

研究ノート

トリックスター、道化、祝祭——ステイーヴン・スピルバーグの  
劇場デビュー作『続・激突！カージャック』を観る

藤 田 秀 樹

富山大学人文科学研究第 84 号抜刷

2026年3月

研究ノート

## トリックスター、道化、祝祭——スティーヴン・スピルバーグの 劇場デビュー作『続・激突！カージャック』を観る

藤 田 秀 樹

### はじめに

スティーヴン・スピルバーグ (Steven Spielberg) は 22 歳の若さでプロの映像表現者としてのキャリアをスタートさせた。カリフォルニア州立大学ロング・ビーチ校 (California State College at Long Beach) 在学中の 1968 年に制作した 35 ミリ短編映画『アンブリン』(Amblin') が大手映画会社ユニヴァーサル (Universal) の副社長の目に留まり、監督職での契約を提示されたのである。ただ、スピルバーグがユニヴァーサルから与えられた最初の仕事はテレビドラマの演出だった。1962 年にハリウッドで最初のコングロマリット創設を目指すレコード会社 MCA に買収されたユニヴァーサルは、1960 年代末には映画部門とテレビ部門の一体化に向けて動き出していた。テレビ番組制作は安定した収入源だった。スピルバーグは 1969 年から 1971 年にかけて、『ナイト・ギャラリー』(Night Gallery) や日本でも人気を博した『刑事コロンボ』(Columbo) といったテレビドラマの一回分の物語の演出を務めた。これらの仕事は映像作家として経験を積む機会となったが、あくまで彼の宿願は劇場映画の監督であり、テレビドラマの仕事は物足りないものであった (Wasser 40-43)。

スピルバーグにとって宿願の実現により近づくための回路となったのが、テレビ映画 (TV movie) という新しいジャンルだった。家に閉じこもり気味のアメリカ人が映画を観るために映画館へ出向きたいとは思わなくなっていた一方で、テレビで放映される古いハリウッド映画が高視聴率を上げていることに目を付けたユニヴァーサルは、1960 年代末にアメリカの三大放送網のひとつである ABC と提携して精力的にテレビ映画の制作に乗り出していた。テレビ放映のための映画を独自に制作すれば古いハリウッド映画を賃借するよりも安上がりで、しかも映画ファンを引き寄せ、古い映画に匹敵する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。この新しいジャンルを自らのキャリア伸展の好機と捉えてスピルバーグが創り上げたのが『激突！』(Duel, 1971)<sup>1)</sup> である (Wasser 49)。1971 年 11 月 13 日に ABC で放映されたあと、新たに 4 つの場面を加えた劇場公開用拡大版がヨーロッパなどの映画館で公開されると、フランスとイタリアの映画祭で最優秀作品賞を受賞し、スピルバーグは一躍批評家の寵児となった (Friedman 127-128)。スピルバーグにとっての次のステップは、一作目の劇場映画を撮ることであった。

当初スピルバーグが劇場デビュー作として着手しようとしていたのは、ジョセフ・サージェ

ント (Joseph Sargent) 監督、パート・レイノルズ (Burt Reynolds) 主演で 1973 年に公開されることになる『白熱』 (*White Lightning*) だった。スピルバーグはこの映画のために 2 ヶ月半を費やし、レイノルズとも会い、ロケ地のほとんどに目星をつけ、配役も始めていた。しかし、作業用ヘルメットをかぶった職人のような監督 (hard-hat, journeyman director) としてキャリアをスタートさせたくはなく、もう少し自分独自のものを撮りたいという思いが募り、結局『白熱』を「やめにした (ankled)」 (Tuchman 46)。その代わりに選んだのが、1969 年にテキサスであった実際の出来事を素材とした『続・激突! カージャック』 (*The Sugarland Express*, 1974. 以下『続・激突』と略記) である。

さてこの『続・激突』だが、ハリウッド映画史において燦然と屹立するモニュメントのごとき次作『ジョーズ』 (*Jaws*, 1975)<sup>2)</sup>、つまり 1977 年に『スター・ウォーズ』 (*Star Wars*) に抜かれるまで映画の最高収益記録となる興行収入を上げ、3つのアカデミー賞を獲得し (Cook 43)、またいわゆるブロックバスター (blockbuster) の卓越したプロトタイプとされる (Levixix) スピルバーグの出世作の陰になって、1970年代から2000年代までのアメリカ映画界においておそらくもっとも重要で影響力のあるフィルムメーカーの劇場デビュー作としてはやや印象希薄の観がある。日本では『激突!』の印象が強烈であったためか、実際にはそうではないのに、あたかもその続編であるかのごとく、この劇場デビュー作に『続・激突』などという奇妙な邦題が付けられてしまっている——原題をあえて和訳すれば「シュガーランド行き急行」となるであろうか。

『続・激突』は『激突!』と同様にロード・ムービー (road movie) ——『激突!』はロード・ホラー・フィルムと形容されうるかもしれない——である。テキサスの刑務所に収監されている夫を妻がそそのかして脱獄させ、社会福祉事務所によって養育能力に問題ありとされて取り上げられ里子に出された自分たちの幼い息子を奪還するため、パトカーを奪い警官を人質にして、養家のある同じ州内のシュガーランドという町を目指すという物語だ。アウトロー・カップルのロード・ムービーといえ、アメリカ映画の新しい波であるニュー・ハリウッド (New Hollywood) の起点とされる作品、『俺たちに明日はない』 (*Bonnie and Clyde*, 1967) が念頭に浮かぶが、『続・激突』とほぼ同時期にも『地獄の逃避行』 (*Badlands*, 1973) と『ボウイ & キーチ』 (*Thieves Like Us*, 1974) という二つの同ジャンルの映画が公開されている。スピルバーグは『続・激突』が興行的に失敗した要因として、これら主題的に似通った二つの作品と一括りにされてしまったことを挙げている (Helpern 6)。『続・激突』が同時期の先行作品の後追いと、それゆえに新味に欠けるものと見なされた、ということなのかもしれない。

しかし同じアウトロー・カップルのロード・ムービーであっても、『続・激突』は『地獄の逃避行』及び『ボウイ & キーチ』とは異質な肌合いの映画である。際立つのは、結末の部分を除いて作品全体を貫くコミカルなトーンだ。脱獄、他人の車やパトカーの強奪、警官の拉致

と次々と犯罪を重ねるものの、アウトロー・カップルには凶悪な犯罪者、無法者というよりも、無邪気ないたずら者のような風が漂う。彼らの旅も、警察から逃れつつ息子のいる所を目指す悲壮な道行きというより、どこか「珍道中」の様相を呈する。一方、彼らを追う警察も強圧的で権柄づくではなく、どこか微苦笑を誘うものとして描かれている。警官が人質になっていて強攻策を取れないため、カップルの車の後ろに数十台のパトカーが慎まし気に連なるが、そのさまは追跡というよりも「随行」、「護衛」のようである。そして人質の警官も、次第にカップルに馴染み、彼らの仲間ようになっていく。この映画には、はっきりそれと分かるような「悪役」が不在なのである。その上、カップルに車を奪われた上に複数の警官からの「ここにいて」という指示に従うままにひたすら道端に立ち続ける老夫婦、カップルが乗り逃げした挙句に木立ちに突っ込んで動かなくなった車を運ぶために駆けつけたものの、互いに先着を主張して喧嘩まで始めるレッカー業者たち、カップルが奪ったパトカーに給油したのにその代金を払ってもらえず、続けて殺到した彼らを追跡する何台ものパトカーに勝手に給油されて右往左往するばかりのガソリンスタンドの経営者といった、笑いを誘う間の抜けたマイナー・キャラクターが物語のそこここに配置されている。そして、一連の事件についての報道がなされると、カップルは一躍民衆ヒーローのようになり、行く先々の町で人々の熱狂的な歓迎を受け、それは時ならぬ祝祭、カーニヴァルのような様相を帯びる。カップルの車を先頭にした数十台のパトカーや報道陣及びやじ馬たちの車列は、カーニヴァルに付き物のパレード、ページェントのように見える。

アンドルー・M・ゴードン (Andrew M. Gordon) は、スピルバーグの映画の多くは、さしたる理由もなく馬鹿騒ぎや大暴れをするいたずら者 (pranksters)、または怪物を扱っている、と述べている (68)。確かにそのような特徴は、最も初期の作品からも窺える。『激突!』の大型トラックとその正体不明の運転手、『続・激突!』のアウトロー・カップルは、それぞれそのような「怪物」と「いたずら者」の嚆矢というべき存在であろう。そして『続・激突!』のカップルは既述のように、犯罪を重ねてもそれらがまるでいたずらや悪ふざけのように見えてしまうだけでなく、それらによって刑務所や警察といった国家権力を行使する機関を欺き、散々振り回し、犯罪者であるにもかかわらず旅の途上で人々から熱狂的に歓迎される民衆ヒーローのようになる。このように見てくると、彼らは、いたずらと詐術を身上とし、それらを駆使してしばしば強い力を持つ者を翻弄するという、神話や民話に登場する人物像であるトリックスター (trickster) の相貌を帯びる。さらに、途中で立ち寄った町で時ならぬ「祝祭」を引き起こし、「随行」するパトカー群を従えての「練り歩き」を祭りのパレードのパロディのように見せてしまうことなどは、神話、伝説、文学、芸能、そして映画にも登場する普遍的な人物類型としての道化 (clown) を思わせる。

トリックスターや道化の面影を持つ人物は、スピルバーグの映画にしばしば登場する。例え

ば傍若無人の荒ぶるいたずら者という風貌の『1941』(1941, 1979)のワイルド・ビル・ケルソーや、変幻自在の変わり身の早さを駆使して経済的、社会的強者を出し抜き打ち負かす『キャッチ・ミー・イフ・ユー・キャン』(Catch Me If You Can, 2002)のフランク・アバグネイル<sup>3)</sup>、国際線乗り継ぎロビーという「境界」を住処として国家の国境管理システムを攪乱する『ターミナル』(The Terminal, 2004)のヴィクター・ナヴォースキー<sup>4)</sup>がそうである。また『インディ・ジョーンズ』(Indiana Jones)四部作(1981, 1984, 1989, 2008)のタイトル・キャラクターも、遺跡や墳墓に侵入して聖遺物や副葬品などを盗み出す「レイダー (raider)」のひとりであり、その目的達成のために扮装やなりすましを繰り返す一方で、ナチスや1950年代のソ連邦といった強大な力を持つ相手を翻弄するという点で、トリックスターの雰囲気や漂わせる。前出のゴードンによれば、スピルバーグ自身が「一種のいたずら者」であり、映画が彼に「神または悪魔の役を演じたり、誰にも害をもたらさずに大混乱を引き起こす自由を与えている」のであって、「特にスピルバーグは、いたずらや冗談や滑稽な仕草で観客を驚かせることを好む」(68)。スピルバーグ自身の性向であり、また一つの創作原理でもあるいたずらを物語の中で実践する役割をしばしば担うのが、トリックスターや道化という人物像なのであろう。そして『続・激突』のアウトロー・カップルは、劇場映画におけるそのプロトタイプというべき存在なのだ。滑稽で破天荒な言動をもつばらにするこれらの人物が繰り広げる蕩尽と秩序攪乱の物語は、スピルバーグの作品世界を貫流する水脈の一つであり、ゆえにこの劇場デビュー作はその源流と位置づけられるものではなかろうか。以上のようなことを念頭に置きつつ、スピルバーグの『続・激突』という映画テキストを読み解いていくことにする。

## 1. まるでいたずらを働くように犯罪を繰り返し、警察を翻弄する「トリックスター」

『続・激突』においてまず観客が目にするのは、真っ暗な画面に現れる「この映画は1969年にテキサスで起きた実際の出来事に基づいている (This film is based upon a real event which happened in Texas in 1969.)」という字幕である。かようにこの映画は冒頭で、『俺たちに明日はない』や『地獄の逃避行』などと同様に、実際にあった事件に材を取ったものであることを告知する。続いて画面に現れるのは、複数の街道名などを記したプレート群が鈴なりに掲げられた道路標識だ。そのいくつかに記された「テキサス」という語が、先の字幕と合わせて、この映画の舞台となる場所を窺わせるものとなっている。また、この碑のような道路標識は、やがて物語がロード・ムービーという形で展開することの予兆なのかもしれない。

我々の目の前に広がるのは、家や店などの建物もなく1本の街道によって貫かれているだけの寂しげな田舎の風景である。その前景には、事故車なのであろうか、道端に放置され残骸と化した自動車があり、一人の男が部品を漁っている。この自動車も、ロード・ムービー的な展開の予兆かもしれない。街道の向う側から1台の長距離バスがやって来て停車し、両手

トリックスター、道化、祝祭——スティーヴン・スピルバーグの劇場デビュー作『続・激突！カージャック』を観る

に荷物を持った一人の若い女性が降りる。馬鹿な金髪美人のような雰囲気濃厚に漂わせるその女性は、正門に「釈放前拘置施設 テキサス矯正局 (Pre-Release Center Texas Department of Corrections)」と書かれた施設の敷地内へ入っていく。ルー・ジーン・ポップリン (Lou Jean Poplin) という名のこの女性は、ここに拘置されている夫のクロヴィス (Clovis) に面会するために訪れたのだ。釈放前の受刑者用の施設ゆえに管理はかなり緩やかであり、ルー・ジーン以外にも多くの面会人がいて、椅子とテーブルが置かれた中庭のような所で受刑者と和やかに歓談している。

田舎の兄ちゃん風の風采のクロヴィスと再会すると、ルー・ジーンはやにわに、3週間前に女子刑務所を出所すると、社会福祉事務所が幼い息子ラングストン (Langston) を連れ去り里親に預けてしまったことが分かった、と強い口調で訴える。両親とも刑務所に入っている状態ではまともな養育は叶わない、と判断されたのであろう。そしてルー・ジーンはクロヴィスを男性用トイレ——男性用と女性用それぞれの入口に“men”と“women”という英語表示に加えて“caballeros”と“damas”というスペイン語表示が併記されているところが、メキシコとの国境沿いにあるテキサスらしい——の個室に連れ込み、今すぐにこの施設から一緒に脱け出して我が子の奪還のために力を貸してほしい、と迫る。あと4ヶ月で出所できるためクロヴィスは難色を示すが、一緒に来ないなら別れる、とまで言われて結局折れる。彼はルー・ジーンが衣服の下に着こんだシャツとジーンズに着替え、面会を終えて施設をあとにする訪問者たちに紛れて「脱獄」する。

この「脱獄」シーンは、脱獄ものの映画に付き物の緊迫感やサスペンスとは無縁である。まるでいたずら者の生徒が授業時間中の学校から脱け出すような体なのだ。このあと、ルー・ジーンとクロヴィスは雪だるま式に犯行を重ねる。帰途につく面会人のふりをして別の面会人の老夫婦の車にちゃっかり同乗させてもらい、この老夫婦が車外に出た隙に車を奪う。パトカーに追跡されて車は木立ちに突っ込み、大きな痛手を負ったふりをしたルー・ジーンはパトカーから降りてきた警官に車から救助された際に彼のホルスターから拳銃を盗み取り、それを使ってその警官を人質にしてパトカーを「カージャック」する。これらの犯行も、無法や凶悪といった語句よりもいたずらや悪さのような語句がむしろ馴染むもののように見える。そしてここから、人質の警官を加えた3人によるシュガーランドを目指す旅が始まるのだが、その旅の間の彼らの様子も、ルー・ジーンが店などでもらえる買い物スタンプ集めに精を出したり、3人で和気あいあいとフライドチキンを賞味したりと、警察の追跡を受ける逃避行とは思えないあっけらかんとしたものである。さらに警察が強政策を取れないため、アウトロー・カップルは数十台のパトカーを護衛のように従えて普通の速度で悠々と車を走らせる。

かようにルー・ジーンとクロヴィスは、けちな窃盗や万引きの前科がある小悪党にすぎないのに、いたずらじみた手管を駆使することにより、刑務所や警察のような強い権力を持つ機関

を欺き手玉に取る。既述のように、このような人物造型はトリックスターを思わせる。トリックスターはその名の通り、「いたずら（トリック）を働く者」である。だますことを大いに好むだけでなく自分の共同体の道德規範を犯し、食や性などの肉体的快楽を求める強い欲望を持つ傾向がある（Landahl and Jones 1994）。かようにトリックスターは、品行方正とは言い難い享乐的な「いたずら者」だ。しかし確かに「なりすまし、扮装、窃盗、だましを駆使する」が、それは「偽善や不平等を暴いたり、既存の社会制度を覆したりするため」である（Landay 2）。つまりトリックスターは清廉でも気高くもないが、既存の体制とその担い手にいたずらを仕掛けてその体制を揺るがし、そこに安住する者たちを欺き愚弄し、その力や権威を空虚で取るに足らないものに見せてしまう。言わば壊し屋、攪乱者であるが、同時に固定化した状況を活性化させ、それに代わる新たな状況の可能性をも提示しうる存在でもある。かようにトリックスターは「創造者であると同時に破壊者」（Landahl and Jones 1994）、「英雄的であると同時に卑しい」（Landay 2）という両義的な存在なのだ。

ルー・ジーンとクロヴィスも、どちらも前科があり真っ当な市民とは程遠く、ここまで見てきたようになりすましや盗みなどを働くのだが、その一方で、あとで触れることになるが、警察を翻弄する旅の間、人々からヒーローのように扱われる。ところで、このアウトロー・カップルで常にイニシアティブを取るのはルー・ジーンである。脱獄でも車の乗り逃げでも警官を人質にしてのパトカーのカージャックでも、彼女が主導し、クロヴィスが不承不承、またはあたふたと従うという構図だ。そして彼女は、脱獄に関してはある程度の計画と準備をしているが、その後の犯罪は成り行き任せの後先を考えないものである。ローリ・ランデイ（Lori Landay）はアメリカ文化に見られる女性のトリックスターを、マッドキャップ（madcap. 無鉄砲娘）、スクリューボール（screwball. 変人女）、コン・ウーマン（con woman. 女詐欺師）の3タイプに分類しているが（xi）、ルー・ジーンはマッドキャップに相当すると言えるかもしれない。

またランデイによれば、トリックスターは両義性や権威などを覆すこと、アイロニーに加えてリミナリティ（liminality）をも体現する（2）。リミナリティは敷居や境を意味するラテン語の“limen”から派生した語で、中間性や境界性を表す語である。この状態が顕著に見られるのが、通過儀礼の二つ目の段階の「過渡（transition）」においてだ。従来の年齢や地位から新しいそれらに移行する過程で、儀礼を受ける者は一時的に、新旧どちらの属性も持たない曖昧でどっちつかず、宙ぶらりんの状態に置かれる。この過渡の段階における、社会的、文化的に通常配置されるポジションの狭間にある状態がリミナリティである（Turner, *Ritual Process* 94-95）。トリックスターとリミナリティとの結びつきの具体例として、ランデイは『千夜一夜物語』のシェヘラザードを挙げる。シェヘラザードはペルシャ王シャフリヤールに語り聴かせる物語を続き物にすることにより、口頭の物語という民衆文化を巧みに操って、自分をどうにでもで

きる王の力を覆し、彼を物語の継続を求める聴き手へと変える巧妙な計略にしてしまう。そうすることで彼女は、夜と昼、生と死、犠牲者と生き残る者、妾と妻の「狭間」のリミナルな空間で綱渡りをする (Landay 1-2)。『続・激突』のアウトロー・カップルも、けちな小悪党ともヒーローともつかない曖昧な存在であり、さらに本来自分たちを追跡・捕縛すべき警察が恭しく随行しているかのような状況をつくり出すことで、法の側にいる者と無法の側にいる者、権力を持つ者と持たない者のヒエラルキーを一時的に真空状態にしてしまう。

ところでここまで見てきたように、『続・激突』はその大部分がロード・ムーヴィーとして展開するが、ロードもリミナルな空間なのではあるまいか。ロードは都市や町といった秩序のどれにも属さず、それらの間の空隙、または境界とも言うべき空間であろう。映画評論家のマノーラ・ダージス (Manohla Dargis) はロードを、「空っぽの広大な広がり (empty expanse)」、「タブラ・ラサ (tabula rasa)」、そして「最後のフロンティア (the last frontier)」と形容する (86)。「空っぽの広大な広がり」と「タブラ・ラサ」は既成の秩序や構造が存在しないことを示唆し、「フロンティア」はまさに「境界」である。ロードはリミナルなものであるゆえに、トリックスターにはよく馴染む空間と言えそうだ。

## 2. アウトロー・カップルの仲間になる警官と、彼らを慎まし気に追跡する警察

ルー・ジーンとクロヴィスの旅には、もう一人の人物が加わる。人質になった若い警官、マックスウェル・スライド (Maxwell Slide) である。この仕事に就いたのがわずか9ヶ月前というこの新米警官は、クロヴィスの脱獄の直後に物語に導入される。ルー・ジーンたちが息子の面会に来た老夫婦の車に乗り込んだ直後に、画面には、トラブルの常習犯らしい飲んだくれの初老の男をパトカーで連行するスライドが映し出される。この男が弄するらちもない駄弁にスライドはいささか閉口気味である。一方、ルー・ジーンたちが同乗させてもらった車はひどいのろのろ運転で、後ろには何台もの車が連なり、盛んにクラクションが鳴らされる。たまりかねてルー・ジーンたちがやんわりと、もう少しスピードを出してはどうか、と言うが、老運転手は気にする様子もなく低速運転を続ける。この2台の車の様子がクロスカッティングで映し出される。ルー・ジーンたちもスライドも、同乗者によって閉口させられているのである。やがてスライドが、交通の妨げになっているのろのろ運転の車を停車させる。これが両者の結びつきの端緒になる。老夫婦が車から降りた隙に、自分たちも調べられることを恐れたルー・ジーンがハンドルを握って車を走らせ、その後、スライドを人質にして彼のパトカーでシュガーランドを目指す。

当初はスライドも、ガソリンが切れそうなことを二人に知らせないなどの形でささやかな抵抗を試みる。しかし、無職のルー・ジーンが65ドルの金を所持していたことで、浮気を疑うクロヴィスとの間で口論が始まると、それを仲裁しようとしたことでスライドの立ち位置

が変わり始める。カップルが「次々と相手を取っ換え引っ換えする (run around)」などの野卑な言葉を投げつけ合っている中、「夫婦間の不貞の疑念は多くの場合、根拠のないものだが、その疑念によって引き起こされる紛争は深刻なものだ (Suspicions of marital infidelity are often groundless, but the ensuing disputes are destructive.)」という、何やら教本からでも引用したような言い回しでスライドが割って入るのが面白い。車の中と言う狭い空間で一緒に過ごすうちに、彼はカップルと打ち解けていく。ルー・ジーンを説得することを警察から要請された彼女の父親が、説得するどころか警察無線で娘のことを悪しざまに言っているのを耳にしたスライドは、パトカーに戻ってきた彼女に、無線を切ってくれ、と頼む。さらに彼女に、「君は人生で道を踏み外したのかもしれないが、本来はちゃんとしたい人だ (I know you're all right and a good woman at heart, even though you might have taken a wrong turn in life.)」という言葉をかける。クロヴィスに対してもお互いに相手に浴びせた言葉を撤回し合い、バディ (buddy) のような関係になっていく。カップルが中古車売り場で見つけたモービル・ホームを気に入り、これで旅を続行したいと言いつつ(もちろん盗むということだ)、スライドはその車の整備に協力する。物語の終盤でも、3人の乗る車が、警察の手配でラングストーンが既に別の場所に移され狙撃手たちが潜む養家の前まで来ると、様子がおかしいことを察知したスライドは、君たちの息子はここにはいない、と二人に警告する。彼はそれほどまでに二人に肩入れするようになっている。

ルー・ジーンたちと行動を共にすることで、スライドもリミナルな存在になったのではあるまいか。警官として法の側にいた彼は、二人に感化されて無法の側に行ってしまうのではなく、法と無法<sup>あわい</sup>の間のどちらとも言えない領域に佇んでいるように見える。彼がいるために警察は強攻策をとれないのだが、見方を変えれば、彼が法=警察と無法=アウトロー・カップルの間に立つ緩衝装置になっているとは言えないだろうか。さらにカップルの口論に割って入ることで、彼らの旅が空中分解する危機の芽を摘み取る。言わばスライドは、いささか軽率で無分別なこの二人の間の緩衝装置にもなっているようだ。男二人と女一人という組み合わせのロード・ムーヴィーといえ、他に『明日に向かって撃て!』(Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969)、『断絶』(Two-Lane Blacktop, 1971)、『ダーティ・メリー、クレージー・ラリー』(Dirty Mary, Crazy Larry, 1974)、『ストレンジャー・ザン・パラダイス』(Stranger than Paradise, 1984)などが思い浮かぶが、『続・激突』の3人の関係性はこれらのいずれとも異なる独特のもののように見える。

ここで、3人を追跡する警察にも目を向けておきたい。スピルバーグは、この映画のヒーローは警察だ、とまで言っている (Helpem 6)。その真意は定かではないが、確かに、ロードを旅する主人公たちの単なるアンタゴニストとして片付けることができないような印象がある。特に、捜査を指揮するタナー (Tanner) という警部の人物造型が興味深い。彼は強圧的でも冷酷でもなく、反逆的な人物や犯罪者が主人公のロード・ムーヴィーにしばしば見られるような顔

のない (=個性のない) オーガニゼーション・マン (organization man) としての官憲でもない。一言で言えば、優柔不断、弱腰とも映るほど穏健かつ慎重なのである。3人が乗るパトカーに数十台ものパトカーがまるで要人の車を警護・随行するかのように付き従うという状況は、タナーの指示によるものだ。3人がある町のドライブスルーの店で買ったフライドチキンを車内で食べているときに、タナーの部下が手配した二人の狙撃手がやって来る。彼らがルー・ジーンとクロヴィスに狙いをつけて発砲するばかりになったときに、タナーはその作戦の中止を宣告する。そして次のように言う。「私は奉職して18年になるが、その間、幸運にも誰一人死なせたことはない (I've been on the force 18 years, and it's been my good fortune not to have killed anyone in that time.)。それを途切れさせたくない (That's the way I'd like to keep it.)」。やがて3人の車は何事もなかったように出発し、カメラは上空からフライドチキンの店の屋根に飾られた黄色い鶏の像を映し出す。誰かが「黄色い (=臆病)」(Vries 512)「チキン (=腰抜け)」であることを示唆する映像であろう。この場面以外でもタナーがカップルの要求をそのまま呑むような決断をすることが何度もあり、その度に部下たちは、やれやれという面持ちでため息をつく。

ヒーローかどうかはともかく、タナーが愛すべき人物として描かれていることは確かなようだ。彼は警察の威信をかけて捜査を指揮する者としての立場と、誰も死なせたくないという個人的な思いとの間で葛藤する。息子を取り戻したら引き換えにスライドを解放するというカップルの提案を受け入れることを約束し、ルー・ジーンから「あなたはいい人だと本心から思う (I do believe you're a good man.)」と言われたあと、タナーはやむなく沈痛な面持ちで部下に、一度は発砲を許可しなかった狙撃手たちを呼び戻すことを指示する。その直後に彼は、それまで感情を露にしたことなどなかったのに、カップルを狙って派手に銃を撃ちまくっていた自警団の男たちに怒りを爆発させる。彼らの銃と車に取り付けられた警察無線を傍受する装備を破壊し、彼らを逮捕させる。平然とカップルを殺傷しようとするトリガー・ハッピー (trigger-happy) な男たちを許せなかったのであろう。

### 3. 時ならぬ「祝祭」とその中心にいる「道化」

3人が一夜を過ごした中古車売り場を出発してシュガーランドへ向かう途中に通りがかった二つの町で、意外な事態が発生する。ニュースで3人のことを知った人々が通りを埋め尽くし、彼らを熱烈に歓迎する。人々はルー・ジーンの求めに応じて化粧道具などをプレゼントし、子供を必ず取り戻して、と励ます。二つ目のロドリゴ (Rodrigo) という町では、さらにお祭りムードが高まっている。プラスチックバンドが通りを行進し、即席の観覧車まで設置されている。かようにテキサスの片田舎のスマール・タウンは、にわかには祝祭、カーニヴァルの様相を呈する。カーニヴァルにはページェントやパレードが付き物だが (Bakhtin 5)、3人の車を先頭にパトカー群、

報道関係者の車、そしてやじ馬の車が長い列を成して通りを練り歩くさまは、まさにそれを思わせる<sup>5)</sup>。3人が、特にルー・ジーンとクロヴィスが囿らずもこの非日常的な浮かれ騒ぎの時空間を出現させたのである。

あえて言うなら、これら二つの町に立ち寄る以前から彼らの旅自体が既にカーニヴァルの性格を帯びていたと言えるかもしれない。彼らの旅は次々と飛び入りの闖入者を引き寄せている。先に言及した自警団だけでなく、これ以前にも隣のルイジアナ州のハイウエイ・パトロールの二人の警官がテキサス州警察を出し抜こうとパトカーで乱入しており、また報道関係者も密着して絶えずルー・ジーンたちに直接コンタクトしようとする。ここにもカーニヴァルの様相が見て取れる。カーニヴァルにおいては演じる者と見物する者の区別が消失し、民衆は単にそれを傍観者として見物するのではなく、そこに参加するのである (Bakhtin 7)。3人の旅自体が既に、次々と参加者を吸引するカーニヴァルの磁場を形成していたと言えるのではあるまいか。

ところでルー・ジーンたちのトリックスターの性格については既に見てきたところだが、このような祝祭との結びつきを考えると、彼らはまた道化の相貌を帯びているのではなかろうか。そもそもこのカップルは、滑稽な見世物によく見られる道化のペアを思わせる。このペアは通常、悪党または茶化し屋と間抜けやからかいの的という組み合わせだが (Willeford 38-40)、脱獄をはじめとした犯罪を主導するルー・ジーンが前者、彼女の強引さに引きずられ言い合いでもしばしば押され気味のクロヴィスは後者であろう。また旅の途中でルー・ジーンが尿意を訴え、数十台のパトカーが周りを取り囲む牧草地のような場所の真ん中に急遽運び込まれた簡易便所で用を足す場面がある。警察による犯罪者の追跡劇に突然立ち現れる、スカトロジカルで滑稽な光景である。このあられもない振舞いも道化的だ。ちなみに前述のように彼女たちの旅自体がカーニヴァルの性格を帯びているとすれば、スカトロジーもカーニヴァル的な「痴愚空間」を構成する要素の一つである (蔵持 104)。衆人環視の的になっている簡易便所とそれが置かれている荷台は、滑稽な寸劇を演じるための舞台のように見える。イーニッド・ウェルズフォード (Enid Welsford) によれば、イタリアの道化は世界を自分たちの劇場として扱ったのだが (14)、ルー・ジーンもこの簡易便所や立ち寄った町を自分の「劇場」にしてしまうのだ。

さて祝祭と道化であるが、両者は密接な関係にある。道化はカーニヴァルなどの祝祭の「常連の参加者 (constant participants)」 (Bakhtin 5)、また「無礼講の主<sup>ぬし</sup>という、祝祭の陽気な首謀者でいたずら者 (jovial ring-leader and mischief-maker the Lord of Misrule)」であり (Welsford 197)、「カーニヴァル精神の不変の代表者として認められた存在 (constant, accredited representatives of the carnival spirit)」である (Bakhtin 8)。そして祝祭は、「公式的な体制全体が、その全ての禁制と階層間の壁もろとも一時的に停止する状態 (a temporary suspension of the entire official system with all its prohibitions and hierarchic barriers)」である (Bakhtin 89)。それは通念とされる

トリックスター、道化、祝祭——スティーヴン・スピルバーグの劇場デビュー作『続・激突! カージャック』を観る

価値群がさかさまにされるパロディ化された世界を熱烈に祝賀し (Danow 3)、権威ある厳かな儀礼・儀式などが滑稽に戯画化されるものであり (パーク 257-258)、それゆえにそこは道化が本領を発揮するこの上ない舞台であろう。実際『続・激突』の祝祭においても、日常的な価値の転倒の光景が出現する。犯罪者であるアウトロー・カップルが、忌避され糾弾されるどころかヒーローのように歓待・称賛され、通りを練り歩く数えきれないほどの数の車の「ページェント」では、まさに祭りの首謀者・主導者であるかのように彼らの車が先頭に立つ。さらに人々は彼らに、競うように化粧道具から子豚に至るまで様々なものを差し出す。まるで捧げ物を奉獻しているかのようで、警察に追われている犯罪者たちが聖なる存在になったかのように見える。かようにルー・ジーンたちが無礼講の主となって、「さかさまの世界」——カーニヴァルはそれを実際に演じるものである (パーク 252) ——を現出させるのである。

#### 4. 物語終盤における「コミカル」から「パセティック」への転調

二つの町で熱狂的な歓迎を受けたあと、3人は高揚した気分でシュガーランドへ向かう。彼らの旅も物語も結末に近づいている。しかし彼らが目指す養家にはもうラングストーンはおらず、代わりに狙撃手たちが待ち構えている。そして、この映画はここまで基本的にコミカルなトーンで縫い取られてきたが、3人の車が養家に到着すると同時に空気が一変する。スライドは不吉な気配を感じ取り、「君たちの息子はここにはいない」と言う。この言葉にクロヴィスは動揺するが、ルー・ジーンはラングストーンを連れてくることを彼に強く求め、やがてヒステリー状態になって車内で暴れ出す。やむなく車から降りて玄関に向かおうとしたところで、クロヴィスは腹部を撃たれる。彼は重傷を負いながらも車を発進させ、そのあとをパトカー群が追う。ルー・ジーンは狂乱状態になり、人々からプレゼントされたものを次々と車外に放り投げる。その中には、ラングストーンにと託された縫いぐるみもある。地面に無残に転がる縫いぐるみは、息子を取り戻すための彼女のここまでの奮闘が水泡に帰したことを印象づける。やがて3人の乗った車は走行不能になる。そのとき、クロヴィスは既に息絶えている。

かようにこの映画においては、終結近くになって語りに転調が生じる。それまでのコミカルなトーンは影を潜め、パセティックな色合いが濃くなる。祝祭の後の展開であることを考えると、ここにもルー・ジーンとクロヴィスの道化性が影を落としているのではなかろうか。具体的には、道化の持つスケープゴート (scapegoat) という性格である。古代や中世において道化は、その特異な身体や特別に許されていたからかいや悪態ゆえに——これらの属性や行為は悪霊や不運を寄せつけまいと信じられていた——王侯貴族によって魔除けとして重用されたが、その一方で不敬という理由で罰せられたり、また王の殺害の儀礼で身代わりに、つまりスケープゴートにされる可能性もあった。そしてのちの祝祭の道化は、この供犠の儀礼の紛れもない痕跡をとどめている (Welsford 73-74)。祝祭やカーニヴァルで奔放な活躍をした道化は、「一切の時

間が停止する空位期が終わり日常世界の秩序が復活すると追放されるか、制外者の辱めを甘んじてうけなければならない」(山口 41)。またカーニヴァルの掉尾を飾るものとして、しばしばカーニヴァルを擬人化した人物や人形の擬似的な裁判、処刑、埋葬が行われるが、それらは「公衆にとって忘我と許容の期間が終ったこと、そして公衆は日常の現実には『厳粛な回帰』をしなければならないということを表すもの」である(パーク 270)。これも道化をスケープゴートとして罰することの<sup>ヴァリアント</sup>変異形であろう。かように、祝祭において日常の価値体系に基づく上下や貴賤の関係を覆し、神聖なものや権威あるものをパロディ化するという形で秩序を攪乱した「罪」をスケープゴートとして背負わされ処罰を受けるのである。

ルー・ジーンとクロヴィスも祝祭の高揚のあと、日常の秩序を回復しなくてはならないというタナーの決断によってスケープゴートとして騒擾の罪を贖うことになる。特にクロヴィスは、死をもって罪を贖うのである。実は、二人が中古車売りのモービル・ホームで一夜を過ごすシークエンスの中に、彼の最期を予示するようなシーンがある。彼らが車内にあるテレビでアニメ番組を観ていると、その中のあるキャラクターが銃で撃たれて高所から落下し地面に叩きつけられる。それを目にしたクロヴィスは、それまで音の出ないテレビに代わって即興の音声を発してはしゃいでいたのに、急に表情を曇らせる。さらにこのシークエンスには、彼がルー・ジーンに「お前は俺の妻で、俺はお前を愛している。たとえ赤ん坊を取り戻せなくても (You're my wife and I love you, even if we don't get the baby.)」と語るシーンがある。これも悲痛な結末を予示するような言葉だ。このモービル・ホームでの一夜は二人にとって、束の間のはかない、しかも彼らの子供という重要な存在を欠き、やがてあっけなく潰えるという不吉な予感を孕んだ「家庭生活」なのかもしれない。

## おわりに

トリックスターはいたずらによって世界を混乱に陥れるだけでなく、人間が生きていくうえで不可欠な物質、技術、知識を授け、新しい慣習を創り出すなど、文化的恩恵をもたらす文化英雄でもある(小川 60; Willeford 228)。ある意味で、『続・激突』の「トリックスター」たちもこのような側面を持っているのかもしれない。ゴードンが述べているように、スピルバーグ映画の多くは理由もなく馬鹿騒ぎや大暴れをするいたずら者や怪物——これも凶暴で破壊的ないたずら者と言えるかもしれない——を扱っているが、彼らのいたずらによって引き起こされる混乱とその解決・終息という物語展開は、スピルバーグ作品の一つの定式であろう。スピルバーグ作品のいたずら者のプロトタイプとも言うべきこの劇場デビュー作のトリックスターたちは、スピルバーグの作品世界にこのような定式という「慣習」をもたらす役割を囚らずも担っていると言えるかもしれない。

さらに、ロードの旅や「祝祭」のシークエンスにおける 100 台以上もの車の連なりのよう

トリックスター、道化、祝祭——スティーヴン・スピルバーグの劇場デビュー作『続・激突! カージャック』を観る

な——パトカーは予算の関係で40台しか調達できず、撮影技法で100台以上に見せたそうだが(Bobrow 18)——物量に物を言わせたスペクタクルも興味深い。これは直近の作品では、より巨大なスケールで『1941』のカーニヴァルの蕩尽とでも言うべきものに受け継がれていく。文化人類学者のヴィクター・ターナー (Victor Turner) によれば、ほとんどの文化のパフォーマンスは仮定や願望や可能性などを表す文化の「仮定法 (subjunctive mood)」に属し、儀礼、カーニヴァル、祝祭、演劇、映画などのパフォーマンスのジャンルはこの仮定法の特徴の多くを持つ (“Liminality” 20-21)。映画がカーニヴァルや祝祭と同じジャンルとされているところが興味深い、スピルバーグの映画の想像力も同じような考え方に支えられているように思える。つまり彼にとって映画の本領は、カーニヴァルの、祝祭の世界を、言わば通常の道德規範や社会的力関係が一時的に無効化され、非日常的な興奮や高揚が支配する世界を創り出すことなのではあるまいか。そしてこのような映画のカーニヴァル化、祝祭化の最初の試みが行われたのが、『続・激突!』においてであろう。

スピルバーグの劇場デビュー作ではあるものの、『続・激突!』は彼の作品群の中では影が薄い観があるが、彼の作品世界を貫く主調音とも言うべきものを胚胎した作品なのである。アウトロー・カップルやロード・ムーヴィーといった要素を公開時期が近接する『地獄の逃避行』及び『ボウイ&キーチ』という二つの作品と共有しつつも、つまり同時代の映画のトレンドとおぼしきものを取り入れつつも、『続・激突!』は独自の新しい映画の方位と可能性を孕んだ作品でもあった。単なる劇場デビュー作というにとどまらず、スピルバーグ独自の映画的世界の創出の起点となる作品なのである。

## 注

- 1) 『激突!』については、拙論「<sup>ロード</sup>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」(『富山大学人文学部紀要』第70号、2019、pp. 209-223)を参照されたい。
- 2) 『ジョーズ』については、拙論「呑み込む<sup>ジョーズ</sup>顎」と戦う男たち——スティーヴン・スピルバーグの『ジョーズ』を観る」(『富山大学人文学部紀要』第68号、2018、pp. 109-123)を参照されたい。
- 3) 『キャッチ・ミー・イフ・ユーキャン』のこの主人公については、拙論「漂流するピカロ／トリックスターの物語——スティーヴン・スピルバーグの『キャッチ・ミー・イフ・ユー・キャン』を観る」(『富山大学人文学部紀要』第75号、2021、pp. 163-180)を参照されたい。
- 4) 『ターミナル』のこの主人公については、拙論「国際線乗り継ぎロビーという「境界」を住処とするトリックスター——スティーヴン・スピルバーグの『ターミナル』を観る」(『富山大学人文学部紀要』第72号、2020、pp. 85-97)を参照されたい。
- 5) スピルバーグはあるインタビューで『続・激突!』を、「メディアを強烈に非難するもの」と語り、それを“a circus on wheels”と形容している(Helpert 5)。文脈から判断すると、「ひどい報道合戦」の意であろうが、車の壮大なスペクタクルを目の当たりにすると、思わず「車のサーカス」と読みたくもなる。

## フィルムグラフィ

*The Sugarland Express*. Dir. Steven Spielberg. With Goldie Hawn and Ben Johnson. Universal Pictures, 1974.

『続・激突! カージャック』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

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. 1965. Trns. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Bobrow, Andrew C. "Filming *The Sugarland Express*: An Interview with Steven Spielberg." 1974. *Steven Spielberg Interviews*. Ed. Lester D. Friedman and Brent Notbohm. Jackson: UP of Mississippi, 2000. 18-19.

Cook, David A. *Last Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Berkeley: U of California P, 2000.

Danow, David K. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: UP of Kentucky, 1995.

Dargis, Manohla. "Thelma & Louise and the Tradition of the Male Road Movie." *Women and Film: A Sight and Sound Readers*. Ed. Pam Cook and Philip Dodd. Philadelphia: Temple UP, 1993. 86-92.

Friedman, Lester D. *Citizen Spielberg*. Urbana: I of Illinois P, 2006.

Gordon, Andrew M. *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.

Helpem, David. "At Sea with Steven Spielberg." 1974. *Steven Spielberg Interviews*. Ed. Lester D. Friedman and Brent Notbohm. Jackson: UP of Mississippi, 2000. 3-17.

Landay, Lori. *Madcaps, Screwballs, and Con Women: The Female Trickster in American Culture*. Philadelphia: U of Pennsylvania, 1998.

Lev, Peter. *American Films of the 70s: Conflicting Visions*. Austin: U of Texas P, 2000.

Lindahl, Carl and Malcolm Jones. "Trickster." *Medieval Folklore: An Encyclopedia of Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*. Ed. Carl Lindahl, John McNamara, and John Limdow. Vol. 2. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2000. 994-999.

Tuchman, Mitch. "Close Encounter with Steven Spielberg." 1978. *Steven Spielberg Interviews*. Ed. Lester D. Friedman and Brent Notbohm. Jackson: UP of Mississippi, 2000. 37-54.

Turner, Victor. "Liminality and the Performative Genres." *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Ed. John J. MacAloon. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984. 19-41.

---. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell UP, 1977.

Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Rev. ed. Amsterdam: North-Holland, 1984.

Wasser, Frederick. *Steven Spielberg's America*. Malden, MA: Polity, 2010.

Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. 1935. London: Faber and Faber, 1968.

Willeford, William. *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston, IL: Northwestern UP, 1969.

小川 了. 『トリックスター——演技としての悪の構造』. 海鳴社. 1985.

蔵持 不三也. 『祝祭の構図——ブリューゲル・カルナヴァル・民衆文化』. ありな書房. 1984.

バーク、ピーター. 『ヨーロッパの民衆文化』. 1978. 中村賢二郎／谷泰訳. 人文書院. 1988.

山口 昌男. 「何故道化か?」. 1973. 同. 『宇宙の孤児——演劇論集』. 第三文明社. 1990. 39-43.