

平林 一成

『シン・ゴジラ』における狐と蛇

野村萬斎の「熱線」の演技を中心に

はじめに

古典芸能の役者の演技体系は、現代の演劇・映像文化において如何なる可能性を放射するのか——このような観点から、本稿では庵野秀明総監督・樋口真嗣特技監督の特撮映画『シン・ゴジラ』（二〇一六年公開）を取り上げる。

同作におけるゴジラは、シリーズの伝統ともいえる着ぐるみや、精密なパペットを操作するアニマトロニクス（サイボット）等の手法を、紆余曲折を経ながらも最終的には斥け、全編、3DCGによって描かれている。そしてゴジラ（第四形態）のモーションキャプチャーを担当したのが、狂言師・野村萬斎である。

この萬斎のゴジラの演技は、複数のカメラによってデジタルデータとして取り込まれた上で、速度の調整等の加工を施され、3DCGのゴジラに再現されている。完成された作品において

は、自由自在に回り込むカメラワークや、カットを巧みに繋ぎつつ状況を展望する編集技術、3DCGのゴジラの巨大かつ精緻を極めた造型に目を奪われがちであるが、演者である萬斎の発言を網羅するならば、その芯の部分には確かに能楽の演技体系が息づいている（後述）。いふなれば、最新のデジタル技術の結晶である3DCGの基底に、日本文化の古層に属する伝統芸能の型を内在させることによって、架空の怪物であるゴジラに魂を吹き込んだのである。

なお、この『シン・ゴジラ』についてはこれまでも膨大な論究が成され、放射性物質を撒き散らしながら東京を壊滅させる姿に、水爆実験によって生まれた初代『ゴジラ』（一九五四）の面影や、二〇一一年三月十一日の東日本大震災、及び、福島第一原発の事故が重ねられることが多い。こうした指摘に異論を差し挟む余地はないが、ここでは野村萬斎の演技が作品構造上、どのように位置づけられるのかを念頭に置きつつ、『シ

ン・ゴジラ』を「一つの巨大な記憶の喚起装置」とする谷口功一の言及を挙げておく。

『シン・ゴジラ』という映画が表象するのは、二〇一一年三月一日以降のあらゆる事柄であるのみならず、『ゴジラ』とも反響し合う形で立ち現れて来る戦中戦後のわが国の歩みのすべてであり、それ自体が一つの巨大な記憶の喚起装置となっているといっても過言ではないだろう。

(谷口功一「立ち尽くすノモス——夢と《現実》のあわいに」¹⁾)

右を若干補うならば、「戦中戦後のわが国の歩みのすべて」には、現実の事象のみならず、虚構の特撮映画の作品群や、総監督である庵野秀明自身の諸作品も含まれる。観客（あるいは論者）は虚実が綯い交ぜとなった「巨大な記憶の喚起装置」に刺激され、脳裡に様々なイメージの断片を甦らせつつ、『シン・ゴジラ』と題された作品の表象作用を自ら補完・増幅させていくのである。

そして見落とされがちではあるが、作中のゴジラ自体にもまた、「記憶の喚起装置」としての機能が存していると思われる。観客は、生身の俳優が着ぐるみに入って演技することから始まった歴代のゴジラの動きを想起しつつ、フルCGならではの緻密、かつ、大胆な表現を肯定的、あるいは否定的に受けとめ

るだろう。しかし『シン・ゴジラ』のゴジラの特徴は、「戦中戦後のわが国の歩みのすべて」よりも遙か以前、中世に大成されてから六百年以上も連綿と伝承され、洗練の度合いを加えてきた能楽の演技体系を、野村萬斎の身体を通じて宿している点にある。「記憶の喚起装置」であるゴジラは、虚実両面の「戦中戦後のわが国の歩みのすべて」よりもさらに深い層に埋められているような、伝統芸能の型が表象する根源的な動物のイメージもまた、観客の脳裡に喚起せずにはおかないのではないか。

以上のような観点に立脚しつつ、本稿では特に、作品中盤(Bパート)の、ゴジラが「熱線」を吐く一連の動きを具体的に考察していく。これは作中の白眉ともいえると同時に、萬斎の演技が最も効果的に発露している場面でもある。

そのための前段階として暫く話を転じ、まずはシリーズの第一作である『ゴジラ』(一九五四)におけるゴジラの役が如何に演じられたのかを簡略に見返っておきたい。

なぜならば、初代ゴジラを演じた一人である中島春雄がゴジラの役を模索する過程には、想像上の怪物を生み出す思考の原型ともいべきものが看取できるからである。この中島の模索と挑戦は後年、萬斎の演技と響き合いながら、より高次の段階へと引き上げられ、『シン・ゴジラ』のゴジラが「熱線」を吐くシーンにおいて結実することになる。

一九五四年の夏。²⁾

東宝撮影所の大部屋俳優の一人であった二十五歳の中島春雄は、突然、『G作品』と題された台本を渡され、百キロを越える着ぐるみの中に入って、ゴジラの役を演ずるように命じられた。

ゴジラは「水爆実験の影響で出現した怪物」³⁾であり、「ビルを壊して、火を吹いて、東京をメチャクチャにする」⁴⁾。一九五四年当時、第五福竜丸がビキニ環礁の水爆実験で死の灰を浴びた事件が世界的なニュースとして報道されていたため、渡された台本を繰り返し読んだ中島は「案外と風刺の利いた内容」⁵⁾と感心した。しかし他方、自身が演ずべき「怪物」の役については殆どイメージが湧かなかつた。なぜなら中島が知っている「怪物」は「忍術ものの映画や芝居に出る大ガマか、化け猫くらいだった」⁶⁾からである。

中島はまず、撮影所の事務室を訪れ、監督の本多猪四郎に会って話を聞くが、監督もまた「どういう役だかわからない」⁷⁾と要領を得ない。そこで仕方なく、『G作品』の特撮監督である田谷英二の許へ向かう。

このときフィルム現像用の建物の二階に居た田谷は、初対面の中島と挨拶を交わした後、画コンテの束を取り出して卓上に

広げ、ゴジラは「身長五〇メートルの怪物」⁸⁾という。そしてメリアン・C・クーパーとアーネスト・B・シュールドサックが監督を務めた『キング・コング』(一九三三)を試写室で見ると助言した。

しかし中島は映画を見終わっても、スクリーンの中で身長一〇メートル程度と目算されるキング・コングと、田谷が五〇メートルと説明したゴジラとが、どうしても一致しない。「誰も見たことがない怪獣をどう演じるか」という困難な命題に突き当たった中島は、思い悩んだ末、上野動物園に足繁く通って、様々な動物の動きを観察し始める。

ゾウは足の裏全体を地面に押しつけて、そしてゆっくりと地面を蹴って、体を押し出すように進む。これが大きな動物の足の運びだと思った。でも、ゾウは四本足だ。画コンテのゴジラは二本足で歩いていた。街を壊すときには、ゴジラは腕も使うだろう。

僕はクマの檻の前に行った。そして用意してきたコップパンを千切って投げた。クマは立ち上がって、前足や口で器用に受けようとした。大きな図体で意外と素早いんだ。ゴジラの上半身は、こんな感じで動くんじゃないか。そう思いながら、パンを何度も千切って投げた。ほかにもいろんな動物の動きを見た。ハゲタカの首の動

き方。カンガルーの前足の使い方。ゴリラの歩き方。腹が減ったらクマにやるコッペパンをかじって、時には閉門まで見えていたね。

(中島春雄『怪獣人生』¹⁰)

ゴジラの役を演ずるにあたって中島が辿った右のプロセスは示唆に富んでいる。

まず、自身の記憶に存する虚構の「怪物」である「大ガマ」や「化け猫」、円谷英二が推奨した『キング・コング』の「コング」をモデルとして、模倣と応用を考える。しかしこれらは使い物にならない。

そこで、「大ガマ」「化け猫」「コング」がそれぞれ蛙、猫、ゴリラをモデルとして着想されたように、みずからも原点に立ち返り、動物をつぶさに観察する。

そしてゾウの「足の裏全体を地面に押しつけて、そしてゆっくりと地面を蹴って、体を押し出すように進む歩行」と、二本足で立ち上がったクマの「意外と素早い」上半身の動きを、想像力を働かせて繋ぎ合わせ、ゴジラ全体のイメージの骨格とする。さらに細部の動作をハゲタカ(首)やカンガルー(前足)で補いつつ、円谷が視聴を勧めた『キング・コング』のモデルとなった実際のゴリラの歩き方も確認する。

もともとゴジラのデザイン自体が、ティラノサウルスやイゲアノドン、ステゴサウルスといった恐竜を、当時の復元図を参

考にコラーージュすることによって成立しているが、¹¹これと軌を一にするように中島もまた、想像力を駆使しながら、上野動物園の複数の動物の動きを一つの「怪獣」の演技体系へと合成していく。「誰も見たことがない怪獣をどう演じるか」——この難問に対する中島の解答は、奇しくも『ギリシャ神話』のキマイラ(獅子・竜・山羊の合成)や『平家物語』の鵄(猿・狸・蛇・虎の合成)のような、想像上の怪獣を生み出す普遍的なプロセスに近似するものとなったのである。¹²

こうしてゴジラの役の演技は構想され、記念すべき第一作目の『ゴジラ』(一九五四)が誕生した。

以来、ゴジラシリーズは間歇的に引き継がれ、コンピューターの発達に伴って映像技術も格段に進歩していく。そして六十年が経過しようとするとき、第二十九作目の『シン・ゴジラ』の制作が開始され、先述のように3DCGのゴジラの動きを狂言師・野村萬齋が担当することになる。

萬齋はゴジラの役を如何に演じたのだろうか。

二

……二〇一四年の暮れ。¹³

ゴジラシリーズの第二十九作目にあたる『シン・ゴジラ』は制作の途上にあり、試行錯誤を重ねていた。同作に登場するゴ

ジラは、初代ゴジラの二倍以上の身長二一八・五メートルの設定であるが、この時点では着ぐるみではなく3DCGを用いるという大まかな方向性が決定していた。

しかし皮肉なことに同年の五月、既にCGでゴジラを描いた米国版『GODZILLA トリフ』（通称レジェンダリー版）が劇場公開され、多くの観客を動員していた。特技監督の樋口真嗣は「着ぐるみに人が入ると同じぐらい伝統的なものがないと、観る人の心が動かないかもしれない」と危惧した。

そこで樋口は、CGのゴジラのモーションキャプチャーを担当する役者として、映画『のぼうの城』（二〇一二）で面識のあった狂言師・野村萬斎の起用を思い立つ。すなわち、日本のゴジラシリーズという六十年の伝統の底に、さらに深い、六百年以上にわたる伝統をもつ古典芸能の演技体系を組み込もうと考えたのである。

二〇一四年の末、樋口は早速、萬斎に打診し、翌二〇一五年の正月には返答があった。そして同年の六月、狂言のみならずギリシャ悲劇やシェイクスピアの諸作品、映画、声優と、活躍の幅を広げていた四十九歳の萬斎は、*ゴジラ*の役（第四形態）を演じた。

このモーションキャプチャーにあたって、全身を黒い専用スーツでピタリと覆った萬斎は、怪獣としての実感が湧くよう、切顎のゴジラの面（下顎の動きにつれて口が開閉）と簡略な

作りの背びれ、尻尾の重りを装着して、スタジオ内で様々なゴジラの所作を演じた。また身体の各関節には、小さな丸いマーカーがいくつも貼り付けられており、これを複数の高速度カメラで多方向から同時撮影することによって、萬斎の動きは緻密にデータ化され、3DCGで造られたゴジラに反映されていた。

なお、モーションキャプチャーの最初の打ち合わせの時点で、萬斎は次のように発言している。

人であって神様でもある。神と獣と人と、その間みたいな存在。そういうのは狂言の演目でもできますから¹⁶

右の「人」は人間のように二足歩行するもの、「神」は『シン・ゴジラ』の『シン』について萬斎が第一義的に捉えた神性（後述）、そして「獣」は獣性である。

この「神と獣と人と、その間みたいな存在」のモデルを現実を求めるのは至難の技であるが、萬斎は自身が二十二歳のときに披いた（初演した）作品をゴジラのイメージの骨格として見出した。結論から述べると、右の「狂言の演目でもできますから」の「演目」は〈釣狐〉を指す。

以下、同作の梗概をやや詳しく述べ、その上で萬斎の*ゴジラ*の役がどのように構想されたのかを考えてみたい。

狂言（釣狐）は、眷属を悉く殺された老狐を主人公とする作品であるが、前半では獵師の伯父である白蔵主はくそうずに化けた姿で、「……これはこのあたりに隠れもない、百歳に余る古狐で御座る」¹⁷と名乗りつつ、丸めた手に杖を持つて登場する。白蔵主（前シテ、実は老狐）は、自身の姿を水鏡に映して上手く化けおさせたか確かめたり、犬の吠え声に驚いたりしながら獵師（アド）の家に到着する。そして、あたかも人間の伯父が甥を諄々と諭すように、「そもそも狐と申すは神にておはします。……（略）……わが朝にては稲荷五社の大明神と申すも、皆これ狐なり……」¹⁸と狐の神性、及び、その執念の怖ろしさを入念に語って獵師に狐釣りをやめさせる。そののち、道に捨てられた獵師の餌を見て、餌である鼠の油揚げに興味を引かれるが、人間の衣を脱ぎ捨てて身軽になってから取りに来ようといったん退場する（中人）。

この前半、前シテは縫いぐるみの上に僧衣（熨斗目・長衣に角帽子）を着用し、面は人と獣の中間形態ともいうべき表情をした「白蔵主」を用いる。これには「にたり」（似たり）の別称があり、「人に似たり、狐に似たり」の意ともいわれているが、その真偽はともかく、獣である老狐が直立歩行する人間に化けるといふ二重性を巧みに言い当てている。

また、「白蔵主」の面を着けた役者も、この獣と人の二重性を体现するため、中腰で背を丸めた前傾姿勢を維持し、爪先を

地面に食い込ませたまま進むような「獣足」と呼ばれる独特の足の運びをする。さらに身体の向きを変え際には、狐らしく強く面を切る。

なお、この面を切るときの敏捷な動きは、移動の際だけでなく、蔓桶（あるいは床几）に腰掛けて、「そもそも狐と申すは神にておはします……」と、獵師を説諭する長大な語りにおいても見て取れる。特に首の可動域の広さについては、ゴジラが「熱線」を吐くシーンを考察する際にも重要な演技要素となるので（後述）、ここでは狐の執念の恐ろしさに触れる終盤の一節を、萬斎の初演時の映像資料（DVD『万作・萬斎狂言の世界』²⁰）に基づきつつ挙げておく。

左においては、殺害された狐の怨念が凝り固まって「殺生石」という呪いの大石となり、人間は勿論のこと地を走る獣、空を飛ぶ鳥に至るまで、近づくもの全ての命を奪うようになってた有様が、身体的な所作を伴いつつ語られる（掲出部分のうち、ゴチック体の太字が語りの詞章、丸括弧内が映像資料に基づいて私意に所作をまとめたものである）²¹。

されども狐の執心残つて大石となり、人を取る事数知らず。
（首を瞬時に回して視点を左斜め下へ）

地を走るけだもの、「地を」で左斜め下から右斜め下へと、大地を眺め渡すように視点を移動。その後、首を回してから、

「走るけだもの」で今度は右斜め下から左斜め下へ、獣を追うように視点を移動)

空を翔る翼までも、(首を瞬時に左右に振ってから左の直上を見上げ、そのまま「空を翔る翼」を追尾するように左から右へ体の向きを小刻みに変えていき)

地に落つ。(「地に」で大きく首と体の全体を回し、「落つ」で直下に視点を落とす)

かかる殺生をする石なればとて殺生石と名づく。(正面に向き直る)

右は時間にして約三十八秒に過ぎないが、萬斎(当時は野村武司)の演技は極めて鋭敏かつ濃密である。人間に化けた老狐(前シテ)は、獵師(アド)に狐釣りを止めさせなければならぬが、そのための方便である語りの最中、凶らずも熱を帯び、あたかも自身が怨念の力を放射しながら地を走る獣を薙ぎ払い、直上を飛ぶ鳥までも次々と落としていくかのようである。

このように語りの場面においてもまた、左右のみならず直上から直下まで瞬時に面を切る所作がなされ、人間の姿の奥に狐の獣性が透けて見える二重性が堅持される。

その他、驚いて突如飛び上がったたり、両足で跳ねながら移動する演技もある。萬斎はモーシヨンキャプチャーのとき、「やっぱり飛びたいですね」と実際に「ポン!と飛んだ」とい

うが、『シン・ゴジラ』本編では採用されていない。²⁴⁾

ここまでが前半であるが、続く後半では、さきほどは人間に化けていた老狐が獣性を露わにして這って登場する(後シテ)。そして鼠の揚げ物を取ろうと試みて罫にかかるが、獵師(アド)との争いの末、まんまと抜けおおせ、吠えながら山中へ姿を消す。

前半に比して短い後半となるが、演者は人間に化けていたときの僧衣を脱ぎ、縫いぐるみに「狐」の面(野村家ではほとんど切顎を用いる)²⁵⁾を着けた姿となつて、終始、写実的な獣の所作を演じる。台詞があるのは獵師(アド)のみで、老狐(後シテ)はもはや人間の言葉を話さず、鳴き声をあげるのみである(時に、吠くような声を密かに発するという)²⁶⁾。

ちなみに萬斎の父・野村万作は、二十五歳で〈釣狐〉を披いて以降、三十回近くも演じつづけたことで知られるが、後シテの狐については「稚拙な物真似になつてしまふところを、何とか少しでも次元の高い物真似にしたい」と様々な工夫を凝らしてきた。そして「野村万作最終の『釣狐』を観る会」と銘打つた一九九三年の公演では、「お稲荷さんの狐のような性格化された狐」を強く意識し、縫いぐるみも「狐」の面も白一色の演出(「白狐」と呼ばれる特殊演出)で後シテを演じた。この「神」としての側面に比重を置いた公演にあたっては、新たに「月に吠える型」等も考案され、息子である萬斎も稽古に参加して助

言している。²⁹⁾

以上が狂言〈釣狐〉のあらましである。

作品の梗概を瞥見しただけでも、「神」としての「獣」が「人」として歩むような、現実においては見出し難い演技体系が認められる。これを足がかりとして狂言師・野村萬齋は、どのように「ゴジラの役」（第四形態）を構想し、その根幹部分を組み上げていったのだろうか。

三

『シン・ゴジラ』をめぐる萬齋の言及は、講演やテレビのインタビュー等、多岐に渡るが、ここでは比較的まとまった内容となるラジオ番組の発言を取り上げる（二〇一六年八月二十五日放送のTBSラジオ「伊集院光とらじおと」³⁰⁾）。

次に掲出した1から5がゴジラの役に関わる発言だが、一重の鉤括弧を施した部分については萬齋の言葉をそのまま文字に起こした箇所となる。

1（狂言師・野村萬齋を招いたゲストコーナーが開始され、暫くの間は、能と狂言の違いや、父・万作の〈釣狐〉、あるいはその演技の特色をめぐって、他の出演者とのやりとりが続く。その後、ゴジラのモーションキャプチャーへと次第に話題が移る）。

タイトルの『シン・ゴジラ』の『シン』については、「真^{しん}」、「sin(罪)」等、多様なキーワードで読み解けるが、制作陣からは「畏怖を与えるような荒ぶる神」、あるいは、英語表記の Godzilla の中にある God のような、神（『シン』のイメージを第一義とするよう伝えられた）。

2この神（『シン』）に導かれて、1で触れた狂言〈釣狐〉に思い至る。四足歩行の狐は「実は稲荷明神」だが、人間に化けると「二足歩行」になる。

3ゴジラも爬虫類や恐竜の造型に近いので、本来は狐のように「四足歩行」なのかもしれないが、「それが二足歩行になり手は退化し」、「前のめり」の形態をとる（このゴジラの第四形態がどのようなものかを、犬が芸をするときに立ち上がる姿に譬えてひとしきり説明）。

4なおゴジラの退化した手については、制作陣と協議の上、まずは掌を上向きにし、さらに「龍が玉を持つて」いる手や「仏様^{ほとけさま}」の手を参考にして、「何かを握っているかのような手」へと調整した。これは非日常性を強調するための処置である。

5（コメンテーターに答えて）タイトルである『シン・ゴジラ』の『シン』（神）に導かれて「神になる」のは、観念的に考えることではなく、型を用いる行為と捉えている。伝承されてきた型は、例えば「こういう風に構えていれば

強い」「安定する」といったように「デジタルな作用を保証する」性質をもっており、実は最新鋭の3DCGを生み出すデジタル技術と相性が良い。『シン・ゴジラ』で行ったのは、いわば「型を解析してまた型にし直す」作業である。

右の最後の5で端的に示されているように、萬齋が首尾一貫して行ったのは、「型を解析してまた型にし直す」作業を積み重ねながら、既存の〈釣狐〉の演技体系を徐々にゴジラの役へと近づけていく試みである。

この観点に立脚しつつ右の1から4までを、必要な事項を補いつつ考察してみたい。

まず1で、ゴジラについて神性を第一義とするよう伝えられた萬齋が、つづく2でただちに想起したのは、先述のように狂言〈釣狐〉である。

この2においては動物としての狐が「実は稲荷明神」（『シン・ゴジラ』の『シン（神）』と明言されているが、もともと写実的な「獣」の演技を主眼としていた後シテに「神」としての印象を鮮烈に刻んだのは、一九九三年に父・万作が「お稲荷さんの狐のような神格化された狐」（先掲）を意図して演じた後シテ（「白狐」の特殊演出）であったと考えられる。

これが立ち上がり、中腰の前傾姿勢および「獣足^{けものあし}」で二足

歩行する「人」の形態をとって、「そもそも狐と申すは神にておはします……」と神性の尊さや、あるいはまた、殺害された怨念によって「地を走るけだもの、空を翔^{かく}る翼」までも無差別に滅ぼす怖ろしさを語る（前シテの白蔵主）。この「そもそも狐と申すは神」は、通常の〈釣狐〉の演出であれば、百歳に余る老狐の狡知にたけた弁舌とも解せられるが、父・万作の「白狐」の演出意図においては、まさに稲荷明神（「神」としての語り、及び、所作（首の演技）となる。

つまり2において萬齋は、父が演じた「白狐」の後シテにまずは着眼し、そこから前シテへと演技体系を辿り直しつつ、「型を解析して」（5）いった可能性が強い。これに関しては、動物としての狐（後シテ）が人間（前シテ）に化ける過程と、ゴジラが作中、水棲生物の第一形態に始まって、陸上を匍匐前進する第二形態、立ち上がった直後の第三形態、そして都心を壊滅させる第四形態へと進化していく過程の両者を、同一視しながら密接に並べ置いている点からも窺える（2・3）。いうなれば萬齋はゴジラに倣い、「実は稲荷明神」（2）である後シテを起点として、狂言〈釣狐〉の演技体系を実際の舞台進行とは逆に再構成しつつ、これを進化の過程と位置づけてゴジラの役の構想を根底から練っていったのである。

ここまでが第一段階である。長年にわたって型を修練してきた狂言師ならではの発想といえる。

ただし、人間である白蔵主（前シテ）に無事に化けおさせた姿（進化した姿）がただちにゴジラの役の基本型に直結する訳ではなく、さらに「また型にし直す」（5）ような調整——すなわち第二段階の作業——が行われた形跡がある。右の4においては手の向きについてコメントされているが、ここではちようどその直前に位置するような、着用する面に関わる事項を補足しておきたい。

そもそも、ゴジラの役の演技体系を構想するとき、「神」としての「獣」である四足歩行の狐（後シテ）が人間に化け、背を丸めて「獣足」で歩む形態をとつたとして（前シテ）、着用する面もこれと同様に、人間と獣の中間表情へと——すなわち「白蔵主」（「にたり」）の面へと——化ける（進化する）必要があるだろうか。

狂言（釣狐）の前シテには、獺師（アド）に本性を見破られてはならないという劇中の重要な設定があるために、おのずから「白蔵主」の面を着けなければならぬが、ゴジラの役の場合には獣性を剥き出しにした面貌を人類に向けたところから支障はない。

加えてゴジラからは、人の言葉を発話する要素が脱落するため、その「熱線」を放つ演技では、二足歩行にも関わらず獣のように可動域が広い首の演技と、口腔の開閉の所作そのものが肝要となる。例えば「地を走るけども、空を翔る翼」までも

無差別に滅ぼす語りを、ゴジラの役³¹に適用する際には、詞章内容に伴う所作（首の演技）のみが抽出されるとともに、作中で描かれる状況に従って下顎の開閉（咆哮や「熱線」放射）が加味される筈である（後述）。いわばゴジラは徹頭徹尾、身体的所作によって語るのである。

先述のようにモーシヨンキャプチャーの現場では切顎のゴジラの面が用いられているが、これは以上のような諸点が考慮された結果と思われる。なぜならば、もともとこのゴジラの面は、「キツネの演目なら面をかぶるので、その方がやりやすい」と、急遽、萬齋自身が造型部に依頼して製作させたものだからである。³¹「その方がやりやすい」の口吻から推察するに、発注時にモデルとして念頭に置かれた「キツネの演目」の面は、前シテの「白蔵主」（口は開閉しない）ではなく、ゴジラの面と同じ切顎の仕組みをもつ後シテの「狐」であったことは明らかである。すなわち、作中のゴジラのように四足歩行の後シテから二足歩行の前シテへと化ける際（進化する際）、あえて後シテの「狐」の面——ひいては切顎の面に附随する口の開閉の所作——を残し置き、その機能を前シテにおいても活かした状態こそが、ゴジラの役³²に最も適った演技体系であったと想定される（「その方がやりやすい」。無論のこと、このような特異な装束付による（釣狐）の公演はどこにも存在しないが、しかし仮に、切顎のゴジラの面を着けて「二足歩行になり手は退化

し」、「前のめり」(3)の姿勢となったモーシオンキャプチャー時の萬齋と、後シテの「狐」の面を着けたまま中腰の二足歩行で歩む前シテの姿を重ね合わせてみると、後シテ・前シテの型を自在に応用して『ゴジラ』の役³²が発想されたことが、いつそうの実感をもって理解できるのである。

その上で第三段階として、前シテの手から杖を取り、掌を上向きにして、「何かを握っているかのような手」へと微調整を行う(右の4)。参考としたのは、玉を握った龍のかぎ爪の手や、仏像が持物(宝珠や宝塔など)を捧げる手といった、美術史的な形式性である。いわば根幹となる狂言の型に、これに見合った造型芸術の伝統的な型を組み合わせ、神性と非日常性を強調したのである。

以上、如何に既存の型を解析・応用して『ゴジラ』の役³²が発想されたのかを考察した。

顧みれば中島春雄は、「誰も見たことがない怪獣をどう演じるか」という困難な命題に突き当たり、上野動物園のゾウの足の運びやクマの上半身、ハゲタカの首の動き等を観察しながら、一つの巨大な「怪獣」の演技体系へと合成していった。

その約六十年後、狂言師・野村萬齋は、(釣狐)を応用して『ゴジラ』(第四形態)のモーシオンキャプチャーを行った。一見、中島が試みた複数の動物を合成する発想は消え失せたようであるが、しかし実は、萬齋の「型を解析してまた型にし直す」行

為はこれに留まるのではなく、さらにその先の展開を有している。

萬齋の他の言及を調べていくと、『ゴジラ』が「熱線」を吐くシーンでは、狂言(釣狐)に依拠した根幹部分に加え、能の演目の型——ひいては毒蛇の火を吐く所作——までもが積極的に応用され、これら狐と蛇は合成というよりはむしろ、演技体系における融合を果たしていくのである。

本稿では次に、この能の毒蛇について触れていきたい。

四

先述のように二〇一五年の六月、切顎のゴジラの面と簡略な作りの背びれ、尻尾の重りを装着した野村萬齋のモーシオンキャプチャーが行われたが、このとき特技監督の樋口真嗣とともに現場に立ち合った総監督の庵野秀明は、「熱線」を放つ萬齋の演技に接して思わず「出た！」の声を上げた。³³

後日、「……ハッキリと熱線が見えました。何もない空間に光学作画の線画が伸びたのが分かりましたね」と証言しているように、³³庵野の眼にはありありと、口腔や背びれ(作中では放熱機関の設定)から、「熱線」が鋭く伸びる有様が幻視されたのである。これはあたかも、最低限度の舞台装置で演じられる能や狂言の名演を鑑賞したかのような感動であり、萬齋の演技力

の高さを証明する逸話ともなるが、実際には何が行われたのか。

『シン・ゴジラ』のゴジラ（第四形態）がこの「熱線」を放つ場面は、Bパート（中盤）およびCパート（終盤）にそれぞれ配されているが、各シークエンスを丹念に見ると、これまで述べてきた狂言（釣狐）の応用の範疇には収まりきらない印象的な所作が目をはく。以下、これをゴチック体で示しつつ、Bパートの一連の動作のパターンを追ってみたい。

まずBパート冒頭、ゴジラは観客にとっておそらく最も馴染み深い造型の第四形態となり、鎌倉に上陸後、多摩川の防衛線を突破して都内に進入する。そして新橋付近に至ると、米軍機から空爆を受けて激しく咆哮する。

直後、もともと人間に化けた狐のような前傾姿勢であったものが、さらにいつそう俯き加減になり、二足歩行を保ったまま地を這うような姿勢になる（一度目の身を沈める所作）。

次いで直下の地面に向けて赤い「熱焰」を大量に吐き、ビル群を火砕流で覆うが、上体を起こすにつれて（一度目の身を起こす所作）、「熱焰」は針金のように細く絞られ、青白い「熱線」へと変わる。

そのまま頭を持ち上げてほぼ垂直に仰向き、「殺生石」が「空を翔る翼までも」落とすかのように、直上の爆撃機を撃墜してゴジラはいったん口を閉じる。そして先と同様、また深く身を屈めて極端な前傾姿勢になり（二度目の身を沈める所作）、

その低い体勢を維持した状態で、今度は丸められた背中に立っている背びれから幾条もの「熱線」を多方向に放つ。

この背びれの攻撃が収まると、再び上体を起こし（二度目の身を起こす所作）、口内から青白い「熱線」を放って周囲を火の海にする。このとき、『完成台本』に「破碎、融解していく周辺のビル群や街々」とあるように、「熱線」の貫通に従って文字通りビルが「融解」しながら豆腐のように崩れていく。ゴジラのイメージデザインを担当した前田真宏は「：あまりの高熱にコンクリートの中の水分が膨張して、ポンと割れるみたいに爆散する」のだという。³⁵

その後、青白い「熱線」は次第に赤い「熱焰」へと変わるが、ゴジラは畳みかけるように「周囲のビル群が炎で包まれている中、熱焰を吐き続ける」（『完成台本』³⁶）。そしてようやく全てを出し尽くして口を閉じ、東京駅の線路上で再充填を目的とした休眠状態に入る。

以上のように『シン・ゴジラ』では、温度の上昇につれて赤い「熱焰」から青白く細い「熱線」、またその逆へと刻々と変化するのみならず、口腔に加えて背びれからも「熱線」を放射するため（Cパートでは尻尾の先端からも放つ）、カットごとの映像表現は複雑化して目まぐるしく、情報の密度も高い。

しかし、口腔からの青白い「熱線」放射に着目して他の要素を取り除けつつ、基盤となる身体動作を観察すると、Bパート

には大枠を規定するような明確な法則性が浮かび上がってくる。すなわち、背を丸めた基本姿勢をさらに撓めて極端な前傾姿勢をとったのち、上体を起こして「熱線」を口腔から放つという基本動作を二回繰り返し返しているのである（ゴチック体参照）。

これに関して萬齋自身は、二〇一六年十月十八日に開催された早稲田大学演劇博物館の講演において、能の「イノリ」の型を応用したと述べている（『演劇博物館報 *enpaku book*』第一三三号³⁷）。

能の「イノリ」（祈り）は、特定の作品に見られる型ではなく、現行曲では〈葵上〉〈道成寺〉〈黒塚〉、流派によっては〈飛雲〉の、いずれも後場（後半）に用いられる。舞台では笛と大小の鼓、そして太鼓の「祈り地」と称する奏法によって器楽伴奏がなされ、これにつれて苛高数珠いらたがを押し揉みながら一心不乱に祈禱する聖、僧、山伏等（ワキ）と、邪念によって猛威を振るう生霊、毒蛇、鬼等（後シテ）との闘争が繰り広げられる。本式は四節で構成され、節と節の区切り目には「段」という、特殊な手配りを要する箇所がある³⁸。

次に、後シテの演技を中心にこの「イノリ」の所作をまとめた横道萬里雄の解説を挙げておく。

なお、掲出にあたっては私意に節の番号（1から4）を付すとともに、後シテが身を沈める所作には波線を、再び上体を起こす所作には傍線を施した。文中の「段です」あるいは「段に

なります」は、先述のように節と節の区切り目を指す。

1 〈掛り〉祈られながらシテは目付へ出て身を沈めると、太鼓がイノリ地打行キになり、シテは気を起こして打杖を振り上げ、ワキを脇座の方へ追い詰めたところが段です。
2 〈初段目〉また祈られて退散し、橋掛りに逃げますが、ワキは後を追って来ます。幕前で足を止めて身を沈めると、太鼓のイノリ地になり、シテはまた気を起こして打杖を振り上げてワキを舞台の方へ追い行き、一ノ松まで追って来たところが段です。

3 〈二段目〉そのあと舞台に入り、常座先で足拍子を踏み、あと目付へ出て、掛りと同じような手順で脇座へ追って段になります。

4 〈三段目〉トメの段はごく短く、正中へ戻るとワキに打ち伏せられて終わります。これが大略の動きです。

（横道萬里雄『能にも演出がある』³⁹）

Bパートにおけるゴジラの「熱線」を放つシーンは、様々な要素が盛り込まれて複雑化しているが、演技者である萬齋の発言を念頭に置いて右を眺めると、後シテの「身を沈める」（波線）及び「気を起こして打杖を振り上げ」（傍線）の一連の所作が基底となることが明瞭になる。

なお、「イノリ」を後場に用いる能の諸曲——先掲の〈葵上〉〈道成寺〉〈黒塚〉〈飛雲〉——では、人物造型や謡の内容によって、「イノリ」中で行われる所作の意味づけが異なってくるが、原拠となった説話群や作品の設定に照らして確かに炎を吐くといえる主人公は、能〈道成寺〉の毒蛇（後シテ）である。⁴⁰ 先の日早稲田大学の講演においても同曲が話題に上り、その場で「イノリ」を実演してみせたと仄聞している。

すなわち萬斎は、能〈道成寺〉の「イノリ」において毒蛇が「気を起こして打杖を振り上げ」る所作に炎の噴射を見て取り、これを「ゴジラの役」に適用させていったのである。⁴¹

その具体的な手順としては、まず手は打杖（うちづえ）を持たず、既に述べたように掌を上向きにして「何かを握っているかのような手」（先掲）とする。

そして狐が進化した状態となる狂言〈釣狐〉の前シテの前傾姿勢を、尻尾に見立てた重りを牽引することでさらに深く屈めていき、「イノリ」の「身を沈める」所作を行う。

このあと一気に入体を起こすにつれ、切顎のゴジラの面の口腔を開き、「熱線」放射を表現する。撓められた膨大なエネルギーが突如放たれるような演技である。

モーシヨンキャプチャーに立ち合った総監督の庵野秀明が思わず「出た！」の声を上げたことから、基底となった炎を吐く毒蛇（後シテ）のイメージは、萬斎の身体を通じて確かに観

客（現場の制作陣）へと伝わったのである。そしてこれは同時に、狐と蛇が「ゴジラの役」において融合を果たした瞬間でもある。

五

Bパート（中盤）で都心を壊滅させ、東京駅の線路上で休眠状態に入ったゴジラは、つづくCパート（終盤）のクライマックスである「ヤシオリ作戦」の開始とともに目覚める。なお「ヤシオリ」は、素戔嗚尊が八岐大蛇を泥酔させて退治したときに用いた「八鹽折の酒」⁴²（醸造を重ねた強烈な酒）から取られている。⁴⁴

この記紀神話に登場する酒の名を冠した作戦は、前半においては無人航空機による攻撃を第一波から第六波まで繰り返してゴジラに「熱線」を出し尽くさせ、同時に目的地点（キルポイント）まで誘導する戦術が主体となる。そして後半に入ると、高層ビルや列車の爆発にゴジラを巻き込んで転倒させ、その口へ血液凝固剤——すなわち「八鹽折の酒」——を流し込むことに成功する。

つまり先のBパートでは、あくまで萬斎の演技体系において狐と融合していた蛇が、Cパートでは神話上の巨大な大蛇のイメージとなって顕在化し、ゴジラの姿に重ね合わされるのであ

る。

本稿では最後に、萬齋の演技に付加されたCGの尻尾、及びその先端が放射する「熱線」に着目しつつ、大蛇おろちとしてのゴジラが観客の前に立ち現れるまでの過程を簡略に追ってみたい。

まず「ヤシオリ作戦」の前半では、先述のように無人航空機部隊による第一波から第六波までの波状攻撃が繰り返される。

その第一波は爆撃によって口火を切るが、地上のゴジラはただちに背を丸め、背びれから幾条もの青白い「熱線」を放つ。すなわちBパートにも見られた「イノリ」の「身を沈める」所作の応用である。

つづく第二波以降も背びれからの「熱線」は継続されるが、第三波の始め、ゴジラはやや上体を起こして進行方向を変える。これはちようど「イノリ」の「気を起こして打杖を振り上げ」る所作に準ずるが、Bパートと異なり、まだ背びれからの「熱線」は停止していない。

そして第四波を経て第五波の途中、ようやく背びれから「熱線」を出し尽くしたゴジラは、無人航空機から発射された誘導弾（ミサイル）を受けて爆炎に包まれる。直後、満を持したように、口腔のみならず尻尾の先端からも青白い「熱線」を放つ。次に『完成台本』から該当部分を掲出しておく。

口部と尻尾の先から熱線を放出し続けるゴジラ。2本の熱

線が互いの死角を補完し、第5波の無人機や誘導弾等を全滅させてしまう。

東京駅上空に広がる火球の数々。⁴⁵

右のシーンでは、狐のように可動域の広い「口部」（頭部）と、萬齋の演技に付加された「尻尾」が同時に「熱線」を放ち続けるが、映像表現としての眼目が置かれているのは、両者が自由自在に「互いの死角を補完」する動き（演技）、及び、それに伴ってめまぐるしく方向を変える二本の「熱線」の光学作画である。この作戦前半の見せ場は第六波の半ば、ゴジラのエネルギーがいったん尽きるまで維持される。

ちなみにゴジラの身長は一一・五メートルだが、頭から尾の先までの全長は約三倍の三三三メートルあり、その過半を占めるのが尻尾である。⁴⁶

この並外れて長大な尾が空中に高く持ち上げられ、ある時は一瞬のうちに円を描き、またある時は先端が頭部に近づくことで全体が大きく湾曲し、まさに蛇が蝮局を巻いたような姿となる。

さらに作中では、司令部のガンマカメラモニター（放射線量を色分けして表示したもの）に、ゴジラを真上から捉えたシルエツトが幾度も映し出され、その形象が長く伸びた蛇に類似することを観客に強く印象づける（第六波の攻撃中やゴジラを転倒させ

るシーン等を参照⁽⁴⁷⁾。

これらの周到な演出は、記紀神話の八岐大蛇退治から取られた「ヤシオリ作戦」の名称や、作戦後半の血液凝固剤（八鹽折の酒）の経口投与とも見事に照応している。冒頭でも述べたように、ゴジラはそれ自体が「一つの巨大な記憶の喚起装置」として機能し、Cパートでは神話の大蛇^{おろち}までも観客の脳裡に呼び醒ますのである。

以上、シゴジラの役^レの演技体系を中心に『シン・ゴジラ』を論じた。

思い返せば一九五四年の夏、途方に暮れた二十五歳の中島春雄が上野動物園に通うことからシゴジラの役^レは始まった。

中島の挑戦は素朴ではあるが、しかしそこには、「誰も見たことがない怪獣をどう演じるか」という難問を解くための全ての要素が出揃っている。すなわち動物の観察による型の創出、及び、その型と型の合成を試みる思考である。

それから約六十年後、狂言師・野村萬齋は、これまで連綿と伝承され、かつ、父・万作によって新たな演出も加味された狂言（釣狐）の型を解析し、シゴジラの役^レに適用する。その上で、狂言のみならず能（道成寺）の（イノリ）の型も応用し、これら両者を分かち難く融合させていった。上野動物園における中島の発想は、図らずも狂言師・野村萬齋によって高次のレベルにまで引き上げられ、精妙な形で実現されたのである。

そして萬齋の演技体系における狐と蛇のうち、後者の側面はCパートの「ヤシオリ作戦」とも有機的に連関しながら、神話的イメージにまで昇華していく。なお、大蛇^{おろち}の姿を提示する際に不可欠な長大な尻尾の演技については、昨今めざましい発展を遂げた映像技術の所産と考えられるが、ここに至って萬齋の「熱線」を吐くシゴジラの役^レは、いふなればテクノロジー（尻尾）との競演を果たしたことになる。

「一つの巨大な記憶の喚起装置」であるゴジラ——その前屈みの二足歩行で歩む姿には、動物をモデルとした写真（物まね）を起源とする型の発想を始めとして、型と型の融合、さらには狂言役者と最新のテクノロジーとの競演に至るまでの芸能史が深く刻み込まれている。

そして『シン・ゴジラ』のラストシーンで第四形態に次ぐ第五形態が暗示されるように、ゴジラは「記憶の喚起装置」であることを越えて、次に訪れる芸能の進化過程までも我々に問いかけるのである。

注

(1) 谷口功一「立ち尽くすノモス——夢と《現実》のあわいに」、『ユリイカ』第四八巻一七号（通巻六九一号）、二〇一六年一月、九二—九六頁。

なお本文で引用した谷口の言及は、もともと片山杜秀がゴジラについて「記憶やイメージを喚起する膨大な要素のカラーージュ」と評したことを受けたものである（片山杜秀「音楽から深読み」する「シン・ゴジラ」、『日経ビジネスオンライン』、二〇一六年九月二十八日web掲載）。

(2) 以下、中島春雄『怪獣人生』（洋泉社、二〇一〇年）二〇一—三〇頁による。

(3) 注2前掲書、一二二頁。

(4) 注2前掲書、一二二頁。

(5) 注2前掲書、一二二頁。

(6) 注2前掲書、一二二頁。

(7) 注2前掲書、一二三頁。

(8) 注2前掲書、二四頁。

(9) 注2前掲書、二八頁。

(10) 注2前掲書、二八—二九頁。

(11) 諸書に指摘されるが、本稿では井上英之『検証ゴジラ誕生昭和29年東宝撮影所』（朝日ソノラマ、一九九四年）に従った。

以下、参考までに同書の当該箇所（五四頁）を挙げておく。

円谷は円谷英二、田中はプロデューサーの田中友幸、渡辺明および利光貞三は文中に示されている通りである。

……(略)……円谷の京都時代以来の友人で、ハワイ・マ

レー沖海戦にも参加していた美術デザイナー・渡辺明（製作部美術課美術係在籍）、応援の彫刻家・利光貞三は、たまたま手元にあった、玉川児童大百科辞典を見て、イグアノドンの体形を参考に、ティラノザウルスやステゴザウルスに加え、田中が持つて来た米雑誌『LIFE』の恐竜特集のティラノザウルスから、ゴジラのデザインを描いた。……(略)……

(12) キマイラについては岩波文庫『アポロドーロスギリシア神話』（岩波書店、一九五三年）の「獅子の頭、竜の尾、第三番目の真中にある頭は山羊の形で、そこから火を吐き出した」（七九頁）の記述を、また鶴（めえ）については新日本古典文学大系44『平家物語』上巻（岩波書店、一九九一年）の「かしらは猿、むくろは狸、尾はくちなは、手足は虎の姿なり」（二五七頁）を参照した。

(13) 以下、『ジ・アート・オブシン・ゴジラ』（株式会社カラー、二〇一六年）四八—五二四頁による。

(14) 注13前掲書、二二〇頁の「対比表」（決定版）に従う。

(15) 注13前掲書、四八四頁。

(16) 注13前掲書、四八四頁。

(17) 『狂言三百番集』下巻（富山房、一九四二年）所収の〈釣狐〉に拠るが、読者の便宜を図るため、句読点や表記を一部改めた。原文は「これはこのあたりに隠れもない。百歳に餘

る古狐で御座る」(四八三頁)。

(18) 注17前掲書所収の〈釣狐〉に拠りつつ、読者の便宜を図るため、句読点や表記を一部改めた。原文は「抑も狐と申すは神にておはします。……(略)……わが朝にては稻荷五社の大明神と申すも。皆これ狐なり……」(四八五頁)。

(19) 『新版 あらすじで読む名作狂言50選』(世界文化社、二〇一五年) 一一七頁。

(20) DVD 『万作・萬斎狂言の世界』(NHKソフトウェア、二〇〇四年) 所収の「狂言師野村萬斎初舞台から襲名まで」参照。

(21) 映像資料(注20前掲のDVD)の詞章、及び、所作を掲出する際、注17前掲書も参考にした。

(22) 注13前掲書、四八四頁。

(23) 注13前掲書、四八四頁。

(24) 総監督の庵野秀明は萬斎の跳躍の演技を採用しようとしたが、「関係者ほぼ全員の反対意見で割愛」せざるをえなかったという(注13前掲書五一八頁)。

(25) 野村萬斎羽田昶「〈対談〉猿に始まり狐に終わる」、『武蔵野大学能楽資料センター紀要』二七号、二〇一六年三月、一三〇—一四六頁。萬斎は狐の面について、「実は本来、和泉流は切顎ではないはずなのですが、うちではもう切顎を使うことになっていますね。よくできてまして、自分の顎で面の

口の開閉を扱えるという」(一三二頁)と述べている。

(26) 『岩波講座 能・狂言 VII 狂言鑑賞案内』(岩波書店、一九九〇年) 四八三頁参照。

(27) 野村万作『太郎冠者を生きる』(白水社、一九九二年) 一一五頁。

(28) 林和利『人間国宝野村万作の世界』(明治書院、二〇一〇年) 九五頁。

(29) 注20前掲のDVD所収「野村万作『最後の狐に挑む』」参照。

(30) インターネット上でも確認可能(二〇一八年一〇月一五日時点)。

(31) 注13前掲書、四八四頁。

(32) 注13前掲書、五〇六頁。

(33) 注13前掲書、五〇六頁。

(34) 注13前掲書付録の『シン・ゴジラ全八巻完成台本』一七九頁参照。

なお、当該箇所について前後のカットも含めてやや詳しく述べると、以下のA〜Cのようになる。

A ゴジラは再び上体を起こすと同時に口を大きく開き(二度目の身を起こす所作)、青白い「熱線」を噴射し始める。

B 首を自在に回しながら付近のビル群を「融解」させる。

C 水平方向に強く面を切つて首相搭乘の特別輸送ヘリや浜松町・新橋・銀座四丁目交差点を次々に炎上させる。

右のAについては本稿第四節で述べた通り、能(道成寺)の毒蛇を始めとする(イノリ)の所作(身を起こす所作)を応用したものであるが、これにさらに狐の首の動き(第二節参照)を加味したのがB・Cと考えられる。

(35) 注13前掲書、五四頁。

(36) 注34前掲書、一八一頁。

(37) 『演劇博物館報 enpaku book』第一一三号(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、二〇一七年三月) 四二頁参照。

(38) 『新版 能・狂言事典』(平凡社、二〇一二年) 三二六頁の「イノリ」の項を参照(執筆者は高桑いづみ)。

(39) 横道萬里雄『能にも演出がある小書演出・新演出など』、檜書店、二〇〇七年、二三四頁。

(40) 例えば(葵上)の場合は、六条御息所の生霊が鬼と化し、光源氏の正妻である葵上(舞台では象徴的に小袖で表現)を取り殺そうとして出現する(後シテ)。これを横川のよかわ小聖(ワキ)が祈禱の力をもって阻止しようとするのが(イノリ)の眼目である。後シテの「身を沈める」及び「気を起こして打杖を振り上げ」る所作は、六条御息所の嫉妬心の衰え、及び、その回復と横川のよかわ小聖——ひいては葵の上——への攻撃

を示す。

また能(黒塚)であれば、人食いの鬼女(後シテ)が、山伏一行に自身のね内を見られたことに激怒し、夜嵐とともに襲ってくる。曲中、「イノリ」の前に、「胸を焦がす炎」(黒塚)後場)といった謡があるが、これがそのまま炎を吐く行為を示しているわけではない。「イノリ」で行われる一連の所作は、逃げおおせようとする山伏(ワキ)の祈禱によって鬼女(後シテ)の邪念が弱まった状態、あるいは甦つて挑みかかる状態を表現する。

そして(飛雲)の後シテは、峨峨たる山中に黒雲から出現する鬼神であり、峯を震動させつつ山伏を襲撃する。「イノリ」では、まるで雲のように飛行する鬼神と、熊野権現の霊力を持つ山伏との一進一退の攻防が描かれる(同曲では「イノリ」ではなく「舞働」の場合もある)。

以上のように「イノリ」が用いられる現行諸曲は、作品によってその文脈や意味づけ、情景を変えていくが、ただ一曲、原拠となった説話群や絵巻においても、また作品の設定においても、ゴジラのように炎を吐く後シテが存在する。それが能(道成寺)の毒蛇である。

(41) 狂言役者は、能の公演においても前・後場を繋ぐ間狂言を担当するのみならず、能力(僧侶の従者)や強力(山伏の荷を持つ従者)等の役(アイ)でも登場し、劇進行に携わるこ

とが多い。もつとも狂言方がアイの領分を越え、能（道成寺）のシテを演ずることはないが、その舞台については知悉している筈である。

ちなみに能（道成寺）にアイとして出演している萬斎の姿は、DVD『能と花の二夜』能 道成寺『赤頭』（ビクターエンタテインメント株式会社、二〇〇八年）等で確認できる。

(42) 正式名称は「巨大不明生物の活動凍結を目的とする血液凝固剤経口投与を主軸とした作戦要項」。注34前掲書二二九頁。

(43) ここでは日本古典文学大系1『古事記 祝詞』（岩波書店、一九五八年）八七頁の表記に従う。

(44) 「ヤシオリ作戦」の名称について総監督の庵野秀明は「……ふと八岐大蛇^{ヤマタノオロチ}の話を思い出して付けた感じです。神話とは親和性もあるので、これでいこう」と述べている（注13前掲書、五一九頁参照）

(45) 注34前掲書、二五九―二六〇頁。

(46) 注13前掲書、二二〇頁の「対比表」（決定版）に従う。なお特技監督の樋口真嗣は尻尾について、「今回、尋常ならざる長さにした」という（注13前掲書、四八四頁）。

(47) 第六波の攻撃途中の「シーン三四三前」における「ゴジラを真俯瞰から捉えたガンマカメラモニターの映像」（注34前掲書、二六一頁）、あるいは、高層ビルを爆破した直後の「シーン三四五」における「ガンマカメラモニターのゴジラの映像、

赤系だった色が青紫系に変化している」（注34前掲書、二二六―二二七頁）を参照。