



Title	映画における声の使用について：エリック・ローメルの小論「トーキーのために」を手がかりに
Author(s)	正清, 健介
Citation	a+α 美学研究. 2023, 14, p. 74-88
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103374
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

映画における声の使用について

——エリック・ロメールの小論「トーキーのために」を手がかりに

声

一九四八年、フランスの映画批評家・映画作家であるエリック・ロメールは、『レ・タン・モデルヌ』誌に発表した「トーキーのために」と題した小論を次のように始めている。

映画が言葉の助けを必要としなくなるまでには三〇年以上の年月を要した。したがって、一八年来の努力にもかかわらず、映画がいまだに言葉を用いるすべを見出していくとしても不思議ではない。私が論じたいのは、意味するという、言語活動にとって本質的なこの力に関して、最良の監督たちさえもが一般に抱いている警戒心についてである。もしトーキーが芸術であるとすれば、言葉はそこで記号としての自らの本性にふさわしい役割を演じなければならないし、また他と比べて特権的な音の用法として現れるだけでなく、視覚的要素に対して副次的な重要性を持つものとして現れなければならない。〔*〕

ここで言われる「言葉 (parole)」とは、トーキーの台詞音声 (以降、台詞) のみならずサイレントの台詞字幕 (インタータイトル) を含む。したがって、映画がその「言葉」の助けを必要としなくなるまでに要した「三〇年以上の年月」とは、一八九〇年代前半の映画の発明からサイレントとしての映画表現が洗練の域に達する一九二〇年代後半までのサイレント期を示す。この間、映画は基本的に、フランス語の〈film muet (口がきかない映画)〉という言葉通り、台詞はもちろんのこと台詞字幕を必要としないまでに独立した映像による表現を獲得するに至る。

一方、続く「一八年来の努力」とは、本小論が発表された一九四八年までの一八年、すなわち一九三〇年をおおよそそのトーキーの開始年と定め、その年から一九四八年までの一八年にわたるトーキー初期になされた台詞を用いた映画製作の試みを示す。本小論を貫く前提とは、この二〇年弱のトーキー製作の蓄積があるにもかかわらず「映画がいまだに言葉「台詞」を用いるすべを見出していない」という事実である。ロメールは一九四八年からそれまでのトーキー史を振り返る形で「結局、これまでにはサウンド映画 (cinéma sonore)」^{〔*2〕}しかなかつたのだと言つても過言ではあるまい」 (Scherer 565 強調原文) と述べ、さらには「近年に至るまで、眞のトーキーのスタイルが存在していたとは言い難い」 (Scherer 569) とさえ述べている。では、なぜトーキーへの世界的な移行が完了して久しかった一九四八年の時

点^[*3]で、映画はロメールが問題視するような状況にあったのか。

トーキー移行期の映画製作

ロメールが本小論を発表した翌年、ハンガリーの映画理論家・脚本家であるベラ・バラージュは、自身の「映画理論の集成大成」^[*4]とされる『映画の理論』を完成させる。本書でバラージュは、一九二〇年代後半にトーキー技術が現れた時、映画製作の間に「大恐慌が起つた」^[*5]と記す。そして「表現手段の技術的発展が、芸術家をこれほど当惑させた例は、他の芸術の歴史にかつて見られないものだった」(バラージュ三一七)とその衝撃を強調する。バラージュは、このサイレントからトーキーへの移行期に見られたトーキーに対する「当惑」や「不安と懷疑」には多くの理由があつたとし、そのうち①トーキーの非国際性、②映画製作の「言葉の文化」の欠如、の二点を挙げる(バラージュ三一七)。

まず、①についてバラージュは、サイレントとの比較でトーキーが「国際性をもたない」と述べるばかりであるが、この発言にはトーキーの台詞が映画作品の国外輸出の足かせとなるということが念頭に置かれている。バラージュは「今日の映画製作のもつとも困難な問題のひとつ」として「世界市場へ映画を輸出する問題」を挙げる。というのは「国内市场を自国の映画でまかなうことのできる大国は、外国語の台詞を字幕に翻訳して観客に見せなければならぬ他国の映画を、めつたに買わない」からである(バラージュ三一七)。つまり、当時の映画製作のトーキーに対する当惑理由には、翻訳の問題に起因する「国外輸出を困難にするのではないかという企業家の不安」(バラージュ三一七)があつた^[*6]。

次に、②については「多くの監督や俳優は、それ「トーキー」に即応できる言葉の文化を全然わがものとしていなかつた」(バラージュ三一七)と述べる。バラージュは、その「言葉の文化」を「わがものとしていなかつた」監督・俳優の例として、チャールズ・チャップリンを挙げ、チャップリンがトーキー移行期にすぐに物音は自作に取り入れ

たものの、台詞に対しても「一貫して反対の態度」を示したことを指摘する(バラージュ三一七)。こうしてバラージュは、チャップリンに代表されるトーキー移行期の映画製作の態度を次のようにまとめる。

映画に伴う言葉を、はじめは誰もが邪魔ものとしか考えなかつた。一流監督たちは、作中人物に言葉を喋らせないために、持てる限りの想像力と技巧を駆使した。彼らは何とかして新しい技術の使用を回避しようとした。(バラージュ三一八)

しかし、いくら台詞を回避しようとしてもそれには限界がある。トーキーにおいて「作中人物に言葉を喋らせない」ことなど無理な話であり、そもそもそれはトーキーというメディアの本質に反した矛盾した演出である。では、チャップリン以降の映画製作者は、台詞の問題をどのようにして切り抜けたか。言い換えれば、トーキーに当惑した当時の映画製作者は、台詞の使用を回避するのではなく、どのように台詞を使用することで①と②に代表される問題を解決したか。

結論を先に述べれば、トーキー移行期の映画製作者は、台詞を〈音〉として用いることで、これらの問題を解決した。ロメールは次のように当時の状況を説明する。当時の映画製作者は、台詞を「記号(signe)」ではなくあくまで「音(sound)」とみなし、「音の映画的処理」を第一の問題とした。対して「言葉の問題」、すなわち「視覚的表現による芸術の内に言語活動という意味作用の自律的な様態を導入すること」は、二次的な問題として軽視した(Schérer 565)。このように、台詞を言わば物音と同様に扱うことで、必然的に作品の海外輸出の際に起る翻訳の問題はほぼ無くなつた。(観客は字幕無しでも作品を楽しめる)、さらに「言葉の文化」に不慣れな映画製作者でもトーキー製作に参入しやすくなつた。こうして台詞の問題は、その場のもの一応の解決をみるに至る。だが、トーキー移行期のこの台詞を「音」として扱う当時の映画製作者の態度こそがまさに、のちにロメールが「映画がいまだに言葉を用いるすべてを見出していくない」と述べるような状況を生むことになる。

「撮影のアングル」や「切り返しの微妙なリズム」といった映像技術に拘泥することになる (Schéter 567)。注目すべきは、トーキー移行期のこの映画製作者の態度が、戦後一九四〇年代末まで温存されたということである。バラージュは、トーキー移行期について「映画に伴う言葉を、はじめは誰もが邪魔ものとしか考えなかつた」と述べていたが、この指摘に続けて『映画の理論』を完成させた当時、すなわち一九四〇年代末に関して次のように述べている。

ところで、サウンド映画の現状について何か非難すべきことがあるとすれば、それはまさにこのような状態が今日まで本質的には何ら変化していない点に、そして今日なお台詞が必要悪と見なされている点にある。したがって、サウンド映画は自らのもつとも本質的な表現手段を厄介視する芸術なのである。(バラージュ三一八)

この指摘は、一九四八年のロメールの指摘と方向性を同じくする。両者の見解をまとめるなら、戦後の映画製作者は、一九三〇年代のトーキー移行期と同様、台詞を厄介視し、それを用いるすべを見出していない。つまり、トーキーの誕生から約二〇年経つても、映画製作者は台詞を「記号」として用いることから逃げ、台詞を物音と同様に扱うことでその場合のぎを続けていた。戦後の欧州において、このような危機感を示す見解が、ロメールとバラージュという国も言語も異なる映画関係者の間で同時期に共有されていたことは注目に値する。

ロメールの理想と現実

では、そもそもトーキーにおいて「言葉を用いる」とは何か。それはもちろん、台詞を「記号」として用いるということである。だがそれは、台詞をただ単に「記号」として用いることではない。ロメールは、小論「トーキーのために」において、映画の台詞をめぐる現状を踏まえた上で、まさに「トーキーのために」——言うなれば、

トーキーの未来のために——映画における台詞のあるべき理想を提示する。この理想に「言葉を用いる」ことの方法論が示されている。

- ① 言葉は必要不可欠なものでなければならない。
- ② 言葉は「映画作品の内部」に取り入れなければならない。
- ③ 言葉は「偽りのもの」でなければならない。〔⁷〕

①については説明不要と思われるが、一応、ロメールの言葉を引いておく。「監督の芸術とは、登場人物の話すことを忘れさせるためにあるのではなく、反対に、我々がその言葉を一言たりとも聞き逃さないようにするためにあるのである」 (Schéter 567)。ロメールは悪例としてオーソン・ウェルズの『市民ケーン』 (Citizen Kane, 1941) を挙げ、その理由として「言葉がまだ物音 (bruit) として扱われすぎでしゅんじゅん」と挙げる。一方、ロメールは好例として同じくウェルズの『偉大なるアンバーソン家の人々』 (The Magnificent Ambersons, 1942) を挙げ、その理由として「どんなに些細な言葉もそれなりの意義を持つてゐる」ことを挙げる (Schéter 568)。この「意義」とは、あくまで「記号」としての存在意義であることに留意したい。

②と③については説明が必要だろう。まず、②についてであるが、いのちには「映画作品の内部 (intérieur du film)」という用語が問題となる。この用語は本小論において「映画に撮られた世界の内部 (intérieur du monde filmé)」 ふう用語と対となる (Schéter 568)。まず、後者「映画に撮られた世界の内部」とは「映画作品の『彼方』にある想像世界」と言い換えられるように、映画作品で描かれる物語世界のことである。一方、これに対し問題の前者「映画作品の内部」とは「純粹に映画的な要素、すなわちショットのダイナミズム (dynamisme du plan)」 (Schéter 568) である。これは単なる「映像 (image)」とは区別される。ロメールによれば、台詞はこの「ショットのダイナミズム」と関係を持つことが理想とされる。ロメールはその好例として『偉大なるアンバーソン家の人々』の台所の固定ショットと通りの移動ショットを取り上げ、後者に関して「通りでの移動撮影は、その展開の単調さを通じて、結論に至らない会話の

空虚さを表している」というように、それぞれショットと台詞の関係を指摘する (Schérer 568)。台詞の「結論に至らない」という意味内容が問題となつてゐるようには、この関係もショットとあくまでも「記号」としての台詞との関係である。

③については、映画作品の登場人物が嘘をつくという形で、台詞が「偽り (trompeuse)」であるべきという理想である (Schérer 568)。ただし、ロメールの力点は、台詞が偽りであることよりも、その嘘の台詞に生まれる「曖昧さ (ambiguité)」 (Schérer 569) にあるようだ。その「曖昧さ」は「言葉の意味作用と視覚的要素のそれとの間のずれ、テクストとフィルムの対位法」 (Schérer 569) と言い換えられており、視覚要素との関係に關わる台詞の「曖昧さ」である。しかも、「言葉の意味作用」という言葉からわかるように、その「曖昧さ」とは意味的な「曖昧さ」であり、やはりここでも「記号」としての台詞が問題となつてゐる。そもそも台詞が單なる「音」なら「偽り」になりようがなく、画面上の音源とのずれは起こつても、意味的なずれは起こりようがない。

このように、ロメールが理想として掲げる演出はいずれも台詞の記号性が前提となつておらず、その意味で台詞を「記号」として用いることを実践するものとなつてゐる。この実践において注目すべきは、台詞をただ単に「記号」として用いるというのではなく、あくまで視覚要素との関係の中で用いるということである。台詞を「映画に撮られた世界の内部」と呼ばれる想像上の物語世界内に依拠させることではなく、あくまで具体的な「映画作品の内部」 || 「ショットのダイナミズム」に組み込むこと。それが、ロメールが述べるトーキーにおいて「言葉を用いる」ということの真義であり、真の意味で、映画で台詞を「記号」として用いる、ということである。そうでなければ、その台詞のやりとりは、ロメールが言うように「演劇の中で語られる話のように」なつてしまつだらう (Schérer 568)。では、ロメールがこれら「言葉を用いる」ことの方法論を提示した一九四八年から今日に至るまでに、映画はトーキーとしてロメールが問題視するような状況を脱し、「真のトーキー映画のスタイル」は確立されたと言えるか。

ロメールは本小論を発表した二年後の一九五〇年に映画作家として映画製作を始め、五本の短編映画を手掛けたのち、『獅子座』 (*Le Signe du lion*, 1962) で長編映画デビューを果たす。ロメールは「ヌーヴェル・ヴァーグ」の父^[8]と称される映画批評家アンドレ・バザンに対し「ヌーヴェル・ヴァーグの兄」^[9]と称される。それは単にロメールが、

他のヌーヴェル・ヴァーグのカイエ派の作家達よりも生まれが約十年早いからという理由だけではない。ロメールは、映画批評家としても映画作家としてもバザンの映画理論を直に受け継ぐ名実ともにヌーヴェル・ヴァーグの兄貴分としてこの「新しい波」を牽引したからだ。特に映画作家としては六〇年近くにもわたり継続的に映画作品を製作し続けた。この半世紀以上にわたるロメールの映画作家としてのキャリアは、ある部分ではロメールが小論「トーキーのために」で掲げた自らの理想を映画製作を通じて実現しようとした実践の軌跡とみなしうる^[10]。実際、ロメール作品の受け手側である映画批評家や映画研究者にはそのような評価が共有されている^[11]。したがつて、少なくともロメール作品においては理想は曲がりなりにも実現され「真のトーキーのスタイル」は確立されたと言えるかもしれない。映画批評家ジャン・ドゥーシエはロメール映画について次のように述べてゐる。

グリフィスとマルナウは動く画だけで物語を語る方法を発明した。それに対してロメールは、映画の本質は言葉にあると気付いたのです。そして無声映画の概念から離れ、新しい言語表現を生みだした。ロメール作品を、会話ばかりで文学的すぎるという人がいますが、それは間違つてゐる。ロメール映画は言語表現で成り立つてゐるので、セリフが最も重要ななります。登場人物はすべて言葉で、自分自身はどうあるべきなのか、どのような行動をとればいいのか徹底的に語り尽くすのです。^[12]

しかし一方、ロメール作品以外に目を轉じれば、理想が実現されたと言える作品はどれだけあるだろうか。大部分の映画は次の二つだろう。一つは、たとえ台詞が「記号」として用いられていても、台詞は「映画作品の内部」とは無関係にその記号性を發揮するばかりで「映画に撮られた世界の内部」にとどまつてゐる。そのような映画である。もう一つは、台詞が相変わらず「音」として扱わされている映画である。実際、ジャック・タチの映画作品のように、意味が捨象された、言葉というよりはざわめきや叫びと言つた方がふさわしい台詞が活用されている映画作品は数多くある。特に「音＝声の復権」^[13] や「アトラクション性」^[14] が指摘される現代の映画を含む映像文化においては、ますますその傾向は強まつてゐる。では、なぜ今日に至るまで一部の映画において台詞が「音」として扱われるとい

うことが続いているのか。もちろん、先に述べたように一九三〇年代のトーキー移行期には翻訳の問題等の理由があつたわけだが、それ以後についてはその限りではない。

第一の理由として、これまで本稿で「台詞」と呼んできたものは、人の「声」として現れるという事実を擧げる事ができる。当然ながらこの声は、フィルム上ではイメージトラックではなくサウンドトラックに記録される。もちろん声は「記号」となりうる。だが、人の知覚と認識の順序（声の意味を認識する前に聞くという知覚活動が不可欠）からわかるように、声は人にとって「記号」である前に何よりもまず「音」として現れる。その声は、時に振動として肌身で感じられるように、人の聴覚のみならず触覚までも刺激する。このような音響的言葉としての台詞は、映画製作者にとっては音楽や物音に並ぶ格好の音響素材であったことは想像に難くない。特に、蓄音機やラジオといった一九世纪後半から二〇世紀初頭にかけての音響技術の発展の賜物として台詞という新素材を手にしたトーキー移行期の映画製作者達が、この台詞の音響面に着目しないはずはなかつた。この傾向はトーキー移行期以後も映画製作者において脈々と受け継がれているように思われる。

その他の理由としては、サイレント期に映画人としてのキャリアを始めた映画作家が、二〇世紀半ば過ぎまで製作を続けていたという事実がある。サイレント出身の彼らの一部がトーキー移行後も、サイレントの延長としてトーキー製作を続け（すなわち、台詞を「音」として扱うというその場しのぎを続け）、しかも戦後に巨匠として映画界において影響力を持つたという事実は、台詞の「音」としての使用を考える上で無視できない。また、映画が文学や演劇といった既存の芸術と差異化を図る中で「映画作品の価値は言葉の助けを必要としないほど大きい」（Schérer 565）といった〈言葉で説明しないことの美学〉とも言うべき演出上の規範が生まれ、いまだにそれが一部の製作者の間であたかも当然のことのように志向されていることも挙げられる。だが、映画で台詞が「音」として扱われるその理由には、より本質的な理由がある。ここで思い出したいのは、ロメールが台詞について述べた「他と比べて特権的な音の用法として現れる」という言葉である。つまり、台詞は、他の音響要素と比べ、ある種の特権性を持つ。

声中心主義

トーキーにおける台詞＝声の特権性は、トーキーの成り立ちを振り返れば明らかである。〈話す映画〉を意味する英語の「*talkie*」やフランス語の「*cinéma parlant*」を挙げるまでもなく、日本語の「有声映画」という呼称が如実に示す通り、トーキーへの移行に際して映画に起つた最大の変化は、声がその構成要素として加わったことである。それは音楽と比べるとわかりやすい。一八九五年、パリでのシネマトグラフによる世界初の映画の有料公開上映に際して、ピアノ演奏が伴われていたという史実が象徴的に示すように、サイレント時代、そのほとんどの映画上映には常に劇伴として音楽が流れていた。一方、声は、日本の弁士の説明を例外として、原則、製作・上映いずれの局面にも存在していなかつた。今日、トーキーの発明が新たなメディアの誕生と目されるのは、ひとえにそれは声の導入によるものであり、その後のトーキーの歴史もまた、声を台詞としてどのように既存の映像と音楽に組み込み、構成するかをめぐり発展してきた。一九五七年、映画理論家・批評家のアンリ・アジエルは、ルネ・クレールが主張した映画表現における映像至上主義に対し「今日では簡略すぎる」と退け、「もつと現代的な意見」として「新しい芸術が「映像と音の組み合わされた表現の可能性」から生れた」というアンドレ・マルローの一文を引用する。そしてその一文の「音」を「言葉」に入れ換えると「我々は本当のトーキーの定義が得られよう」とアジエルは述べている〔¹⁵〕。このように、台詞＝声はトーキーというメディアの根本に関わる要素であり、サイレント時代から映画と常に共にあつた音楽（もちろん上映という局面に限られる）とは異なる。

しかし、このようなトーキーの成り立ち以前の問題として、声という音響要素にはある種の特権性がある。ミシェル・シオンは、映画以前の実生活上の問題として、人はどんな雑音の中でも声に注意を向ける性向があるとしている。シオンはこれを「声中心主義」と呼び、聴取という人の活動は、生来、声中心主義的であるとする〔¹⁶〕。注目すべきは、この人の聴取の性質にならう形で、トーキー自体もまた大部分において必然的に声中心主義的であるというシオンの指摘である（Chion 19）。つまり、一九一〇年代後半、映画は自身の機構に声という新要素を組み込むことで

トーキーという新たなメディアに生まれ変わりを果たすわけだが、その声組み込みの作業は、声が持つ特権性が直に反映された形で行われた。シオンは、アルフレッド・ヒッチコックがフレーミングにおける人物の顔の重要性について述べた前提「人が見る最初のものは顔である」という言葉をもじり「人が聴く最初のものは声である」と述べ、映画製作における声の重要性を説く(Chion 20)。映画製作において「他の音と比べて声は、そのレベルと存在を人為的に強める必要がある」(Chion 19)。しかし、シオンはトーキーはもともと声中心に考案されていると言ふ。

しかし、映画撮影で録音と呼ばれるものは、実際には多くの場合、「声の録音」であり、他のノイズはできる限り和らげられ、もしくは削除される。同様に、古典的映画の技術的かつ美学的規範は、暗黙のうちに声と会話の明瞭さを引き立たせるよう考案されている。(Chion 19)

トーキーが声を中心主義的であることは「登場人物の話し声は、普通、たとえそれがリアリズムに大胆に違反するものであっても、ロング・ショットでもクロース・アップと同じぐらい大きな音で聞こえてくる」〔¹⁷〕というディヴィッド・ボーデウェルとクリステイン・トンプソンの素朴なコメントに現れている。事実、声はショットサイズ(すなわち、話者の画面上の大きさ)に関係なく常に一定の音量(しかも大きな音量)で聞こえるのが「普通」とされる。これは物音と音楽に対してはほとんど見られない認識であり、この点でこれほど端的にトーキーの声を中心主義性を示す例は無い。ジャック・オモンとミシェル・マリもまた、次のようにシオンの言葉を引用しつつ声に特権性を認める。

人の(あるいは人工の)言葉は映画が音声的複製を備えて以来、物音と音楽と共に、映画の音声的「表現素材」の一つとなる。しかし、サウンドトラックのただ中において、この言葉を発する声は特権的地位を享受している。つまり「人の声、そしてその他がある」(シオン)ということだ。(Aumont et Marie 256-257)

いりで注目すべきは、このトーキーにおける声の特権性は、あくまで「音」としての特権性であるということである。

しかし、「音」としての声に特権的な地位が与えられ、「声を中心主義」と呼ばれるような事態となっているのは、元を正せば声に「記号」としての側面があるからに他ならない。ロメールは小論「トーキーのために」で次のように述べていた。「私が論じたいのは、意味するという、言語活動にとつて本質的なこの力に関して、最良の監督たちさえもが一般に抱いている警戒心についてである」。台詞には「言語活動にとつて本質的なこの力」とも言われる「意味する(signifier)」力がある。ロメールは、「映画がいまだに言葉を用いるすべを見出していない」理由、すなわち台詞が「記号」ではなく「音」として扱われる理由の大元には、映画製作者のこの台詞の「意味する」力に対する「警戒心」があるとみている。ロメールはこの「警戒心」がどのようなものか明示しない。だがその内実がどうであれ、映画製作者がこぞつて「警戒心」を抱くほど台詞の「意味する」力は、特別なものであることは確かである。少なくとも台詞にあるような明確な形での記号性は、物音と音楽には無い。そして、この台詞の「意味する」力は、具体的な映画作品においては「記号」という言葉から想起される単純な機能を超えて、より複雑な機能、すなわち〈物語を語る〉という機能を持つ。ドナルド・キリハラは「物語に関連する情報を語る」という声の機能に着目し、まさにこの機能のために「古典的映画作品では一般的に声は注意の中心である」と述べ、古典的映画に「会話の卓越性(primacy of dialogue)」と呼ばれるような事態を認めている(キリハラの言うこの「卓越性」もまた他の音響要素と比べた場合の「会話」の

声の記号性

「音」としての卓越性である)。^{*19}。

要は、台詞を他の音響要素から決定的に分け隔つこの記号性、そしてこの記号性を前提とした物語を叙述する力が、台詞をサウンドトラックにおいて特別なものにしていく。シオンの言う「声中心主義」にしても、人がどんな雑音の中でも声に注意を向けるのは、元を正せば、一般に声が聞き手にとって有益な情報を伝える記号としての側面を強く持つからである。ロメールは、小論「トーキーのために」を通して、台詞をサウンドトラックにおいて特別なものにしている記号性という前提に立ち戻れ、と訴えているかのようである。この訴えが単なる記号性の強調ではなく、かつたことはすでに述べた通りである。台詞は「映画作品の内部」に統合されはじめてその真の記号性、他でもない映画の台詞としての記号性を發揮する。この訴えから今年で七三年経つ。トーキー誕生から数えればゆうに九〇年を越える。これまでロメール作品のような試みがあつたにせよ、映画はそろそろトーキーとして、記号性という台詞の本質に向き合い、あくまで視覚要素との有機的な繋がりの中でその記号性を生かすすべを見出す必要がある。そうでなければ映画はいつまでたつてもサイレントの形式に囚われたままであり、真にトーキーたりえない。この意味で、これから映画の未来——もちろんありうる未来の一つでしかないが——は、台詞＝声の適切な使用というトーキー誕生以来の古典的課題にかかっていると言つても過言でない。

正清健介(まさきよ・けんすけ)

一九八四年生まれ。日本学術振興会特別研究員P.D.。一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程修了。博士(学術)。専門は、映画研究。

註

*1 | Maurice Schérer, « Pour un cinéma parlant », dans *Les Temps Modernes* 4, no. 33-36 (Les Temps Modernes, 1948), 365. 強調原文。エリック・ロメール「トーキー映画のために」エリック・ロメール『美の味わい』梅本洋一、武田潔訳(勁草書房、一九八八年)三六一四二頁。Maurice Schérerはロメールの本名。以降、翻訳のある外国語文献は、文脈に従い訳文を適宜変更して引用。なお、引用文中の角括弧「」内は筆者による註。

*2 | 一般に〈cinéma sonore〉とこう言葉は、広義には音響要素 音楽や物音だけでなく台詞も含む)を伴う映画全般を指し、狭義にはトーキーを指す。一方、ロメールの述べる「cinema sonore」という言葉は、「音の」あるいは「音を出す」という意味の形容詞〈sonore〉がイタリック体で強調されていることから、〈音の映画〉〈音を出す映画〉という意味で用いられている。本小論では「音(son)」が「言葉(parole)」や「記号(signe)」と対置されていることから、ロメールは「cinéma sonore」を、本小論のタイトルにある「トーキー(«cinéma parlant»)」と対照していることから、ロメールは「トーキー」と訳した〈cinéma parlant〉は「話す映画」を意味し、一般に一九〇〇年代後半に始まる録音された台詞音声(映像と同期する)を伴う映画を指す。Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* 2ème édition revue et augmentée (Armand Colin, 2011), 179 et 230-231.

*3 | 木下千花はソヴィエトと中国の状況を踏まえた上で、一九二九年から一九三五年をトーキーへの移行期の「グローバル・スタンダード」と述べる。木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』(法政大学出版局、二〇一六年)一五七—一五八頁。

*4 | 佐々木基「新装改訂版あとがき」、『トーキー』『映画の理論』佐々木基一訳(學藝書林、一九九二年)四一三頁。

*5 | ベラ・バランシュ『映画の理論』佐々木基一訳(學藝書林、一九九二年)三一七頁。

*6 | グレアム・ターナーは、トーキー移行期、国際映画市場におけるアメリカの占有率が減少したことを挙げ、その要因として「サウンド映画にはとこぼの問題が生じるので、字幕が必要になると明らかにサウンドの魅力は半減してしまう」と輸出における字幕の弊害を指摘している。グレアム・ターナー『フィルム・スタディーズ』社会的実践としての映画』松田憲次郎訳(水声社、一〇一三年)四〇頁。

*7 | これらの理想は、本小論においてはひととおりのものとして提示されており、厳密には分けることはできない。だが明らかにこれらの理想はそれぞれ性質の異なる事柄について述べたものであり、本稿では分けて説明する。

*8 | 中条省平「スーザン・ヴァーグ——映画史を引き裂いた波」ラックアンドブルー編『スーザン・ヴァーグ』新しい波の奇蹟(スコ・パブリッシング、一九九七年)八頁。

*9 | 梅本洋一、武田潔「あとがきにかえて」エリック・ロメール『美の味わい』梅本洋一、武田潔訳(勁草書房、一九八八年)二五六頁。

*10 | ただし、一九八三年のインタビューで、批評と映画製作の連続性の有無を問われた際、ロメール本人は「わかりませ

ん」と回答。さらに「しかし時間的にみても私の批評活動が映画を準備したと考えるのは誤りです。私は書き始める前にすでに「六ミリ映画を撮っていました」と述べる。ジャン・ナルボニ、エリック・ロメール『批評の時代——ジャン・ナルボニによるエリック・ロメールへのインタビュー』エリック・ロメール『美的味わい』梅本洋一、武田潔訳(勁草書房、一九八八年)一九頁。

*11 例えは、木下は「言葉と映像をめぐる実践として彼「ロメール」の映画を分節化すること」について註で脚本家・映画批評家のバスカル・ボニゼールの著作『エリック・ロメール』(一九九一)などを例に挙げながら「この問題設定自体は決して新しいものでも何でもなく、むしろロメールを語る王道の一つと言つてもいいだろう」と述べている。木下はロメールを「言葉と映像を統御して観客に提示する場を占める者」とさえ称し、いかにロメール作品を論じるにおいて言葉という要素が中心的な問題だとみなされているかがわかる。木下千花『エリック・ロメール——言葉多き者は災いの元なり』ブラックアンドブルー編『スーザン・ヴァイグ、新しい波』の奇蹟』(ネコ・パブリッシング、一九九七年)八八頁。

*12 — ジャン・ドゥーシュ「映画の本質は言葉にある」魚住桜子『映画の声を聴かせて——フランス・ヨーロッパ映画人ノタジョー』(森話社、二〇一一年)八三頁。

*13 北村匡平『24フレームの映画学——映像表現を解体する』(晃洋書房、二〇一一年)二七一頁。

*14 渡邊大輔『新映画論——ポストシネマ』(ゲンロン、二〇一二年)一四八頁。

*15 アンリ・アジエル『映画の美学』岡田真吉訳(白水社、一九五八年)一四八頁。

*16 — Michel Chion, *La Voix au cinéma* Réédition(Editions de l'Étoile et Cahiers du cinéma, 1993), 19.

*17 — David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* seventh edition (McGraw-Hill, 2004), 353. 引用イヴ・ド・ボーディル、クリスティン・トーハン『フィルム・アート——映画芸術入門』藤木秀朗訳(名古屋大学出版会、二〇〇七年)。

*18 — メアリ＝アン・ドーンは、「口の動かし声との同調」が「支配的な物語映画において大きな役割を果たしてあた」(1)とを指摘した上で、他の音響要素との比較で同調された声の「音」としての特権性について次のように述べる。「...キンシング装置は、会話、音楽、音響効果の間の諸関係の設定に対する、より強力な統制を可能にする。そして実際には、一般的に会話の音量が音響効果や音楽の音量を決定する。音と映像の間の他のタイプの関係について多くの実験が(クレールやラング、ヴィゴ、そして最近ではガダール、ストローブ、デュラスによって)行われてはいるものの、同調された会話は映画における音の表象の支配的な形式であり続いている」。メアリ＝アン・ドーン「映画における声——身体と空間の分節」(一九八〇)松田英男訳、岩本憲児、武田潔、齊藤綾子編『新』映画理論集成②知覚・表象・読解』(フィルムアート社、一九九九年)二二三頁。

*19 — Donald Kirihara, "Sound in *Les Vacances de Monsieur Hulot*," in *Close viewings: an anthology of new film criticism*, ed. Peter Lehman (University Presses of Florida, 1990), 161-162.

