

『羅生門』脚本の一考察

窪田信介

キーワード：脚本、視点、群像劇、黒澤明、橋本忍

1. はじめに

黒澤明監督の映画『羅生門』（1950）¹の物語を、ごく簡潔に要約してみる。

羅生門で井戸端会議をしていた三人。樵の嘘をめぐる口論になり、なじられた樵は捨て子を育てる決心をする。

もちろん、このヴェネツィア映画祭金獅子賞（グランプリ）受賞の傑作を一度でも見たことがある者であれば、また原作である芥川龍之介の『藪の中』を読んだことがある者であれば、たちどころに「いや、あの映画はそんな内容ではない。ある強姦と殺人をめぐる、当事者たちがそれぞれ異なる証言をする物語だ」と反論するだろう。そしてそれはまったく当を得ている。映画において圧倒的に多くの分量をしめるのは、「関係者の食い違う証言」の描写であり、こうした語り方のタイプを「羅生門型」と呼ぶことすらあるぐらい、古典的なものとなっているからだ²。

そもそもこの映画は、芥川の『藪の中』をベースに、同じく芥川の小説『羅生門』を接ぎ木する、という発想からつくられたものであり、上に掲げた要約は、いってみれば小説『羅生門』部分の要約にすぎない。では、この要約はまったくまちがっている、あるいは片手落ちなのかというと、そうではないと筆者は考えている。映画『羅生門』の物語とは、あくまでも「井戸端会議～樵の決心」であり、『藪の中』の事件はそれに準じる位置をあたえられているにすぎないのだ。

そしてそのことは、劇中のヒロイン・真砂（京マチ子）³による次のセリフに端的にあらわれている。

真 砂 「このぐじぐじしたお芝居にはうんざり」

このセリフを書いたのが誰なのか、本稿はそれを確認するところからはじめ、最後にもう一度このセリフにもどってこようと思う。

2. 脚本の分析

A. 成立の経緯

映画『羅生門』の脚本は、橋本忍と黒澤明の共作である。

橋本は、のちに『生きる』(1952)、『七人の侍』(1954)といった映画史上に残る傑作を黒澤らとともに書き、その他『切腹』(1962)、『砂の器』(1974)などでも知られる、日本を代表する偉大な脚本家だが、そのデビュー作が『羅生門』であった。

黒澤作品の脚本づくりは、監督自身も参加した「共同脚本」のかたちを採ることが多かったが、この『羅生門』にかんしては、共作といっても他の作品とはやや事情が異なり、橋本の貴重な証言である『複眼の映像 私と黒澤明』を整理すると、以下のような経緯をたどったようである⁴。

- 橋本は独自に『藪の中』を脚本化し、『雌雄』と名づけていた。
- 黒澤は『雌雄』を次回作に採用したが、「長編にはみじかい」と考えていた。
- 橋本が解決策として(とっさに)小説『羅生門』の導入を提案、黒澤も了承した。
(打合せはわずか一、二分だった)
- だが橋本は、自分が口にした案をうまく消化できず、直し作業に四苦八苦する。
- 橋本は、むしろ、真砂と武弘の「前延ばし」=『藪の中』引き延ばしを良策と思った。
- 結局、橋本は、多襄丸を『羅生門』の下人とした直しを上げ『羅生門物語』とした。
(自分でも失敗作とわかっていた)
(黒澤も「自分が間違ったサジェスションをしたか…」と周囲にこぼした)
- 黒澤は、橋本の体調不良もあって一人で改稿し、『羅生門』と題して決定稿とした。
(これが、結果として映画『羅生門』となった)

つまり、脚本としては、

1. 『雌雄』 (橋本著)
2. 『羅生門物語』 (橋本著)
3. 『羅生門』 (橋本・黒澤共著)

この三本が存在し、そのうち2の要素の多くは消え、結果的に1から3へ発展したと考えられる。そして、1になくて3にある要素や内容は、ほぼ黒澤が単独で書いたものであるということがわかる。

B. 内容と構成

つぎに、脚本の内容と構成について、成立の経緯にそって確認してみたい。

まずは原作である『藪の中』の構成（章立て）を表にすると以下のとおりとなる。

表 1：『藪の中』の構成（「青空文庫」のデータを利用）

#	章 題	文字数	%	計
1	検非違使に問われたる木樵りの物語	565	6.8%	6.8%
2	検非違使に問われたる旅法師の物語	386	4.7%	11.5%
3	検非違使に問われたる放免の物語	573	6.9%	18.4%
4	検非違使に問われたる媼の物語	427	5.1%	23.5%
5	多襄丸の白状	3114	37.5%	61.0%
6	清水寺に来れる女の懺悔	1518	18.3%	79.3%
7	巫女の口を借りたる死霊の物語	1717	20.7%	100.0%
集計		8300	100.0%	

裁判劇仕立てになっているこの物語は、武弘と真砂の夫婦が盗賊・多襄丸に襲われ、真砂が強姦され、武弘が胸を刺された死体として発見された事件をめぐる、いわば証言集となっている。

1～4は、「周辺人物」の証言であり、全体に占める分量は1／4ていどである。「前段」のあつかいであろう。

5～7が、「当事者」の証言であり、全体に占める分量も3／4と多い。こちらが「本編」というかまえになっている。

また、1～4にはほぼ「客観的な事実」が並んでおり、逆に5～7では三人三様の「主観的な事実」が主張されている、とみなすことができる。多襄丸、真砂、武弘のそれぞれが、それぞれ矛盾する云い分（自分こそが武弘を殺した）を主張しており、それが何らかのかたちで止揚される（判決が出る等）こともなく、文字どおり「真相は藪の中」という状態で小説は終わっている⁵。

つぎに、この原作を脚本化した橋本の『雌雄』の構成をみてみよう。ただし、脚本じたいは入手できていないため、橋本の著書『複眼の映像』からの再構成である。

表 2：『雌雄』の構成（『複眼の映像』より）

#	内 容	主／客
1	強姦事件まで	客観
2	樵、旅法師、媼、放免の証言	客観
3	多襄丸の証言	主観
4	真砂の証言	主観
5	武弘の証言	主観

「客観的な事実」を前半におき、後半を当事者たち三者三様の「主観的な事実」の並列

で終わらせるという構成は芥川の原作と同様で、ここでも「真相は藪の中」という結末は変わっていない。ただし、強姦事件までの経緯は、ある意味で衆目一致する「客観的な事実」であるため、そこまでを客観描写として冒頭においたのが、脚色上の工夫となっていたようである。またタイトルは、「原作の『藪の中』が素直かと思ったが、素直すぎるような気もするし、それにこれは男と女の話、メスとオスの話だから『雌雄』とした」⁶と橋本はしるしている。このタイトルの変更と選択については、のちにもう一度触れる機会があるだろう。

最後に、映画『羅生門』の脚本である。ここではじめて、小説『羅生門』が導入された。

表 3：脚本『羅生門』の構成

#	視 点	場 所	行数	%	累計
1	三人	羅生門	82	8.4%	8.4%
2	樵	白州／現場	52	5.3%	13.8%
3	旅法師	白州／現場	25	2.6%	16.4%
4	放免	白州／現場	44	4.5%	20.9%
5	多襄丸	白州／現場	228	23.5%	44.3%
6	三人	羅生門	26	2.7%	47.0%
7	真砂	白州／現場	86	8.8%	55.9%
8	三人	羅生門	30	3.1%	59.0%
9	武弘	白州／現場	124	12.8%	71.7%
10	三人	羅生門	42	4.3%	76.0%
11	樵（客観）	現場	119	12.2%	88.3%
12	三人	羅生門	114	11.7%	100.0%
集計			972	100.0%	

まず内容面での大きな変更として、表中における11「樵（客観）」というブロックがあらたに追加されている点が挙げられる。これは、多襄丸・真砂・武弘という当事者三人の証言にプラスして、じつは現場を目撃していた樵による「第四の証言」があったとする映画オリジナルのエピソードである。それによれば、当事者三人の証言はいずれも自らを美化しているという意味で虚偽をはらんでおり、真相はよりぶざまで見苦しいものだったという、一歩すすんだ結論になっている。

つぎに構成面をみると、羅生門での三人（樵、旅法師、下人）のブロックが多いことに目が行く。冒頭からして三人が羅生門で井戸端会議をしている場面であり、ラストも羅生門の三人で終わっている。井戸端会議の話題が、『藪の中』の裁判体験談であり、当事者たちの相矛盾する証言が再現によって語り終えられるたびに、この井戸端会議の三人に視点もどってくるという構成になっている。

先述したように、橋本は、黒澤の手になるこの改稿には関与していなかったため、郵送されてきた決定稿を読み、「なかなか見事な出だしで思わず唸る。この話の組み立てなら『藪の中』が丸ごとそのまま入る」⁷と感心したという。

武弘と真砂の夫婦が事件に巻き込まれる前のエピソードをつけたす（前延ばし案）、あるいは『藪の中』の盗賊「多襄丸」を『羅生門』の「下人」と重ねることで二本を合体させる（『羅生門物語』案）といったプランを考えていた橋本にとっては、この「入れ子型」の処理は「見事な手練の逆技」と映ったようである。

もちろん、この種の入れ子構造をもつ物語は、『千夜一夜物語』⁸の例をもちだすまでもなく、めずらしいものでも目あたらしいものでもない。橋本が感心した黒澤の手腕も、入れ子構造の採用じたいにあるのではなく、主題や人物造形をふくめたその処理的確さに向けられたものであろう。

芥川の小説『羅生門』は、すさんだ世相を背景に、ヒューマニズムの無力さをえがいた短篇である。死体から髪を抜きとる老婆の「サバイバル（弱肉強食）の論理」に感化され、最後は同じ論理で老婆から着物を奪いとって羅生門を去っていく下人の姿が印象的な、シニズムにみちた作品である。映画のラストでも、下人は老婆ならぬ赤子から着物をはぎとって、「どっちみち、この着物は誰かがはいで行くにきまつてる……俺が持って行くのが何故悪い」と「サバイバル（弱肉強食）の論理」を振りかざし、「お前は鬼か」となじる樵らを嘲笑している。

ただ、小説『羅生門』を導入するということは、たんに羅生門という舞台装置を利用するとか、印象的なラストの場面を借用するといった小手先の処理でたりるはずはない。当然ながら、主題や人物造形、その関係性とといった物語の根幹部分を『藪の中』に接合する必要性がもとめられる。そしてその難問を黒澤は、「人間は得手勝手なもの」（橋本）というモチーフでくくることで二作品のあいだに共通性を見出し、「サバイバル（弱肉強食）の論理」を体現する『羅生門』の下人の存在はそのままに、彼が呑み込もうとし、嘲笑する、甘っちょろいヒューマニズムの体現者を、『藪の中』の脇役（周辺人物）でしかなかった樵（と旅法師）に割り当てることで解決している。

だが、この構成、特にラストシーンについては、制作当時からさまざまな疑問が投げかけられてきた。

「テエマが分裂して甘くなった」⁹

「（ラストには）破綻が待っていた。（赤子を抱く樵の）芝居が浮いているのだ」¹⁰

「ニヒリズムとヒューマニズムの同居。（中略）作品として分裂してしまうのではないか？」¹¹

これらの批判について考察するにあたって、まずは映画『羅生門』のラストの物語内容を整理しておこう。脚本におけるシーンナンバー（以下S#）54～56部分である。

- (「第四の証言」をし終えた) 樵、「これこそが真相だ」と主張する。
- 下人は「本当らしく聞こえるが、それだってあてにはならない」と皮肉る。
- そこに赤子の泣き声がして、三人は捨て子を発見する。
- 下人が赤子の着物をはぎとる。樵は「お前は鬼か」と下人をなじる。
- 下人は「手前勝手でない奴は生きられない」と反論し、樵は「あの三人も、お前も手前勝手だ」と怒る。
- 下人は、樵も同様だといひ放ち、高価な短刀を盗んだのはお前だろうと詰め寄る。樵は反論できない。どうやら凶星である。
- 下人は樵を嘲笑しながら羅生門を立ち去る。
- 悄然と佇む樵と旅法師。樵が赤子を抱き取り、「自分には子供が六人いる。七人育てるのも変わらない」と引き取ることを宣言し、旅法師は「これで人間を信じることができる」と樵に礼をいう。
- 雨の上がった羅生門から、赤子を抱いた樵が去っていく。

先述したように、「人間は得手勝手なもの」という命題が小説『藪の中』と『羅生門』を通底するモチーフだが、映画のラストには、それを超克しようという意志がみてとれる。それが「ニヒリズムとヒューマニズムの同居」であり、「テエマの分裂」とみえるゆえんでもあろう。樵は、現場に落ちていた高価な短刀を欲に目がくらんで着服し、その後ろ暗さもてつだってか、「殺害現場の目撃者」ではなくたんなる「遺体の第一発見者」として検非違使庁に届け出た¹²。そのことを下人に見やぶられ、手前勝手な三人の証言者たちと同列に墮ちた樵だが、あわれな捨て子をすくうことで贖罪し、「得手勝手」を乗り越える。「だれも信じられない」「この世は地獄」と絶望していた旅法師は、その姿をみて「おぬしのおかげで人を信じていくことができそうだ」と樵に礼をいう。それを祝福するように、猛烈に降りつづいていた雨もやみ、光が差ししてくるというラストは、たしかに「できすぎ」「甘い」という印象をもたらしかねない。

このラストは、橋本ではなく黒澤が書いたものである。「第四話とラストが僕の創作ですよ」¹³と黒澤自身の証言にもあるし、このラストのあり方に疑問を持っている橋本の著書の記述からもそれは明らかである。もともと黒澤は、ヒューマニスト／モラリストという側面を持っており、その点に立脚して、これを黒澤の弱さの発露とみるような批評もなくはない。しかしほんとうにそうだろうか。この問題を、たんなる作者の資質、全能の作り手たる監督の功罪に還元してしまってよいのだろうか。

むしろこれは、作品構造そのものがもたらした必然的な帰結と考えるべきではないだろうか。『羅生門』を接ぎ木しようとした時点で、主題が分裂する危険性はあるわけだし、逆にいえば、むりやり主題を統一することは、別作品を接ぎ木する意味そのものを無化することになりかねない。事実、「人間は得手勝手なもの」というモチーフが通底していることに安心して寄りかかっていると、樵の「第四の証言」で物語は終わってしまう。黒

澤は、周到にも「現場から消えた高価な短刀」というアイテムを準備して、樵すら「得手勝手なもの」の一員に成り下がるように仕立てた。それによって『藪の中』と『羅生門』を通底させたのだ。しかし、これで終わってしまったのは、橋本も指摘するとおり、樵の証言も、三者との「言説や行動にそれほどの差異は見られず」¹⁴、要するに「食い違う証言」のあらたな一例、でしかなくなってしまふ。これは、無限につづくバリエーション構造であつて、いってみれば『千夜一夜物語』のシェヘラザード的なジレンマをもたらす。シェヘラザードは、毎夜の伽話を切らさぬことによって自身の命を長らえるわけだが、それが千夜つづこうが千一夜つづこうが、「語り終えたときが死ぬとき」であることに変わりはない。ということは、シェヘラザードは、どこかで（つまり最後には）「他人の物語」を語ることをやめ、「自分の物語」（王に殺されるか、生き延びるか）を体現する必要があるということだ。

これと同じことが、映画『羅生門』の物語構造においてももともとめられている。ここでは「シェヘラザード＝樵」になるわけだが、『藪の中』＝殺人事件に拘泥しているかぎり、映画『羅生門』は永遠に終わることができない。無限の証言（虚言？）の可能性があるばかりである。つまり、『藪の中』にではなく『羅生門』にこそ、真の意味で物語を終わらせる資格があるのだ。そしてそれを身をもって示したのが「シェヘラザード＝樵」であつたということになる。

黒澤はこうも語っている。「あの場合は（ラストが）飛躍しておりますよ。技巧的に無理にとつ付けてあすこはずいぶん無理しているのだけれども、ああならないと締め括りがつかないのでね」¹⁵。これは作者の韜晦でもなんでもなく、文字どおりの真実である。ただし、ここで問題になっているのは物語構造じたいのもつ宿命であつて、主題論（ニヒリズムとヒューマニズムの相克？）などではない。

卑近にすぎるきらいはあるが、映画『羅生門』の物語構造は、子供向けの「おまけつきガム」の構造によく似ている。筆者が子供の時分に流行したものだが、かなり本格的なプラモデルが「おまけ」としてつけられた「ガム」が発売され、男児らの人気を博していた。筆者も友人たちも、めあては「プラモデル」の方であり、本体であるはずの「ガム」（申し訳いどに二枚ばかり入っていた）は見向きもされず、極端な場合、その場で捨てられることさえあつた。つまり、実態としてその商品は「プラモデル」であつて、「ガム」の方が「おまけ」だつたのだが、パッケージとしてはあくまでも「ガム＝菓子」であり、「プラモデル」の方が従属的な位置におかれていたのだ。

映画『羅生門』の商品としてのパッケージは、タイトルを見れば一目瞭然、『羅生門』である。『藪の中』は、そのなかに「入れ子」としてはいつているにすぎず、決して本質的なものではない。冒頭で述べたとおり、殺人事件は「井戸端会議のネタ」という位置づけであり、商品パッケージとしての『羅生門』に「付加価値」をもたらす「おまけ」ではない。つまり、このパッケージ（映画）が商品として完結するためには、どうあつても『羅生門』で終えなければならぬということだ。これはきわめて自明の理である。

しかしながら、いかに商品パッケージのタイトルが『羅生門』になっていようとも、その内実が『藪の中』なのもまた事実である。消費者（観客）はこの映画をみて『藪の中』事件について論じあう。ポスターに描かれるのも、あくまで三船敏郎（多襄丸）であり京マチ子（真砂）であり、彼らの強烈な接吻場面である。だれも志村喬（樵）や上田吉二郎（下人）を見に劇場へ足をはこんだりはしない。ようするに、『藪の中』を『羅生門』でくみこんでパッケージ化するという、「おまけつきガム」構造を採用した瞬間に、このような事態は招来されたのだとあってよかろう¹⁶。ここまできると、タイトルの変遷にも納得がいく。橋本が『雌雄』としたのは、原作の「決定不能性」よりも男女の葛藤のドラマに惹かれたからだし、それだけでは不足とした黒澤がこの構造を採用した結果が『羅生門』というタイトルになるのも、これまたしごく当然のことなのだ。

その意味では、「テエマの分裂」や「とってつけたようなラスト」を問題視する古今東西の批判は、「おまけつきガムなんて、妙な商品だ」と難癖をつけているようなもので、「間違っていないが的外れ」とでもいうべきものではないだろうか。

C. 樵の「第四の証言」について

原作の『藪の中』、そして橋本の『雌雄』が、当事者三人の矛盾する主観証言を同列におき、「真相は藪の中」で終わらせている、ということは先に確認した。それに対して黒澤は、オリジナルとして「樵による第四の証言」をつけくわえた。そして一般的に、多くの観客にとっては、これが「客観的な真相」とであるとみえるようである。より正確に言えば、作者黒澤は「これを客観的な真相としてみせたかった」のではないかと思える。このことについてすこし、技術的な側面もふくめて考察してみたい。

樵の「第四の証言」は、身勝手な三人の証言に耐えきれなくなった樵が、「みんなウソだ」とわめき、下人によって「どうやらお前は殺害現場をみていたようだな」と指摘されるところからはじまる。すると、例によって場面は事件現場にもどり、多襄丸による強姦がなされた直後の時点から「樵の回想＝別バージョンの再現」がはじまる。（脚本 S#52～53）

- 多襄丸が「自分の妻になってくれ」と真砂に懇願する。
- 真砂は「女の自分には決められない」といって武弘の縄を解く。その意を汲んだ多襄丸は、決闘で雌雄を決しようと武弘に向き合う。
- しかし武弘は「こんな女のために命をかけるのはごめんだ」といい、真砂の節操のなさをなじる。
- それを聞いた多襄丸も、真砂への執着心をなくし、おとしめられた真砂は二人の男の間にくずおれる。
- やがて真砂は狂ったように笑いだし、男二人を「お前たちは小利口なだけだ」と断じ、「男だったら腰の太刀にかけて女を自分のものにしろ」とけしかける。
- その言葉に魅入られたように、男二人は太刀を抜き、決闘をはじめめる。

(だが、その決闘は、多襄丸編のようなヒロイックなものではなく、しごくぶざまな泥仕合の様相を呈していた。)

- ・ 結果、多襄丸の太刀が「死にたくない！」と叫ぶ武弘の胸を貫く。

内容を吟味すると、この証言は、多襄丸編（第一の証言）のバリエーションにちかい。真砂のそそのかしによって男二人が決闘する点、多襄丸が太刀によって武弘を殺害する点が共通している。また、武弘編（第三の証言）との共通点として、男二人の「女性憎悪」を挙げることもできる¹⁷。真砂編（第二の証言）においても武弘の「女性憎悪」はみてとることができ、これらを総合的に勘案すると、この樵の「第四の証言」は、最後におかれている点もふくめて、他の三つの証言を総合・止揚しているように一見みえなくもない。その点も、下人のいうように「こいつァ、どうやら本当らしい話だ」（S#54）と（観客も）思えることに寄与しているだろう。しかし、この証言がなぜ「真相」に「みえる」のかは、そうした内容の整合性や「リアリティ」（むき出しになった人間の感情、英雄的ではないぶざまな殺し合い……）以上に、まず構造的な必然性にもとめられるべきではないかと思われる。

第一に、これが樵という「映画的存在」を生きる人物の証言であることが重要だろう。他の三人（多襄丸、真砂、武弘）は、いかに事件の当事者とはいえ、「映画的存在」からすれば過去の人物である。いってみれば「再現ドラマ」の登場人物でしかない。それに対して樵は、「現に」「いま」羅生門で宿りをしている人物であり、その言葉は構造上のリアリティを必然的にもつことになる。つまり、うむをいわず「本当のこと」として聞こえてくるという側面があるのだ¹⁸。

第二に、技術的な側面からみてとれることがある。一見すると他の三人の証言とまったく同じように「再現」されているかにみえる樵の証言だが、じつはその描写において決定的なちがひがあるのだ。それは「証言者の不在」である。多襄丸、真砂、武弘の証言においては、証言者はそれぞれ（当事者なのであたりまえの話だが）「現場」に存在し、その姿が画面に映し出されている。多襄丸編（第一の証言）において多襄丸は武弘を殺すし、真砂編（第二の証言）において真砂は夫の冷たい視線に耐えきれず悶絶するし、武弘編（第三の証言）において武弘は絶望によって静かに涙する。ことの真偽はさておき、彼らが「映画的に実在している＝画面に映っている」点は共通している。しかし、この樵編（第四の証言）においては、樵は「現場」に存在せず、画面に映し出されることがない。物陰からでもあろうか、目撃していたはずの樵の姿が描かれることが一切ないのだ。

もう少し詳しく見てみよう。多襄丸ら三人の証言は、「検非違使庁の白州での証言者の姿」→「現場での彼らの行動」→「検非違使庁の白州での証言者の姿」というサンドイッチ構造をかならず採っており、現場における証言者の実在ともあいまって、それが証言者自身の主張による「再現ドラマ」であることを強く示唆するかたちになっている。また、樵は最初の証言者としても登場するが、このときは、「羅生門（樵の回想開始）」→「現場

(武弘の死骸を発見する樵) → 「検非違使庁の白州 (証言を終える樵)」といったように、完全なサンドイッチ構造ではないにしても、ていねいに証言者たる樵の存在を画面内に描きこんでいる (脚本 S#3～9)。ということは、同じように「第四の証言」においても樵の姿を描くことはかんたんだったはずだ。冒頭と同様に、もう一度山道のある樵からトレースしなおしてもよいし、決定的瞬間を目撃している樵の姿をインサートすることもできただろう。むしろその方が他の場面との整合性をたもてるのだ。しかし黒澤はそれをしなかった。つまり、意図的に他の三人の証言とはちがう様式で樵の証言場面を組織したのである。そもそも脚本がそのように書かれていることからしても、このことが当初から黒澤の構想にあったことはあきらかである¹⁹。

こうしてみると、この「第四の証言」は、一見すると樵の視点で語られているようであり、その実、例外的に「神の視点」で書かれ、演出され、撮影され、編集されているということができただろう。そして、この例外的な「神の視点」が「客観性」を産み、この樵の証言を、他の三人のエゴイズムに満ちた「主観的事実群」とは一線を画した、特権的＝客観的な「真相」にまで押し上げる一助となっている (すくなくとも作者黒澤がそのように意図した) とみなすことが可能であろう。

残された検討課題は、なぜ黒澤がそのように意図したのか、である。そして、この問題を考えるヒントは、冒頭に掲げた真砂の「このぐじぐじしたお芝居」というセリフにある。

D. 「このぐじぐじしたお芝居」

映画の S#53 (「第四の証言」部分) には、ヒロイン真砂の長セリフがある。

「こんな売女は惜しくはない」(武弘)

「女という奴は……しょせん、このようにたわいないものなのだ」(多襄丸)

などと、男二人にまるで尻軽女であるかのようになじられた挙げ句の絶叫である。

真 砂 「ホホホ……たわいないのは、お前達だ…… (武弘に言う) ……夫だったら、なぜこの男を殺さない……私に死ねという前になぜこの男を殺さないんだ……この男を殺した上で私に死ねといってこそ男じゃないか…… (多襄丸に言う) ……お前も男じゃない……多襄丸と聞いた時、私は思わず泣くのをやめた……このぐじぐじしたお芝居にはうんざりしていたからだ……多襄丸なら、私のこの助からぬ立場を片付けてくれるかもしれない……そう思ったんだ……私は、このどうにもならぬ立場から私を助け出してくれるなら、どんな無茶な、無法の事でもかまわない……そう思っていたんだ……ところが……お前も、私の夫と同じに小伶俐なだけだった。……おぼえておくといい……女は、なにもかもわすれて、気狂いみたいになれる男のものなんだ!! ……女は、腰の太刀にかけて自分のものにするものだ!!」

三船敏郎の多襄丸にツバまで吐きかける京マチ子の熱演ともあいまって、何度見てもこの場面には思わず引き込まれる。真砂の貞操観念をめぐる男たちのなんとも身勝手な悪い草（一人は彼女を強姦した犯罪者であり、もう一人は彼女を守れなかった甲斐性なしである）を痛烈に批判するその文句は、それまで映画を見つづけてきた観客たちにとって、すんなり受け入れることのできる理屈でもある。

しかし、冷静な目であらためて脚本の字面としてこのセリフを読んだとき、強姦された直後の女性から「このぐじぐじしたお芝居にはうんざりしていた」という言葉が出るというのは、語のもっとも単純な意味での「リアリティ」に照らして、やや無理があるように思える。そもそも「うんざり」するほどの長い「お芝居」ではなかったはずだ。

では、それでも観客が納得してしまうのはなぜだろうか。それは、観客の方はその時点で、ずっと「うんざり」するほど長い「ぐじぐじしたお芝居」を見つづけてきたからではないのか。誰の云い分がほんとうなのか、誰がウソをいつているのか、真実はどこにあるのか、この混沌が「片付く」ことはあるのか……。観客のなかに蓄積されていったこれらの欲求不満が、真砂のセリフへの同調をうながす要因になっているのではないだろうか。

さらにいえば、「このどうにもならぬ立場」とは、作者である黒澤自身の立場であり、「助からない立場を片付けてくれる」ことを期待しているのも黒澤自身なのではないかと思えてくる。「どんな無茶な、無法の事でもかまわない」とは、どうにかしてこの並列的・連作短篇的な「真相は藪の中」の状態から抜けだし、中心化と総合を目指そうとする黒澤自身の、作劇上の苛立ちや苦勞が思わず吐露されてしまったセリフのように聞こえる²⁰。つまりこの真砂の長セリフは、作者黒澤にとって（はからずも）メタフィクション的（自己言及的）なものになっているように、筆者には思えるのである。

黒澤は、「真相は藪の中」という命題をもつ原作（『藪の中』及び『雌雄』）の弱点に、おそらく本能的に気づいていたのだろう。小説であればよいのかもしれないが、商業映画において、それで観客を納得させられるのか。なんらかの「答え」なり「真相」なりを提示し、「総合」「中心化」を目指す必要があるのではないか——。こうした作劇上の配慮から、樵の「第四の証言」は削りあげられたのではないだろうか。しかし問題は、たとえいかに「真相」として見せようとも、「神の視点」という描写上の工夫を導入しようとも、構造上の問題がこのことだった。つまり、『羅生門』を接ぎ木している以上『羅生門』で終えるしかない（どれほど樵の証言にリアリティをもたせたところで、この構造上の問題には太刀打ちできない）、ということにも、黒澤は気づいていたのであろう。したがって、やはり最終的には、この樵の「第四の証言」をも凌駕する、もうひとつ上のレベルで映画を終わらせることがどうしても必要だった。そこで導入されたのが、ラストの「樵の赤子拾い」のモチーフだったのである。ただし、ここで重要だったのは、「赤子拾い」の方ではなく、「樵の」の方だった（極論すれば、樵のドラマであれば何でもよいということになる）。ヒューマニスト黒澤ではなく、物語と格闘する一介のストーリーテラー黒澤を、我々はそこに見るべきなのだ。冒頭に提示した映画の物語内容が「羅生門での井戸

端会議～樵の決心」と要約されるべきなのは、この点から説明することもできるだろう。

3. おわりに

映画『羅生門』は橋本と黒澤の共作である。しかし、のちの傑作群のように、旅館にカンヅメになって互いの顔を見ながら書き進めていったのではなく、先行して存在した橋本の『雌雄』に、黒澤がひとりで追加・改変をおこなうかたちで出来上がったものだった。

「みじかいのであれば『羅生門』を接ぎ木すればよい」、という橋本の直感は慧眼だったが、同時にその危険性をも橋本自身は直感していたのかもしれない。結果的に改稿は黒澤ひとりの手に委ねられ、「閃きを掴む男」黒澤は、みごとな入れ子構造の脚本に仕立てあげた。

結果として、橋本の『雌雄』は黒澤の『羅生門』に組み込まれるかたちになったわけだが、この決定稿には、両雄の手になるこの二つの題材が、まさに「雌雄」を決すべく咬み合っているかのように、分裂と統合という相反するベクトルがぶつかり合い、スパークを起こしているさまがそこかしこにみられる。制作から半世紀以上を経た『羅生門』が、いまだに毀誉褒貶にさらされ、さまざまな議論を呼んでいるのも、そのあたりに原因があるのではないか。それはこの映画が、たんに「文句なしに素晴らしい傑作」なのではなく、「向こう傷」（橋本）を負ったあやうさをも漂わせているからかもしれない。そのことは、この作品がいまなお「生きている」証拠でもあるだろう。

この『羅生門』（1950）における格闘を経て、橋本と黒澤は真の共作者となり、『生きる』、『七人の侍』、『蜘蛛巣城』（1957）、『隠し砦の三悪人』（1958）まで、時には激しく対立し火花を散らしあう盟友として、戦後日本映画史の黄金の十年を駆け抜けていくことになったのである²¹。

参考文献

- 橋本忍／黒澤明 脚本『羅生門』（『全集 黒澤明 第三巻』）1988 岩波書店
橋本忍『複眼の映像 私と黒澤明』（文春文庫）2010 [2006] 文藝春秋
芥川龍之介『藪の中』『羅生門』（『日本文学全集 22 芥川龍之介集』）1959 新潮社
芥川龍之介『藪の中』（青空文庫 No.179）<http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/card179.html>
佐藤忠男『黒澤明作品解題』（岩波現代文庫）2002 岩波書店
小林信彦『黒澤明という時代』2009 文藝春秋
尾形敏朗『巨人と少年 黒澤明の女性たち』1992 文藝春秋
上島春彦『血の玉座 黒澤明と三船敏郎の映画世界』2010 作品社
ドナルド・リチー著 三木宮彦訳『黒澤明の映画』（教養文庫）1991 [1979] 社会思想社
Richie, Donald (editor); *Focus on Rashomon*. 1972 Prentice-Hall, Inc.
キネマ旬報社編『キネマ旬報セレクション 黒澤明』2010
シナリオ作家協会編『戦後代表シナリオ集 1945～1951』1955 三笠書房

注

- 1 大映京都作品。モノクロ／スタンダード／88分。企画：本木莊二郎、撮影：宮川一夫、音楽：早坂文雄。助監督チーフとして加藤泰がついていたが、黒澤とは仲違いし、事実上降板したという。1951年度ヴェネツィア国際映画祭金獅子賞、1952年度米アカデミー賞最優秀外国映画賞をそれぞれ受賞した。2009年には「デジタル完全版」として映像・音声ともに格段にクリアになったものが、DVD及びブルーレイソフトとして発売された。
- 2 マーティン・リットの『暴行』(1963)など、直接的なりメイクのほかに、「食い違う証言」をモチーフとした他の例としては、キューカー『魅惑の巴里』Les Girls (1957)がある。また、同じヴェラ・カスパリ (Vera Caspary) の脚本による『六月十三日の夜』The Night of June 13 (1932、日本未公開)も同様の趣向だという。なおカスパリ (カスパリーとの表記も)は、プレミンジャー『ローラ殺人事件』Laura (1944)の原作者としても知られている。
- 3 出演者と役名は以下のとおりである。三船敏郎 (多襄丸=盗賊)、京マチ子 (真砂=妻)、森雅之 (武弘=夫)、志村喬 (樵)、千秋実 (旅法師)、上田吉二郎 (下人)、加東大介 (放免)、本間文子 (巫女)。キャストはこの八名のみである。なお、原作や脚本のバージョンによって、たとえば「木樵り」「樵」「杣売」など異同があるが、可能な限り統一した。
- 4 橋本忍『複眼の映像 私と黒澤明』(文庫版)第一章～第二章
- 5 裁判劇ということで想起されるプロトタイプとして、たとえば旧約聖書のソロモン王のエピソードがあるが、『藪の中』では、裁定者たるソロモン王 (ここでは検非違使)の存在が巧妙に消去されている。映画『羅生門』でもそれは踏襲されており、検非違使の姿や声はいっさい描かれない。また、『藪の中』のいわゆる「真相」をめぐることは、古今東西さまざまな議論があるが、筆者には立ち入る余裕も深い関心もない。
- 6 橋本 前掲書 p.47
- 7 橋本 前掲書 p.82
- 8 『千夜一夜物語』は、シェヘラザード姫がシャハリヤール王に夜伽話をするレベルと、語られる物語内容のレベルの、大きく違って二つの語りのレベルが存在する。また、映画の古典としては、ムルナウの『タルチュフ』(1926)なども挙げられるだろう。
- 9 和田矩衛「シナリオ界の概況 1945—1952年度」『戦後代表シナリオ集 1945～1951』p.296
- 10 橋本 前掲書 p.84
- 11 小林信彦『黒澤明という時代』p.88
- 12 脚本S#9において樵は、遺留品として市女笠、縄、櫛の三つのみを挙げ、「たしかにこれだけでございます」、つまり「短刀はなかった」と証言している。
- 13 佐藤忠男『黒澤明作品解題』p.128
- 14 橋本 前掲書 p.85
- 15 小林 前掲書 p.88
- 16 ここで興味深いのは、『羅生門』導入のアイデアが、黒澤ではなく橋本のものであったことである。直感的に口走ったということと、にもかかわらずうまく処理できなかったという二点に、橋本の脚本家としてのすごみが実は潜んでいるように、筆者には思える。なお橋本は、黒澤を「閃きを掴む男」として喝破している。
- 17 黒澤映画における女性像については、尾形敏朗の労作『巨人と少年 黒澤明の女性たち』がある。
- 18 上島春彦は『血の玉座 黒澤明と三船敏郎の映画世界』で以下のように述べている。「樵の証言以前に行われた証言は形式上からもすべて「単なる過去」の事象にすぎず映画の現在に刺激を及ぼすものではまったくなかったのだ。」p.122
- 19 当事者三人のみならず、周辺人物である旅法師、放免の証言も、すべて「白州」→「現場」→「白州」というサンドイッチ構造をとり、再現場面においても本人たちの姿は映り込んでいる。つまり、「第四の証言」における樵だけが、唯一の例外なのである。

- 20 黒澤は後年の『夢』(1990)において、もはやこのような構造との格闘をあきらめ、連作短篇的な題材を単純な連作短篇として撮っている。
- 21 その後も、『悪い奴ほどよく眠る』(1960)『どですかでん』(1970)の二本に橋本の名はクレジットされているが、橋本としては満足のいく仕事ではなかったようである。このあたりの事情も『複眼の映像』にくわしい。