

映画・ドラマから見た「日本芸術の特異性」
～何故、日本のドラマが韓流やハリウッドに比べて「おもしろくない」のか～

sponta 中村(ブロガー・映像ディレクター)

1. 序論。

文化勲章を受章した数学者の岡潔(1901～1978)は、日本民族の特性として以下をあげている。

- ・向上心
- ・真情(自分の感情、相手の感情、自然の思い)
- ・真如(短い言葉で、本質を表現すること)

これは、「西洋の特徴」に対照している。

- ・競争心(vs. 向上心)
- ・感情(vs. 真情)
- ・知識(vs. 真如)

※ 「知識」とは、知っていることの「量を誇ること」。だが、日本には「善人なおもて往生をとぐ。いわんや悪人おや」という親鸞の悪人正機説がある。知識量を誇れば、一般人(悪人)を救済することなどできぬ。明治維新、福沢諭吉が「学問(知識)によって、身分が決定する」と提唱するまで、日本は知識第一主義と無縁であり、幕末は(知識ばかりで行動を伴わない)朱子学を批判した陽明学が志士たちを捉えていた。

2. 結論。

「真如」に従って、本稿の結論を明かせば以下。

日本芸術が一貫して表現してきたのは〈無常(もののあわれ)〉である。日本人が時候の挨拶や俳句で「季節を尊ぶ」のは、日本人が無意識のうちに「時(無常)」を切実に感じてきたから。

一方、西洋芸術の原型は、ギリシア神話における「神々の愛憎」。親子・兄弟のグロテスクな「感情」。〈ひとのあわれ〉である。

TBS の演出家・鴨下信一(1935～)はドラマ界の低迷に対して、「最近のドラマには、アンタゴニスト(登場人物たちの対立)が足りない」と指摘する(新・週刊フジテレビ批評、2010)。

しかし、昭和を代表するシナリオライター・向田邦子(1929～1981)の作品はアンタゴニストが弱い。彼女のドラマは「(昭和の)失われた家族」を表現することで〈無常〉を描いている。

昭和の日本人は〈無常〉の価値を認めていた。だが、平成に入って、特に 2003 年の「冬のソナタ」のオンエア以降、日本人は「アンタゴニストの強い韓流ドラマ」に魅力を感じ、〈無常〉の価値を認めない傾向が顕著である。

日本の芸術文化の伝統は海外の文化に蹂躪されている。だが、わたしたち日本人の芸術の本質である〈無常〉・「もののあわれ」を忘れてはならない。

3. ドラマとは何か。

30年ほど前、私は人気アニメ「ポケットモンスター」のシリーズ構成(シナリオライターを統率するシナリオライター)として知られる首藤剛志(1949～2010)に師事していた。

当時、彼は「銀河英雄伝説」劇場版(1988)のシナリオを書いた。原作は田中芳樹(1952～)の SF 小説。ラインハルト(銀河帝国)とヤン・ウェンリー(自由惑星同盟)のふたりを軸にした銀河系が舞台の壮大なスペースオペラである。

劇場版の高評価を受けて、首藤氏はテレビシリーズを打診された。準備態勢の中に私もいて数本のシノプシス(あらすじ)を書く。だが、首藤氏とプロデューサーの間で問題が発生する。

「30分番組に、50名の登場人物を出してほしい」とプロデューサーは要求した。

原作の登場人物はゆうに 200名を超える。SF 小説ファンの期待に答えるために、プロデューサーは無理難題を突き付けたのである。

首藤氏はシナリオの基本に忠実。「キャラクターの重なる人物は出さない」。30分の間に登場人物を50名を出すなら、「それぞれのキャラクターの違い」を描き出すことは出来ぬ。

首藤氏が考えたであろう「ドラマ」は、以下。

- ・観客が主人公に感情移入する。
- ・主人公に心を寄せた観客が物語を身近かに感じ、「共感」や「疑似的な共通体験」により感動する。

「銀河英雄伝説」と同じジャンルに、ジョージ・ルーカスの映画シリーズ「スター・ウォーズ」(1977～)がある。

人間ばかりではないさまざまなキャラクターが出てくるが、物語をすすめるのは、主人公のルーク・スカイウォーカーとふたつのロボット(3CPO,R2-D2)。「銀河英雄伝説」と同じスペースオペラだが、物語の本質は、(青年・ルークと悪の権化・ダースベイダーの)「親子の愛憎・戦い」である。

オープニングのタイトルロールは「記述された歴史」を思わせるが、物語は「父と子の愛憎劇」であって、歴史を記述しただけの「散文性」は感じられない。

「スター・ウォーズ」が下敷きにしたのは、ジョージ・ルーカスが尊敬する黒澤明監督の映画「七人の侍」(1954)。黒澤監督は関わっていないが、テレビになると「七人では多すぎる」ので「三匹の侍」(1963～1969)となる。思えば、人気アニメシリーズ「ルパン三世」(1971～)も、主人公と次元大介、五右衛門の三人。

それらを思えば、「30分番組に50人」はありえない。登場キャラクターが多すぎると、観客は「感情移入できない」。

結局、首藤氏はテレビシリーズを降板し、プロデューサーがペンネームを使って自らシリーズ構成を務めることになった。シナリオライターとしてデビューするはずの私の夢は頓挫。師匠が出した結論に同意しつつも、「それだけがドラマなのか・・・」との疑問が心を離れない。

4. 世界の中の日本の映画・ドラマ。

世界的な評価を得ている日本の映画監督は、以下の3巨匠である。

- ・溝口健二(1898～1956)
- ・黒澤明(1910～1998)
- ・小津安二郎(1903～1963)

溝口監督は国内での評価も高いが、黒澤監督の映画は(世界的な名声に比べると)国内での評価はそれほどでもなかった。その理由は、ドラマに「深みが足りない」こと。黒

澤映画の人物配置は「劇画的」。「善悪のはっきりしたキャラクター」を描く。

映画・ドラマでは、アンタゴニスト(登場人物の対立)は「善 vs. 悪」の対立。

一方、現実では、「良かれと思って」や「相手のことを思って」行動したのに、「それぞれの価値観が違う」ために摩擦・対立が生じることが多い。

小津安二郎監督の「大船調」のホームドラマは、その典型である。

代表作「晩春」(1949)。母亡き後、父と娘の二人暮らし。「(父の不自由を思い)嫁に行かぬ娘(原節子)」と「俺は結婚するので、お前は邪魔」と嘘をつく父(笠知衆)。

黒澤映画「七人の侍」では、「農村を襲う盗賊」は、悪として扱われるだけ。彼らの「止むに止まれぬ状況」が描かれることはない。それが、「劇画調」との印象を生む。現実の多くは「善 vs. 悪」の対立ではなく、「主観的善 vs. 主観的善」の対立である。

平成のロングセラー・ドラマ「渡る世間に鬼ばかり」(1990～)にしても、「鬼(悪)」が登場するのではない。韓流ホームドラマでは、姑は「わがまま放題の悪者」として描かれることが多いが、日本のホームドラマでは、家族のそれぞれの立場の違い・世代間の考えの違いが描かれる。

古代ギリシアのアリストテレス(前 384～前 322)の「ミメシス芸術論」では、芸術作品は、「自然の模倣」であり、「過去の作品の模倣」であるとする。

この場合の模倣は、単に「真似ること」ではなく、「欠陥部分を修正して完璧なものにすること」。「今の時代にあったインパクトのあるものに修正すること」を含んでいる。

映画「ラスト・サムライ」のモデルにもなった西郷隆盛(1828～1877)は、「西洋は野蛮である」との言葉を遺している(西郷南洲先生遺訓、1896)。「(自分たちよりも)劣っている国々に対して、慈愛を持って接し、進歩を促してあげる」べきなのに、「残忍なやり方で、自分たちの利益をはかっている」。西洋には明確な「悪」が存在すると西郷は指摘している。

ドラマが「現実を元にする」なら、西洋では「善・悪」や「対立」がはっきりしているので、ドラマを作りやすい。

一方の日本では「(現実を生きる人たちは)お互いを忖度しながら生きている」。したがって、「現実」をミメシス(模倣)して「対立を明確にしたドラマ」を創造することは難しい。

唯一「心を寄せ合う登場人物たち」が抗えないのが「運命・無常」。それが日本のドラマになる。

溝口健二監督の「近松物語」(1954)。近松門左衛門(1653～1725)の心中ものを映画化した。

都一番の表具店の若女将(香川京子)と番頭(長谷川一夫)が、あるはずのない不義を疑われ、逃避行する。その道行で、若女将は番頭の思いを知り、生まれて初めて「愛される喜び」を知る。そして、自らも「恋をする(初恋?)」。だが、至福の時は一瞬。市中引き回しの上、処刑される。

表具店の主人(進藤栄太郎)は、我が物顔で若女将に振る舞う悪党である。だが、若女将は実家が経済的な支援を受けている事情があり無抵抗。「対立」は起きない。表出されるのは「封建主義」「硬直した身分制度」であって、「自由な人間」同士の対立ではない。

「時代の中で、真実の愛を貫けない男女」が「来世での恋愛の成就」を果たす。刑場に向かい市中を引き回される男女は、恋愛の勝利を示す。

市中引き回しの後に処刑といえば、フランス革命時のマリー・アントワネット(1755～1793)が想起されるが、ヒロインの心の中は大違いである。

溝口監督が描いたのは、「悪賢い主人」と「従順な若女将」&「誠実な番頭」の対立(アンタゴニスト)ではなく、「封建時代の〈もののあわれ〉」「過酷な運命」・〈無常〉である。

5. 「シン・ゴジラ」はアンチドラマにすることでヒットした。

アニメーション作家・庵野秀明監督が指揮したのが映画「シン・ゴジラ」(2016)である。庵野監督は「新世紀エヴァンゲリオン」(1995～)で、観客が「分からないこと・謎」を使って、観客の興味を繋ぐ。

表現において、「説明的」であることが批判されるなら、悪い方法とはいえぬ。だが、「マニア向けのマーケティング」。すでに「ファンが存在する」から成立するに過ぎない。

「シン・ゴジラ」は大ヒット、観客動員も盛況。だが、作品の評判はそれほどでもない。「よく分からなかったので、もう一度観る」という観客の感想は、褒め言葉ではない。

対策室の指揮を執る内閣官房副長官(長谷川博己)や、アメリカの特使(石原さとみ)が主人公といえるかもしれぬ。だが、多数の登場人物が入れ替わり立ち替わり現れるので、観客が彼らに感情移入することは、ほとんど不可能である。(役名のあるキャストは約100名)

ゴジラ対策における「意見の対立・立場の対立」はあるが、このドラマの「最大の敵」はゴジラ。つまり、「ゴジラ vs. 人間」が主たる対立であり、「日本の官僚組織・自衛隊の人たちの対立」は第二の要素である。

だが、〈感情〉を主眼に描かれたなら、従来の「子供向けの怪獣映画」になってしまう。「シン・ゴジラ」は、「怪獣が、首都東京に來襲する」という危機的状況を丹念にシミュレーションした。「登場人物の心理・感情」を描くのではなく、「(架空とはいえ)実際に起きたこと」がリアリティに描かれるから、ドラマというよりも「ドキュメント」だ。

「シン・ゴジラ」はアンチドラマといってよいが、だからといって、日本芸術の伝統である〈無常〉が描かれているのではない。

この作品がヒットしたのは、日本の観客が「すでに〈無常〉を求めている」ことの現れかもしれない。

6. 市川宗家の父子(団十郎・海老蔵)における〈もののあわれ〉と〈人のあわれ〉。

ドキュメンタリー番組で、市川宗家の「勸進帳」のパリ公演(2007)を観た。パリ・オペラ座に「花道を設置できないため」工夫する団十郎・海老蔵親子の様子が紹介される。

勸進帳の最後。息子・海老蔵は「客席中央通路を花道の代わりにして、飛び六方でハケる」。一方、父・団十郎は安全策。転ぶ危険があるので、舞台袖に退場する。

番組後半は、その映像が映し出される。関所越えを成功させた弁慶の父・子の両方の演技は対照的である。その違いは「自主性に任せ、過度に教えない」団十郎の教育方針によって許容されたもの。時が経てば「分かる」。若いときは、若いときの演技をすればよい。

息子・海老蔵の「してやったり」の演技は「満面の笑み」。「よくぞ相手をだまし抜いた」と一片の翳りもない。一方、父・団十郎の弁慶は達成感・満足感はあるものの、「(今回は、富樫の情けにより、切り抜けたが)この先はそうもいくまい」と「(これからの)運命」を遙かに思いやる。

息子・海老蔵の演技は、西洋的な「感情第一主義」。一方、父・団十郎には、日本芸術の伝統である〈無常〉感が漂う。

父・団十郎の辞世は「色は空。空は色にて、時無き世へ」。息子・海老蔵が会見で、「色(しき)をイロ」、「空(くう)をソラ」と読んだのは、般若心経も知らぬのかと啞然とするが、団十郎が、辞世を「時無き世へ」としめたことは、今生と来世の本質的な違いを説いている。それこそが第十二代・団十郎の芸術観であろう。

もっとも海老蔵の「感情第一主義」の演技は「若気の至り」とばかりはいえない。舞台上の彼が肌身で感じた「今の観客が求めていること」かもしれない。

7. 日本文化の本質。

日本文化の伝統・本質を、万世一系の天皇家と指摘する人が多い。だが、万世一系には(蘇我政権・壇ノ浦・南北朝時代など)さまざまな疑問符がつく。とはいえ、それはキリスト教において「処女懐胎などありえない」と提起するようなもの。無意味である。

私が日本文化の本質と考えるのは、「弥生文化」に征服された「縄文の精神」が根絶やしにならず、「弥生文化」の中でサバイバルしたこと。

- ・縄文文化(自給自足・自主運営) : 自然との共生
- ・弥生文化(寄生・統治・他者支配): 人間中心主義

国際社会から「もったいない」という日本精神が賞賛されたが、自然との共生を第一とする「縄文の精神」である。「自分が死ぬか・相手が死ぬか」というギリギリの状況においてのみ、相手の生命を奪うことが許される。一方の「弥生文化」は農耕技術を持ち、拡大再生産が可能、「足りなかったら、また作ればよい」という考え。農業とはいえ、自然を搾取している。弥生に「もったいない」という精神はない。

日本文化が、石器という武器を採用せず、土器文化を貫き、秀吉が(アメリカ合衆国がいまだに出来ぬ)刀狩りを完遂できたのも、長い間、他の生命を食う家畜制度を排し肉食を禁じてきたのも、「縄文のスピリット」が私たちの DNA として受け継がれてきたからである。

先住民族が他民族に侵略されれば、先住民族の文化は失われる。アメリカやオーストラリアの文化に、アメリカ先住民族やアボリジニの精神はない。だが、日本の文化には「縄文のスピリット」がサバイバルしている。

西洋の芸術は「人間中心主義」により愛憎を描くが、日本の芸術は〈無常〉を愛でる。それは、日本人の心に「縄文の精神」が生きてる証拠である。だが、戦後のアメリカの映画・ドラマ、昨今の韓流ドラマの流入により、「人間中心主義」のドラマが席卷し、「自然との共生」を尊ぶ日本人の美意識は危機に瀕している。

8. 終論(エピローグ)。

この地球には、ふたつのスピリットが存在する。

- ・自給自足系スピリット(自然との共生)

・寄生系スピリット(人間中心主義)

戦後の日本人に植え付けられた「自虐史観」は、紛れもなく寄生系スピリットがしかけた「思想兵器」。彼らが望んだのは「日本の国体の求心力を削ぐ」こと。ならば、私たちは「自虐史観」に騙されて、自尊心を失ってはならない。

しかし、そこには矛盾がある。

日本の歴史のスタートともいえる弥生文化の本質は「稲作」。江戸時代までの日本は米本位制だった。つまり、私たちの中に、「(自給自足を妨げる)経済作物」を強いる「寄生系のスピリット」が存在する。

私たち日本人の根源的なルーツ「縄文」は、自らの価値観で「世界を征服しよう」とせず、「他の価値観との共存」を図ってきた。そして、寛容にも「弥生のスピリット」を内包した。けっして、その逆ではない。

それが、弥生文化以降、2000 年余の日本の歴史の本質である。

6703 字 / 約 6000 字