怪獣映画と「南洋」

田畑雅英

The South Seas and Islands in Japanese Monster Films

Masahide TABATA

Early Japanese monster films had a hidden serious theme which was typical of Japan: Japanese incompatibility with Western civilization. With “Mothra” the South Seas and Islands appeared for the first time in Japanese monster films, which brought an essential change of this genre. The message of the films became more universal, nonpolitical and in a sense perfunctory. This change was one cause for the trend of the Japanese monster films to become a more popular entertainment.

Key Words: Japanese films, monster films, popular culture, South, Mothra

Ⅰ.

日本の怪獣映画[1]、とりわけ昭和期の怪獣映画の舞台として念頭に浮かぶのは、同時代の日本と並んで、「南洋」であり、とりわけそこの島々ではないだろうか。怪獣映画という日本固有のジャンルを確立した『ゴジラ』（本多猪四郎監督、1954）の発想のもととなった『キング・コング』King Kong（アーネスト・シェードサック監督，1933）がすでに南洋の孤島と現実には存在しない巨獣という組み合わせを提示しているが、一見それを踏襲するかのように、日本の怪獣映画でもしばしば南洋が登場する、という印象がある。

しかし、日本の怪獣映画においてそれが全面的に現れるのは『モスラ』（本多猪四郎監督、1961）においてであり、それ以前は舞台がほぼ日本国内に限定されていた。本論においては、日本の怪獣映画にとって「南洋」の登場がどのような意味を持っていたかを検討したい。考察にあたっては、とりあえず、日本の怪獣映画の基礎を形成した1950年代から60年代にかけての東宝怪獣映画を主たる対象とした。[2]

Ⅱ.

先述のように、『キング・コング』という大いなる先例をつねに念頭に置いていたにもかかわらず、実際には、日本の怪獣映画の舞台は当初はほぼ日本国内に限定されていた。本格的な日本怪獣映画の嚆矢と目される『ゴジラ』においては、漁船第五福竜丸が南太平洋ビキニ環礁で行われた水爆実験に

よって被曝した事件が作品発想の源泉になっているが、映画の舞台は、呉爾羅（ゴジラ）伝説が伝わる架空の島・大戸島と東京、および日本近海に限定されている。続編の『ゴジラの逆襲』(小田基義監督、1955）においても、作品の一つのクライマックスであるゴジラとアンギラスの決闘は大阪で行なわれるが、後半の舞台は北海道に移り、とりわけ終局で自衛隊機の攻撃によってゴジラが北方の孤島で氷漬けにされることから、北方のイメージが強い。それに続く『空の大怪獣ラドン』(本多猪四郎監督、1956）や『大怪獣バラン』(本多猪四郎監督、1958）でも、それぞれ九州や東北という地域設定があり、南洋はおろか海外との接点も見出すことができない。

その意味で、『モスラ』で南洋が作品の舞台として本格的に登場したことは、日本の怪獣映画史上の一つのターニングポイントとなった。『モスラ』は、中村真一郎・福永武彦・堀田善衛という三人の作家に原作が依頼され[3]、怪獣映画初のカラー・シネマスコープ作品として制作された。[4] それまでのシリアスでリアルな路線を転換して、女性観客や家族連れを意識しており[5]、カラフルな南洋の風景や風物が幅広い画面を埋めるにふさわしいと考えられたことは容易に想像できる。

もちろん、『モスラ』が、それまでの怪獣映画の系譜と完全に断裂しているわけではない。一つのつながりは言うまでもなく、南太平洋で繰り返された原水爆実験である。『モスラ』は冒頭、台風で貨物船・第二玄洋丸が南太平洋において遭難し、ロリシカ国の原水爆実験場であるインファント島に漂着した乗組員が救助されるところから始まる。南洋での日本船舶の被曝という、第五福竜丸事件を明確に想起させるこのエピソードは、しかし、救出された乗組員からは不思議なことに放射能はまったく検出されなかったという展開となって、『ゴジラ』と同根でありながら、いわばポジとネガのような対比を示して見せる。核実験を背景にしたゴジラによる惨害を空襲の記憶とも二重映しにして展開する『ゴジラ』に対して、『モスラ』は、繰り返される核実験という現実から出発しながら、その人体への影響をなかったことにしてしまうという、現実にはあり得ないことをあっさり実現してしまう。その意味でも、『モスラ』は現実的であるよりも、おとぎ話的な寓意性や抽象性に接近する傾向を見せることは明らかである。

原水爆実験場でありながら住民たちが居住し、彼らが守護神と崇めるモスラが棲息するインファント島は、以後頻繁に東宝怪獣映画に登場することになる南洋の孤島の嚆矢である。巨大な蛾モスラ（Mothra）の名は蛾（moth）に由来するが、同時にインファント（infant =「幼児」）という島名との連関から母（mother）も含意している。この文脈で命名されたインファント島はもちろん架空の島であり、その位置は明示されない。映画が海上保安庁のオペレーターの「カロリン群島に発生した台風8号は…」[6] という台詞で始まるのは、リアリティーを担保する巧妙な手法であり、実在のカロリン群島のイメージからインファント島も実在するかのような錯覚が成立するのであるが、インファント島は現実にはどこにも存在しない。以後怪獣映画に登場する南洋の島は、『キングコング対ゴジラ』（本多猪四郎監督、1962）のファロ島、『海底軍艦』(本多猪四郎監督、1963）の轟天建武隊の島（島名は示されない）、『ゴジラ・エビラ・モスラ　南海の大決闘』(福田純監督、1966）のレッチ島、『怪獣島の決戦　ゴジラの息子』(福田純監督、1967）のゾルゲル島等々、ほぼすべて架空の島である。

もちろんこれは『キング・コング』の髑髏島から系譜を引く伝統でもあるが、日本の怪獣映画においては、単にそれだけではない意味が見出される。

そもそも怪獣映画が観る者にインパクトをもたらす大きな要因は、現実の日常の光景の中にあり得ざるもの（怪獣）が侵入してくるということであるから、映画に描かれる現実世界がリアルであればあるほど、そこに怪獣が出現するというインパクトは強烈になる。事実、『ゴジラ』から『空の大怪獣ラドン』に至る三作はそれぞれ、東京、大阪、福岡の現実の都市風景を精密なミニチュアで再現し、そこに「怪獣」が現れるという荒唐無稽な設定にリアルな説得力をもたらそうとする努力が行なわれている。単に静的な都市景観の再現だけでなく、たとえば『空の大怪獣ラドン』では、ミニチュアで表現される倒れる給水塔からこぼれ落ちる水、ラドンの起こす衝撃波で崩落する西海橋、崩れるビルの中で走って逃げる人々の合成など、動的なリアルさも当時の技術水準からすればきわめて精緻に実現されている。シリアスなテーマを内包していることだけでなく、画面上のこうした精密なリアリ

ティーが、これらの作品を単なる子ども向きという枠を超えたものにし、怪獣映画が継続的に制作される基礎を固める一助になったことは疑いない。[7]

怪獣映画に登場する南洋の孤島は、これと顕著な対照を形成する。架空の場所であるから、上述のような現実の情景の精密な再現は行われようもなく、画面にはただ観客の多くが漠然と抱く「南洋」のイメージが展開することになる。

このことは、どのような意味を持つだろうか。

日本の怪獣が多く恐竜をプロトタイプとし、しかも『ゴジラ』では明らかに故意の操作を行ない、原型となる恐竜の生息時期を古生物学的な常識からずらすことによって、失われた大いなる価値の象徴となっていることについては、以前に論じたことがある。[8] 恐竜という絶滅した大いなる存在に、西洋化によって失われた日本の伝統的な精神的価値を二重映しにすることによって、移入された西洋文明への違和感と根本的な疑問を表明しているのが、初期の日本怪獣映画の特徴であった。

このように、過去に想定された非在の時間に根源を持ちながら、日本という限定された空間にきわめて現実的にコミットしたこれまでの怪獣に対して、モスラを嚆矢とする南洋産の怪獣は、いわば非在の空間に出自を持つことになる。ゴジラが西洋化した近代日本の問題性を内包した存在であったのに対して、モスラは具体的な地域にコミットしない、より広く、抽象的な、漠然としたテーゼを提示することになる。

怪獣映画に先駆けて、南洋（または、より広く「南方」）と失われた価値を結びつけた日本の大衆文化ジャンルが、秘境冒険小説である。小栗虫太郎の『人外魔境』シリーズ、とりわけその第一作である「有尾人」(1939）は、アフリカの人跡未踏の地に生き延びる現人類以前の有尾人ドドに、現在の人類が失った根源的な生命の様態と純粋な心性を見ているが、現代の文明人が太古の様相を残した南方の「秘境」で人間以前（または以外）の存在が伝える人間の根源的な価値に出会う、という日本の秘境冒険小説独自の構図を明確に示し、後続の秘境冒険小説が踏襲していくことになる祖型を確立した作品である。[9] 後に、この秘境冒険小説の分野にほぼ生涯を捧げた香山滋が『ゴジラ』の原作者に充てられたことは、すでに怪獣映画と秘境冒険小説という、欧米に先駆を持ちながら、日本において独自の展開を遂げた二つの大衆文化ジャンルの相関性を示唆するが、しかし、香山の組み上げたプロットには、「南洋」との連関はほぼ見られない。同じく秘境の奇談を好んで題材にする黒沼健の原作による『空の大怪獣ラドン』『大怪獣バラン』にも「南洋」は登場せず、むしろこうした分野に縁が遠いと思われる純文学作家三人による『モスラ』において本格的に怪獣映画と「南洋」の連関が生まれたのは、ある意味では皮肉とも思える。

中村真一郎の「回想」によれば、プロデューサーの田中友幸が中村と交友のあった椎野英之を通して中村に怪獣映画のプロット作成を依頼し、中村が福永武彦と堀田善衛に声をかけるという経緯で『モスラ』の原作は成立した。[10]『モスラ』が公開された1961年は、言うまでもなく60年安保闘争が盛り上がった翌年であり、この原作者たちの顔ぶれ、とりわけ堀田善衛の参加から容易に想像されるように、当初の案にはかなり政治的な要素が含まれていたようである。中村によれば、映画の終盤には以下のような展開が考えられていた。

> 上陸した芋虫（引用者注：モスラの幼虫）が国会議事堂の上にまゆを作ってしまう。
> それを排除するために、自衛隊が出動となるのだが、私たち三人はそこで、日米安保条約を持ち出し、この条約によって、日本政府はアメリカ軍に出動を要請し、議事堂のまわりは安保反対の群衆がとり巻く。ここは一部、ニュース映画の実写を借用する。一方、ニューヨークの国連本部では、ソ聯が日米安保の発動に拒否権を申し出て、こちらも緊張した論争場面がつづく。[11]

中村の回想によれば、この案は田中友幸の「独立プロの映画だなあ」という一言で不採用となった。実際の映画では「ロリシカ」という明らかにアメリカをさす国家が登場するだけとなり、モスラが繭を作るのは国会議事堂ではなく、東京タワーになった。[12]

この「脱政治化」は、登場人物の設定にも及んでいる。原作の『発光妖精とモスラ』では、大学の言語学者中条信一の助手として花村ミチ子という女性が登場する。彼女は中条に恋心を抱いているが、悪徳興行師ネルソンが「発光妖精」たち[13]を見世物にしていることに憤慨し、モスラの幼虫が妖精たちを追って日本に接近していることに気づいた中条と同僚の教授のやり取りを聞いて、「そこに何かしらキナ臭いものがある、と感じ、会議後に彼女は男友達の学生運動の指導者にそっと話してみた」[14]のみならず、自らも積極的に抗議運動に参加して、「花村ミチ子を先頭にした学生たちが、小美人をかえせ、ゴーホーム・ネルソンと叫んでデモをや」[15]るという情景が展開する。こうした花村ミチ子の人物像に、安保闘争で落命した女子学生樺美智子のイメージが投影されていることは、その行動だけでなく、「美智子＝ミチ子」という名前の合致が見られること、さらに苗字においても、小野俊太郎も指摘するように[16]、「花」を「華」に置き換えてみれば、「樺」の文字と非常に近似することからも明らかである。これに対して、実際の映画では、名前は花村ミチとなって「子」が落とされ、立場も大学や学生運動とはまったく関係がない、新聞社の写真部員で、新聞記者の福田善一郎[17]の助手格に切り替えられた。樺美智子を連想させる要素は入念に削ぎ落されたことになる。この変更はシナリオ第一稿の段階ですでに行われており、政治色の脱色が最初からの基本的な方針であったことを窺わせる。

こうして、非在の時間を出自としたゴジラ＝恐竜型の怪獣が、日本固有の歴史的・文化的状況を濃厚に反映し、それが現実の場所のリアリズムと密接に関係していたのに対して、非在の空間を出自としたモスラ＝南洋系の怪獣は、日本や世界の具体的な状況から切り離され、どこでも通用するような抽象的なメッセージを発することになる。それが、モスラの生誕を祈る舞踏においては、

「モスラよ
永遠の生命　モスラよ
悲しき下僕の祈りに応えて
今こそ、蘇れ
モスラよ
力強き生命を得て、我等を守れ、平和を守れ…」[18]

という文言になる。また、最終場面で、モスラの帰還に島民たちが喜び踊る中、明らかになる碑文の最後の一節、

「平和こそは
永遠に続く
繁栄への道である――」[19]

はさらに顕著に、普遍的なメッセージを表現する。確かに、映画の中核を成す重要なメッセージではある。しかし、その反論のしようもない妥当なメッセージは、それにもかかわらず、あるいはむしろそれ故に、ある種の平板さを伴ってしまう。戦時であればまた別だろうが、戦後16年を経て、曲がりなりにも「平和」の中で経済的繁栄を築いてきた当時の日本にとって、この普遍的なメッセージは、一種のお題目のようなものになりかかっていたのではないか。何より、ドラマの中に無言のうちに形成されるテーマではなく、明確に言語化して示されるメッセージ、と言うより、そもそも明確な言語化が可能であるメッセージがまるで映画の結論のように示されることが、上記の平板さを助長しているように思われる。[20]

『モスラ』に挿入された「モスラの歌」は、劇中小美人を演じたザ・ピーナッツによって歌われ、人口に膾炙している。この歌詞は、作詞者として田中友幸・本多猪四郎・関沢新一という、この映画のプロデューサー、監督、シナリオライターが名を連ねている[21]が、日本語の原詞を、インドネシア

からの留学生がインドネシア語に訳したとされている。[22] 歌い出しの歌詞がまるで日本語によるモスラへの呼びかけのように聞こえることだけでなく、作曲者古関裕而の個性とも言えるやや歌謡曲風の旋律に乗って、インドネシア語によりながら、純粋にインドネシアないし南太平洋地域の音楽であるよりは、例えて言えば歌詞を母国語としない者が歌った歌のように、どこか二次産品のような雰囲気がつきまとう。それ故にこそこの歌が人気を博したとも考えられるが、こうしたこの歌の雰囲気は、漠然とした南洋イメージによって作り上げられたインファント島の情景と、むしろよく合致している。それは、先述したメッセージの一種の平板さとも通じ合っているのである。

モスラはその後『モスラ対ゴジラ』(本多猪四郎監督、1964）に再登場し、ゴジラと戦うことになるが、この映画においても、『モスラ』の花村ミチの位置を継ぐ新聞社の女性カメラマン中西純子が、モスラの助力を求めてインファント島の島民たちに訴えて言う「こうしている間にも、ゴジラのために命を落としていく人たちがいるのです」という台詞にも示されるように、いわば平穏な日常を暴力的に破壊していくゴジラに対して、モスラは「平和」を代表する存在としてそれに対峙し、制止しようとする、という構図がとられる。核兵器実験の惨害を示す島の情景も描かれる一方で、「インファント島の人たちは平和を愛する人ばかりです」という小美人の言葉に典型的に示されるように、この映画のインファント島、ひいては「南洋」の描写はむしろ概念的になり、リアリティーからさらに離れる面を持っている。[23]

さらに、三度目にモスラが登場した『三大怪獣　地球最大の決戦』(本多猪四郎監督、1964）においては、小美人は最初、テレビのバラエティ番組「あの方はどうしているのでしょう？」の中で登場し、司会者たち[24] に「皆様よくご存じのこのかわいいお二人の方は、平和の島インファント島でモスラといっしょに暮らしていらっしゃるお二人です」と紹介される。「皆様よくご存じの」はもちろん小美人への形容だが、同時に「インファント島」にも「モスラ」にも容易に結びつけられるだろう。この「皆様よくご存じの」を前段とした「平和の島インファント島」という表現は、和歌の枕詞がしばしば意味内容の実体を稀薄にしているのにも似て、「平和」への切実な希求を決まり文句の中に希釈し溶解していく。

これに続いて小美人たちはホールでのテレビ収録を見る観客たちの前で歌を歌い、それに合わせて、テレビでは、インファント島で、モスラと、祈りを捧げる島民たちの映像が映し出される。かつて『モスラ』で批判の対象となった小美人をショーの見世物とする行為[25] は、ここではテレビというメディアを介在させることによって、ぬけぬけと正当化されてしまうのである。[26]

端的に言えば、怪獣映画にとっての「南洋」は、日本の秘境冒険小説の場合のようにテーマの深化をもたらすよりは、むしろ概念的・イメージ的な表層性を強め、怪獣映画のエンターテインメント性を増強する方向に働いたのではないか。『キングコング対ゴジラ』(本多猪四郎監督、1962）の大ヒットを経て、怪獣映画ブームと呼ばれる時期に至ると、怪獣映画のシリアスな面は後退し、低年齢層に焦点を当てた作品が増加するとともに、「怪獣島」と呼ばれるような「南洋の孤島」を舞台とすることが多くなるのは、そうした事情を反映しているように思われる。

怪獣映画の典型的な場面が怪獣による都市破壊であることは言うまでもない。『ゴジラ』の都市破壊は、空襲と同じように、都市民の生命と生活圏への脅威であると同時に、深層では近代都市に違和感を抱く日本の心性との関連があることは以前に論じた[27] が、やがてそれは、抑圧的な日常からの解放をもたらすスペクタクルとしての性格を強めていく。それと両輪を成すようにして、怪獣映画における南洋の漠然とした概念性は、このジャンルの真の大衆化を促進したと見ることができる。

Ⅲ.

こうした漠然としたイメージに依拠した南洋の怪獣は、しかし、意外とも思えることに、その祖型において、むしろ現実的である。ゴジラから始まり、アンギラス・ラドン・バランと続いた怪獣は、いずれも遠い過去の恐竜が生き延びた（あるいは再生した）ものとされ、形態も恐竜をモチーフとし

ており、その名称も、大戸島の伝承に従ったとされる「ゴジラ」は別として、アンギラスはアンキロサウルス、ラドンはプテラノドンという実在の恐竜の名称に基づいており、形態もそれを意識して造形されている。バランは「バラノポーダ」という中生代の恐竜の生き残りとされる。「バラノポーダ」自体は架空の生物であるが、恐竜と説明されるだけでなく、その形態も恐竜を彷彿とさせる。

これに対して、モスラは恐竜ではなく、蛾がモチーフであり、端的に言えば蚕をほとんどそのまま巨大化させた生物である。幼虫から蛹を経て成虫になる過程も蚕そのままである。実在の生物を巨大化させて怪物とするのは、『放射能X』*Them!*（ゴードン・ダグラス監督、1954）の巨大蟻のように、むしろアメリカ映画が好んでとる方法だった。これに続く南洋由来の怪獣は、中には『キングコングの逆襲』（本多猪四郎監督、1967）のゴロザウルスのような例外はあるものの、『南海の大決闘』のエビラ（エビ）、『ゴジラの息子』のカマキラス（カマキリ）・クモンガ（クモ）、『決戦！南海の大怪獣』（本多猪四郎監督、1970）のゲゾラ（イカ）、ガニメ（カニ）、カメーバ（カメ）など、実在の（しかも現在において実在している）動物を巨大化させたものが非常に多い。

この事象は、先述したメッセージの抽象性とバランスを取っているかのようにも見えるが、恐竜を祖型とする意味が怪獣映画そのものの主題と深くかかわっていたことを考えれば、やはりそれなりの意味を持つと考えるべきだろう。南洋系の怪獣たちは、恐竜系の怪獣たちが示唆する、文化的伝統の喪失という主題から解放されている。その意味でも彼らは私たちにとっての他者である。

繰り返し日本の大都市を襲う恐竜由来の怪獣が、単なる外的な脅威であるだけでなく、西洋文明に対する私たちの内的な違和感の発現でもあった。従って、怪獣が倒される最終場面は、脅威からの解放である一方で、自らの文化様態に対する疑問はむしろ増幅されることになる。その結果、滅びゆく怪獣を、本来なら歓呼するはずの人々が言葉もなく呆然と見つめるという日本の初期怪獣映画に固有のラストシーンが形成されることになる。

これに対して、現に存在する動物をモチーフにした怪獣たちは、外的な脅威にはなっても、そこに自らの文化的な問題を投影するのは困難である。彼らは基本的に「失われたもの」ではなく、現状を引き写し、それを誇張した存在となる。それでも、モスラは普遍的なメッセージの伝達者となることで、ある価値を代弁することができた。しかし、それ以後の大部分の南洋出自の怪獣たちは、日本人にとどまらず、広く人間にとって単に倒すべき他者として登場することが多い。しかも舞台が南洋の孤島となり、自らの生活空間とは隔絶した場所となれば[28]、ますますそこに自らの特殊な文化的問題を投影することは難しくなる。怪獣映画は、日本を舞台とした作品においては都市破壊を抑圧的な日常からの解放として一種の祝祭的なスペクタクルにする一方で、とりわけ1960年代後半からしばしば登場する南洋の孤島を舞台とする作品においては、自らの内的な問題とは無関係な純粋に非現実的・非日常的なフィクションとして、テーマ性を稀薄にしていく。その意味で、怪獣映画の「南洋」は、秘境冒険小説の「南方」とは似て非なるものであったと言うことができる。[29]

注

1．「怪獣映画」の定義については、拙稿「ゴジラはなぜ都市を破壊するのか」（『都市文化研究』Vol.5、都市文化研究センター、16-29頁、2005年）で試みたことがあり、ここではあえてそれを繰り返さない。

2．東宝以外の怪獣映画においても、『大怪獣決闘　ガメラ対バルゴン』（大映、田中重雄監督、1966）や『大巨獣ガッパ』（日活、野口晴康監督、1967）のように、「南洋」との関係で重要な作品は多く存在するが、それらも含めたより総合的な考察は他日を期すことにしたい。

3．既成の小説を映画化するのではなく、映画制作のために原作を作家に依頼する方法は初期の怪獣映画ではしばしば行なわれた。『ゴジラ』『ゴジラの逆襲』の香山滋に続き、『空の大怪獣ラドン』『大怪獣バラン』では黒沼健が原作を担当している。なお、『モスラ』の原作は小説の形で『発光妖精とモスラ』として、『週刊朝日・別冊』1961年1月号に発表された。三部構成で、「〔上〕草原

に小美人の美しい歌声」が中村真一郎作、「〔中〕四人の小妖精見世物となる」が福永武彦作、「〔下〕モスラついに東京湾に入る」が堀田善衛作とされ、リレー形式で小説化した体裁となっている。

４．怪獣映画初のカラー作品は『空の大怪獣ラドン』だが、スタンダードサイズ。『大怪獣バラン』はシネマスコープだが、モノクロである。

５．中村真一郎・福永武彦・堀田善衛『発光妖精とモスラ』(筑摩書房、1994年）所収の中村真一郎「回想『モスラ』」には「今度の作品はただのお子さま向けの映画では満足できず、同時に一人前の大人も面白がらせる作品にしたい、というので、「純文学」の私を起用しようと思い付いたというわけである」(同書170頁）とあるが、少なくとも完成した映画を見れば、子どもや女性を含めたファミリー向けの色彩が強い。南洋と関わる怪獣映画では、むしろ、大映の『ガメラ対バルゴン』などの方が、人間の欲望を扱って、「大人向け」の要素が見られる。

６．中村真一郎・福永武彦・堀田善衛『発光妖精とモスラ』(筑摩書房、1994年）所収の関沢新一「シナリオ　モスラ」決定稿から引用。同書、127頁。

７．ただ、『大怪獣バラン』は、とくにバラン棲息の地である北上川源流地域の描写において、かなり趣を異にしている。『ゴジラ』の大戸島の描写にも伝奇的要素があるが、それは過去からの伝承の枠内に収められ、島民の生活はリアリティーをもって描かれていた。それに対して、『大怪獣バラン』では、「婆羅陀魏」神を祀る人々や地域の描写は、現実の東北地方とはかけ離れた、いわばイメージ先行の描写がなされ、多分に空想的である。『大怪獣バラン』はさらにこの作品はもともとアメリカのテレビ映画として制作され、海外の視点から見た「東洋の神秘」を意識している側面があるが、それが後述する「南洋」の描写と一脈通じると見ることができる。

８．注１であげた拙稿参照。

９．拙稿「『有尾人』と秘境冒険小説の成立」(『相模女子大学紀要（人文系)』Vol.77A、71-80頁）参照。

10. 中村ほか、前掲書、170-172頁。

11. 同書、171-172頁。

12. これについては、小野俊太郎『モスラの精神史』(講談社現代新書、2007年）の第９章「国会議事堂か、東京タワーか」(同書、180-201頁）にやや詳しい論考がある。

13. 原作者たちの構想段階では４人で「アイレナ」と呼ばれたが、映画では２人になり、福田善一郎が名づけた「小美人」という名称が以後定着することになった。

14. 中村ほか、前掲書、50頁。

15. 中村ほか、前掲書、66頁。

16. 小野俊太郎、前掲書、182頁。

17. この名前は原作者三人の名前を組み合わせて作られたものである。

18. 中村ほか、前掲書、148頁。

19. 中村ほか、前掲書、167頁。

20. もちろん、このメッセージそのものが無価値であると言うつもりはない。その価値を再確認せざるを得ない状況は今日でも世界の各地に生じている。ここで述べたいのは、具体の状況から切り離されて抽象的に述べられる時、その主張は切実さを伴わないことがある、ということである。

21. 当初は作詞者は「由起こうじ」となっていたが、小林淳によれば、これは他の歌「とんでこいモスラ」との混同によるものだという。小林淳『日本映画音楽の巨星たちⅠ』(ワイズ出版、2001年）224頁参照。

22. 小林淳、前掲書、224-226頁。

23. 『モスラ対ゴジラ』に先立つ『キングコング対ゴジラ』では、キングコングの棲息するファロ島は、島民の描写も含めて多分に戯画化され、大人だけでなく子どもまで競って煙草を求めるなど、西洋文明に侵されている様子も見せている。

24. 漫才コンビ青空千夜・青空一夜によって演じられている。
25.『モスラ対ゴジラ』では、悪徳政治家と興行師が、日本の海岸に漂着したモスラの卵と、それを取り返しに来た小美人たちをテーマパーク施設の目玉にしようとするエピソードに引き継がれている。
26. 後に、平成の時代の三部作『モスラ』(米田興弘監督、1996)『モスラ２　海底の大決戦』(三好邦夫監督、1997)『モスラ３　キングギドラ来襲』(米田興弘監督、1998）においては、「平和」に加えてエコロジーという観点が加わることになる。島民の群舞や合唱の場面がもはや見られないのは、偏見を排するための社会的な顧慮としては当然であるが、こうした通俗的なイメージの豊饒さが「南洋」が繰り返し舞台となった理由でもあることをあらためて認識させることにもなった。
27. 注１であげた拙稿、19-21頁。
28. もちろん、たとえばその島の島民の立場に立てば話は異なってくる。しかし、そうした観点に立った怪獣映画はほとんどない。
29. 日本人の「南洋」イメージには、もう一つ、太平洋戦争での南洋体験から生じるイメージがあることは無視できない。怪獣映画では、『ゴジラvs. キングギドラ』(大森一樹監督、1991）が直接にそれを扱っているほか、もっと微妙な形でいくつかの作品に織り込まれていると考えられるが、これについても、稿を改めて論じたい。

参考文献

シナリオ作家協会編『日本シナリオ大系 第三巻』マルヨンプロダクション シナリオ文庫、1974年。
中村真一郎・福永武彦・堀田善衛『発光妖精とモスラ』筑摩書房、1994年。
小林淳『日本映画音楽の巨星たちⅠ』ワイズ出版、2001年。
小野俊太郎『モスラの精神史』講談社現代新書、2007年。