

黒澤明『羅生門』をめぐって

青 柳 り さ

はじめに

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っていた。廣い門の下には、この男の外に誰もいない。唯、所々丹塗の剥げた、大きな圓柱に、蟋蟀が一匹とまつている。羅生門が、朱雀大路にある以上は、この男の外にも、雨やみをする市女笠や揉烏帽子が、もう二三人はありそうなものである。それが、この男の外には誰もいない。¹

芥川龍之介の『羅生門』の冒頭である。そして黒澤明の『羅生門』では次のように翻案される。

羅生門

猛烈な夕立に煙ったように見えるその全景。

雨宿りしている人影が二つ小さくかすかに見える。

その二人——一人は旅法師、一人は柚売。

二人とも石畳の上に腰を落して、石段の上の叩きつけるような雨足を躡めたまま、何かじっと考え込んでいる。

「わからねえ……さっぱりわからねえ」

柚売がポツンと言う。

旅法師は、その柚売の横顔をチラッと見るが、また視線を雨足に戻して動かなくなる。

その衣の袖から、ほとり……ほとり、水滴が石畳に落ちる。²

しかし、その後展開するのは、芥川の『羅生門』ではない。『藪の中』の世界である。そして場面が「藪の中」にかわり柚売が歩き始めるや、静かに音楽が流れ始める。

1. 音楽

早坂は、そのシーンに音楽を入れる時、私の隣に坐って、では音楽を入れてみます、と云った。その顔と態度には、不安と期待があった。私も、同じく、不安と期待で胸苦しかった。スクリーンにはその場面が映り、ポレロが静かにリズムをきざみ始めた。場面はすすみ、ポレロの響きは徐々に高潮して来たが、映像と音楽はチグハグに喰い違って、なかなか噛み合わない。私は、しまった、と思った。私の頭の中で計算した、映像と音楽の掛算は間違っていた、と冷汗が流れるような思いであった。その時である。ポレロが一段と高らかに唄い始めた時、突然、映像と音楽はぴったりと噛み合って、異常な雰囲気気を盛り上げ始めた。私は、背筋に冷たいものが走るような感動をおぼえて、思わず早坂を見た。³

映画『羅生門』に音楽が入った瞬間である。

早坂文雄は、黒澤映画、『酔いどれ天使』（1948 東宝）、『醜（スキヤンダル）聞』（1950 松竹）、『野良犬』（1949 新東宝）、『羅生門』（1950 大映）、『白痴』（1951 松竹）、『七人の侍』（1954 東宝）、『生きる』（1952 東宝）、『生きものの記録』（1955 東宝）の音楽を手がけ、1955年、41歳で急逝した。日本映画音楽の水準を世界レベルにまで高めた人物であり、溝口健二監督作品、『雨月物語』（1953 大映）、『近松物語』（1954 大映京都）、『楊貴妃』（1955 大映東京＝ショウ・ブラザーズ）等の音楽も早坂の手によるものである。

秋山 […] 戦前の日本の映画界には職人的な作曲家もたくさんいたわけなんだけど、そういう中に現代作曲家がコンサートで演奏する作品と同じような重みで映画音

楽というものを作曲した、そういう第一番目の人が早坂文雄さんだったと思うんです。[…]

武満 […] ボレロのリズムを使えば、あの有名なラヴェルの「ボレロ」に似るといえることはあるんだけど、この映画に加わった全体の音楽と考えたときには、僕はかなり画期的な仕事を早坂さんはなさったんだと思うんですよ。映画において音楽がどれほど重要な役割を果たしているのかっていうことを、一般の人にも喚起したという点では、やっぱり大事な作品だと思うね。⁴

そもそも、「ボレロ」というのは、1780年頃、スペインの舞踏家セレスがはじめたといわれる舞曲である。4分の3拍子の中庸の速度で、ギター伴奏、踊り手はカステネットでリズムをとるというものであった。スペイン人役のためのバレエ曲を依頼されたフランスの作曲家、モーリス・ラヴェル⁵が、その速度をさらに緩めて独特の世界をつくりあげたのが、今日私たちの知る『ボレロ』である。フランスとはいってもスペインとの国境近くバスク地方出身のラヴェルにとって、「ボレロ」のリズムはおそらくは自然なものだったのではないかと思われる。早坂文雄がとりいれた「ボレロ」とは、スペインの「ボレロ」のリズムであったのか、あるいはラヴェルの『ボレロ』であったのか、いずれとも明言されていないが、いずれにせよ、そこに早坂は日本の音階と、笙、和琴といった楽器をとり入れ、ヨーロッパとは全く趣の異なる5つの「ボレロ」を作曲したのである⁶。

今日、ラヴェルの『ボレロ』は、クラシックファンならずとも、おそらく耳にしたことがない者はないほどに巷に溢れている。CMにこの曲が使用される例は数限りなく、1980年代の「ホンダプレリユード」をはじめとして、近年では、佐渡裕出演の「ネスカフェゴールドブレンド」、佐渡裕が指揮する「JCBゴールドカード」、深津絵里が出演する「フジプロフェシオ」、「ガスターテン」、「日清食品／行列のできる店のラーメン」、「中華レストラン／黒酢の酢豚」、「アリナミンEX」、「アートネイチャー」、「JAL」、2005年には、「丸美屋／ふりか

け素材探究」、「バーミヤン」、「サントリーきれ生」等、数え上げればきりが無い⁷。

このような流行は、1981年のクロード・ルルーシュ監督による映画『愛と哀しみのボレロ』が端緒となっていると考えられる。3時間にわたる長い映画の最後に、戦争によって生き別れになり、親に捨てられたと思いこんでいた息子が、夫を強制収容所で失い、収容所から出た後、コンサート活動が続けながら何十年にもわたって自分を探し続け、今は認知症となって病院に入っている母と再会する。明るい光のなか、広い緑の芝生の広がる病院の庭のベンチに座る母親を病院の窓から彼が見つめるシーンに、『ボレロ』のかすかな旋律が聞こえてくる。カメラをひいてとらえられる向こうむきのベンチに座る母と、母に近づこうとしてはためらう彼のバックに流れる『ボレロ』が次第に音を増していく。一転して、パリ、シャイヨー宮前でのチャリティー・コンサートのシーンに移り、ソ連から亡命したルドルフ・ヌレエフをモデルとするバレエダンサーを演じるジョルジュ・ドンの踊る圧倒的、神憑り的な『ボレロ』で映画は締めくくられる。

おそらくこの映画に感銘を受けた世代が、二十数年を経た現在、様々な分野で第一線に立ち、この音楽を採用しているように思われる。映画の方は、今でも時々、テレビなどで放映されることがあるが、現世代の若者には、むしろコマーシャルの音楽の方が身近にあるように思える。アートネイチャーやふりかけのコマーシャル制作者それぞれの意図なり心意気はあるのだろうが、それらのCMを見るたびに、なにか居心地の悪いものを感じる。

『ボレロ』（あるいは「ボレロ」のリズム）を採用している映画は、もちろん、『羅生門』、そして『愛と哀しみのボレロ』のみではない。1934年、作曲家ラヴェルが活着しているうちにすでに、アメリカ映画『ボレロ』（ウエズリー・ラグルス監督）が、ジョージ・ラフト主演で制作されている。これもやはり戦争によって引き裂かれたダンサーのカップルの物語である。今や富豪婦人となった恋人と、死を宣告された主人公が、クラブのテーブルの上で最高

のボレロを披露する。喝采の拍手のなか楽屋に戻った彼はそこで息をひきとるというもので、バレエとは振付は異なるが、しかし酒場のテーブルの上というバレエと同じシチュエーションで、二人の踊り手が『ボレロ』全曲を踊りきる。

その後も、1935年、日本映画『エノケンの近藤勇』（山本嘉次郎監督）のなかで『ボレロ』が採用されている。「圧巻なのは池田屋。拳が、「ボレロ」の冒頭の太鼓の音に合わせて戸を叩くところから始まり、中が映ると、そのまま「ボレロ」に合わせて、女たちは膳を運び、居並ぶ志士は扇を左右に揺らす⁸⁾というそのシーンを私はまだ見ていないが、是非手に入れたいと思っている。

そして、1950年に黒澤監督の『羅生門』、1964年には、ポリショイ・バレエ団による「ボレロ」、「瀕死の白鳥」など6つの演目の舞台を映画画面におさめ、本番と稽古の風景を取り混ぜて撮られた『華麗なるバレエ』がレオニード・ラフロフスキー監督によって制作される。

1976年のブルーノ・ボツェット監督による『ネオ・ファンタジア』⁹⁾（原題 *Allegro non troppo*¹⁰⁾ は、クラシック音楽とアニメーションを見事に融合させたといわれている。1940年のディズニーの『ファンタジア』¹¹⁾へのシニカルなオマージュともいえるべき作品である。最初の4幕、『牧神の午後のための前奏曲』、『スラヴ舞曲第7番ハ長調』、『ボレロ』、『悲しきワルツ』は、カラヤン指揮、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団演奏によるものだが、なかでも、ロケットから投げ捨てられ地表に突き刺さる巨大なコーラ瓶（フランクリン・J・シャフナー監督による『猿の惑星』（1968）の「自由の女神像」を彷彿させる）のなかの瓶に残ったコーラの泡立ちに始まる第三幕は、進化論をテーマとしており、15分間の『ボレロ』の演奏に息を合わせて「進化…」の歴史が映像化されている。

1977年、ゼベディ・コルト監督が『Virgin Dreams』において全編にわたって『ボレロ』を使用したという情報があるが、この映画についてはまだ確認がとれていない。1979年、アンドレイ・タルコフスキー

監督の『ストーカー』にはワーグナー、バッハ、ベートーヴェンとともにラヴェルの『ボレロ』が使用されている。1979年、ブレイク・エドワーズ監督『テン』は、10点満点の美女ポー・デレクとダドリー・ムーアとの繰り返されるベッドシーンすべてに『ボレロ』を使用するというロマンチック・セクシー・コメディだった。『ボレロ』は確かにエロティックな音楽だが、『ボレロ』ファンはさぞがっかりしたことだろう。そして1981年に『愛と哀しみのボレロ』が封切られた。

その後、『時計 Adieu l'Hiver』（倉本聰監督 1986）、『銀河英雄伝説 わが征くは星の大海』（石黒昇監督 1988）、『パトリス・ルコントのボレロ』（パトリス・ルコント監督 1992 全曲演奏）、『ファニー・ボーン』（ピーター・チェルソム監督 1995）、『パラダイス・ロード』（ブルース・ベレスフォード監督 1997）、『デジモン・アドベンチャー』（山口彰彦監督 1999）、『クローサー・ユゲット』（アイリーン・リッチー監督 2000）、『ファム・ファタール』（ブライアン・デ・パルマ監督 2002、冒頭とエンドで坂本龍一アレンジによる「Bolerish」）、『閉ざされた森』（ジョン・マクティアナン監督 2003）、『交渉人 真下正義』（本広克行監督 2005）と続く。

このなかで注目したいのは、『ファム・ファタール』である。これは、『羅生門』をそのまま翻案したともいわれる『閉ざされた森』が、『ボレロ』をそのまま用いているのにたいし、坂本龍一の「ボレリッシュ（ボレロ風の）」と題された音楽が強奪計画（あるいはファム・ファタール¹²⁾による誘惑）のバックに流れている。『羅生門』における早坂文雄の仕事が喚起される。黒澤は京マチ子演じる真砂のシーンのエピソードを書いているときすでにボレロのリズムが聞こえていたと語っていた¹³⁾。真砂は犯される女であると同時に誘惑する女でもあった。また、『交渉人 真下正義』でもクライマックスへ向けて全曲演奏される『ボレロ』のインパクトは多くの若者たちを惹きつけている。

この『ボレロ』という曲は、ロシア・バレエの舞踊家イダ・ルビンシュタイン¹⁴⁾の依頼により、モー

リス・ラヴェルが作曲したバレエ音楽であり、彼女によって1928年11月22日にパリのオペラ座で初演された。スペインの酒場を舞台として中央に大きなテーブルが置かれている。ひとりの女性が踊り続けるうちに、やがて周囲の人々も踊りに加わっていき、最後は大きな群舞に発展していくというものである。モーリス・ベジャール演出の舞台も基本的には同じコンセプトであるが、舞台からは中央の赤い丸テーブルを除いたすべての装飾的要素が排除されている。ベジャールは、デュスカ・シフォニソスのためにこの『ボレロ』の振付を構想し、1960年、彼女によって「ベジャールのボレロ」が初演された。以後、タニア・バリ、ジャクリヌ・レイエ、スザンヌ・ファレル、マイヤ・プリセツカヤ、シヨナ・ミルク、パトリック・デュボン、そして、ジョルジュ・ドン、首藤康之、2005年に最後の『ボレロ』を予告しているシルヴィ・ギエム¹⁵などの舞台を見ることができた。2006年からは、上野水香にバトンタッチされる。

かくして、1780年にセレスによって一つの舞踊曲として確立されたスペインの舞踊「ボレロ」のリズムは、1928年、フランスにおいてラヴェルによってバレエ音楽として完成を見、ロシア人舞踏家イダ・ルビンシュタインによって上演される。このラヴェルの『ボレロ』は、バレエ音楽としても、コンサートの楽曲としても今日なお多くの人々を惹きつけてやまない。2005年末の「シルヴィ・ギエム最後の「ボレロ」」の人気もまたそのことを証明している。映画界においても1934年のアメリカ映画『ボレロ』を皮切りに、1950年の日本映画『羅生門』、1974年のイタリアアニメ『ネオ・ファンタジア』、1981年のフランス映画『愛と哀しみのボレロ』と、優れた作品の原動力となっている。

どんな詩人にしても、またどのような芸術に携わる芸術家にしても、単独で、その完全な意味をもつとすることはありえない。そのものの意義、そのものに対する鑑賞は、彼が過去の詩人や芸術家とどんな関係にあったかということの鑑賞に他ならない。そのものを一人他から切り離して評価することはできない。対照し、比較するた

めには、われわれは彼を過去の人間のあいだにおいてみなければならない。¹⁶

フランスのスペイン国境近くに生まれたラヴェルは、パリで、ロシア人舞踏家の依頼により、スペイン中央部カスティーリャ地方のセレスの民族舞踊から、ラヴェルの『ボレロ』をつくりあげた。早川文雄もまた、スペインの「ボレロ」のリズムとフランスのラヴェルの音楽から、『羅生門』の「ボレロ」の世界をつくりあげている。そのリズムの原型は、おそらくはセレス以前からスペインのカスティーリャ地方にあったものだろう。そのリズムが、セレスに、ラヴェルに、早坂に、ベジャールに、新たなる創造のインスピレーションを吹き込み続けているのである。

2. 映画の周辺（トランステクスチュアリテ¹⁷）

黒澤明の『羅生門』（1950）の出典が、芥川龍之介の『藪の中』（1922）であることも、その『藪の中』の出典が、平安時代12世紀前半成立の『今昔物語集』巻二十九「具妻行丹波国男、於大江山被語第二十三」にあることも、すでによく知られている。しかし、「この『今昔物語集』の原点では、男は殺されておらず盗人の目的は物とりで、色情はつきたりである¹⁸」のに対し、『藪の中』では、盗人が侍夫婦を襲い、夫の前で妻を強姦する、その夫の死骸を巡って、誰がその男を殺したかについて、盗賊、女、男と三人の当事者の陳述がすべて食い違うという内容になっている。そのほかにも『今昔物語集』からは巻二十九「詣鳥部寺女値盗人話第二十二」、『今昔物語集』巻二十九「多襄丸調伏丸二人盗人話第二」が出典として挙げられる。

あるいは、独白体の手法についてはロバート・ブラウニング¹⁹の『指輪と本』（1869）、死霊による独白についてはアンブローズ・ピアース²⁰の『月明かりの道』（1893）²¹等が指摘され、さらに、作者未詳『ボンチュー伯の娘』（フランス13世紀）、アンリ・ド・

レニエ²²「復讐」(1928)²³、ブラウニング「尻軽女」(1864)、オー・ヘンリー²⁴「運命の道」(1903)、ジェームズ・ジョイス²⁵「亡命者たち」(1918)等も出典として挙げられる。すべて芥川の時代に翻訳されているものであり、ビアスにいたっては日本への紹介者が芥川その人である。

同じく、映画『羅生門』にタイトルを提供している芥川の『羅生門』の出典についても、『今昔物語集』第二十九「羅城門登上層見死人」を主とし、同巻三十一「太刀帯陣売魚姫語第三十一」が部分的挿入に挿入されている。ただし、『今昔物語集』では「盗人」が主人公だが、『羅生門』ではそれが「盗人になる決意をする下人」に置き換えられている。

このような前テキストの上に成立した黒澤の『羅生門』(1950)を前テキストとして、三枝健起監督、豊川悦司、金城武、天海祐希主演の『ミスティ』(1996)が制作される。黒澤の『羅生門』を大いに意識しつつ、芥川の『藪の中』を映画化したものである。『ミスティ』は、『藪の中』の「おれはまだあの時程、美しい妻は見た事がない²⁶」という夫の言葉、あるいは映画『羅生門』で京マチ子が見せる一瞬の恍惚の表情、多襄丸の肩に食い込む彼女の指先に垣間見えるエロティズムを、『羅生門』にはなかった極彩色の映像によって表現しようとしている。しかし、繰り返されるめくるめく妖しさは過剰な色彩とともにむしろ観る者の想像力の働きを奪ってしまう。改めて『羅生門』の威力を見せつける結果となったのではないだろうか。

これまでにとりあげた作品の周辺をみわたすと、先にとりあげたハリウッド映画の『ボレロ』(1934)を前テキストとして、日本映画界を代表する監督の一人である成瀬巳喜男は『鶴八鶴次郎』(1938)を制作する。脚本は、川口松太郎による『ボレロ』の翻案で、映画は長谷川一夫と山田五十鈴によって演じられている。この作品で川口は第一回直木賞を獲得している。

『ネオ・ファンタジア』(1976)についても、アニメという形式もオーケストラを背景にした作品構

成もすべて1940年のディズニーの『ファンタジア』を下敷きにしている。作品に一貫する反ディズニー精神も含めて『ファンタジア』なしには出現しえなかった作品である。『閉ざされた森』(2003)にいたっては、ラヴェルの『ボレロ』を編曲せずただそのまま使った『藪の中』だという説さえもある。

黒澤作品に戻るなら、「こんな夢をみた²⁷」と始まる夏目漱石の『夢十夜』がなければ、同じ言葉に始まる1990年の黒澤の『夢』は出現し得なかった。「百年はもう来ていたんだな」と此の時始めて気が付いた²⁸、「右の手をすぐに短刀にかけた。時計が二つめをチーンと打った²⁹」、「脊中の子が急に石地蔵の様に重くなった³⁰」、「けれども爺さんは、とうとう上がって来なかった³¹」、「天探女は自分の敵である³²」、「それで運慶が今日迄生きている理由も略解った³³」、「無限の後悔と恐怖を抱いて黒い波の方へ静かに落ちて行った³⁴」、「けれども自分が眺めている間、金魚売はちっとも動かなかった³⁵」、「こんな悲しい話を、夢の中で母から聞いた³⁶」、「庄太郎は助かるまい。パナマは健さんのものだろう³⁷」、一見ばらばらに見えながら、漱石の美学を凝縮した漱石の十の夢にたいし、「狐の嫁入り」、「桃の節句」、「雪女」、「戦地からの亡霊たちの帰還」、「ゴッホの麦畑」、「原子力発電所の爆発」、「核戦争後の世界」「水車のある村」と、黒澤の『夢』は、形式を漱石の『夢十夜』に借りながらも、根幹に常にリアリズムとヒューマニズムをもつ、黒澤自身の美学と思想を表明したメッセージ性の強いものとなっている。

『夢』の第一話「狐の嫁入り」のシーンでは、『羅生門』(1950)のきらきらと光のさしこむ葉むらが、40年の時を経て緑の葉むらとなって再現される。その葉むらへのこだわりは、おそらくは黒澤の若き日の読書体験にあったのだと思う。黒澤は中学生時代の思い出として、「森の木の葉の音を聞いただけでも季節は知られた」という書き出しで始まるツルゲーネフの『あいびき』の一節を繰り返して読んだと回想しており³⁸、その黒澤の撮る葉むらには音が感じられるのである。

一方、この『夢』の第一話の「狐の嫁入り」の花嫁行列は、最終話の「水車のある村」の明るい葬列と呼応するものだと思うが、さらに、この花嫁行列のシーンは、スタジオジブリ制作『猫の恩返し』（2002）の「猫の行列」のシーンに、インスピレーションを与えている。「水車のある村」の明るい葬列の音楽と踊りは、北野武監督の『座頭市』（2003）の最後のタップダンスのシーンの原型であるようにも思われる。

黒澤は自伝『蝦蟇の油』を書くに当たってジャン・ルノワールの自伝から次のように引用している。

「われわれがかくも誇らしく思っている個性とは、実のところ幼稚園で出会ったさる幼な馴染とか、初めて読んだ小説の主人公であるとか、場合によっては従兄のウージェーヌが飼っていた猟犬に至るまで、種々雑多な要素でできあがっている。われわれはなにも自分自身だけで充足して生きているわけではない。（中略）私は自分の記憶のうちから、私を今日の自分たらしめるにあずかって力あったと、私が思う人々や、出来事に関わる思い出を選び出してみた——」（みすず書房刊『ジャン・ルノワール自伝』より）³⁹

たとえば、『夢』第二話「桃の節句」の梅の化身の少女には、黒澤の早く死んだ姉（小姉ちゃん）の面影が感じられる。

二双の金屏風、二脚のぼんぼり、五組の金蒔絵の小さな膳と、その上の小さな揃いの蒔絵の食器に、銀の、掌に入るような手あぶりまでであった。電気を消した、薄暗い部屋に、ぼんぼりの蠟燭の柔らかな光で見る、その緋毛氈の五段に並ぶ内裏雛は、今にも話し出しそうで、私には少し怖いほど生々しい美しさだった。小姉ちゃんは、その前に私を呼んで、お膳を出し、手あぶりをすすめ、白酒を親指の爪のどの盃で御馳走してくれた。小姉ちゃんは、三人の姉の中でも一番綺麗で、やさし過ぎるほどやさしかった。透明なガラスのような、繊細でこわれやすい、なんだか無抵抗な美しさみたいなものがあった。⁴⁰

あるいは、『夢』の最後の水車のある村のイメージの原型が、黒澤の父の故郷である秋田の村を語る黒澤の語りのなかにそのまま認められる。

その父の生れた村の街道を美しい水草を浮かべて流れていた小川……。中学時代に訪れた、その秋田の片田舎の人はまことに純朴であった。そしてその自然も亦、別に風光明媚というわけではないが、平凡だが素朴な美しさに溢れていた。その村の人たちも、まるで時間が停止したように、少しもかわっていなかったのだ。[...] その村の街道の傍に、大きな石が転がっていて、その上に何時も花が載っていた。傍らを通る子供は、みんな野の花を摘んでその上に載せて行く。私は、何故そんなことをするのだと、花を載せている子供に聞いたら、みんな知らないと云う。[...] とにかく、私が中学時代に見聞きした、その村の有様は、驚くほど純朴で、哀しいほどのどかであった。⁴¹

『七人の侍』（1954）の速度感には、藪の中を走る多襄丸の、そして真砂の速度感と同じ手法がとられている。あるいは白州に坐る多襄丸がぼかんと見つめる雲は、繰り返し表情を変えて、以降の黒澤映画のなかに登場することになる。作品をつくりあげているものは、あるいは古典からの借用であり、あるいは幼年時代の記憶であり、あるいは自作品からの引用である。

どのようなテキストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別のテキストの吸収と変形にほかならないという発見である。相互主体性という考え方にかわって、間テキスト性 [intertextualité=テキスト相互連関] という考え方が定着する。そして詩的言語は少なくとも二重のものとして読み取られる。⁴²

早川文雄による『ボレロ』について、日本ではヨーロッパ音楽の模倣だということで問題にされた時期もあったようである。「ボレロのリズムを使えば、あの有名なラヴェルの「ボレロ」に似るといふこと

はあるんだけども⁴³」と武満徹がコメントしたのは1998年である。しかし1951年、淀川長治が、渡米の折りに、『ボレロ』との酷似について、アメリカの映画の検閲官ウィリアム・シャーロックから得た回答は、その時点ですでに否定的なものではない。

「もう一つ、私が心配したことはこの音楽です。御気づきのように“ボレロ”にそっくりのメロディでしょう。そういう点は……これは似すぎていて困るという問題はないでしょうか」

「“ボレロ”に事実似ていますが、あの民族舞踊曲は、そのまま使用してもいいのであって、何の問題もないのです。むしろ此の映画は音楽が先ずいいと思ったほどです」⁴⁴

先行する芸術が次の芸術への原動力となる。「芸術作品は常にそしてすでに芸術による作品である⁴⁵」と言ったのはジュネットだが、それを単純に模倣として非難しないという立場は、すでに前世紀の半ばに確立されていたのである。それどころか、すべての芸術は古典に遡ることができるということもできる。むしろ現代の方が著作権等の問題は複雑になっているのかもしれない。

3. ストーリーの展開

芥川龍之介の『竜』(1919)は、鎌倉時代13世紀前半成立の『宇治拾遺物語』巻十一「蔵人得業、猿沢の池の竜の事」⁴⁶を原典としている。しかし結末は全く逆転している。『宇治拾遺物語』では、猿沢の池の端に「その月その日、この池より竜登らんずるなり」という札をたてた僧侶が、集まってくる人々の多さとその熱気に自分までが自らの戯れを信じこんで竜が本当に登るのではと思待ちわびるが、「何の登らんぞ。日も入りぬ」という結末に終わる。一方、芥川の『竜』では、池から昇るはずのない竜を昇らせてしまう。このような逆転は芥川の好む手法であった。しかしこの逆転もまた『宇治拾遺物語』巻二第十二話「唐卒塔婆に血つく事」⁴⁷を原典とし

ている。山崩れを予告すると言われている卒塔婆へのいたずらが本当になってしまって、山が崩れてしまうというものである。

『藪の中』の原点とされる『今昔物語集』、「具妻行丹波国男於大江山被縛」は以下のように締めくくられる。

其ノ後、男起キ上リテ、本ノ如ク物打着テ、竹蠶薄搔負テ、太刀ヲ取テ引帯テ、弓打持テ、其ノ馬ニ這乗リテ、女ニ云ク、「糸惜トハ思ヘドモ、可為キ様無キ事ナレバ、去ヌル也。亦其ニ男ヲバ免シテ不殺ナリヌルゾ。馬ヲバ、疾ク逃ゲナムガ為ニ乗テ行ヌルゾ」ト云テ、馳散シテ行ニケレバ、行ニケム方ヲ不知ザリケリ。[…]

今ノ男ノ心、糸恥ズカシ。男、女ノ着物ヲ不奪取ラザリケル。本ノ男ノ心、糸墓無シ。山中ニテ、一目モ不知ヌ男ニ弓箭ヲ取ラセケム事、実ニ愚也。其ノ男、遂ニ不聞コエテ止ニケリトナム語り伝ヘタルトヤ。⁴⁸

盗人の目的は、大刀・刀を盗ることであり、女を強姦するのはつけたしである。そして、男を殺すこともなく女の着物を奪うこともなく、男の馬に乗って去っていく。「その態度は見あげたものだ(今ノ男ノ心、糸恥ズカシ)」と締めくくる。

この『今昔物語集』のなかの、夫の前で妻を強姦するという状況が芥川を目を引いた。従って、『藪の中』では、多襄丸が侍夫婦を襲うのは女が目的である。その結果、夫は死にいたり、『藪の中』というタイトルが示すように、その死骸を巡って、誰がその男を殺したかについて、多襄丸、女、男の死霊と三人の陳述がすべて食い違うというところが小説の主眼となる。吉田精一は以下のように解説する。

ある事件に対して、当事者たる人間たちの各種各様の解釈がありうること、人生の真相とか、現実の機微とかいうものは、一端をもってとらえがたいこと、各人各種の感情や真理に従って、真実はいくつもの姿を呈すること、といったところにある。それを通して、作者の懐疑的な人生観が語られているのである。⁴⁹

リアリティーが認識者によって異なるというこのテーマは「羅生門効果 (Rashomon effect)」、あるいは「羅生門方式 (Rashomonn method)」として海外の学会でも認知されることになる。『ラストサムライ』(2003)の監督であるエドワード・ズウィックによる『戦火の勇気』(1996)、チャン・イーモウ監督による『HERO』(2002)、ストーリーのみならず音楽までも『ボレロ』をそのまま使用しているとして先程とりあげた、『閉ざされた森』(2003)といった作品においてもこの「羅生門方式」が用いられているとされている。⁵⁰

「羅生門方式」は、映画においては確かに新しい視点であったと考えられるが、これはつまりは芥川の『藪の中』によるものであり、「藪の中方式」というべきかもしれない。しかし、先にも述べたとおり、ピアスの例をはじめとして、『羅生門』以前、あるいは『藪の中』以前に、このようなテーマが存在しなかったわけではない。ただ、黒澤の『羅生門』は、映画の世界においてそのテーマに光を当てたという点において前衛的であったといえるだろう。

リアリティーが認識者によって異なるというテーマに加えて、芥川の『藪の中』を特徴づける二つの要素の一つは、殺人事件に関してすべての容疑者が自分が犯人だと主張している点であり、もう一つは、推理小説のような形をとりながら謎が解明されない、謎が謎のままに残される、すべてが「藪の中」であるという点である。

その芥川の『藪の中』に、黒澤明の『羅生門』は、二つの物語を加える。その第一の理由は長さである。

『藪の中』は三つの話で出来ているが、それに新しくもう一つの話を作成すれば、ちょうど映画には適当な長さになる。また、芥川竜之介の『羅生門』という小説のことも思い出した。⁵¹

黒澤 第四話とラストが僕の創作ですよ。子供のあれがなくて三つの話だけだと作品にならないんです。第一長さからいってもそれじゃア、せいぜい五千尺くらいです。
[...] その間いろいろ考えたけれど、羅生門で全体のブ

リッジをかけて行くことにしました。⁵²

こうして、黒澤の『羅生門』は、三人の主張が食い違う点、すべての容疑者が自分が犯人だと主張している点を残しつつも、新しい展開をみせることになる。付け加えられた第四話で謎解きがされるのである。この時点ですでに黒澤による物語は「藪の中」ではなくなっている。

第四話で、黒澤は、謎を明らかにすると同時に、どうしようもない人間たちのリアルな姿を前面に押し出す。男と二十三合切り結んだと語る強く男気のあるはずの多襄丸も、儂くたよりないしかし夫とともに死ぬことを覚悟した女も、あるいは自ら死を選んだ男もそこにはない。そこにいるのは、女に責任転嫁する男であり、男たちに見下げられ嬌笑する女であり、男二人のへっぴり腰で泥まみれ、刀の使い方もままならないみっともない戦いぶりである。衣装にも、道具にも、天候についても、黒澤のリアリズムが徹底していることは知られているが、この人間の本性を描く様には、黒澤の面目躍如たるものがある。そして続くラストの場面で、さらに追い打ちをかけるかのように、正直に語っていたかにもえた人の良さそうな柚売までもが嘘をついていたことが暴露され、人間の醜さがとことん突き詰められるのである。

柚売は小刀を盗んでいた。そのことが知れるのをおそれて検非違使の庭で自分の見たことを語ることができなかった。しかし、この「小刀」にも黒澤のこだわりがあった。それは実は原作『藪の中』へのこだわりでもあったのである。『藪の中』の最後の場面である。

その時誰か忍び足に、おれの側へ来たものがある。おれはそちらを見ようとした。が、おれのまわりには何時か薄闇が立ちこめている。誰か、—— その誰かは見えない手に、そっ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。 ……………⁵³

『藪の中』は、「誰が殺したか」という一つめの謎にほとんどの注目が集まるが、実は最後に、誰が小刀を抜いたのかという二つめの謎をはらんでいる。この「小刀」については、あまり注目されることはないようだが、黒澤は、芥川が小説の最後にひそやかに残した謎、「誰か、——その誰かは見えない手に、そっと胸の小刀を抜いた」という謎に、芥川の登場人物でもあった木樵りを配し、謎を謎として残さなかったのである。

こうして、とことんリアリズムを突き詰めたあとに、ラストの捨てられた赤ん坊のエピソードが加わる。突如として羅生門の下にいる三人の男たちの耳に赤ん坊の泣き声が聞こえてくる。雨宿りをしながら柚売の話聞いていた男は、小刀を盗んだ柚売に非難される筋合いはないと、赤ん坊の産着を剥いでいってしまう。着物を剥がれた赤ん坊を抱く旅法師からその子を自分の手にとろうとする柚売を旅法師は咎める。しかし柚売は「6人育てても7人育てても同じ苦労だ」と赤ん坊を連れて帰って育てようとしている。小刀を盗んだ柚売も、貧しいなかで自分の子供たちと一緒に赤ん坊を育てようとする柚売も同じ一人の人間である。雨が上がり、最後にそれでも人を信じるというメッセージを残して黒澤の『羅生門』は終わる。

この雨のなか、この長時間の三人の話の間、赤ん坊はいつのまに捨てられていたのか、ずっとそこにいたのか、このエピソードには唐突の感が拭えない。芥川の謎を残した終わり方の方が秀逸であるとする者もいれば、最後に希望の光が見えることで救われたとして黒澤の答えを好む者もいる。黒澤自身は、エピソードを付け足したのは長さの問題だと言いながらも、自分の出した結末に確信を持っていたようである。

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ですかと聞いていたけれど、ほ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いうけれど、人間を信じなくては生きてゆけませんよ。そこをほくは『羅生門』でいいかかったんだ。つきはなすのは嘘ですよ。文学的にあいまいというけれど、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……。54

映画化されるに当たって、黒澤は原作にない色(白黒映画である上に、それらが色と呼べるかどうかという問題もあるが)を表現することにも成功している。「検非違使の庭を白、羅生門を黒、藪の中を灰色という効果」については、黒澤自身その効果を狙っていたということである⁵⁵。あるいは語りに当たって、小説の内容を忠実に再現しながらも「三船(敏郎)さんは笑って笑って検非違使の前で話をするのに京(マチ子)さんは泣いて泣いて、巫女は怒りながら語る」ことについては、「意識しないのにそうなった」と答えている⁵⁶。検非違使で訊問される多襄丸が、ぼかんと空を見つめ、その視線の先に白い雲がぼっかり浮かんでいる様はなんとも言いようのないおかしみを醸し出す。カメラを初めて太陽に向けて撮影するという試みもこの映画でなされており、「カメラが初めて森に入った」とヴェネチアで評価されることになる⁵⁷。第四話は黒澤のリアリズムの世界であり、ラストは、小刀の行方というところまでリアリズムをひっぱり出すが最終的には黒澤のヒューマニズムの精神で締めくくられる。黒澤の結末への評価はわかるにしても、様々な出典を下敷きとしながら完成された芥川の『藪の中』という文学世界は、新たな『羅生門』という映像の世界へと変貌しているのである。

結び

最後にもう一つ、映画の終わりにとってつけたかのように感じられた赤ん坊のエピソードについて書き加えたい。それは、その唐突さにもかかわらず、この赤ん坊のエピソードが黒澤の『羅生門』に必須

のものであったからである。おそらく黒澤は意識していたがあえて語らなかったのではないだろうか。

黒澤の『羅生門』への最初の反応は、おそらく、「これは『羅生門』ではない、『藪の中』だ」というものだろう。確かに「羅生門の下」という枠入りで話は語られ進行する。しかし話の内容は『藪の中』そのものである。しかしそれでも『羅生門』だったのである。『藪の中』の種明かしがされてしまっているからというからだけでも、羅生門の下で雨宿りをしているという状況設定からだけでもない。黒澤自身は「芥川龍之介の『羅生門』という小説のことも思い出した⁵⁸」、あるいは「羅生門で全体のブリッジをかけて行くことにしました⁵⁹」としか語っていないし、「第四話とラストは僕の創作ですよ⁶⁰」とも言っている。また映画の脚本も、「原作 芥川龍之介『藪の中』脚本 黒澤明、橋本忍⁶¹」となっている。しかし、実は、黒澤の『羅生門』は芥川の『羅生門』の世界をそのまま裏返しているのである。いずれの『羅生門』も、雨を避けての羅生門の下に始まる。しかし、芥川の『羅生門』が「暮方」で、「この男の外にはだれもいない」のにたいし、黒澤の『羅生門』の時刻は「暮方」ではなく、雨宿りする柚売には旅法師と後から加わる男という「二人の連れ」がいる。

結末を見ると、芥川の『羅生門』では、死人の髪を抜く老婆に嫌悪を感じていた下人が、「己もそうしなければ餓死をする体なのだ」と老婆の着物を剥ぎ取っていく。

暫、死んだように倒れていた老婆が、死骸の中から、その裸の体を起こしたのは、それからまもなくの事である。老婆はつぶやくような、うめくような声を立てながら、まだ燃えている火の光をたよりに、梯子の口まっで這って行った。そうして、そこから短い白髪を倒にして、門の下を覗きこんだ。外には、唯、黒洞々たる夜があるばかりである。下人の行方は、誰も知らない。⁶²

老婆は羅生門に裸で残される。門の外には「唯、黒洞々たる夜があるばかりである」。

これにたいし、黒澤の『羅生門』の最後は、死者の胸から小刀を抜いて自分のものとした柚売が、着物を剥ぎとられた赤ん坊をひきとって育てようと思意し、赤ん坊を抱いて雨の上がりの明るい日差しのなかを羅生門から去っていくというものであった。

「死人の髪を抜く老婆」は、「死体から小刀を抜く柚売」である。「着物を剥ぎとられる老婆」は、「産着を剥ぎとられる赤ん坊」に置き換えられる。しかし、老婆の着物を剥ぎとっていくのは、柚売ではなく話を聞いていたもう一人の男である。老婆は裸で夜の闇のなかにひとり残されるが、同じく着物を剥がれた赤ん坊は小刀を盗んだ柚売の腕に抱かれて光のなかへ去っていく。

「下人の行方は誰も知らない」という芥川の結末と同様、柚売の行方も知れない。しかし、芥川の暗澹たる結末は逆転されている。芥川の『羅生門』の結末から黒澤の結末に光をあてたとき、このような手順をふんだ逆転の構図が明らかになる。逆転は芥川が好んだ手法でもあった。『宇治拾遺物語』にも認められた。そして黒澤にも認められる。黒澤があえて語らないこのようなどんでん返しに、私は黒澤の挑戦と作品の一つの完成をみる。

注

- 1 芥川龍之介『羅生門・鼻』新潮文庫 1976年 p. 8.
- 2 黒澤明『全集 黒澤明』第三巻 岩波書店 1988年 p. 51.
- 3 黒澤明『蝦蟇の油 自伝のようなもの』岩波現代文庫 2001年 p. 349.
- 4 秋山邦晴+武満徹『シネ・ミュージック講座 映画音楽の100年を聴く』フィルムアート社 1998年 pp. 185-186.
- 5 Maurice Ravel (1875-1937) フランスの作曲家。
- 6 「タイトル音楽」、「柚売の証言」、「多襄丸の証言」、「真砂の証言」、「ラストシーン」の5つの音楽。
- 7 テレビドラマ『大家族』のオープニングテーマにもなっていたということである。
- 8 Cf. 楽天市場「hongming 漫筆」URL : <http://tb.plaza.rakuten.co.jp/hongming/diary/200410270000/2005.04.01>.
- 9 ディズニーの『ファンタジア』にオマージュを捧げた長編作品。ラヴェル、シベリウス、ドヴォルザーク、

- ヴィヴァルディ、ストラヴィンスキーの音楽にのせたアニメパートと、モノクロ実写パートによる構成でブラックユーモアを交えたファンタスティックな世界を展開している。
- 10 (伊語)「軽快すぎないアレグロで」の意。
- 11 ミッキーマウスが指揮者兼魔術師として登場し、8つの異なる時代をバッハ、チャイコフスキー、デュカス、ストラヴィンスキー、ベートーヴェン、ボンキエルリ、ムソルグスキー、シューベルトの音楽にのせて描いた作品。
- 12 *Femme fatale* (仏語) 宿命の女、魔性の女。
- 13 黒澤明『蝦蟇の油 自伝のようなもの』前掲書 p.348.
- 14 Ida Rubinstein (1880-1960) ロシアの舞踏家、バレエの庇護者。
- 15 2005年11月、12月東京バレエ団公演「シルヴィ・ギエム最後の「ボレロ」」が全国14箇所で予告されている。
- 16 T.S.エリオット、平井正穂訳「伝統と個人の才能」『世界批評体系Ⅰ』1975年 p.217.
- 17 *Transtextualité* : 超テキスト性。テキストを他のものもろものテキストに、明示的にか暗示的にかはともかく、関係づけているあらゆるもの。(Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982 (Points, Essais), p. 7.)
- 18 吉田精一による「解説」より(芥川龍之介『地獄変・偷盗』新潮文庫 1968年 pp.217-218.)
- 19 Robert Browning (1812-1889) イギリス、ヴィクトリア朝の抒情詩人。
- 20 Ambrose Bierce (1842-1914) アメリカの文筆家。
- 21 事件の当事者である三人が順番にそれぞれの視点で事件を語るという形式をとっており、最後に霊媒を通して死者が語るという点、誰が犯人なのかわからない点においても強い関連性があるとされている。
- 22 Henri de Régnier (1864-1936) フランスの象徴派、後に新古典派の作家。
- 23 強姦というテーマ、先に男が捕まり木に縛られるという点、最後まで犯人がはっきりしない点においても共通点がある。
- 24 O.Henry (1862-1910) アメリカの短編小説家。
- 25 James Joyce (1882-1941) アイルランドの小説家。
- 26 芥川龍之介『地獄変・偷盗』前掲書 p.178.
- 27 夏目漱石『夢十夜』『夏目漱石全集』第9巻 筑摩書房 1971年 p.19.
- 28 同書 p.20.
- 29 同書 p.22.
- 30 同書 p.23.
- 31 同書 p.25.
- 32 同書 p.26.
- 33 同書 p.28.
- 34 同書 p.29.
- 35 同書 p.31.
- 36 同書 p.32.
- 37 同書 p.34.
- 38 黒澤明『蝦蟇の油』前掲書 p.87.
- 39 同書 p.vi.
- 40 同書 pp.34-35.
- 41 同書 pp.116-122.
- 42 Julia Kristeva, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969 (Collection "Tel Quel"), p. 146.
- 43 秋山邦晴+武満徹 前掲書 p.186.
- 44 淀川長治他『淀川長治、黒澤明を語る。』河出書房新社 1999年 p.11.
- 45 "L'œuvre d'art est toujours déjà l'œuvre de l'art." Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Seuil (Collection Poétique), 1994 裏表紙より。
- 46 「蔵人得業、猿沢の池の竜の事」『宇治拾遺物語』卷十一第六話 小学館 1996年 pp.343-345.
- 47 「唐卒塔婆に血つく事」『宇治拾遺物語』卷二第十二話 小学館 1996年 pp.94-97.
- 48 「具妻行丹波国男於大江山被縛第二十三」『今昔物語集 4』卷第二十七~卷第三十一 小学館 2002年 pp.356-359.
- 49 吉田精一による「解説」より(芥川龍之介『地獄変・偷盗』前掲書 p.218.)
- 50 浜野保樹『模倣される日本—映画、アニメから料理、ファッションまで』祥伝社 2005年 p.32.
- 51 黒澤明『蝦蟇の油自伝のようなもの』前掲書 pp.340-341.
- 52 淀川長治他 前掲書 p.23.
- 53 芥川龍之介『地獄変・偷盗』新潮文庫 1999年 p.180.
- 54 淀川長治他 前掲書 p.33.
- 55 同書 pp.22-23.
- 56 同書 p.22.
- 57 黒澤明『蝦蟇の油』前掲書 pp.347-348.
- 58 同書 pp.340-341.
- 59 淀川長治他 前掲書 p.23.
- 60 同書 p.23.
- 61 黒澤明『全集黒澤明』第三巻 岩波書店 1988年 p.50.
- 62 芥川龍之介『羅生門・鼻』前掲書 pp.15-16.

(あおやぎ・りさ フランス文学)

(2005年10月31日受理)