

シナリオ作法考

その二十講

鬼頭麟兵

シナリオ作法考

その二十講

鬼頭麟兵



宝文館叢書

©1977

宝文館叢書

シナリオ作法考

——その二十講

昭和五十二年七月一日 第一刷発行
昭和五十三年五月一日 第二刷発行

著者 鬼頭麟兵

発行者 羽生和男

発行所 宝文館出版株式会社

東京都千代田区神田神保町三十一七

郵便番号 一〇一

振替口座番号 東京五一二八〇

電話 東京(二六二) 四四〇九

印刷 鎌倉印刷

0374-001158-7715

Printed in Japan

シナリオ作法考——その二十講・目次

はじめに

1	シナリオの勉強方法.....	3
2	シナリオの制作過程.....	8
3	テーマ.....	9
4	題材.....	14
5	ストーリー.....	17
6	プロット.....	23
7	構成.....	30
8	発端から結末まで.....	42
9	シーンの概念.....	65
10	ト書き.....	70

11	台詞	80
12	登場人物	101
13	性格描写・心理描写	112
14	場面転換	151
15	時間経過	176
16	ファースト・シーンとラスト・シーン	177
17	新しいドラマツルギー	192
18	現代映画の方法	198
19	シナリオ用語解説 (I)	209
20	シナリオ用語解説 (II)	217
	むすび	
	付録・シナリオ用語	

はじめに

へシナリオを書いてみようと思ひ立ち、映画を見てそれからシナリオを読んでみたり、シナリオを書いてみたり、自分なりの勉強をしています、シナリオ作家になるための勉強方法、シナリオの書き方、作法というものの全体がまだつかめません。私の周囲でシナリオを勉強している仲間も、そんな気持ちです。〴〵

右のような投書が私の机の上にあります。同じような文面の投書がときどき雑誌「シナリオ」の編集部に舞いこみます。文章の行間に、シナリオと格闘している熱気や苦悩がふつと感じられて、私の胸を搏ちます。

シナリオ作家協会が年二回、半年ずつ開講しているシナリオ研究所へお入りなさい、と申し上げたいところですが、諸般の事情が許さず、ひとりでこつこつシナリオを勉強しているのでしょうか。なんとなく、裸電球のぶらさがった下宿部屋のわびしい光景が目に見えます。全

国各地の街や村の一隅で息をひそめている、そのような諸君のために、力及ばずながら、そうした志望者が読者層になっていく雑誌の編集者として、何かお役に立てることはないかと考えました。そして、北海道の開拓地から、荒波洗う裏日本海から、かなしい地鳴りのように伝ってくる、切実な声に応えるため、これまでシナリオ作家、監督等の手によって書かれたシナリオ研究書、シナリオ作法入門書や、映画雑誌に発表された同類の文章を適当に抜萃させていただいたり、また作家にインタビューをこころみたり、いわば、シナリオ技法の総合的研究とでもいう、アンソロジ―風なシナリオ作法第一課を編むことを思ひ立ちました。中にはいま入手にくい本や雑誌もあり、この際こうした形で集録しておくのもまた意義があるとも考えたからです。

けれど、はじめにおことわりしておきたいことは、これはあくまでシナリオを書く上での基礎知識です。この小書を読んで、たちまちシナリオが書けるというわけには参りません。シナリオ作法書を読んで、創作技術のすべてを知ったからといって、忽ちシナリオが書けるものではありません。シナリオを書く上で、何らかの参考に

なり、何かの足しになる程度のもです。究極のところ、シナリオを書く技術を修得するのは、実際、シナリオを何本も何本も書くより外はないようです。戦前に『大いなる幻影』『女だけの都』、戦後は『眼には眼を』『裁きは終りぬ』などの名作を書いているフランス映画のシナリオ界の第一人者シャルル・スパーク氏も、「知性よりエネルギーの方が大切であり、教養よりも熱情の方が重大である」と言っています。とにかく、書くことです。

「書くということとは、面白いことでもありますが、辛いことでもあるのです。……苦しみに耐えうる勇氣と忍耐がなくてはシナリオは書けません」という新藤兼人氏の言葉は実感があふれています。

また同じ氏の次の言葉も、心して聞く言葉です。「映画のことをよく知り、シナリオの本質をよくわきまえ、映画理論もひと通りふりかざし、他人のシナリオを軽べつするのですが、自分はなかなか書かない。こういう人ははたからみていると、いまにも傑作を書きそうですが、永遠にひとつも書けないのです。こうしたアタマでっかちを怖れなければなりません」

このアタマでっかちということに関して、橋本忍氏も

師匠伊丹万作氏の思い出を述べています。

戦前のある日、修業時代の橋本氏は病床の師匠を見舞いがてら、いま見てきたばかりの映画について話し、コテンパンにその映画をやったところ、師匠にたしなめられたということです。

「『橋本君、批判力というものは誰にでもある才能だよ』思いがけない激しい怒りのこもった口調だった。

(中略)

伊丹さんは続いていた。激しい怒りをこめて、

『君はシナリオを書いているんだらう、いや、これからシナリオを書こうとしてるんだらう。君にとって一番必要なのは、批判力でなしに、創造力だよ』

そして、ほとんど断定的な強さで、厳しく言葉をついだ。

『頭の中にある、批判の力を発揮する部分と、創造の力を発揮する部分は、明らかに違うんだよ』

この師匠の鞭の言葉に眼を開かれた橋本氏が、今日一流のシナリオ作家であることは周知の事実ですが、氏はシナリオ研究所の講義の度毎に、この修業時代の思い出を話されます。

1 シナリオの勉強方法

シナリオ作家になるための勉強方法——としては、まえに述べましたように、所詮はシナリオを書く、自らの血と汗を流して書くより外にはありませんが、シナリオを書く以外に、シナリオ作家の先輩諸氏の修業時代にとった具体的な勉強方法を総合してみますと、補助的な方法として、映画を見ることが、本を読むこと、それに人生観察、という方法があるようです。いずれも当り前の勉強ですが、第一義的なシナリオを書く方法もふくめて、要はその方法をどこまで徹底して実践するかです。シナリオの書き方という段階に入るまえに、簡単にその三つの勉強方法について述べてみることにします。

まず映画を見ることが、出来るだけ多く見ることです。それも自分の好みに偏しないで、内外を問わず、喜劇、メロドラマ、ホームドラマ、活劇、推理もの、社会劇、時代劇等、あらゆるジャンルの映画を見ることが、

しかし、漫然と見るだけでは意味がない。監督を志す者が演出の立場から、俳優志望者が演技の立場から見ると、笠原良三氏の言葉によれば「映画をシナリオ的に見る」ことが必要です。この方法を修業時代はもちろん、現在でもときおり実行しているという氏は、

「——まず、映画を一回見終ると、家に帰ってから机のノートに向って、記憶を辿りながら、その映画のファースト・シーンからラスト・シーンまでを、出来るだけ細かく再構成してみる。(中略) 始めのうちは、ファースト・シーンを忘れてしまったり、シーンとシーンが前後してゴツチャになったりクライマックスだけは鮮かにおぼえているが、前後の事情がぼやけてしまったり、いろいろなことが起こることが、それでもとにかく主な筋だけはちゃんと通し、シナリオのテーマと起承転結だけははずさないように、荒っぽくてもいいから一応メモが出来上がるまでやってみるのである。その間に、自分の特に感銘したセリフとか芝居などは細かく書きこむことにする」と述べています。

こうして記憶を辿りながら、シーンの配列をメモしてゆく裡に、自然にその映画のシナリオを分析することに

なり、シナリオの一般的な法則が次第に頭のなかに刻みつけられることになります。

また名画ばかりでなく、駄作愚作を見るのも勉強になります。テーマがはっきりしない、着想は面白いのに話の運びがつまらない、分裂している、人物の性格の掘り下げが足りない、等々の欠点に気がついて、ではどうしたら面白く良いものになるか、自分ならこういう具合に書こうというふうに、勉強の材料にするわけです。

シナリオを読むことも、この際、映画をシナリオ的に見てシナリオ創作の方法を学ぶと同じ意味で、映画を見ることの中に含めておきましょう。植草圭之助氏は、戦前はじめてシナリオを書いてみる気になって、古本屋から買ってきた『日本映画』の古雑誌に載っていたシナリオ『二人の世界』（山形雄策脚本）を、「大体シナリオというのはどういうふうに出来上っているのだろうと、各場面とかカット数はどの位あるのだとか、セリフの行数は何行位でやっているのだろうとか、一つの作品をばらばらに始めて分解してみたのです。分解して見るうちに始めてシナリオというものが誰にも教わらなかつたけれども、わかりかかってきた」ということです。

次に、本を読むこと。近頃の志望者の一般的な傾向として、よく映画を見ているのは感心しますが、あの映画のカメラがどうか、あのカットのつながりがどうか、末端の表現技術については詳しいが、どうも何か根本的なものが欠けているように感じられます。人生への洞察、人間性の追求、そうした根本的なものは、映画よりも文学の世界に源泉が求められるようです。文学、とくに戯曲と小説に深く沈潜して栄養をくみとることが必要です。

戯曲からは、映画と共通する根本的なドラマツルギーを学ぶことができます。『愛妻物語』で、主人公のシナリオ・ライターが勉強方法の一つとして近代劇全集を読む場面があります。事実、作者の新藤兼人氏は戦時中、海軍航空隊に所属していた時、兵舎にしていた宝塚劇場の地下室に蔵ってあった近代劇全集と世界戯曲全集を、寸暇をみつけて片っぱしから読破して、乾き切った軍隊生活の中でただ一つ心を潤してくれる糧とした、ということです。氏のねばり強く烈しいシネマツルギーの源泉は、こんなところにあるのかも知れません。内村直也氏著『ドラマツルギー研究』の巻末に、劇作家志望者が読む

べき戯曲としてあげられている近代劇百篇位は目を通しておくべきでしょう。

小説も同様で、内外の文学史上に残る名作は、必ず人間や人生への洞察の眼を深めてくれると思います。但し、何か一つ脚色してやろうという下心で文学に接するのは修業中としてはあまり感心したものではないようです。また文学以外に、歴史、思想、社会科学、記録、伝記、紀行等、広い領域に亘って本を読むのも、視野を広めてくれます。作家には博識が要求されるからです。一方、日々の新聞記事に眼をそそぐことを怠ってはなりません。映画は現代感覚が生命ですから、作家は絶えず社会の動きと時代の流れに敏感でなければなりません。

それはまた第三の人生観察と関連します。映画が現実の人間世界を対象として描く以上、やはり人間研究のためにも文学に親しみ、文学から教えを受けることはもとより大切ですが、よりいっそう作家としての修業に大切なことは、実生活において物事をしっかり観る修練です。文学芸術から学んだ人生の見方なり人間心理の洞察のあり方を、意識的あるいは無意識的に現実に応用することによって、私たちの眼力は進歩向上します。そして

その眼力が肥えるに従って、他人の創造した人生の眺め方の流儀や、現実への感受方法の流儀によらないで、独自の眼力を創造してゆくものなのです。映画芸術を創る者にとつて、滋養分は現実の人生という場所においてこそ獲得されます。ゴースキイも「現実とは偉大なる教師である」と言っています。しかし、現実そのものは、素手で素通りしては一向偉大でもなければ、立派な教師にも見えません。貪欲な人間がその中に喰い入らんとすればするほど、よりいっそう偉大な教師に化けるものです。現実世界に対する感受力と観照力の鍛錬は、当人がこの現実をいかに生き抜くかという生き方にかかっています。

少々、哲学的な理屈を述べたようですが、この人生観察は、もっと平易な方法としても作家の間に使われてきました。

「松竹で学んだものは外にも沢山あるが、一つだけ例をあげると、日常いつも周囲の人間を観察していて、心に残るような会話、アクション、シチュエーションなどを丹念にメモに控えておくことである。それをやっている人と人間観察眼が自然に養われてくるし、シナリオを書

いていて表現の発想に行き詰った時など、そのメモが意外に役立ってくれたりするものである。ギャグ一つに書くにしても、観念で作ったものより事実から拾ったものの方が、リアリティをもって活々と聞える場合が多い」

（沢村勉氏）

このメモは「ミソ帳」と呼ばれ、事実、松竹脚本部の作家たちが使用してきました。要は人生を観察する眼の鋭しさを養う方法で、結果的にはシナリオ創作上の素材の一部になります。この方法はソビエトの映画大学の教科書でも「それによって、偶発的なものから普遍的なものを見分け、生活的真実を創造することが出来るようになる」と奨励されています。劇作家や小説家のなかでも、創作のための覚え書を記す作家が多いようで、「チエーホフの手帳」などはその代表的なものです。

さて、次はシナリオを書くこと。結局、シナリオの習作を重ねることが最上の勉強であることはさきにも述べた通り自明の理ですが、残念なことに、シナリオ作法を説いた著書の中で代表的なものと目される野田高梧氏の『シナリオ構造論』をひもといてみても、「凡ゆる芸術上の仕事がそうであるように、シナリオもまた独創を以

て第一とする。従って、そこに一定の型などあってはならないことは当然であろう」と残酷なひびきを以ていわれている通り、事実、この方法さえ体得すればシナリオが書ける、などという絶対的な方法はないのです。もしあれば安心なようなものですが、便利調法な方法がないところが独創をモットーとする芸術たる所以です。映画より長い歴史をもつ小説でも戯曲でも同様です。丹羽文雄氏もその著『小説作法』のなかで、「いったい小説作法という万人に向く処方箋的なものが、ある筈がない」と述べています。

しかしまた、シナリオと小説と戯曲には、それぞれお互いを区別する表現形式があり、そこにシナリオならシナリオに共通する文法なり約束があることは確かです。いわば、映画の機能を發揮する公約数的な基礎技術です。これからシナリオを学ぼうとする人にとって、そうした基礎的な技術なり知識なりは、シナリオを書くひとつの手段として摂取することは必要でしょう。まず文法を知ることです。そして、その文法を知って文法を破るところに真の独創があるというものです。芭蕉のいわゆる「則（のり）を知って則を超える」態度が必要です。

要するに、シナリオ作法とは、結局のところ、いかによく映画的表现の特徴を活用して、自分の言いたいことと、テーマを効果的に表現するかということにつきるといえるでしょう。では、一体、映画的表现とはどういうものでしょうか。これは大変大きな問題で、現在もなおさまざまな論議の中心であって、突っこんで考えだせばきりがありませんが、最も映画的な表現の特徴は、まず第一に「動く映像」であると考えられます。それは映画における単語は、つねにひとつの具体的なものの映像であり、しかもその映像は絵画のように静止したものではなく、たえずいきいきと運動しているからなのです。

黒沢明氏が次のように述べている言葉の意味の深さを考えてみましょう。

「元来、トーキーの力は見せる力プラス聞かせる力であるべき筈なのだが、実際上は大抵見せる努力の何割かが聞かせる努力に割かれている。その結果、画の貧困におちいつている。しかし、聞かせるよりも見せる力の方が幾倍が強いのだから、こういう傾向は余程考えなければならぬ問題だと思う。画の貧困と僕はいったが、僕がここでいう画とは、決して絵画的な画を意味しているの

ではない。映画の視覚的な表現力をいつているのだ。その場面構成や場面と場面との接続から生ずる表現力の事をいつているのだ。そういう表現力がヴィヴィッドに感じられる様なシナリオこそ、我々の最も望むところである。一読して画が出て来ない様なシナリオはどこかに映画になるためには弱いところがあるのだと思う」

黒沢氏は作品の上で、このことを実証しています。氏の作品がすぐれて映画적であるのは、このような認識に立脚しているからだといえましょう。

第二にいえることは、映画の総合的性質です。映画を構成している最小の単位であるひとつのカットは、つねに絵画的、建築的、文学的、音楽的な要素の有機的綜合の結果なのです。

映画の新らしさ、美しさ、面白さの一番の基礎は、この二つの特徴にあるのであって、従ってシナリオもまた、何よりもまずこうした映画の特徴を最大限に活用してこそ、すぐれた作品ができるのではないのでしょうか。

2 シナリオの制作過程

「シナリオが制作される順序として一応理論的に考えられる過程は、第一段として最初にまず主題（テーマ）が決定され、次に主題によって題材がもとめられ、第三にはそのもとめられた題材が整理整頓されて一つの筋（ストーリー）にまとめられ、更に第四段の仕事としてそのストーリーが運び（プロット）の形に構成されて、そこで初めてシナリオとして書きはじめられるという順序になる。」

と、野田高梧氏の前述の書のなかで述べられています。

主題（テーマ）

題材

筋（ストーリー）

運び（プロット）

構成（コンストラクション）

——これがシナリオ創作の一応の順序です。ところが

これはあくまでも理論的に考えられた順序であって、実際にあたっては必ずしもこの通りのプロセスを経るものではないかもしれません。人によっては題材からテーマが決定される場合もあれば、ストーリーから逆にテーマがきまってくる場合もあるわけです。

新藤兼人氏も次のように述べています。

「テーマ（主題）」とは作家の主張であり、作家を創作意欲に駆り立てた対象でありまして、いかなる映画もテーマなしに作られることはありません。テーマを掴んだのちに題材がきまります。筋（ストーリー）は当然、題材が捉えられたのちに生れ、運び（プロット）は筋が生れて組み立てられます。構成（コンストラクション）は以上のものを整理しながら立てられるものでありますが、作家の頭の中に切れぎれに登場し、次第に明確化する創作のプロセスというものは、あるときはテーマと題材が同時だったり、あるいはプロットとコンストラクションが同時に生れたりするのであります」

では、次に、テーマ、題材、ストーリー、プロット、構成、の順序に従ってシナリオの構造を探ってみることにしましょう。

3 テーマ

テーマ (Thema (独)) は普通に「主題」と訳しています。芸術作品があらわそうとする中心的な意味内容であり、一種のイデーです。したがって、題材を離れてテーマを考えることはできませんが、題材そのものではありません。作家の内的要求から素材をとらえ、解釈し、これを一定のイデーにまで要約したものです。だから、作家が内的要求から素材にむかいあって、直観的にテーマの端緒をとらえたときに、表現への芸術的要求、つまりモチーフが自覚されます。この場合に、テーマは端緒であって、作家は表現内容たる題材をイデーにまで要約する努力を続けなければなりません。表現すべき目標としての一定の意味関連、この意味でのイデーが明確にされたときに、テーマが成立します。だから、テーマは作品世界を構成する具体的な諸要素（事件や性格）の展開のあいだに統一的に働きながら貫通するモメントです。音

楽において楽曲の中心となる旋律をテーマと呼ぶように、小説や戯曲、映画の全体を貫通する統一的イデーをテーマと呼んでいます。

芸術学上の定義など持ちだして少々むづかしくなったようですが、要するに、シナリオに限らず、およそ創作という名で呼ばれるすべてのものは、ごく特殊な例外は別として、自分の心のなかの何かを他人に伝えたいという、内的衝動の結果だといってまちがいないでしょう。この「何か」が、その作品のテーマです。さきにも引用しましたように、「テーマとは作家の主張であり、作家創作を意欲にかり立てた対象でして、いかなる映画もテーマなしに作られることはない」（新藤兼人氏）わけですから、シナリオにおいても、テーマの決定ということとは、なまじいの技術的な知識などよりはるかに重大なことなのです。「テーマのない、或いはテーマの追求の曖昧な作品は、どう上手に書きこなしても感銘深いものにはならない」（猪俣勝人氏）。テーマと題材とストーリー、この三つはシナリオの基本を形成する上で、三位一体のものですが、どんなにいい題材でも、すぐれたストーリーでも、テーマがつまらなければ三流作品です。「ま

ず重要なことは、いいたいこと、訴えたいことを、本当に、そして明りように持つことなのだ」と柳井隆雄氏も述べています。

ところで、テーマはしばしば前述したモチーフと混同されているようですが、テーマが主題と訳され、モチーフが動機と訳されるように、厳密に言えば不可分ではあっても別のものです。日常の生活のなかでたまたま耳にしたり目にとまったり、あるいはまた、ふと思いついたことをこれは書けると思うだけでは、それはまだモチーフの段階でしかないわけです。それがひとつの作品としてもものになるためには、そうした興味の対象やアイデアを、自己の問題意識によって方向づけることが必要です。作家の独創性が発揮されるのは、実はこの点においてなのです。同じモチーフから、どれほどすぐれたテーマをつかみとるかに、その人の才能と思想があるわけです。この意味において、「作家の対象に対する批判の結果がテーマであり、従って作品の深さや面白さがその主題と」（野田高梧氏）密接な関係があるわけです。また、「従って、作家の人生観とテーマとは不即不離の關係にあるもので、逆にいえば、その作家が人生をどう見

ているか、その作家の人生観、社会観、人間性のつかみ方などは、そのテーマを通じて初めてうかがい知られる」（同上）ものといえましょう。

といって、テーマは決して作家の思想や主義そのものではないことを注意しておきたいと思います。もちろん、前述しましたように、テーマは思想や主義とは大変関係の深いものがあり、その作家の思想や主義をうかがい知る上で、テーマは非常に有効な鍵ではありますが、テーマがそのまま思想なら、それは芸術作品ではなくて論文だといえましょう。いわゆる左翼的傾向の作品がしばしば面白味を欠くのは、あまりにも露骨に思想そのものが顔をだしてくるためです。

テーマは、あくまでその作家の人生観、思想に支えられたドラマとして打ち出されるべきものです。

さて、このように、テーマはいつでも最も重要なものです。作品の価値判断をしたり批評するときも、まずテーマを問題にし、次にストーリー、登場人物と言及するのが一般です。今日の映画美学の視点も、まず何を描いたかをとりあげ、次にそのために如何に描いたかと移行しているようです。

しかし、ここで警戒しなくてはならないことは、テーマを重要視する余り、テーマ、テーマと力みすぎると失敗を招きます。作品の骨ばかりが目立つ、肉づけのうすい、魅力のない作品、テーマを押し売りする、面白味のない作品になります。

この創作態度は、前述したようなシナリオの制作過程（テーマ——題材——ストーリー——プロット——構成）をそのまま鵜呑みにし、はじめにテーマありき、と概念的にドラマづくりを考えるとそこから来ているようです。この制作過程は、付言したように、あくまでも理論的に考えられる場合の順序であって、実際には必ずしもこの過程を進めるものではありません。実際にはシナリオ創作にあたっては、発想の順序はむしろ前述したような作品の批評や分析の順序とは逆な場合が多いのです。

この点について、吉村公三郎氏は次のように述べています。

「それがどんな筋であろうが、如何なる性格の人物が登場しようが、物語を發展させ、劇をつくり出して行くのは、才能と技術による作家の『思想』がさせることであるから、シナリオが終ったときにはそこに『主題』は

しぜん生まれているということになる。だからはじめにはっきりした『主題』をうちたて、これを打出すために必要な人物を設定し、プロットを作って行くと余程の才能がないかぎり、作品は生命感や実感の乏しいものになり勝ちで、魅力のある作品になりにくい」

また、この吉村氏の意見を裏書きするように、菊島隆三氏が自作『現代の欲望』についてその創作過程を語った言葉は、さらに示唆に富んでいます。

「（まずテーマを設定するわけですか？ という問に答えて）人間を書いてみたいということが第一条件ですね。そして、その人間に対して作者がどう考えるか、これを否定するのか肯定するのか、そういうところに眼をおくわけです。同時にこういう時代が作り上げた人間に対して、もう少し温く考えてやるといふふうなところが、そのテーマになっているわけです。では、それを具体的にどういふところから動かしただいいかということになるわけですが、大体テーマは人によって違うのです。が、ぼくの場合なんかやはりどういふ人間のタイプをここで作り上げることですね。（中略）われわれがシナリオを書く場合に、その中にどういふ人物を置く