

# デイヴィッド・リーンの現代イギリス叙事詩 『戦場にかける橋』 試論

小山田 淳 子

## 1

スタジオシステムに翳りが見え始めていた1950年代のハリウッドでは、新しい娯楽メディアとして普及し始めたテレビに対抗するために、スクリーンの大形化が図られた。一般にシネマスコープもしくはシネラマと呼ばれるこの撮影方式では、従来のフィルムよりも横幅が約二倍になるため、広大な空間をスクリーン上に映し出すことが可能になる。ハリウッドの撮影所はこの撮影方式を使って史劇、ミュージカル、戦争映画などの大作—Hollywood epicと呼ばれる勇壮な作品群—を制作し、テレビの小さな映像とは比べものにならない迫力ある大画面で観客を圧倒し、人々を映画館に呼び戻そうとしたのである。<sup>1</sup>

こうしたハリウッドの大作志向は、例えば『十戒』(*The Ten Commandments*, 1956年)、『ベン・ハー』(*Ben-Hur*, 1959年)、『サウンド・オブ・ミュージック』(*The Sound of Music*, 1965年)といった、空前のスケールを誇る金字塔を生み出す一方で、20世紀フォックスの『クレオパトラ』(*Cleopatra*, 1963年)の失敗が象徴するように、結果的にはハリウッド撮影所の経営状態をより悪化させることになった。また、大作を託された中堅の映画作家にとっては、本来の作風からはかけ離れた不本意な仕事を強いられ、才能を消耗させる

---

1 1950年代のハリウッドの凋落については、井上一馬『アメリカ映画の大教科書(下)』(新潮社)、出口丈人『映画映像史』(小学館)を参照。

場合もあった。その典型的な実例を『クレオパトラ』を監督したジョウゼフ・L・マンキーウィッツの運命に見ることができる。つまり、ワイドスクリーン方式は、映画会社と映画作家の双方にとって功罪相半ばするものであったのだが、イギリスの映画監督デイヴィッド・リーンにとっては、それはむしろ恩恵をもたらす大きな転機となった。マンキーウィッツと同様に、リーンもそれまでの作風とは関わりなく、ただ大作を撮影するためにハリウッドに駆り出された映画監督の一人だったのだが、そうしたハリウッド側の思惑とは裏腹に、リーンはワイドスクリーン方式を用いて、「大英帝国の黄昏」という第二次世界大戦後のイギリス人にとって極めて切実な「叙事詩」を描いたのである。

リーンが手がけた初めてのシネマスコープ作品は、『戦場にかける橋』(*The Bridge on the River Kwai*, 1957年)である。第二次世界大戦時のビルマ(現ミャンマー)において、日本軍が連合軍捕虜を使って行った泰緬鉄道の建設を題材にしたこの映画は、「英日の二人の指揮官の対立(中略)がひとつの見どころになっている」(狩野 354)と評される事が多い。だが、リーンが映画の中心に据えている対立軸は、果たして本当に日本とイギリスであろうか。ハリウッド資本の映画で「誇り高きイギリス人像」を描こうとするリーンの姿、更には第二次世界大戦後の国際社会におけるイギリスの位置づけを視野に入れると、この映画には全く別の対立軸が見えてくるのではないか。この小論では、1950年代という時代にリーンがこのイギリス「叙事詩」を作った意義について考察する。

本題に入る前に、リーンの経歴を簡単に確認しておく。<sup>2</sup> 1908年生まれのデイヴィッド・リーンは、学校卒業後、会計事務所に就職するが、そこでの単調な仕事に飽きたらず、父親の紹介を通してゴーモン映画会社で下働きとして働き始める。雑用係を手始めに、編集者、助監督といった撮影現場の仕事を渡り歩き、ついにはノーエル・カワード監督・主演の『軍旗の下に』(*In Which We Serve*, 1942年)で実質的に監督の仕事を担当されるようになり、その後、カワー

2 デイヴィッド・リーンの経歴については、Gene D. Phillips, *Beyond the Epic: the Life and Films of David Lean*. The UP of Kentucky, 2006. を参照。

ド原作の『陽気な幽霊』(*Blithe Spirit*, 1945年)『逢いびき』(*Brief Encounter*, 1945年)、ディケンズ原作の『大いなる遺産』(*Great Expectations*, 1946年)などを手がけ、イギリス映画界では手堅い中堅監督としてその地位を揺るぎないものとしていく。その後、キャサリン・ヘップバーンを主演に迎え、ヴェネチアでロケーション撮影した『旅情』(*Summertime*, 1955年)で世界的にも高い評価を得るようになるのだが、こうした作品群を見渡してみると、戦意高揚のために作られた『軍旗の下に』を除けば、いずれも市井の人々の心情に焦点を当てた地味な小品という感が否めない。それゆえ、ハリウッド進出後のリーンが『戦場にかける橋』を皮切りに、『アラビアのロレンス』(*Lawrence of Arabia*, 1962年)『ドクトル・ジバゴ』(*Doctor Zhivago*, 1965年)『ライアの娘』(*Ryan's Daughter*, 1970年)といったシネマスコープの大作を次々と手がけていくことはやや意外に感じられるのだが、これは後に詳述するように、リーン個人の作風の変化にとどまらず、彼を取り巻く様々な外的要因の影響が大きいと考えられるのである。

## 2

映画『戦場にかける橋』は、フランスの作家ピエール・ブールが1952年に発表した同名の小説に基づいている。ブール自身は第2次世界大戦中にドゴール將軍率いる自由フランス軍に入隊し、インドシナ半島で親ヴィシー政権ゲリラの捕虜になったのだが、泰緬鉄道建設そのものには関わっておらず、それゆえこの小説はあくまでも史実に着想を得た架空の物語である。映画は小説のあらすじを概ね忠実にたどりつつも、三つの大きな改変を加えており、この節ではまず一つ目の改変である日本人の描かれ方について考察する。

この物語の前半部分では、日本軍の捕虜となったイギリス連隊長ニコルソン大佐が、日本軍の補給路となるタイとビルマを結ぶ鉄道の建設工事に従事するか否かをめぐって、捕虜収容所所長の斉藤大佐と激しく対立するさまが描かれている。ニコルソンは、将校の労役を禁じたジュネーヴ条約を盾に斉藤の命令

を拒否したために、営倉入りを命じられたり、拷問を受けたりするのだが、そうした暴力に屈することなく自分の信念を貫き通すのである。

なぜニコルソンはジュネーヴ条約の遵守に固執するのであろうか。彼が斉藤の命令を拒否する場面は、小説では次のように描かれている。

The cause of the initial disturbances was Colonel Saito's proclamation stipulating that all officers were to work side by side with the other ranks and on the same footing. This provoked a polite but firm protest from Colonel Nicholson, who outlined his ideas on the subject candidly and methodically, adding in conclusion that the task of British officers was to command their men and not to wield a pick and shovel. (Boulle 15)

ここで注意すべきは、ニコルソンが劣悪な労働条件の改善や捕虜に対する人道的配慮を求めて異議申し立てをしているのではないという点である。彼にとってのイギリス士官の責務は、あくまで自分の連隊の兵士を管理することであって、同じ労働を分かち合うことではない。別の言い方をすると、エリートである士官と下層階級からなる兵卒らとの違いは明白であり、斉藤の命令に従うことは、階級間の境界を解体し秩序を失うことに他ならない。ニコルソンの労役拒否は明確な階級意識に根ざしているのである。斉藤の収容所に連行される前に抑留されていたシンガポールの収容所で、「敵（日本人）の無秩序な行動を目の当たりにして、ニコルソン大佐は厳格なアングロサクソンの行動様式をとることを決意した」(7) ことから明らかなように、ニコルソンにとってのジュネーヴ条約は、イギリスの階級社会という「文明」を保証するものであり、それを遵守することで日本的「無秩序」に飲み込まれてしまうことを食い止めようとしているのである。

ブールの小説では、文明と野蛮、秩序と混沌、の対立は、一貫して「西洋」対「東洋」の二項対立に置き換えられ、とりわけ日本人の「野蛮」さは繰り返し強調されている。ニコルソンが最初に出会った日本兵は「いかなる言語も理解しない」(7) 人物であるとされ、収容所所長の斉藤の人となりについても

「イギリスの植民地で大使館付き陸軍武官をつとめたことから英語は堪能だが、アルコール依存症のためにその地位を棒に振った」(18)と描かれている。鉄道工事の要諦であるクワイ川の架橋工事が遅々として進まないのは、無能な日本人技師が現場の指揮に当たっていることが原因(55)であり、そうした状況を把握したニコルソンは、次のように日本人の民度を総括する。

These people, the Japanese, have only just emerged from a state of barbarism, and prematurely at that. They've tried to copy our methods, but they don't understand them. Take away their model, and they're lost. (42)

ニコルソンの言う「開化の遅れた日本人」というイメージは、小説全体を通して日本人を含む東洋人が繰り返し「サル」に擬えられることから強調されている。("the yellow baboon" (25) "a brute who looked like a gorilla" (28) "one of these apes" (58)) だがニコルソンにとって由々しき事態は、「野蛮」な日本軍に感化されて、「文明」を体現していたはずのイギリス兵が退歩してしまうことである。

"Gentlemen,'he said, 'I can see we'll have to take a very firm line if we want to regain control of the men. Through these savages they've fallen into idle, slipshod habits unbecoming to members of His Majesty's forces...What they need is discipline, and they haven't had it...These Orientals have shown how incompetent they are, when it comes to man-management.'" (43)

「野蛮」と一線を画するためには、「文明」の模範を示さねばならない。齊藤が敗北を認め、イギリス人士官の肉体労働免除を確約するやいなや、ニコルソンは利敵行為であるにもかかわらず、自ら進んで架橋工事に取り掛かり始めるのだが、それが意味するところは、彼にとって橋建設は未開の日本人に「文明」を教え込み、イギリス人の優位さを誇示する行為であるからだ。このように小説では日本人は徹頭徹尾「野蛮」でヨーロッパ人の教化を受けるべき存在であるとされているのである。<sup>3</sup>

しかしながら映画化にあたって、小説の「野蛮」な日本人像は大幅に修正されることになる。当初脚本を担当していたカール・フォアマンは、小説をそのまま踏襲して斉藤をアルコール依存症の短気な人物に仕立てていたのだが、そうした人物造型では斉藤がB級映画の悪役のそれに過ぎなくなってしまうとの理由で、リーンはフォアマンを降板させる。フォアマンのあとを継いだマイケル・ウィルソンは、リーンの意図をくんで斉藤の人物造型に大幅な変更を加えた最終稿を仕上げ、その結果、斉藤が始めて登場する場面はその「人間」らしさが強く印象づけられるものとなっている。リーンの映画では、まずカメラは所長宿舎の和室で座を構えている着物姿の斉藤の姿をとらえる。そこに一兵卒が捕虜の到着を報告に来ると、斉藤は軍服に身を整え、捕虜の連隊長であるニコルソンと対峙する。互いに敬礼を交わし、"My name is Nicholson." "I am Colonel Saito."と言葉を交わす場面に至るまでの一連のシークエンスで描かれる斉藤の人物像は、ジャングルに同化した「野蛮」な存在ではなく、独自の「文明」を背負った「人間」のそれである。更に、斉藤がロンドンポリテクニクに三年間留学したことがあるという経歴も付け加えられ、斉藤がニコルソンの体現するエリートの「文明」の一員とまではいかなくとも、少なくともそれに近いものに接したことがある人物であることも示される。こうした斉藤の「人間」化を、リーンは配役面でも補強する。斉藤を演じるのは、無名の日本人俳優ではなく、サイレント期からハリウッドで活躍していた早川雪洲である。早川は1950年代には半ば引退状態にあったのだが、それでもアメリカで広く名前の知られた日本人俳優であるがゆえに、斉藤はもはや無教養な「サル」ではなく、イギリス人と対等の「人間」として表象され得るのである。

日本人の「人間」化は斉藤一人にとどまらない。第二次世界大戦中のハリウッド製の戦争映画では、日本人はブールの小説と同様に「ジャングルに潜む

---

3 ブールの批判の矛先は「野蛮」の日本人だけでなく、「文明」のイギリス人にも向けられていることを見落としてはならない。「文明」の優越性に対するブールの懐疑は、次作の『猿の惑星』(*Planet of the Apes*, 1963)において、「サル」=「文明」、「人間」=「野蛮」という反転した図式で現れる。

サル」(村上 116) と表象されるのが常であった。この点については、クレイトン・コップスとグレゴリー・ブラックが詳しく論じているが、彼らによると、戦中のハリウッド映画の日本兵表象は、ドイツ兵のそれと比較すると、次のような特徴を見せることになる。

Movies about Japan made little effort to develop a Japanese character or explain what Japan hoped to accomplish in the war. **The Japanese remain nameless, faceless, and almost totally speechless...**This stands in sharp contrast to the portrayal of the German soldiers, who were often shown as decent human beings distinct from the Nazis.

(Kopps and Black 254. ボールド体は筆者)

連合軍側から見ていずれも敵であるドイツ人と日本人の表象にこうした違いが見られるのは、人種的偏見だけでなく、ヨーロッパ戦線が市街地で展開したのとは対照的に、太平洋戦線は主にジャングルが戦場となったことが換喩的に影響していると考えられる。だがリーンの映画で注目すべきは、同じジャングルを舞台としているにもかかわらず、収容所の警備に当たっている日本兵は片言ではあるが英語を話し、また日本兵同士では日本語で会話をしている場面も挿入されていることである。架橋工事の失敗が日本人技師の失態であるとされる点は原作をそのまま引き継いでいるが、その無能な技師にも「三浦」という名前が与えられている。このように、映画『戦場にかける橋』では、斉藤だけでなく、一般の日本兵も名前と個性を持ち、言語を操る「人間」として表象されているのである。

こうした日本人表象の格上げは、リーンの映画固有の特徴ではなく、1950年代の国際情勢と深く関わっている点に注意しておくべきであろう。ハリー・ベンショフとショーン・グリフィンによると、ハリウッド映画の東洋人の表象は、善玉のチャーリー・チャン型と悪玉のフー・マンチュー型の両極に分かれる傾向があり、戦中の映画では前者は中国人に、後者は日本人に振り分けられていた。しかし1949年の中華人民共和国成立以降、この二つのレッテルは入れ替わ

り、日本人が友好的な東洋人として描かれる一方で、中国人には狡猾な悪の支配者というイメージが強調されるようになった。(125)『戦場にかける橋』における日本人の表象も当然その影響を受けており、斉藤をはじめとする日本人像の変化は、1950年代の西洋にとって日本はもはや「敵」ではなかった事実を物語っているのである。

## 3

『戦場にかける橋』における「人間」化された日本人は、理解不能な「他者」としてイギリス人に脅威を与えるものではなく、それゆえこの映画に描かれている日本人とイギリス人の対立も、最後には前者が後者に包摂される予定調和的なものである。両者が敵ながら気持ちを通じ合わせていることは、完成した橋の上でジャングルに沈む夕日を眺めながら、ニコルソンがそれまでの人生を斉藤に語って聞かせる場面に描かれている。斉藤は、表面的にはニコルソンと対立しつつも、最終的にはそのナルシズムを認証する存在に過ぎないのである。それでは、リーンがこの映画の中でイギリスにとっての「他者」、別の言い方をすると、本当の対立軸として据えているものは何なのだろうか。この節では、映画化における二つ目の改変点であるシアーズ中佐の国籍について考える。

この物語の後半は、ニコルソンによる橋の建設とイギリス軍の特殊部隊によるその爆破計画が並行して展開する。ブールの小説で登場するシアーズ中佐は、特殊部隊のリーダーを務めるイギリス人という設定なのだが、映画化にあたってプロデューサーのサム・スピーゲルは、興行成績を上げるためにも世界的に知名度の高いハリウッドの俳優を配役する必要があると考え、ウィリアム・ホールデンをシアーズ中佐役に起用した。それに伴って、映画でのシアーズの国籍はアメリカに変更されるのだが、この改変はたった一つのわずかな変更点にとどまらず、作品全体の様々な所に歪みをもたらし、実際にはこの映画の本当の対立軸がイギリスとアメリカにあるということを明らかにするのである。

小説でのシアーズはイギリス特殊部隊の生え抜きの将校で、爆破計画のため



に初めて橋の建設現場に向かうことになるのだが、映画でのシアーズは、ニコルソンの連隊が到着する以前から斉藤の捕虜収容所に抑留されているアメリカ兵という設定になっている。映画の冒頭でニコルソンの連隊が到着する場面が映し出されると、続いてスクリーンには過酷な鉄道工事で死亡した捕虜の墓を作るシアーズの姿が映し出される。ホールデンが演じるシアーズが登場する場面で、まず観客の注目を集めるのは、その堂々たる体軀である。熱帯のジャングルで過酷な労働を強いられているにもかかわらず、シアーズは疲労の気配を全く感じさせず、むしろ有り余る活力を誇示するかのように上半身を裸にして遺体の埋葬を行っているのである。続く場面でシアーズは、肉体労働からの免除をねらって、死亡した捕虜の遺品を使って日本兵を買収し、病人を装って収容所内の病棟に潜り込む。ここでもホールデンの堂々たる肉体は、病棟の他の患者と著しい対比をなしている。あばら骨が浮き上がり、力なく横たわっている他の労働者とは対照的に、ホールデンの肉体は汗によるつややかな輝きと力強い筋肉の曲線を見せるのである。

ホールデンは『戦場にかける橋』に出演する前に、ビリー・ワイルダー監督の『第17捕虜収容所』(Stalag 17, 1953年)でアカデミー賞を受賞しており、そこで演じた機略縦横な捕虜セフトンの人物造型をシアーズを演じる際にも引き継いでいる。だが、ワイルダーの映画でのホールデンはその知性が強調されていたのに対して、リーンの撮る映像は、冒頭の場面だけでなく映画全編にわたってホールデンの肉体性を強調している。映画の中盤で、収容所から脱走したシアーズが瀕死の状態で原住民の村にたどり着き、体力を回復した後その村を出発するシーケンスが挿入されるが、その場面でのホールデンは、再び半裸で色鮮やかな腰布だけをまとった姿で登場する。また、大衆受けする映画には男女のロマンスが不可欠だと考えるコロンビア・スタジオの社長、ハリー・コーンの要請で急遽付け加えられた、シアーズと野戦病院の看護婦との恋愛エピソードを描く場面においても、ホールデンは水着姿でその肉体美をカメラの前に余すところなく披露するのである。シアーズが殆どの場面において半裸で現れることは、灼熱状態の営倉の中でもニコルソンが軍服を身につけているこ

とともに対照的である。女優が殆ど登場しないこの映画で観客の視覚的快樂を満たしているのは、明るい陽光に照らされた緑豊かなジャングルと筋骨隆々としたホールデンの肉体である。この映画におけるホールデンの肉体性の執拗なまでの強調は、何を意味しているのだろうか。

フィデルマ・ファーリーはリーンの後期の作品である『ライアの娘』を分析した文章の中で、その映画に共通してみられる特徴を次のようにまとめている。

As a filmmaker, Lean is known for his penchant for simultaneously romanticizing and critiquing Empire. *Ryan's Daughter* exhibits a nostalgia for Empire or, more accurately, a nostalgia for a secure British identity, one which is not challenged by belligerent native, peasants or the working classes. It nonetheless acknowledges that the future belongs to these 'others', revealing towards them a mixture of fear and admiration. (Farley 131)

ファーリーの指摘にあるように、リーンの映画では、イギリス的価値を体現する主人公とその価値観を脅かす「他者」の対立が常に描かれているのだが、その「他者」とは、原住民（『アラビアのロレンス』『インドへの道』）、村人（『ライアの娘』）、労働者階級（『ドクトル・ジバゴ』のポリシェヴィキ）というように、イギリス上流および中産階級という中心から見た周縁に位置するものである。<sup>4</sup>『戦場にかける橋』での中心を体現しているのがニ科尔ソンであるの言うまでもないが、それを脅かす周縁として機能しているのは、自然と一体化しているシアーズの肉体である。つまり、ニ科尔ソン（イギリス）にとっての脅威となる本当の「他者」は、斉藤（日本）というよりはむしろ、シアーズ（アメリカ）なのである。<sup>5</sup>そして、リーンがシアーズの肉体に固執するのは、

4 『ドクトル・ジバゴ』と『ライアの娘』は、それぞれロシア、アイルランドを舞台としているため、中心を担っているのは厳密にはイギリスではない。だが、いずれの作品の主人公もイギリス上・中産階級的価値観の持ち主であり、その限りにおいてファーリーの指摘する特徴が認められるのである。

「他者」であるアメリカの力強さに、恐れと憧憬を抱いているからである。

ニコルソンとシアーズの対立が最初に明らかになるのは、映画の前半部分に描かれる捕虜の将校会議の場面である。収容所からの脱走の是非について、両者の意見は真っ向から対立する。ニコルソンは、司令部から日本軍に降伏することを命じられた以上、脱走行為は軍律違反になるという主張をする。それに対してシアーズは、過酷な鉄道工事に従事させられて死に至る可能性が高いのであれば、たとえ成功の見通しがおぼつかなくとも、生き残るために脱走行為を認めるべきであると主張する。以下がその場面の二人のやりとりである。

Shears: I'm sorry sir, I didn't quite follow you. You mean you intend to uphold the letter of law no matter what it cost?

Nicholson: Without law, commander, there is no civilization.

Shears: That's just my point. Here, there's no civilization.

Nicholson: Then we have the opportunity to introduce it.

ニコルソンが軍律を盾に「文明」を主張するのに対し、シアーズは「そもそもジャングルに文明はない」と主張し、この後、シアーズは収容所からの脱出に成功し、身をもってニコルソンの「文明」を否定するのである。

#### 4

ニコルソンとシアーズの対立に置き換えられたイギリスとアメリカの対立が頂点を迎えるのは、結末の場面である。プールの小説の結末では、たった一人

---

5 『戦場にかける橋』は、多様な対立を扱っており、とりわけ日本とイギリスの対立は前半部分の中心的な主題となっている。だが、両者の対立は、架橋工事の共同作業が進展すると共に背景に退いていき、その一方で、アメリカとイギリスの対立は解消されないまま映画は結末を迎える。それゆえ本論では中心的な対立としてアメリカとイギリスのそれを捉えることにする。なお、欧米人と原住民であるビルマ人との関係、それと対比しての日本人とビルマ人の関係については、酒井直樹『日本/映像/米国 共感の共同体と帝國的国民主義』（青土社、2007年）141～142頁に詳しい。

生き残った破壊工作員のウォーデンが "Two men lost. Some damage done but bridge intact thanks to British Colonel's heroism." (179) と最後に報告する言葉に集約されているように、ニコルソンが命がけで阻止したために橋の爆破は失敗に終わり、また工作員のシアーズとジョイスも殺されてしまう。映画化にあたって、このような地味で後味の悪い結末は当然改変されることとなり、リーの映画は、ニコルソンの連隊が心血を注いで作り上げた橋が木っ端みじんに爆破されるというクライマックスで締めくくられる。

この改変から明らかになるのは、つまるところ『戦場にかける橋』という映画は、イギリスの築き上げた「文明」がアメリカの手によって葬り去られるという、大英帝国にとっての「白鳥の歌」であるということだ。脱走に成功したシアーズは、イギリスの特殊工作部隊の案内役として再びジャングルに戻ることを余儀なくされるのだが、収容所の捕虜たちが橋の完成を祝う祝賀会を開いている夜、シアーズら工作員たちは密かに橋梁に爆弾を仕掛ける。このシーケンスでは、ニコルソンをはじめとするイギリス人捕虜が祝賀会の締めくくりに歌う国歌の音がそのままとぎれることなく、爆弾を仕掛けるシアーズの場面にも流される。アメリカ人が爆破行為を準備している映像の背景に流れるイギリス国歌は、そこで言祝がれている国王の栄光の脆弱さを皮肉にも浮き上がらせることになる。

クライマックスの橋が爆破される場面において、イギリス「文明」の崩壊は最終局面を迎える。鉄道開通の朝、水位の下がった川からむき出しになった導線を発見したニコルソンは、橋に爆弾が仕掛けてあることを察知する。爆破計画を阻止しようとするニコルソンは、味方であるにもかかわらず工作員のジョイスと争い始め、それを取り押さえるためにシアーズは隠れていたジャングルから飛び出し、ニコルソンと再び相見えることになる。日本兵に撃たれて絶命寸前のシアーズを見て、ニコルソンは "What have I done?" と眩き、起爆装置に歩み寄ろうとするのだが、そこで工作員のウォーデンが撃った迫撃弾にあたってしまう。ニコルソンは起爆装置の上に倒れ込んで絶命し、橋は爆破されてしまう。

ニコルソンが意図的に起爆装置の上に倒れ込んだのか否かについては様々な意見があり、実際の映像でもニコルソンが起爆装置に歩み寄った理由を定かにできる要素は見あたらない。確かなことは、ニコルソン個人の意図はどうあれ、シアーズの仕掛けた爆弾は炸裂し、ニコルソンが「文明の模範」として建設した橋は破壊されてしまったということである。この映画を締めくくる最後の場面では、機関車もろとも川に崩れ落ちた橋の残骸から架橋工事におけるイギリス人捕虜の功績を讃えた一枚のプレートが流れてくるショットが挿入されるが、それは崩れ去った大英帝国の墓標なのである。

5

1950年代のイギリスは、二度の大戦による経済的な疲弊、植民地での民族主義的意識の高まりといった問題を抱え、もはや「世界の大国」として実質的な覇権を握ることは不可能になっていた。しかしその一方で「大英帝国」への郷愁は依然として人々の心の中で力を持ち続け、大国の幻想とそれを裏切る現実引き裂かれた時代であった。映画『戦場にかける橋』の製作が始まったのは1956年であるが、それはインドの独立に始まり、イランのアバダン石油基地の放棄など、凋落の一途をたどっていた大国としてのイギリスにとって、決定的な打撃をもたらした年でもあった。1956年10月29日に、エジプトのスエズ運河の所有を巡ってイギリス・フランス・イスラエルがエジプトと武力衝突したスエズ戦争がおきる。この騒乱では、最終的にアメリカの経済的圧力によってイギリス側がエジプトからの撤兵を余儀なくされ、イギリスがもはや世界の実質的な指導権を握る大国ではないという事実を国際社会に露呈してしまうことになる。このスエズ戦争によって明らかになったアメリカとイギリスの力関係の変化に関して、佐々木は次のように指摘する。

第二次世界大戦中に強く意識されたイギリスとアメリカの「特別な関係 (special relationship)」は、五〇年代にはすでに過去のものとなり、イギ

リス政治家の対等のパートナー意識とは裏腹に、イギリスは戦後一貫してアメリカのジュニア・パートナーに甘んじざるを得なかった。(中略) イギリスは、中東における地域的ヘゲモニーをアメリカに譲り、また、この戦争の終結過程を通じて、英米両国の「特別の関係」やイギリス連邦諸国との歴史的紐帯に依拠したグローバル・ヘゲモニーの喪失をも改めて確認させられたのである。イギリス帝国史の文脈で言うならば、「スエズ」は帝国の歴史の最後の局面であった(12—13)

第二次世界大戦後の国際社会の中で、アメリカの後ろ盾で「帝国」の屋台骨を支えようとしていたイギリスは、スエズ戦争での屈辱的な撤退によって、自らの凋落、そして今後はアメリカが新しい大国として世界の主導権を握っていくという苦い現実をまざまざと認識させられたのである。まさに「五〇年代はイギリスの権威と権力の凋落が不可抗であると感知された時代であったが、その凋落のプロセスにアメリカの政策が恐らく大きな働きをしたのである。」(佐々木 259)

1950年代にリーンが本格的にハリウッドに進出した背景にも、こうしたイギリスとアメリカの力関係の変化が関わっている。第二次世界大戦後のイギリス映画界では、戦前には勢力を誇っていたプロディーサーのアーサー・ランクやアレクザンダー・コーダらの力も衰退し、資本、企画力に勝るハリウッドに多くの映画関係者が引き抜かれていった。無論、冒頭にも述べたように、ハリウッドの前途にも微かな暗雲は立ちこめてはいたが、1950年代のイギリス映画界が置かれていた窮状に比べると、アメリカ映画界ははるかに可能性に満ちあふれていたのである。リーンがハリウッドの独立プロダクションのプロディーサーであったサム・スピーゲルの招きに応じて、Hollywood epicの企画である『戦場にかける橋』の撮影に乗り出したのも、こうした背景があったからである。

だが、リーンの『戦場にかける橋』には、ただの大画面を利用した大作という意味でのHollywood epicにとどまらない、本来のepicとしての価値があるように思われる。この映画でニコルソンを演じたアレック・ギネスは、リーン

が目指していた映画のありかたとギネス自身が考えるイギリス映画のあるべき姿についてを次のように述べている。

When David Lean formed his own independent film unit after the war, he firmly believed that British films should be made to appeal primarily to the home market, rather than to the elusive American market, which other producers, like J. Arthur Rank, were trying to conquer. Ironically, it was Lean films like *Brief Encounter* (1945) and *Great Expectations* (1946), which were wholly English in character and situation, that were the first British films to win wide popularity in America. And I still maintain that we should aim at making films that will be truly British in character. After all, we go to French and Italian films because they are French and Italian. A country's films should reflect that country's history and temperament. (Phillips ix)

ギネスの言うように、一国の映画はその歴史や気質を映し出したものであるべきだとするならば、リーンの『戦場にかける橋』は、確かに1950年代のイギリスの現状、すなわち大国としての権威失墜と矜持を保ちつつその事態を受け入れるイギリス人の姿を叙述した「叙事詩」となっているのである。

### 引用文献

- Benshoff, Harry M. & Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Boulle, Pierre. *The Bridge on the River Kwai*. trans. Xan Fielding. 1952 rpt. London: Vintage, 2002.
- Farley, Fidelma. "Ireland, the past and British cinema: *Ryan's Daughter* (1979)" *British Historical Cinema*. ed. Claire Monk & Amy Sargeant. London: Routledge, 2002.
- Koppes, Clayton R. & Gregory D. Black. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: U of

California P, 1990.

Phillips, Gene D. *Beyond the Epic: the Life and Films of David Lean*.

Lexington: The UP of Kentucky, 2006.

狩野良規『スクリーンの中に英国が見える』国書刊行会、2005年

佐々木雄太『イギリス帝国とスエズ戦争 植民地主義・ナショナリズム・冷戦』

名古屋大学出版会、1997年

村上由見子『イエロー・フェイス ハリウッド映画に見るアジア人の肖像』朝

日選書、1993年