

研究ノート

「魔」の栖としての<sup>ロード</sup>街道と「通過儀礼」というモチーフ  
——ロバート・ハーモンの『ヒッチャー』を観る

藤 田 秀 樹

富山大学人文科学研究第 82 号抜刷

2025年2月

「魔」の栖としての街道と「通過儀礼」というモチーフ——ロバート・ハーモンの『ヒッチャー』を観る

研究ノート

## 「魔」の栖としての街道と「通過儀礼」というモチーフ ——ロバート・ハーモンの『ヒッチャー』を観る

藤 田 秀 樹

### はじめに

アメリカにおいて街道とは、人々や物資の移動・輸送のための経済的インフラストラクチャーだけにとどまらず、独特の歴史的、社会的、文化的な意味を帯びた空間でもある。アメリカ人は旺盛な移動性を持つ国民であり、その地理的な移動性がアメリカの歴史と発展を形成してきたとされるが (Freymeyer 1171)、とすれば、ロードはこの移動性を可視化する換喩のようなものと言える。さらに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・制度・構造が存在しないことを示唆し、ゆえにそこは19世紀のそれのように新たな機会と可能性に満ちた「最後のフロンティア」に相当するものなのだ。言わばロードは、地理的な移動性を具現するだけでなく、自由、独立独行、アメリカの夢といった、アメリカ人の内面に浸透した心性、エートス、価値体系と結びつくトポスなのである。

そしてロードは、アメリカ人の文化的想像力の培養器のような働きをしてきたようだ。実際、ロードをめぐる想像力は小説においてはジョン・スタインベック (John Steinbeck) の『怒りの葡萄』 (*The Grapes of Wrath*, 1939) やジャック・ケルアック (Jack Kerouac) の『路上』 (*On the Road*, 1957) といったロード・ナラティブ (road narrative) を、さらに映画という分野においても、ロードを舞台として何らかの探求やあてどない流浪といった行動や体験を活写するロード・ムーヴィ (road movie) を生み出してきた。映画の「ロードの物語」としてのロード・ムーヴィは、1960年代後半に立ち現れるアメリカ映画の新しい波である「ニュー・ハリウッド (New Hollywood)」——日本ではもっぱら「ニュー・シネマ」と呼ばれる——における『俺たちに明日はない』 (*Bonnie and Clyde*, 1967) と『イージー・ライダー』 (*Easy Rider*, 1969) というエポックメーカーな作品の出現を契機に、これ以降、定期的に話題作を産出する主要ジャンルの一角を占めるようになる。1960年代後半以降のロード・ムーヴィにおいては、いくつもの作品で主人公の非業の死とともに物語が終結するなど、ロードはややディストピア的な様相を帯びるが、それでもなお社会の抑圧や袋小路的な状況から逃れるアジール、東の間であっても自由や解放、安息を享受しうる空間であり続けている。

一方で、ロードが怪異や戦慄の体験の場となるような映画の物語もある。例えば、新進の映

像作家時代のスティーヴン・スピルバーグ (Steven Spielberg) の画期的達成となるテレビ映画『激突!』(Duel, 1971)<sup>1)</sup>においては、南カリフォルニアの荒野を貫くロードを舞台として、主人公が運転する乗用車は、確たる理由もなく正体不明の人物が乗る巨大なタンクローリーによる執拗で死の恐怖を覚えるような危険な「あおり運転」にさらされ続ける。ロードが悪夢のような体験の場となるのである。ロード・ムーヴィとホラー映画を融合させたロード・ホラー映画とも呼ぶべきこのジャンルに属するものとして、既述の『激突!』に加えて、『悪魔の追跡』(Race with the Devil, 1975), 『ヘンリー』(Henry: Portrait of a Serial Killer, 1986), 『ヒッチャー』(The Hitcher, 1986), 『ジーパーズ・クリーパーズ』(Jeepers, Creepers, 2001) といった作品を挙げることができよう。ロードを舞台とするこれら恐怖もの、怪異譚は、ロード・ムーヴィの陰画のようなものと言えるかもしれない。

そこで本論では、『ヒッチャー』という作品を取り上げてみたい。タイトルが示しているように、この映画において恐怖と災厄をもたらすのはヒッチハイカーである。アメリカ南西部の荒野を横切るロードで独り車を走らせる主人公の若者は、途中で何気なくヒッチハイカーを同乗させるが、まもなくこの男が凶悪非道な連続殺人犯であることが明らかになる。主人公は一旦はその魔の手から逃れることに成功するが、この殺人鬼は悪霊のように執拗につきまとい、彼を不条理かつ絶望的な苦境へと追い込んでいく。かように『ヒッチャー』は、ヒッチハイクという、車での旅によく見られるアメリカの伝統的、日常的習俗が突然、地獄巡りのような体験に暗転する物語なのである。

ところで、この映画についていくつか気に掛かることがある。まず、なぜこの恐怖の物語が、廃墟や森といったホラーにお馴染みの場所ではなく、ロードを舞台としているのかという点だ。『ヒッチャー』には、都市はもちろんのこと町や村や小集落、人々が暮らす家々すらも出てこない。観客が目にするのは南西部の荒涼とした風景の中を走るロード、そのロード沿いにある、ロード・ムーヴィでもお馴染みのドライバーが一時的にとどまるガソリンスタンド、食堂、モーテルのような途中停車地<sup>ピット・ストップ</sup>といったものである。『ヒッチャー』のようなロード・ホラー映画においては、なぜ「タブラ・ラサ」, 「最後のフロンティア」が「魔」や「怪」が徘徊する場所に転化するのだろうか。

また、主人公と敵対者<sup>アンタゴニスト</sup>である「ヒッチャー」との関係性も奇妙なもののように思える。この敵対者は、自分をピックアップしてくれるドライバーのみならず警官ですらも次々と無造作に殺害する殺人鬼である。ところが主人公に対しては、そうする機会がいくらでもあるにもかかわらず手を下そうとはせず、まるでストーカーのようにつきまとい、なぶり翻弄し続ける。この二人には、「殺人鬼とその標的または犠牲者」という図式が当てはまらないようだ。事実、ヒッチャーによる数々の殺人の犯人と誤認された主人公に対して冷静で理性的な対応をする唯一の警官である警部は、主人公に彼とヒッチャーの関係について、「君たち二人の間に

「魔」の栖としての街道と「通過儀礼」というモチーフ——ロバート・ハーモンの『ヒッチャー』を観る

は何か奇妙なものがあるようだ (There's something strange going on between the two of you.)」と語る。ある批評家に至っては、両者の関係を性的なものとして捉えている (Muir 507-508)。詳しいことは後述するが、ヒッチャーは主人公に対して、命を奪おうとはせずに「試練」のようなものを与えているように見える。興味深いことに、その試練にさらされている間、主人公には様々な死のイメージがまとわりつく。

ロードには「魔」が蠢く空間と感受されるような一面があり、『ヒッチャー』の物語世界はそのような感性を下地としているようだ。さらに、既述のように「奇妙な関係」にある敵対者によって強いられる主人公の地獄巡りのような体験は、物語に伏流するあるモチーフを暗示するもののように思える。そしてこれら二つの事柄の間には共鳴関係を見て取ることができるかもしれない。以上のことを念頭に置きつつ、『ヒッチャー』という映画テキストを読み解いていくことにする。

## 1. 「魔」の栖としてのロード

真っ暗な画面に、擦られたマッチの火が浮かび上がる。タバコにその火をつける若い男の横顔がクローズアップで映し出される。続いてカメラは、漆黒の闇に包まれた荒野と、そこを貫くロードを走る1台の車のヘッドライトをロング・ショットで捉える。このヘッドライト以外に明かりはなく、この場所が人里をはるか離れた無人の地であることを窺わせる。映画『ヒッチャー』はこのように始まる。この車を独りで運転しているのは先程の若い男だ。ジム・ホールジー (Jim Halsey) という名のこの若者は、中西部イリノイ州のシカゴからカリフォルニア州南端のサンディエゴまでこの車を陸送する仕事の途中なのである。余談になるが、車の陸送という仕事は『バニシング・ポイント』 (*Vanishing Point*, 1971) の主人公、サンディー・コワルスキーを思い出させる。カーラジオから流れる音声は、午前4時15分という時刻とエルパソ (El Paso) という地名を告げる。エルパソはニューメキシコ州との州境近くにあるテキサス州西端の都市である。つまりこの映画は、西部劇でもお馴染みの半砂漠のような荒野が広がり秃山が連なるアメリカ南西部を舞台としているのだ。まもなく雨が降り出し、長距離移動で疲れているのか、ホールジーは運転しながらとうとうし始める。そして反対方向から走ってきたトラックと危うく正面衝突しそうになり、肝を冷やす。この出来事は、やがて彼の身に降りかかることになる災厄の不吉な予兆のようにも思える。

やがてホールジーの車のヘッドライトがひとりのヒッチハイカーの姿を照らし出す。雨でずぶ濡れになりながら道端に立っているのを不憫に思ったのか、または居眠り運転防止のための話し相手が必要だと考えたのか、ホールジーはそのヒッチハイカーを車に乗せる。これが彼の悪夢のような体験の始まりとなる。ホールジーの問いかけにまともに答えようとしないジョン・ライダー (John Ryder) と名乗るヒッチハイカーは、二人の乗る車がライトをつけたまま不自

然な停められ方をした1台の車の脇を通るときに、その恐るべき正体を現し始める。道端に放置されたようなその車は物語が始まってすぐにホールジーの車を追い越していったフォルクスワーゲンであり、不審に思ったホールジーが運転しながらその車の中を覗き込むと、突然ライダーが「見ないでそのまま進め」と言うかのように、ホールジーの腿を強く掴む。このヒッチハイカーの異常性が疑いの余地のないものとなり、ホールジーは「降りてくれ」と彼に迫るが、ライダーは従おうとはしない。そしてライダーは、この車の前にあのフォルクスワーゲンにヒッチハイクしてドライバーの体をナイフで切り刻んだ、と語る。ホールジーは、車という密室に精神異常の殺人鬼サイコシスを同乗させてしまったことを知る。

ヒッチハイカーを恐怖や怪異と結びつける感受性がアメリカ人の内面には潜在しているようだ。都市伝説 (urban legend) という名の怪異譚の最も古いもののひとつに、「消えるヒッチハイカー (The Vanishing Hitchhiker)」という話型がある。死んだ若い女性の霊が毎年命日にヒッチハイクをして家へ帰ろうとするというものだ (Brunvand 165)。日本でこれに対応するのが「タクシーに乗る幽霊」という怪談であろう。ちなみに車をめぐる他の都市伝説として、死体の臭いを除去できない新型車が二束三文で売られる「死の車 (The Death Car)」、狂人の鉤の手がドアハンドルに引き裂かれる「鉤の手 (The Hook)」、襲撃者が車の中に潜む「後部座席の殺し屋 (The Killer in the Backseat)」などがある (Brunvand 165)。現代のテクノロジーの所産のひとつである自動車が怪異や恐怖の説話を生み出すことは興味深い。

さらにこの映画では、ロード自体が不気味で危険な空間になっている。既述のように物語はロード及びロードサイドのドライバーのための施設で展開し、そこは新たな機会や可能性を蔵する「最後のフロンティア」とはおよそかけ離れた、暴力と不条理が支配する無慈悲な世界で、ある若い女性が働く食堂を除いて、ホールジーは孤立無援の状態に置かれる。ところでやはり既述のように、ロードが「最後のフロンティア」と感受されるのはそこが「空っぽの広大な広がり」、「タブラ・ラサ」、つまり既成の秩序・制度・構造が存在しないためであるが、一方でそのような状態は不穏な裏面を持つものではあるまいか。つまり、「空白」ということは無秩序、カオス、無法状態ということでもある。詳しいことは後述するが、ライダーの執拗なぶりに耐えられなくなったのか、ホールジーがロード沿いで自殺をしようとする素振りを見せる場面がある。続くショットでは、荒涼とした広大な風景の中にぽつんと捨て置かれたような彼の小さな姿がロング・ショットで映し出される。このショットは彼の無力さを、また彼のいる世界が「ジャングルの掟 (law of the jungle)」が支配するような無法で非情なものであることを強く印象づけるものだ。『ヒッチャー』のロードには、社会公共の治安・秩序を守ることを職務とする警察はいる。しかしホールジーが助けを求めると誤認逮捕された上に、勘違いから個人的な恨みを募らせたひとりの警官によって私刑まがいのやり方で撃ち殺されそうになる。ホールジーにとって警察は、自分を守ってくれたり力になってくれたりするような存在で

「魔」の栖としての街道と「通過儀礼」というモチーフ——ロバート・ハーモンの『ヒッチャー』を観る

はない。さらに警察は、ライダーに対しては全く無力であり、彼の蛮行に対してなすすべを持たない。かくしてロードは魔性のもの、制外者、バルバロイが跳梁跋扈する世界となる。ロードの「タブラ・ラサ」という側面は両義的であり、「最後のフロンティア」であると同時に「魔所」でもあるのだ。

また世界の分節化、言わばコスモロジーの視点から見ると、ロードは都市や町といった秩序の間、境界と言え。社会学、文化人類学、民俗学といった知の領域においては、境界は「魔」が徘徊するカオスの空間と捉えられる。民俗学者の赤坂憲雄によれば、「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」のであって、「魔性の跳梁する禁忌の空間」となるのである（269）。また文化人類学者の山口昌男も、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）。秩序や制度の空隙である境界は「荒ぶる力」に満ちたカオスであり、「魔性」の空間なのである。

『ヒッチャー』のようなロード・ホラー映画は、ロードが孕むディストピア的イメージに立脚したものであろう。そしてそのディストピアは、ライダーのような魔性のもの、制外者の栖なのだ。

## 2. ロードという境界的な空間で行われる「通過儀礼」

ホールジーの車に乗り込む前にヒッチハイクした車のドライバーを切り刻んだことを明かしたライダーは、ナイフを取り出して「お前にも同じことをしてやる」と言う。ホールジーは戦慄しながらも、助手席側が「半ドア（door ajar）」状態であることを示すランプが点灯していることに気づき、咄嗟にライダーを突き飛ばして車外へ放り出す。サイコパスのような男から逃れてホールジーは歓声を上げるが、このあともライダーは執拗につきまとい、彼を追い詰めていく。ところで既に言及したことだが、ライダーは他の車のドライバーたちに対しては全く無造作に、警官に対してすらためらいもなく殺害を実行するにもかかわらず、ホールジーに対しては機会がいくらでもあるのに明らかに意図的に手を下そうとしないのである。そしてホールジーを「泳がせる」だけでなく、至る所で待ち伏せしていたぶり、さらに彼の周囲にいる人々を次々と、しかもその嫌疑が彼に降りかかるようなやり方で殺害する。特に警官殺しがそうである。言わばホールジー自身が制外者、アウトローに仕立て上げられていく。

ところでライダーは見境もなく人を殺すシリアル・キラーだが、実は彼が実際に殺人を犯すところを捉えた場面は極めて少ない。彼はドライバーを切り刻んだとホールジーに語り、彼の車から放り出されたあとにも新たにヒッチハイクした車に乗る一家全員を殺害したようなのだが——この文の後半で述べる理由により「ようなのだ」としか言えない——いずれのケースも実際の殺害の場面や犠牲者たちの死体が映し出されることはない。誤認逮捕されたホール

ジーがハイウェイパトロールの分署に留置されている間に、その3人の警官が惨殺されるが、ここでも映し出されるのは彼らの死体のみであり、ライダーは一切登場しない。ライダーによる実際の殺害が映し出されるのは、ホールジーが乗っ取ったパトカーに乗る二人の警官を射殺するシーン、そしてホールジーと行動を共にする若い女性を惨殺するシーンだけだ。こうして見ると、彼の所業は物語の背景、または状況設定の次元にとどまっている観がある。むしろ前景化されるのは、ライダーの予測不能の蛮行を前にして戦慄し悪戦苦闘するホールジーの姿である。

そこで、ライダーを車外に放り出したあとにホールジーの身に次々と降りかかる不条理な体験を見ていくことにする。ライダーの新たな犠牲者となった幼い女の子を含む一家の無残な姿——先述のようにそれは画面には現れない——を目の当たりにしたあと、ホールジーは警察に通報するために最初に行き着いたガソリンスタンドに飛び込むが、そこはもう営業しておらず廃墟のような状態である。彼が併設されている暗い自動車修理場の中に入って電話を探していると、突然そこにライダーが現れる。このガソリンスタンドは荒野の真ん中にぽつんと建つ施設であり、この二人以外は誰もいないので、ライダーにとってはホールジーを殺害するにはうってつけの場所である。しかしライダーはホールジーの車のキーを彼の足元に放り投げると、あとは何もせずに立ち去る。観客は肩透かしを食わせられたような気分になる。

ホールジーが次に飛び込んだガソリンスタンドでは店舗が施錠されており、電話をかけるために店内に入り込もうとしていると、自動車修理場の中からライダーがヒッチハイクして奪ったピックアップトラックに乗って現れ、ホールジーを追い回す。給油機が破壊されてガソリンが噴き出し、ホールジーはガソリンまみれになる。ライダーは一带に流れ出したガソリンにマッチの火を投じるが、ホールジーは危ういところで逃走し焼殺を免れる。次にホールジーがたどり着いたのはナッシュ (Nash) という名の若い女性が働く街道沿いの食堂で、彼はそこで東の間の安息を得るが、彼女が彼のために作ってくれた料理の中にいつの間にか切断された人間の指が混入されている。そのあとホールジーは警察に誤認逮捕され、警察署の留置場に入れられる。しかしそこでうたた寝から目覚めると、いつの間にか扉の鍵が開けられており、駐在する3人の警官が惨殺されている。警察署から逃げ出したホールジーは、そこから持ち出した銃で二人の警官を脅し彼らのパトカーを乗っ取る。しかし無線で本署の責任者と話をしている間に、ライダーが現れてその二人の警官を射殺する。既述のように、そのあとホールジーは精魂尽き果てたかのように地面に座り込み、銃を喉元に当てて自殺を図るような仕草を見せる。

このようにホールジーはライダーに執拗につきまといられるが、他の犠牲者たちのように命を狙われているわけではない。彼はこの怪物のような男に何らかの試練を課されているように見える。ホールジーは普段暮らしている所からはるかに離れた荒野の中のロードという非日常的なトポスにおいて、ライダーが引き起こす想像を絶する出来事に次々と巻き込まれる。そして

「魔」の栖としての街道と「通過儀礼」というモチーフ——ロバート・ハーモンの『ヒッチャー』を観る

その最中に、自分が何者かを証明するものを全て失うなどの形で、従来の自分の社会的アイデンティティを喪失するような状況に陥る。さらに、ひたすら不条理な苦痛や苦難を甘受することを余儀なくされる。そして一連の試練の末にこれまでとは違った人間に変貌し、ライダーと対決して彼を倒す。このような展開は、そのプロセスの中に肉体的、精神的な苦痛や苦行という試練を伴う通過儀礼 (rite of passage) を想起させる。

人はその生涯において、子供から大人へ、未婚者から既婚者へ、生者から死者へとといったある社会的地位・状態から別の新たなそれへの移行を繰り返すが、それらの移行に伴って儀礼が行われる (Genep 10)。この一連の儀礼が通過儀礼と呼ばれるものだ。そこで、この通過儀礼というモチーフを念頭に置いてホールジーの体験を見ていくことにする。一般的に通過儀礼は、「分離 (separation)」、 「過渡 (transition)」、 「統合 (incorporation)」 という3つの段階から成る (Genep 10-11)。最初の分離は従来の地位・状態からの、馴れ親しんだ日常からの切り離しである。ホールジーは日常生活の場からはるかに離れた土地を旅しているのだが、旅に出るといってもこの分離の様相を帯びたものなのではあるまいか。しかも分離の段階においては、儀礼を受ける者はしばしば森林地帯のような未開の地に連れて行かれ隔離される (Genep 74; Turner, *Dramas* 196)。荒野の只中の「タブラ・ラサ」であるロードも、このような「未開の地」の様相を帯びる。ロードは通過儀礼にふさわしい空間なのである。さらに通過儀礼の一種である成年式においては、分離には母／女性の世界からの切り離しという意味が付与される (Eliade 8)。このことに関連して、『ヒッチャー』の最初の部分に興味深いシーンがある。ライダーを車に乗せるとき、ホールジーは次のように言う。「母親からは絶対にこんなことをしちゃだめだと言われてるんだけど (My mother told me never to do this.)」。言わば彼はここで、「母の禁」を犯したのである。それは母による教導の世界との決別である。そしてこのことをきっかけに、ホールジーは苛酷な試練にさらされることになるのである。

二つ目の過渡では、儀礼を受ける者は、従来の地位・状態から切り離されているが未だ新たなそれにも至っていないという、中間的、過渡的で不定かつ曖昧・分類不能な状態に置かれる。ところで、通過儀礼という概念を提唱した民俗学者のアルノルト・ファン・ヘネップ (Arnold van Gennep) は、古代の国家の領土の間には境界的、中立的な無主の土地があり、そこを移動する者は一定の時間、物理的にも呪術・宗教的にも特別な状態になったことに注目し、これこそ自分が過渡と呼ぶ状態である、と述べている (17-18)。ヘネップは古代社会のこのノーマンズ・ランド (no-man's-land) のような土地から通過儀礼における過渡という状態についての着想を得たのだが、既に見たように、ホールジーがいるロードも境界的な空間である。言わばロードも、そこを移動する者が従来の状態と新しい状態<sup>リミナル</sup>の間の境界的な状態に置かれるような場なのだ。

過渡の段階はしばしば死の状態になぞらえられる。儀礼を受ける者は様々な試練や恥辱にさらされるが、それらは儀礼上の死を表すものであり (Eliade xii)、従来の地位の抹消という意

味合いを持つ (Turner, *Ritual Process* 103)。その象徴的な死は、子宮内にあること、不可視性、闇、両性具有、荒野、太陽または月の蝕 (Turner, *Ritual Process* 95)、さらには擬似的埋葬、割礼、過去の忘却、幽霊への変身といった形で表現される (Eliade 31)。そして、ライダーによる試練にさらされているホールジーにも、繰り返し死の象徴やイメージがまとわりつく。ライダーはホールジーの車の中で彼の股間にナイフを突きつける。これは去勢または割礼の脅しではあるまいか。また先に言及したように、ホールジーは二つ目のガソリンスタンドで焼き殺されそうになるが、焼かれることも過渡における死の象徴である (Eliade 13, 24)。警察に逮捕されて取り調べを受けるうちに、ホールジーは免許証など自分が何者かを証明するものを全て失っていることに気づく。これは彼が従来の社会的アイデンティティを喪失したことを示唆するものであろう。また彼は、車を届ける相手の名前を思い出すことができない。既述のように、忘却、記憶の喪失も死の表徴である。さらに警官がホールジーの兄に電話連絡しようとするが、兄が電話に出ることはない。かようにホールジーは家族からも切り離される。言わば彼は、これまで帰属し馴れ親しんできた世界から切断されたのだ。そして、ある街道沿いの食堂でホールジーの前に現れたライダーは、彼の両目の上に硬貨を置く。これは死者に対する作法である (Vries 106)。このようにホールジーは「死人」となり、地獄巡りのような体験を強いられる。その中で繰り返し肉体的、精神的苦痛を味わうことになるが、苦痛の甘受も過渡の段階を特徴づけるもののひとつである (Turner, *Ritual Process* 107)。

ところで、ライダーという人物像に関しても気に掛かるところがある。生身の人間を超えるという意味で常人とは思えないのだ。彼は全知か千里眼のごとく、ホールジーの動きや立ち回り先を事前に察知して待ち伏せをする。一切姿を現すことなく、食堂でナッシュが作った料理に人間の指を混入させるという手品のようなことや、警察署を単独で急襲して銃を持つ3人の屈強な警官をおそらくナイフだけで一度に殺害するということをやってのける。さらに物語終盤に彼はついに警察に逮捕されるが、身元が全く不明であり、この世で生存してきた痕跡すら見当たらないことが判明する。これらのことは、ライダーが『ジューパーズ・クリーパーズ』のデーモンとおぼしきものと同様に超自然的な存在であることを物語っているのではなからうか。先に言及した、ライダーとホールジーの関係を性的なものとするような解釈に懐疑的にならざるをえないのは、ライダーが性のような人間臭い感情・欲望には馴染まないもののように思えるからだ。見境のない殺戮も、狂気や嗜虐性の所産というよりも、人間の善悪・理非の観念を越えたものなのではあるまいか。宗教学者のミルチャ・エリアーデ (Mircea Eliade) は、オーストラリアやアフリカなど世界各地の民族の通過儀礼において、神のような超人的、超自然的存在や怪物が儀礼を受ける者を殺し、呑み込み、そして蘇生させるというモチーフが見られることを指摘している (23-24)。ライダーも、ホールジーを儀礼上の死へと追い込む超自然的存在または怪物、魔物という相貌を帯びているように思える。

「魔」の栖としての街道と「通過儀礼」というモチーフ——ロバート・ハーモンの『ヒッチャー』を観る

### 3. 大団円

ところで『ヒッチャー』では、ホールジーとライダーに加えて、途中でもうひとりの主要人物が物語に導入される。ホールジーが飛び込んだ街道沿いの食堂で働くナッシュである。ロード・ムーヴィにおいては途中停車地は、物語の意外な展開や登場人物たちの関係性の変化の場となるが (Laderman 15)、このロード・ホラー映画でもプロットに屈折をもたらす新たな登場人物の導入の場所となる。この若い女性は、ライダーによる執拗な試練にさらされて孤立無援のホールジーを支えるただひとりの人物だ。ただ、彼女とホールジーの間に恋愛的感情や性が介在しているようには見えない。同僚をライダーに殺されて逆上している警官が、それをホールジーの仕事と誤認して彼を連行する際に言いかりをつけて射殺しようとする、ナッシュがその警官に銃を突き付けて、つまり自分が犯罪者とされるリスクをあえて冒してまでホールジーを守る。

これ以降、二人は行動を共にする。それは、ロード・ムーヴィのアウトロー・カップルを思わせるようなライダーと警察から逃れるための逃避行といってもいい。観客の中には、最後に彼らが力を合わせてライダーを倒すことになるのではないか、という淡い期待を抱く向きがあるかもしれない。しかしナッシュがホールジーを窮地から救ったとき、カメラは少し離れた所に停めた車のダッシュボードの上に銃を置いてその様子を忌々しそうに見つめるライダーを映し出す。明らかに彼は、ナッシュの闖入がなければこれまでのようにくだんの警官を殺害し、ホールジーの試練をエスカレートさせるつもりだったのであろう。ライダーとホールジーの関係は、ホモセクシュアルなものではないもののホモソーシャル的なものである。「お前には俺を止めてもらいたいんだ (I want you to stop me.)」と語っているように、ライダーはホールジーに、自分を制圧して試練を克服することを求める。それによってホールジーは一人前の男になれるのである。ライダーにとってナッシュは、他人には「奇妙なもの」に見える試練を課す者と課される者の「濃密な」関係に割り込む許しがたい邪魔者なのだ。

そしてナッシュは物語終盤において、その残酷さにおいてこれまでとは比較にならない、古代・中世の残酷なスペクタクルとしての死刑のようなやり方で惨殺される。2台の大型トラックを連結するように手足を縛りつけられ、体を引き裂かれるのである。このような手の込んだ女性の殺害はスラッシャー映画 (slasher film) を思わせる。生々しい女性の殺害の詳細で時間をかけた描写はスラッシャー映画を特徴づけるものだ (Clover 35)。もっともそのような殺害の原型的な犠牲者は性的に積極的という「罪」を犯した女性だが (Brottman 85-86)、ナッシュはそういうタイプの女性ではない。むしろこれはホールジーに対する最も苛烈な試練なのである。殺害の直前に警察から交渉役を頼まれたホールジーは、ライダーが運転席にいるトラックに乗り込む。ライダーはギアを入れてブレーキペダルを踏んでいる。そしてホールジーに銃を渡し、これで俺を撃て、と迫る。想像を絶する事態に動転し狼狽するホールジーは、たとえラ

ライダーを射殺しても彼の足がブレーキペダルから離れることを恐れ、「彼女が死んでしまう」とつぶやく。するとライダーはひどく失望した表情を浮かべ、「お前はクズ（zero）だ」と吐き捨てるように言う。やはりこれはホールジーに課した試練なのだ。ライダーの足がブレーキペダルから離れトラックは動き出し、ナッシュの悲鳴が響き渡る。

この酸鼻を極める殺害は、物語の大団円の点火装置のような機能を果たす。してみると、ナッシュは物語の進行に関わる狂言回しのような役割を担っているのかもしれない。ライダーは逮捕され、一方、容疑が晴れて警察に保護されたホールジーには変化が現れる。彼は取り調べを受けているライダーとの対面を求める。そして彼の前に立つと手を差し出し、相手が両手でその手を握ると、顔に唾を吐きかける。この「握手」は奇妙なものにも思えるが、ホールジーにとっては一種の挑戦状のようなものなのではあるまいか。そして、唾を吐きかけられたにもかかわらず、ライダーは満足げな表情を浮かべている。一方のホールジーの顔からは、これまでの怯えや狼狽の表情が消え、ただならぬ決意が窺える。

物語の掉尾を飾るのが二人の決戦である。ホールジーは彼の身を気遣う警部に、「あいつを拘置し続けることはできない」と語る。そして警部の銃と車を奪い、「しなくてはならない事なんだ（It's something I gotta do.）」と言って、ライダーが乗せられた護送車を追う。ホールジーが予言した通り、警官たちを殺害したことを暗示する銃声の直後に、ライダーは護送車から躍り出て彼に襲いかかる。ライダーはショットガンを連射するが、これもホールジーを狙っているというより挑発しているような撃ち方である。ホールジーは車でライダーを撥ね飛ばし、なおも立ち上がってきたところを奪ったショットガンでとどめを刺す。このショットガンによるとどめで思い出すのは、街道沿いの食堂でライダーと対峙したホールジーが彼を銃で撃とうとする場面である。その銃からはライダーによって弾丸が全て抜かれており、いくら引き金を引いても弾倉が虚しく空転するばかりであった。ライダーとホールジーの関係を性的なものとするような見方には懐疑的にならざるをえないが、この銃と最後のショットガンには性的な含意が付与されているのではあるまいか。役に立たない銃は、ホールジーの不能化、去勢化を表しているように見える。とすれば、ショットガンでライダーを討ち果たすことはホールジーが強力な男根——ショットガンはその象徴である——を手に入れたことの証ということになるだろうか。ここで彼は、不能化、去勢化という象徴的な死の状態から再生することにより、通過儀礼の最後の段階である「統合」に至ったと捉えるなら、それは付会の誘いを免れえないだろうか。

## おわりに

『ヒッチャー』の最後のシーンで我々が目にするのは、ライダーを倒したあとにタバコをくゆらすホールジーの姿である。ちなみにこの映画の最初のシーンも、タバコを吸うホールジーの横顔のクローズアップだ。かように始まりと終わりにおいて、主人公の同じ行為が反復され

「魔」の栖としての街道と「通過儀礼」というモチーフ——ロード・ハーモンの『ヒッチャー』を観る

る。言わばこの行為が、主人公の従来の状態が終わる直前と次の新たな状態への移行の完了後にそれぞれ配置される。この喫煙という行為は、通過儀礼によって標づけられる決定的な移行を画する指標となっているのではあるまいか。さらにそれは、物語の進行に伴う同一人物の変貌の落差を際立たせるもののように思える。最後のシーンでは、夕日とおぼしき明かりを背景にタバコを吸うホールジーの姿がロング・ショットで映し出されるが、その姿は黒いシルエットになっている。彼の表情などは全く窺えない。もはや彼が我々には見馴れぬ相貌になってしまったかのようなのである。

『ヒッチャー』は、ロード・ホラー映画の具体例として挙げたもののひとつである『激突!』とよく似た作品と言える。どちらもロードを長距離移動中の主人公が正体不明の、しかも強大な力を持つ敵対者に執拗につけ狙われ攻撃され、長く困難な苦闘の末に最後の相手を倒すという物語である。主人公が夕日を浴びて佇むところで物語が閉じるという点も同じだ。ただ『激突!』においては、主人公のマンがガソリンスタンドで従業員に「家ではボスじゃないんだ」と愚痴ったり、電話で妻から、パーティで他の男からよからぬ振舞いをされたのにそれを傍観していた、となじられるなど、映画のタイトル（原題は「決闘」の意）と結びつくような主人公が抱える屈託やフラストレーションといった背景的要素が所々に織り込まれている。これに対して『ヒッチャー』では、正体不明のライダーはもちろん、ホールジーについてもどのような出自、経歴、社会的バックグラウンドを持ち、普段どのような日常生活を送っているのかといったことには全く触れられない。『ヒッチャー』の登場人物たちは、ある意味で奥行のない平面的な、言わば荒野を旅する若者とそこを栖とする怪物という、プロット上の役割・機能だけを演ずる存在という印象を与える。

この映画は、主人公とシリアル・キラーとの争闘を描いた生々しくリアリスティックな作品というより、民話（昔話）のような佇まいを持つもののようにも思える。怪異譚という説話型や伝統的社会に濃厚に見られる通過儀礼というモチーフも、民話的な手触りを感じさせるものだ。また既述のように、ライダーによる実際の殺害の場面が描かれることは極めて少ないが——ナッシュの殺害の瞬間も描かれてはいない——昔話においても、客観的には残酷と見なされるような行為や出来事が写實的に描かれることはない（小澤 30）。人里離れた荒野を旅する無垢な若者が、そこで旅人たちを次々と殺す魔性のものに戦いを挑まれ、ひどく打ちのめされて屈服しかけるが、力を貸してくれた若い娘が無惨に殺されたことをきっかけに勇猛な戦士に変身し、ついに魔物を退治するという現代の民話。『ヒッチャー』の興味はそんなところにあるのかもしれない。

## 注

1) 『激突!』については、拙論「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。

## フィルモグラフィ

*The Hitcher*. Dir. Robert Harmon. With C. Thomas Howell and Rutger Hauer. HBO Pictures, 1986.  
[『ヒッチャー』のDVDはユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン(2007)を使用]

## 引用文献

- Brottman, Mikita. *Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinema Vomitif*. Westport: Greenwood, 1997.
- Brunvand, Jan Harold. *The Study of American Folklore: An Introduction*. 3rd ed. New York: Norton, 1986.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saw: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton UP, 2015.
- 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.
- Eliade, Mircea. *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. Trans. Willard R. Trask. 1958. Dallas: Spring, 1994.
- Frey Meyer, Robert Howard. "Geographical Mobility." *Encyclopedia of American Social History*. Ed. Mary Kupiec Cayton, Elliott J. Gorn, and Peter W. Williams. 3 vols. New York: Scribner's, 1993. 1171-1181.
- Gennep, van Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffé. Chicago: U of Chicago P, 1960.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: U of Texas P, 2002.
- Muir, John Kenneth. *Horror Films of the 1980s. Vol. 2 1985-1989*. Jefferson: McFarland, 2007.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell UP, 1974.
- , *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell UP, 1977.
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland, 1976.

- 赤坂 憲雄 『異人論序説』 砂子屋書房 1985
- 小澤 俊夫 『昔話とは何か』 (福武文庫) 福武書店 1990
- 山口 昌男 『文化と両義性』 岩波書店 1975