

# 1960年代の武満徹の映画音楽から

—沈黙との関係をめぐって—

## 田之頭一知

### はじめに

武満徹(1930-1996)は、言うまでもなく第2次世界大戦後の日本を代表する作曲家の一人であるが、音楽が未曾有の変化を見せた20世紀という時代に生きた人物であるだけに、その創作スタイルは、無調性を示すまさに先鋭的で前衛的な音楽から、クラスター的手法を用いて音空間の稠密性とその推移を示す音楽、調性感があり芳醇な香りに充ちた響きを奏でる音楽等々と、時期によって繊細な違いを見せている<sup>(1)</sup>。武満はその時々々の音楽の潮流に同調したり、あるいは、それと一線を画したりするようなかたちで、創作態度を変化させていったのであろうが、もっとも、音あるいは響きに対するその精神的な態度は、根本的なところでは変わることがなかったように思われる。彼の響きに対して時折、武満トーンという形容が与えられることがあるが、この言葉が示唆しているように、彼は音のテクスチュアを大切に作る作曲家である。ピーター・バートの言を待つまでもなく、武満の関心は、音と音をいかに関連づけるかにあるのではなく、個々の音の鳴り響きが示す質<sup>(2)</sup>つまり音色にあり、彼の音楽はその音色に、音の在りように大きな特徴を見せている。言葉を換えれば、武満にとって、音は音色として自立した存在であり、武満トーンという言い方は、自立した音の独特な在りようの一端を示す、官能的と言ってもよいような響きの特質を表わすものとして、人口に膾炙するところとなったのであろう。

ここでその創作活動領域に目を転じてみるならば、テレビドラマのための音楽や映画音楽などの占める割合がきわめて大きいことが分かり、映像付随音楽を抜きにして武満を語ることはおそらくできない<sup>(3)</sup>。本論では取り上げる対象を映

画音楽に限定するが、映画音楽作家としての本格的なキャリアは、佐藤勝との共作のかたちをとった『狂った果実』(中平康監督、1956)に始まり、以降、中村登監督の作品に何本か参加したあと、60年代に入って、彼の映画音楽を考えるうえで重要な監督3人と仕事をする。すなわち、勅使河原宏、篠田正浩、小林正樹である。一方、その60年代の武満の創作活動において注目すべきは、沈黙に対する捉え方の深まりである。なるほど沈黙は音の欠如態として、あるいは、音の不在として捉えることも可能であるが、それ以上に図と地の関係にあり、武満にとってはまさしく音の母胎である。沈黙はいわば無数の音に満ちているのであって、このような沈黙した音の集まりが、彼の創作態度の土台に横たわる「音の河」というイメージの実質をなしている。作曲は、音の河としての沈黙から音が生まれ出る瞬間へと、あるいは、音が沈黙の中に消えてゆくプロセスへと意識を向けることに支えられているのである。このような音の時間的推移——とりわけ音が消えてゆくプロセス——が武満にあっては音色として捉えられており、音色とは沈黙が浸透した音のあり方と言ってよい。作曲するとは、沈黙した音の河から音を聴き出して、まさしくそれを音色として縁取ることなのである<sup>(4)</sup>。こういった沈黙を武満は映画にも関係づけており、映画を観ることによって音の母胎である沈黙への考察が深まると考えている(『著作集3』476頁『夢の引用』1984年<sup>(5)</sup>)。そのような沈黙へといざなう映画において音楽が果たす役割は、武満にとっては、「映像が示さないもの、映像だけでは表現できないものを顕在化すること」(同所)である。とすれば、映画音楽には定まった法則はないと考える武満にとって(『著作集2』153頁『音楽の余白から』1980年)、映像に音楽を伴わせる際、まさ

しく沈黙が音楽と映像の接点になっているように思われる。本稿では、60年代の武満の映画音楽から、『切腹』（小林正樹監督、1962）、『他人の顔』（勅使河原宏監督、1966）、『心中天網島』（篠田正浩監督、1969）の3作品を取り上げて、その音楽の具体的なあり方、その音の佇まいを、作品に即しつつ幾つかのポイントに絞って見てみることにする。

## 1 小林正樹監督『切腹』（1962）

武満は1962年の現代劇映画『からみ合い』で初めて小林正樹監督と仕事をしたが、その映画で武満は都会の匂いを映し出すべくジャズを用いた。そして同じ年、今度は小林監督の時代劇『切腹』の音楽を担当することとなる。まずこの映画の骨格であるが、時代設定は寛永7年（1630）で、主たる舞台は井伊家江戸上屋敷である。巷に食い詰め浪人が溢れていたその時代、浪人たちの中に大名屋敷の門前で切腹を申し出る者どもがいた。その目的は、事が大げさになるのを嫌った大名たちから何がしかの金品を頂戴するというもので、そういう出来事がかなりの噂になっていた。主人公の浪人、津雲半四郎（仲代達矢）の娘婿、千々岩求女（石浜朗）は、子供たちに読み書きなどを教えてかろうじて生計を立てていたが、胸を病んでいる妻の美保（岩下志麻）と高熱で臥せている息子の金吾を医者に見せるだけの金もなくなってしまい、思い余って井伊家門前での切腹を申し出てしまう。もちろん金品目当てであるが、しかし井伊家の家老、斎藤勘解由（三國連太郎）は、家臣たちと協議のうえ、望みどおりの切腹を申し付けた。ところが、求女の刀は竹光でそのままでは切腹などままならないにもかかわらず、代わりの刀すら貸し与えられないまま竹光による切腹が執り行なわれ、ために求女は舌を噛み切って果てることとなってしまったのである。それを知った津雲半四郎は、切腹を強要した井伊家3人の武士の鬣を切り落としてそれを懐に隠し、求女同様、切腹をしたいと井伊家の門をくぐる。その半四郎にも、思惑通り切腹が命ぜられたが、家老とのやり取りの中で、武士の面目など表面を飾るだけのものと言い放ち、例の武士3人の鬣

を家老の前に投げてみせる。実はその武士たち、病氣と称して休んでいたのがあった。それを嘲る半四郎に対し、家老は家臣たちに切捨てを命じて立ち回りとなる。その最後、かなりの手傷を負った半四郎は鉄砲に狙われ、みずから刀を腹に突き立て、さらに鉄砲によって狙い打たれて、縊切れるのである。

さて、あらかじめその音楽の特徴を指摘しておけば、まず一方の軸にオーケストラの響きすなわち西洋的な響きを据え、他方の軸に琵琶（薩摩琵琶および筑前琵琶）すなわち日本的な響きを据えているという点が挙げられよう。用いられている西洋系の楽器には、プリバード・ピアノやキハダ（ラテンアメリカに見られる打楽器でロバなどのあごの骨を打ったり引っかいたりして音を出すもの）などもあるが、このような楽器の選択は、ただ単に西洋の響きと日本の響きを対置させようというものではない。そこには、響きの在りようとして、音の持続性と音の発生・消滅への着目が見てとれるであろう。弦および管楽器は音の持続面を炙り出し、打楽器および琵琶は打音ないし発音そのものを浮き立たせ、持続音に対する楔として機能するのである。次に第2の特徴としては、楽器音をかなりの場面で電子的に変調させて用いているという点が挙げられる。このことはまさしく音色に対する武満の意識を明確に示している。武満にとって音が自立性を持つということは音が音色として存在するということであったが、電子変調させられた音はまさに音の具体的な質として、手触りとも呼べるような独特な在りようを示すのである。この2つの特徴はオープニングから明確に示されているので、まずはそこから見てゆきたい。

①「昭和37年度芸術祭参加作品」のクレジットに続き、中低音域を主とした弦楽器群の持続する響きに伴われて、スクリーンには、立ち昇る煙ごしに兜が映し出される。ほどなくして、弦を弾くピツィカート、バシンという音を出すキハダの打音、それに続けて琵琶の弾弦を変調させたゴワンという音が弦の持続音に楔を入れる。それとほぼ同時に、映像は座している甲冑を左斜め後ろから逆光で映し出す。一方、音楽は弦楽器中高音域の持続音と管楽器の持続音を加えて

厚みを増し、それが一段落すると、ため息を吐くような弦楽器群の持続音を改めて響かせる。するとカメラが甲冑を正面から同じく逆光で捉える。音楽はそれにやや遅れて先のピッツィカート等の打音を映像に被せ、オーケストラの持続音で映像を縁取ってゆく。やがて映像から立ち昇る煙が消えると、そのまま甲冑のある部屋のショットとなり、そこに三國連太郎すなわち斎藤勘解由のナレーションが聞こえてくる。さらに映像は甲冑のある室内から『井伊家覚書』と記された文書を捉えるショットに切り替わり、ナレーションがその文書を読み上げているものであることを示して、この映画が井伊家を舞台としたものであることを示唆する。音楽は文書が映し出されている間、背後で先と同じ持続音による響きと打音による楔の打ち込みを鳴らし続けてゆく。やがてカメラが井伊家上屋敷の大きな門とそこへと向かう一人の浪人すなわち津雲半四郎を捉えると、ナレーションの言葉が終わり、それとともに音楽も鳴り止んで、音が玉砂利を踏む現実音（効果音）へと自然に交代する。

このようにオープニング前半では、この映画における音楽そのものの輪郭として、音の持続性と音の発生という枠組みがあることを印象づけることが狙われており、持続音と打音の交代による音楽の反復的な進行が、ショットの切り替えによって醸し出される映像のリズムと平行して示されている。

②オープニング後半であるが、門へ向かってゆく津雲半四郎の歩みが止まると、スクリーンに井伊家の巨大な門の屋根が映し出され、今度はそこに琵琶の弾弦の響きが被せられる。それとともにカメラが下へと降りてゆき、「切腹」とメインタイトルが示される。そして映像は、琵琶の撥さばきに合わせて、スタッフクレジットとともに、これからの物語の舞台となる井伊家上屋敷のさまざまな場所を映し出してゆく。スタッフクレジットが終わると、キャストクレジットとなるが、映画の主要舞台の一つとなる中庭が幾つかのアングルから映し出されたあと、室内の映像となり、最後は再びあの甲冑の映像となって監督名が示される。するとカメラが改めて上屋敷の巨大な門を全景で捉え、琵琶の最後の一撥のあとすぐに本編となって、津雲半四郎の応対に出た武士の台詞となる。

このスタッフおよびキャストクレジットに付されている琵琶の音楽は、一音を叩き出してその余韻を追ってゆくのではなく、撥で弦を弾くという振舞いを連ねてゆくことでリズム的な駆動力を手に入れている。その琵琶の弾弦の連続した響きの推移の中で、音色の繊細な変化が呈示されてゆくのである<sup>(6)</sup>。カメラワークのリズムに合わせるよりはむしろ、一貫した琵琶楽を映像に伴わせることで、映像の進展にまとまりを持たせていると言える。

③電子変調させた楽器音の典型的な例は、まず琵琶の変調音として、千々岩求女が竹光で切腹する場面に見いだされる。竹光による切腹というのは言うまでもなく尋常な切腹ではなく、いびつな歪んだかたちでの切腹であり、求女は舌を噛み切ることでしか死ねなかったのであった。この状況の歪みが変調音としての音色に反映されている。

いま一つは、津雲半四郎が、求女の切腹を主張しその介錯を務めた沢潟彦九郎（丹波哲郎）と護持院ケ原で果し合うべくそこへ赴く場面と、それに続く決闘の場面に見られるものである。まず、2人が墓地を抜け竹林の中を通って果し合いの場へと進んでゆく個所では、低音域の弦楽器持続音を中心とした響きのうえに、折しも吹き荒れている風の吼え声とも、また遠くから響いてくる果し合いの掛け声ともつかぬ変調された響きが組み合わされる。この響きの佇まいはそのまま護持院ケ原を吹き抜ける風の現実音（効果音）となり、荒涼とした風景の中を吹き荒ぶ風とその風になぎ倒される草原の音が、果し合いという極限の状況を輪郭づける。さらに、激しくかつ速く弦をかき鳴らす琵琶の響きが、張り詰めた緊張を映像に与えてゆき、その緊迫した勝負のさなか、いったん井伊家中庭の映像となるが、ほどなく果し合いの場面へ戻って、再び琵琶による激しい音楽が鳴り響く。すると今度はそこに琵琶の弾弦を変調させたゴワンという響き、先ほど述べた弦楽器の持続音に楔を入れていた響きが組み込まれ、勝負の最後にこの弾弦の変調音とおそらくキハダと思われる響きが同時に鳴り響いて、上屋敷中庭の場面へと戻ってくる。

この護持院ケ原での果し合いの例からは、楽器音と効果

音（現実音）の間の垣根を無効にしようとする意識、あるいは少なくともその両者を隔てている垣根を低くしようとする意識を読み取ることができる<sup>(7)</sup>。つまり音を電子的に変調させる手法は、独特な音色を生み出すが故に、実際の日常世界の音を模倣した効果音としての現実音ではなく、映画独自の現実音を作り出す可能性を開くと言うことができよう。

このように『切腹』においては、持続音と打音もしくは弾弦による音が基本軸となっている。持続音は果し合いの場面に見られるように、地塗りとしての響きを形成して映像を縁付ける働きを有し、また、発音への意識には、そのような地塗りの音のうえに映画独自の現実音を構成してゆこうとする態度を読み取ることができるであろう。この映画独自の現実音の更なる追求が『他人の顔』で試みられることになる。

## 2 勅使河原宏監督『他人の顔』(1966)

1959年、ボクサー、ホゼー・トレスを追った勅使河原宏監督の記録映画『ホゼー・トレス』で音楽を担当した武満は、62年、同じ勅使河原監督の劇場用長編映画第一作となる『おとし穴』において、一柳慧、高橋悠治とともに、プリペアド・ピアノ2台とチェンバロを用いて、スクリーンに映し出される映像を見ながら即興演奏で音楽を付けていった。その後64年の『砂の女』（岡田英次・岸田今日子主演）では、まさに前衛音楽と言うことのできる管弦楽的音楽を鳴り響かせ、66年、勅使河原監督の『他人の顔』の音楽を担当する。

まずこの映画の骨格であるが、事故で顔に大火傷を負ったため包帯で顔全体を覆うこととなった奥山（仲代達矢）という男は、顔を失ったがために、妻（京マチ子）との関係をも含めたすべての人間関係が崩れ去ってしまったと思うようになる。そこで彼は顔を変え別人となって妻を誘惑することを思いつき、精神科医（平幹二郎、看護婦役に岸田今日子）の勧めと協力を得て、もとの自分の顔とはまったく違う顔の仮面を製作してもらうことにする。仮面を手に入れることとなった奥山は、まず包帯の顔用の部屋を借り、仮面が出来上がると、その同じアパートに仮面用の部屋を借りて、包帯に

覆われた顔と仮面の顔という2つの顔を持つ生活を始める（なお、包帯の男と仮面の男が同一人物であることに、管理人の知恵遅れの娘洋子（市原悦子）が気づく）。そして仮面の顔で妻を誘惑しにかかるのだが、もっとも、妻は最初から夫であると気づいていたので、仮面の顔に誘われるがままになる。しかし、そうとは知らない奥山は妻の振舞いをなじってしまい、妻は夫のもとから立ち去ってしまう。妻に見捨てられた奥山は、おそらくは孤独であることに耐えられなかったのであろう、最後には精神科医をナイフで刺してしまうのである。なお、この主軸となるストーリーのほかこの映画には、長崎の原爆で顔にひどいケロイドを負った少女——その点で奥山とは違うかたちで顔を失った少女——が、兄との近親相姦の果てに入水自殺するという絶望的なエピソードが挟み込まれているが、奥山夫妻のストーリーとそれに絡まる兄妹の挿話の2つの流れを呈示することで、この作品はまさしく人間存在の孤独を抉り出していると言えるだろう。

さて、この映画の中の音楽のあり方を幾つかの場面を例にとりながら見てゆきたいと思うが、その前にあらかじめ指摘しておけば、この映画の音楽は大きく2つのタイプに分かれる。一つは映画のオープニングで用いられるワルツ音楽で、これは後に本編でピアホールの音楽という位置づけを得る。いま一つは、グラスハーモニカを用いた響き（クリスタル・グラスに水を入れ、その口の部分を擦って音を出す）で、これはいろいろに変容・変調させられる音響体とも呼び得るものである。ワルツ音楽は映像世界内の音楽として明確な旋律とリズムを持ち、まさしく“歌”として示されるが、グラスハーモニカは映像の外側に位置する音響として、映像外から映像内へと浸透してゆくのである。この2つの軸に沿って音楽が用いられている場面を幾つか取り上げることにする。まずグラスハーモニカの音楽が用いられているところを見てみたい。

①オープニングの後、場面は包帯で顔全体を覆った奥山の家庭となり、彼と妻の会話となる。その中で奥山は「何だか物音に対して感覚が異常になったみたいだよ」と言い、さらに「顔をなくすと感覚までおかしくなってしまうのかな」と語る。そして妻に明かりを消してくれと頼み、夫婦のいる部屋



が闇の支配する場所へと変換される。彼はこの10倍もの闇に年中閉じ込められればなしだと語るが、その耳に奇妙な音、グラスハーモニカの短い響きが聞こえてくる。しかしその音は妻には聞こえていない。さらに、奥山が窓辺に行きカーテンを開けると、彼の背中にグラスハーモニカの音を主とした音響群の崩れ落ちるような響きが被せられる。その音の房のあと、奥山は顔と心の関係を喋り始め、自分の心は「朽ち果てた化け物の心か」と自嘲気味に、あるいは自虐的に笑う。

この場面の音響は今述べた2箇所しか用いられていないが、最初の短い奇妙な響きが妻には聞こえていないという点が重要である。感覚が異様なまでに研ぎ澄まされ、通常では聞こえない音を聞くところに、日常から滑り落ちている奥山の姿が示されていると言ってよい。グラスハーモニカの透明な、しかしどこか奇妙な持続音は、日常世界から逸脱した異常な状況を意識化させる役割を担っていると考えられる。

②長崎に投下された原爆のために顔の右半分に大きなケロイドを負った少女が、おそらくは彼女の職場であろう精神病院へとやってきて、戦争で心を病んだ患者たちの間を通過して彼女の作業場へと歩みを進めてゆく場面で、グラスハーモニカを電子変調させたものと思われるかなり重々しい音響が鳴り響き、そこにヒトラーの演説が被せられる。精神病棟という日常世界から遊離した場所に深く浸透してゆく響きと、ヒトラーの狂気をあおる絶叫が映像を覆っているが、患者たちが野球をしている場面になると、重く反響する響きと演説が消え去り、風の音のみが鳴り響く。この風の音は現実音（効果音）ではあるが、それは少女と患者たちの内面を吹き抜けてゆく空虚な響きでもあり、狂気つまりは日常からの逸脱を暗示させるものとなっている。その風の音に枠づけられて、グラスハーモニカの電子変調音、あのふくらみを持った重々しい音響が再び映像に染み込んでゆく。それはケロイドによって日常世界との間に形成された半透明の遮蔽幕を音響化したものと言ってよく、人々を襲った戦争の狂気が深いところで揺らめいてくる。

③奥山が待ち望んでいた仮面が出来上がり、その仮面を初めて装着する場面では、台詞を除いて余計な現実音が消

去されており、グラスハーモニカの電子変調させられた持続音と、医療器具の音をイメージさせる打音だけが響き合う。グラスハーモニカの音は、日常とは異なる次元への移行を枠づけ、医療器具が触れ合っているような打音は、日常からの逸脱というその作業の進行を暗示する。

④仮面の顔に慣れた奥山が大都会の雑踏の中、自分の妻を誘惑しようとする場面で、グラスハーモニカの電子変調音が用いられているが、それとともに、映像からすべての音が削り取られている点に注意しなければならない。すなわち奥山は、まず管理人の娘洋子にヨーヨーを買ってあげると約束していたので、道端の物売りからヨーヨーを買うが、その映像からは現実音の一切が捨て去られており、都会の日常を映し出す無言の映像、沈黙した都会の雑踏に、あの重く深い電子変調音が染み込んでゆく。その響きに縁取られて奥山は、妻が石磨きの講習から帰ってくるところを待ち伏せ、バスから降りてきた妻を見つけると、声をかけるタイミングを見計らいながら後を追ってゆく。そして妻に向かって「これを落としましたよ」と話しかけ、彼女に誘いをかけてゆくのである。

この場面で私たちの耳に聞こえてくるのは、都会の大通りや交差点には人と車が溢れ返っているにもかかわらず、あの深く低く広がってゆく人工的な音のみである。仮面をつけることで他人の顔を手に入れ、その顔にも慣れた男が、自分の妻を誘って姦通しようとするおよそ尋常とは言えない状況、日常からドロップアウトした振舞いが、電子的な人工音によって取り囲まれており、そこに日常の物音、騒音の類いが入り込める余地はない。日常風景の中にポツカリと空いた異様な状態、表面上はごくありふれた光景であるが、その内実はノーマルとは言い難い状況、それがまさしく自然ではない人工的な電子変調音によって枠づけられているのである。

次にワルツ音楽の場面を見てみたい。

①オープニングで弦楽器によって示されたワルツはその後、ピアノの音楽として本編で呈示されることになる。すなわち、奥山が仮面を初めて装着したあとに医師に連れられてやってきたピアノホールを、再び医師と訪れた際、最初の

ときとは違って、彼はきわめて上機嫌である。それは仮面をつけることに慣れてしまい、かつまた、仮面が彼を侵食しているからである。そのピアホールの場面では、まず、ホールの歌手である前田美波里がドイツ語で歌うワルツのほかに、医師と奥山の2人の会話しか聞こえてこない。周囲のざわめきが削り取られているため、ワルツ音楽が重要な位置を占めていることが示唆されるのである。それゆえ、前田美波里の歌が終わると、拍手が打ち鳴らされてピアホールのざわめきが大きな音量ではないものの戻ってくることになる。そのあとは、ピアホールの喧騒と、おそらくはバンドネオンとアコーディオンによるものであろうワルツの響きが2人の会話を縁取ってゆく。すると、仮面の奥山が医師に向かって妻の誘惑を打ち明けるまさにその直前に、あのグラスハーモニカの反響する音群が鳴り響き、いわばそれを合図にして、周囲のざわめきが沈黙させられ、なおかつ、ワルツの響きも、遠くのかなたから鳴り響いてくるような音に変化させられて押しやられてしまう。そして奥山が明日妻に誘いをかけることにしていると語るときには、音楽も鳴り止み、照明が落ちて2人だけを背後の薄暗がりから浮かび上がらせる。このあとは周囲のざわめきも、ピアホールのワルツ音楽もなく、スポットを浴びた2人だけの会話が進行してゆく。その会話の中で医師は仮面が支配している時代を夢想し、そこにすべての人間関係が無用となった理想郷、逆転されたユートピアを見る。医師がその歪んだ理想を語り終えると、照明が元に戻り、場面に周囲のざわめきが蘇って、日常の状態が復元される。

この場面から即座に分かることは、ワルツ音楽がまさしくピアホールの歌として日常に錨を降ろしているものであること、日々の生活の中の音楽あるいは歌として十二分に差別化されているということであり、日常性をいわば代弁するものとなっているという点である。

②仮面の奥山が妻の誘惑を実行に移し、彼女を誘って入った喫茶店の中で流れる弦楽アンサンブルのBGMとしてワルツが用いられる(ただしこの音楽が流れてくる最初の映像には、波の打ち寄せる磯浜にいる原爆症の兄妹がロングショットで映し出されており、その様子は恋人同士にしか見

えない)。このBGMに対して仮面の男は「うるさい音楽ですね」と言い、音楽をうるさくするのは客を早く追出すためだと付け加える。つまり日常の状態からの逸脱を促しているのである(この音楽にあの原爆症の兄妹の映像が再び重ねられるが、それはゆらゆらと揺らめき、こちらのほうも日常の状態からの逸脱、脱出が暗示される)。奥山は妻を誘惑し続けるが、彼女の態度からして、相手が自分の夫であることに気づいていることが分かる。実際、それが夫であると分かっているからこそ誘惑を拒まないのである。

③エンディングでワルツ音楽が流れるが、これは映画のオープニングとエンディングにいわゆるテーマ音楽を用いて映画を完結させる方法を踏襲しているものである。

さて、これまでのところから或る程度分かるように、この映画の底流に流れているのは、自己のアイデンティティそのものが不透明なものであって、現代社会では名前を持った個としての自己つまり日常的な自己が、そこから容易に滑り落ちて無名の存在となり、日常の顔を失うことがある、という捉え方と言ってよい。これは奥山のもともとの顔全体が包帯で覆われていることに示唆的に現われているが、されにこの映画の最後の場面で、顔を失った人々が医師と奥山のほうへ流れるように歩いてくるところにも象徴的に示されている。大都会の日常では、自己のアイデンティティに関して仮面とか素面などという区別は存在しないのであって、それは他人との関係で織り成されている社会の中へと自己の存在が拡散してしまっているからである。そこに透けて見えるのは、日常とそこから逸脱するものの関係、日常と非日常の反転可能性であり、それがこの映画の核を構成していると考えられる。

他人との関係で編み上げられている日常の中であって、他人ではない存在として、奥山には妻が、また原爆症の少女には兄がいる。彼らにとっては、覆面も仮面もケロイドも常態である。もっとも、夫婦関係は社会生活の一つの基盤であるかもしれないが、他人との関係よりなる日常社会からは見えない部分を必ず持ち、原爆症の兄妹は顔のケロイドの故に日常からはみ出でしまっている。つまり、彼らは非日常へ滑り落ちる可能性を多分に持つ。その点で、奥山の仮面を見

破ったのが知恵遅れの娘洋子であるというのは象徴的である。ヨーヨーに楽しみを見いだしている彼女は、まさしく日常性から抜け出ているがゆえに、覆面あるいは仮面が代弁する非日常的なもの、日常からすり抜けてしまうものの存在に気がつくことができるのである。したがって武満の音の処理は、この日常性とそこから零れ落ちてゆくものの関係を軸に組み立てられることになる。実際、先にも触れたように、映画冒頭のワルツはまさしく日常性を代弁する音楽であり、グラスハーモニカの響きは、日常性から零れ落ちるものに関与している。とはいえ、この両者は単なる二項対立の関係にあるのではない。ピアホールで前田美波里がワルツを歌うとき、歌詞がドイツ語であるため、普通の日本人にはその内容が分からない。前田のカタカナ読みに近い発音が演出によるものなのかどうかは不明だが、私たちの耳には、語の響きが文字通りサウンドの一部となって聞こえてくる。歌詞を顔の表情に相当するものとすれば、その内容が分からないというのは表情が不明ということなのであるから、日常的なものも顔のない状態へと移行し得るということがそこに暗示されていると言えよう。このように考えるならば、日常世界に根を降ろしているものも、常にそこから逸脱する可能性を秘めていることになる。私たちの生活は、グラスハーモニカの変調された響きが代弁する世界へと零れ落ちてゆくかもしれないのであって、日常と非日常は反転し得る関係にある。とすれば、ワルツの調べもグラスハーモニカの響きも、根は同じであって、変調の仕方によって両者は互換性を有することになり、それゆえ映画における音や音楽は、まさに映画独自の現実音となり得る。私たちが生きて生活しているこの日常世界における音や音楽は、映画に固有の音や音楽へと変換できるのであって、それによって映画に独自の現実が作り出されるのである。このさまざまな響きの同根性、それによる映画独自の現実性の追求が、『心中天網島』で行なわれることになる。

### 3 篠田正浩監督『心中天網島』(1969)

武満は1960年の『乾いた湖』で初めて篠田監督作品に参加

したが、その篠田監督と組んだ作品『心中天網島』の音楽は、『切腹』や『他人の顔』とはまた違った面持ちを見せている<sup>(8)</sup>。それは武満が富岡多恵子、篠田正浩とともに脚本の段階から参加しており、その時点で音響設計に関して十分な構想を練ることができたことと関係していると思われる。

さて、この映画はタイトルの示すとおり、近松門左衛門(1653-1724)の心中ものの浄瑠璃が原作で、映画の骨格は、周知のように大阪の商人紙屋治兵衛(中村吉右衛門)、妻(岩下志麻)も子もあるその治兵衛と、曾根崎新地の遊女小春(岩下志麻の二役)のいわば道ならぬ深い情であり、2人が心中へと至る経緯にある。構成は大きく3つの部分に分かれ、まず、第1部では遊郭が舞台となり、第2部は紙屋治兵衛の家(店)が、そして第3部が道行となる。

この天網島には言うまでもなくもともと義太夫節と太棹三味線による音楽がある。あの搾り出すような太夫の声と、ペベンというまさしく太く弾ける撥弦による音楽がそれであるが、この伝統音楽に対して武満が行なったことは、非西洋文化圏で日本以外の音や音楽を用いるという作業であった。もちろん薩摩琵琶や太棹といった邦楽器(さらには太夫の声)も使われてはいるが、その他に、インドネシアのガムラン音楽やトルコの笛(ネイ)や太鼓も用いられており、いわばアジア文化圏の音楽が動員されているのである。しかもその日本以外の民族音楽は、篠田自身の言うところでは、既存のレコードからのものであるとのことで<sup>(9)</sup>、武満はまさしくサンプリングをしてそれをコラージュしていったのである。このような音楽のあり方を幾つか例にとって見てみたい。

①映画冒頭、ATGと表現社の提携作品であることが字幕で示された後、何も映っていないスクリーンからガムランの響きが聞こえてくる。短いけれどもその音楽が一区切りつくと、スタッフクレジットへと移ってゆくが、映像には浄瑠璃人形の用意をしている場面が映し出され、舞台の準備をしている音が聞こえてくる。そしてその途中、本編で黒衣の頭として登場する浜村純が支度をしている場面が映し出される。それによって映画本編で黒衣が重要な役割を演ずることが暗示されるのであるが、そこに電話のベルの音が重なり、や



おら篠田監督と脚本を担当した富岡多恵子の会話が挿入される。それが終わると、太夫の声で「弥陀の慈悲を／天の網」と太く低く謡われ、そこに治兵衛と小春の人形のカシラだけが映される。そして心中天網島というタイトル文字が一文字ずつスクリーンに現われ、再び太夫の太い声で、「近松門左衛門作 心中天網島」という語りが被せられて本編へと移行する。

このようにオープニングで、人形浄瑠璃の舞台準備の場面が映し出され、そこに脚本担当の富岡と篠田の声が被せられることで、これから始まる本編がまさしく人間の演じる人形浄瑠璃劇に見立てられていることが分かる。

②本編が始まると、橋の下、川の流れの音の中、黒衣たちに取り囲まれるようにして横たわっている心中した男女が映し出される。カメラはそのまま黒衣の一人を捉えるが、そこにガムラン楽器による打音が被せられ、川の流れの音が消えてゆく。そして黒衣が橋の上を見上げると、何かを思いつめたような表情の治兵衛が映し出される。カメラは川の流れを捉え、そして場面は遊郭へ移行する。音楽はそのままガムラン楽器の打音を映像に浸透させてゆくが、遊郭の中を治兵衛が歩いてゆくと、しばらくして黒衣が蠟燭の灯りを吹き消してしまう。すると、人々の動きが止まり、音楽は映画冒頭で流れたガムランの調べに変わり、それを聞かせてゆく。治兵衛は人形のように止まってしまった人々の間を、灯りを持った黒衣に先導されながら進み、小春のところへと赴く。

このように遊郭を主たる舞台とした第1部では音楽の中心はガムランとなっている。ここでは、遊郭を巡る男女の欲望、男と女の間の深い情が、西洋の音階では捉えきれないあの独特の響きを持つガムラン楽器の、金属的なしかし深みのある音色の響き合いとして示されていると言ってよい。しかも、そこには合奏という形態が透けて見えるので、ガムラン音楽そのものに暗示されているのは、理<sup>ことわり</sup>では割り切ることのできない、あるいは、ものの道理だけでは白黒つけることのできない人間の情念の深みとも考えられるであろう。

③第2部は紙屋治兵衛の家が舞台となる。そこで用いられる音楽は主に琵琶によるもので、それも琵琶を激しく掻き

鳴らすのではなく、弾弦による一音一音の響きを聞かせてゆくというスタイルを取っている。この琵琶は第1部でも用いられており、たとえばそれは治兵衛と小春が互いに求め合う場面で、そこでは現実音(効果音)がすべて削り取られている。2人は深い仲であるにもかかわらず、小春が遊女であるためその関係には常に心中あるいは死の影が付きまといっている。この死の影が2人の抱擁をいやがうえにも官能的に燃え上がらせることになり、一切の現実音が消し去られた陶酔の映像に琵琶の弾弦が絡まりつくのである。第2部で言えば、それはたとえば、小春のもとから自分のところへ戻ってきた治兵衛に、久しぶりに夫婦の関係を求めようとした妻おさんが、布団の中で涙を流している治兵衛を見て感情を爆発させる場面で、その感情が噴出する入り口まで琵琶の音が被せられている。舞台となっている治兵衛の家はまさに夫婦の生活の場であることを考えれば、琵琶の弾弦が、治兵衛と小春、治兵衛とおさんという男と女2人の関係を縁取るものとして用いられていることが分かる。

④第3部はまず道行の場面となる。うまく示し合わせて遊郭を抜け出した治兵衛と小春は橋を幾つも越えて北へ急ぐことになるが、その2人の道行は、まず黒衣によって越えてゆく橋が語られて、2人の俗世間からの離脱のプロセスが示され、それに続けて太鼓の音とその余波とでも呼べるようなものによって、道行の開始が告知される。ここでは、太鼓の音以降、無用な現実音が一切除去され、ただ2人の息遣いと台詞のみが響いてくる(たとえば、雨がかなり激しく降っているにもかかわらず、スクリーンから雨音は聞こえてこない)。死へと向かってゆく2人であるから、つまり、2人が結ばれることのない俗世間からあの世へと旅立つわけであるから、この世と関連を持つ現実音は、自然の音も含めて2人からは隔離されなければならないのである。こうして2人は墓地へと辿り着き、死者の眠るその場所で最後の抱擁を交わす。ここでは第1部における2人の抱擁の場面で流れた琵琶の弾弦が、その一音の響きが、映像に余韻を染みわたらせてゆき、2人の情交を見守ってゆく。死者の眠る場所で抱き合う2人は、まさしく死が傍らまで忍び寄ったものとして、異様



なまでに恍惚とし、生々しさを増幅させてゆくが、さらにその忘我の頂点においては2人の声までもが消し去られ、虚空に溶け込んでゆくかのような琵琶の響きが鳴り響いてゆく。小春の恍惚とした声は生の喜びの声ではなく、死の沈黙へと旅立つ者の声であるがゆえに、その声はまさに沈黙へと呑み込まれ、2人の情交にはその沈黙を浮き立たせる琵琶の弾弦のみが被せられるのである。

⑤道行に続いて心中の場面となる。まず治兵衛と小春は、俗の世の中から抜け出す手立ての一つとして髪を下ろし、そうすることで心中の準備を整えゆく。すると、黒衣たちのつく網島の大長寺の鐘の音によって、心中の場面への移行が告げられ、2人は心中の場を求めて橋を渡ってゆく。この場面になって、それまで消去されていた現実音が呼び戻される。鐘の音の余韻が漂う中、橋の下を流れる川の水の音が聞こえ、しばらくして風の音とそれになびく叢の音が聞こえてくるのである。そして、治兵衛が脇差で小春を突いたとき、大長寺の梵鐘の映像が差し挟まれ、その鐘の音の余韻が染み渡る中、治兵衛が小春を後ろから斬りつける。するとそのとき、小春の悲鳴に呼応するかのように、やおらトルコの笛(ネイ)の音が響いてくるのである。その笛の音の背景には太鼓の音も鳴り響いており、2人の心中プロセスに一貫性を与える役割を担っていることが分かる。これは『怪談』(1965)における「黒髪」の最後の場面、武士が骸骨と化していた妻の黒髪によって異界へと絡め取られてゆく過程に、胡弓の静かな持続音が一貫性を与えていたのと同じ手法である<sup>(10)</sup>。しかも、「黒髪」では、胡弓が用いられるまで持続音が使われていなかったが、この映画においても、響きの余韻や残響の類いは示されていたものの、持続性を示す音そのものは用いられていなかったため、その笛の音の印象は強烈である。さらにこの心中場面の最後で、治兵衛が小春の帯を使って縊死する際に黒衣が積極的に手助けをするが、笛の音が3音ほどからなる狂おしい抑揚を響かせ、また、その後太鼓の音が伴っているため、音楽そのものが、2人の心中を推し進めて完遂させる役割を担っていると言えることができるであろう。

## 結びにかえて

これまで武満の60年代の映画音楽を、3本の作品を用いて眺めてみたが、ここでそれを簡単に振り返るならば、小林正樹監督『切腹』では、弦および管楽器による持続音、打楽器および琵琶による打音ないし弾弦、そして電子変調音という3種類の音が聞こえてくるが、それらの音の佇まいからは、映像を下塗りして縁取る持続音のうえに、映画独自の現実音を構成してゆこうとする態度を読み取ることができる。中でも音を電子的に変調させるという手法は、実際の日常世界の音を模倣した効果音としての現実音ではなく、まさに映画独自の現実音の生成を可能にするものであり、音は音色として存在するという武満の意識を明確に示していると言えよう。

続く勅使河原宏監督『他人の顔』では、日常性を代弁するワルツ音楽と、日常から逸脱したものを示唆するグラスハーモニカによる音響体は、電子変調という作業つまり音色の変換によって交換可能になるという捉え方が根底に横たわっている。このことから、映画におけるさまざまな音や音楽は、音色として同根性を示すものであって、日常世界における音とは異なった映画独自の音は、まさしく音色として作り出すことが可能であるという主張が読み取れよう。

最後に篠田正浩監督『心中天網島』では、太夫の声や太棹のほか、ガムラン、琵琶、トルコの音楽などが用いられており、地域で言えば、アジア圏の音楽が使われている。これは文楽という古典芸能を斬新な解釈で映像化した篠田作品に、音楽の側も斬新な組み合わせを求めたというようなものではない。むしろ前2作では、音の電子的な変調によって音色の多様性が求められていたのに対して、この作品ではその音色を地域の多様性に置き換えているのである。つまり、それまではオーケストラ楽器とかアコーディオン等々といった西洋の楽器が邦楽器等に組み合わせられていたが、それがこの作品ではガムランやトルコの楽器に置き換えられたのであり、楽器そのものに関しても、ガムランの打楽器群とトルコの笛というふうに音の持続性と発音そのものに目を向けていることに変わりはなく、音色に重きが置かれているのである。それ

ゆえ、この作品においても映画独自の現実音は音色のレベルで追求されている。

このように、武満は映画音楽にあって、さまざまな音その音色の次元で捉えていると言うことができる。これは音を自立した存在と捉える彼の態度に基づくものであるが、その音色の作り出し方として彼が変調という手法を多用している点は注意が必要である。確かに60年代という時代を考えれば、それはミュージック・コンクレートの手法であると言うことはできるが、それにとどまらないように思われる。というのも武満にとって映画は、「フィルム<sup>フィルム</sup>の表層に貼りついた薄い皮膜に掠めとられた、もうひとつの現実」(『著作集3』410頁『夢の引用』)であると言ってよいものだからである。映画は独自の現実を示すものなのであって、それゆえそこに付される音あるいは音楽は、その現実<sup>現実</sup>に寄与するものでなければならない。武満は次のように述べている。

「フィルムの一<sup>フレーム</sup>齣に截りとられた現実<sup>現実</sup>は実際とは異なったリアリティ<sup>リアリティ</sup>をもつものであり、映像<sup>イメージ</sup>に音楽が付されることで、(映画)全体としての心象は、また別のリアリティを得る。相乗する視覚と聴覚の総合が映画というものであり、映画音楽は、演奏会場<sup>コンサート・ホール</sup>で純粋に聴覚を通して聴かれるものとは、自ら、その機能を異にする。飽くまでも、映画音楽は演出されるものであり、そこには、常に、自立した音楽作品とは別の、抑制が働いていなければならない。」(『著作集3』219頁『時間の園丁』1996年)

映画が実際とは異なった現実性を持つためには、そこで用いられる音楽や音は、私たちが生を営んでいる現実世界、この日常世界の模倣であつたりただの切り取りであつてはならない。それは映像世界の中でこそ現実性を得る音となっていなければならない。映像とコラボレートすることによってまさしくその存在意義を得るような音と音楽、それが映画音楽や映画における音響であり、まさにそのために、彼はいろいろな音を電子変調させ、その音色を独特なものにして映像に伴わせたと考えられる。この意味で音や音楽は演出されるのである。音の変容・変調は映画が独自の現実性を手に入れるために演出された音楽の一つとして位置づけられな

ければならない。しかも上の引用で武満が、「相乗する視覚と聴覚の総合が映画というもの」と述べている点は重要である。周知のように、映画は原理的に、音を取めたサウンドトラックと、コマを単位とした画像の連なりとしての映像の2つからなるのであって、眼と耳はそれぞれ独立しており、互いに働きかけあふ。これが意味しているのは、そもそも映像はサイレントなのであり、そこには音のない動きが刻み込まれているということである。すなわち、映画は音を奪われた映像をその一方の極に持つ。したがって映画音楽の作曲家は、この音が剥奪されたサイレント映像から音を聴き出して映像に音を取り戻させなければならない。もっとも、音のない動きあるいは映像に音を取り戻させる作業は、映画がいま一つの現実性を示すものである以上、音の復元を意味するものではない。というのも、音の復元は映像を映画に独自の現実とするのではなく、この日常の現実の模倣・模写とするからである。とすれば、音のない映像は、自身がいま一つの現実となるための独自の音を内に宿していると言わなければならない。しかしながら映像は、そのために必要な音について黙して語らないのであり、この意味で、映画における映像は沈黙した映像である。作曲家はこの沈黙としての映像から音を聴き出す必要があり、それは冒頭に述べた音の河つまり沈黙した音の胎動から音を聴き出すという作業に等しく、その点ではコンサート用音楽も映画音楽も差異はない。ただし映画音楽の場合、映像から音を聴き出す以上、映像に主導権があるがゆえに、「演出されるもの」でなければならない。とすれば映画の音楽、映画における音響は、映像から聴き出されて充実した音色となってその映像に伴ってゆくにあたり、まさしく沈黙した映像を志向すると言うことができる。したがって映画は、音や音楽をみずからの内部に手に入れることによって、沈黙を深めたと考えることができるであろう<sup>(11)</sup>。それゆえ問題は、沈黙を聴き、そこから音を聴き出すことがいかにして行なわれるかである。この点については、「映像は、現実<sup>イメージ</sup>にあって、私たちが見過ごしているものなのである」(『著作集3』454頁『夢の引用』)という武満の言葉が一つのヒントになると思われる。すなわち、この現実の世界、

私たちが生を営んでいるこの世界もまた、映像世界、沈黙した映像の連なりであるとみなすことができれば、実は映画音楽を作曲する際のそのスタンスの取り方がコンサート用音楽を作るときのスタンスを規定してくると考えることができる。武満は「内なる耳の想像力」(『著作集3』39頁『遠い呼び声の彼方へ』1992年)とか「聴覚的想像力」(『著作集1』188頁『音、沈黙と測りあえるほどに』1971年)という表現を用いることがあるが、この現実世界を映像世界とみなすこと、それが武満にあっての内なる耳の想像力、聴覚的想像力の働きではなからうか。とすれば、音の河とは実は沈黙した映像とみなされたこの世界のことであり得るよう思われるのである。

#### 註

- (1) 武満の創作上の様式区分は、研究者によって違いがある。この点については、長木誠司・樋口隆一編『武満徹 音の河のゆくえ』(平凡社、2000年)に所収の檜崎洋子「武満徹創作史概説」(94-114頁)、長木誠司「西洋前衛音楽のなかの武満徹」(276-293頁)、および檜崎洋子『武満徹』(作曲家◎人と作品シリーズ、音楽之友社、2006年)などを参照されたい。
- (2) たとえばパートは、「武満自身の音楽に当てはまる事柄は当然また、音のシンタクスのなつなかりに本質を持つ音楽よりも、むしろ個々の音の音色的な質によって本質が規定されるどんな音楽にも当てはまらなければならない」(Peter Burt, *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, 2001, p.241) と言い、「聴き手および作曲家としての武満の関心の焦点は、個別的出来事としての音としての質であって、西洋音楽の伝統的な「言説」を構成している、そのような出来事間の関係性ではなかった」(*ibid.*, p.249)と述べている。
- (3) たとえば武満自身が、勅使河原宏監督の『砂の女』(1964)につけた音楽に基づいて『地平線のドーリア』(1966)を書いたと述べていることから推察されるように(『武満徹全集 第3巻 映画音楽1』小学館、2003年、124頁)、映画音楽は彼の創作活動の軸をなし、或る意味でコンサート用音楽と表裏一体となっている。とすれば、コンサート用音楽に対するスタンスの取り方と、映画音楽に対する彼のアプローチの仕方の間には何か通じるものがあるはずである。
- (4) 「音の河」と沈黙の関係については、拙稿「音の河と一つの音——武満徹における沈黙をめぐって——」(『日本における「芸術」概念の誕生と死』科研報告書、代表者：上倉庸敬、2003年、151-164頁)を、また、武満における音色のあり方に関しては、同じく拙稿「武満徹の《ノヴェンバー・ステップス》をめぐって」(『美と芸術のシュンボシオン』大阪大学美学研究会編、勁草書房、2002年、204-211頁)を参照されたい。
- (5) 武満徹の著作からの引用等は『武満徹著作集』(全5巻、新潮社、

2000年)により、本文中の括弧内に、著作集の巻数とその該当頁、書名(および初版刊行年)を記す。

- (6) 『切腹』の中で武満は、琵琶の発音行為における伝統に培われた技術とそれによって規定される音の在りようないし音色の間の関係に着目していると考えられることができるが、それについては、拙稿「小林正樹監督『怪談』における武満徹の音——異界との関係をめぐって——」(『ドラマ空間における音楽に対する観客反応の実証的な研究』科研報告書、研究代表者：上倉庸敬、2006年、19-38頁)の中で簡単に触れているので(21頁)、それを参照されたい。ちなみに、彼は「切腹」と同じ1962年に、NHK教育テレビで放送された『日本の文様』という記録映画で琵琶(演奏は平田旭舟)を用いているが、それについて次のように述べている。「私は琵琶をはじめ使ったのだが、伝統的な邦楽がいかに修練を重ねたものであるかということを目まさら知った。厳格に語りつたえられた仕方だけをまもって、言いつたえられた音だけを弾じる。それは、いかなれば狭い不自由の世界だが、それだけに、音を撥すときの自由は大きく強いのである」(『著作集1』60-61頁『音、沈黙と測りあえるほどに』1971年)。
- なお、『切腹』では薩摩琵琶と筑前琵琶が用いられているが、一般的に言えば、薩摩(4弦、5弦)は筑前(4弦と5弦があるが今日では5弦が主流)よりも大きく、叩くように演奏するなど激しい奏法にその特徴がある(「崩れ」というパターンで用いられる激しいトレモロ奏法は、薩摩琵琶独特の勇壮な効果を持つ)。筑前のほうは明治期になって、琵琶楽に三味線音楽を取り入れたかたちで始められたもので、薩摩に比べればいわば音色の繊細さと優美さに特徴がある。しかしこういった特徴とは逆に、ジェイムズ・シドンスによれば、筑前は低音域の音響群に割り振られ、薩摩は高音域の旋律群に割り当てられていると言う(James Siddons, *Tōru Takemitsu: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, 2001, p.109)。
- (7) この点はたとえば、井伊家上屋敷の玄関先に現われた津雲半四郎の申し出を聞いた取次ぎの武士が、家老の斎藤勘解由にそれを伝える場面で、家老が持っている扇子の音が台詞の節目に楔を打ち込むように鳴らされる場所にも現われている。また、そのあと、津雲が家老の部屋へ案内されるときに鳴らされる音は、いわゆるししおどしの音であるが、弦を弾く音が加工されて使われていると思われる。この音は家老と津雲が対面し、話題が過去の話、津雲の娘婿たる千々岩求女の顔末へと移行する直前にも用いられる。
- (8) 他の篠田監督作品で言えば、1964年の『暗殺』では、尺八とプリバード・ピアノ(この楽器を打楽器風に使っている)を、1965年の『美しさと哀しみと』では、邦楽器は用いずに、フルート等の管楽器、プリバード・ピアノ、ハーブそして鈴といった楽器を用い、音色の多様性を求めた音楽をつけている。
- (9) 『武満徹全集 第3巻 映画音楽1』に所収の篠田正浩へのインタビュー「武満徹との映画づくり」(インタビュー・構成：大原哲夫、2002年1月19日)、287頁を参照。
- (10) 『怪談』に関しては、拙稿「小林正樹監督『怪談』における武満徹の音——異界との関係をめぐって——」を参照されたい。
- (11) 武満は、「映画は、音声を獲得したことで、その沈黙の部分より深めていったのである」(『著作集3』384頁『夢の引用』)と記している。