

## 柳町光男『カミュなんて知らない』における「不在」の構造

田 代 真

### 一．はじめに

『カミュなんて知らない』（二〇〇五 ワコー、グアパ・グアポ配給 日本）は、二〇〇九年現在の、柳町光男監督（一九四五～）の最新作である。柳町監督は当時の暴走族ブラック・エンペラーを取り上げたドキュメンタリー・フィルム『ゴッド・スピード・ユー！BLACK EMPEROR』（一九七六 プロダクション群狼 東映配給 日本）以来、中上健次の同名短編小説の映画化で話題になった『十九歳の地図』（七九 プロダクション群狼 日本）、崩壊しつつある農村を背景に覚醒剤中毒で破滅していく青年の姿を描いた『さらば愛しき大地』（八二 プロダクション群狼 アトリエ・ダンカン 日本）再び中上健次の原作そして脚本を得た、代表作『火まつり』（八六 西武セゾングループ シネセゾン プロダクション群狼 日本）と、優れた作品を作り続けている映画作家である。その取り上げる素材を一見してうかがわれるように、社会的な脱落者や周辺に抑圧されて生

きる者たち（特に若者たち）が、激烈な生のエネルギーゆえに破滅的な最後をとげるといったテーマを取り上げつつ、それを生々しく、しかしながら極めて知的に描き出すことのできる稀有な映画作家である。九〇年代に入ってから、活動の場を広げ、『チャイナ・シャドー』（九〇 ヘラルド）丸紅）日商岩井）サンライズ 日本ヘラルド配給 日本）『愛について、東京』（九三 パイオニアLDC、キネマ旬報社配給 日本）『旅するパオジャンフ』（九五 ソニー フランス映画社配給 日本）など、国際的なキャスト、スタッフとの共同制作を行ってきたが、本論で扱う最新作『カミュなんて知らない』では、日本の現代の大学を舞台に、映像ワークショップの授業をとった学生たちが、課題映画を制作しようとする数日間の出来事という日常的な物語設定にもかかわらず、極めて挑発的な、興味深い映画に仕上がっている。挑発的といえば、この映画のタイトル『カミュなんて知らない』からして、極めて挑発的といえないだろうか。じつは、いま、前文に続けて、私は、「言うまでもなくカミュは」、あるいは、「周知のように

カミュは』と続けようとしていたのだが、はたして言うまでもないのだろうか、周知の事柄なのだろうか、自問している。実際、担当する文学部の授業でこの映画を取り上げて紹介しようとしたとき、カミュについて知っているかどうか、受講生に尋ねたところ、三年生の授業で一人だけ、フランス人の作家であること、代表作『異邦人』という題名と不条理な殺人という内容であるという答えを得ることができたに過ぎない。文学部の文学専攻の学生でこのような認知度であるとなれば、学生や一定年齢以下の一般人のほとんどがこの映画のタイトルのように答えることになるだろうことは推測に難くない。

この映画の舞台が、大学であり、その授業の一環としての映画作りが取り上げられている以上、知識の問題、この「知る」／「知らない」、「教える」／「学ぶ」、「創造すること」を「教える」／「学ぶ」というテーマをこのタイトルから読み取ることができよう。本論では、こういった視点から、タイトルから読み取れるものを、作品の解釈を方向づけるものとして分析し、その方向に沿って、物語を分析していくことにしたい。もちろんその方向づけをするものとは、タイトルに含まれる固有名詞カミュだが、その問題に触れる前に、なんのためにカミュが召喚されなければならないか、述べなくてはならない。

## 二．あなたはカミュを知っているか？

カミュの名前が呼び出されるのは、映画中で、映像ワークシヨップの制作課題として教授から学生たちに与えられる森下香枝『退屈な殺

人者』という原作においてである。これを映画として制作すべく準備し、クランク・インにこぎつけるまでに起こるさまざまな出来事が映画の物語になるわけであるが、『映画内映画』である『タイクツな殺人者』の原作『退屈な殺人者』は、二〇〇〇年当時一七歳の凶悪犯罪が連続して発生した時期に、その一つとして話題になった『豊川市主婦殺人事件』のルポルタージュである。事件の概要をこのルポルタージュを参考に本論に必要な範囲でまとめると以下のとおりである。

二〇〇〇年五月一日午後六時頃、愛知県豊川市の建築業を営む遠藤靖さん（当時六七歳）宅で、妻で主婦の知恵さん（六四歳）が、近所の私立高校の一七歳の少年に殺害され、夫の靖さんも負傷した。犯人は、被害者とは面識がなく、偶然、玄関が開いたため、侵入し、犯行に及んだ。知恵さんに見とがめられた少年は、ゲンノウで殴り、さらに被害者宅の包丁で顔などを刺して殺害した。その間帰宅した靖さんも首なども包丁で切りつけられたが、軽傷であった。少年は高校の制服を着ており、鞆も現場に残っていた。

犯行後、少年は竹やぶで着替えて自転車逃走し、近くの駅から名古屋市や犬山駅や岐阜市の間を往復したりして、二日夕方、名古屋駅前の交番に出頭してきた。

学校では国立大への進学コースに在籍し成績も優秀でまじめな生徒であり、テニス部部員としても活躍していた。部の後輩や同級生や教師の評判も良い生徒だった。両親とも教師であったが、彼が一

歳半のとき離婚し、父と父方の祖父母に育てられた。祖父も教師で一家はその地方の旧家として知られていた。

検察でも、礼儀正しい態度で取り調べに応じたが、悪びれた様子も見せず、淡々と自分の理屈を述べた。動機として「殺しを経験してみたかった」といい、「動機は特にないが、退屈があまり好きではなく何かやるのがないかなと、考えていたのが動機だと思う」「将来のある若い人は可哀想、だから老人を殺した」「罰を受けるなら受けるなりに将来、この経験が役に立つように懲役を頑張りたい」などと述べた。検察は少年の精神鑑定の必要を感じその申請を行った<sup>2</sup>。

本論との関連で注目すべきは、この最初の鑑定である。森下によれば、最初の精神鑑定人は、刑事事件で二八〇例の鑑定実績のある、国立大学を退官した私大教授の司法精神医学者で、非常に広範な識見を持つ人物であるにもかかわらず、検察庁への精神鑑定書の提出を二度も延長したあげく、診断名を下すことができなかった<sup>3</sup>、という。最終的に、この教授は、『被疑者の知的水準は高いが、現代の犯罪論、犯罪小説によつて影響を受けているわけではない。しかし、自己実現を求めた退屈からの、動機なき殺人であるという意味では借り物の要素がないだけに典型的な「純粹殺人」であると考えいえるのである。つまり、犯行はカミュやサルトルらによつて考えられてきた人間の不条理性を示す実体としての犯罪であり、野獣のような、鬼畜のような

犯罪ではない。(中略) 退屈からの「殺人のための殺人」という動機なき殺人は存在する』<sup>4</sup>という鑑定書を提出し、この少年の完全責任能力を主張した。これに対して、弁護側からは、「科学の衣を着た文学鑑定だ。」と大きな反発が起き、結局家裁は再鑑定の実施を許可した、という<sup>5</sup>。再鑑定の結果を受けて家裁最終審判が二〇〇一年二月二六日に開かれた。その審判決定書そのものは、森下香枝の『退屈な殺人者』のなかでは引用されていないのだが、映画『カミュなんて知らない』の劇中朗読資料として挙げられている、この事件を取り上げたもう一つのルポルタージュである藤井誠二著『人を殺してみたかった 愛知県豊川市主婦殺人事件』によれば、審判書は以下のようなものであった。

「医学的知見に基づいて考察すると、少年の症状は高機能広汎性発達障害(あるいはアスペルガー症候群)によるものであると診断される。本件非行時、善器疾患に特有な症状である共感性の欠如、異様なまでのこだわり、想像力の欠如などによつて、理非善悪を区別する能力が著しく減退した心神耗弱の状況にあったと認められる(なお、少年の場合、不幸にして犯罪行為を引き起こしてしまったが、高機能広汎性発達障害者が犯罪を犯す危険性は極めて低く、それ自体に犯罪を誘発する要因は認められない)<sup>6</sup>」

同時に、少年は医療少年院送致という保護処分と決定した。森下香枝

は、鑑定をめぐるさまざまな精神鑑定医の見解の相違、検察の意向などを取材し、相対化しつつ、次のように事件の不条理性を指摘して締めくくっている。

生きて行くことに、価値を見いだせない。つまり日常生活に絶望することは『死に至る病』であるという。武田一斉「『映画内映画』のこの原作における加害者である高校生の仮名 引用者注」は外見上、普通の高校生としての日々を送っており、深い意味で彼の「喪失感」は身近な人でさえ誰一人気づかなかつた。だが、よくよく考えて見ると格別、不思議なことではない。極めて危険なことだが、物静かに、無意識のうちに人は己を喪っていくものかもしれない。そしてまるで何事もないかの如く、こうしたことに世間はいつも無関心である。

武田一斉は、結局、殺人にたどり着いた十七年間の人生をこう振り返っている。

「特に苦しいと思った時代も楽しかった時代もない。強調することはない。辛い時もあつて楽しい時もあつて、というのがずっとだった。」

十七歳の少年にしては静か過ぎる言葉である。

そして彼は自分の犯した行為を決して他に責任転嫁しない。やはり事件は不条理である。

すべての事件に言えることだが、先に引用した最初の鑑定書には、す

でに、「出来事」の解釈、意味付けをめぐって、我々の常識的な物事の理解の構造が見られる。すなわち、「見立て」である。既知の知識で出来事に類似したものにその事件を「見立て」ていくのである。その後の鑑定をめぐる法廷での争いは、この見立てのもたらす法的な解決をめぐっての闘争でしかない。いずれにせよ、鑑定書に引き合いに出されるサルトルやカミュに、この事件は見立てられていくわけである。さらに、この映画のタイトルに選ばれるのは、カミュである。では、そのカミュとは何か。このタイトルのなかでいかなる意味を持つのだろうか。

ここでのカミュ、すなわちアルベール・カミュ（一九一三・六〇）という固有名詞は、一九五七年にノーベル文学賞を受賞した小説家として知られているが、タイトルにもある通り、すでにその名を「知らない」もしくは「忘れた」人々も多いという歴史的存在と化しつつあるといつてよいであろう。その意味で、このタイトルで問題になっているのは、フランス文学における最新の作家・作品研究によるカミュ像ではなく、一般的な事典的知識での含意を前提にしていると考えられる。その点からすると、一般的な文学事典の記述を参照することは本稿のアプローチにとつて有益なものといえよう。そこで、この映画の制作の三年ほど前に出版された集英社世界文学事典の記述に依拠して、その一般的な作家像を要約してみることにする。もちろん後に見るように、映画の物語内容との関連からして、その代表作『異邦人』が問題であることは明らかであり、今後の拙論の論点でもあるので、

それとの関連に重点を置き、それ以降については簡略に述べるにとどめる。

アルベール・カミュは当時フランスの植民地であったアルジェリアに、農場労働者の父親とスペイン系の母親との間に生まれた。母親は、耳が悪くほとんど字も読めなかったという。父親は第一次大戦で戦死したため、アルジェの労働者街にある母親の実家に移り住み、母は家政婦などをしながら実家の家計を助け、二人の子供を育てた。アルベールは厳しい生活苦と激しく美しい北アフリカの自然の中で幼少期を過ごす、彼の才能を認めた小学校の教師が、教育に無関心なアルベールの家族を説得して、給費生試験を受けさせ、アルジェ高等学校に進学させた。一九三〇年、そこで哲学教師として赴任してきた作家ジャン・グルニエに文学的才能を認められ、文学の道を志すようになる。同じころ、多量の咯血をし、医師に死を宣告されるほどの重病の結核にかかったうえ、三四年には、最初の結婚が妻の裏切りで破れ、極めて暗い青春を送る。病身にもかかわらずアルバイトで苦学しながら「キリスト教形而上学とネオプラトニズム」と題した論文で三六年にアルジェ大学を卒業。その後演劇活動や創作にも手を染め処女作の自伝的エッセイ『裏と表』（三六）などを発表する一方で、三八年以降は、新聞記者として、反ファシズム、植民地主義批判の論陣を張った。四〇年、その反政府活動ゆえに、アルジェリア政府当局から退去命令を受け、パリに移って

新聞記者として第二次大戦の動乱期をパリや各地を転々としながら文筆活動を続け、四二年、小説『異邦人』およびその哲学的エッセイ『シシュポスの神話』を発表し、人生それ自体にはあらかじめ与えられた意味はないが、まさに意味がないからこそ、生きるに値するのだという無神論的な不条理の哲学に若々しく澆刺とした表現を与えた。また四三年ごろから非法法紙『コンバ』の編集長主筆としてレジスタンス運動に参加した。四四年パリがドイツ軍占領から解放されたとき、『異邦人』の作者にしてレジスタンスを代表する輝かしい新聞『コンバ』の編集長であるカミュは、戦後世代の若き知性として一躍栄光の座に上り詰める。しかし、サルトルと並び称された戦後のカミュの栄光はそう長くは続かなかった。レジスタンス運動体験をアレゴリックな形式で表現し尽くした長編小説『ペスト』（四七）がベストセラーとなったものの、戦中の対独協力派の粛清を正当化した自らに対する自己懐疑から、四〇年代後半から五〇年代のインドシナ、アルジェリアなどのフランスの植民地問題やソビエトの全体主義といった問題に対して、暴力を容認する革命よりも暴力否定の反抗を説くこの時期の彼の思想的総決算『反抗的人間』（五一）が、革命を擁護するサルトルと論争を引き起こし、彼とは絶縁することになり、またアルジェリア戦争に対する政治的主張においてもその無力さが際立つようになるなど、政治的孤立が深まるなか、一九五七年、『鋭い真摯さをもって、今日、人間の意識に投げかけられる諸問題に光をあてた』功績によりノーベル文学



賞が授与された。三年後の一九六〇年一月四日に、演劇活動を再開しようとしていた矢先、パリ近郊での、突然の交通事故で急逝した。

では、そのカミュの書いた『異邦人』という作品はどのような内容なのだろうか。「映画内映画」の原作、『退屈な殺人者』において、作者森下香枝は、この作品を重視し、物語のかなり要を得た梗概を述べている。この事件との関連で理解された『異邦人』の理解のされ方を知るといふ点においても、また、このルボルタージュを「映画内映画」の原作として取り込んだという経緯からして、脚色した柳町監督自身もこの理解を意識せざるを得なかったであろうという点からしても、参照すべき理解だと思われるので、その箇所を引用する。原作の特徴として、ムルソーの手記のかたちで、一人称で語られ、特にロマネスクな展開はなく、のちに批評家ロラン・バルトによつて「零度のエクリチュール」の例として挙げられること<sup>(9)</sup>で有名になる、極めてドライな中性的な文体で書かれていることと、二部構成である点に留意していただきたい。

「きょうママンが死んだ。もしかしたら、昨日かもしれないが、私にはわからない」

有名な冒頭文で始まる小説『異邦人』の主人公・ムルソーはフランスの植民地である北アフリカ・アルジェの小さな商社に勤めるインテリのサラリーマンだった。

しかし、彼の行動は一貫性がまったくない。面倒を見ず、養老院に入れていた母親の葬儀を終えた翌日、海水浴に出かけ、偶然、ガールフレンドのマリーと海辺で再会する。マリーはムルソーの黒いネクタイを見て驚くが、「ママンが死んだのは」自分のせいではないと意に介せず、彼女に欲情し、そのまま、デートに誘う。二人はコメディ映画をみて笑い転げ、ムルソーは部屋にマリーを連れ込む。ある日、アパートの隣人・レエモンの女性トラブルの仲介をしたことから、一週間後、彼はマリーとともにレエモン、その友人に海辺の別荘に招かれる。

そこへレエモンの交際女性の兄であるアラブ人が追いかけてきて、再びレエモンとトラブルになった。

灼熱の太陽が光る午後、ピストルをレエモンから預かっていたムルソーは浜辺で偶然、このアラブ人の兄と出会う。ムルソーはトラブルに無関係だが、アラブ人から威嚇を感じる。

そして、灼熱の太陽の下、海辺の静寂に耐えられなくなり、ムルソーは一步、踏み出し、ピストルを一発、発射してしまう。

すでに身動きしていないアラブ人の死体に向かってムルソーはさらに続けて四弾を撃ち込み、その場で逮捕された。

第二部は、殺人罪に問われたムルソーの裁判が始まり、彼の死刑を巡り、検察、弁護人が法廷で激しく争う場面が細かく描かれている。マリー、レエモン、商社の上司らが法廷で語るムルソーは勤勉で親切な人柄であり、犯罪とは無縁な人間だった。弁護士は彼が律

儀な男であり、会社にも忠実で、規則正しく、人に嫌われない人間であることを強調する。「一瞬の錯乱によって破滅した人間」と弁護士は、減刑を求めるが、動機について裁判官に詰問された当のムルソーは「(殺人は)太陽のせいだ」と主張し、死刑判決を受けるというストーリーである。<sup>10)</sup>

第一部については、「インテリの」というよりは「平凡な」サラリーマンというほうが適切な印象もあるが、書き手カミュの知性を感じられる点ではそのような印象を受けることも考えられるが、その点を除けば、上述のように要を得た梗概といえるように思われる。また、のちに触れることになるが、映画との関連でいえば、次のエピソードを付け加えておきたい。レエモンの友人の別荘に招かれる前の週の日曜日の夕方、マリイが来て、彼に自分と結婚したいのかと尋ねる。ムルソーはしてもなくてもいいけれども、マリイが望むなら結婚してもいい、愛情などというものは無意味だと答える。マリイは彼は変わり者だというが、結婚してくれるように頼み、彼も承諾するのだ。

しかし、第二部については、森下の梗概は、この小説自体を理解するうえで、いささか簡略に過ぎると思われる。この簡略化自体、いわば一つの解釈として問題を提起しているという点で興味深いものがある。つまり、第二部の欠落もしくは、「不在」化という問題である。実は映画の中で「映画内映画」の犯人の主人公役の池田という学生俳優は、学生助監督の久田に参考に『異邦人』を読むようにという指示

されるが、その次に彼女に会ったとき、「半分まで読みましたよ。ムルソーが、アラブ人を殺すところまで」と答えるのだ。森下の梗概では、裁判について、もっぱら弁護側からのムルソー像が述べられるにとどまる。実際には、検事側からの論告は、犯罪そのものよりも、母の死に対してムルソーがとった態度や行動が社会的一般通念に反した非常識なものだ、ということを経験して糾弾するものであった。

後で述べるように、こうした、社会通念からみたムルソーの行為の意味づけや、それに続く、獄中で彼の独白は、小説全体を通して、カミュの人生の思想的ドラマにとっては大きな意味合いを持つのであって、森下、そして、それを原作として読む『映画内映画』の学生スタッフにとっては、カミュとは、いわば第二部が「不在」の『異邦人』第一部なのだといっても過言ではないだろう。実際久田が池田に『異邦人』をよむように奨めるとき、その理由は映画ワークシヨップの担当教授の中條英雄監督が「武田は日本の現代のムルソーだ」といったことなのである。しかし、登場人物の解釈とこの映画自体が語っている解釈との間にはズレがあるのではないか。のちに見るように、この中條英雄監督の映画に芸術家としての生き方や、彼が抱える問題点すなわち、日本の現実を西欧の文化である映画というメディアで表現することに必然的に随伴する問題と、第二部をも含む『異邦人』全体がはらむ問題とは、大きく重なり合うと考えられるからである。

というわけで、以上の点からみた場合必要となる第二部の部分を簡単に見ておこう。獄中で、ムルソーは死刑のことや上告することを考

えてみたりもするが、結局のところ今死のうが年老いて死のうが、大した違いはないと思う。そんなことを考えていると、司祭が入ってきて、なんの希望も持たずに完全に死んでゆくと考えながら生きているのか、と尋ねる。マルソーはそうだと答え、祈ろうとする司祭に興奮して心の底をぶちまけ司祭を追いつく。そのあと彼は精根尽きて寝台で眠ってしまう。夜目覚めると夏の平和が彼にしみ入ってくるのを感じる。最後の独白は、この作品の冒頭文と並んで有名なものである。

あの大きな憤怒が、私の罪を洗い清め、希望をすべて空にしてみましたかのように、このしるしと星々とに満ちた夜を前にして、私ははじめて、世界の優しい無関心に心をひらいた。これほど世界を自分に近いものと感じ、自分の兄弟のように感じると、私は、自分が幸福だったし今なお幸福であることを悟った。一切がはたされ、私により孤独でないことを感じるために、この私に残された望み<sup>①</sup>としては、私の処刑の日に大勢の見物人が集まり、憎悪の叫びをあげて私を迎えてくれることだけだった。

先に要約したカミュの一般的人間像を踏まえて、小説「異邦人」をこの映画との関係で考え直すとき、重要な点が浮かび上がってくる。一つは、「映画内映画」の犯人の少年とマルソーに共通する行為の「無償性」と「無意味性」である。いわば、エアー・ポケットに落ち込んだように、その行為は、その時その気になったからやったのである。

り、理由は「知らない」（不可知）だということである。普通、行為は目的をもってなされ、それが行為の意味ということになる。ここでの殺人には目的はなく無動機、無意味な行為が問題になっていることになる。行為のための行為、すなわちその行為自体以外の動機のない行為を扱ったものとしては、すでにフランス文学では、アンドレ・ジイドの『法王庁の抜け穴』（一九一四）における登場人物の一人ラフカディオの無償の殺人といった先行作品が存在する。ここでは、純粹な行為への関心は自由の問題や、純粹な行為としての創造行為の意識化ともつながっている。さらにジイドは『贖金つかい』（一九二五）において、純粹小説の試みとして、登場人物の一人である小説家が構想中の『贖金つかい』という小説について日記をつけておりそれが作品の中で重要な役割を果たしている。さらにこの小説を書いているジイド自身の日記を『贖金つかい』の日記<sup>②</sup>として発表作品化し、モダニズム以降、メタフィクションと呼ばれるジャンルを形成することになる、自己言及的な作品を作っている。この映画も、こうした無償の行為の映画を作る映画として、いわゆるメタ映画としての特徴を示していることは、言うまでもない。この側面については稿を改めて検討することになる。

さらに彼の人生についての一般的知識と突き合わせてみると、カミュにとつて、このような無償の行為としての殺人は、単にそのような文学創造の実験にとどまることなく、彼の人生観にもつながる問題としてとらえられているように思われる。実際、『異邦人』のマルソーは、



特に第一部では、この殺人を除けば、自然児ともいうべき庶民的人間で、食うために仕事をする生活レベルながら普通の生活を送っている存在なのである。作家カミュの人生でいえば、彼の青少年時代の彼の周りの貧しい人々の生活の姿であろう。カミュの場合、彼の青年期のドラマは、高等教育を受けることによって、社会的に上昇し、知的ことに他ならない。いわば高等教育によって、社会的に上昇し、知的世界に参入することは観念、抽象的な世界に入っていくことを意味する。たとえば、大学で学んだ哲学などの観念的、理念的な知的世界への強い興味と、彼の周りの家族や仲間たちとの現実との大きなギャップを感じていたであろうこと、創作や演劇活動などの文学や政治的活動がそうしたギャップを埋めるための努力であったであろうことは想像に難くない。このことには、抽象的な観念によって、普通の生活を喪失してしまったと感ずることを伴うことになる。そうした、違和感、疎外感が、この作品の異邦人の表象の中に形象化されていると考えるのが自然だといえよう。我々は、こうした知識人のドラマを、映画では、とりわけ登場人物の元映画監督である教授の知的なドラマのなかに、ほかならぬ日本文化の問題として、見ることになる。こうした孤独感をもった人間が希求するのは、どのような事態だろうか。

『異邦人』の「哲学的翻訳」(サルトル)といわれる『シーシュポスの神話』の言葉<sup>⑪</sup>を借りれば、「絶えず繰り返し更新され、絶えず緊張させられている不断に意識」の「明徹な視力」が見つめる、「現在の時の地獄」の継起として感じられる具体的な世界、作品の最後で語られる

社会的にはほとんど意味のない自然との一体感こそが、回歸すべきでありながら喪ってしまったもの、彼が絶望するがゆえに希求する事態そのものではないか。第二部の論告、さまざまな証人たちの発言は、こうした無意味な生<sup>⑫</sup>反社会的な結果を生んだ無意味な行為に対する社会の意味づけにほかならない。彼の法廷における、あるいは司祭に対する拒否にはこうした意味付けに対する拒否、社会的意味の相対化を読みとることができよう。こうして彼は社会の拒否を代償に「世界の優しい無関心に心を開く」のだ。以上の点を考えると、第二部でも、不条理が解決されるわけではないが、少なくとも作家カミュの知的ドラマの中で不条理や無意味な行為を表現することがどういう意味をもちうるかは理解できる。しかし、森下や学生スタッフたちが「不在化した」第二部は、どうやって埋められることになるのだろうか。

以上を念頭に置いて、改めて「カミュなんて知らない」という作品の挑発的なタイトルの含意するものを考えてみよう。「カミュなんて知らない」というタイトル<sup>⑬</sup>言表には、それ自体挑発的な問いが想定されていないだろうか。すでに「映画内映画」の原作「退屈な殺人者」およびカミュの代表作『異邦人』を検討することで明らかになったように、この問いは「あなたはムルソーを知っているか?」ということに他ならない。知識の有無によってその含意は二通りである。知っている者に対しては、「思い出せ!」であろう。知らない者に対しては「知れ!」「知るべきだ!」というものだ。「カミュなんて知らない」

とは、知らない者が、こつした物言いに對して発する言葉と考えられよう。そこに含まれるものは、無視と挑発である。無視は無関心が無知に對する若干の羞恥心が感じられるだろうが、重ねて問われたら、無関心は挑発に変わるだろう。「なんて知らない！」とは、無知を挑発に変えることである。ちょうど退屈が衝動的突発的行動に変わるように。このようにこの映画のタイトルは、すでに挑発を辞さないことを告げている。カミュ「異邦人」＝ムルソーが暴発の契機になるとすれば、それは新たな経験を生みだすだろう。文化的流行にのり「いまさらカミュなんて時代遅れだ」という者に対しても「新たに思い出せ！」という挑発が突きつけられているのだ。

### 三、「不在」の物語

無意味な殺人＝意味の不在な行為を含蓄する固有名詞カミュと無知＝「知ること」の不在をそのタイトルに持つこの映画の物語は、まさしく「不在」をめぐる物語だといっても過言ではない。物語冒頭、この映画の編集を特徴づける六分を超える長回しの初めに登場する、映画内映画「タイクツな殺人者」の学生制作スタッフで助監督の久田喜代子は、この映画の視点的人物であるが、この彼女が携帯電話で話しているのは、その「タイクツな殺人者」の主役が母の危篤で降りてしまったため（カミュの「異邦人」が母の死で始まることを想起しよう）、「代役」として、第二候補の学生俳優に連絡をつけてもらおうと交渉しているさまである。主役の「不在」とその「代役」の手配からこの

映画は始まるのだ。その第二候補の学生俳優、池田は、出演者がすべて男性でしかも全員が女装して、（女装しているがゆえにそこでは「不在」である）女性の体について語ったり、お互いの体に触れる演技をしたりするという奇妙な女装劇のリハーサル中であるのだが、そこを訪れた久田と、学生監督松川、そして撮影担当の本杉は、池田を説得して主役を引き受けてもらえることになる。そのあと、本杉は、久田に「お前先行け」と先に走らせ、残りの三人の男性（池田は女装したまま）が、池袋の街なかで彼女を走って追いかける。追いかけた先で三人の男が見るのは、久田が、恋人である登山部の部長が登山に旅立つのを見送る別れの場面である。到達できないものを追いかける「追跡」は、「不在」のモチーフの変奏として、この映画を支配する重要なモチーフとなるだろう。この映画の主な物語が進行する「映画内映画」撮影の準備期間中この登山部部長は不在で、この三人の男性は、その間に久田に求愛し、彼女のいわば不倫のキスの相手となる。「不在」の恋人の「代役」となるのだ。

この映画は、映画を作る物語がいわば枠となっているが、実際に映画が撮影されるのは、最後の殺人のシーンの撮影の場面だけであり、そこまでは映画を撮影する前の準備段階、リハーサルと映画製作に携わるスタッフのエピソードの連鎖にすぎない。リハーサルの場面では学生スタッフの、意味無き殺人という物語の演出をめぐる混乱、まさしく意味の不在な出来事をめぐるさまざまな解釈＝意味付けの試みの失敗が描かれるが、肝心の殺人のシーンは、リハーサルはおこなわれ

るものの場面には現れてこない。一方、スタッフのエピソードは彼らの瑣末な日常のエピソードにすぎない。こうして、「映画内映画」「タイクツな殺人者」の主人公武田がなぜ人を殺したのかその理由は不明のまま、撮影に入ることになる。撮影の場面には、映画の殺人場面「不在」化された事実と、それを撮影する「撮影」という事実が並行編集で示され、後は殺人シーンの撮影で汚れ血の海となつた畳をスタッフが拭いているショット、いわば映画の「後片付け」でもつてこの映画は締めくくられる。撮影はクランク・インしたところだが、エンド・クレジットがこの拭き掃除の場面に続く以上、このあとは映画から日常への回帰があるだけなのだ。つまり、この映画が見せていることは「意味の不在」そのものではないか。すなわち、これが映画を撮ることだとすると、映画を撮ることそのもの意味付けの拒否を見せているように思われる。逆にいえば、意味付けようとすれば、無数の意味付けが可能であり、観客に対してそうした主目的な意味付けをしてくれるようにという挑発と考えることができる。

#### 四．「不在」の監督／監督の「代役（たち）」

この映画のいわば中心的物語が意味付けの失敗という「意味の不在」の物語であるとすれば、この映画の物語を紡ぐのは登場人物の動きということになる。登場人物がそれぞれのエピソードを担うのだから。ところで、映画において、物語を意味づけ、責任をもつのは監督であると考えられる。この作品の著しい特徴の一つは、学生スタッフの一人の

制作部の上山という登場人物を中心に、ふんだんに映画作品を引き合いに出されることである。いわば見立てや引用といつてもよいのだが、そのさい、監督名が作者のように冠されることには、映画を監督の作品とみなす考え方が見てとれる。映画史上、「作家主義」と呼ばれるこうした考え方を強く主張したのが一九六〇年代のフランスの映画批評雑誌「カイエ・デュ・シネマ」の同人たちやそこから映画監督になった、いわゆるヌーヴェル・ヴァーグの映画作家であったことは、よく知られている。実際、この登場人物が挙げる作家や作品には、そうした映画作家や彼らが特権化した作家、作品が多い。見立てあるいは引用については、後で改めて取り上げることとして、この映画で、映画の制作主体として方向づけられている監督に着目して、「不在」と「代役」という物語のアリアドネの糸を手繰ってみることにしよう。

映画内映画「タイクツな殺人者」の学生スタッフの監督である松川直樹は、脚本も担当している。冒頭の長回しのなかで、学生スタッフは、映画ワークショップの指導教授で、ヴィスコンティ監督（一九〇六・七六）の映画「ベニスに死す」（七一 イタリア・フランス）にちなんで学生たちに「ベニス」とよばれる元映画監督の中條英雄の噂をしながら、各自のヴィスコンティ・ベスト・ワンを挙げるのだが、彼はそこでは「若者のすべて」（六〇 フランス・イタリア）を挙げている。恋人のユカリには結婚を迫られていて、ストーキングされている状態である。監督志望であるが、世間的意識、社会適応意識が強く、のちに、「他人の評価を気にしないこと」とのアドバイスを中條

教授から受ける。全般的にこの作品の人間関係が希薄であり、ちょうど村上春樹の小説の登場人物のように、フラットな人間関係で深い関係をもちたがらない傾向があるという印象を受ける。特に松川監督は人間関係にフラットで、かつ、恋人のユカリや、浮気相手で学生スタッフで記録および音楽担当の佐々木アヤにキスやセックスと引き換えに映画編集用のパソコン修理代をせびるような、利にさとい所がある。

のちに久田が言うように「来る者は拒まず。」で、以前から松川にひかれていた久田が揺らぐ様子を見て、キスしてしまう。ただし、佐々木アヤとの浮気が発覚した時には、ユカリを徹夜でなだめる。校舎の屋上でのリハーサル中に、浮気のショックから屋上に上ってきたユカリが、手すりを超えて飛び降りようとしている（と思つて）のに気づき、駆け寄つて救おうとして転落してしまい（ユカリが突き落とされたのかもしれない）、一命は取り留めたものの、けがで監督を降板し退場。学生スタッフは誰もその現場は見ておらず、ユカリが突き落としたか否かは、不明のままである。

ユカリは、松川を追つて短大からこの大学に入った。カミユの『異邦人』に見立てれば、ムルソーに結婚を望むマリーの役回りだろうが、それよりはるかにストーリーの人物で、学生スタッフの一人、その場をなんでも映画に「見立て」る映画オタクの上村からは「アデル」と命名される。これは、ヌーヴェル・ヴァーグの代表的監督のひとり、フランソワ・トリュフォー監督（一九三二―八四）『アデルの恋の物語』（七五 フランス）の主人公の名前である。この作品は、上村の

注釈のとおり、一九世紀フランスの国民的大文豪ヴィクトル・ユーゴーの実在した娘アデルの日記をもとに脚色された映画である。イギリスの将校に恋したアデルは、彼に求愛し拒絶されるが、転動する彼の後を追つて求愛し続け、最後は狂気に陥る姿を描いている作品だが、のちに松川の浮気発覚後、松川の携帯に自ら「アデルになってやる、ならない」というメールを送っているところから考えても、アデルと呼ばれていることを知っており、また意識しているといつてよいだろう。冒頭、松川を図書館で探し出す場面で、ユカリは松川に「直樹、すてきよ」というが、これは「アデルの恋の物語」で下宿を訪ねてきた将校にアデルが言う台詞の引用であるし、金沢の母（アデルの恋の物語）では父ヴィクトル・ユーゴーの役回り）から結婚の許可を得たといつて、松川に結婚を迫る場面や、夜、ワークショップのメンバーたちのコンパに姿を現し、彼を墓場に呼び出す場面（アデルも恋人の出席するパーティに男装してしのびこみ、彼を墓場に誘い出す）など、上村の映画の記憶による見立てを具現するような行動をする人物であるが、いくつかその役割からの逸脱はみられる。アデルは、恋人が自分以外の女を愛することも許容し、挙句の果てに自ら娼婦を雇つて恋人のもとに送るといった挙にさえ出るが、ユカリは、「浮気を許さない」。また墓場の前での場面でも、「子供を産みたいので精子バンクに精子を残してほしい」と要求し、映画「タイクツな殺人者」という殺人のドラマを創造することを理由に結婚を拒む松川に対して、妊娠という生命の創造を迫るのだ。また、狂気に陥つたアデルは、最後には、

彼女が追いかけていた恋人を追い抜いてしまい、彼女の追いかけるものが不在に他ならないことが明らかになるが、松川墜落／突き落としでは、恋人松川を（映画製作における）不在へと誘い込んでカミユの事態をひきおこし、『アデルの恋の物語』とカミユの『異邦人』を共に逸脱しつつ通底させてしまう。

松川監督自身と言えば、ユカリに対しては「おれたちに今必要なのは言葉じゃないんだ、必要なのは自由なんだ」と意味と拘束を否定して見せるが、「タイクツな殺人者」の事件の解釈においては、むしろ世間的、常識的で、独創性、一貫性に欠けている。リハールでは原作に即した「普通な」演技を主張する主役の池田に対して殺人の後の「映画」的な興奮を表現するように求めるが、殺人シーンのリハールでは逆に、犯行動機を「年金生活者に対する憎しみ」だとする解釈を主張し、池田や久田の反発をうける。その時には、犯人の家族環境を描くことの無意味さを主張するのに、屋上でのリハール・シーンでは犯人の家族環境の説明が取り込まれている。このように、ある種、一般受けする優柔不断な無定見さを持っているが、事件には意味があるはずという、一般的主張を強調するという点ではクラシックな考えの持ち主である。

松川監督降板後（監督の不在）、助監督である久田喜代子がその代役になる。スタッフのスケジュール表を上村に渡すなどスケジュール管理撮影日誌をつけており、『事実』の記録者である。彼女は、すでに述べたように、冒頭では、不在となった主役の代役を探しており、

恋人が不在の間、松川を含む三人の男性スタッフがその代役を果たす帰ってきた恋人に、キスのことを告白するが、松川とのキスのことには触れない。キスをした理由を恋人に尋ねられて、『映画内映画』の主人公である殺人事件の犯人と同じく「キスしたらどうなるか試してみたかった」と答え、さらにその感想を聞かれて「むなしかった」とも述べるのだ。また、久田は、松川の常識的な演出「意味付けに対して違和感を感じ苛立っており、いわば意味の揺らぎを感じていると考えられる。意味の不在の行為を体験してしまう」「むなしさ」は、この「意味の不在」のむなしさにほかならない。

## 五．「不在」を追跡する監督 映画・妻・西欧

最後の撮影場面では、指導教授の中條英雄が、監督代理の久田とともに、現場に立つて撮影を指導している。カットの合図とともに、久田の頭をなでてやっている。中條教授は妻を二年前に失っていてそれ以来映画を撮っていない、年取った五〇歳過ぎの監督で、大学で講義している。すでに述べたように、冒頭の長回しで上村が「ベニス」または助手や同僚の間では「アッシェンバッハ」というあだ名で呼ばれていることを学生スタッフに語り、そのことが引き金になって、各自のヴィスコンティ・ベスト・ワンが挙げられることになるのだ。中條教授自身はその時点ではそのことを知らないが、やがて池田によって当人に告げられることになる。彼こそ、映像ワークショップの課題制作映画のテーマとして、『退屈な殺人者』という原作を与えた登場人



物である。実は彼こそ「不在」の監督なのではないか。彼にも「不在」の印が刻印されている。一つは、「妻の不在」である。そしてそれ以来映画を撮っていない（「映画の不在」）のである。映画監督は映画製作を指導するが、大学教授となつた彼は、教師として指導する。教えるのは、映画の制作である。

彼の「不在」の印で最も大きいものは、何といつても「妻の死」であろう。「妻の喪失」は映画の「喪失」となり、彼は映画を創造することができない。そのため、己の「代役」たる学生に映画製作を課する。ここで、亡妻の記憶が蕎麦屋のような日本の食文化と結びついてゐることは銘記しておくべきであろう。食という文化は身体とか味覚というより本能に近い感覚の洗練を示している。いわば日本文化という風土と結びついた野生性からその洗練の歴史、固有の文化的洗練が含意されていると考えられる。彼の好物が「とろろそば」であることには留意しておいたほうがよいだろう。のちに、西欧の麵を我々は見ることになるであろうから。彼は、蕎麦屋の主人（柳家小三治）から妻の好物だったキスのてんぷらを供養する供え物としてもらい、研究室の妻の写真に供える。蕎麦屋に小三治がキャストイングされているということによつても、落語という日本の民衆文化の洗練された「粋」が指示されているのだ。こうした日本文化と亡妻とのつながりを見ると、妻が彼の日本的アイデンティティを担う存在であり、それが彼が根ざす現実であつたことがわかる。一方、そもそも映画という文化はヨーロッパ起源の文化であり、映画を撮ること自体に、日本という現

実と切断された部分があることは、日本の近代化のプロセスが外来の文化との衝突と受容であつたことと並行した問題である。彼の映画における志向「嗜好が、ルキノ・ヴィスコンティ監督の『ベニスに死す』であることは、このような文化の問題から考えてみなければならぬ。古い貴族の家柄であるヴィスコンティ自身、過去の歴史を映画に撮ろうとするのは、伝統的なヨーロッパ文化の「喪失」を経験しながら、失われていく過去の文化とつながろうとするためであると考えられる。

妻の喪失は、彼にとつて、現実性の喪失である。自らの日本的アイデンティティの「喪失」の悲劇をヴィスコンティの伝統的なヨーロッパ文化の「喪失」と重ね合わせるとき、彼の目の前に現れるのが、女子学生梅宮レイである。意味ありげにかすかに目礼して彼とキャンパスですれ違う彼女にひかれた中條教授は、彼女が、学生スタッフの一人である、大山と親しいことを知り、彼に、レストランでの彼女とのデートを仲介してくれるように依頼する。「追跡」のモチーフは、今度は、監督が女子大学生を追いかけるというかたちで変奏される。大学の西洋風の石の回廊（ロケが行われた立教大学は瀟洒な西欧風の建物で知られるキャンパスである）でレイを追う場面の背後には、ヴィスコンティの『ベニスに死す』の伴奏音楽として有名なグスタフ・マーラーの交響曲第五番の四楽章アダージェットのテーマの断片がピアノ演奏で流れ、すでに学生たちの会話に出てきたこの映画の主人公アツシエンバッハの美少年タジオ追跡の引用であることは、明瞭に見てとれるが、中條が映画の主人公と同じく、白いスーツに身を包み、おし

ろいで薄化粧して、デートに赴くさまはすでにパロディに近く笑いを誘う。この会食のさなかに、レイが大山の妻であることが明らかにする時、彼の悲喜劇は頂点に達する。

この映画で最も奇妙な登場人物、大山は、三五歳の年取った学生で、中條教授に、先生には生霊がついている、『タイクツな殺人者』の殺人事件の犯人武田が殺したのも生霊のせいだ、と主張し、さらに、生霊の歴史は古く、中世の『平家物語』からはじまる、といった知識を披露する。彼のヴィスコンティ・ベスト・ワンは『地獄に堕ちた勇者ども』(六九 イタリア・スイス・西ドイツ)であり、中近東を研究していたが、霊の世界に興味をもち、再び大学生になった、という。こうしたオカルト志向と同時に、彼には味覚障害があり、レイとレストランでは、スパゲッティを貪り食う。妻のレイと、中條を落とせるか、フランス旅行を賭けて賭けをしている。一方、レイは、年上の男性に魅力を感じるという女性で、『知りたがる』登場人物である。フランス文学を専攻している文学部の学生で、フランス語を完璧にマスターし、最新の小説を研究したいと思っている。しかしながら、スーブを音を立てて飲んで、中條を幻滅させる。

このカップルは、中條教授のカリカチュアと考えられるだろう。明らかに現実離れた人間像で、とりわけ西欧の麵たるスパゲッティを貪り食う大山の味覚障害は、物語内容のレヴェルにおいては味覚という、栄養補給、すなわち生存本能と密接に結びついた感覚が欠如しているということ、すなわちもっとも基本的な現実性が失われているこ

とを表象することになるだろう。もちろん、大山が「現を抜かす」靈魂やオカルトの世界も現実性の不在を意味している。この点を念頭に置けば、彼の妻の名前レイが「霊」を想起させるといっても、単なる地口との誹りを受けることはなからう。そのレイも、フランス文学のような、高級な西欧文化志向でありながら、食文化のように基本的な文化が身についていない。レイは、以前は大山に中年男としての大人の魅力を感じていたが、学生になって魅力がなくなった、という。彼女にとって、年上の男とは、現実的な世故にたけ、教えてくれる存在であるがゆえに魅力的なのだ。レイは彼の現実離れを見抜くが、同質の西洋文化志向を共有しており、それゆえお互い隠し事をせず養ってやるのだ。

この夫婦はこの意味で妻を喪った中條教授の現実性喪失のカリカチュアであるが、同時に、食べることさえ忘れて、西欧の文化である映画の夢を追った、若かりしときの監督夫婦の戯画化された姿でもあるとすれば、大山夫妻との食事の場面で、レストランから去っていく老夫婦の姿に、妻の死によって不可能になってしまった、未来にありえたかもしれない監督夫妻の姿を見ることができよう。この映画中、もっとも残酷、滑稽にして、美しくも悲しい名場面であるといつて過言ではないだろう。到達不可能な追跡のモチーフは、西欧化という日本の近代化の運命の、喪失してしまった現実と到達不可能な理想「観念」の亀裂にたいする徹底した批判の形象として見ることができる。

大山の挙げたヴィスコンティ映画が『地獄に堕ちた勇者ども』であ

るのも興味深い。『ベニスに死す』および『ルートヴィヒ』とともに「ドイツ三部作」といわれる連作の、最初の作品である、この作品にも実はアッシェンバッハという同名の人物が登場するのである。ヘルムート・グリーム演じるこのアッシェンバッハは、ナチの親衛隊の将校であり、プロイセン貴族出身の製鉄会社の財閥の後継者でヘルムート・バーガー演じる性的なアイデンティティの不安定な青年をナチ化し、さらには、この青年の母親と再婚して会社を牛耳ろうとする平民出身の重役フリードリヒの役回りで、後に『ベニスに死す』でアッシェンバッハを演じることにもなるダーク・ボガードを破壊させる。SS将校アッシェンバッハは「古いドイツ人を灰にする」と主張する人物であり、アッシェンバッハ（ドイツ語で「灰の小川」を意味する）という固有名詞にまつわる二重性がこの二つの映画には見てとれる。彼を利用しようとしたダーク・ボガードは、まさしく灰となり、まさしく死の物語にはかならない『ベニスに死す』の主人公に生まれ変わるのだ。

こうして、燃え尽きた白い灰さながらのおしろいを顔になすりつけ、ダーク・ボガード演じるアッシェンバッハさながらに、白いスーツを着込んだ中條は、研究室を出るとき、気付けに、ブランドーを飲みほして出かけるが、戻ってくるや、やけ酒に焼酎をあおるのだ。

## 六. あなたはニコラス・レイを知っているか？

### 映画を教えること

もう一つ興味深い映画的な参照は、レイという固有名詞だ。中條教授が、大山がレイと親しいことを知るのは、教室での授業の折、窓から、外で親しげに話しているこのカッブルを見るときのことなのだが、その時、教室の黒板には、次のように書かれている。

#### 「ニコラスレイのスク립ト分析

情動記憶と感覚記憶

もし私がこの登場人物だったとどうするだろうか？

もし私が彼だったら…… 私は彼である

自分の感情を引き出す

何を望む？

なにをしゃべる？」

シヨットは、ニコラス・レイという固有名詞からその名前の音で連想される女子大生梅宮レイへつながれることになるわけだが、ここに出てくるニコラス・レイ（一九一一・七九）は、『孤独な場所』（五〇 米）『大砂塵』（五四 米）『理由なき反抗』（五五 米）『黒の報酬』（五六 米）『にがい勝利』（五七 米）といった作品で知られ、

ヌーヴェル・ヴァーグの作家主義的な映画作家評価において、ほとんど神格化といっていいほど高い評価を与えられているアメリカの映画監督である。すでにみたルキノ・ヴィスコンティが、中條監督にとってヨーロッパの映画監督を象徴する存在だとすれば、ニコラス・レイはアメリカの映画を象徴する映画監督と考えてよいだろう。ただし、レイはハリウッド映画においては、ヨーロッパにおけるほど高く評価されているわけではなく、むしろ不遇な存在であつたことは念頭に置いておいてよいことだろう。この映画との関連で、ニコラス・レイの名前からの連想されることのひとつは、この監督が、一九六三年以後病気で映画を作れなくなり引退してニューヨーク大学で後進の指導に当たり、その学生たちと実験的な作品を作つたのが監督復帰作となつたことである。すでにみたように、中條監督も映画が作れなくなり、教師となつて映画制作を教えており、最後には学生たちと映画作りに復帰している。さらに、ニコラス・レイの講義録「私は邪魔された」<sup>14</sup>が出版されており、先程の板書が第七講「スクリプト分析」からの引用であることである。そこで強調されているのは、とりわけ、映画を教え、学ぶことの困難さ、つまり創造という知識にならないものを、体験として知るにあつたの、個人的、具体的な経験、感覚、情動の重要さなのである。学ぶことと教えることについて、ニコラス・レイは次のように述べている。

学ぶということは、すでに知っていることをみいだすことだ。

おこなうということは、知っているということを示すことだ。教えることというのは、学生に自分は教師同様に知っているのだということを出させることだ。私たちは誰もが皆学習し、活動し、教える者たちなのだ。

人生唯一の義務は、自分自身に嘘をつかないということだ。どうしても学ぶ必要があることなら、きみは誰よりもうまくそれを教えることができる。<sup>15</sup>

この教室では、脚本執筆についての授業が行われているらしく、一人の学生が教壇で自分の課題らしきものを読み上げていることからみて、上記の黒板の板書は、もちろん、学生に対する脚本を書くにあつた指示であろうが、それだけでなく、四回結婚したニコラス・レイが最後の妻となつたスーザン・レイと出会つたとき、彼女がシカゴ大学の学生であつたことが、上記の講義録のスーザンの回想から知ることのできる伝記的事実であることも考え合わせれば、ヴィスコンティの『ベニスに死す』の主人公に同化して追いかける女学生レイのなかに、同時に、年老いたニコラス・レイが得た若い理解ある伴侶の姿を見、ニコラス・レイに自らを重ね合わせる中條監督自身の精神状態とも解釈することもできるだろう。「知りたがる」女学生レイとの皮肉な結末についてはすでにみたとおりであるが、こうした映画史的なアリュージョンは、アイロニーの効果を増幅していくのだ。

一方、学生監督の松川のアパートの部屋には、晩年のニコラス・レ

イが出演した、ウィム・ヴェンダース監督の作品『アメリカの友人』のポスターが貼ってある。ヴェンダース監督のニコラス・レイへの傾倒はよく知られており、彼に私淑したあげく、死の直前のレイと共同で死と向き合う彼の姿を撮った『ニックス・ムービー／水上の稲妻』（八〇）ウィム・ヴェンダース監督 西ドイツ・スウェーデン・オーストラリア」という感動的なドキュメンタリー映画を作っている。ここから、ニコラス・レイ＝中條、弟子＝ヴェンダース＝松川というアイロニカルな師弟関係の「見立て」も可能だろう。松川が、校舎の屋上で『映画内映画』のリハーサルをしているときに、ユカリを追って転落してしまうとき、すでにみたように、女学生レイに幻滅した中條は、研究室で、アッセンバッハの姿のまま、『ペニスに死す』のDVDを流しながら焼酎を飲んで泥酔して椅子からころげ落ちて床に意識を失って横たわっているのだ。

すでに述べたように、そのほとんどを大学のキャンパスを舞台にとするこの映画において、知ること、学ぶこと、教えることは大きなテーマといって過言ではない。大学とは、知を後の世代に伝達していくための場、機関であるが、それ自体、日本の近代化にあたって、西洋起源の教育制度を輸入したものである。経験は集積可能な知識として講義される。それを頭で概念的に理解して（時には理解もせずに）記憶し、試験に合格して卒業していく。教室での中條の姿はここでしか見られないが、板書に読まれるような、あるいは、上述のニコラス・レイの講義録の引用に見られるような、生きた経験の教育がなされてい

るようには見えない。（ニコラス）レイの言葉を引きつつ、心はここにあらず、女学生レイを求めて視線は教室の外をさまよう。観客が、『映画内映画』の学生スタッフとともに、映画の創造の経験に立ち会うのは、なんとかクランク・インにこぎつけたクルーが中條監督も含めて、このキャンパスの外に出てロケーション先で撮影を開始するときからのことである。そしてまさにその時この映画は終わるのだ。この意味で、この映画は、日本の近代化を担ってきた大学の知の伝達システムに対する批判を狙っていると言えるのではないだろうか。このロケで撮影される『映画内映画』の最初のシーンが、リハーサルされていることは映画内で描かれていたものの、これまで画面に登場することのなかった「不在」の殺人の場面からであり、それは、大学では抑圧されていた殺気に満ちた「不在」の「肉体」が露呈する瞬間となるうが、それについては、ここでは論じない。

## 七. まとめに代えて 新たな問いとしての

### 「不在」の「代役」 見立て／引用について

以上この映画の物語における「不在」の構造について分析してみた。この物語は、物語の核心が「不在」であることによって、登場人物は、その不在の意味を他の存在で補てんすることで理解しようとする試みだが、そのたびごとに新たなすがすがしさが生じ、不在を充填しきることではできないという構造を有している。そのずれの構造自体は、見立てとか引用とか呼びうる操作としてとらえることができる。最後にそれを担当する



代表的登場人物について触れることで、本稿を締めくくることとした。  
い。

引用あるいは、見立ては、すでに述べたように、予算担当の上村という登場人物が、かなり多くの部分を引き受けている。冒頭のヴィスコンティ・ベスト・ワンではその遺作『イノセント』（七五 フランス・イタリア）をあげる。映画オタクでこの映画製作が終わったら海外旅行で南米に行きたいと考えているが、女性には奥手で、久田に旅行の同行者になつてくれないか、といった幼い求愛をしてすげなく断られる。卒業後は大学院に進学することも考えている。上記の映画のタイトル、内容とは離れた言葉の表面的かつ通俗的な意味においてまさしくイノセント＝無垢な登場人物とはいえず。メンバー中最も際立つた映画史の知識を持っているが、その映画漬けのパスpekティヴの裏面である世間知の欠落は、必ずしも彼を魅力的なキャラクターにしているとはいえず、むしろ、監督の愛情に満ちた揶揄の対象になっているように感じられる。

作品冒頭彼の登場とともに映画史上、長回しで知られる先行作品の列挙、描写は、印象的な長回しの自己言及的な言説にもなっており、明示的に、登場人物としての彼の役割を、ほとんどの観客は察知するだろう。彼の見立ては、この作品における柳町監督の意図する映画史的な引用、アリュージョンを考える上で、大きな手掛かりにはなっており、その発言が柳町監督の映画評価や引用の仕方とかなりの範囲で重なり合っていることは間違いないにしても、作家の完全な代弁であ

るとは限らないのは当然である。この登場人物の発言もふくめて、この作品における作家と登場人物と観客と三者の映画的評価、引用とその解釈のズレそのものから生まれるアイロニーを作家自身が見込みつつ、意識的な部分と意識できない部分の濃淡がつけられていることが感じられる。多くの映画作品では、こんなにわずらわしいまでに、「出典つき」の「引用」はおこなわず、映画的記憶に意を払わない観客にとっては、看過しうるものであるにすぎない。「出典つき」であることで、この映画における引用は、この映画に流れるメロディの断片のように、いわばメロディになりかかったノイズのように、逆に引用とは何か、という問題を観客に問いかけていると考えることができよう。たとえば人物像や人間関係や物語の筋が、または美術や小道具が、または、構図や、ショット構造や編集、台詞、音楽や音が、言及された映画と類似しているのか。そういう関係づけをすることによってどんな新しい意味が生まれるのか。出典を明示し、いわば観客の映画的記憶の積極的な発動を阻害することで、他の解釈の可能性を抑圧することになるのではないか。あるいはその抑圧自体が狙いかなど。

もう一点、映画史的記憶にかかわる問題がある。それは、映画作りをテーマとした映画いわゆる自己言及的なメタ映画の先行フィルムとの間・フィルムの関係である。この映画のなかで、そのようなジャンルの映画として言及されているのは、ロバート・アルトマン監督の『ザ・プレイヤー』（九一 米）のみである。しかも、この作品は映画製作そのものというよりは、ハリウッドの映画プロデューサーたちおよび

プロデューサー・システムに対する風刺といった性格の強いものである。たとえば、言及されている監督のうち、そうした映画作りの作品を作っている者もいるのだが、それらの作品に言及はない。たとえば、フランソワ・トリュフォーには、『アメリカの夜』(七三) フランソワ・トリュフォー監督(フランス)というこの種の映画の代表的な作品があるし、ジャン・リュック・ゴダールは、その種の映画の代表的な監督とされているが、たとえば『軽蔑』(六三) フランス・イタリア)のようなそのテーマが鮮明な作品が言及されているわけではない。また、フェデリコ・フェリーニ(一九二〇・九三)の『<sup>T2</sup>』(六三) フェデリコ・フェリーニ監督(イタリア)のように、作品も監督も言及されない作品もある。当然言及されるべき先行作品への言及が欠落しているし、すでに指摘したように、『アメリカの友人』のポスターでひっそりと目立たぬように参照されるヴィム・ヴェンダース監督にしても確かに『アメリカの友人』では、ニコラス・レイや、サミュエル・フラー、ジャン・ユスターシュなど、監督を俳優として起用しているものの、たとえば、前出の『ニックス・ムービー/水上の稲妻』や、小津安二郎やサミュエル・フラーなどを扱った、より端的に、映画作りの過程を取り上げた映画史的なオマー・ジュが存在するのである。だが、この言及の「不在」は、その作品との差異によって、むしろ、通常の引用に近いと感じられないだろうか。たとえば、トリュフォーの『アメリカの夜』も、「不在」と「代役」が問題となるが中心的モチーフとはいえない。完成間近の映画が、『映画内映画』の父親役を演じ

るジャン・ピエール・オーモン演ずる大物俳優がクランク・アップ直前に自動車事故で死亡したため、頓挫の危機を迎えるが、台本を変更して代役の後姿で切り抜ける。これが、『カミュなんて知らない』では、冒頭から『映画内中映画』の主役が不在になるという、中心モチーフとなっていることが本稿の主要論点であることは、すでに「理解しただけなことと思う。さらに、『アメリカの夜』は、映画の撮影の初めから完成までが描かれているが、すでに述べたように、『カミュなんて知らない』は、『映画内映画』の、クランク・インまでの準備の物語が中心であり、撮影の開始が映画の終わりになっているのだ。たとえば『アメリカの夜』とのこれらのズレにこそ、『カミュなんて知らない』の批評的な距離を読まなくてはなるまい。

これらの問題は、不在を超えて、引用で構築された細部の在り方の問題として扱われなければならないだろう。それと関連して、この作品において、久田を追跡しながら、本稿においては取り上げなかった登場人物の一人、撮影担当のカメラマン本杉を手掛かりに、本稿で取り上げた物語における「不在」の構造と関連させつつ、この作品における「見ること」、そして、前節でも課題として挙げた「肉体」の問題については、稿を改めて論じる。

## 註

- (1) この映画の『映画内映画』(『タイクツな殺人者』)の原作である森下香枝『退屈な殺人者』文藝春秋 二〇〇二年 八四頁によると、この年、

この事件の一日後の五月三日に一七歳の少年による西鉄バスジャック事件（別名佐賀バスジャック事件）が起こったこと、一九九七年におこった神戸連続児童殺傷事件（別名酒鬼薔薇聖斗事件）の犯人が同学年の一七歳であったことから、「一七歳の犯罪」として、マスコミ、ジャーナリズムで話題になったという。同年六月二十一日には、やはり一七歳の少年による岡山金属バット母親殺害事件もおこっている。

- (2) 森下香枝『退屈な殺人者』文藝春秋 二〇〇二年 一―二章の論者（田代）による要約。
- (3) 同 一一八頁―一五六頁
- (4) 同 一二五頁
- (5) 同 一五五頁―一五六頁
- (6) 藤井誠二『人を殺してみたかった 愛知県豊川市主婦殺人事件』双葉社 二〇〇一年 一五三頁
- (7) 森下香枝『退屈な殺人者』文藝春秋 二〇〇二年 二二五頁―二二六頁
- (8) 『集英社世界文学事典』アルベール・カミュの項目 執筆担当 西永良成
- (9) ロラン・バルト、渡辺淳・沢村昂一訳『零度のエクリチュール付記号 学の原理』みすず書房 一九七一年 七二―七四頁
- (10) 森下香枝『退屈な殺人者』文藝春秋 二〇〇二年 一二六頁―一二七頁
- (11) アルベール・カミュ、窪田啓作訳『異邦人』新潮文庫（改版） 一九六六年 一二〇頁―一二二頁

(12) ジャン・ポール・サルトル、佐藤朔他訳『シチュアシオン』（『異邦人』解説〔窪田啓作訳〕）人文書院 一九六〇年 八七頁

(13) アルベール・カミュ、清水徹訳『シーシュポスの神話』新潮文庫 一九六九年 七六頁―七七頁

(14) ニコラス・レイ、加藤幹郎他訳『私は邪魔された』みすず書房 二〇〇一年 一八〇頁―一八一頁

(15) 同 一二頁―二三頁

参考までに、この映画で、明示的に言及されている映画、映画監督、映画俳優を、登場順に挙げると以下のごとくである〔映画監督とともに言及される映画については監督名、生没年、作品名（公開年 制作国名）〕。

- ・オーソン・ウェルズ（一九〇五―八五）…『黒い罌』（五八 米）
- ・相米慎二（一九四八―二〇〇一）…『ジョンベンライダー』（八四 日本）
- ・ロバート・アルトマン（一九二五―二〇〇六）…『ザ・プレイヤー』（九二 米）
- ・アルフレッド・ヒッチコック（一八九九―一九八〇）…『ロープ』（四八 米）『サイコ』（六〇 米）
- ・溝口健二（一八九八―一九五六）…『元禄忠臣蔵』（四一・四二 日本）
- ・ルキノ・ヴィスコンティ（一九〇六―七六）…『ベニスに死す』（七一 イタリア・フランス）、『地獄に堕ちた勇者ども』（六九 イタリア・スイス・西ドイツ）、『若者のすべて』（六〇 フランス・イタリア）、『イノセント』（七五 フランス・イタリア）
- ・フランソワ・トリュフォー（一九三一―一九八四）…『アデルの恋の物語』

(七五 フランス)

- ・レオ・カラックス (一九六〇・) 『ボラX』 (一九九九 フランス・スイス・ドイツ・日本)
- ・ジャン・リュック・ゴダール (一九三〇・) …『男性・女性』 (一九六六 フランス・スウェーデン)
- ・ジャン・ピエール・メルヴィル (一九一七・一九七三) …『サムライ』 (六七 フランス・イタリア)
- ・フリッツ・ラング (一八九〇・一九七六) …『暗黒街の弾痕』 (三七 米)
- ・フランシス・フォード・コッポラ (一九三九・) 『ゴッド・ファーザー』 (七一 米)
- ・クエンティン・タランティノー (一九六三・) 『パルプフィクション』 (九四 米)
- ・セルジオ・レオーネ (一九二九・八九) …『続・夕陽のガンマン』 (六七 イタリア・スペイン)
- ・ヴィム・ヴェンダース (一九四五・) 『アメリカの友人』 (七七 西ドイツ・フランス) 「松川のアパートに貼られたポスターに」
- ・名前のみあがる映画監督 …パトリス・ルコント (一九四七・)、ニコラス・レイ (一九一一・七九)
- ・名前のある俳優 …ダーク・ボガード、(『ベニスに死す』)、ジャン・ピエール・レオ (『男性・女性』)、マルクス兄弟

(日本文学・文化専攻：准教授)