

# 解放の視聴覚プロセス

—『トゥルーマン・ショー』を例に—

栗原詩子

## 1. 序

1-1. 本論の目的

1-2. 映画『トゥルーマン・ショー』の筋立て

## 2. 映画『トゥルーマン・ショー』の構造

2-1. 映画の心理空間とテレビ番組の撮影空間

2-2. 牢獄の悲劇と解放の救い

2-3. 解放にまつわる宗教的演出

## 3. 音楽の伝達の作法

3-1. 映画内音楽の既存性と後在性

3-2. 引用の扱い

3-3. 二段階のオフの音

3-4. カメラとマイクとイヤホン

## 4. 結論—『トゥルーマン・ショー』における越境・解放

参考資料

文献

視聴覚資料

## 1. 序

### 1-1. 本論の目的

本論は、映画『トゥルーマン・ショー』(*The Truman Show*, 1998)において、主人公トゥルーマンが監視空間から脱出して自由へと向かうプロセスが、どのように聞き取られるべく設計されているかを解明しようとする試みである。

脱出とそれに伴う解放は、空間移動を通して実現され、映画において空間移動はふつう視覚的な環境変化として表現される。しかしたとえば、戦時捕虜収容所からの脱出を描いたブレッソン監督の映画『抵抗—死刑囚の手記より』

(*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956) においては、脱出の導因が、音の働きつまり聴覚的な環境変化と並行関係にあることが、「音空間の3連の円」の理論（シオン1993, 31-34）と共に広く知られている。シオン以前、映画の音は、その映画世界内の「インの音」と映画世界外の「オフの音」に二分割されてきたが、シオンは、映画世界内の音を、音源の見える「インの音」と音源の見えない「フレーム外の音」に分けた（図1）<sup>1)</sup>。この三分割を映画『抵抗』に当てはめることによって、シオンは、脱出・解放の出来事を、映画における音の機能として描写する叙述法に到達した。

フォンテーヌにとって脱獄することは、いわば、列車をフレーム外からフレーム内に移行させること、列車を「聞くだけでなく見えるものにする」ことなのだ。（中略）最後に、その列車が走る音のおかげで、彼は、自分の足音をかき消し、それに続いて、ドイツ軍の歩哨と争って殺す時の音をも消し去ることができる（シオン1993, 40）。

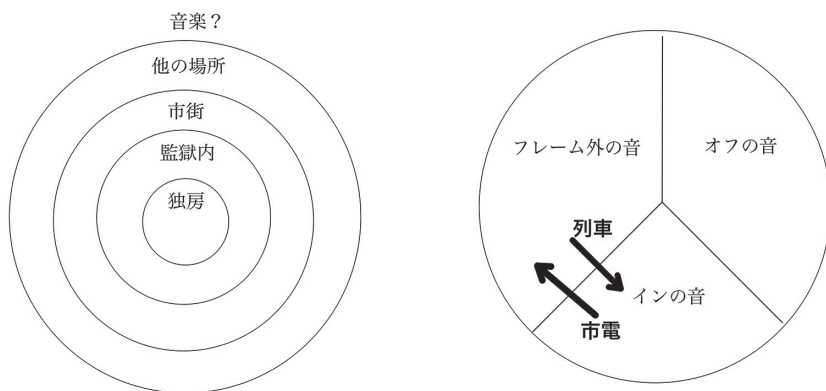


図1 『抵抗』の空間構成（左）と音空間の3連の円（右）<sup>2)</sup>

1) ある場面でその音源が画面内に見える「インの音」、音は聞こえるがその音源が画面では見えない「フレーム外の音」、画面で示される場面とは別の時空間にある不可視の音源から発される「オフの音」のことである。

『抵抗』が戦中体験の手記にもとづく映画であるのに対し、『トゥルーマン・ショー』は、圧倒的にコミカルに演出されたフィクションである点や、ハリウッドの大型映画として莫大な製作費と興行成績<sup>2)</sup>を担っている点で、大いに異なる様相を示している。コメディ映画の常として、映像の彩度は高く、台詞は賑やかで、使用される音・音楽も多様かつ大量であって、こうした点でも台詞の極度に少ないモノクロ映画『抵抗』とは対照的である。

また、『トゥルーマン・ショー』の拘束は今日的である。戦中世代の観客にとって、拘束とは『抵抗』で描かれたように捕虜として収監されることを指していた。一方、今日の観客、すなわち「マスメディアから絶えず影響を受けるミレニアル世代」(Knox 2010, 1)にとって、拘束とは監視である。「チャールズと婚約した日以降のダイアナの暮らしを知る私たちにとって、この映画は誇張でもなんでもない」(Ebert 1998)。

こうした相違点はあるにせよ、映画『トゥルーマン・ショー』は、ある環境に閉じ込められた主人公とその脱出を扱っている点で『抵抗』と共通点を持っている。また、特定の環境からの脱出・開放プロセスを描く映画群において、1990年代以降には脱出後の主人公をも映像化する傾向が強くなっている中で<sup>3)</sup>、『トゥルーマン・ショー』のラストシーンでは、『抵抗』と同様に背中 of 映像として示される。このように見ていくと、現代的な「脱出」映画が脱出の結果たる解放を描いていくのに対し、古典的な「脱出」映画で描かれているのは、いわば解放に向かう脱出プロセスである。したがって、『トゥルーマン・ショー』の拘束のあり方は現代的だが、その映像特質は、より古典的な『抵抗』の映像様式に近い。そして、シオンがもともと『映画にとって音とは何か *Le son au cinéma*』を提起していたことをふまえるなら、そこで提示された方

2) 三連の円(シオン 1993, 35 図 1), 映画音声の誘いかけ(同, 42 図 2), 映画空間の同心円(同, 42 図 3)をもとに筆者が作成。ただし、ほぼトレースによる合体作業であり、この図にオリジナリティはない。

3) 映画の興行成績を集積・分析するウェブサイト Box Office Mojo によれば、『トゥルーマン・ショー』の興行成績は、公開時収益31,542,121ドル、今日までで全米収益 125,618,201 ドル、今日までの世界収益 264,118,201 ドルに上る。[https://www.boxofficemojo.com/title/tt\\_0120382/](https://www.boxofficemojo.com/title/tt_0120382/) (2021 年 12 月 16 日閲覧)

法を用いて、脱出をめぐる音の誘導構造を探ることもまた無為ではないだろう。

本稿は、こうした関心から『トゥルーマン・ショー』を分析するため、商品として提示されたサウンドトラック盤（Dallwitz and Glass 2008）の内容分布（表1）にとどまらず、この映画の音全般を扱う。

表1 『トゥルーマン・ショー』サウンドトラックと映画の対応

トラック	楽曲名	経過	作者*1	映画内時刻	成立**2
1	Trutalk	1:18	Dallwitz	1:01:02-1:02:20	OST
2	It's a Life	1:30	Dallwitz	0:00:43-0:02:13	OST
3	Aquaphobia	0:40	Dallwitz	0:08:15-0:08:55	OST
4	Dreaming of Fiji	1:54	Glass	0:09:37-0:11:31	OST
5	Flashback	1:19	Dallwitz	0:11:35-0:12:54	OST
6	Anthem-Part 2 (from Powaqatsi)	3:50	Glass	0:30:42-0:32:29 0:33:02-0:34:40 1:18:17-1:21:28	PEM
7	The Beginning (from Anima Mundi)	4:06	Glass	0:15:13-0:15:54	PEM
8	Romance-Larghetto (from Piano Concerto No.1)	10:42	Chopin	0:22:41-0:26:24 0:27:35-0:29:28 1:39:21-1:42:47	PEM
9	Drive	3:34	Dallwitz	0:40:14-0:41:59 0:47:45-0:48:48 0:49:26-0:49:58 0:50:18-0:51:12	OST

4) 解放者・脱出者の後ろ姿で終わる様式から脱出者のその後の行動を描く様式への変化は、脱獄映画ジャンルと出エジプト映画ジャンルに共通して観察できる。脱獄映画ジャンルについては、伝統的に『抵抗』（1956）、『ミッドナイト・エクスプレス』（Midnight Express, 1970）、『パピヨン』（Papillon, 1973）、『カッコウの巣の上で』（One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975）、『アルカトラズからの脱出』（Escape From Alcatraz, 1979）のように、映像の最後に脱出者の背中をおく様式に対し、近年は『ショーシャンクの空に』（The Shawshank Redemption, 1994）、リメイク版『パピヨン』（Papillon, 2017）、『プリズン・エスケープ 脱出への10の鍵』（Escape from Pretoria, 2020）のように、脱出後の生活を映像化する様式に変化した。同じ傾向が出エジプト映画にも見られ、伝統的な『十誡』（The Ten Commandments, 1923）や『十戒』（The Ten Commandments, 1956）と、未邦訳の現代説話版（Exodus, 2007）や『エクソダス、神と王』（Exodus: Gods and Kings, 2014）との対比がみられる。

10	Underground	0:56	Dallwitz	0:52:03-0:52:55 1:36:00-1:37:29	PEM
11	Do Something!	0:44	Dallwitz	0:54:31-0:55:13	OST
12	Living Waters (from Anima Mundi)	3:48	Glass	0:55:23-0:58:38	PEM
13	Reunion	2:26	Dallwitz	0:58:45-1:01:10	OST
14	Truman Sleeps	1:51	Glass	1:08:39-1:10:09	OST
15	Truman Sets Sail	1:55	Dallwitz	1:21:48-1:23:41 1:37:30-1:39:20	OST
16	Underground / Storm	3:37	Dallwitz	1:21:42-1:27:29	PEM
17	Raising the Sail	2:13	Glass	1:27:41-1:29:29	OST
18	Father Kolbe's Preaching	2:26	Kilar	1:30:00-1:34:46	PEM
19	Mishima / Opening (from Mishima)	2:14	Glass	1:30:00-1:34:46	PEM
20	A New Life (Not contained in film)	1:58	Dallwitz		OST
21	Twentieth Century Boy	3:07	Bolan	0:20:32-0:21:57	PEM

※1 Marc Bolan, Frederic Chopin, Burkhard Dallwitz, Philip Glass, Wojciech Kilar のうち、姓のみを記入

※2 OST：映画用に作曲された楽曲、PEM：既存楽曲

## 1-2. 映画『トウルーマン・ショー』の筋立て

映画『トウルーマン・ショー』の世界は、一貫して明るい調子でまとめられている。街路や建物は「パステル調で統一され」(Knox 2010, 2; Fitch 2019, 59), 道ゆく人々の服装は「1930年代から1950年代にかけてのアメリカ映画にありがちな」(Fitch 2019, 57), 言うなれば旧き良き趣味に基づいている。カーラジオのアナウンサーが言うように「今日もまた天国みたいな良い天気 it's another beautiful day in paradise」(0:29:28-0:29:32) が続き、同じ1998年に監視型社会を扱ったプロヤス監督の『ダークシティ』(Dark City, 1998) とは対照的である<sup>5)</sup>。それでも、映画が進むうちに(表2), 視聴者はこの街に機能する冷徹な監視性に気づく。

5) 『ダークシティ』の冒頭には「初めに闇があった First, there was darkness」というナレーションが置かれ、全編の「約8割」(日本語版ウィキペディアの記載による)が夜の場面で構成されている。

表2 映画『トゥルーマン・ショー』の進行概要

(右辺の番号はサントラ盤におけるトラック番号)

0:00:17	冒頭クレジット。番組の特質について語るクリストフ、メリル、マーロンの映像。	2
0:02:07	タイトル提示	
0:02:14	放映第10909日の朝。トゥルーマンは、自宅の前で照明「シリウス星」の落下に遭遇し、職場では乗船出張を命じられる。	
0:07:37	放映第10909日の昼。乗船を試みるが怖気づいて早退する。	3
0:09:06	放映第10909日の夕方。妻メリルとの空虚な会話。	
0:09:43	放映第10909日の夜。親友マーロンにフィジー島に行く夢を語る。 海辺で父の遭難事故を回想する。妻メリルに旅行計画を語って一笑される。	4 5
0:14:27	放映第10910日の朝。浮浪者に扮した亡父カークを見かけるがエージェントに連れ去られる。	7
0:16:03	放映第10910日の夕方。母にも妻にも取り合ってもらえず、地下室倉庫で亡父の形見をさぐるうち、シルヴィアの形見が目にとまり、彼女の思い出にひたる。	8
0:29:29	放映第10911日の朝。カーラジオの混線番組撮影スタッフ用のインカム音声 を耳にする。はじめは映画『マトリックス』を真似た身振りで交通妨害を楽しむが、勤務先の隣のビルで、エレベーターホールを模した撮影班ルームを目撃し、世界が別様に見える始める。仕事中のマーロンを引き留めて、相談する。	6
0:36:08	時間はもはや夜。橋の縁でマーロンに悩みと旅行計画を打ち明ける。帰宅し母親と妻に取り囲まれて写真アルバムを鑑賞。テレビは彼の目にするページと同調したアナウンスを繰り返している。結婚式の写真で、「クロス・フィンガー <sup>6)</sup> 」する妻メリルを発見する。	
0:39:15	放映第10912日の朝。出勤する妻を追跡する。フィジー方面の航空チケットはとれず、国際空港方面のバスは故障するため、旅行をいったん断念して帰宅する。	7
0:45:41	放映第10912日の昼。自宅前で交通エキストラを観察して作為性に気づいたトゥルーマンは、妻と車で島外への強硬脱出を試みるが、原発事故の収拾中だと自称する職員たちによって、鎮静剤を打たれ、家に引き戻される。	⑨⑩
0:52:56	放映第10912日の夜。妻と口論になる。マーロンの仲裁があり、かつ彼は出来事をトゥルーマンの幻想として解釈してみせる(0:57:27からはマーロンの言葉が、インカムごしにクリストフが囁く台詞であることが明らかになる)。そしてマーロンはトゥルーマンを亡父をと再会させる。月面ルームでは、エコスペース社の重役がクリストフをはじめとする番組スタッフを労う。	11 12 13

6) クロス・フィンガーの身振りに「幸運を祈る」意味(“cross one’s fingers” 三省堂『ウィズダム英和辞典』第2版)のみを読み取るなら結婚式の動作として不自然な点はないが、結婚の誓いにあたって「お咎めがないように gain impunity from being tagged」の意味(‘to cross one’s fingers’, “finger” j(1), *Oxford English Dictionary* 3rd Edition)でとらえると不審さが喚起される。

1:01:02	夜。シルヴィアが見つめる画面で視聴者参加型インタビュー番組『トゥルートーク』が始まり、シルヴィアはクリストフに主張をぶつける。	1
1:09:01	月面ルームの夜中の風景。クリストフが画面越しにトゥルーマンの寝顔を撫でる	14
1:09:58	朝。トゥルーマンが出勤すると、会社の新人として美女ヴィヴィアンを紹介される。	
1:13:21	夜。月面ルームが、地下室倉庫でイビキをかいていたはずのトゥルーマンの脱走に気づく。放映は過去30年間で初めて打ち切られ、街をあげての捜索活動が行われる。	
1:20:09	人工的な夜明け（テレビの視聴者の世界は夜）。トゥルーマンが船のサンタマリア号で漕ぎ出したことが判明し、放映が再開する。人工的な嵐を発生させるがトゥルーマンは引き返さない。 嵐が終わり、トゥルーマンは好天候の中のクルーズを楽しむ。	15 16 17
1:29:30	船が人工の「空」に突き刺さり、トゥルーマンはシーヘイヴン湾の文字通りの人工性に直面する。「空」の階段を登り、クリストフとの対話の末、彼はドアから外に脱出する。 番組視聴者は平常の生活に戻る。	18 19
1:36:00	クレジット（-1:42:47まで）	10 15 8

エコスペース社は、「約5000台<sup>7)</sup>」にもものぼるカメラを使って、テレビ番組『トゥルーマン・ショー』の主演トゥルーマン・バーバンク（Jim Carrey 演）の生活の全てを撮影しつづけている。これらのカメラは、家屋の壁はもちろん、車のハンドル、洗面台の鏡、トランクの内蓋、エキストラ俳優の胸ボタンなど、ありとあらゆるところに設置され、トゥルーマンは、生まれた時からこれまで約30年間にわたって撮影され続けてきた。彼が抜擢されたのは、母親が養育を希望しない旨を表明した6体の胎児の中で、最も早く生まれた（1:05:20）からである。個人情報の開示について同意の手続きが不要だったのは、放送局名義の養子縁組の下に養育されたためであり、もし本人が「作り物の世界」に生かされていることに気づいたとしても異議を申し出る法的根拠が剥奪されてき

7) チャンネル内インタビュー番組『トゥルートーク』で、番組総合プロデューサーであるクリストフが、リスナーからの電話質問に応じてこの数値を答える。*The Truman Show*, 1:04:30-1:04:40.

た。「私が作った世界ほどの真実は外の世界には無い」(1:32:54)と述べる番組プロデューサーは、彼を「真なる人 true man」たるべくトゥルーマン (Truman) と命名した。だが「真なる人」として自由意志を行使して、撮影環境の整った人工島シーハイヴンから脱出することはできないように彼は絶えず監視されている。小学校で「探検家になりたい」と語れば、担任教師が「世界はすでに探検されつくしています」と断言するし(1:04:11)、8歳の時に父親カーク (Brian Delate 演) の溺死が演出され(1:04:12-1:04:17)、棧橋で沈みかけのボートを目にする機会が、時折、業務の名目で設定されて、水恐怖症のブースター効果が発揮される(0:06:43-0:07:27)。「19種類の病」(Niccol 1998b, 3)を患う美しい母親もまた、トゥルーマンの巣立ちを心理的に妨げている。

テレビ番組『トゥルーマン・ショー』は、プロダクトプレイスメント方式で運営されている。同じチャンネルの視聴者参加型インタビュー番組『トゥルークトーク』で、インタビュアーとクリストフが掛け合いで説明するところによれば、連日約24時間放映でコマーシャルによる中断はなく、コマーシャルの代わりに画面に映し出される全ての商品が“トゥルーマン通販 Truman Catalog”で購入できる(1:05:38-1:05:54)。トゥルーマンは保険会社の外交員だが、彼が出勤時にしばしば出会う端役の双子は、折々の商品ポスターの枠にトゥルーマンを「ドン」と押し付けて、カメラの画角を商品ポスターに合わせるなど、商品紹介への徹底した注力がなされている。もちろんトゥルーマンに最も近い人物たちも、プロダクト紹介の役目を担っている。看護婦業に従事する妻メリルが、トゥルーマンに話しかけるのは、もっぱら食料品やキッチン用品の特色を「立て板に水」の口調で説明するためである。缶詰ドリンクの補充業に携わる親友マーロンは、トゥルーマンと語りあう際に、カメラ映えのする飲み姿を披露しながら「これこそビール THAT is a beer<sup>8)</sup>」という台詞を差し挟み(0:09:36-0:09:42)、バーバンク夫妻の喧嘩に偶然をよそおって割って入る際にも、ことさらに缶ビールを捧げ持って登場する(0:54:55)。

---

8) シーナは、当映画を1440行のトランスクリプションとして書き出すにあたり、“That”を“THAT”と記述している(Sina 2010, 2)



そんなトゥルーマンにも「真心で接してもらえた」思い出がある。かつて大学時代に出会った女性は、ローレン・ガーランド (Natascha McElhone 演) を名乗っていたが、夜の浜辺で愛のキスを交わした後は、トゥルーマンに「この世界が作り物である」(0:26:10-0:26:42) ことや、本名はシルヴィアであることを告げる。テレビ番組の進行に支障のある会話を発したため、臨時に父を演じる男性によって「統合失調症の治療のためフィジー島へ保養に行かせる」名目で連れ去られたが、番組降板後は「トゥルーマンを自由に Free Truman」運動を全面的に展開する。

一方、テレビ番組の存在を十分に把握していないトゥルーマンは、青年期のロマンスの回想としてのみならず、「真実の世界」への扉として彼女を思い起こす。回想のきっかけは「シリウス星」と書かれた舞台ライトの落下(0:03:06-0:03:43)や、死んだはずの父親の闖入(0:14:58-0:16:52)といった珍事や、妻との不和を味わう日々である。そして、今住む世界が作り物であることを確信した彼は、番組制作スタッフの目と耳を欺いて海へ漕ぎ出し(1:13:40-1:15:42)、壁に描かれた人工の「空」の中にドアをみつけて外の世界へと出ていく。

## 2. 映画『トゥルーマン・ショー』の構造

### 2-1. 映画の心理空間とテレビ番組の撮影空間

映画内の登場人物は、テレビ番組『トゥルーマン・ショー』について、賛成から反対まで、多様な立場をとっている。クリストフをはじめとするエコスペース社の人々は、このショーの制作によって糧を得ており、当然ながら番組賛成の極にいる。エコスペース社に雇われる俳優陣は、このショーへの出演をもって知名度と糧を得ており、やはり番組賛成の極に近い場にいる。テレビ番組の視聴者は2層に分かれ、このショーの鑑賞によって楽しみを得ているファン層と、シルヴィアをはじめこのショーを人権蹂躪の象徴として批判する「トゥルーマンを自由に Free Truman」運動家がいる。後者は番組反対の極に

いる。トゥルーマンは当初、賛否の意思を表明することなく、この世界に取り込まれているが、やがて反対派の理想に導かれて、脱出の道を目指すようになる。

テレビ番組の存続に賛成する極と反対の極のいずれも、トゥルーマンが一種の牢獄にいることについては同意している。視聴者参加型インタビュー番組『トゥルートーク』で、反対運動家のシルヴィアが番組製作者のクリストフを抗議する際の対話に、このことが現れている。

シルヴィア — 彼は演者じゃない、彼は囚人よ。彼を見てよ。自分が彼にしたことを直視してよ。(He's not a performer, he's a prisoner. Look at him. Look at what you've done to him.)

クリストフ — 彼はいつでも自由になれる。もし曖昧な願望でなく、真実を見いだそうと彼が決心を固めるなら、私たちには、彼を解放から遠ざける術など無いだろう。電話をかけてくるほど君を悩ませているのは、結局、君がいう「独房」をトゥルーマンが気に入っている点なのだ。(He can leave at any time. If it was more than just a vague ambition, if he was absolutely determined to discover the truth, there's no way we could prevent him from leaving. What distresses you, really, caller, is that ultimately, Truman prefers his "cell," as you call it.)<sup>9)</sup>

(1:07:37-1:08:15／強調筆者)

トゥルーマンの置かれた環境が「監獄」であること、彼がいわば「囚人」であることについては、番組存続について意見を異にするクリストフとシルヴィアとの間にさえ、同意が成立している。撮影台本が書かれてから映画完成までの間に、様々な場面の台詞が大きく変容してきたが、上記引用部分の台詞は稀

9) この電話の対話において、他には「独房 cell」を示す表現がない。したがってこの会話から、クリストフが、シルヴィアの発話した「囚人 prisoner」からこの語を連想したか、番組の反対運動家がトゥルーマンの環境世界を「独房 cell」と呼ぶことを認知していることが推測できる。

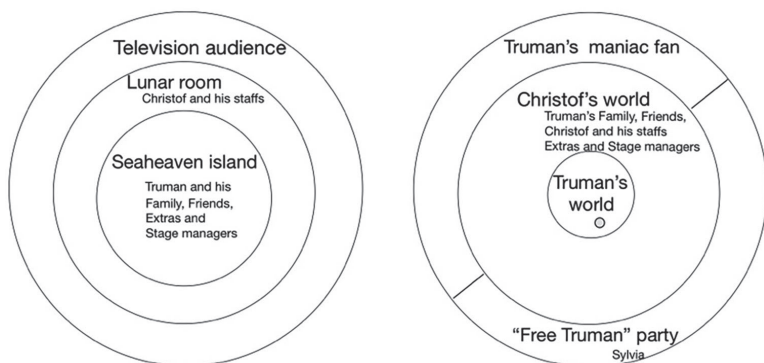
有なまでに同一性を保っている点 (Niccol 1998, 80; Sina 2010, 12) から見ても、トゥルーマンが巨大な監獄の囚人であることこそが、映画世界内の基盤である。トゥルーマンは、<sup>パノプテイコン</sup>多展望監視施設<sup>10)</sup>に置かれているだけでなく、全世界放送を通じた娯楽提供と通信販売システムを通じて「利益をもたらす一種の所有権、つまり万人に奉仕する奴隷として現れる」理想形 (フーコー2020, 128)<sup>11)</sup>として、まるで受刑者のようですらある。言うなれば、真の人トゥルーマン (true man) には、生まれながらにして受刑者であるほどに「原罪」が課せられている。

これは重要な装置だ。なぜならそれは権力を自動的なものにし、権力を没個人化するからである。その権力の本源は、或る人格のなかには存せず、身体・表面・光・視線などの慎重な記録のなかに、そして個々人が掌握される関係をその内的機構が生み出すそうした仕掛のなかに存している。  
(フーコー2020, 233)

では、この独房とその外部の世界はどのように配置されているのだろうか。番組の撮影空間の中心には、クリストフがトゥルーマンを閉じ込めている人工島シーハイヴンがある。シーハイヴン島に住まう俳優・エキストラ・舞台設定者たちは、その外部にいるクリストフ等の制作班の指示を適宜仰ぎながら、シーハイヴン島におけるトゥルーマンの暮らしを成り立たせている。クリストフ等は、シーハイヴン島からみて月にあたる位置に設置された機械室「月面ルーム Lunar room」から、トゥルーマンの環境と放送内容を制御し、200以上の国々 (Niccol 1998b, 1) へと番組を届けている。撮影台本 (Niccol 1998, 110-113) や映画のエンドクレジットに記されたキャスティング表記に沿って、番

10) この映画の監視システムは、「いっさいを見るが、決して見られはしない」(フーコー 2020, 233) 性格を備え、その模範たるベンサム式の<sup>panopticon</sup>一望監視施設よりも、はるかに多点方式で、焦点・倍率の調整が自在である。

11) 原語では L'idéal serait que le condamné apparaisse comme une sorte de propriété rentable.



(左) 図2A テレビ番組『トゥルーマン・ショー』の撮影空間

(右) 図2B 映画『トゥルーマン・ショー』の心理空間

組空間は3つの同心円として描くことができる(図2A)。

しかし、意思や行動の区分を重視して、心理空間を描いてみると、この同心円のサイズや形状は少し変化する(図2B)。映画の冒頭クレジットに挟まるようにして、番組制作者クリストフ、妻メリル、親友マーロンが——おそらく映画中盤の『トゥルートーク』の一場面を切り取った設定で——インタビューに答える様子が映し出される。番組内の妻メリルと親友マーロンは、それぞれ映画内俳優のハンナ・ギル(Laura Linney 演)とルイス・コルトレーン(Noah Emmerich 演)として、公私の区分や映画美学における「リアル」について語っている。メリルとマーロンは撮影空間においてトゥルーマンと最も身近な人間だが、世界に発信されるテレビ番組に出演する俳優として、心理空間においては「クリストフの世界」に属していることが、この場面ではことのほか際立つ。そして、人工島シーヘイヴンに住まうトゥルーマン以外の人々もまた、行動や考え方において、「トゥルーマンの世界」にはおらず、「クリストフの世界」に存在すると言って良い。

図2Bの中心付近の小さな丸は、トゥルーマンの内的人生を指す。地下室倉庫での亡父やシルヴィアの回想(0:17:14-0:27:53)、そして、雑誌を切り抜いてコラージュし彼女のモンタージュを作る秘密の創作(0:06:19-0:06:

49) がこれにあたる。また彼は毎朝、鏡の前で、遭難した雪山登山隊 (0:02:14-0:02:30) や新惑星探査隊 (1:10:00-1:11:27) の隊長に扮して独演することを好む。メリルやマーロンの本音 (いわば心理空間) が円の外部に向かってのに対し、トゥルーマンの本音 (いわば心理空間) は孤独の遊びとして円の中心に向かうのである。

雪山登山隊の場面は、タイトル提示前の「ハンナ・ギル」と「ルイス・コルトレーン」のインタビュー場面に数秒間ずつ3回にわたって差し挟まれる<sup>12)</sup>。タイトル前の提示という手法を通じて暗示されているのは、作品全体がトゥルーマンの内的人生と外的人生の不調和に焦点をあてている点だ。本音 (いわば心理空間) は通常、秘密と安心に守られているが、トゥルーマンの場合、それらが全て撮影されて世界中に放映されており、ここに悲劇がある。メリルやマーロンが自己実現を欲する思いは、心理空間において撮影空間の場合よりも外円をめざすのに対し、トゥルーマンが自己実現を欲する思いは、心理空間において対照的に孤独の遊びとして円の中心に近い。そして、彼の内的人生は監視されているのである。だが彼の自己実現は、同時に、クリストフの世界を超えて、外円のうちシルヴィアの居る側——図2Bで右下の方向——を目指す力も帯びている。トゥルーマンには常に「探検」への欲望がある。探検への欲求は、孤独の遊びにおいても、シルヴィアの発言に象徴される真実探究においても存在し、彼の内面を、求心性と遠心性の両極に引き裂いている。

## 2-2. 牢獄の悲劇と解放の救い

この悲劇は二層に分かれている。第1層は、トゥルーマンのプライバシーが世界中に公開され、他人の「人生を笑いものにする *turn his life into some kind of mockery*<sup>13)</sup>」ことのおぞましさである。この点について、世界は2つの意見に分かれている。一方は、番組を楽しむコアなファンである。店内に設置されたテレビ画面を見上げるウェイトレス、ビルに入退場する車に目もくれずにテ

12) *The Truman Show*, 0:00:50-0:00:57; 0:01:14-0:01:17; 0:01:38-0:01:53.

13) 『トゥルーツーク』でシルヴィアがクリストフに投げかけた言葉 (1:07:14)。

レビ画面に見入る守衛，一族で茶の間に正座して番組を楽しむ日本人家族，風呂場に携帯テレビを設置して常時鑑賞する老男性や，夜中じゅう起こしあってトゥルーマンの行く末を見守ろうとする老姉妹<sup>14)</sup>がいる。もう一方には「トゥルーマンを自由に Free Truman」運動を展開する人々がいる。運動の参加者として映画に現れるのはシルヴィア一人だが，彼女の室内には，この運動のポスターやグッズが多数置かれている。

悲劇の第2層は，バーバンク夫妻の関係である。トゥルーマンが売店で「妻へのお土産」と偽って女性向けの美容雑誌を購入すると，売店の親父は「奥さん……に？ For...the wife?」とからかう。トゥルーマンをからかいたいのは，彼が毎朝の出演時間が済めば他の設営スタッフ等と同様にテレビを見て，トゥルーマンがモデルの顔をコラージュしてシルヴィアのモニタージュを制作していることや，それを妻メリルの写真枠の裏に隠しているのを知っているからだろう。そして，彼と同じことを街中が知り，メリルもシルヴィアも知っている。シルヴィアが放送を通じてトゥルーマンの思いを感じ（0:29:13-0:29:27），「トゥルーマンを自由に」運動に身が入るとしても，さしあたり問題はない。一方メリルにとって，トゥルーマンの内面生活を鮮明に知ることは，大いに問題がある。彼女は，夫の思いがかつての共演者シルヴィアに向いていることを知り，現在は視聴者である彼女の実在をも知りながら，トゥルーマンと共に暮らし，夫の旅行願望を留めるべく「私が欲しいのは赤ちゃんよ」とベッドに誘う立場にある（0:13:19-0:14:14）。かつてシーハイヴン島内の学生時代に，女優として「トゥルーマンの妻」という大役に抜擢されたのは幸運だったが，今や，その空虚な束縛状態を嘆く時もあるだろう。だからこそ，メリルはCMのプロダクト説明ばかりを生き甲斐とし，面前のトゥルーマンとの会話には，ますます心がこもらなくなっていく。商品紹介に邁進する以上，彼女はもはや「妻」ではなく「代わりの効く誰か」である。実際，彼女がトゥルーマンと口

---

14) 撮影スクリプト上の設定では，この老姉妹の一方である「ミュリエルは，三人の息子をトゥルーマンにちなんで名付けたが，後に，我が子のように愛するトゥルーマンほど面白くないとわかって，息子たちを里子に出した」（Niccol 1998b, 22）

論して家を出た翌朝<sup>15)</sup>には、職場にトゥルーマンにあてがう美女ヴィヴィアンが準備されている(1:12:42-1:13:03)。夫たるトゥルーマンにとってのみならず、番組にとってさえ、居ても居なくてもよい存在だったことが実証されてしまうのである。

しかしながら、この二重の悲劇には、二重の救いが用意されている。第1の救いは、扉を出てゆくトゥルーマンを見て、シルヴィアが喜びの表情を浮かべ、家の外に出ていく姿そのものにある。シーハイヴン圏域が放送用の舞台だと悟ったトゥルーマンは、もはや、思い出の浜辺で得た情報に頼ってフィジー島へ向かったりはしないだろう。ハリウッドの周辺にいる二人は出会うことができるだろう。シルヴィアをはじめとする運動家は怒りから解放され、映画内俳優ルイス・コルトレーンは、トゥルーマンを親友づらで騙す役割から解放されるだろう。かつて番組内でローレンを演じたシルヴィアと結ばれるなら、トゥルーマンは、やがて俳優ルイスとさえ、新しい友情を結ぶことができるかもしれない<sup>16)</sup>。

第2の救いは、このテレビ番組のファンが、トゥルーマンの脱出・解放を共に喜ぶ姿を通じて、映画の観客が、映画世界内のテレビ観客と共振する点にある。トゥルーマンとシルヴィアの思い出の場面は、映画のごく序盤に置かれており(0:18:58-0:27:50)、観客は二人の立場に肩入れし、「トゥルーマンを自由に Free Truman」運動の側を、物語の善玉——プロップ理論でいうところの「寄与者」——として把握してきた。この場合、悪玉にあたるのは、番組制作者たちや番組ファンたちであり、映画の観客は彼らのことを半ば軽蔑しながらも、同じように劇中劇を好んで鑑賞する自らの立場に、罪悪感を抱え込まずにはおかない。ところが、いざトゥルーマンがシーハイヴン島の「空」から脱出すると、前者は肩を落とすのに対し、後者は歓声を挙げ、手をとりあって歓

15) 口論の日を境に、映画では「放映第何日」の情報が曖昧になっており(表2)、直後の朝ではない可能性も除外できない。

16) 撮影台本上の設定として、マーロンを演じる映画内俳優ルイス・コルトレーンは、二冊の著書『私マーロンは I, Marlon』『役を生きる Living A Part』を出版済みであり、「自分こそが番組の犠牲者である」と綴ったことになっている(Niccol 1998b, 2)。

声を上げる。観客は、それまで一枚岩として同一視してきた番組制作者と番組ファンの分化を目撃したことで、これまで蔑視してきた多数勢——テレビ番組『トゥルーマン・ショー』の視聴者——と和解し、その結果として自らをも赦すことができる。映画の大半を、主人公に感情移入する「二次的同一化<sup>17)</sup>」の緊張状態で過ごした後、今やカメラ的視線への「一次的同一化」に立ち戻って、安堵を得るのだ。

トゥルーマンの脱出を通して描かれる二重の救いは、観客にとって束縛からの解放<sup>18)</sup>であるとともに、世界との和解でもある。

## 2-3. 解放にまつわる宗教的演出

### 2-3-1. 人の無力と天の愛を演出する音楽《コルベ神父の説教》

ヨットの舳が、突如として壁に突き刺さり、トゥルーマンはシーヘイヴンの空が描かれた壁であったことを知り、「ああ」と声を出す（1:29:59）。これはインの音である。この時、フレーム外の音として、波の音も聞こえている。ところが、トゥルーマンが泣きながら壁を叩き搔きむしる間（1:30:18-1:31:00）、彼の姿だけがあって、インの音にあたる壁の音も、フレーム外の音にあたる波の音も聞こえない。まるでシーヘヴンの音を拾っていたはずのマイクが全て機能を失ったかのような音響世界で、ただオフの音として《コルベ神父の説教 Father Kolbe's Preaching》が鳴りつづける（1:30:00-1:32:26）。映画の物語空間内の無音に表現されているのは、絶対的な無力性であろう。映画鑑賞者は、ここでの楽曲タイトルを知らないが、映画制作者たちが、この場面と関連づけた音楽が、戦時中にアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所で飢餓刑となった囚人の身代わりを申し出ることで、人々の魂を救いに導いたカ

---

17) ベルガラは、自我の形成に関するフロイトの用語法を参考にして、「映画における二重の同一化」を論じている（ベルガラ 2000, 310）。「一次的同一化」は視覚の主体への同一化つまり表象する審級への同一化を指し、「二次的同一化」は登場人物への同一化つまり表象されたものへの同一化を指す。

18) 番組ファンである守衛の二人は、歓声をあげて一息ついた後、番組表から別の娯楽を探す作業に入る。嗜癖（addiction）からの脱却も、解放の一形態であろう。



トリック司祭 (Maksymilian Maria Kolbe, 1894-1941) の名前であったことから、彼らにとってこの場面が宗教的な意味に満ちていたことを感じられる。コルベ神父による「身代わりの死」が現世での無力を象徴するのに似て、「空は文字通り世界の限界であり」(Gall 2019, 14), 壁を壊すことのできないトゥルーマンも、彼のたてる音を拾うことのできない番組制作者 (月面ルーム) も、彼のたてる音を聞き取ることのできない番組視聴者も、ともに無力である。

しかし、いったん取り乱したトゥルーマンが、やがて壁沿いに設置された階段に気づき、落ち着きをとりもどして歩きはじめる。音楽《コルベ神父の説教》は続いており、現世の無力性が天の愛につながっているという感覚が醸し出される。

### 2-3-2. 弦楽オーケストラと声の反響

人工の「空」から外に出て行こうとするトゥルーマンに、番組製作者のクリストフ (Ed Harris 演) が初めてマイクで語りかけ、トゥルーマンを撮影領域に引き止めようとする (1:32:05-1:34:16)。この場面は、半ば、ハリウッドのキリスト教叙事詩映画における「神の声」場面のパロディとして機能している。周囲には、弦楽オーケストラが鳴り響き、青空に浮かぶ雲の合間からは太陽の光が差し、クリストフがゆっくりと話かける低い声は、周囲に大きく<sup>エコー</sup>反響している。

神の声は、デミルの『十戒』(1956) やより近年の『プリンス・オブ・エジプト』(1998) の場合、モーセを演じる役者によって発され、神のように力強く尊重されるべき声として響くようにエコー処理と増幅処理がなされる。(中略) 神性を思い起こさせるために用いられるのはオーケストラの大音響と合唱の音響、そして白い綿雲の浮かぶ青い空である。」(ラインハルツ2017, 60/強調は筆者による)

会話の内容も、宗教的含意に満ちている。クリストフは、自らを「幾千の人々に喜び<sup>j o v</sup>と靈感<sup>inspiration</sup>を与えている」者と名乗り（1:32:27）、トゥルーマンからの「私は誰なのか？」という問いかけに「君は星<sup>s</sup>／人気者<sup>t a r</sup>だ」と答える（1:32:37）。西欧社会では、旧新約聖書における「星 כוכב」を通じて、アブラハムの子孫（創15:5；創22:17；創26:14）、ヤコブから出ずる子孫（民24:17）、諸国民を打ち倒した者（イザ14:12）、御子の誕生（マタ2:9）など、様々な象徴の意味が「星」において共有されてきた。

### 2-3-3. ヨットの文字の記号性

遡れば、トゥルーマンが海に漕ぎ出し、人工の嵐を乗り切ったヨットの船体には「聖マリア SANTA MARIA」の文字が、帆には「139」という数字が刻まれていた。数字情報の提示は、この映画が制作されたアメリカ社会に共有される古典であるキリスト教聖書を（一義的ではないにせよ）指し示している可能性が高い。この場面と重ねて想起し易い詩編139編に沿って考えると、クリストフは、トゥルーマンを聖句の「私」の側に想定し、自らの身を全知の主である「あなた」の立場に置こうとしている。

あなたは座るのも立つのも知り／遠くから私の思いを理解される。／旅するのも休むのもあなたは見通し／私の道を知り尽くしておられる。／私の舌に言葉が上る前に／主よ、あなたは何もかも知っておられる。／前からも後ろからも私を囲み／御手を私の上に置かれる。／その知識は、私にはあまりに不思議／高すぎて及びもつかない。／どこに行けば、あなたの霊から離れられよう。／どこに逃れれば、御顔を避けられよう。／天に登ろうとも、あなたはそこにおられ／陰府に身を横たえようとも／あなたはそこにおられます。暁の翼を駆って、海のかなたに住もうとも／そこでも、あなたの手は私を導き／右の手は私を離さない。（詩篇139:2-10／聖書協会共同訳）

かつてトゥルーマンを少なくとも養育放棄から救ったクリストフ (Christof) は、トゥルーマン「の救済者 Christ of」<sup>19)</sup>を自認しているだろう。彼には、テレビ・チャンネルの中であるにはせよ、地球上に広く視聴者を持つ「世界」を構想し、30年にわたって運営してきた自信があり、自分自身を「全能者ヤージェ・エルシャダイつまり神」(Gall 2019, 4)と捉えている。彼は自らの全能性と父子のような結びつきを宣言すべく、「私は君の全てを知っている。(中略)私は君の全人生を見てきた。生まれた時も、最初の一步を踏み出した時も、初めて歯が抜けた時も。」(1:33:35-1:34:00)と述べる。そして、トゥルーマンを、主の前から逃げようと海に向かっても逃げ切れないヨナの位置におく。

君は去れないのだ、トゥルーマン。君はここに属している。

You can't leave, Truman. You belong here... (1:34:05-1:34:08)

他の場面で、クリストフは、地上の父親 (Niccol 1998b, 19) のような存在としても描かれていた。聖書の神はアダムが眠ると彼の肋骨を取る (創2:21) が、エコスペース社221階<sup>20)</sup>の月面ルームでは、画面の中で熟睡するトゥルーマンの鼻先を、クリストフが画面越しに撫でる (1:09:13-1:09:50)。

### 3. 音楽の伝達の作法

#### 3-1. 映画内音楽の既存性と後在性

映画末尾の使用曲クレジットによれば、映画内には14編の既存楽曲 (pre-existing music) が用いられている (表3)。いわゆるクラシック領域からは、18

19) この名前をめぐって、ガルは、トゥルーマンの庇護者として「聖別されている anointed/ordained」と解釈しつつも (Gall 2019, 1), 自らが犠牲となって誰かを助けるという意味での「キリスト的人物像 Christ-figure」との混同を避ける必要性にも言及している (Gall 2019, 3)。

20) 数字「221」の解釈として、創世記2:21の参照の他、第2の書 (出エジプト記) 21章をも想定できるだろう。後者の1-11節には、奴隷が自由になるための様々な条件が記されている。

表3 『トゥルーマン・ショー』で用いられる既存音楽リスト

作曲家	楽曲名	演奏者	収録*	映画内時刻	種別
Bolan	Twentieth Century Boy	The Big Six	Y	0:20:32-0:21:59	A
Brahms	Wiegenlied	(music box)	N	1:05:05-1:05:33	B'
Chopin	Piano Concerto No.1 in E, op.11 2nd movement "Romance-Larghetto"	A. Rubinstein	Y	0:22:41-0:26:24 0:27:35-0:29:28 1:39:21-1:42:47	B
Dallwitz	Worlds Apart - Underground	B. Dallowitz	Y	0:52:03-0:52:55 1:36:00-1:37:29	D
Glass	Anima Mundi - The Beginning	Ph. Glass	N	0:15:13-0:15:54	D
Glass	Anima Mundi - Living Waters	Ph. Glass	N	0:55:23-0:58:38	D
Glass	Powaqqatsi - Anthem 1	Ph. Glass	N	1:18:17-1:21:28	D
Glass	Powaqqatsi - Anthem 2	Ph. Glass	Y	0:30:42-0:32:29 0:33:02-0:34:40	D
Glass	Mishima - Opening	Ph. Glass	Y	1:30:00-1:34:46	D
Hirschfelder	Shine - Scales to America	Hirschfelder	N	0:30:20-0:30:42	C
Kiler	Life for Life - Father Kolbe's Preaching	Kord	Y	1:30:00-1:32:26	C
Mozart	Piano Sonata No.11 in A, Kv.331 3rd movement "Alla Turca"	W. Kempff	N	0:04:08-0:05:28 0:14:26-0:14:57 1:11:25-1:12:45	B
Mozart	Horn Concerto No.1 in D, Kv.412 1st movement Allegro	L. Greer	N	0:38:54-0:39:17	B
Robin	Love is Just Around the Corner	J. Davis	N	0:42:33-0:43:48	A

\*サントラ盤 CD に納められているか否かを Yes/No 方式で記載した

世紀のモーツァルトや19世紀のショパンの名曲から、クラシックとはいえオルゴールに刻まれて機能音楽となったブラームスの子守唄までがある。20世紀のポップス領域では、1930年代の《恋はすぐそこに Love is Just Around the Corner》や、1970年代の《20センチュリー・ボーイ》がある。20世紀の映画音楽からは、この映画の音楽担当としてクレジットされたダルウィッツ（Burkhard Dallwitz, 1959-）やグラス（Philip Glass, 1937-）の作品と、他の映画からの引用がある。前者に含まれるのは、三島由紀夫の人生を描くシュレイダー監督『ミシマ：4章からなる伝記』（1984）、レッジョ監督の2作品——グローバリゼーションの

進展によって伝統的生活文化を奪われつつある第三世界の「過渡期の生活 powaqqatsi」を記録した『ポワカッツィ』（1988）と、生物多様性の保護を訴えるための記録映画『アニマ・ムンディ』（1992）——の挿入曲であり、後者に含まれるのは、ナチス絶滅収容所で殉教した聖人を扱ったザヌッシ監督の『命のために命を Życie za życie』（1991）や、精神を患った実在のピアニスト（David Helfgott, 1947-）の苦悩を扱ったヒックス監督の『シャイン』（1996）の挿入曲である。こうした映画からの引用には、『トゥルーマン・ショー』において、こうした映画との相互テキスト性（intertextuality）を励振させて、伝記性やドキュメント性に意識を向けさせようとする意図が感じられる。

これらの他に、ダルウィッツのCD『Worlds Apart』（1991）から楽曲《Underground》が引用されているが、既存とはいえ既知性のかなり低いCDからの転用であり、映画『トゥルーマン・ショー』での引用によって相互テキスト性（intertextuality）が生じるというよりも、『トゥルーマン・ショー』によって生じた「後在楽曲 post-existing music」（Godsall 2018, 131-133）とみなすほうが、実情に合っているだろう。

このように「既存 pre-exist」と「後在 post-exist」の判断には、単に成立の時系列だけでなく、その音楽を聞く側の意識が関係しており、一概に扱うのが困難である。観客の認知度や、各楽曲の性格は異なる。ここでは、明瞭性の高い順に4つの段階に分けて捉えることができるだろう（表3の「種別」欄）。

- A：一般に既知性が高い。観客が曲名を思い起こしやすいポピュラー楽曲。
- B：一般に既知性が高い。観客が曲名を思い起こしやすいクラシック楽曲。
- C：一般に既知性が低い。映画オリジナル曲の作曲者とは異なる作曲者による楽曲。
- D：一般に既知性が低い。映画オリジナル曲の作曲者と同じ作曲者による楽曲。

同じ種別にあっても、サントラ盤 CD に収録されたか否か（表3の「収録」欄）によって、各楽曲の「既存 pre-exist」と「後在 post-exist」の判断は蓋然的に異なる場合がある。

たとえば、種別 A に分類される曲のうち、《20世紀チャーリー・ボーイ》は収録 Y であって、《恋はすぐそこに Love is Just Around the Corner》は収録 N であった。この時、前者は「既存」性が高いだけでなく、映画の記憶とともに「後在」する可能性が高まっているのに対し、後者は収録 N であるために、映画との関連のもとで「後在」する可能性が低くなった。種別 B に分類される曲のうち、ショパンの《ピアノ協奏曲》と、モーツァルトの《トルコ行進曲 Alla Turka》は、共に3回ずつ用いられる。こうした中、前者は収録 Y であり、後者は収録 N である。このことによって、いずれも「既存」性の高い両者の間には、映画との関連における「後在」性の差が発生した。種別 C についても、《コルベ神父の説教》は収録 Y、《アメリカへの音階／距離》は収録 N という処置がとられた。いずれも、特定の映画——『命のために命を Życie za życie』(1991)と『シャイン』(1996)——のために作曲された楽曲であって、映画の観客「既知」性は低い。だが、前者と後者の存在の仕方は大きく異なる。前者は、青空色の背景のもとでトゥルーマンが階段を登っていくという、極端に視覚的刺激的の少ない場面において2分半にわたって提示された上、サントラ盤 CD に収録された（収録 Y）のに対し、後者は、通勤中のトゥルーマンの車内ラジオ放送が混線して、トゥルーマンの心中には世界への疑いが生まれ、番組エキストラやスタッフが大いに混乱する中、放送内容が通例のクラシック音楽——つまりモーツァルトの《トルコ行進曲》——とは別楽曲を提示する、極端に情緒的刺激的の多い場面において22秒間提示され、サントラ盤 CD には収録されなかった（収録 N）。両者の「後在」性の差は、自ずから歴然としている。

### 3-2. 引用の扱い

既存楽曲を映画に引用することについて、ゴッサルは、「映画内における音楽引用が、映画外に存在するその引用楽曲の直接的参照を引き起こす」(Godsall 2018, 92) ことを指摘した上で、以下のように述べている。

引用されたテキストの姿は、引用の扱いに、ほんやりと反映する。つまり、テキストの姿は引用の扱いを決定しないが、実際的理由と感性的理由により、たしかに方向づける。同時に、映画内の引用を観客が聞く仕方は、楽曲の記憶によって条件づけられているので、その音楽について同程度の体験のあることが、引用の前提となっている。

(Godsall 2018, 105)

テキストの姿が引用場面にほんやりと反映することは、種別 B にみた《ピアノ協奏曲》と《トルコ行進曲》を想定すると、わかりやすい。いずれも、いわゆるクラシック音楽の中で「超」のつく有名曲である。この有名性が実際的理由となって、すでに成立から幾千幾万の演奏がなされてきたものだけに、選り抜かれた名演奏で提示される<sup>21)</sup>。一方、この有名性が感性的理由となって、2つの楽曲はある種の陳腐性のもとで各場面をインデックス化するだけの力もっている。すなわち、前者は甘い恋の記憶のインデックスであり、後者は爽やかな朝のインデックスとなっていて、恋人ローレン／シルヴィアが脱出の導き手であることや、毎朝のトゥルーマン個人の成長を、当面は無視するように観客をしむけるべく機能している。

ただ、ゴッサルが述べた反映の場は、「引用場面」ではなく「引用の扱い treatment of the quotation」であった。楽曲の「引用の扱い」が、どのような観点であるのかについて、彼自身は詳述していない。本節では、映像との組み合わせ方——すなわち「イン」で扱うか、「フレーム外」で扱うか、「オフ」で扱うか——を指すものとして、観察してみる。

---

21) 前者はスクロヴァチェフスキ (Stanislaw Skrowaczewski, 1923-2017) とルービンシュタイン (Arthur Rubinstein, 1887-1982) の共演、後者はドイツ・グラモフォンが版權を持つケンプ (Wilhelm Kempf, 1895-1991) の演奏である。

### 3-2-1. ショパン 《ピアノ協奏曲》 第1番第2楽章の扱い

《ピアノ協奏曲》の表象要素は、おおむね「甘い恋の記憶」である。だが、その処置の仕方は流動的で、この音楽は「甘い恋の記憶」と同義ではない。

この楽曲の1回目の登場(0:22:41-0:26:24)は、トゥルーマンが図書館での試験勉強中に、向かいの席に垣間見えたローレン／シルヴィアの手首に嵌められたプレスレットに気づいた直後に始まる。トゥルーマンが、このプレスレットを初めて見かけたのは、映画内で直前に置かれたダンスパーティ(0:20:32-0:21:57)だった。シーハイヴン大学における実際のダンスパーティの晩と図書館の晩の間に、幾日が経過しているのかは不明である。だが、いずれの晩も、このテレビ番組のコアなファンにとっては「おなじみ」となった一連の回顧場面であることが、テレビ画面を見上げる人々のうち、ウェイトレスの台詞(0:19:15)やバーテンダーの台詞(0:28:07)から、垣間見える。

0:19:08 [トランクの中のビニール袋から赤いカーディガンを取り出す]

0:19:13 ウェイトレス1 彼、何やってるの？ (What's he doing?)

0:19:15 ウェイトレス2 見ときなさい、彼らは彼女を追い出したけど、記憶まで消せたわけじゃないのよ。

(See, they got rid of her, but they couldn't erase the memory.)

0:19:18 ウェイトレス1 誰の思い出のこと？ (The memory of who?)

0:19:20 ウェイトレス2 シッ、シーッ。(shh shh shh shh shh shh..)

0:19:20 [回顧場面1 — キャンパスの屋外でトゥルーマンがローレンの美しい瞳を目にするが、メリルが割り込んで交流を妨げる]

0:20:32 [回顧場面2 — ダンスパーティ]

0:21:58 [回顧場面3a — 図書館にて、メリルとマーロンがトゥルーマンを帰宅に誘うが、トゥルーマンは独りで試験勉強に取り組もうとする]

0:22:41 音楽(1回目)開始



- 0:23:18 [回顧場面 3b — トゥルーマンがローレンに話しかけるが]  
ローレン あなたと話すことにはなっていないの。  
(I'm not allowed to talk to you)
- 0:25:08 [回顧場面 3c — 2人は、退館する他学生に混じって歩行し、途中で向きを変えて裏口から浜辺に出る。キスを終えた時、車が急走行で向かってくる]
- 0:26:25 音楽（1回目）休止  
ローレン 聞いて、みんなあなたの行動を知っている。(後略)  
(Listen to me. Everyone knows about-- everyone knows everything you do.)  
[回顧場面 3d — 自称ローレンの父によって、ローレンは車で連れ去られる]
- 0:27:35 音楽（2回目）開始  
[回顧場面 3e — トゥルーマンは浜辺で為すすべもなく、取り残される]
- 0:27:53 ウェイトレス 1 なんでも彼はフィジーまで彼女を追いかけて行かなかったわけ？  
(Well, why didn't he just follow her to Fiji?)
- 0:27:55 ウェイトレス 2 母親が病気になったから。重い病気よ。彼は母親を置いていけなかった。彼は優しい、たぶん、あまりに優しいのよ。  
(His mother got sick. Really sick. He couldn't leave her. He's kind. Maybe he's too kind.)
- 0:28:02 ウェイトレス 1 その反動でメリルと結婚したなんてねえ。  
(I can't believe he married Meryl on the rebound.)
- 0:28:05 音楽（2回目）休止

0:28:07 バーテンダー 失礼，残念ですけどね，これは名場面集のビデオに載ってる場面ですよ。

(Excuse me...It's sad, we've already got this on the greatest hits tape)

0:28:11 音楽 (3回目) 停止

ウェイトレス 1 それ借りれる？ (Can I borrow that?)

0:28:12 [トゥルーマンは思い出に浸るまま，メリルの写真をおさめたフォトスタンドの裏から，ローレン／シルヴィアの顔をモニタージュした像をとりだす]

0:29:22 [その画面を見つめるシルヴィアと，画面に映るトゥルーマンの2つの表情が交錯する]

0:29:29 音楽 (3回目) 停止 [翌朝のトゥルーマンの出勤場面]

乱入者の登場によって，束の間の恋人たちの語らいは途切れ，その間，《ピアノ協奏曲》は止まっている (0:26:25-0:27:35)。しかしながら，乱入者の車が去った途端，再び開始して，トゥルーマンの思い出を繋いでいる。したがって，この音楽の1回目の登場 (0:22:41-0:26:24) と2回目の登場 (0:27:35-0:28:05) は聴く者の印象において断続的に継続している。さらに音楽の3回目の登場 (0:28:11-1:29:28) の中，テレビ画面を見つめるシルヴィアの表情と，画面に映るトゥルーマンの表情とが，交互に映し出される。このような音楽の存在様態については，さしあたり2つの解釈が可能だろう。一つには，トゥルーマンの甘い思い出をテレビの観客に伝えるための「オフ」の音である可能性，もう一つには，それを映画の観客に伝えるための「オフ」の音である可能性だ。このうち片方を選択する前に，バーテンダーが口にする「名場面ビデオ」という言葉 (0:28:07) を手がかりに，以下のような流れを整理してみるのが効果的だろう。

まず，第一段階として，今や「名場面」の一部となった図書館での出会い (回顧場面 3b) をリアルタイムで放送した際には，音楽は挿入されていなかっ

た。なにしろ、ローレンは、大学の一員として自然にふるまうことだけを求められるエキストラであり、この時点では、ローレンとトゥルーマンの恋物語は番組スタッフにとって想定外（0:23:20の台詞「話すことにはなっていない」を参照）だったはずだからである。二人は監視カメラをかい潜って浜辺に向かったが（回顧場面 3c）、島中に張り巡らされた5000台のカメラによって、番組スタッフにとって思いがけないロマンチックな場面が撮れた。生放送の段階では、番組スタッフの機転により、この区間（0:25:27-0:26:27）のみにショパンの音楽がつけられた可能性がある。しかし商業的テレビ放送においては、予測外の内容は刈り込まれるのが常である。ローレン／シルヴィアが予測したように「私たちの時間は少ししかない。彼らがすぐにやってくる We have so little time. They're going to be here any minute.」（0:26:02）のであり、予期せぬ出来事に音楽を付加しながらできるだけ自然な風体になるように誤魔化しながらつないでいく手法は、この映画の別の場面でも紹介されている<sup>22)</sup>。

さて、コマーシャルの代わりに番組で映し出される事物を“トゥルーマン通販 Truman Catalog”で売り捌く収益方式を誇るテレビ番組『トゥルーマン・ショー』としては、名場面集ビデオを売り出すことも当然の流れであろう。第二段階として、トゥルーマンの思い出の夜を、図書館でローレンのプレスレットに気づいた場面から《ピアノ協奏曲》を挿入する処置は、この時に行われた可能性が高い。彼らが図書館から脱出すべく柱に隠れて向きを変える一瞬のショット（0:25:10）もまた、多数の監視カメラの録画から切り出して、後に挿入されたものだろう。そして、こうした編集済みの名場面は、ビデオ・ソフトとして販売されるだけでなく、折々に再放送される。夜のバーでウェイトレスたちが交わす会話までの《ピアノ協奏曲》もまた、シーハイヴン島の外部にいる番組視聴者のための「オフ」の音である。

バーテンダーが「名場面集ビデオ」に言及するのは、ウェイトレス二人に仕事に集中するように促すためである。二人は、視聴をしぶしぶ終えて仕事にか

---

22) 3章3節「二段階のオフの音」で詳述する。

かるが、バーの客の幾人かは番組の視聴を続けるかもしれない。しかし、それでも、その後の3回目の音楽（0:28:11-1:29:28）は、テレビ視聴者のための「オフ」ではなく、映画の観客のための「オフ」であると感じられる。なにしろこの時、クリストフ率いる番組スタッフが目にするはずもない、シルヴィアの表情までもが挿入されるのである。したがって、この時、映画から聞こえてくる音は、初めて、第三段階と呼ぶべき段階に達している。かつて恋物語を紡いだ二人の表情がリバース・アングル・ショットで切り替えられる時、二人の間には台詞化されない交流が成立していることを、映画の観客は、ロマンティックな響きとともに豊かに感じとる。ここでの《ピアノ協奏曲》は映画の観客のための「オフ」の音である。

したがって、映画の中で、《ピアノ協奏曲》の存在様態は、3つの段階を移行していく。当初は、1回目と2回目には、番組の視聴者のための名場面レビューとして繰り返し鳴るが（番組のオフ）、同時にその前段階として、番組内の不慮の進行を取り繕うための機転として挿入された経緯が、映画の観客には、推測できる（オフの音）。3回目には、映画観客のために鳴る（映画のオフ）ものへと完全に移行している。

### 3-2-2. モーツァルト《トルコ行進曲》の扱い

《トルコ行進曲》の表象要素は、おおむね「爽やかな朝」である。だが、その処置の仕方は流動的で、この音楽は「爽やかな朝」と同義ではない。

この楽曲の1回目の登場時（0:04:08-0:05:28）、「フレーム外」に置かれた車内ラジオ放送の音として意識されるように映像と重ねられ（段階1）、その後、「オフ」の音として意識されるよう工夫されている（段階2）。つまり、映画世界内の音が映画世界外の音へ——トゥルーマンの聞く音からトゥルーマンが耳にすることのない音へ——変容する。

段階1（0:04:08-0:04:17） トゥルーマンが運転中に耳をかたむける  
車内ラジオ放送で、「ドライバーの皆さんには、危険な空の旅の話題

よりもクラシック音楽のほうがふさわしいでしょう」という声とともに、音楽が開始される。

段階2 (0:04:18-0:05:28) 音楽が続いたまま、新聞・雑誌の販売スタンドの情景に移る。降車したトゥルーマンが新聞と雑誌を購入する際にも、さらにトゥルーマンが双子の老人と会話する際にも音楽が続いている。出勤したトゥルーマンが机上で秘密のモニタージュをすべく周囲の社員をうかがいはじめると、音楽は止む。

この楽曲が2回目に登場する際 (0:14:26-0:14:57) には一貫して、映画世界外の——トゥルーマンが耳にすることのない——音である。表象要素には「爽やかな朝」が含まれてはいるが、路上で元父役と対面する可能性が垣間見える時に、この音楽は止んでしまう (段階4)。ここから、「爽やかな朝」の中でも、シーハイヴンを監視する番組スタッフにとって都合の良い範囲を、やや風刺的調子を添えて映画の観客に届けるように、この楽曲が処置されていることがわかる。

段階3 (0:14:26-0:14:28) 夜明けのシーハイヴンを上空から眺めた風景。

段階4 (0:14:29-0:14:57) 音楽が続いたまま、新聞・雑誌の販売スタンドの情景に移り、愛犬家の女性に続いてトゥルーマンが新聞と雑誌を購入する際にも音楽が続いている。トゥルーマンが路上を歩き出すと音楽は止み、浮浪者に扮した元父役カークがトゥルーマンと向き合うまでは無音である (0:14:57)。スタッフの緊張感が醸し出される瞬間 (0:15:13)、別の音楽《Drive》が開始される。

このように、《トルコ行進曲》は、「爽やかな朝」と同義にならない。車内ラジオ放送が混線し、番組スタッフにとって都合の良い朝には、車内ラジオ放送から《トルコ行進曲》が流れず、アナウンサーが「クラシックでリラックス

スしましょう！」と呼びかけた後には、ヒルシュフェルダの《アメリカへの音階／距離 Scale to America》(0:30:20-0:30:42) が聞こえてくる。また、結婚式の写真で妻メリルがとるクロス・フィンガーの仕草に気づいた翌朝には、その気づきと同時に流れていたモーツァルトの《ホルン協奏曲》が流れ続けている (0:39:13-0:39:18)。

したがって、朝ふたたび、《トルコ行進曲》が流れる時に、観客は「おや？」と思う。前日(放映第10912日)には、シー・ヘイヴンからの強硬脱出を試みるも鎮静剤で引き戻され、妻との関係が崩壊し、父との作為的な再会が果たされた。番組スタッフが、父との再会の喜びでトゥルーマンが全ての疑問を有耶無耶のままに忘却していることを望む一方、映画の観客は——そして一部のテレビ視聴者も——トゥルーマンの脱出・解放を望んでいる。そのような朝、トゥルーマンが洗面鏡に向かって行う宇宙探査隊の飄軽な演技(1:10:11-1:11:28)を見て、番組スタッフが安堵するタイミングで(1:11:25)、3度目の《トルコ行進曲》が鳴り始めるのである。この音楽は、トゥルーマンが、近隣住民や双子の老人とにこやかに挨拶し、職場で新入社員の美女ヴィヴィアンを紹介される瞬間(1:12:46)まで続く。

この楽曲の3度目の処置は、2度目と同様に、一貫して映画観客のための「オフ」の音である。そして、今や、《トルコ行進曲》の「爽やかな朝」というインデックスには、「番組への適合性」という制約がかかっていることが否応なく感じられる。それは、真実の爽やかさではなく、とってつけた紛い物の爽やかさである。このような変化は、《トルコ行進曲》が鳴る位置の移動と並行して発生している。すなわち、当初はトゥルーマンの運転する車内で鳴っていたが(フレーム外)、2回目には番組視聴者のために鳴り(番組のオフ)、3回目には映画観客のために鳴る(映画のオフ)ものへと移行している。

### 3-3. 二段階のオフの音

種別Bの2曲の処置をめぐる状況をふまえた上で、次に、種別C・Dが醸し出す二段階の性格について、再検討することにしよう。この作品では、筋立

ての特色ゆえに、テレビ番組用の「オフ」と、映画の観客向けの「オフ」という2つの段階が存在する点についてである。

たとえば、マーロンがトゥルーマンを父親役カークと引き合わせる場面(0:58:40-1:01:02)がこれにあたる。この場面では、現代音楽とポップスの横断領域で活躍する作曲家フィリップ・グラス(Philip Glass, 1937-)が、月面ルーム内でクリストフの身振りつきの指示のもとで即興演奏を担当するミュージシャンとして、カメオ出演している。グラスの小曲《始まりThe Beginning》は、豊かな情緒性と力強さを備えた音楽だ。■印で開始された後、◆印で音量が上昇する際には、クリストフの手振りにあわせて、グラスが音楽を熱演する姿が映し出される。テレビ視聴者の耳には、“感動”の盛り上がりに寄与する「オフ」の音楽として届くだろう。一方、映画鑑賞者は、この音楽が、月面ルーム内でクリストフの細かい指示のもとで即興演奏されるのを「イン」の音楽として目撃することになる。そして、マスメディアにおける“感動”が、即席の効果をもったいぶって提示し(二重下線部)、利益追求(下線部)のために計算づくで生み出されている事実への批判的註釈となっている。

マーロン — 君には絶対に、嘘をつかない。周囲の人間が皆グルだということか？ 俺もその一人だと？ 俺を信じてくれよ。妄想だよ。だが君は、一つだけ真実を見た。

トゥルーマン — 何のことだ？

マーロン — 俺は今夜そのために来たんだ。[後方をうながす] 積もる話もあるだろう。

クリストフ — 霧を抑えろ。クレーンカメラを準備しろ、クレーンカメラだ。はい切り替え。■

トゥルーマン — ああ、やはり生きてた、信じてたよ。

クリストフの助手 — クローズ・アップしますか？

クリストフ — いや、まず引いてワイド・アングルに。音楽を徐々に大きくして◆…それから今、クローズ・アップだ。

カーク — 無駄になった歳月を、息子よ、埋め合わせよう。誓うよ。

トゥルーマン — お父さん！

クリストフの助手 — やったぜ！

会社重役（クリストフの上司）1 — よくやった。シャンパンをあげよう。

会社重役（クリストフの上司）2 — 胸をうつ場面だった。よくぞやった、  
ご苦労さん。

この場面の後、チャンネル内番組『トゥルートーク』の場面を挟んで、グラスによる別の小曲《トゥルーマンは眠る Truman Sleeps》が流れる（1:08:49-1:10:02）。暗視カメラで緑色に映し出されたトゥルーマンの寝顔をクリストフが撫でる姿と、今は安堵して安らぐトゥルーマン・ファンたちの表情を、この曲が支えている。トゥルーマンの寝顔の手前には、グラスがキーボードに向かう姿が映し出されているため、この場面でも、テレビ視聴者にとって「オフ」の音楽であるものを、映画鑑賞者が「イン」の音楽として目撃する。

### 3-4. カメラとマイクとイヤホン

人工島シーハイヴンには、前述のようにテレビ番組を制作するための約5000台のカメラが設置されている。しかしながら、映画内には、エコスペース社の番組スタッフの手では、選択できない（選択の間に合わない）ショットが存在する。その代表例は、「シリウス星」用ライトの落下の始まり（0:03:13）や経過（0:03:14-0:03:15）をとらえるショットである。テレビ番組の放映開始から約30年を経て老朽化した装置が落ちてくることは、落下の出来事（0:03:17）の後には理解できても、テレビ番組の製作者がタイミングを合わせて待ち構えるような性質のものではありえない。したがって、そのような位置をとらえるための2台のカメラ自体、テレビ番組を制作するクリストフの視点ではなく、映画を制作するウィアー監督の視点で設置されていると考えるほうが自然である。



スタジオ照明落下が始まる際のいくつかのショットは、番組の「テレビ用カメラ」ではキャッチできない点で、映画内のそれまでのショットとは異なる。最初の映像は高所に静止するカメラが照明を水平角度でとらえたものである。これは直前の場面でトゥルーマンが近隣住民と交流するショットと同様に「事前に設置された pre-planned」カメラ配置に見えるが、照明の落下と粉碎は、彼が毎朝繰り返す挨拶行事と異なり、番組『トゥルーマン・ショー』で計画し予測された出来事ではない。(Knox 2010, 5-6)。

さらに言えば、海上を逃避行するトゥルーマンの状態 (1:22:15-1:31:06) を捉えるカメラもあまりに多い<sup>23)</sup>。22年前に父親役のカークが溺死する場面の撮影時と異なり、テレビ番組側でこれまで周到に準備してきたトゥルーマンの水恐怖症の設定に加え、トゥルーマンの逃避行そのものが撮影班にとって予測外であったことをふまえれば、これらのカメラは総体として、テレビ番組の視点ではなく、映画の視点で設置されたものと推測できよう。

では、音についてはどうか。音について考える場合には、収録機材であるマイクと、再生機材であるイヤホンの2点に分けて検討する必要がある。

映画鑑賞者がシーハイヴン島でカメラを探すのは「視点 point de vue」分析だが、マイクを探すのは「聴取点 point d'écoute」分析である。ただし、マイクに象徴されるような映像世界内の聴取点は、伝統的にあまり探されてこなかった。このことは、『トゥルートルーク』のインタビュアーが、シーハイヴン島のカメラだけを話題にしたことにも反映している。

23) クリストフが好ましく思うショットとして、キャビンからトゥルーマンの表情を撮るショット (1:22:31; 1:24:13) が選択されているが、このほか、きわめて多彩なアングルの存在は、それぞれの位置へのカメラの設置を前提にしなければ説明できない。触先をとらえるショット (1:22:16; 1:24:08)、帆の上部から船体の内外を見下ろすショット (1:22:21; 1:24:50)、トゥルーマンの手元を上方からクローズアップするショット (1:22:42)、キャビンを操縦するトゥルーマンの手元を水平にクローズアップするショット (1:24:17)、海面から船縁をとらえるショット (1:24:26; 1:24:56)、海面から帆を斜めに見上げるショット (1:24:30)、トゥルーマンがヨットに泳ぎ着く様を海面からほぼ水平にとらえるショット (1:25:13) などがある。

映画の場合、視点 (point de vue) は、当初から問題になったし、監督、撮影技師、批評家、理論家ら映画の言語の問題に取り組んだあらゆる人々によって考えられ、利用され、徹底的に分析されたが、トーキー映画によって出発した聴取点 (point d'écoute) の問題については、もちろん事情が異なる。この問題は、一般にはほとんど口にされることもなく、監督が考慮に入れることもあまりなく、録音技師やアフレコ、効果音、ミキシング技師らの手に任されてきた問題である。そして映画の分析にいたっては、むしろ放置されてきた問題なのだ。(中略) 聴取点の問題の扱われ方はそれほど綿密ではないように思われるし、しばしば、撮影の対照までの距離とその対象が発する音までの距離の間の「リアリズム的」一致を仮定することによって、つじつまを合わせようとするにとどまっているように思われる。だから目と耳を対にして連動する全体を作り上げようというわけだ。(シオン1993, 61-62)

シーハイヴン島では、基本的に、全てのカメラにマイクも搭載されているようだ。トゥルーマンが鏡に向かって雪山登山隊や新惑星探査隊に扮する際の声も、トゥルーマンの脱出口を追跡するマーロンが芝刈り機に向かって語かける声も、実に鮮明で、鏡面や芝刈り機のカメラにマイクが併設されていることが如実にわかる。

だが鏡の場面が収録内容をそのままテレビ番組として放映するのに対し、芝刈り機のカメラとマイクにまつわる場面 (1:17:151-1:17:27) の音声構造はやや複雑で、音響再生機器の介在を意識させる。以下に示すマーロンの台詞1・5のうち、台詞1は、長年の演技経験をふまえてテレビ視聴者に聞こえてかまわない台詞として、搜索状況を報告する内容だが、台詞5は、マーロンがクリストフの指示を顧みずカメラを覗き込んでクリストフにだけ話かけた声である。クリストフの台詞2と台詞6は、月面ルームのスタッフへの指示だが、台詞4はマーロンへの指示である。台詞2・4・6はいずれもテレビ視聴者には届かない声である。

台詞1 マーロン — んーぞー，どこに居るか見当もつかない。(Hmm.

Gee. I wonder where he could possibly be.)

台詞2 クリストフ — 芝刈り機のカメラだ，芝刈り機のショットをくれ。

(The lawn cam. Get me the lawn cam.)

台詞3 マーロン — [カメラを覗き込んで無言]

台詞4 クリストフ — カメラに視点をあわせるな。何か言って，続けろ，  
続けろ。(Don't look into the camera. Say something. Keep it going. Keep  
it going.)

台詞5 マーロン — 彼は消えてるよ。(He's gone.)

台詞6 クリストフ — 放送を切れ！(Cut transmission!)

我々はすでにカメラにマイクが併設されている点を把握したが，そのカメラにはスピーカーまでもが併設されていたのだろうか。トゥルーマン家の庭の芝刈り機にスピーカーを設置すれば，テレビ番組制作上の指示が，番組視聴者に聞こえるのはもちろん，平時において，トゥルーマンがそれを聞いてしまう危険性も高い。島内でクリストフの指示を逐一受ける人々が，あからさまにイヤホンやインカムを装着しているのに比べて<sup>24)</sup>，マーロンの頭部には，そうした再生機材がみられないが，クリストフからマーロンへの連絡手段として，スピーカーではなくイヤホンの使用が想定できる。そして，台詞5で，彼はもはやマーロンを演じることを忘れ，生身のコルトレーンへと後退している。

映画内俳優コルトレーンについては，妻との口論でとりみだしたトゥルーマンに，クリストフから送信されてくる言葉を，親友マーロンの台詞として，逐一トゥルーマンに語る場面もある(0:55:32-0:58:56)。マーロンは例に

24) トゥルーマンの勤務先付近で待ち構える多数のエキストラ(0:30:18)が，指示チャンネルの混線にともなうハウリングで耳を押さえる仕草や，父役カークを連れ去るエイジェント(0:15:13)や真相に気づきはじめたトゥルーマンが突入するビルの警備員(0:33:39)といった人々が，指示を聞こうとする際に耳元に手をあてる仕草をすることから，彼らがイヤホンを装着していることが推測できる。また，同じビルでトゥルーマンが一瞬目撃した男性撮影スタッフは，インカムを装着している(0:33:52)。

よって、ビール広告出演者として味のある飲みっぷりを挟みながらトゥルーマンを論ず。しかし下記引用の◆印の位置でクリストフの声が挿入され、つづいて●印の位置でクリストフがマイクに台詞を送信する様子、■の位置では台詞を反復するマーロンを月面ルームのスタッフが見守る様子が映し出される。

マーロン — 誰だって、テレビに出るような大人物になりたいものだ。

トゥルーマン — いや、みんなで出演しているような気がするんだ。

マーロン — 俺たちは7歳からの親友だよ。カンニングしあって卒業した。

二人で同じ答案だったが、正解でも間違いでも、君と一緒にならそれでよかった。ゲームをするために一晩テントで徹夜した。おかげで肺炎になって、覚えてるか？

トゥルーマン — 君は1ヶ月、学校を休んだ。

マーロン — 君は兄弟のような存在だ。もちろん、現実には夢のようにはいかない。夢はどんどん遠のくものだ。それを信じたくないから君は妄想をしているんじゃないか。

クリストフ — ◆だが、君のためなら●俺は喜んで何でもする。

マーロン — ■君のためなら俺は何でもする。

クリストフ — ●君には絶対に嘘をつかない。

マーロン — 君には絶対に、嘘をつかない。周囲の人間が皆グルだということか？ 俺もその一人だと？ 俺を信じてくれよ。

この場面では、かつてマーロンが約1ヶ月間、日常生活から外れた旨（下線部）が語られている。名目は肺炎とされているが、クリストフからの声をマーロンにだけ届ける不可視の回路への疑問とからめて想像をふくらませるなら、この時、コルトレーンの頭部には外科的手段で音響レシーバーが埋め込まれた可能性がある。この仮定がもし本当なら、コルトレーンが「自分こそが番組の犠牲者」<sup>25)</sup>であるとする主張の一端が、ここにもうかがわれる。

音響再生の契機は、マイクのような音響収録の契機よりも一層、映像論の話し

題となりづらい。通常、映像内で再生音が関心をひくのは、登場人物が踊るために再生機器をオンにする場合や、楽屋のスタッフがステージ上の音に耳を澄ます場面、録音物の雑音が犯罪のアリバイの成立あるいは破壊に関係する場面など、きわめて特殊な場合だけである。しかし、映画『トゥルーマン・ショー』は、テレビ番組視聴者の世界と映画鑑賞者の世界が分化しており、テレビ番組制作者が交流するための音声は後者に含まれるために、音響再生機器の介在が強く意識される。

#### 4. 結論 — 『トゥルーマン・ショー』における越境・解放

本論では、シオンの理論を参考にしながら、映画『トゥルーマン・ショー』における脱出を、カメラアングル、色彩、宗教的語彙のほか、音の越境として描写してきた。

シオンの用語法は、単に「映画の音と映像の諸関係を明らかにするために用い」（シオン1993, 34）ることのみで終了していなかった。シオンは、「互いの領域の音の流れを視覚化すると同時に、その境界の重要性、ある場合には真の境界の不在を視覚的に示す」（シオン1993, 34）ことの重要性を語っている。シオンは、3つの領域の境界のあり方として、「柵」による区分、「壁」による併存、「扉」ごしの闖入の3種類に分かれると述べる。

これらの場の間をめぐる音の法を定め、このことがもっとも力強く明確に示される場面において、その映画、その作家の美学や主題そのものが要約される。（シオン1993, 37）

『抵抗 — 死刑囚の手記より』では、脱獄が「列車を聞くだけでなく見えるものにする」（シオン1993, 40）として描かれていた。これは、鑑賞者が

---

25) 注15を参照。

汽車の音を「フレーム外」から「イン」への動きとして聞いたことを意味する。『トゥルーマン・ショー』では、鑑賞者が耳にする音楽が、「イン」の音と「オフ」の音の間を往復する。

『抵抗』の場合、この音の移行は、映画の進行に沿って「フレーム外」から「イン」へとという一定の方向に進んだが、『トゥルーマン・ショー』では、より複雑な様相を示す。

既知性の高い楽曲のうち、ポピュラー音楽の《Twentieth Century Boy》(種別 A) やクラシック音楽の《ピアノ協奏曲》(種別 B) は、思い出にひたるトゥルーマンの脳内の現実にはすぎない点で本来は「オフ」の音だが、テレビ視聴者や映画の観客にとっては画面の中で踊るトゥルーマンの姿の録画を再生したものであるために「フレーム外」の音として半ば実在する。録画再生であるために画面に一瞥もくれないバーテンダーが場面そのものを察知して「その場面なら名場面集ビデオに載っている」と発言するほどである。他方、既知性の高いクラシック音楽であっても、《トルコ行進曲》(種別 B) は、1回目は正に「フレーム外」の音としてトゥルーマンが耳にする現実とテレビ視聴者・映画の観客の現実が同期しているが、2回目と3回目には、トゥルーマンの現実には存在しないまま、テレビ視聴者・映画の観客のために鳴らされる「オフ」の音へと移行している。この移行の方向は、『抵抗』と真逆である。既知性の低い既存楽曲のうち映画オリジナル曲 (OST) の作曲者とは異なる作曲者による楽曲 (種別 C) は、《アメリカへの階段》も《コルベ神父の説教》も、テレビ番組のスタッフが予期せぬ対応を迫られる最中に鳴っており、トゥルーマンもテレビ視聴者も耳にしないが映画の観客のためだけに鳴らされる「オフ」の音として、映画の空間の最も外部にある。これに対し、既知性の低い既存楽曲のうち映画オリジナル曲 (OST) の作曲者と同じ作曲者による楽曲 (種別 D) は、テレビ番組のスタッフがテレビ視聴者のために鳴らしたものであり、映画オリジナル楽曲 (OST) と同様に、テレビ視聴者と映画の観客がともに「オフ」の音として耳にしており、これを聞いていないのはトゥルーマンのみである。こうした様々な音楽は、「イン」「フレーム外」「オフ」の移行について、『抵抗』と

は異なり、ほとんど方向を定められない。

この複雑さの原因は2つ考えられる。第1に、映画『トゥルーマン・ショー』の空間が「撮影空間」と「心理空間」に二元化されている点である。同一の音響でも、テレビ視聴者の耳へと「二次的同化」する際には「オフ」の音楽となり、映画の観客の捉える聴覚素材への「一次的同化」に留まれば「イン」の音楽となるといった二重の意味を持っていた。このため、「解放」の出来事も、音から解釈される範囲では、一定の方向がとられない。そして第2に、ここでの拘束が、収監ではなく監視である点である。主人公は、表面的にはカメラとマイクによって身体的に監視されているが、妻や親友のみならず街の人々の言動を通じて心理的に拘束されているため、状況への同化を保つべく自己監視が発生している。映画『トゥルーマン・ショー』の音が一方向をなさないことは、「解放」が一定の場所に存在するのではない状態、拘束や欺瞞の所在が特定できない世界を具現している。

したがって、クリストフの発言は示唆的であった。

トゥルーマン — 全てが偽物だったのか？

Was nothing real?

クリストフ — 君こそが本物だった。だから人々が見たがってきたのだ。

YOU were real. That's what made you so good to watch.

私の言葉を聞いてくれるかい、トゥルーマン。

Listen to me, Truman.

そこを出たからといって、私が君のために作った世界以上に真実があるわけではない。同じように嘘があり、同じように隠し事があるのだ。

There's no more truth out there than there is in the world I created for you.

Same lies. The same deceit.

(1:32:45-1:32:59)

しかし、ハリウッド的な物語においては、おそらく真実よりも恋が特権的な意味をもつ。トゥルーマンは、今や、欺瞞の所在からの脱出というより、シルヴィアのいる場所へと脱出し、シルヴィアは彼を迎えに出て行く。

## 参考資料

### 文献

- Fitch, Alex. 2019. "Dark City and The Truman Show : Surveillance and the Destabilization of Identity." *Film Criticism*. 43(2) : 57-74.
- Gall, Robert S. 2019. "Of God, Humanity, and the World : Reflections on 'The Truman Show'." *The Journal of Religion and Film*, 23(1) : 1-28.
- Godsall, Jonathan. 2018. *Reeled In : Pre-existing Music in Narrative Film*. (Ashgate Screen Music Series) Ashgate.
- Knox, Simone. 2010. "Reading The Truman Show inside out" *Film Criticism*. 2010. 35(1) : 1-23.
- Niccol, Andrew. 1998. *The Truman Show : The Shooting Script*. Newmarket Press.
- Niccol, Andrew. 1998b. "The Photo Album." *The Truman Show : The Shooting Script*. Newmarket Press. Inserted between 89 and 90.
- Sina, Martin. 2010. "Full Transcription of 'Truman Show'."  
[http://www.msina.de/Schule/Material\\_fur\\_Lehrer/material\\_fur\\_lehrer.html](http://www.msina.de/Schule/Material_fur_Lehrer/material_fur_lehrer.html). Accessed on September 3, 2021.
- ベルガラ, アラン. 2000. 「映画における二重の同一化」『映画理論講義 — 映像の理解と探究のために』(*Esthétique du film*. Nathan. 1994) 武田潔訳. 勁草書房. 309-349.
- シオン, ミシェル. 1993. 『映画にとって音とはなにか』(*Le son au cinema*. Éditions de l'Étoile. 1985) 川竹英克&ジョージアヌ・ピノン訳. 勁草書房.
- フーコー, ミシェル. 2020. 『監獄の誕生 — 監視と処罰』(*Surveiller et Punir : Naissance de la Prison*. 1975) 田村俣訳. 新潮社.
- ラインハルト, アデル. 2018. 『ハリウッド映画と聖書』(*Bible and Cinema : An Introduction*. Routledge. 2013) 栗原詩子訳. みすず書房.
- 筆者不詳「ダークシティ」『ウィキペディア』(<https://w.wiki/3w3s>, 2021年9月15日閲覧)。

### 視聴覚資料

- Dallwitz, Burkhard. and Philip Glass. 2008. *Truman Show by Truman Show*. Warner Bros. and Milan Records. SKU5050466302021. CD.
- ウィアー, ピーター. 1998. 『トゥルーマン・ショー』パラマウントホームエンタテインメントジャパン. PHNA106297. DVD.