

# 映画の副音声をめぐり一考察

—創造的観念を通して—

大石 徹

## 1. はじめに

映画の副音声は、主音声（台詞や背景音など）を聴くだけではわかりにくい情報を視覚障害者に伝えるものだ。人物の動作や表情、服装、場面の様子や転換などを台詞と台詞の間に説明する。副音声は「音声ガイド」や「音声解説」とも呼ばれる。

本稿以前に副音声を取り上げた拙稿（大石 2018）は、『月刊みんぱく』487号の「特集 障害で気づく、障害が築く」（広瀬ほか 2018）の中に含まれていた。当特集のタイトルや企画を考えたのは広瀬浩二郎である。この「障害で気づく」という切り口、つまり障害という視点から様々な分野を見渡すという切り口は、スザンヌ・ランガーが唱えた「創造的観念（generative idea）」（ランガー 1960：7）にも関連していると言えよう。

創造的観念とは、光が当たらないうちは私たちに姿を示さなかった存在を照らし出す光のようなものだ（ランガー 1960：7）。このような観念を通して、それまで私たちが考えられなかった様々な問題を考えられるようになる。そして「障害」や「視覚障害」も創造的観念と言えよう。だから、視覚障害という創造的観念を通して、すなわち視覚障害者が映画鑑賞の際に依拠している音声を通して、映画というメディアの特徴を再考できるはずだ<sup>1)</sup>。そのような再考が本研究の目的である。

本稿の構成を説明しよう。第2章では、映画の副音声についての先行研究を概観する。つづく第3章では、第4章の考察に対する予備知識を提供するため、副音声が日本で普及する過程を説明しながら、どのような副音声の媒体が登場してきたのかを紹介する。第4章では、副音声の作成過程について、順を追って説明しながら、その過程のうち、とりわけ副音声の台本を執筆するときの思考過程を解明したい。最後の第5章では、第4章で説明したような過程を経て作成された副音声のみならず、主音声も含めた映画音声についての批評的な考察が、映画という分野の魅力向上につながることを指摘する。

## 2. 副音声についての先行研究

日本では、副音声についての先行研究がほとんどない。河野雅昭、広瀬浩二郎、馬場玲衣のもの（河野 2013；広瀬 2017；馬場 2018）くらいだろうか。河野と馬場の研究は、副音声のよりよい制作方法の確立を目指していた。広瀬の本の中では、副音声を利用する視覚障害者の映画鑑賞法が考察されている（広瀬 2017：48-56）。

本研究では、河野や馬場のように副音声の制作方法の改良を検討していない。また、広瀬のように視覚障害者の映画鑑賞体験から出発して、聴覚という身体感覚の特徴（たとえば音の波動が耳を通して体内に入り込むことなど）について分析していない。これらの先行研究に対して本研究が付け加える新たな知見は、副

音声の作成過程を解明するにあたり、まったく副音声とは異なる分野、すなわち民族誌（フィールドワークに基づく調査報告書）と比較しながら考察するという手法と、その手法によって導き出された見解である。なぜ比較という手法を用いるかと言えば、ある物事をそれ以外の物事と比較すれば、その特徴がより立体的かつ鮮明に浮かび上がるため、それについて深く理解できるからだ。「シーラーズ<sup>2)</sup>のみを知る者、シーラーズを知らず」という格言もある（ギアツ 2002:7）。

本研究の結びの部分ではまた、映画における音声の重要性を指摘した上で、映画の主音声および副音声をめぐる批評的な考察の増加が、映画という分野の魅力向上につながると主張した。この主張も、これまで述べられていなかったことである。ただし広瀬は、「批評」という言葉を使っていないとはいえ、映画鑑賞をユニバーサルな娯楽として成熟させるための対話を提案し（広瀬 2017:56）、「批評」の重要性には言及していた。そのような対話では、同じ映画を同じ場所で鑑賞した視覚障害者と晴眼者がそれぞれの印象を語り合うのである（広瀬 2017:56）。

### 3. 副音声の普及

#### 3.1 バリアフリー上映会

日本で最初に副音声を導入したのは日本テレビの2時間ドラマ・シリーズ「火曜サスペンス劇場」だった。テレビのステレオ放送や2ヶ国語放送が始まってまもない1983年のことである（鳥居 2017）。

それからしばらく年月が経ち、1995年ごろ関東地方のいくつかの音訳朗読グループが市民映画祭でバリアフリー上映会を実施するため、副音声を作成しようとしていた。このような動きは同時多発的に起こる。バリアフリー上映会は、副音声と聴覚障害者向け字幕が付いた作品の上映会のことを指す。

日本で初期のバリアフリー上映会の一つは、1997年に神奈川県川崎市の新百合ヶ丘で開かれた「しんゆり映画祭」のものである。その映画祭のとき、今村昌平監督のカヌヌ映画祭パルム・ドール受賞作『うなぎ』（1997年）が副音声付きで上映された。これは、地域の朗読ヴォランティアが中心になって実現する。「目の不自由な人も参加できる映画祭を」という趣旨に賛同した今村監督の協力もあった（鳥居 2017）。

#### 3.2 副音声付きのDVDとブルーレイ

2000年ごろの日本には副音声付きで上映している映画館がなく、年に1回くらい市民映画祭でバリアフリー上映会があるかないかだった。そのような状況のなか、2000年にフランク・ダラボン監督の『グリーンマイル』（1999年）のDVDが発売される。これは日本で初めての副音声付きDVDだった。これ以降、しだいに副音声付きDVDが作られていく（鳥居 2017）。

翌2001年には、副音声に取り組むバリアフリー映画鑑賞推進団体のシティ・ライツ（代表は平塚千穂子）が東京で設立される。この団体の名称は、チャールズ・チャップリン監督の『街の灯（*City Lights*）』（1931年）にちなむ。人の心に銀幕の<sup>あかり</sup>灯をともしつづけたいという願いが込められていた（ちなみに『街の灯』のヒロインは盲人という設定である）。シティ・ライツは、劇場公開されている映画をライブ副音声付きで鑑賞するという同行鑑賞会を定期的に開くようになる。初期の同行鑑賞会では、解説者が視覚障害者の隣に座り、耳もとで副音声をささやいていた。視覚障害者の数だけ解説者が必要だった。

やがてシティ・ライツは映画館側の理解を得て、もっと多くの視覚障害者を対象にしたライブ副音声の方式を実施するようになる。それは、映写室の小窓から映画を覗いている解説者の実況中継がFM送信機を通して客席の携帯ラジオに伝えられるという方式だった。この方式以外にも、事前に作り上げた副音声を携

帯ラジオに送信する方式や、劇場内のスピーカーから全観客に向けて副音声を流す方式もあった（河野 2013 : 5）。

2003年には社会福祉法人 京都ライトハウスの音訳ヴォランティアがバリアフリー上映会を開き、その後も京都リップル副音声班として活動するようになる。この他にも全国各地でバリアフリー上映会のための組織が発足し、その多くはヴォランティア活動として上映会をつづけている（鳥居 2017）。

2006年3月にはシティ・ライツを母体として特定非営利活動法人シネマ・アクセス・パートナーズ、略称CAP<sup>キャップ</sup>が東京で発足し、劇場用映画やDVDなどの副音声を作りはじめた。このころから映画会社や配給会社も、助成を受ける形でバリアフリー上映に取り組むことが増えてくる（鳥居 2017）。

同じ年の2006年12月には、障害者の権利に関する条約が国連総会で採択された。その条約の第30条「文化的な生活、レクリエーション、余暇及びスポーツへの参加」の権利には、「障害者が、利用しやすい様式を通して、テレビジョン番組、映画、演劇その他の文化的な活動を享受する機会を有すること」も含まれている。この条約が後押しになり、2007年から2008年にかけて日本では映画の副音声が広まっていく。大阪の社会福祉法人 日本ライトハウスでも2008年から映画のDVDと副音声のCDをセットで貸し出し、利用者が専用のパソコンで再生するというサービスを実施するようになった（佐木 2014 : 8）。

2008年11月からはヴォランティア団体のヨコハマらいぶシネマが毎月第1日曜日に横浜の映画館シネマジャック&ベティでライブ副音声付き上映の活動をはじめた。この定期上映に加えて、2011年2月から2017年9月までは月に1回、美空ひばり主演映画にもライブ副音声を付けていた<sup>3)</sup>。この団体は2018年8月現在も活動をつづけている。

### 3.3 シネマ・デージー

2013年6月にはシネマ・デージーが開始する。最初は17タイトルだった。シネマ・デージーは、映画の主音声・副音声・音楽のみをデジタル録音図書の再生機で聴く仕組みである。デージー(DAISY)は「アクセス可能なデジタル情報システム(Digital Accessible Information SYstem)」の略で、視覚障害者向けデジタル録音図書のデータ形式の名称だ。

このシネマ・デージーという仕組みを考案したのは日本ライトハウス職員の林田茂である（林田 2016 : 2）。先述したように、日本ライトハウスでは映画のDVDと副音声のCDをセットで貸し出していた。しかし、これには二つの壁があった。一つは、パソコンに不慣れな視覚障害者の利用が難しいこと。もう一つは、DVDに特典映像などが付き、再生操作が複雑化していること。この二つである。映画の音声だけを簡単に楽しめる方法はないかと考えた林田は、DVDとCDという別々の媒体ではなく、シネマ・デージーという一つの媒体として作ることを思いついた（佐木 2014 : 8）。

シネマ・デージーでは録音図書のように内容がセクションに分けられている（林田 2016 : 2）。再生すればまず流れるのは、ストーリーや見どころといった作品情報、キャストの紹介だ。つづいて、かつて映画館で耳にしたようなブザー音がして、本編がスタートする。本編には15分ごとにCHAPTERの見出しが付き、ボタンを押せば、CHAPTERを前後にジャンプすることや残り時間を確認することができる（佐木 2014 : 8）。

また、モノラル録音のデージー図書とは異なり、シネマ・デージーはステレオ録音されているため、臨場感が伝わってくる（佐木 2014 : 8）。フランソワ・トリュフォーは、映画が平面の芸術であり、音楽がそれに立体感を与えるものなのだと述べていた（山田 2003 : 606）。この音楽が果たしている役割は、主音声も担っているのではないだろうか。

シネマ・デイジーはインターネットのサイトからダウンロードできる<sup>4)</sup>。しかし、シネマ・デイジーを利用できるのは視覚障害者のみだ。シネマ・デイジーのソフトを作っているのは次の11施設である。東京の日本点字図書館、日本ライトハウス、京都ライトハウス、神戸市立点字図書館、名古屋ライトハウス、とちぎ視聴覚障害者情報センター、熊本県立点字図書館、視覚障害者生活情報センターぎふ、川崎市視覚障害者情報文化センター、群馬県立点字図書館、石川県視覚障害者情報文化センター（制作施設登録順）。ソフトの制作では各施設のヴォランティアが大きな力を発揮している。

2014年4月には全視情協（全国視覚障害者情報提供施設協会）シネマ・デイジー検討プロジェクトが発足した。そのメンバーは2018年8月現在、プロジェクト委員長の林田茂、日本点字図書館職員の藤澤典子、京都ライトハウス職員の松田裕美、シティ・ライツ代表の平塚千穂子、川崎市視覚障害者文化センター職員の鳥居秀和（ヨコハマらいぶシネマ代表、メールマガジン『週刊シネマデイジー Fan』発行者でもある）だ。プロジェクトで検討されるのは、副音声作成マニュアル、利用者からの意見、制作上の問題点、作成者の養成などである。プロジェクトの会議は年に3~4回、日本ライトハウスあるいは日本点字図書館で開かれてきた。

### 3.4 UDCast

東京の特定非営利活動法人メディア・アクセス・サポートセンター、略称<sup>マ ス ク</sup>MASCは、2012年からUDCastの開発をはじめている。UDCastは、スマートフォンやタブレットの無料アプリで聴く副音声だ。UDは「ユニバーサル・デザイン (Universal Design)」の略で、アプリが端末に情報を「投げる (cast)」ということからUDCastと呼ばれる。このアプリは映画館でもDVDやブルーレイでも使える。

MASCは2009年6月に設立されている。この団体の理事になっているのは、通称「映連」（一般法人日本映画製作者連盟。松竹、東宝、東映、角川映画の映画製作配給大手4社が加盟する映画産業団体）や障害当事者団体（日本点字図書館や日本ライトハウス）の関係者などだ。2013年2月にはMASCから株式会社<sup>パ ラ ブ ラ</sup>Palabraが生まれる。palabraはスペイン語で「言葉」という意味だ。この会社はUDCastなどの副音声データを作っている。

2016年4月には、障害者の権利に関する条約（先述）の国内法整備として、障害者差別解消法が施行される。日本政府は2014年2月にその条約を批准していた。この障害者差別解消法によって、障害者の基本的な生活保障に留まらず、障害者も健常者と同じように余暇や娯楽、たとえばスポーツや映画・演劇鑑賞を楽しめるようにすることが、行政機関や事業者の努力義務として定められた。そのため、視覚障害者への「合理的配慮」として、副音声に関心を持つ映画監督や配給会社も確実に増えている（広瀬 2017: 50）。

同じ年の2016年7月にはアニメ『ONE PIECE FILM GOLD』が公開された。これは初めてUDCastの付いた映画である。全国300を超す劇場で上映され、そのすべての劇場でUDCastが利用できた。

### 3.5 ユニバーサル・シアター

これもまた同じ年の2016年9月にはバリアフリー上映の常設館、すなわちユニバーサル・シアターとして、シネマ・チュプキ・タバタが東京都北区でオープンした。「チュプキ」は、月や木漏れ日など「自然の光」を意味するアイヌ語である。シティ・ライツ代表の平塚千穂子が、この映画館の代表を務めている。20席（車いすスペースもあり）のシネマ・チュプキでは、すべての席に直接イヤフォンを挿して有線で副音声を聴けるようになっている。どうしても無線ではノイズが出るからだ。

そして翌2017年5月には映画の副音声テーマの映画『光』（河瀬直美監督）が公開される。『光』の脚

本には平塚千穂子や Palabra が協力した。この映画の影響で、副音声そのものにも興味を持つ人も増えてきている。

2018年5月現在、UDCastの対応作品数は90を超えてはいる。しかし、映画会社がUDCastで優先して扱うのは日本映画の話題作だ。日本での映画公開本数の約半分を占めているのは外国作品だが、外国映画にUDCastが付けられることはない。まだまだ副音声付き外国映画の作品数は少ない。だから、広瀬浩二郎と筆者がインタビューしたときに林田茂は、これから日本ライトハウスではUDCastが扱わないもの（外国の作品や日本の過去の作品）のシネマ・デージー化に取り組んでいくつもりだと語っていた。

## 4. 副音声の作成

前章で説明したように、映画の副音声を聴く媒体としては、バリアフリー上映会やライブ副音声、副音声付きのDVDとブルーレイ、シネマ・デージー、UDCast、ユニバーサル・シアターがある。どの媒体の副音声も、同じような手順で1~6ヶ月かけて作られる。作成では4つの役割（台本執筆者、台本校正者、ナレーター、編集者）があり、一人が複数の役割を担うことも多い。1作品につき3~4人で担当する。一つの作品に数名で取り組むのは、各人の思い込みを相対化できるからだ。

### 4.1 台本の執筆

最初に着手されるのは台本である。副音声作成でいちばん時間がかかる作業は台本の執筆だ。台本を書く人は5~10回も作品を見る。主音声を聴きながら、1から台詞などを書き起こし、主音声に加える副音声を考えなければならない。

副音声で説明すべきことは、視覚を使わなければわからない情報である。主音声を聴いてわかることは説明しない。副音声では主音声を活かし、必要最低限の情報を簡潔に伝えればよい。そして聴き手が自分で想像したり推理したりする楽しみを奪わないように気を付ける。視覚障害者は、俳優の声色、台詞の間の取り方、背景音などから場面を感じ取っているからだ。

副音声ではどのようなものが「必要最低限の情報」なのかを説明しよう。たとえば3W（when いつ、where どこで、who 誰が）の情報は、視覚障害者がイメージを思い浮かべるために重要なものである。映画は、演劇とは違って、シーンの切り替わりが一瞬で、時空が飛んでしまうことが多い。シーンが変わったときは、いつ、どこに、誰がいるという情報を副音声で伝える（全視情協シネマ・デージー検討プロジェクト2016）。

さらに「誰が」という点について述べれば、主要な人物が登場したときは、その最初のほうの段階で職業、風貌、他の人物との関係などを丁寧に説明しなくてはいけない。その際、作品全体の流れを理解し、マクロな視点で判断しながら説明する。主要人物のイメージを映画の初めのほうで固めておかなければ、鑑賞者それぞれが勝手なイメージを持ってしまう。そして主要人物の名前については、後でしっかりその人物が紹介される場合、最初に登場したときから言わない。登場人物が多すぎる場合は、名前と呼ぶ人と職業で呼ぶ人を使い分ける（全視情協シネマ・デージー検討プロジェクト2016）。

副音声ではまた、人物の動作の場合のみならず、人物の感情が台詞でなく視線の動き、表情、何気ない仕草で演じられている場合も説明する（全視情協シネマ・デージー検討プロジェクト2016）。日本ライトハウスの副音声作成ヴォランティアの一人によれば、その際、「悲しげに」など直接的に感情を表わす言葉を

避けなければならないという。台本執筆者の解釈を鑑賞者に対して一方的に押し付けないためである。泣き声や笑い声といった声の演技から明らかな感情まで説明することも不要だ。また、林田茂によれば、視線や表情の演技に副音声を付ける場合、どうしても「見る」「見つめる」「笑顔」「微笑む」といった言い回しが多くなってしまいうらしい。登場人物が怒っている場合と違って、主音声だけを聴いていても笑顔はわからないからだ。同じ言い回しになるのを避けるため、たとえば視線の動きについては、「見る」「見つめる」「目を向ける」「目が合う」「見渡す」「チラッと見る」「視線を移す」などといった言葉が使い分けられている（全視情協シネマ・デイジー検討プロジェクト 2016）。

このように練り上げられた副音声を聴くことによって、出演者の微妙な仕草や表情など、見ているだけでは気づかない発見があったというのは、多くの晴眼者に共通する意見である（広瀬 2017: 51）。すなわち晴眼者も副音声を聴けば、その映画で注目すべきことがわかると言えよう。また、ある視覚障害者は、かつて目が見えており、副音声について、次のように述べていた。「昔、見たことのある映画だったが、人物の表情などが細かく解説されているので、当時あんまり注意して見ていなかったところも改めて気づくことができ、より深く理解できた気がします」

副音声で説明されるのは人物についてだけではない。映し出されている物や風景も説明される。映画では人ばかり映していたら単調になるため、画面のメリハリとして物や風景を挿入することがある（全視情協シネマ・デイジー検討プロジェクト 2016）。

指示語についても説明される。台詞で「これ」「それ」「あれ」「ここ」「そこ」「あそこ」などと表現され、映像のみで示されるときは、何を指しているのかが述べられる。たとえば「あの機関車みたいだって」という台詞の場合、「あの機関車」が「教室の壁にかけてある D 51 の写真」であることを何らかの形で示し、「これも洋子が書いたのよ」という台詞の場合は、「これ」が「壁に貼られた絵。その絵では鳥や子どもが原っぱで遊んでいる」ことを言う（全視情協シネマ・デイジー検討プロジェクト 2016）。

この節で明らかにしてきたように、副音声の目的の一つは、主音声を引き立てることである。だから、主音声についての説明が副音声では必要最低限になるよう心がけられているのだが、それでも主音声に説明を加えることが必要な場合もある。たとえば、演技に関係する音（本を床に落とした、靴のジッパーを開けたなど）の出所を示す場合がそうだ。演技とは関係なくても気になる音（木の枝が窓にこすれる、台所で水がポタポタ落ちているなど）も、できる限り説明したほうがよい（河野 2013: 9）。視覚障害者が聞いてもイメージしにくい音や聞き慣れない音にも説明が必要だろう。たとえば外国映画の生活音、SF 映画やファンタジー映画の効果音などを聴くだけでは、なかなか視覚障害者はイメージを思い浮かべられないからである（全視情協シネマ・デイジー検討プロジェクト 2016）。

副音声で説明すべき情報について、この節では概観してきた。そのような情報を台本に書くためには、「どんな情報を取り上げるべきか？」と検討したり、「これでいいのか？」と反省したり、「もっとこうしよう」と工夫したりといった考え抜くことが必要になってくる。また、副音声に取り組めば、その作品のさまざまな点について考え抜かざるをえないため、さらに深く作品を理解できるだろう。

副音声を考え抜くことでは、今も思い出す次のような情景がある。2017 年 9 月に日本ライトハウスで副音声の作成を筆者が見学させてもらったとき、18 時近くまで西川美和監督の『永い言い訳』（2016 年）をノートパソコンで再生しながら台本を練っている二人のヴォランティアの女性がいた。彼女たちは台本の言葉の一つ一つ慎重に検討している。たとえば、真平という小学校高学年の男の子が妹の灯<sup>あかり</sup>を保育園へ迎えに行ったシーンでは、「灯が駆け寄り、真平に飛び込む」がいいか、それとも「灯が駆け寄り、真平に抱き付く」がいいかと考え抜いていた（完成した副音声を 2018 年 5 月に聴かせてもらったら、「飛び込む」と

なっていた)。

考え抜くことは、副音声を作る場合だけでなく映画本編を作る場合にも大切である。村上龍がギリシアの映画作家のテオ・アンゲロプロスと対談したとき、映画にとっていちばん大事なことは何ですかと聞いたら、アンゲロプロスは考え抜くことだと言った。さらにアンゲロプロスは、「あるテーマが自分の中に生まれたら、それを脚本に書く前に何回も何回も考えることだ。そうしているうちに脚本は精神性を帯びる。それを撮っているときにも考え抜くことだ」と言っていたらしい(蓮實&村上 2001:298)。

映画では、ショットの積み重ねによってシーンが作られ、シーンの積み重ねからシーケンスが生まれ、シーケンスの積み重ねがストーリーを完成させる(河野 2013:12)。だから、映画では適切なショットを一つずつ積み重ねていくことが大切と言えよう。副音声でも適切な言葉を一つずつ積み重ねていくことが大切だ。そして何が適切かは、その時々具体的な状況によって決まる。映画でも副音声でも、そういう適切なことを積み重ねていくためには、やはり考え抜くことが必要なのである。

#### 4.2 副音声の台本と民族誌との共通点

筆者が副音声に関心を持った理由は、副音声の台本と民族誌との間に興味深い共通点があるからだ。そのような点を考察することは、副音声台本を執筆するときの思考過程を解明するために役立つ。したがって、この節では、その共通点について論じたい。

まず副音声の台本とは言えば、その文は基本的に現在形もしくは現在進行形で書かれる(馬場 2018)。映画では基本的に、いま起こっていることが表現されるため、副音声の文で過去形が使われることは少ない。映画の回想シーンで過去の出来事が描かれる場合も、いま起こっている出来事のように表現される。これは、民族誌的現在という形式に似ている。

民族誌的現在とは、フィールドワーク当時の出来事を執筆時のものとして現在形で書くという形式のことである。映画でも、過去に撮られた映像が、いま映されている。映画本編や副音声と民族誌は、過去の再生という点で共通していると言えよう。

映画と人類学的フィールドワークはまた、ほぼ同じ時期に始まった。映画は、1895年にフランスのリュミエール兄弟が発明する。1898年にはケンブリッジ大学のトレス海峡諸島調査隊が出発した。このケンブリッジ大の調査が人類学的フィールドワークのはじまりと言われている。ケンブリッジ大の隊は写真機や蓄音機とともに映画の撮影機材をトレス海峡諸島に運ぶ。映画は3年前に発明されたばかりである(箭内 2014:7)。隊は7ヶ月、現地に滞在した。この調査のとき、アルフレッド・ハットンが現地の踊りや儀礼を映画に撮る。それが民族誌映画のはじまりだった(丹羽 2011:41)。

そして、副音声の台本と人類学的な民族誌との共通点としては、過去の再生以外にも、選択した情報を解釈しながら翻訳するという行為、言語の単線的な形式に依拠した記述、全体論を踏まえた記述、人物の立場に対する内側からの理解、人物の動き(motion)を解釈しながら記述するという要素などが挙げられる。

まず、選択した情報を解釈しながら翻訳する行為について説明しよう。副音声を作るときは、優先して説明すべき情報や、その情報を尺(台詞と台詞の間)に収めるための工夫について、そのつど判断していかなくてはならない。つまり情報の選択を迫られる。台本を書くときの目安は、1秒の尺につき5文字(6~7音)という(全視情協シネマ・デイジー検討プロジェクト 2016)。著作権法上、映画本編の台詞の間を変えてはいけないため、尺は絶対的なものである。そのような状況で台本執筆者は映像情報を選択し、それを解釈しながら言語に翻訳している。一方、人類学者は異文化の情報を選択し、それを解釈しながら、自分の属する文化の言語に翻訳している。

翻訳というのは、言語で述べること、すなわち記述という行為でもある。このような行為に力点が置かれていることでも副音声と民族誌は共通していると言えよう。スザンヌ・ランガーは、言語では言葉を一列に並べてつないでいかなければならない形式になっていると指摘していた（ランガー 1960 : 99）。言い換えれば、言語では一語一語が連なる単線的な形式になっている。一方、映画や絵画は、その構成要素を継起的にではなく同時に示す。そして、ただ1回の視覚行為によって把握される（ランガー 1960 : 112）。確かに、構成要素が同時に示される映画の画面のすべてについて、言語の単線的な形式を通して短時間で説明することは難しい。しかし、ただ1回の視覚行為によって画面を把握しているはずの晴眼者は、本当に画面のすべてを把握できているのだろうか。晴眼者が限なく画面を見ているつもりでも、実際は見落としている点もあるのではないか。

記述ということについて、さらに注目すれば、副音声台本と民族誌は、全体論を踏まえた記述という点でも共通している。全体論とは、複雑な体系の全体が単に各部分の機能の総和ではなく、各部分を決定する統一体であるとみなす立場だ。台本執筆者は全体論を踏まえ、その作品全体の流れとそのショットやシーンのコンテキストを考えながら言葉を選んでいる。

副音声作成の現場では、作品全体の流れと各シーン・各ショットのコンテキストを把握するため、監督の意図を知ることが奨励されてきた。藤澤典子は山田洋次監督の『たそがれ清兵衛』（2002年）の副音声に取り組んだとき、助監督に話を聴きに行った。そして助監督の話から無音にも意味があるとわかった上で副音声を付けた。他にも監督の意図を知るルートとしては、原作を読んで映画と比較したり、その作品についての資料（パンフレット、DVDやブルーレイに収録されたコメンタリー、対談やトークショーの記録、映画雑誌、書籍など）で監督やスタッフの発言をチェックしたりすることが挙げられる。

監督の演出意図はまた、カメラ・ワークや構図からも読み解けるだろう。クローズアップ（人や物への接写）の場合、わざわざアップにすることには強調の意図がある。副音声の多くの文は用言止めなので、クローズアップのショットは、たとえば「～の目に光る涙。」「～のほほに流れる涙。」「メモには『さようなら』の文字。」というような体言止めを使えば強調できるだろう。ズームイン（遠くから近くに寄っていくこと）の場合も、遠くから眺めていた対象にわざわざ近づき、それを大きく見せることには強調の意図がある。クローズアップやズームインで大きく見せられる被写体には、これを見せたいという監督の意図が伴っている（全視情協シネマ・デイジー検討プロジェクト 2016）。そして、見たままのショットを単に説明するだけでも、ある程度まで監督の意図を表現できるかもしれない。結局のところ、映画では監督が観客に見せたい対象を見せているからである。

全体論を踏まえた記述に話を戻せば、民族誌で物事を記述するときも、その物事のコンテキストを押さえておかなければならない。そのようなコンテキストがわかるためには、当該社会の大まかな全体的状況、社会的背景、社会制度などを知っておく必要がある。

また、副音声台本でも民族誌でも記述の際は、全体論だけでなく、人物の立場に対する内側からの理解も踏まえておかなければならない。民族誌を書く場合、人物の行為を解釈するために、そのような理解が欠かせないことは言うまでもないだろう。映画でも役者が自分の演じる人物の立場をその人物の身になって理解しておくことは演技の基本であるし、副音声の台本執筆者が登場人物の行為を解釈するときも、そのような理解は欠かせない。

ここまで見てきたように、いくつもの共通点が副音声と民族誌との間にあるのは、どちらの分野でも人の動きを解釈しながら記述するという要素が強いからである。映画は「活動写真（motion picture）」とも呼ばれるように、人や物の動きを捉えることが中心に据えられた芸術だ。副音声でも、そのようなことが中心に



据えられる。副音声の役目が、映画について説明することだからである。民族誌の主要な目的の一つも、フィールドワークの対象となる人びとの動きを解釈しながら記述することにあると言えよう。そして、人の動きを解釈しながら記述することには、選択した情報を解釈しながら翻訳する行為、言語の単線的な形式、全体論、人物の立場に対する内側からの理解が伴わざるをえないのである。

#### 4.3 台本の校正

台本執筆の過程は前々節と前節で明らかにした。そのような過程を経て書かれた台本は、執筆者や校正者など数名で検討される。校正は、台本を書いていない人が担当する。林田茂は校正者に対して「事前はその映画を見ないで」と言っている。日本ライトハウスの場合、職員と校正者が検討した結果は台本執筆者に伝えられ、その結果が参考にされながら台本は修正される。映画本編の監督やスタッフが校正することもあるという。

#### 4.4 モニター会

台本が仕上がったら、モニター会が開かれる。会では映像に合わせて台本が読み上げられ、台本について意見が交わされる。会での意見を受けて台本の修正が検討される。

日本ライトハウスの場合、モニター会に参加するのは、視覚障害者のモニター2名、副音声の作成者(台本執筆者、ナレーター、編集者)が2~3名、台本校正者1名、林田茂たち日本ライトハウス職員だった。まず会では5分おきに確認しながら、説明の要不要などを検討する。その次に台本が通して読み上げられた後、修正が検討される。

視覚障害者の間では見え方(先天盲、中途失明、弱視、視野狭窄など)、興味を持っていること、知っていること、性別、年齢層などの違いがあるため、2~3名の視覚障害者モニターが加わっていることが望ましく、その組み合わせも考えられていた。とくに林田がモニター会で視覚障害者に聞きたいことは、「今の説明で、どんなイメージが湧きましたか?」と「今の説明でわかりますか?」の二つである。会で視覚障害者が指摘していたこととしては、どんな人物がシーンにいるのかいないのかわからない、部屋への人物の出入りがわからないというものがあった。会では、たとえばジェリー・ザッカー監督の『ゴースト/ニューヨークの幻』(1990年)のシーンにパトリック・スウェイジの演じるゴーストが登場しているかどうかについて、音声を聴くだけでイメージできるかを視覚障害者に聞く。そのとき、いつゴーストがシーンに出てきたのかわかりにくいという意見が出た。視覚障害者はまた、音に関係することが気になる。たとえば雨の音などの背景音が何の音なのかについて、会では質問していた。回想シーンということをはっきり言ったほうがよいという指摘もあった。

2017年から日本ライトハウスは、ほとんどモニター会を開いていない。副音声作成のノウハウがわかってきたからである。それ以前は全作品の副音声に対してモニター会を開いていた。2018年現在はバリアフリー上映会用の作品だけに対してモニター会を開いている。

#### 4.5 録音と編集

モニター会での意見を受けて修正された台本に沿ってナレーターが副音声を吹き込み、それを編集者が映画内に差し込む。この段階でも副音声の気になる部分は手直しされる。

男性の出演者のほうが多い映画の場合、女性が副音声のナレーターを担当する。女性の出演者のほうが多い場合、たとえば是枝裕和監督の『海街Diary』(2015年)では鎌倉に住む4姉妹が主人公なので、この作

品の副音声ナレーターは男性だった。

ナレーションではシーンに合った読み方が心がけられている。アクション・シーンなど、展開の速い場面ではナレーターはテンポよく歯切れよく読む。ラヴ・シーンでは静かに、やさしく語る。悲惨なシーンではトーンを抑えて低めに言う（全視情協シネマ・デイジー検討プロジェクト 2016）。

日本ライトハウスの場合、録音および編集が仕上がれば、職員による最終チェックを受け、そのチェックで指摘された点が修正される。それが終わればミックス・ダウンの作業であり、編集済みの副音声の主音声と組み合わせられて1本の音声ファイルになる。シネマ・デイジーの場合は、副音声の他の媒体とは異なり、ミックス・ダウンのようなサウンド編集だけでなく録音図書向けのデイジー編集も施される。

## 5. おわりに

本稿では、視覚障害および音声という創造的観念を通して、映画というメディアの特徴を再考するため、副音声の作成過程を考察するとともに、音声を通じた映画鑑賞についても説明してきた。社会では多数派の晴眼者は画面中心に映画を鑑賞しているのだが、音声や音楽を中心に鑑賞している視覚障害者の方法は、映画という分野の魅力向上につながる新しい可能性を宿しているだろう。やはり映画にとって視覚障害や音声は創造的観念なのである。

先述したように、視覚障害者は主音声から多くのことを読み取っている。その主音声を補足することが副音声の役目だ。とはいえ副音声は、言語の単線的な形式に頼っているため、構成要素が同時に示される画面のすべてを短時間では説明できない。しかし、映画で大切なのは画面だけではない。音声も映画の魅力に貢献しているのだから、もっと光が当てられてしかるべきである。筆者が知る限りでも、音声の演出に力が入られていた映画としては、ジャック・ベッケル監督の『穴』（1960年）、フランシス・フォード・ Coppola監督の『カンパセーション…盗聴…』（1974年）、ブライアン・デ・パルマ監督の『ミッドナイトクロス』（1981年）、マイケル・マン監督の『ヒート』（1995年）などが思い浮かぶ。いずれも傑作であり、音声に工夫が凝らされているような映画は、作品全体のレベルも高いと考えられる。

しかし日本では、映画音声についての批評的な考察がほとんどない。主音声を論じた小沼のもの（小沼 2013）くらいしかないと言えよう。けれども、音声という創造的観念を通して映画はより魅力的になれるのではないだろうか。これまであまり光が当てられてこなかった映画音声について、批評的な考察が数多く出現すれば、それらの考察から受けた影響によって音声作成のレベルが向上するため、魅力的な映画も増えるはずである。そして、副音声を利用しながら映画の音声や音楽を考察する視覚障害者の批評家が現われてもおかしくない。

批評的な考察はまた、映画というメディアの継承にも役立つ。広瀬浩二郎と筆者がインタビューしたとき、鳥居秀和は次のように言っていた。文化の本質とは共有と伝承である。「この映画はよかった」や「あの映画は悪かった」といった感想は共有したほうがよい。どれがよい映画で、どれが悪い映画かという、映画についての共通認識が必要である、と。鳥居が述べているような共通認識が伝承されていくためにも、映画という分野で魅力的な作品が次々と生まれ、この分野が高い質を保持しながら継続していくためにも、主音声および副音声だけでなく画面、監督、脚本、演技、音楽などといった様々な切り口からの批評的考察が不可欠なのである。

なお本稿は、国立民族学博物館共同研究会『『障害』概念の再検討——触文化論に基づく『合理的配慮』の提案に向けて』（2018年7月16日）での口頭発表原稿に手を加えたものである。また、副音声について調査した際は、林田茂氏、日本ライトハウス職員の馬場玲衣氏、鳥居秀和氏、平塚千穂子氏、藤澤典子氏、日本ライトハウスの副音声作成ヴォランティアの方々から様々なことを教わった。林田氏と鳥居氏と藤澤氏を筆者に紹介してくださったのは国立民族学博物館教官の広瀬浩二郎氏である。ここに記して感謝する。

## 注

- 1) 視覚障害者が映画を鑑賞するときは音声だけでなく音楽にも依拠しているのだが、音楽の素養が筆者には欠けているため、本稿では映画音楽については論じない。
- 2) シーラーズはイランの都市。
- 3) シネマ ジャック&ベティでは「月例ひばりチャンネル」と称して、2009年10月から2018年8月現在まで毎月二日間（1日につき1回）、美空ひばり主演映画を上映してきた。これは横浜出身のひばりを顕彰するためのものである。ヨコハマらいぶシネマ代表の鳥居秀和によれば、ひばりは10年間に約200本の映画に主演し、邦画5社のうち4社と関わったという。ヨコハマらいぶシネマは、月例ひばりチャンネルのうちの1回にライブ副音声を付けていた。
- 4) 2018年6月現在、シネマ・デイズは362タイトルある。うち日本映画が205、外国映画が120、アニメ37となっている。外国映画の場合は、吹き替えのあるものだけがシネマ・デイズ化されてきた。

## 引用文献

- 馬場玲衣、2018、『映画の音声ガイドから考える「聴かせる映像」の在り方——音声ガイド制作手引きの作成に向けて』（2017年度 卒業論文）、立命館大学文学部人文学科言語コミュニケーション専攻。
- ギアツ、クリフォード、2002（1992）、「アジア研究と私——福岡アジア文化賞受賞記念講演」、『解釈人類学と反＝反相対主義』（小泉潤二編訳）、みすず書房：2-11。
- 蓮實重彦&村上龍、2001（1997）、「【対談】残酷な視線を獲得するために」、蓮實重彦『映画狂人、語る』、河出書房新社：253-302。
- 林田茂、2016、「シネマ・デイズ誕生秘話——耳で観る映画は病室のベッドの上で作られた」『日本ライトハウスだより ぴっかぴか』27：1-2。
- 広瀬浩二郎、2017、『目に見えない世界を歩く——「全盲」のフィールドワーク』、平凡社新書。
- 広瀬浩二郎ほか、2018、「特集 障害で気づく、障害が築く」『月刊みんぱく』487：2-9。
- 小沼純一、2013、「サウンドスケープ／声／音」、『映画に耳を——聴覚からはじめる新しい映画の話』、ディスクユニオン：283-366。
- 河野雅昭、2013（2011）、「視覚障害者用 音声ガイド」、河野雅昭&宇賀賢治『視覚障害者用 音声ガイド 聴覚障害者用 日本語字幕 制作ハンドブック——映像作品バリアフリー化のために』、特定非営利活動法人メディア・アクセス・サポートセンター：3-24。
- ランガー、スザンヌ、1960（1942&1957）、『シンボルの哲学』（矢野萬里&池上保太&貴志謙二&近藤洋逸訳）、岩波書店。
- 丹羽美之、2011、「交差する映像と学術——映画・テレビ・学術メディア」『日本都市社会学会年報』29：39-45。
- 大石徹、2018、「娯楽のユニバーサル化——映画の副音声」『月刊みんぱく』487：6。
- 佐木理人、2014、「もの作りの現場から 67——シネマ・デイズ」『点字毎日 活字版』2月20日：8。
- 鳥居秀和、2017、メールマガジン『週刊シネマデイズ Fan』13。
- 山田宏一、2003、『フランソワ・トリュフォー映画読本』、平凡社。

箭内匡、2014、「人類学から映像—人類学へ」、村尾静二&箭内匡&久保正敏（編）『映像人類学——人類学の新たな実践へ』、せりか書房：7—26。

全視情協（全国視覚障害者情報提供施設協会）シネマ・デイジー検討プロジェクト、2016、『音声解説 台本作成マニュアル』。