

火を吹くゴジラと燃えない団地
—「戦災」の記憶から断絶されるフランケンシュタイン—

今井瞳良

はじめに：『ゴジラ』と『フランケンシュタイン対地底怪獣』

本多猪四郎監督は『フランケンシュタイン対地底怪獣』(1965年)を次のように回想している。

団地やなんかのところへ出てきても、ゴジラとか何とか、もうひとつ作ったものならいいけど、皮膚から何から同じ人間だからね。ボロボロの服を着てても、団地のセットのそばに来ると、縮尺のバランスはとれているはずなんだけど、レンズの正直さがどうしてもね。なんかアンバランスでしょ。リアルな形にならない。大きいっていう感じにならないんですよ。これが特撮の限界みたいなもんでね。¹

着ぐるみを纏ったゴジラとは異なり、フランケンシュタインは人間がそのまま演じているため、団地のセットと並んだ時に大きさの表現として不自然になってしまったという。一方、『ゴジラ』(1954年)について、次のように述べている。

生身のゴジラが火を吹くなんてバカなことという意見が多かった・・・僕らも、放射能というのは炎が出るというんじゃないということは、判っているけども。視覚的に表現しなければならぬ映画では、あれ以外にはない。²

放射能を視覚的に表現するために「嘘³」をついてまで火を吹くゴジラを登場させた本多が⁴、リアルな大きさに見えないと分かりながらも、生身の人間が演じるフランケンシュタインと団地のセットを並べたのはなぜであろうか。その糸口は、批評家の切通理作による次の指摘にある。

『ゴジラ』第一作の時、燃える松坂屋の下で「お父ちゃまのところへ行くのよ」と子どもを抱きしめた母は、戦後九年経ってもまだ人々の意識の底に残留していた、戦災への情動的同一性に訴えかけるものがあった。だがその十一年後、『フランケンシュタイン対地底怪獣』が作られた六五年において、「終戦直後にたくさんいた」浮浪児は、綺麗に整理された団地に紛れ込んだ異物でしかない。・・・浮浪児がまだいるという戦後すぐの現実と、個々の生活が閉ざされたものになりつつある戦後二十年目の断絶がそこにはまざまざと現れている⁵

戦災の記憶を背景にゴジラは街を燃やすことによって心情的同一性に訴えかけたが、『フランケンシュタイン対地底怪獣』では団地によって戦後の断絶が現れているという。これは、団地が登場した歴史的背景と重なってくる。戦後の住宅不足の解消を目的とした団地は、戦災の記憶から不燃性の住宅を供給するために⁶、鉄筋コンクリート造で建設されていった。戦後というコンテキストにおいて、「火を吹くゴジラ」は戦災の記憶を呼び戻し、「燃えない団地」はその記憶を乗り越えようとしていた。ゴジラと団地は戦災の記憶をめぐって対比的な関係にあったのだ。一方、戦争末期にドイツから日本に運ばれた怪物の心臓が広島で被爆することによって生まれたフランケンシュタインと水爆実験によって目を覚ましたゴジラは、被爆をめぐって同一線上にあった。評論家の小林淳は「ゴジラ映画がスポットライトのあたる表舞台を堂々と練り歩く王道怪獣映画であるなら、フランケンシュタイン映画二作は裏街道をひっそりと歩いているようなイメージをかもす怪獣映画である⁷」と指摘しているが、怪獣映画として表裏の関係にある『ゴジラ』と『フランケンシュタイン対地底怪獣』には、「戦災」の記憶をめぐる断絶と「被爆」をめぐる連続性が混在している。フランケンシュタインと団地は、この断続のアンバランスさを表しているかのようである。

本稿は、『フランケンシュタイン対地底怪獣』の原爆表象がどのような意味を持っていたのか論じていく。これまで『フランケンシュタイン対地底怪獣』は、第一作目『ゴジラ』が持っていた戦争・原水爆のイメージを東宝特撮が失っていったことを証しする作品の代表例とされてきた。社会学者の好井裕明は、『ゴジラ』を「リアルな戦争の記憶」を背景に「当時の人びとの日常に確実に、“息付いていた”リアルな恐怖としての原水爆イメージ⁸」を示した「特撮怪獣映画の原点」と高く評価する一方で、『フランケンシュタイン対地底怪獣』を「ただ尋常ではない存在、異形の存在が登場する「わけ」「理由づけ」にだけ、被曝やヒロシマのイメージが使われた...脱色されたリアルとしての原水爆のイメージ⁹」の典型的な作品としている。東宝特撮における戦争・核兵器の影響を論じた内田一樹は、『ゴジラ』第一作を除いて、東宝特撮における「戦争の影」は、旧日本軍の秘密兵器が物語を進展させる要素として登場する程度である¹⁰と指摘し、例の一つとしてフランケンシュタインを挙げている。また、「原子力映画」というカテゴリーを提唱するミツヨ・ワダ・マルシアーノは、観客に原子力の「安全神話」を提示した作品の代表例として、不可視な事象である被曝を可視化するフランケンシュタインを物語空間に閉じ込める『フランケンシュタイン対地底怪獣』を挙げている¹¹。『ゴジラ』とは異なり『フランケンシュタイン対地底怪獣』は、戦争・原水爆の表象に対して批評性を欠いた作品として論じられてきたのである。

しかし、フランケンシュタインが原爆による「被爆者」であることに着目するならば、団地に「紛れ込んだ異物」として描かれていることは、重要な意味を持っている。なぜなら、「戦災」

の記憶から断絶される「被爆者」を描いていると言えるからである。『ゴジラ』と『フランケンシュタイン対地底怪獣』の「戦災」の記憶と「被爆」をめぐる断続に着目することで、『フランケンシュタイン対地底怪獣』が原爆表象として重要な意味を持っていることを明らかにしていきたい。

1、火を吹くゴジラの襲来

これまでゴジラには様々な意味が読み込まれてきたが、社会学者の吉見俊哉はゴジラ解釈の方向として四通りのパターンがありえると指摘している。ゴジラ自体を「他者としてのアメリカ」あるいは「自己としての日本」のとみなす二通りに、ゴジラによる東京襲来を「過去の戦争の記憶」あるいは「未来の核戦争の恐怖」へと結びつけるという二通りを組み合わせた四通りである¹²。しかし、前述したようにゴジラは水爆実験によって目を覚ましたら怪獣であり、「過去の戦争」と直接には結びついてはいない。吉見はゴジラと「戦争の記憶」の関係を次のように論じている。

ゴジラによる東京破壊が意味したのは、広島や長崎に続き、東京も原爆投下によって破壊されることであり、もちろんここには一九四五年三月一〇日の東京大空襲の生々しい記憶は広島や長崎の記憶に合成されていた。¹³

ゴジラが「過去の戦争」へと結びつけられるのは、東京破壊が東京大空襲の記憶を呼び覚ますからだという。それでは、ゴジラの東京襲来に広島・長崎の記憶が合成されるのは何故だろうか。文学研究者の川村湊は「ゴジラによる都市破壊は、空襲による日本の都市の焼尽、とりわけ広島・長崎の壊滅的な都市破壊を思い起こさずにはいられなかったはずだ¹⁴」と都市破壊に基づいてゴジラ襲来を広島・長崎に結びつけている。ゴジラが東京大空襲と広島・長崎の原爆の記憶を合成する「過去の戦争の記憶」と結びつけられるのは、「火を吹くゴジラ」という本多がついた「嘘」に基づいた都市の焼尽に起因しているのである。

一方、評論家の川本三郎は『ゴジラ』における東京大空襲と広島・長崎の原爆の微妙な差異を指摘している。

ゴジラの出現によって逃げまどう東京の人間たちの姿や、ゴジラによって破壊され焼野原となった東京の町は、昭和二十九年の時点ではついこのあいだの悲惨な東京大空襲を思わせるには充分であるし、病院に収容されたゴジラの犠牲者の姿は、広島・長崎の原爆の犠牲者を思わせもする¹⁵

川本は、焼野原は東京大空襲を思わせ、犠牲者が広島・長崎の原爆を思わせると、ゴジラの襲来を「戦争」の記憶と一緒にするのではなく、東京大空襲と広島・長崎の原爆を分けている。これは、作品に沿っている。ゴジラ襲来のシーンを見てみよう。ゴジラの東京襲来によって、燃えさかる松坂屋の下で母親が子どもたちを抱きかかえながら「もう、おとうちゃまのそばに行くのよ。ねえ、もうすぐ、もうすぐ、おとうちゃまのところに行くのよ」と言うのに続き、テレビのアナウンサーが「信じられません。全く信じられません。しかもその信じられない事件が今、我々の眼前において展開されているのであります。今やゴジラの通過したあとは炎の海と化し、見渡せば銀座尾張町から新橋、田町、芝、芝浦方面は全くの火の海です」とアナウンスする。続いて、火の海と化した東京が映し出される(図1)。川本が指摘した通り、焼野原は空襲を思わせるのに充分であったらう。一方、ゴジラの犠牲者たちが収容された病院では医師が、子どもにガイガーカウンターをあてて、被爆していることを確認している¹⁶。ゴジラの犠牲者は被爆者であることが示されているのだ。空襲を思い起こさせたゴジラ襲来と、「被爆者」として描かれたゴジラ犠牲者という二つの側面を川本は正確に捉えていた。



図1『ゴジラ』



図2『ゴジラ』

ゴジラ犠牲者を「被爆者」として描いたシーンは、広島原爆映画を明確に参照している。『ゴジラ』以前に広島原爆を描いた映画として、ともに教育学者の長田新が編纂した文集『原爆の子～広島少年少女のうたえ』(岩波書店、1951年)を原作とした『原爆の子』(新藤兼人監督、1952年)と『ひろしま』(関川秀雄監督、1953年)が製作されている。『ゴジラ』を含めた三作すべてで伊福部昭が音楽を担当し、特に『ひろしま』で原爆による被害を描いたシーンに



図3『ひろしま』

使用された「伊福部レクイエム」は、ゴジラ犠牲者を捉えたシーンに転用された¹⁷。『ひろしま』と『ゴジラ』の類似は旋律に留まらない。約20分にもわたる『ひろしま』の被爆直後の惨状を描いたシーンは、市街地の被害状況を提示した後、防空壕へと移動していく。同じく『ゴジラ』

も市街地の映像から病院へとショットが移っていく。防空壕と病院ではトラベリングショットが使用され、ともにシーンの終盤で「伊福部レクイエム」に母親を失った女の子の泣き声が重ねられる(図 2,3)。『ゴジラ』は犠牲者の描き方によって、自身を明確に広島原爆映画に位置付けている。

ゴジラ犠牲者が「被爆者」として描かれていることは、物語的にも重要な意味を持っている。

ゴジラ調査団のメンバーであった萩原恵美子は、ガイガーカウンターを持つ医師の横で、子どもが被爆していることを目撃する(図 4)。そして、母親が亡くなり泣き出した子どもを抱きかかえた恵美子は、元婚約者の芹沢博士が研究していた「オキシジェン・デストロイヤー」の存在を恋人の尾形に明かす。「オキシジェン・デストロイヤー」は水中の酸素を破壊し、あらゆる生物を死滅させる危険な研究であった



図 4 『ゴジラ』

ため、恵美子は芹沢から秘密にするよう言われていた。恵美子は、ゴジラの放った放射能の影響で子どもたちが被爆している悲惨な状況を目撃することで、芹沢の秘密を明かすのである。恵美子と尾形に説得された芹沢は「オキシジェン・デストロイヤー」を使用して、ゴジラを死に至らしめることとなる。ゴジラの犠牲者が「被爆者」であることが、「オキシジェン・デストロイヤー」の秘密を明かすきっかけとして重要な意味を持っているのだ。

川本は『ゴジラ』を「戦災」の映画と捉えている。

『ゴジラ』をいま見直してみてもいざばん驚くことは、この映画が「怪獣映画」であるよりも「戦争映画」であることだ。その戦争もSF映画におけるゲーム感覚的な戦争ではなく、ついこのあいだの戦争である。空想の戦争ではなく、記憶にいまだなまなましい戦争、さらにいえば、「戦争」というより「戦災」「戦禍」の映画なのだ。¹⁸

「火を吹くゴジラ」による「戦災」には、焼野原と被爆という二つの側面があった。『ゴジラ』公開の翌年に設立された日本住宅公団は、焼野原からの復興を目的として団地の建造を進めていくこととなる。

2、燃えない団地の登場

1955年に制定された日本住宅公団法の第一条には次のようにある。

日本住宅公団は、住宅の不足の著しい地域において、住宅に困窮する勤労者のために耐火性を有する構造の集団住宅及び宅地の大規模な供給を行うとともに、健全な新市街地を達成するための土地区画整理事業を施行することにより、国民生活の安定と社会福祉の増進に寄与することを目的とする。

日本住宅公団が供給する住宅は耐火性を有しなければならないことが、公団法で謳われている。戦後の区切りを考える上で度々言及される 1956 年経済白書の「もはや『戦後』ではない」の 3 年後、1959 年国民生活白書には「住宅事情はまだ戦後」と記されていた。1945 年 11 月に設立された戦災復興院は終戦直後の住宅不足を 420 万戸と発表していたが、住宅の復興は極端に遅れていく。そして、1955 年 3 月に第二次鳩山一郎内閣が 10 年間で 420 万戸を建設し、住宅難を一掃する「住宅建設十箇年計画」を打ち出す。この 420 万戸という数字は、当時不足していた住宅 270 万戸と、毎年の新規需要 15 万戸が 10 年間の 150 万戸を合わせたものであった¹⁹。戦後 10 年を経ても続く住宅問題を予算編成に盛り込んだ内閣によって、日本住宅公団法が制定されて、日本住宅公団が設立される。日本住宅公団が供給する集合住宅=団地は戦後復興の一翼を担う存在として登場したのだ。団地が耐火性を必要とした理由について、『日本住宅公団一〇年史』は「住宅を不燃化していく意図は・・・木造住宅の集団である日本の都市が空襲にともなう火災であるようにもろくついえ去ったことに対する真剣な反省から由来したものであった²⁰」としている。「戦災」の記憶を背景に、「燃えない団地」が求められていった。

日本住宅公団が選んだ燃えない団地の素材は、鉄筋コンクリートであった。鉄筋コンクリートの住宅自体は団地以前に全く無かったわけではなく、戦前から存在していたが²¹、戦時の資材統制の影響で建てられなくなっていた。戦後初の鉄筋コンクリート造のアパートとして、1948 年に高輪アパートが立てられているが²²、団地の登場が鉄筋コンクリート造による住宅が本格化するきっかけとなった²³。日本住宅公団の初代総長・加納久朗が中心となって導入し、団地の代名詞となったダイニングキッチン、ステンレス流し、シリンダー錠、水洗トイレ、屋内風呂、スチールサッシなどの設備だけでなく、団地は鉄筋コンクリート造という工法においても住宅に大きな影響を持った²⁴。団地は「戦災」の記憶を乗り越えるために、耐火性の鉄筋コンクリートで大規模な住宅開発を行い、戦後の復興を担っていった²⁵。

しかし、いくら焼野原が姿を消したとしても、被爆者の問題は残り続けた。1952 年 4 月 28 日に講和条約が発効され占領が終結すると、広島・長崎の被爆直後の惨状を描いた絵画や写真が相次いで出版され、特に『アサヒグラフ』1952 年 8 月 6 日号の特集「原爆被害の初公開」は強いインパクトを持った²⁶。この特集では、広島・長崎の原爆投下直後の都市だけでなく、犠牲者の様子を写真によって伝えている²⁷。この文脈で、『ゴジラ』の焼野原と被爆があり、『フラン

ケンシュタイン対地底怪獣』の団地とフランケンシュタインがあった。焼野原からの復興によって「戦災」の記憶を乗り越えようとする「燃えない団地」と原爆によって生まれた「被爆者」であるフランケンシュタインは、どのように対峙するのであろうか。

3、団地から断絶されるフランケンシュタイン

管見の限り、本多は二本の特撮映画に団地を登場させている。『キングコング対ゴジラ』(1962年)と『フランケンシュタイン対地底怪獣』である。ライターの大山顕、脚本家の佐藤大、ライターの速水健朗からなる団地好きユニット団地団は²⁸、『ウルトラマン』(1966～67年)と『ウルトラセブン』(1967～68年)を例に特撮における団地の機能として二つのことを指摘している²⁹。一つ目は、大きさの表現である。「団地を比較の対象とすることで怪獣の大きさを示す、つまりスケール感を出しやすいんでしょね³⁰」と、団地が大きさの表現となっているという。二つ目は、未知の生物が住みやすいということである。「この時代の団地っていうのは、よそ者たちが集まってくる場所なわけですよ。隣に住んでいる人は、元々どこから来た人なのか知らないんです。未知の人と出会う恐怖、「隣に住んでいる人は怪しいんじゃないか」みたいな不安がSF的設定の元になっている気がします³¹」と指摘している。ところが、この二つの指摘は本多の団地には当てはまらない。冒頭の引用にあったように、本多は『フランケンシュタイン対地底怪獣』では、団地が大きさの表現としてはうまくいかなかったことを証言している³²。また、本多は特撮やSFを得意としたため、未知の人と出会う恐怖・不安のために団地を登場させたということは考えられそうだが、こちらも当てはまらない。『キングコング対ゴジラ』と『フランケンシュタイン対地底怪獣』では、ともに主人公が団地に住んでいるが、宇宙人に侵略されていることもなければ、未知の隣人と出会うこともない。それではなぜ、本多は団地を作品に登場させたのであろうか。

小林淳によると、1960年前後にアメリカでキングコングとフランケンシュタインを戦わせる企画が持ち上がったが難航し、変更を重ねているうちに東宝へと企画が持ち込まれ³³、キングコングとフランケンシュタインの使用権が東宝にわたることとなり、『キングコング対ゴジラ』が製作される³⁴。同作のヒットにより、アメリカのベネディクト・プロダクションが東宝にフランケンシュタインを登場させる映画の製作を打診する。脚本家ジェリー・ソウルの原案を馬淵薫が脚本化して製作された『フランケンシュタイン対地底怪獣』は、東宝初の海外資本を受けた合作となった³⁵。

『フランケンシュタイン対地底怪獣』は、1945年のドイツから始まる。ドイツで研究されていた不死のフランケンシュタインの心臓が広島へと運ばれた直後、原爆が投下され、その15年後が主な作品の舞台となる。原爆によって町が火の海を包まれた後に(図5)、15年後の町が映さ

れて、都市の復興が示される(図 6)³⁶。「広島国際放射線医学研究所」のボーエン博士と助手の戸上季子が被爆者の診察をしているシーンになり、戦後 15 年が経っても続く被爆者の問題が描かれる。ボーエンと季子は、被爆しながらも身体に悪影響を受けていない浮浪児を保護するが、その浮浪児がフランケンシュタインの心臓から生まれたことが明らかになっていく。

初めてフランケンシュタインが登場するのは、季子の住む団地のすぐ近くである。季子が団地へと帰る途中、フランケンシュタインが男性に追い出されて逃げていく。「浮浪児でしょうか」と尋ねる季子に、男性が「でしょうね。終戦後にはたくさんいましたが、気をつけてくださいよ、何をするかわかりませんからね」と答える³⁷。季子とフランケンシュタインは再び団地で出会う。団地の部屋で季子とボーエンが食事をしていると、外から車の急ブレーキの音が聞こえる。団地の上層階に住む季子は窓から外を見落とすと、タクシーがフランケンシュタインをひき逃げしているのを目撃する。心配する季子は部屋からパンを持ってきて、フランケンシュタインに投げ与える。ここでは、ボーエンが季子を制して部屋へと引き戻して



図 5 『フランケンシュタイン対地底怪獣』



図 6 『フランケンシュタイン対地底怪獣』

いくため、フランケンシュタインが団地へと入ることはない。研究所へと保護されたフランケンシュタインは巨人へと急成長したが、知能が低く行動を予測できないことから、手首を鎖でつながれて檻へと閉じ込められる。鎖を引きちぎり、檻から抜け出したフランケンシュタインは再び団地へと向かう。この時の巨大化したフランケンシュタインと団地が並ぶ場面が、本多の言う特撮の限界を示したシーンとなる。当然のことながら、巨大化したフランケンシュタインが団地へと入ることはできない。季子は「待って、戻ってくるのよ」と引き留めようとするが、パトカーの音に怯えてフランケンシュタインは逃げていく。フランケンシュタインが団地に入ることは一度もないのだ。

このシーンにおいて、フランケンシュタインが大きく見えないのは、「レンズの正直さ」や「特撮の限界」だけが理由なのであろうか。『大魔神』(安田公義監督、1966年)で美術監督を務めた内藤昭は、映画監督の東陽一によるインタビューで次のように『ゴジラ』を批判している。

内藤 むいぐるみを撮る時には、ゴジラの顔を水平位置で撮ったりしてるでしょう。人間は皆下にいるわけです。ゴジラと水平の視点とは、これは何の視点だ。そういう悪口を言っ

ていたわけです。今回は人間から見た目が必要です。魔神は全部人間からの視点で撮られなければならない。

東 いま内藤さんの言われた、登場人物の誰の視点でもないアングルというのは、つまり〈神の視点〉ですね。・・・内藤さんがここで『ゴジラ』の視点を批判するのは、こういう特撮ものの映画の場合は、それが何者の視点なのか、場面に応じて明快に示されないと、大きさの感覚とか、空間の広がりとかがわからなくなるということでしょう。³⁸

怪獣の大きさの表現には、人間が下から見上げるショットなどカメラの視点が重要だという。

団地とフランケンシュタインのシーンは基本的に季子の視点の高さで構成されている。二階に住む季子の部屋の窓から顔が覗くショットによって、フランケンシュタインが団地に入れないほど大きいということが示されている(図7)。去っていくフランケンシュタインを捉えるショットは、二つの高さから撮られている。二階の部屋から見た高さ(図8)、季子が再び引き留めるために部屋を出た時の高さである(図9,10)。視点は二つとも季子とほぼ同じ高さであるが、地上に降りた後者でもフランケンシュタインは坂を下る途中にいるため、下から見上げるショットにはならず、団地とフランケンシュタインの大きさを比べる〈神の視点〉もない。このシーンは、再会して視線を一致させるも、去っていくしかないフランケンシュタインと団地に住む季子の断絶を示しており、フランケンシュタインのリアルな大きさを表現するショット構成になっていないのである。

『ゴジラ』が微妙な差異によって描きこんでいた「戦災」における焼野原と被爆は、

『フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴゴン}では、団地によって明確に分断されている。「被爆者」であるフランケンシュタインは、焼野原からの



図7『フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴゴン}



図8『フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴゴン}



図9『フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴゴン}



図10『フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴゴン}

復興によって「戦災」の記憶を乗り越えようとする団地に入ることにはできないのだ。フランケンシュタインと団地の断絶は、「戦災」の記憶から断絶される「被爆者」を視覚化しているといえるだろう。

フランケンシュタインが逃亡したところ、巨大な地底怪獣バラゴンが人間や動物を襲っていた。フランケンシュタインを追っていた季子たちの前にバラゴンが現れると、フランケンシュタインが立ち塞がり、戦闘を開始する。対決はフランケンシュタインがバラゴンに勝利するが、その後が重要である。戦いの中で、フランケンシュタインが使用した火が森に燃え移り、燃えさかる森を前にフランケンシュタインはバラゴンを絶命に至らしめ



る。すると、バラゴンが移動のために掘っていた地中で、地割れが起こりフランケンシュタインは地面に呑み込まれていく(図 11)。フランケンシュタインは火に包まれるのではなく、地割れに呑み込まれて姿を消すのである³⁹。「死んだのでしょうか」と言う季子に同僚の川地は「いや、彼は永久の生命を持っている。いつかはどこかに出てくると思うよ」と答え、最後にポーエンが「死んだほうがいいかもしれない。所詮、彼は怪物だ」と言って作品が終わる。「戦災」の記憶から断絶されたフランケンシュタインは、火に包まれて燃えることなく、ただ地中に呑まれて姿を消す。怪物は死んだほうがいいと言うポーエンに反してフランケンシュタインは⁴⁰、いつかどこかに出てくる存在として残り続けるのである。

おわりに：ゴジラとフランケンシュタインと団地

『フランケンシュタイン対地底怪獣』のもとには『フランケンシュタイン対ゴジラ』という企画であった⁴¹。『フランケンシュタイン対ゴジラ』の検討台本には、『フランケンシュタイン対地底怪獣』と同じくフランケンシュタインが季子に会いに行く団地シーンが存在していた。本多の手による、「火を吹くゴジラ」と「燃えない団地」の共演が見られたかもしれないが、ベネディクト・プロダクションの要望によって、フランケンシュタインの相手はゴジラから「ゴジラに似た怪獣」に変更された⁴²。しかし、『ゴジラ』から『フランケンシュタイン対地底怪獣』までの本多のフィルモグラフィを追っていくと、ゴジラが外されたのは当然のように思われる。本多は『ゴジラ』を監督した後、『地球防衛軍』(1957年)、『美女と液体人間』(1958年)、『世界大戦争』(1959年)、『モスラ』(1961年)、『マタンゴ』(1963年)などで放射能を描いていく。ところが、これらの作品で広島・長崎の原爆による被爆を描いたものはない⁴³。「戦災」の映画『ゴジラ』の後、本多は「戦災」として被爆を描かなかったのである。本多のこだわりか

ら生まれた「火を吹くゴジラ」による襲来によって『ゴジラ』は、都市の焼尽とともに犠牲者を被爆者にすることで、東京大空襲と広島・長崎の原爆を「戦災」として描いた。一方、『フランケンシュタイン対地底怪獣』は広島の原爆を直接的に描き、「戦災」の記憶を乗り越えようとする「燃えない団地」から断絶されるフランケンシュタインを視覚化することによって、焼野原と原爆を分断した。原爆被害者の戦後を辿ることを通して広島・長崎の記憶を論じた奥田博子は、原爆被害を戦争災害の一部とみなして被爆者に犠牲や苦難を強いる「戦争受忍論」を日本政府が示してきたことを指摘している⁴⁴。空襲と原爆を同じ「戦災」とみなす政府の見解は、復興と密接に関わっていく⁴⁵。1958年『週刊朝日』で「団地族」という言葉とともに、憧れの存在として描き出された団地は焼野原からの復興を象徴していた⁴⁶。住宅復興によって「リアルな戦争の記憶」が薄れていく中で、「戦災」の記憶から断絶されたフランケンシュタインは、「いつかはどこかに出てくる」存在として残り続ける原爆犠牲者を提示したのだ。『フランケンシュタイン対地底怪獣』は、焼野原と結びついたゴジラを対戦相手から外すことによって、『ゴジラ』の原爆表象を受け継いでいるのである。

「被爆者」の断絶という団地の機能は、団地映画史に受け継がれていく。村上龍原作の映画『昭和歌謡大全集』（篠原哲雄監督、2004年）は、団地が立ち並ぶ郊外の東京都調布市を舞台に「6人の若者と6人のおばさん」が殺し合いをする⁴⁷。最後に生き残った若者は、小型原子爆弾を作り、ヘリコプターから街へ投下し、キノコ雲が立ち上がる。好井はこの作品を「小型原爆を作る過程で、ヒロシマの記憶など微塵も感じさせることはない。今の若者はもともとヒロシマの記憶なんかないので、感じさせないほうがあたりまえといわんばかりなのである⁴⁸」と広島の記憶から原爆が切り離されていることを批判している。しかし、被爆者を断絶しながら「戦災」の記憶を乗り越えていった団地が立ち並ぶ郊外に落とされる爆弾を原爆に設定して⁴⁹、キノコ雲までも描く今作が広島の記憶から切り離されているのであろうか。原爆を落とした若者は去っていくヘリコプターの中で眠りにつく。原爆によって団地を「被爆」させ、その後の状況を見ようともしない『昭和歌謡大全集』は、団地とフランケンシュタインの断絶の延長上にある。

1 本多猪四郎『「ゴジラ」とわが映画人生』ワニブックス、2010年、168頁。

2 「本多猪四郎インタビュー」、『東宝SFシリーズVOL.3 ゴジラ ゴジラの逆襲 大怪獣バラン』東宝出版事業室、1985年、239頁。

3 本多のこの言葉に、インタビュアーの鳴島丈は「映画的な嘘」ですねと答えている。同上。当時、ゴジラが放射火炎を吐くことを疑問視する声はあったようである。切通理作『本多猪四郎 無冠の帝王』洋泉社、2014年、66頁。

4 切通理作が豊富な史料を用いて著した『本多猪四郎 無冠の帝王』では、滅多に他人の作品を批判しない本多が『透明人間』（小田基義監督、1954年）に対して透明人間へと変化するプロセスを視覚化していないことを批判していただけでなく、自作品『美女と液体人間』や『マタンゴ』でも変化のプロセスを視覚化できなかった点を反省していたと紹介している。切通、同上、59-60頁。

-
- 5 同上、305-306 頁。
- 6 西川祐子『住まいと家族をめぐる物語 男の家、女の家、性別のない部屋』集英社、2004 年、145 頁。
- 7 小林淳『本多猪四郎の映画史』アルファベータブックス、2015 年、457 頁。『フランケンシュタイン対地底怪獣』は、1966 年に続編『フランケンシュタインの怪獣 サンダ対ガイラ』が製作されている。
- 8 好井裕明『ゴジラ・モスラ・原水爆 特撮映画の社会学』せりか書房、2007 年、59-60 頁。
- 9 同上、173 頁。
- 10 内山一樹「東宝特撮と戦争の影」奥村賢編『映画と戦争 撮る欲望／見る欲望』森話社、2009 年、276 頁。
- 11 ミツヨ・ワダ・マルシアーノ「戦後原子力映画と「安全神話」史」谷川建司編『戦後映画の産業空間 資本・娯楽・興行』森話社、2016 年、257-285 頁。
- 12 吉見俊哉『夢の原子力』ちくま新書、2012 年、230 頁。例えば、チョン・A・ノリエガはゴジラを他者としてのアメリカとみなし、「過去の戦争の記憶」・「未来の核戦争の恐怖」の両方に結びつけており、加藤典洋はゴジラを第二次世界大戦の日本における戦死者の亡霊とみなして、「過去の戦争の記憶」と結びつけるとともに、シリーズを追うごとにゴジラが「可愛く」なっていくことで「無害化」されていくと論じている。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』ミック・プロデリック編、柴崎昭則・和波雅子訳『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』現代書館、1999 年、48-66 頁、加藤典洋『さよなら、ゴジラたち』岩波書店、2010 年、145-182 頁。
- 13 吉見、同上、216 頁。
- 14 川村湊『原発と原爆 「核」の戦後精神史』河出書房、2011 年、47 頁。
- 15 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波書店、2007 年(原著 1994 年)、74-75 頁。
- 16 作中では、古生物学者の山根博士が大戸島で調査した際に、ゴジラの足跡にガイガーカウンターで放射能を測定しているシーンがあり、病院のシーン以前にガイガーカウンターの説明がされている。
- 17 小林淳『伊福部昭の映画音楽』ワイズ出版、1998 年、92-93 頁。『原爆の子』では原爆の投下シーンに「伊福部レクイエム」が使用されている。
- 18 川本、前掲書、74 頁。
- 19 塩田丸男『住まいの戦後史』サイマル出版、1975 年、80-81 頁、本間義人『現代都市住宅政策』三省堂、1983 年、414 頁。
- 20 日本住宅公団一〇年史刊行委員会編『日本住宅公団一〇年史』日本住宅公団、1965 年、124 頁。
- 21 例として、関東大震災後の同潤会アパートや 1924 年にはアメリカ人の設計による鉄筋コンクリート 4 階建ての「文化アパート」がお茶の水に建てられている。
- 22 塩田、前掲書、81 頁、藤岡洋保「戦後初の鉄筋コンクリート造集合住宅」日本建築学会『建築雑誌』第 107 巻第 1323 号、1992 年、120-122 頁など参照。
- 23 塩田、同上、81 頁、高橋哲郎『国際人・加納久朗の生涯』鹿島出版界、2014 年、204 頁。
- 24 高橋、同上、184 頁。加納は日本住宅公団発足式で「勤労者のためにできるだけ早く不燃焼の住宅を造り、しかもそれは集団的な、文化的な居住地として建設してゆくのがこの公団の目標でございます」と述べた、同 13 頁。
- 25 正確に言えば、1955 年は日本住宅公団が設置されただけであり、公団初の団地の入居が始まったのは 1956 年大阪の金岡団地からである。
- 26 山本昭宏『核と日本人 ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』中央公論新社、2015 年、19-20 頁。
- 27 『アサヒグラフ』1952 年 8 月 6 日号、3-11 頁。山本昭宏は占領下においても被爆体験が発行された例はあるとしながら、占領終結後の原爆被害報道を分かち要素として視覚的イメージの存在をあげている。山本昭宏『核エネルギー言説の戦後史 1945-1960 「被爆の記憶」と「原子力の夢」』人文書院、2012 年、76-82 頁。

-
- 28 現在は、漫画家の今井哲也、作家の久保寺健彦、作家の山内マリコ、ライターの稲田豊史、漫画家の妹尾朝子が加わっている。
- 29 『ウルトラマン』では第26話「怪獣殿下 前篇」と第27話「怪獣殿下 後篇」、『ウルトラセブン』では第47話「あなたはだあれ？」で団地が登場する。ウルトラマンタロウ『ウルトラマンの愛した日本』には、怪獣殿下と呼ばれた治少年が暮らしていた団地についての言及がある。ウルトラマンタロウ著・和智正喜訳『ウルトラマンの愛した日本』宝島社、2013年、20-24頁。
- 30 大山顕・佐藤大・速水健朗『団地団 ベランダから見渡す映画論』キネマ旬報社、2012年、55-56頁。また、団地は建物の規格が全国で同じだったため、見ている人は怪獣のおおよその大きさが分かっただろうとも指摘している。
- 31 同上、61-62頁。
- 32 1965年8月17日の朝日新聞夕刊の『フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴン}評でも、「怪人の大きさがいつも不安定なのは失敗だ」と、フランケンシュタインの大きさの表現が失敗していたことが指摘されている。
- 33 『ゴジラ』は追加シーン・再編集されて1956年に『怪獣王ゴジラ(Godzilla, King of the Monsters!)』としてアメリカ公開されている。
- 34 小林(2015年)、459頁。
- 35 岸川靖編『東宝版フランケンシュタインの怪獣 完全資料集成』洋泉社、2018年、6頁。
- 36 広島市では被爆直前に市内に存在していた建物の約92%が倒壊・消失したという。国際平和拠点ひろしま構想推進連携事業実行委員会『ひろしま復興・平和構築研究事業 広島の復興の歩み』2015年、7頁。<https://www.pref.hiroshima.lg.jp/uploaded/attachment/188741.pdf>(最終アクセス:2018年10月30日)。
- 37 このシーン及び、調査によってフランケンシュタインが白人だと判明したと記者会見した際に出た「パンパンが捨てた混血児じゃありませんか？」質問をもとにして、切通は「浮浪児」・「パンパンが捨てた混血児」と綺麗に整理された団地との断絶を指摘している。
- 38 内藤昭『映画美術の情念』リトル・モア、1992年、147頁。
- 39 『フランケンシュタイン対地底怪獣』にはテレビ放映時に作成された別バージョンのエンディングが存在する。別エンディングでは、フランケンシュタインがバラゴンを倒した後に、大蛇が現れて、フランケンシュタインを湖へと引き摺り込むというものになっている。早稲田大学演劇博物館に所蔵されている『フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴン}台本の3月23日付決定稿3は燃えさかる木々の中のフランケンシュタインで終わり、ボーエンの「死んだほうがいいかもしれません」という台詞はない。5月10日付決定稿4は現行ラストと、「海外版」として大蛇のラストの二パターンが記載されている。また、公開時のパンフレットの付録『映画物語 フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴン}(文・中尾明、絵・南村喬之)では、バラゴンを倒したフランケンシュタインはよろめいて湖に落ちて消えていき、雑誌『冒険王』1965年9月号付録のマンガ『フランケンシュタイン対地底怪獣』^{バラゴン}(まんが・有川旭一)では地震による岩石にフランケンシュタインとバラゴンが飲み込まれて終わる。
- 40 ミック・ブロデリックは、ボーエンのような広島犠牲は悲劇だという「同情的な」アメリカ人こそが、被爆者を利用して研究対象としてきたことを指摘している。ミック・ブロデリック「はじめに」ブロデリック編、前掲書、1999年、10頁。
- 41 『フランケンシュタイン対ゴジラ』の検討台本は、木原浩勝他編『「ゴジラ」東宝特撮未発表資料アーカイブ プロデューサー・田中友幸とその時代』角川書店、2010年、291-318頁に収録されている。また、『フランケンシュタイン対ゴジラ』ももともとは『フランケンシュタイン対ガス人間』という企画を変更したものであった。
- 42 切通、前掲書、294頁。小林淳もアメリカ側が新怪獣に固執したという本多の証言を紹介しているが、その理由は不明である。小林は「ゴジラでは新鮮味がないとみたのか。『キングゴング対ゴジラ』の二番煎じと受け取られるからか。新怪獣を出して従来になかった方向性の怪獣映画を作りたいかったのか」と推測している。小林(2015年)、460-461頁。
- 43 『世界大戦争』には広島・長崎への言及がある。

-
- 44 奥田博子『被爆者はなぜ待てないか 核／原子力の戦後史』慶應義塾大学出版会、2015年、5頁。東浩紀は江戸東京博物館を取材した経験から、「日本という国は、原爆も空襲も地震も噴火もすべて横並びにして「災害」として扱い、責任をキャンセルしてきたところがある」と同様の指摘をしている。小林よしのり・宮台真司・東浩紀『戦争する国の道徳 安保・沖縄・福島』幻冬舎、2015年、133頁。
- 45 奥田、前掲書、30-32頁。
- 46 「新しき庶民”ダンチ族”」『週刊朝日』第63巻第30号、1958年、3-11頁。
- 47 調布には『ウルトラマン』「怪獣殿下 後篇」や『団地妻 昼下りの情事』（西村昭五郎監督、1971年）で登場する神代団地がある。
- 48 好井、前掲書、214頁。また団地団では『昭和歌謡大全集』を「家族の崩壊的なものを団地という舞台を通して描いてきた『しとやかな獣』（筆者注：川島雄三監督、1962年）から『家族ゲーム』（筆者注：森田芳光監督、1983年）へという流れを引き受けながら、その最後を全滅という形で描いている」としている。大山・佐藤・速水、前掲書、128頁。
- 49 この時落とされたのは正確には原爆ではなく、「貧者の核兵器 FAE」と説明されている。燃料気化爆弾(FAE)は 第二次世界大戦中のドイツで研究が始められ、実用化前に中断している。