

論 文

虚空からの音楽

——齋藤一郎による成瀬巳喜男監督『浮雲』の《宿命のテーマ》について

大久保 清 朗

I 化粧師のボレロ——映画音楽による『浮雲』再考

「私の^{ベストワン}快心作」というコラムで、映画音楽家の齋藤一郎〔写真〕は、自身が作曲を手がけた『浮雲』（成瀬巳喜男、1955）に対する感慨を綴っている。以下はその全文である。

一本だけ挙げることは大変むづかしいが、比較的新しい仕事の中では、やはり『浮雲』を撰びたい。愚かと云えば愚かとも云えるほどに人間くさい、またそれだけに人間の不可解な一面を象徴しているような“ゆき子”という女の哀れさがひどくいじらしいものに思われ、私はしんから主人公に同情しながら作曲したのだが、それが鼻持ちならぬセンチな音楽に終らずにすんだのは、成瀬監督のおかげであった。ボンゴのリズムに乗ったフルートのテーマを回想形式に何度も使って、ある種の効果を挙げたのは、一に成瀬さんの注文に依るものであって、私の悪い甘さが危いところで救われたというのが実感である。¹



〔写真〕 齋藤一郎（遺族提供）

『浮雲』公開年（封切りから約9カ月後）に書かれたこの文章は、齋藤にとって最も記憶に残った仕事について素朴に述べたものでしかないようにも見える。だが少なくとも、戦前からすでに

1 齋藤一郎「私の快心作『浮雲』」、『映画旬刊』1955年10月下旬号、123頁。括弧表記を変更。読まれるとおり、齋藤はここで使用している打楽器を「ボンゴ」と明言している。実際、齋藤一郎の『浮雲』撮影台本（世田谷文学館所蔵）の扉ページにはオーケストラ編成についての指示が記されており、そこに「Bongo」という書き込みがある。ただし実際に聞こえる打楽器音はボンゴよりもコンガに近い。さらに、実際の曲にはボンゴ（あるいはコンガ）のリズムと同期してコントラバスのピッチカートが加えられてもいる。なお、齋藤一郎の長女の齋藤ゆり氏、次女の竹森かほり氏によれば、『浮雲』のスコア原譜は、齋藤家には所蔵されておらず、他の多くの映画スコアと同様散逸したと思われる。本研究において佃良次郎氏によって採譜を作成した。ボンゴ（コンガ）の音とピッチカートについては、佃氏から教示を受けた。図〈『浮雲』《宿命のテーマ》および表〈『浮雲』スコア（および《宿命のテーマ》）使用箇所〉を参照のこと。

十年以上にわたって映画音楽に携わってきた彼が、この作品を通して何らかの手応えを感じていたことは想像に難くない。事実、『舞姫』（1951）から『乱れる』（1964）までの14年間のうちに斎藤が手がけた23本の成瀬巳喜男監督作品の音楽を振り返るとき、『浮雲』のスコア²は、後期の諸作——黛敏郎作曲『女が階段を上る時』（1960）、林光作曲『女の中にいる他人』（1966）、武満徹作曲『乱れ雲』（1967）——とともに、成瀬映画のなかで異例のスコアであったといえる。

哀切で陰鬱な、だが甘美で官能的な旋律を奏でる『浮雲』のスコアについての考察は——映画自体の言及の多さに比べると——驚くほど少なく、斎藤一郎の音楽的貢献も実質的に黙殺されている。メロドラマ映画などのジャンル研究においても——メロドラマの「メロ」が音楽を意味するものであるにもかかわらず——同様である³。その存在感と重要性にもかかわらず、これまでスコアの問題が等閑視されてきたことに理由がないわけではない。レイモン・ベルールに従えば、映画音楽はいわば「見出せないテキスト」⁴であり、映像や台詞などに比べたとき、記録と読解に一種の困難さがつきまとう（たとえメロディーを音符で採譜できても、譜面から音そのものが再現されることはない）。『浮雲』という映画が、監督の成瀬にせよ、原作を書いた小説家の林芙美子にせよ、もっぱら作家論の分野において考察が試みられてきたことにも原因がある。とはいえ、本論で斎藤一郎を召喚するのは、これまでの作家論を無効にするものではないし、その立場を否定するものでもない。そうではなく、作家論が有効であるがゆえに、『浮雲』のスコア分析は——たとえ拙論がその初発ゆえの限界や問題点を含むものであろうとも——なされなければならない。短い文中で斎藤自身が成瀬の関与を2度にわたって明言している（「成瀬監督のおかげであった」「成瀬さんの注文に依るもの」）以上、作家論の見地からしても、音楽は考察の対象にする理由がある。

近年、映画研究において日本映画音楽および映画音楽家への研究が進んでおり、映画音楽家を映画に従属する一介の職人としてではなく、むしろ主体性を持った芸術家として論じる気運は、徐々にではあるが高まっている。だがその場合においても、早坂文雄、伊福部昭、武満徹といった限られた著名作曲家が例外的に特権化される傾向が依然として強い。そのような既存の価値判断に乗じた饒舌のなかで、斎藤のように、職人氣質でありながら或る種のスタイルを保持しつつ、多様な局面に柔軟に対応しながら黄金期日本映画の量産体制を支えた作曲家へのしかるべき考察は、むしろ放置されていると断言していい。本論はそうした映画研究における惰性的現状に一石を投じるべく書かれてもいる。

2 『浮雲』においては、斎藤が作曲したオリジナルの音楽の他に、「リンゴの唄」や「東京ブギウギ」など当時の流行歌も効果的に使用されている。それらの楽曲の使用については稿を改めて論じたい。本論では、こうした既成楽曲と区別するため、斎藤のオリジナルの楽曲を「スコア」と呼ぶ。この呼称は、「スコア」が合奏曲の総譜を意味することが多い日本ではいささか混乱を招くものだが、英語においては——たとえば映画音楽をめぐるドキュメンタリー映画『すばらしき映画音楽たち』（マット・シュレイダー、2016年）の原題がScoreであるように——映画や劇の付帯音楽として語弊はない。他に適した語句もないので、これを用いることとする。

3 たとえば、御園生涼子「コロナル・メロドラマ試論——成瀬巳喜男『浮雲』にみる「植民地主義メロドラマ」の可能性」、『映画の声——戦後日本映画と私たち』みすず書房、2016年、179-192頁。

4 Cf. Raymond Bellour, «Le texte introuvable», *L'analyse du film*, Albatros, 1979, p. 36.

後述のように、斎藤は自らを「化粧師」になぞらえている。映画音楽家は化粧師である、と彼はいう。つまり映画が人間の「顔」であるとしたら、映画音楽家は音楽という「化粧」によって、その顔に美をもたらす——あるいはその美を際立たせる——存在であるというのである。この一見控えめな自己規定において、斎藤は視覚芸術である映像を身体と見なしつつ、音楽はあくまでその付加物であると述べているように見える。また身体が自然的であるのに対し、その上から人工的な装飾を施す化粧は、映画の非本来的な構成要素であるという自己卑下とも受け取られかねない。しかし、付加物的にせよ、人工的にせよ、非本来的にせよ、映画音楽はトーキー以後の映画において完成作品として観客の前に立ち現れた場合、その直接的な情動作用によって最大の印象をもたらす。それゆえ、視覚と聴覚との総合された体験の際は、両者の序列は曖昧なものとなり、ときに逆転することもある。そのような場合、音楽は映画の成否を決めることもある。斎藤の自己規定に、そうした秘めたる矜持を見てとることもできるだろう。これも後ほど検討するが、このスコアはモーリス・ラヴェルの《ボレロ》といくつかの共通点を有している。かりに《ボレロ》が20世紀最大の音楽的達成であるとしたら、『浮雲』のスコアとは、化粧師と韜晦するに作曲家による、最大の映画音楽の達成ということになるだろう。本論はこの化粧師のボレロを明らかにしようとする試みである。

本論では、まず斎藤一郎の経歴について確認する(Ⅱ)。しかし、その膨大な映画音楽作品を挙挙することはしない。ここでは斎藤の残した文章をもとに、彼に影響を与えた2人の作曲家、池内友次郎と早坂文雄との関係に限定して述べてみたい。その後、『浮雲』のスコアについての議論に入る(Ⅲ)。『浮雲』で斎藤のスコアが流れているのは、上映時間全体の約半分を占める。本論はそのすべてを網羅する代わりに、冒頭のクレジットタイトルで流れ、その印象的なメロディによって知られるテーマ曲(本論ではこれを《宿命のテーマ》と呼ぶことになるだろう)に議論を絞りたいと思う。これはオペラのライトモチーフのように、映画中、多少のアレンジを加えながら、ラストシーンにいたるまで11回繰り返されており⁵、『浮雲』のスコアの中核をなしているからである。『浮雲』のスコアを始めとして斎藤のスコアの特徴は、楽器編成や場面で果たす機能などにおいて、ハリウwoodsの映画音楽のそれと多くの点で共通している。ここで1940年代ハリウwoodsの古典的映画を中心として映画音楽を理論的に考察したクローディア・ゴブマンの『聞かれざるメロディ』(1987)を議論の俎上にのせ、『浮雲』のスコアを考察する。『浮雲』のスコア(および映画音楽)に対する批判的見解としてテオドール・W・アドルノとハンス・アイスラーの『映画のための作曲』(1947)を再検討する。ハリウwoodsの映画音楽に対する批判の書として知られる本書を、斎藤は原著で読んでエッセンスを独自に消化し、その上で独自の映画音楽論を執筆している。言及はわずかであるものの、日本映画音楽史におけるその先駆性はやはり特筆さ

5 表〈『浮雲』スコア(および『宿命のテーマ』)使用箇所〉に基づき、筆者が独自にカウントしたところ、『浮雲』において斎藤のスコアが流れるのはオープニング・クレジットを含めて21箇所である。ちなみに、斎藤一郎の『浮雲』撮影台本には、音楽を入れる場面と思われる箇所に「M1」から「M20」までの書き込みがある(Mは音楽 music の略号と思われる)。

れるべきである。論文の後半ではジャン・ドゥーシェの成瀬論を検討する（V）。ドゥーシェは『浮雲』のスコアとモーリス・ラヴェル作曲の《ボレロ》との類似を手がかりに、このスコアと映画における特異な時間性——過去と未来から切り離された現在——を明らかにする。その論旨は決して明快ではないが、『浮雲』の時間性にひそむ空虚さを直観的に把握している点において、極めて意義深いものである。重要なことは、こうした作品全体を支える時間性が斎藤によるスコアによって支えられているという点にある。最後に、音楽を通して『浮雲』の今日性、というよりも今日の状況がその再読を強いるものに触れ、結論に代えようと思う（VI）。ドゥーシェはその成瀬論において「生は、成瀬の作品において死後の生の限界にある」と述べている。『浮雲』における「死後の生」の主題は、『浮雲』という作品自体の「死後の生」と密接に関わっている。本論はそのために「大日向教」の場面を取りあげる。これまでの『浮雲』論で、積極的に取りあげられなかったこの架空の新興宗教の場面と、それとは反対に、ほぼ必ずと言及されてきたラストシーンとが、音楽を介して共振する。それは、愛に囚われた主人公の单独的狂信と、新興宗教にとらわれた集団的狂信とが通底することを意味する。そして、この通底性が『浮雲』の「死後の生」となって不気味な今日性として迫ってくることを確認したい。

II. 斎藤一郎について

斎藤一郎（1909–1979）は、千葉県君津郡久留里町（現在の君津市）、米屋を営む信太郎と母たま（旧姓・久保）の一人息子として生を享けた⁶。東京高等音楽学院（現・国立音楽大学）のヴァイオリン科を卒業後、新興キネマの音楽部に入り、映画音楽家の道に進む。いくつかの文献において、斎藤は『思出の記』（小崎政房、1942）でデビューしたと記されている。だが1930年後半にすでに、斎藤が音楽としてクレジットされている映画が存在しており、正確なデビュー作は詳らかでない⁷。第2次世界大戦中は「彩木暁」と「彩木暁一」名義でも作曲を手がけている（小津安二郎の『父ありき』（1942）は後者の名でクレジットされている）。現在確認できる最後の映画作品である『日本侠客伝 昇り龍』（山下耕作、1970）まで、斎藤が手がけた映画作品は300本を超え、さらにテレビドラマや演劇の音楽も含めるとさらに作品数は増える。その膨大さにもかかわらず、斎藤は弟子や助手などに頼らず、もっぱら1人で作曲を手がけた⁸。以下では、彼が師事・私淑した2人の作曲家からの影響について検討したい。

6 斎藤一郎のプロフィールについては 細川周平・片山杜秀監修、日外アソシエーツ株式会社編『日本の作曲家——近現代音楽人名事典』日外アソシエーツ、2008年、297頁を参照したほか、斎藤ゆり氏、竹森かほり氏に対する著者の聞き取り調査に基づいている。

7 「日本映画データベース」で確認できる最も古い作品は『罪なき罪』（須山真砂樹、1938）である。http://www.jmdb.ne.jp/1938/bn004150.htm（2022年11月24日閲覧）

8 斎藤ゆり氏、竹森かほり氏との談話（2021年12月28日）。

II-1 池内友次郎からの影響

斎藤は池内友次郎と池譲のもとで作曲法を学んだとされる⁹。ここで後続の音楽家の育成にも尽力した音楽家として知られている池内からの影響について確認しておきたい。

俳人高浜虚子の次男である池内友次郎(1906-1991)は、能楽と俳句など日本の伝統芸術から純粹性を摂取するが、その一方、留学したフランスにおいて新古典主義音楽の影響を受けた。そして「即興と知識」——それぞれ作曲家生来の感性と厳密な作曲技術を指す——によって、「戦前において、フランスの近代的な技法によって西洋近代音楽と日本の伝統的な美的意識との融合をはかろうとした」¹⁰。神月朋子は「戦後門下生を輩出し、それらの作曲家達がフランスの書法を学びつつ自由に表現活動を行なって戦後の芸術音楽を展開したことは、池内の戦後への影響や弟子による理念の継承ととらえるべき」と述べている。ここでは斎藤の残した映画音楽論から池内の影響を検証する。

池内は西洋音楽に対する日本音楽の「技巧」の未熟さを問題視する。彼によればそれは「無駄や余計なもの、複雑すぎるもの、むやみに元気のいいもの」となって現れているという。池内はこれを「倭臭」と呼んでいる。だが一方で、日本の伝統音楽はかえってこうした「倭臭」を免れているという。どういうことか。西洋の作曲技巧の向上によって達成されるのは、西洋音楽の表面的模倣ではなく(それはかえって「倭臭 [= 日本臭さ]」となって、文字通り鼻についてしまう)、作曲者自身の純粹な精神性にある。実際、池内は音楽教育の現場においては、生徒の内発的創造力を重視したとされる。細かく指導するよりも「あなたが本当に感じた音であるか、そうでないか、指摘する以外に途がない」¹¹とし、生徒の内面から湧きあがる感興を重視した¹²。

内面性を重視する池内の作曲理念は、斎藤一郎が自らの作曲理念を述べた「映画音楽とはいかなるものか」において、その反映を見出すことができる。斎藤は、「現代の〔映画音楽の〕作曲家の中には、情緒とか、感動とか、想念とか、そういう人間的なものを極力排除して、できる限り客観的な計算の上に音楽を構成する方法を採る人」がいると述べ、その方法論を一応は認めつつも、フレデリック・ショパンが五線譜に書き残した覚書¹³を引用しながら次のように述べている。「音楽とは作曲家の内部にあるもの、それは心のある様相の音形象化であると考えたい」(傍点原文)¹⁴。

斎藤が「客観的な計算」によって、暗に言及しているのは黛敏郎であろう。「映画音楽に於け

9 前掲の『日本の作曲家』を参照。

10 神月朋子「池内友次郎のフランス音楽受容」、『埼玉大学紀要教育学部』第59巻第1号、2010年、160頁。

11 山根銀二、池内友次郎「対談による池内友次郎論」、『音楽芸術』第8巻第7号、1950年、58頁。

12 三善晃も、「先生〔池内〕の教育は“手取り足取り”というものではなかった」と回想している。三善晃「池内友次郎先生を悼む」、『毎日新聞』1991年3月12日夕刊、6頁。

13 「音による思想の表現／人間の無限定な(indéterminée不確定な?)言葉、それは音である」。斎藤はショパンの言葉を、アルフレッド・コルトー『ショパン』(初版1949年、邦訳初版1951年)から引用している。丸括弧内はコルトーによる補足と思われる。Alfred Cortot, *Aspects de Chopin*, Albin Michel, 1980, p. 65. [アルフレッド・コルトー『ショパン』河上徹太郎訳、新潮社、1972年、61頁]

14 斎藤一郎「映画音楽とはいかなるものか」、『キネマ旬報』1957年12月上旬号、65頁。

る表現主義の主張」において、黛は映される映像に即したもの、ないしはコントラストを狙ったものを「定石的」な作曲法と述べ、それとは別に「^マ状景的でもなく^マ心理描写でもない、画面と全く関連のない音楽をつけるやり方」を、「客観主義的映画音楽」と述べている¹⁵。黛はこうした手法を採った自らの作品として『噂の女』（1954）を挙げている。溝口健二監督が彼に与えた「観客を嘲笑う様な音楽」という有名な指示を紹介しつつ、これを新たな作曲理念であると説明している¹⁶。こうした考えに、斎藤は正面から反論を試みることはしていない。ただ彼自身は、映像と音楽との間の関係を重視する、旧来の映画音楽の理念を手放そうとはしなかった。

抽象化された心的現象を音によって「形象化」するという斎藤の考えには、作曲者自身の内発的なインスピレーションを重視する池内の音楽教育の理念が見てとれる。弟子である斎藤は、映画を見て「本当に感じた音」をスコア化していくことを自らの理念としたのである。また斎藤は良い映画音楽の条件として「^レ作曲技法は^レ高度の^レものでなくてはならぬ」¹⁷ことを挙げているが、ここには「フランスの近代的な技法」、すなわち「知識」を重視した池内の教えを見てとれる。

II-2 早坂文雄からの影響

映画音楽家のなかで、斎藤一郎が最も影響を受けたのは、おそらく早坂文雄（1914-1955）である。エッセイ「早坂文雄さんのこと」によると、斎藤が早坂に初めて会ったのは1947年の夏のことであるという。斎藤は自分より5歳年下の早坂のことを「映画音楽の作曲の中でも屈指の大家であって、兎も角も此の道を志すならば何としても彼氏の域に追いつかねばと定めるにふさわしい唯一の目標」¹⁸と見なしていた。

とはいえ早坂の影響は、音楽面においてというより、むしろ精神面においてである。映画音楽という創作の局面で、早坂と斎藤との軌跡が交錯するのは、溝口健二監督『雨月物語』（1953）においてである。この映画で斎藤は「音楽補助」としてクレジットされている。斎藤は、録音時における「代理指揮」を担当したが、それだけでなく咯血で倒れた早坂のもとで半月間ともに過ごしたという。斎藤はその際に目にした早坂の姿に感銘を受けている。「瀕死の病人である人〔早坂〕が暑くてうだりそうな録音室で徹夜迄して音楽録音に立会う痛ましく神々しい姿」¹⁹、そして「木椅子に身体を横たえて休養をとりながらそれでも私に色々表現上の希望を伝えるために度々起きて来ては指揮台の私のところへ行き帰りする」さまを見て、「仕事の為には生命さえも省みない芸術家の敬虔な、そしてすさまじい程の精神力を目のあたりにして恐れをなした」と述べている。斎藤はこの回想を「私は何時迄も矢張り早坂さんを唯一の目標にして自分を励ましてゆき

15 黛敏郎「映画音楽に於ける表現主義の主張」、『映画芸術』1955年9月号、28頁。原文の傍点は取った。

16 同上。

17 斎藤「映画音楽とはいかなるものか」、65頁。

18 斎藤一郎「早坂文雄さんのこと」、『映画ファン』1957年4月号、145頁。

19 同上。

たく思うのである²⁰と締めくくっている。いくぶん理想化されたものではあるにせよ「芸術家」としての早坂は、彼にとって映画音楽家のひとつの模範であったことは確かだ。斎藤にとって映画音楽は、単なる注文仕事で自足すべきものではなく、一個の芸術としての自律性を志向すべきであるという理念を読み取ることができるだろう。

Ⅲ 『浮雲』のスコアについて

Ⅲ-1 例外と侵犯——《宿命のテーマ》

ここからは、『浮雲』のスコアをめぐる言説を通して、『浮雲』のスコアの特徴を確認しておきたい。まず取りあげるべきは小林淳によるレーザーディスク付録の解説である。その発表媒体の性質ゆえ参照されることが少ないが、『浮雲』のスコアについて正面から論じた貴重なテキストである。小林は斎藤の映画音楽の特徴を「叙情性²¹にあるとする。秋山邦晴も斎藤の特色として「リリズム〔叙情性〕に溢れる作風と映像への適確な職人的ともいえる技巧」を挙げており²²、こうした叙情性がひとまず斎藤の音楽を耳にしたときの一般的印象と見てよいだろう。では「叙情性」とは何であるか。小林はそれを具体的に敷衍せず、ただ斎藤のスコアは「決してドラマ進行の妨げにならない、余計な表現を与えない」「優しく美しく、説明過剰の音楽は決して付さない」音楽であるとパラフレーズしている。つまりここでいう「叙情性」とは、積極的な特徴というよりも、むしろ特徴のなさ、言い換えれば、その控えな存在感を指すものであったということになる。

小林にせよ秋山にせよ、「叙情性」という語を否定的な言辞として用いているわけではない。にもかかわらず、この評価が、何ら実質をともなっているとも言い難い。今日、その作品を聞き返しても——たとえば1952年の『西鶴一代女』（溝口健二）や『お茶漬の味』（小津安二郎）や『おかあさん』を聞き比べたとき——斎藤の音楽は没個性とまではいわないまでも、すぐさまそれと分かる特徴を感得するのは難しいだろう。たとえ音楽が聞こえていても、それが固有の美的特質を具えておらず、映像に随伴しているような感じを与えることもまた偽らざる印象ではあるまいか。「叙情性」によって言われているのは、畢竟、その音楽の弱さにある。

こうした斎藤の弱さとしての「叙情性」は、トーキー映画以来の映画音楽の規範に合致するものである。『聞かれざるメロディ』のなかでクロード・ゴープマンは、古典映画音楽の原理の1つとして『「不可聴性」』("Inaudibility"²³)を挙げている。映画音楽で重要なことは、逆説的であるが、それが聞こえていることが意識されない（意識されてはならない）ということである。映画音楽は耳障りでない音楽が理想とされる。ゴープマンがここでレオニード・サバネーエフの

20 同上。

21 小林淳「自堕落な男、哀れな女…二人の放浪を表現した音楽」『浮雲』レーザーディスク付録解説、東宝株式会社、1995年。

22 秋山邦晴『日本の映画音楽史1』田畑書店、1974年、298頁。

23 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, 1987, p. 76.

『映画のための音楽』を引きながら「映画では常に背景^{バックグラウンド}にとどまっていなければなら²⁴ないとする原則が古典映画音楽においては遵守されていると述べる。そしてそれが「前面^{フォアグラウンド}」に侵入したとき、それは「具合の悪いこと」²⁵になる。斎藤のスコアは古典的なハリウッド映画の音楽作法に一見きわめて似通ったものであったといえる。

こうした映画音楽の特性を強く批判したのは、『映画のための作曲』におけるテオドル・W・アドルノとハンス・アイスラーである。第1章「偏見と悪癖」では、ライトモチーフ、メロディとユーフォニーなど、ハリウッド映画における慣習的な音楽使用が次々と批判されているが、その1つとして彼らは「人目につかないこと (Unobtrusiveness)」を挙げている。「最も広く行きわたった偏見の1つは、観客は音楽に気づいてはいけないという前提である。この信念の背後にある哲学は、音楽は映画との関係において補助的な役割を持たなければならないという曖昧な観念である」²⁶。一方で、「決してドラマ進行の妨げにならない、余計な表現を与えない」ことを積極的に評されている斎藤の音楽は、アドルノ／アイスラーからすれば忌むべき悪癖と慣習に染まった「曖昧な観念」の産物ということになる。

そうした斎藤の音楽的特徴を踏まえてみたとき『浮雲』のスコアは、そこから逸脱した作品であったことが明らかになる。小林淳はそれを次のように叙述している。

東宝マークからメインタイトル、クレジットに流れる音楽は、マラカスを主として打楽器の律動の上に、官能味を匂わす木管楽器がうねるように中近東的な音階の主旋律を吹く。装飾音型を奏でていた弦が中盤から主題を受け持ち、木管が装飾音型に移って弦が情感込めて盛り上がっていく。音色から漂う気だるくやるせない厭世観は本作を覆う重要な空気を形成し、終着駅なき道行、道なき道をひたすら突き進む富岡兼吉と幸田ゆき子、この二人の「宿命のテーマ」を担う。²⁷

小林淳は、『浮雲』のオープニング・クレジットに流れるスコア——以降、彼に倣い、このスコアを《宿命のテーマ》と呼ぶ——が「斎藤の作品群の中で極めて異質のテキスト」であり、その理由として「音楽が前面に出るばかりか、終始作品にリズムを与え時には音楽がドラマを牽引していく構造を見せる」（傍点引用者）と述べている。そして「ここまで音楽が自己主張した例は斎藤の仕事としては珍しく、「このように音楽がはっきりと自己を表現してくる斎藤一郎

24 Leonid Sabaneev, *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors*, 1935, p.22. [レオニド・サバネエフ [レオニード・サバネーエフ] 『トオキイ音楽の理論と実際』 掛下慶吉訳、赤塚書房、1938年、36頁]

25 *Ibid.* [同前]

26 Theodor Adorno and Hanns Eisler, *Composing for the Films*, Continuum, 2007 [1947], With a new introduction by Graham McCann, p. 5.

27 小林淳「自墮落な男、哀れな女…二人の放浪を表現した音楽」、『浮雲』レーザーディスク付録解説、東宝株式会社、1995年。

の作品は他には殆どないと思われる」²⁸と述べている。斎藤のスコアの特徴が先ほど述べたような弱さにあるとすれば、『浮雲』のスコアはその強さにおいて例外的であるというわけだ。小林はこのスコアの強度を全面的に評価している。「『浮雲』は斎藤音楽を抜きに語ることはできない。冒頭のメインテーマが醸す雰囲気にドラマが沿っていくかの如き構造が、何よりもそれを証明している」²⁹と締めくくっている。

小林の解説の補足として調性について述べておきたい。《宿命のテーマ》は変口短調——シのフラット（B♭）を主音として始まる音階——で書かれている。斎藤はまずこの主音をフルートのソロの二分音符によって置き、さらにオクターブ下のチェロとコントラバスのピッチカートのユニゾンで補強している（採譜を参照）。門間直美によれば、変口短調は、葬送行進曲向きの、「陰暗で憂鬱で悲劇的」な調とされる³⁰。実際、「葬送」で知られるショパンの《ピアノソナタ第2番》（1839）はこの調で書かれている。すでに見たように斎藤一郎は自らの映画音楽論においてショパンの言葉を引用するほどショパンに傾倒していた。変口短調の使用には、こうしたショパンの諸作への影響を見てとることができよう。

葬送行進曲としてイメージされるのはこのソナタの第3楽章であり、ここでは吊鐘のように奏でられる二分音符の緩慢で反復的なリズムが全体の暗鬱な雰囲気の基調をなしている。ところで門間のこの説明は、実のところ時間的順序が転倒しているのかもしれない。すなわち、ショパンが変口短調で、《ピアノソナタ第2番》（特に第3楽章）を作曲したことによって、その悲哀の曲調が葬送（すなわち死）を触媒させたがゆえに、今日において「陰暗で憂鬱で悲劇的」なものというイメージが定着したのではないか。そして後代の作曲家にもそのイメージが共有され、同じような傾向の作品が書かれることで、さらにその「陰暗で憂鬱で悲劇的」というイメージが増強されていったのではないか。

このことは、同じく変口短調で作曲されたサミュエル・バーバーの《弦楽のためのアダージョ》（1938）のうちにも見出されるかもしれない。バーバーがショパンの《ピアノソナタ第2番》を意識していたのかはさておき、この作品もさまざまな葬送や追悼集会などに使用されることで——事後的にはあれ——葬儀や死を媒介するようになる。とはいえショパンとバーバーとの両作品には、その演奏楽器の違いから来る相違点もある。バーバーは文字通り弦楽曲としてこの調を使用することによって、ピアノとは異なり、ある切れ目のない音の連続的推移と増幅された音の量感によって作品全体を統一している。これによってショパンのピアノソロにあった悲哀の情感は個別的次元からいわば集会的・集団的ないは一般的次元へと押し上げたといえる。バーバーの作品がショパンの作品から受けつぎ、あらたに媒介することになった意味は、いわば「聖別」かもしれない。清冽な川の流れをイメージさせる弦楽の響きには、どこか高貴さと崇高さのイメー

28 小林淳，前掲書。

29 同上。

30 門間直美『音楽の理論』講談社学術文庫，2019年，47頁。

ジがみなぎっており、それが死のイメージと結合することで聖なる死、あるいは死者の聖別を喚起させる³¹。

ここで《宿命のテーマ》に戻ってみる。斎藤のスコアにおいて、ピアノともストリングスとも異なる管楽器（フルート）に、弦楽器（チェロ）と、さらに打楽器とコントラバスのピッチカートを組み合わせたという独特の合奏法が見出される。つまり斎藤の試みには、ショパンの個別的悲哀とバーバーの集団的悲哀との一種の弁証法——少なくとも両者の折衷——が見出せる。ピアノとフルートはその音の単独性によっていわば共通し、チェロ（その後に引き継がれるヴァイオリン）は、その集合性を体現するだろう。小林は、「気だるくやるせない」そして「厭世」的な響きに、ショパンからバーバーに連なる死のイメージを直観していたといえよう。そして、その響きにあるのは、個別的でも一般的でもない（個別的でありながら一般的な）悲哀の情感であるということができる。

こうした悲哀の情感に満たされた《宿命のテーマ》の例外性は、この作品が古典映画音楽の原理を逸脱したものであることを意味している。映画音楽は「背景」ととどまらねばならず、「前面に出る」ことは侵犯行為であるからだ。これは原則から遠く離れた作品——「映画では常に背景にとどまっていなければなら」ないはずの音楽が前面に表れ、「悪い仕事」の危険に敢えて踏みこんだ作品——なのである。《宿命のテーマ》の特色は、その存在感によってもたらされる侵犯性にあるのだといえる。

III-2 化粧としての映画音楽——バーナード・ハーマンとの比較を通して見出せるライトモチーフと宿命

斎藤自身は映画音楽をどのようにとらえていたのであろうか。冒頭でも触れたが、自らの映画音楽観を綴ったエッセイ「映画の化粧役——映画音楽について」において、彼は、映画を人間（特に女性）の顔、映画音楽を化粧のようなものであると端的に述べている。

私はいつもこう考えているのです。たとえばここに一つの顔があると仮定します。生々と動きまわり、物を言う女の顔です。外出するために、彼女は念入りな化粧をします。白粉を塗り、マユを引き、口紅をつけて最後の仕上げをすますと、彼女は街へさっそうと歩きまわり、できるだけ多くの人に見てもらい、誉めてもらいたいと考えます。この顔が映画です。化粧の役目をするのは音楽です。³²

この後、文章は「女の人の顔が化粧の上手下手、化粧品の良し悪しで随分ちがったものになる

31 バーバーのこの楽曲は、『エレファント・マン』（デヴィッド・リンチ、1980）、『プラトーン』（オリヴァー・ストーン、1986）などで使用されている。いずれの場合も——前者は主人公ジョン・メリック（ジョン・ハート）の死、後者はエアラス（ウィレム・デフォー）の死——という、いわば「聖人」の死とともに流れている。

32 斎藤一郎「映画の化粧役——映画音楽について」、『東京新聞』1954年9月26日、4頁。

ように、映画の音楽も最後の仕上げでその映画を引立たせもするし、台無しにもします」と続く。「それぞれの個性を生かさなくては上手な化粧といえない」と同じように、「映画のための作曲家は大変器用にその技術を使いわけ」なければならないとする。映画の個々の特質（顔）を判別し、そこにふさわしい楽曲（化粧）を与えることが化粧師としての映画音楽の使命であるというのだ。これは、映画の内容に無関係な曲を取えて作る——ときには画面を「嘲笑う」——ような黛敏郎の「客観主義」とは相容れない見解といえる。

「映画音楽とはいかなるものか」においても、斎藤は「音楽以外のあらゆる諸条件との関連の中に自己を確立しなければならないところにある」³³ことを確認した後、良い映画音楽の第一の条件として「その映画の個性に適していなければならぬ」³⁴ことを挙げている。また黛敏郎、芥川也寸志との鼎談「映画音楽家は発言する」においても、「わたしは映画音楽というものは、監督の演出意図、作品の狙いから離れられない、映画音楽だけを切りはなして論じることはできないと思っている」と述べている³⁵。「化粧」としての映画音楽は、その顔という映画の「個性」への適合が必須となる。

斎藤による映画音楽と化粧とのアナロジーには、映画音楽を「素晴らしい仕立て服 (a wonderful piece of tailoring)」と見なすバーナード・ハーマンの映画音楽観との共通性を見出せる³⁶。ハーマンによれば映画はそれ自体「感情的な付帯的意味 (overtone) を伝える或る種的能力」を欠いている。映画音楽は「映画に溶けこんで (fuse)」その感情を付与するのである。化粧にしる仕立て服にしる、ここで理想とされる映画音楽は、外的要素でありながら、映画＝身体に分離不可能なまでに密着し、それが施されていることが分からないほどまでに同化した状態を指す。それはいわば適合主義とでもいうべき映画音楽観である。

この適合主義は、先ほど確認した古典映画音楽における「不可聴性」の原則と関連している。映画音楽にせよ化粧にせよ、ある対象に外部から追加された過剰な美は、むしろそこにある本来的な美を損なってしまう。そのような逆効果に陥ってしまうのであれば、音楽の濫用を控えるべきではないか。そのような抑制の美徳のもと、身体其自然な延長として、音楽と映画との不即不離の状態が理想化されているように見える。

だが適合と過剰とは映画音楽としての理念として必ずしも相反するものではない。たしかに、音楽が映画の個性にふさわしいことと、その音楽が控えめであることが一致する場合は多いだろう。だがその適合化が、逆の結果を招くこともありうるのではないか。映画音楽が映画の個性を生かすためのものであり、その映画が音楽の介入を強く求めるものである場合、映画音楽は、「不可聴性」の原則から取えて逸脱しなければならないということを意味しているのではないか。そ

33 斎藤「映画音楽とはいかなるものか」、65頁。原文の傍点は削除。

34 同上。原文の傍点は削除。

35 黛敏郎・斎藤一郎・芥川也寸志「映画音楽家は発言する」、『キネマ旬報』1956年9月下旬号、45頁。

36 ハーマンの発言は以下のロジャー・マンヴェルとジョン・ハントリーからの文献からの引用である。Roger Manvell and John Huntley, *The Technique of Film Music* [1957], Focal Press, 1975, p. 244.

してハーマン自身、映画に適合しつつ、しかも過剰であるという例外性によって、その存在を知らしめた作曲家ではなかったか。

それを端的に示すのがアルフレッド・ヒッチコック監督の『サイコ』（1960）のスコアである。ミシェル・シオンはバルトークを思わせるこの弦楽器による反復的旋律（これをシオンは《マリオンの逃走》と名づけている）が、「不運な果たされぬ運命に結びついたライトモチーフ」³⁷と述べている。ライトモチーフもまた、アドルノ／アイスラーが「慣習と悪癖」として批判したハリウッド映画音楽の1つであった。彼らによれば結局のところ「映画音楽はいまだにライトモチーフを使って寄せ集めされている」³⁸にすぎない。

だがシオンに言わせれば、『サイコ』のスコア（特にそのオープニング・クレジットで流れるメインテーマ）は、こうした「寄せ集め」られるべき複数の主題すら存在しない。それはたった1つテーマ曲であり、しかもそれは弦楽のみで編成された、極端に贅肉を削ぎ落としたシンプルなメロディから成っている（「無窮動であえぐようなスタッカートのモチーフ」は「直立した線の単調な連続」³⁹を連想させる）。シオンはそれを単調で反復的と形容しているが、それは言い換えれば貧しい音楽といえる。だが、まさにその貧しさゆえに伝統的なライトモチーフ的陥穽から逃れることに成功している。

たしかに『サイコ』の《マリオンの逃走》も、主人公の死の運命の象徴と見なすなら今なおオペラ的な伝統に収まっていると言えないこともない。この音楽がオープニングで提示されることで、「後にこの出来事が起こる時、すでに「予告されていた」こと、そしてすでにそれがくり返しであることによって、いっそう宿命的な性格をその出来事に与える」。ライトモチーフは容易に「宿命」と結びつく。こうしたロマン主義的な語句を避けるためか、メアリ・アン・ドーンは、映画音楽の機能を「欲望の存在を首尾一貫して指摘するという前方照応的（anaphoric）な機能」⁴⁰と言い換えている。だが宿命にせよ前方照応的な機能にせよ、「まだ何の明確な意味付けもないままに、それが場面の中で現実化される前に、ある宿命的なテーマを前もって聞かせる」⁴¹のは、シオンが言うようにオペラ的だろう。そしてオペラに比べれば、映画音楽のライトモチーフは確かに貧しい。

しかし注目すべきは、バーナード・ハーマンが——そして斎藤一郎もまた——その貧しさを回避することなくむしろ敢えて極端に誇張し、それを逆手にとって旧来の映画音楽の限界を突破しているところにある。ここでの鋭い弦楽の響きは、主人公たちの心理に寄り添ってそれを説明的に盛り上げるのとは違う衝撃がある。その衝撃はシャワールームでの惨殺へと至るものだろう。だがそれは、映画の内容とまったく無関係な「客観主義」とも異なる。やはりそれは映画という

37 ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克、ジョジョアヌ・ピノン訳、勁草書房、1993年、191頁。

38 Adorno and Eisler, *op.cit.*, p. 2.

39 シオン、前掲書、189頁。

40 Doane, *op.cit.*, p.97 [ドーン、前掲書、152頁]

41 シオン、前掲書、191頁。

身体に過不足なく適合してもいる。クローディア・ゴープマンは、同じくハーマンが作曲した『戦慄の調べ』（ジョン・ブラーム、1945）をめぐって詳細な分析している。彼女はそこでハーマンが映画音楽の古典システムに忠実でありつづけながら、同時に映画音楽自体の重要な諸相を強調すると述べながら、『戦慄の調べ』の音楽の特質を「非共感的音楽（Anepathetic Music）」と述べている。音楽は感動（emotion）とともに無関心（indifference）を提供しうるのだ⁴²。

シオンによる《マリオンの逃走》をめぐる「単調さと反復」の指摘は、『浮雲』における《宿命のテーマ》における執拗な反復性を想起させる。そうした旋律の特徴が、『サイコ』という作品に「^{バッド・ビジネス}具合の悪いこと」ではなく、かえって映画音楽の新たな可能性を切り拓くものであったことは明らかだ。もっとも、《マリオンの逃走》と《宿命のテーマ》とは、曲調としては全く似たところがない。だが適合と過剰とが互いに矛盾背反することなく共存している点で、両者は共通している。また、その徹底した貧しさを逆手にとり、何度も反復することで、登場人物たちが経験する悲哀を予告する宿命的な意味（前方照応的な機能）を付与している点にも共通性がある。斎藤はこの曲を主人公に対する「同情」から作曲したと述べている。だがその執拗な反復は、かえって「人間くさい」と同時に「人間の不可解な一面を象徴」する主人公の心情を突き放すような効果を（意図したかどうかは別にして）もたらしたとはいえないだろうか。或る意味で、《宿命のテーマ》は、宿命への同情と無関心とが同時存在する、「非共感的音楽」であったといえる。旧来の音楽的伝統のなかで作られた斎藤の音楽は、その伝統に抵抗したり挑発するものではない。むしろその伝統を極端に誇張することで、或るアイロニカルな効果を挙げているのである。たとえそれが「^{バッド・ビジネス}悪い仕事」であるとしてもそれは、確信的に選びとられた美学である。しかしその「^{バッド・ビジネス}悪い仕事」を受けいられぬ評者がいる。次節では『浮雲』のスコアをめぐる否定的見解を検討していこう。

IV 単調・反復・滑稽——アドルノとイスラーの議論を中心に

IV-1 小林信彦の『浮雲』スコア批判再考

小林信彦は成瀬巳喜男の『流れる』（1956）をめぐる考察の冒頭で、同監督の『浮雲』について述べている。彼はそこで、物語内容に関しては「侵略者だった時代のたのしい記憶によって結びついている男女が^{逆転した時代}のなかでどう生きたかという、おそろしく難しい主題を映像化し得た唯一の日本映画」（傍点引用者）と高く評価している。しかしその一方、そのスコアを「この作品の瑕瑾ともいふべき異国的な音楽のこっけいさ」⁴³と述べ、「無視」すべきものであるとしている。すでに触れたように、《宿命のテーマ》の調は変ロ短調であり、ショパンやバーバーの諸作と共通している。また半音から受ける独特の印象は和声的短音階のためであり、これを「異国的」と断じるのは不正確である。だがここで問題にしたいのは、彼が指摘する『浮雲』におけ

42 Gorbman, *op.cit.*, p. 161.

43 小林信彦「『流れる』——架空世界の方位学」、『季刊リュミエール』第6号、1986年、195頁。本文の傍点は削除した。

る時間の特異性の指摘である。

小林信彦によれば、映画の主人公たちの愉悦に満ちた過去は、混沌とした苛酷な現在と対立するものとされる。十分に議論されていないものの、小林は主人公の男女が経験する時代の「逆転」が二重化していることを指摘しようとしているように思われる。まず過去と現在、戦中と戦後とのあいだにある想像を超えた差異が、ここでは「逆転」と述べられている。そうしたとき、前者は「暗く」、後者は「明るい」。否定的世界と肯定的世界はくっきりと分けられている。しかし、『浮雲』の場合、そこに振れが生じる。すなわち「戦中と戦後が、彼ら〔ゆき子と富岡〕の場合、普通の日本人とは逆転してしまっている」（川本三郎、傍点引用者）⁴⁴。ゆき子にとっては、前者が「明るく」、後者が「暗い」。小林が述べる主題の「難しさ」とはそのような二重化された逆転の経験を指す。主人公にとっての対立は時間的・時代的なもの（過去／現在）ばかりではない。空間的・領土的なもの（仏領インドシナ／日本）を含んでいる。そして主人公たちの生きた「明るい」過去を表象するに際して、斎藤の「異国的」な音楽は不適當であるということになる。

ここでの小林信彦の拒絶は、単に『浮雲』の問題にとどまらず、映画（とくに恋愛映画）と音楽との関係において問題化されてきた議論の典型として読み直すことができる。それは音楽特有の過剰性である。音楽は物語世界の外部から、視覚化も言語化もされない意味づけを行う。すでに確認したようにハーマンはそれを「感情」と呼んでいた。メアリ・アン・ドーンは映画音楽の「言葉に言い表せないもの（the ineffable）」を表象するという機能が、1940年代のハリウッドの恋愛映画において「制御されぬ情動を一見したところ信用しすぎてしまうという徴候」を示していると指摘している⁴⁵。クローディア・ゴープマンの言を借りれば、ハリウッドの映画音楽は「感情のシニフィアン（a signifier of emotion）」であり⁴⁶、映像や台詞が理性的なもの・日常世界・統制を表象するのに対し、音楽は非理性的なもの・夢の世界・統制の喪失を表象する。メアリ・アン・ドーンは、映画音楽がときとして映像に付与する過剰な意味づけは「逆説的にとても可視的なもの（paradoxically highly visible）」であり、それが映画受容の障害になりうると述べている。本来不可視である音楽が映像を凌駕してその視覚的要素を強調してしまう結果、それが「観客から拒否される」⁴⁷という事態を招きよせてしまうというのである。

これもまたアドルノ／アイズラーのハリウッド映画音楽批判と関連づけることができるだろう。ハリウッド映画において、「音楽は視覚的な出来事に追従（follow）し、それらを直接的に模倣するか、あるいは映画〔映像〕の雰囲気と内容に関連づけられたクリシェを使用するかによって、それらの出来事を説明（illustrate）しなければならない」⁴⁸。こうした説明的使用は「二重化にお

44 川本三郎『今ひとつびの戦後日本映画』岩波書店、1994年、109頁。

45 Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, 1987, p. 97. [メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望——1940年代の女性映画』松田英男監訳、勁草書房、1994年、前掲書、152頁]

46 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, 1987, p. 79.

47 Doane, *op.cit.* [ドーン、前掲書]

48 Adorno and Eisler, *op.cit.*, p. 7.

ける結果」であり、ワーグナー時代のオペラにとっては「解明の手段」であったが、映像と台詞をとまなう映画の場合は「過剰に明示的」なものとする⁴⁹。アドルノ／アイスラーによれば、模倣のために好まれる題材とは、都会的な世界のアンチテーゼとしての「自然〔的な世界〕」であり、これは19世紀の詩作品において流布している自然の概念の通俗的でステレオタイプ化したヴァージョンである。彼らが挙げるいくつかの事例（山の頂の映像が喚起する弦楽器のトレモロ、月明かりに柳が立ちならぶ川をくだる舟に同行する緩やかなワルツ）のなかに「男性的ヒーロー」「洗練されたヒロイン」と駆け落ちした「牧場」にかかるフルートの音楽というものがある⁵⁰。富岡とゆき子とが抱擁を交わす場面は森林に囲まれた山道という自然的世界であり、戦後の東京のいわばアンチテーゼといえる。牧場はないが、文明から隔絶した世界の主人公たちは、駆け落ちする恋人たちというロマン主義的な紋切り型を表現しているように見える。

「恋愛物語と結びつけられている過剰な感情表出と共犯関係にある音楽は、疑いなく、恋愛物語の不評の一因となっている」⁵¹というドーンの主張は、小林信彦の批判に示唆を与えてくれるように思われる。小林信彦の主張（「この作品の瑕瑾ともいべき異国的な音楽のこっけいさ」）は、次の2点に整理できる。1点目として、この視覚的に理解できる内容に敢えて厚塗りをするように異国的な音楽を付与すること（映像に対する音楽の冗長性）に滑稽さを見るところである。これは音楽を「偏見と悪習」にまみれたものと見なす、常套的な映画音楽批判である。だが小林信彦の文章は「おそろしく難しい主題を映像化し得た唯一の日本映画」の中で、このスコアが滑稽に響くとも読める。ここからさらに、2点目の主張を引き出すことができる。それは、『浮雲』における複雑な時代性（二重化された逆転を表象するにあたって、「明るい」はずの過去に、この音楽が明らかにそぐわないという主張である（映像に対する音楽の乖離性）。《宿命のテーマ》とは冗長と乖離が共存するある特異なテキストであったのではないだろうか。

いうまでもなく小林信彦は滑稽という語を否定的に使用している。この音楽は滑稽であるがゆえに失敗している（だから「無視すべきである）。だが、果たして滑稽であるということは、否定されるべきことなのか。斎藤一郎は、「ボンゴのリズムに乗ったフルートのテーマ」の使用を、成瀬からの指示であると述べている。「回想形式に何度も使って、ある種の効果を挙げた」という部分、ひとつのテーマの反復利用が確信犯的なものであったことは間違いない。だとすればこの滑稽さは意図されざるものというより、むしろ意図されたものであったのではないか。そしてこれは無視してはいけない——それどころか注目すべき——ものなのではないか。滑稽であることをそのまま失敗と見なすことは「難しい主題」を扱った映画を論じるにあたり、素朴にすぎる。むしろ滑稽さが確信的かつ意図的に選択されていたとしたらどうだろう。そしてこれは、先に述べた斎藤の適合主義とも矛盾するものではない。むしろこの滑稽さを受け入れることで、『浮

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

51 Doane, *op.cit.* [ドーン, 前掲書]

雲』の主題が浮かびあがることになる（翻っていえば、滑稽であるというだけで否定するとき、『浮雲』は真に理解することはできない）。問われるべきは滑稽さの内実であるのだ。

IV-2 対話と機知——『映画のための作曲』における「構成的統一」

滑稽さを考える上で見逃されてはならないことがある。それは、斎藤一郎が『映画のための作曲』を読んでいるという事実である。「映画音楽とはいかなるものか」において彼は、さり気なくこの書物について言及しているのである。

ハンス・アイスラーが、彼の『映画のための作曲』の中で指摘しているように、音楽が対照的である場合も、構成の統一はあくまで保持されなければならないし、ある場面に対して無関係な音楽が導入される場合も、それは全体の意味から考えて、一つの特殊な関係として正当な理由づけがなされ得るようなものでなければならない。(傍点引用者)⁵²

斎藤は良い映画音楽の原則の10番目として「対位法的手法は単なる思いつきであってはならず、内在的な必然性を持たねばならぬ」⁵³と述べているが、ここでの「対位法的手法」は、たとえば黒澤明が試みたような映像と音楽との対照的使用と、構成の統一は「内在的な必然性」と置き換えることができる⁵⁴。

『映画のための作曲』は、その大半はアドルノが執筆したにもかかわらず、1947年の英語版が刊行されたとき、政治的理由からハンス・アイスラーの単著として刊行された⁵⁵。そしてこの第5章もアイスラーが書いたものと長らく見なされてきたが⁵⁶、該当箇所においてはアドルノが執筆した可能性が高いとされている⁵⁷。

該当箇所は、第5章「美学の原理」の「音楽と映画との間の基本的関係」にある。

ピクチャー
映画と音楽とのあいだには何か意味あるものがなければいけないのはたしかである。沈黙、空白の時間、緊張した瞬間が、ただ異質なだけの無関係な音楽で満たされるとしたら、結果

52 斎藤「映画音楽とはいかなるものか」、67頁。斎藤は「映画音楽家は発言する」においても、「ハンス・アイスラーという人が映画音楽の本を書いていますね」（48頁）と『映画のための作曲』について言及している。

53 同上、65頁。

54 斎藤が念頭に置いているのは、『酔いどれ天使』（1948）における黒澤明と早坂文雄による試みであろう。西村雄一郎『黒澤明 音と映像』立風書房、1990年、60-75頁参照。

55 ミュラー＝ドームの評伝によれば、テキストの90パーセント執筆し、「思想的な作業をリード」したのはアドルノであったという。シュテファン・ミュラー＝ドーム『アドルノ伝』徳永恂監訳、作品社、2007年、372頁。

56 たとえばカレル・フリンは、アイスラーの理論と実践の一貫性の欠如を指摘するに際し、アイスラーの言葉としてこの箇所を引用している。Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, 1992, p. 47. [カレル・フリン『フェミニズムと映画音楽——ジェンダー・ノスタルジア・ユートピア』鈴木圭介訳、平凡社、1994年、91頁]

57 竹峰義和によれば「文体や証言、異稿などから総合的に判断して、この章の実質的な部分をアドルノが単独で執筆したもの」とであるという（竹峰義和『アドルノ、複製技術へのまなざし——「知覚」のアクチュアリティ』青弓社、2007年、176頁）。

はまったく神経を逆撫でするものとなる。映画と音楽は、間接的であっても、あるいは対立的なものであってさえも、相互に一致しなければならないのである。映画のシークエンスの固有の性質が伴奏する音楽の固有の性質を決定する、あるいは、固有の音楽が固有の連なりを決定するということが根本原理である。後者のケースは今は主に仮定の段階であるが。作曲家の現代的で創意に富んだ仕事とは、与えられた映画にぴったりと「合う」音楽を作曲することである。「映画と音楽の」本質的な無関係さは、ここでは大いなる罪なのだ。重要でないケース——例えば、ホラー映画における殺人場面で、故意に無関心な音楽が伴奏される——においてさえ、伴奏の無関係さは、特殊な関係として全体の意味によって正当化されねばならない。構造的な統一性 (structural unity) は、音楽が対照として用いられているときでさえも保たれなければならない。音楽的表現と絵画的表現が真っ向から対立するときでさえ、音楽の伴奏の分節化は、通常、映画のシークエンスの分節化に一致するだろう。(傍点引用者)⁵⁸

傍点部分が、斎藤による『映画のための作曲』からの引用した箇所である。ここは『映画のための作曲』において「思想的な核心部」であり「もっとも緊密で充実した内容」とされている⁵⁹。斎藤は決して自らの主張にとって都合のいい部分を恣意的に引用したのではない。その来るべき映画音楽について述べられた「思想的な核心部」を適確に読み取った上で、映画（映像）と音楽との関係性という問題を考察しているのである。1950年代の日本映画界において、『映画のための作曲』の意義が十分に理解されていたとは言い難い⁶⁰。少なくとも欧米において今日この書物の歴史的な重要性は認知されているが⁶¹、邦訳が存在しなかった（今なお存在していない）この書物に斎藤がいち早く反応していたことは特筆しておかなければならない。

アドルノ／アイスラーは一方で音楽が映画＝映像の解説となることを戒めながら、他方で映画音楽家の使命とは「与えられた映画にぴったりと「合う」音楽」を作曲することであると述べている。ここに続く箇所でアドルノ／アイスラーは音楽と映画の関係は「類似の関係」ではないという。そうではなく、「原則として、問いと答え、肯定と否定、現象と本質の関係である。これは〔映像と音楽という〕当該メディアの相違とそれぞれの特有の本質によって決定される」⁶²と述べている。斎藤も間違いなくこの箇所を読んでいただろう。つまり映画（ここでは映像とも解

58 Adorno and Eisler, *op.cit.*, p. 47.

59 竹峰、前掲書。

60 岡俊雄「ハンス・アイスラー『映画のための作曲』」、『映画評論』第12巻第2号、1955年2月、71-73頁参照。岡はクルト・ロンドンの『映画音楽の美学と科学』やアーロン・コーブランドの *Our New Music* (邦訳『現代音楽入門』塚谷晃弘訳、音楽之友社、1957年)と比較して否定的見解を述べている。「アイスラーが衝いている映画音楽の通俗性、定石化は、たしかに創造的な芸術家にとって相容れないものがあるだろうし、彼の非難するところが的はずれでないことも認められるが、映画音楽に根をはっている『偏見と悪習』を指摘する彼自身が反対の「偏見」にとらわれているといえないこともないのである」(73頁)。岡の揚げ足取りは水掛け論の典型に思われる。

61 Cf. Gorbman, *op.cit.*, pp. 99-109.

62 Adorno and Eisler, *op.cit.*

せられる)と音楽は、主従関係や補完関係にあるのではなく、対等かつ相互的な関係にあるとする。竹峰義和による要約をここで引くなら、来るべき映画音楽は「視覚的・説話的な連続性に亀裂を走らせ〔略〕視覚と聴覚の矛盾的葛藤から生じた一瞬の空隙のなかで、各場面のうちに隠された「本質」ないしは「意味連関」を〈弁証法的〉なかたちで開示」するものとされる⁶³。

繰り返しになるが、『映画のための作曲』についての斎藤の言及から明らかなのは、彼の読みの適確さである。斎藤は映像と音楽が^{コントラスト}対照が生じるような箇所であっても、そこに「構造的な統一性」がなければならないという部分を正確に理解し、強く賛同している。対照は一見したところ「矛盾」にも見えることもあるだろう。だが決してそうではない。そしてそれは「問いと答え、肯定と否定、現象と本質」のような一種の対話ないしは弁証法の理念のもとに構成されたものといえる。「映画の化粧役」においても、音楽の映画に適合しなければならないと主張されているが、だからといって映像に依存しなければならないものとは考えていない。映画とは「技術部門の総合と、相関関係の上に成立する芸術」である以上、「音楽が映画を引立てる様に、逆に映画の方で音楽を引立ててくれる場合もあります」とも述べている⁶⁴。「映画音楽とはいかなるものか」においても、良い映画音楽とは「単なる説明描写であってはならぬ。(それは単に映像の解説ではなくして、映画の心を音楽するものでなければならぬ。)」と述べられていた⁶⁵。音楽と映像とは、序列無しに並立し、その上で対等に作用するべきものと見なされている。それではこのような「構成的統一」はどのようになされているのだろうか。

V ラヴェル《ボレロ》との関連性について——ドゥーシェの議論を中心に

V-1 執拗／明晰

ジャン・ドゥーシェはその成瀬論「成瀬について」において、『浮雲』のスコアについて述べている箇所、いささか唐突にモーリス・ラヴェルの《ボレロ》について言及している。ドゥーシェの成瀬論を手がかりに、『宿命のテーマ』の「構成的統一」を解き明かしていきたい。彼の映画音楽への参照はいささか唐突に現れて、そしてそのまま展開されることがない。

過去と未来による現在の監禁 (verrouillage) は、フラッシュバックの現前〔存在感〕の監禁によって強化され、反復的作劇法に至る。ゆき子は絶えず、彼との再会か、彼からの逃避を欲する。富岡は絶えず、彼女からの逃避か、彼女の再会を欲する。この映画の音楽が見事に喚起しているように、これはラヴェルの《ボレロ》のように執拗だ (lancinant)。人物たちが明晰である (lucide) だけになおさらである。(傍点原文)⁶⁶

63 竹峰、前掲書、163頁。

64 斎藤「映画の化粧役」。

65 斎藤「映画音楽とはいかなるものか」、65頁。

66 Jean Douchet, «À propos de Naruse», *Trafic*, n° 31, 1992, p. 47. [ジャン・ドゥーシェ「成瀬について」安原伸一朗訳、連實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年、113頁]

詩的で難解な一節といえる。ドゥーシェは映画における現在について述べたところで急に思いつuitかのように音楽の問題に触れている。ここではその論理の間隙を埋めていこう。ドゥーシェはここで『浮雲』の音楽を「^{ランシナン}執拗」、登場人物を「^{リュシド}明晰」という形容詞を対比的に用いながら叙述している。lancinantはラテン語の「引き裂く」に由来する形容詞で、そこから「ずきずきする」という疼くさまを意味する⁶⁷。だがここで《ボレロ》を形容するものとして用いられているとき、それは疼痛のようにいつまでも執拗につきまとう有り様を形容していると解することができる。ドゥーシェは、ゆき子と富岡のとり行動を、「再会」と「逃避」という相反する運動として素描する。そしてそれをゆき子と富岡とでそれぞれ順序を変えて反復する。そのことで、彼は『浮雲』の時間性が線状的ではなく循環的であることを暗示しているのである。

ドゥーシェが「音楽」と呼ぶものが、《宿命のテーマ》であることは間違いない。実際、《宿命のテーマ》と《ボレロ》にはいくつかの類似性が認められる。パーカッションと低音のピッチカートが常時リズムを刻んでいるというリズムの類似、フルートのソロによって開始されるという楽器編成の類似、主和音と属七和音という2つのコードの反復によって構成されているというコード進行の類似、しばしば三連符のリズムが用いられていることや半音を用いた旋律の昇降が一種の妖艶さを醸しだしているというメロディの類似などである⁶⁸。そして両者はともに「^{ランシナン}執拗」。「^{リュシド}明晰」はラテン語の「明るい」に由来し、知性の輝きを暗示する。だが「引き裂く」に由来する「^{ランシナン}執拗」は知性によって馴致できない身体的昏迷につながる。音楽は人物たちの明晰性を模倣することで解説しているのではない。ここで、アドルノ／アイスラー（そして斎藤）の言葉でいうなら、一種の「構成的統一」として、人物と映画、理性的なものと肉体的なもの、光と影とが緊密に相互主導しているのである。

斎藤一郎が実際に《宿命のテーマ》を《ボレロ》に影響のもとに作曲したことを裏付ける確たる証拠は存在しない。ただその可能性を示唆する3つの傍証を挙げておく。第1に、斎藤の師である池内友次郎を介しての影響である。池内が自らの音楽理念として「即興と知識」を重視していることはすでに述べたが、その理念を体現する作曲家として池内が称揚したのがラヴェルであった⁶⁹。第2に、早坂文雄からの影響である。斎藤が早坂を敬愛し、『雨月物語』では補佐を務めたことはすでに述べた。早坂が音楽を手がけた『羅生門』も、斎藤は当然ながら知っていたはずである。この作品（とくに真砂の証言の場面）で早坂が《ボレロ》的な音楽をつけたことはよく知られている。ある人物の重大な想起をともなって流れている点、メロディが短調である点などの共通性が見出される。また（もし実際に『羅生門』を意識していたとしたら）斎藤の早坂へ

67 上記の安原訳では「心をずきずきさせる」。

68 個良次郎氏からの指摘を受けた。

69 山根銀二、池内友次郎「フランス婦朝談」、『音楽芸術』第10巻第3号、1952年、77頁。山根、池内「対談による池内友次郎論」、53頁。神月は《熊野》(1942)や《絃四重奏曲》(1946)にラヴェルの影響を指摘している。神月、前掲書、159頁。

の秘かなオマージュとも解せられるだろう。

第3に、『裸足の伯爵夫人』（ジョセフ・L・マンキーウィッツ、1954）の存在である。斎藤が『浮雲』の音楽作りを開始する直前に日本公開されたこのアメリカ映画の音楽は、『宿命のテーマ』と偶然の一致以上の類似点が見出せる。エヴァ・ガードナーが演じるスペインの踊り子マリアがハリウwoodsのスターとなり、イタリアの伯爵と結婚する。だが、その伯爵家に仕える運転手と関係を持ち（それは伯爵への裏切りではなく、性的不能である伯爵の子供を作るためのものであった）、それを知った伯爵に殺されるまでを回想形式で描いた内幕物である。ヒロインとロッサノ・ブラッツィが演じるくだんの伯爵との出会いのシーンで、村人たちに囲まれてダンスをしている。ここ流れるマリオ・ナシンベネの《ノクターン・ボレロ》(Nocturne Bolero)は、フルートのソロを基調とし、伴奏にボンゴのような打楽器とギターが使用されており、楽器編成に《宿命のテーマ》と共通性がある。この明朗で優美なメロディは、オープニングにおいてフル・オーケストラレーションで流れる。映画が始まってしばらく流れることはなく、マリアのダンス（彼女のダンスが初めて観客の前で披露される）で、フルートソロによって再来する。『サイコ』における《マリオンの逃走》がそうであったように、ここでも音楽がライトモチーフ的な効果を発揮し、踊り子と伯爵との破局の運命を予告する。

『羅生門』、『裸足の伯爵夫人』、『浮雲』は《ボレロ》によって共通の主題を緩やかに形成しているように思われる。それは記憶と女性である。まずこれら3作品は、多かれ少なかれ回想の手法がとられている。『羅生門』と『裸足の伯爵夫人』にとってそれが顕著である。ゴープマンはワーグナーのオペラにおける「記憶モチーフ」を参照しつつ、テーマ曲が記憶と結びついていることを指摘した。そしていずれの場合も、過去における或る決定的な出来事と関連づけられている。《ノクターン・ボレロ》は、想起の触媒となる。次に女性であるが、これらの音楽はいずれも女性の登場人物たちの登場場面と結びついている。そして映画音楽そのものが、男性的ではなく女性的なもの——客観性ではなく主観性、仕事ではなく余暇、理性ではなく感情、現実主義ではなく、ロマン主義的幻想——を体現するとされていた。

斎藤は『裸足の伯爵夫人』を見ていたのだろうか。時期的には、『裸足の伯爵夫人』公開は斎藤の『浮雲』スコア作曲の直前にある。斎藤は映画音楽の作曲方法としては、まず事前にシナリオを精読することから始めるとしているが、「完全に、具体的に映画からモチーフを与えられるのは、映画を視ることを待たなければならない。(略)作曲家の本当の仕事はここ[オールラッシュ]から始まるといっても過言では無い」⁷⁰と述べている。日本で『裸足の伯爵夫人』が公開されたのは、1954年11月11日。『浮雲』の撮影は1954年10月31日（あるいはその前日）から始まっており⁷¹、成瀬の証言によれば撮影日数は45日間なので⁷²、そこからオールラッシュができあがったのは12月

70 斎藤一郎「映画音楽とはいかなるものか」、66頁。

71 『浮雲』1954年10月末から撮影が開始された。「『浮雲』クラクイン 成瀬監督抱負を語る この一作に全力」、『日刊スポーツ』1954年10月31日、4面。

72 筈見恒夫との対談で、成瀬は『浮雲』の撮影日数を「大体四十五日」と述べている。1954年10月31日から撮影

下旬を半ば過ぎと予想される⁷³。斎藤は作曲に際して『裸足の伯爵夫人』を参考にしたという言明は残していない。しかしながら1955年当時、映画音楽においてフルートのソロをメインにした映画音楽はまだ作例は多くないのも事実である。《ノクターン・ボレロ》が、斎藤の《宿命のテーマ》の作曲に何らかの影響を与えた可能性は否定できないだろう⁷⁴。

V-2 虚空からの調べ

ドゥーシェの議論に戻ると、ここで彼が明らかにしようとしているのは『浮雲』における時間の特異性である。ドゥーシェによれば、『浮雲』において現在という時間は、過去や未来と関わりあうことができない。現在は、過去からも未来からも閉め出され、掛け金 (verrou) で鎖された部屋に閉じ込められ、一種の監禁状態におかれた囚人と化している。つまり現在という時間は、過去や未来といった近接する時間と連続しておらず、その両者から断絶されている。一見この主張と矛盾するようだが、彼によれば戦時中の仏印 (仏領インドシナ) の回想場面も実質的には過去とはいえない。これもまたその存在感 (présence) ゆえに現在 (présent) であるという。つまりゆき子と富岡は、現在に囚われており、それと同時に、フラッシュバックによって現前する過去にも囚われている。

現在の特異性をめぐるドゥーシェの指摘は、主人公たちが生きる時代の「逆転」について的小林信彦の指摘とも部分的に共通する。過去と未来から閉め出された「監禁」状態の現在は、登場人物たちの生きられた体験の「逆転」状態から来ているからである。とはいえ、「明るく輝いているのは過去であり、仏印である。混乱している現在 (戦後) の生は、辛くはあるが、幻に等しい」と、過去と現在の対照性に注目しながら、時間をあくまで経過の相においてとらえる小林の時間観は常識的なものだ。だが『浮雲』の音楽は、「過去」を表現しているのだろうか。仏領インドシナの回想シーンすらも戦後と同じく監禁された現在として同一視するドゥーシェの議論において、『浮雲』の時間性は、経過によって差異化されるものとは捉えられていない。過去から現在へ、現在から未来へという通常の時間性から逸脱した時間性である。

ドゥーシェが斎藤の音楽 (おそらくは《宿命のテーマ》) についていささか唐突に言及するのは、こうした『浮雲』の時間の特異性の指摘に際してのことである。つまり、執拗であることと明晰であることの構成的統一において果たされるものは、過去と未来から疎外された現在という、

が開始されたとして、撮影が終了したのは1954年12月15日頃ということになる。

73 『浮雲』の公開は、1955年1月15日であるため、斎藤による『浮雲』のスコア作曲は12月下旬から1月上旬までのこの2,3週間以内に行われたことになる。斎藤はスコア執筆の所要時間について「残念ながら、オール・ラッシュ以後、録音までの期間が極めて短いのが普通であって、二、三日か、最良の場合でも約一週間の間に作曲家はスコア総譜を書き上げねばならない」と述べている。斎藤「映画音楽とはいかなるものか」、67頁。

74 成瀬巳喜男から斎藤一郎に対して《ボレロ》のような音楽にしてほしいというリクエストがあったかどうかについては確たる証拠はない。だが《ボレロ》は成瀬のフィルモグラフィに一度影を落としていることは付言しておかなければならない。『鶴八鶴次郎』(1938)である。川口松太郎の同名小説の映画化であるが、それが『ボレロ』(ウェズリー・ラッグルス、1934)の翻案であることはよく知られている。蓮實重彦「ラヴェルと新内——成瀬巳喜男の『鶴八鶴次郎』とウェズリー・ラッグルスの『ボレロ』」、『國文學』1997年3月号、6-10頁、および蓮實重彦「寡黙なるもの雄弁——戦後の成瀬巳喜男」、蓮實・山根編『成瀬巳喜男の世界へ』、86頁を参照。

いささか理解しがたい時間ということになる。それはいつまでも経過せず、滞留する現在である。しかしそれはいかなる現在なのか。ドゥーシェはこうした時間が生み出す物語がどのようなものであるかについて述べている。彼によれば、監禁され断絶された時間において、始まりから終わりに向かって進行するような伝統的作劇は成立しがたい。変化の可能性があらかじめ絶たれているため、物語は或る状態がえんえんと反復するものにならざるをえない。2人の人物が演じる再会—逃避の反復。そうした反復性を体現するのが《宿命のテーマ》ということになる。そしてそれは、同じ音楽的テーマが繰り返される《ボレロ》と共通する。《ボレロ》において、最後の転調を除けば、主題は時間的に変化しない。楽器編成の規模は少しずつ増大するものの、同一の旋律が反復されるだけである。まるで「始まり」や「終わり」も存在しないかのよう。

こうした『浮雲』の現在の特異性のために、ドゥーシェはロッセリーニの諸作における「現在」と比較しながら、その決定的な差異を明らかにするべく、錯雑も厭わず考察を押し進めていく。ドゥーシェによれば、ロッセリーニも成瀬も「現在」を描いている。しかしロッセリーニにおいては、現在には過去と未来という異なる時間に配置されたさまざまな出来事を通して、1つの「意味＝方向 (sens)」を持つ「歴史 (L'Histoire) と物語 (l'histoire)」がある。大文字で書かれた歴史とは国家や民族によるナラティブであり、小文字で書かれた歴史とは個人のナラティブを指すとすれば、その両者が出会うところが、現在の「意味＝方向」ということになる。そしてそれらは「西洋の論理的思考」によって映画の「終」に向かって進んでいくとされる。こうした歴史と物語に方向づけられた時間が、『浮雲』に全く存在しないわけではない。千駄木駅前で待ち合わせたゆき子と富岡が遭遇するデモ隊の行進は、文字通り、1つの意味＝方向を持った時間の象徴と見なせる。だがそれを眺めながら歩く2人は、そうした流れと交錯することはない。

こうしたロッセリーニに代表される西洋的な「現在」と対置するようにして、ドゥーシェの批評は以下の、簡潔で謎めいた断言に至る。

成瀬にとって未来はない。現在だけが到来する。また過去はない。それは現在のなかで永続するというだけでしか存在しない。ゆえにもはや逃げ道 (échappatoire) はない。完全なる閉塞状態 (enfermement) だ。ここから生じるのが、この『浮雲』という奇妙な映画だ。⁷⁵

もちろんドゥーシェは、『浮雲』には、通常の意味での物語も歴史も存在していることを十分に理解している。そのことは、ゆき子が富岡と再会する冒頭部分の詳細な分析、とりわけ仏領インドシナの「フラッシュバック」の詳述からも明らかだ。それだけに、この「現在」のみが存在するという説明は一見したところ矛盾しているように思われてくる。現在時をめぐるドゥーシェの議論は、映画全体の時間構造の指摘と、そうした時間性を内面化させ「ノイローゼ [神経症]」

75 Douchet, *op.cit.*, p. 47. [ドゥーシェ, 前掲書, 113-114頁]

に陥る主人公の心理状態の指摘を(意識的にか無意識的にか)明確に区別していない。ドゥーシェはその両者を劃すことなく、ゆき子という主人公を、カール・ドライヤーの『ゲアトルーズ』(1964)や、エリック・ロメールの女性登場人物を予告するものであるとして、『浮雲』を一挙に西洋映画史の系譜上に配置する。

ドゥーシェがドライヤーやロメールの名を挙げているのは、「人生のもっとも親密な運動や身震いへ向けられた極端な注意力というシンプルな作用」⁷⁶ゆえに、成瀬が現代の映画作家であると主張するためである。したがって、彼のここでの試みは、西洋の映画史に『浮雲』を位置づけることで、この映画の特質を回収しようとするものではない。事実、ドゥーシェは成瀬が(ここではロッセリーニに代表されている)西洋映画の前提をなす歴史と物語の論理においては説明しがたい時間性を言語化しようと試みているからである。とはいえドゥーシェの議論が混乱していることも否めない。彼は一方で、成瀬の『浮雲』をロッセリーニが体現するネオレアリズモ映画と同一視することを慎重に避けている⁷⁷。にもかかわらず、他方において、西洋と東洋との差異からその特異性を明らかにしようとする議論には、日本映画においては「映画がそれを取り囲む文化と同一水準で存在しており、文化的要素をおとしめることなく取りこんでいると感じさせる」⁷⁸と述べたバザンの日本映画への憧憬につながるナイーブさが認められる。そうした限界はあるにせよ、『浮雲』の特異な時間性を直観し、そこに音楽を関連づけたドゥーシェの議論は貴重なものである。

では「監禁」や「閉塞」といった、空間的拘束の語彙によって表象されている時間性は、何であろうか。ドゥーシェによれば、『浮雲』における現在という時間は、過去や未来と開放的あるいは調和的な関係を持っているのではない。それは過去と未来の両方から敵対されている。だとするならそこにあるのは、もはや通常の意味において現在と呼べるものではないことはたしかだ。では、その通常の意味での現在とはいえない「現在」とは、結局のところ何か。もう少しドゥーシェの議論を見ていこう。彼は「溢れんばかりの息詰まる現在」が、vide(虚無、空隙)の感覚をもたらしていると述べている⁷⁹。vide(無・空)が有る時間という、それ自体撞着した言い方でしか表現しえないこの時間性について、中村秀之も、ドゥーシェと同様、時間を空間的にイメージしつつ書き表している。中村によれば、「前へ進めと背中を押す過去と、来るなど立ちふさがって押し返す未来」によって、ゆき子が彷徨するのは「過去と未来の間の裂け目」であり、さらにこれを「無縁の時」(傍点原文)⁸⁰と言い換えている。ドゥーシェが、小津、ロッセリーニ、アントニオーニ、ブレッソンといった映画作家たちの諸作と異なり、『浮雲』において「虚空の表象

76 *Ibid.*, p. 43. [同前, 106頁]

77 大久保清朗「バザンと日本の「ネオレアリズモ」——「作家主義」から離れて」、『アンドレ・バザン研究』第6号, 2022年, 167頁を参照。

78 アンドレ・バザン『「地獄門」』大久保清朗訳、『アンドレ・バザン研究』第6号, 2022年, 144-145頁。

79 Douchet, *op.cit.*, p. 47. [ドゥーシェ, 前掲書, 113-114頁]

80 中村秀之「女が身をそむけるとき——成瀬巳喜男における戦中(一九四二)と戦後(一九五五)の間」、『敗者の身ぶり——ポスト占領期の日本映画』岩波書店, 2014年, 225頁。

〔représentation du vide〕というものはなく、成瀬は虚空を「まれに見る精細さをそなえた編集」⁸¹によって導入しているというとき、問題になっているのは視覚的表象であろう。中村によればそれは、ゆき子を演じる高峰秀子の身体を通して「さむけ」として可視化されているという⁸²。しかし、これまでの議論から明らかなように、『浮雲』においては、編集や身体以上に、この虚空をもたらしていたものは、斎藤一郎のスコアであったのである。その死を思わせる変口短調の調べとともに、ライトモチーフの映画的使用の貧しさの誇張とともに、そして《ボレロ》を思わせる執拗な反復とともに、それは時間を鎖し、身動きを封じ、内部から食い破るような虚空を生み出していたのである。

ドゥーシェや中村がともに強調するのは、『浮雲』を通して現れる現在の特異性である。いずれの場合においても、その由来は敗戦に求められている。「現在が地歩を確保しているとしたら、その現在が出来事から生みだされているからだ。敗戦 (défaite) という名の、大いなる語られぬことだ」⁸³。敗戦によって生み出された特異な時間性は、或る意味で現実的なものであったのではないか。橋川文三は敗戦直後を追懐して次のように述べている。

じっさいあの「廢墟」の季節は、われわれ日本人にとって初めて与えられた稀有の時間であった。ほくらがいかなる歴史像をいだくにせよ、その中にあの一時期を上手にはめこむことは思いもよらないような、不思議に超歴史的で、永遠的な要素がそこにはあった。そこだけがあらゆる歴史の意味を喪っており、いつでも、随時に現在の中へよびおこすことができるようなほとんど呪術的な意味さえおびた一時期であった。(傍点原文)⁸⁴

ドゥーシェが洞察した「溢れんばかりの息詰まる現在」とは、「超時間的」かつ「永遠的」で、「いつでも、随時に現在の中へよびおこすことができるような」時間であったといえる。

中村は『浮雲』のラストシーン——嗚咽する富岡が「女の亡骸」(＝ゆき子)とともに残される——において「国民＝国家のシンボル」すなわち日の丸を敢えて錯視している。わびしい営舎の壁に貼られている屋久島の地図を「中心の円形が歪んで毀れる旗のようには見えないだろうか」⁸⁵と論を締めくくっている。「毀れる旗」すなわち歪められた日の丸というシンボリズム的読解——御園生涼子はそこに「メロドラマ」として認める承認印」を見ている⁸⁶——が果たして正鵠を射たものかここでは問わないでおきたい。しかし、そこで流れる《宿命のテーマ》は、その敗戦によって生じた息苦しい現在という空虚の時間を開示する響きであったことは確かだ。

81 Douchet, *op.cit.*, p. 47. [ドゥーシェ, 前掲書, 114頁]

82 中村, 前掲書。

83 Douchet, *op.cit.*, p. 48. [ドゥーシェ, 前掲書, 115頁]

84 橋川文三「若い世代と戦後精神」,『増補 日本浪漫派批判序説』未来社, 1965年, 314頁。初出は1959年。「廢墟」とは、直前で言及されていて三島由紀夫の『鏡子の家』(初版1959年)をめぐる言及。

85 中村, 前掲書, 232頁。

86 御園生, 前掲書, 192頁。

その現在の空虚が音楽によって訴えられていることはやはり重要である。冒頭で、このスコアを「哀切で陰鬱、それでいて甘美で官能的」と書いたが、この空虚ないしは虚無感さえもいわれぬ甘美さを秘めている。それは、空虚の甘美さである。デヴィッド・ボウイを起点として、古今東西の「無」をめぐる詩歌を考察するなかで田中純が述べた言葉を敢えて用いるなら、空虚の時間を流れていく《宿命のテーマ》には「無の色気」と呼びうるものが見出せるのではないか⁸⁷。田中はここで九鬼周造のエッセイ「小唄のレコード」を引いているが、そこで登場するのが『浮雲』の原作者の林芙美子である。九鬼は「小唄を聴いているとなんにもどうでもかまわないという気になってしまう」という林の言葉を書き記し、端唄や小唄のなかに「全人格を根柢から震撼するとでもいうような迫力」を感じ、「自分に属して価値あるように思われていたあれだのこれだのを悉く失ってもいっさい惜しくないという気持」になると述懐している⁸⁸。こうした小唄や端唄への感性は、《宿命のテーマ》を聞いたときに受ける印象と重なるように思われる。田中は「詩はおのれが生き延びる「無」の場をそれ自身によって作る」⁸⁹と述べているが、斎藤一郎は、虚無・空隙を象徴する《宿命のテーマ》という音楽によって、まさに虚無・空隙の場を創出したのである。

Ⅵ 結論に代えて——音楽から見える『浮雲』の今日性

Ⅵ-1 映画音楽の死後の生

ドゥーシェは『浮雲』における特異な現在時を通して成瀬の「まさしく現代的と形容するべき何か」⁹⁰を明らかにしようとしていた。そのなかで成瀬映画の死後の生について述べている。「生は、成瀬の作品において死後の生の限界にある [La vie, chez Naruse, est à la limite de la survie]」⁹¹。生存、余生、来世とも訳することができる *survie* は、ヴァルター・ベンヤミンが述べた「存える生」(Überleben) あるいは「死後の生」(Fortleben) を連想させる⁹²。

ドゥーシェは、この「死後の生」は物質的なものではなく、心理的で精神的なものであり——日本の基準に照らしていえばと限定したうえで——美学的なものであると述べている。ここで「人生」あるいは「生活」の意味にも解される「生」(vie) とは、成瀬巳喜男が生きた世界、あるいはその時代であり、彼が映画によって表象したものであろう。成瀬の映画では「死後の生」が直接に描かれているわけではない。ドゥーシェが指摘するように、そのカメラはたしかに「現在に張りついている」。「死後の生」は、彼が生きた世界や時代の外にあり、現在に密着したカメラはそれを描くことができない。にもかかわらず、彼の映画において表象される生は、その限界の先

87 田中純「無の色気——デヴィッド・ボウイから世阿弥へ」、『イメージのかけ記憶』東京大学出版会、2022年、278-279頁。

88 九鬼周造、「小唄のレコード」、菅野昭正編『九鬼周造随筆集』岩波文庫、1991年、150頁。

89 田中、前掲書、274頁。

90 Douchet, *op.cit.*, p. 43. [ドゥーシェ、前掲書、106頁]

91 *Ibid.* [同上]

92 ヴァルター・ベンヤミン「翻訳者の使命」内村博信訳、『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』浅井健二郎編訳、三宅晶子・久保哲司・内村博信・西村龍一訳、ちくま学芸文庫、1996年、391頁。

にある「死後の生」を感じさせる。それはドゥーシェの言葉を借りれば「虚空」ということになるだろう。そしてそれは「ほとんど喚起されないが、しかしながら常に明白」な敗戦とも何らかの関係があるだろう。

斎藤一郎の《宿命のテーマ》は、二重の意味で、「死後の生」の特徴を有しているように思われる。第1に同時代的なコンテキストにおいて、第2にアクチュアルな意味において。まず、映画音楽本来の働きとして作品の意味付けに寄与している。この映画において決して明示的には表象されていない「死後の生」を象徴するものとして、『浮雲』という映画中、11回繰り返されることで支配している⁹³。それは虚空からの音楽として、生の限界にある「死後の生」を暗示する。だが映画の主題としての《宿命のテーマ》の「死後の生」は、或る意味で歴史化され、それとともに現在に直接的に作用する訴求力は消尽している。

これから最後に問題にしたいのは、音楽を通して見出せる『浮雲』における「死後の生」である。つまり、生動する現在に働きかけ、アクチュアルなものとして現実に作用する「死後の生」の可能性である。その探求は、必ずしも映画の普遍性に対するナイーヴな賞賛を目指すものではない。今日の危機的な現状において作品の再読を強いる「死後の生」である。「死後の生」とは本来的に、同時代とは別の時代に送り届けられるものである。虚空を生じさせるものは敗戦だけではない。「敗戦」を意味する *défaite* は、同時に「挫折」「敗北」を意味する。過去からも未来からも絶たれた虚無の引き金となる敗北は、各人にいつ訪れるのか、いやそもそも確実に訪れるのかすら誰にとっても予測不可能なものだ。そうした不確実な時空に開かれているからこそ「死後の生」なのではないか。

われわれがいまここで生きつつある現在が、敗北、挫折、失敗に満ちているとするならどうだろう。今この時代こそ、現在進行中でありながら、その帰趨が予測不可能であるの敗北^{デフェット}の時代であると仮定するのである。ひとまずこの仮定を受けいれるとき、『浮雲』の《宿命のテーマ》は本来の意味での「死後の生」としての訴求力をもって、21世紀においてもより一層の不気味な生々しさを発現させないだろうか。ここでは、今なおこのスコアに宿る何らかのアクチュアリティ、ないしは存^{ながら}える生と呼びうる可能性を探ってみたい。それは映画音楽を媒介として、『浮雲』という映画自体のアクチュアリティの再考を試みることでもあるだろう。

VI-2 戯画としてのポレロ

「『ポレロ』は、形式を破壊に導くために、必要最小限の形態をとどめておく機械状のアレンジメントが、ほとんど戯画^{カリカチュア}にまで達したケースである」⁹⁴。ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガ

93 ただこのテーマ曲が具体的にどのような場面において流れるのかについて、いわば「垂直的なモニタージュ」(エイゼンシュテイン)、映像と音響との間の具体的細部において意味生成については検討が今後の課題として残されている。

94 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, 1980, p. 331. [ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ 『千のプラトー——資本主義と分裂症(中)』、小沢秋広、田中敏彦、豊崎光一、宮林寛、

タリの『千のプラトール』における上記の一節を引きながら、足立和浩は、《ボレロ》が「くそ真面目な古典的形式をからかう一種のカリカチュア」で、「遊び的な要素が大変に強い曲」と述べている⁹⁵。同一のテンポに固執する《ボレロ》は、いわば「戦略的同一性」を選ぶことによって「或る意味で伝統的形式性をからかい、くそ真面目さを揶揄し、或る種のユーモアをふりまいている」というのである⁹⁶。

『浮雲』において斎藤一郎は劇中で流れる音楽をいくつか作曲している。その1つが、大日向教の場面において流れる奇妙な音楽である。大日向教とは、ゆき子の義兄が創始した新興宗教である。暗黙裡に企図していた伊香保温泉での心中が、向井夫婦（とくに妻のおせい）の出現によって不首尾に終わったあと、富岡との子を妊娠していたゆき子は墮胎手術の費用の工面のために、やむをえず伊庭のもとを訊ねることになる。そこでは太鼓と笛と鈴の音が奏でる調べに合わせて、信者たちが踊りながら祈禱に耽っている。このシーンを含め、そこで流れている音楽——とりあえず《大日向教のテーマ》と呼ぶことにしよう——は、これまで言及されることがなかった。

《大日向教のテーマ》は、あらゆる意味で《宿命のテーマ》の対極をなしている。まず、これは映画の中で聞こえる音楽（シオンの言葉でいえば音源こそ特定できないものの、そのフレーム外のどこかから聞こえてきて、それが映画内の人物に聞かれる「フレーム外の音」）であるということだ。そのことは彼らとその曲に合わせて踊っていることから明らかである。この踊る信者たちも、教祖と思しき黒い法衣のようなものを着た男も、目を閉じている。催眠状態にいる彼らは起きていながら眠っている。つまり生きていながら死んでいるともいえ、いわば彼らは生ける屍とっていい。

この音楽が小さく聞こえる一室にゆき子が通されると、そこで伊庭が横たわった男にかがみ込み、いかがわしい治癒を行っている。それを見るゆき子の薄笑い（映画の中で、彼女が浮かべる数少ない笑う場面である）からも、これが詐欺であることは一目瞭然である。男は何枚かの百円紙幣を「お清め料」として畳に敷かれた毛氈の上におく。カメラが、毛氈におかれた紙幣、それが伊庭によって収められる手提げ金庫、その一連の動きを見るゆき子の物欲しげな視線とが交互に捉えていく——物体としての金銭の行き交いの即物的な視覚化は成瀬特有のものといえる——ところで、しばらく聞こえていなかった《大日向教のテーマ》が、そのいかがわしさを際立たせるかのように再び聞こえ始める。

作中では例外的にブラックユーモアの気配を感じさせるこの場面は、これまであまり問題視されることはなかったように思われる。『にっぽん昆虫記』（1963）などとともに戦後日本に澎湃として生まれた新興宗教——それは1945年12月28日における宗教団体法の廃止と、それにともなう宗教法人令の公布・施行、1951年4月3日の宗教法人法の公布・施行を背景としている⁹⁷——を

守中高明訳、河出文庫、2010年、229-230頁]

95 足立和浩「『ボレロ』——差異／反復と同一性の戯れ」、『現代思想』第10巻第15号、1982年12月、166頁。

96 同上。

97 井上順孝「新興宗教から近代新宗教へ——新宗教イメージ形成の社会的背景と研究視点の変化」、堀江宗正編『宗

描いた場面として取りあげられる程度である⁹⁸。とはいえ1950年代における、カルト宗教団体の霊感商法を描いたこの場面は、それ自体、この時代の証言たりえている。

問題にしたいのは、《大日向教のテーマ》と《宿命のテーマ》との不気味な類似である。《大日向教のテーマ》は、高麗笛のような甲高い音と太鼓による雅楽を思わせる楽器構成となっており、洋楽のオーケストレーションの《宿命のテーマ》とは、一見かけ離れている。だが笛と打楽器の組み合わせ、そして同じメロディがえんえんと反復する曲構成において両者は一致している。そしてこの音楽は——合わせて祈禱にふける信者たちの姿も相俟って——まさしく滑稽である。この滑稽さは計画されたものである。こうした類似点とそれが使用される場面から醸しだされるブラックユーモアを踏まえるとき、《大日向教のテーマ》は、《宿命のテーマ》のまさしくカリカチュアの様相を呈することになる。《大日向教のテーマ》は、《宿命のテーマ》の陰画であるのだ。

だがそれだけではない。ここでは、横たわる人物のかたわらにもう1人の人物が座り、座っている人物の軀から「諸悪」を祓っている。ここで行われているのは、そのいかがわしさを度外視するなら、病人の治癒であり魂の蘇生とでもいうべきものだ。さて、『浮雲』のラストに目を移せば、そこで行われているのはこれとちょうど同じような場面である。横たわる人物（ゆき子）に向かって、横に座る人物（富岡）がかがみ込み、その人物の名前を呼ぶ。それは、彼岸に去った人物の魂に向かって今一度現世に戻ることを呼びかける試みにも見える。これも不可能な蘇生の試みといえなくもない。伊庭が体現するものが偽の救済の成功であるとしたら、富岡が体現するものは真の救済の失敗であるといえる。伊庭と富岡は、ゆき子と関係を持っているという点でも共通している。そしてこの人物たちは、どちらも戦争と結びついている。富岡はいうまでもないが、伊庭もまた彼とともに新興宗教を創始した男が「軍人あがり」であると説明されている⁹⁹。すなわち《大日向教》は新興宗教の仮面をつけた軍国主義であり、「戦後民主主義」をすり抜けて衆生に延命していく戦前的メンタリティの依り代といえる。そのように考えると、ゆき子（と富岡）を単に戦後を生ききれなかったアナクロニクな存在にとらえるのは表面的である¹⁰⁰。

《大日向教のテーマ》と《宿命のテーマ》とに関連性を見出し、ここにも斎藤一郎による「構成的統一」の試みであるとするならば、この偽りの救済の場面は、ラストの真の救済のラストシーンのパロディと見えるような音楽として構想されたとも考えられる。《大日向教のテーマ》は《宿命のテーマ》の戯画であり、ここではライトモチーフ的な形式すら破壊してしまうものを秘めている。

いや事態に即して考えるなら、《大日向教のテーマ》を《宿命のテーマ》のパロディと見なす

教と社会の戦後史』東京大学出版会、2019年、269-270頁参照。

98 Cf. Joan Mellen, *The Waves at Genji's Door: Japan through Its Cinema*, Pantheon Books, 1976, p. 228.

99 林美美子の小説においてこの人物は「長い間、馬來やビルマ方面に陸軍の参謀としても勇名をとどろかした人物」（『浮雲』新潮文庫、2003年〔改版〕、287頁）とされており、その意味で、仏領インドシナに赴任していた富岡やゆき子と「南方」からの復員兵という共通点もある。また、伊香保で富岡たちが出会う向井もボルネオからの復員兵であることが映画でも述べられている。

100 川本、前掲書。

ことそのものが、転倒した考えなのかも知れない。物語の順序としては、伊庭が行ういかかわしい魂の蘇生が、ゆき子の死に先行して行われる。それを傍観するゆき子は、ラストシーンにおいて、知らずのうちにこの大日向教の信者の姿勢を模倣している。そして富岡は伊庭の身振りを、彼自身は見えていないにもかかわらず、いつのまにか戯画的に反復しているのではないか。しかしその蘇生は本当に失敗したのか。ゆき子の主観的回想から離れた仏領インドシナのショットへのディゾルヴにおいては、あたかもここで生きたゆき子のイメージの再来は、本来偽物であった魂の蘇生が、戯画的に反復されるなかで、真実に突然変異しているとも見なせるかもしれない。

ゆき子から金を横領された《大日向教》のその後は、映画でも小説でも語られない。このカルト教団の靈感商法の犠牲者たち（伊庭によって「烏合の衆」と呼ばれていることから日本の大衆を象徴しているのかもしれない）の消息も不明である。ただ現実において、その「敗北」は、解消されることなく蓄積されていったのではないか。『浮雲』は、戦後という時代に疎外された人間たちの恋愛を描いた物語である。ただその物語は、過去と未来に接続されて調和的な歴史を形成されず、息苦しい現在において展開する。だがそれは特異な恋愛の「敗北」は、新興宗教集団の無数の「敗北」を批判的に浮き上がらせる継起を孕んでもいた。また『浮雲』は、ゆき子という1人の女性の反時代的な恋愛物語でもある。それはいわば彼女だけの単独的狂信であり、鎖された現在のなかで潰えていく。しかし同時に、そこには新興宗教が作りあげた集団的狂信も存在し、その両者は音楽によって通底していた。『浮雲』の「死後の生」は、この無数の「敗北」に向けて今もなお開かれ続けている。

謝 辞

斎藤一郎氏の御遺族である斎藤ゆり氏と竹森かほり氏からは、貴重なお話を聞く機会を賜りました。どうもありがとうございます。作曲家の佃良次郎氏にスコア採譜を始め、音楽に関して多くの教示を受けました。斎藤一郎所蔵の『浮雲』撮影台本の閲覧に際しては世田谷文学館の中垣理子氏には格段の便宜をはかっていただきました。感謝申し上げます。

表「浮雲」スコア（および《宿命のテーマ》）使用箇所

No.	開始	終了	分秒	シーン番号	
1	00:00:00	00:01:43	1.43		クレジット 《宿命のテーマ》①〔00:00:00～〕
2	00:01:43	00:02:07	0.24	1	引き揚げ
3	00:03:46	00:07:35	3.49	4～7	渋谷・富岡宅前～路上～仏印（回想1） 《宿命のテーマ》②〔00:05:44～〕
4	00:08:50	00:15:35	6.45	9～15	渋谷・ホテル～仏印（回想2）～ホテル 《宿命のテーマ》③〔00:08:51-〕
5	00:26:52	00:29:50	2.58	28～29	ゆき子のバラック1 《宿命のテーマ》④
6	00:30:33	00:34:37	4.04	31～32	ゆき子のバラック2 《宿命のテーマ》⑤
7	00:37:58	00:38:52	0.54	37（38）	千駄ヶ谷駅 《宿命のテーマ》⑥〔00:37:58〕
8	00:51:27	00:53:27	2.00	58～59	伊香保（更衣室～階段）
9	01:00:09	01:01:36	1.27	68	三宿・おせいの部屋1、少年 《宿命のテーマ》⑦〔01:00:38-〕
10	01:02:06	01:07:00	4.54	69～72	三宿（おせいの部屋2～喫茶店～路上） 《宿命のテーマ》⑧〔01:03:50-〕
11	01:13:14	01:18:22	5.08	79	三宿・おせいの部屋3（墮胎後）
12	01:22:22	01:24:04	1.42	85	伊庭宅～路上 《宿命のテーマ》⑨〔01:22:22-〕
13	01:25:37	01:27:07	1.30	94	長岡・旅館
14	01:27:55	01:30:24	2.29	98	長岡・川辺 《宿命のテーマ》⑩（01:29:41-）
15	01:32:50	01:36:51	4.01	102～105	長岡の旅館・夜～朝
16	01:39:13	01:41:00	1.47	115～121	三宿・おせいの部屋～列車～鹿児島
17	01:45:30	01:48:47	3.17	122～124	鹿児島・宿～港～宿
18	01:50:47	01:52:03	1.16	129～139	連絡線～屋久島・宿舎
19	01:53:18	01:54:33	1.15	142～143	宿舎・夜～朝（看病）
20	01:56:59	01:58:38	1.39	146	宿舎・朝（見送り）～昼（暴風・容態急変）
21	02:00:28	02:03:22	2.54	155～158	宿舎 《宿命のテーマ》⑪（02:02:03-）

映画『浮雲』《宿命のテーマ》

作曲 斎藤一郎
採譜 佃良次郎

♩ = 62

Flute

Percussion
Maracas
Bongo

Violin

Cello

Double Bass (実音)
pizz.

Fl.

Perc.

Vln.

Vc.

D.B.

Fl.

Perc.

Vln.

Vc.

D.B.

虚空からの音楽—大久保

映画『浮雲』〈宿命のテーマ〉

The image displays a musical score for the film 'Ukigumo' (浮雲), specifically the 'Theme of Fate' (宿命のテーマ). The score is arranged for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into three systems, each starting at a specific measure number: 10, 13, and 16. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The Flute part features melodic lines with triplets and slurs. The Percussion part provides a steady rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes. The Violin part is mostly silent in these sections. The Viola part provides harmonic support with sustained notes and moving lines. The Double Bass part provides a solid bass line with sustained notes and rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings like 'p' (piano).

映画『浮雲』〈宿命のテーマ〉

19
Fl.
Perc.
Vln.
Vc.
D.B.

22
Fl.
Perc.
Vln.
Vc.
D.B.

25
Fl.
Perc.
Vln.
Vc.
D.B.

Continu...

**The Music from the void : Ichiro Saito's Film Score "The Fate Theme" in
Floating Clouds, directed by Mikio Naruse**

Kiyoaki OKUBO

This paper attempts to clarify the importance of the film score of *Floating Clouds* (*Ukigumo* 浮雲, dir. Naruse Mikio 成瀬巳喜男, 1955) composed by Saitō Ichirō (斎藤一郎, 1909–1979). In spite of his longtime contribution to Naruse's films, Ichirō Saitō's film music has been underestimated. Nevertheless, the main theme of *Floating Clouds* (hereafter "the fate theme") whose melody reminds us of Maurice Ravel's "Bolero", has great significance. Recent research on film music and musicians in Japanese film studies has tended to privilege a few composers like Akira Ifukube, Fumio Hayasaka and Toru Takemitsu. By examining the argument of Claudia Gorbman's *Unheard Melodies*, and Theodor Adorno and Hanns Eisler's *The Composing for the Films*, I will examine previous evaluations of "the fate theme". As is well known, Adorno and Eisler harshly criticize contemporary Hollywood film music. Interestingly, Saitō read this book in English and referenced it in his own essay about film music. In this paper, I will examine the term "structural unity", quoted by Saitō in Adorno and Eisler's book. In the second half of the paper, I will use Jean Douchet's discussion as a clue to the relevance of this score to the peculiar temporality of the film. The paper will conclude by examining the film's contemporaneousness with reference to the word "afterlife (survie)" as described by Douchet.