

# 黒澤映画におけるダイナミズムの検証

## —『羅生門』の構造分析—

奥村 賢

明星大学 デザイン学部 デザイン学科

## Verification of Dynamism in Kurosawa's Movies

### —Structural Analysis of Rashomon—

OKUMURA Masaru

**要旨**：映画監督・黒澤明の作品の特質をあらわすキーワードのひとつに、「力動性」すなわち「ダイナミズム」がある。ダイナミズムはすでに第一回監督作品『姿三四郎』(1943)から巧みに組み込まれ、以降、彼の作品に脈々と受け継がれてきた黒澤映画の特徴を示す重要な指標であり、批評言語においてもこれまで幾度も、黒澤映画は「ダイナミズム」という観点から考察され、評されてきた。

しかしながら、黒澤映画におけるダイナミズムの発露についてはたしかに同意できるとしても、その実体についてはいまだ十分に検証はなされていないのではないと思われる。本稿は黒澤明の戦後の出発点であるとともに、彼の名を世界に知らしめることになった『羅生門』を題材に、映画の表現構造を再吟味し、黒澤映画においてダイナミズムが生起する過程をあらためて解明しようとするものである。

**Keywords:** KUROSAWA Akira, dynamism, Rashomon

### 1. 序

映画監督・黒澤明についてはこれまでさまざまな評言で彼の作品の特質が語られてきたが、その代表的なもののひとつに「力動性」すなわち「ダイナミズム」がある。たとえば、初監督作品ながらたちまち論壇を矚目させた『姿三四郎』について映画評論家・菅見有弘は「このデビュー作は・・・

西部劇決闘もののダイナミズムを作劇術としていた」と記し<sup>(1)</sup>、黒澤映画はすでに出発時点から強い印象を残すダイナミズムを発現させていたことを裏づけている。また、映画評論家・飯田心美も黒澤映画の造形美について述べるなかで「力動美」という言葉を使い<sup>(2)</sup>、『羅生門』(1950)でカメラを担当した撮影監督・宮川一夫も黒澤明を「ダイナミックな演出をする監督」と称している<sup>(3)</sup>。しかし黒澤映画を考察するのにダイナミズムという要素をもっとも前面に引き出し、焦点をあてたのは、理論家肌の映画監督・増村保造の論文「黒澤明の根底」であろう。ここでも、最初に言及されているのは『姿三四郎』である。増村は少年時代、この映画をみたとき「大胆で奇抜なアングル、ダイナミックなリズム」に感嘆したと回想している<sup>(4)</sup>。具体的にいうと、増村少年をもっとも驚嘆させたのは三四郎と檜垣源之助の千鳥ヶ淵の血闘の場面である。

・・・まさに異常な作画力であり、・・・その画をフィルムにすると、更にダイナミックな動きと入念なディテイル、壮大なスケールが付加されて、実に見事な

スクリーン上の画面となるのである。<sup>(5)</sup>

続けて増村は、溝口健二、フリッツ・ラング、ジョン・フォードら、映画史上の名監督と比較しながら、黒澤の造形力についてより詳しい考察をくわえていく。キーワードはやはり「ダイナミック」である。

・・・その画面たるや、溝口さんのそれに比べて、はるかに壮大であり、ダイナミックであり、パン、移動、ハイ・スピード、モンタージュなど多種多様の撮影技巧を凝らしたものである。

ジョン・フォードやフリッツ・ラングをしのぐダイナミックなモンタージュ、急速度の移動撮影、ハイ・スピード、望遠レンズの多用などによって、すべての画面が猛烈な運動性を帯びる。

この壮大にして複雑、巨大にして精密、様式的でダイナミックな画作りは、とても文字には書けないほど美事である。

・・・[『酔いどれ天使』(1948)では] その独特のアングル、装飾的な構図、ダイナミックで抑揚のあるモンタージュは既に非凡の域に達していた。

(6)〔角括弧内は引用者の注記、以下同〕

いずれにしろ、黒澤明は出発点からすでにダイナミズムという特質を映画の中核的要素として内包し、起動させていたといえる。ちなみに飯田と増村の上記の論考は同じ雑誌に掲載されている。それは黒澤の死後、河出書房新社から刊行された追悼特集誌（1998）だが、雑誌タイトルの副題には、「映画のダイナミズム」と印字されている。いまや黒澤映画からダイナミズムを連想すること、黒澤映画とダイナミズムが直結することは人々に抵抗感なく受け入れられていることだろう。

だがしかし、黒澤映画の特質にダイナミズムの発露を認めるとしても、その実体についての検証がどれほどなされてきたのか考えたとき、心もとなくなるのは否めない。本稿は黒澤明の戦後の出発点であるとともに、彼の名を世界に知らし

めることになった『羅生門』を題材に、映画の表現構造をみなおし、黒澤映画においてダイナミズムが生起する過程をあらためて解明しようとするものである。

## 2. ダイナミズムの発生源

『羅生門』においてダイナミズムを生みだしているものは何か。そこにはさまざまな因子が絡んでいると想定される。よく指摘されるように、暗い森と照りつける太陽という対照的な画面設計、言い換えれば強度なコントラスト処理もそのひとつだろう。また、カメラ・ポジションの急転回とその結果としての構図の急変も大きく影響している。たとえば後者についていうと、たとえばそれは冒頭の羅生門のシーンに端的にあらわれている。クレジットタイトル・シーンが終わり、本編開始直後の最初の12ショットは以下になる（<表1>）。

<表1>

ショット番号	映像	カメラの位置
①	激しい降雨。羅生門の支柱と沓石のクローズ・アップ。	羅生門側から門外をとらえている。
②	羅生門の全景。	門外から羅生門をとらえている。
③	激しい降雨。羅生門中央部分。	門外から羅生門をとらえている（先行ショットより門に近づいている）。
④	激しい降雨。羅生門の中央部分。開口に旅法師と杣売が座り込んでいるのがかすかにみえる。前景には横倒しになった柱がある。	門外から羅生門をとらえている（先行ショットより門に近づいている）。
⑤	激しい降雨。羅生門の中央部分。開口に旅法師と杣売が座り込んでいる。	羅生門の階段あたりで、少し斜め右方向から旅法師と杣売をとらえている。
⑥	激しい降雨。黙り込み座っている旅法師と杣売。	羅生門のなかにはいり、旅法師と杣売を真横からとらえている。
⑦	激しい降雨。旅法師のクローズ・アップ。	ほぼ真横から旅法師をとらえている。
⑧	激しい降雨。開口に座っている旅法師と杣売。	階段あたりから旅法師と杣売を真正面からとらえている。
⑨	激しい降雨。遠景に羅生門。手前から下人が門めがけて走ってくる。	門外から羅生門をとらえている。⑤とほぼ同じ位置にある。
⑩	激しい降雨。ひた走る下人。前景には横倒しになった柱。	走る下人を真横からとらえている
⑪	激しい降雨。階段を駆けあがる下人。	階段の右斜め下から下人の後ろ姿をとらえている。
⑫	激しい降雨。開口にたどりついた下人。	門内にはいり、真横から下人をとらえている。

カメラは最初、羅生門のなかにおいて支柱と根本の沓石を前景にとらえ、門外の激しい降雨をみつめている（ショット①）。ところが次の②のショットに移ると、位置を180度転回させ、門外から羅生門の全景を真正面にとらえている。それからカメラは門に対する方向はさほど変えず、少しずつ門に近づいていく（③～⑤）。すると、門の開口に旅法師と杣売のふたりが座っているのがしだいにみえてくる。カメラはそのまま直進せず、次の⑥では、門の内部にふたたび移動し、ふたりを真横からとらえる。つまり、ここではほぼ右に90度転回したことになる。⑦は旅法師のクローズ・アップだが、視線の方向は変わらない。次の⑧では、今度は逆に左に90度転

回し、真正面からふたりをとらえなおす。⑨でそのまま直線的に大きく後退したカメラは、羅生門の全景をとらえることができる②の位置にもどるが、直後、カメラの手前から下人が飛び出し、門に向かって走りだしてくる。⑩でカメラはふたたび位置を変え、泥水を蹴って必死に駆ける下人を真横からとらえる。右への90度の転回である。⑪でもう一度、左に約90度逆転回し、門の階段下から駆けあがる下人の後ろ姿をとらえる。そして⑫で、⑤から⑥にかけてみせたのと同じ動きをする。門内にはいったカメラが、右に90度転回した位置から、真横に下人をとらえるのである。



图①



图②



图③



图④



图⑤



图⑥



图⑦



图⑧



図⑨



図⑩



図⑪



図⑫

つまりこの12個のショットは、先行ショットと後続ショットでカメラの位置が急に直角に切り換わったり、正反対に切り換わるという大胆なカメラポジションで荒々しく綴られ、激しい降雨とともに、画面に力強い躍動感をあたえずにはおかない役割を果たしている。

しかしながら、今回は別な角度からダイナミズムの生成過程を考察していきたい。それは黒澤明がよく口にしてきた「リズム」という視角である。というのも、黒澤が考える映画創造の要諦がまさにこの「リズム」だと思われるからである。

### 3. 黒澤映画と音楽

黒澤明が映画と音楽は近い関係にあると考えていたことはよく知られている。たとえば、晩年も映画監督・北野武との対談で「映画は芸術形式としては音楽に似て」と語っている。しかしここでより留意すべきは、このあとに続く「リズムさえあればお客は何の違和感もなくついてくるよ」という言葉のように思う<sup>(7)</sup>。また、『羅生門』でヴェネツィア国際映画祭グランプリ受賞後、映画評論家・淀川長治との対談では、「あの映画はリズムで分らせているから大丈夫だ」「映画というものはリズム一つ狂うと分からなくなる」とも述べている<sup>(8)</sup>。つまり、黒澤映画にとってなによりも重要だったのは、音楽というより音楽的要素としての「リズム」であったと解すべきだろう。ちなみに音楽用語としてのリズムの意味だが、

たとえば音楽研究者・秋岡陽は「時間的現象における運動の秩序」と定義している<sup>(9)</sup>。

もともと音楽に関心が深かった黒澤は当然のごとく、映画音楽にもつねに注意を払い、「音楽にはいつも細かい注文を出していた<sup>(10)</sup>。『羅生門』では作曲家・早坂文雄に要求したのは、ポレロ形式の採用である。『羅生門』と映画音楽との関係についてはこれまで数多く論考が発表されてきている。たとえば、詳細な分析がなされている代表的論考のひとつ、映画研究者・関谷浩至の『『羅生門』の音楽と早坂文雄』は以下のように述べ、ポレロ形式の採用が的を射たものであったと伝えている。

[このリズム]は受け手の心臓の鼓動を捉え導きつつ、続くドラマの展開に注意を向け、一定のテンポを保ったまま音量や楽器構成のみを肥大させることによって高揚を促す。テンポで人の心理を正確に捉えようとする意図において、ポレロは実には確なリズムと言えよう。<sup>(11)</sup>

関谷浩至はこのあと続けて、ポレロ構造を借用した劇中の三種類の楽曲をとりあげ、各々の楽曲が映像展開とどう関係してくるかについて丹念に追跡している<sup>(12)</sup>。

### 4. リズムと映画

黒澤明は、映画においてはリズムがその成否を握る鍵であ

り、リズムが映画の生命線であると考えていた。こういう映画観は、無声映画期にフランスの映画研究者レオン・ムシーナックが唱えた「映画のリズム」論<sup>(13)</sup>を想起させる。ムシーナックは音楽のリズムと映画のリズムの類似性を指摘する一方で、「映画の価値を最終的に決定づけるほかならぬ特性はリズムである」(14)とし、映画におけるリズムの役割をきわめて重要視した。問題はリズムの実体である。彼は映画のリズムをイメージ自体に存在するリズム(内的リズム)とイメージが連続するときに生起するリズム(外的リズム)とに分別し、その力の大部分は後者から発動されるとした。そして「映画を編集することはフィルムにリズムをあたえることにほかならない」<sup>(14)</sup>と続けた。

つまりリズム(外的リズム *rythme extérieur*)は、映像を配列させていく過程で生じるということになる。このことを敷衍すれば、映像の配列、換言すればモンタージュの優劣が、リズムの優劣となり、最終的に映画作品の優劣に大きくかかわってくるということであろう。

では、黒澤が「映画のリズム」が効果を発揮したと勝因分析する『羅生門』にはどのようなリズム(=外的リズム)が存在するのだろうか。

## 5. 『羅生門』の構造

ここから『羅生門』を外的リズムという観点からその構造を考察していくが、構造を探る前に、物語の略筋を先に記しておこう。

戦乱や疫病で世の中が退廃をきわめる平安時代の都。朽ちかけた羅生門に柚売、旅法師、下人が雨宿りしている。柚売と旅法師は森のなかで起きたある事件の目撃者である。それは、盗賊の多襄丸が道中の武士の金沢武弘とその妻・真砂を襲い、真砂を手籠めにした

事件で、現場には武弘だけが死体となって残されていた。参考人として検非違使に呼ばれ、証言を終えてきたばかりの柚売と旅法師が自分が目にした出来事を語りだす。こうしてかれらのあとを継いで、今度は多襄丸を捕縛した放免を皮切りに、多襄丸、真砂、巫女(武弘の霊が憑依している)ら当事者たちが入れ代わり立ち代わり事件について証言していくが、武弘の死因や真砂の行動などについて食い違いがつつぎ出てきて、まさに真相は藪のなかという状態になる。羅生門での回想がひと段落ついたとき、3人の男たちは捨て子の赤ん坊を見つける。柚売は、貧乏所帯だが赤ん坊は引き取って育てるといふ。旅法師は世の中にも人心にも失望していたが、これを聞いて一筋の光明を見いだすのだった。

『羅生門』は、羅生門の場面とそれぞれの供述者が語る回想場面から成り立っている。基本的に回想にかかわる場面は、検非違使のもとでの証言から始まり、現場へと移行するので、正確にいうと、場所の変移という観点からさらに細分することも可能なのだが、ここではまず、大掴みするために、回想の始まりから終わりまでをひとまとまりとして考えると、映画は以下の<表2>のように12のエピソードの連なりであるといえる。さらに柚売、旅法師、放免、多襄丸のそれぞれの回想場面(No.2~5)を回想行為という点から一括してとらえる(<表3>)と、映画は三人の男たちがいる羅生門の場面と、回想の場面がまさに交互に出現する、きわめて明快な構造になっていると概括することができる。

<表2>

連番 (No.)	開始までの 経過時間	持続時間	場所	エピソード
		0:01:36		クレジットタイトル・シーン
1	0:01:36	0:06:03	羅生門	激しい降雨のなか、羅生門で雨宿りしている柚売、旅法師、下人の三人の男たち。
2	0:07:39	0:04:45	森／検非違使の館(白洲)	柚売の回想。
3	0:12:24	0:01:26	検非違使の館(白洲)／森	旅法師の回想。
4	0:13:50	0:01:10	検非違使の館(白洲)／桂川の川辺	放免の回想。
5	0:15:00	0:21:30	検非違使の館(白洲)／荒野／森	多襄丸の回想。
6	0:36:30	0:02:24	羅生門	奇異な出来事について語り合う三人の男たち。
7	0:38:54	0:09:56	検非違使の館(白洲)／森	真砂の回想。
8	0:48:50	0:01:56	羅生門	奇異な出来事について語り合う三人の男たち。
9	0:50:46	0:10:21	検非違使の館(白洲)／森	巫女に憑依した真砂の回想。
10	1:01:07	0:02:44	羅生門	奇異な出来事について語り合う三人の男たち。
11	1:03:51	0:14:38	森	柚売の回想。
12	1:18:29	0:09:13	羅生門	三人の男たちは捨て子の赤ん坊を見つけ、最後に柚売が大事に育てると引き取っていく。
	1:27:42			エンドタイトル

<表 3>

連番 (No.)	開始までの 経過時間	持続時間	場所	エピソード
		0:01:36		クレジットタイトル・シーン
1	0:01:36	0:06:03	羅生門	激しい降雨のなか、羅生門で雨宿りしている柚売、旅法師、下人の三人の男たち。
2~5	0:07:39	0:28:51	森／検非違使の館（白洲）	柚売、旅法師、放免、多襄丸の回想。
6	0:36:30	0:02:24	羅生門	奇異な出来事について語り合う三人の男たち。
7	0:38:54	0:09:56	検非違使の館（白洲）／森	真砂の回想。
8	0:48:50	0:01:56	羅生門	奇異な出来事について語り合う三人の男たち。
9	0:50:46	0:10:21	検非違使の館（白洲）／森	巫女に憑依した真砂の回想。
10	1:01:07	0:02:44	羅生門	奇異な出来事について語り合う三人の男たち。
11	1:03:51	0:14:38	森	柚売の回想。
12	1:18:29	0:09:13	羅生門	三人の男たちは捨て子の赤ん坊を見つけ、最後に柚売が大事に育てると引き取っていく。
	1:27:42		エンドタイトル	

ABAB・・・という周期的反復はまさに「リズム」にほかならない。AとBは互いに異なる要素だが、原理的に異分子の連なりにダイナミズムが生起する契機がある。そして、Aという要素とBという要素が互いに異質なものであればあるほど、つまり音楽のリズムでいう強弱の差が大きければ大きいほど、そのリズムから強烈なダイナミズムが噴出してくる可能性がある。

それではその異質なものは何か。映画評論家・佐藤忠男は、黒澤明の作劇法においても映像や音の表現においても重要なものは「異なるもの、あるいは正反対のもの対比」であるとすでに見抜いていた。人物造形における対比については、『七人の侍』（1954）の侍たちと野伏、『野良犬』（1949）の刑事と犯人などを具体例として示しながら、強い者と弱い者、善と悪、年長者と未熟な若者といった分類にふれ、映画技法上の対比については、音楽の対位法をはじめ、光と影、白と黒、明と暗の対比などに言及している。また前述の異分子間の段差の強弱についても、佐藤は「異なる性質を対比し、その相互の違いをきわだたせることに黒澤明は力をそそぐ。この対比によって相互の特質は明確になり、印象は鮮明になる」とし、ダイナミズムの源である要素間の段差の大きさを指摘している<sup>(15)</sup>。

たしかにあとの<表 4>でも再確認していくが、異質なものはおしなべて対比的あるいは対蹠的な関係にあるといえる。しかしここでは、もっと映画の細部にわたり、この点も含めて黒澤映画の構造を検証していきたい。具体的には映画『羅生門』を題材に、映像が全編にわたってどのように展開していくのか、いくつかの角度から吟味していく。

<表 4>はそのための基礎データで、ショットごとではないが、<表 1>よりさらに詳細に、『羅生門』の全体構造を表示したものである。時間経過とともに変転していく場所を軸に全体を区分していき、各項目には時制、場所、登場人物、独白者（語り手）、天候、アクションにかかわる情報を再録している。ただし左端の連番は<表 2>と対応している。時制は羅生門でのシーンを現在とみなし、検非違使のもとでの供述シ

ーンを過去、独白に基づく現場での再現シーンを大過去とした。検非違使の白洲でのシーンの登場人物は、後景の人物でも、一部でも映っているときは表記している。右端の「静／動」は全体的な印象に過ぎないのだが、人間の奥底にある情念や激しい息遣いが脈打ち、ついには死臭が漂うことになる森（およびその周辺）の場面を「動」、ほぼ変化のない背景のもとで描写される検非違使の白洲の場面を「静」とし、激しい降雨にさらされている一方、アクション自体はさほど荒々しくはない羅生門の場面を両義的な「静／動」としている。なお、背景に流れる楽曲については、先述したように、これまで数多く論じられてきているのでここでは割愛した。

<表 3>からは単に「羅生門の場面」と「回想場面」の周期的反復ということしか読みとることができない。しかし<表 4>からは、羅生門の場面には含まれる回想場面の内部もまた、おおよそ規則的なリズムを刻んでいることが確認できる。つまり時制が過去と大過去、場所が検非違使の館と森（およびその周辺）がたえず入れ替わるように進行していくのである。さらに天候もこれに呼応して変移するが、この点については少し補足を要する。というのも、表ではざらつく太陽の光が差し込む森の場面を「快晴」、検非違使の館の場面を「晴」としてはいるが、後者の場合、こういう表現をすると正確さを逸するかもしれないからである。「晴」としたのは単純に画面後景の空に白い雲がみえている（ただし、同じ館の場面でも雲が映っていないショットもある）からだ。実際に眼に映る画調はかなり異なり、空全体は灰色がかっているようにみえる。したがって、視覚の実感としてはむしろ「曇」に近い。もしこちらの視点をとるなら、「晴」から「快晴」ではなく、「曇」から「快晴」となり、要素間の相違はさらに大きくなる。



<表 4>

連番 (No.)	開始までの 経過時間	持続時間	時制	場所	登場人物	独白者	天候	アクション	静/動
クレジットタイトル・シーン									
1	0:01:36	0:06:03	現在	羅生門	柚壳/旅法師/ 下人		雨	激しい降雨のなか、羅生門で柚壳、旅法師、下人の三人の男たちが雨宿りをしている。柚壳と旅法師の奇異な体験が語られ始める。	静/動
2	0:07:39	0:03:52	大過去	森	柚壳/金沢武弘	柚壳	快晴	柚壳が森で武士(武弘)が殺されているのを目撃する。	動
	0:11:31	0:00:53	過去	検非違使の館 (白洲)	柚壳	柚壳	晴	柚壳が供述を終える。	静
3	0:12:24	0:00:21	過去	検非違使の館 (白洲)	旅法師/柚壳	旅法師	晴	旅法師が供述を始める。	静
	0:12:45	0:00:35	大過去	森	旅法師/武弘/ 真砂	旅法師	快晴	旅法師が武弘とその妻の真砂と出会う。	動
	0:13:20	0:00:30	過去	検非違使の館 (白洲)	旅法師/柚壳	旅法師	晴	旅法師が供述を終える。	静
4	0:13:50	0:00:29	過去	検非違使の館 (白洲)	放免/多襄丸/ 柚壳/旅法師	放免	晴	放免が供述を始める。	静
	0:14:19	0:00:41	大過去	桂川の川辺	放免/多襄丸	放免	不詳 (※1)	放免が川辺で苦しみ悶える多襄丸を発見する。	動
5	0:15:00	0:00:33	過去	検非違使の館 (白洲)	放免/多襄丸/ 柚壳/旅法師	放免→多 襄丸	晴	放免の供述に反発し、今度は捕縛され隣に引き出されていた多襄丸が供述を始める。	静
	0:15:33	0:00:19	大過去	荒野	多襄丸	多襄丸	不詳 (※2)	馬で疾走多襄丸。	動
	0:15:42	0:00:06	過去	検非違使の館 (白洲)	多襄丸/放免/ 柚壳/旅法師	多襄丸	晴	多襄丸の供述が続く。	静
	0:15:48	0:00:12	大過去	森	多襄丸	多襄丸	快晴	石清水を飲む多襄丸。	動
	0:16:00	0:01:12	過去	検非違使の館 (白洲)	多襄丸/放免/ 柚壳/旅法師	多襄丸	晴	多襄丸の供述が続く。	静
	0:17:00	0:02:35	大過去	森	多襄丸/武弘/ 真砂	多襄丸	快晴	多襄丸が森のなかで武弘と真砂と出会う。	動
	0:19:35	0:00:36	過去	検非違使の館 (白洲)	多襄丸(※3)	多襄丸	晴	多襄丸の供述が続く。	静
	0:20:11	0:06:20	大過去	森	多襄丸/武弘/ 真砂	多襄丸	快晴	多襄丸が武弘を縛りつけ、真砂のもとに駆けつける。	動
	0:26:31	0:00:28	過去	検非違使の館 (白洲)	多襄丸(※3)	多襄丸	晴	多襄丸の供述が続く。	静
	0:26:59	0:03:54	大過去	森	多襄丸/武弘/ 真砂	多襄丸	快晴	武弘の姿をみた真砂は多襄丸に刃を向けるが、逆に多襄丸は彼女を抱きしめ、欲望を遂げる。	動
	0:30:53	0:00:23	過去	検非違使の館 (白洲)	多襄丸(※3)	多襄丸	晴	多襄丸の供述が続く。	静
0:31:16	0:03:37	大過去	森	多襄丸/武弘/ 真砂	多襄丸	快晴	真砂の求めに応じて、多襄丸は決闘の末、武弘を刺殺する。	動	
0:34:53	0:01:37	過去	検非違使の館 (白洲)	多襄丸/放免/ 柚壳/旅法師	多襄丸	晴	多襄丸は決闘の間に真砂が姿を消したと語り、供述を終える。	静	
6	0:36:30	0:02:24	現在	羅生門	柚壳/旅法師/ 下人		雨	柚壳、旅法師、下人の三人の男たちが奇異な出来事について語り続けている。	静/動
7	0:38:54	0:01:34	過去	検非違使の館 (白洲)	真砂/柚壳/旅 法師	真砂	晴	真砂が供述を始める。	静
	0:40:28	0:02:00	大過去	森	多襄丸/武弘/ 真砂	真砂	快晴	多襄丸は思いを遂げ、その場から立ち去ってしまう。真砂は武弘のもとへ走り寄るが、夫は軽蔑のまなざしを向ける。	動
	0:42:28	0:00:21	過去	検非違使の館 (白洲)	真砂/柚壳/旅 法師	真砂	晴	真砂の供述が続く。	静
	0:42:49	0:03:21	大過去	森	武弘/真砂	真砂	快晴	真砂は錯乱状態になり、短刀を手に武弘に近づく。	動
	0:46:10	0:01:45	過去	検非違使の館 (白洲)	真砂/柚壳/旅 法師	真砂	晴	真砂は知らぬ間に夫を刺殺していたと語る。	静
	0:47:55	0:00:05	大過去	森(池)			不詳 (※4)	真砂が身を投げようとした池。	動
0:48:00	0:00:50	過去	検非違使の館 (白洲)	真砂/柚壳/旅 法師	真砂	晴	真砂が供述を終える。	静	
8	0:48:50	0:01:56	現在	羅生門	柚壳/旅法師/ 下人		雨	柚壳、旅法師、下人の三人の男たちが奇異な出来事について語り続けている。	動

9	0:50:46	0:01:39	過去	検非違使の館 (白洲)	巫女(武弘) / 柚壳 / 旅法師	巫女(武 弘)	晴	巫女に憑依した武弘の霊が供述を始める。	静
	0:52:25	0:00:35	大過去	森	多襄丸 / 武弘 / 真砂	巫女(武 弘)	快晴	多襄丸が手籠めにした真砂を、妻になれと口説いている。	動
	0:53:00	0:00:07	過去	検非違使の館 (白洲)	巫女(武弘) / 柚壳 / 旅法師	巫女(武 弘)	晴	武弘の霊の供述が続く。	静
	0:53:07	0:00:27	大過去	森	多襄丸 / 武弘 / 真砂	巫女(武 弘)	快晴	真砂は多襄丸の申し出を承諾する。	動
	0:53:34	0:00:15	過去	検非違使の館 (白洲)	巫女(武弘) / 柚壳 / 旅法師 (※5)	巫女(武 弘)	晴	武弘の霊の供述が続く。	静
	0:53:49	0:00:23	大過去	森	多襄丸 / 武弘 / 真砂	巫女(武 弘)	快晴	真砂は多襄丸と立ち去る前に、夫を殺してくれと彼に迫る。	動
	0:54:12	0:00:26	過去	検非違使の館 (白洲)	巫女(武弘) / 柚壳 / 旅法師	巫女(武 弘)	晴	武弘の霊の供述が続く。	静
	0:54:38	0:00:30	大過去	森	多襄丸 / 武弘 / 真砂	巫女(武 弘)	快晴	真砂の言葉に多襄丸は呆れ、彼女を突き放す。	動
	0:55:08	0:00:05	過去	検非違使の館 (白洲)	巫女(武弘) (※5)	巫女(武 弘)	晴	武弘の霊の供述が続く。	静
	0:55:13	0:04:33	大過去	森	多襄丸 / 武弘 / 真砂	巫女(武 弘)	快晴	多襄丸は真砂の処分を武弘に問うが、武弘が答えを出さないあいだに、真砂が逃げだす。多襄丸も立ち去り、残された武弘は自刃する。	動
	0:59:46	0:01:21	過去	検非違使の館 (白洲)	巫女(武弘) / 柚壳 / 旅法師	巫女(武 弘)	晴	武弘の霊が供述を終える。	静
10	1:01:07	0:02:44	現在	羅生門	柚壳 / 旅法師 / 下人		雨	柚壳、旅法師、下人の三人の男たちが奇異な出来事について語り続けている。	静 / 動
11	1:03:51	0:14:38	大過去	森	多襄丸 / 武弘 / 真砂	柚壳	快晴	多襄丸から妻にと懇願されていた真砂は、やがて豹変するかのようには本音を吐き、二人の男に殺し合うよう仕向ける。死闘の末、多襄丸が勝つが、真砂は彼のもとから逃げていく。	動
12	1:18:29	0:09:13	現在	羅生門	柚壳 / 旅法師 / 下人		雨→曇 →晴	羅生門にいた男たちは捨て子の赤ん坊をみつける。下人は薄情な振る舞いに出たが、最後に柚壳が大事に育てると引き取っていく。	動 / 静
	1:27:42			エンドタイトル					

<表4>

「静／動」も同じように場所と連動して瞬時に切り替わるが、佐藤忠男はこの「静」と「動」についても対比の観点から言及している。たとえば「静かで動きの少ない場面とが一瞬にして交替する」例として『姿三四郎』をあげ、『七人の侍』や『椿三十郎』(1962)も「静から動への突然の転換の見事な例」としている。また『乱』(1985)では「静(死)と動(闘争)の対比は殆ど無常観の表現となり、また死に至るまで争いを止めることを知らない人間への痛恨の思いとなる」と述べている。そしてこの技法の効果について「見事にコントロールされた動きは見る者に時間の流れの抑揚を実感するという快楽を与える」と語るとともに、黒澤はこうした作劇法を「美の次元まで昇華した」とも評している<sup>(16)</sup>が、ここでいう「抑揚」や「美(の次元)」とは本論でいうリズムと同義と解していいだろう。

また、黒澤映画の「静」と「動」に関しては、すでに戦前から言及されているので、そうした言説にも少しふれておきたい。たとえば映画評論家・大塚恭一は『姿三四郎』について次のように評している。

黒澤監督はこの作品に動きを求めながら、案外動かぬものの魅力の方がよく捉へられ、よく動いてゐる

のは、柔道の場面は別として、右京ヶ原の雲位のものかも知れない。しかしその動かぬものの魅力を映画の流れの中へよく動的に生かした所に、この新人の勝れた映画感覚を見るのであつて、或ひはこのあたりに黒澤監督の演出者としての特徴が發展するかもしれない。<sup>(17)</sup>

小津安二郎と黒澤明は世界に知られる同じ日本の巨匠だが、互いの映画世界は対照的で、前者の映画は「静的」、後者の映画は「動的」の印象が強く浸透している。しかしながら、大塚が指摘するように、「静」なるものの卓抜な描写がなければ「動」なるものが輝きを放つことはありえないにちがいない。

ともあれ、『羅生門』では、寄せては返す波のように、静と動がたえず繰り返される。しかも波形は一気に大きく変わるのである。

## 6. 結語

かくして、この作品は全体として大きなリズムを刻むと同時に、細部のエピソード内部でも規則的なリズムを生みだす映画、換言すれば、入れ子構造のような仕掛けで、強固なり



リズムを産出する映画となつていった。すなわち、ダイナミズムが発生してくる背景には、各要素の規則的な配列と時間の経過とともに継起するそれらのめまぐるしい変転があったのである。

ただし、今回は紙数の関係上、扱わなかったが、リズムを産出する要素はほかにも存在することは最後に言い添えておかねばならない。たとえば本論冒頭でふれたカメラ・ポジションもじつはリズムと無関係ではない。またカメラ・ポジションだけではなく、カメラの運動もまた「静」と「動」の印象に大きな影響をあたえているといつかまわないうだろう。例をあげると、まず、検非違使のもとでの証言シーンでは、カメラは基本的に固定位置から動こうとしない。〈表4〉No.2の柚売の供述場面などが典型的で、固定でしかもワン・ショットで撮られている。ほかの供述場面ではいくつかのショットに分割される場合もあるが、各ショットにおいてはやはりカメラが動かないことが多い。これに反し、殺気漂う生存闘争の場、激しいアクションが展開する場である森のシーンでは、カメラも一転して縦横無尽に動き始める。たとえばNo.11の死闘場面では、カメラが横移動していたかと思うと、次の瞬間には俯瞰からこの地獄絵図を眺めていたりするのである。こうしたカメラの動きが「静」と「動」の色相をより鮮明化し、最終的にメリハリの利いたリズムが刻まれるのに大きく貢献しているのはあきらかだといえるだろう。

機会があれば、このカメラの運動についても検証し、黒澤映画のダイナミズムについてより深く追究していきたい。

## 註

- (1) 筈見有弘「黒澤明」、『日本映画監督全集』キネマ旬報社、キネマ旬報増刊1976年12・24号(No.698)、157ページ。
- (2) 飯田心美「黒澤明の根底」、『KAWADE 夢ムック 文藝別冊 追悼特集 黒澤明 映画のダイナミズム』河出書房新社、1998年、51ページ。
- (3) 宮川一夫『カメラマン一代 私の映画人生60年』PHP研究所、1985年、58ページ。
- (4) 増村保造「壮大にして悲壮な天才」、『KAWADE 夢ムック 文藝別冊 追悼特集 黒澤明 映画のダイナミズム』河出書房新社、1998年、10ページ。
- (5) 増村の前掲文、10ページ。
- (6) 増村の前掲文、21～23ページ。
- (7) 「たけしの場外乱闘 番外編 特別対談 黒澤明 VS ビートたけし」、『週刊文春』文藝春秋、1993年5月6・13日号、65ページ。
- (8) 「人間信ずるのが一番大切なこと 対談 黒澤明 淀川長治」、『映画ファン』1952年4月号(No.128)、60ページ。
- (9) 秋岡陽「リズム」、『新編 音楽中辞典』音楽之友社、2002年、742ページ。
- (10) 前掲文「人間信ずるのが一番大切なこと 対談 黒澤

明 淀川長治」、60ページ。

- (11) 関口浩至「『羅生門』の音楽と早坂文雄」、『黒澤明をめぐる12人の狂詩曲』早稲田大学出版部、2004年、116～117ページ。
- (12) 関口浩至の前掲文、117～120ページ。
- (13) Léon Moussinac, “Du rythme cinématographique,” in *Le Crapouillot*, 16. März 1923, p. 9–12.
- (14) Léon Moussinac, “On Cinematographic Rhythm,” in *French Film Theory and Criticism, Volume 1: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929* By Richard Abel, Princeton University Press (New Jersey), 1993, p.281.
- (15) 佐藤忠男『黒澤明作品解題』岩波書店、岩波現代文庫、2002年、359～371ページ。
- (16) 佐藤忠男の前掲書、366～371ページ。
- (17) 大塚恭一「映画作品の感銘 『姿三四郎』と『風雪の春』をめぐる」、『映画評論』1942年5月1日号、145ページ。

※なお、本稿の再録データは、DVD『黒澤明 羅生門 デラックス版』（パイオニアLDC、2002年）から採取したものである。