

『羅生門』とは何か

——芥川龍之介と黒澤明——

鷺田小彌太／中澤千磨夫／江藤 茂博

第一章 小説「羅生門」

「羅生門」の研究

江藤 まず、個人的な「羅生門」研究史のイメージについてお話しましょう。僕は大学の講義などから始める場合が多々あります。何故かと言いますと、高校までに誰もが読んでいる作品で、しかも高校での解釈の方法と大学でのいわゆる研究史を踏まえた解釈の方法との、違いを教えやすいのが、この「羅生門」ではないかと思っています。

そうした「羅生門」の研究史というのは、大体四つに分けられると思います。

一つは、「羅生門」を書いた頃の手紙に、エゴイズムという言葉が書かれているということからの読みです。この頃の芥川は、吉田弥生という女性への恋を断念しています。そのことと芥川の作品を結びつける読みが、よく指摘されています。下人の立場、或いは、下人のエゴイズムみたいなものと、この手紙の言葉を結びつけるわけですね。

二つめは、末尾の改稿によって不明確化した下人のあり方に、作品の主題を置く読み方です。この辺りが大体、吉田精一から三好行雄へという流れの中で解釈の主流となってきたと思うんですね。

それに対して、作品、或いはテキストの、空間の意味性を問う読み方があります。テキスト空間の中で、下人の移動する軌跡に主題性が浮上しているんだという立場です。これが三つめです。

そして四つめは、語りの問題です。近代文学研究では、「語り」という分析概念が非常に流行した時期があるんですが、ここでは「語り手」の「作者」も登場するんですね。実作者という意味ではなく、登場する作者の語りによって、どのようなテキスト空間が生まれたか。或いは、そこに主題性を讀む立場、というのがあります。以上の四つが、大まかな「羅生門」の研究史にあるんじゃないかと思えます。

芥川龍之介のイメージ

江藤　ここで最初に検討していきたいのは、芥川の実人生と「羅生門」との関係です。我々が芥川という人にとってこういうイメージを持っているかということ明らかにしないと、手がかりが出てこないと思いますので。どうでしょう、なんだか最初に変な質問ですが、芥川の小説って、鷺田さん読まれます？

鷺田 四巻本の芥川集を高校の時に買って、それはよく読んだね。小説を耽読するというような感じじゃないけど。

江藤 例えば近代文学の研究で、芥川龍之介から入るか、太宰治から入るか、ということがよく言われますよね。芥川から入る人は理知的であり、太宰から入る人は文学青年的なんだ、というような言い方がされた時期があると思うんですが、そういう意味では、鷺田さんは芥川の小説に浸ったという感覚は、あまりなかったんですね？

鷺田 そうだね。もう少し言ったら、夏目漱石や森鷗外を読んではいいけどさ、あの二人にサンドイッチされたような印象をずっと抱いていますね。文学性を夏目漱石に求めながら、書き方は森鷗外を凝縮したような。だから、小説ではあるけれど、変わった小説だな、という感じかな。これから取りあげる「羅生門」や「藪の中」なんて、とりわけそうでしょ。僕は中学生の教科書で「トロッコ」を読んだけど、あれを詳しく解説した先生がいたけど、なんか可笑しかった。

中澤 鷺田さんは、お書きになっているものから判断すると、芥川に対して否定的な評価をしていると思うんですね。最近の『司馬遼太郎 人間の大学』（一九九七・九、PHP研究所）とかから考えて。大人の文学ではない、という発想ですよ。しかし、『昭和思想史60年』（一九八六・七、三一書房）では、一番最初のところで芥川を取りあげていて、思想家として立てているんですね。

鷺田 そうだね。

中澤 今のお話にも少しありましたが、結構芥川を愛読したんじゃないかと思えるんですね。それと、好き嫌いというのとは変なんです、あまり評価は高くないのかな、と。

鷺田 いや、評価というか、要するに文学関係の人が言うような読み方は全然していないことだよ。今、江藤さんがまとめたような読み方はね。だから、特殊な行き方をしたから好きだとかじゃなくて、きちんと物事を説明していく文章力とか、テキストに基づいて展開していく構成力という点が好きなんです。もう一つ言ったら、大正文学って非常に捉えにくくて、どうしても志賀直哉とか芥川龍之介で代表しちゃうところがあるでしょう。それは文学史の常識でもあったらしいんだけど、僕は最近読んで、あ、そうか、と思ったところなんです。でも、それを知って、あまり間違っていないかっただな、とは思いましたね。志賀直哉はわりと扱いが面倒な作家だけど、逆に芥川はわりと取っ付きやすい作家の一人じゃないですか。でも、今はあまり読まれていないんですよ？

中澤 いえ、読まれていますよ。積極的に読まれているかどうかは別として、相変わらず卒論のテーマで取りあげるのは非常に多いです。

鷺田 それは単に、取りあげやすいからじゃないの？

中澤 長さの問題じゃないと思いますよ。

鷺田 うん。長さじゃなくて、アフォーリズムとかいうものも含めて、取りあげる材料がふんだんにあるよね。

江藤 長さの問題もあると思いますよ。研究として量産しやすいというか。

鷺田 北村透谷の次だね。

江藤 時代状況を重ねて読む透谷の読み方は終わったかな？

中澤 誰が一番多いかわかりませんが、漱石と太宰と芥川と宮澤賢治ですよ。

江藤 で、芥川はやっぱり小説の主題や構成の問題で、研究が量産しやすいし、授業に使いやすいのもあるんじゃないですか。イジメの問題でも、「芋粥」あたりを使ったりして、問題を対象化させていくというのに使えるという作品もありますしね。

鷺田 今日、わたしがお二人に一番ききたかったのは、芥川が何故「羅生門」のような小説を書いたか、という点なんだよね。「羅生門」って、ほとんど初期の作品でしょう？

評価できるか？

江藤 それでは、まずどのように評価するかというところから始めましょうか。

鷺田 僕は、変わった小説として評価はしている。夏目漱石もそうですよ。でも、あれを小説として読んだら、ちょっとまずいんじゃないかっていう気がするね。

江藤 僕は、芥川の作品は、日本のインテリの一つの小説の書き方やものの考え方の典型ではないかと思っているんです。芥川は、「鼻」でも「羅生門」でも、肝心なところは言わずに読者に任せてしまうようなところがあ。その辺りが近代から現代に至るまで、日本の知識層が持っていた一つのスタイルじゃないかと思うんですね。周りは固めていくけれども、最後は人に任せて責任を回避しちゃうような。鷺田さんはどうお考えか分かりませんが、日本文化の無責任の構造と、芥川の小説の書き方は、繋がっているな、と思いつながら読んできたんです。

鷺田 日本の知識人には、社会善導家としてやってきた人があまりいないでしょう？ トーマス・マンみたいな善導か悪導か知らないけど。また、野間宏みたいに全体小説を試みた人ってあまりいないよね。

江藤 でも芥川は、それを書かないで逃げてしまう。非常に小利口なインテリなんですよ。

驚田 それをもっと徹底させたら、内田百閒になったのかな。でも、芥川は、言わなくても分かるでしょう、というところがあるよね。だから高校の教科書になるんであって、内田百閒はならないでしょう。

江藤 ただその言わなくても分かるでしょう、というのは、実は言っていないことと同じだと思うんです。だから、責任を回避しているような印象があつて。

驚田 でも、小説家って責任あるの？ それって、小説家に対する過大期待じゃない。

江藤 うーん。ただ、いかようにも読めるわけですよ。そこまでは計算するけれど、あるこういう読み方を作家自身が引き受けてしまうみたいなのが見えてこないんですね。その辺りが、僕が芥川をあまり評価していないところなんです。ただ、逆に言うと、面白い読み方はできるんですよ。その面白い読み方ができるところで、僕は芥川を考えるんですけど、ただ、芥川龍之介という作家個人についていうと、いかようにも読めるように上手く立ち振る舞った短編小説を書いている人だな、という印象があつて、あまりいい感じはしない。それが小説なのだ、小説家なのだと考えれば、それでいいのだろうけど。

驚田 僕は、強く臭わせている教訓癖のようなものにはあまり感心しなかったね。ただ、どうしてこんな小説を書いたのかな、という点には興味があるが、でも、自分には書けないな、というのね。そういう意味で、変わった小説だな、と思うんだよね。おそらく漱石にも書けなかったでしょうね。エッセイみたいな小説でしょう？

芥川 のって。確か林達夫だよ、西田幾太郎の論文は随筆的哲学だ、と言ったのは。としたら芥川は、随筆的小説かな。

芥川は緻密？

江藤 芥川は結構緻密だって、国文学の方では言われているんですよ。

鷺田 どういうところが？

江藤 うーん、緻密に読んじゃう研究者がいるということだと思います（笑）。多くの研究者は、短篇なんかを緻密に読んでいこうとしますから。たぶん、「羅生門」や「藪の中」で、ということが論じられてきたかを見ていくうちに、明らかになっていると私は思います。

鷺田 ああでもある、こうでもある、ということかね。

江藤 ええ。それを作者が計算しているという風に読んでいくと、緻密な作家ということになっていきますよね。

鷺田 それは計算しているのだろうね。

江藤 たぶん、研究という制度の中で、論文を量産しなければならぬという立場に置かれると、計算しているところを、特にどう計算したか捉えるところで、論文が次々と生まれてくるわけですよ。

鷺田 でも、国文の関係の人でそんなに頭のいい人はいないから、大体芥川の線上で解釈してるよ。僕の読んだ限りではさ。

江藤 どうですかね。

鷺田 いや、江藤さんのように映画を題材にしたり、空間を切ったり、場所を移動させたりするという読み方は、最近出てきたんでしょう？ 昭和六十年の終わり頃からかな。

中澤 ま、芥川の掌の中で読んでいるかどうかは、別様に問題になってくるところだと思います。

鷺田 芥川には夏目漱石という先生がいたけど、テクストの先生は森鷗外でしょう。過不足ない小説を書くためには、きちんとテクストに基づいてそれを包含して書くといいのね。包含の方がいいわけだよ。そういうのは、たくさんヨーロッパの伝統にあるわけでしょう？ 童話を包含して書くとかね。ある意味で言うと、さっき江藤さんが言ったように、テクストに基づいて小説を書いていくというのは、非常に安定的な書き方ができると同時に、分析的にいろいろな視点を踏まえながら書いていけるということだよ。でも、結末も分かっちゃいそう。そういうのを小説というなら、そんなのかな、という感じかな。僕はそれはそれで面白いと思うよ。

江藤 最初から見えている、ということですよ？

鷺田 うん。そうすると、読み方はたくさんあるんだ。

江藤 さっき、責任を回避しているという話を出しましたが、見えているものを書くという意味で、小説家の責任を回避しているということですよ？

鷺田 そう。小説家は、回答の出ない問題を追及していくのが、小説らしい世界だと思うからさ。

江藤 見えていないものを自覚的に書くというのが、僕の言うところの、責任の所在を明らかにして書いていく、ということなんですよ。

鷺田 そういふ点は、大いに夏目漱石とは違うし、森鷗外と同じだよ。

江藤 それは分かりますね。

鷺田 しかし、人は森鷗外や夏目漱石を小説家として読んできたけど、あの時代、彼らは小説家だったのかね？

中澤 小説家ではあったけれども、文壇の寵児ではないですよね。

鷺田 でしょう？ でも芥川は、文壇の寵児だったわけでしょう？ あの二人の先生を引き継ぎ得たというのはどうということのかな。それも訊いてみたかった。

中澤 でも、最初のうちは、芥川龍之介だって、漱石に引き立てられて出てきたわけですから。自然主義の方から見れば、文壇の外からやってきた若造にすぎない。

鷺田 何で、漱石は褒めたの？

中澤 漱石が褒めたのは、「鼻」ですよ。題材の新しさではなく、題材の処理の仕方、だと思えますが。

鷺田 だろうね。でも、異常な褒め方でしょう。内容は褒めてないけど。漱石が芥川に宛てた私信は、フリーパスの通行手形をやったような手紙でしょう？ 手紙というか、ほとんど公文書だね。

中澤 そうです。手紙が来てから、一、二週間もしないうちに、ほとんど公になっていて、みんな知ってるという。

鷺田 そういう種類の手紙だね。

中澤 もちろん、本人が言いふらしたということもあるでしょうけど。

鷺田 漱石って、そんなに惚れっぽい人じゃないでしょう？

江藤 外国文学をやっている人が読んで褒める、というのはなんとなく分かる気がしますが。

鷺田 そうだね。

江藤 イギリスなど外国の文学を向いていた理知的な人間が、ふと芥川を見て、日本にもこんな書き手がいるん

だ、という意味合いで褒める、という褒め方だったんじゃないかと思うんですが。どうなんでしょうね。

鷗田 鷗外は、少し脅威を感じたでしょうね。僕はずっと漱石と鷗外を読んできて、その中間に芥川を置いたら、なかなか上手く絵解きができるという読み方をしてきたからね。最初読んだのはもちろん芥川で、短いのを子供の時に読んだ。

江藤 漱石を向きつつ、作品としては鷗外の直系に当たる。

鷗田 そう。つまり、小説家が持っている特有の文学性を排除している、という意味でさ。

こんなに書いた

鷗田 それが今一番新しい芥川全集？

中澤 これはちくま文庫本の全集全八巻（一九八六・九〇一九八九・八）です。元版はさほど新しくないですけどどね。筑摩書房の全集類聚（一九七一・三〇一一）ですから。それを文庫化したものです。

鷗田 そんなにたくさんあるの？

中澤 ええ。たかだか十年間なのに、芥川はこんなに書いています。

鷗田 凄いやね。

江藤 芥川の「羅生門」については、論文が三百五十本くらいあるんですよ。

鷗田 少ないんじゃない？

中澤 そんなことはないでしょう。

江藤 北村透谷については、研究書の量も凄くて、透谷の全集の三倍以上はあるでしょう？

鷺田 三倍じゃきかないでしょう。僕達の周りにたくさんいるよね？ 全集くらい書いた人。

中澤 一人ですか？

鷺田 うん、一人でさ。

中澤 平岡敏夫とか？ 芥川は漱石に褒められて出てきたわけですけど、十年間の文壇生活で、最終的にはど

こかで鬱陶しいと思っていましたよね。漱石の墓を探しにいった見つかからない、という小説があります。「年末の一日」という。そんな形で表れているんじゃないでしょうか。大正十四（一九二五）年だから、死ぬ少し前の作品ですよ。

鷺田 それを言うなら、芥川は鷗外には物凄く厳しいでしょう。死んでからだけど、捨て台詞を吐いてるよね。でも、あんな風にして小説家がしっぺ返しをするようにして、全部言って死ぬというのも珍しいよね。作品（「文芸的な、余りに文芸的な」ということにはなってるけどさ）。

中澤 でも、例えば岩波書店と新潮社の確執なんかがありますよね。全集は、それまで新潮社で出してもらおうという約束をしていたにも関わらず、遺書には、岩波で出してもらおうと書いてあって、新潮社と岩波がもめるんですよね。漱石先生のゆかりの出版社から出したかったということらしいですが、やはり、計算づくというか、自分が死んでから本が売れるということまで十分に意識していたんでしょうね。

鷺田 普通作家は、絶対に自分が死んだら売れないと思っただけだね。

中澤 そんなことはないでしょう。

鷺田 口では言うけど、心の中ではそうだよ。

中澤 不安だということですか？

鷺田 いや、不安とかじゃなくてさ。絶対に売れないと思ってる。

中澤 でも、自殺した作家も並べて考えるのはどうでしょうか。ある程度、自分がそれなりの位置を占めてるって考えてるくらいの作家だったら、やっぱり売れると思うでしょう。

鷺田 いや、歴史を見たら、絶対に売れてないもん。自分だけ例外だと思ふのかな。

中澤 歴史を見たら、とは？

鷺田 小説家の歴史を見たら、死んでから売れたのなんて誰がいる？ 漱石くらいでしょう？

江藤 まず、ジャーナリズムに取りあげられますよね？

鷺田 死んだ直後ね。

江藤 芥川が考えたのは、直後の話ですよ。その後というのは、未知数ですからね。

鷺田 賢い人なら、自分の小説はスクランダルで売れるかもしれないけど、本当は売れない、と思ってるよ。鬱陶しいもん。そんなことはどうでもいいんだけどね。

江藤 死んでジャーナリズムに乗っかって、それである程度売れるだろうところまでは予測をしていますよね、芥川は。

鷺田 僕にもね、さきほど江藤さんが言った、芥川が自分の人生のいろんな断片に重ね合わせて小説を書いただろうということは推測できる。いや、そういう風に書いてるよ。だから、なおさら芥川の意趣にあわせて読んで

はいけないと思ってる。こんな読者の反発まで芥川が計算しているとしたら、凄いことだ思うけど。でも、みんな何かしら書く動機というのはあるわけだから、それを詮索したって小説は見えてこないよね。この関口安義さんの『芥川龍之介』（一九九五・一〇、岩波新書）を読んでいたら、こんなので芥川龍之介論を何冊も書けるならいいな、と思っただよ。

中澤 関口さんは、いっぱい本を出していますよ。

驚田 どういう人なの？

中澤 関口さんにとっては、芥川はいわば自分の商売道具ですからね。ちょっといやらしい言い方になりますが、芥川を現代的に再評価して、今までと違った明るい芥川像を提示しているんですよ。岩波新書の『芥川龍之介』の冒頭で教科書にとられていることを、鬼の首を取ったように言ってますよ（笑）。

「芥川龍之介の作品は、日本では教科書の教材として登場するまでになっている。その小説「羅生門」は、高校の各社『国語Ⅰ』の共通教材としての人気を誇り、十五、六歳の少年少女の大部分は、芥川を教科書を通して読んでいるという現象を来している。自死して果てた作家の作品が、今や学習の対象として浮上しているのである」ってね。

こんなことよく言うなよと思いますが、たぶん本気で言ってるんですよ。

教科書に載ったら恥ずかしい

驚田 そうだよな。凄いことだよな。物書きはね、教科書に載ったら、恥ずかしいと思わなくちゃいけないんだよ。

中澤 本当はそうかもしれませんが。そういう風に結構みんな思ってるんですよ。この現象自体が、というか、関口さんがこういうことを書いてしまうということ自体がそのよい証拠です。

鷺田 しかも、最近の本でしょう？

中澤 ええ、つい最近の本です。

鷺田 読んでも、芥川の魅力が何なのか全然分からなかった。

江藤 まあ、でも、今まで言われていることの延長線上に、関口さんは上手くまとめていますよ。内容としては。しかもテキスト論的などころにも気配りが届いていますし。たぶん、いろんなところに向いているんで、鷺田さんの今の言い方になっちゃうんじゃないかと思うんですよ。結構国文学の新しい研究のスタイルの方にも顔を向けて挨拶くらいはしているな、という書き方をしていますからね。ただ、何で教科書に取りあげられるのかは、触れていませんよね。

鷺田 そりゃ、短いからでしょう。

中澤 まあ、そうなんですけど。

鷺田 それと教師が、説明しやすいからだよ。

中澤 そうかな。説明しにくいですよ。「羅生門」だって。

江藤 逆に、しやすいんじゃないですか？

鷺田 そりゃ、読み込むと難しいけどさ。場面を全部展開したりしたら。

中澤 極めてエゴイステックな、人間なんてこんなものさ、という厭世的な気分を学校で教えてしまうって

うパターンにはめこめば、分かりやすいかもしれませんが。

江藤 その厭世観こそが近代人の人間観のパターンだったわけで、「羅生門」はそれに上手く当てはまるし、作家も都合よく自殺してしまった。その辺りで使いやすい教材だということは、まず間違いないんじゃないですか？

三好行雄の芥川論（『芥川龍之介論』一九七六・九、筑摩書房）が何故定番になっていくかというと、あそこには書かれているのが、近代的な人間の形だからなんです。内面の問題とか闇の問題がありますよね。闇は、無意識の世界だと思うんですが。つまり、この私達の近代的な社会が続く限りは、そういう近代の精神構造と芥川の「羅生門」の構造は重なって、あそこで芥川の気持ちだの、下人の気持ちだのを論じると、そのまま近代人の気持ちにスライドできるという幻想があるんじゃないでしょうか。だから、芥川の小説は語りやすい小説じゃないかと思えますよ。

中澤 教材としてという意味ですか？

江藤 ええ。単純な近代の人間像を話せばいいわけです。下人が状況の中で揺れ動いて、闇の中へ消えてゆく。それはイメージとしては、我々にはいろんな可能性があるんだ、と取れるわけで。下人にもいろんな可能性があるようにね。意識しているかどうかは別として、僕はそれはそのまま近代の人間観だと思うんです。

鷺田 しかもそれは教育だよ。場面が展開して、ハッと気がついて出ていく。それとも一つ。非常に分かりやすく言うと、環境決定論的に説明できるよね。戦争なんかで闇の社会になって、あらゆる貧困が人間を下落させてゆく。しかし、その中にも光があるんだという風に道徳にしよう。確か僕は、昔そういう風に習ったからさ。せせら笑ったけどさ。そんなの小説じゃねえよ、ってさ。

でも、芥川を読むと、アフォリズムに突き当たるのね。だから、どうしてこんなものを書くのかが分からない。やっぱり、小説家だったのかな？

中澤 どうして書くかは、探る必要はないと思いますよ。

江藤 それを言葉で語ってしまうと、我々が持っている人間観の方にどんどん吸い寄せられてしまうかもしれないし。

芥川は近代人か？

驚田 ただ、芥川がどんな人間かを知りたいんですよ。僕は、芥川龍之介に近代人を全く感じない。ヨーロッパ思想をやった人間としては、大笑いの人間ですよ。喜劇ですよ。

江藤 芥川の小説を論じると、近代的な人間観で論じやすいということをやったままで、芥川自身が近代人であるかどうかは別問題ですよ（笑）。

驚田 例えば、森鷗外や夏目漱石は、内面は絶対に示さないよね。そして自分の表現の中に読みとらせるという書き方だよ。その点芥川は、あまりにも赤裸々でしょう？ 太宰治的な型と芥川龍之介的な型があって、どちらかによって違っているけど、僕は二人はコインの裏表だと思っただけね。表現の仕方が違ったんであって、どちらも自分の内面をわりと単純化して語ることで、相手を自分の土俵に上げて物語を展開しているわけだ。

江藤 僕は、赤裸々さという意味では、芥川と太宰は随分違うな、と思っただけですよ。太宰は書き滑るような書き方をわざとやって、どこかで共感のシステムを作りあげていく。芥川の場合は、一歩手前で読者に委ね、それに

よって読者との共感のシステムを作りあげてゆくところがあると思うんですけど。

鷺田 いや、どうして僕がこんなことを言うかというところ、例えばキルケゴールという思想家がいるけど、一方では『あれかこれか』とか『不安の概念』なんかで、ハイデッガーばりの論理展開をやるわけね。それを小説とすると、その小説を書いた後には、必ずキリスト教講話をやるわけですよ。前者が太宰としたら、後者が芥川だよ。

キルケゴール研究家にアメリカ人のローリーっていう人がいるんだけど、彼はキルケゴールの研究を書くところ、その後に推理小説を書くんだよね。作者という人間が持っている精神のバランスというのは、そういう風になまく保たれるんであって、芥川も太宰も一方しかやらなかったんです。だから、太宰の方が小説家らしい小説家だとは僕は思わないけど、小説家を目指したのは太宰でしょうね。

キルケゴールがキリスト教講話集を書いたって、それだけじゃ哲学者として認められなかった。でも、彼が思想家としてバランスを保って生きようとしたら、そうしたことだよ。ハイデッガーが『存在と時間』を書いた後で、ヒトラーと競合して演説をしたというのも、一つの精神バランスかもしれないね。

江藤 講話というのは、イメージとしてはより文学的なものですか？

鷺田 いや、説教ですよ。

江藤 講話が説教で、もう一つは思想。

鷺田 そう。思想だから、文学的に編んでるわけね。小説のようなものですよ。

江藤 僕、鷺田さんの分け方が今一つ掴めないな。

鷺田 講話というのは、キリスト教の教義体系を自分で説明していくやつだよ。

江藤 要するに教会でやるようなライブのやつですね？

鷺田 そうそう。アフォリズム。

江藤 もう一つが思想ですね。より哲学的な行為ですよ？ ということは、鷺田さんの分類では、哲学的行為と文学が一緒？

鷺田 キルケゴールの場合はね。ヘーゲルは、体系的にきちんと書いているけど、書いてる内容は誰が読んでもよく分からない。

江藤 それが思想の方ですよ？

鷺田 そう。講話の方は、非常に分かりやすい。

江藤 つまり、講話が芥川で、哲学研究の方が太宰なんですよ？

鷺田 そうそう。わりと有名な人で、太宰とキルケゴールを合体させて論じた人がいたよ。吉本さんの影響を受けた人で、なかなか見事な論文でね。それを読んだ後、自分の読み方が奇異ではなかったんだな、と思いましたよ。いずれもフィクションだから、それはいいんですけどね。ただ、芥川の小説っていうのは、ずっと読んできたけど、奇妙な小説家だな、と思うんですよ。漱石が奇妙な小説家であるのと同じような意味でさ。それでも、漱石の方はドラマがあるからね。

中澤 ただ、いずれもフィクションとはいえ、フィクションに対する構えは、太宰の方が圧倒的に進んでいますね。それはやはり、大正の作家と昭和の作家の違いかな、という感じを持ちますね。

鷺田 そうだね。その通りだと思いますよ。

教材としての「羅生門」

中澤 芥川の「羅生門」が、何故教科書に出てくるのかという話題に戻ろうと思うんですが、鷺田さんはどこでお読みになったんですか？ 今は大体、高校の教科書に載っていると思うんですが。

鷺田 僕はテキストじゃなかったと思うよ。中学の時、夏休みの宿題で読まされて、それを解説してもらったんだ。

中澤 これは江藤さんに訊いた方がいいのかもしれませんが、学校ではどんな風に教えられているんでしょう。教師の個性にもよるんでしょうが、いわば指導書のレベルにおいては、わりと窮屈な教え方というか、テーマ主義というか、主題を求めていくような読み方がされているらしいですね。

例えば一九九一年二月号の『日本文学』に載った蓼沼正美さんの「いま、「国語」の教室を「読む」——消費される〈感動〉／〈感動〉のパラダイム——」という、前年十月に北海道大学で行われたシンポジウムでの報告をまとめたものによりますと、高校での読み方として、「人生の問題として考える」とか、「作者の追求した人間観をとおして、それを普遍的な人間の課題として位置づけをはかる」とかが紹介されている。主題は「人間が露呈するエゴイズムの心理」とか、「状況次第ではいかようにも変わり得る人間の脆弱性」とかいうことになっているらしい。

鷺田 間違っではないけどね。教材だから。

中澤 教材はすべからく面白くないという観点に立ってしまえば、それはそれでいいんだけど、いわば幼稚な子

供達が真に受けるということにならないか（笑）。

驚田 全然、幼稚じゃないよ。せせら笑っているよ。

中澤 おそらく、文学教育っていうのは、生徒にとって苦痛の場になってるわけでしょう。

驚田 そんなものやっちゃいけないだよ、大体。

中澤 だから、文学教材そのものがどんな風に取り扱われたらいいのかということが問題になってくるんですよね。「羅生門」なんか教えて果たしていいのかという問題提起もできると思いますよ。これ、誰かが言うてることなんですけれど、こんな暗い人間観を教えて、ちっとも生産的じゃないし、イジメも起こるでしょうし。それなのに、これでいいんだ、というのは理解できない。

驚田 なるほど。それで、関口さんの論は新しいわけね。生き生きと立ち向かっていくという点で。

中澤 そうなんですよ。（後記・田中実『小説の力——新しい作品論のために』（一九九六・二、大修館書店）は、「羅生門」を「明るい小説」と読む近年の読みを、「主人公が弱い者いじめをして、元気になった話と理解するよ」なもので、いじめっ子といじめられっ子の境界線が消えた、ポードールレス時代の今日、いじめっ子にいつそう「いじめ」を勧め、いじめられっ子には強くなっていじめっ子の側に回ることを勧めているようなものではないか」と批判し、「主人公主義に過ぎない」と断じている。田中は語り手が主人公を批評しているとする。）

驚田 俺、何でこれが新しかったか分からなかったんだよ。この関口の水準で国文学っていうのはヤバイんじゃないかと思ってたよ。

江藤 文学とか人間観を知ろうとすると、もう答えは決まっているわけで、僕は高校教育というのは、本来そう

いうものではないと思うんですよ。読みの方法とか、読み自体を相対化するとかいう技術の問題に徹するべきだと思っんです。芥川の題材がいつまでも使われているというのは、技術的な問題に本当は移行できるからだと思っいます。それなのに、指導書を見る限りは、いつまでも登場する人間観の問題とか、芥川の作家像の問題にこだわり続けている。だから、話としては全部同じになるわけです。逆に言うと、だからこそ、いつまでも安心して使っってられる。これが、違う人間観とか人間像が出てくるようになると、ヤバくて高校教育では使えないんじゃないですか。

中澤 今みたいな教え方をしている限りは、やっぱり正解を出さなければいけないという風になってくるんですね。こんな読みもある、こんな読みもある、という読みの多様性を教えるという方向に持っっていけば、試験がでなくなりませんから。学校の試験もそうだし、ましてセンター試験なんてできないし。

江藤 読みと試験の技術を全く切り離して考えなければならぬのに、試験で縛った方が楽だから、そうしているだけなんですよね。それはもう全く別物だっって割り切っちゃえばいいんじゃないですか。いろんな読みがあっって、それぞれ解読できる方法はあると。読みの結果が問題なんじゃなくて、技法や技術の問題なんだと。結果にっついては採点する必要もないし、それはどうでもいいだろう。ただ方法が身に付いているかどうかだけを評価すればいいと思っいます。そうなると現行の試験のシステムとは全く別の物が必要になるのではないかと僕は考えているんです。それなのに、全くその読みと試験との二つを切り離したままで国語教育というのは存在していて、小説を使っって人間観をプロパガンダし、出題者の意図を読みとらせる試験をする。そういう全く別の水準のものを組み合わせた制度としてしか機能してないと思っいます。

中澤 現場の先生達がどのようにやっているかは個々の問題だと思いますが、しかし厳として指導書というものが存在しているわけですよね。

江藤 ええ。

中澤 だから、それほど熱心じゃない先生は、それで済ませてしまう。

驚田 大体僕が知っている限りでは、教師は教材に出てくるようなものを熱心には読まないでしょう？

中澤 どういうことですか？

驚田 その作家のものを、読まないでしょう？

江藤 知らないから、指導書で片付けるということも多くあるでしょうね。

驚田 それはそれでいいけどね。熱心すぎるのも困る。僕の先生がそうだったんだよ。

中澤 国語だけじゃなく、どういう教師に教えられるかは、ロシアンルーレットのようなもので、外れの方が多いんです。当たりもまた恐いか(笑)。でも、やはりそれは、極めて不幸な状況なんじゃないですか？ 制度的な改革ができるなら、なされた方がいい、と僕は思いますね。根本的に考え直した方がいいと思います。

江藤 国語教育のシステム自体を。

中澤 ええ。

江藤 「羅生門」がなくなった時には、少しは変わってるんじゃないですかね。「羅生門」がある限りは、変わっていないということですよ。

驚田 言いかえれば、それくらい「羅生門」というのは、国語教育の中で重要なんだね。

江藤 そうですね。近代のシステムとか人間観を教えるには、わりと好都合ですからね。中に差別的な表現が入っているということで、使えなくなるという話もありますが。「啞おの如く黙っていた」というのは駄目みたいですね。

驚田 じゃあ、何て書けばいいの？

江藤 直してまでは使いませんよ。たぶん。

驚田 教科書では直してもいいんでしょう？ だって、僕は言われたことあるよ。テキストにする時には直しますからって。

江藤 入試問題なんかはそうですね。教科書はどうでしょうね。

中澤 江藤さんは、予備校の講師もなさってたわけですが、「羅生門」に限らず、テーマを見つけていくとか、主人公の心情に沿って考えるとか、そういう問題が非常に多いわけでしょう？ そういう時に、江藤さんはどんな風に対応して教えてらっしゃるんですか？

江藤 教え方には、三つくらいあると思います。予備校というのは、あくまで試験という制度の中で答えを出すわけですから、書かれてある以上のことは一切問わないですね。人間観も何も関係ない。もし関係あるとしたら、出題者の持っている人間観であって、文章に書かれてある人間観じゃないんです。

高等学校の国語教育では、その文章に書かれている人間像の問題ですよ。そして大学に入ると、高校に戻ってしまう場合と、読みの技術を教える場合との、二つに分かれると思うんです。かつては高校に戻って、作家の人間像とか、小説に書かれている人間像を手に入れるにはどうすればいいか、というような研究が積み重ね

られてきました。そしてそれがまた、高校国語と接続していたと思うんですよ。ただ、八〇年以降は少し変わってきたんじゃないかと思います。読む技術やテキスト論的なスタイルが増えてきたのではないのでしょうか。具体的にはあまり国文学者の知り合いがいないので正確に分からないんですが、大学案内のパンフレットなんかを見ると、違ってきているんだなと分かるんですよ。写真の中の黒板にはもう、作家の心、なんて書いてませんかね。テキスト、と書かれていますから（笑）。僕らが受けてきた教育とは違ってきたんだな、と感じます。

中澤 そうすると、やがてそれは高校教育に少しずつでも還元されていくということになっていくんでしょうね。江藤 小学校までは、無意識的に読む技術を教えていると思うんです。それが、中・高に上がっていきければいい。逆に大学や高校で教えているような、人間観の問題も下にさがって行って、両方バランスが取れればいいんじゃないですかね。近代社会システムの中の人間像を宣伝し、植え付けていくという側面を自覚的に持ちながら、それに疑問を持てるような読む技術も同時に教えていく。それが小学校からずっと必要なんじゃないかと思います。今は、あるところでパッと変わる。技術を教えながら、中学辺りから人間観を教えていく。そういうシステムになっちゃったんじゃないでしょうか。

中澤 さっき江藤さんが、「羅生門」が消えた時に、国語教育が変わったことになるのかもしれない、とおっしゃいましたが、「羅生門」から「藪の中」にしてしまえば、今の状況は一気にも変わるかもしれませんね。

驚田 それは言えるだろうね。「藪の中」は教科書にはないの？

中澤 ないでしょうね。

江藤 手込めにしちゃいますからね。

鷺田 ハハハ、手込めね。

中澤 では、この辺で具体的に芥川の「羅生門」を見ていきましょか。

三好行雄を超えて

江藤 先程も言ったんですが、三好行雄の「羅生門」論は非常に大きな力を持っていると思いますよ。本になったのは昭和五十一（一九七六）年なんですけれど。その理由は、例えば三好行雄の文体にあるのではないか。近代的な人間観とうまくフィットしている。例えば、こういう風によく書くんですよ。

「羅生門の時空は確実に病んでいる。そこに、死と破滅の予感に満ちた世界に、負け犬が迷い込む。かれは外から来て、外へ出口をもたぬままに、ただひとり、死者の国の扉にもっとも近く立っている。「羅生門」は、その下人の生への帰還のものがたりである」（傍点原文）。

中澤 かつこいいですね。

江藤 死と破滅の予感に満ちた世界が、「羅生門」の時空の中にあるというんですね。

鷺田 凄まじいね、なんか。三好さんのはいつもそうだけども。

江藤 それに対して関口さんの方は、手紙とかに密着しながら、暗い芥川像から明るい芥川像への変遷を、平成七（一九九五）年の岩波新書で新しく打ち出すわけです。

鷺田 僕も、芥川を読んで、別に暗い感じはしなかったね。子供の頃も。自殺した作家だというけど、この人は自殺するべく生まれた人じゃないかと思ってたから。でも、だからといって作品が暗いとは思わなかったね。

ただ、周りの人を後ろから揶揄しているのは好きじゃないと思っていましたけどね。

江藤 研究者はみな、芥川が死んだ後に研究しているわけですから、どうしても死と結びつけて彼の作品は論じられてきたし、芥川のイメージも作られてきたと思うんですね。そうした文脈の中で、三好行雄の表現は、我々の心を打つんですね。

鷺田 楽だよ。本当に演歌だもんなあ。芥川研究家の中に、丸山真男みたいな人はいないの？ 要するに、日本の政治を分析するような。

江藤 どちらかというところ、文学史が研究だという風に思われてきたので、もし日本の思想や文化と結びつけるとすれば、死の時代的な意味だけを取りあげるということになりますかね。

鷺田 私の『昭和思想史60年』で芥川を取りあげたのは、題材というかキャラクターとして見たいのね。昭和を出発する時に、どういう品立てでやるのかというので取りあげたのです。ただ前の時代との関係でなら、非常に大きな意味があるんです。芥川は、実は、日露戦争以降と昭和の始まりとの間をうまく説明できるような橋渡しの人でもあるためです。

江藤 たぶん説明の使われ方が、芥川の場合は二つあると思うんです。宮本顕治の芥川論と、小林秀雄の芥川論の二つなんです。研究は、小林秀雄の文脈から、吉田精一、三好行雄というラインで作られていると思うんです。

鷺田 三好さんがそんな芥川論を書いたら、もうそれ以降はそういう書き方はできないの？

中澤 文体の問題ですか？

鷺田 いや。そういう芥川龍之介像みたいなのを。

江藤 たぶん、三好の芥川論以降というのは、先程の研究史の中でいうと、やはりテキストの問題に変わってくると思うんです。一九八九年十月の『日本近代文学』（第41集）に、杉本優が「下人が強盗になる物語——『羅生門』論——」というのを出しています。この中で杉本さんは、下人が上へのぼっていくという空間論を打ち出しているんですが、この引用率がわりと高いんですよ。それで気になって調べたんですが、ゲームソフトのマリオの原型が登場したのが、一九八三年のドンキー・コングなんですね。で、杉本論文が書かれたのが八九年です。空間論というのは、七〇年代後半の論文から出てくるんですけど、インベーダーゲームがブームになったのが、七八年から九年。つまり、我々の日常生活の中に、画面がスクロールするような感覚が定着した結果、こういう新しい論理が生まれたんじゃないかと思うんですね。下人が上へのぼっていくというのは、まさにマリオ的な発想ですよ。論者がそれからヒントを得たということではなくて、我々の感性にそういう空間性が定着したんです。

鷺田 そうだね。

江藤 その時に、三好行雄的な近代人の悲劇を描いたような文体から、空間の問題に転換していったんじゃないかな、という気がするんですよ。それで現在、下人が上へのぼっていくという論文の引用率が非常に高くなっていて、「羅生門」の新しい分析のスタイルになっている。

鷺田 それは言えるだろうね。

江藤 実はこれには続きがあって、じゃあ今度は3Dの時代だと思って、それと絡めて僕は論文（「芥川龍之介『羅生門』論——語り手の優位性と重層的テキスト空間——」（『日本文学』一九九四・一））を書いたんですが、

僕のはほとんど認知されませんでした(笑)。

驚田 上っていくというのは、どういう風に説明してるの？

江藤 境界があって空間があって、そこに入ると下人が変化するという説明の仕方です。杉本優も、前田愛の『文学テキスト入門』(一九八八・三、筑摩書房)を踏まえていると思われのですが……。羅生門の空間の中に入っていくというのは、日常から非日常に入っていくことであり、その中では下人の己の意味のあり方も変わっていく、という論だったと思います。たぶん今読むと、印象が随分違うと思うのですが。

こうした文脈での論が、この後、続くんですね。宮坂覚の「異領域への出発」という副題をもった「羅生門」論(『羅生門』論——異領域への出発・『門』(夏目漱石)を視野に入れ——『作品論芥川龍之介』一九九〇・一二、双文社出版)とかね。また、石原千秋という人は、こうした文脈を、このようにまとめていました。

「テキストを、下人が京都の町の屋敷勤めから解雇され、羅生門という境界(または異空間)に一時とどまり、再び京都の町へ強盗として帰還する物語として読んでいることである。杉本はそれを「転生」と呼び、たとえば三谷邦明は「イニシエーション」と呼んでいる(「座談会『羅生門』を読む」『日本文学』'84・8)」「(「テキスト論は何を変えるか」『国文学解釈と教材の研究』一九九六・四)とね。つまり、空間の問題として、下人がいた空間、羅生門の中の空間、また下りてくる空間、というように、移動に目を付けているわけです。僕はこれは、空間認識としてスーパーマリオの世界が定着してきたのが原因としてあるんじゃないか、と思うんですよ。近代が持っている空間認識みたいなものが、どんどんメディアによって変容されていって、そういうものの下地の上に、こうした論文が受け入れられていったというプロセスがある。あんまりこういうことを言うと、怒られ

るかもしれませんが。

鷺田 いや、変わったことを言った方がいいよ。

江藤 これが大体、三好行雄以降の「羅生門」論です。

鷺田 うん。

語りの問題

江藤 次に、語りの問題というのが出てきて、もうちょっと緻密になるんですね。例えば、「羅生門」の冒頭にこういう文章があります。

「ある日の暮方の事である。一人の下人げにんが、羅生門ろしやうもんの下で雨やみを待っていた」。

羅生門についての記述が続いた後に、こういう言葉が出てくるんです。

「作者はさっき、「下人が雨やみを待っていた」と書いた」。

この「作者」とは一体誰なのか。それは芥川なんですけど、テキストで見ると、テキストに登場する「作者」がこれを書いているということになります。次に、「Sentimentalism」という言葉が出てくるんですが、これは近代の言葉です。フランス語です。とすると、この「作者」は下人とは違う空間にいるということになります。語りでいうと、こういうことが問題になってくるのではないかと。

構造の問題になると、主題性みたいなところは離れてくるんですね。読みの技術の方に向かわざるを得なくなると、これまで主題で考えてきた問題というのはどこか薄くなってしまふ。そこで、じゃあ何が言いたいのか、とい

う逆の問いかけが出てきたり、例えば高校生に教えるには、近代のシステムのプロパガンダにはならないので、向いていないということになってしまふ。

ただ、そこで浮かび上がる構造と、その構造から我々はどんなことを読みとらされてしまふのか、ということ を明らかにしていく研究は、続いていくんじゃないかと僕は思っています。

中澤 江藤さんが先程四つにまとめた中の、作品を作家芥川龍之介へ還元していくような読み方は、あまりされ なくなってきましたよね。

そこで、江藤さんにかがいたんですが、江藤さんの「羅生門」論（芥川龍之介『羅生門』論——「語り 手」の優位性と重層的テキスト空間——）で、「作者はさっき、「下人が雨止みを待っていた」と書いた」とい う部分の「作者」は、語り手とは別の「作者」なんだとお考えなんですよ。

江藤 そうですね、「作者は」というのを語っている語り手がいるわけですから。

中澤 「作者」と語り手を分けたのは、私が記憶している限り江藤さんだけなんです。石原千秋「テキスト論 は何を変えるか」も、「作者」は語り手と同じだと言っていますし。私も同じだとは思いますが、あえて言え ば時間が違うとか、そういうことですよ。

江藤 ええ。

中澤 だから、それは論理的には分けられる、というのが江藤さんの立場で、確かに、なるほどな、とは思っ ますが。ただ、そういう風に分けてみて、精密にはなっただけで、分けることに積極的な意味があるかといふこ とになると、私にはよく分からないんですよ。

江藤 登場人物を「作者」の縛りから外したい、ということと、「作者」が書いているものを相対化する視点を
読者である我々は手にいれなければならないというのが、元々の出発だったんです。

中澤 確かに私も、「作者」は「言った」、ではなくて、「作者」は「書いた」となっているのは気になりますね。
それとも一つ。江藤さんが引いたところをくり返しますが、冒頭では、「一人の下人げにんが、羅生門らしようもんの下で雨やみ
を待っていた」となっているのに、次の部分では、「作者はさっき、「下人が雨やみを待っていた」と書いた」と
なっているという部分。「羅生門らしようもんの下で」というところがなくなっているわけですよ。これを引用だとなると
違ってくるんですが、引用ではなくて、語り手イコール「作者」が要約していると考えれば、厳密に分けていく
こともないんじゃないかな、と私には思えるんですよ。

江藤 その前に言っておきたいのは、僕の語り手というのは、内包された語り手で、このテキストの中で顕在化
される語り手ではないんです。あくまで登場する語り手、つまり「作者」と、我々読者が向き合う語り手は違っ
んだ、ということを示したかった。何故かという、後の方で、下人の視点で見えるものを映像的に捉えたかっ
たからなんです。そうすると、語り手と「作者」をイコールにしちゃうと、どうしても都合が悪い点が出てきて
しまうんですよ。

つまり、最初は下人が見ている世界があって、それを読者に伝えていくという書き方をしているんですね。し
かしそのうち、その下人が見ているものと、語り手が想定している読者が見ている世界とが重ね合わされていく。
そうした時に、もう一段違う次元の語り手がいないと、読者は下人が見ているものしか見ていない、という状況
になってしまうんですよ。下人が見ているものも限られているんだ、という構造を示したかったんです。

つまりカメラがあって、下人がいて、下人が老婆を見ている。そのカメラがどんどん下人に近付いていって、下人の視点とカメラが一致する。それを語り手が語っているんだ、というような構造を示したくて、分けたのです。これは元々、映像の分析と文学の分析は同じような水準でやることができるんだ、ということを証明したかっただけなのですが。それ自体、読みの技術の話になってしまっているでしょうけど。

中澤 私も納得はするんですけど、どうして石原千秋のような人が、それに反応しなかったんでしょうかね。

江藤 私の場合、外国の理論なんかののっとなっているわけじゃありませんからね。完全にカメラ・アイのことを考えて分析したんで、その辺りがもう前提が違うんじゃないかな、という気がします。僕は芥川論をあまり読んだことはないんですが、僕が考えているようなカメラ・ワークの問題というのは、文学研究の中にほとんど入ってきませんから。

したがって、登場人物がどこの範囲を見ているのかとか、語り手がどの範囲で語っているのかということは、ほとんど問題にならない。その曖昧なところが逆に文学の良さでもありますから。あえてそれに境界を作っちゃったり、登場人物はこしか見てないだろうということを指摘すると、余韻みたいなものを削っちゃうと思うんですよ。

でも、この「羅生門」であえてそれをやったのは、杉本優の話じゃないですけど、可視空間が非常に狭いところに下人が行っちゃったからなんですよね。元々周りは暗いし、壁はあるだろうし、非常に視野は限られているわけです。そうした中では、こういう作業も文学性を崩すことには繋がらないだろうと考え、羅生門の楼の中にだけカメラ・ワークの問題を入れてみたんですよ。

たぶん、これが、外を歩いている主人公だったら、我々の日常もそうですけど、いろんなものが情報として気づかないうちに入ってきていると思うんですね。文学はそれができるわけです。でも、映画はフレームがあるから、それ以外の情報はカットされちゃう。だから、外を歩く登場人物に関しては、そういうカメラ・アイは使えないだろうな、とは思っています。

戦略としては、そういう戦略だったんですね。

驚田 つまり、「羅生門」という特殊な空間の中ではこういう読みが可能になるというのは、映画と重ね合わせた場合に、うまく説明できると。

江藤 そうですね。周りは暗い状況ですから。

驚田 確かにそうですね。

江藤 カメラの動きと、ここで語られている語りというのを重ねたらどういうものが論じられるか、ということやってみたんですね。

驚田 それはもう少し言うと、こういうことなのかな。作者、つまり芥川が書く場合には、空間を限定して、フォーカスして書きますよね。そういう作者の書く前の視点に焦点を合わせてテキストを読んでいく、ということなのかな。そういうことは、あまりされないよね。表現されたものという形のはあっても、それを見ているものというのはい。

江藤 芥川がイメージした物語世界がありますよね。論じることで、その芥川がイメージしたであろう物語世界に近付くという言い方も、もちろんできなくはないんですが、あまりそれに縛られちゃうと、今度は、芥川とか、

近代の作家とか、そういう手垢のついた言葉にからめ取られる危険性があるんで、その辺りはわりとセーブして、芥川のイメージというところには触れていないですよね。

鷺田 でも、興味はあるよね。

江藤 ええ、もちろん。出発はそこですから。芥川のイメージした物語世界があって、表現されたわけですから。鷺田 志賀直哉とか芥川龍之介は特にそうです。非常にフォーカスが強いよね。そこが、漱石や鷗外と違うところだよな。

江藤 先程の話に戻ると、芥川龍之介は最後の最後まででは書かない。僕の言い方だと、読者に委ねるところがある。志賀直哉の小説を論じると、そういうわけにはいかないと思います。最後まで彼は書こうとしますから。言葉にならないものであっても。そうすると、どうしても志賀直哉の文学は、作者のイメージに近付いた形で論じていかないとどうしようもないところがある。分析の仕方は、作家や作品によって違っていいのじゃないでしょうか。

鷺田 賛成だね。一つ一つの作品を一つ一つの方法で論じていかなければ、三好さんのように、自分の人間観に合わせて芥川を読んでもしまうという弊害に無意識に陥ってしまうからね。それは、非常に説得力があるよ。

江藤 透谷なんかも、かつてそうでしたよね。近代で政治に挫折して、とかいうある程度の図式があって、そこから浮かび上がってくる透谷のイメージとか作品の内容とか主題性などがあって。ただ、それを、どういう手法を使って浮かび上がらせたのか、ということに自覚的であれば、さっきの読む技法と結びつくと思うんですよ。読む技法を教えるというのは、そういうことだと思うんですよ。自分がどういう方法で読んで、その方法でどう

いうものが浮かび上がったか。次に、じゃあ、違う方法で読むと今度はどういことが浮かび上がるのか。そこまで自覚すれば、話は戻るけれど、国語教育は少し変わってくるんじゃないかと思うんですがね。

驚田 そうだね。しかし、江藤さんがそういうのを出すと、飛びついて、その方法でいく人が出るだろうね。

江藤 僕には誰も飛びつかないでしょうけど（笑）。

驚田 いや、いや。芥川龍之介の見た小説世界の原風景、とかいう形で、利用されるかもしれないよ。

江藤 先行する芥川の頭の中にある物語のイメージというのでやっていくと、その延長線上に作れますからね。それが一つになると、同じような形で、金太郎飴みたいに書けることは書けますよね。

驚田 そうそう。テキスト解釈というとき、最初の豊かな想像力とかがその作品の中に全部入ってくるからね。例えば、レヴィIIストロースなんかそうですよ。なんでそういう風に読めるのかというのは、レヴィIIストロースにしか分からないわけでしょう。でも、読んだ結果は非常に説得力がある。じゃあ、おまえやってみろ、といったら、レヴィIIストロースの真似しかできない。そこに彼の思想家としての創造性があるんだけど、説明できないんだよ。投影で、三角形がこっち側にあったら直線になるとか、いろんなことが言えるけど、その構造を言うとして表現された技法を説明できないんです。

だから、一つ一つの作品に一つ一つの読み方を見つけていって、それが人を納得させるものであるならば、凄く健康なことだと思うね。作者の立場に立たなくともいいわけだしね。いろんな読み方ができるわけだけど、今まで人が読んだことのない読み方を提案する。例えば、江藤さんの読み方はこうですよ、という慎ましい提出の仕方は、僕は非常に面白いと思うけどね。

駄目かい、こういうの（笑）。

中澤 うーん。そこはまた難しいんですね。慎ましいというのは言い得て妙だけれど。

驚田 つまり、新しい読み方というのはいつもそうでしょうか？ 三好さんのようにはみんな読めるけどさ、江藤さんがこうやって読んだから、あなたも読んでごらんない、というような、そういう出し方。オリジナリティというのは、そういうものだと思う。

中澤 そういう意味では、「羅生門」は典型的で、これまで三好行雄風とか、その前だと吉田精一風とかいう読みの呪縛がありましたからね。テクスト論的な読み方ももちろんそうですが、一つ、二つ挙げれば、中村良衛の「下人という可能性——『羅生門』私論——」（『日本文学』一九九三・六）の中に、こういう指摘があります。「日の目が見えなくな」ったのになぜ鴉が集まってきたかということなんですが、「日の目が見えな」い中で鴉と同様の生活を営んでいる人間の存在を鴉によって暗示しようとしたからではないか（傍点原文）というんです。

言われてみれば当たり前のようなんだけど、こういう細部というか、言葉の端々に注目する読み方はわりと新鮮ですよ。それとか、前田角蔵の「『羅生門』論——老婆の視座から——」（『日本文学』一九九六・二）だと、老婆の視点から読んでみている。いわゆるテクスト論的な読みじゃなくとも、こういう、言われてみれば当たり前という読み方も、たくさん出てこなければいけないですよ。

空間論的な見方

鷺田 黒澤明が羅生門のセットを作るのに、凄く時間がかかるでしょう？ 映画の冒頭に出てくる羅生門は、セットでしょう？

中澤 ええ。何ヶ月かかったかは、ちょっと分からないんですけど。

鷺田 あれ凄いいよね。

中澤 大映をだまぐらかして作ったとかいう話です。

鷺田 あのセットが主人公だよな。

中澤 ま、そうですね。あとはロケですからね。あ、あのお白州の場面は違うか。でも、ほとんどロケ。

鷺田 あの頃見た東映の映画とは全然違ったよね。だから、映画を見て、もう一度小説を読んでしまおうでしょう。

中澤 これは、後から当然出てくる話でしょうが、黒澤明が「藪の中」或いは「羅生門」をどう読んだか。これ、並べてやると、かなり見事な読みをしていた、と言えると思います。もっとも、映画と文字は別ジャンルだという点にはあまり着目されていなかった。

鷺田 もし論じるにしても、評議形式になるでしょう。

江藤 「羅生門」についてはこれくらいにして、「藪の中」へ移りましょうか。

鷺田 いや、待ってよ。二階が非日常で、一階が日常って、どういうことなんですか？ それをうかがいたい。

江藤 近代人の概念って、トータルなものですよね。

鷺田 つまり、人格は一つだ、という考え方だね。

江藤 ええ。そこから、ひとつ違う見方を提示したと思うんですね。これまでは、勇気を手に入れた下人と、そ

の前の下人は同じ人間であり、もうひとつの空間に行った時にちょっと揺らいで勇気を手に入れた、という人格の成長の物語だと思っんです。これがまず前提としてあったと思います。或いは、下で迷っていたものが上に行っ
て、勇気を得て強盗を働きにいった、と。そして、その後はどうなったか分からない。どうなったか分からない
というのは、いろんな読み方が可能であるにせよ、下人の人格の連続的な物語というのが前提としてあったと思
うんですよ。

それを空間の問題に変えていくと、羅生門の下、つまり日常ではこういう風な下人であった、羅生門の中、つ
まり非日常ではこういう下人であった、というような、連続しない見方もあるんだ、というのが新しい見方とし
て出てきたんです。これによって、ある程度、近代の成熟した人間像を提示できたんじゃないかな、と思ってる
んですよね。そういう意味で、三好行雄の次の読み方として、この空間論的な見方というのが出てきたんじゃない
かと思っんです。

鷺田 もう少し言ったら、アイデンティティっていうのはフィクションだから、近代的人間観で説明できるんだ
よね。そうじゃなくて、例えば街を歩いている時と、酒場に入った時とでは、人格は変わるよね。

江藤 ただ、近代の理想としては、人格は変わらない、というのが前提ですよ。

鷺田 変わらないというか、それはフィクションなんです。そういう約束事だから。

江藤 変わらないというのが、約束事ですよ。論文も変わらない、という約束事がどこかにあって論じられて
きたのが、実は違うんだ、という形で論じられるようになった、ということなんです。

鷺田 三好さんは、そういうフィクションを持ってたの？

江藤 前提としてあるんじゃないですか？ そうでなければ、芥川のトータル像のイメージを出そうとか、芥川、という言葉は出てこなかったと思いますよ。三好さんがたえず向かっているのは、芥川龍之介という作家像ですからね。そのトータルをどこかで目指しているんですよ。そのトータルを指摘した作家が、下人という人物を造形した時に、当然その下人に対しても、アイデンティティというフィクションをかぶせて論じてきたと思うんですよ。そのフィクションをたぶん、空間論によって揺るがすことができたと思うんです。つまり、実態に近くなっただんですよ。確かに我々は、酒場にいる時と、日常にいる時とは違いますが、近代社会はそういうことは許さない。例えば、近代の刑罰でいっても、あれは違う場所にいたから人を殺したんだ、という理論は成り立たないわけですよ。

驚田 でも、例えばチェスタトンのブラウン神父なんかは、教会の屋上にいる時は、人間は蟻だから潰してもいいんだ、という考えに変わるんだよね。或いはそういう人間になっているんだ。それも自然にさ。つまり、犯人になっってるんだよ。そうして犯人になることによって犯人を捕まえるんだ。これも一つのアイデンティティなのかもしれないけれど。

江藤 それは、ここでいうアイデンティティの相対化ですね。

驚田 そう。

江藤 空間論は、近代のアイデンティティの呪縛から少しは逃れることができたんじゃないかと思うんです。中澤さんはどう思われますか？

中澤 そうですね。そういう読みが今頃出てきたのか、という印象も強いのですが、ともに論じられていない

作品の方が圧倒的に多いわけですからね。そういう意味では、「羅生門」はもちろんだけれども、芥川龍之介が幸福な作家であることは間違いないですよ。

鷲田 「羅生門」だけで、論文が三百五十本だっけ？

中澤 ええ。

鷲田 ぐわっ。それらは大体、三好さんのバリエーションなんだ。

江藤 近代的な人間観の呪縛から逃れられなかったのは、七〇年代までだろう。で、八〇年代に入って、少しずつそれは相対化されてゆくといい流れがあるんじゃないかと。それは、下人の意味づけとか位置づけに出てくるだろうし、先程中澤さんがおっしゃってた、中心をずらして見ていくという考え……つまり、今までコアなるものがあって、その他は周辺なんだ、という考えがあったわけですが、そのコアというのも一つのフィクションですから。それが変わってきた。

言われてみれば当たり前だけど、というのはやっぱり、呪縛が強かったんですね。そうしたアイデンティティみたいなものの呪縛を壊してしまうのが、僕は「藪の中」だと思うんですよ。

第二章 作家・芥川龍之介

谷崎潤一郎との論争

鷲田 それ、何です？

中澤 『現代日本文学論争史 上巻』（一九五六・七、未来社）です。別に、これは資料集だからレフェリーの役割をしているというわけじゃないけど、谷崎潤一郎と芥川龍之介の「小説の筋」論争プロットというのは決着はついてるんです。論争としては谷崎が一方的にパンチを浴びせたというか。そして実際に、芥川は死んでしまったわけですから。でも、谷崎の小説観は、芥川が元々持っていたものであって、芥川は最晩年になっても、プロットを持ったものを書いていたんですよね。

驚田 そうそう、その通りだよ。

中澤 だけれども、「詩的精神」というものに憧れていくわけですね。でも、谷崎が言っていた「構造的美観」を持った小説というのは、非常に分かりやすく、それはそれでいいんだけど、今となっては、小説の概念を捉えていくには古い。芥川の方が新しいという意味ではないけれども、ともかく芥川は、そこから抜け出てノンチャランな方向に行こうとしたわけです。好意的に考えれば、それはむしろ小説の幅を広げていく方向を持っていたわけだし、現代の小説の理念を考えた場合には、むしろ芥川の方が新しかったといえるかもしれない。

驚田 そりゃ、新しいのはずっと芥川の方が新しいでしょう。理念で戦っているわけだから。

中澤 これがまた難しく、論争ではそうなんです。書かれた小説自体は、谷崎のはとびっきり新しいと思うんですよね。長生きしたからでしょうが。

驚田 長生きしたら、普通は悪くなるけどね。

中澤 でも、谷崎は悪くならなかった。

驚田 うん。だから、谷崎は稀有なんです。小説に定型を求めなかったから、論争すること自体が、谷崎にとっ

ては片腹痛かったわけでしょう？ 本当は芸術論争なのに。

中澤 そうですね。

鷺田 あんまり谷崎さんは分析的じゃないね。評論を読んでも、自分の言ってることを何にも信用していない風がある。論証していないという意味でさ。丸谷才一さんが、『文章読本』（一九七七・九、中央公論社）の中で、谷崎さんの文章の基本は英語である、谷崎さん本人は、英語と違う日本語を書くと言ったけれども、彼の書いている文章自体は、非常に英語の文章骨格によく似ているというような意味のことを書いている。だから小説家は、あまり自分の作品批評を信用しない方がいいし、芥川についても信用しない方がいいのかもしれない。論争自体を、と言った方がいいかな。鷗外も論争は下手だったでしょう。

中澤 そんなことはない。鷗外は、絶対に負けない人だったんじゃないですか？

鷺田 それは、自分の土俵で戦わなかったからだよ。これに書いてある、という指摘の仕方なんだもん。

中澤 でも、それでも相手は怖がって、論争をできなかったら幸いですよ。

鷺田 そんなことはないよ。だって、論争してるじゃない。

江藤 鷺田さんは、指摘しているだけだと言うけど、語学を駆使して読んではというだけでも凄いですよ。

鷺田 そう。論争の相手はそれを読んでいないんだから。だから、絶対に勝つんだよ。

江藤 だから、みんな手が出しにくかったんじゃないですか。

鷺田 例えばナウマンと論争をした時に、ナウマンは日本の常識も知らないで、日本のことを批判している。みなさん、そんなものを信用するのか、と、ナウマンにじゃなくてドイツ人の聴衆に訊いているのね。ただし、論

争の「内容」には決して踏み込まない。その上、やり方が凄く上手い、というのか、狡い。それが鷗外の処世術だよ。

江藤 「舞姫」書いても、その物語の中でドイツ人にドイツ語を教えちゃうし。

鷺田 確かに語学はできたらいいね。漢文の力も凄い。鷗外の「西周伝」を読んだけど、俺達にも読める。あ、読めるのは漢文じゃないのか（笑）。

江藤 芥川の論争というのは、純粹なものを求めたわけですよ。小利口な格好つけの知識人から抜け出たいという気持ちの表明ですよ。

鷺田 あ、それはあるよね。

江藤 でも、できなかったんですよ。

鷺田 できなかったというより、しようと思ったら、もう少し長編を書かなければ駄目だね。

叩いても蹴っても死なない志賀直哉

中澤 そうすると、自分が自分でなければいけなくなるんですよ。そういう無茶なことなんです。志賀直哉は、叩いても蹴っても死なないんですから。

鷺田 うん、懲りないよね。でも、志賀直哉は、運動神経が発達していたらしいよ。芥川龍之介は、木に登って落ちたらしいよ。その違いって大きいよ。

江藤 志賀直哉って、自分の身体に異変があってもあまりたぶん気づかない人だろうけど、芥川は自分のパーツ

が常に意識されている人でしょうか？ それが小説にスライドされていますよね。

鷺田 そうそう。自分で自分の病気を作るよね。病名をつけてね。全部そうだ。しかもその病名は本から持ってくる。

江藤 ええ。芥川は、ここのパーツのここが痛いとか、ここのパーツのここが悪くなっていると、全部言いそうなタイプですよ。

中澤 だから、歯車が回っちゃうんですよ（笑）。

鷺田 芥川は敏感だからさ、奥さんが入った風呂にはおそらく入らなかつただろうね。実際は知らないけど。

江藤 戦前はみんなそうじゃないですか？

鷺田 そんなことはないよ。俺は今でも入れないけれどもね。癖だよ。習慣だから。

江藤 九州では長いことそうだったらしい（笑）。

鷺田 俺は今でも駄目だ。炊き立ての風呂に入らない方が健康なんだけど。でも、ずっと話を聞いてたら、芥川龍之介ってやっぱり面白い作家なんだということがよく分かったよ（笑）。榎原丈和さんと中澤さんとやった『大江健三郎とは誰か』（一九九五・八、三一新書）では、結局、大江健三郎は面白い作家か、という問いにずっとわたしは反対したんだからね。で、中澤さんは、後藤明生を無理矢理引っぱり出して、分からない小説が面白いんだって言うてる。僕はそうじゃなくてさ、芥川龍之介って、僕達が小さい時に読んで感心して、自分もそういう風なものが一度くらい書けたらいいな、と思った作家であるだけではなくて、もう少し主題性も目の広さも持っていてさ、しかし長生きしなかった人だな、というのが予感できるよね。

江藤 芥川に見えるものの向こう側に、論争で言うところの純粹さがあつたはずなんですけどね。それを見るものだけに限定しちゃっている。漱石はそこまで考えていなかった。きっと芥川は向こう側に行くだろうと漱石は思っていた。

鷺田 漱石は、弱っていたんだよ。バトンタッチしなかったんじゃない？ 自分のお弟子さん達は、みな身の処し方を決めていっちゃうしね。大体、野上弥生子とかそんなのが弟子なんだもんね。せせら笑いたくなるよ。彼女が嫌いだというんじゃないかね、ああいうのが漱石の弟子なんてさ。

全然話は別だけど、『森』でさ、野上弥生子が巖本善治を大悪人だつて、直接話法で告発するんだから、スゲエ本だぜ。あれは、巖本善治の犯罪を暴いている小説だよ。ところが、もうとっくに相手は死んでいる。しかも巖本善治っていったら、キリスト教会では、凄く親戚縁者もいるわけでしょう？ 林達夫などに亭主の無能を暴かれ、息子を馬鹿にされた腹いせかな、と勘繰ったけどね。確か息子は、盗作で問題になったでしょう。イタリアの「大衆本」をそのまま翻訳して自分の研究書き下ろし著作にしたでしょう。もちろん、新潮社は絶版処分にした。

江藤 盗作は結構、追放になりやすいですね。

鷺田 辞めないと恥ずかしいよ。学校にいられないよ。

江藤 でも、他の学校に移って生きてる人もいたじゃないですか。

鷺田 僕達が盗作したって別になんともないけどね。

江藤 えっ、やはり問題なのでは。

鷺田 ビックリした。今って、小説に注釈がついてるんだね。スゲエな。誰がつけるの？

江藤 かつて、吉田精一の弟子が一斉に注をつけて、『日本近代文学大系』という六十巻のシリーズを作っちゃったことがあります。

中澤 最近あまりお世話になっていませんけど、便利ですよ。

鷺田 こういうのを権力っていうんだろうが。

江藤 これはもう指導書ですよ。

芥川は今も読まれている

鷺田 ハハハ。話は戻るけど、本当に芥川の小説は読まれてるんですか？

中澤 ええ。

鷺田 売れてるんですか？

江藤 だって、岩波文庫で出るんですよ。まず、文庫の数が減らないですよ。

鷺田 少ないからじゃないの？

江藤 いや、多い方ですよ。

鷺田 七つくらい？

江藤 えーと、新潮、それに、角川文庫からも出てるのか。作品の何パーセントが文庫化されてそのまま残っているかということでは、芥川は相当な比率になりますよ。

鷺田 芥川は絶対に残すという方針なのかな。

江藤 いや、普通じゃ考えられないですよ。岩波からも新潮からも角川からも出てますから。食い合う形になりますよね。それでもなおかつ出すというのは、食い合ってもある程度市場が存在するということですよ。

鷺田 としたら、やっぱり教科書かな。

中澤 教科書で読んだから、もう読みたくないという人もいっぱいいるでしょうし、大学の文学部でテキスト用に使ったとしても、シェアは少ないはずですよ。だから、一般文学愛好者に読まれているんですよ。

江藤 市民講座あたりで芥川をやると、結構集まってきましたよね。

鷺田 そういうことはあるね、確かに。

江藤 それに量的に短いから、非常にやりやすいんですよ。

鷺田 いろんな解釈ができるしね。注釈まであるしね。

江藤 こんな小説にまで注釈があるのって、さっき驚かされていたんじゃないですか？（笑）

鷺田 そうそう。漱石があるというのは知ってたんだけど。芥川のがあるとは知らなかったよ。

中澤 芥川はそりゃ、ありますよ。

鷺田 まさか、太宰はないだろうね。

中澤 ありますよ（後記…『日本近代文学大系』全六十巻に太宰の巻はない。太宰ではごく一部の作品に注釈がなされている）。

鷺田 恐いなあ。そういう事情はあまり知らないからさ。そうだったのか。でも、やっぱり芥川は読まれてるん

だ。僕、学生にね、どんな本に感動しましたか、と訊くと、芥川が多いんだよ。何故って訊くと、教科書で読んだって。ほとんど全部それですよ。

江藤 教科書以外で芥川を読みましたか、と訊いても、読んだという学生はかなりいるんじゃないかな。短篇だから。こういう意味でも、これを使うと、大学でも教えやすいのでしょう。

鷺田 でも、芥川の性格を芥川の個人史と重ねちゃいけないけど、個人史は漱石よりも凄いや言わざるを得ないよね。漱石も凄いや幼少期だったけど、芥川の場合は、養子に出されたのはまだいいけど、お母さんがあの時期にああいう死に方をしたというのはね。

中澤 そうですね。それで、実父と養子先との確執があって、何度も実父に連れ戻されそうになったという。

鷺田 お父さんに、凄いいいこと言われるらしいね。死ぬ時もお父さんが何か言うんでしょう？ お父さんって、成り上がった人なんだよね。

中澤 戊辰戦争に行って、その後牛乳屋というか牧場を起こして、大きくなったんですね。

鷺田 伊藤左千夫も牛乳屋だよね。

中澤 そうなんですか？

鷺田 うん。何頭か牛を飼うだけの、牧場がない牛乳屋だけだね。

最初に戻るけど、芥川が凄くアフォリズムにこだわるでしょう？ しかもあれ、全部どこかにあるアフォリズムです。それにこだわりのながら小説を書くというのは分かる気がしますね。漱石も鷗外もそうだったでしょう？ ただ、それが知的小説とは必ずしも思わない。知的な雰囲気を出している小説ではあるのですが。芥川っ

て知的なんですかね？

江藤 レベルの問題でしょうね。哲学をやっている人から言われると、うーん。

鷺田 ああ、なるほど。大江健三郎が知的だなんで大笑いだもんね。

江藤 そうでしょう。あくまでも文学という分野の中で知的なんですよ。

鷺田 国文学が知的だっていったら、違うだろ、っていう意見なんですけどね。でも、中澤さんの話を聞いて、芥川の小説をもう一度読んでみようかな、という気にはなりました。ま、簡単に読めるしね。

中澤 芥川龍之介に「悠々荘」という晩年の作品があるんですが、散歩をしていると不思議な家があって、震災以来空き家になっている。そこを友達と覗いていると、家の中にいろんなものがある。例えば薬瓶が並んでいるのを見て、あ、ヨード剤だな、と思うんです。で、この主人は肺病患者だったんだよ、と話をしながら、想像を膨らませて物語を作っていく。他愛もないそういう話なんです。大正期のレベルでいうと、ごく普通の私小説ですよ。でも、今これを読むと、芥川は全く意識していないんでしょうけど、物語が作られていくのを小説化していくという風に読めてしまうし、そう読んで間違いないだろうと思うんです。

鷺田 つげ義春だね。

中澤 ええ（後記…つげ義春の「ほんやら洞のべんさん」を始めて読んだ時には、マンガにおける自己言及性に感動したものだ）。得したな、という気分になりましたよ。これはさっきの続きの部分ですが、薬瓶の横に石膏の女人像が見えるんですよ。それを見て、肺病患者は慰めに彫刻でもやっていたのかね、なんて友人が掛け合いのようにして物語を飛躍させていく。

芥川の自殺は青酸カリ？

鷺田 遺書と言われているものも、そんな感じだったね。言葉は遺書みたいだったけど、いろんな品物が出てきて。

中澤 一時期中だるみみたいなのがあったような気はしますが、私は芥川の晩年の現代小説は結構好きなんですよ。だから、客観的に言って、作家としての行き詰まりがあって死んだとは思えない。

鷺田 全然、思えない。

中澤 「河童」があり、「玄鶴山房」もありますし。

鷺田 だから、死にたいから死んだんで、意志で死んだというんじゃない。無意識も含めてね。

中澤 でも、意識的に死んだわけでしょう？

鷺田 青酸カリでね。

中澤 ええ。青酸カリ説は、山崎光夫の『藪の中の家 芥川自死の謎を解く』（一九九七・六、文藝春秋）というつい最近の仕事なんです。青酸カリを使用したということ自体は新しい見解でもないみたいなんです。でも、芥川の主治医・下島勲（しもじま すすむ）の日記を発掘してきて、推理してみせたという見事さがありますよ。これは鷺田さんに訊いてみたかったんですが、関口安義（せきぐち やすhide）なんかは、新しい仕事が出てもおかつ睡眠薬で死んだ、というわけですが、青酸カリで死んだら、芥川のイメージを傷つけるんですかね？

鷺田 なにも。

中澤 と、私も思うんですが、芥川を守ろうとする人にとっては、そうでもないみたいなんですよね。

驚田 ピストルを買ったとかいろいろ言われているけど、青酸カリが一番楽でしょう、発作的にやるには。西部邁だって、青酸カリを持って行って言ってたよ（笑）。外国人に辱められたら、青酸カリで死ぬんだと。よく分らないけど、そういう実感があるんだろうな。人間は死ぬべき時に死ねないと駄目らしい。

中澤 それなりに山崎光夫の推理が見事だと思うのは、隣に香取秀真かとりひさまというメッキ師がいて、その工房から青酸カリを盗んだんじゃないかとか、そこまで言っているんですよ。真偽のほどは誰にも分からないんですが。この説について黒古一夫さんは、書評でこう言っています。

「睡眠薬の場合、失敗する可能性が大きいのが、青酸カリでは絶対失敗しない。芥川龍之介は、固い決意の下で「自殺」を選んだのである。／その意味で、本書の出現は今後の芥川研究に大きな一石を投ずるもの、と言っているだろう。本書の成果を無視して今後は「芥川の死」は論じられなくなるからである」（『北海道新聞』一九九七・八・一七）。

こんな風を持ち上げちゃうんですよね。私なんかは、別に睡眠薬で死のうと青酸カリで死のうと同じじゃないか、と思うんです。青酸カリの方が、失敗しないんだから確かに見事だとも思いはするんですが。不思議なのは、どうして青酸カリで死んだことを周りで隠そうとしたかなんです。そしていまだに関口安義なんかは睡眠薬にこだわっているわけですよ。ちょっとそこが理解できない。

江藤 山崎光夫は、誰かに迷惑を掛けるから、という理由を挙げていましたよね。どこから手に入れたかが問題になるし、当時としては、死体を解剖しなくてはならなくなるわけですから。

中澤 それは当時の現場の人達の判断ですよね？

鷺田 そんなのを隠したら、犯罪じゃないですか。なのに、そんなことで簡単に世間が通ったの？

中澤 解剖しなかったですから。

鷺田 いや。解剖しなくても、青酸カリで死んだら非常にハッキリ分かるでしょう。

江藤 だから、なあなあでやったという話ですよ。この本によると。

鷺田 当時の医者はそのなにインチキなの？

江藤 友達だから（笑）。

鷺田 いやあ、そんな。

江藤 そう書いてるんですよ。

中澤 医者は分かっていたらしいんですよ。下島という主治医は。

江藤 でも、警察への報告書にはそう書かなかった。警察もお目こぼしですよね。

鷺田 凄い世界だね。完全な「共同正犯」でしょう。

江藤 山崎光夫によると、ですよ。

鷺田 そんなの本当かい。

江藤 いや、分からないですけど。

鷺田 密室で自殺した代議士の中川一郎の死因でさえ、妻や参議院議員の高木正明が隠そうとしたけれど、頼まれて偽りの診断書を書いた医者は、露見して、犯罪になったでしょう。

中澤 ああ、そうでしたね。

鷺田 奥さんを含めて三人しか知らないのに、ばれたわけです。

確か、随分若い時に読んで中野重治の本に、こんなことが書いてあったよ。芥川に一回会ったら、凄く汚くて、爪に垢がたくさん溜まっており、首筋を搔いたらボロボロとこぼれた、と。精神状態がおかしかったのは確かだね。

でも、あれだけ準備して死んだんだから、いいんじゃないですか？ 死ななかったら、どうなっていたんだらう。

江藤 精神か身体か、どちらかが同じく死んだんじゃないですか？

中澤 見事な死に時だったわけです。昭和になった途端ですから。そこまで意識していたかどうか分からないけど。

鷺田 凄くタイミングがよかったね。凄くタイミングのいい文壇登場と、凄くタイミングのいい文壇への幕引きだったから、幸運な人だったのかもしれない。

時代を抱え持つということ

江藤 ある程度、時代を抱え持つっちゃうというのはあるんじゃないですか？

鷺田 そうだね。

江藤 本人の意識の問題じゃなくて。

鷺田 抱えさせられるのね。

江藤 ええ。時代と個人の相互の問題だと思っんです。抱えてしまっし、抱えさせられてしまっ。「藪の中」という小説とか、『羅生門』という映画も、時代と切り離すことはできないでしやうし。

鷺田 特に黒澤さんはそうだろうね。

江藤 本人の意識以上に、時代と抱き合ってしまっるところはあるんじゃないですか？

鷺田 黒澤明は敏感だよ。世の変わり目の時に、それにピッタリなのを出しまっ。

中澤 『天国と地獄』なんかはそうですよ。

鷺田 うん。ゲッと思ったよ。みんな拍手してまっからね。しかも、大阪で、大人がだよ、もちろん。

中澤 そういう意味では、天才ですよ。時代に感覚がピッタリ合っていくというか。晩年はずれてるかもしれないけれど。

鷺田 そりゃ、ずれてるよ。

中澤 日本の現実に黒澤が合ってるんですよ。合わざるを得ないというか。『我が青春に悔なし』ですよ。戦後の最初の映画は。

鷺田 滝川事件でしやう？ 嫌な映画だっつたよ、あれは。関西の大学間ではよく知られてたことですが、滝川幸辰さんこそ、戦後、最悪の奴だよ。大阪大学の法学部を作っつたんです。で、刑法の教授の席には誰も置かない。自分の息子の出来はあまりよくなっつたので、同志社大学大学院に行っつた。

江藤 指定席ですね。

鷺田 そう。名前だけ自分にして、もちろん教えない。そして息子を助教授に入れて、教授の席も空いていたからすぐに教授だよ。

中澤 贈賄・収賄なんかはいつの時代にもあるんだけど、高度経済成長が始まった途端に、昭和三十五（一九六〇）年ですが『悪い奴ほどよく眠る』という映画を発表しましたよね。今見てもぞくぞくしますよ。

鷺田 俺は、面白くない映画だったよ。

中澤 私は好きなんですよ。

鷺田 成熟した時に見たんじゃない？ リアルタイムでは見ていないんでしょう？

中澤 ええ。リアルタイムでは見ていません。

鷺田 だからだよ。当時見たら、面白くない映画だったよ。『七人の侍』があまりにも面白かったというのもあるだろうけどね。『七人の侍』は、観客動員数はどうだったんだろう。

江藤 多かったんじゃないですか？

鷺田 あれは、何回でも楽しめる映画だね。

江藤 『羅生門』の後には、『白痴』は別として、他はどれも動員数は多いんじゃないですかね。

中澤 やっぱ、黒澤がどんどん偉くなって、見る方が感心しなくてはいけないと始めから思っていますね。

鷺田 そうというのがあったから、僕は感心しちゃういけないんだ。ここで手を叩いたらいけないんだよ（笑）。

『天国と地獄』で犯人役の山崎努が階段を下りてくるでしょう。そうしたら、「あれが犯人なんだ、あれが」って大声で言ってる奴がいるんだよ。大阪って全く参っちゃうよ。でも、俺、こうやって人を笑ってるけどさ、『情

婦』というのを父親と見ていた時のことなんだけど、父親には、変装しちゃうとディートリッヒが分からなくなった。どんなに説明しても分からないの。外国映画って難しいね。だから、あれが犯人なんだ、と叫んだのも分かるんだよね。

江藤 声を出したり、拍手したりするというのは、「寅さん」辺りまで続きましたよね。僕は最初、元々映画に入っているのかと疑ったんですよ。

驚田 そりゃいいね(笑)。アメリカのギャグ映画だよ。僕は実は、「寅さん」は冷めちゃうんだよね。

江藤 故郷を懐かしむか、歳を取って、ノスタルジックに見る映画ですからね。

驚田 俺はまだノスタルジックな気分にはなれないから。でも、歌だったら、三時間でも聴いていられるね。女房に笑われるもん。美空ひばりなんて見ていたら、涙ぐんで、じーんとなるからね。学生とは一緒に見られないよ、絶対に。

江藤 こっち側が感動しちゃう映画は、授業で使えませんか。

驚田 昔『二人の女』というイタリア映画を見た時さ、ソフィア・ローレンが母親役に扮してるんだけど、わたしを強姦してくれて頼むんだよ。で、先に強姦されて、それから娘もされるんだけど。スゲエ映画だと思ったら、途端に日本でもそういうのやり始めた。映画というのはすぐ模倣されるね。でも、模倣されても面白いんじゃないかな。いい映画を模倣すると、かなりの水準にいくね。

江藤 あれだけいろんな人達がスタッフとして関わって、情報をあれだけ取り込むと、考えてもなかったいい映画ができますからね。

鷺田 でも、考えてもいかなかった駄作もたくさんあるからね。

江藤 あるでしょうね。

鷺田 では、「藪の中」へ入りましょう。

第三章 小説「藪の中」

犯人はいるのか？

江藤 まず、僕が口火を切りましょうか。最初は、出典探しですね。ブラウニングの「指輪と本」、ピアスの短篇「月明りの道」や「ボンチュー伯の娘」の影響とか、比較文学の材料話がいろいろある。もちろん、元々は『今昔物語集』ですがね。

次に、「藪の中」を考える上で、一番分かりやすい読みの例というのは、中村光夫と福田恆存の論争だと思えます。中村光夫「藪の中」から（『すばる』1、一九七〇・六）は、女性不信をテーマとしながらも真相が分からない、と言っている。その向こう側に人生が見えるような印象を読者に与えないから、文学の質が高くない、つまりクオリティがないと言っているんです。福田恆存「藪の中」について（『文学界』一九七〇・一〇）はそれに対して、真相というのは第三者の目には分からないものだ、というのが主題なのだと言張しているんですね。つまり不可解な人生を描いた作品であると。だから、文学の質は高いんだと言っている。

しかし、両者に共通しているのは、第三者には分からない、と結論づけている点です。研究の方でも、不可知

論的な読み方というのが一方にあるんですね。それで行き着いたところが、それぞれ好きな立場で読むしかない、ということでした。

驚田 ハハ、いいね。

江藤 しかし、そうじゃない、という人も出てくる。犯人はいるんだ、という説です。大里恭三郎『芥川龍之介「藪の中」を解く』（一九九〇・一二、審美社）は、真砂が夫を殺したんだ。そこまで彼女を追いつめていたんだ、と言っていますし、酒井英行『芥川龍之介 作品の迷路』（一九九三・七、有精堂）は、真砂という女性の残虐さや恐ろしさを描き出した作品なのだと言っています。つまり、直接刺したのじゃないにしろ、犯人は真砂なんだということですね。こういう、犯人探しに近い読みも幾つかされてはいます。しかし中心となるのはやはり、真相は分からないという読みですね。

中澤 福田恆存と中村光夫の論争にリアルタイムで割り込んできたのが、大岡昇平ですよ。『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・一二増刊）というので。それぞれの陳述の信憑性を考えていくと、武弘の陳述には、他の二人にはない描写的な文章がある、というんですね。小説の最後の方です。

「ああ、何と云う静かさだろう。この山陰（やまかげ）の藪（やぶ）の空には、小鳥一羽（ひととり）嘯（なげ）りに来ない。ただ杉や竹の杪（さき）に、寂しい日影が漂（たな）っている。日影が、——それも次第に薄れて来る。——もう杉や竹も見えない。おれはそこに倒れたまま、深い静かさに包まれている」というところなどです。そして、平安時代の感覚からいえばなおのことなんだけれども、死者の陳述というのは疑いない、というところから入って、真相はあるんだと結論づけている。

つまり、後ろの方に行くにしたがって、解決するようにこの小説はきつちりと作られているんだというんですね。それを読めないのはおかしい、と大岡昇平は言っています。真相とは何かというモチーフそのものが、この作品を動かしていく動力なんだとも言っていますね。

鷺田 大岡さんらしい読みだよな。

江藤 ただ、研究のラインとしては、平岡敏夫が言っている、それぞれの現実を鑑賞するしかない、というところから外れていませんね。

中澤 ええ。やはり、不可知論なんじゃないですか。

江藤 その意味では、大里恭三郎がかなりの量の論文で、犯人はいるんだ、というのを書いたり、酒井英行の論というのは特殊ですよ。僕は不可知論以外の立場というのは、この二人以外には目に付かなかったんですが。

中澤 他に私が注目したのは、和田敦彦という信州大学の人ですね。『読むということ——テキストと読書の理論から——』（一九九七・一〇、ひつじ書房）という本です。この人は、読者論的に読んでいく読み方そのものに疑問を投げかけています。例えば、読者、とかいう自分が使っている言葉もすべてそうなんだけれども、そういう自分の言葉の権力性そのものを疑っていかなければいけない、という論を展開しています。じゃあ最終的に「藪の中」をどう読むか、というところまでは行かないわけですけれども、結構面白く読みましたね。つまり「藪の中」が今まで読まれてきた読まれようというのは、それぞれの論者が、自分が論じている論拠なり前提なりを当然と置いていて、疑っていないということですね。

江藤 疑う主体は？

中澤 読み手というか、研究者ですね。

私としては、こういうことだろうと思うんですよ。基本的に言うと、この「藪の中」の表現は一人称でなされていますね。そういう一人称の発言には嘘がある蓋然性が非常に高いと言ってしまうと、真相は見えなくなるだろうと思います。けれども、嘘があるかもしれないにせよ、その嘘の蓋然性をすりあわせていけば、こういうことがあったということは、ある程度見えてくるんじゃないかと思うんです。そのある程度見えてくる事実というのは、こういう見え方がある、こういう見え方もある、ということを示唆していった上で、どちらの方が説得力があるかということです。「藪の中」はそういった読み方ができる小説だと思っています。

そういう観点からいうと、大岡昇平の読みは、わりと納得できる。原理的にいえば真相は分からないんだけど、それじゃ面白くない。やはり、犯人は誰なんだという興味は非常に大きいですから。そういうことを迎えていくことはできるし、最初からそう作られているかもしれない、ということも確かに言える。それでも、あくまで決定的ではないですけれどね。そんな風にできている小説なんじゃないかと思います。

女のエゴイズム

江藤 犯人という風に実体化する意味はあまりないのかな、という気がするんですよ。共通してるのは、武弘が死んだということです。それに対し、多襄丸は俺が殺したと言いき、真砂はわたしが殺したと言いき、本人は自分で死んだと言っている。違いというのはそれですよ。

それぞれが、自分の都合のいい言い方をしているとすれば、多襄丸は自分が闘って殺した方が都合がいいわけ

ですよ。真砂だって自分で殺した方がいいわけですよ。でも、どうなんでしょう。真砂が自分で殺したと言うことによるメリットというのはどこにあるんでしょうね。自分が多襄丸に強姦されたというレベルの事件を、自分か夫を殺すことで、それを別の次元の問題に持っていかうとしているんですね。

これは、酒井英行の論ですけれども、真砂の言葉に注目するんですね。多襄丸の言い方で、

「わたしは殺す時に、腰の太刀たちを使うのですが、あなた方は太刀は使わない」というのがありますよね。ま、「権力で殺す」というやつですね。とすると、真砂は言葉で殺したわけですね。とすると、それぞれに殺したというのは本当だろうということになる。で、それぞれの殺したことが本当だとして浮かび上がってくるのは何だろうと考えると、女のエゴイズムみたいなものが読みとれるのかな、という気が僕はしてるんですよ。「鼻」や「羅生門」もそうですけど、やっぱり最後は読者に読みを委ねている作品ですよ。ただこの場合は、委ねつつも、女性のエゴイズムみたいなものを書いてしまっている。それを、芥川の女性観と繋げて読んだ方が面白い小説だろうという気が、僕には、するのです。テキスト分析の話とは逆の方向になります。

鷺田 この女性は、どういう意味でエゴイストなの？

江藤 自分が強姦されたところを夫に見られたというレベルの事件を、一緒に死ぬという話に持っていくことで、別の次元の物語にしようとするんです。しかも相手だけを殺してしまうことで、見たはずの目撃者を消し、自分は死にきれなかった、という次元で、生きる女性に変わってしまう。

鷺田 そうなの、エゴイズムなの？

江藤 自分で事件を作り替えていますからね。自分が背負うものを作り替えたというか。

鷺田 エゴイズムというか、御都合主義というかね。

江藤 今で言うとは別に当たり前のような気がするんですが、近代の文化的な背景の中で、夫を裏切り、暴力によって裏切られた女性が、自分の犯してしまった罪の重さみたいなものを抱え持って生きていってもいいはずなのに、夫との、言葉のないやりとりだけで相手を殺してしまった。実際に殺したかどうかは別として、わたしは殺せと言われて殺したんだ、と言ってるわけですよ。そして寺に現れて、懺悔するわけですが、その懺悔する段階で真砂が背負っている罪というのは、夫を裏切った罪ではなくて、夫と死ねなかったという別のややずれた次元に行っちゃってるんじゃないか。どうですか？

鷺田 夫を裏切ったというけど、平安末期の女性で、強姦されて自殺したような人はいないでしょうか？

江藤 いえ、大正期のモラルの問題としてですよ。

鷺田 あ、大正期ね。

江藤 だから、これはやっぱり、芥川の実人生と繋げた方が、面白く読めると思うんですよ。大正期のモラルの問題として、こういう女性が、夫と心中未遂したという次元で罪を背負ってしまうわけですよ。それは、男から指摘された女のエゴイズムじゃないかと僕は思うんですよ。武弘の話もそうですよね。あの人を殺してください、と言っているわけですから、これは完全に真砂のエゴイズムですよ。多襄丸も、どちらか一人死んでくれ、と言っているわけですから、これも真砂のエゴイズムです。しかも逃げるわけでしょう。三者三様にある女のエゴイズムというのが浮かび上がってくるんじゃないかと思うんですけどいかがですか。

鷺田 エゴイズムというのは、どういう意味で使っているのかな。単に、自分本位という意味なのかな。

江藤 そうですね。エゴイズムというより、男、あるいは芥川から見た、自分本位な女性像を描いていると言った方がいいかもしれませんね。

驚田 要するに、鉄面皮なわけね。

江藤 そうです。たぶん、酒井英行が言っているのは、そういうことだと思っうんですよ。女性存在の残酷さ、恐ろしさ、というのは。

驚田 なんだよ、それは(笑)。

江藤 まあ、そこまで言えるかどうかは別として……普通のことと言えは言えるのですが……。どうですかね、中澤さん？

中澤 ええ、先程の私の話に沿って言いますと、問題になるのは、多襄丸と武弘の三者の証言のくい違いなんです、これに加えて、木樵りの存在も非常に大きいと思うわけです。先程の大岡昇平の本を手がかりにしますと、嘘がないだろうはずの武弘の証言の中で、誰かが忍び寄ってきて、胸に突き刺さったままの小刀を抜いた者がいる、というところがあります。物語の末尾です。引用しましょうか。

驚田 うん。

中澤 「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、いつか薄闇うすやみが立ちこめている。誰か、——その誰かは見えない手に、そっと胸の小刀さすかを抜いた。同時におれの口の中には、もう一度血潮あぶが溢れて来る。おれはそれぎり永久に、中有ちゆううの闇へ沈んでしまった。……」。

それから、少し前には「いや、まだ誰かの泣く声がする」とありますね。

鷺田 うん。

中澤 「誰かの泣く声がする」というのは、「気がついて見れば、おれ自身の泣いている声だったではないか？」ということになるわけけれども、大岡昇平に言わせると「人間の通常感覚を無視した不自然な描写であるが、武弘の悲しみと同時に、付近の真砂の存在を暗示している」となります。忍び足でやってきて胸の小刀を抜いた者は、大岡によると、それは真砂の他にはあり得ない、ということになるんですね。現場から逃れて、藪の中から覗いていた、このことです。そしてやってきて抜くんだけ、ということに考えているんです。

ここは結構ポイントになると思います。大岡昇平は、胸の小刀を抜くのは真砂に違いないと断定するんですけど、私としては、黒澤明の影響を受けているのかもしれないませんが、木樵りが抜いた可能性も高いんじゃないかと推測するわけです。

そうすると、最初にある木樵りの簡単な証言で、縄と櫛以外のものはなかった。太刀もなかった。馬もいなかった。現場は踏みあらされていた。胸の一突きの傷で死骸のまわりの竹の葉は蘇芳に滲みていた。というのがありませんよ。一番最初に素直に読んでいけば、当事者ではないですから、嘘はつかないだろうと考えてしまうんですよ。同じように旅法師も嘘はついていないだろうと考えて大過ないだろうと。放免も真砂の母親も、とりあえず同じですよ。

そういう風に読んできて矛盾するところはどこかとなると、木樵りが小刀を抜いたと考えても無理がない点なんです。こういう風に読んでいくと、少しずつ話が見えてくる可能性が高い、という気がします。

それでもなおかつ私がよく分からないのは、木樵りの証言に「草や竹の落葉は、一面に踏み荒されて居りました」

とある点なんです。乱闘があったと思わせる証言なんですけれども、真砂や武弘の証言だと、現場がこうはならないかな、と思うんですよ。多襄丸の証言のように、二人が太刀打ちをしないと、こうはならない。そこでちょっと暗礁に乗り上げてしまっていますが、それでも、木樵りが、自分が小刀を抜いたところ以外は嘘を言っていないとすると、武弘が自殺したと読む大岡昇平の読み方は結構納得できるかな、と私は読んでますよ。

驚田 でもさ、武弘以外はみな、尋問されて述べているわけだから、風景とか涙とかは出てこないよね。実体感のある描写がなされないのは当然のことだよ。そう考えると、大岡さんの逆のことも言えるよね。そういえば、大岡昇平の「事件」でも自殺だったよな。あれ、映画だったっけ。

江藤 映画と小説と両方です。

驚田 ね？ あれも他殺と思わせておいて、自殺だったよね。話は戻るけど、最後に死霊が出てきて証言しなかったら、犯人は誰だと思う？

中澤 死霊の話がなければ、全く分かりませんよ。

驚田 そうでしょう？

江藤 最初の四つの証言というのは、よく言われているように、客観的などころから見ただと思うんですよ。で、その後に、三者が三様に違うから相対化されるんであって、これが二人だと、どちらかが本当だ、となってしまふ。死霊に語らせることによって、わざと犯人を分からなくさせているんじゃないかな。

驚田 そうでしょう？

男女関係の問題

江藤 だから、格別、死んだ人間が言っているから水準が違うとかは、あまり考えなかつたんですよ。ただ、この女の懺悔がないとこの作品は、ちょっとね。要するに、小説は、どの部分を抜くとその作品が一番つまらなくなるかというところで、その作品の主題や重さがどの部分にあるかが分かると思うんですけど、「藪の中」に關していえば、僕は女の懺悔だと思っただけです。

中澤 男女関係の問題になってくるわけですね（笑）。

江藤 ええ。これだけが水準が違うんじゃないかと思うんですよ。あとはええカッコいいの話で、これだけが懺悔ということでも、この女の本音だと思っただけです。「一体どうすれば好いのでしょうか？ 一体わたしは、——わたしは、——」なんて言いながら、殺しちゃってるわけですからね。あと証言の場面ですけれど、僕は入れ替えるとバランスが崩れると思います。全く相対化されているのであれば、どこにどう入れ替えてもいいだろうと思っただけですけど、この女の懺悔というのは、やはり多襄丸と武弘の間にあるべきなのかな、と。

鷺田 ま、事件というのはさ、垂絹が風になびいて、顔が見えたというところから始まるわけだからさ。

中澤 私他に分からなくて、気になるのは、括弧書きのところなんですよね。媼の物語だと一番最後に「（跡は泣き入りて言葉なし）」。多襄丸のところでは「陰鬱なる興奮」とか「（快活なる微笑）」、「昂然たる態度」。女の懺悔にも「（寂しき微笑）」、「（突然烈しき歎歎）」というのがありますし、死霊の物語にもいくつもある。じゃあ、これらを語っているのは誰なのかという問題と、もう一つ。多襄丸の白状の後半部分ですが、「しかし男を

殺すにしても、卑怯な殺し方はたくありません。わたしは男の縄を解いた上、太刀打ちをしると云いました」とありその次に括弧で、「(杉の根がたに落ちていたのは、その時捨て忘れた縄なのです。)」とあります。この括弧はつける必要があるのでしょうか？

江藤 ほんと、この括弧書きだけは変ですよ。

中澤 私も、いらぬんじゃないかと思うんですよ。別に多襄丸がこの通りに語ってもいい。しかも敬体を使っているわけですから、調べに対して丁寧に言っているという風にとっておいていいと思います。でも、この括弧書きと、別の括弧書きがあるわけで。だから、単純な一人称ではなく、それを我々に語っている存在がいるのかな、という印象を受けるんですが、江藤さんのお考えはいかがですか？

江藤 芥川が小説を書く時の空間のイメージは、舞台ですよ。例えば「羅生門」はそうです。舞台の空間ですよ。これもやはり、舞台の中の説明に近いのかな、と思います。「(杉の根がたに)」の部分だけは、ちょっと水準が違いますけど。

中澤 ええ、違いますよね。

江藤 うーん。逆に言ううと、これを全部見てる語り手があって、確か木樵りの話と繋がるんですって？

中澤 そうです。

江藤 無理矢理繋げちゃうんですよ。つまり、前半の四つの客観的な証言が、実は客観的であって、だから、この多襄丸の括弧書きの部分に関しては、証言があってるんですよ、と言いたいのかな。逆に語り手は、証言の他の部分にはあまり興味を示していないんじゃないですかね。端から見て感情だけを説明していますからね。

中澤 そう言われると、穿った見方のような気がしないでもないんですけど、ここはテキストクリティークの問題でね、これやっぱりどこかで間違えてるんじゃないかな、という気がしてるんだけどね。

江藤 多襄丸の白状は、この物語ではフィクションに向かっていると思うんですね。

中澤 そうですね。

江藤 逆に語り手は、ノンフィクションの方へ引き寄せようとしている。括弧のあるなしはともかくとして。だから、やっぱりそのことが特異なんですよ。あとは、フィクションを目指している。「物語」とある四つの証言以外は。そのことがつい出ちゃってるんじゃないですかね。

中澤 凄く説得力があるんですが、でも、芥川はそこまで考えていないですよ。

江藤 たぶん、そうでしょうね。

中澤 逆に、「(昂然たる態度)」とか「(快活なる微笑)」の方は、意識的に書いた、と。

鷺田 それしかないだろうね。大正時代は、作家はみな、芝居にうつつをぬかしてたんだよね。

江藤 芥川は特に、江戸の演劇文化が色濃いんじゃないかと思えますね。

鷺田 「縄のほかにも櫛くしが一つございました」とくるからね。

江藤 小説としてはどうなんですかね。江戸時代でも、小道具を繋げて行って、全体の連続性とか一体感とか物語性をすり込んでいくという手法が使われていましたが、この作品も結構、小刀とか縄とかが出てきますよね。

鷺田 そうだね。ヒッチコックの映画『ロープ』をふと思いついた。あれも縄だったね。

中澤 鷺田さんは、やはり、分からなくするように書かれている、と読みますか？

鷺田 いや。僕は女が殺したと思ってるから。それ以外ないと思ってるよ。

江藤 では、真砂の証言が正しいと。

鷺田 正しいかどうかは分からないけど、多襄丸は殺していないんだから。

中澤 殺していないんだからって……（笑）。

江藤 多襄丸は嘘を言っていると。

鷺田 嘘を言う理由はあるよね。どうせ打ち首なんだから。

中澤 どうせ打ち首なんだから、ヒーローになろうと。

鷺田 それが普通の読み方でしょうね。大岡さんの説は自殺なんでしょう？

中澤 そうです。

鷺田 僕は、女のエゴイズム云々というのは感じなかったですけどね。だらしないうち夫も含めて。死のうと思ったかどうかは全然分からないし。まあ、でも、それはおそらく、映画の京マチ子を見た強烈な印象があるからだろうね。

中澤 面白いのは、大岡昇平は「芥川龍之介を弁護する」の中で、犯人は突き止められるように書かれている、と言っている一方で、こういうことも言っているんです。小説の出来に関してですが、「中村のような高級な読者にも、解決不可能の印象を与えただけでも出来が悪い」と。ま、再読、三読すれば分かるんだ、とも言っているんですがね。つまり、すっきりは分からない、と言っているんですよ。

しかし、後藤明生だともうあります。

『藪の中』というのは、世界の文学史の中でも人間の心理、関係をあそこまで迷宮化した作品はちょっと珍しい。世界文学史の中の迷宮小説の傑作としてぜひ挙げたいですね。あれは相当すごいものです」（「インタビュー・後藤明生氏に聞く イェス・ジャーナリスト論、その他」『国文学解釈と教材の研究』一九九六・四）。

後藤明生は、分らないからこそ真相を探りたい、という読者への刺激も含めて、この小説は優れているんだ、というわけですね。小説としていいか悪いかというレベルになると、大岡とは違う見解になってくる。どっちにも取れると思うんですよ、これも。

真相はない

江藤 ただ、大岡昇平にしても、後藤明生にしても、文脈としては、真相があるんだ、という話ですね。そこへいくと、平岡敏夫あたりが定義しているのは、真相はないんだ、という立場に立って、いわば開き直って読むことなんです。それは、中村光夫と福田恆存の論争以降、研究者の中に出てきた態度なんじゃないかと思うんですが、意識しているかどうかは別として。後藤明生の場合は、まだ真相があるんですよ。でも、こちらの立場では真相がないという風に諦めてですね、日常の現象だって人によって見え方が違うんだから、この物語の証言だって、全部が本当かもしれないし、逆に、本当のことは語られていないかもしれない。案外、闘って弱ったところを真砂が刺したのかもしれない、とかいろいろ考えるわけです。

だから、真相なんてないんだ、という立場に立った時に浮かび上がるものは何かということの問題にしていけばいいと思うんです。真相がある、というところで浮かび上がる主題性と、真相がない、というところで浮かび

上がる主題性と、二つ考えてみる。それらが一致するかどうかはまた別問題です。真相がない、とした時の主題性については、まだどなたもあまり触れていませんよね。

中澤 そうですね。

江藤 真相がない、ということ自体が思い切った発言ですからね。今までの文脈を変えるわけですから。研究的には、まだこの辺りでとどまっているんじゃないかと思えます。だから、平岡の意見みたいなのが出てくる。

中澤さんは、後藤明生のように、真相がある、という読みをした方が面白いんじゃないかという意見ですよ。

中澤 真相というか、言葉の定義の問題になりますが、事実と言いますかね。フィクションの中の事実を問題にしていく、という読みですね。そういう風に読んでいくのが普通というか、そういう読みを否定はできない、と思うんですね。

江藤 近代文学ですからね（笑）。

中澤 近代文学ですか（笑）。

驚田 「藪の中」のもう一つの性格は、調書ということでしょうか？

中澤 そうですね。

驚田 だから、調書を作った人の主観で書かれているわけだから、そういう観点から読むこともできるよね。調書の文学、と言えがいいのかな。調書というのは、刑事か何かを書くんでしょう？

江藤 書かれたことないんですか？（笑）

驚田 ない、ない。大学で書いたことはあるけど。

江藤 私は警官に書かれたことがあります、もちろん証人としてですが（笑）、そこでも事実だけでなく勝手に物語を作るんですよ。

鷺田 だろう？ これでいいか、って言う。それに対して、違う、と言えば、長くなる。

江藤 だから、少々違っていたり、漢字が間違っている、黙って警官に書かせますよね（笑）。

鷺田 そうそう。だから、括弧も調書を書いた人がつけたのかもしれないでしょう。

中澤 ハハハ。

鷺田 冗談じゃなくて、芥川は、そういう諧謔性というか、洒落っけのある人だから。そういう点では僕は認めている。それともう一つは、芥川龍之介と太宰治が表裏一体だったのは、実はこの「藪の中」と「富獄百景」に表れているんです。評論家の村瀬学が、人間には本質はないんだ、と言っているんだけど、それはどういうことかという、一つ一つの場所や時間や事情によって、全部人間は違うんだ、ということなんだ。そういう姿を非常に克明にデッサンしたのが、「富獄百景」なんだと彼は言っている。

この考えは、実存主義を理解するときの鍵でもある。「藪の中」に関しても、いろんな人に配役をふってるけど、これはすべて作者の持つ人間性を表現しているにすぎないんであって、すべて自分を論じているんだ、と言うこともできるよね。だから、「藪の中」は面白い小説ではないけれど、奇妙な小説だな、とは思うんだ。

江藤 それで、殺ったのは女だと。

鷺田 ハハハ、だって、他にいないもん。消去法でいくと、そうなるんだよ。小説の殺人事件って犯人探しは消去法を使うことになってるんだろ？

中澤 鷺田さんの捉え方は、黒澤明にかなり近いですよ。黒澤の『羅生門』では、犯人は女かもしれないけど、描写されていない。気を失っちゃうんですよ。

江藤 映像で殺しちゃうと、もう犯人になっちゃいますからね。鷺田説が完璧になっちゃいます。

鷺田 そんなのは映画にならないからね。笑っちゃうよね。大岡昇平になっちゃうよ。

江藤 小説だと、殺ったのは女だというのはひとつの読みになるんですけど、映画では、そういう場面があると、もう駄目ですね。よっぽど工夫がないとね。

鷺田 駄目だね。案外、黒澤明はそうしちゃうんじゃないかと思ったけど、そうでもなかったね。

江藤 僕はやはり、事実はない、という見方で読んでいますよ。女が殺ったにしても、それは括弧書きの中のことであって。

鷺田 そうだね。

江藤 つまり、僕は、後藤明生や福田恆存あたりの読み方とは逆方向で読んでいますよ。そこで、事実がない、として読んだ時に浮かび上がってくるものは何かというと、僕風に言えば、女の身勝手さだろうな、という気がするんです。自白の配置の問題からみても。

鷺田 いや、女の身勝手さじゃなくて、女の持っている自然性というものなんじゃないかな。だから、エゴイズムではなくて、女が持っている人間本性って言えばいい。でも、これを言いすぎたらヤバイよね。

江藤 ちょっとヤバイですね。

鷺田 ハハハ。男はやっぱり、多襄丸になっちゃうよね。

江藤 ？？？

鷺田 先日、旅行でフランスのルルドへ行ってきたんだけどね。そこで面白いことがあったんだよ。ある老夫婦がいたんだけど、沐浴は男女で入るところが違うから、門のところまで待ち合わせたんだ。そしたら、旦那さんの方が先に着いて、奥さんがまだ来ていないんだ。時間になっても来ないから、旦那さんは奥さんを探し回ったのね。で、奥さんが門に来たら、旦那がいなくてしょう？　そこで彼女は、宿に帰ったら必ず会えると思って、旦那を置いて帰っちゃったんだ。旦那は二時間も奥さんを探し回ってたわけでしょう。もう怒っちゃって、「おまえなんか、縁切りだ」ということを大袈裟に言うわけだよ。そしたら奥さんが泣き出して、「あんたとなんかもう口きいてやらない」って。

要するに、男はその場で威張って怒るだけなんだ。でも女は、謝るまで絶対に頑としてきかないんだよ。これ、男と女の違いがモロ出てるよね。みんなに笑われるのが分かっているけど、男はいい格好するんだよ。芥川も案外、人間観は単純だったんじゃないかな。複雑な生まれ方をしたけれど。

江藤 どうなんですかね。

鷺田 大体、自殺する人って、自分を単純化するんじゃないの？

中澤 そうですね。私は、元々自然科学を勉強した人間ですから（笑）。事実はあるんだという立場に立たないと、科学は進歩しませんから。

鷺田 違うよ。科学だって、一つのフィクションだよ。

中澤 それは、その通りなんですけど。

鷺田 しかも水産学部なんて、あんなの一つの……。

江藤 フィクションですよ。

鷺田 フィクションだよ。水の上のちょっとしか見てないじゃないか。

中澤 確かに、そうなんですけどね。事実があるというフィクションの上に、構築されているんですよ。

鷺田 なるほどね。でも、この「藪の中」も、そんなに論じられているの？

江藤 数は分かりませんが、「羅生門」ほどじゃないですよ。

鷺田 論じにくいんでしょう？ なんか笑われちゃうもんね。

中澤 そうなんですすよね。犯人を探してみても徒労だよ、と言われてしまったらね。

鷺田 でも、今さっき言ったね、犯人は藪の中だけど、探すっていう精神と、藪の中だから探さないっていう精

神は、これはやはり違うんだよ。藪の中だから探そうという立場を芥川が採っていたか、藪の中だから探しても

無駄だ、というシニシズムを表現しているのかで、彼が人間や小説をなめていたかどうか分かるよね。僕は、

案外なめてたんじゃないかと思ってるからね。

中澤 うーん、もしかしたらそうかもしれないけどね。

鷺田 だから、森鷗外の弟子だっていうのは、そういう意味なんだよ。なめてるんだよ。

江藤 だから、福田恆存、中村光夫、後藤明生は、真面目なんですよ。

鷺田 そうだね。でも、それで食ってんだよ（笑）。

中澤 芥川を過大評価している。

鷺田 いや、過大評価じゃなくてさ。そういう小説家であるということを一つ措定したら、それなのにそこからまた悪戦苦闘したという面白さがあるわけでしょう。鷗外なんて、なんであんなに苦勞して書いたのか分かります？ 僕は全然分からないな。僕も言われることあるんですよ。なんで鷺田さん、毎月一冊本出すの？って。中澤さんなんか、せせら笑っていると思うけど。

中澤 そんなことはないですよ。

鷺田 ハハハ。それは、僕もなめてるところがあるからなんだよ。なめてない書き方もあるけれど。

中澤 なめてるっていう言い方は誤解を招きそうですけど。

鷺田 うん。下劣な奴だっていうことを言ってるんじゃないかね。小説っていうのは、そういう作り方ができるんだということを言いたいのね。

中澤 鷺田さんは先程、芥川龍之介の人生観なり人間観なりは単純だっていうことを仰ってたけれど、そうかもしれないですよ。だから、真相はないと。

鷺田 だからといって、芥川龍之介がつまらない奴だということを言ってるわけじゃないよ。それは間違っていると違いますよ。

研究者の精神構造

江藤 一番最初に僕が言った、読者に委ねる書き方しかしないというのが、鷺田さん流に言うのと、なめているっていうことです。それは、レベルが低いとかいうんじゃないかと、僕としては、それが近代の知識人の一つの

あり方だろうと思っっているわけです。なのに研究者は、つい真面目に読んじゃうんですよ。

驚田 ま、研究だからね。探求だもんね。

江藤 ただ、研究にも、同じようななめた精神構造がどこかで働いてるんですよ。だから、論文なんかでも、中澤さんは結構変わった文体で書くんですが、多くの研究者は、わたし、という言葉を使わずに、客観的に論じるというような書き方をする。つまり、わたしを不在にして書くんですよ。芥川が読者に読み方を委ねるのと根っこは同じだと思っんですよ。

驚田 そうね。それは哲学も同じだったけど、七〇年代以降、随分変わってきたよね。今は、「わたしは〜」、で書くからね。カントみたたく、世界精神の立場に立って書くなんていう大袈裟なことはできなくなったよ。

中澤 さっきの和田敦彦じゃないけれど、自分が使っている言葉の特権性というのは、置いておくんですよ、研究者は。或いは、学校の先生はと言っってもいいんだけど。

驚田 その点なんだけど。言葉というのは権力であるといえはその通りだし、しかし同時に、自由に発話できるものでもあるでしょう。でも、わたし達が権力だと自覚したところで、言葉が自由になるわけでもないわけですよ。無自覚である人には言えるけど、それぞれが自覚して物を書いた場合でも、書いた物は無自覚になるんだよ。

中澤 そう。絶対に逃れられない。

驚田 ミッシェル・フーコーはそう言っただけど、彼の言葉はまさしく権力だったからね。しかも権力に直接保護された言葉だからね。それを自覚してやっただから、えげつないよ、あいつは。レヴィ・ストロースもそうだよ。自覚してやっただ、わたしの言葉は権力だっ。そういうシステムなんだよ、フランスは。凄いなと思っ

ますよ。サルトルよりもずっと正直ですよ。正直だからいいってわけじゃないけど。僕は案外、芥川はシャイとかいうけど、素直な表現の仕方をしていると思うよ。こんなに読みやすい作家はあんまりいないんじゃない？

中澤 いや。年少者の読み書きの能力は、物凄く下がってるんですよ。だから、芥川の小説なんか読めないですよ。単語のレベルでつまずくんですよ。

鷺田 それは、旧仮名遣いとかの話だろう？

中澤 そうじゃなくとも、時代物なんか特にそうじゃないですか。

鷺田 そういう意味じゃなくてさ。それは調べれば読めるんだけど、読めないのがあるじゃないの。酔ってるよ。うな小説がさ。

中澤 ああ、なるほど。そういう意味では、芥川の小説は読めますよね、いつまでも。

鷺田 僕達は、歌舞伎の脚本なんか読めないけど、でも、それは謎があるんじゃないかと、知識がないだけの話だから、接近可能なんだ。でも、聖書なんか読めって言われても、超越しちゃってるから難しいよね。

江藤 それは、文体の問題としてですか？

鷺田 そう。

江藤 彼の小説は文体としては、分かりやすいですよ。

中澤 それは小説の力ですよ。

鷺田 そうだね。

中澤 私自身は圧倒的に太宰フリークだったんで。芥川龍之介のいい読者ではちっともなかったし、今でもない

と思うんですけど。

鷺田 そうだったの？

中澤 そうなんですよ。高校時代から。その後も、嫌いになったことがない。

鷺田 僕は、どちらにもそんなに嫌いじゃないよ。ただ、芥川は小説を書くという意識を褒められたから書いたんであって、本当は違うことをしたかったんじゃないかという気がちょっとしてる。そういう言い方は良くないんだらうけど。

中澤 それこそ、私自身が芥川という小説家をなめていたんだと思うんですよ。というのは、やはり若年の文学という印象が強かったからなんです。でも、去年あたりからまとめて読んでみて、とにかく面白いということが分かりました。

鷺田 それは、今のわたし達の周りにいる作家とは違うという意味で面白いの？

中澤 それもあるかもしれませんがね。物語性自体の面白さも含めて、どんどん読んでいけるところかな。

江藤さんは芥川論を書いていますけど、子供の頃から好きだったんですか？

江藤 中学くらいから、現代の大衆小説が好きで、あまり芥川とか太宰とかは読まなかったですね。

鷺田 江藤さんの論文ははっきりしていていいよ。映画化されたから、テキストも読めるというんでしょう。

江藤 このテーマで本にまとめるために選んだのはそうですね。それ以外に芥川は書いていませんから。

鷺田 それはそれでいいと思うけど、国文学者に読まれるかどうかだね。

中澤 残念なことに、あまり振り返られていない。でも、発表した舞台は『日本文学』ですもんね？

江藤 小説を原作とした映画の論文を学会に送ったんですよ。そしたら送り返してきたの。全く同じ手法で「羅生門」を二、三ヵ月後に送ったら、それは採用されたの。どうして同じ手法で書いて、映画が絡むと採用されないのか(笑)。

鷺田 読んだ編集者が違うんじゃないの？

中澤 いえ、それは同じでしょう。

江藤 ええ、同じです。

鷺田 もう、こういうところに送るのはやめなさいよ。世間に通じるようなところに出しなよ。

江藤 国文学って結構面白いシステムで、その保守志向が分かりやすいんですよ。私が入っている他のジャンルの学会と違って、国文学関係の学界って、まず役員の選挙制がないんです。

鷺田 哲学だって、ないようなもんだよ。誰もなり手がいないから、三票でなるんだよ。

江藤 でも、国文学はそれすらない。奇異ですよ。あと、入会には紹介者が二人いるとかね。だから、凄く閉鎖的な集団と言えるでしょうね。

中澤 でも、日本近代文学会って、日本の学会組織で一番大きいくらいじゃないの？ 二千人くらいいるでしょう。

江藤 映像学会もそれくらいですよ。そこにも投票制度があるんですよ。でも、国文学の場合、投票制度がない。伝統はきちんと守られるわけです(笑)。

鷺田 でも、それはいいんじゃないかな。別に、国文学会で出さなければならぬ文体とか、特にないんですよ。

う？ 三好さんみたいなのは、ここできか通用しないよね。

中澤 そういう意味では、三好行雄の文体だって、画期的ですよ。

鷺田 そうだと思うよ。国文学者じゃなくて、文学者みたいだよ。こういう言い方はまた怒られるかな。

江藤 かつては、国文学者と文学者はほぼイコールだったんですよ。ある時代から分かれてきたんだけど、その分かれ方が、注釈をつけるような人達と、つけられる人達に分かれてきたわけですね。

鷺田 ハハハ。それは仕事でしょう。

第四章 黒澤明の映画『羅生門』

黒澤が読んだ芥川

江藤 それでは。映画の話に移りましょうか。黒澤明を解説しようとする、橋本忍を解説することになると思っているので、まずこの辺りのことから説明しましょう。

この映画、原作は「藪の中」なんです。初め橋本忍が九十枚で脚本を作ってきたんです。しかし、それでは短いということで、話を増やさないと黒澤明が言ったそうなんです。記録では、この本（シナリオ）はなかなか面白いからこれでやりたいと思う。だが、エピソードが三つしかないし、脚本が短すぎる。映画にするためには何か話が膨らまないかと橋本に言った時に、橋本忍が「羅生門」を入れたらどうですか、主人公の多襄丸は諸悪の原理のようなものだから、と答えたそうです。

それではやってくれということになって、そしたら今度は三百五十枚の台本が来た。それを今度は黒澤明一人で切って、現行の『羅生門』のシナリオになったらしいんですね。二つのシナリオが残っていれば、黒澤の解説の遍歴みたいなものが分かると思うんですが、ここにはないもので……。黒澤明がどう読んだか。橋本忍を踏まえたことは確かでしょうが、一緒に執筆したわけではありませんからね。橋本忍の理解を踏まえて、黒澤明が「藪の中」をどう読んだかが、このシナリオに表れているんじゃないかと思います。中澤さん、いかがですか？

中澤 さっきも少し話したんですが、この二つのテキスト「羅生門」および「藪の中」と、黒澤明の『羅生門』を一続きのものとして読んでみると、黒澤明がかなりいい読み方をしていたと、私としては思いたいわけです。多少整理してみます。最初と最後の枠になっている「羅生門」は置いておくとして、謎解きの部分である「藪の中」を考えてみますと、映画の中では証言が七つあるんです。

まず、**柚壳**（志村喬）が羅生門の下で話をする、というところから始まります。山道を歩いていると、遺留品、つまり烏帽子、縄、お守りの袋を見つけて、次に死体を見つける。映像では、二本の硬直した手が映る、という風に始まります。

次に、同じく羅生門の下で雨宿りをしている旅法師（千秋実）が証言をする。牟子むしを垂れた女が男の引く馬に乗って通りすぎた。男は太刀と弓矢を持っていた、ということ言うわけですね。

そして次に、**放免**（加東大介）の証言として、河原で馬から振り落とされた多裏丸（三船敏郎）を捕らえた、と出てくる。多裏丸は正体もなく苦しんでいて、黒塗りの籠、征矢、弓、葦毛の馬を持っていたと。

それに対し多裏丸本人は、自分が馬から落ちたなんてとんでもない。石清水の水を飲んだところ、毒蛇か何か

がいたとみえて、腹痛を起こし、馬から下りて屈み込んでいたにすぎないんだと言っている。何があったかということに関しては、埋めてある宝を安く譲ると言って男を藪の中へ誘い、縛り付けた。次に男が蝮にかまれたと聞いて女のところに行き、その女を連れていくと、女が短刀で斬りかかってきた。そうこうして、多襄丸は女を手に入れることになりませんが、女が二人のうちどちらか死んでくれというので、男の縄を切って、太刀打ちをした。二十三合目に男を殺したが、その時既に女はいなかった。遺留品について言えば、太刀はその日のうちに都で酒に変えてしまった。女の短刀もあったというだけけれど、それは忘れてしまった。惜しいことをした。

次に真砂（京マチ子）の証言になります。手込めにされた後、多襄丸は夫の太刀を奪って逃げた。夫にすがりついたけれど、その冷たい眼の光にぞっとして、短刀で夫の縄を切り、気を失ってしまった。気がつくと、夫の胸に短刀が光っていた。

ここで芥川のテキストと違うのは、女が殺したか、武弘（森雅之）が自殺したかは映像では描かれていない点です。短刀を女が握っていたところまでは映りますが、その後のことは分らない。女が気を失ったという証言があるだけなんです。その後、女は夢うつつで林を逃れて、山の池に身を投げたり、いろいろなことしますが、死にきれなかったと言っている。

次に、同じく取り調べの場面で、巫女（本間文子^{ぶんし}）の口を借りて武弘が話をする。ここで大事なものは、その話になるときに、杣売が、嘘だ、あの男の話も嘘だ、と血相を変えて反応している点です。これは、一つポイントになっていると思います。

手込めにされた後、男に口説かれると、妻のうっとりとした顔が写る。あの時ほど美しい妻を見たことがない

と武弘が言う。妻は、どこへでも連れて行ってくださいと多襄丸に言い、あの人を殺してください、とも言います。そこで多襄丸は、妻を蹴倒して、武弘に妻を殺すか助けるかと訊くわけです。この間に妻は逃げ去っていますが、これだけで、武弘は多襄丸を許してもいいという気持ちになる。その後、多襄丸が戻ってきて縄を切り、去っていく。そして武弘は、妻が残した短刀で自殺をした。巫女の口を借りて、武弘はそう証言します。

この時、巫女が倒れていくんですが、画面の向かって左手に巫女がいて、中央後方に柚売。その右側に法師が来るようにショットが構成されています。忍び寄った何者かが胸の短刀を引き抜いたと武弘が言いますと、柚売が目を瞬かせ、すねの辺りを押さえている指を落着かない感じでもぞもぞとさせます。気をつけて見ないと分かりませんが、これは明らかに意図的に作られているのだらうと思います。ここで映画の観客としては、短刀を抜いたのは柚売ではないかと思うように、作られているわけです。

最後の証言として、柚売がもう一度語ります。初めの証言とは違って、実は目撃者であったということを手伝って、手込めにした後、多襄丸は真砂に妻になってくれと懇願します。そこで真砂が、武弘の縄を短刀で切つて自由にしてやる。しかし武弘は、妻に、どうして自殺しないのかと罵って、多襄丸にくれてやるというわけです。つまり、愛想を尽かしたんですね。多襄丸も同じように去っていきこうとしますが、この時、武弘と多襄丸の間には、ある種の友情が成立しています。他愛のない女という認識で、一致しているわけです。真砂はそこで、夫と多襄丸の両方に、女とは力づくで手に入れるものではないか。男なら何故闘わないのかということをおっしゃいます。そこで太刀打ちになりませんが、ここで重要なことは、多襄丸が証言していたような勇ましいものではなくて、極めて無様なおどおどとした、多襄丸でさえ恐怖心に満ちた闘い方になっている。かなり対照的に映像化

されているのではないかと思えます。ここで多襄丸が男を刺し殺して女は逃げる、という風に取りあえずは見えるんですが、本当に多襄丸が武弘を刺したのかどうかは分からないように作られているようです。

どういふことかと言いますと、まず刺された側の武弘の表情なりは映像化されていない。その上、刺された時の悲鳴も聞こえていない。剣が刺さる音はしますが、金属的な音でして、私には地面を刺した音に聞こえました。柚売自身は、多襄丸が殺したと言っています。それをはっきりと画面が描写しているわけではない。ここも、意識的にそう作られているのだと思います。つまり、ここに柚売の嘘があるという風に読めるようになっていのではないかと、ということ。そこで下人（上田吉二郎）が問いつめます。短刀を盗んだのはおまえ（柚売）ではないかと。ここで、取り調べの場面で柚売がそわそわしていたところとも一致してくるわけです。それこそが黒澤のこの映画における意図であって、「藪の中」をそのように読んでみた、ということだったのだろうと思えます。

どういふ風に整合性がついていふかと言いますと、柚売が発見者であることは間違いがないわけですが、短刀を盗んだことに関しては、誤魔化さなければならぬ。そこで嘘をついたのだけれど、下人に問いつめられて、大体認めるようになっていく。つまり、三者三様の違う証言がくり返されて、その次に、目撃者という新しい証言が加わることによって、謎が氷解するように作られているわけです。最終的に男が自殺したともはっきりいえないのかもしれませんが、柚売と短刀の問題によって、最終的には藪の中の謎はかなり明快に解かれている。そこに「羅生門」といふ物語の枠が挟み込まれている。

極めて黒澤的な、ある種ヒューマンな解決の仕方ですね。人間というのは全く信用できないのかもしれないけ

れども、信用できる面もある、という風に終わっていく。ですから、「藪の中」の謎については、真相ははっきりしているんだという終わり方になっているのではないかと、私は思います。同時代に、かなり明確に同じようなことを言っているのが、『ジャパン・タイムズ』です。ヴェネチアでグランプリを取った直後に書かれたものですが、こんな風に言っています。

「原作者芥川龍之介の相反する証言の食い違いのなかで描く人間の醜さの暴露を否定するために、黒澤は目撃者を登場させている。彼の映画の非凡さは、同じ挿話を違った角度から四度繰り返し終結に持って行くことであろう」（『黒澤明集成Ⅱ』一九九一・五、キネマ旬報社）。

つまり、黒澤は、もう一度袖売に証言させることによって、謎を解いてみせたのです。長くなってしまいました。私はこのように捉えました。

江藤 先程の中澤さんの「藪の中」の読みと重なっていくわけですね。

中澤 そうですね。

江藤 たぶん、僕と鷺田さんは、それとは逆の解釈をしています。芥川は、真実はない、と取りあえず書いていますが、黒澤は、真実はあるという読みなんですね。全く逆の読み方をしたんだろうという気がするんですよ。そこが中澤さんと僕との一番大きな違いなんじゃないかと思います。

で、問題の袖売の話なんですけど、何故目撃者が必要だったのかといいますと、僕は映像の特性の問題があると思うんですね。映像を重ねていくと、三人の証言がすべて事実となってしまうわけです。小説の物語と違って。そうすると、本当に迷宮入りになってしまう。そのために必要となったのが、この目撃者じゃないかと思うんで

す。黒澤の読みが、芥川の「藪の中」と逆方向だったただけではなくて、それをもっと明らかにするために目撃者が必要だったのだろうと。僕はそういう風に考えている。鷺田さんはいかがですか？

鷺田 うーん。

江藤 例えば、目撃者ですが。これが出てきた時に、芥川の「藪の中」とは全く違う水準の話になってしまおうと思うんですね。

鷺田 そうだね。真相が分かるかどうかは別として、きちっとした真相がある、ということになるよね。

権力の問題

江藤 そこが一番の違いじゃないですかね。さっきの「藪の中」との関連で言おうと。あと、もう一つは映像の問題があると思います。例えば、小説「藪の中」では、作者の女性不信の問題が浮かび上がるだろうと話したんですが、じゃあ、映像では何が浮かび上がるのかというところで、黒澤の『羅生門』として見ていくとすれば、目撃者の証言が非常に面白いと思うんですね。つまり柚売が、それぞれの男のプライドを語ってしまうことで、元々原作が持っていた男のプライドが、過剰に強調されていると思うんです。逆に、女性不信のことは、女性不信という言い方でも駄目ですか？（笑）

鷺田 いや、僕は、人間として普通だ、と言ってるんだよ。

中澤 人間として普通か。

鷺田 こういう状況でこういう風に思い、行動するのが。

江藤 ああ、真砂が。

驚田 うん。あくまで平安時代じゃなくて、近代のモラルの中ではね。

江藤 映画になると今度は、女性の問題ではなくて、強者と弱者の問題にすり替わっていると思うんですね。男の、或いは権力の、或いは武力を持った側と、柚売と女という武力を持たない側との対比関係にすり替わっているわけです。それが一番表れるのは、柚売の言葉で、夫が何故自害しないのかというモラルを投げかけるんですね。それは男のモラルであり、戦後的な状況で言えば、いわば戦前のモラルだと思っただけです。それに対して女は、女の論理で武弘に投げかけるんです。そこで男同士の闘いが始まる。権力を持った側と持たされない側との対比関係、或いは、戦前の軍国主義とそれに抑圧されてきた階層との対比関係が、ここに描かれているんじゃないかなと思います。小説「藪の中」では、僕は女性不信みたいなものがテーマにあるんじゃないかと考えてきたわけですが、映画では、それが弱者と強者の関係にスライドして、どこかで弱者が強者にアイロニーを向けてしまふという風になっている。そういう主題性が、浮かび上がってくるのではないかと思えます。

驚田 映画を見る限りはそうだよね。

江藤 だから、原作とはかなり違ったものになってしまっている面白さがありますよね。黒澤が意識したかどうかは別として、一九五〇年代の時代状況を含み持ってしまったんじゃないかと思えます。

驚田 例えば小説の「羅生門」を読んでイメージする羅生門は、この映画に出てくるような羅生門とは違うよね。これは今言ったように、敗戦の影響かどうか分からないけど、一つの権力の象徴がぶっ壊れていくという状況を示唆しているよね。

江藤 映像としても、戦後の空間を再現していますよね。

鷺田 そうだね。

江藤 たぶん、武弘も多襄丸も、戦前のものの体現者なんじゃないでしょうか。

鷺田 そういう風に読むと、黒澤明は非常に単純になるよね。全部そういう風に読めるもの。

江藤 黒澤は意識していないんじゃないかと思えますけど。

鷺田 『姿三四郎』でもさ、女に負けちゃう。

中澤 羅生門のセット自体が戦後的というのは、確かにそうだと思います。『羅生門』は昭和二十五（一九五〇）年の映画で、占領下時代の作品なんだけれども、黒澤のこの頃の映画って、みなそうですね。典型的なのは『素晴らしき日曜日』の焼け跡だと思えますが、他にも『酔いどれ天使』とか『静かなる決闘』とか『野良犬』とか。『羅生門』以前の作品は、そうですね。

江藤 短刀を盗んだというのは、原作の「羅生門」の下人のあり方と同じですね。生きていくための論理みたいなものです。だから、生きていくための論理を体現した杢兵衛は、あまりそれ以外に嘘をつくような理由はないと思えます。

中澤 証言の矛盾ということに照らしてみますか？

江藤 ええ。だから、この語り自体がすべてを語っているというか。

中澤 割と単純なというか。

江藤 なおかつそこに男の横暴さ、権力の横暴さ、弱者のそれに対する抵抗ですね。女は批判を受ける。男、つ

まり袖売は、刀を抜いて、それを売って生きていこうとする。男が短刀を手に入れて売るといのは、戦後の生活力の問題。つまり、盗んででも生きていかなくてはならないことと重なっているんでしょうね。

驚田 もう一つは、映画の手法としてさ、この「藪の中」だけなら、本当に藪の中になって、鑑賞者は何も分らないわけでしょう。だから、ちゃんと法廷も作って、証拠も出さないといけないわけです。つい最近見た古い映画で、一番最後に誰かが殺すんだけど、手しか出ないんだよね。それで終わっちゃって、もう欲求不満でさ。アメリカ映画じゃなくなってしまっただよね。だから黒澤は、映画を作る場合に絶対に欠かせない道具立てとして、証言内容は一番最初に考えたんじゃないですかね。

そうすると、物語がどんどん違う方向に行かざるを得ない最初から権力対権力、或いは権力対非権力、というのがあったのじゃなくて、映画の手法として出てきたんじゃないかと思えますね。黒澤には、そういう構造が無意識にあるけどね。非常に単純だもの、黒澤の権力図式は。

最後の赤ん坊は何？

江藤 その黒澤明の単純さみたいなものからいくと、最後の赤ん坊というのは、前向きなものですよね。

驚田 神聖なものだよな。日本という赤ん坊はこれから育っていくんだという、ね。

江藤 僕なんか、そこで逆に消化不良を起こしてしまうんですよ。あの赤ん坊は何なんだってね。

中澤 赤ん坊のことに關していえば、いつからあそこにといたんだという問題が出てきますね。雨が降る前からいないとおかしいですよ。濡れていませんから。とすると、今まで泣かずに寝てたのだったというふうな不自然さ

はありますよね。その辺は目をつむるしか仕方がない。みんなが雨宿りをする前に遺棄されていたんだと考えるしかないですよ。

江藤 柚売は、赤ん坊を売らないんですかね。

中澤 そこは信用するしかないんじゃないですか。そこで、江藤さんが消化不良を起こすというのは分かりますよ。人間ってそんなに善良なものかいつていうね。子供が六人か七人いて、もう一人育てるのも同じだというわけでしょう。それも、かなり近代人的な共感を期待しているんじゃないですか。

鷺田 でも、六人もいるんだったら、逆に、七人目はいらなんでしょう。そういう説明も成り立つでしょう。

江藤 柚売の発言がほとんど事実であると。だから、赤ん坊に關しても事実を言っているという前提が働いて、赤ん坊のシーンが出てくると思うんですよ。でも、赤ん坊のシーンだけ見ると、柚売が人生で嘘をついているかもしれないということでしょう。最後までやっぱり嘘をついているかもしれない。そうなる、この後、赤ん坊はどうなるんだろうということになりますよね。騙されたのはこの僧侶だけという。だから、柚売の話はやはり事実だと読まざるを得ないですよ。

鷺田 まあ、志村喬が演じてるしね。

中澤 私自身の読みでいうと、短刀を盗んだところだけ嘘をついていると分かるように作られていると思えるんです。後は本当だったと、読ませるようになってるんじゃないですか。

江藤 そこは、芥川の「藪の中」を先に手に入れていないと、読みにくいですよね。

中澤 そうですね。ですから先程のくり返しになりますが、黒澤の解釈は、昭和二十五（一九五〇）年の段階の

「藪の中」論としては、極めていい線をいっただと思えるんです。

鷺田 アメリカの推理小説の映画化作品の中にも、こういうシーンがある。要するに、何か証拠品を見つけた善意の第三者が、実は自分の悪行を隠すために何事かをやって、最後にばれる。あ、でも、黒澤が先かもしれないね。もしかしたら、黒澤さんがこういうパターンをやった最初の人物かもしれないな。

江藤 先程の話に戻りますが、中澤さんと僕は、やはり逆に読んでるんですよ。逆に読んだ上に、「羅生門」の一番都合のいいところだけを持ってきて、柚売の話も信用させる、赤ん坊の話も信用させるという風に作られているんじゃないか。僕も、欧米の映画でそういうスタイルはありそうだな、と思います。

鷺田 赤ん坊はあるよ。西部劇にもあるよね。赤ん坊が荒野の教会に一人いて、それをガンマンが連れ去っていくというのが。

中澤 でも、この映画は、こんな風に読まれているらしいんですよ。これはよく売れている本で、一九七四年二月に出された現代教養文庫の『日本名作全史 戦後編』なんですけど、猪俣勝人はこんな風にまとめています。

いったん人間の口を通して語られる限り、もはや絶対に真実などというものはこの世に存在しないのだということを、この作品は冷徹にいつているのである。

この映画のラスト・シーンで、雨の降る羅生門の下にうずくまるこの事件の下手人は、惘然として呟くのだ。「本当のことがいえねえのが人間さ。人間って奴は、自分自身にさえ白状しねえことが沢山あらあな」そしてこの作品では、ついにそれ以上、口出しすることを拒んだ。真相はついに最後までわからず仕舞い

のまま、観客の前へ放り出された。今まで、こんな映画は類がなかった。

このように最後まで真相が判明しない場合、ラストは、必ず意外性の強烈なドンデン返しによって、アツという鮮かさで真相を示すか暗示して終るのが普通である。だがこの映画の作者は敢えてそれをしないことよって、この映画の解釈を観客の自由にゆだねた。そして大きな勝利をつかんだのだ。

つまり、猪俣勝人の読み方は、小説「藪の中」が読まれてきた読み方で、映画の「羅生門」を読んでいるということになるし、おそらくそのバイアスが物凄くかかっているんだろうと思いますね。黒澤の映画に対するそういう読みは、他にもありますから。結局、真相は分からないというのが。その点でも、我々が話してきたことはちょっと違う。対立しているところは現在でもあるんですね。(後記…猪俣が引いている台詞はラスト・シーンではなく、中ほどのものである。また、その台詞を言う大人を「この事件の下手人」というのは見当違いも甚だしい。それとも、「この事件」とは赤ん坊の着物を奪ったことを言うのだろうか(笑)。こんな人が「映画名作全史シリーズ」として六冊も出しているのだから、ひどいものである)

江藤 柚売の話には、ほとんどふれていないですよね？

中澤 ええ。触れていないですね。

鷺田 そうなの？ そんなことがあるの？

中澤 私は、これは決定的におかしいと思っています。

鷺田 でしょう？ 映画を見たんだと思うけどね。

中澤 ええ。完全に小説「藪の中」の解釈ですよ。

江藤 最初の経緯のところはそうでしょう。当時の助監督達に、何を言いたいのか分からない、という発言が結構多いですよ。そういう謎とか相対化というところで、全部評価されてきた。たぶん評価される前提として、中澤さんの言い方を借りるなら、芥川の「藪の中」のバイアスが相当かかっている、受容者側にそういう心構えができていたんでしょう。面白いのは、柚売の証言以前の話なんじゃないですか。柚売の話まであえて含むとすると、おまえだって嘘をついてるだろう、というところまで面白いんであって、この映画のように、もし柚売の話が真実であって、赤ん坊を抱えて育てていくところまで読んじやうと、一番面白くない部分にまで目を向けることになると思っくんですよ。

鷺田 でも、『姿三四郎』だって、一番最後は汽車に乗って行くわけでしょう。そして、結婚の約束をしたりして。ほとんどそうでしょう、あの人の作品は。最近のもそうだし。

黒澤の凡庸さ

江藤 皆さん、黒澤の凡庸さには目をつぶって、いいところは見ますよね。僕と鷺田さんが言ったところは、あえてその凡庸さの部分で、中澤さんが読んだのが、「藪の中」のバイアスがかかった、この映画の上質の部分、ということになるんじゃないでしょうかね。

鷺田 そうだね。そう意識して作っていたら凄いですね。

江藤 意識はしていません。自然に取り込んじゃうんじゃないですか。

鷺田 確かに黒澤さんの映画を論じる場合、凡庸だとか言うけど、どういう風に凡庸であって、どういう風にそれが全作品を通じてあって、そんなものは全然場違いなものだ、という風に論じる人は一人もいないね。そういう風になっちゃってるのね。

中澤 でも、最近の映画に関しては、いたずらなオマージュが氾濫しているという言い方も含めて、批判的に見ている人も多いですよ。たぶん、鷺田さんも最近の黒澤映画をそう捉えている一人なんじゃないかと思いますが。

鷺田 最近の映画が面白くないのは、歳を取ったからでしょう。

中澤 そんなことはないと思うんですよ。本質的なところは一貫して変わっていませんから。黒澤の映画は、ある意味では時代をもろに反映して作ってきたと思うんです。だから、黒澤の映画が面白くなったのは、日本の社会自体が面白くなかったことによるのかもしれないし。

鷺田 もし黒澤が、凡庸に徹してそれを守っていくなら、それは物凄く面白いと思うんだよ。『用心棒』なんて、斬るところだけでしょう、面白いのは。でも、『夢』などは黒澤さんじゃなくてもいいんじゃない。『八月の狂詩曲』^{ラプソディ}もそうね。

江藤 前半のストーリーの凡庸さは根強いんだけど、後になって音響効果とか色彩とかいろんな要素が入ってきますよね。凡庸さっていうのは基本的に変わっていないんだけど、いろんな技術が重なってきた時に、ああいう形になっちゃったんじゃないですかね。

鷺田 ああ、そうか。

江藤 話自体は、暗くもなんともないですよ。それは一貫しているんじゃないですか。

鷺田 そうか。装飾品が増えただけか。最初は柔道着だし、その後はほとんど裸だもんね。『七人の侍』はたくさん人が出てくるけどね。

中澤 私は最新の『まあだだよ』も面白かったですよ。なんか感動するんですよ。凡庸であるが故に感動してしまうところがあるかもしれない。往年の弟子達が、内田百閒を中心に集まって、先生はまだ死にません、というので、一門の親睦をはかる「まあだ会」を年々開催するんですよ。私は百閒の本の方を後に読んだんですが、映画を見てから読むと、ホロリとしてしまう。年老いて、百閒は会合に出られなくなっていく。それでも、まあだ会は続いていく。そして、ああ、死んでいくんだなあ、って、しみじみ感じました。そうして再び映画の中へ戻っていくと、あのほったて小屋みたいなセットに二人でいて、喪服を着て重なり合っていくというあのシーン。いいですよ。私は、物凄く好きな映画ですね。単純であるが故に、ストレートに響いてくる。

江藤 黒澤の映画には、ある様式美みたいなものがあって、それでずっと続いているということをさっき言いたかったんです。ある構図があって、まずその力でものを言わせてしまう。たぶん『羅生門』も構図があって、その構図の中でものを言わせていくとしたんでしょうね。でも、本当か嘘かという部分になると、その構図だけでは表現できなくなって、真実を話すということになったんでしょう。それ以外の作品もやはり、迫力ある構図を作る、という手法は変わっていないんじゃないかな。

中澤 そうですね。『夢』に戻ると、狐の嫁入りのところとか、桃畑のお雛様ですか。素晴らしい映像だな、と思っただけで感動してしまうんですよ。

鷺田 だから、黒澤明を見ようとする人は見るよ。でも、黒澤明を初めて見る奴はさ、俺の横にいた若い奴なん

か、わくわくしてたくせに、十分経ったら寝てるんだよ。観客を寝させる映画は、それはそれでいいのかもしれないけど、黒澤明で寝るなんて、かつては想像できなかった。実は、俺も寝たんだよ。瞬間的だったけど。要するに、ストーリーのテンポとか道具立てとかが、面白かったわけでしょう？ あらゆる作品がそうだよ。まあ、『羅生門』も眠くなる作品ではあるけどさ。

中澤 あれは、一回見ただけでは駄目な作品なんですよ。

鷺田 だからさ。『夢』もそうだよ。一回じゃ駄目なんだよ。

中澤 『羅生門』を学生に見せて、レポートを書かせると、もうちんぷんかんぷんなんです。今の学生ですから、映画の見方が練れていないということも言えるかもしれませんが、何が言いたいのかさっぱり分からないようなんですよ。どんな話かさえ分からない。それだけでも『タイタニック』の方がいいということになるんですね。

江藤 嘘と本当の空間の描き分けを今はやりますからね。以前はやりませんでしたから。どうして同じシーンがくり返されて、しかも違うんだろって思うでしょうね。

鷺田 言葉でしか、黒澤明はそれを言わないからね。だから、確かに分からないだろうね。

江藤 小説なら、戻ることができるんで、いろいろ気がつくと思うんですが、映像では展開自体はリアルタイムですと流れていきますからね。しかも何の落差もなく。映画『羅生門』に戻るならば、拙売の存在というのは、最後に生きてくと思うんです。最後にそこにいるのがまさに事実なのです。それでも、やっぱり、なにが嘘で、なにが本当か、見にくいんだと思いますよ、観客は。記憶を引きずれば引きずるほど見にくくなってしまふ。

中澤 映画『羅生門』を見て、真相はやはり分からない、と言っても、あながち不正解でもないかもしれませんね。

江藤 映像独特の力でね。

中澤 ただ、私としては、黒澤は分かるように作っているんじゃないか、と考えますね。

鷺田 そう思うよ。分からないというのは、「分からない」という先入観があるせいかもしれない。永田雅一なんかおそらく小説なんか読んでいないはずだよ。

中澤 だってあの人は、最初散文句を言っていたのに、ヴェネチアでグランプリを獲った途端に、自分が積極的にプロデュースしたって言った人ですから。

鷺田 当時はみんな、こんな映画は売れないとか、難しすぎるとか、わけが分からないとか、言ってたよ。昭和二十五年といったら、他の映画は凄く単純だったからね。片岡千恵蔵が多羅尾伴内をやった時代だよ。七つの顔を持った男だよ。そういう時代なのに、『羅生門』は観客動員数が凄くて、六位くらいに入ってたんだって？

中澤 賞を獲得の前に、二週間やったらいいですから、大したものですよね。当時は、一週間上映が普通でしたから。評判が悪かったと言われているわりに、そうでもなかった。見た人は見た、という感じじゃないですか。

鷺田 何を見たの？ 京マチ子を見たかったのかな。

中澤 それもあると思います。なんかとにかく不思議な世界だったんじゃないですか？

江藤 きっと、題材ですよ。強姦されるという題材自体に引かれたんじゃないでしょうか。

鷺田 あ、そうだね。俺達の読み方は、勘がいいわけだよ。要するに強姦があったわけだね。そして、誰かが犯

人だと。

江藤 やはり、関心はそこでしょうね。京マチ子が強姦されるというところ。

驚田 しかし、あれは強姦かね？

江藤 映像には表現の限界がありますから。

驚田 そうだね。当時は接吻だってできなかったんだからね。

江藤 しかも、戦前は外国人を強姦しておいて、戦後は自分達が強姦されてもがんばるぞという映画を作ったんですからね。

驚田 痛快だったでしょうね（笑）。

江藤 痛快だった人と、身につまされた人と、それぞれでしょう（笑）。

映像の驚異

中澤 やはり、あと、当時の日本映画の観客にとっても、映像が極めて新鮮だったと思えたんでしょうね。都築政明の『日本映画の黄金時代』（一九九五・七、小学館）という本の中で、『羅生門』を撮ったカメラマンの宮川一夫についてこんなことを書いています。

例えば、当時はイーストマンのフィルムが一番良かったにもかかわらず、それより遙かに劣っていたフジをあえて採用した。何故かというと、中間のグレーの色があまり出なかったからなんです。黒と白のコントラストをはっきりさせるために、宮川はあえてフジを選んだんです。黒澤は驚いたようですが、すぐに納得したというこ

とです。あと、こんなことも書いてます。「宮川は七メートルの移動レールを三本つなぎ、志村喬を薦ごしに横移動、徐々に後退しながら近づいてくる志村をバラストまで追い、大胆に志村にレールをまたがせ、そのまま背ごしにフォローして横移動に移る。／黒澤は俳優にレールをまたがせるという宮川のアイデアに驚嘆した」。

さらに凄いのはですね、三船の立ち回りのところですけど、「多襄丸の豹のようなスピード感を出すために、宮川が考案したのは、カメラの回りマワりを等距離で三船をグルグル回すことだった。カメラを中心に五、六メートルのロープを延ばし、その端を三船の胴にくくりつけ、彼を思いっきりスピードをつけて走らせる。レンズは七五ミリや一〇〇ミリの望遠で、宮川はファインダーを覗き、自分もグルグル回りながら、三船のバラストを画面の中央に入れることに専念した。それだけではない。カメラ助手が枝葉を持って、レンズ前をパッパッと通過させるという念の入れ方。「変なことをするなあ」という顔つきで黒澤さんが見ていました」と宮川は述懐する。手前や背景の木や枝葉がグングン流れ、突き進んでいく多襄丸の躍動感が見事に撮られたのだ」というんです。

これは感動的な撮影ですよ。三船がロープをつけて、カメラマンの周りをぐるぐる回って、その真ん中にいるカメラマンもそれを回りながら撮ってしまう。

あと、これもよく知られていることだと思えますが、真砂と多襄丸のラブシーンで、真砂の手からポロリと短刀が落ちる接吻のシーンです。「ここに黒澤は太陽が欲しいと要求したのである。三船と京の接吻ごしに太陽を撮りたい。宮川は二メートルの高さのイントレ（撮影台）を作り、そこに三船と京を乗せ、二人の接吻のアップごしに太陽を撮ろうとした。しかし、狭い台の上では二人が身動きできないことがわかり、今度は地面に穴を掘り、宮川がカメラごと入ってしまい、地中から地面に横になった二人ごしに太陽を撮ることにした。ただし、太

陽は日の丸のような太陽ではなく、枝葉越しに二人のアップの右スミにキラキラと太陽を入れたのである」という具合。

もう一つ。武弘が縛られていて、妻が強姦されるのを冷たい目で眺めているシーンです。「宮川はこのシーンのポイントが武弘の表情にあると考える。眼前で盗人に妻が辱められた。しかし、身を任せた妻は許せない。その心の動揺の苦衷を武弘に落ちる枝葉の影の微妙な動きで表現しては……。／そこで奇異天外なアイデアを考案、野球ネットを樹木の間に張ろうというのである。地上十二、三メートルの高さにネットを張り、その上に枝葉をいっぱい敷きつめ、長い竹竿でそれを調節する。／こうして武弘の顔に落ちる影を微妙に揺らすことによって、彼の心の中で起きるドラマを絶妙な表現で描いた。／真砂は夫の冷たい視線に耐えられない」とね。

ただ漠然とこの映画を見てみると、そんなカメラの工夫がされていたなんて分かりもしないわけですが、言われてみて、もう一度映画を見ると、なるほど、と変なところで感動するんですよ。

驚田 僕も、最初見た時は気づかなかったけど、二回目見た時は、これどうやって撮ったのかって凄く疑問に思ったね。例えばジョン・フォードの『駅馬車』だって、あれどうやって撮ったのかなって思ったけど、同じ疑問を感じたよ。

中澤 昭和二十五（一九五〇）年から十数年遡りますけど、レニ・リーフエンシュタールがベルリンオリンピックの記録映画『オリンピア』を撮影した時に、同じような工夫をたくさんしているんですよ。ルールを作って、短距離の走者と同じスピードでルールの上をカメラが走っていく。大望遠レンズも初めてここで考案されるわけです、競技場に穴を掘って、そこから仰いで撮るとかね。あと、一番甚だしいのが、マラソン・ランナーの孫基禎の

胸のところにも小型カメラをつけたことでしょうかね。それで、走っている脚とか影を撮った。もちろんこれは、練習の時のことで、本番ではカメラはつけなかったわけですが、他にも棒高跳びのやらせの問題とか、この人はいろいろと問題になっている。でも、いずれにしても、これらは全部リーフェンシュタールが開発したことです。ゲッベルスに嫌がらせをされて、穴を埋められたりしますが、ヒトラーに直訴して、また穴を掘り直しているんですよ。

これらの話を知っていたかどうか分かりませんが、宮川も同じような工夫をしている。証言以外でも、まだまだしているかもしれません。それによって、これまで見たことのないような映像を作り出した。直感的に覚えたんじゃないでしょうか。当時の環境の中で。黒澤は高峰秀子とのデートで盛岡の映画館に『オリンピア』を観に行きますからね。

江藤 後には、撮影時にも横でビデオが回り、モニターによって構図を自分で確認できるようになるわけですが、その時代と、カメラマンに任せていた時代とでは、明らかに違うでしょう。限られた能力のカメラを、自分以外の人が調整して、全体を統合して撮っていくのと、横でどういう構図になるか身ながら作るというのとでは、それ自体もう意味が違ってきますよね。僕は『羅生門』のカメラ・ワークを最初あまり気にしなかったんです。今では、撮れるものだからね。だから、今の時代の観客というのは、逆に言うと、そういうところには目が向かないんですよ。

驚田 今はハイテクで、下からも上からも自由だもんね。

江藤 では、そろそろ、場面の方に入っていきますか？

中澤 そうですね。

江藤 まず、多襄丸の語りから検討したいんですが。えー、放免が多襄丸を捕らえた状況を説明すると、ふてぶてしい態度でそうではないと否定していくわけですが、あの時、後ろ側には誰かいらないんですか？

中澤 今ははっきりと思いませんが、いると思います。右の後ろの方に、二人並んでいるんですよ。法師と柚売が。再確認をしないといけません、おそらく柚売が注目されるよう真ん中に来るのは、巫女の口を借りて武弘が語るところだけであって、そこで構図が変わっているんだと思います。最初は、何気なくいたんじゃないかと思います。

江藤 みんな、検非違使に向かって喋るわけですよ。みんな検非違使に向かって話しているのかって錯覚にはならないように、カメラが動きますよね。初めは視線が、カメラの方向に近いところで話してるんですよ。でも、あのカメラって固定されていなくて、動いていますよね。途中で動くということではなくて、多襄丸を連れてきた放免の時の角度と、多襄丸の時の角度と、ちょっとずれたりしませんか？あれで何か表現できるのかな。観客と目が合っているわけじゃないですから、観客が検非違使的などころに設定されているだけのことなのかなあ。

中澤 それはとても大事なことですよね。
鷺田 ビデオ見ようか。

武弘の硬直した手

(ビデオを回し始めながら)

中澤 武弘が仮に自殺したとしたら、この冒頭の柚売の証言で、自分で胸を刺すような仕草はしないですよ。

そうすると、さっき私が言ったことも微修正をしなければなりませんけどね。

驚田 ただ、動いている人間を短刀で刺すのは、物凄く難しいらしいよ。実際は、時代劇のようにはいかないらしい。

中澤 烏帽子ですね。当時の人は、見てすぐに分かったのかな。

驚田 分からないでしょう。後ろから分かるんだよ。だけど、なんであの傘は持っていかなかったの？

江藤 傘なんてあまり売れないでしょう。やっぱり小刀でしょう。

中澤 もし武弘が自殺をしたとしたら、手がこんなに硬直しているかな、という疑問はありますね。

江藤 ただ、これ自体嘘でしょう？

中澤 ええ。ただ嘘だとしても、抜いたということが本当だとしたら、あの手の状態は何なのかな、と思うんですよ。死体の状態まで嘘を言うかどうかですよ。

カメラの角度を変える

(多襄丸の白状のシーン)

中澤 後ろに二人いますが、かなり遠くで、注目を集めないような配置になっていますね。

江藤 観客は検非違使よりもちょっと下のところに想定されていますね。多襄丸が話す時だけ、カメラの角度が少し変わって居るでしょう？

中澤 ああ、そうですね。私が気にしていたのは、検非違使が映らない、ということだけだったんですよ。方向

で言うと、検非違使の側からのみ証言者は捉えられていますから、簡単に言えば、観客が検非違使の立場に立って話を聞くようになっていく。江藤さんが言われたように、カメラの角度とか距離まで考えていませんでした。江藤 カメラの角度によって、等間隔の客観的な証言ではなくなっていますよね。小説だと、平板に等間隔に読者に語りかけていますけれど。

中澤 等間隔ではない、というのはいつまで、検非違使、或いは、検非違使に託している観客が、興味を持って寄っていったりすることですか？

江藤 そうですね。検非違使と証言者は等間隔だったんだけど、それは実は違って、観客の関心がカメラによって動かされるんですよ。

中澤 ここもそうですね。

江藤 だんだん物語の中に我々が入っていくような位置に、立たされてるんじゃないですか。

中澤 太刀が二本ありますね。都で金に換えたんじゃないかもしれません。映画の中の多襄丸の証言でそう言っていましたよね。

江藤 たくさんあったんじゃないですか？

中澤 そんな。おかしいなあ。

(真砂が馬で通りすぎるシーン)

中澤 これ、足から入るんですよ。で、足から上にねめ上げていくように撮っている。風が吹いて、牟子が少

し開いて、一瞬横顔が見える。男の視線ですよね。当たり前といえば当たり前ですが。「あの風さえ吹かなければ、あの男も俺に殺されずに済んだものを」というのは、風で顔が見えた、と普通にとっておいていいんでしょうか。風が吹いて多襄丸が目覚めたというのもあるのかな、と考えたんですが。

光を撮る

(ワイプのあと、馬から下りた真砂が一人で川の流れに向かいしゃがむショット)

中澤 この馬の上、光が洩れてるんですか？

驚田 そうだろうね。

中澤 うまい具合に撮ってますよね？ 結構、無茶苦茶やったらしくて、何を何本か切り倒したって話ですよ。

太陽が出てるところの木を。

驚田 この時代は、滅茶苦茶なことができたからね。

江藤 多襄丸のこの動作と、さっきの説明するところは、明らかにトーンが違ってきますね。こっちが三船を知っているからかもしれないけど。森雅之には有島武郎の息子だというのは、みんな知っているのかな？

中澤 ええ、そう思います。わりと有名なことですから。

驚田 一般の人は知らないでしょう。

中澤 映画を見る人は知っているんじゃないですか？ うちのお袋も知ってましたよ。

驚田 あなたのお袋さんは特別だよ。親父さんが物書きだったんですよ。

中澤 「小さき者へ」で語りかけられる子どもなんですよ。

鷺田 後年、森は大迷惑だったと言ってたね、親父は。

(真砂を藪の中へ連れていくシーン)

江藤 小説の方は、初めから一緒にいるんでしょう？ 藪の直前まで真砂も付いてくる。でも、映画の方は、夫の前まで連れてきて犯しているから。これ、設定として無理がありますよね。そうしないと、恥を見せたことにはならないんだろうけど。

鷺田 これによって、強姦したのは本当だけど、この話全体が嘘だということが分かるよね。

中澤 本の中では場所は竹藪だけでも、竹は見えませんかね？

(多襄丸が検非違使に告白しているシーン)

江藤 検非違使は上にいるはずだけど、我々の視線と同じくらいになっていますよね。だから、観客はかなり彼の世界に導引されているというか。導引されたカメラ・アイを見せられている、といえはいいのかな。

中澤 多襄丸の視線は上になっていきますもんね。確かに江藤さんが言うように、ただ犯すのが目的だったら、連れていくことはありませんね。

鷺田 でも、蒼白になった顔が美しかったからさ、その蒼白のままに犯したいという願望が芽生えたのかもしれないよ。

中澤 そういうエキセントリックな快感を嗜好する行為だったんですか。

鷺田 うん。

(藪の中で多襄丸—真砂—武弘の三角関係の構図ができる)

中澤 ちょうど真ん中に武弘がいますね。ちんまりと見上げるように。これ、大スクリーンで見たら、もっとはつきりするんでしょうね。

江藤 そう考えると、検非違使の前にいる時の顔って相当大きいですよ。そういう意味で、やはりビデオって映画とは別物になってしまいますね。

(真砂が犯されるシーン)

中澤 真砂は目を開いたままだったのが、太陽の光が映って目を閉じる。太陽のピントが合わなくなるのは、女の気が入ってくるからです。短刀が落ちる。そして手が多襄丸の背中を這ってくる。

江藤 多襄丸に都合のいい設定ですよ。手に入れた、なんて嘘でしょう？ たぶん。

(真砂がどちらか死んでくれと頼むシーン)

江藤 どちらか一人死んでと言っても、勝負は決まっているわけじゃないですか。武弘は縛られているんだから。たとえ離されても、また縛られるだろうし。

鷺田 この多襄丸の証言は、非常に御都合主義の証言だよね。

中澤 もう勝負はついているんですよ。

京マチ子のヴォリューム

中澤 京マチ子について言えば、黒澤は「黒澤明、自作を語る」『黒澤明集成Ⅲ』（一九九三・四、キネマ旬報社）の中で、こんな風に言っています。「『羅生門』は京（マチ子）さんが素敵でしたね。あのヴォリュームを出すためには、やっぱり一カ月くらいかかった」と。

この「ヴォリューム」って、肥らせた、ということでしょうか。ちょっとよく分からなかったんですが。

鷺田 京マチ子って、戦後だよな？ この頃、初出演といっても、今みたく若くなかったからね。森雅之って何歳だったの？

中澤 えーと。（と調べにかかる）

鷺田 （前の話題に戻って）やっぱり、竹あるよ。

中澤 ああ、ありますね。少し。

森雅之は、映画の公開時点で、三十九歳。

江藤 一番上が志村喬で、四十三、四歳じゃなかったですか？

鷺田 そんなにいったの。

中澤 三船は三十歳ですね。でも、大人の顔ですよ。老成しているというか。今の三十歳で、こんな顔の人は

いないでしょう？

鷺田 ハハハ。それは映画だもん。

(多襄丸の自白のシーン)

中澤 さっきから言ってるんですけど、やっぱり前の太刀が二本ですよ。向こうが武弘の太刀に見えないこと
もないんですけど。

鷺田 そうだね。長いよ。

中澤 そんなミスします？

江藤 あの矢は武弘のしょう？

中澤 そうですね。

江藤 ということは、証拠品として並べてるのかもしれないよ。

中澤 ああ、一回売った物を。そういう風にはとれますね。

江藤 矢があるからね。矢は馬に乗っていた時に、押収されたんですって？

中澤 ええ、そうです。

身を乗り出す観客

(一度ビデオを止めて)

江藤 僕や鷺田さんは、初めから多襄丸の証言は都合がいいという目で見ていますが、初めて見る観客は、多襄丸の話信じますよね。しかも映像が、多襄丸の発言になると、アップになるわけだから。話自体は変なところがあるけれど、たぶん気がつかなくて、多襄丸の物語に観客は身を乗り出さざるを得ないですね。

中澤 そうですね。

鷺田 異常な状況の異常な人間の心理がうまく説明されてるよね。

中澤 さっきの江藤さんの解釈だと、観客が検非違使の視線を共有しながら、その興味で身を乗り出したりする。それに合わせてカメラ・アイも動いていってるといふことなんですかね。

江藤 多襄丸の物語に身を置きながら、次の証言との落差の中で何を手に入れるかですよ。

(羅生門での会話)

江藤 柚売の「嘘だ!……みんな嘘だ!」という発言に、映画の解釈が乗ってますね。猪俣勝人の読み「藪の中」のバイアスがかかっているというのは、下人のここでの発言のことですよ。本当のことは言わないとか。

中澤 次の真砂の証言を誰が媒介しているかとなると、ここでは法師の話ですね。そう捉えていいのかな。

江藤 うーん。

(真砂の証言のシーン)

中澤 バランスは同じようですね。後ろで二人が聞いているというのは。

江藤 この辺り、特殊な視角が入ってくる。

中澤 これは俯瞰ですね？

驚田 縛られたところまでは、本当なんだよね。

中澤 ええ。

驚田 別々の証人が、違う場所で同じ証言を言うからね。

中澤 ここは、気になりますね。やや上方から見下ろされているというのは、さっきの多襄丸を見る目と違う。

驚田 それは、姿勢が違うからだよ。

中澤 ああ、横座りになっていますもんね。

驚田 多襄丸はふんぞり返っているから。

中澤 でも、絶対的にカメラが同じところにあると考えればそうなんです。小津安二郎の場合だと、見ている人が同じ視線の角度になるように、カメラの方を調整するんですよ。だから、心理的な印象としては、真砂を見下ろしているように見えるんですよ。

多襄丸が逃げていきましたよね。その時に太刀を奪って逃げていきましたが、弓矢と箆へらは馬と一緒にあったんでしょう。だから、馬を奪っていったままえば、一緒に持っていたことになりません。

江藤 そうですね。

戦前のモラル、戦後のモラル

(真砂が武弘に駆け寄ろうとしたシーン)

驚田 「そんな眼でわたしを見るのはやめて」って、凄いい方だよな。

中澤 これ、少し先走った言い方になってしまいましたが、ここでも夫の側から真砂を少し見下ろしていますよね。それが、最後の柚売の二度目の証言では、女が弱者から強者へ劇的に転換していく。そういうところと対応しているかどうか気になりますね。

江藤 ここは、男の論理からの視点ですからね。

中澤 ここは明らかにそうですね。強姦された女ということ、真砂を蔑んだ目で見ている。

驚田 しかも真砂は、それも気がつかない。不貞に気がつかない、だから、武弘はさらにふとい奴だと思ってるわけでしょう。普通の狭い意味の道徳だったら、強姦される前に死ぬでしょう。

中澤 その普通のとって、戦前の日本女性ということですか？

驚田 そうそう。

江藤 理念化された形でしょう？

驚田 そう。だから、教科書に出てくるようなさ。でも、ケース・バイ・ケースでみんな違うんですね。乃木大将の奥さんだって、自死に抵抗したそうですね。

中澤 やっぱり、目だけで演技をするって素晴らしいですね。

(真砂が武弘に短刀を向けるシーン)

中澤 あの逆手じゃ刺せないですよ。持ち替えると思うんですが。

驚田 持ち替えないよ。

中澤 あ、ここで分からなくなっちゃう。

(証言で、真砂が気を失ったと語るシーン)

中澤 都合がいいんですよ。気を失ってしまって、自分でも分からないと。

江藤 話としては、原作のラインですよ。驚田さんがおっしゃった通り、自分が死ぬという選択もあったと思うんです。戦前的なモラルの一つの理念として。それが相手を殺しちゃうというのが、戦後の作品だと思うんですよ。

中澤 原作では殺すわけだけど、ここではどうなったか分からないと言って、嘘を言ってるかもしれないですね。

逆手では殺せないなんて言ったけど、向こうは縛られてるんですから。

驚田 いや、縛られていないよ。

中澤 ああ、そうか。そうですね。ごめんなさい。

驚田 それも嘘かもしれないけど。でも、多襄丸もこれは証言しているわけでしょう？ 縄を切ったと。

中澤 そうですね。切れる縄が見つかっている。

江藤 真砂が生きてるのはモラルの中ですよ。でも、武弘が死んでいるのは事実だから、それらをくつつける

と、こういう形になってしまおうと思うんですよ。モラルでいくと、やっぱり自分が死ぬんじゃないですかね。その辺りがこの話の不自然なところですよ。

鷺田 不自然というか、西洋的というか。だって、アメリカ兵に強姦されてみんな死んでたら、日本の婦人の○・何パーセントかは死ななくちゃならなかったでしょう。でも、死んだ人はあまりいないもん。

江藤 でも、内面のドラマがあったわけですよ。それを含み持ちちゃったわけですよ。監督の意図とは別に。

中澤 でも、ここではカメラの位置が下がってますね。あんまり意識されていないのかなあ。あまり、言えなくたってきたなあ。

鷺田 ハハ。今のは絶対に違うね。

中澤 気が強い女という、原作の母親の証言が密輸入されているかもしれない。

鷺田 この映画に母親が出てきたら、艶消しになるね。非常にはっきりしちゃうからね。

気になる杣売

(羅生門にて)

中澤 ここ、自分の読みで読んじゃうから、志村喬の演じる杣売が気になるんですよ。下を向いて、自分の触れられたくないところに来てしまったという感じが出ている。

鷺田 そうだね。もうはっきりしてるね。

中澤 何を食べてるんですか？

鷺田 この食い方は、りんごだろう。

中澤 この時代にりんごですか？

鷺田 じゃあ、梨か。

(巫女の証言のシーン)

中澤 やはり杣売と旅法師が後ろにいますね。

江藤 どうして他の証言者は、あそこに並ばないんですか？

中澤 当事者だからでしょうかね。

江藤 死体はこっちにあるはずですよ。でも、僧侶以外は誰もそちらを見ないですよ。

中澤 ええ。これはもうカメラの位置が、あっちへ行ったりこっちへ行ったり、俯瞰でもとられていたし、仰角でも撮られていたし。

鷺田 この女優は長くいたね。

中澤 ええ。黒澤組の本間文子のり。北海道の夕張の出身です。

鷺田 この巫女は、どこから引っぱってきたんだろうね。

江藤 職業としてあるんじゃないですか？

鷺田 こういうところには必ずいるの？

江藤 ええ。

中澤 死んだ人の話を聞くために。

鷺田 怖いな。魔女狩りみたいだな。

(藪の中で多襄丸が真砂を口説くシーン。それを武弘が横目に見る)

中澤 これも気になるんですね。カメラが引いて行って、武弘の横から。

巫女はあちこち動き回っているから、それを追いかける検非違使の目もそれについていかなくってはならないというので、勘弁してもらいましょうか。

武弘から見ても、こんなに妻を凄まじく描くというのは、強姦されたからというだけではちょっと説明しにくい。二人の夫婦関係に、以前から何らかの確執なり齟齬があったと考えれば、理解しやすい。

鷺田 そこまで考えなくても(笑)。

江藤 基本的に、小説のままでしょう？

鷺田 うん。非常に忠実だね。黒澤は大体そうだけだね。原作に忠実でしょう？

江藤 特にここは、原作の女性像が目標とされてるんだらうな、と思います。

鷺田 ここまで見た人は、この次の展開はわくわくするよね。

江藤 想像つかないですね。

鷺田 これで終わるのかなあ、と。

(武弘がつぶやき泣くシーン)

鷺田　　ここでしよう？　大岡昇平のは。

中澤　　はい。大岡昇平は、小説の方の読みでこれは女の声に違いないと言っています。映画では、自分ですすり泣くんです。

(巫女の証言のシーン。倒れて再び話し出す)

江藤　　出演者が少ないし、セットもないでしょう？　人の置き方とか、木の置き方とかで、とにかく立体感を出そうとしている作りなんじゃないでしょうかね。特に人は絶えず置いて、平板な画面を作るまいとしていますよね。

中澤　　この次のショットですけど、柚売の動きとか表情に注目していただきたいんですよ。倒れた巫女が起きあがり話し出す。ここ。柚売は目を瞬いていますよね。今までとは全く違って、柚売が中央になるようにカメラが寄っていく。角度が変わるといふか。

鷺田　　あれ、見せてるんだね。

中澤　　そうだと思います。それまでは、ただ証言を聞く人として、遠景として出てきていたのに、ここでは中心人物になっている。手もももどさせていますし。(後記…シナリオでは「柚売はわなわなと慄えている」となっている。)

江藤　　ここだけが、本当ということでしょうか？

中澤 ええ。黒澤の解釈として、杣売が一番都合の悪いところです。杣売が短刀を盗んだ。もっと言えば、抜いた。目もパチッとしていますよね。

(羅生門にて)

江藤 恐ろしいって、何が恐ろしいんでしょうね。短刀を抜いたのは杣売だということを、僧侶は知らないでしょう？ それを知ってれば、赤ん坊の話が壊れてしまうから。

中澤 取りあえずここまでで、みんなの話が食い違っているんで、誰も信用できない、という意味の恐ろしさなんじゃないでしょうか。羅生門の下人を探偵役として登場させるところが、見事なところですよ。

江藤 でも、下人の語りにみんな騙されちゃうんですよ。

弱者／強者の逆転

(數の中、泣いている真砂に妻になってくれと頼む多襄丸)

中澤 そうですね。この多襄丸は、先程の自らの証言の多襄丸とは全く違う。最初から真砂に懇願して。こういう気弱な多襄丸がいたということを、検非違使は言わなかったのに、ここで言う。普通に考えると、嘘を言う必然はない、と取れそうなんですけどね。

江藤 検非違使の前の多襄丸と、この多襄丸との使い分けが上手いですね。表情とか。

中澤 ええ、そうですね。ここで女が、弱者から強者へ劇的に転換してしまう。強い女一人と、弱い男二人とい

う構図に変わってしまったわけですよ。女王様になってしまったわけですよ。

江藤 僕は、ここで男の論理が暴かれてしまう、と取っています。

(二人の男に恥を見せて、なぜ自害しようと思ふ……あきれはた女だ)と武弘が言つ)

中澤 こういう台詞も、鷺田さんのお考えで言うつと、戦前的な倫理観を武弘は体现している、ということになりますか？

鷺田 戦前だけじゃないよ。今だって、人の奥さんならいいけど、自分の奥さんが強姦されたら嫌だよ。当たり前だよ。別れる理由でしょう。人の奥さんとするのはいいけど、自分の奥さんがされるのは嫌だよ。

中澤 ハハハ。

江藤 でも、これは犯罪ですから、許してはいないわけでしょう？

鷺田 不倫だって犯罪だよ

江藤 でも、ここでは、少なくとも合意じゃないですから。

鷺田 合意に見えてるよ。

中澤 さっきの話のくり返しになりますが、死ななければいけないと言っているわけでしょう。それはたてまえかもしれませんが。でも、戦後の女は死ななくなったわけでしょう。

鷺田 そうだよ。でも、ここでは、死んでくれないと分が立たないでしょう。

江藤 あと、三行半の発想ですよ。もういらぬ、という。それが、ここで暴露されたわけですよ。

中澤 多襄丸にせよ、武弘にせよ、男の論理をくり返しているのが、ここで暴かれてゆく。

(真砂の笑い声を聞いて)

江藤 そのいたぶりが、笑いで逆転するんですね。

中澤 非常に印象的な笑いですよ。わざとらしいと言えば、わざとらしいですが。

江藤 戦後の女性の発想というのは、戦前にいたぶられた庶民の発想でしょう？

中澤 はい。

鷺田 戦前だって、こういう女はいたんじゃない？

中澤 いたことはいたでしょうけど、大っぴらに出せるわけじゃないでしょう。

江藤 戦前の女性というより、戦前の庶民ですよ。戦争でいたぶられて、権力者によって戦わされた。

鷺田 でもさ、これ、密室でしょう？

中澤 そうですね。藪の中という密室ですね。

鷺田 としたら、家庭という密室で、こういうことはあったんじゃない？

極めてアプレゲール

中澤 多襄丸の目なんか、叱られている猫みたいになっていきますもんね。しかも、こんな無様な戦いしかできないくなっている。極めてアプレゲールなんですよ。黒澤自身にしたって、戦中は『一番美しく』なんて作って、

滅私奉公の女性を非常に美しく描いていたのに、戦後はこうしてドラマチックに変貌してしまう。時代性を帯びていますね。

江藤 しかも、無用な戦いを男達がするわけですからね。

中澤 ここは印象的だなあ。

鷺田 だけど、十八世紀からの西洋小説は、みんな男が無様でしょう。決闘する場合でも。

江藤 美しい決闘だってあるんじゃないですか？

鷺田 あった？ そんなの。

中澤 美しいかどうかは別として、かなり現実感覚に即しているんじゃないですかね。実際の決闘なんてこんなものだ、という批評が黒澤にはあるんじゃないかと思うんですよ。

鷺田 そうだね。もう一度、『七人の侍』でやってみせたもんね。

中澤 ええ。多襄丸の自己美化というか、自己劇化はもちろん暴かれていくし。

(真砂の絶叫のシーン)

鷺田 やれって言うんだね。

中澤 この辺りの演出は、まさに戦前のサイレント映画の再現になっていますね。

江藤 実際の戦争ってそうでしょう。銃で撃つっていうのはあるけど、銃がなければ。

鷺田 銃で撃ったって、ほとんど当たらないだろうけどね。突くんでしょう？

中澤 武弘が多襄丸の足を持ってますもんね。

(多襄丸が武弘に剣を向けているシーン)

中澤 これで、殺すのかな。それがやはり気になるんですよね。

江藤 この延長上にある殺され方というのは、最初の手のシーンと重なることは重なっていますね。

(多襄丸が武弘に剣を突き刺すシーン)

中澤 今の音なんですけど。

驚田 土じゃないかな。

中澤 ええ。土を刺してしまったような音なんですよ。

江藤 でも、だったら、真砂が叫ぶかな。殺していいとしたら、反撃される危険もあるでしょう？

中澤 ええ。確かに、土に刺さってしまったとすると、不自然なんですけどね。反撃してこないから。もっとも、斬られた時に初めて擬音を入れたというので有名なのは後の『用心棒』だから、音で判断するのは良くないんじゃないかな。としたら、普通に考えたら、ここで殺されちゃった、ということになる。そうすると、一番始めの、死体を見つけた、ということのとも合うんだけど。だとすれば、堂々巡りをしてしまいますが、落ちていた短刀を拾ったということを隠すために嘘をついたということになってしまいうんですね。そうするとどうも、藪の中になってしまってます。

江藤 斬った短刀自体に価値があるわけでしょう？ あれを見せて誘ったんだから。

中澤 ええ。

驚田 あれで、抜くんだね？ 抜かないと、持っていけないから。

中澤 武弘を斬ったのは、多襄丸の太刀ですよ。

驚田 だとしたら、抜かないといけないよね。

中澤 そうですね。そうすると、やはり、これが事実に近いと取るのが無難なのかな。殺されて、短刀を持って逃げた。そうすると死霊が、武弘が自殺したんだ、と告白したのは、自分を美化したことになるのかな？

江藤 やっぱり、やられるよりはそうじゃないかな。切腹の美学でしょうね。

驚田 うん。三人とも、自分を美化する理由があるからね。

(羅生門にて)

江藤 下人が過剰に語りすぎるんですよね。疑わしいっていうことを。

驚田 これも分からないよね、この赤ん坊は。

中澤 最初からいたということで、目をつむりましょう。

江藤 だから、そのことと赤ん坊を連れていく話が対応しているだけで、取って付けたような話ですよ。

中澤 下人が真相を暴くきっかけになるというのは上手くいっていると思いますが、全体としては、「羅生門」をサンドイッチしたには無理がありますよね。でも、それを取ってしまうと、黒澤ではなくなってしまふ。

雨の映画

驚田 検非違使の前で言うだけになるね。それに、この雨がないとね、やっぱり。

中澤 この雨を降らせたせいで、京都太秦一帯の水道が出なくなったそうですから。

驚田 撮影された頃は、この辺りに水道がついたかどうかくらいの時だからね。

中澤 あとプールを作って、そこから消防車で汲み出したそうです。小津安二郎の映画では、雨のシーンは数えるくらいしかない。松竹はお金がないから、雨を降らせられないんです（笑）。

驚田 アッハハハ。

中澤 でも、黒澤の映画では、思う存分雨が降っていますよね。よく言われていることですけど。

江藤 下人が指摘するのは短刀を盗んだかどうかだけど、この事件全体は、殺人事件の話じゃないですか。それがどこかへ行っちゃっていますよね。それくらい、下人に負けていますよ。

驚田 全部、うやむやになってしまったね。

江藤 それが、赤ちゃんを連れていくというので、もう一度浮上するわけですよね。実は本当なんだということのはっきりしてくるわけです。

中澤 今のカット割りなんかも、しょんぼりしている二人を強調して、ラストに持っていくというね。

驚田 それにしても、この法師は存在感が薄いね。恐ろしいとか、わけの分からないことばかり行って。

江藤 安易な観客の代弁者かもしれませんね。

驚田 凄い読み方だね。ま、そうだろうね。

江藤 ここで、杣売を信用しちゃうわけでしょう？

驚田 辛いよねえ、これやるの。これ、本当の赤ちゃんかい？

中澤 そうです。

(ラストシーン。羅生門にて)

驚田 殺人事件はどうなったんだ。

江藤 ここで、僧侶と同じ気持ちにならないと、面白くも何ともないでしょうね。

(杣売が赤ん坊を抱いて羅生門を出、「羅生門」の額がアップになるラスト・ショット)

中澤 で、門から門へという風な。その時に、僧侶を含めてでしょうけれど、杣売が変化した。

江藤 いや、ここで、発言の時も本当のことを言っている、ということになるんでしょう。最後の盗むということについては、改心したんでしょうけどね。ここまで来ると、僧侶の意味が、実は安易な観客だったということが分かってきて。

驚田 それはあまり言われていないよね。

中澤 ええ。

江藤 僧侶みたいにならないと、面白くも何ともないですよ、この物語に関しては。

驚田 ただこれね、三人いないと証言にならないんですよ。最低三人。第三者が必要なんだよ。

撮れなかった入道雲

(ビデオ終了)

中澤 江藤さんの最初の問題提起にもあるんだけど、佐藤忠男が、映画『羅生門』の中で、実は撮れなかったショットがあると言っています。ラスト・ショットに「羅生門の上にくっきりと浮んでいる入道雲を入れたかった」というんです。引用しますね。

もしそのショットが撮れていたら、映画「羅生門」と小説「藪の中」の違いはいっそうきわだっていたと思う。おそらく、そのラスト・ショットの入道雲は、生の讃歌というモチーフをひときわ高くかなでることになったに違いないからである。この映画のラスト・シーンの、木樵りが捨子を抱いて去るというエピソードは、原作にはないものだし、藪の中の事件の本筋とはほとんど関係のないところで、取ってつけたようなヒューマニズムで解決してしまって、ドラマツルギーの常識からいっても妙なもので、概して評判が悪かったのだが、なにはともあれ、黒澤明はじつは、人間性に対する不信というようなテーマにはとくに興味はなく、むしろ、夕立のあとには力強い入道雲を見ることができるといって、その生命的なもの甦えりのほうをこそ描きたかったのだということが、もうひと押し、はっきりと出たと思われるからである。(「小説「藪の中」と映画「羅生門」『ユリイカ』一九七七・三)

鷺田 何も褒めたことになってないじゃない。

中澤 え？

鷺田 何も黒澤を肯定したことになるじゃない。バカにしてるんじゃないの？ 描けなかった、と。

中澤 そんなことはないと思うんですが。簡単なことから一つ言うと、多襄丸が取り調べを受けて証言をしている時に、空を見上げるショットが一つ挿入されていますよね。あそこで雲が映るんですよ。あのショットが使われているということは、それなりの雲は撮れているということです。黒澤のお気に入りの雲が撮れなかったということなのかなあ。江藤さんは、佐藤忠男風の読みというのはどうですか？

江藤 うーん。最後の向日的な作りですか？

中澤 ええ。

江藤 方向としては、そういう方向で撮っているんでしょうね。ただそれでは、あまりに面白くないというだけの話で。観客に不満が残ると思うんです。そう取らないと、最後の発言が生きてこないから。これでやっぱ悪い奴だったというさっきの証言まで来るわけですよ。佐藤忠男の発言は、僕も気になっていたので。

鷺田 それは、『シェーン』のラストでアラン・ラッドが夕日の中に消えていく、というのと同じこと？ あれは闇だったけどさ。黒澤の場合は、全部明るく処理しようとして、できなかったんだ、ということ言ってるんじゃないの？

中澤 できなかったんじゃないかって、佐藤忠男の言いたいことは、明らかに黒澤明のモチーフというか、主題は決まっています、それが顕在化して我々には語られなかったけれども、この映画はそういう映画なのである、という……。

鷺田 それはよく分かってるじゃない。だから、ある意味、陳腐なんでしょう？

江藤 そんなに雲がなくても、そう読まざるを得ないように仕向けられているんで。

鷺田 柚売のあの顔見たら、無茶苦茶だよな。

江藤 違いますかね？

中澤 雲がある、ない、ではそんなに違いはないと思いますよ。ただ雲が出て、激しかった雨が止んでいく、というそのコントラストが欲しかったのかもかもしれませんね。

江藤 ただ、あそこにコントラストがあったら、最後のシーンが浮き上がってしまいませんか？

中澤 というのは？ 一方的に下人が悪人になってしまふということですか？

江藤 柚売の話でいったん止まって、話が完結しているはずなのに、取って付けたような下人と柚売のやりとりがありますよね。そこで、どうせ生きていくためには、という下人の論理に対して、柚売の違う論理が展開するわけですよ。その論理自体は、実は本編には何の関係もない話じゃないですか。だから、最後に赤ん坊を抱いて入道雲があつたりすると、余計に最後の関係ない部分だけが膨れ上がってしまうんじゃないかと思うんですよ。

中澤 ああ、もっとバランスが悪くなってしまうという。

江藤 ええ。明らかに最後の話というのは、下人の論理と柚売の論理の対比でしかないですからね。それ以前に、

柚売の証言が正しいと思っていないと、話全体が壊れてくるんで。

鷺田 しかも、下人は大満足して去っていくよね。

江藤 ええ。あの満足の仕方もわけが分からない。

鷺田 でも、あれは柚売が自分と同じ人間であって、盗みをやったということが自分だけが分かるわけでしょう？

探偵の役割を全部やりおかせて、なおかつ獲物を得て、大威張りできるでしょう？

江藤 でも、それは本筋とは全然違う話でしょう？

鷺田 うん、全然違う。そんなこと考えなかったかもしれないし。でも、「羅生門」の原作のことを考えたら、二人で赤ちゃんを抱いてにこっとして仏様のような顔で去っていくと、やりきれなくなる。それが黒澤明だといえ、佐藤さんの言うとおりかもしれないけど。

江藤 取って付けたような話に、佐藤忠男は注文をつけているような気がするんですよ。

鷺田 そうだよ。でも、注文になってるのかな。

中澤 いや。ただ、僕はこういう話を知っているぞ、ということじゃないですか？

鷺田 あ、そうだな。みんな言っていないけど、こうなんだぞ、というね。

江藤 今ではわりと一般的に、黒澤は生命的なものの甦えりのほうをこそ描きたかった、と言われているのですが、映画としては、入道雲がない方がまだいいんじゃないかな。

鷺田 まだしもね。

江藤 或いは、最後の志村喬の顔が歪むとかね。その方がもっと解説の楽しさが出てくると思うんですけどもね。たとえば、一九六七年の『卒業』という映画があるじゃないですか。

中澤 ええ。

江藤 ダスティン・ホフマンが恋人を連れて逃げるラスト・シーンで、バスに乗って後ろの席に着いてからフィ

ルムが歪むんですよ。たぶん、意図的ではないと思うんですが。当然、ダスティン・ホフマンの表情も歪んでしまう。あの時に、一瞬、ダスティン・ホフマンの中に後悔が走った、何しろ母親が恋人だったわけですからね。それで今後の自分の人生の行く末が全部頭をよぎって、顔が歪んだんじゃないか、という面白い読みがあるんですよ。

中澤　そういうことってよくありますよ。実際には技術的な失敗なんだけれども、そこに読者の側が過剰な意味づけをしてしまうというね。こちらの側で面白く読んでいく、という楽しみができるところはいろいろありますよね？

江藤　入道雲の問題というのは、そういう過剰な意味づけさえできない話だから、あまりその有無を言っても、仕方ないかな、と思ってしまうんですよ。

小説の映画化

鷲田　だけど、黒澤は、小説の映画化は本当に忠実にやるよね。『赤ひげ』もそうだったしね。その分、凡作もあるよ。

江藤　ただ、この「藪の中」を忠実にやっちゃうと、物語としては崩壊してしまうと思うんですよ。映像ですから。

鷲田　そうそう。

江藤　すべてが本当という横並びにしかありませんからね。その辺りが、最後に柚売の話が出てきた理由だろ

うな、と思います。逆に、小説の映画化ということでの不可能な部分が、これを見て分かるんじゃないかな、という気がします。忠実にやっちゃうと別物になってしまうという。まあ、さっきの話でいうと、物語自体は別物にはなっていないんですけどね。

鷺田 うん。別物にはなっていないと思う。以前、倉本聰さんが「赤ひげ」をテレビでやったんですが、黒澤明の『赤ひげ』と比べたら、倉本さんの方が彫りが深い。で、原作を読んだら、全然深くない。山本周五郎にしたら、凡作というか、こういう人がいたよ、というだけの作品だね。だから、黒澤明は人間の内面なんて関係ないと言えば関係ないよね、ホントに。そういう描き方をする人だから、この映画もそういう風に読むべきのかな、という気もするね。

だけど、小説の話に戻るけど、小説「藪の中」では、女以外に殺す人はいないよね。心理小説風を読むんじゃないでさ。

江藤 僕も、延長線上には、それがあると思うんですよ。鷺田さん流に言うと、普通の女だということになります。

鷺田 普通の女じゃなくて、人間が持っている女性性だよ。

江藤 僕流に言うと、それは女のエゴみたいなものなんですけど、その延長線上にしか殺人はあり得ないから、たぶん、女しかいないんでしょうね。ただ、映画となると話は別ですけどね。

中澤 小説を忠実に描いてしまうと陳腐になるといのは、映像と言語の違いで、映像はそのままズバリ出てしまうからですよ。だから、小説のイメージと違うという人がゴマンと出てくる。しかし、この話に関しては結

構忠実に描いている。

鷺田 喋っていることは、ほとんど同じだからね。

中澤 ヴェネチアグランプリを獲ったというお墨付きがあるからかもしれないませんが、いい作品だと思うんですよ。そうすると、それを保証しているものは何かな、と考えてしまうんです。不満はあっても、これは優れた映画だと我々に感じさせるものは、一体何なんでしょう。

江藤 僕も好きな作品ではあるけれど、先程、映画『羅生門』の論評を聞いて、みんな誤解して見ているな、と感じましたね。犯人が謎だとすると、みんな下人の語りに乗って見ているだけで、杣売の話はほとんど無視されているということになりますよね。杣売の話を理解できなくて、いい作品だということの不可思議さはあるような気がします。原作「藪の中」のバイアスがあって評価されている部分と、映像そのもので評価されている部分との落差が混在しているように思います。

鷺田 映画では、下人はさほど存在感はないね。ただお喋りだけで。

江藤 その語りに引っかかるんですよ。嘘だ、嘘だ、とか、みんな本当のことは言わない、とか過剰に言いますよね。それで我々は見誤ってしまうんじゃないですか？ 今までの論評を読む限りはそうですね。

鷺田 カメラ・アイを見ている限りは、犯人は杣売だね、はっきり。黒澤の目もそうだね。黒澤はだから、片腹痛かったのかな。恐らく外国でもそういう評価だったんじゃないの？

中澤 うーん。

鷺田 外国の評価を日本に直輸入したんじゃないの？

中澤 すみません。分かりません。

江藤 ただ、『羅生門』のリメイク作品もありますよね。それがどこに主題があるかで、大体、外国でどう受け取られたかが分かりますね。

驚田 そういえば、受賞理由ってあまり聞いたことがないね。グランプリを獲るまでは、国内ではあまり注目されていなかったの？

中澤 観客は動員されましたが、評論家の評判は良くはなかったんですよ。『キネマ旬報』のその年の評価で五位なんですよ。

驚田 大したもんじゃない。

江藤 それはさっき言った設定の問題でしょう、絶対に。

驚田 アッハッハ。

中澤 リアルタイムで一度しか見ない観客や評論家にとっては、わけの分からない作品だったんじゃないですかね。

驚田 赤ん坊が泣く前で終わってれば、まだしもだけどね。あそこで一度終わってるからね。

江藤 その当時の映画の批評のスタイルがどうだったのかは分かりませんが、この映画は起承転結を排除しているように見せかけていますからね。或いは下人の語りによって、それが妨害されていますよね。その辺りで受け入れにくかったんじゃないですか。他の映画を論じるようなスタイルで論じることができなかった。それで悪評が出たかもしれない。

驚田 それに、下人が探偵だというのも、奇異に映っただろうね。彼が判定者だというのはね。だから「藪の中」だけじゃ映画化できなかったから「羅生門」を加えたわけだけど、それによって大変な重荷を背負ったことになるね。でも、それがなければ、やっぱり黒澤じゃないもんね。

中澤 そうですね。

驚田 ただ、映像を見る限りは凄いね。やっぱり驚嘆するんじゃないかな。ヨーロッパの映画で、これぐらいの水準のカメラで撮った映画ってどうなの？

江藤 映画自体でいうと、やはりヨーロッパの方が水準は高いですよ。でも、この映画に関して言えば、ヨーロッパで見られたというのは、どうなのかな。翻訳はあっても言葉がないわけでしょう？ その場合、物語も変わってくるのかな、という気がしますね。

驚田 ま、この映画は、無言劇みたいな性質があるけどね。

江藤 柚売の位置がよく見えてこないんじゃないですか。言葉の意味が少しでもずれると。

驚田 そうだね。

江藤 それと、下人の言っていることが哲学的になってしまうと、一つの思想劇になってしまう恐れもある。

驚田 うーん。下人を登場させないと「羅生門」にならないからな。仕方がないんだろうな。

江藤 下人が登場することで、うまく受け入れられるような見方がされてしまった。しかし、それは実体とは少し違っているのではないかという気がする。

映像と言葉の違い

中澤 原作にない話を加えるか、それとも原作に忠実に描くかで、映画の印象が随分違ってくると思うんですよ。そこで江藤さんにお願いたいんですが、一九九七年十一月に、川崎市の専修大学で現代文学会のシンポジウムがありましたよね？

江藤 ええ。

中澤 そこで、江藤さんはパネリスト兼コーディネーターとしてこのことについてのお話をされましたが、その時の論点を整理していただけませんか？

江藤 あの時は、手塚真さんという監督が、坂口安吾の「白痴」を映画化するというところで、その時までにはできていないはずだったんですよ。それを絡めて話す予定だったんですが、まだできていないということで、おまけに学会の方ももう少し幅広いテーマでという意見も出て、文学と映画、という、少し幅が広いかなと思えるテーマでやっただけです。

鷺田 何も喋れないというやつね。

江藤 でも、僕としては、小説と映像は同じものではないと言っても、どのレベルで同じで、どのレベルで違うのかということも明らかにしないと、比較をしても仕方がないんじゃないかという気持ちがありました。で、幾つかいろいろな人達の意見を聞きながら、評論家の川本三郎さんや監督の手塚真さん、映画史研究の田島良一さんらがその辺りをどう意識して、論じたり撮ったりしているのか。それが聞けるかな、と思っていたら、わりと皆

さん、映画賛美で、小説はどこかへ行ってしまっていたんです。学会が文学の学会だったから、そちらの方から映像批判があったら面白かったんですが、それはほとんど出ませんでしたから、どこか拡散しちゃった感じですね。今回、言語と映像の問題で、中澤さんから三浦つとむの話を出したらどうかという御提案がありましたよね？

中澤 ええ。

江藤 三浦つとむは完全に、映像と言語は違う、と言っているんですが、そういう人はわりと少ないですよ。後発の芸術というのは、先発のものになぞらえて、自分の権威づけとか存在証明をしたがるって言われています。そういう意味で、映画とか映像は、言語になぞらえて、自分達の主張をし出したんじゃないかと僕は考えているわけです。それに対して、はっきりと批判をしたのが三浦つとむで、『認識と言語の理論 第三部』（一九七二・一一、勁草書房）で彼は「映画は直接的な表現主体の感性的な認識しか表現しない。言語は直接的な表現主体の超感性的な認識しか表現し得ない」と言っています。

それを皆、誤解してるんだと言っています。映像のショットが言葉の一つであるというのは、言語と映像は同じものだという風な見方で映像を分析していく人の基本的な立場ですからね。他には、浅沼圭司という人がいますが、『映画のためにⅡ』（一九九〇・二、書肆風の薔薇）でバルトをこう批判しています。

バルトは文学的エッセンスについて語っているが、その特徴は極めて多様なステレオタイプによって織りなされていることであり、先行するテキストの送り届け、引用が頻繁になされることだとされる。もっとも、多様ないし頻繁さという性質は、単に量的、相対的なものに過ぎず、その意味では、このバルトの規定は、

文学テキスト、その他のテキスト、例えばカルチャーテキスト、日常テキストなどの差異が、想定可能ではあれ、相対的なものに過ぎないことを意味していると言えるだろう。

つまり、バルトは、どんなテキストでも同じだと言っているわけですが。しかし、浅沼圭司は、映像は違うんだというのが前提ですから、同じにされては困るという立場です。

僕は、バルトと同じかどうかは別として、解読というレベルではたぶん同じだろうと思っています。解読というところに目を付けられれば、お互い並ぶんじゃないかな。しかも並ぶだけではなくて、言語なら解読できなかった世界が映像では解読されるし、映像では解読できない何ものかが、言語によって解読可能になる。それは確かです。そういったところを比べていくと面白いかな、という気がしていました。

ただ、議論の方法としては、安易に言葉で表現できるところで、映画を無自覚に言葉で説明していくわけですよ。そしてある部分になると、映画は言葉とは違うんだ、と言い出す。だから、解読だって違うんだと言いながら、それは言葉で、しかも文学テキストを批判する言葉で説明していくわけです。言説はほとんど同じなのに、主張は、違う、という一点張りです。一番分かりやすい例を挙げると、画面の中にはあらゆる情報がちりばめられている。それは言葉とは違うでしょう、という言い方で指摘してくるんです。

でも、解読ということ言えば、一個一個ピックアップしてリニアに解読していくわけですよ。ある時は解読しなくてもある時は解読する、という記号がそこにはリニアな形であると思うんですね。そのリニアの形で、並びが、言葉のリニアな解読と同じように、映像のリニアな解読であり、それが可能なテキストだというだけで、

解説の現場はリニアであるということ自体変わらないと思う。

鷺田 カントが「第三批判」で、画像を文字化していくとか、文字を画像化していくとか、文字を画像化していくのをやってたね。普通一般には、前に亀井秀雄さんが言ってたけど、小説による説明の仕方と、哲学論理の説明の仕方は違うんだよ。亀井さんによると、認識としては同じであって、プロセスが違うんだ、ということになるね。逆に、どこに焦点を当てるかによって違ってくるのかというのは、曖昧な表現に過ぎないんだ、ということ言われてましたね。テキストをきちんと論理で解説し直してみせて、どうだ、と言うわけですよ。非常に正常な行き方だと思うね。ただ、解説したものが人に感動を与えたり、了解を与えたりするかというと、それはどうか分らない。

中澤 読んでいく方向性に関してはその通りだと思うんですが、小説と映画の二つが並置された時に、どちらがいいとか、どちらが好きとか、どちらが優れているとか、原作の味を損ねているとか、盛んに言われてきたわけですね。どうしてそうなっていくのか、不思議なんです。そもそも表現の仕方が違うんだから、全く別物なんだよ、と取りあえず言っておいて、比較することが無理だという立場に立つという考え方もあるし、取りあえず並べてみて、相互に入れ込んでみることによって、新しい見方が出てくるかもしれないということもありますよ。

江藤 凄く単純化しますよね、映像の解説というのは、いろいろな情報がたくさんあって、それをピックアップしていく作業だと思うんですよ。逆に、小説の解説というのは、情報というのは一つだけど、その周りに情報を自分で埋め込んでいくテキストであると思います。だから、全く逆なんです、方向としては。捨てていくのと、読み込んでいくのと。だから、どんな映像だって、捨てていけば、比較はできますよ。どちらもありニアの線だと考えればね。でも、映像自体は痩せ細ったものになるでしょうね。

鷺田 認識は、分析していったって抽象化していくのと、抽象化したものを再びつけていくのと、両面あるから。小説だって、我々は無意識のうちに映像化しているわけでしょう？ 映画も、言葉化しているわけでしょう？ 例え、ロンドンへ向かう飛行機の中のことなんだけど、僕だけチャンネルを間違って、英語の音で映画を見てたんだよ。みんなは楽しそうに見ているのに、僕だけ必死になって見ている、楽しくないわけ。アクシヨン映画なのにさ。真相は後で聞いて分かったんだけどね。つまり、必死になって言葉化しようと思ったら、映像の方がうんと速い情報も多いから、追いかけれられない。でも、それだけの違いであって、僕達は必ず絵を言葉化している、言葉を絵化している。この作業をやらないと、分析も何もできないんじゃないかな。

江藤 楽しむこともできませんよね。

鷺田 そう。楽しむことがまずできない。

江藤 だから、文字があるから必ず文字を追っているかというのと、逆に映像を追いかけて文字を消している場合もあるわけですよ。

鷺田 そう。だから逆に言うと、映像を喚起できない小説は駄目だということけどさ、映像化させないで、文字だけでずっと読ませる小説は凄い小説かもしれないよ。認識させるレベルの問題じゃないかな。それぞれの。

江藤 浮かび上がらせる映像というのは、恣意的なものですよね。映像の場合は既にあるわけですから、そこを比較するというのは凄く難しいんじゃないかな。

鷺田 それぞれの細った部分を比較するということになるからね。

江藤 その細っているのが、さらにリニア解読の部分だけになると、自分が勝手に文字の中で浮かび上がらせた

映像と、既にある映像を比較していることになるわけですよ。それはもう言語化できないわけです。浮かび上がらせるのは、文字化によって浮かび上がった映像の方ですから。それを今度は自分で実際に撮って比較すると、同じ水準になると思うんですがね。それは不可能な話ですよ。

中澤 でも、それは結構誰もがやってきたことだし、やって意味がないとか、不毛だとかいうことではないですよ。それが痩せ細っていくというのは。

驚田 痩せ細った部分だというか、リニアな部分だということを自覚して比較してね、違う部分も崩壊させていくというやり方もあるけれど、総じて言えば、共通部分を取り出して、痩せ細った部分だけで比較することの方が多い。それを最後にしなければ、文学者は映画を礼賛してそれで終わりだし、映画を見る方は小説コンプレックスがあるから、小説を礼賛して終わりとかね。でも、賢い映画人というのは、原作通り作らないでしょう。

川端康成の映画論

中澤 ええ。そこがポイントというか、小説を映画化したのは無数にあるわけです。昭和八年に、川端康成が「伊豆の踊子」の映画化に際し」（『今日の文学』一九三三・四）というエッセイを、また、昭和十一年には「有難う」の映画化」（『文芸通信』一九三六・三）というエッセイを書いています。それらから少し引いてみましょう。

原作者が自作に忠実を求め、脚色はおろか撮影までに干渉したならば、反つて予想外の失望を招く映画を

見ることが多いであらう。映画化は、原作に対する批評の一つの形であると、私は思つてゐる。一步進んで、原作は映画創作の素材に過ぎぬ。映画の制作感興の出発を促せば足る。絵を見た感興を詩に現し、音楽の感興から小説を作るに似てゐる。原作の気分を写すことだけはつとめたと、「伊豆の踊子」の監督も、脚色者の伏見晃氏も力説してゐた。それでいいのではあるまいか。いたづらに原作の筋を忠実に追つたために、映画製作者が感興をしばらくられ、反つて原作の匂ひや的を失ふよりは、その方がいいのではあるまいか。

川端は、「伊豆の踊子」の映画化では、自分の原作にないようなところが特に面白かったという風に言っています。

『掌の小説』の中に「有難う」という作品がありますが、これは山の中のバスの運転手が、非常に礼儀止しく、ありがとう、ありがとう、というのが口癖になっているというだけで、大してドラマはない話なんです。これを清水宏が、昭和十（一九三五）年に『有りがたうさん』という映画にするわけです。桑野通子と上原謙のコンビで。それを見た川端がこんな風に言っています。

私の意見としては、映画はオリジナル・ストオイイに如くはないのであるけれども、文芸を利用するといふ限りでは、短篇小説の映画化が今明日の問題となるであらう。

恐らくその極北的な一例として、清水宏監督の「有りがたうさん」は、原作者の私にも新しい興味がある。原作の「有難う」は僅か原稿紙六七枚、三四頁の小説である。小説といふより小品文である。それが八千尺

の映画になった。しかも清水氏の監督手法が、特殊なものであった。普通の映画監督手法がいれば戯曲作法であるとするれば、「有りがたうさん」は小説作法的であると云へよう。

伊豆の下田街道を通ふ乗合自動車、それに売られ行く娘が乗るといふだけの淡い筋であるが、清水氏は先づ下田街道を数度往復した。ノオトを作った。シナリオは予め書かなかつた。本読みには原作の「有難う」を読んだ。俳優達は自分の役が、どれに当るのかも分らない。原作に明らかに出てゐぬのが多いのである。さうして伊豆へ撮影に出発、清水氏の頭には、纏つてゐたであらうが、それがあたかも小説を書き進むに従つて、次第に形を得て来るやうに、そのロケーション地で感興に従ひ、映画が出来て行つた。書かれたシナリオより遙かに自由な頭のなかのシナリオであつた。恐らく珍しい大胆な、しかし確かに一つの映画作法ではある。

つまり、エピソードらしいエピソードも一つくらいしかない小説を、清水は八十分の映画に作つたんです。バスにカメラを持ち込んで、上原謙が運転しているところを撮つて、この長さですよ。直感的に川端は、映像と言語の違いに気づいていて、そのまま映像化してしまえば、かえっていろいろ不満とか窮屈なところが出てしまふと知っていたんだと思います。短編小説の方が作りやすいというのは、映画にする場合、ある程度膨らませないといけないからです。その方が可能性がある、という考えですね。

そうすると、それは正面から小説と映画というものを捉えていることになるのか、或いはどこかで逃げてしまっているのか。それは分かりませんが、川端康成が言っていることは、わたしには非常に納得できませんね。

鷺田 よく言われていることだよね。

江藤 映画の手法が未熟な時代と今とでは、事情がかなり違っていているんじゃないかと思うんですよ。

鷺田 今はシナリオなしではできないよね。

江藤 ええ。シナリオがあつて、小説を映画化すると、たぶんそれはカメラと編集によって作っていく物語としては、全く小説に太刀打ちできない映画でしかなかったわけですよ。ただ、今のような環境でいろんな技術ができてくると、小説を凌ぐこともできるようになった。もはや比較できない表現手段として確立されてしまつて、かつてのような小説と映画の関係というのはいまもう保てなくなつてきたんじゃないですかね。

中澤 でも、それでもね。やっぱりかなり素朴なことかもしれないけれども、わたしの好きな小説をこんな風にしてしまつて、というような意見が出てくるわけですね。

鷺田 はつきりひどいのも、たくさんあるけどね。

中澤 でも、それは言つてはいけないことだと思うんです。

鷺田 何を言つてもいいんじゃない？ ただ、それは見間違い、場違いであるというのが普通であるけれど。

江藤 映画の批評つて、感想程度のもものが多くて、わりと誰でも参加できるものですか。

鷺田 ひでえもんだ。

江藤 そういう意味で、映画が批判的になるんじゃないですか。その点、小説を批判するには、その前に大変な努力と用語を手に入れなければならない。一方、映画の場合は、日常の現実を取り込んでから、いろんな風に気楽に批判できる。そういうメディアの特性があるはずなのに、それらには全く無自覚で、いろんな発言が飛

び交っているんじゃないですかね。

驚田 簡単な例を挙げると、ある職人がさ、鉈の使い方が全然なっていないと言ったとする。それは、それだけで映画の全性格を否定しかねない発言だよな。それとか、関西弁の語尾が全然違うと言ったら、その映画は雑に作られたと取られかねない。本当は微瑕に過ぎないにもかかわらず、映画そのものの根本が間違っているということになりかねない。

江藤 随分発言しやすいですよな。

中澤 時代考証がなされていないとかね。

驚田 中野重治がさ、島木健作の『生活の探求』を批判した時、鑿の使い方が絶対に嘘だ、というので懸命になっただけ、ああいう手法は映画だったら一発ですよな。

江藤 つまり、リニアな解釈のレベルの批判程度でもないんですよ。単に情報のレベルの批判なんですよな。

小説は、情報のレベルの批判はあまりないから。

驚田 最近の小説も情報のレベルがひどいのがたくさんあるけどな。

江藤 小説が現実をどんどん取り込むようになってきてますから。それにしても、映像というのは単なる情報というより環境全体の再現の部分があるから、オレの環境とは違うぞと本当に勝手な批判ができて、そのこと、小説と映画との物語性による接点から生じる批判言説なりがどこかで混ざっているんじゃないかな、と思うんですよ。本筋じゃない批判を根拠に勝手に言えるわけ。でも、なんでも言えるという点で、映画は豊かな大衆文化だとも思うんですけど。

鷺田 そうだね。だからこそ観客動員できるんだよね。小説で五万とか六万とか読まれたら大変だよ。

江藤 読まれてるんじゃないですか？

鷺田 売れるのはあるけど、読まれて、納得、というのはどうかな。

技術の点で言えば『タイタニック』は凄いついていう話だけど、どうなの？

『タイタニック』で泣けた

中澤 私は素朴に感動して泣きました。

鷺田 そういうことなの？

中澤 あ、技術的にということですか？

鷺田 うん。

中澤 技術的にも確かに凄いですよ。CGが使われていて、どの部分で使われていたか分からない、とか、そういうレベルでも感心できる映画です。ただ私はそういう点はあまり気にしない方なので、人間的なドラマの方に興味を引かれましたけどね。船が沈むことが分かっているのに、乗り合わせた楽団の人達が最後までバイオリンを弾いているとか。

鷺田 それだったら、前の『タイタニック』と同じじゃない。

中澤 そうですけど、そこに持っていく作り上げ方に、素直に感動してしまったんですよ。

鷺田 ただ、映画というのは、現代のハイテク技術を使って、人に新たな興奮を呼び起こすことができるよね。

その点小説は、そうはいかないよね。小説はハイテクになってると思う？

中澤 それは映像的な進歩というのはいないでしょう。

江藤 それは技術の問題ですからね。

鷺田 でも、文章も一つの技術でしょう。

江藤 現代の言葉の芸術は、そういった映像とか情報をどれだけ苦労して、言葉表現の中に取り込むべきかという問題になってくるかもしれない。映像や情報はどんどんハイテク化していますからね。

鷺田 しかし、そうすると煩わしくなるよね、逆に。文字が持っている特権性がなくなるから。だから、『タイタニック』は凄かったっていうけど、何が凄かったのかといたら、泣いたのは人情話だけど、後は技術が凄かったということでしょう。

江藤 ま、それも結果ですよ。見ている時には、そういうことは思わないから。

中澤 それと、実物大のタイタニックを作ったということじゃないですか？ハリウッドのその迫力が凄かった。

鷺田 でも、最近はその迫力が煩わしいでしょう？『ランボー』なんて迫力が増してきて、ロボットみたいになってきたよね。

江藤 スーパーマンと同じだと思えばいいのでは。

鷺田 うん。でも、地球が亡びて大惨事になって、という映画を見ても、何にも面白くなかったんだよね。ハイテク自体は好きだし、そういうものとして作ってあるのは面白いけど。でも、まあ、そういうものを取り込まなくして、映画の発展はないからね。オリンピックでさえそうだもんね。リレハンメルから完全にハイテクになっ

たでしょう。

江藤 現実には根ざしたものが、現実を超えていったんですよね。で、現実を超えていった現実とは何なのだろうといったら、それもやっぱり現実だと思っんですよ。

鷺田 そうそう。

江藤 そうすると純粹な映像というのは、言語で解読したあとの残った部分でしかない。それはもう映画の映像ではありませんよね。だから、映画はいまや言語と切り離せないものです。小説というのは、解読する方向が言語化されて目の前に突き付けられたか、現実の言語による解読ということになると思っんですよね、あえて、並べると。

中澤 だから、映画と小説を並べてどうのこうのという時には、そのどうのこうの言えるのが言語の特権なんだと考えてしまえば、クロスしても構わないと思っんです。どんどんやっていいんじゃないかと思っんですが、やっぱり不毛なのかな。

蓮實重彦と淀川長治

鷺田 映画批評の未熟さもあるね。映画批評がもう少し映画そのものについて言葉で語り得たらね。

中澤 自分が紡いでいる映画批評の言葉というものが、新たな映像と言語や小説を基にした新たなテキストなんだと考えて作っていかないと駄目なんですよね。

鷺田 そういう映画批評家って、日本では誰がいるの？

江藤 蓮實ですか。

鷺田 もう辞めたのでしょうか？ 東大学長と両立できないわけではないと思いますが。彼の可能性を引き継いでやっている人は周りにいるわけね。

江藤 東大教養の表象文化系の、蓮實のお弟子さん達でしょうか？ ただそれでも一部の人達なんでしょうね。一般の人達にとっての映画批評というのは、物語の解説、或いは物語をなぞってストーリーを教えてあげる風のものばかり。

鷺田 しかも、間違ったストーリーをね。

江藤 ハハハ。そういった映画批評と対面した時に、どこを面白く思ったのかというところで、受け取り手は喜んでいうところはあると思います。テレビタレントの誰があのように面白いと言ったから、わたしも見ようと言うのと同じね。

中澤 消費されている映画批評において、要求する側のレベルが低いんでしょうね。どんな話で、どこが見所なの、というところでどまっていて、どんな話か伝えてくれなければ映画批評じゃない、と思っていますよね。

鷺田 それはそれでいいと思うけれどね。映画批評なんて、二千部くらいでしょう？ 蓮實なんか、三千か四千でしょう？ つまり、読まれないということだね。映画を論じる人以外は読んでも仕方がないというか。ところで、淀川長治は、何故感心されるの？

中澤 淀川さんは、凄いとしか言いようがないですよ。

鷺田 目利きなの？

中澤 目利きかどうかと言われると分からないですが、とにかく映画にどっぷりと浸っていて、なおかつその記憶力が凄い。それに映画の押さえどころを知っているんです。しかも癖があるんですよ。お喋りもできるし、それがそのまま本になるし。

江藤 しかし今と違って、ビデオがない時代を想定しなくちゃいけないと思うんです。そういう時代には、粗筋を教えてもらわないと凄く損をしちゃうんです。だから、ああいう語り部みたいな人がいて、独特の語り口で内容を説明する。しかも凄まじく記憶力がいいから、ディテールまで憶えていて。それを聞くと、安心して映画に行けるというところがあったと思うんですね。あと、見た後に、安心して淀川長治の感動に身を寄せるということか。これは、野球とかで、勝った後にもう一度スポーツ新聞を読むのと同じ感覚だと思います。転倒してますけどね、その時に、難しいことを言われると、困っちゃうんですよ。

鷺田 そうだね。映画会社とくっついて活動しているのが分かるね。

江藤 その後にビデオが出てきた時に、たぶん変わるだろうな、という気持ちがあるんですけどね。それは中澤さん自身がやっていますよね。

鷺田 ビデオで何度も確認できて、再解釈できてね。新しい発見があつて。

江藤 そうなってくると、観客も少しトレーニングしないとイケませんよね。製作であれ、解釈であれ、もう少し面白くするにはどうしたらいいかということを考えないと。

鷺田 観客をトレーニングしないテキストというのは、大衆性はあっても、つまらないといえばつまらないよね。

江藤 大衆性に支えられていたものが、今、大衆性がなくなっているわけですから、映画会社としては、その大

衆性を取り戻したくて仕方がないわけですよ。だから、中澤さんの手法をみんなに広げていかなくては、という風にはならないですよ。

鷺田 中澤さんの手法では広がらないでしょう。ハハハ。

江藤 たぶん。失われた大衆性を取り戻そうとしているわけですから。トレーニングしようなんて思わないですよ。ただ、学校教育でもし映像表現についての授業があれば、また違うでしょうが。さっき言ったように、これだけ映像が日常化してくると、一つの現実ですから、それとどう関わってくるかというのはとても重要です。

映像を教室で教えるには

鷺田 ただし、映像を教材にしたなら、小説を教材とするよりもっと無茶苦茶になるね。今の水準から言ったら。そうでもないか。見せたらいいのかな。

江藤 僕は、それも、解読の方法の教育が必要だと思えますね。小説を方法的に読むのと同じように、映像も方法的に読まない対象との距離感がつかめなくなると、例えば映像の中で人殺しとかがあると、日常でも俺がやったというような言説が普通にまかり通っちゃうわけでしょう？

中澤 世の中には、そういうことはままありますからね。黒澤の『天国と地獄』だって。

鷺田 まま、じゃない。ま、だよ。

江藤 みんながみんなそうなるわけじゃないですが。

鷺田 パーセンテージにしたら、統計に入らない数字だよ。

江藤 小説を読んで犯罪を犯すのと一緒ですよ。

鷺田 うん。だって真似するのは間違ったことではないけど、やることが間違っているというだけの話で。

中澤 それはそれなりに賢いんだから。

鷺田 そりゃそうだね。『天国と地獄』は本当にあったもんね。

江藤 ま、でも、どこかで、教育のトレーニングをしていかななくてはならないのは確かだと思いますね。

鷺田 今やね。これだけビデオも安くなったし。使えるようになったしね。

江藤 ええ。ただ、それを例えば今の高校教育のような形でやると同じなんですよ、ビデオも。同じだから、比較するという発想が出てくるわけでしょう？ 明らかに違うという観点からやっていかないと。

鷺田 大学の授業も、講堂でやるのは一年に一度くらいでいいんです。違うものになっていくんじゃないかな。

中澤 江藤さんは、映像を使って講義をしたり、ゼミをしたりしていると思うんですが、どのようになさっているんですか？

江藤 まず、三十秒CFの分析から入って、それを積み重ねて、長い映画の分析へ入っていくのが一番分かりやすいですね。

鷺田 一発で興味を引くね。みんな見ているから。

中澤 企業の戦略とかも、暴いてみせたりするわけですよ？

江藤 ええ。あと、こういうコンテキストがあるのかとかね。高倉健の煙草のCFがあったんですが、『昭和残侠伝』なんかを見せると、何故あれが格好いいと思われるのかが分かるんです。そうじゃないと、十八、九くら

いの女の子は、煙草のCFで、喧嘩を止めるために車の外に出ていくようなCFを、何でこんな爺さんがやるんだらうという話になるんです。

鷺田 ハハハ。

江藤 でも、『昭和残侠伝』をちらっと観せて、こういう男の美学というのがかつてあったと説明すると、理解するんです。もちろん『昭和残侠伝』も笑いながら学生は観ているんですけどね。

鷺田 情報とか知識とか経験の落差というのは、例えばジャン・ギャバンとアラン・ドロンが出た『地下室のメロディー』を妹と一緒に見たとき、妹はアラン・ドロンのファンで、ジャン・ギャバンのことは分からないものだから、この偉そうなジジイは何なんだって、終始呟いてたよ。そういうことでしょうか？ でも、妹のは、ある意味では、凄くいい「解説」だよ。

江藤 それは小説にも応用できる解説ですよ。別物だけれども、文脈を把握するというのが、小説の読み方の教育の方法としてあるわけですから。映像でもそれをやれるということですね。

鷺田 映像でやっていくと、普通は小説を読まなくなるから困るんだけど、今まで俺達が読んでた読み方とは違うものが出てくるだろうね。マンガ少年達が小説を読むようになるのと同じように。それは教育の問題で、考えている人達は大勢いると思うけど、どうやっていいのかわからないんじゃないかな。設備の問題もあるしね。パソコン入れたのはいいけど、誰も使っていないとかね。天気予報を見るとか、今何時かを見るとかくらいの利用度では、馬鹿じゃないかと思うね。テレビもそうでしょう？ 教育番組で子供の番組を見てても何の教育にもならないものね。

江藤 自動車学校での授業で使われるビデオの説明と一緒にですね。

驚田 そうそう。本当にこれだけビデオが普及してくると、昼間、三、四人の学生を集めて、ああ思うとか、こう思うとか、やればいいね。教師も楽だし。そう思わない？

中澤 楽なようできて、楽でもないと思いますよ。学生達に見せて、感想文を書かせると、想像もしないいろいろなことを書いてくるんですよ。そうするとこっちは早回しで見ても、答えを出してやらなくちゃならない。凄くためになるんですがね。江藤さんのようにもっと精密にやっというとうると、やれる量はかなり少なくなってしまうと思いますね。でも、よい訓練にはなるでしょうね。

驚田 そうだな。人生観が変わるような、非常に大きな経験になる。

中澤 去年の後期に、美空ひばりの映画を十何本か見て、レポートを書かせたんですよ。教師をよいしよすると、いうこともあるんですが、結構終わりの頃になると、みんな感動してましてね。それでレポートを書く時に、親が美空ひばりとどう付き合ったか話を話してほしいと注文を出したら、かなり具体的に生々しい証言がたくさん得られたんです。こっちは凄く勉強になって、彼女達にとっても、非常に面白い体験になったようです。

驚田 それは文字でやるのが面白くないから、映像の方がいいというのではないの？

中澤 取っ付きやすいというのはあるでしょうね。見てればいいわけですから。

驚田 そうだよな。

江藤 さっきの文学と映画の違いですけど、映像表現というのは情報を落とすしていくわけですよ。逆に小説は、浮かび上がらせていくわけです。その浮かび上がらせていく時に、やはり年齢とか経験とか知識とかが問題になっ

てくるんですね。映像表現での、落としていく作業では、学生の方が結構凄いとこを手に入れることが可能です。逆に、教師がくだらないところばかり拾い上げてたり。そういう意味では、非常に危険にさらされることがありますね。

鷺田 教師がね？

江藤 ええ。

鷺田 全くその通りだと思うよ。文字だったら、安心していられるもんね。

江藤 そうですね。それは違う、そういう風には読まないんだ、と言えますから。取っ付きやすさというのは、情報を落としていけばいいところにあるんでしょうね。それに対して、文脈を教えるというのは、文学テクストに近い教え方ですね。

鷺田 そう。だから「藪の中」を読んでやっていこうとしたら、何が何だか分からなくなる。説明すればするほど分からなくなるよ。

中澤 さっきも言いましたけど、つい最近『羅生門』を見せたら、ほとんどの学生はつまらなかつたという反応なんです。そこで、少し細かく分析風に見せていたり、当時の背景とか、こんな風に工夫して撮ったんだよ、なんて教えてやると、俄然興味を持ってくる。

鷺田 ハイテク技術の基になった映画を無意識に応用しているもんね。

中澤 レニ・リーフェンシュタールの『オリンピア』は、しょっちゅう見せているんですよ。あれは映画としても非常に出来のいいものだと思いますし、オリムピックという親しみのある題材でもありますね。当時、日本

の陸上競技はなんて強かったんだろうという素朴な見方も含めて楽しめる。その上、こんな風にして撮ったんだという状況を教えてやると、学生達の目が輝いてくるんです。リーフェンシュタールという女性の凄まじい生き方を教えると、もっと興味を持ちますよね。

鷺田 この辺りから考えると、ナチズムは、単純な悪魔の集団ではなくて、技術と美意識を兼ね備えた本当の意味の悪魔だったことが分かるよね。

中澤 ゲッベルスにしるヒトラーにしる、プロパガンダの天才ですしね。

江藤 映像理論は、初期の頃は心理学と社会学で考えられてきましたよね。それから、芸術学。でも、次に言語理論が出てきて、その頃から文学と比較するというレベルが敷かれてしまったんですよね。それから構造主義。ただ、技術の方がどんどん高まったので、言語と比較する必要もさほどなくなっただし、ある意味、現実を超えてしまった辺りから、全く別物のメディアとして研究していかなくてはならない段階に入ったんじゃないでしょうか。

鷺田 だけど、技術は全部言語で出来上がっているからね。だからといって、言語に還元できるということではないけど。そういうことは、少し教えていかないと、いろいろいじくっていたら出来上がった、というレベルになっちゃうからさ。

江藤 うーん。そうですね。

鷺田 『有りがたうさん』を監督した清水宏は、天才なの？

中澤 天才かどうかは分からないけど、天才肌の人ですよ。

鷺田 天才だったら、そんなやり方はしないでしよう。シナリオを書いてやるね。もっとも、幸田露伴の「五重塔」で、塔を作った大工は、設計図はなかったみたいで、確かに天才肌というか職人肌だけ。

技術は全部、図を書かないと出来上がりません。僕、今度、石の文化圏に行ってみて、何が一番考えていた通りだな、と思ったかという、全部を計る、ということでした。人間の生き方まで計る。この建物はこれから何千年生きる。階段の一段一段が一年一年だからね。それで図まで書いてある。凄まじいよ。ああいうところに鉄文化が発生して、文明が発生して、それを高めていこうという意思が出てきた。中国や日本はそれを模倣してやってきたんでしょう。ま、現在は、日本が抜いた形になっていますが。

でも、映画技術というのは、自動的に発展していくわけではないでしょう？ 新しい技術が発見されて、それを導入していくというやり方でしょう？

江藤 ま、そうですね。表現するために発達するというのは、あまりないかもしれませんね。ただ、実用の世界とリンクしているわけですから。

鷺田 黒澤明の映画の面白さって、普通はどういう風に語られているの？

江藤 初期の西部劇的な面白さでしょうか。

鷺田 活劇ね。それは僕も言えると思う。それと、映像はいいよね。これはどうしようもないよね。それはやっぱり黒澤明がいいわけ？

江藤 いい監督だという風になっていますが、実際は文学作品の模倣ですからね。

鷺田 そうだよな。

江藤 最近はカメラマンの問題とかが話題になってますが、初期の頃は、全部監督の名前で一緒にして論じられてきましたよね。

鷺田 外国で黒澤明と比較できる監督って誰？

江藤 みんな、黒澤を目指しているんじゃないですか？ 黒澤の表現手法はある意味抜きん出ていますからね。

初期の頃はみんな黒澤のコピーで作っていましたから。

鷺田 コッポラもそうですね。でも、黒澤のだって、みんなリメイクでしょう？

江藤 西部劇から黒澤になって、それをまたリメイクしているんですね。

鷺田 この前、WOWOWで『ラストマン・スタンディング』をやっていたんだけど……。

中澤 『用心棒』のリメイクですね？

鷺田 そう。物凄くいい映画だったよ。あれくらい真似をされたら、監督も本望だろうね。

中澤 それはそうですね。

鷺田 しかも俳優が全然違っていて。

江藤 情報をたくさん取り込めるから、同じストーリーでも違うものが作れるんですね。それが小説との大きな違いですよ。

鷺田 そうだね。小説はどんな風にしたって駄目だからね。逆に言うと、映画って安易になる時もあるのね。

江藤 出発から引用の固まりというところがありますからね。

鷺田 しかし、結局、言葉はみな引用なんです。

第五章 三枝健起監督映画『MISTY』と

トニー・オウ監督映画『南京の基督』

『羅生門』のリメイク『MISTY』

(『MISTY』を鑑賞してから)

中澤 一九九七年の五月に公開された三枝健起監督の『MISTY』という映画があるんですが、これも原作は芥川の「藪の中」なんです。黒澤の『羅生門』が公開されて四十七年後に作られている映画ですので、先行する偉大な作品『羅生門』をこの映画の作り手がどのように読んだか、ということをも必然的に含んでいる映画だと思います。

登場人物の名前は同じです。真砂、多襄丸、武弘。冒頭で少女時代の真砂の紹介があって、強盗に入られて母親が絞め殺されるんですが、その犯人が少年でして、その少年の右手首を真砂が打ち付けるといふのがあるんです。それで、ずっと時間が経ちまして、真砂と武弘が結婚しているということになる。基本的には「藪の中」と同じように、真砂が多襄丸に強姦されて、三人の証言が違っていくという展開を見せます。

簡単に整理しますと、真砂の証言では、強姦された後、夫の武弘があの世界で添い遂げようというので、夫の提案で刺し合ったところ、夫は自分を刺さずに夫のみが死んでしまった、となっています。ということは、夫が意図的に自殺をしたととれるわけです。真砂役は天海祐希で、尼寺での証言です。

次に捕まった多襄丸。これは豊川悦史が演じていますが、彼が証言するにはですね、妻が強姦された後、どっちか死んでくれという妻の言葉で、武弘と斬り合いをする。そこで自分が殺したと証言します。これは映画『羅生門』そのままですね。

そして殺された武弘ですが、これは金城武が演じています。みみずという名の少女が現場に來まして、武弘が彼女に瀕死の状態で語るんです。内容はこうです。二人とも目をつむれば、あなたに抱かれているのと同じよ、と真砂に言われたが、妻の言葉を裏切って、犯される姿を見てしまった。それを知って、忘れて生きるか、一緒に死ぬか、と真砂に訊かれ、自殺を選んだ。

三人の証言がこのように違うわけですが、この映画では、武弘の話聞いたみみず、真人、多襄丸が現場に連れられてきて、現場検証が行われるんです。そこで右手首が見つかるんですよ。多襄丸の右手首はもうこの時なかったんですが、どうしてここに落ちていいるのか、多襄丸は説明できない。多襄丸は、刺し違えて斬られたんだと言いますし、真砂も、夫は刺し違えながら、最後の力を振り絞って手首を切り落としんだ、と言いますが、そんなもんじゃ手首なんか斬れないだろうとみんなに言われまして、説明できなくなる。

そこで真砂が突然証言を翻しまして、殺したのは多襄丸だと言います。手首を切り落としたのは夫で、わたしは夫を愛していたんだと言います。多襄丸はそこで急に怒りを憶えて、女を打ち付けますが、そのまま捕まってしまう。

そして最後に、こういうことだったということが明かされていきます。つまり、犯される前までの出来事が冒頭に置かれ、三人の違った証言が中盤に置かれ、最後にまた女が話していくことで真相が明らかにされて

いくんですが、その真砂の最後の自白では、こうなっています。

ああでもしなければ、二人とも殺されていた、何もなかったことにして二人でまた仲良くやろう、と夫に言われたが、そんなことはできないと思い、自分が殺したと。そして真砂が叫ぶんですが、その声を聞きつけた多襄丸が自らの手首を切り落とすわけです。唐突で説得力のない行為のように見えますが、冒頭で真砂の母親が殺されていますから、その犯人は恐らく多襄丸であったのだろうと推測できます。それを多襄丸はどこかで気づいていて、贖罪意識からこういう行為に出たのでしょう。それとも一つ。真砂に惚れていて、彼女を犯人にしないために手を切ったということもあります。

しかし、それにしても、手首を切ったのは腑に落ちないと感じましたね。

あとは三度、四度と、強姦の場面以降の食い違ふところがくり返されていくわけです。真砂の証言では、土砂降りの雨の中で、真砂と多襄丸の情事が起こる。多襄丸の証言では、落ち葉舞う中で起こる。みみずという少女が聞いた証言では、雷鳴が轟く雨の中で起こる。で、私自身が観て、上手い具合に作られているな、とは思いますが、テンポが遅いので、観ている段階では退屈な気がしました。けれども最後まで観終わった後で、このように謎が解かれているんだな、ということが分かる。つまり、三人の証言が、最後に女が前言を翻すことによって明らかになるという作りになっています。でも、映画としては、退屈だったと言わざるを得ません。

ただ、黒澤明の『羅生門』では、男の論理を背負った二人の男がいて、新しい女としての真砂がいて、その真砂が弱者から強者へ転換していくという見事さがあったんですが、こちらの映画では、終始真砂が中心で、その真砂と弱い二人の男という作りになっている。そういう意味で、今風なのかな、と思いますね。女が中心になっ

てきているというか、男として情けない気もしますが。けれど、そういう面白さはあるにはありますが、作品としては愚作だという印象は否めないですね。皆さんはいかががでしょうか。

江藤 中澤さんの見方には、「藪の中」の呪縛が相当あると思いますね。

中澤 ああ、ありますね。

愛の物語

江藤 これは、愛の物語なんですよ。

中澤 なるほど。

江藤 非常に強烈なんだけれども、真砂が結局は多襄丸を愛してしまっただけです。その愛の強さみたいなもので、武弘を殺しちゃうわけでしょう。その愛の強さにかつての真砂の記憶が共鳴して、叫び声になって、多襄丸は自ら手首を切り落とすことになる。それによって、真砂の母親を殺したことによる愛の不可能を形だけでも消すわけです。つまり、母親を殺した多襄丸の自己否定です。これは真砂も同じで、真砂は夫を殺すことによって、今までの自分を否定して、愛に走るんですね、たぶん。その真砂の叫びに対応するには、多襄丸は母親殺しを否定しなくてはならない。それで手首を切り落とす。それがこの作品のモチーフでしょう。物語自体の伏線は、母親を殺した赤いとかげの少年でも何でもなくて、武弘への、お父さんを殺してくれましたか、という真砂の言葉でしょう。それがそのまま今度は、夫を殺してあなたを愛した、となる。何かを犠牲にしても愛する、という物語に変えちゃってるんじゃないかな。

中澤 江藤さん、見ている時には退屈そうだったのに。後からものを言う人は、やっぱり特権的だな。この映画は、実は、千田拓也さんという東藻琴高校の先生がつい数日前に小樽の私の家へ訪ねてきまして、その時にこの映画のことを教えられたんですよ。私は端から『羅生門』のリメイクだという前提で見ましたから、こんな整理の仕方になってしまったんですね。どういふところが付け加えられて、殺し方がどう工夫されているとか。でも、果たして面白い映画に仕上がっているかというところ、やっぱり退屈だ、ということに、私の場合はなまってしまったんですよ。商業主義的に、今時の人氣者三人を使って作られた映画であることは間違いないんですがね。うーん、だから、『羅生門』を見てちょっと分からないとか面白くないと思った今時の若い人達は、この映画なら楽しめるのかな。

江藤 それはいいでしょう。

鷺田 だって最初に少女は、自分の母親を殺した少年であるということが分かるわけでしょ？

手に執着する女に、多襄丸は怯えを感じているんだよ。だから、愛したが故に殺した、ととるのか、母親を殺した人間をおかつ愛せる女に恐怖を感じた、ととるのか。どちらにしろ、豊川悦史は逃げてるんだから。

江藤 手首の呪縛からも逃げたいんですね。

鷺田 そう。だから、女から逃げるといふことですよ。豊川悦史は愛したのかもしれないけど、逃げるわけだから。

江藤 母親殺しという罪が、今度は武弘殺しという罪になって、女から逃げるわけですね。愛の物語としても、唐突だとは思いますがね。どうしてあいつらが愛し合わなくてはならないのか。

中澤 脚本を書いているのは山内由美子さんという女性なんです、強姦されてしまって、そこで愛情が芽生えてしまう。

驚田 あんなの、全然強姦じゃないよ。女が誘惑してんじゃない。

中澤 でも、それを言っちゃあ。ちょっと、困ったな。

江藤 憎悪のエネルギーが愛情に変わっちゃうんですよ。

驚田 少なくとも、刀を首に当てられて、目をつむっていたら、ああなっていた、というところまでは母親殺しの少年だとは分らないんでしょう。それが、目を開いた瞬間に分かるんだから。

江藤 愛情に変わったと表現されているのは間違いないと思うんですが、でも、何でそうなるのか、というところはやっぱり分からない。

中澤 男が書いたとか、女が書いた、とかいうのは便宜的な見方かもしれませんが、そういう意味で、男の視線というのは変わっていないという気がするんですけど。フェミニズムの人なら、怒りますよね。

驚田 そうかい？ 怒らないんじゃない？

中澤 何を見ても怒るんですよ（笑）。

江藤 真砂が最初から用意していた、母親を殺してまで愛する、という論理にうまく乗ってしまいうんですよ。自分で作った論理にはまっていくんですよ。順番が逆であっても、母親を殺して多襄丸を愛したというシチュエーションになっていくじゃないですか。

驚田 ただ、母親を出した意味は原作の中であって、母親と娘を犯して殺した、というのが出てくるでしょう。

それくらい女好きの奴だというのが。だから、その殺されたのが母親なんだよ。

中澤 どこかで活かそうとしたんでしょかね。

鷺田 監督が説明しようとしているのは、そういうことだと思っただよ。

江藤 原作でいうと、多襄丸との愛を描いたということになるんですよ。

鷺田 でも、多襄丸で、原作にはそういうのありますか？ 少なくとも黒澤明の世界は、どういう描写をしようかと、芥川龍之介と同質の世界を形成してるよね。三枝さんのは、全く違うものじゃないかな。それはそれでいいんだけど。

中澤 気になるのは、黒澤の『羅生門』は、最後に真相が明らかになる方法で描かれている。この作品も、はっきりとそうですよね。そういう意味では、謎解きの面白さというのはあまりない。

鷺田 ないね。

江藤 しかも、黒澤の『羅生門』で分かりにくい映像の同質性を、天候を変えることによって異質にして分かりやすくしていますよね。

鷺田 非常にね。時間経過がよく分かる。ま、それでも、ほとんどが女主人公の視線で描かれているよね。天海がいて、豊川がいて、金城がいたから作った、という安易な風にもとれる。

中澤 そういうものなんですよ、きっと。

江藤 愛が顕在化しているのは真砂だけでしょう。あとは分からないですから。

鷺田 分からないというか、翻弄されているというか。

江藤 驚田さんは、怯えている、とみているんですよ。

驚田 多襄丸は途中から怯えだしたよ。母親を殺した手に執着する、そういう女性に怯えている。

江藤 倒錯した愛ですね。親を殺した手に、逆に愛を感じてしまうという不気味さ。だから、なくなった手で殴っちゃうんですよ。なくなった手だから、殴れたのかもしれないけどね。

驚田 しかも、その手は、かつては自分が殺したと思った手でしょう？ トラウマだよ。

中澤 さっき紹介の中で言いましたけど、四十七年後に作られた映画として、黒澤の『羅生門』と比較してみると、女性の描き方にある意味で感慨深いものがある、というのはどうですか？

驚田 そりゃ、そうですね。

江藤 全く状況が違う女性を描かざるを得なかったんでしょうね。『羅生門』の真砂には、リアリティがないですからね。

中澤 そうですか？

江藤 つまり、ああいう形で男に反撃するということが、時代の前提としてあったわけでしょう？ この映画では、前提どころか愛に変わっちゃうんですよ。

驚田 一番大きなコントラストはやっぱりそこだね。愛。もう少し言ったら、最初からこの女性は、どんなものでも愛せる女性として出てくるね。鏡は何なんですか。

江藤 あれば、明日が見えるわけですよ。明日を男から奪われるわけですから。あの時点でもう男に奪われたんですよ。

鷺田 照らされた瞬間にもう奪われてるんだよね。

江藤 ええ。

鷺田 あまり、深入りしないでおう。この映画には。

日本人は悪人

〔「南京の基督」を鑑賞しながら〕

中澤 小説の枠組みとしては、最初と最後に「若い日本の旅行家」が出てきて、その間に宋金花の物語がサンドイッチされるといって結構になっています。

小説の方のストーリーを、簡単に説明しておきましょう。小説では、まず旅行家が南京の奇望街へ行って、十五歳の売春婦・金花と一夜を共に過ごします。次に、金花が梅毒にかかり、朋輩に客に移し返してしまえば治ると言われるが、彼女は客を取らないという物語が挟まってくる。そして外国人の客と関係を持つのです。最後にまた旅行家が金花を訪れたところ、金花は十字架のキリストが夢に出てきて、一夜を共にして病気が治ったと言います。その男というのは、彼の知っている「人の悪そうな」英字新聞の通信員に違いないと旅行家は思うわけです。その男は、南京であったことを吹聴して回っていましたから、旅行家の耳にも入っていたんですね。その男は、悪性の梅毒にかかって発狂してしまっていたのです。そこでこの旅行家は、その事実を金花に伝えるかどうか悩みます。それで結局伝えなのまま、小説は終わるんですよ。

江藤 中国人からみると、やはり主人公の日本人作家は悪人でしょう。逆にいうと、いかに金花が善良であるか

ということですよ。

鷺田 それは、百パーセントそうだろうね。

中澤 百パーセント善良な娘の前では、意志薄弱な男は絶対的な悪にならざるを得ないということですか。

鷺田 そうだね。

中澤 それを言っちゃ、悲しいですね。

鷺田 でも、日本人からみると、日本の娘（富田靖子）が中国人に犯されるんだもんな。

江藤 だから、中国人は喜ぶんですよ（笑）。

中澤 今のいいなあ（笑）。

鷺田 アッハッハ。

江藤 だから、日本人と中国人が入れ替わっているんですよ。

鷺田 あ、そうか。「とりかへばや物語」だ。

江藤 日本人を汚すことによって、結果的に中国人が優位に立っているという映画です。

鷺田 富田靖子だから、これ、日本ではできないぜ。でも、映画館で公開されたんでしょう？

中澤 札幌では、シアター・キノだったと思います。

鷺田 じゃあ、メジャーにはのらなかったんだ。

江藤 東京では、渋谷だけですな。

中澤 でも、結構話題になった映画ですよ。一九九六年には（後記…東京公開は一九九五年）。

鷺田 もう富田靖子は何でもできるよ。

江藤 賢いな、と思うのは、これしかやってないことですね。

鷺田 そうだね。偉いというか、賢いよね。開高健の「輝ける闇」を映画化したら、いいな、と思うね。ガレージみたいなところで、冷たい水を張って、娘とやるんですけどね。ポトン、ポトンと滴が落ちる音まで聞こえてくるんだよ。江藤さんからみると、この映画は芥川の個人史とオーバーラップするの？

江藤 そうですね。ただ、やっぱり映画はそれを超えちゃいます。たぶん、言葉の問題だと思うんですよ。これが全部日本人のキャストで日本語でやっていたら、違うと思うんです。

鷺田 くどくなるよね。

江藤 でも、中国語でやってるから。

鷺田 字幕がいいよね。

中澤 それだけ、芥川龍之介という作家が、中国でもポピュラーだということなんでしょうね。

鷺田 そうかい？

中澤 関口安義さんによるとそうらしいですよ。

でも、その辺もちょっと不思議なんですけど、これ、もちろん香港で公開されているでしょう？ 普通の観客は、日本の芥川龍之介という小説家のライフヒストリーを枠組みに使っているということを、どの程度分かっているんでしょう。たぶん、漠然なりとでも分かるんだろうな、ということですよ。

鷺田 この少年なんか、原作には出てこないよね。

江藤 ええ。出てきません。

驚田 病気を移せばどうとかって教えるのは誰？

中澤 それは同僚の陳山茶ちんさんさとあっていう女性ですよ。

驚田 これ、日記のままなの？

江藤 いえ、創作でしょう。

中国に行かずに書いた芥川

中澤 ええ。そもそも、これを書いた時には、芥川は中国に行っていないんですよ。創作なんです。谷崎潤一郎の「秦淮の夜」を読んで、触発されて書いた作品ですから。その一年後くらいに南京へ行って、芥川は幻滅するんです。自分が思い描いたあの美しい南京はないじゃないかと。南京へ旅行をしたのは、秀ひでしげ子から逃げるため、とされているんですね。相当ひどい体調だったのに。

驚田 これ、脚本は中国の人が書いたの？

中澤 そうでしょうね。

驚田 書いただろうけど、ま、単純には言えないわね。でも、天海祐希と随分違うね。

中澤 それは、映画の出来が違うんであって、女優さんがどうこうというのとは関係ないでしょう（笑）。『MI STY』は、作品自体が良くないですよ。ま、天海祐希にこの役はできないでしょうけど。

驚田 これだけ裸のシーンがある映画なんて、最近はヨーロッパにもないでしょう。さっきの話に戻るけど、日

本の作家が主人公になるなんて、確かにあんまりないね。

中澤 ないでしょう。

鷺田 あんまりというより、全然ないね。

中澤 『MISHIMA』という映画はありますけどね。日本じゃ確かやってないはずですが。

鷺田 割腹したやつ？

中澤 割腹というか、伝記みたいなやつが。今回の事件（後記…三島由紀夫と同性愛関係にあったという作家・福島次郎が書いた実名小説『三島由紀夫——剣と寒紅』（一九九八・三、文藝春秋）がベスト・セラーとなったが、三島の遺族が出版差し止めと回収を求め認められた事件）と同じように、三島の遺族がクレームをつけたそうですよ。

鷺田 でも、本は売れたんでしょう？

中澤 今回の本ですか？

鷺田 うん。

中澤 でしょうね。

鷺田 この映画は、カメラ・アングルは平凡でしょう？

中澤 凄くオーソドックスですよ。でも、色調が印象的で、構図がきれいですからね。

鷺田 それは分かる。凄い俳優が美しく映ってる。

中澤 何気ないショットが凄いいい。でも、昔の日本映画ってこんな風だったじゃないですか。

鷺田 そうだね。『君の名は』とかね。

中澤 『愛染かつら』だってそうですよ。

鷺田 ハハハ。

中澤 笑い事じゃないですよ（笑）。

鷺田 そりゃそうだ。

（金花が南京駅で子供達に蜜柑を投げてやるシーン）

中澤 蜜柑ですね。やっぱり結構、読み込んでるんですよ。汽車の窓からではなく、汽車から降りて投げるとい
うように少しずらしています。うまいなあ。感動してしまうなあ。

鷺田 駄目だよ、個人史に引き戻しちゃ。

江藤 戦後の日本かもしれないですか。当時の中国って言ってもいいけど。

鷺田 これからが、原作にもあるシーンだね。まだか。

貧困という現実を描く

江藤 もう一回戻ってからです。これから実家に戻るんですよ。貧困という現実を描いた悲しい映画ですね。

中澤 脚本を書いているのは、ジョイス・チャンという中国人でした。さっきの蜜柑を引用しているのなんかは、
ある種の遊びで、分かる人には分かるという作りになっているんですよ。観客と作り手の密かな楽しみと言

いますか。密かな共犯関係と言いますか。日本人から見ると、密かでもなんでもないんですけどね。芥川龍之介が日本ほど有名ではないとすると、そういうことでしょう。映画って、やりやすいですからね。

江藤 旅行家が日本に戻ってからもそうなんです、特権的な日本と中国民衆の対比っていうのは生々しいな、と思いますね。

鷺田 ホント、中国の大尽、あまりによくはないね。

中澤 小説の中でも、金が、金花の父親の酒代に化ける、なんていう言い方をしている。経済の度合いが全然違うから、それだけでも日本は悪で、侵略する者として描かれていますよね。

(岡川が妻子と写真館で写真を撮るシーン。妻に中国土産のイヤリングをつけてやる)

中澤 ここ、悲しい場面ですよ。奥さんは、今度中国へ行ったら姉にも買ってきてくれと言い、娘はお父さんに中国には何があるのと聞きます。岡川は写真館に散る桜吹雪の向こうに金花を思い起こすんです。奥さんは切ないでしょう。鷺田さんは、奥さんは悪いっていうけど。

鷺田 ひどい女に描かれているだけだよ。

中澤 普通だと思いますけどね(笑)。

鷺田 芥川の奥さんは、普通の奥さんだよ？ 漱石みたいに、偉い人のお嬢さんじゃないね。

江藤 跡見出身です。だから、上層といえば上層なんでしょうけれど。たぶん。

鷺田 ああ、インテリだね。

(岡川が擬宝珠のたくさんある橋の上で叫ぶシーン)

江藤 これ、撮影は日本かな？

中澤 いやあ、香港でしょう。

江藤 ただ、最初に出てきた墓は日本の墓ですよ、中国の墓じゃないでしょう。これ、日本酒の一升瓶を持っているのが可笑いですね。

驚田 少なくとも、芥川は持たないよね。

江藤 というより、中国人が何に日本を感じるかという意味で可笑しい。

(金花の同僚達の会話。明後日死刑があり、人間の血は効くと言うシーン)

中澤 死んだばかりの人間の血は効くぞっていうんで、実際に中国では、血だけじゃなく肉まで食われていたらしいですが。今の香港で、これはタブーじゃないんでしょうか。構わないのかな。

驚田 構わないんじゃない？ 息子がアメリカに行って、一番ショックだったのは、向こうで友達になった中国人の女性のお父さんとお母さんが、食べられたという話だったらしいね。大学の教授だったそうだけど。

中澤 それは、いつ頃の話ですか？

驚田 六十年代。

中澤 文化大革命の時ですか？

驚田 そう。

(金花が餅に死刑者の血を浸し、食べているシーン)

中澤 血を食べていますね。中国では、人の肉や血が結核の特効薬だという民間信仰があって、少なくとも十九世紀の終わりくらいまでは日常的に売買されていた。その名残があるんでしょうね。梅毒に効くかどうかは知らないけれど。ちょっと正確ではないですが、魯迅は中国の後進性を見つめて、克服していかなければならないと説いています。香港だから構わないんであって、中国だとやっぱりまずいでしょね。

ちょっと話がずれてしましますが、黒澤の『静かなる決闘』というので、三船演じる軍医が、戦線で手術をする時に手袋を脱いでもったがために梅毒にかかり、日本に戻ってから婚約者と交わらない、というのがあります。そういうある種の人間の倫理というか美德というか、そういう点で金花の行動は似ているところがありますね。

鷺田 キリスト教じゃなくて、儒教じゃないの？

中澤 これは梅毒、スピロヘータの話ですが、我々が見ると、エイズを連想します。

江藤 結核にはしなかったんですね。

中澤 ええ。

(白人の男性に買われるシーン)

鷺田 ここは全く原作と違う。原作では、後から気がつくんだよね。夢の中の出来事として。

中澤 原作では、夢の中だったということになってはいるんですが、実際には分からないですよ。夢から覚めた、

となってるんですけど。こころ辺が、言語表現と映像表現の特徴的な違いでしょうね。言ってみれば、安っぽいこの外国人、というか、キリスト像というか。

鷺田 どうしようもないね、それは。

中澤 ええ。どうしようもないですね。いかにもキリストっぽい人がやっけていいかということもありますが。むしろ、こういう安っぽいキリストだから、金花が自分の思い入れを託してしまえたのかもしれない。まあ、相手は誰でも良かったんだろうと思いますけれど。でも、小説だとやっぱり、まさにキリストの似姿というのはよくない。

鷺田 やっぱり後半は疲れるね。見るのが二回目だからかな。

(金花が線路で倒れるシーン)

中澤 金花は駅で倒れてしまうんだから、露骨に置いてきた、という風にはなっていないんです。でも、置いてこざるを得なかったという風になるのかな。

鷺田 そして、作家の方は、日本へ帰ってきて、死ぬ。

中澤 ええ。死にます。

鷺田 薬を飲むんでしょう？

江藤 中国へ行ったのは本当なんだ。

中澤 ええ。金花から手紙が来まして。

(妻の「なんだか突然お父さんが死ぬような気がして」という言葉を聞いて)

中澤 こんなことを言われたら、死なざるを得ないですよね(笑)。

驚田 ハハハ、いや、死なないよ、これ言われたら。

江藤 もうちょっと頑張ろうと思うんじゃない？(笑)

(岡川が廊下で手を打ち頭上に挙げて踊るようにする)

江藤 これ、何だろう？

驚田 一番最初の円座組んで踊るやつじゃないの？ もう意識はそこに行ってるんだよ。

「南京の基督」と谷崎潤一郎の「秦淮の夜」

(ビデオ終了)

中澤 これも小説と映画を分けて話をした方がいいと思うんですけど、小説の方の研究の数はそれほど多くないんじゃないかと思うんです。ベクトルも、二つだけです。しかしその前に、前提についてお話しなくてはなりませんね。それは、芥川龍之介が梅毒の進行状況を十分に踏まえてこの小説を作ったということです。梅毒は、第一期、第二期、第三期と進んでいきますが、その間に潜伏期があって、一時的に全く治ったようになる。その期間もどれくらいかを意識して、芥川はこの小説を書いています。

小説の中で旅行家は、自分が梅毒にかかっていることを金花に告げぬままに去る。この伝えないということに

関して、二つの見解があります。三好行雄『芥川龍之介論』は、芥川龍之介が梅毒の症状をよく知っているというを手紙で南部修太郎に書いていたことを踏まえて、芥川は南部との応酬でモチーフを「変奏させた」と言うんですね。金花が耐えねばならないのは「はるかに残酷な真実」で、「へ晴れ晴れと顔を輝かせ」た金花の背後に、芥川龍之介だけに見える暗黒な人生がはじめて彷彿した」と。

それに対して、こういう反論があります。鷺只雄「『南京の基督』新攷——芥川龍之介と志賀直哉——」（『文学』一九八三・八）です。

南部への手紙も含めて読むのは読み過ぎであって、手紙は自分が書いた「南京の基督」に対する自己注釈のよくなものに過ぎない。「南京の基督」自体に関して言えば、最後にもっときちんと治療をしなければということも金花に伝えないのは、彼女に希望を持たせたまま終わらせなかったからだ。笠井秋生「『南京の基督』——二通の芥川書簡をめぐって」（『キリスト教文芸』一九八四・一一）は後者に賛成してこう言います。

「この作品の底を流れるものは行きずりの娼婦に対する単なる憐憫の情だけではない。憐憫の情を越えた人間に対する深い愛情である。〈無数の金花たち〉に対する深い愛情である」と。このように、ベクトルとしては、ほぼ正反対の二つの読みが示されています。こういう事情というのは、最初に見てきた「羅生門」と同じなんです。「羅生門」でも、最後に下人が、暗い闇の中に飛び込んで悪人になっていくという方向と、明るい開かれた世界に飛び込んでいくという方向に分かれています。江藤さん流に言うると、作品自体が決定的な解決を与えていないから、ということになるでしょう。

鷺田 全部、こんな娼婦がいましたよ、という書き方だよ。それが残酷であるとかないとかいうのは、研究者

にとって何なんだろう。

中澤 確かに、大して深まった議論はされていません。少なくとも芥川自身は梅毒の進行状況をよく知って、時間的な展開もあわせて小説をしつらえているらしい、ということとはよく言われていますけれど。あと、谷崎潤一郎との比較の問題ですね。関口安義さんは『特派員芥川龍之介——中国でなにを視たのか——』（一九九七・一、毎日新聞社）でこう書いています。

「いまだ南京を見ていない龍之介の頭には、月の映える美しい秦淮川、そのほとりの遊廓、汚れない少女の娼婦というイメージが生き生きと空想の世界で踊らされていた。それがいま現実の奇望街に来て、一年前に懐いていたイメージは粉々に打ち壊されるのであった」と。

芥川は、谷崎潤一郎の「秦淮の夜」に触発されて、この物語を書いたそうです。ですから比較の前に、谷崎潤一郎の「秦淮の夜」についても説明をしておかなくてはなりませんね。

これは、今読むと小説としても捉えられるんですが、当時はエッセイとして受けとられたんだろうと思います。実際、『小さな王国』という本の編集のされ方からしても、一番最後に「秦淮の夜」と「蘇州紀行」が二つ収められていますから、本人の自覚としてもこれはエッセイだったんだろうと思います。

内容は、極めて平板な他愛もない話で、谷崎を思わせる男（私）が南京に行って、中国人のガイドを雇って案内してもらい、南京一の美しい芸妓を紹介される。私も非常に気に入るが、一晚、四十ドルという高額を要求され、諦める。手持ちのお金は六十ドルしかなく、これから南京から蘇州を抜けて上海まで行かなくてはならなかったからです。しかし、現地のガイドが熱心で、次々に女性のところへ案内され、最後に素人の娘のところへ

連れていかれる。みすばらしいところなんです、三ドルでいいと言われるんです。その辺りのくだりを引用しましょうか。

話が極まつて案内者と婆さんとが別室に退くと、女は入口の板戸の棧を下ろしてしんぱり棒をかつた。さうして何か分らぬ事をべちやくちやと囁りながら、始めてにこやかな笑顔を見せた。憂ひの影を宿して居た目と口とは、思ひの外表情に富んで居て精一杯私に媚びを売らうとする。一言半句も支那語を解することの出来ない私は、其の可憐なる媚びに對して、報ゆる術を知らないのが悲しかった。

「花月椿、花月椿」

と、私は、纔かに彼女の名前を支那音で呼び続けつゝ、両手の間に細長い顔を抱き挟んだ。挟んで見ると掌の中にすつぱり隠れてしまふほどな小さな愛らしい顔であつた。力を籠めてぎゅつと圧したらば、壊れてしまひさうな柔かな骨組であつた。大人のやうに整つた、赤児のやうに生々しい目鼻立ちであると私は思つた。私は急に、挟んだ顔をいつまでも放したくないやうな激しい情緒の胸に突き上げて来るのを覺えた。

つまり、南京の奇望街で一夜の面白い体験をしましたよ、というだけの話です。そこから芥川は、まだ見ぬ中国に託して金花という少女を作りあげた。つまり、谷崎のこのが小説とするならば、谷崎の作品の作り方と、芥川の作品の作り方の違いが、これらの作品から読みとれるんです。

芥川はやはり、プロットを作つて物語を作っている。日本人の旅行家、というのは多少氣になるところですが、

やはり全体としては、芥川は一貫して話を作りあげている。作家論的な意味でいうと、その辺りが面白いんですよ。

「南京の基督」が小説自体として、いい出来かどうかというとまた別の話ですが。行きずりの少女にも愛情を注ぐような、その程度の、紹介して恥ずかしくなるような読み方ができる作品だし、或いは三好さんが言うように、「暗黒な人生」が見えてくるというような読みもある。どっちも、それはそうかもしれないけど、鷺田さん風に言えば、どっちでもいいじゃないか、というくらいのことだし、小説としてもさほどのものではないんじゃないか、という気はするんですが。

鷺田 とすると、映画は、谷崎と芥川を合わせて、もう少しストーリー化した感じなんだね。
中澤 そうですね。

芥川の信仰とセクシュアリティの問題

鷺田 「秦淮の夜」の今の部分はもう、「南京の基督」の、「洋服の膝に軽々と小さな金花を抱いていた^だ」というところと、要するに同じイメージですよ。

江藤 「藪の中」との関係でいうと、この原作にも女性のセクシュアリティに対する悪い意味のからかいがあるだろうと思いますね。飲びの喚起というのを、信仰とセクシュアリティの問題とに重ね合わせた、明らかにそういう眼差しですよ。それは、多襄丸の証言や武弘の証言の時に真砂に対して使ったのと、同じような眼差しです。それをたぶんここでも使っているんだろうなという気がしましたね。

くり返すと、どうしても、信仰の問題とセクシュアリティの問題を重ねているところが気になるんです。例えばこういう部分。

「金花は髻^{むす}だらけな客の口に、彼女の口を任せながら、ただ燃えるような恋愛の歓喜が、始めて知った恋愛の歓喜が、激しく彼女の胸^{むな}もとへ、突き上げて来るのを知るばかりであった。……」

キリストの顔であると思いきんだ時に、つまり信仰と結びついた時に、初めて恋愛の歓喜が手に入るような金花を描いてるんです。僕なんか、こういう表現をする作者芥川を同性として見た時に、凄く後味が悪いんです。「藪の中」以上にこれは趣味が悪い。

鷺田 「藪の中」では、犯されることによって性的な興奮を味わう、という書き方だしね。

中澤 後味が悪いというのは分かるんですが、宗教が入っているからやりにくいです。

江藤 たぶん信仰とセクシュアリティの問題が、芥川の中ではあまり変わらないこととしてあるんでしょう。歓びの喚起という点です。だから、信仰の問題を、距離を置いて捉えているし、逆に、わりと簡単にセクシュアリティの問題と結びつけてしまう。そういう書き方を簡単にしちゃうところが、芥川がいやらしく計算している部分じゃないかな、と感じます。そこに、芥川の人生観なり女性観なりが反映されているんじゃないでしょうか。幸せのままに取っておこう、というのはわりと俗なフレームですよ。だから、それ自体を問題にするのではなくて、宗教とセクシュアリティの問題を掘り下げた方が、芥川の書き方とか資質とかが出てくるんじゃないかな。

鷺田 芥川は、宗教であれ、思想であれ、キリスト教であれ、儒教であれ、核心に迫るということよりも、それが表現しているものをひっくり返してみせたり、自分なりに人を青ざめさせてみせる表現を取ってみることに、

自分の表現の価値を見いだしているところがあると思うんですよ。なめてるかどうかは別として。ここでいう宗教というのは、親の言い伝えでしょう？ 悪いことをしたら神様にお祈りすることで浄化される、とか、神のお告げに恥ずかしくないような行状をしない、とか。そういうことが背後にあるだけじゃないかな。

江藤 逆に芥川は、それが羨ましいんじゃないでしょうかね。

驚田 そうだろうね。そういうことに対する変な意味のコンプレックスはあるよね。

江藤 それをもう一つ捻って、セクシュアリティの問題と絡めて書くところに、僕は居心地の悪さを感じてしまっているよ。例えば「河童」みたいに、開き直ったように、河童の世界は羨ましい、という書き方ではなくて、信仰と結びついた歎喜ではないかと言って、羨ましいというのは書かないんです。

中澤 キリストが出てくると、それだけで敬遠したくなるんですが、ただ、太宰治の「駆け込み訴え」なんかと同じようなものは感じるんですよ。「南京の基督」というある種のイメージがポッと浮かんで、物語ができた、というだけのようにも感じるんです。だから、信仰とさほど結びつける必要はないんじゃないかな。

驚田 遊女が信仰を持つというのは、不思議じゃないよ。

中澤 ええ、その辺は上手い具合に書けてると思うんですよ。でも、ちょっと思ったんですが、芥川って、キリストの信仰を持っている文学研究者からも大事にされているでしょうか？ 腹が立たないんでしょうか。

江藤 思想の見取り図を書いて、素朴な信仰に憧れつつもそこには絶対近付かない。近付かずに、こういう小説を書く。つまり、信仰を持ったキリスト教信者とは対極のところにいるはずですよ。ま、僕はあまり信仰者の人は知らないですが。

鷺田 彼らは、非常に素朴な実体験から信仰しているよ。

江藤 そうじゃないと、支えきれないでしょうね。

鷺田 そうそう。教義じゃ支えられないもん。教義は、誰かが言ってくれるやつを口移しにするだけで。これは、教義もないもんね。

中澤 はい、ないです。

江藤 素朴なものに対する冷たい眼差しと分析があるんでしょう。

鷺田 僕の先生の相原信作という人は、こういう風に言いましたよ。聖書をちゃんと読めないような人間、或いは超越者をちゃんと表象できないような人間の宗教というのは、道具信仰だと。それが間違いに繋がるんだと。偶像崇拜とかいうのも、宗教の外側、或いは信仰の外側にあるもので、生死と対面していない、と。

相原先生は、西田幾太郎の最後の直弟子の一人で、京大で一番を争った人なんですが、いわゆる知性派の人達のキリスト教理解というのは、概ねそうだったんじゃないかな。マルクス主義もそうですよ。大衆がマルクス主義を理解していないのにそれを持てはやすのは何だ、という言い方を必ずされましたよ。

僕は、マルクス主義でも宗教でも、教義体系を知っているということが一種の恥ずかしさとして自分の中になければ、おかしなことになると思うわけです。だから、相原先生の意見にはあまり納得できなかったですね。

でも、映画は、キリスト教を道具立てとして使っているのかどうかは分からないけど、主人公の存在がそれらを超えちゃっているから、別にキリスト教者である必要はないでしょう。

芥川は純愛を書けない

江藤 そうですね。純愛の方が先に立っていますね。だから、小説とは全く別物になっています。

鷺田 大体、芥川が純愛ものなんか絶対に書かないもんね。

中澤 ハハハ。

鷺田 僕もそうだな、いやらしいかどうかは分からないけど、純愛なんて恥ずかしいんじゃないかな。芥川は恥ずかしいことが一番嫌な人でしょう？

江藤 純愛を小説化するというのは難しいですよ。映像だから、これ、純愛ものだね、と言えますが、純愛という言葉を小説で使うと、それを漂わされると、もう、それだけで恥じらうものがありますよね、読んでも。

鷺田 そうそう。

江藤 金花には金花の計算があるでしょうし、主人公にも計算があるんですよ。映画はそれを切り捨てながら見ることができるとも小説は、そこを切り捨てたら物語にならない、そうした部分は切り捨てられないから。

鷺田 でも、この「南京の基督」には、語り手しかないよ。平面的な作りだよ。旅行エッセイ、プラスそれを小説立てしたようなもので。だから、芥川龍之介の映画化で、結構上手くできているといっても、谷崎の延長にあるのかもしれないね。僕は、話を聞いている限りにおいては、谷崎の方がずっと面白く感じる。

中澤 確かに単純に二つ比較したら、「秦淮の夜」の方が面白いですよ。ただ、芥川には、プロットを作ろうとした意識がありますからね。谷崎を読んで想像力を膨らませて書いたというのは、ある種の芸ですよ。

鷺田 膨らんだのかな？

中澤 成功したのかどうかは別として、実際に中国へは行ってないわけだから。それはそれで、即興話を作ったということではいいのでは。

鷺田 ベースになる話が、恐らくあったんだろうね。遊廓だって、唇を与えない、とか、二の腕の部分は触らない、とか、いろいろあるよね。

江藤 ええ。プロット自体は遊廓神話みたいなものの変形だと思うんですよ。だから僕は、やはり信仰とセクシュアリティの問題に拘ってしまうんですね。

鷺田 それを芥川に要求しても駄目だね。つまり、信仰とセクシュアリティを同じ比重で眺めていて、格闘はさせないから。一応、相撲はとらせるけどね。

江藤 自分の掌の上で。

鷺田 そう。だから、見合って、見合って、で終わるんだよ。

江藤 僕も、映画が純愛だから、ということ、じゃあこっちは、という捉え方なんです、旅行者の話ってのは。

鷺田 まずい書き方だけども、大学の文学部に入ったら、文学雑誌作らなかつた？ もうそういう時代じゃないか？

江藤 ええ、僕達の時代は作りませんでした。

鷺田 僕達の頃は、クラスで作った。そうしたら、こういう小説を書くようになる。びっくりしたよ、俺、芥川の影響を受けてたんだなと思って。今読んだら青ざめるよ。絶対に見せたくないよ、誰にも。

中澤 ハハハ。

江藤 この後ろに付録でつけましようか(笑)。

驚田 いや、いや。要するに、文学雑誌を作るといふ動機だよ。それに指名で編集者になって、みんな出さないから、自分がページ埋めのために書かなくちゃいけないくなって、書いたらこういうものになった。内容はまずいけどね。もちろん芥川の方が遙かに上手いけどさ。

ところでまた蒸し返しますが、僕は知識人というところ、知的なことを尊重して、知的であることを自分の存在証明にしているような人のことだと思っただけです。恐らくその典型が夏目漱石であった。なのに、全く知的じゃない小説を書いた芥川龍之介を、どうして評価したのかね。「鼻」なんて、鼻持ちならない小説でしょう？ 素晴らしい出来だけども。

江藤 僕もそう思いますよ。鼻が戻った後、また同じことを主人公はくり返すわけでしょう？ 非常にむごい小説ですよ。

驚田 安心したんじゃないかと、おまえ安心するのは早いぞ、って言ってるわけだよね。ブスがブスで良かった、ってなんぼ言ったって、幸福にはならないでしょう？

中澤 それを言っちゃ、おしまいでしょう。

驚田 そりゃそうだけども。寅さんが旅に出ていくパターンと同じ、と言った方がいいかな。その点、漱石は、小説はさほど上手いとは思わないけど、鑑賞眼はあった人だと思っただけです。だから、何で褒めたのかな、って疑問だよ。周りにあまりいい奴がいなかったのは確かかなうだけども。

中澤 漱石の周りにですか？

驚田 うん。「鼻」を読んだ時、漱石は四十七、八だったと思うけど、中澤さんならどうですか？ もし漱石の立場だったら、「鼻」を読んで感心したという手紙を書く？

中澤 それは書くでしょうね。ただ、漱石はうまいですよ。この一つだけじゃ無視されるでしょう。でも、こういうのを十か二十まとめて書いてみなさい、という非常に心憎い勇気づけの仕方をしていますよ。

驚田 それがある意味で、芥川を駄目にしたわけでしょう？ それで、同じパターンのものを書いたんだから。
江藤 漱石は、たぶん違う意味で言ったんでしょう。この先のものを違う形で書きなさいと言ったんであって、まさかああいうものを十幾つも書くとは思っていませんでしたんじやないですか？

驚田 ああ、そうか。じゃあ、漱石が長く生きていたら破門だな。でも、あんなお墨付きをもらったら、普通は書けなくなるよね。

江藤 いや、普通はあれから先に進むと思っただけです。この鼎談の最初にも軽口をたたいたのだけど、要するに、芥川はあんな嫌な小説を書くわけでしょう？ また鼻が元に戻って、次にまた小さくしたいと思う、というのがずっと続くんですから。次の小説は、そこを超えてるはずですよ。

驚田 「羅生門」だって、門の外へ出ていくだけでもね。不法がまかり通る世界の中に雄々しく生きていったとか、そんなことが書いてあるわけじゃないよ。入口があったから入口から出ていったとか、出口があったから出口から出ていった、というだけだね。

江藤 出発としてはそれで良かったんじゃないですか。普通はその後を書くと思いますよ。漱石の書き方もそう

でしょうか？ 終わってはいないわけでしょうか？ その次がありますよね。

鷺田 そう。全く続きだよね。「こゝろ」だけだね。明治天皇と一緒に唐突に死ぬんだから。世の中なめてるよ。

江藤 しかも、ちゃんと、その後で不倫カッブルを書くんですから。漱石は、元には少し戻るけど、さらに先に行く。だから漱石は芥川が、今度はまた鼻が大きくなったままの主人公の物語を書くはずだと思っただんじやないですかね（笑）。

鷺田 アッハッハ。

江藤 こんな活字にしたら、泉下の芥川は激怒ものでしょうね（笑）。

中澤 いや、いいんじゃないかな。

日本向けを意識

鷺田 ところで、映画の話に戻るけど、中国の観客を外国人と言っているのかどうかは迷うところだけど、いわゆる外国の目から見たら、主人公（芥川龍之介）はなかなかいい人物に描けているんじゃないですか。

江藤 そうですか？ 僕は、嫌な人物だと思うけどな。

鷺田 それにしても、さ。俺ならもっと嫌な人物に描くよ。

江藤 日本向けというのを意識しているんじゃないでしょうかね。

鷺田 あ、そうか。

江藤 その辺りの力点の置き方はあると思いますよ。中国国内とか日本を全く無視すれば、もっととんでもない描き方がいろいろあると思いますよ。

中澤 そうですね。

江藤 日本公開は意識しているはずですから。

鷺田 そうだよな。日本のマーケットって凄いいもんね。

江藤 富田靖子を使っちゃったんですね。

中澤 さっき江藤さんがおっしゃっていたけど、この話は倒錯していますよね。日本人の岡川龍一郎を中国人のレオン・カーフェイがやって、中国人の金花を日本人の富田靖子がやっているわけですから。露骨に言っちゃると、やる、やられる、という話になります。

鷺田 アハハハハ。

中澤 しかも、芥川の「南京の基督」は大正九（一九二〇）年ですが、現代の我々はもう南京大虐殺を知っているわけですから。脳天気な日本人でさえ、このタイトルを見ると重なるんですね。ましてや中国人はそうだと
思う。

江藤 だって、大衆レベルではあそこの歴史はもっとすごいんでしょう？

鷺田 そりゃそうだよ。

江藤 ええ。だから日本がやったことって、罪といえば罪です。本音で言えば、歴史的には相互がどれだけ残酷なことをやり続けたかってことを考えてしまいますよね。

中澤 中国人は心が広いってことですか？

鷺田 中国人なんて心は広くないよ。中国人は自国でも、他国でもやりまくったんだよ。

中澤 まずくないですか？ 鷺田発言は。

鷺田 だって、中国って国はないんだもん。こっち側に政権があったり、あっち側に政権があったりして。

江藤 いろんな民族でお互いにやり合ってきたんでしょう？ 日本の島から一回出てきてやられただけじゃ、びくともしないですよ。ただ、政権の内部だったら即座に責任をとらされていたわけでしょうね。そのどこかにある政権から。その辺りは、朝鮮との事情とは随分違うと思いますね。ただこの作品に関して言えば、痛み分けの構図を作っています。ひっくり返すことによって、両方痛むんですけど、両方痛まないんですよ。そこそこ芥川をいい奴い描いていけば、両方見られるという仕掛けがあるんじゃないですか。

鷺田 少なくとも、大金持ちのイボイボの奴。

中澤 あれは、中国人ですよね（笑）。

江藤 中国人でも、あの小僧みたいな奴もいますけどね。民衆の代表みたいな奴が。

鷺田 分からないよ。あいつだって、病気うつつてもいいからやらせろ、って言ってんだから。考えた方がいいよ。

中澤 あれも純愛ですよね。

鷺田 あれは純愛だよ。谷崎の佐助だよ。

中澤 それはちょっと。私に言わせれば、「春琴抄」の佐助はマゾヒストでもありますが、下心あるサディストです（笑）。

鷺田 やっぱり芥川は周りの作家を物凄く気にしててさ、そういう作家と自分の差異をつけるのが非常に上手かった人だよ。誰かが言ってたけど、本当にセールの上手かった人らしいよ。久米正雄なんて芥川の前に出られなかったじゃないの。小説の仕立てでいったら、久米正雄の方が売れる要素を持っていたのに。だけど、芥川と並んだら、足を出せないんだもん。

中澤 それは、初めにお墨付きをもらっていたせいもあるんじゃないでしょうか。漱石が第四次の『新思潮』の五人の同人のうち三人の小説を評していますよね。そのうちの二人が久米正雄と芥川龍之介なんですけど、漱石は芥川に、あなたが一番、と言っているわけです。久米正雄にしたら、初めからおまへは駄目だと言われているようなものですよ。可哀想ですよ。

鷺田 そうだね。しかも金を引き出す役とか作ってさ。菊池寛のことは自分を売り出す役にしたり、久米正雄のことはドンキホーテにしたしね。営業がうまいよね。当時は小説集としてうまく売ったらしいけど、この『羅生門』という小説集なんて、現在では売れるの？ 芥川の名前がついてるから売れるんじゃないの？

江藤 読者は、小説の視線と一緒に高みへ立てますからね。そういう支持のされ方はあると思いますよ。

鷺田 それは、自然主義とは違うよね。

江藤 ええ、違いますね。

鷺田 自然主義は確かに嫌だけどね。藤村の「破戒」なんてやりきれないでしょう。

中澤 どういう意味で？

鷺田 読者としてさ。

江藤 読みながら楽しさを感じることはできないじゃないですか。そこまでやるか、という感じで。

中澤 それもかなり、文学史の定型的な見方にはまり込んでるからかもしれないよ。

江藤 どこかで、あれが真面目なんだというコンテキストができて、どこかで馬鹿馬鹿しいと思いつつも、エリを正して自然主義文学を読んできたんじゃないですか。そういう意味では、芥川の方が面白いと思いますよ。高みの人生見物ができるんですから。

鷺田 中学から高校の時に、芥川をなにも分からずに読んでいたのはそういうことだよ。難しいのを読まなくちゃっていう意識でさ。漱石だと分かっちゃうんだよ。恋愛小説で可笑しいでしょう。構図も非常によく分かるし。

江藤 三角関係ですよ。

鷺田 うん。それで困ってしまってもできなくなるといふ。漱石とは違うよね。

江藤 現代は、三角関係もそんなに悩まない時代ですからね。そういう意味では、漱石は今、どれだけインパクトがあるんでしょうね。

鷺田 やっぱり漱石の小説を読んだら、悩まなくとも考えるんじゃないですか？ ヤバイと感じなくちゃならないんじゃないかと。芥川のは思わないでしょうね。

江藤 芥川だと、読者も一緒に優位な地点にいるんだという錯覚に陥るんでしょう。

原作は超えた

中澤 話は戻りますが、この映画は、「南京の基督」を原作に作った作品として、かなりいい線をいっていると思いますか？

江藤 全く別物じゃないですか？

中澤 ええ、原作を超えている感がありますよね。

江藤 映画としてよくできている。

驚田 これを見たら、原作も読みたくなるよね。え？ 芥川龍之介って？ って。

中澤 それで、読んでガッカリする(笑)。

江藤 という図式になっちゃいますね。だから、やっぱり別物と言っておかないと。

中澤 やっぱり映画って、別なものを作ることなのかな。

驚田 別なものではなくて、芥川龍之介物語を作ったんでしょう。

中澤 そうですけど、原作とは別物でしょう？

驚田 芥川龍之介は芥川龍之介を語っているようだけど、自分のことは何も語っていないともとれるよね。

中澤 ただ、映画の枠としては、芥川龍之介をモデルにした岡川龍一郎が初めに出てきて、最初に中国に行った時には癒される。けれどまた行って、結局女を捨ててきてしまっ、妻やいろんな生活に息が詰まって、とうとう死を選んでしまう。あれはなんかクサイですよ。

鷺田 最後は駄目だね。外国人が描くからいいんであってね。

中澤 ええ。日本人が描いたら駄目なんでしょうけど。最後を取っ払ってもいいのかな、とも思うんですけど。

鷺田 中国に帰ってきてガツカリするところで終わっても良かったよね。その後二十分くらい延々と悩むでしょう。

中澤 ストーリーを変えるということですか？

鷺田 うん。

中澤 芥川龍之介物語を取っ払ってしまえば、違う展開もできたでしょうね。岡川龍一郎がまたぞろ中国に行ってみたら、金花が凄くあばずれ女になっていたとか。

江藤 いや、岡川の死はやっぱり日本の良心でしょう？ あれをやめちゃうと、日本人は悪者にしかならないから。

中澤 殺すしかないですね。

鷺田 最後、鉄道ところで倒れたけど、死んだということなの？

中澤 もうほとんど駄目だということでしょう。

江藤 で、一人で日本へ帰っちゃうんですね。

鷺田 あの裸になって出てるのは、幻想でしょう？

中澤 ええ。まぼろしです。

芥川という知識人

鷺田 なんて芥川にこんなに関心を持ったんでしょね。俺も関心は持つけど、こんなには持たないよ。

江藤 いや、鷺田さんの方があると思いますよ。嘘を言っちゃ駄目ですよ。

鷺田 なんじゃ、それは。

もう一つの疑問ですが、芥川は、つねに、本格的な知性派に分類されるでしょう。その意味でも鷗外に似てる。しかし、この人、本当にできたんだろうか。

江藤 昔の帝大ですから。

鷺田 昔の帝大の文学部だぜ。無試験だろう。

中澤 芥川の無試験は、成績優秀だから無試験なんですよ。

鷺田 でも、一高だって試験で入ったわけじゃないだろう。

中澤 中学で優秀だったから入ったんですよ。

鷺田 優秀ってどういうことだ？ 賢そうに見えたからじゃないのか？ 人よりも半歩出るといふ嫌な奴がいるだろう。

江藤 少なくとも、語学ができないと英文科は行かないですよ。

鷺田 翻訳したよな、そういえば、同人誌を作る費用を捻出するためにさ。ということは、語学はできるんだな。

中澤 海軍機関学校の教官ですよ。

鷺田 英語の先生だからって信用しちゃいけないよ。

中澤 伝えられるところによると、こうやって話をしながらでも、洋書をさーっと読んでしまうというくらいの力はあったようですよ。

鷺田 俺の先生である相原先生はね、十五の時に、カントの「第一批判」を電車の中で原文で読んだんだって。

西田さんに、どんな本を読んだかって聞かれたときそう言ったら、読めるわけがない、と言われたそうだ。変だなあ、と思ったけど、西田大先生がそう言うんだからそうだろうと思ったが、西田先生は、意外と語学はできなかった、って行ってたよ。そういうんじゃないのかい。相原先生は、始め俺なんかじゃ全然かなわないと思ったよ。でも、大学院の二年の終わりくらいになったら、結構曖昧だということが分かってきたんだ。で、遠回しに訊いてみたら、分かってないんだ。そういうところがたくさんあったよ。

だから語学の天才というのは、読めるということでしょう？ 理解できなくても、読んだ気分になってるんだよ。

江藤 一応、読めるんじゃないですか？ 理解の問題とは違いますけどね。

鷺田 うん。一応、読めると、漢文も読めるし英文も読めるし、あらゆる文献を読めると。この人、一番本を読んだと言われている人でしょう？ 本当かな、と思っちゃうんだよ。大江健三郎も無茶苦茶本を読む人と言われているんじゃない？ でも、私には全然そうとは思えない。亀井勝一郎さんは読んでないよね、全然（笑）。

要するに何を言いたいかというと、ある一定の知識の水準を超えるくらいの知識は広く持っていて、同程度の知識人同士の議論では必ず相手をへっこますことはできるんだけど、本格的な知識人と対峙して何かを議論した

ということは一度もないでしょう。芸術論争で谷崎とやっても、へこまされてるんだよね。全然問題にならないわけだ。

江藤 思想を作っていないということですか？

鷺田 うん。AでもありBでもあるという回答は出るけどさ。

江藤 何を選んでそれをどう展開するか、ということが欠けていると。

鷺田 そう。その根底へ行った何かがあるのか、ということについて考えていない。それは無責任ということ、僕も了承できるよ。そういう人だったことは確かだよ。その点は漱石と違って、鷺外とよく似ていると思うんですよ。鷺外は、もう最初から回答はあるんだからね。この本に書いてある、というんだから。スゲエよね、あれも。和辻哲郎がそうだった。漱石の弟子って大体そうなんです。そういうのをうんざりしなかった漱石自身には、疑いを持ってるけど、子規とか漱石は、そういう人じゃなかったんじゃないかな。僕もあまり深く読んでないけど。

芥川龍之介および芥川龍之介文学データ・ノート

1

一八九二年（明治二十五年）三月一日、芥川龍之介は、東京市京橋区入船町に、牧場と牛乳業を営む新原敏三の長男として生まれた。が、生後間もなく母ふくの精神の病のために、母の実家芥川家で育てられた。その後、芥川家の養子になるが、彼が育った下町の環境と実母の病や複雑な家族関係、そして実家の代々奥坊主として殿中に勤務した家風が、彼の精神生活に大きく影響した。

学業成績は優秀で、早くより読書を好んだ。江東小学校から府立三中、そして第一高等学校文科乙類を経て、東京帝国大学英文科に進んだ。そこで、同級生らと第三次『新思潮』を発刊し、処女作「老年」などを書いた。「羅生門」も、この帝大在学中の大正四年十一月に『帝國文学』に発表した作品だが、評価は得られなかった。さらに在学中に夏目漱石の木曜会に出席する。この漱石から激賞されたのが、第四次『新思潮』で発表した「鼻」であった。この作品で注目され、以後、文壇に進出することができた。卒業論文は「ウィリアム・モリス研究」で、卒業後も「芋粥」や「手巾」などの佳作を次々に発表し、新進作家と目される。同時に、生活費を稼ぐためには、海軍機関学校の英語教官を続けていた。

本格的な作家活動に入るのは、大正七年に大阪毎日新聞の社友、翌年同社員になってからで、創作活動に専念できる環境を手に入れると同時に、この大正七年には塚本文子と結婚し、新居も構えた。その後、取材を兼ねた

長崎旅行や中国旅行を経験し、小説の題材等にもその影響を受けている。

小説の技巧美の追求が芥川文学の特質であるが、やがて世相の不安定さや芥川個人の問題から、ひとつの転機を迎える。それは、これまでの虚構世界を構築する力強い美学的傾向からの離脱であり、人間存在や社会に対する懐疑をよりあらわに示し始めたことである。そして、昭和二年七月二十七日未明に遺書と幾つかの作品が残され、芥川龍之介は自殺した。

2

芥川龍之介の小説には、それが教科書に採られているだけでなく、児童書としても出版されているほど、親しみ深いものとなっている。児童書としても作品集が出版されているのは、芥川龍之介には、鈴木三重吉が発刊した雑誌『赤い鳥』に掲載された「蜘蛛の糸」や「杜子春」などの一連の児童文学作品があるからだ。そのために、幼い頃からの身近な文芸作品としても、多くの人に読まれているのである。さらに、芥川龍之介の作品が一般の小説愛好者にも愛読されているということは、ひと頃ほどではないにしても、文庫版として書店の棚のスペースをある程度占め、さらに個人全集が幾度も繰り返し版をかえながら出版されてきたことから、想像することができるだろう。

最新の個人全集は、岩波書店からの全二十四巻本で、一九九八年三月に完結している。この全集には丁寧な注解が日本文学の研究者によってつけられているのが特徴であった。こうした芥川龍之介の作品に詳しく注解をつけるというスタイルは、一九六〇年代の有精堂『近代文学注釈体系』（二期八冊）の一卷『芥川龍之介』から六

○から七〇年代にかけての角川書店『日本近代文学大系』（全六十巻別巻一）の『第三十八巻 芥川龍之介集』に受け継がれた研究の流れの上にある。また、芥川の個人全集としては、岩波書店から繰り返し出されただけでなく、筑摩書房や角川書店からも出版されていた。特に、角川書店版『芥川龍之介全集』（全十一巻、一九六八年完結）では、第二巻に映画『地獄変』のステイール写真のカバーが施されていた。現在でも、小説作品の主だったものは、各社の文庫で読むこともできるし、筑摩書房からは文庫の『芥川龍之介全集』（全六巻）もある。

3

これまでに芥川龍之介の伝記的な著作は数多く出版されてきた。文夫人の回想『追想 芥川龍之介』（筑摩書房、一九七五年二月、のち中公文庫版として再刊）をはじめとして近親者や友人による回想ものから、後の時代の研究者やさらに小説家による調査と資料によるものまで、数多く出版されている。芥川家の養子になった龍之介だが、実父新原敏三に関する調査も森啓祐『芥川龍之介の父』（桜楓社、一九七四年二月）で報告されている。また、彼の小説『南京の基督』を原作とするだけでなく作者芥川龍之介の像までもそこに組み込んだ同名の映画作品もある。この映画『南京の基督』（監督トニー・オウ、一九九五年度作品）は日中合作で、芥川龍之介役を演じていたのはレオン・カーフェイだった。こうした芥川龍之介の伝記的な事実に関心があるならば、比較的ハンディな本として関口安義『芥川龍之介』（岩波新書四一四、岩波書店、一九九五年十月）がある。さらに同じ著者には、同時代の作家にまで範囲を広げて実証的な評伝としまとめた大著『芥川龍之介とその時代』（筑摩書房、一九九九年三月）もある。時代の中の芥川龍之介像だけでなく、彼の各作品についても丁寧な分析がなされ

ている。

芥川龍之介の作品に関する研究については、国文学系の商業雑誌（学燈社版『国文学解釈と鑑賞』）に芥川龍之介特集が繰り返されている。それらを広げると、時代の流れの中で芥川龍之介と彼の作品に対して日本文学研究のフィールドがどのような興味関心を持ち、それが推移していったのかをうかがうことができる。芥川龍之介辞典や研究辞典も数種類（『別冊国文学』版、明治書院版、勉誠出版、他予定として翰林書房版など）が出版されていて、基本的な事柄については調査研究の集積を手軽に知ることができる。また、半世紀以上も積み重ねられた研究は、各時代の論文のアンソロジーとして数種類（有精堂、大空社、クレス出版、翰林書房、他）が出版されていて、基本的な論文も手に取ることができる。

4

こうした簡単な紹介でも、芥川龍之介とその作品に関する書物は多数出版されていることは想像が付くだろう。論文に至っては、先に紹介したように数種類のアンソロジーまで出版されているくらいかなりの数である。それらを網羅するような大きなスペースはここでは許されないだろう。これまでの研究の展開に軽く触れるならば、同時代から一九七〇年前までの作家論的な実証研究を中心とした積み重ねがあり、それらを踏まえながら七〇年代の三好行雄『芥川龍之介論』（筑摩書房、一九七六年九月）が緻密な作品分析を示した。芥川龍之介の作品には、教科書掲載のために生まれた教材研究というジャンルがあり、緻密な作品分析はそこから必要とされていた。

研究の動向は、その後八〇年代に入ると、これまでの研究スタイルに加えて、幾つかの文学研究理論あるいは用語や概念が欧米現代思想として導入された。そのことによって、研究はさまざまな相で深化していくことになった。評伝的研究のための調査分析や教材研究の積み重ね、そしてテキスト論的分析などが、以来九〇年代から現在まで続いている。また、この間の背景としては、大学教育教材としての芥川龍之介市場があったことも否定できないだろう。近代小説の分析トレーニングとして、芥川龍之介の小説は九十分という講義あるいは演習に適切な量と質を持っていたのだろう。さらには、芥川龍之介の生の軌跡の話題性と分析対象としての小説の量的な適合性が、いわゆる文芸市場や研究市場に受け入れられやすいということもあっただろう。

5

今後も児童書から大学教育の場まで、こうした芥川龍之介の小説市場が続くならば、それに支えられて研究もさらに続くことだろう。もちろん、低年齢層におけるファミコン・ゲームの日常化と国語教育における文学の比重の減少、大学における日本文学関連科目や関連学科の廃止などが、これまで続いた活発な研究の地盤を揺るがすことになるかもしれないという危惧はある。しかし、芥川龍之介の小説には、それに耐えうるだけの価値があるのも確かだ。日本の近代の文化が手にした諸問題をこの作家が背負っているからだろうか、論者の多様な関心は絶えることなくさらに続くだろう。従来の作家論あるいは作品論的な視点からの追求だけでなく、新しい方法論による分析も含めて、これまで以上に追求されなければならない領域やほとんど言及されていない作品もまだある。さらに新しい解読によって、芥川龍之介の小説は、その新たな相貌を私達に示すことだろう。

主な芥川龍之介研究評論関連書籍

(原則として、九〇年代以降の「芥川龍之介」の題名を含み持った単行本で、復刻版は除外した。また、なるべく現時点で入手しやすいものを中心に選択した。)

- 『新文芸読本 芥川龍之介』河出書房新社 一九九〇・七
 吉田和明『FOR BEGINNERS 芥川龍之介』現代書館 一九九〇・一〇
 海老井英次・宮坂覚編『作品論 芥川龍之介』双文社 一九九〇・一二
 大里恭三郎『芥川龍之介 「藪の中」を解く』審美社 一九九〇・一二
 後藤明生編『群像日本の作家11 芥川龍之介』小学館 一九九一・四
 平島英利子『芥川龍之介論』近代文芸社 一九九一・五
 佐古純一郎『芥川龍之介の文学』朝文社 一九九一・六
 佐古純一郎『芥川論究』朝文社 一九九一・八
 関口安義『羅生門』を讀む』三省堂選書 三省堂 一九九二・一
 佐藤泰正・佐古純一郎『漱石・芥川・太宰』朝文社 一九九二・一
 片村恒雄『文学教材の表現研究 芥川龍之介の作品』右文書院 一九九二・四(八九・一一刊の新装版)
 関口安義編『アプローチ 芥川龍之介』明治書院 一九九二・五
 鷺只雄編『年表作家読本 芥川龍之介』河出書房新社 一九九二・六

- 関口安義『芥川龍之介 闘いの生涯』毎日新聞社 一九九二・七
石割透『〈芥川〉とよばれた芸術家 中期作品の世界』有精堂 一九九二・八
坂敏弘『芥川龍之介書誌・序』近代文芸社 一九九二・九
関口安義『芥川龍之介の手紙』大修館書店 一九九二・一〇
志村有弘『芥川龍之介伝説』朝文社 一九九三・一
笠井秋生『芥川龍之介作品研究』双文社出版 一九九三・五
酒井英行『芥川龍之介 作品の迷路』有精堂 一九九三・七
柴田多賀治『芥川龍之介と英文学』八潮出版 一九九三・七
菊池弘『芥川龍之介 表現と現在』明治書院 一九九四・一
清水康次『芥川文学の方法と世界』和泉書院 一九九四・四
小山田義文『世紀末のエロスとデーモン 芥川龍之介とその病』河出書房新社 一九九四・四
菊池弘・田中実編『対照読解 芥川龍之介 「ことば」の仕組み』蒼丘書林 一九九五・二
中田雅敏『芥川龍之介 文章修行』洋々社 一九九五・四
平岡敏夫『芥川龍之介と現代』大修館書店 一九九五・七
関口安義『芥川龍之介』岩波新書 岩波書店 一九九五・一〇
関口安義『特派員芥川龍之介』毎日新聞社 一九九七・二
佐藤善也『芥川龍之介のクリスト像』近代文芸社 一九九七・五

- 山崎光夫 『藪の中の家 芥川自死の謎を解く』 文藝春秋 一九九七・六
- 真杉秀樹 『芥川龍之介のナラトロジー』 沖積社 一九九七・六
- 国松泰平 『芥川龍之介の文学』 和泉書院 一九九七・六
- 久保田正文 『芥川龍之介 影の無い肖像』 木精書房 一九九七・九
- 宮坂覚 『芥川龍之介 人と作品』 翰林書房 一九九八・四（有精堂 一九八七・四の再刊）
- 関口安義 『芥川龍之介の復活』 洋々社 一九九八・一
- 関口安義 『芥川龍之介とその時代』 筑摩書房 一九九八・三
- 山崎甲一 『芥川龍之介の言語空間』 笠間書院 一九九九・三
- 上村和美 『文学作品にみる色彩表現分析 芥川龍之介作品への適用』 双文社 一九九八・六
- 松沢信祐 『新時代の芥川龍之介』 洋々社 一九九九・一
- 関口安義 『芥川龍之介と児童文化』 久山社 二〇〇〇・一
- 大須賀漁師 『芥川龍之介の俳句に学ぶ』 近代文芸社 二〇〇〇・三
- 浅野洋・芹沢光興・三島譲編集 『芥川龍之介を学ぶ人のために』 世界思想社 二〇〇〇・三
- 庄司達也・関口安義編集 『芥川龍之介全作品事典』 勉誠出版 二〇〇〇・六
- 小室善弘 『芥川龍之介の詩歌』 本阿弥書店 二〇〇〇・八
- 佐藤嗣男 『芥川龍之介 その文学の、地下水を探る』 おうふう 二〇〇一・三
- 海老井英次 『開化・恋愛・東京 漱石・龍之介』 おうふう 二〇〇一・三

菊池弘・久保田芳太郎・関口安義編集『芥川龍之介事典』明治書院 二〇〇一・七（旧版 一九八五・一二の改訂版）

こうした単行本以外にもさらに多くの論者が発表されている。雑誌『国文学』（学燈社）や雑誌『解釈と鑑賞』（至文堂）などの国文学商業雑誌の芥川龍之介特集号や九〇年代の前半に出ていた雑誌『芥川龍之介』（洋々社 第一号から三号まで刊行）などが、比較的まとまって読むことができる研究誌である。

九〇年代の日本文学研究者による大学紀要などの論考は、『羅生門』に関しては志村有弘編『芥川龍之介「羅生門」作品論集成』全二巻（大空社、一九九五年十一月、のちクレス出版に引き継がれる）に、また作品別には翰林書房の『芥川龍之介作品論集成』全六巻別巻一に一部採録されている。さらに、芥川龍之介全体に関しては、菊池弘編『日本文学研究大成 芥川龍之介』全二巻（国書刊行会、一九九四年二月、一九九五年九月）、浅野洋編『日本文学研究論文集33 芥川龍之介』（若草書房、一九九九年十月）などでも読むことができる。また、それぞれにその他の論文も含んだリストや案内などがあり、論考そのほか研究動向が紹介されている。

なお、九〇年代以前の研究の動向については、関口安義編『アプローチ 芥川龍之介』（明治書院、一九九二年五月）に、「研究書」（伊藤一郎）、「研究史覚え書き」（佐藤嗣男）という章があり、そこで手際よくまとめられている。

（江藤 茂博）

黒澤明および映画『羅生門』データ・ノート

1

一九一〇年（明治四十三年）三月二十三日、黒澤明は、東京府荏原郡大井町（現在の品川区東大井三丁目）に、陸軍の体育教官を経て私立中学の理事となった父勇と大阪の商家出身の母シマの間の四男四女の末っ子として生まれた。幼稚園の頃、初めて映画館で活動写真を見たという。小学校の頃、絵に関心を持つ。私立京華中学時代は作文の力が注目され、学友会誌に作文が掲載された。卒業後は、画家を目指して美術学校を受験するが失敗、画塾に通いながら、二科展に出品し入選、のちプロレタリア美術家同盟に参加。一九三六年、PCL映画製作所（現在の東宝）に助監督として入社した。ここから黒澤明の映画人生が始まる。

生涯の師である山本嘉次郎監督の助監督や脚本執筆を経て、一九四三年三月二十五日に最初の監督作品『姿三四郎』が封切られた。

黒澤明の最初の監督作品である、この『姿三四郎』を撮る前に、黒澤は既に十本近くのオリジナル・シナリオを持っていたという。しかし、原作本の広告を見ただけで、黒澤は、これを原作に映画を撮ろうと決める。これは直感だったと本人は書き記している。こうして黒澤明監督は誕生した。同年七月に新人に贈られる「山中貞雄賞」を、同じ年に『花咲く港』でデビューした木下恵介監督とともに、受賞した。監督としての力量を高く評価されたが、物資窮乏の戦時下のために、黒澤明が本格的に活躍するには戦後を待たなければならなかった。こ

の第二次世界大戦中には、『一番美しく』が撮られ、敗戦の前後に制作された『虎の尾を踏む男達』は、検閲のために公開が一九五二年に遅れてしまう。

しかし、戦後は戦後で、映画界の大きな労働争議の渦が続く中で映画を製作し続けることになる。特筆すべきは、敗戦後から映画『羅生門』（五〇）に至るまでのわずか五年ばかりの期間に、『わが青春に悔なし』（四六）、『素晴らしき日曜日』（四七）、『酔いどれ天使』（四八）、『静かなる決闘』、『野良犬』（四九）、『醜聞』^{スキャンダル}（五〇）などの名作が次々に制作されたのである。これらの中には毎日映画コンクールや文部大臣賞を受賞した作品もある。ここから、黒澤映画の五〇年代の黄金期、六〇年代の円熟期と続くことになる。

2

黒澤明監督による映画『羅生門』は、大映作品として一九五〇年八月二十五日封切られた。上映時間は八十八分、当時の黒澤は四十歳、彼にとっては十一作目の作品だった。シナリオは戦時中に結核療養所に入院していた橋本忍が書いたもので、芥川龍之介「藪の中」を原作としたものである。伊丹万作、佐伯清の手を経て、黒澤の手元に届いたという。九十枚程度の短い橋本忍版シナリオを、黒澤自身書き加えて、熱海の旅館で『羅生門』シナリオとして完成させた。題名は橋本忍版では『雌雄』だったが、そこで『羅生門』という題に改められた。原作者の同名小説から名前だけを持ってきたわけではなく、語りの場として羅生門がそこには設定されていた。ここで黒澤が書き加えたのは「きこり」という第三者の話であった。

この作品は、同年のキネマ旬報ベストテンによると四位であった。しかし翌年九月に、一九五一年度ヴェネチ

ア映画祭グランプリ（金獅子賞）を受賞、さらに翌年三月には、一九五二年度アカデミー賞最優秀外国映画賞を獲得した。有名な話として、ヴェネチア映画祭に出品したことは黒澤明にすら知らされていなかったという。また、受賞しても、永田雅一大映社長はしばらくその意味の大きさに気付かなかったらしい。

『羅生門』の評価は、三船敏郎や京マチ子ら役者の演技に対する高い評価を別にする、素材と方法と内容の三つに分けられる。素材については、当時の時代劇の時代背景とは異なって、パターン化されていない平安期であったために、自由な場面設定が可能だった。戦後の社会とどこか重なる、近代的な無秩序をそこに再現することができたのである。方法としては、宮川一夫のカメラによる太陽に直接カメラを向けた撮影が評価された。このフィルムでは、降り注ぐ太陽の光によって演出された美しいシーンが撮られたのである。また、内容については、原節子が試写を見て述べた感想だという、人間はみんな都合のいいことしか話さないという、いわば普遍的な内容がベースになっているということである。そこに、日本の戦後の状況が重なるように、男に翻弄されながらもそれを跳ね返す女性の強さが描かれていた。もちろんこれらは、役者の見事な演技力によって互いに関連し合い、この作品の質をある極みにまで高めたのである。

3

それまでは国策映画としてしか海外進出をイメージできなかったのだが、日本の映画産業高潮期に向けた五〇年代の日本映画は、海外向けの日本的イメージを映像化した作品を生み出すこととなった。事実、『羅生門』がグランプリ（金獅子賞）を受賞した翌年には、溝口健二監督の『西鶴一代女』（五一）が国際賞を受賞し、さら

にその翌々年は衣笠貞之助監督の『地獄門』（五三）が銀獅子賞を受賞した。これらはいずれも時代劇である。

一方、黒澤は外国文学を原作とした映画作品をこの時期に撮っている。ドストエフスキー原作による『白痴』（五一）、シェークスピア「マクベス」を翻案した『蜘蛛巣城』（五七）、ゴースキー原作による『どん底』（五七）である。例えばドストエフスキーが、黒澤自身の敬愛している作家であったとしても、また、プロレタリア美術同盟参加以来の関心がゴースキーの世界にあったとしても、この一連の作品には西欧世界（自由主義陣営と共産主義陣営の二つの極）に向けられた、映画を通じた普遍的な人間の姿の提示という黒澤のメッセージもそこには含まれていたと思う。

さまざまな娯楽の登場もあり、日本の映画産業が六〇年代中頃から急速に衰退していく。そうした映画を取り巻く環境の悪化と変化に余儀なくされてか、『赤ひげ』（六五）以降、黒澤映画は五年に一作というペースで製作公開されるようになった。しかし、その時々々の作品は、ジャーナリズムに賑やかに取り上げられるだけでなく、人々に映画の迫力や楽しさの記憶を蘇らせ、さらに新たな黒澤映画ファンを生み出していった。九〇年代の初頭、再び黒澤映画が毎年のように公開されるという、わずかばかりの幸福な時期を迎えた。黒澤明の意欲はもろろん必要だったが、そこには、例えば日本のバブル経済の余波も関係していたのだろう。象徴的なこととしては、この時期は映像文化の大きな転換期でもあった。

主な参考文献

- 『講座』 日本映画』全八巻 岩波書店 一九八六〜八七
 佐藤忠男『日本映画史 第二巻』岩波書店 一九九五・四
 阿部嘉典『映画を愛した二人 黒澤明 三船敏郎』報知新聞社 一九九五・一二
 『黒澤明クロニクル』ソニー・マガジズ 一九九七・一二

黒澤明監督作品リスト

- 『姿三四郎』一九四三年公開 東宝 出演 藤田進・大河内伝次郎ほか
 『一番美しく』一九四四年公開 東宝 出演 矢口陽子・志村喬ほか
 『続姿三四郎』一九四四年公開 東宝 出演 藤田進・大河内伝次郎ほか
 『虎の尾を踏む男達』一九四五年完成、五二年公開 東宝 出演 藤田進・大河内伝次郎ほか
 『わが青春に悔なし』一九四六年公開 東宝 出演 原節子・大河内伝次郎ほか
 『素晴らしき日曜日』一九四七年公開 東宝 出演 沼崎勲・中北千枝子ほか
 『酔いどれ天使』一九四八年公開 東宝 出演 志村喬・三船敏郎ほか
 『静かなる決闘』一九四九年公開 大映 出演 志村喬・三船敏郎ほか
 『野良犬』一九四九年公開 新東宝 出演 志村喬・三船敏郎ほか
 『醜聞』^{スキャンダル}一九五〇年公開 松竹 出演 志村喬・三船敏郎ほか

- 『羅生門』一九五〇年公開 大映 出演 志村喬・三船敏郎ほか
- 『白痴』一九五一年公開 松竹 出演 森雅之・三船敏郎ほか
- 『生きる』一九五二年公開 東宝 出演 志村喬・小田切みきほか
- 『七人の侍』一九五四年公開 東宝 出演 志村喬・三船敏郎ほか
- 『生きものの記録』一九五五年公開 東宝 出演 三船敏郎・三好栄子ほか
- 『蜘蛛巣城』一九五七年公開 東宝 出演 三船敏郎・山田五十鈴ほか
- 『どん底』一九五七年公開 東宝 出演 三船敏郎・山田五十鈴ほか
- 『隠し砦の三悪人』一九五八年公開 東宝 出演 三船敏郎・上原美佐ほか
- 『悪い奴ほどよく眠る』一九六〇年公開 黒澤プロ||東宝 出演 三船敏郎・香川京子ほか
- 『用心棒』一九六一年公開 黒澤プロ||東宝 出演 三船敏郎・仲代達矢ほか
- 『椿三十郎』一九六二年公開 黒澤プロ||東宝 出演 三船敏郎・仲代達矢ほか
- 『天国と地獄』一九六三年公開 黒澤プロ||東宝 出演 三船敏郎・仲代達矢ほか
- 『赤ひげ』一九六五年公開 黒澤プロ||東宝 出演 三船敏郎・加山雄三ほか
- 『どですかでん』一九七〇年公開 四騎の会||東宝 出演 頭師佳孝・伴淳三郎ほか
- 『デルス・ウザーラ』一九七五年公開 ソビエト・モス・フィルム 出演 ユーリー・サロミンほか
- 『影武者』一九八〇年 黒澤プロ||東宝 出演 仲代達矢・萩原健一ほか
- 『乱』一九八五年公開 ヘラルド・エース||グリニッチ・フィルム 出演 仲代達矢・井川比佐志ほか

『夢』一九九〇年公開 黒澤プロ 出演 寺尾聡・笠知衆ほか

『八月の狂詩曲』^{ラッパライ}一九九一年公開 黒澤プロ||松竹 出演 村瀬幸子・リチャード・ギアほか

『まあだだよ』一九九三年公開 大映||電通||黒澤プロ 出演 松村達雄・香川京子ほか

黒澤明と映画についての主な批評研究書および伝記書リスト

(原則として、九〇年代以降のもので、特に入手可能なものを中心に選んだ。また、『別冊文藝 追悼特集黒澤明』(河出書房新社、一九九八・一二)所収の「佐藤千広編 黒澤明参考文献」は関連本も含めさらに詳しいリストとなっている。)

黒澤明『蝦套の油 自伝のようなもの』岩波書店 一九八四・一 のち一九九〇・三に「同時代ライブラリー」

として刊行

『全集 黒澤明』全六巻 岩波書店 一九八七・一二〜八八・四

『黒澤明集成』全三巻 キネマ旬報社 一九八九・三〜九三・四

佐藤忠男『黒澤明の世界』朝日文庫 一九八六・六

西村雄一郎『巨匠のメチエ 黒澤明とスタッフたち』フィルム・アート社 一九八七・五

黒澤明『夢』岩波書店 一九九〇・四

佐藤忠男『黒澤明解題』同時代ライブラリー23 岩波書店 一九九〇・五 のち「現代文庫」二〇〇一・八

- 黒澤明、原田真人（インタビュー）『黒澤明語る』福武書店 一九九一・八 のち「福武文庫」一九九五・八
島敏光『黒澤明のいる風景』新潮社 一九九一・一二
尾形敏郎『巨人と少年 黒澤明の女性たち』文藝春秋 一九九二・一一
ドナルド・リチー（三木宮彦訳）『黒澤明の映画（増補版）』現代教養文庫社 会思想社 一九九三・四
黒澤明、宮崎駿『何が映画か 「七人の侍」と「まあだだよ」をめぐる』スタジオジブリ 一九九三・八
インタビュー集『黒澤明・宮崎駿・北野武 日本の三人の演出家』ロッキングオン 一九九三・九
白井佳夫ほか『異説・黒澤明』文春文庫 文藝春秋 一九九四・二
阿部嘉典『映画を愛した二人』黒澤明 三船敏郎』報知新聞社 一九九五・一二
橋本勝『FOR BEGINNERS 黒澤明』現代書館 一九九六・六
『黒澤明クロニクル』ソニー・マガジンズ 一九九七・一二
丹野達弥編『村木与四郎の映画美術 黒澤映画のデザイン』フィルム・アート社 一九九八・一〇
緒方邦彦『黒澤伝説 その夢と遺書』コアラブックス 一九九八・一〇
西村雄一郎『黒澤明 音と映像』（増補版）立風書房 一九九八・一二
『別冊文藝 追悼特集黒澤明』河出書房新社 一九九八・一二
都築政昭『黒澤明「一作一生」全三十作品』講談社 一九九八・一二
三國隆三『黒澤明伝 天皇と呼ばれた映画監督』展望社 一九九八・一二
淀川長治ほか『淀川長治、黒澤明を語る』河出書房新社 一九九九・六

- 樋口尚文『黒澤明の映画術』筑摩書房 一九九九・八
- 山田和夫『黒澤明 人と芸術』新日本出版社 一九九九・八
- 黒澤明『夢は天才である』文藝春秋 一九九九・八
- 土屋喜男『クロサワさくん！ 黒澤明との素晴らしき日々』新潮社 一九九九・九
- 都築政昭『黒澤明と七人の侍』朝日ソノラマ 一九九九・九
- 黒澤明研究会『黒澤明 夢のあしあと Mook 21』共同通信社 一九九九・一二
- 黒澤和子『パパ、黒澤明』文藝春秋 二〇〇〇・一
- 獅騎一郎『黒澤明と小津安二郎』宝文館出版 二〇〇〇・一
- 西村雄一郎『黒澤明を求めて』キネマ旬報社 二〇〇〇・五
- 堀川弘道『評伝 黒澤明』毎日新聞社 二〇〇〇・一〇
- 都築政昭『黒澤明と赤ひげ』朝日ソノラマ 二〇〇〇・一二
- 原作園村昌弘 作画中村真理子『日本映画監督列伝② 炎の映画監督・黒澤明伝』小学館 二〇〇一・四
- 黒澤和子『黒澤明の食卓』小学館文庫 二〇〇一・六

(江藤 茂博)

年譜 芥川龍之介◇黒澤明

一八九二（明治二十五） 芥川龍之介、三月一日、新原敏三、フクの長男として、東京市京橋区入船町で生まれる。母フクが病んだために、生後八ヶ月で、フクの兄の家である芥川家に預けられる。

一八九四（明治二十七） 八月、日清戦争開戦（翌九五年四月に講和条約締結）

一八九八（明治三十一） 芥川龍之介、四月に江東尋常小学校に入学。この頃の将来の希望は画家。

一九〇四（明治三十七） 芥川龍之介の戸籍が正式に芥川家の養子となる。

二月、日露戦争開戦（翌年九月講和条約締結）

一九〇五（明治三十八） 芥川龍之介、四月に東京府立第三中学校に入学する。

一九〇六（明治三十九） 三月、島村藤村『破戒』を出版する。

一九一〇（明治四十三） 黒澤明、三月二十三日、東京府荏原郡大井町で生まれる。

芥川龍之介、九月に第一高等学校に入学する。

四月に、武者小路実篤、志賀直哉らが雑誌『白樺』を創刊する。

一九一三（大正二） 芥川龍之介、九月に東京帝国大学英吉利文学科に入学する。

一九一四（大正三） 七月、第一次世界大戦が勃発（一八年十一月終結）

一九一五（大正四） 芥川龍之介、「羅生門」を『帝国文学』に発表、また、夏目漱石の木曜会に出席し、

門下生となる。

- 一九一六（大正五）
芥川龍之介、十二月より海軍機関学校で英語教師になる。
黒澤明、四月に森村学園尋常小学校に入学する。（翌年黒田小学校に転校）
この年の十二月に夏目漱石死去。
- 一九一七（大正六）
芥川龍之介、五月に第一短編集『羅生門』を阿蘭陀書房より出版。
十一月、二月革命と十月革命を経て、ソビエト政権樹立。
- 一九一八（大正七）
芥川龍之介、二月に塚本文と結婚する。
- 一九一九（大正八）
芥川龍之介、四月に大阪毎日新聞社員となり、小説執筆の契約をする。
- 一九二〇（大正九）
芥川龍之介、四月に長男比呂志が誕生。七月に「南京の基督」を『中央公論』に発表する。
- 三月、株価暴落、戦後恐慌。
- 十一月、原敬首相刺殺される。
- 一九二一（大正十）
芥川龍之介、一月に「藪の中」を『新潮』に発表する。
- 一九二二（大正十一）
黒澤明、三月に京華中学に入学する。文学か美術への志望を考える。
- 一九二三（大正十二）
九月、関東大震災。
- 一九二四（大正十三）
黒澤明、七月に「蓮華の舞踏」が学友会誌『京華学園』に掲載され、京華中学創立以来の名文と評判になる。
- 一九二五（大正十四）
芥川龍之介、一月に「大道寺信輔の半生」を『中央公論』に発表する。

一九二七（昭和二）

黒澤明、三月に京華中学を卒業、美術学校を受験するが失敗、画塾に通う。

芥川龍之介、七月に田端の自宅で自殺する。

三月、金融恐慌が起きる。

一九二八（昭和三）

黒澤明、九月に「静物」が二科展に入選。

一九二九（昭和四）

黒澤明、プロレタリア美術同盟に参加し、十二月にプロレタリア大美術展に出品する。

一九三一（昭和六）

九月、満州事変勃発。

一九三三（昭和八）

黒澤明が前年より身を寄せていた兄の丙午が七月に自殺する。

二月、小林多喜二拷問死。

一九三六（昭和十一）

黒澤明、四月にPCL映画製作所に助監督として入社する。

二月、二・二六事件で高橋是清ら閣僚が皇道派青年将校らによって殺害。

一九三七（昭和十二）

七月、盧溝橋事件により日中戦争始まる。

一九三八（昭和十三）

黒澤明、山本嘉次郎監督のすすめで脚本を書き始める。

四月、国家総動員法が公布される。

一九四〇（昭和十五）

十月、大政翼賛会が結成される。

一九四一（昭和十六）

十二月、ハワイ真珠湾奇襲攻撃により太平洋戦争突入。

一九四二（昭和十七）

黒澤明による脚本『静かなり』が「情報局賞」受賞。

十二月、映画『ハワイ・マレー沖海戦』（東宝、監督山本嘉次郎、特撮監督円谷英二）

公開される。

一九四三（昭和十八） 黒澤明による第一回監督作品『姿三四郎』が三月に公開される。

一九四五（昭和二十） 黒澤明、二月に女優矢口陽子（加藤喜代）と結婚する。

三月、B 29による東京空襲。

八月、敗戦により戦争終結。

一九四六（昭和二十） 一月、G H Gが映画の検閲を始める。

五月、極東国際軍事裁判開廷。

一九四八（昭和二十三） 黒澤明、三月に映画芸術協会に参加する。

黒澤明映画『酔いどれ天使』が四月に公開される。

一九四九（昭和二十四） 七月、下山事件、三鷹事件が起こる。

一九五〇（昭和二十五） 黒澤明映画『羅生門』が八月に公開される。

六月、朝鮮戦争勃発。

七月、レッドパージが始まる。

一九五一（昭和二十六） 六月、NHKによるテレビ実況中継放送（五三年、本格放送開始）

一九五二（昭和二十七） 四月、NHKラジオで『君の名は』が始まる。

五月、メーデー事件。

一九五四（昭和二十九） 黒澤明映画『七人の侍』が四月に公開される。

- 一九五五（昭和三十） 三月、ビキニの米国水爆実験で、第五福竜丸被爆。
一九五九（昭和三十四） 六月、石原慎太郎「太陽の季節」が『文学界』に掲載される。
一九六〇（昭和三十五） 黒澤プロダクションが四月に設立される。
一九六二（昭和三十七） 六月、安保改定阻止デモ隊国会突入。
黒澤明映画『椿三十郎』が一月に公開される。
東京都の人口が推定で一千万人を突破。
一九六三（昭和三十八） 十一月、ケネディ米大統領、ダラスで暗殺される。
一九六四（昭和三十九） 十月、東京オリンピック開催。
一九六五（昭和四十） 二月、米軍による北爆が始まる。
一九六八（昭和四十三年） 一月、原子力空母エンタープライズが佐世保に入港。
十月、川端康成がノーベル文学賞受賞。
十二月、現金三億円事件発生。
一九六九（昭和四十四） 七月、アポロ11号が月面着陸に成功し、初めて人間が降り立つ。
一九七〇（昭和四十五） 十一月、三島由紀夫、市ヶ谷の自衛隊基地に乱入決起呼び掛け後、自殺。
一九七一（昭和四十六） 黒澤明、自宅で自殺未遂。
一九七三（昭和四十八） 一月、ベトナム和平協定成立し、ベトナム戦争が終結。
十月、石油ショック、以降物価急騰。

- 一九七八（昭和五十三） 黒澤明、三月から九月まで『週刊読売』に自伝「蝦套の油」連載する。
- 一九七六（昭和五十一） 七月、ロッキード事件で田中角栄前首相が逮捕される。
- 一九七八（昭和五十三） 十二月、米中両国の国交正常化が発表される。
- 一九七九（昭和五十四） 七月、ソニーが初代「ウォークマン」を発売する。
- 一九八〇（昭和五十五） 黒澤明映画『影武者』が四月に公開される。
- 一九八二（昭和五十七） 黒澤明、九月にヴェネチア国際映画祭創立五十周年記念「獅子のなかの獅子」に映画『羅生門』が選ばれる。
- 一九八三（昭和五十八） 四月、千葉県浦安市に東京ディズニーランドがオープン。
- 一九八四（昭和五十九） 九月、東京国立近代美術館フィルムセンターの火事で多数の映画フィルムが焼失する。
- 一九八五（昭和六十） 黒澤明の妻喜代が二月に死去。
- 黒澤明映画『乱』が六月に公開される。
- 一九八九（平成元） 五月、天安門事件が起きる。
- 十一月、ベルリンの壁崩壊。
- 黒澤明映画『夢』が五月に公開される。
- 黒澤明映画『まあだだよ』が四月に公開される。
- 一九九〇（平成二） 十月、大江健三郎がノーベル文学賞を受賞する。
- 一九九三（平成五） 三月、宮団地下鉄サリン事件が起こる。
- 一九九四（平成六）
- 一九九五（平成七）

一九九七（平成九） 七月、香港がイギリスから中国に返還される。

十一月、山一證券が破綻する。

一九九八（平成十） 黒澤明、九月に脳卒中で死去。

（江藤 茂博）

あとがき

一九九八年五月八日、江藤茂博さんが飛行機から乗り継いで、中澤千磨夫さんの車で拙宅にやってきた。快晴の日だった。青葉が目にも優しくかった。少し冷たい微風が吹いていた。

江藤さんとは初対面である。中澤さんとは旧知の間柄で、この仕事も中澤さんが企画を立てたものだ。自己紹介をしてから、早速、鼎談がはじまった。

すでに、江藤さんから詳細な問題提起のレポートと話題展開のレジメがあり、中澤さんからそれらを補足する意味を含んだ全体のイメージが知らされていた。

第一ラウンドは、別棟の木小屋（キット）で、あぐらをかきながらである。江藤さんが問題提起をする形ではじまり、昼過ぎから夕飯時まで続いた。

第二ラウンドは、夕飯後からで、午後一〇時ころからは、映画『羅生門』『南京の基督』『MISTY』のテープを回しながらのフリートークになった。自然とビールや酒に手が伸びて、わりとリラックスした気分で会話が続いた。

一通り終わり、テープをとめたとき、午前二時くらいになっていたろうか。江藤さんには「この」日の午後には、講演が用意されていた。それでも、会話は何となく続き、私の方は時計も見ずに寝間に入ったが、この日、泊まった中澤、江藤両氏は、日が昇ってからとうとうとし出したそうである。

江藤さんは、映像の読みを小説の読みとリンクないしはクロスさせる面白い試みをおこなっている。中澤さんは、映画を教材に文学講義をするほどの映画のマニアである。どちらも大学では近代文学を講じている現役のぱりぱりだ。

その点、最近はや時代小説は別としても、小説をあまり読まず、映画もほとんどお見限りの私のハンデキャップは、計測不可能なものであろう。それでもすすんでこの試みに乗ったのは、中澤さんとの長いつきあひもあったが、要するに私の好奇心や野次馬根性のなせるわざだといっている。

私は、映画中毒になったことはあったが、文学青年であったことは一度もない。ただ、思想畑を専らとする哲学者としては、比較的小説を読んできた方ではないであろうか。それに、一九九五年には、やはり中澤さんの肝いりで、桑原丈和さんを中心にはさんで、『大江健三郎とは誰か』（三一書房）を鼎談でやった経験がある。何とかなるのではあるまいか、江藤さんや中澤さんの肩ののっかっていけば、などと自分勝手なことを考えながら、当日を迎えた。

私の感じでいえば、鼎談は、おおむね成功したように思えた。「原文」は残す。誤植をただし、正確を期すために手を入れる以外は、本文をいじらない、という「約束」をして、江藤さんともども、中澤さんの勤務校の講演会に臨み、その後、ススキノの行きつけの食事どころで美酒に酔って、さらなるエール交換に及んだ。

今回の鼎談での私の大きな収穫は、映画『南京の基督』を何度もじっくり見たことにある。中国側から日本帝国の流行作家の言動を見たらどうなるのか、などという問題性も、やはり映画といえども、否、映画だからこそ、見てわかる、ということもよくわかった。

しかし、最大の収穫は、中澤さんはもとより、はじめての江藤さんと長時間にわたって、議論ができたことだ。江藤さんは、若いのに古強者のような顔をしており、酒が強い。江藤さんが帰ってほどなく、江藤さん自慢の新潟産の酒がどっと届いた。

定稿にする作業が長引いて、三一書房の林順治編集長にはたいへんご迷惑を掛けた。私の私設助手がテープ起こしをしたのを、私が「文章」化し、それを各人で校正する、という手順をとった。いまようやく出版社に渡すまでに漕ぎ着け、責任の一端を果たすことができ、ひとまずはほっとしている。

一九九八年 月 日 釣瓶落としの・・・・馬追山から

鷺田小彌太

付記

この鼎談は、一九九八年五月八日から九日未明にかけて、北海道長沼町の鷺田小彌太郎にて行われたものである。その経緯については鷺田の「あとがき」に詳しいので、敢えて揚げる。

「あとがき」にあるように、この企画は当初、三一書房より発行されることになっていたが、三一の労働争議によって流産してしまった。

その後、長らくお蔵に入ったままだったが、五月書房の橋本有司編集長の肝入りで同社より刊行されることが決まった。しかし、橋本編集長の急逝により、再びさまようことになってしまった。このたび、ようやく形を成すことが出来、ほっとしている。古い原稿ではあるが、いまだに主張できる部分が多いと確信するからである。

原稿は五月書房から出た初稿（二〇〇一・一一・三〇）を使用した。この稿には橋本編集長の校閲が随所に生きている。データ類は、江藤茂博が五月書房版のために作成したものである。

三一書房退社後、作家として活躍されている林順治さんのご健筆と、橋本有司さんのご冥福をお祈りします。

中澤千磨夫