

「日本の映画音楽を語る 早坂文雄から武満徹まで」
—篠田正浩講演会記録—

村川 英

Musical Scores for Japanese Films created by Toru Takemitsu
and Fumio Hayasaka
—Lecture by Masahiro Shinoda(July 14, 2008)—

Hide Murakawa

Abstract

In this lecture, Masahiro Shinoda discusses the characteristics of musical scores for Japanese films created by Fumio Hayasaka and Toru Takemitsu.

Fumio Hayasaka, the composer of “Rashomon,” “Seven Samurai,” “Ugetsu” and “Chikamatsu Monogatari,” was the guiding light for Toru Takemitsu. Shinoda explained that both composers had a profound knowledge of Western music, and that they made exceptional contributions to Japanese film music.

Shinoda directed 15 works with Takemitsu. Takemitsu desired to move beyond the confines of the Western musical scale as represented by the piano keyboard.

In the film “Hanare Goze Orin” he used songs of blind female street singers, tunes that cannot be put to Western arrangements, but also used distinctly Western compositions.

In “Shinju Ten no Amijima” he rendered the Turkish flute with Japanese emotion.

Takemitsu's ideal was to “freely swim in the ocean of music, that is neither occidental or oriental.”

Shinoda described how Takemitsu's music enabled him to break out of the category called Japanese film.

前書き

本稿は2007年7月14日、東京紀尾井町キャンパスで開催した城西国際大学メディア学部「映像講座」篠田正浩講演会「日本の映画音楽を語る 早坂文雄から武満徹へ」をまとめたものである。現在、城西国際大学メ

ディア学部では、映画監督であり、本校の客員教授でもある篠田正浩監督のアーカイヴを立ち上げるべく、「篠田正浩自作を語る」という授業を開講しているが、今回は、早坂文雄から武満徹に至る日本の映画音楽の特徴を背景に、篠田監督が映画音楽の武満徹とどのように出会い、どのように作品を作ってきたか、映画と音楽の関係を探るべく企画された。

現代音楽作曲家として著名な武満徹が、無類の映画愛好家であり、映画音楽は100本ほど手がけたとされている。「羅生門」、「七人の侍」「雨月物語」、「近松物語」の映画音楽を手がけた早坂文雄は、武満徹に深い影響をもたらした映画音楽の先達だった。両者は期せずして黒澤明の映画音楽を手がけているが、篠田監督は早坂文雄と武満徹を繋ぐキーワードとして「羅生門」で使われたボレロの音楽から語り始めている。映画の映像と音楽の関係は、侵入してくるものなのか、圧迫してくるものなのか、寄り添うものなのか、ポリフォニーとホモフォニーの関係から解き明かして行く。篠田監督の魅力は、歴史、政治、文化一般について、長いキャリアから培われた豊富な体験に基づいた分析にあるが、今回は、バッハからジョン・ケージまで西洋音楽の流れや東洋音楽とさまざまに話題を広げている。そこに「乾いた花」や「心中天網島」で試みた武満徹の映画音楽の試みを分析している。琵琶の音色や、ガムランやクセナキスの音楽とその実験的な映画音楽の試みは、日本の映画音楽の中ではそれまでにない試みだった。音楽に造詣の深い監督は、映画音楽だけでなく、武満徹音楽の根源についても語っている。「武満はドレミファソラシドのピアノの鍵盤で代表されているものが音楽だという通念に異議を抱いていた」。代表作であり、ニューヨーク・フィル・ハーモニー125周年依属作品「ノヴェンバー・ステップス」は、西欧的オーケストラの通常の協奏曲とは言えないもので、多重構造のポリフォニーのオーケストラ音楽であると見ている。

「はなれ瞽女おりん」では、瞽女歌という西洋音楽にアレンジできない音と西洋音楽を重ねて見せてゆく。「心中天網島」でもトルコの笛と日本の情緒と並存してみせる。「西でも東でもない自由な海を泳ぐこと」が、武満徹にとって理想の映画音楽、いや彼自身の音楽の理想が、そこにあったのではないかと見る。篠田監督は、「武満徹の音楽によって、私は日本映画という範疇から脱出することができたと思っている」と締めくくっている。

於：2007年7月14日、城西国際大学東京紀尾井町キャンパス大ホール

【篠田】今日は「早坂文雄から武満徹へ」というタイトルで、映画音楽の武満徹と私がどういう出会い、どういう作品を作ってきたかという話からしたいと思います。

なかなか早坂文雄という人、1人を語るだけでも大変で、私は前には『雨月物語』で早坂文雄の映画音楽がいかに前衛的で、あの時代の最も先端的であったかということをお話し申し上げたと思いますけれども、早坂文雄さんという人と武満徹とのこの関係を、今日は皆さんに具体的に話し申し上げたい。

具体的に話をするというよりも、具体的に音を聞いていただきたいということで、今ラベルの『ボレロ』を皆さん、お聞きになりました。実はこのラベルの『ボレロ』が大きな日本映画の、映画音楽の事件としてのスタートになったわけです。その作品は黒澤明が作りました『羅生門』という映画です。

『羅生門』が初めて世界に生まれたとき、世界はびっくりしました。原作は芥川龍之介の『藪の中』という本当

に数ページの短編小説を、黒澤明とその仲間は素晴らしいコンプレックスなドラマに作り上げまして、世界中を驚倒させました。

このときに作曲したのが早坂文雄さん。早坂文雄という作曲家も、この『羅生門』を介在して知られたわけで、それ以前の彼の純粋音楽についての愛好者というのは大変少ないサークルだったと思います。この『羅生門』を作るにあたって、黒澤明は東宝から逃亡していました。東宝もアメリカ占領軍のレッドパージによる労働組合のストライキで混乱していました。そうしたら大映の永田雅一という大プロデューサーにして大社長が彼を引き取って、『羅生門』を作りました。

ところがお客も全然来なかったし、日本の映画評論家もせせら笑う批評で、ベストテンの5番目か、6番目ぐらいいった。この『羅生門』で、黒澤明は前途を絶望しまして、多摩川で釣り糸を垂れて魚を釣って、自分のこれから行く末を考えていましたときに、「ベネチアで賞を取った」「グランプリを取った」ということを知ったんです。

「ベネチアのグランプリって何や」と。永田雅一が映画評論家の荻昌弘さんという人に聞いたら、「ええ、取ったんです？ それはすごいことですよ」と。日本はそのころ湯川秀樹さんがノーベル賞を取ったと大騒ぎをしているのと、水泳で古橋広之進が世界記録を出したというのと同じぐらいに、日本映画というのは日本人にしか分からない映画だろうと言われていたときに、この『羅生門』が世界のステージに登場できたということに対して、日本は敗戦の絶望感とコンプレックスから脱出するきっかけになった。

その映画の作曲をなされたのが早坂文雄さんです。この後『雨月物語』『近松物語』『七人の侍』という素晴らしい映画をお作りになったんですけれども、黒澤明はこの『羅生門』について、早坂さんに「ラベルの『ボレロ』と同じ曲を書いてくれ」と言うんですね。『ボレロ』そのものをコピーするんだったら、そのレコードから取ればいいんですけれども、そうじゃなくて、やはりこの映画に合った音色と、感じで取りたいんだと。だからそのためにはラベルの『ボレロ』を改作してくれと。それを日本人として、新しい『ボレロ』を作ってくれと。

『羅生門』というのは中世の盗賊の物語です。日本の中世に『ボレロ』というリズムを考えたというのは黒澤明の中には、今皆さん、ここの会場にお座りになっている間、あの有名な同じ旋律が、同じビートで繰り返す、『ボレロ』のビートで繰り返すうちにどんどん、どんどんクライマックスへ上がっていく。『羅生門』というのも、いくつかのエピソードが展開されて、それがエピソードが重なっていくうちに、黒澤の思想へ到達するという映画なわけです。その映画に『『ボレロ』を使え』と言われてたんです。早坂さんは作曲家として自分自身の音楽、音の世界を持っていたと思うんですけれども、厳しく黒澤さんに拒絶されました。で、見てください。

(映画上映)

飛ばしますよ。はい、ここから。

(映画上映)

早坂文雄さんはこの『ボレロ』を書いたのではなくて、書かされたんです。黒澤明は自分の中にある音楽体験の中で、このラベルの『ボレロ』が、実は『羅生門』を作ろうとする動機でもあったわけです。

森の中に入って行く。そこで殺人事件が起きている。このプロセスを通っていく間に、黒澤明はいろいろなエピソードを重ねながら、クライマックスへ上がって行きたい。いろいろな小さな小編成の楽器の音が、だんだん大編成のオーケストレーションになって、巨大なサウンドに行くという気持ちは、ものすごく芸術家として大変

いい着想だったろうと思うんです。

映画と音楽というのは共通している重要な事柄が1つあります。それは時間の芸術だということです。映画も有無を言わず映像が流れて、時間が流れます。家でDVDやビデオで、こうやって見ていると「ちょっと待てよ。前の場面が見たい」といって戻すという、今の時代は映画は、本を読むように映画を見る時代がやってきて、これは大変また社会科学の問題としても、興味のあるテーマなんですけれども、黒澤さんの時代も、私たちが映画を作るということは劇場に座って、人間が耐えられる時間の中に映像を通過させて、ある劇的体験をする。あるいはある情念に到達できるというようなことが、映画という作業なんです。

それは絶対的にある時間というものが出てくるわけです。最初に映像が出て、最後のエンドマークまで、これは時間が通過するわけです。小津安二郎の映画もそうです。妻を亡くした夫と、その娘。笠智衆と原節子がいます。ところがこのドラマは2時間たつと、原節子はお嫁に行き、笠智衆、1人残されて、やもめの初老の老人は茶の間に入って、リンゴの皮をむくだけだと。

ここには絶対的な時間の通過によって、1つの家の中に大きな空虚が生まれる。それはもっと行きつめると、人間は絶対死の時間に向かって、実は日常が営まれているというのが小津の映画だと、私は思うんです。

批評家が「これは庶民を大変 humanistic に描いた映画だ」という批評をずっと伝えられてきたんですけれども、私はほとんどないと思うんです。小津安二郎は定点観測のようにカメラを据えて、時の流れていくのをしっかりと写しとっている。この絶対時間が通過する。

音楽も同じです。音楽も時間の芸術です。音が、1音が始まったら、そのままあるとき音が消えるまで、その時間内に音楽というものが生まれるわけです。シューベルトに『モーメントミュージカル』という曲がありますけれども、要するに音楽的時間というものがあるわけですね。

この辺は大変『羅生門』の場合は、早坂さんはとても屈辱的だったらしいんです。ということは私はつい先年、それを知ることができたんです。このときの『ボレロ』を日本風に作曲するために、早坂さんはラベルの曲をちょっとフェイクして作って、いろいろオーケストラのパートの編曲を担当したのが芥川也 寸志さん。まだ芥川さんは早坂さんのお弟子さんだったんです。

早坂さんのお弟子さんだった芥川さんは、自分がだんだん自立した作曲家になって、早坂さんの元を離れました。その後釜に佐藤勝さんと武満徹が入ったんです。

私は武満徹から聞いたんです。芥川さんと早坂さんが『羅生門』をやったときの苦労話。「大変だったんだよ。黒澤ともめたりしてね」とか言って。ちょうどその話をしていたときに、武満徹は黒澤明ともやっばりもめていたんです。『乱』でマーラーの9番か5番か何か、『ジャイアンツ』だったか。何かマーラーの何とかでやってくれと言われた。

池辺晋一郎も『影武者』のとき、スッペの『軽騎兵』で音楽を作ってくれと。ああそれは黒澤さん、早坂さんにラベルの『ボレロ』で音楽を書けと言われたように、黒澤さんの音楽経験、音楽的教養というものと、プロフェッショナルな現代音楽の作曲家にとっては、とてもそれは痛ましい注文だったと思われるんですね。

早坂さんと武満は共同で、いくつかの仕事をなさっています。武満徹は生涯に5本の映画音楽の傑作があると言っていました。その1本は1933年に作られた『キング・コング』の音楽。これは『風と共に去りぬ』を作曲したマックス・スタイナーのマクシミリアンという名前は、マーラーからもらった名前なんです。それでマックス・スタ

イナーはハリウッドへ行きまして、ナチスのヨーロッパから逃げ出したんですけれども、映画が1時間半あると、彼は1時間作曲した。マーラーのように巨大なシンフォニーも彼が書けるわけです。

だから大変それがハリウッドでは、もう素晴らしい音楽産業として、彼は第一人者になったんです。その最初の目覚ましい仕事が『キング・コング』だったわけです。エンパイアステートビルに昇っていくキング・コングにかけて書かれた音楽は、20世紀音楽のマーラーやリヒャルト・シュトラウスなんかの素晴らしい現代音楽のサウンドが、もう実は1930年代のハリウッド映画に登場していたわけです。

武満の5本の中には早坂文雄さんの『近松物語』は欠かせないのだと。今日、『近松物語』をお見せしようかと思ったんですけれども、もうそれをやっていると武満徹に到底届きそうもないので、もうそこはネグって、武満がいかに早坂文雄という人の映画音楽に対する革新性と冒険、そしてその果実の収穫の素晴らしさをどのくらい尊敬していたかというのを、私は彼から直接聞くことによって、早坂と武満とのつながりの深さを思い知ったわけです。

それで1957年、早坂文雄さんがお亡くなりになりまして、武満はその死を悼んで、ある鎮魂曲を書きました。「弦楽のためのレクイエム」です。1957年の日比谷公会堂の5月何日でしたか。私はたまたまその音楽会に行きました。それはラフマニノフの『ピアノコンチェルト』を演奏するというプログラムを目当てに、私は行ったんですけれども、あんな難しい曲を戦後間もない、私はまだ助監督でしたから、撮影所で作られている映画音楽というのはもう聞くに堪えないと思っていたんです。

だから私は1人、鎌倉から横須賀線に乗って、日比谷公会堂へ行きました。そこでラフマニノフを聞こうとかたずをのんでいましたら、前座として、武満徹の早坂文雄に献呈される『弦楽のためのレクイエム』。上田仁さんが指揮して、東京交響楽団。レクイエムの音楽。これは1957年の演奏が、1958年に録音されたものです。

(演奏)

このレクイエムのレコードがテープに収められて、それから2年後ですか。これはNHKが録音したんですけれども、ストラビンスキーが日本にやって来まして、このサウンドを聞いたとき「こんなに強い音楽が日本で作られるとは驚いた」ということで、一躍、武満徹の名前が世界に紹介されることになりました。

早坂文雄という人によって、武満徹は自分の音楽というものに対する足場を見付けることができたんですね。彼がこの『弦楽のためのレクイエム』を早坂さんに書いた当時の、彼のコメントが残っています。ちょっと読んでみます。

『レクイエム』を書いていたころの私は、それが音になって、他人に聞かれようなどとは思いませんでした。私には私が表現することだけで十分だった。そしてそれは生きることと、純粋に一致していた。作曲を職業としたその日から、屈辱に耐えねば、1人の個として、この全体を生きるときに感じる屈辱、齟齬。そのことに人間として、生の本当の意味がある」。

音楽家にしても、文学者にしても、映画監督もそうですけれども、「お客がどうでもいい」と。「私はまず私のことをやりたい。私こそは純粋なものを持っている」という信念と確信からスタートします。ところがいったんそれが聞かれるとなると、「ああ、自分の音楽は受け入れられたのか。易しいのか、難しいのか。それともとても滑稽なのか、惨めなのか」という屈辱にさらされる。そしてあるいは自分の考えていることと、受け手の間に生まれるデイスコミュニケーション、齟齬が生まれてくる。

この屈辱に耐えることが生きることだと。それはこの『レクイエム』を書いていることは、早坂文雄という人が純粹に音楽を書いていたんだけど、映画という他と出会うことによって味わった屈辱、齟齬を私はこの文章に込めていると思うんです。

それで早坂さんと黒澤明という天才との間に起きた闘争、芸術家同士の争いは言ってみれば、それは真に生きることだというふうに武満は認定したんだろうと思うんです。ここに武満は決意を持って、自分の純粹である音楽と世俗にまみれることと、それを避けない。まっとうにそれとぶつかり合っていこうというふうに、彼は決意して、作曲を始めたと思います。

でも作曲家として登場したころ、彼の『二つのレント』というピアノ曲は、もう山根銀二さんという、そのころ音楽評論のボスが「これは音楽以前である」と一笑に付して書かれたんですね。それはちょうどドビュッシーがフランスの楽壇に登場したときに、批評家がこう書いたんです。「ドビュッシーの音楽は動かない。ただ漂っているだけで、はっきりしたメロディもリズムも聞こえない。でもそういうもやもやしたものが、この作曲家だとすれば、これは音楽とはいえない」と言われたんです。

でもその批評はそっくりそのまま、ドビュッシーという人の音楽性をきっちり表現してしまうという皮肉なことが、僕は作曲を職業とした日から味わう屈辱、齟齬というものだろうと思うんですね。

僕は武満とは同じ近代人として、そういう齟齬、屈辱というものをお互いに共有していたわけです。私も松竹という極めて商業的な映画制作の中で、「明るく楽しい松竹映画」というスローガンがちゃんとキャッチフレーズで作られている中で、いかにして人は死ぬかという映画を一生懸命作り続けてきたわけですから、そういう意味での齟齬。そしてそのことによって浴びる屈辱も味わってきたんですけれども、どこかで見どころはあるということで、会社で私は映画を何本か作り続けることができました。

ところが作ったんですけれども、「やっぱり篠田には我慢できない」と言って、お蔵になった映画があります。『乾いた花』という映画です。武満は私に映画というものと音楽というものは一体どういう関係かということ、この『乾いた花』を作る前から、いくつか彼と仕事をしている間に、映画と音楽についての論議を交わしてきました。

彼と映画を作り始めたのは1960年から。1957年の『レクイエム』を聴いたときから、私はこの才能といつか一緒に仕事をしたいという願望がかなえられまして、1960年から彼と仕事をして、生涯私は35本映画を作りましたけれども、そのうちの15本が武満徹の作曲になるのです。

武満にとっては私の映画の音楽を書くということは、コンサートでは10人、20人しか来ない自分の音楽を、映画だと何万、何百万の人が自分の音楽を聴いてくれる。そこで自分の実験したサウンドが人々に伝達できるかどうかという、素晴らしい実験の場所でもあったんですね。

私は彼のそのアバンチュールを自分の映画の中でやってくれることを引き受けようと思って、彼と付き合った。音楽については、だいたい会社の人は分かるわけではないんです。(笑)きれいなメロディがあると、「ああ、いい音楽だ」と言って。だから映画の企画の大半は、そのころヒットした主題歌の映画音楽だったんですね。『君の名は』とか、『この世の花』とか、『麗人草』とか、『愛の十三夜』とか、そういう歌謡曲で、あの今村昌平さんでも、フランク永井の『西銀座駅前』という歌が彼のデビュー作ですから。

私も『黄色いさくらんぼ』というので、映画デビューしろと言われて、あそこでスキヤットというのが始めて使

われて、浜口庫之助さんの歌謡曲としては大変斬新な歌なんですけれども、「ウツ、フン」なんていうスキヤットが入って、「おれ、第1作で『ウツ、フン』は嫌だな」というのがありまして、それで武満徹と仕事をするようになってきたんです。

私は武満徹と音楽と映画というのは一体どういう、根本的にどんな関係だろうということ、この際考えようと思ったんです。そういう考えをしているときに、1960年代、青山通りにある草月会館に勅使河原蒼風さんの息子さんで、勅使河原宏というアバンギャルドの映像作家がいて、彼がそこに座席400人ぐらいのホールを提供しまして、あらゆる実験映画、音楽そしてさまざまなインスタレーションをそこでやることになりました。

私はエイゼンシュテインの映画論も、そこで講義をしたことがあったりしますがけれども、もうたくさんアニメーターもそのころ出てきて、もう本当に素晴らしい出会いがありました。

そういうところで勅使河原宏さんがそういうものを提供したことによって、音楽でも大きな実験がありました。ジョン・ケージという人がアメリカから呼ばれました。ジョン・ケージはどういう人物か。「チャンス・オペレーション」という、チャンスという言葉は偶然ということですね。偶然をオペレーションするということをつくったんです。

今日は皆さん、この会場へ入られて、ラベルの『ボレロ』を聴かれた。これは私が用意したオペレーション。今日はどうやって早坂文雄と武満徹をつなぐかという、そのチャンス・オペレーションを皆さんに『ボレロ』の音楽を聞かせて、そして早坂文雄の『羅生門』の『ボレロ』も聴いていただいて、チャンス・オペレーション、そのことによって音楽について、新しい体験ができる。新しい考え方ができる。

そして音楽というのは楽器だけじゃないだろう。物音も音楽に使えるんじゃないかというふうに、ジョン・ケージは考えました。こうやって、このマイク1つにも、やり方によっていろいろな音が出ますね。いろいろチャンス・オペレーションをやってみて。(笑)

彼はだから「1、2、3、4、5、6、7、8」とか、「1、2、3、1、2、3」のワルツの3拍子とか、8ビートそういうリズムを一切排除した。彼のコンサート。ストップウォッチが置いてありまして、ここから指揮者が始まるんです。15秒、30秒、45秒、1分。このサインを出すことによって、自分のスコアに時間でどういう音を出すかという演奏だったんです。

映画に音がかかる。映画に音楽がかかる。映画の中から、せりふが聞こえる。これは当たり前。ところがせりふ以外の物音、音楽以外に映像と別の世界のものが、映画の中に入ってくる。それは侵入してくるものなのか、圧迫してくるものなのか。それとも寄り添うものなのか。

さまざまな形で映画の映像と音楽。これは音楽でいいますと、ボイスという考え方なんです。フーガという様式はメソッドなんですね。AというメロディにBというメロディを、Aが先行しますと、Bが追いかけていく。するとこのAとBが出会って、音がぶつかったり、離れたりしながら進行していく。これがバッハによって作られたフーガが有名なんですけれども、一見AとBというものがぶつかり合う、2声のフーガというもの、これをポリフォニーというんです。ヘテロフォニーと言ってもいいと思います。ポリフォニー、複雑に、層がいくつか重なって響き合う音楽というものが、実はあったわけです。

映画の音をAというボイス、音楽をBというボイスにすると、AとBの2声のフーガということになるわけです。グレン・グールドのバッハの『前奏曲とフーガ』。4番目はこうです。

(演奏)

ポリフォニーというのがお分かりになったと思います。これに対して、ホモフォニーというのがあります。ヘテロセックスというのは男女のセックス。ホモセックスというのは女性同士、男性同士。これをホモセクシュアル。ヘテロセックス、ポリフォニーは違う音がぶつかり合う。ホモフォニーというのは2つの、あるいは3種類も、4種類の音がきれいにコードに合わさって、ハーモニックになるんです。ホモフォニーの典型的な音楽を聴いてもらいます。

(演奏)

ホモフォニーは気持ちいいですよ。(笑)明るく楽しい松竹映画はホモフォニーしか求められませんけれども、ポリフォニーの音楽を書く武満の篠田のコンビネーションは本当に胡乱[うろん]くさく、とうとうお蔵になってしまいました。

そのお蔵になった映画が8カ月後に上映しましたら、大ヒットしました。それは『乾いた花』という石原慎太郎の短編小説を映画にしたものです。これは映画が音楽と物音と、言葉と映像というものが、ポリフォニックな響き合いで出てくる映画のいい例ではないかと思います。では『乾いた花』を見てください。

(映画上映)

演奏は読売交響楽団ですけれども、武満の編成はコントラバスを10丁並べまして、誰も弓を引かないで、みんなボディをたたきました。彼はこの音楽の一番最初のきっかけは任天堂製作の花札の札の音です。この音から音楽をどうやって出そうかと考えた彼は、中野ブラザーズという、そのころのタップダンサーのタップの音をとってきます。

その次にトランペットやトロンボーンや金管楽器でチャンス・オペレーションの音楽で、「みんな好きなように音を出せ」というので、ワーワーワーと音をとりました。文京公会堂に入っている読売交響楽団の人たちは、そういう演奏は全然メロディも何も聞こえないんです。それで指揮をしていたのが芥川也寸志さんで、ストップウォッチでこれをやらされているわけです。

この音をとった後で、「みんなくたびれたでしょう。では『さらばローマ』を演奏しましょう」と言って、読売交響楽団のアンコールで演奏する『さらばローマ』をそのとき演奏して、この録音は終わったんです。

ところがこの映画は録音しただけでは終わらなかったんです。今皆さん聞いていらっしゃると、シンセサイザーのような音が聞こえてきていたと思うんですけれども、これは1963年ごろの映画で、まだローランドのシンセサイザーも、全然できておりませんでした。

彼は「いや、電子音楽というのはこれからのわれわれの音楽に大きな影響を与えるだろう。12音という音の世界から、今度は電子音というものになる」。そういう電子音というのをどうやって作るかというので、ストックハウゼンがちょうどNHK交響楽団で、電子音楽の研究をしていた。武満もその研究をやっていて、完全に神経を侵されていたんです。タクシーに乗っていて、突然バーツと飛び出す衝動にかられるとか、そういう危険を冒しながらサウンドの実験をやっていたんです。

ところがそれはまだ実用化されなくて、彼はどうしても現代というものの不毛の荒野を描く音がほしいと。それは何だろうと思ったら、バックキー白片とアロハ・ハワイアンズ。バックキー白片の、あのハワイアンの音をギューッとグリットしていく。この音がドレミファを全部取り除いて、AからBへ音がずっと動いていく、あの音を入れたんです。

それで賭場に集まる人間の、何かものすごい動物性、野生というようなものが、ああいう音によって呼び出されてきて、ここには賭博場でできる物音、その合間に人間の吐息、小さな言葉。そういうものの中に武満の音楽が登場してきた、この『乾いた花』という世界がいかにも人間が目的を失って生きている日本かというのを、この映像から読み取ってくれたんです。

私はこの石原慎太郎の原作を読んだときに、主人公の村木はAというやくざの子分だったんですけども、親分Aに言われてBというやくざの子分を殺すんです。それで刑務所に入ったんです。そうしたら刑務所から出てきたら、敵のBと自分の親分が手を握っちゃった。A、Bが手を握って、今度はCという関西の大親分が縄張りに出てくるというので、「この間のお返しに、もう一遍、村木を刺客に立てたいんだ」と言われて、彼は何の殺意もないけれども、殺人に行かなきゃいけない。

何の殺意もないのに、イラクへ行かなきゃいけない現代の日本と、ちょうど同じソビエトとアメリカの冷戦構造のど真ん中に落ち込んだ、日本人の実存を失った光景と、このやくざが何もやる事がなくて、賭博しかしていない日常と重なる。そこで出会った女と心中しようと思ったんですけども。

この映画で武満は、数学とコンピューターで音楽を書いていたギリシア系の作曲家のクセナキスの門をたたいていた高橋悠治という少年を呼び出してきて、この仕事に参加させました。もう間もなく、このあとシンセサイザーや何かが出てくるわけですけども、それ以前のものすごくプリミティブな、この録音した音を電子音にモジュールを変えていく作業をしたわけです。それはNHKに、暮夜密かに忍び込んで、持ってきたテープを機械の実験機器にかけて、NHKに内緒でスチールした。そしてこの音をつくり上げたんです。

そういう苦心惨憺したこの映画音楽は、一番最初に私がサンフランシスコへ行きましたら、松竹の支店長から、「フランシス・フォード・ Coppola がこの映画をどうしてもほしいからって、プリントを買ってくれました」と。Coppola に会ったら、「松竹から随分ふっかけられたけれども、買ったよ」と。この間もニューヨークへ行きましたら、今度はマーチン・スコセッシが「ああ、篠田。おれは『乾いた花』というのは 30 回ぐらい見ているよ」「どうやって見ているんだ」って言ったら、「自分のところの映写室にフィルムを松竹から買って見ているんだ」。「最近DVD が出ているよ」と言ったら、「いや、DVD じゃない。おれはもうフィルムで見ると言っ、僕よりも、スコセッシのほうがこの映画をよく見えています。(笑)

この映画のラストのほうは音楽喫茶で殺人をやるんですけども、それは音楽喫茶から流れてくるヘンリー・パーセル作曲の『デイドーとエネアス』で17世紀後半の音の中で、イギリスの古いオペラ、バロックオペラなんですけれども、このヘンリー・パーセルの音の中で、オペラのアリアの中で殺人をやるというエフェクトを作ったんですけども、そっくりそのまま『ゴッド・ファーザーPARTⅢ』でCoppola はオペラハウスで殺しをやって、「盗まれたなあ」と思った。(笑)

武満は僕に映画を撮るときに、こう言いました。「いつも現場で録れる雑音、ノイズ、物音は絶対漏らさず録音してくれ」。普通は嫌がるんですよ。ところが武満は全部そういうノイズを録っている。その音の中に、ものすごく音楽以上の効果がある。

例えば日本人は風の音を聞くだけで、そこにエモーション、それに松風だとかという名前を与えたりする。松のところを通り過ぎていく風じゃなくなつて、松風と言ったりする。ケヤキを抜けていく風だって、松風という言葉を使っているかもしれない。

あるいは足音。この足音によって、それはものすごく劇的なパルスを生む力がある。障子を開ける音。座る衣擦れの音。そういう物音は音楽では絶対書けない。音楽以上の音の効果もあり得るということで、彼は撮影現場であらゆる音のディテールをちゃんと録音してこいということを、彼は言いました。

その結晶がこの『乾いた花』です。昔は映画の音楽、演劇の音楽というのは劇伴と呼ばれたんです。劇の伴奏として、音楽が使われる。これはホモフォニーの考え方だったんですけど、いや音楽と映像はぶつかり合ったり、ときにはホモツたり、あるいはときには遠く離れて、全然違う世界になる。

黒澤明はそういう音についても、天才的な使い方をしたことがあります。『野良犬』という映画がありますけれども、『野良犬』のところで、最後に犯人を捕らえようとする三船の刑事と、木村功の犯人とが東京の郊外の今で言う成城か何か、砧か何か、多分東宝だから砧の駅の近くのところで格闘をやっている。早暁、格闘をやっているんです。その格闘の伴奏音楽がどこかのお屋敷で、お嬢さんがソナチネか何かの練習曲を弾き始める。その音の中で、殺すか、死ぬかの世界を描いている。

同じことを彼はやったんです、『天国と地獄』で。山崎努のジャンキー、麻薬中毒者が電話をかけて脅迫している。その電話の声の向こうに、かすかに電車の音が聞こえる。この音を分析したら、江ノ島・鎌倉を走っている電車の音だということが分かって、とうとう犯人のアジトが江ノ電のどこどこだというのを発見して、そこへ逮捕に向かうんです。

犯人が捕まったときに、ソニーが発表したばかりのトランジットから聞こえてきた音楽が、なんと「オー、ソレミヨ」。「おお、それみろ」じゃないですよ。(笑)『オ・ソレ・ミヨ』です。このイタリアのカンツォーネとジャンキーの逮捕劇が対応される。このコントラプントというのはものすごい素晴らしい効果をあげています。

だから早坂さんはけんかしながらも、黒澤の才能の素晴らしさ。それは武満も屈辱と齟齬という言葉で受け入れてはいるんですけども、それはやっぱり黒澤明という人の持っている映画と音との関係というものについて、われわれにとっても見習うべき大先輩の仕事の数々がありました。

今日は大変お年を召された方が多いんですけども、本当は私は若い世代に、この芸術体験を伝えたいんですよ。(笑)今の若い人たちは全然そういう時系列に、自分たちの現在がどういう時間の上に積み重なっているかという、この時間の感覚が全然持っていない。

私は戦争に負けたことは、私自身、日本人として大きな出来事だったわけですが、日本の敗戦は、1番にまず日本の神様が神様じゃなくなった。天皇陛下も「私は神様じゃない」と宣言された。もう伊勢からも神風は吹かなかった。2番目は、そのことによって歴史を書き換えなきゃならない。

ということは今まで生きてきた時間は、一体どういう歴史の中にあっただかというのは、今自分が生きているところから、歴史を書き直さなきゃならない。ということは歴史というのは現代と同じじゃないか、でも自分が今存在していくまでに、積み重なっているこの時間を、どういふふうに叙述できるのかということを考えたときに、私は日本の演劇の中に、日本が積み重ねてきた時間の芸能がある。

教科書の歴史は公式の歴史しか書いていないけれども、荒唐無稽な歌舞伎や、お能の持っている幻想の中に、私は日本人の歴史時間が刻まれているというふうに思って、日本の演劇の研究、特に中世に戻ろうと。そしてどうして天皇、神というものが誕生したのか。河原乞食と呼ばれた芸能者が、なぜ翁の面をつけて、神様になって、ある意味では天皇以上の神を演ずることができるのかと。神から乞食まで、日本の芸能は演じて

いる。

このダイナミックレンジの中に、日本の歴史はあるのではないかと考えて、私は日本の古代史、古典に戻っていった。その中に近松門左衛門があったんですね。近松門左衛門は初めて中世までの古い説経節や、古い芸能を新しい現代劇として、元禄という時代の目の前で起きた事件をドラマにしました。『曽根崎心中』というのは彼が51歳のときに、大阪で竹本座という劇場で上演したんですけれども、心中事件が起きたというので、早かごで曽根崎天神へ駆けつけて、そこで2人の若い心中者を見て、それから3カ月後にはもう舞台上に出演していたといいますから、もうまるで『週刊文春』のようにそのころの芸能はそれだけの情報発信の役割があったと思うんです。

そういうことで彼は大阪における町人の心中を扱うことになった。私は近松門左衛門を読んでいましたし、研究もしていました。ところが実際歌舞伎や文楽でやられている近松門左衛門は原作が一度も、そのまま使われていないということに気付いたんです。今やっている歌舞伎役者や、人形浄瑠璃を操っている人は近松のテキストレジーが全然なされていないというのにびっくりしました。

大阪に竹本綱太夫という、今は2代目ですけれども、先代の綱太夫さんのところへ行きました。「近松門左衛門はどうして原作どおりに演じられないんですか」と言ったら、「いやあ、近松つつあんは侍の出身で、言葉がきついですよ」と。竹本綱太夫さんは浄瑠璃語りで腹にさらしを巻くんです。そして読み上げるときに「臨兵闘者皆陣列在前」という九の字の呪文を唱えて、真言を唱えて、それから読み始めるんです。

近松さんを読んでみますと、途中でそのまま読むと字余り、字足らずで、七五調のリズムじゃないから、さらしを切ってしまうというんです。ものすごい裂帛^{れっぱく}の呼吸でやるんですね。

私は裂帛のさらしを切るというのは、武満のあのシャープな音と同じじゃないか。武満は小林正樹さんの『切腹』というので、仲代達也が障子を開けて、家老が入ってきて、ぱっと殺気を感じた。その瞬間が音楽だと思ったら、それはたった画面では4秒か、5秒の殺気だった。この4秒か、5秒の殺気というのを楽器でどうやって演奏するんだと。どうやって作曲するんだといったとき、彼は琵琶の音の一発だけでやれると。

彼は音色と日本の邦楽器の持っているわずかな響きの中に、音色の中に、すごい音楽性の広がりを見つけていたんですね。

私は綱太夫の言葉を聞いて、武満と『心中天網島』を映画にしたいなと思ったんです。原作どおりにやっただけなんです。するとこれはあるときテレビ局へ行きましたら、これをずっとお家の芸にしていた先々代の中村雁治郎さんが、テレビで私の映画を見て、「いやあ、篠田さん。あなたの作った『心中天網島』には衝撃を受けました。私のほうは、お家の芸の紙屋治兵衛をやっているの、近松門左衛門さんとは違うということはお分かります」と。僕はお答えしました。「でも、そうじゃありません」と。

「雁治郎さんはお客に受けるためにどうするかということで、さまざまなアレンジと変更を加えて、今の芸をなさっている。この芸のプロセスは絶対に消してはならないと私は思います。私の役割は芸の継承ではなくて、新しい芸の発見です。また私の映画から、新しいインスパイアされるものがあつたら、おやりくさればいいので、私は見たことがない先代の紙屋治兵衛の幻の魂抜けて、うかうか、とぼとぼと舞台へ出てくる出の素晴らしさというのは伝説として聞いていますけれども、私の映画では中村吉右衛門さんに無骨な、上方ではない近松門左衛門の武士出身の戯曲に乗った、私の『心中天網島』でございます」というご返事をしました。

初め、これは浄瑠璃・歌舞伎の世界ですから、松竹で作らせてくれと言いました、お家の芸ですから。そうしたら『篠田君、映画の観客で『心中天網島』と読めるのは 10%か、20%しかないよ。『心中、天の網島』と読んだり、(笑)『しんちゅう』とか、今の人は読めない』と。今から、これは 40 年も昔の映画ですけれども、それでも松竹はもうこの題名を危ぶんで、映画を作ってくれなくて、アートシアターでやりました。

ところが武満徹はこの映画に 20 秒か、30 秒の作曲はしましたけれども、この映画音楽の大半は全部借り物でやりました。見てください。

(映画上映)

これはバリ島で録音されたガムラン音楽を、武満はこの映画の主調音として使いました。彼はこの音を編集してきて、映画の画面に合わせて、だから一切演奏はこの映画ではほとんど行われることなく、このガムランが使われました。

武満はもうこのころから、ドレミファソラシドのピアノの鍵盤で代表されているものが音楽だというふうに、世界中が通念に異議を抱いていました。世界にはいろいろな楽器はある。日本の雅楽というのは中国の唐の時代に、日本にやってきた雅楽がありますけれども、舞楽で『蘭凌王』というのがあって、厳島神社とか、春日大社で演じられている。大和楽は雅楽の一部なのです。

唐は日本から見て左の方、北に向かって左の方からやって来た。北の朝鮮半島から高麗楽こまがくというのが日本にやって来ている。そしてさらにその間の渤海からも、日本にやって来ている。南からは林邑楽りんゆうがくというベトナムの音楽がやって来ている。それぞれみんなドレミファが全然違う楽器が集まってきている。

高麗楽と呼ばれる朝鮮の音楽は右方うほう、中国からやってきた唐とうは左方さほう、それから渤海、そして林邑と呼ばれるのがベトナム、南から来た。東アジア全体の音楽が日本にやってきて、日本の楽器とそこでぶつかり合って、越天楽えてんらくが生まれた。これが今様の「酒は飲め、飲め」の『博多節』にも、『君が代』のメロディにもなっていくわけですけれども、皆さん『君が代』を歌っていて、頭の「君が代」から始まって、「苔のむすまで」の「で」の終わり方が、もう日本の歌い方では西洋音楽のドレミファと合わない。それをオーケストラでも、管弦楽でも、吹奏楽でも演奏できるようにというので、明治維新になってから国歌を作るので、完全に西洋風に音階をつけた『君が代』に、今歌っているわけです。

この『君が代』の体験が実は日本の体験で、本来日本にあったものというのはいま消えてしまう。隠れてしまったというほうがいいでしょう。四海、海の彼方から、いろいろなものがやってきて、日本でギョッと集められて、そしてそこに1つの形態が日本の中に生まれてきている。

それを武満は日本と西洋との対立ということで、初めは考えていた。西洋の音楽を学ぶことによって、音楽を学ぶんだと。でも彼は「いや、日本と西洋というものは対立する概念ではなくて、それは映画と音楽が出会うように出会う」。ぶつかって、あるいは溶け合って、あるいはハーモニックになったりするかもしれない。そのチャンス・オペレーションを彼は本格的に考えようと、このころには考えていました。

ニューヨーク・フィルハーモニー交響楽団125周年の依頼作品である『ノーヴェンバー・ステップス』は、琵琶と尺八という日本の楽器と、ニューヨーク・フィルハーモニーの西洋的オーケストラの音楽も通常の協奏曲とは呼べない。言ってみれば多重構造のポリフォニーのオーケストラ音楽を書きました。こういことが実はこの『心中天網島』で、バリ島のガムラン音楽がこんなにぴったりと合体するとは誰も考えなかったのです。

本来なら、太棹三味線でバンバンとやれば、もう日本人はすぐ分かってしまうわけですがけれども、このガムランと出会うことによって、『心中天網島』は一種の人類的な世界を獲得することができる。

人間としての最も原始的な男と女の愛情、エロスというものは誰もが、どんな人格から、どんな人種から見ても受け入れられる。その媒体として、三味線だと「ああ、これは日本だ」というふうに遮られるのが、このガムランの音によって、われわれはバリ島の踊りとは全く無縁に、純粹にこの音の持っている響きと映像とがハーモニックになっている。ここではフリクションを起こしてなくて、むしろホモフォニーとして使えるようになっている。

武満はだから、ここで初めてワールドミュージックと呼ばれる世界にいち早く足を踏み入れました。アメリカでは例えばスタン・ゲッツというジャズのサクソン奏者がブラジルのボサノバの作曲家であるジョアン・ジルベルトらと一緒にコラボレーションして、『イパネマの娘』なんていうのが演奏される。ちょうどそれと同じことが、この映画の中でも、私は起きていたと思うんです。

最後にこの映画のフィナーレはトルコの伝統音楽の笛、太鼓になるんです。見てください。

(映画上映)

はい。これはトルコの笛、太鼓の古い民族演奏、音楽の演奏を使ったんですね。この笛というのも、ヨーロッパのフリュートや、日本の横笛とか、^{りゅうてき}箏笛とか、そういうものとは違う響きがあって、それはとてもエキゾチックで、太鼓のリズムのたたき方も、やっぱりオリエンタルなもので、日本のものではないし。そういうものが全然、違和感なしにできる。

このワールドミュージックという考え方、日本のことは日本人にしか理解できないというナショナリズム、あるいはそういう保守主義が固定化してあるわけなんですけれども、今日見ていただいた『はなれ瞽女おりん』の中でも、とっても彼はモダンな循環形式の音を描いているんです。

でもその中に土笛の音色とか、あるいは^{こざ}瞽女さんの歌う瞽女歌とか、そういうのに混じって、武満の美しいフリュートを主題にした、きれいな音景がそれと重なり合って、そしてそれと引き出すようにして日本の歌になったり、あるいは西洋的な音になる。彼の西洋的な音というのは、大正7年のシベリア出兵というロシア革命が起きた、これはものすごくリアルな歴史的な時間の中にある。

でも瞽女さんの歌は中世からの歌の響きを持っている。この響きは西洋音楽にアレンジすることは不可能。それをいっそのこと違う西洋の音と日本の音を重ねて見せていく。

「心中天網島」でも、トルコの笛と日本の情緒の中で併存してみる。これが武満にとっての、映画音楽というものに対する理想であったのではないか。というよりも彼自身の音楽がそういうことであつたと思うんです。

彼は私の映画『写楽』で、彼の映画音楽の作業は終わらして、あの世へ逝ってしまいました。その逝く寸前のころ、彼が自分の病気を嘆いて、友人に書いた手紙の一節が残っております。

彼は「できればクジラのように優雅で、頑健な肉体を持ち、西も東もない海を泳ぎたい」というものでした。「クジラのように西も東もない海を泳ぎたい」。彼の中に『海へ』という曲がありますけれども、ドビュッシーの『海』をコラージュして、もう東や西の区別がないことを、ずっと以前から思いつづけていました。

彼の音楽によって、私は日本映画という範疇から脱出することができたと思っています。彼からどれほど映画を私は学んだかいいつくせません。僕は武満に「ああ、音楽は僕が教えるけれども、あなたには映画を教えてください」という冗談を言い合つたんです。武満は1年間に300本も映画を見ている時代がありました。僕の本

数なんか到底、足元に及ばない。私は映画監督になって、一番後悔しているのは、映画というものを職業にすることによって、映画も楽しめなくなった。職業としての苦しみを分かち合うことはできても、映画を楽しむという快樂を、映画監督であることによって失われてしまいました。

武満は作曲家の苦しみ、それは屈辱と齟齬の日々だと言いましたけれども、その彼を一番楽しませて、ハッピーにさせたのが映画だったんですね。だから彼は本当に映画を愛した。私は音楽を愛した。

そういう意味ではそれぞれ自分たちのプロフェッションによって苦しめられている、その苦しみをお互いによってカバーし合っていたということではなかったかと思います。

武満は先ほど申しましたように、大連で生まれて、お父さんがジャズが好きで、子どものときにジャズでまず音楽を知った。僕は日本にいて、大和魂で育ったんですけども、武満は植民地のコスモポリタンとして、少年時代を送る。

ところが引き揚げてきて、強烈な日本の敗戦と貧困の中にあって、彼は大学に行くこともできなかったんですね。中学を出た、その足で、彼はアルバイトに行きました。占領軍のキャンプへ行きて、将校クラブや何かでダンスをやるために、ダンスミュージックや何かで、レコードを換える。デューク・エリントンやグレンミラー楽団のサウンドや、さまざまなスイングをかけて、彼はそこでジャズのコード進行というものを学んだんですね。

彼にとって、ジャズというのは最初の彼の作曲家としての母体になった。でも彼は少年時代に聞いた、リュシエンヌ・ボワイエという人が歌った『Parlez-moi d'amour』、『愛の言葉を』という有名なシャンソンがありますけれども、それが彼の一番、初めて音楽の喜びを知った歌であったと言っております。

彼はそれを自分の音楽人生の、そういう体験を象徴するかのよう、この『写楽』という映画のラストシーンをデキシーランドジャズ、『聖者が街にやってくる』のアレンジメントに似た音楽で締めくくってくれました。

ではその音楽を聴きながら、私の講義を終わりたいと思います。(拍手)