

一九五〇～六〇年代の日本映画におけるミュージック・コンクレート

黛敏郎、芥川也寸志、武満徹による音響演出

柴田 康太郎

序

一九四八年、フランス国営放送の録音技師であったピエール・シェフェールは「ミュージック・コンクレート」というテープ音楽のあり方を着想した。彼はラジオドラマでの効果音の経験を背景として、従来のような楽器や歌声によってではなく、効果音で使用されてきたような動物の声、自然の音、都市の音、機械の音といった現実世界のさまざまな音響を録音・変調・編集することによって音楽作品を作ろうとしたのである。こうした新しい音楽の着想と新奇な響きは、芸術表現の革新が志向されていた一九五〇～六〇年代にあって、音楽家のみならず多様な領域の表現者からも関心を集めることとなった。だがこうして映画、ラジオ、舞台、ダンスといった表現領域と結びついて生まれた展開は、純音楽ともやや異なる意味あいを含んでいたように思われる。本論文が考察をくわえるのは、ミュージック・コンクレートの映画における展開、なかでも日本映画における展開である。このような事例は、音楽史研究だけでなく映画史・映画音響史研究の端緒としても重要であるように思われるが、先行研究ではまだ主題的に論じられていない¹⁾。そこで本論に入る前に、映画音響論とミュージック・コンクレートの関係、そのなかでの日本映画の特色について簡単な指摘をしておくことにしたい。

映画音響の歴史のなかで、ミュージック・コンクレートはどのように位置づけられるもののだろうか。端的には、当時の映画音響の「反自然主義」とでもいうべき傾向が顕著に表れた実践のひとつとして位置づけられるように思われる。もともと戦前の映画表現において「音やセリフ」は、「技巧を使って、しかもその技巧の音が判らぬやうに」、「自然に出て来なければならぬ」ものであり⁽³⁾、こうした音響における「自然主義」とでもいうべき音のつけ方が、一九三〇年代に流行した「リアリズム」とも結びついてトーキー映画の基本的な音の原理となっていた。ところが戦後になると、日活の録音技師である橋本文雄が自分たちの作品について述べたように、音響効果でも「リアル」でない「作りもの」であることを前面に出し、それまでと異なる傾向が登場した⁽⁴⁾。アフレコの音響、効果音の誇張した使用、無音部の意識的な使用など、一九五〇～六〇年代という芸術表現の革新が志向されていた時期にあつて、こうした「反自然主義」とでも言うべきあり方が多様ななかたちで試みられていたのである。ミュージック・コンクレートという特殊な手法の使用が顕著な実例のひとつとなっているのは、まさにこうした傾向である⁽⁴⁾。先行研究でも映画学者のジャック・オーモンは、ミシェル・ファノのミュージック・コンクレートによる映画音響を音楽としてではなく、第二次大戦後の映画音響に見られる新しい試みの例として取りあげている。オーモンの見方を再構成するならば、ファノのような試みはトーキーの到来によって衰退してしまったサイレント期の映画観、つまり映画をたんなる現実の写実的再現とは異なるものとして捉えようとする見方に、新たな展開をもたらすものであった。ファノは従来のように音響を現実的再現と見なして映像に従属するものとして扱うのではなく、音響を「映画の自律的な表現要素」として扱うことで、「映像と様々な形で結び付くような映画形式」を模索しているといっているのである⁽⁵⁾。このような指摘はわれわれに、ミュージック・コンクレートが映画では音楽史と異なる意味合いを帯びて展開していたことを示唆している。ミュージック・コンクレートは音楽史では音楽素材を楽音から騒音・雑音へと拡張する試みとして位置づけられるが、すでに同様の素材が「効果音」として使用されていた映画では、たんなる新しい「音楽」として機能したわけではなかったのである。フリオ・デクリヴァンの言葉を借りるなら、映画でのミュージック・コンクレートは、さまざまな音響を

「物語世界のものとしての働きから解放」⁽⁶⁾。する動きの契機となり、映画でのさまざまな音響の使用域を、効果音のような物語世界の音から音楽のような物語世界外の音へと拡張する契機にもなったのである⁽⁷⁾。

しかしながら、このようなミュージック・コンクレートの展開は、西欧の映画と日本映画とは表れ方が異なっていたように思われる⁽⁸⁾。そもそも、ミュージック・コンクレートが使用された映画の傾向は、西欧と日本とで異なっていた。一九五〇～六〇年代には各国の映画作品のなかでミュージック・コンクレートが試みられたが⁽⁹⁾、西欧でこの音楽が使われたのは記録映画や実験映画といった相対的に音響と映像の関係がゆるやかな作品であった。ピエール・アンリが音をつけた『タコの性生活』のような記録映画の場合、映し出される映像に付随するはずの効果音などは付されておらず、ミュージック・コンクレートは数分にわたる「音楽」としての持続をもつ傾向が強い。ミシェル・ファノが関わったのも、記録映画ではなく物語映画ではあったものの、ロブ・グリエによるかなり特殊な形式をもつ映画であった。こうしてみると、西欧でのミュージック・コンクレートが音響を物語世界から解放する契機になりえたのは、使用されたのが映像と音響との関係がゆるやかな映画作品であったという事情も関係しているように思われる。ところが、日本でこの新しい音楽手法が使われたのは、音響と映像の関係が相対的にはっきりとした物語映画であった⁽¹⁰⁾。むしろ日本映画で試みられたのも、物語のなかでは相対的に音響と映像の関係がゆるやかな、不条理、狂気、超現実といった特殊な作品、特殊な場面ではあった。だがそれでも、日本映画ではファノのように「映画の自律的な表現要素」として音響を扱って新たな映画形式を模索するのではなく、ミュージック・コンクレートを使用する場合にも、物語や映像との関係に強い関心が払われ、より伝統的な映画形式の枠組みのなかで演出が試みられていたように思われる。それでは「物語世界のものとしての働きから解放」するミュージック・コンクレートは、日本映画ではどのように試みられていたのだろうか。

本論文は、西欧と日本の映画作品の傾向の違いがもたらすはずのミュージック・コンクレートの使用法の差異に注目し、日本映画での展開を、具体的な作品をとりあげることによって浮かび上がらせていく。ただし本論文は、先述したような映画音響を

主體的に論じるのではなく、ミュージック・コンクレートという音楽手法の映画における使用の実態を探っていく。同時代の「反自然主義」的な音響のスタイルの存在自体は一定の了解が得られているように思われるものの、映画音響それ自体の歴史的なスタイルを論じるためには、まず個々の事例の検証を積み上げていくしかないからである。以下ではさしあたり、相対的には先行研究の蓄積がある音楽史的な観点から考察をおこない、日本における代表的な実践者である三名の作曲家、黛敏郎（一九二九〜一九七）、芥川也寸志（一九二五〜八九）、武満徹（一九三〇〜九六）の演出実践にそくして、日本映画でのミュージック・コンクレートの展開を明らかにすることを旨す⁽¹¹⁾。われわれはまず第一節において、一九五四年の座談会での作曲家たちの発言を取りあげ、ミュージック・コンクレートの映画での使用がどのように語られていたのかを確認する。これは同時に、黛敏郎と芥川也寸志、武満徹の具体的な映画作品での実践を考察する第二節、第三節のための考察の視点をもたらすことになるだろう。

一・日本の映画音楽家とミュージック・コンクレートにおける「具象的なもの」

ミュージック・コンクレート作品は、パリ留学中にシェフェールとその作品に接した黛敏郎による作品《XYZ》（文化放送、一九五三年）によって初めて日本に紹介されたが、録音された噪音||騒音をテープ編集によって音楽にしつらえるというその手法はすぐに注目を集めたものの、当初は賞賛より批判の方が多く⁽¹²⁾、この頃の日本で製作された純音楽作品は僅かであった。もっともこの頃の日本でも、映画やラジオ、舞台などのためにはさまざまな試みがなされていた⁽¹³⁾。それならば、作曲家たちは映画でのミュージック・コンクレートをどのように捉えて試みていたのだろうか。本節では一九五四年の「三人の会」（芥川也寸志、團伊玖磨、黛敏郎）の座談会での発言から、映画にかんするミュージック・コンクレートをめぐる典型的な発言のあり方を示しつつ、次節以下の考察の準備をおこなう。

一、一 ミュジック・コンクレートと効果音

この座談会でなされた映画にかんするミュージック・コンクレートについての発言には、二通りのものがある。ひとつは、ミュージック・コンクレートによって喚起された「効果音」への関心である。團伊久磨はこの座談会で、黛の《XYZ》の放送直後に放送されていた木下順二のラジオドラマ『銅山』（山口淳演出、NHK）を聞いて「今までドラマをやっているうちに、単に音響効果として使っていたもの」にも「ミュージック・コンクレート（ママ）」としての手法が多分に無意識のうちに入っているのを感じた」という感想を述べている。芥川也寸志はこれを受けて、だからこそ「映画でも音楽監督はサウンド・ディレクターを兼ねるといい」のだと言い、黛敏郎もさらに「将来音楽家が（効果音にも）進出して（…）騒音のアレンジにまで行くべき」であり「そういう意味においても、ミュージック・コンクレートのな考え方が必要」だと語っている⁽¹⁴⁾。こうした発言からは、ミュージック・コンクレートに触れることで、日本の作曲家たちが早くから効果音、さらには映画全体のサウンドデザインにまで関心を広げつつあったことが分かる。前衛を志向する作曲家たちはミュージック・コンクレートに触れることで、それまで録音技師や効果技師によって担われてきた「効果音」をも、前衛的な「音楽」の表現領域に関わるものとして意識するようになったのである。

実際、黛や芥川が実際に効果音に関与した例もいくつか知られているし、武満徹のように生涯にわたってこの関心を展開し続けた作曲家も知られている⁽¹⁵⁾。だがこうした展開はきわめて興味ぶかいものながら、本論文ではこれらを考察対象から除外することにした。完成された映画作品から効果音が作曲家によるものか録音技師によるものかを判断することは困難し、何より効果音への関与に注意を向けすぎると、序で注目した「音響の物語世界からの解放」にかかわる実践が捉えられなくなるからである。以下では分析対象を、とりわけ物語世界の音、オフの音として使用されたものに限定して考察をすすめることにしよう。

一・二 ミュジック・コンクレートと「具象的なもの」

この座談会での発言には、「ミュージック・コンクレート」それ自体の映画における使用、すなわち多様な音響の物語世界外の音としての使用についてのものも見受けられる。しかもおもしろいことに、ここで芥川也寸志は「僕はどうも〔ミュージック・コンクレートを〕純音楽としては素直にうけとれない」が、「具象的なものと結びついた場合、例えば映画とかバレエとかの場合はきつと素晴らしいと思う」と語り、ミュージック・コンクレートは純音楽としてよりも映画などのための方が可能性はあると述べている。さらには《XYZ》でミュージック・コンクレートを日本に紹介した当の黛もこれに賛同し、スピーカーだけを前に聴く純音楽作品と比べて「モリエールの劇なんかの伴奏として使われたり短編映画の伴奏に使われたりしている場合の方が〔…〕遙かに効果的で面白く、劇場や映画と協同していくことが「最も容易な〔ミュージック・コンクレートの発展の途〕だと語っているのも興味ぶかい」⁽¹⁶⁾。日本ではミュージック・コンクレートの映画などでの使用が、早くから積極的な意味をもって語られていたことがわかるからである。

だが、二人の発言には芥川のいう「具象的なもの」という語をめぐる重要な差異があるように思われる。ここで「musique concrète」というフランス語、とくに「concrète」をどう日本語に訳し、シェフェールの意図を伝えるかをめぐる文脈での発言に目をむけよう。このとき黛は「concrète」を日本語でもそのまま「コンクレート」というカタカナ語で語られるべきだとし、当時つかわれることのあった「具体」や「具象」といった「変な訳語」は誤解を助長することになるので排すべきだと主張している。だがもう一方の芥川は、「具象〔音楽〕じゃない」が「直訳して具体音楽ならまだいい」と述べているのである⁽¹⁷⁾。むしろこの違いは一見たんなる語感の違いに見えるが、芥川がここでもやはり「具象的なもの」と結びついた場合のミュージック・コンクレートの可能性を語ろうとしているのを見ると、芥川が黛とは異なるしかたで「具象」とミュージック・コンクレートの関係に特殊な立場を採っていることが浮かび上がってくるように思われる。

ここで、彼らが問題にしている、シェフェールが「musique concrète」という語に込めた意図を二つ確認しておこう。まず

「シェフェールにとって、ミュージック・コンクレートは「制作の過程が具体的な音楽」であった。彼によれば、ミュージック・コンクレートは従来のように作曲家が机に向かって「抽象的」に作曲した楽譜が後で演奏家によって具体化される音楽ではなく、「具体的」な録音素材を前にして作曲家がテープ編集をおこなうことで抽象的な表現を生み出すという過程をとる音楽なのである。だが同時に確認すべきは、ミュージック・コンクレートの聴取のあり方である。座談会での黛の言葉を借りれば、ミュージック・コンクレートでは「具体的なイメージ」をともなうて聴くことは拒否されている。シェフェールはむしろそうした「日常的な聴取」と異なる（「現象学的還元」になぞらえた）「還元的聴取」と呼ばれる聴取を求めたのであった。

「concrete」という語は、しばしば前者の意味に誤解されたが、ミュージック・コンクレートで「女のギャーツという叫び声」が使われたとすれば、その素材は「それに伴う（…）女が殺されたのではないか、或いは恐怖の表現ではないか、というようなイメージ」をもつものとしてではなく、「ピアノやヴァイオリンの音に意味がないのと同様に、この叫び声自体には何らの意味をも与えない」仕方で「楽器の一種として」使用されたものである¹⁸。黛が片仮名で「ミュージック・コンクレート」と呼ぶべきだと語ったのは、中途半端に訳語を設定すると、こうした含意を捉え損なってしまうと考えたからであった。

しかしながら、芥川は先述のとおり、「具体」と「具象」を使い分けていたようである。むしろ、この区別自体は芥川の個人的な語感によるものだろう。芥川にとって「具象」という語だけが、黛のいう「具体的なイメージ」をもつものだったために「具体音楽ならまだいい」と述べたのである。だがそれでも、芥川は「具象的なものと結びついた場合」に期待をこめているのは何故なのだろうか。示唆的なのは、芥川が「シェフェールの説もよく分るし、もっともだと思っただけです」と否定的な含みをもった発言もしていることである。そうすると、この二つの用語の差異は、芥川とシェフェールの差異と言えるのではないだろうか。芥川はシェフェールの立場を理解したうえで、なおひとりの作曲家としてはそれを採らず、あくまで「具体的なイメージ」をもつ「具象的なものと結びついた」音響表現にこそ魅力と可能性をみとめていたのであろう。このように考えてみると、黛と芥川のあいだにはシェフェールのミュージック・コンクレートをさしあたり踏襲するか、そこ

から距離をとろうとするかという違いが窺えるのである⁽¹⁹⁾。

もちろん、このように作曲家の、まして座談会での発言を厳密に解釈しようとすることには注意も必要であろう⁽²⁰⁾。だがわれわれにとっては、さしあたり「具象的なもの」に関して二人のあいだに異なる態度が示唆されるだけで十分である。われわれはこの視点を作業仮説として作品の分析に移ることができるからである。そこでわれわれは以下の考察において、音を聞いて「具体的なイメージ」を喚起しうるような性質（何の音であるかが分かること）を「具象性」と、そうした性質をもつ音を「具象的な音響」と呼ぶことにし、黛と芥川がどのようにこの「具象的な音響」を映画のなかで使用したのかを考察することにしよう。またこれに対し、何の音であるか聞いただけでは知りえないような音響のことを「抽象的な音響」と呼ぶことにする。一九五〇年代半ばになると、録音技術が発達したことで具象的な音響の電氣的な変調が可能になり、第三節で扱う武満徹は、ミュージック・コンクレートにこうした「抽象化」された音響を使用していたからである⁽²¹⁾。もっとも、音響の「具象性」や「抽象性」は相対的に判断されるべきものであるが、本論文では右の座談会での用語法にのっとり便宜的にこれらの語を採用して考察を進めることにしたい⁽²²⁾。

二、黛敏郎、芥川也寸志のミュージック・コンクレートにおける具象的な音響

すでに指摘してきたように、日本ではミュージック・コンクレートが早くから映画などとの関わりで積極的に語られてきた。実際、それが実践に移されるのも早かった。映画におけるミュージック・コンクレートの試みは、最初のミュージック・コンクレート作品《XYZ》よりも前、すなわち先の座談会よりも前に、黛と芥川によって相次いでなされていたほどである。それならば、黛と芥川のミュージック・コンクレートをつかった映画での演出は一体どのようなものだったのだろうか。そしてそこに、前節で取りあげた「具象性」をめぐる態度の違いは反映されているのだろうか。

二・一 黛敏郎のミュージック・コンクレートにおける具象的な音響

日本で最初に映画でミュージック・コンクレートを試みたのは純音楽と同じく、やはり黛敏郎であった。フランスでミュージック・コンクレートにふれて衝撃をうけた黛は、帰国後早速、松竹の録音技師の協力を得て『カルメン純情す』（木下恵介監督、松竹、一九五二年）の作中四か所でこれを試みている⁽²³⁾。川崎弘二の指摘するとおり、ここにはシェフェールの強い影響を窺うことができる。モールス音、木魚、遮断機といった音響素材をほとんど変調なしに雑然とつなぎ合わせたこの音響は、手法上（変調技術を使用していない）も聴感上（使用した素材）も初期のシェフェールの音響と類似しているからである⁽²⁴⁾。だがシェフェールとの類似性は、すでに触れた「具象的なもの」との関係においても指摘できるように思われる。

ヒロインが訪れた前衛芸術家の奇妙なアトリエの場面を例に、黛がミュージック・コンクレートをどのように使用していたのかを見てみよう。この場面において、前衛芸術かぶれの純朴かつ単純なヒロインは、雑然と無秩序に立ち並んだオブジェや吊るされたモビール群に感激し、それらをうっとり眺めている。ミュージック・コンクレートはこれらの次々と写しだされる作品とヒロインの映像に、約一分間にわたって重ねられている。黛はこのミュージック・コンクレートの使用意図を「イロニック」なものとしているが、なるほどこうした雑然とした音響を重ねることによって、このアトリエの光景は無秩序でナンセンスなものとして突き放され、そのような作品に対するヒロインの感激もまた、滑稽で喜劇的なものとして彩られている。だが重要なのは、こうした演出効果が生じているのが、日常的な具象音が非日常的なしかたで無秩序に結合されていることによるのであって、音響素材の具象性によってではないということである。この音響で使われた素材の具象性（モールス音、木魚、遮断機など）は物語や場面とつながりをもたず、そうした具象性自体に特別な効果が期待されているわけではないのである。黛のこのミュージック・コンクレートの音響は、素材が映像と無関係なかたちで選択されていることによって、音響の具象性の聴取から距離をとったものになっているのである。シェフェールが日常的な聴取を拒否しようと

したように、彼もそうした音の具体的なイメージから距離をとろうとしていたように思われるのである。

このような演出は今日のわれわれからするとかなり他愛もないものであるが、当時は複数の批評や発言で珍しく映画の音響面のことに取り上げられていることは、これが一定の鮮烈な効果をもって受け取られたことを示しているだろう⁽²⁵⁾。もっとも、黛がその後ミュージック・コンクレートを試みた例は他に確認できなかったため⁽²⁶⁾、彼はさほど映画での実践に積極的ではなかったのかもしれない。ともあれ、ここではさしあたり黛敏郎の映画におけるミュージック・コンクレートの特徴を以下の二点、つまり物語世界外の音として使用された音響の具象性が映像との関係で意味をもたないこと、そしてその雑然とした結合がある種の雰囲気描写として活用されていることに見出ししておくことにしたい。次にわれわれは、前節で黛とミュージック・コンクレートの捉え方の違いが示唆された、そして映画での実践に積極的な態度をみせていた芥川也寸志の演出実践がどのようなものだったのかを考察することしよう。

二・二 芥川也寸志のミュージック・コンクレートにおける具象的な音響

芥川也寸志は『カルメン純情す』の半年後、映画『夜の終り』（谷口千吉監督、東宝、一九五三年）の五つの箇所で「ミュージックコンクレートの手法」⁽²⁷⁾を試みている。殺人を犯して警察に追われる男を主人公にしたこの作品では、ミュージック・コンクレートの音響素材として、車のクラクション、男のことを書きたてようなせわしないタイプライターの音、男のことを警察官たちが連絡しあうかのようなモールス信号らしい電子音、警笛の音などが使用されているが、ここにはすでに「具象的なもの」にかんして黛との差異が三点指摘できるように思われる。まずこれらの音響は、それぞれの素材の具象性が物語と無関係なものであった『カルメン純情す』とちがいで、どれもが当該箇所での映像の意味作用とあいまって「警察」の記号性をまわっている。また芥川がこれを雰囲気描写ではなく、警察に追われる恐怖、その不安や焦りといった主人公の心情と結びつけている点でも、二人は異なっている。そして差異は、『夜の終り』で演出効果をもつのがミュージック・コンクレ

トにおける具象音もつ、けたたましさやせわしなさといった響きの性質であるという点でも生じている。雑多な編集自体ではなくこうした響きの性質こそが、警察という意味作用とともに、主人公の焦燥感や恐怖感と結びつけられているのである。芥川が座談会で述べていた「具象的なものと結びついた」あり方は、まさにこうした試みを指していたのではないだろうか。

芥川は、この次に映画でミュージック・コンクレートを使用した『男性飼育法』（豊田四郎監督、新東宝、一九五九年）でも、音響の具象性を登場人物の心理表現に使用している。芥川によれば、この作品では「女の声を使った、ミュージック・コンクレート風な手法」⁽²⁸⁾が試みられているが、この作品で「女の声」が選ばれているのも『夜の終り』と同じく物語とのつながりのためである。この作品は、主人公の女たちが夫の気を引こうとしてアリストファネスの『女の平和』を一九五〇年代の日本で実践してみせ、夫たちを右往左往させる喜劇映画である。男たちが妻の策略によって疑心暗鬼におちいる場面では、女の笑い声のループ再生音が特殊な映像効果とともに重ねられ、妻たちの嘘に翻弄される男たちの疑心暗鬼と妻たちに笑われる屈辱とが滑稽に表されている。もちろん、『男性飼育法』には『夜の終り』と異なる特徴も見られるが、芥川の実践にその後六〇年代に入っても見られるのはやはり「具象的なもの」と結びついた心理表現である⁽²⁹⁾。これらの作品では、作中一個所ずつというささやかなものではあるが、『背徳のメス』（野村芳太郎監督、松竹、一九六一年）では、手術中の手術器具の金属的な音響によって手術の助手を務めている看護師の張りつめた心理が表されているし、また『太平洋ひとりぼっち』（市川崑監督、石原プロダクション、一九六三年）では、ハサミや鎖の音響によって太平洋上でたったひとり何十日も過ごす極限状態の心理が表されているのである⁽³⁰⁾。こうしてみると、芥川の映画におけるミュージック・コンクレートの特徴はやはり、物語と結びついた具象性をもつ音響素材の選択とその具象性による登場人物の心理表現という二点として指摘することができるように思われる。芥川は、ミュージック・コンクレートを音響の具象性を聞きとることを拒否する純音楽作品には否定的な態度をとりながらも、逆に映画においては積極的にこの音響の具象性を活用することによってこの手法を試み

ていたのである⁽³¹⁾。黛と芥川の発言の差異は座談会と同様、「具象的なもの」にかんして実践においても確認できるのである。

以上、第二節では黛敏郎と芥川也寸志の実践をとりあげることで、一九五〇年代の日本映画においてはミュージック・コンクレートが場面の雰囲気描写や心理表現のために使用されていたことを示してきた。もちろん、このような「情景描写」(「画面の雰囲気醸成」)や「心理描写」のような音響演出は、前衛的というような大げさなものではなく、むしろ映画音楽の伝統的な語法と言わねばならない⁽³²⁾。だが、決して先鋭的とはいえないようなこうした試みにこそ、日本映画におけるミュージック・コンクレートの展開の特徴を指摘するべきではないだろうか。フランスのミシェル・ファノが伝統的な表現語法から逸脱すべくミュージック・コンクレートを使用したことと対照的に、彼らはミュージック・コンクレートという新しい前衛的な手法を、商業的な物語映画のなかで、相対的に伝統的な表現語法のなかで消化して使用していたというわけである。さてそれでは、黛や芥川とちがって抽象的な音響をつかってミュージック・コンクレートを作っていた武満徹についても、同じことと言えるのだろうか。結論からいえば、音響の具象性に対する態度の違いはその演出のあり方に違いを生んでいるものの、武満もやはり比較的伝統的な演出語法のなかでミュージック・コンクレートを使用していたように思われる。次節では、それが具体的にはどのようなものであったのかを考察していくことにしたい。

三. 武満徹のミュージック・コンクレートにおける抽象的な音響

武満徹は、一九五〇年代には日本で最も積極的にミュージック・コンクレートの制作に取りくんだ作家であり⁽³³⁾、一九五五〜五七年までに次々と世に問うた作品は当時から高い評価をうけていた。だが実験工房の武満の仲間である佐藤慶次郎は一九五八年に、当時すでに武満がミュージック・コンクレートを「純音楽としてではなく、劇など附帯的に用いた場合、

独特な心理表現を發揮するもの」⁽³⁴⁾として考えるようになっていくことを伝えている。これは本人の言によるものではないしその後の彼の実践とも符合するものではないが、この佐藤の報告は武満が黛や芥川と同じく映画などでの使用に強い関心を抱いていたことを示唆しているように思われる。少なくとも武満のミュージック・コンクレート作品にとって舞台、ラジオ、映画が少なからぬ重要性をもっていたことは、彼のミュージック・コンクレート作品がラジオや舞台で使用した音響の再構成によって作られていたことを考えても確認できよう。だがそれでは、武満の映画におけるミュージック・コンクレートを使った実践はどのようなものだったのだろうか。そしてミュージック・コンクレートに「抽象化」した音響を使用していたことは、その音響に、黛や芥川の音響とのどのような差異をもたらししているのだろうか⁽³⁵⁾。

三・一 武満徹のミュージック・コンクレートにおける抽象的な音響（Ⅰ）

武満徹が最初にミュージック・コンクレートを使用した映画は、実験的なPR映画『銀輪』（松本俊夫監督、一九五六年）である。音響素材には鳥の声が使われたことが知られているが、変調を経たその音響は、ただ不安定な抑揚をとまなう高音の反復的な音にしか聞こえない。当然この音響は、芥川の場合のように音響の具象性が演出効果をもつわけではないし、黛のように雑多な結合が演出効果をもつわけでもない。むしろここで演出に寄与するのは、このテープ変調による独特の耳ならない響きとその抽象的な響きのもつ音響的特質である。この作品でミュージック・コンクレートが使われるのはこの映画のほとんどを占める主人公の少年がみる夢の場面だが、このミュージック・コンクレートの響きは自転車やその部品が浮遊して次々と現れてくる映像とともに使われることで、その非日常性を彩っている。だがより細部についていえば、高音で浮遊するような不安定な抑揚をもつ音の身ぶりが、映し出される事物の不安定な浮遊感、現実と異なる夢の茫洋とした雰囲気の際立たせてもいる。こうしてみると『銀輪』の音響もまた、独特の仕方においてであれ、やはり雰囲気描写であるといえる。そしてこの点で『銀輪』の音楽もまた、黛のような伝統的な演出語法の延長にあるということができるように思われる。

抽象的な響きのもつ音響的特質をつかった演出は、この時期に武満が関わった他の作品にも登場する。一九五八年の映画『危険旅行』（中村登監督、松竹）の場合、ミュージック・コンクレートの音響は冒頭の、四六時中マスコミに追い回されているヒロインがノイローゼに陥って耐えきれなくなる部分で登場する。ここでの素材不明の抽象的な音響も、聴感上は『銀輪』の試みに類似した、高音の反復的な上行音である。だが、この作品では『銀輪』のように夢の光景全体を彩るのと違って、ミュージック・コンクレートが発狂寸前のヒロインの心理表現をなしている。この耳なれない電気的な高音の音響は、目まぐるしい画面変化とともにその狂気を（しかし呑気な器楽音楽と相まって、喜劇映画らしい滑稽さをおりませながら）表しているのである。同様の音響表現は、映画『不良少年』（羽仁進監督、岩波映画、一九六二年）や『切腹』（小林正樹監督、松竹、一九六三年）にもそれぞれ一個所ずつ確認できる。『不良少年』では少年鑑別所にいる主人公たちが周囲からのいじめにあって喧嘩をする場面の一個所にシンバルの音の逆再生音が、『切腹』では主人公が仇の訪問をうけて決闘に向かう不穏な場面において、やはり一個所だけ素材の不明なミュージック・コンクレートらしい音響が使われているのである。これらは明確な表現意図を汲み取りにくい演出ながら、登場人物たちと無関係に響くようなその乾いた音響（シンバルの逆再生音）、あるいは不穏で不気味な音響（素材不明）は、登場人物たちの置かれた状況のありようを表しており、その場面の雰囲気描写の一種といえるように思われる。

こうしてみると六〇年代初頭までの武満もまた、音響を抽象化させてはいるにせよ、ミュージック・コンクレートを使って場面の雰囲気描写、あるいは心理描写をおこなっていたということができよう。だが興味ぶかいことに、武満は六〇年代半ばの『怪談』においては明らかにそれまでとは異なり、抽象的な音響を使用しながらもこれを独特のかたちで具象性と関わらせて演出に活用し、ミュージック・コンクレートを物語世界の音としてだけでなく作品全体のサウンドデザインのなかでも試みるようになっていた。このとき興味ぶかいのは、フリオ・デクリヴァンが『怪談』を、カーゲルやアンリといった西欧の作曲家の試みと同列に取り上げていることである。するとこの作品は、これまで日本映画での特徴と見なしてきた伝統

的な物語映画の枠組みにとどまらない、ファノラの試みに乗り出した作品と位置づけられるものなのだろうか。

三・二 武満徹のミュージック・コンクレートにおける抽象的な音響(2)

一九六五年の全四話のオムニバス映画『怪談』(小林正樹監督、にんじんぶろだくしょん)は、武満徹が最も大規模にミュージック・コンクレートを応用した作品である。先行研究も多数に上っているが⁽³⁶⁾、ここでは作曲家自身のことばから、『怪談』の音響面の特徴を二つ確認しておこう。第一の特徴は、このオムニバス映画では「音の質」が「各話ごとに決め」られているということである。第一話「黒髪」では石の音(など)、第二話「雪女」では尺八の音、第三話「耳なし抱一」では能楽師の掛け声、第四話「茶碗の中」では太棹三味線の音を基調として全体が設計されている⁽³⁷⁾。もう一つのより重要な特徴は、この作品では「音楽と効果音の境界」の「区別」を取り払って「アクションのノイズがいつの間にか音楽になり、また音楽的な響きが現実のアクションのノイズに」なるようにすることにより、「この映画の持つ超現実的な世界を生かす試み」がなされているということである。だがこれらの特徴は、これまで見てきた武満の実践とどのような違いをもっているのだろうか。以下では第一話「黒髪」と第二話「雪女」を例に考察を加えていくことにしたい⁽³⁸⁾。

まず第二話、吹雪のなか雪女に命を救われた男の物語である「雪女」を取りあげよう。この話の「音の質」に設定された尺八の音は、それまでの武満の音響と同様、基本的には抽象的な音響である⁽³⁹⁾。むろん、この音響は尺八という楽器の音を素材とし、さらには通常の映画音楽のように雪女の登場箇所でライトモチーフのような記号性を帯びて使用されているため、ミュージック・コンクレートというよりも通常の意味での器乐的な音楽に近い音響ということもできる。だがわれわれにとって重要なのは、この音響がある特徴的な点で、通常の「音楽」とは異なっているということである。

その差異を生んでいるのは、武満がこの同じ尺八の音を、遭難した主人公たちがさまよう冒頭の吹雪の場面において吹雪の音を表す「効果音」としても使用していることである。ここで尺八の音は、吹雪の音として物語における「具象的なもの」

と関係づけられることで、いわば「具象化」されて使用されていると言うことができる。しかも武満は、このように同じ音響を「効果音」としても「音楽」としても使用することによって、同じ素材を介して二つの使用個所を結びつけ、相互にその意味作用を転移させてもいる。冒頭の吹雪の音で後に雪女のライトモチーフとして使用される尺八の音響が使われていたことは、このとき男たちが単に遭難しているだけでなく、すでに雪女がいる異界に踏み入り雪女の呪縛のなかにいることを表しており（ここでは映像上も雲が目のように描かれていることで視覚的にも同じことが示されている）、逆にその音響が後でライトモチーフとして使われるときには、これはたんなる音楽としてではなく、冒頭で耳にしていた吹雪の効果音と結びつけて受けとられることになるのである。こうしてみると、武満が先の引用で述べていた「音楽と効果音の境界」の「区別」を取り払う試みは、より正確に言えば音楽と効果音を特徴的なたかたで結びつける試みであったことがわかる。『怪談』における武満はこのように音響を結びつけることによって、それ自体では「抽象的」である音響に「具象性」をまとわせ、芥川らとは異なるしかたで音響演出に具象性を取りこんでいたのである。

もっとも、音楽と効果音に同じ音響素材が使用されて結びつけられているだけでなく、両者はある特徴的な操作によって区別されていることも忘れてはならない。効果音として使用される場合の尺八の音響が吹雪の音において使用されるとき、その音響素材は音楽での場合のように単体で使用されていないからである。ここで尺八の音響は、石を叩いた音などその他の複数の変調音とともに混ぜ合わされ、それらとともに渾然としたままとまりを作りだすことで複雑な吹雪の音響の一要素として取りこまれているのである⁽⁴⁰⁾。そしてこのような区別をおこなうことによって「雪女」は物語世界の音と物語世界外の音とを峻別し、やはり従来の物語映画における音響表現の枠組みを踏襲しようとしているように思われる。しかしながら、『怪談』も西欧のそれとは異なっていたと位置づけるには、『怪談』のなかでデクリヴァンのいう論点により類似しているように思われる、第一話の「黒髪」の考察を経なければならぬ⁽⁴¹⁾。

第一話「黒髪」は、出世のために妻を捨てた男の顔末を描く作品である。長い月日を経て主人公が一度捨てた妻の元に戻っ

てみると、妻は既に死んでおり（一度はかつてと変わらぬ姿で再開するものの、実はそれは幽霊である）、彼はその怨霊の
とり憑いた黒髪に襲われてしまう。第一話で話の「音の質」として選択されているのは、石を素材とした変調音とされるが、
この作品でもこの音響は使用されている場面（①長い歳月ののち男が妻の住んでいた家に戻ってきたあと、男が家に足を踏
み入れる直前、②すでに死んでいるがいつもと変わらぬ姿で男を出迎えた妻と男の語らう場面、③その翌朝、妻の遺体となっ
ているのを見た直後、男に黒髪がまとわりつく場面）から考えて、死んだ妻のライトモチーフとして使用されていると言え
よう。ただし「雪女」とちがいが、「黒髪」における「音の質」となる。この音響は具象性を伴うことはない。

むしろ「黒髪」のなかで具象的なものと関わっているのはこれとは別の、青竹を割った音を素材とした変調音である⁽⁴²⁾。
この竹の音はまず、主人公の男が朽ち果てた家の床板を踏み抜いてしまうときの、床板の割れる音を表す「効果音」として、
明確な具象性をともなって登場する。だがおもしろいのは、この音響がその後の使用箇所から次第に、単純に効果音として
位置づけられないようなしかなかたで使用されるようになっていくことである。二度目にこの音響が使われるのは、男が妻の家
に戻った翌朝の場面、前夜に語らった妻が傍らに遺体となって横たわっているのを発見する場面である。妻の遺体の黒髪が
妖しく蠢き始めるのに気がついた男は、逃げ出そうとして再び床板を踏み抜いてしまう。このときわれわれは再び青竹を使っ
た音響を聞くことになるが、このときのこの音響は、最初とちがって不自然なほどの大音量で、しかも映像のアクションと
同期させず一瞬の間をおいて重ねられている。さらにこの直後、慌てた男が壁を壊したり床板を踏み抜きながら家を逃げ出
そうとする部分になると、この音響は一瞬の間をおいて重ねられるどころか、アクションとほとんど同期しないほどにアク
ションから遊離し始め、妻の長い髪の聴覚的隠喩でもある長い胡弓の音とともに、音響が増殖して主人公を呑みこむかのよ
うな様相を呈していく。武満が先の引用で「アクションのノイズ（＝効果音）」がいつの間にか音楽になると述べていたの
は、まさにこうした部分であるだろう。

ただし、この変調音が「音楽」のようでありうるのは、たんに映像と同期していないことや大音量で使われていることの

ただけではない。この部分でのミュージック・コンクレートの変調音は、映像との同期関係を緩めて効果音としての位置づけを手放すのみならず、「雪女」の吹雪の音と同じように、氷の割ける音や先に触れた石の変調音などの複数の変調音を伴って渾然としたまとまりを形成しているからである⁽⁴³⁾。こうして青竹の音がその他の音との音響的な結びつきを強めるなかで、「黒髪」の青竹の音響はあたかも音同士の自律的な関係をもった、「音楽」のようなまとまりをなしていく。すでに触れたフリオ・デクリヴァンは、一九六〇年代における映画音響の解放傾向の具体例として、ピエール・アンリの映画やマウリシオ・カーゲルの『アンチテーゼ』とともに武満の『怪談』を挙げているが、カーゲルと『怪談』のここでの音響は場面とつながりのない音響の増加という点でも聴感的な類似性がある。それゆえ「黒髪」はこの点で、われわれがこれまで見てきた日本映画におけるミュージック・コンクレートの演出のあり方よりも、西欧の映画におけるミュージック・コンクレートに近いものとして位置づけられるように思われる。

しかしながら、それにもかかわらず『怪談』での武満は、劇映画の枠組みを乗り越えて「新たな映画の形式」を試みることなど目指してはいないことを看過するべきではない。それは武満が「黒髪」における音響をある種、「自律」的に推移させつつも、この音響を完全に物語世界から離れた、オフの音とはしていないことから窺える⁽⁴⁴⁾。この映画のなかでの渾然と増殖するような音響は、確かに映像とほとんど同期していないために効果音とは言い切れないものになっているが、しかしこの渾然とした音響のなかでいくつかの音だけは、アクションと同期させられており、このためにこれらの音響は、単純に物語世界の音とも言い切れることもできないものとなっているのである。武満はこのように音響を散発的に物語世界と結びつけることによって、なおも劇映画の枠組みに踏みとどまり、この枠組みを最大限に拡張することによって物語世界の超現実的なありようを表現しているということができるよう思われる。この点において、武満の映画におけるミュージック・コンクレート演出の集大成⁽⁴⁵⁾というべき『怪談』の独自の試みもまた、黛や芥川と同じく伝統的な物語演出の語法の延長に生みだされたものと見なすことができるのである⁽⁴⁶⁾。

結語

本論文においてわれわれは、映画におけるミュージック・コンクレートの展開を、音響と具象性の問題に視点をしぼること
で考察し、黛敏郎、芥川也寸志、武満徹それぞれの演出上の特徴を示しながら、一九五〇～六〇年代の日本映画における展
開の具体的に示してきた。これによって、彼らが差異を伴いながらも全体としてはファノラのように伝統的な演出語法を乗
り越える方向に進むのではなく、ミュージック・コンクレートという新しい音楽手法を相対的に伝統的な物語映画の形式に則っ
て使用していたことも浮かび上がらせることができたように思われる。

もっとも本論文は、序で触れたとおり日本映画における「反自然主義的」な音響表現を考察する端緒として構想されてい
る。そこで論を終えるにあたり、今後論じられるべき問題をひとつ提示しておくことにしたい。

まず目を向けるべきは、ミュージック・コンクレートがたんに音楽史的な契機だけによって生れたものではなく、多様な文
化実践の接合部において生まれたものであったということである。ミュージック・コンクレートはもともと、第二次大戦後と
いう、音響機器やラジオ局の発達する時代にあって、ラジオの音響文化のなかで生まれたものであった。事実、シェフェー
ルがミュージック・コンクレートを着想した背景にもラジオドラマの存在があったし、芥川や武満といった作曲家が音響の具
象性と関わり始めたのも、実のところミュージック・コンクレートが伝えられるよりも前のラジオでの仕事においてであつた⁴⁷⁾。
このようなラジオなどでの音響表現の開拓は、ミュージック・コンクレートといったかたちだけでなく、映画にも多様なかた
ちで影響をあたえていたように思われる。とりわけ興味ぶかいは、映画監督の羽仁進が、ラジオドキュメンタリーに想を
得ながら映画音響で多様な実験を試みていたらしいことである。しかも羽仁とともに、武満徹も所属していた「記録芸術の
会」の活動はミュージック・コンクレートをも包含するかたちで「記録芸術」なるものを志向し、現実の断片によって現実を
捉えなおすことで、フィクション表現に新たな息吹をふきこもうとする問題意識を携えていたようである。また「記録芸術」

はドキュメンタリーを志向する動きながら、一方でシュルレアリスムを背景としており、われわれが序において触れた言い方をつかうならば「反自然主義」的な傾向をもっていたように思われる。本論文の考察は、このような同時代のミュージック・コンクレートをとりまく動きとともに捉えなおされることで、改めてこの時代の音響文化の営みを考察する端緒になるとともに、映画音響の反自然主義的あり方を明らかにする契機となるだろう。

注

- (1) 先行研究でも日本映画におけるミュージック・コンクレートに触れたものは複数存在するが(注11も参照せよ)、それらはミュージック・コンクレートが映画音響の歴史のなかでどのような位置にあるか、あるいは単純に日本映画のミュージック・コンクレートが欧米の映画でのそれと比べてどのような特徴をもつかといった視野で考察されていない。もっとも、本論文でも西欧の実践の具体的な考察は、作品へのアクセスが困難であったことから十分に検討できておらず、映画音響一般の考察については先行研究の欠如からも考察が困難であった。さしあたり本論文はこうした研究の端緒となるべく特徴的かつ考察可能な事例を取りあげて論じようとするものである。
- (2) 岸松雄「島津保次郎・成瀬巳喜男のトーカー問答」『映画之友』一九三五年十一月、六七頁。藤井仁子「日本映画の一九三〇年代トーカー移行期の諸問題」『映像学』第六十二号、一九九九年からの引用。
- (3) 橋本文雄・上野昂志『ええ音やないか 橋本文雄・録音技師一代』リトル・モア、一九九六年、六三〇頁。同書、一六二―一六三頁、一六八―七〇頁も参照。
- (4) 興味深いことに、映画と音楽に通暁する秋山邦晴と片山杜秀という二人の批評家は、戦前の二つの日本映画、しかも同じ熊谷久虎監督の作品に、ミュージック・コンクレートの萌芽を読み取っている。だがここでの音響表現はミュージッ

ク・コンクレートとは正反対の性格を持っていたように思われる。熊谷は自作にほとんど伴奏音楽を使わないなど音響表現に強いこだわりをもっていった監督だが、ここで問題になっている音響表現は、基本的に物語世界の音に限定され、あくまで「自然主義的」な実践といえる。(秋山邦晴『日本映画音楽史1』田畑書店、一九七四年、一四〇頁。片山杜秀「日本創作史一九四五〜五五」『日本の作曲二〇世紀』音楽之友社、一九九九年、五二頁)。

(5) ジャック・オーモン他『映画理論講義』勁草書房、二〇〇〇年、五三頁。オーモンはほかにストロブ・ユイレの同時録音の実践も挙げているが、本論文の結語でふれる羽仁進の実践はこれに関連しつつ異なる展開といえそうである。なお、本文引用中の「自律的」(オーモン)という言葉づかいは、ミシェル・シオンが理論的な批判をくわえている。視聴覚的な体験である映画体験では、音同士の関係が映像と音との関係よりも強く意識されことはなく「自律的」などありえないというのである(注20も参照せよ)。ただし、ファノらはシオンのように理論的な「自律性」を考えていたわけではない。ファノらにとっての「自律性」については、シオンのように理論的な妥当性の見地からだけではなく、歴史のなかで相対化されて論じられる必要がある。ファノはゴダールの音響デザインに関与していたとも言われ、ゴダールらのソニーマージュの試みとの関連でも、今後の研究が俟たれる作曲家である。

(6) Julio d'Escriván, "Sound Art (?), on/in Film," *Organised Sound*, 14(1), 2009: 68-69. この論文でデクリヴァンは、映画音響をたんなる「音楽」表現ではなく、ある種の「サウンドアート」として捉えようとするしている。

(7) ファノは、アラン・ロブ・グリエの独特の映画作品のなかで音楽だけでなく効果音や台詞もふくめた聴覚要素相互の関係を重視する「音響連続体」を構想し、映画に新たな音響表現をもたらそうとしていたが(Michel Fano, "Musique et Cinema," *Musique en projet*, 1975, http://www.michelano.fr/Textes/Musique_et_Film.html)、ミシェル・シオンは、ファノの実践の理論的実現可能性と演出効果に疑問を呈している。ファノは映像のもつ「意味作用を恐れ、言葉と音楽、音の間の「隣接」を追及するあまり、意味作用を制限」しているため、彼の作品では「音がみな、いささか中性化し、

意味もなく、特徴もなく、映像に固定されることも、現実に含まれることも排除されることもなく、ただ響くということにもなりかねない」というのである（ミシェル・シオン『映画にとって音とは何か』川竹英克訳、勁草書房、一九九三年、一二二頁）。シオンの批判については注5も参照せよ。

- (8) 『日本戦後音楽史』によれば、ミュージック・コンクレートの「日本における手法展開や作品傾向は〔…〕フランスとはまったく異なる方向へ進んだ。この音楽は「フランスでは、ラジオ・ドラマや「耳による映画」として、視覚像を伴わずに視覚イメージを膨らませる方向へ進んだ」が「日本では〔…〕映画の効果音や、映画音楽の本質に関わる手法としてミュージック・コンクレートが広く用いられ」たというのである（日本戦後音楽史研究会『日本戦後音楽史』上巻、二〇〇七年、二六〇頁）。ただし、これは大まかな傾向の違いを示したものと捉えらるべきものである。事実、本論や注9でも指摘しているとおり、ミュージック・コンクレートはフランス映画でも何度も使用されている。フランスでの環境デザインなどへの展開については以下を参照。水野みか子「フランスにおける電子音響音楽の理念と技術：音の環境デザインの基盤として」『名古屋芸術大学研究紀要』二二号、二〇〇〇年。

- (9) 具体的にはシェフェールによる『Maskerage』（マックス・デ・ハース監督、一九五二年）、ピエール・アンリによる『Astrologie』（ジャン・グレミノン監督、一九五三年）、『Les amours de la pierre』（ジャン・パウルヴェ監督、一九六五年）、ピエール・ブーレースによる『La machine humaine』（ジャン・ミトリ監督、一九五六年）やフィリップ・アルテュイによる『La symphonie mécanique』（ジャン・ミトリ監督、一九五五年）などがある。これらはいずれも短編の記録映画や実験映画である。

- (10) ここには長木誠司が指摘した、映画音楽一般にかんする芸術音楽をとりまく「ハビトゥス」の違いが関係している。芸術音楽の作曲家たちは、日本では「いわゆる芸術映画だけではなく、商業映画、娯楽映画にも分け隔てなく数多く参入し、むしろそれを誇りにすら思っているようなところが」あるのに対し、欧米の場合には「基本的に映画の音楽

の作曲家と、芸術音楽の作曲家は相容れない」のであり、芸術音楽の作曲家が映画に携わるとしてもそれは「いわゆる娯楽映画ではなく、芸術映画」である傾向にあった（長木誠司『戦後の音楽…芸術音楽のポリテクスとポエティクス』作品社、二〇一〇年、三四三～四四頁）。

- (11) 本論文では従来個別研究と異なり、各作曲家を比較検討することでそれぞれの特徴を示すことも試みていく。先行研究の代表的なものには以下のものがある。秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々」『キネマ旬報』全六十三回、一九七二～七八年。一部『日本の映画音楽史Ⅰ』（田畑書店、一九七四年）に再録。また近年では川崎弘二が一連の仕事が緻密な資料調査と作品分析にもとづいて各作曲家の言説と実践の記述をすすめている。川崎弘二編『日本の電子音楽 増補改訂版』愛育社、二〇〇九年。川崎弘二編『黛敏郎の電子音楽』engine books、二〇〇九年。川崎は武満徹についても雑誌『アルテス』誌上で「武満徹の電子音楽」を連載中である。武満徹のミュージック・コンクレートと映画との関わりについては、小沼純一「武満徹とミュージック・コンクレート…現実音／楽音と音楽」『比較文学年誌』四一号、二〇〇五年）も言説にもとづいた考察をおこなっている。なお、芥川也寸志のミュージック・コンクレートの展開については上述の秋山の連載で散発的な発言がみられるが、その特徴を示そうとする試みとしては、本論考が最初のものといえるだろう。

- (12) 日本戦後音楽史研究会『日本戦後音楽史』上巻、二〇〇七年、二五八、五九頁

- (13) 一九五〇年代に日本で作られたミュージック・コンクレートの多くは純音楽作品ではなく、バレエ、演劇、ラジオ、映画などのための音楽であった（川崎弘二「日本の電子音楽主要作品」『日本の電子音楽 増補改訂版』、一〇四一～一〇八三頁）。ただし、これは当時、ミュージック・コンクレートの制作に膨大な時間と経費、音響技術の支援が必要であったためでもあり、単純に表現上の意図だけから理解されるべき事柄ではない。

- (14) 芥川也寸志、暖伊玖磨、黛敏郎「新しい作曲家グループ『三人の会』の発言」一九五四年二月…、六七頁。

- (15) 武満徹については、立花隆が「武満が本気でかかわった場合の映画音楽は、いわゆる音楽として作曲された部分だけでなく、映画のタイトルからエンドマークまですべての音の流れを一つの作品と考えて評価するべきものなのである」とまで述べている（立花隆「武満徹・音楽創造への旅 第十四回」『文学界』一九九三年八月、二七二頁）。
- (16) 芥川也寸志、暖伊玖磨、黛敏郎「新しい作曲家グループ『三人の会』の発言」一九五四年二月・六七頁。
- (17) 同上、六六頁。
- (18) 黛敏郎、石田豊「マイクをはなれて 三四」『放送文化』一九五七年一月、四四頁。
- (19) ただし川崎弘二は、黛も『XYZ』の時点ではシェフェールとは異なる方向で作品を作ろうとしていたことを指摘している（川崎弘二編『黛敏郎の電子音楽』、二九〇―三一頁）。
- (20) むろん、「具象的なもの」を活用することと映画やバレエでの使用との間には論理的にも飛躍がある。ただし、シェフェールが「選元的聴取」を、視覚をとまなわれない「アコースマティックな聴取」と結びつけて考えていたことが示唆するように、（アコースマティックではない）映画やバレエでは、耳にされた音が「具体的なイメージ」ないし「具象的なもの」と結びつきやすい傾向にあるという見方は、ある程度受け入れられたもののようにも思われる（ジャン・イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く八八のキーワード』栗原詩子訳、音楽之友社、九〇十頁）。注5で取りあげたミシェル・シオンによるミシェル・ファノの「自律性」批判の背景にあるのもこのことである。「抽象的な電子音ですら、近代的な台所の映像に付けられれば、家電製品化電気設備の音のように聞こえることは不可避」であり、映画での音は常に何かを「意味するもの」にならざるをえない。それにもかかわらずファノの理論と実践はそれを拒否しようとしてシオンは批判しているのである（ミシェル・シオン『映画にとって音とは何か』、一〇二―一〇六、一二〇頁）。もっとも、第二節で考察をくわえる黛の実践は、素朴なものではありながらもファノと異なるかたちで何かを「意味する」ことから距離をとろうとする実践として位置づけられる。

ただし、シェフェールの場合、ミュージック・コンクレートをかつた最初の映画である『仮面舞踏会』においては、明らかに「還元的聴取」が志向されていないようである。この作品では土俗的な仮面が次々と映し出されるとき、仮面が変わる度に音響素材も変えられているため、あたかもこれらの音響がその仮面の発するもののように提示されているからである。なお、黛敏郎はこの作品をフランスで目にはしているはずだが、第二節で示すとおり、映画におけるミュージック・コンクレートのあり方としては、結果的に芥川の方がシェフェールに近いように思われる。

(21) 黛・芥川と武満の差異は、シェフェールのミュージック・コンクレートの初期とその後との区別にも相当するものである。シェフェールは当初、前者のような具象的な音響を素材としたミュージック・コンクレートを制作していたが、録音技術が発達すると、自身の理論どおり「具象性」が問題にならないように音響を変調して「抽象化」させたミュージック・コンクレートを制作するようになった。ただし、武満による抽象的な音響の使用は、映画以外のミュージック・コンクレートでは必ずしも相当しない特徴である。武満が五五〇五七年にかかわったラジオでは具象音の使用が少なからず見られるからである。

(22) この「具象」は、ミシェル・ファノがいう音の「類像性」(iconicité) (Fano, *ibid.*) とほぼ同義である。われわれは芥川の「具象的なもの」という語を採用するが、ミシェル・シオンによってファノの用語法は批判されているため、二点の確認しておくことにしよう(注20も参照せよ)。端的にいえば、音響がその音響について伝達している情報量は、映像を離れて「アコースマティック」に聴かれた場合、さまざまであるということである。視覚なしに聞かれても音源がすぐに分かるものもあれば、視覚がなければ音源が何だか分からない音もある。シオンは、こうした音響のもつ情報量を「音響の物質化指標」(indices sonores matériels) と呼んで、「類像性」(あるいは本論での「具象性」)の有無ではなく、その相対的な情報量の過剰を問題にすべきだと主張している (Michel Chion, *L'audio-Vision : Son et image au cinéma*, Armand Colin, Édition : 2e édition, 2005, 98-100)。

(23) 黛敏郎ほか「映画音楽」という名の音楽」『キネマ旬報』一九五三年四月上旬号、五四頁。

(24) 川崎弘二「黛敏郎の電子音楽」二〇一年、二九頁。

(25) ただし『カルメン純情す』は《XYZ》によってはっきりミュージック・コンクレートの存在が知られる前の作品であり、音響の受けとられ方もさまざまであった。当然ミュージック・コンクレートを知らない論者、たとえば評論家の野口久光などは、これを音楽ととらえず音響効果と見なし、黛敏郎と木下忠司の音楽に不満を述べながら監督の木下恵介による「音響効果」が面白かったと述べている（野口久光「音楽映画」『音楽の友』一九五三年一月、一四三頁）。

これに対し、映画監督の溝口健二は、黛との関係によるためかミュージック・コンクレートの存在を知っていたようであり、この映画のような「楽器を使わない炸裂音」による「シュールな表現」を、「フランス」などにある「シュールの音楽の楽派」として語っている（清水千代太「女の執念溝口の執念…『雨月物語』のセットを訪ねて」『キネマ旬報』一九五三年三月号、一一三頁）。

(26) 黛は映画以外ではその後もミュージック・コンクレートを試みている。川崎弘二編『黛敏郎の電子音楽』を参照。

(27) 芥川也寸志「映画音楽悲観論」『日本映画』第二号、一九五三年七月、一二三頁。

(28) 芥川也寸志、黛敏郎ほか「座談会 映画音楽の現実と未来」『映画評論』一九五九年五月、二八頁。

(29) 『男性飼育法』には新たに、作品全体の音色的な統一を図るような音響デザインも見られる。この作品では『夜の終り』が警察を表すにせよ多様な音響が使われていたのと異なり、使用された音響は女性の笑い声のループ再生音のほか、エコーのかけられた女性の笑い声、あるいは従来の意味でも音楽というべき女声合唱の使用など、どれも女性の声という音色的に同質の素材によっているという差異がみられるからである。秋山邦晴は『男性飼育法』の音響表現を取り上げてはいるが、彼は作中例外的に使われる「水の泡」のような具象性の低い音響について「画面のイメージとは一見無関係のような音響が組み合わせられ」る試みとして高く評価する一方、女の声の音響にはあまり注目していな

い（秋山邦晴「日本の映画音楽史を形づくる人々（六）」『キネマ旬報』五七四号、一九七二年三月下旬号）。もちろん芥川も『夜の終り』や『男性飼育法』で変調された抽象的な音響も使ってはいるが、芥川のミュージック・コンクレートの特徴はこうした抽象性に求めることはできないように思われる。こうした抽象化された響きは、『夜の終り』では再び殺人を犯そうとする中華料理屋での男の心理を表すシンバルの逆再生音、『男性飼育法』では人工授精の研究室の現実感のない雰囲気であらわすような水泡のような抽象的な音響、また劇中劇『女の平和』を映像化した二度目の場面での心理表現などにおいて使用されている。

(30) 芥川と共同で『太平洋ひとりぼっち』を担当した武満徹は、この作品でのハサミと鎖によるミュージック・コンクレートの音響が「具体音楽の手法で作曲するべきだろう」という芥川の指示によるものであったと証言している（武満徹、一九九〇年「芥川也寸志の映画音楽」『武満徹著作集3』新潮社、三三〇頁）。この作品と『背徳のメス』では、それまでと違い、オフで使われている音響素材が、同じ使用場面において効果音としても使用され、エコーや別の音響と結合されたミュージック・コンクレートと、効果音とが対比的に使われている。

(31) 芥川は、黛がパリに留学していた五二年六月において既に、ラジオ番組「音楽のアトリエ」のなかで『マイクロフォンのための「ファンタジー」』という曲を作っていた。この曲は基本的には器楽音楽でありながら、一部で鉄道の音が使用されている。ミュージック・コンクレートが日本に登場するより前から、録音された具象音が音楽として取りこまれる可能性は開かれていたのである。黛とちがって映画でのミュージック・コンクレートのあり方に積極的にかかわった芥川は、黛がパリの最新の音楽動向として伝えたのとは別に、もともと具象音と関わる契機をもっていたといえる。なお、器楽と具象音とともに使用した上記のラジオ作品『ファンタジー』の試みは、その後の芥川の映画での仕事、すなわち『夜の終り』冒頭における、オーケストラのチューニング音と都市の喧騒の音とを並置して音楽と具象音との聴感の類似性を強調していた試み、また『男性飼育法』におけるタイトルロールの楽曲でループ再生されたような

女の笑い声の反復周期に合わせて器楽音楽が拍子を合わせて演奏されていることにも、つながっているように思われる。なお、秋山邦晴は『男性飼育法』の具象音を鶏の鳴き声と女の笑い声のコーラージュと見なして「コケコッコウアッハッハ」と記述しているが、改めて見返してみると鶏の鳴き声の存在を聞きとることはできなかった。

(32) 黛敏郎もこうした情景描写や心理表現を映画での「定石的な音楽のつけ方」と述べている（黛敏郎「映画音楽に於ける表現主義の主張」『映画芸術』一九五五年七月号、二八頁）。

(33) 武満徹は、シェフェールの「ミュージック・コンクレート」を知るよりも前の一九五〇年代初頭にはすでに、独自に具象音をめぐる録音実践をおこなっていたという。また東京通信工業の磁気テープ用テープレコーダーのデモテープを制作したり、新日本放送では「音響効果の手伝い」のようなアルバイトもしていたらしく、かなり多様なかたちで録音された音との関わりをもっていったようである。ただし彼は、当時は効果技師になりたかったとも述べているから、彼のこの時期の試みが「音楽」として試みられていたのかどうかは不明である。だがいずれにせよ、武満とミュージック・コンクレートの的な音響表現の関わりは、黛のようにシェフェールの実践を咀嚼するかたちで展開したものというよりむしろ、芥川と同様それ以前からおこなっていた試みが「ミュージック・コンクレート」のもとで再編成されたものとして位置づけられるように思われる。初期の試みについては川崎弘二の記述を参照せよ（武満徹の電子音楽 1 『アルテス』二〇一一年冬号。「武満徹の電子音楽 4」『アルテス』二〇一三年春号）。

(34) 佐藤慶次郎「実験工房」『音楽芸術』一九五八年一月、五三頁。

(35) ただし武満の場合、音響の抽象化それ自体は目的ではなかったことが推定される。それはまず、彼がミュージック・コンクレートに見出していた可能性は、作品のあり方よりも制作のプロセスにおいて作曲家が音響素材と直接かかわること自体にあったからである。こうした武満の対象との直接の関わりを重視する態度は、シュルレアリスト詩人ピエール・ルヴェルティの影響によるものである（柴田康太郎「一九五〇〜六〇年代の武満徹によるミュージック・コンクレート」

トの演出」第六三回美学会全国大会発表、二〇一二年十月六日)。また、彼の音響の具象性への関心は、純音楽作品のタイトルからも伺える(長木誠司「前衛音楽史における武満徹」長木誠司・樋口隆一編『武満徹音の河のゆくえ』平凡社、二〇〇〇年、二七六〜八五頁)。

- (36) 武満の『怪談』については、音響制作の補佐としても関わっていた秋山邦晴の「日本映画音楽史を形作る人々―五武満徹その2「怪談」を中心に」(『キネマ旬報』一九七三年五月下旬号)があるほか、数々の先行研究が、詳細かつ具体的な分析をおこなってきた。とくに本稿での『怪談』の分析は、先行研究が作曲家別、作品別の考察であったのに対し、日本映画におけるミュージック・コンクレートの展開のなかで改めて『怪談』の特徴を位置づけなおし、黛や芥川、あるいは武満それぞれの実践のなかでの特徴を明らかにするものである。なお第三節での『怪談』の分析にあたっては、白井史人(二〇〇八年、前掲論文)のほか、主に以下のものを参照した。Philip Brophy: “How Sound Floats on Land: The Suppression & Release of Folk & Indigenous Musics on the Cinematic Terrain” [2000] in *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, University of California Press 2007. 田ノ頭一知「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、代表者：上倉庸敬)、二〇〇六年。長木誠司「映像と音に関する武満公房の実験——『怪談』(二〇〇八)『戦後の音楽』作品社、二〇一〇。Koizumi Kyoko. 2009 “Creative Soundtrack Expression: Toru Takemitsu’s Score for ‘Kwaidan’” in Philip Hayward ed. *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*, Equinox, 2009.

- (37) 秋山邦晴・武満徹『シネ・ミュージック講座：映画音楽の一〇〇年を聴く』フィルムアート社、一九九八年、二〇六頁。

- (38) 武満徹「武満徹自作を語る」『キネマ旬報』一九九一年一月、四六頁。

- (39) この音響は視覚なしに聞いても尺八の音であることが想定できるため一定の具象性を残しているが、その尺八という

具象性は物語上の意味をもたないばかりか、楽器というものの性格上、聴き手の注意はその響きの質に向けられることになる。本論文ではこうした特徴に鑑み、この音響を抽象的なものと見なして論じる。

- (40) 『怪談』においてこうした通常の映画であれば不自然に響くはずの音響が使用できたのは、この作品が映画美術の点でもホリゾントの布に背景が絵画的に描かれているなど作りものらしさを前面に出した作品であったためである。これは全体を不可視の語り部によって語られた昔話のように装う物語叙述のためでもあるだろう。

- (41) もっとも、デクリヴァンが『怪談』で特に注目しているのは、この箇所ではなく、タイトルクレジットでの水の音や「黒髪」でのプリペアドピアノの使用である (cf. Escriban, *ibid.*)。ただし、本論文では後述するように、デクリヴァンの挙げた『アンチテーゼ』と「黒髪」との類似性に注目して「黒髪」に注目する。

- (42) 男がすでに異界に足を踏み入れていることは、この音響がエコーを伴っており、また明らかに不自然な大きな音量で使用されていることによっても表わされている。この作品では、こうした変調の有無によって異界の外と内を分けるような音響設計がなされている。この点については、田ノ頭 (二〇〇六)、長木 (二〇〇八) を参照せよ。

- (43) 白井史人 (二〇〇八) はここでのエコーをかけられた音響がもつ、リック・アルトマンのいう「空間指標」の効果を指摘し、この音響が、映像上では見いだすことのできない奇妙な空間の広がりを表していると指摘している。

- (44) 武満は先の引用の直後で、「黒髪」では「足音 (の竹の音による音響) をシンクロさせないで使用する一方、この音響を「時々シンクロさせ」たり、あるいは「突然、別の時間に足音が聞こえてくる」ように使用したと述べている (武満徹「武満徹 自作を語る」『キネマ旬報』一九九一年一月、四七頁)。

- (45) 武満はこの作品で大がかりにミュージック・コンクレートを試みた後、ミュージック・コンクレートから急速に関心を失っていく。もっとも、彼がまったくこれに関わらなくなったわけではなく、一九七〇年頃までは映画でも抽象的なテープ音響の使用は続いた。ただしその場合には、特異な一音によってある瞬間を独特のしかたで強調する試み (『処刑

の鳥』『暗殺』、あるいはその一音によってその直後の静けさを強調する試み（『燃えつきた地図』）が中心となる。これらは音響の具象性との関わりをもち、むしろ秋山邦晴のいう「一音の構造」の音楽として楽器による打撃音などと同列に論じられるべき使用方法である。特殊な打楽器のようにミュージック・コンクレートを新しい音色をもった音楽素材として使用するあり方も、ミュージック・コンクレートの展開としては興味ぶかい事例である。

(46) この時期の武満の関心は、こうした物語世界と物語世界外を区別する枠組みを逆手にとることにあったのではない。

「黒髪」と「雪女」が（そして第三話「耳なし抱一」も）試みていたように、彼はむしろ効果音と音楽を素材や音色のレベルで関係づけることによって、オフの音響に作品内部で独特の意味作用を發揮させようとしていたように思われる。実際これは『怪談』前年の『乾いた花』（篠田正浩監督、文芸プロダクションにんじんくらぶ、一九六四年）という、ミュージック・コンクレートを使っていない作品でも確認することができる特徴である。この作品の試みには、ライトモチーフ的な意味あいをもつタップダンスのタップの音を、花札を切る音という効果音と音楽の両方に使用し、また音楽として使用される場合には楽器とともに一体をなすように使用するなど、同時期に制作されていた『怪談』と多くの共通点を指摘することができる。『怪談』における武満の実践は、ミュージック・コンクレートの展開に照らして考察するだけでなく、効果音と音楽の関係づけなど映画のサウンドデザインをめぐる実践のなかでも考察されるべき問題と言えよう。なお、このように音楽と効果音との関係づける試みは——興味ぶかいことに武満がテープ音楽を再び試みるようになる一九八〇年代半ばの『嵐が丘』（吉田喜重監督、西友・西武セゾングループ、MEDIACTUEL、一九八八年）にも見出すことができる。（柴田康太郎「一九七〇年代以後の武満徹の映画音楽」『第六一回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』関西学院大学、二〇一〇年）。

(47) 注31、注33を参照。