

『モスラ』における「怪獣」の表象について

立命館大学映像学部 4 回生 榎貴登

序章

第一節 問題設定

本論文は、映画『モスラ』（本多猪四郎監督、1961 年）について論証するものである。本作品は本多猪四郎が監督を務め、円谷英二が特技監督を務めている。モスラという巨大な蛾の「怪獣」（以下、括弧を省略して怪獣と表記する）が登場する作品だ。

本作品の原作は、「週刊朝日・別冊」（1961 年 1 月号）に発表された『発光妖精とモスラ』である。中村真一郎、福永武彦、堀田善衛という三人の純文学作家が、リレー小説の形で執筆した。この小説は「上」、「中」、「下」に分かれており、それぞれ中村、福永、堀田が担当した。この原作を基に、関沢新一がシナリオを執筆した。

本論文では、原作と映画における蛾のイメージをめぐって分析し、考察を行う。蛾のイメージに関して、原作と映画を分けて細かく分析した先行研究が見当たらない。そこで、本論文では、原作と映画を区別したうえで、それぞれにおける蛾のイメージを解明していく。文学者たちは、蛾の怪獣モスラにいかなるイメージを取り入れたのだろうか。そして、映画の作り手たちは、映画にそのイメージをどのように反映させているのだろうか。映画のショットを細かく記述し分析することで、原作に見られる蛾のイメージが、映画では原作と異なる形で反映されていることを明らかにしたい。

さて、本論文では、「父親的存在」と「母親的存在」という言葉を使い、考察を進めることになるだろう。ふたつの言葉について、簡単に説明しておく。

臨床心理学者の河合隼雄は、「父性」とは「すべてを律し、すべてを判断」し、裁きを下すもので、「母性」とは「包含する」ものだ¹と述べている。子供の立場から言い換えると、「父性」とは自分を律し裁こうとする権威のあるもの、つまり怖れの対象ということになるだろう。一方、「母性」とは自分を包み込んでくれるもの、すなわち甘えや依存の対象だと言えよう。本論文は、このような考え方をを用いるが、踏み込んだ精神分析を行うものではない。そこで、「父性」と「母性」という言葉ではなく、「父親的存在」と「母親的存在」という言葉を用いることにする。物語に登場する人物や怪獣にとって、「父親的存在」が怖れの対象、「母親的存在」が甘えや依存の対象である。

第二節 論の構成

第一章では、第二章からの分析を円滑に進めるために、『モスラ』の概要を述べる。まず、本作品の制作の経緯に触れた後、簡単にあらすじを記載する。そして、本作品に関する先行研究の分析方法をみつつに大きく分け、それらを検討していく。

第二章では、『発光妖精とモスラ』における蛾のイメージに関して分析する。まず、堀辰雄の小説『風立ちぬ』（1938年）に見られる蛾のイメージについて、先行研究よりも踏み込んだ考察を行う。次に、原作で語られるインファント島の神話を分析し、モスラと小美人の関係を明らかにする。それから、原作における恋愛の要素に着目し、考察を加える。最後に、原作の結末を取りあげて検討する。

第三章では、『モスラ』における蛾のイメージをめぐって論じていく。まず、映画には原作の設定との差異が見られることを指摘する。次に、映画で表象される幼虫の上昇運動について分析する。その後、幼虫が東京タワーを折るシーンに着目し、考察を行う。最後に、映画の結末に焦点を当て、論を展開していく。ショットを細かく記述したうえで分析を行い、映画における蛾のイメージを明らかにする。

終章では、これまでの分析を総括し、その成果と課題を述べる。

第一章 『モスラ』の概要

第一節 制作の経緯

東宝は『ゴジラ』（本多猪四郎監督、1954年）の大ヒット以降、特撮技術を売り物にした怪獣映画やSF映画を次々に生み出していった。それらは人気のあるジャンル映画となり、「東宝特撮」と呼ばれるようになった²。1950年代から1960年代にかけて、数々の「東宝特撮」を手がけた人物として、プロデューサーの田中友幸、映画監督の本多猪四郎、特技監督の円谷英二の名を挙げることができる。田中が作品を企画し、円谷が特撮部分を担当し、本多が本編と呼ばれる部分を担当した。

本多は「円谷さんに合わせてというのではなくて、ここが面白くなるように特撮部分を作ってもらい、だからこういうふうにと打ち合わせのときには、ぼくがイニシアチブをとっている」と語っている³。よって、本多の意図は特撮部分にも反映されていると考えられる。そこで、本論文では『モスラ』のシーンを分析する際に、本編のショットと特撮部分のショットを区別しない。どちらのショットにも、監督である本多の意図が少なからず反映されていると捉え、論を進めていく。

なお、本論文では、「東宝特撮」の中でSF映画や怪奇映画に分類される作品は取りあげず、怪獣映画に分類される作品を取りあげる。前者と区別をするためにも、後者を「東宝怪獣映画」と表記することにしたい。

さて、そうした「東宝怪獣映画」に分類される作品のひとつが『モスラ』である。1960年代、家庭に白黒テレビが普及したことがひとつの要因となり、映画館の観客動員数が下がり、日本の映画産業は斜陽化していった。白黒テレビと対抗するため、東宝は大作主義を打ち出した。大作主義とは、大きなスクリーンのある映画館で鑑賞するのにふさわしい大作を積極的に作るという考え方だ。大作主義の下で制作された『モスラ』は、「東宝怪獣映画」としては初の東宝スコープ作品で、横長の巨大画面が強調された⁴。

また、純文学作家が原作を担当した「東宝怪獣映画」は、『モスラ』以外にはない。原作

が書かれた背景も見ていこう。原作者の一人である中村は、『潮騒』（谷口千吉監督、1954年）のシナリオ作りに参加した時、田中友幸と出会った。これがきっかけとなり、1960年、田中から中村に「東宝怪獣映画」の原作の依頼があった。中村は親交のあった福永と堀田に呼びかけ、三人で原作を執筆することになったのである。

第二節 あらすじ

では、本作品のあらすじを簡単に述べていく。原作と映画では物語上の相違点があるが、映画のあらすじを記述することにしたい。

南太平洋を航行中の船が、台風巻き込まれて沈没し、四人の船員がインファント島で救助された。この島はロリシカ国（原作では「ロシカ国」と表記される）の水爆実験海域だったが、四人には放射能に汚染された症状が見られなかった。新聞記者の福田善一郎は、カメラマンの花村ミチ（原作では花村ミチ子）を連れて核センターを訪ねた。福田はセンターにいた船員から、無人島と思われたインファント島に原住民がいることや、彼らが赤いジュースを飲んで放射能の被害を免れたことを聞いた。

日本とロリシカ国合同のインファント島調査隊が結成された。日本側からは言語学者の中條信一（原作では中条信一）らが参加し、福田も潜り込んだ。調査隊はインファント島に上陸した。中條は石碑を発見し、碑文の記録をとった後、吸血植物に襲われた。しかし、二人の小さな女性が彼を救った。福田は彼女たちを小美人と名づけた。ロリシカ国側の事務局長ネルソンは小美人を資料として捕らえたが、原住民たちが現れ、無言の抗議をした。調査隊はネルソンに小美人を解放させた。中條は帰国後、碑文を解読したが「モスラ」という言葉の意味は分からなかった。

ネルソンは部下を率いて再びインファント島に上陸し、小美人を拉致した。そして、小美人を守ろうと現れた原住民たちを射殺した。ネルソンらが去った後、洞窟に崩れ落ちた老人が、祈るように「モスラ」と言った。すると、洞窟の奥が崩れ落ち、巨大な卵が現れた。その後、ネルソンは東京中央劇場で、大々的に小美人を見世物にした。抗議に赴いた福田や中條は、小美人に面会することができた。彼らは小美人の口から、モスラが小美人を救いに来ると聞いた。小美人の歌はテレパシーによって、島の神殿に眠る卵に伝えられていたのだ。やがて、卵から巨大な幼虫モスラが生まれた。

モスラは海を泳いで日本に来た。モスラは奥多摩の小河内ダムから現れ、ダムを崩壊させた後、横田基地から渋谷に向かって這い進んでいった。モスラは戦闘機の攻撃に怯まず前進し、建物を次々に破壊した。ネルソンは小美人を連れてロリシカ国へ逃亡した。モスラは東京タワーに取りつき、糸を吐いて巨大な繭を作った。モスラの繭は熱線攻撃を受けるが、羽化した成虫モスラが繭を突き破って姿を現した。そして、モスラはロリシカ国に向かって飛び去った。太平洋を横断したモスラは、ロリシカ国のニュー・カーク・シティ（原作では「ニュー・ワゴン・シティ」と表記される）で暴れ回った。ネルソンは警官に射殺された。ロリシカ国政府に招かれた福田と中條と花村は、小美人を取り返し、モスラ

を鎮めるための案を出して実行した。すると、モスラは飛行場に静かに着陸した。モスラは小美人を連れて、インファント島に向かって飛び去った。

第三節 先行研究の検討

それでは、『モスラ』に関する先行研究を検討していく。先行研究の分析方法は、大きくみつつに分けることができる。

ひとつめは、本作品を「東宝怪獣映画」の歴史の中に位置づけて分析するという方法だ。

例えば、社会学者の吉見俊哉は、「東宝怪獣映画」の歴史を原水爆の表象という観点から分析し、本作品に触れている。吉見は、『ゴジラ』に代表される 1950 年代の「東宝怪獣映画」では、原水爆の恐怖が描かれているが、1960 年代からの「東宝怪獣映画」では、原水爆のイメージが薄れていくと指摘している。それを象徴的に示したのが『モスラ』であり、「赤いジュースにしる、モスラ自体にしる、深刻な放射能汚染を受けたこの島にとって未来への希望であり、『モスラ』では被爆後の希望が、ファンタジーとして語られていく」と述べられている⁵。

確かに、『ゴジラ』と比較すると、『モスラ』では原水爆のイメージが薄れているように思われる。しかし、『発光妖精とモスラ』では、モスラが放射能を吐きニュー・ワゴン・シティを廃墟にしてしまうなど、原水爆の恐怖が描かれている。よって、原作も含めて考えた場合、この作品が原水爆イメージの希薄化を象徴的に示しているとは言い切れないだろう。個々の作品を「東宝怪獣映画」の歴史の中に位置づけると、歴史の流れや変化を捉えようとするあまり、個々の作品の細部を見落としてしまう可能性があると考えられる。本論文では、『モスラ』という一本の「東宝怪獣映画」に焦点を当てるため、この分析方法を採用しないことにする。

ふたつめは、本作品を日米関係や母性といった観点から分析するという方法だ。

評論家の長山靖生は、この方法を用いて考察を行っている。長山は、水爆実験の被害を受けた「インファント（幼児）島は、アメリカから占領時に「一二歳の子ども」と言い切られた日本そのもの」であると論じている。本作品ではアメリカに従って来た戦後日本が、インファント島のモスラとして立ち上がるというのだ。また、長山は「モスラは **Mother** のアナグラムであるように、帰るべき母胎としての南洋を象徴している。モスラは確かにインファント（幼児）島の神として原住民を守り、卵を産み続ける母なる存在」であり、インファント島は母性原理に守られたユートピアだと述べている⁶。

以上のような論に対し、反論できる点を挙げてみたい。まず、本作品で描かれる戦後日本は、モスラに襲撃される対象でもある。次に、アメリカを連想させるロリシカ国の人々は一様ではない。日本人である主人公に敵対するネルソンのような人物もいれば、主人公に協力する人々もいる。よって、長山による日米関係という観点からの分析は不十分だと言えるだろう。本論文では、本作品を社会反映論に回収しないためにも、日米関係という観点からの考察は行わない。また、次章で詳述するが、原作を分析すると、モスラは「母

なる存在」ではないと言えるのだ。しかし、モスラが「母なる存在」と強く結びついていることは確かである。そこで、本論文では、主人公と怪獣、「母親的存在」、「父親的存在」の関係をめぐって、長山と異なる論を展開したい。

みつつめは、本作品を原作者の文学的想像力という観点から分析する方法だ。

例えば、「東宝特撮」の研究者である猪俣賢司は、原作者の一人である福永武彦に着目し、本作品について論じている。福永は1950年代に『古事記』や『日本書紀』の現代語訳を手がけ、1957年には『古事記物語』を著している。猪俣は、福永が「日本の神話からインファント島の神話を生み出した可能性が高い」と述べ、『古事記物語』で白鳥となった日本武尊の魂が飛び去ってゆく描写は、『発光妖精とモスラ』で宇宙へ飛んでゆくモスラを想起させると指摘する⁷。また、モスラの幼虫が糸を吐くのは、「養蚕業を基幹とする「絹の国」日本の文化史の反映でもあるが、「蛾」であるはずのモスラの成虫が、「蝶」にも見える」と論じられている⁸。猪俣によれば、蝶というイメージの発想の原点は、フランス象徴派の詩にある可能性があるという。

確かに、福永の1950年代の文学活動を考えると、福永はインファント島の神話を生み出す際に、日本の神話を参考にしたと推察できる。だが、宇宙へ飛んでゆくモスラが描写されるのは、原作の「下」であり、「下」を担当したのは堀田である。また、成虫が蝶にも見えるとの指摘は、映画で表象されるモスラに対しては有効かもしれない。しかし、原作では成虫の形態について「巨蛾」としか描写されず、色や形が分からない。よって、少なくとも原作のモスラの描写からは、蝶を連想することが難しいと言えるだろう。本論文ではあくまでも、蝶ではなく蛾のイメージをめぐって考察する。猪俣の論の問題点は、原作者が担当した部分や、原作と映画を厳密に分けたうえで論じていない点であろう。本論文では、それらを厳密に分けたうえで分析を行う。

一方、文芸評論家の小野俊太郎は、本作品の原作者が三人の文学者であることをふまえて、文学における蛾のイメージという観点から論じている。小野は、原作における蛾のイメージには、文学で表現されてきた蛾のイメージが取り入れられていると指摘する。例えば、堀辰雄の『風立ちぬ』において、蛾は女性の死と結びついており、川端康成の小説『雪国』(1947年)では、蛾が主人公の心情と結びつけられている。それから、金子光晴の詩集『蛾』(1948年)の一編「夜」では、蛾は爆撃機のイメージとつながられている。原作者たちはこのような文学における蛾のイメージを取り入れ、蛾の怪獣を生み出したのではないかと論じられている⁹。

本論文でも、文学の系譜に原作を位置づけようとする小野の試みを受け継ぎたい。しかし、小野は『風立ちぬ』で描写される蛾の分析を十分に行っていないと思われる。次章で述べるが、中村は堀の影響を強く受けているので、『風立ちぬ』における蛾のイメージを取り入れている可能性がある。そこで、本論文では、この小説に見られる蛾の描写を丁寧に分析し、蛾には女性の死以外のイメージが含まれていることを指摘する。そして、中村たちがそのイメージを原作に取り入れていることを明らかにしていく。また、小野は蛾のイ

メージをめぐって、原作と映画を比較して分析することをしていない。本論文では、原作と映画を比較し考察を試みる。

次章からは、先行研究の課題を乗り越えるような論を展開していきたい。

第二章 『発光妖精とモスラ』における蛾のイメージ

第一節 『風立ちぬ』における蛾のイメージ

この章では、『発光妖精とモスラ』における蛾のイメージをめぐって論じていく。

まず、堀辰雄の小説『風立ちぬ』に見られる蛾の描写に着目し、分析を行う。

その前に、この小説の概要を簡単に述べておこう。1933年、堀は軽井沢で矢野綾子という女性と出会った。綾子は結核を患っていたが、1934年に堀は綾子と婚約した。1935年の夏から、二人は富士見高原の療養所で暮らし始めた。しかし、綾子はその年の十二月に結核で亡くなった。堀はこの体験を基に『風立ちぬ』を執筆した。

この作品の主な登場人物は、堀がモデルだと思われる「私」と、綾子がモデルだと思われる節子、節子の父親の三人である。「私」はこの作品の語り手でもある。「私」が結核を患った節子とサナトリウムで過ごす日々や、節子の死後、「私」が雪山の小屋で暮らす日々などが語られる。サナトリウムとは、療養所のことである。

それでは、この作品における蛾の描写に焦点を当ててみたい。蛾の描写は「冬」という章で二度見られる。この章は日記形式になっており、「私」と節子がサナトリウムで過ごす最期の日々が記されている。

一度目の蛾の描写は、十月二十三日の日記に見られる。以下のように記されている¹⁰。

明け方近く、私は自分のすぐ身近でしたような気のする異様な物音に驚いて目を覚ました。そうしてしばらく耳をそば立てていたが、サナトリウム全体は死んだようにひっそりとしていた。それからなんだか目が冴えて、私はもう寝つかれなくなった。小さな蛾のこびりついている窓硝子をとおして、私はぼんやりと暁の星がまだ二つ三つ幽かに光っているのを見つめていた。が、そのうちに私はそういう朝明けが何とも云えずに寂しいような気がして来て、そっと起き上ると、何をしようとしているのか自分でも分からないように、まだ暗い隣りの病室へ素足のままはいつて行った。

蛾の描写は少なく、小さな蛾が窓硝子にこびりついていることしか分からない。しかし、その段落の前の段落に「サナトリウム全体は死んだようにひっそりとしていた」と描かれている。また、この日の日記は、節子が「劇しい咳を出し」、「私」が「何んともかとも云われないような不安な気持でそれを聞いていた」という描写で終わる¹¹。結核患者が「劇しい咳」をする描写からは、死を連想させられる。

よって、この日の日記には、死と結びついている箇所がいくつかあるので、蛾は死と結びついていると言えるかもしれない。だが、この描写からは、死との結びつきが強いとは

言い難いだろう。なお、「私」が「小さな蛾のこびりついている窓硝子」から「暁の星」を見つめることに関しては、次節で分析することにした。

では、二度目の蛾の描写を見てみよう。十二月一日の日記を引用する¹²。

この頃になって、どうしたのか、私の明りを慕ってくる蛾がまた増え出したようだ。夜、そんな蛾がどこからともなく飛んで来て、閉め切った窓硝子にはげしくぶつかり、その打撃で自ら傷つきながら、なおも生を求めてやまないように、死に身になって硝子に孔をあけようと試みている。(中略) そんな翌朝、私はかならずその窓の下に、一枚の朽ち葉みたいになった蛾の死骸を見つける。

今夜もそんな蛾が一匹、とうとう部屋の中へ飛び込んで来て、私の向っている明りのまわりをさっきから物狂わしくくるくると廻っている。やがてばさりと音を立てて私の紙の上に落ちる。そしていつまでもそのまま動かずにいる。それからまた自分の生きていることを漸っと思い出したように、急に飛び立つ。自分でもう何をしているのだから分らずにいるのだとしか見えない。やがてまた、私の紙の上にばさりと音を立てて落ちる。

二度目は一度目と比べると、蛾の描写が多いことは明白だ。

まず、「この頃になって(中略)蛾がまた増え出したようだ」と記されている。これは十二月一日の日記である。この作品では、節子がいつ亡くなったのか明示されない。しかし、節子のモデルだと思われる綾子が十二月六日に亡くなったことや、「冬」の章が十二月五日の日記で終わることから、節子も十二月六日に亡くなったと推察できる。すでに指摘したように、蛾が死と結びつけられているのであれば、蛾の増加は節子の死期が近くなったことを暗示しているように思われる。

さて、そのような蛾が「生を求めてやまないように」暴れるが、やがて死んでいく様子が描写される。ここでは、蛾が死と直接結びつけられており、節子の死を表している面があると言えるだろう。節子の死後が舞台の章「死のかげの谷」も日記形式になっているのだが、蛾の描写は見られなくなる。よって、小野が指摘するように、蛾のイメージは女性の死と結びつけられていると考えられる。

しかし、それだけではないはずだ。十月二十三日の日記で、「私」は「何をしようとしているのか自分でも分からないように、まだ暗い隣りの病室へ素足のままは行って行った」と、自分のことを記している。十二月一日の日記では、「自分でもう何をしているのだから分らずにいるのだとしか見えない」と、蛾について記している。この二つの描写がとても似ているのが偶然だとは考えにくい。つまり、蛾は「私」自身とも結びつけられているように思われるのだ。

では、「私」とは、どのような人物だと言えるだろうか。十二月五日の日記を見てみよう。節子が窓から見える山に「お父様の横顔にそっくりな影」を見つける。「こんな影にまで、

こいつは心の裡で父を求めているのだろうか？」と、「私」の心情が語られる。「私」が「お前、家へ帰りたいのだろうか？」と訊くと、節子は「ええ、なんだか帰りたくなっちゃったわ」と言う。「私」は「何もかもが自分達から失われて行ってしまいそうな、不安な気持」になり、節子のいるベッドに駆け寄る。「怯え切っている私自身を反って子供のように感ぜずにはいられなかった」と記されている。そして、「私」はベッドの縁に顔を押しつけ、節子の手が「私の髪の毛を軽く撫でているのを感じ」る¹³。

この場面で、婚約者である「私」とサナトリウムにいる節子は、父親に似た影を見出し、父親のいる家に帰りたいたいと言うのだ。つまり、「私」は不在の父親の代わりに、節子の抱える想いを十分に受け止めることができなかつたのだと思われる。そして、「不安な気持」になった「私」は、自身を「子供のように」感じ、節子に髪を撫でてもらうのだ。

先行研究において、文学研究者の小泉浩一郎は「私」は節子に対し、甘える子供のごとく、いわば幼児化したイメージを帯び、節子は「私」に対して、いかに自らは好まずとも必然的に母性的イメージを以て対せざるを得なくなる」と述べている¹⁴。

本論文では、この先行研究に賛同したい。父親の影に怯える「私」は、母親に包み込まれるように婚約者に包み込まれようとする自身を、幼い子供のように感じるのではないだろうか。この場面での「私」にとって、節子は「母親的存在」として描かれていると考えられる。

この日の日記を最後に、「冬」という章は終わる。すなわち、これは生前の節子が最後に登場する場面である。「私」にとって死期が迫る彼女は、いわば失われる存在である。よって、「私」とは、失われる「母親的存在」を求める子供のような男性だと捉えることも可能だろう。そのような「私」についての描写と、蛾についての描写に、とても似ているところがあるのだ。ゆえに、蛾は失われる「母親的存在」を求める子供のような男性とも結びついていると言えよう。この作品で描写される蛾は、主人公である「私」の心情を反映しているのである。蛾の描写が主人公の書いた日記にのみ見られるという点も、その根拠として挙げられる。

したがって、『風立ちぬ』における蛾のイメージには、女性の死だけでなく、失われる「母親的存在」を求める子供のような男性も含まれていると考えられる。この作品では、主人公の心情を反映したものとして蛾が描写されているのだ。

第二節 インファント島の神話

前節では、『風立ちぬ』における蛾のイメージを明らかにしてきた。

原作者の一人である中村は、堀の影響を強く受けている¹⁵。では、中村たちは『風立ちぬ』における蛾のイメージを『発光妖精とモスラ』に取り入れているのだろうか。そのことを論じるには、インファント島の神話を分析し、モスラと小美人の関係を解明する必要があると思われる。

原作で語られるインファント島の神話は、以下のようにまとめられる。

夜を司る男神アジマが、この世界に最初に現れた。アジマは島や気象を創造していったが、退屈になったので自分の体を半分に裂き、女神アジゴを生み出した。アジゴは昼を司り、生命を生み出していった。二人が交わると、巨大なモスラの卵が生まれたが、その卵は孵化しなかった。次に、二人の間から男女二人の人間が生まれ、数を増やしていった。さらに、無数の小さな卵が生まれ、そこから蛾が誕生した。アジマは小さな卵が生まれたことに怒り、自分の体をよっつに裂いた。体のよっつの部分は、暁の星と宵の星、北の星、南の星に飛び去った。アジゴは嘆き悲しみ、モスラの卵の前に自分の体を生贄として捧げ、体をよっつに裂いて死んだ。すると、そこから四人のアイレナが生まれた。アイレナとは小美人のことであり、発光妖精のことである。アジゴは死ぬ前に、「アイレナはモスラに仕え、モスラは必ず島を守る」と予言した¹⁶。

では、小美人とモスラの間を調べていきたい。まず、モスラはアジマとアジゴの間から生まれた子供だ。原作で小美人が「彼女」と記されるのに対し、モスラは「彼」と記されるので、モスラはオスだと考えられる。よって、モスラはアジゴの息子に当たる。よっつに裂かれたアジゴの体から生まれた四人の小美人は、アジゴの分身のような存在である。したがって、小美人とモスラの間は、母親と息子の関係に近い。小美人はモスラの「母親的存在」だと解釈できるだろう。

さて、モスラの卵が孵化したのは、ネルソンらに小美人が拉致され、原住民が虐殺されたからである。モスラが孵った時、小美人はインファント島にいない。モスラは小美人を救出するため日本に向かうが、日本でも小美人に会うことができない。ネルソンが小美人を連れてロシリカ国に逃げたからだ。それを追って、モスラもロシリカ国に向かう。よって、モスラにとって小美人とは、失われる「母親的存在」だと言えるのではないだろうか。そう考えると、蛾の怪獣であるモスラは、失われる「母親的存在」を追い求める子供だと捉えることが可能になる。

インファント島の神話の分析を進めよう。女神アジゴはモスラの卵の前で、自分の体を引き裂いて死んだ。そして、モスラは死ぬ前のアジゴの予言通りに、島を守るために行動を起こす。然るに、モスラは女性の死との結びつきが強いことが分かる。この場合の女性とはアジゴなので、母親の死との結びつきが強いとも言える。また、死んだ母親の予言通りに行動するモスラは、行動原理が母親に縛られていると捉えることも可能だろう。モスラは小美人という「母親的存在」を救うことを、実の母親であるアジゴから定められていると考えられる。

それから、よっつに裂かれた男神アジマの体は、よっつの星に飛び去ったが、そのうちのひとつは暁の星である。アジマはモスラの父親なので、暁の星はアジマの「父親的存在」の影だと言えよう。すでに見たように、『風立ちぬ』には、「私」が「小さな蛾のこびりついている窓硝子」から「暁の星」を見つめるという描写があった。蛾と暁の星が結びつけられており、インファント島の神話の元になっているのかもしれない。

そこで、少し乱暴かもしれないが、『風立ちぬ』における暁の星も「父親的存在」の影で

あると仮定してみる。そうすると、「私」が星を見つめた後、「何をしようとしているのか自分でも分からないように」節子のいる病室へ向かうのは、次のような解釈ができるのではないだろうか。「私」は自分が乗り越えるべきものである、「父親的存在」の影を見つめる。しかし、「父親的存在」の影に対する怖れに勝てず不安になり、その不安から距離を置こうと節子に会いに行くという解釈だ。

では、論を『発光妖精とモスラ』に戻し、本節の結論を述べたい。これまでの分析により、『発光妖精とモスラ』には、『風立ちぬ』における蛾のイメージが取り入れられていることが分かる。モスラとは失われる「母親的存在」を求める子供の怪獣であり、女性の死との結びつきが強いのだ。また、暁の星は「父親的存在」の影であると解釈することができる。先行研究において、長山はモスラを「母なる存在」と論じているが、原作を分析すると、モスラは「母なる存在」を求め、「母なる存在」に縛られていると考えられるのだ。

第三節 『発光妖精とモスラ』における恋愛の要素

前節では、インファント島の神話を分析し、『風立ちぬ』における蛾のイメージが原作に取り入れられていることを明らかにした。この節では、原作における恋愛の要素に着目し、論を強固なものにしたい。

中村は「物語に恋愛を持ちこむ案を出したのは、ロマンチックな福永」であると述べており、原作者たちが恋愛の要素を入れていることが分かる¹⁷。

それでは、中村が担当した原作の「上」から具体的な場面を取りあげ、恋愛の要素が含まれていることを確かめたい。

インファント島で小美人に救われた中条が、他の調査隊員に一人の小美人を紹介する。ネルソンは小美人を資料として捕えようとするが、中条は小美人も人間だと主張し、反対する。調査隊は各自、調査に戻る。しかし、中条は「ひとり残り、小さな女の消えて行った植物の間を見詰めていた。そして、何度か胸のスイッチに手をやりかけては、また諦めるのだ。「もしサイレンを鳴らせば彼女はまた帰ってくるだろう。あの不思議に幸福な想いに人を誘う目つきをして」と、中条の想いが語られる。すると、「自分の今の想いに答えるかのように、島のどこかから」小美人の歌声が聞こえてくる。「その旋律は、彼の想いと対話をするように、断続する」と語られる¹⁸。

この場面について考えてみよう。調査隊が自分の調査に戻っても、中条だけが小美人のいた場所に残り、小美人に会いたいという想いを募らせている。彼は仕事が手につかないほど、小美人のことを考えているのだ。そして、彼の想いに応じるように、小美人の歌が聞こえてくるのが語られる。これは物語世界において実際に起きた出来事かもしれない。だが、この場面に登場する人物は中条だけであり、小美人も姿を見せない。ゆえに、中条の想いに応じるという小美人の歌声が、中条の幻聴である可能性も否定できないだろう。彼が小美人に想いを募らせるあまり、幻聴を聴いているという解釈もできるはずだ。

したがって、『発光妖精とモスラ』では、中条の小美人に対する恋愛が描かれていると考えられる。「恋愛を持ちこむ案」を出したのが福永であるならば、中村もその案を受けて、恋愛の要素を「上」から取り入れたのであろう。

さて、堀の『風立ちぬ』も、恋愛の要素が取り入れられている作品だ。すでに明らかにしたように、この作品で描写される蛾は、主人公である「私」の心情を反映している。主人公が失われる「母親的存在」である節子を求める想いを、蛾に投影していると解釈することも可能だと言えよう。

それをふまえたうえで、『発光妖精とモスラ』の分析を進める。この作品には、中条の小美人に対する想いが、蛾の怪獣モスラに投影されている面があるように思われる。作品の冒頭から登場し、その行動が最も詳しく語られる中条は、この物語の主人公だと考えられる。失われる「母親的存在」である小美人を求めるモスラの行動原理は、インファント島の神話によって定められているものだが、主人公の心情を反映している面もあるのではないだろうか。これに関しては、次節でも見ていきたい。

以上の分析により、『発光妖精とモスラ』には『風立ちぬ』における蛾のイメージが取り入れられているという論を、少しは強固なものにすることができたと思われる。モスラとは失われる「母親的存在」を求める子供の怪獣であり、それは主人公の恋愛感情を反映している面があるのだ。

第四節 『発光妖精とモスラ』の結末

この章の最終節では、原作の結末に焦点を当て、考察を行いたい。

中条と福田が廃墟と化したニュー・ワゴン・シティに向かう。二人は四人の小美人と相談し、モスラを飛行場に着地させた。小美人は二人との別れを惜しんだ後、モスラの複眼の中に入っていった。モスラはインファント島に到着した後、どこかに飛び去った。その後、モスラが「宇宙空間をまっしぐらに進行し、アンドロメダ星雲をかすめて、別の宇宙、反世界へと突入して行く」姿を人工衛星が確認した。

以上のような物語が語られた後、突然、以下の文章が挿入されるのである。

いつの日かまた小国インファント島の平和が侵されるとき、反世界からふたたびモスラがもどって来ないとも限らない。だから人々はインファント島がどこにあるかなどとさがしてはならないのである。そんな島がいったいあったのか、などと論じてもいけないのである。モスラが来る！ このことを、中村真一郎、福永武彦、堀田善衛の三人は共同謀議によりここに連名で厳粛に宣言する。

上に引用した文章は、物語を語るものでも、風景や登場人物を描写したものでもない。原作者のメッセージとでも言うべきものが、そのまま記載されているかのようだ。

その後、「帰国の飛行機の上で、中条も福田も妙にしよぼんとしていた。二人が思い浮か

べているもの、耳にしているものは、言う必要もなかったであろう」と、物語の続きが語られる。福田は「何かを断ち切るように」、中条に対して、花村のような「エンゼツのうまい女房」をもらったら大変だぞと言う¹⁹。

このような結末に関して、以下の三点に注目したい。

第一に、モスラがインファント島に着いた後、宇宙を飛んで反世界に向かう点だ。インファント島の神話によれば、モスラの父親であるアジマの体は宇宙の星に飛び去った。よって、これは「母親的存在」である小美人を救ったモスラが、「父親的存在」の影を乗り越えたことを表していると解釈できるだろう。モスラは「父親的存在」の影がいる宇宙を越え、反世界へと突入していくからだ。少なくとも、モスラはインファント島から完全に飛び去ったので、もう子供の怪獣ではなくなったのだと言える。

第二に、中条と福田の描写で終わるという点だ。「二人が思い浮かべているもの、耳にしているもの」とは、小美人の姿であり、歌声であると考えられる。中条だけでなく、福田も小美人に恋愛感情を抱いていたと推察できる。ともあれ、主人公である中条は小美人と結ばれることができなかった。一方、モスラは「母親的存在」である小美人と結ばれ、「父親的存在」の影に怯える状態を乗り越えたと捉えられる。これには、主人公の願望が反映されている面があるのではないだろうか。そして、そのような主人公に対し、福田が花村ミチ子を恋愛対象として認識させるような発言をして、物語は終わりを迎える。

そこで、花村について考えてみよう。原作では、花村は中条の助手という設定になっている。先行研究において、小野は「福田の台詞は、現実において手近な女性に関心を移すべきだという忠告でもある。(中略) 現代的な女性として花村ミチ子を描くことで、原作は中条の小美人へのロマンスを現実的に終えようとした」と述べている²⁰。

しかし、少し異なる考察もできるはずだ。花村は中条の助手であるが、彼に従い行動を共にし、彼を優しく包容するような女性とは言い難い。例えば、花村が学生たちの先頭に立ち、小美人を返すようネルソンに訴えるデモを行う場面がある。このデモに中条は参加しておらず、花村が主導したと考えられる。よって、花村は「手近な女性」や「現代的な女性」というよりも、「母親的存在」ではない一人の自立した女性として描かれていると言えるだろう。

第三に、原作者たちの宣言が記されているという点である。この宣言に関しては、多様な解釈ができると思われる。しかし、本論文では、反世界からモスラが戻って来る可能性が指摘されていることに着目する。これは、モスラが「父親的存在」を乗り越えた怪獣として戻って来ることを暗示しているのではないだろうか。モスラは子供の怪獣だったため、「母親的存在」を求めて暴れるに過ぎなかった。それでも、ニュー・ワゴン・シティは廃墟と化したのである。では、もはや子供ではない怪獣としてモスラが戻ってきた場合、どうなることが予想されるだろうか。インファント島の神話では、モスラの父親であるアジマが怒り、生物の大半を殺したことが語られる。この宣言は、モスラが父親的な怪獣、つまり裁きを下すものとして再来し、神話の惨劇が繰り返されるかもしれないと警告してい

るようにも思われる。

したがって、『発光妖精とモスラ』の結末に関して、次のように解釈することもできるだろう。インファント島を発ち宇宙空間を越えたモスラは、「父親的存在」の影に怯え「母親的存在」を求める子供の段階を乗り越えた。そして、それには主人公の願望が反映されている面がある。だが、そのような主人公に「母親的存在」への恋愛感情を断ち切れ、自立した女性に目を向けさせるような形で、この物語は終結する。また、物語の途中で突然、原作者たちの宣言を挿入することで、モスラが父親的な怪獣として再来するかもしれないという警告を、読者に向けて強く発信しているのだ。

第三章 『モスラ』における蛾のイメージ

第一節 原作の設定との差異

前章では、『発光妖精とモスラ』における蛾のイメージを論じてきた。本章では、そのイメージが映画『モスラ』に取り入れられているのか、あるいは取り入れられていないのか、検討していきたい。

まず、映画には原作の設定との差異がいくつか見られる。

例えば、映画ではインファント島の神話があることは示されるが、神話の内容は語られない。代わりに、インファント島の洞窟の碑文が描かれ、ナレーションで「モスラよ、永遠の生命モスラよ、悲しきしもべの祈りにこたえて、今こそ蘇れ」と、碑文に書かれていると思しき内容が語られる。けれども、この内容からモスラと小美人の関係は分からない。「母親的存在」としての小美人や、「父親的存在」の影としての暁の星などが、言葉によって示されないのだ。

それから、映画では主人公の恋愛という要素が排除されている。映画の主人公は言語学者の中條（映画では中條と表記される）ではなく、新聞記者の福田に変えられているのだが、福田が小美人に恋愛感情を抱いているような描写は見受けられない。中條についても同じことが言える。彼らが小美人のことを仕事が手につかないほど考えているようなシーンはない。また、映画に登場する小美人は二人であり、二人が常に一緒に行動する。原作には小美人が一人で登場する場面があり、一人の小美人に中條が恋愛感情を抱くように描かれていたが、映画ではそのように描かれていない。

よって、原作における蛾のイメージが、映画では希薄になっているようにも思われる。前章では原作を分析し、モスラとは失われる「母親的存在」を求める子供の怪獣であり、主人公の心情を反映している面があると指摘したが、この指摘を映画に援用することはできないのだろうか。

ところが、映画は原作と違った手法で、蛾のイメージを取り入れている可能性があるのだ。その手法とは、視覚的なイメージの活用である。視覚的なイメージは、ミザンセンやフレーミング、編集などによって提示される。物語学者のシーモア・チャトマンは「映画は明らかに小説よりも視覚的に明確で、映画作者たちは伝統的に言葉による再現よりも視

覚的な再現を好む。言い換えれば、映画というメディアは暗示的な描写に特権を与える」と論じている²¹。つまり、映画には言葉で明示されていなくても、視覚的なイメージで暗示されているものやことがあるというのだ。

そうであるならば、本多も視覚的なイメージを用いて、原作における蛾のイメージを映画に反映させているのではないだろうか。次節では、本作品に見られる視覚的なイメージを取りあげ、分析を行いたい。

第二節 幼虫の上昇運動

本節では、幼虫の上昇運動という視覚的なイメージに着目する。小説という媒体の場合、幼虫の運動を逐一描写することは難しい。しかし、映画という媒体の場合、カメラは被写体である幼虫の運動を克明に捉えることができる。そうした映画という媒体の特性が活かされて表象される幼虫の上昇運動は、原作における蛾のイメージを反映している面があるのではないだろうか。

具体的なシーンを見てみよう。劇場で小美人のショーが始まるシーンのショットを記述する。ロング・ショットで、舞台の上の部分と天上の星空が映し出される。舞台の上の部分に小さなカーテンがあり、スポットライトが当たっている。カーテンが開くと、そこから金色の小さな車が出てくる。車は画面の右上方向に向かって、ゆっくりと空中を進む。以前のショットで、この車に小美人が乗っていたことから、このショットでも車には小美人が乗っていると推察できる。

このショットから、夜の海のロング・ショットにディゾルブする。グラフィック・マッチという技法が使われており、星空と車の位置や大きさが、前のショットと等しくなっている。また、舞台の上の部分が海にかわる。車は画面の右上方向に向かって進む。画面の中央付近、水平線になっている部分の海から、幼虫の頭部が少し出ている。幼虫は画面の右方向を向いている。車が画面の右上に進み続け、オフスクリーン空間に移動する。幼虫は上昇し、海から頭部を出す。このショットは、孵化した卵から幼虫が顔を出すショットを除いて、幼虫の上昇運動を最初に提示している。

これらふたつのショットは、幼虫が小美人を救出するため、インファント島を登って泳いでいることを提示している。ふたつめのショットは、幼虫が体を上下に動かして泳ぐことを描写している。また、画面の右方向を向いている幼虫が上昇し、海から頭部を出すのは、画面の右上方向に上昇しながら進む小美人を乗せた車を追い求めていることも表しているはずだ。加えて、車がオフスクリーン空間へと消えていくのは、モスラにとって小美人が失われる存在であると暗示しているのではないだろうか。

それから、ふたつのショットで星空が表象されていることに着目したい。星空のある方へ、小美人を乗せた車が上昇するように描かれている。それを求めて、幼虫も上昇するのだ。インファント島の神話を分析すれば、星空は「父親的存在」の影であると解釈できる。よって、このシーンは、「父親的存在」の影に引き寄せられるように上昇する小美人と、そ

れを求めて上昇する幼虫が表現されているとも考えられる。

したがって、本多は幼虫の上昇運動という視覚的なイメージを用いて、原作における蛾のイメージを取り入れている面があると思われるのだ。

第三節 東京タワーを折る幼虫

また、本作品において、幼虫の上昇運動という視覚的なイメージと、原作にはないエピソードが混在しているようなシーンが見られる。それは、幼虫が東京タワーに取りついて上昇し、タワーを折るというシーンである。このシーンの意味を考えてみたい。

このシーンのショットを記述していく。幼虫と東京タワーの一部を映したクローズアップが映される。幼虫はタワーに取りついており、タワーに登ろうとしているようだ。幼虫は砲撃を受ける。二台の戦車のロング・ショットに替わり、一台の戦車がミサイルを発射する。幼虫とタワーを映したロング・ショットに替わる。幼虫は上半身を上に反らし、タワーに取りついている。幼虫の体にミサイルが当たる。砲撃を行う二台の戦車のロング・ショットの後、画面に背を向ける幼虫のロング・ショットに替わる。画面の中央の奥にタワーが映っており、その手前に幼虫が映っている。幼虫の頭部と、タワーの一部を映したクローズアップに替わる。幼虫はゆっくりとタワーに登る。砲撃を行う四台の戦車のロング・ショットに替わる。その様子を戦車に少し近づいて捉えたショットが、わずかな間、提示される。

幼虫のミディアム・ショットに替わる。画面の中央にタワーの一部が映される。幼虫はタワーに取りついており、体を上に向けた状態になっている。すると、タワーの中央あたりに裂け目が入る。タワーの裂け目から上の部分が、ゆっくりと左方向に倒れていく。それに合わせて、タワーに取りついている幼虫の体の上部も、左方向に反れていく。カメラはゆっくりとティルト・ダウンし、幼虫やタワーの下部が映されるようになる。折れたタワーが左に倒れていく途中で、クローズアップに替わる。左に倒れていくタワーと、体を左に反らしている幼虫の頭部が映される。幼虫の体は下降し、カメラもティルト・ダウンする。幼虫は地面に仰向けに倒れる。

以上のショットから、幼虫が東京タワーに取りついて上昇し、自らの重みでタワーを折ることが分かる。このシーンの後、幼虫は折れたタワーに繭を作り、成虫に変態し、小美人を求めてロリシカ国へ向かう。よって、このシーンにおける幼虫の上昇運動も、「母親的存在」である小美人を求める行為と結びつきが強いと考えられる。

しかし、このシーンで注目すべきは、幼虫が東京タワーを折ることであろう。1958年に完成した東京タワーは、本作品が制作された1961年の日本で、抜きん出た高さの建物であった。東京タワーについて、小野は「高さとしての魅力とテレビ塔という新しい技術の粹としてそそり立つ姿が、日本の国力回復の象徴」に見えると述べている²²。東京タワーは、高度経済成長期の日本を象徴するもののひとつだと言える。

だが、本節では東京タワーに関して、「父親的存在」という観点から考察を試みたい。

その前に、今まで論じてきた「父親的存在」について整理しておこう。本論文では『風立ちぬ』と『発光妖精とモスラ』を分析し、父親に似た影や暁の星、星空を「父親的存在」ではないかと指摘してきた。しかし、これらは実体を掴みにくいものであり、影やイメージとして捉えられるように思われる。そこで、これらを「父親的存在の影」と表記することにしたい。『風立ちぬ』で、「私」は「父親的存在の影」に怯えていた。また、『発光妖精とモスラ』の結末で、モスラは「父親的存在の影」を乗り越えた。

では、東京タワーが「父親的存在」だと解釈できる根拠を挙げていく。第一に、形の垂直性とその高さである。キュレーターの高谷川祐子は、高い煙突が特徴的な犬島精錬所美術館について、「男性性」と「垂直的なシンボル性」を結びつけて論じている²³。この論を垂直にそびえ立つタワーに援用したい。第二に、東京タワーは1961年の日本で最新鋭のテレビ塔だったということだ。高度経済成長期の日本において、テレビに代表されるマスメディアは、権力のある「父親的存在」であったと考えられる。「三種の神器」と呼ばれたものの一つであるテレビと、天皇やナショナリズムとの結びつきを指摘する論者もいる²⁴。ゆえに、東京タワーは「父親的存在」だと解釈できるだろう。

けれども、東京タワーは「父親的存在の影」とは異なる。そびえ立つ塔として実体があり、戦後の日本で作られたものだからだ。そして、幼虫は自らの重みでタワーを折る。これは、幼虫がそのような「父親的存在」を否定することを意味しているようにも思われる。そうであるならば、本作品は戦後の日本で作られた「父親的存在」としてのマスメディアを批判しているのだろうか。

しかし、そうとも言い切れないはずだ。すでに指摘したが、映画の主人公は新聞記者の福田である。新聞も権力のあるマスメディアであり、福田はそのことを自覚している。なぜなら、福田は劇中で「三百万読者がいる」と豪語するからだ。だが、彼はモスラの暴走を止めるために行動する。そのためには、小美人を見世物にすることに反対する記事を書くなど、記者としての立場を利用する。よって、本作品は「父親的存在」としてのマスメディアを単純に批判しているとは思えない。本節では、映画は原作より、「父親的存在」であるマスメディアに強く焦点が当てられていると述べるにとどめておこう。

さて、原作において、モスラが乗り越えたものは「父親的存在の影」であった。映画において、モスラは実体のある「父親的存在」としての東京タワーを倒し、そこで成虫に変化する。けれども、モスラは成虫になっても、幼虫の時と同じく「母親的存在」である小美人を求め続ける。これは原作と同様である。然るに、このシーンでモスラが「父親的存在」を乗り越えたのだと早急に結論づけることは避けたい。

これまでの分析では、原作における蛾のイメージが映画でも反映されている面があることを論証してきた。また、映画では、「父親的存在の影」とは異なるものとして、「父親的存在」であるマスメディアというものが強調されていることを明らかにした。

しかし、蛾の怪獣が主人公の心情を反映している面があるというイメージを、映画から読み取ることができていない。そこで、映画の結末に着目し、そのイメージが反映されて

いるのかどうか考える必要があるだろう。

第四節 『モスラ』の結末

この章の最終節では、『モスラ』の結末を取りあげ、分析を試みる。

終盤のシーンのショットを記述していく。飛行場にいる二人の小美人のロング・ショットが映される。二人は手を取り合い、画面の手前を向き「ありがとう皆さん。あたし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。ありがとう皆さん」と言う。福田、花村、中條のミディアム・クローズアップに替わる。三人はしゃがんで画面の下方方向を向いている。中條が「我々もインファント島の平和を乱さないことを約束します」と言う。二人の小美人のロング・ショットに戻る。二人は「ありがとう。モスラが待ってます。さようなら」と言い、手を振る。三人のミディアム・クローズアップに替わる。福田は「じゃあお元気で、って言うのも何だか変だけど、やっぱりお元気でね」と話す。花村が右手を上げ、「さよなら」と言う。

二人の小美人のロング・ショットに替わる。二人は手を振った後、前に向き直り、小走りで画面の上部に向かう。飛行場に着いた成虫モスラの、体の下部を映したクローズアップに替わる。画面の左下に、二人の小美人が小さく表象される。二人は小走りで成虫のいる方に向かう。飛行場のロング・ショットに替わる。画面の上部に、羽を広げた成虫が映される。画面の中部で、福田、中條、花村の三人がとても小さく表象される。三人は画面の下方方向に向かって走る。画面の下部には、様子を見守る沢山の人々が映っている。成虫の下部のクローズアップに替わる。二人の小美人が手を振り、成虫の体がゆっくり下がる。飛行場のロング・ショットに替わる。三人が画面の左手前方向へと走る。成虫の下部のクローズアップに替わる。成虫の体はゆっくり上昇する。

様子を見守る群衆のミディアム・ロング・ショットに替わる。画面の左手前方向を見ている人が多い。その方向から、三人がオンスクリーン空間に入って来る。三人は群衆の前まで来ると、歩みを止めて振り返る。飛行場のロング・ショットに替わる。成虫が羽を動かし、画面の上方向へ飛び立つ。三人と群衆のミディアム・ロング・ショットに替わる。彼らは空を見上げている。三人が右手を振り始めると、群衆の何人かも手を振る。福田は「さよならー」と声をあげる。カメラはズームインを始める。中條と花村も「さよならー」と言う。

成虫のロング・ショットに替わる。成虫は画面の右奥に向かって飛んでいく。三人と群衆のミディアム・ショットに替わる。彼らは画面の左方向を見て、手を振っている。カメラはズームインしていく。成虫のロング・ショットに替わる。成虫は画面の右方向に飛んでいく。三人と群衆のミディアム・アップ・ショットに替わる。彼らは画面の左方向を向いている。福田が「あ、そうだ」と言い、花村や中條を見る。福田は「デスクに電話しなくちゃ。トップだよ」と続ける。花村が「しまった。写真撮るの忘れちゃった」と言う。すると、中條が笑い出し、福田や花村も笑い出す。成虫のロング・ショットに替わる。成

虫は画面の左奥へ飛んでいく。インファント島のロング・ショットに替わる。画面の奥に向かって飛んでいく成虫が小さく表象される。やがて、成虫はインファント島の山に隠れて見えなくなる。

では、この結末に関して考察していきたい。

まず、映画では原作者たちの宣言が語られない。代わりに、中條が「我々もインファント島の平和を乱さないことを約束します」と宣言する。そして、中條らはインファント島に帰る小美人と別れる。これは「我々」がインファント島を探さないことを意味するのであれば、原作者たちの宣言が反映されている面があると考えられる。しかし、モスラが父親的な怪獣として戻って来る可能性は指摘されない。ゆえに、インファント島の平和を侵してはならないという警告は、原作ほど強くないと言える。

次に、映画はモスラが小美人を連れて、インファント島に帰るシーンで終わることが分かる。原作では、モスラは島に着いた後、宇宙を越えて反世界に向かう。また、シナリオでは、モスラが宇宙の彼方に消えてゆく描写で終わることになっている²⁵。だが、映画にはそういった描写が見られない。これには、シナリオを担当した関沢と監督を務めた本多の、モスラに対する解釈の違いが反映されているのではないだろうか。

関沢の解釈は、原作者のそれと同様だと考えられる。インファント島の神話によれば、モスラの父親であるアジマは夜を司る男神であり、彼の引き裂かれた体は星に飛び去った。よって、星空や宇宙は「父親的存在の影」であり、それが映画でも反映されているのではないかと指摘した。関沢は、モスラは「父親的存在の影」を乗り越え、子供の怪獣ではなくなると捉え、シナリオを書いたと考えられる。

では、本多の解釈はどのようなものだろうか。本作品の最後のショットは、青空とインファント島を捉えたロング・ショットである。神話によれば、モスラの母親であるアジゴは昼を司る女神である。星空が「父親的存在の影」であるならば、昼の青空を「母親的存在の影」だと解釈しても、極論にはならないだろう。青空とインファント（幼児）島を映したショットは、「母親的存在の影」の下に子供がいることを暗示しているのではないだろうか。本作品がこのショットで終わることは、モスラが「母親的存在」を島に戻し、そこで子供の怪獣として留まることを表しているようにも思われる。本多はモスラのことを、成虫になっても「父親的存在の影」を乗り越えず、「母親的存在の影」の下に留まる子供だと捉えている可能性があるのだ。

また、主人公である福田には、小美人との別れを残念がる様子が見られない。群衆が小美人を連れて飛んでいくモスラを見送る中、福田は「デスクに電話しなくちゃ。トップだよ」と、すぐに仕事の話を持ち出す。その様子からは、福田が小美人に恋愛感情を抱いていないことが改めて分かる。然るに、原作とは異なり、モスラが小美人と結ばれることが主人公の願望を反映しているとは考えにくい。

では、映画で表象されるモスラには、主人公の心情や願望が反映されている面がないのだろうか。この点に関して、もう少し踏み込んで考えてみよう。

福田は仕事の話を持ち出し、「三百万読者がいる」新聞のトップを飾る記事を書こうとする。モスラが小美人を救い、東京やニュー・カーク・シティに平和が戻ったというような物語を、福田は記事を書いて語りたいのだと推察できる。つまり、主人公は「父親的存在」としてのマスメディアの役割を果たそうとするのである。ところが、花村が写真を撮り忘れたと言うのだ。

このエピソードはシナリオに見られないので、本多が取り入れたと考えられる。そうであるならば、本多の意図を探る必要があるだろう。

そこで、花村という人物に着目してみたい。映画では、彼女は新聞社のカメラマンという設定に変えられている。福田と花村が中條を取材するシーンで、花村は「カメラからのぞいた現実しか信じませんわ」と言う。そして、カメラを嫌う中條に気づかれないように、カメラを仕込んだライターを使って写真を撮る。また、彼女は小美人と面会するシーンで、ネルソンらにカメラを回収されるが、カメラを仕込んだライターを持っており、小美人の写真を隠し撮りする。

よって、花村は優秀なカメラマンであり、いかなる状況でも写真を撮ろうとする人物だと捉えられる。そのような人物が、うっかり写真を撮り忘れるとは考えにくい。ゆえに、花村がわざと写真を撮らなかった可能性もあるはずだ。彼女はモスラの写真を撮りたくないと考え、撮り忘れたふりをしたのではないだろうか。

では、その理由を考えていきたい。インファント島は水爆実験の被害を受けたが、住民らは赤いジュースを飲み、放射能の被害を免れていた。しかし、それがマスメディアを通して語られ、調査が行われることになった。そして、ネルソンが小美人を拉致し、住民が虐殺され、島の平和が侵されることになり、モスラの卵が孵化した。つまり、マスメディアの語りがかきかけとなり、島の平和が侵されたとも言えるのだ。

よって、花村は島を平和が侵される前の状態に戻すためにも、モスラを島の神話だけで語られていた存在に戻したいと思ったのではないだろうか。言い換えれば、彼女はマスメディアがモスラや島について語る限り、平和は戻らないと考えたのではないだろうか。ゆえに、福田がマスメディアを通してモスラについて語ろうとすることに、花村が抵抗を試みた可能性も否定できないだろう。

そして、花村の発言を受けて、福田は可笑しそうに笑い出す。福田は花村がどんな状況でも写真を撮ろうとすることを知っているはずだ。然るに、彼は彼女の真意を察したのではないだろうか。映画では、新聞記事を映したショットが何度か提示される。それらは、インファント島から調査隊が帰国したことや、モスラがダムを破壊したことなどを語るものだ。けれども、結末では新聞記事が表象されることはない。これは、福田が記事を書かなかったことを示しているとは考えられないだろうか。福田が花村の真意を察し、「父親的存在」としてのマスメディアの役割を果たさなかったとも解釈できる。つまり、福田が花村の考えに包み込まれたのだと論じて、極論にはならないと思われる。原作とは異なり、映画の結末で、花村は「母親的存在」の性質を帯びるのである。

したがって、映画の結末からは、モスラと主人公の類似性のようなものを見出すことができる。モスラは「父親的存在の影」を乗り越えず、「母親的存在の影」の下に留まる。また、主人公は「父親的存在」としてのマスメディアの役割を果たさず、「母親的存在」に包み込まれたと解釈することができるのだ。

ゆえに、映画で表象されるモスラには、主人公の心情が反映されている面があると指摘することも可能であろう。前章で明らかにしたように、原作には恋愛の要素が取り入れられており、モスラは主人公の恋愛感情や願望を反映している面があった。一方、映画には恋愛の要素が排除されている。だが、映画は原作と異なる形で、モスラに主人公の心情を反映させている面があると捉えられるのだ。映画が原作よりも、「父親的存在」であるマスメディアに強く焦点を当てているのは、そのためでもあると考えられる。

終章

本論文では、『発光妖精とモスラ』と『モスラ』における蛾のイメージをめぐって、論を展開してきた。

まず、本作品の制作の経緯やあらすじに触れた後、先行研究の分析方法をみつつに分けて検討してきた。本論文では、原作者の文学的想像力という観点から分析するという方法を用いて、先行研究の課題を乗り越えたいと述べた。

次に、中村真一郎が強く影響を受けた堀辰雄の小説『風立ちぬ』における蛾のイメージについて分析した。そして、蛾が失われる「母親的存在」を求める子供のような男性と結びついており、主人公の心情を反映していることや、主人公が「父親的存在の影」に怯えていることを明らかにしてきた。

その後、『発光妖精とモスラ』における蛾のイメージを分析した。そして、この小説には『風立ちぬ』における蛾のイメージが取り入れられていることを明らかにした。なぜなら、蛾の怪獣モスラは、失われる「母親的存在」を求める子供の怪獣であり、主人公の恋愛感情を反映している面があるからだ。その結末で、モスラは「父親的存在の影」を乗り越え、「母親的存在」を求める子供ではなくなったと解釈した。そして、それには主人公の願望が反映されている面があるのではないかと指摘した。

それらをふまえたうえで、『モスラ』における蛾のイメージをめぐって、考察を試みた。失われる「母親的存在」を求める子供の怪獣という原作のイメージが、映画では幼虫の上昇運動として反映されていることを論証した。加えて、映画には「父親的存在の影」としての星空のイメージも見られると指摘した。また、映画は「父親的存在」であるマスメディアの存在を強調していることを明らかにした。そして、その結末で、モスラは「父親的存在の影」を乗り越えず「母親的存在の影」の下に留まることと、主人公が「父親的存在」としてのマスメディアの役割を果たさず、「母親的存在」に包み込まれることを論じた。それゆえ、映画は原作と異なる形で、モスラに主人公の心情を反映させている面があると捉えられると結論づけた。

よって、『モスラ』という「東宝怪獣映画」には、純文学における蛾のイメージが取り入れられており、厚みのある作品になっていることが分かる。本多は「大人が観ても一応は納得できるかたちのもので作らないと子供の方が先に見抜いちゃうというのがぼくの考え方なんですよ」と述べている²⁶。このような考え方の下で制作された本作品には、大衆向けの娯楽映画やジャンル映画といった文脈には回収できない厚みがあるのだ。その一部を明らかにするような論を、先行研究より細かな分析を積み重ねて展開できたところもあると考えられる。然るに、本論文には意義があると言えるだろう。

しかし、本論文では、蛾のイメージに関して原作者たちが参照したであろう作品を、『風立ちぬ』しか取りあげることができなかった。他の文学における蛾のイメージを分析することで、本作品についてさらに踏み込んだ考察ができるはずだ。また、主人公と怪獣、「父親的存在」、「母親的存在」の関係をめぐる論の進め方が、強引なものになってしまったように思われる。これらの点に関しては今後の課題としたい。

註

- 1 河合隼雄『河合隼雄全対話Ⅲ——父性原理と母性原理』、第三文明社、1989年、215-235頁を参照。
- 2 内山一樹「東宝特撮と戦争の影」、奥村賢編『映画と戦争——撮る欲望／見る欲望』、森話社、2009年を参照。
- 3 本多猪四郎『「ゴジラ」とわが映画人生』、ワニ・プラス、2010年、225頁。
- 4 小野俊太郎『モスラの精神史』、講談社、2007年、21-22頁を参照。
- 5 吉見俊哉『夢の原子力——Atoms for Dream』、筑摩書房、2012年、236頁。
- 6 長山靖生『怪獣はなぜ日本を襲うのか?』、筑摩書房、2002年、24-26頁。
- 7 猪俣賢司「南洋史観とゴジラ映画史——皇国日本の幻想地理学と福永武彦のインファント島——」、『人文科学研究』123、新潟大学人文学部、2008年、94-96頁。
- 8 猪俣前掲論文、2008年、98頁。
- 9 小野前掲書、2007年、26-48頁を参照。
- 10 堀辰雄『風立ちぬ・美しい村』、新潮社、1951年、156頁。
- 11 堀前掲書、1951年、158頁。
- 12 堀前掲書、1951年、175-176頁。
- 13 堀前掲書、1951年、177-179頁。
- 14 小泉浩一郎「「風立ちぬ」の〈愛〉」、竹内清己編『堀辰雄『風立ちぬ』作品論集』、クレス出版、2003年、299頁。
- 15 中村は堀について「小説の書き方については、これは手取り足取りという感じで、細かい漢字の使い方に至るまで指示してくれた」と述べている。堀前掲書、1951年、208頁を参照。
- 16 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、27-29頁を参照。
- 17 中村ら前掲書、1994年、171頁。
- 18 中村ら前掲書、1994年、19-20頁。
- 19 中村ら前掲書、1994年、82頁。
- 20 小野前掲書、2007年、63頁。
- 21 シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』、田中秀人訳、水声社、1998年、77頁。
- 22 小野前掲書、2007年、199頁。
- 23 長谷川祐子『キュレーション——知と感性を揺さぶる力』、集英社、2013年、96頁。
- 24 吉見俊哉『メディア文化論——メディアを学ぶ人のための15話』、有斐閣、2004年、187頁を参照。
- 25 中村ら前掲書、1994年、167頁。
- 26 本多前掲書、2010年、160頁。

参考文献

一次資料

- 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。
堀辰雄『風立ちぬ・美しい村』、新潮社、1951年。
本多猪四郎『「ゴジラ」とわが映画人生』、ワニ・プラス、2010年。

二次資料

- 石井慎二編『怪獣学・入門！ 映画宝島』、宝島社、1992年。
猪俣賢司「帝国の残映とゴジラ映画——爆撃機の特撮映像論——」、『人文科学研究』120、新潟大学人文学部、2007年所収。
猪俣賢司「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』121、新潟大学人文学部、2007年所収。
猪俣賢司「南洋史観とゴジラ映画史——皇国日本の幻想地理学と福永武彦のインファント島——」、『人文科学研究』123、新潟大学人文学部、2008年所収。
内山一樹「東宝特撮と戦争の影」、奥村賢編『映画と戦争——撮る欲望／見る欲望』、森話社、2009年所収。
江藤淳『成熟と喪失——“母”の崩壊——』、河出書房新社、1967年。
小野俊太郎『モスラの精神史』、講談社、2007年。
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年。
河合隼雄『河合隼雄全対話Ⅲ——父性原理と母性原理』、第三文明社、1989年。
小泉浩一郎「「風立ちぬ」の〈愛〉」、竹内清己編『堀辰雄『風立ちぬ』作品論集』、クレス出版、2003年所収。
実相寺昭雄「夢の王国断章——円谷英二讃仰」、山本真吾編『円谷英二の映像世界』、実業之日本社、1983年所収。
長山靖生『怪獣はなぜ日本を襲うのか？』、筑摩書房、2002年。
長谷川祐子『キュレーション——知と感性を揺さぶる力』、集英社、2013年。
樋口尚文『グッドモーニング、ゴジラ——監督 本多猪四郎と撮影所の時代』、国書刊行会、2011年。
吉見俊哉『メディア文化論——メディアを学ぶ人のための15話』、有斐閣、2004年。
吉見俊哉『夢の原子力——Atoms for Dream』、筑摩書房、2012年。
シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』、田中秀人訳、水声社、1998年。
デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンプソン『フィルム・アート——映画芸術入門』、藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会、2007年。