

# 空想と精密描写の詩学

古典詩学から特撮映像論へ

猪 俣 賢 司

## 序 兵器の精密描写

精密描写 (detailed description) は、空想 (fantasy) の産物である<sup>(1)</sup>。とりわけ、都市の破壊、戦闘、暴風雨などの場面(ウエルギリウス『アエネーイス』)や、地獄の光景(ダンテ『神曲』)などに於いて、この表現技法が使われてきたことが知られている<sup>(2)</sup>。ゴジラ映画の醍醐味も、ゴジラが存在そのものにあるのみならず、ゴジラ出現の描写や戦闘場面、そして、ゴジラを取り巻く対G兵器が精密描写されているところにある。ゴジラ映画50年の歴史に幕を一旦閉じることになった『ゴジラ FINAL WARS』(2004年、通称、GFW)に於いて、新・轟天号から発射される精密誘導弾が100%命中する映像には、逆に虚構性が前面に押し出されていただけに、戦後日本の深い闇であると同時に紛れもなくカタルシスそのものでもあったゴジラという途轍もない幻想に対して、これまで登場してきた軍用機やミサイルの映像は、実は、この50年もの間、(実在のものであれ、架空のものであれ)精密なリアリティーが追求されてきたのだということが改めて実感されるのである。そこには、当然のことながら、戦時下に於いて、軍事教材用映画や特撮戦記映画をも手掛けてきた円谷英二による特撮映像の特質と伝統がある<sup>(3)</sup>。

『ゴジラvsメカゴジラ』(1993年)では、F-16特別仕様機の突然の登場を目の当たりにする時、ゴジラと闘っているのは日本ではなかったのか、と慌てて再認識したくなる欲求に駆られるものだし(日本はF-16戦闘機を保有していない)、『ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃』(2001年、通称、GMK)のSu-33の機影を視認した時には<sup>(4)</sup>、設定されている防衛省の在り方をはっと

一瞬感じるのも束の間(スホーイはロシア軍用機),投下された誘導弾の操舵翼がバカッと開いて,ペイヴウエイ・レーザー誘導爆弾に違いないと感じられるリアリティーが醸し出されているのを,眼が見て喜ぶものなのである。兵器の精密描写は,実物の感覚を生み出し,空想を実体化する。とりわけ,88式地对艦誘導弾の映像(『ゴジラ×モスラ×メカゴジラ 東京 SOS』,2003年,通称,GMMG)は,見る者の視覚をも誘導した極めて秀逸なものであったし,P-3C対潜哨戒機の登場(復活版『ゴジラ』,1984年)は,ゴジラ存在の在り方そのものをも変質させるものであった。

ゴジラ映画は,そもそも,特撮用ミニチュアセットを用いて,空想を形象化させた模型の世界を映像化してきたものである。精巧に作り込まれた街の中を縫いぐるみのゴジラが暴れ,その尻尾や口の動きを操演が操る。火薬やスモークを焚き,模型のメーサー殺獣光線車を動かし(初出は,66式メーサー殺獣光線車,『フランケンシュタインの怪獣 サンダ対ガイラ』,1966年),カーチスC-46D(『モスラ』,1961年,『モスラ対ゴジラ』,1964年)やムーンライトSY-3(『怪獣総進撃』,1968年)を飛ばし,まるで,現実世界に身を置いているかのようなジオラマの世界を構成している。このような箱庭の想像力は,実は,日本の古典詩学を溯って見ることができるものでもある<sup>(5)</sup>。特撮怪獣映画は,兵器・科学への興味を刺激し,虚実皮膜のあわいを往還しながら,空想を精密描写してゆくことで本領が発揮されるのである。

ゴジラは,被爆国日本へのレクイエムであると同時に,敗戦国日本のリベンジでもあったのだが,大戸島の呉爾羅伝説にまつわる神楽(『ゴジラ』,1954年)から,太平洋戦争で散った英霊たちの「残留思念の集合体」(『GMK』)までも説明せねば,その文化史・文化論的意味の領域には踏み込めないであろう<sup>(6)</sup>。また,戦時下の国策映画との関連については,映画史を繙かねばならないとはいえ,空母が登場しないことは,ゴジラ映画が紛れもなく戦後日本の表象であることの証左でもある。本稿では,差し当たり,意味やナラティブではなく,瞬間の衝撃を体感させてくれるデスクリプションの領域に於いて,ゴジラ映画の真骨頂でもある兵器の精密描写に焦点を合わせ,戦時下の『ハワイ・マレー沖海戦』(1942年)以来,世に認められた特撮映像の特質を古典詩学の視点から

垣間見ることによって、映像化された空想の快楽を浮き彫りにしようとするものである。

### ・特撮ミニチュアワークと空想の詩学 古今集的幻想空間

戦記映画や空想科学映画、ゴジラ映画の特撮映像を生み出してきたものは、『海軍爆撃隊』（1940年、海軍省委託作品）に溯ることのできる円谷英二のミニチュアセットによるものであった。初期のトリック映画や忍術映画から発展し、現在の特撮の本格的な始まりとなったのが、1937年、東宝東京撮影所に特殊技術課が新設されたことであり、その初代課長が円谷英二であった。『海軍爆撃隊』では、初めてタイトルに「特殊技術撮影」という名称が使用されて本格的なミニチュア特撮が行なわれ、1942年12月には、布哇海戦（真珠湾攻撃）の1周年に間に合うように『ハワイ・マレー沖海戦』が公開され、特撮というものが広く世に認められることになったのである<sup>7)</sup>。

この特撮ミニチュアワークは、日本の箱庭的・盆栽的イマジネーションによる技法だが、その原型は、実は、『古今集』にある。古今集の世界は、現実の日常生活の中での喜怒哀楽を歌ったものというよりも、題詠、歌合、見立て、漢土幻想<sup>8)</sup>といった高度に芸術化された方法で、空想世界の数々を生み出してきたものである。その例を、『古今集』秋歌下の連作の中に見ることができる。

おなじ御時せられける菊合に、洲浜をつくりて、  
 菊の花植ゑたりけるにくはへたりける歌。  
 吹上の浜の形に菊植ゑたりけるによめる  
 秋風の吹きあげにたてる白菊は花かあらぬか波の寄するか  
 （『古今集』、秋歌下、272、菅原道真<sup>9)</sup>）

寛平年間に行なわれたこの菊合では、「洲浜」という一種の箱庭が作られ（大きさは、4人の人夫が担いだという<sup>10)</sup>）、そこには、菊の花以外にも、「浜」「人」「仙宮」「池」などの「形」つまり模型かたが配置されていた。道真の歌は、その箱

庭に植えられている白菊を、花であると同時に白波にも見立てられると歌ったものであるのだが、そういう幻視を通して、ミニチュアセットの世界へと分け入ってゆく序曲ともなっている。

仙宮に、菊をわけて人のいたれる形をよめる  
濡れてほす山路の菊のつゆのまにいつか千年を我は経にけむ  
(『古今集』、秋歌下、273、素性法師)

この詞書は、菊の咲いている山路を分け入って仙界の宮殿へと向かって行った人の「人形」を詠んだものだという意味だが、ここには、現実世界から模型の中の虚構世界へと入ってゆくプロセスをも見て取れるのである。そもそも、「菊」とは、異界の桃源郷へと人を導く秘密の通路（往々にして、尋常な方法では帰路には戻れない往路）の在りかを示すものであり、既に妖しげな空気を醸し出している。「菊のつゆ」とは、神仙思想に基づく仙界の産物であり、仙界に行った「我」にとって、その「つゆのま」は、現実世界の「千年」に相当する歪んだ時空間であることも分かる。

菊の花のもとにて、人の、人待てる形をよめる  
花見つつ人まつときは白妙の袖かとのみぞあやまたれける  
(『古今集』、秋歌下、274、紀友則)

この「あやまたれける」という表現は、「AヲBト誤ツ」という中国六朝詩の修辞法が直輸入されたものであり、「見立て」の技法の典型例である<sup>(11)</sup>。見誤った人（動作主）は、勿論、紀友則ではなく、模型世界の中の「人」であり、人形仮託の表現となっているのである。『土佐日記』に見られる女性仮託と同様、日本の王朝和歌では、作者が現実の自分自身を晒すことの方が稀であり、これは六朝閨情詩（例えば、『玉臺新詠』）の特徴を模倣したものであるが、女であれ（王昭君や任氏の場合もある）、模型の人形であれ、別の何者かになりきって詠うものなのである。だからこそ、芸術の高度化が進む、つまり、虚構世界の

完成度が高くなるのである。言い換えれば、友則は、特撮ミニチュアセットの怪獣と完全に同化し得る方法を知っていたということでもある。菊が詠われているから、陶淵明の故事を踏んだものだというのが正確な説明だが、空想の中でゴジラや異国・異界の人物や妖怪になりきっているという構造は、特撮班と友則に共通するものである。

大沢の池の形に菊植糸たるをよめる

ひともと思ひし菊を大沢の池のそこにも誰か植糸けむ

(『古今集』, 秋歌下, 275, 紀友則)

ここでは、驚くことに、模型の中の池の水面に映った菊の映像が、実体を凌駕しているのである。現実世界の中の映像ではなく、虚構世界の中の映像だという、この二重の虚像が、実体そのもの以上に現実感覚を与えてしまっているのである。「ひともと思ひし……誰か植糸けむ」という表現が、それを強調している。また、通常は、実物（例えば、寒い冬の雪）が虚像（例えば、待ち望む早春の白梅）に見立てられるのだが、ここでは、虚像の中に実物を幻視しており、方向が逆である。これは、虚像を通してこそ、実物が見えるということでもあり、藤原俊成の言う「本の心」(「本意」, 『古来風躰抄』)<sup>12)</sup>の認識方法でもある。

紀貫之が、実は、「水底の月」を詠む、つまり、虚像を実体化させる代表歌人であり、『貫之集』や『古今集』では、ファンタジーとして、この様なミニチュアワークを既に完成させていたのである。『古今集』の歌人たちは、特撮映画を楽しむ最良の方法を知っていたということにもなるう。

ゴジラ映画の箱庭性について、別の視点からもう一つ触れておこなうならば、インファント島に代表される「南洋幻想」が見られることである。レッチ島(『ゴジラ・エピラ・モスラ 南海の大決闘』, 1966年), ソルゲル島(『怪獣島の決戦ゴジラの息子』, 1967年), ラゴス島(『ゴジラvsキングギドラ』, 1991年), バース島(『ゴジラvsデストロイア』, 1995年)などの架空の島々は、何れも、カリリン群島を中心とする南洋群島に位置するものと設定されている。ゴジラ映画

のもう一つの舞台は、日本本土ではなく、実は、南洋群島であったということなのだが、実在の島々の間に点在する架空の島々が、虚構世界を構成する要素となり、一種の歌枕的世界が形成されていたのである。これは、第一次大戦後、日本の委任統治領でもあったところであり、帝国海軍の空母機動部隊が進撃して、嘗ての日本が実際に夢見て破れた大東亜共栄圏の再形象化（re-figuring）でもあろうが、これらについては、『ハワイ・マレー沖海戦』とゴジラ映画をめぐる映像の問題として稿を改める。

### ・精密描写と「眼前」の修辞学      ファンタジーのリアリティー

特撮映像は、模型を使った箱庭の想像力の形象化であるのだが、出来上がった作品として、実際にどのような精密描写がなされ、あたかも「眼前」に迫る実物であるかのような絵となっているのであろうか。ゴジラ映画に論を進める前に、古典詩学について触れておきたい。

#### 日本の“ut pictura poesis”

日本の古典詩学は、映像論と表裏一体の関係にある。それは、和歌そのものが、「見るもの聞くものにつけて」（『古今集』仮名序）歌われる、つまり、「物尽くし」と言われる程、具体的な物や景色に付託して表現されるものであって、抽象的に概念を説明しようとするものではないことと同時に、歌論で使われる批評用語そのものも、「在原業平は、……しぼめる花の色なくて匂ひ残れるがごとし。」（『古今集』仮名序、六歌仙評）のように、極めて具象的なものにならずに、えていることに大きな要因がある。日本の詩学を初めて体系的な形でまとめたのが紀貫之であるが、貫之自身、当代きっての屏風歌人として、屏風に描かれた大和絵と和歌との比較対照を自ずと行なってきたであろうことや、また、仮名序の六歌仙評の書き方にしても、中国六朝詩学に見られる詩人評が画人評の形式を踏襲していることなど（例えば、『詩品』）の影響を受けたもので、歌論と絵画論の距離は極めて近かったと言える。

貫之が和歌を視覚化し、あたかも一種の映像論として俎上に載せた最初のもの、言い換えれば、日本で初めて書かれた映像と詩歌の比較芸術論が、『土佐日記』に見られる。

かくて、宇多の松原を行きすぐ。その松の数いくそばく、幾千歳へたりと知らず。もとごとくに波うち寄せ、枝ごとに鶴ぞ飛びかよふ。おもしろしと見るにたへずして、船人のよめる歌、

見渡せば松のうれごとに住む鶴は千代のどちとぞ思ふべらなる  
とや。この歌は、ところを見るに、えまさらず。

(『土佐日記』、1月9日)<sup>13)</sup>

この場面は、赴任先の土佐を出航してすぐのことであり、土佐沖の船上から陸地に見えるのが、宇多の松原。樹齢何千年とも分からない松がたくさんあり、松の一本一本の根元に波が打ち寄せ、枝には鶴が飛び交っている。「船人」である貫之が詠んだ歌は、見渡してみると、松の「うれ」(梢)の一つ一つに棲息している鶴は、松のことを千年も続く「どち」(友達)だと思っているようだ、というものであった。重要なのは、「この歌は、ところを見るに、えまさらず。」という箇所である。「ところ」の意は、(1)実景、(2)実景ではなく絵の構図、の両様の解釈があつて、この差は極めて大きいのだが、何れにしても、目に見える景物と文字列でしかない和歌が並列・比較可能なものとして捉えられているということは、言語芸術を視覚化するという習慣なり、大前提があつて初めて成り立つものである。この歌は、実景(または、絵の構図)に凌駕し得ない、と言っているのだが、この両者の優劣には、「見る」という重要な問題が含まれている。

そもそも、「見渡せば」の歌を詠みたくなつたのも、「おもしろしと見るにたへずして」ということであり、且つ、優劣比較の契機になつたのも、「ところを見るに」とあるのだから、貫之は、何を「見た」のかを先ず明らかにする必要がある。これは、実は、『土佐日記』の地の文から分析できるようになっており、歌論書としての性格から、貫之自身によって出題された謎解きでもある。樹齢

千年の数多の「松」,「根元」に打ち寄せる「波」,「枝」に飛び交う「鶴」,これらが、目に見えている景物である。一方、「見渡せば」と言いつつ歌の中で「見た」ものは、「松の梢」,「鶴」である。歌の下二句は、景物を含んでいない。つまり、歌の中では、「波」が決定的に見えていないのである。船上から海岸沿いの松原を見ているにも拘わらず！

延喜十五年十二月,保忠右大弁之左大臣  
北方被奉五十賀時,屏風和歌  
わが宿の松の木ずゑに住む鶴は千代の雪かと思ふべらなり  
(『貫之集』,第一,51)

「見渡せば」の歌には、先行する類歌があり、保忠の母親の五十賀に際して貫之が歌ったこの屏風歌では、「宿」,「松の梢」,「鶴」,そして、見立てられたところの(幻視された)「雪」が景物となっている。「見渡せば」と言いながら、ちっともモノをよく見ていない歌に較べて、「わが宿の」の歌の方が色々見えている。

「この歌は、ところを見るに、えまさらず。」の解釈として、感動を呼び覚ます雄大な自然の実体に対して、詠歌という表象物が引き受けねばならない実感の稀薄さを貫之が自覚したものだ、という一見魅力的な説明もなされようが、確かに、歌を通してこそ世界が認識できる、花は美しいと詠む歌があるからこそ花の美しさ(「本の心<sup>もと</sup>」)を発見することができる、つまり、ファンタジーによってリアリティーを追認できる、という考え方が藤原俊成の『古来風躰抄』では述べられており、「テレビを見て育った」と言うが「和歌を読んで育った」メディア優勢の『新古今集』の世代に較べて、『古今集』の世代である貫之は、物と言葉との根源的紐帯が切れていた(心詞二元論)とはいえ、まだ、実景や実体そのものの優位性を重視していたということを思い合わせれば、納得してもみない解釈なのだが、言語表現の信憑性に対する危機意識が先鋭化した狂言綺語論が登場するのが、藤原公任の『和漢朗詠集』(巻下,佛事,588,「狂言綺語」,白詩)<sup>14)</sup>であることや、「この歌」とあるのを歌一般にまで敷衍すること



の疑義があると思われるので、俄には首肯できないのである。また、「ところ」の語義が上述の(2)の場合には、この解釈は成り立たない。

実体性の有無の問題もさることながら、見えている／見えていない、という映像論的な観点から、貫之は、「この歌は、ところを見るに、えまさらず。」と評したと考える方が、エクスプリカシオン・ド・テキストとしては素直である。また、「花實相兼」(『新撰和歌』序)の歌があると考えていた貫之にとっては、逆に、ファンタジーをファンタジーとして楽しむ方法も知っていたのであり、そこに、虚実の境に去来する現代人にも教えてくれるものがあるように思われるのである。(社会学的な現象としてではなく、ゴジラ映画をゴジラ映画として楽しむ芸術的な手立てを教えてくれるだろうということだ。)

松と鶴の絵柄は、長寿を象徴する神仙思想的な画題、詩題でもあり、パターン化したものではあるが、松の深緑をバックに「飛びかよふ」動的な鶴の白、それに加えて、海上から見える「うち寄せ」る、これまた、動画的な波のくっきりした白、これらが、『土佐日記』で示されている色と形の映像表現なのである。「住む鶴」という静止画的な描写や、「どち」という余計な心理分析に囚われて、「波」の見えない内陸なのか、「波」の見える白と碧のコントラストが美しい海岸なのか、よく見えていない「見渡せば」の歌が、何故、「ところを見るに、えまさらず。」なのか考えてみよ、というのが『土佐日記』の歌論書たる由縁なのである。

“ut pictura poesis”とは、ホラティウスの有名な一句であり、西欧でも、詩論と絵画論は融合したものとなっている。この句を含む箇所は、以下の通りである。

Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;  
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen;  
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.

(Horatius, *Ars poetica*, 361-365)

詩は絵と同じ。あるものは近づけば近づくほど人を引きつけ、あるものは離れれば離れるほど人の心をとらえる。あるものは薄暗い所を好み、あるものは光のもとで見られることを望んで、批評家の鋭い眼力も恐れない。一度しかよるこびをあたえないものもあれば、十回見てもよるこびをあたえるものもあるだろう。<sup>(15)</sup>

文章の主述の関係で言えば、“ut pictura poesis erit”という繋がりであり、eritは、sum (be 動詞)の未来形である。詩は絵画と同じ「であろう」と推測する根拠が、次に続く文章、つまり、「遠近」、「明暗」という、絵画の持つパースペクティブに匹敵するものを詩も有するだろうという点である。

映像と詩歌の伝統的な繋がりとは、何がどう見えているか、という視覚的な観点から、何が映像化されているのか、何が言語化されているのか、という具体的な問題に起因している。「見渡せば」とあれば、見渡して見てみる、というのが詩の読み方である。虚実の境に入る止観（天台止観、摩訶止観）的な理解の方法も、あくまでも、見る、聞く、といった感覚を経て初めて可能となるのだと思われる。

### 西欧の「想像力」( *imaginación* )

西洋の修辞技法として精密描写が初めて日本にもたらされたのは、イエズス会『靈操』であった。オウィディウス『変身物語』のピュグマリオン伝説に見られる *ars / natura* の問題(「技巧が技巧を隠す。」(“Ars adeo latet arte sua.”, *Met.*, X, 252) ことによる、空想の実体化)や、*enargeia / energiea* の融合、*hypotyposis* や *ekphrasis* といった修辞学用語で示されてきた「眼前描写」の実際は、イエズス会『靈操』(キリシタン版『スピリツアル修行』)<sup>(16)</sup>の「観念」によっても実現されていたのである。

一例を見てみよう。「インヘルノのメヂタサン」として、次のような記述が見られる。

インヘルノのメヂタサン。

オラシヨ ペレパルトウリヤは常の如し。

一番のペレアンプロは、インヘルノの広さ 深さを見立つること。

二番のペレアンプロは、罪人の受くる苦しみを心に覚ゆるガラサを乞ひ奉ること。

一番のポイント。

アニマの眼を以て 数々のアニマス 一人づつ 火焰の丸もりたるを台として、その内に囲まれ、居る体を見立つること。

二番のポイント。

泣き叫ぶ声 その時御主ゼズ キリシト、ベアトスへ 悪口すべき騒がしき体を アニマの耳にて聞く心地をなすべきこと。

三番のポイント。

耐へ難き硫黄の煙、よろづの腐りたる臭氣に咽ぶ体を わがアニマにて覚ゆること。

四番のポイント。

彼らが胸中に充ち満ちたる苦き涙、コンシエンシヤの虫の喰ひ付くこと、そのほか悪しき味ひを口に味ふ如くに観ずること。

五番のポイント。

かの悪人を焼き焦がす火熱の熱さを心にてあたり 覚ゆること。<sup>(17)</sup>

これは、未だ誰も見ぬ地獄の光景を、人の五感に訴える形で描写する手法を記したものである。「アニマの眼」、「アニマの耳」によって、地獄の「景氣」が実体化されるのである。

また、イエスのクルスの苦痛 (passion) を描写したシーンとしては、次のようなものがある。

第二のポイントには・御主堪え給ふほどの御苦しみのうちにご手足を荒けなき鉄釘にて打通され給ふ時の御痛み取り分け深かりしことを観念せよ。その釘を打込み奉る音を今聞く如く思案すべし。もし釘を打ちはずし奉ら

ば、御手、足の指なんどもも直に打ち奉ることもあるべければ、左様のこ  
とまでも懇ろに思案すべし。また予てクルスに揉み置きたる釘の孔にご手  
足を引き付け申すとて・御手、足に縄をつけて、頻りに引き通し奉れば、  
御番も離れ放れになり給ふべしと思案せよ。<sup>(18)</sup>

「ご手足を荒けなき鉄釘にて打通され給ふ」その痛みを、これ程までに耳目に  
訴えるような形で描写したものがあろうか。古歌の「景気を觀念」(藤原定家  
『詠歌大概』)<sup>(19)</sup> することが、日本の古典詩学の特質であったが、日本の詩学や  
ゴジラ映画との歴史的影響関係の有無を問わず、「觀念の仕様といふは……そ  
の時の在り様を今目前に見るが如くに觀ずること」<sup>(20)</sup> という、ディテールを追  
求したこの様なデスクリプションの技法があったことを確認しておきたいので  
ある。

#### ・ 88式地对艦誘導弾 視覚の捕捉・追尾・着弾

さて、ゴジラ映画を「見る」ということは、本当のところは、どういうこと  
なのだろうか。『ゴジラ×モスラ×メカゴジラ 東京 SOS』(2003年、通称、  
GMMG) に於いて、品川埠頭に上陸しようとするゴジラに対して発射される  
SSM-1 (88式地对艦誘導弾) が、何発ゴジラに命中したのか(後で述べるよう  
に、何発命中しなかったのかと見るべきなのだが)と尋ねてみれば、通常は、  
すぐに答えられる人やその設問の重要性に気が付いている人など殆どいないこ  
とが分かる。ゴジラ・ファンには、航空機や潜水艦など大のメカ好きやら、ミ  
サイルや拳銃に至るまで、兵器マニアが少なからずいることは確かなことであ  
るが、SSM-1 が何発命中しなかったのか、ちゃんと「見た」かどうかというこ  
とは、マニアックな問題であるどころか、実は、この映画そのものの本領にも  
係わることなのである<sup>(21)</sup>。そのことは、『GMMG』の映像の中だけでも証明がで  
きる。

この一連の映像の中で、SSM-1 の着弾シーンの最後の箇所に至っては、水し  
ぶきがいっぱい立って、もう見えないじゃないかと嘆う人がいるかも知れない

のだが、「見えない」のではなく「見せない」のだということを承知しておく必要もある。にも拘わらず、何発外れたのか、(画面の速さや動体視力の問題から、スローモーションにでもしなければ、実際にはカウントできないにしても)数えてみたくなる誘惑が、この映画には仕込まれているのである。実際のところ、このシーンを初めて見る小学生の子供なら、「わぁー、9発、当たってない!」と叫ぶだろうし、たかが言葉などで説明が付くような形で、「これは、ゴジラ迎撃のシーンである」などと概念化して済ますことができない、物の動きそのものに無心の興味を惹かれる子供の視覚で見たとしても、このミサイルの弾道は、眼で追わずにはいられないのである。ゴジラ映画のストーリーなど、瑣末なことは今は措いておくが、一連の映像は、「ゴジラ迎撃」とか「ミサイル攻撃」とか、頭の中で言語化してしまっていては、つまり、理解してしまっていては、誘導ミサイルの視覚的誘惑に快楽を感じずともなく、あっという間に終わってしまうであろう。それどころか、何も理解しない、何も感じもしないで、ひたすら自分の眼を作動させていることが、この映画を「見る」ことだと言っても過言ではない。頭や心を働かせるのではなく、まさに火器管制レーダーのように眼を作動させるべき場面なのであり、シネマ体験としても、それが自然なことであろうと思われる。

この映画には、実は、その様な視覚へと誘導するシーンが含まれている。オープニングが映画の見所を要約しているとするならば、まさにそれが最初の誘導シーンとなっているのだが、先ずは、SSM-1の発射シーンを見てみたい。「SSM-1、撃て。」との命令に従って、SSM-1は、6連装の車載式ランチャー(発射機)から射出される。向かって右上から、横に3発発射され、少し間を置いて、下の3発が発射される。これは、見ていれば分かることである。因みに、このSSM-1(88式地对艦誘導弾)は、全長5m、重量660kg、誘導方式は、慣性誘導+アクティブ・レーダー・ホーミングであり、1991年から陸上自衛隊に配備されている三菱重工製作の実在のミサイルである<sup>(22)</sup>。最初の3発の弾道が描写されるのだが、この3発のミサイルは、真ん中を先頭とする3本の矢のように綺麗な山型の形に並んで飛んでいる。しかも、発射地点の渋谷から品川埠頭まで、直線にして10kmにも満たない。実際には、こんな綺麗な形で飛ぶ映像は

得られないであろうし、そもそも射程距離150kmの性能を有するミサイルをこんな至近距離から発射するというのは、一方では、確かに現実の防衛上の問題点を反映しているとはいえ<sup>(23)</sup>(だから、ゴジラに対していつも“本土決戦”を強いられるのだが)、大いなる空想を映像化したものである。

次の瞬間、誘導ミサイルの弾道を追尾することが、この映画を「見る」ことだということが映像論的にもはっきりと分かるであろう。「弾道を見る」ということが、これ程まで明示的に映像化されているものはないからである。スクリーンの中で、避難する住民を誘導するこの自衛隊員は、スクリーンの外に対しては、見つめる者の視線を誘導する。もしここで、この隊員は、「頼りにしているミサイルが発射され、ゴジラ迎撃が成功するよう祈るような気持ちで」見上げているのだ、などという心理を感じ取っていたとしたら、それは、論外であろう。ここで心理分析をしている瞬間を浪費していたら、最早、弾道は眼で追えない。頭の中の理解力で追尾しても、ミサイルの数すら視認できないし、ましてや、着弾数をカウントすることなど無理であろう。次の六本木ヒルズ上空を撮したシーンでは、その3発+3発のSSM-1が、4方向から発射されており、合計24発の軌道が見られる。その後、火器管制レーダー(Fire Control Radar)と思しきディスプレイが映されて、多数の地点から誘導弾が発射され、ゴジラを追尾しながら刻々と接近していることを視覚化している。その後にくるのが、発射されたすべての(実はすべてではないが)SSM-1のゴジラ着弾シーンである。

結局、何発のSSM-1が発射され、そのうち何発が命中しなかったのか、眼で追いつけるものではない。実際のところ、レーダー画面のシーン以降、「多数」のミサイルの視覚化ということに移行し、映像をスローモーションにしてカウントしない限り、正確な数を視認できるようには映像化されていないのである。ここには、「見えない」と言うより、「見せない」という意図がある。「多数」であることを見せているのであって、実は、アンカウンタブルな映像なのである(敢えて数えてみると、1都5県の36箇所から発射され、海上のゴジラ着弾シーンでは、3発が命中、13発が外れている)。

『GMMG』は、冒頭のオープニングから、F-15J要撃戦闘機によるミサイル発

射シーンと、管制室での着弾確認シーンが登場する。この映画は、そういう描写が本領なのである。小笠原上空に早期警戒レーダー（真珠湾にある米太平洋航空軍団司令部ハワイ・ヒッカム基地）で捕捉され、空自の AWACS（エーワックス）によっても日本の防空識別圏に入ったことが確認された「UNKNOWN」に対して、F-15（百里基地）がスクランブル発進する。この国籍不明の飛行物体は、実は、モスラなのだが、F-15に搭載された火器管制レーダー（FCR）のディスプレイ映像が映し出され、目標がロックオンされる。ここで、「AIM-7」の表示があることをちゃんと見ている必要がある。レーダーの画面が映像化されているのだから、それを「見る」のが自然であろうし、この辺はややマニアックだとしても、画面で点滅しているものをわざわざ映像化している訳だから、そこに視線が向かうのも至極当然のことなのである。AIM-7 は、Air Intercept Missile（空対空迎撃ミサイル）の-7ということで、スパロー（Sparrow）と呼ばれるレーダー誘導式ミサイルのことである。それが、1発（01）発射される。スパローは、胴体部から射出されるのだが、映像でも視認できるように、胴体左右に2発ずつ計4発が装備されている。他方、主翼下に付いているミサイルは、サイドワインダー（Sidewinder）という赤外線誘導式空対空ミサイルで、左右に2発ずつ装備されている。何れも、実在するミサイルであり、航空自衛隊 F-15J の標準兵装である。もし、サイドワインダーならば「AIM-9」と表示されるから、モスラを撃ったのが、スパローの方だということが分かるのである。勿論、ミサイルの安定翼の形状などから見分けることもできる。なぜスパローを使用したのかという話になると難しいことになりそうなのだが、映像化した時の見映えの問題と、SSM-1 とほぼ同様のセミアクティブ・レーダー・ホーミングによる誘導方式を使っていることが、その設定理由として想定はできる（勿論、怪獣が FCR で捕捉・追尾可能な目標であるということ自体の虚構性はある）。

ここで更に重要なのは、発射されたこのスパローの着弾確認の場面を、ちゃんと映像化していることにある。管制室のレーダーから「UNKNOWN」の表示が消えた後、

「高速飛翔体，小笠原諸島上空でレーダーから消滅！」

「撃墜したのか？」

「ミサイルは命中してません。」

という，管制室での遣り取りがなされる。無誘導のロケット弾などであるならば，着弾はレーダーでは確認できないだろうが，誘導弾の場合，命中したのかが確認するのが現実では普通である。この映画は，誘導弾が命中しない，ということが極めて重要な視点となっているのである。

この様な，レーダーによる目標捕捉・追尾の映像化が，リアリティーの追求ということの他に重要なのは，実は，ゴジラの把握の方法にある。ゴジラの出現は，最初，P-3C 哨戒機のレーダーによって捕捉されている。そして，映画の最終場面に於いて，ゴジラが，メカゴジラこと3式機龍と共に日本海溝の海底に消えていったことも，レーダーによる捕捉が不可能になったことによって知らされる。ゴジラは，最早，いきなり眼の前に現われる存在ではなくなっているのである。1954年の初代『ゴジラ』に見られるような，貨物船が行方不明になることで示唆される存在でもなくなっている。ゴジラの出現と消滅は，レーダーによる索敵・追尾という方法によって知り得る存在となっているのである。

ミサイルの単なる発射シーンのみならず，レーダー誘導の精密なシーンが映像化されたことには，いくつかの理由がある。一つは，上述のように，極めて近代化したゴジラの存在の在り方に視線を誘導するためであり，もう一つは，特撮技術の向上に加えて，眼の肥えたゴジラ・ファン＝兵器マニアにも，その精密描写の醍醐味をちゃんと眼で見てもらうため，つまり，見る者の眼をはぐらかさないで，飛行機マニアでもあった円谷英二の伝統を受け継ぎ，ファンタジーのリアリティーを実現するためである。円谷は，特撮映画を作る者の自戒として，「……いかに荒唐無稽な映画であっても，見ている間は，いかにもありそうな気分を，はぐらかしてはならないし，見たあと味が，バカにされたような気持になるようなものになっては，ならないと考えている。」<sup>{24}</sup>と述べている。しかし，更に重大なことは，1991年の湾岸戦争という現実的な問題にある。この戦争によってもたらされたものは二つあり，一つは，「ピンポイント攻撃」



という用語と共に、米軍による精密誘導弾のレーダー画像が頻繁に流されたこと。このことにより、現実の兵器のデモンストレーションの方が、90年代の平成ゴジラ・シリーズに見られる東宝特撮のファンタジーを既に超えてしまっていたのである。もう一つは、兵器の近代化改修計画の加速化であり、誘導ミサイルの更なる高精密化ということである。

つまり、無誘導弾から誘導弾へ、ゴジラ映画そのものの近代化が、この『GMMG』によって頂点を迎えたということなのである。別の言い方をすれば、その次の作品『ゴジラ FINAL WARS』(通称, GFW)は、1960年代、70年代の娯楽性を追求しているため、レーダー誘導のシーンは見られず、「ミサイル発射！」と言って、後は撃ちまくるのみなのである。勿論、誘導弾だから命中しているのだが、100%命中しているところが、先にも述べたように、逆にファンタジーになっているのである。それどころか、コンピューターによるレーダー誘導を否定する場面すら、冒頭に出てくるのだが(「コンピューター照準システム、ダウン!」「尾崎!手動で狙え。」「メーサー発射!」), そういったレーダー誘導の映像化の在り方が、『GMMG』と『GFW』の最大の違いと言えるのである。この様に、レーダー誘導ミサイルを「見る」こと、それが、この映画を「見る」ということなのである。

## ・ P-3C 対潜哨戒機      ゴジラの存在の変質

ゴジラが誘導弾による攻撃目標であったということは、火器管制レーダーで捕捉可能な目標になり得たということであるが、これは一体どういうことなのであろうか。『GMMG』は、前年の『ゴジラ×メカゴジラ』(2002年, 通称, GMG)に引き続き、防衛庁・自衛隊の全面的な協力を得て製作された最後のゴジラ映画である。最終作品の『GFW』では、自衛隊の協力は得ていない。ここで、先ず、ゴジラ映画という空想世界の中での、航空機のリアリティーとゴジラの関係について考えてみたい。ゴジラ映画では、ミサイルや航空機など、自衛隊の装備する兵器の作動を見ることが、非常に大事な要素となっている。90式戦車や護衛艦など、実物も使われているので、兵器の実写映像を見る時と同じ視線

が、このゴジラ映画の見方を決めると言っても過言ではない。

『GMMG』の中で、画面手前に向かって飛行する航空機の前頭部を、上から見下ろした映像が登場する。一目見ただけで、これが何の飛行機で、これからどういう事態が展開されるのか、おおよそ想像が可能であると同時に、実際にそういう映像がこれから見られるのだという期待で胸がふくらむのである。白とグレーの基本塗装と細部のカラーリング、及び、4基のプロペラ・エンジンなどから、これがP-3Cであることが分かるのだが、白い機体先頭部が「海上に」現われた瞬間から、対潜作戦を重視する海上自衛隊の哨戒機だという、ゴジラ・ファン=兵器マニアにとっては常識なのだが、大変嬉しくなるシーンが始まる予感を与えてくれるのである。

ここでもう一つ重要なことは、海上でのシーンであるということに加えて、海面が間近に見えているということである。通常の民間航空機が離発着時以外に、海上をこんな低空で飛ぶシーンなど考えられないし、「海面」と「航空機」の取り合わせは、哨戒行動中であるということは何よりも感じさせてくれるのである。次に、機体を横から見たシーンが映され、P-3Cの形がより分かり易いように見せているのだが、このシーンよりも前に、海面と航空機を、共に上から見下ろしたシーンを先ず最初に映像化していることが極めて重要なことであるし、航空機をややアップで映し出していることにより、見ている方も自分が哨戒行動を取っているような気分させてくれるのだ。

海自の固定翼哨戒機P-3Cは、ロッキード・マーチン社製造で、国内では川崎重工が製造しており、日本は、約100機を保有している。この対潜哨戒機(Anti-Submarine Patrol Aircraft)は、航空機関連雑誌の人気投票などでも上位に入る機体であり(第1位は、さすがにYS-11)、一般の新聞でもその活躍が記事になるから(不審船事件や某国潜水艦の領海侵犯の時など)、恐らく多くの人が知っている。

「深度80(ハチジュウ)に巨大生物の影を発見。20(フタジュウ)ノットで北上中。浮上します！」

P-3C のレーダーで目標が捕捉され、乗組員が、この様に叫ぶ。それと同時に、潜水艦の艦橋が現われるように、ゴジラの背びれが海面に現われる。このゴジラ出現の表現方法は、水棲怪獣としてのゴジラの生態が単独に考えられたものではなく、P-3C という現実の航空機のリアリティーとの相関関係によって成立したものだと考えられる。ゴジラ映画での P-3C の初出映像は、復活版『ゴジラ』(1984年)であり、これについては後で述べるが、P-3C に対して潜水艦の様態を擬したゴジラ浮上の映像化は、『ゴジラvsデストロイア』(1995年)が最初である。それ以前のゴジラ映画には、このような映像はない。実際の P-3C は、1982年に1機目が初めて実戦配備され、1997年に101機目の最終号機の製造が終了しているから、昭和ゴジラ・シリーズにはあり得なかった映像なのである。

ゴジラ映画という虚構の世界の中では、どのような兵器が、どのように使用されても、基本的にはおかしいことではない。現実には存在しない航空機が登場しても、誰も文句は言わない。ゴジラ映画の中には、メーサー殺獣光線車という超人気兵器があり、これ無しでは東宝特撮は語れないと言ってもよいくらいなのだが、『GMMG』でも、P-3C が登場する一方で、メカゴジラこと3式機龍という途轍もない架空兵器が登場する。しかし、一方では、現実に存在する兵器のリアリティーを求める傾向が、特にゴジラ映画には強くあることも確かなのである。『ウルトラマン』など、他の怪獣特撮と東宝特撮との違いと言ってもよいだろうし、『ハワイ・マレー沖海戦』以来の伝統を持つ東宝特撮に期待してきたものが、そもそも、実機の感覚というものにあったのかも知れない。これは、ゴジラ映画には、「ゴジラ」対「自衛隊」という構図を、初代ゴジラ(1954年)以来、主要なテーマとして持っていたということが大きな要因だろうと考えられる。1954年は、自衛隊が発足した年でもあり、自衛隊が描かれる背景を突き詰めてゆくと、ゴジラと対峙/共犯の関係にあったのは、実は日本という現実に他ならない、ということなのである。自衛隊以外にも、国連G対策センター(『ゴジラvsメカゴジラ』以降3作品)といったものも登場するが、対G戦略がグローバルな問題として描かれることは極めて例外的であり、ゴジラと戦ってきたのは、確かに、紛れもなく日本なのである。だから、その映像化

の一つの在り方として、ゴジラに対する兵器のリアリティー、言い換えれば、自衛隊装備品のエキシビションとでも言うべきものが、一方では、大きく描かれてもきたのである。この映像の感覚が、他の怪獣特撮や、ましてや、『キング・コング』（2005年）など、西洋のモンスター映画とは根本的に異なる点でもある。ゴジラ映画が、比較すべくもないが、米国トライスター版『GODZILLA』（1998年）なんぞよりも、『男たちの大和 / YAMATO』（2005年）との親近性が強いと感じる理由も、ゴジラと大和に共通する戦闘兵器としての崇高さ、美しさ、カッコよさに加えて、実はここに、つまり、日本という国の在りようを映し出しているところにある（ゴジラは、モンスターではなく、破壊神である）では、自衛隊の兵器のリアリティーが損なわれると、どうなるのであろうか。それが、『ゴジラvsメカゴジラ』（1993年）の中に典型的に表れているのであり、F-15ではなく、いかにも米軍機風情の F-16が登場することの違和感となって顕在化するのである。

ところで、P-3C 対潜哨戒機（現在は、単に哨戒機と言う）は、『ゴジラvsデストロイア』（1995年）でも登場しているが、初出は、復活版『ゴジラ』（1984年）である。

海自の P-3C は、1979年に、米海軍制式の採用が決定し、その第1号機が、1981年、米国で引き渡され、1982年に、実戦部隊を編成している。海自の航空部隊は、対潜作戦を重要な任務としており、発足当初は、回転翼の対潜哨戒機を米国から購入していたが、1955年から1957年にかけて、固定翼の対潜哨戒機を米国から供与されると共に、国内でのライセンス生産を開始した。その後、高性能原子力潜水艦に対応するために改良した P-2J を経て、その後継機種として、現在の P-3C へと移行したのである。P-3C は、ロッキード社が1959年に開発した P-3A に始まり、P-3B への改造を経て、更に対潜機能を発展させた機種である。海自では、現在、P-3C を改造した OP-3C の配備を進めると同時に、次期固定翼哨戒機 P-X を開発中であり、そのために、APU（補助動力装置）の納入契約などを行なっている。（この様な記述は、人文系の論文に不必要なものだと考える向きもあるやも知れぬが、近年のゴジラ映画の劇場版パンフレットには、必ず、兵器の解説があり、ゴジラ映画を「見る」者の眼を養っている

のだという、その感覚を伝えたいのである。)

1984年版『ゴジラ』に初登場した P-3C は、要するに、当時、最新鋭の固定翼対潜哨戒機だったのである。では、ゴジラとはどのような関係にあったのだろうか。そもそも、なぜ、1984年版『ゴジラ』に、P-3C が出てきたのであろうか。

それは、ソ連原潜の映像を見れば、ほぼ一目瞭然であろう。1984年当時は、依然として、米ソ冷戦時代にあつて、ソ連原潜に対する哨戒作戦が重要な意味を持っていたのである。ソ連軍のアフガニスタン侵攻(1979年)、イラン・イラク戦争(1980-1988年)、ソ連軍による大韓航空機サハリン沖撃墜事件(1983年)などが勃発し、ソ連原潜も、津軽海峡を領海侵犯する(津軽海峡は国際海峡だから、航路さえ逸れなければ通過できる)のが日常茶飯事だった時代である。そのソ連原潜が、何者かによって撃沈された。「ソ連外務省は、八丈島の南、青ヶ島の北西50キロの太平洋で、ソ連の原潜が撃沈されたことを発表しました。……攻撃したのは、アメリカの原潜だと断定しております。」と、作品の中で、首相に報告されている。青ヶ島の北西50kmというのは、1982年に国連で採択された海洋法条約で、領海は12海里(約22km。排他的経済水域は200海里、約370km)と定められているから、これは、領海侵犯ではない。

海自の P-3C は、その時、実は、ソ連原潜に対する哨戒任務に就いていたらしいのである(そのシーンの映像はない)。そして、「救難信号を受信した5分後、対潜哨戒機 P-3C が、ソ連原潜の沈没地点で捉えたものです。」と言って、首相に見せられた1枚の写真、それが、対潜哨戒中にたまたま捉えられた、ゴジラの映像だったのである。ゴジラの画像を手にして、記者会見する首相。一触即発の米ソ対立の緊張状態を前にして、日本は、内外に向けて、それまで極秘にしていたゴジラ存在を発表することに踏み切ったのである。首相は、国民の前で、次のように発表する。

「ソ連原潜は、ゴジラの攻撃により沈没させられたという事実が、我が国の P-3C 対潜哨戒機が捉えました、海面下の映像によって確認されたからであります。」

「我が国の P-3C」と言っている辺りは、それまで、対潜作戦を米国に依存してきた日本が、やっと、自前で、最新鋭の対潜哨戒機を保有することができた自信と誇りを感じさせるものであるが、「海面下の映像」と発言する時に強調される「海面下の」というのは、それは、ちょっとあり得ないであろう。「海上の」映像であるならば、P-3C でも可能と言うか、『ゴジラの逆襲』（1955年）の魚群探査機 K105月岡機でも可能なのだが（カツオの大群を発見したこのセスナ機は、海上を航行するゴジラを神子島近辺で視認している）、首相が手にしている、まるで、赤外線暗視画像のような「海面下の」ゴジラの映像は、P-3C の対潜能力の誇大広告であり、フィクションでもある。赤外線探知装置（IRDS）や BT ブイ（温度情報を検出）も確かに搭載されているが、対潜捜索用のセンサーとしては、音波を測定するソノブイが使用されており、それを、ソノブイ受信機を通して、情報信号の周波数分析と方位分析を行なうことによって、潜水艦を探知するのである。従って、ゴジラが音を発していたとしたら、音響処理によって、探知可能だということである。

ゴジラ索敵行動が大規模に展開され、P-3C の初めての飛行シーンが映し出される。最早、ソ連原潜どころではなく、ゴジラの索敵を目的として飛んでいる P-3C から、ソノブイも海面に投下される。しかし、このソノブイによって得られたゴジラの情報は、作品には出てこない。何の手掛かりも得られぬまま、突如として、東京湾に姿を現わされてしまうのである。

1984年版『ゴジラ』には、確かに、P-3C が登場し、当時、本来の目的であったソ連原潜に対する哨戒行動が映像化されている。それは、当時の国際情勢を鑑みてみると、極めてリアリスティックな映像である。しかし、その一方で、現実にはあり得ない対ゴジラ哨戒能力が誇張されており、P-3C とゴジラとの相関関係は、後のゴジラ映画を知る者にとっては、逆に、乖離したものに感じられてしまう要因ともなっている。その意味では、ゴジラは、この時点ではまだ、完全には潜水艦に見立てられてはいないとも言えるのであって、「海面下」での音響処理によるゴジラ探知と、「海上」でのゴジラ浮上・航行の視認が、『GMMG』に見られるように、精密に映像化されることによって初めて、ゴジラは、「潜水艦」になったように見えるのであって、1984年版『ゴジラ』では、

実は、これまでのゴジラ映画にはなかった生物学的な側面から描かれていることの方が、寧ろ、この作品の特徴ともなっているのである（ゴジラには、渡り鳥のように磁性体があるとか）。P-3Cの初出映像は、必ずしも、ゴジラ映画の近代化（突如として出現する恐ろしい巨大な謎の未確認生物 UMA から、レーダーや精密誘導弾の捕捉目標となり得る兵器としてのゴジラへの変容）をもたらした訳ではなかったのである。

そもそも、1984年版『ゴジラ』に於けるゴジラの最初の目撃シーンから、それをゴジラだと認識するシーンに至るまでの過程には、初代『ゴジラ』（1954年）と共通する要素が多分に見られる。それは、一言で言えば、ゴジラは存在しない（もう存在しないだろう）という前提の中で、ゴジラの確認作業に時間がかかるということである。『怪獣島の決戦 ゴジラの息子』（1967年）の冒頭シーンにあっけなく見られるような（「あっ！あれは何だ。ゴジラだ！」）、ゴジラが当たり前のように存在している1960年代の怪獣ブームの中にあっては、ゴジラの確認作業など、殆ど不必要なのに較べて、極めて対照的な事柄である。また、特生自衛隊（対特殊生物自衛隊、2002-2003年）といった組織が登場する平成ゴジラ・シリーズ以降の作品群に於いて、常に、ゴジラと臨戦態勢にあって、レーダーによる早期警戒システムを構築している場合と比較してみても、対照的であることが分かる。しかし、1984年版『ゴジラ』の後半は、この作品を、平成ゴジラ・シリーズの始まりだと考えるのに十分な構成となっている。それは、対G兵器スーパーX（カッコわるい）の登場が端的に物語っているのであるが、実は、古典的な前半部と、近代的な後半部を、蝶番のように繋いでいるもの、それが、P-3Cの存在なのである。

つまり、ゴジラの存在が、視認（人間の目視）によって確認されるのではなく、P-3Cという機械の眼（あるいは耳）を通して確認されるということが、初代『ゴジラ』との最大の違いなのである。初代『ゴジラ』では、大戸島に於いて、山根博士や島民たちがゴジラを実際に目撃し、山根博士が、（カメラを手にして）「私は見た。確かにジュラ紀の生物だ。」と証言することによって、ゴジラの存在が認識されるのである。1984年版『ゴジラ』では、P-3C対潜哨戒機によって、それがたとえ現実にはあり得ない画像だったとしても、ソノブイとか

レーダーとか、人間の眼や耳以外のものによって認識されている。『ローレライ』（2005年）に登場する伊507に搭載されている「眼」、つまり、ローレライ・システム（3次元水中探索装置）が、実は、ナチス・ドイツの生体実験によって開発された少女パウラの超能力によって起動されるものであることなどを思い合わせてみると、ゴジラ映画が、東宝特撮映画の中でも、人間のドラマ性を稀薄化する方向にあることが分かるのである。

ところで、1984年版『ゴジラ』に於いて、P-3Cは、その機体の内部や、スイッチ類の操作、ソノブイ投下までの作業など、極めて詳細かつ精密に描かれている。P-3Cの機影そのものは、模型を使ったものであるとはいえ、後の『ゴジラvsデストロイア』（1995年）や『ゴジラ×モスラ×メカゴジラ 東京SOS』（2003年）の極めてリアルな映像と比較して見ても、これ程までに、こだわりの持った精密なP-3Cのデスクリプションは秀逸である。そういう視点では、この作品に於けるP-3C対潜哨戒機の初出映像は、ゴジラ映画史上、大きな転換点を示しているものだと考えられる。ただ、対潜哨戒機であるP-3Cの索敵行動の性能描写と、その捕捉対象であるゴジラの「潜水艦」としての様態描写が、その取り合わせの構図としては、上述したように、何やら、やや齟齬を生じているということである。とはいえ、海上のP-3Cを上から見下ろした映像は、その後のP-3Cの映像にも、当然のことながら継承されて然るべき絵柄として、極めて説得的な描写となっている。それは、「対潜哨戒機」と「海面」との相関関係に、親密性が感じられるよう、P-3Cが映像化されているからである。この映像をクローズアップにしたものが、『GMMG』の映像だったのである。

## 跋 国策映画からゴジラ映画へ・円谷英二の飛行機映画

『ゴジラ×メカゴジラ』（2002年、通称、GMG）のオープニングの描写は、特撮怪獣映画として古典的であると同時に（『小さき勇者たち～ガメラ～』（2006年）も、同様に、古典的修辞学に則っていた）、実に、真に迫る精密描写がなされており、台風の上陸と共に、突如として現われるゴジラの姿と、90式戦車の赤外線暗視装置に映し出されたゴジラの映像内映像との対照的構図、そして、



『サンダ対ガイラ』で用いられた66式メーサー殺獣光線車と比較して遜色のない90式メーサー殺獣光線車の描写など、全28作のゴジラ映画をめぐって論ずべきことは数多くある。そして、更に重要なことは、円谷英二による飛行機の描写にも見られよう。『ゴジラの逆襲』に於ける神子島航空攻撃の斜め飛行の描写は、『ハワイ・マレー沖海戦』でオウフ島の山の稜線に沿って真珠湾へと進入する九七式艦上攻撃機の描写を受け継いだものだし、『モスラ』に登場するC-46Dによる爆撃も、マレー沖海戦で英国戦艦プリンス・オブ・ウェールズを撃沈した九六式陸上攻撃機の渡洋爆撃シーンのみならず、例えば、『陸軍航空戦記ビルマ篇』(1943年)といった国策映画に見られる水平爆撃用の照準器を髯髯とさせるものがある。戦後、長距離爆撃機の保有も自らに禁じた「空母のない国」が、ゴジラ映画に見られる精密描写を、如何にして作り出していったのであろうか。空想の詩学は、現実に存在する「モノ」の形や作動を見る眼とも無縁ではない。これらのことについても、後日、稿を改めて論じたい。

## 注

映画作品の参照映像については、基本的に猪俣のシネマ体験に拠るものの他、DVD版(東宝)に拠る。監督名等の記載は、省略する。

航空機や兵器に関する記述は、各種関連図書・雑誌や、関係機関・製造メーカーHPなどに拠るが、本稿では逐一注記しない。ゴジラ映画に登場するものについては、野村宏平編『ゴジラ大辞典』、笠倉出版社、2004年、川北紘一監修『東宝特撮メカニック大全1954-2003』、新紀元社、2003年、などで確認することもできる。

- (1) Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*, Leiden, Brill, 1998, pp.359-366, Article, "evidentia". Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1997, pp.197-198.
- (2) François Rigolot, "The rhetoric of presence: art, literature, and illusion", in *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume 3: The Renaissance*, edited by Glyn P. Norton, Cambridge U. P., 1999, pp.161-167. 平川祐弘『中世の四季 ダンテとその周辺』、河出書房新社、1981年、「ダンテの中の科学者と詩人」参考。

- (3) 竹内博・山本真吾編『円谷英二の映像世界』(完全・増補版), 実業之日本社, 2001年, 「素晴らしき円谷英二の世界」編集委員会編『素晴らしき円谷英二の世界 君はウルトラマン, ゴジラにどこで会ったか』, 中経出版, 2001年, 円谷一編著『円谷英二 日本映画界に残した遺産』(復刻版), 小学館, 2001年, 及び, うしおそうじ『夢は大空を駆けめぐる 恩師・円谷英二伝』, 角川書店, 2001年, などを参照。
- (4) 金子修介監督は, Su-27だとしているが(DVD版, オーディオ・コメンタリー), カナード(操舵翼)が付いているので, Su-27の派生型とするより, Su-33と言った方が分かり易いのではないか。
- (5) 品田冬樹『ずっと怪獣が好きだった 造型師が語るゴジラの50年』, 岩波書店, 2005年, 96頁。
- (6) 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』, 1999年5月, 192-210頁。
- (7) 『円谷英二の映像世界』, 前掲書, 354頁以下, 他随所。
- (8) 小島憲之『古今集以前』, 塙書房, 1986年, 及び, 小沢正夫『古今集の世界』(増補版), 塙書房, 1985年, などを参照。
- (9) 『古今集』は, 小沢正夫・松田成穂校注・訳『古今和歌集』, 新編日本古典文学全集, 小学館, 1994年, に拠る。
- (10) 竹岡正夫『古今和歌集全評釈』(補訂版)上, 右文書院, 1987年, 711頁。
- (11) 「見立て」については, 『古今集以前』, 前掲書, 258頁以下, 及び, 小島憲之『上代日本文學と中國文學』下, 塙書房, 1986年, 1822頁以下, などを参照。
- (12) 橋本不美男・有吉保・藤平春男校注・訳『歌論集』, 日本古典文学全集, 小学館, 1987年, 273頁。
- (13) 『土佐日記』は, 木村正中校注『土佐日記・貫之集』, 新潮日本古典集成, 新潮社, 1988年, に拠り, 萩谷朴『土佐日記全注釈』, 角川書店, 1967年, 及び, 小西甚一「貫之晩年の歌風」, 『文学』第43巻第8号, 昭和50年8月, などを参照。
- (14) 川口久雄・志田延義校注『和漢朗詠集・梁塵秘抄』, 日本古典文学大系, 岩波書店, 1984年, 200頁。
- (15) アリストテレス, ホラティウス『詩学・詩論』, 松本仁助・岡道男訳, 岩波書店(岩波文庫), 1997年, 251頁。原文は, Horace, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p.221.
- (16) Ignace de Loyola, *Exercices Spirituels*, traduction du texte autographe par Edouard

Gueydan, Paris, Desclée de Brouwer, 1986. キリシタン版は、海老沢有道編著『スピリツアル修行』, 教文館(キリシタン文学双書), 1994年, 参照。1607年, 長崎コレジヨ刊。

- (17) 『スピリツアル修行』, 前掲書, 225-226頁。
- (18) 同, 63頁。
- (19) 『歌論集』, 前掲書, 495頁。
- (20) 『スピリツアル修行』, 前掲書, 97頁。
- (21) 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(中叢書), 2005年, 130頁, 「第二次世界大戦後の軍国化に関する言論における, ゴジラ映画の重要性を過信することはいともたやすいことだが, 諸作品の戦闘シーンが映画製作者, 観客のどちらにとっても禁断のカタルシス(pleasures)であるという重要性も軽視すべきではない。」 William Tsutsui, *Godzilla on My Mind: Fifty Years of the King of Monsters*, Palgrave Macmillan, 2004, p.97. 一方, 『ずっとと怪獣が好きだった』, 前掲書, 138頁, 「怪獣映画には, “空想する楽しさ” “不可思議な物への驚き” そしてそれらを視覚化するための技術を惜しみなくつぎ込む“フェティシズム” に満ちている。これらは独自の自然と文化背景を持つアジア的・日本的な感覚だ。」とある。
- (22) 『自衛隊装備年鑑2006-2007』, 朝雲新聞社, 2006年, 41頁。
- (23) 江畑謙介 『使える兵器 使えない兵器』下, 並木書房, 1998年, 299頁以下。但し, 『GMMG』劇場版パンフレットには, 「映画の中では, 一部のSSM-1が渋谷から発射されているが, この場合はミサイル内部に残った燃料にも引火するので, より大きな破壊力を生む。」(18頁)とある。
- (24) 円谷英二 「“宇宙映画” 製作者の弁」, 『円谷英二の映像世界』, 前掲書, 372頁。