

黒澤明『羅生門』におけるジェンダー表象について

今成尚志

1 はじめに

黒澤明ほど「男性的」という形容が与えられてきた映画監督も少ないだろう。実際、戦後日本の文化的コンテクストで最も大衆的な人気を博したシネアストの一人である黒澤は、多くのフィルムで男性主人公を観客の同一化の対象として選択し、ときに皮相なヒューマニズムの世界観の中に男たちの葛藤と和解のドラマを描いてきた。

本稿の目的は「男性的でしかない世界」といわれる黒澤映画の代表作、『羅生門』（一九五〇年）におけるジェンダー表象を分析することにある。だがいきなり議論の中心に入る前に、

従来の批評的枠組みから離脱しなければならない。というのは、ユニークな物語構造を有するこの映画テクストが、或る犯罪を巡る法廷映画ジャンルとして仮構されているがゆえに、物語における真実の決定（不）可能性の問題に過剰に着目し、結果として極めて単純なジェンダー表象の修辭的意味が等閑視されてきたという受容史があるからだ。登場人物たちの証言の矛盾や彼らの偽証行為それ自体についてはこれまで繰り返し語られてきたが、彼らが具体的に「何を」隠蔽していたのかという問題は不問に伏されてきた。そしてこの「何を」という問いこそが、登場人物たちのジェンダーの表象の在り方に深く抵触するのである。しかし客観的事実が定まらない限り、彼らが「何を」隠

していたのか物語上定義することはできないだろう。したがってまずは真偽の問題を解決し、これまでテキストに存在しないかと看做されてきた客観的事実を見極めることから始めなくてはならない。そうした手続きを踏んだ上で漸進的に「敷の中」とへ分け入り、『羅生門』における「男性的」なるものがどのように生産され観客に届いているのか、その内実を考察することにした。

2 いったい何がわからないのか？

強烈な雨が黒々と佇む羅生門を打ち付けている。この門はいま物語の入口としての象徴的機能を担って現出している。しかしかつてその堂々たる楼を支えていた一本の太い柱が石段に投げ出され、露出した骨組みはいまにも崩れ落ちそうである。全体的構造の半分以上が無残にも崩壊しているのだ(図1)。それゆえこの物語世界にあってこの門は、外部と内部を峻別する「門」としての機能をかろうじて保持しているに過ぎない。この構造的破壊はこれから始まる物語というものが、真実／虚偽、善／悪、男性／女性といった二項対立図式の揺らぐ曖昧な境界線を巡って語られるであろうことを予告しているのである。だがこの物語世界が同時に、大衆的文化娯楽産業の一つの商品と

なる以上、やが

て迎えるであろ

う物語の帰結に

おいて、何らか

のかたちで安定

的な境界線を確

保せねばならな

いはずである。

そして他ならぬ

黒澤明こそは、

或る種の明快さ

をもって物語を

締め括らずには

おかない映画作家でもあるのだ。

門の下には雨宿りする二人の男、木樵りと旅法師が虚ろに外

を眺めている(図2)。ショットがついぞ切り返されないの

で彼らがいま何を見ているのか判然としない。視線の先を定義す

るしかるべきショットの欠落が、映画の修辭学上、見ているよ

うでいて見えていない彼らの視線の意味をそれとなく暗示し、

不安定な彼らの存在論的様態を注釈しているのである。この宙

に浮いた彼らの視線が自らのジェンダー・アイデンティティに

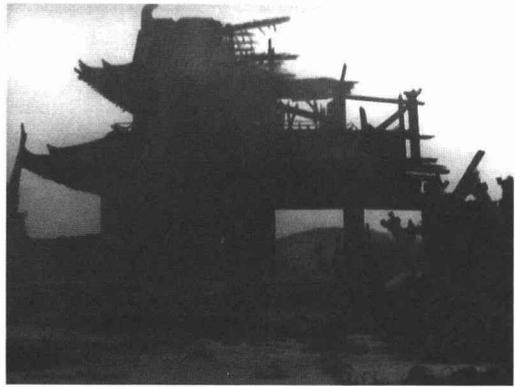


図1

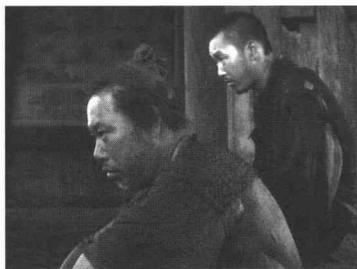


図2

加藤泰との軋轢は有名な話である²⁾。だが加藤を含む助監督三人がこの脚本は「さっぱりわけが解らない」と言っており説明を求めてきた際、黒澤は「よく読めば解る筈だ」と追いつ返しており³⁾、彼自身は決して「わかりにくい」フィルムだと思っていなかったようである。海外での評判に対し

深く関わっていることを彼らはまだ知らない。間もなくしてこの物語は憂鬱な嘆息から始動するだろう。膝を抱えて座っている木樵りが溜め息まじりに呟くのだ「うーん、わからねえ、さっぱりわからねえ」と。そこへ雨を逃れてもう一人の男がやって来る。「わからねえ」と繰り返す木樵りにこの下人は「いたい何がわからねえんだ」と尋ねてみるが、木樵りは「わからねえ」と独白するばかりで対話はいっこうに成立しない。

このようにして始まる『羅生門』は、明快さを信条とする黒澤作品にあって、比較的難解な主題と構造を備えた特異なフィルムである。この難解さについては制作段階で早くも問題となっており、プロデューサーの永田雅一やチーフ助監督であった

ても「ヨーロッパの懐疑精神がゆくところまでいきついで、結局元に戻って素朴に人間を信じようと言うところまで来ている。〔……〕特にラストの解決なんかそういう意味で買っている」などと発言しており⁴⁾、あの唐突で不自然なエピソードが懐疑主義を超克するものとして受け入れられたと思っていた節もあるようだ。しかしまさに彼の言う「ラストの解決」こそ『羅生門』を擁護する批評家でさえ「わからない」と首を傾げる蹟きの石でもあった。

3 「開かれた作品」を閉じる

ところで『羅生門』が原作と仰ぐのは芥川龍之介の『藪の中』である。それは意図的に曖昧さを前景化させたいわばアンチ推理小説であるといっている。一般に推理小説や探偵小説といったジャンルは偏執的ともいえる合理主義に支えられており、真実は何かという所与の問題といざれ明かされる真犯人やことの真相といった解答がつねにすでに内在化されていなくてはならない。そして読者はやがて訪れる戦慄すべき真実の開示までの間、しかるべき遅延行為と隠蔽工作を弄するテキストの運動に絶えず誘導されながら、自ら「推理」しているかのごとく方向付けられて行く。ところが芥川の『藪の中』には真実の開示

の瞬間というものが用意されていない。それを受け入れられない者は、犯人は誰か、真実とは何かといった具合にどこまでも逡巡させられるという仕掛けなのだ。テキスト内部に（不在の）解答を希求する不毛な研究も少なくないようだが、ジョナサン・カラーがウンベルト・エーコに倣って述べたように「開かれた作品」と対峙する場合、その意図的な開放性が「閉じられた作品」よりもはるかに読者をして強制的に解釈者の役割を演じさせるといふ指摘には注意を払わねばならないだろう。

「開かれた作品」が読者に許す（あくまで制限された）自由な解釈とは、ことによると「背後で策を練る作者の操作によって誘発される行為」かも知れないのである⁵⁵。かくして『數の中』を読み終わった者はみな、合理主義精神を冷たく嘲笑する懷疑主義者としての作者の顔を発見することになる。

ではこの文学テクストを基にした『羅生門』の場合はどうだろうか。同じように真実の未決定性を前提とした批評や分析が多いのに気付く。曰く、このフィルムの主眼は或る不可解な事件における絶対的真理の探求にあるのではなく、アクセス不可能な出来事の表象を巡ってなされた、相容れない四つの証言の矛盾とその認識論的問題それ自体にあると。例えばD・A・ミラーはウィルキー・コリンズの小説『月長石』と『羅生門』を比較して、前者は「真実の観念」に疑義を呈しているようにみ

えながら、その実それは読者を困らせたままに過ぎないとして退け、後者はといえど「証言が互いに相容れないだけでなく、その矛盾が裁かれる基準となるはずの絶対の確実さはどこにも存在しない」と論じ、その通約不可能性を高く評価している⁵⁶。

しかし批評家たちが『羅生門』における真実の未決定性を称揚するとき⁵⁷、彼らは「開かれた作品」の陥穽に陥っていないだろうか。そればかりか意図せずして「閉じられた作品」の内部に封じ込められているかも知れないのである。客観的事実など「わからない」のだと樂觀的に肯定する自らの言説が、当のテクストによって先取りされている事実にはあまりに無防備ではないだろうか。彼らの言葉はテクスト内部に響き渡る木樵りの憂鬱な台詞を反復しているに過ぎないのではないか。そもそも『羅生門』とは「開かれた作品」なのだろうか。答えは否である。それは厳密に構成された「閉じられた作品」である。虚心坦懐に画面に眼（耳）を投じれば必ずと真実が提示されていることに気付くだろう。

結論からいえば木樵りの最後の証言こそこのテクストに用意された真実の開示の瞬間なのである⁵⁸。それは映画という視覚的表象媒体にあってしばしば忘れられがちな表現要素である「音」の問題に深く関連している。複数の物語の構造とその主題を体現する、早坂文雄の特徴的な音楽については誰もが言及

するところであるが、不在の音楽ないし不在の音響効果の物語上の意味についてははしかるべき指摘がなされてこなかった。要するに真実を告げる木樵りの最後の回想シーンにだけ、音楽とヴォイス・オーヴァー（以下V・O）が不在なのである。先行するすべての回想シーンにはつねに登場人物たちの内的心理を注釈する音楽とV・Oが導入される。これがこのテクストの運動によって定立せられたフラッシュバック技法の内的規範であるが、それが木樵りの最後の回想シーンに至って突如機能不全に陥ってしまうのである。つまり音楽とV・Oの不在によって語りのモードが転換され、先行する複数の回想シーンとは明確に峻別された準ドキュメンタルな審級に木樵りの回想シーンだけが位置づけられているのである。このとき観客は音楽とV・Oという便利な聴覚的注釈に頼ることなく眼と耳を凝らすことが要請されるだろう。それまで音響処理 \parallel 雑音にかき消されていた蟬時雨さえもそのとき静かに聴こえてくるはずである。こうして先行する証言はみな話者の虚言によって悉く汚染されていたという事実が遡及的に浮き彫りになって来る。証言者の自己美化（真実の隠蔽）の主題と映画の形式的な美化とが優れて対応しているのである。

木樵りの証言の客観性をなおも強固に保証するのは、回想主体の視覚的不在というもう一つの内的規範からの逸脱である。

先行するすべての回想シーンには語り手の身体が必ず可視化されているが、最後のそれには木樵りの姿が一切映らない。この第二の内的規範からの逸脱が、最後の回想シーンが木樵りの擬似的主観ショットによって構成されていたという可能性を担保する。たとえそれらのショットが木樵りの身体から離脱した偏在的視差しであっても、その偏在性と身体の不可視性とかえって彼の視座に超越論的ポジションを与え、ひいては客観性を補強することになるだろう。木樵りの瞳はそのときカメラ・アイと化していたのだ（カメラは画面に映らない）。敷衍するならば、それは画面における絶対的不在を余儀なくされる観客の存在論的様態を優れて代理表象しているといえよう。木樵りの視線とカメラの視線が他ならぬ「真の目撃者」としての観客の視線と一致するとき、はじめて物語の真実が明かされるというカラクリである。この回想シーンの帰結部に挿入された客観ショット（図3）は、多裏丸の物語に組み込まれた客観ショット（図4）の相対化ないしは否認として機能するとともに、フラッシュバックの始動する直前に語られた「そっと藪の中から覗くと」と言う木樵りの台詞に対応し、更に画面構成の上では、回想の終了を告げる現在時制の最初のショット、即ち羅生門の柱の陰から覗く客観的ショットとの類似性を示している（図5）。木樵りはさながら観客が映画を見るように、まさしく窺



図3



図4



図5

論争から、登場人物たちが「何を」隠していたのかという問題設定へと移行することができるようになったのである。これより先は本稿の射程であるジェンダー表象の問題へと議論を進めなければならない。

視者（傍観者・観察者）として出来事に不関与の立場から一部始終を目撃したのであり、不関与であればこそ、物語上、このシーンを美化したり隠蔽したりする必要はどこにもなく、それゆえ音楽とV・Oと身体の不関与という叙述形式が物語の内容面においても論理整合性を持つのである。

以上、複数の信頼できない話者によって『羅生門』が構成されているという通説はテキスト内部から退けられることになるだろう。こうしてテキストは閉じられ、長らく観客を呪縛してきた「開かれた作品」の逆説的拘束から抜け出すことができた。ミラーが『羅生門』には存在しないと述べた「矛盾が裁かれる基準」を発見することで、ようやく従来の決定（不）可能性の

4 三つの三角形

まずは多襄丸の物語から始めよう。山道で昼寝をしている多襄丸の前を或る夫婦が通り過ぎようとする。その刹那、女の顔を目撃した彼は、そのあまりの美しさに女を手に入れようという知略を巡らし、夫を騙して松の根方に縛り付けると、あろうことか夫の眼の前で妻を犯してしまう。目的を果たした多襄丸はその場を立ち去ろうとするが、女は彼を引き止め、二人の男のうちどちらか一人死んで欲しい、生き残った方と連れ添いたいと訴える。多襄丸は卑怯な真似はしたくないと夫の縄を切り、かくして英雄的な決闘が繰り広げられる。勝負に勝った多襄丸で

あったが女の姿はどこにもない。自分は女の気性の烈しさにひかれたが、逃げ出したところをみると「当たり前前の女」に過ぎなかった、しかし夫は「立派に戦った」、自分と互角に戦えたのは「天下にあの男一人だけ」と褒め称えて証言を終える。

一人の女の所有権(交換)を巡って二人の男が戦い、結果的に「男同士の絆」が結ばれるという典型的な「ホモソーシャルな欲望」を指摘することができる。女性嫌悪が作用して男性間の連帯から女が構造的に周縁化されているという意味でもイヴ・K・セジウィックが提示した理論的枠組みに収まっている¹⁰。セジウィックの論じる典型的な図式となるのが、例えば二人の男と一人の女の「性愛の三角形」であり、「人妻を寝取る」という物語であり、一人の女の所有権を巡る二人の男の「決闘場面」等々である。要するに多襄丸の物語もそうした例に漏れないのだが、女の交換と女性嫌悪を通じて男たちの連帯を強化するというこの「性愛の三角形」の構図は、次に控える女の物語と夫の物語ではどのように扱われているだろうか。

女の物語は強姦後の場面から語り起こされる。多襄丸が立ち去った後、夫は辱めを受けた妻を侮蔑するような眼差しで見ると、妻は自分の短刀を夫に差出し、ひとおもいに殺してくれと主張する。しかし夫は冷たい視線で蔑むばかりだ。夫の視線に耐え切れず混乱した妻は意識を失ってしまう。気が付くと夫は既に

事切れており、自分の短刀が胸に突き刺さっていたという。自殺を決意したが死にきれず、「この弱い、愚かな私はいつたいどうすればよろしいのでしょうか」と妻は涙ながらに語る。ここで女は貞節な妻として表象されている。レイプの被害者でありながら夫の心境にむしろ同情するというタイプの女であり、弱く受動的な女である。男たちの連帯は首尾よく醸成されないが、夫の侮蔑的な視線が優れて物語っているように、男性による女性嫌悪が十全に作動している場面といえよう。

夫(死者)の物語も同じく強姦の後から語られる。巫女に召喚された夫の霊によると、多襄丸は自分の妻にならないかと女を口説いたという。妻はうっとり顔をもたげて承諾してしまふ。だが夫をなおも苦しめるのは彼を指差して言い放った「あの人を殺して下さい」という妻の言葉である。この台詞を執拗に繰り返す女に逆上した多襄丸は、彼女を睨みつけ、蹴飛ばし踏みつけると、女を殺すか助けるかと夫に尋ねる。この言動により夫は多襄丸の罪を許す。夫の勇姿を褒め称えた多襄丸の物語と同様、ここでは女性嫌悪を通して「男同士の絆」が成立している。夫の怨念は多襄丸ではなく妻の裏切りへと向けられているのだ。男と男の関係で屈辱を被るより、女との関わりで被る方が男にとって「根本的に墮落したと感じられるのである」¹¹。恐怖のあまり妻が逃げた後、多襄丸は夫の縄を切っ

立ち去る。残された夫は悲嘆に暮れ、妻の短刀を自らの胸に突き立て息絶える。こうして夫は被害的だがしかし、それゆえ美化された男性像を確保する。

三つの物語はそれぞれ話者によって捏造されているわけだが、それらを照合して興味深いのは、行動の食い違いにもかかわらず、男性キャラクターの自己同一性は物語ごとに通底し、女のそれは分裂しているという点である。女の行動は自律的なものではなく、どこまでも男たちの言動に深く依存している。『羅生門』公開のまさに前年、増村保造は黒澤を批判して「要するに彼に女が描けないのは、女が何か割り切れぬ、あいまいな、行動的でなく心理的な存在だからであろう」と論じているが¹²⁾、この『羅生門』において「わからない」のは客観的事実などではなく、まさに曖昧な女の表象ではないだろうか。後述するように、わからない女（見えない女）をわかる女（見える女）として物語に封じ込めることがこのテクストの運動なのである。

5 性的記号の連鎖

ところでセジュウィックは、同質的な男たちの連帯にはつねにホモエロティックな欲望が潜在しており、強烈な同性愛嫌悪がそれを抑圧することで強制的異性愛が成立するのだと論じてい



図6

ておきたい。

一本のファリクな巨木をなぞりながらカメラがテイルト・ダウンすると、画面の奥、もう一本の木の根元に多襄丸が映し出される(図6)。ジル・ドゥルーズが黒澤の「個人的署名」と形容した「太い垂直線」がここにも引かれているわけだが、この二本の太い垂直線は同時に「門」のイメージを醸し出している。倒壊寸前の羅生門に比べてはるかに堅牢に見えるこの門は、ここからはまさにアウトロー¹³⁾多襄丸が支配する領域に他ならないことを暗示している。さながら怠惰な門番のように気だるい午睡に入り込もうとしている彼は裸同然の身なりである。そこへ馬に乗った女と手綱を引いた侍が通りかかる。馬上

るが、実際、多襄丸と夫の間にも家父長制社会の禁忌とする同性愛的傾向が見え隠れしている。多襄丸のセクシャリティは曖昧であり、夫の秘めた欲望を見抜いているかのように行動するのである。まずは多襄丸の物語を例に、如何にあからさまに性的な視覚的記号が連鎖しているか確認し

の女は傘子を垂れた市女笠を深々と被り顔はよく見えない。それは太陽の直射日光を遮断するためであるとともに「わたしを見るな」という拒絶の身振りでもある。だがその半透明の薄いテクスチャーこそ、見る者の視線を遮るばかりか、半ば透過を許すことで、更なる視覚的欲望を喚起させる誘惑の装置でもある。見えることと見えないことの官能的な揺らぎが、この女をして両義的な存在たらしめているのだ。すると一陣の風が吹き



図7

垂絹を舞い上がらせる。揺れる垂絹から見えたその顔は多襄丸がまるで「女菩薩」のようだったと語ったそれである。女の顔はスローモーションで強調され、多襄丸のクローズアップと二度切り返される(図7)。仰角で捉えられた女の顔の映像は、多襄丸の主観ショットをシミュレートするだけでなく、馬上に見上げるその女が崇拜の対象であることを物語っている。しかし多襄丸が思わず口にした「女菩薩」という俗語には、菩薩のように高貴で美しい女という意味合いがあるにせよ、そこにエロティックな響きが込められていることは、「遊女」を意味するという文化的コンテクストを知らずとも誰もが理解できるだろう。このシーンで特筆すべきなのは、垂絹の官能的な揺ら



図8

ぎとその「裂目」から覗かせる女の顔の出現が、女性器の一瞬の露出を連想させるという隠喩的機能を担って組織されているという点である。事実、多襄丸は抑え難い性的衝動に駆られてしまうのだ。夫婦が通り過ぎた後、彼はゆっくりと太刀を引き寄せ、軽く開いた股の間に斜めに立ち上げるのである(図8)。この露骨な隠喩的モニタージュは、女性器に対する男性器の性的反応を暗示するばかりか、それが視線を介して喚起された反応であることをも示している。要するに太刀と男性器と見ることの意味がモニタージュによってメタフォジカルに連動している



図9

のである。実際、出来事を盗み見た木樵りが短刀をも盗むように、この物語にあってそれらはバラレルな関係にあるのだ。多襄丸は夫婦のあとを追って追いつくといきなり太刀を抜き、夫の眼前に高々と掲げ「どうです立派なもんでしょう」と誇らしげに見せびらかす(図9)。そしてこの

ような太刀や短刀をたくさん持っているから売り渡したいと申し出る。夫はこの(性的)誘惑に負け、妻を残して多襄丸に付いて行き、結局、松の切り株に縛り付けられてしまう(多襄丸の巨木に対して夫の切り株が対照化されている)。事件現場となるその場所で「性愛の三角形」を描くように幾何学的に配置された三人は、それぞれが対になる視線を交わす。窮状を脱しようとして短刀で多襄丸に襲いかかった妻であったが、あえなく捕らえられ、夫の眼前で無理やり唇を奪われてしまう。

日本映画史の教えるところによると、戦前戦中、厳格な検閲の対象であった接吻シーンは、占領期に入ると一転して自由恋愛や民主主義の象徴であるという理由から、GHQの検閲官に

よって奨励されることになり、『はたちの青春』（一九四六年）を嚆矢としていわゆる接吻映画と呼ばれるフィルムが次々に制作され始める¹⁵。だが『羅生門』の制作された同年、ガラス越しの接吻で大反響になった『また逢う日まで』の例からもわかるように、この頃の接吻シーンはまだ観念的なものが多く「接吻そのもののエロティシズムを、作り手側も観客も真の意味で謳歌することはまだ難しかった」¹⁶。『羅生門』の接吻シーンがエロティックかどうかはともかく、例えば佐藤忠男はレイ・チウが批判する「プリミティヴへの情熱」¹⁷を無自覚に享受し、さながら純粹な起源への回帰でもあるかのように、ことあるごとに評価している。曰く「愛の表現が強姦というかたちをとってにすぎない」「生きる欲びのもっとも自然な発露」「赤裸々な人間性にたいする讃歌」等々¹⁸。ここで政治的正しさを議論するつもりはないが、佐藤がそのように見てしまった理由がないわけではない。詳しく検討してみよう。

この接吻シーンで注目すべきは、男の女に対する性的暴力ばかりでなく、女を媒介にした男たちの関係である。夫は身動きできない状態で妻が陵辱される場面を見せられるという屈辱的な状況にあるが、多襄丸の性的欲望は夫の視線の介在があってこそ高められていることが表現されているからである。多襄丸は夫が見ていることをわざわざ視認してから女の唇に自らの唇

を押し付けるのだ（図10）。『人妻を寝とる』とは定義すると実は、男が男に対してしかける性的行為¹⁹なのである²⁰。多襄丸のサディスティックな視線と夫のマゾヒスティックな視線という男性間の分裂した視線の感応²¹官能のただなかに観客は巻き込まれてしまう。この倒錯的な視線のやり取りはただちに女の視線へとリレーされるが、彼女の視線（単眼）が捉えるものは太陽という究極の単眼だけである（図11）。太陽と女の顔が



図10



図11

四回切り返された後、彼女の主観ショットは太陽の強烈な熱線に溶解するかのようによろこぶがぼやけ、女は眼を閉じる。彼女はいま能動的な視線を剝奪されているばかりではない。市女笠を被り太陽から身を守っていたはずのこの女は、文字通り白日のもとに晒され、性的な視覚的快楽の対象として見世物に貶められているのである。強姦という性犯罪の原因が、因果律を突き詰めればすべて女の顔とそれを露出させた一陣の風に逢着するように、ここでもすべては太陽のせいなのだ。サドマゾ的な男性間の視線に縫合された観客の視線は、終局的に太陽に回収され、自らの視線の倒錯性を自覚する必要がなくなるという仕組みである。



図 12

ショットが切り替わると女の左手から短刀が落ちる(図12)。眼を閉じる行為(視線の剝奪)と武装解除とが重なり合うことで短刀が視線の隠喩であることがここでも暗示されている。男性間の視線と太陽の視線を梃子に女の視線が剝奪され「去勢」が行なわれているのである。かつてローラ・マルヴィが述べたように「去勢された女のイメージのみがファルスに意味と秩序を与えることができ」、またそうした女性の欠如のイメージこそが象徴としての男性性(ファルス)を生産することができるのである¹⁹⁾。この性的暴力を受けて以降、後述する例外的な一つのシーンを除いて女は専ら地面に蹲り、男たちの足元に跪き、足蹴にされ、あるいは地面にひれ伏す姿勢で表象されることになる。崇拜の対象として誰よりも高いポジションに位置づけられていた馬上の女は、こうして規範的なジェンダー配置へと引きずり下ろされてしまうのである(「崇拜からレイプへ」²⁰⁾)。ところでいわゆるレイプとされる場面は直接的には表象されず、接吻シーンによって置換されているのだが、それを「陵辱」と看做せるかどうか実のところ疑わしい。というのは女が太陽に屈して短刀を落とした後、右手を多襄丸の背中に廻し愛撫してしまうからである(図13)。この不用意な仕草によって強姦は免責され、合意の上での異性愛が成立したかのように見えてしまう。操を立てるために気丈に戦った女の抵抗もセクシ



図 13

ヤリティの不意の発露によってすっかり反故にされてしまうのだ。そしてその行為を強制的に見せられた夫と観客からすれば「姦通」の罪を負った不実な妻ということになりかねないのである(レイプから姦通へ)。繰り返して言えば、この強姦Ⅱ接吻Ⅱ姦通シーンは後に控える証言でも否認されることはない。

それゆえ女の手の動きは多襄丸の虚言であるにもかかわらず「真実」であったかのごとき印象を与え、彼女の忌まわしい内面の顕在化として解釈されかねない。「外面如菩薩、内面夜夜叉」というわけだ。男性社会にあって多襄丸の荒ぶる性的欲望はいささかも脅威ではない。男性のセクシャリティを過剰に刺激したり、自身の性的快楽に耽溺したりする女こそ脅威なので

あり、だからこそ抑圧と懲罰の対象となり得るのである²⁾。ヴェールを剥ぎ取ること、見えない女から見える女として見世物化すること、強姦という紛れもない性的暴力が謎の女の解明という男の解剖学的欲望と交差して正当化されているのである。まやかしの手の動きはそれを相対化しよう

としないテクストの意思と映像それ自体の本来的肯定性によって、取り返しつかない鮮烈な「原光景(外傷的記憶)」となり、夫ばかりでなく観客にとっても深刻な女性嫌悪の温床となるだろう。

6 女の逆襲

では木樵りの最後の回想シーンにおけるジェンダー表象はどうだろうか。強姦の後、多襄丸は盗んだ財産は全部くれてやる、汚れた金銀が嫌なら汗水たらして働くと言いに結婚を申し出る(姦通から結婚へ)。ここで女の交換価値は多襄丸の全財産と等号で結ばれる。そればかりか合法的に「家」の制度に女を困い込むためにアウトローの多襄丸がまっとうな労働を掛け金にするというのである。だが女は首を縦に振らない。多襄丸は「わかった、それを定めるのは男の役目だ」と言わなかった、それを定めるのは男の役目だと言ったのである。女は自分の交換価値は命に等しいのだと言わんばかりに競り上げたのである。すると夫は多襄丸を留まらせ「こんな女のために命をかけるのは御免だ」「欲しいと言わなければ」³⁾と切り捨てる。馬上の女はもはや馬よりも価値が低いのだ。既に三角形の人物配置は壊れ、多襄丸と夫を結



図 14

ぶ直線上に女が位置している。それは「性愛の三角形」を梃子に「男同士の絆」が形成されたことを視覚的に物語っている。二人の男の間で見下ろされている女は、さながらテニスの試合でも観戦するかのようになら顔色を伺うしかない。夫に同調した多襄丸は太刀から手を離して立ち去ろうとする。追いつがる女に彼は振り向きなり「来るな」と言い放ち、女は地面に泣き崩れる。すると今度は夫が「泣くな」と怒鳴りつける。「男同士の絆」の線上で「来るな／泣くな」というダブル・バインドに行き場を失った女は、やがて伏した身体を痙攣させた



図 15

かと思うとクスクスと笑い出し、ついに強烈な笑い声を爆発させる(図14)。かくして女の立場から男たちへの罵倒と嘲笑がなされるのである。攪乱する女へと変貌したこの女は突如立ち上がって男たちを睨みつけると、二人とも「男じゃない」と切り捨てて唾棄する。夫は尻込みし多襄丸は情けない表情でもじもじするばかりだ。「男同士の絆」を断ち切ろうとする彼女の戦略は敢えて男たちの鏡となつてその反射光を逆照射することにある。「女は腰の太刀にかけて自分のものにするもんなんだ」と男性的ディスプレイを反復して挑発するのだ。物語上、ほとんど整合性を欠いたこの台詞に、わけもわからずけしかけられた男たちは茫然自失のまま無様な決闘シーンを演じ、観客の前に醜態を曝す。地面に突っ伏していた女に代わり今度は男たちが地面を這い廻るのだ。多襄丸はどうにか夫を殺すが、女にはあっさり逃げられてしまう。唯一の戦利品である夫の太刀を拾う多襄丸であったが、二本の太刀(萎えた男根)をぶらさげておめおめ退散して行くしかない(図15)。

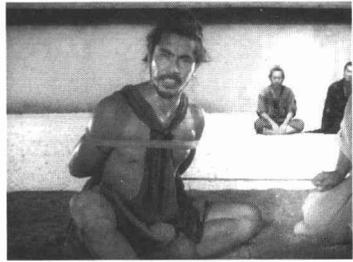


図 16



図 17

彼らが「何を」隠していたのかもはや明らかだろう。脚をばたつかせながら勇ましい物語を捏造した多襄丸もいまや囚われの身であり、アイロニカルにも夫と同じ縛られた状態にある（図16／図17）。男たちの企ては破綻したのである。そしてこの後、藪の陰から覗いていたもうひとりの男がこっそり女の短刀を盗むはずだ。しかしこの卑怯な窃盗行為が暴かれたとき彼は如何にしてその脆弱な男性性を立ち上げればいいのかのだろうか。

7 ラストの解決

さて、この真相を語ったにもかかわらず、木樵りはまだ

「わからねえ」と呟いている。人間不信に陥っている旅法師といえは羅生門の柱に力なくしがみつくばかりだ。すると不意に赤ん坊の泣き声が聞こえてくる。門の裏へ廻ると幼子が捨てられている。木樵りはその哀れな幼子を自分の子供として育てることを決意し、微笑を湛えながらいまは晴れ上がった空の下羅生門をあとにする。そしてこの奇特な行動に旅法師の深刻な懷疑主義はすっかり癒されて物語は幕を閉じる。これが黒澤の言う「ラストの解決」である。それにしてもこの突然の幼子の参入はいったい何を意味しているのか。黒澤映画にありがちな浅薄なヒューマニズムとしたところで物語の傷口は深まるばかりだ。その傷口から呪文にも似た「わからねえ」のエコーが再び聴こえてきそうである。

物語の断絶を首尾よく縫合するにはやはり推理小説の定石に倣って事件現場に立ち返り、証拠物件の精査から始めねばならない。遺留品は四つ。それらはみな死体の第一発見者の木樵りが見つけたものであり、観客は既に物語の冒頭で視認している。発見されたのは順に、市女笠、侍烏帽子、縄、そして筒状の守り袋である。市女笠の隠喩とその効果についてはすでに触れた。縄は夫を縛り付けるために用いられたものであり、侍烏帽子は格闘の際に侍が落としたものである。では守り袋はどのような意味があるのだろうか。それは証拠物件を一点一点提示する

シーンにおいて木樵りの主観ショットが唯一付与され、しかもストリート・カット（ロング／ミディアム）によってことさらに強調されているにもかかわらず、敢えて視認せずとも物語の読解に差し支えないという奇妙な証拠物件である。それでも注意深く画面に眼を投じる観客であれば、女が強姦される以前まで首から下げていたものだと思われるだろう。したがってそれは女の換喩的記号なのだと一応理解できる。しかし強姦後の物語が度重なることで、それはいつしかカメラからも、それゆえ観客からも忘却されてしまうことになる。

ところがこの守り袋が市女笠とともにエピソードに「再登場」する。裏返された市女笠の中に幼子が寝かされ、そこに守り袋が添えられているのである。尤もそれらが女の所持品そのものであるはずがない。ただ視覚的記号の連鎖がこうして粹物語へと引き継がれていることが重要なのだ。幼子を包み込む市女笠の隠喩的意味を今更付言するのは差し控えるべきかもしれない。しかし市女笠を「起源」として始まった男たちの物語が悉く破局したとき、その円形の輪郭を描くように不意に回帰した市女笠のイメージには注目してしかるべきものがあるだろう。視線を媒介にした太刀と市女笠の関係がそうであったように、ここでも市女笠と守り袋が対応しているのである。幼子の着物を盗もうとする下人に木樵りは「見る、着物につけた守り袋」



図18

と視線を促し、幼子をやむなく捨てた親の心情を察するべきだと非難する。だが女の短刀を盗んだ木樵りも同罪ではないかとただちに下人によって反論されてしまうのである。つまり同じ窃盗行為を触媒にして短刀と守り袋とが等号で結ばれるのだ。市女笠と守り袋と幼子の隠喩的結合によって物語を貫く真の主題が次第に浮上してくるはずである。

羅生門の下では新たな「男同士の絆」が結ばれようとしている。女の交換の代わりに幼子が旅法師から木樵りへと手渡されるのだ²⁵。物語の冒頭、膝を抱えてぼんやり見ていた視線の先を木樵りはいまっかりと見据えて歩き出す（図18）。ようやく彼の視線は回復された。もはや切り返しショットは必要ないだろう。大切そうに幼子（シニフィアン）を抱く彼の視線の先には六人の子供が待つという「家」がある。男性性を巡る視覚的記号の連鎖はフィルムタイトルの「署名」で既に始動していたを支える太い柱への「黒澤明」の「署名」で既に始動していた事実を私たちは思い出さなくてはならない（図19）。失われた



図 19

ファルスを取り戻すこと、父権の回復こそ『羅生門』における真の主題なのである。

GHQの占領下、三船敏郎との僥倖を得た黒澤は、闇市に生きる肺病病みのヤクザの被虐的な生と死の物語（『酔いどれ天使』一九四八年）、野戦病院での手術中、誤って梅毒に感染してしまったために、結婚を諦める若き医師の煩悶の物語（『静かなる決闘』一九四九年）、女スリに盗まれたピストルを、脚を棒にして捜し回る復讐したての刑事の物語（『野良犬』一九四九年）といっ

たように、戦後直後の男たちの不安や喪失感を象徴するかのようなフィルムを立て続けに制作している。ドゥルーズにせよ佐藤にせよ、黒澤映画を語る者がしばしば用いる「男性的」という紋切り型は決して間違いではない。しかしそれは単に、高度経済成長期のいわゆる黒澤時代劇に代表されるような、強靱な肉体と精神を兼ね備えた男たちを描いたからではなく、脆弱な男性像を描いたがゆえに使われるべき形容でもあるだろう。そしてそうした男たちの表象は、如何なるときも女性の表象に深く依存せざるを得ないのである。一般に「傷ついた男性像」を量産してきた戦後の日本映画の文脈の中でもう一度、「男性的」な黒澤映画の諸作品を捉え直し、何ゆえ大衆に支持されてきたのか、その要因を性差の観点から探ってみるのもまったく無駄な作業ではないように思われる。

註

- (1) ジル・ドゥルーズ『シネマール*運動イメージ』、財津理・斉藤範訳、法政大学出版社、二〇〇八年、三三三頁。
- (2) 黒澤明『蝦蟇の油 自伝のよなもの』、岩波現代文庫、二〇〇一年、三三七―三五三頁。

- (3) 黒澤、前掲書、三四二―三四三頁。
- (4) 鼎談「『羅生門』と日本映画」（初出『婦人公論』一九五一年一月十二日号）、『現代日本映画論体系 第一巻 戦後映画の出发点』所収、冬樹社、一九七一年、四二二―四二三頁。

- (5) J・カラー『新版 ギョコンストラクション』、富山太佳夫・折島正司訳、岩波現代文庫、二〇〇九年、一〇六頁。
- (6) D・A・ミラー『小説と警察』、村山敏勝訳、国文社、一九九六年、七七頁。
- (7) 例えばドナルド・リチー『増補 黒澤明の映画』(三木宮彦訳、現代教養文庫、一九九八年、一九九、二〇一頁)、『ビーター・パーク』時代の目撃者』(諸川春樹訳、中央公論美術出版、二〇〇七年、二二六頁)、『Parker Tyler: Rashomon as Modern Art』(in Focus on Rashomon, Donald Richie, ed. N.J.: Prentice-Hall, Inc. 1972, 129-139) 及び James Goodwin, "Akira Kurosawa and Intertextual Cinema", (London: The Johns Hopkins University Press, 1994, 140) 等。
- (8) 木樨りの最後の証言を客観的事実もしくはそれに準ずるものとして捉える分析がないわけではない。例えば、長谷正人「占領下の時代劇としての『羅生門』」(長谷正人・中村秀行編『映画の政治学』所収、青弓社、二〇〇四年)、及び「羅生門」に関して書かれた佐藤忠男の諸批評が挙げられる。しかしそれららみなテキストの外部に論証の主要な根拠を求めており、敢えて外部に依拠せずとも発見可能な内部の根拠を見(聴き)落とし、落としてくる。
- (9) 中村秀行も回想主体の(不)可視性については指摘している。「ポスト占領期黒澤明論」、『思想』所収、岩波書店、二〇〇五年十二月号、一四八頁)。
- (10) イヴ・K・セジウィック『男同士の絆 イギリス文学とホモソーシャルな欲望』、上原早苗・亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、二〇〇八年。その他、セジウィックの理論的枠組みをアジア映画の分析に採用した論文集『男たちの絆、アジア映画』ホ

- モソーシャルな欲望』(四方田犬彦・斉藤綾子編、平凡社、二〇〇四年)がある。
- (11) セジウィック、前掲書、七〇頁。
- (12) 増村保造「黒澤明論」(初出『キネマ旬報』一九四九年秋の特大号)、『現代日本映画論体系(第一巻) 戦後映画の出発点』所収、冬樹社、一九七一年、四三二頁。
- (13) ドゥルーズ、前掲書、三二八頁。
- (14) 平野共余子『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』、草思社、一九九八年、三三―三四頁。
- (15) 確井みち子「接吻映画の勧め 占領下での模索」、岩本憲児編『占領下の映画 解放と検閲』所収、森話社、二〇〇九年、八五―八六頁。
- (16) レイ・チョウ『プリミティヴな情熱 中国・女性・映画』、本橋哲也・吉原ゆかり訳、青土社、一九九九年。
- (17) 佐藤忠男『日本映画思想史』(二書房、一九八六年、三一七頁) 及び『黒澤明の世界』(三書房、一九七六年、一五三頁)。
- (18) セジウィック、前掲書、七五頁。
- (19) ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」、斉藤綾子訳、『新映画理論集成1』所収、フィルムアート社、二〇〇二年、二二六頁。
- (20) モリー・ハスケル『崇拜からレイプへ 映画の女性史』、海野弘訳、平凡社、一九九二年。
- (21) Linda Williams, "When the woman Looks", in Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams, eds., *Re-Vision: Essays in Feminist Criticism*, Frederic, MD, University Publications of America, 1984, 83-99.
- (22) オルト・カミールはこのラストシーンに「聖なる三位一体」

(父＝木樵り／子＝捨て子／精霊＝旅法師)を指摘するとともに、母性が父親の形象によって利用されることを論じている。

(Ori Kamir, "Framed: Women in Law and Film," Durham and London: Duke University Press, 2006, 70)。

(ご井なり たかし／博士後期過程)