

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 ——

猪 俣 賢 司

序 — 銀幕の「南洋」から帝国の「南洋」へ —

1960年代、東宝特撮怪獣映画を見てきた者の眼には、数々の怪獣や特撮メカと並んで、南の島とその原住民の姿が、はっきりと焼き付いている。ゴジラと一緒に、実は、「南洋」を見ていたのだ。その典型的な例が、『モスラ』（1961年、東宝）のインファント島だが、『キングコング対ゴジラ』（1962年、東宝）から『大巨獣ガッパ』（1967年、日活）に至るまで、南洋への冒険心や憧れと怪獣映画の存在は、表裏一体の関係をなしていた。ここには、勿論、『モスラ』にも既に現われているのだが、『ハワイの若大将』（1963年、東宝）、『南太平洋の若大将』（1967年、東宝）など、加山雄三主演の若大将シリーズ（日劇の「歌う若大将」もある）や、『モスラ』と同時上映された『アワモリ君売出す』（坂本九主演）に見られるような、日劇の歌と踊りに代表される高度経済成長期の日本の当時の世相そのものが反映されているし、南の島の極限状況を描いている『マタンゴ』（1963年、東宝）や、『ゴジラ・エビラ・モスラ 南海の大決闘』（1966年、東宝）に共通して見られる、若者たちが無謀にも繰り出す「ヨット」の登場も、その一つの表象なのである。

しかし、ゴジラ映画史に見られる南洋の表現には、それだけでは説明できないものがある。本多猪四郎監督が描く初代『ゴジラ』（1954年、東宝）は、海のシーンで始まり、海のシーンで終わるのだが、それらの船の航跡や海の波に表現されているものは、現在の日本のみならず、過去の日本でもあると感じられるからである。それは、『サンダカン八番娼館 望郷』（1974年、東宝）にも描かれた、おサキをボルネオに運ぶ貨物船の航跡、また、戦前の国策記録映画や

戦後の戦記映画にも描かれる軍艦や引揚船の航跡、そして、太平洋戦争に深く関わった帝国日本の近現代史を無言で伝える（時には、ゴジラとなって暴れる）「戦いの海」と化した太平洋の波を想起させるものであり、その水泡や波形には、過去の傷痕と追悼の念が、浮き沈みしているのである。

インファント島の登場により、「カロリン群島」という現実の名称が銘記されるものなのだが、一連の怪獣映画の存在が、南洋史の記憶を保存してきた、と言っても過言ではない。嘗ての少年が、これまで、学校の歴史や地理で習った覚えはないものの、例えば、パラオ共和国の首都がどこにあるのか、ミクロネシアはどこにあるのか、ブーゲンヴィル島がどこにあるのか、お蔭で知っている。帝国日本が最も深く関わった「南の隣国」南洋についての経験と知識は、戦後、ゴジラ映画史という歴史の銀幕に記録されていたのである。本紀要に執筆した一連の論文に於いて、ゴジラ映画史というものを、全28作の特撮怪獣映画としてのみならず、他の戦後映画や戦前の国策映画などとの連続性の中で、日本の航空史や軍事史、南方開拓史といった視点から、戦前と戦後の連続した歴史事象として捉えてきた¹⁾。ゴジラ映画史とは、「この間の戦争を忘れない」、敗戦国・被爆国日本のもう一つの歴史でもある。本稿では、その様な観点から、引き続き、帝国の南洋史観との連続性を問うと同時に、実は、被爆した「死の島」インファント島の源泉ともなった、『古事記物語』（1957年）、『発光妖精とモスラ』（1961年）、『死の島』（1971年）を著した福永武彦のモスラ文学との不可分な関係をも明らかにしてみたいのである。

I. 南洋史観と日本 — ゴジラ映画史の本質 —

インファント島が、今、仮に、嘗ての支那や満洲国であった場所、あるいは、嘗てのソ連の樺太であった場所にあるものとして描かれていたならば（陸地に島はあり得ないという問題は別にして）、その政治的・歴史の意味を、例えそれが怪獣映画だとしても、考えざるを得なかったであろう。しかし、インファン

ト鳥は、カロリン群島附近にあった。帝国日本の嘗ての南洋群島委任統治領内であった場所にあるからとして、それを当然の如く受け入れて見ているとすれば、それが、まさに、南洋史観の延長であろうし、『モスラ』が製作された1961年当時、米国の信託統治領であったとはいえ、そこに、日本とは別の国があるとも想像できず、単なる「南の海」としか認識できなかったとしても、それも、単なる無知と言うよりは、南洋史観の延長であると考えられるのである。

ところで、『モスラ』の製作に当たって、インファント島の設定を、東宝は、当初、次の様に考えていた。

「大怪獣物」原案 東宝株式会社

第二段階基本案

二、原住民と日本人との間の意志の疎通は言語その他の何によってなされるか。

(原住民は天孫族で古代日本語を解していると言う案あり)⁽²⁾

インファント島の原住民が、「天孫族で古代日本語を解している」とは、一体、どういう思想に基づいたものなのであろうか。実際に上映された『モスラ』の作品は、ニューカーク・シティー（米国ニューヨーク）をモスラが襲い、モスラがインファント島に帰って来ることで映画が終わるのだが（コロンビア映画の意向による）、実は、霧島山脈を舞台として、そこにモスラが飛来し、悪徳興行師ネルソンが殺され、インファント島へモスラが帰って行く、というシーンで終わるのが、一度は撮影もされ、スチール写真が残されてもいる、東宝の当初の製作意図であった⁽³⁾。この「天孫族」や、霧島・高千穂が何を意味するのか、インファント島は「もう一つの日本」であることは既に論じたことではあるが⁽⁴⁾、実は、インファント島が高天原に見え、モスラが天照大神に見えてしまうという事実に至るであろうということ、そして、それが、帝国の南洋史観の明らかな承継であろうということを、ここではひとまず措いておいて、本稿では、南洋史から順を追って論じてゆきたい。

南洋史と南洋史観

明治期から、「娘子軍」、「醜業婦」と言われた「からゆきさん」を先陣とする南方関与の歴史が開始され、数多の「無告の民」による南進の系譜が幕を開けることになる⁵⁾。一方、南洋興発株式会社は、国策会社として、サイパンやテニアン島を始めとするマリアナ群島へ、製糖業発展の足掛かりを築いてゆく。『サンダカン八番娼館 望郷』(1974年)では、三池炭鉱の輸送船で密航させた島原・天草の娘たちの海外売春婦としての姿を描き、その原作『サンダカン八番娼館』(1972年)は、1970年代の南洋史研究(東南アジア学)に一石を投じた。そして、『アナタハン』(1953年)で描かれた現実のアナタハン島事件では、南洋興発株式会社によって派遣された社員の妻・比嘉和子(沖縄県出身)の苦闘があったことも、既に論じたことである⁶⁾。ここには、琉球沖縄の移民労働者と九州の底辺女性たちが、南洋の歴史と深く係わっていた現実があった。

「南洋」は、「東洋」、「西洋」と並ぶ対等の領域として日本で発見・認識されたものであり、志賀重昂や竹越与三郎らが、明治期にロマンチックで冒険譚的な『南洋時事』(1887年)や『南国記』(1910年)を著したことは、日本の南洋史観の嚆矢として知られている。南洋の踊りも登場し、大日本航空株式会社が活躍する南進日本を描いた『南海の花束』(1942年、東宝)に出てくる、「熱帯を制するものは世界を制す」という台詞も、竹越与三郎『南国記』の文言である⁷⁾。「南洋」とは、単に「南の海」の意ではなく、太平洋の島嶼と東南アジアを含む一つの文化圏を指している。本州の3.2倍もあるボルネオ島(現カリマンタン島)が、単に「南の島」であるはずもなく、ローマやパリがどこにあるのかを知っていても、サンダカンやコロールがどこにあるのか意識もしていない今の現実があるとすれば、それは、帝国の南洋史観から更に後退した、この地理的領域への無邪気な無関心さの現われと言えるだろう。

サイパン島にあと約二百哩と云ふ地點、時間にすれば十四日午前一時半頃に有名なる活火山ウラカスの沖を通るので、一同起きてこれを見物する。漆黒の眞夜中であるので其の赤い噴火は可成りの手前から見る事が出

来る。近づくに從つて益々其の有様が判然としたが、船は船長の好意で一哩餘の近距離に迫つたので、其の壯觀を極める事が出来た。山は大して高いものではない、恐らく三百米程度のものであらうか。全島一山、島即ち山だ、此の山、此の島が絶え間なく火柱を天に冲する事數十丈その度毎に溶岩は四方に流れ落ちる状態は壯觀そのものだ。船愈々近づくに從ひ轟然たる音響と火柱は耳を聳さしめ、眼をみはらせる。而も熱灰は甲板に降りそゞぐ、その中に恰も我々が近づくのを待つて居つた様に大爆發が起つた。火柱はいや高く、爆音も轟き渡り、溶岩の流出最も甚だしく、圓錐の全山悉く火と化し、溶岩の流れ勢い鋭く、海中に迄流れ込む有様は美麗、痛快、壯觀、言語に絶する大夜景である。此の如き火山は日本領廣しと雖も殆どないと云つてもよからう、それが我が國の領地と思へば大に愉快的氣がする。

(国民新聞、1933年(昭和8年)6月27日～8月5日、南遊記、第一信・船中雜記(3)、貴族院議員男爵 稲田昌植)⁽⁸⁾

この記事は、1933年6月10日、横浜を「横濱丸」で出帆し、サイパン、ヤップ、パラオ、フィリピンなどを旅行した貴族院議員視察団一行の「南遊記」の一部であり、「航空母艦三隻」に匹敵すると言われた南洋群島の軍事上の価値が記述されたものである。太平洋を連綿と連なる火山脈の壮大さを直に見聞しつつ、「我が國の領地と思へば大に愉快」として、最初の投錨地サイパンへと向かう。日本が国際連盟から脱退した年であった。また別の記事を見てみよう。

夜の南國風景

月夜はどれも同じ美しいものだが南國の月は殊の外だ、やしの葉を通してさす月光は大洋の静かなうねりに反射する本當の銀波だ。そして晝間見苦しかつたトタンぶきの屋根も銀色にかゞやく、そこをあしらつて遠く近くの家々から静かなメロデイが歩ゆんでくる。夢の國だ。

サイパンの電燈は十一時半には消えてしまふ。電力が不足してゐるからである。斯て南國は静かに深更に入る。この一面に對して又植民地に附も

の、見悪い他の一面がある。げびた傾斜の色巷からは単調なおきな蛇味線の音がするだらしない女たちが三四人、客待ち顔に立つてゐる。

……

歌はエロづくし

……モノトナスな土人達の生活に唯一の慰安を與へる歌とをどりも、それ故早熟な彼等に必然にエロ味がタツプリ含まれてゐるサイパンで見せて貰つたカナカ族の踊りもやはりエロテイツクな點では負けてゐない。……

(時事新報, 1931年(昭和6年)6月29日~7月14日, 椰子の葉蔭戀し 南洋の旅)

これは、南洋興発株式会社を創設した砂糖王・松江春次(会津出身)とも縁浅からぬ拓殖大学南洋旅行団の記事であり、小笠原、サイパン、テニアン、ヤップ、パラオを視察している。パラオでは、コロール島からバベルダオブ島(現在の首都マルキョクのある島)へも渡っており、夜、島の青年や婦人たちに「歌とをどり」を披露してもらったのは、この島でのことである。私の祖父も、戦前、軍属としてジャワ、スマトラに渡り、砂糖の開発に携わった。当時、関係のあった砂糖問屋、殿木商店に係わる記事も「砂糖市場」(中外商業新報, 1931年(昭和6年)1月1日)に見られるが、第一物産(現三井物産)から原糖を買い付け、南洋に渡り、東京で製糖業を起こした一人だったのである。

大東亞共榮圈と南進日本

南洋と帝国日本は、深い歴史的関係を取り結んできた。そして、1940年(昭和15年)に松岡洋右外相が「大東亞共榮圈」を提唱してから、日本と南洋の決定的な悲劇が始まる。ゴジラ映画史は、その様な歴史的背景を背負い、謡曲の複式夢幻能の形式をも継承しつつ、南洋に散った日本人へのレクイエムを本質的な主題として持っていることは、ほぼ間違いない。「呉爾羅伝説」に基づく大戸島の「神楽」によって出現し、乙女らが歌う「平和への祈り」によって東京湾で消滅するゴジラを描いた初代『ゴジラ』(1954年)は、典型的な形で、歌舞

音曲の存在が、西洋のモンスター映画とは決定的に異なる日本の怪獣映画の本質であることを示しており、この重要性はもっと注目されて然るべきである。

我國の外交基本方針は八月一日に發表せられました基本國策要綱及同日私か致しました談話に依つて略明瞭にされたと信じますか、凡ゆる突發性の機會を包藏して居る現下の複雑なる國際情勢に處するには、内速に新體制を整へ高度に國防を鞏化し國力を培養し、外皇道の精神に則り先つ東亞諸國、諸民族をして各々その處を得せしめ相與に大東亞共榮圈の樹立に向かつて邁進せねはならぬと思ふのであります。而して大東亞共榮圈に當たりましては我方と其の所信を同しくする國々と提携し否、左様な國を一國ても多く作りつつ他方凡ゆる障害は敢然之を排除する覺悟であります。それにつけても出来ることなら支那事變を一日も速に處理しなくてはならぬと思ひまするか、併しそれも世界全般の情勢から切放して出来るものではなく又姑息なる處理の斷して不可なることは申す迄もありません。

(松岡外務大臣車中談、昭和十五年八月十日、十一日朝刊發表ニ付其レ迄秘)⁹⁾

「出来ることなら支那事變を一日も速に處理しなくてはならぬと思ひまするか」とあるように、満洲事變・上海事變以降、事態が好転せず泥沼化する対支・滿蒙情勢から目をそらすため、日本は、これまで海軍が推進してきた南進論へと大きく方針を転換し、それまで北進論を取ってきた陸軍も南方進出へと比重を移す。1940年8月10日、松岡外相により「大東亞共榮圈」の語が初めて使用され、「皇道の精神に則り先つ東亞諸國、諸民族をして各々その處を得せしめ相與に大東亞共榮圈の樹立に向かつて邁進せねはならぬ」と言われたこの出来事から、南進の歴史の第三期と言われる恐ろしい方向へと加速され¹⁰⁾、同年10月28日、第2次内閣文書内閣は、「對南方發展施策二関スル件」の一つとして、次の様な「對蘭印經濟發展ノ爲ノ施策」を決定する。

十五、經濟施策ハ大東亞共榮圈確立ノ大局的立場ニ立脚スルコトトシ、皇

國ノ利益伸張ト土民ノ民生ト調和スル如ク努ムルコト

(對南方發展施策二関スル件, 昭和15年10月28日, 對蘭印經濟發展ノ爲ノ施策, 十五)⁽¹¹⁾

これが、南洋（太平洋、東南アジア）と帝国日本との関係を、最終的に決定した文書であった。ここでも「大東亞共榮圈」という言葉が使われており、これは、皇国の「南方」への拡張の謂であったことが分かる。大陸への進出を指すのではない。この南進政策への転換により、仏印、蘭印へと勢力を広げてゆくことになる。戦後も、米国の対共産主義封じ込め政策により、東南アジア市場に、中国からの影響を排除するため、未だ戦後補償が整わぬ日本が参加させられることになったのだが、戦前の資本（財閥・政治）が温存され、東南アジアへの、またもや一方的な関与をすることになった。この様な歴史の連続性が、戦前の南洋史観が修正されぬまま、後でも述べるように、ゴジラ映画の中で、常に「東洋」が理念的に抹消された「南洋」が描かれる要因ともなっているのである。1970年代に東南アジア学が提唱されるまで、日本の南洋史観には本質的な変化がなかったのであり、ゴジラ映画史という一つの歴史は、ゴジラ映画全作品を通して見ても、戦前の南洋史観の範疇で作られているのである。

東洋・アジア、即ち、圧倒的な影響力を持っていた中国の文化圏を排除・捨象したところに「南洋」を措定することによって、そこに、南洋神社を設け、皇国の神話を被せ、「閩南の夢」という独自の樂園幻想を作り上げることができた。これが、皇国の地理学であり、南洋史観の正体でもある。『古今集』時代に、日本にとって、古来、先進文化であった中国への「漢土幻想」を豊かに展開した王朝日本の歴史に鑑みてみれば、「南洋」の発見は、「非西洋」のみならず、「脱東洋」という形で、富士の山を中心とする太平洋火山帯に展開された皇国の幻想に繋がるものであったことが分かる。それは、志賀重昂や竹越与三郎らの思想の延長線上にある。

阪急・宝塚・東宝の創始者、小林一三も、当時、商工大臣であり、「大東亞共榮圈」の提唱と相前後し、1940年9月～11月、蘭印特使として、バタビアに赴いている⁽¹²⁾。重要資源である石油、金属原料の調達のためであった。重慶日本

語放送は、これを、「日本が蘭印に對し野心を抱き先に小林一三を彼の地に派遣し政治・經濟方面を具さに觀察せしめたことは如何に日本が蘭印に對し野望を計畫してゐるかを立證するものであつて……」⁽¹³⁾と報じている。「南洋」は、元々、「東洋」、「西洋」と対等なものとして認識され、航海航路の発見や、探検・旅行記の出版などが、それを広めたのであったが、南洋を支配する権限は、勿論、日本も持っていなかったのである。

『サンダカン八番娼館 望郷』では、北川サキのサンダカンからの生還を描き、『ゴジラ×モスラ×メカゴジラ 東京 SOS』(2003年、東宝)では、初代ゴジラの遺骨から製造された3式機龍と、その遺骨の返還を求めるかの如く東京に上陸した2代目ゴジラが、相共に、日本海溝3,850mに自ら沈んでゆく「帰郷」が描かれた。ここには、ゴジラ映画史が追求した母国憧憬と鎮魂歌の主題がある。しかし、次に述べるように、戦前、南洋に建てられた神社は、天照大神を祭神としており、インファント島の映像に見られるように、戦後の日本にも、「南洋」への奇妙な一体感が現われているのである。それは、リゾート地であり、リゾート地ではなかった、戦前の南洋史と南洋史観の延長でもあったのである。

II. 高天原とインファント島 — 皇国の幻想地理学 —

『日本誕生』(1959年、東宝)は、三船敏郎が日本武尊と素盞鳴尊(須佐之男命)の一人二役を演じ、この二つの神話が平行して語られる映画である。円谷英二の特撮によって、渾沌とした中に高天原が登場し、天地が開け始めて、伊弉諾尊(伊邪那岐)・伊弉冉尊(伊邪那美)が大八洲を生み出してゆくシーンで始まる。天の岩屋戸の踊り、天照大神の登場、素盞鳴尊による八岐大蛇の退治などの場面を交え、日本武尊の魂が白鳥となって高天原に帰還するシーンで終わる。『古事記』(正史としては『日本書紀』)に題材を得た、この極めてオーソドックスな、当たり前の主題の映画は、ゴジラ・モスラ映画と同時に見てみる

と、逆に、実に不思議な映像であることが分かる。古関裕而の音楽と共に、金色に輝くインファント島の紋章をバックに「モスラ」のタイトルで華やかに始まる『モスラ』(1961年)と、伊福部昭の音楽と共に、日食をバックに「日本誕生」のタイトルで重々しく始まる『日本誕生』は、ある一つの歴史的想像力を映像化したものであり、この二つの作品は、その裏表の関係にあることを見て取ってしまうからである。

映像の中で形象化された、天上の雲間に浮かぶ高天原と南の海に浮かぶインファント島は、エンディングで、高天原へと羽ばたきながら帰ってゆく白鳥とインファント島へと帰ってゆくモスラが配置された時、同一の想像力で作られたものであるという感覚が強く働くのである。また、天の岩屋戸での神々の踊りは、インファント島原住民の踊りを見ているようでもあり、天照大神(原節子)の放つ光は、インファント島の紋章、あるいは、モスラの背景としてしばしば描かれる「太陽」を想起させる。円形の台の上で踊っている乙羽信子(天宇受女命)は、宝塚歌劇団のトップスターでもあり、『東京の休日』(1958年、東宝)では、山口淑子(李香蘭)の他、同じ宝塚の八千草薫、日劇ダンシング・チームの根岸明美、重山規子、そして、『モスラ』の香川京子らとも共演している。歌舞音曲の存在と太陽の表象が、原始日本とインファント島に共通する重要な要素となっているのである。因みに、『サンダカン八番娼館 望郷』(1974年)の田中絹代も、『南の島に雪が降る』(1961年)の加東大介も、『日本誕生』に出演している。「軍国の姉」を演じる『ハワイ・マレー沖海戦』(1942年、東宝)の原節子と、「戦争未亡人」を演じる『東京物語』(1953年、松竹)の原節子を、並べて同時に見てみれば、そこに歴史的連続性を見て取ることができるものなのだが、『日本誕生』と『モスラ』には、この様な、映像の不思議な対応関係が存在しているのである。

南洋神社と天照大神

では、南洋と日本神話の間には、どの様な関係が実際にあったのであろうか。1940年(昭和15年)に、コロール島に南洋神社が建てられており、「南洋群島パ

ラオ諸島コロール島アルミズ高地ニ南洋神社ヲ創立シ官幣大社ニ列格セラル」という文書によって、その経緯を知ることができる。その中の「南洋神社ヲ創立セントスル理由」では、

南洋群島ハ大正三年歐洲大戰ノ際我ガ海軍南遣枝隊ニ占領セラレ後大正八年對獨平和條約ニ依リ帝國ノ委任統治領トナレリ爾來邦人ノ渡航移住スルモノ陸續相次ギ既ニ其ノ人口ハ土着島民ヲ遙ニ凌駕スルノ現状ニシテ官民ノ戮力協心ニ依リ其ノ開發ハ著シク進捗シ重要資源ノ供給地トシテノ地位ヲ確保スルニ至レリ

殊ニ滿洲事變及支那事變ヲ契機トシテ同群島ノ國防的重要性著シク加重セラレタルノミナラズ帝國經濟的勢力ノ南方發展ニ關スル基地トシテ特ニ重視セラルルニ至リタルコトハ茲ニ總説ヲ要セザル所ナリ

斯ル實情ニ鑑ミ南洋群島在住民ノ齊シク尊崇スベキ神祇ヲ勸請シテ永ニ報本反始ノ誠ヲ致サシムルハ單ニ南洋群島統治上最モ喫緊タルノミナラズ邦人ノ海外發展上ヨリスルモ必須ノ要事タリ

仍テ南洋廳所在地タルパラオ諸島コロール島ニ天照大神ヲ奉祀スル南洋神社ヲ創立シ社格ヲ官幣大社ニ列セントスルモノナリ⁽⁴⁾

とあり、「滿洲事變及支那事變ヲ契機トシテ同群島ノ國防的重要性著シク加重セラレタルノミナラズ帝國經濟的勢力ノ南方發展ニ關スル基地トシテ特ニ重視セラル」との文言から、先に引いた「大東亞共榮圈」提唱の経緯と同一のものであったことが分かる。そして、皇統の始祖であり、最高至上の神格を持つ「天照大神」を祭神とし、社格も最上位の「官幣大社」としていることが特徴的なのである。更に、同文書の「南洋神社奉贊會趣意書」（昭和11年7月1日）には、

帝國南進ノ第一線ニ立チ建國の精神ニ則リ四海ニ大義ヲ宣揚スヘク奮闘激勵ノ原動力トモナルヘキ神社南洋群島ノ守護神タル神社ノ造營ハ開發途上ニ在ル群島トシテ最大ノ急務ニシテ一度其ノ出現ヲ見ンカ日夕社殿ヲ仰

イテハ崇嚴ノ念ヲ喚起シ神聖ナル皇國ヲ追懷シ故郷ニ在ルノ思アラシムヘシ而シテ未タ群島總鎮守タル神社ナク又南進第一ノ據點タルバラオニハ一ノ神社アルナシ轉々寂寥ノ感ニ堪エサルナリ⁽¹⁵⁾

と述べられており、「神聖ナル皇國ヲ追懷シ故郷ニ在ルノ思アラシムヘシ」という、まさに、この思想と意識が、南洋神社の本質を言い当てているのである。日本列島と環太平洋火山帯の地理的連続性と、「日の神」天照大神を皇祖皇宗の始まりとする皇統の歴史的連続性の中で、皇国の新たな版図創造を推進するため、この様な神社創立によって、南洋に「故郷」を創出したのである。国策映画『興亜大日本』(1940年、国光教育映画社)でも、万世一系の神国日本が喧伝されている。一方、本土では、日劇の舞台が、南洋に対する「郷愁」を生み出しており、「異郷」と「故郷」は、この様に、神話的・根源的紐帯によって結ばれていたのである。これが、日本と南洋を「大東亞共榮圈」という言説で結んでいた、皇国の「幻想地理学」(imaginative geography)の思想であり、戦前の南洋史観を構成していたのである。

インファント島と高天原の映像が、不思議な相似形を描いているとしても、その想像力は、理解不可能な偶然の一致などでは決してなく、戦前の南洋史観の痕跡なのである。日本は、敗戦によって、この皇国の地理学を政治的には放棄させられ、南洋は、米国の信託統治領に取って代わられたが、円谷英二の東宝特撮映像の中では、係る想像力は死滅していなかったのである。インファント島は、帝国日本の周縁であり、もう一つの南洋神社であると同時に、『日本沈没』(1973年、東宝)を反転現象とすることになった伊弉諾尊・伊弉冉尊の国産みの神話に基づいた、この皇国を生み出した高天原の残映でもあった。「日本の神々はやがて南の島々に降臨し給ふであろう。」(毎日新聞、昭和18年8月16日)⁽¹⁶⁾という、戦前の記事もあった。そして、インファント島原住民は、東宝原案にあったように「天孫族」であり、モスラは、八岐大蛇(キングギドラの原型)を退治し、和歌を興した素盞鳴尊(『古今集』「仮名序」)の如き神であると同時に、太平洋に荒ぶるゴジラを封印すべく存在する天照大神でもあったのである。ゴジラが、複式夢幻能の「シテ」(霊)として、南洋に骨を埋めた日本

人の魂を表象しているとすれば、モスラは、「ワキ」の僧でもあり、歌舞音曲の存在が、戦後日本の特撮怪獣映画の重要な古典的要素となっている理由も、そこにある。

インファント島の原住民と、日本神話の神々が、ある符牒で呼応しているというのも、故無きことではない。戦前の記事に、次の様なものがある。

南洋のヴェスヴィオスといはれるマリアナ群島の最北端ウラカス活火山は今太平洋を眞紅のほのほで染てゐる、この天をこがすウラカス山は富士帯火山脈の延長であるが火山脈が引いてゐるやうに島の土人も大和民族によく似てゐる、先祖は同じ民族ではなからうかと眞面目に考へさせられることもある位だ、それはたゞ容貌ばかりでなく風俗習慣、言葉のなまりまでが原始時代の日本人をほうふつせしめるものがある。裏南洋（これはフィリッピン、英領北ボルネオ、蘭領インド等のいはゆる南洋と區別するためにつけたのだが）などゝいふ陰氣臭い名稱をよして高砂列島と改稱しようではないかとの議さへ起つてゐるのもこの邊に原因してゐるのではなからうか。

（報知新聞、1933年（昭和8年）2月6日～2月9日、こゝに常夏の樂園あり 南洋のわが委任統治とはこんな平和境（1・終））

富士帯火山脈の延長として、「島の土人も大和民族によく似てゐる、先祖は同じ民族ではなからうか」というこの思想・感覚は、実は、戦後も、払拭し切れていないのではなからうか。欧米人と同等の異文化を持つものとして、カナカ族やチャモロ族を、現代の我々日本人は見ているのであろうか。皇国の南洋史観は、形を変えこそすれ、現在も、生きている。日本の南洋史観は、サイドの言う「心象地理」⁽¹⁷⁾に重ねて、謂わば、「幻想民族学」(imaginative ethnography)とも言うべきものが付加されていることに、その特質がある。

福永武彦『古事記物語』とインファント島

『日本誕生』と『モスラ』の映像的類似は、その創作過程にも、大きな原因があった。『モスラ』の原作『発光妖精とモスラ』（1961年）は、中村真一郎・福永武彦・堀田善衛の文学的合作だが、福永武彦（1918-1979）は、1950年代に、『日本書紀』、『古事記』などの現代語訳を手掛けており、1957年には、『古事記物語』を著しているのである⁽¹⁸⁾。インファント島と高天原の親近性は、東宝製作者の観念連合のみならず、文学的想像力のレベルで、この福永武彦の創作活動に重要な要因があったのである。福永の翻訳したジュリアン・グリーンンの『モイラ』が、「モスラ」の名称に係わるとまでは思えないが、アナグラムを好んだ福永が、「Mother」から「Mothra」を作り出し、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。福永武彦の『古事記物語』（1957年）の冒頭部分は、次の様にある。

この世界のいちばんはじめは、ただ高天原がてっぺんにあるばかりで、地は水の上に、まるで油が浮いているといったようなものです。それはクラゲのようにたよりなく流れていました。そこに、沼の岸べに生えたアシの芽が、春になって、いっせいにのびてゆくように、天にむけていきおいよくのびてゆく神が、ふたり生まれました。⁽¹⁹⁾

高天原、神代七代、伊弉諾尊と伊弉冉尊の描写は、当然のことながら、『日本誕生』の映像・語りとも共通するものであるが、映画の高天原は、「譬えれば、海原の上に浮かんだ雲」⁽²⁰⁾の間から現われるのである。『発光妖精とモスラ』の中で、インファント島の神話（〔中〕四人の小妖精見世物となる）を執筆したのは、福永武彦であった。

昔、この世がまだ渾沌として定まらなかったころ、最初に現われたのは、永遠の夜を治める男神アジマである。霧のように、雲のように、濁って流れて行くもののうち、彼は重たい水気のあるものを下に沈め、軽やかなも

のを上に押しあげた。これによって海が生まれ、空が生まれた。

アジマは海の底から、最も重いもの（地面）を引き上げて、一つの島を創った。……

……

女神アジゴは昼を治めた。彼女は太陽を創った。……

やがて生まれたのは巨大な卵だった。これは今までのように、男神あるいは女神が単独で生んだものではなく、二人の間から生まれたもので、従って昼と夜との両方の特徴を持ち、太陽のように、また月のように光った。しかしこの卵モスラはいつまで経っても孵らなかった。⁽²¹⁾

福永武彦の『現代語訳 古事記』の冒頭も、「宇宙の初め、天も地もいまだ渾沌としていた時に、高天原と呼ばれる天のいと高いところに、三柱の神が次々と現われた。」⁽²²⁾とあり、インファント島の神話と高天原の神話が、福永の文学的想像力の中で、密接に結び付いていたものであることが分かる。また、卵モスラが、「太陽のように、また月のように光った。」とあることや、小妖精（映画の「小美人」）について、「人間の背丈の半分ほどもない四人の若い女」であり、

……彼女たちは夜でも身体じゅうが光り輝いた。彼女たちはアイレナと呼ばれ、永遠の卵モスラに仕える巫女として、永遠の生命を持っていた。彼女たちは、以前に生まれた無数の小さな卵が幼虫になって繭をつくる時の、その糸を取って織物を織った。その糸もまた、夜でも隣のような光を発した。⁽²³⁾

とあるのは、「太陽のようにうつくしい女神」、「日の神、つまり太陽の神」⁽²⁴⁾天照大神（あるいは月讀尊）や、「ある日のこと、アマテラス大御神は、神さまにさしあげるための着物を織る、とうとい御殿の中で、はた織りの少女たちがはたらくのを見ていました。」⁽²⁵⁾とある、高天原の機織りの少女たちを想像させるものである。

また、白鳥となった日本武尊の魂が、高天原へと帰ってゆく映画のシーンは、『古事記物語』では、

この時、ヤマトタケルノ命は、八尋もある大きな白鳥に姿をかえて、お墓の中から飛び立ち、海のほうに向かって空を飛んで行きました。……

……

……けれども白鳥は、そこからまた天にかけあがって、行方も知らず飛び去ってしまいました。⁽²⁶⁾

とあり、インファント島へと飛翔して帰ってゆくモスラ、更には、原作に於いては（映画では、『ゴジラ vs モスラ』（1992年、東宝）で、それが映像化されるのだが）、「……彼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のを確認した。」⁽²⁷⁾とあるように、宇宙へと飛んでゆくモスラをも想起させるのである。

もう一つ、日本武尊は、死の前に、「望郷歌」を詠んでいることにも注目すべきであり、

大和は美しい国、なにをこれにくらべよう？

山は山とかさなりあい、

青いかきねをめぐらすよう、

山々にかこまれた、ふるさとの、

大和こそはなつかしい！⁽²⁸⁾

とある。インファント島も、「なつかしい島」であった。福永武彦は、「また、『古事記』は、その中にたくさんの歌謡がふくまれています。わたしはそれを、詩のかたちにかきなおして、あいだにはさむことにしました。歌謡をはぶいてしまうと、せっかくの『古事記』のもつ味わいが、なくなってしまうと考えたからです。」⁽²⁹⁾とも述べており、これは、日本古典文学に対する基本的理解を示したものであるが、『モスラ』、『ゴジラ』、『日本誕生』などの映画にも、歌舞

音曲（日劇など）が重要な要素となっていることの原因をも説明しているのである。『モスラ』のもう一つのエンディング、霧島山中・高千穂でのシーンは、勿論、「こうしてホノニギノ命は、……ついに筑紫の国の日向にある、高千穂の峰にくだりました。」⁽³⁰⁾とある、天孫降臨の神話を示唆するものである。

「蝶」としてのモスラ

インファント島が、もし「支那・満洲」や「臺灣」にあると設定されていたとしたら、その政治性はずっと明示的であったはずであろうし、ゴジラ・モスラの棲息地域が「南洋」であることに何の違和感も感じないとすれば、戦前の南洋史観が、現在も温存されている証左であり、パラオ共和国の首都がコロールからマルキョクに遷都されたことが一般的知識にもなっていないことも、「南洋」に対する冷たい無関心の現われであることは、既に述べた。ゴジラが「北の海」からやって来るとごく少数の例はあるが、アッツ島の玉砕、キスカの奇跡的生還といった、対米国本土に向けたアリューシャン列島を巡る戦前の作戦を想起させるものも、ゴジラ映画史の中にはある。米国でゴジラ学会が行なわれた米国カンザス（2004年）⁽³¹⁾は、皮肉なことにも、B-29の製造工場があった所として有名な場所であった。関東大震災の最大の被災地（隅田川下流域）を狙って、東京大空襲の作戦が立てられたのである。初代ゴジラの東京上陸経路は、B-29の進入経路に相当するかどうかは兎も角として、東京大空襲を想起して止まないものであり、B-29が、『ゴジラ』には描かれないが市川上空を経由したという事実は、私の父もその眼で見ている。

インファント島と福永武彦との文学的關係については、『古事記物語』と『発光妖精とモスラ』に見られるように、インファント島と高天原の神話的想像力的關係のみならず、南洋＝日本への鎮魂と歌舞音曲との根源的結び付きがあったことを教えてくれる。それは、記紀歌謡と「鎮魂の文学」ゴジラ映画史との關係でもあった。また、ゴーギャンのタヒチ島（福永武彦『ゴーギャンの世界』、1961年）、ボードレルのシテール島など、フランス文学の影響の下に、樂園に隠された「死の島」（もう一つの日本でもある）を構想した可能性も考えられる

し⁽³²⁾、後で述べるように、福永武彦の小説『死の島』（1971年）は、実は、インファント島とも深く係わっており、「死の島」、「広島」（「しのしま」、「ひろしま」の頭韻を踏む）という、戦争と原爆の主題が、そこにはある。

更には、「極彩色の怪獣」として羽化したモスラの成虫のイメージは、フランス文学とも関係がある可能性が高い。巨大蛾の幼虫・カイコが、「糸」を吐くのは、『古事記物語』でも見たように、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⁽³³⁾、「蛾」であるはずのモスラの成虫が、「蝶」にも見えるということ、実は、説明しなければならないのである。「蝶」と「蛾」は、一応、区別はされるものの、鱗翅目としてのその生物学的境界が曖昧であるという事実や、怪獣モスラと実在の生物（カイコガ科の蚕や、与那国島のヤママユゴ科のヨナゲニサン）との形態的な共通点・相違点の詮索はここでは措くとして、生物学的生態よりも寧ろ、その文化史的生態に着目してみるならば、「蛾」は、「夏虫」として『古今集』にも古くから歌われているし、「蝶」は、後日、稿を改める必要もあろうが、福永武彦を経由したフランス象徴派の何れかの詩を発想の原点としている可能性もある。「平成モスラ三部作」で華麗に舞う新生モスラは、「蛾」であると同時に、明らかに、美しい色の「蝶」であり、平成ゴジラ・シリーズのモスラと併せて、福永武彦らの原作のイメージを、寧ろ忠実に再現しているとも考えられるのである。

中村真一郎・福永武彦・堀田善衛の『発光妖精とモスラ』に描かれた、インファント島とその国産みの神話的想像力は、彼らが仏文科の出身でもあるように、ヴァトーの絵画『シテール島への船出』にも敷衍されてゆくような、フランス文学にもその想を得たものだと考えられる。しかし、付加された外来の文学的想像力の根底には、『古事記』、『日本書紀』を現代語訳し、『古事記物語』を著した福永武彦による高天原のイメージが、根源的想像力として存在しているのである。南洋群島・南洋史観という歴史を、東宝が戦前から国策映画として表現してきたその文化史・映画史の中に、日本神話とフランス文学が融合したところにあるインファント島が、映像として立ち現われた。ボードレール『悪の華』（*Les Fleurs du mal*, 1857）のシテール島、ネルヴァルの『東方紀行』（*Voyage en Orient*, 1851）などに、フランス文学に於ける「幻想地理学」

(imaginative geography) も見られるのだが、南洋史観の政治的・民族的側面に加えて、その文学的幻想性を、福永武彦は取り入れたのである。

Ⅲ. 抹殺された「東洋」 — ゴジラ映画史から欠落したもの —

ゴジラ映画全28作と『モスラ』など、戦後の特撮怪獣映画には、「南の島」は数多く登場するのだが、その一方で、(日本以外の)「東洋」あるいは「中国」が殆ど描かれていない、ということに気付く。戦前、円谷英二の特撮映画第1作『海軍爆撃隊』(1940年、東宝)は、九六式陸上攻撃機による衡陽飛行場(中国湖南省)爆撃を描いたものであったし、第2作『燃ゆる大空』(1940年、東宝)も、九七式重爆撃機による西安(中国陝西省)爆撃を描いたものであり、山口淑子(李香蘭)が主演する戦後の『暁の脱走』(1950年、東宝)なども含め、渡洋爆撃を始めとする中国戦線を舞台とした戦争・戦記映画が数多く作られてきた。戦後、手の平を返したように、日本が中国大陸へと勝ち進んでいった映画ではなく、太平洋で米国に敗れていった映画が専らに製作されたという別の事情は、ここでは措くとして(お蔭で、東京大空襲は知っていても、渡洋爆撃は知らない、という教室の現状を生み出している)、「中国」(支那)も描かれた映画が他にも製作されたことを思い合わせてみると、特撮怪獣映画の描く「南洋」に、「東洋」や「中国」の影が欠如しているという現象は、実は、一見、極めて不思議なことなのである。

排斥された「支那」

ゴジラ映画に描かれなかったものは、勿論、他にも沢山あるし、『怪獣総進撃』(1968年、東宝)と『ゴジラ FINAL WARS』(2004年、東宝)に、中国が少しだけ描かれていたのも事実ではあるが、銀幕に登場する「南洋」には、原始日本を髣髴とさせるかのような南の島の「原住民」が専らに描かれるばかりで、

南洋華僑を始めとする中国系の存在が欠落しているのである。「東洋」から完全に遮断され、独立した（国際社会から孤立した）空想的な「南洋」の世界が描かれているという事実は、ゴジラ映画史の大きな特質の一つなのである。

そのことは、同じ「南洋」を舞台とした映画でも、『モスラ』の2年前、1959年に日本でも公開され、後に宝田明の東宝ミュージカルでも人気を博した、米国のミュージカル映画『南太平洋』(South Pacific, 1958年, 米国, 監督・ジョシュア・ローガン)と較べてみれば、よく分かる。ソロモン群島に設定された架空の島、バリ・ハイ島に登場するこの島の娘リアットは、東洋系(中国系)のトンキン娘であった。冒頭に登場する飛行艇のシーンには、僅かに戦時下を舞台としていることの表象を見るものの、東宝の南洋映画に較べて異様なまでに明るいバリ・ハイ島の様相には、戦後のミュージカル映画とはいえ、インファント島とは全く異質の、裕福な米国の「南洋史観」の一端を思い知らされるのである。そして、「東洋」と非連続ではない「南洋」の事実が、トンキン娘の存在を描くことによって表されているということに、ゴジラ映画史に通底する日本の南洋史観との最大の相違点が見て取れるのである。また、マルグリット・デュラス原作の『ラマン』(L'Amant, 『愛人』, 1992年, フランス・英国, 監督・ジャン＝ジャック・アノー, ナレーション・ジャンヌ・モロー)にも、仏領植民地サイゴンを舞台に、こっそりと華僑との交渉が描かれていたことも考え合わせると、戦前・戦後の日本映画の描く「南洋」に「東洋」(支那・満洲)の痕跡が捨象されていることは、ある事実の隠蔽であることに気が付くのである。

……全外南洋への輸出貿易は八、九年ごろにおいては對支貿易よりも上位にさへのぼらんとしたのである。滿洲事變以來の對支輸出の不振を、でおぎなつた形であり、更らに支那が「日本は對支貿易を失つたら困る」とか「日本の南洋貿易も支那人の反感を買つては不可能である」という日本蔑視の觀念を捨てしめる効果さへ持つた。……

……

ジャワのみならず南洋における支那人は小賣商業を中心に商業を支配し、その勢力のあなどるべからざることは「南洋は支那人の秘密の植民地」

といふ言葉がある位である。日本商品も彼等の手を通じて交易された。然るに支那の排日運動により南洋華僑も排日貨をやり一時日本商品の南洋進出はかなり危機に瀕した。然るに我が邦商は土民との直接取引を始め、敢然として華僑を排するに至るや、中間搾取がなくなつたことゝ、日本人の正札主義の成功によつて、どしどし日本品は賣れて行つた。而も安價良質の日本品は土人の絶讃を博し、歐米品を壓倒し、歐米商店すらが日本品を争つて賣るといふ状態に立至つた。かくて華僑はノック・アウトされ日本商品は夥しく躍進し、昭和九年には二億円を凌駕する輸出を見るに至つた。……

(大阪毎日新聞、1936年(昭和11年)8月30日、資源に富む南洋諸島)

南洋(太平洋の裏南洋と東南アジアを含む)は、原始的な生活形態を保ってきた側面はあるとはいえ、紛れもなく、東亜に於ける近現代の一大経済圏であった。日本、中国、南洋は、実は、相互に密接な関係を持った貿易を展開しており、そのことは、「満洲事變以來の對支輸出の不振」、「日本の南洋貿易も支那人の反感を買つては不可能である」、「南洋は支那人の秘密の植民地」という文言からも窺い知ることができる。「南洋における支那人は小賣商業を中心に商業を支配」していたと言われる程、「南洋華僑」の影響力は、本来、無視できるものではなかった。しかし、「支那の排日運動により南洋華僑も排日貨をやり一時日本商品の南洋進出はかなり危機に瀕した」ことの巻き返しとして、「我が邦商は土民との直接取引を始め、敢然として華僑を排するに至る」という状況を生み出していったのである。背後には、米英の資本と政治があり、1937年、支那事變による日中全面戦争と、その後の日米開戦を余儀無くされたのだが、「南洋」から「支那」を排斥した経済的・歴史的事実があったことは、銀幕の「南洋」が、「東洋」とは空想的に隔絶された、一つの閉じられた世界として描かれてきたことの大きな理由の一つである。

……従來日本の對南洋貿易は直接消費者たる土人の手に渡らず、その販賣分配は殆ど全部華商の手を経て行はれてゐた。しかるに満洲事變發生以

來、囂々たる支那の排日運動は南洋華僑をも共に亂醉させ、その結果彼らは自縄自縛、自ら缺損と倒産を招いたに引かへ、日本の商人はこの機を逸せず土人との直接交易へと躍進し、華僑が放棄した地盤を乗り越えて、華僑の手を経ずして安價に商品を提供し、土人を喜ばせると同時に邦商もまた廣大な販路と確固たる交易地盤を獲得したからである。……

(大阪朝日新聞、1933年(昭和8年)6月7日～6月11日、大亞細亞主義の旗下に一南洋華僑の自覺(上))

ここで言う「大亞細亞主義」(アジア主義)と、南進政策は、歴史的には別次元のものであったが、これまで「華商」の手を経て行なわれていた対南洋貿易が、満洲事変以降、「土人との直接交易へと躍進し、華僑が放棄した地盤を乗り越えて」、その交易を拡大させたとあるのは、先に示した記事と同様である。

南進論が国策となったのは、そもそも、二・二六事件の後に組閣された、1936年(昭和11年)、広田弘毅内閣の「國策ノ基準」に拠る。

一、國家經綸ノ基本ハ大義名分ニ即シテ内國礎ヲ鞏固ニシ外國運ノ發展ヲ遂ゲ帝國ガ名實共ニ東亞ノ安定勢力トナリテ東洋ノ平和ヲ確保シ世界人類ノ安寧福祉ニ貢獻シテ茲ニ肇國ノ理想ヲ顯現スルニアリ

帝國內外ノ情勢ニ鑑ミ當ニ帝國トシテ確立スベキ根本國策ハ外交國防相俟ツテ東亞大陸ニ於ケル帝國ノ地歩ヲ確保スルト共ニ南方海洋ニ進出發展スルニ在リテ其ノ基準大綱ハ左記ニ據ル

……

(四)南方海洋殊ニ外南洋方面ニ對シ我民族的經濟的發展ヲ策シ努メテ他國ニ對スル刺戟ヲ避ケツツ漸進的和平的手段ニヨリ我勢力ノ進出ヲ計リ以テ滿洲國ノ完成ト相俟ツテ國力ノ充實強化ヲ期ス

(國策ノ基準、昭和11年8月11日)⁽³⁴⁾

この「國策ノ基準」は、「國防軍備ノ整備」を要綱として同時に盛り込み、列強の「覇道政策」ではなく、「共存共榮主義」による「皇道精神」に則って、帝

国が「東亞ノ安定勢力トナリテ東洋ノ平和ヲ確保」すべきことを定めたものである。これによって、南進論が国策となり、先にも述べたように、1940年（昭和15年）、公的文書に現われる「大東亞共榮圏」のスローガンの下で、軍事的な南進が本格化する。満洲事変や支那事変以降、事態が好転しない大陸情勢を打開しようと、大陸とは切り離された形で（蒋介石の国民政府を相手とせず）、南進政策が急速に展開されたのである。

『モスラ』に於いて、「小美人」（ザ・ピーナッツ）は、金の馬車に乗って登場する。これは、「日劇七まわり半事件」によって記憶された『歌ふ李香蘭』（1941年2月、日劇）で、銀の馬車に乗って登場した李香蘭の姿を模したものである⁽³⁵⁾。しかし、ザ・ピーナッツの演ずる「小美人」は、南洋風の衣裳や、和装で登場することはあっても、チャイナ・ドレスのような「東洋」（支那）をイメージする衣裳で現われることはない。「小美人」は、『モスラ』原案段階で、支那婦人が想定されたり、平成モスラ三部作の「エアラス」に至っては、京劇の舞台衣裳が参考にはなっていたとはいえ⁽³⁶⁾、映像的事実としては、「中国系」を喚起するものとはならなかったのである。インファント島の「小美人」が身に纏う民族衣装の変遷は、明らかに、中国大陸を忌避している。

「図南」（南進）とも雅語で言われた戦前の南洋史と、戦後の東南アジア史は、ゴジラ映画史と密接な関係にある。初代『ゴジラ』も、前年の1953年、田中友幸による日本・インドネシアの合作映画『栄光のかげに』の企画が中断されたことによって生まれた。そのゴジラ映画史と戦前・戦後の「南洋史観」に決定的に欠落しているもの、それが、描かれなかった「支那・満洲」（東洋の大陸）である。山口淑子『李香蘭 私の半生』（1987年）は、戦時下の大陸に於いて、日中の上層部が繰り広げた歴史を知ることができる極めて貴重な証言であるが、中国語を自在に操り、満映の大スターとなった（ご本人は、戦後、悔いておられるが）「李香蘭」と較べ、片言のマレー語を覚えつつ、南洋に骨を埋めた「からゆきさん」や、加東大介『南の島に雪が降る』にも描かれた南洋の日本兵の辿った歴史は（加東大介と山口淑子は、『東京の休日』で共演しているが）、ある意味、分断されていたと言わざるを得ないのであり、ゴジラ映画史は、謂うなれば、「非・李香蘭」的歴史の映像化だったのである。李香蘭は、確かに、摺

み所のない存在でもあるが、「五族協和」（日、満、漢、蒙、鮮）の理想を表現すべく現われた特異な女優であり、「東亞」あるいは「支那・滿洲」を象徴している。根岸明美が演じた「南洋」（カナカ族）を表している訳ではない。また、李香蘭が、西欧文化の洗練も受けていることや、交際していた社交界が、比較的、上流の階級でもあるという点は、「南洋」とは隔絶の感がある。

排斥された「支那」という現象は、繰り返しになるが、王朝日本が憧憬して止まなかった「漢土幻想」の裏返しであり、中国文明に対する反動でもある。日劇や宝塚の舞台にも見られる、南洋に対する中途半端で一方的な（そして、時には、暴力的な）親近感ともなって現われた南洋憧憬・南洋幻想の増殖と確実に連動しており、東南アジアに対する戦後補償の問題とも無縁ではなかったのである。

描かれた琉球沖繩と「ニライカナイ」― 福永武彦『死の島』―

ゴジラ映画では、「国内南洋」でもある琉球沖繩や小笠原諸島も描かれる。これは、小笠原諸島が返還された1968年、沖繩が本土復帰した1972年を背景としたものだが（『怪獣総進撃』、1968年、東宝、『ゴジラ対メカゴジラ』、1974年、東宝）、この描かれた琉球沖繩や小笠原諸島は、太平洋から九州、本州へと連なる火山脈に沿って移動するゴジラの存在（『ゴジラ vs モスラ』、1992年、東宝、『ゴジラ vs スペースゴジラ』、1994年、東宝）と相俟って、ゴジラ映画史が、「日本列島」というものへの憧憬と想像力、そして、それを裏打ちする環太平洋火山帯への地理的・歴史的意識に深く結び付いているということの一つの現われでもある。1960年代後半から1970年代の昭和ゴジラや、平成ゴジラ・シリーズに、戦前の南洋史観との直接的な関係があるとまでは言わないが、日本列島とその南の太平洋をひたすら描き続け、大陸が描かれることは、殆ど皆無であったのは事実である。

平成モスラ三部作は、ゴジラ映画史の中では大変位置付けが難しいものであり、稿を改める必要もあるのだが、『モスラ2 海底の大決戦』（1997年、東宝）では、ニライカナイの伝説を引き合いに出しながら、琉球弧と八重山列島が描

かれ、『モスラ3 キングギドラ来襲』（1998年、東宝）では、白亜紀を舞台としてキングギドラ（幼体）と戦い、踏み倒された新生モスラ（平成モスラ）が、「逆さま」に見た白亜紀の火山の感動的なシーンが描かれており、それが、現代のキングギドラとの主戦場となった富士山麓とも重なるのである。平成版『モスラ』（1996年、東宝）に於いて、デスギドラを倒した新生モスラが、北海道山中の上空を旋回する最終シーンには、初代『モスラ』（1961年）の本来の最終シーンも斯くの如く在りきかと想像される程のものがあり、北海道紋別や屋久島の描写と共に、日本列島とモスラを神神しく描いていることには間違いがない。平成モスラ三部作は、1990年代の他のゴジラ映画と同様、環境問題を主題としていたり、少女向きのファンタジーの要素が多分にある映画だが、「日本列島」の想像力（火山脈の想像力）が映像化されているという点に於いて、1961年のインファント島の系譜に、確実に連なっているし、そもそも、初代『モスラ』のイメージから大きく逸脱しては、映画が作れなかったのである。「国内南洋」（琉球沖縄）をも描くゴジラ映画史は、琉球処分（1872年、琉球王国廃止、琉球藩設置、1879年、沖縄県設置）の歴史的背景や、琉球沖縄学の父である伊波普猷や、柳田國男の民俗学（『海上の道』、1961年）などとも連動しつつ、「日本列島」の空想の地理学を通底させ、日本本州から、九州、琉球弧、台湾（華麗島、南方進出の拠点）、仏印、マレー半島、フィリピン、そして、カロリン群島、即ち、パラオ、ミクロネシア、及び、マーシャル群島、更には、蘭印、ニューギニア、ソロモン群島へと版図を拡大していった戦前の南洋史観の呪縛にあったのである。

ところで、福永武彦は、相馬鼎の見た無気味な夢（水爆の夢）で始まる『死の島』（1971年）を著している。物理的時間の順序ではなく、ブルースト的な人間的時間によって試みられた、前衛的とも言えるこの小説は、萌木素子、相見綾子、相馬鼎を巡る恋愛小説の体裁も具えつつ、「凄惨なケロイドの模様」⁽³⁷⁾を背負い、「わたしの魂は物だったのだ。それに食い荒らされた物としてしか、わたしの魂は存在していなかったのだ。」⁽³⁸⁾と言う萌木素子の被爆体験を記憶として記録することによって、「敗戦」と「原爆」を主題にした小説である。この中で、大変興味深いことに、『島』という題が付いている、萌木素子（MM）の

描いた絵が、実は、この小説の鍵となっているのである。それは、「暗い海に浮かぶ暗い島……。」⁽³⁹⁾であった。

……つまりあの絵の中には、僕等が普通に考えている島というものとは違った、もっと原始的な、古代の人間が恐れながらしかも憧れていた古里といったものが感じられるんです。常世の国ってのが日本の神話にあるでしょう。あれは折口信夫の説によれば、琉球の「にらいかない」から来ているそうです。「にらいかない」っていうのは海の向うにある島で、神々の住んでいる国なんですけど、一方にはまた死の島でもある、死者が流されて行く島なんですね。それが琉球から我が国に伝わって常世の国になったらいい。島は、人がそこで生まれた古里でもあれば、これから帰って行く^{はは}の国でもあるんですね。……⁽⁴⁰⁾

相馬鼎が言っている、この島の絵の解釈は、インファント島の再解釈でもある。「死の島」という理解については、「わたしの題はただの『島』よ。」⁽⁴¹⁾と萌木素子は言っており、実のところ、「死の島」でもあり「生の島」でもあった（インファント島の「生殖の踊り」が想起される）。「原始的」、「憧れていた古里」、「常世の国」、「日本の神話」、「^{はは}の国」（素盞鳴尊が望んだ伊弉冉尊の根の国）、そして、琉球の「にらいかない」への想像力は、ゴジラ映画史に現われたインファント島そのものである⁽⁴²⁾。フランス映画（例えば、『ラマン』）に描かれた「中国」（東洋）、ネルヴァル、ゴーティエなどの十九世紀フランス文学や、アナトール・フランスの『舞姫タイス』（*Thaïs*, 1890）などに描かれた、神話的・民族的血縁関係を想定はしないものの、アレクサンドリアの娼婦などに見られる、フランスに於ける「東方幻想」の発露という文化現象もあったが、日本では、この様な、琉球の「ニライカナイ」の神話と日本の「^{はは}の国」の神話を結ぶ民俗学的な形での「幻想地理学」が、インファント島に凝縮されていたのである。

「ひろしま、ひろしま、呉線は乗換……。」

彼の耳がどうかしているのか、その「ひろしま」が彼にははっきり「死のしま」と聞える。⁽⁴³⁾

「小美人」は、琉球奄美のノロ神（巫女、女司祭）がモチーフになっていたこともあり、モスラには、太陽神やニライカナイへの連想が、確かにあったのである。琉球の守護神キングシーサー、平成モスラ三部作に描かれた琉球、また、『ウルトラQ』（例えば、第23話「南海の怒り」）などの脚本を書いた金城哲夫（関沢新一の弟子）も沖縄出身であった。琉球沖縄との係わりを持ちつつ、敗戦国日本のゴジラ映画史は、被爆した「死の島」インファント島の南洋史観とも歴史的に不可分に繋がっている、原爆の記憶、戦前の日本の記憶でもあったのである。

戦後の米国映画の影響や、1960年代の高度経済成長期の南国ブームが、直接的には、『ゴジラ』、『モスラ』など、ゴジラ映画の映像を生み出しているのだが、その深層の鉱脈には、戦前・戦後の連続した南洋史観が横たわっていたのである。そして、日本映画史やその同時代史の通常の視点からは浮上してこない、『埋め立てられた楽園』の深層を浮き彫りにすることが、ゴジラ映画史を巡る比較文化史研究の在り方の一つなのである。

跋 — 「妣の国」としての昭和史・複式夢幻能としてのゴジラ映画史 —

台湾総督府は、嘗て、南洋進出の拠点であった。私の親類にも、台湾総督府にいた者があったと聞く。「モスラの歌」は、周知のように、マレー語（インドネシア語）であり、琉球古謡（例えば、「安里屋ユンタ」）にも、マレー語の痕跡のある歌詞もあるという⁽⁴⁴⁾。ゴジラ映画史には、日本列島、琉球沖縄、南洋（太平洋・東南アジア）の歴史的・地理的關係が深く関与していた。そして、『極楽島物語』（1957年、宝塚映画、製作・菊田一夫、音楽・古関裕而、特殊技術・円谷英二）など、見てみたい映画もまだまだ沢山あるのだが、インファント島は、戦前・戦後の南洋史観の連続性の中で、確かに、福永武彦の文学が生

んだ「南洋」の形象化であったのである。『古事記物語』、『発光妖精とモスラ』、『死の島』は、密接に結び付き、恐らく、そこには、フランス文学の痕跡もある。

戦死者、被爆者の「残留思念の集合体」であるゴジラは、多くの場合（典型的な場合）、映画の後半、夜に現われ、夜明けに、海へと帰ってゆく。それは、南方で戦死した日本軍兵士の魄霊に対する鎮魂歌（レクイエム）であり、形式、主題共に、謡曲・複式夢幻能と本質的に同じ「鎮魂の文学」なのである。戦前の南洋史観の延長（あるいは、呪縛）の中で、慰霊、追悼、忠魂の在り方は、国民と国家の歴史観や思想・宗教と深く係わってくる問題だが、その哀悼の表現には、記紀に見られる如く、歌舞音曲の関与があった。『古今集』「仮名序」が言うように、「三十文字あまり一文字」の韻律形式を初めて調えたのが、「妣ははの国」（亡母の国）を恋慕した素盞鳴尊である。しかし、表現された南洋憧憬と歌舞音曲には、今猶、救済されない靈魂も数多ある。

『雷撃隊出動』（1944年、東宝）にも見られるように、現実の南洋には、キリスト教の教会が進出し、米国が覇権を握った。しかし、モスラは、「日の神」であった。日本の南洋史観、つまり、皇国の版図への想像力が生み出し、戦前・戦後を通して変容することのなかった皇国日本の幻想地理学、それが、ゴジラ映画史という文化現象の本質でもあり、もう一つの昭和史でもあったのである。昭和史とは、私の祖父母と、私の父母と、そして、この私が、生きてきた歴史でもある。

注

- (1) 猪俣賢司「空想と精密描写の詩学 — 古典詩学から特撮映像論へ —」, 新潟大学人文学部紀要『人文科学研究』, 第119輯, 2006年11月, 135-161頁, 「帝国の残映とゴジラ映画 — 爆撃機の特撮映像論 —」, 同, 第120輯, 2007年3月, 79-102頁, 「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 —」, 同, 第121輯, 2007年10月, 91-123頁, 「もう一つの南洋と望郷の日本 — サンダ

- カンとアナタハンからの鎮魂歌 一」, 同, 第122輯, 2008年7月, 135-158頁。
- (2) 『モスラ／モスラ対ゴジラ』, 東宝 SF 特撮映画シリーズ VOL. 2, 東宝, 1985年, 86頁。
- (3) 同書, 83-85頁 (シナリオ), 及び, 50頁, 59-60頁, 146-148頁 (本多猪四郎監督インタビュー)。
- (4) 「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 一」, 前掲論文。
- (5) 南洋史, 南洋史観については, 矢野暢 『「南進」の系譜』, 中公新書, 1975年, 及び, 矢野暢編 『東南アジアと日本』 (講座東南アジア学第10巻), 弘文堂, 1991年, などを参照。
- (6) 「もう一つの南洋と望郷の日本 — サンダカンとアナタハンからの鎮魂歌 一」, 前掲論文。
- (7) 竹越與三郎 『南國記』, 1910年, 第一「南へ! 南へ!」, 3頁, 近代デジタルライブラリー, 国立国会図書館 (<http://kindai.ndl.go.jp/>)。
- (8) 神戸大学附属図書館デジタルアーカイブ「戦前期新聞経済記事文庫」 (<http://www.lib.kobe-u.ac.jp/sinbun/>) に拠る。新聞記事の引用は, 以下, 注記無きものは, 同アーカイブに拠る。
- (9) 「帝国外交方針案 昭和十五年七月」, 昭和15年6月24日～昭和15年10月2日, アジア歴史資料センター (JACAR), Ref. B02030011100, 外務省外交史料館 (<http://www.jacar.go.jp/>)。
- (10) 『「南進」の系譜』, 前掲書, 146頁以下, 及び, 155頁以下。
- (11) 「対南方発展施策ニ関スル件」, 昭和15年10月28日, JACAR, Ref. A03023594700, 国立公文書館。
- (12) 「蘭領印度特派使節の報告書の件」, 昭和15年11月2日, 蘭領印度特派使節 小林一三, 陸軍大臣東條英機殿, JACAR, Ref. C01007362000, 防衛省防衛研究所。
- (13) 「重慶日本語放送 (三日)」, 外國宣傳情報第六號, 内閣情報部九・四, JACAR, Ref. A03024685200, 国立公文書館。
- (14) 「南洋群島パラオ諸島コロール島アルミズ高地ニ南洋神社ヲ創立シ官幣大社ニ列格セラル」, 昭和15年2月6日, 内閣総理大臣 米内光政, JACAR, Ref. A02030249900, 国立公文書館, 「二, 南洋神社ヲ創立セントスル理由」。
- (15) 同文書, 「四, 南洋神社奉賛會會則及役員名簿 南洋神社奉賛會趣意書」。
- (16) 『「南進」の系譜』, 前掲書, 166頁。

- (17) エドワード・W. サイド『オリエンタリズム』上・下, 平凡社ライブラリー, 1993年。「心象地理」は, 上, 120頁以下。
- (18) 福永武彦『古事記物語』, 岩波少年文庫, 新版, 2000年(旧版第1刷, 1957年)。現代語訳は, 福永武彦訳『現代語訳 日本書紀』, 河出文庫, 2005年, 福永武彦訳『現代語訳 古事記』, 河出文庫, 2003年。
- (19) 『古事記物語』, 前掲書, 9頁。
- (20) 『現代語訳 日本書紀』, 前掲書, 20頁。
- (21) 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, 27-28頁。
- (22) 『現代語訳 古事記』, 前掲書, 25頁。
- (23) 『発光妖精とモスラ』, 前掲書, 29頁。
- (24) 『古事記物語』, 前掲書, 19, 27頁。
- (25) 同書, 27頁。
- (26) 同書, 161, 163頁。
- (27) 『発光妖精とモスラ』, 前掲書, 82頁。この箇所は, 「〔下〕モスラついに東京湾に入る」に該当し, 堀田善衛の手に拠る。
- (28) 『古事記物語』, 前掲書, 159頁。『現代語訳 古事記』, 前掲書, 255-256頁, 望郷歌, には, 「大和は 国の真秀ろば／曇なづく 青垣／山籠れる 大和しうるはし」とある。
- (29) 『古事記物語』, 前掲書, 290頁, あとがき(1957年11月, 福永武彦)。
- (30) 同書, 77頁。
- (31) その成果が, William Tsutsui, *Godzilla on My Mind: Fifty Years of the King of Monsters*, Palgrave Macmillan, 2004(邦訳, ウィリアム・M. ツツイ『ゴジラとアメリカの半世紀』, 神山京子訳, 中央公論新社(中公叢書), 2005年)や, *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, William M. Tsutsui and Michiko Ito (ed.), Palgrave Macmillan, 2006である。
- (32) 北村卓「ボードレール／福永武彦／『モスラ』— 楽園幻想の変容 —」, 言語文化共同研究プロジェクト2004, 『表象と文化Ⅱ』, 大阪大学大学院言語文化研究科, 2005年5月, 1-9頁。
- (33) 小野俊太郎『モスラの精神史』, 講談社現代新書, 2007年。モスラと「絹の国」日本との文化論的關係を指摘したことが, この本の極めて大きな功績である。『古事記物語』, 前掲書, 33頁, にも, 「……農業にとって大事なものが, 次々と生

まれました。頭からはカイコが、……」とある。

- ③④ 「国策ノ基準」, 昭和11年8月11日, JACAR, Ref. B02030157900, 外務省外交史料館。
- ③⑤ 山口淑子・藤原作弥『李香蘭 私の半生』, 新潮文庫, 1990年, 192頁, 「……私は紫のピロードの中国服の上から白いケープをかぶり, 舞台中央の銀色の馬車に乗って暗闇の中で待っていた。前奏が終わりに近づくとするすると幕があがり, スポットライトが一筋, 私めがけて発射される。その輪がひろがり, 馬車の中で立ちあがった私の姿が光の中に浮かびあがった。」とある。
- ③⑥ 『モスラ』, 東宝 SF 特撮映画シリーズ VOL. 11, 東宝, 1996年, 62頁。
- ③⑦ 福永武彦『死の島』下, 新潮文庫, 1976年 (『死の島』, 1971年 (昭和46年) 完結発表, 河出書房新社), 195頁。
- ③⑧ 福永武彦『死の島』上, 新潮文庫, 1976年, 207頁。
- ③⑨ 同書, 54頁。
- ④⑩ 同書, 161頁。
- ④⑪ 同書, 283頁。
- ④⑫ 「ニライカナイ」の「ニ」は「根の国」の「根」と同一であり, 伊波普猷, 柳田國男, 折口信夫らが「ニライカナイ」について論じている。外間守善『沖縄学への道』, 岩波現代文庫, 2002年, 168頁以下, 「柳田国男の沖縄研究と『海上の道』」, 「折口信夫の「文学発生論」と沖縄」などを参照。
- ④⑬ 『死の島』下, 前掲書, 378頁。
- ④⑭ マレー語には触れていないが, 琉球古謡については, 新川明『新南島風土記』, 岩波現代文庫, 2005年, を参照。因みに, この本の解説は, 池澤夏樹である。