

現代アメリカ映画におけるヒーロー像の変化

－ パニック映画を中心に －

廣 瀬 愛*

A Study on the Change of the Heroic Character on Recent American Film
－ With Special Reference to The Disaster Film －

Ai HIROSE

要 旨

本論文の目的は、近年、アメリカにおいて制作され始めている新しいタイプのパニック映画が、娯楽性を欠きながらも、どのような主題をどのような方法によって描き出そうとしているのかを考察し、ジャンル映画の典型的表現が革新される際の要因を同時代的に明らかにしようとするものである。そのために、本論文では、従来のパニック映画と新しいパニック映画において描かれている、主人公の人物像と彼が直面する危機的状況との関係を比較し、変化がとらえられる点を考察した。その結果、新しいパニック映画においては、超人的なヒーローの行動を主軸とした、危機回避へと至るストーリーではなく、危機的状況とそれに巻き込まれる多様な価値観を持った人々との関わり方が作品構造を通して描出されていることがわかった。こうした表現方法が生み出された背景には、同時多発テロ事件以後の、諸条件の関係の総体として世界をとらえる世界観の反映がとらえられた。

キーワード 現代アメリカ映画、パニック映画、ヒロイズム、凡人的主人公、構造による表現

はじめに － 同時代映画の変容を考える

近年公開されたアメリカ映画には、ある一つの興味深い傾向をとらえることができる。それは、表面上は、娯楽的な要素の強い作品としての体裁を持ちながらも、実際は観客の求める物語の展開のしかたや結末のつけ方を裏切るかのような作品が増えつつあるという点である。特に2008年の上半期には、こうした特徴を持つ作品が相次いで公開された。アメリカでの公開順に作品名を挙げてみよう。まず、2007年に公開された『ミスト¹』、ついで2008年に公開された『クローバーフィールド／HAKAISHA²』、『ハプニング³』の三作品である。『クローバーフィールド』と『ミスト』が、異星人による急襲を、また『ハプニング』が、次々と人が死んでしまう原因不明の異常現象を描いている点を考えてみると、この三作品は、いずれもパニック映画のジャンルに分類できる。従来、パニック映画は、娯楽としての映画の代表的ジャンルとされてきた。異星人の襲撃、巨大隕石の接近、乗り物の暴走や爆破、大規模な災害といったように、一歩間違えば多大な犠牲を生じさせかねない危機的状況を、スケールの大きな撮影方法と、最新の特撮、合成技術を駆使してスクリーン上に描き出すパニック映画は、およそ日常

* 総合人間科学部 表現文化学科

生活の中では目にすることのできない世界の異常なありようの中に観客を没入させる力を持っているためである。こうしたパニック映画は、人類を襲う大きな危機が、登場人物によって回避され、間一髪のところで大惨事を免れるというストーリーを持つことで、物語として成立する。観客は、映画の中で描かれる危機的状况に、脅威を抱きつつも、それを登場人物たちがいかに回避するかを、手に汗握りながら注視するのである。この場合、登場人物の中で、特に危機回避の中心的役割を担うことになる主人公の行動は、ヒロイズム（英雄的行為）に支えられている。迫ってくる危機に対しての専門的な知識、国家の上層部に発言できるだけの立場、危険を省みず単身で危機回避の行動に乗り出していく勇氣、正しい行動を全うしようとする正義感などに基づいた行動によって、主人公は大規模な危機を乗り越えていく。こうした物語の構造は、従来のパニック映画の典型であり、観客にとっては、たとえスクリーンの中で未曾有の大惨事に巻き込まれようとも、それを乗り越えていく主人公の行動と一体化し、危機回避への安心感を得るのである。

こうした典型的なパニック映画に対して、先に挙げた三作品には、人類を襲う危機そのものを回避すべく行動するような、英雄的な主人公は登場しない。この三作品の主人公に共通する行動は、危機に直面した際に、自分、家族、友人の身だけは、危険にさらされないようにしようとするものである。そのため、作品の中での主人公の中心的な行動は、危機から少しでも安全なところへ逃げることにあり、あるいは、立てこもったりすることである。従来のパニック映画が、未曾有の危機に対して立ち向かう主人公の超人的な行動を物語構造の柱としていたのに対して、こうした最近のパニック映画は、危機に直面した主人公の無力さや弱さをひたすら描き出していく。

そのため、これらの作品においては、超人的な精神力、判断力を持った主人公が、人類滅亡の危機に挑み、それを乗り越える偉業を成し遂げる様を描くことで得られる、従来型の娯楽性はとらえられない。むしろ観客は、主人公の勇氣を欠いた行動に苛立ち、いっこうに打開されない危機的状况に不満すら覚えかねないのである。

それでは、近年になって、こうした娯楽性を欠いたパニック映画が、なぜ相次いで制作されるようになってきたのだろうか。今一度、こうした変化がとらえられるのが、パニック映画というジャンルにおいてである点を考えてみると、新しいタイプのパニック映画において、危機的状况とそれに直面する主人公との関係を通して、娯楽の提供とは別の、何らかの意図が描き出されていると考えることができる。そこで、本稿では、この問題を明らかにするために、従来のパニック映画の典型的構造との比較を通して、新しいパニック映画において変化している点は何かを考察する。その上で、新しいパニック映画の特徴と、そのような変化が生じた時代背景との関わりを解き明かしていく。娯楽映画において、現在生じつつある作品の質的变化を同時代的にとらえることは、現実社会との関わりによって、映像表現そのものがどのように変化していくかを明らかにするための一つの布石となるだろう。

1 超人的ヒーロー像の造形 — 『デイ・アフター・トゥモロー』 の場合

従来制作されてきた型のものであるにせよ、新しいタイプのものであるにせよ、パニック映画は、単なる大災害や大惨事の異常な光景の提示のみを目的としているのではない。パニック映画は、登場人物、特に主人公と、危機的状况との関わり方を物語として描き出すのである。

それでは、従来制作されてきたパニック映画は、どのような物語構造を持っているのだろうか。この点について考えていく前に、パニック映画の娯楽的要素についてまずは確認しておこう。

パニック映画に対して観客の抱く最大の興味は、劇中で、どれだけ現実離れた大惨事が起きるかという点であるだろう。パニック映画⁴が描く危機的状況とは、人類に正気を失わせるほどの大惨事が突然襲いかかるといえるものである。パニック映画が企画される場合には、こうした危機的状況が、観客にとっていかに目新しいものであるかが重要とされる。人類の生活圏を破壊してしまうほどの自然災害、乗り物や防衛設備の制御不能による暴走、異星人の襲来、動物や昆虫の襲撃、病原菌の蔓延といったように、それぞれの作品の中で描かれる危機は、一作ごとに異なった現象である。そのため、パニック映画の物語構造について考える上では、こうした危機的状況の内容そのものは、考察の材料とはしがたいのである。

むしろ、そうした危機的状況に対して、どのような登場人物がどのような行動を持って直面したかということこそが、パニック映画の構造をとらえていく上での重要な着眼点と考えられる。つまり、作品中に描かれている主人公の人物像とその行動に焦点を当てることで、パニック映画における物語の構造をとらえることができるのである。この点を踏まえて、まずは、従来、パニック映画がどのような物語構造を持ってきたかという点について考えてみよう。

ここで具体的作品として取り上げるのは、ローランド・エメリッヒ監督の『デイ・アフター・トゥモロー⁵』である。この作品の中では、危機的状況として、地球に氷河期が訪れる様が描かれる。作品の冒頭で、こうした異常気象の予兆をとらえるのは、海流と気候との関係を研究する気象学者のジャックである。南極大陸で観測調査を行っていた彼は、氷が次々と割け、溶け始めていく様子を目撃する。国際的な気象学者としての立場を持つ彼は、海水温度の極端な低下と海流の急激な変化から、数日中にも、地球全体が急激な異常気象に見舞われ、さらにすべてを凍結させてしまう嵐の到来によって、氷河期が訪れるという予測データを試算し、アメリカ政府の高官に即座の対応を提言する。当初は半信半疑であったアメリカ政府も、ジャックが、NASA や各国の気象台とともに予測した状況が次第に現実のものとなっていくにつれ、国民の安全地域への避難に着手し始める。そして、地球上のあらゆる都市が氷に覆われていくのである。

この作品においては、劇中に描かれる危機的状況と、その危機に立ち向かう主人公とが緊密な結びつきを持つものとして描かれている。この作品の中で描かれるのは、未曾有の異常気象と、その結果として訪れる地表の氷結であるが、そうした危機的状況と対決する主人公として設定されているのは、その状況に対して最も知識を持っていると考えられる気象学者である。そればかりでなく、ここで描かれるジャックという気象学者の人物像は、南極までも観測調査に出かけ、国際的な気象学会で発表し、政府の高官にも発言する機会を持ち、NASA の研究者とも意見の交換ができる、卓越した立場を持つ知識人である。彼は、こうした立場の多忙さ故に、妻と息子とは離れて暮らしているが、家族関係が破綻している訳ではない。息子の成績が落ちていることを気かけ、息子の状況を理解しようとする良き父親でもある。さらに、息子がニューヨークで身動きが取れない状況に陥っていると知るや否や、危険を省みず、単身で息子の救出に向かおうとする勇気を持ち主でもある。

このように『デイ・アフター・トゥモロー』においては、主人公は、迫り来る危機に対してのエキスパートであり、その危機を打開するためのリーダーシップを持つ立場にあり、一人でも多くの人々を救おうとする正義感の持ち主であり、そのためには勇気を持って行動を起こす

ことのできる人物として描かれているのである。

こうした人物像は、これまでのパニック映画に見られる典型的な設定であるといつてよい。なぜなら、劇中で描かれる危機的状況の詳細な説明や、なぜそのような事態が生じたのかといった因果関係を、主人公をその道のエキスパートとして設定することで、その人物の台詞や行動を通して語る事が容易となるためである。つまり、これまでのパニック映画においては、主人公はストーリーテリングの役割を担ってきたのである。

例えば、同じローランド・エメリッヒ監督のパニック映画『インデペンデンス・デイ⁶』の場合を確認しておこう。この作品では、地球が異星人からの総攻撃にさらされるという危機が描かれる。そして、主人公として設定されているのは、ニューヨークのCATV局に勤務する技術者デヴィッドである。この主人公は、MIT出身の天才エンジニアであり、コンピュータシステムにも精通し、しかも離婚した元妻が、現在のアメリカ大統領の主任補佐官という設定がなされている。『デイ・アフター・トゥモロー』の場合と同様に、この作品においても、主人公デヴィッドがCATV局に入ってくる電波の中から、怪電波をキャッチし、専門的知識を駆使して解析することで、異星人の地球侵略の戦略を未然に知ることになるのである。加えて、この主人公は、そうしてとらえた危機の予兆を、離婚した元の妻を通じて国家の上層部に進言する立場にもある。その上、大統領自らが陣頭指揮をとりながら、異星人に反撃する局面にあつては、エンジニアとしての工学的な知識を駆使しながら、大統領の重要な参謀となり、また自らも勇気をふるって異星人へと立ち向かっていくのである。

ここでも、主人公は、危機に対して打開策を講じていくだけの専門的な知識を持ち、さらに危機を乗り越えるための行動をとることができる立場にあり、危険を省みず危機に立ち向かう人物として描かれている。こうした、従来のパニック映画に共通してとらえられる主人公の人物設定は、物語を語るための重要な要素となっている。それは、主人公に、迫ってくる危機的状況について、最大限の情報が集められる立場が設定上で与えられるという点からとらえることができる。

つまり、従来のパニック映画において、主人公は危機的状況について、誰よりも知ることができる人物として描かれるのである。そうした危機がなぜ生じたのか、その危機が今後どのような惨事を引き起こすのか、その危機を打開するためにはどのような対策を緊急にとらねばならないか、こうした危機的状況の発端—展開—結末について、観客が理解するのは劇中の主人公の台詞や行動によってである。その場合、主人公には、危機的状況への打開策を、国家レベルでの対応に即座に変化させるための設定が必要となる。従来のパニック映画において、主人公の行動は、一個人の行動にとどまるのではなく、人類あるいは共同体の代表として、迫ってくる危機に対して最大限の策を講ずるものであることが必要とされるのである。こうした主人公の人物像は、超人的であるという特徴を持つ。高度な専門的知識を持ち、社会的にも安定した立場を確立しており、国家の上層部にも発言できる、およそ一般人とはかけ離れた能力や立場を持つ人物として設定されているのである。『デイ・アフター・トゥモロー』の場合は国際的な気象学者、『インデペンデンス・デイ』の場合はTV局の技術者でありながらも、高学歴で、元妻が大統領補佐官という特権的人脈を持つ設定がなされている⁷。

このようにとらえてみると、従来のパニック映画においては、迫り来る危機と、その危機的状況の大きさに直面できるだけの主人公の人物像が設定されていることがわかる。危機が重大であればあるほど、主人公はそれと真っ向から立ち向かい、克服できるほどの超人的人物であ

ることが必要なのである。そうした主人公は、危機に際して出現する英雄として位置付けられる。従来のパニック映画においては、危機的状況は、こうした超人的人物によって克服されてきた。映画の中で描かれる危機には必ず原因と結果の因果関係が設定されており、超人的な主人公が、その予兆を発見し、大惨事を間一髪で食い止めるのである。そして、そうした行動の過程が、これまでのパニック映画の物語構造となっているのである。

2 超人的存在から凡人的存在へ - 『宇宙戦争』の場合

これまでとらえてきた従来のパニック映画の典型的な物語の構造に対して、新しいパニック映画は、どのような点が変化しているのだろうか。この点について、まずは、新しいタイプのパニック映画の端緒となる作品として、ステイヴン・スピルバーグ監督の『宇宙戦争⁸⁾』を取り上げて、この作品の中で描かれている主人公の人物像をとらえてみよう。この作品の中で描かれる危機は、異星人の襲来である。トム・クルーズが演じている主人公のレイは、港湾労働者であり、コンテナを積み降ろすりフトの運転手である。夜勤が続くらしく、不規則な生活を送っている。彼には離婚した妻との間に、息子と娘がおり、裕福な男性と再婚した妻が引き取って暮らしている。このように、従来のパニック映画とは異なり、この作品に登場する主人公は、ごく一般的な労働者である。彼が離婚した元の妻から、一時的に子供たちを預かった直後、彼の住む町が異星人に襲われることになる。

しかし、この主人公は、いったい自分の身に何が起きたのかということを知ることができない。なぜなら、彼は劇中では一介のブルーカラーであり、情報収集をするための特権的手段など持たないためである。主人公が、近所の住人たちと、いったい何が起きているのかを話し合っている最中、道路に地割れが起き、地中から巨大な異星人が姿を現わす。それが、周囲を焼き尽くす光線を放った時、主人公は初めて、自分の身が危機的状況にさらされていることを自覚する。その時、彼にできる最大限のことといえば、今いる所ではなく、どこか安全な場所に逃げることである。しかし、どこが安全な場所であるかという点に関しても、彼には何ら根拠を持った判断を下すことはできない。ひとまず、元の妻が帰省した先に子供たちを送り届けようとするのが精一杯である。そのために、彼がとる行動は、近所の自動車修理工から車を力づくで奪うというものである。周囲の人々が、異星人の光線に次々と襲われていく中、主人公は子供たちを連れ、そこから逃げ去るのである。

こうした主人公の危機に直面した際の行動は、これまでのパニック映画が描いてきた正義感に基づいた勇気ある行動とは大きく異なっている。主人公は、超人的な能力や立場を駆使して危機の克服を目指すのではなく、自分と子供たちの身の危険を回避することのみを行動の指針とするのである。なぜなら、この作品における主人公は、ごく一般的な労働者であり、危機に立ち向かうだけの知識も、手段も、人脈も、勇気も持たない人物として描かれているためである。こうした主人公の人物設定は、作品の物語の構造においても土台となっている。車を奪い、子供たちを連れて、主人公は襲われた町から脱出する。その後、彼が作品の結末までずっと続けていく行動は、唯一、逃げ続けることである。

巨大なロボットによる地球への襲撃は、世界中の様々な都市に及び、世界中がパニック状態になっていることを、主人公は途中で出会ったTV局の取材班から知らされる。それが、この作品の中で彼が唯一得る情報である。それは、特権的な情報入手の手段を持たない一般人が、

こうした危機に巻き込まれた際に、情報を手に入れるための限られた手段の描写である。危機にあたって、限られた手段でしか情報を得ることのできない一般の人々は、共同体の全員が生き延びる方法や危機に立ち向かう策を講ずることはできないだろう。そのため、この作品の中で主人公は、異星人に向かって攻撃を仕掛けることは行なわない。そうした態度に、息子は苛立ち、自分も自警団に参加し、米軍とともに異星人攻撃に加わりたいと言い出すが、主人公は、それを聞き入れることなく、ひたすら逃げることに専念する。結局、息子は父の元を飛び出してしまふのだが、その直後に親子が身を寄せた隠れ家で、今度は、異星人を倒すために手を組もうと男から持ちかけられるが、主人公はそれも拒否するのである。

しかし、この作品においての主人公は、異星人に対して立ち向かうことこそはしないものの、自らと子供たちに迫る危機に対しては立ち向かっていくことになる。この隠れ家で徒党を組もうと誘う男は、幼い娘に興味を持ち、執拗に付きまとう。そして、ついに主人公は、娘の身を守るために、その男を殺してしまうことになる。つまり、この作品においては、主人公と危機的状況との関係が、従来のパニック映画の場合とは変化しているのである。従来のパニック映画の場合においては、主人公にとっての危機的状況とは、その根本的原因を突き止め、克服すべき対象であった。しかし、この『宇宙戦争』においては、主人公の立ち向かう相手は、危機的状況を引き起こしている根本的な原因ではなく、混乱した状況の中で、自らと子供たちの身に危害を加えようとするものである。

ここで、『宇宙戦争』において、危機的状況と主人公との関係が、どのように物語の構造によって作られているかという点を確認しておきたい。この作品の冒頭では、まず、地球の外側で、異星人が地球侵略を企み、その機会をうかがっていたという状況が、ナレーションによって語られる。それは危機の全体像を提示する内容であるが、あくまでも観客に向けてのみ語られるものである。主人公は、一般の労働者という設定がなされているが故に、何も知らされないまま、危機的状況に放り込まれるのである。

主人公は、異星人の攻撃からひたすら逃げ続けるが、そのうち、こうした危機的状況が変化を見せ始める。異星人が、巨大ロボットから触手を伸ばして、人間を襲い、血を吸い取り始めるのである。そして、一夜明けてみると、異星人のロボットは動かなくなり、主人公はその上に鳥がとまっていることに気付く。やがて、ロボットの中から、ひからびた異星人の死体が発見される。以上が、この作品の危機の結末を描いた場面である。

こうした局面に至っても、劇中の主人公には、なぜ、突如として異星人が力を失い、死んでしまったのかということは知らされない。しかし、観客には、最後に再びナレーションによって、その理由が語られるのである。人間から養分を吸い取る際に、異星人は様々な細菌や病原菌も同時に吸い取っていた。人類は、長い時間をかけて地球上で生活するうちに、免疫力を身に付けたが、異星人にはそれがなかったというのが、その理由である。このように『宇宙戦争』においては、冒頭と結末に、危機的状況の原因と結果が示され、その危機的状況に放り込まれる主人公の行動が、具体的展開部分として語られるといった物語の構造になっているのである。

それでは、こうした物語の構造が、従来のパニック映画と比較した場合に、どのような特徴を持っているのか考えてみたい。従来のパニック映画においては、劇中で描かれる危機的状況とは、主人公の専門的な学識や、登場人物たちの知識を結集することによって原因を解明でき、最悪の事態を免れる方法を突き止めることができるという性質のものであった。この場合、危機的状況は劇中で起こり、その劇中に、そうした危機を解明できる人物が現われる。つまり、

従来のパニック映画が描いているのは、たとえ未曾有の異常な現象が起きようとも、必ずそれは、人類の知を結集することによって解決策を見出すことのできる、因果関係のはっきりした世界のしくみなのである。一方で、『宇宙戦争』においては、冒頭と結末で、危機的状況についての説明が、ナレーションによって、観客に向けて語られている。しかし、そうした危機的状況の原因と結果は、劇中に描かれている世界には情報としてもたらされることはない。

つまり、この作品においては、現実の世界で生じる危機的状況と、その危機が生じた理由とが別々の次元のものとして描かれているのである。それは、人間にとっての世界のありようを考える場合の、具体的現象と、世界の成り立ちを様々な要素同士の因果関係によってとらえる論理的思考の二つの次元としてとらえることができる。この『宇宙戦争』においては、ナレーターの存在は、劇中で描かれる具体的な現実世界を超越するもの、人間を超越した「神の声」として位置付けられている。つまり、何らかの現象が生じる以上、そこには客観的に解明できる要因があるが、人間がその全てを把握しているのではないという世界の見方が、こうした構造によってとらえられるのである。

言い換えれば、この作品に描かれているのは、世界の成り立ちをとらえるための、何らかの拠り所となるものの見方や考え方を失った世界のありようと考えることができる。主人公を、世界の成り立ちをとらえるための何の手段も持たない凡人的存在として設定し、その主人公が、自らの力量の範囲内で、身に迫る危機を回避する様のみを物語の中心的視点とすることで、この作品においては、主人公の目の前に表われている現象としてのみの世界が描き出されているのである。そして、こうした世界の描かれ方は、新しいタイプのパニック映画においての特徴ととらえることができる。

3 英雄的行動の描写から状況世界の描出へ - 『クローバーフィールド』、『ミスト』の場合

『宇宙戦争』は、従来のパニック映画とは異なり、超人的な能力を持たない一般人を主人公に設定し、その人物の危機的状況における行動に描写の視点を限定することで、目の前で生じる現象としかとらえられない世界のありようを描き出していた。しかし、こうした危機的状況と、それに直面する主人公との関係は、『宇宙戦争』という一つの作品にのみ見られるものではない。この作品が制作されて以降、同じ特徴を持つ作品が少しずつではあるが、パニック映画として制作されつつある。

例えば、『クローバーフィールド／HAKAISHA』の場合を取り上げてみよう。この作品は、登場人物の一人がビデオカメラで撮影した主観映像によって作られている。主人公はロブというサラリーマンの青年である。この主人公が、日本の支社へと転勤することとなり、友人たちがアパートの一室で送別会を開くところから物語は始まる。そのパーティの様子は、主人公の友人がビデオカメラで撮影しているのだが、この映像が作品自体を語る映像となる。つまり、観客は、主人公の友人がビデオカメラでとらえた状況の一部始終を見るという作品のスタイルとなっているのである。主人公の友人は、作品の冒頭から送別会の様子をビデオカメラにとらえていく。主人公ロブには別れてしまった恋人がいるが、パーティの途中で二人は口論となり、彼女は自分のアパートに帰ってしまう。一方で、主人公の弟は、彼女に未だに想いを残しているにも関わらず、素直に接することのできない兄を責める。

こうした日常生活の中での何気ないやり取りが、ビデオカメラを持ち、パーティの間を歩き

回る友人の視点からとらえられていく。そして、この作品の中での危機は、パーティの最中に生じることになる。突然、窓の外で轟音が響きわたるのである。しかし、パーティに参加している登場人物たちには、何が起きたのかわからない。そのため、少しの間やり過ごしていれば、何事もなかった状況に戻るだろうと、パーティを続けようとする。しかし、その時、突然、近所にあったマンハッタンのビルが倒壊するという大惨事が起きるのである。

この作品において、そうした危機的状況の発端は、ビデオカメラでとらえられる映像として示されるのであり、客観的現象として、その全体像が観客に向けて提示されることはない。窓からその危機的状況を目撃した主人公と友人たちは、安全な場所へ避難しようとアパートから外に出る。そして、マンハットン島から脱出しようと橋へ向かった時、主人公の一人は、得体の知れない巨大なモンスターが橋を食いちぎろうと襲いかかっているのを目撃する。この局面において、初めて、主人公たちにとっても、観客にとっても危機的状況をもたらしているものの正体が明らかとなる。しかし、この作品の中で語られるのは、突然巨大なモンスターがマンハッタンを襲い始め、町中が破壊されつつあるという現象のみである。モンスターがどこからやってきたのか、いったいどのような生態のものなのか、なぜ町を襲っているのか、こうした危機的状況の原因と結果については、この作品の中では一切描かれることはない。

『宇宙戦争』においては、「神の声」と位置付けられるナレーションによって、主人公が知ることのなかった危機の原因と結果が観客に向けて語られていたが、この作品においては、そうした観客に向けての説明も全く語られることなく、危機的状況が起こるのみである。しかし、この作品の主人公は、『宇宙戦争』の主人公のように、ただひたすら逃げ続けるわけではない。主人公は、元の恋人と一度はけんか別れをしたものの、彼女が自分のアパートから逃げ遅れていることを知り、ともに逃げた友人たちとともに危険を冒して救出に駆けつけるのである。この時、既にマンハットン島は米軍の避難勧告下であり、主人公は米軍の兵士から命の保証はないと言われながらも、救出に向かうのである。こうした主人公の行動は、『宇宙戦争』には見られなかった勇気ある行動と考えられる。危険を冒して愛する者を助けに向かう行動は、従来のパニック映画が描いてきた、危機的状況における英雄的行為である。

しかし、この作品においては、そうしたヒロイックな行動は成就しない。確かに、主人公は恋人を崩れかけたアパートから救い出すことには成功するが、そのとき、既にマンハットン島では、米軍のモンスター一掃作戦が始まり、主人公と恋人は、巨大な爆弾によって町もろともに爆破されてしまうのである。つまり、この作品においては、主人公の行なう、あたかも映画的な、英雄的行為は、米軍によって行なわれる大きな力による危機の克服によって押しつぶされることになる。しかも、この場合、これまでのパニック映画が描いてきたような危機を乗り越え、安定した秩序を取り戻すのは、米軍による軍事作戦という巨大な力なのである。

次に、『ミスト』を例に挙げ、新しいパニック映画の特徴をとらえてみよう。この作品では、物語の舞台の中心となるのは、一軒のスーパーマーケットの内部である。主人公は、デヴィッドという画家であり、一人息子ピリーを連れて、この店に出かけてくる。デヴィッドは白人男性であり、体格も良く、土地の境界線をめぐって隣人と殴り合いをするほどの血の気の多さ、気丈さを持ち合わせた力強い人物として描かれている。彼が店内にいる間に、ガラス張りの店の周囲が突如、視界を遮られるほどの濃い霧に包まれてしまう。店内の人々が、霧が晴れるまで様子を見ようとしていたのもつかの間、半狂乱になった男が店に駆け込み、霧の中に巨大な何かが出て、友人が襲われたと語ったことによって、店内は大混乱となる。この時点から、スー

パーママーケットは、命の危険に囲まれた閉鎖的空間へと変貌するのである。

こうした状況において、人々は店内に閉じ込められることになる。そして、この時点で、たまたまスーパーマーケットに居合わせた人々という共同体が生まれるのである。こうした危機的状況において、中心的なリーダーとして行動し始めるのは、主人公のデヴィッドである。彼は、閉鎖的空間の中でパニックが起きないように、集団を一つにまとめていこうとする。この作品において、主人公デヴィッドは、頼りがいのある人物として描かれており、それは、一見、これまでのパニック映画の中に登場した、危機的状況を乗り越えるために超人的な力を発揮する人物設定のようでもある。こうした人物設定のため、観客は、彼こそが、危機を乗り越える力を持った超人的人物であると解釈し、彼の行動を注視するのである。

ここで、スーパーマーケットという閉鎖的空間がどのような状況であったのか、さらに詳しくとらえてみよう。閉鎖された店内には、デヴィッドの他に、憲兵、弁護士、アメリカ軍の将校といった、当面の危機的状況に対して情報入手の手段を持っていそうな、特権的な立場にある人物がいる。しかし、彼らが、デヴィッドをリーダーとして認め、彼に協力し、今起きている危機の情報を集めるわけではない。憲兵と弁護士は、デヴィッドの指示に反発し、店を出て行ってしまふ。米軍の将校たちは、現在の危機的状況について何らかの事情を知っているようだが、それが米軍の秘密実験に関わっているらしく、自分たちが取り返しのつかないことをしてしまったことに絶望し、自殺をしてしまふ。つまり、スーパーマーケットは、外で何が起きているのか、霧の中にいるものは何であるのかが全くわからないまま閉ざされることになるのである。何人かが、試しに外に出てみるのだが、そのたびに霧の中にいる巨大な何かに襲われてしまふ、人々は、その状況を目撃するたびに、外へは出て行けないことを実感する。

こうした状況において、デヴィッドは、危機を共有する人々をまとめようとするのだが、それは成就されない。なぜなら、一夜のうちに、熱心なキリスト教信者の女性が、新しいリーダーとして人々の中心的存在となってしまうためである。それまで観客は彼を主人公としてとらえ、危機的状況においての彼の行動が正しいものだだと判断してきたのだが、この時点で、そうした主人公への信頼は揺らぐことになる。デヴィッドは、そのキリスト教信者の女性を、精神的に正常でないと罵倒し、敵対関係となってしまうのである。こうした彼の振る舞いは自分こそが正しいと主張するものであり、傲慢にすら見える。

最終的にデヴィッドは、自分の息子と二人の賛同者を連れ、スーパーマーケットから逃げ出す。彼らは一台の車で走り続けるが、最終的にガソリンが尽きてしまふ。外に一步でも出れば、霧の中の怪物に食べられてしまう状況の中で、彼らを選ぶのは、ピストル自殺をする結末である。車に乗っているのは四人であり、手元にあるピストルには三発の弾が残されている。四人のうち一人は生きたまま車内に取り残されることになる。こうした局面において、ピストルの引金を引き、他の三人を撃つのはデヴィッドである。

作品の中盤で、スーパーマーケットを巨大な昆虫が襲う場面では、その状況に怯えた息子のビリーがデヴィッドに、「お父さん、お願いだから僕を怪物に食べさせないで」と懇願する。この台詞は、この場面では幼い息子が、父親に、自分の身を守ってほしいと頼む意味にとらえられるが、こうした結末の車内の場面の展開において再びその台詞を思い出すならば、それは二重の意味を持つ。つまり、霧の中にいる、得体の知れない怪物の餌食となるくらいなら、人間の手にかかって死ぬことを選択するという考え方を表わす台詞だととらえられるのである。

ここで、この作品における危機的状況と、それに対する登場人物との関係についてとら

えてみよう。まず、この作品の危機的状況とは、スーパーマーケットが霧で閉ざされ、その周りで得体の知れない危険な怪物がうろつきまわっているというものであった。そうした状況に対して、主人公デヴィッドは、ガラスを破って襲ってきた怪物を率先して追い散らし、ガラスの補修をするなど、危機を乗り越えるための行動を行なっていく。それは、従来のパニック映画が描いてきた危機を乗り越え、秩序ある世界を取り戻すための行動である。デヴィッドの行動は、全く正体不明の怪物を相手にしながらも、その生態を客観的に見極めようとするものである。巨大な昆虫が光に集まってくること、火に弱く焼き殺すことができるといった対処方法を、彼は経験によって発見していくのである。

デヴィッドが、こうして危機的状況を克服するべく行動するのに対して、敬虔なキリスト教徒のカーモディは、外にいる怪物は神が人間に対して遣わした試練なのであり、この危機を乗り越えるのは信仰によってしかないと言え、店内の人々に、ともに祈ることを説いてまわる。デヴィッドとカーモディは、スーパーマーケットという共同体の中で、お互いに派閥を形成し、リーダーとなっていくが、この両者の外的に対してのとらえ方は対照的である。デヴィッドにとって、外にいる怪物は得体の知れない存在であり、忌み嫌う対象である。そのため、わけのわからない怪物に食われるくらいなら、人間同士で殺し合うことを選ぶという発想を持つに至るのである。一方で、カーモディは、外側の怪物は、神から与えられた試練であり、神の意志である以上、人間が力で制するべきものではなく、信仰の深さによってのみ乗り越えることができるととらえているのである。

つまり、この作品においては、危機的状況に直面した場合に、人間がそれをどのようにとらえ、そしてどのように行動するかが、いくつかの視点から描かれているのである。危機を制圧し、乗り越えようとするデヴィッドの行動は、従来のパニック映画が描いてきたヒロイックな行動であり、観客が容易に感情移入しやすいものである。しかし、その行動が、正義として肯定されるべきものであるかどうかは、この作品では断定されていない。結果的に、スーパーマーケットのほぼ全員が、カーモディの主張に賛同し、神に祈ることで危機的状況を乗り越えようとすることになる。つまり、ヒロイックな行動によって危機と対決しようとしていたデヴィッドは、共同体のリーダーとして失脚することになるのである。それゆえ、デヴィッドは、スーパーマーケットを去ることになるのである。

ヒロイックな行動が、共同体によって支持されない以上、デヴィッドは、もはや無力な存在となる。彼にできることといえば、怪物の餌になるのではなく人間として死ぬことを仲間と与えてやることのみである。人間としての尊厳を保ったまま、仲間と最期を迎えさせてやることのみである。この場面でのデヴィッドの描かれ方は、決定的に弱く、無力である。彼は、自らの手で息子を撃ち殺し、そして、望まれるがままに、他の二人を撃ち殺す。

ここからが、デヴィッドの真の絶望の始まりである。車内に一人残った彼が、翌朝、目を覚ますと霧が晴れており、周囲を米軍の車両がせわしなく行き交っている。それは、わけのわからない怪物にもはや襲われることのない、安定した秩序を持った世界の復元と見るができる。しかし、それは、彼のヒロイックな行動によって取り戻された世界ではない。それどころか、この作品において、主人公デヴィッドは、自らのヒロイックな行動こそが正義であると過信し、自分とは異なった行動規範を持つカーモディを狂信的、ヒステリーと罵倒し、その挙げ句、早まった尊厳死という決断に至るのである。この場合、デヴィッドにとっての悲劇は、決断を早まって息子を失ったことばかりではなく、世界が、彼のヒロイックな行動とは無関係に

安定した秩序を取り戻したという点にある。

こうした、根拠のないヒロイックな行動が成就せず、それよりも強大な力が世界の秩序を取り戻すために、主人公とは関係ないところで行使されるという展開は、『クローバーフィールド』にも見られたものであり、この点は、新しいパニック映画の特徴と考えてよい。従来のパニック映画の主人公は、知識も、身体能力も、行動力も超人的であり、その上、特権的な立場も持っていたため、彼のヒロイックな行動は、世界と分ちがたく結びつき、その行動によって安定した世界が取り戻されると描かれてきた。しかし、新しいパニック映画においては、主人公は危機に対して抗う手段を持たないばかりか、そもそも目の前で何が起きているのか判断できない場合が多い。『クローバーフィールド』にしても『ミスト』にしても、作品の中では、危機的状況を生んでいる怪物の姿ですらはっきりと全体が描かれることがない。

これまでのパニック映画が、自然の驚異にしる、宇宙人の襲来にしる、その危機的状況が生じた原因や因果関係を描くことで、そうした危機自体に明確な形を与え、主人公と対決すべきキャラクターの状況としてきたのに対して、新しいパニック映画の描く危機的状況は、はっきりとした形を持たない、抽象化された危機である。『クローバーフィールド』においての主観撮影、『ミスト』においての視界を遮る霧といった表現方法は、危機的状況を抽象化するための装置として機能しているのである。つまり、登場人物の見ているもの、霧の中から部分的に見えているもののみを描くことによって、正体はわからないが登場人物たちを生命の危険にさらす存在がいるという概念を生み出しているのである。こうした危機の正体のわからなさは、そもそもその原因を判断することが困難なため、登場人物たちの多様な観点からの危機のとらえ方を可能にする。特徴的であるのは、これまでのパニック映画の典型であった主人公の英雄的行為が、新しいパニック映画においては、独断的で、空回りし、結果的に否定されるという点である⁹。それは、危機的状況に対しての様々なとらえ方の一つとして位置付けられ、しかもそのうちでは、最も根拠がなく、短絡的、直情的な行動として描かれているのである。

おわりに — 映画的変容と時代背景との相関を見る

これまでのパニック映画においては、知識、体力、精神力を持ち、なおかつ特権的な立場を持つ主人公が、自らの超人的な力を駆使し、人類にとっての危機を克服するという物語が描かれ続けてきた。娯楽作品という観点から考えると、そうした超人的なヒーローが、危機的状況を制圧し、安定した秩序ある世界を取り戻すという物語の型は、起承転結の過程に基づくものであり、それは、主人公のキャラクターと、危機的状況の明確な描写によって娯楽として成立している。観客にとって、劇中の危機的状況は、克服すべき異常な現象として強く印象づけられ、それと対決しようとする主人公の行動に共感し、その行動の達成を見守り続けることになる。主人公が行なう行動が、何の目的で行なわれているのか、それは、危機的状況の解決に向けて正しい道筋を辿っているのか、主人公の行動を妨げているものは何であるのか、なぜ、主人公は間一髪まで追いつめられているのか、こうしたストーリーの展開に没入していくためには、観客にとっても、その作品の中で描き出されている危機的状況が詳細に示される必要がある。危機的状況の規模が大きければ大きいほど、その克服のためには頼りがいのあるヒーローの登場が不可欠となる。つまり、これまでのパニック映画が描いてきたのは、超人的ヒーローが未曾有の危機的状況を乗り越えるまでの行動を描いた一種の英雄譚なのである。

これに対して、新しいパニック映画が描いているのは、観客にとっても主人公や登場人物にとっても、はっきりとした形を持たない抽象化された危機的状況である。そこでは、正体が明かされないまま、登場人物に対しての攻撃性のみがとらえられる危機が描き出されている。そうした危機は、はっきりとした原因や因果関係も示されないまま、突如として主人公を巻き込んでいくことになる。『宇宙戦争』においては、そうした状況下での主人公の行動を、凡人的な人物に選択できる手段である、「逃げる」ことに限定されていた。それは、これまでの危機の克服を到達点とする英雄的行為の過程を描く物語の型とは異なっている。『宇宙戦争』において描かれているのは、危機的状況と凡人的存在である主人公との関係それ自体であった。ここでは、主人公のヒロイックな行動は欠如していたが、この作品以降の新しいパニック映画においては、危機的状況にあたっての主人公のヒロイックな行動が否定される様が描かれている。

危機的状況に際して、主人公が正義感や勇気を発揮して、危機を乗り越えるためのリーダーシップをとるといった行動は、従来のパニック映画が典型として描いてきたものであり、劇中で安定した世界を取り戻すための、極めて映画的な行動である。しかし、新しいパニック映画においては、危機的状況に際して、登場人物たちはそれぞれの立場や観点から、その危機の状況をとらえ、多様な関わり方をしようとする。その中で、主人公が行なうヒロイックな行動は、そもそも原因も正体もわからない危機にあたっては、根拠のない、自尊心のための行動として否定されることになる。それがはっきり現われているのは、『ミスト』における主人公のヒロイックな行動と、信仰による危機の克服との対立である。

このようにとらえてみると、『宇宙戦争』以降の新しいパニック映画においては、主人公の行動を主軸とした、危機回避の偉業へと至るストーリーではなく、危機的状況とそれに巻き込まれる多様な価値観を持った人々との関わり方が作品構造を通して描き出されていると考えられる。つまり、ストーリーを通してではなく、構造化によって、危機的状況そのものが描き出されているのである。

娯楽映画の代表的存在であったパニック映画の表現が、このように主人公の英雄的行動を描くことから、構造化による状況全体の描出へと変容した背景には、2001年9月にアメリカで起きた同時多発テロ事件の影響が考えられる。それまでパニック映画は、人類滅亡の危機的状況をスクリーンの中にスペクタクルとして描き出し続けてきた。しかし、そこには必ず超人的なヒーローが用意され、崩壊寸前の世界は、再び彼の偉業によって秩序を取り戻していたのである。しかし、そうした未曾有の危機的状況が、ニューヨークの世界貿易センタービルにハイジャックされた旅客機が衝突し、やがて二棟の高層ビルが次々と倒壊するという現実の事件として起こった時、それは、何の予兆も、根拠も、因果関係もわからないままに、突然引き起こされた。映画は現実世界をモデルとし、その成り立ちのしくみに基づいてドラマを描き出していく。これまで、パニック映画が基づいていたのは世界が原因と結果の因果関係によって成り立っているという世界観であり、それはヒーローの行動を中心とした起承転結型のストーリーテリングとして方法化されてきた。しかし、同時多発テロ事件の解釈を巡っては、もはや因果関係自体が明確にはとらえられない状況すら生まれている。つまり、世界は元々安定した秩序のもとに成り立っているのではなく、あらゆるものの関係の総体で出来上がっているのであり、そのバランスが崩れた状況こそが人間にとっての危機なのだということを新しいパニック映画は構造化によって描き出しているのである。

注

- 1 『ミスト』 *The Mist* (監督・脚本：フランク・ダラボン／原作：スティーブン・キング「霧」／製作：フランク・ダラボン／配給：ブロードメディア・スタジオ／2007年11月アメリカ公開、2008年5月日本公開)
- 2 『クローバーフィールド／HAKAISHA』 *Cloverfield* (監督：マット・リーヴス／脚本：ドリュー・ゴッダード／製作：J.J.エイブラムス、ブライアン・バーク／配給：パラマウント／2008年1月アメリカ公開、2008年4月日本公開)
- 3 『ハプニング』 *The Happening* (監督：M.ナイト・シャマラン／脚本：M.ナイト・シャマラン／製作：バリー・メンデル、サム・マーサー、M.ナイト・シャマラン／配給：20世紀FOX／2008年6月アメリカ公開、2008年7月日本公開)
- 4 「パニック映画」という名称は、日本で慣例的に用いられている。アメリカではDisaster Film (大災害映画) という名称が用いられる。
- 5 『デイ・アフター・トゥモロー』 *The Day After Tomorrow* (監督：ローランド・エメリッヒ／脚本：ローランド・エメリッヒ、ジェフリー・ナックマノフ／製作：ローランド・エメリッヒ、マーク・ゴードン／配給：20世紀FOX／2004年5月アメリカ・日本公開)
- 6 『インデペンデンス・デイ』 *Independence Day/AID4* (監督：ローランド・エメリッヒ／脚本：ローランド・エメリッヒ、ディーン・デヴリン／製作：ローランド・エメリッヒ、ディーン・デヴリン／1996年6月アメリカ公開、1996年12月日本公開)
- 7 付け加えるならば、日本での近年のパニック映画の代表作である『日本沈没』(監督：樋口真嗣／脚本：加藤正人／原作：小松左京『日本沈没』／配給：東宝／2006年)においても、危機の予兆を発見する地質学者の元の妻が政府の高官という設定がなされている。
- 8 『宇宙戦争』 *War of the Worlds* (監督：スティーヴン・スピルバーグ／脚本：ジョシュ・フリードマン、デヴィッド・コープ／原作：H.G.ウェルズ『宇宙戦争』／製作：キャスリーン・ケネディ、コリン・ウィルソン／配給：UIP／2005年6月アメリカ公開、2005年6月日本公開)
- 9 こうした主人公のヒロイックな行動が、根拠のない超人幻想として否定される最近の作品の例としては、アカデミー賞(作品賞、監督賞、他)受賞作『ノーカントリー』 *No Country For Old Men* (監督・脚本：ジョエル・コーエン、イーサン・コーエン／原作：コーマック・マッカーシー『血と暴力の国』／製作：スコット・ルディン、ジョエル・コーエン、イーサン・コーエン／配給：パラマウント／2007年10月アメリカ公開、2008年3月日本公開)が挙げられる。

