

芥川龍之介を読む黒澤明を読む：
「比較文学」講義録から

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-04-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 今野, 喜和人 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00024897

芥川龍之介を読む黒澤明を読む

——「比較文学」講義録から——

今 野 喜 和 人

はじめに

筆者はこれまで、大学の「比較文学」関係の授業を担当するにあたって、芥川龍之介の小説「藪の中」(1922(大正11)年)と黒澤明監督の映画『羅生門』(1950(昭和25)年)を何度も主題にしてきた。両者をケーススタディとして扱うことで、比較文学研究の主要な領域を横断することができると思ったからである。すなわち、「藪の中」に外国文学が与えた影響を示すことは、かつて日本比較文学の中心的主題であった材源研究の実例例を知るために適しているし、そこから映画『羅生門』との比較、さらに内外の映画批評を検討すれば、日本近代文学の「受容者」(影響を蒙る側)に留まらない、「発動者」(影響を与える側)としての側面を扱うこととなる。一般文学や文学理論に対象を広げれば、「語り」や「視点」の問題を考える物語論に恰好の題材を与えているし、さらに近年、ますます重要性を増している翻案、アダプテーションの研究例として、これほど具体的で分かり易く、それでいて議論が尽きぬものはそう多くないように感じられる。最近とみに数を増やしている外国人留学生が、母国の高校や大学の授業で『羅生門』を鑑賞した割合が、一般の日本人学生よりもはるかに高く、日本文化の専門的研究への入口として適しているという事情もある。授業は過去の多くの優れた研究に助けられて行ってきたが、自分なりの所見を加える場合もむろんあり、また学生による議論やレポートから教えられる部分もあって、それらを授業以外の場で明らかにしたいという思いから本論の執筆に至った。

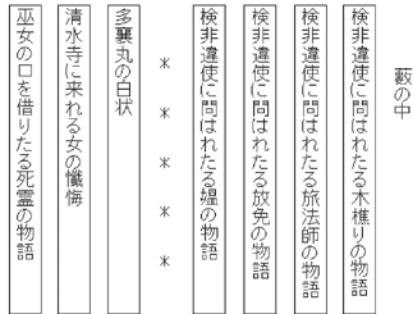
小説「藪の中」(および「羅生門」)と映画『羅生門』については、そのそれぞれに関して、さらに前者から後者へのアダプテーションの様態をめぐって、極めて多くの論考が生み出されてきた。それゆえ、以下の論考は既に「語り尽くされた」と言っても過言ではないこのテーマに絡んで、あえて屋上屋を架す

形になっている部分もある。また芥川や黒澤の研究者には贅言と思われるようなことまで確認してあるのは、学生向けの授業が背景にあるという事情を考慮頂きたい。

ただし、芥川の「藪の中」の方は後に研究史の一端を見る際述べるように、研究がある程度一段落ついていると言える状態なのに対し（それでも論文の産出は続いている）、黒澤の『羅生門』については、まだまだ内外で新しい論考が発表されている事情は指摘しておきたい。特にアメリカでは近年、*Rashomon*に関する単行本が二冊（一冊は『羅生門』が各方面に与えた影響をめぐる論文集¹、一冊は黒澤監督の人生や時代と『羅生門』を絡めたモノグラフ²）が続けて出版されるなど、本作は決してアクチュアリティを失っていない。近年、Post-truth「ポスト真実」を世界的な流行語とした社会・政治状況を説明しようと思えば、明示的にせよ暗示的にせよ、思い起こされるのは“*Rashomon*”的なシチュエーションである。もはや一つの古典として一人歩きしている映画『羅生門』は、一本の映画として単独に論じれば良いという考え方はあるものの、原作「藪の中」（および小説「羅生門」）を参照軸として見ると、無視されがちな側面に今でも新たな光が当たる場合があり、ここで両者を繋ぐラインを今一度総括しておくことは無駄ではないように思われる。

影響研究から見た「藪の中」

まず、「藪の中」の内容を整理しておこう³。右図に見られる通り、「藪の中」は七つの部分から構成されている。それぞれに地の文は存在せず⁴、7人の語り手による独白が（聴き手の存在や発話が明示さ



¹ Blair Davis et al. (ed.), *Rashomon effects : Kurosawa, Rashomon and their legacies*, Routledge, 2015. “Rashomon effects”（羅生門効果）という言葉は、英語の中で既に市民権を得ている。

² Paul Anderer, *Kurosawa's Rashomon : A Vanished City, A Lost Brother, and the Voice Inside His Iconic Films*, Pegasus, 2016. 他にイタリアでMarco Della Gassa, *Kurosawa Akira Rashomon*, Lindau s.r.l., 2012、ドイツでPatick Rieder, *Kurosawas “Rashomon”*, GRIN Verlag, 2009（筆者未見）などが出版されている。

³ 以下、参照は『芥川龍之介全集』第八巻、岩波書店、一九九六年、113-127頁により、引用箇所は本文中に括弧内でAY（芥川の「藪の中」）に続けて頁数を示す。

⁴ 「〔跡は泣き入りて言葉なし。〕」「〔皮肉なる微笑〕」のように、括弧付きで戯曲のト書き風の言葉が入り、これを地の文と見なすことも可能だが、限定的である。

れることなく) タイトルのみを付けて羅列される。前半四つはプロローグとも言える部分で、平安時代が舞台と推定されるある事件の部外者による「物語」から成り、アスタリスクの後に置かれた後半三つが、事件の当事者たる三者による「白状」「懺悔」「物語」である。特に後半の三つのモノローグの間に矛盾対立があって、事件の真相が容易に明らかにならず、日本語の「真実は藪の中である」という成句表現の基になった、あまりにも有名な作品である(学生たちは成句が先にあって芥川の作品が生まれたと考えがちであるが)。以下、この後の分析に必要な部分を中心に、簡単に内容を纏めておく。それぞれの独白には便宜上番号を付すが、原文にこの番号はない。

① 検非違使に問はれたる木樵りの物語

その日の朝、山科の駅路から隔たった藪の中で死骸を発見した経緯。死骸の服装、胸もとの一刀の突き傷。周囲に縄と櫛が落ちていた。草や竹の落ち葉が一面に踏み荒らされていた。

② 検非違使に問はれたる旅法師の物語

前日、関山から山科への道筋で死骸の男とすれ違う。馬に乗った女を連れていた。女は笠から傘子を垂らしていたので顔は見えない。男は太刀と弓矢を携えていた。

③ 検非違使に問はれたる放免の物語

前夜、名高い盗賊多襄丸を搦め取った経緯。粟田口の石橋の上で馬から落ちたらしく、呻っていた。自分がかつて捉え損じたこともある悪党である。持ち物は太刀と弓矢。死骸の男が持っていたものと同じであれば、人殺しは多襄丸に違いない。女好きで有名。昨年も物語でに來たらしい女房と女の童が殺されていたのもこの男の仕業か。

④ 検非違使に問はれたる媼の物語

死んだのは自分の娘が嫁いだ若狭の国府の侍、金沢の武弘、二十六歳。優しい気立て。娘は真砂、十九歳。男にも劣らぬ勝気の子。初婚。顔は色の浅黒い、左の目尻に黒子のある、小さい瓜実顔。前日武広と共に若狭へ旅立つ。娘の行方をなんとしても尋ねてもらいたい。多襄丸という盗人が憎い。

⑤ 多襄丸の白状

男の殺害を認める。女の殺害は否定。夫婦の旅人を見て、一瞬顔が見えた女に惹かれる。男を騙し、藪の中に引き入れ、杉の根方に縄でくくりつ

け、口には竹の落ち葉を詰め込む。女を男の前に連れてくるといきなり小刀で抵抗するが乱暴。男を殺すつもりはなく、立ち去ろうとすると女が引き留める。「二人の男に恥を見せるのは、死ぬよりつらい」どちらか一人死んでくれれば「生き残った男に連れ添ひたい」それを聴いて初めて男を殺したい気になる。卑怯な殺し方はしたくないので、男の縄を解き、太刀で決闘。激闘の末殺害するが、既に女は消えていた。どうせ一度は極刑に遭うものと覚悟している。

⑥清水寺に来れる女の懺悔

男は自分を乱暴すると、夫のもとに駆け寄ろうとした自分を蹴倒す。夫の目の中に「わたしを蔑んだ。冷たい光」を見て失神。気がつくとも男はなくなっていた。夫の目は相変わらず、憎しみの色さえ見せている。自分は死ぬが、自分の恥を見た夫を残しては逝けないと告げる。「ではお命を頂かせて下さい。わたしもすぐにお供します。」夫は笹の落ち葉が口に詰まったまま「殺せ」とひとこと言った。小刀で夫を殺害した後、再び失神。その後自殺しようとしたが、死にきれなかった。

⑦巫女の口を借りたる死霊の物語

男は妻を乱暴した後、慰め出し、求愛を始める。自分は「云ふことを真に受けるな」と目配せ。ところが妻は男に向かってうっとり顔をもたげる。「おれはまだあの時程、美しい妻は見た事がない」妻は応じる——「では何処へでもつれて行つてください」さらに、自分を指さして「あの人を殺してください。私はあの人生きるとは、あなたと一緒にあられませぬ」この憎むべき言葉に盗人でさえ呆然とする。盗人は妻を蹴倒し、自分に向かって女を「殺すか、助けてやるか」と問いかける。妻は逃げだし、盗人はこれを捕らえることができない。盗人は自分を縛っていた縄を一カ所切ってから立ち去る。自分は縄を解き、小刀で胸を刺す。瀕死の状態の中で誰かが自分の胸に刺さった小刀を抜き、それによって絶命する。

このように、現代なら法廷や警察・検察に相当する「検非違使」庁を舞台にした、事件の周辺人物四名（死体発見者、生前の目撃者、逮捕を行った者、親族）の証言から始まって、当事者三名の証言がぶつかり合うところから、一見推理小説を思わせる形態を採っているが、奇妙なことに死んだ男自身を含めて、三人の当事者がいずれも直接手を下したのは自分だと主張している。全体を読み終わっても男の死因が、盗賊多襄丸との決闘なのか、妻による殺害なのか、

絶望の末の自殺なのか、判然としない。

「藪の中」の研究史を眺めて見ると、事件の真相が容易に判明しない、という事実に対する反応は大きく言って三つに分かれているように思われる。一つ目は、これを芥川による構成上の欠陥に帰すもので、早くから中村光夫が代表している。戦後盛んになった比較文学研究によって典拠として指摘された（後で本論でも検討する）アンブローズ・ビアスの「月明かりの道」に比して、夫の死が「他殺か自殺かという疑問に解決があたえられないし、他殺なら犯人は誰かもわからず仕舞い」であり、「考えの整理がつ」いていないことを示すというものである⁵。これについては福田恒存らとの間で論争になったが、ここでは立ち入らない。二つ目は作者が明瞭に示さなかった（と思われる）事件の真相を、テキストの細部や行間から推測し直すもので、手を下した人物を多襄丸とする説、真砂とする説、武広とする説、さらに折衷説まで多くのヴァリエーションがある。いずれも他の読者、解釈者の読みを否定したり修正したりする形で、多かれ少なかれ自らの読みの正しさを主張しているが全面的な賛同は得られず、遅くとも1980年代には「真相は不明だという見方がほぼ定着しつつあるように思われる⁶」とされるに至った。そこでとりあえず、もしくは最終的に、真相究明を棚上げし、多襄丸、真砂、武広の語りを、夫婦の決定的危機の後に行われた三つの心理ドラマとして並列的に見たり、「藪の中」を読むという行為自体の意味を論じたりする方向、あるいはテーマ研究、物語論などが三つ目の反応として纏められるだろう。

本論の立場もこの三つ目のタイプの延長線上にあるが、第二の真相探求のカテゴリーに括られるべき黒澤明による「藪の中」読解が、『羅生門』制作というメディア変換の中でどのように実現しているかという問題は興味深い。ここではその方向に進む前に、上に述べた「藪の中」の分厚い研究蓄積が、比較文学的な典拠研究から大きな推進力を得てきたことを確認しておきたい。

まず、夫婦の旅人が悪人に騙され、縛られた夫の眼前で妻が乱暴されるという「藪の中」の素材・設定自体は、『今昔物語』二九卷二三話の「妻を具して丹波国に行きし男、大江山にして縛らるる語」から芥川が借りたことは確実で、

⁵ 中村光夫「『藪の中』から」「すばる」第1号、1970年6月（三好行雄編『芥川龍之介必携』『別冊国文学No. 2』1979年冬季号に再録、200頁）。

⁶ 三嶋譲「『藪の中』[解説]」（浅野洋他編『作品と資料 芥川龍之介』双文社出版、1984年（柴田友里「〈語り手〉と〈語り手〉たち——芥川龍之介「藪の中」論」（『フェリス女学院大学日文学部紀要』第19号、2012年3月、40頁）による引用）。

その分析は伝統的な国文学研究の枠内で行われる。その上で、この強姦の後に起きたドラマを想像（創造）して、複数の語り手による独白体の集合に仕立てた形式を芥川がどこから学んだかについては、比較文学における影響研究が盛んに論じている。「藪の中」の典拠として指摘された海外の作品の数は、重要なものだけでもゆうに十指に余るが、対立する複数の独白体という構成については、ロバート・ブラウニング（Robert Browning, 1812-1889）の物語詩『指輪と本』（*The Ring and the Book*, 1868-9）がまず注目された。それは芥川自身が生前、友人への書簡の中で本書と「藪の中」の関係に触れているからであり⁷、殺人事件や法廷が舞台になる内容面の類似とも相まって、何らかの繋がりを推測する根拠は十分にある。しかしながら、芥川のような、他の文学作品からアイデアを借りるタイプの作家にしばしば見られる通り、作家自身が明かした典拠には実は決定的な重要性がないことがある。実際、『指輪と本』は「藪の中」と異なり、冒頭と最後で作者の代理人たる語り手が枠を作り、また「教皇」による総括部分もあって、事件の核心部分は読者に明らかになるように作られている。十二巻二万行に及ぶ物語詩を芥川が本当に読んだかどうかは分からないが、ラフカディオ・ハーン＝小泉八雲による紹介に興味をそそられたことはほぼ確実である⁸。『今昔物語』の一話とブラウニングの長編とを合成して化学変化を起こさせ、「藪の中」を編み出したという仮説は、芥川にとっては自らの創作力に疑問を抱かせないで済む、好ましい筋書きであったのかもしれない。

もう一つ、先に触れた中村光夫も比較対象としていて、『物語と本』以上に深い関係がありそうな作品に、アンブローズ・ビアス（Ambrose Bierce, 1842-?）の「月明かりの道⁹」がある。これも一つの殺人事件の真相をめぐり、夫と妻の間の愛憎や嫉妬が描かれている点などの内容面もさることながら、形式上覆いがたい類似点がある。殺された妻、その夫、そして彼らの息子の三者による独白が（順序はこの逆になるが）、「ジョエル・ヘットマン・ジュニアの陳述」「キャスパー・グラタンの陳述」「霊媒師バイロールズの口を通しての、故ジュリア・

⁷ 「BrowningのDramatic lyricが小生に影響せるは貴意の通りなり。これは報恩記のみならず「藪の中」に於ても試みしものに御座候」[候は略体]（大正15年5月30日付け、木村毅宛書簡）、『芥川龍之介全集』第二十巻、岩波書店、1997年、236頁。

⁸ 大正8年4月に書かれた「余の愛読書・・・」では、本書を紹介したハーンの*Appreciations of Poetry*を「近来にない好著」と絶賛している。『芥川龍之介全集』第四巻、岩波書店、1996年、204頁。

⁹ Ambrose Bierce, "The Moonlit Road" (1907). (大津栄一郎訳「月明かりの道」『ピアス短篇集』岩波文庫、2000年、6-26頁。)

ヘットマンの陳述」というタイトルを付して、地の文無しに提示される形式。何よりも死者自身が霊媒を通して自らの死の事情を語るというアイディアは二作品の繋がりを強く示唆している。むろん、両者に先行する原典拠を別に想定することは自由だが、芥川がピアスを好んで読んでいたという事情をそこに加えれば、一対一の影響関係を考えるのが最も自然であろう。

しかしながら、『指輪と本』と同様、「月明かりの道」が「羅生門」と決定的に違うのは、すべてを読み終えた後、読者には基本的に真相が明らかになるという事実である。登場人物＝語り手である三人はそれぞれ自分の置かれた立場から事態を把握しており、他の二人の心の中や視野狭窄までは見抜けない。その結果、死の事情については三者三様に理解していて、読者は言い分をそのまま受け取ることではできないものの（「信頼できない語り手」たち）、基本的に虚偽の存在は読み取れず、それぞれの語り手の誤解や限定された視点を付き合わせて、夫が妻を殺したこと、夫は妻が不貞を犯したと思いついでいること、妻自身は自分が正体不明の侵入者に殺されたと思いついでいること、を把握できる仕掛けになっている。中村光夫はこの「月明かりの道」と比較の上で、「藪の中」では「活字の向こうに人生が見えるような印象を読者にあたえることはできない¹⁰⁾」と批判したのであった。

これに対して、あれほど多くの理知的な、基本的には「落ち」のある短編小説を数多く物した芥川が、そのような破綻を放置するとは考えられないという期待の地平から、多くの探偵＝批評家が、「藪の中」を推理小説として読み直す作業を行った。いずれもテキストのちょっとした裂け目、暗示、空白をことさらに拡大して、作者が仕掛けた（はずの）謎を解き明かそうとする努力から出発している。中には斬新な発想や卓見もあるものの、登場人物のこれこれの反応・発言が「不自然」だからとか、「女」（あるいは「男」）として「当然」だから、というような心理的・倫理的・社会的な価値判断がしばしば入り込んで、作品よりも評者自身の世界観、ジェンダー意識、セクシャリティの概念が顕わになる。これ自体、なかなか興味深い（ある意味では恐ろしい）研究史を刻んでいるが、ここはその詳細を論じる場ではない。いずれにせよ、こうした真相探しそのものの総括としては、「当の論者以外の読者を十分に納得させるだけの根拠を持ち得たことはな¹¹⁾」という『芥川龍之介全作品事典』の言葉を借

¹⁰⁾ 中村、前掲論文、200頁。

¹¹⁾ 高橋修「藪の中」（関口安義他編『芥川龍之介全作品事典』勉誠出版、2000年）、562頁。

りるしかないであろう。

そのような状況下、武広の死の真相を究明しようという方向を相対化する、一つのきっかけになった典拠候補として、O・ヘンリ（1862-1910）の「運命の道¹²」を挙げておきたい。フランスを舞台にした物語の語り自体は作者の代理たる全知の語り手によってなされるが、プロローグにあたる部分の後、「左の道」「右の道」「本道」の三部に分かれ、各部は、詩人になることを夢見た若い農夫ダヴィッドが村を出た後、街道にぶつかって左に進んだ場合、右に進んだ場合、元の道を引き返した場合、の三つの異なった物語が並列される（いずれの物語でも結末はダヴィッドの死で終わる）。二十世紀後半以降のSFや現代のライトノベルなどでも盛んに用いられる「パラレル・ワールド」形式の元祖とも言うて良い作品である。

一見すると、形式面でも内容面でも「藪の中」とは距離が遠いように思われるが、二瓶道明が指摘する¹³ように、発端に当たる部分から物語が三つに分かれ、それぞれが男の死で終わる点、その死にも「決闘による死」「殺害」「自殺」と順序まで一致している点、短編小説の大家O・ヘンリを愛読し、多くの着想を借りていた芥川が本作を賞賛している事実、および本作と似たような並列構造を持つ作品を構想していたと推察される事実¹⁴などから、何らかの繋がりを想像する誘惑を禁じ得ない。もちろん、「藪の中」を「運命の道」的な純然たるパラレル・ワールド小説として読むのは無理がある。もし並行世界を提示することが芥川の意図であるならば、当事者三人を別々の物語の語り手にすることは却ってその意図を分かりにくくするだろう。しかし、「運命の道」との読み比べは、夫の眼前で妻が乱暴されるという絶対的危機を迎えた夫婦が、その後どのような行動を取るかという点に関心を集中させ、三つの物語を、心理的必然性を備えた三つの可能体として読む方向に読者を誘うのではないだろうか。それは真相究明という負担を棚上げすることで、この不思議な「藪の中」という物語の読み方を拡大することに繋がるのである。

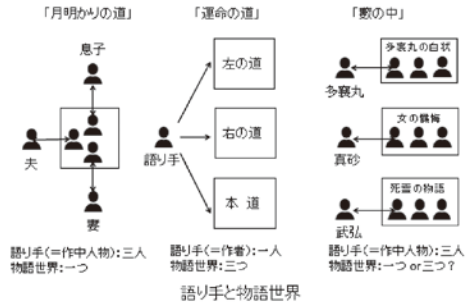
¹² O. Henry, "Roads of Destiny" in *Roads of Destiny*, 1909. 大久保康雄訳「運命の道」（『O・ヘンリ短篇集（二）』新潮文庫、1969年、197-237頁）。

¹³ 二瓶道明「『藪の中』とO・ヘンリの『運命の道』」（『文芸研究』94号、1980年5月、64-72頁）。なお、小論の筆者はかつて「藪の中」と『運命の道』に共通するもう一つの要素として、真砂の「ファミ・ファタル」としての特徴に焦点を当てた論文を執筆した。今野喜和人「芥川龍之介と〈宿命の女〉」（『比較文学』第35巻、1992年、39-49頁）。

¹⁴ 遺された「手帳2」の創作メモに「○The Way of Destiny 踏切に汽車来らば 来らずは 待つ事ありて来たらば」とある。（『芥川龍之介全集』第二十三巻、岩波書店、1998年、297頁）

ここで、「月明かりの道」と「運命の道」との比較を基に、「藪の中」の語りの特徴を纏めておきたい。「藪の中」において、中心となる多襄丸、真砂、武広の三つの証言に限定し、細かい差異は捨象して語りの特徴を図示すれば、次のようになるだろう。後にも触れるジェラルド・ジュネットの研究が出て以来、「語り手」と「視点」の問題は「焦点化」という概念によって別の光が当てられるようになったが、ここでは三つの作品の特徴を分かり易く示すためにあえて古典的な「語り手」や「視点」の用語を用いることにする。

「月明かりの道」では物語世界はただ一つであり、息子と夫と妻という作中人物の視点から三様に語られて、それぞれの眼にはこの世界が異なって映っているが、読者にはその実相が見えている。「運命の道」では作者を代理する全知の語り手が三つの別々の物語世界を提示し、結末はいずれも主人公の死に帰着する。それに対して「藪の中」は、物語が三つ、いずれも登場人物の死で終わるのは同じだが、語り手／視点も三つあって、作中人物でもある語り手のいずれか二人、あるいはすべてを「信頼できない」（嘘をついたり誤解・独断に陥っていたりするなど）ものとして読めば良いのか（その場合、物語世界は一つしかない）、三つをばらばらに、いずれも真実として（三つの物語世界を持つ）「運命の道」的に読めば良いのか、決定的な答はない。芥川の中にそのような前衛性を追求しようという意図があったかどうかはともかく、この特殊な形態こそ、発表後百年以上を経てもなお、様々な解釈を許している理由であるに違いない。



「藪の中」から『羅生門』へ

ここまで見てきたように、「藪の中」は一読した印象だけでなく、影響を与えたと思われる様々な作品と比べても特異な形態を採っていて、空白の部分も多くあるため、様々な解釈を生み出してきた。この作品を原作として映画を作成した黒澤明も、これらの読者＝解釈者の一人であって、映画というメディアの内的的な特質を踏まえて、その読みを映像化したのである。ここではその様態を詳しく見ていくことにしよう。以下、黒澤の行ったアダプテーションの詳

細に立ち入ることになるが、小説にはない映画独自の視覚的・聴覚的要素——俳優の演技、声、表情、音楽、効果音、カメラワークなど——については、それをもう一度言語化した場合に現れるもの、すなわち、仮に黒澤が自分の映画を再度ノベライズした場合に表面化するであろう改変を中心に論じることとする。また、小説の映画化や「翻案」においては、大きく言って「付加」と「改変」と「削除」の三つの加工方法があるので、アダプテーションの実際がその三つのどれにあたるのかを意識化しつつ臨みたい。

まず、芥川の「藪の中」が黒澤の『羅生門』になるきっかけは、当時伊丹万作の弟子をして脚本家を目指していた橋本忍が「藪の中」を基にした『雌雄』と題する映画脚本を書き、それが知人を介して黒澤の手に渡ったことにある¹⁵。そのシナリオは残っていないが、多かれ少なかれ「藪の中」に忠実な内容であったと推察される。黒澤はこれに興味を抱き、次回作として採用することを決めるが、一本の映画にするには短すぎるという理由から、これも橋本の発案で同じ時代設定、同じ『今昔物語』から素材を借りている芥川の「羅生門」の内容を付け加えることになる。最終的には黒澤本人による加筆修正が強く働いて完成台本になるわけだが、注意すべきはこの改変が「映画一本の長さ」という外的な状況によって強いられたもので、必ずしも「藪の中」の難解性が出発点になったわけではないということである。しかし、仮に上映時間の問題がクリアできたとしても、「藪の中」に忠実な映像作品は実験的な前衛性が評価されこそすれ、商業映画としては成功できなかったと考えられる。何度か立ち止まり、必要ならば細部を読み返すことを許された小説の読者と異なり、劇場で作品に触れる観客は、定められた上映速度で一回限りの鑑賞しか普通は行わないから、この謎の多い作品をまともに咀嚼することはできず、鑑賞後に突き放された感覚しか持てなかっただろう。事実、黒澤による改変は読者＝観客の戸惑いを減じる方向で行われた。

まず、原作の「藪の中」に対する付加として、芥川のもう一つの作品「羅生門」を継ぎ足すことが行われたわけだが、これは両者を同一平面で並列化したのではない。書簡体小説や、登場人物の語りを中心とした小説でよく行われるように、「藪の中」という独白体の集合を、「羅生門」を舞台にした「枠」(frame)で取り囲んだのである。その枠に登場するのは木樵り¹⁶と旅法師と下人。前二

¹⁵ 橋本忍『複眼の映像——私と黒澤明』文芸春秋、2006年、41頁以下。

¹⁶ 「藪の中」の「木樵り」は映画『羅生門』の脚本などでは「杣売」と表記されることもあるが、本論では前者に統一する。なお、「真砂」と「武広」も脚本では表示があるものの、映画中では名指

人は「藪の中」の最初の(①と②の)語り手たちに相当し、後一人は小説「羅生門」に登場する下人の(性格は異なるが)分身である。羅生門の下における彼らの物語は誰か特定の人物の語りの内部にあるわけではなく、客観的な立場から映されており、もしこれを今一度小説化するのであれば、作者の代理人たる語り手による三人称の語りになるであろう。すなわち、小説「羅生門」の冒頭にあった「或日の暮方の事である。一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待つてゐた¹⁷⁾」に倣うなら、「ある日の昼下がりのことである。二人の男が羅生門の下で雨やみを待っていた」というようなものになるはずである。観客はこのカメラ＝「人格を持たない語り手」側に立って、彼らの会話に耳を傾けることになる。したがって、羅生門下での発話は後で事件の当事者たちがする物語とは違って、あえて内容に疑いを差し挟まず、基本的にそのまま受け入れればよい形になっている。その上で、これから見聞きする物語が、語り手となる人物の口から「わからねえ」ものであったり、「不思議な話」であったりすることへの心構えを与えられ、一つの物語が終わる度に解説や批評を(特に下人の口から)聞かされることになる。いわば「藪の中」という小説の読者たちが住んでいる世界が、映画では「羅生門」という枠になって現在時を作り上げているのである。

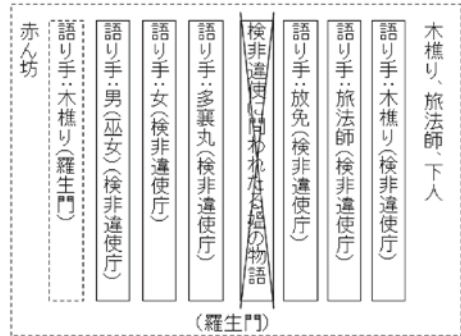
このことは映画の観客にとって、「藪の中」の内容への抵抗感を減じる大きな助けとなる。「不思議な話」を受け止める心の準備ができ、かつ物語同士の矛盾の一部を説明してくれることにも繋がるからである(たとえば、「本当のことが言えねえのが人間さ……人間って奴ア、自分自身にさえ白状しねえ事が沢山あらア」(KR60頁)という下人の言葉など)。しかし、黒澤の「親切」はそれに留まらず、最後に木樵りの目撃談という四番目の証言を付け加えた。この四つ目の物語を観客の多くは事件の真相か、もしくはそれに近いものとして受け入れると思われるが、その詳細については後節で述べることとし、まずは黒澤が原作「藪の中」に対して行った大きな加工の跡を図示してみよう。実線で囲まれた七つの□は「藪の中」にあった七つの独白におおむね相当し、破線で囲まれた部分は黒澤による付加(もしくは小説「羅生門」からの継ぎ足し)、×印は削除である。

「藪の中」で四番目にあった「媼の物語」は映画『羅生門』で削除されてい

しされることがない。脚本は『全集 黒澤明』第三巻、岩波書店、1988年、49-71頁(および注340-345頁)を参照し、必要な場合は本文で括弧内にKR(黒澤の『羅生門』)の後に頁数を表示した。

¹⁷⁾『芥川龍之介全集』第一巻、岩波書店、1995年、145頁。

て、この点に関する分析はあまりされていないようだが、単なるディテールの整理には留まらない、それなりの意味がある。それは、媼の発言が、未だ娘の真砂が行方不明か、もしくは殺された可能性があるという段階でなされたものであるからである（「瓜実顔」「目尻の黒子」などの細かい容貌描写、「婿ばかり



か、娘までも」という言葉——その前に放免も「女も […] 何処へどうしたかわかりません」と言っている）。もしこのまま媼の発言を映画に残せば、その直後に登場する真砂の存在と矛盾することになる。黒澤はただでさえ複雑な物語を単純化するために、すべての証言を同じ日の同一空間に纏める必要性を感じており、それゆえ媼の証言をカットしたのであった。原作「藪の中」で多襄丸の証言は「検非違使に問はれたる」というタイトル通り、木樵りや旅法師たちの証言と同じ場所で行われたとして問題はないが、真砂は「清水寺に来れる女」として語っており、その語りの空間がどこであったかは明示されていない。むしろ、清水寺から検非違使庁に呼び出されて証言したという可能性を排除するものはないが、少なくとも媼の証言と同日同空間で行われていないことは確かだろう。それはこの後に続く、巫女による口寄せについても同じことであり、どこでいつ、誰の求めに応じてなされたかは原作ではっきりしていない。木樵りの証言にある通り「今朝」事件が発覚したばかりだとすると、死骸の妻を特定してその母親を出頭させ、いったんは行方不明扱いされたその女を清水寺から呼び出し、さらに巫女による口寄せまで、同じ日に検非違使庁で行うのは時間的に無理がある。言い方を変えれば「真実らしさ」を損なうことになる。原作ではそのあたりが突き詰められていないようだが、黒澤はその不自然さを感じ取って木樵りに「今朝」ではなく「三日前」の話として証言させ、さらに検非違使庁での取り調べ、そしてその後の羅生門での総括、の部分も含めて一日に全体を収斂させたのであった（むしろこれらが平安時代の歴史的状況の中で可能であったかどうかは別の問題である）。

研究者による「藪の中」の分析を読むと、しばしば黒澤の『羅生門』の設定に引きずられてしまった解釈や思い込みが入り込んでいることがあり、真砂の

証言や武広の口寄せが検非違使庁で行われた前提でなされているものも散見されるが、これは当該作品以後に現れた別の作品（この場合は映画）によって間テクスト的な空間に揺らぎがもたらされ、読者の読みも変容する事態を象徴していると言えるだろう。

黒澤が「真実らしさ」を追求するために「藪の中」の細部を脚本で変更した例は他にもいくつかあって、重要と思われるものを二つだけ挙げると、多襄丸が夫婦の旅人を騙して夫を街道から離れた場所で縛り上げた後、女をその夫の前に連れてくる行動の描写がある。原作「藪の中」では「わたしは男を片付けてしまふと、今度はまた女の所へ、男が急病を起したらしいから、見に来てくれと云ひに行きました」(AY119頁)とだけあり、わざわざ夫の前に妻を連れて行く理由を明示していない。多襄丸の犯行のそもそもの動機「たとひ男は殺しても、女は奪はうと決心しました」(AY117頁)を信じるならば、暴行はどこで行っても構わないはずであり、あえて夫の前に連れていくことはむしろ不要な面倒を引き起こす無駄な行為と言わざるを得ない。それに対して『羅生門』では、多襄丸は次のような独白を（森の中のシーンと切り替わる検非違使庁で語る顔を映された上で）する。原作の「急病」ではなく、男が「虻にかまれた」と女に告げた後の発話である。

……急に蒼ざめたその時の女の顔……凍りついたように俺を瞷めた……なにか子供っぽいくらい真剣なその顔……それを見ると、急に俺はあの男が妬ましくなった。憎らしくなった。杉の根がたにあさましく括りつけられた男を、この女に見せてやりたい、その時まで考えもしなかった、こういう考えが急に俺の頭に湧いてきた。(KR57頁)

後の木樵りによる物語でも強調される一人の女をめぐる二人の男の対抗意識に絡めて、行動を説明しようとしたのであり、原作に見られる空白を埋めると共に、より自然な心理の動きをはめ込もうとしたことが分かる。原作で「ですます調」で語り、権力批判まで滔々と述べ立てる紳士盗賊めいた多襄丸は、映画で三船敏郎という希代の名優を得て、男性性を前面に押し立てた荒くれ男に変貌するが、こうした心理の自己分析の点では緻密さを維持していると言えるだろう。

一方で、夫の眼前で多襄丸に乱暴されるという恥辱を受けた真砂（映画では名前の明らかでない女）は、夫の目の中の「怒りでもなければ悲しみでもない、」

「唯私を蔑んだ、冷たい光」(AY122頁)を浴びせられて、最終的に夫の胸に短刀を突き刺すことになるが、その細かい経緯については原作と映画では微妙に異なっている。「藪の中」ではその「眼の色」に打たれたように、何かを叫んで、いったん失神をし、気が付いてから、自分は死ぬ覚悟だが、「私の恥」を見た「あなたもお死になすつて下さい」と心中を持ちかける。それに対して、笹の落葉を口に詰め込まれていた夫が「殺せ」と発した言葉を受けて、「夢うつつの内に」短刀を突き刺すのであった(AY123頁)(現代の法律用語を使えば「囑託殺人」になる)。その後自殺を試みるが果たせず、清水寺に辿り着いたのは既に述べたとおりである。それに対して、『羅生門』の女は夫の眼の力に打たれて原作以上に狂乱が強調され、夫の縄を切った上で「一思いに殺して下さい」と短刀をつきつけるが、それでも冷たい視線を送るばかりの夫に、「夢遊病者のように」短刀を握ったまま夫に倒れかかるのであった(KR61頁)。原作とは違って男の口に笹の落葉を詰め込まなかったのは俳優森雅之の美貌を崩さないための映像的な要請であったのだろうが、男が「殺せ」と言わなかったこと、女の殺意が原作以上の狂乱の中に埋め込まれたことは、黒澤が自然と考える心理学的要請によるものであろう。

他にも分析すべき細かい異同はあるものの、黒澤が「藪の中」に加えた最大の変更である木樵りの証言について、節を改めて論じよう。

木樵りの証言

事件の当事者三名による異なった物語を聴かされた映画の観客は、羅生門の下にいる三名(木樵り、旅法師、下人)と同様に不可解の念(「わかんねえ」)を抱くが、その戸惑いをかき消してくれるべき四つめの話に耳を傾けることとなる。それは多襄丸が乱暴を終えた後の三人の様子を実は木樵りが目撃していたという設定でなされる。前と同じようにその内容を簡単に纏めておこう。ここでも話は多襄丸が夫の眼前で女を暴行した後から始まる。

木樵りの目撃証言：多襄丸が女に謝罪しつつ、妻になってくれるよう懇願する。それに対して「女の私には決められない」と言って、女は夫の縄を切る。多襄丸「それを決めるのは男だというのだな」と決闘を覚悟。しかし男は「こんな女のために命をかけるのはごめんだ […] 二人の男に恥を見せて、何故自害しようとしない」と妻を非難。それを聞いた多襄丸の女への執着が急に冷め、「女というものはふがないものなのだ」と告げる。

女は泣き伏した後、突然哄笑。「ふがないのはお前たちだ。こんなぐじぐじしたお芝居にはうんざりしていた。男というものは腰の太刀にかけて女を物にするものだ」けしかけられた多襄丸と男が決闘を始めるが、二人とも怯えて無様な戦いをする。ようやく多襄丸が男を仕留めるが怯えた女は逃げ出して捉えられない。多襄丸は男に刺した太刀だけを抜き去って消える（KR66-68頁）。

この話を聞き終わった下人は「こいつァ、どうやら本当らしい話だ」（KR69頁）と評するが、観客の反応も多かれ少なかれ似通ったものになるだろう。それは、この最後の物語に登場する三名の行動がいずれも人間の弱さや卑屈さ、不誠実を顕わにしており、それぞれが行った話でなぜ嘘をついたか、一定の説明になると考えられるからである。すなわち、三人はいずれも、自分が直接的死因を作ったと偽ってもなお、自らの虚像（正々堂々とした大盗賊、男たちに肉体的・精神的に痛めつけられる貞淑な弱い女、愛する妻に裏切られる悲劇の主人公）を保持しようとしたことになる¹⁸。結果的には多襄丸の語った「決闘」が直接的死因としては正しかったことになるが、戦いが始まる経緯が異なり、またその形も、多襄丸によるヴァージョンの様式的な殺陣（原作「藪の中」で多襄丸が語る「二十合斬り結んだ」太刀打ちの反映）ではなく、武士として、あるいは名高い盗賊としてはあまりに不格好で、それ故にこそ真実を映していると受け止められる¹⁹。

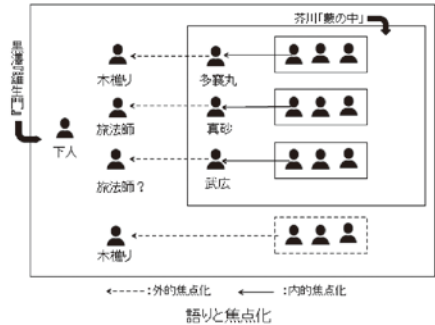
さらに語りの様態を検証してみよう。ここでは「語り手」と「視点」の混同を避けるために、先にも触れたジュネットによる「焦点化」（物語られる状況・事象の提示に採用されるパースペクティブ）の語を借用することにする。ちなみに、ジュネットは「内的多元焦点化」の典型的な例はかつてロバート・ブラウニングの『指輪と本』であったのに、いまでは映画『羅生門』がその代わりに務めるようになったと語っている²⁰。「内的焦点化」とは、『語り手＝作中人物』

¹⁸ 「藪の中」の登場人物たちがなぜ「嘘」をつくかの理由にもなる、このような推定は早くから「自己劇化」という表現で分析されてきた。参照、福田恒存「公開日誌〈4〉——藪の中について」（『文学界』24-10、1970年10月）など。

¹⁹ 『羅生門』作成の前後、黒澤は時代劇における様式的殺陣とリアルな戦問の問題に関心を寄せ、脚本を執筆した森一生の「荒木又右衛門 決闘鍵屋の辻」でその違いを対比的に描いた。参照、長谷正人他編著『映画の政治学』第一章「占領下の時代劇としての『羅生門』——『映像の社会学』の可能性をめぐって」青弓社、2003年、23-59頁。

²⁰ ジェラルド・ジュネット（花輪光他訳）『物語のディスクール』書肆風の薔薇、1985年、222頁。

と公式化され、典型的な全知の語り（《語り手>作中人物》）とは異なり、「語り手は、ある作中人物が知っていることしか語らない」もので、語り手と作中人物が一致している場合もそうでない場合もあるが、『羅生門』では一致している。それが一人に固定されず、「多元」すなわち複数存在するのが『羅生門』ということになる。ただし、多襄丸、男、女の話が「内的焦点化」されていると言っても、それをさらに羅生門下で報告する木樵りと旅法師の語りは、《語り手<作中人物》と公式化される「外的焦点化」によるもので、これらの語り手にとって作中人物の心理や動機については窺い知ることができない。仮にこれを図示し、内的焦点化による



語りを実線の矢印、外的焦点化による語りを破線の矢印で示せば、上のようになるであろう。注目すべきは、四つめの木樵りによる物語が、前章で指摘したように羅生門下という映画の現在時からなされており、基本的に外的焦点化の語りであって、前の三つの、事件の当事者による語りというヴェールがかけられた世界（原作「藪の中」の世界）の外にあるということである。木樵りと旅法師は『羅生門』という映画世界の中では作中人物であっても、「藪の中」の中核に相当する三者の物語に対しては外部の人物であり、彼らが外的焦点化によって直接話法で発する言葉も読者（この場合は観客）にとって、基本的にそのまま受け止められ易い。木樵りによる物語の中に当事者たちの内面心理分析はあり得ないし、見たことを外から伝えるしかないのである。

そしてこの語り手と物語の関係は、映画独自の文法においても、巧みに反映されている²¹。前の三つの物語において、語り手は同時に作中人物でもあるが、その二つの役割が画面上でも表示される。すなわち、検非違使庁で語る姿と森の中で動き回る姿が交互に映される。それに対して木樵りの物語では、羅生門下から森のシーンに変換した瞬間から語り手の姿は消え、最後まで木樵りの顔

²¹ 以下の分析については、次の論文などを参考にした。山本喜久男「『羅生門』の光と影の錯綜」（『比較文学年誌』第30号、1994年、104-125頁）、今成尚志「黒澤明『羅生門』におけるジェンダー表象について」（『言語社会』4号、2010年3月、331-349頁）、窪田信介「『羅生門』脚本の一考察」（『桜美林論考 人文研究』7号、2016年3月、53-66頁）。

が映し出されることがない。声に関しても同じであり、語り手が画面にかぶせる声（ヴォイス・オーバー）は前者三つにしかない。さらに、前者には物語の重要なシーンで背後に音楽が流されるが、後者では一切音楽が聞こえてこない。その分自然音が強調され、特に決闘が終わった後の虫の声（ヒグラシの鳴き声）が効果的に用いられている。これらは観客の意識せざるレベルにおいても、語り手たる木樵りの存在を透明化し、物語の客観性、現実性を高める作用をしていると言えるだろう。もしもこの部分がノベライズされれば、読者は人格を持たない語り手によって、三人称で書かれた客観的事実を読まされるに違いない。こうして、「藪の中」とは異なって、『羅生門』では最終的に真実が把握可能になる世界に我々は生きていることになる。これは先に述べた「藪の中」と、その材源になったとされる『指輪と本』、「月明かりの道」との違いに相当する。芥川の中にあつたかもしれない前衛性が、黒澤によって再び微温化されたと言えよう²²。

しかしながら、すべての謎を解決したように思われる木樵りの物語も、信憑性を疑わせる要素がその後付け加えられる。それは、映画の結末近く、羅生門の下で見出される捨て子の扱いをめぐって、木樵りと下人が口論になり、実は女の持っていた短刀を木樵りが盗んだことが暴露されることによる。「俺は嘘は言わねえ」と繰り返していた木樵りも、すべてを正直に話していたわけではないことが分かるのである。

この木樵りの物語をどう位置付けるかは、映画『羅生門』全体の受け止め方にも関わる大きな問題を秘めている。もしも木樵りの証言を前の三人の証言と同じレベルで並べることができるならば、事実の相対性や真相の探求不可能性のテーマを映画『羅生門』に読み取る妥当性は、「藪の中」に比べて特に減じられないことになる。その傾向は、どうしても原作「藪の中」の存在を前提として『羅生門』を論じがちな日本よりも、海外の方が強いようで、その代表がドナルド・リチャーである。リチャーが提示する一つの解釈方法によれば、木樵りには「嘘をつく動機があり」、「嘘をついて得をする²³」唯一の人物であって、当事者三名の証言と同じかそれ以上に信用が置けない。小論は上に見たとおり、

²² 柄谷行人は、ある日本在住のアメリカ人女性研究者に「ラッシューモンの原作^{オリジナル}」こそ「不条理の文学の先駆的作品」だと言われた経験を語りつつ、そのような形容を明確に否定しているが、作品受容のあり方としては興味深いエピソードである。柄谷行人「芥川龍之介における現代『藪の中』をめぐって」（『国文学解釈と教材の研究』1973年12月臨時増刊号所収）、136頁。

²³ ドナルド・リチャー（三木宮彦訳）『増補 黒澤明の映画』社会思想社、1993年、193頁。

木樵りの証言は当事者三名の物語とは位相の異なる、基本的に真実を客観的に映した物語である、もしくはそう受け止められるよう、少なくとも黒澤明は意図していたとする立場にあるが、これは原作「藪の中」との比較において際立つのであって、『羅生門』を原作との関わり抜きで観た場合は、異なる解釈の余地も大きくなる。これは原作と翻案を比べる際に、「通じている受容者」と「通じていない受容者」の違いを論じるハッチソンの指摘にも関係するだろう²⁴。

実は、黒澤のアダプテーションにはこのような解釈をある程度促すように作られている部分もある。その点を分析するには、木樵りが盗んだという短刀について、もう少し詳しく論じる必要があるだろう。先にも述べたように、検非違使庁での証言に加えて木樵りの物語が終わった後、羅生門下にいた三人は少し離れたところで赤ん坊の泣き声がかかることに気付く。下人がこの捨て子の着衣をはぎ取るのを見て、木樵りが激しく叱責すると、下人は短刀を盗んだのが木樵り以外にあり得ないことを言い当て、自分を批判する木樵りの身勝手さを攻撃するのであった。では、この短刀を木樵りはどこから盗ったのであろうか。これは、従来の研究ではあまり深く追究されていない論点と思われるので、本論も「藪の中」と『羅生門』が多くの人を誘う、ディテールに拘った議論に加わってみよう。

この短刀について「藪の中」の扱いは以下の通りである。数字は本論で先に付した番号であり、原作では「小刀」になっているがこれは映画に倣って「短刀」で統一した。

- ①木樵りの物語：死骸があった場所の遺留品の中に短刀は挙げられていない。
- ⑤多襄丸の白状：多襄丸に乱暴されそうになった女が懐から短刀を出して抵抗するが、多襄丸はそれを打ち落とす。
- ⑥女の懺悔；乱暴され、夫に冷たい眼を向けられた女は足下に落ちていた短刀を拾い上げて夫の胸に挿し貫く。その後自分も後を追おうと、短刀を喉に突き立てたりもするが、死にきれない。
- ⑦死霊の物語：妻に裏切られた絶望から、妻が落としていった短刀を手に

²⁴ リンダ・ハッチオン（片渕悦久他訳）『アダプテーションの理論』（晃洋書房、2012年）、149頁以下。なお、リチャー自身はむしろ、「藪の中」を読んでいるので、ここは正確には「通じている受容者」「通じていない受容者」のどちらに向けて批評を書くか、という問題である。これは、日本と海外における『羅生門』評価の違いにも関係している。

取って、自分の胸を刺す。瀕死の状態のときに、誰かが忍び足で近づいて来て、胸に刺さった短刀を抜き、その後絶命する。

まず、⑤の多襄丸による暴行の経緯自体は真砂も武広も言及しておらず、話が三つに分岐するのは乱暴が行われた後のことなので、真砂が抵抗に用いた短刀が多襄丸によって地面にいったんたたき落とされたことに議論の余地はない。①で報告される遺留物の中に見出されなかったということは、事件からその時点までに誰かが持ち去ったとも考えられるが、それは誰か。多襄丸である可能性は捨てきれないが、③で逮捕時の持ち物にはなかったとされている（本人は「都へはひる前に、太刀だけはもう手放してみました」（AY121頁）とのみ語る）。これに対し、『羅生門』で黒澤は多襄丸に次のような、原作にない台詞を語らせることで、短刀を前景化し、多襄丸が持ち去った可能性を排除する。「なに？ 女の短刀？ ……そうだ、そういえばらでんをちりばめたよほど金目の品と見えたが……俺はすっかり忘れていた……惜しいことをしたな……多襄丸、一世一代の不覚だ……ハハハハ」（KR59頁）この多襄丸の話信じると、事件の後、短刀は少なくともしばらく現場に残されたままだったということになる。

次に⑥の女の懺悔だが、夫を殺害したあと真砂は「小刀を喉に突き立てたり、山の裾の池へ身を投げたり」（AY124頁）したと語っていて、夫の胸に突き刺した短刀を抜き取り、それを用いて自害を試みようとしたという設定になっている。池に入水しようとしたとき、あるいは清水寺に着いた段階で手元を離れたか、この懺悔の瞬間もまだ持っているのか、テキストは何も語らない。黒澤はこれに対して、女の話の中で短刀の在処をこう改変した。錯乱の中で短刀を持って夫の胸に倒れかかった後、女は「気がついて見廻した時……その時の私の驚きは……夫の……こときれた夫の胸の上でわたしの短刀が冷たく光っていたのです」（KR62頁）と言い、その後短刀には言及しない。すなわち、短刀は男の死骸に突き刺さったまま残された可能性があるということになる。

最後に⑦の男の物語では、芥川自身がこの短刀にスポットライトを当てている。短刀を突き刺した後のことを男はこう語る。「その時誰か忍び足に、おれの側へ来たものがある。[…] その誰かは見えない手に、そつと胸の小刀を抜いた。同時におれの口の中には、もう一度血潮が溢れて来る。おれはそれぎり永久に、中有の闇へ沈んでしまった。……………」(AY127頁) 芥川はこの「誰か」の正体を明かさなまま物語を終えるが、この箇所には黒澤はほとんど手を入れず、男＝巫女は「その誰かの手がそつと私の胸の短刀をつかむ……そして静かに引

き抜いた……」(KR65頁)と語り、検非違使庁に戻った画面上で巫女はぼったり前へ倒れ込むのであった。

さて、ここで先ほどの問いに立ち返ると、『羅生門』の最後で木樵りが短刀を盗ったことが暴露されるが、いったいその短刀はどこにあったことになっているのだろうか。多襄丸によるヴァージョン(つまりは木樵りの話と同じく決闘説)では現場に落ちていたのであり、木樵りはそれを拾って、届け出をしなかっただけ、ということになるのだから、罪はそれほど重くない。しかし二つ目の女の話と三つ目の男の話では、短刀は人間の胸に刺さっていたことになり、それを引き抜いて奪うこと、特に男自身が語るようにまだ瀕死の状態で抜き取ったとすれば、男の死を完遂させたのが木樵りということになって、木樵りは多襄丸、女、男と同じ物語世界に入り込む(「誰が殺したか」を探求する推理小説の犯人候補に昇格する)こととなる。木樵りは男を「殺してさえるかも知れないのだ」というリチーの言葉²⁵が、荒唐無稽ではない所以である。とりわけ黒澤は、最後に検非違使庁で巫女が最後に倒れ込むシーンにおいて背後に座る木樵り(と旅法師)をそれまでになく大写しし、ぎょっとしたような表情をさせている(右図)。脚本には木



樵りが「わなわなと慄えている」(KR65頁)というト書きもあって、観客の注意を引きつけようとしているのは明らかである。この瞬間に木樵りは物語の内容に関与しない客

観的な報告者(「信頼できる語り手」)から、嘘をつくかもしれない「信頼できない語り手」、そしてさらに(藪の中で起こった)中核的物語の作中人物にまで格上げされる可能性が出て来る。その情緒的反応は、羅生門のシーンに戻って、「嘘だ!! 嘘だ!! ……男の胸に短刀など刺さっていなかった!! 男は太刀で刺されたのだ!!」(KR65頁)と強く否定し、自分がその場にいた事実を思わず吐露してしまう行動に繋がっている²⁶。

²⁵ リチー、前掲書、199頁。

²⁶ なお映画『羅生門』研究の中には木樵りが短刀を男の胸から抜き取ったことを前提にしている論が散見されるものの、黒澤は下人に「草の中に落ちたまま消えちまったというのか」(KR70頁)と発言させており、ここでも多襄丸の話による決闘説が、黒澤の想定した「真実」の前提になっていると考える方がより自然である。

ここで小説「藪の中」にもう一度立ち戻ってみよう。芥川はなぜ、⑦死霊の物語の最後に「誰」かが短刀を抜くくだりを挿入したのであろうか。この謎めいた箇所、「藪の中」全体でも最も明白な空隙については、真相探しを行う研究者たちも多くが注目した。その中には、武広が自害しようとして小刀を胸に刺した後、現場に戻ってきた真砂がそれを抜くことで死を確実にした上、罪を多襄丸になすりつけようとした可能性を指摘したものもある²⁷。確かに芥川がここに何らかのヒントを籠めようとした可能性もなくはないが、もしこの箇所が存在せず、武広の胸に短刀が刺さったままの状況で物語が終わっていたらどうであろうか。冒頭の木樵りの現場報告（「胸もとの突き傷」）を信じるならば、この段階で武広の話には他の二つにはない不自然さが生まれてくることになる。しかし短刀の所在が不明になったことによって、人間の心理の面からはともかく、少なくとも状況証拠の面からは当事者三名の話に優劣がつかない、同じくらい「あり得る」話になった。短刀を誰が抜き取ったかについて、芥川の頭の中で何らかの想定があったかどうかは分からない。しかし、このくだりのおかげで三つの話は、推理小説として読むのも、真実の探求不可能性のテーマから読むのも、並行する可能世界として読むのも、ある程度自由になった。それが「作者の意図」であったかどうかはともかくとして、この最後の部分がなければ、「藪の中」というテキストについての論争が様相を異にしていたのも事実である。黒澤はこの芥川の「沈黙」「空白」のある語りを利用する形で、木樵りの物語を編み出したのであった。アダプテーションの巧妙さはいくら強調しても足りない。

むすびにかえて

映画『羅生門』の評価ということになると、黒澤が「藪の中」に付け加えたもう一つの要素、捨て子にまつわるシーンに言及しないわけにはいかない。これについては公開直後から多くの批判が巻き起こった。なかでも最も辛辣なのは、そもそも映画『羅生門』誕生のきっかけを作った共同脚本家橋本忍の次のような意見だろう。木樵りの証言と捨て子のエピソードは黒澤の創作であるが、その加筆部分を読んだ橋本は「問題はラストで、ラストでは私が読み始めから予測し危惧していた通りの——破綻が待っていた。[…] このラストの芝居が浮

²⁷ 大岡昇平「芥川龍之介を弁護する——事実と小説の間」『中央公論』85-13、1973年12月増刊（『文芸読本 芥川龍之介（新装版）河出書房新社、1983年、97頁）など。

いている」とした上で、「付け焼き刃」だとはっきり断じている²⁸。批評家にも上映直後から「安っぽいヒューマンイズム²⁹」などと断罪され、海外でも「それ[赤子のエピソード]がなくとも、映画は変わらなかった³⁰」というような批評が多くある。

これについて黒澤は何度か弁明をしていて、ある対談で次のような発言をしている。

黒澤 アメリカの記者が来てね、ラストが甘いといわれているがどうかと云っていたけれど、ぼくはあれでいいと思うし、人間ってそんなものだと思う。『羅生門』の原作の『藪の中』は芥川（龍之介）さんの嘘だと思うんですよ。あれが正直に自分のものだったら生きてゆけないでしょう。芥川さんはもっと早く自殺したろうと思いますね。よくてらって人間を信じないと云うけれど、人間を信じなくては生きてゆけませんよ。そこをぼくは『羅生門』で云いたかったんだ。つきはなすのは嘘ですよ。文学的にあまいというけれど、それが正直ですね。人間が信じられなくては、死んでゆくより仕方がないんじゃないかしら……³¹

これについて、黒澤の芥川理解、「藪の中」読解の浅薄さを指摘することは容易だろう。ここで黒澤が問題にしている「人間を信じる」ということについて、原作の「藪の中」で強く浮かび上がるのは人間の「言葉」や「世界認識」、「客観的真實」の存在を信じられるのか、といった問題なのであって、打ち捨てられた赤子を救うかどうか、人の善意を「信じる」かどうかというような倫理や人間性の問題とは直接関係が無い。「木に竹を接いだような」という批判が出て来るのもやむを得ないところがある。

『羅生門』の脚本の英訳³²を検討するとこの事情がもう少しははっきりしてくる。旅法師が口にする「人を信じる」「信じられない」の部分英訳と共に並べてみよう。

²⁸ 橋本忍、前掲書、66-67頁。

²⁹ 津村秀夫による批評。永渕朋枝「『藪の中』の光彩——映画「羅生門」と小説「藪の中」——」（『京都学園大学経済学部論集』第10巻第1号、2000年7月、所収）20頁による引用。

³⁰ Parker Tyler, "Rashomon as Modern Art", in Donald Richie (ed.), *Rashomon: Akira Kurosawa, director*, Rutgers Univ. Press, p. 155.

³¹ 『全集 黒澤明』第三巻、309頁。

³² D. Richie (ed.), op. cit., pp. 32-91.

1) 「[…] 人という人が信じられなくなったら、この世は地獄だ」(KR69頁)

[…] if men do not tell the truth, do not trust one another, then the earth becomes a kind of hell. (p.86)

2) 「いや……私は人を信じる! ……」(KR69頁)

No. I trust men. (p.87)

3) 「[…] おぬしのおかげで私は人を信じて行く事ができそうだ」(KR71頁)

[…] thanks to you, I will be able to keep my faith in men. (p.91)

このように、日本語の「人を信じる」という多義的な言葉がtell the truth (真実を言う)とtrust (信頼する)の二つの系統に分けて訳され、最後の部分でkeep my faith in men (人間への信頼を保つ)という表現に収斂させている。映画の中に二つのテーマが混じり合っていることがこれを見ても良く分かるであろう。

しかしながら、これは芥川の「藪の中」と「羅生門」という二つの別の作品を繋ぎ合わせて映画『羅生門』を作ろうとしたときから生じうる問題であった。タイトルを「藪の中」ではなく、『羅生門』にしたのは、後者の方が芥川作品としてより知名度が高いからだろうが、黒澤は芥川が「羅生門」で描いた平安時代末期の人倫が荒廃した時代と、映画制作時の敗戦直後の混乱期を重ね合わせることに強い関心があったのであろう。無力な存在の着物を剥ぐという無慈悲な行為はそのままに、対象を原作の老婆から未来を持つ赤子に変え、さらにこの赤の他人の捨て子を引き取って養うという、究極的・典型的な慈愛の行為でこれを補償し、そこから人間性への信頼というテーマを打ち出して映画を閉じることにした。「安っぽい」と言われようが、その部分を取り除いてしまえば黒澤は黒澤たり得ず、この映画が世界に与えた(正負の)インパクトも重要な部分を欠くことになったに違いない。いずれにしても、ここでは芥川の「藪の中」に加えて「羅生門」、さらには芥川龍之介の世界全体をいかに黒澤明が読み換え、改変(さらには反転)したか、という域にまで問題が及んでおり、アダプテーション戦略の当否に関わる議論に対して、究極的な材料を提供してくれているのである。