

北アイルランド紛争と映画

—和平プロセス前後におけるテーマの変遷—

角田 理佳

序論

英国領北アイルランドにおいて 1969 年頃から 1998 年頃の約 30 年にわたり続いた北アイルランド紛争(The Troubles)は、人口 170 万人が暮らす当地から 3600 人あまりの死者を出したとされている(酒井、「紛争という日常」 16)。この紛争勃発には北アイルランドに根深く存在する宗派对立が背景としてある。1920 年代、アイルランド独立戦争により南部アイルランドが英国からアイルランド自由国として独立を果たしたが、その際にイギリス系住民が多く住み、英国への帰属を望むプロテスタントが大半であった北部が分断し、英国領に残った。この南北分断後、北アイルランド自治政府が誕生し、プロテスタントおよび英国政府による雇用、議会選挙、住居等におけるプロテスタント優遇政策がとられ、カトリック住民に対する様々な弾圧が行われた(酒井、「日常生活における」 74-5)。これらのプロテスタント優遇体制によりカトリック住民は社会的不利益や差別的な待遇を長らく受け、それに対するカトリック住民の不満は 1960 年代の不況期に一層高まり、やがてそれは 60 年代後半の公民権運動へと達する。公民権運動は北アイルランド公民権協会(NICRA)を中心として組織され、当初は平和的なデモ活動であったが、当時のカトリック救済を取り入れた政権改革へ反対するロイヤリスト¹(主にプロテスタント・ユニオニスト²)が復活させた反カトリック武装集団「アルスター義勇軍³」(UVF: Ulster Volunteer Force)の登場や 1969 年 7 月 12 日の行進においてカトリック住民の投石から始まったカトリックとプロテストの住民衝突といった武力衝突へ突入していく(上野 384-6)。こうした暴動に対し、英国政府は鎮圧に英国軍の投入・増派を決定するも、英国軍のプロテスタント寄りの姿勢は以前から反英武力闘争を唱えてきたアイルランド共和軍⁴(IRA: Irish Republican Army)の出番を作り(上野 380-87)、双方の暴力の応酬によって結果的に紛争は激化した。この IRA は公民権運動とアイルランド共和国議会への参加の是非で対立し、その結果議会をボイコットし、テロなどの武力闘争を活動の主軸に置く暫定派と議会闘争に軸足を置き、政治的解決を選ぶ公式派に分裂した(北野 125-26、上野 387)。その後も IRA などの武装グループによる都市部やロンドンでの爆弾テロ行為は頻発し、多くの市民が犠牲となった。この深刻な暴力の連鎖から英国政府は 1972 年に北アイルランド議会と政府の権限を一時停止し直接統治へと踏み切る(上野 388)。しかしその後も IRA による武力闘争は繰り返されるが、やがて 1980 年代から 90 年代にかけて和平を求める声が高まり、90 年

代にはアイルランド共和国、英国、北アイルランドの政治団体が和平交渉を開始した。しかしこの90年代から始まった和平プロセスでは、94年にIRA、ロイヤリストが停戦を宣言したが、IRAとロイヤリストの武装解除問題をめぐり協議が錯綜し、96年にIRAがロンドンのドックランドで大きな爆破事件を起こし停戦破棄を宣言するなど(上野398)思うように進まず、非常に難航した。そしてこのプロセスを経て1998年にベルファスト合意(聖金曜日協定)が締結された(上野396-401)。この合意では、第一に英愛両政府が北アイルランドに対する領有権の主張を取り下げ、帰属先の決定権は北アイルランドの住民のみにあるとした。第二に北アイルランドに権力分有政府を設立し、経済社会面を中心に南北協力を進めていくことが合意され、南北閣僚評議会が設置された。そして第三に北アイルランド内部におけるナショナリスト³(主にカトリック)とユニオニスト(主にプロテスタント)間の和解を促進するために、それぞれの過激派の武装解除と北アイルランド警察改革が合意された(上野360)。

このような紛争期の北アイルランドにおいて、94~96年から始まった和平へ向けての英愛関係の進展やカトリック、プロテスタント双方の武装組織の停戦に伴い、この時期、英米では和平をテーマにした映画が増加した。それ以前の80年代に『マイ・レフト・フット』によってアカデミー賞2部門を受賞したジム・シェリダンなどのアイルランド出身の監督が映画界に進出してはいたが、それらのアイルランドを舞台とした作品の多くは米国の配給網を頼りとして世界中へ公開されるような商業映画であった。ところがニール・ジョーダン監督の『クライング・ゲーム』(原題: *The Crying Game*, 1992)が国際的に大成功したことがアイルランド映画関係者や政府に衝撃を与えると、一時廃止されていたアイルランド映画委員会(IFB)が1993年に活動を再開し、1990年代は英米の投資による「アイルランド映画」が盛んに製作された。またIFBを通じて国の助成を受けることができるようになり、さらにはEU内部の様々な映画振興資金も利用することができるようになった。アイルランドにおいてこういった映画への投資や支援基盤が整ったことから、1990年代のアイルランドでは映画製作ブームが盛んになったとされている(岩見11-12)。また岩見によるとアイルランドの若い映画監督たちがジョーダンやシェリダンのようなハリウッドなどで国際的に活躍する先輩監督たちの影響を受け、ハリウッド映画のスタイルを取り入れ、アイルランドの歴史や宗教などといった古くからの国民意識よりもグローバルな関心をもつ傾向があるのに対し、アイルランドの社会や歴史に深い関心と問題意識を持つ外国人監督による作品も高い評価を得ている。これらの作品の代表例として本稿の4章で取り上げる『ブラディ・サンデー』(2002)や『マグダレンの祈り』(2002)、『麦の穂をゆらす風』(2006)があり、これらの作品はアイルランド社会の抑圧、偽善、分裂といったポスト・コロニアルな状況を扱っており、

普遍的な観点からアイルランドだけでは抱えきれない深く重い問題を問い直したもので、新たなアイルランド映画のジャンルとなっている（岩見 13）。そこで本稿では、アイルランド映画において北アイルランド紛争というものが一つのジャンルを切り開き、和平交渉期間である 1990 年代のアイルランド映画に〈和平プロセス〉というテーマを与えたことに着目し、難航を極めた和平プロセス期に制作された北アイルランド映画 3 本と和平成立後に制作された 1 本を取り上げ、制作における監督の考えや制作背景を通して、それぞれの映画が描く英愛関係、IRA、制作当時の社会状況や北アイルランドを生きる人々への訴えが作品にどのように表されているのか、またその公開時に伴った北アイルランド紛争映画の役割や変遷を明らかにすることを試みる。

1 章では、1993 年に制作されたジム・シェリダン監督の『父の祈りを』（原題：*In The Name of The Father*, 1993）について映画内で描かれる英愛関係を宗主国と植民地という視点から読み解き、映画の主軸となる父と子というテーマに込められた意味を登場人物の描写から分析し、作品内で追及されている拷問問題や権力への闘争、紛争への訴えについて論じていく。2 章では、アイルランド独立戦争(1919-1921)を題材としたニール・ジョーダン監督の『マイケル・コリンズ』（原題：*Michael Collins*, 1996）について、この映画が北アイルランド紛争中に制作された意図や独立戦争と紛争との繋がりなどを見ていく。3 章では、1 章と同じシェリダン監督の『ボクサー』（原題：*The Boxer*, 1997）について、和平成立直前のこの映画での北アイルランドや IRA の描かれ方の違いを 1 章の『父の祈りを』と比較しながら、和平プロセスがどのように登場人物の描写に変化を与えたかを見ていく。そして 4 章では、和平成立後の 2002 年に制作公開されたポール・グリーングラス監督の『ブラディ・サンデー』（原題：*Bloody Sunday*, 2002）について、和平成立後の北アイルランド紛争映画の新たなテーマに着目し、和平合意締結前の北アイルランド映画とは異なる制作に込められた意味についてみていく。どの章でも、登場人物や紛争の描かれ方、制作背景や監督の言葉を考慮しながら、一つ一つの映画に込められたメッセージ性について分析していきたい。

第1章 『父の祈りを』における支配と被支配

—弱き父に隠されたテーマ—

この章ではジム・シェリダン監督の『父の祈りを』(1993)について論じていきたい。1974年11月21日、ロンドンのバーミンガムの二軒のパブで爆弾が破裂し、19人が死亡、150人以上が負傷する悲惨な爆破事件が起こった。この事件に関して鈴木によると「暫定派は予告もなしに非軍事的施設を攻撃することはない、と犯行を否定する声明を出した。しかし世間一般はそれをIRAの犯行と受け止めた」(鈴木 168)とされている。『父の祈りを』はこのバーミンガム・パブ爆破事件を元に、事件の犯人として冤罪で逮捕された実在のアイランド人ジェリー・コンロンと彼の父であり、ジェリー同様無実にも関わらず息子の犯罪を手助けしたとして逮捕されたジュゼッペの再審への長い闘いを描いている。ジェリー・コンロン自身の回想記 *Proved Innocent* (1991) が原作となっており、ジェリーが逮捕され、無罪を勝ち取るまでの15年という長い年月の中で、獄中死した父との〈父と子〉の関係も重要な要素となって描かれた実話をもとにした作品である。

1-1 公開当時の批判

この映画が公開されると英国では事実との違いについての批判や論争が巻き起こった。英国の新聞ではこの映画が反英国のプロパガンダであるという批判の記事が掲載され、無知なアメリカ人視聴者にIRAに新たな共感を呼び起こすと非難された。ロンドンのマスコミの多くは紛争中で和平プロセスが始まったこの重要な時期にこの映画が公開されることでアングロアイリッシュ関係をさらに悪くさせるだけだという批判や、事実に多くの変更が加えられたことなどから悪質なフィクションであるという厳しい評価がなされた (Grenier 49)。実際にこの映画には多少の変更点が加えられており、数例をあげるとするとジェリーと父が同じ独房を共有していた点やクライマックスにおいてジェリーの弁護士ガレス・ピアースの熱狂的な法廷演説などが実際はなく、脚色が加えられたとされている(斉藤 53)。

これについてシェリダンは15年間に2時間にまとめるために簡素化する必要があったと認めている。しかしこの映画が反英国的であるという批判については監督やジェリー・コンロン本人も断固として反対しており、この映画についてシェリダンは以下のよう主張している。

I hope one of the points of the film is obvious to English viewers—namely that one

of the great tragedies of the IRA bombings is that the English have allowed them to inflict such terrible damage to their legal system. And I don't think it's anti-English of me to point that out. . . . To the degree that 'In the Name of the Father' is about politics, it's about the effect extremist politics can have on our lives. . . . On another level, though—and this is what drew me to the script in the first place—it's the story of how a father and son who could never connect with each other in the normal world finally bond while in prison. (Barra 28)

この発言からこの映画は決して反英ではなく、杜撰な捜査によって何の罪のない人々の人生が犠牲となった英国警察及び司法制度の過ちを探求することと、そうした極端な政治が人々の人生や生活に与える影響について訴えているとともに、父と子が獄中でどのように関係を深めていったかという父子関係が重要な軸となっていることがわかる。またこの映画は、北アイルランドにおける IRA などのコミュニティの内部というよりもアイルランドと英国の関係に焦点が当てられており、強大な権力への闘争といった帝国と植民地関係、英国警察の実態の外部への発信が全面に出ていることが読み取れる。

1-2 1974年当時の北アイルランドとIRA描写

この映画では1974年当時の北アイルランドの住民や地域内におけるIRAの立場の描写について、3章で論じる『ボクサー』(1997)で描かれる1990年代との違いを読み取ることができる。映画冒頭でジェリーが屋根の上で泥棒を働き、その不審な動きによって英国軍にIRAと間違われたことから英国軍に追われ、そこから地域住民と軍との衝突が起きてしまう。その際に英軍に対して女性や子供も一体となって投石を行い、英軍に抵抗している。この姿は3章において詳しく述べる『ボクサー』で描かれる1990年代の北アイルランドとは大きく異なっている。実際に70年の北アイルランドにおいて、鈴木は「7月3日午後ベルファストのカトリック地区に英軍が投入され、英兵がフォールズ街の家を一軒一軒しらみつぶしに家宅捜索を始めてからは、カトリック住民は英兵を憎むようになり、英兵は民衆の敵となった」(鈴木 135)と述べている。このことから70年代から北アイルランドのカトリック住民にとって英軍は敵の存在と変わり、そうした時代背景がこの映画での英軍に対する抵抗の描写へとつながっていると考えられる。

またIRAの描写にも当時の北アイルランドを読み取ることができる。自分の泥棒行為により英軍の出動と衝突を招いたジェリーはIRAメンバーから銃を足に突き付けられ「武器を隠してる家がバレかけた」(00:09:03-00:09:05)と脅される。そこに父のジェ

ゼッペが慌てて駆け付け IRA に許しを乞い、ジェリーを英国へ追い出すことで死を免れる。この描写から当時の北アイルランドのコミュニティにおいて IRA がいかに権力を持ち、それに地域住民が従っていたかが読み取れる。鈴木によると 70 年のベルファストでの暴動で IRA が初出動し、教会と民衆を守ったことから次第に IRA がカトリック地区を支配するようになった(鈴木 134)。この IRA の影響力の強さについて鈴木は「民衆は IRA に頼らざるをえなくなり、IRA は信頼を高め、英軍に代わって IRA がカトリック地区の守護神として尊敬されるようになった」(鈴木 135)と説明しており、このことを含めて考えると、ジュゼッペが慌てて駆け付け IRA に許しを乞い、またその指示に従順に従いジェリーを英国へ渡らせた描写から当時のコミュニティ内における IRA の支配力の強さを読み取ることができる。

1-3 尋問シーンにおける拷問問題の告発と植民地関係の描写

取り調べのシーンの場面では当時横行していた拷問問題への告発の意味が込められているとともに、帝国主義における支配者と被支配者の関係を読み取ることができる。爆破事件後、事件の犯人として検挙されたジェリーと友人のポール、ヒッピー仲間のパディとキャロルは7日間に及ぶ拷問まがいの取り調べによって自白に追い込まれ、それだけで有罪の判決を受ける。その取り調べではジェリーに対し耳を掴み、頭を何度も叩き、ポールに対しては銃を口の中に突っ込むなどの暴力行為や〈自白しなければ親父を殺す〉というような脅しのような暴言もあり、この場面はジェリー・コンロン自身の回想録からほぼそのまま再現されている(Nunes 921)。ジェリーらが逮捕された1974年について、斉藤によると「テロリスト防止法が施行され、この法律によって当局は具体的な容疑や証拠なしに不審者を7日間勾留でき、また弁護士との接触も許されず、彼らが無罪を勝ち取った年に改正されたものの現在も有効な法律である」(斉藤 52)とされている。その裏には事件の犯人をいち早く逮捕することで不安の高まる国民感情を抑え、当局の手柄をアピールしたいという思惑があった。

このテロリスト防止法が施行される前の1971年には〈裁判なき拘禁制度〉ともいわれるインターンメントが北アイルランド政府により導入された。英軍とIRAとの抗争が激化したことを受けて導入されたこのインターンメントとは、田島によると違法な準軍事組織メンバー(実際の標的はIRA)の疑いのある者やその支援者を証拠や請求なしに逮捕し、無期限に監禁することを可能にするものであった(田島 83-84)。インターンメントの目的はIRAを逮捕することによる治安回復であったが、政府は疑いのある個人や組織に対しても同様の措置を実施してよいとし、手当たり次第にカトリック系住民を逮捕し、拘禁することを可能とした。つまりカトリックであることが疑いの根拠と

なり、彼らへの暴行も法的に正当化されるという状態ができあがったのである。そしてこのインターネットにより引き起こされたのが逮捕・拘禁後の拷問行為の容認であった(田島 87)。拘禁者に対する拷問行為は残虐性を極め、〈治安回復〉〈安全保障〉という名目で公権力を振りかざした暴力が北アイルランドでは公然と行われていたのである。これらはジェリーが取り調べで受けた暴力とも同様であり、ジェリー自身もそうした公権力の下で行われた暴力行為の犠牲者の一人であると考えられる。このことからシェリダンは当時英国政府により公然と行われた暴力と杜撰な取り調べや捜査により人生を奪われたジェリーらを通し、映画の中で当時横行した拷問問題の告発を行っていると思える。また Nunes は 70 年代から 90 年代半ばにかけて尋問方法に対する国民の不安が高まり、シェリダンは本作を制作していた 90 年代初頭におけるイギリス国民の拷問反対の訴えは、説明責任と人権基準の遵守を求める世論の要求によって明確に示されていると指摘している(Nunes 923)。 以下はそれについての Nunes の引用である。

Sheridan's film, as an expression of a staunch anti-torture conviction, is consistent with what Paul Gready calls a "1990s epiphany" occurring globally, according to which "groundbreaking events involving . . . human rights" ensured that issues such as torture became "matters of public concern and activism." (Nunes 924)

このことから 90 年代の拷問や尋問方法による国民の不安の高まりとともに拷問などの問題は人々の関心を集め、シェリダンは国家的暴力への反対を表す意思をこの映画に込めたことが考えられる。

またこの取り調べの場面からは英国とアイルランドという帝国と植民地の関係が読み取ることができる。Nunes はこの場面について以下のように論述している。

directors exploit the medium of film to examine the intimate relationship between imperial ideology and the implementation of torture. . . . The portrayal of state-sanctioned brutality in *In the Name of the Father* allows the films to transcend discourses of Irish nationalism and identity and figure relevantly into the global context of imperialism and its consequences, including the victimization of innocents that has historically attended threats to imperial authority. Further, in depicting both violent resistance (IRA pub bombings) and the brutal interrogation of innocent Irish citizens at the hands of the British authorities, the films reproduce the conditions of the modern experience. (Nunes 916-18)

この引用から取り調べにおける暴力的行為を拷問と同一視し、暴力を振るう当局側を帝国主義とし、ジェリーのような暴力を受ける側を帝国主義からの脅威の犠牲者側として考えることで取り調べの場面が帝国主義と植民地を描いていると読み取れる。そして Nunes は警察が自供に追い込むためにジェリーに暴力を振るうという残虐性のある描写によってジェリーと尋問官との間に対立的な関係を構築することができ、国家が行った残虐行為を明確に非難していると指摘している (Nunes 921-22)。一方で Nunes は尋問のシーンなどにおいて映画がジェリーに同情的であり、尋問官を悪役とする非常に限定的な解釈を促していることも指摘しているが (Nunes 923)、「シェリダンは視聴者の共感を引き出すことによって国家安全保障の名のもとに行われている政府によるあらゆる形態の侵略に対して、視聴者へ精力的に疑問を投げかけている」 (Nunes 932) と論及している。したがってシェリダンは取り調べのシーンにおいて警察が自供させるために行ったジェリーへの暴行を描写することで、英国がアイルランド人に対して行った非道な暴力の実態を眠らせることなく再現し、ジェリーだけでなくその家族を含めた多くの人々の人生を犠牲にしたという英国側の責任の重さとその追及を視聴者含め、外部へと発信している。

1-4 非暴力的姿勢 —ジョーとジュゼッペの対比を通して—

また刑務所シーンにて登場するジョーとジュゼッペの対比により、この映画では非暴力的姿勢を訴えている。ジェリーはもともと定職にも就かず泥棒まがいの仕事で小銭を稼ぎ、そんな自分に説教を説こうとする父のジュゼッペを疎ましく思っており、声をあげ、力に立ち向かおうとしない父の弱さを嫌っていた。そんなジュゼッペは体が弱く、非常にひ弱な印象を視聴者に与えるが、息子の無実を信じており、自身も逮捕されて拘留所でジェリーと再会した際には泣き叫ぶ息子をただ優しく抱きしめる。ジェリーとジュゼッペは一緒に投獄され、ジュゼッペは控訴するために毎日のように市民団体へ手紙を書き、自身の死の陰に怯えながらも嘆願活動を続ける。しかしジェリーは自暴自棄となって父の嘆願活動を冷笑し、協力もせず無駄な日々を過ごす。そしてこの映画では IRA の闘士のジョー・オコンネルという架空の人物をパブ爆破事件の真犯人として創造している。ある日、ジェリーらの刑務所に送られてきた彼は二人に無実を証明するための協力を申し出るが、ジュゼッペはジェリーが行った事件の残虐性を鑑み、それを頑なに拒む。このジョーはひ弱なジュゼッペと対照的な一見強い人物として描かれている。刑務所内にて彼は威厳と自信があり、刑務所制度に対して反抗し、アイルランド囚人により良い待遇を勝ち取るなどして他の囚人から称賛され看守などからも一目置かれる

存在となる。そしてそんな彼にジェリーは惹かれ、憧れの思いを抱くようになる。

しかしこの映画では、ジョーを通して暴力こそが紛争において戦うための究極の手段であるという IRA の主張を描いていることが考えられる。実際にジョーは「英国の歴史を見ろ…英国人は叩きのめされて植民地をあきらめた。刑務所の中も同じなんだよ」(01:22:54-01:23:04)とジェリーに言い、自分をよく思わない英国人の囚人に対し「おれたちアイルランド系の囚人に手を出したらお前の家を家族ごと吹っ飛ばす」(01:23:33-01:23:44)と脅すことで自分たちの権力を知らしめている。このことからジョーは刑務所内でも戦争における英愛関係を展開し、暴力こそが全てを有するのに一番効果的であるという当時爆破テロ行為を繰り返していた IRA 過激派の考えを体現していると考えられる。またジョーについて以下のように指摘されている。

Though Sheridan (who co-wrote the screenplay with Terry George) shows an obvious bias about the innocence of the Guildford Four, he doesn't take sides over "The Troubles" so easily. He may show the British police as brutes, but he also depicts the IRA as misguided terrorists. "The ends justify the means" is as wrongheaded in either camp. (Sean 3)

このことから、シェリダンはジョーを決して英雄的人物として描いておらず、自身の正当性に溺れたテロリストとして描いていることが読み取れる。そして目的は手段を正当化するという点で警察と IRA は共通しており、両者における目的のためなら暴力や不正も肯定しようとする姿勢を批判していると考えられる。また Hunter は、そんなジョーに一時惹かれたジェリーについて以下のように言及している。

At one time, Gerry is drawn to a tough IRA warrior deposited in the prison, who seems to offer a more "heroic" response to oppression. But it's exactly that kind of heroism that conceals the will to do dreadful violence that was behind the forces that sent Gerry to the slammer. . . .A bit unfocused, it makes two points powerfully: that even democracies temporarily lose their minds when pressured by criminal elements, and find it too easy to give in to the totalitarian temptation. (Hunter 16)

つまりこの言葉からジェリーが憧れを抱いたジョーは、自分自身に拷問まがいの暴力と脅しで嘘の自白をさせ、犯罪者として仕立てた警察と同様であり、両者とも暴力を肯定させるような英雄主義が根底にあることから、結果としてジョーを支持することは警察

を支持することであると考えられる。そしてたとえ民主主義を謳っていてもそういった全体主義の中では善悪の分別がつかなくなり、英国のような長い民主主義の歴史を持つ国でも権力や暴力を正当化する全体主義に屈してしまう可能性があるということがこの引用から読み取れる。またこのような全体主義への同調圧力が北アイルランド紛争において英国側と北アイルランド側の両方において、暴力の連鎖を止めることが難しかった要因の一つに繋がっているのではないかと考える。実際にジョーは劇中で自身の気に食わない看守長に対し火を放つなどの暴力行為を難なく行っており、その暴力行為に自らの正当性を見出して行っている様子が描かれている。

またこの映画は、ジョーを刑務所内での一目置かれる威厳ある人物として描くことで一見 IRA のプロパガンダと捉えられがちであるが、監督のシェリダンがジョーを暴力の象徴とし、それに対してジュゼッペを非暴力の象徴として描いたことでこの映画の真の主張が見えてくると考える。ジュゼッペについてシェリダンは以下のように述べている。

Gerry saw his father as weak. He didn't see Giuseppe's inner goodness. By the end, the abused child gets to confront both of his fathers. I wanted to end the cycle of victimization, to have the child be able to admit that his father was a good man. I think I was unconsciously looking for a story about a good father, as I realized there were very few fathers in Irish literature. . . . I wanted this kid to find that the very idea he thought weak was about his father is his greatest strength — nonviolence. (Carr, “Cry” 11)

この発言からシェリダンは暴力を対抗の手段とするジョーに対し、ジュゼッペの最大の強みである非暴力の善良さをこの映画の重要なメッセージの一つとして捉えていると考える。ジェリーは当初ジュゼッペの反抗しないその姿勢を弱さとして捉え嫌っていたが、ジョーの非道な暴力行為に徐々に反対するようになっていく。ジョーが看守長に火を放ったのに対し、ジュゼッペは刑務官が鳥に餌をやる姿を窓から眺め、時には彼らと談笑し、ジェリーはそんな父について「人の長所をみる父」(01:31:12-01:31:12)と語っている。やがてそんな非暴力と無抵抗に徹した父の強さにジェリーは気づき、この事件の調査を始めた女性弁護士ガレス・ピアースとともに無実を勝ち取るために協力していく。その後も汚名を晴らせず亡くなったジュゼッペに代わり、ジェリーは父のためにも再審活動へ身を投じていく。この変化はジェリーの「私は非暴力で権力に抗議する」(01:53:10-01:53:13)というセリフによく表れている。このことからこの映画は父と息子

という親子関係を絡めながらも、ジョーという IRA の暴力性を強調させる人物を創造し、刑務官に火を放つという架空のシーンを織り交ぜてジュゼッペの非暴力性と対照させ、ジェリーが父の強さに気づくというストーリー要素をつくることによって、非暴力的姿勢への転換や暴力の否認を訴えかけているのだ。

1-5 「父」とは何か—父と子を通してみる英国とアイルランド—

そしてこの映画における父と子というテーマにはアイルランドと英国間の関係も含意されている。Carr はこの映画においてシェリダンが父と子の親密さの中にイギリスとアイルランド間の敵意の寓意的なサブテキストを重ね合わせていると指摘している (Carr, “Jim Sheridan” 35)。またジュゼッペがひ弱な父親として描かれていることについて Carr は以下のように論じている。

The father-son theme is carried through several enriching layers that include the paternalism-tinged political history of England and Ireland and the emasculation of Ireland's fathers by centuries of English occupation (Carr, “*In The Name of the Father*” 73).

またシェリダンもこの父と子のテーマについて以下のように述べている。

Societies and religions are structured around father images. England became a kind of father figure the Irish have been trying to confront for a long time. Certainly England's long dominion over Ireland has undermined the father's authority. (Carr, “Jim Sheridan” 35)

これらの発言から、長年英国の植民地として支配されてきたアイルランドにおいて、宗主国である英国は権力を持った強力な父親的存在であり、それによってアイルランドの父親たちは宗主国に権力を奪われ、父親としての権威が弱体化した弱い存在を強いられ、それが読み取れる。宗主国としての権威を持つ父である英国とその子である植民地のアイルランドという構図が映画の〈父と子〉というテーマに隠されており、またジュゼッペが弱い父親としての印象を視聴者に与えていることから、彼を通して権威を奪われてきたアイルランドの弱い父親像が描かれている。よってこの父と子というテーマにはそうした英愛間の政治史が込められていることがわかる。しかし、一見すると弱い父親として見られるジュゼッペだが、彼には非暴力という最大の強みがあり、映

画ではその重要性を強調して描いている。このことからシェリダンはジュゼッペを通してアイルランドの弱い父親像を払拭するとともに、英国という強大な権力へ立ち向かう手段のための暴力を否認し、紛争における暴力の負のサイクルに終止符を打つことを訴えていると考える。またこの映画のタイトルに含まれている「父」について Hunter は以下のように指摘している。

In fact, in psychic terms, the whole piece is a meditation on sons and fathers, both actual and metaphorical. Certainly one meaning of the title is that the state is the father and in its name are the most horrific things done; the other meaning is that in the name of the father —his own dear, sweet and ultimately respected one — will Gerry seek and achieve some form of redemption for the sins of stupidity, disrespect and callowness. (Hunter 16)

このことからこのタイトルの「父」とは、一つは父親であるジュゼッペを表し、彼の無念の祈りのもとに息子であるジェリーが今この事件の真実を語り、汚名を晴らすという固い信念を表していると同時に、もう一方では国家という強大な権力を表しており、このような恐ろしい冤罪事件や政治行為が英国という父なる国家のもとで平然と行われていたことに対する、国家全体への告発という意味を持っていることを読み取ることができる。以上のことからこの映画のテーマの一つである父と子には英国とアイルランドの関係が背景にあり、その比喩として込められているのだ。

1-6 『父の祈りを』の真意

これらを踏まえて『父の祈りを』には国家のもとに行われた英国警察の過ち、拷問問題の告発、そして父と子というテーマを通して英国とアイルランドの支配と被支配の政治史を背景として、ジュゼッペという人物から暴力の否認と非暴力的姿勢への転換という訴えが込められている。しかしこの映画はそれだけでなく、ガレス・ピアースという弁護士を通して一つの希望的光も与えていると考える。シェリダンと脚本を執筆したテリー・ジョージはこの映画が反英国的にならないようにするためにエマ・トンプソンを高貴な英国人弁護士としてキャストした。Hunter によるとこの英国人人権弁護士のピアースはイギリスの自由主義の象徴であるとされている (Hunter 16)。英国人である彼女を英国家とジェリーらアイルランド人の間に位置する中立の存在として据え、無罪を勝ち取るための重要人物として描くことで、この映画が決して反英映画ではないと主張しているとともに、紛争によって関係が悪化した英愛間において、彼女は 1990 年代から始

まった和平プロセスの架け橋を表しているのではないかと考える。このことから、ピースを本来民主主義国家である英国の自由主義を追求する新たな希望の光として描いていると考える。このように、『父の祈りを』は実話の事件をもとに父と子から英愛関係を描くとともに、英国警察が犯した不正への告発と権力への闘争、そして各登場人物を通して紛争における非暴力的姿勢への転換を描いた作品である。

第2章 『マイケル・コリンズ』でみる独立戦争と北アイルランド紛争

—過去と現在の類似点—

北アイルランド紛争中に公開された『マイケル・コリンズ』(1996)は、公開当時から約70年前のアイルランド独立戦争(1919-1921)を題材としているが、この映画には北アイルランド紛争を彷彿とさせるメッセージが込められている。

2-1 作品概要

この映画は、アイルランドの独立のために戦い、IRAを指揮した実在の政治家マイケル・コリンズの生涯を描いた物語である。1916年の復活祭蜂起の失敗からコリンズが暗殺される1922年までの6年間の中で、英国からの独立を実現するためにいかにして彼がゲリラ戦を指揮・展開していったか、そして英国との交渉を経て英愛条約締結まで至ったのかを、コリンズをアイルランド政治から流血を防いだ英雄的人物として据え、彼の周囲の人間関係を交えながら描いている。

2-2 アイルランド独立戦争

アイルランド独立戦争は第一次世界大戦直後、英国領であったアイルランドが独立を宣言し、英国の鎮圧部隊と戦い、自治を獲得した戦争である。この戦争により今日のアイルランド共和国の前身であるアイルランド自由国が設立されたが、その自由国を帝国自治領とする戦争の講和条約である英愛条約の批准をめぐり、戦争をともに戦ったアイルランドのナショナリスト同士が賛成派と反対派に分かれて対立し、戦争から約一年間もの泥沼の内戦へと突入していった。そしてこの独立戦争はアイルランドの南北分断を決定的にしたものでもあった。もともとアイルランド北東部は連合王国への残留を望むユニオニストが優勢な地域であり、すでに自治政府を設立していたが、後に締結された英愛条約は北アイルランドに離脱の選択権を与えていたため条約締結後北アイルランド政府は自由国からの離脱を宣言した(上野 334)。これによりアイルランドは南部26州と北部6州に分割された。そしてカトリック教会の支配力が強く、プロテスタント住民が流出していったことで民族浄化がなされた南部の自由国に対して、宗派的マイノリティが残留した北部では先述した通りカトリックが不利益を被り続け、それが後の北アイルランド紛争の火種となったのである(小関 304-05)。したがって独立戦争は北アイルランド紛争の原因をつくった戦争でもあり、北アイルランド紛争を彷彿とさせる暴力的抗争であった。またこの戦争では主に警官をターゲットとしたIRAによるゲリラ戦(奇襲攻撃)が多用され、IRAの実質的な総司令官の位置を占め、大きな成果を収めたの

が本作の主人公であるマイケル・コリンズであった。

2-3 公開時の批判

1994年8月にIRAが、同年11月にはプロテスタント系準軍事組織が停戦宣言を行ったことを受け、和平成立への期待が高まったことからこの映画の製作は始まった(三神 24-25)。しかし停戦後もIRAがロンドンで爆破テロを再開するなど政治状況は不安定であり、1996年の映画公開当時、英国では「テロリズム美化」との大批判で保守紙が映画批判の記事に大きく紙面を割いた。またアイルランドの知識層からは映画自体の批判というよりも、映画がIRAを設立したコリンズを英雄扱いすることにより、現在のIRAやシン・フェイン党のアダムズ党首を支持しているように見えることへの批判があり、大論争を巻き起こした(菅 51)。

2-4 過去と現在の類似点

ジョーダンはこの時代にマイケル・コリンズという人物の映画を製作することについて、“I became fascinated with the parallels to the continuing unrest in Northern Ireland, and I think it’s only now-when there is a possibility of a real cessation of violence -that his story can be told”(Merivirta 22)と語っている。このことからこの作品と制作された北アイルランド紛争中の時代には類似性があり、それをもって本作品がこの時代に制作されたと考える。この類似性について明らかとなっていることを分析しながら、『マイケル・コリンズ』が北アイルランド紛争の和平プロセス期に制作された意図についてみていく。

(1) 自動車爆弾の脚色、血の日曜日事件、ブラック・アンド・タンズ

まず一つ目の類似点は自動車爆弾シーンの脚色で示されている。このシーンでは新しく赴任してきたマクブライド警部が乗る車がエンジンを始動すると同時に、コリンズ率いる部隊が仕掛けた爆弾が爆発し、政治家4人が死亡する。しかしコリンズが生きていた当時、自動車爆弾は使用されていなかったことからこの場面は時代錯誤を指摘されている(Merivirta 143)。自動車爆弾は北アイルランド紛争にて多く用いられたテロ行為の一つであり、これらの爆弾テロについて鈴木によると「70年代春から主としてベルファストで、軍事施設、民間施設を問わずに爆弾闘争が始まった」(鈴木 133)とされている。またこの映画の製作が始まったのは1994年のIRAの停戦宣言を受けてだったと先述したが、96年にIRAは停戦破棄し、ロンドンのドッグランドで大きな爆破事件を起こすなど爆破テロは続いており、和平プロセスは簡単に進まない状況だった(上野 398)。自動車爆弾の場面のあるこの映画は一部からは北アイルランドでの暫定派IRAの

活動を促すとの批判があったが、ジョーダン自身も純粹かつ単純な脚色と認めており、北アイルランドを意識的に言及したかは定かではないもの間違いなく批評家からはそのように読まれている(Merivirta 143)。よってこの自動車爆弾のシーンは脚色によって制作当時の状況や北アイルランド紛争の武力闘争を示唆していると考えられる。

二つ目はブラック・アンド・タンズについての類似性である。RIC(王立アイルランド警察)の人員不足による弱体化から、IRA への対処が難しくなったため、1920年1月にRIC へのアイルランド人以外の臨時雇用が開始された。新たに雇用された非アイルランド人は大半が英国人であり、その9割程度が大戦から戻り、雇用が得られずにいた復員兵であった。制服の配給が間に合わず、RIC の制服と陸軍の制服が混じっていたことからブラック・アンド・タンズと呼ばれるようになった(小関 195)。またタンズに加えて1920年7月にはこれもまたほとんどが英国人復員兵からなる2200人規模の補助隊オーグジズがRIC に設置された。この部隊は大戦中に戦功勲章を受けた者が281人も含まれるエリート部隊であり、映画内ではコリンズらによる早朝襲撃で暗殺される。またこのオーグジズは機構上ではRIC の一部であったが、IRA 鎮圧のための独自行動を許され、組織編成も陸軍に準じたものだった。両組織とも警官でありながら駐留軍と行動をともにするなど実態は兵士に限りなく近く、その上兵士に適用される規則も行き届かなかったため暴力を行使できた。このように警官を装う兵士が行使する惨烈な暴力は独立戦争の一大特徴とされている(小関 194-96)。Merivirta はこのブラック・アンド・タンズらの描写は北部の武力闘争の最も有力な比喩の一つであると示唆している。

Shortly after the arrival of the new forces there is an incident with some civilians, which ends with a petrol bomb exploding at the back of the a lorry packed with Black and Tans. This type of action was not uncommon at the beginning of the Troubles in Northern Ireland, and according to McIlory, seems to suggest that the Black and Tans are ‘akin to the violent “B” Special (part-time policeman) who were active in Northern Ireland in the 1920s(Merivirta 145)

ここであげられている B スペシャルズとは、1922年に設立された北部のアルスター独自の補助警察である USC(アルスター特別警察)の部門の一つを指している。USC はほとんどがプロテスタントから成り、制服を着用するフル・タイムの武装警官から成る A、自宅での武器保有を許されたパート・タイムの武装警官から成る B、緊急事態のみに動員される予備警官の C という3つの部門に区分され、とりわけ「暴動鎮圧に名を借りて…組織的にカトリックを虐殺した」(鈴木 101)として悪名高かった B は1970年3月ま

で維持された(小関 214-15)。この B スペシャルズらは、南北分断後も人数が増え続け、アルスター警察もほとんどをプロテスタントが独占していたことから、北アイルランドではプロテスタントによる警察国家が出現した。彼らはプロテスタントとカトリックの暴動においてもプロテスタント寄りの姿勢でいたことから、カトリック住民は不信を抱くようになり、アルスター警察は IRA との衝突やカトリック住民に対する暴力行為を行った。つまり B スペシャルズらは北アイルランドにおけるカトリック弾圧とプロテスタント独裁政治を行ってきたプロテスタントおよびユニオニストにとって重要な手足とも呼べるものだったとされている(鈴木 102-130)。よって映画で描かれるブラック・アンド・タンズと、北部で長年行われ、北アイルランド紛争の発端ともなったカトリック弾圧の中心であった B スペシャルズの類似点から、ジョーダンが南部アイルランドで起こった独立戦争を描いてはいるが、これらの警察組織の類似性を通して北部との関連を見出していると考えられる。

三つ目は 1920 年 1 月 30 日の「血の日曜日事件」と 1972 年の「血の日曜日事件」との類似性である。このシーンはクローク・パーク競技場にて、コリンズらによるオーグジズメンバー 12 人の暗殺の報復として、英国軍の装甲車がゲーリック・フットボールをしていた選手や観客に向けて無差別発砲をした歴史上の 1920 年の「血の日曜日事件」を描いた場面であるが、実際の事件では装甲車ではなく、兵士が銃を持って銃撃した。このシーンと 4 章でも取り上げる 1972 年の北アイルランドでの「血の日曜日事件」との類似性について指摘されている。

It could be argued that the fact that Jordan added an armoured vehicle in the Croke Park scene connects the 1920 Bloody Sunday with another Bloody Sunday, that of 30 January 1972. An editorial in The Dairy Telegraph notes ‘the hideously distorted portrayal of the massacre at Croke Park-drawn, surely, to evoke parallels with Bloody Sunday in 1972’ before demanding the film’s withdrawal from circulation. The visual parallel between armed vehicle in Michael Collins and the one used on Bloody Sunday in 1972 is obvious. (Merivirta 147)

このように現実とは異なる装甲車を用いた脚色などによって、視覚的にも北アイルランド紛争での武力衝突や、1990 年代の状況と 1920 年代の状況の類似性がこの「血の日曜日事件」のシーンには含まれている。この視覚的に視聴者に見せる手法から、ジョーダンは、1920 年に起きた悲劇が今もなお北アイルランドで起こっていることを暗黙のうちに示唆し、観客にそれらを重ね合わせてみることを誘導しているように考える。

以上のシーン別に示される類似性から、独立戦争で引き起こされた暴力が、現在の北アイルランド紛争でも起きており、その暴力性に満ちた歴史がアイルランドでは長年繰り返されているのだということをジョーダンが映画で訴えたかったのではないかと考える。

(2) マイケル・コリンズとジェリー・アダムズ

ジェリー・アダムズとマイケル・コリンズの二人の人物についても類似性がみられる。映画内で用いられる「アイルランド政治から銃を取り除く試み」という重要なフレーズは1990年代当時シン・フェイン党の党首であり、和平プロセスの交渉において重要人物であったジェリー・アダムズの実際の言葉を反映している。実際に和平プロセスが始まるとアダムズは交渉のためにロンドンへ渡ったことなどから、アダムズと英愛条約の協議にロンドンへ渡ったコリンズの比較が一部の人々により行われたとされている(Merivirta 147)。ジョーダンはアダムズがコリンズと同じ道を辿っているのではないかと尋ねられた際に彼は“*It's constant movement in Ireland where anybody who tries to compromise is shot, accused of compromise*”(Merivirta 147)と答えた。この発言からジョーダンはコリンズが理想とした対話での交渉、現実主義を路線とした妥協をすることがアイルランドでは受け入れられてこなかったことを問題としており、北アイルランド紛争の解決に向けて妥協することの必要性を示している。そしてコリンズが成し遂げることができなかった政治からの暴力の追放を、現在進行中である和平プロセスにおいてアダムズが成し遂げることにならざる期待を抱いていると考える。そしてこの映画はコリンズをアダムズのようにアイルランド政治から銃を取り除くことを究極の目標とし、妥協するための現実的な知恵を持った勇敢な人物として描くことでアダムズを暗黙的に支持しているとされている(Merivirta 148)。以下はそのことをふまえたこの映画の意図についての引用である。

Thus the film portrays Collins almost as a model for the men of the Provisional IRA. Also in this sense Jordan's 'Collins seems... to represent what modern Ireland wants to be' as he is made to encapsulate pragmatism and willingness to compromise. (Merivirta 149)

この映画が公開される当時、停戦宣言後も暫定派 IRA によるロンドンでの爆破テロ行為が相次いだことから、この映画が IRA のテロを促すと批判された際に、ジョーダンは“*What the IRA is doing is a million miles away from what Michael Collins was doing — he*

didn't target civilians”(Merivirta 140)と反論している。よって以上の引用のように、コリンズを IRA のモデル像として据え、現実主義を受け入れ、暴力ではなく対話で平和を目指すあり方をジョーダンが訴えていると考える。そしてその姿勢が現代アイルランドを生きる人々が望んでいることだとしている。

2-5 過去を通して現在へ

以上の類似点から『マイケル・コリンズ』とは、コリンズの生涯を通して独立戦争を題材としながらも、過去と同じ道を辿り、流血の歴史を繰り返している現在へ向けて、和平プロセスでの交渉による政治的解決策の選択を訴える映画であると考えられる。またジョーダンは北アイルランド紛争によってアイルランド政治に未だに銃が存在し続けていることに関連して“the film is also an examination of conscience. I think it's just that we should examine the roots of what we are in Ireland, why violence is still a part of the political life of the country”(Merivirta 150-51)と述べている。この言葉から映画にアイルランド政治に暴力性が取り入れられた起源を探り、始まりに立ち返る必要性を込めたことがわかる。したがってジョーダンは『マイケル・コリンズ』に和平プロセスに向けた妥協と政治的解決への転換、そしてアイルランドにおいて政治に暴力が取り入れられた始まりに立ち返ることでそのルーツを検証する必要性を訴え、過去に対処し、これらの暴力の連鎖の歴史を乗り越える重要性を考えることを意図として込めたのだ。

第3章 和平プロセス終盤の『ボクサー』にみる北アイルランド

—ボクシングが導くものとは何か

シェリダンの作品『ボクサー』(1997)は停戦を宣言し、英国政府との和平交渉に入ったIRAが紛争の平和的解決を模索するという問題で内部対立し、IRAの派閥間の緊張を背景に紛争終盤における北アイルランドを主人公ダニーとマギーのラブストーリーを織り交ぜながら描いている。物語はIRAの元テロリストでベルファストでの爆破事件に加わったことから逮捕された主人公のダニーが、14年の刑期を終えて出所するところから始まる。彼はかつてのボクシングのコーチのアイクと遭遇し、ボクサーとして再起を誓うと同時に、元恋人で今は人妻となり、服役中の夫を待ちながら一人息子のリアムを育てるマギーと再会し、彼女への思いを再燃させる。しかしIRAと距離を置き、暴力を否定するようになったダニーはIRA組織の一部にとって煙たい存在となっており、和平に懐疑的な考え方を持つIRAメンバーのハリーなどによってIRA内の政治的対立へ巻き込まれていく。1章と同じシェリダンの作品であるが、1章の『父の祈りを』ではIRAが地域において支配力を持ち、コミュニティ内においても理解されていたのに対し、この映画は北アイルランド紛争の和平プロセスにおいて紛争終結の段階へと突入したことを背景としていることから、コミュニティ内でのIRAの支配力の低下、IRA内部や地域住民が和平締結へ向けて武力闘争を放棄し、変化しようとする姿と暴力からの脱却の難しさが描かれている。

3-1 制作の背景

アイルランドと北アイルランドと英国間では1980年代後半から紛争の終結に向けての努力が進められた。88年にアイルランドではナショナリスト穏健派の社会民主労働党のジョン・ヒュームがナショナリスト急進派のシン・フェイン党のジェリー・アダムズと討議を開始し、テロなどの武力闘争からの脱却を求め、武力闘争の継続は紛争の解決にはつながらないことを説得した(北野 172-73)。また英国では北アイルランド担当相に就任したピーター・ブルックが、後のベルファスト合意の構成要素となる土台作りの取り組みに着手した。1992年、英国にて北アイルランド担当相パトリック・メイヒューのリードのもと、英国政府、アイルランド政府、北アイルランドの各政党による協議が開始され、これは北アイルランド紛争終結に不可欠なIRAの政治部門であるシン・フェイン党の交渉プロセスへの組み入れや武力闘争の停止への大きな一歩となった。その流れとともに80年代後半からナショナリスト急進派の武装組織であるIRAとシン・フェイン党内では武力闘争を再考する動きが生じた。IRAでは英国の治安当局との戦い

が手詰まりとなり、1989年北アイルランドで開催されていた、二度の世界大戦で亡くなった人々の追悼式にて爆弾テロを行い、市民11名が死亡する惨事を引き起こしたことがシン・フェイン党の支持に深刻な打撃を与えた。これらの打撃を受け、IRAは暴力から脱却し、政治的解決へ対応しなければ組織の居場所がなくなりかねない状況に追い詰められていたため、シン・フェイン党内ではアダムズやマーティン・マクギネスなどの指導者層が武力闘争の見直しを主導した。しかし、IRAのメンバーの中では武力闘争を放棄することに強い抵抗を持つ者もあり、IRAを停戦まで引っ張っていくことは容易ではなかった(北野 173-75)。

このような和平プロセスにおけるIRA内の対立が『ボクサー』では時代背景として取り入れられ、物語は進んでいく。この映画を製作した背景についてシェリダンが以下のように説明している。

Then the IRA set off a car bomb in England and that focused my thoughts. "I think violence, taken out of the moral sphere, is a stupid way to solve things. . . . So I thought 'I don't want to endorse this' and maybe I should make the film about someone who fights within the rules. (Dwyer 62)

この引用から、IRAのテロ行為が繰り返される中でシェリダンはその行為を否定する映画を製作することを決意し、この映画を通して既に定められたルールに従って戦う人物を描き、公開当時の北アイルランドに対する訴えを込めたことが考えられる。またこの映画の脚本は、1984年当時ニューヨークにいたシェリダンがテレビでアイルランド系プロボクサーのバリー・マクギガンが世界フェザー級ボクシング選手権で優勝するのを見て、アイルランドのボクサーの脚本を執筆するきっかけとなったとされている。実際に映画内のロンドンの高級クラブでの試合のシーンはマクギガンが1982年にロンドンで行った試合に基づいている(Crowdus 13)。以下はプロテスタントと結婚し、無宗派の旗のもと北アイルランドで戦った南の共和国出身のカトリック信徒であるマクギガンによる引用である。

When I fought, and they realised I was good, it didn't matter where I came from. I was a southerner who fought in the north. It was never an issue. . . . Jim wanted to write that story. I was too sweet and wholesome for the person he wanted to portray, but my wife and I were childhood sweethearts, and you get that in the film with Danny and Maggie (played by Emily Watson). It's not about me, but there are

elements of my life in there. (Hayward 002)

以上のようにボクシングにおいてその選手がどこの出身かということは一切関係なく、そこには国境や出自、派閥を越えた輪が生じていたことが読み取れる。そしてそんなボクシングに焦点を見出し、マクギガンの半生からシェリダンはこの映画の要素を得たとされる。したがってこの映画について“McGuigan doesn't appear in the film, but through him all the themes of the story converge” (Hayward 002) と述べられているように、マクギガンという人物から主人公のダニーは着想を得ており、それと同時に『ボクサー』には公開当時の北アイルランドの現状に対して紛争の暴力的解決ではなくルールに沿った平和的解決の模索を訴えているメッセージが込められていると考える。

3-2 ボクシングの意味

映画内で主要な位置を占めるボクシングには、当時横行していたテロ行為に対する批判や和平締結へ向けて我々に求められる態度の在り方が込められている。ダニーはIRAの活動から身を引きボクサーとしての第二の人生を歩み始める。英国警察から用具の贈与を受け、宗派を問わずにジムを開放する。ボクシングというスポーツは人同士が殴り合うことなどから一見暴力性を連想させるが、シェリダンはこのスポーツについて以下のように発言している。

2人の男が命を懸けて戦い。突然1人の方が“OK、俺が犠牲になるよ”という結果が生まれる。…つまり自分が犠牲になって戦いが終わるわけだよね。そんな意味で、ボクシングというのは、非常に原始的な場所に我々を連れ戻す、人間の根源に関わるものだと僕は考えている。だから北アイルランドの宗教問題を考えた時、プロテスタントだカトリックだという戦い以前に戻れるのはボクシングじゃないか、と。しかもボクシングは“ルールを守って戦う”象徴だからね。そうじゃなくなるのがテロリズムだ。つまり敵に自分のポジションを説得できないものがテロリズムでルールなき戦いには決して勝利はない。…“相手の立場を理解せず、自分の立場を相手に理解させずしての戦争はない。敵を理解すること。それこそが戦略の第一歩である”と。この哲学がないテロリズムでは、結局、皆が負けるしかないよね。(佐藤 74)

この言葉からシェリダンはボクシングとはルールも相互理解も無いテロリズムとは対極にあり、宗派を問わずに一对一の説得と理解という精神的な対話によって勝利が決ま

るものとしている。よってこの映画では宗派問題が深刻化した北アイルランドで横行するルールのないテロリズムに対し、ボクシングは宗派を問わずにルールの下で対等に戦い、相互理解が基となっている、今の状況に必要とされる態度の一つとして位置づけられていると考える。またマクギガンはボクシングについて以下のように述べている。

A boxing ring is a place where you face your fears, and think: how big a man am I really? There are different degrees of ability, but when you get to the highest level you know the guy opposite you is going to be serious and that you've got to face him. (Hayward 002)

ボクシングのリングは恐怖に立ち向かう場所であり、映画の主人公ダニーを演じた俳優デイ・ルイスによるとその恐怖とは“face to face with someone trying to hurt you”(Hayward 002)だという。マクギガンやデイ・ルイスの発言とシェリダンの発言を映画で描かれる北アイルランドでの宗派対立や IRA 内の対立に置き換えて考えると、自分とは反対の立場にいる者と向き合い、その時に最初に生じる恐れを乗り越えた先で理解しあう態度の大切さをボクシングによって訴えていると考える。そしてその態度を身に着けることを戦いにおける基本のルールとし、自分から対話をしようとする真剣な態度を示すことで相手にもそれが伝わり、向き合うことができるようになる。まずはその一步を踏み出す必要性をこのボクシングに込めていると考える。

3-3 登場人物の描写にみる IRA 内部と終結への兆し

また映画で描かれる登場人物やコミュニティの描写には紛争終結へ向けた IRA 内の対立や人々の変化が読み取れる。

(1) IRA 内の描かれ方

刑務所から出所したダニーは、再会したアイクからなぜ IRA なんかにいったのかと尋ねられ、「警察が家々を焼き払い—軍隊が人々を撃ち殺していたんだぞ」(00:31:28-00:31:35)と答える。このセリフは悲惨な状況を目の当たりにしたダニーのような少年らが復讐のために IRA に憧れ、これらの武装グループに入っていくという当時の北アイルランドでよくあった状況を表している。そしてその中には亡くなる者も多かった。酒井によると『『暴力を見る』という経験が生み出す抗しがたい力に突き動かされて、少年たちは武装グループの活動にかかわっていく』(酒井 128)と述べられているように、ダニーのセリフから当時の北アイルランドで実際に暴力や死を目の当たりにした少

年たちが復讐心から IRA へ加入し、暴力行為に加担していくという紛争最盛期の北アイルランドの状況とその暴力の連鎖が読み取れる。

しかし IRA から距離を置き暴力を否定するようにダニーは変わる。そんな彼に苛立ち、和平交渉に反対するハリーはダニーの家に発砲を仕掛け、無宗派で運営するアイクやダニーのジム活動を嘲笑い、爆破テロを仕掛けて交渉を滞らせる行為をする。そんなハリーに対し、マギーの父親であり IRA 幹部のジョーは「過去を葬って未来を考えろ」(01:15:02-01:15:05)と言う。このセリフは和平交渉という新たな段階へと突入した IRA の態度を表す言葉として考えられる。しかしそれに対しハリーは以下のように言い返す。

ハリー. おれにも仲間がいる。くだらん和平なんか受け入れない奴らだ。…
あんたを信じ獄中で餓死した同志もいるんだぞ。なのにダニー・フリンは闘ってきたおれたちの顔に泥を塗っている。(01:15:18-01:15:47)

ここでいう餓死した同志というのは刑務所にて英国政府に対し政治犯的待遇を求めてハンガーストライキ、いわゆるハンスト闘争を繰り広げて亡くなっていったボビー・サンズらを代表とする IRA メンバーたちを示している。ハリーのセリフからは、そうした同志らの死を無駄死にとしたくないからこそ和平を受け入れることは敗北と同じであるという考えが読み取ることができる。またこのハリーという人物に対して監督のシェリダンは“*This man is using the pain of his past to inflict pain on the present and that's basically what I'm against*” (Portman 1) と言及している。このことからシェリダンは、和平プロセスを進めるうえでハリーのような対立する IRA 過激派を非難しており、この人物を通して和平交渉の過程における IRA に内在する賛成派と反対派の対立という一つの問題を描いている。また Portman はこのような人物を通して、自由を擁護しながらも、実際にはテロ行為を行っているという組織に内在する矛盾をシェリダンは見出しているとも指摘している (Portman 1)。

(2) 人々の変化

主人公のダニーへの思いを募らせながらも囚人の妻であり、そして IRA 幹部の父を持つマギーは、周囲から監視された存在として描かれている。大野によると、「IRA の秘密組織を維持し、目的を達成するためには男は命を懸けて戦い、女たちは貞淑かつ忠実な「銃後」の妻としての役割を果たすことが期待されている」(大野 73)とされている。その理由は「囚人の妻の裏切りは組織の秘密の漏洩と分裂を招きかねない危険な事

態だから」(大野 73)とされており、そのことからダニーと親密なマギーは IRA 内で常に監視の対象とされていた。このことはマギーが父親に対して言う「私も囚人よ。父さんの運動のせいでね」(01:19:26-01:19:30)のセリフに表現されていると考える。しかしシェリダンはこのマギーを通して、「囚われた」身から脱した新たな女性を描いたとされている。

IRA に連れ去られるダニーを追うマギーは、すでに“囚われた”状態から脱している。1996 年の総選挙で…『女性の連帯』党が二名の議席を獲得し、それぞれカトリックとプロテスタントの二名の女性議員が誕生したことは、“過去に囚われた”人々ばかりではなくなったこと、和平への動きを担う主体としての女性たちも出現していることを示すものだ…ダニーとマギーのような組織の管理を拒否する強さを持った個人の登場を描くことによって、シェリダン監督は部族間抗争終焉のヴィジョンを提示しようとしたのであろう。(大野 73)

このことから、シェリダンはマギーを通して当時の IRA 内における非常に閉鎖的な囚人の妻がどのようなものだったかを描きながらも、そこから脱していく姿を通して当時の IRA 内部の人々やコミュニティの変化、和平実現への展望を描いていると考える。また人々の変化の描写はマギーやダニーだけでなく、ボクシングジムや試合の場面においても描かれている。アイクとダニーが運営するボクシングジムはカトリックやプロテスタントといった宗派で受け入れを決めない無宗派ジムであり、大会では選手らは宗派を超えて戦っている。また大会の冒頭では、抗争によって亡くなったジムのメンバーの両親を招待し、その子供らに哀悼を捧げる場面があるのだが、そこにはカトリックだけでなくプロテスタントの両親も招待されて共に哀悼を捧げ、両宗派の人々が一体となってダニーを応援している。この場面は 1 章で論じた同じシェリダンの作品である『父の祈りを』においてプロテスタントの描写が無く、また『父の祈りを』の冒頭での乱闘シーンにて IRA が人々を支配し、地域の人々も IRA から目を付けられることを非常に恐れていた描写と比較すると、人々が徐々に IRA の支配から脱しようとしている変化や、和平締結へのプロセスの終盤に沿った和解的表現が込められていると読み取ることができるだろう。このようにこの映画は登場人物を通して、和平交渉の終結へ向けた地域や人々の変化が描かれており、随所の場面からその兆候が表れている。

3-4 ロンドン試合の意味

次にロンドンでの試合での結末について論じていく。先述した通り、このシーンは1982年に行われたバリー・マクギガンのロンドンでの悲劇の試合に基づいており、実際の試合ではマクギガンの対戦相手であったナイジェリア人のアリという選手がこの試合の最中に昏睡状態に陥り、その6か月後に亡くなっている(Hayward 002)。しかし映画でのロンドンの試合はこれをモデルとしているがラストを異なる展開にしており、そこにシェリダンが込めた意図があると考えられる。映画にてダニーはナイジェリア人の対戦相手に一撃を与え、相手は倒れこむ。審判はまだ試合が終わっていないことからダニーに続けるよう言うが、ダニーは「終わりだ」とだけ述べてリングを去るという事実とは異なる結末にシェリダンは変更している。このシーンを変更した意味について、シェリダンは対話の重要性と死へと至らず暴力の放棄を強調していると考えられる。先述したようにボクシングとは相手と対話し、相互理解を要するものである。そしてこれはルールに沿って行われるもので、この対話こそが相手を理解することなく死をもたらすテロリズムや暴力との大きな違いである。このシーンでダニーは相手選手の状況を読み取り、対話を行ったことにより自分を制することができ、死との線引きができた。その姿をハリーは「逃げた」と罵ったが、シェリダンはダニーを通して、対話によって悲劇や犠牲を避けることができ、そうした態度がいかにこの紛争において重要であるかをこの場面を通して訴えているのだ。

3-5 『ボクサー』が投げかける訴え

『ボクサー』に込められた意図は何か。シェリダンはこの映画のメッセージとは何かと問われた際、暴力の無益さを強く攻撃するこの映画について “I think everything’s propaganda” (O’Toole 17) と答え、そのうえで “That the rules of love are deeper than the rules of conflict and hopefully they will win out in the end. That’s what the film is trying to say” (O’Toole 17) と述べている。またシェリダンは映画の最後にはどのような考えを持ち帰ってほしいかと尋ねられた際に、“Just the idea that we have to get past this kind of violence” (Crowdus 15) と語っている。そしてこの映画と彼が訴えるルールについて以下のように言及している。

In a kind of way this film is trying to deal with violence from the inside, . . . It’s about the nature of violence, and it kind of says that violence as a means of settling a problem is a primitive method, and probably not very smart. (Portman 1)

また別のインタビューでは以下のように答えている。

“I wanted to do a story about peace because at some point we have to accept that there are rules for discourse and rules for politics,” Sheridan says. “That implies activating ourselves politically to take on the wrongs and not just saying, . . . That implies activating ourselves politically to take on the wrongs and not just saying, ‘I’m against the IRA. I’m against violence,’ and then doing nothing about it.”
(Glenn 1)

以上の引用から『ボクサー』は、和平プロセス終盤において和平実現を目指すにあたってこれまでの暴力の連鎖を乗り越え、公開当時の北アイルランドのIRA過激派に対し、暴力的解決ではなく政治的なルールを順守し、その上で一方的な意見をぶつけるのではなく相互理解するための態度を身につけることを訴えかけていると考える。そして周囲の人々に向けてもただIRA過激派やその暴力を非難するだけで終わるのではなく、自らが率先して和平に向けて相互理解を示す態度をとっていく必要性をこの映画は投げかけている。そしてそのメッセージを宗派や出自を問わない、相手との対話による精神性を土台としたスポーツであるボクシングと、ダニーやマギー、無宗派ジムを運営するアイクや関係者などの組織の管理から脱し、和平プロセスを歩もうとする新たな人々を代表した登場人物を通して描き、北アイルランド紛争終結へ向けた新たな段階を歩む必要性の訴えこそが『ボクサー』が意味するものである。

第4章 和平締結後の『ブラディ・サンデー』からみる新たな北アイルランド映画のテーマ

1998年のベルファスト合意後に制作公開された『ブラディ・サンデー』(2002)には、これまでみてきた北アイルランド映画とは異なる新たなテーマが込められている。

4-1 作品概要

1972年1月30日の日曜日、北アイルランドのロンドンデリーで北アイルランド公民権協会(NICRA)は、1章にて言及した民兵関連活動の疑いのある人物を公判なしで投獄することを可能とするインターンメントに対する抗議デモ行進を組織した。当初このデモは平穏に進んでいたが、デモ隊に対し、鎮圧のために投入された英国の特殊部隊SASが発砲し、死者13名、負傷者多数を出す〈血の日曜日事件〉が起きた(上野 388)。英軍の説明では、発砲はIRAの銃撃に応じた自衛的なものだったという見解だったが、IRAの銃撃を見た者も、銃声を聞いた者も誰一人いなく、英兵で撃たれた者も誰一人いなかった(鈴木 147)。この事件は北アイルランドの人々に深い傷を残すこととなり、また北アイルランドにおいて平和が実現するはずであった公民権運動から武力闘争、そして紛争への流れを決定的にした出来事でもあった。このような北アイルランド紛争において非常に重要な出来事を描いた『ブラディ・サンデー』は、社会民主労働党(SDLP)議員でNICRAのメンバーであり、この行進を指揮したアイヴァン・クーパーを主人公として、事件当日の一日をドキュメンタリー調の撮影技法で当時に限りなく近く再現された作品となっている。

この事件の直後に英国政府は正確な調査をするためにウィジェリー調査局を設立したが、兵士や指揮官に有罪判決を下すことなく終了し、アイルランドのメディアはこの調査を〈ウィジェリーのごまかし〉と呼んだ(Blaney 114)。その後も英国側は被害者遺族からの調査を求める訴えを無視し続けたが、1998年1月29日に英国首相トニー・ブレアはアイルランド政府からの圧力を受けて事件についての新たな調査を行うことを発表した(Blaney 114)。この調査は相当数の目撃証言を逃したウィジェリーの調査とは異なり、民間人と英国軍両者の証言を入手し、約2500人に聞き取りを行った(Blaney 114-15)。ブレア首相は“*We must all wish that it had never happened. Our concern now is simply to establish the truth, and to close this painful chapter once and for all*” (Kennedy)と述べ、真実を立証することでこの悲劇に終止符を打つことを強調した。

4-2 追悼としての記念的作品

『ブラディ・サンデー』は血の日曜日事件 30 周年を記念して製作され、この映画は〈記念映画製作〉というカテゴリーに分類される(Hanley)。北アイルランドでは 1998 年の聖金曜日協定後に多くの文学作品や映画が北アイルランド紛争を再考し、カトリックやプロテスタントが受けたトラウマを探求してきた(Drong 416)。1994 年の IRA の最初の停戦以来、北アイルランドでは記念碑や歴史的計画への国民的・財政的支援が急増した(Blaney 115)。その中でも血の日曜日は 1972 年以降毎年記念され、行進は小規模で地元のイベントだったものから、大衆の支持により 30 周年目の 2002 年には推定 4 万人が参加し、北アイルランドの歴史の中で最も多くの参加者が集まったパレードとなった(Blaney 115)。このような動きについて Blaney は“The exponential growth and investment in victims and survivors support agencies offers further evidence of the regeneration of historical consciousness in contemporary Northern Ireland”(Blaney 116)と述べている。またドキュメンタリー映画製作者は停戦以来、暴力のトラウマに対処する手段として直接の証言の記録に取り組み、ビジュアルアーティストらも犠牲者の名前を歩道に記録するなどの路上パフォーマンスを通じて紛争後の追悼文化に貢献した(Blaney 116-17)。紛争中は The Troubles(北アイルランド紛争を意味する)がタブーな主題とされていたが、2002 年の血の日曜日 30 周年へ向けて多くのアーティストらが事件の記憶を引き出し、構築することを目的とした記念作品を制作した(Blaney 117)。このような紛争後の追悼文化を背景として、『ブラディ・サンデー』は血の日曜日事件 30 周年の記念作品として製作された。

4-3 制作の背景

この映画の監督であるグリーングラスは英国人であり、この映画について“*For the British, the film is a way of saying way we made these terrible mistakes*”(Sragow 3)と説明している。この引用からグリーングラスはこの映画を通して血の日曜日事件の事実を英国側へ伝え、これまで否定し続けた過ちの責任を認めて受け入れることを促していると読み取れる。その一方で、彼はその事実を描写するにあたって“*What I am trying to do in this movie is create a shared memory, not a contested memory*”(Sragow 3)と語っている。この共有された歴史についてグリーングラスは更に “*I wanted to make a film that created a shared narrative, a story about Bloody Sunday that everybody — British or Irish, Catholic or Protestant — could watch and say is truthful*”(Sutherland 13)と述べている。またこの映画には和解のプロセスも込められている。

Greengrass hopes the movie will be understood as existing outside of the simple

binary oppositions typically imposed on any consideration of events in Northern Ireland. "I don't want it to be a controversial film," he says, "it's not designed to be that. It's designed to be a healing film, a reconciling film, a film that takes the heat once and for all out of this subject by very simply and clearly showing what happened. (Brown 4)

これらの引用から、グリーングラスは英国、アイルランドのどちらかの見解だけに偏ることなく、両者が認めることができる歴史をこの映画で語ることによってこの事件のトラウマを乗り越え、両者の和解を導こうとしたと考える。よって『ブラディ・サンデー』にはこれまでの北アイルランド映画にはなかった追悼、歴史的トラウマへの対処としての真実の探求と歴史の共有、その先での和解というプロセスが込められている。

4-4 映画内での事実の追求

ドキュメンタリー調のカメラワークで撮影された『ブラディ・サンデー』は、物語戦略と視覚的装置によって視聴者をトラウマ的出来事と遭遇させ、知識のある視聴者に歴史を再訪するように誘い、知識のない視聴者には〈過去〉のシーンを目撃するよう促す機能を持っている(Blaney 118)。実際に映画内では、市民にピラを配りながら行進を呼びかけ、デリーの路地を世話しなく駆け巡るクーパーの後を追うように手持ちカメラが動き、その臨場感のある映像で視聴者を実際に 1972 年 1 月 30 日のデリーにいるかのように錯覚させる。また映像はクーパーだけでなく、フォード少将率いる英軍の司令官室、現地に配属されたパラシュート部隊の兵士、デモ行進に仲間らとともに参加しようとしているデリーの青年のジェリーといった 4 人の人物の場面を同時進行的に切り替えて映し、事件全容を英国と北アイルランド、または英軍とデリー市民という両サイドから捉えている。

(1) 事件の描写と責任の追及

映画内ではクーパーと対極にいる人物として軍の作戦司令官のロバート・フォード少将が登場する。映画の冒頭はそれぞれが属する NICRA と英国軍の二つの同時記者会見から始まる。この二人について Blaney は以下のように述べている。

Both characters embody the contrasting political persuasions of their historical counterparts, such that Cooper's heroization and Ford's vilification far exceed their dramatic functions and crystallize extradiegetic political and historical issues.

(Blaney 120-21)

このことから映画内でこの二人を対照的に描いて事件を捉えることで、それぞれの立場が主張され、フォード少将を中傷的に描写することで、これまでアイルランドが求めてきたが無視され続けてきた歴史の真実と、事件に対する英国の責任を追求する試みがこの映画で行われていると考える。

映画内では事件当日の朝、クーパーは行進について英軍に対し「心配ないよ。今日は平和的な行進だ」(00:14:23-00:14:27)と何度も呼びかけ、この行進が決して暴力的でなく平和と人権のための行進であるということをデリーの市民と英軍に対して説明している。一方で英軍側について、鈴木によると、「英軍はその行進をカトリックの居住区に封じ込め、更にカトリック居住区を一掃し、住民の大量逮捕に踏みきる秘密計画をもって待ちかまえていた」(鈴木 146)とされている。実際に映画内でもフォードは地元署の警視正に今日は控えめに行く旨を言っておきながら、作戦において警視正からパラシュート部隊は大げさであることを指摘されると「大量逮捕のためには最良の作戦だ」(00:31:47-00:31:50)と反論している。このことからフォードを始め、軍が初めから強硬姿勢でこのデモ行進に臨んでいたということが描写されている。一方でクーパーはIRAに対し「銃は出すなよ…約束しろ…我々は穏やかに行進をしたいんだ」(00:19:40-00:19:50)と言い、IRA側もそれに対し約束をして応じている。この場面からも強硬姿勢で大量逮捕に意気込む英軍に対して、IRAもクーパーもこの行進は暴動を起こすものではなく、IRA側も決して迷惑はかけないということでした承していたことが描写されている。しかし行進が始まると、デモ隊の一部が変更前の計画で行進の目的地とされていた市役所へ行こうとして英軍が築いたバリケード内へ向かい、隊列が分断し始めたところで事態は急変していく。やがてバリケードが築かれたバリア 14 にて、銃を持つ英軍の挑発に興奮したデモ隊による投石が始まり、フォードはラガン警視正の阻止を求める説得を振り切りゴム弾、催涙ガスの指示を兵士に出す。しかし兵士らはフォードにパラシュート部隊の出動命令を迫り、65 部隊の出動はまだ早いというフォードの待機命令を無視して移動を開始してしまう。このように司令官室と現場の兵士とで大きな行き違いがあったことが描写されている。そして悩んだ末にフォードは突入の指示を出すのだった。その時の兵士らは興奮状態に達し、ゴム弾ではなく実弾を一般の市民にまで無差別に撃ち始める。このように平和的な行進がどのようにして銃撃戦へと変わっていったのかについてグリーングラスは両サイドの視点を徹底して描いている。

しかし実際フォードは英国軍にデモ参加者への発砲を許可したことで責任を問われる人物であるが、この映画ではフォードのみに責任を追及するのではなく、彼の背景に

ある国家の責任として描いている。

Rather than being depicted as the sole architect of the atrocity, he functions as a discursive site, which accommodate allusions to the larger institutional factors contributing to the state's violence. . . .it is noteworthy that rather than commodiously vilifying General Ford for dramatic purposes, his characterization, however imperfectly, alludes to British policy in relation to Northern Ireland. (Blaney 123)

このことから、フォードという人物を通してこの悲劇の責任をフォードではなく彼の背後にいる英国家の責任として映画は告発していることが読み取れる。実際に Blaney はフォードが当時の英国首相の発言に同調するセリフを述べている点も指摘しており (Blaney 122-23)、それによって彼を英国政府の軍事戦略の延長線上として位置づけて描いていると考えられる。このことからこの事件は英国が強いてきた北アイルランドに対する政治的姿勢も物語っており、それら全てが起因して惨劇は起こったものとして考えることもでき、フォードを通して事件に対する英国の責任の重さを追及している。またこの事件が起きた夜に IRA と思われる青年らが建物の中に集まり、怒りと強い意志に満ちた険しい表情で銃を手にする場面のカットがある。そしてその後に記者会見の場面にてクーパーは「イギリス政府に言いたい。あなた方は今日公民権運動を潰し、IRA に大きな勝利をもたらした。今夜この町では多くの若者が IRA に入るはずだ」(01:40:20-01:40:49)と語気を強める。このセリフから、グリーングラスは事件の残虐行為の責任だけでなく、この出来事が IRA の武力闘争に火をつけ、その後の北アイルランド紛争を招いたこと、そして紛争により北アイルランドのみならず英国人を含めた更なる多くの犠牲者が生まれたことへの英国政府の責任を追及していると考えられる。鈴木によると、実際にこの事件後の2月1日に IRA は復讐を誓い、英兵 13 人の殺害を宣言し、その翌日の2月2日には怒り狂った2万人のデモ隊がダブリンの英国大使館を襲い、爆弾を投げ込んで英大使館を焼き討ちした(鈴木 147)。したがって、グリーングラスはこの映画を通して、真実性を持たせる撮影手法で事件全体を事実に沿って描くことで歴史の真実を再訪し、英国政府への追及を行っている。

(2) 軍の内部の描写

しかしこの映画は英国側の悪行のみを描いているのではなく、英国軍の 027 上等兵のロマスによって軍の内部にも焦点をあて、決して軍が一枚岩ではなかったことを描い

ている。ロマスは無線通信士として活動し、サヴィル調査で軍の不法行為について重大な申し立てをした実在の 027 上等兵がモデルであるとされている(Blaney 123)。また Blaney によると事件当日に配置されたパラシュート部隊全員が非武装の民間人への銃撃を容認し、参加した証拠はないとされている(Blaney 123)。映画内でロマスは他の兵士が無差別発砲に興奮している中で嫌悪感を示す表情を見せ、自身の功績を自慢しあう隊員に対し反論している。一通りの銃撃が終わった後に兵士の一人が「アドレナリンがどくどく出た…市民は全員テロリストだ」(01:18:36-01:18:44)と興奮した様子で話し、自身の行動を正当化しようとしているのに対し、ロマスは「誰も銃を持っていなかったのに？」(01:18:46-01:18:49)と言い、軍が犯した一連の残虐行為に対し反論と疑問を持っていることが描写されている。この人物によって描かれる効果を Blaney は以下のように述べている。

By representing alternating representations of the Paras, the film extends the range of its address and, in so doing, dramatizes the complexity of historical forces which culminated in the day of violence (Blaney 124)

したがってこの映画は、英国政府の責任を追及しているものの、軍全体が決して無差別攻撃に賛成だったわけではないという真実をロマスの描写を通して語っていることがわかる。グリーングラスは混沌とした銃撃戦で混乱し、興奮する中での英軍内部の複雑性と実際の 027 上等兵らの証言に沿った歴史的事実を忠実に描写している。

4-5 新たなテーマ：和解

『ブラディ・サンデー』では紛争中にはなかった和解のプロセスが読み取れることは先述したが、これはまず制作過程において読み取ることができる。

(1) 製作における和解

グリーングラスはこの映画を製作するにあたって“My dream with the movie — its mission statement — was to build it on the same pillars as the peace process”(Sragow 3)と語っている。このことから聖金曜日協定後の北アイルランドにおける和解的要素が製作過程に込められていると読み取れる。またこの映画は民間資金と英国、アイルランド政府からの映画資金を組み合わせることで制作された(Sragow 3)。そしてアイルランド南部と北部、カトリックとプロテスタント、イギリスとアイルランドの俳優、そしてこの事件を生き抜いたデリーの人々が出演した(Sragow 3)ことなどから、宗派間の争いが絶えなか

った北アイルランドにおいて地域や宗派を超えた人々の協力によってこの映画は製作された。また英国軍の兵士には本物の元英軍兵士をキャストしたことで映像の信頼性を高め、これはある種事件を追体験するようなプロセスだったとされている(Wherry 3)。グリーングラスはこのようなキャストについて“The dream was, whether you came from London, Derry or Dublin, whether you are Catholic or Protestant, you'd watch the same movie and feel it was truthful”(Sragow 3)としており、映画を通してそれぞれの立場や出身の人々が血の日曜日事件の歴史の真実を共有しあうというプロセスに重きを置いていたのであろう。実際にその撮影現場では和解の場が生まれていたことについて、事件当日に悲劇を目撃し、グリーングラスがこの映画を作るきっかけともなった *Eyewitness Bloody Sunday* (2002) の著者であるドン・マランは以下のように述べている。

The fact that British and Irish people worked together on this movie is what makes it so powerful. . . .the important thing in this case was it created space for dialogue. People from Derry, people who'd been witnesses to Bloody Sunday and some of the families meeting with and sitting down and dialoguing with these former British soldiers. It was as important for them to encounter us as human beings as it was for us to encounter them as human beings. It was an extraordinary process. (Wherry 3)

事件から約 30 年の時が経ち、この映画によって事件を経験した人々や犠牲者の遺族や元兵士、現在を生きる人々が直接会って事件について語り、対話をする機会がもたらされ、それがいかに北アイルランドと英国の人々にとって重要な場であったかがわかる。そして対話をし、歴史の共有をする機会をもたらし『ブラディ・サンデー』を製作したことが、北アイルランドの宗派間や英国とアイルランドにおける和解のプロセスに大きな貢献を果たしたのだ。

(2)理解することの和解的行為

またグリーングラスは映画で事件の内部を描くことで血の日曜日事件についての固定観念を手放し、人々の理解を促すことについて以下のように述べている。

The British soldiers are not portrayed as mindless SS storm troopers. The Protestants of Northern Ireland are not portrayed as bowler-hatted bigots. The

young rioter is not portrayed as a mindless hooligan. It's all about trying to understand what people were really like. That's why I think it's had this effect because if you tell the truth you let go of the stereotype. (Sutherland 13)

グリーングラスは血の日曜日事件について人々がそれぞれの事件の関係者に対し持っていたイメージを払拭し、実際の日撃や事実に基づいた再現や、犠牲者及びこの運動に参加した人々、そして英国軍が実際はどのような人々でどのような思いを持っていたのかを丁寧に描くことで、事件についての正しい理解を促したと考える。これまでの固定観念を手放すことが歴史を正しく捉えるためにも重要であり、グリーングラスは理解を経た先での和解のプロセスへと視聴者を導いたのだ。

また映画の字幕においても視聴者へ和解的行為を促している。グリーングラスはデリー訛りに対する字幕がない理由を尋ねられた際に以下のように答えている。

I didn't want to allow language to continue marginalizing that community. It tends to be the disadvantaged that have the impenetrable accents, and in a sense that dynamic is part of what led to the escalation of the Troubles. Too many British dismissed what was going on in Derry because they had the reflex of thinking, "Oh, the Irish, you can't understand them and they talk too fast." The reality was, the Irish were struggling to make themselves heard. So I felt passionately that when it came to relating the story 30 years later, Derry men and women would tell what they know in their own language, and if the rest of us couldn't understand everything, we'd understand enough. It's an act of reconciliation. (Sragow 3)

あえてデリー訛りに字幕を付けない方法によって、英国の視聴者に対しアイルランド人の言葉に耳を傾けさせ、理解することを促す効果があると考えられる。長年英国から不利な立場を強いられてきたアイルランドだが、血の日曜日事件の再調査の訴えに対して頑なに無視の姿勢を貫いてきた英国に対し、自分たちの言葉で歴史を語るという行為と字幕がないことで聞き取ろうとする姿勢を英国人視聴者に促すことは、両者の間で起きた歴史をともに共有し、その先の相互理解へつながるだろう。このような字幕をつけない手法においても視聴者を和解的行為へと導くという意図があると考えられる。

4-6 追悼、そして和解の『ブラディ・サンデー』

以上のように『ブラディ・サンデー』は血の日曜日事件という北アイルランドの人々

にとってトラウマである辛い記憶の真実を英国、アイルランド両者にとっての共通の歴史として共有することで、歴史の事実を捉えなおし、トラウマを乗り越えることで追悼のプロセスをたどっていると考えられる。そしてその真実を描く中で、人々が事件に対して持っていた固定観念を排除するとともに、この悲劇における英国家の責任の追及も本作品は行っている。しかしこの映画は追及だけでなく、制作過程や描写を通して敵対していた人々との間に相互理解や歴史の共有による和解的行為という、和平後の一段階進んだ英愛関係の修復過程も提供している。したがって『ブラディ・サンデー』は、1、2、3章で述べた紛争中の北アイルランド映画とは異なる、紛争の爪痕を癒すプロセスと、歴史を再訪し、未来へ進むための段階に達した新たな北アイルランド映画として機能しているのだ。

結論

本稿では、北アイルランド紛争とその和平プロセス期においてどのような監督の意図が込められた映画が製作されてきたのか、またその映画の役割やメッセージ性の分析を目的としてきた。分析の結果、ほとんどの映画が英国の保守紙や批評家からは武力闘争を続ける IRA を肯定し、暴力を促す恐れがあるなどの批判の的であったのに対し、実際には扱った全ての作品が登場人物の描写などを通してそれらの暴力を否定し、政治的解決への転換を訴えかけるものだった。そして和平合意前の作品においても、『ボクサー』のような紛争終結が迫った作品では、IRA 離れや宗派間の分裂を乗り越えようとする登場人物などを通して和平締結へと前進しようとするコミュニティ内の変化が描かれており、和平プロセスの流れに沿った作品の変遷があることがわかった。また、『マイケル・コリンズ』のようにアイルランド独立戦争という北アイルランド紛争とは異なるテーマを掲げた作品であっても、過去と現在との類似点を見出し、妥協的解決の必要性を訴えている作品もあり、政治に暴力性が持ち込まれたアイルランドの歴史に対する監督それぞれの異なるアプローチの仕方があることがわかった。そして和平合意後の作品には、これまでの北アイルランド映画とは異なり、英国側に事件の責任追及を行いながらも、英愛間で歴史を共有し受け入れることでの和解や追悼といった、紛争後の英愛関係の回復や人々が紛争で負った傷を癒すための新たなテーマを持つ映画が作られ、同じ北アイルランド紛争映画でも役割や意味が制作された時代によって異なることがわかった。これらの作品は一部の保守派の批判はあったものの、映画祭や現地の人々には評価され、和解や追悼のプロセスを促したが、紛争を経た現在の北アイルランドにおいて、未だに宗派間の対立は根深く、完全に消滅したわけではないということも覚えておかなければならない。

しかしそれでも映画は紛争や当時の状況を映し出し、当事者としての在り方や態度、暴力的手法による解決は何も得ることができないという、北アイルランドだけでなく今現在世界で起きているあらゆる抗争や紛争にも通ずるような訴えを後世に残したと考える。そして今後の課題として、和平合意から 25 年経つ今、北アイルランド映画が残存する宗派対立を乗り越え、どのような方向へと進み、紛争後の社会を映し出していくのかに注目していきたい。

注

1. プロテスタント系英国帰属支持者。
2. アイルランドの自治・独立に反対し、イギリスとの連合を第一義として継続しようとする主張で、ナショナリズムに対立する政治思想の支持者。
3. 北アイルランドの英国への残留を主張する過激組織。後にプロテスタントのテロ組織と化し、1966年に非合法化された。
4. 北アイルランドの独立を求める武力闘争の中心をなすカトリック系住民による過激組織。

引用文献

- Barra, Allen. "Movies Director Is Finding Peace with 'Father' Jim Sheridan's Film Isn't about the IRA; It's about a Father and Son Who Couldn't Connect [Home Edition]." *Los Angeles Times*, Jan 2. 1994, p. 28. *ProQuest*, www.proquest.com/docview/282143884/9288D6B2A83487EPQ/1?accountid=130636
- Blaney, Aileen. "Remembering Historical Trauma in Paul Greengrass's *Bloody Sunday*." *History and Memory: Studies in Representation of the Past*, vol. 19, no. 2, 2007, p. 113-138. *Gale Academic OneFile*, go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=jissen&id=GALE|A171773010&v=2.1&it=r&sid=summon.PDF download.
- Bloody Sunday*. Directed by Paul Greengrass, Paramount Classics, 2002.
- Brown, Mark. "The End of Innocence [At Play Edition]." *Scotland on Sunday*, 20 Jan. 2002, p. 4. *Proquest*, www.proquest.com/docview/326595006/fulltext/1647C690CD85492FPQ/1?accountid=130636.
- Carr, Jay. "Cry from the Heart of Ever-Anguished Irish [Final Edition]." *The Province*. Jan 21. 1994, p. 11. *Proquest*, www.proquest.com/results/322043FB6CF64625PQ/1?accountid=130636.
- . "In the Name of the Father' Merits an Amen [City Edition]." *Boston Globe*. Jan 14. 1994, p. 73. *Proquest*, www.proquest.com/docview/294839197/9D6C174463564863PQ/1?accountid=130636.
- . "Jim Sheridan: A Son of Ireland Tackles a Story of 'Family' Politics [City Edition]." *Boston Globe*. Jan 9. 1994, p. 35. *Proquest*, www.proquest.com/docview/294832619/55686A62CFEC4102PQ/1?accountid=130636.
- Crowdus, Gary. "Getting Past the Violence: An Interview with Jim Sheridan." *Cineaste*, vol. 23,

no. 3, 1998, p. 13-15. *Proquest*, www.proquest.com/docview/204841822/abstract/55112498E50465CPQ/1?accountid=130636. PDF download.

Drong, Leszek. "Doing Justice to the Troubles: Imaginary Reconciliations and Restorative Memory in Post-Agreement Northern Ireland." *Przegląd Kulturoznawczy*, no. 37, 2018, p. 409-425. *Proquest*, www.proquest.com/docview/2235570178/fulltextPDF/FE32284F31ED49BFPQ/1?accountid=130636. PDF download.

Dwyer, Mike. "My Left Hook the Boxer Has Been Gestating in Writer/Director Jim Sheridan's Mind since He Lived in New York in 1984. Michael Dwyer Goes behind the Scenes to Talk to Him, and to Actor Daniel Day Lewis, Who Has Been Training, on an off, for the Film for Three Years [City Edition]." *Irish Times*, 20 Sep. 1997, p. 62. *Proquest*, www.proquest.com/docview/310222957/fulltext/11FCA8337C454098PQ/1?accountid=130636.

Glenn, Whipp. "My Left Hook Daniel Day-Lewis didn't Just Learn How to Throw Punches for His Latest Movie -- He Became *The Boxer* [Final Edition]." *Sun Sentinel*. 12 Jan. 1998, p. 1. *Proquest*, www.proquest.com/docview/389955975/fulltext/29E8FABBB6C3422DPQ/1?accountid=130636.

Grenier, Richard. "In the Name of the IRA -- *In the Name of the Father* Starring Daniel Day-Lewis and Emma Thompson." *Commentary*, vol 97, no. 4, 1994, p. 49-52. *Proquest*, www.proquest.com/docview/195856267/fulltextPDF/ADE3C0A32F2545C6PQ/1?accountid=130636. PDF download.

Hanley, David. "The Representation of Non-Violent Political Activism in *Bloody Sunday* and *Omagh*." *Offscreen*, vol. 16, no. 7, Jul. 2012. *Proquest*, www.proquest.com/docview/2064742607/fulltext/78F361157E0F4CBCPQ/1?accountid=130636.

Hayward, Paul. "Sparring Partners It Was a Brilliant Idea for Barry McGuigan to Teach Daniel Day-Lewis How to Fight for Jim Sheridan's New Film, *The Boxer*. But, as Paul Hayward Reports, the Results Surpass All Expectations." *The Guardian*, 9 Feb. 1998, p. 002. *Proquest*, www.proquest.com/docview/245208480/fulltext/85F28F60FD004AEDPQ/1?accountid=130636.

Hunter, Stephen. "Political Thriller Stirs the Murky Stew of 'Father'-Son Relationships [Final Edition]." *The Sun*. 2 Jan. 1994, p. 16. *Proquest*, www.proquest.com/docview/288638258/15C752A1736E462DPQ/1?accountid=130636.

In the Name of the Fathers. Directed by Jim Sheridan, United International Pictures, 1993.

Kennedy, Janice. "The Sunday Best: It's Relentless and It's Challenging, but Bloody Sunday Is a Reward for Those Who Stay with It, Writes Janice Kennedy [Final Edition]." *The*

- Ottawa Citizen*, 29 Nov. 2002, p. 1. *Proquest*, www.proquest.com/docview/240617227/fulltext/9DEE1D227804B4EPQ/1?accountid=130636.
- Means, Sean P. "In the Name of The Father' Does Justice to Tired Genre." *The Salt Lake Tribune*. Jan 21. 1994, p. 3. *Proquest*, www.proquest.com/docview/288638258/fulltext/DA43A5D917E94570PQ/1?accountid=130636.
- Merivirta, Raita, *The Gun and Irish Politics: Examining National History in Neil Jordan's Michael Collins*, Peter Lang, 2009.
- Michael Collins*. Directed by Neil Jordan, Warner Bros. Entertainment Inc., 1996.
- Nunes, Charlotte. "In the Name of National Security: Torture and Imperialist Ideology in Sheridan's *In the Name of the Father* and Jordan's *Breakfast on Pluto*." *Human Rights Quarterly*, vol. 31, no. 4, 2009, p. 916-933. *ProQuest*, www.proquest.com/docview/204637293/CCABD59C74B4412EPQ/1?accountid=130636. PDF download.
- O'Toole, Fintan. "Ring-ing Enthusiasm a Life-Long Fascination with the Sweet Science and Immersion in the Troubles Led Jim Sheridan to Mix It Up With 'The Boxer'." *New York Daily News*. 4 Jan. 1998, p. 17. *Proquest*, www.proquest.com/docview/313603887/fulltext/B153A157CBBA447CPQ/1?accountid=130636.
- Portman, Jamie. "Irish IRAs Aren't Smiling; Irish Film Director Ruffles the Feathers of Terrorist Supporters with *The Boxer* [Final Edition]." *Edmonton Journal*. 9 Jan. 1998, p. 1. *Proquest*, www.proquest.com/docview/252505551/fulltext/9512B9B52DAE4A4APQ/1?accountid=130636.
- Sragow, Michael. "When Northern Ireland's Streets Ran Red; British Director Greengrass Looks Bloody Sunday Straight in the Eye; Conversations [Final Edition]." *The Sun*, 27 Oct. 2002, p. 3. *Proquest*, www.proquest.com/docview/406540653/abstract/7385973E89EE41CEPQ/1?accountid=130636.
- Sutherland, Claire. "In the Line of Ire [1 First Edition]." *Herald Sun*, 5 Oct. 2002, p. 13. *Proquest*, www.proquest.com/docview/360435647/abstract/A4CBD85AAC5E4A20PQ/1?accountid=130636.
- The Boxer*. Directed by Jim Sheridan, Universal Pictures, 1997.
- Wherry, Aaron. "Sunday's Child: Producer of Bloody Sunday Documentary Remembers the Day [Toronto Edition]." *National Post*, 25 Oct. 2002, p. 3. *Proquest*, www.proquest.com/docview/329982136/fulltext/926615D98329407EPQ/1?accountid=130636.
- 岩見 寿子 他『映画で語るアイルランド：幻想のケルトからリアルなアイルランドへ』論創社、2018年。

- 上野 格 他「第八章 独立から現代へ」「第九章 北アイルランド」『アイルランド史』
上野 格 他編、山川出版社、2018 年。
- 大野 光子「“囚人の妻”をめぐるアイルランドの女性像」『キネマ旬報』1998 年 6 月 1
日号、p. 73。
- 北野 充『アイルランド現代史：独立と紛争、そしてリベラルな富裕国へ』中央公論新
社、2022 年。
- 小関 隆『アイルランド革命 1913-23 第一次世界大戦と二つの国家の誕生』岩波書
店、2018 年。
- 斉藤 修「映画鑑 父の祈りを」『財形福祉』第 20 巻第 5 号、1994 年、p. 50-53。
- 酒井 朋子『紛争という日常：北アイルランドにおける記憶と語りの民族誌』人文書院、
2015 年。
- . 「日常生活における民族紛争と歴史の紛争：北アイルランドの事例から」『21 世紀
倫理創成研究』第 15 号 2022 年、p. 74-76。
- 佐藤 美紀「特集・ボクサー ジム・シェリダン監督、ダニエル・デイ・ルイス、エミ
リー・ワトソン インタビュー」『キネマ旬報』1998 年 6 月 1 日号、p. 74。
- 菅 伸子「映画「マイケル・コリンズ」はテロ美化か」『Aera』第 9 巻第 54 号、1996
年、p. 51。
- 鈴木 良平『IRA(アイルランド共和国軍)：アイルランドのナショナリズム』彩流社、
1991 年。
- 田島 樹里奈「北アイルランド「インターンメント」における制度化された〈暴力〉」
『インターカルチュラル：日本国際文化学会年報』第 14 巻、2016 年、p. 83-92。
- 三神 弘子「映画が物語るアイルランド：『マイケル・コリンズ』と『麦の穂をゆらす
風』をめぐる」『エール』第 35 号、2016 年、p. 21-41。