

て寝込み、不安になったサンウは慣れない手付きで毛布をかけ、かいがいしく看病する。ある日、友達になった女の子の家へおもちゃを持ってめかして出かけたサンウは、カートで坂道を下ろうとして転んで怪我をし、おまけに山道によく出没する暴れ牛に追いかけられたり、散々な目に遭う。泣きながら家路に向かうと、途中で待っていてくれたおばあちゃんはサンウに一通の手紙を渡す。母親からの迎えに行くという知らせであり、最後の夜、サンウは目のみえにくくなったおばあちゃんのために、ありったけの縫い針に糸を通してやり、字の書けないおばあちゃんにハングルと絵を描いて、一生懸命その意味を教えようとする。翌日、迎えに来た母親とサンウはバスの中からいつまでも手を振りつづけて、おばあちゃんとの別れを惜しむ。

この最後の別れの場面で観客の嗚咽が洩れてくるのがいかにも予測されるが、64年生まれのイ・ジョンヒャン監督は観客の落涙を押し止めるかのように、それほど思い入れをせずに淡々と手短かに描写したところに、逆にこの映画の味わい深さがより一層感じられる。去年韓国で400万人の観客動員を達成し、大作傾向の中で大鐘賞の最優秀作品賞に選出されたが、私にはこの映画がどのように観客に受け止められたのかが、気になって仕方がない。それは私自身、目頭を熱くした以上に心の中で多くの涙を流しつづけ、今も泣いているからである。この涙の根源を訪ねてみたいのだ。『週刊文春』(03・4・10)での一口映画評は、次の通りである。(因みに、全員が推薦度 内の)

品田雄吉 (映画評論家) - 「何も言わないおばあちゃんが素晴らしい。地方の生活文化のぬくもりを素朴なタッチで映像化した監督に拍手を贈りたい。」

中野 翠 (コラムニスト) - 「型通りの話ながら、撮影・演出にも節度あり。失われた「無私の心」を体現する老女の姿(顔、手、しぐさ)にまいった。」

芝山幹郎 (翻訳家) - 「無言の肉体が緑したたる自然の一部と化している。泣きどころに触れられまいと身構えたが、ややこしくない映画だった。」

斉藤綾子 (作家) - 「少年以外は全員素人というのに驚かされた。口が利けないおばあちゃんの存在が説教臭くなく少年の身勝手さも楽しめる。」

おすぎ (映画評論家) - 「素直な映画です。観客が思った通りに展開してくれます。ラストのおきまり涙を見せないところに演出の工夫あり。」

李鳳宇 (映画会社シネカノン代表) - 「映画で描かれるのはおばあちゃんの孫に対する無条件の愛情である。この肉親の愛こそは全く打算のない、純粹無垢の愛であることは万国共通のものであるが、こと韓国の母親達の子に捧げる愛情というのは並み大抵のものではない。それは長きにわたりこの国の封建的な社会制度で生きて来た女性の体内に宿された、独特の情念かもしれない。植民地支配、朝鮮戦争、軍事独裁政権といった様々な苦難の歴史の下で、わが子を育てあげた韓国・朝鮮の母は、わが子を守るという母

性本能が人一倍強烈で、その苛烈なまでの愛はかつてもさまざまな韓国映画において表現されてきた。一旦わが子に危害が近づけば、韓国の母は血眼になってそれを排除しようと懸命になる。強く遅しく、苛烈といったそんな韓国の母性のイメージが、この映画の中では実に静かに淡々と押し殺すように表現されていて、女性監督であるイ・ジョンヒャンのち密な計算が成功している。」(『世界』03・5)

川本三郎(評論家) - 「お祖母さんは口が利けない。だからこの映画はセリフが少ない。かわりに、ちょっとしたしぐさや表情、あるいは小道具が大事にされている。／お祖母さんが子供の頃に遊んだ積木のような古い玩具、真白な洗濯物、かんざし、お祖母さんが箱のなかに大事にとっているきれいな包装紙。／(中略)清流、稲田、山。豊かな自然が二人を優しく包んでいる。」(『SAPIO』03・3・26)

吉田文憲(詩人)「これはほとんど神話的な映画だ。神話的というのは、人の生きる姿、生きる場所のなんたるかにおいて、ある普遍の相をみせているということでもある。(中略)／けれど、神話的であるということは、局限された世界、小さなものの大きな世界ではなかろうか。風にそよぐ草木にも、道傍にころがっている小石にも、生命的な脈動の感じられる世界。」

「(おばあちゃんの)無条件の愛情とは、口から発せられることばではない(なにしろ彼女は口が利けないのだから。)ここではひたすら愛するものへと「からだ」と「気もち」が動いている。愛するものへの「からだ」と「気もち」が草木を動かし、ヒトを動かしている。気もちとからだに距離がない。ここではそれを無条件の愛情といってもいいし、すこし哲学的に、こころとからだが一体化したしぐさのことばといってもいい。愛情は自分の孫だけに注がれるわけではない。豊を這っている虫にも、村の人たちにも同じように注がれている。」

「おおげさに言えば、ここには近代の末端に取残されたふたりの弱者がいるのだろう。一日にバスが一回しかやらないような文明から隔絶された場所に、映画は口の利けない読み書きもできないおばあちゃんとゲーム機にしがみつくしかない都会の七歳の少年を投げ出した。(中略)／けれど、弱者というのは、こちらの不遜な言い方だろう。少年は被害者かもしれないが、おばあちゃんは弱者じゃない。すくなくとも彼女はそんなことは微塵も思っていないだろう。大切なのは、そのところだ。このおばあちゃんは、宮沢賢治風にいえば、風を食べ、朝の日光を飲みながら自然との連帯のなかで生きているようなものだ。狭い山の斜面に畑を起こし、そこですこしの野菜を作っている。その野菜を町へ売りに行く。山の下町は貨幣経済の営まれる近代だが、ここはまだ物々交換の行われている世界である。そうであっても、このおばあちゃんはすこしも不自由そうにはみえない。それを嘆いているようにもみえないし、そのことに苛立っているようにもみえない。なにをするにも時間がかかるしゆっくりしているけれど、そのこと

も含めてすべてをごく自然なこととして受け入れているように見える。むしろ口の利けないぶん、彼女のコミュニケーションは表情やからだで表現するしぐさのことばがとても豊かなものになる。ことばにならない「気持ち」が、身体のことばとなって全身から溢れる。」
「映画にはたしかに前近代と近代、あるいは豊かさとはなにかといった文明批評的な視点の対照もある。そのことともとても鮮かなのだが、それ以上に強く印象付けられるのは表情や身ぶりで語るこのおばあちゃんや村人たちのしぐさとしてのことばの世界である。／原題の『家へ...』は、たんにおばあちゃんの家を意味するだけではないだろう。心の原風景 とはすこしキレイな言い方だが、たしかにそう言ってもいい、文字通り人が帰るべき場所、休息する場所としてのホーム、かつてあったかもしれない、いまはありえない原初の風景を描いている。」(『群像』03.3)

浦崎浩實 (映画評論家) - 「私に見落としがなければ、本作では人物が理解に到達した際の、抱き合うとか手を強く握り合うといった身体的融合を表すシーンがなかったと思う。つまり彼らは親密な間柄になっても、個としての孤独は決して解決されることはない。おばあちゃん、少年、母親それぞれの絶対的孤独。本作はある意味で非情な映画なのだが、映像は神話的幸福感で統一され、すみずみまで細やかな神経の行き届いた傑作なのである。」(『キネマ旬報』03年5月上旬号)

上倉庸敬 (大阪大学教授) - 「山ふかい村に暮らすおばあちゃんには、孫の持ってきたパズルボックスが解けない。積み木の底面が三角や半円になっていて、その形の穴に積み木をくぐらせる、あの知能検査みたいな玩具である。あきらめたおばあちゃんは、積み木を縁側に並べる。小さな木片は日の光を浴び、青いの、赤いの、黄色いの、はっとするほど美しい。これが、おばあちゃんの見たパズルボックスである。

同じものも文化が違えば、見方が変わる。イ・ジョンヒャンという女性の監督は、一方の文化で他方を裁かない。異なる二つの文化が出合い、ぶつかり、和解する。」

「母親が迎えにくる前の夜、サンウはひとり起きだして何枚も何枚も絵はがきを書く。おばあちゃんの顔を描いて、『会いたいよ』『会いたいよ』と字を添える。サンウが出すのではない。いまさら文字を憶えられないおばあちゃんが、サンウに出すはずの手紙である。／異質なふたりが、もはや相手がなくては叶わぬほどに歩み寄る。だれがそのことを疑おうか。映画の緻密で切ない構成は、作り手の国が長いあいだ無理やり二つに裂かれていることと無縁ではなからう。」(『産経新聞』03.5.29)

佐藤忠男 (映画評論家) - 「.....この映画に描かれた愛については、それが全く打算のない、純粹無垢の愛であることをたいていの人々が認めるであろう。そして人間関係がどんどん希薄になってゆくことが心配されているいまの社会でも、そのいちばんの土台のところには、こういうおばあさんの孫に対するそのような無条件で純粹無垢な愛が脈々と流れているはずだと気づいてほっとするだろう。気づいてみればこんなに単純で当

り前のこともないが、ふだんはそれを忘れていたからだ。」

「……母と子のサンウが行く村には、老人たちと子どもたちがいるだけで、若者は誰もいない。日本とおなじように高度経済成長をとげた韓国では田舎の若者がどんどん都会に出てしまって、とくに山間の村々などはこういう状態になったのであろう。(中略) この映画のもうひとつの主題は、都市化が急激に進んだ今日の韓国の人々の、過疎化しつつある田舎に対する、たんなる心の故郷といった愛着以上の、なにか負い目のようなものを含んだ思いかもしれない。」

「若い母親は十代の頃にこの家から家出して都会に行ったという。親不孝者と言いたいところだが、この貧しさを見れば高度経済成長の時代に若者がここに居着けなかった理由はよく分る。娘は都会でがんばって、サンウを生んで育てたが、いまは失業しており、次の仕事が見つかるまで、おばあさんに彼をあずかってほしくて、こうして連れてきたのである。見捨てるようにしてきた村と親に、困ればまた頼ってくる。勝手なようだが農業社会から工業社会への転換期にはどこでも起こったことで……」(映画パンフ)

高間賢治(撮影監督) - 「昨年4月、『友へ チング』(韓国語で「親友」)という映画を公開初日に観て、翌日韓国に行った。韓国の映画人に『なぜ「チング」が600万人も動員するヒット作になったか』と聞いたところ、『子供から年寄まで誰もが、この映画の主人公は自分だ、自分の若い頃だと思ったんだ』という答えが返ってきた。

『おばあちゃんの家』が400万人動員というヒット作になったのも、この『自分と同じだ』という気持ちが大きく働いているのだと思う。」(映画パンフ)

他人の感想や批評を以上のように抜き書きしているうちに、なぜ自分が心の中で痛く泣きつづけていたのかを言葉にしたい欲求を抑え切れなかった。この映画について一番書きたいところは吉田文憲や佐藤忠男の文章と交差するところに見出されるけれども、彼らの文章では大きな焦点を当てられていないために、まだ埋もれたままになっている。そこを深く掘り返して白日の下に引きずりだし、一本の太い筋道を跡付けようと思う。

なぜ自分は心の中で痛切に泣きつづけたのか、ともう一度問うてみる。それは多くの観客がそうであるように、この映画の中に紛れもない自分自身を見出したからである。断っておくが、私の幼少年時代に田舎はなかったし、「おばあちゃん」の記憶も濃厚なものではない。だから、サンウとおばあちゃんの関係に幼いころの自分の記憶を懐かしく思い起こされ、映像が促迫してくる感情移入にどっぷりと浸かったというわけでもない。にもかかわらず、私はおばあちゃんを手こずらせるサンウに自分自身を覗き込まざるをえなかった。都会育ちのガキがフライドチキンもゲームセンターも、およそ文明の匂いのする何もない片田舎に放り込まれて、口が利けず文字も読めないおばあちゃんに悪態をつく小憎らしい姿に仕様がねえガキだな、と観ているうちに、この悪たれは紛れもなく

自分自身であり、この映画を見ている観客のすべてであると思うようになってきたのだ。

私たちは口も利けず文字も読めない「おばあちゃん」から生まれ、育てられてきたにもかかわらず、文字を読み言葉を覚えるにつれて、「おばあちゃん」を無学無教養な近親として恥ずかしく思い、馬鹿にして「おばあちゃん」の許から去って行った者たちなのである。サンウがおばあちゃんを馬鹿にする姿の中に、私は言葉と出会って知的に上昇していくことを誇らしく感じていたかつての自分自身を見出し、「おばあちゃん」を捨て去ってきたことの取り返しのつかない悲しみに深く襲われて、目頭が熱くなり、心の中で泣きつづけていたのだ。「おばあちゃん」は無学無教養な者として存在しているわけではない。「おばあちゃん」がその者自体として存在していることを、サンウにわからなかったように、昔の私にもわからなかった。

「おばあちゃん」に言葉がなかったのは、言葉を必要としない世界に生きていたからである。「おばあちゃん」が言葉を必要としなかったのは、「おばあちゃん」はなにものかになるうとはしなかったからだ。しかし、言葉を覚えるなかで私たちはなにものかになることをしきりに願った。なにものかになることを欲求するなら、私たちは「おばあちゃん」の許から馬鹿にしなから去って行かねばならなかった。おばあちゃんとの暮らしに馴染み始めたサンウにしても、母親が連れ去りに来なくても、そこでは若者は知的にか経済的にか社会的にか、上昇して行こうとする欲求に連れ去られて、「おばあちゃん」の許を去って行くしかなかった。それは仕方のないことだったが、私たちはなにものかになるうと願って、「おばあちゃん」の許から永遠に去って行くだけの存在なのだろうか。そしてなにものにもなろうとしない「おばあちゃん」ははたして、私たちのような上昇して行こうとする存在から捨て去られて行くだけの存在なのだろうか。

言葉に出会って知的に上昇していく課題は、どこまでも上昇して行って昇り詰めることのうちにあるのではない。私たちがそこからやってきた、知的に上昇することは無縁な、深い無言に埋もれた世界に出会うことのうちにある筈である。つまり、「おばあちゃん」を無学無教養な存在として馬鹿にする見方から抜け出て、言葉のない膨大な無言の世界に屹立する存在として「おばあちゃん」に相見えることができるか、ということだ。おばあちゃんもやがてこの世を去って、田舎は過疎化が進んで荒廃していくことになるのか、それとも都市化の波に洗われて近代化していくことになるのか、いずれであれ、「おばあちゃん」の田舎も変貌を遂げていくが、ポスト近代化の中にある私たちが「おばあちゃん」の田舎に遠く孕まれてきた存在であることによって、「おばあちゃん」を大きく屹立させてきた世界を、見えない目の前の山を見ようとするまなざしでたえず捉え返していく必要があるにちがいない。

「おばあちゃん」が暮らす山深い農村から、自分の知らない新しい世界に胸を膨らませて旅立った若者の一人が、映画『小さな中国のお針子』のヒロインである。この映画は

フランス在住の中国人監督ダイ・シージエ（54年生まれ）が、ベストセラーの自分の小説『バルザックと小さな中国のお針子』を映画化したものであり、文化大革命時代の71年から74年までの約三年間、彼が17歳から20歳までの時期、彼と友人は親が医者であるという理由で、「人民の敵」のレッテルを貼られ、「再教育」と称して人里離れた山奥の村に送られた、そこでの体験に基づいている。前作『中国、わがいたみ』が中国での撮影許可が下りなかったため、フランスのピレネー山脈で撮影する羽目になり、今回は無事に撮影許可は下りたものの、中国のイメージが暗い、村長が面白おかしく描かれすぎている、バルザックという西洋の作家が中国の少年や少女の人生を変えてしまうのが気に入らない、という三点の理由で公開許可が下りず、当局はバルザックではなく鄧小平に変えたらどうかという提案を行ったことを、監督は川本三郎のインタビュー（『中央公論』03.1）の中で明らかにしている。

映画パンフではストーリーはこう記されている。《文化大革命中の1971年、17歳のマー（リュウ・イエ）と18歳のルオ（チュン・コン）は、反動的な知識青年として、再教育のため四川省の鳳凰山という山中の村に送られた。二人とも医師の息子で、親友同士だった。一番近い町まで2日もかかる辺境の村人たちは読み書きを知らず、マーのヴァイオリンをただの玩具と思って燃やしそうになり、ルオの目覚まし時計を珍しがる。

粗末な家で寝起きし、重い肥桶を背負って急な山道を登ったり、狭い坑内で真っ黒になって石灰を運んだりという重労働に従事する生活の中で、二人は別の村に住む仕立て屋（ツォン・チーチュン）と、その孫で「小さなお針子」（ジョウ・シュン）と呼ばれる美しい娘に出会う。仕立て屋はこの辺りで唯一人、文化の香りのする人物であり、人々に尊敬されていた。ルオはお針子に恋をし、彼女を無知から救いたいと考える。

村長の命令でマーとルオは町へ映画を見に行き、それを皆に語り聞かせるようになる。ルオの巧みな話術とマーの小道具の演出に引き込まれ、誰もが感動の涙を流した。お針子はもっと物語を聞きたくなり、メガネ（ワン・ホンウェイ）と呼ばれる再教育中の青年が禁書の外国小説を隠し持っている二人に教える。ところがメガネは、鞆ごと捨てたと言い張る。メガネが再教育を終えて村を去ることになったとき、お針子の提案で、マーとルオは歓送会の夜に彼の家に忍び込み、本の詰まった鞆を盗み出した。

スタンダール、フロベール、ゴーゴリ、ドストエフスキー、デュマ、ロマン・ロラン、そしてバルザック……。まさに宝物と呼ぶべき外国小説の数々を手に入れた3人は、それらを秘密の洞窟に隠し、夜ごと物語の世界に浸るようになる。お針子に本を読んでやり、字を教えるのはルオの役目だ。そんなとき、ルオがマラリアに罹った。村長たちは村からの鞭打ち療法を信じ、マーにもやるように命じる。しかし彼にはそんな野蛮なことはできず、お針子に代わってもらい、するとルオは熱に浮かされたようにお針子を抱き寄せ、唇を奪う。それを見たマーは、お針子への秘めた愛とルオへの友情の間で激しく動揺する。

ルオは回復した。本を読みたい一心で、今や村長のお気に入りとなった目覚まし時計の針を進め、仕事の終了時間を早めるマーとルオ。村人たちに聞かせる映画には、読んだばかりの外国小説の筋を織り込むようになる。

お針子とはとくにバルザックを好み、知性を身につけ、美と自由への目を開いていく。孫娘の変化を危ぶんだ仕立て屋はルオに抗議しに来るが、マーの語る「モンテ・クリスト伯」にたちまち魅せられ、奇抜なデザインの服を作り始める。その年、山奥の村は地中海ファッション一色に染まった。物語が山場を迎えたある夜、村長が乗り込んできた。町の革命的歯医者にひどい治療をされて苦しんでいた村長は、禁書を見逃す代わりに、歯医者の子息であるルオに虫歯の治療を命じる。ミシンを利用した間に合わせの道具で、どうにか治療するルオ。彼の評判は村中に広まり、患者が殺到する。

お針子とルオは自由な愛を深めていく。そんな二人をそっと見守るマー。しかし、ルオは突然、父の病気で2カ月も村を離れることになった。ルオにお針子のことを頼まれたマーは、彼女の家へ毎日通って本を読んでやる。お針子は沈んでいた。ルオの子を妊娠していたのだ。マーは町の病院へ行って産婦人科医を探し、裏にロマン・ロランの小説を書き写した毛皮と引き換えに中絶手術を引き受けてもらう。家の前でヴァイオリンを弾きながら、手術中の見張り役を務めるマー。そして手術後、彼はヴァイオリンを売ったお金をお針子に渡し、気分転換に好きなものを買うようにと言う。

村に戻ってきたルオは、お針子の進歩に目を見張る。だが、マーもルオも彼女の重大な決心を夢にも想像していなかった。バルザックはお針子に測り知れない影響を及ぼしていたのだ……。

3年間暮らした村を、マーは27年後に再び訪れた。ヴァイオリニストとしてフランスに住んで15年。揚子江に大規模なダムが建設されることになり、村が水底に沈むというニュースがきっかけだった。懐かしい村で、お針子の姿をむなしく探し求めるマー。それから彼は上海へ行き、歯科医学の権威となっているルオと再会する。あのとき一人で村を出ていったお針子を、ルオも1982年に探したが、会えなかったという。それぞれの愛し方でお針子を愛した二人。その愛も水底深く沈もうとしていた。》

この映画の見所は何ととっても、農村で働く人民に学べといった下放政策で田舎に追いやられた知識階級の青年が、読み書きの出来ない農民たちに「再教育」されるどころか、文字の読めないヒロインを逆に「再教育」してしまい、「町はいいわ。なんでもあ。山には何も無い」と嘆いていた彼女がバルザックの小説に触れて、生まれて初めて山の生活以外の未知の世界に憧れを抱き、新しい人生へと踏み出す予感を湛えた彼女の変貌ぶりであるだろう。ルオの子どもを墮してから彼女が中国服を脱ぎ捨て、長髪を短く切り、ショートカットにワンピース、マーの金で買った靴という見違えるファッションで、「もう私は、以前の私ではない」と颯爽^{さつそう}と言い放って、二人の青年の前から立

ち去っていく。なにものにもなれない村の生活を飛び出して、未知の世界では自分もなにものかになれるかもしれないという、自分が掴む夢の中へと飛び込んで行ったのだ。

お針子が飛び出してきた故郷の村は27年後、水没する運命に晒されようとしていた。もちろん、この設定は一度故郷を飛び出した者には、もう二度と舞い戻る故郷は存在しないということの譬えでもあるように思われる。彼女がどこへ行って、その後どのように存在しているのかはわからないし、描かれてもいないが、大事なのは故郷の村を勢いよく飛び出して、自分の進むべき道を進み、そこで自分にとっての未知の世界に触れようとするところにある筈だ。ここでこの映画と先の映画『おばあちゃんの家』を重ねると、故郷の村に埋もれて暮らすおばあちゃんのような生き方と、故郷の村を飛び出して全く別の自分の人生を探しつづけるお針子のような生き方に分岐する以外の途はないことに気づく。おばあちゃんは自分以外のなにものにもなるまいと決心して、自分が生まれてきた故郷に踏み止まり、お針子は自分以外のなにものかになろうと決心して、自分が生まれてきた故郷から遠くへ飛び出して行こうとしたのだ。

故郷喪失者の「寂しさ」の対極に、もしかすると、故郷を飛び出せなかった者の「寂しさ」のようなものも存在するかもしれない。故郷で暮らすおばあちゃんも高齢化するにつれて、村の人口が減少して過疎化していく「寂しさ」に耐えていたのかもしれない。しかし、周囲の人間はまばらになっても、自分はずうっと変わらぬ故郷に包み込まれているという安堵感のような感覚が滲み出ていることに気づく。足が地に着いている生活の安堵感といってもよい。それに対して故郷からやむなく飛び出していった者は、自分の知らない自分に出会おうとする妄想に追い詰められるだけでなく、故郷喪失の「寂しさ」にも襲われなくてはならない。周囲から人が少なくなっていくおばあちゃんの「寂しさ」は優に故郷の自然との紐帯で補われているようにみえるけれども、故郷喪失者の「寂しさ」は人とのつながりを求めて止まない衝動に駆られつづけていくようにみえる。

映画『小さな中国のお針子』のヒロインが、自分の新しい人生を求めて故郷を捨てて都会へと飛び出した、その故郷喪失の「寂しさ」を画面一杯に漂わせているのが、ジャック・ニコルソンの映画『アバウト・シュミット』である。映画の冒頭は、すっかり片付いた部屋に一人で椅子に座る66歳のシュミットが、定年退職になる時間を指す時計をじっと見詰めるシーンから始まる。計理士として長年勤めた保険会社を退職後、悠々自適の老後が待っていたであろうに、何もすることのなくなった彼は机にむかってクロスワードパズルをしたり、テレビを見るぐらいしかない。自分の若い後任に適切なアドバイスをしようと思って会社を訪ねると、若造から「あなたの手助けなどいらない」という露骨な態度を示され、自分の居場所のなさを感じ知らされる。そこに妻の急死が追い打ちをかけ、彼は更に途方に暮れる。離れて住んでいる一人娘が葬儀に婚約者を伴ってくるが、ネズミ講まがいの商売をしようとしているその男を、彼はペテン師野郎と嫌

い、婚約をやめさせようとイラついている。

そんなシュミットにとって唯一慰めとなるのが、定年後にテレビで見て里親となった貧しいアフリカの少年に手紙を書く時である。しかし、最初は6歳の少年にもわかるような近況を綴っていたのに、しだいに怒りが募ってきて妻や娘の婚約者の悪口を書きまくり、定年後の彼の身の置き所の無さを浮き彫りにする。突然の妻の死に動揺した彼は、妻がどれほど自分にとってかけがえのない存在であったかを少年宛の手紙に綴るが、その妻も自分の親友と不倫していたことが後に発覚して、その年になって自分の全く知らない世界に叩き落とされたような悲哀と孤独をますます深める。だが自分にはまだ最愛の娘がいる。その娘がペテン師と結婚しようとしているのだから、その結婚を阻止して娘を自分の手許に取り戻さなくてはならないと決心して、夫婦の老後のために買ってあった巨大なキャンピング・カーを駆って、娘の許へ向かう。

案の定、彼の忠告は娘に一蹴され、彼の意に反して結婚の準備が進む中で、否応なしに花嫁の父親としてスピーチせざるをえなくなる羽目に陥ってしまう。結婚に反対していることを知っている娘は固唾かたずを呑み、花婿の家族や客が見守る中（それ以上に観客が見守る中）、彼は本心を隠して花婿と家族を懸命に褒め、自分の手許から離れていく娘に精一杯の愛情を贈る。完全に独りとなってしまった彼が消耗して家に帰ると、アフリカの少年からの絵が届く。それには彼らしき大人と少年自身が手をつないでいる姿が大きく描かれており、自分が一人ではないと感じ取った彼は大粒の涙を流して、映画は幕を閉じるが、そのラストシーンにシュミットが再び生きる光明を見出しているとか、その後彼は変わるとか、そんな感慨を一切抱いてはならない。彼が少年の絵に涙したのは、むしろ自分が手をつなぐ人は自分の周囲に一人も居なくなってしまったことの孤独感のあらわれにほかならないのだ。

保険計理人として他人の死を常に年数で計量してきた彼は、他人の死の内側を想像力を駆使して推し量ってこなかった分だけ、自分の人生の内側についても全く推量してこなかったのだ。61年生まれのアレクサンダー・ペイン監督は『毎日新聞』（03.6.4）の記事の中で、「シュミットは、私が自分はこうはなりたくはない、と思っていた人物。死んでいるようなものだ」と述べ、「でも、シュミットのような人物は僕の周りには大勢いる。共感を覚える人も多いんじゃないかな。彼が人生を見つめ直すには遅すぎるけれど、観客にとっては、そうでもない。悪い人生の典型例、ってところ」と突き放した見方を示す。「茫然」という言葉をキーワードにして、映画評論家の芝山幹郎が『芸術新潮』（03.5）で次のように批評しているのが秀逸である。

《この映画のジャック・ニコルソンを見ていると「呆然」や「ボーゼン」という字面のほうが似合うような気もするが、背景との共鳴を見落としてはなるまい。ここはやはり「茫然」がふさわしいと思う。葬儀の席で茫然とたたずみ、テレビの画面を茫然と見つ

め、川の流れに茫然と眼をやり、車の屋根から茫然と夜空の星を見上げ……。(中略)

つまりウォーレンは、うつろな老人だ。野暮で凡庸で抑圧されていて、しかし、そのうつろさがなんらかの形で満たされるかもしれないと夢想している。この役柄設定に応じて、ニコルソンはトレードマークとしている芸風から離れる。悪魔的にほくそ笑む芝居や、眉を大きく吊り上げる芝居を避けるのだ。代わりに彼は「慥然」の表情を選び取る。そして、慥然とする理由がわからなくなったときは「茫然」の二文字を加える。

この「茫然」が『アバウト・シュミット』のエンジンとなる。》

そして、『アバウト・シュミット』に刻み込まれた「陰翳」によって、《辛辣や哀愁の味はいつしか消えても、「茫然」の味わいは最後まで舌に残っている。》と締め括る。そう、定年後のシュミットは「茫然」の連続である。「茫然」の裏には、「こんな筈じゃなかった」という苦さがいつも噛みしめられている。いうまでもないが、彼が「茫然」と佇むのは彼の予期しなかった光景が、矢継ぎ早に彼の前に出現するからである。それはいかに彼が定年前の人生しか考えていなくて、定年後の人生が無秩序に訪れてくるか、を一度も自分の視野に入れていなかったことをあらわしている。端的にいえば、在職中の「私」が在職以外の「私」をいかに深く閉じ込めてきたかということだ。だから、定年後が自分の人生に突出したとき、これまで一度も考えてこなかった在職以外の「私」に直面して、うろたえ、「茫然」とする以外になす術がなかった。

よくよく考えると、定年後の彼の独りぼっちは会社から追い払われ、妻には死なれ、一人娘からは去られ、周囲には誰一人心の許せる友人がいないところに帰因しているだけではない。何よりも彼の独りぼっちは、自分が付き合っただけでこなかった在職以外の「私」に見捨てられているところにあった。彼は保険会社で計理士になることはできたが、計理士以外のなにものにもなることができなかったから、計理士であることをやめても当然、なにものでもなることもできなかった。映画『おばあちゃんの家』のおばあちゃんのように、自分以外のなにものかになることを初めから断念して、自分の生まれ育った故郷で定年のない暮らしを倒れるまで続け、自分が必要としている自然から必要とされている度合いで感謝を込めた生活を慎ましく生きる生活と較べて、故郷喪失者のシュミットは定年後に誰からも必要とされなくなったとき、人と人のつながりに救いを求めざるをえなくなる「寂しさ」に見舞われねばならなかった。おそらく都会で暮らすほとんどの故郷喪失者はシュミットがそうであるように、人と人のつながりの中に「寂しさ」を癒すことを必定としているが、人間は人と人との間でのみ存在しているわけではない。自然の中でも存在しているのであり、人間の中での独りぼっちは自然との交感の豊饒じょうと比較すると、それほど大したものではないという生き方が、それらの映画から示唆されているのが感じられる。そういえば、同じジャック・ニコルソンの映画『プレッジ』ももう一つの『アバウト・シュミット』とみなされる。 2003年6月15日記