

ロード
街道という「魔所」——スティーヴン・スピルバーグの『激突!』を
ロード・ホラー・フィルムとして読み解く

藤 田 秀 樹

富山大学人文学部紀要第70号抜刷

2019年2月

ロード 街道という「魔所」——スティーヴン・スピルバーグの『激突!』を ロード・ホラー・フィルムとして読み解く

藤 田 秀 樹

はじめに

スティーヴン・スピルバーグの映像作家としてのキャリアの起点となるのは、テレビドラマの演出であった。1968年に制作した35ミリ短編映画『アンブリン』(Amblin')が評価されたことにより、彼は大手映画会社ユニヴァーサルと契約を交わし、弱冠22歳にしていくつかの連続テレビドラマの一回分の物語のディレクターを務めることになる(Wasser 40-41)。スピルバーグが映像作家としての道を歩み始めた1960年代末には、ユニヴァーサルはテレビ映画(TV movie)という新しいジャンルに果敢に乗り出し、アメリカの三大放送ネットワークのひとつであるABCと提携を結んだ。1960年代のアメリカにおいては、人々はもはや映画館に足を運んでまで映画を観たいとは思わなくなっていたが、その一方で、過去に公開された劇場用映画のテレビ放映は高い視聴率を示していた。そこでユニヴァーサルは、劇場用ではなくテレビで放映するための映画を制作すれば、ハリウッド映画を賃借するよりもコストは安く済み、同時に映画ファンを引き付け、映画人気に見合うだけの視聴率も稼げる、というアイデアをABCに売り込んだのである。もっとも当初はまだ定式のようなものが確立されていなかったため、このジャンルの作品制作は手探りの状態で行われた(Wasser 49)。

スピルバーグは、この新しいジャンルを通して映像作家としての大きな地歩を築くことになる。その画期的達成となるテレビ映画『激突!』(Duel)は、1971年11月13日にABCの「週末の映画」という番組で放映される。スピルバーグ自身によれば、放映後わずか一週間のうちに、彼の代理人は10件または15件のフィーチャー・フィルムの監督を引き受けてほしいというオファーを受けたのである(Tuchman 46)。さらにその後ユニヴァーサルは、主人公が自宅の車庫を出て街を走り抜け荒野へと出て行くシーンを始めとして4つのシーンを加え、73分から88分に拡大したものを劇場公開する。その結果『激突!』は、フランスとイタリアの映画祭で最優秀作品賞を獲得する(Friedman 127-128)。かようにこの映画を端緒として、スピルバーグは、ハリウッドの映画関係者のみならず、世界中の批評家や映画ファンにとって——日本ではしばしばこの作品が彼のデビュー作と見なされる——注目すべき存在となっていく。

『激突!』は、南カリフォルニアの荒野を貫く街道を舞台として、主人公が運転する乗用車と、最後まで正体不明の人物が運転する巨大なタンクローリーという二台の車の、追いつ追われつの追走劇が物語の大半を占める映画である。物語を駆動するのはこの二台の車のドライ

バーだが、タンクローリーの運転手に関しては、足元や腕といった体のほんの一部がわずかに数回映し出されるのみで、どのような顔をしているのか最後まで分からない。この二人以外に画面に現れるのは、主人公と電話で短い会話を交わす彼の妻、ガソリンスタンドの従業員、街道沿いの食堂の主人や客たちといった、ひとつの場面もしくはシークエンスにのみ登場するマイナー・キャラクターばかりである。^{アンタゴニスト}敵対者であるタンクローリーの運転手がほとんど不可視の存在であるため、この物語は、ほとんどデイヴィッド・マンという名の主人公の独演のドラマのようなものに見えてくる。登場人物同士の会話は極めて少なく、サウンドも、タンクローリーのエンジンの轟音や警笛、マンの車のタイヤが軋む音といった物語世界内のものに比べて、バックグラウンド・ミュージックのような物語世界外のサウンドはごくたまにしか用いられない。他方、既述のようにこの映画においては、追いつ追われつの追走劇が物語展開の機軸となる。追走を主要なアクションとしてサスペンスを高めていくことは、初期サイレント映画の重要なモチーフのひとつであった（三浦 29）。こうして見ると、『激突!』はミニマリズム的に構成要素を必要最小限にまで切り詰めつつ、追いつ追われつという、「動く写真」としての映画の原初的モチーフを追究した作品と言えるかもしれない。

ところで『激突!』における追走劇は、既に述べたように、ロード・ムーヴィでしばしば見られるような、秩序攪乱者やアウトローとそれを追う警察との間で繰り広げられるものではない。主人公のマンは、得意先との商談に臨むために街道を走行中に、突然、追走劇に巻き込まれる。一台のタンクローリーが真後ろにびたりとつながら、猛スピードで彼の車を執拗に追い回し始める。それは嫌がらせという域を超えて、あからさまな殺意を感じさせるような行為である。日本でも昨今社会問題になっているいわゆる「あおり運転」だが、『激突!』の追走劇は、ドライバーが他のドライバーの運転の仕方やマナーに苛立って暴力を振るったりする「路上の逆上 (road rage)」だけでは説明しきれないような異様さや不気味さを孕むものだ。まずタンクローリーによる執拗な追走の動機、またマンの車が標的となった理由がよく分からない。マンがタンクローリーを追い越したことがきっかけのようにも見えるが、この追い越しは決して乱暴なものでも危険なものでもなく、ドライバーがごく日常的に行う行為に過ぎない。言わば悪夢のような体験が、因果や条理とは無縁の次元で突然始まるのだ。しかも舞台となるのは、異常なことが起こりそうな特異な場所ではなく、ごく普通の街道である。ありふれた日常の現実が突然出来た災厄によってカオスと化すという展開は、これ以降のスピルバーグ作品において、例えば『ジョーズ』(Jaws, 1975)におけるサメの襲撃や『宇宙戦争』(War of the Worlds, 2005)におけるエイリアンの侵略などで反復されることになる。

さらに『激突!』の追走劇を異様なものにしてしているのは、既述のように敵対者であるタンクローリーの運転手の正体が最後まで明らかにされないことだ。彼——思わず「彼」と書いてしまったが、実は男性なのか女性のかも判然としない——の名前はおろか、その顔立ちすら

不明のままなのである。言わば、ある人物を他の人々から区別する最も基本的な属性がすっぽり抜け落ちている。しかもこの運転手は、物語を通して言葉を一言も発しない。かように、^{フェイスレス}顔のない、^{サイレント}そして物言わぬ謎の人物が、主人公を不条理な災厄に引きずり込むのである。

こう見てくると、『激突!』の物語は怪異譚のような雰囲気漂わせるものだ。主人公を執拗に苛むタンクローリーの運転手は、単なるあおり運転を繰り返す粗暴なドライバーではなく、狂気を帯びたサイコ・キラー、さらには悪霊のような超自然的な力に憑かれているようにすら見えてくる。かように『激突!』は、追走劇という形ではあるものの、街道を車で移り動くことを物語展開の機軸としているゆえにロード・ムーヴィというジャンルに属するものと言えるが¹⁾、同時にホラー映画としての相貌をも兼ね備えている。ロード・ムーヴィとホラー映画という二つのジャンルは、一見相容れないもののようにも見える。しかしロード・ムーヴィの主要な構成要素を、位相を少しずらして眺めると、そこには怪異譚を生み出すような側面が見えてくるのではなからうか。例えば街道は、ロード・ムーヴィにおいては結婚、家族、共同体、法といった既存の制度や秩序の桎梏から主人公を解放し、新たな可能性や存在の地平、自己発見などへとつながる回路となりうるものだ。だが一方でそこは、秩序と秩序の間^{はざま}、言わば秩序の真空地帯、つまりカオスと不条理が支配する不穏な空間にもなる。さらに、ロード・ムーヴィのもうひとつの主要な要素であり現代の文明の利器である自動車も、実は怪異譚と無縁ではない。ジャン・ハロルド・ブルンヴァンが指摘しているように、「消えるヒッチハイカー (Vanishing Hitchhiker)」や「死人の車 (Death Car)」といった^{アーバン・レジェンド}都市伝説という名の怪異譚において、自動車は重要な役割を占める (47-73)。アメリカの大衆的想像力において、自動車はしばしば「魔」と結びつくのである。

以下、スピルバーグの『激突!』を、街道が突如「怪物」または「魔物」と形容しうるようなものが徘徊する「魔所」に転化し、そこを走行する主人公に戦慄と試練をもたらすという、言わばロード・ムーヴィとホラー映画という二つのジャンルに相またがる物語として読み解いていくことにする。

1. 男らしさの危機の暗示と「試練」の始まり

『激突!』の冒頭でまず我々の前に立ち現れるのは、何も映っていない真っ暗な画面である。まもなく、コツコツという足音、そして車のドアを開け閉めする音、さらにエンジンをかける音が聞こえる。その直後に、初めて画面に映像が映し出される。ある住宅の車庫の出入り口である。車がバックでその車庫から出たのだ。そして車は、郊外住宅地の中の道路を走り出す。このあと約3分半の間、ナンバープレートのあたりの低いアングルから、その車が進む先の往来の光景が、ディゾルヴによるショットの切り替えを繰り返しながら延々と映し出される。かなり低いアングルからのショットであるゆえに、これらの光景はドライバーではなく車が「見

て」いるもの、言わば「車の主観ショット」と言えよう。

車は大都市の中心部とおぼしき交通量の多い通りを走り抜けて、他の車がほとんど走っていない市外の街道——街道沿いに点在する「ベイカーズフィールド (Bakersfield)」や「パームデール (Palmdale)」と書かれた道路案内標識から察するに、先の大都市はロサンゼルスであろう——を北へ進んでいく。車を運転する人物の姿はおろか、車自体の外観も全く画面には現れず、ただ車の前方に延びる街道の光景のみが映し出される。聞こえるのは、カーラジオから流れる音声のみである。冒頭のこれら一連のショットは、この映画が街道を車で旅することに関わる物語なのではあるまいかという予感を観る者に与える。また車の主観ショットという技法は、のちにこの車を追い回すタンクローリーの描かれ方を考えるといささか興味深い。先述のように、タンクローリーの運転手は顔も名前もない、言わば実体が曖昧模糊とした存在であり、ともすれば、この巨大な車自体が自らの意思で動いているようにすら思えてくる。だとすれば、この映画を人間と人間の対決ではなく、車と車の対決を描いた物語と捉えることも可能になる。

やがて、当の車がようやく被写体として映し出される。鮮やかな赤色の乗用車である。まもなく、この車を運転するデイヴィッド・マンも映し出される。ワイシャツにネクタイ、そして眼鏡という、ホワイトカラーの勤め人風の出で立ちである。この出で立ち、そして家が郊外住宅地にあることは、この白人男性が中流階級に属することを示唆するものであろう。彼は商談をするために得意先のいる街へ向かっている。彼からは、ロード・ムーヴィの主人公をしばしば特徴づける日常的現実や社会との異和や齟齬は窺えない。

ではマンには何の屈託もないのかと言えば、そうでもない。彼はカーラジオをつけており、たまたまそこでは身の上相談の番組をやっている。レスター・D・フリードマンも指摘しているように、ここでの相談の内容はマンが抱える問題と相通ずるものがある (129)。相談者は男性であり、内容は「世帯主 (the head of the family)」に関することだ。この男性は、国勢調査の中の「あなたは世帯主ですか？」という問いにどう回答すべきか悩んでいる。というのも、彼は外出することも人に会うことも、さらに厳しい生存競争に巻き込まれることも苦手なため、結婚して以降、外で働いておらず、妻が働いて生計を担っており、彼はもっぱら家で家事や育児を行っている。問題の問いには当初「はい」と記入したが、事実を偽っているようにも思え、何と回答したのか迷っている、と語る。回答者が、もし奥さんが世帯主だと思えば、そう回答してはどうか、と述べると、その男性は、「それではとても体裁が悪いし、人に何と思われるだろう？」と言う。さらに彼は、「あの女は私を窮地に陥れるんだ」などと語り、自分の妻に対する屈折した思いを吐露する。この男性は自分の男らしさに不安を覚えているのだ。競争や対決を忌避する性格、妻がブレッドウィナーの地位を占めていること、そして自分は家庭で伝統的に女性の役割とされる営みに従事していることが、社会的に自分は真つ当な男とは言えないのではないかという思いを彼に突きつけるものとなる。彼にとって世帯主でないという

ことは、男ではないことと同義なのである。

何気なく物語に挿入されているように見えるこのラジオ番組のひとつだけは、実は伏線として機能している。細かい事情の違いはあれ、マンもこの男性と同じような屈託を抱えていることがのちに明らかになる。それはマンが最初に立ち寄るガソリンスタンドでのことである。エンジンルームを点検したスタンドの従業員がラジエーター・ホースを新しいものに取り換えることを勧めると、マンは、あとで取り換える、と言う。従業員が「お客さんがボスですからね = 決めるのはお客さんですからね (You're the boss.)」と言うと、マンは「家ではボスじゃないんだ (Not in my house, I'm not.)」とぼやく。彼は「世帯主」なのかもしれないが、^{あるじ} 実質的な主ではないというのである。直後に電話で妻と交わす会話は、彼のこの言葉を裏打ちするものとなる。彼はまず「謝りたかったんだ」と言う。二人の会話から以下のようなことが窺える。前夜にパーティとおぼしき集まりにおいて、ある男がマンの妻によからぬ振舞いをしたのである。彼女はその振舞いを、皆の前で私をレイプしようとしたのも同然、と形容する。しかもそれに対して、夫であるマンは何もしなかった、というのである。マンは他人と対決したりすることを好まないタイプなのだろう。しかし妻から見れば、彼は自分の妻が他の男にいやらしいことをされても、それに対して何もできない情けない男、ということになる。電話でのやりとりではあるが、むきになって弁解するようなマンの口調は、彼が妻の冷ややかな眼差しを感じ取っていることを表しているかのようだ。妻はマンに予定通りの時間に帰宅するようしつこく念を押したあげくに、がちゃんと電話を切る。マンは慙然とした表情を浮かべる。マンは「戦わない男」であり、それゆえに家でも「ボス」にはなれない。その「戦わない男」が、「決闘」——この映画の原題である——を余儀なくされることになる。

この最初のガソリンスタンドのシークエンスには、他にも注目すべき点がある。先述のように、マンは従業員からラジエーター・ホースの不具合を指摘されるが、これも密かに埋め込まれた伏線である。物語終盤の「決闘」において、これがマンを窮地に追い込む要因となる。さらにこのガソリンスタンドは、マンがやがて悪鬼のごとき敵対者となるタンクローリーの運転手と、物語の中で最も接近する場ともなる。実はマンは、このスタンドに立ち寄る前に既にタンクローリーと遭遇している。吐き散らされる黒い排気ガスに閉口して、彼はこの巨大な車を追い越す。するとタンクローリーは、マンの車をかすめるように抜き返し、しかもそのあとのろろろ運転をする。苛立ったマンが再び追い越すと、相手は警笛を浴びせる。ただこの時点では、マンはこれらの行為を軽い嫌がらせくらいに受け取り、さほど気に留めていない。マンが給油のためこのスタンドに立ち寄ると、少し遅れてタンクローリーもやって来て、給油機をはさんでマンの車の隣に停車する。スタンドの中に入って来る時の長い車体をうねらすような動きは、巨大な蛇を思わせる。運転手が降りてくるが、タンクローリーの陰になる側なので、足元、具体的にはジーンズの裾とブーツしか見えない。この人物は言葉を発することもない。

かようにこの最初の停車地では、主人公の対決を回避しようとする性向、そしてそれに起因する彼の家庭内での微妙な位置や妻との間に生じている感情的なさざ波が示唆され、また最後の大団円で彼が苦闘することになる要因がさりげなく言及され、さらに不可視で正体不明という、主人公の敵対者の不気味な特徴が提示される。ガソリンスタンド、モーテル、街道沿いの食堂といったドライバーのための途中停車地（pit stop）はロード・ムーヴィの主要なイコノグラフィであり、デイヴィッド・レーダーマンが指摘しているように、しばしば物語の重要な進展の場として用いられる（15）。『激突！』のこの最初の停車地で起こる事柄も、物語の展開に深く関わり、また物語の独特の色調を示唆するものだ。つまり、提示されるマンの性向、及び彼が抱え込んだ屈託は、これから直面することになる試練の下地——その試練を通して自らの弱さを克服しなくてはならない——となるものであり、また判明した部品の不具合は、物語の大団円の緊迫した状況の伏線として機能し、さらに敵対者がほとんど不可視な存在として物語に導入されることは、この作品にホラー映画的な気配を付与するものとなる。

この最初の停車地を出た直後に、マンにとって悪夢のような体験が始まる。先にガソリンスタンドをあとにしたマンの車にタンクローリーが追いつく。二台の車は速度を上げる。マンの車を追い抜いたあと、相手は行く手を遮るように露骨なのろろ運転を始める。マンが抜き返そうとすると、蛇行運転をして妨害する。しばらくしてタンクローリーの運転手は、窓から腕を伸ばして、追い越しをするよう合図する。それに従ってマンが追い越そうとすると、対向車がやって来て危うく正面衝突しそうになる。かようにタンクローリーの振舞いは、単なる嫌がらせではなく、尋常ならぬ敵意を感じさせるものとなる。

商談に遅れることを懸念したマンは、側道を巧みに使ってようやくタンクローリーを追い越す。その瞬間、彼は子供のように歓声を上げる。しかしここから戦慄の体験が始まる。タンクローリーは猛然とマンの車を追い始める。カメラはマンの側から、タンクローリーが加速し、彼の車の真後ろに迫る様子を繰り返し映し出す。これらの映像は低いアングルから撮られているので、巨大な車がのしかかってくるような感覚をもたらす。このようなカメラワークにより、観客はマンと一体化し、怪物のような車に追い回される恐怖を味わうことになる。さらにこの追走劇のシークエンスの終盤には、それまで用いられることのなかった物語世界外のサウンドが、それも不穏な響きのサウンドが流れ、恐怖感や緊迫感をさらに高める効果をもたらす。また、太く轟くようなタンクローリーの警笛は——これは物語世界内のサウンドである——まるで獣の咆哮のようである。相手を必死に振り払おうとするあまり、マンの車は、ひとたびハンドル操作を誤れば死を免れないほどの速度に達している。たびたび映し出される速度計の目盛も、恐怖を増幅する仕掛けとなっている。彼は危険な速度で運転し続けることに耐えられず、ついに街道沿いの食堂の向かいにある空き地に車を突っ込ませる。車は空き地の端にあるフェンスに接触してようやく停まる。追走劇はここで一旦休止する。

2. ^{フェイスレス}顔のない敵対者という不条理

ひとまず危機を脱したマンは、異様な出来事によって疲弊した体と心を癒すために、空き地の向かいにある「チャックのカフェ」という食堂に入る。物語はこのあたりから中盤に入る。この中盤においては、追走劇はほとんど起こらず、タンクローリーをめぐって膨らんでいく疑心暗鬼によって引き起こされるマンの心理的迷走や惑乱に焦点が当てられる。彼は食堂に入ると、すぐにトイレに向かう。いくつかの角を曲がりながら狭い通路を進んでいく姿が、後退トラッキング・ショットで映し出される。その様子はまるで迷路を進んでいるようでもあり、このあと始まるマンの心理的彷徨の先触れを成すものになっている。彼のワイシャツの襟と脇の下には汗のしみが浮き出ており、先ほどの追走劇の苛烈さを物語っている。

この食堂のシークエンスでは、マンの揺れ動く思いや胸中がヴォイスオーバーの内的独白という形で表現される。既述のように、この映画では登場人物同士の会話が極めて少なく、このマンの内的独白が、言わば最も多弁な語りとなっている。トイレでのそれは、以下のようなものである。

全く、何が起こるかなんて金輪際分らないものだ (Well, you never know.)。人は、どんな時でも変わらないことがあると思っている (You just go along, figuring some things don't change, ever.)。例えば、誰かに命を付け狙われることもなく公道を走行できるというのもそのひとつだ (Like being able to drive on a public highway, without somebody trying to murder you.)。しかし、ある馬鹿げたことが起こってしまう (And then one stupid thing happens.)。人生の中のわずか20分か25分程度の出来事だ (20, 25 minutes out of your whole life.)。変わらないことへの信頼に自分を繋ぎとめ続けたロープが、全て切られてほどけてしまう (All the ropes that kept you hanging in there get cut loose.)。そのため、またジャングルに逆戻りのような状態になる (And it's like, there you are right back in the jungle again.)。全く悪夢のような出来事だった。でももう終わったんだ。完全に終わったんだ (All right, boy, it was a nightmare, but it's over now. It's all over.)。

この中の、「ロープがほどけて、ジャングルに逆戻り」という部分が少し気になる。ここでの「ジャングル」には、「ジャングルの掟 (law of the jungle)」, つまり弱肉強食の原理が支配する空間という意味合いが込められているようにも思える。一方でこの映画の時代的背景を考えると、当時の多くのアメリカ人によって共有され、またアメリカ社会に影を落としていたヴェトナム戦争での体験というものが投影されているのかもしれない。つまりその場合のジャングルとは、苛酷な戦場としての東南アジアのジャングルである。ともあれ、この内的独白の時点では、マンはあの出来事を「済んだこと」と受けとめている。

しかし、トイレから出て席に着こうとした時にふと窓の外に目をやると、あのタンクローリーが店の外に停まっていることに気づき、マンは愕然とする。彼が店内の方に向き直った瞬間にビリヤード台の上で一群の球が弾け、一度は安堵した彼の内部で何か砕け散ったような印象を与える。この店の中にタンクローリーの運転手がいることを確信したマンは、他の客たちから離れた所にあるボックスに座り、片手で顔を隠すようにしながらカウンターに座る5人の男たちの様子を窺う。男たちを捉えたマンの主観ショットと、彼らを見つめるマンのショットが、繰り返し交互に映し出される。ただし、既に見てきたように、マンは運転手の姿をその足元を除いてまだ見ておらず——最後まで見ることはないのだが——当人を同定することができない。敵対者が言わば顔のない存在であることが、マンにとって事態を一筋縄では行かないものになっている。やがてカメラは、カウボーイハットをかぶりビールを飲んでいるひとりの男の顔をクローズアップで捉える。続いて、その男を見つめるマンと、彼の背後の窓を通して見えるタンクローリーが映し出される。これらのショットの組み合わせは、この男が運転手かもしれないという印象を観客に抱かせる。マンの視点からのショットにより、この男ともうひとりの男がジーンズとブーツをはいていることが分かる。極めて限られた情報によってある人物を特定しなくてはならないという状況が、サスペンスを高めるものとなっている。

神経戦のような状況の最中、ウェイトレスがマンのテーブルの上にナイフやフォークをがちゃりと置き、マンのみならず観客をもぎくりとさせる。上の空で注文を済ませたあと、再びマンは内的独白を始める。「俺はあの忌々しいタンクローリーを二度ほど追い抜いただけじゃないか (All I did was pass this stupid rig a couple of times.)。それなのに相手がキレた (And he goes flying off the deep end.)。奴は頭がいかれているにちがいない (He has to be crazy.)」。続いてマンは、自分の不安を和らげるためにか、相手がこの店にいる「真っ当な理由」を推測し始める。

確かに奴はこの店にいるが、だからと言って、危害を加え続けるつもりだということにはならない (Okay, he's in here. Well, that doesn't mean he intends to continue his attack.)。今は昼食時だし、チャックのカフェはこの周辺で唯一の食堂なのかもしれない (It's lunchtime, and Chuck's Café may be the only place to eat for miles around.)。そうだ。奴はきっといつもここで食事をするんだ (Yeah. He probably eats here all the time.)。あまりに先を急ぎ過ぎて、途中で速度を落としUターンせざるをえなくなったんだ。それだけのことだ (He was just moving too fast before, and he had to slow down, turn around, that's all.)

しかし、このように自分に都合のいい推理をひねり出しても、マンは敵対者の影を振り払うことができない。続いて彼が考えたのは、相手に直に接触し、下手に出てなだめることである。

「ねえ君、怒らせてしまったのなら謝るよ (Look, mister, I'm sorry if I irritated you.)。ビールをおごるから、それで一件落着ということにしてくれないか? (Why don't I buy you a beer and get this straightened out?)」。対決を回避する性向のマンらしい発想とも言えよう。しかしこの内的独白とともにカメラがカウンターにいるひとりの男に寄ると、その男はカメラに向かって煙草の煙を吹きかける。こんなことをもちかけてもすげなく拒絶されることになるだろうという、マンの被害妄想的な思いが、このショットには投影されているように見える。

まもなく、思わせぶりのカメラワークによってマンの敵対者かもしれないという印象を付与されてきた例の男が、席を立て店から出て行く。マンが注視する中、男はタンクローリーに近づきその陰に入っていく。しかし直後に、男はピックアップ・トラックに乗って走り去る。このような手法、つまりあるものを目立たせ、主人公や観客の注意を引きつけ緊張感を高めたあげくに、それが無関係であることを明かすというじらしの手法は、スピルバーグの出世作である『ジョーズ』でも多用されることになる。

そしてマンの目は、ひとりの客に注がれる。別のボックスに座り、ビールを飲みながらサンドイッチをほおばるその男は、ジーンズとブーツをはいている。この男が敵対者だと確信したマンは、意を決して彼に近づき、おずおずと、もうやめてくれないか、と切り出す。男が怪訝そうな反応を見せたので、マンは少し語気を強めて、「警察を呼んでもいいんだぞ」と言う。男が顔色を変え、「あんたには治療が必要だな (You need help.)」と言うと、感情を高ぶらせたマンは男の手からサンドイッチを払い落とす。男はマンに殴りかかり、店主があわてて二人の間に割って入る。その際、店主は男にマンを指して、「この人は病気なんだ (He's sick.)」と言う。男は憤然と店から出て行き、タンクローリーとは別のトラックで走り去る。その直後に、タンクローリーも動き出し走り去る。この店の中には、タンクローリーの運転手はいなかったということになる。不気味な敵対者の影に怯えるあまり、マンは周囲の人々から「治療が必要」な「病人」と見なされるような振舞いをしてしまったのである。後述するが、同じようなことがこのあとのシークエンスでも起こる。

悄然と店を出たマンは、車に乗り込み走り出す。しばらくして、道路脇で立往生したスクールバスの運転手に助けを求められる。オーバーヒートでエンジンがかからなくなったので後ろから車で押してくれ、と頼まれ、マンは渋々応じる。しかし押してもスクールバスは動かず、さらにマンの車のバンパーがスクールバスの車体の下にはまって外れなくなる。スクールバスに乗った子供たちがマンをはやしたてる。食堂のシークエンスにおいてもそうだが、敵対者のみならずマンを取り巻く人間たちが、彼を苛立たせ翻弄する存在となる。言わばマンは、孤立無援の状況に置かれる。うんざりした様子で車から降りた直後に、マンはタンクローリーが引き返ってきて前方にあるトンネルの中で停車するのを目の当たりにする。ヘッドライトを点灯することにより、タンクローリーは眼を光らせて獲物に襲いかかる好機を窺う巨大な獣のよう

に見える。マンはパニック状態になり、バスを降りて道端に出て来た子供たちに、危険だからバスの中に戻れ、と繰り返して叫ぶ。彼のあわてふためく様子を見て、ひとりの子供は、「おじさん、頭がいかれてるよ (You must be out of your brains.)」と言う。スクールバスの運転手も、「あのタンクローリーに乗っている奴は頭がおかしい。私を殺そうとしているんだ」と訴えるマンに対して、「もし頭がおかしいのが誰なのか投票で選ぶなら、あんたに一票入れるよ (If I was to vote on who's crazy around here, it'd be you.)」と言い放つ。マンは食堂で「治療が必要な病人」と見なされ、ここでは「狂人」呼ばわりされる。食堂のシークエンスとこのシークエンスでは、タンクローリーから実際に危害を加えられることはないにもかかわらず、この怪物じみた車をめぐる疑心暗鬼と恐怖ゆえに、彼は周囲の人々の前で「異常者」を演じさせられるはめになる。

タンクローリーが動き出し、半狂乱になったマンは自分の車のボンネットの上に飛び乗り、体重をかけてバンパーを外そうとする。先ほども彼は子供たちがボンネットの上に座るのを繰り返したしなめていたが、ここではボンネットに傷がつくことなど全く念頭にないような狼狽ぶりを見せる。何とかバンパーをバスの車体から外すと、マンは脱兎のごとく車を発進させる。トンネルを抜けたあとに彼が後ろを振り返ると、タンクローリーがスクールバスを後ろから押ししているのが見える。これもマンの頭をさらに混乱させる出来事であろう。タンクローリーは誰彼なしに危害を加えているのではなく、このように善意を発揮して人助けをすることもあるのだ。それではなぜ自分が攻撃の対象に選ばれたのか、なぜここまで執拗に付け狙うのか、という疑問がマンを苛むことになる。

既述のようにこの物語中盤では、追走劇と言えるようなことは起こらないが、その終り頃になってタンクローリーが再び、追走劇とは違った形でマンを戦慄させる挙に出る。スクールバスの一件ののち、マンが踏切で貨物列車の通過を待っている時にまずそれは起こる。彼は突然衝撃を感じる。あのタンクローリーがいつの間にか真後ろに来ていて、マンの車を列車の方に押し出そうとする。スクールバスを後ろから押ししていたタンクローリーが、同じことをマンの車に対してしているのだ。スクールバスのケースが善意の人助けとするなら、ここでの行為は紛う方なき殺意の発現である。対極的な意味を持たせつつ同じ行為を反復するというやり方には、悪魔的な諧謔精神のようなものすら感じられる。マンは車をバックさせることで必死に持ちこたえ、列車が通過するや否や道路脇の空き地に逃げ込む。タンクローリーは走り去る。少し間をおいてからマンも走りだし、しばらく進むと、前方にのろのろ運転をするタンクローリーが見える。マンはそばにあるガソリンスタンドに車を止め、電話ボックスから警察に通報する。しかしあろうことか、タンクローリーはその電話ボックス目がけて突っ込んでくる。かように、マンを殺害することも厭わないという敵対者の意思が、疑問の余地のないものになる。

間一髪で難を逃れたマンは、直ちに車を走らせ、街道を逸れて廃車置き場のような所に隠れることでタンクローリーをやりすごす。そしてこの場所でしばらく眠り込む。直前に激しいア

クションで揺れ動いた物語は、しばしの間、^{なご} 嵐の状態になる。この眠りのひとときは、マンが食堂の前の空き地に逃げ込んでひとまず追走を逃れた場面と同様に、物語のひとつの大きな切れ目になっているように思える。言わば、ここで中盤が終るのである。

3. ^{ロード} 街道という「魔所」

ここで、日中の街道という、およそ怪奇的な気配とは無縁と思われる空間が、なぜ不条理で不可解な事態が次々と出来る怪異譚の舞台となるのかということについて考えてみたい。電話で話していたように、マンはその日の朝、妻がまだ寝ているうちに家を出て「旅」を始めている。街を出ると、街道沿いに広がるのは、人家もない半砂漠の荒野である。街道を進んでいくことが、荒野に赴くことと同義になっている。こうして見ると、マンはアメリカ的想像力の主要な所産のひとつである「逃走する男 (a man on the run)」という人物類型を想起させる。レズリー・フィドラーによれば、口うるさい妻を逃れて森へ赴いたリップ・ヴァン・ウィンクルをプロトタイプとして、アメリカ小説の典型的な男性の主人公は「逃走する男」なのであり、彼は「文明」を、つまりセックスや結婚や責任を背負い込むことになる男と女の対決を回避するために、森に入り込んだり、海に乗り出したり、川を下ったり、戦場に赴いたりするのである (25-26)。マンも、自分を尻に敷く妻との対決を回避するために、妻が眠っている間に家を出て荒野へ逃走したのだ。しかし他方で、リップのような逃走する男が赴く世界は恐怖と孤独の世界、幽霊が出没する恐ろしい世界である (Fiedler 26)。マンも荒野において、不可視の運転手が操る巨大な車という悪魔^{ブラックマン}に遭遇し、その圧倒的な力と狡猾さに責め苛まれ、またその災厄による怯えと惑乱ゆえに周囲の人々から異常者と見なされ孤立無援の状況に置かれるという、まさに恐怖と孤独の世界に投げ込まれる。

また、世界の分節化、言わばコスモロジーの視点からも、街道という空間が持つ意味について考えてみたい。本論の最初のセクションで述べたように、街道とは、都市や町といった秩序^{はざま}の間、境界、ノーマンズランド (no-man's-land) と言える。とりわけ『激突!』の街道は、荒野の直中を走るものゆえに空隙のイメージを強く印象づける。特定の秩序によって支配されることのない空間であり、それゆえにロード・ムーヴィにおいては、法や結婚や資本主義といった諸制度から逃れることができるユートピア的な空間を象徴するものとなる (Mills 322)。しかし秩序の空白は、見方を変えれば無秩序、混沌でもある。社会学、民俗学、文化人類学といった知の領域の研究者たちは、しばしば間や境界を「魔」が徘徊するカオスの空間と捉える。例えば赤坂憲雄によれば、「境界とは、ある価値体系の内部／外部のあわいに横たわる“或る〈空虚〉”であり、そこからとぎれることなく湧出するカオスは、内部によって制御しえぬ荒ぶる力にみちている」のであり、「秩序の創造と崩壊がくりかえされる不安定な場」、そして「魔性の跳梁する禁忌の空間」となるのである (269)。また山口昌男も、境界には「様々の魔性の者、

半人半獣的存在が棲息することが多い」と述べている(88)。

さらに、秩序の空隙だとすれば、そこはアウトサイダーやサイコパスが跋扈する空間ともなる。街道は、レーダーマンが述べているように、アメリカの社会と歴史のひとつの本質的な要素——^{モビリティ}移動性を象徴するものだからであろう——であるのみならず、人生行路、願望の動き、自由と運命の魅惑といったものの象徴であるが(2)、他方で、不穏で危険な空間と感受されてきたのであろう。実際、この『激突!』以降にも、『悪魔の追跡』(*Race with the Devil*, 1975)、『ヒッチャー』(*The Hitcher*, 1986)、『ヘンリー』(*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986)、『ジーパーズ・クリーパーズ』(*Jeepers Creepers*, 2001)といった、街道を舞台にした映画的怪異譚が産出されている。このような怪異譚は、解放、探求、再生といった主題を担った^{ロード・ナラティヴ}街道の物語の陰画のようなものと言えるかもしれない。

4. ^{ドュエル}決闘

廃車置き場のような場所で眠り込んだマンは、突然のけたたましい警笛に驚いて飛び起きる。観客もぎくりとするが、それはそばを通る貨物列車のものと分かる。それに気づいたマンは笑い始める。彼が笑うのは、食堂に入って以降初めてのことである。寝入る前に、彼は次のような内的独白をしている。「俺は少なくとも一時間は動かないぞ(I'm not budging for at least an hour.)。たぶんその頃までには、警察がおまえ[タンクローリーの運転手]を連行しているだろう(Maybe the police will pull you in by then.)。いや、連行はしていないだろうが、少なくともおまえははるか彼方にいるだろう(Maybe they won't, but at least you'll be far away from me.)」。さらに、無事に家に戻ったあとに妻と交わす会話を夢想し、内的独白で語り始める。妻に「ねえ、あなた、楽しい旅だった?(Hello, dear, did you have a nice trip?)」と問われて、「いつも同じだよ(No, just the same old thing.)」と答えるのである。タンクローリーをやりすごし、しばらく身を潜めていたのだからもう安全で、あとは商談に臨み、それから家に戻るだけだ、と考えている。もしくは、そのように自分自身に思い込ませようとしているように見える。まもなくマンの車は走り出す。

車は何事もなく順調に走り続ける。やがて、カメラはロング・ショットで走って来るマンの車を捉える。すると突然、車は急ブレーキをかけ、スリップして道を塞ぐように停まる。カメラが退き、マンの車を上方から睥睨するような位置にいる巨大な車のタイヤと車体の底が映し出される。かように、あるものを目の当たりにしたことによって引き起こされるマンの車の突然の反応がまず映し出され、続いてその「あるもの」が、しかもそのごく一部が画面に現れる。こうして二台の車がひとつの画面に、しかも一方が他方の前に威圧的に屹立しているような構図で映し出される。マンはたまたま通りかかった車に乗っている老夫婦に、警察に通報してくれないか、と頼み込むが、タンクローリーが威嚇するように近づいてきたため、その車は

逃げ出す。

マンは覚悟を決める。カメラは決然たる表情を浮かべる彼の顔にズーム・インする。彼はシートベルトを締め、眼鏡をかける。「戦い」が始まることを予感させる仕草である。タンクローリーの運転手は窓から腕を突き出して、先に行け、と合図する。マンの車は急発進し、雌雄を決する追走劇が、まさに「決闘」が始まる。あるショットでは、疾走するマンの車の前に西部劇のイコノグラフィであるタンブルウィード (tumbleweed) が転がっており、この追走劇に西部劇におけるヒーローと悪漢の決着をつける戦いのイメージを付与するものとなる。繰り返し映し出される速度計とマンの表情が、緊迫した状況を生々しく伝える。

やがて二台の車は、長い葛折りの上りに差し掛かる。マンの車は、著しく速度が落ちたタンクローリーを引き離していく。もはやルームミラーに相手の車が映らないほど差がつき、マンは思わずほくそ笑む。その直後に大きな音がする。まもなく、マンは車から白煙が出ていることに気づく。速度計が急激な減速を、その他の計器が車の異常を伝える。最初に立ち寄ったガソリンスタンドで不具合を指摘されたラジエーター・ホースが、ついに機能不全に陥ったのだ。やがて、ルームミラーに映るほどまでにタンクローリーが差を挽回してくる。安堵から一転、マンは再び危機に直面する。そしてショットの切り替えが頻繁になる。画面は、車が放出する白煙、引きつったマンの顔、点灯するエンジンオイルの警告灯、上昇する水温計の目盛り、距離を詰めてくるタンクローリーと、目まぐるしく切り替わる。このような映像表現は、マンの半狂乱の状態を活写すると同時に、切迫感を高めるものになっている。ようやく上りが終わり、下りに入ると、マンの車の速度は少しずつ上がっていく。途中で街道脇の岩壁と接触するなどして満身創痍のような状態になりながらもマンの車は走り続け、街道を逸れて未舗装の道路を進む。しかしついに道は途切れ、前方は崖という逃げ道のない状況に追い込まれる。

ここで、「決闘」は最終局面を迎える。タンクローリーが近づき、カメラは再びマンの顔にズーム・インする。マンは車が走り続けるように自分の名前が刻まれたブリーフケースをアクセルの上に固定し、タンクローリー目がけて突進させる。そして衝突の寸前に車から飛び降りる。正面衝突の衝撃でタンクローリーは制御不能になり、崖から転落する。崖からその巨大な車体を躍らせた瞬間にタンクローリーの警笛が鳴り響くが、フリードマンも述べているように、その音は獣の断末魔の唸りのようである (128)。転落したタンクローリーは、原形をとどめないほど無惨な姿になっている。その残骸から滴り落ちるオイルとおぼしき液体は、まるで血のようだ。タイヤが少しの間虚しく回り続けるが、それも断末魔の痙攣のように見える。マンを執拗に苦しめ続けた「怪物」は、こうして最期を迎える。「決闘」は幕を閉じる。

おわりに

タンクローリーの最期を見届けると、マンは子供のように飛び跳ね歓声を上げる。そして泣

き笑いのような表情を浮かべ、崖の縁に座り込む。眩いほどの夕日を浴びながら、所在無げに崖下に石を投げる。その姿には虚脱感のようなものが漂っている。やがて夕日を背景に彼の姿は赤いシルエットになり、クレジットが流れ始める。主人公が強敵を倒し男らしさを取り戻したかに見える結末にはそぐわない、くすんだような、そして侘しげな終幕である。このことに関連して、「決闘」におけるマンのブリーフケースの扱い方が気になる。このブリーフケースは彼の仕事の大事な道具であるのみならず、ホワイトカラーの勤め人としてのステータスやアイデンティティの象徴とも言えるものである。先述のようにそれには彼の名前が刻み込まれており、「決闘」以前のマンの人格、上記のようなステータスとアイデンティティに支えられた人格を具現するものとも思える。そして彼はこれを携えて車から飛び降りるのではなく、戦いのための消耗品として用いるのである。それは、彼が自らの社会的ステータスやアイデンティティをかなぐり捨てて戦いに臨んだことを、さらにはその結果、それまでの彼の人格が消滅したことを、言わば「象徴的な死」を表しているのではあるまいか。マンのこのようなブリーフケースの扱いは、スピルバーグの『太陽の帝国』(Empire of the Sun, 1987)において、主人公のジムが少年時代の思い出の品々が詰まったトランクを川に投げ捨てる場面を想起させる。実際、『激突!』の物語は、主人公が荒野に行く旅という非日常的な時空間の中で試練に直面し、それを乗り越えることで内的変容を遂げるといふ、通過儀礼的な側面を持つ。ただ、戦いのあとのマンの打ち沈んだような様子からは、その「象徴的な死」に伴う当惑や喪失感のようなものすら感じられる。さらに、彼が元の世界である郊外住宅地の家へ、家族のもとへ戻るところまでは描かれることはない。このような屈折を帯びた物語の閉じ方は、1970年代的とも言える。

『激突!』は、テレビ映画という出自ゆえにスピルバーグのフィルモグラフィから除かれることもある作品である。しかし、災いの元凶が姿を現さないことや、弱さを抱えた無力な男が強敵を倒すことにより変容を遂げるといったモチーフは、スピルバーグの出世作である『ジョーズ』——この作品では物語後半になってようやくサメが姿を現すのではあるが——にも受け継がれることになる。さらにこの映画は、1970年代アメリカ映画の大きな潮流となるホラー映画、及び平穏な日常が突如として立ち現れる災厄に破られるというカタルシックな状況を描く^{ディザスター・フィルム}大災害映画の先駆けのような作品である。また既述のように、ロード・ホラー・フィルムというジャンルのプロトタイプとも言える作品でもある。『激突!』は、スピルバーグのキャリアにおいてのみならず、映画史的な文脈においても、等閑視することのできない作品であることは間違いない。

ロード
街道という「魔所」——スティーヴン・スピルバーグの『激突!』をロード・ホラー・フィルムとして読み解く

注

1) 『激突!』に続くスピルバーグ作品で、劇場デビュー作となる『続・激突! カージャック』(*The Sugarland Express*, 1974) もまたロード・ムーヴィであり、デイヴィッド・レーダーマンが述べているように、スピルバーグのフィルムメーカーとしてのキャリアはロード・ムーヴィとともにスタートしたと言えよう(128)。

フィルモグラフィ

Duel. Dir. Steven Spielberg. With Dennis Weaver and Jacqueline Scott. Universal, 1971.
[『激突!』のDVDはジェネオン・ユニバーサル・エンターテイメント(2011)を使用]

引用文献

Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Rev. ed. New York: Scarborough, 1966.
Friedman, Lester D. *Citizen Spielberg*. Chicago: U of Illinois P, 2006.
Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: U of Texas P, 2002.
Mills, Katie. “Revitalizing the Road Genre: *The Living End* as an AIDS Road Film.” *The Road Movie Book*. Ed. Steve Cohen and Ina Rae Hark. London: Routledge, 1997. 307-329.
Tuchman, Mitch. “Close Encounter with Steven Spielberg.” *Steven Spielberg Interviews*. Ed. Lester D. Friedman and Brent Notbom. Jackson: UP of Mississippi, 2000. 37-54.
Wasser, Frederick. *Steven Spielberg’s America*. Malden, MA: Polity, 2010

赤坂 憲雄 『異人論序説』 砂子屋書房 1985.

ブルンヴァン, ジャン・ハロルド 『消えるヒッチハイカー——都市の想像力のアメリカ』

大月隆寛, 菅谷裕子, 重信幸彦訳 新宿書房 1988

三浦 哲哉 『サスペンス映画史』 みすず書房 2012

山口 昌男 『文化と両義性』 岩波書店 1975

