

野田高梧『シナリオ構造論』解説

渡辺千明

野田高梧の『シナリオ構造論』の初版は、昭和27（1952）年八月五日、版元はいまは既がない宝文館である。

この本は、戦後のひところシナリオ志望者にとって、シナリオの理論書として「バイブル」のような本と言われ、巷では「ノダの構造論では劇的シチュエーションは36通りしかないらしい」とか「××君は構造論をボロボロになるまで読み込んだらしい」とか尾ひれがついた話が流通していたものである。

それは、一つにはもちろん「構造論」が説得的な書物であったことが大きい。が、もう一つには初版発刊から30年も経った当時もシナリオ入門的な本がほとんどなかったことにもよる。

現在では、その種の本が、内外のハウツー物も含めてたくさん出版されているが、多くの少なくとも日本の本が野田の本を引用しており、なによりも先年（2016年）復刻版が出て今年重版になったと聞くし（フィルムアート社）、2018年には台湾語版、翌19年には簡体中国語版が出て、野田の本は出版後七十年にしてまだ読者を獲得し、その上にじわじわと国際的に広がりつつあるのである。

ただし、どの本にも共通して帯に書かれているのは小津安二郎の名前である。

日本語版では「小津安二郎監督の代表作を担い、日本映画の黄金期を築いた伝説的脚本家によるシナリオ創作論」

台湾語版では「與名導演小津安二郎 聯手打造日本電影黃金盛世」

簡体中国語版では「小津御用編劇揭曉 劇本料理之道」

といった具合で、既に世界的に確立している小津映画の声価の高まりに比例して「野田高梧」の名前も関心を集め始めているのだとすれば、それは映画に関心を持つ人間としてまことに正当な方向だと言える。

なぜなら、言うまでもなく映画は基本的にまず「シナリオ」という形で計画され、それが「製作現場」で肉付けされ、さまざまな工程を経て観客の前に現れる、つまり映画のすべてのはじまりはシナリオに書かれているからである。

われわれが「映画」という——ある種の人々にとっては「無駄」でしかない？——しかし絶対に必要な企てを始めようとするとき、まずそこにシナリオという労苦があるのである。

野田は、文字通り『シナリオ構造論』に書いている。

「一九三五年の末に、フランスで、小説家、劇作家、映画のプロデューサー、映画監督、シナリオ作家、カメラマン、映画俳優、等々、多くの人々に向かって『映画の作者auteurは誰か?』という質問を出したことがあった。その時に集まった解答は、いずれも興味あるものではあったが、しかし要するにそれぞれの解答者がいずれも自分の属する部門をこそ最も重要なものだとのみ主張して、結局はそれらの解答から、映画の作者が誰であるかを帰納することは出来なかった。その中のシャルル・スパークの解答というのを次に引用してみよう。シャルル・スパークがフランスのシナリオ作家の中のベテランであることは今更ここで述べるまでもあるまい。

——一つの映画が成功するためには、私はその寄与の四〇%をシナリオ作家に、三五%を俳優に、二五%を監督に、と分つべきものだと思える。これはいいかえれば、そのどれもが五〇%を持つことができないということである。

このスパークのパーセンテージの与え方の適否についてはいろいろ議論もあるが、しかし、どれもが五〇%を持ち得ないという主張に関しては誰しも抗議すべき論拠を持ち得まい。」（復刻版・P. 43 以下同）

野田はこの話の典故を書いていないので真偽を確かめようがないのだが、これはいかにも「ありそうな話」に思える。

「集団創作」を通常の手法とする劇映画において、その作品の真の「作者」をもし決めようとするとこれはやややこしいことになる。

「作者」をいま仮に「著作権者」と同じとみなせば、現状、映画の著作権が法的に認められているのは、原作者を除いては脚本家だけであり、監督は「著作権隣接権」の所有者というきわめて曖昧な位置付けであり、その他プロデューサーやカメラマン等々はなんらの権利もない。

まして、いま多くの映画が成立するときには決定的な役割を果たすと言ってもよい「主演俳優」は例外的な俳優を除いて作品の著作権を主張することは出来ない。

ここには大きな矛盾があるというべきだが、しかしいまそれには深入りせず、シャルル・スパーク、もしくは野田高梧の問題意識に戻ろう。

一本の映画が成功するための寄与の四十%がシナリオ作家にあるとするスパークに対して、野田は「そのパーセンテージの与え方の適否については議論もあるが」しかし、どれもが五〇%を持ち得ないという主張に関しては誰しも抗議す

べき論拠を持ち得まい、と言っているのである。

これは言い換えれば、映画製作の「寄与」において、どのパートも過半数以上の絶対多数を占めることは出来ないが、その集団性の中で、しかし一義的には「シナリオ」の寄与が最大のものであると言っているのである。

ここに野田の、謙虚ではあるが、しかし確固とした自信に裏づけられた脚本家としての基本的な立場があった。

○

『シナリオ構造論』（以下『構造論』）の初版は先にも書いたように昭和27年だが、これはその前、昭和21年六月に創刊された、月刊『シナリオ』に連載された「シナリオ方法論」をまとめたものである。

その間のいきさつを野田は「あとがき」に書いているので、少し長いが、これもここに引用しよう。

たしか終戦の翌年だったと思う。なんでも大へん寒い日であったこと覚えている。僕は小川記正君に招かれて芝浦のある家へいった。

小川君と僕とは、むかし撮影所が蒲田にあったころからの古い仲間だし、席上には三村伸太郎君や八木保太郎君の顔も見え、ほかに八住利雄君や小国英雄君なども来るはずだという話だった。

そこでの小川君の相談というのは、戦争で荒された日本の映画界をたてなおす運動の一つとして、シナリオ専門の雑誌を出し、それを一つの連絡機関としてシナリオ作家全体の交流を図るようにはどうだろうかということだった。（略）

そんなわけでその年の六月だったかに、初めて『シナリオ』という雑誌が出ることになったのだが、その時分、僕はひどい胃潰瘍で、このままだと三年目ぐらいには癌になりますよなどと脅かされ、本業のシナリオの仕事も出せず、一方、小川君からの強引な懇請もあって、半分は毎日の退屈しのぎに、シナリオ随想といったようなものをその雑誌に連載することになった。

（略）
（343）

ここに出る小川記正とは、松竹蒲田や東映、東宝で多くのシナリオを手掛けた脚本家で、戦後『シナリオ』誌を創刊した人であるが、しかし、ここで野田が「退屈しのぎ」と言っているのは、額面通りには受け取れない。

野田は、その前、戦時中に早稲田大学の演劇科に不定期ではあったが出講し、

戦後は日本大学映画学科の教授として学生にシナリオを講じることがあった。連載開始時点での野田は、むろんまだ小津との「再会」は果たしていないし、当時「松竹脚本部長」の重職にあったとはいえ、この時点では戦前に『愛染かつら』などの爆発的なヒットを出した「メロドラマ」の大家、もしくは安心できるヒットメーカーという位置取りだったのではないだろうか。つまり、野田は、早稲田や日大で教えつつ、いわばシナリオ初心者にも理解可能な言葉でシナリオを原理的に考え直し、戦後という新しい時代に向き合って、内容・作法ともシナリオは「かくあるべし」という理想を書いたのではないだろうか。

連載開始時、野田は五十二才、眼の前に開けた新時代を睨みながら、自分の仕事はこれからだ、これからほんとうの自分の仕事が始まるのだという静かな興奮の中で、自分のための道標としてこれを書き始めたのではないか？

そして、事実、その後いくつかの作品で、それを見事に実行してしまうのだが、先を急がず、まずは『構造論』を見よう。

『構造論』の目次は、以下のようである。

序説

映画の発生

映画の文法

独創性の基礎

概論

映画とは

映画美について

文学性について

大衆性について

倫理性について

基本 I

虚構の真実

事実の整理

映画の特性 (A)

映画の特性 (B)

映画の特性 (C)

基本Ⅱ

シナリオの位置

シナリオの技法

文章について

時制の問題

長さの問題

構成

題材

テーマ(主題)

ストーリー(筋)

プロット(はこび)

コンストラクション(構成)

局面

劇的局面の発生

劇的構成の原則

発端

ファースト・シーン

葛藤

危機

クライマックス

結末

映画的结构

シナリオ的構成

シナリオの視覚性

映画的話術

性格

性格の問題

性格描写

性格の発展と変化

人物の数

心理の具象化

こうして目次を概観するだけで、野田の意図が「退屈しのぎの随想」といったものではなく、シナリオ、もしくは「劇」というものを体系的に論じようとしたことは明らかだろう。

こうした野田の意図については、前記小川帰正の慇懃があつたことも事実だろうが、野田もあとがきで書いているように当時松竹の大船撮影所長で、のちに松竹の社長になった城戸四郎の存在も大きい。

蒲田時代からの「盟友」と言っている城戸は、野田の顔を見るたびに野田にシナリオの入門書を書けと促し、野田は「そのうちそのうち」と答えていたが、その「そのうち」が、戦争が終わってからようやく来たということだろうか。

野田は書いている。

そんなわけで、僕がこんなものを書くことになった因はといえば、僕自身の胃潰瘍と小川君の強引さだったのだが、それよりもっと直接に僕の気持ち動かされたのは、その前から何かにつけてしきりに僕にそれをすすめていくくださった城戸さんの鞭撻によるところが少なくない。蒲田から大船へと二つの時期にまたがっての撮影所長だった城戸さんは、所長であると同時に、常に僕たちに映画論や脚本論を吹きかけてくる頑強な議論相手でもあつた。いまもってそうである。(略) (344)

○

以下この「解説」は本文に忠実に沿いながら、しかし先人の作品の引用が多く曲折することの多い野田の文章を整理し、現代の学生に理解しやすくすることを目指す。

もとよりそれは野田の文章の引用にあふれるであろうが、それは重ねれば重ねるほど「抽象度」増していくことだろう。

シナリオの実作において「抽象」と「具体」の両方が必要なことは、この文章の最後に書く。

序説でまず野田は、エジソン、リュミエール兄弟、ジョルジュ・メリエスの時代から始まる「動く写真」の歴史を説き起こし、その断片的な「動く画面」が「人為的に配列された場面群」になるとき、それはひとつの「まとまった観念」の表出、つまり「映画」になつていくと説く。

「しかし、それが真に旺盛な成長力を示すに至ったのはむしろ、映画がその見世物的な位置から抜け出して、次第に芸術的存在としての方向をたどりはじめたところからであったといえる」(20)。

そして、野田は、いくつかのシナリオを読み合わせてみると、「そこには、主題の扱い方やストーリーの運び方、一節一節の切り方や場面転換の方法、人物の組み合わせや会話の緩急、さてはクライマックスへの盛りあげ方やラストシーンの結び方等々に、一定の法則とはいえないまでもなんとなく共通した約束のようなものがあることが感じられよう」(31)。

「その約束のようなもの、それこそ、さきに挙げたりユミエール以来、メリエス以来、更にはポーター以来、現在までの作家たちが映画の表現能力を探索しつつ、創案し、失敗し、修正し、そして幾多の苦い経験の上にならぬか今日までに築きあげて来た、公約数的な、いわばシナリオの文法とでもいうべきもので、別の名で呼べばそれがシナリオの技術なのである」(31)と説く。

もつとも野田は周到にも、「文法」「作法」という言い方によって呼び込みかねない硬直化を退けている。

「(略)それは、前にも述べたように、決して『かくあるべし』というように固定したのではなくてきょう今この瞬間においてさえ、どこかでより以上に新しい創案がなされつつあるかもわからないものなのである。(略)従って、私これから述べようとするところのものも、決してシナリオの作法ではなく、もしして作法という言葉にこだわるならば、それは『作法のようなもの』たるに過ぎない。

とはいうものの、しかし、私は決して既成の技術や文法を軽くみるものではない」(34)

そして野田は、一見簡単に見える「シナリオを書く」という行為に決定的に必要なものは「シナリオ的感覚」があるかどうかだと言う。

「男の煩悶といえはすぐに酒を呑む場面を思い浮かべ、夜更けといえはすぐに犬の遠吠えを空想するような」(37) 陳腐な感覚なら持ち合わせないほうがましだと言っているのである。

「『シナリオ的感覚』というものは、シナリオを構成する文字と文字との間、行と行との間、節と節の間に、澆瀨として躍動すべきもので、これなくして真のシナリオは書けるものではなく、この感覚が枯渇したが最後、その作家はそれつきり一つところに膠着してしまふものだと言っている」(38)。

そして「あら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もつて第一とする」と断言し、「真の独創」に到る道として、尾形光琳やピカソ、マチスなどの例を引きながら、彼らの独創に満ちた作品も、そこ至る徹底し

た基礎的な修練こそが重要だったので、シナリオにおけるそれと同じことだというのである。

以上の「序説」を経て、野田は「概論」で「シナリオを書くこととする人々が何よりも先に知っておかなければならないこと」(43)として、「映画とは」を語り、続いて「映画美について」「文学性について」「大衆性について」「倫理性について」と筆を進める。

野田は「映画とは投影される『動く影』以外のものではない」(45)「従って、映画は一定の形を備えた実在ではなく、それが投影される時においてのみ現れる光と影との流動から生まれる時間的並びに空間的な現象であり、それ故にこそ、また、それが一般的に感覺的な存在だといわれている」(45)という。

従って「映画美について」では、「映画が美しくなければならぬということとは、それが内包する真とか実とかいいうものが形態的にも充分に感覺化され、同時に感覺的なものもまた充分に精神化されて、そこに内容と形態との完全な一致融合があり、その一致融合の間から生まれてくる美しさ、その場合の美しさこそが映画としての本当の美しさであると考えるべきであろう」(47)。

そして野田は、この項で初めて「構造」という言葉を使って、「映画美」を語るようにする。

もつとも、これは谷崎潤一郎の「およそ文学において構造的美観を最も多量にもち得るものは小説である」という言葉を引用して、その言葉の中の「小説」を「映画」に置きかえてみたということで「構造」そのものに掘り下げた言及があるわけではない。

この『シナリオ構造論』は、先に述べたように、当初は「月刊シナリオ」に『シナリオ方法論』と題して連載されたものだが、当時「シナリオを方法で書かれてはやり切れない」(傍点引用者)という揶揄的な批評があつたとかで、出版時にこの題名にしたと野田は「あとがき」に書いているが、ここで野田が「構造」という言葉を選んだことの意味は小さくない。

谷崎の「構造的美観」という言葉はともかくとして、野田がシナリオの文脈で「構造」という言葉を使うとき、それは「平面」よりも「三次元」の立体的なイメージをはらむ。

三次元のX、Y、Z、それぞれの軸を、それぞれ「時間」「空間」そして「人物」としてみれば、それまでのシナリオの、といつて言い過ぎならば、それまでの多くのシナリオの「平面性」から脱皮した野田の「方法論」が見えてくるかもしれない。

しかし、この「構造」の問題については、本稿の主題に関わる問題でもあるの

で、後に回しておこう。

野田は続いて、「文学性について」「大衆性について」「倫理性について」と稿を進め「概論」を締めくくる。

文学性について。

「たとえば『彼はよろめいた。彼は空腹だったのである』という文章があつたとする。しかし、これは文学的な表現であつて、決してシナリオ的な表現ではない。シナリオの場合は『空腹だった』というそのことが、直接、画面として感じられるように書かなければならない。『レストランの入口の飾り棚にいろんな料理の見本が並べてある。彼はふらふらとそこに近づく。出てきた客がじろりと彼を見てゆく。彼は飾り棚の料理をじつと見て思わずゴクリと唾をのむ』とでもいうように、いや、勿論、これはたいへん拙劣な表現だが……」(55)というふうに、シナリオはあくまで「客観的」に書かれなければならないことを強調する。ちなみに言えば、引用文で「勿論、これはたいへん拙劣な表現だが」と書く野田は、野田の「ふところの大きさ」を感じさせ、しばしば出てくるそういう言い方に、読む方はだんだん捕まってくるのかもしれない。

「シナリオが『文学』の範疇に入るべきか『映画』の部門に属すべきかは、もっぱら作品そのものの性質によって決定されるべきものであり」(55)、単に文字として発表される場合があるというだけで、軽々に「文学でござい」と断じ得られるわけのものではないと野田はいう。

大衆性について。

野田は伊丹万作の言葉を引いて「本当に良い映画を形成する基礎的な条件は、まず良く判ること、次に面白いこと、これである」(58)と記し、「映画そのものの向上という面からこれを見ても、いたずらに作家のみがひとり高きにあつて、いかに声を大きくして叫ぼうとも、大衆がそれについて来ない限り、映画は決して進みはしない。映画と大衆が一つになって、たとえば三角形の底辺が、その頂点に向かって引き上げられてゆくように、漸進的に向上してゆくべき性質のものである」(60)「大衆とは決して自分を別にしたものではない」(57)という。

倫理性について。

野田が「終戦直後、接吻映画や裸体映画がしばしば問題の俎上にあげられた」云々と書いているように、当時と現代では「倫理」の基準が違っているとしか言えない。ここでは野田は「不健康、不道徳な題材が作家の健全な倫理観

によつて美化されもし、健康にもなり、更にはある点までの倫理的な高さをも示し得ている実例を、われわれはアメリカのギャング映画などの場合において特にいくつか見ることが出来るよう」(67)と、映画の倫理性はひとえに「作家の倫理観」に基づいていると書く。

そして野田は、以後「基本I」からシナリオの具体に入る。

「虚構の真実」「事実の整理」と項目化されたこの章で、最初に引かれるエピソードは、「実写フィルム」の迫真性についてである。

野田は戦時中に一時流行したという「つくられた劇映画は実写フィルムの迫力に及ばない」という説を引いてそれを否定する。

「私たちが『事実』なり『事件』なりに接して、単なる好奇心の満足以外に何か特に深い感動を受けるといふ場合は、その『事実』『事件』というナマの素材の中から、私たち自身、不知不識しらずしらずの間に『真実』をひき出して、その『真実』に感動しているのであつて、ニュース映画や記録映画が私たちの胸を打つゆえんもまたそこにあるのだといつていい」(71)。

「厳密に区別すれば、『事実』はそのままの形では単なる日常経験の範囲を出ない一時的な現象であり、普遍性もなく、従つて形而下的な経験たるにすぎないものであるが、『真実』は普遍的であり、現実の圏内を越えた形而上の真理に世界に属するものである。(略)『事実』の持つ迫力はそれが現実の出来事であるという特殊性において原始的な印象力を持ち、『真実』はそれが人間全体に対する真理を含んでいるという点で普遍的な浸透力を持つていともいえよう」(72)。

「芸術作品の価値を判断する規準は、それがいかに的確に事実を伝えているかという点にあるのではなく、それがいかによく真実をかたつているかという点に存すべきである」(72)。

そして、以下が肝心の主張になるだろう。

「作家がある一つの出来事によつて感動させられた結果、それを描いて他の者を感動させようがためには、彼はまずその出来事が彼を感動せしめた原因がどこにあるのかを探求して、その現象としての特殊性の中に真実としての普遍性を発見し、それを更に彼の空想の中に溶かしこんで、そこに初めて一つの作品としての構想をまとめあげなければならない」(77)

○

この後、野田は、映画の特性(A)(B)(C)で、フレームワークやキャメ

ラワークなど、映画に特有の表現方法について触れる。

(A) では、グリフィスの『イントレランス』の例を引いて、映画は舞台劇と違って二つ以上の局面を平行させることが出来る、更に観客の視点をカメラの視点にすることも出来、さらにカメラはフレームによって、必要な部分以外を隠してしまうことも出来る——と、映画の特性を述べるが、これはいまや「常識」の範囲に入る議論だろう。

次の(B)で述べられるトリックにしても、(C)のカメラワークにしても、現代のCG全盛の時代から見れば古めかしい議論に見えるが、野田は、以上の「映画の特性」を踏まえた上で、次の「基本Ⅱ」に進み、「それでも大事なものはシナリオですよ」と言っているのである。

野田は「シナリオの位置」で書く。

「正常なカメラの科学的な現実性は、あらゆる対象をその現実における姿のままに捉えるのだから、従って画面内におけるその対象の動きもまたその現実における動きと同じく、自然の法則によって支配されているものである(略)」(102)

「が、しかし、そういうふうに自然の法則に従って動いている画面の幾つかのカットがある一定の意図のもとに適宜に繋ぎ合わされると、それは早くも自然の法則から離れて、それを繋ぎ合わせた人間の意志によって動いているかのごとき錯覚を抱かせる」(103)

「劇映画のなかの一切の物が一見自然の法則に従って動いたり発展したりしているように見えながら、その実は演出者の意図に従っているものだけということ、この上もう説明する必要はあるまい」(103)

そして、以下野田による「シナリオ宣言」とも言うべきテーゼが示される。

「ところがそこで、演出者をしてそういう法則を意図せしめるものは何かといえばそれがすなわちシナリオなのであって、いい換えればシナリオは、映画の科学性と芸術性とを結び合わせる第一段階に立っているものであり、現実の人生とは別な、しかし現実の人生よりはいつそう純粋で真実な人生を創り出そうと意図しているものだといえるのである」(103)

ここにおいて、野田にとつての「シナリオライター」と「演出者」の立場の違いが明らかとなる。

フィルムというそれ自体ニュートラルな、「科学的」な写真を、ある意図のもとに繋ぎ合わせるときそれは「芸術的」な可能性を生み、その「意図」こそが「シナリオ」である、もしくはそれを生み出すパートを「シナリオライター」と呼ぶと。

そしてシナリオライターは、「科学性」と「芸術性」を結び合わせる「第一段階」に位置し、「演出者」は、野田はここには書いていないが、いわば「第二段階」の存在であると。

これは当たり前前のことを言っているようだが、実は重要な指摘であると言っべきだろう。

近年、劇映画の製作において「シナリオ」と「演出」を同一人物が兼ねる場合も多いが、このとき野田は、それは本来分業すべき職制だと言っているのである。それが言い過ぎなら、それぞれ「シナリオライター」と「演出者」は、それぞれが任務とする仕事を、その「科学性」と「芸術性」の結び目の「第一段階」にあるものと「第二段階」にあるものの区別をしっかりと自覚すべきだということになろうか。

これは別に「シナリオライター」と「演出者」の、映画製作における立場に優劣をつける議論ではない。

現実の映画製作においては、さまざまな条件（経済的な、人間的な）が付きまとうものだが、一般的に「演出者」は製作現場の事情を考え、「シナリオライター」はそんなことは構いなしに彼のイメージを追求する。

演出者がそこに存在する「現実」と格闘するのに対して、シナリオライターは、そこで表されるべき「理念」もしくは「イメージ」と格闘するのである。

この最初から矛盾・対立するような立場を映画は最初からはらんでいるのである、そのそれぞれの立場を忘れて、仮に「第二段階」にあるべき演出者がそれを無視して現場の都合だけで撮影を進めれば、「第一段階」のシナリオライターが持ったイメージは多くの場合、矮小化され、結果そのシーンは当初のお互いの意図を裏切るものになるだろう。

一十一が、二以上の三にも四にもなつて化けるときもあれば、双方の才能の貧困と妥協によつて、一十一―二以下の寂しい結果に終わることもあるのは、映画製作に限らず、この世界のどこにでも転がっているほろ苦い話である。

——これは余談というべき、かつて故・吉村公三郎監督から聞いた直話だが、『足摺岬』（1954年）という映画の撮影時に、新藤兼人氏のシナリオには、「（銀座の通りを）戦車が轟々と走ってくる」というト書きがあったという。

主人公・岡田英次が、迫りくる軍国主義の足音に、嫌悪と恐怖を感じるという場面だったが、当然本物の戦車を持つてくる予算はない。

しかし吉村さんと「吉村組」の演出部はそのイメージをあきらめず、結果、ハリボテの戦車を三台つくり、助監督が中に入ってそれを担ぎ、「ガー」と叫びながら岡田英次の横を走ったという。しかも、映画的な工夫として素晴らしいのは、正面から来た戦車群から、岡田英次が思わず顔をそむけた先のショーウイン

ドウに映るようにして戦車が通過していく。

戦車から眼をそむけたい岡田英次、その背後を通る戦車——もちろん、ガラスに映る戦車群は、とうていハリボテには見えない。そこに本物の戦車の走行音をかぶせれば、立派に銀座を戦車が突進していく場面になっていた。岡田英次の「内面」は、当時の状況とともにみごとに表現されていた。

ここに、「第一段階」として、予算のことなど度外視して自分のイメージにこだわってシナリオを書いた新藤さんと、それをまさに脳髓を振り絞って、現実になつて「画」として実現させた吉村組の立派な「第二段階」としての演出があつた。

そこに行われたのは、映画という「フィルムがとらえる幻影」における、まさしく一つの「創造」というべきではないだろうか？

○

そして野田は、以上の認識に立つて「シナリオの技法」で、シナリオの基本的なスタンスを決める。

「シナリオにおいては作家の主観的な叙述は必ずなんらかの客観化された表現に置き換えられなければならない」(105)。「作品の内容が決定されると同時に、その表現方法も併せて考究しつつ、芸術的にはその衝動と共に熱意をもつて、技術的には技術者としての冷静さをもつて、その双方を調和させつつ筆を進めなければならない」(105)とする。

同様に「文章について」では、シナリオの文章というものは「文章によつて物語を伝えようとするものではなくて、文章を手段として映画を描こうとする」

(112)ものだから、「映画としての表現が可能な限度内において、出来るだけ簡潔に、適格に、端的に、しかも欲をいえば、豊かに、そしてその上、演出者に演出上の示唆を与え、カメラの位置や角度までもある程度まで暗示するように書かなければならない」(113)。

「時制の問題」でも、野田は、シナリオは「映画がわれわれに訴えてくる事件の系列は、常にその瞬間瞬間を現在時として進行する」(122)のだから、基本的に現在形で書かれるべきであるとし、次の「長さの問題」では、映画一秒が24コマで上映されていた「フィルム時代」の「秒数——フィート——メートル」換算表を掲げ、結論として「せっかくの創作意欲がフィルムの長さによつて制限されるといふことは、一見、いかにも不自然なことのようにも考えられようし、何かしら割り切れない滓かたまりが残るようにも考えられようが、しかしまた別の面から考えると、そういう制約の中で素材を整理し純化することが、かえつて作品の質を上げもし、緻密なものにもするのだともいえる」(126)と、ここでは、当時の興業

形態に沿って、そしていかにも「松竹脚本部長」らしい断定を下している。

そして『構造論』はシナリオが映画製作の「第一段階」としての位置を占めるという原則に立って、全体の白眉とも言うべき「構成」の章に移っていく。(なお、前記、エッカーマンの『ゲーテとの対話』に出るといいう、カルロ・ゴッティの「三十六の劇的局面」もここに出るが、野田は実際にどれほどの参考になるものかはなほだ疑わしいと言っている)

○

野田はこの「構成」という大きな章を、「題材」「テーマ(主題)」「ストーリー(筋)」「プロット(はこび)」「コンストラクション(構成)」と五つの項目に分けているが、これはシナリオを書くときの「順番」を言っているのではない。

「主題——題材——筋——運び——これが一応の順序である。しかし、これはあくまでも理論的に考えられた場合の順序であって、実際には必ずしもこの過程をたどるものではない」(129)

「事実、作家の創作意欲のなかでは、主題や題材や筋が三位一体に融け合っていて、どれをどれとも区別し難い場合が多いのである」(130)

主題からストーリーが出来てゆく場合であれ、ストーリーから主題が出てくる場合であれ、どちらにしても作品の中軸をなすものは「主題」であり、主題の明確さを欠くような作品はいかに題材が素晴らしかろうとも決してすぐれた作品にはなりえないと野田は書く。

しかし、ここで野田は周到に、いわゆる「テーマ主義」を厳しく排している。

「主題は、しかし単なる観念ではない。『同情』とか『愛』とかいう場合は単なる観念に過ぎないが、それが主題となるためにはその観念に更に明確な方向が与えられなければならない。『正義』という観念に一つの方向が与えられて『正義も時として悪徳に敗れる』とか『正義は常に悪徳に勝つ』とかになれば、これは明らかに主題たり得る」(143)

そして更に野田はテーマ主義に追い打ちをかける。

「しかし、主題は決して作家の思想そのものではない。(略)もし主題が思想としての明確な形態を整えらるれば、それはむしろ論文の形になるべきもので、それが一つの作品として具象化される以上、作家の思想はその作品全体から自然に滲みだすべきものである」(143)

主題はまた「目的」とも違う。

「戦争中の日本映画の多くがその深さと面白さを見失っていたことの最大の原因は、それが情報局の指導下に置かれて、強制的に『啓発宣伝』を目的とさせられた点にあるし、終戦後しばらくの間のそれが、一応の形だけは変わっても、なお依然として深さと面白さとに欠けていたことの原因もまた、C・I・Eあたりの指示に災いされて、それがそれ自身のテーマを見失い、軍国主義や封建思想の打破を目的としたり、軍閥の悪徳を暴露することを目的としていたためにほかならない」(143)

「要するに『目的』というものは、作家自身の内部から自然発生的に盛り上がってきた人生批判の結果ではなくて、外部から与えられたもの、外部的に付加されたものであるからにほかならない」(144)

ここで野田は、戦前の軍部の介入による種々の映画、そして戦後の占領軍(C・I・E)の介入による種々の映画、そして戦後、当時の左翼主導の「社会主義リアリズム」による「目的」ある映画を批判している。

つまり、野田にとって「映画」とは、「作家が彼がその主題を掴んだ心の状態にまで相手(観客)の心を誘導して、相手自身がおのずからその主題を感得するような方法を講じなければならぬ」ものであり、「シナリオの場合はそれがストーリーの決定であり、芸術活動としての第一段になるのである」(145)

そして、野田は主題(テーマ)を、以下のように定義する。

「作家の対象に対する批判の結果がテーマである」と。(142)

○

そして野田の記述は「ストーリー(筋)」へと展開してゆくが、ここで野田は、物語が成立するためには「性格」「環境」「行為」という三要素が必要なことを説いた上で、極めて巧みな例を持つてくる。

例示される文章は、『日本美の発見』(篠田英雄訳)のブルーノ・タウトの日記である。

「二月七日(1936年) 横手——六郷——大曲

朝、横手まで二時間の車行。冴え返った冬の大気が清々しい。人間であることをひしひしと感じる。この地方に特有な着物を着た美しい婦人達(花をつけた杏の枝を手をしている若い婦人に出会ったが、素朴で新鮮で限りなく美しかった)はややシベリアの女を連想させる。男子の服装はまるきりロシア風で、少しも日本らしくない。

停車場にはいろんな箱櫃はこびが列ならんでいた。途中で箱馬車はこまに似た幌型えんりの櫃びを見

たが彩色してあって、まるで玩具のようだ。この地方の人達は非常に感じがいい。(中略)

横手では駅長さんが親切に歓待してくれた。その上私達が六郷に行くと聞いて案内のために駅員をつけてくれた……」

この「雪の秋田——日本の冬旅」という紀行文を例にとつて、野田は、冬の横手を旅するタウトと彼が見たもの——つまり「性格」「環境」「行為」の三要素は揃っていないながら、それが筋(物語)として成立するためには、なにが必要なのかと問う。

野田は、そこにそれぞれの要素の「連絡」がいるという。

「そこで、いま仮に、たとえば横手の雪の町でタウトが杏の花を持った美しい女を見て、それに何となく心を惹かれたとしてみよう。そしてその途端にロシア風の服装をした男が現れて、その女と仲よく去って行ったとしてみようか。するとタウトは何となく心寂しいものを感じないではいられなくなる。と、こういうように連絡がついてくると、これは簡単ながら一つの物語(ストーリー)としての形態を整えてくるのである」(149)

「更にそれからタウトが駅長に会ったとしようか。そして彼が駅長の歓待を受けていると、そこへ美しい幌型の橇が来て、さっきの杏の花を持った女がおり、しかもその女が駅長と顔馴染であつたというように発展してくると、物語は次第に複雑味を増してくるし、更にその上、熊の子のような子供達や駅員などの連絡までもが考えられてくれば、それはなおいっそう物語的になつてくるわけである」(149)

タウトの日記は、そこに記録された人物や事柄は、単にタウトの身の周りに「継続」して現れたり感じられたりした断片に過ぎないが、それがもし「物語」としての形態を備えることが必要なら、そこにあるそれぞれの要素の間に「連絡」が必要だというのである。

「そこでわれわれの现实生活というものを振り返ってみよう。われわれの现实生活においては、単にAの出来事の次にBの出来事が継続して起こってくる場合が多い。つまり単なる時間的順序を追っているだけで、必ずしもAの出来事がBの出来事の論理的な前提にはなっていない」(150)「例えば、母親が子供にシュークリームを食べさせるとして、それはその場における母親の愛情の現れでこそあれ、決して子供が疫痢になつてなつて苦しむために食べさせたわけではない。事実また、シュークリームを食べさせてから疫痢の症状が出るまでの間には、ほかのいろいろな出来事があつて、その二つのことの因果関係を中断しているに違いないのだが、その中断しているいろいろの出来事を取払つてしまうと、つまりは

自分の愛情のために食べさせたシュークリームが原因して子供が疫痢になって苦しむという結果になるのである。物語の世界では、そこにそういう因果関係を必要とする」(150)

「そこで結論的にいわれることは、筋(ストーリー)は人物や事件の単なる『継続』ではなくて、その人物や事件のそれぞれが適宜に有機的な『連絡』を持つていなければならないということである。『継続』という言葉のなかには必ずしも有機的な因果の関係は感じられないが『連絡』という言葉には、論理的な順序とでもいうか、そこに有機的な因果関係の暗示がある。筋(ストーリー)はそういうものでなければならぬのである」(149)

しかし、

「母親が子供にシュークリームを食べさせたらそれに中毒して子供が死んだという一つの出来事は、それだけでも一つのストーリーとしては成り立ってはいるが、しかし、それだけではプロットとはいえないし、また、シナリオの構成の基礎にもなり得ない」(155)と、野田は続く「プロット(はこび)」の項に書く。

「そこには『仕組み』がないからである」(155)

「ある日母親が以前女中奉公をしていたお邸へご機嫌伺いに行くところまでシュークリームをご馳走になる。その一つ二つを子供に土産に持って帰ってやると、子供は大喜びだったが、その晩その子供が中毒する、とこうなってくると、これはもはやストーリー(筋)の領域を越えて一つのプロット(はこび)としての「仕組み」を備えてくる」(155)

つまり「ストーリー」が抽象的な、文字通り筋張った「概念」に近いものであるのに対して、「プロット」とは、もっと具体に近づいた、「筋」に血肉を与えてゆく、いい換えればわれわれの「人生」に近づいた物語であるといえようか。

抽象的な人間などは存在せず、ひとりひとりの人間は、すべて「具体」なのだから、その人間を「どんな具体」から見ると、その具体を決定するのがプロットにする。『「仕組みをつくる」という作業なのである。』

そして野田は、通常行われているプロットの組み方を三つ「参考までに」上げている。

その第一は、「第一の事件が、第二の事件を起こし、それがまた第三の事件を起こす」単純構成とも呼ばれる直線的に一貫していく方法で、「最も単純な論理的前進」の形をとるもの。

「しかし、この様式の欠点は、その形があまりにも直線的であり、単純で、一本調子で、変化が少ないために、実人生の錯雑紛糾した様相を表現するにはいささか簡単すぎる」(160)

そこで、それに対して「複雑構成」とも呼ぶべき形は、「一つの挿話の進行の途中から別の挿話が侵入して来て、前の挿話が一旦そこで中断されたかのごとき感を与え、そういう形が適宜に繰り返されて結局は幾つかの挿話が入り乱れながら、しかもそこに一定の秩序を保ちつつ主題の解明に向かつて進んでゆく」(160)という、第二のプロットの形である。

「この方法は、一つの挿話に対する他の挿話の侵入があるために自然そこにある意味での含蓄が生まれ、その結果、作品そのものの陰影や変化を豊富にし、更にその当然の結果として実人生における錯雑した様相を暗示することも比較的容易」(161)であるとする。

そして野田が、第三のプロットの形として言及しているのが「ピカレスク」と呼ばれる形である。

かつてスペインで「ピカロ」という名を持つ悪漢の物語に由来するというこの形式は、「それだけでも充分に一つずつの物語として独立し得るプロットが、それを総合的に繋ぎ合わせるもう一つのプロットの上に配列されている形」(162)であるという。「日本的に言えば、『櫛の歯式』とか『数珠玉式』とか呼ばれる」形だが、「幾つかのプロットを一つの総合体として繋ぎ合わせている根底のプロットというものは、たとえば沢山の数珠玉を一つにまとめている一本の糸とか、あるいは沢山の櫛の歯を並列させている櫛の軸のような役割を持っている」(164)として、例としてジュリアン・デヴィヴィエの『舞踏会の手帖』や溝口健二の『西鶴一代女』(脚本・依田義賢)などを挙げている。

そして「ストーリー」「プロット」と、シナリオを分析的にとらえるときの基本概念を抑えた野田は、ようやく現実のシナリオづくりの第一歩である「コンストラクション(構成)」の項に入る。



「構成をたてる」「コンスト(ラクシオン)をたてる」という作業は、「シナリオ作家が最も苦心する」(165)仕事であり「シナリオ製作に要する全体の時間を五十日間と仮定すれば、その約三分の二の三十日間以上はこの構成の仕事に費やすという人さえあるくらいである」(165)。

具体的には、これから書くこうとするシナリオの骨格を、シーンもしくはシークエンスに従って、メモもしくはノートしてゆくことで、それには幾多の試行錯誤が伴うので、時間が掛かるのである。

つまり、「構成」とは機械的に場面を並べていけば済むというものではなく、例えば挿話A↓B↓Cと並べたのを、B↓A↓Cと並べて睨んでみる。

またそれにも納得がいかず、C↓A↓Bと並べて睨む——というように、その一連の説話が、いかに効果的に、またいかに効率的に語れるかを探るシミュレーションを繰り返すという意味で、演繹的な構築というよりは帰納的な「発見」に近い作業と言える。

「いわば、映画の芸術的な機能とその写真としての科学的な表現力の限度とをいかに調和させるかという問題でもあり、同時に映画そのものの性格を決定づける重大な問題でもある」(165)

野田は、この後、実例を上げる中で「伏線」とか「小道具」という言葉を出しているが、たとえば「ここで伏線を効かせる」とか「小道具を売っておく」というような、あらかじめ観客に劇的モメントをそれとなく提示しておいてそれを後から「回収」するような方法は、それこそ机上に拵げた「コンスト」を睨んで可視化して考えるほうが効率が良い。

コンストには、紙にワンシーン(シーケンス)を書いてそれを「箱」で囲んでつなげる式の、俗にいう「箱書き」というやり方や、カードを使うやり方等々、いろいろあるようである。

私を知る、あるベテランライターは、籠った旅館の畳一面に、一場面をペラ(200字詰原稿用紙)一枚にメモしたコンストを並べ、その上を飛び跳ねるように歩き回って「構成」を見つけようとしていた。

また野田自身も、小津と旅館に籠ったときは、ペラを半切りにした用紙をつくり、それを机の上でああでもない、こうでもないど動かしながらコンストをつくっていったという。

以下は、戦後、野田・小津脚本のすべてを清書して、後年シナリオライターになった野田の長女・山内玲子の証言である。

玲子 (略) 初めのころは、こう、話しながらやりたいことを書き出すんですよ。例えば娘と父がなにをして、かになしたってことを、ストーリーの展開とは関係なく。バラバラにこういう話を入れたい、ああいう話を入れたいと。

——例えば『晩春』で言いますと、京都の宿に笠(智衆)さんと原節子が泊まるというようなことを、まずやりましょうと。

玲子 そうそう。京都に泊まって、あそこで、あれをメインに考えて、それにこう尾ひれをつけていくっていう。

——それはカードみたいなものを書き出されるわけですか？

玲子 初めはそうだったんです。これくらいのカードをつくって。

久(玲子の夫) それを並べて、この芝居はもつと前になきゃ効かないよみたい

なことを話しながら形をつくっていくという、これは我々も勉強になりましたけどね。

玲子 原稿用紙をこれくらいに切つて。六つ割り……四つ割りかな。

——それを並べ変えたりしながらストーリーがだんだん立ち上がってくる。

玲子 大ざっぱなシチュエーションはもちろん先にあるの。例えば、親子の話でやりましようつていうことなら、どういふシチュエーションにしましようくらいまではあつて、それを組み立てていくのに、カードで、このためにはこういう話が必要。そのためにはこれは要らないとかやつていくの。

〔新・雲呼荘HP連載「山内久・玲子聞き書き」第一回〕

○

「序説」から「コンストラクション（構成）」まで、「シナリオ作法」の一通りの解説を終えた野田は、更に一步進んでシナリオを掘り下げていく。

これまでが、シナリオづくりのいわば「外形」を語ってきたものとすれば、いよいよシナリオもしくは劇を「内側」から語り始めるといえるようか。

まず立てられる項目は「局面」——「劇的局面の発生」である。

野田は、まずイギリス映画『オーヴァーランダーズ』（1946年）を引く。

日本軍の上陸や爆撃に備えて退避しているオーストラリアの牛の大群が、水を求めて二頭、五頭、十頭……と動き始め、やがてそれを追う牧童たちとのすさまじい追跡劇になってゆく——という作品らしい。

「いわば、これは牛の生態を描いてそこに劇的迫力を感じさせよう」と意図したもので、事実、またそこにそれだけの効果もあげられているものであった」

(176)。野田は、しかし「そこには別に人と人との対立もなく、ただ牛の大群が底なし沼に突進するのを、牧人たちが必死になって食い止めようととする努力だけが示されているに過ぎない」(176)という。

しかし「それがあらかじめ設定された局面の中でなされれば、それだけで立派な盛り上がりを示し得る」(177)——この場合の「局面」とは「日本軍の上陸や爆撃」である。

こうして野田は、以下「脚本構成の原型ともいえるべき極めて一般的な基準」(199)について内外の諸研究を提示する。

まず引かれるのは、アメリカの文芸評論家ブランダー・マシューズの記事に引用されているという十九世紀フランスの批評家フェルディナン・ブルンティエールによる「劇がわれわれを楽しませるためには一つの争闘の形をわれわれの眼前に

見せなければならぬ。劇中の主人公は彼がその全力を尽くしてその実現のために苦闘する何等かの欲望なり目的なりを持つていなければならない」(177)という言葉である。

「これは、しかし、ひとりマシューズのみならず、ほとんどすべての演劇学者が肯定している劇的局面発生の動因である」(177)。

「争闘のないところにドラマはないといわれるのもそれをいうので、動と反動、テーゼとアンチテーゼ、そういう形が劇的局面の展開する基本的条件だというのである」(178)。

ついで野田は「争闘のないところに戯曲はない」という岸田国土の言葉を引いて、「とかく争闘とか対立とかいうと、何か特に大きな争いごとでも起きるか、あるいは善に対して悪が拮抗するとか、そういうふうな線の太い場合ばかりを考えがちになるうが、決してそういう場合ばかりを言うのではない」(179)と言い、伊丹万作の『木綿太平記』を引いて、人物の性格(キヤラクター)の対立、もしくはズレであっても、それが次第に発展してゆくことで劇的局面は生まれてくると言っている。

この項で野田が書いている「葛藤」もしくは「葛藤相克」とは、どんなシナリオの教科書、もしくは戯曲の教科書にも、いわば「第一章」に書かれていることであり、もしこの世界に葛藤というものがなかったとしたら、劇もしくは「劇映画」はついに生まれなかったに違いない。

まさに、大きくは戦争、小さくは(というのも語弊があるが)恋愛、あるいは個人の内面の中での齟齬や分裂——に至るまで、「劇」は、さまざまな葛藤を養分として育つのだ。

ついで野田は「劇的構成の原則」で、ではそういう劇的局面をどう配列して、いかにラストまで維持していくか、その原則について語る。

「つまり幾つかの劇的局面が有機的な連絡を保って、次第にその頂点へと盛り上がってゆくのである」(181)

「しかも劇形態というものは、その性質として、何らかの意味における動作の連続的な表現を必要とするもので(略)、それが動作の欠乏を感じさせるようなことがあってはならない。従って、いつまでも静的描写のみに止まっていることなく、一つの動きがすぐまた次の動きを呼び起しつつ進行してゆくように構成されることが必要になってくる」(182)

そこから、「縦の運び」(プロットの「展開」に主軸を置いた、いわば動的な面)と「横の運び」(雰囲気や性格、境遇など「静的」な面)という言葉が紹介され、以後、ヴィンセント・ミネリの『花嫁の父』(1950年)を引用して、

実際は「縦」も「横」も入り混じって運ばれてゆくのがシナリオであると書く。

しかし、野田は更に懇切に書き進める。

「いま仮にその『縦の運び』（すなわちプロットを展開させてゆく面）のみを取り出して、その劇が頂点に達するまでの運びを考えてみると、たとえば第二の事件は第一の事件よりも調子が高く、第三の事件は第二の事件よりも更に調子が高くなっているというような段階を経て、次第にその緊迫感が増していることが感じられると思う」（190）

「いったい、劇中の各事件の相互の関係というものは、たとえば鎖の輪の一つ一つがそれぞれ全体への繋がりを保ちつつ次第にその鎖としての長さを増してゆくように、ここに扱われる事件の一つ一つが次から次へと作用しあいつつ、いわば幾何級数的にその表現量を増してゆくもので、決して一つの事件だけが独立して効果をあげているものではない」（190）

そして野田は、そうした配列の原則を研究した人々の名前を上げて解説する。まず野田が筆にのせるのは、「脚本構成のそういう段階について述べられている最も古い文献」（190）としてのアリストテレスである。

アリストテレスは『詩学』で、すべての悲劇（劇）は、以下の三部分で成り立つべきだという。

起首（プロロゴス） ……始

中枢（エペイソデイオン） ……中

結尾（エクソドス） ……終

こう並べても「しかし（略）それらの各部分がどういう職能をもつべきかについてはほとんど述べられていない」（191）。

ただここで、野田は一つの重要な概念を持ち出している。

「しかし、これだけのことからでも、彼が劇というものを、単なる断片的な事件の表現とは見ずに、一つの『まとまった統一体』でなければならぬと考えていたであろうことは十分に推察できる」（191）

この「まとまった統一体」こそ、シナリオ作家が、あらゆる技術の限りを尽くし、かつ彼の「感性」を傾け、その上で彼の「テーマ」を賭けて目指す実体にはかならない。

なぜなら「まとまりを欠いたもの」は、その部分部分がつ力が分散し、拡散し、なによりも「受け手の心に届かない」からである。届いたとしても、歪んで届いたり曲がつて届いたりして、作家の当初の主題とは遠く離れたものが観客の

心象に残ることになる……。

- 早くに母親を亡くして二人だけで暮らしている父と娘がいる。
- 親切な叔母が娘の結婚を心配する。
- しかし娘は父との暮らしに自足している。
- 父は一計を案じ某未亡人との結婚を偽装する。
- 娘は激しく反発する。
- 父と娘は葛藤の末、許し合う。
- 娘は結婚する。

——これは野田と小津の『晩春』（1949年）の骨子を書いてみたものだが、この文脈に、このテーマに沿う限り例えば「戦争」や「生活」の問題は出しようがない。

いや作家の構え方、テーマの切り取り方次第では、そこに「戦争」や「生活」の問題を持ち込むことも不可能ではないだろうが、そのときは右に挙げた骨子から大きく逸脱してゆくことになる。

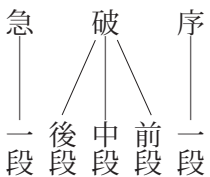
その場合、それが「まとまった統一体」でありうるかどうか。

結果、受け手に十全に「届く」かどうか、作品の好き嫌いは別として、それが、まず野田がなによりも「劇」は「まとまった統一体」でなければならぬとする理由である。

そこで野田は起首とは「プロットの説き起こしの部分」(190)、中枢とは「そのプロットが発展していわゆる劇の中心をなす部分」(190)、結尾とは「さまざまに発展したプロットが一つにまとまって終りを告げる部分」(190)で、そうして劇は全体として、受け手の心の奥深くに届くものとする。

ただし後年、私が野田の指導を受けたシナリオライターから聞いた直話では、自分のシナリオの改訂のアドバイスを受けたとき、「野田さんの指導を受ける」と、どうしてもまとまりが良くなり過ぎて不満だった」ともいう。

しかし後年のそうした不満はよそに、次に野田が引くのは日本中世の能作者・世阿弥の原則である。

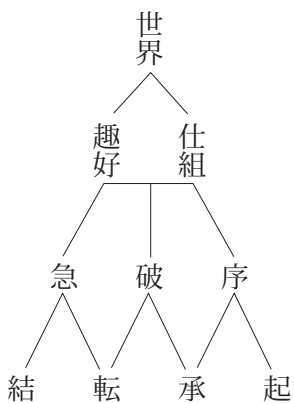


「能そのものの形態は（略）その構成様式を直ちにそのまま一般の劇にあてはめて考えることは無理だが（略）、脚本構成の理論そのものとして、そこに自身の多少独断的な判断ををまじえつつ、世阿弥の作品そのものについてこの五段説を検討してみると」（192）

序、すなわち発端においては、劇の方向や性質・環境などが暗示される。破、すなわち中枢部では、前段では人物相互の関係や劇的局面が次第に錯綜し始め、中段においては劇的事情がいつそう複雑になり、人物の性格的な動きなどが細かく描写され、そしてその形がそのまま後段に及んで、そこで全曲の主題が明瞭に浮かび上がってくる。

急、すなわち終曲の部分では、全曲が收拾されて終わりを告げる部分で、ここに至るまでに布置されて来たさまざまな劇的事情が一つの線に落ち合って、その全曲のクライマックスが生まれ、かくて主題が解明されて終わる。

そして次に野田が紹介するのが、世阿弥の徳川期における継承者、すなわち近松門左衛門の浄瑠璃や歌舞伎作者並木五瓶らへの影響である。

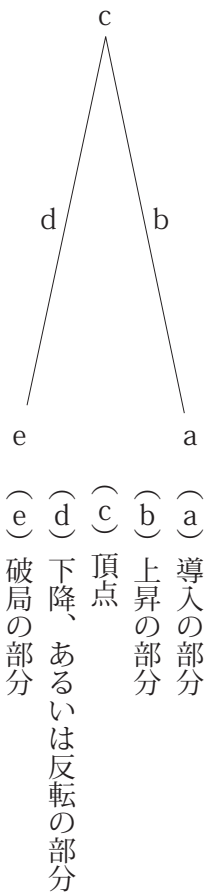


並木五瓶の『戯財録』の中にあるという右の図を引いて、野田は「世界」とは「ある特定の時代的な背景をもった題材」とし、「世界」が決定されると、次にいくつかの副次的挿話が織り込まれ、それが「趣好」であり、かくして主要事件と副次的挿話とが適当に組み合わされて、一つの統一されたプロットとしての「仕組」をもつことになる、という。

そして「ここまでが脚本以前の、いわば準備行動ともいふべき仕事」（195）で、以上の準備が整うと、そこで初めて序破急の法則による脚本製作の仕事が始まるという。（この「仕組」と「趣好」の仕事は、一体のものだという意味で、野田は、その相互に横線を引いた図を用意している）

同時に野田は、日本から離れ、グスタフ・フライタークなど西欧の劇構成の研究にも触れていく。

「フライタークは、希臘劇や沙翁劇やゲーテやシラーの戯曲について、その構成方法を検討した結果、ピラミッド型の三部五点説を唱え」（196）、その著書『劇作法』で、以下のような図を示しているという。



フライタークによれば、劇は「興奮要因」「悲劇要因」「最後の緊張の要因」によって構成され、「劇は興奮要因の出現によって導入部からクライマックスまでは上昇し、そこから破局までは下降する」（196）とする。

しかし野田によれば、「以上に述べてきたような脚本構成の法則は少なくとも近代劇が起こる以前には、ほとんど支配的な権威を持っていたものであったが」（197）「近代劇の勃興と共に、劇そのものの内容が、物語よりもむしろ性格の描写や心理の表現に力点を置くようになってきて、自然、脚本の構成方法としても、そういう人間性を追求するのに相応しい形が求められるように」（197）なった。

「とはいえ、シナリオの場合は、劇映画そのものの性質から考えても、三部ないし五段の構成方法から全然離れけるものではない」（197）「特にシナリオの場合、その構成が重要視される所以は、たとえば個々の場面や個々の人物や個々のセリフなどというものは、全体に対する部分の重要性を持つもので、単独には決して決定的なものではなく、決定的なのは主題によって貫かれている統一体としての全体の印象」（197）だからであるという。

つまり野田は、旧来の「劇」一般と違って、シナリオは、古い構成原理を持つたままであってはならないし、まして「個々の場面や個々の人物や個々のセリフ」が突出するような古い作劇は否定して、が、しかし「映画」である以上、三部ないし五段の構成方法から全然離れけるものではない」（197）と言ひ、しかし、あくまでも大事なものは、「主題によって貫かれている統一体としての全体の印象」なのだと言っているのである。

そこで、野田は、劇一般から離れ、幾つかの「シナリオ」に特化した構成の原

則に言及していく。

発端

葛藤

危機

クライマックス

結末

あるいは、

導入部（発端部）

展開部（葛藤部）

説明部

更に、当時一種の権威をもっていた「ソヴェイエトの映画大学」教科書が教える劇的構成。

提示 —— 主要人物、場所、時代、前触れの葛藤等の紹介。

仕組 —— 提示部分の事情の一端が崩れ、重要な葛藤に導く。

展開 —— 発生した葛藤の発展、複雑化。

頂点 —— 最大の葛藤。

結末 —— 争闘の最後の一点。事件の終結。

さらには、劇全体を前半「ヌーマン」（結び合わせ）、後半「デヌーマン」（ほどく）の二つに分けて考えるという、こんにちではあまりお眼に掛からない見方も紹介している。

そして、この項の最後に、野田はもつとも大事なことを書いているように見える。

「以上に述べてきたところは、脚本構成の原型ともいうべき極めて一般的な基準であり(略)、しかし基準は基準として一応知っておくことも無駄ではなからう」(199)。

ものを創る——とは、それを創ろうと発意し、計画し、考え、筆を取り(あるいはパソコンを開き)、試行し、錯誤し、自分の「知性」と「感性」のすべてを使って行なう実存的な企てである。

そんなとき、必ず来るのが「迷い」である。

あるいは、ワケがわからなくなる。五里霧中の中で遭難する。そういうとき「理論」がある、と野田は言っているのである。

——自分とて、ここに書くリクツ通りにシナリオが書けるわけではない。

しかし、困ったり迷ったりしたときは、一度「理論」に立ち戻って考える。

野田が「一応知っておくことも無駄ではなからう」と言っているのは、そういう意味である。

○

以後、野田は前項までに書いてきた「発端」「ファーストシーン」「葛藤」「クライマックス」「結末」それぞれについて、具体例に沿って解説してゆく。また、この部分は、それぞれの項目について、先人たちがいかにそれぞれの「シーン」をつくりあげたてきたかの実例集でもある。

まず引用されるのは一九四四年版・ジョージ・キューカー監督『ガス灯』であるが、他にもさまざまな実例が示され、分析され、ここは野田が先に提示した「シナリオ的感覚」の実際に触れる、さながらトレーニンングジムだと言えようか。

事実、ここは、例えば抽象的に「発端」と呼ばれる部分を『ガス灯』のシナリオはどう具体化し、描いたかを示し、それに対して加えられる野田の論評も「抽象」と「具体」を往復し、文字通り「シナリオ的感覚」をフルに使う部分になっている。

発端

野田は『ガス灯』のトップシーン（導入部）をまず紹介し、その「謎に満ちた」映画の①環境。②人物。③劇的事情（事件）の性質と方向の暗示、等が示されるという。

「この部分は別に導入部とも呼ばれているように、全然白紙の状態にある観客に対して、その以後に示される劇的葛藤を理解するための予備知識を与えておく部分である」（204）

「この部分での最も重要な仕事が『説明』にあることは間違いないが、しかし『説明』はその性質からみてそれ自体としては劇局面となり得ないものだから、そういう点からいってもこの部分ができるだけ適格簡明な挿話によって、単なる『説明』に終わらないように処理せらるべきことは、ほとんどシナリオの鉄則だと考えてもよからう」（206）

ファースト・シーン

「由来、観客心理というものは、そこに余程の非論理的な不自然さが無い限り、その眼前に提示される事柄をそのまま正直に理解しようと努めるものである」(208)

「ファースト・シーンはそういう観客心理を掴んで、まず最初に観客をその劇の世界の中へ導き入れる職分を持っている」(208)

「いうまでもなく、ファースト・シーンは前に何らの連絡もなく、しかも後には最後に至るまでの数多くの事件や挿話を従えて、文字通り観客への第一印象となり、その劇の傾向や性質までも予感させるものである」(208)

そして野田は『オペラ・ハット』(1936年)のファースト・シーンを鮮やかな例として挙げているが、「しかし、いかなる場合にもファースト・シーンはかくのごときものでなければならぬというのでは決してない。その最も重要な点はいかにして観客をその劇中に引き入れるかという点にある」(210)と言いい、「機縁」や「環境」から始まるばかりでなく、いきなり「人物」の紹介から始まるファースト・シーンもあると『生けるパスカル』(1936年)の例を引く。これは、まず最初に人物を提示し、その行動と共に次々と「環境」や「事件」の紹介に移ってゆくパターンである。

また、映画の冒頭に「字幕」や「アナウンス」によって、人物や環境を解説する『間諜X27号』(1931年)や『心の旅路』(1942年)の例を引き、「これもまた観客を滑らかにその物語の雰囲気の中へ引き入れてゆく一つの手法だといえよう」(215)としている。

葛藤

この記述は、劇というものの「中枢部」であるだけに、いきおい抽象的なものにならざるを得ない。どんな「劇」も、この部分こそが中心で、その分、さまざまな表現や組み立てが可能で、それを一般化することが困難だからである。

野田は、ここでも『ガス灯』を例に引きながら、

「発端部において各人物の性格や相互関係などが一応紹介され、そこに扱われる局面の大体の事情が暗示され終ると、劇はいよいよそこからその主体たる葛藤相克の相貌を濃くしつつその中枢部へ向かって展開する」(219)と書く。

「葛藤は、大体、次のような二つの系列に分けられている。

主体的葛藤 (Major Complication)

傍系的葛藤 (Minor Complication)

前者は主題の解明に直接的に関与する事件の系列をさし、後者は主系の表現を一層適格ならしめるための補助的な役目をする事件の系列をいうのだが、し

かし、この両者は、決してはなればなれのものではなく、主系と傍系とが混然と結び合って、一つの大きな効果をあげるものでなければならぬ」(222)

「多くの場合、幾つかの事件(挿話)が相関連して起こり、それが互いに絡み合い纏れ合って、次第に上昇する波状の曲線を描きつつ主題を説明してゆく」(222)。

「従って、伏線とか、省略とか、危惧感(サスペンス)とか、その他さまざまな技巧が最も有効に使用されなければならないのも主としてこの葛藤の部分であり、とにかく、この部分では内容の発展に充分意を用いると共に、その表現の上でもまた充分に新鮮な工夫が施されることが必要である」(224)

危機

野田は「(危機が)クライマックスと異なる点は、それがそのまま葛藤の燃焼点とはならず、あたかも火花を散らすかの如くに思われながら、何らかの方法によって横にそらされて、そのまま緩和されるといふ点にある」(224)という。

これは、前に出た「傍系的葛藤」が「小出しに」顔を出して、しかし決定的な破局には至らず一旦は「緩和され」、しかしより大きなそれを準備してゆく過程といえる。

「ともかくも、そこに至っては劇は安危の転換点に達し、かくてそこに最後のクライマックスが待たれることになるのである」(230)

クライマックス

「その麓(ふもと)の発端から幾たびかの曲折を経て次第に上昇してきた劇的局面が、その最大の危機からの当然の帰結として、最後に登りつめる劇的頂点であり、従ってその劇の精神が最も明確に昂揚され、主題の意義が的確に表明される部分である」(231)

ここで野田は、1938年のフランス映画『格子なき牢獄』での例を引いているが、場面はそのラスト近く、感化院の不良少女ネリーが、新任院長イヴォンヌや他の不良処女たちの追求によって「医務室からアルコールを盗んだのは自分である」と白状させられた挙句、その後さらにその奥にひそんでいた事実——イヴォンヌの婚約者である医者と、心ならずも寝ていた事実を暴かれる場面である。

「クライマックスは、右の例にもみられるように、性格や心理が事件的な葛藤に絡んで発展した結果、当然避け難いものとして訪れてくるものでなければならぬ」(237)

「クライマックスは、また、充分に強靱でなければならぬ。強靱ということは、勿論、カセを絡んで揉みに揉み、いやが上にも押しまくるといふような、そういう外面的な線の太さをいうのではない。突いても崩れず押しでも揺るがない内面的な重量感をいうのである」(238)

さらに野田は、当時の指導的理論家だった小林勝の文章を引いて、「アンティ・クライマックス」について語る。

小林は言う。

「クライマックスに引き続いて、フライタークのいう『下り』(下降)または転向(反転)があることを再吟味する必要がある。 (略) 行きつくところまで行きついて、さてそれからどうなるかというときに現れるのが『下り』または転向である。(略)クライマックスによって極点まで昂められた観衆の感情は、転向によって芸術的な感情に変化する」

野田も「大体この説に賛成」(240)であるといい、アリストテレスによって「ペリ・ペティア」(急転)と名づけられたというアンティ・クライマックスは、例えば『格子なき牢獄』で言えば、新任院長イヴォンヌが、最後にネリーを許し、赦免状を出して「初めて微笑をうかべる」場面を指すという。

フライタークによれば「クライマックスは、そこを頂点として上昇してきた劇的事情がそこで更に新しい悲劇的要因をほらんで下降してゆく部分で、作家自身の人柄が一番はつきり感じられるのもこの部分だが、しかし劇自体としては各人物の相克が既に宿命的な結末に近づいているので、従って観客の関心は、頂点までは主要人物のとつた方向に引きつけられているが、そこを過ぎると静止の瞬間が生まれ、観客の緊張は別の新しいものに向かつて起こされている」(242)。

「観客は諸々の事件の因果関係を既に理解し、作家の最後の意図を悟っている。作家は今観客を最高の作用の虜としなければならない」という。(242)

つまり野田とフライタークは、劇が、上昇する「ピーク」で終るはずはなく、その後の下降する「余韻」またはその劇の「意味するところ」の上昇・下降の両方に目配りしなければならぬと言っているのである。(傍点引用者)

結末

そして、劇に終りがある以上、必ず迎えなければならないのが「結末」ということになる。

ある事件を巡って、あるいはある人物を巡って展開してきたドラマは、ここにおいてついにその「終幕」を迎える。

ここで野田が繰り返すのが、前にも出た「組み立てられた全体」という言葉で

ある。

「作家は無限の人生の事実の中から彼が最も心を惹かれた部分を中心としてその題材を切り取ってくるのだから、所詮そこに扱われる各人物の生活そのものはいずれもその全生活の中途から始まって途中で終らなければならぬはずのものであり、従って、もし作家のテーマが明確に掴まれていなかたたら、結局その作品は『組み立てられた全体』Organic wholeとしてのまとまりを見失うこととなる」(244)

ここで野田は田坂具隆の『路傍の石』(1938年)のラストで、不遇の中に育った少年・吾一が、引き取られた家の母娘のたび重なるイジメに合い、ついに最後、掃除をしていたランプの「ホヤ」を叩き割って家を出ていく場面を引用している。

○家の前

吾一、出てゆく。

○小路——本通り

吾一、小路を本通りの方へ進んでゆく。

都会の騒音が波のように寄せてくる。

吾一姿が見えなくなる。

「これが全編の結末で、(略)仮に今、このあとに幾つかの劇的局面を設定して、より以上に劇的事件を盛り上げてゆくとしても、その方法次第では、そのために特に不自然さが目に立つというようなこともないかしない。が、しかし、作家が意図した内容からいえば、(略)今後、この少年はおそらく何者に向かつても敢然として立ち向かってゆくだけの強い精神を持って生きてゆくだろうことを予測せしめ、それによってもはやテーマは語りつくされている」(248)「一見、なおまだ展開の余地がありそうに見えるこの結末も、その『組み立てられた全体』としての観点からみれば、立派に一つのまとまりを持っているわけである」(249)

そして、ここで野田は、以上の記述がひろく「劇」と一般であることが気になったのだろうか、以後しばらく「映画」に固有の問題を追及する。

章の項目は「映画的構成」そして小項目は「シナリオ的構成」である。

「これまでに発端から結末まで一応順を追って述べては来たが、これは(略)一般の『劇』と呼ばれるものすべてに適用されるはずのものであり、これが映画

の上に参酌さんしやくされる場合には、そこにまた映画は映画としての構成の特質が充分に考慮かんりされるべきである」(257)

「細流があり奔湍ほんたんがあり、時には万古の碧をたたえて淀み、また時には千丈の滝となつて落ちるところに水流の面白さがあり美しさがあるように、シナリオの構成もまた映画としての流れを闊達自在に駆使するところにその真価が発揮されるべきである。時にはあるかなきかの微風がそよそよと画面を撫でて過ぎるのもよからうし、また時には峨々たる岩をも吹き飛ばし亭々たる大樹をも根こそぎにするような暴風がスクリーンいっぱいに荒れ狂うのも面白からう」(258)

「要は作家がその独自の眼をもつて拾いあげた題材を、印象の統一と全体の効果に狂いなく、独創的な、論理的必然をもつて、しかも映画独自の美しさを充分に發揮出来るように按配することがシナリオ構成の第一の要諦である」(258)

ここで野田が強調するのは「映画は決してフィルムによる演劇の缶詰であつてはならない」(257)のだし、「映画の構成は映画それ自体の本質の上に打ち立てられるべきものである」(259)。

そして、野田がここでいう「映画それ自体の本質」とは、「絵画の言葉が色と線であり、音楽の言葉が音であるように、映画には映画としての言葉がある。映画の構成はそういう映画自身の言葉をもつてなされるべきである」(259)ということになる。

そして野田の筆は、「シナリオの視覚性」に進む。

野田は、映画にまだ「音」が無いサイレント時代にその脚本家としてのキャリアをスタートさせ、戦前、五所平之助の『マダムと女房』(1931年)によつて日本映画初の「トーキー作品」の誕生を見るまで、つまり、無声映画としての映画がセリフと音楽をもつに至るまでの道のりをリアルタイムで見してきた脚本家だった。

その脚本家の眼からは「現在の一般のシナリオの傾向が少々ともすれば無選択な台詞の羅列に頼り過ぎて、うっかりすると映画の視覚性を忘れている場合がないともいえない」(264)

つまり、当初無声映画として出発した映画が、セリフがないなりに人物の「シバイ」(アクション)によつて表現していたものが、セリフの出現によつて、安易に人物の「発声」によつて表現されるようになってはいないかと、野田は言いたいのである。

これは『マダムと女房』のシナリオ作家・北村小松の文章を引用して書かれているところだが、北村は『マダム——』執筆時を回想して「そこで私は、物をいわせ出すと雄弁になりがちな私の『人物』をもてあましてみたり、口をつぐませ

ると今度はいきなり重要な一言をいわせるのにきつかけを失ったり、台詞がもり上がって来なかったり、(略)さんざんっばら苦勞をしました——」と書いている。

野田は、「トーキー以降」シナリオ作家が、本来、眼で見ればわかる俳優の「シバイ」で表現すべき心理なり内面を、安直にセリフで語らせる傾向がないかと警告、もしくは自戒の言葉を発しているのである。

「要は視覚性と聴覚性との調和の上に立つ複合的な統一体たらしめることをもってシナリオ構成の目標とすべきであり、そこに一般の劇の構成と映画の場合の劇的構成との相違があるのだし、事実、映画は演劇よりも遙かに豊かな視覚性を持つべきものであるのだから、その点にさえ狂いがなければ、あとは各自の自由さにおいて、最も効果的だと考える道を進むべきである」(270)

そして次に野田が述べるのは「映画的話術」についてである。

「いうまでもなく、一つのストーリーをシナリオ化するにあたって、それをどんなふう構成するかと考えることは、そのことが既に一つの話術的なものを含んでいる」(271)と野田はいう。(傍点引用者)

この場合、野田が引用するのは、伊藤大輔の『唄祭三度笠』や三村伸太郎の『鴈太郎街道』、つまりかつて「大向こう」を狙ってつくられた時代劇である。

野田は、この中の、例えば

新三「お恥ずかしい次第でござんすが一両ぼっきりのケチな勝負、恐縮でござんす」

勝負。新三の勝。二両にして、四両にして、八両にして、その四回目が新三の負。

(伊藤大輔『唄祭三度笠』)

といった、ト書きを読むだけでも「ケレン味」たつぷりの、講釈師が「はり扇」を叩いているような調子の良い語り口を引いて、「それが次第に高じて来て、映画としての描写の困難さをケレン味の多い話術で逃げるといような場合も生じ」(272)と言っている。

といって野田は必ずしもこれを全面否定はしていない。

「伊藤氏の場合には主として動的な面でその効果を示していた話術的手法が、今は亡き山中貞雄氏に継承されると、静的に沈潜して、そこに市井の庶民的な人情談を展開するに適した手法が編み出されるに到った」(276)

この後、野田は、当時「ソフィステイクーション」された作風」と言われて、特に松竹大船の作家に影響を与えたエルンスト・ルビッチの作品を引用しているが、これもワイプを多用した畳み掛けるような語り口である。

そして同様、最後に引用されるのが黒澤明、橋本忍、小国英雄による『生きる』の区役所の場面。

役所に陳情するおかみさんたちが、タライ回しされて十六シーン、最後にはブチ切れて怒鳴るまでをワイプで繋いでいく名高いシーケンスだが、野田は、「もしそれが映画本来の性能と無理なく結びついて、しかもそこにより一層映画的なものを発揚する事の契機を作り得るならば、それを取り込むことに決して躊躇すべきではなかるう」という。

つまり、それが、映画が描いてゆくべき「シバイ」からの逃げでない限りは、そうした「映画的話術」も悪くはないのではないかと言っているのである。

そして野田は、「性格」の章に移る。

この「性格」とは、現在「キャラクター」と呼ばれるものと同じだが、近ごろの製作現場では、それを「キャラ」と呼ぶ場合があるという。

——余談だが、私はそれを嫌い、かつて教えていた映画学校の学生には「キャラと言ふな、キャラクターと言え」と言つてうるさがるのが常だったが、「キャラ」といういわば上半身だけで出来た言葉で人物を語る学生のシナリオはやはり上半身だけでできているという、つまり人間に欠かせない下半身を欠いた頭デッカチなものでしかなかった——とこれは偏見だったかもしれない。

しかし、ついでに言えば、最近のようにテレビでの「露出度」が俳優のキャストイングの大きな決め手になるようなとき、「キャラが合っている」という理由で決定するキャストイングは、二重に失敗する可能性があるのである。

「キャラ」という言葉で呼ばれる俳優の属性は、主に、彼の「見た目」つまり造型的・造作的な部分に着目する見方であり、一見「役」にピッタリだと思えた彼の風貌のその下に隠れている彼の「内面」を見逃す恐れがある。

いうまでもなく「劇映画」は俳優がフィクションを演じ、その積み上げの上に立って、なにごとかを観客に伝えようとするものであるが、そこに参加する俳優たちのそれぞれに十分な「人物造型」があつてこそ成立するものである。

「キャラ」といういい方は、彼を類型的な「タレントカタログ」に収め、彼から人物を掘り下げる機会を奪い、さらに悪いことには、彼から内面の表現としての「シバイ」を放棄させるのである。

私は「俳優」によってつくられた「人間」と、彼らが本気でぶつかり合つてつくる「シバイ」こそが見たいと思う。

『晩春』の杉村春子を見よ。『秋刀魚の味』の加東大介を見よ。
いや話をもとに戻そう……

この野田の「性格」——続いて「性格の問題」という項は、野田にもそうした問題意識があつて書かれている、と私は信じる。

「作品の中の人物は作家が創り出すものであり、その人物がいかなる事件を巻き起こすかもまた作家の意思によつて決定されるものであることはいまでもないが、しかし、いったんそこに人物が創り出された以上、その人物の行動を支配してゆくものは、もはや、単なる作家の意思ではなくて、人生の法則そのものでなければならぬ」(288)

「われわれが、現実の生活ではそれに近づくことさえ怖れるようなギャング団の首領とか、それが実際の場合だったら眉をひそめて避けるであろうような陋巷の淫売婦とか、そういう人物に対してさえ、小説や演劇や映画の中だと、進んで親しみを感じ、その心境に同感し、時には同情の涙さえそそぐのは何故であろうか」(290) 「人物の外貌に接しただけでは到底覗うことも出来ない人間性の秘密が作家によつて描き出され、同時に、また、その人物がそういう種類の生活者たちの代表的な象徴として描かれているからにはほかならない」(290)。

そして野田は「大体、作品の中の人間性というものは、それを普遍的な面と個性的な面との二つに考えて考えることが出来る」(291)という。

「普遍的な面とは、その人物の善悪美醜を越え、時と所を越え、一切の境遇的な外観を越えて、その奥にひそんでいる最も人間的な『変わらぬ人情』の面であり、作品の中の人物の行動が我々の心を打つゆえんの拠つて起ころるところのものである」(291) 「が、しかし、その一方また、そういう普遍的な面によつてのみ描かれた人物は、ややもすれば抽象的に過ぎて、観念的な『型』に陥りやすいものだともいえよう」(291) 「メロドラマの中の人物が、概して作家の意図するプロットに引きずられて、観念的な類型以上に出ていないのは、そこにその人物特有の個人的な特色が裏づけられていないからである」(291)。

そこでまた野田は、シナリオ創作においては、人物の性格や行動を追つて劇を構成してゆくべきか、それとも自分が意図する劇的構成を主体としてそれに人物の性格や行動を適合させてゆくべきかという問題に突き当たる。

ここで野田は、「最初のシーンの人物が、次のカットでどんなことをするか、わたくしにもわからない」という三村伸太郎の例を出して、しかし「三村氏の場合にしても、つまりはあらかじめ全体の構成を逐条的に計画してかかるような方法をとらないというだけのこと、人物の行動を追いながらも、一方、氏自身の頭の中にあるストーリーの方向を次第に整理しつつ筆を進めていくという意味で

あろう」(293)としている。

「たとえば予定のプランではAが何かの事でBの家に謝りに行くというだけのことにしておいたものが、いざ実際に書いてゆくと、その計画がたちまち狂って、せっかく謝りに行ったAがBの出方ひとつでそう簡単に謝れないということになってしまったり、あるいはAよりも先にBのほうから仲直りの口を切ってしまったたり、等々、そういう場合が生じてくるのはしばしばのことである」(294)。

そして、以後、野田は「性格描写」で、性格の描き方そのものについて極めて実践的なことを書く。

「それは作中の人物自身の言動によっておのずからそれを描き出すか、さもなければ作中の他の人物の言葉によつて説明する以外にない」(295)。

そして、ここで野田は、小津安二郎の『父ありき』の冒頭場面を紹介しているが、最初のセリフの朝、小学校へ行く息子・良平の「お父さん、靴墨もうのうなった」に対して、父・堀川が「そうか、じゃ今日買つて来よう」と答え、良平「あの靴、もう駄目やね。いくら磨いても、ちよつとも光らんよ」、堀川「あれは、まだいい」と続く。

そして、その朝の慌ただしさの中で

堀川、倅の身だしなみを注意してやりながら

堀川「円の面積は？」

良平「半径の二乗に三・一四かける」

堀川「うん——円錐形の体積は？」

良平「半径の二乗に三・一四かけて高さかける」

良平、行きかけてつけたす。

「それを二で割る」

野田は、性格描写の要素となるべきものとして、風采、境遇、地位、教養、氣質、思想、表情、用語、行為、などを挙げているが、右の『父ありき』のトップシーンは、まさに父と子の境遇ばかりでなく、それぞれの「性格」を見事に表現した場面だといえるだろう。

「作中人物の性格的な特徴は、普通出来るだけ早く、印象的に描かれるのがいいとされている。が、しかし、それはその人物の観衆への第一印象を利用して、出来るだけ早く劇的局面を設定せんがために言われることで、厳密には、性格描写はその劇の発端から結末までの人物に関することごとくの叙述をもってなされるべきであることはいうまでもない」(297) 「そういう意味からいえば、作中

人物の性格というものもまた作家によって『構成』されるものだといえよう」
(297)

野田は、次いでジュリアン・デュヴィヴィエの『にんじん』（1932年）とキング・ヴィダーの『南風』（1933年）の一シークエンスを、それぞれ「他の人物によって、性格が描かれている例」「人物自身の言動によって浮き彫りさせている例」として挙げ、「要するに性格描写の問題は人間性探求の問題であり、技巧的にこれもまた、いかに簡潔に、いかに鮮明に、その人物の人間像を浮き彫りにするかという一語につきよう」(303)。

そして再びフライタークの『劇作法』を引いて、「副人物の場合には二、三の暗示、ないしはわずかな台詞によつて、極めて独自の生活の仮象を作り出さなければならぬ。どうしたら出来るであろうか、それは作家が自分の創作によつて観客の追創作的な感覚を刺激する秘訣を会得することにある」(304)（傍点引用者）と『謎』のようなことを言っている。
どういうことだろうか？

これは、作家からのわずかな情報を観客側が捕捉し、かつ「熱心に受け入れて」それをふくらまし、「自発的創造的に」豊富な人物像をつくってゆく——という送り手と受け手の間に成立する魔法のような瞬間を指しているのだ。

先の『南風』で、主人公の老人がニューヨークから孫娘のルイズを連れて帰ってくる、老人の娘たちは囁き合う。

ピアトリス「小柄な女ね」

テルマ「そうね」

「この一見、なんでもないような簡単な会話が、この場合、いかにこの女たちの性格を躍如たらしめているか」(305)と、野田は「見事な性格描写の一例」として挙げる。

それと同時に野田は、注意深く書いている。

「そこで反省されることは、こういう場合、われわれは、とにかく、われわれ自身をピアトリスやテルマの上に乗りに出させて、彼女たちの言葉としてよりも、むしろわれわれ自身の言葉をもって（略）、念の入った会話をさせがちになりはしないかということである」(305)。

言い換えれば、作家自身が人物に「乗り移って」、彼がセリフを語っているのか、作家がそこで「演説」しているのかがわからなくなるときがあると野田は言う。

「うつかりすると自分が作中人物の上に乗り移るといふそのことが、いかに作家にとって油断のならない陥穽かんせいであるか」(310)。

そして、野田は、ここまで書いて、なお言い足りないと考えたのだろう。以下、二つの項目を、まるで言いわけのように付け加えている。

「こういういい方は、あるいは、私がただひたすらに誇張のない平坦な性格描写のみを主張しているかのように誤られる恐れがあるかも知れない。(略)しかし、作家は当然、現実における生命以上の生命をその作中人物に与え得るのだし、その点では現実以上にその性格が強調されることも決してとがめるべきではないと私は考えている」(310)

「なおまた、こういういい方は、私が作中人物の性格を終始一貫不変なものと考えているかのようにも誤られるかも知れない。(略)が、それもまた決して私はそういう考え方の上に立ってこのことを言っているのではない。勿論、性格は発展もすれば変化もする。(略)その場合にしてもその発展や変化の間にはその人物として充分うなずけるだけの理由がなければならぬわけだし、その理由が人物自身の理由でなしに、作家が勝手に作り上げて押し付けた理由であってはならないというのである」(311)。

そして野田は「性格の発展と変化」という一項目を加えて、まず戯曲の場合の具体例を挙げる。

例として挙げられているのはマイヤー・フェルスターの『アルト・ハイデルベルク』(1898年)だが、これはヨーロッパの王国の若い王子がドイツ留学中にある酒場の娘と恋に落ちるが、故国に帰って王となる身としてはそれもままならず、後日、「王」と「平民」として再会した二人は、その思い出だけは大切に生きましよう——と別れていくという物語である。

野田は「初演以来すでに五十年近くになるこの戯曲がいわば一編の通俗劇たるにすぎないものでありながら、今もって洋の東西を問わず直接間接にしばしば問題にされるのも、その根本の原因は一つの性格が別の形に発展するというその点に魅力があるからだと考えてもよからう」(314)と書いている。

しかし、率直に言って、この記述は「ただでない」と私は考える。

この王子の中で「変化」するものは、「立場」であって、もしそれによって彼の性格が変わったように見えるとしても、それは立場がそうさせているに過ぎない。最初から「学生」と「未来の王」という二つの立場を持っている人物が、その立場の間で葛藤したところで、そこに深い人間的な苦しみが出てくるようには思えない。

しかし、次に野田が例として引いてくる映画、ハワード・ホークスの『暗黒街

の顔役』(1932年)は、この項の例としてまことにふさわしいものであった。

「上上がる」ことを至上の価値と考えているギャング、トニーが、義理も人情もなく、親分も子分も片っ端から倒していく中で、しかし親分の情婦・ポピーと高飛び中、最愛の妹・チェスカが弟分のリカルドと同棲していたことを知って激怒、リカルドも打ち倒す。逆上したチェスカは警察にトニーの居場所を密告、警察に包囲されたトニーは、チェスカが敵弾に倒れるのを見て、一気に意気阻喪、ただ命が惜しい「卑怯者」になりさがって、いぎたなく死んでゆく――

トニーの「性格」を、心の奥のほうで支えているものは妹・チェスカだったと言つてよい。つまり「家族」なのである。

おそらく移民の子であったトニーは、「家族」の再生をこそ目指して、ギャングとしての上昇をひた走ったのであろう。

いま限らない「武闘派」として観客の前にいるトニーには、心の奥の隠れた次元に「妹思いの兄」がいて、さらに「親思いの移民の子」がいて、さらにその奥には「移民に出た家族」がいて、ややオーバーかも知れないが「移民で出来た国アメリカ」が潜んでいるのである。もつと言えば、アメリカとヨーロッパの「近代史」が潜んでいる。

シナリオは、背景の見据え方、人物の造型のやり方、そして「構成」のやり方で、ここまでのが出来るのである。

――と、野田、いやハワード・ホークスは言いたげである。

そして野田が次に立てた項目が「人物の数」である。

これも、私は野田がどうしてここにこの項目が必要と考えたのかわからない。

おそらく、人物の「性格」と「人物が何人出るか」という問題には極めて密接な関係がある、という問題意識だったのではないだろうか？

「ドラマ」の面白さの一つが「性格」と「性格」のぶつかり合いにあるとしたら、似たような性格同士がいくらぶつかっても面白くないかも知れない。

そこで、違うヴァリエーションの「性格」が出揃うとき、野田に「人物の数」という問題意識が生まれ、「いったい、作品の中の各種の人物というものは、どういふふうにして設定され、どういふふうにしてその境遇や性格が決定されるものか」(318)と考えるに至った、というのが私の推測である。

しかし、この「人物の数」という言葉は、より正確には「人物の構成」と書かれるべきではないかというのが、私の考えである。

その作品が、どれぐらいの数の人物で出来ているか、つまりどれぐらいの人物

で「構成」されているか、これは決定的に重要な問題である。

そこで野田は、作家がどのようにして人物を設定してゆくのかの実例を、吉村公三郎原案・新藤兼人脚本『安城家の舞踏会』（1947年）で紹介しているのだが、その前に、先に出た「子供がシュークリームを食べて中毒して死んだ」例を出して、もう少し簡略な場合で説明しているので、ここでは少し長いがこれを引こう。余計なことかも知れないが、ここに出る「シュークリーム」は、いまと違って一般庶民にはそうそう手が出ない「高級菓子」としてのシュークリームの時代である。

「一つのストーリーが生まれるためには、テーマを中軸とする幾つかの挿話が互いに因果の連絡を保って一連の形に繋がるのが必須の条件であることは、前に、シュークリームに中毒する子供の例をあげて述べた通りだが、今それとは別に、例えば、子供がシュークリームをたべて中毒したという着想だけがあったと仮定してみよう。勿論それだけの事柄の中にも、子供がシュークリームをたべたという原因があり、そのために死んだという結果があつて、一応の因果関係が保たれてはいるが、しかし、そこには更に、ではそうしてその子供がシュークリームをたべることになつたかというもうひとつの原因があるわけであり、それが母親から貰つたのだということになれば、そういう親子の関係というものは彼らをどういう境遇に置くのが一番適切に表現できるのかという問題が生まれ、そこで同時にまたその親子の大体の性格をも決定しなければならぬことになつてくるわけである。なおひいては、たとえばその親子を囲む隣人たちの境遇や性格というものまでもがそこから決定されてくることにもなる。そこで更に進んで、その母親がシュークリームなどというものをそう簡単に買えない境遇にあつたとすれば、当然それは誰かから貰つたものだということにもなる。では誰がそれをくれたのかということにもなつて、そこで彼女がかつて女中奉公をしていた主家というものが考え出されてくることにもなる。そしてまたそこから進んで、その主家が下町の老舗であるか山手のお邸やしきであるかということにもなつて来て、その主人の人々の境遇や性格、並びに彼女のかつての主家における位置、たとえば彼女がただの女中であつたか、それとも主家の子供たちの乳母であつたかというような関係までが決定されてくるという順序になろう」（318）。

まるで作家の「頭の中」を覗き見るような記述だが、野田は最後に書く。

「こうなつてくると、ある子供がシュークリームを食べて死んだという着想の表現のために要する登場人物の最低の数と、その登場人物たちの境遇や性格というものがおのずからそこにきまつてくるわけである」（319）

次に野田が述べるのは、この本の最後の項目「心理の具象化」である。

なぜ野田が、この項を最後にしたのか、その検討はあとに回すが、少なくとも野田は、これを書いておかないと一冊のシナリオ入門書として完結しないの思いを持ったものと考えられる。

ここに一人の男が、正面を向いて座っているとしようか。

彼は何もしゃべらないので、何を考えているのかはわからない。

しかし、なんとか彼の「内面」を伝えなければならぬとしたら、彼に演技をさせ、従って演出し、演技の根拠としての「シナリオ」が必要になる。

そこで、彼の腹をいきなりグウと鳴らせれば「彼は腹が減っている」ということになり、いきなり靴を脱いで、足を掻き始めれば彼は「水虫持ち」だということになる。

あるいは画面の外に顔を向けて、ニッコリ「来てくれたの」と笑えば、彼は女を待っていたことになる……

いやこれは、もちろん拙劣極まる例だが、もし劇映画で、人物の心理、もしくは内面を表現しようとするなら、そこになんらかの「シバイ」が必要になる。

この「内面」を見ようとしたときから、映画は単なる「見世物」から「芸術」の可能性を持ち始めたと言いたいのである。

そして野田は、まずそのころ接した映画の中で、一九二三年頃のドイツ映画『一人息子』と、アメリカ映画『恐ろしき一夜』を挙げる。

もちろん二本ともサイレント映画であり、いまとなつてはセリフで彼の心理を簡単に表現しかねないところを、逆になんらかの「シバイ」で工夫して表さなければならぬところに製作者たちの苦労もあつたのかもしれない。

野田が、「いまとなつては梗概すらほとんど覚えていない」という、その『一人息子』は、ある事情で人を殺した男が、自分の部屋に籠つて怯えていると、窓のカーテンが彼の頬をサツとかすめる、と思うと、ドアの下から白い紙切れが差し込まれる——彼はそのたびに怯える、といった、いまでは素朴過ぎる表現だったという。

『恐ろしき一夜』も、刑事の調べを受ける男が、刑事がコツコツと鉛筆で机を叩く音に追いつめられていくという、似たような心理表現だが、野田は、それまでの映画ではあまり見られなかった手法で印象に残ったという。

このエピソードが示していることは、それまで人物の「形象」にしか眼を向けていなかった映画が、彼が心の内側ではなにを考えているかに関心を向け始めたということである。

同時に「トーキー」になつて「声」を得ると「それまでのサイレント時代に獲得した具象化の技術を根底から動揺せしめられ、加うるに不慣れた機械操作に災

いされて、結果は流動感を失って極端な『声』の氾濫を招」(327) いた。

この事情は、いまでもさして変わらないかもしれない。野田は、一九三二年、ルネ・クレールが自作『巴里祭』を撮った後に言ったという「トーキーは行き詰まっている。その最大の原因はフィルム化された演劇の流行である」(327) という言葉を引き「映画が視覚に訴えることをもって第一とすべきだと主張している点は全く正しいといえよう。そういう意味で、人物の心理の動きもまた能うかぎり具象化されるべきだと私は考える」(328) とする。

野田はその実例として、新関良三の著書『舞台芸術の心理』という本から、フロイトの『日常の精神病理』に出てくる女優の例を引いて、彼女が夫との口論の後、動揺する心理をどう演じたのかという話に移る。

その女優は、結婚指輪を、神経的に抜いたりはめたり、くるくる回してみたり——というふう演じたというが、これはいまでは「説明的」なシバイとして批判されるだけなのではないだろうか？

「これは、人物が一人きりで他の人物と交渉を持たずにその心理が具象化される場合の例である」(329)。

「心理は、しかし、人物間の相克的な対立の間にも具象化される」(329) ともいう。

そして、ここで引用されるのが、黒澤明・植草圭之助による『酔いどれ天使』の一節である。

けがをして町医者・真田の病院に駆け込んだヤクザ・松永が、内心の結核の恐れを押して真田に強く迫るのを、それを見透かした真田が逆に挑発するようにあしらう。心理と心理が絡み合つて「その方法が一層複雑な形を取ると、劇的局面と心理の具象化とを同時に発展させ得ることになる」(329)。

ついで野田は、「心理の具象化」が、人物の言動ばかりでなく、環境によっても表現される例として、「モンタージュ理論」に基づいたプロフキンの『母』と、内田百閒原作、八田尚之脚本の『頬白先生』(1939年)の一節を引いているが、これは私には正直、いまでは古色蒼然とした「説明」に過ぎないと思われた。

それに引き替え、野田がこの本の最後に引用するシナリオは、鮮やかな、まさに「シナリオ的感覚」にあふれたものであった。

「最後に、もう一つ、いかに環境の描写が心理の具象化に役立つかということの一例として、植草氏の『素晴らしき日曜日』の一節を引用させてもらおう」

(以下、要約)

敗戦直後の貧しい恋人たちの、ある日曜日のささやかなデートが、行く先々でことごとく期待を裏切られ、雨にまで降られて、二人はみじめな思いで男のアパートにたどりつく。

男は「昌ちゃん！ ぼくには君だけなんだぜ……温かいものは……君ひとりだけなんだ……」と、女に迫る。

女は抵抗しない。

が、ドアのカギを閉めようとした男の行動に、我に返って抵抗する。女は出て行く。

その間、落ちる雨漏りの音。

いきなり、女が忘れていったバッグを蹴飛ばす男。

ヤカンの水を飲む男。

バッグから転げ出ている熊のぬいぐるみ。

男はそれを拾って、見つめる。

やがて女が帰ってくる。

そして、泣きながらレインコートのボタンを外し始める。

茫然と見つめる男。

「昌子ちゃん……いいんだ……わかった……ばかだな、いいんだよ……いいんだよ」

女は、真っ青になって震えている。

「これもまたその描写が幾分シナリオの領域を越えて演出の分野にまで侵入している傾きがないとはいえないが、しかし、それはそれとして、この中に取り入れられている扉の鍵とか雨漏りの雫とかハンドバッグとか熊の縫いぐるみとかいうものが、いかにその時その時の人物の心理の過程を具象化することに役立っているか、しかも、そう考えてくると、女がレインコートのボタンを外すという一つの簡単な動作までがいかに彼女の場における悲壮な決意を具象化しているか、そしてそれがまたいかに台詞によって表現される以上の強い印象を与えているか、等々に思い至ることが出来る」(34)

——心理を具象化しようと、「雨だれの音」「鍵」「ハンドバッグ」「ヤカンの水」「扉の把手」「熊の縫いぐるみ」——等々を駆使して、「見えないもの」を思い切り「見えるもの」に——つまり「可視化」して——つまり「シバイ」にしていこうという植草と監督黒澤明の若々しい才能を野田は称賛している。

そして同時に、野田がこの「心理の具象化」という項目を最後に置いた理由は明らかだと思う。

「映画がいくらかでも心理描写に眼を向けはじめたのは、歴史的には一九一〇年前後、それまでは場面（シーン）を編集の単位として何よりもまず物語の筋（事件）を伝えることに専念していたが、やがて新しい技法の発見とともに画面（カット）を単位とする編集に切り替えられた結果、そこに物語られる事件のもう一つ奥にある人間そのものの姿を描き得るという自信を持つに至って、必然的に人物の心理——というよりも正しくは感情だが——が追求されることになった時からだといえよう。このことは見方によれば、その時から映画が微かながらその芸術としての基礎を固めはじめたのだとも考えられよう（略）」（325）

野田は、当初「見世物」として始まった映画が、やがて人間の心理に着目し、さまざまな手法の発見とともに「人間」を描く有力な手段として発達してきた歴史を——言い換えれば、それが「芸術」へと発達してきた歴史を見ようとしたのである。

○

そして野田は、最終項目「結論」に至る。

「以上、本書に集録したものは、いわばシナリオの基礎的常識に関する部分であり、盲人巨像を探るの例えに倣えば、ようやくシナリオという巨大な象の胴体を探りあてたというくらいのものである。シナリオの真のむずかしさは、むしろこれから先にある」

これは、野田特有の「謙虚な」もの言いではない。

野田は、この本で書き漏れた項目に、

主役、脇役、敵役、三枚目等々の、人物の分類上の位置に関しての問題、

台詞や環境描写、

「時間」に関する問題、

伏線、

枷、

省略、

反復、

サスペンス、

ギャグなど、各種の技巧に関する問題——を挙げている。

いうまでもなく、右に挙げた項目は、それぞれ独立して語られるべきシナリオ作法上の重要な技巧である。

しかし「いうまでもなく、シナリオは単なる技術だけでは割り切れないものが

ある。と同時にまた、いかに作家の人生探求の精神が真摯苛烈であろうとも、それだけでも決して割り切れるものではない」(341)

つまり野田は、シナリオをつくるという「現実的な」作業を進める上で、この書物で展開してきたような「抽象的な」作業が必要だと言っているのではないだろうか？

言いかえれば「実作」と「理論」との往復——

シナリオ作家は具体的なアイデアに苦しむと同時に、ではそれは「理論的には」どういう意味があるのかという抽象論から逃れられない。

もちろん抽象論だけでシナリオが書けるわけではない。

同時にあれこれの「具体論」だけでシナリオが書けるわけではない。

しかし、「具体」で迷ったとき、「抽象」の高みからそれを眺めることで、ほどける縛りもあるだろう。

私には、野田が、まずなによりも自分自身のために、そして次には自分に続く若い後輩たちのためにこの本をつくったと思えてならない。

「シナリオの作家は、人生探求の面においては新鮮孤高な直観力をもつ芸術家であり、その作品処理の点においては冷静水のごとき判断力を持つ技術家でなければならぬともいえよう」(341)

野田が、この『構造論』を書いた意図は以上の言葉に尽きている、と言ってよいように思う。



蛇足

さて、この「解説」も終りに近づいてきたが、最後に「構造」という言葉について考えよう。

野田が、「シナリオ方法論」と題した雑誌連載を、単行本として出すときに『シナリオ構造論』と改題したいきさつは前に書いたが、私が数えたところ、この本に「構造」という言葉は4か所しか出てこない。

そして、これも文中で触れたが谷崎潤一郎の「およそ文学において構造的美観を多量にもち得るものは小説である」(48)との言葉の引用の文脈であり、野田は「私は今この言葉を借りて、(略)次のように置きかえてみたい。『およそ芸術作品の中で構造的美観を最も多量に持ち得るものは映画を置いて他にない』」(48)と書いている。

そして「その構造美の拠って来たるところを考えると、第一には画面の構図、第二には画面と画面との接続方法、第三にはテンポの緩急、第四には律動感

の強弱、第五には部分と全体との比例、第六には適時的な状況の変化、第七には抑揚、第八には調和、第九には量感等々……」（49）と「構造美」の要素を並べ上げ、それらが渾然いつたいとなって発散するのが「映画の外貌の美しさ」（49）である、と言っている。

しかし、肝心のシナリオはどこに行ったのだろうか？

野田によれば、

「映画が美しくなければならぬということは、それが内包する真とか実とかいうものが形態的にも充分に感覚化され、同時に感覚的なものもまた充分に精神化されて、そこに内容と形態との完全な一致融合があり、その一致融合の間から生まれてくる美しさ、その場合の美しさこそが映画としての本当の美しさであると考えるべきであろう」（映画美について）（47）。

この文中の「真とか実とかいうもの」こそが、野田がシナリオで担保すべきものとした、この書物全体の主題だったはずである。

そうすると、野田が右に言った「構造美」の要素の中に「シナリオ」は入らず、むしろ野田自身が言っているように、それは映画の「外貌の」美しさに過ぎないということになる。

では映画の「内面の美しさ」とはなにか？

それは野田がしばしば言及している「組み立てられた全体」という言葉が表すなにか、であると私は考える。

野田は、その言葉が表すなにかをシナリオが担うべき任務と考え、それを「構造」という言葉で置き換えて書名としたのではないだろうか？

「構造」Ⅱ「組み立てられた全体」

事実「世界」は、組み立てられているかどうかは別として、「全体」であることは間違いない。

戦前「いやになるほどメロドラマを書いた」（山内玲子談）野田は、戦後、その「平面的な」世界から脱出すべく、立体的な全体つまり「世界」そのものを見ようとしたのではないだろうか？

そしてその「全体」を「組み立てる」ことこそシナリオライターの仕事と考え、それを理論的に裏づけようとしたのが『構造論』だった、と私は推測する。

事実、野田の「シナリオ方法論」の連載は、昭和21年から始まって、単行本となった27年は、まだ連載継続中だった。

この間、野田は小津安二郎と再会し、以後、『晩春』（昭和24年）、『麥秋』（同26年）、『東京物語』（同28年）の「紀子三部作」を書いて、戦後の「小津映画」の高い山脈をつくり上げたのである。

そしてそれら創作の傍らに、この『シナリオ構造論』の勉強と執筆があった

— 私はそう考えている。

*