

チャップリン《独裁者》に見る先駆的トーキー表現

中村, 滋延

九州大学大学院芸術工学研究院コンテンツ・クリエイティブデザイン部門

川尻, 大輔

九州大学大学院芸術工学府コンテンツ・クリエイティブデザインコース博士前期課程

<https://doi.org/10.15017/19599>

出版情報：芸術工学研究. 14, pp.17-24, 2011-03-31. 九州大学大学院芸術工学研究院
バージョン：
権利関係：

チャップリン《独裁者》に見る先駆的トーキー表現

Pioneering Talkie Expression in Chaplin's *The Great Dictator*

中村滋延

川尻大輔

NAKAMURA Shigenobu

KAWAJIRI Daisuke

Abstract

The talking film debuted in 1927, succeeding the silent film. Influenced by requests from theater operators, many directors began producing talking films. However, for Chaplin, who had already established an original style of expression in silent film, sound was superfluous. At last, Chaplin produced *The Great Dictator* as a full talking film in 1940. *The Great Dictator* was the result of continuous exploration of expressions unique to talking film, for over a decade. Its sound effects are replete with originality and ingenuity. In this paper, the sound effects unique to *The Great Dictator* are clarified by analysis as follows: (1) By hiding the sound source, it can be arbitrarily moved around spatially and temporally. (2) Sound can present to the viewers a reality that is different from the reality in the film. (3) It is possible to convey messages with multiple meanings by making the type and the location of the sound source vague.

はじめに

本研究の目的はチャップリン (Charles Spencer Chaplin Jr., 1889-1977) の初の完全トーキー《独裁者／*The Great Dictator*》(1940)におけるサウンドトラック¹⁾を表現面から分析し、この作品において彼が創出したトーキー独自の音表現手法の一端を明らかにすることである。

ここでの「トーキー独自」とは、第一義的には、サイレント映画においてすでに独自の表現方法を確立しつつあったチャップリンにとってのトーキー独自という意味である。それとともに、この「トーキー独自」という言い方は、トーキーというメディアにおいてこそはじめて「表現し得る」という意味も併せ持っている。

ミシェル・マリーが「映画の現行形態において我々が慣れ親しんでいる特性の内、音声の再現はおそらく最も“自然”に感じられるものの1つであり、またおそらくそのために、映像理論や映画美学が比較的取り上げることの少なかったもののひとつになっている」²⁾と語っているように、あるいはジェイムス・モナコが「音は遍在的であるだけでなく無指向的でもある。音はあまりにも拡散的なので、軽視されやすい。映像はさまざまな方法で操作できるし、その操作も比較的是っきりしている。だが音の場合には、実際に行われている限られた操作でさえ、はっきりしていなくて無視されやすい」³⁾と述べているように、我々はこれまでサウンドトラックを表現面から分析するということに対して必ずしも積極的でなかったように思われる⁴⁾。

「しかし、あらためて断るまでもなく、音声は映画的表象の“自然な”所与ではなく、「音声帯(サウンドトラッ

ク)と呼ばれるものの役割や理念は、映画作品に応じて著しく変化してきたし、今も変化しつつある」⁵⁾とマリーがその後を続けるように、サウンドトラックを表現面から分析することは、映画をより深く理解するためには避けては通れないことである。また、映画的表象そのものに向き合うためにも、その構成要素⁶⁾の半分以上を占める聴覚表象に無関心であっては、それは鑑賞体験としても“勿体ない”ことになるだろう。

チャップリンの《独裁者》は1927年に最初のトーキー《ジャズ・シンガー／*The Jazz Singer*》が登場して以来、10年以上も経過してから制作された映画である。《独裁者》に至るまでに、《街の灯／*City Lights*》(1931)と《モダン・タイムス／*Modern Times*》(1936)という2つの映画を、映像と音声同期するトーキーの技術を用いて制作してはいた。しかし、それらの映画は話し言葉の代わりに字幕を多用するなど、サイレント映画の様式に依拠したものであって、もの音の使用もきわめて制限されており、トーキー独自の表現を成し遂げたものとは言い難い。サイレント映画においてすでに独自の表現様式を確立していたチャップリンにとって、トーキー映画の登場は歓迎すべきものではなかったようだ⁷⁾。

論を進めるために、ここで本稿の研究対象である映画《独裁者》のあらすじを紹介する。

第一次大戦中、トメーニア（ドイツ）の召集兵のユダヤ人の床屋（チャップリン）は高官シュルツを助ける。その際、負傷し、記憶喪失になってしまう。

戦後、トメーニアの政権を握った独裁者ヒンケル（偶然にもユダヤ人の床屋と瓜二つ、チャップリンの二役）はユダヤ人を迫害し、ユダヤ人をゲットーに押し込める。床屋は回復してゲットーに戻ってくる。そこでハンナと出会い、彼女を恋人とする。床屋とハンナはヒンケルの手兵突撃隊の横暴に立ち向かうが、叶わず、私刑にあう寸前にヒンケルの側近になっていたシュルツに助けられる。

しかしシュルツはヒンケルを批判したことによって政権を追放され、ゲットーに逃げこんでくる。そこでゲットーの住民を巻き込んだヒンケル暗殺を企てる。暗殺計画は露見し、床屋とシュルツは収容所へ送られ、ハンナは伯父ジュケルの家族と隣国のオストリッチ（オーストリア）に亡命する。しかしヒンケルはオストリッチにも侵攻し、ハンナたちはここでも迫

害される。

収容所を脱走した床屋はヒンケルと間違えられ、トメーニアの高官や兵士たちや多くの国民が集まっている大野外演説会場で独裁者として演説をするはめになる。床屋は意を決して語り始める。その内容はヒンケルの思想とは正反対の、人類の平等、自由と民主主義、世界平和を訴えるものである。これを遠く離れたハンナは聞く。

本稿では、まず第1章において、サイレント映画における音表現をチャップリンがどのようにとらえていたかを論述する。第2章から第4章にかけて、《独裁者》からトーキー独自の音表現手法と思われる特徴的箇所を3つ選び、それらを分析・紹介する。

なお、音楽も当然のことながら音表現に含まれる。しかし音楽はトーキー以前のサイレントの時代から映画の音表現として扱われている。トーキー独自の音表現と言え、何よりも映像と同期する話し言葉ともの音に関する問題をしなくてはならない。そのため本稿では敢えて音楽に関する記述を省略する。

1. サイレント映画の音表現

すでに述べたように、チャップリンがサイレント映画のスタイルに愛着を持ち、トーキー映画にためらいを見せたのは、映像と音声（話し言葉ともの音）の関係にあった。チャップリンはサイレント映画においてすでにもの音を用いた音表現を行っており、それはサイレントであるからこそ可能な音表現であった。彼にとってはトーキーによってそうした音表現が出来なくなることこそが問題であったのである。

例えば《担え銃／*Shoulder Arms*》(1918)においては戦場における激しい爆発音をチャップリン扮する兵士のヘルメットがその都度ずれることで表している。そのヘルメットのずれ具合が観客の笑いを誘う。この笑いはヘルメットのずれを誘発する爆発音が観客の想像に委ねられているところから起こる。

また《サニーサイド／*Sunnyside*》(1919)においてはチャップリン扮する雑役係がオルガンの鍵盤を押す度に不思議な表情を見せる。そのことでオルガンの音が異常であることが観客には感じられる。そして次のショットでこの異常な音の原因が明らかにされ、観客の笑いを誘う。異常な音はオルガンの背後に隠れていた羊の鳴き声

であったのだ。実際に音が鳴らされたのではこの笑いのおかしみは半減する。羊の鳴き声であることが分かるまで時間を必要とし、音の正体が視覚で示されるから笑いが生まれるのである。サイレント映画では我々は映像から音を想像しているのである。

チャップリンは映画がサイレントであること——視覚表象から聴覚表象を想像すること——を積極的に利用して表現を深化させていたのである。そのチャップリンにとってトーキーにおける音は、ミシェル・シオンが言うように「無駄なくり返し」⁸⁾だったのかも知れない。

チャップリン以外にもサイレント映画時代の映画監督たちは音の表現を様々に試みていた。いずれも視覚表象から聴覚表象への想像を利用した表現である。

例えば、エイゼンシュタイン (Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948) は《戦艦ポチョムキン／*Броненосец «Потёмкин»* / *Battleship Potemkin*》(1925)において、スープが煮立っている短いショットを、炊事係の水兵が食堂で無表情に食卓を準備するショットとの間に何度も繰り返し挿入する。そこに「煮え立つスープ」「うっ積した怒りがあふれ始めた」という字幕を加えることで、「水兵の怒りが噴出しようとしている」という感情を表現している。「煮え立つスープ」は腐った肉を象徴しており、それを食べさせられるような待遇の劣悪さから水兵たちの反乱が起こることを示している。したがって、ここでは「腐った肉＝待遇の劣悪さ」を強調するために絶えず「煮え立つスープ」を観客に意識させる必要がある。そこでスープが煮立っているショットを何度も挿入することになる。そのショットを見ると観客はグツグツグツという音を想像する。エイゼンシュタインはこのショットを何度もくり返し見せることによって、他のショットの部分においてもこのグツグツグツというスープが煮え立つ音が聞こえるように——想像出来るように——設定しているのである。これはサイレント映画においては原理的に不可能と考えられている「オフの音」⁹⁾を鳴らす試みであろう。

ヒッチコック (Alfred Joseph Hitchcock, 1899-1980) は《下宿人／*The Lodger: A Story of the London Fog*》(1927)において2階の部屋を歩き回る下宿人の足音を階下の住人が聞いていることを表現するために、歩き回る足の動きを、床を透明にして下から撮影している¹⁰⁾。足音を明確に想起させるためには、音源である足もとを映像として示すしかないからである。この足音はトーキーならば

「フレーム外の音」¹¹⁾として存在する音なのである。これもサイレント映画においては原理的に表現困難と考えられているフレーム外の音を鳴らす試みである。

これらエイゼンシュタインやヒッチコックなどの例は、実は、サイレント映画が音を欠いているために語ろうにも語れないことを、あの手この手の工夫で凌いでいる例であって、トーキーであれば問題なく解消できるものである。

それに対してチャップリンのサイレント映画における音の表現は、まさに映画に音がないことを前提として、サイレント映画独自の表現としてなされていたものである。チャップリンのサイレント映画にとって音は本質的に邪魔なのである。

チャップリンがトーキーの出現から10年以上も完全トーキーの制作に取りかかれなかったのは、まさにそうした問題が横たわっていたからである。チャップリンにとっては、映像と音声同期することが絶対の前提条件としてはじめて可能になる表現を成し遂げてこそそのトーキーである。その意味で、《独裁者》はチャップリンが満を持して挑んだトーキー独自の映画作品である。

2. 音は空間を移動できない

マルチチャンネル出力の立体音響再生システムを用いない限り、映画の音は上映空間を移動することはない。まして、チャップリンが《独裁者》を制作した時代は完全にモノラル録音・再生であり、音源は一箇所に固定され、音はその映画が上演されている場を空間移動することはない。しかしそれが不自然を感じさせることはまったくなかった。腹話術効果に見られるように、音の再生がモノラルであっても、音源の位置の特定は聴覚よりも視覚が優先されるからである¹²⁾。

トーキーのこの技術的制約を、チャップリンはトーキー独自の音表現に変える。それは、映画冒頭の第一次世界大戦の戦場の場面である。トメニアの召集兵のユダヤ人の床屋（以下、床屋）は硝煙によって視界を遮られ、気がついたら仲間とはぐれ、敵の軍隊に紛れ込んでしまったという箇所である。

味方の兵と一緒に銃を手に出陣した直後、硝煙が兵たちを包んでしまう。映画の観客からは兵隊の姿が硝煙によって覆い隠されてしまい、画面全体が硝煙で白くなってしまう。

兵たちは硝煙に遮られて互いの姿を見ることができな

い。その中で、チャップリン扮する床屋は心細くなって、しきりに「Who?」「Captain?」と仲間や上官を呼んで、味方の存在を確認しようとする。それはほとんど同じ音量で聞こえてくる。床屋は動き回っているようなのであるが、硝煙が途切れて時々覗く床屋の姿は画面の中央にある(図1)。つまり、床屋は同じところをただ行ったり来たりしているようにしか見えないのである。



図1：硝煙の中を歩き、仲間や上官を呼ぶチャップリン扮する床屋の兵士

ところが硝煙がなくなると、床屋は敵兵の中にいることが分かるのである。観客は、床屋が味方の存在を確認できず、硝煙の中、知らずに長い距離を移動して敵の方に行ってしまったことを知り、その間抜けぶりを笑うのである。

ここで確認しておかねばならないのは、音源が硝煙によって隠されてしまうことによって、床屋が、同じ場所を行ったり来たりしてようが、あるいは長い距離を移動して敵の方に行ってしまうおうが、トーキーでは区別して音表現することが出来ないということである。

これが、マルチチャンネル出力の立体音響再生システムであれば、床屋の移動は上映空間内の音源の移動として観客に認知される訳であるから、「同じところを行ったり来たりしていた」あるいは「知らずに長い距離を移動して敵の方に行ってしまった」ということがすぐに分かってしまうのである。

チャップリンはその当時のトーキーの「映画の音は空間を移動することはない」という特質を巧みに利用した音表現をこの場面で示したのである。

3. 音源が明示されない「インの音」

映画の中の現実音は、その映画の観客が聞くように、

その映画の登場人物も聞いていることが前提となっている。現実音とは音源が画面で明示される「インの音」、もしくは画面外に明らかに音源の存在が想定し得る「フレーム外の音」として、いずれも音源が映画の現実の中に存在するからである。

ところが、チャップリンは「インの音」でありながら、音源を明示しないという設定で、その映画の観客が聞くようにはその映画の登場人物は聞いていないという音を創造した。

「インの音」でありながら音源が明示されないということはあり得るのだろうか。それはどのような音なのか。

映画の中ほどで、ヒンケルの側近シュルツが追放されてゲッターに逃げ込み、ユダヤ人たちにヒンケルの暗殺の実行を持ちかける場面がある。それはヒンケルの官邸に爆弾を抱いて飛び込む自爆テロである。その暗殺実行者をたった一人決めるためにくじ引きを行う。コインの入ったプディングをあらかじめ1個用意しておき、皆で一斉にプディングを食べ始め、コインが入ったプディングにあたった者が暗殺実行者となる。ハンナはそのような馬鹿な企てを止めさせようとして、すべてのプディングにコインを入れる。プディングを食べ始めるとまず床屋が自分に与えられたプディングの中にコインを発見する。彼はそのことを知られたくなくてこっそりコインを飲み込んでしまう。次に床屋の左隣の男がプディングの中にコインを発見する。彼はそのコインを、床屋がよそ見をしている際に、床屋のプディングの中に移してしまう。コインを新たに発見した床屋は驚き、再びコインを飲み込んでしまう。次には右隣の男が同様に自分に与えられたプディングの中のコインを床屋のプディングの中にこっそり移してしまう。床屋はまたも驚いてコインを飲み込んでしまう。すでに複数枚のコインが床屋の腹の中にある。床屋がしゃっくりをする度にコインが腹の中でぶつかってチャリンチャリンと鳴る。(図2)

そのうちユダヤ人ゲッターの指導者ジュケルは自分に与えられたプディングの中にコインを発見し、正直に自分が暗殺実行者になったことを皆に告げる。その瞬間、床屋はしゃっくりとともに腹の中のコインをはき出すのである。

「インの音」でありながら音源が明示されない音とは、床屋の腹の中でコインがぶつかり合うチャリンチャリンという音である。この場面、注意深く見てみると、床屋の両隣の男は床屋のしゃっくりには反応しているが、床

屋の腹の中でコインがぶつかり合う音には反応していない。当然である。腹の中の音は本人自身またはかなり近くにいる者にしか聞こえない。まして、両隣の男たちは床屋がコインを飲み込んだことを知らない。床屋がコインを吐き出したことで、はじめてコインが床屋の腹の中にあったことを知るのである。



図 2: プディングの中のコインを飲み込んでしゃっくりをするチャップリン扮するユダヤ人の床屋 (中央)

コインがぶつかり合うチャリンチャリンという音は、厳密に言えば現実音ではない。しかし観客はチャリンチャリンという音を何の疑いもなく現実音として聞いている。なぜならば観客は床屋がコインを飲み込んだのを見ているからであり、コインが床屋の腹の中にあることを知っているからである。そして床屋の腹は画面の中に存在するからである。つまり、観客は音源の場所を画面内に特定できているのである。

しかし、コインがぶつかっているところは明示されていない。それは腹の中の出来事だから見えなくて当然とされているからである。音源が明示されない「インの音」とは、このような音である。そして現実音であっても、観客は聞くが、映画の登場人物は聞かないこともあり得る音である。

チャップリンはこのような「腹の中」の音が、音源が明示されない「インの音」としてトーキー独自の音表現の一要素として、はっきり言えば笑いを誘発する要素として「使える」と思っていた節がある。《独裁者》に先立つ《街の灯》《モダンタイムス》の両作品においても「腹の中」の音を使っている。

《街の灯》では、パーティの席で酔っ払ったチャップリン扮する浮浪者チャーリーはあやまって笛を飲み込んでしまう。そうするとしゃっくりをする度に笛の音が

鳴ってしまう。楽師が演奏し始めようとする、チャーリーのしゃっくりによってその笛の音が聞こえてきて、演奏開始が何度も中断されるという場面である。この場合の笛の音は観客にも登場人物に等しく現実音として聞こえている音である。

《モダンタイムス》では、チャップリン扮する浮浪者チャーリーが刑務所の事務室でお茶を飲んでいるところに、教誨師の牧師夫妻がやってくる。夫である牧師を待つ間、夫人はチャーリーの隣に座っている。そうすると腹の中がグーグーグルグルと鳴る音が聞こえてくる。チャーリーの腹の中で鳴っているのか、冷たい表情で乙に澄ました牧師夫人の腹の中で鳴っているのか分からない。チャーリーは咎めるように牧師夫人をジロジロと見つめる。牧師夫人は自分には何の関わりもないことだと言わんばかりにじっと前をまっすぐに見つめる。この対照の妙が笑いを誘う。

《独裁者》における音源が明示されない「インの音」は、上記2作と異なり、「その映画の観客が聞くようにはその映画の登場人物は聞いていない」ということを明確に意識して表現された音である。

ここで問題になるのは、音源が明示されない「インの音」という言い方である。インの音は音源が画面内に明示されるからインの音なのであり、この言い方は形容矛盾である。イン、フレーム外、オフというシオンが提示した三分法以外の分類法を、今後、検討する必要もあろう¹³⁾。

4. 「聴く」と「聞く」

我々は日常生活において、ある言説を、その表面的な論理構成ばかりでなく、そこに含まれる個人的な感情の吐露の面で理解することがある。むしろ感情的な共感が論理の理解を助けることも少なくない。

《独裁者》の最終局面でヒンケルに間違われた床屋が行う演説は、人類の平等、自由と民主主義、世界平和を謳った内容で大変格調高く、よく知られたもので、高校生の英語教材として使用されることも多い。映画ではこの演説の後に床屋が恋人ハンナに対して個人的に語りかける。この個人的な語りかけ——まさに愛のささやき——があることによってその演説の内容を聴く者に強く印象づける。

この場面は、収容所を脱走した床屋はヒンケルと間違えられ、トメーニアの高官や兵士たちや多くの国民が集

まっているオストリッチの首都の大野外演説会場で独裁者として演説をするところから始まる。最初はおどおどしていた床屋だったが、やがて意を決して語り始める。その内容はヒンケルの思想とは正反対のものである。大観衆は割れんばかりの拍手でこれに応える。

床屋扮するヒンケルの演説は、演説している床屋の顔が画面に大写しされているからインの音である(図3)。大観衆の拍手の音も大観衆が画面に映し出されるからインの音である。いずれも明らかに現実音である。



図3：ヒンケルになりすまして大観衆の前にして演説する床屋。前には拡声用と放送用のマイクが並んでいる。

この床屋の演説は、恋人ハンナがいるオストリッチの田舎の農場にも聞こえている。実は演説が始まる前にハンナとその家族は突撃隊に襲われる。特にハンナは気を失って農場の中に倒れている(図4)。野外演説会場からその農場に画面が切り替わっても、演説はそのまま何も変わらずに聞こえている。本来ならば、ハンナのいるところは演説会場から遠く離れているわけであるから、ハンナはラジオもしくは拡声器で演説を聴いていることになり、そこに流れている現実音としての演説の声はラジオや拡声器を通したように変調されているはずである。しかしここでの床屋の演説の声は変調されていない。つまりここでの床屋の演説の声は非現実の音であり、「オフの音」として見なすことができるものなのである。

この見方は穿ち過ぎているかも知れない。チャップリンは短いショットのために音をわざわざ変調する必要はないと考えたのか。ここでの床屋の演説の声が現実音であるならば、それは「フレーム外の音」になる。ラジオや拡声器が画面の中には見当たらないからである。

これまででは、多くの場合、声のあるべき姿は無視されてきた。例えば、ラジオで聞く演説の声がそのように変調されていないことを問題にした議論に、これまで一度

も触れたことがない。



図4：農場の中で倒れているハンナ。そこにも床屋扮するヒンケルの演説が聞こえてくる

さて、演説が終わった後、床屋は演説口調から一転してハンナに語りかけ始める。「ハンナ聞こえるかい、顔をあげるんだ、雲が晴れていく、太陽が顔を出し、明るく照らし始めた、新しい世界の始まりだ、……(中略)、さあ見上げてごらん、顔を上げてごらん、見上げてごらん」。床屋のその表情は演説の緊張から解き放たれたかのようなのである。この「語りかけ」が始まってすぐにハンナは起き上がり、言われたように顔を上げ、遠くの方を希望にあふれた表情で見つめはじめる。

語りかけが終わった後に伯父ジュケルが家族とともに家から出てきてハンナに「Hanna, did you hear that? (ハンナ、聞いたかい)」と言う。それに対してハンナはジュケルの発言を制するかのように「Listen! (聴いて!)」と応える。ここでの「hear (聞く)」と「listen (聴く)」の区別は重要である。hear は音が自然に耳に聞こえてくることを意味し、listen は積極的に聞こうという態度で耳を傾けることを意味する¹⁴⁾。日本語も同様に、「聞く」とは声・音が耳に入ることであり、「聴く」は注意深く耳を傾ける場合のことである¹⁵⁾。

ジュケルとハンナのやりとりは、ジュケルたちが耳にしたものと、ハンナが耳にして聴き取ったものとは異なることを示している。ジュケルたちは演説そのものを聞き、ハンナは演説とともにその背景にある床屋のハンナへの想いを聴き取ったのである。床屋のハンナへの想いをハンナはまさに「現実であるかのように」聴いたのである。

映画の表面だけ見れば、演説を終了してから床屋はハンナへの語りかけを始めたようになっている。そうなのであろうか。トメーニアの高官や兵士たちや大群衆を前

に床屋扮するヒンケルがあのような語りかけを始めたとすれば、あの場は直ちに大混乱に陥ってしまうだろう。そうならないのであるから、この語りかけの場面は現実感を著しく欠いている。

演説とその後の語りかけは映画で示されたような時系列に沿ってなされたのではなく、じつは演説と語りかけは同時になされている。と言うよりも同一のものである。ハンナによる演説の解釈の結果がこの語りかけである。ハンナと伯父ジュケルによる「listen (聴く)」と「hear (聞く)」の違いはこのことを示している。

2000年にすでに中村滋延は床屋の演説とその後に続くハンナへの語りかけを「聴く」と「聞く」の問題としてとらえ、音の位置がハンナにとっては瞬時に「想像上のインの音」「フレーム外の音」「オフの音」の間を移行していると結論づけた¹⁶⁾。この時には演説から語りかけという時系列でこの一連のシーンをとらえていたわけである。しかし、トメーニアの高官や兵士たちや大群衆を前に床屋扮するヒンケルがハンナへの愛の語りかけを始めることの非現実性は、その演説をハンナが主観的に愛の語りかけとして解釈して聴くという設定なくしては納得できない。「演説をハンナはこのように聴いた」という解説場面が演説の後に付け加えられたのである。

おわりに

本研究の目的はチャップリンの初の完全トーキー《独裁者》におけるサウンドトラックを表現面から分析し、この作品においてチャップリンが創出したトーキー独自の音表現手法の一端を明らかにすることであった。本稿ではそうした研究に至る一過程として、《独裁者》においてトーキー独自の音表現——それは同時にチャップリンの先駆的トーキー表現でもある——と見なされる特徴的箇所を3つ選び、それを分析・紹介した。

まず第1章では、研究の前提として、サイレント映画における音表現の一端を分析・紹介した。一般的な理解と異なり、サイレント映画においても、音表現がなされていた。それは視覚表象から聴覚表象を想像することを利用した音表現であった。チャップリンは、他の映画監督以上に、視覚表象からの想像を深く刺激することで、サイレントであるからこそ可能な音の表現を徹底して追究していた。そのため、トーキーにおける音は「無駄なくり返し」になる恐れがあった。したがってトーキーを制作することに非常に慎重であった。

第2章ではトーキーの上映空間では音を物理的に移動させることが出来ないという制約を活かす形で、映画の中の音源の空間移動を自在に行っている例を分析・紹介した。それは画像の中の音源を覆い隠すことによってなされる。《独裁者》においては戦場での主人公の姿が硝煙によって覆い隠され、声しか聞こえない。その声と同じ位置で同じ音量で聞こえることで、移動していないように思っていたのが、いつの間にか敵兵のまっただ中に行ってしまったのである。

第3章では「インの音」でありながら音源を明示しないという設定で、その映画の観客が聞くようにはその映画の登場人物は聞いていないという例を分析・紹介した。「インの音」でありながら音源が明示されない音とは、腹の中の音などがそれに該当する。《独裁者》においては飲み込んだ複数のコインがお腹の中でぶつかり合っているチャリンチャリンという音がそれである。

第4章では時間軸上の継起的出来事として表現された2つの場面が、実は同一時間における音声の「聞こえ」の違いを表現するための解説的な措置である例を分析・紹介した。「聞く」は現実をまさにそのままに聞くのである。「聴く」はその現実の中にある何かを聴き取るのである。したがって、「聴く」のは現実音ばかりではない。「オフの音」にすることで現実を超えた音を聴く。《独裁者》においてはラジオや拡声器を通したように変調しないことで、その音を「オフの音」にしたのである。

以上を整理すると、チャップリンが《独裁者》で提示したトーキー独自の音表現とは以下ようになる。

- ① 時空間を任意に移動させるために、音源を覆い隠した。
- ② 映画の中の現実とは異なる現実を観客に提示するために、音源が明示されない「インの音」を設定した。
- ③ 「聞く」音と「聴く」内容とを区別するために、音源の種類や場所を敢えて曖昧なままに設定した。

《独裁者》の音表現が「独自」であることを実証するためには、他の作品との比較が必要なことは言うまでもない。また、《独裁者》の分析・紹介箇所の選択についても本稿のままでは恣意的との批判を免れない。本研究の遂行のためには、今後、以下のことを行う予定である。

- (1) チャップリン作品を含む代表的なサイレント映画

- の音表現技法の分析,
- (2) トーキー出現以降の映画作家たちのトーキーの音表現技法の分析,
- (3) 研究主題である《独裁者》全編の詳細な音表現に関する分析,
- (4) チャップリン《街の灯》《モダンタイムス》から《独裁者》に至る音表現の変遷に関する分析,
- (5) イン、フレーム外、オフというシオン提示の三分法以外の分類法の検討。

注、引用及び参考文献

- 1) サウンドトラック (soundtrack) は、映画のフィルムにおける音声部分を指す映画用語。元来はトーキーが実用化された際、フィルムの長手方向に画像コマとは独立に設けた音声用トラックを指した技術用語である。台詞 (話し言葉) ・もの音 (効果音) ・音楽などが含まれ、上映に際して再生される。
- 2) J・オーモン, A・ベルガラ, M・マリー, M・ヴェルネ (武田潔訳) 『映画理論講義』勁草書房, 2000, p.48
- 3) ジェイムズ・モナコ (岩本憲児, 他訳) 『映画の教科書』フィルムアート社, 1983, p.178
- 4) サウンドトラックを表現面から論じた文献は映画に関する文献の中では非常に少ない。その少ない中で日本語で読める文献として, ミシェル・シオン (川竹英克, J.ピノン訳) 『映画にとって音とは何か』勁草書房, 1993 (原著名: Michel Chion, *Le Son Au Cinema*, Editions de l' Etoile, 1985) を挙げる事が出来る。この文献は, 映画の構成要素としての音に関する初の, そして唯一の本格的な論考によるものであり, 例証も豊富である。
チャップリンのトーキー以降の3作品の音表現に関して考察した論文として, Ira S. Jaffe, "Fighting Words: City Lights(1931), Modern Times(1936), and The Great Dictator(1940)", Peter C. Rollins, *Hollywood As Historian*, Univ Pr of Kentucky, 1997, pp.49-67 を挙げる事が出来る。しかしこの論文では音表現という観点よりも, 言語表現の推移という観点で論述されている。

中村滋延「映画の音」, 京都造形芸術大学編『映像表現の創造特性と可能性』角川書店, 2000年, pp.102-111にもチャップリン《独裁者》の分析・紹介がなされている。

- 5) J・オーモン, 他, 前掲書, p.48
- 6) クリスチャン・メッツは Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, 1971, pp.169-195の中で, 映画の構成要素を以下のように定義した。
 - (1) 視覚像,
 - (2) 活字その他の筆写物,
 - (3) 話し言葉,
 - (4) 音楽,
 - (5) もの音。
 興味深いことにこれらの過半数は視覚的なものではなく, 聴覚的なものである。
- 7) 出口丈人『映画映像史』小学館, 2004, pp72-73
- 8) ミシェル・シオン, 前掲書, p.25
- 9) 「オフの音」は画面で示される場所とは別の時間, 及びあるいは, 別の空間にある不可視の音源に発する音のみを指す。これまでは音源が画面で示されている音を「イン」, 示されていない音を「オフ」と区別されるのが一般的な考え方であったが, シオンは画面に示されていない音をさらに「オフの音」と「フレーム外の音」に区分した。「フレーム外の音」は画面の中ではその音源は同時には見えないが演じられている場面との同一の時間にあり, 画面が示す空間に隣接する空間にあることには変わりがないと想像される音のみを指す。同上, pp32-33。
- 10) 同上, p23
- 11) 9)を参照。同上, pp32-33
- 12) 岩宮眞一郎『マルチモーダル・コミュニケーション』, 九州大学出版会, 2000, pp.15-16
- 13) 加藤幹郎『映画のメロドラマ的想像力』フィルムアート社, 1988, pp207-209において, 加藤は, アンドレ・ガルディの説を紹介する形で, 映像と音の関係を, 画面における音源の位置という空間的な要素に加えて, 音源の提示と実際の音響の提示の瞬間との同期・非同期という時間的な要素を配慮して細分している。
- 14) 竹林滋・小島義郎編『ライトハウス英和辞典』第2版, 研究社, 1990, p654
- 15) 新村出編『広辞苑』第五版, 岩波書店, 1998, p.633
- 16) 中村滋延, 前掲書, p105-106