



Title	作られる『ゴジラ』の物語：1970年代～80年代の怪獣ファンダムの勃興と挫折を中心に
Author(s)	鳥居, 大嗣
Citation	文化/批評. 2014, 6, p. 106-121
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/75722
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

作られる『ゴジラ』の物語

——1970年代～80年代の怪獣ファンダムの勃興と挫折を中心に——

鳥居大嗣

はじめに

1954年、日本最初の怪獣映画『ゴジラ』が封切られ、大きな話題を呼んだ。そして2014年現在、ゴジラは人々の記憶に留まっているのみならず、日本の「核」と「戦後」を象徴するアイコンとして通用するまでになった。ともすれば、あたかもアメリカにおけるミッキー・マウスのように、彼は日本あるいは日本人そのものを代表するシンボルにもなっている〔ミュソフ 1998〕。この60年という彼の歩みを考えた時、果たしてこの到達は54年当初にすでに運命づけられていたらどうか？ というのが、本論文の出発点となる問いである。資料に当たってみると、現在の『ゴジラ』言説のほとんどが実は1970年代中頃～1980年代前半にかけて作り上げられたものだということが分かる。しかもそうした作業を行った当事者たちは、必ずしも現在のような結果を意図していたわけではないのである。本論文では、日本を代表するキャラクターであるゴジラがいかにその象徴性を獲得していくのかを調べるために1980年前後の特撮ファンダムの動向について分析し、彼らの果たした役割と挫折について論じていきたい。第一章では80年代に至るまでの怪獣映画とその評価の置かれていた状況を概観し、その中でいかにして『ゴジラ』が注目を集めていったのかを見ていく。第二章では70年代中期から先駆的に活動していた怪獣ファンたちの動向と雑誌『宇宙船』を中心に特撮ファンダムの勃興について触れ、彼らがどのように『ゴジラ』に関わる言説空間を築いていったのかを明らかにする。第三章ではファンダムの盛り上がりを経て達成された1984年のゴジラ「復活」の様子を眺めながら、彼らの目指した理想とその限界について考察したい。こうした作業全体を通して、『ゴジラ』を語る、という行為が歴史的にどのように眼差され、どのようにその意味を変質させてきたのかを考えることができれば幸いである。

なお煩雑さを避けるため、本文中では雑誌を引用する場合は（）内に出版年と号数を、書籍を引用する場合は〔〕内に著者と出版年およびページ数を末尾の参考文献一覧と対応する形で表記することとする。

1. 『ゴジラ』誕生と「怪獣ブーム」

まず、1980年代までの『ゴジラ』と怪獣映画の置かれていた状況を順を追って見ていく。この章で行う主な作業としては、1954年『ゴジラ』の同時代的な評価を製作側の状況も交えながら見ていくことと、1960年代の怪獣ブームの中でゴジラというキャラクターの意味合いがどう変化していったのかを考えることの二点となる。今でこそ反核映画の古典として積極的に評価されている『ゴジラ』だが、公開当初は決して作品として賞賛されたわけではなかった。後に伝説と化していく製作側の意図さえ、実際には曖昧なところが多い。80年代の言説と単純に比較してしまう前に、この辺りの事情を整理しておく必要があるだろう。また、そうした『ゴジラ』認識の状況が変化していく過程で怪獣ゴジラが通過した60年代の「怪獣ブーム」が果たした役割も見逃せない。ゴジラがその性格を大きく変化させながら躍進する人気者となっていく背後で、後にそこからゴジラの物語が生まれてくることになる、ある種の土壌が形成されていく。

1-1. 『ゴジラ』誕生

人類の消滅か！恐龍の猛威に曝された絶望の大メロドラマ！

水爆大怪獣映画 ゴジラ

早くも名古屋特別公開で大新記録樹立！

上の文章は、1954年の『キネマ旬報』11月上旬号に載せられた広告である。映画配給会社東宝の新作の目玉として公開された映画『ゴジラ』は、製作側の狙い通りに多大な収益を呼ぶことになる。

『ゴジラ』が、かなり多様な読み解き方のできる作品であることは間違いない。単なる見世物として楽しむこともできるし、巨大な怪物が東京を踏みつぶしていくショックに恐怖することもできるし、核廃絶と平和への祈りを感じ取ることもできるし、人間と科学技術との関係の運命を示唆する寓話と捉えることもできる。『ゴジラ』がポテンシャルとして秘めているこのような解釈の多様性が、これから見ていくことになる様々な議論や対立を招いていく根本的な原因といってもいいだろう。もちろん『ゴジラ』の中に描かれたいくつかのモチーフの中でも核兵器と放射能に関する部分は常に大きく注目される要素ではあったが、それがどのように受け止められてきたか、ひいては製作側がどのように意識していたかはそれとは別個の問題となってくる。

『ゴジラ』製作にあたっての背景事情に関しては優れた著作が多く出ているのでここでは簡略な説明で留めるが、基本的にはビザの問題で頓挫してしまったインドネシアとの合作による超大作『栄光の影に』の企画の穴を埋めるため、当時の東宝プロデューサー田中友幸がアメリカで観賞した『原子怪獣あらわる』（1953年、監督：レイ・ハリーハウゼン）に着想を得て進められた企画が『ゴジラ』だった。そこにはかねてから『キングコング』（1933年、監督：ウィリス・オブライエン）のような特撮映画に憧れていた円谷英二のアイデアと、原作者として招かれた冒險小説家・香山滋の脚本が合わさって、『ゴジラ』の骨子が形作られていく。

こうした製作側の事情の中で、核イメージに関する点でいえば、1954年3月に起きた第五福竜丸事件は重要な題材を作品に提供したといえる。核兵器と放射能の恐怖が一躍大きな話題となって日本全国に拡散し、原水爆禁止運動が盛り上がりを見せた当時の時勢を作品のプロットに取り込むことはある意味自然だったともいえるし、結果から見れば成功だったといえる。当然、製作側の人々も『ゴジラ』に込めた反核と平和の思いを様々な場面で表現していくことになるが、よくよく調べていくと、その内実はかなり曖昧だったことが分かってくる。

たとえば、「ぼくとしては、原水爆禁止運動の一助にもと、小説の形式を借りて参加したつもりであった」という香山滋は一方で「こんな半分ふざけたものが、よもや、ここまで普遍化されるなどとは、ぼく自身ゆめにも思っていなかったから、ぼくのあわてざまもご想像願いたい」（『机』1955年6月12号）と、映画の人気ぶりに対する複雑な心情を吐露している。またプロデューサーの田中友幸も後年「（『ゴジラ』の原水爆テーマについて）そのことを当時はつきり認識していたかというと、それはあんまりなかったですね、正直言って」（『キネマ旬報』1954年12月下旬号）と述懐していたり、監督の本田猪四郎も「ゴジラと水爆を関係づける設定にしても、それはタイムリーな題材でゴジラを登場させるほんのきっかけであって、もとよりテーマをふりかざして反核の説教をしようなどとは少しも思わなかつた」【樋口 1992：188】と語っていたりする。このように、当時の製作側の意識の中の『ゴジラ』と反核のメッセージとの関係は実際は微妙なものだった。もちろん戦争経験世代として反戦・反核の意識は持っていたとしても、それは香山のいう「半分ふざけたもの」と同居できるものだったのである。

1-2. 『ゴジラ』への反響

さて、こうして完成した『ゴジラ』に対して、どのような反響が寄せられたのだろうか。実際、『ゴジラ』に対するまともな反響は思いの外少ない。その上、あまり好意的な評価

は見られないというのが実情である。

『キネマ旬報』紙上でも大々的な宣伝が行われはいるものの、正面からこの作品を論じたものではなく、双葉十三郎が作品の反核テーマについても「いささか欲張りすぎだし失敗」〔双葉 1992：427〕と評したことがそれなりに知られている程度である。話題作という側面から見ても、1955年の『キネマ旬報』新年特別号の昨年1年の映画界のニュースをまとめたページを覗くと「十一月三日、東宝で珍らしい空想トリック映画「ゴジラ」が製作封切され、興行的にも評判となつた」（『キネマ旬報』1955年新年特別号）と小さい紹介に留まっている他、雑誌『映画評論』でも前年の映画界の傾向として、「『ゴジラ』みたいな怪奇映画が流行しそうになつたりしたことがあげられる。どれもあまり歓迎できない」（『映画評論』1955年12月2号）と否定的な見方ばかり目につく。『ゴジラ』の娯楽作としての魅力に一定の理解は示しても、どうしても映画評論という文脈ではなかなか評価するのが難しいものだったといえる。

唯一、作家の三島由紀夫のみが「文明批評の目がある」と『ゴジラ』を絶賛したといわれているが、これは伝説に類するものだろう。『三島由紀夫映画評論集』にも1954年前後の多くの作品が語られる中、『ゴジラ』の名前は一切出てこない。田中文雄は、当時の田中友幸プロデューサーの『ゴジラ』の直前に製作したのが三島由紀夫原作の『潮騒』だったことから、その時の親しい関係がまだ続いているからだろうと類推している〔田中 1993〕。しかしこの三島と『ゴジラ』にまつわる伝説は、後に赤坂憲雄と加藤典洋がゴジラを戦没者の象徴として論じる際の主要な論点となったように、『ゴジラ』を戦後日本というイメージに結びつける上で大きな役割を果たしていくことになる〔赤坂 1992〕〔加藤 2010〕。

こうして映画批評は『ゴジラ』をまとまには取り合わなかったが、映画自体がヒットしたということは、観客の方では作品を気に入っていたということだろう。香山は「本来なら、原水爆を象徴する恐怖の塊だから、こわがってもらいたいところ」「『ゴジラ』が出てくると、観客は笑うのである。声を出して笑わないまでも、クスリと微苦笑するのである」（『机』1955年6月12号）と、観客の反応の意外さを語っている。このように製作側の予想からすら外れたところで、怪獣ゴジラはそのキャラクターとしての愛嬌を買われ、人気者となっていたのだ。そういう意味では、この後の『ゴジラの逆襲』を経て『キングコング対ゴジラ』へと作品の性格が娯楽路線へと切り替わっていくことは当時の意外な反響を製作側が素直に受け止めた結果だと言える。以降、東宝は『モスラ』『空の大怪獣 ラドン』といった同じ路線の作品を次々と生み出し、怪獣映画は大人から子供まで楽しめる大型エンターテイメントとして、ひとつのジャンルを形成していく。その中で原点たる『ゴ

ジラ』は徐々にその性格を変化させていくのだが、次節ではその決定的な要因となる「怪獣ブーム」を取り上げ、怪獣映画というジャンルの隆盛とそこで作られていくファンの土壤について見ていくことにする。

1-3. 怪獣ブーム

1966年の『ウルトラQ』『ウルトラマン』の大ヒットが発端になって巻き起こった怪獣ブームは、TVにおける「ウルトラシリーズ」と映画における「ゴジラシリーズ」を中心に大きな旋風を巻き起こした。1966年～1968年までの期間が「第一次怪獣ブーム」、1971年～1974年までが「第二次怪獣ブーム」と呼ばれるが、細かい時期区分については今回は本筋からずれるので、深くは立ち入らないことにする。多い時は1年で10本前後のTV番組が放映される中で、ゴジラ映画の新作もほぼ毎年封切られ、また大映の「ガメラシリーズ」、東映の『大巨獣ガッパ』、松竹の『宇宙怪獣ギララ』といった競合作も現れて、まさに「ブーム」と呼ぶにふさわしい業界の活気が見られた時期であった。

とはいえ、怪獣ブームの舞台はTVや劇場の中だけに留まらない。この時期、TVの画面や映画のスクリーンを飛び出して、「怪獣」というキャラクターたちは当時の子供たちの日常のあらゆる場面の中へと浸透していったのである。玩具メーカーのマルサン商店が1966年に発売した『ウルトラQ』のソフトビニール製人形=怪獣ソフビが想定外の大ヒット、後続の商品も大好評を博し、一躍マルサン商店は怪獣ソフビの代名詞的な企業へと変身を遂げることとなった。マルサン商店はマルザンに社名変更した後1968年に倒産するも、怪獣ソフビや怪獣プラモデルなどの主要商品はマルザン関係者が新たに設立したブルマックに受け継がれ、第二次怪獣ブームの火付け役を担っていく。ソフビやプラモ以外にも朝日ソノラマなどから出されたソノシートや怪獣カード、プロマイドといった玩具の数々は子供たちの垂涎の的となっていく。マーチャンダイジングによる収入を見越した番組展開を加速させたことも含め、こうした玩具の人気は怪獣ブームを下から支え続けたといえる。

また『少年マガジン』グラビア紙上に怪獣を大々的に登場させ、当時の皇太子も手に入れたというニュースが話題にもなった『怪獣大図鑑』でも知られる編集者・大伴昌司の出版界での活躍は、まさに彼こそ怪獣ブームの仕掛け人と呼ぶべき様相を呈している。1963年には日本SF作家クラブの事務局長に就任し、すでにミステリ界隈やSF界隈の人間との交流を持ち、さらに円谷プロにも出入りしていた大伴は、1966年からそのデザインセンスを買われて『少年マガジン』のグラビアコーナーの編集を任せされることになる。1966年5月8日の号に載った「決定版ウルトラQのすべて」は、大伴が怪獣をグラ

ビアに組み込んだ最初の特集である。[竹内 1988]こうしたグラビアは大きな人気を博し、特に様々な怪獣の体内にある珍妙な臓器を解説した解剖図「怪獣図解」は話題を呼んだ。こうしたイラストや前述の玩具などによって作られた怪獣の世界観の中では作品の壁は取り払われ、ゴジラは「怪獣の王」としての地位を確立させていくことになるのである。このような仕事を通じて「怪獣博士」として内外に知られるようになった大伴は数々の編集企画に携わり、そして後続のファンたちとの橋渡し存在にもなっていく。

さて、こうしたブームの渦中にあって、ゴジラは何をしていたのか。1964年に公開された映画『三大怪獣 地球最大の決戦』は、宇宙人の放った「悪玉」キングギドラが登場し、それまでの作品での主役怪獣であったゴジラ、ラドン、モスラが協力して地球のために戦う、という怪獣ブーム期におけるゴジラ映画の路線を決定づけた内容の作品といえる。これ以降に毎年欠かさず製作されることでゴジラ映画はシリーズとして成立し、またこれ以降ゴジラは「善玉」に転向することになる。当初の作品にあった人類の敵としての性格は完全に失われ、次々登場する「悪玉」怪獣にその役柄を明け渡したゴジラは優しくひょうきんな子供たちの味方として振る舞うことになる。このヒーロー路線への「転向」こそが、怪獣ブーム期のゴジラ作品の最大の特徴だといえるだろう。

こうした事態は、怪獣映画が当初の『ゴジラ』の時点である程度有していたはずの「戦争の恐怖」「核廃絶」といった批評性をすっかり失ってしまうことに繋がっていく。『ゴジラ』にさしたる興味を示していないかった『キネマ旬報』さえ「これでいいのか！怪獣映画」なる企画を組んで、岡俊雄、小倉真美、双葉十三郎といった面々が流行の怪獣映画の「見世物的発送」を悲観している(『キネマ旬報』1967年5月下旬号)。ここでは新作を酷評する中で、「『ゴジラ』のラスト・シーンなんか、なかなか感動的ですね」「『モスラ』と『ラドン』なんか、ストーリーとしては上出来だと思う」というような言い方で旧作の評価が相対的に上昇していることにも注目しておきたい。アメリカのSF映画との比較の中で、『キングコング』などの正統な影響下にあった初期の『ゴジラ』の素朴な叙情を好意的に評価し、後にパターン化していく中でクオリティが低下していった、という論の立て方が1967年の時点で登場しているのは興味深い。実際ゴジラ映画のこのような「低迷」は興業面にも現れ始め、次第に観客動員数が減っていく中で映画自体の予算も目に見えて縮小されていくが、一方で古典としての『ゴジラ』の存在が認知されていく。ゴジラが「怪獣の王」として存在感を強めていくにも関わらず、作品自体の質が下がっていくという矛盾は、原点としての初代『ゴジラ』の求心力の高まりという方向へと解消されようとしていた。映画評論やSF評論がゴジラ映画の悲惨な状況に冷ややかな目線を向ける中、怪獣ブームに生を受けて育った怪獣ファンたちが募らせていた複雑な思いが表面化する

のはもう少し後のことになる。

2. ファンダムの成立とゴジラ「復活」

「ゴジラは言わば科学の産み落とした鬼っ子、科学（核兵器）と自然（古代生物の生き残り）の野合（放射能によるミューテーション）から誕生した汚れた畸形の生命、そして破滅の象徴—そして死と破壊のイメージの具現だ」——1977年に特撮ファンジン『衝撃波Q』に載せられた論文中での表現である（『宇宙船』1980年2月号）。このようなゴジラの認識は、これまでには全く見られない解釈だといっていい。なぜこの時期に、こうした過激ともいえるゴジラの象徴化が行われるに至ったのか。本章では、実際に『ゴジラ』を普遍的なアイコンへと昇華させていく言説が生まれてきた1980年前後の状況を概観するとともに、サークル「宙」や「怪獣俱楽部」に代表されるようなファンダムの動向に目を向け、誰が、なぜ、既にブームを終えた怪獣映画について語らねばならなかったのかを考えていきたい。まずは怪獣映画の爱好者たちがSFファンダムの中から自立する形で独自の言説を確立し始める1970年代中頃から、そうしたまとまりを集約する中で1980年に誕生した雑誌『宇宙船』の様子を紹介、1984年のゴジラ「復活」を迎える中で彼らが熱望したものと、その結果がどのようなものであったかまでを順を追って見て行きたい。

2-1. 怪獣ファンダムの夜明け

1970年代、怪獣映画をこよなく愛する「怪獣少年」たちの立たされていた状況は極めて厳しいものだった。「新作はどれもグダグダな状態であり、ほとんど義務感で見ている場合も多い、一方、家庭や社会からは子供向け番組は卒業するものという常識を押しつけられて、怪獣ファンはみな大なり小なり孤独を抱えていた」（『まんだらけZENBU』2012年54号）という中島の回想は、当時の怪獣ファンの置かれていた惨めな立ち位置をよく表しているといえる。ゴジラシリーズも1969年から「東宝チャンピオンまつり」として『巨人の星』『アタックNo.1』などのアニメとの抱き合わせで公開されていたような状況で、怪獣映画や特撮番組は誰の目に見ても「子供向け」であった。そんな中、雑誌『SFマガジン』の投稿欄「てればーと」に一通の投書が寄せられる。

私、もちろん純粋なSFファンであります。高校生になって始めてSFを手にして一年余り、かなりSFに対する視野というのも広くなったつもりです。しかし、それとともにテレビや映画の世に言う、変身もの、怪獣ものの大ファンなのであり

ます。そりやあもちろん、ああいったもののSF性は低いでしょう。ただ、バカにしないでまじめに見てゆくと、勸善懲惡のストーリーの中に、SF固有の文明批評めいた要素が発見できるのです。『ゴジラ』『ウルトラQ』『ウルトラマン』『ウルトラセブン』など初期の作品には傑作ちらほら見られ、特に『ゴジラ』などは、日本映画の中で、世界に誇れるのはあれくらいだ。などと言う人がいるほど、すばらしい作品です。ただ一つ残念なことは、現在の作品のあまりの粗悪さ、ストーリーのくだらなさです。安い制作費で高い視聴率を上げる。こんないやらしい考え方で大量生産されたのでは、夢多い子供達が（そして私も含めて）あまりにもかわいそうです。少しでもりっぱなものを作り、少しでも多くの子供達に夢を与えてほしいと思うのは私だけでしょうか？

シリアルスなSFを好み、スペース・オペラをバカにすることはだれだってできます。

しかし、スペース・オペラだって、怪獣映画だってよく見れば、J・G・バラードなんか足もとにも及ばない部分が発見できるのです。

だれかひまな方、あわれな変身マニアといっしょに、日本怪獣史を作りませんか？

ア、そこまでひまな方はいませんね！（『SFマガジン』175号 1973年8月）

この大出弘幸氏の呼びかけに応じて集まったのは、中島紳介、富沢雅彦、開田裕治、竹内博、平田実、渡辺伸夫、南敬二を含む26人。日本初となる怪獣の同好組織「宙」の誕生である。会誌『PUFF』の発行を中心に活動を始めた「宙」は、その後徐々に同人を増やしながら怪獣評論の土壤を作り上げていくことになる。「SFマガジン」を媒介としたことからも明らかに、怪獣ファンダムはすでにあったSFファンダムを土台として出発してきた。そしてそこには、「SFマガジン」上で新作TV・映画情報を伝えるコーナー「トータル・スコープ」を展開していた大伴昌司の強い影響が感じられる。SF雑誌という性格上、ほとんどの怪獣映画が子供だましと切り捨てられる中、唯一特撮映画などの話題を取り上げてくれた大伴の「トータル・スコープ」は当時の怪獣ファンにとって貴重な情報源であった。1973年1月の大伴の急死の後、この「トータル・スコープ」を「フォーカス・オン」というコーナー名で新たに引き継いだのが井口健二・竹内博という後の怪獣ファンダムの中心を担っていく人物たちだったのは、決して偶然ではない。大伴昌司が築いた怪獣映画を愛好する土壤が『SFマガジン』という媒体に僅かにでも受け継がれていたからこそ、上記のような投書が寄せられ、そこからファンダムが育まれていったのである。

その後、「宙」の登場を「先を越された」と感じた竹内博を中心として結成された「怪

獣俱楽部」を筆頭として、この時から様々な特撮ファンクラブが各地に現れ始める。「宙」の関西支部という形で誕生した開田裕治・聖咲奇の「セブンスター」と会誌『衝撃波Q』、九州支部「エル」の『スタークロス』、北海道支部「L&M」の『スカイハイ』、北陸支部「ショートピース」の『MONLO』といった多くのサークルが「宙」の地方支部という名目で全国に誕生していく。

このような、当時の怪獣映画を「まじめに見ていく」という機運を支えた心情として、中島は「自虐」を挙げている。怪獣映画をかろうじて拾い上げてくれる当時のSF界に強く共鳴しながらも、やはりSFという枠組みの中で怪獣映画を低位にしか見なそうとしない状況に「ある種の近親憎悪」を覚えながら、「このままでは、自分たちが大好きな特撮・怪獣映画がダメになってしまい。いや、何とか資料や自分たちなりの評価を残しておかないと、飽きられバカにされたまま消えていってしまうのではないか……」（『まんだらけ ZENBU』2011年51号）という閉塞感が、自分たちを怪獣ファンダムを組織し、評論活動を進めていくような運動へと駆り立てたのだという。前述した大出の投書においても、怪獣映画の「SF性」「文明批評めいた要素」を主張している辺り、怪獣映画の現状に対する複雑な思いが表れているように思える。ここには従来の映画評論やSF評論に対する尊敬と反発の入り混じった、アンビバレンツな感情を見て取ることができる。

また一方で中島は、ようやく声を上げた怪獣ファンダムが当初から行き詰まりを抱えてもいたことを指摘している。「ガチガチの東宝＝円谷原理主義者」だったという中島自身も含め、当時の「PUFF」などの同人誌は「昭和ゴジラシリーズの後期、ポスト円谷の東宝特撮を支えた福田純監督と中野昭慶特技監督に対する激烈な批判や、「帰ってきたウルトラマン」以降の第2期ウルトラシリーズへの（マニア愛の裏返しである）失望と不満、あわせて放送中の子ども向け番組への怨嗟の声」（『まんだらけ ZENBU』2012年56号）で溢れていたという。そうした言説状況に一石を投じたのが、大手の引退後に中島と共に「PUFF」を再興した主要メンバーでもある富沢雅彦だった。中島は、東映の変身番組を特集した『PUFF』第二号での巻頭言での富沢の「中には何かと東映作品をバカにする向きもあるが、そんな輩には、結局ウルトラも東宝特撮ものも、正当には評価し得ないだろう」という言葉を「それまで東宝＝ウルトラ至上主義に凝り固まっていた僕の目を開かせてくれた」（『まんだらけ ZENBU』2012年55号）と述懐している。そして富沢のこうした姿勢は後の富沢自身の活動のみならず、『PUFF』などを経て1986年の彼の急死後も雑誌『宇宙船』へと受け継がれていくことになるが、このことからも明らかのように、ファンたちの『ゴジラ』含め怪獣映画に対する態度は必ずしも一枚岩ではなかった。特に『ゴジラ』に関していえば、ゴジラが核の象徴であり「破壊神」で

あるといったような評価はたとえそれが前後の時代を鑑みれば極めて異質なものであつたとしても、彼らの間では既に共有されてしまった常識であり、だからこそわざわざ時間をかけて論じる程のものでもないという微妙な事態がそこでは生じている。『ゴジラ』を原点かつ頂点とした作品体系はそもそも怪獣ファンとしての彼らのあり方そのものに無意識のうちに前提として内包されており、むしろそれ以降のシリーズ作品やともすればアニメや漫画の作品をどう評価するかという部分の方が盛んな議論および興味の対象となってくる。つまり過去作の偉大さを事前に共有した上で、その後の作品を評価するか・しないかという対立が発生していると言えるが、そこには過去作に対する距離感の微妙な違いも見て取ることができるだろう。怪獣にまつわる言説空間はこうした重層性を抱えたまま徐々に拡大していくことになるが、それは独自の核たるメディア『宇宙船』をついに獲得するに至り、大きく変化を遂げていく。

2-2. 『宇宙船』

全国各地で特撮ファンクラブやその同人誌出版が活気を迎える中、雑誌『宇宙船』はまさにそうした機運を一手に引き受けるメディアとして出現したといえる。ここへ至って、怪獣評論は従来のSF言説の空間からの脱皮を果たしていくことになる。

竹内博と「怪獣俱楽部」のメンバーが主な制作に関わった1978年の『ファンタスティック TVコレクション 空想特撮映像のすばらしき世界ウルトラマン ウルトラセブン ウルトラQ』とそれに次ぐ『マンガ少年別冊 すばらしき特撮映像の世界』といったムック本を母体とする形で創刊された雑誌『宇宙船』を作り上げた中心的人物となるのが、版元の朝日ソノラマの村山実に加え、当時フリーの編集者だった安井尚志と聖咲奇の二人だ。もちろん「宙」「怪獣俱楽部」関係者の池田憲章や冰川竜介といった面々も執筆に深く関わっているが、かつて村山が大伴昌司と組んで作っていたような怪獣ものの出版市場の広がりに注目し、安井や聖といった編集者氣質のファンがそこに加わっていくという動きは興味深い。注目すべきは、この時すでに怪獣映画や特撮番組といったコンテンツは出版界にとって十分採算のとれるものになりつつあったという点である。怪獣ファンダムは『宇宙船』発刊の前後を通して、商業出版の世界へと進出していくことになった。このような展開も、『ゴジラ』言説の拡大という意味では重要だったといえるだろう。

『宇宙船』創刊以降、ファンジンも含めて怪獣映画に関する出版状況はさらに活気を増していく。『宇宙船』紙上の紹介ページに寄せられる同人誌の数もどんどん増えていき、図鑑やムック本といった書籍も数多く出版されていく。『宇宙船』1982年5月号で紹介されたファンジンは38冊、11月号では「50誌を超え」、以降はクオリティの高いもの

だけが選定されて紹介されることになった。こうした紹介コーナーを通じて各地のサークル同士の交流が進み、またファンジンの存在も認知されていったのだろう。後の述懐によれば、この時期は「ファンの活動のオーガナイゼーションが急速に進み、旧作に対する評価・位置付けの意志統一が出来上がった頃」(『宇宙船』1992年60号)であった。一方で『宇宙船』誌上で組まれていく「ALL ABOUT 大魔神」(『宇宙船』1981年8号)「大映獣ガメラ シリーズ」(『宇宙船』1982年12号・13号)といった特集は、固まった評価をあえて外すかのようなものだったのかも知れない。ファンジンの輪が全国各地に広がっていく中で、その核たる『宇宙船』の構成に意匠を凝らそうとの努力の跡が見て取れるようである。いずれにせよ、怪獣ファンダムは『宇宙船』という母艦を得て、ある程度の多様性をも保持したままにその絶頂期を迎えるようとしていた。

そしてこうした状況の中、ゴジラ「復活」の話が浮上してくる。

2-3. ゴジラ「復活」

1975年に中断して以来、ゴジラシリーズを再開させようという計画は東宝社内でもずっとくすぶっていた。資料によると、『メカゴジラの逆襲』にてゴジラシリーズの中止が決まった直後からすでに当時東宝の関連会社・東宝映像の社長だった田中友幸がゴジラの新企画を構想していたことが分かる〔木原・清水・中村 2010〕。田中は以前から温めていた脚本を脚本家の中西隆三、ついで村尾昭に託してプロットを依頼し、新企画を着々と進めていった。さらに1978年2月には「ゴジラ復活会議」と銘打って田中自身ほか、東宝映像社員の角田健一郎、坂野義光、外部から有識者として評論家の石上三登志、映画評論家の白井佳夫、東京新聞の外山朗、読売新聞の西沢正史といった面々が集められ、企画の方向性が話し合われている。この時プロットを依頼する先としてSF作家の眉村卓と光瀬龍に加え、それまで多くの怪獣映画で脚本を書いてきた関沢新一と、外山朗の四名が決められた。ここにSF作家の荒巻義雄と田中の部下だった中河原哲治のプロットも加わり、いくつかのプロット案が並行しながら企画が進んでいくことになる。最終的に村尾の脚本を検討稿として『ゴジラの復活』と題する企画書が1980年の秋頃に東宝本社に提出されたようだが、この企画が実現されることはなかった。この間、アメリカにおけるゴジラシリーズの権利者でもあった映画プロデューサーのヘンリー・G・サバースタインから日米合作の企画が1980年に東宝に持ち込まれたりもしたが、こちらも交渉が噛み合わずに頓挫してしまっている。

こうした状況の中、田中が注目したのが怪獣ファンダムの盛り上がりであった。この頃、『宇宙船』の面々も深く関わった1981年の「第1回 アマチュア連合大会」の主宰だった

永島治がその名も「ゴジラ復活委員会」なる団体を立ち上げ東宝側に強くアピールしていた他、各地で旧作品の上映会が催されて人気を博していた。こうした動向は『宇宙船』でも大々的に取り上げられているが、会場の盛り上がりのみならず、東宝側もこうしたファンイベントに積極的に協力していた事実も見て取ることができる。1983年には東宝自ら「ゴジラ 1983 復活フェスティバル」を開催、『ゴジラ』以下10本の初期作品のリバイバル上映が全国17館で見ることができるという一大企画であった（『宇宙船』1983年15号）。この「復活祭」での手応えを十分に感じた東宝経営陣は、ついにゴジラの新企画を始動させることになる。

田中友幸プロデューサーが打ち出した新しいゴジラのコンセプトは、「原点回帰」と「怖いゴジラ」を目指すというものであった。「ゴジラは『神』であり、無敵、人間との意志の疎通はない」（『キネマ旬報』1995年12月下旬号）との田中の宣言の下、ゴジラはこれまでにない凶暴な造形に作り上げられ、ストーリーにおいても『ゴジラ』以降のシリーズの存在自体を抹消し、初代『ゴジラ』の直接の続編という立ち位置を貫くことで「原点回帰」を強く意識させるものに仕上がった。ゴジラは原潜、統いて原子力発電所を襲撃する中で放射能の怪物として描写され、さらにゴジラへの核兵器の使用をめぐって国際情勢が紛糾する。完成した『ゴジラ（84年版）』は、まさにファンダム中で醸成されてきた「原点」としてのゴジラの要素がふんだんに詰め込まれた映画だったといえる。それは「『ゴジラ』が出てくると、観客は笑う」ようなかつての『ゴジラ』ではなく、ファンダムが確立した今、前提として共有されていた古典としての『ゴジラ』であったのだ。ここには「原点回帰」の意味合いを巧みに活用して新しい作品を仕上げていく田中プロデューサーの戦略を見て取ることができる。

ゴジラはこうして念願の復活を遂げた。しかし、新作に対するファンたちの反応は、一筋縄ではいかない複雑なものであった。「ファン待望」と銘打って製作された『ゴジラ（84年版）』だが、その内実は、果たしてどのようなものだったのだろうか。彼らの思いはそこで、どの程度顧みられたのか。『宇宙船』1985年2月号の特集「宇宙船はゴジラをこう見た！」に寄せられた新作『ゴジラ（84年版）』の評は、大きく割れている。

「正直な話、まったく期待していなかった」が、それでも「ああ、僕はやっぱりゴジラが、そして怪獣映画が大好きだったんだ！」と熱狂を隠さない中島紳介と、「素直に見て第一に面白いと思った」と好意的な竹内博の二人は『ゴジラ（84年版）』擁護派といつていい。中島と同じく期待はしていなかったという開田裕治の「むしろ考えていたよりはいい出来になってくれていたと思います」という評価も、一応は擁護側に属するかと思われる。「とにかく作ってくれたということをまず大いに喜びたい」という金田益実と、「恐らく『ゴ

ジラ」はヒットするだろう」と言いつつ「それでよかったのかという疑問は残る」という菊地秀行は慎重派。「本誌は今回のゴジラに納得できない」「ファンの本当に欲していたのはこの映画じゃない」と宣言する聖咲奇は唯一真っ向からの否定派である。こうした六つの評論の後に「総話」として会川昇が「ゴジラが復活した、という風に考えていく意見はファンサイドにもまるで見当たらぬようだ」と前置きした後、「人間の都合で恐怖にもヒーローにもされ、(中略) それでも何もいふことができない「疲れた」存在に見えて仕方なかった」という見解を述べて特集は締めくくられている。会川の文章からも、どうやら新作ゴジラに納得できていない様子が伝わってくるようだ。

これは作品単体への評価の違いというより、今後の怪獣映画の展開を楽観視するか・悲観視するかという対立ともいえる。擁護派の中島が「これから怪獣映画の未来を予感させるに十分なポテンシャル」を感じ、竹内が「再び次回作に期待をつなげることが出来た」と語っているように、彼らは『ゴジラ (84年版)』を単体として楽しむばかりでなく、それが切り開き得る新たな怪獣映画の時代を感じ取っているのだ。「だけど、今回の『ゴジラ』が当たれば、第二・第三の僕たちの見たい特撮映画がね、作られるかも知れないじゃないですか」という金田もその点では今後の怪獣映画の展開に期待を寄せている側だといえる。色々と難癖をつけたくなる気持ちをぐっと抑え、「一本の映画としてああだこうだいるのは、あと数年先でもね、いいんじゃないですか?」と問い合わせる金田の姿勢からはファンとしての複雑な心境が見て取れる。

一方で同じ慎重派の菊地は、今後の怪獣映画のあり方そのものに疑問を呈す。「ヒットすれば(しなくとも?) 東宝は二作目、三作目を連打するであろう。他社も追随するかも知れない。映画とTVにまたぞろ特撮番組が横行するかも知れない。しかし、その頂点を新作「ゴジラ」として場合、状況は何の変化も見せぬのではないか。純粋に新しい観点からみた特撮映画、特撮すら使用しない本格SF映画——これらが生まれる可能性は、ついにあるまい」この菊地の指摘は鋭く、また絶望的なものである。おそらく彼の中には「怪獣ブーム」の散々な体たらくを目の当たりにして、何とか怪獣映画にかつての栄光を取り戻そうと奮闘していた時の記憶が残っているのだろう。そして今、ようやく待ち望んだ新作『ゴジラ (84年版)』とその人気ぶりを目撃してなお、何の変化も見せていない状況に気づいてしまったのである。「ゴジラは復活した。はたして、それは必要なことだったのだろうか。回答はまだ出でていない。すべては、それからだ」という彼の問いかけは、色々な示唆を含んでいるといえる。

それから8ヶ月後の『宇宙船』1985年10月号に載せられた開田裕治の文章は、菊地の投げかけた問い合わせに対するひとつの「回答」のように思える。「今となっては、世間から

見事なほど完璧に忘れ去られてしまったゴジラ」にわだかまりを感じてしまうという開田は、「もちろんあの新作「ゴジラ」の大ヒットで一発逆転起死回生、日本に怪獣ブームが巻き起こるなどと幻想を抱いたりはしませんでしたけれど、やっぱりもうちょっと何とかして頂きたかった」と正直な感想を吐露している。「あの新作「ゴジラ」のヒットは（残念ながら）作品自体の面白さによるものでも、ゴジラのキャラクターそのものの「根強い人気」などによるものではなく、マスコミ先導型のブームの大波のうまくサーフボードが乗つかってしまった結果としての最高到達点であったのです」という開田の分析からは、言い逃れようのない敗北感と諦念が漂う。「今、甦らなければならないのは、すでにモンスター映画の殿堂入りを果たしてしまった"ゴジラ"などではなく、かつての怪獣映画に溢れていた驚異であり、高揚感であり、当たりまえの日常がぶつとばされてしまう爽快感であり、それら全部ひっくるめてあざやかに料理してしまう"センス"なのです」と語る開田の中にはまだ怪獣映画に対する希望の火が消えずに残っているよう見えるが、それは「"ゴジラ"など」ではないという言葉が重く響く。もちろんこの後1989年の『ゴジラ vs ピオランテ』を続編として新たな『平成ゴジラシリーズ』が始動し、開田の絶望的な予測は少しは上方修正されていくのだが——結局ゴジラの「復活」は、どういう結果を我々にもたらしたのだろうか。

そもそも、新ゴジラの「原点回帰」というコンセプト自体がどのような問題を含んでいたのだろうか。新作『ゴジラ（84年版）』がマスコミで大々的に取り上げられ、『キネマ旬報』の表紙さえ飾るような状況は、商業主義に絡め取られてしまった「怪獣ブーム」を否が応でも思い出させただろう（『キネマ旬報』1984年12月下旬号）。そして同時にそれは初代『ゴジラ』と円谷英二によって象徴される怪獣映画の「かつての栄光」なるものの曖昧ささえ露呈してしまった。それはかつて富沢雅彦が一石を投じて見せた「東宝＝円谷原理主義」が再び揺らぐことを意味する。「怪獣ブーム」を否定し、平和への願いと原水爆の恐怖とを併せ持った最初の『ゴジラ』に回帰した結果が、しかし彼らの思い描いていたものとどこか食い違っていたということは、怪獣映画評論の行き詰まりを露わにしてしまったのではないだろうか。竹内や開田など、新作『ゴジラ（84年版）』にあまり期待していなかったという面々は、ある程度こうした結果を予想していたかも知れない。こうして『ゴジラ（84年版）』を大きな転換点として、怪獣映画をめぐる言説空間はその性格を変質させていくことになる。

怪獣ファンダムは、かつての盛り上がりを徐々に失っていく。ファンジンは新たに登場した『宇宙戦艦ヤマト』『うる星やつら』などのアニメ中心のものに取って代わり、『宇宙船』は成功を収めつつあった『平成ゴジラシリーズ』のみならず『平成ウルトラマン

シリーズ」「平成仮面ライダーシリーズ」といった特撮番組をフォローする雑誌へと変わっていった。これはゴジラ復活による「怪獣映画をもう一度」という願いが実現したひとつ目の結果によるものと言っていいだろう。怪獣映画が復活した今、『宇宙船』含め怪獣ジャーナリズムが選択したのはいつまでも過去を懐かしむことではなく、現在進行しつつある念願の新シリーズを支えることだった。そうした新シリーズは時に旧来のファンから冷たい目線を向けられながらも商業的に成功していき、新たなファンたちを生み出すことになる。

その一方で、「怪獣映画を真面目に語ろう」というファンたちのもう一つの願いも新たな形で結実し始める。1992年の『怪獣学・入門』と『ゴジラとヤマトとぼくらの民主主義』を皮切りに出版界にはゴジラ関連の書籍が溢れていき、事態はあたかも「ゴジラ本ブーム」というべき様相を呈していた。奇妙なのは、現実には「平成ゴジラシリーズ」が今までに進行中だというのにも関わらず、そのほとんどが初代『ゴジラ』のみを語ろうという性格のものだということだ。こうした状況は、「平成ゴジラシリーズ」がお正月のファミリー映画として一般に受け入れられていく一方で、復活『ゴジラ（84年版）』が見つけることのできなかつたゴジラの「原点」をそれでも探し求めようというラジカルな姿勢の現れということもできよう。『宇宙船』が「平成ゴジラシリーズ」に追随する形で娯楽作品としての新しい怪獣映画のあり方を肯定していく傍らで、着地点を失ったゴジラの物語は彼らの手を離れ、先鋭化しながら広がっていく。こうして高度に理論化された様々な『ゴジラ』解釈が出来上がっていくことになるのだが、これもゴジラが1984年の「復活」を経て我々に残してくれた、ひとつの結果ということができるのかも知れない。

おわりに

2011年の福島第一原発事故を経て、日本の＜核と戦後＞のアイコンたる『ゴジラ』が言及されることがまた増えている〔佐藤 2013〕。『ゴジラ』という作品がそうした問題を語る際のひとつの指針となり得る程のものとして機能することは、日本の映画界のみならず、広い意味での言論空間全体にとって大きな貢献であることは疑いようがない。だがその収穫は、1970年代から80年代にかけて、とある怪獣ファンたちが傾けた情熱と、その行き詰まりによって結果的に生み出されたものであった。そのようなゴジラ言説の歴史性は決して意識される必要がないし、現にあまり顧みられてはいないのだが、際限なくあちこちに飛び火するような『ゴジラ』論が目立ってきたように思える現在、そうしたかつての成果と失敗について再び思いを馳せることは、不毛ではあるまい。『ゴジラ』と怪獣映画が築いたファンダムが1980年代に「おたく」なる語に回収されていき、

アニメやマンガといったサブカルチャーが公の場で堂々と語られるようになってしまった今、ひとつの事例研究としてこの論文がそうした「サブカルチャーを語る」ことの意味や限界、展望を考える上でのきっかけになってくれれば幸いである。

参考文献

『宇宙船』朝日ソノラマ（1980～2005）、ホビージャパン（2007～）

『映画評論』映画出版社

『SFマガジン』早川書房

『キネマ旬報』キネマ旬報社

『まんだらけZENBU』まんだらけ出版

『机』紀伊國屋書店

赤坂憲雄 1992 「ゴジラは、なぜ皇居をふめないか？」 石井慎二 編『別冊宝島 怪獣学・入門』宝島社

加藤典洋 2010 『さようなら、ゴジラたち 戦後から遠く離れて』 岩波書店

木原浩勝、清水俊文、中村哲 2010 『「ゴジラ」東宝特撮未発表資料アーカイヴ プロデューサー・田中友幸とその時代』 角川書店

佐藤健志 1992 『ゴジラとヤマトとぼくらの民主主義』 文芸春秋

—— 2013 『震災ゴジラ！戦後は破局へと回帰する』 VNC

竹内博 1988 『証言構成 OHの肖像 大伴昌司とその時代』 飛鳥新社

—— 2001 『元祖怪獣少年の日本特撮映画研究四十年』 実業之日本社

田中文雄 1993 『神（ゴジラ）を放った男—映画製作者田中友幸とその時代』 キネマ旬報社

ピーター・ミュソッフ 1998 『ゴジラとは何か』 講談社

樋口尚文 1992 『グッドモーニング、ゴジラ 監督本田猪四郎と撮影所の時代』 筑摩書房

双葉十三郎 1992 『日本映画批判 1932-1956』 トバーズプレス

三島由紀夫 1999 『三島由紀夫映画論集成』 ワイズ出版