

現代表象文化論 5

「あの戦争」の記憶：『ゴジラ』（1954）における戦争体験と反復強迫

森 有 礼

0. 序

日本の怪獣特撮映画の歴史は、1954年公開の『ゴジラ』から始まった。それから六十有余年、2016年公開の最新作『シン・ゴジラ』に至るまで、国内で制作されたゴジラ映画が実に29作を数えることは、「ゴジラ」が根強い人気を誇るシリーズであることを物語っている⁽¹⁾。怪獣映画というジャンルそのものがともすると子供向けの娯楽、或いはオタク向けのマニアックな作品群という理解をされかねないが、一方では国内外を問わず、一連のゴジラシリーズが文化研究的視点から批評的言説の対象とされてきたこともまた事実である。

本論もまたこの文脈に基づいて、『ゴジラ』を戦後における日本人の戦争体験表象の一例として分析することを試みる。具体的には、既に多くの批評家達の共通理解となっている戦争/核の表象、及び太平洋戦争のトラウマとしてのゴジラ像について検証すると共に、『ゴジラ』という映画が戦争犠牲者としての日本人像を形成/再演した点についても確認し、戦後における戦争体験の共有に本作が果たした意義と問題点について論じる。その上で、『ゴジラ』を通じて太平洋戦争の経験と記憶が初めて国民レベルで共有され得るものとなり得たという意味で、本作の「国民映画」としての側面についても考察したい。

1. 核と『ゴジラ』の同時代性/時事性

本節では『ゴジラ』制作の経緯を、同作公開当時の社会的背景を辿りながら追いつつ、そこに製作者側が込めた政治的・社会的メッセージを確認することで、これまでの『ゴジラ』受容における反核映画としての『ゴジラ』の側面を検証する。まずは原作者である香山滋が公開翌年の1955年に出版した、映画版『ゴジラ』の「ノヴェライズ」の巻頭に置かれた「作者のことば」を見てみよう⁽²⁾。

読者のみなさんも、すでに御承知のように、この物語の主人公「ゴジラ」は、想像上の大怪獣であって、じっさいには地球上のどこにもおりません。

しかし「ゴジラ」に姿をかりている原・水爆は、じっさいに作られていて、い

つなごき戦争目的に使われるかしれません。

そうになったら、東京、大阪どころではなく、地球全体が破滅してしまうでしょう。

そのような恐ろしい、悲惨なことにならないように、世界各国は、いっしょうけんめい、原・水爆使用反対の、もうれつな運動をおこしております。

私も、その運動のひとつとして、小説の形式で参加したので、この物語です。

どうぞ、そのつもりで呼んでいただけたら、いっそう為にもなり、興味もふかいことと信じております。

一九五五年七月 (8)

上記の巻頭言で香山は「ゴジラ」を「原・水爆」の比喻と捉え、本作が「原・水爆使用反対の...運動のひとつ」であると明言している。また上記「ノヴェライズ」刊行時に執筆された「ゴジラ刊行に就て」という一文でも、『ゴジラ』という「作品を構成するに当たって...ぼくはぼくなりになり原子兵器に対するレジスタンスを精一杯に投げつけてみよう」とそれに重点を置きました」(255)と記して、『ゴジラ』に反原水爆のメッセージを込めたことを認めている。

当然ながら、本作がこうしたメッセージを持つだけの事情が昭和 29 年当時の社会にはあった。だがそれを確認する前に、まずは簡潔に『ゴジラ』の粗筋を辿ってみよう⁽³⁾。舞台は 1954 年の日本である。8 月 13 日夕刻、硫黄島近海(小野 23-25, 志水 48)で謎の発光に襲われて消息を絶った第三栄光丸を始めとして、それを探索に行った貨物船備後丸、更には遭難海域に程近い大戸島の漁船までもが次々と原因不明のまま遭難する。漁船の数少ない生存者である政治は島に流れ着いて救助されるが、大戸島の長老は一連の遭難事故が伝説の怪物^{ゴジラ}呉爾羅の仕業であると述べる。その夜、嵐と共に巨大な生物が大戸島に上陸し、村落を破壊する。そのため政治とその母は落命し、弟の新吉のみが生き残る。この災害に対し、災害対策委員会による調査団が編成され、古生物学者の山根恭平博士とその娘恵美子、及び恵美子の恋人で南海サルベージの社員である尾形秀人は大戸島へ赴く。現地での調査の結果、破壊された村落が放射能に汚染されていることが判明し、また太古の生物^{トリロバイト}三葉虫が巨大な生物の足跡から見つかるが、直後に島の尾根の向こうに侏羅紀の巨大な生物の頭部が出現する。東京に戻った山根は国会において、この巨大生物を大戸島の伝説に因んでゴジラと呼称し、ゴジラ出現の理由を「おそらく海底洞窟にでもひそんでいて、彼らだけの生存を全うして今日まで生きながらえていたのが、この度の水爆実験...の被害を受けたために安住の地を追い出された」と推測する。この報告を受けてゴジラ対策本部が設置されるが、貴重な古生物であるゴジラの殺害を決定した政府に山根は落胆する。拡大するゴジラによる船舶への被害を封じこれを駆除するため、御前崎南の太平洋上(清水 73)にてフリゲート艦群による爆雷攻撃が行われるものの、程なく夜の東京湾にゴジラが姿を現し、芝浦から品川駅付近を破壊して海中に消える。これと前後して、恵美子は曾ての婚約者である物理学者芹澤大助を訪ね、その秘密を洩らさないことを条件に彼の研究成果を見せてもらうが、それに激しい衝撃

を受ける。政府は首都防衛のため、防衛隊に抛る迎撃作戦を展開するが、再び京浜地区に上陸したゴジラは、高圧電流架線による防衛線も防衛隊による砲撃も物ともせず、新橋、銀座、上野、浅草等を蹂躪し都下を火の海と化した後、隅田川を下って再び東京湾に姿を消す（小野 71-82）。焦土と化した東京と被災者の悲惨な状況を目の当たりにして、恵美子は尾形に芹澤の研究の秘密を明かし、ゴジラ殲滅の助力を得ようとする。芹澤と恵美子の説得により、芹澤は、彼の研究成果であり、原水爆にも匹敵する大量破壊兵器オキシジェン・デストロイヤーを「今回一回限り」の条件で実戦使用することを決断する。海上保安庁の巡視船「しきね」船上より、芹澤と尾形は東京湾内に潜むゴジラに向うが、海中で芹澤のみがゴジラの傍らに残り、オキシジェン・デストロイヤーを作動させる。ゴジラの断末魔を耳にして、遣された者達の幸福を祈りながら芹澤はゴジラと共に息絶える。遣された人々が鎮魂の思いに耽る中、山根の「あのゴジラが最後の一匹とは思えない。もし水爆実験が続けて行われるとしたら、あのゴジラと同類が、また世界のどこかにあらわれてくるかもしれない」という言葉と共に物語は終わる。

山根博士の最後の台詞からも明らかであるが、『ゴジラ』が米ソ冷戦下における核開発競争に対する不安や怒り、殊に 1954 年 3 月にビキニ環礁で実施されたアメリカ合衆国の水爆実験による第五福竜丸、第十三光栄丸の被爆事件を下敷きとした反原水爆作品（赤坂 1992；13-14, 小野 23, 小林 21-25, 佐藤 91-92）であることは既に同作批評上の常識である。赤坂憲雄は当時の世相について、「広島、長崎に続く三回目の核による被爆」に対して「原水爆禁止を求める国民運動が、杉並区の女性たちの署名運動をきっかけに始まった」（2014：130-31）と述べ、「占領期には、徹底した検閲によって、広島・長崎を起点とする日本国民の反核感情は封じ込められていたが、それが一気に噴出しようとしていた」（2016；131）事実を指摘している。一方佐藤健志は『ゴジラ』の特徴を「アメリカの水爆実験によって誕生した怪獣ゴジラが、水爆実験とは何の関係もないはずの日本を荒らしまわると指摘した上で、「日本は超大国（とくにアメリカ）の勝手な行為のまきぞえを食ってばかりいる」（92）という同作の構図の中に、日本人の「戦災にたいする被害者意識」（93）を看取している。この点については後にも触れるが、こうした被害者意識に基づく反原水爆メッセージの例としては、やはり原作者である香山の「僕はゴジラに対して同情しているんだ、あれだけ災害を及ぼした彼自身もまた水爆の犠牲者だったってことをいいたいんだ」（『空想科学映画『ゴジラ』を観て』258）という言葉も挙げられよう。またそれ故に、作品終盤での芹澤博士の、自身の発明したオキシジェン・デストロイヤーが更なる軍拡競争の切っ掛けとなり得ると一種反転した加害者意識に基づく苦悩も、単なる科学者の良心や倫理の問題を超えて、冷戦時代の文脈に沿った説得力を持つこととなる。この意味で『ゴジラ』は極めて当時の時流に即した作品であったことは確認しておかねばならないだろう。

勿論こうした非難と告発は、より大きな文脈においては広く反戦運動との関係で読み解くことも可能であろう。だが今確認しておくべきは、昭和 29 年の日本は、終戦から GHQ の占領政策、及びその後の朝鮮特需を経て奇跡的な復興の途にあった点である。

『ゴジラ』冒頭の度重なる漁船・貨物船沈没事故は、当初新聞記事において「浮遊機雷」によるものと推測されていた（小野 43-46, 志水 50）。志水義夫はこれを「朝鮮戦争で用いられた機雷が流されて津軽海峡まで漂ってきたのが発見され、昭和二十六年 1951 から二年間、青函連絡船が夜間運航停止に追い込まれた」（50）事件と関連付けている。また小野俊太郎は戦時中に「日米双方の敷設した機雷」が「戦後の港湾を整備するうえで障害となった」（45）事実を指摘した上で、尾形が南海サルベージの社員であることの必然性を、敷設機雷を除去する掃海作業との関連で解説する。この意味では、戦後に遺された戦争の爪痕を思わせるこの種のエピソードは、一方では朝鮮特需による復興を達成しつつあった当時の日本の姿によって相対化される。小野はゴジラと水爆実験との因果関係を公表すべきか否かで国会が紛糾している場面に言及し、それが「政治、経済、外交にまで混乱をひき起こす」（68）可能性があるのは、日本が当時の国際情勢において「旧枢軸国として、高度に政治的な発言をすることは国際的には赦されない、というジレンマ」があり、「他方で一九五〇年の朝鮮戦争によって冷戦体制が明らかになり、日本はそこに組みこまれていた」こと、更には「朝鮮戦争は『特需』という形で日本の経済復興に弾みを付けた。それを端的に表しているのが『ゴジラ』のなかで輝くネオンの夜景なのだ」（69）と指摘して、敗戦の影響を引きずる日本が、一方では既に他国の戦争を足掛かりとして復興していたという矛盾に満ちた現状をも明らかにしている。

こうしてみると、ゴジラに冠された「水爆大怪獣」という公開当時のポスターの文句も多義的である。それは水爆の威力によって生み出され、核の脅威を具現化した怪物であると同時に、「水爆実験の被害者」（川本 84）でもある。勿論これを以て、しばしば言われる様に、ゴジラを太平洋戦争当時のアメリカと日本を同時に体現する存在だ、と安易に主張するつもりはない。寧ろ昭和 29 年当時に話題になっていた水爆実験という時事問題を盛り込んだ同時代性/時事性に富んでいること、更には終戦から十年目の夏を舞台として復興した日本とそれを取り巻く現状を描いていることが本作の特徴なのだ。劇中で山根博士がゴジラ出現の原因として言及する「この度の水爆実験」がビキニ環礁での米国による「キャッスル作戦ブラボー実験」（清水 67-68）この際に第十三光荣丸と第五福竜丸の乗組員が被爆したのは先に述べた通りである。を指すことは、当時の観客にとっては周知の事実であった。また劇中で通勤中の女性が電車の中で話す「いやね。原子マグロだ、放射能雨だ、その上今度はゴジラと来たわ」という台詞も、この実験の影響に言及するものである⁽⁴⁾。戦後の混乱を抜け出し、アメリカの核の傘の下で繁栄を迎えつつあった日本の現状がつぶさに描かれていることが、『ゴジラ』の大きな特質である。それ故、やはり映画のポスターに書かれた「放射能を吐く怪獣の暴威は日本全土を恐怖のドン底に叩き込んだ！」という惹句は、単なる怪獣の猛威ではなく、当時の観客にとっては日常生活に差し迫った新たな核と世界大戦の脅威の現実性を指していたのである。

2. 『ゴジラ』のリアリティと太平洋戦争の追体験

一方で、核の^{アクチュアリティ}現実性に対する映画としての^{リアリティ}現実らしさについては、しばしば指摘されているように太平洋戦争との関連を抜きにしては語れない。本作が太平洋戦争の記憶、殊に昭和20(1945)年3月10日の東京大空襲、及び同年8月6日及び9日の広島、長崎への原爆投下を強く連想させるのは周知の事実であるが(川本 73-88, 小野 69, 151-57, 志水 142-67, 小林 28-35, Napier 9-14, Anderson 21-29)、この戦争経験こそが、観る者にとって怪獣ゴジラが齎す破滅的な惨禍に^{リアリティ}現実らしさと^{ヴェリシミリチュード}迫真性を支える基礎となる。本作が公開された終戦から十年目という時期には、当然ながら大多数の人々が戦争のリアルな記憶を持っていた訳だが、正にその記憶を髣髴とさせるのが、映画としての見せ場である「ゴジラの荒れ」(志水 62)、つまり二度に亘る東京襲撃の場面である。一度目の上陸では、芝浦岸壁から品川駅構内に掛けて破壊し東京湾に去ってゆく。二度目のより本格的な上陸においては、ゴジラは芝浦岸壁に設置された高圧電流架線を切断し鉄塔群を押し倒した後、特車隊の砲撃を物ともせず、放射能火炎を吐き出しながら帝都を蹂躞する。田町から新橋、銀座四丁目、国会議事堂、銀座尾張町、上野、浅草と次々に街を破壊した後、隅田川を下って東京湾に消える。ゴジラは二度とも夜に上陸し、姿を消した後は焼け野原となった町並みが朝日に浮かぶが、こうした夜の闇を煌煌と照らす紅蓮の劫火は、正に「『東京大空襲』の再来」(小林 30)である。「大東京の中心部を火の海と化した」ゴジラは、復興なった都下を再び過去の戦争中の状態へと一夜にして引き戻すこととなる。実際に東京大空襲を経験した都民にとって、この場面は正に過去のトラウマ的な記憶を揺り起こし、再び「恐怖のドン底」へと突き落される契機となったであろうことは想像に難くない。

だが興味深いのは、「ゴジラの荒れ」はあくまで虚構としての破壊に徹している点である。例えば小林豊昌が指摘している様に、ゴジラは「九年前の現実の空襲と違い、深川、本所、錦糸町、亀戸という、東京大空襲で最も被災した地域に進行」(35)せず、寧ろ大空襲の被害を免れた東京の中心部 関東大震災後の復興計画によって新たに商業地区として整備された地域 を執拗に破壊している(35-38) ことには注目に値する。事実、作中で炎上した破壊される代表的な建築物は、松坂屋デパート銀座店、服部時計店、日本劇場、国会議事堂、テレビ塔、勝鬃橋といった「モダニズムを象徴する建造物」(小野 76)である。小林はその理由について、ゴジラはそれと「対等になり得る巨大なビルや建造物、つまり復興した日本を代表する近代都市の様相」なくしては「存在し得ない」(36) からだ、と喝破する⁽⁵⁾。それは都民が曾て経験した空襲の記憶をなぞりながらも、実際には日本人がまだ体験したことのない帝都中心部の破壊のシミュレーションを展開してみせる。それは戦前と戦後とを架橋する「関東大震災後」のモダンな東京の歴史に対する断絶の契機であり、その意味で正に未曾有の惨禍となり得る。生々しい現実の戦争の体験や記憶に支えられて、この虚構の破壊が、過去の戦争の記憶にし

て来るべき未来の厄災であるゴジラの脅威に現実らしさと迫真性^{リアリティ ヴェリシミリチュド}とを齎す客観的相関物となるのだ。

こうした「作られた/虚構の」現実らしさを最もよく例示するのが、松坂屋デパート前で三人の幼子を抱えてゴジラを震えながら見つめる夫人の姿である。ゴジラの放射能火炎によって炎上する松坂屋を背に座り込んだこの夫人が「もうお父ちゃまのそばへ行くのよ。ね？ もうすぐ...もうすぐお父ちゃまの所へ行くのよ」と腕の中の娘達に語りかける様子は、彼女等がゴジラの猛威を前に成す術もない無辜の犠牲者であることを暗示する。川本 (83)、志水 (113)、小林 (29) 等、多くの批評家がこの夫人を所謂戦争未亡人と解釈しているが、実は三人の子供達は一番大きな長女でも精々小学二、三年生であり、次女は就学前、三女はまだ乳離れして程ない年齢である。昭和 29 年という作中の時代設定を考えれば、この夫人が戦争未亡人であるという解釈は明らかに誤っている。だが『ゴジラ』の観客にとって問題なのは、そうした無味乾燥な事実性ではない。九年前の東京大空襲の際に、同様の悲嘆に暮れる情景がそこで現実^{アクチュアル}に見られたであろうこと、そして彼女達が更なる惨劇に見舞われるという状況において、こうした戦争未亡人と遺児を見舞う度重なる悲劇^{リアリティ}が現実らしさを持って体感されていたということこそが、この場面の持つ説得力である⁽⁶⁾。ゴジラ襲撃の翌朝、即席の野戦病院に場面が移ると、この夫人は額から血を流して事切れており、側にいた長女は「お母ちゃん、お母ちゃん」と号泣する。恵美子はこの新たな「戦災孤児」に「お母ちゃまはすぐに帰ってきますよ」と虚しい慰めの言葉を掛けながら、彼女を傍らの看護婦にこの子を委ねるが、戦争被害者の悲惨さを表すこうした典型的なクリシェこそが、『ゴジラ』が提示する太平洋戦争の^あリアリティを担保するのだ。

同様に、観客の記憶と体験に訴えて作品の現実らしさを担保しようとする例は他にもある。例えば、前節で触れた「原爆マグロ」の会話の場面で、ゴジラ出現の報に接して「あーあ、また疎開か」と呟くサラリーマンの台詞や、「せっかく長崎の原爆から命拾いしてきた大切なからだだもの」という女性の返答は、『ゴジラ』の物語内現実を戦時中の記憶に接続する。だがより強烈で直截的なのは、都内中心部を廃墟と化したゴジラが、防衛隊の F-86 戦闘機によるミサイル攻撃をものともせず、勝鬃橋を破壊して海に消える場面である。大戸島の惨劇を生き延び、東京に出てきて恵美子と尾形の世話になっている新吉少年は、この光景を前に何度も「チキショー、チキショー...」と呟きながら嗚咽する。空を飛ぶことこそないものの、いかなる攻撃を以ても撃破することのできないゴジラに一方的な蹂躪を許し、その様を手を拱いて見ているしかない都民の心情は、東京大空襲において都下を焼き尽くした B-29 の大編隊と、それらに殆ど歯が立たなかった無力な帝国陸軍の迎撃部隊との対比を思い起こさせると同時に、この空襲を体験した者が共通して抱いた無力感と怒り、そして絶望を観る者に抱かせる。

従って、前節で論じた『ゴジラ』の同時代性^{コンテンポラニティ}/時事性が孕む、昭和 29 年当時の冷戦下の新たな脅威を支えるのは、太平洋戦争の記憶に裏打ちされたリアリティである。戦後復興の十年間に亘って日本人がその記憶を抱き続けてきたことは、取りも直さず日本人

が敗戦のトラウマに永らく囚われていたことを意味している。スーザン・ネイピア (Susan Napier) は本作の意義についていみじくも以下の通り述べている。

私自身を含めて多くの研究者が確信している様に、ゴジラは 核実験と放射能汚染との関連において 多くの意味で原子爆弾を言い換えたものである。ゴジラの物語とその最後には上手くいった結果 ゴジラは日本の科学の力によって倒される は、それ故一種の文化セラピーとして読みうる。それは戦争に敗れた日本人に、戦時の空襲の恐慌と破壊が齎すトラウマと向き合い、更には映画のハッピーエンドと共にあの壊滅的な敗北を再想像し書き直す機会を与えるのだ。(10, 論者訳)

太平洋戦争のトラウマ的な記憶を追体験しそれを書き換えるために、『ゴジラ』には戦争の破壊の反復と、それを克服し再生に至る物語を支え得るリアリティが必要とされた。本作を「国民的な喪の行為 (national mourning)」(23) を描く作品であると看破したのはマーク・アンダーソン (Mark Anderson) であるが、彼は本作の必然性についてフロイト的見地から次の様に述べる。

怪獣ゴジラの登場とこの映画シリーズの息の長い人気を、少なくとも部分的には、日本の国民的^{メランコリア}憂鬱症の症候として読まないというのは難しい。憂鬱症患者は他者に対する^{アンビヴァレント}愛憎半ばする感情を抱く。合衆国による破壊と敗北を経て、[大東亜] 解放戦争が人道への罪とされた後、また曾て美德の規範とされた日本軍が戦争犯^{アンビ}罪で告発された後、合衆国と、自国の戦争犠牲者に対する日本人の感情が、愛憎^{ヴァレント}半ばする感情を含んでいたことに疑念の余地はない。…ひと度戦争における日本の行為が不正義とされるや、日本の植民地帝国と国際的覇権の喪失について公的に哀悼の意を表明することは極めて困難となったのだ。(26-27, 論者訳)

こうした、言わばポストコロニアル的観点から『ゴジラ』が生まれたことは、確かに言を俟たないだろう。事実、上記の論評に先立つこと凡そ二十年、既に川本三郎が『ゴジラ』全編を覆う「暗さ」について、「ついこのあいだの太平洋戦争の記憶がもたらす恐怖と、この映画が公開される八ヶ月前にビキニ環礁で行われたアメリカの水爆実験がもたらした、近い将来起こるかもしれない第三次世界大戦の恐怖とが重なり合うところで生まれている」(80) と指摘した上で、本作の特質について次の様に述べている。

『ゴジラ』は「戦災映画」「戦禍映画」である以上に、第二次大戦で死んでいった死者、とりわけ海で死んでいった兵士たちへの「鎮魂歌」ではないのかと思ひあたる。“海へ消えていった”ゴジラは、戦没兵士たちの象徴ではないか。…東京の人間たちがあれほどゴジラを恐怖したのは、単にゴジラが怪獣であるからという以上に、ゴジラが“海からよみがえってきた”戦死者の亡霊だったからではないか。…生き残った戦中派は、『ゴジラ』を作り、一度、死者たちに詫げる必要があったのだ。それをやらないと先に進むことができなかつたのだ。『ゴジラ』という徹底的に「暗い」映画を作って死者に贖罪する必要があったのだ。(86-88)

『ゴジラ』を戦死者への鎮魂歌と見做し、彼等への贖罪のために『ゴジラ』を作る必要があったと述べる川本の指摘は、後のゴジラ英霊論の嚆矢とも言えるが⁽⁷⁾、同時にここには『ゴジラ』が先の戦争における敗戦で抱えた国民的トラウマを鎮める「文化セラピー」

殊にそれを国家もしくは天皇の名において公然と行い得ない状況下での^{きずあと}であるという洞察が窺える。八紘一字を掲げた「聖戦」に敗れた日本が戦争の痕をどの様に癒すか、という問題が、『ゴジラ』において十年前の過去と昭和 29 年の現在とを結びつけているのだ。

それ故、本作の結末が芹澤博士によるゴジラへの「特攻」で終わるのも頷ける。彼は戦争で酷い傷を負い、そのために婚約者の恵美子をも失い、現在の孤独な状況に陥っている。また彼には旧枢軸国で同盟国でもあったドイツで研究を進めていた過去がある。彼自身が兵士、士官として出征していたかどうかは不明だが、その経歴は太平洋戦争の帰還兵を連想させる。彼は言わば遅れてきた戦争の生き残りである。それ故、ゴジラとの戦争を終結させるのは、戦争/大量破壊兵器オキシジェン・デストロイヤーという十字架を背負った彼しかあり得ないのだ。そしてまた同時に彼の死は、ゴジラとの「戦争を生き延びた」者が「共有する戦争での死者への『負い目』に他ならない」(小野 165)。ゴジラが倒された後、「しきね」船上の者が全員黙祷ではなく敬礼をしたままで本作が終わるのは、彼が単なる戦没者ではなく、ゴジラとの戦いに殉じた「戦死者」であることを明らかに意味しているのだ⁽⁸⁾。

無論この様な戦争の表象は、佐藤が指摘する様に戦後の日本人の「甘え」を容認することにも確かに繋がるだろう。『ゴジラ』の「真のテーマ」を「戦災にたいする被害者意識」(94)と看做す佐藤は、本作を「太平洋戦争のイメージを、コンテキストを無視して(つまり日本人が被害者となった部分だけを)取り込むことによって、これらの作品は暗黙の裡に日本の戦争責任を免罪し、日本人の被害者意識を正当化してしまう」(95)と批判する。勿論こうした『ゴジラ』の歴史観を問題視することは可能であるが、しかしこの種の議論を際限なく推し進めることは、一方で日本人の戦争責任と過去への反省を求めることに終始し、日本が抱えた戦後のポストコロニアル的状况を単純化することにもなりかねない。そのためここで改めて、『ゴジラ』という映画がなぜこの様な「戦災映画」であり「戦禍映画」となったのかということ考察してみたい。何故なら、『ゴジラ』において、本来異なる文脈に置かれて然るべき二つの時代 戦時中の空襲のイメージと昭和 29 年の原水爆問題 の共存は、『ゴジラ』に「国民映画」としての象徴的な地位を与えているからだ。

3. 国民映画としての『ゴジラ』と戦後の戦争表象の成立

『ゴジラ』を「国民映画」として読むというのは、ある種の政治性を孕むことは避けられない。だが公開当時に本作が実に九百六十万人余 日本人の十人に一人以上 を動員した事実(加藤 146)、そして何よりもその後六十余年に亘ってシリーズの新作が発

表され続けている事実は、国民の間にゴジラを巡る解釈の「ケルン（核）」（内田 36）が形成されたことを意味するだろう⁽⁹⁾。その意味で、『ゴジラ』という作品は日本人の心に「根を下ろす」（内田 37）作品であった事に疑念の余地はない。では、本作の何がこうした解釈の核を形成しているのだろうか。

前節の結末で、『ゴジラ』は終戦によって断絶した二つの時代、即ち戦時中の空襲の記憶と、同作公開当時の 1954 年という現在の状況とを言わばリンクさせる作品であることは既に指摘した。だが日本人にとっての戦争の記憶として、広島・長崎への原爆投下も決して見過ごすことはできない。実際これまでも紹介してきた様に、多くの批評家が『ゴジラ』は核兵器の表象であることを指摘している。例えば前出のアンダーソンは、1954 年の第五福竜丸事件と『ゴジラ』公開を、「1952 年にアメリカ進駐軍による検閲が終わって以降、日本人が広島と長崎で起こった事実について知り始めた最初の契機」（22）と述べて、日本人が両被爆地に目を向けた時期が進駐軍の撤退後である事を示唆している。だがこれは合衆国内での、特に広島への原爆投下に関する最初の大々的なキャンペーンが終戦の翌年にリリースされたという事実（ゴーマン 25-26, 伊藤 77）に照らすと、随分と遅れた認識/認知であるように思える⁽¹⁰⁾。勿論前節で言及した赤坂の指摘の様に、占領下の日本においては反核運動が封じ込められていたという経緯もあろう。それ故に、と言うべきか、日本全国を見舞った空襲の記憶とは異なり、原爆の体験は日本国民の間においてもある種ローカライズされたものとならざるを得ない。殊に東京、大阪、名古屋等の大都市に繰り返された大規模空襲の記憶と比較すると、少なくともアンダーソンが指摘する 1952 年時点の日本国内において、原爆体験は広島・長崎に特有のものとして理解され、またその様に語られていたであろうこと（或いはその様なものとして矮小化されていたこと）は想像に難くない。その意味で、当時の日本人にとって、太平洋戦争における空襲の記憶や経験は、原爆体験に比してより普遍的で共有され得るものであったと考えられよう。

一方で、太平洋戦争を国民全体の体験とし、国民的なトラウマとして記憶とすることは、加藤や川本、或いはネイピア、アンダーソンの指摘を見てもどうしても必要な手続であった。当時の日本人が自らの戦争加害者としての立場を受忍せねばならなかった以上、その痛苦を和らげるための物語は欠かすことのできない「文化セラピー」でもある。従って、1952 年の段階ではローカルで不可視な状態に滞っている（というのは言い過ぎにしても、未だ全体像を把握し切れていない）原爆の体験と記憶を、「日本（人）の戦争体験」として再想像/再創造することは、アンダーソンの指摘する「国民的憂鬱症」^{メランコリア}に対して、適切な「喪の行為」を遂行するために必須の過程となる。そして正にそうした戦争体験 殊に広島・長崎における原爆体験 の可視化と、国民全体によるその体験と記憶の共有こそが、『ゴジラ』に求められた役割であった。よく知られた話ではあるが、本作の特撮監督を担当した円谷英二は、『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）等の戦意高揚映画を製作したために戦後公職追放されており、その実質的な映画畑復帰第一作が『ゴジラ』だった（島崎 53, 増淵 557-58）。そしてその『ゴジラ』において、彼は「戦

争を背景とした人間模様」 例えば映画『君の名は第 1 部』の冒頭にある、昭和 20 年 5 月 24 日の東京空襲の夜を舞台に、B-29 の編隊の稚拙な模型を背景として繰り広げられる春樹と真知子の交感の様なではなく、国民の大多数が経験し共有していた戦争の体験そのものをスクリーン上に再表象して見せた。既に前節で「ゴジラの荒れ」が虚構としての破壊/戦争を体現していることは指摘したが、それは虚構であるが故に、逆説的に人々がそれぞれに記憶する個別の戦争体験を超えた、国民が共有し得る普遍的な戦災/戦禍の記憶/記録となり得る。しかしそのためには、こうした戦禍の記憶/記録に必要な要素を全て集約して再現前化する必要がある。それに相応しい街は、戦前の日本を象徴する皇居を擁する東京を措いて他にない。そして現実の東京という都市の記憶において決定的に欠如しているのが、日本の敗戦を決定付けることとなった広島・長崎の原爆の体験なのだ。

この様に考えてみると、終戦と言う断絶を超えて戦中と戦後の記憶を繋ぐだけでなく、日本における東京と広島・長崎の間の^{トボロジカル}地誌的な連関を形成し、人類史上最初の被爆体験を典型的な戦争の記憶である空襲体験に接続することで、「戦禍としての被爆を体験した日本」としての自己像を生成することが、国民映画としての『ゴジラ』が果たした役割である。前節で見た、日本人の第五福竜丸事件とそれに関する昭和 29 年^{コンテンポラリー}当時の一連の原水爆反対運動の体験は、もう一つの太平洋戦争当時の大空襲の記憶と統合されることによって普遍化された国民の記憶として、スクリーンを通じて追体験されることとなる。怪獣ゴジラという、核（というよりは原水爆）のメタファーに蹂躪される首都東京という映像イメージは、戦後という時代を生きる際に生み出された、無辜の犠牲者という新たな国民イメージの産出へと繋がる。『ゴジラ』終盤において、ゴジラが去った翌朝、焼け野原となった東京を背景に、大勢の負傷者が横たわる即席の野戦病院内が映される。そこにいるのは皆ゴジラの核/戦争の犠牲となった者達であり、その犠牲を悼む鎮魂の思いが、「やすらぎ」や「ひかり」を求める「平和への祈り」となる。再び志水が指摘する通り、その惨状を流す「テレビ画面に映るのは『東京の惨状』の場面であり、空爆を受けた街を思わせる光景」(135)である。そこに戦争被災者としての被爆者 ^{ガイガー}計測器によって被曝線量を測定されている彼等は一様に幼い子供であることを織り交ぜることによって、日本はアンダーソンの指摘する戦争のトラウマを反転させ、それを国民として抱くべき（そして克服すべき）戦争/核被害のトラウマとした。それを逃避であるとか、被害者意識の正当化であると言って指弾することは容易いが、しかし具体的な敵を核/戦争のメタファーへと昇華しこれを屠ることなしに、日本が戦後の日本としての自己像を形成し得なかったこともまた事実であろう。精神分析治療の過程に準えれば、戦争という現実のトラウマを共有し、それを何らかの形で解消/克服するためには、分析者を介した症状の虚構化（再）物語化が必要であり、そうした虚構を通じてのみ我々の現実^{トボロジカル}は再構築され得る。戦後初めて太平洋戦争の経験と記憶が国民レベルで再形成され共有され得るものとなったという意味で、『ゴジラ』は戦後日本にとっての国民映画たりえたのだ。尤もそれは、これ以降の日本において（少なくとも太

平洋) 戦争の表象が、空襲と原爆という新たなクリシェによって代表されるようになったことも意味する。『ゴジラ』は正に戦後の日本における戦争の原風景を再創造し定着させる文化的一大契機でもあり、その意味では日本の戦争映画史上におけるエポック・メイキングな作品とも言えよう。

「怪獣は何故日本を襲うのか」という問い⁽¹¹⁾ これは評論家長山靖生の著書のタイトルでもあるが、本論で参照した加藤、佐藤、アンダーソンがそれぞれの議論の中で投げ掛けた問いでもある に対しては、本論は以下の様に答えよう。それは日本人が作り上げ、日本人が求めたトラウマであり且つそれ自体に対するカタルシスなのだ、と。戦後の日本人が、戦争とは何か、を求めたその答えが、『ゴジラ』という映画だったのだ。

4. 結論

本論では、1954年公開の『ゴジラ』を巡って考察を重ねてきた。まず『ゴジラ』公開前後の日本の社会的・文化的同時代性/時事性を確認し、当時の原水爆反対運動が同作の背景にあることを指摘した。同時に戦災映画としての本作のリアリティが、こうした同時代性/時事性と、太平洋戦争における当時の人々の記憶を喚起することによって支えられた、言わば虚構としてのリアリティに深く根ざしていることを論じた。その上で、空襲と原爆投下という太平洋戦争の二大表象が、映画史上『ゴジラ』において統合されたことを確認し、それが国民のトラウマを克服するために必要とされた新たな戦争表象となったことを指摘して結論とした。我々の心理に根深く残る戦争の記憶 それは単に実体験としての戦争ではなく、虚構の表象を通じて再現前化/再構成されたものに他ならない を巡る国民的な反復強迫が、『ゴジラ』シリーズの根底にあるのだ。

本論文は、科学研究費基盤 (C) (課題番号 26370343) によって援助を受けたものであることを付記する。

註

- (1) 東宝の制作した映画『ゴジラ』シリーズは、大きく三期に亘って展開している。第一期が、1954年公開の『ゴジラ』から1975年公開の『メカゴジラの逆襲』までの15作であり、このシリーズの第二作『ゴジラの逆襲』(1955)以降は、ゴジラと敵の怪獣との対決を軸とした物語が展開され、後のシリーズのストーリー構成を形作った。1984年に公開された第16作目の『ゴジラ』から22作目に当たる1995年の『ゴジラ vs デストロイア』までが、俗に「平成シリーズ」とか「vsシリーズ」と呼ばれる第二期シリーズであり、この最終作でゴジラはメルトダウンして死に至る。その後4年の中断を経て、1999年に公開された『ゴジラ 2000 ミレニアム』から2004年公開の28作『ゴジラ FINAL WARS』までの6作が第三期ゴジラシリーズである。2016年7月に公開された『シン・ゴジラ』はそれ以来12年振りに日本で制作・公開されたゴジラシリーズの新作映画であるが、これは1954年版のゴジラと全く別の世界観に基づいている。またこれ以外に、アメリカでも1956年に公開された『ゴ

ジラ』の再編集版、ローランド・エメリッヒ監督の1998年版Godzilla、ギャレス・エドワーズ監督の2014年版Godzilla等が制作・公開されている。

- (2) この「ノヴェライズ」版の「ゴジラ」は、1954（昭和29）年公開の映画『ゴジラ』及びその翌年公開の続編である映画『ゴジラの逆襲』を基に、それぞれ「ゴジラ 東京編」及び「ゴジラ 大阪編」として書き下ろされたものである。本論では三一書房版「香山滋全集」を底本として2004年に筑摩書房から再編出版された「ちくま文庫」版の『ゴジラ』に所収されたものを参照している。
- (3) 以下、本作の粗筋については基本的に『ゴジラ』本編に拠るが、その内容解説に関しては小野俊太郎、志水義夫に多くを負っている。
- (4) 余談だが、ゴジラが上陸した大戸島において、その足跡を物理学者の田所博士がガイガーカウンターで計測する場面がある。彼はまた、ゴジラによる東京の二度目の襲撃の翌朝、対策本部庁舎内の即席野戦病院で、ゴジラの放射線に被曝した小学生低学年程の少女を同様にガイガーカウンターで計測してもいる。計測器を携えた田辺博士は少女の被曝状況を確認して無念そうに首を振るが、このガイガーカウンターによる放射能測定もまた、所謂「原爆マグロ」のニュースと共に巷間知られることとなったことも確認しておきたい。
- (5) 小野も同様に、ゴジラが破壊する「モダン建築は、関東大震災の復興のなかで建設され、空襲すら生き延びた建物」(81)であることを指摘し、「今回のゴジラ戦争が終結したあとも、戦後復興が待っている」(81-82)と述べている。この意味で、「ゴジラの荒れ」は単なる戦争体験の反復だけでなく、戦後復興と言う（映画公開当時の）現在にまで至る戦後の一時期そのものを反復する契機となっているのだ。
- (6) 加藤典洋もこの場面について、「何の特定もないままに、観客は、この父が戦争で死んでいるのだとを感じる。敗戦後九年目に作られたこの映画は、製作者の意図がどうあれ、そのように観客の目に結像するだけの細部を備えている」(153)と述べて、『ゴジラ』の映像的リアリティが客観的事実を上回る説得力を持つことを指摘している。
- (7) 本論は天皇制とゴジラの関係、或いは所謂ゴジラ英霊論に焦点を当てている訳ではないが、川本三郎以降、ゴジラと英霊或いは太平洋戦争の犠牲者、及び天皇制との関係について考察した論も多く存在する。川本はゴジラを「芹沢博士を死者の国へと迎えに来た戦死者の霊かもしれない」(87)と述べた上で、その「ゴジラはついに皇居だけは破壊できない。これを『ゴジラ』の思想的不徹底と批判する者は、天皇制の『暗い』呪縛力を知らぬ者ではないだろう」(88)として、ゴジラと=英霊に対する現人神^{すめらみこと}の影響力を指摘する。また赤坂憲雄は、ゴジラ=英霊は、戦後の日本においてかつての現人神たる天皇が人間となり、彼等を裏切ったことを悟って去ってゆく、という解釈を提示する(1992; 13-17)。加藤典洋は赤坂の論に拠りつつ、「戦争を生き残り、平和と民主主義という新しい価値の素晴らしさに気づいた戦後の日本人と、曾て聖なる戦争と目された戦争で死んでいった日本人」(169)との関係を巡る両義性が怪獣ゴジラ、延いては『ゴジラ』という映画の特質であったと述べて、ゴジラがこうした歴史的断絶を背負った「不気味なるもの」として繰り返し帰する=制作され上映されると主張している(145-82)。
- (8) 註(7)でも指摘した様に、芹澤が少なくとも比喩的には生き残った兵士であるという解釈は、川本や加藤も行っている。川本はゴジラと彼を英霊の魂と戦争の生き残りで見做し、死後の彼等が「『みづくかばね』となった」(88)と指摘している。また加藤は芹澤がオキシジェン・デストロイヤー作動のため潜水服を着用している際に、彼が巻いている鉢巻が「出撃直前の

神風特攻隊の飛行士と同じく後頭部で締められている」(160) 点に着目し、これが彼の死を予見させると述べている。

- (9) 内田樹によれば、ある「映画についてどれほど二次的な『引用』がなされたかということ」は、「『観客の参与、[の程度] を測定する指標として重要」であり、「ある映画や差映画作家について、繰り返しその名前が讃嘆や批判のトーンを伴って口にされる時...映画はその社会に『根を下ろす』」(37) こととなる。「作品がある時代やある社会に深く『根を下ろす』」時、その映画の「ケルンの形成」(36) が成されたと内田は説明している。正にこの意味で、『ゴジラ』シリーズは日本の社会に根を下ろした、と理解できよう。また同様の文脈において、ピーター・ミュソッフはゴジラがアメリカにおける「日本の象徴」として、アメリカ人の「集合的無意識」(21) にまで浸透していると指摘している。
- (10) マイケル・ゴーマンも伊藤詔子も、合衆国内での最初期の広島への原爆投下の詳細な報告記事が、1946年8月31日付の『ニューヨーカー』誌に発表されたジョン・ハーシー (John Hersey) による「派遣記者 ヒロシマ」("A Report at Large: Hiroshima") であることを指摘すると共に、同記事を本として刊行した『ヒロシマ』が、「合衆国における核文学の出発点」(ゴーマン 25) であると指摘している。
- (11) 2016年の『シン・ゴジラ』においても、この問いはメタ的な批評性を含んで提示されている。鎌倉に再上陸したゴジラ第四形態を目の当たりにして、「何でまた東京^{こっち}に来るんだ！」と閣僚の一人が絶叫するが、その意味ではゴジラは精神分析的な意味で我々日本人にとっての「抑圧されたものの回帰」の具体例であり続けるだろう。

引用文献資料

- 赤坂憲雄. 『ゴジラとナウシカ 海の彼方より訪れしものたち』. イースト・プレス, 2014.
 ----- . 「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？」『怪獣学・入門！』別冊宝島 映画宝島 vol. 2. JICC 出版局, 1992. 13-17.
- Anderson, Mark. "Mobilizing Godzilla: Mourning Modernity as Monstrosity." Tsutsui 21-40.
- 伊藤詔子. 「核の場所の文学 ハンフォード、ネヴァダ・テストサイト、トリニティへの旅」熊本, 信岡 74-109.
- 内田樹. 『映画の構造分析 ハリウッド映画で学べる現代思想』2003. 文春文庫. 文藝春秋, 2011.
- 大庭秀雄. 『君の名は 第1部』1953. 松竹, N.D. DVD.
- 小野俊太郎. 『ゴジラの世界史』フィギュール彩. 彩流社, 2014.
- 加藤典洋. 『さようなら、ゴジラたち 戦後から遠く離れて』岩波書店, 2010.
- 香山滋. 「ゴジラ」『ゴジラ』9-153.
 ----- . 「ゴジラ刊行に就て」『ゴジラ』253-56.
 ----- . 『ゴジラ』1955. ちくま文庫. 筑摩書房, 2004.
 ----- . 「探偵作家の座談会 科学空想映画『ゴジラ』を観て」『ゴジラ』257-61.
- 川本三郎. 「ゴジラはなぜ『暗い』のか」『今ひとたびの戦後日本映画』1994. 岩波現代文庫. 岩波, 2007. 73-88.
- Kushner, Barak. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event." Tsutsui 41-50.
- 熊本早苗, 信岡朝子共編著. 『核と災害の表象 日米の応答と証言』英宝社, 2015.

- ゴーマン, マイケル. 「広島からはじまる風景 ニュークリアリズムと冷戦アメリカ文化」
熊本, 信岡 23-47.
- 小林豊昌. 『ゴジラの論理』 中経出版, 1992.
- 佐藤健志. 「ゴジラはなぜ日本を襲うのか 『ゴジラ』(第一作) から 『ゴジラ vs キングギドラ』
まで」 『ゴジラとヤマトとぼくらの民主主義』 文藝春秋, 1992. 83-110.
- 島崎清彦. 「日本の映画技術発展に果たした円谷英二の役割」 山本 34-55.
- 志水義夫. 『ゴジラ傳 怪獣ゴジラの文藝学』 新典社選書. 新典社, 2016.
- Tsutsui, William M. and Michiko Ito, eds. In *Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the
Global Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- 長山靖生. 『怪獣はなぜ日本を襲うのか?』 筑摩書房, 2002.
- Napier, Susan. "When Godzilla Speaks." Tsutsui 9-19.
- 本多猪四郎. 『ゴジラ』 1954. 東宝, 2001. DVD.
- 増淵健. 「戦争映画と円谷英二 『太平洋の嵐』を中心に」 山本 56-65.
- ミュソッフ, ピーター. 『ゴジラとは何か』 小野耕世訳. 講談社, 1998.
- 山本眞吾編. 『円谷英二の映像世界』 実業之日本社, 1983.