

# キングコングのクロノロジー

— 自然・本能・文明 —

田畑 雅英

## A Chronology of King Kong.

Nature, Instinct and Civilization

TABATA Masahide

**Abstracts:** The King Kong character which appeared for the first time in *King Kong* (1933) has two aspects: first he acts as the symbol of nature frightening human civilization, secondly as the symbol of the wild instinctive impulse within the human mind. Both of these two aspects contradict human civilization, so King Kong must be attacked by flying fighters, the most advanced weapon that human civilization had produced up until that time. He falls down dying from the rooftop of the Empire State Building, the symbol of human civilization. But the licensed Japanese movie *King Kong Escapes* (1967) described King Kong as a good monster who follows the heroine gently. This relationship of King Kong and the heroine foreshadowed changes in the later King Kong movies. In the first fully remade movie from 1976 King Kong is described as an individual creature living in nature rather than as the symbol of nature. Therefore the heroine is in contact with King Kong on equal terms, tries to communicate with him, feels sympathy and comes to love him. In the next remade movie from 2005 King Kong is described as the symbol of nature again. But the escalated environmental destruction had changed nature from the opponent that humans must struggle against into an object that they must protect. The heroine actively tries to protect King Kong and, in doing so, attempts to protect valuable nature. The change of King Kong movies reflects the change of the view on nature.

---

**Key Words :** King Kong, nature, instinct, civilization, monster movie

### I 『キング・コング』(1933)

映画『キング・コング』*King Kong*<sup>(1)</sup> (アーネスト・B・シュードザック Ernest B. Schoedsack 監督) は1933年に公開され、興行的にも際立ったヒット作となった<sup>(2)</sup>。地図にない島・スカル島(髑髏島)に棲息し、住民から神と崇められている巨大な猿キング・コングは、特殊撮影を担当したウィリス・オブライエン Willis O'Brien のストップモーション・アニ

メーション技術によって、当時の観客にとっては驚異的なリアリティーをもって受けとめられ、当時青少年の年代にあった後代の映画人たち<sup>(3)</sup>に大きな影響を与えるとともに、後世の特殊技術映画にも非常に大きな影響を残した。

太古の自然が残る南方の秘境から、映画公開当時の現代の大都市へ連れてこられた恐竜や巨大生物が、都市破壊を繰り広げるというストーリー展開は、『キング・コング』が最初ではなく、『キング・コン

グ』の前にオブライエンが特殊技術を担当した『ロスト・ワールド』*The Lost World* (ハリー・O・ホイット Harry O. Hoyt 監督、1925) ですでに試みられている。この作品はコナン・ドイル Arthur Conan Doyle の小説『失われた世界』*The Lost World* (1912) の映画化であるが、原作にほぼ沿って、恐竜や翼竜が生き残る南米の台地に赴いたチャレンジャー教授率いる探検隊の冒険を描いた後に、結末部分において原作にはまったく見られない展開を見せる。探検隊は台地に棲息するアパトサウルス<sup>(4)</sup>を捕獲し、恐竜が生存する証拠としてロンドンに運搬する。しかし檻が事故で壊れ、自由になったアパトサウルスはロンドンの町中で暴れ、パニックを引き起こした後、テムズ川に入って泳ぎ去るのである。このシーンは、小説とは異なる映画独自の視覚効果を計算した追加と考えられるが、太古の恐竜と現代の都市という、膨大な時間差に隔てられたものが同一の空間に共存するという、現実には起こり得ない視覚上のミスマッチが惹き起こすインパクトが絶大であることを立証することになった。

『ロスト・ワールド』での都市破壊は、実際にはそれほど大規模なものではなく、アパトサウルスは、逃げ遅れた男を踏みつぶしかけたりはするものの、遠巻きにする人々を威嚇しながら、通りがかった建物に身体がぶつかって、その結果建物の一部が崩落する程度で、積極的な破壊を行なうわけではない。その意味で、アパトサウルスは、現代の都市に出現するという異常な設定の中でも、自然な生物的行動を取っていると言えるが、歴史的に見れば、この場面が後代につながる怪獣映画にほとんど必須となる都市破壊シーンの嚆矢となったと言ってよい。

映画『ロスト・ワールド』の基本になる構図は、人間社会・文明の中心ロンドンと、遠く離れた南米の高い台地という地理的な隔絶と、太古の恐竜と現代の都市に示される時間的な隔絶によって、いわば二重に保障された自然と文明の隔絶である。両者は互いに異質な存在であり、交点は存在しない。アパトサウルスは自然の形象化であり、それが文明の中に現れるとき、文明の側に立つ人間は、それを脅威と見るほかはない。

『キング・コング』もまた、この自然観・文明観を引き継いでいる。キングコングや恐竜の棲息する空間を南海の孤島に設定したのも、人間社会との地理的な隔絶を明確に示している。その名が示す通り、この空間に王者として君臨するキングコングは、人間の文明と対立する自然の象徴である。

本来隔絶した自然と人間文明は、『キング・コング』においては、『ロスト・ワールド』よりもはるかに激しく対立しながら相互に干渉しあう。『ロスト・ワールド』においては、チャレンジャー教授らの探検の目的は基本的には学術調査であり、アパトサウルスを捕獲してロンドンに運んだのも、学説や発見の立証のためだった。これに対して、『キング・コング』に登場する映画監督デナム<sup>(5)</sup>が組織した一行のスカル島訪問の目的は商業映画撮影であり、キングコングを捕獲してニューヨークに運搬するのも、それを見世物としてショー興行を行なうためである。ここに示されるのは、人間社会の経済システムの原理に自然をも組み込もうとする人間側の姿勢である。これに対して自然の象徴であるキングコングは、自らの意志をもって大都市ニューヨークを積極的に破壊し、電車を襲い、人工の建築物では当時世界で最も高いエンパイア・ステート・ビルディング<sup>(6)</sup>の頂点に登る。これは、当然ながら、自然が人間文明を制圧することを意味するのであり、人間としては絶対に許容できない行為である。人間側は当時最先端の兵器である戦闘機からの銃撃という、純粋に文明的な手段でキングコングを地上に墜死させる。こうして最終的に文明の自然に対する勝利をもって作品が終わる。自然の「キング」たるキングコングと、人間社会の経済システムの中で最も高度に繁栄した大都市ニューヨーク、そして文明技術の結晶である高層ビルや飛行機(戦闘機)という文明の象徴が対立する図式は非常に明確で、『ロスト・ワールド』に示されたテーマを顕在化し、尖鋭化して示している。

加えて、『キング・コング』は、『ロスト・ワールド』には示されなかった新たなテーマを導入している。キングコングを神のように崇めるスカル島の住民は、島を訪れた映画撮影隊の中にいる、彼らとは著しく外見の異なる金髪で肌の白い女性である女優アンに目をつけ、拉致してキングコングの生贄に捧げる。アンを非常に気に入ったキングコングは、島で彼女に一種の愛情を示すだけでなく、見世物にするために連れて来られたニューヨークでもアンを追い求め、再びさらう。この「美女と野獣」のモチーフは、『ロスト・ワールド』にはほとんど見られず<sup>(7)</sup>、『キング・コング』において初めて正面に出てくるものであって、戦闘機からの波状的な機銃攻撃によってついにエンパイア・ステート・ビルディングから墜死したキングコングの亡骸を前にしてデナムが言う「美女が野獣を倒したんだ」という科白において直接に示されている。

しかし、『キング・コング』において、美女と野獣のモチーフが完全な形で示されているわけではない。組み合わせとしてはまさにその通りであるとしても、両者相互の内的な交流はここには存在しない。飛行機がキングコングを銃撃するべく向かってくるとき、キングコングはアンを危険から遠ざけようとするようにそっとビルの露台におろしてやる。この場面が典型的に示しているように、キングコングがアンに対してある種の愛情を抱いているのは確かであるが、アンの方はキングコングにひたすら恐怖と嫌悪を示し、悲鳴をあげ続ける。アンの方からはコミュニケーションは拒否されたままであり、両者の関係は内面的には一方通行にとどまっている。

むしろここで顕著なのは、キングコングがアンに対して示す露骨な性的欲求であろう。岩山の中腹に張り出した高台の場面で、キングコングは恐怖のあまり気絶したアンを衣服をもの珍しげに一枚ずつ剥ぎ取り、その匂いを嗅ぐという動作を繰り返す。もちろんここには、キングコングが衣服というものを知らない文明的に未開の存在であり、匂いを嗅ぐのは人間ならぬゴリラのような大猿としてはごく自然な動作であるという口実は用意されている。しかし、脚線を強調したアンを肢体の描写や、キングコングの（ストップモーション技術がまだ十分な発達を遂げておらず、精密な描写には限界があるということを差し引いてもなお見て取れる）表情や動作から見ても、この場面においてキングコングが性欲を露骨に示しているとはむしろ当然である。

この点において、キングコングは前述の自然の象徴とはまた別の意味も併せ持っていることがわかる。ここで示されるのは、異性に対する馴致されない本能的な性衝動の象徴としてのキングコングであり、いわば人間の内部に棲む原初の何ものかである。この点で、キングコングが巨大な猿として形象化されている意味は明らかである。それは生物種としてのヒトがヒトとなる以前にとっていた形態と重なるのであり、文化や文明によって統御され、制度化された社会性がヒトのヒトたる所以であるとすれば、キングコングはそれ以前の始原から人間に内在する何ものかの象徴なのである。『ロスト・ワールド』が描いた恐竜や、その後の多くの怪獣映画で描かれたような恐竜を原型とした巨大生物では、このような人間がその始原から内在させている本能の形象化が達成しにくいことは言うまでもなく、ヒトの原始的な祖形である猿の姿によってそれが実現したと見ることができる。この本能は、欲求の赴くままに暴走す

れば文明社会の秩序を崩壊させるのであり、したがって理性によって完全に制御されなければならないものである。キングコングが、戦闘機という人間の理性が造り出した最先端の武器で倒されなければならないのは、この文脈からも必然であると見ることができる。

こうして、キングコング像の出発点である1933年公開の映画『キング・コング』において、キングコングは、第一には外部世界において人間の文明と対立する自然の象徴となり、第二には内面世界から人間の文明を崩壊させかねない本能的衝動の象徴となったのである。

## Ⅱ. 日本の映画に描かれたキングコング

後述するように、キングコング像は、時代が下って繰り返しメイクされるごとに、その意味を変質させていくが、その転換にあたって、キングコングが登場する2本の日本映画『キングコング対ゴジラ』（本多猪四郎監督・円谷英二特技監督、1962）『キングコングの逆襲』（本多猪四郎監督・円谷英二特技監督、1967）のキングコング像を考察しておくのが、時系列的にも適当と思われる。

『キングコング対ゴジラ』は、東宝が『キング・コング』製作会社のRKOから5年契約でキングコングのキャラクター使用の権利を取得して製作した映画で、東宝30周年記念作品の一本として製作され、多くの観客を動員した<sup>(8)</sup>。ゴジラは、言うまでもなく『ゴジラ』（本多猪四郎監督・円谷英二特殊撮影、1954）とその続編『ゴジラの逆襲』（小田基義監督・円谷英二特技監督、1955）に登場し、以後陸続と製作されるようになった「怪獣」キャラクターの嚆矢となった怪獣であり、『キングコング対ゴジラ』は、日本の怪獣の代表格であるゴジラと、アメリカ映画が生んだ怪獣の代表であるキングコングを対決させるという企画であった。

この作品は、製作会社の創立30周年記念作品であることや、東西を代表する怪獣が対決するという内容からすれば、意表を突くようにコミカルで、それも相当にブラックユーモア的な風刺を含んだ内容になっている。自社提供のテレビ番組の視聴率不振に悩んだ製薬企業が、南洋のファロ島の「巨大なる魔神」の伝説に目をつけ、魔神の正体がキングコングであることを突きとめて、それを日本へ運び、折から日本を襲ったゴジラと対決させようとするという設定で、当時非常に人気があったプロ野球のもし

りも援用しながら、テレビの普及によってコマーシャル競争が激化した、経済発展・利潤追求第一の世相が風刺されている。

この作品のキングコングは、1933年作品のオリジナルのキングコングの行動を模倣してちりばめて見せる。南洋の自然の中から文明世界である日本に連れ出されたキングコングは、ヒロイン桜井ふみ子をさらい、エンパイア・ステート・ビルならぬ国会議事堂に登る。しかし、この映画のキングコングは、オリジナルのキングコングの行動を断片的になぞって見せるだけで、脈絡に欠け、象徴としての性格を弱めている。ふみ子をさらうのも、たまたま襲撃した地下鉄で持ち上げた車両から一人最後までぶら下がっていたふみ子をつまみ上げるという偶然によっており、ふみ子を手に国会議事堂に登ったあと、上空からの睡眠薬散布で眠り込んだキングコングからふみ子が救出されたあとは、キングコングとふみ子は何らの接触も持たない。さらわれたふみ子は、キングコングの手の中で、これも明らかに『キング・コング』のアンに倣って、身体をそらして悲鳴をあげ続けるが、アンのに比べてもふみ子の悲鳴や身振りははるかにリアルで、異形の巨大な生物への恐怖とないまぜになった強烈な嫌悪を露わに示している<sup>(9)</sup>。

また、自然と文明というテーマに即して見ても、この作品においては、キングコング(自然)と対峙するのが人間(文明)であるよりもゴジラというもう一体の怪獣である<sup>(10)</sup>点で、対峙の様相は明確にならず、むしろ二体の怪獣を商業的意図から戦わせようという経済社会の貪欲さを戯画化して見せる意図が強い。自然と文明の直接の対比からではなく、この戯画化の中に文明批判が内在しているのであり、この点では、後述する『キングコングの逆襲』と同様に、オリジナルの『キング・コング』とは逆の、文明に対する懐疑的な視点が窺われる。

しかし、とりわけキングコングとヒロインの関係の変遷に照らしてより興味深いのは、日本で製作されたキングコング映画の第二作にあたる『キングコングの逆襲』であろう。東宝が取得した5年間の権利が切れる前にもう一本、創立35周年記念映画としてキングコング映画を製作しようという企図をもって製作された本作は、ストーリーもオリジナルの『キング・コング』とは大きく異なるので、以下に梗概を示しておく。

某国の依頼を受けて、北極で核兵器の優れた原料となる物質「エレメントX」の採掘にあたる科学者

ドクター・フーは、キングコングをモデルにした巨大な工作ロボット・メカコングを造りあげて掘削作業を行なわせるが、エレメントXを取り巻く磁場に阻まれてうまくいかない。一方、ネルソン司令官と野村次郎ら国連の科学者たちは、乗艦する潜水艦の故障修理のため立ち寄った南海の孤島モンド島で、キングコングと遭遇する。キングコングは潜水艦に同乗した国連職員スーザンに激しい興味を示すが、彼女には従順に従う。

機械では限界があると知ったドクター・フーは、キングコングをモンド島から北極に運び、ネルソン・野村・スーザンの三人を北極に拉致して、キングコングにエレメントXの掘削作業にあたらせるが、キングコングは暴れだして逃走する。ドクター・フーは東京に上陸したキングコングを大型の母船で追い、東京湾に停泊して、母船からメカコングを出動させる。東京タワーでの戦いでメカコングを倒したキングコングは、ドクター・フーの船を沈め、南へ泳ぎ去っていく。

この映画においても、1933年の『キング・コング』からの引用にあたる部分は多い。モンド島でキングコングはスーザンを救うために恐竜ゴロザウルスと戦うが、この場面は、『キング・コング』で二股状になった大木の上に置かれたアンが恐竜に襲われそうになり、悲鳴をあげたところにキングコングが駆けつけて恐竜を倒すシーンの再現である。このほかにも、キングコングが、ネルソンたちを襲う大きな海蛇と戦う場面や、東京タワーへ登って戦うキングコングとメカコングなど、オリジナルを意識した場面は随所に見ることができる。しかし、この作品で注目されるのは、キングコングの位置づけの変化、とりわけヒロインとの関係の変化である。

この作品と同時期に、アメリカのビデオクラフト社と日本の東映動画の合作でTVアニメ『キングコング』が製作・放映されている<sup>(11)</sup>。このアニメは、少年ボビーとキングコングの友情を軸に、キングコングを生け捕りにしようとする悪の科学者ドクター・フーがからむ展開となっており、『キングコングの逆襲』は、これとストーリーをすり合わせて製作された。キングコングは正しい人間に味方する正義の怪獣であり、公開当時「電子怪獣」と呼称されたメカコングは、アニメに登場する、ドクター・フーの造るロボットコングがもともとなっている。これらの作品においては、キングコングを、人間や文明と共存し得ない排除すべき存在としてでは

なく、人間の味方をする善なる怪獣として位置づけている点で、オリジナルの『キング・コング』とは大きく離れた展開がなされたと見てよい。

この1967年当時において、日本では『ゴジラ』以降、怪獣を単に人間と対峙する悪ではなく、何らかの意味で共感すべき要素を持つ存在として描く傾向がすでに確立していたが、しかし、日米合作によったことが、このキングコングの変質に何がしか関わったと見ることは慎重でなければならない。1933年の『キング・コング』のヒットにより、すぐ続けてほぼ同じスタッフで製作された『コングの復讐』*Son of Kong*（アーネスト・シュードザック監督）では、前作と同じスカル島を舞台にして、「キングコングの息子」とされ、「キコ」と愛称される、父キングコングよりはるかに小さい身長4メートルの大猿が登場するが、キコは父と別々に暮らしており、性格も温和で、沼にはまって動けなくなったところをデナムに救われて以来、デナムと行動を共にし、デナムを守って島の生物たちと戦う。この作品には、キングコング自身ではないが、キコという小型のキングコングを登場させ、原題にあるように、大きさから子どもとしてのイメージを付与することによって、人間になつき、人間に従う、その意味で「善良」なキングコングという変化が用意されたと見ることができる。その可能性を本来のキングコングに転移させて本格的に展開させたのが『キングコングの逆襲』であったと考える方が妥当であろう。

とりわけ、『キングコングの逆襲』でのキングコングとヒロイン・スーザンの関係は注目される。スーザンを手につかんで持ち上げたキングコングは、「下ろして」と言うスーザンの願いを聞き、彼女を地面に下ろす。ヒロインの言うことをキングコングは理解するのである。終盤で、ドクター・フーの母船は東京湾から逃れようとするが、スーザンの「あの船をつかまえて！」という言葉に従って、キングコングは母船に襲いかかり、ドクター・フーもろとも海に沈めてしまう。ここでのヒロインはキングコングの上位に立ち、いわばキングコングを導き、保護する立場に立つ。キングコングのスーザンを見つめる態度や動作も、一種の性的な憧れとともに、いわば母に何かをねだる子を彷彿とさせる。これは、一般向けの映画として製作された『キング・コング』が、年少者やその家族をつねに観客の主要部分として想定してきた日本の怪獣映画の伝統の中で再生産されたときに、必然的に起こった変化と見ることができるが、キングコングの性的な欲求の直接的な描

写は抑えられ、力をもって挑む男性と悲鳴で拒絶する女性の関係は、保護する母と庇護される子の関係に変質する。この後のアメリカでのリメイク作品に見られるキングコングとヒロインの関係の大きな転換を、この作品は、おそらくはまったく異なる文脈の中ではあるが、結果として予示して見せた、あるいは少なくとも、その可能性を示して見せたと言いうことができるだろう。

『キング・コング』のもう一つの主題である自然と文明の対立は、『キングコングの逆襲』にも引き継がれているが、ここでも逆転が起こっていることは注目してよい。先端的な文明の産物である電子怪獣メカニコングは自然の生んだキングコングの模倣であるが、「わしの造ったメカニコングは本物より強いのだ」というドクター・フーの豪語にもかかわらず、エレメントXの掘削においても、文明と自然の決闘とも言えるキングコングとの戦闘においても、結局キングコングを凌駕することはできない。この作品においては、文明は自然を模倣し、時にそれと戦うが、決して自然を超えることはできないのである。

また、結末部分において、スーザンの指示でドクター・フーの母船を沈めたキングコングは、まるで憑き物が落ちたかのように、文明世界のみならずスーザンにも背を向けて、南へと泳ぎ去り、スーザンのたび重なる呼びかけにも振り向きもしない。この映画のアメリカ公開タイトルである *King Kong Escapes* は、北極のドクター・フーの基地からキングコングが脱出することをさしているが、このラストシーンが示すように、文明世界からキングコングが逃げ去ることを意味しているとも見られる。『キングコングの逆襲』では、『キング・コング』と共通する自然と文明の対立がテーマとして受け継がれているが、立場は完全に逆転し、自然こそが正統の世界であり、メカニコングに象徴される人間の文明はその歪んだまがいものにすぎない。キングコングが母のように憧れたスーザンもまた、結局は人間であり、文明世界の住人であるにすぎない。この懐疑的な文明観は日本の怪獣映画では繰り返し語られている主題であり<sup>(12)</sup>、その点で『キングコングの逆襲』は、紛れもなく日本の怪獣映画の系譜に連なっているのである。

### Ⅲ. 『キングコング』(1976)

1976年に製作された『キングコング』*King Kong*（ジョン・ギラーミン John Guillermin 監督）は、

1933年の第一作『キング・コング』の初の本格的なリメイク作品である。巨大なキングコングの表現は、第一作のストップモーション・アニメーションに対して、スーツアクターによる演技が多用され、技法的にも異なった手法がとられているが、この点は、ストップモーション・アニメーション技法がほぼ限界に達した<sup>(13)</sup>と見られることだけでなく、後述のキングコングの性格とも関連する感情表現の必要性も関係すると考えられる。時代設定は映画製作と同時代の1970年代に移されているものの、ストーリー展開はほぼオリジナルに従っている。しかし、ここまでに見てきた主題から考えれば、この作品では本質的な転換が起こったと考えられ、注目すべき転換点を形成した作品と見ることができる。

1933年の第一作と比較して、何より目を引くのは、キングコングとヒロイン・ダウンの関係である。第一作と同様に、南洋の孤島の住民によって生贄としてキングコングに捧げられたダウンは、連れ去られた後はほとんど悲鳴をあげず、キングコングの手で持ち上げられると、自分を握るキングコングの指を拳で叩いてキングコングを罵倒したかと思うと、一転してキングコングに生まれた星座を尋ね、相手をなだめて逃走のチャンスを得ようとする。ひたすら悲鳴をあげては失神するだけだった第一作のアンと比べるまでもなく、ダウンがキングコングにかける言葉の量は膨大である。巨大なキングコングに対して、人間に対するように、怒ったり、なだめたりすかしたりしながら話しかけるダウンの姿は、その必死さと裏腹に多分にコミカルであるが、彼女はキングコングとのコミュニケーションに生存を賭けるのである。

逃げ出して、ぬかるむ地面で泥だらけになったダウンをつかまえたキングコングは、滝へと彼女を運んでいき、滝に彼女をかざして泥を洗い流した後、全身が濡れた彼女を掌に載せたまま、彼女に何度も息を吹きかけて乾かそうとする。注目すべきは、息を吹きかけられたダウンがコングの掌の上で浮かべる恍惚とした表情である。キングコングとダウンの間の一種のコミュニケーションが、言葉によってではなく、行為と表情によって成立する。それはおそらくは一種の性的な同意までも暗示する。

第一作のキングコングは、アンという個人とのコミュニケーションを成立させることはできなかった。キングコングは、そのあまりにも巨大な体躯と桁違いの膂力のゆえに、一個の単体の生物としてのリアリティーをむしろ欠いて、自然全体のアナロジーと

して機能しており、それゆえに、キングコングと一人は関係を結ばず、それと向き合うのが可能になるのは、やはり人間文明の総体を背負った最先端の兵器としての戦闘機であった。

これに対して、1976年のキングコングは、ダウンという個人とのコミュニケーションを成立させる、一個の生物である。キングコングは、月の夜、ダウンを掌に載せて、一対になって大きく突き出た二本の岩が並ぶ場所へ赴く。キングコングがそこで結婚の儀式を行おうとしていることは明らかであり、二本の岩の間に月がかかることが神聖な条件である。このコングの習性が、末尾のニューヨークにおいて再びダウンをさらったキングコングが、二本の岩とそっくり月に輝く夜空にそびえるツインタワー、ワールドトレードセンター<sup>(14)</sup>に登っていく理由づけとなるのであるが、この神聖な結婚の場に臨もうとするキングコングは、岩と月に集約的に象徴される自然の力に従おうとしているのであり、キングコング自身が自然そのものであるより、自然の中の一要素にすぎないことを証拠立てる。

こうしたキングコングに対して、ダウンも明確に対等の存在としての意識を見せる。終盤で、ダウンを手にしたキングコングを射殺するべく、上空から攻撃ヘリコプターが迫る。攻撃意図を察知して、ダウンを安全な場所に置いて応戦しようとするキングコングに、ダウンは「私を放さないで！私を放せばあなたは殺される」と懇願し、すがりつこうとする。キングコングを守ろうとする点で、後述する2005年のリメイク作品のアンと共通する保護の態度をすでに見ることができるが、前述のように、ダウンとキングコングは、一種の性的同意を通わせた関係であり、ダウンの言動は、むしろ絶望的な窮地に陥ろうとする恋人に対する態度に類似した面を強く感じさせる。彼女が涙を流しながら「私を放さないで」と繰り返すことが、その印象をさらに強めることになる。

攻撃ヘリコプターの銃撃によってキングコングはワールドトレードセンターから墜死するが、その絶命にいたる最後の数瞬を、ダウンは見つめ続ける。光が薄れていくキングコングの目と、涙のあふれる目で見つめるダウンがカットバックで繰り返され、両者の視線によるコミュニケーションの成立が暗示される。

絶命したキングコングに群がる人々に進路を遮られた恋人ジャックがダウンに呼びかけるのに対して、ダウンはジャックの名を呼び、近づこうとするが、

群衆の中で結局立ち尽くしたままになる。ダウンが繰り返しジャックの名を呼ぶのは、恋人を求めていると言うより、表現しようのない感情の発露であるように見える。第一作のアンがひたすらあげる悲鳴に対して、ダウンが惜しげもなく繰り返す感情の発露は涙である。そこに、アンの理解の拒絶と、ダウンの行き所のない共感の表出という大きな差異が見て取れる。

このようなコミュニケーションと理解の対象となったのは、キングコングもまた、文明と対峙する存在としてよりも、人間の個人と同列の一個の生物としての位置に立ったからであり、その意味で1976年のキングコングは、象徴性を大きく後退させることになったと考えられる<sup>(15)</sup>。理解不可能な、根本的に相容れない存在に対する畏怖よりは、同情と共感の方がふさわしい存在となり、続く2005年のリメイク作への橋渡しの位置を示している。

#### IV. 『キング・コング』(2005)

2005年に製作された『キング・コング』*King Kong* (ピーター・ジャクソン Peter Jackson 監督) は、1976年のリメイク作品よりもさらに第一作のリメイクとしての性格が明確に示され、時代設定も第一作と同じ1930年代に置かれているが、キングコングの特殊撮影に関しては、第一作のストップモーション・アニメーション、1976年のリメイク作品のスーツアクターによる演技に対して、この作品ではコンピュータ・グラフィックスが多用され、前二作のいずれとも異なった質感が生み出されている。

この作品においては、1976年作品では希薄だったキングコングの象徴性は回復されているが、第一作との相違も注目される。先に言及した、第一作の岩山の中腹にある高台のシーンと同様の場所でのキングコングとヒロインのアンによる場面が2005年作品にも登場する。第一作の高台の場面では、キングコングが気絶したアンの衣服を剥ぐという、性的な欲求と強く結びついた場面が展開されたが、2005年作品の同様の場所での場面において、キングコングは地面に座り、夕日が沈む光景をじっと見つめている。アンはキングコングの気を引くように、ボールを使って曲芸をして見せるが、キングコングは少しアンの方を見はするものの、考え深げに夕日を見つめ続ける。この場面でのキングコングは、さながら自然の内奥に通じ、それを感知できる一種の賢者のようであり、人間には測り知れない叡智を宿した存

在に見えるのであり、このキングコングに比べると、むしろキングコングの周りで芸をして見せ、キングコングを見上げる人間のアンの方が、軽薄で卑小な存在に映る。この場面は、2005年作品において、第一作同様に、キングコングが自然と深く結びついた象徴的な存在としての意味を具えていることを示しているが、キングコングに象徴される自然は、第一作のように制圧または排除されるべきものではなく、人間には知り尽くせない価値を持つものと位置づけられている。

同じ高台の場面で、夕映えの光景を見つめるキングコングに対してアンは、「美しい (beautiful)」という言葉を教えようとする。このときにアンは、キングコングが夕映えの光景の美しさを感じ取っているのだと考え、それを表現する「美しい」という語を教えるのである。だが、これはアンの、すなわち人間の理解力の限界を示す行為でもある。キングコングが人間より深く自然の内奥と結びついているのならば、その思考は人間の言語では表現できない、より深いものであるはずだからである。むしろ教えられるべきは人間の側なのかもしれないのであるが、当然ながら、その可能性はアンには思い及ばない。アンはすでに、キングコングを、自分が教えるべき存在と見始めている。そこから、キングコングを保護すべき存在と見るようになるまでは、ほんのわずかの隔たりしかない。終盤で、キングコングの手に乗って登ったエンパイア・ステート・ビルディングで、アンがキングコングと並んで朝日が昇るのを見る場面がある。この場面は上述のスカル島での高台の光景の再現であり、このときキングコングが口を動かして声をあげようとするが、自分が教えた「美しい」という語を言おうとしているのだと感じたとき、アンは、自分がキングコングを保護すべき立場にあることをあらためて確信したにちがいない。

この高台の場面は、場面の地形設定から見ても、またキングコングとアンのみによる場面であることから見ても、第一作の高台の場面を意識していることは明らかである。しかし、そこで展開される内容は大きく異なり、第一作と2005年作品のキングコングとヒロインの関係の相違を明確にする。第一作では、アンに対するとき、キングコングは自然の象徴であるより、もっぱら異性に対する本能的な衝動の象徴の側面を示していた。それに対して、2005年作品のキングコングは、アンに対しても、自然の象徴としての面を示す。しかも第一作とは異なり、ポジティブな価値を担うものであり、それと一種のこ

コミュニケーションを行うべきものである自然の象徴としての面をはっきりと示すのである。

キングコングがニューヨークで暴れて逃げ出すと、アンは自ら積極的にキングコングのもとに向かう。キングコングに対してコミュニケーションを試み、一種の同意まで成立させていた1976年作品のダウンも、ここまで積極的ではない。2005年作品のアンをキングコングに向かわせるものは、保護すべきものへの愛情である。スカル島で教え導くべきものとしてキングコングに対するに至ったアンは、本来のテリトリーとはまったく異質なニューヨークの人工的環境の中でキングコングが孤立無援に陥ったことを知って、それを積極的に守るために行動するのであり、いわば母親が子に対するような愛情を抱くに至ったと見ることができる。キングコングの手に握られてエンパイア・ステート・ビルディングに登ったあとも、安全を気遣ってアンを途中の階に置き、さらにビルの頂上に登って飛行機と戦おうとするキングコングを、アンは梯子を駆け上って追いかけて、キングコングの前に立って飛行機に腕を大きく振り、銃撃を阻止しようとする。ここでのアンは、涙を流しながら事態を見つめるにとどまったダウンよりもはるかに積極的な行動に出ることになるが、ダウンと異なり、アン的心中では、キングコングに向けるのはあくまで保護すべき存在への愛情であり、性愛的な愛情の対象と混同されることはない。そのために、キングコングが墜死した後、ダウンは恋人のジャックと抱き合うことはできず、湧き起こる感情を制御できず立ち尽くしてしまうが、アンは彼女の身を心配してエンパイア・ステート・ビルディングの頂上にまで登ってきた恋人ジャックと固く抱き合うことができるのである。

2005年作品に見られるキングコングの変貌を、環境や生態系保護の問題と関連づけて理解することはもちろん容易である。かつて制圧すべき脅威であった自然は、21世紀初頭にはすでに、環境破壊の問題を通して、保護すべき対象と認識されるに至っていた。第一作と比較して、自然の象徴としてのキングコングの変化に、こうした背景が影響していることはおそらく否定できない。

一方で、キングコングとヒロインの関係について見るならば、第一作において、否定されるべき性的な本能的欲求と、それに対する一方的な拒否から成り立っていた関係は、1976年作品における一種の対等の関係を経て、2005年作品においては、母親と子のような、保護するものとされるものの関係に変容

する<sup>(16)</sup>。この変化が、上記の自然観の変化と重なり合うと見れば、第一作で、外的な自然と、内的な衝動に分裂して描かれたテーマは、2005年作品に至って、一つに収斂したと見ることができるであろう。

キングコングという、繰り返し描かれてきた映画キャラクターには、自然観、女性観、文明観の変遷が、確かに刻み込まれているのである。

## 注

本稿は、相模女子大学特定研究助成費A「大衆メディア文化における「怪獣」の表象と形象」による研究成果の一部である。

- (1) 映画の原題はオリジナル・リメイク作品とも *King Kong* であるが、日本公開題は、1933年作と2005年作が『キング・コング』、1976年作は『キングコング』である。拙稿では、映画題名の表示は公開題名に従い、そこに登場する生物名としてはキングコングに統一して表記する。
- (2) 映画公開は1929年の世界大恐慌後数年の時期であり、この経済状況が、登場人物デナムやアン你的生活状況にも反映している。
- (3) オブライエンのストップモーション・アニメーション技術を継承し、それを完成の域に高めたレイ・ハリーハウゼン Ray Harryhausen もその一人である。
- (4) 作品中では「プロントサウルス」と呼ばれる、大型の首長竜。近年の呼称ではアパトサウルスとなる。
- (5) デナムは映画監督であるが、映画の企画を主導し、後にはニューヨークでキングコングを見世物にしたショーを企画運営するところからも、プロデューサー、あるいは興行主と呼ぶのがむしろふさわしいように思われる。
- (6) エンパイア・ステート・ビルディングは最頂部の高さ443.2メートル、屋上高381メートルで、『キング・コング』公開の2年前にあたる1931年に竣工し、1972年にワールドトレードセンターのノースタワーが竣工するまで、世界一高いビルとして知られた。映画公開当時はまさに最新の建築物であった。
- (7) 『ロスト・ワールド』においては、台地に棲息する、全身が毛で覆われたゴリラのような原始人類が登場するが、探検隊に加わった女性ポーラとの間の「美女と野獣」的な交渉は描かれず、

『キング・コング』で初めてこのモチーフが大きく扱われる(ただし、本文中に述べたように、完全な形を成してはいない)。

- (8) 『キングコング対ゴジラ』の観客動員数は1255万人で、現在までに日本で28本製作されたゴジラ映画の中でも最高の動員数を記録している。
- (9) ふみ子はこれに先立って東北本線でも南下してくるゴジラに遭遇しており、同一人物が繰り返して危難に遭うという、ある意味でコミカルな設定になっている。ただ、そのつど被害に遭うふみ子の反応はきわめてシリアスで、笑いの対象としては描かれていない。この作品では、コミカルな描写とシリアスな描写が混在して、独特の多層性が生まれている。
- (10) この映画でキングコングと対峙するゴジラは、北極海の氷山の中から現れ、東北から南下して東京に迫る。これは明らかに当時真剣な脅威と考えられたソ連による軍事的侵略の寓意であり、ゴジラが日本に到達する前に、原子力潜水艦を破壊し、さらに北極近くの某国の軍事基地を壊滅することもまた、ゴジラが軍事的な寓意であることをあらかじめ印象づける。錐形に近い形で硬質に造型されたこの映画のゴジラの形姿も、金属的な単色とあわせて、一種の兵器のような印象を与える。
- (11) アメリカでは1966年9月10日から1969年8月31日までABC放送で放送された。日本では『001/7親指トム』と組み合わせた変則的な形で1967年4月5日から同年10月4日までNET系で放送された。
- (12) この点については以前に論じたことがある。拙稿「なぜゴジラは都市を破壊するのか」(『都市文化研究』第5号、16-29頁、大阪市立大学都市文化研究センター、2005年)参照。
- (13) ストップモーション・アニメーションは、レイ・ハリーハウゼンの諸作によってほぼ完成の域に達し、ハリーハウゼンの最後の作品となった『タイタンの戦い』*Clash of Titans* (1981)以後、ストップモーション・アニメーション以外の技法を求める動きが顕著となる。ただし、1976年の『キングコング』は、まだ『タイタンの戦い』以前の時期でもあり、以後も、映画『ジュラシック・パーク』*Jurassic Park* (1993)の製作にあたって、当初はストップモーション・アニメーションの発展形であるゴー・モーションでの撮影が計画されていた事実が示すように、ス

トップモーション・アニメーションがまったく使用されなくなったわけではない。

- (14) ツインタワーの形状を持つワールドトレードセンター(世界貿易センター)は、1972年にノースタワー、1973年にサウスタワーが竣工した。高さは最頂部528メートル、屋上高417メートルで、竣工当時、世界で最も高いビルディングであったが、1974年に竣工したシカゴのシアーズ・タワー(現ウィリス・タワー)が屋上高でそれを凌いだ。従って映画公開時には世界一高いビルディングではなかったが、1975年以降の展望デッキ開設などにより観光名所となり、ニューヨークを代表する建築物の位置にあった。
- (15) 1976年の『キングコング』には『キングコング2』*King Kong Lives* (1986)という続編が製作されている。この続編で、レディコングという雌のコングが登場し、ともに山に姿を消すと言う結末が描かれ、象徴ではない、一生物種としてのコングがさらに強調されることになる。
- (16) もちろんこうしたヒロイン像の変遷には、男性の一方的な欲求の対象(1933年第一作のアン)から、対等で、しかも出しゃばり過ぎないパートナー(1976年作品のダウン)を経て、弱い自分を守ってくれる強い女性(2005年作品のアン)へという、男性側からの多分にエゴイスティックな願望が反映した、「望まれる」女性像の変遷が反映していると見ることもできる。

