

Title	メディア・ジャンルと知覚のモビリティーズ：ジャーナリズム映画批評の源泉
Sub Title	The melodramatic mobilities : Naked city (1948), William James, acoustic equalizers, and the genre of hybridity
Author	小川(西秋), 葉子(Yoko Ogawa Nishiaki)
Publisher	慶應義塾大学メディア・コミュニケーション研究所
Publication year	2021
Jtitle	メディア・コミュニケーション：慶應義塾大学メディア・コミュニケーション研究所紀要 (Keio media and communications research : annals of the Institute for Journalism, Media & Communication Studies). No.71 (2021. 3) ,p.147- 161
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	一般論文
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA1121824X-20210300-0147">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA1121824X-20210300-0147</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# メディア・ジャンルと知覚のモビリティーズ —ジャーナリズム映画批評の源泉—

小川（西秋）葉子



## ▶ 序：映画における音とはなにか

アクター・ネットワーク理論で知られるブルーノ・ラトゥールは、フランス行政最高裁判所というフィールドにおけるコミュニケーション実践の研究をおこなった (Latour 2010)。それに対して本稿のフィールドとなるのは、映画にほどこされた音響がつくり出す知覚の地帯である。ラトゥールが人とモノによる行政手続きという目に見える作業を論じたのに対して、本稿で注目するのは、聴覚に訴えるさまざまなテンポや高低からなる音声のデザインである。本稿では音響的な諸特徴こそが映画を特定のジャンルであると知覚させる主要な要因とみなして試論をおこなう。これを、アコースティック・イコライザーと命名することにする。これまでジャーナリストたちが日々の活動をおこなうメディア・フレームを共有する解釈共同体の考察は、集合的記憶をめぐるなされてきた (Zelizer 1993; 佐藤 2020)。筆者はこれを映画制作者と映画批評家のそれぞれの認知共同体が映画ジャンルとそれ以外のメディア表象の記憶をもとに織りなす市場における差異化と卓越化の闘争をめぐる分析に応用する。ここでは特に、のちの都市社会学にも大きな影響をあたえた (Zukin 2009) ニューヨークロケ映画『裸の町 (Naked City)』(1948) を主要な題材とする。

筆者が以前一橋大学大学院社会学研究科に提出した修士論文で考察したように (小川 1988)、1948年にアメリカで製作された『裸の町』は、娯楽映画ではじめてロケ撮影を駆使した記録映画のさきがけとなる「セミ・ドキュメンタリー」をめざしていた。しかし、アメリカの主要な雑誌に掲載されたジャーナリストたちの映画批評においては、「メロドラマ」という呼称がたびたび使用されている。セミ・ドキュメンタリーとメロドラマを隔ているものはいったい何なのか。これまでトーン・A・ファン・ダイクに依拠して筆者がおこなってきた言説をめぐる考察 (van Dijk 1987) によっては、このような疑問をあきらかにすることはかなわなかった。また、映画音楽の役割だけでは、ジャンルの画定をおこなうには不十分である (シオン 2018)。そこで、映画制作者と映画批評家集団における知覚を共有化させる指標としてオープニングのヴォイス・オーヴァー、本編の台詞、エンディングの音楽という異なる要素を統合させる試みをおこなう。

このような問題意識をもとに、1948年から1950年に製作されたアメリカとイギリスにおける他の3本の映画と比較してみると、興味深いことにそこには音響効果における共通の

特徴がみられる。筆者はこれらをアコースティック・イコライザーととらえ、冒頭のモノログ、映画本編全体をつうじた台詞のリズム、ラストのクライマックスにおけるオーケストラの楽曲という3要素を抽出する。本稿ではこれらが「ハイブリッド」(Latour 2005)となっており、この構成=集合体こそがメロドラマというジャンルを知覚する基調となると論証する。

メロドラマという映画ジャンルをめぐっては、フェミニズム映画批評の興隆とともに1980年代からメディア研究の中心的な論点となってきた(Gledhill 1987; Mulvey 1989)。近年は日本においても1930年代の松竹映画(御園生 2012)、溝口健二という特定作家による作品群(木下 2016)、フィルム・ノワールという映画ジャンルとの連関(中村 2003)などの具体的な研究成果が発表されることとなった。しかし、メディアのグローバル化で論じられたテレビにおけるソープ・オペラとの関連や、映画と同時代に発展してきたラジオやテレビのドキュメンタリー発達史(丹羽 2020)との関係については未着手のままである。

メディア市場における再帰性についてはすでに社会学の分野で蓄積がみられる(小川[西秋] 2007; 中西・鳥越 2020)。また、筆者は約30年にわたり、BBC(英国放送協会)製作による女性キャスト中心のテレビドラマの分析をおこなってきた(小川[西秋] 2020b)。本稿ではそのプロセスで得られた成果を統合し、アメリカとイギリスと日本のメディア発達史、およびその分野でもほとんどふれられていない映画の音響効果がジャーナリズムの映画批評におけるジャンル知覚にもたらす意義をあきらかにする。

論述の順序としては、まず、メロドラマ・ジャンルにおける音響効果への注目が限定的であったことを示し、それに対して映画『裸の町』にかんする批評、ならびに映画監督や音楽監督などのコメントや人選から、前述の3つのアコースティック・イコライザーをひとつずつ措定する。次に、『裸の町』とほぼ同時代の3本の映画において、3つの音響効果を具体的に例証する。その過程で、犯罪映画としての「フィルム・ノワール」というジャンルにみられるドイツ表現主義などに類似した表象についてもふれる。最後に、3つのアコースティック・イコライザーが、哲学や文学、ラジオ、各国の映画輸入状況の違いといった他のメディア環境との関連で、アメリカとイギリスと日本のジャーナリズム映画批評において共有、あるいは共有されていなかったのではないかという可能性について推論をおこなう。このような作業により、本稿では本稿冒頭で定義したアコースティック・イコライザー、すなわち音響と知覚の相互作用が映画分析におけるあらたな指標と視座を提供できると考える。

## ▶ 1 メロドラマ研究における陥穽と制作者たちの音響知覚における 第1のアコースティック・イコライザー： 冒頭のヴォイス・オーバー

通常、メロドラマ研究においては、メロドラマ・ジャンルがなぜ存立しうるかについて、プロットをめぐる考察がなされてきた(Gledhill 1987)。たとえ、メロドラマの語源がメロディとドラマを掛け合わせた音楽的な要素を重視しているとはいえである。そのなかで音響的な側面としてかろうじて着目されるのは、ヴォイス・オーバー、すなわち登場人物のひとりによる声のモノログにあたる。これは、主人公の身の上や状況説明をおこない、観客を映画の物語世界へといざなう役割を果たす。

『裸の町』をめぐるジャーナリズム、とりわけ雑誌における映画批評では音響効果について総じて映画の完成を前に急死した制作者のマーク・ヘリンジャーによる冒頭のナレーションが言及されている(小川 1988)。『裸の町』においては、この映画の製作プロデューサーであり、永らく、ニューヨークで新聞記者と編集主幹をつとめたヘリンジャーのナレーショ

ンが重なるヘリコプター移動によるニューヨーク全景のシーンから映画がはじまることになる。その実際の口調というの、以下の通りである。

ヘリンジャー：紳士淑女諸君！私は此の映画の制作者のマーク・ヘリンジャーであります。これから皆さんが御覧になる映画は「裸の町」と申し、他の映画とは一風滲つていることを始めに御断りして置きましょう。

今我々は紐育の夜空を飛んで居ります。紐育——それは特殊の大都會であります。此の映畫はそこに住む80万市民の物語であり、同時に紐育そのもの、物語であります。……さて私はカメラと共に皆さんを眞夜中の紐育に御案内しましょう。夏の午前1時。……次は放送局であります。ひとりの男が音楽放送用の電蓄の前に坐つて、とつかえひつかえレコードをかけて居ります。然し彼の奥さん以外に此のプログラムを聴いている人があると御思ひですか？

(小川 1988: 94に引用)

本節で論ずるメロドラマ・ジャンル知覚についてのアコースティック・イコライザーとしての第1の要素は映画の冒頭におけるこのようなモノログである。ハリウッドの脚本を分析したジョン・トゥルービーは、モノログの役割を次のように述べている。

モノログはストーリーテラーが用いる技術の中でも特に価値のある手法だ。ダイアログを使えば2人以上の対決のつぼを通して真実や感情を引き出すことができるが、一方のモノログでは、その人物自身の中にある葛藤のつぼを通して真実や感情を引き出すことができる。

モノログはそのキャラクターの心の中にあるミニストーリーだ。これもミニチュアの1形式として、そのキャラクターの人物像や中心となる葛藤、さらにはストーリー全体を通してこのキャラクターが経験するプロセスを要約するものである。これを使って観客にキャラクターの心の奥深くを細かく見せることができる。または、これを使ってそのキャラクターが受けている苦痛の強さを見せることができる。

(トゥルービー 2016: 607-608)

このようなモノログはとりわけメロドラマ・ジャンルにおいても音響面で重要な役割をはたすと考えられる。

これに対し、同作2年後にロンドンを舞台にした『舞台恐怖症』(1950)の製作と監督をつとめた、アルフレッド・ヒッチコックは、のちにフランスの映画監督フランソワ・トリュフォーとの対談で次のように述べている。これは初期のトーキー映画『殺人』(1930)をめぐる回想である。

ヒッチコック：ハーバート・マーシャルの演じる主人公が頭のなかでいろいろと考えることを表現しなければならなかったんだが、そのためにストーリーと無関係な人物をだしたりすることだけは絶対にやりたくなかった。で、私は意識の流れとしてのモノログを使った。これが当時はトーキー映画の革新的な試みだと評価されたものだったよ。ところでじつは、こんな内面の独白なんてのは、演劇の分野ではシェイクスピア以来使い古された手だったわけだ。わたしはただこれをトーキーのテクニクに応用してみたというだけなんだよ。……映画全体がこんなふうには演劇と緊密にかかわっている。

(ヒッチコック・トリュフォー 2017: 62)

この説明によると、ヒッチコックは心理学者のウィリアム・ジェイムズが論じた「意識の流れ」の概念をウィリアム・シェイクスピアの戯曲を経由して自身の映画創作において実践していたといえよう。

解説者がおこなうナレーションと登場人物が独白としておこなうモノログは、シナリオ作成においては区別されることも多い。しかし、『裸の町』においては、ヘリンジャーが

ニューヨークのガイドブックにも登場するほどの有名人であったこと、そして、この都市をまるで自分の子供のように擬人化して語りかけていること、その語り口が自分の心情を吐露するような非常にフランクなトーンであることといった理由から、冒頭のヴォイス・オーバーはナレーションとモノローグの両方の特性をあわせもつと考えてよい。

## ▶ 2 第2のアコースティック・イコライザー： 全編にわたる台詞のリズム

第2のアコースティック・イコライザーと考えられるのは、台詞や会話におけるリズムあるいは独特のテンポである。はっきりした発音、一定のリズム、2人以上の登場人物によるとぎれのないダイアログ、そしてエコーのかからない音質などが、その特徴といえる。

『裸の町』をめぐる音響効果について映画評では本稿第3節で詳述するように出演者の「芝居がかった演技 (stageness)」, そして、クライマックスの「轟音をあげる『ヒッチコック的』なエンディング (roaring “Hitchcock” end)」という表現がみられる (小川 1988)。この2つを第2, 第3のアコースティック・イコライザーとして以下では考察をすすめることとする。さきほどのヒッチコックは、イギリス出身の映画監督だが、アメリカ映画における英語の音感について、独特の印象をもち、次のような感想をフランス人監督のトリュフォーにもらしている。

ヒッチコック：……それからこの映画は2ヶ国語で撮ったんだが、これもわたしには初めての経験だった。……ドイツ語の音感になれないものだから、ドイツ語がまるっきりわからないと同じだということがわかったんだよ。……ドイツ人の俳優も英語のせりふをドイツ語に直訳したものではピンとこないらしく、せりふのリズムにうまくのってこない。そんなわけで、これはなにもきみたちフランス人に悪意をこめて言うわけじゃないんだが、ルネ・クレールやジュリアン・デュヴィヴィエやジャン・ルノワールがアメリカで映画を撮って完全に成功できなかったわけもわかると思うんだよ。音感の問題なんだ。アメリカでは、ドイツやオーストリアの人間のほうがうまくアメリカの英語になじんだと思うね。エルンスト・ルビッチとか、ピリー・ワイルダーとか、何人かの監督が成功している。

(ヒッチコック・トリュフォー 2017: 63-64)

『裸の町』においても、そのような会話のリズムは小気味よく、演劇、とりわけ舞台以外では特定の限定された状況で展開されるテレビのシチュエーション・ドラマを連想させる類いのものである。事実、『裸の町』はその後ニューヨークを舞台としたメディア作品の先駆として、連続テレビ・シリーズ化され2人組刑事ドラマの元祖となったとされている。ウディ・アレン監督第1作のパロディの材源ともなったほど、その影響力は大きいといえる。それゆえ、現在の、いわゆる日本でいえば、黒澤明監督映画の『野良犬』(1949)やテレビ朝日系列でシリーズ化され、映画化もされている『相棒』(2000～)などがこの流れを受け継ぐものと考えられる。

このようにタイプライターのように計算された中庸なテンポは、詳しく『裸の町』と比較したように (小川 1988), 1年後に製作されたミュージカル『踊る大紐育 (On The Town)』(1949)の冒頭から最後まで場所が変わるたびにスクリーン下部に表示される1日の時刻と同時にきこえてくるリズムに類似している。

ヒッチコックは、このような台詞のスムーズで恒常的なながれを阻害するものとして現場でおこなう即興演出をあげ、映画『殺人』制作時の同時録音との関係でトリュフォーと次のようなやりとりをしている。



ヒッチコック：……それにハーバート・マーシャルがラジオから流れる音楽を聞きながらひげを剃るシーンがあったことをおぼえているかね？

トリュフォー：ええ、もちろん。『トリスタンとイゾルデ』の序曲が流れてますね。この映画の最高のシーンのひとつですね。

ヒッチコック：……あのシーンの撮影には30人のオーケストラを連れて来て……浴室<sup>バスルーム</sup>のセットの裏側で演奏してもらったんだよ。当時はダビングなんていうやりかたはなかったからね、すべてその場で同時録音だった。

(ヒッチコック・トリュフォー 2017: 62)

ヒッチコックの台詞回しのリズムへのこだわりは、この2人のやりとりに続く次の発言にもみてとれる。

ヒッチコック：同時録音といえば、この映画では即興演出の実験もやってみた。あるシーンの内容を俳優たちに説明して、せりふをそれぞれ自由に考えだして言うてもらうことにしたんだよ。結果はまずかったな。みんな吃ってしまってね、言葉がつかえて出てこないんだよ。あんまり考えすぎたり、ひねりすぎたりして、かえって自然に喋れないんだよ。これはあてがはずれた。せりふのタイミングははずれるし、リズムもなっていない。それ以来もうこんなことは二度とやっていないけれども……。

(ヒッチコック・トリュフォー 2017: 62)

同じ即興演出でもトリュフォーは俳優がその場で発したことばを書き直し、文字におこしてもう一度発話させるという。それに対しヒッチコックはそのやりかたは金と時間の両面で経済的ではないのではないかと疑義を呈している（ヒッチコック・トリュフォー 2017: 62）。

『裸の町』の翌年にミュージカル・ジャンルの映画でありながら、ニューヨーク現地ロケを敢行した『踊る大紐育』（1949）においても、ニューヨークらしさを演出するために、地下鉄のなかでの女性たちのおしゃべりを少し間のびした地元なまりのアクセントで話すシーンが挿入されている。やはり、『裸の町』のなかでも同様の場面があり、その演出は、ジャーナリズムの映画評においてはあざとさが次のように批評されている。ニューヨークのドレス・ショップのショーウィンドウに飾られたマネキンをめぐってかわされる2人の若い女性たちの会話のシーンに対する『ニューヨーカー』誌の論評である。

「思い浮かべてみてよ、わたしがあの服を着たところを」と娘たちのひとりが言うのだが、彼女の喋る“a”のあいまいな発音は、地下鉄でよく耳にするようなアクセントを例のごとく、わざとらしくもじっている。

(邦訳筆者、小川 1988: 97に引用)

このように、台詞のテンポやアクセントも映画のジャンルやリアリティを画定し創出するうえで、重要な知覚的指標となっていると考えられる。

### ▶ 3 第3のアカースティック・イコライザー：終盤の音楽

最後に、第2のアカースティック・イコライザーとしての台詞の均一なリズムと対照的に、アップテンポで演奏されるクライマックスから終盤にかけてのオーケストラ楽曲が第3のイコライザーとしてあげられる。『裸の町』の音楽を担当した東欧出身の作曲家ミクロス・ローザはアルコール依存症という社会問題を描いてその後日本では同年に公開された、

ビリー・ワイルダー監督映画『失われた週末』（1945）にも楽曲を提供し、2年連続してアメリカのアカデミー音楽賞を受賞している。

前出の映画脚本家トゥルービーは、映画をしめくくるクロージングについても、その機能を以下のように要約している。

いかなる演劇作品においても、何より重要な個所は最後の90秒である、とチェーホフは言った。なぜなら、ファイナル・シーンはストーリーが最終的に収束する地点だからだ。……というわけで、ファイナル・シーンもまた、オープニング・シーンと同じく、ストーリー全体のミニチュアの形をとることとなる。

……ファイナル・シーンによって究極的な漏斗効果（funnel effect）が生まれ、最後にくるキーワードやキーフレーズをともなったセリフが、観客の心や頭の中で大爆発を起こし、ストーリーが終わった後にまでずっと長く響き続けるものとなるだろう。

（トゥルービー 2008 = 2017: 60-61）

エンディングのオーケストラ楽曲は、これと同様の音響的マーカーを増強するといえよう。

単調な台詞のテンポからエンディングにかけて映画の音響がスピードアップする展開は、『ニューヨーク・タイムズ』紙における『裸の町』の映画評において次のように述べられている。

そして最後の刑事と強盗の「追跡」がマンハッタンのイーストサイドとウィリアムズバーグ橋の上でおこなわれるおかげで、全体的にトークの多い、饒舌なミステリー・ストーリーは急に轟音をたてて「ヒッチコック」的な結末へと動きをはやめる。

（邦訳筆者、小川：1988: 68に引用）

このように、『裸の町』においては、ニューヨークを捜査した結果やっと見つかった殺人犯を追跡する場面からウィリアムズバーグ橋をへて高所から落下する最期に至るまで、鳴りやまぬ管弦楽曲がアコースティック・イコライザーの役割をはたしていると考えられる。そのトーンというのは、のちのフランス映画『悪魔のような女』（1955）、さらには、それに類した映画をめざしてヒッチコックが製作した『めまい』（1958）、日本においては、イタリア・ネオリアリズムという映画手法を現地で学んだ増村保造がトランスジェンダーのオリンピック女子選手を描いた『セックス・チェック 第二の性』（1968）における終盤のインストルメンタル音楽を連想させると言ってよいだろう。

増村は、自らが監督することになるこの映画に先立つこと10年前に、映画の疾走感について次のような文章を残している。

映画のスピード感、換言すればテンポの速さというものとは決して単なるアクションやカットインの機械的なテンポの速さを意味しない。かつて、カンヌ映画祭に出品された日本映画の共通の欠点として、当時の批評家たちから「眠くなるようなテンポの遅さ」が指摘された。そのときの参加作品は、溝口健二監督作品『近松物語』（1954）と、渋谷実監督作品『現代人』（1952）の2本であった。……真のテンポは、アクションとかカットインなどという外形的なものではなくて、もっと内面的なもの、つまり感情の発展にあるということである。

（増村 1958=2014: 26）

これまで本節で述べているクライマックスの音楽から映画の終わりにいたる疾走感は、とくにエンドロールの短かった時代には増村のいう感覚に近いといえる。

ヒッチコックが『裸の町』と同年に製作した『ロープ』（1948）において臨場感を創出す

るための音に対するこだわりについても、彼とトリュフォーは次のようなやりとりをおこなっている。

トリュフォー：……『ロープ』の話をしめくくる前に、あなたがとくに音に関して綿密なリアリズムを追求している点に注目したいと思います。『ロープ』のサウンド・トラックはすばらしくリアルな臨場感にあふれていて、たとえばパーティーが終わったあとでジェームズ・スチュアートがアパートの窓をあけて夜の闇に1発銃声を放ったときに、下の通りからがやがや騒ぐひとびとの雑音が立ちのぼってくる……。

ヒッチコック：そう、「雑音が立ちのぼってくる」というのは正しい。その効果をだすために、実際、わたしはマイクロフォンをスタジオの外のちょうど6階の位置にセットして、その下の歩道に何人かのひとびとを集めて銃声についてがやがやと話しあってもらった。警察の車のサイレンも同じようにリアルに録音した。最初は撮影所のサウンド・ライブラリーにある効果音を使えばいいじゃないかと言われたので、「パトカーが近づいてくる感じを出すためにはどうしたらいいんだ」ときくと、「最初は静かに音をだして、それからだんだん音量<sup>ボリューム</sup>を上げていけばいい」というわけだ。それではいかにもそれらしくていやなので、わたしは救急車を1台借りて、サイレンを鳴らしながら走ってもらった。マイクロフォンは撮影所の入り口の柵にセットして、2キロ離れた地点から救急車がサイレンを鳴らしながら近づいてくるようにした。こんなぐあいにして音をとったわけなんだよ。

(ヒッチコック・トリュフォー 2017: 181-182)

『裸の町』と『ロープ』の両映画において、第3のアコースティック・イコライザーはまさにこのような警戒と注意を喚起するサイレンが近づいて(小川・太田 2016; 小川 [西秋] 2020a)、やがて走り去っていくように物語の収束を告げる役割もはたしている。

同じように音響がラスト近くで重要な役割をはたす作品において、ヒッチコックとミクロス・ローザはすでに協力した経験をもつ。すなわち、このヒッチコックによる監督作品『白い恐怖』(1945)にも『裸の町』の音楽監督ローザは参加しており、翌年のアメリカ・アカデミー音楽賞を受賞している。

以上、筆者がメロドラマ・ジャンルを規定するのに重要と考えるヴォイス・オーバー、台詞、エンディングの楽曲にかんする諸特徴をアコースティック・イコライザーとして列挙し、解説してきた。この3つはかならずしも同程度の比重をもつわけではない。次節で具体的な作品において検討するように、じっさいには欠けていたり、不十分な表れかたをする場合もある。しかしながら、興味深いのは、明白ではないにもかかわらず、この3つのアコースティック・イコライザーのうち、最後の2つの気配が垣間みられただけで、批評家たちはメロドラマの刻印を押してしまうことである。そのような映画知覚によるジャンル共有のしくみをみるために、さらに3本の映画を事例として次節でとりあげることにする。

#### ▶ 4 『裸の町』と同時期の映画にみる3つのアコースティック・イコライザーの諸相

まず、『スペードの女王』(1949)について論じる。前節であげた3つのアコースティック・イコライザーがもっとも顕著にみられるのは、ソロルド・ディキンソン監督作品『スペードの女王』である。この映画はロシアの文豪アレクサンドル・プーシキンにより1834年に書かれた小説を材源にしている。19世紀末には、ピョートル・チャイコフスキーが、バレエ『ロミオとジュリエット』や『ハムレット』の楽曲などのウィリアム・シェイクスピア作品をオペラとして脚色した。そのような著名な作曲家により本格的なオペラ化がなされて以来(プーシキン 2005: 260)、『スペードの女王』はロシア文学の最高峰のひとつと



して名高い作品として知られている。18世紀中葉のロシアに帰化したドイツ系の青年士官の野望と破滅を、トランプ・ゲームを中心にして描いた原作にならない、映画自体も物語の舞台は当時より100年以上前に設定されている。『裸の町』の1年後にイギリスで製作されたこの映画は、イギリスにおけるアカデミー賞とエミー賞にあたり、すぐれた映画・テレビ作品におくられるBAFTA賞（The British Academy of Film and Television Awards）に翌年ノミネートされている。また、監督のディキンソンは、のちにイギリスの大学教育において初の映画学教授に就任した人物である。

『スペードの女王』においては第1のアコースティック・イコライザーとしてのモノローグは主人公の技官ヘルマン（アントン・ウォルブルック）によって冒頭、状況説明として簡潔に述べられる。第2のアコースティック・イコライザーとしての台詞の一定のテンポと抑揚は、時代ものというせいもあるのか『裸の町』よりは、やや大げさな印象をうける。最後のクライマックスを盛り上げるオーケストラの楽曲は、トランプのカードをめぐるコール「3, 7, エース」から実際にヘルマンがひいた「3, 7, クイーン」の台詞にあわせ、スペードの女王と重なる老婦人の顔のショットののち、主人公がだまそうとして失敗した老婦人の孫娘の幸せそうな結婚後の様子にストーリーをみちびく。

このように1940年代のニューヨークと1830年代のペテルブルグと時代と場所はことなるものの、『裸の町』同様、都市の新旧勢力争いを、3つの音響効果により『スペードの女王』はみごとに描いている。

第2の事例としてあげる映画は、前節でも引用したヒッチコックによる製作・監督作品『舞台恐怖症』（1950）である。こちらも『スペードの女王』同様、イギリスで撮影された。ロンドンの演劇学校に通う若い女性（ジェーン・ワイマン）が犯罪にまきこまれた友人を救うべく、歌手（マレーネ・ディートリッヒ）のメイド兼付人になりすますストーリーである。

第1のアコースティック・イコライザーである冒頭の音声による状況説明にかわるものとして、友人男性（リチャード・トッド）がまきこまれた殺人事件の場面がフラッシュバック映像として序盤で示されるが、これが実際の事件とことなるフェイクな内容であった点が当時演出上の欠点として物議をかもした（ヒッチコック・トリュフォー 2017: 188-189）。第2の台詞の会話における一定のテンポについては、きわめて『裸の町』に近い。短い会話が切れめなく、淡々とやりとりされている台詞回しは、『裸の町』同様、犯罪の渦中にいて、犯罪についてのダイアログにもかかわらず感情の乱れがないことがかえって不自然にもきこえる。最後のクライマックス音楽は、『裸の町』あるいはヒッチコック作品では『白い恐怖』（1945）における音楽を制作したミクロス・ローザとはことなる作曲家が担当しているにもかかわらず、きわめて類似した印象の楽曲が使用され、同様の効果をあたえている。本作主人公を演じたジェーン・ワイマンは、やはりローザが音楽を担当した『失われた週末』（1945）でも主演女優をつとめている。作風はことなるにせよ、音楽と主演女優が相互に参照される状況は、メロドラマの大きな潮流をかたちづくっていたと考えられる。

本節ですでにしめた『スペードの女王』では、あたかも主人公のヘルマンがあやまってひいたスペードの女王の札のごとく、トランプ・ゲームの勝利の法則をおしえたにもかかわらず、彼に脅された結果、恐怖死した老婦人の亡骸の顔がクローズアップされる。このようなドイツ表現主義的な芝居がかって大げさな表象は、『裸の町』と『舞台恐怖症』にもみられる。『裸の町』では、まず、死体の第1発見者となる通いのメイドの悲鳴と恐怖でゆがむ顔のアップ、次に、終盤で追いつめられた犯人がウィリアムズバーグ橋からとび降りる直前の表情のショットがそれに相当する。また、『舞台恐怖症』では、メイドになりすまそうと扮装したタバコをくわえた主人公の鏡にむかった顔のクローズアップ、さらには、

終盤で自分の犯行が露呈した友人の鬼々怪々とした目をむく表情がライトアップされ、人物の顔が大うつしになるショットが印象的である。

こういった過剰な演技をひきだす演出は、かえって、これまで論じてきたようなメロドラマ・ジャンルの基調となる音響をひきたたせるコントラストをあたえていると考えられる。アコースティック・イコライザー、すなわち、人物の話す姿が登場せず、モノローグとナレーションではじまり、それ以外の場面の淡々とした会話がえんえんと続き、最後の大団円にむかうオーケストラ楽曲のスピードアップをきわだたせる役割をはたしているといえるだろう。

第3の事例となる映画は、アメリカ時代にフランクフルト学派の研究者であるテオドール・W・アドルノとも交流のあった（竹峰 2002）、フリッツ・ラング監督作品『扉の陰の秘密』（1948）である。地理学者ジャクリン・バージェスとジョン・ゴールドが指摘するように地理的な認知をはかるうえでポピュラー・カルチャーは重要な役割をはたしてきた。たとえば、ロード・ムービーに採用されるようなポップソングやボブ・ディランの楽曲、さらには現実を未来の都市のヴィジョンに反映させる映画などがその具体的なメディアとなる。ゴールドは第一次大戦と第二次大戦のあいだに制作された映画、すなわち、ニューヨークの摩天楼を未来のディストピアの範型として描いたラングのサイレント映画『メトロポリス』（1927）やイギリスの社会批判を目的としたドキュメンタリー作品を分析の対象としてとりあげている（Burgess & Gold 1983）。

この『メトロポリス』は都市映画の先駆と考えられるが、その後ドイツからアメリカに亡命したラングが監督したのが『扉の陰の秘密』である。モノクロの画面が印象的な本作品では、よく知らぬまま結婚した男性と同居することになった妻が、夫の所有するニューヨーク近郊の邸宅にかくされた秘密の真偽を半信半疑のままあきらかにしていくプロセスをたどる。『裸の町』と同年の1948年にアメリカで製作された本作は、やはり『裸の町』の音楽監督として好評を博することになるミクロス・ローザが音楽を担当している。

第1のアコースティック・イコライザーは、物語のかわきりとなる主人公の女性（ジョーン・ベネット）のモノローグにみてとれる。冒頭の水に浮かぶ新聞紙の折り舟から水仙の花へとすべるように移動する幻想的なシーンの説明とその意味を問うような声のトーンが印象的である。女性の結婚相手となる男性（マイケル・レッドグレーブ）のモノローグもところどころ挿入されるため、男女2人の心の声のかけあいといった雰囲気もかもしだされている。このマイケル・レッドグレーブは、シェイクスピア演劇の舞台でも主役級の役柄を演じた俳優である（Shakespeare, Dustinberre 2009: 18）。

第2のアコースティック・イコライザーとしての台詞のテンポは、『裸の町』や前掲の2作品にくらべ、舞台経験をもつ俳優が演じているためか、ややおおげさにアレンジされている。とまどいと迷いを自問自答したり、詰問したり、断言したり、といった決然とした口調が全編とおして特徴的である。最後のクライマックス音楽はほかの映画と同様、気持ちを高揚させる音響効果をかもしだしている。ただし、その直後にハッピーエンドを思わせる場面で終結するため、悲愴感はない。さらに、全編にわたってオーケストラ楽曲による劇伴音楽の分量がほかの3本の映画よりも多いため、1950年代のメロドラマを代表するとされるダグラス・サークの作風につながっていくと考えられよう。

本稿で論じてきた他の映画に比べ、『扉の陰の秘密』ではドイツ表現主義的な顔の表情やスクリーンをおおうほどのクローズアップは抑制されている。『裸の町』『スペードの女王』『舞台恐怖症』の3作品と最も異なるのは、このような人物描写と大音量の音楽や音響効果がマッチする場面がみられないことにある。しかしながら、『裸の町』や『失われた週末』と同様、ミクロス・ローザの音楽が付されている点で、当時のメロドラマを特徴づけるアコースティック・イコライザーが3つともみてとれるといえる。

このような制作者と批評家たちのやりとりをみると、台詞の発話の形式にみる音響効果は、十分にアコースティック・イコライザーという共通した認知指標として機能していたと考えられる。また、映画の試写に招かれた批評家たちがその直後の雑誌掲載を前提にメモをとりながら鑑賞している状況を想定するならば、むしろ映画全編の画面ではなく、文字を書きながら、映画の音のみを耳で聞き流しているというメディアへのゆるやかなエンゲージメントが常であったともいえるだろう。

## ▶ 5 今後の展望： アコースティック・イコライザーとメディアのアーティファクト

本稿では、メロドラマ・ジャンルを知覚するうえで音響における3つの指標が映画をめぐるコミュニケーションにおいて主要な役割をはたしているという仮説を提唱した。その具体的な事例として、ヒッチコックの助監督をつとめた経験をもちながら、のちに赤狩りでアメリカを追放される監督ジュールズ・ダッシンや脚本家アルバート・マルツも関わった1948年製作のハリウッドの独立プロダクションによる『裸の町』をメロドラマと評するジャーナリストたちの映画評に注目した。そののち、ディキンソンの『スペードの女王』、ヒッチコックの『舞台恐怖症』、ラングの『扉の陰の秘密』といった作品において、アコースティック・イコライザーを検討してきた。最後に、アーティファクト、すなわちほかのメディアであるラジオ、輸入された各国映画、この時代以降に普及がすすんだテレビを介した知覚の共有をめぐる試論をおこないたい。

まず、ラジオとの関連でいままで論じてきたアコースティック・イコライザーを検討してみると、ラジオ・ドラマのフォーマットとの類似性がみられると筆者は考える。とりわけ、連続ドラマ・シリーズにみられるタイトル・コールの音声とオープニング音楽とエンディングの音楽にはさまれ、朗読と舞台劇の間のようなフラットでテンポをくずさない台詞などは、ラジオ本体からスピーカーをとおして家庭で聴取するのにふさわしいフォーマットをきずきあげてきた。マスコミ効果研究でよく言及される鬼才監督オーソン・ウエルズのラジオ番組『宇宙戦争』（1938）はフィクションを現実の危機の実況中継として放送したためにアメリカ全土で社会的なパニックをひきおこした（Goodman 2011）。これとは異なる安定した音響構造が通常のラジオ・ドラマには存在したと考えられる。実際に、アナトール・リトヴァク監督による同時代の映画『蛇の穴』（1948）に精神科医役で出演したイギリスの俳優レオ・ジェンは、その後永らくBBCのラジオ放送におけるナレーションを務めていたようである。BBCの放送史（Briggs & Burke 2005; Scannell & Cardiff 1991）やラジオにおける社会的なトークの研究（Scannell 1996）などをもとに、この観点を今後ほりさげていくことが可能であろう。

次に、各国の映画輸入状況にかんがみ、メロドラマというジャンルについての通念が異なっていたと推測できる。さきに論じた『スペードの女王』は、コメディとドキュメンタリーにおいてすぐれた映画を製作したイギリス・ロンドンに位置するイーリング・スタジオの伝統を継承している。アメリカのエンタテインメント映画で初のセミ・ドキュメンタリーを目指した『裸の町』の映画評においては、他のアメリカ映画同様、民主主義とヒューマニティをみてとるのが、日本における評価にみられる（小川 1988: 110-111）。アメリカ製作のハリウッド映画は第二次大戦終結後、『裸の町』公開時の1948年には約63本にものぼる大量の作品が日本で公開された（小川 1988: 106）。それに比べ、このようなイギリスで製作されたドキュメンタリー映画の通念は日本ではあまり共有されていなかったのではないかと考えられる。

そのような状況に対するいらだちが、さきに引用したイタリア留学経験を持つ映画監督



増村保造により1965年に著された文章にもみられる。これはポール・ローサ著『ドキュメンタリー映画』という映画史研究書についての増村のコメントにあらわれている。

ヨーロッパ映画界でドキュメンタリーの占める地位は、日本では想像もできないほど高い。

映画の父はリュミエール（兄弟）と（ジョルジュ・）メリエスと考えられ、前者はドキュメンタリーの、後者は劇映画の始祖であり、両者は同格、いやむしろリュミエールの方が高く評価される位である。以来、ドキュメンタリーは隆盛の一途を辿り、特にG・P・Oを中心とする英国派、（ジョン・）グリアスンや（ロバート・）フラハティの画期的な作品によってその機微に達し、今日もなお、続々長編記録映画が作られている。

……ドキュメンタリーの伝統もなく、又興味もない、われわれ日本人は、是非一読して、劇映画とちがう広大なジャンルがあることを知ってもらいたいと思う。

（増村 1965=2014: 111-112）

以上のように、ラジオ・ドラマのフォーマットやイギリスのドキュメンタリー映画における音響表現がメロドラマ・ジャンルの知覚に果たした影響は、今後の考察に値する。

最後に、本稿で検討してきたメロドラマをメロドラマとして認知させる3つのアコースティック・イコライザーが1950年代以降、映画メディアと人気を逆転してゆくテレビ番組においてどのように展開してゆくのかという観点も興味深い。とりわけ、毎週決まった時間に放送され、その後毎日再放送されるドラマ・シリーズにおいて、序盤のモノローグ、全編を通じての台詞のテンポ、終盤のクライマックスを盛り上げるオーケストラ楽曲という音響効果の異なるアーティファクトが音響知覚の構成＝集合体にいかに影響をあたえたかをみてゆく必要があるだろう。

1930年代から1950年代にかけては、映画音楽そのものは、どちらかといえばメロドラマ・ジャンルにおいては画一的な、作曲者名が注目されることのない存在であったようにみえる。ごく例外的に、チター音楽が印象的な『第三の男』（1949）、口笛の音色がマーチを奏でる『戦場にかける橋』（1957）などの映画があげられるが、どちらもイギリス人監督の作品である。メロドラマ・ジャンルにおける3つめのアコースティック・イコライザーのもつ、音楽により感情を高める特徴は、むしろ、その後普及したアメリカ商業テレビ局のドラマ・シリーズにおいて顕著になっていったといえる。すなわち、『スパイ大作戦（ミッション・インポッシブル）』（1966～1973）のテーマにみられるような、より小刻みに鳴らされる打楽器や弦楽器のシンプルな音、あるいは『ザ・モンキーズ・ショー』（1966～1968）において、稀代のポップソング・メーカーであるジュリー・ゴフィンとキャロル・キング作のバンド演奏とボーカル曲に二極化していったとも考えられる。この『スパイ大作戦』のテーマを作曲したラロ・シフリンのかもしれないメロドラマに似た高低に富む音楽は、感情をゆさぶるフレーズを繰り返す特徴をもつ。シフリンのこの手法は、その後ブルース・リー共同監督・主演のカンフー映画『燃えよドラゴン』（1973）によって映画音楽として世界的名声を得ることになる。

以上のように、メロドラマ・ジャンル知覚におけるアコースティック・イコライザーと、ラジオ、映画流通、テレビ・シリーズといったメディアのアーティファクトの違いについての比較考察は今後発展させられるべき課題である。スティーヴ・ニールが指摘するように、メロドラマとは女性を対象に限定したものではない（Neale 2000）という仮説を筆者は支持する。さらに強調したいのは、メロドラマとは『裸の町』『スペードの女王』『舞台恐怖症』『扉の陰の秘密』を包含する音響映画ジャンルであるという点である。とりわけ、本稿で論じてきた『裸の町』自体がその後テレビ・シリーズとしてアメリカのみならず世界の刑事ドラマの原型となった事実を考慮すると、上記の視点がメディアと音響研究にあたる示唆は多大であると結論づけられるのである。また、メロドラマというジャンルが

映画研究において注目される時代的背景には、ソープ・オペラとよばれるアメリカのテレビ・シリーズが国際的に人気を博していった1980年代のメディアのグローバル化もひとつの契機となった点も再検討が必要となる。

そのようにしてみると、結論としてメロドラマというジャンルは、ウィリアム・ジェイムズの哲学や心理学、ウィリアム・シェイクスピアによる戯曲、さらに、ラジオ・ドラマからひき継がれた音声面での知覚の特徴を共有し、反対にフィルム・ノワールやセミ・ドキュメンタリーなどのジャンルは、白黒という画面のトーンや現地撮影にもとづく実際の建築やアーティファクトに注目する視覚的なマーカーとなっていると本稿での試論をもとに推測できるだろう。このような観点は、メディア・コミュニケーション研究におけるステュアート・ホルの3つの読みの研究 (Hall 1977, 1980, 1981) や、テオドル・W・アドルノ、ハンス・アイスラーや、マックス・ホルクハイマーらの作曲や大衆文化の弁証法をめぐる議論 (Adorno & Eisler, 1947; Horkheimer & Adorno, 2001) との関連で今後比較されるべきといえる。

---

## ● 謝辞

---

音楽評論家の瀬川昌久氏、東京大学大学院総合文化研究科の竹峰義和氏に貴重なコメントをいただいた。記して感謝したい。

---

## ● 主要フィルモグラフィ

---

『舞台恐怖症』 *Stage Fright* (劇場映画) (1950) (日本未公開, 日本テレビ上映およびビデオ化)  
 製作国: イギリス, 製作会社: ワーナーブラザーズ, 製作者: アルフレッド・ヒッチコック, フレッド・アハーン, 監督: アルフレッド・ヒッチコック, 脚本: ウィットフィールド・クック, 撮影: ウィルキー・クーパー, 音楽: レイトン・ルーカス, 出演: マルレーネ・ディートリッヒ, ジェーン・ワイマン他。

『第三の男』 *The Third Man* (劇場映画) (1949)  
 製作国: イギリス, 製作会社: ロンドン・フィルムズ, 製作者: キャロル・リード, デヴィッド・セルズニック, アレクサンダー・コルダ, 監督: キャロル・リード, 原作・脚本: グレアム・グリーン, 撮影: ロバート・クラスカー, 音楽: アントン・カラス, 出演: オーソン・ウェルズ, ジョセフ・コットン他

『裸の町』 *Naked City* (劇場映画) (1948) (日本公開1948)  
 製作国: アメリカ, 製作会社: ユニヴァーサル, 製作者: マーク・ヘリンジャー, 監督: ジュール・ダッシン, 脚本: アルバート・マルツ, マルヴィン・ウォルド, 撮影: ウィリアム・ダニエルズ, 音楽: ミクロス・ローザ, フランク・スキナー, 出演: バリー・フィッツジェラルド, ドン・テイラー他。

『蛇の穴』 *The Snake Pit* (劇場映画) (1948)  
 製作国: アメリカ, 製作会社: 20世紀フォックス, 製作者: アナトール・リトヴァク, ロバート・バスラー, 監督: アナトール・リトヴァク, 原作: メアリー・ジェーン・ウォード, 脚本: フランク・パートス, ミレン・ブランド, 撮影: レオ・トーヴァー, 音楽: アルフレッド・ニューマン, 出演: オリヴィア・デ・ハビランド, レオ・ジェン他。

『燃えよドラゴン』 *Enter The Dragon* (劇場映画) (1973)  
 製作国: イギリス領香港, アメリカ, 製作会社: コンコルド・プロダクション, ワーナー・ブラザーズ, 製作者: フレッド・ワイントローブ, ポール・ヘラー, 監督: ロバート・クローズ, ブルース・リー, 脚本: マイケル・オーリン, ホー・シュンリン, 撮影: ギルバート・ハップス, 音楽: ラロ・シフリン, 出演: ブルース・リー, ジェフリー・ウィークス他。



『踊る大紐育』 *On The Town* (劇場映画) (1949)

製作国：アメリカ，製作会社：M-G-M，製作者：アーサー・フリード，ロジャー・イーデンス，監督：ジーン・ケリー，スタンリー・ドーネン，原案：ジェローム・ロビンス，脚本：ベティ・コムデン，アドルフ・グリーン，撮影：ハロルド・ロッソン，音楽：レナード・バーンスタイン，ロジャー・イーデンス他，出演：ジーン・ケリー，ヴェラ＝エレン他。

『巴里のアメリカ人』 *An American in Paris* (劇場映画) (1951)

製作国：アメリカ，製作会社：M-G-M，製作者：アーサー・フリード，監督：ヴィンセント・ミネリ，脚本：アラン・ジェイ・ラーナー，撮影：アルフレッド・ギルクス，全米撮影監督協会，音楽：ジョージ・ガーシュイン，出演：ジーン・ケリー，レスリー・キャロン他。

『ロープ』 *Rope* (劇場映画) (1948)

製作国：アメリカ，製作会社：ワーナー・ブラザーズ，製作者：アルフレッド・ヒッチコック，シドニー・バーンスタイン，監督：アルフレッド・ヒッチコック，撮影：ジョセフ・ヴァレンタイン，ウィリアル・スコール，脚本：アーサー・ローレンツ，ヒューム・クローニン，音楽：レオ・F・フォープスタイン，出演：ジェームズ・スチュワート，ジョン・ドール，ファーリー・グレンジャー他。

『殺人』 *Murder!* (劇場映画) (1930)

製作国：イギリス，製作会社：プリティッシュ・インターナショナル・ピクチャーズ，製作者：ジョン・マックスウェル，監督：アルフレッド・ヒッチコック，フランク・ミルズ，脚本：アルマ・レヴィル，撮影：ジャック・コックス，録音：セシル・B・ソントン，撮影所：エルストリー，音楽：ジョン・レインダース，出演：ハーバード・マーシャル，ノラ・ベアリニグ他。

『戦場にかける橋』 *The Bridge on The River Kwai* (劇場映画) (1957)

製作国：イギリス，アメリカ，製作会社：ホライズン・ピクチャーズ，製作者：サム・スピーゲル，監督：デヴィッド・リーン，撮影：ピーター・テイラー，音楽：マルコム・アーノルド，出演：アレック・ギネス，ウィリアル・ホルデン他。

『セックス・チェック 第二の性』 (劇場映画) (1968)

製作国：日本，製作会社：大映，監督：増村保造，原作：寺内大吉，撮影：喜多崎晃，音楽：山内正，出演：緒形拳，安田（大楠）道代他。

『白い恐怖』 *Spellbound* (劇場映画) (1945) (日本公開1951)

製作国：アメリカ，製作会社：セルズニック・インターナショナル・ピクチャーズ，製作者：デヴィッド・O・セルズニック，監督：アルフレッド・ヒッチコック，脚本：ベン・ヘクト，撮影：ジョージ・バーンズ，音楽：ミクロス・ローザ，出演：イングリッド・バーグマン，グレゴリー・ペック他。

『スパイ大作戦』 *Mission Impossible* (テレビ・シリーズ) (1966～1973)

製作国：アメリカ，放送局：CBS，製作者：デシル・プロダクション，パラマウント・テレビジョン，監督：バーナード・L・コワルスキー，チャールズ・R・ロンドウ他，音楽：ラロ・シフリン，出演：ステイブン・ヒル，マーティン・ランドー他。

『スペードの女王』 *The Queen of Spades* (劇場映画) (1949)

製作国：イギリス，製作会社：BCFC，製作者：アナトール・ド・グランウォルド，監督：ソロルド・ディキンソン，原作：アレクサンドル・プーシキン，脚本：ロドニー・オークランド，撮影：オットー・ヘラー，音楽：ジョルジュ・オーリック，出演：アントン・ウォルブルック，イーディス・エヴァンス他。

『扉の陰の秘密』 *Secret Beyond the Door* (劇場映画) (1948)

製作国：アメリカ，製作会社：ユニヴァーサル，製作者：ウォルター・ウエンジャー，監督：フリッツ・ラング，撮影：スタンリー・コルテス，脚本：シルヴィア・リチャーズ，音楽：ミクロス・ローザ，出演：ジョーン・ベネット，アン・リヴェール，マイケル・レッドグレイブ他。

『失われた週末』 *The Lost Weekend* (劇場映画) (1945)

製作国：アメリカ，製作会社：パラマウント，製作者：チャールズ・ブラケット，原作：チャールズ・R・ジャクソン，撮影：ジャン・サイツ，音楽：ミクロス・ローザ，監督：ビリー・ワイルダー，出演：レイ・ミランド，ジェーン・ワイマン他。

『ザ・モンキーズ・ショー』 *The Monkees Show* (テレビ・シリーズ) (1966~1968)

製作国：アメリカ，放送局：NBC，製作者：ボブ・ラフェルソン，バート・シュナイダー，レイバート・プロダクション，コロンビア・ピクチャーズ，監督：ボブ・ラフェルソン他，脚本：ボブ・ラフェルソン，音楽：ジェリー・ゴフィン&キャロル・キング，ザ・モンキーズ，出演：デイビー・ジョーンズ，ミッキー・ドレンツ他。

## ● 引用文献

- Adorno, Theodor W. & Hanns Eisler, 1947, *Composing for the Films*, Athlone.
- Burgess, Jacqline & John Gold, 1983, *Geography, Media & the Popular Culture*, Croom Helm. (竹内啓一監訳，小川葉子他訳，1991，『メディア空間文化論』古今書院。)
- Briggs, A. S. A. & Peter Burke, 2005, *A Social History of the Media*, 2nd ed., Polity.
- Chion, Michel, 1985, *Le Son au Cinéma*, Cahiers du Cinema. (川竹英克・ジョジアヌ・ピノン訳，1993，『映画にとって音とはなにか』勁草書房。)
- Gledhill, Christine ed., 1987, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, The British Film Institute.
- Goodman, David, 2011, *Radio's Civic Ambition: American Broadcasting and Democracy in the 1930's*, Oxford University Press. (長崎励朗訳，2018，『ラジオが夢見た市民社会——アメリカ・デモクラシーの栄光と挫折』岩波書店。)
- Goldberg, Jonathan, 2016, *Melodrama: An Aesthetics of Impossibility*, Duke University Press.
- Hall, Stuart, 1977, "Culture, the Media and the 'Ideological' Effect," Curran, J., Gurevitch, M. & Woollacott, J. eds., *Mass Communication and Society*, Edward Arnold / The Open University Press, 315-349.
- Hall, Stuart, 1980, "Encoding / Decoding", Hall, S., Hobson, D., Love, A. & Willis, P. eds., *Culture, Media, Language*, Hutchinson, 128-138.
- Hall, Stuart, 1981, "The Determination of News Photographs," Cohen, S. & Young, J. eds., *The Manufacture of News*, Constable, 2nd ed., 226-243.
- ヒッチコック・アルフレッド・フランソワ・トリュフォー，山田宏一・蓮實重彦訳，1990，『定本 映画術』晶文社。
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno, 1972, *Dialectic of Enlightenment*, Herder and Herder.
- 木下千花，2016，『溝口健二論——映画の美学と政治学』法政大学出版会。
- Latour, Bruno, 2005, *Reassembling the Social*, Harvard University Press. (伊藤嘉高訳，2019，『社会的なものを組み直す——アクターネットワーク理論入門』法政大学出版局。)
- Latour, Bruno, 2010, *The Making of Law: An Ethnography of the Conseil d'Etat*, Polity. (堀口真司訳，2017，『法が作られているとき——近代行政裁判の人類学的考察』水声社。)
- 増村保造，1958，「映画のスピードについて」『シナリオ』1958年2月号。(再録：増村保造著，藤井浩明監修，2014，『映画監督増村保造の世界〈下〉——〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録1947-1986』ワイズ出版，26-34.)
- 増村保造，1965，「映画を知るための四冊の本『ドキュメンタリー映画』ポール・ローサ」『キネマ旬報』1965年12月下旬号。(再録：増村保造著，藤井浩明監修，2014，『映画監督増村保造の世界〈下〉——〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録1947-1986』ワイズ出版，113-114.)
- Mercer, John & Martin Shingler, 2004, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, Wallflower.
- 御園生涼子，2012，『映画と国民国家——1930年代松竹メロドラマ映画』東京大学出版会。
- Mulvey, Laura, 1989, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan.
- 中村秀之，2003，『映像／言説の文化社会学——フィルム・ノワールとモダニティ』岩波書店。
- 中西真知子・鳥越信吾編，2020，『グローバル社会の変容』中京大学企業研究所。
- Neale, Steve, 2000, *Genre and Hollywood*, Routledge.
- 丹羽美之，2020，『日本のテレビ・ドキュメンタリー』東京大学出版会。
- Nowell-Smith, Geoffrey, 1977, "Minnelli and Melodrama", *Screen*, 18(2); 105-113.
- 小川葉子，1988，『メディア・ディスクールと都市の認知』一橋大学大学院社会学研究科修士論文。
- 小川(西秋)葉子，2007，「グローバリゼーションをめぐる2重らせんの時間——ハイパー・リフレクシヴィティと集合的生命の解明にむけての批判的考察」『社会学評論』57(4): 763-783.
- 小川(西秋)葉子，2020a，「『不在の存在』と音響の価値創出——アクター・ネットワーク理論，リスク論，アフォーダンスとの邂逅」小川(西秋)葉子・是永論・太田邦史編，『モビリティーズのまなざし——ジョン・アーリの思想と実践』丸善出版，10-22.
- 小川(西秋)葉子，2020b，「時間のエッジにおけるグローバル・テレポイエーシス——メディアのモビリティーズで問題化される都市」小川(西秋)葉子・是永論・太田邦史編，『モビリティーズのまなざし——ジョン・アーリの思想と実践』丸善出版，64-82.

- 小川（西秋）葉子・是永論・太田邦史編，2020，『モビリティーズのまなざし——ジョン・アーリの思想と実践』丸善出版。
- 小川（西秋）葉子・太田邦史編，2016，『生命デザイン学入門』岩波書店。
- プーシキン・アレクサンドル，2005，『スペードの女王・ペールキン物語』岩波書店。
- 佐藤信吾，2020，「集合的記憶の構築過程に関するジャーナリズム論的考察」『メディア・コミュニケーション』70: 43-55。
- Scannell, Paddy, 1996, *Radio, Television & Modern Life*, Blackwell.
- Scannell, Paddy & David Cardiff, 1991, *A Social History of British Broadcasting*, Vol.I, Blackwell.
- Shakespeare, William, Juliet Dustinberre ed., 2006, *As You Like It*, Bloomsbury.
- 竹峰義和，2007，『アドルノ，複製技術のまなざし——〈知覚〉のアクチュアリティ』青弓社。
- Truby, John, 2007, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, Farrar, Straus and Giroux.  
(吉田俊太郎 訳，2016，『ストーリーの解剖学——ハリウッドNo.1スクリプトクターの脚本講座』フィルムアート社.)
- van Dijk, Teun A., 1987, *Communicating Racism*, Sage.
- Zelizer, Barbie, 1993, "Journalists as Interpretive Communities", *Critical Studies in Mass Communication*, 10: 219-237.
- Zukin, Sharon, 2009, *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*, Oxford University Press. (内田奈芳美・真野洋介訳，2013，『都市はなぜ魂を失ったか——ジェイコブズ後のニューヨーク論』講談社.)

小川（西秋）葉子（慶應義塾大学メディア・コミュニケーション研究所専任講師）