方法としてのサウンドスケープ

特別講義：Politics of Sound: Cinematic Soundscape and Social Mobilization
「音声のポリティックス：映画のサウンドスケープと社会的動員」
講師：張泠（ニューヨーク州立大学パーチェス校映画学准教授）
日時：2020年9月25日（金）
会場：オンライン

羅霄怡

2020年9月25日に開催された、名古屋大学人文学研究科附属超域文化社会センター主催による第12回TCS公開セミナーにて、ニューヨーク州立大学パーチェス校の張泠准教授による特別講義とディスカッションが行われた。コロナ禍のためにセミナーはオンラインで行われたが、参加者は60人以上にもなり、オンライン会議のデメリットとメリットの両方が感じられた。張泠の講義は1930年代から60年代にかけての中国映画と、いわゆる「第三映画」（The Third Cinema）[1]における音声と政治の関係を分析することで、映画のサウンドスケープ（soundscape）がどのように統御されているのか、それが社会的下層の人々のコミュニティーの構築にどのように関与していたのか、さらにはサウンドスケープを通して個人と集団の関係をどのように見直すことができるのかといった課題に取り組むものだった。

「サウンドスケープ論」を提唱したマリー・シェファーは、「元の音とその音の電気音響的な伝達・再生との間の分裂」を「音分裂症（schizo-phonia）」と呼んでいる[2]。サウンドスケープは、「音分裂症」という機能を持つため、一つの音源から公的あるいは私的な空間にまで届く力を持ち、音声伝達などに役立つ一方、権力に利用されやすい側面があるという。実際、サウンドスケープと政治は、電気音響設備が19世紀後半に誕生して以来、深く結びついてきたといえる。その頃から、ラジオや蓄音機などのように音声を記録したり伝達したりするメディアだけでなく、映画やテレビのように画像と音声を結びづけるメディアを通して、その関係は一層密接になってきた。

吉見俊哉が『声の資本主義』で記しているように、ヒトラーは「拡声器がなかったら、われわれはドイツを征服することはできなかっただろう」[3]と述べている。また日本では、アジア・太平洋戦争の終戦時に、ラジオを通して「玉音放送」が国民に伝えられたことはよく知られている。岡本喜八の映画『日本のいちばん長い日』（1967）では、1945年8月15日を終戦日とすることをめぐって日本の「徹底抗戦派」がラジオ放送を止めようと降伏派と戦うエピソードが描かれている。ヒトラーと「玉音放送」はいずれも「国家の声」を拡げるためにラジオを使っている点で、ラジオという媒体と国家の政治との結びつきを典型的に示している。映画は、このように「国家の声」と映像を国家の政治と関連づける一方で、音声を他種のポリティックスに結びつけることもあるのだ。

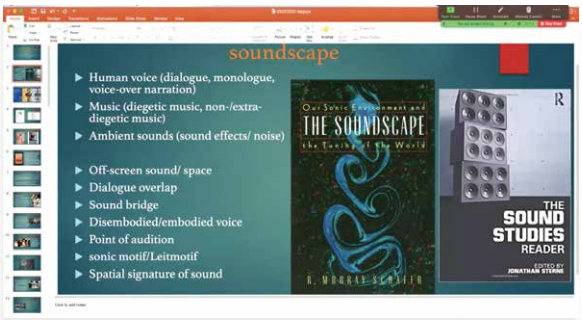
張泠は、こうした観点から、『フットライト・パレード』（1933）というハリウッド映画の中の歌と踊りに注目し、そこに登場する女たちが水中の舞台を完成させるために自らの個性や主体性を放棄して労働者となり、「人間滝」などの光景（spectacle）をつくる「道具」になっていることを指摘した。ここには、個人と集団に関わるポリティックスが見て取れるという。すなわち、上述の国家の声や個性を剥奪された集団の声についても当てはまるように、いずれも上から下への音声による統御または統治が作動し、その結果、それが一方的な音声へと統治されることで下層の人々の声が覆い隠されることになっているというのだ。このように、張泠は講義の中で、1930年代から60年代までの中国映画と「第三映画」における音声とポリティックスの関係を論じ、戦時期の国家の音声や、個人的な声を覆い隠す、個性を剥奪された集団の音声を論じ、さらには1930年代の中国左翼映画、1950年代から60年代にかけての中国社会主義映画、「第三映画」のドキュメンタリーを例をあげながら、様々な一般民衆の声とポリティックスの関係を分析してみせた。

中国では、映画は、20世紀初頭に輸入されて以来しばらくの間、西洋からの舶来品として扱われる傾向が強かった。と同時に、中国映画は外国映画の影響を強く受けており、その影響は1930年代の中国映画にも及んでいる。1930年代には、左翼映画が盛んになったが、その映像スタイルとサウンドスケープの表現はいずれもハリウッド映画の影響下で発展したという。張泠はこれを「左目と右耳の出会い」（When the left Eye Meets the Right Ear）と

言い表した。例えば、萬氏兄弟の映画『都市風光』(1935)は、ディズニー風のアニメーションを挿入するとともにアメリカ的な流行音楽を使用したミュージカル・コメディともいえる。しかしその一方で、歌の歌詞には資産階級の消費主義に対する批判や皮肉が見られ、さらには日中戦争を背景にした反植民地主義的なメッセジーも読み取れるという。言い換えれば、この映画はハリウッドの消費主義的な音楽を装いながら反植民地主義的なポリティックスのメッセージを含み持っている点で、いわゆる左派と右派を結合した『都市風光』のサウンドスケープを構成しているということなのだ。

同じように、サウンドスケープによってポリティカルな意思を表明する例として、聶耳が作曲した「義勇軍進行曲」も例に挙げられた。この歌はのちの1949年に成立した中華人民共和国の国歌になっている。『都市風光』がハリウッド映画の流行曲を使用したのとは違って、聶耳たちが作ったこの種の左翼的な作品には、新しい音楽を新しい民衆に聞かせる(Making New Music and New Ears/People)という目標があったという。「義勇軍進行曲」は元々『風雲児女』(1935)の挿入曲であり、権力階級に抑圧された人々の本音を描いたものとされている。そうしたことから、この曲は、その情動的な力によって、1930年代の中国だけではなく、国という枠組みを越えて世界中に広がった。例えば、オランダ出身のドキュメンタリー映画監督ヨリス・イヴェンスは、日中戦争を題材にした自らの映画『四億』(1939)の中でこの歌を使用している。また、アメリカの歌手であり、作家であり、公民活動家でもあるポール・ロブスンは1941年に中国語で「義勇軍進行曲」を歌ったが、そこにはこの歌を歌うことによって狭い意味でのナショナリズムから脱却して国際主義へ向かうという意図が込められていたという。したがって、張泠によれば、「義勇軍進行曲」はただ単に中国におけるナショナリズム的なコミュニティーの形成と結びついていただけでなく、国際的なサウンドスケープにもなっていたというわけなのだ。こうして1930年代の中国映画は、音楽を通じてハリウッドと左翼的要素を混ぜ合わせながら、戦争期の一般民衆の声を代弁する反植民地主義的なサウンドスケープを提供したのである。

中国の社会主義時代(1950–60年代)は、太平洋戦争と中国の内戦がともに終結し、労働者階級が指導する国民国家を建設しようとしていた時代であり、文化大革命が始まる前の時代であった。この時期の中国映画は戦時期の映画とは違い、植民地支配者ではなく、地主階級を労働者たちの「敵」として描くようになっていた。その証左として、講義では、映画『劉三姉』(1960)の中で、民謡に熟達した劉三姉が、農民を含む労働者階級に対する抑圧を代弁していることが論じられた。劉三姉の歌に促されながら農民たちが自発的にコミュニティーを形成したり、労働者たちを取り巻くサウンドスケープが現れたりすることがよく見られるというのである。とくに、劉三姉と地主の莫懐仁たちが問答歌を歌うところが精彩を放っているという。この映画には、劉三姉の歌に触発されて形成されたコミュニティーを怪訝に思った地主の莫懐仁が、彼女との問答歌の試合を提案し、もし劉三姉が負けたら彼女は今後歌をやめ、もし勝ったら自由に歌うという約束をするエピソードがある。よく知られているように、莫懐仁はこの試合に勝つために当地の秀才たちを招き、金持ちの地主と知識人たちからなるエリートのグループと、



労働者を代表する劉三姉を対決させた。張泠によれば、ここには、知識を持ってない労働者たちも、知識層と対等に対話できることが示唆されているという。重要なことに、それは、「娯楽と教育を結びつける」当時の政府の文化政策にも合致するものだった。すなわち、その時代の政策と民衆の要望が一致していたということなのだ。

民謡を使って労働者の生活を描く映画としては、『劉三姉』だけでなく、『五朵金花 』(1959)や『阿詩瑪』(1964)なども例に挙げられた。いずれもカラーフィルムであり、山間部に生きている民衆たちの生活と労働の場面を歌を通して描き、登場人物の誰もが標準的な中国語で歌を歌っている様子を見せているという。それらの映画では、民謡によって、それまで抑圧されていた民衆たちの声が聞こえるようにされている一方で、標準中国語による歌が普及することで、方言によるヴァナキュラーな文化が配慮されなくなるという事態も生じてきたという。つまり社会主義時代の中国映画は労働者たちの主体性を表現し、民謡というサウンドスケープを通して労働者コミュニティーの形成を肯定的に表象しているのだが、それは、文化政策に合致する形で労働者たちが知識層、さらには権力側と対等に対話する様を示す一方で、方言文化を配慮するまでには至らなかったとということなのだ。

中国映画だけではなく、『アルジェの戦い』(1966)、『燃えたぎる時』(1968)、『Jai Bhim Comrade』(2012)といった他地域の「第三映画」でも、サウンドスケープと社会運動が結び付けられることが多いという。とくに『アルジェの戦い』では、ラジオとスピーカーの重要性が際立っているとのことだった。アルジェの民衆は、抵抗運動の際にラジオを通してつながり、ストライキーなどを行った。ラジオの影響力を懸念したフランス政府は抵抗運動の参加者たちによるラジオの使用を禁止し、仕事場に戻るように促すことになる。講義では、権力者側がスピーカーを使って、労働者たちに対して引き上げるように促す場面で、ある子供が密かにマイクを手に取って「諦めないでください」というメッセージをスピーカーを通して流したことの重要性が指摘された。抑圧の中で独立を求める人々の憤怒を表す太鼓の音、ようやく独立を果たした際の人々の歓呼の声、そして社会の下層に生きている人々の「真の声」。そうした諸々の声から成るサウンドスケープが映画を通じて観客に届けらているというのである。

講義では、社会主義映画の方言文化にまで踏み込めなかったという留保があったとはいえ、マスメディアが誕生して以来の、音声とポリティックスによる民衆コミュニティーの形成の可能性を示唆するすサウンドスケープの映画実践が跡付けられた。小松正史は『サウンドスケープの技法』で、「音の拡散現象」(スピーカー)と「音の離散現象」(携帯デジタル音楽プレヤーとイヤホン)という、20世紀末から21世紀初頭にかけて顕著になった、放送メディアにおける音声現象の二極化を論じている[4]。張泠の講義は、この音の「拡散」と「離散」の間に、より多様な音声の可能性を探るものだったと言えるだろう。講義で言及された映画の中には、国家の音声や個性を剥奪された集団の音声のような一方的な音声をはねのけ、一般民衆の声を聞こえるさせる、より活発で流動的な音声のネットワークを示すものがある。「第三映画」もまた民衆の声を公共で聞こえるようにした試みの一例とみなすことができる。下層民衆はサウンドスケープを共有することで同じ目標を持ち、それによってコミュニティーを自ら作り出すのだ。さらに映画は、「拡散」と「離散」の音声を混交させることで、集団と個人の交錯を表現することもできる。こうしたメディアの音声を介した個人と集団の関係性は、新自由主義が広がり、個人主義が強調される中で、社会格差がますます大きくなり、社会運動が頻発している今の時代を考える上でも示唆に富むものだと言えるだろう。

1 | 第三映画の提唱者として知られるFernando Solanas と Octavio Getinoは、商品としての映画を第一映画、表現主義など個人の経験を重視する映画を第二映画、体制に対抗しようとする映画を第三映画と呼び、第三映画を「第三世界」と重なるものと見なした。次を参照。Fernando Solanas and Octavio Getino. “TOWARD A THIRD CINEMA,” *Cinéaste* 4, no. 3 (1970): 1–10.

2 | 吉見俊哉『声の資本主義——電話・ラジオ・蓄音器の社会史』河出書房新社、2012年、20頁

3 | 原句『ドイツ・ライオ提要』(1938年)(『声の資本主義』、292頁からの引用)。

4 | 小松正史『サウンドスケープの技法——音風景とまちづくり』昭和堂、2008年、11頁