「怪獣」はいかに語られてきたか

山﨑　鎮親

一　はじめに

本稿では、日本の大衆メディア文化の代表的なジャンルをなす、特撮「怪獣」映像作品を取り上げ、日本の大衆メディア文化生産の場が生み出した「怪獣」という独特な存在について、とくに「怪獣」の、科学的な厳密性を欠いた曖昧さと、それゆえの豊穣性・多産性について論じていく。

いま、文化生産の場と述べたが、「怪獣」についての言説や表象は、他の文化領域と同様に、文化生産を専門とする商業資本が特権的に独占しているわけではない。とくに「怪獣」文化の場合は、「怪獣」ファンという形での分厚い層が存在し、「怪獣」に関する評論、創作、二次創作、N次創作、シミュラークルが多様な形で展開してきた。とくに、空想科学特撮作品『ウルトラQ』の放映開始（一九六六年一月）を契機に、「第一次怪獣ブーム」が起こり、きわめて多くの「怪獣」ファンが生まれ、その世代、すなわち「怪獣ファン第一世代」のなかから長じて「怪獣」の言説生産者となる、あるいは大衆メディア文化のコンテンツ製作者となるという流れを見ることができる。したがって、「怪獣」という文化表象の生産の場は、オフィシャルな場の製作者側だけにとどまらず、多様なローカルな場にも広がり、広大な地平をなしている。そして、「怪獣」の生産、消費、再生産という一連の過程の中で広大な「界」（ブルデュー）を形成しているとみることができる。ここで、「オフィシャル」という場合は、大衆メディア文化コンテンツとしての「怪獣」作品の公式な製作者サイドを指す。いわゆる「公式設定」の生産

者である。「ローカル」という場合は、コンテンツ、作品の消費者を第一義的には指す。要するに「ファン」である。「ファン」は、しかしながら、単に作品を消費するだけの存在ではない。作品に登場するキャラクターや世界観を改変して愉しむ、いわば「二次創作者」でもある。また、「ファン」は長じて製作者に転じる場合もある。したがって、「ローカル」な消費者とは同時に再生産者でもある。

ここでは、「怪獣」を主題とする文化の「界」を念頭に置きながら、「怪獣」についてなぜにこれほどの多様性が可能となったのか、その豊穣性・多産性の理由について論じていくことにする。

二　「でっかい奴が現れた」

（一）オキシジェン・デストロイヤー

「怪獣」とはきわめて不思議な存在である。

われわれはすでに「怪獣」を知っている。もちろん、「怪獣」という生物が現実に生物学的に存在するわけではない。「怪獣」とは文化的な事象である。特撮を駆使した「怪獣」映画やテレビドラマを通して、これまで無数の「怪獣」を目にしてきた。たいていの場合、「怪獣」は巨大な生物であり、都市を破壊し、そして滅びていく。「怪獣」たちのそうした姿を数多く目撃してきている。

しかし、「怪獣」とはなにかとあらためて問われたとき、実は困惑してしまう。巨大生物と答えたとする。しかしわれわれは、数多くの「怪獣」特撮映像作品を通して、「怪獣」が現存する近代兵器では多くの場合倒せない存在であることを知っている。現在の「怪獣」特撮映像作品の出発点であるとされる『ゴジラ』（一九五四年）において「怪物ゴジラ」を滅ぼしたのは、「芹沢博士」が発明した、「悪魔の玩具」「水爆以上の恐怖の武器」と呼ばれ、人類に対して封印しなければならない、「オキシジェン・デストロイヤー」であった。[1]「怪獣」の最期は、往々にして、近代科学を超えた「超兵器」による殲滅という形で描かれる。[2]あるいはまた、人類の力を超越した存在である「ウルトラマン」のような超人の力によって滅ぼされる存在として描かれる。[3]このように「怪獣」は往々にして生物学的な意味での現存生物の範疇を超えた存在として描かれる。

（二）巨神兵とキングギドラ

さて、二〇一二年、東京都現代美術館において「特撮博物館」が開催された。そこで上映された短編映画『巨神兵、東京に現わる』は、ＣＧを使わない、往年の特撮技術であるミニチュアワークで東京荻窪あたりの街並みを造り、そこに突如降臨した「巨神兵」が街並みを破壊し焼き尽くす、その姿を光学撮影をはじめとする特殊撮影技術を駆使して描くものであった。脚本は舞城王太郎が担当し、庵野秀明（アニメ作家・映画監督）、樋口真司（特技監督）、鈴木敏夫（スタジオジブリ）の三名を中心に制作された作品であった。

「巨神兵」は宮崎駿のアニメーション映画『風の谷のナウシカ』（一九八四年公開）および漫画『風の谷のナウシカ』（雑誌『アニメージュ』徳間書店にて一九八二～一九九四年にかけて連載）した生物兵器である。『巨神兵、東京に現わる』は、『風の谷のナウシカ』の物語の冒頭で語られる「火の七日間」を題材に、ＣＧに頼らない特殊撮影技術の真価を見せようと制作された企画であった。そして、突如「でっかい奴が現れ」て、街を破壊するその姿は、ミニチュアワークに代表される特殊撮影技術が発展してきた「怪獣」映像作品へのオマージュでもあった。

たとえば、短編中に、神社の鳥居越しに巨神兵をとらえたショットがあった。カメラ位置は神社の鳥居の手前側に置かれ、ローアングルで鳥居の向こう側に位置し進撃する巨神兵を撮るというショットである。街を蹂躙する巨大生物を鳥居越しにとらえるショットの原型は、東宝映画『ゴジラ・モスラ・キングギドラ　三大怪獣地球最大の決戦』（一九六四年一二月二日公開）においてみることができる。金星から飛来し、街を破壊するキングギドラの進撃する姿を撮ったショットである。ミニチュアワークと光学合成という、ＣＧ登場以前に発達した特殊撮影技術を再現するというこの短編の意図するところからすれば、鳥居越しのキングギドラのショットを真似るという行為は短編映画の製作動機にかなっている。

だが、しかしである。

二〇一二年の「神社の鳥居越しの巨神兵」と一九六四年の「神社の鳥居越しのキングギドラ」では、ショットの構図が同じであってもあまりにも世界観を異にしていることもまた事実である。

「巨神兵」と「キングギドラ」との違いとは何なのか。その答えは簡単である。「怪獣」なのかどうかである。しかし、「怪獣」かそうでないかという答えは、答えになっ

ていない。「キングギドラ」は、『三大怪獣地球最大の決戦』では、作中で若林映子演じる王女に憑依した金星人の説明により、かつて金星に栄えた文明を滅ぼした宇宙怪獣と設定が明かされている。また、物語における役割としても、地球の「怪獣」である「ゴジラ」「モスラ」「ラドン」の敵役として設定された「宇宙怪獣」だとされている。

それに対して、「巨神兵」は、その名の通り戦士である。アニメ版の『風の谷のナウシカ』では不完全な姿での登場であったが、宮崎駿の筆による漫画版の「巨神兵」は、「破壊の使徒」であり「光の巨人」である。映画版では「兵器」として描かれたが、漫画版をみれば「巨神兵」は単なる人型兵器というよりも自我を持った「戦士」として設定されていることがわかる。

「巨神兵」をなぜ登場させたかについては容易に察しがつく。宮崎駿の『風の谷のナウシカ』の映画版のラスト近く、未成熟な段階で復活し、そのため全身の細胞がどろどろに崩壊し始めている「巨神兵」が口から熱線を発射し、腐海からあふれ出し迫りくる王蟲の大群を焼き払おうとするシーンがある。映画の製作時、熱線を発射する「巨神兵」の作画の担当が庵野秀明であったことは周知の事実であり、ましてやスタジオジブリの鈴木敏夫が製作にかかわった作品である以上、「巨神兵」と「火の七日間」を題材として選ぶという、その選び方自体はごく自然な流れとみることができる。実際、特殊撮影を担当した樋口真司の発言によれば、何を登場させるかについて話し合っていたときに、監督の庵野秀明が「思いつき」的に提案しそれが通ったといわれている。「じゃあ、デカイ奴、何かないの?」となって……庵野さんが「巨神兵」と言ったわけです[4]。

往年の特殊撮影技術をみせるのであれば、「デカイ奴」としては「怪獣」のほうが理にかなっているのではないだろうか。しかし、この発想自体が、あらかじめ「巨神兵」を「怪獣」とは分類しない態度に依存しているというのも事実である。たしかに、『風の谷のナウシカ』の物語をあらかじめ知っており「巨神兵」の物語をすでに知っていれば、「巨神兵」とは「怪獣」ではなく、「人型兵器」であり、「調停者」である。とはいえ、「デカイ奴」が上空に突如現れて街を徹底的に破壊するというプロットは、きわめて「怪獣」的ということもできる。

（三）超獣ベロクロン

短編映画『巨神兵、東京に現わる』は、東京らしき街の日常に、林原めぐみのモノローグが被せられるシーンから始まる。そして、何気ない日常を突き破る形で、何のまえぶれもなく、それこそ唐突に、まさに唐突に、突如、街の上空に光輪を発した「巨神兵」が出現する。「巨神兵」はそのまま降り立ち、そして口からすべてを焼き尽くす火を発射する。

平和な日常の暮らしの奥底に潜む正体不明の不安、突然破られる日常といくらでも形容することはできるのだが、今度はテレビドラマ『ウルトラマンA』（一九七二年四月～一九七三年三月放映）の第一話「輝け！ウルトラ五兄弟」とくらべてみよう。というのも、『ウルトラマンA』第一話に見られる世界観のほうが、『地球最大の決戦』よりも『巨神兵、東京に現わる』に近似的と考えられるからである。

『ウルトラマンA』の第一話において、「異次元人ヤプール」の侵略兵器である「超獣ベロクロン」は、『巨神兵、東京に現わる』の「巨神兵」降臨と同じように、人々が日常を織りなしている広島の街に唐突に出現し、破壊の限りを尽くし、広島の街を焼き尽くす。[5] 平凡な毎日が繰り返される日常を突如突き破り街を破壊するという構図自体は『巨神兵、東京に現わる』と同じである。

「超獣ベロクロン」の突然の進撃で開幕する『ウルトラマンA』の物語にはじつはキリスト教的な終末論的性質が認められる。その世界観、キャラクター設定、そして特にその第一話についてその色彩は濃いといわれ、『ウルトラマンA』DVD―BOX所収のライナーノーツでも第一話について「神と悪魔の最終戦争」[6]と呼ばれている。そして、これらの点については、『ウルトラマンA』という作品の基本コンセプトを構築したとみられる脚本家の市川森一のキリスト教に根ざす宗教観が影響しているとみることができる。

市川の信仰に基づく発想は『ウルトラマンA』の世界観の端々に見いだすことができる。市川はすでに物故しているのだが、『ウルトラマンA』DVD―BOX（二〇一二年）のライナーノーツとして寄せられた沙倉龍一「輝け！ウルトラ五兄弟～作品総括『ウルトラマンA』DVDに寄せて」には「怪獣よりも遥かに強力で恐ろしい超獣を相手する新ヒーロー、ウルトラマンエースにも、斬新奇抜な設定が持たされた。それが「男女合体」という、意欲的な変身方法の設定である。これは、本作品の

メインライターを担った脚本家、市川森一の発想によるものとされている。キリスト教に深い造詣を持つ市川は、ここから発想を広げ」[7]とある。『ウルトラマンA』の企画書では男女の合体について「完全な人間」という「古来より人類が形而上学的な理想像として描き求めてきたイメージに根ざす」とされている。[8]「人類が、その本質的な悲願として求め続けてきたパーフェクトな理想像、それは男でもない女でもない超越者として、同時に、男の持つ勇気と、女の持つ平和を願う心の合体によってなる人類の守護神的存在としてさまざまな異次元の世界からの侵略者達の魔手のまえに大きく立ちはだかるのです」[9]。

では、「巨神兵」の物語はどうなのであろうか。漫画版『風の谷のナウシカ』において、ナウシカから「オーマ」という名前をもらった「巨神兵」は急速に自我を発達させ、自らを「調停者」と名乗る。「巨神兵」は裁定を下すものであり、「光輪」を発して飛翔するその姿はあたかも「神の使徒」である。それは「裁定」による滅びの物語であり、終末の物語であったと読むことができる。[10]

「神の使い」、「悪魔の使者」と対極的ではあるが、「超獣ベロクロン」の唐突な出現、広島を焼き払うその猛威は、「巨神兵」の「火の七日間」と重なってくる。では、「巨神兵」はやはり「怪獣」なのだろうか。世界観を近しくし、「デカイ奴」が街を蹂躙する、その「デカイ奴」とははたして「怪獣」として認められるのだろうか。

オフィシャルな設定からすれば、「巨神兵」は「兵器」であり、あるいは「調停者」である。それに対して、「キングギドラ」は金星を滅ぼした「宇宙怪獣」であり、「超獣ベロクロン」は「異次元人ヤプール」の生み出した「侵略兵器」である。だが、こうもいうことができる。オフィシャルな設定の知識を持つがゆえに、「デカイ奴」を見て、「怪獣だ」「兵器だ」「調停者だ」ということができるということである。

三　「怪獣」のローカルな場

（一）名指される存在として「怪獣」

長山靖夫は、「怪獣という名称で呼ばれる生物は、考えてみると実に奇妙な存在である。何となれば、これは生物学的には統一性のある概念ではなく、それどころか分類上はまったく異なる存在が、この一語で括られてしまっているのである」[11]と述べて、「怪獣」という概念について問題提起をしている。長山は、「怪獣」の奇妙さ曖昧

さを直接的に指摘する。そして、彼は続く文章において、「怪獣」そのものから、「怪獣」を「まなざす者たち」の側に焦点を移行させる。「だが問題の本質は、そうした無知なり粗忽なりにあるのではなく、彼らを怪獣として括ってしまえる我々のなかに分類学よりも自明な何かが、確固として存在している点にこそあるだろう」[12]。

長山は、「怪獣」の概念的な曖昧さ、乱暴さを指摘する。そして、続く文章で「怪獣」は「怪獣」として自己言及的に措定されるのではなく、他者によって呼び起こされるものなのではないかと問題を設定する。「怪獣は、ある存在を「怪獣である」と名指すまなざしによって生み出されるのだ」[13]。

長山は「名指される存在として怪獣」を定義する。長山のこの定義を踏まえれば、なぜ巨神兵を「怪獣」とは認めなかったのかについての疑問はある程度は解決する。すなわち、「巨神兵」を「怪獣」として分類するあるいは分類しないという認知側の態勢の問題である。それは「怪獣」分類に関する文化資本であり、心性あるいはハビトゥスといってもよいだろう。もちろん、そもそもが「巨神兵」とは強力なキャラクターであり、「怪獣」としてはなかなか認めがたい存在ではある。だが、「デカイ奴」が街を破壊するという点に絞れば、それが「キングギドラ」であろうが、「超獣ベロクロン」であろうが、「巨神兵」であろうが同じである。にもかかわらず、「巨神兵」を「怪獣」とは分類しないというのはどういうことなのだろうか。

「名指されたもの」が「怪獣」であるとすれば、「怪獣」は名指されることによってはじめて出現する。いいかえれば「デカイ奴」は「怪獣」と呼ばれることではじめて「怪獣」となる。ここには、名指す者のもつ大衆文化メディア作品についての知識の量と質が大きく関わっている。

（二）触媒としての「怪獣」

「怪獣」に関する心性あるいはハビトゥスの持ち主は、「怪獣」を主題とするコンテンツの世界観を了解し、その構成要素を抽出し、脱構造化し、再構造化するエージェントである。それは、いいかえれば、世界観の要素を抽出し選択し組み合わせ構築されるシミュラークルでもある。さらにいえば、エージェントは、「怪獣」の世界観を別の世界観や文化要素と連結させ結合させる場合も十分考えられる。

巨大生物であること、さらに恐竜をなぞったような生物であること、古代生物の復活ないしは生き残りであること、これら『ゴジラ』『大怪獣バラン』『空の大怪獣ラドン』といった初期の一連の東宝作品に見られるような、多くの場合で「怪獣」的なるものを構成する諸要素は、ローカルな場を構成する消費者・解釈者・生産者のもつ多様な世界観や文化要素とともに坩堝に投じられ、そこで再加工され「怪獣」として立ち上がる。

一九九二年に公刊された別冊宝島『怪獣学・入門！』はまさに「怪獣」という文化事象の再生産の産物であると位置づけることができる。『怪獣学・入門』には、「怪獣」を主題とした多様な論考が掲載されているのだが、本書全体は「怪獣」という「物語」を突き詰めようとする姿勢で編集されている。そこで貫かれている問いは「「怪獣」というものに、作り手が、また観客が託すものは何か」[14]という問いである。

たとえば、長山靖夫はどうであろう。長山は、『怪獣学・入門！』において「怪獣はなぜ「南」からやってくるのか」を執筆し[15]、「怪獣」南方起源説を唱え、戦前期日本における「南進論」と「北進論」に重ねる「怪獣」の物語を提示する。

『怪獣学入門』に寄せられた赤坂憲雄の論考「ゴジラは、なぜ皇居を踏めないか―三島由紀夫『英霊の聲』と『ゴジラ』が戦後天皇制に突きつけたものとは何か？―」では、映画『ゴジラ』を「反戦映画」と規定し、その上でつぎのように「ゴジラ」とは「英霊」であるという説を展開する。「『ゴジラ』の基層には、おそらく無意識の構図として、戦争末期に南の海に散っていった若き兵士たちの、ゆき場のなく彷徨する数も知れぬ霊魂の群れと、かつてかれらを南の戦場に送り出し、いま死せる者らの魂鎮めの霊力すら失ってただ人間にかえった、この国の最高祠祭者とが、声もなく、遠く対峙しあう光景が沈められているはずだ」[16]。

同じく赤坂憲雄は、『怪獣学・入門！』にもう一本の論考を載せている。「バランとラドンは、なぜ滅ぼされるか？―まつろわぬ民の末裔たちの反撃」である。この論考では、「怪獣映画の多くは、頑なに、ひたすら凡庸に物語を反復する」作品であるとされ、「異人（まれびと）との出会いと訣れ」という「古くからの物語の定型」であるとされる[17]。

長山においては、「怪獣」の物語は「南進論」に回収される。赤坂の二つの論考においては、「英霊論」に、「ま

れびと論」にそれぞれ「怪獣」の物語が回収される。このとき「怪獣」は媒介であり、「怪獣」物語を生成する触媒である。「怪獣」を媒介として、果てしない語りが量産され展開される。

四　触媒としての、あるいは原型としての「ゴジラ」

物語開発の触媒としての「怪獣」という想定に大きく関わるのは「ゴジラ」である。

品田冬樹の証言を紹介してみよう。品田冬樹は、幼少の頃からの「怪獣」好きが高じて、造型師となった人物である。「怪獣映画」作品としては『ゴジラvsビオランテ』（一九八九年公開）における「ビオランテ」、『ガメラ2　レギオン襲来』（一九九六年公開）、『ガメラ3　邪神覚醒』（一九九九年公開）、『ゴジラ・モスラ・キングギドラ大怪獣総攻撃』（二〇〇二年公開）において造型を担当している。また、これら「怪獣特撮映画」以外でも、『七星闘神ガイファード』（一九九五年）、『超星神グランセイザー』（二〇〇三年）、『幻星神ジャスティライザー』（二〇〇四年）といった特撮テレビ作品で仕事をしている。

品田によれば、ある時期まで「怪獣」とはすなわち「ゴジラ」を指したのだという。「『ウルトラQ』に始まったとされる怪獣ブームで、世間の認識する「怪獣」のイメージは、「映画に出てくる巨大なる生物」という確固たる定義に収まっていった。それ以前には、巨大な恐竜を模したキャラクターは怪獣とは呼ばれず、どれもこれもみんな「ゴジラ」呼ばわりされた」[18]と品田は述べている。そして、品田は一九六六年の『ウルトラQ』放映開始にまつわるエピソードを紹介している。手塚治虫が放映前の『ウルトラQ』の内容を聞いて「毎週ゴジラをやられたんじゃ、敵うわけがない」と脅威を表したというエピソードである。ただし、このエピソードが掲載された手塚治虫『観たり撮ったり映したり』をみると、手塚自身は「怪獣」を「ゴジラ」と実際には呼んではいない。

『ウルトラQ』がまだ放映されていない一九六五年、手塚治虫の虫プロダクションは連続アニメ作品『W3』のテレビ放映を行っていた。その時期、『W3』の裏番組として翌年の一九六六年正月から円谷プロダクション制作のテレビドラマの放映開始の話を聞く。手塚の綴ったエピソードをみてみよう。

「テキはなんでも特撮を毎週やるんで物凄い製作費だそうで、受けなければ大変なことになるそうです」
と局の人が知らせてくる。
「どんな特撮だい？」
「ゴジラですよ。いろんなゴジラを毎週だすってんで、そのぬいぐるみだけで足がでちまっているそうです」
「いろんなゴジラって何だろう」
「アザラシのゴジラとかモグラのゴジラとか……タイトルは『ウルトラQ』とかいいましたが……とにかく『W3』にはひびきませんよ」
それを聞いてぼくは慌てふためき、青くなってスタッフにどなりつけた。
「とんでもない‼　こんな強敵ってあるか！　視聴率喰われるぞ！　ゴジラなら当たる！　『W3』をもっとおもしろくしろ！　シナリオを書きなおせ！　一大事だ！」
そして正月、ついにその日が来、ぼくは「ウルトラQ」の第一話を見た。
ぼくも驚いたが、ぼくの息子の興奮ぶりは凄いものであった。眼はランランと輝き、喰い込むようにゴメスとリトラの猛威を見つめていた。クライマックスが終わってから、ぼくはわが「W3」へチャンネルを変えた。その動きやアクションのみすぼらしさ。「ああ、これで負けた！」と感じた。(19)

いろいろな「ゴジラ」といっているのだが、正確に言えば、「アザラシのゴジラ」とは、第二七話「二〇六便消滅す」に登場する「トドラ」であり、「モグラのゴジラ」とは第八話「甘い蜜の恐怖」に登場する巨大化したモグラ（モングラー）を指すのであり、『ウルトラQ』が提示したのは「ゴジラ」ではなく「怪獣」である。手塚のエピソードからは、一九六六年当時、「ゴジラ」が「怪獣」の総称として用いられていたことが伝わってくる。ただし、本当に「ゴジラ」とは「怪獣」の総称としてどれほどの範囲で通用していたのであろうかについてはさらなる検証が必要である。ここでは品田冬樹の証言と、手塚治虫の紹介するエピソードだけからであり、「怪獣」という語と「ゴジラ」という語の用法が「怪獣」ファンの構成する「界」の外側ではどのようになっていたのかという問題が残る。

五　「怪物ゴジラ」「怪獣ゴジラ」

（一）ゴジラ

「ゴジラ」とはそもそもどのような設定なのだろうか。『ゴジラ　東宝特撮未発表資料アーカイブ―プロデューサー・田中友幸とその時代―』をひもとくと、話は昭和二九年四月にさかのぼる。当時、東宝のプロデューサーであった田中は、インドネシアの独立運動の秘話を題材としたインドネシアと日本の合作映画『栄光のかげに』の制作準備中であったが、インドネシアと日本の国際関係やアメリカの介入などの外的要因によって頓挫する。そして、田中は次の作品を模索することとなった。そこで、田中が注目したのが、「ビキニ環礁の水爆実験」「第五福竜丸事件」であったとされる。田中は、一九五三年に公開されたアメリカ映画『原子怪獣現る』などから着想を得て、「前世紀の恐竜が原水爆実験の影響で現代に蘇り東京を襲撃する」というアイデアを発想したとされ、その企画について、当時東宝の制作本部長であった森岩雄が正式に制作スタートを認めたとされている。[20]

ここにおいて、「東京という都市を襲撃するものとしての怪獣」というモチーフを認めることができるのだが、それは脇に置き、話を進めよう。

制作に当たって、検討用の台本の執筆を依頼されたのは探偵小説作家の香山滋であった。なぜ香山が選ばれたのかについては、田中友幸自身が香山滋のファンであったこと、また、香山滋の作品にはそれまでにも香山自身の生物学、古生物学の知識をふるった「怪物」の登場する作品があったことが考えられる。

また、これは有名な話なのだが、そもそも「ゴジラ」という呼称についてはどうかといえば、当時、東宝にいた大道具に「グジラ」というあだ名の人物がおり、その理由は、「ゴリラ」と「クジラ」をあわせたものなのだが、「グジラ」では語感がよろしくないとの理由で「ゴジラ」とされたのだと、特撮研究史家であった竹内博は述べている。[21]

ここにおいて、原水爆実験によってよみがえる古代生物という原初のモチーフが現れたのではあるが、制作企画段階におけるもう一つのエピソードをここに挿入しておくことにも意味はあると考える。それは、特撮を担当した円谷英二の温めていた企画である。一九四八年に、円谷英二は映画監督の佃血秋から「インド洋の大ダコ」が船を襲ったという話を聞かされたという。そして「イ

ンド洋上に大ダコが出現して次々と捕鯨船団を襲うという一編のストーリーを作り上げた」といわれる。しかしながら、円谷が企画を提出せず温めている間に、「古代恐竜が水爆実験によって復活し東京を襲う」という田中友幸の企画が東宝で正式に通り実現してしまったのだという。[22]

（二）香山滋の「ゴジラ」

さて、東宝映画『ゴジラ』における「ゴジラ」の設定はじつは非常に奇妙なものである。「ゴジラ」は科学的な装いをしながらも、実はフィクションとしての科学的言説によって装飾された存在として提起されている。

香山滋が映画『ゴジラ』の脚本をノベライズ化した作品『怪獣ゴジラ』（一九五四年一〇月）および映画『ゴジラ』の制作準備段階で執筆された「G作品検討用台本」（一九五四年）をみてみよう。ちなみに、香山滋『怪獣ゴジラ』は、一九五四年に岩谷書店から書き下ろし作品として出版された作品であり、『香山滋全集』を編集した竹内博の解題によれば、一九五四年七月一七日から九月二五日にかけて全一一回で放送されたニッポン放送のラジオドラマ「怪獣ゴジラ」の台本をもとにノヴェライズされた作品である。そして、ラジオドラマの台本の実際の執筆者は、「龍野敏」（当時、東宝文芸学部長の堀江史朗）であり、台本をさらに探偵作家の永瀬三吾がアレンジし、最終的に香山がまとめた作品と解説されている。[23]したがって、映画『ゴジラ』の原作は公開前に出版された『怪獣ゴジラ』ではなく、香山の筆による「G作品検討用台本」とされている。なお、「G作品」の「G」とは「ゴジラ」の頭文字の「G」ではない。「G作品」とは製作段階での仮題であり、「G」はジャイアント（巨大な）の「G」であった。

まずは、「ゴジラ」の初登場の場面を岩谷書店版の『怪獣ゴジラ』からみてみよう。

> 岩山をよじ登り、正面に山火事を間近く見たと思った瞬間、その右の山の斜面に、グラッと動いたものを認めた！
> 明らかに、それは巨大な怪物の頭であった。眼がありそして口があり、その口には、血のしたたる一匹の牛をくわえていた。
> 人々は恐怖の叫び声とともに、その場に立ち竦んでしまった。

しかし、ひとり山根博士だけは、命を賭して、対決するように、相手をにらみつけ、素早くカメラをとり出して、シャッターを切った。
人々の恐怖の眼に見据えられながら、やがて、怪物の頭は山の向こうに没し去った。

香山滋「怪獣ゴジラ」(24)

続いて、大戸島に現れた「ゴジラ」と初遭遇を果たした山根博士が国会において「ゴジラ」の正体について解説を行う場面をみてみよう。

――ええ…つまりこれは、今から凡そ二百万年前、恐竜や、ブロントサウルスなどという生物が、地上に全盛を極めていた時代……学問的には侏羅紀と申しますが、その時代の生物は、われわれの想像によってしか、形づけられなかったのでありますが、まず、それらの生物の想像図を幻灯によっておめにかけたいと思います。
こちらが恐竜で、右側のがブロントサウルスであります……これらの巨大な生物が、地上に全盛を極めていた時代、即ち、先に申しました侏羅紀、その頃から、次の時代白亜紀にかけてはきわめて稀に生息していた海棲爬虫類、即ち海の中に棲む爬虫類に属する生物が、陸上動物に進化しようとしたのでありますが、つまり、この大戸島に出現した怪獣は、海の中の動物から、陸上獣類に進化しようとする過程にあった中間型の生物であると見て差し支えないと思うのであります。
仮に私は、この怪物を、大戸島の伝説に従って、ゴジラと仮称することにします。

香山滋「怪獣ゴジラ」(25)

『怪獣ゴジラ』というタイトルではあるが、ここでは「怪獣」ではなく、つねに「怪物」と表記されている。
映画『ゴジラ』の準備段階で東宝の田中友幸から依頼された香山滋が執筆した「G作品検討用台本」では、山根博士は山室博士となっており、彼による説明は二段階に分けて行われるのだが、説明の内容自体に変更はない。
「怪物ゴジラ」が「侏羅紀」の生物であるという点は山室の自宅で娘の恵美子に向けて語られる。

「恵美子、びっくりするな。あの怪物ゴジラという奴

は、先頃の水爆実験が生んだ、とんでもない代物なんだ」

「ええ、」

「わしは奴に直接お目にかかっていない。実地も調査していない。だから、わしの見解も、一応の想像に過ぎんが、怪物ゴジラは、いまから凡そ二百年前、恐竜やブロントザウルスなどが、全盛をきわめていた時代―学問的には侏羅紀というのだが、その頃にいた海棲爬虫類の一種だ」

香山滋「G作品検討用台本」(26)

このように、山室博士は「ゴジラ」と実際に遭遇はしないまま得られた写真や資料類をもとに「ゴジラ」の正体について説明を行っている。そして、山室博士は、臨時ニュースの放送という形で「ゴジラ」の正体について語る。

「臨時ニュースを申し上げます。只今から、わが国の古生物学の権威山室恭平博士の重大発表がございます……山室博士どうぞ」

……（中略）……

「（おもむろに）私が、実見者の談話、写真等から考えますことは、ゴジラは、侏羅紀から次の白亜紀にかけて、極めて稀に生息していた、海棲爬虫類から、陸生獣類に進化しようとする過程にあった中間型の生物であったと見て差し支えありますまい。そのことは、従来一度も同類が化石として発見されなかったこと、その容姿が極めて獣形をなしていることで証明されているように考えられます。」

香山滋「G作品検討用台本」(27)

「ゴジラ」については、その設定の科学的な曖昧さ、考証の甘さということもできるし、科学的な言説の形をとった虚構とみることもできる。

地質年代としていえば、「ジュラ期」は二〇〇万年前ではない。恐竜と呼ばれる古生物が跋扈した時代はそれよりも遥かに昔である。そして、この点については、これまであまたの怪獣評論、ゴジラ評論において指摘されてきた点でもある。たとえば、長山靖夫はこう述べている。

「ここで我われはまず、その説明のあまりのいい加減さに驚き、眼を奪われてしまう。地質学・古生物学に詳しかった香山滋が、なぜこうした架空の地質史を『ゴジラ』の

物語の基礎においたのだろうか。我われとしては、あえてそのような詐術を用いて見せた彼の心理を推測する他ないだろう」[28]。そして、長山は幕末から活動する「神道系思想家」であった大石疑真棲素美の説いた、人類の起源を竜とする「神話」の説明を媒介させて、こう述べる。「我われが真に注目すべきなのは、一億数千年前のジュラ期が二百万年前になってしまっていたり、爬虫類から獣類（哺乳類）への進化と水棲・陸棲の区別の混乱などではない。山根博士の不用意な説明が奇しくも明らかにするのは、もっともらしく装われた恐竜出現の根拠の荒唐無稽さではなくて、ゴジラという存在が、時間軸も進化の法則も捻じ曲げた強靱な意志力によって突き動かされる「近代」の生んだ神話の産物だったという、その真相ではないだろうか」[29]。

だが、ここで問題とすべきは、長山の説の妥当性ではない。そうではなくて、長山のような形で多様な形で自説を自由に生成させることのできる「怪獣」のほうである。「怪獣」ファンの「界」では「怪獣話」と呼ばれる多様な自説が生産され流通する。だから、「怪獣」自体の概念的な普遍性とは、こうした多様な言説を可能にするという意味として解釈できる。

品田冬樹は東宝映画の「ゴジラ」について「未確認生物」を「真の原点」とする概念としている[30]。品田によれば、「ゴジラは、たしかに動物であるはずだが既知のものではなく、その正体は推測の域を出ていない（口から熱線を吐くのも特に説明されない）。映画のストーリーがゴジラの「怪獣」の「正体不明ゆえの恐怖」をこれ以上ないほど効果的に打ち出していることは特筆すべき点だ」[31]と述べて、「怪獣」が「未確認生物」である点を強調している。

「ゴジラ」に沿っていえば、「怪獣」概念の普遍性を可能にしたのはその説明の虚構性である。「ゴジラ」がやはり「未確認生物」であり、そこに山根博士・山室博士によって科学的な装いを持った言説が付与されたのである。だから、ここではあくまでフィクションとしての科学的言説によって設定されているという事実が確認できればよい。

六　「怪獣」、この豊穣なるもの

香山滋によって創造された「ゴジラ」の虚構性は反転し、言説の孵卵器として機能するようになった。とりあ

えずはこう結論づけることができるだろう。

「ゴジラ」を始源として「怪物」は「怪獣」へと転化し拡がっていく。品田冬樹は、一九五四年一一月公開当時の新聞や雑誌記事の見出しを調べ、一九五四年一一月三日の『ゴジラ』封切り前後から「怪獣」という言葉が広がっていったのではないかと述べている[32]。実際、映画の企画準備段階で執筆された香山滋の「G作品検討用台本」では、品田も指摘するように「怪獣」という言葉は使用されてはおらず、「怪物ゴジラ」であり、「巨獣」「恐竜の生き残り」といった言葉が用いられている。「怪獣」という言葉がどのような歴史をたどっているのかについては、あらためて検討が必要ではあるのだが、ここでは品田冬樹の説明するように、「ゴジラ」を現在まで続く「怪獣」の原型として措定することは無理がないのではないだろうか。そして、「ゴジラ」の虚構性とそれゆえの豊穣性・多産性も、「ゴジラ」以降の「怪獣」の生成に引き継がれていったのではないだろうか。

このように考えてくると、先に紹介した手塚治虫の『ウルトラQ』と『W3』についてのエピソードには別の角度からの考察の可能性が浮上してくる。手塚の紹介する「局の人」は、「いろんなゴジラ」といっている。「ゴジラ」は強度の強いキャラクターである。その巨大な肢体、造型、能力はキャラとしての強度を強く示している。しかし、同時に、「ゴジラ」とは科学的に特定することのできない、きわめてあいまいで虚構に満ちたキャラクターでもある。だからこそ、「いろいろなゴジラ」が可能となる。

「怪獣」の曖昧さとは、オフィシャルなレベルにおいて発生した。そして、「怪獣」の代名詞が「ゴジラ」だったとすれば、「ゴジラ」の設定上の欠陥は、しかしながら、同時に「怪獣」の多様な発生を可能にした。すなわち、設定を生物として科学的に厳密にすることなく、「正体」はオフィシャルには語られても、結局は「正体不明」の未確認な存在として展開することが可能になったのではないかと考えられる。このことは「怪獣」という存在が「いい加減」な性質を持っているということを意味しない。むしろ、よい意味での「いい加減さ」であり、だからこそ、「怪獣」の多様な展開が可能となり、また、「怪獣」の物語も多様な展開が可能になったのではないかと考えられる。

【注】

1）「オキシジェン・デストロイヤー」の表記などについては、香山滋「G作品検討用台本」による。『香山滋全集11』三一書房、一九九七。四三一頁。ちなみに、映画『ゴジラ』をノベライゼーションした香山滋『怪獣ゴジラ』では、「オキシジェン・デストロイヤー」は「オキシジェント・デストロイヤー」と表記されている。がしかし、水中の酸素を破壊し生物を液化するという性質には変わりはなく同じ物質と考えられる。

2）この点から、「怪獣」を自然の象徴と措定し、「怪獣」の物語を自然の征服を目指す人間中心主義的な近代に対する反逆もしくは報復ととらえ、その意味を考察する、たとえば近代への報復に対して超近代をあてるという構図を描くようなテーマを設定することも可能ではあるのだが、この場合、「怪獣」という主題は後景に退き、近代批判の一つのコロラリーとして位置づけられてしまう。

3）ただし、一九五八年公開の東宝映画『大怪獣バラン』における恐龍パラノボーダーあるいは怪獣バランあるいは婆羅陀巍神に見られた特殊火薬による殲滅という場合もある。『大怪獣バラン』については、古代生物の復活と推測されること、秘境から出現することなど「怪獣」作品の一つの典型例を示していると考えることができる。『大怪獣バラン』についての検討は稿を改めて行いたい。

4）樋口真司の発言。『巨神兵、東京に現わる』パンフレットより。

5）実は超獣ベロクロンが「怪獣」なのかというと問題がある。ベロクロンは、『ウルトラマンA』の世界観においては、地球侵略を企む異世界人ヤプールの送り出した破壊兵器だからである。実際、『ウルトラマンA』の準備段階で製作された「新番組企画案ウルトラV（仮）」ではすでに「超獣」という設定が登場しているのだが、「怪獣」ではなく「超獣」とすることのメリットとして「一見して他に氾濫する怪獣や宇宙人と区別がつく点です」とあり、「第二次怪獣ブーム」における「怪獣」のいわば「粗製濫造状況」に対して制作者側が考えた「新しさ」が込められていると読むことができる。『ウルトラマンA』DVD―BOX（円谷プロダクション・バンダイ、二〇一二）所収の「番組企画資料BOOKS」より。ただ

し、本稿では、「怪獣」に関する文化生産の場は、オフィシャルな場だけに限定せずに、ローカルな場も含む広大な「界」として設定しており、その「界」においては、「超獣」は「怪獣」として消費されたとみるほうが妥当と考える。

6）『ウルトラマンA』DVD―BOX、第一話「輝け！ウルトラ五兄弟」に付されたライナーノーツより。

7）沙倉龍一「輝け！ウルトラ五兄弟～作品総括『ウルトラマンA』DVDに寄せて」『ウルトラマンA　DVD―BOX』。

8）『ウルトラマンA』DVD―BOX所収の「ウルトラマンA製作メモ」より。

9）同上。

10）宮崎駿『風の谷のナウシカ』一～七、徳間書店。

11）長山靖夫『怪獣はなぜ日本を襲うのか?』筑摩書房、二〇〇二年。五二頁。

12）同上。

13）同上。五二～五三頁。

14）『映画宝島怪獣学・入門！』別冊宝島、JIC出版、一九九二年。序文より。

15）この論考は、長山靖夫『怪獣はなぜ日本を襲うのか?』（筑摩書房、二〇〇二年）に再録されている。

16）赤坂憲雄「ゴジラは、なぜ皇居を踏めないか」『怪獣学・入門！』。一四頁。

17）赤坂憲雄「バランとラドンは、なぜ滅ぼされるか?―まつろわぬ民の末裔たちの反撃」『怪獣学・入門！』。

18）品田冬樹『ずっと怪獣が好きだった』岩波書店、二〇〇五年。七九頁。

19）手塚治虫『観たり撮ったり映したり』増補改訂版、キネマ旬報社、一九九五。一九四頁。

20）『ゴジラ　東宝特撮未発表資料アーカイブープロデューサー・田中友幸とその時代―』角川書店、二〇一〇年。四二九頁。

21）竹内博「ゴジラの誕生」竹内博・山本眞吾編『完全・増補版　円谷英二の映像世界』実業之日本社、二〇〇一年。六九頁。

22）同上。六七頁。

23）竹内博「解題」『香山滋全集7』三一書房、一九九四年。

24）香山滋「怪獣ゴジラ」『香山滋全集7』三一書房。三六二―三六三頁。

25）同上。三六五―三六六頁。
26）香山滋「G作品検討用台本」『香山滋全集11』三一書房、一九九七年。四一七頁。
27）同上。四二〇―四二一頁。
28）長山靖夫『怪獣はなぜ日本を襲うのか?』。一一頁。
29）同上。一三頁。
30）品田冬樹『ずっと怪獣が好きだった』。一二七頁。
31）同上。二〇頁。
32）同上。一六頁。

付記

本稿は、平成二四年度相模女子大学特定研究助成費A「「怪獣」を主題とする映像コンテンツの系譜と変遷に関する基礎的研究」の研究成果の一部である。

また、本稿の内容については、同特定研究の共同研究者でもある、相模女子大学学芸学部メディア情報学科田畑雅英教授との示唆に富む討議と助言に助けられた部分のあることを記しておく。

（本学教授）