The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	映画『フィオナの海』にみる〈海〉と〈妖精〉の語り口 : 異界交流、あるいはアイルランド美学の伝統
Author(s)	桑島, 秀樹
Citation	文芸学研究. 2013, 17, p. 1-35
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56988
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

映画『フィオナの海』にみる〈海〉と〈妖精〉の語り口

――異界交流、あるいはアイルランド美学の伝統――

桑島 秀樹

第一章　ジョン・セイルズと「あざらしの島」の物語

米国ニューヨーク生まれの異能の映画監督兼脚本家のジョン・セイルズ(John Sayles, 1950-) は、一九九四年、ヨーロッパ西端の辺境アイルランドの小島を舞台にした「あざらし」と「少女」を中心に据えた映画を制作して世間を驚かせた。『フィオナの海（*The Secret of Roan Inish*)』（米、カラー、一〇二分／撮影ハスケル・ウェクスラー、製作サラ・グリーンおよびマギー・レンジ）(1)である。これは、一九五七年出版のカナダ人女流作家ロザリー・Ｋ・フライによる原作小説 *The Secret of the Ron Mor Skerry* を彼自身が脚色し、映像化を試みたものだった。

１．映画監督ジョン・セイルズ――社会派リアリストの撮った妖精譚――

映像作家としてのセイルズは、インディペンデント系映画制作者として、すでに一九八〇年代初頭には頭角を現していた(2)。レズビアン、ホラー、 ＳＦと多岐にわたるジャンルを悠々と横断して、銀幕はもとより舞台やテレビでも名を知られていた。一九八〇年代後半には、ウェストヴァージニアの炭鉱で一九二〇年に起こった鉱夫虐殺事件――移民差別と労働争議も含む――をあつかった『メイトワン １９２０（*Matewan*)』（一九八七年）、さらに、一九一九年のシカゴ大リーグチーム「ホワイトソックス」にまつわる八百長事件「ブラックソックス・スキャンダル」に切り込んだ『エイトマン・アウト（*Eight Men Out*)』（一九八八年）などを制作し、映画監督としての名を不動のものにした。セイルズにとってこの時期は、政治的・社会的な関心を強く打ち出した「社会派リアリズム」の時代だったといってよい。この傾向は、続く九〇年代にさらに深化を遂げ、いっそうジャーナリスティックな作品群を生みだすことになる。現代社会における「コミュニティ（共同体)」の在り方への問い――とりわけ「都

会」の閉鎖的なそれの孕む本質的問題のあぶり出し――こそ、彼の主題であったといってよい[3]。

まさにこのような一九九〇年代の半ばに、この「社会派リアリスト」のセイルズが、三十数年前に刊行をみた「子ども向け」小説[4]を原作とするケルトのあざらし妖精「セルキー」伝承に取材した作品を、奇しくも世に問うたわけだ。一九四〇年代のアイルランドの孤島を舞台とした少女フィオナ・コネリーをめぐる物語[5]である。セイルズのそれまでの作風に親しんできた人々にとっては、ある意味大きな衝撃であった。

２．映画『フィオナの海』は「子ども向け」の社会派劇か

本稿で分析対象とする『フィオナの海』は、自然豊かな海辺を舞台に動物と少女の交流を描いた、たんなる「子ども向け」映画なのだろうか。結論からいえば、「否」である。

映画の舞台設定が、小説の舞台であったスコットランドから、一九四〇年代のアイルランド西海岸の群島へと――映画のロケ地と場面設定は北西部ドニゴール州の海岸だったのだが――移されたことは、アイルランド島南西部の小島で起こったじっさいの歴史的「事件」と重ね合わせて理解できる。ケリー州ディングル半島先端にあるブラスケット諸島[6]の住民の話だ。ブラスケットの島々では、第二次世界大戦後、一九四〇年代半ばから五〇年代にかけて、都市化の波に乗り遅れた住民たちを、政府の指導のもとに「強制退避（エヴァキュエーション）」――映画のなかでも「忌々しい事件」を象徴する言葉として登場――させるという事態が生ずる。この「エヴァキュエーション」が強要された直接的原因は、一九四六年にある小島で重病人が出たとき医療設備・交通網が整っておらず無為に命を落としたことなのだが、その「強制退避」の意味するところは、もっと人間の実存にかかわるものだったと言えよう。

このような歴史的事実を踏まえたとき、映画『フィオナの海』もまた、その舞台が従来セイルズの扱ってきたような都市空間ではないにせよ、現実の「閉じた共同体」で起こった事件を扱っている点で、まさに「故郷」を追われた人々の「アイデンティティ」をめぐる社会派劇とみることもできる。したがってこの映画の根底にあるものは、一九八〇年代以降のセイルズの映画傾向と相反するものではないし、その連続性のなかでこそ、いっそう深い意味が獲得されるものとひとまず言ってよかろう。

３．木霊する「アイリッシュ・ケルト」の子守歌――アイデンティティの神話的祖型へ

映画の具体的な場面に照らしてこのことを考えてみよう。

映画前半、フィオナの祖父ヒューが暖炉の火をまえに孫娘フィオナに語る「コネリー家」の祖先ショーン少年の話は、「エヴァキュエーション」がたんなる「退避」ではなく、固有言語も奪われた先祖たちが必死に護り抜いた生活圏である「島」からの、すなわち「故郷」からの「強制移住」であることを物語るものである。

「島」にイギリス人教師がやってきて、学校における「英語教育」すなわちアイルランド語の禁止がはじまる。「誇り高き反逆児」ショーンはそれに強く反発する。まさに「島」のコネリー家の矜持だ。ショーンは長じて「フェニアン団」（一九世紀中盤以降、アイルランドの独立と共和国樹立に向け戦った友愛団体）の活動に加わり結局イギリス兵によって処刑されたという。熱く「昔語り」を続ける祖父ヒューはこのとき、ショーンの魂と一体となり激昂し、かつてショーンが発したというアイルランド語（ゲール語）の台詞を、自分のものとして叫びあげる。まさしく「島／故郷」を奪われたヒューの現在の叫びは、「言葉」を奪われた祖先ショーンの悲劇へと木霊していくのである。

また、「黒髪の」――すなわちセルキーの血の濃い――いっぷう変わった（父ジムの従弟でもある）青年漁師、「海と陸のあいだに生きる」タッドが語る一族の始祖の物話も、さらに深くケルトの古層へとわれわれをいざなう木霊となっている（なお、タッドは映画のなかに新たに設定されたキャラクターで、重要な役割を担う）。タッドの語りはコネリー家の「アダムとイヴ」の異種婚姻譚であり、それは「人間」と「動物」の境界を自由に往還する、換言すれば、〈海と陸〉〈天と地〉〈夢と現〉〈死と生〉といった二つの相反世界の異界交流をしめすような「アイルランド的感性」／「アイルランド的想像力」を如実に反映するものであった。フィオナにとっては、貝殻模様の舟型ゆりかごに乗ったまま海へと失踪した（タッドと同じ）「黒髪の」弟ジェイミーにまつわる噂話――《失踪後のジェイミーはコネリー家の遠い祖先以来の血縁関係があるあざらし族に育てられ今も生き続けている》――とも接続するからだ。

タッドはかつて船の仕事で「キリスト教徒なら嫌がる」未開の地へと好んで出掛けて行った男だという。タッドがフィオナに教えてくれた、コネリー家最

初の男リアムとセルキー（あざらし妖精）との通婚物語には、毛皮を隠されてリアムの妻となった「あざらし妖精」の美女ヌアラのしゃべる言葉が、どこか「古代風の響き」をもっていたというエピソードも含まれている。

ここには、イギリスによる言語統制の残響が、もっといえば、カトリック弾圧（一七世紀末から一八世紀初頭に特に強化された「カトリック刑罰法（Penal Laws)」の施行）(7)の残響が重層的に鳴り響いている。そしてそれは、「セルキー」の姿に仮託され、遥か古代のケルト世界への回帰まで連想させる響きをもつ。キリスト教以前の「未開的」「古代的」世界こそじつは人間と動物の境界など存在しない麗しき楽園世界だったのだ、と。これは、文明評価軸をぐるりと反転させる世界観の提示(8)といってもよいかもしれない。

以上が、「社会派リアリスト」セイルズが、映画『フィオナの海』のうちに込めた最も深いメッセージであろう。コネリー家の人々にとって、「ローン・イニッシュ（あざらしの島)」からの「エヴァキュエーション」は、イギリスによる「言語」と「土地」の簒奪の記憶を鮮明に呼び覚ます。さらにそれは、「ケルト」の血と伝統が、キリスト教世界の背後に覆い隠されてしまったことを改めて想起させる事件でもあった。この「エヴァキュエーション」のもつ重大な意味を教えるため、遠い「親類」のあざらしたちは「黒髪の」ジェイミーを海へと「留めおく」ことを選んだのだ――人間にとっては「赤ちゃんの海への漂流／失踪」という禍々しい事件のように見えたわけだが。この強制的な「故郷喪失」は――ファンタジックな神話的語りと交叉しつつ――フィオナたちをいっそう深いアイデンティティの覚醒にまでみちびいていく。

４．セイルズと「アイルランド」との出遭い――製作者レンジとアイルランドの映画振興策

この「ケルト」の血は、じつは監督セイルズのなかにも生きていた。この事実は、映画の分析からすれば、あくまでも外的要因に過ぎない。が、それでもなお､彼のこの映画への思い入れを幾分か理解する手助けとなるかもしれない。ニューヨーク州のスケネクタディ（Schenectady）に生まれたセイルズの家系をたどると、父母は学校の教師だったが、先祖はドイツおよびアイルランドの血を引き、両祖父とも警察官だった(9)、という（当時のニューヨークの警察官や消防士にアイリッシュ系移民が多いのは有名)。この事実から、セイルズのなかに流れるアイリッシュの血が、彼を『フィオナの海』の制作へと駆り立てる

なんらかの原動力になったと想像してもよかろう。

しかし現実には、セイルズが、新たな映画制作の題材として、この「あざらし物語」――一九五〇年代に書かれたロザリー・K・フライの小説――を知るに至った直接のきっかけは、もっと偶発的なものであった。セイルズがその偶然の出会いを語ったのは、一九九五年二月の『アメリカン・シネマトグラファー（*American Cinematographer*）』誌の取材に応えてのことだ。経緯は次の通り。

『フィオナの海』担当プロデューサー（製作者）のひとりマギー・レンジ（Maggie Renzi）は、若い頃この小説を愛読していた。すでに映画人となっていた三〇代になって読み返してみても、やはりひじょうに優れた物語だった。そこである日、このレンジ女史は、きっと「もの凄く素晴らしい映画（terrific movie）になるわ」、とセイルズに勧めたというのである(10)。このマギー・レンジという製作者は、一九八三年の『リアンナ（*Lianna*）』（監督・脚本はセイルズ）以来の仕事仲間であり(11)、『フィオナの海』までに、幾多のセイルズ作品を一緒に手掛けてきた信頼できる人物だった。彼女の熱心な「口説き」によって、本格的な映画制作に向けセイルズの心が動いたことは間違いあるまい。

最後にもうひとつ、撮影のロケ地と物語の舞台がアイルランドとなった重要かつ現実的な要因も述べておこう。カナダ人作家によるスコットランドを舞台とした小説は、セイルズによる映画化に及んで、なぜアイルランドをその舞台として積極的に選びとったのか。

『フィオナの海』は、ハリウッドでの一般的な映画制作資金に比べ、ぐんと低い予算しかつかなかった。この映画は、じつはそのおかげで逆説的にも、アイルランド政府による文化産業振興策に盛られた映画制作優遇措置を存分に享受することができ、優れた撮影スタッフを起用することが可能となった。具体的には、共和党の新政府「フィアナ・フェイル（Fianna Fáil）」――第四代党首チャールズ・ジェイムズ・ホーヒー（Charles James Haughey）による第三次政権（政権は一九八七年～九二年）――が打ち出した「セクション３５」の施行にともなう、一九八七年から一九九三年までの税制優遇策である(12)。当時のアイルランド政府による映画産業に対する優遇政策が、セイルズ作品の舞台（撮影ロケ地および場面設定）をアイルランドへと呼びこんだとしたら、それは偶然のなかの必然としか言いようのない僥倖であった。

念のため付けくわえておけば、スコットランドであれアイルランドであれ、

物語の基層にある「セルキー（あざらし妖精）」伝承[13]は、じつはどちらの地域の沿岸部にも共通のものである。スコットランドからアイルランドへと物語の舞台を変更したとしても、ヨーロッパの辺境に残る「ケルト」世界を描くという意味では、さほどの齟齬は生じない。イギリス諸島における非ローマ圏すなわち「島」のケルト世界を共通基盤とする「辺境」の海岸地帯とその風景は、同種同族の人々が生きた「歴史」の舞台であり、彼らの「記憶」のなかに存する普遍的トポスだったからだ。

第二章　映画『フィオナの海』の構造分析――原作小説との比較および映像の技術的試み

さて以下では、映画『フィオナの海』の固有の存在様態の構造分析――「小説」でなく「映画」としての固有の芸術表現の解明――を試みる。言い換えれば、以下では、映画『フィオナの海』をめぐって、その「技術的な」側面と「美学的な」側面、この二つの面をめぐる芸術哲学的な考究をおこなっていく。

この映画では、子どもや動物あるいは天候や海潮といった簡単にはコントロールできないもの――いわば「荒々しい自然」――を相手にしている。その苛酷な条件を克服するため、この映画の制作現場では、新たな画面づくりへの技術的チャレンジも様々になされた。さらに、この映画は、その深いところで、アイルランド独自の感性文化に根ざすもの、つまりは、「アイルランド美学」を顕著に反映したもの――それは「映画の論理」そのものとも重なる可能性をもつ――がその根底に横たわっている。

『フィオナの海』と「アイルランドの美学」の接点についてはすでに簡単に触れた。鍵となったのは、人間と動物の「異種婚姻譚」に象徴される、相反する二領域を自由に相互横断する往還運動だった。そして、この「異界交流」を下支えするものこそ、まさに「アイルランド的感性／想像力」であった。前章では、「社会派リアリズム」の映像作家としてのセイルズが、「あざらしの島」の物語の背後に、アイルランドの歴史そのものを――イギリスによる弾圧とローマ＝キリスト教による浸食という二重苦の歴史を――重層的に描いたことを強調した。だが、このアイルランドの歴史の重層性と綯い交ぜになるかたちで、じつは「アイルランド美学」が、ある意味「最適な」表現メディアたる「映画」という形態を得て、ここに現出していると言えるのではあるまいか。

映画『フィオナの海』での主題そのものが、じつは奇しくも、「映画の論理」によって紡がれる映画的なるものの本質とぴったり適合する可能性があるのだ。しかし、このことの詳しい解説はまだ先送りしておこう（最終第三章で詳述）。まずは原作小説との比較、そして映像撮影時の技術的工夫、この二点をはっきりさせることを本章での本務としたい。

以下では、映画『フィオナの海』における「脚本づくり」（映像化を念頭においた原作の翻案作業とその意図）と「画面づくり」（撮影時の技術的工夫とその意図）という、二種のメーキングの具体相まで下りてゆき、それらのオリジナリティを明らかにしていこうと思う。こうした作品制作の「現場」にみられる職人的な創意工夫ないしは細部の作り込みこそ、芸術作品としての「映画」を下から支えているものだからだ。そのようなまさしく「アート（技芸）」のうえにこそ、最終章で論じることになる「アイルランド美学」もまた盛られているということである。

１．原作小説と映画の「語り」をめぐる比較――映画化の意図は何か

フライの小説とセイルズの映画を、キャラクター設定の違いという点からまず比較・検討してみよう。なお、ここでの比較は、原作小説の脚本化におけるオリジナリティ究明の作業を意味する。この作業は、『フィオナの海』の監督兼脚本家であったセイルズ自身の意図を探ることにもなるだろう。

フィオナとあざらしの血を引く「海の男たち」の物語へ――原作小説の翻案

原作小説では、フィオナの姓は、マッコンヴィルである。そして、次のような人物たちが出てくる。まずは島のあざらしの族長チーフタン――このあざらしが、フィオナと最初に眼が合いその後最後まで彼女を見守り続ける。祖父母の住む島に戻るフェリーの船員――フィオナが島に到着する前に「あざらしの島」で灯る「謎の光」の噂を彼女に告げる。従兄ローリー少年の母親――祖父母の不在時にはフィオナの面倒をよくみてくれる。だが、セイルズの映画版では、これらの人々の役柄や台詞は完全にオミットされるか、他の主要登場人物の台詞に回収されるかし、独立した人物（およびその台詞）としては登場しない。

たとえば、小説で冒頭から登場するフェリー船員による「あざらしの島」の不思議にかんする語りが、祖父と従兄イーモン（原作ではローリー）の台詞に

回収されるというふうに。最初にフィオナと「交流」するあざらしの族長チーフタンもまた、映画版では、赤ちゃんあざらしに置き換えられ、映画のカメラはしばしばこのあざらしの視線から――すなわち海面すれすれもしくは海中のアングルから――フィオナたちを捉えることになる。

映画で新たに設定されたキャラクターもある。父ジムの従弟、「黒髪の」青年漁師ダッドだ。他の人とは異なる感覚をもつタッドは、まさに島民全員の「エヴァキュエーション（強制退避）」の日に、波にさらわれ海へと消えたフィオナの弟「黒髪の」ジェイミーの生存を、ほとんど唯一最初から確信している人物だ。コネリー家では一世代にひとり「あざらし族」の血が濃い「黒髪」が生まれるという伝説がある。世間から変人扱いされる「黒髪の」タッドを、フィオナは最初から恐れない。

そう、このタッドこそ、祖母の台詞にあるよう、「陸と海のあいだに生きる」人物なのだ。映画がみせる彼は、泳ぐサバを手漕ぎ舟の上から眼で追い、素手でさっと生け捕りにできる、まさに海辺の野生海獣のような男だ。また、原作小説で祖父の語る「島のマッコンヴィル家の始祖」イアン・マッコンヴィルの「セルキー」との通婚譚は、映画のなかでは――リアム・コネリーの話として――この謎めいたタッド青年の「昔語り」に回収され、映画の主要部分をなすことになる。

原作小説では、冒頭からフィオナと祖母との交遊が大きな部分を占めていた。だが、セイルズの映画では、最後の大団円に至るまで、ほとんどの場面でフィオナが深くかかわるのはむしろ、「海」とともに生きることを身上とし、一族の歴史にまつわる「物語」を折々にかたるコネリー家直系の男たち――すなわち「祖父ヒュー」「父の従弟タッド」「従兄イーモン」そして「弟ジェイミー」――のほうだ。これら「海の男たち」への焦点化という事実は、この映画が描き出したいものが、〈海〉と〈妖精〉にまつわる――その重層的歴史とも交叉する――アイルランド的感性であることを強く裏書きしているようにも思われる。

「肝っ玉おっかあ」の系譜――祖母からフィオナまで

映画ではさらに、原作小説の大団円での「冗長さ」が――あざらし族からコネリー家に戻ったジェイミーに語りかけるフィオナの台詞の過剰さが――手際よく切り詰められている。こうした理由から、筆者は、フライの小説よりも、セイルズの映画がもつ簡潔なまとまりの良さ、換言すれば、画面の劇的構成の

鮮明さのほうを買う。

映画での簡潔な大団円の様子を追ってみよう。フィオナとイーモンの秘密裏の改修工事により、すっかり息を吹き返した「あざらしの島」のコネリー一族の浜辺の家。家族全員がジェイミーの生存を確信して、嵐の夜に急きょ皆で島へと戻っていく（映画終盤に祖母テスの抑制した感情が「爆発」して一気にジェイミー生存の確信へと傾くや、その勢いに気おされて家族全員で島に戻る）。

彼らはその激しい雨風のなか、ついにジェイミーをあざらしたちから「取り戻す」ことになる。怖がるジェイミーを海から陸へと押し返したのは、あの日ジェイミーを「奪っていった」あざらしたちだ。おおきく開かれた両の腕のなかへとジェイミーを招き寄せ、ゆっくり駆け寄り、彼を抱いたのは――姉のフィオナではなく――「肝っ玉おっかあ」然とした祖母テスのほうだ（なお、この場面は小説でも同じ）(14)。

人間の家族の一員に戻ったジェイミーは、暖炉の前でフィオナに抱かれ、島に伝わる――コネリー家のセルキーの嫁が伝えた――祖母とフィオナ合作の「海藻スープ」をすする。フィオナ――映画では金髪の可憐な美少女ジェニー・コートニー（Jeni Courtney）が演ずる――もまた、ほんらいこの祖母テスに連なる系譜に属する強い地母神的アイルランド人女性なのだ（小説では「金髪」ではなく「赤毛」と描写されていた）。原作小説では――やや「冗長に」――フィオナは腕のなかのジェイミーにお姉ちゃんぶった世話焼きの文言をあれこれ並べ立てる。だが、ここで、そんな台詞は不要だろう。

セイルズの映画では、彼らが生きるに相応しい場所すなわち「故郷」としての「ローン・イニッシュ（あざらしの島）」の浜辺の家へと帰還した安堵感が満ちる。ちろちろと燃える暖炉の火で、ほの暗いオレンジ色に照らし出されたコネリー一族の人たちの顔。フィオナに抱かれ夢うつつのジェイミーが、最初に人間のことばを話すのは、家族が口にした姉の名「フィオナ……」のひと言だけ。それで十分なのだ。

前述したように、小説から映画への翻案作業のなかで、祖母のキャラクター設定は若干の変更をみている。原作小説の祖母は、その登場の冒頭から、フィオナをはじめ周囲の子どもたちにいつも取り囲まれている慈愛に満ちた母性そのものだ。フィオナがつねにそばに居るのは、この「おばあちゃん」のほうなのだ。しかし映画では、祖母テスは――そうした慈愛に満ちた母性を湛えているように見える巨漢の女性だが――表向きは「消えた」ジェイミーのことを口

にすることもひどく嫌っており、何事にも皮肉っぽく悲観的な癇癪持ちの「保守的な」老婆だ。

けれども、この抑制された映画版祖母のキャラクター設定こそ、大団円での急激な変化――ジェイミーの生存を信ずるや即「島」への帰還準備に取り掛かる――の意味をかえって高めていると見ることもできよう。

映画の大団円で描かれる祖母テスの大胆で骨太な人物造形は、まさにロバート・フラハティ監督の『アラン（*Man of Aran*）』（英、一九三四年）に出てくる漁師の妻にも連なる性質のものであろう。想像をたくましくすれば、若きテスは、ジョン・フォード監督が『静かなる男』で描いたメアリ＝ケイト・ダナハー嬢だったのかもしれない。アイルランドの「辺境」の海と島を撮ったこの人口に膾炙した「ドキュメンタリー」の傑作をセイルズもまた観たにちがいない。アイルランドの「地母神」は、厳しいなかに慈しみと深い愛情を讃える、どっちりとした「肝っ玉おっかあ」でなければならないのだ。さらにこの系譜は、ジョン・ミリントン・シングの演劇『海に騎りゆく人々（*Riders to the Sea*）』（一九〇二年執筆、一九〇四年初演）の――家族の男たち（夫も息子も）をすべて海でなくす――老婆モーリアにまでつながるであろう(15)。

フィオナも、この物語においてはいっけん可憐で儚い、母を亡くした可哀想な少女として表現されている。しかし、その本質においては、じつは一族の血を正統に引く、勝気で物怖じしない強靭な精神と行動力を備えた「ケルト」の女なのだ（フライの小説冒頭にある、彼女の眼と髪の描写もそれを予示する）。「島」に戻ったフィオナもまた、やがてメアリ＝ケイト（『静かなる男』）となり、漁師の妻（『アラン』）となり、最後に祖母テスや老婆モーリア（『海に騎りゆく人々』）のようになる、そうした運命にある。

一族の「生きた記憶」の覚醒、あるいは〈海〉と〈陸〉のあいだに生きる者たち

だが、すでに述べたように、やはりセイルズの映画においては、原作小説以上に、フィオナと海や浜で時をともにするのは、祖母テスよりもむしろ祖父ヒュー――ならびにその他コネリー家の血を引く「海の男たち」――のほうだ。原作小説と比べたとき、祖父そのもののキャラクター設定はそれほど変わっていない。けれども、祖母の出番の「抑制」と相俟って、作品内での役割の比重が増すのは、この祖父のほうである。「海」と深く強く結びついた漁師の祖父ヒ

ュー。「セルキー」との通婚伝説をもつコネリー家の正統の血を引くのも、やはり祖父のほうだ。この祖父ヒューを演ずるのが、アイルランド西海岸の街ゴールウェイ出身で、彼の地の「ドルイド・シアター」の名優ミック・ラリー（Mick Lally）であることもまた、演技と役柄に期待が高まる理由となろう。まさにこの祖父こそ、一族の故地「あざらしの島」を捨て、英国工場街の呑んだくれ労働者になり下がった父ジムが語ってくれない、否、語ることのできない一族の歴史／物語を語るに相応しい語り部なのだ。

映画では、この祖父の「語り」を継ぐ者として、まず父の従弟タッドが、さらにその次の世代として従兄イーモンがいる（ふたたび想像をたくましくすれば、メアリ＝ケイト的な美女となったフィオナは、イーモンが一人前の「海の男」となった暁には結婚するかもしれない）。彼らは、それぞれに「島」の秘密、一族の起源をかたり得る語り部なのだ。むろん、あざらしに育てられ、今や陸にもどった弟ジェイミーは、その伝説を生身で生きるいわば「生き証人」である。当然ジェイミーは将来、一族の歴史を体現した「奇跡」の人物として「語り部」役を担っていく。さらに、おそらく彼は、一族「中興の祖」として、その人生そのものが伝説となる定めをもつ。ジェイミーこそ、あざらしとの共生／結婚の「記憶」を覚醒する存在なのだから。

血の刻まれた「ふるさと」としてのローン・イニッシュ――楽園への帰還の〈夢〉物語

原作小説の最末尾には、物語の冒頭からフィオナをいつも見守ってきた、島のあざらし族の長老「チーフタン」（アイルランド語で「族長」の意）のことが出てくる。このあざらし族の長老は、ジェイミーがフィオナたちコネリー一族のもとへと帰還して安寧のうちに寝静まったあと、小説の原題にもなっている「ロン・モル・スケリー（あざらしの岩礁）」の岩場に登り、フィオナら人間の「親族」が皆ここに集うことを満足げに眺める。

しかし映画版では、このようなチーフタンの設定は割愛をみる。その理由は、コネリー一族の先祖リアムと異種通婚することになる「セルキー（あざらし妖精）」の美女――黒髪の美しいアイルランド人女優スーザン・リンチ（Susan Lynch）が演じる――にまつわる神秘的で美しいイメージを薄めたくなかったからだろう。セルキーは、日本の羽衣天女伝説のように浜辺で自分の皮を脱ぎ、長い巻き毛の黒髪をもつ黒眼の美女ヌアラへと「メタモルフォーゼ（変身）」し、

そこで「美男子」で優しい人間――コネリー家の始祖リアム――と出遭う。映画中盤、タッドがフィオナに語るコネリー家の「創世記」のはじまり。コネリー家最初の女（妻）となった「あざらし妖精」のヌアラは、人間に嫁いでからも、〈海〉と〈陸〉のあいだに生き、日々あざらしやかもめと会話していた、という。彼女がしゃべるアイルランド語は、どこか古代語のような不思議な響きがあった、とも。そして最初の子ども――映画の主人公と同じフィオナという名の女の子――が生れたとき、古い船材を使って海の生き物の彫刻を施した舟型のゆりかごをつくってほしいと言ったというのだ。

この不思議な装飾模様の施された舟型ゆりかごは、代々コネリー家に伝えられた。そして島からのあの「エヴァキュエーション」の日に、幼いジェイミーを乗せ、海へと漂流してゆく。否、「故郷」を棄てていく人間たちから、あざらしたちが自分たちの「子孫」でもある赤ん坊を、ゆりかごごと奪還したのだ。この「ローン・イニッシュ（あざらしの島）」を取り巻く〈海〉こそ、この子が生きるべき場所なのだ、と言わんばかりに。

映画の冒頭も、原作小説と同様、フェリーでアイルランドへと帰ってくるフィオナの映像ではじまる。このシーンは、あざらしの視点から――すなわち海面すれすれの位置から――撮られた象徴的な映像である（〈海〉と〈陸〉のあいだからのまなざしの映像化こそ映画『フィオナの海』の核にある美学と交叉する(16)）。しかし、その後にすぐに、妻すなわちフィオナの母ブリジッドをなくした父ジムの働く都市部の工場――もうもうと蒸気をあげるたくさんのクリーニング機械がやかましく稼働する劣悪な環境――の場面(17)が出てくる。工場のなか父をもとめて彷徨うフィオナの顔は青ざめ病弱にみえる。水蒸気と騒音に溢れる工場内で「父はどこ？」と尋ね歩く少女に、煤けた顔をした工員が、「イン・ザ・パォァブ」と訛った英語で別の方向を指さす。汚れた工業都市は、むろん幼い少女の暮らす場所ではない。が、また、「島」を捨てた父の心を癒してくれる場所でもまたない。ただただ――アイルランドの閉塞感が幾多の男たちをそこへと導いたように――「パブ」で酒びたりになるだけ。馴染みのパブの女店員の声は、酔っぱらって居眠りするジムに、娘をアイルランドの田舎に住む祖父母のもとへと還してやれ、と諭す。

そこからは、『アルプスの少女ハイジ』のような展開。祖父母の住むアイルランドへフェリーで着いた映画のフィオナは、原作以上に快活な姿となって現れる。自分で荷物を背負って、祖父母の住む港を見下ろす丘のうえまでひとり

で登って来る。父と居た工場街での病的な表情とは対照的に溌剌としている。

一族の故郷へ、すなわち自己のアイデンティティを下支えする場所への帰還。ここではわけても、先祖の神秘的伝説と一体となった、あざらしの棲む「海」への帰還こそ主題だといえよう。むろんこの帰還は、同時にまた、アイリッシュ・カトリック弾圧の歴史、さらには、忘れ去られた「ケルト」の遠い記憶を呼び覚ます契機ともなるわけだ。

この映画が描くものは、現実にはけっして戻れない「過去」という「故郷／場所」に対する「郷愁（ノスタルジー）」が産みだす幻の場所であり、あるいはまた、〈夢〉と〈現〉のあいだを往還し得る「メタモルフォーゼ（変身／変容）」へと誘う強力な「想像力」が産みだすリアルな――けれども現実には獲得し得ない――歴史的な「記憶」なのかもしれない。

２．少女・あざらし・海の映画化の技術的課題――撮影の試行錯誤と〈夢〉の映像化

さて、ここまで、フライの原作小説と映画とを比較してきたことで、セイルズ監督がどのようなことに力点をおいて原作小説を再構成し、新たな映像作品へと仕上げていったかがある程度明らかになった。では、フィオナの故郷への帰還の意味を、すなわち、セルキーとの種を越えた血縁的交流という事態を、セイルズ監督はどのような手法と感性をもって映像化しようとしたのか(18)。

以下では、映画のメーキングの「現場」まで下りてゆき、その技術的な画面づくりの創意・工夫の実践を検証してみることにしよう。

「緑」の最も少ないアイルランド映画

『ロサンゼルス・デイリー・ニュース』紙のセイルズ監督へのインタビュー記事にはこうある。「……『フィオナの海』は、アイルランドで撮られた映画のなかで最も緑色の少ない映画かもしれない。セイルズがいうには、『緑色ってコントロールが難しいんだよね。皮膚のトーンに跳ね返っちゃ（bounce）って、あんまりよくないんだ。緑色は、フレームを占有し（take over）かねないし、すこし抑圧的に（oppressive）なっちゃう可能性があるんだよね。時にはうまくいくこともあるよ。仮りにジャングル映画を撮ろうとするんだったらさ』」(19)。

アイルランドを象徴する「記号」的色彩である「緑」の少ない映画は、どのような技術的な画面づくりから実現したのだろうか。緑色なしのアイルランド

映画の画面づくりを、特にカメラワークと照明を司る仕事の現場からみてみたいと思う。ここでは、ときに監督のセイルズ以上に、現場の「職人的」技術者として辣腕をふるった撮影監督ハスケル・ウェクスラーの貢献が際立ってくるだろう（むろん、最終的な「編集」の権利はセイルズにあったにせよ、だ）。

撮影監督ハスケル・ウェクスラーの画面づくり

こうした色彩の問題も含め、われわれは一九九五年に『アメリカン・シネマトグラファー』誌に掲載された撮影監督ハスケル・ウェクスラー（Haskell Wexler, ASC, 1922-）[20]——全米撮影監督協会員——への詳細なインタビュー[21]（監督セイルズへのインタビューも掲載されるが、技術面では撮影監督のウェクスラーによる回答のほうが専門的で、この映画の画面づくりの具体的細部を語っている）を参考に、以下では、少女とあざらしにまつわる〈夢〉の映像化の技巧的秘密をさぐってみたい。

映画『フィオナの海』でセイルズ監督は、「シネマトグラファー」すなわち撮影監督（カメラワークおよび照明の総指揮を担当）として、熟練のハスケル・ウェクスラーを採用する。ウェクスラーとは、炭鉱の虐殺事件に取材した『メイトワン　１９２０』（一九八七年）ではじめてタッグを組んでいた。この『メイトワン　１９２０』によって、ウェクスラーはアカデミー賞の撮影部門でノミネートも経験していた。

『アメリカン・シネマトグラファー』（一九九五年二月）誌に掲載された、撮影監督ウェクスラーへのインタビューから明かされる撮影現場でのメーキング・エピソードは、以下、（A）から（O）にまとめられよう。

（A）子ども・動物・天気・潮汐などへの対応——フィルムの選択：フィルム・ストックを、コダック社製の「５２４５」と「５２９３」に限定した。風景撮影時には、みごとな「肌理（grain）」をもっているので、主に「５２４５」のほうを使用した。場所の奥行感をおおいに出す必要があるときは、「５２９３」を使った。アイルランドでは、新製品の「５２８７」を試験使用することもできた。これは「５２９３」の改良型フィルムで、肌理を犠牲にせず、「影の部分の掘り込み（digging in the shadows）」を可能にした（Carlson, 1999, pp. 185-186）。**（B）低い予算と使用撮影機材における制約**：ハリウッド映画の平

均値からみれば、かなり低い予算だった。大型の「アキラ・クレーン（Akela crane)」や動作再現が可能な「テクノ・クレーン（Technocrane)」、「熱感知カメラ（Ray Beams)」そして「13×1 メートル高倍率ズームレンズ（13 to 1 Zooms)」など普段使っている機材は使えなかった。しかし、セイルズ監督が値引き交渉のすえ借り出してきたこともあり、「プレストン・シャッター速度・口径制御器（Preston Speed Aperture Control)」や「ウィーバー・ステッドマン撮影角度可変器（Weaver Steadman)」などの機材は使えた。この「ウィーバー・ステッドマン」は、「あざらしの島」の家の床を、生きた蟹が這う二〇ショット程度に使用した。この際レンズにプリズムが生じるのを避けるため、まるで掃除機のように、板状の台車に載せカメラを平行移動させながら撮影した(Carlson, 1999, p. 186)。**（C）事前準備――ロサンジェルスで約一週間の機材操作の予行演習のみ**：ウェクスラーは、アイルランドのロケ地に入る前は、ロサンジェルスで約一週間の撮影機材の点検操作だけおこなった。あとは、「カメラ・オペレーター」のスコット・サカモト（Scott Sakamoto）と一緒に、「カスタム・リスト（通関一覧)」作成に取りかかった（Carlson, 1999, p. 186)。**（D）撮影場所の選定――典型的なアイルランドの「緑」の風景ではないロケ地**：従来の「アイルランド映画」でよく登場するような典型的な場所とは違ったところをロケハンした。結果、アイルランド島北西部ドネゴール州の海岸での撮影となった。そこは、「ゴツゴツで荒れた岩場の多い片田舎（rugged, rough, rocky country)」である。セイルズ監督は、脚本を書きながら土地の人々と親交を結ぶため、すでに先に現地入りしていた。セイルズは、潮汐の状態を観察したりして、まさに「昔のドキュメンタリー狂（the old documentary flickers)」のようだった。ウェクスラー自身は、セイルズの考えたロケ場所をただ一緒に見て回るだけでよかった（Carlson, 1999, pp. 186-187)。**（E）撮影レンズ――ほとんどのシーンで望遠レンズを使用**：ほとんどのシーンで、「ズーム（望遠）レンズ」を使用した。具体的には、「18×100 ミリのクック社製ズーム（18－100mm Cooke)」か「25×250 ミリのアンジェニュー社製ズーム（25－250mm Angenieux)」である。なお、塩害を避けるため、撮影中にレンズを着けたり外したりはしなかった。毎日撮影機材のクリーニングを徹底せねばならず、それが骨折りだった（Carlson, 1999, p. 187)。**（F）アイルランドの「緑」の自然風景における光のコントロール**：「緑のうねる丘」・「海」・「空」で、ほぼ全風景が構成されるアイルランドでの光の制御法としては、まさに土地固有の「北緯

高緯度の光（the northern latitude light)」を利用した。ロケ地では、一日に三時間くらい余計に、陽の落ちきらない、ぼんやりと明るい「黄昏時（mystic hour)」を享受することができた。しかし、そのような条件が整わないときは、画面の上部・側面・下部のいずれかにグラデーションをほどこした。しかし、画面全体にわたって「カラーグラデーション・フィルター」を使ったのは、たった一度きりだった（Carlson, 1999, p. 187)。**（G）撮影済みフィルムの現像――ロンドンのテクノカラー社**：撮影済みフィルムの現像は、随時ロンドンのテクノカラー（Technocolor）社が請け負った。ただし、撮影初期の段階で、仕上がったフィルムに白い「斑点（flecks)」が付いてしまっていた。この原因は、新しいコダック社製「５２９３」フィルムとテクノカラー社の乾燥・クリーニング機構の組み合わせの齟齬だった。この問題は「ブラシ・システム」の採用でほぼ解決した。だが、問題が生じた当初は、ロンドンから一日半かけて、テクノカラー社とコダック社双方の社員がすぐにロケ地までやってきて原因究明に当たった。撮影法や機材そのものには何の問題はなかったのだけれど(Carlson, 1999, pp. 188-189)。**（H）撮影カメラの操作は誰がおこなったのか――スコット・サカモトの存在**：ズームアップ撮影時には、たとえば照明の加減をみるためだけに、撮影監督のウェクスラーがカメラを操った。しかし、それ以外の「フレーミング（構図取り／画角決定)」は、ウェクスラー専属の優れた「カメラ・オペレーター」のスコット・サカモトが担当した。ウェクスラーと以前に――ローリングストーンズのビデオ映像づくりで――組んだこともあるイギリス人ポール・エングルフィールド（Paul Englefield）なども、素晴らしい「撮影助手」として活躍した。このエングルフィールドは、「引きの画面が得意な人物（a very good focus puller)」で、注意深く慎重なスタッフだった(Carlson, 1999, pp. 188-189)。**（Ｉ）水上・水中シーンの撮影法――水陸両用ボートからの撮影**：映画の大半が、水上・水中の場面である。これらのシーンの撮影では、主として「カメラ・ボート（camera boat)」が使われた。第二次大戦時に軍用開発された「水陸両用ボート（amphibious vehicle)」たる「ダック(Duck)」を見つけ出し、これを利用した。このボートのメリットは、水中でも陸地でも、潮の満干がもたらすどんなコンディションにも対応できたことだ。ボートに装備するカメラについてはどうだったか。水辺での撮影のあるショットで、セイルズ監督は、あたかもジェイミー少年があざらしの背に乗っているかのように見えることを要求してきた。当初イギリスから借りてきた「アンダ

ーウォーター・カメラ)」でやっていたがうまくいかなかった。代わりに、たまたま見つけた「防水潜望鏡（waterproof periscope)」を採用した。これがすばらしくうまくいった。水陸両用ボートの「ダック」に装備されている腕に、「アリ社製の動画カメラ（the Arri 2)」を取り付け、スコット・サカモトがビデオ画面を見ながらそれをしばしば操った。嵐の海での撮影時には、凍えながら、沈みそうになる「ダック」をなんとか操ることができた（Carlson, 1999, p. 190)。**（Ｊ）撮影監督ウェクスラーのみた監督セイルズ**：『メイトワン１９２０』で組んだとき、ウェクスラーとセイルズ監督のあいだに対立があった。というのは、ウェクスラーはその時代と炭鉱夫たちについて良く知っていたからである。しかし、今回の『フィオナの海』では状況が違った。セイルズのほうが、「アイルランドの歴史」「アイルランドの昔語りの伝統」をよく知っていたからだ。また、監督は予算がひじょうに少ないこともよく承知していた。だから、ベテラン撮影監督のウェクスラーも、セイルズの「従順な召使い（obedient servant)」となるように努めた。『メイトワン１９２０』のときのような「芸術論戦(artistic combat)」にはならなかった。ウェクスラーに言わせれば、セイルズ監督は「とても情感豊かな奴（a very emotional guy)」だ。しかし、今回の映画の撮影時には、セイルズは自分が思っていることをスタッフにはっきりと言い表さなかった。現場ではただ、そのショットが「オーケーだ」、そのように言うだけだった。セイルズ監督はめったに褒め言葉をかけることはなかった(Carlson, 1999, pp. 190-191)。**（Ｋ）セイルズにフィルムの最終編集権――撮影監督の撮ったショットにもハサミ**：『フィオナの海』は、セイルズが実質的に監督・脚本家・映像編集者・製作者をすべて兼ねるというかたちで映画づくりが進んだ。結果、ウェクスラーのようなベテランの撮影監督を起用したならば――すでに優れた技量でピッタリ合う（match）ように撮られているはずだから――通常はやらないような、撮影フィルムの「カッティング編集」が敢行された。セイルズは「僕は、彼女（フィオナ）がここはフレームアウトしてもかまわないと思うんだ」と言って、ウェクスラーの核心的ショットにハサミを入れた時には驚天動地の事態に思われた。しかし最終的には、ウェクスラーも、セイルズの「カッティング編集」能力は素晴らしかった、とひとまず認めている（Carlson, 1999, pp. 191-192)。**（Ｌ）あざらしたちの精神状態への配慮――「あざらしロボット」も使用**：生きたあざらし以外に、「アニマトロニクス(animatronics)」すなわち本物そっくりの「あざらしロボット」をも駆使した。

撮影では、環境変化に応じて、あざらしたちの精神状態をよくすることが大事だったが、それには適切に対応できたと思う。水温や潮汐の状態にも注意を払った。また、スコット・サカモト（カメラ・オペレーター）が、撮影中のあざらしに動揺を与えているように見えたときは、「別のカメラを使うべきだ。そう、もっと静かなやつをだ」というようにウェクスラーが指示を出した（Carlson, 1999, p. 192）。**（M）撮影現場でのスタッフたちの日常生活**：スタッフたちのロケ地での日常については、一般には「アイルランド的酒びたり（Irish-drinking）」生活を思い描くだろう。しかし、じっさいには皆でたくさんの「話（talk）」を交わすことで時を過ごした。特段の論題もなく、ただただ少人数で集まって、ピート（泥炭）のくゆり燃える暖炉の前で話をした。それは「人間存在の再発見（rediscovering human beings）」の経験だったといってよい（Carlson, 1999, p. 192）。**（N）『フィオナの海』制作に参加したウェクスラーの感想と収穫**：①多くの台詞とひじょうに文学的な手触りの「語り（narrative）」の映画だった。②いかなる暴力も――銃ひとつさえ――出て来ない。われわれ現代人がどれほどこの映画で描かれる世界から遠ざかってしまったか、という感慨をもった。③すべて仕上がって劇場で観賞した際、「ストーリーテリングのペース」がそれまで慣れ親しんだものとまったく違っていた。劇場で一緒に観賞していた子どもたちは、とても反応した子どももいたし、まったく反応しない子どももいた。ウェクスラーはこの差異を、ビデオゲームやテレビの及ぼす影響の偏差と考えている。④ロケ地の磁場の強さ、あるいは「場所のもつ雰囲気（the atmosphere of the place）」の影響が大きかった。『フィオナの海』では、場所固有の「アイルランド的なもの（the Irishness）」を感じた、という。ウェクスラーもサカモトもこの映画づくりで得るものが大きく、二人の心的距離も縮まった（Carlson, 1999, p. 192）。**（O）最終版完成後のウェクスラーによる本作への感慨――想像した「完成」と違ったのか**：ウェクスラーは、ときにセイルズのやり方に批判的になった。女の子（フィオナ）が子どもらしくなく、結果的に「生気に欠ける（flat）」「つまらない（boring）」ものになるんじゃないか、と思ったこともあった。じっさい劇場でラッシュを観たとき、それを心配した。ウェクスラーがこうした批判を口にしかけると、セイルズ監督は「これだよ！これでいいんだ（Look, this is the way it should be.）」と応じた。それで、ウェクスラーはふたたび「従順な召使い（obedient servant）」に戻り、それ以上何もいわずにオーケーしたという。ウェクスラーは、セイルズ

監督が勝手に「カッティング編集」したことには腹が立ったが、よくよく考えれば、それは重大な修正でもなかった。したがって、今回の『フィオナの海』にかんしては、セイルズは全般的に良くやったと考えている。しかしながら、やはりウェクスラーが最終的に感じたのは、「畜生め、ジョン！これってお前さんの心の中にあったもの、そのまんまなんじゃないか（Damn it, John, *that's* what you had in mind.)」ということだった（Carlson, 1999, p. 193)。

以上のように、（A）から（O）まで、『フィオナの海』の撮影監督を務めたウェクスラーのインタビュー内容を詳細に追ってみた。低予算や過酷な自然環境での撮影が――それによってアイルランドの産業振興策の恩恵にも浴したのであるが――さまざま技術レヴェルでの創意・工夫から成り立っているのが分かる。むろん、セイルズの「アイルランドの歴史」や「アイルランドの語りの伝統」への造詣の深さに裏打ちされてはいるが、やはりこの映画作品は、撮影スタッフ――特にＨ・ウェクスラーとＳ・サカモト――の確かな「職人技」がなければ撮れなかった映画だったことは明らかである。この作品は、ウェクスラーとサカモトという熟練した撮影技術者の貢献が大きいのだ。それは「海と陸のあいだ」での作業であり、まさしくこの映画の核心的主題を技術的レヴェルで創りだす行為であったといえよう。しかし、セイルズが――（K）でみたように――予算・脚本・フィルム編集をすべて管轄する総指揮官だったとすれば、インタビューの最後に、（O）でみたような熟練撮影スタッフのウェクスラーの厭味たっぷりの物言いも至極当然かもしれない。セイルズは、実年齢で三〇歳近くウェクスラーより若く、この熟練の撮影監督に比べ映画制作実践もまだまだ乏しい「青二才」だったのだから。

ただし、本稿の研究主題とかかわって、ここでほんとうに注目したいのは、現場の実践的な撮影技術者たるウェクスラーらが――技術的な側面を超えて――「人間存在の再発見（rediscovering human beings)」（M）の経験、さらには、「場所のもつ雰囲気（the atmosphere of the place)」（N）やロケ地のもつ「アイルランド的なるもの（the Irishness)」（N）の影響に言及していることである。それは結果として、当然「ストーリーテリング（語り）のペース」（N）の特異性をも導くことになるものだ。

われわれは、水陸両用ボート「ダック」と「防水潜望鏡」を駆使し（Ｉ）、北緯高緯度の「黄昏」の光線を利用する（Ｆ）ことで創りあげられたこの作品

の奥底に――たんなる典型的な「緑」のアイルランドではない――別様のいっそう本源的な固有感性文化の表現を、端的にいえば、「アイルランド美学」の根を、そこに探ってもよいように思う。

以下、最終の第三章では、アイルランド的な感性一般がどのようなものであり、『フィオナの海』の分析を通じて考察してきたものと如何なる点で一致をみるのか、さらに話題をひろげて論じてみたい。結論を先取りすれば、アイルランド的感性とは、ある意味で、「映画」固有の存在様態すなわち「映画の論理」と交叉するような性質をもつものだといえる。スクリーン上をたゆたう光と影による連鎖的明滅運動にも似た「夢うつつ」の存在を造形する美意識ないしは想像力こそ、ここで鍵となる（ただし、筆者による論考――「映画にならない映画」たるジョン・カーニー監督『ＯＮＣＥ ダブリンの街角で』（愛、二〇〇六年）の分析――で見たように、この「アイルランド美学」が「映画の論理」そのものをも超越し、視覚表象そのものの成立さえも拒否するところにまで先鋭化することもある(22)）。

第三章　アイルランド美学の伝統――「あいるらんど」・「ケルトの子守歌」・「装飾写本」

さて、フィオナの一族と「あざらし妖精」をつらぬくもの、アイルランド美学の伝統を、丸山薫の詩「汽車にのつて」、ラフカディオ・ハーン（小泉八雲）のエッセイ「日本海に沿って（By the Japanese Sea)」、そして、中世の装飾写本をめぐる「ケルト」紋様の研究（鶴岡真弓の分析）から跡付けてみよう(23)。

１．オフェイロンの「アイルランド的想像力」――大地に根ざす半神人間の「妖精」

だが、そのまえにまず、「アイルランド的想像力」と「妖精」誕生の関係を明確に論じているように読める――拙稿（『人間文化研究』第三号、二〇一一年掲載）末尾にも引用した――以下の二〇世紀前半期のショーン・オフェイロン（Sean O' Faolain）の言葉をもういちどここに記し、その意義を確認することからはじめたい。

オフェイロン曰く、「かいつまんで言うと、ケルト人は宗教を形成しなかった。彼らの過剰な想像力はこの世界に華々しい半神人間をあふれさせた。彼らはこの世界を昇華したが、超越することはできなかった。彼らの天国観は時間を超越しているが、空間（土地）に根を下ろしている。……想像力だけでは宗教を形成することはできない」（橋本槇矩訳）(24)、と。

ここには、けっして「大地（earths)／この世（this world）／土地（place)」を離れては存在し得ない肉体をもつ人間のもとにある「想像力（imagination)」と、ある種の「不気味かつ聖なるもの」――オフェイロンの言い方では「半神人間（half-mortal beings)」――との接続可能性が、「ケルト人（the Celt)」を主題として説かれている（「ケルト（人)」概念の曖昧さはここでは論じない)。

感性的な造形意識と分かちがたく結ばれる「想像力」が、ここに深くかかわっているとはどういう事態なのか。「ケルト人」のもつ聖性とは、宗教的真理の高みへ飛翔し切ってこの世を完全に「超越し（transcend)」てしまわない。だから彼らの「聖なるもの」への想像力は、ただそれを「昇華＝崇高化する(sublimate)」だけで、地上世界の範囲内に滞留する。そして放縦に氾濫するのである。彼らの天上にある「聖なるもの」は、「時間（time)」を超越するが、「空間／場所(place)」には根をおろしているのだ。

オフェイロンがいう「ケルト人（the Celt)」――ここでは「アイルランド人」とほぼ同義にとってよいだろう――の世界観には、そうした放縦に氾濫する「想像力」が充溢しており、そえゆえに感性的な造形過剰がそこに認められる。別言すれば、アイルランド的感性文化すなわち「アイルランド美学」の核心は、こうした〈時間超越＝空間滞留〉かつ〈想像力の氾濫・充溢〉にあると要約できよう。

こうした「アイルランド美学」の結果として、その感性が「半神人間」的な「妖精」を産み出しつつ、そこに彼らの世界観を象徴する〈領域間存在型〉の運動するトポスが――〈死と生〉〈天と地〉〈海と陸〉といった相反する二領域間の往還を許す空間が――時に応じて「想像力（イマジネーション／ファンシー)」の作用から立ち現われてくる。そう言えるのではあるまいか。さて、オフェイロンがいみじくもこのように規定した「アイルランド的想像力」の姿を、以下種々のイメージの連続体として――それがまさに「映画の論理」と一致するがゆえに――重層的にしめすことで、本稿を締めくくりたいと思う。

２．丸山薫の「あいるらんどのやうな田舎」――未踏の理想郷「あいるらんど」を謳う

丸山薫（1899-1974）
詩「汽車にのつて」（詩集『幼年』四季社、一九三五年、所収）[25]

汽車に乗つて
あいるらんどのやうな田舎へ行かう
ひとびとが祭りの日傘をくるくるまはし
日の照りながら雨のふる
あいるらんどのやうな田舎へ行かう
窓に映つた自分の顔を道づれにして
湖水をわたり　隧道（とんねる）をくぐり
珍らしい顔の少女（おとめ）や牛の歩いてゐる
あいるらんどのやうな田舎へ行かう
（下線強調は筆者による）

戦前から戦後まで活躍した「海」と「船」の詩人・丸山薫は、その初期の詩において、現実には未踏の地であった「あいるらんどのやうな田舎」へ「行かう」と繰り返す。ここに謳われるのは、現実行政区分での「アイルランド国（当時は「自由国」）」ではなく、あくまでも「日の照ながら雨のふる」相矛盾するものが同時に成立するような場所。すなわち、〈夢〉と〈現〉のあいだに存する――いわば「ひらがな書き」のやさしく御伽めかしい――想像の理想郷たるアイルランドなのである。むろん、これは、〈死と生〉〈海と陸〉〈天と地〉〈冬と夏〉といった具合いに、さまざまに変奏が可能である。

詩集『幼年』に付された詩人による「序文」には次のようにある。「これらはいとけなかりしわが詩の日のでんでん太鼓なり／笙の笛のしらべなり」、と。

さらに自身による解説が続く。「これは詩といふものを書き始めた頃（筆者註記 一九二四年頃から詩作開始）の僕の作品からの抜粋である。そのうち十年の歳月のあひだには、少しばかり窄き巷門の数もくぐらなければならなかつたので、幸か不幸か、いまではわが魂に聴えたり映つたりする天の響と色も変つてしまつた。……だから茲では、とり返へしのつかない、ただ郷愁の上にのみ

永久に輝いてゐるやうに見えるあの可哀想な時刻のために、ささやかなこの本を記念しようと思ふ」と。（下線強調は筆者による）

丸山自身の説明にしたがえば、くだんの「汽車にのつて」もまた、一九二〇年代後半頃には書かれていたと考えることができよう。歴史的にみると、一九二〇年代といえば、アイルランドが「自由国」としてイギリスからの独立の道を歩みはじめた時期に当たる。同時にまた、帝国日本の植民地で独立運動が――特に一九一九年三月の朝鮮半島での「三・一運動」など――起こり、植民地政策への見直しを迫られた時期でもある。このような社会情勢を反映し、植民地官僚による欧米視察報告や本土の知識層の書いた時評的雑誌論文のなかにアイルランドへの言及が急激に増加したのはまさにこの頃であった(26)。丸山の触手が「アイルランド」を捕えたのは、こうした当時の社会背景と無縁ではなかったかもしれない。

だが、本稿での検討課題は、詩人・丸山の政治的関心の問題ではない。同時代の世相への目配せはこのくらいにして、丸山作品についての芸術哲学的読解へと戻ろう。「序文」のなかの補足的叙述で注目すべきは、「郷愁」という語である。それは、「とり返しのつかない」「可哀想な時刻」とも照応する。「郷愁」すなわち「ノスタルジー」の語源的含意は、《帰りたくても帰れない場所への思慕にまつわる激しい心の痛み》だ。それが、「日の照りながら雨のふる」「あいるらんど」の含意する場所だったのではないか。

３．ラフカディオ・ハーンの聞いた「ケルトの子守歌」――髪・石・波、連想を誘う渦巻

ラフカディオ・ハーン（Lafcadio Hearn, 1850-1904 ／小泉八雲）
英文エッセイ「日本海に沿って（By the Japanese Sea)」（『知られざる日本の面影（*Glimpses of Unfamiliar Japan*)』ボストン＆ニューヨーク、ホートン・ミフリン社、一八九四年、第二一章第一二節、所収）(27)

「アイルランドには、こういう言い伝えが残っている。夢から覚めたときに、思いだそうとして頭さえ掻かなければ、どんな夢でも思い出せると。しかし、この教えをわすれてしまうと、夢はもう二度と甦らない。……。

実際に、千のうち九百九十九の夢が、むなしくも記憶の彼方へと消えてゆく。

だがまれに、特に旅行中などによくあることだが、普段ない経験のために想像力が妙に刺激を受けているようなときには、さながら現実のことのように、いつまでもまざまざと記憶に残る夢を見ることがある。……浜村（筆者註記　鳥取の日本海岸・浜村温泉）で見た夢こそ、まさしくそんな夢であった。

お寺の境内であろうか。どこか青白い敷石が敷きつめられた広い場所に、薄日が射している。私の前に女がひとりいる。若くもなければ、年がいっている風でもない。……女の顔にどこか見覚えがあるような気がする。そう、そうだ、出雲の女だ。やがて、その女が不気味なものに思えてきた。女の唇は動いているが、目はじっと閉じたままである。私はその女から目が離せなくなった。

すると、その女は、遠い昔からの長の歳月の隔たりを越えて聞こえてくるようなかすかな声で、もの哀しい歌を静かに歌い始めた。その歌を聴いているうちに、私にはケルトの子守歌の記憶がおぼろげながら甦ってきた。女は歌いながら、片手でその長い髪を振りほどいている。すると、そのほどいていた髪がくるくると渦を巻いて、石の上に落ちた。とそのとき、女の髪の毛の色が黒から青にさっと変わった。その日射しのような淡い水色の髪は、くねくねと青いさざ波を立ててうねりながらうごめいている。そして突然、その波がはるか彼方に遠のいたかと思うと、私は女も消えてしまったことに気づいた。そこにあるのは、ただ一面の大海原だけであった。そして空の果てまで、音もなく、長くゆっくりと砕け散る青い波頭が、きらりきらりと光っていた。」（下線強調は筆者による）

ラフカディオ・ハーンのこのエッセイは、父の故地「アイルランドの言い伝え（a Irish folk-saying)」の話から説き起こされ、〈夢〉の話へと続く。とりわけ「普段ない経験（unfamiliar experiences)」すなわち「旅（travel)」――ハーンには「エグザイル（放浪）」と同義だろう――の途中にみる、「想像力(fancy)」が異常に刺激され、「さながら現実のことのように（imaged with all the vividness of real events)、いつまでもまざまざと記憶（recollection）に残る夢」をみた話だ。

まさに丸山薫の詩に描かれた世界――「日の照りながら雨のふる」「あいるらんど」――と響き合う世界観ではないだろうか。ただ、ハーンの場合には、じっさいの日本海を前にするという「想像力（ファンシー／イマジネーション)」

への強い刺激がくわわっている。そう、ハーンの〈夢〉には、リアルで不気味な凄みがさらにくわわっているのだ。

こうした〈夢〉一般にかんする前置きの後、彼のみた具体的な〈夢〉の記述が続く。「寺の境内」「青白い敷石」「出雲の女」。この「出雲の女」は「唇だけ動かし」「眼は閉じている」。誰かは判然としない。女の像はぼんやりとしていて、やがて「不気味なもの（weirdness)」に思えてくる。ある意味で、視覚が利かず聴覚だけ鋭くなった世界だ。女はかすかな声で「もの哀しい歌」を歌い出す。ハーンのうちに「ケルトの子守歌（a Celtic lullaby)」の「おぼろげな記憶（vague memories)」が蘇ってくる。

次の刹那、ぼんやりした〈声〉だけの世界――しかし心に強く不気味に訴えかけてくる状態――から、パッと視覚的イメージが開け、そこで一気に運動性をともなう色彩イメージの連鎖が展開していく。女は歌いながら長い黒髪を振りほどく。「……すると、そのほどいていた髪がくるくると渦を巻いて、石の上に落ちた（it fell coiling upon the stones)。とそのとき、女の髪の毛の色が黒から青にさっと変わった（having fallen, it was no longer black, but blue)。その日射しのような淡い水色の髪は、くねくねと青いさざ波を立ててうねりながらうごめいている（—pale day-blue—and was moving sinuously, crawling with swift blue rippling to and fro）……」。

歌をうたいながら片手で振りほどかれた女の「長い黒髪」は、一気に渦を巻き、スパイラルを重ねながら、「石」――境内の「青白い敷石（pale broad paved place)」だろう――のうえに落ちていく。落ち切ったかと思うや、それは「淡い水色の（pale day-blue)」渦巻く髪へと変わり、海上で「くねくねと(sinuously）青いさざ波（blue ripple）を立ててうねりながら」うごめく波間の渦潮と化す。しかし、これはあくまで〈夢〉でみた光景なのだ[28]。

青系統の色彩の豊かな漸次的変化をともなう、なんという眩暈的な運動イメージであろうか。ここにあるのは、「声の文化」というアイルランド的伝統を基調にしつつ、そこに〈種〉と〈種〉の境界をやすやすと越えて結びついてゆく、連鎖的な「メタモルフォーゼ（変身／変容)」の世界観である。

われわれは、まさにここで、映画『フィオナの海』が〈人間〉と〈あざらし妖精〉との異種婚姻譚を映画化していることを思い出してもよいのではないか。映画『フィオナの海』のもっとも深い美学的な意義はこうしたアイルランドの感性文化と交叉している。むろんセイルズ監督（ならびに撮影監督のハスケル・

ウェクスラー）が、こうした「アイルランド美学」固有の表現に、どこまで自覚的でどこまで成功しているかは別の問題として、だ。

４．装飾写本にみる「中心なき」造形思考、あるいは運動する「ケルトの視角」

オフェイロンの論にくわえ、丸山の詩とハーン（八雲）のエッセイを概観してきたことで、映画『フィオナの海』で描かれたものと「アイルランド美学」との通底性が鮮明になってきたように思う。そこで、この点をさらに補強する強力な補助線として、中世のケルト世界の装飾写本にみられる「装飾的思考」（鶴岡真弓氏による造語）を提示することで、本稿の結びとしたい。

以下、鶴岡真弓『ケルト美術への招待』（一九九五年）[29]から、いくつかの文章（以下の引用Ａ～引用Ｃ）を引用し、ケルト世界の造形意識がいかなるものであったか、さらに深く論及しておきたい。

引用Ａ

「（筆者註記 一九九一年三月～一二月にヴェネツィアで開催された世紀最大規模のケルト展では）『ケルト』の造形美術の本質を観客に視覚化させる独自の展示方法がとられたのである。

巨大なブラック・ボックスと化した広い部屋に、暗闇をつらぬく光の柱が林立している。それが、展示ケースだった。ガラスの筒の『正面』には、すべて大型の拡大鏡が嵌め込まれている。覗きこんでみると、直径一八ミリのケルト貨幣（コイン）があった。そして幅一ミリの戦士の髪の毛が、一挙に数十倍の大きさで蠢き出した。……。

拡大鏡の目となって見ること。この精巧な拡大効果の着想は、『小ささ』のなかに『大きさ』が開く、『ケルト美術の見方』の大原則そのものの展示なのだった。

ケルト美術は、極小のスケールに極大のスケールを現出させる『顚倒の視覚』を創造する。……。

ヴェネツィアの拡大鏡の仕掛けは、そのケルト的視力と無限空間の感覚を、観客が容易に手に入れることができる装置なのだった。」（鶴岡、一九九五年、一九頁―二〇頁）（下線強調は筆者による）

引用Ｂ

「これは現代思想家のドゥルーズの言葉（筆者註記　『千のプラトー』一九八〇年で「ケルト美術」を西欧美術史における「平滑空間」デザインの源泉と指摘）を借りれば、『遠く』から『光学的』にものを見る古典的視覚（つまり遠近法の視覚）に抗い、『近く』から『触覚的』にものを捉えようとする視覚である。装飾美術は万華鏡的な反復的ないし累乗的集合形象を創造する。…… それはまたドゥルーズのいう秩序的な『条理空間』に対する、区切りのない滑らかな『平滑空間』ということができる。中心がないこと、どこまでもずれていく視点の促し。……『指と化した目』のみが触覚できる存在のカオスである。…… 地中海世界の対極にある『北方』『ケルト』は、『平滑空間』の強力なモデルとして登場させられている[30]。」（鶴岡、一九九五年、二二頁―二三頁）（下線強調は筆者による）

引用Ｃ

「次に、（筆者註記　『ダロウの書』のカーペット頁の）第三葉目は大小の入れ子状の渦巻文様のカーペット頁。内に向かう求心的な運動と、外にひらかれていく遠心的な運動が、渦巻の自己分裂と自己増殖に牽引されて展開している。宇宙大の極大（マクロ）なスケールが極小（ミクロ）の渦巻空間に現出するさまは目眩を誘う。……。

第三葉目の『渦巻文様のカーペット頁』[31]はとりわけ不思議な視覚（ヴィジョン）を提示している。西洋の合理的な遠近法に安住する眼を嘲笑するかのように、それは遠心的に遠のいたかと思えば求心的に接近し、この反対の運動を同時に見る視覚（ヴィジョン）を現前させようとする。……。

ケルト美術は、可視的対象の外観を描写し、再現するという安定した視覚を拒んできた。その美術はいずれも、森羅万象が一個の個体性のなかに閉じ込められているのではなく、つねに可変的存在としてあるという世界観を表してきた。」（鶴岡、一九九五年、一九〇頁―一九三頁）（下線強調は筆者による）

引用Ａにみるように、ヴェネツィアでの一九九一年の展覧会での手法に言及しながら、鶴岡は、「ケルト美術」の造形特徴を、「極小のなかに極大をみる」「顛倒の視覚」の創造として抽出する。「顛倒の視覚」とは、がんらいは相矛盾するふたつの領域を往還するような――視覚的表象ないし造形意識にまつわる――運動をともなうデザイン原理のことだ。

そして引用Ｂでは、現代哲学者ジル・ドゥルーズの理論を引き合いに出しながら、ケルト美術のうちに、「光学的な」古典的遠近法の見方とはまったく異なる、「近くから」「触れるように」視る触覚的な「平滑空間（espace lisse)」デザインの原理を指摘していくのである（もともとドゥルーズが精神医学者フェリックス・ガタリとの共著『千のプラトー』(32)のなかで――「条理空間（espace strié)」との対比のもと――「海」や「遊牧民（ノマド)」の原理に触れて規定)。これは、地中海的世界とは対極の「北方」「ケルト」の感性だという。

そして引用Ｃにおいて、鶴岡は――彼女自身がダブリン・トリニティ・カレッジ留学期に熱心に研究したこともある――中世装飾写本『ダロウの書』（紀元後六八〇年頃制作）のカーペット頁（装飾模様が一面に施された頁）の克明ディスクリプションへと向かう。注目されるのは、有名な第三葉「渦巻文様のカーペット頁」である。「求心的な運動」と「遠心的な運動」という相矛盾する方向の運動性が、同時生起する感覚。そして、この「矛盾」から生まれる無限の自己増殖的な力のせめぎ合いのイメージ。これはまた、「反対の運動を同時にみる視覚（ヴィジョン）の現前」という事態でもある。鶴岡によれば、この渦巻装飾は、安定した可視的存在をたえず拒み続ける「森羅万象が一個の個体性のなかに閉じ込められているのではなく、つねに可変的存在としてあるという世界観」を示しているという。

ここまでくれば、異種結婚あるいは異界交流を通じて「メタモルフォーゼ（変身／変容)」する「妖精」こそ、「アイルランド美学」固有の感性文化を形成する主要素であり、したがって、われわれがここまで詳細にあつかってきた、ジョン・セイルズ監督の『フィオナの海』という映画もまた、こうした美学的伝統に棹さす、まさに「アイルランド映画」であるといえるだろう。映画『フィオナの海』とは、たんなる子ども向けの《かわいらしい「子ども」と「あざらし」が登場する、美しい大自然を舞台とした御伽めいたアイルランド映画》というわけではない、ということだ――ただし、筆者は、そのような鑑賞の仕方をいっさい禁じたいとは思っていない（わけても、一〇歳前後のフィオナと同年齢くらいまでの子どもたちが、この映画を愉しく鑑賞する機会に恵まれた場合には)。その子たちが大人になったとき、何度でも、別様の鑑賞をすることは可能であるはずだからだ。

むずびにかえて――二一世紀を生き抜くための「アイルランド美学」

さて「むすび」にかえて、最後にひと言だけ、現代における「アイルランド美学」探究の意義について述べておきたい。映画『フィオナの海』の美学探究の先にあるもの、それは次のようになろうか。

鶴岡真弓による「ケルト」装飾写本の研究の背後には、装飾美術ないし紋様デザインを、人類の「精神史」の展開として読み解く先人たち――たとえばアロイス・リーグルやヴィルヘルム・ヴォリンガーなど――の知見を批判的に読み直し、文明批判のための利器とするという意図があるように思われる。それは、現代フランスの哲学者（ジル・ドゥルーズら）が説く、反＝近代科学的な「近くから」「触覚的に」モノを見る空間意識すなわち「平滑空間」的思考への気づきの決定的重要性を示唆したものでもあった。

われわれは、これをさらに、現代の「脱近代的」ポスト工業化社会における、中心なき〈楕円型思考〉の必要を説くものだと積極的に言い換えてもよいように思う。近代の科学観・文明観の行き詰まりにあえぐわれわれには――ドゥルーズのいう「遊牧民（ノマド）」のごとく――たえず異界を行き来する「メタモルフォーゼ」的感性が不可欠なのだ。つまり、よりよく生きるために、〈ビジネス・シンキング〉だけでなく、もっと――「アイルランド的想像力」に象徴されるような――〈アート・シンキング〉をも駆使せよ、という提言である。

二一世紀をよりよく生き抜くため、筆者はここで、映画『フィオナの海』が示唆しようとしたものを究明しようとした。結果として、そこに「アイルランド美学」を見出したわけである。われわれが本稿でたどったアイルランド的感性文化の〈かたち〉のうちにこそ、鋭い現代文明批判の種子が宿ると信じたい。

付記

本稿は、以下の二つの拙稿の続編である。「アイルランドは〈映画〉になりうるか？――Ｊ・カーニー監督『ＯＮＣＥ　ダブリンの街角で』を哲学する――」（広島大学大学院総合科学研究科・人間文化研究会編『人間文化研究』第二号、二〇一〇年三月、六三頁―七二頁）、「〈アイルランド映画美学〉の構築にむけて――『静かなる男』『ＯＮＣＥ』『アラン』を中心に――」（同編『人間文化研究』第三号、二〇一一年三月、六四頁―八八頁）。

註

(1) 本稿での作品分析には、ＶＨＳビデオ版『フィオナの海』アミューズビデオ（ビスタサイズ、一〇二分、カラー、ステレオ、字幕スーパー版）を使用した。

(2) セイルズは、一九七〇年代から、ロジャー・コールマン率いるインディペンデント映画製作配給会社「ニュー・ワールド・ピクチャーズ」で映画づくりに本格的に着手した。セイルズ作品のなかには――特にコールマンの下で働いたこともあり――刺激的な社会問題や大事件を選択したもので「エクスプロイテーション・フィルム（キワモノ映画）」に分類されるものもある。現在のアメリカ映画界では、セイルズは、フランシス・コッポラ、ウッディ・アレン、スパイク・リーらとならび監督兼脚本家の傑出した例とされている。以上、セイルズにかんしては、スティーヴ・ブランドフォード、バリー・キース・グラント、ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典―映画・映像用語のすべて』杉野健太郎、中村裕英監修・訳、フィルムアート社、二〇〇四年、「インディペンデント映画、インディーズ映画」（三一頁―三三頁）、「エクスプロイテーション映画、キワモノ映画」（四二頁―四三頁）、「脚本家」（八三頁）、「ニュー・ワールド・ピクチャーズ」（二六五頁）、を参照。なお、本書の原著は、Steve Blandford, Barry Keith Grant, Jim Hillier, *The Film Studies Dictionary*, GB: Edward Arnold and USA: Oxford University Press, 2001.

(3) Diane Carson (ed.), *John Sayles: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*, University Press of Mississippi, 1999, Introduction (pp. xiii-xv).

(4) ロザリー・Ｋ・フライの原作小説のテキストとしては、以下のものを使用した。Rosalie K. Fry, *The Secret of Roan Inish (originally titled The Secret of the Ron Mor Skerry)*, New York: Hyperion Paperback, 1995. なお、本書は、セイルズの映画とタイアップした出版物であり、映画場面のスチール写真映像も掲載されている（そのためタイトルも映画版と同じものへと改変されたと思われる）。本書は、Hyperion Paperbacks for Children というシリーズの一冊で、背面には八歳児から一二歳児向けとされている。邦訳には、矢川澄子訳『フィオナの海』集英社、一九九六年、があり、本書の帯には「学校図書館協議会選定図書」の文言も見える。

(5) フライの原作小説では、舞台はスコットランドの北西岸の群島となっている。また、フィオナの姓字もその他の登場人物もセイルズの映画とでは異なる。原作では「フィオナ・マッコンヴィル（Fiona McConville)」という名で（映画は「フィオナ・コネリー（Fiona Connelly)」）、「小柄でほっそりとした一〇歳の少女」という設定。瞳は「休まぬ波濤の灰褐色」、髪は「風にはためく炎のような赤い金髪」。上掲書（Fry, 1995）, p. 1. を参照。

(6) ディングル半島のブラスケットを舞台とした現代日本の小説に、写真家・藤原新也の『ディングルの入江』集英社文庫、二〇〇一年（初版一九九八年）、がある。アイルランドを放浪する写真家の「私」が、かつて――今や無人の――ブラスケットへと漂着して、そこで記憶喪失の女流画家「プーカ」と魂の交感をする

物語。この女流画家は毎日「無人島」を見つめている。なお、藤原には、この小説『ディングルの入江』の舞台であるアイルランドを訪れた際の写真七二枚を収載した写真散文集『風のフリュート』集英社文庫、二〇〇一年（初版は同じく、一九九八年。小説と同時出版）、もある。

(7) 簡便にアイリッシュ・カトック弾圧史を概観するには、波多野祐造『物語 アイルランドの歴史―欧州連合に賭ける「妖精の国」』中公新書、一九九四年。特に、「カトリック刑罰法」については、本書の一二九頁――一三六頁および巻末年表、を参照。国際的にみると、アイルランド近世・近代史における「カトリック刑罰法」研究への取り組みは、ルイス・M・カレン（Louis M. Cullen）名誉教授（ダブリン・トリニティ・カレッジ）とその周辺の「アイルランド一八世紀学会（ＥＣＩＳ）」所属の中堅歴史研究者たちによって、現在でも精力的になされている。たとえば、John Bergin, Eoin Magennis, Lesa NĪ Mhunghaile, and Patrick Walsh (ed.), *New Perspectives on the Penal Laws,* Eigheenth-Century Ireland Special Issue No. 1, Dublin, 2011. は最新の成果である。

(8) こうした「古代」「未開」「野蛮」を積極的に肯定する逆転評価的なものの見方は、「高貴なる野蛮（noble savage)」という一八世紀の「ロマン主義」的風潮のなかで出てくる概念と呼応するかもしれない。こうした「高貴なる野蛮」といった視点からの解釈も含め、現代アイルランド演劇において、支配者による言語統制問題をあつかった作品に、ブライアン・フリール（Brian Friel）の『トランスレーションズ（*Translations*)』（一九八〇年九月、フィールド・デイ・カンパニー初演）がある（戯曲邦訳は、訳者・清水重夫氏の解説とともに、清水重夫、的場淳子、三神弘子訳『ブライアン・フリール（現代アイルランド演劇２）』新水社、一九九四年、一〇七頁――一七四頁、所収）。筆者は、二〇一一年七月二三日にダブリンのアビー・シアターでの『トランスレーションズ』のマチネ公演を観ている。この二〇一一年の夏公演をめぐっては、現地ダブリンで、ユニバーシティ・カレッジ・ダブリン（ＵＣＤ）に滞在中だった及川和夫（早稲田大学）氏ならびに河原真也氏（西南学院大学）、さらに、北アイルランド・アルスター大学に滞在中だった佐藤亨氏（青山学院大学）ら、三人の文学研究者たちと様々に議論する機会を得た。ここに記して感謝したい。

(9) 上掲書（Carson, 1999), John Sayles: Chronology, p. xix. を参照。

(10) 上掲書（Carson, 1999), p. 193. なお、同書（Carson, 1999), pp. 185-198. には、『アメリカン・シネマトグラファー』一九九五年二月号掲載の、David Heuring, “The Secret of Roan Inish Revealed” というインタビュー記事全文が載っており、前半が、撮影監督ウェクスラーへの一問一答、後半が、監督セイルズへのそれとなっている。しかし、セイルズの返答は、ウェクスラーのそれと比べ、あまり専門的説明ではない（第二章後半で詳述）。

(11) マギー・レンジが「製作（プロデュース）」にかかわった、『フィオナの海』制作前後までのセイルズ監督作品は、以下のようなものである。ＳＦ映画『ブラザー・フロム・アナザー・プラネット（*The Brother from Another Planet*)』（一九八四年）、社会派劇『メイトワン１９２０（*Matewan*)』（一九八七年、撮影はＨ・ウェクスラー）、ＴＶダンス映像作品『マウンテン・ビュー（*Mountain View*)』（一九八九年ＰＢＳテレビ放映、セイルズはマルタ・レンジと共同監督）、社会派劇『希望の街（*City of Hope*)』（一九九一年、もうひとりの製作者はサラ・

グリーン）、女性問題劇『パッション・フィッシュ～奇跡の眠る森～(*Passion Fish*)』（一九九二年、もうひとりの製作者はサラ・グリーン）、サスペンス・ドラマ『ボーン・メッセンジャー／真実の囁き（*Lone Star*)』（一九九六年）。

(12) Roderick Flynn and Patrick Brereton, *Historical Dictionary of Irish Cinema Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 17)*, Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2007, pp. 183-184, pp. 328-329.

(13) ケルト世界の「あざらし妖精」伝承のことを考えたとき、幾多の「水の精」（メタモルフォーゼする例も多く人間との「異種通婚譚」もある）との比較も重要となろう。「シレーネ／セイレーン」あるいは「ニンフ」、「ローレライ」など広義の「人魚」伝説との比較もそこに含まれる。ここでは、古代ギリシャのホメロスやプラトンにまで遡って、近代「ロマン主義」文学に登場する「水の精」の系譜をたどった以下の業績を挙げるに留めたい。松浦暢『水の妖精の系譜―文学と絵画をめぐる異界の文化誌』研究社、一九九五年。本書には、わずかながら、アイルランドの人魚「ミディアン・マラ」――肌が白銀色に輝き赤い巻毛が白い胸にからまる――の話が出てくる。飢饉の年に青年が飢えのない海底の都へと引き込まれるもの（ロバート・ブキャナンに同名の詩）。同書（松浦、一九九五年）、一四頁、参照。

(14) 映画版の祖母は、原作小説に比べ―少なくとも終盤まで―感情の抑制のある役づくりがなされている。しかし後述するように、あざらし族の直系子孫ではなくとも、アイルランド的な感性を涵養するのは、やはりいっぽうで、「ケルトの女戦士的」「地母神的」女性である（この系譜は、本文後半で言及）。なお、映画『フィオナの海』の先行研究としては、「ケルト口承文学」の伝統を前提に、社会における女性の位置／在所といった問題を主題とする以下の研究論文がある（本論文は、この映画を「アイリッシュ＝ケルト女性」に仮託した、女性の「インパワーメント」映画だと解釈している）。Emily F. Selby and Deborah P. Dixon, " Between Worlds: considering Celtic feminine identities in *The Secret of Roan Inish*", in: *Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography, Vol. 5, No. 1*, Carfax, March 1998, pp. 5-24.

(15) ロバート・フラハティ監督の『アラン』やジョン・フォード監督の『静かなる男』、そしてジョン・ミリントン・シングの戯曲『海に騎りゆく人々』については、すでに拙稿「〈アイルランド映画美学〉の構築にむけて―『静かなる男』『ＯＮＣＥ』『アラン』を中心に―」（広島大学大学院総合科学研究科・人間文化研究会編『人間文化研究』第三号、二〇一一年三月、六四頁―八八頁）で分析している。併せて参照されたい。

(16) この点については、本章後半で詳述の「画面づくり」（撮影監督ウェクスラーによる）ともかかわる。さらに、最終第三章で詳述する「アイルランド美学」の問題にもつながっていく。したがって、映画冒頭部分の「フィオナのアイルランドへの帰還」のシーンは、映像的にきわめて重要な象徴的意味をもっている。

(17) 映画（および原作小説）では、父ジムの「出稼ぎ」先が何処なのかは明示されていない。フィオナはひとり船に乗り、祖父母の住むアイルランドに戻って来る。したがって、イギリスの――おそらく海に近い――アイリッシュ移民の多い工業都市という見当だけはつく。父ジムのいる工業都市が「匿名」であることで、かえって観る者はそれぞれに移民労働者の多い身近な街を想像するだろう。

(18) 以下本文では触れないので、『フィオナの海』の画面づくりにまつわる、ある種のイメージの採用――他の映画の「引用」という問題――についてひと言いっておこう。具体的には、映画版での「かもめ」の役割の変化である。原作小説におけるフィオナのやさしい友達としての「かもめ」とは違って、映画版では、特に「エヴァキュエーション」の日に、かもめは父ジムらを浜辺で攻撃してくる、狂気を帯びた不気味な存在として表象される（失踪直前のジェイミーの舟型ゆりかごを海に押し出すのも、この「かもめ」）。この緊迫したおどろおどろしい場面の画面づくりは、アルフレッド・ヒッチコックによるサイコ・サスペンス映画『鳥（*The Birds*）』（一九六三年）の引用ともいえよう。じっさい「エヴァキュエーション」とは、土地の住民たち――「親類」としてのあざらしやかもめをも含む――にとっては、「楽園」を追われる禍々しい事件の発生そのものだったのだ。

(19) 上掲書（Carson, 1999), p. 178. なお、同書（Carson, 1999), pp. 177-179. には、*Los Angeles Daily News*（1995 年 2 月 7 日付）紙掲載のセイルズ監督インタビュー記事全文、David Kipen, “Sayles and Service: Prolific Movie Director Tries to Keep His Customers Happy”, 1995. が収録されている。

(20) ハスケル・ウェクスラーは、イリノイ州シカゴ生まれ。ユダヤ系の血を引く現代を代表する撮影監督（シネマトグラファー）。名前の後に付くＡＳＣとは、非営利団体「全米撮影監督協会（The American Society of Cinematographers)」（常時二〇〇名ほどいる会員は招請による）の会員であることを示す名誉称号。なお、この協会（ＡＳＣ）が、月刊誌『アメリカン・シネマトグラファー』を発行する。以上にかんしては、上掲書（ブランドフォードほか、二〇〇四年）の「ＡＳＣ」（四〇九頁―四一〇頁）、を参照。なお、映画制作現場における「撮影監督（cinematographer)」の重要性、ならびに、ウェクスラーの撮影技術者としての熟練度（ウェクスラーは「現代における最も熟練した撮影監督」のひとりとされ、自身で「フィーチャー映画」――一九六九年の『アメリカを斬る』――の監督も担当）については、以下の文献記述を参照。同書（ブランドフォードほか、二〇〇四年）の「撮影、撮影技術、シネマトグラフィ」（一二九頁）および「撮影監督、シネマトグラファー」（一二九頁―一三〇頁）。

(21) 上掲書（Carson, 1999), pp. 185-198. なお、本稿本文で以下特に詳述する撮影監督ウェクスラーのインタビュー部分の参照箇所は、本文中に丸括弧で示す。

(22) 拙稿「アイルランドは〈映画〉になりうるか？――Ｊ・カーニー監督『ＯＮＣＥ ダブリンの街角で』を哲学する――」（『人間文化研究』第二号、二〇一〇年三月、六三頁―七二頁）、を参照。

(23) 以下、本稿最終章における丸山薫の詩、ラフカディオ・ハーンのエッセイ、中世装飾写の美学（鶴岡真弓氏の研究に拠る）の分析は、二〇〇九年七月一七日に開催された、広島・アイルランド交流会第一回例会（於 広島市留学生会舘）における筆者の講演「〈緑〉と〈渦巻〉の聖なる大地―あいるらんど、夢さまざま―」等での配布資料を基礎としている。

(24) オフェイロン『アイルランド――歴史と風土』橋本槇矩訳、岩波文庫、一九九七年、四八頁―五〇頁。原著初版ならびに改訂版は、Sean O’ Faolain, *The Irish*, 1947, (revised edition in 1969). 参照したテキストは、Sean O’ Faolain, *The Irish A Character Study*, Connecticut: Devin-Adair Company, 1979, pp. 17-19. なお、この引用部分の節のタイトルは、The Irish Dualism（アイルランド的二元

世界観）である。

(25) 『丸山薫詩集（現代詩文庫１０３６）』思潮社、一九八九年、三八頁および四一頁―四二頁。

(26) 一九二〇年代・三〇年代の戦前期の日本における――植民地政策と連動した――アイルランド研究の歴史については、最近の斎藤英里氏の諸業績が包括的かつ詳細である。たとえば、斎藤英里「アイルランド・朝鮮類比論――三・一運動後の日本とアイルランド」、法政大学比較経済研究所・後藤治子編『アイルランドの経験―植民・ナショナリズム・国際統合』法政大学出版局、二〇〇九年、三一九頁―三四三頁、を参照。なお、この論考によれば、「国際民主主義論（朝鮮総督府批判）」の吉野作造（1887-1933）、朝鮮総督府官僚であった吉村源太郎（1875-?）と時永浦三（1884 年-?）、「植民学の先駆」札幌農学校出身の新渡戸稲造（1862-1933）と東郷實（1881-1959）、そして東京帝国大学経済学部の矢内原忠雄（1893-1961）らが、それぞれの立場からアイルランド問題を精力的に論じたことが分かる。

(27) Lafcadio Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, with a new foreword by Donald Richie, Tuttle Publishing, 2009, pp. 432-433 (Ch. 21, xii). 原著初版は、Boston and New York: Houghton Mifflin, 1894. 本稿引用は、以下の邦訳書からである。ラフカディオ・ハーン『新編 日本の面影』池田雅之訳、角川ソフィア文庫、二〇〇八年、二〇八頁―二一〇頁。

(28) この「日本海に沿って」のエッセイは、最後に〈夢〉から目覚めた後の描写も続く。ハーンは夜の日本海のほんとうの波の轟きを耳にする。そしてこれは、「ほとけ海」のざわめき、すなわち「精霊たちが潮の流れに乗って帰ってゆくざわめき（the Tide of the Returning Ghosts)」だ、という。上掲書（池田訳、二〇〇八年）、二一〇頁、ならびに、上掲書（Hearn, 2009), p. 433. を参照。

(29) 鶴岡真弓『ケルト美術への招待』ちくま新書、一九九五年、一九頁――九三頁。なお、鶴岡が一九八〇年代末から九〇年代にかけて「ケルト（ないしはアイルランド）ブームの火付役」として颯爽と登場するきっかけとなった書物として、鶴岡真弓『ケルト／装飾的思考』ちくま学芸文庫、一九九三年（単行本初版は、筑摩書房、一九八九年）が挙げられる。

(30) この部分の記述は、鶴岡が、ラテン語福音書装飾写本であり、「アイルランドの至宝」と目される『ケルズの書』（八世紀末～九世紀初頭にスコットランド・アイオナ島もしくはアイルランド・ミース州ケルズにて制作。一六六一年よりダブリン・トリニティ・カレッジ所蔵）の有名カーペット頁（３４ｒ「キリストのモノグラム」）を参照するように指示しながら述べる事柄である。

(31) 以下の記述は、鶴岡により、『ダロウの書』（アイルランド中部ダロウ修道院で六八〇年頃制作。一六六一年よりダブリン・トリニティ・カレッジ所蔵）の３ｖを参照するよう指示されている。

(32) ジル・ドゥルーズ、フェリック・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一、小沢秋広、田中敏彦、豊崎光一、宮林寛、守中高明訳、河出書房新社、一九九四年、第一四章「平滑と条理」（五二九頁―五五六頁）、を参照。原書は、Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris: Éditions de Minuit, 1980. 当該頁の記述を正確に追うと、「平滑（滑らかな）空間（espace lisse)」と「条理（区分された）空間（espace strié)」という対比が、即「遊牧民（ノマド）空間」と「定住民空間」

に置き換えられる。またここでは、キルティングの歴史に擬えられ、「刺繍」から「パッチワーク」への移行を、条理空間から平滑空間への移行とみる視点がある。平滑空間の原型は「海」という見解もみえる。なお、鶴岡がケルト美術に関連して言及するのは、「芸術意思」概念をもちいて古代装飾美術論を展開したアロイス・リーグルの理論、ならびに、『抽象と感情移入』（一九〇八年）で「北方」「ゴシック」の線を考察したヴィルヘルム・ヴォリンガーの理論、これら二人の芸術学者の議論を、ドゥルーズらが批判的に継承・発展させた部分である（宇野ほか訳、一九九四年、五四八頁―五五五頁）。関連する主要記述を引用しておく。

「反対に、抽象的なものは、ヴォーリンガーが『ゴチック的』変身と呼ぶものによってのみ開始される。ヴォーリンガーが次のように語っているのは遊牧民の線のことなのだ。この線は機械的であるが自由活動の線であり、渦を巻いている。この線は、非有機的だが生き生きしている。……」（宇野ほか訳、一九九四年、五五四頁―五五五頁）。

本論考は 2013 年 3 月提出の最終版である。（刊行物は、編集過程の手違いで未校正稿の掲載となっている）