

# アイルランド映画における「過去」の表象

—history と heritage をめぐって

岩見寿子

## はじめに

「アイルランドでは、人は政治からも歴史からも逃れられない」<sup>1</sup>と書いたのは、作家ウィリアム・トレヴァーである。また、アイルランド映画研究の第一人者であるルース・バートンは、「アイルランド映画は、国産か海外の製作かを問わず、歴史上の物語をスクリーンに再現しようとする強迫観念が際立っている」<sup>2</sup>と述べている。800年近くも英国の植民地であったアイルランドが、1916年のイースター蜂起から、1919-21年の独立戦争を経て、1922年に大英帝国内の自治領、アイルランド自由国となった近代史の出来事が「建国の歴史」として、繰り返し映像化されてきた。

一方で、英国の映画研究者アンドリュー・ヒグソンが提起した「ヘリテージ・フィルム」批判<sup>3</sup>は、英国の歴史映画研究に大きな一石を投じた。その論点は、アイルランドを舞台にした歴史映画を研究する際にも無視することはできない。

本稿では、第一次世界大戦で明らかになった大英帝国の終焉の始まり<sup>4</sup>という視点を持つ『ライアの娘』(*Ryan's Daughter*, 1970)と、独立戦争を背景に、20世紀初頭までアイルランドの支配階級であったアングロ・アイリッシュ家族の崩壊を描く『フールズ・オブ・フォーチュン』(*Fools of Fortune*, 1990)という2本の映画を取り上げ、前者においては大英帝国と植民地ナショナリズム、後者においては歴史的記憶とアイデンティティという観点から分析を試み、後者ではさらに「ヘリテージ・フィルム」というジャンルの影響を考察していくこととする。

## I 『ライアの娘』 (*Ryan's Daughter*, 1970)

### 自然への退行と無軌道なナショナリズム

英国の巨匠監督の一人であるデヴィッド・リーンは、『戦場にかける橋』(*The Bridge on the River Kwai*, 1957), 『アラビアのロレンス』(*Lawrence of Arabia*, 1962), 『ライアの娘』, 遺作となった『インドへの道』(*A Passage to India*, 1984) で, 大英帝国の落日をノスタルジックに, それと同時に批評的な視点で描いた。『ライアの娘』は, その前作『ドクトル・ジバゴ』(*Doctor Zhivago*, 1965) でもリーン監督と組んだロバート・ボルトの脚本で, フロベールの『ボヴァリー夫人』(*Madame Bovary*) を下敷きにはしているが, あくまで骨子にとどまり, ほほオリジナルの内容となっている。監督と脚本家は不倫の物語の舞台をフランスではなく, 第一次世界大戦中の1916年に起きたイースター蜂起直後の, アイルランド西海岸の寒村に設定した。

当時の英国映画の平均的な製作費の2, 3倍に相当する予算と, 3年もの歳月をかけた末に完成した70ミリの大作『ライアの娘』は1970年に劇場公開された。1960年代の終わりには北アイルランド紛争が勃発しており, 『ライアの娘』を見た観客に, 北の情勢を連想させるような描写はいくつかある。英国人将校と不倫をし, 密告の疑いをかけられたロージーの髪を刈る場面は, 北アイルランドで, 英国軍人と交際していたカトリックの女性の髪を丸刈りにし, タールをかける行為を連想させるものだった。また, 治安維持のために北アイルランドに派遣された英国軍に対するカトリック系市民の反感も, 映画の描写と重なるものがあったと思われる。<sup>5</sup>

アイルランド独立戦争の指導者を主人公にしたニール・ジョーダン監督の『マイケル・コリンズ』(*Michael Collins*, 1996) が公開されたときには, 当時進行中の北アイルランド和平交渉という時事的な問題とからめた論争が, 英国やアイルランドで巻き起こったが, バートンによれば, 『ライアの娘』の場合, 北アイルランドの政治状況を意識したような映画評はなかったという。<sup>6</sup>

アメリカ合衆国では, ポーリン・ケイルをはじめとする, 当時きわめて影響力のあった全米映画批評家協会のメンバーがリーン監督の新作を酷

評した。英米の少なからぬ批評家に共通していたのは、壮大なスケールの自然描写に比べ、人間ドラマがあまりに卑小で、バランスを欠いた大作であるという点であった。<sup>7</sup> アイルランドの映画研究者ルーク・ギボンズは、人間の道徳的な葛藤や悲劇性が、息を飲むような自然景観の美的陶醉によって後退させられているという映画評を紹介し、『ライアの娘』の自然描写とヒロインの心理を、植民地主義的な視点とからめて論評している。

ロージーのロマンティックな気質からすれば、社会はすべて禁止と束縛であるように見える。彼女が考える真の自由とは自然の中にしかないのだ。このことは、コリンズ神父とのやりとりの中で、彼女が結婚による性的快楽が自分を別人のように変えてくれることを期待していると語る場面で強調されている。「おまえは何を期待しているのだ、翼なのか？」と神父が言うと、カメラは頭上のカモメの群れにロージーの視線を向ける。ロージーにとってカモメは、気ままで束縛されない存在の体現である。本能に支配され、風にあおられ、カモメは完全に自然のなすがままに生きていることに、彼女は気づいていない。(中略) 自然の力に翻弄される彼女は、大気の変化を敏感に感知するバロメーターに過ぎない。<sup>8</sup>

ギボンズは、ロージーが自然との一体化を望んでいるような描写を、アイルランド人の性格を自然や風土の作用に還元して前近代性を強調する傾向のあった、ヴィクトリア朝初期の演劇に回帰するものだと主張する。アイルランド独立派支援のために武器弾薬を積んだドイツの軍艦が嵐で座礁し、海に散らばった武器を村人総出で引き揚げる場面も群集心理のなせるわざで、統制する者も助言する者もない、非理性的な行動を強調していると見る。<sup>9</sup>

## 帝国の落日

リーン監督の心情を代弁しているのは、自由と解放を願うヒロインや、ナショナリズムに酔う村人たちではなく、反英的な雰囲気覆われた寒村

で、大英帝国の存在を一身に背負うドリアン少佐である。

彼は第一次世界大戦の激戦地であったフランスのマルヌ会戦で足に負傷し、療養をかねてこの村に配属されてきた。さらにシェルショック（戦場恐怖症、砲弾神経症）と呼ばれる心理的障害も抱えていた。彼が村に赴任して間もなくパブに向かう道で、村の娘たちから足の不自由なことを揶揄される。パブではシェルショックの発作に見舞われ初対面のロージーに介抱される。さらにパブの客からは露骨な陰口を叩かれる。この一連の描写では、英国軍人として彼を敵視する村人のほうが理不尽な行動をとっているという印象を与え、観客がドリアン少佐に肩入れするように計算されている。<sup>10</sup>

周囲の人々がドリアンを戦場の英雄として賞賛するたびに、彼自身は心の中でそれを否定し自分の殻に閉じこもる。初めて登場する場面をはじめ、彼の姿はフルショットで捉えられ、しかも全身がシルエットになっていることが多く、その表情はうかがい知れない。彼が抱えている闇の深さを示すかのようである。

ロージーとは対照的に、アイルランドの自然は彼の精神を癒してくれるものではない。ここの自然は彼にとって、人間を圧倒し、時には威嚇する暴力的存在である。映画の終盤、日没の瞬間に彼は死を選ぶが、光を少しずつ失っていく水平線を見つめる姿にリーン監督は限りない哀惜の念を込めている。このシーンは、植民地支配という行為が、支配される側はもちろんのこと、支配する側の人間にも致命的なダメージを与えること、そして帝国の落日が近いことを示唆してもいる。

『ライアの娘』では、帝国の衰退に伴って、アイルランドでの植民地支配に対する抵抗が民衆の支持を得て強力になっていく様子が、嵐の海での武器引き揚げというエピソードを通して、やや寓意的に描かれている。この映画を帝国の表象という観点から論じたフィデルマ・ファーリーは次のように述べる。「『ライアの娘』は）ナショナリズムを自由奔放で非合理的な力として構築することで、ナショナリズムとそれを実践する人々を、理性や合理性という抑制的な枠組みにとらわれていない、近代社会以前の領域に位置づけている。英国とアイルランドの関係を扱った多く

の英国映画，そして実際にはアイルランド国産映画においても，アイルランドの歴史は，歴史の進歩という直線的な物語から外れた，暴力の終わりのなきサイクルとして解釈されている。」<sup>11</sup>

アイルランドの歴史における「暴力の連鎖」は，次にとりあげる『フールズ・オブ・フォーチュン』においても重要な要素であるが，さらに、『ライアの娘』ではあまり焦点が当てられていなかった，アイルランド人としてのアイデンティティの問題が主題になっている。

## II 『フールズ・オブ・フォーチュン』 (*Fools of Fortune*, 1990)

### ビッグハウス映画

アイルランド出身のパット・オコナーが監督した『フールズ・オブ・フォーチュン』は，同じくアイルランド出身の作家ウィリアム・トレヴァーの同名小説を原作としている。<sup>12</sup>

第一次世界大戦が終結し，アイルランドでは独立戦争のさなかであった1920年，プロテスタント支配階級アセンダシに属する，アングロ・アイリッシュの裕福な実業家の一家が，イギリスから送り込まれた治安維持部隊であるブラック&タンズの一員によって屋敷を焼き討ちされたのを発端に，幸福だった家族の崩壊とその後の悲惨な影響が描かれる。

トレヴァーの原作はアイルランド文学の伝統的なジャンルである「ビッグハウス小説」の系譜に属する。イングランドのカントリーハウスを舞台にしたE. M. フォスター原作の『眺めのいい部屋』(*A Room with a View*, 1986)や『ハウズ・エンド』(*Howards End*, 1992)などのイギリスのヘリテージ・フィルム<sup>13</sup>と同様に，アイルランドの特権階級の屋敷であるビッグハウスを舞台にしたこの映画も，ヘリテージ・フィルムのスタイルを採用している。

ジョン・ヒルはヒグソンの議論をもとに，ヘリテージ・フィルムの重要な特徴の一つは「見せる」美学であると述べる。風景，コスチューム，美術セットなどを細部まで再現し，徹底的に「見せる」ことにこだわりを持っている。もう一つの特徴は，現在の混乱した状況に対して，安定していた(と考えられている)過去をノスタルジックに回顧している点である。

過去の出来事は現在から切り離され、すでに完了したものとして描かれる。これらの特徴により、ヘリテージ・フィルムは歴史的洞察や理解を促すかわりに、皮相な外見的興味に置き換えられてしまう傾向があるとする。ヒルは、これらの定義に基づいて『フルズ・オブ・フォーチュン』を検証している。<sup>14</sup>

物語の発端は独立戦争の渦中にある1920年のアイルランドであり、イングランドの同時期に比べ、ノスタルジアの対象にはなりにくい。さらに、この映画では主要な登場人物の一人であるキルガリフ神父が、少年時代の主人公に‘the past is always there in the present’と言うように、過去と現在は切り離せないことが作品の基調となっている。過去の出来事は完結するどころか、現在まで影響を及ぼし続けている。

『フルズ・オブ・フォーチュン』の冒頭では、ハンス・ジマーのノスタルジーに溢れた音楽をバックに、クイントン一家が敷地内の庭園で優雅にアフタヌーンティーを楽しんでおり、主人公ウィリーと、のちに彼の恋人になるマリアンの子ども時代の無邪気な姿がホームビデオ風にセピア色の画面で提示される。ところがすぐに画面は切り替わって、風吹きすさぶ荒涼とした場所で、やつれはてた青年ウィリーが声を限りにマリアンの名を叫んでおり、それを受けて、美しく成長したマリアンの姿が挿入されたあと、庭で遊ぶ屈託のないウィリー少年の描写にカットバックする。この映画では異なる時間軸が頻繁にインターカットで提示され、過去から現在までの時系列が意図的に曖昧にされている。したがって、時間の境界の混乱は、過去を現在から切り離しているというヘリテージ・フィルムの定義からは大きく逸脱している。

また、視覚的な美の追求という点においても定石通りではない。映画の始めの部分で幸福だった頃のクイントン一家の日常が描かれるシーケンスでは、邸宅のインテリアや母イーヴィーの優雅な衣装、父と子が散策する森の緑あふれる牧歌的な風景などの描写において、ヘリテージ・フィルムのスタイルを踏襲している。けれども焼き討ちにあった後では、瀟洒だった邸宅は荒廃し、無慈悲ともいえる自然に侵食されるまみになっており、成人したウィリーとマリアンが焼け残った屋敷を訪れ、伸び放題のツ

タや雑草をかきわけた末に見たものは、かつてウィリーの母がよく弾いていたピアノの残骸であった。

さらにヒルは、ヒグソンによるヘリテージ・フィルムの特徴として「感情の抑制と劇的な装置の回避」を付け加えているが、『フルズ・オブ・フォーチュン』の描写はあまり抑制的ではなく、メロドラマ的過剰さに傾斜していると指摘する。<sup>15</sup>

トレヴァーの原作小説は暗示的・婉曲的な表現が特徴で、ウィリーが家族の復讐のために、除隊したブラック・アンド・タンズのラドキン軍曹を殺す場面も、新聞記事を読んだウィリーの娘イメルダの想像の中で断片的に描写される。一方、映画では殺人の場面を直接的に生々しく描いている。

アイルランドのビッグハウスを舞台にした映画は、『フルズ・オブ・フォーチュン』のほかに、ジェニファー・ジョンストンの *The Old Jest* を原作とした『青い夜明け』 (*The Dawning*, 1988) や、エリザベス・ボウエンの同名小説を原作とした *The Last September* (1999, 日本未公開) などがある。いずれも 1920 年代のアイルランド独立戦争を背景に「滅びゆく存在」となりつつあるアングロ・アイリッシュ家族の、国家への忠誠の問題とアイデンティティの混乱を描いている。*The Last September* を除く 2 本の映画が、アイルランド独立の経緯とは切り離せない北アイルランド紛争の渦中で公開されたことを考えれば、そこで描かれた過去は、既に終わったもの、完結した歴史ではありえなかった。その一方で、ヘリテージ・フィルムの特徴の一つとされる過去へのノスタルジーは、イングランドの過去への憧憬とは大きく文脈が異なるとはいえ濃厚に存在している。ヒルはこの点で『フルズ・オブ・フォーチュン』を留保つきながら、ヘリテージ・フィルムの範疇に入れている。<sup>16</sup>

一方バートンは、イングランドの過去への憧憬を表明するヘリテージ・フィルムに該当するものがアイルランド映画にもあるとしたら、それはビッグハウス映画ではなく、アイルランドの「牧歌的過去」へのノスタルジーを提示している一連の作品を、アイルランド独自のヘリテージ・フィルムと呼ぶべきだと主張している。<sup>17</sup>

## 記憶とアイデンティティ

過去と現在の連続性という観点でいえば、『フルーツ・オブ・フォーチュン』は記憶とアイデンティティをめぐる作品である。

16世紀以降、英国から植民者、あるいは軍事的征服者としてアイルランドに来たプロテスタントの子孫をアングロ・アイリッシュと呼ぶ。彼らは土着のカトリックの人々が所有していた土地を取り上げて地主となり、17世紀末の一連のカトリック刑罰法によってカトリックの政治的・<sup>アセンダンシー</sup>経済的権利を奪い、プロテスタント支配体制を築いた。

アングロ・アイリッシュであるクイントン家は、数世代にわたってイングランドから配偶者を迎えた。19世紀半ばの大飢饉のとき、当主の妻のアナは農民に土地を与えるように夫に懇願し、自らも農民救済に奔走する中で若くして熱病に倒れた。次にイングランドから来たのはウィリーの母のイーヴィーで、政治にかかわりたくない夫よりも、熱心に独立運動を支援しようとする。3人目はウィリーの恋人マリアンである。彼女はウィリーとの子どもを身ごもるが、ウィリーは家族の復讐をはたすために姿を消した。彼女は娘のイメルダとともに、アイルランドの焼け残った屋敷でひたすら彼の帰還を待ち続ける。

これら3人のイングランド出身の女性たちは、アイルランドとそこに生きた家族の歴史的記憶の語り部となる（アナの事績は、家庭教師キルガリフ神父によって、ウィリーに伝えられる）。アナの行動は、当時のプロテスタント支配階級からすれば裏切り行為であった。またイーヴィーは屋敷を訪れたIRAに援助を約束し、彼らはその帰途ブラック&タンズの待ち伏せで殺される。クイントンの経営する製粉工場で働く男がIRAの来訪を密告したのである。彼は第一次世界大戦で英国軍に志願しており、ブラック&タンズのラドキン軍曹の軍友だった。男はその後クイントン家の敷地内で殺されているのが見つかる。ゆえにラドキン軍曹は友人の報復のために屋敷を放火したのだ。

この放火でウィリーの父と妹たち、家族同然の使用人たちが死んだ。生き残った母とウィリーはこの土地を離れてダブリンで新生活を始めるが、母はこの時の衝撃から立ち直ることができず、やがて自殺する。彼女はア



ルコール依存症になりながら、ウィリーに絶えずラドキンの非道な行為を訴え続け、過去を忘れたウィリーを復讐に駆り立てることになる。

マリアンは父の顔も知らない娘のイメルダに、アイルランドに対する英国の圧政の歴史を伝え、クイントン家の悲劇を伝える。イメルダは語り伝えられた記憶を一身に受け止め、自分では経験していないはずの家族に起こった出来事を幻視するようになるが、ある日ヒステリーの発作を起こして、言葉を発することができなくなる。

アントニー・D・スミスは、民族の記憶とナショナル・アイデンティティの密接な関係を指摘する。<sup>18</sup> ただし、アングロ・アイリッシュでプロテスタント支配階級に属するクイントン家の場合、そのアイデンティティは複雑である。ウィリーの父は「自分たちはアイルランド人だが、この国でアイルランド人であることは簡単ではない」という。彼は宗派の違いにはこだわらず、訳あって聖職を剥奪されたカトリックのキルガリフ神父をウィリーの家庭教師として迎え入れている。クイントンの屋敷を放火したのが英国軍のブラック&タンズであることも意外性がある。独立戦争当時、アングロ・アイリッシュの地主の屋敷が焼き討ちに会うことは珍しくはなかったが、それを実行したのは、彼らを英国の手先として敵視するIRAだった。ケン・ローチ監督の『麦の穂をゆらす風』(*The Wind That Shakes the Barley*, 2006) では、英国を支持したためにIRAの遊撃隊に射殺されるアングロ・アイリッシュの地主が登場するが、そのような事例の方が一般的だった。

また、スパイ行為でIRAに殺された男はカトリックであると思われるが、英国軍のラドキン軍曹の友人であり、一方でクイントン家はカトリック・コミュニティの中で尊敬され、信頼されており、村人の多くはウィリーの復讐を知らながら、外部には口をつぐんで彼を守ろうとする。このように原作も映画も、カトリックは反英的、プロテスタントは親英的という通念とは異なった設定がなされている。

しかし、宗派や民族の壁を越えようとする行為には大きな代償が伴うことは、アイルランドの歴史が示している通りである。イメルダが狂気に陥る一連の場面はゴシック・ホラー的なタッチで描かれる。彼女が敷地内

を歩いていると、かつてスパイ行為で舌を切られて殺された男が木に吊るされているのを見る。幻影は次々に襲ってきて、火に包まれた屋敷や、ウィリーの母が血を流して、うつぶせに倒れている姿を見た彼女は恐怖のあまり叫び声をあげ、それが止むとイメルダは二度と言葉を発しなくなる。

一族の女性によって語り継がれてきたアイルランドと家族の歴史は、イメルダの身に凝縮し彼女に狂気をもたらすが、彼女が声を失うことは暴力の連鎖をもたらす記憶の継承が途切れることも意味する。母のマリアンは認めないが、村人は彼女を「祝福されたイメルダ」と呼び、苦しみを癒す力を持つ聖女と見ている。十数年の歳月を経てウィリーが彼女とマリアンのもとに戻ってきたとき、彼女は実際の焼け跡ではなく、かつての瀟洒で幸福に満ちた屋敷の中にいる。画面は冒頭と同じく、屋敷の荒廃した現在と美しかった過去、現在の憔悴した両親と過去の若く澆刺とした二人の姿がインターカットで提示される。窓の外から若き日の楽しそうな両親が自分に向かって屈託なく手を振る姿を見て、アルカイクな微笑みを浮かべるイメルダのクローズアップで映画は終わる。

映画のラストシーンは原作とは全く異なっている。原作では半世紀近い別離ののちに、年老いたカップルは言葉を発さないまま中年になった娘とともに、過去とは決別したように、安らぎに満ち淡々と日常を送る姿で終わる。映画は「過去の影響を敵視しているにもかかわらず、後ろ向きのモードから抜け出すことができない」とヒルは指摘する。<sup>19</sup> 映画のラストは、家族の再会の喜びと未来への希望よりも、過去への追憶や哀惜の思いをより強く感じさせる。その意味で映画は、暴力の連鎖を否定して新たな方向性を示すことに成功しているとは言い難い。映画の公開時点では、北アイルランド紛争終結の展望は見えておらず、映画の結末にもそのような状況が影を落としている。

## 文化遺産としての「西」

ラストシーンとともに原作から大きく改変され、かつ重要な意味を持つのは、復讐を果たした後にウィリーが向かった場所である。彼はラドキンが住んでいたリバプールを後にすると、アラン島を思わせるアイルランド

西部の離島に行く。映画の冒頭で、幸福な少年時代と孤独ですさんだ生活を送る青年の姿が、インターカットで頻繁に提示されるのは先に述べた通りである。彼は自己追放の場として、あえて厳しい自然環境の西の島を選ぶ。当初は辛い過去の記憶にさいなまれて悪夢のような日々を送っていたが、長年の逗留の間にゲール語を習得し、島の少年と心を通わせるまでになる。その場所で彼の傷ついた魂は癒され、それまで宙に浮いていたようだったアイルランド人としてのアイデンティティを獲得していくさまが簡潔に描写される。

アイルランド・ナショナリズムの言説において、西部は民族の精神的故郷であり、英国文化の影響を受けていない真正の場所である。19世紀末のゲール語復興運動が高まった時期に、ゲールタハト（日常的にゲール語が話される地域）が点在する西部に注目が集まり、J. M. シングは紀行文『アラン島』(*The Aran Islands*, 1907)で、自らが見聞したアラン諸島の生活と文化を記録に残した。

テレンス・ブラウンは、「1920年代には西部、ゲールタハト、とりわけ西部諸島は、アイルランド文化の憧れの主な対象としての地位を確立した」とし、「独立戦争と内戦のあと、統一された創造力をもつ西部のイメージ、ゲールタハトや西部諸島での英雄的な農村生活の姿は、階級の利害や歴史を超越した、社会の結束の隠喩、文化的統一の証拠となった。」と書いている。<sup>20</sup>

ギボンズは、西部の理想化を決定づけるにあたって、ロバート・フラハティ監督の『アラン』(*Man of Aran*, 1934)が大きな役割を果たしたと述べる。ダブリンでのプレミア上映では、デ・ヴァレラ首相はじめ閣僚が出席するほどの大盛況であった。<sup>21</sup>

岩盤を砕いて土にした畑でジャガイモの種を植え、荒海に漕ぎ出して命がけで行う鮫漁で灯油を得るといふ、生存のための闘いが日常的に展開されるアラン島の生活を描いた映画<sup>22</sup>は、デ・ヴァレラの掲げた、自立した農民が主体となるアイルランド国家、自給自足の経済発展というイデオロギーに合致した作品とみなされ、歓迎されたのである。

19世紀末から20世紀初頭にかけて、ゲール語復興や文芸復興運動を主

導したのはプロテスタントの知識人や文学者であったが、1922年にアイルランド自由国が誕生し、1932年からデ・ヴァレラの長期政権が続くと、英国との文化的、宗教的差異を強調する意味もあって、カトリシズムが前面に出てくる。国名をエールとし、実質的に共和国になったアイルランドが新たに制定した憲法（1937）では、カトリック教会に「特別な地位」を認め、事実上の国教とした。そして「神話化された西部」は、カトリック・ナショナリズムの象徴であり続けた。

『フールズ・オブ・フォーチュン』の原作小説では、ウィリーが家族の復讐を果たした後に、長年にわたって放浪するのはアイルランド西部ではなく、南米やイタリアというカトリック世界である。そこで彼は聖人たちやカトリックの秘跡を理解しようとするのだが、外国に行くことはカトリック・アイルランドを相対化する、さらに言えば、非政治化しようとする身振りのようにも思える。映画では逆に、主人公は政治化されイデオロギー化されたアイルランド西部に行き、ゲール語を習得してアイルランド人としてのアイデンティティを獲得することになる。

## おわりに

本稿で取り上げた『ライアの娘』と『フールズ・オブ・フォーチュン』は、1916年のイースター蜂起と1920年代のアイルランド独立戦争という近似する時代背景を持ち、いずれもアイルランド西部が舞台として登場する。

『ライアの娘』の描く西海岸の僻村は、大英帝国支配下での貧困と差別の可視化された場所である。さらに第一次世界大戦でアイルランド独立派を支援するドイツ軍の脅威に備える英国守備隊の存在もあり、歴史的動乱のただなかにある。仕事もなく無気力な日常を送っていた村人は、独立のための武器の回収という民族的な使命には狂信的ともいえるエネルギーを注入する。

リー監督は撮影場所のアイルランド西海岸を、「これまで見た中で最も美しい野性的な場所のひとつ」と述べたという。<sup>23</sup>リー監督の『アラビアのロレンス』『戦場にかける橋』『ライアの娘』『インドへの道』は

いずれも、帝国という枠組みの中で、植民地ないし敵国という「他者」、あるいは「異文化」に大きな影響を受ける個人としての英国人を描くという点で共通している。彼ら／彼女らが異質な文化、風土、自然に直面して精神をかく乱されるのは、自分の内なる弱さや野性への回帰の恐怖が、植民地という外界に投影されたものだという、エドワード・サイードのいう古典的なオリエンタリズムだともいえよう。<sup>24</sup>『ライアの娘』はアイルランドの土地や動乱を背景にはいるが、植民地アイルランドに対する歴史的な理解は乏しく、そのまなざしは、あくまで英国的なものである。

時代の激動のさなかに置かれた『ライアの娘』の西海岸に対して、『フルズ・オブ・フォーチュン』の西の離島は時間の止まった場所である。正確に言えば時間の経過は描かれるものの、それは主人公の主観的な時間の流れであり、その場所自体は歴史を超越した原初の地として存在する。

しかしイメージとは裏腹に、真正の場としての西部は古代から存在しているわけではない。テリー・イーグルトンは、アイルランド西部の理想化をはじめ、今日、伝統的なアイルランド的価値とされているものの多くが、近代的な産物であると指摘する。<sup>25</sup>西部が歴史的变化を受けないヘリテージとして受け取られるようになるのは、アイルランドにおける文化的ナショナリズムの高まりと軌を一にしている。

バートンは、「独立後のアイルランド社会は、カトリック・ナショナリストとしての集団的アイデンティティの形成を熱望するあまり、プロテスタントという宗教、ユニオニストという政治信条、あるいはセクシャリティに基づくアイデンティティを否定し、アイルランドの主流映画もそれに加担してきた。」と主張する。<sup>26</sup>『フルズ・オブ・フォーチュン』の原作からの重要な改変は、少数派であるプロテスタントの不安定なアイデンティティを、多数派であるカトリック・ナショナリストの集合的なアイデンティティに、強引に引き込む結果になっていることを改めて指摘しておきたい。

## 注

1 Trevor, William. *A Writer's Ireland* (London: Thames and Hudson, 1984), p. 10.

- 2 Barton, Ruth. *Irish National Cinema* (London and New York: Routledge, 2004), p. 130.  
本稿で「アイルランド映画」とは、アイルランドの国産映画だけでなく、英米などの製作で、アイルランドを舞台とした作品も含めている。
- 3 Higson, Andrew. “Re-presenting the National Past: Nostalgia and pastiche in the Heritage Film”, in Lester Friedman (ed.) *British Cinema and Thatcherism* (London: UCL Press, 1993)
- 4 木畑洋一『支配の代償 英帝国の崩壊と「帝国意識」』, 東京大学出版会, 1987年。
- 5 Farley, Fidelma. “Ireland, the past and British cinema: *Ryan’s Daughter*”, in Claire Monk and Amy Sargeant (eds.) *British Historical Cinema* (London and New York: Routledge, 2002), p. 132.
- 6 Barton, p. 134.
- 7 Brownlow, Kevin. *David Lean: A biography* (New York: A Wyatt Book for St. Martin’s Press, 1996), pp. 583-588.
- 8 Gibbons, Luke. “Romanticism, Realism and Irish Cinema” in Kevin Rockett, Luke Gibbons, John Hill, *Cinema and Ireland* (London: Routledge, 1988), pp. 229-230.
- 9 Ibid.  
ヒロインの心情を自然描写に託す本作の特徴は、ギボンズの指摘するような植民地主義的表現というよりは、風景、音楽、小道具などが人物の感情を外面化するために機能する、典型的なメロドラマの手法であると筆者は解釈している。  
岩見寿子『『正統派メロドラマ』の復権—『ライアの娘』』『映画で語るアイルランド』岩見寿子、宮地裕美子、前村敦（論創社、2018）37-41頁。
- 10 一例をあげると、司馬遼太郎は『街道をゆく』シリーズ中の『愛蘭土紀行 I』（朝日新聞社1988）で、『ライアの娘』の PAP での場面に言及している。  
「一座のアイルランド人がこの士官をみて、きこえよがしにかげぐちをたたく。(略)「スノップ!」「スノップは英国人の専売特許じゃないか」仲間うちが、どっと笑う。私はアイルランド好きだが、こういう場面になると、若い英国人のほうにひいきしてしまう。ついでながらアイルランドの対英憎悪は多分に概念的で、初対面の英国人に会っても、相手がどんな人間かを見ようとせず、概念から出た憎悪で相手を激しくのろう。映画はそのあたりをみごとに描写している。」189-190頁。
- 11 Farley, pp. 140-141.
- 12 Trevor, William. *Fools of Fortune* (London: Bodley Head, 1983). ウィリアム・トレヴァー『フールズ・オブ・フォーチュン』岩見寿子訳（論創社、1992）。
- 13 オックスフォード映画学辞典によるヘリテージ・フィルムの定義は以下の通り。  
「アートシネマの一種で、美学や映画的革新性を追求するというよりは、原作（通常は文学作品）から文化的な信用を得ている。ヘリテージ・フィルムは、国の伝統と過去という観点から、イギリスと「イギリスらしさ」（より正確には「イングランドらしさ」）を宣伝する戦略として1980年代に登場した「ヘリテージ文化」の一部と広くみなされている。(略)ヘリテージ文化は、ノスタルジアと結びついたイギリスのナショナル・アイデンティティの形を構築するものと一般に考えられている。それは、存在

したかもしれないし、存在しなかったかもしれない安定した過去への保守的な憧れである。(略) 映画研究において、ヘリテージ・フィルムは、このジャンルの保守性（あるいはそうでないもの）についての活発な議論の対象であり、ジェンダーやセクシュアリティの主流表現への挑戦という理由で擁護されることもある。」

Annette Kuhn, Guy Westwell, *A dictionary of film studies* (Oxford: Oxford University Press, 2012), p. 203.

- 14 Hill, John. "The Past Is Always There in the Present: *Fools of Fortune* and the Heritage Film" in James MacKillop (ed.) *Contemporary Irish Cinema* (New York: Syracuse University Press, 1999), pp. 29-39.

15 Ibid.

16 Ibid.

ヒグソンの最初の問題提起以降、ヘリテージ・フィルムも再定義が試みられ、ポスト・ヘリテージ・フィルムやオルタナティブ・ヘリテージ・フィルムなど多様性が認識されている。

丹治愛「ヘリテージ映画の再定義に向けて—マーガレット・サッチャーの影のもとで—」『英文学と映画』中央大学人文科学研究所編（中央大学出版部，2019）。

- 17 Barton, pp. 148-156.

18 アントニー・D・スミス『選ばれた民：ナショナル・アイデンティティ、宗教、歴史』一條都子訳（青木書店，2007）217-247頁。

19 Hill, pp. 38-39.

20 テレンス・ブラウン『アイルランド—社会と文化 1922～85年』大島豊訳（国文社，2000）103頁。

21 Gibbons, Luke. "Romanticism, Realism and Irish Cinema", in Kevin Rockett, Luke Gibbons and John Hill, *Cinema and Ireland*, p. 203.

22 「ドキュメンタリー映画の父」と称されるフラハティ監督の『アラン』は公開当時、アラン島の生活を忠実に描写した記録映画と思われていたが、実際はフィクションの部分もかなり含んでおり、現在ではドキュメンタリー・ドラマとされている。

23 Pettitt, Lance. *Screening Ireland* (Manchester: Manchester University Press, 2000), P. 99.

24 エドワード・サイド『オリエンタリズム』今沢紀子訳（平凡社，1986）

25 テリー・イーグルトン『表象のアイルランド』鈴木聡訳（紀伊國屋書店，1997）483頁。

26 Barton, pp. 138-139.