

The Poetics of Catastrophe Film GODZILLA,  
PONYO, and SF Imagination

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-09-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 西山, 智則 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/376">https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/376</a>

This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0  
International License.



# 災害映像の詩学

— ゴジラとポニョとSF的想像力 —

The Poetics of Catastrophe Film

GODZILLA, PONYO, and SF Imagination

西山智則

NISHIYAMA, Tomonori

## I. 災害映像の二一世紀

### — 「9.11」、「3.11」、そして表象

アーサー・C・クラークの原作小説を、スタンリー・キューブリック監督が映画化した『二〇〇一年宇宙の旅』は、一九六八年の時点で人類が宇宙に進出した二一世紀の姿を予測し、驚愕の映像美でそれを描き出した。異孝之が「わたしたちは宇宙空間では自然にヨハン・シュトラウスが流れるものと思込むようになったのだし、二一世紀にはHAL九〇〇〇並の人工知能がチェスの相手をしてくれる新たな友人になるものと期待する」ほどになったというように<sup>1)</sup>、一九六八年の公開当時、この映画の映像が我々に与えた影響はきわめて大きかったのである。続編として石版モノリスの謎を扱った映画版『二〇一〇年』（一九八四年）も製作され、すでにその二〇一〇年すら過ぎてしまったが、キューブリック監督が予測した未来はどれだけ実現したのだろうか。「『二〇〇一年』のヴィジョンがいかなる未来予測をしたのか、ではなく、『二〇〇一年』という映像がいかにわたしたちの現実を変えたか、それが問題だ」[二九]

とも異は述べたが、空想のことを扱うはずのSFが、どう現実をつくり変えたのだろうか。

たとえば、まだ記憶に新しい二一世紀の幕開け。それは、現実と虚構が交差した事件で始まっていたのではないのか。ふと、そう疑りたくなる。二〇〇〇年をカウントした時に数字上の「<sup>バグ</sup>瑕疵」によって、コンピューターが誤作動し、大混乱が起こる。そして、最悪は核ミサイルが発射される事態までが「想定」された、あの「Y2K問題（Millennium Bug）」のことだ。これは、まるで、『二〇〇一年宇宙の旅』の宇宙船で故障し乗組員を危機にさらすコンピューターHAL、その物語のようではないのか。文明は進歩してきたが、下僕であるはずの機械が故障で人類を脅かすのである。『二〇〇一年宇宙の旅』の冒頭では、野性のままの生活をしていた類人猿たちが、ある時、手に握った骨を「道具」として使うことを覚える。やがて、争いで骨を「武器」に仲間を撲殺する。次のシーンで、骨は空中に投げられ、それが宇宙に浮かぶ人工衛星に変わる。人類は「殺し」、あるいは戦争によって「進化」してきたのだ。もっとも、シナリオでは「人工衛星」は「核ミサイル衛星」であり、この

キーワード：ゴジラ、宮崎駿、小泉八雲、津波、崖の上のポニョ  
Key words : godzilla, miyazaki hayao, koizumi yakumo, tsunami, ponyo

シーンは人類が自らを滅ぼす核兵器を発明するまでに「退化」したという皮肉である。ロボットの語源が「労働」を意味するのならば、ロボットは搾取された「奴隷」となるが、一九二七年の古典的ドイツ映画『メトロポリス』の昔から、『ブレードランナー』『ターミネーター』『マトリックス』と、SF映画はロボットの反逆<sup>テロ</sup>の脅威を扇動し続けていた。

おそらく、SFという「虚構」<sup>フィクション</sup>が煽った無意識上の恐怖がなければ、世紀末の混乱と、その対策はかくまでにならなかつただろう。「ミレニアム・バグ」は、SFの常套テーマだった人類滅亡をたくらむ機械と人類の聖戦だったのではなからうか。何が現実で何が虚構かがぼやける『マトリックス』（一九九九年）では、ネオの身体に機械の「昆虫」<sup>バグ</sup>が潜んでいたが、Y2K問題とは二一世紀の幕開けにふさわしいトラブルだった。虚構と現実の「壁」を喰い荒らす「故障／害虫」。それが、あの「ミレニアム・バグ」の正体だったのかもしれない。その翌二〇〇一年、まるでハリウッド映画みたいだと、現実と虚構の「壁」の崩壊が疑われた同時多発テロ「9.11」が勃発し、「恐怖との戦争」が始まっていった。それから、十年が経過した二〇一一年、東日本大震災「3.11」が日本を脅かす。

ハリウッド映画的だとも、そうではないともいわれた同時多発テロの映像。最も多くの人間に、最も繰り返し見られた大ヒット映画が、この『9.11』だったのか。あるいは、鷲谷花のいうように、「ハリウッド映画の文法規範とは明らかに異質なもの」だったのだろうか<sup>2)</sup>。北野圭介も、「望遠レンズでの撮影、固定したカメラ、長いロングテイクで編集(カット)の全くない映像」は、非ハリウッド映画的であり、「TVの前でわれわれが目にしてい

たものは、『ハリウッド映画』のようなものが非ハリウッド的な映像によって伝えられたというねじれた視覚の光景だった」という<sup>3)</sup>。また、藤崎康は、同時多発テロの映像は、「音を消し去られたまま、機内のテロリストや乗客・乗員の映像はもちろんのこと、それを目撃した人間の反応<sup>リアクション</sup>の映像を欠いたまま…、えんえんとモニターに映りつづけたのだ…あの映像自体は、ある種の実験映画ならともかく、ハリウッド映画ではけっして撮影されることのない、登場人物が不在の、無編集の非=劇画的なショットであったといえる」と、映画性を否定する<sup>4)</sup>。これとは逆に、安部和重は、テロの映像は「じつに様々な角度から諸々のカメラが撮影していたことが判かってゆく…テレビは、それらの映像を繋ぎあわせて連続的に放映し、恰もマルチカメラで事件が捉えられていたかのごとく提示してみせる。ここでは、一瞬の出来事が、複数の視点の連鎖によって時間を引き伸ばされて映し出される」、それは「『マトリックス』等におけるカメラワーク（瞬間の多視点描写）を思い出さずにはいられなかった」と語る<sup>5)</sup>。虚構の映像と現実の映像が入り乱れる映像の二一世紀。

こうした問題を考えるときに、「主観撮影POV (Point of View)」と呼ばれる手持ちカメラによる擬似ドキュメンタリー的方法が、現在流行していることは興味ぶかい。『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』（一九九九年）を先駆けに、POV方式映画は、二〇〇八年の『クローバーフィールド—HAKAISHA』あたりから採用されだした。アメリカ国防省が極秘保管していたVTRが発見され、そこには、謎の怪物がニューヨークの都市を破壊する様子が、一般市民によって手持ちカメラで撮影されていた。『クローバーフィールド』は、

この秘蔵映像を一般公開した「本物」の映像として宣伝された。しかしながら、「POV」がかくもてはやされるのは、いったい、なぜなのだろうか。同時多発テロ以後、現実がパニック映画を超えたからなのか。それとも、イラク戦争の実況中継が連日放送されたからなのか。あるいは、YouTubeなどの映像に慣れた観客に、手持ちカメラの粗悪な映像がリアルに迫るからなのか。理由は次々に浮かぶ。神の視点で描くことを止め、一人称の視点を採用することで、現実や真実へ到達することを、映画が断念したからなのか<sup>6)</sup>。手持ちカメラの混沌とし不明瞭な映像は、現代の混迷を表しているのか。街角のいたるところに設置された監視カメラが、つねに観<sup>と</sup>撮られているという意識を呼び起すのか。映像は人間のリアリティ感覚にどう影響するというのだろうか。

封鎖されたビルで疫病が蔓延してゆく惨劇を、登場人物がカメラで記録してゆくの、POV方式のスペイン映画『レック／REC』（二〇〇七年）である。そのキャッチコピーは「何が起こっても撮り続ける」であった。東日本大震災「3.11」において、現場で人々は津波の様子を携帯やDVDカメラで記録していたが、この驚愕すべき事実は、生命の危険と隣り合わせでも、人間が「撮り続ける」ことを証明した。POV方式の映画映像がどうして「リアル」に迫るのか、その謎の答えがそこに隠されているような気がする。非常事態に「なぜカメラを廻し続けたのか」という問いが、頻繁になされた。いったい、なぜなのか。惨劇をありのままの「真実」として記録する、という義務感からなのか。驚異的なものにはカメラを向けざるをえない習慣からなのか。記録するという行為が、冷静さを取

り戻させるからなのか。カメラのフィルターを通せば、圧倒的な現実が非現実化され、その脅威が和らぐからなのか。いずれせよ、「3.11」は人間の「記録への欲望」を見せつけた。POVの流行はこうした映像の時代と連動している。災害の「惨劇」を映像に収めることはどんな意味を持つのか。また、災害を描く映画はいかなる使命を担うのか。

ナチスの大虐殺を扱う九時間に及ぶ長編『ショアー』（一九八五年）を制作したクロード・ランズマン監督は、「表象できないもの、してはならないものも存在する」と語ったが、ようやく二〇〇六年には、オリバー・ストーン監督作品『ワールド・トレード・センター』、ポール・グリーングラス監督作品『ユナイテッド93』のように、大手ハリウッド映画が同時多発テロを描きだす<sup>7)</sup>。「あれがトラウマになって」という文句があるが、本来トラウマとは、言語化できず、「物語」として意味づけできない「空白」のために、トラウマとなるのである。語ることができないはずトラウマを、いかに「もの語／騙る」のか。国家のトラウマとなったこの映像的テロはどう表象されるのか。テオドール・アドルノのあの有名な言葉。「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」<sup>8)</sup>。きわめて効率的にユダヤ人を抹殺したナチスの大虐殺、これが効率を最優先に考える「文化」から生じた究極の作品だとすれば、今更その「文化」が生んだ詩という芸術など、どうしてのうのうと書けようか。こうアドルノは問うた。その衝撃が言葉や映像で再現できないホロコーストや惨劇、表象しえないもの。それらに映画は挑んでゆく。映像に切り取ることを夢見て。

## II. 津波の表象をめぐる一災害愛好症 カストロフィ・コンプレックス

スーザン・ネイピアは、「津波時代のポニョ——宮崎駿監督に問う」において、現実の津波と地震が起こったいま、リアル想像の津波の映画を生み落としたことに、問いを投げかけた<sup>9)</sup>。そして、「災害のイメージを目にすることでわたしたちが感じるまぎれもない快感」[九四]のことに触れている。そういえば、どうして、我々は、あれほど何度も何度も繰り返し、同時多発テロ映像に釘付けになっていたのだろうか。世界貿易センタービルの崩壊映像は、メディア空間において、際限なくフラッシュバックし続けていた。また、それを踏まえた映画も量産された。たとえば、深作健太監督作品『バトルロワイヤルⅡ—鎮魂歌』（二〇〇三年）は、都庁の双子のビルが爆破され、倒壊してゆき、ソ連製ライフルのAK47を構えて、タリバン的服装をした少年らのテロリスト・グループが、「すべての大人に宣戦布告する」というスペクタクル・シーンで幕をあける（この映画では、「かつてあの国は日本を一二歳の子供に喻えた。だが、気に入らない国があるとすぐ空爆するあの国は、何歳なのか」と問い、辛辣なアメリカ批判が展開されるのである）。

思想家ジャン・ボードリヤールは、「人びとはどこかで、ツインタワーの消滅を見とどけたいというひそかな願望を抱いていた」という印象的な言葉を残している。そして、「それを実行したのは彼らだが、望んだのは私たちのほうなのだ」とまで語る<sup>10)</sup>。人間を圧倒する資本主義の覇権、神にも匹敵せんとする傲慢さが漂っていた世界貿易センタービル。聖書のノアの箱舟、ソドムとゴモラの都市の崩壊、バベルの塔の倒壊の物語を思いだせば

我々がこの倒壊映像を見て、どこか安堵を覚えるのも無理はない。ボードリヤールは、さらに、「テロリズムのおかげで、(現実に存在していた時以上に)、WTCは世界でもっとも美しい建築、世界の八番目の不思議となったのだ」[一三九]とも述べている。また、飯島洋一は、アメリカ経済の象徴であるはずの世界貿易センタービルは、近代建築史において、その設計者の日系人ヤマサキの名前もビルの意義もほぼ無視された、すでに「消えた存在」であったといい、この高層ビルは同時多発テロ以前とくに「消滅」していたのであり、「廃墟としての記憶」として「負のモニュメント」という役割をになって再び「誕生」し、歴史に深く「刻印」されるとする<sup>11)</sup>。また、谷川渥はローマ帝国の壮大さにも匹敵するこの摩天楼の建築物が倒壊する映像を現代の「廃墟画」にたとえ、「私たちは、あの日、テレビ映像を通じて、たしかに『崇高』体験をもったのだ」と述べる<sup>12)</sup>。本来、人間は自分が絶対に安全であれば、惨劇を見て、恐怖を好む存在なのである。死ぬのはやつらだ。

竜巻はアメリカで毎年のように被害をもたらすが、スピルバーグが絡んだ竜巻スペクタクル映画『ツイスター』（一九九六年）を筆頭に、CGの発達とともに九〇年代後半あたりから、『ボルケーノ』（一九九七年）、『ディープ・インパクト』（一九九八年）、『アルマゲドン』（一九九八年）など、「ディザスター・ムービー」という名のジャンルが流行していた。竜巻のイメージを分析する『ビッグ・ウェザー』によれば、自然の脅威の多くは飼いならされてしまったが、絶対に征服できない天候だけが唯一リアルなものとして残されることになった。そして、カトリーナなどのハリケーン時の報道映像が示すように、災害で都

市が破壊される映像は、「現代のサブライム」として「大衆の消費」のための「商業化された商品」になったという<sup>13)</sup>。災害映像が鑑賞され続けるのも無理はない。文明が崩壊してゆく映像を好む態度は、「災害愛好症」として現在にいたるのである。

太平洋戦争で焦土と化し、世界唯一の被爆体験がある日本は、災害に関する想像力を働かせ、水爆実験で誕生した『ゴジラ』（一九五四年）をはじめ、『日本沈没』（一九七三年）、『地震列島』（一九八〇年）、『首都喪失』（一九八七年）と、終末的世界に思いを寄せ続けた。人々は想像力を駆使して、見えない脅威に形を与え、娯楽として楽しむだけではなく、それを封じ込めようと試みてきたのである。小松左京への追悼として、東日本大震災とフィクションの意味を考える『3.11の未来——日本・SF・想像力』で、巽は「SFの起源とされる一九世紀イギリス作家メアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』（一八一八年）が副題『現代のプロメテウス』を伴っていたことは、今日あまりにも示唆的である…二世紀初頭のいまなお、人類は水を掛けても消えない『神の火』の制御に苦しんでいるからだ」と、SFの意義を問い直す<sup>14)</sup>。

二〇一二年、「映画は世界に警鐘を鳴らし続ける」をテーマとした日本映画専門チャンネルの岩井俊二映画祭において、原作者小松左京の追悼もかねて『日本沈没』が放送された時、岩井俊二監督はこう述べている。「『日本沈没』の意味は本物の大災害を通してはじめて理解できる。阪神大震災の直後、この映画を改めて観た……その二二年前につくられたこの映画で丹波哲郎演じる総理大臣は、皇居に殺到した避難民を救うために宮内庁に皇居を開門させる英断をすみやかに下す。地震の

シーンのリアリティも含め、こういう時に見るべき映画だと、多くの友人にすすめた」。また、二〇〇六年には、小松左京の小説を映画化した『日本沈没』のリメイクが製作され、そのパロディとして、筒井康隆の一九七三年の短編小説を映画化した河崎実監督の『日本以外全部沈没』も公開された。日本を除いて世界が沈没してしまい、生き残った外国人たちが続々と日本に押し寄せてくるというブラック・コメディである。映画では、移民の増加による外国人犯罪の多発に対して、強烈な愛国主義、外国人差別と排斥運動が起こることが強調され、近年の愛国心ブームや「美しい国日本」を掲げた安倍政権など、日本の姿が痛烈に揶揄される。

最近「ツナミ」を一つの物語装置として使ったのが、クリント・イーストウッド監督作品『ヒアアフター』（二〇一〇年）である。双子の兄を無くした弟、かつての霊能者、津波に飲まれ臨死体験をした女性ジャーナリスト。死の謎にとりつかれた三人の物語である。日本では二〇一一年二月一九日から公開されていたが、東日本大震災の影響で、二週間のみで上映中止になった。『ヒアアフター』は、冒頭に津波の被災映像が十分程度の娯楽スペクタクルとして展開するが、「生と死」を考察する映画で、いわゆるパニック映画ではない。だが、津波襲来シーンの凄惨さゆえに、上映中止の憂き目に遭ったのである。これに対して、二〇〇九年に韓国では歴代四位のヒットを記録した韓国映画『TSUNAMI』は、典型的なパニック映画である（原題は主人公らが住む地域を意味する『海雲台』）。『TSUNAMI』は二〇一一年の四月二三日に、WOWWOWで放送予定であったが、放送が中止になった。また、宮崎駿監督の特集を組んだ二〇一一年、

三月のTV番組でも、当時の最新作でありながら、津波を描く『崖上のポニョ』のことに触れることはなかった。

しかしながら、宮崎駿は「ポスト・アポカリプス」に魅惑されてきた映像作家ではないのか。一九七八年から開始されたテレビシリーズ『未来少年コナン』で、核兵器による最終戦争後に生き残った人間たちを描いてデビューを飾って以来、彼は世界の終焉にとり憑かれてきた。旧約聖書のノア方舟のエピソード、海中に沈んだアトランティス大陸の伝説など、大洪水の物語は世界中に存在するが、広島・長崎の原爆投下以後、終末思想が色濃く日本に根付き、安部公房や大江健三郎といった国家的作家にも共有されていると、ネイピアはいう[九五]。宮崎監督もまた、『風の谷のナウシカ』『ルパン三世——カリオストロの城』『天空の城ラピュタ』など、旧来の世界を破壊し、再生へと向かう姿を好んで描いている。その姿勢は「テロリズム的想像力」とも形容したくなるくらいだ。

『ナウシカ』において、核兵器のメタファーである巨神兵の火で、クシャナ殿下は腐海を焼き払おうとするし、『カリオストロの城』では、時を刻んできた時計台が崩れ落ち、公国が水に包まれ崩壊し、古代の遺跡が現れ、城に監禁されていたクラリスは自由になる。ジブリで水はよく救済をもたらす。『もののけ姫』においては、タタラ場を支配するエボシ御前もまた、「火」で自然を統御し「国崩し」を企むのである。『千と千尋の神隠し』でも、自我に悩む千尋が、トンネルを抜けた向こうの不思議な世界は、バブル期の「テーマパークの残骸」だと言われ、過去の痕跡が漂っている。「尋ねる」という文字の「尋」を奪われて「千」となった千尋は、この世界で自分

の身体が消えそうになるが、釜炊場で火が燃える風呂屋で働くことを希望する。千尋は、外には黴菌がいると外出を恐れる坊を旅につれだし、その帰りに「ハク」という名の白竜によって、幼い時川に溺れたのを助けられたという忘却していた記憶の「空白」を取り戻す。これが宮崎駿の説く日本再生の姿だ（ジブリ映画には廃墟が頻出するが、バブル崩壊後、平成と昭和の「絆」として「過去の痕跡」を求める平成の廃墟ブームを迎えた）。

『崖上のポニョ』において、嵐が吹き荒れる時、崖の道で車を飛ばすリサと宗助。そこに、ポニョが波の上を走ってくる。どこかで聞いたリズムの曲が流れる。ポニョの名前「ブリュンヒルデ」は、北欧神話の半神ワルキューレの一人で、ワグナーの『ニーベルングの指環』にも登場する姫であるが、この曲はワグナーの『ワルキューレ騎行』をもじっている。そして、フランシス・F・コッポラ監督作品『地獄の黙示録』（一九七九年）の有名なヘリ襲撃シーンが、宮崎の念頭にあったのは間違いのない。ドアーズの曲『ジ・エンド』の「これで終わりだ。美しい友よ」という歌詞が流れ、終末感を感じさせ始まる『地獄の黙示録』。冒頭の天井の扇風機やヘリの羽の回転が、東洋的な時間の循環を思わせる。米国ヘリ部隊が、カウボーイの象徴であるテンガロンハット、『黄色いリボン』でジョン・ウェインが首に巻いたのを思わせる黄色いスカーフをつけたキルゴア中佐に指揮され、ベトナムの村を攻撃してくる。

米軍のヘリ部隊は、騎兵隊の伝統を継承するものである。攻撃用ヘリの名称に、騎兵隊によって迫害されたインディアン部族や酋長の名前、「アパッチ」「シャイアン」「ブラッ

ク・ホーク」などが、殺害した者への鎮魂か、敵への威嚇か、なぜだか与えられているのは皮肉である<sup>15)</sup>。ヘリ部隊が攻撃時にスピーカーから流すのが、この『ワルキューレ騎行』である。ナチスに影響をあたえ、ヒトラーも愛好したこの曲が流されることで、米軍の狂気とナチスの虐殺の狂気を重ねることが、コッポラが狙った「意図」だった<sup>16)</sup>。ジョセフ・コンラッドの『ハート・オブ・ダークネス闇の奥』を下敷きにした、いかにも批評家が喜びそうな映画だ。だが、このシーンがまるで米軍の攻撃を賞賛しているようにも映る「曖昧性」が生じてしまった<sup>17)</sup>。『崖の上のポニョ』の無邪気で痛快な「ポニョきたる」のシーン。その背後には、『地獄の黙示録』にも劣らぬ、宮崎の破壊願望溢れる「終末嗜好」が噴出しているのである。

人間に嫌気がさしたフジモトは、穢れた海を原初の状態に戻そうとする「企み」を計画している。その誕生は明かされないものの、ポニョはフジモトがグランママーレの秘術を使い、創造したことを匂わせる一種の「人造人間」だろう。現代が荒地となった「神経症の時代に」こそと、宮崎駿が生み落とした『崖の上のポニョ』のキャッチ・コピーは、「生まれてきてよかった」だが、アンデルセンの『人魚姫』がモチーフというよりは、「現代のフランケンシュタイン」としてのSF的要素も強い（一九九四年のケネス・ブラナー監督作品『フランケンシュタイン』のキャッチ・コピーは、「愛もなく、なぜ造った」だった）。クライマックスで死んだように眠り魚へと戻りつつあるポニョと共に、宗助はトンネルを抜け、死と再生の世界を往復する（垣根をすり抜けて「幼稚園」と「介護施設」を行き来する宗助は、「若さ」と「老い」の二つの世界を行き交う存在である）。最後に永遠の愛を誓う宗

助は、ポニョという女の力を制御し、世界の秩序を元に戻し救う救世主となる。ナウシカのように世界を救う少女を描いてきた宮崎にしては、異色の存在である。ネイピアは、「自然災害がもたらすカストロフィの恐怖に向かい合い、そして次なる震災がやってくることが不可避であるときに、どのように振る舞えばよいのかを予行演習をすることができる」[九八]と、この映画の意味を考えている。それゆえ、我々はポニョを呼び戻さなくてはならない。あの嵐の夜に。

### Ⅲ. ゴジラ症候群—シンドローム怪獣が警告するもの

水は破壊と再生のメタファーだが、地殻変動が起こす巨大な波は、英語でもTsunamiと呼ばれ、日本語の「津波」を語源とする。そもそも、英語圏文学において、Tsunamiという語を初めて使用したのは、『怪談』（一九〇四年）で有名なラフカディオ・ハーンである。日本にきて六年目の一八九六年、日本国籍を取得したハーンは「小泉八雲」と名乗った。「小泉」は妻のセツの性、「八雲」は、ハーンが初めて住んだ土地である松江の伝説に由来する「八雲たつ 出雲八重垣妻ごみに 八重垣作る その八重垣を」と出雲にかかる枕言葉からとったものである。出雲の国はやまたのおろち八岐大蛇の伝説で有名であるが、雪女やのっぺらぼうなどの妖怪を描き、Tsunamiという言葉を作った八雲が、ゴジラの原型ともいえる八岐大蛇とかかわっていたことも興味深い。

一八九六年、六月一五日に、明治三陸地震が起こった。その翌年、ハーンは『仏の畑の落穂』（一八九七年）に収録の「生神様」において、一八五四年の安政南海地震時に起こった事件を物語化している。一八五四年の大地震の直後、長者の濱口五兵衛は、高台に



ある自分の家から沖の海を眺め、津波が襲来する気配を感じた。一刻の猶予もないと悟った五兵衛は、大切な自宅の稲むらに火をつける。それを、村人たちの「警鐘」の狼煙として使い、彼らの命を救ったのである。以後、五兵衛は生神様として村人から奉られている。一九三七年に「生神様」は翻案され、「稲むらの火」として『国定国語教科書』にも掲載された。「生神様」の水難から人々を救った火。ところが、東日本大震災では、皮肉にも、「水」の脅威に加えて、水をかけても消えない原子力の「火」に、人々は恐れ慄くようになった。

一八五五年の安政大地震には、地震の原因とされる大鯰を人々が何とか押さえこもうとする「鯰絵」が大量に描かれていた（そもそも「怪物 (monster)」は、「警告する (demonstrate) の意味を含んでいる）。貧富の格差がひらいたこの時期、経済的不正を懲らしめたいという民衆の願望としての「世直し鯰」、震災に対する厄除けの護符としても、「鯰絵」は機能していたが、『妖怪の民俗学』でウブメから口裂け女までを考える宮田登が指摘したように、この大鯰はそれからほぼ百年後に出現した『ゴジラ』（一九五四年）の祖先と呼んでもいい<sup>18)</sup>。水爆実験の結果、太古の恐竜が目覚めたというゴジラは、嵐の夜、大戸島に上陸し、地響きを立てて民家を倒壊させる。台風と地震が融合した災害のメタファーである（なお、新ハリウッド版『ゴジラ』も公開予定である）。

『ゴジラ』の着想の元になったのは、レイ・ハリーハウゼンの特撮で誕生した『原子怪獣現る』（一九五三年）である。冷戦が訪れて、国内に潜伏する共産主義者の脅威が高まり、アカ狩りが開始された五〇年代には、SF映画ブームが訪れ、映画は、共産主義という見

えづらい敵を、『ボディ・スナッチャー』（一九五六年）のエイリアンがすりかわった無表情な人間や『絶対の危機』（一九五八年）の赤いアメーバのように、わかりやすい敵の姿に「翻訳」してきた。こうしたSF映画と並び、核実験で巨大化した生物の恐怖を扱う映画も量産された。『原子怪獣現る』は水山の下で眠っていた恐竜が核実験で目を覚ますものだが、核実験で巨大化した蟻集団の襲来を描いた『放射能X』（一九五四年）、同じく巨大化した蜘蛛が襲来する『タランチュラの襲撃』（一九五五年）、核実験で陸軍中佐が巨大化してしまう『プルトニウム人間』（一九五七年）、核エネルギーを食料にする『怪獣ウラン』（一九五五年）など、核により誕生した異形の存在たちが牙をむいてきたのである<sup>19)</sup>。

『放射能X』において、下水道に潜み暗闇に紛れて出沒し、増殖してゆく巨大な蟻の軍団。これは何を表象していたのか。核の脅威か、共産主義者か、朝鮮戦争のアジア兵の群れか、公民権運動下で抵抗する黒人か。いずれにしても、『放射能X』の原題は「奴ら (THEM)」であり、「これらの怪物の完全なる他者性は、『やつら』や『それ』といった非人格な名によって強調される」とジョン・A・ノリエガがいうように、ハリウッドの怪物は基本的に他者でしかない<sup>20)</sup>。だがゴジラは違う。他者としてだけではなく、我々自身でもある。体から放射能を撒き散らすゴジラは水爆の被害者日本にして、戦後間もない日本を再び焦土にしてしまう加害者アメリカ。古代の恐竜でありながら、放射能の熱線を吐きだす近未来の存在。ハリウッド版の「GODZILLA」の綴りには「神 (GOD)」の文字の刻印があるが、怪獣でありながらも神と

しての存在。ゴジラは「奴ら」であり、「私」である。ゴジラのことを、高橋敏夫は「さまざまな矛盾の束」、梅木達郎は「記号を攪乱する怪物」と呼んだ<sup>21)</sup>。

ゴジラはかぎりなく黒い。しかるに、熱線を吐けば、閃光のように背中が光る。トラウマとは、「過去」の衝撃が「現在」に突然<sup>フラッシュバック</sup>回帰してくるものだ。戦後に製作されて以来、何度もリメイクされ銀幕に帰ってくるゴジラを、フラッシュバック現象と絡めトラウマの表象としたのは、梅木達郎だった。「ゴジラは反復する。『あのゴジラが最期の一匹だとは思えない。もし水爆実験が続けておこなわれるとしたら、あのゴジラと同類また世界のどこかへ現われてくるかもしれない』という山根博士の言葉にこたえるかのように、ゴジラはなんどもスクリーンに戻ってきて、われわれを楽しませてくれた。だがまた、ゴジラは反復そのものである。それは核の脅威の反復であり、戦禍の反復である」[二〇二三]。『ゴジラ』の冒頭、核実験によって閃光がきらめき船が炎上するシーンは、原爆による精神的<sup>フラッシュバック</sup>外傷体験のフラッシュバックである(映画のフラッシュバックの技法は、映画がトラウマという題材を扱うのに、格好の媒体であることを示している。トラウマと映画については膨大な研究があるが、ずばり『トラウマ・シネマ』という本も存在する<sup>22)</sup>)。戦後、我々の内部で解決されず、抑圧されたままうごめく感情が、形になって表出したものが、ゴジラである。フロイトのいう「不気味なもの」としてのゴジラなのである。

東日本大震災は、人々にトラウマを刻み込んだ。原子力に関するサブカルチャーの光と影のアイコンが、『鉄腕アトム』と『ゴジラ』である。アトムにはコバルトとウランという原

子力関係の名前をもつ兄と妹がいる。『鉄腕アトム』は原子力をエネルギーとする家族像が原発の脅威を和らげ、それに支えられた日本の明るい未来を予想させたが、逆に『ゴジラ』は我々を過去につれ戻そうとする。都市がゴジラに破壊されると、「太古の時間に戻ったようだ」と囁かれる。川本三郎は白黒映画『ゴジラ』の暗さを問題にしたが、暗い時間へと我々を連れ戻すのである。世界を水没させたポニョもまた、古代魚が泳ぐ原始の世界へと街を変貌させていた。リメイク版『キング・コング』(一九七六年)でも、キング・コングによって、都市が停電に陥ると「太古の世界に戻ったようだ」といわれる。世界貿易センタービルの屋上でヘリ部隊によって射殺され、墜落したキング・コングが、見上げるビルの真下で息をひき取るが、ベトナム戦争の影が色濃く落ちるこのリメイクで、キング・コングはアメリカに迫害された第三世界の人々の表象である<sup>23)</sup>。ハリウッド的映像テロを行い、視線を遮る世界貿易センターを消し去り、ニューヨークの一角を「空白の<sup>グラウンド・ゼロ</sup>土地」に戻したビンラディンは、キング・コングの無念を晴そうとしたのかもしれない。怪獣たちは現在を過去に回帰させようとする。<sup>ハート・オブ・ダークネス</sup>闇の奥に。

ゴジラが表象するものを、戦争の記憶だとする論者は少なくない。ゴジラが襲来してくる夜の暗さ、「もうすぐお父様のところへ行けるのよ」と泣き叫ぶ母娘、廃墟となる東京。核実験で被爆した第五福竜丸事件から着想を得たこの映画は、空襲の記憶を<sup>フラッシュバック</sup>回帰させるのである。また、ゴジラが東京に来襲してくる日時が八月二十日であり、その移動ルートが太平洋戦争の米軍の進行経路と重なることから、本土決戦が起こった場合のアメリカの脅

威を表象していた、と佐藤健志は想定する（逆に、加藤典洋は海中に葬られるゴジラに、戦艦大和を見出している。ゴジラは「矛盾の束」である）<sup>24)</sup>。映画が公開された一九五四年は、自衛隊が発足し、ソ連が北海道に侵略してくる恐怖が囁かれていた時であった<sup>25)</sup>。

我々はゴジラに恐れ戦く一方で、それに感情移入し、崇めずらす。こうした二重の感情をいだいている。そもそも、ゴジラ自体が、長山靖生が指摘したように、恐竜を神とした日本のある神道体系に関わり、勇猛で雄々しい姿から「荒ぶる神」を連想させる。『ゴジラ』の主題曲をつくった伊福部昭はゴジラを「海で死んだ英霊」と呼んでいた。ゴジラは戦没者の亡霊が集結した「崇り神」であり、大東亜戦争の結末を咎めにくるのだろうか。国会議事堂を破壊し東京を焦土にしたゴジラだが、なぜか皇居を迂回し、墨田川方面に戻る。ゴジラが意味するものとこのルートについては、幾つかの論が交わされてきた。ゴジラを西南戦争で近代を破壊しようとした西郷隆盛の表象だと見なす長山、ゴジラでさえも回避させるほど、戦後の日本人を呪縛する天皇制の強さを指摘する川本、現人神である天皇に会いにきたが、人間宣言に失望したゴジラが踵を返し去ったと考える赤坂<sup>26)</sup>。このように、ゴジラには、戦後の日本人たちの錯綜した感情が、渦巻いているのである<sup>27)</sup>。

ゴジラは絶滅してしまった恐竜の生き残りであった。滅びゆく存在として、どこかしらゴジラには哀感が漂う。芹沢博士の発明した最終兵器でゴジラが海底に葬り去られる結末は、「海ゆかば」のような鎮魂曲が流れ、海軍があたかも水葬を行っているかのような。運命に抗いながら、滅びゆく偉大なる存在を描く『ゴジラ』は、現代の「悲劇」なのかも

しれない。戦争で片目を失った芹沢博士は、ゴジラと共に海の藻屑と消え去ってゆく。互いに戦争の被害者であるゴジラと芹沢博士。ゴジラはまるで放射能で人間が変身したようでもあるが、ゴジラと芹沢は、あたかも分身関係のようだ。日本人好みの「散りゆくもの」であるゴジラを、三島由紀夫ら日本人が愛したことは不思議ではない。

ところが、戦禍の表象だったゴジラは次第に飼い慣らされ、アメリカの象徴であるキング・コングと戦う『キング・コング対ゴジラ』（一九六二年）が示すように、日本の味方になってゆく。一九六八年の『怪獣総進撃』では、エイリアンに操られる宇宙怪獣キングギドラという外からの敵に対して、ゴジラを中心とする日本の怪獣は富士山麓に集結する。ゴジラに自分たちを重ねた日本が、アメリカを表すキングギドラという金色の怪獣と対決する図式が、『怪獣総進撃』だ。しかしながら、一九八四年に原点回帰し日本を襲う『ゴジラ』が製作されて以来、ゴジラを日本の味方にした図式が、平成シリーズになると覆されてゆく。金子修介監督作品『ゴジラ・モスラ・キングギドラ——怪獣総進撃』（二〇〇一年）は、「昭和二九年、今から五十年前、日本は恐るべき災害に見舞われた。ゴジラである。首都東京は戦場と化し、先人たちは多大な犠牲を払い、総力を持ってゴジラを駆逐した」という台詞で始まる。戦没者の怨念が宿り日本を廃墟にしたとするゴジラに、モスラ、バラモン、キングギドラの護国怪獣が団結して立ち向かうのである。

やがて、松井のネックネームのように、ゴジラはアメリカからは日本の脅威を表す存在となってゆく。バブル時に製作された『ゴジラvsキングギドラ』（一九九一年）では、近

未来の日本は他国の領土を買収し、アメリカを凌ぐ超大国になったが、その繁栄を築くことになった企業の新藤社長は、過去の戦時中に、ラゴス島で米軍の攻撃で玉砕しかけた時に、後にゴジラに変貌する恐竜に命を救われた。ゴジラがいなければ、戦争で新藤社長は死亡し、戦後の日本の繁栄もなかっただろう。この映画でゴジラはバブル時期の日本という怪物そのものである。また、後にスティーブン・スピルバーグの父親になると思える米軍将校が登場し、ラゴス島で恐竜を目撃したが（その体験は息子に語られたはずである）、実際、一九九三年にスピルバーグが『ジュラシック・パーク』を監督し、一九九八年にはハリウッド版『GODZILLA』が製作されたことを考えれば、なかなか興味深い設定である。

ハリウッド版『GODZILLA』のゴジラには、セクシュアリティ攪乱の恐怖が色濃く落ちている。チェルノブイリ周辺でニックは放射能の調査をし、地下に電流を流しミミズを追い出す。小説版では、このミミズを雨の中で這い回る「両性具有のジーン・ケリー」とニックは呼び、昔の彼女は「這い回り、頭に生殖器があるこの生物が好きではなかった」と回想する<sup>28)</sup>。核実験で性差攪乱を起こし、オスであるが妊娠し、「両性具有」だと囁かれるゴジラは、メス化したオスである。そこに、当時話題を呼んでいた環境ホルモン<sup>29)</sup>の脅威を読み込むことも可能である。ワニのペニスの縮小が報道され、オスが生殖能力を失いメス化することがメディアを賑わせていたからだ。「三種類以上の種が遺伝子レベルで交じり合っている」、「ある種の雑種」[一五七]であり、妊娠しているが、「どんな出産の仕方をするのかわからない」[一五八]というゴジラには、境界線の喪失の恐怖が刻まれている。

日本版の『ゴジラ』とはちがいで、増殖してゆくことが『GODZILLA』の脅威の「核」である。海から突然現われ、堤防を越えてアメリカに侵入し、地下に卵を生み増殖するゴジラは、混淆で白人の純潔を汚す有色人種移民の隠喩かもしれない。過去に別れたが、再び愛し合うようになる主人公の元カップルは、規範たる異性愛として、ゴジラの単体生殖で増殖する異常な形態と対比される。ゴジラが退治され最終的に回復するのが、異性愛による生殖と出産を中心にした家庭制度なのである。また、マイケル・クライトンの小説『ディスクロージャー』（一九九三年）では、誘惑を断られた腹いせから、部下にセクハラ嫌疑をかける女性上司が「ゴジラ」と呼ばれる。映画ではデミ・ムーアが演じたが、セクハラか逆セクハラか、その真相をめぐる裁判が始まり、この女ゴジラは敗訴し、会社を追放されることになる。裁判で真実が「告白」されて、権力を持ちジェンダーの区を超え<sup>30)</sup>るゴジラ的女性が、企業から排除されるのである。クライトンは『ライジング・サン』（一九九二年）において、日本人の精子には欠陥があるとまで書いたが、バブル時期の日本の脅威を、女性化することで、馴致しようとする無意識が彼のテキストに潜んでいる。かくして、ゴジラという「記号」は、様々な形を変えて彷徨う。幾多の時代と文化と国を。

### 最後に SF的想像力のゆくえ

スリーマイル島原発事故直前、その危険に警鐘を鳴らした『チャイナ・シンドローム』（一九七九年）は、最も有名な原発映画である。原子力発電所の手抜き工事を告発し殺害されヒーローと呼ばれた技師を描くものだが、ジョージ・ワシントンの桜の木と「真実の告

白」の物語に連なる、アメリカの伝統の一部でもある。また、前年には、原発開発をめぐる殺人の陰謀をあばく田原総一郎原作小説の映画化『原子力戦争 LOST LOVE』が、福島第二原発で撮影されていた。『人魚伝説』（一九八四年）も、原発用地売買の陰謀のために夫を殺された妻の復讐の物語である。ドキュメンタリーでは、事故後の健康被害を扱う『チェルノブイリ・ハート』（二〇〇三年）、核燃料再処理施設と住民感情を追求する『六ヶ所村ラブソディ』（二〇〇六年）、原発関連の職場で働く人々の姿を描く『アンダー・コントロール』（二〇一〇年）、十万年も有害性が消えない核廃棄物の処理をめぐる『100,000年後の安全』（二〇一〇年）などがある。岩井俊二は『日本沈没』は、今こそ見るべき映画だと語ったが、原発の危険性を警告する『東京原発』（二〇〇二年）もまた、現在、最も多くの人間に見てほしい映画だろう<sup>29)</sup>。経済効果を狙い東京に原子力発電所を誘致しようとする都知事の提案に対して議論が交わされる最中、プルトニウム燃料を輸送するトラックの強奪が展開してゆく。

思い出してみれば、放射能に汚染された地球を救うために放射能除去装置を取りにゆくのが、『宇宙戦艦ヤマト』（一九七四年TV放送）の使命であった。だが、二〇一〇年に木村拓哉や山崎努らによる実写版『SPACE BATTLESHIP ヤマト』が公開されたその翌年に、日本が現実放射能に脅えることになろうとは、いったい誰が予想したのだろうか。東日本大震災が「想定外」の規模であり、この事態が「例外的状態」であることを、原発関係者はこぞって強調した<sup>30)</sup>。だが、予測もつかない未来のことを予想してみる「SF的想像力」こそ、現代において必要なのではな

いのか。そう、「SFにとってはすべてが『「想定内』で『例外なし』だった」と、巽孝之は『3.11の未来』で述べている [三七〇]。

内田樹は『呪いの時代』において、原子力は「荒ぶる神」であり、それを穢れの汚物のように処理するのではなく、荒唐無稽に思えるかもしれないが、「鎮魂」するという「原発供養」を力説している [二一三-六五]。核実験で誕生したゴジラもまた「荒ぶる神」である。『ゴジラvsデストロイヤー』（一九九五年）では、体内炉心の温度が高温になりすぎて、メルトダウンを起こすゴジラが、日本を恐怖に陥れる。歩く原子力発電所となったゴジラは、クライマックスで溶解してゆき、一九五四年以来、またしても神の死を迎えた。映画はこのゴジラという「祟り神」を供養し、鎮めようとしてきたが、我々は原発をどう終息させるのか。映画にはその答えがあるような気がする。

映像作家にとって「3.11」は避けて通れない課題である。園子温監督は『希望の国』（二〇一二年）において、原発事故で敷地内に危険区域との境界線がひかれた家庭が分裂し、妊娠した妻は放射能恐怖症になり、防護服で通院する姿を描く。この境界線のイメージに竹島尖閣をめぐる領海問題が重なり、韓国中国という他者が国境を越え侵入してくる恐怖を連想されざるをえない。妊婦は「これは見えない戦争だ」と述べていた。閉塞感の渦中で戦争を望むようなムードの現在、映画は何かを教えてくれるだろう。

## 註

- 1) 巽孝之『「二〇〇一年宇宙の旅」講義』（平凡社新書、二〇〇一年）二八。

- 2) 鷺谷花「『経験』の救出—『パニック映画』としての『ワールド・トレード・センター』」藤井仁子編『入門・現代ハリウッド映画講義』（人文書院、二〇〇八）二三。
- 3) 北野圭介「『ハリウッド映画』と『ハリウッド映画みたい』の間」『批評空間 web critique』（二〇〇二年、四月十四日）。
- 4) 藤崎康『戦争の映画史—恐怖と快楽のフィルム学』（朝日新聞出版、二〇〇八年）一四九。
- 5) 安部重和「『アメリカ合衆国中枢同時多発テロ事件』を巡る映像とハリウッド映画について」『批評空間web critique』（二〇〇一年、九月十七日）。
- 6) 藤田直哉「9.11系ハリウッド映画群の謀略—テロリズム以降の映画表現」限界小説研究会『サブカルチャー戦争—「セカイ系」から「世界内戦」へ』（南雲堂、二〇一〇年）三一-九。
- 7) Geoffrey Hartman, *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust* (New York: Palgrave, 2002) 84. 「9.11」とトラウマ映像については拙著『恐怖の帝国』（森話社、近刊）を参考。
- 8) テオドール・W・アドルノ『プリズメン—文化批判と社会』渡辺祐邦、三原弟平訳（原著一九五五年、ちくま学芸文庫、一九九六年）三六。
- 9) スーザン・J・ネイピア 海老原豊訳「津波時代のポニョ—宮崎駿監督に問う」『3.11の未来—日本・SF・想像力』笠井潔／巽孝之監修（作品社、二〇一一年）九四。
- 10) ジャン・ボードリヤール『パワー・インフェルノ—グローバル・パワーとテロリズム』塚原史訳（原著二〇〇二年、NTT出版、二〇〇三年）五〇、九。
- 11) 飯島洋一『現代建築—テロ以前／以後』（青土社、二〇〇二年）。
- 12) 谷川渥『廃墟の美学』（集英社新書、二〇〇三年）一七一。
- 13) Mark Svenvold, *Big Weather: Chasing Tornadoes in the Heart of America* (New York: Henry Holt, 2006) 99.
- 14) 笠井潔／巽孝之「3.11の未来のために」『3.11の未来』八。
- 15) 宮本陽一郎「リオ・グランデを超えて—冷戦とジョン・フォードの騎兵隊三部作」『変容するアメリカ研究のいま—文学・表象・文化をめぐって』（彩流社、二〇〇七年）一九〇。
- 16) サム・メンデス監督作品『ジャーヘッド』（二〇〇五年）では、海兵隊が訓練時に『地獄の黙示録』のこのシーンを鑑賞し、拍手喝采をすることで、 Coppolaの意図が揶揄される。
- 17) 現在の映画では、多様な読みや解釈を生み出す「オープン・エンディング」や「曖昧性」が評価されるが、戦争という絶対的な悪を描く戦争映画で「曖昧性」など許されるのだろうか。映画において望まれるのは、戦争に対して明白な否定をつきつける「閉じられたテキスト」ではないのか。カーツ大佐という病んだ王は殺害され、新たに王となったウィラードの前に、原住民たちは武器を下ろす。戦いは終わり、救済の雨が降る『地獄の黙示録』の結末。人間の心の奥底を追求するコンラッドの『闇の奥』の舞台、一九世紀のアフリカをベトナム戦争時に置き換えた『地獄の黙示録』は、「曖昧性」を賞賛するT・S・エリオットが現代の荒廃を謡う『荒地』やジェイムズ・フレイザーの『金枝篇』の神話などが持ち込まれ、曖昧で多様な解釈を許容するオープン・エンディングとなっている。立花隆『解説「地獄の黙示録」』（文藝春秋、二〇〇二年）。Frank P. Tomasulo, “The Politics of Ambivalence: *Apocalypse Now* as Prowar and Antiwar Film,” *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, eds Linda Dittmar and Gene Michaud (New Brunswick: Rutgers UP, 1990) 145-58.
- 18) コルネリウス・アウエハント『鯨絵—民俗的想像力の世界』小松和彦ほか訳（原著一九六四年、せりか書房、一九七九年）。宮田登『妖怪の民俗学—日本の見えない空間』（岩波書店、一九八五年）八一-四。
- 19) その一方では、放射能の影響で蜘蛛と戦うほど縮んでゆく男を描いたSF映画『縮みゆく人間』（一九五七年）もあり、この映画は、『親指トム』の物語からマーク・トウェインの小説『細菌ハック』（一九〇五年）、さらに『マイクロ・キッズ』（一九八九年）へ連なる一群に位置づけられる。

- 縮みゆく男には、戦後における女性の地位の拡大、それに対する男性の去勢不安が表れていたが、女が巨大化する『妖怪巨大女』（一九五八年）のリメイク『ジャイアント・ウーマン』（一九九三年）では、さらにジェンダーの問題が前景化される。
- 20) チョン・A・ノリエガ「ゴジラと日本の悪夢—転移が投射に変わる時」『ヒバクシャ・シネマ—日本映画における広島・長崎と核のイメージ』ミック・プロデリック編・柴崎昭則、和波雅子訳（原著一九九六年、現代書館、一九九九年）五四。
- 21) 高橋敏夫『ゴジラの謎—怪獣神話と日本人』（講談社、一九九八年）一六〇。梅木達郎「トラウマ・フラッシュバック・ゴジラ—ナショナルな想像力についての一試論」『ユリイカ 特集モンスターズ!』（青土社、一九九九年五月）一九四。
- 22) Janet Walker, *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust* (Berkeley: U of California P, 2005) .
- 23) 拙論「エドガー・アラン・ポーのエイプたち—『モルグ街の殺人』と映像の詩学」『ポー研究 第四号』（日本ポー学会、二〇一二年）七五-九一。
- 24) 佐藤健志『夢見られた近代』（NTT出版、二〇〇八年）二三〇-三一。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、二〇一〇年）一六三。
- 25) 一九五四年には、農民たちが浪人を集め野武士から村を自衛するという『七人の侍』が公開された。四方田犬彦は『七人の侍』を『ゴジラ』と「双子のフィルム」と呼ぶが、この二つは、自衛隊の必要性を説く「再軍備映画」という性格も備えている。四方田犬彦『「七人の侍」と現代—黒澤明再考』（岩波新書、二〇一〇年）四七。
- 26) 長山靖生『近代日本の紋章学』（青弓社、一九九二年）一七五-二〇五。川本三郎『今ひとつの戦後日本映画』（岩波現代文庫、二〇〇七年）、赤坂憲雄「ゴジラは、なぜ皇居を踏めないのか」『別冊宝島 怪獣学・入門』（宝島社、一九九二年）。
- 27) 重松清の小説『定年ゴジラ』では、ゴジラに同一化した人々の感情が描かれる。定年を迎えたサラリーマンたちは、ローンで購入したマイホームの価値の低下に憤っている。「徹底的に理詰めで作られた街」であるニュータウンで、「目に見えないものにコントロールされている気がしてぞっとする」と感じる疲れた大人たちは、保存されていたニュータウンの模型を見つけ、ゴジラになったつもりで、模型の自分たちの家を、咆哮しながら壊してゆく。重松清『定年ゴジラ』（原著一九九八年、講談社、二〇〇一年）一六二。
- 28) Stephen Molstad, *GODZILLA* (New York: Boxtree, 1998) 18,19.
- 29) これからは原発のアンソロジーも編まれるべきである。柿谷浩一他編『日本原発小説集』（水声社、二〇一二年）。
- 30) 安全性よりもコストカットを優先する事業方針について、内田は『ジョーズ』のサメを警戒し遊泳禁止を考える警察署長と経済的利益を主張する市長との対立をあげ、「似たような話のパニック映画を私はこれまで百本くらい見た記憶がある。それはそれらの物語が太古的な恐怖譚に起源を持っていることを意味している」という。内田樹『呪いの時代』（新潮社、二〇一一年）二五二。