

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

藤 田 秀 樹

富山大学人文学部紀要第72号抜刷

2020年2月

## 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

藤 田 秀 樹

### はじめに

「存在しない国の国民 (a citizen of nowhere)」。スティーヴン・スピルバーグの『ターミナル』(*The Terminal*, 2004) の主人公ヴィクター・ナヴォースキーは、物語が始まって早々にこのように形容されるはめになる。彼が空路でアメリカに向かう途上で、祖国クラコウジアが政変に伴う政権の転覆によって国家として破綻したためだ。帰属する国家を失ったことで、ナヴォースキーは国際社会において分類不能でアノマリーな存在となる。クラコウジアが発行したパスポートが無効となったため、ニューヨーク市のジョン・F・ケネディ空港に到着したものの、ナヴォースキーはアメリカに入国することも祖国に戻ることもできなくなり、空港内の国際線乗り継ぎロビーという、一種のノー・マンズ・ランドのような空間で過ごさざるを得なくなる。

かようにナヴォースキーは、世界をいくつかの国に分割するという分節の秩序においてどの項にも属していない、ある意味ではその秩序の中の空隙に置かれた状態になる。とすれば、彼が留め置かれている国際線乗り継ぎロビーという空間は、このような秩序の空隙を可視化したものなのではあるまいか。そこは国際秩序という体系の中の狭間、<sup>あわい</sup>間、中間地帯、境界であり、ナヴォースキーは、ある特定の国家への帰属というコードから解かれてこの空間を浮遊するのである。

ナヴォースキーのような存在は、秩序・体系の側にいる人間にとっては厄介で目障りな「異物」であろう。彼のアンタゴニストとなる空港の税関国境保護局主任のフランク・ディクソンは、祖国を失う一方で、亡命者でも難民でも犯罪者でもないこの主人公が置かれた状況を次のように形容する。「あなたは制度の裂け目に落ち込んだのだ (You have fallen through a crack in the system.)」。「fall through the cracks」とは、「定義や理解が曖昧なために、無視されたり見逃されたりする」という意味だ。つまりナヴォースキーは、「制度の想定外の盲点」のようなものである。そして実際、意図したものではないものの、彼はディクソンが護持するシステムを翻弄し攪乱することになる。彼はその愚直なまでの無垢と臨機応変の機知によって、硬直した管理体制を巧みにかいくぐり、時にはそれに風穴を開ける。また、空港内で働くブルーカラー労働者たちとの連帯と共感の輪を広げていく。その一方で、彼の予測不能で時に滑稽とも見える振舞や行動は、それらを映し出す監視カメラの「観客」であるディクソンの部下たちを——もちろんこの映画の観客をも——楽しませ笑わせる「見世物」となる。

このように見てくると、ナヴォースキーは、古今の演劇、伝説、儀礼、文学、さらには映画に様々な装いで登場する原型的な人間類型である「道化」を想起させる人物に思えてくる。実際、彼は空港という場にはおよそ似つかわしくない恰好で歩き回るといふ「異形性」を見せ、また英語を全く解さない「愚者」、「阿呆」のように見えながらも、彼を放逐しようとするディクソンの企みを笑いを誘うようなやり方で往なし無効化し、さらには空港内の杓子定規な管理・保安体制を攪乱し、そこにそのような体制とは相容れない、またそれを超越するような価値を導入し、おまけに映画でチャーリー・チャップリンが演じる人物のように、思いを寄せる女性に失恋する。また彼は、孤立無援の「弱者」であるにもかかわらず、権力や権限を持つ「強者」の鼻を明かすという点で、道化の眷属であるトリックスターの相貌を持つとも言える。そして、彼が様々な離れ業やパフォーマンスを演じる「舞台」となるのが、既述のように国際線乗り継ぎロビーという、ある意味で特異な場所なのである。

かように『ターミナル』は、「賢」と「愚」、「意味」と「無意味」、「法」と「無法」などの相反するカテゴリーの区分をぼやけさせ、またこれら双方を往還するような存在である道化を思わせる人物を主人公とし、国際秩序の中の項と項の空隙、境界のような空間を舞台として紡ぎ出される物語なのだ。このようなことを念頭に置きつつ、以下、この映画テキストを読み解いていくことにする。

## 1. 「<sup>アンアクセプタブル</sup>受入れ不可」という烙印を押された男

映画『ターミナル』の劈頭を飾るのは、フィルムメーカーの遊び心の発露とも言えるようなショットである。カメラは旅客機の先行や離着陸時刻を表示するフラップ式の掲示板を映し出すが、そこで目まぐるしく回転するフラップが一瞬止まり、まず「ドリームワークス・ピクチャーズ提供 (DreamWorks Pictures Presents)」という語句を、続いて「ターミナル」というこの映画のタイトルを表示する。このショットは、作品を制作した映画会社と作品のタイトルを提示すると同時に、この物語が空港を舞台としたものであることを示す状況設定ショット (establishing shot) にもなっている。

空港内の描写は続く。旅客機の到着などを知らせるアナウンスが流れる中、「税関国境保護局 (U.S. Customs and Borderline Protection)」と書かれた青いテープが空間を仕切るように張られ、ここが国際空港であることを窺わせる。入国審査ブースに審査官たちが就く。そして、空港内を歩く大勢の旅行者たちが、まず頭上から俯瞰するアングルで、次に正対するアイ・レヴェルのアングルで映し出される。続いて、各ブースでの審査官と旅行者とのやりとりを捉えたショットが次々と繰り出される。旅行者たちは様々な人種や民族で構成されており、国際空港が多様な人々や物資が行き交う「交通」の場であることを印象づける。映画冒頭のいくつかの短いショット群の積み重ねが、国際空港という空間の日常的光景を活写するものとなっている。

場面は税関国境保護局のオフィスへと移る。そこには、監視カメラが捉えた映像を映し出すモニターが何台も並んでいる。ディクソンと警備係官のサーマンが、そのひとつに映るミッキー・マウスのトレーナーを着た一団に目を凝らす。まもなく我々は、このアジア系の一団が空港内を逃げ回るのを目の当りにする。彼らは偽造パスポートで入国しようとした中国人らしい。ディクソンのいる部局の名称が示すように、国際空港は「国境」という側面を持つ。赤坂憲雄によれば、境界は領域内へのカオスの侵犯に対する防壁であった(27)。もっともこれは民俗社会を念頭に置いたものであり、そこではカオスとは、邪神・病気・死といった呪術宗教的な位相の、言わば無定形のものであるが、現代社会では、不法入国者や安寧秩序にとっての危険人物、非合法のモノや密輸品などが領域内に侵入しようとするカオスに当たるであろう。そして、ディズニー・ワールド観光が目的の中国人旅行者がカメラを持っていないことの不自然さを素早く看取したディクソンは、まさにカオス摘出のエキスパートなのである。

そしてまもなく、ディクソンにとって天敵のような存在になるもうひとつの「カオス」が物語に導入される。大きなピーナッツの缶を持って入国審査ブースの前に立つその人物は、中国人たちの騒動を驚いた様子で見つめるが、実は彼自身も彼らと同様に「<sup>アンアクセプタブル</sup>受入れ不可」の身であることはまだ知る由もない。審査官が英語で質問すると、彼は英語ではない言語で答える。パスポートを調べる機器が「要注意」という反応を示し、ナヴォースキーという名のこの男性はサーマンによって別の場所に連れて行かれる。

ナヴォースキーに対する事情聴取が行われるが、そこでの彼とサーマンとのやりとりは滑稽なほどちぐはぐなものになる。アメリカに入国する目的についてサーマンが尋ねると、ナヴォースキーは、「タクシーを呼んでください (Yellow taxicab, please)。ラマダ・インまで行ってください (Take me to Ramada Inn.)」と、たどたどしい英語で答える。「ラマダ・インに宿泊を？」とサーマンが聞くと、「お釣りは取っておきなさい (Keep the change.)」とナヴォースキーは言う。次にサーマンが「ニューヨークに誰か知り合いがいますか？ (Do you know anyone in New York?)」と尋ねると、ナヴォースキーは、イエス、と答え、「どなたです？ (Who?)」という問いにも、イエス、と答える。さらに、サーマンが無効になったパスポートを取り上げようと手を伸ばすと、ナヴォースキーはその手を取って握手する。

これらのやりとりから、ナヴォースキーが英語を全く解さないことが明らかになるが、一方で、その滑稽劇の掛け合いのような頓珍漢なちぐはぐさと空回りは、独特のおかしみを醸し出す(もっとも入国目的に関する受け答えについては、物語全体を通覧してから見直すと、それほど的外れではないことが——ラマダ・インというホテルに赴いてあるジャズ演奏家のサインをもらうことが目的であるゆえに——分かる)。先にナヴォースキーの道化性に言及したが、ここにもその一面を見て取ることができるのではあるまいか。道化は「はぐらかしの達人」である(山口、『道化的世界』215)。人々の通常の期待や了解をはぐらかし、言葉や行為を日常

的な意味のコンテクストから切り離す。ナヴォースキーも的外れな言葉で応答することでサーマンの問いをはぐらかし、事情聴取を無効化してしまうのである。ちなみに、ナヴォースキーを演じるトム・ハンクスはロバート・ゼメキスの『フォレスト・ガンプ』(Forrest Gump, 1994)でも主人公フォレストを演じており、この人物も知的障害ゆえに周囲の言動に対して的外れ、または勘違いとも思える言葉をよく発するのだが——もっともこれらはしばしば皮肉や風刺のニュアンスを図らずも帯びる——この場面のナヴォースキーはどこかフォレストのような雰囲気感を漂わせる。ナヴォースキーがサーマンと握手してしまう場面も興味深い。サーマンが意図する没収という行為を、握手という親愛や和解を表す行為へと転換してしまうのである。

ナヴォースキーはディクソンのオフィスに連れて行かれる。既述のようにディクソンは、「存在しない国の国民」、「制度の裂け目に落ち込んだ」、「受入れ不可」といった表現を用いてナヴォースキーが置かれた状況を説明する——もっとも英語による説明のため、ナヴォースキーは内容を理解できない。帰属する国家を失ったということは、国際社会において孤児になったようなものであろう。スピルバーグの作品世界には、「子棄て譚」とでも言うべきモチーフが見られる。そこでは主人公が親や仲間などの庇護のもとから突然切り離され、孤立無援の状況に放り込まれる。寄り添なき身が生き残るために直面する様々な試練や苦闘と、その過程でいくつもの邂逅と別離といったものが物語を駆動するのであり、具体的な作品として、『E.T.』(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982), 『太陽の帝国』(Empire of the Sun, 1987), 『A.I.』(Artificial Intelligence: AI, 2001)を挙げることができるが、『ターミナル』もこの系譜に連なるものと言えるかもしれない。ナヴォースキーは「国家によって棄てられた子供」なのである。また先述のように、「制度の裂け目に落ち込んだ」とは、制度の想定外の盲点であることを示唆するものだ。ディクソンは祖国が消滅するという事態を、怪奇・SFもののテレビシリーズ『トワイライト・ゾーン』(The Twilight Zone)のエピソードのようだ、と語る。まさにそれは、怪異譚のように非現実的な出来事なのである。

そしてナヴォースキーは、彼に許された唯一の空間である国際線乗り継ぎロビーに放り出される。そこは既述のように、国際秩序という体系の中にぽっかり開いた空隙、または境界のような空間である。またそこは本来、旅の途上で一時的に滞在する、または通過するだけの空間でもあるが、ナヴォースキーはここに9ヶ月あまり「定住」することになる。さらに、ナヴォースキーは「受入れ不可」、つまり入国に関わる法規に違背する存在だが、一方でディクソンが「あなたにはアメリカに入国する権利はないが、私にもあなたを拘留する権利はない(You have no right to enter the U.S. and I have no right to detain you.)」と言っているように、拘禁の対象になるような犯罪者でもない。国際線乗り継ぎロビーにいる限り、法執行を受けることはないのである。この空間は彼にとって、一種のアジールのようなものとも言えるかもしれない。

ディクソンの説明を理解できなかったナヴォースキーも、ロビーに置かれたテレビから流れ

るニュース映像を通して祖国で起こったことをようやく知ることになる。サーマンから渡されたテレフォンカードで電話を掛けようとするが使いが分からず、人に英語で尋ねることもできない。パニック状態でロビーの中をさまよったあげく、彼はなすすべもなく立ちつくす。カメラはその姿を捉えたあと、見る見るうちに斜め上方に退いていき、彼の姿は人ごみに埋没して見えなくなる。まるで、特定の国への帰属というひとつの存在証明を失ったために、不可視の存在になってしまったかのようなようである。

## 2. 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

「棄て子」の身となったナヴォースキーは、当初はおろおろとしてあてもなくロビーの中をさまよい歩くばかりだったが、すぐに適応能力を発揮し、たくましく「生活」し始める。まず最初の夜に、彼は改修中のエリアに入り込み、手持ちの道具を使いベンチを器用に繋ぎ合わせて寝床を作り上げる。そして配電ボックスを開けて一部のケーブルを外し、そのエリアの照明とBGMを消して眠りにつく。また、サーマンから渡された食堂で使えるクーポンを失くしたため窮地に追い込まれるが、荷物を運ぶのに使ったカートを置場に返すと一台につき25セントが返却されるのを知り、せっせとカートを運んで食費を稼ぐことになる。やがてディクソンの工作によってこの小銭稼ぎができなくなるが、改修エリアの壁を勝手に修復したところ、その出来栄の良さを出入りの工事業者に認められ、賃仕事を与えられる。かようにナヴォースキーは、同じく「棄て子」の『太陽の帝国』のジムのよう、たくましく逆境を生き抜いていく。またテレビから流れるクラコウジアに関するニュース映像や観光案内のパンフレットなどを視聴・熟読することを通して、やはり「棄て子」の『E. T.』の異星人のように徐々に英語を修得していく。

一方ディクソンは、まもなく退職する上司の局長から、このポストの後任として推すつもりである旨を伝えられる。望んでいた昇進がいよいよ現実のものとなりつつあるディクソンにとって、自分が管轄する空間における変則的な異物であるナヴォースキーは、この上なく厄介で目障りなものになる。実は、隙を見てこのロビーを抜け出しアメリカに入国することはさほど難しいことではないのだが、ナヴォースキーは愚直に留まり続ける。業を煮やしたディクソンは、故意に一時的に警備を緩め、ナヴォースキーに言い含めてロビーから抜け出すことを促すが、この「異物」は監視カメラを通して「私は待つ (I wait.)」と宣言し脱走を拒否する。ディクソンは頭を抱える。監視カメラの死角に身を潜め、突然顔を押し付けるようにカメラを覗き込むという振舞だけでなく、違法な形でロビーを出ることを潔しとしないという、見様によっては要領の悪さと融通の利かなさとも取れる愚直さも、どこか道化を思わせるものである。サンドラ・ビルントンによれば、「道化に関するキリスト教徒の考え方の土台になっているのが、聖パウロの教え」であり、「その根本は、キリスト教徒はみな神の御前では愚か者である

という思想」なのだが、この愚か者とは「純心無垢な<sup>フル</sup>阿呆」を意味する(46-47)。ナヴォースキーもこのような<sup>フル</sup>阿呆=道化としての相貌を備えているように見える。

ナヴォースキーの道化性は様々な形で発現する。まず彼はバスローブ姿という、空港内では異様と言う他ない恰好で歩き回るのだが、「正常な市民の規準に照らして異形の風采」は、「道化にとって欠かせぬ条件の一つ」である(高橋 5)。このバスローブは、道化が身に纏うまだらの服と等価なものと言えよう。また彼は、トイレの洗面台で洗髪し体も洗う。トイレに入ってきてその姿を見たひとりの男性は、ぎょっとした様子であわてて出て行く。ナヴォースキーの振舞が、トイレという空間を見馴れぬ異様なものに変えてしまったかのようだ。「何でもない人、事物の中に見馴れぬ相貌を重ねていくという技術」、つまり「異化」は、道化の技術なのである(山口、『宇宙の孤児』48)。さらにこれらの振舞は、ディクソンの部下たちを楽しませる道化芝居のようなものになる。彼らは監視カメラの映像を映し出すモニターのまわりに集まり、笑いさざめきながらナヴォースキーの所作を見つめる。イーニッド・ウェルズフォードによれば、イタリアの道化はしばしば世界を自分たちの劇場にする役者と呼ばれるが(14)、ナヴォースキーも乗り継ぎロビーを自らの「劇場」にして、「観客たち」を楽しませ笑わせる道化／役者なのである。

また、乗り継ぎロビーは境界的な空間であるが、その意味で道化にふさわしいトポスだと言えよう。道化は境界と強い繋がりを持つ存在だからである(ウィルフォード 194；山口、『道化的世界』23)。先に述べたように、道化は「賢」と「愚」、「意味」と「無意味」、「法」と「無法」などの相反する二項の区分をぼやけさせ、またそれら双方を往還するような存在である。言い換えれば、このような二項の境界に立ち、双方を架橋するものと言える。

実際、ナヴォースキーは、「法」と「無法」、または「合法」と「違法」の境界を軽々と侵犯するような離れ業を演じる。ケネディ国際空港に対する査察が行われているときに——ディクソンにとって昇進を確実なものにするためには、ここでの失態は許されない——許可証のない薬品を所持したロシア人の男性が、没収措置に対して刃物を振りかざして抵抗するという騒動が起こる。通訳として呼び出されたナヴォースキーが事情を聴くと、男性は、病気の父親のために必要な薬品なんだ、と言い、ひざまずいて目こぼしを哀願する。しかしディクソンは法規を楯にその必死の願いを退け、男性は取り抑えられる。するとナヴォースキーが意外なことを言い出す。訳し方を間違った、この薬は父親ではなく山羊のためのものだ、というのである。実は彼は、ビザの申請などを審査する女性係官ドロレス・トーレスのもとへ毎日のように通い、受理される見込みのない申請書をせっせと提出していたのだが、その際様々な書類に目を通していたため、人間ではなく動物のために使用する薬品には許可証が必要ないという規定があることを知っていたのだ。当のロシア人男性も、山羊のためのものだ、と言ったため、ディクソンは没収を断念せざるを得なくなる。かようにナヴォースキーは、用途という文脈をずらすこ

とにより、本来は違法な行為を合法的なものに転換してしまう。そして、合法／違法の境界を易々と越えることで、そのようなことが可能な法規とは実は恣意的なものにすぎないのではないかという疑念を喚起することにもなる。

ナヴォースキーの行動は、法規の杓子定規な運用よりも、父親の病気を治したいという息子の思いに応えることの方により大きな価値があるということを示すものだ。この出来事を目撃した税関国境保護局の局長は、ディクソンに次のように言う。

時には法規を無視して、普通の人々のことに思いを致さなくてはならないこともある (Sometimes you have to ignore the rules and concentrate on the people.)。普通の人々への思い、つまり思いやりだ (The people, compassion.)。それがこの国の礎だ (That's the foundation of this country.)。ナヴォースキーから学ぶことがありそうだ (You could learn something from Navorski.)。

境界存在としての道化は、「社会的世界を、それを超越する価値に対して開いてくれるのである」(ウィルフォード 199)。ナヴォースキーも、官僚制的システムに支配されるこの空港を、普通の人々の事情や心情を慮る思いやりという、このような体制を超越する価値に対して開いていくのである。

かくしてナヴォースキーは、杓子定規に法規を振りかざすこの空港の管理業務執行者に対して、その法規を巧みに使ってうっちゃりを食わせる。国籍を失い孤立無援の「弱者」が空港の秩序管理を統べる「強者」を打ち負かさずまは、神話や民話などに見られる人物像であるトリックスターを思わせる。トリックスターは小さく力が弱い、「力のなさを知恵でカバーし、自分より強い者をやっつけるいたずら者」といった風情を持つ(小川 59)。ディクソンにとっては、ナヴォースキーは、自分が死守しようとする秩序を挑発し攪乱する不屈きで許し難いいたずら者に他ならない。

事実、ナヴォースキーの行為はディクソンを憤激させる。怒りに我を忘れたディクソンは、ナヴォースキーの首筋を掴み、彼の体をかたわらにある複写機に押し付ける。その際彼は、「私に戦いを挑むということは、アメリカに戦いを挑むということだ (You go to war with me, and you go to war with the United States.)」と叫ぶ。ケネディ国際空港という空間において、彼はアメリカという国家の秩序の体現者を自任しているのだ。ナヴォースキーの体が押し付けられたはずみで複写機が作動し始め、彼の手のひらを複写した手形のようなものを次々と送り出す。ところが、この激情に駆られた振舞は、上司の局長や査察官たちの目撃するところとなり、ディクソンにとっては痛恨の失態となる。一方でナヴォースキーの行為は、空港で働く人々の間で大きな話題となる。清掃員のグプタが事の顛末を語り伝える——幾分誇張も交えて——語り部



となり、ナヴォースキーの「偉業」はひとつの「伝説」となる。グプタが語りの際にかざした「手形」は、やがて空港内の店々の店頭飾られることになる。手形はしばしば神の標徴と見なされるが (Jobs 719)、ナヴォースキーのそれも、まるでイコンか聖遺物のように扱われているように見える。彼は「聖性」を帯びたヒーローになったのである。

### 3. 人々との「コミュニタス」的な交歓

乗り継ぎロビーで日々を送るうちに、ナヴォースキーは空港で働く人々と交誼を結ぶようになる。特にインドからの移民である清掃員のグプタ、フード・サービス部門で働くヒスパニック系のクルーズ、そして黒人の手荷物係員マルロイと親密になる。レスター・D・フリードマンによれば、この映画は現在のアメリカの経済構造を映し出しており、グプタたちは経済階層の底辺に置かれた様々な人種から成る肉体労働者である (284-285)。彼らと国籍を失ったアウトカーストであるナヴォースキーとの間に、独特の絆が形成される。グプタたちに加えて、薬品持込みの騒動以降、空港内の店舗で働く人々も、ナヴォースキーに対して好意的な態度で接するようになる。

このような関係性は、文化人類学者のヴィクター・ターナーが提起した「コミュニタス」という社会関係の様式を想起させる。ターナーによれば、「差異化され分節化された構造的位置の体系としての社会」、言わば差異、階層、序列によって秩序づけられた社会である「構造」に対して、コミュニタスは「同質的で、差異化されず、分割されることのない統一体としての社会」である (*Dramas* 237)。コミュニタスは「日常生活でしばしば見られる友愛とは異なる」ものであり、「構造の関係性を無視し、逆さにし、横断し、その外部に生じる傾向がある」(Turner, *Dramas* 274)。ディクソンが属する税関国境保護局の職階に基づく職場集団が構造を具現するものだとすれば、国籍をはじめとした差異化や分節化のための指標を持たないナヴォースキーを取り巻く、職階や経済階層の区分とは無縁で人種横断的な人間の絆には、コミュニタスの風が漂う。ターナーはコミュニタスが立ち現れる集団や現象の共通点として、(1) 社会構造の空隙に属する、(2) 社会構造の周縁にある、(3) 社会構造の底辺を占める、という三点を挙げているが (*The Ritual Process* 125)、これらはまさにナヴォースキー、及びグプタたちに当てはまるものである。

またナヴォースキーたちは、コミュニタスの現れのひとつとしてターナーが「弱者の力 (the powers of the weak)」と呼ぶものを想起させる。ターナーによれば、構造的に劣位にある「弱者」は、政治的支配者の威圧的権力に対置するものとしてのコミュニタスの道徳的価値を、アンリ・ベルクソンの言葉を借りるなら、境界によって仕切られ構造化され排他的な集団の規範的体系である「閉じた道徳 (closed morality)」に対する「開かれた道徳 (open morality)」を体現している (*The Ritual Process* 109-110)。彼らは普遍的な人間の価値を、例えばデヴィッド・ヒュー

ムが「人間に対するやさしさ (the sentiment for humanity)」と呼ぶものを象徴するような存在になる (Turner, *The Ritual Process* 110-111)。ナヴォースキーがああロシア人男性のために行った行為は、このような「道徳」を実践するもののように思える。そして後述することになるが、のちにグプタのみならずサーマンもこのような行動を起こすことになる。

ナヴォースキーはひとりの女性とも親交を結ぶ。彼はふとしたきっかけで客室乗務員のアミーリアと言葉を交わし、すぐに彼女に心を引かれるようになる。アミーリアはディクソンが「男を選び取り見取りできるような女性 (the kind of woman who can get any guy she wants)」と形容するような魅惑的な容姿の持ち主であり、妻子ある男性と熱烈な恋愛をしている。ナヴォースキーは、アミーリアが満面に笑みを浮かべて恋人に手を振るのを自分に対してのものと勘違いして、貴重な食べ物を台無しにするといった観客を苦笑させるへまをやらかしながらも、恋人との関係がこじれ始めた彼女を慰撫することで、次第にこの女性と親密になっていく。この二人には「待つ」という共通点がある。ナヴォースキーはアメリカ入国を許可されることを、アミーリアは恋人からの連絡を、それぞれ待っている。ともに「待つ」という宙吊りの状態にあることが、両者の間に密かな交感をもたらしたのかもしれない。ナヴォースキーは自分の思いを伝えるために、アミーリアに「千の噴水」を手作りし、二人は口づけを交わすまでになる。

しかしナヴォースキーの恋は成就することはない。結局アミーリアは恋人とよりを戻し、ナヴォースキーは恋人とともに去っていく彼女の姿を悲しげに見送る。ここにもナヴォースキーの道化性が、具体的には道化の失恋というモチーフが垣間見える。道化は「彼の言葉にならない七転八倒の遥か上に輝くような一女性にやるせなく思慕して、身を焦がすことが少なくない」が、結局「彼女を自分のものにはできない」(ウィルフォード 256-258)。そしてこのような道化の失恋というテーマは、チャップリンの映画で繰り返される (ウィルフォード 258)。そう言えば、ナヴォースキーとアミーリアに絡む場面の中には、映画の他の部分とは不釣り合いなほどにコミカルなものがいくつかある。例えば、クルーズたちが示し合わせて、海外での業務から戻ったアミーリアをナヴォースキーと鉢合わせするように誘導する場面や、やはりクルーズたちがロビーの一郭に急遽設えた「レストラン」で二人が食事をする場面がそうである。ナヴォースキーはアミーリアとの関係性においては、最後に失恋するチャップリン的なキャラクターとして設定されているように見える。

#### 4. 二つの「反乱」によってもたらされるナヴォースキーのアメリカ入国

ある朝目覚めたナヴォースキーは、クルーズから「内戦が終わったぞ」と伝えられる。乗り継ぎロビーで働く人々とともに祝杯を挙げるナヴォースキーに、アミーリアが一日限り有効の特別なビザを——アミーリアによれば、彼女の恋人が「彼女のため」に、つまりよりを戻すために入手したものだ——手渡す。しかし、そのビザは空港の責任者の署名がないと無効であるこ

とが判明する。やむなくナヴォースキーが局長に昇進したばかりのディクソンのもとに赴くと、ディクソンは彼の帰りの航空券とパスポートを返却し、一刻も早い帰国を迫る。それでもなおナヴォースキーが、今すぐニューヨークに行く、と主張すると、ディクソンは、「好ましくない人物を厄介払いすることも私の仕事の一部だ(Part of my job is to get rid of undesirables.)」と言って、クルーズとマルロイの軽微な規則違反とグプタがインドで起こした事件を言い立て、ナヴォースキーが帰国しないのなら彼らを解雇することも辞さないことを匂わせる。ナヴォースキーは帰国せざるを得なくなる。

事情を知らないクルーズとマルロイは、「やつらと戦えよ。おれたちが力になる (You can fight these guys. We'll help you.)」と言って、ナヴォースキーに翻意を求める。グプタは彼に「腰抜け (coward)」という言葉に浴びせる。しかしナヴォースキーは、反論することもなく立ち去るしかない。その様子を見かねて、ディクソンのオフィスに居合わせた警備係官がグプタに事情を打ち明ける。まもなく、空港内が騒がしくなる。搭乗を待つ旅行者たちが驚きの表情を浮かべて滑走路の方を見つめており、ナヴォースキーもそちらに目を向ける。すると、グプタが仕事の道具のモップを槍のように掲げて滑走路を走っている。彼は滑走路を移動中の旅客機に向かっていく。カメラは、モップを持った小柄な老人の「突撃」を受けて、巨大な旅客機が急停止する瞬間を捉える。ひとりの老騎士が巨大な龍に立ち向かいその動きを食い止めるという、神話や伝説の一場面を連想させるような光景である。たちまち銃を持った警備係官たちに包囲されたグプタは、ナヴォースキーの方を見て、「国へ帰るよ」と叫ぶ。彼はインドで、執拗に賄賂を要求する警官を刃物で刺すという事件を起こしているため、強制送還されれば刑務所に収容されることになるのだが、ナヴォースキーに対する理不尽な帰国の強制を阻止し、彼のアメリカ入国を実現させるために、あえて自己犠牲も厭わない行動に出たのである。

この結果、クラコウジア行きの便は遅延となり、ナヴォースキーはグプタの利他的な行動に応えるべく空港の出口に向かって歩き出す。店舗の店員たちが次々と彼に付き従い、店の商品を手土産として差し出す。ナヴォースキーを取り巻く人々の波は、怒涛の勢いで出口へと押し寄せる。出口の前には、サーマンをはじめとした警備係官たちが立ちはだかる。事態をオフィスでモニターを通して見つめるディクソンは、サーマンに無線で、出口を守れ、と命じる。サーマンたちとナヴォースキーが出口の前で対峙する。サーマンは、「このドアはニューヨークへの、アメリカ合衆国への入口だ (Those are the entry doors to New York, to the United States of America.)」と言い、そして「回れ右をしろ (Turn around.)」と続ける。この言葉を「引き返せ」の意と受け取ったナヴォースキーが落胆した様子で背を向けると、サーマンは、「ニューヨークの街では雪が降っているから、これが必要だ」と言って、自分が着ていたコートを手土産にナヴォースキーに羽織らせる。ディクソンは、やつを逮捕しろ、と無線でわめき散らす。サーマンは空港から出て行くナヴォースキーを見送る。

かくして、グプタの自己犠牲的な行動と職場の指揮系統を無視したサーマンの行動という二つの「反乱」によって、ナヴォースキーのアメリカ入国は実現する。二人の行動は、既述の「閉じた道徳」に対置される「開かれた道徳」を具現するものではあるまいか。ちなみに、サーマン、及びグプタに事情を打ち明けた警備係官はどちらも黒人、つまり「社会構造の周縁にある」存在である。既述のように、境界存在としての道徳は、社会的世界を、それを超越する価値に対して開くという役割を担う。この映画においても、ナヴォースキーという存在が触媒となつて、国際空港という社会的世界を、それを超越する「開かれた道徳」に対して、「人間に対するやさしさ」という価値に対して、開いていったのであろう。

かくしてナヴォースキーは、試練の場であった境界的空間をあとにして、アメリカの地に足を踏み入れる。彼の一連の体験は、通過儀礼的な様相を帯びたものと言える。彼の国籍喪失は象徴的な死に相当する。これにより、彼は通過儀礼の第二段階である「過渡」の局面に入る。この段階にあることは死になぞらえられるものであり (Turner, *The Ritual Process* 95; Genep 75)、ナヴォースキーにとって乗り継ぎロビーは、「冥府」のような場所になる。この「境界的」な空間自体が、リミナルな状態にふさわしいものと言えるかもしれない。そして最後にナヴォースキーはこの冥府を抜け出し、「再生」を果たすのである。この死と再生のモチーフは、スピルバーグの他の「棄て子譚」にも見られるものだ。

## おわりに

ここで、『ターミナル』がリリースされた頃のアメリカ社会の状況に目を向けてみたい。ジャーナリストの堤未果が当時の状況を詳述しているが、そこには、アメリカ社会が憂慮すべき方向に変質しつつあるのではないかという危惧が強く滲み出ている。そのような変質の兆しの最も大きな要因は、あの2001年9／11の同時多発テロである。堤によれば、この未曾有の出来事以降、アメリカ社会は異様な様相を呈し始める。

・・・議会では議論なしに異例のスピードで「愛国者法」が通過し、それ以来、自由を謳歌したはずのアメリカ社会は、急激に変わり始めた・・・。

『テロとの戦い』の名の下に、国民が四六時中監視され、盗聴され、飛行機にも乗れなくなり、理由もなく職を失い、逮捕され、ある日突然姿を消すというSF映画のようなことが、いま現実になっている。(7)

そして、このような時代相を反映するように、過剰なまでの統制と監視を具現する場のひとつとなったのが空港であった。そこでは、不条理な理由での搭乗拒否や異様な警備・監視が行われるようになっていた (堤 14-32)。

『ターミナル』はこの空港を舞台としている。物語の中のケネディ国際空港は、当時のアメリカ社会の縮図と言えるかもしれない。そして物語を駆動するのは、この空港の管理体制を翻弄し攪乱する道化／トリックスターのごとき人物である。彼はそれだけでなく、「思いやり」こそが「アメリカという国の礎」であることを改めて人々に喚起する存在でもある。彼と「アメリカ的なるもの」との関わりはこれだけではない。彼のアメリカ入国の目的は、亡き父親が切望していたあるジャズ演奏家のサインをもらうことだ。この映画の冒頭のシークエンスで、入国審査官たちは入国の目的を確認するために旅行者に一律に、「仕事ですか、それとも観光ですか？ (Business or pleasure?)」と尋ねているが、ナヴォースキーのそれはこのどちらにも該当しない、いささか特異なものである。いつも大事そうに抱えているピーナッツの缶の中身をクルーズたちに問われると、彼は「ジャズだ」と、またディクソンに同じことを聞かれたときには、「約束」と答えている。彼は父との約束を果たすために、アメリカの音楽文化の精髓とも言うべきもののささやかなしるしを求めてはるばるやって来たのである。

このように見てくると、ナヴォースキーは、挑発や風刺や攪乱を身上とする道化／トリックスターとして、統制と監視の強化という、アメリカ社会の根底的な変質の兆しとも見えるような当時の様相が特に顕在化した空間である空港を舞台に、「アメリカ的なるもの」の再確認という役割を託されているようにも思えてくる。『ターミナル』は、存外先鋭な社会意識を駆動因とした作品と言えるのかもしれない。

## フィルムグラフィ

*The Terminal*. Dir. Steven Spielberg. With Tom Hanks and Stanley Tucci. DreamWorks Pictures, 2004.  
[『ターミナル』のDVDはパラマウント・ジャパン(2011)を使用]

## 引用文献

- Friedman, Lester D. *Citizen Spielberg*. Chicago: U of Illinois P, 2006.  
Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffé. Chicago: U of Chicago P, 1960.  
Jobs, Gertrude. *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. New York: The Scarecrow Press, 1962.  
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.  
Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. London: Faber and Faber, 1968.

- 赤坂 憲雄 『異人論序説』 砂子屋書房 1985  
ウィルフォード, ウィリアム 『道化と笏杖』 高山宏訳 晶文社 1983  
小川 了 『トリックスター——演技としての悪の構造』 海鳴社 1985  
高橋 康也 『道化の文学』 中央公論社 1977  
堤 未果 『アメリカから〈自由〉が消える』 扶桑社 2010

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

ピリントン, サンドラ 『道化の社会史——イギリス民衆文化のなかの実像』 石井美樹子訳 平凡社  
1986

山口 昌男 『宇宙の孤児』 第三文明社 1990

—— 『道化的世界』 筑摩書房 1975