

Title	家族ドラマとリアリズム：園子温『希望の国』における風景の詩学
Sub Title	Family melodrama and realism : the poetics of landscape in Sono Sion's The land of hope
Author	佐藤, 元状(Sato, Motonori)
Publisher	慶應義塾大学法学研究会
Publication year	2014
Jtitle	教養論叢 (Kyoyo-ronso). No.135 (2014. 3) ,p.105- 125
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論説
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00062752-00000135-0105">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00062752-00000135-0105</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 家族ドラマとリアリズム ——園子温『希望の国』における風景の詩学——

佐藤元状

二つに裂けて傾く磐梯山の裏山は  
 険しく八月の頭上の空に目をみはり  
 裾野とほく靡いて波うち  
 芒ぼうぼうと人をうづめる  
 半ば狂へる妻は草を籍いて座し  
 わたくしの手にも重くもたれて  
 泣きやまぬ童女のように慟哭する  
 ——わたしもうぢき駄目になる  
 意識を襲ふ宿命の鬼にさらわれて  
 のがれる途無き魂との別離  
 その不可抗の予感  
 ——わたしもうぢき駄目になる  
 涙にぬれた手に山風が冷たく触れる  
 わたくしは黙って妻の姿に見入る  
 意識の境から最後にふり返って  
 わたくしに縋る  
 この妻をとりもどすすが今の世に無い  
 わたくしの心はこの時二つに裂けて脱落し  
 闕として二人をつつむこの天地と一つになった。  
 (高村光太郎「山麓の二人」)

「まるで王様みたいね、茜ヶ崎はみんな私たちのものだもの」めっきり、お腹のふくらみが目立つ康子、うっとりつつぶやき、「どんだん子供を産んでさ」もし、そのすべてが白痴と奇型児だったら、どんな具合だろう、砂浜の上に横たわった人形のような少女と、背骨が曲り、指が八本耳まで口の裂けた少年が、仲良く暮して

いけば、それでいい、入江で生れ、入江の幸で育ったものは、そのさだめに従うのが一番なのだ。「まず女の子を生まなきゃね」「どうして」「あなたが抱くのよ、それでなきゃ、子供は増えないでしょ。私に遠慮しないでいいわ」「それで、いつかは、子供たちに殺されるんだな」「そうよ、素敵じゃないの」

仙治は、康子の腹に耳を押しつけた。陽はさんさんと二人を真上から照らし、入江の水はあくまで透明に、そして静まっていた、誰もいない入江の、岬に、この上なく幸せな夫婦が、午睡を楽しんでいる。

(野坂昭如「されど麗しの日々」)

まずは何かを正確に数えなくてはならなかった。草が何本あったかでもいい。全部、数えろ。

花が、例えば花が、桜の花びらが何枚あったか。それが徒勞に終わるわけない。まずは一センチメートルとか距離を決める。一つの距離の中の何かを数えなくてはならない。例えば一つの小学校とか、その中の一つの運動場とか、そこに咲いている桜が何本とか、その桜に何枚の花びらがあったとか、距離と数を確かめて、匂いに近づける。その距離の中の正確な数を調べれば匂いと同調する。たぶん俺達の嗅覚は、数を知っている。匂いには必ず数がある。

その町の人口が何人だとか、小学校に何人いたか、とか、例えばその日のその時間に何匹の虫が、何匹の蝶が、何匹の蟻が、何匹の芋虫が、いたか、をきっかり、調べるべきだ。俺の嗅ぐ匂いは詩だ。政府は詩を数字にきちんとしろ。

(園子温「数」)

まずはこの三つの引用から始めよう。最初の引用は、高村光太郎の「山麓の二人」(1938)であり、詩集『智恵子抄』の一篇をなすものだ。自己の狂気と対峙する妻智恵子に対して、どのような救いも与えられず、苛まされ、引き裂かれていく、高村自身の自己が、その崩壊の過程で、磐梯山の崇高な風景と融合して、痛切な叙情を生み出している。磐梯山を歌った「山麓の二人」は、智恵子の故郷福島の風景を詩の主題に据えている点で、阿多多羅山を歌った「あどけない話」(1928)と響き合うが、前者には、後者の清々しさは感じられない。「わたしもうぢき駄目になる」という智恵子の言葉の反復が表しているように、故郷の風景は、「智恵子のほんとの空」であるにもかかわらず、家族のドラマを解決する手段にはなりえず、その引き裂かれた不気味なシルエットは、「山麓の二人」を暗く包み込むばかりなのだ。

二つ目の引用は、野坂昭如の短編小説「されど麗しの日々」のクライマックスとなる箇所である。工場廃液の汚染によって、奇形の魚しかとれなくなってしまった漁師町「茜ヶ崎」とどまって、奇形の子供たちを生み続ける決意をした二人の男女を、日常の静かな入江に配して、美しく物語を締めくくっている。茜ヶ崎は架空の地名であるが、水俣がその参照点であるのは、言うまでもない。ここでは、漁師の長男と工場労働者の娘の間の愛が、近親相姦と奇形児の再生産、父殺しと母殺しを通じてしか、達成されえないことを強調することによって、「公害」のディストピア的なヴィジョンを示している。茜ヶ崎にとどまり続けることを決意した二人の若者を取り囲む、海辺の風景の美しさは、故郷を暴力的に奪われることの残酷さを引き立てている。ここでも、故郷の風景は、家族のドラマを解決する手段にはなりえていない。それが彼らの日常の風景であるにもかかわらず。

最後の引用は、園子温の詩「数」の冒頭部である。この詩は、映画『希望の国』（2012）のクランクインの直前に書かれた「二〇一一年最後の詩」であり（園子温『希望の国』、266頁）、原発の被災地を題材に映画を撮る際の、園子温の表現者としての覚悟を語っている。ここで園が取り組もうとしているのは、ある種のリアリズムの徹底である。ある特定の「距離」を定めて、その距離に含まれる「数」を正確に数えていくことによって、「匂い」に、つまりある種のリアリティに接近する。そして園にとって、「匂い」は、「詩」となる。具体的な空間に含まれる具体的なモノを正確に数え上げていくことによって築きあげられる、リアリズムの美学とは、究極的には、風景の詩学に他ならない。園が『希望の国』の脚本制作の過程で、この映画を「大地のうた」と呼んでいたことは、注目に値する。この仮題は、インドの映画監督サタジット・レイの処女作『大地のうた』（1955）を思い起こさせる。ある特定の土地とそこに生きる人びとの現在を正確にカメラに刻印していくこと、それこそが、園の目標であり、挑戦であった。

では、上記の三つの引用は、どのように結びつくのであろうか。答えを先取りするならば、高村光太郎の『智恵子抄』と野坂昭如の「されど麗しの日々」は、園子温の『希望の国』という映画のなかで、そしてその派生物として誕生

し、映画公開のおよそ一ヶ月前に出版された「半ドキュメンタリー」小説『希望の国』（2012）のなかで、園子温の「数」とゆるやかなインターテキスト性を結んでおり、映画『希望の国』の重要なサブテキストとなっているのだ。

多くの映画批評家が指摘しているように、『希望の国』は、園子温が社会的なリアリズムにもっとも接近した作品であり、園のフィルモグラフィのなかでも異彩を放っている。しかし、同時に記憶にとどめておかななくてはならないのは、その連続性の局面である。園子温の映画のモチーフのなかでもっとも顕著なのは、父と子、母と娘、父と娘、夫婦の愛憎関係といった家族のドラマであり、この家族ドラマのなかには、「家族」という制度に対する園子温の生々しい感情が、文学や詩や映画などの、さまざまなフィクションと共振するかたちで、渦巻いている。本稿では、このようなインターテキスト性に注目することによって、家族ドラマと社会的リアリズムの奇妙な混交を『希望の国』の特徴として析出するとともに、園が行き着いた風景の詩学の射程について考察を深めていきたい。

## 1. 『希望の国』のナショナル・アレゴリー

まずは、『希望の国』の物語を要約することによって、原発を正面から取り扱ったこの作品が、家族ドラマと社会的リアリズムを中核に据えた、強靱な日本社会批判となりえていることを示してみたい。

この物語は、長島県という架空の土地に設定されており、その時代も福島での原発事故がすでに起きた後の近未来に設定されている。長島県という地名には、原爆の被災地となった長崎と広島、そして原発事故の被災地福島の三つの土地の名前が刻印されており、三・一一の問題を、第二次世界大戦以降の日本の現代史という、より大きな歴史的視点から眺めていこうとする、園の野心が窺われる。そして、そのアレゴリー的な視点は、SFのような、近未来的な時間設定ともリンクしている。この映画のなかでは、もう一度大地震が日本を襲い、長島県は、津波と原発事故に見舞われ、人びとは、故郷を喪失することになるだろう。

『希望の国』は、このような故郷喪失の物語を、農業を営む、伝統的な二組の家族に託している。小野家と鈴木家である。小野家と鈴木家は、通りを挟んだ近所同士であったが、小野家の庭を横断する、長島第一原発の半径二〇キロ圏内の警戒区域という恣意的な境界線によって、二つに切り裂かれる。警戒区域圏内に属する鈴木家の三人、健とめい子とミツルとその彼女のヨーコは、飼った犬のペギーを残して、近隣の小学校へ避難する。小野家は、警戒区域をぎりぎりですれぬが、小野家の庭を横断する、杭と立ち入り禁止のテープの境界線は、酪農と農業を営む、小野家の二世帯を切り裂いていくことになるだろう。

園子温は、この二組の家族のドラマを『希望の国』の中核に据えることによって、現実に東北地方を襲った津波と原発事故の双方を大胆に映画内に組み込もうとしていく。映画の中心は、原発にあり、小野家の家族ドラマにある。しかし、津波で行方不明となったヨーコの両親を探そうとする、鈴木家のミツルとヨーコの家族ドラマは、原発のかげに忘れ去られがちで、津波による被災の記録に貢献し、この映画にリアリズム的な奥行きを与えている。

小野家に話を戻そう。原発事故は、小野家にどのような影響を及ぼすのだろうか。『希望の国』のメッセージは、究極のところ、この一家離散の家族ドラマにあると言っていい。小野家の家父長泰彦は、酪農を営む初老の男であるが、もっとも原発に敏感な賢人として描かれている。大地震が起きたときに真っ先にガイガー・カウンターを探し出し、原発を心配するのは、泰彦であるし、原発事故が起きたとわかると真っ先に息子の洋一と嫁のいずみに避難を勧めるのも、泰彦である。「これを読んで、家族の身を守りなさい」と言って（園子温『希望の国』、133頁）、いずみに原発についての本を数冊手渡すのも、泰彦である。母の智恵子は、認知症が進んでおり、事態の深刻さが理解できていない。

原発事故に関して、泰彦と鋭い対照をなしているのが、洋一である。洋一は、原発事故の影響に関して、もっとも鈍感な人物として描かれており、洋一の関心は、むしろ一家離散を回避する道を探り出すことに向けられている。

洋一といずみはしぶしぶ故郷を去り、別の町で暮らしはじめるが、そこでいずみの妊娠に気づく。いずみは病院で母乳からセシウムが検出された妊婦の話

聞き、危機感を募らせ、泰彦から受け継いだ原発関連の本を読み込み、放射能との「見えない戦争」に巻き込まれていき、自宅でも、外でも、宇宙服のようなタイベックスーツを身にまとうようになる。洋一は、いずみに説得されるかたちで、子供を放射能から守るために、もっと遠くの町へ避難する決意をし、泰彦と智恵子のところへ別れの挨拶に出向く。

同じ頃、小野家にも転機が訪れていた。牛の殺処分命令と強制退避命令である。息子との最後の別れの後、泰彦は、牛舎の乳牛を猟銃で自ら葬り、庭の立派なハナミズキの下で、花いじりをしている智恵子を後ろから撃ち殺そうとするが、思いとどまる。「ずっと一緒、一緒にずっといような」（園子温『希望の国』、256頁）と約束し、優しい最後の会話を交わした後、二人は花々に囲まれたハナミズキの下で、濃密なキスを交わしながら、この世をともに去っていく。

洋一といずみは、より遠くの町へ車で移動し、いずみもタイベックスーツを脱いで、喜びを表す。二人の最後のシークエンスは、浜辺に設定されている。水際で戯れる子供とその母親と幸福そうに会話するいずみを、洋一は遠くから眺めているが、そこでガイガー・カウンターが鳴り始める。動揺を隠しきれない洋一と抱き合いながら、いずみは涙まじりに言う。「愛があるから大丈夫よ」（園子温『希望の国』、262頁）と。

## 2. 『希望の国』のリアリズム

園子温の仕事に関してもっとも鋭いコメントを発しているのは、映画監督の松江哲明である。松江は、モルモット吉田との対談のなかで、『希望の国』のリアリズムに関して以下のように論じている。

園さんが『ヒミズ』で「希望に負けた」という言い方をしましたが、すごく誠実だと思ったんですね。それで『希望の国』を観たときに、これは否定的な意味で捉えてほしくないんですけど、初めて園さんがフィクションに負けた映画だと思ったんです。あんなにノンフィクション至上主義を嫌って、「実在の事件は結末がわかっているからつまらない」と言っていた人が、今回の震災と原発事故に触れて、初め

て自分のフィクションを捨てたと思いました。過剰なフィクションを入れ込むことでものを作ってきた人たちが、そんなことさえできないくらいに、現実に圧倒されてしまった。でもその態度は、とても誠実だと思いました。(松江哲明, モルモット吉田, 202-203 頁)

ここで松江は、「フィクション」と「ノンフィクション」, 「過剰なフィクション」と「現実」という二項対立を打ち出しつつ、園が『希望の国』において、後者に肩入れしている事実を的確に指摘している。松江はさらに次のように発言する。

園さんが今まで培ってきた取材力の強さが最も発揮された映画だなと思いますね。今まで自分の映画のネタのために重ねてきた取材という行為が、ここに実を結んだ。皮肉なタイトルではあるけれど、園さんの取材力が、映画だけのための形ではない形で生きていることが、自分の中でちょっとショックだったんですよ。これは、ドキュメンタリーがやるべきことだと。(松江哲明, モルモット吉田, 203 頁)

つまり、松江は、福島での度重なる取材に支えられた、『希望の国』の徹底したリアリズムが、いわゆる物語映画の枠を超えて、同時代の「ドキュメンタリー」となりえていることを明晰に指摘しているのだ。

松江の分析は、冒頭に掲げた園の散文詩「数」と響き合う。ある特定の「距離」を定めて、その距離に含まれる「数」を正確に数えていくことによって、「匂い」に、つまりある種のリアリティに接近すること、それこそ、園の究極的な目標であった。ここで大切なのは、園の「ドキュメンタリー」、あるいはリアリズムの試みを的確に把握しておくことである。園は、『希望の国』の制作過程の記録でもある「半ドキュメンタリー小説」の冒頭部で、映画制作の目的について以下のように述べている。

日々、更新するドキュメンタリーや報道のような、新しい情報による科学や経済や数字の衝撃が欲しいわけではない。

ありきたりな情緒、当たり前の物語でいい。

みんなが知っている普通の情報で充分。俺達も時代も既に、充分衝撃を受けている。



今さら「脱原発のメッセージ」を掲げる気はない。政治的な映画を作りたいわけじゃない。そんなのは、言葉で充分だ。当たり前の言葉で充分、脱原発に辿り着く。

テレビでみんなが見て知っているありきたりな物語……それをもっと深く、作りたい。

一家離散でみんなが故郷を捨てて泣きながら去って行く物語、みんな知っている。

酪農家の人が「原発さえなければ」と、書き遺して自殺したこともみんな知っている。

みんなが想像できる単純な物語を更に深めたい。

かといって想像力だけに頼りたくもない。

現実には起きていることを想像力で作って行こうとすれば、薄っぺらな嘘になる。

とにかく、何度も福島に行かねばならない。そこに行くと、何度も何度も福島の人々に会うのだ。

土地の、雨や土や風や砂にまみれるのだ。彷徨う動物達の群れに会うのだ——誰もいなくなった町を歩かなくては——検問所を越えて歩くこと。自分の目と鼻と手足で、具体的に知ったことを物語にしないではいけない。(園子温『希望の国』、20-21頁)

原発映画の制作にあたって、園は、「ドキュメンタリーや報道」ばかりでなく、「政治的な映画」とも一線を画そうとしている。彼が求めているのは、「ありきたりな情緒、当たり前の物語」であり、そうした「テレビでみんなが見て知っているありきたりな物語」を「もっと深く、作」ることである。ここで大切なのは、園が終始一貫して、映画の「物語」性に、「想像力」に、フィクション性にこだわっている点である。だからこそ、「みんなが想像できる単純な物語を更に深め」るためには、つまり、いわゆる報道やドキュメンタリーによる「真実」の「記録」から一歩踏み出して、映画による「情感」の「記録」へと接近していくためには(園子温『希望の国』、13頁)、映画作家自身が、「現実には起きていること」を「自分の目と鼻と手足で、具体的に知」らなくてはならないのだ。つまり、園にとって、「現実」と「想像力」、リアリズムとフィクションは、相補的な関係にあり、『希望の国』の「リアリズム」の破壊力は、両者の弁証法に由来しているのだ。

福島での取材を重ねるうちに、園は次のような境地に到達する。

「リアリズムを追求するよりも大切なのは、集めた声そのまま生かされること。どんなに地理をぼやかしても、それが現実の福島であるなら、いっぱい詰め込むと“嘘”になる——南相馬市でしか起きなかったこと、飯館村でしか起きなかったこと——決めていかなくてはいけない。“うっとり映画”にはしてはいけない。

現実には存在しない県に設定する。

しかも、それを、今日の福島原発事故から数年後に起きる二番目の事故という設定に変えて、そこに福島で本当に起きた全てのこと——色々な場所で、色々な経験をした人々の声を、一つの家族の物語、一つの町の物語に出来るだけ、集約していく」（園子温『希望の国』、45-46頁）

ここには、『希望の国』の「リアリズム」の弁証法が、はっきりと現れている。ドキュメンタリー的なリアリズムの追求は、物語映画というフィクションの枠のなかで、一度断念されるが、「福島で本当に起きた全てのこと」は、フィクションの作用によって、「一つの家族の物語、一つの町の物語に出来るだけ、集約」されていく過程で、新たなリアリズム的な強度を獲得する。

したがって、松江の主張するように、『希望の国』を「園さんがフィクションに負けた映画」と捉えることは、厳密に言えば、間違っている。園の映画を「ドキュメンタリー」、「リアリズム」、あるいは「社会的リアリズム」と、どのような概念で捉えても構わないが、園の「リアリズム」が、「フィクション」に多くを負っている点は見逃してはならないだろう。そして、園がフィクションを作り上げるとき、それは「一つの家族の物語」へと集約されていく。つまり、『希望の国』の強度は、ノンフィクションとフィクション、社会的なリアリズムと家族ドラマが奇妙な混交を織りなしていくところにあるのだ。

### 3. 『希望の国』の家族ドラマ

園子温のフィルモグラフィの顕著な特徴は、その多くが家族のドラマを物語の中心に据えている点である。『紀子の食卓』（2005）や『愛のむきだし』（2008）、『冷たい熱帯魚』（2010）や『ヒミズ』（2011）は、その典型例である。

これらの映画のなかで、伝統的な意味での家族は、常に崩壊している。クラウディア・ベルトレは、園の家族の特徴を以下のようにまとめている。

園は、カオスの中の家族をよく描く。彼自身がインタビューでうまく言い表したように、私たちが生きている世界、そして現代日本の家族が形成され彼らが生きる世界は、もはや小津が描いた世界ではないのだ。園が描く家族は、彼も認めているようにその現実を強調するため誇張して描かれてはいるが、仲むつまじい平和なまとまりなどではなく、その内部にある解決しえない葛藤を表出する。家族は各自の個性を抑圧する〈鳥かご〉だ。(クラウディア・ベルトレ, 52頁)

家族の「内部にある解決しえない葛藤」は、上述の映画のなかで、父と息子、母と息子、父と娘、母と娘の葛藤として表出し、物語を駆動する重要な装置として機能している。とりわけ、抑圧的な父親像は、エディプス・コンプレックスの様相を呈し、字義通りの、あるいはメタファーとしての父殺しは、息子と娘の精神的な解放という主題とつながっていく。そして、園子温の映画では、家族の機能不全は、会社やカルト集団などの、疑似家族的な社会組織への再編入という主題を導入し、家族の物語を重層化し、物語の展開をさらに豊かなものとしている。園の日本家族批判が、日本社会批判と直結するのは、そのためである。

では、『希望の国』の家族ドラマは、彼のフィルモグラフィのなかで、どのような位置づけを与えられるのだろうか。まず明らかなのは、この映画のなかで描かれる家族は、「各自の個性を抑圧する〈鳥かご〉」ではなく、「仲むつまじい平和なまとまり」をなしているということだ。『希望の国』は、皮肉なことに、園が日本映画の巨匠小津安二郎にもっとも接近した映画作品であり、それは小野家の日常の反復をゆっくりと丁寧に描き出す、ローアングルを多用した、安定したカメラワークに如実に現れている。家族のドラマは、その内部からでなく、外部からもたらされる。二世代の家族を引き裂く、字義通りの、そしてメタファーとしての「杭」として。スタイル上の観点から見ても、リアリズムを貫いた本作品において、園の形式的な特徴である、映像上の「過剰なフィクション」は、最小限に抑えられているが、それが使用されるときには、最大

限の効果を伴うことになるだろう。泰彦が洋一に家を出て行くように言い渡すとき、小野家の庭に暴力的に突き刺さる杭の映像が映し出され、それが小野家の居間で反復される。卓袱台の中央で父と子を二つに分つ「杭」は、視覚的なメタファーであると同時に、字義通りの現実であり、「仲むつまじい平和なまとまり」に葛藤を、家族のドラマを生じさせることになるだろう。

このような家族における「解決しえない葛藤」の噴出という点において、『希望の国』の家族ドラマは、園子温のフィルモグラフィと地続きの関係にある。エディプス・コンプレックスは健在であり、息子の洋一は、父親の泰彦からまだまだ精神的に自立できていない。原発の影響に目を向けようとせず、小野家にとどまろうとするのは、ひとえに洋一の父への愛と忠誠に他ならない。伝統的な家族の維持は、洋一の優先事項となっている。しかしながら、エディプス・コンプレックスとその解消は、『希望の国』において、重要な家族ドラマであるとしても、それは例えば、『ヒミズ』のような劇的な展開を見せるわけではない。この映画の葛藤は、家族の解体や機能不全だけでなく、家族の構築やコミュニケーションをめぐるものであり、そこにこの映画の「希望」が託されていると言ってもよい。そして、そのために園子温は、この映画を三組の夫婦の絆の物語として、描き出しているのだ。

三組の夫婦とは、泰彦と智恵子、洋一といずみ、ミツルとヨーコである。大震災と津波と原発事故という、圧倒的なカタストロフィのなかで、三組の男女がどのような行動を選択していくのか。『希望の国』の家族ドラマが、それまでの園のフィルモグラフィと袂を分かつのは、この家族の構築とコミュニケーションの前景化にあると言っていいだろう。

#### 4. 園子温の日本社会批判

家族の構築とコミュニケーションという主題は、しかしながら、園の日本社会批判という、より大きな文脈から切り離してはならない。園は、泰彦に彼自身の政治観を託して、次のように言わせている。「洋一、福島のことを思い出せ、政府は何も言わなかった。やつらは肝心な時は、いつだって何も言わ

ないんだ。大丈夫だなんて全部ウソだ。一刻も早くここを出ろ」(園子温『希望の国』, 134頁)。『希望の国』における家族への信頼は、国民に提供する情報を操作し続ける、国家への不信とコインの表裏の関係にあるのだ。そして、国家の恣意的な権力は、長島第一原発の半径二〇キロ圏内の警戒区域という、恣意的な境界線によって視覚化されていく。この映画の登場人物は、権力の境界線を侵犯することによって、あるいはそれからさらに遠ざかることによって、ささやかな抵抗を見せる。泰彦は、境界線の反対側の鈴木家のペギーを連れて来て、自分の家で飼いはじめるし、智恵子は、「盆踊り」に参加するために境界線を越えて、彷徨いはじめる。ミツルとヨーコは、津波で行方不明となったヨーコの家族を捜索するために、危険を覚悟の上、境界線を侵犯していく。洋一といずみの転居は、こうした境界線が安全性に基づいたものではなく、あくまで国家の恣意的な介入でしかないことを物語っている。

園子温の日本社会批判、国家批判は、『希望の国』という皮肉なタイトルに如実に現れている。英語版のタイトル『希望の土地』(*The Land of Hope*)は、園の映画が風景の詩学をめぐるものであることを指摘している点で秀逸であるが、園の強靱な国家批判がするりと抜け落ちてしまっている点で、誤解を招く。興味深いことに、園の国家批判は、近代日本批判の射程を備えているのだ。それは、園子温が、原発事故以降の日本の状況を「戦争」のメタファーで語っていることによく現れている。園は、彼自身の状況認識をいずみに委ね、以下のように語らせている。「今、私達が戦っているのは、この子を守ること、見えてるか！ 見えない戦争なの。タマもミサイルも見えないけど、そこいらじゅう飛び交ってるのよ！ 見えないタマが！」(園子温『希望の国』, 195頁)いずみが戦いを挑む「見えない戦争」は、産婦人科を後にして外に出ていこうとするいずみを映した、血のように真っ赤な、心理的空間のショットによって、的確に表現されている。ここでも、杭のイメージと同様に、赤の「過剰なフィクション」は、メタファーであると同時に、現実の重みを与えられている。

ここで問いを投げかけよう。この「戦争」のメタファーは、具体的にどの戦争に言及しているのであろうか。そのヒントは、放射能をめぐる創作ノートの

さりげないスタッフとの会話のなかに隠されている。

「そうだ、押川！ 白井、俺達は何も福島を差別しているわけじゃないんだよ！ ただ、恐いだけ。誰も好き好んで、放射能と共に暮らしたいなんて思っていないよ！ 放射能を敵と思って当然。動物なら本能的に自分の生活を脅かすものに、恐怖を感じる。空気中に、本能的に愛せないものがひそんでいるんだ。それはもう、哲学も思想もへったくれもない。動物の本能。それが本音だろ？ な！ 白井！ 嫌なことは嫌って言うんだよ！ 取材で“実際ここの人は自分達で作った野菜、自分達では食べません！” って言ってた人いたろ？ あれが本音よ！ 戦時中に息子を戦地へ送る母親が、日本の旗を振らなきゃ非国民と、昔は言われただろう？ 現代の母親は泣きながら旗振っちゃ駄目よ！ 哀しいなら旗振っちゃ駄目！ 詩人の金子光晴は、彼の息子に赤紙が来た時、松葉でいぶして病気にさせて徴兵忌避させた！ 俺達に必要なのは、戦時中、戦争のための詩を書いた高村光太郎じゃなくて、偉大なる詩人、金子光晴なんだ！ 反戦詩が書けるかどうかなんだ！ 今、日本は戦争中で、反戦詩を書くってことなんだ！ だって、みんな戦争も放射能も嫌なんだから単純じゃん！」（園子温『希望の国』、123頁）

放射能をめぐる「見えない戦争」と第二次世界大戦をメタファーで結びつけようとするしぐさは、映画作家の歴史認識のナイーブさとして批判することも可能であろう。しかし、それは「詩人」園子温の、大胆な「反戦詩」の試みを軽んじることにもなりかねない。

ここで重要な参照項は、詩人の金子光晴である。フランコ・ピッコロは、『希望の国』というタイトルは、大島渚監督の『愛と希望の街』（1959）を思い起こさせると述べているが（フランコ・ピッコロ、243頁）、園の詩人としての立ち位置を視野に入れるとき、それはむしろ金子光晴の日本社会批判論『絶望の精神史』（1965）を思い起こさせる。例えば、第一章「絶望の風土・日本」の第二節「逃げ出せない日本」では、第二次世界大戦中の金子自身の心境を以下のように語っている。

戦争ちゅう僕は、鼠とりにかかった鼠のように、狭い日本を旅をしてうろつきまわった。アメリカとの戦争のはじまる前年の、わずか半年ぐらいのあいだのことだ。空気が希薄になってゆく息苦しきから、のがれ出そうともがく生物本能であった。しかし、狭い島国の日本は、けっきょく、どこへ行っても、行当たりは海で、腕よ

り太い鉄鎖が陸を縛ってでもいるように、体はガラガラ音を立てて鎖に引きずられる。その海を前にして、僕はこうおもう。

「とうてい、逃げられやしない」

体が抜けられないばかりではない。自分では気づかないが、言葉から、習慣から、ものの考え方から、血縁の濃さから、それからもっと深いところにある、日本人どうしでなければわかりあえない情味だとか、意気投合だとか、同好の趣味だとか、それがみんな同胞を結びつける強い結びめになって、なかなか一朝一夕に、そこから抜け出られるようなものではない。明治のころの日本人のなかにも、志を得ないで、外国に雄飛しようなどという考えがありはしたが、それはいつも、日本の発展ということとつながって、べつな形での愛国心の発露にほかならなかった。(金子光晴, 22-23 頁)

金子の「のがれ出そうともがく生物本能」は、園の「動物の本能」と響き合う。「逃げ出せない日本」から、島国日本とその愛国心から、どのようにして自由になりうるのか。映画によって「反戦詩」を作ろうとする園子温は、明治、大正、昭和と二十世紀前半の戦争の時代を生き抜き、近代日本の愛国心の批判者たろうとした金子光晴の正統な後継者であると言えるだろう。園が「絶望の精神史」の最新章に取り組むとき、「絶望」は「希望」へと反転する。

## 5. 園子温のフェミニズムと風景の詩学

『希望の国』の家族ドラマにおいて、「のがれ出そうともがく生物本能」は、小野家の二人の女性に委ねられている。智恵子といずみである。ここに園のフェミニズムを読み取ることは、不可能ではないだろう。この二人の人物造形において、そして彼女たちの夫との関係の造形において、重要なサブテキストとなっているのが、冒頭に引用した高村光太郎と野坂昭如なのだ。創作ノートのスタッフとの会話のなかで、園子温は、『希望の国』を「反戦詩」として構想していく際に、詩人の金子光晴を肯定的なモデルとして持ち出し、返す刀で高村光太郎を批判しているが、高村の『智恵子抄』が『希望の国』の「智恵子」の人物造形において果たしている、フィクション上の重要な役割を無視することは、できないだろう。



園自身が明らかにしているように、智恵子の直接的なモデルは、認知症を煩っている園の母親である。認知症の人によく見られるように、「そろそろ帰ろう」を口癖にしているが、その「帰りたい場所」は、「母の生まれた場所の辺りや実家のあった場所や通った小学校や中学校」（園子温『希望の国』、63頁）ではありえない。園はこう推測する。「もしかしたら、そもそも「帰ろうよ」と言う場所は、この世に存在する場所ではなく、母の脳ミソの中の昭和の記憶のどこかなのかもしれない」（園子温『希望の国』、63頁）。園は、この認知症の母のモチーフを巧みに『希望の国』のなかに織り込んでいく。映画のなかで智恵子は、「帰ろうよ」という言葉を繰り返すが、これが認知症の症状であることを知っている泰彦は、「あと十分待て」と言って、智恵子の要求をうまく交わすことにしている。また智恵子は長島に原発ができたことも、それが爆発したことも記憶していないため、テレビで原発事故のニュースが流れるたびに、それが初めてのことに驚き、泰彦に「残念だったね」と同意を求めている。しかし、同時に智恵子は、数十年前に、泰彦からプロポーズされた「盆踊り」の日のことを覚えていて、「盆踊りはまだか」と泰彦に幾度も催促している。

この智恵子の三つの台詞の反復は、映画の物語の展開とともに、次第に強度を増していく。原発事故が明らかになり、政府の介入が進んでいくにつれて、智恵子は、自分が住んでいる家と自分が毎日世話をしている庭の花々さえも奪われ、文字通り故郷を追放されることになるからだ。「帰りたい場所」ばかりか、「帰ることのできる場所」までもなくなってしまうことの悲劇と絶望を、智恵子は強いられることになる。映画の終盤部の、小野家の食事のシークエンスとそれに続く智恵子の逃亡のシークエンスは、智恵子の絶望の深さを思い知らせる、力強いシークエンスとなっている。

まずは最初のシークエンスの内容を確認しておこう。泰彦と智恵子は、いつものように、テレビで震災のニュースを見ながら食事をしていると、智恵子は「帰ろう」、「うちへ帰ろう」と言いはじめる。泰彦が「十分待て」といって交わそうとすると、テレビに緊急速報が入り、長島第一原子力発電所のメルトダウンのニュースが告げられる。智恵子は、またここで初めての事件のように驚



き、原発が出来たこと、そしてそれが爆発をしたことを泰彦に確認している。ここで智恵子は、次のように愚痴をこぼしながら、机を激しくたたきはじめ。「だけどこれから智恵子は、どうなるのかな……ここの長島に、誰も住めんようになるのかな……ひどい話だな……ひどい……話……だな」（園子温『希望の国』、232頁）智恵子は真剣に怒っている。たとえ、それが一時的にしか続かないとしても、智恵子の怒りは、危機状態の日常化によって弱まることなく、トラウマとなって反復され、強度を増していく。

『希望の国』の智恵子の「帰りたい場所」ばかりか、「帰ることのできる場所」までもなくなってしまふことの悲劇と絶望は、『智恵子抄』の智恵子のそれと重なり合う。冒頭で引用した「山麓の二人」の智恵子は、故郷福島の高野山の景色に囲まれながらも、それが「智恵子のほんとの空」（「あどけない話」）であるにもかかわらず、「わたしもうぢき駄目になる」と繰り返し、精神の不調を訴え、「帰ることのできる場所」がなくなりつつあることを暗示している。もちろん、『希望の国』の智恵子と『智恵子抄』の智恵子を同列に論じることには、危険が伴う。認知症は認知症であり、精神分裂病は精神分裂病である。だが、人間界への距離感、そして動物界への接近という一点において、二人の智恵子は、同期する。そして、それを小さな状況証拠が補う。なぜ、「智恵子」なのか。なぜ、「福島」なのか。二人の智恵子の花々へのこだわりは、偶然なのだろうか。新潮文庫巻頭の色彩感あふれる「智恵子の切抜絵」は、『希望の国』の智恵子の花いじりや花のデッサンと無関係なのだろうか。

『希望の国』の智恵子の逃亡のシークエンスは、「帰りたい場所」ばかりか、「帰ることのできる場所」までも奪われてしまった、智恵子の悲劇と絶望を力強く視覚化している。遠くから盆踊りの音を聞いた智恵子は、庭の柵を越えて、いまやゴーストタウンとなった長島第一原発の半径二〇キロ圏内の警戒区域を彷徨いはじめ、そこで飼い主に見捨てられた、たくさんの動物たちに遭遇する。智恵子は、牛たちに話しかける。「どうしたの、おうち帰るの？ ねえ、おうち帰るの？ 帰るおうちがないんだ？ ねえ、じゃあ一緒に盆踊り行こうよ？ ねえ、盆踊り行こう」（園子温『希望の国』、235頁）園がここで提示しようとしているのは、智恵子と動物たちの置かれた、絶望的な状況の同一性であ

る。故郷を喪失したのは、人間だけでなく、動物もそうなのだ。

この逃亡のシーケンスは、智恵子の人間界からの距離感と動物界への接近を的確に描き出しており、金子の「のがれ出そうともがく生物本能」、園の「動物の本能」を見事に視覚化している。園は、この智恵子の動物界への接近を意図的に演出している。もはや智恵子はただの認知症患者ではない。智恵子は、動物的本能に突き動かされ、人間界の権力空間から解放され、動物たちと一緒に、自由に、本能のままに彷徨っている。ここで大切なのは、園が福島取材中に遭遇した「さみし犬」という犬の存在だ。園の言葉を信じるならば、園はこの犬に三回ほど遭遇することになるが、最初の遭遇の際に撮った写真の裏に、彼はこう書き記している。

「一匹のつっ立った犬のさみしい目つきが、  
何の方角も示さずに、  
ただ、ぼおっとその視野の方角で棒立ちにつっ立っている」（園子温『希望の国』、152頁）

園は、東京で「さみし犬」の写真を眺めながら、この犬の彷徨に思いを馳せる。

過去という名の雨の匂い。

一年前からの匂い——全ての過去を洗い落とせず、二〇一一年三月十一日からずっと降った分だけの雨の匂いを体中にしみ込ませて、今もどっかをほっつき歩いているんだ。（園子温『希望の国』、156-157頁）

園は、この犬のことが心配になり、シナリオをすっぽかして、一枚の写真だけを頼りに、福島に出かけ、そこで「さみし犬」に「奥さん」ができていたことを発見する。「さみし犬」がもはや一人ではないことに励まされ、園は映画のタイトルを「大地のうた」から「希望の国」に変更する。ここで大事なのは、園が智恵子を「さみし犬」と重ねて捉えていることだ。そして、さみし犬に連れ合いができたのと同じように、雪景色のなかで「炭坑節」を歌いながら、盆踊りを踊り続ける智恵子のもとに、泰彦は必死の形相で辿り着き、二人は一緒

に盆踊りを踊り、泰彦は智恵子をおんぶして、雪景色を一步一步、踏みしめて歩いていく。原子力以前の過去への強烈なノスタルジーを伴う、このもっとも感動的なシークエンスが、二人の男女を失われた故郷の風景のもとに収めているのは、偶然ではあるまい。ここには、『智恵子抄』の「山麓の二人」とも連なる、風景の詩学とも言うべき崇高な光景が広がっている。

「山麓の二人」の智恵子と光太郎と同様に、故郷の風景は、智恵子と泰彦の家族ドラマを解決する手だてを提供してはいない。かつての盆踊りの場は、いまや境界線の彼方にあり、智恵子の「帰りたい場所」への逃亡は、そのノスタルジーは、あくまで想像的なものにとどまり、智恵子に一時的な心理的解放をもたらすに過ぎない。しかし、一面の雪景色に二人の男女を配した、この美しいシークエンスには、ある種の崇高さが秘められている。失われた故郷の風景は、映画内の登場人物の葛藤を解決するには至らないが、彼らを優しく包み込む、故郷の一面の雪景色は、映像のレヴェルで、この家族ドラマを浄化する作用を担っている。ここに風景の詩学とも言うべき、映像の美学化の機能を見出すことは、不可能ではないだろう。雪景色のロケーション撮影が、津波の被災地の一つ、宮城県の気仙沼で行われたという事実を鑑みると、このシークエンスは、リアリズムと家族ドラマが融合した希有な映像的瞬間として、立ち上がってくるだろう。

## 6. 『希望の国』の絶望と希望のパラドックス

小野家の智恵子と泰彦は、最終的には、故郷から立ち退くことを拒否し、小野家を象徴するハナミズキの下で、自ら命を断つ道を選択する。銃声は一発のみで、二人の死体は決して描き出されない。しかし、二人を象徴する、ハナミズキとそれを取り囲む花々は、煌煌と燃え上がり、原発事故によって、生まれ育った故郷から追放されることの悲劇と絶望を強調している。この二人の最後のシークエンスにも、盆踊りのシークエンスと同様の、ある種の崇高さを読み取ることは不可能ではないだろう。赤々と燃え上がるハナミズキとそれを反射して、赤々と輝く小野家の窓には、映像のレヴェルで、二人の苦悩を浄化する

作用を認めることができるからだ。大切な木に火をつけて、燃やしてしまうというアイデアは、アンドレイ・タルコフスキー最後の作品『サクリファイス』(1986)へのオマージュであろう。しかしながら、泰彦と智恵子の「犠牲」の物語は、『希望の国』が「絶望」にもっとも接近した物語であり、そこに「希望」の萌芽を読み取るのは、少なくとも物語のレベルでは、困難であろう。

では、洋一といずみの物語は、「希望」の物語として提示されているのだろうか。ここで大切なのは、『希望の国』のもう一つの重要なサブテキストとなる、野坂昭如の短編小説「されど麗しの日々」である。冒頭に掲げた引用箇所は、この短編の最後の二段落に相当するが、園子温は、「半ドキュメンタリー小説」のなかで、その直前の二段落も含めて長々と引用している(園子温『希望の国』, 144-146頁)。園は、野坂の物語を「男と女が最後、誰もいなくなったその場所に残る小説」(園子温『希望の国』, 144頁)として、説明しているが、それ以上の議論の展開を拒んでいる。これは興味深い言及である。野坂の短編への言及は、水俣病と原発事故を「公害」として結びつけて考察しようとする、園の批判的な問題意識を表しているが、ここで大切なのは、むしろ登場人物の失われた故郷への向き合い方である。工場廃液の汚染によって、奇形の魚しかとれなくなってしまった漁師町にとどまって、奇形の子供たちを生み続ける決意をした二人の男女の物語は、故郷を追い出されることを最後まで拒否し、自殺によって故郷にとどまり続ける道を選んだ、泰彦と智恵子の物語と響き合っている。野坂のディストピア的な物語は、園の「絶望」の物語の源流となっていると言っている。

園は、若い世代への「希望」を泰彦に託して、以下のように語らせている。

「人は生きる時、何度も杭を打たれる。その杭が、今回は、放射能だった。洋一、自分で生きなきゃ駄目ってことよ。国も、県も、市も、村も、村長も町長も国の頭も、そんなものに一回でも頼っては駄目だ。自分と、自分の嫁と、自分の子供だけで会議して、決めろ。国も県も市も村もお前達の味方じゃねえ。やつらを頼ってれば、これからも何度でもお前の家の中に杭は打たれる。生きてれば、杭は何度でもやって来る。杭は恐ろしい敵だ。杭は、逃れることが出来ないかもしれない。それでも、逃げ通せる杭もある。逃げろ。逃げることは、強さだ。強い人間だからこ

そ、逃げるんだ」(園子温『希望の国』, 203-204 頁)

『希望の国』の「希望」は、まさしく「逃げること」にかかっている。そして、泰彦の知恵は、洋一といずみの物語へと引き継がれていく。二人は、遠くの町に転居した後、杭から逃れるために、さらに遠くの町へと旅立つ決意をする。

洋一といずみの逃亡の試みは、金子光晴の「のがれ出そうともがく生物本能」、園子温の「動物の本能」と響き合う。園が、この二人の逃亡の物語に、「逃げ出せない日本」から、島国日本とその愛国心から、どのようにして自由になりうるのか、という「絶望の精神史」をめぐる、大きな問いを突きつけているのは、間違いないだろう。『希望の国』では、いずみが妊娠を通じて、その動物的本能を發揮し、洋一が父親との紐帯を断ち切って、妻の信念をサポートする。この二人の逃走の物語自体が、故郷へとどまるという、両親の世代の保守的な選択に対する対案なのであり、そこに野坂の「男と女が最後、誰もいなくなったその場所に残る小説」への強烈なアンチテーゼを見出すことができるだろう。

しかし、野坂のディストピア的なヴィジョンは、洋一といずみの逃亡の物語に、亡霊のようにまとわりつく。洋一といずみのクライマックスは、二人が車で到達する、さらに遠くの町の美しい浜辺に設定されているが、彼らはそこでガイガー・カウンターの発信音を耳にし、彼らがまだ杭から十分に逃げ切れていないことが暗示されるからだ。この浜辺のシークエンスは、野坂の「されど麗しの日々」の最後の段落を思い起こさせる。

仙治は、康子の腹に耳を押しつけた。陽はさんさんと二人を真上から照らし、入江の水はあくまで透明に、そして静まっていた、誰もいない入江の、岬に、この上なく幸せな夫婦が、午睡を楽しんでいる。(野坂昭如, 103 頁)

園が、野坂のディストピア的なヴィジョンから完全には逃れきれていないことは、美しい浜辺に、一組の母親と子供と、未来の母親を配した、映像的な描写からも明らかである。しかし、洋一といずみには、仙治と康子の擬似的な幸福は、決して訪れない。泰彦から受け継いだガイガー・カウンターは、美しい浜

辺に警告音を響かせ、洋一といずみの逃亡が、まだ未完成であることを、強烈に訴えている。ここには、智恵子の逃亡の物語に見られた風景の詩学は、不在である。ガイガー・カウンターは、二人の男女が、美しい浜辺の風景に包まれて、一体となる美学的な契機を封じ込め、最後まで不協和音を響かせる。したがって、洋一といずみの物語もまた、「絶望」の物語のもう一つのヴァリエーションでしかない。しかし、二人は「絶望」と立ち向かい、そこから逃げ出そうとする、動物的な本能を備えている。「絶望」は、「逃げる」ことを可能にする。そして、「希望」は、「逃げる」ことによってしか、もたらされない。この「絶望」から「希望」への反転のパラドックスのなかに、「詩人」園子温が金子光晴から引き継いだ「反戦詩」の可能性が、隠されているのだ。

## 引用文献

- 金子光晴『絶望の精神史』（講談社文芸文庫、一九九六年）  
 園子温『希望の国』（リトルモア、二〇一二年）  
 高村光太郎「山麓の二人」『智恵子抄』（新潮文庫、二〇〇三年）  
 野坂昭如「されど麗しの日々」『野坂昭如ルネッサンス7 童女入水』（岩波現代文庫、二〇〇八年）  
 ピッコロ、フランコ「希望の国」『カオスの神、園子温』ダリオ・トマージ、フランコ・ピッコロ編（フィルム・アート社、二〇一二年）  
 ベルトレ、クラウディア「幸せな家族って、何ですか？」『カオスの神、園子温』ダリオ・トマージ、フランコ・ピッコロ編（フィルム・アート社、二〇一二年）  
 松江哲明、モルモット吉田『園子温映画全研究 1985-2012』（洋泉社、二〇一二年）