

〈語り手〉と〈語り手〉たち

——芥川 龍之介「藪の中」論——

柴田友理

はじめに

受容理論とは、一九八〇年代以降から主流とされてきた、読者（精読者^{リスリーブル}）の読書行為について考える文学理論である。その観点から見ればテキストは未完成で空白だらけのものであり、テキストの言葉（物語言語）はすべて（内包された）「作者」の代理人である（語り手）の言葉だ。読者はテキストを読むことで言葉を受け取り、生産者として未完成な状態の小説から、自分なりのテキストを作り上げていく^{（注3）}。

受容理論を手に入れた我々現代の論者は〈語り手〉を現実の作者や「作者」が語るための機能ではなく、語る意識と目的を持った人物として、〈聞き手〉（読者ではない。読者もまた現実の読者、内包された読者と分離される）との関係性を視野に入れながら考察していかなければならない。

芥川文学には極めて意識的また技巧的に〈語り〉の方法を駆使したテキストが多く存在する。そのうちのひとつとして「藪の中」〔新潮〕、一九二一年（大正十一年一月）が挙げられる。複数の作中人物たちがそれぞれ〈語り手〉として、それぞれの違ったモノガタリ^{（注4）}をし、全体を統一する筋のないまま「真相は藪の中」と投げ捨てら

れるこのテキストは先行研究において多くの論争が交わされてきた。

その中でも中村光夫氏「『藪の中』から」、福田恆存氏「公開日誌〈4〉——『藪の中』について——」、公開日誌〈5〉——フィクシヨンといふ事——、大岡昇平氏「芥川龍之介を弁護する——事実と小説の間——」、中村光夫氏「私信・再び『藪の中』をめぐる」の論争は有名である。三氏の論争は作品の評価や位置づけに始まったが、次第に作中人物たちをめぐる、殺人事件の真相が争点となってくる。これを巡って後にも多くの論考が提出されてきたが、現在では三嶋讓氏「『藪の中』「解説」」による「現時点では、真相は不明だとの見方がほぼ定着しつつあるように思われる」という方向に収拾されつつある。本論文では無論この説に異議を申し立てるものでもないし、新たな論を展開するつもりもない。目的は受容理論の観点から「藪の中」というテキストの〈語り〉の構造を整理し、新たな読みの可能性を展開することである。また、そのもつとも有名な例として黒澤明の「羅生門」にまで分析の輪を広げたい。

（注）「複数の〈語り手〉」とは、正確には「作者」の代理人としての、テキストの〈語り手〉が、複数の作中人物に焦点化しているという意味である。）

一、小説（原作）から読み解く「藪の中」

「藪の中」は①「検非違使に問はれたる木樵りの物語」、②「検非違使に問はれたる旅法師の物語」、③「検非違使に問はれたる放免の物語」、④「検非違使に問はれたる媼の物語」、⑤「巫女の口を借りたる死霊の物語」という五つの物語と、⑥「多襄丸の白状」、⑦「清水寺に来たれる女の懺悔」の七つのそれぞれの〈語り手〉の〈語り〉から成り立っている。ここに挙げたのはテキストに設けられている章ごとの題目に位置するものだが、そこにはすべて〈語り手〉が既に明記されている。①～④の「物語」の〈語り手〉はそれぞれ作中人物である「木樵り」「旅法師」「放免」「媼」、⑤は作中人物「多襄丸」、⑦は作中人物「真砂」である。問題なのは⑤であるが、⑤の〈語り手〉の「おれ」の言葉は「おれ」自身の心情にまで及んでいるから、この〈語り手〉の正体は作中人物「巫女」の背後にいる、作中人物「武弘」の死霊であることは確実だろう。以上のように、章ごとの〈語り手〉はすべて作中人物である。

①～④の「物語」はいずれも検非違使に問われてそれに応える形になっており、作中人物の検非違使を〈聞き手〉にしていると見て間違いない。①～④の〈語り〉の言葉は、事実に関する証言として括ることができるだろう。また、四人が〈聞き手〉としている検非違使は同じ人物であろうから、四人の語っている時期はほぼ等しい。時空も然りだ。

⑥の多襄丸の〈聞き手〉もまた、先の四人の〈語り手〉たちと同一人物の検非違使である。それは多襄丸の次の言葉からわかる。

何、男を殺すなぞは、あなた方の思っているように、大した事ではありません。どうせ女を奪うとなれば、必ず、男は殺されるのです。ただわたしは殺す時に、腰の太刀を使うのですが、あなた方は太刀は使わない、唯権力で殺す、金で殺す、どうかするとおためごかしの言葉だけでも殺すでしょう。成程血は流れない、男は立派に生きている、——しかしそれでも殺したのです。罪の深さを考えて見れば、あなた方が悪いか、わたしが悪いか、どちらが悪いかわかりません。（傍線引用者）

武弘は権力を盾にしている「あなた」に向って語っており、「あなた方」の権力批判をしている。ここから「あなた」＝検非違使であり、検非違使に代表される「権力」に向って食ってかかるように語っていると考えられる。無論〈聞き手〉を同じにしているといっても、先の四人の〈語り〉とは質が異なる。先の四人の〈語り〉が、事実に対する証言に対し、多襄丸の〈語り〉は武弘の死についての、多襄丸だけの事実である。

⑦には、明確な〈聞き手〉の姿はテキストには示されていないが、〈語り手〉の真砂が、清水寺を訪れ、誰かに懺悔するという形で〈語り〉を行っていると、パターンが主流な読まれ方であろう。その誰かとは、清水寺の住職、そして観世音菩薩である。この可能性も多いにある。本論ではさらにもう一つの可能性を挙げてみることにする。それは題目の「来れる」に注目することからはじまる。題目は「清水寺に来れる女の懺悔」〔傍線引用者〕となっていて、「きたれる」とは自動詞四段活用「来たる」の過去・完了の已然形であり、現代語訳すれば「清水寺にやって来た女の懺悔」となる。「来

れる」が係っているのは「清水寺に来たこと」だけで、「懺悔していること」ではないのだ。つまり、真砂は必ずしも清水寺で（もしくは清水寺だけで）懺悔しているとは限らないということなのだ。となると誰にその懺悔を投げかけているのか。言い換えれば誰を（聞き手）として（懺悔という形の）〈語り〉を投げかけているのか。やはりそれは検非違使の存在が有力であろう。検非違使が事件の真相を調査しているのは先の四人の〈語り〉から既に明らかだ。その検非違使が被害者とされる武弘の妻、真砂を重要参考人として事情調査する可能性は非常に高い。次の〈語り〉からもそれが伺える。

わたしのやうに腑甲斐ないものは、大慈大悲の観世音菩薩も、お見放しなすつたのかも知れません。

清水寺で観世音菩薩に直接懺悔しているのであれば、このような語り方はまずしないであろう。しかし住職に懺悔している可能性もあるので、一概に検非違使が〈聞き手〉であると決めつけることは出来ない。また、住職でも検非違使でもなく、他の誰かという可能性もゼロではないが、まずありえないだろう。つまり、⑦の真砂の〈聞き手〉は二通りの可能性がある。ここもまたこのテキストに筋がない故のことであり、テキストの空白であり、内包された読者が入り込む隙間となるのだ。

⑤「死霊の物語」は誰を〈聞き手〉としているのかはこのテキストからは判断できない。「口寄せ」とは、「巫女が神がかりとなって霊魂を呼び寄せ、その意思を伝え告げること。」（『広辞苑』傍線引用者）であるから、誰かが巫女に口寄せをさせ、武弘の霊魂を呼び

寄せて事の真相を聞き出そうとした人物は確実にいるのである。その人物こそが武弘の死霊の〈聞き手〉となるのだろうが、果たして検非違使がやらせたのか、武弘もしくは真砂の親族がやらせたのか、それともさらに別の人物がやらせたのかも、テキストにその真相は語られていないのだ。よって⑦真砂の〈聞き手〉のように何パターンかの可能性が出てくると予想される。

橋浦洋志氏は、⑥「多襄丸の白状」⑦「女の懺悔」と⑤「死霊の物語」の語り口に注目し、⑥⑦の〈語り〉口が「……です。」「……対し、⑤の〈語り〉口は「……した。」「……いた。」「……ではないか。」という「内向的ないい直しによって展開されている。いわば語りかける相手をもたない独言に近いことば」であり、いわば「声の喪失」であると論じている。つまり⑤「死霊の物語」の〈聞き手〉は不在であると橋浦氏は言っているのである。なるほどこの論の可能性もゼロではないだろう。武弘の死霊が一人霊界かなにかで、自分を〈聞き手〉としてたゆたうように独り言を言っていると考えることもできる。しかし、橋浦氏の論では口寄せをしているこの「巫女」が、一体何のために口寄せをしているのかという疑問がまったく無視されてしまっているのだ。もちろん、明確な〈聞き手〉をもたず、内包された読者もしくはテキストの枠を超えて「いま、ここで読書行為をしている現実の読者」を〈聞き手〉としていると考へることもできる。しかし、その他すべての作中人物の〈語り手〉たちが作中人物の〈聞き手〉を設けているのに、⑤だけがテキストの枠をはみ出していると決めつけてしまうのは安易すぎる。よって、〈聞き手〉は作中人物の「誰か」であるとしたほうが自然だろう。もつ

とも可能性が高いのはやはり検非違使である。事件の真相を突き止めようとする検非違使が、容疑者たちのあまりにも食い違う証言に途方に暮れ、最後の手段として巫女に口寄せさせたという可能性は十分だ。よってこの時点では、⑤の〈聞き手〉は検非違使という可能性と、他の「誰か」という可能性があるので。「藪の中」のテキストは可能性の宝庫である。

このように、「藪の中」の〈語り手〉たちはそれぞれが（先の四人は一括りとする）異なった質を持ち、〈聞き手〉を持つ。このテキストには筋が存在しないため、統括することが出来ないのである。それぞれの〈語り〉で共通しているのは、〈語り手〉たちが作中人物としてテキストの内側に存在していること、〈語り〉の時間、即ち物語行為の時間が武弘の死後であるということだけである。さらに掘り下げれば、「武弘の死」が「藪の中」の要の出来事であるとするならば、「藪の中」というテキスト内の更に中に「武弘の死について」という内包された時空が存在していることになる。その時空の作中人物は武弘の死に係っている多襄丸、真砂、まだ生きていた武弘だけであり、他の四人はその時空の外側に位置していることになる。武弘を殺害した（かもしれない）多襄丸と真砂はその時空から越境して四人と検非違使のいる時空で自らの〈語り〉を行い、武弘は死霊となって越境し自らを語るのである。（多襄丸の場合は放免に捕らえられて検非違使の前に引き出されているので、越境させられたといったほうが適当かもしれない。）「藪の中」において、筋が存在しないように、〈語り〉の様態は分離しているといえよう。そしてその分離した〈語り〉の二々に、それぞれ独立した物語内容が存在するのだ。もし、筋書を統一せねばならぬなら、①～⑦の〈語

り〉のあとに、テキストのすべてを統括する「作者」の代理人としての〈語り手〉による〈語り〉が必要となるだろう。それは、三つの独立した〈語り〉を貫くような真相についての〈語り〉である。今までの内包された読者たちはその真相を探そうとするが結局見つけられず、「真相は藪の中」という一つの結論を導き出したのだ。これがもつとも今有力とされている、「藪の中」の〈語り〉の構造であり、真相でもある。

しかし、今までの〈語り〉の構造には一つ見落とされている部分がある。

ここで思い出さねばならないのは、テキストに書かれている言葉、即ち物語言説は全て〈語り手〉の言葉であるということである。いままでの「藪の中」は、〈語り手〉たちとは、「作者」の代理人である〈語り手〉がそれぞれに焦点化した、作中人物としての〈語り手〉であり、それぞれが独立した物語言説による物語内容をもっていたと読まれてきた。よって「作者」の代理人としての〈語り手〉は作中人物たちの後ろに隠れていて、その姿を現さず、「作者」の代理人としての〈語り〉は所有していない。しかし本当にそうであろうか。否、「藪の中」のテキストには、作中人物としての〈語り手〉が語らなかつた物語言説が書かれている。それは、次に示した、章ごとの題目と、作中人物の〈語り手〉たちの〈語り〉の中に表されている（一）内の言葉である。^{三〇}

- I、検非違使に問はれたる木樵りの物語（傍線引用者、以下同上）
- II、検非違使に問はれたる旅法師の物語
- III、検非違使に問はれたる放免の物語

IV、検非違使に問はれたる媼の物語——「跡は泣き入りて言葉なし。」

V、多襄丸の白状——「(皮肉なる微笑)」「(陰鬱なる興奮)」「(快活なる微笑)」「(昂然たる態度)」

VI、清水寺に来れる女の懺悔——「(寂しき微笑)」「(突然烈しき啜泣き)」

VII、巫女の口を借りたる死霊の物語——「(長き沈黙)」「(突然迸る如き嘲笑)」「(再、迸る如き嘲笑)」「(再、長き沈黙)」「(三度、長き沈黙)」

これらは作中人物の〈語り手〉たちの言葉ではない。題目はそれぞれの〈語り手〉たちの物語行為と、その物語内容を整理するため、そして〈語り手〉たちがどのような状況で物語行為を行っているかを明らかにするために付与されたものである。そして、() 内の言葉は物語行為を行う作中人物たちの身振りを見ていた「誰か」、もしくは知っている「誰か」が、作中人物の〈語り手〉の物語内容ではなく、物語行為を行っている様子を、検非違使ではない〈聞き手〉に伝えるために付与したものである。この「誰か」という〈語り手〉の〈聞き手〉が検非違使ではないと断言できるのはなぜか。I〜IVでは、傍線部からわかるように、作中人物の〈語り手〉の〈聞き手〉が検非違使として設定されている。またV、VI、VIIの() 内の言葉は、検非違使を〈聞き手〉としたIVの() 内の言葉と同じ位置にあるから、V、VI、VIIの〈聞き手〉も検非違使であると考えられる。よって検非違使は直接自分の目で〈語り手〉たちの物

語行為の様子を確認することが出来るのだ。直接その光景を見ている人物に、わざわざ() 内のような言葉で改めてその光景を説明するといったことはまずないし、その必要もないからだ。

さて、作中人物の〈語り手〉の言葉と、題目、() 内の言葉の〈語り手〉は別人物であった。作中人物の〈語り〉の中には、もう一人の〈語り手〉とその〈語り〉が内包されているのだ。その〈語り手〉とは、作中人物の〈語り手〉たちの物語内容と物語行為の様子(いつ、何処で、誰に、何を、どのような方法で、何のために語っているか)を知っており、それらを整理することが出来る人物である。つまり、どの作中人物よりも、多くの情報を握っている人物なのだ。ということは「作者」の代理人としての〈語り手〉がその「誰か」であるという可能性が第一に浮上するだろう。作中人物の〈語り手〉たちを上から俯瞰し、すべてを統括する〈語り手〉はいないと元来論じられてきた「藪の中」であったが、実はその〈語り手〉は堂々とその姿を現していたのだ。しかし、全知の〈語り手〉を発見すると嫌喜びする内包された読者たちを、この〈語り手〉は冷たくあざ笑う。まるで、武弘の死霊が嘲笑するように。

もし、多襄丸、真砂、死霊となった武弘の〈語り〉のどれかが真実であり、他二人の〈語り〉が嘘であるならば、この〈語り手〉はどれが真実でどれが嘘か知っていることだろう。この〈語り手〉にはそれを自らの〈語り〉でもって読者たちに知らせる特権と情報をもっている。しかし彼はその特権を放棄してしまうのだ。彼には何が真実かなどまったく興味がなく、作中人物の〈語り手〉の裏に隠れ、彼らの物語行為の様子を題目、() 内の言葉で伝えるにとどまることを選んだのである。すべてを統括するはずだった全知の〈語

り手)は「作者」の代理人であり、全知であることを放棄したのである。よって「藪の中」はその筋書きと真実を完全に失ってしまったのである。

では内包された読者たちは「藪の中」の真実を知る手立てを完全に失ってしまったのだろうか。確かに、テクストに対する共通の真実は「藪の中」には存在しない。しかし、内包された読者たちはテクストの空白に入り込み、独自のテクストを織りなすことができる。独自の真実を見出すことが出来るのだ。

ここで筆者はある読みを提案することにしよう。それにはまず、題目と(一)内の言葉がいつ作中人物の〈語り手〉たちの〈語り〉内に付与されたものに注目せねばならない。作中人物の〈語り手〉たちの物語行為の前、もしくは同時進行とも考えることが出来る。しかしもつとも有力なのは、〈語り手〉たちがすべて語り終えた後であろう。一度すべての物語内容を聞いたあとに、前後関係を整理し、題目と(一)内の言葉を付与して語りなおしたと考えるほうが自然である。それからこう考えてみたらどうか。すべてを統括するはずだった全知の〈語り手〉はその地位を捨て、「作者」の代理人であることを捨てた上に、さらに自らの〈語り〉の言葉を検非違使に託したと。

検非違使は作中人物という、個人の持つ情報が限定されている身分であるから、自らが知ることしか語ることが出来ない。しかし、既に述べたように検非違使はI-Vの作中人物の〈語り手〉たちの〈聞き手〉として設定されている。そして、VI、VIIに関しても、明確ではないが、〈聞き手〉は検非違使であると考えることが出来る。と考察したばかりだ。題目や(一)内の言葉は検非違使という作中

人物が持てる以上の情報は書かれてはいないから、検非違使がそれを自らの〈語り〉の言葉にしてしまってもなんの問題もない。(一)内の言葉は、検非違使の視点から見た〈語り手〉たちの物語行為の様子、即ち検非違使に焦点化した、「作者」の代理人の〈語り手〉の言葉であり、題目も然りである。この〈語り手〉は自らの言葉を語らせるために検非違使を選んだのだ。いや、〈語り手〉の代理人が出来るのは検非違使以外他にいない。検非違使は〈聞き手〉でもあり、〈語り手〉でもあるのだ。全知の〈語り手〉の代理人としての〈語り手、検非違使〉の物語行為の時間は、他の作中人物〈語り手〉たちの物語行為の後である。しかし、〈語り手、検非違使〉は全知の存在ではない。検非違使はあくまで作中人物であり、モノガタリの真相を知っているわけではないのである。それでは、検非違使は誰を〈聞き手〉としているのかという問題が浮上するが、それこそ「真相は藪の中」である。テクスト内にはそれを解説する鍵は隠されていないのだ。よってここで初めてテクストの言葉が内包された読者、そして読行為をする現実の読者へ向いていると考えてよいだろう。

筆者がここで提示した読みは、検非違使がすべての作中人物の〈語り手〉の〈聞き手〉であり、題目と(一)内の言葉が付与された、「藪の中」という完成されたテクストは、検非違使が後から〈語り〉直したものであるという、今までの〈語り〉の構造の外側にもう一つ枠を設けた読みである。即ち、「藪の中」というテクストは「武弘の死」についてのという内包された時空の外に、作中人物の〈語り手〉たちが、検非違使を〈聞き手〉とした物語行為の場が設置され、さらにその外側に、両読者を〈聞き手〉とした、検非違使の物

語行為の場が設置された、三重構造になっているのだ。

ここで筆者が行ったことは、「藪の中」のように筋が存在せず、「語り」の様態が分離しているといわれるテキストでも、一つひとつテキストの言葉を紐解いていけば、「語り」の構造を矛盾なく説明することができる、という証明である。しかし、あくまでも筆者が提示した読みは、隙間だらけの「藪の中」における可能性の一つに過ぎないことも忘れてはならない。(図1)

二、映画から読み解く「藪の中」(黒澤明『羅生門』)

「藪の中」において、内包された読者という概念がもつともはつきりと外化されたことと認められる例を考えるならば、それは映画『羅生門』を制作した黒澤明の場合である。

この映像テキストの、原作に則した箇所、即ち作中人物の「語り手」たちの「語り」における特徴の一つは、「聞き手」が明確にされているところである。その「聞き手」が検非違使であることは明確だ。検非違使は完全に「聞き手」に徹しており、顔がまったく出てこず、台詞も皆無である。作中人物の「語り手」たちによる物語行為の場はすべて検非違使の庭であり、検非違使の目の前だ。真砂は「さる寺(おそらくは清水寺)」に保護されていたところを検非違使に連行されて検非違使の前で証言しているし、巫女は検非違使に命じられて武弘の死霊を、検非違使の前で口寄せしている。

ここまでは黒澤の読みは筆者と同じだが、筆者が、「藪の中」のテキストは「聞き手」であった検非違使が後に「語り手」となり、両読者に語りなおしているという外枠を設けたことに対し、黒澤は

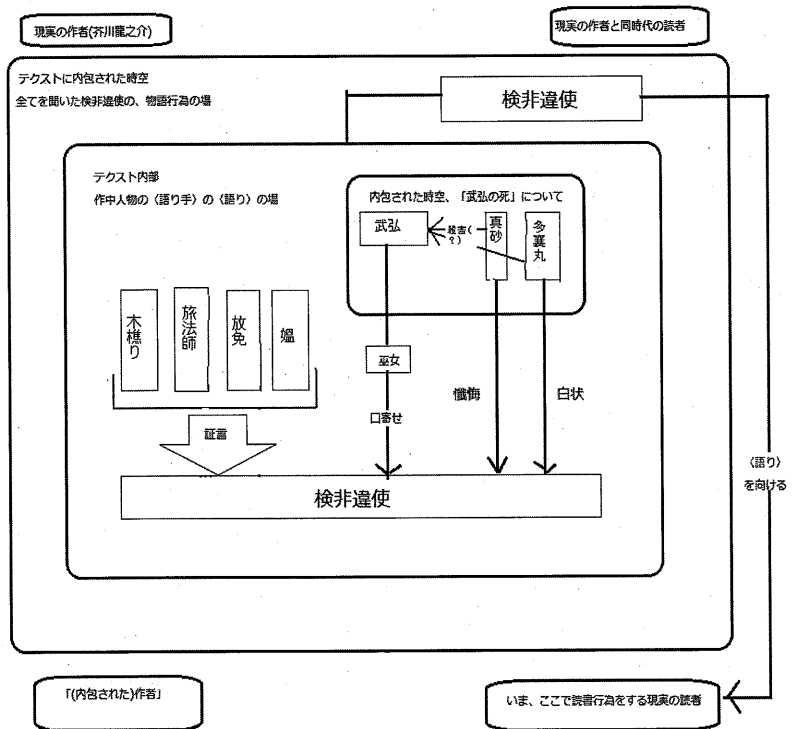


図1

事の経緯をすべて見ていた柚売が後から場を変えて、全く第三者の下人に語りなおすという外枠を設けたことが異なる箇所である。その方法は映画の冒頭から登場するのが木樵り(映画では柚売)と旅法師というところから既に表れている。いや、小説でもまっさきに

登場するのはこの二人であるが、小説とはまったく違う風に登場する。脚本の冒頭を少し引用してみよう。なお、映画の脚本は『全集 黒澤明 第三巻』（岩波書店、一九八八年一月八日）を引用した。

(F・I)

1 羅生門

猛烈な夕立に煙ったように見えるその全景。

雨やどりしている人影がふたつかすかに見える。

その二人——一人は旅法師、一人は杣売。

二人とも石畳の上に腰を落して、石段の上の叩きつける

ような雨足を賸めたまま、何かじつと考え込んでいる。

「わからねえ……さっぱりわからねえ」

杣売がポツンと言う。

旅法師は、その杣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、ぽとり……ぽとり……、水滴が落ちる。

(中略)

3 羅生門

下人が一人飛び込んで来る。(中略)

「わからねえ……さっぱりわからねえ」

という声に、はじめて人の居るのに気付いた様子で振り

返る。

杣売がブツブツ言っている。

「……なにがなんだかわからねえ」

「どうした? ……」

と、下人は、退屈しのぎのいい話相手とばかり、杣売の隣に坐り込む。

(筆者注、関連画像①②)

〈語り手〉としての杣売はどの作中人物よりも多くの情報を握っている作中人物としての〈語り手〉である。下人を〈聞き手〉とした杣売りの物語行為の場は、内包された読者という機能をよく理解した黒澤が見出したものであろう、内包された時空である。杣売は、下人に問われてモノガタリを始めているし、この映画の要、即ち全ての分離した〈語り〉を統括する〈語り〉も、真実を知っている杣売が行っている。

つまり、筆者が先に示した、三重構造になっている「藪の中」の〈語り〉の構造の最後の時空(内包された読者を〈聞き手〉とした、検非違使の物語行為の場)が、黒澤版では、下人を〈聞き手〉とした、杣売の物語行為の場となっているのだ。そしてさらにそれらをテクストの外側に、両読者(観客というべきだろうか)を〈聞き手〉とした映画の「作者」の代理人としての〈語り手〉の物語行為の場があるのだ。黒澤版「藪の中」は四重構造になっていることがわかる。これは杣売と旅法師が自らの〈語り〉を終えた後でも、その場に残り、他の〈語り手〉たちの〈語り〉を聞いていたという設定にしなければなし得ない業である。今までほとんど無視されていた杣売と旅法師を一面に押し出したところがこの映画の面白いところでもあるだろう。(図2)

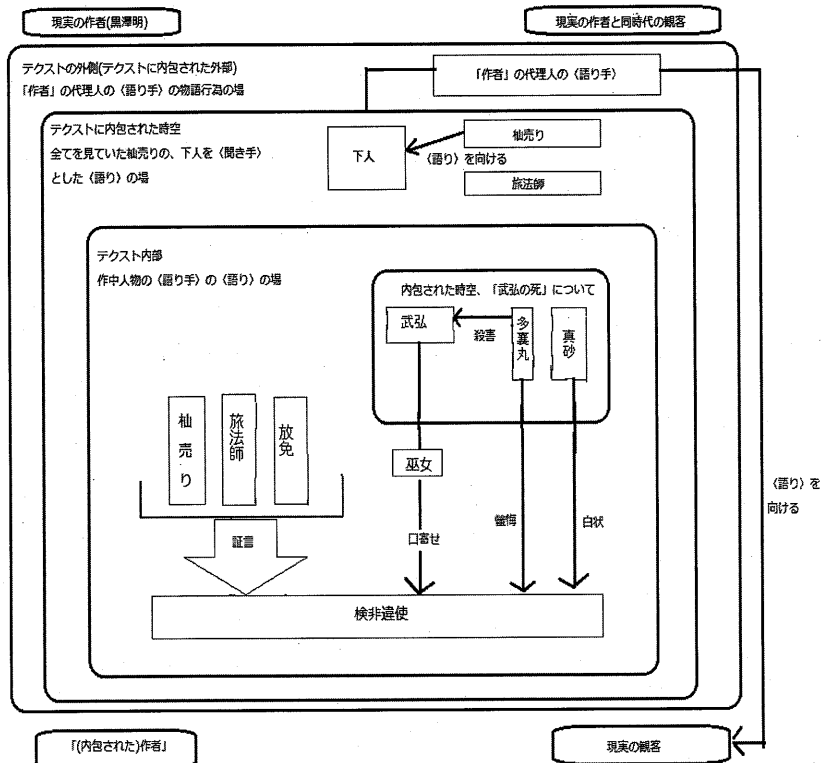


図2

あくまでも黒澤版「藪の中」は映像テキストであり、小説テキストとは違って、観客たちは目で情景を確認するという方法を取る。そのためには構図というものが重要となる。映画では映像が全てなのだから。

繰り返しになるが、訊問者であるはずの検非違使の姿はまったく登場しない。そして作中人物の〈語り手〉たちの証言の場、つまり検非違使の庭である白洲の場面を見れば、登場する人物は証言者の三人の他に証人としてバックに座る袖売と旅法師の二人だけである。この二人はどの証言者のバックにもちょこんと座っている。本来ならば、訊問の場には番兵が立ち並んでいるはずであろうが、それらの一切は抹殺されている。三人の証言者の〈聞き手〉は袖売と旅法師であり、その他の〈聞き手〉が存在するのは許されないことを示唆する構図となっていることがわかる。証言者が直接語っているはずの検非違使ですらその介在を許されていない。多田道太郎氏は「黒澤・木下論」(初出「キネマ旬報」一九五〇年三月下旬号、後に阿部嘉昭編『黒澤明集成Ⅱ』(キネマ旬報社、一九九一年五月二十一日、「作家論」に所収)で、白洲の構図について次のように述べている。(関連画像③)

必要なものはすべてそろっている、余計なものは一切抹殺されている。(中略)しかし画面は、きびしく統制され、単純で簡潔である。カメラは、事件を語る容疑者いや事件そのものとの直接的にむすばれる。介在物はない。ない——というより監督の意思によって殺されている。黒澤明は、私たち観客の情緒が散漫になることを許さない。私たちの情緒は、カッキリした形(中略)にしばられ、事件の核心に向かう。

なるほど撮影の形としては証言者の目の前には検非違使ではなく、カメラがある。そのカメラアイは我々観客の目線ということに

なるから、観客は証言者たちがまるで自分たちに証言しているような錯覚にとらわれることだろう。(聞き手)は自分たちなのだ。そして観客の目には証言者と二人の証人、後は空と壁、白洲の砂といった最低限の風景しか映らない。観客たちは余計な情報を一切視野に入れず、余計な情緒を感じることもないまま、彼らの興味は事件の真相へと向かう。事件の真相は、本当のことを言っているのはいったい誰なのだろうと。しかし、内包された観客は「何故、そのような構図にしたのか」を考えなければならない。テキスト内の時空に即していえば、三人の証言者が直接その(語り)を向けているのは検非違使である。証言者たちの目線はまっすぐ(たまに目を伏せたり泣き崩れたりしながらも)検非違使へと注がれている。後ろの二人の証人に証言者たちは目もくれない。しかし検非違使はただ聞いているだけに過ぎないのだ。訊問の後に羅生門で袖売と旅法師が「さっぱりわかんねえ」とつぶやいているところから、事件は迷宮入りとなったと想像できる。検非違使の力では事件を解決に導くことが出来なかったのだ。何故ならば、みんな嘘をついているのだから。いや、次の下人の言葉(台詞)のように、彼らはみんな本当のことを言っているのだから。

38 羅生門

(中略)

下人「ハハハ……人間って奴ア、自分に都合の悪いことは忘れちまって、都合のいい嘘を本当だと思ひ込めるようにできてるらしいぜ……そのほうが楽だからね……

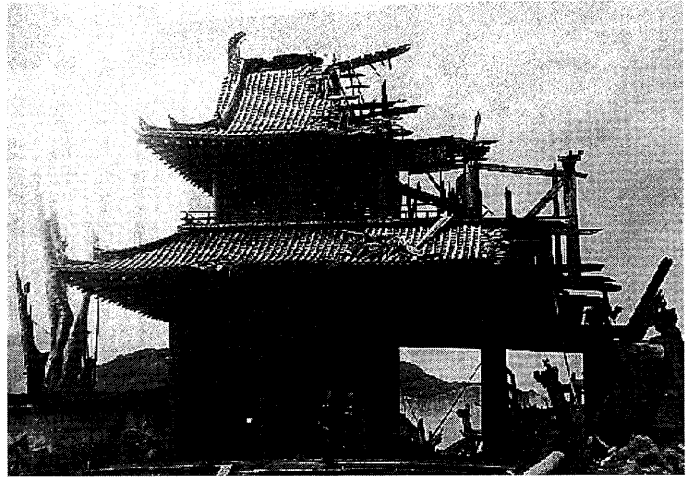
ハハハ」

その本当かもしれないこと、少なくとも証言者にとっては本当のことを、事件の真相に関して何も知らない検非違使は真正面から直接聞いている。だから矛盾する(語り)に惑わされてしまったのだ。もし三人の証言者たちが、検非違使に嘘をついて自分を容疑者から外すという共通した意思をもっていたとしたら、その企みは成功したことになる。最終的に事件を迷宮入りにさせてしまうという結果を招くことになったが。(テキストの外枠にまで手を伸ばすとしたら)、検非違使の目線は現実の観客の目線でもあるから、現実の観客たちもまた(語り手)たちの(語り)に惑わされる。

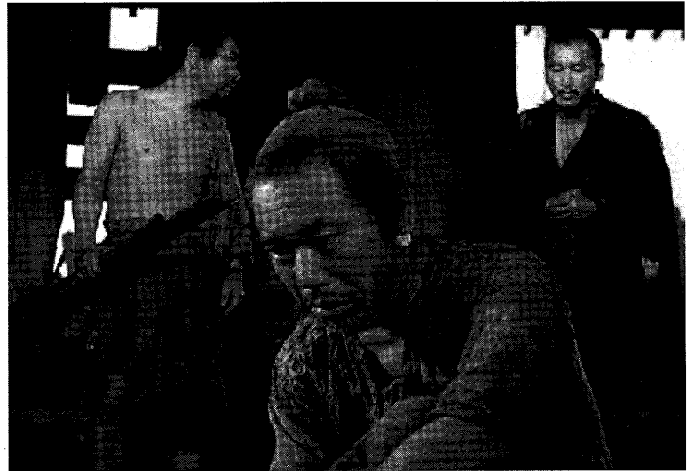
しかし、彼ら三人の(語り手)たちは、より重要な(聞き手)となる袖売と旅法師が後ろにいることに気がつかなかったのだろうか。いや、気がついてはいたのかもしれない。

二人の(聞き手)が後ろ向きの(語り手)たちから(語り)を聞いているというところに構図の面白さがある。後ろ向きというフィリターがかかっているからこそ、即ち直接的に(語り)を聞いているいからこそ、二人の(聞き手)は(語り手)たちに騙されることはない。さらに、袖売が事件の真相のすべてを覗き見していたことなど、(語り手)たちにとってはまったく予期せぬことだったのだろう。彼らは予期せぬ(聞き手)によって事件の真相を下人に話されてしまう。そして内包された観客たちにも。そして事件は核心へと向かう。

構図一つとってしても黒澤版「藪の中」の(語り)の構造の仕掛けを見ることが出来る。



関連画像①



関連画像②



関連画像③

関連画像は、ビデオキャプチャを使用して映像の画像を直接取り込んだ。

ここに挙げた画像を見ればわかるように、映画「羅生門」の構図は実に絵画的だ。既に理由を述べたように、特に関連画像③の白洲の場面は。

初期ルネサンスの人文主義者、建築理論家、建築家であるレオン・バッティスタ・アルベルティは、『絵画論』（中央公論美術出版、新装版一九九二年、三輪福松訳）で、絵画について次のような言葉を残している。

絵画とは、与えられた距離と視点と光に応じて、ある面上に線と色をもって人為的にあらわされたピラミッドの切断面にほかならない

三輪福松訳『絵画論』（中央公論美術出版、新装版一九九二年）

証言者、後ろの二人の証人という対象物の各点と、カメラアイ（即ち検非違使の視点、即ち観客の視点）を結ぶ視点の束によってでき

るピラミッドを平面で切断することによって求められた透視図が関連画像③である。「光」と「色」とあるが、映画「羅生門」は白黒映画であるから、光はもつとも重要であろう。撮影秘話には、太陽に直接カメラを向けるなど、当時では非常に前衛的な撮影方法が用いられたり、反射鏡の光の関係で袖売役の志村喬が眼をやられてしまったというエピソードが残っている。

さて、黒澤版「藪の中」はそこだけには止まらない。小説では、テキストから見出せるのは、「語り」の構造だけであり、モノガタリの真相は解明できなかった。対して黒澤版「藪の中」は単に独自の「語り」の構造を解明しただけではなく、モノガタリに「筋」と「真」、そしてテーマを与えたのである。

まず、黒澤は「藪の中」に、時代設定という外枠を設けた。小説テキスト内には市女傘、烏帽子といった、時代背景が平安だとわかる単語が出てくるが、明確な時代設定もなく、時代背景も描かれていない。主要作中人物たちの「語り」はすべて分裂しており、誰が嘘をついているのか、誰が真実を語っているかわからない、隠された真実を、事実に基づく「語り」だと論じられてきた木樵り、旅法師、放免、媼の「物語」を手がかりに見出す一種の謎解き譚のようところが魅力とされてきた。

しかし黒澤版「藪の中」では、袖売、旅法師、下人が雨宿りをしている、荒廃した羅生門が、テキスト内の時空の時代背景を示唆していると考えられる。その証拠に下人と旅法師は次のようなやり取りを交わす。

フェードインしてからすぐに雨が降りしきる羅生門が現れる。

3 羅生門

下人「なあんだ、人の一人や二人……この羅生門の楼の上へ上がって見る。引取り手のない死骸が五つや六つ、いつでもゴロゴロ転がっていらあ」

旅法師「そうだ。戦、地震、辻風、火事、飢饉、疫病、……来る年も来る年も災いばかりだ。その上、盗賊の群が津波のように荒し廻らぬ夜はない。儂もこの眼で、虫けらのように死んだり殺されたりして行く人をどの位見たかわからぬ。しかし今日のような恐ろしい話ははじめてだ」

これは、小説「羅生門」に基づいた時代設定である。以下の部分だ。

この二三年、京都には、地震とか辻風とか火事とか饑饉とか云う災がつづいて起つた。そこで洛中のさびれ方は一通りではない。旧記によると、仏像や仏具を打碎いて、その丹がついたり、金銀の箔がついたりした木を、路ばたにつみ重ねて、薪の料に売っていたと云う事である。洛中がその始末であるから、羅生門の修理などは、元より誰も捨てて顧る者がなかった。するとその荒れ果てたのをよい事にして、狐狸が棲む。盗人が棲む。とうとうしまいに、引取り手のない死人を、この門へ持って来て、棄てて行くと云う習慣さえ出来た。そこで、日の目が見えなくなると、誰でも気味を悪がつて、この門の近所へは足ぶみをしなない事になってしまったのである。

さらに、この外枠が人の心にもたらした影響は次のようなものだ。赤ん坊の着物を剥ぎ取った下人を柚売は諫めようとするが……。

54 羅生門

下人「……ふん、手前勝手が何故悪い……人間が犬を羨ましがってる世の中だ……手前勝手にねえ奴が生きていられる世の中じゃねえ」

カッと眼をむいて唸り声を上げる柚売。

「畜生!! そうだ!! 誰もかれも、みんな手前のことばかりだ!! 手前勝手な言いわけばかりだ!! あの盗人も! あの女も! あの男も! それから、お前も!!」

下人「ふん……そういう手前は、そうじゃねえと言うのか……笑わしちゃいけねえ……検非違使の役人は誤魔化せたか知れねえが、この俺は誤魔化されねえぞ」

(中略)

下人「おい……女の短刀はどうしたんだ……らでんをちりばめた見事な品だと多襄丸も言っていた。あの短刀はどこへ行ったんだ……草の中に落ちたまま消えちまったのか……ふん……手前が盗まねえで誰が盗む」

柚売「……」

映画の荒廃した羅生門が表すように映画内の世の中は飢饉で衰退し、人々は「手前勝手」ではないと生きていけない世の中になっている。証言者たちの〈語り〉はすべて「手前のことばかり」の「手

前勝手」な嘘であり、そのすべてを統括する「真」の〈語り〉をするはずの柚売も実は「関わり合いになるのが嫌だった」と「手前勝手」な嘘をつき、実は真砂の短刀を盗んでいたことを黙っていたというどんでん返しになっている。

衰退した羅生門は作中人物たち、特に柚売と旅法師に代表される「人の心」をも表現しているのだろう。作中人物たちが〈語り〉を重ねるたびに、〈語り〉の中の多襄丸、武弘、真砂像は武士や武士の妻に似つかわしくない人間じみた姿に変わっていく。そして画面が変わるごとに羅生門に降りしきる雨はどんどん激しいものとなってくる。そして人々の「手前勝手」さを非難する柚売でさえも自らの手前勝手な嘘を隠す。真実を語っていると思われていた柚売までもが嘘をついていたことに旅法師は愕然とし、柚売が赤子に手を伸ばしたときには神仏に仕える彼までもが人のことを疑ってしまう。しかし、赤子を媒介とした最後の最後で二人は希望を取り戻し、それを表すかのように荒廃した羅生門には雨上がりの日差しが差すのだ。これが、黒澤が設けた映画の「筋」と「真」である。映画の冒頭から示される映画の枠組みからこの二つが読み取れる。そして映画のテーマは、次のやり取りと、旅法師の悲痛な叫びにも似た言葉(台詞)、そして最後の柚売と旅法師のやり取りに現れている。

柚売の〈語り〉の内容である事件の真相が映画の内容として流れた後、画面はオーバー・ラップし、雨の降りしきる羅生門が映る。

54 羅生門

(中略)

下人「ハハハ……こいつア、どうやら本当らしい話だ」

柚売「嘘は言わねえ！ 本当だ！ 俺は嘘は言わねえ」

下人「嘘だと言つて嘘を言う奴はねえからな」

旅法師「恐ろしい話だ……人という人が信じられなくなった
ら、この世は地獄だ」

下人「その通り……この世は地獄だ」

旅法師「いや……私は人を信じる！ ……私はこの世の中を地
獄にしたくはない！」

下人は羅生門に捨てられていた子供の着物を剥ぐと、実は真砂の短刀を盗んでいたという柚売の秘密を見抜き、柚売を罵倒して羅生門を後にする。下人の後は描かれない。下人の行方は誰も知らないと言ったところであろうか。

旅法師は悲しそうに赤ん坊を抱き、柚売は赤ん坊を引き取る申し出をする。

56 羅生門

旅法師「いや、ありがたい事だ……おぬしのおかげで私は人を
信じて行く事ができそうだ」

「地獄」のような「この世の中」を、本当に「地獄」にしてしま
うのは「人」であり、「世の中」に希望をもたらずのもまた「人」
である。「藪の中」という、いわば「嘘」と「偽り」で構成されて
いるテキストから「人を信ずるのが一番大切なこと」(『映画ファン』
一九五二年四月における淀川長治との対談)という逆説的なテーマ
を見出したのだ。

黒澤の行った行為は云わばテキストの読み換えである。「話らし
い話のない」(註四)「藪の中」から「話」を見出すとは、なんと力量のあ
る内包された読者であろう。(映画の作者としての黒澤は内包され
た読者では既くない。)

映画『羅生門』の脚本はまず、会社員をしながら伊丹万作に師事
してシナリオを勉強していた橋本忍が手がけた。だが、それは小説
「藪の中」通り、多襄丸、真砂、武弘の三つの〈語り〉(エピソード)
で成り立っており、映画にするには短すぎた。そこで黒澤は、原作
では脇役に過ぎなかった木樵りが事件の真相の目撃者として最後に
第四の〈語り〉と、小説「羅生門」から材を取った枠組みを設ける
ことで適当な長さになることに気づき、脚本を完成させた。

前出の『映画ファン』「人を信ずるのが一番大切なこと」では、
黒澤の脚本についての言及が残っている。

黒澤

第四話(柚売が子供を引き取るエピソード、筆者注)と
ラストがほくの創作ですよ。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。第一長さから云って
もそれじゃア、せいどく五千呎くらいです。はじめ橋本
(忍、注引用、以下同上)君の書いてきた話もこんなにあつ
てね、暫く放っておいたんです。どうしてこれをまとめ
ようかと、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。ほくのホン
(脚本)は大体長くて、大抵は二百五十枚くらいあるん
だけれど、あの場合には実に簡単で、百五十枚なかったん
です。橋本君の手を離してほくの演出の形にホンを書い

ただけれど闘犬が飛び出す感じの気味の悪いホンが出てね。撮るときはのびのびと撮りました。

話を元に戻そう。海老井英次氏は洋々社「芥川龍之介」のコンダクター・ボックスでの「芥川文学の面白さはどんなところにあるか。」という質問に対して以下のように答えている。

人生の真実を求めるとか、人間いかに生きるべきかという如き「求道性」とは無縁に、人間という存在の多様さを巧みにアレンジして、あり得るかもしれない人間像の面白さを満喫させてくれる点が芥川文学の魅力といえるでしょう。

なるほど、小説「藪の中」では特にそれが顕著である。「善」について問うような人間ドラマから「藪の中」はまったくかけ離れている。あるのは一つの事件を巡る、三人の作中人物の「あり得るかもしれない人間像」だけである。つまり、芥川文学の特徴は多様な人間像の不決定性にある。「藪の中」を支える三つの〈語り〉は、全て嘘かもしれないが、すべて本当かもしれない。小説テキストではその独立した静かな時間が流れている。云わば「静」のテキストだ。一つひとつの〈語り〉が一点いつてんにぼっかりと浮かんでそれぞれが決して繋がることはない。そこには真偽は存在しないし、善悪も存在しない。小説「羅生門」でもまた、衰退した世の中で、自らの所業を正当化する老婆と、それを自らの正義の元に諫めようとする下人が登場する。しかしその下人の正義は老婆の言葉の前にあっさり覆る。海老井氏の論に基づくならば、小説「羅生門」に

描かれているのは「人間という存在」が内に持つ正義観と罪悪観の多様さである。それらは人間という媒体を通してころころと姿を変える。しかし、誰がそのころころと姿を変える正義観と罪悪観をあり得ないものと断定することが出来るだろうか。「下人の行方は誰も知らない」という言葉が示すように、下人に代表される人間像は善悪の決定が行われなまま物語は幕を閉じる。「もしかしたらあり得るかもしれない」と思えるからこそ我々現実の読者は芥川文学に魅せられるのだ。

対して黒澤がそれにテーマという決定性を付与したのはもう明らかであろう。一点いつてんに浮かんだ〈語り〉は最後には一つに繋がってテーマに向かつて集束する。云わば「動」のテキストだ。黒澤は映画のテーマについて次のような考えを持っている。やはり前出の対談からの引用である。

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云っていたけれど、ぼくはあれでい、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）さんの嘘だと思っんですよ。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えますね。よくて、らって人間を信じないと云うけれど、人間を信じなくなつては生きてゆけませんよ。そこをばくは「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ないん

じゃないかしら……(傍点引用、傍線引用者)

他にも、黒澤は「懷疑精神だけでは人は幸福になれない」というインタビューに対して「それは無理ですよ。」とはつきり応えている。(インタビュー・構成 清水千代太「黒澤明の肉声―黒澤明に訊く」前出『黒澤明集成Ⅱ』に所収) 研究者たちは黒澤明についてさまざま注二六な論を残している。

映画『羅生門』におけるテキストの読み替えは、黒澤明の人間観と、芥川とは全く正反対の「求道性」によるものだろう。「人を信ずるのが一番大切なこと」という一点に立って黒澤は映画の作者となっているのだ。自らとまったく正反対の性質のものに、それと正反対のテーマを見出して、その「作者」となってしまう。そこが黒澤の芸術性であろう。「藪の中」は黒澤版「藪の中」として映画『羅生門』という新しい映像テキストに姿を変えた。黒澤は芥川の「羅生門」でも「藪の中」でもなく、黒澤の『羅生門』を見出したのだ。

追記

黒澤明は、小説の内包された読者という機能をよく理解し、その装置を飛び出して映像テキストの作者となることで映画『羅生門』を生み出した。

テキストの不決定性と決定性、文学においてどちらが優れている、劣っているということはない。しかし、忘れてはならないのは、「藪の中」は小説テキストであり、黒澤版「藪の中」は映像テキストだということだ。同じ内容から出発しても、表現方法が異なるとなる

と、見せ方も変わってきて当然である。その表現方法をめぐる当時の政治状況、道徳概念、人材などが関係してくるのだから。さらに映画は大勢で作り上げるといふ特徴もある。また、小説は読者自身が途中で読むのを止めたり、最初に戻ってみたり、最後から先に読むことも出来るが、映画はそうもいかない。観客を前にどんどんと流れていく。(ビデオやDVDでない限り) 観客を魅せ、また観せなければ映画は成り立たない。特に商業映画は。(ここでいう観客とは現実の観客のことである。) だから映画を作るにあたって、「子供のあれがなくて三つの話だけだと作品にならない」といったような事例が起こってくるのだ。

原作のある映画を、原作と比較しながら一つひとつ論じていくのも面白いかもしれない。しかしそれは先の黒澤論と共に次の場に譲ることとしよう。

一 注

アルベール・テイボーデ『小説の美学』(白水社、一九四〇)は、読者に対して「普通読者」と「精読者」という対立概念を唱えた。「普通読者」とは「小説といえは何でも手当り次第に読み、《趣味》という言葉のなかに包含される内的、外的のいかなる要素によっても導かれていない人」であり、テキストの消費者のこと。対して、「精読者」とはテキストの生産者である。

二 一九七〇年代以前(作家論の時代)まではテキストは(現実の)作者の言葉による作品であり、読者はそれをただ享受するだけの存在であった。作品論の時代も然りである。つまりあらゆる論の最終的な目的は「作者の意図」を読み込むことであった。

三 本論文ではたびたび「モノガタリ」といふ言葉が登場する。この

概念はいわゆる「物語」のことではなく、ジュネットの言葉を借りるならば「物語言説」だ。語っている〈語り手〉の言葉の個性、的を捉えた〈語り〉の言葉の質を指して「モノガタリ」と記すことにする。

- 四 中村光夫「『藪の中』から」(『すばる』、一九七〇(昭和四十五年六月))
- 五 福田恆存「公開日誌〈4〉——『藪の中』について——」(『文学界』、一九七〇(昭和四十五年)年十月)
- 六 福田恆存「公開日誌〈5〉——フィクションといふ事——」(『文学界』、一九七〇(昭和四十五年)年十一月)
- 七 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』臨時増刊『歴史と人物』、一九七〇(昭和四十五年)年十二月)
- 八 中村光夫「私信・再び『藪の中』をめぐる」(『すばる』、一九七二(昭和四十六)年八月)
- 九 三嶋讓「藪の中」『解説』(浅野洋・木村一信・三嶋讓編『作品と資料 芥川龍之介』(双文社出版、一九八四(昭和五十九)年三月))
- 一〇 これらは元々パースペクティヴの問題、つまりジャン・ピイヨンやツヴェタン・トドロフのいう「視像」「視野」「視点」の問題である。しかし、ジュネットは「視像とか視野とか視点とかいった術語」(『物語のディスクール』、傍点引用)には「どの作中人物の視点が〈語り〉のパースペクティヴを方向づけているのか、という問題と、〈語り手〉は誰なのか、というまったく別の問題」「誰が見ているのか、という問題と、誰が語っているのか、という問題とが混合されている」(傍点引用)とし、そうした視覚性の問題を払拭すべく、「焦点化」という術語を提案した。それが次の三項である。

① 第一項：「〈語り手〉」作中人物、「〈語り手〉」はどの作中人物が知っ

ているよりも、多くのことを語る、いわば全知の〈語り手〉。焦点化ゼロ。

- ② 第二項：「〈語り手〉」作中人物、「〈語り手〉」はある特定の作中人物の視点から語る、いわば一人称小説の〈語り手〉。内的焦点化。
- ③ 第三項：「〈語り手〉」作中人物、「〈語り手〉」は作中人物の知っていることよりも少なくしか語らない。ミステリーの〈語り手〉が主。外的焦点化。

- 一一 橋浦洋志「『藪の中』考——声なき物語——」(『文学研究 第一三四集』平成五年九月三十日)
- 一二 橋浦洋志氏は、(一)内の言葉の他に、それぞれの作中人物の〈語り手〉の〈語り〉に頻出している「——」を取り上げ、これらは〈語り手〉の言葉ではなく、「書き手」の身振りであると論じているが、「——」はいわば言葉と言葉の間の「タメ」であり、作中人物の〈語り手〉たちがその〈語り〉の中で言葉として語らなかつた〈語り〉である。つまり、「——」もまた、〈語り手〉たちの〈語り〉であり、それらは〈語り手〉たちのものである。それらを紙面に「書く」となると、「作者」のものとなり、橋浦氏のいう「書き手」の身振り」となってくるのであるが、するとそれはテキストの外側の問題となってしまう、別の問題となってしまうだろう。
- 一三 このピラミッドを、図学では視錐と呼ぶ。(東京芸術大学図学研究室 小山清男、面出和子『造形の美学』(日本出版サービス、一九八二年十一月十日)「IX 視線と消失点」参考。)
- 一四 芥川龍之介『文芸的な、余りに文芸的な』(『改造』一九二七年四月号)八月号、七月号は休載)
- 一五 洋々社『芥川龍之介 第一号』(一九九一年一月)
- 一六 以下、黒澤論について二つを挙げておく。

熊井啓氏「黒澤明論——その思想的発展について——」(初出『キネマ旬報』一九五七年六月上旬号後に前述『黒澤明集成Ⅱ』「作

家論」に所収)は、「姿三四郎」(一九四三)、「酔いどれ天使」(一九四八)など、黒澤の他の映画を引き合いにしながら、「罪の意識」という黒澤の「思想の端緒」を認めているが、人間の醜悪さを描いた映画『羅生門』は「善意に解決を求めている」と論じる。

ミシエル・エステーヴ氏は、最後の柚売の行動が「黒澤明的世界のヴィジョンの特徴」である「希望の主張」をはっきりと示していると論じている。(村山匡一郎「フランスにおける黒澤明研究」(初出『キネマ旬報』一九八四年一月上旬号後にキネマ旬報編集部編『黒澤明集成』(キネマ旬報社、一九八九年三月十一日)「5 海外の視点」に所収)