

芥川也寸志の音楽からみる『地獄門』の映画／音楽史的意義

藤 原 征 生

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻
〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 『地獄門』（衣笠貞之助、1953 年）は、戦後日本映画の国際的躍進の端緒として、あるいは日本映画のカラー化の嚆矢として、映画史上に一定の評価を得ている。しかし、この作品の映画史的・音楽史的重要性は芥川也寸志による音楽にも見出せる。

そこで本稿は、『地獄門』の音楽的特徴を、同時代の映画音楽からの影響による共時的要素と、芥川の後年の映画音楽にも存在する通時的要素に分けて指摘したのち、『地獄門』の音楽と芥川の代表作《交響曲第 1 番》が「モチーフの流用」という点で強い繋がりを持つことを示す。《交響曲第 1 番》は、芥川が團伊玖磨・黛敏郎と結成し音楽史に大きな足跡を遺した「3 人の会」の初回演奏会で初演された。興味深いことには、同曲は『地獄門』と同時期に成立しただけなく、同根の音楽動機を持っていることが確認できる。かくして、従来『地獄門』を巡ってなされた議論からは導き出され得なかった視点、すなわち戦後日本音楽史との繋がりから作品の再評価を提示する。

は じ め に

2018 年に開催された第 71 回カンヌ国際映画祭では、21 年ぶりに日本映画がパルム・ドールを受賞したことが大きな話題となった。この映画祭で日本映画が初めて最高賞に輝いたのは、遡ること 64 年前、1954 年に開催された第 7 回の『地獄門』（衣笠貞之助、1953 年）においてである¹⁾。この作品は大映が初めて取り組んだカラー長篇劇映画であり、松竹・東宝・東映といったライヴァル他社がフジカラーあるいはコニカラーといった国産システムを用いてカラー化に乗り出す²⁾なか、あえて海外のカラー・システム、すなわち米イーストマン・コダック社のイーストマンカラーの採用に踏み切り、社運を賭して制作された。カンヌでの受賞に続き、1955 年に開催された第 27 回アカデミー賞においても特別賞（外国語映画賞）ならびにカラー衣装デザイン賞を受賞し、日本映画の国際的躍進に先鞭をつける作品の一つとなった。

2011 年には大規模なデジタル修復が施され、復元版の上映や映像ソフトの発売がなされたことも記憶に新しい³⁾。日本映画の国際進出の嚆矢として、あるいは日本における初期カラー映画の代表的作品として、『地獄門』は現在では映画史上に一定の評価を得ていると言えるだろう。

しかし、本稿は『地獄門』がどのような経緯でグランプリを受賞するに至ったのか、技術監督を務めた碧川道夫を始めとした各スタッフがいかにか苦心惨憺してカラー・フィルムという未知の存在を手なずけて色彩表現を獲得していったのか、あるいはこの作品の成功がいかにか日本映画のカラー化に影響を及ぼしたのかといった、これまで『地獄門』あるいは大映のカラー映画政策を巡ってなされてきた議論⁴⁾を再び辿ることはしない。このような技術史的・産業史的背景を踏まえ、作品そのものを議論するために、従来の映画研究において看過されてきた重要な視座を導入したい。

演出・撮影・編集のみならず、美術・音楽などのさまざまな専門的スキルを持つ各スタッフの協

働のもとに行われる映画制作の実態を深く理解するために、踏査されるべきフィールドは数多く存在する。日本映画研究においては、その中でも音楽に関する事項は十分に検証されてきたとは言いがたい。尾鼻崇がいみじくも述べるように、映画の音楽的要素について「映画研究者は映画の音楽への接触を敬遠し、音楽研究者は映像についての専門知識の欠如を恐れるか、映画の音楽の退嬰的な様式を蔑み、この領域への干渉を避けてきた」(尾鼻 i)。もっとも、彼自身は「この認識はすでに過去のものである」(前同 i)と断っているものの、筆者はその「認識」が完全に改められているとは思えない。むしろ日本映画研究においては、先に挙げたような傾向が未だに強くあると言える。それゆえに、筆者は本稿において『地獄門』の異なる価値を音楽面から見出し、日本映画の音楽に関する研究が「映画映像・音楽研究の双方から継子扱いにされてきた」(前同 i)現状の打破を試みたい。

以上を踏まえた本稿の眼目は、これまで日本映画の国際進出や日本の初期カラー映画における記念碑的存在としての一面的評価に甘んじてきた『地獄門』を、この作品の音楽を手がけた作曲家・芥川也寸志(1925-1989)の映画音楽実践を通して再検証することで、彼の映画音楽のキャリアにおける重要作と位置づけ、それを足掛かりにして、同作を新たな視点から日本映画史上に位置付けし直すことである。そのためには、芥川が『地獄門』に付した楽曲を分析することで見出せるいくつかの要素——具体的には、(1)オスティナート志向、(2)モチーフ(音楽動機)の流用、(3)「むち」の音色の使用、(4)洋楽器と邦楽器の混淆、(5)前衛的な音楽語法——を検証することが重要である。芥川作品の特徴として先行研究でしばしば指摘されてきた(1)や(2)だけでなく、芥川が『地獄門』以降に手がけた歴史劇の映像音楽において頻出する(3)、そして当時最先端の試みも含む(4)や(5)といった要素まで盛り込まれたこの作品の音楽を検証し、さらにはそれを芥川の生涯全体を通じた創作史と照らし合わせることで、彼の作品の中において『地獄門』の音楽が持つ重要性を論証することができる

だろう。

I. 作曲家・芥川也寸志と映画音楽

本稿を始めるにあたって、まず芥川也寸志の経歴ならびに映画音楽との関わりについて簡単に触れておきたい。小説家・芥川龍之介(1892-1927)の三男として誕生した芥川は、1943年に東京音楽学校本科作曲部に入学、陸軍軍楽隊への出向を経て終戦を迎え、1947年に同校を卒業した。卒業後は同校研究科に進学し、1949年に修了している。1950年には、『交響管弦楽のための音楽』が團伊玖磨(1924-2001)の『交響曲イ調』とともにNHK主催の放送開始25周年記念管弦楽作品コンクールで特賞入選を果たし、気鋭の少壮作曲家として確固たる地位を築き始める。1953年には團と黛敏郎(1929-1997)とともに作曲家グループ「3人の会」を結成し、さらなる注目を浴びた(この会については、本稿の後半で詳しく述べる)。

言うまでもなく、芥川が作曲家として認知され始めた昭和20年代後半の日本では、映画が娯楽として絶大な人気を誇っていた。映画作品が量産されるなか、多数の音楽家たちが映画音楽の演奏と録音に動員されていたのである。他の音楽家たちの例に漏れず、彼も積極的に映画音楽との関わりを持っていく。早坂文雄(1914-1955)が作曲を担当した『地下街二十四時間』(今井正/楠田清/関川秀雄、1947年)でオーケストレーションを務めたり、東京音楽学校時代の恩師・伊福部昭(1914-2006)の映画音楽デビュー作である『銀嶺の果て』(谷口千吉、1947年)でピアノ演奏を担当するなどしたのち、『えり子とともに』二部作(豊田四郎、1951年)において、芥川は初めて独力で映画音楽を手がけた。1954年には、『煙突の見える場所』(五所平之助、1953年)の音楽で毎日映画コンクール音楽賞を、『夜の終り』(谷口千吉、1953年)と『雲ながるる果てに』(家城巳代治、1953年)の音楽でブルーリボン賞をそれぞれ受賞している。1953年10月31日に公開された『地獄門』は、芥川にとって16本目の映画音楽であり、彼が映画音楽界でも着実に業

績を増やし始めた時期の所産である。芥川の映画音楽のキャリアは、『影の車』（野村芳太郎、1970年）から『砂の器』（野村芳太郎、1974年）まで四年にわたる空白期⁵⁾を境として、1951年から1970年までのⅠ期と1974年から1982年までのⅡ期という二つの活動期に分けて考えることができる。片山杜秀が、芥川の演奏会用作品の創作期を1947年から1957年までの第1期、1958年から1967年までの第2期、1968年から1989年までの三つに区切っている（片山〔1999〕122-123）ことを併せると、第1期および第2期がⅠ期、第3期がⅡ期と規定できる⁶⁾。

では、Ⅰ期＝第1期の中でも比較的初期に手がけられた『地獄門』の音楽には、どのような特徴が見出せるだろうか。次節でそれを明らかにしたい。

Ⅱ. 『地獄門』の音楽——その特徴

『地獄門』の音楽の特徴として、以下の5点が挙げられる。すなわち、(1) オスティナート志向、(2) 「むち」の音色、(3) モティーフの流用、(4) 洋楽器と邦楽器の混淆、(5) ミュジック・コンクレート⁷⁾を主とした前衛的な音楽語法である。これら5つの特徴は、『地獄門』と同時期に制作された芥川以外の作曲家の映画音楽からの影響がうかがえる共時的な特徴と、芥川が手がけた映画音楽の全体に見出せる通時的な特徴に大別でき、(4) (5) が前者、(1) (2) (3) が後者にそれぞれ該当する。

先に共時的特徴から述べたい。まず(4)についてだが、録音作業に関西交響楽団（現・大阪フィルハーモニー管弦楽団）が携わっている⁷⁾ことから明らかなように、『地獄門』の音楽は主に洋楽器によって編成された管弦楽によって演奏されるものの、和太鼓・箏・箏・琵琶などの邦楽器の音が随所に現われ、作品の音響を彩っている。洋楽器と邦楽器の混淆は早坂文雄が『羅生門』（黒澤明、1950年）や『雨月物語』（溝口健二、1953年）あるいは『山椒大夫』（溝口健二、1954年）などで頻繁に用いた手法であり、平安時代末期を物語の舞台に据え、所謂「王朝もの」に分類

される『地獄門』における芥川の音楽設計も、これらの音楽との同時代的あるいは同ジャンルの共通性が見出せる⁸⁾。

ハープ、チェレスタ、太鼓、箏、箏策といった和楽器と洋楽器の混淆によって、芥川は作品世界を彩る音色を実に多彩なものとしている。とりわけ、その傾向は物語の主要人物である袈裟（京マチ子）と盛遠（長谷川一夫）にまつわる場面で顕著である。作品の冒頭、袈裟が初めて登場する場面を見てみよう。焼き討ちに遭った御所で、康忠（香川良介）が上西門院の身代わりとして牛車に乗り込む女官を募るが、名乗り出るものがない。康忠が何度か強く求めたところ、ある女官がそれに応じて姿を現し、袈裟と名乗る（0:04:10-0:04:48）。



図1 『地獄門』0:04:36

この場面では、御簾の陰から飛び出す袈裟の姿（図1）にはハープの急峻なアルペジオが重ねられ、袈裟の躍動感と清楚さの両面を一瞬のうちに観客に提示させている。また、袈裟は箏を巧みに奏でる人物として描かれ、劇中で清盛（千田是也）や夫・渡（山形勲）の求めに応じてしばしば演奏を披露する。終盤、袈裟が渡の身代わりとして盛遠に斬られたあと、妻の許に駆け寄った渡が「あれが別れか！」と嘆く（1:22:22）場面では、死に臨んだ袈裟が奏で「なぜそんな悲しい曲を弾くのだ」と渡が述べた箏の調べ（1:09:05-1:09:54）の一部が再び流れ、箏の音色がフラッシュバックのように用いられている。楽器分類学においてはどちらも「撥弦楽器」に分類され、音

色も似通うハーブと箏を併用することで、和楽器と洋楽器の区別を曖昧にした音楽設計がなされていると言える。

同時に、洋楽器とは異質な響きを持つ和楽器も用いられている。物語の前半、平治の乱が収まったあと兄の墓参りに訪れた盛遠は、お婆の眞野（毛利菊枝）を伴った袈裟と偶然再会する（0:23:09-0:25:35）。シーケンスのファースト・カット、盛遠の主観ショットのように撮られた画面（図2）に、甲高い箏の音色が聞こえてくる。



図2 『地獄門』 0:23:15

去っていく袈裟たちを食い入るように見つめる盛遠に、小源太（田崎潤）が「盛遠、よほど気に入っている女と見えるな」（0:25:36-0:25:40）と声をかけるとこの音色が途絶えることから、箏の響きは袈裟に関係する動機、具体的には盛遠の袈裟に対する執着心のモチーフとして用いられていることが分かる。箏の音色は、清盛に自分の心を試されたと嘆く袈裟を渡が宥める場面（0:42:07-0:44:41）や、矢も楯もたまらなくなった盛遠が渡の邸を訪ねて袈裟に会わせてほしいと迫り、お婆の家にいると嘘を教えられて馬を走らせる場面（0:52:19-0:55:05）、騙されたと知った盛遠がお婆を脅して袈裟をおびき出す場面（0:57:15-0:58:08）、夜討ちに繰り出す盛遠と袈裟が眠る渡に別れを告げ寢室へと向かう場面（1:12:53-1:14:39）でも聴くことができる（なお、盛遠が袈裟をおびき出す場面には、箏とともに後述するむちの音色も用いられており、その点でも重要である）。洋楽器とは明らかに異質な

その音は、盛遠の袈裟に対する底知れぬ執念とそれに対する袈裟の怯え、そして物語の破滅的結末を巧みに暗示している。響きを時には同質化させて時には対立させながら和楽器と洋楽器の両方を等しく用いることで、芥川はきわめて豊饒な音響世界を劇中に作り出しているのである。

（4）とともに共時的特徴として挙げられる（5）も、早坂が同時期に手がけた映画音楽からの影響が顕著にうかがえる。『地獄門』の終盤、盛遠が夜討ちをかける場面で、寝ている渡（実際には、そこには彼に代わって袈裟が寝ている）にまさしく斬りかかろうとする盛遠の姿（図3）に轟くような音響が被さる（1:18:35-1:18:41）。



図3 『地獄門』 1:18:40

ここに『地獄門』の公開（10月31日）に先立つこと七か月前（3月26日）に公開された『雨月物語』の音楽実践からの影響が指摘できる。すなわち、若狭（京マチ子）と右近（毛利菊枝）が実は物の怪であるということを老僧から知らされ、背中に経文を書き込まれた源十郎（森雅之）が、二人に暇乞いを拒まれ、さらには背中の経文に勘付かれて責められる「朽木屋敷」の場面の音楽演出である。逆再生された銅鑼の音響が鳴り響いた直後に、右近によって衣服を脱がされ露わになった源十郎の背中のショット（図4）に切り替わる（1:16:33-1:16:37）。

この場面の音楽処理は、フィルムに記録された音声に加工を施しているという点で、「録音・変調・編集によって音楽作品を作ろうと」（柴田73）するミュージック・コンクレートの一種である



図4 『雨月物語』 1:16:39

と言って差し支えなからう。『地獄門』における当該音響が、『雨月物語』の銅鑼の音と同じくフィルムの逆再生によって得られたものであるかどうかは、映像ソフトを観た限りでは判然としない。しかしながら、急激なクレッシェンドと唸りを伴った打楽器の音響は『雨月物語』の銅鑼の音に類似しているだけでなく、過剰な残響が加えられていることも確認でき、原音から何らかの変調ないしは加工が施されていることは明白である。ゆえにこの音響も、『雨月物語』の銅鑼の音と同じくミュージック・コンクレートの音楽語法を用いたものだと言えるのである。また、この音響によって緊張状態が高められ、場面が異様な雰囲気彩られているという点でも、『雨月物語』における銅鑼の音の逆再生と同等の効果を出すことに成功していると考えられる⁹⁾。

続いて、(1)(2)(3)に挙げられる通時的特徴をみてみよう。

(1)については、映画音楽や演奏会用作品の別を問わず芥川作品全体でしばしば指摘される音楽的特徴であり、『地獄門』においても、開巻劈頭のメイン・タイトルが緩やかなテンポのうちに比較的短いフレーズを繰り返し、「同一音型(旋律型やリズム型)を執拗にくり返して用いる」(海老沢ほか監修 102)オスティナートの特徴を如実に示している。また、曲を通して断続的にむちの音色が挿入されるメイン・タイトルの音楽は、(2)の点においても重要性を持っていると言える。というのも、芥川が手がけた映画音楽には、しばしばむちの音色が登場するからである。芥川の映

像音楽、ひいては彼の全作品中でも抜群の知名度を誇る作品に、『赤穂浪士のテーマ』の通称で知られるNHKの大河ドラマ『赤穂浪士』(1964年)のテーマ音楽がある。この音楽では、ほぼ全曲にわたり断続的にむちの音色が打ちこまれる。そして、放映当時「リズムの中にきびしい冷たさを表現するのに成功した」(『NHK』1964.6.15 頁数なし)「板^{ママ}鞭の効果のきいたあのテーマ音楽は、仇討ちという人間行為のもつストイックなイメージを実に的確に現わしている点では、ドラマ自体の内容よりも上かもしれない」(『週刊TVガイド』1964.12.18 46)などと、物語の厳しさをむちの音色に託して表現した点が高い評価を得たのである。芥川はむちの音色をしばしば映画音楽に用いており、『花のれん』(豊田四郎, 1959年)や『地獄変』(豊田四郎, 1969年)といった作品では、むちの音色が物語の上で重要な役割を担っていることが確認できる¹⁰⁾。そして管見の限り、芥川が好んで用いたこの楽器の音色は、他ならぬ『地獄門』において初めて登場した。芥川こそ日本映画音楽史においていち早くむちの音色を取り込んだ作曲家だと言えるのである。

関係者たちの証言をひも解くと、『地獄門』におけるこのむちの音色はカンヌでも注目を集めていたことがうかがい知れる。この作品が賞を受けた第7回カンヌ国際映画には、日本代表として芥川の盟友である團伊玖磨が参加していた。團は作曲家のジョルジュ・オーリック(1899-1983)から、『地獄門』の音楽に時折挟まれる「パチッパチッ」という特徴的な音色を発する楽器についての質問を受けたものの楽器名が分からず、帰国後芥川からこの楽器が革製のバンドを改造した手製のむちであるということを聞かされ驚いたという(『音楽の世界』1977.6 22-23)。このエピソードから、二つの重要な点が見出せる。すなわち、『地獄門』におけるむちの音は当時フランスのみならずアメリカやイギリスでも多数の作品を手がけていた第一線級の映画音楽作曲家から高い関心を得ていたということ、そしてその音色は芥川と近い存在だった團さえ予想し得ないような芥川の独創性の賜物だったということである。国内外の映画音楽で、むちの音色が広く注目された例は

恐らく『地獄門』以前にないと考えられ、これらのことから、むちの音色を含んだ本作の音楽の重要性を説明することができるだろう。

(3) も芥川の音楽作品全体に通じる特徴であり、これまで西川尚生や秋山邦晴などの先行研究によって数多く指摘されてきた¹¹⁾。モチーフの流用という特徴は、芥川の創作史における『地獄門』の音楽の位置づけを考えるうえで重要である。なぜならば、そのことを通して、芥川が『地獄門』の音楽と同時期に並行して作曲していた他の演奏会用作品——具体的には《交響曲第1番》——との強い繋がりが見出せるからである。次節では、このことについて詳しく検証する。

Ⅲ. 『地獄門』と《交響曲第1番》 ——その共通性

Ⅲ-1. 「嘆き」の主題系

本節では、『地獄門』の音楽と芥川の《交響曲第1番》が持つ共通性について検証する。

《交響曲第一番》は芥川が1954年に発表した管弦楽曲であり、楽曲の規模や内容の充実度に鑑みて、芥川の創作第1期の掉尾を飾るに相応しい作品である。同曲は、まず《交響曲》として1954年1月26日の「3人の会」第一回演奏会で芥川本人の指揮、東京交響楽団の演奏によって初演された。初演後、三楽章制だった楽曲を四楽章制にするなどの全面的な改訂が施されただけでなく、作品題も当初の《交響曲》から《交響曲第一番》に改められ、翌1955年12月8日の東京交響楽団第74回定期演奏会で上田仁^{まさし}の指揮によって改訂

初演が行われ、現在演奏される形となった。

《交響曲第1番》には、全体を貫く循環主題が存在する(譜例1)。芥川が1954年にソヴィエトに密入国しモスクワの作曲家連盟を訪問するほどまでにソヴィエト音楽に傾倒していたことはよく知られている¹²⁾が、楽曲の中心に一つの音楽動機を据えて全体に統一性を持たせるこの手法は、同国の代表的作曲家の一人で、芥川が訪ソの折直接面会の榮に浴したドミートリイ・ショスタコーヴィチ(1906-1975)が好んで用いたものである。

この作品を当初《交響的嘆歌》として作曲したとする芥川本人の証言¹³⁾からもうかがえる通り、「嘆き」はこの曲に通底するテーマである。『地獄門』においても、《交響曲第1番》の循環主題から派生したモチーフ(譜例2)が「嘆き」の要素を仮託されて用いられている箇所を見出すことができる。物語の終盤、盛遠が渡と誤って袈裟を殺めてしまい、渡と対峙する場面の音楽がそれである。盛遠は渡に自分を殺せと迫るが、渡はそれでは後に残される自分の気持ちが済まないと返す。それを聞き共感した盛遠が、自らも生きながらえて罪を償う決意をし、髻を刀で削ぎ落とし出家を宣言する。それにすぐ続いて、観客はこのモチーフを耳にする(1:26:58-1:27:24)¹⁴⁾。

芥川が『地獄門』の約四半世紀のちに手がけた『八甲田山』(森谷司郎, 1977年)にも、このモチーフと類似する音型(譜例3)が用いられ、「嘆き」の主題として機能していることが確認できる。このモチーフはあたかも雪中行軍に挑む兵士たちの悲劇的末路を暗示するかのごとく本篇の随所で用いられるが、物語上の大きな転換点、



譜例1 《交響曲第1番》: 循環主題 (第1ヴァイオリン, 第1楽章30-32小節目)



譜例2 『地獄門』: 《交響曲第1番》循環主題変型 (1:26:58-1:27:06)



譜例3 『八甲田山』：《交響曲第1番》循環主題変型（1：49：25-1：49：37）



図5 『八甲田山』 1：49：25



図6 『八甲田山』 1：49：41



図7 『八甲田山』 1：49：46

具体的には神田大尉（北大路欣也）が隊の置かれた状況に絶望する場面で特に効果的に用いられている。

(1) 力尽きて次々と雪原に斃れていく隊員たちのロング・ショット（図5），(2) 神田大尉（北

大路欣也）を前景に据えたミディアム・ショット（図6），(3) 倉田大尉（加山雄三）のクローズアップ（図7），(4) セミ・クローズアップからズームしていく神田大尉のクローズアップ（図8）によって構成されたシーケンスで、このモ



図8 『八甲田山』 1:50:08

ティーフの変型が金管楽器によって荘重に奏される。そして、金管楽器の調べが途切れ弦楽器による別のモチーフが登場するに至り、神田大尉は「天は……天は我々を見放した……」と口にする(1:50:05-1:50:14)。

隊を取り巻く絶望的状况がこのモチーフによって最大限に高められ、神田大尉は作品中最も高い知名度を誇り、しばしば『八甲田山』という作品名とともに引き合いに出されるこの有名な台詞を吐くに至るのである。『地獄門』での「嘆き」の音楽演出が、後年の作品においても受け継がれていることが確認できる。

Ⅲ-2. 「門出」の音楽

『地獄門』の音楽と《交響曲第1番》の共通点は、「嘆き」の主題系だけに限らない。それを解明する鍵となる事項が、前項で触れた「3人の会」¹⁵⁾の結成である。

「3人の会」は、東京音楽学校出身の三人の作曲家、すなわち芥川也寸志・團伊玖磨・黛敏郎によって1953年に結成された作曲家のグループである。その年、三人がそれぞれ映画の仕事のために滞在していた京都で偶然出会ったことが結成の契機になったとされる(芥川[1981] 50)¹⁶⁾。

ここで踏まえておかねばならないことは、彼らは「3人の会」の結成によって一躍有名になったのではないということである。会の結成時点で、三人は既に若手音楽家としてある程度の知名度があり、彼らが新たなグループを結成したことが大きな反響を呼んだのだ。先に述べた通り、芥川と團はともに1950年に開催されたNHKの管弦楽

コンクールで特選入賞を果たしている。また、團は1952年に初演された歌劇《夕鶴》が高い評価を得、同年ビクターによってレコード化されている¹⁷⁾。そして、黛は東京音楽学校の卒業作品として1948年に作曲した《10楽器のためのディヴェルティメント》が1950年に日本コロムビアからレコード化される¹⁸⁾だけでなく、1951年にはフランス政府の給費留学生としてパリ国立高等音楽院への留学も経験している。会の結成以前に、音楽界でひとかど以上の知名度と実績を誇っていた三人が、当時第一級の演奏会場であった日比谷公会堂で大編成の管弦楽作品のみで構成されたプログラムで演奏会を催すという報せは、当然ながら広く世間の耳目を集めるところとなる。室内楽作品が主体であったそれまでの作曲家の作品発表会とは趣を全く異にする彼らの活動は、「彼らの存在の華々しさ、若々しさ、戦時以来なかなか拭い去れずにきた日本人の貧乏な雰囲気をようやく克服するようなよく身についた豊かさ」ゆえ「日本の音楽界に真の戦後を切り拓いた」(片山[2008] 147)という評価を得るに至った。

かくして鳴り物入りで開催された「3人の会」の第一回作品発表会において、團は《ブルレスケ風交響曲》、黛は《饗宴》、そして芥川は《交響曲》¹⁹⁾を披露している²⁰⁾。前項で分析したとおり、《交響曲第1番》と『地獄門』には「嘆きのモチーフ」が共通して用いられている。映画では盛遠の「一念発起の門出」²⁰⁾に際して「嘆きのモチーフ」が演奏されたが、会の「門出」となる演奏会に、芥川は他ならぬ——『地獄門』と同じく「嘆きのモチーフ」が登場する——

《交響曲第1番》（のプロト・タイプ）を携えて登場したのである。

『地獄門』と《交響曲第1番》の関係を考える上で、共通のモチーフが用いられていること以外に重要なことは、両者が生み出された時期である。既に述べたとおり『地獄門』の公開は1953年10月末だが、制作自体は同年8月ごろに開始されている（山口編 271）。音楽の録音作業は10月23日に完了したと推定される（小野寺／岡編 12）²¹⁾。ため、芥川が作曲に従事したのは制作が開始された8月ごろから10月23日までの間と考えられる。一方、《交響曲第1番》はその原型である《交響曲》が1954年1月26日の「3人の会」第一回演奏会で初演されていること、さらには、西川尚生によれば《交響曲》の自筆譜（スケッチおよびスコア）の表紙にそれぞれ「1954」の書き込みがある（西川 61）ことから、1954年初頭には作曲が完了していたと推定される。以上を踏まえれば、『地獄門』が《交響曲》に僅かに先行して作曲されたということになり、作曲時期が近接する二作品間でモチーフの流用が見られるということになる。ただし、このことをすぐに単なる「使い回し」として否定的に扱う必要は全くない。先に示したように、彼は『地獄門』のクライマックスで用いたモチーフを、同時期に手がけた演奏会用作品に「嘆き」という共通する主題を担わせて流用しているのは明らかであり、流用が彼の積極的な創造行為に起因するものであることがうかがえるからである。このように、戦後音楽史の新たな局面を切り拓いた「3人の会」の門出の場に芥川が披露した意欲作と同時期に生み出され、なおかつ同じ音楽動機を持つ『地獄門』の音楽が、日本映画史のみにとどまらず日本音楽史にも重要性を持つ。

おわりに

本稿で明らかにしたように、芥川はさまざまな音楽語法を駆使して『地獄門』の音楽を作り上げた。とりわけ袈裟に関する音の扱いから分かるように、芥川は本作に和楽器と洋楽器を等しく混淆した巧みな音楽設計を施しており、それは『赤

い靴』や『黒水仙』、『ホフマン物語』などでは味わえないロマンティズムとエグジツティズム」（津村 49-50）といった、本作をめぐって従来なされてきた色彩表現に基づくオリエンタリズムの評価を覆す革新性を持っている。そして、そこに見出せる複数の音楽的要素が彼の後年の映画音楽においても継続して出現するということから、この音楽は芥川の創作史の上で欠くべからざる重要な作品であると言える。それだけでなく、この音楽は彼が同時期に手がけた《交響曲第1番》と密接な繋がりを持っており、そこから芥川が結成した作曲家グループ「3人の会」との影響関係もうかがい知れ、戦後日本音楽史との繋がりという視点からもこの作品の重要性が見出せるのである。これは従来『地獄門』を巡る議論からは導き出し得なかった視点である。

本稿を結ぶにあたり、『地獄門』の音楽がこれまで省みられてこなかったことについて改めて考えたい。その原因にはいくつかの理由が挙げられるが、日本国内での作品評価の低さと、映画に関わる批評家・研究者たちの音楽あるいは音に対する関心の少なさという二点が主なものだと言える。まず一点目について考えよう。『地獄門』のカンヌでの受賞は、日本側からは困惑を伴った驚きで迎えられた。この作品が日本で公開された当時の作品評価は、概ね以下のようなものだったからである。曰く、「日本で最初のイーストマンのカラー・フィルムを使用したものでなるほど色彩効果は欧米に出しても恥しくないものではあったが——何しろ映画作品としては拙劣である」（津村 48）。津村秀夫の批評に象徴されるように、国内では低評価が下された本作が海外の国際映画祭で最高賞を得たことは、国際映画祭の審査の正当性に対する疑義や、今後いかなる作品を日本代表として出品すべきかといった議論まで惹き起こすほどの衝撃をもたらした（前同 49-51）。このことは、『地獄門』が従来あくまで映画技術の記念碑的作品としての評価に甘んじてきたことの裏返しに他ならない。二点目の理由については、既に「はじめに」で尾鼻崇の言を引用して述べた通りで、引用を繰り返して映画の音楽あるいは音をめぐる議論の現況について改めて言い立てる必要

はないだろう。ただし、前掲の津村による作品評においても、『地獄門』に先立って日本映画の国際進出の嚆矢となった『羅生門』の音響については「音楽も日本映画としては比較的良く録音も幸いウェスタン・システムであった」（前同 48）と好意的に評価する一方、『地獄門』については音に関して一切言及していないことは指摘しておきたい。ここまで見てきたように、『地獄門』における芥川の音楽設計は「エギゾティシズム」を超克するものであり、その音響面に言及できなかった津村は片手落ちであると言わざるを得ない。これらの理由が相乗しあって、そして芥川が本作以外の映像音楽、例えば同じ年に製作された『煙突の見える場所』やNHK大河ドラマ『赤穂浪士』（1964年）のテーマ音楽などで観客に強い印象を与えたことも加わって、『地獄門』の音楽は忘却の彼方へと追いやられたのである。「視聴覚」という言葉が示すように、映画において視覚と聴覚は本来極めて密接な関係を切り結ぶものである。しかしながら、芥川の仕事を含めた日本映画の音楽に関する諸事項については、未だ明らかになっていない部分がありにも多い。一次資料に基づいて未解明の部分のをできるだけ洗い出し、議論の基盤を築いていくことが、喫緊の課題である。

注

- 1) なお、『地獄門』の受賞当時、同映画祭の最高賞は「パルム・ドール」ではなく「グランプリ」と呼称していた。
- 2) 松竹初のカラー作品『カルメン故郷に帰る』（木下恵介、1951年3月21日）、東宝初のカラー作品『花の中の娘たち』（山本嘉次郎、1953年9月15日）はフジカラー、東映初のカラー作品『日輪』（渡辺邦男、1953年11月18日）と日活初のカラー作品『緑はるかに』（井上梅次、1955年5月8日）はコニカラーでそれぞれ製作されている。
- 3) ただし、本稿で参考にした映像素材は、1997年頃に発売されたVHSを原版とするものである。というのも、デジタル修復版のDVDおよびブルーレイ・ディスクの音声はノイズ除去が過剰に施されており、本稿で扱う音楽的要素の識別に堪えないと筆者が判断するためである。
- 4) 主な先行研究には以下のものがある。
山口猛編『カメラマンの映画史 碧川道夫の歩んだ道』（社会思想社、1987年）。
岡田秀則『彩られた冒険——小津安二郎と木

下恵介の色彩実験をめぐって——』、『日本映画は生きている 第二巻 映画史を読み直す』（岩波書店、2010年）、285-301。

富田美香『総天然色の超克——イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学』、『戦後』日本映画論（青弓社、2012年）、306-331。

ただし、両論文は若干の映画史的誤謬を含んでいる。その詳細については、藤原征生「『大映カラー』に関する映画技術史的事実の再確認——富田美香『総天然色の超克——イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学』に対する反駁」、CineMagaziNet! (17) (Summer 2013) (available online at <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN17/fujiwara-article-2013.html>) を参照いただきたい。

- 5) 『砂の器』における芥川の役割は「音楽監督」であり、実際の作曲は菅野光亮（1939-1983）が担当している。芥川が映画音楽の作曲を再開するのは、『八甲田山』（1977年6月4日公開）においてである。
- 6) この区分については、藤原征生「芥川也寸志の映画音楽語法の変遷——テーマ音楽の強調とモチーフの流用に着目して」、『人間・環境』26号 [京都大学大学院人間・環境学研究科、2017年]、91-106を参照のこと。
- 7) 関西交響楽団は1950年に京都に撮影所を構える松竹・東映・大映の三社と映画音楽の録音演奏業務に関する契約を締結し、1960年に大阪フィルハーモニー交響楽団に改組されるまで、各撮影所で制作された映画の音楽録音をほぼ一手に引き受けていた（小野寺/岡編 1-2）。
- 8) 早坂のこれらの映画音楽については、西村雄一郎『黒澤明と早坂文雄 風のように侍は』（筑摩書房、2004年）および長門洋平『映画音楽論 溝口健二映画を聴く』（みすず書房、2014年）に詳しい。
- 9) 付言すると、このころ芥川はテープ音楽やミュージック・コンクレートに対して並々ならぬ関心を寄せていたことがうかがい知れ、いくつかの演奏会用作品や映画音楽にその痕跡が見出せる。演奏会用作品としては、テープと小編成のオーケストラのための『マイクロフォンのための音楽』（1952年）があり、映画音楽でも『夜の終り』（谷口千吉、1953年）においてミュージック・コンクレートに基づく音楽設計（あるいは音響設計）を試みている。また、『地獄門』の六年後に制作された『男性飼育法』（豊田四郎、1959年）においてもミュージック・コンクレートを用いており、後年の芥川作品における音楽語法の展開を考える上でもこの作品の音響設計は注目し値する。
- 10) 詳細は藤原2017を参照のこと。
- 11) 西川論文以外の文献情報は以下の通り。
秋山邦晴「芥川也寸志作品論ノート——あるいは、そのオスティナートの思想の冒険と転移——」、出版刊行委員会編『芥川也寸志 その芸術と行動』（東京新聞出版局、1990年）、216-

- 242.
- 12) ソヴィエト訪問の顛末は、芥川 1981 に詳しい。また、芥川の演奏会用作品におけるソヴィエト音楽の影響は随所に見出せる。例えば、『交響第三章』の第3曲〈フィナーレ〉の第2主題はショスタコーヴィチの《交響曲第1番》の第2楽章の主題とリズム形が酷似しているし、『交響曲第1番』の第4楽章の冒頭でヴァイオリンが演奏する d-f のオスティナート音型を反転させれば、プロコフィエフの《交響曲第5番》の第2楽章冒頭部とそっくり重なる。
 - 13) 『芥川也寸志 作品集』（フォンテック、2011年）、CD1・トラック9「自作と新響を語る」において、「楽壇音楽史的に申しますと、ちょうど「3人の会」という作曲家のグループができて、團伊玖磨さんと黛敏郎さんと私が一回目の演奏会をしましたのが昭和29年なのですが、その時に《交響的嘆歌》という、「嘆」きの「歌」というのを書きまして、それをのちに、翌年改作しまして、[……]一つの楽章を付け加えまして、交響曲にしたわけでございます。当時まあ、大変多感な青年だったというせいもございませうけれども、非常に、なんか行先不安を感じております。」(0:08:45-0:09:37)という芥川の発言がある(文字起こしにあたり、発言の冗長な部分は省略し、話し言葉の表現等を改めた)。
 - 14) このモチーフは、冒頭の「平治の乱」の場面でも演奏される(0:04:50-0:05:25)。ここではテンポが幾分速く、一見したところ「嘆き」とは関係がないように思える。しかし、走り去る牛車とそれを追いかける軍勢を俯瞰で捉えたカットに続き、疾駆する牛車の車輪のショットを挟んで、上西門院の身代わりとして車内にいる袈裟のショットに至るまでモチーフが演奏されることを踏まえれば、戦の続く乱世に対しての嘆きや袈裟の置かれた状況に対しての不安や嘆きがこのモチーフに仮託されていると解釈することは、決して牽強付会ではあるまい。
 - 15) 「3人の会」の表記については、主に漢数字／算用数字表記やかぎ括弧の有無によって複数パターンが存在し、文献によりさまざまに異なるのが現状である。本稿では、彼らの結成挨拶文に記された「名前を「3人の會」といたします。」(新・3人の会 65)という文言と、大阪国際フェスティバルの一環として開催され、彼らの実質上の最後の演奏会となった第5回作品発表会のプログラム(『第5回 大阪国際フェスティバル・スーベニヤ・プログラム 第4巻』[大阪国際フェスティバル協会、1962年])で用いられた算用数字とかぎ括弧を用いた団体名表記を根拠に、算用数字表記・かぎ括弧つきの「3人の会」表記で統一する。
 - 16) 三人が1953年に手がけた京都での制作作品を概観すると、黛が5月13日公開の『新書太閤記流転日吉丸』(萩原遼、東映京都)、團が6月3日公開の『獅子の座』(伊藤大輔、大映京都)、そして芥川が10月31日公開の『地獄門』であることから、三人の京都での邂逅は1953年5月ごろと推定される。なお、團は「3人の会」が結成されたのは『大佛開眼』(衣笠貞之助、1952)の音楽のため京都に滞在していた時だと証言している(團 76)が、同作は1952年11月13日公開であり、時期に整合性がない。『大佛開眼』にせよ『獅子の座』にせよ、いずれも衣笠貞之助と伊藤大輔という大映京都撮影所のトップクラスの巨匠監督が手がけた大作であるため、團が両者を混同して記憶していた可能性は十分に考えられる。
 - 17) 当時発売された78回転盤の規格番号はNH-2032/2035。
 - 18) 当時発売された78回転盤の規格番号はA1055/6。なお、この音源は『ロームミュージックファンデーション SPレコード復刻CD集 第4集』(日本音声保存、2009年)にてCD化されている。
 - 19) 当日のプログラムは、始めにアレクサンドル・タンスマン(1897-1986)の《トリプティック》が上田仁の指揮によって披露され、團の《ブルレスケ風交響曲》、黛の《饗宴》、そして芥川の《交響曲》がそれぞれ作曲者自身の指揮で演奏された(管弦楽はいずれも東京交響楽団)。なお、タンスマンの作品は日本初演、それ以外はすべて新作初演であった。
 - 20) 『地獄門』において盛遠が発する台詞(1:26:51)に拠る。
 - 21) 文献中、演奏録音リストには「録音月日」「作品名」「撮影所」「備考(主にプレ・スコアリング＝プレスコか否か)」「録音時間(朝・昼・夜・徹夜の区分)」の欄があるが、1953年度(1953年4月から1954年3月まで)は「作品名」がすべて「不明」になっており、どの作品の音楽がいつ録音されたのかという確証を得られない(1950年度、51年度、54年度も同様)。したがって、本稿では『地獄門』の公開日である10月31日から最も近くで大映作品の音楽録音が行われた記録のある10月23日を録音日と推定した。ただし、通常映画音楽の録音は複数の日程にわたって行われるだけでなく、音楽を基にした演技が求められる場合などは、しばしば前もってプレスコが行われる。この作品においても、例えば厳島神社で披露される舞楽などでプレスコが行われた可能性が高いため、10月23日はあくまで音楽録音の最終日であると考えるのが妥当だろう。なお、9月29日に大映作品のプレスコが行われた記録があるが、1953年中で大映作品のプレスコが行われた記録が残るのはこの日と4月24日だけであり、9月29日が『地獄門』のプレスコ日であると推定される。

引用文献

- 芥川也寸志『音楽の旅』(旺文社、1981年)。
 ———『交響曲第1番(スコア)』(全音楽譜出版社、

1991年).

海老沢敏／上参郷祐康／西岡信雄／山口修監修『音楽中辞典』(音楽之友社, 2002年).

小野寺昭爾／岡明帆編『関西交響楽団／日本映画音楽演奏録音全記録「銀幕の黄金時代を駆け抜けた夢の跡」』(大阪フィルハーモニー協会, 2012年).

尾鼻崇『映画音楽からゲームオーディオへ——映像音響研究の地平——』(見洋書房, 2016年).

片山杜秀「芥川也寸志」, 『日本の作曲 20世紀』(音楽之友社, 1999年), 122-124.

——『片山杜秀の本1 音盤考現学』(アステスパブリッシング, 2008年).

柴田康太郎「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」, 『美学藝術学研究』32号(東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室, 2014年), 73-103.

新・3人の会(清道洋一／徳永洋明／西耕一)『日本の作曲家を知るシリーズ 芥川也寸志』(ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス, 2018年).

團伊玖磨『青空の音を聴いた——團伊玖磨自伝』(日本経済新聞社, 2002年).

津村秀夫「『地獄門』と日本映画の海外進出」, 『映画の友』1954年7月号・通巻第258号(映画世界社, 1954年), 48-51.

西川尚生「芥川也寸志《交響曲第1番》の成立」, 『芸術学』16号(三田芸術学会, 2012年), 57-82.

『週刊TVガイド』1964年12月18日号(東京ニュース通信社, 1964年).

『NHK』1964年6月15日号(NHKサービスセンター, 1964年).

「日本の作曲ゼミナール 芥川也寸志」, 『音楽の世界』1977年6月号(音楽の世界社, 1977年), 20-31.

『地獄門』衣笠貞之助監督, 長谷川一夫／京マチ子ほか出演, 大映京都製作・配給, 1953年(VHS, 徳間ジャパンコミュニケーションズ, 1994年).

『雨月物語』溝口健二監督, 田中絹代／森雅之／京マチ子ほか出演, 大映京都製作・配給, 1953年(DVD, Criterion Collection, 2005年).

『八甲田山』森谷司郎監督, 高倉健／北大路欣也ほか出演, シナノ企画製作(東宝配給), 1977年(DVD, ハピネットピクチャーズ, 2017年).

The Significance of *Gate of Hell* on Film/Music History inferred from Its Music by Yasushi Akutagawa

Masao FUJIWARA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary As a landmark in Japanese cinema's overseas advance or as one of the earliest successful color motion pictures in Japan, *Gate of Hell* (dir. Teinosuke Kinugasa, 1953) has received a certain appreciation in the film history. However, its music composed by Yasushi Akutagawa has been overlooked. This essay firstly points out the characteristics of the music of *Gate of Hell* in both 'synchronic' features, that is, influences from other film music of the times, and 'diachronic' features which can be found in his later film music. Then I show how the music of *Gate of Hell* is strongly connected to his *Prima Sinfonia* (1954/55) in terms of the reutilization of motifs and the similarity of thematic. *Prima Sinfonia* was premiered at the first concert by San-nin no Kai (『3人の会』). San-nin no Kai, a collective formed by three composers, Akutagawa, Ikuma Dan, and Toshiro Mayuzumi in 1953, left big marks on post war Japanese music culture. What's interesting is that both *Prima Sinfonia* and the music of *Gate of Hell*, composed around almost same time, use the same motif. Thus this essay reevaluates *Gate of Hell* from a viewpoint of the connection with the history of music in post war Japan which has been scarcely mentioned by former studies.