

# 映画における“歌”の働き

—— 市川崑、木下恵介、黒澤明の3作品を例に ——

## 田之頭 一知

### はじめに

改めて述べるまでもなく、映画は映像と音（効果音、台詞、音楽等）からなる表現領域であり藝術ジャンルである。しかし、映画の中心に位置しているのは映像である。別の角度から言えば、映画の重要な要素として、演劇的要素（脚本、演技、効果音および衣裳・美術等）と音楽的要素（テーマ音楽あるいは主題歌等）を考察することができるが、映像がこれら2つの要素を含み込んでいる。つまり、映画は映像に始まり映像に終わるのであって、その点で、映画における音楽は映像付随音楽となる。もっとも、これまでの映画音楽研究においては、音楽を映像から切り離して考察することが多く、なかでもこと日本映画における音楽の研究となると、映像に即した研究があまり行なわれていないのが現状である。たしかに、たとえば『ゴジラ』（1954）で著名な伊福部昭（1914–2006）に関する研究<sup>(1)</sup>といったように、映画音楽作曲家論が現われてはきている。しかし、音楽研究において作曲家とその作品が考察の対象になるのと同じように、映画研究においても、たとえその研究が音楽に大きなウエイトを置いていたとしても、映画制作にあってその中心に位置するのが監督である以上、私たちは監督とその作品を考察の対象としなければならない。別の言葉を用いれば、映画は映像がイニシアティブをとる表現領域なのであるから、映像の展開あるいは（劇映画であれば）物語の進展と、音楽の関わりを軸に据えた考察が行なわれなければならない（もちろんカメラワークがそこに絡んでくる）。その点では映画音楽の研究はまだ始まったばかりであると言ってもよいだろう。

本稿はこのような視野に立ちつつ日本映画に焦点を合わ

せ、中でも映画における音楽を考えるにあたって、作品中で歌われる歌に照準を定めることにしたい。というのも、歌は言葉に伴っているので、程度の差こそあれ物語の展開と関係を持つと考えられるからである。そこで本稿では、考察の対象として、市川崑（1915–2008）の『ビルマの豎琴』（1956／1985）、木下恵介（1912–1998）の『二十四の瞳』（1954）、黒澤明（1910–1998）の『生きる』（1952）を取り上げることにする。市川と木下のその作品は、さまざまな歌を映画そのものの物語展開の中に取り込んでいるからであり、他方、黒澤の『生きる』は、劇中で志村喬が歌う《ゴンドラの歌》によって、人々の記憶の中に刻み込まれることになったと言ってよい面を持つからである。言葉を換えれば、『ビルマの豎琴』と『二十四の瞳』は音楽映画的な顔を持ち、黒澤のその映画には、《ゴンドラの唄》を私たちの中に根付かせるだけの力がある、ということである。映画の中で歌われるそういった歌の働かないし役割を作品に即して析出することにより、映画における音楽のあり方の一端を炙り出すことが本稿の狙いである。以下、上に名を挙げた3作品をその順で考察することにした。

### 1 市川崑『ビルマの豎琴』（1985）

竹山道雄の小説を原作としたこの作品には、周知のように、1956年版（白黒、音楽：伊福部昭）とそのリメイクである1985年版（カラー、音楽：山本直純）の2つのバージョンがある。第1作の脚本は和田夏十が担当しているが、第2作もその脚本を尊重して制作されており、物語の進行に大きな変更はない<sup>(2)</sup>。

そこで本論では第2作を中心に眺めてみることにする。

さて、この映画で重要な役割を果たしているのが、登場人物たちによる歌なかならず合唱である。中でも主題歌と呼んでもよい位置を占めているのが《埴生の宿》であるが、その他にも《旅愁》、《おぼろ月夜》、《嗚呼玉杯に花うけて》(旧制一高寮歌)、《椰子の実》、《荒城の月》、《箱根八里》、《あおげば尊し》などが用いられている。ここでは《埴生の宿》のほかにも、《旅愁》と《あおげば尊し》に焦点を当てることにする。

物語の舞台は太平洋戦争も終戦間近のビルマ戦線で、戦況は悪化の一途をたどっていた。井上隊長(石坂浩二)率いる小隊は、ビルマ国境を越えて非交戦国のタイへと逃れようとしていた。隊長は音楽学校出身で、隊員の士気を高め、気分を落ち着かせるために合唱を指導し、隊員たちは何かあれば声を合わせて歌を歌っていた。その隊員の中に水島上等兵(中井貴一)という人物がいた。彼はビルマの堅琴を真似て手製の堅琴を作り、その楽器でもって合唱の伴奏をしていた。彼が音楽の手ほどきを受けたのはビルマに入ってからであったが、堅琴の腕はかなりのもので、伴奏の仕方もみずから考えて工夫していたのだった。

このような小隊の最初の合唱場面は、映画の冒頭のほう、小隊がイギリス軍の攻撃を逃れて川のほとりで休んでいる場面である。そこでは《旅愁》が水島の伴奏に乗せて歌われ、堅琴と合唱の響きがスクリーン一面に広がる。「更け行く秋の夜、旅の空の、わびしき思いに、ひとりなやむ。……」と歌われてゆくその歌には、異国の地で戦禍にまみれた小隊の望郷の念がそこはかたなく染み込んでいるであろう。もともと、この歌は原曲が外国の歌(*Dreaming of Home and Mother*)であり、その歌も郷愁を歌っているという点は重要である<sup>(3)</sup>。それは後の場面で《埴生の宿》(この曲も同じくもとは英語の歌)が歌われる伏線ともなっている。その《埴生の宿》は、井上小隊がタイの国境近くの小さな村に辿り着いて村人たちから温かいもてなしを受けていたとき、イギリス軍が村の周りの森に潜んで小隊を取り囲んだ際に歌われる。その場面は次の通りである。

民家の中にいた兵士たちは、イギリス軍に包囲されていることに気づくと、戸外に置きっぱなしにしている弾薬を積んだ荷

車が砲撃されることを恐れて、それを安全な場所へ移動させようとする。そこでイギリス軍を欺くために《嗚呼玉杯に花うけて》を歌い、浮かれた様子で外に出て、そのまま荷車へと向かってゆく。荷車に辿り着いて水島上等兵がそれに飛び乗ると、彼の堅琴に合わせて《埴生の宿》を歌い出す。そして荷車とともに無事に民家へ戻ってくると歌うのをやめ、部隊は軍刀を抜いて突撃態勢をとる。今にも突撃というまさにそのとき、イギリス軍のほうから《埴生の宿》の歌が聞えてくるのである。しばらくして水島がそのイギリス軍の歌声に合わせて堅琴で《埴生の宿》を奏で始めると、イギリス兵たちは一端歌うのをやめるものの、すぐさま水島の伴奏に合わせて歌い始め、そして日本兵たちもまた声を合わせて歌ってゆく。もちろん、イギリス軍の歌は英語であり、日本軍のほうは日本語であるが、《埴生の宿》はもともと*Home, Sweet Home* というタイトルの英語の歌で、その歌詞の最後の部分、*There's no place like home* が示唆しているように、我が家に勝るところはない、という内容を持つ。これは、みずばらしくとも我が家、という日本語の歌詞の内容と呼応している<sup>(4)</sup>。その日本語と英語の歌が交じり合い、重なり合ってゆくのである。ここで私たちは、イギリス兵たちが肩を組んで歌っていることに注意しなければならない。その姿はすでに戦争が終わっていることを示唆しており、実際この場面のあと、ナレーションによって、その夜の3日前に終戦を迎えていた、ということが知らされるのである。こうして、井上小隊は武器を捨てて投降した。

この場面で重要な点は、日本軍とイギリス軍が同じ旋律を歌っている点であろう。なるほど歌詞のほうは互いにその意味を理解することが困難であろうが(日本語の詞も英語の詞が醸し出している雰囲気をよく伝えていると思う)、旋律は言うまでもなく言語に関係なく共有することができる。それぞれの国の言葉で歌いながらも旋律はひとつ、そこに敵同士でありながら何かしら通じ合うものがあると言えよう。それは日本軍の歌にイギリス軍が応え、そしてイギリス軍の歌に水島が堅琴で応え、さらにまた英兵がそれに応じて、というやり取りの後に、歌が重なり合い、響き合ってゆく点に現われているであろう。そこには、故郷を、そして我が家を思う心、先ほどの《旅愁》の

心情を受け継いだ心持が反映している。まさしくこの響き合う歌声に、歌は人と人を交わせ、人と人を結びつける力を持つ、ということが示されているのではなからうか。歌はお互いの立場を超えた心の深い部分でのつながりを実現することができるという前提のもとに、この場面は成り立っているのである。別の角度から言えば、歌には、語られる言葉以上に、人の心に入り込んでその心を満たし、また、説得する力がある、ということである。

このように、《旅愁》と《埴生の宿》は、異国の地で闘う兵士たちの郷愁という明瞭な意味の層を持ち、さらにその根底には、人を説得する力、人の心を揺さぶる力が歌にはあるという認識が横たわっている。そしてこの点が別のかたちで顕著に現われるのが、《あおげば尊し》である。

この歌は物語の最後のほう、ビルマの僧侶となった水島が、ムドンの捕虜収容所の戦友たちのところに姿を見せ、別れを告げる場面で用いられる。両者の再会は、収容所とその外の世界を隔てる鉄条網越しのものとなるが、まず戦友たちが《埴生の宿》を合唱で歌い出す。眼前の人物が果たして本当に水島なのかどうかを歌によって確かめたい、という気持ちからであるが、また、ともに日本に帰ろうという暗黙のメッセージも読み取れるであろう。戦友たちのその歌声に触れた水島が、豎琴を手にとって合唱に合わせ《埴生の宿》を奏で始めると、彼らは目の前の僧侶が水島であることを確信して一層力強く歌い上げ、そして歌が終わると、日本に帰ろう、と大きな声で呼びかける。すると水島は、言葉でそれに代わる代わりに、豎琴で《あおげば尊し》を弾き始める。戦友たちは水島の奏でる調べに耳を傾け、彼の姿をじっと見つめている。曲を弾き終えた水島は、しかし、戦友たちに向かって深々と一礼し、踝を返して歩き去ってゆくのである。

この場面での音楽の用い方には、言うまでもなく、《あおげば尊し》が卒業式で歌われる曲である、という前提条件が働いている。今日ではこの曲を卒業式に歌う学校は少ないであろうが、少なくとも昭和の頃までは学校の卒業式で歌われる歌といえば、《あおげば尊し》であった。そこからこの歌には、別れの歌という意味が染み込んでいることになる。友の輪の中か

ら、師の前から、自分は巣立ってゆくという暗黙の意味が、したがって、小隊の皆のもとから巣立ってゆくということが、その豎琴の調べには篋められている。故郷を、我が家を思う歌を底流としたこの映画は、その故国への思いを断ち切り巣立ってゆく別れの歌で閉じられることになるのである。

## 2 木下恵介『二十四の瞳』(1954)

上に述べた《あおげば尊し》をテーマ音楽ないし主題歌の位置に据えているのが、木下恵介監督の『二十四の瞳』(1954、音楽:木下忠司)である。この映画は周知のように、小豆島を舞台にし、1928(昭和3)年に岬の分教場に赴任してきた“おなご先生”大石久子(高峰秀子)と、その年に尋常小学校に入学した12人の子供たちが、戦争へと突き進んでいった激動の時代に小学校生活を送り、やがて太平洋戦争に突入するとそれぞれの人生が歴史の波に翻弄されてゆくその姿を、また、その半生を描いたものである。この映画にはその《あおげば尊し》のほかに、《村の鍛冶屋》《七つの子》《汽車は走る》《ひらいたひらいた》《あわて床屋》《荒城の月》などが子供たちの合唱で流れ、また、若者たちが出征する際には《露営の歌》や《暁に祈る》といった軍歌が歌われたり、あるいは終戦後、戦禍を潜り抜け大人になった教え子たちが、再び岬の分教場で教えることとなった大石先生の歓迎会と同窓会を兼ねた会を開いた際、その席上で、《浜辺の歌》が教え子の一人によって歌われたり、といったように童謡あるいは唱歌が多く用いられている。また、《七つの子》は合唱だけではなくBGMとしても本編で繰り返し用いられており、ほかには《春の小川》や《蛍の光》などがBGMとして用いられている<sup>(5)</sup>。このように、『二十四の瞳』には誰もがどこかで耳にしたことのある、あるいは、歌ったことのある曲が、劇中歌としてあるいはBGMとして数多く用いられており、それらの歌を通して私たちは映像へと自身の感情を重ね合わせることが可能になっている<sup>(6)</sup>。つまり、この映画の中で用いられている数多くの歌は、感情面での共鳴を誘い込む呼び水となっているのである。ところが、

この映画の中でその位置づけが他の曲とは異なっているものが一つある。それは《アニー・ローリー》である。そこでこの節では、主題歌と位置づけ得る《あおげば尊し》とこの映画の中で大きな役割を担っている《七つの子》に触れたあと、《アニー・ローリー》に焦点を絞って考察する。

まず《あおげば尊し》であるが、オープニングのタイトルバックからその旋律が流れ、それはやがて児童合唱へと引き継がれてゆく。歌詞は以下の通りである<sup>(7)</sup>。

あおげば とうし、わが師<sup>し</sup>の恩<sup>おん</sup>。  
教<sup>おしえ</sup>の庭<sup>にわ</sup>にも、はや いくとせ。  
おもえば いと疾<sup>と</sup>し、このとし月。  
今こそ わかれめ、いざさらば。

互<sup>たがい</sup>にむつみし、日<sup>ひ</sup>ごろの恩。  
わかるる<sup>のち</sup>後<sup>のち</sup>にも、やよ わするな。  
身をたて 名をあげ、やよ はげめよ。  
いまこそ わかれめ、いざさらば。

朝<sup>あさ</sup>ゆう なれにし、まなびの窓<sup>まど</sup>。  
ほたるの<sup>ひ</sup>ともし火<sup>ひ</sup>、つむ白雪<sup>しらゆき</sup>。  
わするる まぞなき、ゆくとし月。  
今こそ わかれめ、いざさらば。

この《あおげば尊し》は前節でも述べたように、そして、上の歌詞からも分かるように、卒業の歌、巣立ちの歌であり、また同時に別れの歌でもある。したがって、この歌は大石先生と子どもたちの関係つまり先生と教え子という関係を明確に示しており、言うまでもなく映画そのものの主題と深く関係している。主題歌ないしテーマ音楽と位置づけ得るものにこの歌を配することによって、子供たちが時代の荒波に翻弄されつつ生きてゆく姿をこの映画は描き出しているということが、そしてその舞台が学校という教育の現場であることが示唆されていると言えるであろう。一方《七つの子》は、まさしく子供たちを象徴する歌と言ってよい面を持っている。歌詞は次の通りである<sup>(8)</sup>。

鳥 なぜ啼<sup>な</sup>くの／鳥は山に  
可愛<sup>かわいなな</sup>七つの／子があるからよ

可愛<sup>かわい</sup> 可愛<sup>かわい</sup>と／鳥は啼くの  
可愛<sup>かわい</sup>可愛<sup>かわい</sup>と／啼くんだよ

山<sup>ふるす</sup>の古巢<sup>ふるす</sup>に／いって見て御覽<sup>ごらん</sup>  
丸い眼をした／いい子だよ

歌詞から或る程度推測されるように、《七つの子》は、子供が親（さらには大人）の深い愛情に包まれていることを歌った歌、あるいは、子供が持つ無条件の可愛らしさを歌ったものと考えられ<sup>(9)</sup>、この映画にあっては、子供たちの小学校時代をシンボライズする歌と言ってよい。このことは、たとえば《七つの子》が、先ほど簡単に触れた同窓会兼歓迎会の席で、小学校1年の時に撮影した大石先生と子どもたちの写真がスクリーンに大きく映し出された際、会に参加した教え子たちによって歌われるところにはっきりと示されている。戦禍を潜り抜けた教え子たちによる《七つの子》の合唱によって、過去と現在との間の大きな隔たり、その間に起こった出来事によってもたらされた大きな変化が、いやがうえにも増幅されるのである。そしてそれによってまたこの歌は、師弟関係の底流に流れる時を超えた両者の深い結びつきを表わす歌でもあることが示されることになる。その点で《七つの子》は『二十四の瞳』の中のさまざま場面<sup>(10)</sup>で合唱やBGMのかたちで取り上げられ、こう言ってよければこの映画をその土台において支えている曲となっているのである。

このように、《あおげば尊し》も《七つの子》も映画の中で明確な役割を持って登場してくるのであるが、そのような歌の使い方とは異なった曲が《アニー・ローリー》<sup>(10)</sup>である。オープニングの《あおげば尊し》に続いて映画本編が始まると、フルートがこの曲の旋律をハーブの伴奏に乗せて奏でてゆく。その調べは瀬戸内海を映し出した映像を覆い、小豆島の風景を映し出した映像へと移っていっても流れ続け、鳥の子供たちが《村

の鍛冶屋》を歩きながら歌っている場面へと途切れなく続いてゆくのである。

この曲は他にもいくつかの場面で用いられるが、それを挙げてゆくと、まず、大石先生が子供たちのいたずらが原因でアキレス腱を切ってしまったため、分教場へ通うことができなくなって本校へ転任となってしまい、そのことを子供たちに告げに舟に揺られてやってくる場面で奏でられる。そこでは小規模の室内アンサンブル程度の編制でゆっくりとしたテンポで演奏されるが、その後しばらくして、子供たちに本校へと転任になったことを分教場で告げる場面では、おそらくはギターとフルートでその旋律が奏でられている。そして舟に乗った大石先生を見送る場面となるが、そこでは子供たちが《七つの子》を合唱して先生を見送るのである。

次の場面は、月日が流れて子供たちが6年生となり、「将来への希望」という課題作文を教室で書いている場面で、ここではギターによるBGMとしてこの曲が用いられている。6年生となった子供たちは、ほどなくして卒業を迎えることとなるが、やがて彼らは歴史の流れに呑み込まれ、その将来はさまざまなものとなってゆく。最後は、終戦後、大石先生が再び岬の分教場に勤めることになり、息子の漕ぐ舟で学校へと向かう場面で、再び室内アンサンブル程度の編制でこの曲が奏でられている。

この映画では、《あおげば尊し》や《七つの子》のように合唱で歌われる曲が多く用いられているが、《アニー・ローリー》は歌詞を伴うことなく、純然たる映像付随音楽として使用されている。ほかにも楽器によるBGMとしてのみ用いられている曲はあるが、《アニー・ローリー》は、主題歌と言ってよい《あおげば尊し》に続く場面、つまり本編冒頭で使われており、いやがうえにも私たちの耳に残る扱いを受けている。こう言ってよければ、テーマ音楽に準ずる曲となっているのであり、きわめて重要な位置にあるとすることができる。実際この曲は、本編最初の場面のほかに、上に挙げたように、大石先生が子供たちに本校転任を知らせる場面、6年生となった子供たちの将来がさまざまなに分かれてゆくことを示唆する場面、最後は終戦後、再び分教場へ教師として赴任する場面で用いられているが、そ

れはつまり物語の節目と言ってよい場面、言葉を換えれば、登場人物たちの人生がこれから大きく動いてゆく場面で用いられていると言うことができるだろう。《あおげば尊し》が明示的に大石先生と子供たちの別れを語り、《七つの子》がその大石先生と教え子たちの結びつきの強さ、時代の波に翻弄されながらも断ち切られることのない絆の深さを示しているとするれば、《アニー・ローリー》の旋律は、私たちがどこかで耳にしたことのあるものであるがゆえに、そこはかたない郷愁を誘うものとなっており、その点で、《二十四の瞳》をひとつの物語映画として確立させることに大いに寄与していると言うことができよう。

このような歌の使い方は、木下が“年代記”スタイルの映画を得意としたということにも関係しているだろう。このスタイルの代表例として、灯台守夫婦の半生を描いた『喜びも悲しみも幾年月』(1957)があるが、木下忠司作詞・作曲による文字通りの主題歌がオープニングで流れるほか、本編中でも幾度となく歌われ、それによっていつまでも変わることのない夫婦の絆が肉付けされることになる。『二十四の瞳』もこの年代記スタイルに含めてよく、激動の時代にあっても変わることのない登場人物たちの関係を、歌が肉付けしているのである<sup>(11)</sup>。

### 3 黒澤明『生きる』(1952)

まずは『生きる』(音楽:早坂文雄)の骨格を記しておきたい。主人公は市役所の市民課長、渡辺勘治(志村喬)という初老の人物である。彼は30年の間無欠勤であったが、しかしその勤務の内実は単に書類にハンコを押すだけであり、面倒な陳情や問題は他の部署へ盥回しにするというただそれだけの生き方しかしてこなかった。つまり彼は、自分の人生の時間をただただ無気力にやり過ごし、食いつぶしてきただけなのである。その彼が、自分が胃癌に侵され、余命いくばくもないことを知ってしまう。妻に先立たれていた彼は息子夫婦と同居していたが、退職金のことはばかり気にする息子夫婦の冷たさがそれに追い打ちをかけるかたちとなり、自暴自棄となった彼は市役所を無断欠勤し、こつこつ貯めた金を全部降ろし、

飲み屋で偶然知り合った文士(伊藤雄之助)の手引きで夜の歓楽街へと繰り出してゆく。しかし彼の気分は晴れない。虚しさに触まれて朝帰りした彼は偶然、市役所の部下で玩具工場への転職を希望していた女事務員の小田切とよ(小田切みき)と出会う。その後、彼女と食事などをして時間を共にするうちに若い女性の持つ生命力と行動力に惹きつけられ、自身の現状を顧みて、自分にもまだできることがあることに気づき、勤めに復帰する。渡辺は何かを残したい、生きている証を手に入れたい、と思うようになったのであり、その思いに突き動かされて、住民から強い要望が出ていた公園の建設に奔走する。市役所内の縦割り業務の壁や上司の頭の固さを粘り強い交渉で打ち砕き、彼はついに公園を完成させた。そしてその夜、渡辺は雪の降る中、自身が作り上げた公園のブランコに揺られながら《ゴンドラの唄》を口ずさみ、息を引き取ったのだった(なお、役所に復帰してからの渡辺の仕事ぶりは、彼の通夜の席で同僚が回想して語るというかたちで示される)。彼は“生きた時間”を手に入れて世を去ったのである。

以上が物語の枠組みであるが、この簡単な記述からも、《ゴンドラの唄》に重要な意味が託されていることが推察される。実際この映画のオープニングは、早坂文雄の手になる管楽器の跳躍音程によるフレーズが、スクリーンに映し出された東宝のマークのバックで鳴り響いて悲痛な感じを醸し出した後、メインタイトル「生きる」が示されると《ゴンドラの唄》の8分の6拍子による滑らかな旋律が流れ始め、それがスタッフクレジット、キャストクレジットへと続いてゆき、再び管による跳躍音程のフレーズとなって本編へ続いてゆくというかたちになっている。このことから、その歌がこの映画の主題歌あるいはテーマ音楽という位置づけになっていることが窺える。この《ゴンドラの唄》が本編で歌われる場面は2つあるので、それを見てゆくことにしたい。

最初にこの歌が歌われるのは、渡辺が生まれて初めて快樂に溺れようとして文士の手引きで夜の街に繰り出した場面である。パチンコ屋にゆき、ビアホールとバーをはしごしてかなり酒のまわった2人はカフェーにゆく。そこで渡辺はブギウギ調の曲を弾き終えたピアノ弾きが、どなたかお好きな曲を、と言っ

たのに応じて、「生命短し、<sup>いのち</sup>恋せよ乙女」と《ゴンドラの唄》の歌詞の冒頭部分を語る。するとピアノ弾きは「ああ、大正時代のラブソングね、OK」と言って曲を弾き出し、客たちが女給とダンスを始めるが、しばらくしてやおら渡辺が歌を歌い出す。当然異様な感じが漂うことになり、客たちが踊りをやめると、カメラが、椅子に深く腰掛け少しうつむき加減で目をしかと見開いたまま、そして目に涙をいっぱい浮かべながら、どこか遠くを見ているような面持ちでその曲を歌う渡辺を捉えるのである(曲は1番と4番が歌われる)。その歌はピアノ伴奏とズレるなどお世辞にも上手いと言えるものではないが、渡辺のまなざしは何か自分の内面を深く見つめるようであり、あるいは、何か彼の中で音を立てて崩れたようでもあり、その映像からは迫り来る何ものかがある。この後2人はストリップ・ショー、キャバレーと快樂を貪り尽くし、渡辺は朝帰りをするのである。

次にこの歌は、あの有名なブランコの場面つまりラストシーンへと続いてゆく場面で歌われる。渡辺の通夜の席に、彼が公園で亡くなった夜、パトロール中にブランコに揺られながら歌を歌っていた渡辺を見かけたという警察官が遺品の帽子<sup>(12)</sup>を届けに来て、そのまま焼香を済ませたあと、その時の様子を語り始める。その警官の話では、渡辺は楽しそうにしみじみと、心の奥にまで染み渡る声で歌を歌っていたという。すると場面は雪の降るその日の夜の公園へと切り替わり、弦楽器のトレモロの響きが奏でられる中、カメラがブランコを漕いで《ゴンドラの唄》を歌っている渡辺の姿を捉える。しばらくするとその映像が、渡辺の歌をいわばBGMとしつつ彼の遺影に重ねられ、さらに通夜の席の場面となって歌が終わる(曲は1番のみ歌われる)。すると遺品の帽子を手を持っていた息子が、夕べ父が預金通帳や退職金受領手続きの書類などを階段の下に置いていったと妻に語り、また、役所の同僚たちは渡辺の死を無駄にしてはならないなどと熱く語り合うのである。

そして一夜明けて、市役所での官吏たちの仕事ぶりを映し出した映像となる。しかし、そこに見いだされるのは昨夜の通夜の席での熱い思いではなく、それまでと変わらぬ事務的な役所仕事の風景であった。この澁んだ生氣のない光景のあと、場面が切り替わってラストシーンとなる。市役所の冷たい

空気とは対照的に子供たちの元気に遊ぶ声が聞こえてくる中、カメラが渡辺の建設した公園で遊ぶ子供たちの姿を捉え、スクリーンに子供が降りて無人となった揺れるブランコが映し出されると、そこに弦楽伴奏とともに《 Gondra の唄 》の旋律がフルートで奏でられ、さらにカメラが上方へとパン(ティルト)して夕刻の空を映しつつこの映画は幕を閉じるのである。

今しがた述べたことから分かるように、《 Gondra の唄 》が歌われる場面は、明日をも知れない身が、今日という日に感溺して快樂の炎に身を焦がすとともにその虚しさを知る場面、そして、人のために自分の残りの人生すべてを用い、そこに生の充実を覚えて喜びを知る場面となっている。したがってその歌は、この映画の主題、人生や生の意味あるいは生き甲斐のありかや内実といった主題とダイレクトに結びつく主題歌(テーマ音楽)として機能し、またそう位置づけることのできるものであると言ってよい。それゆえにこそ、主人公によって歌われる歌となるのである。ここでその歌詞のほうに目を向けてみると、この映画で歌われるのは《 Gondra の唄 》の1番と4番で、ともに“生命短し”という出だしで始まり、1番は最後が「明日という日の 無いものを」で、4番は「今日はふたたび 来ぬものを」で結ばれる。その歌詞は以下の通りである<sup>(13)</sup>。

生命短し 恋せよ乙女  
赤き唇 あせぬまに  
熱き血潮の 冷えぬまに  
明日という日の 無いものを

生命短し 恋せよ乙女  
黒髪の色 あせぬまに  
心のほのお 消えぬまに  
今日はふたたび 来ぬものを

言うまでもなく「生命短し」という歌詞のその部分が、残り少ない主人公の命のあり方と重ねられているのであるが、限りある時間を快樂に身を任せるにしても、仕事に充実感を見いだすにしても、いずれもかけがえのない一日一日を燃え上がらせ

るように生きている点では変わりはない。けれども両者の間には、自分が人から必要とされているかどうかという点に違いがある。享楽の現場では、生きてゆくうえで、日々の生を営んでゆくうえで、自分が他人から必要とされることはなく、自分も他人も欲望の対象となり、おそらくは貪り尽くされてしまう。そこに享楽の虚しさがあり、渡辺が流した大粒の涙はそれを肌で捉えた証しであろう。これに対して、生の充実は自分が他人から必要とされるという点にあると言えることができる(恋は相手を必要としかつ必要とされるところに成り立つであろう)。市民課長の渡辺はおそらくそこに気づいて、市民から必要とされる生き方ができる人物であろうとして公園建設に文字通り命を削ることになるのである。《 Gondra の唄 》は物語の展開におけるそのような大きな節目に、物語の担い手たる主人公によって歌われる歌として配置されているのであり、また、この映画の主題そのものと重ねられているがゆえに、登場人物たちを映画の主題に結びつけてもいるのである。

このような歌の使い方、物語展開においてポイントとなる個所に歌を配するという方法は、他の場面にも見いだされる。それは若い女性小田切とよが見せる無尽蔵と言ってもよいような生命力と、問題から逃げ出さない行動力に賛嘆し、その秘密を知りたいと思う渡辺がとよと逢瀬を重ねていたある日、喫茶店で彼女と会っていた場面においてである。

その喫茶店には、渡辺たちが座っていた席から階段を隔てた向かいの一角に大勢の若者たちがいた(BGMとして、ピアノとヴァイオリンによる《踊る人形》[E・ポルディーニ作曲、F・クライスラー編曲]が流れている)。彼らの大半は若い女性であったが、おそらくは友人であろう或る女性の誕生パーティーをこれから始めようとしているところであった(《踊る人形》が終わると、若干の間を挟んで、BGMがプラスバンドによる《おもちゃの兵隊の行進曲》[L・イエッセル作曲]に変わり、以降、この曲が流れ続ける)。渡辺はBGMの音楽と喫茶店のざわめきの中、とよに向かって、自分が胃癌であることや子供の頃溺れかけたことを話し、「どうして君はそんなに活気があるのか」「私も何かしたい」と問い詰める。とよは渡辺のただならぬ雰囲気、鬼気迫る表情にしり込みしてたじろぐものの、ただこんなも

のを作っているだけよ、と言って工場で彼女が作っているぜんまい仕掛けのウサギの玩具を渡辺に見せ、「課長さんも何か作ってみたら」と言う。けれども渡辺は、役所でいったい何ができるのか、もう遅い、と言って玩具のウサギをじっと見つめたまま黙り込んでしまう（ここでBGMの《行進曲》の音量が上がって場面全体に緊張が張り詰める）。だがしばらくして、市役所でもできることがある、と言ってそのウサギの玩具を手に取り、やおら席を立つ（それに合わせてBGMがフェイドアウトする）。そして店の階段を降りようとするまさにそのとき、階段を挟んだ向こう側で誕生パーティーを始めようとしていた若者たちとりわけ若い女性たちが、階段に身を乗り出して“ハッピー・バースデー・トゥー・ユー……”と歌い出すのである。もちろんその歌声は、店に姿を見せたのであろうパーティーの主演に対して向けられたものであるが、しかし映像にはしばらくの間パーティーの主が現われることはなく、そのためその歌はあたかも階段を下りてゆく渡辺の背中に向けて女性たちが歌いかけているかのようなようである。もちろんほとんどなくして誕生日を迎えた女性がフレームインするのだが、しかしこの歌の使い方は、言うまでもなく渡辺の内面に何かしらの変化が起きたことを告げており、こういう言い方が許されるとすれば、新たな誕生を渡辺が内面的に経験したこと、その意味での彼の「再生」を示している<sup>(14)</sup>。実際、次の場面では、市役所業務に戻った渡辺が、書類の山の中から彼が公園建設を推し進めることになる「暗渠修理立陳情書」を取り出し、役所の縦割り業務を越えてその実現を目指す旨を述べる際、《ハッピー・バースデー・トゥー・ユー》の旋律が少し遅めのテンポでBGMとして用いられているのである<sup>(15)</sup>。

このように『生きる』にあっては“歌”が物語の要所に配置され、それによって歌が映画の主題と深く関わっていることが示されているのであるが、他の黒澤映画でその例を挙げれば、たとえば『七人の侍』（1954）にあっては、ラストシーンで農民たちが歌う労働歌（田植え歌）に大きな意味が付与されており、野武士に打ち勝った真の勝者が7人の雇われ侍ではなく農夫たちであることを、その歌は明確に示している。もっとも、そのような歌は、登場人物によって歌われるがゆえに、あくまでも映画全体の一つの部分としての歌であることを

忘れてはならない。このように見てくると、《ゴンドラの唄》は、たしかに作品の主題と深い繋がりを持つものではあるけれども、その基本はあくまでも映像を支えるという点にあると言うことができるだろう。

## 結びにかえて

これまで述べてきたことを簡単にまとめてみよう。まず市川崑監督『ビルマの豎琴』であるが、この映画にあっては物語の担い手が、音楽学校出の井上隊長が指揮を執る部隊とされ、さらにその部隊に所属する水島上等兵が音楽の才能に恵まれているという設定をとることにより、映画の中に歌が自然に取り込めるようになっていく。しかもその歌は合唱というかたちで示され、《旅愁》や《埴生の宿》に代表される歌（合唱）は、日本兵たちの気持ちを一つにまとめる働きを持つ。合唱するにはお互い同士の声を合わせてゆかなければならないからである。それがまたイギリス兵と日本兵との間の歌を通したやり取りにもつながってゆく。それゆえここでの歌は、登場人物同士を関係づける手段として用いられていることが分かる。さらにこの映画では、歌は人々の心を一つにまとめてゆくという働きを持つものだけではなく、メッセージの担い手としても登場する。その典型がラスト近く、出家した水島が奏でる《あおげば尊し》の旋律である。この場面では、私たちが当の歌に与えているイメージつまり受け手の側の理解の枠組みが参照されている。《あおげば尊し》は卒業の歌、別れの歌であるという受け手の理解が前提とされているがゆえに、その旋律は歌詞がなくとも仲間たちに対して別れを告げるものとなり、また歌詞を伴っていないからこそ、水島の決意のほどを映像に浸透させることができるのである。

この受け手の側が曲に対して抱いているイメージを最大限活用しているのが、木下恵介監督『二十四の瞳』である。この映画では様々な童謡や唱歌が用いられているが、中心となるのは、《あおげば尊し》と《七つの子》であり、それはともに当の歌に対する受け手の側の暗黙の理解を参照枠とすること



によって、大石先生と子どもたちの関係を、そしてまた子供たち同士の関係を粹づける機能を手に入れている。教師と児童、児童と児童の関係描出の基軸に歌が据えられているのであって、この歌による基軸は子供たちが大人になり、また親になっても変化することはない。言葉を換えれば、子供たちは時がどれほど過ぎようとも、その本質においてあの小学校時代のままなのであって、それを端的に示しているのが、先にも触れた同窓会兼歓迎会の場面における《七つの子》なのである<sup>(16)</sup>。その意味で、この映画の中の歌は登場人物たちと私たちを(心情的に)結びつける手段として用いられていると言えよう。この点で興味深いのが《アニー・ローリー》である。この曲はBGMとしてのみ用いられ、しかも、物語の展開においてポイントとなり得る場面において奏でられる。《アニー・ローリー》の旋律は、《七つの子》などが示す登場人物同士の結びつきや私たちと登場人物との交わりを支えまた示唆していると言いうことができるであろう。このような用い方はいわゆる映画音楽におけるメインテーマの扱い方に準ずるものと言ってよく、物語の進行に楔を打ち込み、その展開をいわば立体的に造形するものと考えられる。

このような歌のあり方と位相を異にするのが、黒澤明監督『生きる』における《ゴンドラの唄》である。その歌は文字通り映画のテーマ音楽、主題歌という位置づけを示しており、まさしくテーマ音楽の常套的な使用方法として映画のオープニングとラストシーン(ないしエンディング)で奏でられ、また、物語そのものの主題と直接結びついている。つまり先にも述べたように、《ゴンドラの唄》の歌詞に、主人公の生のあり方が重ねられていると言ってよく、それゆえその歌は、文字通り映画の中の一つの部分として機能する。このことは、受け手の側がこの歌に対して暗黙の裡に身に着けている理解の枠組みを作り手が参照してそれに則るのではなく、この歌に対し解釈を施して新たな意味を与えようとしていることを示している。この点を考慮に入れて、渡辺の内面的再生を私たちに強く印象づけたあの場面、つまり、喫茶店のハッピー・バースデーに続いて渡辺の「再生」を告げ知らせていた市役所での場面を見ると、おそらくは昼を告げているのであろうサイレンの音とともに、渡辺

が実地調査のために役所の扉を開けて外に出ていったとき、ナレーションで「それから5か月、この物語の主人公は死んだ」と語られ、それと同時に、渡辺の遺影が映し出されて通夜の席へと場面が切り替わってしまう。渡辺は内面的再生を経た後、映画にあっては、すぐさま肉体的な死へと追いやられてしまい、そのため渡辺の「再生」後の仕事ぶりは、通夜の席上での回想の形式をとることになる。それまでは肉体的には生きていたが精神的には死んでいた渡辺を描いてきた物語が、その市役所での場面のあと、いわば肉体的には死んでいるが精神的には再生した渡辺を語り出すことになるのである<sup>(17)</sup>。この点を踏まえて《ゴンドラの唄》の意味を考えれば、まずカフェーの場面は先にも述べたように“今”の享楽・快楽の虚しさが「生命短し」に重ねられていると言ってよい。次にブランコの場面でのその歌の意味であるが、カフェーの場面では、カメラが渡辺の顔をクローズアップで捉え、その肉体に肉薄するような迫力を見せていたものの、そこに動きがほとんどなかったのに対して、ブランコの場面では、カメラはまずゆっくりと横移動しながらジャングルジム越しに、ブランコを漕ぐ渡辺の全身を側面から捉えたあと、ブランコの正面に移動して改めて渡辺の全身をフレームに収めている。さらにその体に雪が降り積もってゆくことから、彼の肉体をいわば希薄化していることが分かる。そして渡辺が自身で作上げた公園、彼が見つけた生き甲斐の延長線上で最期を迎えることになるのであるから、《ゴンドラの唄》は、限りある命への恋、まさしく“生きる”という振舞いを愛することを、その歌詞の意味に呼び込み、さらには生死を超越した達観をも含意していると考えられるであろう<sup>(18)</sup>。

黒澤は物語の要所に歌(および音楽)を挿入することにかけては、一種天才的と言ってもよい閃きを示すことがあるが、しかしその歌は、あくまでも映画が提示する物語全体の中の一つの部分にすぎない。彼は音楽を映画の一構成要素と考え、その点で映像主導という映画の原理原則から逸脱することがなかった監督であると言ってよい。それゆえ、市川や木下の歌が、その歌に対する受け手のイメージを参照枠とすることで、当の作品に対する受け手の解釈を粹づけ、水路づける役割を担っていたのに対し、黒澤の用いる歌は、作品に対する

受け手自身の主体的な解釈を呼び込む装置として機能しているのである。

註

- (1) 小林淳『伊福部昭 映像と音楽の交響』(上・下)、ワイズ出版、2004 / 2005年。
- (2) 和田夏十の脚本は、『キネマ旬報』第912号(1985年6月下旬号)「特集 ビルマの竖琴」(キネマ旬報社、52-73頁)に所収のものを参照。なお、市川自身が自作をリメイクした動機のひとつとして、映画のラストに「ビルマの土はあかい、岩もまたあかい」というタイトルが映し出されるが、白黒ではその赤を出せずに心残りであったことを述べている(同誌所収の萩昌弘・市川崑「対談『ビルマの竖琴』には宿命的なものを感じる」42-46頁)。この点についてはさらに、同誌所収の八森稔「現地ルポ タイで凝視した青年の清烈な生き方」(47-49頁)を、また、市川崑へのインタビューを森遊机がまとめた『市川崑の映画たち』(ワイズ出版、1994年、442-447頁)、さらには、映画秘宝編集部編『市川崑大全』(洋泉社、2008年)に所収のいくつかの記事も参照されたい。ちなみに、56年版も85年版も、上記タイトルが示されるラストシーンでは、水島がビルマの荒野を一人歩いてゆく姿が映し出されるが、音楽について言えば、56年版では伊福部の音楽が水島の後ろ姿に重ねられて全編が閉じられるのに対し、85年版ではそこに音楽はなく、荒野を吹き抜ける風の音が聞こえてくるのみである。そして本編が閉じられたあと、エンディングで、弦楽合奏による《埴生の宿》が奏でられる。このことから85年版では《埴生の宿》がテーマ音楽の位置に立つことが窺える。
- (3) 《旅愁》の歌詞(犬童球溪)と*Dreaming of Home and Mother*(作詞者不明、曲 John P. Ordway)の歌詞を1番のみ挙げておく(日本語詞は、堀内敬三・井上武士編『日本唱歌集』岩波書店、1982年、132頁に基づき、英詞は『外国歌曲名歌集(原調版)』音楽之友社、2004年、138頁による)。

更け行く秋の夜、旅の空の、わびしき思いに、ひとりなやむ。  
恋しやふるさと、なつかし父母、夢じにたどるは、故郷の家路。  
更け行く秋の夜、旅の空の、わびしき思いに、ひとりなやむ。

Dreaming of home, dear old home!  
Home of my childhood and mother;  
Oft when I wake 'tis sweet to find,  
I've been dreaming of home and mother.  
Home, dear home, childhood's happy home

When I played with sister and with brother;  
'Twas the sweet'st joy when we did roam  
Over hill and thro' dale with mother.

- (4) 《埴生の宿》の歌詞(里見義)と*Home, Sweet Home*(詞 John H. Payne, 曲 Henry R. Bishop)の歌詞を1番のみ挙げておく(日本語詞は、堀内・井上編『日本唱歌集』38頁に基づき、英詞は『外国歌曲名歌集(原調版)』135頁による)。

埴生の宿も、わが宿、玉のよそい、うらやまじ。  
のどかなりや、春のそら、花はあるじ、鳥は友。  
オーわがやどよ、たのしとも、たのもしや。

'Mid pleasures and palaces though we may roam,  
Be it ever so humble, there's no place like home.  
A charm from the skies seems to hallow us there,  
Which, seek thro' the world, is ne'er met with elsewhere.  
Home! home! sweet home!  
There's no place like home!

- (5) 『二十四の瞳』における各場面の音楽については、西村安弘が「学校のオルガン／日本映画にみる第二次世界大戦と音楽教育」(『芸術世界 東京工芸大学芸術学部紀要』第12号、2006年、49-54頁)で表にまとめて提示しているので参照されたい。
- (6) 御園生涼子は、『二十四の瞳』における音楽の分析を通して、唱歌の持つ「郷土」イメージと大石先生に象徴される「母性」イメージとの関わりを論じている(「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」『映像学』第77号、2006年、日本映像学会、5-22頁)。ちなみに、郷土という観点から言えば、オープニングに続く小豆島の風景が、或る意味で日本における故郷(郷土)イメージの縮図になっていることは注意すべきである。たとえば江藤文夫は、「木下恵介の前進」(『映画評論』1956年5月号、映画出版社、28-30頁)において、『二十四の瞳』によって、瀬戸内のその風景が、小豆島が、「すべての日本人のふるさと」(29頁)となったと述べている。
- (7) 歌詞は堀内・井上編『日本唱歌集』21頁による(作詞・作曲者に関して詳細は不明)。なお、この曲は『小学唱歌集』第3編(音楽取調掛編、1884年)に収められている(この唱歌集は全3編で、第1編は1881年、第2編は1883年)。ちなみに、卒業式に歌われる歌としての《あおげば尊し》について渡辺裕は、『歌う国民 唱歌 校歌 うたごえ』(中公新書、2010年)の中で、最初の唱歌集『小学唱歌集』に収められ、明治20年代から卒業式で歌われてきた伝統があり、その点で「国民づくり」という唱歌のあり方が最も凝縮されたかたちで現われた『祝日大祭日唱歌』に準ずる、と位置づけている(第2、4章参照)。
- (8) 歌詞(野口雨情)は井上武士編『日本唱歌全集』(音楽之友社、

1972年) 275頁による(曲は本居長世)。

- (9) ただし、この童謡のタイトルおよび歌詞に含まれている「七つ」という言葉が何を意味しているのかは定かでない。「7羽」とも「7歳」とも言われているようであるが、いずれも決定的な解釈とは言い難い。この点に関しての詳細は、次のHPを参照されたい。「野口雨情記念館HP (<http://www.ujokininkan.jp/>)」および「野口雨情記念 湯本温泉 童謡館HP (<http://www.iwaki-cc.ac.jp/douyou/nanatu.html>)」
- (10) この曲はもともと《才女》という題名で『小学唱歌集』(第3編)に収められていた(曲 John G. Scott)。大石先生は映画冒頭、洋服を着て自転車に乗る師範学校出の“モダンな”女性として登場してくるので、才女というタイトルを考え合わせれば、この曲は大石先生と関係を持つものとして扱われているのかもしれない。とはいえ、本論で後に見るように、映画の中では一度も歌われることがないのはきわめて重要な点である。
- (11) 木下恵介の映画全般に関しては、佐藤忠男『木下恵介の映画』(芳賀書店、1984年)、吉村英夫『木下恵介の世界』(シネフロント社、1985年)、三國隆三『木下恵介伝——日本中を泣かせた映画監督』(展望社、1999年)、長部日出雄『天才監督 木下恵介』(新潮社、2005年)を参照。
- (12) 本論では触れることができないが、『生きる』ではこの渡辺の帽子が重要な小道具として用いられている。この点についてジェームズ・グッドウインは、ごく簡単にではあるが、彼の帽子が人生に対する新しいアプローチの探求のしるしであり、提喻 (synecdoche) となっている、と指摘している (James Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, The Johns Hopkins U. P., 1994, p.162)。また、相沢直樹『甦る「ゴンドラの唄」「いのち短し、恋せよ、少女」の誕生と変容』(新曜社、2012年)の「第10章 死と再生のバルカローラ」も参照されたい。彼もまた帽子を渡辺のささやかな人生の象徴と捉えている。なお、相沢のその著作における映画『生きる』の《ゴンドラの唄》についての考察は、同じく相沢の論文「死と再生のバルカローラ——黒澤明の映画『生きる』における「ゴンドラの唄」をめぐる断章——」(『山形大学大学院社会文化システム研究科 紀要』第5号、2008年、15-36頁)によっている。
- (13) 『全集 黒澤明』第3巻(岩波書店、1988年)に所収のシナリオ(149-201頁)を参照。ただし、シナリオには1番の歌詞しか挙げられていないので、4番の歌詞は野上照代によるシナリオ注(同書、356-366頁)を参考に、1番に準ずる表記になるようにしてある。なお、この歌のもともとの歌詞(吉井勇)は以下の通りである(相沢『甦る「ゴンドラの唄」』12-13頁に基づく。曲は中山晋平)。

- 1 いのち短し、戀せよ、少女、／朱き唇、襷せぬ間に、  
熱き血潮の冷えぬ間に、／明日の月日のないものを。
- 2 いのち短し、戀せよ、少女、／いざ手を取りて彼の舟に、

いざ燃ゆる頬を君が頬に、／ここには誰も来ぬものを。

3 いのち短し、戀せよ、少女、／波にたよび波の様に、  
君が柔手を我が肩に、／ここには人目ないものを。

4 いのち短し、戀せよ、少女、／黒髪の色褪せぬ間に、  
心のほほ消えぬ間に、／今日はふたたび来ぬものを。

上の歌詞から分かるように、表記の異同を除いて、1番の最後の歌詞が、もともとは「明日の月日のないものを」だったことが分かる。それが映画本編では「明日という日 無いものを」に変わっているわけであるが、相沢によれば、現在出回っている録音の中にもこの変更された歌詞で歌っているものがあるようで、彼は《ゴンドラの唄》が流行歌として巷に流布してゆく過程で歌詞が変化したと想像される、と述べている(相沢「死と再生のバルカローラ」、30頁)。このテキストの相違はともかくとして、私たちの注意を引くのは、本編で1番に続いて4番が歌われたとき、そこに言葉の意味的な対応関係(に対する配慮)が見て取れるという点である。すなわち、「明日の月日」が「明日という日」に変わった場合、「月日」は時間の持続性や幅を感じさせるが、「日」は言うまでもなく月日に比べて時間の幅がなく、4番の歌詞の「今日」と対を形成する。とすれば、そこに主人公の命のあり方がより明確に重ねられていると言い得るであろう。

ちなみに、2番と3番の歌詞を見れば分かるように、《ゴンドラの唄》は全体としてみれば、カフェーのピアノ弾きが言ったように広い意味でのラブソングであり、また、恋の欲びへつと若い女性を誘う歌であった、その点ではまさしく今という時に味わわれる悦楽を歌った歌であると言ってよい。そこに快楽へ溺れようとする渡辺の姿を重ねることは可能ではあるが、しかし本編では2、3番は歌われないので、その彼の歌にはむしろ、渡辺が享受し得る命の短さが、また、今日という日のかけがえのなさが、したがって、享楽の空虚感が滲み出てくることになると思われる。

- (14) この場面で用いられているBGMの《踊る人形》と《おもちゃの兵隊の行進曲》は、その佇まいとして、まずもって喫茶店の店内に流れている音楽という位置づけが可能であり、それによって、場の状況と渡辺の態度が音楽的に枠づけられることになる。前者の曲は、ヴァイオリンの愛らしい典雅な曲であるため、渡辺の雰囲気とは好対照をなし、階段の向こう側にいる若い女性たちに連なる面持ちを示している。この曲によって喫茶店全体の雰囲気が映像に伝えられることになり、渡辺の醸成する悲壮な空気が、まさしく彼ら2人のいるテーブルに限定される。そのうえで後者の曲が、とよに対してストレートにぶつかってゆく渡辺の態度を音楽的に枠づける。渡辺が考え込み黙り込んだときに音量が増すことで、行進曲のリズムと管楽器の濁いた金属的な響きが露わになり、渡辺が醸し出す重苦しい雰囲気、異様な空気がかえって際立つことになるのである。このように黒澤は、登場人物が置かれている状況を浮き彫りにするために、それと対照的な雰囲気や対極的な状況を提示し得る音楽を用いることがある。そ

ういう音楽の使い方に対しては、音楽用語を借用して、しばしば「対位法(コントラプンクト)」という名があてがわれる。ちなみに、この黒澤の対位法の有名な例が、『酔いどれ天使』(1948)の闇市の場面における《かつこうワルツ》であり、また、『野良犬』(1949)のラストに近い朝もやの中の林の場面で流れるF・ケーラウのピアノ曲《ソナチネ》(作品 20-1)であろう(黒澤における対位法については、西村雄一郎『音と映像』立風書房、1990年、「第二章 早坂文雄」を参照されたい)。

なお、渡辺が歓楽街で快楽に身を投じるときの案内役になる文士はみずからを、ゲーテの『ファウスト』におけるメフィストフェレスになぞらえている。その文士と渡辺が出会った飲み屋に黒い犬が入ってくる場面があるが、黒い犬は言うまでもなく『ファウスト』ではメフィストフェレスの化身である。したがって、渡辺が逢瀬を重ねる小田切とよはさしづめグレートヒェンということになり、若く純粋な魂を持った女性によって救われるという大枠がそこに透けて見えることになる。それゆえ、渡辺が喫茶店でいわば第二の誕生を経験するとき、周りにいる多くの若者たちとりわけ多くの若い女性たちによって誕生日の歌が歌われることになると言ってよいであろう。なお、この点に着目してブランコの場面を解釈した論考としては、伊達立晶「黒澤明『生きる』における「ゴンドラの唄」」(『文化学年報』第62輯、同志社大学、2013年、320-335頁)を参照されたい。

- (15) ドナルド・リッチーは、「『ハッピー・バースデー』がファンファーレのように鳴り響く」と形容している(Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, 3rd edition expanded and updated with a new epilogue, University of California Pr., 1998, p.93)。
- (16) 佐藤忠男は『木下恵介の映画』において、『二十四の瞳』における子供たちが、大人になってもなお純真なままであり、この純真さは彼らの子供たちにも受け継がれてゆくとして、同窓会兼歓迎会の場面に関し次のように述べている。「つまり、大石先生の教え子は、はじめから終りまで純真だったのである。大人になってからの彼らはかつての一年生時代と少しも変わらないし、彼ら自身の子どもの純真さにそれがそっくりそのまま受け継がれてゆく。そういうイメージがここで完成されるのである」(174頁)。この登場人物たちの純真さ、子供のままのイメージの形成に、唱歌や童謡が大きく関与していることは想像に難くない。
- (17) グッドウィンによれば、通夜の席における一連の回想場面で、終わりを迎えつつある渡辺の生の逆説的なあり方が明らかになる。すなわち、体力が衰えてゆくにつれて彼の社会的な貢献度が増し、心血を注いで建設した公園が雪の降る夜に彼の墓となり、そして物語の当初は幻のような存在であった彼が、最後には純粋で熱意ある人物として示されるのである(J. Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, pp.162-163)。
- (18) 相沢直樹はブランコの場面の歌について、その歌詞は精神的なものへと昇華しており、人間賛歌にさえ聞こえ、渡辺はその場面では生