

『カンバセーション…盗聴…』におけるメタ映画の側面

大崎智史

はじめに

本稿で分析の対象とするのはフランシス・フォード・コッポラ (Francis Ford Coppola, 1939-) の『カンバセーション…盗聴…』(*The Conversation*, 1974) である⁽¹⁾。1970年代に頭角をあらわしたムービー・ブラッツのひとりである彼は、1969年に自身の製作スタジオ、アメリカン・ゾーイトロップ社を立ち上げ、『ゴッドファーザー』(*The Godfather*, 1972) で早くも成功を収めたことで、いっそう自由な製作環境を手に入れるに至る⁽²⁾。その彼が自身の関心をテーマとする「パーソナル・フィルム」のひとつとして製作した作品が、この映画である。従来『カンバセーション』は、ミケランジェロ・アントニオーニ『欲望』(*Blow Up*, 1967) との比較を通じて内容や形式の特徴を分析されたり、あるいは主人公の内面や倫理性を分析されたりしてきた⁽³⁾。本稿はむしろ、『カンバセーション』が持つメタ映画的な側面に着目し、先行研究が十分に言及していない点について考察する。そうすることで、そもそも本作品が観客にどのような観賞態度を想定していたのかを推察すること、そしてその想定と製作当時の時代背景との関連を明らかにすることが本稿の目的である。

以下、本稿は次のような手順を採る。まず『カンバセーション』がどのように展開する物語なのかを跡づけ、内容と形式のいずれにおいても『カンバセーション』がメタ映画という側面を持つことを示す。その後、ハリーの行動を、聞くことと見ることというふたつの行為の関係から分析し、さらには観客に要請された見方／聴き方を考察していく。

1. メタ映画としての『カンバセーション』

それではまず、『カンバセーション』の物語がどのように展開するのかを確認する。

盗聴のプロである主人公ハリー・コールは、ある企業の重役から依頼を受け、若い男女のカップル、マークとアンの会話を盗聴する。その後ハリーは、盗聴した音声を編集したテープを依頼主へ届けに行くが、重役の秘書の態度に違和感を覚え、テープを渡さずに持ち帰り、ふたたび音声編集にとりかかる。その結果、最初の編集では気づかなかった、「チャンスがあれば俺たちを殺そうとしている」というマークの言葉に気づくに至る。翌日、盗聴技術の見本市に出席したハリーは、そこで出会った仲間たちと仕事場に戻り、そのひとりメレディスと一夜を共にする。翌朝、ハリーが目覚めると、そこにメレディスの姿はすでになく、テープもなくなっていた。事態の切迫性を感じたハリーは、殺人を未然に防ごうと重役の元へと向かうが、重役は聞く耳を持たず、秘書に追い返されてしまう。そこでハリーは、マークとアンが密会予定のホテルで隣室からふたりの様子を盗聴する。マークとアンと重役との激しい口論を耳にし、血にまみれた手をベランダのガラス越しに見たハリーは、ベッドの上で目と耳を塞ぎこんでしまう。しばらくして、ハリーは隣室に侵入し部屋の痕跡から殺人を確信する。しかしその後、ハリーが重役の元を訪れると、重役に殺害されたと思われたアンは生きており、重役は交通事故で亡くなっていたことがわかる。企業の受付には、記者に應對するマークと秘書がいるが、ハリーは何もすることができずただ見つめることしかできない。当惑したハリーが部屋に戻ると、誰にも電話番号を知らせていなかった自室の電話が鳴り、自身が監視されていることを知らされる。盗聴器を見つけようと破壊し尽くした部屋の中で、ハリーは呆然とサックスを吹きつづけるのであった。

このように展開する『カンバセーション』は、映画というメディウムを自己言及するような、形式上の特徴を持っている。とりわけ、音声にかんする特性が前景化するシーンとして、ハリーが音声編集をするシーンがあげられる。それらのシーンでは、録音した複数の音声を編集する様子が詳細に描かれ、ハリーによる編集機を通したテープの音声の操作と『カンバセーション』の音声の操作が一致させられることで、映画における音声の操作が加えられていることが自己言及的に示されているのである。ほかにも、冒頭のショットを考えてみよう。本作品は、約三分間にわたるズーム・

ショットから始まる。カップルが歩きまわる公園を俯瞰するこのショットは、何を写そうとしているのかが判然としないままズーム・インを続け、その間公園にいる人々の声や楽器の音、盗聴装置に起因する電子音など様々な音声が断続的に付けられている。この長いズーム・ショットは、ジェフリー・チョウンが指摘するように、「[ズーム・ショット] それ自体に注意を促す」機能を持つ⁽⁴⁾。これらのシーンやショットに代表されるように、『カンバセーション』はメディウムの特性を前景化するような描写が多く見受けられる。

また、内容のうえでも本作品はメディウムに対し自己言及的であると言える。物語からもわかるように、そしてコッポラ自身も認めているように、『カンバセーション』において「音の再生」は重要なテーマのひとつとなっている⁽⁵⁾。ハリーの仕事において、音声を再生することが中心的行為なのであり、また映画においても音声を再生することは、映像の投影に並んで中心的な要素となる。さらに盗聴行為は、それに付随する作業からも映画と緊密に対応していると言することができる。つまり、素材となる複数の録音した音声から最も鮮明に発言が聞き取れる音声を選び出し、そこから雑音を取り除き、それをふたたび時間の流れに沿ってつなげるといった編集作業が、映画制作の多くの場合で必要な作業であるからだ。

以上のような、『カンバセーション』をメタ映画として捉える観点は、ハリーを、音声を録音し再生する、映画の制作者として想定している。しかし、ハリーはそれだけにとどまらず別の面もあわせ持っている。それは、映画観客としての面である。例えば、彼は盗聴を行う際に対象に気づかれることなく対象を観察するが、その行為は映画観客が「窃視症」的に映画を見るという行為を想起させる⁽⁶⁾。また、ハリーは劇中で一貫して、再生した音声から意味を汲み取ることによって、限られた情報から事件の全貌を物語として構成していくのであるが、彼は音声を発した人物、つまりマークとアンが公園を歩く様子を一度しか目にしていない。にもかかわらず、ハリーはその映像に、音声情報から構成した物語を還元しその正当性を確認しようとする。このように、ハリーが見られることなく見る（聞く）ことで得た情報から物語を構成していく点において、彼は映画観客としての性質も持ちあわせていると言することができる⁽⁷⁾。

しかし、『カンバセーション』のメタ映画としての側面に触れた先行研究は、管見の限り、多くはない。本稿は、この面に着目し、観客としてのハリー、特に、盗聴した音声が出る際の彼の行動のそのつどの変化を跡づける。こうした分析を通じて、結果として明らかになるのは、映画の観賞経験に伴う、見ることと聞くことという行為そのもの、それによって得られる視覚的、音声的情報への観客の態度の偏差である。そして、この偏差は、本作品の受容の文脈にとってきわめて重要な意味を帯びてくるのである。

2. ハリー＝観客のあり方

ここからは、物語の進行に沿いながら、いくつかのシーンを取り上げ『カンバセーション』を分析していく。

まず、ハリーが盗聴した音声を編集するふたつのシーンに着目する。第一のシーンは、ハリーが音声の編集にとりかかるシーンである。その際に彼は、冒頭のシーンでスタンに言うように、音声に意味を付与せず、ただ純粹に音声を鮮明にすることだけを目的としている⁽⁹⁾。だが実際のところ、そうした発言に反するしかたで、彼は音声を視覚情報に還元してもいる。というのも、ハリーが音声を編集する様子と、盗聴を行った際の公園の様子がクロス・カッティングを用いて編集されることで、彼の主観的な観点が提示されているからである。また、編集機材の横に貼付けられた、カップルの写真のショットが挿入されることから、そのことがうかがえる。

第二のシーンは、ハリーがふたたび音声の編集にとりかかるシーンである。その際彼は、初めて音声に意味を付与する、換言するならば音声に物語を見出そうとした結果、以前の編集では気がつかなかった「チャンスがあれば俺たちを殺そうとしている」という、マークの言葉に気がつく。それまで音声を鮮明にすることだけを目的としていたハリーであったが、ここで初めて、殺されることを恐れているカップルの物語を見出すのである。このシーンでもやはり、ハリーが音声を編集する様子と、盗聴を行った当時の様子がクロス・カッティングを用いて編集されており、彼が音声情報を視覚情報へと還元していることが示される。

さて、ハリーを映画観客として捉えるのであれば、これまでみてきたような音声情報を視覚情報へと還元するような彼の態度は、『カンバセーション』の観客にも同様に見出されるものなのであろうか。ミシェル・シオンは以下のように述べる。

実際、映画の観客は（そしてまず、その製作にかかわる各自は）、サウンド・トラックだけを聴き取るのではない。観客は、自分の知覚、記憶、脳が映像や場面に応じて即座に分析し、この分析を通して様々な方向、空間（フレーム内、フレーム外、それにオフの空間も含まれる）、注意の向けられる領野へと分配、配分される重層的な音のメッセージを同時に聴き取るのだ⁽¹⁰⁾。

つまり、映画を見る観客は聴覚情報だけを受容することはできず、観客は音声と同時に提示される映像に加え、これまでの慣習や経験を元に聴覚情報を処理するのである。ハリーの態度は一見すると、シオンの述べる、映画観客の一般的な習性であるかのようと思われる。しかし、ハリーは視覚情報を音声情報へと還元することはない。盗聴という行為において、音声情報に絶対的な価値が置かれていることは、ハリーやスタンの会話から明らかである。以上のことを確認したうえで、ふたたび『カンバセーション』の分析へと戻る。

次にハリーが仕事場でメレディスと一夜を共にするシーンを取り上げよう。このシーンで、ハリーはメレディスに、自身行った盗聴が原因となり殺人が起こるのではないかという不安を吐露しながら、盗聴した音声を再生する。このシーンでの盗聴した音声の提示のされ方はこれまでと大きく異なっている。これ以前のシーンでは、テープの音声ハリーによって再生されようと、あるいはハリーによる主観的な再生、つまり登場人物の内面的な音であろうと、その音声提示される際には、盗聴した当時の様子が映像として提示されていた。しかしこのシーンでは、音声提示される際に物語世界内の現在の様子が映し出される。そしてその映像は、テープの再生機をクローズ・アップで映し出すショットや、ベッドに横たわるハリーとテープリールを同時に捉えるショットなど、このシーンで流れる音声は物語世界内の音、つまりテープの再生音であることを強調するように構成されている。

さらにこのシーンにおいて、『カンバセーション』の観客はテープの音声に別の意味を付与することになる。なぜなら、チョウンが指摘するように、ここでテープの音声は登場人物に対する注釈と捉えることができるからである⁽¹¹⁾。例えば、ハリーがメレディスに促されベッドに横たわるショットで、テープの音声は以下の部分が再生される。

アン「本当にそう思うの。あの人も昔は誰かの赤ん坊で、父や母に愛されていた。それが今じゃ死人みたいにベンチに。[Really I do. I think he was once somebody's baby boy, and he had a mother and a father who loved him. And now there he is, half-dead on a park bench]]

また、ベッドに横たわるハリーをメレディスが見つめるショット／切り返しショットでは、以下の部分が再生される。

アン「全部済んだら素敵ね。愛しているわ。[To be finished with all this. I love you]]
マーク「ここで一緒に居すぎると危ない。[We're spending too much time together here]]

アン「いいえ。もう少しだけ一緒に。[No. let's stay just a little longer]]

このように、このシーンにおいては、テープの音声があたかもハリーとメレディスに対する注釈のように機能しているのである。そして、ここで明らかになるのは、『カンバセーション』の観客が、テープの再生音を映像によって意味づけているということである。音声だけを聞きその意味を措定し、それを映像へと還元するハリーに対し、『カンバセーション』の観客は、視覚情報から音声の意味を措定する。つまり、シオンが述べるように、このシーンにおいて観客は音声情報に加え、視覚情報からも相補的に音声に意味を付与しているのである。このように、物語世界内の同一の音声に対する、『カンバセーション』の観客と、ハリーの観客としての態度の違いが浮かびあがる。

その後眠りについたハリーは、夢の中でアンに重役の殺人計画について伝えるのであるが、ハリーが音声情報だけから意味を得ていることを裏付けるかのように、実際には起きていない殺人の様子をハリーの主観に則した形で示す映像が提示される。

次に、ハリーがカップルの密会の現場であるホテルへと向かい、カップルが滞在する隣室の様子を盗聴するシーンを取り上げよう。当然ながら、ここでハリーは隣室の様子を音声によってしか知ることができない。そしてそれは同時に、殺されようとしているカップルという物語を構成しているハリーが、その音声情報を還元する視覚情報を持ちえないことを意味する。画面の消えたテレビの前に座りこむハリーの姿を映し出すショットや、それに続く、壁に描かれた絵を映し出すショットが、そのことを強調している。しばらくして、隣室に忍び込んだハリーは殺害の痕跡を見つけ出すのであるが、こうしたハリーの行為は、音声情報を過信しそこから構成した物語の正当性を確認すべく、新たな視覚情報を求めたゆえの行為と言える。

最後に、ハリーがホテルを出て重役の元へ向かうシーンを見てみよう。ハリーが記者に應對するカップルと秘書の姿を目にした時、ふたたびテープの音声が流れる。このシーンでは、盗聴した当時の様子がクロス・カッティングを用いて提示されるのであるが、ここでの音声は、これまで繰り返し流されていたものとは異なっている。その違いとは、「チャンスがあれば俺たちを殺そうとしている [He'd kill us if he got the chance]」の部分のアクセントが、kill ではなく us に置かれている点である。つまり、マークとアンの会話が意味することは、「重役に殺されるかもしれない」ではなく、「重役ではなく自分達が逆に殺されてしまう」であったことがここで観客に明らかにされるのである。しかし、テープを回収されたハリーはその音声を改めて聞くことができないため、この音声の変化は観客しか知りえず、彼は結局のところ自らの判断が誤っていた原因を知ることはない。

さて、以上のように、聴覚情報に過度に依拠し意味を措定するハリーに対し、メレディスとの一夜のシーンを取り上げた際に言及したように、観客は視覚情報から音声に多様な意味を付与する。『カンバセーション』は、ハリーが意味を捉え損なうことからわかるように、音声を偏重するような観客のあり方に否定的な態度をみせる。しかしその一方で、観客に対して、重要な情報を音声情報によって提示する。本作品の

このような曖昧な態度は、一体何を意味するのであろうか。ここで、本作品が製作された時代背景について目を向けよう。

ウィリアム・ウィットintonは、1970年代が映画の音声をめぐる環境が大きく変化した時代であることを指摘している⁽¹²⁾。1940年代後半から始まるスタジオ・システムの崩壊は、メジャー会社の経営の細分化を招き、小規模の制作会社を多く生み出し、それぞれの専門分野が先鋭化されていくことに繋がった。その結果、音声技術も先鋭化され、ナグラ4やドルビー・システムといったテクノロジーが生み出され、映画における音声がひとつの集客要素となったのである。さらに、映画における音声テクノロジーの発達が発達音楽産業にも影響を与えたことで、音声そのものがますます価値を生み出し、映画館の音響設備に寄せられる期待も相乗的に高まった。

また同時期に、ヨーロッパのアート・フィルムが影響し、これまでのハリウッドの慣習的な映画文法から逸脱するような作品が多く製作されていたことも言い添えておかなければならないであろう。そうした映画群は、アメリカン・ニューシネマ (New Hollywood) と呼ばれ、そのなかには従来とは違ったかたちで音声をを用いる作品も存在していた。つまり、既存のポップスが映画音楽として感覚的に利用されたり、語りの機能が優先されないような音声設計がなされたりしていたのである⁽¹³⁾。このような変化は、映画の音声に対する観客の意識を変容させ、鑑賞様式にも変化をもたらした。以上のように、音声をめぐるテクノロジー、そしてそうした背景のもと製作された作品群によって、それまでとは異なるしかたで、映画の音声に観客の注目が集まることとなったのである。

これまで示してきたような、観客としてのハリーのあり方、つまり音声情報を過信するハリーのあり方こそ、こうした新たな観客像に重なるものではないだろうか。しかし、物語が進行し、彼が正しい意味を捉え損ねていたことが示され、そうした観客のあり方は失敗に終わる。つまり、『カンバセーション』は映画における音声テクノロジーの発達によって生み出された、映画の音声を偏重するような観客のあり方を否定しているのである。

おわりに

これまで、『カンバセーション』のメタ映画的な側面に着目し、映画観客としてのハリーについて検討してきた。そこで見出されるのは、音声情報を過度に重視するような観客のあり方であった。『カンバセーション』は音声のデザインを先鋭化させる一方で、音声を偏重するような映画観客のモデルを批判的に示していた。そして同時に、音声と共に提示される映像が、音声に多様な意味を付与してしまうことを示しながらも、重要な情報を音声によって提示することで、映画における音声の重要性を主張してもいた。こうした、音声に対して両義的とも言えるような態度こそ、1970年代の、映画の音声をめぐる環境の変化における多様な力学の産物なのである。

本稿では、『カンバセーション』における音声と映像の関連に着目した結果、映像の細部まで十分に検討することができなかった。特に、多くの論者が指摘する、ラスト・ショットの監視カメラの動きを思わせるカメラ・ワークについて、あるいはハリーの夢のシークエンス以降で、作品のスタイルが大きく変化することについて詳細な分析を加える必要があるように思われる⁽¹⁴⁾。そうした点については、稿を改めて論じたい。

註

(1) これ以降、本稿では『カンバセーション』と表記する。また、映画一般を指す場合には単に「映画」と表記する。

(2) ムービー・ブラッツとは、1970年代に名声を博した若い監督たちの一群を指す用語である。そのなかには、コッポラをはじめとして、大学で映画史や映画製作を体系的に学んだ者もいた。

(3) 例えば前者にあたるものとして、Dennis Turner, “The Subject of “The Conversation””, *Cinema Journal*, Vol. 24, No. 4, Summer, 1985, pp. 4-22.; Maria Pramaggiore and Tom Wallis, *Film: a critical introduction*, London: Laurence King Publishing, 2005, pp. 45-52. などが、後者にあたるものとして David Denby, “Stolen Privacy: Coppola’s The Conversation”, *Sight & Sound*, Vol. 43, No. 3, Summer, 1974, pp. 131-133.; Robert Philip Kolker, *A Cinema of loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, pp. 194-205. などがあげられる。

(4) Jeffrey Chown, *Hollywood Auteur: Francis Coppola*, New York: Praeger Publishers, 1988, p. 95.

(5) コッポラは『カンバセーション』での関心が、ハリーら登場人物の内面よりも、むしろ盗

聴といった技術そのものやそれを利用する人物にあるとしている。ブライアン・デ・パルマによる以下のインタビューを参照のこと。Brian De Palma, “The Making of The Conversation: An Interview with Francis Ford Coppola”, *Filmmakers Newsletter*, Vol. 7, No. 7, 1974, pp. 30-34. また、『カンバセーション』の編集を担当したウォルター・マーチも『カンバセーション』における音声の重要性について言及している。これについては以下を参照のこと。マイケル・オンダーチェ『映画もまた編集である——ウォルター・マーチとの対話』吉田俊太郎訳、みすず書房、2011年、172-175頁。

(6) ハリーと、同僚のスタングが、盗聴装置を搭載した車の中から、自身の姿を見られることなく外にいる女性を見るシーンで、ハリーの「窃視症」的な視線が強調されている。「窃視症」的な視線については、以下を参照のこと。ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳、岩本憲児、武田潔、齊藤綾子編『「新」映画理論集成——①歴史／人種／ジェンダー』、フィルムアート社、1998年、126-139頁。

(7) 映画なるものが直接描かれることのない『カンバセーション』を「メタ映画」とすることに対して、一定程度の異議が予想される。しかし、本稿が「メタ映画」という語を用いる意図は、『カンバセーション』には映画制度に対して自己言及的な要素が多分に含まれていることを示すことにある。前述したように、『カンバセーション』にはメediumの特性や映画を見る観客など、映画制度における複数のレベルに対する自己言及的な要素を見出すことができるのである。

(8) 『カンバセーション』が、メediumに対して自己言及的であることを示唆するものとして、以下を参照のこと。Pramaggiore and Wallis, op.cit.

(9) この目的は、例えばハリーの以下の発言に端的にあらわれている。「必要なものは正確で鮮明な録音だけだ [All I want is a nice, fat recording]」。

(10) ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克、J・ピノン訳、勁草書房、1993年、110頁。

(11) Chown, *ibid.*, p. 96.

(12) William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, Austin: University of Texas Press, 2007, pp. 17-37.

(13) 後者については、以下を参照のこと。Rick Altman, “24-Track Narrative ? Robert Altman’s Nashville”, *Cinémas*, 1, no. 31, 1991, pp. 102-125.

(14) ラスト・ショットについて言及している代表的なものとして、例えば以下を参照のこと。Thomas Y. Levin, “Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of “Real Time””, *CTRL [SPACE] : Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, eds., Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel Karlsruhe: ZKM, 2002, pp. 578-593.