

二つの島、二つの力

——『モスラ』のスピリチュアリティ——

木下幸太

一、はじめに、考察対象の確認

『モスラ』^①は一九六一年七月三〇日公開の総天然色の怪獣映画作品である。監督は本多猪四郎、特撮技術監督は円谷英二という『ゴジラ』（一九五四年）以来のコンビが製作した。『モスラ』では当時活躍していた戦後文学作家が原作小説を執筆している。原作小説は『発光妖精とモスラ』^②という名で中村眞一郎、福永武彦、堀田善衛によって執筆された。のちに単行本としてまとめられた原作小説のあとがきで、中村眞一郎は以下のように回想する。

怪獣が幾度か姿を変える「変身譚」^{メタモルフォーシズ}の物語にしようと思いついたのは私で、そのためには、芋虫からまゆになり、最後に蛾になる、三変化をする蛾の怪物がよからう、ということに

なつた。(……) 物語に恋愛を持ち込む案を出したのは、ロマンチックな福永で、男は日本人の探検隊員にするが、女は巨人にしようということになり、これはザ・ピーナッツというようになって、たごの可愛い歌手の売り出しに利用しようということになって、小人に変えられた。私たちの脳裡には『ガリバー旅行記』があった。／日本の男と小人の女との恋愛の奥に、人間は肌の色や肉体の大小によって差別されるべきではない、というヒューマニスティックな主題をひそませたのは堀田である。

中村の回想からは大きく二つのことが分かる。一つ目は、映画の各要素が原作者三人から持ち寄られたことだ。ジェラルド・ド・ネルヴァルをはじめとしたフランス幻想文学への造詣が深い中村眞一郎、『愛の試み』や『草の花』など恋愛をテーマとしたエッセイや小説を発表した福永武彦、『時間』や『夜の森』などの批評性の

高い小説を発表した堀田善衛、それぞれの戦後作家が関心としていた要素が『モスラ』において交錯している。二つ目はザ・ピーナッツの起用から一九六一年当時の大衆文化の動向が垣間見える。ザ・ピーナッツのデビューは一九五九年であり、一九六一年には『シヤボン玉ホリデー』の司会を務めるなど既に人気を得ていた。そして三つ目は以上二つの総合である、つまりキヤスティングから物語のシナリオ制作に至るまで、『モスラ』という作品は東宝が力を入れて製作していたことが示されている。傍証として福永武彦^⑥の言及を確認しよう。

あれは「ゴジラ」という初代怪獣映画が大いに注目を浴びたあとだったから、何ぞ新式の怪獣を発明してもらいたいというので、我々三人が目をつけられたものだろう。(……)東京映画の椎野英之君というプロデューサーのおだてに乗って、三人雁首をそろえて、思いつくままにあれこれを奇妙な怪獣を空想したあげく、遂に「モスラ」をでっちあげた。「モス」は英語で蛾のことで「フ」は接頭辞だから、ゴリラとクジラの合の子よりはやや学問的だろうと自惚れた。

福永によれば、原作者は作品の主役となる怪獣モスラの造形にもアイデアを出し合った。また、怪獣の造形だけではなく、作品の物語についても既存の作品とは一線を期すものを制作したいと東宝のプロデューサー田中友幸や特撮技術監督の円谷英二は述べる^④。田中は「技術的には東宝の特撮映画はもうピークにきた。こんどはもつと内容のしつかりした、身近なものでいきたい」と考えたため

に原作者の三人に打診したと述べ、円谷は「いままでの怪獣とは違ってグロでなく、弱小民族の力のシンボルとして神秘的なモスラを考えたい」と述べている。『ゴジラ』や『空の大怪獣ラドン』(一九五六年)に続く怪獣映画であるゆえの苦心として、『モスラ』では過去の怪獣映画にはないスペクタクル性・目新しさを与えうる怪獣の造形を模索していた。モスラという怪獣の表象も、ゴジラやラドンなどの爬虫類を模した怪獣にはない新規性を求めたものであった。以上の言及から分かるように、『モスラ』では物語や怪獣の新規性を模索していた。その理由は『モスラ』のシナリオを担当した関沢新一^⑤の言及からも推察できる。

しかし、簡単には行かないことがある。それは大怪獣のニユーフェイスが現れないことだ。／いつまでも、恐竜、剣竜のイトコみたいなのが出て来たンでは、どうしても二番せんじの感じをまぬがれ得ない。／作る方ではいろいろと、目先をかえるようにしているが、お客の方がゼイタクになって来ているので、一寸やそつとでは、ゴマンゾク願えない(……)大怪獣の場合、このニユーフェイス君が決つたらもうシメタものである。つまりSF映画は、アイデアが特に重要なのである。

関沢の言及は『モスラ』について述べたものではないが、怪獣映画を製作するにあつた課題、ひいては怪獣映画というジャンルが持つ特色を示している。

怪獣の造形をめぐる新規性の模索とは、スペクタクルな映像の模索とも言え換えられる。怪獣が見慣れた日本の都市を壊し、スクリ

ーンの中を暴れ、人々が逃げ惑う。観客の生きる日常生活の中では出会えないものや体験を怪獣映画は求められる。リアルな空間とフィクションな怪獣という質の異なる表象を同時に求められているのが怪獣映画であると言える⁶⁾。しかし、『ゴジラ』で観客を驚かしたゴジラによる熱線、破壊といったスペクタクルでさえ、作を重ねるごとに陳腐化し視聴者へ与える印象は薄れてゆく。それゆえに、新たな怪獣との対決や物語のプロットによる新規性の獲得が必要となる。

プロデューサーの田中が述べたように『モスラ』を「内容のしつかりした、身近なもの」にするために中村・福永・堀田ら原作者のアイデアが導入されている。原作者ならびに映画製作陣の言及からも、同時代の社会問題・現代性を意識した上で作品を製作したと推察できる。

これらを踏まえ『モスラ』における表象の批評性をスピリチュアリティという観点から再解釈する。

まず、本論で用いるスピリチュアリティについて説明しよう。日本の戦後文化を俯瞰した際にスピリチュアリズムが散見されることをリゼット・ゲーバルト⁷⁾は指摘する。

「スピリチュアル」なものの好景気は、八、九〇年代の西洋社会にのみ見られた現象ではない。日本でもまた宗教的なるものブームが見られ、ニューエイジも広範かつ多様な現象形態のもとに受容されたのである。日本の著作家、芸術家、学者たちは、宗教的主題をとりあげ、「スピリチュアリティ」に関わる事柄を支持し、「別の現実」を喧伝する。日本語のいわゆ

る「異界」は、物質主義的傾向に彩られた現実社会のオルタナティブとして、また思索とアイデンティティ追求と「癒し」のための領野として構想された。

ゲーバルトはスピリチュアリティ、精神性といったもののブームが八〇、九〇年代の日本であったと述べる。このブームは七〇年代の終わりから準備されたものだ。このようなスピリチュアリズムの文化をゲーバルトは〈新霊性文化〉と呼称する。〈新霊性文化〉の概念は宗教学者の島蘭進の研究を踏まえたものだ。七〇年代以降のスピリチュアリズムに対して島蘭進が〈新霊性文化〉と呼称した概念の特徴⁸⁾は次のとおりである。

救済という観念に違和感をもち、規律・服従・義務・奉仕・連帯といった観念をきらいが多い。新霊性文化においては「救済」ではなく「自己変容」や「文明の変容」に意味を見出す。また、救済宗教と異なり、人間が必ずしも悪や苦難に取りつかれるとは考えない。それゆえに、悪や苦難から救済してくれる神や超越的他者を想定しない。

島蘭やゲーバルトのように現代日本文学・文化とスピリチュアリティと関わりをまとめた著作はあるものの、それらは七〇年代から興隆した新しい時代のスピリチュアリティである。

それらの著作では六〇年代の文学・文化は言及されない。しかし、六〇年代の文学・文化においても〈新霊性文化〉とは別様のスピリチュアリティは確認できる。七〇年代には「異界」や「オルタナ

ティヴ」、「癒し」として活用されるスピリチュアリティが、「救済」や「神」という要素と近いものと考えられた六〇年代においてどのように活用・表象されるのか、『モスラ』を一例として解釈するのが本論の目的である。

本論では主に二つの対象へ考察を行う。まず、モスラという怪獣の表象。田谷が「いままでの怪獣とは違ってグロでなく、弱小民族の力のシンボルとして神秘的なモスラ」と述べたように、映画の中心的存在である怪獣モスラがどのようにスピリチュアリティと併せて表象されるのだろうか。そして、モスラを中心軸として描かれるインフアント島という共同体、その〈南島〉表象。この二つの表象を分析し、一九六一年公開当時に『モスラ』へ込められた批評性を問いたい。

二、『モスラ』の同時代性

怪獣の造形や物語に新たなアイデアを組み込もうと試みられた『モスラ』は、たとえば同じ東宝怪獣映画の『ゴジラ』とは異なつてゆく。それは怪獣表象の解釈は時代状況によって左右されることに由縁する。実際のところ、怪獣映画や作中の表象を分析する際には、公開時の社会情勢と接続させることが多い。たとえば五十嵐義邦⁹⁾はモスラをはじめとした、六〇年代の怪獣はなぜ南洋から来るのかという問いを設定し、六〇年代の怪獣映画で怪獣に付随する南洋表象を分析する。この南洋表象は典型的な〈他者〉として機能する。その中でも日本人の起源・理想の再現前化として南洋が表象される。戦後大衆文化における南洋表象は、社会と経済が

劇的に変動する消費社会（高度成長期）において形成したと五十嵐論は述べる。

消費経済の発展した現代日本の対立的アイデンティティの源泉として南島のエキゾチックなイメージが多用された。（中略）敗戦によつて、日本の植民地的野心と幻想は喪失した。かつて帝国主義によつて拍車つけられた植民地的想像は大衆意識から後退する。だが、五〇年代後半から六〇年代初めに日本が経済と領土を再構築することで、南方が日本人の想像力に戻ってきた。

つまり、南洋表象は、戦時中に喪失したものの回帰と解釈できるだろう。五十嵐は六〇年代の怪獣映画全般に対して戦争との接続があることを指摘したが、小野俊太郎¹⁰⁾によれば、『モスラ』では直接的に第二次世界大戦時の記憶との接続があると指摘する。

映画『モスラ』の冒頭で、第二玄洋丸を襲う台風危機を知らせる海上保安庁の通信が「カロリン諸島で発生した台風八号は……」というのを聞くだけで、観客の脳裏に南太平洋のミクロネシアの地図が浮かび、ポナペ、トラック、ヤップ、パラオといった南洋諸島の地名、さらにはゲアム、サイパン、ティナン、ウエーキ、などかつての占領地や激戦地を連想したはずだ。製作者だけでなく、二十歳を越えた大人の観客なら多くが共有した地名だった。

作品内で語られる固有名が当時において、ある特定のイメージを伴うことを小野論は指摘する。だが、この点のみで『モスラ』は過去の記憶のみを表象する作品であると主張はできない。まず、ある一つの対象に対応する意味を一つに限定することはできない。映像であれ言語であれ、表象とは複数の位相の中で現前するからだ⁽¹¹⁾。実際、六〇年代の南洋表象は対象喪失のイメージだけでなく、憧憬のイメージでもあった⁽¹²⁾。表象される対象は、表象する現在の文脈に依存する。つまり、一九六一年に『モスラ』で表現される南島は、現在と過去の文脈で同時に表象されるのだ。

たとえば、小野論は「弱小民族」として描かれるインファント島の住民が、当時の国際社会で発言力をもたない日本人の「マイノリティ」を表象していると指摘する。『モスラ』を一九六一年の政治情勢に即して分析することで作品に政治的批評性が込められていたと解釈できる可能性を示した。

小野論の前提は、日本の分身的な存在としてインファント島は表象されている、ということだ。この前提から批判的考察を行ったのが森下達⁽¹³⁾の論である。

本作では、水爆実験は資本主義体制・国際軍事体制の負の側面の象徴として扱われているのであって、その被害を受けることになった日本とインファント島の同質性を印象づけるものとしてだけ機能している。逆にいえば、水爆による被害が具体的に描かれていれば、日本と南方の結び付きが確認される結果を迎えることは難しかっただろう。日本がロシリカと同盟関係にある以上、水爆実験に関しても「加害者」の側にいる。被

爆し、傷を負った島の住民やモスラが「加害者」を赦す物語に、説得力を持たせるのは困難である。被爆／被曝が個々の身体にいかなる被害をもたらすかが克明に描かれてしまつては、日本―南方の地位の非対称性や、両者の結び付きの危うさが顕在化してしまいかねない。

『ゴジラ』と同じく『モスラ』にも原水爆表象はあるが、同盟国による水爆実験であるがゆえに、表象の質が異なることを指摘している。小野論などを踏まえ、水爆の被害を受けるインファント島に日本が重ねられていることを確認した上で、そうであったとしても日本はロシリカ⁽¹⁴⁾との同盟国であるがゆえに加害者側であることを指摘した森下論は重要だ。

三、怪獣モスラのスピリチュアリテイ

おそらく、小野論と森下論が指摘するように、作中での（日本）表象に差異が生じるのは、作中の二つの島によって過去と現在の（日本）が表象されるからだ。この作品で、インファント島に（日本）との接続を読み取るのはどちらも原水爆の被害を受けているためである。また、当然ながら『モスラ』には作中で日本を舞台にした場面が多い、そのため（作中で表象される現在の日本）と（過去の日本と結びつけられたインファント島）と階層の異なる日本が表象されることになる。この二種類の（日本）が共に原水爆とかかわりながら表象されるとすれば、『モスラ』はどのような構造を有した物語なのだろうか。

まず、『モスラ』は怪獣映画であるゆえ、怪獣モスラと現在のな（南島）表象との関連を考察する必要がある。円谷英二が「弱小民族の力のシンボルとして神秘的なモスラ」を造形したいと述べたように、先行研究でも怪獣モスラの神秘性が言及された。ジョン・A・ノリエガ⁽⁴⁵⁾はモスラという怪獣に「キリスト教会のつながり」を指摘する。ゴジラという怪獣は原水爆実験から生まれたという出自を持つゆえに、日本の被爆・被曝体験という心的外傷的な出来事（悪）を表象するのに対して、モスラは宗教的・精神的な理想（善）を表象するとノリエガ論は述べる。この主張は作品終盤で登場するモスラのシンボルマークがキリスト教の教会に掲げられた十字架とデイズルヴするシーンを根拠としている。

対して、先に紹介した小野論では「これは単純に西洋的な善悪の対立では読み解けない」とノリエガ論を批判する。まず、小野論は原作小説でのインファント島の小美人が機織りをしている場面やモスラの造形が蛾であることから、日本の養蚕業との繋がりを指摘する。加えて、モスラの住むインファント島やモスラとの関わりを説明する神話には、インドネシアの土地性などの別の枠組みがあるためだと述べる。

たしかに、『モスラ』の怪獣モスラはインファント島という架空の島の守護神と設定される。作中でも言及されるように、モスラはインファント島民の共同体を支える（伝説）の構成要素として組み込まれている。

そのためゴジラとは対照的な存在となる。先行研究で森下論も述べるように原子力の影響無しに、もともと怪獣である。ゴジラはその出自から（原水爆の被害の象徴）と解釈された。ゴジラは水

爆実験の余波によって眠りから目覚めた怪獣⁽¹⁶⁾という設定があるからだ。

モスラはインファント島の守護神として語られる。ゴジラのように恐怖の象徴といった表象はされない。そのため、怪獣でありつつも、神として語られる存在なのである。

ノリエガ論が指摘したようにモスラは「キリスト教会のつながり」がある。それは救済宗教の構造をインファント島の共同体が有しているからだ。モスラという救済神とそれに守護される島民という構造は島蘭やゲーパルトの論が述べた（新霊性文化）以前のスピリチュアリティがインファント島という共同体を基礎づけているものであると言える。

しかし、ノリエガ論は宗教的・精神的な理想（善）として怪獣モスラが表象されると述べているが、宗教的・精神的な理想（善）が顕示されるは怪獣モスラが危機に直面した共同体を救済するからではないだろうか。つまり、共同体を守護するために行使される力こそ怪獣モスラを神格化させているのではないだろうか。そして、直面する危機とは小美人の誘拐が目立つが、そのプロットへの導入として物語のなかではインファント島付近での水爆実験が語られることに注目したい。このインファント島では原水爆の脅威が無効化される。インファント島原産の植物から作られた赤いジュースは放射能障害を無化することが物語の冒頭で語られる。また、物語中盤では、東京タワーに繭を張ったモスラを殺処分しようとして「原子熱線砲」という原子力による新兵器が使用される場面がある。だが、モスラには効かず、焼かれた繭から成虫となったモスラが現れるため、むしろ孵化を助けることとなる。

以上のように『モスラ』では、原子力を無化する存在（モスラ）や空間（インファント島）が描かれる。つまり、『モスラ』において守護神を中心とした共同体があるとすれば、その共同体は原水爆の脅威から守護されるのである。したがって、怪獣モスラが自身の神性を発揮するのは原水爆の力に直面した時と言えるだろう。

四、『モスラ』における二つの〈力〉、〈安全〉と〈平和〉

先述の通り、同じ東宝映画の怪獣とはいえどもゴジラとモスラとは出自が大きく異なつた怪獣と設定される。怪獣ゴジラは人間が実験と称して原水爆を使用することで活性化したという設定のため、〈原水爆の使用〉とゴジラが行う〈破壊〉や、それに伴う〈恐怖〉が連接されて物語に表象される。また、『ゴジラ』のラストシーンでは芹沢博士（演：平田昭彦）の開発した、原水爆に匹敵するという大量破壊兵器「オキシジェン・デストロイヤー（酸素破壊剤）」によってゴジラが死滅する。つまり、『ゴジラ』とは現在の大量破壊兵器（原水爆）によって生まれた怪獣が虚構の大量破壊兵器（オキシジェン・デストロイヤー）によって死に至る物語⁽¹⁷⁾となっている。

このように、『ゴジラ』の物語は始終〈大量破壊兵器〉によって展開する。〈ゴジラ〉と〈大量破壊兵器〉とは互いに近いイメージとして表象され、同時にこの二つは〈死〉に近接したイメージとして表象される。ゴジラが大量破壊兵器によって死ぬことで、大量破壊兵器が与える〈死〉や〈可傷性〉のイメージが前量化され、〈大量破壊兵器の与える被害の象徴〉としてゴジラが表象される。『ゴジラ』という映画において〈大量破壊兵器の行使〉という出来事は

形を変えて反復・回帰される死や傷のイメージである。そのため、『ゴジラ』はそのプロットにトラウマ的出来事として解釈される回路を用意していると言える。

それに対してモスラはゴジラとは異なる設定の怪獣として語られるために同質の表象にならない。

デスク「何だいモスラって」

福田「ええ インファント島の伝説にある恐竜のような原始生物です 小美人を連れ戻しに来るんです」⁽¹⁸⁾

また、モスラは共同体の構成員を守護する存在だけではなく、その裏返し、共同体を脅かすものに対して暴力を行使する存在としても表象される。ゴジラはなぜ東京にやって来るのかは、作中では語られないが、モスラは誘拐された小美人を取り返すために東京・ロリシカへ進行し、街を破壊するという明確な理由のもとで行動をする。暴力を行使する点はゴジラと同じだが、モスラには共同体の一員を守るという行動原理がある。つまり、モスラは暴力を行使することで守護神という神性を顕現させるのである。

中條「あなたの方の力でモスラが来ないようにできませんか？」

小美人「モスラには善悪は分かりません 私たちを島へ連れ戻す本能しかないのです」⁽¹⁹⁾

このモスラが本能的に発揮する力と対照的に行使される力が作中には描かれる。それは架空の国家ロリシカの権力である。そして、

行使されるロリシカの権力は日本―ロリシカ二国間の条約を通して
ネルソンが利用する。

福田「ロリシカはネルソンの肩持ちやがった」ロリシカ政府は
海外にある自国民の権利と財産はこれを擁護するものである
“というんだ”⁽²⁰⁾

この他にも、主人公らの新聞報道を妨害しようと「ロリシカの大
使館に行きます」⁽²¹⁾と暗にロリシカ国を背後に示してネルソンが脅
迫する場面がある。このロリシカとネルソンの権力について小野論
は日米安全保障条約という同時代的文脈に引き付けて解釈する。

治外法権的な扱いを受けるアメリカ人が存在することへのい
らだちが、堀田ら原作者たちや製作の本多たちにも共有した
思いだったと推測できる。明治時代の不平等条約に比して、こ
れは片務的で一方的な条約だとみなされたのだ。相互の協力
をいながら、アメリカ領土に日本軍が基地を設置して日本の
軍閥係者が特権的な扱いを受ける、などという可能性が考慮
されたはずもない。／法律の抜け穴を悪用してネルソンはロシ
リカへ逃げおおせるが、それを追うことは防衛軍にも日本政府
にもかなわないのである。彼を裁けるのはロシリカ政府しか
ない。

小野論が述べるように「片務的で一方的な条約」と受け止めら
れた一九六〇年の日米安全保障条約改定が作品上で反映されてい

る⁽²²⁾。また、モスラを殺処分するために「原子熱線砲」がロリシカ
から軍事援助で貸与されるといふプロットも日米安保条約を踏まえ
ていると考えられる⁽²³⁾。

ネルソンが利用する日本―ロリシカの二国間の条約によつて行使
される力とモスラが本能的に発揮する力とは対比的に描かれてい
る。ロリシカはネルソンを守るために、日本と結んだ条約に基づい
て貸与した「原子熱線砲」⁽²⁴⁾で力を行使する。対して、モスラは法
律や軍事力によつて行動を左右されず、ひたすら小美人を取り返
そうとする。モスラの行動原理は自らが属する共同体Ⅱ島の住民を
守ることと語られるため、モスラの行使する暴力は守護神の力を示
す行為となつている。これはロリシカという国家が行使する暴力、
つまり条約などの法に拘束されない暴力である。二つの暴力はヴァ
ルター・ベンヤミン⁽²⁵⁾の述べる「神話的暴力」と「神的暴力」の構
図に当てはまる。

「神話的暴力」とは法の無い状態から法秩序を作るために行使
される法措定的暴力⁽²⁶⁾（ルールを作る暴力）と、一度構築された法
秩序が持つ拘束力である法維持的暴力（作られたルールを強制させ
る暴力）の二つを含んだ暴力である。これに対して、「神的暴力」
とは、すでに出来上がった法秩序とそれが有する法措定的暴力を破
壊する暴力である。

そのため、モスラは怪物というよりも、「神話的暴力」を廃絶す
る（神的暴力）を持つ神としてのイメージが前景化される。それは、
人類の行使する暴力の一切を無効にするからだ。ゴジラやラドンと
いった『モスラ』以前の怪物は最後には人類の最新科学兵器によつ
て死滅したのに対して、モスラは「原子力の無効化」や、主人公た

ちを苦しめる国家による条約や法の暴力Ⅱ（「神話的暴力」）に拘束されない暴力を行使する。このような形でモスラの（「神的暴力」）が描かれることで、結果的に国家間での（「神話的暴力」）、つまり条約や法に拘束される日本が対照的に浮き彫りになる。

では、便宜的にベンヤミンの図式に当てはめることで明確になった『モスラ』における二つの（「力」）とはどのように語られているだろうか。

映画結末部で小美人がモスラのもとに帰ってゆく際に小美人は「私たちは世界の人たちが平和に暮らせる日が来るのを祈ります」と言つて福田たちと別れる。そして、物語が終わる直前のナレーションでは「平和こそは永遠につづく繁栄の道である」と語られてエンドロールに切り替わる。繰り返される言葉は「平和」である。また、作中で小美人がモスラを呼ぶ際に歌を歌うが、その歌詞の日本語訳から考えるに、モスラとは平和を祈願する対象である。

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

力強い生命を得て、我等を守れ 平和を守れ

（『モスラ』シナリオ決定稿²⁾より）

作中で日本と対置されるインフアント島の共同体は「平和」という言葉を繰り返し用いる。対置された作中の日本（そして現実の日

本）への批評性は、この点に読み取れるだろう。

上映された時代性を鑑みれば、作中での条約は日米安全保障条約を模倣している。また、ロリシカの公用語が英語であること、ロリシカ国に向かう飛行機がパンアメリカン航空であることなど、作中からもロリシカがアメリカを模した国家であると視聴者が類推できる（させる）ように映像が作られている。現実の日本—アメリカと重ねられた、日本—ロリシカの関係は日米安全保障条約をもとにした関係が描かれている。

以上のように考えれば、『モスラ』では（「安全」と（「平和」という概念が対立的な暴力のなかに表象されていると解釈できる。そして、モスラを中心としたインフアント島の共同体は（「平和」を象徴する秩序として、つまり（「安全」の秩序Ⅱ安全保障条約の秩序と対立する秩序として表象される。

作中で日米安全保障条約を結んだ日本—アメリカの関係を委託された日本—ロリシカの（「安全」の秩序とは、条約や原子力兵器によつて国民の安全が保障されるという秩序であった。しかし、作中ではロリシカに逃げるネルソンのために主人公らの行動が妨害されるなど、条約を結んだ二国間でも偏った形で条約の効力が現れる。

作中で不平等な発揮される（「安全」の暴力Ⅱ（「神話的暴力」）に拘束されず、それらを無碍にする怪物モスラの（「神的暴力」）に、怪物映画に付随する単なるスペクタクル性を超えたカタルシスがある。

六、最後に——『モスラ』における現実と虚構

これまで、映画『モスラ』の物語から読み取れる政治的批評性を考察した。最後に『モスラ』の物語の基底となる「特撮」「怪獣映画」という形式について述べて本論を終える。

先の節までに分析した現代日本への批評性を『モスラ』に組み込むには特撮技術という方法が不可欠であった。たとえば、モスラが作中で壊す小河内ダム（一九五七年竣工）や東京タワー（一九五八年竣工）などは、『ゴジラ』（一九五四年）で表象される東京には当然ながら存在しない風景である。そのため、『モスラ』で表象される東京は極めて最近の現実を表象している。そのなかでも幼虫モスラが進行する渋谷も六〇年代の現実の渋谷を模していることが分かる⁽²⁸⁾。『モスラ』は一九六一年における現代日本を表象しようとしていると考えられる。

言い換えれば、『モスラ』は特撮技術によって積極的に上映当時一九六一年の日本を表象した。そして、特撮技術によって物語世界が現実の日本と同じ時間であることを観客に意識させることで、作中の国家関係や原水爆の表象が現代に起きているものであるという現代性を付与させるのだ。

とはいえ、特撮や精巧なミニチュアによる現実性の表象は虚構性を中心にして構築されている。現実の日本を模倣するように作品世界が作られていたにせよ、作品世界の中心にいるのはモスラという怪獣である。『モスラ』は怪獣映画であるという点で、物語の前提に虚構性を強く意識させる枠組みがある。

そもそも、原作小説『発光妖精とモスラ』が政治的批評を織り込んで書かれていることもあり、映画『モスラ』の作品内容に政治批評性があることは多く指摘される。しかしそれだけではなく、現

実への政治批判的メッセージを含んだ物語が怪獣映画という形式である点、言い換えれば、批評性の強いメッセージを虚構的枠組みで示す点にメタレベルでの批評的意味がある。

そして、この批評性を示す際に用いられた虚構的枠組みにスピリチュアリティが確認できる。モスラと中心に据えたインファント島の共同体にスピリチュアリティがあることは先に述べた。このスピリチュアリティの中核が怪獣モスラという虚構である。

おそらく、救済として機能する六〇年代のスピリチュアリティが怪獣という虚構性の強い表象に託されている点は『モスラ』の評価を複雑にするだろう。というのも、怪獣を中心としているためにインファント島の共同体は単に現実の日本に対するオルタナティブとして消費されなかった。

この点が先行研究の森下論の「日本がロシリカと同盟関係にある以上、水爆実験に関しても「加害者」の側にいる」という指摘に繋がる。一九六一年において、『モスラ』で行われるような原水爆実験において日本は加害者の側にあり、発効された以上は、日米安全保障条約の不平等性を批判可能であるにせよ無に帰することはない。単に原水爆の脅威のない共同体を寿ぐことを『モスラ』は良しとしないのだ。一九六一年、日米安全保障条約が発効された後の日本の姿と、それ以前の日本をスピリチュアルなユートピアとして表象する。『モスラ』で活用されるスピリチュアリティとは過去へのノスタルジックな志向を避けるための戦略としても機能した。

『モスラ』はスピリチュアリティを通して、原水爆をめぐる現代日本の立ち位置とそれに対する批判の方途の複雑さを示す作品として評価できる。

注

- 1 本稿では『モスラ』(DVD版、東宝、二〇一五年)を参照した。
- 2 初出は『週刊朝日・別冊』、一九六一年一月号。初刊は中村真一郎・福永武彦・堀田善衛『発光妖精とモスラ』、筑摩書房、一九九四年
- 3 「映画漫談」、日本海新聞、一九七一年二月二二日。
- 4 二人の言及とも読売新聞夕刊、一九六〇年一月二四日。
- 5 「進路F!」、特集「SF映画の新しい世界」、『キネマ旬報』、一九六一年六月下旬No. 二八七号。題名の通り、SF映画におけるF(フイクション)の重要性を述べた文章。
- 6 その意味で、日本の怪獣映画の多くは特撮、つまり極力虚構性を排して現実性に接近しようとする技術によつて制作されたことも無視できない。
- 7 『現代日本のスピリチュアリテイ 文学・思想にみる新靈性文化』、深澤英隆・飛鳥井雅友訳、岩波書店、二〇〇一―二〇一三年。
- 8 島蘭進『スピリチュアリテイの興隆 ― 靈性文化とその周辺』(山岩波書店、二〇〇七、五〇五六頁)の内容を木下がまとめた。
- 9 'MOTHR's Gigantic Egg : Consuming the South Pacific in 1960s Japan', in IN GODZILLA'S FOOTSTEPS : JAPANESE POP CULTURE ICONS ON THE GLOBAL STAGE, eds William M. Tsutsui and Michiko Ito Palgrave Macmillan, 2006.
- 10 小野俊太郎『モスラの精神史』、講談社現代新書、二〇〇七年。また、猪俣健司「南洋群島とインファント島 ― 帝国日本の南洋航空路とモスラの映像詩学」(『人文科学研究』、新潟大学人文学部、二〇〇七年)も同様の指摘をする。
- 11 「古い現在がアクチュアルな現在のなかで表象」再現前化されるとき、

- かならずアクチュアルな現在それ自身が表象」再現前化のなかで表象」再現前化される。自身の表象」再現前化性をも表象」再現前化することが、本質的に表象」再現前化に属する機能である。したがって、アクチュアルな現在が必然的にひとつの次元を余分に含んで、その次元を通じて古い現在を表象」再現前化し、かつその次元においておのれ自身をも表象」再現前化するのである。アクチュアルな現在は、追想の未来的な対象として扱われるのではなく、かえって、古い現在の追想を形成すると同時におのれを反省するものとして扱われる。』ジル・ドウルーズ『差異と反復』上巻、第二章、河出文庫、二〇〇七年。
- 12 五十嵐論によれば、憧憬のイメージはハワイを中心的アイコンとして培われていった。たとえば、エルヴィス・プレスリー主演『ブルー・ハワイ』(一九六一年)。山口瞳による、トリスウイスキーのキャッチコピー「トリスを飲んでハワイに行こう」(一九六一年)。ダッコちゃん人形ブーム(一九六〇年などを五十嵐は挙げる。特にダッコちゃん人形は広く南洋イメージを流布したが、この際に従来の原住民像(食人族)を刷新し、イノセンスなイメージが加わることになる。結果、南洋人」(「イノセンス、現代社会が失った人間性」というイメージが付与された。同様のイメージが『モスラ』における南洋の島、インファント島の島民にも付与された。
 - 13 森下達『怪獣から読む戦後ポピュラー・カルチャー 特撮映画・SFジャンル形成史』、青弓社、二〇一六年。
 - 14 原作小説では「ロシリカ」、映画では「ロリシカ」と呼称される。なお、引用を除き本論では便宜上「ロリシカ」に統一する。
 - 15 チョン・A・ノリエガ『ゴジラと日本の悪夢』、ミック・プロデリック編『ビバクシャ・シネマ』、現代書館、一九九九年。

16 先行研究によつては、加害／被害側のいずれからも論じられている。

いずれにせよ原水爆イメージの形象化された怪物としてゴジラは語られる。ノリエガはアメリカの役割が転移されたもの(原水爆の脅威)として解釈し、森下は「被爆／被曝による変異を観る者に連想させる」ものとして解釈する。

17 同様のことはフリーダ・フライバーク『AKIRA』——核戦争以後の崇高(ミック・プロデリック編『ヒバクシャ・シネマ』、現代書館、一九九九年)も論の冒頭で示唆している。

18 『モスラ』本編(DVD版、東宝、二〇一五年)〇〇:四七:〇七〜一八。

19 同上、〇〇:五二:四七〜五八。

20 同上、〇〇:五五:四四〜五〇。

21 同上、〇〇:五五:四六。

22 だが、『モスラ』は正確に一九六一年当時の現実の日本を表象しているわけではない。小野論(前掲書)や切通理作『本多猪四郎 無冠の巨匠』(洋泉社、二〇一四年)が述べるように、ネルソンが国外逃亡するべくロリシカへ渡航する場面では、MPが出国管理をする場面が描かれる。MPの出入国チェックは一九六一年の日本で実際にはもう見られない光景であるが、場面の一部に「少し前の日本」を併せて表象すること、「日米の地位協定を思わせる治外法権への批判的まなざし」(切通)を取り込んでいると考えられる。

23 このほかに、日米安全保障条約との関わりの証左として、小野は登場人物の一人、花村ミチの名前が原作では「花村ミチ子」であることを取り上げる。漢字を置き換えれば「華村美智子」つまり、安保闘争で死亡した権美智子を連想させると小野は指摘する。しかし、私見を挟めば、一九五八・五九年の正田美智子と明仁親王の婚約・結婚

による「ミッチーブーム」や、一九五七年にデビューし、ハリー・ペラフォンテ『バナナ・ポット』のカバーが大ヒットした浜村美智子の存在なども看過できない。「ミチコ」という名前は観客にとって六〇年安保闘争の記憶だけではなく、広く現代性を喚起させる記号だったのでないかと考えられる。

24 映画ではロリシカ政府が貸与したと語られるだけだが、原作小説『発光妖精とモスラ』では「相互の平和と安全を保証するために、すでに発効を見た条約」による「軍事援助」で貸与されたことが分かる。

25 ヴァルター・ベンヤミン『暴力批判論』、野村修訳、岩波文庫、一九二二―一九九四年。

26 ベンヤミン(前掲書)は「自然目的のためのあらゆる暴力の根源的・原形的な暴力としての戦争の暴力に即して結論を出してよいとすれば、この種の暴力すべてには、法を措定する性格が付随している」と述べる。戦争での勝利は新たな法を承認する法措定の暴力の行使を直接的に示す。

27 所収は中村真一郎・福永武彦・堀田善衛『発光妖精とモスラ』、筑摩書房、一九九四年。

28 野村宏平『ゴジラと東京』(一迅社、二〇一四年)によれば作中の渋谷のミニチュアセットは極めて精巧に作られている。

付記

本論は二〇一七年一〇月一五日(日)に開催された日本近代文学会秋季大会(於:愛知淑徳大学星が丘キャンパス)におけるパネル発表「他者」と共同性——戦後日本のスピリチュアリティ表象——での口頭発表「映画『モスラ』のスピリチュアリティ」の内容に基づく。発表に伴いご意見をいただいた方々に改めて感謝を申し上げます。