

映画＆ドラマの定本「評価法＆作成法」

ドラマ・バイブル

～大衆娯楽作品を中心にした「映画＆ドラマ理論」～

韓流ドラマの流入により「日本の観客の価値観」は変化している。
観客がリモコンで「早送り・停止」が出来る今、旧来の作劇理論は通用しない。

2021.11.12

sponta 中村

sponta0325@gmail.com

根本理論:

劇映画＆ドラマの「おもしろ成分」は〈主人公の主体的意志〉である。
したがって、作品の「おもしろさ」は〈主人公の主体的意志〉の強さに比例する。（ただし、功利的 or 論理的帰結で行動するなら主体的意志とはいえず。主人公が多いと割り引かれる）

(はじめに)

デカルトの「我思う、ゆえに我あり」に代表される〈個の主観〉を中心にした「**モダンの時代**」は、ベルリンの壁崩壊とともに1980年代に終焉している。

今は「**ポストモダン**」、**客観の時代**。――。文芸作品の評価でも「評価者のバイアス（偏向）を如何に排除するか（客観的であることがサイエンス）」が求められ、第二の作品としての「評論文の価値」でなく、評論家のバイアスを捨象した「**客観的で、妥当性のある評価**」が求められるようになった。（表象）

農業生産物では、「色・形・大きさ・味」で選別する「客観的で、妥当性のある評価」が実現しているし、工業製品では、品質は仕様書ですでに決定しており、さらに「出荷前の検品」で不良品が排除される。それらのプロセスは機械化され、「評価者の主観」の入り込む隙はない。

一方、映画&ドラマでは「**客観的で、妥当性のある評価**」は実現していない。結果、農産物・工業製品に比べて、顧客・観客が「がっかりさせられる確率」は高い。最近では、ウェブ情報をビックデータとして活用して、作品の価値を求める試みがあるが、大規模宣伝に踊らされたウェブ情報では「妥当性のある評価」にはたどり着かない。

本著では「個人」の「主観批評・印象批評」ではなく、多くの人が「**客観的で、妥当性のある評価**」を実感するために〈形式批評〉を行う。〈形式批評〉では「評価項目を設定し、評価基準によって評価する」。五輪競技の体操・フィギュアスケートでは一般的な審査方法である。かつてフィギュアスケートでは、キム・ヨナが金メダルになり浅田真央選手が涙ぐむシーンがあった。審判買収を躊躇しない民族性があれば、何があったかは想像がつく。一方、体操の内村航平選手への依怙臍盾だと取材記者が糾弾すると、銀メダルの選手が「審判は公平」であり内村選手は金メダルに相応しいと讃えるエピソードもあった。さまざまな問題をはらみつつも、〈形式批評〉は多くの人達に「妥当性」を感じさせ、衰退することはない。最近ではビデオ判定も導入されたので、今後は強化されるだろう。

スーパーコンピューターを使って地球温暖化を突き止めたノーベル賞科学者は、「**複雑な事象の本質を捉えて、単純にする**」と自らのモットーを明らかにした。私も真鍋淑郎博士に習い、「複雑多様な映画&ドラマ」において最重要項目として、〈主人公の主体的意志〉をあげ、「おもしろさの成分」と定義し、各要素を精査する。さらに、それらの成分比から

「作品のジャンル」を分類し、「ハヤシライススパイシーさに欠ける」などとカレーの評価基準で論じるような愚が起きぬよう配慮する。

私の思索の起点には、

- ・小津安二郎監督の遺言。「映画はドラマだ。アクシデントではない」
- ・溝口健二監督の「これはシナリオではありません。ストーリーです」。
- ・映画学校で池端俊策先生は「シナリオで大切にするのは情熱の挫折」と言った。
- ・わが師・首藤剛志さんの「設定はダメ」「いい作品を観ていれば、勝手に主人公が動き出す」。
- ・TBSの演出家・鴨下信一氏の「最近のドラマにはアンタゴニストが足りない」

などの箴言が存在する。

青春期の私は個性を感じさせる監督が好きでカンヌ映画祭受賞作品など芸術的作品を愛好し、首藤さんは呆れさせた。今思えば、映画＆ドラマが目指すべきものは「大衆娯楽」であって、高慢な観客を満足させることしかできぬ「芸術映画」の価値は低い。

フランソワ・トリュフォーはヒッチコックの本を上梓し「芸術家としての評価の低いサスペンス監督」の評価を求めたが、私は「大衆娯楽作品」を立論の中心に据えることで、映画＆ドラマ業界が最も大切にすべきことを指摘したい。

映画＆ドラマのおもしろさの本質が「主人公の〈主体的意志〉」と気付いたのは、赤井英和の主演映画「どついたるねん」（1989年）。タイトルがそのまま〈主人公の主体的意志〉になっている。「天気良ければ会いに行きます」では〈意志薄弱〉だし、「スマホを落とすだけなのに」なら〈受動的意志〉である。

【映画＆ドラマの成分】

- ・ **ドラマ成分：**〈主体的意志〉から発生する「対決・対立・摩擦・葛藤・恋情」
5味（事件・怪物・哲学・感情・意志）
- ・ 亜ドラマ成分：〈受動的意志〉、打算（論理的帰結）
- ・ **非ドラマ成分：**出来事（インシデント or アクシデント）、スライスオブライフ、設定（壁/檻/枷）
- ・ 芸術成分：残酷な人生/過酷な運命（アンビバレンツ）、人間の不可解さ、
- ・ **ジャンル成分：**謎解き・サスペンス・ホラー、詳細情報（医事・法律）、お笑い、音楽、エロス、原作トレース/事実トレース、イデオロギー（プロパガンダ）

【索引】

第1章 ジェネラル理論：劇映画＆ドラマの法則 p.006

1. 第一法則：劇映画＆ドラマのエンジンは、「主人公の〈主体的意志〉」。
2. 第二法則：〈ドラマ〉とは「意志のぶつかり合い」。
3. 第三法則：「出来事」先行で生まれるのは〈受動的意志〉。
4. 第四法則：〈驚異的〉。
5. 第五法則：「主筋と脇筋の別」を明瞭にすべし。
6. 第六法則： ミメーシス理論。

第2章 前書き・メタ論 p.028

1. 令和な今を考える。
2. 芸術鑑賞の伝統的な勘違いと桎梏。
3. 鑑賞者としての「自分の特性」。（洗脳されている自分を忘れるな）
4. 劇映画＆ドラマ制作は「製造業」である。
5. 劇映画＆ドラマ制作における「生産管理」。
6. 推論：「面白くない作品」が多くなった歴史的経緯。

第3章 論拠 ～劇映画人・ドラマ人・アカデミストたちの発言～ p.058

1. 小津・溝口の2大巨匠は「作品のおもしろさの本質」を見抜いた。
2. 「おもしろさ」の源流は〈情熱・意志・動機〉である。
3. 「感動の種類」から構想した劇映画＆ドラマの「5類型」。
4. 「定本・教科書がない」ため許される大御所シナリオライターの傲慢。
5. 〈設定〉はダメよ。〈ドラマ〉でなくっちゃ。
6. 稀有なアカデミスト・青山昌文教授。

～閑話休題（体系化）～

第4章 「創作・鑑賞」の本質 p.100

1. 創作者は「テーマの具現化」「ドラマ化」を行うが、ほとんどの鑑賞者は「テーマの意味抽出」はせず、ドラマ鑑賞を行う。
2. 〈意志〉で異なるハリウッド・韓流と日本。

第5章 問題発見/問題解決 p.108

1. 問題発見（評価基準が標準化されていない）
2. 問題解決（評価機関と教育機関の開設。主観を排除した評価の普及）

第6章 創作法・古典技法 p.116

1. ふたつの創作法（横軸主導法・縦軸主導法・不要部分の削除）
2. ふたつの古典技法（古代ギリシア理論と17世紀フランス古典演劇理論）
3. カイゼンすべき日本の劇映画&ドラマの悪しき因習。

第7章 新技法 p.144

1. 第1段階（全体分類）
2. 第2段階（成分分析）
3. 第3段階（個別評価・単体OZシートの作成）
4. 第4段階（総評価・複数OZシートの解析・総合）

付録 p.202

1. 「のだめカンタービレ」をミメシスしたジャズドラマ。

脚注/図録/まとめ 著者略歴 p.207

All End p.211

第1章

ジェネラル理論: 劇映画 & ドラマの法則

1. 第一法則: 劇映画 & ドラマのエンジンは、「主人公の〈主体的意志〉」。
2. 第二法則: 〈ドラマ〉とは「意志のぶつかり合い」。
3. 第三法則: 「出来事」先行で生まれるのは〈受動的意志〉。
4. 第四法則: 〈驚異的〉。
5. 第五法則: 「主筋と脇筋の別」を明確にすべし。
6. 第六法則: ミメーシス理論。

作品の「おもしろさ」に関するジェネラル理論（根本原理）を総括すると以下、

1. 劇映画&ドラマのエンジンは、「主人公の〈主体的意志〉」。

主人公の〈主体的動機・能動的動機〉が作品の「おもしろさ」に直結する。

〈受動的動機〉だと「おもしろさ」は不完全。主人公が無気力 or 無行動〈葛藤〉なら、作品は「おもしろくない」。

2. 〈ドラマ〉とは「意志のぶつかり合い」。

主役と準主役の〈対立・対決〉こそドラマである。「出来事が連続」しても、主人公たちの〈意志〉がなければダメ。〈意志〉の底には哲学が必要である。

3. 「出来事」先行で生まれるのは〈受動的意志〉。

「出来事」も〈設定〉のひとつである。〈設定〉はドラマではない。「〈設定〉から主人公の〈意志〉が生まれる」ではなく、「主人公の〈意志〉から「出来事」が起こる」のが理想である。（〈意志〉がない人でも「人としての良性（誠実・他者への思いやり）」があればよし）

4. 〈驚異的〉。

「本物らしさ」は重要だが、出来事やキャラクターが〈驚異的〉でないと「おもしろくない」。傑作には「ありえない能力を持った主人公」が少なくない。

5. 「主筋と脇筋」の別を明確にすべし。

複数の筋が並列で主筋が存在しない「群像劇」は、観客の感情移入・没入を妨げる。時間省略や伏線のために脇筋は必要だが、増やし過ぎると本末転倒になる。

6. ミメシス理論。

過去の傑作を「今の時代に合うように・さらにインパクト増強して」模倣・再現すべき。オリジナル信仰は、作品の進化の妨げている。

第1章 ジェネラル理論： 劇映画&ドラマの法則

本著は、著者の「アカデミズムな発信欲を満たす」ためのものではなく、「プロの現場での実用をめざす」ものである。そのため「知識を誇るアカデミックな手法」ではなく「真如（短い言葉で、簡潔に表現する）」を目指す。

そのため、「論拠を提示しない」まま、第一章に最重要項目（ジェネラル理論）を提示した。つまり、読者においては、

- ・第一章のみ丸暗記し、本著を離れる
- ・懐疑派やアカデミックな理解を求めたい人のみ、本論にすすむ

ので構わない。

本著は「現場の暗黙知」を顕在知化したのであって、著者の独自理論ではない。読者諸氏は「実作品の鑑賞&実作業」中で、本著の妥当性を是認・追認・確認できると確信する。

1.1. 第一法則： 劇映画&ドラマのエンジンは、「主人公の〈主体的意志〉」。

・劇映画&ドラマのエンジンは、「主人公の〈主体的動機〉」である。

大ヒット映画
「踊る大走査線」
のポスター。

刑事・医者・教師が主人公の作品が多いのは、「職制」が〈主体的意志〉を持つから。ただし、「職制を越えた強い個性」が作品を強化する。

「踊る大走査線」（1997年フジテレビ）が面白いのは、「事件は会議室で起きているのではない。現場で起こっているんだ」と、警察組織に反抗してでも、犯人を追跡する青島刑事の個性。

ハリウッド映画「ダーティーハリー」（1971年、クリント・イーストウッド主演）も同様に、サンフランシスコ警察のハリー・キャラハン刑事は、組織の規律を無視して凶悪犯に敢然と立ち向い、市民を守る。ダーティーと揶揄されても意に介さない。逆にいえば、「意志がない人（逃げる・戦わない・流される）」が主人公なら「ダメ作品」になる。

「男はつらいよ」の
渥美清
&
「家族はつらいよ」の
橋爪功。

その意味で、「男はつらいよ」（1969年～2019年）の主人公は、「恋愛を成就できない」弱虫。喜劇役者・渥美清と常連役者たちの魅力がなければ「ダメな作品」になる。渥美清が亡くなった後、「家族はつらいよ」（2016年～2018年）など後継作品が制作されたが、「男はつらいよ」シリーズのような評判を得ていない。

「男はつらいよ」の寅次郎は、恋愛で「男をつらぬけない弱虫」だが、「家族はつらいよ」では「一家の長として、優柔不断」弱虫な主人公（橋爪功）。ともに、「相手を思いやるあまり、身動きがとれなくなる」キャラクターである。（対極「おやじ太鼓」）

「ロッキー」の
ポスター。

本来、〈主体的意志〉を持つ主人公が、対人関係&環境に負けず、「意志をつらぬく」のがドラマ。名優・渥美清をキャスティングできないなら、ヒットの可能性は低い。シルベスター・スタローンが、自分で脚本を書き、無名俳優の自分をキャスティングして「ロッキー」（1976年）を作ったような、「環境・状況に負けない主人公」が骨太の〈ドラマ〉を実現する。

17世紀フランス古典演劇理論の第二項目「内的整合性」は、主人公の〈行動原理〉と〈言動〉の整合性を求める。「哲学のない主人公」はご都合主義。作品の核として物足りない。「燃えよドラゴン」「スターウォーズ」が通俗作品を回避しているのは“Don't think Feel.”や“Force”などの哲学があるから。

「義母と娘のブルース」
の
宣伝カット。

「義母と娘のブルース」（2018年、TBS）が面白いのは、綾瀬はるか演じる義母の〈主体的意志〉が明確なところ。

死期を悟った男（山野内豊）は、「娘を育ててもらうため」にヒロインに契約結婚を申し出る。ヒロインはそれを受け、「キャリアウーマンの人生を捨てて悔いなし」と義理の娘のために全力を傾ける。継子いじめが当然な「義母と娘の関係」において、「驚異的」。「義母の〈主体的意志〉が物語を強固に進行させる。

「これは経費では落ちません!」（2019年、NHK）が面白いのは、多部未華子演じる経理部員の「行動原理〈主体的意志〉」が明確なところ。

「これは経費では落ちません」の
宣伝カット。

本来、経理課の仕事は地味で注目を浴びないが、企業活動に無くてはならぬもの。業務ひとつで、社員の士気を減じたり、私的流用など社員の不正を暴く。営業部、広報部、開発部、支社・工場など、それぞれの社員との領収書のやりとりから毎回、物語が進行する。

出色だったのは、伝説の石鹼マイスター（でんでん）が老化のため嗅覚が鈍るが、新人女性従業員（森田望智）に才能を見出し、彼女のために乱費する第7話。当初、工場長も経理部も石鹼マイスターの不正を疑うが、ヒロイン（多部未華子）の主体的行動は真実をつきとめ、新人従業員の自腹の出費も経費として認める。

メインキャストの行動原理を整理し、序列化すると以下になる。

金：〈主体的意志〉＞銀：〈受動的意志〉＞〈葛藤〉＞〈環境順応〉＞〈虚無感〉

※ 「人としての良性（誠実・思いやり）」が〈受動的意志〉の代替として機能する。

ref. 評価軸の圏外：〈インセクトな意志〉

ref. 眠狂四郎など〈虚無感〉をまとった主人公の冷徹な行動が魅力的な場合もある。

虚無・厭世な主人公：矢吹丈（明日のジョー）vs. 熱血な主人公：星飛雄馬（巨人の星）

過去&現在制作されている劇映画&ドラマの作品において、〈主体的意志〉の重要性はあまり語られてこなかった。「純文学が大衆文学に優越する」事情もあり、自己のアイデンティティーに悩む主人公が「理知的」であり、「主体的な意志を持つキャラクター」は単純すぎると卑下されてきた。

国民的な人気を誇るスタジオジブリの宮崎駿アニメ作品においても、優劣を分けるのは〈主体的意志〉なのに、作家本人は勿論、業界関係者も〈主体的意志〉が「大ヒットの理由」と理解・認識しない。宮崎二世の「ゲド戦記」が不評なのも、主人公の〈主体的意志〉が見えないから。さらにいえば、戦記だから叙事詩的である。

結果、キャリアのクライマックスを迎えた巨匠・宮崎は、「自らの青春を回顧する」ノスタルジックな作品（風立ちぬ）をつくり、ジブリファンを落胆させる。

宮崎駿は「東日本大震災やリーマン・ショックのあとで、ファンタジーを簡単に作れない時代が来た」と嘆いてみせたが、私は天才と謳われたCMディレクター・杉山登志の遺書を

思い出した。「リッチでないのに、リッチな世界などわかりません。ハッピーでないのに、ハッピーな世界などえがけません。「夢」がないのに、「夢」を売ることなどは……嘘をついてもばれるものです」。

ファンタジーとは「人が空を飛んだり、動物が話す特異世界」のことではなく、「何事にも負けない・逃げない主人公」である。（未来少年コナン etc…）

参考：耽美的シーン・耽美的作品。（構成の不在・虚無感をまとった主人公）

夏目漱石・川端康成など「文芸作品」たる劇映画&ドラマには、〈主体的意志〉が薄弱な主人公が多い。そんな「耽美的小説世界」をそのまま劇映画&ドラマにした作品も多いし、それを得意とする監督もいる。

大庭秀雄監督作品
「雪国」のカット

私が今村昌平の映画学校で「演出」の授業を受けた大庭秀雄監督は、文芸作品を得意としていた。代表傑作は「君の名は」（1953年、岸恵子・佐田啓二）。講義では「雪国」（1965年、岩下志麻・加賀まりこ・木村功）が取り上げられ、学生には完成台本が配られた。だが、当時の私は、まったく理解できなかった。映画のクライマックスに火事があり、主要登場人物の女性が亡くなる。その意味が全く分からない。

批評の神様・小林秀雄は「小説・雪国は、主人公の虚無感を描いている」と評した。主人公の虚無感を描出するために、突然の火事と女性の死が必要だった。

だが、観客にとって「主人公の虚無感に感情移入すること」が幸福だと、私には思えない。私の青春時代、ATG映画という低予算の作品群があったが、作品の主人公の多くは「人生に絶望した若者たち」だった。人生の目標を失っているモラトリアム世代の共感と呼んだのかもしれぬが「おもしろくない」。

東宝映画「赤ずきんちゃん気をつけて」（1970年、岡田裕介主演）はこの系譜。漠然として不安をかかえる主人公が「大学に行くのをやめる」までを描く。クライマックスは、銀座の書店で小学生の女の子が絵本を手にするのを観る主人公。同時代人・同世代に共感を生んでも、こんな話がおもしろいはずがない。

大衆娯楽作品では「劇映画&ドラマを面白くするのは、主体的意志である」。「虚無的な男性」なら、作品は「おもしろくない」。歌謡曲の大ヒットにほだされて「いちご白書」

(1970年)を観ても、がっかりするだけである。

耽美的作品は「原作たる文芸作品がなければ成立しない」特殊なジャンル。多くは「何を言いたいのかわからない作品」となる。人間やこの世界の本質を描くことを目的とする「芸術的作品」としては成立するが、観客の感情を動かすパワーはないから「大衆娯楽作品」として成立しない。逆にいえば、演劇や演技力ではなく、美男美女を愛でるのに最適なジャンルともいえる。

川端康成がノーベル文学賞を受賞した直後のテレビ番組で、三島由紀夫は「川端文学は起承転結のない耽美的作品」と発言していた。構成感に乏しい小説をヨーロッパが評価したことは、日本文学にとって大きな出来事であるとも。

小説・雪国は、昭和10年から2年間、文芸春秋・改造・中央公論など複数の雑誌に単発的に発表されたもの。断章を合体したのが小説・雪国であって、起承転結な構成をとらないのは当然である。新藤兼人は「シナリオは三部形式」と断言したが、雪国は違う。小説にとって〈起承転結〉はマストアイテムではない。

伊藤整は、『雪国』の「抒情の道をとおって、潔癖さにいたり、心理のきびしさの美をつかむという道」という「美の精神」は、『枕草子』や俳諧などの脈に通じているとし、その日本の抒情の古典は、川端の『雪国』において「新しい現代人の中に、虹のように完成して中空にかかった」と評している。そして『雪国』の随所や終結部に見られる微妙な描写の特徴的な手法は、「現象から省略という手法によって、美の頂上を抽出する」という仕方をとっているため、「初歩の読者はそこに特有の難解さを感じ、進んだ読者は自己の人間観の汚れを残酷に突きつけられる。そういう点からは、大変音楽的な美しさと厳しさを持っている」と解説している。(Wikipedia 雪国)

主人公の〈主体的意志〉が希薄な耽美的作品(文芸作品)は、読者の感受性が必要。それを映像化した作品も同様。原作による権威化が必要不可欠である。「抒情・耽美・退廃」な文学世界は(人間の真実を描いているにしても)「痛快ではない」「面白い作品になりにくい」「(原作トレースの価値がなければ)商業作品として欠格」。「抒情・耽美」をまかなえる女優の〈美貌〉が必須である。

映画「伊豆の踊子」が新人女優(吉永小百合・山口百恵ほか)をキャスティングして製作されようともけっして「大衆娯楽作品」にはならない。帝国大学卒のエリートが文化を主導

した明治～昭和時代でないなら、主人公たるエリート男性の「上から目線」のノスタルジーは、純文学ファンに高評価されようとも、万人の共感を得るものではない。

「3無劇（何も起きない・何も始まらない・何も終わらない）」のではなく、〈起承転結〉の構成を無視して深い心理描写。「男女のふれあい」や「美しい自然・季節との交わり」がまったり描かれるのが〈耽美的作品〉。初恋など「美しい思い出」が回想される。

※ いままで本論のような議論が存在しなかったのは、文学をトレースした「文芸作品」をひとつにまとめて「つまらない・おもしろくない」と断罪することが、業界の相互不可侵な精神（他人のシノギに口をださない）から憚れていたから。観客たちも、同調圧力に屈して「王様は裸だ」と言うことができなかった。

私は「文学作品を原作とした劇映画&ドラマ」の存在を否定しないが、正当な評価を与えるべきだと思っている。制作する場合は「映像メディアの特性」にしたがった工夫を行うべき。作品冒頭に後年の主人公を登場させ、作品全体を「主人公の回想」にする技法（スタンド・バイ・ミーなど）はそのひとつ。「主観的・恣意的な物語の違和感」を軽減する。

参考：昆虫的（主体的な意志を持たない）な主人公。

一方、今村昌平監督作品は、「行動規範と言動の整合性」がある近代人ではなく、「昆虫的（生まれっぱなし。言動の起点に規範・原理がない）」なキャラクターを主人公とする。これも〈主体的意志〉とは別物である。（復讐するは我に在り、日本昆虫記、うなぎ）

昆虫的キャラクターを主人公にもつ作品は、芸術作品（観客の感興よりも、人間とこの世界の本質の表現を優先する）のジャンルである。ただし、映画監督の作家性に依存している。たとえヒットしても、例外的な成功であり、普遍的な価値は持たない。

(Intentionally Blank)

1.2. 第二法則: 〈ドラマ〉とは「意志のぶつかり合い」。

・ 〈ドラマ〉とは、メインキャストの「〈意志〉のぶつかり合い」である。

「人 vs. 人」の〈対立・摩擦・恋情・葛藤〉が「ドラマの第一」。

「人 vs. 環境（制度）」は「ドラマの第二」。

「壁・檻・枷」は、人間関係に落とし込まなければ、ドラマにならない。

「美味しんぼ」
の
山岡士郎と
海原雄山。

アニメ「美味しんぼ」（1988年～1992年）では、「息子・山岡士郎 vs. 父親・海原雄山」の対決が物語の核心である。「芸術至上主義」の父親と「ヒューマニズム」の息子という二つの哲学が対照されるが、「道を究める」において父子は同じ道を歩んでいる。

（共通と差異）

亡き妻・母の思い出がふたりを対立させるが、似たもの同志の親子である。グルメブームに乗った人気漫画が原作だが、「料理の蘊蓄」は素材に過ぎない。

〈ドラマ〉の本質は「父子の対決」。ギリシア演劇と同根である。

「生きる」
の
ポスター。

黒澤明「生きる」（1952年）で、志村喬演じる主人公が「市役所の窓口をたらいまわし」にされるシーンは「状況の説明」であって〈ドラマ〉ではない。

リチャード・ギア主演「愛と青春の旅立ち」（1982年）は、「士官学校の環境」を描いているが、「鬼教官との対決」に落とし込んでいるので〈ドラマ〉になっている。

「ふぞろいの林檎たち」（1983年）の演出家で知られる鴨下信一は「最近のドラマには、アンタゴニスト（対立）が足りない」と他局（フジテレビ）の番組で指摘していた。演出家はハリウッドのドラマと比べて、日本のドラマを嘆いたのかもしれないが、ことは単純ではない。

シェイクスピア（1564年～1616年）の「ハムレット」（1601年頃）に「演劇は、現実に向けた鏡である」とのセリフがあるが、日本人の民族性は「和を尊び・対立を避ける」。古代ギリシアのミメシス理論では「作品は（散文性を排除した）現実世界のミメシス

（模倣・再現）でなければならぬ」とある。

「対決を辞さないアメリカ人たちの気質」を反映したのがハリウッドドラマであって、同じことを日本のドラマに求めるのは乱暴・無理矢理である。

「阿修羅のごとく」
の
カット。

ドラマのTBSの看板だった「木下恵介劇場」（1964年～1974年）や、昭和の名シナリオライター・向田邦子（1929年～1981年）のドラマでも、「家族を思いやる人たち」ばかりで、対立・対決は起こらない。積み木が崩れて家庭内暴力や一家離散にはならない。鴨下が演出した昭和の名作「岸辺のアルバム」（1977年、山田太一脚本）でも、父母姉弟の四大家族が、それぞれの秘密を抱えて危機的状況にあるが、それをもとに「（表立って）対立・対決」することはない。「対立を内在化させる」ことで、日本人視聴者に違和感のないドラマに仕上げている。

〈ドラマ〉の本質が、「意志と意志のぶつかり合い」だとしても、日本人の精神的風土を勘案すると、マイルドな表現になる。一方、「アンタゴニスト（対立）」を強調したドラマにすると「リアリズム」は失われ、「劇画」風になる。

「半沢直樹」（2013年、2020年、TBS）がその典型であり、見栄芝居を得意とする歌舞伎役者が複数登場。顔芸が話題になる。視聴者は「本物らしさ」を求める一方で「戯画化」を楽しんでいる。

推理もののエンディングが味気ないのは、真相が明らかになることでエンディングになるから。「情熱のぶつかり合い」の結果、どちらかが「勝利してエンドマークになる」なら感動を呼ぶが、「道理・法理・それまで知らなかった事実」によって物語が収束するなら、盛り上がらない。――「真相の解明」は後だしの〈設定〉、〈ドラマ成分〉ではない。

土曜ワイド劇場のラストシーンが「断崖絶壁」なのは、「犯人が自供する」だけでは感動を呼ばぬから。「ドラマ的な刺激度の低さ」を補うには、東尋坊の絶壁が必要なのである。

(Intentionally Blank)

1.3. 第三法則：「出来事」先行で生まれるのは〈受動的意志〉。

・「出来事」先行で生まれるのは〈受動的意志〉である。

良質なドラマでは、〈主体的な意志〉によって「出来事・イベント」が発生する。

「出来事・イベント」によって、主人公に〈意志・動機・感情〉が生まれるなら、それは〈受動的意志〉。第二評価・銀である。

「出来事に順応する」のは「雨が降ったら、傘をさす」に等しい〈環境順応〉であり〈意志〉ではない。環境に抗うから〈ドラマ〉が生まれる。求めるべきは「主人公の〈主体的意志〉」の強さである。

・運命の物語か、意志の物語か。

日本の芸術の伝統は「無常の表現」である。結果、運命にさいなまれる主人公が多い。だが、それは「つまらない」というより、それが人生の真実だとしても「悲しいだけのお話」を何度も観る気にならない。

たとえば「世界の中心で、愛をさけぶ」（2004年）は、不治の病・白血病に罹ったヒロインの「死ぬまでの話」である。「泣いてストレスを発散したい」という観客の欲望は満たされるが、「運命（病気）に負けたヒロイン」の辛さ・切なさだけが残る。カセットテープという小道具はあるものの、物語の主筋は「主人公の男女が、不治の病といかに対峙したか」であって、難病もののジャンルを越えない。

「ママ。最期の贈り物」
の
元カノと今妻の
2ショット。

一方、韓流ドラマ「ママ。最期の贈り物」（2014年）は違う。余命6か月の宣告を受けたヒロインの「闘病生活」ではなく〈主体的な意志〉がドラマになっている。未婚の母、天涯孤独のヒロインは、自分が死んだ後、一人息子を頼めるのは「実の父親である元カレ」しかないと思う。そして、元カノと今妻（息子を頼む相手）は親友になる。だが、真相を知った今妻は反発・拒絶する。しかし、物語の最後には、今妻と元カノは（お互いの辛さを共有する）究極の親友になる。

物語の発端は「不治の病」だが、物語を進めるのは「病状の悪化」ではなく、ヒロインの

〈主体的な意志〉である。切ない物語だが、これなら、何度も観たいと思える。このドラマは難病ものではなく、「（本来は敵対すべき女どうしの）究極の友情物語」である。

・韓流ドラマの進化。――〈設定〉から〈気持ち〉へ

「冬のソナタ」
の
カット。

2004年の「冬のソナタ」から始まる韓流ドラマブーム。当初は、突然の交通事故、失明の危機、白血病、出自の秘密、記憶喪失などが「ワンパターン」と揶揄・批判された。

私が考える「批判の本質」は、「ストーリー展開に行き詰まる」とそれまでを無視して、いきなり「交通事故・難病・新しいキャラクターの登場」が起きることに、観客が（それまで時間を費やし、見続けてきたことが無駄になったと）無力感を感じる。

だから、批判される。たとえ伏線があったとしても、納得するだけ。伏線により「おもしろさ」が増すことはない。――この基本的な展開の形式は、「出来事→気持ち」である。

だが、10年ほど経つとそのような批判・評価は消え失せる。そのような無理やりな展開なシナリオは、激減した。――現在の展開の基本パターンは、「気持ち→出来事」。つまり、「突然の交通事故」偶然で、主人公に「新たな展開」が始まるのではない。それまでの「感情の摩擦・軋轢」が頂点に達して、「決定的事件」が始まる。

2020年ブレイクした「愛の不時着」や「梨泰院クラス」では、不時着や父親の死など、突然の事件が物語をスタートさせるが、そこから始まる「主人公の気持ち」が「作品の核心」であって、「痛切な事件」はそれを触発・露呈されるキッカケ（トリガー）に過ぎない。

「愛の不時着」
の
カット。

「梨泰院クラス」
の
カット。

「ローマの休日」
の
アン王女。

「ローマの休日」（1953年、オードリー・ヘップバーン主演）は、ローマの旅情が生んだ恋物語ではない。自由のない生活を続けてきた女の子が「こんな生活もう嫌」と滞在場所の宮殿を抜け出すことから始まる初恋にも似たストーリー。物語のエンジンは、アン王女の〈主体的動機〉である。

偶然から始まるストーリーは、「自分にも、こんなことが起きるかもしれない」と観客を楽しませるが、〈主体的動機〉を持たぬ主人公の物語はおもしろくない。

同じくオードリー・ヘップバーン主演の「マイ・フェア・レディー」（1964年）は、音声学の大学教授と〈運命〉的な出会いをするが、物語を進行させるのは主人公・イライザの「美しい英語をしゃべることで、社会的な地位を向上させたい」という強い〈意志〉である。

「マイフェアレディー」
の
イライザ。

同作品のブロードウェイ公演で主役を務めたジュリー・アンドリュースの「メリー・ポピンズ」（1964年）はそうではない。彼女はロンドンの銀行家の一家にやってきた家庭教師であり、「何かに情熱を傾ける」というような〈意志〉を持たない。そのことが「魔法使いのいる世界」のファンタジー性を向上させるが、「ドラマとしては弱い」。結果、父親の銀行の取り付け騒ぎによる一家の危機が、主筋となる。

「メリー・ポピンズ」
の
メリー・ポピンズ。

「マイ・フェア・レディー」メイン曲は「踊りあかそう」というヒロインが有頂天になって歌う曲。だが、「メリー・ポピンズ」のメイン曲は「チム・チム・チェリー」。煙突掃除員の悲哀を歌う曲であり、ヒロインの思いとは関係がない。そのことも、ふたつの作品の違いを現している。

夢があるのが「メリー・ポピンズ」だとしても、〈ドラマ〉としては疑問符が残る。主役はメリー・ポピンズではなく、こどもたち。ファンタジーな世界が展開するとしても、メリー・ポピンズの活躍は期待できない。〈意志〉の有無が、ふたつの作品を分ける。

〈主体的意志〉を、「ドラマのエンジン」と形容するが、これから出来上がるのは、モーターボート。一方、〈受動的意志〉から出来上がるのは、「風（外因）を帆にはらんで前進するヨット。「風まかせのヨット」に風情はあるが、力強さはモーターボートには及ばない。

「哀愁」
の
カット。

「逢びき」「哀愁」「めぐり逢い」など、恋愛映画の古典的名作は、総じて、「男性に従い、運命に翻弄されるヒロイン」の恋の行き末。ヒロインの〈主体的意志〉は薄弱。そのような作品が多作されるのは、「真剣に人を愛すると、臆病になる」という女性の性質に共鳴しているのかもしれない。

「風と共に去りぬ」（1939年）のスカーレット・オハラも、レット・バトラーと〈主体的意志〉な人生を歩みながらも、初恋の相手・アシュレーには何もできぬ弱虫である。

本著では、〈主体的意志〉と〈受動的意志〉を掲げたが、同様に、〈先天的な意志〉と〈後天的な意志〉なる用語も使っている。

先天的・生得的（性格に起因する）＝アプリアオリ

後天的（経験に由来する）＝アボステリアオリ

「雨が降ったら、傘をさす」のは当然であって、主人公がそんな行動をしたら「魅力的なドラマ」ではない。かといって、「雨が降っても、傘をささない」主人公の不可解さを解消しておく必要がある。そのため韓流ドラマでは、主人公の決断の理由が〈主体的な意志〉であることを観客に是認させるために「子役を使った幼児期の回顧シーン」が頻出する。

「いばらの鳥」
の
ヒロインふたり。

韓流ドラマ「いばらの鳥」（2011年）には、同じ養護施設で育った二人のヒロインがいる。彼女たちは、ともに「自分を捨てた母親に会いたい」と思っていたが、実際に母親が現れると、一人は「拒絶・反発」。もう一人は「受け入れる・許す」という対照的な行動を起こす。

実は、「事件が起きた時」に「対決する・受け入れる・無視する」のどれかを選ぶかは、「事件の内容や当事者の立場」ではなく、キャラクターの性格に依存している。つまり、〈受動的意志〉といえども、〈自発的意志〉である。本来〈受動的意志〉と思われる「人間の反応」を正反対に対照させることで、〈主体的意志〉として表現する。

一般的に多くの観客は「殴られたら、殴り返す」のが当然として作品世界を眺めている。本来、「雨が降ったから、傘をさす」とは限らない。そのことをこの作品は、気づかせてく

れる。出色である。

ハリウッド映画では、「偶然、事件に巻き込まれる」ことからストーリーが始まることが多い。だが、主人公は必ずしも〈受動的意志〉にマッチする受け身なキャラクターばかりではない。日本では「和を尊ぶ。空気を読む・相手を忖度する」民族性だが、アメリカ社会では「個性を発揮する個性」がリスペクトされる。

- ・〈主体的意志〉系・自発意志作品 = 「スーパーマン」（人類を守る）
- ・〈主体的意志〉系・職制意志作品 = 「ダイハード」（刑事）、「レイダース」（考古学者）、「スターウォーズ」（戦士）
- ・〈受動的意志〉系作品 = 「バック・トゥ・ザ・フューチャー」

「出来事先行の物語展開」であっても、作品は台無しにならない。「バック・トゥ・ザ・フューチャー」（1985年）の主人公は、ひょんなことからタイムスリップするが、機会に乗じて、「主体的な行動（両親の恋愛を成就させる）」を行う。――一方、日本の場合は〈受動的意志〉の主人公は〈主体的意志〉に発展しない。

「ダイハード」（1979年、ブルース・ウィルス主演）は、クリスマスイブに主人公の刑事は事件に巻き込まれる。つまり、〈主体的意志〉を持たない非番の刑事が、「国際テロリストの事件」に巻き込まれることによって、まず〈受動的意志〉が生まれ、次第に刑事の本能を刺激され〈主体的意志〉に変化していく。

17世紀フランス古典演劇理論の第一項目「本当らしさ」。日本の作劇においても、観客にとっての違和感のなさから〈主体的意志〉の主人公よりも、〈受動的動機〉の主人公が多く採用されたに違いない。

だが、フランス古典演劇理論の第三項目「驚異的」。たとえ「本当らしさ」があったとしても、「驚異的」でなければ、作品はおもしろくならない。

「人としての良性（誠実・他者への思いやり）」があるなら、〈受動的意志〉でも輝く。

〈受動的意志〉を持つ主人公に「主体性」は希薄だが、「人としての良性（誠実・他者への

思いやり)」あるなら、それが「主体性」として機能する。逆にいえば、〈受動的意志〉の主人公が「利己的・功利的」に行動するなら、視聴者はリスペクトできない。したがって、感情移入の対象に存在せず、感動しない。

「おしん」
の
カット

朝の連続テレビ小説の国際的なヒットドラマ「おしん」（1983年～1984年）のヒロインは、家族や周囲の人達への思いやりでいっぱい。「自己実現」の願望のような〈主体的な意志〉を持たない。家を守り、こどもたちを育むのがヒロインの行動指針は、「人間の良性」ではあるが〈意志〉ではない。というか、よく妻・よき母たる「家庭婦人の規範」は〈主体的な意志〉を持たないこと。家・家族への献身。戦前はそれが当たり前。

明治4年にアメリカに留学した山川捨松・津田梅子は、アメリカ風の〈主体的な意志〉を持って帰国したが、当時の日本社会が求める「夫人像」に打ちのめされた。捨松はジュネーヴに留学したことがある伴侶（大山巖）の理解・協力を得て、〈主体的意志〉を発揮。鹿鳴館の華として活躍する。戦前の士族の女性でさえ、〈主体的意志〉を持つことは難しかったのだから、庶民の娘なら絶望的である。そんな戦前の庶民の女性を〈ドラマ〉として魅力的に輝かせるのが「人としての良性（誠実・他者への思いやり）」である。

男性なら侍の矜持（御家のために献身する・いつでも腹を切る覚悟を持つ）が〈ドラマ〉になるのとは対照的。男性が「人としての良性」を持つなら、「優柔不断な個性」として断罪される。東映任侠シリーズ（1960年代）の主題歌「唐獅子牡丹」の歌詞「義理と人情を 図りにかけりゃ、義理が重たい男の世界」そのままの世界だ。

「義理とは仕事。人情とは恋愛」のことだが、溝口作品「近松物語」（1954年）の男性主人公は、人情（恋愛）に走ることで人生を破滅させる。一方、ヒロインは心中にも等しい永遠の愛を手にする。ラストシーンで刑場に連れられる馬上の二人の表現において、男は敗北者であり、女は勝利者だった。

(Intentionally Blank)

1.4. 第四法則: 〈驚異的〉。

・〈驚異的〉な出来事とキャラクター。

17世紀フランス古典演劇理論の第三項目「驚異的」である。17世紀フランス古典演劇理論の第一項目は「本当らしさ」はリアリズムである。一方、第三項目の「驚異的」は反リアリズムかもしれない。

シラノの鼻
の
イラスト。

日本人が知っているフランス古典演劇で最も親しんでいるのは「シラノ・ド・ベルジュラック」（エドモン・ロスタン作）で間違いない。17世紀に実在した剣豪作家・シラノを主人公にしている。異様に鼻が大きい故に恋人に告白できぬ。彼の鼻の大きさが〈驚異的〉であり、友人の恋文を代筆する彼の文章力も〈驚異的〉である。

1897年の初演から1年以上の連続公演でパリ中を興奮させたという。「愛しのロクサーヌ」（1987年）など何度も映画化されているし、日本でも大正期に「白野弁十郎」（新国劇）として翻案している。

「恋心を言い出せない」シラノが「（恋敵の）恋文の代筆」をするというアンビバレンツ（二律背反な思い）と、恋文に魅せられたヒロインが「シラノに気づかない」もどかしさが物語の核心。つまりは、「鼻の大きさ」に対するコンプレックスなどどうでもいいはずだが、〈驚異的〉な鼻の大きさが「面白さ」には無くてはならない。

ヒギンズ教授とイライザ
の
カット。

ミュージカル「マイ・フェア・レディー」は、ロングヒットの舞台であり、オードリー・ヘップバーンが主演した映画も成功したが、ヒロイン・イライザに恋心をいだく独身主義者のヒギンズ教授は音声学の大家である。〈設定〉はそれだけでいいものの、「言葉を聞いただけで、ロンドン市内なら数百メートルと違わず出身地が分かる」というのはありえなさが追加されている。まさに〈驚異的〉な能力の持ち主となっている。

杉下右京
の
写真。

テレビシリーズ「相棒」（2002年連続ドラマ化）では、杉下右京なる高級警察官のサイコパスともいえる「記憶力・推理力」が〈驚異的〉である。一方、テレビドラマの名作「刑事コロンボ」（1968年～2003年）。ピーター・フォーク演じる刑事の「犯人察知能力・推理力」は優秀だが〈驚異的〉とまでは言えない。「刑事コロンボ」の特徴はあくまでアバン・タイトル（メインタイトルが登場する前の作品冒頭）で観客が「犯人が誰か」を知ること。一方の「相棒」は、杉下右京のサイコパスな異能である。

17世紀フランス古典演劇理論では、第一項目として「本当らしさ」をあげているが、それは「リアリズム以外を認めない」というのではない。「ぶっ飛んだキャラクター」や「ぶっ飛んだ出来事」はあっていい。というか、無いとつまらない。

野原しんのすけ
と
ハイジ
の
イラスト。

国民的アニメ「サザエさん」（1969年～）には、ぶっ飛んだキャラクターもぶっ飛んだ出来事もない。〈驚異的〉とは無縁である。一方「クレヨンしんちゃん」の主人公はぶっ飛んでいるし、ぶっ飛んだ行動をする。私は現実社会で「ちんちんヘリコプター」をする少年と出会ったことはない。ならば、リアルではない。一家そろった団欒で観るのは「サザエさん」が適していると思う。だが、おもしろいのは断然「クレヨンしんちゃん」（1992年～）である。

「アルプスの少女ハイジ」（1974年）の主人公・ハイジは驚異的に「利他的」。ハイジのありえない性格がなければストーリーは清らかにならない。原作小説では、ペーターがクララに嫉妬するがアニメにはない。山で暮らす少女と少年は「驚異的に素直・純朴なキャラクター」として描かれ、大ヒットになった。

「ルパン三世」（1971年～）は、ありがちな宝石泥棒の物語である。だが、主人公の華麗な泥棒テクニクと、ルパン逮捕に異様な情熱を傾ける銭形警部の「ルパンを追いかける執念」が〈驚異的〉。宝石泥棒は、ルパンがいなくとも、次元と五右衛門でも達成できる。ならば、銭形警部こそ、陰の主役である。

リアリズムと〈驚異的〉は両立する。演劇も、劇映画&ドラマも、現実の世界と違うのだから、「おもしろくする」ための嘘・誇張はあっていい。

1.5. 第五法則：「主筋と脇筋の別」を明瞭にすべし。

・「主筋と脇筋の別」は明瞭に。

17世紀フランス古典演劇理論の第四項目「三一致の法則（場所・時間・筋の整合性）」の現代的な解釈である。「感情移入すべき主人公」が明瞭でなければ、観客は作品に集中・没入できない。エピソード群が等価に提示される「群像劇」は散漫である。

文学や演劇には叙事詩の伝統もあり「物語の一人称性」が低いことも許される。だが、劇映画&ドラマでは、観客の興味を散漫にする。

作品鑑賞では「感情移入」が重要とされる。だが、観客が感情移入できるのは、一人である。「風林火山」では、「歴史的事実」を追うのではなく、信玄と謙信のどちらかに〈感情移入〉しないと面白くない。

義経と頼朝の物語にしても、観客は「兄に裏切られた」義経の虚しさ・辛さに〈感情移入〉するが、一方で、鎌倉幕府のアイデンティティー「京都の威光に抗する」頼朝の立場も〈理解〉しなければ、「厳しい運命」を深く味わうことはできない。つまり、義経の物語を主筋に。頼朝の物語を脇筋にすれば、観客は深く義経に〈感情移入〉できる。

もし、「義経の物語」と「頼朝の物語」が並列に描かれている（主従の判別がつかない）なら、観客は〈感情移入〉の対象を限定できない。歴史劇として鑑賞するのみ。

「大脱走」
の
ポスター。

「群像劇」の欠点は、並列に提示されるエピソード群が、〈感情移入〉の対照を特定させないから。

映画「大脱走」（1963年）は豪華オールスターキャストの群像劇。お正月のお茶の間の団欒で家族一緒に観るならいい。だが、有名俳優の誰かを特定し〈感情移入〉することは難しい。

「史上最大の作戦」（1962年）もノルマンジー上陸作戦を描いた群像劇だが、ジョン・ウェイン演じる陸軍空挺部隊隊長を中心に描くことで、「歴史的事件の散漫さ」の低減を試みている。

「トラ・トラ・トラ」（1970年）は真珠湾攻撃を、日本とアメリカのふたつの側から描いた。日本側・アメリカ側のふたつの筋に優劣はないから、作品としての集中度を欠く。攻めたのは日本軍。攻められたのはアメリカ軍だから、日本軍が主筋であるべき。

歴史的事実の再現という理由で、「群像劇」が是認・製作されてきたが、〈ドラマ〉の理想形とは程遠い。

考察:

ミュージカル「シカゴ」(映画化2002年)は、女性殺人犯のふたりのストーリーが交わることは少ないし、殺人犯の主人公に観客が感情移入することはできぬ。(何でもありの都会シカゴを表現している?)

ミュージカル「キャッツ」(映画化2019年)は、猫24匹が主人公。主人公が誰か分からないなら、観客は感情移入できぬ。(名曲「メモリー」とともに、リアリスティックな美術と衣装が魅力?)

だが、2作品は「オペラ座の怪人」と並んで三大ヒットミュージカルである。興行成績と(シナリオの)品質は必ずしも比例しない。――シナリオを上回るヒット要素(出演者、有名スタッフ、原作、美術&衣装など)がない限り、群像劇に挑戦するべきではない。

(Intentionally Blank)

1.6. 第六法則： ミメーシス理論。

・ 「過去の傑作」をミメーシスせよ。

ミメーシスとは、過去の傑作を、「今の時代に合致し」&「さらにインパクトを強化した」模倣・再現である。

青山昌文・放送大学教授は言う。「芸術作品は、芸術家のオリジナルな個性の創作物でなければならぬ」は近代主観主義が私たちに埋め込んだ洗脳であり、「普遍的な人類の芸術」とは異なる直近300年ほどの通念である。（絵画においては、印象派からポストモダンの直前まで）したがって、人類史上最高の芸術家たち、ミケランジェロ、レオナルド・ダヴィンチ、レンブラントたちはそのような妄念を持たない。ダンテの「神曲」は、ホメーロスの「オデュッセイア」のミメーシス（模倣・再現）である。私達現代人は、近代主観主義に洗脳されているが、そのことに気づいていない。本来であれば、作品も作家も単独では存在できない。なぜなら、観客は「それまで鑑賞した作品」と暗黙の裡に対照しているから。

フランスの映画監督・フランソワ・トリュフォーは「シナリオを書くとは、自分より前に同様な作品を誰かが書いているかもしれぬ恐怖と戦うこと」との言葉を残している。トリュフォーもオリジナル信奉・近代主観主義に捉われており、ミメーシス理論にたどり着いていない。

ミメーシス理論では、「前作の欠点を補う」ことによって「新作に価値」を与える。ミメーシス理論なら、「バック・トゥ・ザ・フューチャ」のように、続編が制作される度に「品質が落ちる」など、ありえない。

「哀愁」
の
ポスター。

マービン・ルロイ監督のメロドラマの傑作に「哀愁」（1940年、主演、ヴィヴィアン・リー、ロバートテイラー）がある。世界的な大ヒットを受けて、シリーズ作品ともいえる「心の旅路」（1942年、主演ロナルド・コールマン、グリア・ガースン）が作られたが、「心の旅路」は、前作「哀愁」の欠点をことごとく改善している。

「バック・トゥ・ザ・フューチャ」は新作がリリースされる度にグレードが落ちる印象だが、マービン・ルロイ監督の二作はそうではない。

「哀愁」の欠点: ヒロインは「過去の過ち」により苦境に陥り、恋人の知らぬまま、抗うこともできず、悲劇のうちに物語が終わる。

「心の旅路」の改善点: 「予期せぬ逆境」にヒロインは巻き込まれるが、「逆境」は恋人と共有され、それぞれが抗い、最後には逆境を跳ね返し、ハッピーエンドとなる。

映画館を後にする観客を思えば、「運命に負け、死を選ぶヒロイン」よりも、「運命に立ち向かい、最後には勝利するヒロイン」の方が、映画の後のお茶が美味しい。「ヒロインが抱える問題」を恋人が知らぬままに物語が終焉するのは、「美しい（悲恋）」かもしれぬが、ヒロインは「心を閉じている」し、シナリオライターは〈ドラマ〉を逃げています。あるべきは、男女が「問題を共有」しつつ、それぞれが「解決するために努力する」こと。

近代主観主義では、「芸術作品は、芸術家のオリジナルな個性の表現でなければならぬ」という価値観があり、「過去の作品を模倣する」などあってはならない。だが、そのことが「芸術の進化」を妨げているなら、「オリジナル信仰にこだわる」のは愚かである。

「過去の作品を真似ただけの作品」は愚劣である。だが、「過去の作品の欠点を補い、グレードアップさせた作品」なら、けなす必要はない。褒めるべきである。

(第一章ジェネラル理論はここまで)

(Intentionally Blank)

第2章

前書き・メタ論

1. 令和な今を考える。
2. 芸術鑑賞の伝統的な勘違いと桎梏。
3. 鑑賞者としての「自分の特性」を知るべき。
4. 劇映画&ドラマ制作は「製造業」である。
5. 劇映画&ドラマ制作における「生産管理」。

第2章 前書き・メタ論

2.1. 令和な今を考える。

《伝統的なシナリオ作成法は、令和時代に対応しない》

テレビのリモコン
の写真

2020年、「観客はリモコンを持っている」。

「映画館に缶詰」「お茶の間に家族を気にする」ではないから、観客は気ままに「再生停止ボタン」や「早回しボタン」を押す。したがって、いかなる場合も「退屈なシーン」は許されない。

ならば、日本シナリオ界の大御所・新藤兼人氏が岩波新書で断言した「シナリオは三部形式（新藤兼人）」も、松竹シナリオ研究所・川邊一外氏の「映画の面白さは、〈正・反・合〉（弁証法）」もダメである。そもそもシナリオセンターの講習のメインは「20枚シナリオ」という実習。「教えること」を避けている。

シナリオライターの集合が後輩を教えるなら、お互いの考え（個性）が邪魔をして、汎用的な教科書をつくることは不可能。できるのは「原稿用紙の使い方」「用語の解説」ぐらい。シナリオ作家協会の講義を受けた我が師・首藤剛志は、「授業は自慢話ばかり。講師は自慢するほどの傑作を残したのか？」との不満をウェブに残している。

最近では「説明ゼリフはダメ」というようなシナリオ養成講座で教えられる基本的なタブーを無視した作品が頻出している。

2020年代において、現代の視聴者をエンドマーク・最終回まで見続けさせるためには、

- ・〈設定シーン〉を避ける。
- ・〈ドラマ成分〉をつねに内包する。

が不可欠。過去のドラマ・メソッドでは「伏線」に価値があった。だが「回収されない」なら伏線に価値はない。リモコンで先を観ることが保証されぬなら「伏線」は許されない。許すのは「主演俳優のファン・原作小説&マンガのファン、（フジ月9など）枠のファン」だけである。

韓流ドラマシリーズの第一回では、（子役を使った）主人公の男女の幼少期が描かれることが多い。そこでも「ドラマ成分＝主人公の主体的な意志、それから生まれるドラマ（対

立・対決・摩擦・葛藤・恋情)」がなければならぬ。前振り・伏線だからといって、〈非ドラマ成分〉を垂れ流しにすることは許されない。もし行えば、観客は「第一回だけ観て、次回は観ない」。

一方、日本のドラマは〈受動的意志〉の主人公ばかりで〈主体的意志〉の主人公は少ないいから、子役を使った幼少時代が描かれることは少ない。

《近代主観主義（主観主義・進化論）の時代は終わった。》

中学までの9年間、否、大学卒業までの16年間、私たちは「思惟・思索第一主義」に洗脳されている。理系の学問なら、「実証・エビデンス」が「真実を証明する」と考える。だが、本著が扱うのは文系の学問。実証は難しい。芸術分野ではそう簡単にはいかない。結果、「芸術作品を〈客観的な評価基準〉の対象とする」ことへの拒否感がある。

ロダンの「考える人」
の彫像

上野の国立西洋美術館の前庭にフランスの芸術家・ロダン（1840年～1917年）の創ったブロンズ像がある。山手線側に配置された「地獄門」は、人間が死んだ後「地獄に行くか・天国に行くか」を決める門を彫塑にした。閻魔大王よろしく「神」がいるべきポジションに位置するのは「考える人」。ロダンは、その存在が重要と考えたので、単独で「考える人」の像を創作した。

「考える人＝（個人が）考える」は、ニーチェが「神は死んだ」と発言した以降における「新しい神」。ロダンは、近代の世界観の本質を「考える人」で表現した。

横山大観の日本画
「無我」

横山大観（1868年～1958年）が幼児を書いた「無我」は、西洋近代絵画に対する「日本画の立場」を明確にしたものだろう。

西洋文明の根幹をなすキリスト教に対して、日本には仏教がある。主観とは「我」であり、「我欲」は煩悩。仏教の理想は「悟り」であり、「我を越えること」。無我である。

私達日本人は大晦日の晩に除夜の鐘を聴いて、「煩悩を振り払わなければ・・・」と思う。

だが、義務教育が、「人間にとって一番大切なのは、考えること」と、こどもたちに洗脳する。結果、仏教国でありながら、近代主観主義の日本人が出来上がった。明治以降の教育

は宗教教育を排除したから、「人生不可解なり」との遺書を残して華嚴の滝で投身自殺した若者（1903年、漱石の生徒・藤原操）も出た。

1980年代、ベルリンの壁崩壊・ソ連の解体と同時期。モダニズム（近代主観主義）の時代が終わった。だが、アカデミストたちは、過去の思潮に固執する。その理由は、「考えること」が人生で一番大事なら、学者・研究者・教育者は「社会一般に優越できる」から。

松下幸之助氏
の写真

だが、「考え続けること」よりも、「やってみて、それから判断する（実証主義）」の方が実効性が高い。経営の神様・松下幸之助（1894年～1989年）も「やってみなはれ」と若い社員たちを励ましていた。

「どんなに思考を積み重ねても、それは仮説に過ぎない」。
あるべきは〈PDCAサイクル〉を、何度も、細かく実行すること。

※ PDCAサイクル: プラン（計画）・ドゥ（実行）・チェック（検証）・アクト（修正）

《「個の主観」は、近代に限定した「芸術家の本質」でしかない。》

芸術を意味するArt、Kunstの語義において「技術と芸術の境界線」は曖昧である。

一方、日本では「芸術作品は、芸術家個人のオリジナルな制作物でなければならない」との規範が信じられている。

- ・共同作品は、芸術ではない。（工房作品はダメ。工芸品）
- ・複製作品は、芸術ではない。（オリジナルは一品のみ。作家本人が作成しても、同じものを2つ以上作ってはならぬ。複数作るなら職人）

これらの妄信から、ミメシス芸術論が日本で見過ごされてきた。

後述するが、ミメシス芸術論とは、芸術作品は「過去の傑作の模倣再現である」とする古代ギリシアの理論。ダンテ（1265年～1321年）の「神曲」は、古代ギリシア・ホメロス（紀元前8世紀末）の「オデッセイア」のミメシス（模倣・再現）であり。20世紀の

ミュージカル「ウェストサイド・ストーリー」（1961年）は、シェイクスピアの「ロミオとジュリエット」（1595年頃）のミメーシス。

映画学校時代の講師（映画監督）は、「いずれかのジャンルにも属さない」作品は、愚作であると言ったが、同様の意味だろう。

東郷青児の
美人画

放送大学・美学芸術学の教授・青山昌文教授が「芸術は目的を持って制作される」と指摘するのは、巷間「芸術作品は、商業活動と無縁でなければならぬ」との認識があるから。

昭和の画家・東郷青児（1897年～1978年）は「本人ではなく、弟子・愛人が作っている」と噂されるほど多作だから、芸術家としての評価は低い。

竹久夢二（1884年～1934年）も人気画家だが、グラフィックデザイナーであり芸術家として評価されない。

芸術家の「創作」と同様、評論家の「評論行為・評価行為」も芸術なら、「主観を排した形式批評」は行われたい。形式批評は、評価基準をもとにした「客観的で、妥当性のある評価」だが、サイエンスであって、アートではない。

批評の神様・小林秀雄が気にしていたのは「無私の精神」。夏目漱石の座右の銘は「則天去私」。私事に捉われず「依怙最賈しない」をモットーとしたが、〈個の主観〉を否定しない。〈形式批評〉をすべきとの発想はない。彼らの思う批評の最上級は「思索批評」である。だが、ポストモダンの時代において、〈表象〉は「人生論的な批評」を嫌悪する。

※ 形式批評: 評価基準を明らかにして、批評すること。

(Intentionally Blank)

2.2. 芸術鑑賞の伝統的な勘違いと桎梏。

《表象は、「作品が提示するもの」と「鑑賞者由来・作品以外」を分ける。》

フランス現代思想に〈表象〉なる学派がある。鑑賞において「作家&作品由来のもの（客観）」「鑑賞者由来のもの（主観）」を分ける必要から誕生した。

学問が「科学が理想」なら、個の主観は「普遍的ではない」として排除しなければならぬ。論文を作成しても、「君は、そう思うんだよね」と一蹴されては困る。

フロイト（1956年～1939年）が「潜在意識」というテーマを見出したのも、「顕在意識」は主観にまみれているので「学問的な客観的事実（＝科学）」を突き止めるのが難しいから。そこで、「主観が入り込む余地」のない潜在意識を学究対象にした。

フランス人教師
パトリス・ルロワ氏
の写真。

フロイトと同じ「科学的＝客観的」の意図から、作品鑑賞における、普遍性を目指した〈表象〉学派が誕生した。表象は、「君がそう思っているだけでしょ」なんて言わせない。

だが、〈表象〉を日本に紹介した蓮見重彦（元東大総長 1936年～）は「主観的な発信を諦めたくない・自分が目立ちたい」心根を持っていて、難解な用語・テキストを駆使して、日本の学生たちを煙に巻く。彼はフランスに留学していたから、最先端の現代哲学を学んだはずだが、近代主観主義に拘泥した。

（NHKのフランス語講座にも出演したことがある）パトリス・ルロワ氏と慶應義塾SFCで歓談したことがあるが、「（日本人は）フランス現代思想を難しくし過ぎ」との発言を得た。私は青春の一時期、サルトルの著作を読んだが、要約を拒絶する訳文に挫折させられた。フランス好きの学者・翻訳者たちは、自らを誇ってやまない頑迷なアカデミスト。松岡正剛に同じである。

かつて、東京大学の表象文化学科のホームページには「人生論的な作品解釈を嫌悪する」という文言があった。だが現在、アカデミストたちの自己都合な解釈によって、〈表象〉の意味は拡大されている。早稲田大学・同志社女子大学・法政大学など表象文化を冠する学部・学科は多いが、「作家・作品由来と鑑賞者由来を分別する」という意味はほとんど消えている。それらの学部では、研究者の「創作者への劣等感」を消し去るため、「鑑賞者の自己表現（主観性）」を排除しない。否、推奨する。

日本の大学における「表象文化」の意味は、「表象（作品由来）+文化（鑑賞者個人・対照作品、ジャンルの文脈など）」である。

結果、（自己を誇りたい）中二病的な言説を第一とし、「示されたもの」の吟味・価値判断はおざなりになる。実際、ウェブの映画評は勿論、プロの批評家でも「普遍的な評価」を求めず、「私の評価はこうだ」と自己主張をメインにした発信がほとんど。それを恥じる風土はない。悲しいかな、ウェブ者たちの「君がそう思うだけでしょ」との反論を予想しない。あるべきは「評価基準を明確にした評価」〈形式批評〉だが、それができない。

《作品の価値は、テーマの価値ではない。》

典型的なのは「テーマの価値」と「作品の価値」の混同。本来、作品の優劣は「作品そのもの」で決めるべき。「テーマの社会的な重要性の多寡」で争うべきではない。

2020年第43回日本アカデミー賞の「新聞記者」。興行成績的に必ずしも成功したといえぬ作品が、各賞を総なめにした。原因は、ジャーナリストたちが好む「左翼思想・ジャーナリズム」が票を集めたこと。だが、イタリアのネオリアリズム映画（1940年代～1950年代、ロベルト・ロッセリーニ、ビットリオ・デシーカ）のような「人間&人生の真実を描く」ような深みはなく、ステレオタイプの現体制・政府批判に終始する。

イデオロギーを求めて映画を渴望した時代は、すでに遠い。根源的に、内閣は投票によって生まれており、それを糾弾・否定するなら「反・民主主義」。ナチスドイツのヒットラーは、武力介入なしでオーストリアを併合したが、その手法は、オーストリア国内で「大ドイツの世論を沸騰させた」から。同じことを特定アジアの国家は目論んでいるとしても不思議ではない。左翼勢力は、日本国体の脆弱化をもくろむ（反・民主主義な）海外勢力に支援されている。

〈イデオロギー〉が「新聞記者」の評価項目なら、同作品に通史的・普遍的な価値はない。というか、あまりにあからさま。

戦後の私達は「カサブランカ」や「サウンド・オブ・ミュージック」がアメリカ（連合国側）のプロバガンダ映画だったことに気づいている。それらの大衆娯楽的なプロバガンダ映画と比べれば、「新聞記者」はあまりにお粗末である。

戦艦ポチョムキン
のカット。

昭和6年生まれ之父は、映画に興味を持った私に、世界一の映画は「戦艦ポチョムキン」（1925年ロシア映画、エイゼンシュタイン監督）」と教えてくれた。

私の両親は戦後最初の学生運動である「内灘闘争（石川県）」で結ばれた。母は石川県偏差値トップの金沢泉丘高校の女生徒であり、地元代表として大阪で発表している。当然のように、幼少期の私は共産主義・社会主義を両親から洗脳された。

映画学生となった私は、池袋の文芸座で観たが「（社会主義の）プロパガンダ映画（プロレタリア芸術）」として唾棄・嫌悪した。当時はソ連は崩壊寸前。社会主義の行き詰まりは明らかだった。「オデッサの階段を乳母車が転がり落ちるシーン」や「船内の倉庫に吊りけられた肉塊にウジ虫が沸いているシーン」は「ロマノフ王朝の腐敗」を印象づけるが、観客である私が感動することはない。ニコライ2世のロマノフ朝を倒して生まれたのがソビエトの社会主義政権だが、20世紀も大詰めになると、それもまた理想の政治体制でないことが明らかになる。「社会主義は、国民を幸福にしなかった」。

音楽を担当した作曲家ショスタコービッチは、私が映画音楽で表現したのは「強いられた歓喜」と明かしている。社会主義に洗脳された人ならともかく、西側に洗脳されているなら、この映画に違和感があっても当然である。

ベルリン・オリンピック取材した「民族の祭典」（1938年、ドイツ映画、レニ・リーフェンシュタール監督）もプロパガンダ映画だが、まだマシ。ナチスドイツの「アーリア人賛美」を「人間賛美」に置き換えれば、「普遍的な美を追求した映画」と見なすことができる。

映画監督・篠田正浩（1931年～）は「戦艦ポチョムキン」を評価するが、学生運動が盛んだった早稲田の気質が大きく影響したに違いない。我が校長・今村昌平（1926年～2006年）も早稲田大学を卒業しているが、晩年、「にあんちゃん」（1959年）で「北朝鮮に帰る人たちを賛美したこと」を反省している。制作当時は分からなかったが、今の北朝鮮の悲惨さ、拉致事件を思えば当然である。

作者にとってテーマは大切だが、「イデオロギーの価値」は作品と関係ない。「テーマが素晴らしい」からといっても、「退屈なシーン」は許されない。

テーマに感動して喜ぶのは、「作品から教訓を得たい」教育者や、評論家。映画賞の審査員だけ。一般の観客の関心事は「面白いかどうか」に尽きる。発信できるメディアが豊富にある令和時代に、わざわざ「映画で反戦を訴える」のは、時代錯誤がある。

まず、「ドラマとしての充実」があって、さらに、「テーマに価値がある」というのでなければならぬ。だが、「ドラマの鑑賞能力」に欠如した頭でっかちの批評家は「テーマに頼る」。何故なら「ドラマを批判する」ことは容易だが、「テーマ（それ自体）は批判されない」から。殺人犯罪を肯定したり、反戦や人命を否定することはできない。反論を恐れた彼らの保身行為である。

青春期の私は、師匠・首藤剛志（1949年～2010年）の書いたミュージカルの台本を劇団NLTの演出家で、お茶の間でも知られた女優・賀原夏子（1921年～1991年）届けたことがある。六本木の喫茶店で、彼女から「役者やらない？」と勧誘され、即時に断ったのを印象的に覚えている。

賀原夏子
さんの写真

劇団NLTは、新文学座の意味。杉村春子の文学座を退団した人たちが集まってつくったものであり、スタート時は三島由紀夫（1925年～1970年）も参加していた。だが、間もなく彼は退団した。当時の私は、「三島由紀夫が参加していれば、マイナー劇団でなかったのに」と残念に思ったが、今はそう思わない。三島は「政治思想にまみれた、演劇で何かを言いたい人」であり、そのことが彼を市ヶ谷での自決に向かわせた。一方、賀原は純粋な演劇人。ブールヴァール劇（フランスの軽演劇）を主たる演目にしたのは、「思想に染まりがち」な新劇界に一矢を報いるもの。劇作家・飯沢匡の弟子ともいえる黒柳徹子がNLTの舞台に出続けたのを覚えている人もいるだろう。

若い頃の蜷川幸雄（1935年～2016年）は反体制のアングラ演劇を志向したが、その後、商業演劇に移り、シェイクスピア劇で世界的な評価を得たのも、「テーマ性・政治性との決別の意志」があってこそだろう。

《劇映画&ドラマは、洗脳ツールでもある》

「貧しさを描く作品」には、「階級闘争を誘発したい左翼思想」が紛れ込んでいる。アカデ

ミズム洗脳・イデオロギー洗脳によって、〈作品の評価〉は影響を受ける。

ならば、「マスコミ受け」を狙って、左翼思想の作品を作るのも、処世としては否定できない。だが、作品を制作する機会を得ているのに左翼作品から抜けられない監督もいる。山田洋次監督（1931年～）である。彼は、左翼が時代をリードした青春時代を捨てきれない。

私が小学生の頃、日教組の教師が「小さい秋見つけた」を何度となくこどもたちに歌わせていた。

♪ 小さい秋、ちいさい秋、ちいさい秋見つけた。誰かさんが、誰かさんが、誰かさんが見つけた～

とリフレインするのだが、ピアノ伴奏でコードが進行しないと、まるっきり音楽になっていかないと、私は不満だった。サトー・ハチロー（1903年～1973年）の歌詞は、「北向きの部屋に、溶かしたミルク～」と貧乏くさい。秋の唱歌なら断然「もみじ」の方がいい……。

♪ 秋の夕日に照る山紅葉（もみじ）～

そして、社会に出た後に気付く。「左翼思想を尊ぶ日教組」が、階級闘争（貧者の富者への反乱）を目論んで、こどもたちに「小さい秋見つけた」を歌わせたのだと知る。

2.3. 鑑賞者としての「自分の特性」。（洗脳されている自分を忘れるな）

《（自らの）日本文化と、海外由来のものを分別せよ。》

そもそも日本には「貧乏を嘆く」文芸はない。貧しさは清らかさにつながる「清貧」の思想がある。だが、共産主義に洗脳されたプロレタリア芸術家たちは、貧しさを（社会問題として）告発し、「階級闘争に結び付ける」作品をつくった。

もともと「平等」という概念も日本にはなかった。だから戦後、「平等」という言葉が入ってきたとき「へいら（平等）」と誤読した。私たち日本の伝統的な価値観は「身分相応」である。江戸の川柳にこんなのがある。

駕籠に乗る人、担ぐ人、そのまた草鞋をつくる人、捨てたわらじを拾う人

「土農工商の身分制度」を表現しているが、示されるのは「草鞋を拾う人」が気楽でいいこと。

古典落語の「長屋の花見」でも、貧乏を嗤うことはあっても、嘆くことはない。

人情噺「柳田格之進」は、主人公が貧しさから娘を遊郭に売ることになるが、悲劇のまま物語は終わらないし、貧乏は恥ずかしいけれど、「心売って成金になる」ほうが恥である。

絵画では「遠近法のありなし」で西洋の影響が分かる。俯瞰で描かれる大和絵に遠近法はない。音楽でも、雅楽・お囃子と西洋音楽の違いは明らか。そこに混交はない。

だが、劇映画&ドラマでは「日本にやってきた思想・価値観」と「日本に古くからあったもの」が混交して、判然としない。同じテーマでも、異国人と日本人のつくったものは根源的に異なる。

劇映画&ドラマの普遍的な・世界的なテーマは〈愛〉である。だが、それさえも、もともと日本にはなかった。

明治生まれの私の祖父は、若いころウラジオストックに行った（祖父の住む敦賀とウラジオストックには定期船があった。杉原千畝が発行したビザで大量のユダヤ人が敦賀を通過してアメリカに移動したこともある）が、異国の女性に声をかけられなかったとの話題で、祖父は「お花がきれいですね」のロシア語を知らなかったと言い訳した。勇気がなかったから、異国の女性に声をかけられなかったのではないと。――明治時代、愛という概念はなかった。明治の男にとって “ I love you ” は「（間接話法の婉曲表現である）花がきれいですね」だった。（夏目漱石にも同様なエッセイがある・・・）

※ 「テーマの社会的な重要性」で作品の価値を判断すべきではない。「普遍的なテーマとストーリーの整合性」で判断すべき――。との文脈でさらに続ける。

《左翼者でないなら、プロレタリア芸術を作ってはならぬ。》

今村昌平監督
の写真

1980年。今村昌平の映画学校（横浜放送映画専門学院）初年度の夏の宿題・2時間シナリオの一等賞は「指紋押捺問題や通名で暮らす在日の日常」をテーマにしていた。講師たちの推薦・加筆もあり、1981年、城戸賞を受賞し、みずからメガホンをとって映画化もされた。だが現在、彼の名前を知るひとは映画界に少ない。彼は今、大学の講師をしている。

彼の受賞理由は、講師たち（映画監督・シナリオライターの）の「（満たされぬ）左翼思想」であって、〈ドラマ〉ではない。無名のままの私は、「若き日。左翼的なシナリオを書いていたら、人生も変わっていた」と残念に思う。あの頃の私は父親から受けた厭世感に苦しめられ、左翼洗脳を疑い始めていた時期である。

映画学校の授業で「裸の島」（1960年、新藤兼人監督）を観させられた。主人公の夫婦（殿山泰司・乙和信子）は、離島の山稜に広がる農地のために、水桶を担いで坂道を登る。その絶望的なシーンが延々と続いた後、妻は「もうこんなことはやってられない」と桶を投げ出す。

その時、近くにいたクラスメートが「よくやった」と歓声を上げた。過酷な労働は、土地に縛られた封建制度であり、近代的な個人は、それを乗り越えなければならぬというテーマ・思想なのだろう。そのクラスメートはゴダール好きだったが、私は彼を理解しない。

軍事政権で混乱するミャンマーや、ウイグル族のジェノサイドが噂される中華人民共和国。国民主権が制限されていく香港でない限り、「令和日本の観客」が「イデオロギーなテーマを求める」ことはない。イデオロギーやテーマ性が作品にとって不可欠としても、「できるだけ多くの人に共感を生む」テーマで、作品を構成すべきである。

2.4. 劇映画&ドラマ制作は「製造業」である。

《 製造業というメタファー（類推） 》

産業構造は進化する。

・ 家内制手工業 → 工場制手工業 → 工場制機械工業

最近では、

・ プロダクト・アウト（製造部主導のものづくり） → マーケット・イン（市場動向に沿ったものづくり）

などと言われる。

富岡製紙工場
の写真

1986年、住友銀行の樋口廣太郎は1986年、（夕日ビールと揶揄されるほど低迷してい

た) アサヒビールに社長として招かれると、「製造部と営業部の断絶」に直面する。

アサヒスーパードライ
のアルミ缶

「お客さんにはビールの味は分からない」という製造部の傲慢を正し、「お客様の声」を生かした製品づくりを実現。研究室に眠っていた酵母菌を活かして、アサヒスーパードライを開発し、アサヒビールを日本一のビール会社に成長させた。

(プロダクト・イン → マーケット・イン)

「市場の反応・消費者の声」を企画・制作に生かす試みは、芸映画&ドラマ業界も同様である。ハリウッド由来の「マーケティングを取り入れる」プロデューサー養成講座が日本でも行われてきた。だが、せいぜいはヒット作を後付けして解説する程度。ヒット作を生んだという話を聞かない。作品を評価するのは一般大衆だが、専門家ではないから、シナリオは書けない。

《コンテンツ業界の〈品質〉の定義は曖昧。～不確定性～》

2016年、「君の名は。」と「シン・ゴジラ」が大ブレイクした。

だが、その〈品質〉は賛否両論。(驚くべきことに) 作品のすばらしさを明確に指摘できる人は皆無だった。(こんなことは他の業界・業種ではありえない)

映画「君の名は。」
のポスター

新海誠監督の「君の名は。」の特長は、現実をトレースした背景を使っていること。だが、美術のすばらしさが作品のすばらしさに直結するなら、スタジオジブリの作品に駄作はなくなる。

そもそも(魂と肉体が入れ替わっただけ。つまり)一度も逢ったことがない主人公の男女が「初恋する」という「ありえない物語」がヒットしたのは、不可解である。

新海監督にはマニアックなファンがついていて、それが動員の初動に大きく影響したのかもしれない。現実の風景をトレースしたため、聖地巡礼という現象が起きたことも、話題づくりになった。どちらにしても、「(何かよいのか) さっぱりわからない」というのが、最大の魅力かもしれない。

映画「シン・ゴジラ」
のポスター

庵野秀明監督の「シン・ゴジラ」は、子供向け映画にありながちな「（愛をテーマにして）感情をあおるような演出」をしなかった。（登場人物たちの感情・葛藤がほとんど描出されぬまま）叙事詩的・ドキュメンタリー・タッチで物語が進んでいく。

アナロジー（類推）すれば、伝統的なハリウッド映画に反発して生まれたニュー・アメリカンムービー（イーザーライダーなど）と同じ流れ。「観客の感動をあおる」演出をしない。それが「新しいゴジラ」＝「新ゴジラ」として評判を生み、訳が分からぬまま、沢山の人が映画館に足を運んだ。

否、2021年3月。映画「エヴァンゲリオン（最終作）」の制作現場のドキュメンタリー番組を観て驚いた。庵野監督はスタッフを集めて合宿を行い、ストーリーのアイデアを出させる。だが、すべてにNGを出し、最後には自分で書きはじめる。

彼は「自分よりも作品が大事（作品至上主義）」と言い、古くからの友人は「血を流すようにものづくりをしている」と賞賛する。

だが、「作品がすべて」は自明でありわざわざ言う必要はない。「石川啄木やゴッホの人生」を愛でる近代主観主義の系譜に彼は存在する。ゴッホ絵画の〈価値〉は、絵画そのものだけではなく、弟との手紙のやり取り「ゴッホの手紙」が大きく影響している。

庵野監督が卑劣なのは、「スタッフが考えつくことなど、マニアが予想する展開」とすべてをNGにし、最後に自分で書いたこと。そのようなプロセスで出来あがったのが、「シン・ゴジラ」とするなら、「ドキュメンタリータッチのゴジラ映画」を作りたいかたのではなく、「誰も予想がつかないゴジラ」をつくろうとしたら、結果、ドラマ的緊密度の低い映画（叙事詩的）ができあがったに過ぎない。

「シン・ゴジラ」から統一理論（ドラマツルギー）を読み取ろうとすることに価値はない。そもそも、そんなものなど存在しない。小説なら「私小説」でも許される。太宰治のように「技巧を排除して、自分の心をそのまま文章にする」なら、読者は「（それは）私も同じ」と感動する。――だが、劇映画＆ドラマという大衆娯楽作品ではどうか。

ドラマツルギー（作劇理論）として、それはあってもいい。だが、制作現場で彼がスタッフに行ったような「私小説的な振る舞い」は許されない。劇映画＆ドラマでは、観客だけでなく、スタッフたちとの「理性と感性の同意・共感」が不可欠である。

彼は「エヴァンゲリオン」というマニア受けの作品で知名度を得たが、「シン・ゴジラ」と同じことを「知名度のない新人監督」がやったら大コケになる。否、その前に、スタッフから総スカンを食らう。制作中の「シン・ウルトラマン」で庵野氏は企画者に過ぎず、撮影現場に入る監督の職制を得られなかった。「いいものをつくろう」の一言で納得のいかない作業をさせられた「シン・ゴジラ」の東宝のスタッフたちの反撃である。

近代主観主義は、中二病と深くかかわりあっている。――「自らの主観」を「客観的にとらえる」のは、本人にしかできない作業である。

フランソワ・トリュフォー監督（1932年～1984年）は、

シナリオを書くことは、すでに誰かが「同じようなシナリオを書いたかもしれぬ」という恐怖と戦うこと

と発言している。だが、庵野監督は「戦うことを避け」早々と白旗を挙げている。

彼は今、時代に迎えられているかに思えるが、（ポストモダンの時代に、芸術に進化はないから）アバンギャルド（先端）ではない。したがって、傍流の作家に過ぎない。彼が、宮崎駿のような〈評価〉を与えられることはないだろう。

映画「鬼滅の刃」
のポスター

2020年の大ヒット作「鬼滅の刃」。この作品が社会現象といえるまでブレイクした理由が、私にはその理由が分からない。

テレビアニメシリーズを主人公が修行を終えて、市中に繰り出し、最初の鬼退治をするところ（初回から10話ほど）まで観たが、挫折した。（映画版は観ていない。というか、観る気もしない）

家族を惨殺された主人公の「復讐劇」。相手は「（得体のしれない）鬼」。新機軸は「なかば鬼化（バンパイア化）している妹を背負っているところ。鬼退治の物語は、桃太郎までさかのぼるが、〈設定〉を複雑にただけの印象でしかない。

「ハリー・ポッター」はありがちな魔法ものだが、「両親を殺した相手」から「この世界を救う」主人公の情熱が新機軸である。

「梨泰院クラス」
のカット

同時期、NETFLIXで大ヒットした韓流ドラマ「梨泰院クラス」は、主人公は「父親を殺されても、復讐しない」。――復讐は復讐を呼ぶから当然のこと。

南アフリカのネルソン・マンデラ氏は「真実和解委員会」を設立し、真実を追求したが、アパルトヘイトに加担した人達を断罪しなかった。白人たちの愛するスポーツであるラグビーをつかって、黒人・白人の融和をすすめ、自国開催のラグビーワールドカップで優勝した。

ラグビーワールドカップ日本大会のキャプテンは、貧困地区出身の黒人選手。彼は国の方針により、貧民街から抜け出し、代表に選ばれる。さらに、監督の決断によりキャプテンに選出された。貧困差はいまだ是正されていないが、「復讐しない」ことが、「よき世界への近道」だと表現している。

「ヴァイオレット・
エヴァーガーデン」
のカット

一方、「鬼滅の刃」と同時期に観たアニメシリーズ「ヴァイオレット・エヴァーガーデン」（2018年、京都アニメーション）は素晴らしい。

「愛を知らず」戦闘兵器として育てられた（天涯孤独の）少女は、戦争が終わった世界で「代書屋」になる。戦闘で両手を失っているため、高性能の義手で代筆するのだが、代筆する手紙の内容は「愛のメッセージ」。戦場しか知らないヒロインは愛を理解できない。自分を救ってくれた軍人への憧れはあるがすでに彼は亡くなっており、「愛すること」を知らない。

だが、さまざまな人達とのふれあいにより、愛を知る。愛に目覚めていく。作画スタッフの多くが放火事件に巻き込まれ命を失ったことを思うと、さらに切ない。――悲しい。

「ヴァイオレット・エヴァーガーデン」を知っているのはアニメファンだけ。「鬼滅の刃」のような社会的な知名度はない。

※

故・野村克也氏は、「勝ちに不思議の勝ちはある、負けに不思議の負けなし」と、勝利の理由は必ずしも明確（合理的）ではないと指摘する。一方、負けの理由は（合理的・論理的

で) 明確だから、練習で克服せよと選手たちに説いた。

――日本のコンテンツマーケットは、広告・宣伝が牛耳っている。「君の名は。」「シン・ゴジラ」に限らず、不思議の勝ちばかりだ。

だが、世の中は動いている。

《ユーザー・イン》

アイリスオーヤマ
の白物家電商品
の写真

アイリス・オーヤマは、「ユーザー・イン」という手法を導入した。掃除機や炊飯器など、国内で販売されているすべての商品を取り寄せ、使い倒すことで「(お客様の立場で) 長所・短所」を洗い出し、自社製品を開発するという試みである。

いままで、競合製品を取り寄せ、エンジニアたちが分解して「理系的に解析する」ことは行われてきた。その目的は、最新スペックの技術を盗むこと。一方、文系社員たちの目的は、コストパフォーマンスに合わせて、重要スペックを絞り込むこと。

理系社員が「仕様を増やす」ことを目的とするなら、文系社員は「不必要な仕様を減らすこと」を目指すのだから、正反対。それがユーザー・インの実態である。

《評価システム・イン / プロデューサー・アウト》

「ドラマ・バイブル」では、「評価システム・イン / プロデューサー・アウト」を掲げる。つまり、

「評価システムを(企画・制作の現場に) 導入して、(監督・シナリオライターではない。評価者たる) プロデューサーが主導して製品をリリースする」。

もしくは、

監督・シナリオライターが「私小説的」な意図で作品を生み出すのではなく、「ポストモダン(客観的)」な意識で作品をつくりあげる。

「マネジメント」で知られる経済学者・ピーター・ドラッカーの「傍観者の時代(Bystander)」の裏表紙には、次のように書かれている。

ドラッカーの写真

傍観者は舞台の上にはいるが、しかし役者ではない。傍観者は聴衆ですらない。芝居とそれを演じる役者の命運は聴衆に左右される。だが、傍観者の反応は彼以外の誰にも効果を及ぼさない。とはいうものの、傍観者は劇場の消防係にも多分に類似して、舞台の袖に経って役者や聴衆が気づかずに見過ごすものを見る。なかんずく、彼は、役者や聴衆とは異なる見方で見る。

分かりやすく解説すると、「利害関係者には、評価する資格はない」。

ドラッカー曰く、「舞台袖で別の仕事をしている防火要員にしか、〈客観的な評価〉を下す権利はない」。何故なら、「利害関係者（ステークホルダー）」は、（自己利益と無縁でないから）作品を評価する資格はない。

だが、ドラッカーの発言は矛盾を含んでいる。

《鑑賞の構造：ピカソの抽象画は、こどもの落書きと異なる。》

――本来、芸術作品の〈評価〉は、「芸術の過去の文脈」に沿って行われなければ価値はない。

「ピカソの抽象画は、こどもの落書きと同じ」との俗諺がある。だが、これは間違い。芸術を理解していない（近代主観主義）。

ピカソは、「古代ギリシア以来の美術の歴史・文脈」を背負って創作されているが、こどもの落書きは「思いつくまま」であって、「歴史的な文脈を持たない」から価値がない。

「ピカソの作品」を美術作品にしているのは、その額縁であり、展示する美術館。「展示されること」がひとつの意味（アフォーダンス・シニフィエ）を持つ。

同様に、作曲家・ジョン・ケージの問題作「4分33秒」も、それを作品として成立させるのは、コンサートホールであり、客席に座る観客である。中学校の音楽の先生が教壇に立ち、音を出さぬ「4分33秒」を過ごしても、ジョン・ケージの作品にはならない。

もっとも、ジョン・ケージも音楽を分かっている。

4分33秒の譜面

「4分33秒」の楽譜は、一楽章休み、二楽章休み、三楽章休みとあるだけ。調性やテンポの指定はない。これでは観客は「音楽の世界に浸って、休符を堪能できない」。楽曲の目的が、コンサートホールの静けさに気づくことだとしても、観客が「音楽的な耳」を用意していないなら、無為である。

（劇映画&ドラマで重要なのは、主人公の意志の継続・コンテだが）西洋音楽の根幹は、「旋律・調性・テンポの継続（コンテニューイッティ）」。音・旋律が不在だとしても、タイトルで調性とテンポは指定できる。

コンティニューイッティ（つづく感じ）。

「（散漫ではない）継続・連続」を鑑賞者が感じることは、音楽のみならず、劇映画&ドラマにとっても不可欠。そのための重要な役割を果たすのが「主人公の主體的な意志」である。歴史もの・叙事詩的な作品が面白くない場合、「主人公たる歴史上の人物の〈主體的な意志〉」が描かれていない可能性が高い

クラシックの楽曲のタイトルに、八長調、口短調などと調性が明示されるのは、「楽曲が最期に戻る音（主音）」がその曲にとって重要なため。八長調はドの音で終わるし、口短調はBフラットで終わる。

ジャズのマイルス・デイビスがモード奏法を始めたのは、その慣習を革新するため。モード奏法では、音列（ドレミファソラシド）は同じであっても、終わる音（主音）が異なる。同じ音列でも、主音がファなら、フリディアン。レなら、Dドリアンとなる。ジャズの即興は、テンポとキー（主音）が決まれば、いつでも始められる。

モナリザの髭

マルセル・デュシャンが「モナリザに髭を描いた」のは、「わたしたち観客は、名画を鑑賞しているのではなく、有名を愛でているだけ」という皮肉・風刺。「まっさらな気持ちで、作品を鑑賞すること」は難しい。

だが、日本の美術鑑賞教育では、「基礎知識なしで、作品を鑑賞する」という原理主義・近代主観主義がもっぱらである。

《カウンターカルチャーは、ネタ元を知らなければ意味がない》

「芸術作品は、芸術家のオリジナルな創作物でならぬ」という原理的芸術観に引っ張られ
「芸術鑑賞は、鑑賞者が感じたそのままだがよい」になり、「美術史の文脈で、目の前の作品
鑑賞する」のはタブーになっている。

わが父は昭和一桁の生まれで、フランスの印象派絵画の愛好家。狭い公団住宅の我が家には、幾種類もの画集のシリーズが並んでいた。その中で「登場人物が皆同じ顔をしている」とアンリ・ルソーの作品を嘲笑した。父は典型的な近代主観主義の信奉者で、ヨーロッパの美術史を体系的に学んだことはない。美術といえば、フランス後期印象派であって、レオナルド・ダヴィンチやミケランジェロは知っているが、西洋近代絵画のスタートがジョットだったことを知らない。

アンリ・ルソーの絵

ヨーロッパの美術の系譜を俯瞰すれば、ルソーの作品はそれまでの肖像画の伝統「美しい容貌にする」「豪華な衣装・装飾品をまとう」など被写体の嵩上げへの反発・皮肉であることは明らかである。「西洋絵画の肖像画の文脈」をイメージできなければ、「空虚な結論」しか生み出さない。レンブラントやリューベンスなど古典派の大作があってこそその印象派である。

レンブラントやリューベンスの作品は、飛行機の貨物スペースには大きすぎる。そんな物理的な事情もあって、昭和期に盛んだった（主にデパートの催物会場で開かれた）美術展に古典派は展示されない。結果、日本の美術ブームは「（レンブラント、リューベンスなどの）古典派を捨象する。

フェルメール
の絵画

古典派とはいえ、フェルメールが珍重されているのは、作品の希少性もあるが、同時代にあっても、作品のサイズが小さい。空輸しやすいという事情もあるだろう。そして、悲しいかな、私たち日本人の多くはフランダースの少年ネロと同じく、リューベンスを観ることなく昇天していく・・・。

あるべきは、ヨーロッパ絵画の歴史全体を見渡して、作品を評価・鑑賞すること。〈相対化〉〈対照すること〉〈総合〉である。

《客観的な立場でいることは難しい》

製紙会社の会長は、死んだら「ゴッホのひまわり（新宿の美術館で一般に公開されている）」を棺桶に入れてほしいと発言し、批判された。会長は「ゴッホのひまわり」に「自らの成功（または、札束）」を見ていたに過ぎない。大昭和製紙会長の斎藤了英氏は商人であり、美術の素養はない。彼は「所有する」ことで、「我が子は可愛い」とばかりに客観的な作品評価ができなくなった。

同様に、スタッフが「自らの作品を批判する。客観的に評価する」ことはタブーである。「現場カーストの下位者」は勿論、「現場カーストの上位者」であっても、「他人のシノギに口は出さない」を規範に暗黙のうちに「相互不可侵条約」を結んでいる。

ラグビー日本代表は年間240日におよぶ合宿の過酷な練習を行い、選手たちその過程で「お互いの感情のすべて」をさらけ出し、お互いの個性をぶつけ合い・対決させた結果、“ONE TEAM”になった。だが、日本の企業風土のもとでは無理。結果、〈品質の低い〉作品がリリースされていく。

興行作品に「ヒット作・失敗作」があるのは当然だが、「制作・配給した会社」でも、その原因のトップである〈品質〉を口にしない。〈品質〉を語ることが許されるのは、「ヒエラルキーのトップ」。だが、彼らに〈品質〉を語る素養はない。

吉永小百合の映画のプロデューサーは、東映会長の岡田裕介（1949年～2020年）。何でも言える立場にいた。だが、晩年の国民的女優が輝きを失っていることに気づかない。広島原爆に関連したナレーション活動で「セリフに気持ちを込める」習慣ができてしまった彼女の演技は自然さを失っている。私は、「夢千代日記」（1981年～1984年）以降の作品を辛くて見ていられない。それなのに彼女を主演にした映画を作り続けた。

東映会長を父に持つ彼でさえ映画の品質について教えられなかった。映画&演劇を専門的に教える大学・専門学校でも実習が殆どであり、教科書もない。ならば、制作会社やテレビ局・代理店のエリートたちが「コンテンツの品質」が分からないのは当然である。

近代主観主義から、〈品質〉は個人の主観によるものと考えられている。したがって、ワシントンマン経営者であっても、〈品質〉を口にできない。

「興行成績と観客の感想の相関」を分析するベンチャー企業はあっても、純粋にコンテンツの「品質を定義し、標準化する」試みはない。イギリスには自動解析システムが開発されて

いるが、そのまま日本にローカライズできる程、単純な話ではない。

2015年に設立されたイスラエルのベンチャー・ヴォールト社は、過去30年間の興行成績やストーリーの特徴およそ40万件の他、予算や観客層などのデータをベースにして、興行成績予測のニューラルネットワーク・アルゴリズムの開発に取り組んでいる。創業者は、予測の約75%は実際の興行成績にかなり近いと発言している。

ベルギーのベンチャー・スクリプトブック社は、脚本だけを頼りに興行成績を予測。2015年～2016年に公開された62を分析し、52作品の予測（30本が黒字、22本が赤字）に成功した。

Netflix社の「次に観るべき作品」システムに触発されたボストンのパイロット社は、過去30年に広く公開された作品に関するデータベースと比較することで、興行成績・売り上げを予測する。参照するのは、キャスト・監督・脚本家・予算・プロット概要である。的中率は、公開の2年前に70%。最初の予告編がリリースされた時期には的中率は80%になるとか。

WIRED誌（ウェブ版） <https://wired.jp/2018/07/31/box-office-predictions/>

最近でも、約4割の非採算作品が存在することは驚きに値する。投資マーケットが存在するだろうに、半分近い失敗作を生み出している。アメリカンコミックの映画化作品には、AI解析の背景があるのかもしれないが、そんな作品ばかり観せられても困る・・・。

ビッグデータと人工知能をカップリングさせた「興行成績の予測システム」。だが、気づかなければならないのは「（リリース時の）興行成績の予測」であること。つまり、「作品の品質」ではない。（本論は純粋に〈品質〉を扱う。その独自性は世界に先駆けている）

主演俳優、原作小説・漫画、監督、シナリオライター、プロット（あらすじ）、制作会社、予算規模を総合すれば、「観に行きたいかどうか」は判別できる。AIを使わずとも8割方は予想がつく。リリース時の興行成績・売り上げは「宣伝に依存する」し、観た後の「観客の満足感」とは無関係。マルチメディアの時代、制作者が求めるのは「ロングセールス」である。

リリースを終えれば、仲間内の評価・評判が「観るかどうか」に大きく影響する。「2度観たいか」どうかは品質である。

果たして「君の名は。」や「シン・ゴジラ」をもう一度観たい人がどれほどいるのだろうか。もしいたとしても「よく分かんなかったから、もう一度観る」が理由では、品質を保証されない。

ゲド戦記
のカット

たとえば、宮崎駿のご子息の「ゲド戦記」（2006年）は2世の初演出という未知な要素以外ヒットの要素しかない。実際、興行成績的には大ヒット（78.4億円）。だが、原作者が「宮崎駿氏に映画化権を売ったのであり、息子に売ったのではない」と不満を表明しているくらいだから、〈品質不良〉は明らか。しかし、テレビ局は、興行成績を頼りに「品質が高い」と見誤り、失敗作にも拘わらず、「土曜ロードショー」枠でオンエアする。（2世の次回作が近づいているという事情もあるのかもしれぬ）

吾郎氏の作品を見る限り、プロジェクトを主導した鈴木プロデューサーは「天才・宮崎駿と出会った運のよい人」でしかない。興行成績は大成功だし、地上波テレビ局は再放送する。成功が装われているが、〈品質〉を伴っていないので、ロングセラーにはならない。

一度観て「面白くない」なら、誰も二度は観ない。仲間内の評判が悪ければ、広告・宣伝も効かない。オンエアが繰り返されるにしたがって品質の低さが露呈し、それが世の中に拡散する。再オンエアは、作品の寿命を短くするために機能する。

失敗の原因は、ファンタジーの古典「指輪物語」「オズの魔法使い」と並び称される「原作の名声に妥当しない品質」のせい。原作と父・駿の素案と子・吾郎のオリジナルをつぎはぎにしたせい。ファーストシーンからゲド（ハイカタ）が登場するわけでもないし、作品冒頭の（ゲドではない）父殺しは不可解な事件。それが伏線になったり、主人公の行動指針を表明するものではない。「物語を推進するエンジン（メインキャラクターの意志）がどこにも見つからない」のが失敗の本質。原作ファンの言う「原作に忠実でない」のが失敗の原因ではない。現代文明とは不連続のところにある「ゲド戦記の世界」の定位置がはっきりしないのも根本的な欠点。「ハリー・ポッター」は現代が手に届く連続した場所にあるし、「未来少年コナン」は、現代文明が崩壊した後の世界。だが、「ゲド戦記」の舞台は茫洋として、おぼつかない。「冒頭のふたつの龍の戦い」では訳が分からない。

「視聴形態が多様化する」今、「初公開・リリース時の利益」の比率は低下し、「ロングセラーになること」が必達事項になりつつある。ならば、今後「コンテンツの〈品質〉」は、さらに重要になる。

父・駿は左翼的な思想で知られているが、私の父同様に「芸術作品は、芸術家のオリジナ

ルな創造物でなければならぬ」と考え、息子に何も教えなかったことが容易に想像できる。宮崎 2 世は、宮崎アニメの本質的な魅力である「〈主体的な動機を持つ主人公〉がエンジンとなって物語を進行させる」ことをしない。

〇〇戦記というタイトルに流され、「こんなことがありました」「こんな人がいました」という叙事詩的な演出に終始する。同じ原作でも、翻案の方針により、成功作にもなるし、失敗作にもなる。

私は「天空の城ラピュタ」（1986年）を素晴らしい作品だと思うが、我が師・首藤剛志には不評である。その理由は、物語の大団円で、作品最大の悪役・ムスカが自らの闘争理論を独白・演説するシーンがあるから。我が師は私に「ドラマを逃げるな」と言い続けたし、「アンチドラマ」を見逃さない。スタジオ・ジブリは名作を多数生み出しているが、首脳部は〈ドラマ〉を分かっていない。

2.5. 劇映画&ドラマ制作における「生産管理」。

《 QC（品質管理）というアナロジー（類推） 》

「劇映画&ドラマ」は芸術作品であり、同様に、「シナリオ」も芸術である。だが、その一方で、シナリオの先達は「シナリオは数学。計算である」と言う。「シナリオは芸術である」と主張するシナリオライターたちが、その一方で、「シナリオはサイエンスである」と言うのは不可思議である。

一方、小説家が「小説は数学。計算である」とのセリフを吐いたことを知らない。数学的な厳密さが必要とされるミステリー作家でも、「推理小説は数学である」なんてセリフを吐いた試しがない。シナリオでは殆どの場合「骨太の構成」が求められるが、小説ではそうともいえぬ。構成感「あざとい」として芸術的ではないと嫌がられる。

「小説とシナリオ」は似ているようで、別物である。

小説は 1 万部売れば大ヒット（読者は 1 万人）。だが、テレビドラマは視聴率 1 % でも 100 万人が観ている。視聴率低迷ドラマでも、小説よりも遥かに存在感がある。「小説執筆」が作家の個人作業であるのに対して、「劇映画&ドラマ制作」は多人数による共同作業。それを実現するには「感性」だけではなく、「計算」つまりは「合理性」が求められる。

ならば、（小説では不可能だが）

・シナリオでは、〈定性〉ではなく〈定量〉化が可能である。

〈定量化〉が可能なら、「表現芸術では不可能」とされてきた「客観的な評価」も実現できる。その時、コンテンツの製造においても「品質管理（QC）」が実現する。

〈QC〉とは、日本の生産現場に導入された「生産品質管理の手法」。クオリティー・コントロールの略。製造現場における「不良品の絶滅」を目指す。

※ 〈定性〉：形容詞でしか表現できない。

〈定量〉：数値的に表現できる。

《 QCのためのツール（道具） 》

QC の七つ道具として以下が知られている。

QC7つ道具のグラフが7つ。
(柱状グラフ、魚図、折れ線グラフ、分布図、
エクセルシートなど)

- ・ 散布図
- ・ チェックシート
- ・ 管理図
- ・ 特性要因図
- ・ ヒストグラム図
- ・ パレート図
- ・ 層別・グラフ

(<https://www.kaizen-base.com/contents/qc-43346/> より引用)

〈QC〉に倣って、「ドラマ・バイブル」では、3つのツールを採用している。それは、以下。

古代ギリシア
の円形劇場

☆ (アリストテレスの) 古代ギリシアのミメシス理論

= 過去の傑作のミメシス（欠点修正・インパクトを強化して模倣・再現）、現実の散文性を補ったミメシス。

パリの
オペラ座

☆ (ルネ・ブレイの) 17世紀フランス古典演劇理論

= 本当らしさ / 内的整合性・外的適合性 / 驚異的 / 三一致の法則。

※ ルネ・ブレイは、17世紀の人ではなく、後代の研究者。

小津安二郎監督の
写真

☆ (筆者オリジナルの) OZ理論

= ドラマの5味（事件・怪物・哲学・感情・意志）。

ドラマ成分（5味）と非ドラマ成分（ジャンル成分など）の分離。

ドラマの5分類（意志の対決・感情の喪失・昆虫性など）による刺激度の勘案。

〈QC〉では「目で見える管理」のために、出来る限り定量化・グラフ化を実現している。

「ドラマ・バイブル」では、OZ Check Sheetのみ「作表」を実現し、総合評価のみ「数値化」を実現している（構造化データ）。

将来、サンプル数が増え、ビッグデータ的な充実が起きれば、さらに数値化・グラフ化が実現するだろう。「量は質を凌駕する」ではなく、「情報の量」が、ドラマバイブルの「有効性・妥当性」を証明する」。

《 作品の〈評価〉は、QCをイメージして取り組むべし 》

鄧小平時代、日本の生産管理方式が中華人民共和国の製鉄工場に導入された。中国各地の視察団が訪れ、「品質管理（QC）の思想」が中国全土に広がる。結果、現在の中国の経済的な繁栄が実現する。（2018年放送、NHK、BS 1 スペシャル「中国“改革開放”を支えた日本人」より）

今回私が提唱する「ドラマ・バイブル」も、生産管理の〈QC〉と同じように日本のコンテンツ産業を世界的隆盛に導くはず。企画者・制作者・流通業者・観客・消費者のすべてが「QCをイメージ」して、本著を読み込み、コンテンツの品質向上に取り組むべきである。

・アメリカでは、「（刑事やヤクザ以外の）一般人が、拳銃を使って殺人をしても、それほど違和感がない」。

一方、日本の日常生活に拳銃はないし、殺人も頻繁に起きない。したがって、一般人のドラマに突然そんなシーンを登場させると違和感がある。

・韓国では、「激情型民族性により、復讐や対決などの直接的な感情のぶつかり合いに違和感がない」。

・日本人は「忖度する」。会議であっても、事前に「根回し」して、直接対決は回避する。したがって、直接対決のシーンには違和感がある。

日本の日常生活、国民気質を考慮すると、「刺激度の強い作品」は作りづらい。それをどのように克服するか……。前途多難である。

2.6. 推論:「面白くない作品」が多くなった歴史的経緯。

「日本映画がつまらなくなった」という意見をウェブで検索したら、「ハリウッド映画もつまらなくなった」という意見があった。ならば、ふたつの現象には同じプロセスがあるのではないかと直観した。その推論の結果は以下である。

【第1段階: 勃興期 ～ 全盛期】

映画の全盛期には、いくつもの「人気シリーズ」があり、高品質を誇っていた。（東宝・駅前シリーズ、東映・任侠シリーズ。松竹・大船調。アメリカでは、ボブホープの腰抜けシリーズ、西部劇、ヒッチコック、ビリー・ワイルダーなど）

※ ヒッチコックやビリー・ワイルダーは、黒澤の「夢」や宮崎の「風立ちぬ」のような自作の系譜以外の作品を作らない。揺るぎないドラマツルギーを持っている。

1960～70年代にかけて、「ルーシー・ショー」を筆頭に「奥様は魔女」「じゃじゃ馬億万長者」など、日本でオンエアされたアメリカ製ホームドラマはスタンダード的な品質を保持し、駄作は見当たらない。それらシリーズには、それぞれ独自のドラマツルギー（作劇理論）が確立する。

【第2段階: 多様化の潮流。リアリズムの導入】

だが、人気シリーズは「観客に飽きられる」とともに、「制作者たちもマンネリズムを感じていた」ので「今までのやり方」を捨ててしまう。アメリカでは「ニュー・アメリカンシネマ」の潮流が顕著であり、日本では松竹ヌーベルバーグやATG映画など。芸術の歴史の常道「古典派～ロマン派～新古典派～リアリズム」のような進化が映画&ドラマにも発生したのである。

従来のドラマツルギーを踏襲すると「古臭い」と疎まれ、社会性を持つテーマの作品やオリジナルな個性を反映した作品が評価されるようになる。晩年の小津は、その只中で絶望した。

【第3段階: 商業的製作に対する嫌悪】

日本には白樺派という「作為を嫌い・ありのままを尊ぶ」潮流がある。映画&ドラマを芸術作品とらえた場合、まず商業作品たちがやり玉にあがる。商業作品が観客に飽きられ営業利益が低迷しているなら、作られなくなる。

結果、リスク回避から、映画会社は配給会社になり、自社制作をしなくなる。さらに、商業的な企画制作は「クリエイティブではない」として「個性・オリジナリティー」を起点にした企画・制作が増えていく。

【第4段階: 暗黙知だったドラマツルギーの消滅】

それまで業界に暗黙知として存在していた「（シリーズ・ジャンルごとに暗黙知として存在していた）作品の良しあしを決める評価基準（ドラマツルギー）」が消滅していく。

日活はロマンポルノ路線に移行し、東宝・松竹も配給会社に変容。映画勃興期から培われてきた撮影所での徒弟制度が消滅する。このままでは映画界は衰退すると、今村昌平は、「技術の伝承」のために映画学校をつくった。だが、本質的な問題は「表面的な撮影所での技術」の伝承ではなく、「ドラマツルギー（作劇理論）」の伝承だった。

映画学校で、大庭秀雄監督は橋田寿賀子を評して「すがちゃんの本は長いんだよね」と文句を言ったが、橋田脚本が「（ト書きの心理的な説明をそのままセリフにしたような）伝統的な作劇法を否定する」破壊的なドラマツルギーなことを指摘しなかった。

結果、「権力者の好き嫌い」と「市場調査・一般観客のアンケート・人気投票」が評価基準として機能する。ハリウッド製のマーケティング理論は、日本では機能しない。

【第5段階: 有名人・強権者の専横。 広告代理店の世相操作・大衆誘導】

いままでは撮影所の徒弟制度的な原経験により、現場の暗黙知としてドラマツルギー（作劇理論）が存在したが、撮影所の終焉により消失した結果、企画を提案する人・資金を提供する人・プロモーションする人・制作する人たちが「ドラマツルギーを共有しない・できない」。

すると、企画・投資・製作・配給・プロモーションのフェイズでは「寄って足る理論」がないので「自らの勘に頼る」ばかり。下司は「上司に従う」ことで責任回避し、上司・責任者は「あてずっぽうな勘」に運命を委ねる。結果、「いきあたりばったり」な企画・制作が主流になる。そんな彼らが「原作」「主演俳優」「大規模宣伝」を頼るのは論理的な帰結だが、「ドラマツルギーが不在」なら、作品が面白い確率は低い。

代理店の利益・マージンは「広告費に比例する」から「ごり押し」の方が儲かる。「ドラマツルギーがプロにも一般消費者にも存在しない」のに乗じて、広告代理店は「作品の品質」を捏造して宣伝する。制作関係会社も「品質に不安があれば、あるほど」宣伝費を多くするという悪循環が繰り返される。

この推論は、テレビシリーズ「相棒」と映画「クレヨンしんちゃん」シリーズが高品質を維持していることを念頭に置いている。シリーズ化された作品には次第に品質が落ちていくものが多いが、ふたつのシリーズは品質が保持してきた。

一方、品質を誇るスタジオジブリは、突然、「旧制高校的なノスタルジックな作品（風立ちぬ）」が現れる。こんなことはディズニー映画ならありえない。宮崎本人にとっては重要かもしれぬが、ファンタジーを望む観客は慄然とする……。黒澤明の晩年の作品「夢」には、ドラマどころからストーリーさえ存在しない。

結局のところ、クリエイターたちが「わがままを通す」ために、ドラマツルギーを明文化・確立してこなかった。私小説を評価してきた「日本の芸術風土」がそれを許したのである。

話はそれるのかもしれないが、ビル・ゲイツが「ウィンドウズは私の著作権物」と誇ったが、プログラムのほとんどは「ユニックス以前のプログラム」。ウィンドウズ以前のプログラマーたちが作ったものを寄せ集めて、「マウスを使って操れるようにイノベーションした」

に過ぎない。マウスを使うというアイデアもビル・ゲイツが発案したのではない。つまり、レガシーシステムのプログラマーたちの成果物がなければ、ウィンドウズは成立しない。ビル・ゲイツのウィンドウズOSが「パクリ（過去のプログラムの無断借用）」との批判を抑えるために、彼は「自らの著作権物」と宣言したともいえる。

現在、韓流ドラマの勢いは衰えることを知らない。その理由は「パクリ批判を恐れない」民族性から。「過去の傑作のドラマツルギー」越えることを目標にすることで、つねに高い品質を実現している。一方の日本では、順法精神が強く、過去の傑作を模倣・再現することはタブーである。

だが、例外はある。「踊る大捜査線」が誕生したのは、企画者たちが、「いままでの刑事ドラマとは違うものを作ろう」としたから。「太陽にほえろ」のように、刑事にニックネームをつけるのはやめるなど、過去の傑作を「批判的に評価」したから。

過去の傑作を模倣するだけなら「パクリ」、品質は劣化する。しかし、過去の傑作を越えようとするなら、イノベーション、品質は向上する。映画＆ドラマが「過去のレガシー」を利用・活用なら、高品質は実現しないのは当然である。

このような日本の精神的な風土の中で、ミメシスを実現するには、すべてのジャンルに適合する「ドラマツルギー（作劇理論）」をプロ・アマ・観客を含めた共有知にする他ない。

* * *

【余談】撮影所のシステムが消失した日本映画低迷期（日活がロマンポルノを始めた1971年頃）、今村昌平監督（カンヌ映画祭パルムドールを2度受賞）は「このままではいけない」、技術が失われてしまうと映画学校をつくった。それが私の母校だが教科書をつくらなかった。学校を引きついた今村二世は大学としての体裁を整えることに執心。彼は父親の威光からインディーズ系でデビューした人、伝統的な撮影所システムとは無縁。結果、「建学の精神」は失われる。評論家が学長になるなど（撮影現場の徒弟制度を知らぬ）アカデミズム出身の講師が殆ど。実習がメインのカリキュラムを誇るが、プロフェッショナルが絡まなければ「自主制作」と何ら変わらない。映画学校は、水戸黄門が大日本史をつくったように、映像現場のノウハウを体系化・文書化すべきだった。

（第2章 メタ論・前書き、終了）

第3章

論拠

～劇映画人・ドラマ人・アカデミストたちの発言～

1. 小津・溝口の2大巨匠は「作品のおもしろさの本質」を見抜いた。
2. 「おもしろさ」の源流は〈情熱・意志・動機〉である。
3. 「感動の種類」から構想した劇映画&ドラマの「5類型」。
4. 「定本・教科書がない」ため許される大御所シナリオライターの傲慢。
5. 稀有なアカデミスト・青山昌文教授。
6. 〈設定〉はダメよ。〈ドラマ〉でなくっちゃ。

～閑話休題（体系化）～

第3章 論拠 ～映画人・ドラマ人・アカデミストたちの発言～

3.1. 小津・溝口の2大巨匠は「作品のおもしろさの本質」を見抜いた。

《小津安二郎監督の言葉》

- ・ 映画はドラマだ、アクシデントではない。（監督・小津安二郎）

→ 映画 = ドラマ + 非ドラマ

小津安二郎
の写真。

世界的な映画監督・小津安二郎（1903年～1963年）は、死に先立つ1か月前、吉田喜重（1933年～）が婚約者の女優・岡田茉莉子（1933年～）をともなって病床の師匠に婚約の挨拶に行ったとき、放った言葉が、「映画はドラマだ。アクシデントではない」である。私は、小津監督の最後の弟子ともいえる井上和男監督（1924年～2011年）に演出の授業を受けているし、学校長の今村昌平は「東京物語」（1953年）の助監督。

東山千栄子が亡くなるシーンの死に至る経緯は、撮影時に亡くなった今村の祖母を参考にしている。試写で号泣する今村昌平に小津監督はほくそ笑んだとか。

私にとって世界的な巨匠は遥かに遠いが、見方を変えれば、「師匠筋」「孫弟子」と捉えることもできる。

1930年、小津監督は年間7本を製作したというから、27歳の若手監督がすでに松竹の売れっ子。当時、小市民映画というジャンルの第一人者として批評家の評価も高かった（1932年～1934年、3年連続キネマ旬報ベストテン第一位）。

松竹の城戸四郎社長（1894年～1977年）は東大卒で、映画製作に近代経営を取り入れたといってもよいが、小津の作品を「人生の真実を小市民の生活に発見するもの」と高評価した。だが、戦前の彼は批評家たちの〈評価〉は得ていたが、興行的には恵まれていなかった。

彼は1937年招集に応じて中国戦線に出征し、1年10か月を戦地で過ごしている。小津映画の初めてのヒット作が「戸田家の兄妹」（1941年）。評論家は、1942年公開の「父ありき」で笠智衆を初めて主演させた頃に、小津作品の演出スタイルが確立したとされる。

※

世界的な日本の映画監督は、溝口健二、黒澤明、小津安二郎の3巨匠で間違いないだろう。溝口健二監督（1898年～1956年）は、齢55の1953年「雨月物語」でヴェネツィア国際映画祭銀獅子賞（当時の最高賞）を得ている。溝口監督は主演女優の田中絹代とともに授賞式に出席しているから、自らの「世界的な名声」を実感していたはず。

黒澤明監督（1910年～1998年）は、齢40の1950年「羅生門」で「ヴェネツィア国際映画祭金獅子賞」を得ると、国際的な評価が高まる。制作費を気にしない演出により東宝を離れるが、晩年、彼を尊敬するジョージ・ルーカス、スティーブン・スピルバーグたちに資金援助され連作。1990年には（アメリカ）アカデミー名誉賞。黒澤明監督の人生は栄光の歴史である。ただし、晩年、映画「夢」（1990年）をつくったことからイメージするに、黒澤監督はアーティストかもしれぬが、ドラマティストではない。したがって、世界的な名声からいえば、一番とりあげるべき巨匠だが、本論ではあまり触れることができない。黒澤のシナリオ作成法である「履歴書の作成」「複数の人物の視点からシナリオをつくりあげる」は、〈設定〉を増やすばかりで、対立の〈ドラマ〉の自由な創造を妨げる。

※

小津安二郎監督（1903年～1963年）が世界的な名声を得たのは、齢60で亡くなった後。ヨーロッパを中心に彼の作品の評価は高まった。ワンカット観ただけで監督の名前が分かる作家は、小津安二郎をおいて他にはない。そのことだけで、いかに小津監督が偉大だったかが分かる。だが、生前、小津作品は「ワンパターン」と批判された。トリュフォー・ゴダールのフランス映画に触発され松竹ヌーベルバーグ（大島渚・篠田正浩・吉田喜重）が生まれ、小津作品に代表される松竹大船調（のホームドラマ）は古臭いと批判された。小津作品は興行収入にも恵まれないので、所属した松竹からも冷遇された。

大島の恩師・大庭秀雄監督（1910年～1997年、「君の名は」1953年）は、大島渚氏の結婚式で「仕事はヌーベルバーグでかまわないが、家庭は松竹大船調で」とスピーチしたという。だが、松竹ヌーベルバーグは「政治と映画のマリアージュ（結婚）」。ドラマとしては後退・退廃である。

小津監督は、松竹への借金もかなりあったようで、城戸社長は、小津の葬儀の香典を会社に収めるよう経理部長に指示した。腹を立てた愛弟子・井上和男監督（「小津安二郎作品集」の編纂者）は経理部長を怒鳴りつけ、年明けに解雇された。

蛇足:

私は、今村昌平の映画学校で大庭秀雄監督。そして、井上和男監督の「演出」の講義を受けている。作品的には恵まれなかった通称・蛭さんだが、（自身が結論した）2つの法則を教えてくれた。

・カットとカットの接着力は、絵柄の違いに比例する。

・同サイズ・同ポジションは、けっして直結してはならない。

※ 座頭市に切られた蠟燭が一瞬にしてバラケルなど、例外はあるが・・・

※ サイズ: ロング、フル、ミディアム、バスト、アップ。

※ ポジション: 正対、半身、プロフィール、シルエット。

※ アングル: 眼高、あおり、俯瞰

井上監督は小津監督関連の書籍をいくつも編纂しているが、演出論の書物はない。先生の講義が書籍化され、若い人たちに普及していれば、運動会の記録映像のような生ぬるいサイズでカメラポジションが変化しないアマチュア作品は減ったに違いない。

小津安二郎は、実は大衆娯楽作品の監督ではなく、芸術作品の監督だった。経済的に恵まれぬ小津監督の苦境が、「映画はドラマだ。アクシデントではない」という遺言になったのだろう。

《小津監督の言葉の解釈》

「映画はドラマだ。アクシデントではない」を解釈するには、「ドラマとは何か」「アクシデントとは何か」を定義しなければならない。

・ドラマ = 主人公の主体的意志を核として生まれる人間模様（対決・対立・摩擦・葛藤・恋情）

・アクシデント = 困った出来事。天災・人災は勿論、人間模様（対立・対決・摩擦・葛藤・恋情）も含まれる。

「劇映画＆ドラマ」を解釈するとき、それを「ドラマとみる」か「アクシデントとみるか」で、作品解釈は大きく変わる。小津作品は主に〈人災〉。それも「正面衝突・対決」はほとんどなく、〈対決〉を未然に防ぐための「感情の行き違い・もつれあい」がほとんど。人々の美しい心を描いた。

学校長・今村昌平は、シナリオに籠る蓼科で小津監督に出会うと「君は何故、ごみ溜めのような人間ばかり描くのか」と毒かつれた。――二人の作風は対照的である。

小津監督が「映画ではない」といいたかったのは「ゴジラ（1954年）」に始まる怪獣映画、怪獣ブーム。カタストロフ映画、パニック映画など。叙事詩的な戦争映画も含まれるのかもしれない。それらは「何が起きたか」が主眼で、「人々の心模様」は添え物である。

とはいえ、小津の世界的な評価につながった「東京物語」（1953年）は、「年老いた両親の東京見物」と「母の死」という（家族のそれぞれにとっての）事件を扱っている。

〈ドラマ〉だけでは映画は成立しない。

小津監督の遺言は「アクシデントの否定」だが、私はあえて映画＆ドラマには、「ドラマ成分」と「アクシデント成分」があると解釈したい。つまり、

・ドラマ成分： 主人公の意志を起点にした人間模様（対決・対立・摩擦・葛藤・恋情）

と合わせて、

・非ドラマ成分： 出来事（インシデント or アクシデント）

※ これをのちに「ジャンル成分」として詳説する。

※ その他に、スライス・オブ・ライフがある。

が存在する。

劇映画＆ドラマ = ドラマ成分 + 出来事（インシデント or アクシデント）
スライス・オブ・ライフ

である。煎じ詰めれば、劇映画＆ドラマで描かれるのは、

- ・「こんな生活（日々の営み）があった」
- ・「こんな人がいた」
- ・「こんな気持ちがあった」
- ・「こんなことがあった」

であり、そのうちのドラマといえるのは、

- ・「**こんな気持ちがあった**」

だけ。

東日本大震災3.11が私たちの心を動かすのは、「人の命が失われたこと（事実）」ではなく、「人の思いが失われたこと（ドラマ）」。

防災センターで放送を続けた女性職員が津波に流され命を落とした話は「自らの命よりも、地域住民のためを思った」彼女の心が美しく・切ないからである。

肝要なのは、「意志・気持ち」が、「出来事」に先行すること。つまり、

×：「何かが起きた」から、「こう思った・行動した」では、つまらない。

○：「このように思っていた」から、「こんなことが起きた」にしなければならない。

たとえば、「ローマの休日」（1953年、主演・オードリー・ヘップバーン）。

アン王女（オードリー・ヘップバーン）は「金の鳥籠生活が嫌でたまらない」。その〈気持ち〉が頂点に達してヒステリーを起こす。侍従医は睡眠薬を処方するが、彼女は宮殿を抜け出す。そして、次第に睡眠薬が効いてきて……。新聞記者（グレゴリー・ペック）の「特ダネをゲットしよう」との〈気持ち〉からローマ見物が始まる。そして、初恋にも似た〈気持ち〉が二人を引き寄せ、記者の「彼女への思いやり」と、王女の「自らの責任感」が葛藤して別れにつながっていく。

(Intentionally Blank)

《溝口健二監督の言葉》

- ・（新藤兼人のシナリオに）これはシナリオではありません。ストーリーです。
 - シナリオとは「登場人物の〈意志〉と〈意志〉のぶつかりあい」
 - ストーリーとは「連続する〈出来事〉たち」。
- ・（撮影現場で俳優たちに）反射してください。（監督・溝口健二）
 - 〈反射〉とは、「相手のセリフ」を受けて「セリフや感情」に命を吹き込むこと。

溝口健二監督
の写真。

溝口健二監督（1898年～1956年）は、日本が世界に誇る映画監督の一人である。私はどの作品も素晴らしいと思うが、娘は「西鶴一代女」（1952年）を観て「バカな女の話」と切り捨てた。そう思ってみると、娘の意見を否定できない。（後述するが、ヒロインは〈受動的動機〉）

溝口作品の舞台である「封建的な社会」が娘にはしっくりこない。長寿ドラマ・水戸黄門にしたって、徳川家の威光を知らなければ、葵の紋がついた印籠に一同平伏するなど不可思議である。世界的な巨匠の作品でも、すべてを肯定できるのではない。

私が溝口作品で最高傑作と思うのは「近松物語」（1954年）である。

私はマニアックな溝口ファンではないから、観ているのは「残菊物語」（1939年）「山椒大夫」（1954年）「西鶴一代女」（1952年）「雨月物語」（1953年）「赤線地帯」（1956年）に過ぎない。

私は、溝口健二監督が残した二つの言葉が忘れられない。

一つ目は、シナリオ修行中の新藤兼人に放った溝口監督の強烈な言葉「これはシナリオではありません。ストーリーです」。

この言葉を受けた新藤兼人（1912年～2012年）は考えをまとめ、後年、岩波新書「シナリオ人生」（2004年、岩波新書）にその答えを書いた。

・「シナリオは三部形式である」。どんなシナリオであろうとも、発端・葛藤・終結の三段階からできている

※ 彼の言う〈葛藤〉には対立・対決が含まれる。

だが、私はその答えに納得しない。「シナリオが三部形式」は、音楽でいうソナタ形式であろう。3楽章のコンチェルトはソナタ形式だが、4楽章のシンフォニーはさしづめ起承転結。だが、クラシックの演奏会では、そのうちの一楽章だけを取り上げて演奏されることもある。ルキノ・ビスコンティ監督の「ベニスに死す」（1971年）では、マーラー「交響曲第5番」の第四楽章（アダージェット）が冒頭に採用されている。そのような使い方が、音楽を冒とくしているのかといえ、そんなことはない。「三部形式」を壊しても、音楽として堂々と成立している。

一方、シナリオはどうか。「真犯人・真実をつきとめる」ような作品（推理小説が原作）では、最初から最後までみないと「作品を堪能できない」から新藤説は正しい。

だが、アニメ「サザエさん」「ドラえもん」。もしくは、「渡る世間に鬼はなし」のような長編ドラマの場合は、第一回を見なくても、なんとなく楽しく観ることができるし、最終回を見なくても、心苦しいという程ではない。最近でいえばアニメ「けいおん！」がそう。

「宇宙戦艦ヤマト」では、人類が生き残れたのかどうか気になるが、軽音楽部にはそんなミッションはない。

新藤説のような「3部形式のシナリオ」の存在は否定しないが、それが溝口健二が「これはシナリオではありません」と断言するような決定的要因とは思えない。ソナタ形式でないから巨匠・溝口が脚本を突っ返したとは思えない。一方、ストーリーとは「始まりがあって、真ん中があって、終わりがあるもの」。3部形式もそのひとつであり、断章は許されない。

《シナリオとストーリーの違いは、「〈意志〉のぶつかりあい」と「連続する〈出来事〉」の違いである。》

撮影現場での溝口健二は演技指導をするでもなく、カメラの脇に陣取り「OKや、NGを言うばかり」だったと香川京子（1931年～）は述回する。何度もNGを出された俳優が困り果てて「演技指導をしてください」と監督に迫ると、溝口は「君はそのために沢山のお金をもらっているのだろう」と言ったきり、何も教えなかった。

溝口は「（誰かから）教えられた演技」は新鮮さを失っていると考えていたのだろう。本物の演技は、俳優の中から浮かび上がってくるのであって、他の誰か（演出家）に教えられて生まれるのではない。

溝口健二監督
の写真。

フランスのロベール・ブレッソン監督（1901年～1999年）は「演技は巧妙な嘘である。私は、巧妙な嘘よりも、下手な真実を選ぶ」として演技の素人を俳優として使った。俳優シャルル・アズナブールが「自分はプロなので、ブレッソン監督に演出してもらえない」と嘆いたのは有名な話である。青春な私は（自分が一等賞と思っている）中二病であり、ブレッソンの言葉を尊敬し、俳優の演技を軽蔑した。だが、今にして思えば、ブレッソンは「真実を描くことよりも、事実を描くこと」を選んだといえる。

演劇は、「人間や、この世界の本質」を描くために「嘘をつく（演技する）」のであって、演劇においては「嘘をつくことの妥当性」が問われている。

ブレッソン監督に影響を受けたと思われる黒澤明は、途中降板した「トラトラトラ」（1970年）で財界人を高級軍人役としてキャスティングした。「影武者」（1980年）ではオーディションした素人俳優を起用するが、成功したとはいえない。怪優・勝新太郎を降板させた時点で、「影武者」は味気ない作品になった。黒澤映画は、三船敏郎あってこそ。素人俳優は、絵にかいた餅。ふつうの人は、カメラの前で俳優のように振る舞えない。嘘をつけない（虚構を演じられない）。

一方の溝口は、「自分は嘘をつく側ではない」「嘘に加担しない」と、演技を見る側に徹した。そんな溝口監督が現場で繰り返したのが「反射してください」。

溝口の言う「反射」とは「相手のセリフを受けて、セリフを発すること」。「演じる役の気持ち」と「相手の役の気持ち」の化学変化（ケミストリー）こそ、映画で一番重要である。

登場人物の「〈意志〉のぶつかり合い」 or 「反射のやりとり」こそ〈ドラマ〉である。

女優・香川京子によれば、「（溝口先生は）雪が画面に映るため、撮影が中断された時も、カメラの側をけっして離れなかった」と撮影現場を振り返る。察するに、脳裏に焼き付いた「直前に撮影したショット」を溝口監督は失いたくないから。溝口監督は自らの存在を作品に込める（自己表現）のではなく、「一番最初の観客」としての撮影現場に存在した。それ

が溝口を世界的な巨匠にのし上げた。

《シナリオライター・新藤兼人の言葉に妥当性はない》

すでに、溝口監督のところすでに書いているが、ライターの立場でもう一度記述する。

× シナリオは、三部形式だ。（脚本家・新藤兼人）

→ リモコンを持つ観客は、（退屈な）前半の二部に耐えず、「早回し・停止する」から、三部形式は現代に対応しない。

新藤兼人氏
の写真。

新藤兼人氏（1912年～2012年）は、溝口監督の弟子という経歴もあって、日本のシナリオ界に君臨した。彼を批判・否定する人は皆無。彼は赤坂にシナリオ会館を建て、日本シナリオ作家協会を設立する。私が社会人になって、フォース助監督としてついた渡邊祐介監督（1927年～1985年、東宝「ドリフターズの全員集合シリーズ」他）が、（かねて執筆依頼をしていたのだろう）「新藤さんの（テレビ朝日・土曜ワイド劇場の）シナリオを楽しみにしている」と語っていたのを鮮明に覚えている。新藤氏は今村昌平の映画学校でもシナリオ科の講師をつとめていたが、私は彼を評価しない。

映画学校が毎年発行する「青」というシナリオ集があったが、そのシナリオに対する新藤氏の評は毎年同じ。「読後の感想はさわやかだった。作者の素直な気持ちが表現されていた」。新藤氏が読んでない、書いていないのは明らかである。

彼の「地平線」（1984年）という監督作品を観たが、アメリカに移民した日本人たちのインタビューが多く閉口した。

「午後の遺言状」（1995年）は日本の各賞を総なめ（ブルーリボン賞・日本アカデミー賞）にしたが、監督と主演女優（杉村春子・乙羽信子）の業績への賛美・ご褒美。「人間は誰でも老いていくし、死んでいく」という事実を淡々と描出したもの、とりたてて言うこともない。そんな当たり前のことを知るために観客は映画館に足を運ばない。それをさせた新藤兼人氏の功績は認めるにしても、このような素朴な作品を年間ベストワンにしていいいのだろうか。それが人生の真実だとしても、大衆娯楽作品として成立していない。（ドラマ・映

画の評価基準が曖昧だから、マスコミは反抗することもできず、大衆もそれに従う。現場カースト最下層の私も批判を口にできない)

年間ベストワン表彰（ブルーリボン賞・日本アカデミー賞、ほか、キネ旬、毎日映画、報知映画）といえ、（高倉健演じる）主人公の「被害者への贖罪の気持ち」も描かれぬままに、刑期を満了した主人公が「黄色いハンカチに感動する」物語も納得がいかない。「行きづりの偶発的な殺人」など、気にする必要はない。「刑期を終えれば、それでいい」と、言うのだろうか。観客は、主人公に「男の理想像」を求める。ならば、「たとえ刑期を満了しても、人としての贖罪の気持ちは消えぬ」そんな主人公でなければ・・・。

東映と松竹が合作するのは画期的だとしても、作品としては疑問符を打つ。（性欲だけで女に迫る）武田鉄矢と（イケてない男とセックスをしたくない）桃井かおりのシーンはおかしくも楽しくもない。むき出しの感情・欲情があるだけ、哲学がない。ハンカチを掲げる女（倍賞千恵子）の人生が描かれるでもない。

最近の「新聞記者」も同列であり、作品内容ではなく、イデオロギーにより受賞した。それが日本の受賞シーンのありふれた日常なら「午後の遺言状」が評価されるのも致し方ない。

《映画監督・大島渚の言葉は、彼の本質（アジテーター）を暗喩する》

× 映画は、いいシーンがふたつあれば成立する。（監督・大島渚）

→ いいシーンがふたつさえあれば、

（政治的なドラマなど）メッセージ性の強い映画も許容される。

大島渚氏の
写真。

昭和の映画作家として大島渚（1932年～2013年）は、わが学校長・今村昌平と並ぶビッグネームだと思う。彼の代表作は一般映画では初めて「挿入したセックスシーン」で話題になった「愛のコリーダ」。そして、英国人俳優・デビッド・ボウイを起用した「戦場のメリークリスマス」。だが、令和の今となっては、結合部の接写のないアダルトビデオに用はないし、ボーイズラブもありふれている。

大島監督は、私にとって映画学校の講師・大庭秀雄先生の弟子。ファーストキャリアの上司Kさんが、大島渚監督が作った創造社の出身であり、遠いような近いような存在。大島監督は、新宿三丁目の

焼肉店・長春館がお気に入り、上司に連れられて行ったことがある。

大島監督の作品群を壮観すると、映像作家というよりも、「つねに時代の最先端でありたい」という彼の心根を感じる。京都大学で学生運動の委員長を果たした彼の初期の作品は、学生運動が吹き荒れた時代だけに「メッセージ性」が強い。世界進出を果たしたのは、わいせつ禁止法に挑戦する作品。世界的な興行作品の「戦場のメリークリスマス」（1983年）は戦場における同性愛をあつかった。遺作の「ご法度」も男だけの幕末の組織・新選組の同性愛（衆道）がテーマである。

テオ・アングエブロス、ベルナルド・ベルトルッチ、マーティン・スコセッシが大島の影響を受けたというが、民族や時代を描こうとする「社会的メッセージ性の強い」映像作家であり、〈ドラマ〉としての充実を最優先とする監督ではない。

我が先輩Kさんは、シナリオ合宿中、痔で血の付いた大島監督のパンツを洗うことに終始していたが、ある日「シナリオについてどう思う？」と聞かれ、読んでいなかったのも何も答えられず、「クリエイターであることを投げ出している自分」を深く反省し、有名映画監督と自分の差を落胆した。だが、学習院大学を出たての新人社員が、巨匠のシナリオに意見を言えるはずもない。私が大島監督を批判できるのも、彼が遠いところに存在するからである。

偏見かもしれぬが、大島監督は「ふたつの〈ドラマ〉的に充実したシーン」があれば、あとは「政治的メッセージに溢れた映画でも許される」と考えたのではない。映像は「（論難されても動じない既成事実。言わば）言論の戦車」である。「〈芸術・ドラマ〉を、ポルノのアリバイ（言い訳）として利用した」とした大島監督は〈ドラマ作家〉として失格。その姿勢は、日活映画が一定時間のポルノシーンがあれば、製作が許されるという「日活ロマンポルノ」と同じである。

ちなみに、映画学校時代の私の指導監督は田中登監督（1937年～2006年）。彼は「マル秘・女郎責め地獄」（1973年）「マル秘・色情めす市場」（1974年）というポルノシーンと〈作品的充実〉を兼ね備えた作品を作っている。一般映画として「丑三つの村」（1983年）があるが凡作。ポルノシーンという制限が、田中登監督作品の〈ドラマ〉を深めていた。

昨今のアダルトビデオは、一般映画としてのジレンマはないので、「物語を巻き込んだ作品」はまどろっこしいだけ。じっくりとした性交シーンが望まれる。

1000フィート（16ミリフィルムで約30分）実習で演出を担当した私は、撮影現場で田中監督から「走るシーン」を追加された。私は急遽、戸塚の旧商店街の狭い路地で、主演者を走らせた。映画には、無駄な時間はカットされる。だが、セリフやアクションのないシーンに要はない。だが、その例外が「心理的な間（観客の感情が沸き起こることで時間が埋まる）」と「物理的な間（俳優の動作の完結のため、必然性がある）」。当時、「太陽にほえろ」が大人気で、主演の渡辺徹は、一日中、新宿副都心を走っていましたと感想を述べていた。「走る間」こそ、映画にとって「何物かを表現する」大切なシーンである。

大島渚監督の座右の銘は、ハンセン氏病の歌人の言葉。「深海に生きる魚族のように、自ら燃えなければどこにも光はない」。作品よりも、自らが燃える・光ることを大島監督は貫いたのかもしれない。

――その姿は、「観ること」を自らの仕事とした溝口健二監督と対極である。

※ ※ ※

私の理想のひとつは、「モスクワは涙を信じない」（1979年ロシア映画）のような大衆娯楽作品。アメリカのロナルド・レーガン大統領はソ連のミハイル・ゴルバチョフ大統領と会見する前、この映画を二回鑑賞して一般のロシア人の心をより深く理解しようと務めたと言われている。ソビエトの労働者たちの現実を描きながらも、ヒロインの人生であり、恋愛ドラマ。高度なハイブリッドを実現している。

※ ※ ※

《私は、日本のシナリオの伝統を否定する》

銀河英雄伝説
のポスター

劇映画＆ドラマの企画段階で重用されるのが「シノプシス・あらすじ」である。

若き日の私は、首藤剛志氏のもと「銀河英雄伝説のテレビシリーズの企画立ち上げ」に取り組んでいた。ゴーストライターであり、ライターデビューしていない私に与えられた仕事は、田中芳樹氏の書いた原作小説を読み、あらすじをまとめること。

だが、劇映画＆ドラマの本質が「何が起きたか」ではなく、「登場人物の対立」や「登場

人物の思い」が重要ならば、「登場人物の関係」をまとめることの方が効果的である。（その作業から、原作から映像に採用すべきキャラクターも選別できる）

作品において、縦軸・横軸などと言われるが、「時間的経過を伴う構図」はコンストラクション（構成）であり、「同時刻における構図」がコンポジション（構図）。

- × コンストラクション： シノプシス（あらすじ）主導はダメ。
- コンポジション： 人物相関図主導にすべき。

原作を読み「あらすじにまとめる作業」は、下積みの私にとって、ドラマとは程遠い退屈な作業だった。もし、「人物構成表（人物設定表ではない）」をまとめる作業なら、創造的な作業の原点として興味を持って取り組めたはず。シナリオ実作では、まとめられた〈設定〉を、さらに「インパクトを強化」する。

「銀河英雄伝説」の面白いところは、銀河帝国と自由惑星同盟の戦争絵巻なところ。主人公は帝国側がラインハルト。同盟側がヤン・ウェンリー。広大な宇宙空間の物語なので、「スター・ウォーズ」の主人公父子のように直接対決をすることはない。

小説家・田中が目論んだのは、「圧倒的な支配者による軍政・徳治政治（マキャベリズム）」と「民主主義の共同体（デモクラシー）」の対照である。日本の歴史でも明治初年、わずかな間「天皇による徳治政治」を指向した時期があるが、議会制民主主義へと移行した。「徳治政治は支配者が傲慢になれば最悪」だし、「民主主義の意志を決定する民衆は無責任」。本来優劣はない。

作者は、ふたつの「英雄の物語」を通じ、「国家の有り様」の〈対極〉をSF小説で表現した。つまり「銀河英雄伝説」を成立させているのは〈対決〉ではなく〈対照〉。帝政側と同盟側の物語はまじわることはない。きわめて小説的である。

映画「銀河英雄伝説・わが征くは星の大海」（1988年、首藤剛志脚本）は、長編・SF大河小説の断章（一部分を切り取ったもの）である。私は「群像劇」批判してきたが、この作品を批判しない。何故なら、首藤氏は「ハードボイルド（感情を表に出さない）」を貫いているから。「ハードボイルド」は〈ドラマの深層化〉といえる。とはいえ、「断章」は散文的なのも事実である。

数千もの宇宙戦艦が交戦するシーンでは、ラベルの「ボレロ」の全曲が伴奏音楽として採用されている。この演出を評価するアニメファン（市川紗椰）もいるが、散文性を補うために「クラシック音楽の名曲」が必要だった。

「七人の侍」の熱狂的なファンのジョージ・ルーカスは、晩年の黒澤明監督に知遇を得て自作「スター・ウォーズ」の感想を求めた。すると、巨匠・黒澤は「音楽をつけ過ぎている」と不満を述べ、ルーカスをがっかりさせた。

日本の映画界の伝統では「音楽は、映像を補うもの」。「〈芝居〉に力がある」なら「素（伴奏音楽はつけない）」。学校長・今村昌平の「復讐するは我に在り」（1979年）では、池辺晋一郎が素晴らしい音楽をかいたが、つけられたのは主人公を乗せた列車が爆走するシーンである。

フランスの映画監督・ロベール・ブレッソンは「映像と音楽の関係はリレーのようなもの。お互いが助け合ってはならない」と書き残している（「シネマトグラフ覚書」1987年 筑摩書房）。

映画版なら「（原作小説の）断章」（＝尻切れトンボのエピソードも、切り口が鋭いなら許容される）的なシナリオも許される。だが、テレビシリーズは、長編小説をそのまま映像化しなければならない。担当プロデューサーは原作のファンで、「30分の番組に150人のキャラクターを登場させる」ことを首藤剛志氏（シリーズ構成）に要求する。だが、〈ドラマ成分〉たる「意志・葛藤・恋情」が表現されない人物は〈設定〉である。

私は首藤氏から「〈設定〉はダメ。〈ドラマ〉でなくちゃ」と、耳が痛くなるほど言われ続けていた。首藤氏本人も「キャラクターが重なる人物」たちのセリフの連続は「割りゼリフ」と同じとして、無駄なキャラクターはけっして登場させない。

新番組が「30分に150人のキャラクターを登場させる」なら、このモットーを厳守することは不可能。度重なる折衝の結果、首藤氏は降板。私のライターデビューもなくなった。

(Intensionally Blank)

3.2. 「おもしろさ」の源流は、〈情熱・意志・動機〉である。

《シナリオライター・池端俊策先生の言葉》

- ・ （シナリオ創作で大切なのは）情熱の挫折。（脚本家・池端俊策）

→ 超目標 = 〈主体的な意志〉

池端俊策氏
の写真。

1980年、私は大学受験に失敗した敗戦処理のようなかたちで、今村昌平の映画学校（横浜放送映画専門学院6期）に入学した。学校は2年制で、一年次の担任教師が池端俊策氏（1946年～）である。

同学院の特色は、GWに「日本文化の伝統を体験する」との意味で福島県猪苗代町に田植えの実習があること。そして、夏休みの宿題の2時間シナリオである。

シナリオの指導教官は外部のシナリオライターが呼ばれていて、私の指導教官は東宝で戦争映画などを書かれた須崎勝彌氏（1922年～2015年）だった。当時は情報も少なかったので、「人間魚雷回天」（1955年）を書かれたということだけを知っていた。

先生とはシノブシス（あらすじ）の段階で2度ほどお会いしただけのような気がする。今、須崎氏の作品履歴をウェブで調べると、「青春とはなんだ」（1965.66年）「おれは男だ!」（1971.72年）など日本テレビの人気シリーズを書かれている。当時、それを知っていれば、もっと質問をして、須崎氏のシナリオを手本に、少しはましなシナリオを書けたのかもしれないと、残念に思う。私のシナリオは、「青春の悶々」を無策のまま、そのままさらけ出したような作品で、〈ドラマタイズ〉する企みに欠けていた。当時、無策なシナリオこそ、リアリティー。作為はダメと思っていた。

夏休み明けに、講評を受けたのは、担任教師・池端俊策先生。先生の感想は、可もなし・不可もなしというような、当たり障りのないものだったと記憶する。私の「シナリオとして成立していますか?」との問いに、先生は明確に答えてくれなかった記憶がある。

つか、「シナリオとして成立しているかどうか?」とは、「原稿用紙を正しく使っているか」であって、「シナリオとしての内容」のことではなかったような……。しびれを切らした私は、「先生がシナリオで一番大切にしていることは何ですか?」と質問した答えが、

- ・ （主人公の）情熱の挫折

である。

《池端先生の言葉の解釈》

当時の私は、倉本聰の「前略おふくろ様」や、向田邦子の「あ・うん」「阿修羅のごとく」。映画では野村芳太郎監督の「砂の器」を良作と考えていた。新進作家として井沢満に注目していた。

当時創刊したての「月刊ドラマ」（1979年7月創刊）や老舗の「月刊シナリオ」、年鑑代表シナリオ集を呼んでいたが、「良いシナリオとは何か?」や、劇映画&ドラマの〈品質〉についての記述もなく、私にシナリオの評価基準はなかった。クラスメートたちとも、「あれは観た。これも観た」と鑑賞数を競ったり、「あれはいいぞ。いや、こっちだ」と自らの審美眼を誇るばかり。「何故いいか?」「どこがいいか?」についてさえ語り合うことはなかった。

今でも思うのは「年間300本、映画を観た」などと誇る人が少なからず存在したこと。観るだけならお金と時間があれば出来る。私にとってそれは、「ダメな作品でも見続けることができる鈍い感性」の告白である。グルメ（美食家）ではなくグルマン（大食漢）に過ぎない。

大衆作品のシナリオライターとして、井沢満（とっておきの青春）、鎌田敏夫（俺たちの旅）、ジェームス三木（白い滑走路・独眼竜正宗）、松木ひろし（池中玄太80キロ・気まぐれ天使）、伴一彦（パパはニュースキャスター）が気になっていた。だが、友人たちとゴダールについて議論することはあっても、彼らを話題にすることは無い。数回の苦い経験・無為の時間を経て、学友たちとの飲み会はパスするようになった。

池端先生について知っていたのは、「復讐するは我に在り」（1979年、シナリオは馬場当。池端先生は共同執筆）の助監督をつとめたシナリオライターで、過去にタツノコプロダクションでアニメのシナリオを書いていたというくらい。単独執筆のシナリオを読んだこともない。先生が名声をつかむ直前（向田邦子賞は4年後の1984年）だった。

とはいえ池端先生は、初めて一番親しくしていただいた業界人であり、「情熱の挫折」という言葉は心に留まった。だが、当時の私は、心に残っただけで、解釈できない。シナリオの課題も終わっていたから、シナリオを書くこともない。

そして数十年経った最近になって、ようやくこの言葉を解釈する。それは、まず、

- ・主人公に情熱があること。

そして、物語がすすむ中で、

- ・（情熱が）挫折する。

Loss of Passion（後述、オリジナル5類型のうちのひとつ）である。

※

灰とダイヤモンド
のポスター。

当時の私は、カンヌ映画祭でグランプリを獲るような作品が好み。アンジェイ・ワイダ（灰とダイヤモンド）、フランソワ・トリュフォー（隣の女）、ベルナルド・ベルトリッチ（暗殺のオペラ）、ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー（マリア・ブラウンの結婚）、クシシュトフ・ザヌッシ（結晶の構造）、などスタイルを感じさせる監督の映画を観ていた。

映画学校では、淀川長治氏の外国映画の授業も受けたが、彼が好むチャップリンやジョン・フォードは通俗であり、熱狂しない。席が隣だった小島正道君（卒業後大映テレビで助監督をつとめる）は、カール・テホ・ドライヤー、ルイス・ブニュエル、ロベール・ブレッソンなど難解な映画のすばらしさを教えてくれた。

私は日経小ホールのカイエ・ド・シネマや東京国立近代美術館フィルムセンター、（16ミリで過去の作品を映写する早稲田にある）ACTミニシアターに通った。

巷間言われていた、「映画作家の究極の仕事は〈民族や人間〉を描くこと」と信じ、理解できないながら、フェデリコ・フェリーニ（8 1/2、アマルコルド、ローマなど）やテオ・アンゲブロス（「旅芸人の記録」は岩波ホールの高野悦子が評価して、230分の長編ながら、ロングランヒットした）の作品を辛抱強く見続けた。

振り返ってみると、ロシアの映画監督タルコフスキーの作品に嫌気がさした頃から、私は難解な映画とオサラバしたような気がする。鑑賞後、訳が分からずパンフレットを買うと、永六輔氏の長女・永千絵が「鑑賞中、居眠りをしたが、気持ちの良い眠りだった」と訳の分からぬことを書いていたのを痛烈に覚えている。大林宣彦監督は「夢を描くのが映画」と発言していたし、黒澤明も映画「夢」（1990年）をつくった。だが、実際に眠ることは、肉体による鑑賞の拒否である。今、ウェブで検索すると彼女は「映画エッセイスト」、映画評論家を名乗らない。彼女に何があったのかは知らないが、弱腰である。彼女はファッションのひとつとして、海外の映画を身にまとうことがおしゃれなのだろう。

一方、私は劇映画&ドラマと真剣に向き合うことが「かっこいい」と思っていた。当時も、そして今も、「素晴らしい映画とは何か？」との疑問がくすぶっている。

難解なタルコフスキー映画だが、退屈のせい「作品が暗喩に満ちている」から。

そこで、映画批評家たちは、この作品こそ「自らの存在意義を主張できる」と盛んに筆を執った。だが、タルコフスキーは映画作家（シネアスト）かもしれぬが、ドラマティストではない。はじめからドラマであることを捨て、一般観客を見捨てている。ならば、無視してよい。「映画鑑賞は芸術鑑賞。ならば、難解だからこそ価値がある」との妄念を維持するには有効な映画作家だった。――映画人は、職人といわれるより、芸術家と呼ばれたい。

どついたるねん
のポスター。

少し経った頃、強く心を打つ映画に出会った。「どついたるねん」（1989年坂本順治監督、赤井英和原作・主演）。元プロボクサーの赤井英和の自伝が原作であり、主演も彼である。

「ロッキー」（1976年）と同じボクシング映画だが、ロッキーのタイトルは主人公の名前。つまりは「こんな人がいた」。一方、「どついたるねん」は主人公の超目標（情熱）をタイトルにしている。――「こんな思いがあった」。そのことが「主体的な意志（この主人公の場合は、相手を殴り倒すこと）」の重要性を気づかせてくれた。

池端先生の言う「情熱」がエンジンとなって、力強く物語を進めていく。主人公は苦汁を飲み、挫折していく……。 （主人公が挫折しない。成功するなら、植木等を主人公にした「無責任男シリーズ」のような軽薄な喜劇になってしまう）

私はこの映画で「主人公の意志・超目標」の存在こそ、映画の本質があると確信した。

その少し前。私は「モスキート・コースト」（1986年）という映画に魅せられている。その理由は、「（ハリソン・フォード演じる）主人公の果てしない情熱」。そのためには、家族を犠牲にすることも厭わない。「主人公の情熱」はある意味馬鹿げていたて、ほとんど不可能。だが、不可能だからこそ、主人公は功利的ではなく、それが〈ドラマ〉になっていた。

《シナリオライター・首藤剛志氏の言葉》

映画学校を出た私は、「ハレンチ学園」（1970年）の監督で、ロマンポルノ路線に反発してフリーになった丹野雄二（1932年～2001年）が設立した独立プロダクション、ダックス・インターナショナルに入社した。

同社は「まんがはじめて物語」（1978年～1984年、TBS）を制作していた。そのメインライターが首藤剛志（1949年～2010年）である。

首藤剛志氏
の写真。

彼は1984年、第1回日本アニメ大賞の脚本賞を受賞している。日本武道館でトロフィーを得たが入社前のこと。私は観ていない。

「まんがはじめて物語」は、アニメーションと実写をからめたシリーズ。日本商工会議所の肝いりで始まった。企画がスタート時、赤坂のTBSで大がかりな会議が行われ、すでにビッグネームだった小松左京氏も招かれた。この会議で首藤は、

「さまざまなものが誕生した経緯」を歴史として紹介するのではなく、当時の「人々の思い（ニーズ）」が「それを誕生させた」として描きたいと発言し、「その方針なら、もう私の出る幕はないですね」と、SFの大家を納得させている。

制作された「まんがはじめて物語」では、原始人たちを登場させ「ものがとが生まれるニーズ」を掘り起こす。歴史的〈事実〉ではなく、それが生んだ人達の〈思い〉。それは池端俊策がいうところの〈情熱〉であろう。

数年後、ダックス・インターナショナルを退職した私は、首藤剛志に私淑する。渋谷区神山町の仕事場でさまざまな薫陶を得たが、彼の名前で「はじめてシリーズ」のゴーストライターも数本こなしている。

《首藤剛志さんの言葉の解釈》

彼のモットーはふたつ。

・オリジナル脚本しかやらない。

（小説・マンガ原作のアニメ化はやらない。ただし、例外として、田中芳樹のSF小説「銀河英雄伝説」の劇場版のシナリオがある）

・人情噺は書かない。

・ 僕は、人情噺が嫌いだ。（脚本家・首藤剛志）

→ ×〈受動的意志〉、○〈能動的意志〉。

我が師・首藤剛志は1969年。弱冠19歳で「大江戸捜査網」第45話で脚本家デビューをしている。

だが、納得できない脚本なおしに嫌気がさし、いったん書くことをやめ、セールスマン生活をしている。シナリオ研究所で指導したのは宮内婦貴子（コメットさん、野菊の墓）。

私は、「他人に指図されるのは嫌」というのが首藤さんの本意だと思っていた。だが、その言葉が数十年を経て、次のように意味が変化してきた。

- ・小説とシナリオは違う。原作のままだと、作品はダメ。面白くない。
- ・人情噺は、〈受動的意志〉の持ち主が主人公。これでは作品は面白くない。

首藤剛志の言葉で記憶に残るもうひとつの言葉が以下。

- ・勝手にキャラクターたちが動き出す。（脚本家・首藤剛志）
- 「対極・対照」シナリオ創作法。（縦軸主導シナリオ）

※ シュルレアリスムのアンドレ・ブルドンにおけるオートマティズム（自動筆記）に等しい発言だが、演出家・戯曲家のつかこうへいの言葉と同じ結論なので、ここでは省略する。

《演出家・劇作家・つかこうへいの演劇》

- ・「机で4割 / 稽古場（口立て）6割」がつか氏の台本作成法。
- （演出家・つかこうへい）
- 「対極・対照」シナリオ創作法。（縦軸主導シナリオ）

つかこうへい氏
の写真。

つかこうへい（1948年～2010年）は人気劇作家・演出家である。つか演劇は、机上が4割が作られ、稽古場で6割が作られるという。机の上で原稿用紙に書き込むことで出来上がるのは〈構成・ストーリー〉。出来事である。一方、稽古場で俳優たちとつくりあげるのが〈対立〉の強調である。

青春の一時期。私はつかこうへい劇団の演劇を見まくっていた。新宿の紀伊国屋ホールや、高田馬場の山手線沿いの小さなホールに出かけ、風間杜夫、平田満らの演劇を堪能した。

当時、「熱海殺人事件」で初代のくわえ煙草伝兵衛を演じた三浦洋一はすでに劇団を離れていた。石丸健次郎はまだ役をもらえず会場整理係。完全暗転で「非常口」の明かりを消す役目。そのまんま元夫人・かとうかず子がデビューした「広島に原爆が落ちる日」（1979年）の初演を紀伊国屋ホールで観ている。舞台だけでなく、彼のエッセイも読み倒した。

つかこうへいが書いた「ジャイアンツは負けない」（1979年角川文庫）は、野球に関するエッセイではない。報知新聞（現在はスポーツ報知）のファンのエッセイである。つか氏は、ジャイアンツが負けた時でも、読者の大半を占めるジャイアンツファンが悲しまないように、まるでジャイアンツが勝ったかのように紙面を飾る。そのことを賛美した。

通常、新聞は真実を伝えることを第一とする。だが、報知新聞は違う。東京スポーツのように「正しいのは日付だけ」ほどでもないが、ジャイアンツに偏向した紙面づくりは格別である。

つかこうへいの舞台演出も同様である。「だからお前は早稲田にしか入れなかった」「宇野重の芝居をやってるんじゃない」。演出家は役者のアイデンティティーを徹底的に否定する。そして、「作品を面白くするのは、〈対立・対決〉」とばかりに、稽古場では、俳優たちの対立を「サディスティックに強調」していく。すでに演出家に痛めつけられている役者たちは、自己を開放している。首藤氏が嫌悪するような「上下関係・主従関係に耐え忍ぶようなキャラクター」も、物語の進行の中で思いを爆発させる。

〈対立〉するのは、キャラクターたちの〈意志〉が強固に存在するから。〈対立する意志〉以外のものは、演出家によって役者から取り除かれている。

青年座の俳優・西田敏行は、後輩の女優・高畑淳子に、「セリフなんて、道しるべ」とアドバイスしている。セリフは「感情を表現するため」に存在する。

演劇の本質は、「登場人物の気持ち」なのに、戯曲は「セリフのかたち」でしか書き留められないのは、構造的な欠陥である。かといって、それを「ト書き」にしたら、小説と変わらない。読むための戯曲になってしまう。〈意志〉それが〈対立〉する。それがドラマだ。

《つか演劇がめざすもの》

「ドラマ・バイブル」では、シナリオの横軸を〈コンストラクション（構成）〉シナリオの縦軸を〈コンポジション（構図）〉と整理している。

劇映画&ドラマの企画では、シノプシス（あらすじ）を書くことがスタートラインになっている。だが、それは「小説を踏襲した」のであって、私は最適なものと考えない。

小説では名前が短くされたり、登場人物が多い場合に限って「人物表」が示される。だが、劇映画&ドラマの場合のサイトには必ず「人物相関図」が描かれている。そのことは劇映画&ドラマにおいて「縦軸」が重要なことの証しである。

狂言師・野村萬斎は、「狂言は、封建的な主従関係のもとでの喜劇である」と指摘している。能の本質が「到来劇（死者の魂が現世に甦ってくる）」なのとは対照的である。

1980年代を中心に圧倒的な支持を得た「つか演劇」だが、後年、つか演劇を観た私は、それらが色あせて見えた。その理由は、ベテラン刑事と新人刑事、先輩と後輩などの主従関係・上下関係が時代の変遷とともにパワハラとして否定されてきたからではないか。

「徳川の威光・封建的な秩序があってはじめて成立する水戸黄門」のように、つか演劇も「昭和に現存していたヒエラルキー」によってぎりぎりのところで成立していた。ベルリンの壁が崩壊し、ソ連が解体した後、プロレタリア芸術が霧散した。同様に、つか演劇も色あせた。残念ながら、つか演劇はチエホフのような通史的な価値はない。

とはいえ、演劇の最大の魅力は〈対立〉であるとの信念において創作したつかこうへいは、独自のスタイルを持った偉大な芸術家である。

※ ※ ※

娘が「ミュージカル」に興味があるというので、私は「ミュージカルの評価基準」・「素晴らしいミュージカル」の条件について解説した。

・「素晴らしいミュージカル」は、登場人物の〈対比・対照〉が明確である。

舞台演劇では、ひとつのステージに複数の人物が「居続ける」。セリフが無くても、退場しない。退場するなら、その瞬間、「主役は、退場する人物」になる。「物言わぬ俳優」も、漬物石のように「一定の役割を果たしている」。それが、「（人物相関的な）対照・対比」である。

ミュージカルの名作「マイ・フェア・レディー」では、上流階級のヒギンズ教授と、花売り娘のイライザの「対比が明確」である。映画「マイ・フェア・レディー」（1964年）を観れば確認できるが、ヒギンズ教授は、「僕は普通の男（I'm an Ordinary Man）」を何度も執拗に歌う。

スタンダードナンバーにもなっている「踊りあかそう」や「君が住む街角」が一度しか歌われないのに異様である。何度も歌われることによって強調されるのは、「独身主義を貫く上流階級の紳士たるヒギンズ教授」であって、それは「貧困層のイライザ」に恋したことで鮮

明になる。「マイ・フェア・レディー」の魅力は、

- ・花売り娘と語学教授が、オペラ座前の街頭で出会い、美しい英語を教えることで、恋が芽生える。

という〈横軸的・出来事的〉な展開ではない。

〈縦軸構造・主人公の意志〉。つまりは、

- ・ 独身貴族を貫くはずが、ヒロインを愛してしまった（ヒギンズ教授の苦悩）
- ・ 鬼教師を嫌悪する一方で、愛し始めた（イライザの戸惑い）

である。そこで対照されるのは、

- ・ 上流階級と下層階級の立場の違い。

ではなく、

- ・ （恋愛における）男女の性差。

である。さらに、イライザの父（貧困層といえる清掃員）が「大金持ちになって苦慮する。周囲からたかられて困る。（だが、お金を捨てるなんて勇気がないからできない）」というエピソードが援護射撃する。「富裕層であることに価値はない」と、イライザに恋するフレディーのエピソードもある。このあたりが「プリティー・ウーマン」（1990年）と違い、気高い。娘に解説した時点（2017年頃）では、〈横軸シナリオ〉や〈縦軸シナリオ〉を結論していなかった。だが、今は、

・ ミュージカルに限らず、劇映画&ドラマを引っ張るのは「主人公の意志」と「意志」の〈対立〉と結論する。

印象的に覚えているのは、「ローマの休日」（1953年ウィリアム・ワイラー監督）が日本でヒットした当時、山田洋次監督は「語り口が上手」と発言していること。今、ウェブ検索すると、「先輩に薦められて観に行ったが、何がいいのか分からない。マッカーシズムのアメリカを離れてローマで自由に撮影したことが印象的だった」との記事に遭遇する。この発言を待つまでもなく、山田監督は左翼者である。山田監督の友人・横尾忠則は「あなたは黒澤明監督に比されるような巨匠ではない」と「男はつらいよ。お帰り寅さん」（2019年、第50作）の原案をアドバイスしたがノンクレジットだった悔しさを晴らしている。

「ローマの休日」のすばらしさは、ファーストシーンで、「こんな生活はもう嫌だ」とアン王女がヒステリーを起こすところ。困り果てた侍従は、王女に睡眠薬を処方する。いたずら心から滞在中の宮殿を抜け出した王女は、酩酊状態になり、新聞記者の下宿にたどり着く。つまり、

アン王女：「王女なんかやめてやる」という〈意志〉。

新聞記者：「スクープをものにしたい」という〈野望〉。

の対比。〈対立〉。本来であれば、「王女をやめたい」ヒロインと「スクープをものにしたい」新聞記者の野望は合体して「王女としての人生」を終焉に導く。だが、ローマ観光がすすむにつれ、新聞記者に「恋情」が沸き、王女も「軽はずみで侍従たちに迷惑をかけた」と反省する。そして、初恋ともいえる「ローマの恋」は終わっていく。

「ローマの休日」は旅物語だが、（旅情によって出来事が連なる）ロードムービーではない。それがこの映画が魅力であり、傑作たる理由。

だが、それを山田監督は理解しない・できない。彼の「幸せの黄色いハンカチ」（1977年）も〈横軸シナリオ〉だからロードムービーとして成立した。だが、〈縦軸シナリオ〉なら、「別れた女性への恋情」と「（刑期を終えても消えることがない）被害者への贖罪の気持ち」が同じ土俵にあがるはずもない。あらかじめ物語は破綻している。

《演出家・鴨下信一の言葉》

- ・ 最近のドラマにはアンタゴニストが足りない。（TBS演出家・鴨下信一）
→ 〈対立〉こそ、ドラマ。

鴨下信一氏
の写真。

「不揃いの林檎たち」（1983年）などで知られるTBSの演出家・鴨下信一（1935年～2021年）は、2010年にはTBSの競合局であるフジテレビの自己批評番組『新・週刊フジテレビ批評』に出演し、現在のドラマの問題を、

- ・ 「"前回のあらすじ"がない」
- ・ 「出演者の"年齢ギャップ"」 ホームドラマなどの若い主役のドラマにおじさん・おばさんが出ない。
- ・ 「"自閉的"キャスティング」 主人公以外のキャスティングが弱い。
- ・ 「"貧弱する"脚本」 = ドラマ全体に対立構造がない。

という4つの問題点を挙げた。私が思うに、おじさん・おばさんなど主人公以外のキャスティングに関しては、「伝統的な演技術を軽視する傾向」があるに違いない。奇抜な演技を求めて、四大劇団の中堅どころをキャスティングしない。さらに、

- ・ 「原点に返って、対立（アンタゴニスト）がちゃんとあって、テーマがハッキリし

ているドラマらしいドラマを作らなければダメ。

と語った。(Wikipediaより)

アンタゴニストとは、登場人物観の〈対立〉である。つか演劇で〈対立〉の重要性を確信していた私は、「我が意を得たり」と有頂天になった。

国際俳優・丹波哲郎(1922～2006年)は晩年、台本を読まぬまま撮影現場にきて、隣の若手俳優に「俺は、君の敵か、味方か?」と尋ねた。「敵か・味方か」という〈立場〉はキャラクターの最重要属性である。それに逆らわないなら、大御所の気ままな演技は「アドリブとして許容される」。丹波哲郎のメソッドは、アンタゴニスト(対立)の重要さの表現である。だが、しばらくすると、本当にそうだろうか……。と、思い始めた。その理由は、誰もが昭和の傑作と認める向田邦子のドラマの存在である。

代表作といえるNHK作品、「あ・うん」「阿修羅のごとく」では、忖度する人たちがばかりで、表立った〈対立〉はない。しかし、〈ドラマ〉としての深い味わいがある。後述するが、私のこのような解釈こそ、〈横軸シナリオ〉に起因する誤診である。

一方、父と息子が親子喧嘩をする「寺内貫太郎一家」(1974年・向田邦子脚本)では、以外にも〈人物相関図〉の対立は弱い。家族のそれぞれが心の底でお互いを思っている。

寺内貫太郎一家 のカット

父(小林亜星): 心の中では家族のことを思っているが、それを行動に示せない。

息子(西城秀樹): 父を「心の冷たい頑固者」と思っている。

母(加藤治子): 夫の(表面には現れない)やさしさを分かっているし、息子の反発の底にある家族思いも分かっている。

姉(梶芽衣子): (口には出さないが)父のやさしさを知っているし、自分が「親に

反対されて当然の結婚相手」を選んだことを申し訳なく思っている。

逆に、「あ・うん」(1980年)では、〈対立〉はないかに思われるが、杉浦直樹演じる主人公は、親友(フランキー堺)の妻(吉村実子)を(心ひそかに)愛している。

〈横軸シナリオ〉と〈縦軸シナリオ〉というふたつの視点で見れば、作品は違って見える。

三人家族の カット。

「三人家族」（1968～69年、TBS、脚本・山田太一）では、両想いの男女（竹脇無我・栗原小巻）が主人公。お互いが思いやり、表立った〈対立〉は少ない（横軸シナリオ）。

ただし、「海外留学資格取得のため恋愛できない」という枷（縦軸シナリオ）を彼は背負っており、「（自分の立場を踏まえ、彼女を振り回してはいけないと思う）彼」・「（彼を忖度する）彼女」

は自分の思い抑える。男女それぞれの〈葛藤〉がドラマ要素である。

主人公それぞれの弟（あおい輝彦）・妹（沢田雅美）は狂言回しの役割。兄・姉を思いやりつつ、恋愛が生まれそう。彼の父（三島雅夫）に思いを寄せる家政婦（菅井きん）。彼女の母（賀原夏子）には出奔した夫が現れるが、対立とはいえぬ。それぞれが思いやる人たち。例外は、ヒロインに言い寄る写真家（中谷一郎）くらい。それにしても、喧嘩には発展しない。

ビーグル犬・スヌーピーで知られるチャールズ・M・シュルツの「ピーナッツ」は、赤毛の女の子に片思いのチャーリーブラウン、シュレーダーに片思いのルーシー、ライナスに片思いのサリーなど、片思いのキャラクターしかでてこないが、この作品も同じである。

「三人家族」は「木下恵介アワー」の最高視聴率を記録。日本のドラマツルギーを代表しているといってよい。〈対立〉ではなく〈忖度・融和〉の極めて日本的な物語である。

《鴨下氏の言葉の解釈》

〈ドラマ〉を成立させるのは〈対立〉だけではない。そこで私は〈ドラマ〉の定義を広げることを考えた。

〈ドラマ〉 = 対決・対立 + 摩擦 + 葛藤 + 恋情

※ 順番は、刺激度による。

鴨下氏の〈対立〉、小津監督の〈摩擦・葛藤〉。そして、メロドラマの〈恋情〉。シナリオ界の大御所・新藤兼人は「ソナタ形式」。松竹シナリオ研究所の川邊一外は「弁証法」と「時間経過（横軸）」の中で〈ドラマ〉を定義する。だが、私は、作品中の「人間関係（縦軸）」において〈ドラマ〉を定義する。

「時間経過（横軸）」はリモコンに負けるが「人間関係（縦軸）」はリモコンに負けない。観客が「再生停止・早送り」のリモコンを持った時代に対応するには、これしかない。

韓国では、映画や演劇を教える大学が数多く存在する。韓流ドラマの隆盛の背景には、そ

れら研究教育機関の成果があるに違いない。だが、日本のドラマ界を牽引するTBSのドラマ演出家といえども、実務家であって研究者ではない。したがって、「自らの演出手法」の延長線上でしか「劇映画&ドラマ界全体」を見れない。結果、素人や一般人は、かつての私のように「有名人の放談」を真に受けて、信じてしまう。

ドラマシナリオ専門月刊誌の「別冊・企画の立て方」（2016年）の企画書サンプルでは、登場人物表とシノプシス（あらすじ）があるだけ。〈縦軸シナリオ〉という概念がない。

「ネタが重要」と考えていて、取材（シナリオハンティング）が重要と考える。私は「ネタよりも、ドラマ」と考えるので、著者と大きく隔たっている。

シナリオライターは料理人であって、漁師ではない。だが、著者は、「漁師としての資質」「市場での目利き」が、料理人にとって重要であると説く。たしかに、ネタが新鮮に越したことはない。旬の素材は客を楽しませる。だが、料理人の本領は「料理すること（ネタのドラマ化）」である。

映画「どついたるねん」とつかこうへい演劇で、私は「〈対立・対決〉が演劇を面白くする」を確信したが、向田ドラマを想起し、それだけではないと気付かされる。

鴨下氏の「最近のドラマは、アンタゴニストが足りない」は間違っていない。だが、日本は「忖度する」国民性であり、〈対立〉を心から楽しめない。（拳銃で決闘も珍しくない）ハリウッド映画や、（激情的な国民性の）韓流ドラマとは異なる。――古代ギリシアのミメシス理論の言うとおり「作品は、現実の模倣・再現」である。

このあたりでようやく私は、劇映画&ドラマの5類型にたどり着いた。



【コラム】 主人公の〈意志〉をめぐる伊丹十三作品の考察。

伊丹十三（1933年～1997年）の父は映画監督・伊丹万作。初監督作品は「お葬式」（1984年）である。旧制中学の時、父を失った伊丹が51歳まで映画を撮らなかったのは、父への思いが影響しているに違いない。父が映画人なら、溝口・小津・黒澤らの日本映画全盛期を深く知っている。父とその友人たちから映画人たちの暗黙知に接していたはずであ

る。

伊丹十三監督
の肖像。

- ・お葬式（1984年）
- ・タンポポ（1985年）
- ・マルサの女（1987年）
- ・マルサの女2（1988年）
- ・あげまん（1990年）
- ・ミンボーの女（1992年）
- ・大病人（1993年）
- ・静かな生活（1995年）
- ・スーパーの女（1996年）
- ・マルタイの女（1997年）

日本映画で彼の作品だけが輝いていた時期があった。作品のラインアップで印象に残っていない作品「静かな生活」がある。親友&義弟・大江健三郎の原作である。フランス現代思想に傾倒し、大衆に背を向けた大江文学を映像化するなら、娯楽作品にならぬのは当然である。伊丹もアカデミストの先鋒・蓮實重彦を意識していたが、「お葬式」を酷評されると興ざめする。

蓮實重彦
の写真。

誤解を恐れずにフランス現代思想（ポストモダン）を要約するとその本質は、デカルト以来の「個人の主観」を根本にした世界観・西欧第一主義（進化論）の否定である。「主観の否定」は、主観が含まれる「文化の否定」に広がり、「意味の否定」から、それらを媒介する「言語の否定」につながっていく。そのようにして全てが否定された後の焼け野原に残ったのが「構造」であり、「脱構築」である。そんな不毛の地平で娯楽作品が生まれるはずもない。

大衆娯楽は、赤塚不二夫氏がバカボンのパパに言わせた「それでいいのだ」。この世界を「限りなく肯定する」ことからしか生まれない。「この世界に懐疑的であること」がアカデミストの矜持なら、映画人はその対極に存在する。

伊丹映画の全盛期は、「タンポポ」（1985年）から始まり遺作となる「マルタイの女」（1997年）まで続いた。妻・宮本信子を主演女優にして強い〈情熱・意志〉を持たせ、強固なストーリーを構築した。だが、例外がある。それは「あげまん」。性交した男性の運氣

をあげるのが「あげまん」なら、ダイナミックな展開をするのは男。ヒロインが主人公かは疑問であり、女性があげまんなことは「運命・成り行き」であって、〈意志〉ではない。作品タイトルは刺激的だが、よくできた政財界の裏話でしかない。

溝口健二監督は「これはストーリーです。シナリオではありません」と「映画を（別ジャンル、物語・文学などから）区別した」。

溝口の言葉を知ってか知らずか、伊丹十三は実際に起きた「岳父の死去から通夜・葬式・埋葬までの一連の出来事」を「これは映画になる」として映画を作り始めた。したがって、映画「お葬式」は叙事詩的であり、「一連の出来事」たる〈構成〉はあるが、「一貫した感情の対立・対照」たる〈構図〉はない。

溝口的に言えば、映画「お葬式」は「ストーリーであって、映画ではない」。「情熱を持った主人公が、仇敵と対峙し、意志を貫き、対決する」のが映画。伊丹映画において「〇〇の女」シリーズで実現している。だが、それは「伊丹の主観に従った」に過ぎない。

伊丹十三はポストモダンの学者たちに憧憬しつつも、モダニスト（主観主義者）であって、ポストモダン（客観・相対主義者）ではない。つか、日本のフランス現代思想のアカデミストたちは卑怯にも、フランスの学問が「自分たちの思想を相対化すること」に勘づき、難解な言語を操る。結果、大衆に理解されぬことを通じて、ポストモダンな立場を貫いた。

溝口や小津作品は「（自らの）主観を絶対視しない」ポストモダニストだったから、彼らの作品に例外は見当たらない。（三船敏郎を主演に観客を熱狂させた）黒澤明が、晩年、映画「夢」をつくって観客を興ざめにするようなことはない。伊丹十三の場合「彼の主観」の妥当性が高いので、ヒットを連作したに過ぎぬ。彼はモダニストである。

シェイクスピアのハムレットの有名なセリフに「演劇は現実に向けた鏡」がある。伊丹監督は、国税局査察部（通称マルサ）や民事介入暴力（民暴）などを徹底して取材して「〇〇の女シリーズ」を連作した。この作劇スタイルは必ずしも一般的なものではなく、韓流ドラマと異なっている。

何の確証もないが、そのことが彼の突然の死につながったと思えてならない。

3.3. 「感動の種類」から構想した劇映画&ドラマの「5類型」。

- ・ **Duel of Passion** (情熱の対決)

・・・「(強い意志の主人公の) ロッキー」、「ダイハード」

- ・ **Loss of Passion** (失われた情熱)

・・・「(狂気に満ちた情熱の父親) モスキートコースト」

- ・ **Loss of Emotion** (失われた感情)

・・・東芝日曜劇場、向田邦子ドラマ。

- ・ **Contrast of Nature** (対照される人間の本質)

・・・「(インセクトな主人公の) うなぎ」

- ・ **Exposure of Nature** (明かされる人間の本質)

・・・「はだかの大将」「(情熱ではない。クールな動機の) ダーティーハリー」

ドラマのエンジンは〈主人公の意志〉と看破した私だったが、どうもそれだけではない。私は「意志を持たぬキャラクター」として“Nature”(生まれっぱなし)なる言葉を当てはめた。

《“Nature”とは何か?》

学校長・今村昌平の代表作は「日本昆虫記」(1963年)。「意志を持たない」人間の行動を“昆虫的”と称した。日本伝統の歌物語の形式を踏襲している。

戦後の混乱の中で、主人公の女性はさしたる意志も持てず、(ただ生きるために)生きていく。意志で人生を切り開いていけるのは、豊かな人達であって、(犯罪をするか or しないかの選択肢だけ) 底辺に暮らす人たちに人生の選択肢は皆無である。

二度目のカンヌ国際映画祭でパルムドールを受賞した「うなぎ」(1997年)の主人公も、不倫した妻を当然のように殺し、当然のように服役し、服役を終えると当然のように散髪屋

を営む。激情とは無縁のキャラクター。彼に嫉妬する柄本明演じる「怨念の深い人物」と対照している。

実は、人気アニメ「けいおん!」（2009年、2010年）のような〈まったり系〉の作品でも、登場キャラクターたちに明確な〈意志〉はない。彼女たちはバンドデビューを目指すのでもなく、本気で練習に取り組まずに放課後をまったりと過ごす。だが、それが女子高生の軽音楽部のリアリティーを演出し、人気を博す。生ぬるいドラマとの批判は起きない。

私にとって、最晩年の首藤剛志が彼の娘にすすめられ「けいおん!」を観て高評価を下していたのは意外だった。アンタゴニストを重要視し、「ポケモン」に主人公の少年の仇敵・ロケット団を登場させた彼だが、〈主体的意志〉がなくても〈主体的な感情〉があれば良いと思ったのかもしれぬ。

人気ドラマシリーズ「相棒」の杉下右京も、サイコパスな性質から事件解決に取り組むのであって、いわばモンスター。冷徹に法理に従うのであって、〈強い意志・激情〉から事件に挑むのではない。〈意志・情熱〉を持つのは相棒のほう。ハリウッド映画でいえば、「ニュー・アメリカン・シネマ」に連なるメインストリームから外れたキャラクターである。

3.4.「定本・教科書がない」ため許される大御所シナリオライターの傲慢。

《〈設定〉はダメ。黒澤明 & 倉本聰のメソッドは、昭和の観客にのみ対応する》

× 履歴書の作成・年表の作成。（監督・黒澤明、脚本家・倉本聰）

→ 履歴書・年表は、年次でまとめられた〈設定〉でしかない。

× 〈設定〉は作品をつまらなくする。

その理由は、

- ・ 〈設定〉は、ドラマではない。
- ・ 〈設定〉は、シナリオライターの「自由な創作を限定・窮屈にする」。

映画学校でも、撮影の現場でも、何故だか黒澤明監督の話題はよく出る。（黒澤明は3コマでカチンコを打ったとか・・・）

シナリオでよく言われるのは、黒澤監督が登場人物の「履歴書」を書いていたこと。そうい

えばわが師・首藤剛志の仕事場にもコクヨの「履歴書用紙」が買ってあった。当人は、再就職をするために使うと言っていたが、記入された「履歴書」を観たことはない。もちろん、創作でも、履歴書の用紙」を使ったこともない。

倉本聰
の写真。

倉本聰（1934年～ ）の昼おびドラマ「やすらぎの郷」（2017年）は、昭和の名優たちを出演させることで評判をとった。だが、老人ホームのマスコットの存在のバーテンの女性（松岡茉優）が「輪姦された後、何事もなかったかのように現場に復帰する」など、シナリオのタブーを無視した展開が少なくない。

強姦された女性がヒロインになりつづけていられるのは、「肉体の門」（1964年）など、限られた作品の中だけ。マービン・ルロイの恋愛映画の名作「哀愁」でも、一度、娼婦を経験した女性（ヴィヴィアン・リー）は幸福をつかめない。

例外は多々あるが、「性的汚辱を克服するため」にはそれをテーマにしないとだめ。

「肉体の門」は戦後の混乱をリアリスティックに描いていたし、今村昌平の映画では「人間の昆虫性」を強調することで、セックスなど人間の営みの一部分に過ぎぬとノーマライズ（一般化）した。

17世紀フランス古典演劇理論の第一項目は「本当らしさ」だが、それを逸脱する危惧がある時、シナリオライターは複数の設定を重ねていく。たとえば、主人公には「難病の兄弟がいて経済的に困っている（枷）」とか「出生の秘密を解き明かすため（目標）」とか「たまたま偶然がいくつも重なった」とか。それらの〈設定〉が、観客の違和感を減じていく。韓流ドラマでは、この手当を丹念に行うが、日本のドラマでは無頓着である。

たとえば、適齢期の女性が独身男性の一人暮らしの家に住み込みの家政婦になるなどありえない。「通いの家政婦」でいいのに、大した理由〈設定〉もなく、ヒロインは「ありえない行動（住み込み家政婦）」を開始する。――これは作品にとって致命的。違和感があるとヒロインに感情移入できない。ありえないことが重なると、観客の感覚はマヒして、雇い主の男性と家政婦が「向かい合って、一緒に食事をする」など一般的な感覚ではありえないことも、気づかなくなってしまう。要は、主演の新垣結衣が数字を持っていたということか……。 （TBS「逃げるは恥だが役に立つ」2015年）

※

さて、「やすらぎの郷」。自身を投影したに違いない（石坂浩二が演じる）シナリオライターが、登場人物の年表とその年に実際に起きたことを表にしてまとめておくとのセリフを吐く。――だが、それらは〈設定〉である。もしくは、事実に頼って、〈ドラマ〉を逃がっている。

倉本聰がドラマを逃げた例はほかにもある。

高倉健主演の「駅 STATION」（1981年）では、東京オリンピックの銅メダリスト・円谷幸吉の「ひたすらに贈り物に感謝する」遺言書が引用されている。この作品が感動を呼ぶとすれば、それは円谷選手が重圧に押し流されて自殺した悲劇であり、作品の実力ではない。よく「この作品は、事実をもとにしています」とのオープニングクレジットがあるが、それはシナリオライターの白旗である。

倉本聰が都会での生活を引き払い北海道に移り住んだのは、NHK大河小説「勝海舟」で制作陣と対立したから。麻布高校時代の友人の西武グループの御曹司に導かれて、富良野に居を構える。富良野塾なる俳優・シナリオライターの養成機関をもうけたが、さしたる才能を生んでいない。彼の代表作「北の国から」（1981年～2002年）は、北海道の自然の魅力を打ち出した作品だが、〈ドラマ〉的にはどうだろう。（田中邦衛演じる）主人公のこども二人は世俗的な成功とは無縁の地べたを這いつくばるような人生を過ごすことになった。それで、主人公は親としての責務を果たしたといえるのか。成功譚がいいとばかりはいえないだろうが、シリーズのラストシーンで、北海道の荒野に歩いていく主人公の後ろ姿は「自らの人生を肯定するセリフ」をまとっている。だが、それは俗世間に背を向けた左翼者のもの。倉本聰の父親は左翼系の出版人である。（「北の国から」には沢山のファンがついていて、フジテレビのパワーもあるので、巷間、批判的な情報は流通していない）

「前略おふくろ様」を観たわが娘は、マザコンのドラマと言い放った。私は下町の料亭の板場や鳶職人たちの男だらけの上下関係を恰好良いと思い楽しく観ていたが、娘にはなんの興味もない。娘は「彼（倉本聰）はお金持ち」とつぶやいたが、それだけは間違いない。

※

昭和の時代、アクターズスタジオの「メソッド演技」が流行した。その代表格は、マーロン・ブランド。その他、ロバート・デニーロやダスティン・ホフマン、メリル・ストリープなど枚挙にいとまはない。その本質は「役になりきる」こと。だが、「役になりきること」

は、「本来の自分を失うこと」でもある。「殺人をしなければ、殺人者の演技はできぬ」と言う人はいないが、「経験していないと演技ができない」と信じてやまないのがメソッド演技。マリリン・モンローが自殺したのは、メソッド演技が原因との説もある。

――クリエイターの「満足感」は、観客にとって「どうでもいい」。履歴書や年表作成は、その類。・・・近代主観主義の弊害のひとつである。

3.5. 〈設定〉はダメ。〈ドラマ〉でなくっちゃ。

すべからく芸術表現の世界で〈説明〉はダメと知られている。小説では「形容詞も説明」、使うべきではない。「薔薇が赤い」「赤い薔薇」は〈説明〉であって、小学生の作文ならいいが、プロはダメ。

〈設定〉は、将棋で言えば「駒の動き方の決まり」（「二歩はダメ」はルール）。麻雀で言えば、「上がり方（役）」であって、それらが「将棋・麻雀のおもしろさ」ではないのは誰でも理解するところ。将棋のルーツには、駒の種類の違いで大将棋（29種類）、中将棋（21種類）があった。おもしろさを突き詰めていく過程で、駒の種類が最も少ない9種類の現在の形が主流になった。一時期、新規さを求めて軍人将棋があったが、今は聞かない。

「出生の秘密」を前振りする場合も、当事者の「意志・感情」を描かねばならぬ。そうでないと、〈設定〉もしくは出自の〈説明〉であって、〈ドラマ〉にはならない。

近松物語
のスチール写真

溝口健二監督「近松物語」（1954年）の冒頭は「封建時代の主従関係」を示す〈前振り・設定〉だか、説明をさけるため「南田洋子演じる女中」が「進藤栄太郎演じる主人」に言い寄られて困るという〈ドラマ〉を用意している。封建的な時代背景（スライス・オブ・ライフ）が「女中のドラマ」で〈説明〉された後、主筋である若女将（香川京子）と番頭（長谷川和夫）の恋の道行きが始まる。

〈設定〉を否定した首藤剛志が、キャラクターの数を誇る「ポケットモンスター」のシリーズ構成をつとめたのは運命の悪戯・皮肉である。自己批判があったのか、彼は「（アンタゴ

ニスト・対立の源泉である) ロケット団を登場させた」と胸を張った。

推理小説を原作にした「ミステリー映画&ドラマ」が味気ないと感じられるのは、探偵の情熱や被害者の葛藤などの〈ドラマ〉成分が少ない時。「犯人探し・謎解き」だけなら、劇映画&ドラマにする必要はない。クイズ番組でいい。

結局のところ、ミステリー作品は「あらかじめつくられている〈設定〉」が、物語が進行するにつれて「徐々に明かされていく」構成である。ならば、クイズ好きの人にはマッチするが、一般的ではない。

生前の首藤剛志は「作家は作品以外で作品を語ってはならぬ。何故なら、それは作品で伝えきれなかったことの言い訳になるから」とよく言っていた。「何か(テーマ)を伝えること」は作家の欲望であって、それがあつたからといって鑑賞者が満足するとは限らない。

この項では、日本の才能の言葉を多く取り上げたが、黒澤明監督の言葉はない。思えば、黒澤監督は「七人の侍」の「勝ったのは私達ではない。農民たちだ」というラストシーンのセリフに象徴されるように「何かを言いたい」監督だった。それは、観客が作品から感じるべきもので、セリフにすると〈説明〉であり、作品の感興を逃がす。言葉にしたいなら論文でいい。黒澤映画最高傑作との声もある「生きる」も役人批判があり、どこか説教くさい。

我が校長・今村昌平は「説教くささ」とは無縁。校長は小津監督に「ウジ虫」と否定された人たちを否定も肯定もしない。

ビクトル・ユーゴーが論文では大衆に伝わらないので「レ・ミゼラブル」を書いたというが、21世紀の観客はどうだろうか・・・

(映像現場の人達の言葉はここまで。次はアカデミスト)

(Intensionally Blank)

3.6. 稀有なアカデミスト・青山昌文教授。

《放送大学美学芸術学・青山昌文教授の講義から》

青山昌文氏
の写真。

青山教授の専門領域は美術と演劇。青山教授の講義で驚いたのは、
・芸術家の個性を尊ぶ「主観主義」は、この300年に過ぎず、人
類にとって普遍的なものではない

と断言していること。彼の研究テーマの核は、フランスの啓蒙時代の哲学者・ドゥニ・ディドロである。ディドロは、悲劇と喜劇しかない古代ギリシア以来の演劇の欠陥に鑑み、「まじめな演劇（市民劇）」をはじめた。

蜷川幸雄氏
の写真。

演劇の講義では、世界的な演出家・蜷川幸雄氏（1935年～1916年）にインタビューを試み、「役になりきるメソッド演技は間違い」との言葉を得る。さらに、ロシアの演出家スタニスラフスキーもそれを否定しているが、日本語訳では誤訳されていると指摘する。

演出家・蜷川は、英国人俳優（アラン・リックマン:「ダイハード」のテロリストの首領役）との仕事（1984年「タンゴ冬の終わりに」ロンドン版）や平幹二郎との仕事でも、彼らが「役に没入する」ことはない。彼らは、役に入りながら、客席にいる演出家の私の動きに注意を払っていたと語った。

近代主観主義の時代は、ベルリンの壁崩壊・ソ連の解体と時を同じくして終わっている。フランス現代思想。特に〈表象〉に我が意を得ていた私は嬉しくなった。

・近代主観主義（モダニズム＝主観・進化論）の否定。

→ 客観主義・相対主義

そして、彼の講義で知ったのは、以下の二つである。

- ・ 古代ギリシアのミメーシス理論（アリストテレス）
- ・ 17世紀フランス古典演劇理論（ルネ・ブレイ）

（詳細は後述）

(Intentionally Blank)

〈閑話休題〉

《ドラマ・バイブルのエビデンス（正しさ）は、「体系化」により達成する》

文科系の学問では、「エビデンス（仮説を立てて、証明すること）で真実性を得る」のは不可能。せいぜいは統計学により、妥当性の程度をつきとめることぐらい。

そこで、今回「ドラマ・バイブル」の妥当性を高めるために、私がとった方法は「体系化」。つまり、徹底的に「例外をつぶしていった」

※

弘法大使
の肖像

平安時代、空海は一子相伝されて、密教（本密）を日本に持ち帰った。同時期、中国に赴いた公費留学生・最澄も密教を持ち帰ったが、雑密と気づき空海に教えを乞う。本密と雑密を分けるものは〈体系化〉である。神秘の世界の妥当性は〈体系化〉によってしか妥当性を向上できない。

麻原教祖の
空中浮遊

1987年設立され、2000年破産解体したオウム真理教が、世の中に広まったのは、「エビデンスで、真実性を追求しよう」とした（中沢新一ら）西洋文明に洗脳された学者たちの誤診である。

トランプ占いでは、二度やったらダメ。だが、サイエンスでは、二度できないとダメ。ふたつは相いれない。教祖の空中浮遊の写真が、宗教としての確かさを高めるなど笑止。エビデンスを求めたことが間違いである。

映画＆ドラマを体系化を、次のページで分類し、網羅する。

【傑作の作品分類】

・ドラマ

- ・ ・ Duel of Passion
- ・ ・ Loss of Passion
- ・ ・ Loss of Emotion
- ・ ・ Contrast of Nature
- ・ ・ Exposition of Nature

・アンチドラマ

- ・ ・ 群像劇
- ・ ・ 不条理劇
- ・ ・ まったり/純化劇
- ・ ・ 3無劇（何も起きない・何も始まらない・何も終わらない）

・ノンドラマ

- ・ ・ 寓話的作品
- ・ ・ 奇譚的作品

【成分の分類】

・ドラマ成分

- ・ ・ 5味（対立・対決・摩擦・葛藤・恋情）→ （事件・怪物・哲学・感情・意志）
- ・ ・ 主体的意志（情熱）
- ・ ・ 受動的意志（感情）
- ・ ・ 人としての良性（誠実・感謝）
- ・ ・ 壁/檻/枷

・非ドラマ成分

- ・ ・ 出来事（インシデント・アクシデント）、運命。
- ・ ・ スライス・オブ・ライフ
- ・ ・ 設定

- ・ ・ 説明
- ・ ・ 因果律・起承転結・論理的帰結
- ・ ・ 時間の感覚（進行感・焦燥感・喪失感・まったり感）
- ・ ・ テーマ・イデオロギー
- ・ ・ ジャンル成分（謎解き・サスペンス・ホラー・法理・情報・お笑い・音楽・エロスなど）
- ・ ・ 原作トレース/事実トレース

【面白くない作品の全体印象のパターン】

- ・ 叙事詩的である。〈進行感〉がない。散文的である。
- ・ 主人公に〈主体的な意志〉が乏しい。→運命・宿命など〈設定〉
- ・ 筋が分散している。散漫である。〈群像劇〉
- ・ 不可解なキャラクターの行動。
- ・ 出演者のファン or 原作ファン以外を楽しませない。
- ・ 「予告編に騙された」と思う。
- ・ 作品の意味・テーマを抽出できない。（不可解）

（第3章.論拠は、ここまで）

（Intentionally Blank）

第4章

「創作・鑑賞」の本質

1. 創作者は「テーマの具現化」「ドラマ化」を行うが、ほとんどの鑑賞者は「テーマの意味抽出」はせず、ドラマ鑑賞を行う。
2. 〈意志〉で異なるハリウッド・韓流と日本。

第4章 「創作・鑑賞」の本質。

4.1. 鑑賞者は「テーマの具現化」「ドラマ化」を行うが、ほとんどの鑑賞者は「テーマの意味抽出」はせず、ドラマ鑑賞を行う。

製造業・産業界では、不良品は淘汰され、新製品は旧製品の欠点を解消し、新しい仕様で消費者を満足させてきた。電子炊飯器や電気洗濯機は勿論、缶詰の開け方やラー油の注ぎ口、ラップの箱のギザギザカッターなど、30年前とは比べものにならぬほど進化している。

だが、劇映画＆ドラマの業界では、そうではない。

D.W. デミング博士
の写真。

宣伝や予告で興味を持って封切り映画館に行ったり、テレビで第一回のオンエアを観ても、「満足する」とは限らない。飲食店なら初めての客が二度と行かないならお店はつぶれるが、この業界は甘い。「満足しない劇映画＆ドラマ」が不良品なら、「不良品率」は製造業として「あってはならないレベル」。だが、劇映画＆ドラマ業界にトヨタの「カイゼン」のようなシステムはないし、「生産管理の父」D.W.デミング博士のような人物はいない。

――この空白を埋めるのが本著「ドラマ・バイブル」である。

効率的な理解のために、「ドラマ・バイブル」の世界観（本質）をは早めに提示する。

《ドラマを生み出すのは、主人公の「意志・情熱」》

作品の〈品質〉は作品の「面白さ」。

↓

作品の「面白さ」は「テーマ」ではなく、「ドラマ」。

↓

ドラマとは、〈対決・対立〉〈摩擦〉〈葛藤〉〈恋情〉。

↓

主人公たちの気持ち

主人公の気持ちには以下の3種がある。

松：主体的・能動的な意志。

竹：受動的な意志。

梅：葛藤。

ランク外：モラトリアム・虚無感・厭世感・無気力。

※ 「エンタテインメントな面白さ」は、この松竹梅が決定要素。

【随想】

言語は民族や国家によって異なるが、「音楽は世界共通」と誤解するひとがいる。――だが、ことは単純ではない。「シニフィアン・シニフィエ（意味を託されるものと意味）論」と音楽は無縁ではない。

例えば、長調は明るい曲、短調は暗い曲。だが、日本の歌「楽しい雛祭り」は短調でありながら、楽しさを歌い上げる。同じ曲であっても感受性は民族で異なる。

来日したアグネス・チャンは、（中国料理では、鳩を食べるから）浅草寺の境内の鳩を見て「美味しそう」と思ったというが、そのような感覚は日本にはない。ヨーロッパでは「蛸を悪魔」と思うが、日本人には「美味」好物である。

――同様に〈ドラマ〉の受け取り方も、民族差・文化差がある。

《コンテンツ・コミュニケーションの本質》

作者と観客のコミュニケーションは、コンテンツ（作品）を通じて行われる。それは、作者にとっては、「作品に思いを込める」ことであり、観客にとっては「作品を読み解くこと」。つまり、日常動作の「作る」「見る」というような単純なことではない。「メタな次元を読み取る作業」が存在する（シニフィアン＝意味を託されたもの。シニフィエ＝意味）。

メタな次元（感情・真意）を読み取る手間がないように、思いのたけのすべてをセリフにする橋田寿賀子のドラマ「渡る世間は鬼ばかり」（1990年～2011年）は例外である。

メタ次元で根幹をなすのが〈テーマ〉。創作者にとって〈テーマ〉は必要不可欠だが、観

客は必ずしも〈テーマ〉を求めない。つまり、「恋愛ドラマ」で〈純潔の尊さ〉を学んだり、「ヤクザ劇映画」で〈暴力はすべてを解決できる〉と観客が学ぶことはない。

「学校の教師を信じてはいけない」とか、「同朋を守るためには、暴力も肯定すべし」など、非常識が〈テーマ〉なら価値がある。

創作・鑑賞のプロセスの図。

下の項目から作図。

【創作プロセス = 意味の付与】

テーマ → 主人公の哲学 → 主体性な意志 → 対決・対立・摩擦・葛藤・恋情 → アクシデント（事件） → インシデント（出来事）

【鑑賞プロセス = 意味抽出・読解】

インシデント（出来事） → アクシデント（事件） → 対決・対立・摩擦・葛藤・恋情 → 意志 → 主体性

《劇映画&ドラマの面白さの本質 = テーマではなく、ドラマ。》

【作品の価値の源泉】 = ドラマ。

※ ドラマとは、〈主体的意志〉によって生まれる「人間どうしの軋轢」である。

【随想】

ヴィクトル・ユーゴー（1802年～1885年、フランス。小説家・詩人・政治家。）は「論文で大衆を動かすことはできぬ」として小説「レ・ミゼラブル」を書いた。作者の「社会的な承認欲求」としては当然かもしれぬ。現代においても「自説を主張する」ために創作する作家は少なくない。だが、内戦下のスペインならピカソの「ゲルニカ」（1937年）も評価されるが、「言論の自由」が確保された国家体制の中では、大衆娯楽作家は「社会的なテーマを訴求する作品」を作るべきではない。

山本夏彦氏（1915年～2002年）の言葉を借りれば「平和な時の平和論」。昭和のエッセイスト山本氏は、平和な時に平和論をする人が、戦時に命を賭して平和活動をするかどうかは分からないとして、プロ市民&人権論者たちの本質を看破した。令和の野党たちも国会の貴重な時間を、政権奪取のためだけに徒費するなら同類である。

新疆ウイグル問題を持つ中国や、軍事クーデターが起こったビルマとは程遠い日本において、大衆娯楽作家がやるべきことは、「社会的なテーマを訴求すること」ではなく、「ドラマを通じて、人間の普遍的な価値観・良心」を訴求することである。

――その意味では、演劇を使って「市民の一体感を醸成」して、徴兵と徴税を円滑にした古代ギリシアと現代の劇映画&ドラマは同じ機能を果たす。

今、中華人民共和国が盛んに制作しているドラマは、貧富の差や民族問題とは無縁な「上海が舞台にした都会的なドラマ」や「妖術を使う仙人のドラマ」なのは示唆的である。民族問題や貧困の差はけっして描かれない。

この現象は、「奥様は魔女」「ルーシー・ショー」など、戦後の日本のテレビにオンエアされたアメリカのドラマと同じ。当時は黒人の市民権獲得の時期。キング牧師（1929年～1968年）が暗殺されたが、ドラマの世界はアメリカの騒乱とは無縁だった。

「従たる重要度」において「社会的なテーマ」が扱われることは否定しない。だが、もし「主たる重要度」としてテーマを訴求する作品をつくるなら、カルト教団の劇映画と大差ない。大衆は「訴求内容（テーマ）」を求めて作品を見るのではない。目的は、イケメン俳優を愛でヒロインに涙すること。

「劇映画&ドラマ」が描くのは「登場人物たち」の「心模様」であって、その化学変化（ケミストリー）がドラマ。逆にいえば、教義やイデオロギーを普及させるために制作するなら「洗脳」である。だが、自己を主張したいアカデミストや、イデオロギッシュなマスコミ人

たちによって、「テーマは、ドラマよりも重要」との誤診がまかり通っている。かつて史上最高の映画として絶賛された「戦艦ポチョムキン」は、社会主義のプロパガンダ映画に過ぎない。左翼主義者の映画人・批評家が評価したに過ぎぬ。

「イデオロギーや教義に洗脳された作家」が、貧困や正義や命を使って、大衆を洗脳に導くことは、過去も現在も通じて行われている（日本アカデミー賞「新聞記者」受賞など）。伊丹十三はエッセイに「映画は「自由な観客」に向かって発信しなければならないし、映画を通じて観客を拘束してはならない」と書いている。

《日本の文化の伝統・国民性は、「非ドラマ的」である》

「独立・自立・自律した個人」の〈主体性〉こそ、ドラマを生む」

- ※ 封建時代の個は〈受動的意志〉しか持たない・持てない。
- ※ 近代以前、日本芸術の伝統は「無常・運命」を描くこと。

日本芸術の伝統は「もののあわれ（無常）」を表現することを主眼にしてきた。したがって、「主人公の意志」ではなく、「運命・宿命（に嘆き悲しむこと）」が命題となり、主人公の多くは「運命を受け入れる（受動的意志）」。

「平家物語」は赤勝て白勝ての源平合戦物語ではなく、「滅び行く平家」の物語。〈対決〉ではなく、「運命」を描いている。能も到来劇（彼岸から戻ってきた亡者の魂の物語）であり、怨憎が対決する〈ドラマ〉ではない。

一方、西洋芸術の源流は「古代ギリシアの神々の怨憎」。兄弟・父子の対立が主眼となる。

伝統的日本芸術では、（アンタゴニスト）の代用品として、「（封建主義の）上下・主従関係」がアンタゴニストの代用品として利用され、劇的なムードが演出される。

4.2. 〈意志〉で異なるハリウッド・韓流と日本。

《ハリウッド・韓流ドラマは、日本の劇映画&ドラマの対極である》

韓流ドラマ: 松

先天的（アプリオリ）な〈能動的な意志〉。---物語が始まる前に、すでに〈能動的な意志〉がある。・・・作品冒頭に子役を使った幼少期のエピソードを紹介したり、財閥2世の設定など〈出自の設定〉が多い。

ハリウッド: 竹

「後天的（アポステリオリ）」な〈能動的な意志〉の発生。---物語の中で危機的な状況に遭遇し、〈主体的な意志〉が発生する。・・・「ダイハード」「真昼の決闘」

※ アプリオリ・アポステリオリの語を流用したが、「物語の発生時に、すでに主人公の意志・動機が決定しているかどうかの違い」である。

日本の劇映画&ドラマ: 梅

主人公は〈葛藤〉の主（あるじ）である。危機たる〈設定〉から「合理的な帰結たる行動」に終始する。だが、それは〈因果律＝運命に翻弄されているだけ〉である。決断を下すところでようやくエンドマークというのも珍しくない。

---経済学者・ピーター・ドラッカーは、「論理的な帰結を下すことを決断とはいわない」と断言している。

実存主義哲学者ハイデガーの弟子のハンナ・アーレントは、ナチスドイツの戦犯・アイヒマン裁判を傍聴し、「被告はナチスドイツの大量殺人の実行者だが、上官の命令に従ったのみ。被洗脳者・傀儡であり、葛藤はない（受動的意志）」と分析した。（命令を下したヒトラーにのみ〈能動的意志〉がある）

ハンナは、同朋ユダヤ人に批判されたが、考えを変えなかった。-----〈受動的意志〉

・人情噺の江戸庶民は「運命に対抗しない」（耐えるばかりの「おしん」に爽快感はない。〈ドラマ〉は弱い）。-----〈受動的意志〉

首藤剛志は、「大江戸捜査網」の脚本を降りて、セールスマン生活をしているが、江戸の庶民たちの物語でありながら、ヒーロー（捜査陣）によって物語が解決するという二段構造を許せなかったのかもしれない。「水戸黄門」「暴れん坊将軍」も同類である。

その他、アンチドラマとして、「モラトリアムや虚無感・厭世感」を抱いた主人公や、「刹那的・無軌道・自堕落」な主人公の作品群がある。ニュー・アメリカンシネマやニヒリズムをまとった主人公がこれに類する。

作品冒頭に「モラトリアムや虚無感・ニヒリズムに陥っている」主人公に事件が起こり〈主体的意志〉を獲得して、作品の動力源になる場合は珍しくないし、それは面白さに発展する。

だが、中盤以降まで主人公が「モラトリアムや虚無感・ニヒリズムを持ち続ける」なら、作品にリアリティーはあっても、物語は停滞し、面白くない。

「イージーライダー」
のポスター。

「イージー・ライダー」（1969年）は、ニュー・アメリカンシネマの代表作である。

ドラマとは〈対立・対決・摩擦・恋情・葛藤〉だと指摘しているが、この作品では、それを盛り上げようという制作者の意図が感じられない。観客に提示されるのは（当時、一般社会から批判・拒絶された）ヒッピーのロードムービーだが、一般人たちとヒッピーの彼らが〈対決〉するのでもないし、闘争するのでもない。

物語は、突発的な「一般人からの発砲」によって主人公の二人が殺されるところでエンドマークとなる。つまり、エンディングに至る有機的な文脈はない。〈ドラマ〉を避けている。

アメリカの片田舎をツーリングするカッコいいバイク。そして軽快な音楽。そして、「（長髪がイメージさせる）自由」と、アメリカの普通の人達の「自由への拒絶」が暗喩として示されるだけ。

（第3章、「創作・鑑賞」の本質はここまで）

(Intentionally Blank)

第5章

問題発見/問題解決

- 1. 問題発見（評価基準が標準化されていない）**
- 2. 問題解決（評価機関と教育機関の開設と、主観を排除した評価の普及）**

第5章 問題発見 / 問題解決。

慶応義塾
湘南藤沢
キャンパスの風景

1990年。新しい学問をテーマに建学された慶應義塾大学湘南藤沢キャンパス（SFC）のスローガンは「問題発見・問題解決」である。娘の受験をきっかけに、SFCに感化された私は、自らのテーマを「問題発見・問題解決」としてまとめた。

5.1. 問題発見（評価基準が標準化されていない）

・大衆は、「ドラマ・劇映画のおもしろさ」の評価基準を持っていない。

（主観批評・印象批評に陥っている）

その原因は、

- ・参考にするべき情報（マスコミ・書籍・ウェブ）が皆無。
- ・宣伝に、誘導される。
- ・興行成績に、引き寄せられる。
- ・「素人評価（口コミ）」に影響される。
- ・主演俳優で作品を評価する。
- ・「シナリオの上出来」を「（俳優の）演技力」と見誤る。
- ・プロアマを問わず鑑賞者は、作品の「良し・悪し」を判断することに優越感を覚える。「社会的な承認欲求」が満たされる。
- ・ロングセラーになって初めて、真正な「品質」が分かる。
- ・映画賞が、品質でなく政治力で決定する。

(Intentionally Blank)

5.2. 問題解決（評価機関と教育機関の開設と、主観を排除した評価の普及）

・大衆が信じるに足る「評価決定機関」を社会的に存在させる。

☆ムーディーズのような「格付け（投資のための上層部ランキング）」組織や、工業製品・農産物の品質を規定するJIS、JAS（業界の信頼性を守る。不良品排除による消費者サービス）のような規格をつくる。

現在、「青少年向けの視聴制限」のための機関があるのみ。品質に関する機構は存在しない。

☆（我流を越えた）統一的で信頼できるシナリオライター養成機構をつくる。現在は、現場をお払い箱になったシナリオライターたちのセカンドキャリアの場所になっている。（首藤剛志はウェブエッセイで、そのことを痛烈に批判している）

「コンテンツの品質」の評価は難しい。〈評価〉の前提として、まず、〈分類〉をしなければならない。そのうえで〈評価基準・評価項目〉を策定し、それらに優先順位をつけ、総合的な評価を決定する。

とはいえ、まず、行わなければならないのは、評価において「主観を排する」こと。

芸術の世界で「客観評価」は行われてこなかったので、まず、これから始めなければならない。（だが、アカデミストたちは、主観の虜。協力は得られない）

(Intentionally Blank)

《劇映画＆ドラマの品質》

フランスの批評家があげた「素晴らしい劇映画」の要因のランクは以下。

- ・ 4 割: シナリオ
- ・ 3 割: キャスト
- ・ 2 割: 演出
- ・ 1 割: その他

批評家は、「どれかひとつでは過半数を越えない」から、どれかにひとつに決定することはできぬと結論している。だが、どうだろう。

・ 「キャストが素晴らしくても、話がつまらない」なら、駄作である。

※ 名優・演技派俳優が出演しても、駄作はある。

・ 「演出家が凡庸でも、シナリオが素晴らしい」なら、素晴らしい作品になる。

※ 脚本の手柄で才能があるとされた監督が後がつづかない場合がある。

その他、美術が素晴らしいスタジオ・ジブリの作品でも、「シナリオがダメ」なら、駄作になる。ならば、

《シナリオで「作品を評価・吟味」しよう》

キャストに対する評価は、一般対象のアンケートでも理想・真実に近づける。だが、シナリオについては、一筋縄ではいかない。そのためには、以下が不可欠である。

・ 上出来なシナリオの条件 = 〈評価項目〉をラインアップする。

※ フィギュアスケートの採点項目（テクニカルポイント・アーティスティックインプレッション）などをイメージしてもらいたい

・ その優先順位・配点。

《直観的な〈評価基準〉》

まず、自分の「直観的な評価基準」を考えてみる。

【最重要ポイント（ネガティブチェック項目）】

・ 主人公に〈主体的動機・能動的意志〉がある。

～ 人情噺の主人公は〈受動的意志〉。「自由に行動しない・できない」人物は、主人公の資格を持たない。（水戸黄門の主役は水戸黄門。暴れん坊將軍の主人公は將軍・吉宗。庶民の物語は停滞している）
 ※ 「人としての良性（誠実・思いやり）」は〈受動的意志〉と同様に機能する。

【重要ポイント（ポジティブチェック項目）】

・ 〈設定〉が必要最低限か。

--- キャラクターが沢山の「三国志」「銀河英雄伝説」は、テキストの世界にのみ成立する？

・ 〈筋の単一統一性〉。

--- 「大脱走」、「ギャラクシー街道」（三谷幸喜）は失敗例といえる？
 ～ 「団子の串刺し」はダメ。エピソードの有機的な結合or主従・主副関係。
 群像劇は現実トレースのみ許容されるのか？～

・ 「ありえない」はダメ。〈外的適合性〉

= （鑑賞者にとって）作品世界の規範に違和感がない。
 --- 「短くも美しく燃え」「俺たちに明日はない」のエンディングの違和感・不条理。

- ・ 〈内的整合性〉 = (主人公の行動規範と行動の整合性)
 ～主体性（行動哲学）のある人物の行動なら、（観客は）納得する。

（ネガティブチェックの要点 = 失敗例）

- ・ 主人公が、誰だか分からない。（群像劇、学園もの）
- ・ 主人公に、〈主体性・意志〉が見えない。主体性がない。（因果律）
 （人情噺、臥薪嘗胆もの）
- ・ ありえない。――荒唐無稽な〈設定〉ばかり。
 （低予算喜劇・SFなど） --- 「バック・トゥ・ザ・フューチャの続編」

※ ※ ※

【シナリオの評価を惑わす諸要素】

- ・ サスペンスorミステリー（不安と謎）
※ サスペンスとは〈後だしされる設定〉である。
- ・ 荒唐無稽 / 冗漫 （その閾値は？）
- ・ 暗黒/残酷/邪悪/神秘/迷信 ---ホラー、スピリチュアル、残酷描写などは、鑑賞者の嗜好が分かれる
- ・ 貧困（夢がない）
- ・ テーマ・主題への嫌悪（偏見・差別） --- 拝金主義。清貧主義、美人礼賛など。
- ・ モチーフ・題材への嫌悪（法廷・医事・ヤクザ社会）
- ・ 主演俳優への嫌悪（俳優のイメージ・過去の出演作 / 私生活）

《ドラマ・バイブルは「客観的で、妥当性のある主観批評」を目指す》

このテキストをすべて読み、体得した後、〈評価〉が無意識に行われるのが理想であり、〈評価〉を他人に伝えるツールとして、後述する3つのツールが存在するに過ぎない。

批評の神様・小林秀雄が「無私の精神」。夏目漱石が「則天去私」を座右の銘としたが、その道筋に〈形式批評〉がある。

コラム:

娘の大学時代。卒論に向けて、歌唱の〈評価基準〉について思考を重ねていた。当時、ブロードウェイ最高の演出家・ハロルド・プリンスの世界初演のミュージカルがあるので、私と娘は渋谷の劇場に親子して出かけた。誰もがブロードウェイ最高の演出家と認める彼の初演のミュージカルなら、「世界最高のミュージカル俳優がキャスティングされている」に違いないからである。

〈評価基準〉は、音程やリズム感などは当然のこと。「グルーブ感（スウィングしていること）」「ハーモニー感（単音でも和音を感じさせること）」を想定していたが、ステージにラミン・カリムルーが登場するとすべては吹っ飛んだ。

「本当の本物」に〈評価基準〉は必要ない。そして、純粹にステージを楽しんだ。劇映画&ドラマにおいても同様であり、素晴らしいもの。「本当の本物」には〈評価基準〉は必要ない。

《照明技師・大西美津雄さんが教えてくれた照明の評価基準》

撮影現場の
スタッフ集合写真。

テレビ番組の撮影現場で、元日活の照明技師・大西美津雄さんは、「照明技師の仕事は、俳優の鼻の影がふたつ出ないこと」と教えてくれた。

鈴木清順監督「ツィゴルネルワイゼン」（1980年）で幻想的な照明を行った芸術家肌の照明技師だが、彼の基本は〈形式批評〉。彼は明確な〈評価基準〉を持っている。彼は、その他、

- ・ライトは前から当てるので、どうしても手前が明るくなるので、それを抑える。
- ・ナイトシーンでは、前後のつながりに関係なく、画面の上部を暗くする。

など、（照明助手ではない）私に教えてくれた。

「技師のみ」という小さな現場（「まんがはじめて物語」の実写シーンの撮影）だったが、

彼は自らの経歴を誇らなかった。「ツィゴルネルワイゼン」を封切りで観ていた私が大西さんが照明技師だったことを知っていれば、いろいろな話を聞けていたのにと残念でならない。

大西さんから学んだのは、「まず、（評価基準による）〈形式批評〉があって、そのうえで、（鈴木清順組で行ったような芸術的）個性を発揮すること」

「ドラマ・バイブル」では、劇映画&ドラマの〈評価基準〉を明確にした「形式批評」を行う。「主観を排し、客観にいたる」。

――とはいえ、どこまでいっても「主観」がまとりついてくることを忘れてはならない。

《ドラマバイブルは、AIでの実用を目指す》

「ドラマ・バイブル」は、劇映画&ドラマの〈評価ツール〉〈創作ツール〉。つまり、実用を目的とし、アカデミックな価値を求めない。（フランスの本は哲学的・アカデミック。アメリカはエンターテインメントビジネス寄り。ロシアは全書的な書物が多く、知識が増えるだけで、現場で役に立たない。あるのは技術系だが、プロの現場を知らない教育者が執筆したため要領をえない）

本著は最終的に、データベースを構築したときのデータ抽出に重要な役割を果たす（コンテンツの）附属情報（プロパティ）として機能することを目指している。

勿論、拡張性（オブジェクト指向）を持ち、（リナックスのような）オープンソースな展開である。

（第4章、問題発見/問題解決はここまで）

(Intentionally Blank)

第6章
創作法・古典技法

1. ふたつの創作法（横軸主導法・縦軸主導法・不要部分の削除）
2. ふたつの古典技法
（古代ギリシア理論と17世紀フランス古典演劇理論）
3. カイゼンすべき日本の劇映画&ドラマの悪しき因習。

巨匠・溝口健二監督（1898年～1956年）は「これはシナリオではありません。ストーリーです」と新人脚本家・新藤兼人（1912年～2012年）のシナリオを突き返した。撮影現場では「反射してください」とか言わず、演技指導をしない溝口は多くを語らぬ。

円熟期を越えた新藤は、「どんなシナリオも、発端・葛藤・終結の三段階からできている」と「シナリオは三部構成（ソナタ形式）」と結論した。だが、ストーリーも三部構成であることに、92歳の彼は気づかない。（「シナリオ人生」2004年 岩波新書）

私の溝口発言の私の解釈は、

・シナリオは「〈意志〉と〈意志〉のぶつかりあい」

であり、

・ストーリーは「連続する出来事」。

である。令和時代、観客はリモコンを持っているから「3部形式における発端（設定や伏線張りのシーン）」の価値しかない退屈なシーンが展開されるなら、「早回し・再生停止」は必至である。

我が師・首藤剛志（1949年～2010年）は20歳そこそこでライターとしてデビューしシナリオ作家協会に所属した。（妻が、彼から聞いた話だが）シナリオ作家協会の宴会では、お歴々の「あれは読んだか？ これは読んだか？」の質問や自慢話に圧倒され、宴会では酔っぱらったふりをしてやり過ごした。それが彼が体調を崩す発端である。

我が師は、私のシナリオを「〈設定〉ばかり作りやがって」と罵倒し、テレビドラマを観ている私に「そんな下らないものを観て」と嘲笑していた。溝口監督同様、明解に言語化しなかったが、「シナリオとストーリーの違い」が分かっていたはずである。

長寿がゆえ長きに渡り日本のシナリオ界に君臨した新藤兼人は「シナリオは三部構成」という間違っただけのことを業界に拡散させた。

松竹脚本部の川邊一外も「ドラマとは何か? ストーリー工学入門」（1987年 映人社）などとストーリーに重点を置いた書物を出し、松竹同期入社の大島渚も「画期的シナリオ入門書」と絶賛する。だが、「ドラマとは何か?」との提題にKJ法で図説するが要点を得ない。入門書で行うべきは「誰でも理解でき、記憶に残るよう」に「ひとことで表現すること（学問ではなく、真如）」なはずだが、そうではない。

シナリオライター養成講座の主催者・新井一の著作「シナリオの基礎技術」（1985年 ダヴィッド社）のレビュー欄には、「情報化時代において、現代人の集中力は金魚なみ8秒しか持たないのに、著者・新井は10分続くことを前提に書いている」との批判があるが、それこそシナリオとストーリーの違いの本質である。

- ・シナリオは、「観客の持続力が8秒しかない」として書くべきだが、
- ・ストーリーは「読者の記憶が10分続くことが前提」で書くことができる。

悪しきことだが、新井がつくった養成講座は「20枚シナリオ実習」という「同業者を刺激・批判しないシステム」。同業のシナリオライターに配慮して、理想のシナリオの形を示さない愚劣・卑怯。そもそも「被評価者」であるシナリオライターに、「シナリオを教える資格」などない。シナリオライターの「セカンドキャリアを安定させる」ために新しい仕事場をつくったのであって、業界の発展・進化を求めている。我が師・首藤剛志は「人に教える資格を得るような、立派な作品を書いているのか」と講師たち懐疑的だった。要領を得ない講義内容、自慢話に閉口したに違いない。

- ・小津安二郎の「映画はドラマ。アクシデントではない」。
 - ・溝口健二の「シナリオは〈意志〉のぶつかりあい。ストーリーは〈一連の出来事〉」
- というふたつの至言がく共有されていれば、日本の劇映画&ドラマも今と違っていたはず。
- 今からでも遅くはない。「ドラマとは〈意志〉のぶつかりあい」と多くの人に認識されるなら、「つまらない作品」は無くなっていくに違いない。

第6章 創作法・古典技法

本論では、〈評価法〉を念頭に立論したが、そのプロセスで現在の〈創作法〉の欠点を見出すことになった。欠点の原因は、昭和な映画制作者たちの心根。つまりは、文学（の主観性）や歴史（のち密さ）への劣等感である。

本項では、伝統的な創作法（横軸主導シナリオ）と新たに提出する創作法（縦軸主導シナリオ）。古代ギリシアと17世紀フランス古典演劇の〈評価法〉を紹介する。

6.1. ふたつの創作法（横軸主導法・縦軸主導法）

《横軸主導シナリオ：「出自・環境」蓄積型シナリオ創作法》

※ コンストラクション（シノプシス・あらすじ）主導

〈横軸主導シナリオ〉は、伝統的な創作プロセスである。企画者はまず、シノプシス（あらすじ）を書き、プロデューサーはシノプシスを読むところから企画がスタートする。

〈横軸主導シナリオ〉の根本的な欠陥は、〈ドラマ〉の本質が、〈対決・対立〉〈摩擦〉〈葛藤〉〈恋情〉なのに、「出来事」から作品の骨格を決めていくことである。

「人間が存在しなければ、何も起きない」のに、まず「何が起きるか」を決める。結果、

× 出来事 → 意志

という因果律で物語が進行してしまう。本来あるべきは、

○ 意志 → 出来事

である。

・キャラクターの出自（生い立ち）と、その後の〈出来事〉を執筆前に確認しておく。

・「箱書き」による構成の吟味により、細部を詰めていく。

〈横型主導シナリオ〉の欠点：

観客がリモコンを持った2010年以降、「最後まで観ないと面白くない」3部構成は成立しない。三部形式・起承転結（4部形式）は、ある意味〈予定調和（見え透いている）〉である。

（シナリオ執筆中は）作品中のいかなる瞬間にも〈有機的構成感・緊張感〉を持たせることに留意する。

黒澤明監督
の写真。

（黒澤明・倉本聰の言葉に従って）履歴書&年表を作成すると、主人公は〈設定〉に縛られ自由に動けない。

「歴史上の人物や、時代を描く」以外であれば、履歴書や年表が最重要ということはありません。ブレインストーミング的にそれらを書き出すのは悪くないにしても、それに縛られるなら窮屈だ。

倉本聰の年表の話はもっともらしいから、生真面目な若い人は信じてしまう。だが、九代目・市川團十郎（1838年～1903年）の「活歴」は観客に不評だったし、「水戸黄門・2001～2002年」に起用された石坂浩二（1841年～）は、マンネリを打破しようと、歴史上の水戸黄門の大日本史の編纂を取り入れたが反応は薄く、いずれも観客に不評だった。

エピソード：市川團十郎（九代目）の「活歴」の失敗。（以下はWikiediaによる）

市川團十郎(九代目)
の勸進帳弁慶
の写真。

明治19年に学者や政治家が集まった演劇改良会による演劇改良運動が起こり、従来の荒唐無稽な歌舞伎への反省から歌舞伎の革新を志し、団十郎も学術関係者や文化人と組んで時代考証を重視した演劇に取り組んだ。これがやがて「活歴」と呼ばれるようになる一連の演目を世に出すことになった。しかし観客の支持は得られず、興行的には散々だった。それ以降は古典作品の型の整備に取り組んだ。

1889年（明治22年）、歌舞伎座が開場、前任者の守田勘彌は座頭に九代目を招いた。ここでも活歴を演じたため客足が伸びず、おっぺけパー節で一世を風靡していた川上音次郎の一座が歌舞伎座を使うこととなり、九代目は明治座に退いた

歴史は「行動で規定」され、演劇は「意志で規定」される。歴史とドラマを混同してはならない。

九代目・市川團十郎が取り組んだ演劇改良運動は、天覧歌舞伎を行うなど、かつて河原乞食と言われた歌舞伎俳優の社会的な地位向上を狙ったものだろう。一方、昭和の黒澤明の履歴書作成&倉本聰の年表作成は、歴史に対するシナリオライターたちの劣等感（いいかげんと言われたくない）強迫観念が生んだといえる。

シナリオライターは、事実の散文性を補って、「事実ではなく真実」を描き出すのだと胸を張るべきである。

※ ※ ※

先日、庵野秀明監督の「エヴァンゲリオン」劇映画完結編の制作現場のドキュメンタリー番組を観た。驚いたのは、庵野監督はスタッフたちにストーリー案をつくらせ、そのすべてを否定し、最期は、自分でつくること。つまり、庵野監督の作品が独創的なのは、そのような制作プロセスで「マニアたちの予想を裏切ること」を目的にストーリーを構成していたから。共同作業ならば、人々の英知が重なり合って充実していく。だが、庵野監督のやり方は私小説的なやり方。（ゴッホやルノアールのような主観的な芸術もあってよいが、芸術の完成度としては、レンブラント、リューベンスなどの工房作品に凱歌が上がる）

庵野氏の手法は、アカデミズムのオリジナル信奉を背景に「マニアたちの批判を避けたい」という強迫観念により出来上がったもの。美の理想とは無縁なことを理解すべき。

彼の実写劇映画「シン・ゴジラ」はヒットしたが不可解な展開。「エヴァンゲリオン」同様、不可解だから何度も観るといった人がいたが、もともと理解されることを目指していない。アンチドラマである。

※ ※ ※

シナリオの〈最重要事項〉は、

「何が起こったか」ではなく、〈ドラマ〉＝対決・対立・摩擦・葛藤・恋情)
ならば、

「シノプシス（あらすじ）」ではなく、「人物相関図」を中心にすべき。

キャラクターの履歴書を作り込むなら、キャラクターを（孤立的・絶対的に）定義するので、〈ドラマ〉を停滞させる。百害あって一利なしである。

《縦軸主導シナリオ：「対極・対照」自由型シナリオ創作法》

※ コンポジション（人物相関図）主導

・（出自・出来事の〈設定〉を最低限にすれば、シナリオライターは自由になるから、）執筆中に人間関係&物語の「さらにインパクト」を強化できる。

具体的には、

- ・主要キャラクター間に「（引き寄せる）共通項と（対立を生む）差異」の2面性を持たせ、インパクトを強化する。
- ・2面性のないキャラクターは、美術（背景の書き割り）と同じ〈設定〉でしかない。
=アンビバレンツ（2律背反の重要性）

【シナリオ執筆時に、刺激度を高める技法】

- ・〈葛藤〉よりも〈行動〉
- ・〈心理〉よりも〈セリフ〉
- ・〈（口頭）説明〉よりも〈（人間関係による）ドラマ〉化。
- ・「代理戦争」よりも「直接対決」。
- ・「全員集合」。
- ・傷害事件よりも殺人事件。
- ・妥協よりも対決を経た決着。

つかこうへい劇団の
稽古風景。

- ・シナリオ執筆時、キャラクターが自由に動いていく。（首藤剛志）
- ・机上4割・稽古場6割。（つかこうへい）

《不要部分の削除》

東京 03 のコント
の写真。

サンドウィッチマンの富沢たけし、東京03の飯塚悟志、N S Cの講師・本多正識は、ネタづくりにおいて〈設定〉に要する時間を徹底的に切り詰める。

2分のネタなら、15秒は1/4。4分のネタでも、30秒は1/8。これを「お笑い以外に消費する」のは致命的。「いらっしやい」の一言で、店員とお客の〈設定〉は分かる。〈設定〉に時間を徒費してはならぬ。

キングオブコント2009で優勝した東京03に、審査員・松本人志は、「すべてが完璧」と評した。つまりは、「無駄がない」。そこで、東京03のネタの成分を吟味すると、以下になった。

- ・ 〈設定〉； 必要最低限。
- ・ 〈お笑い成分〉； ボケと突っ込み。（＝ジャンル成分； ミステリーの謎解きに同じ）
- ・ 〈ドラマ・成分〉； 対決・対立・摩擦（ただし、葛藤・恋情は含まない）
- ・ 〈スライス・オブ・ライフ〉； 新鮮な日常切り取ったもの。（あるある）

このうち、「お笑い成分」を抜いたものが、劇映画&ドラマで必要不可欠な成分であり、それ以外を削除するのが、最終校正の作業である。

- ・ 必要最小限の〈設定〉。
- ・ 〈ドラマ・成分〉； 対決・対立・摩擦・葛藤・恋情。
- ・ 〈スライス・オブ・ライフ〉； 新鮮な日常の描写・再現。

これ以外は不要であり、削除しなければ「退屈な作品・おもしろくない作品」になる。

(Intentionally Blank)

《スライス・オブ・ライフ》

〈スライス・オブ・ライフ〉は、〈設定〉と〈ドラマ成分〉の中間要素。〈ドラマ成分〉ではない。〈スライス・オブ・ライフ〉は登場人物の「リアル感;ありえる感じ。本物らしい」を増強するが、長いと冗漫に感じられ、「進行感」が無くなり、物語は停滞する。

映画学校の「シナリオ」の授業。講師の富田義朗先生は、クラスメートの修作で「弟が、冷蔵庫から牛乳のパックを取り出し、コップに注がず、そのまま飲むシーン」を褒めた。

教室の私は「単なる描写。感動は呼ばぬ」と心の中で反駁した。たとえば、「砂の器」（1974年、野村芳太郎監督）。ハンセン氏病患者の祖父（加藤嘉）は孫（加藤剛）の写真を見て、（自分のような病人がいると出世をさまたげると思い）涙を流しながら「こんな奴は知らん」と嘘をつくシーンのようなものが感動を呼ぶのであって、パックの牛乳をそのまま飲む姿に感動はない。だが、パックの牛乳をそのまま飲む弟。それを苦々しく見る姉の姿こそ、〈スライス・オブ・ライフ〉であって、粗放な弟と潔癖症の姉の表現（描写）として瑞瑞しい。

「巴里祭」
のポスター。

ルネ・クレール監督の「巴里祭」（1932年）の原題は「7月14日」。それを日本の配給会社は「巴里祭」と命名した。物語は、「花売り娘とタクシー運転手の恋」である。だが、7月14日（革命記念日）に向かってお祭りの準備をしたり、革命記念日でにぎわうパリの人達の姿がふたりのドラマに入り混じる。だが、それらに違和感はなく、作品のシズル感（みずみずしさ）に通じる。極東の私達もそれらに価値を見出し「フランスに行きたし」と思う。配給者たちは7月14日という無味乾燥なタイトルを「巴里祭」に変更した。

スライス・オブ・ライフといえるエピソードたちは「ヒロイン&ヒーローの恋愛」に絡む訳ではないから、ドラマ成分ではない。だが、この映画にとって必要不可欠な要素といえる。花の都パリの、いちばん華やいだ季節を描いているから観客を引きつける。もし、それらが数シーンにまたがっていれば、〈群像劇〉として物語を散漫にする。だが「巴里祭」ではそうっていない。ドラマ成分ではないにしても、観客にとって魅力的ならば、映画&ドラマの中に存在して構わない。

「歴史トレースもの」「原作トレースもの」では、〈スライス・オブ・ライフ〉の代わりに、「歴史・事実・原作の再現」が存在する。これは「あるある」と同じで、「歴史・事実・原作」に関心がない人には「魅力を感じない・つまらない」から要注意である。

「日本の一番長い日」（1967、2015年）は、1945年8月15日玉音放送の直前に政府と軍部に何があったかを克明に再現する。

「突入せよ。あさま山荘事件」（2002年、主演:役所広司）も、1972年2月の連合赤軍・あさま山荘事件の克明な再現である。

――「事実再現もの」は、創作による〈ドラマ〉を嫌う。

ならば、「事実」から〈ドラマ成分〉のみを抽出して、映像化・再現しなければならぬ。

「ほんとうのジャクリーヌ・デュ・プレ」のポスター。

その意味において、「ほんとうのジャクリーヌ・デュ・プレ」（1998年、イギリス映画）は最悪。遺族たちは「早世した天才女性チェリストの名誉挽回」のために、この映画を制作した。

ジャクリーヌ・デュ・プレは、世界的な指揮者ダニエル・バレンボイムと結婚していたから、音楽ファンに知られている。だが、音楽ファンでない日本人は知らない。カラヤン、バーンスタイン、グレン・グールド、リヒテル、ホロビッツほどの知名度ではない。

「事実は小説よりも奇なり」なら知らなくても楽しめる。だが、作品の目的が「告発・暴露」のような衝撃的でなく、刺激的な事実を弱める「ヒロインの名誉挽回」なら「退屈な作品」になるのは当然である。

〈スライス・オブ・ライフ〉は「あるある」。つまり、演者と鑑賞者の間に「そういえば・・・」というような共通の知識・経験がなければ成立しない。

だから、「本屋で本を探していると、うんこをしたくなる」という〈あるある〉は成立しても、「これから空き巣に入る時、庭でうんこをする」という〈あるある〉は成立しない。

時代劇において、「人斬り・殺人」した後「無性に女を求める」との表現がある。雇人は労をねぎらうために「女郎買い」の駄賃を渡すとのエピソードは、〈あるある〉ではなく、奇談。観客は、「人を殺す」と、そうなるんだろうな。と納得するだけである。

6.2. ふたつの古典技法（古代ギリシア理論と17世紀フランス古典演劇理論）

《青山昌文教授はアカデミストであって、アカデミストでない。》

青山教授の写真。

青山昌文教授（放送大学・美学芸術学）は、日本と西洋の美術（建築・絵画・装飾）・演劇を専門とする研究者である。放送大学では、「美学・芸術学研究」「舞台芸術への招待」の講義を持つ。フランス啓蒙時代の哲学者・劇作家のドゥニ・ディドロをリスペクトしている。

本著で「さらにインパクトを強化して模倣再現する」というのは、ディドロ美学の「古典主義を鵜呑みにせず、自らの主観で再構築せよ」と同意である。（青山教授、ディドロにおける古典主義性とロマン主義性）

青山教授の講義で特筆すべきは、

- ・近代主観主義はこの300年に限った芸術理論であり、歴史的な普遍性を持たない。

と、断言したこと。近代主観主義とは、

- ・我思う。ゆえに我あり。（デカルト。1596年～1650年フランス）

に始まる「個人の主観・思索」を絶対視する思想・価値観。

1885年、ニーチェ（1844年～1900年ドイツ）は「神は死んだ」（ツアラトウストラはかく語りき）と語り、宗教の時代・中世は終わった。――この世界の本質を「キリスト教に依存する」時代が終わり、以降は、「人間の思考が万物の原点」とする時代になった。実存主義という学問は、「思索を追求していくと、存在が証明される」という学究態度である。だが、「そんなことはありえない」とサルトルの時代に結論され、近代主観主義の時代は終末を迎える。

近代主観主義は約300年の歴史だったが、この時代精神によって芸術は以下のように捉えられた。

- ・芸術作品は、芸術家個人の「オリジナルな創作物」でなければならない。
- ・芸術作品は、「商業活動から独立」していなければならない。
- ・芸術作品に、共同作業・工房製作はダメ。（工芸）

- ・「師匠が弟子に教える」のは、芸術的ではない。（オリジナルこそ芸術。創作者は過去の伝統に縛られてはならぬ）→創作には、模倣もある。
- ・「（鑑賞の方法を）先生が生徒に教える」ことを推奨しない。（因習的な作品解釈は墮落である）→作品は、美術史の文脈で存在する。

シャガールの絵画を尊ぶような「心理主義・主観主義に洗脳された」こども絵画塾の先生を私は嫌悪する。レンブラント、リューベンスがあつてこそその印象派。絵画芸術の根本は「写生」である。勿論、黒澤明の「カラー絵コンテ」は嫌いだ。

人間は「自我」があるから尊い（動物とは異なる）という価値観を、私達は義務教育で刷り込まれてきた。だが、人間も動物である。学校教師たちは「考えること」が最重要なら、すべてにおいて「アカデミズムが優劣する」という自己都合に満ちている。さらにいうと、こども絵画塾の先生たちは美術史に疎い。

実社会は「考える」よりも「実行・行動」が有効。経営の神様・松下幸之助翁は「やってみなはれ」とPDCAサイクルを推奨する。

《近代主観主義の否定から、最新のアカデミズムが生まれる。》

日本は、明治維新の欧化政策のため、「近代主観主義を妄信すること」が出世につながったから、近代主観主義の社会的な浸透度は高く、今だに信じられている。だが、青山教授はアカデミストでありながら、「近代主観主義（主観論&進化論＝西洋文明絶対主義）の時代は1980年代にベルリンの壁崩壊・ソ連の解体と同時期に終了した」と軽々と宣言する。

――いまはポストモダン（客観論&文化相対主義）の時代。

アカデミズムが伝承する「近代主観主義の価値観（個の主観が第一・進化論＝西洋文明第一主義）」では、古代ギリシアの〈ミメシス芸術観（模倣）〉はあつてはならない。日本では学問（ギリシア哲学の研究）としてミメシスが語られることはあっても、「芸術領域で、ミメシス理論が機能する」ことはなかった。

プラトン・アリストテレスが行った人類の根本的な芸術の定義が「現代の芸術」において無視されているのは、異常である。

その反映か、日本人で原典にあたる人は少ないので、翻訳者・出版社の「価値観・近代主観主義者」によって誤訳・曲解されたテキストが出回っている。（例：スタニスラフスキーの演出術）

【古代ギリシアのミメシス理論】

古代ギリシア
の円形劇場。

ミメシスとは「模倣・再現」という意味である。その概要は、以下の二つ。

- ・「自然を模倣」して芸術作品をつくる。
- ・「先人のつくった芸術作品」を模倣する。

かつての私は、「芸術は長く、人生は短い」などという言葉に惑わされ、「芸術とは何か?」の答えを見つけられなかった。だが、今は明確に定義できる。

・芸術とは、「この世界（人間・環境）の本質」を表現するもの。（対照語は「意味を表現する」デザイン）

大衆娯楽作品たる劇映画＆ドラマが芸術であるかどうかはともかく、本著では、ひとつのものと考えていく。古代ギリシアのミメシス芸術観から、私は以下を導き出す。

・劇映画＆ドラマは、「過去の傑作」のミメシス。

～今の時代に適合した「さらにインパクトを強化した」模倣・再現。

・劇映画＆ドラマは、「現実」のミメシス。

～現実の散文性を排除した「さらにインパクトを強化した」模倣・再現。

――これらを〈評価基準〉として、劇映画＆ドラマの〈品質〉を策定していく。

古代人の作品のミメーシスの伝統:

青山教授は、ダンテ（1265年～1321年）の「神曲」は、ホメロス（紀元前8世紀末の吟遊詩人）の「オデッセイア」のミメーシスだと指摘する。両作品とも、主人公は故郷を離れ、苦難に満ちた旅を続ける。私は、ミメーシスについて、二つのタイプがあると思う。

・「今の時代（後代）」に適合させた模倣・再現。

20世紀の「ウェストサイド物語」（1961年）が、シェイクスピア（1564年～1616年）の「ロミオとジュリエット」のミメーシスなのは、広く知られている。敵対する集団の男女の恋物語。

黒澤明監督の「乱」（1985年）は、シェイクスピアの「リア王」の翻案・ミメーシス。子供たちは親を裏切り骨肉の争いをする。親が信じられるのは末娘だけ。過去の作品の舞台を今の時代に移して物語を展開するのがミメーシス。パクリ・二番煎じ・柳の下のどじょうと批判する人はいない。だが、「過去の傑作」をなぞっていてもつまらない。発展はない。

・前作の欠点を補い、「さらにイノベーション（改善）」させた模倣・再現。

マービン・ルロイ（1900年～1987年）は恋愛劇映画の監督であり、代表作として「哀愁」（1940年）「心の旅路」（1942年）がある。

「哀愁」のカット。

「心の旅路」
のカット。

ヴィヴィアン・リー主演の「哀愁」が大ヒットしたから、「心の旅路」を作ったに違いない。だが、同系列の二作目「心の旅路」は二番煎じではない。一作目を改良・進化させたのが二作目である。

- ・「運命に負けたヒロイン → 運命に打ち勝つヒロイン」。
 - ・「男性主人公はヒロインの悲劇と無縁のところにいる」
→ 主人公の男女が一緒になって問題を解決していく」
- 前作を進化させたのが二作目であり、ミメシスである。

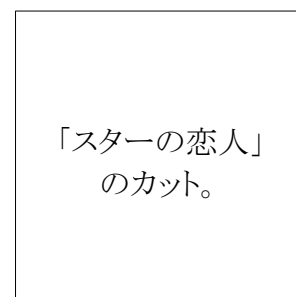
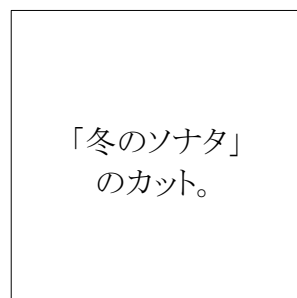
ほとんどの作品は、

- ・ 苦境を跳ね返して頑張る主人公
- ・ 自分を苦境に押し入れた人たちに復讐する主人公

のどちらか。それらは〈受動的意志〉。〈主体的意志〉に劣る。

――この欠点を補ったのが韓流ドラマ「いばらの鳥」（2011年）である。このドラマでは、養護施設で育つという同じ「逆境・苦境」を強いられたふたりの主人公が、片方は「善意で乗り越える」、もう一方は「復讐心に燃える」という異なる反応をする。たとえ〈受動的な意志〉であっても、それが対照的に表現されるなら〈主体性〉が感じられる。

私の見るところ、チェ・ジウ主演の「冬のソナタ」（2003年）は「スターの恋人」（2008年）をミメシスしたものだと思う。



ペ・ヨンジュンと共演した「冬のソナタ」は「初恋を忘れられないために、不幸に陥るヒロイン」の物語である。

一方、5年後に制作された「スターの恋人」でチェ・ジウ演じるヒロインは「失踪した初恋の人を忘れられないでいるが、人気女優になって知り合った新人小説家に恋をする」。

「冬のソナタ」のヒロインは、自分の思いに「身動きが取れなくなる」が、「スターの恋人」のヒロインは、「自らの意志で未来を切り開き、煮え切らない男性をタジタ

ジにさせる」。つまり、チェ・ジウ演じるヒロインは、〈受動的意志〉から〈主体的意志〉へと進化している。

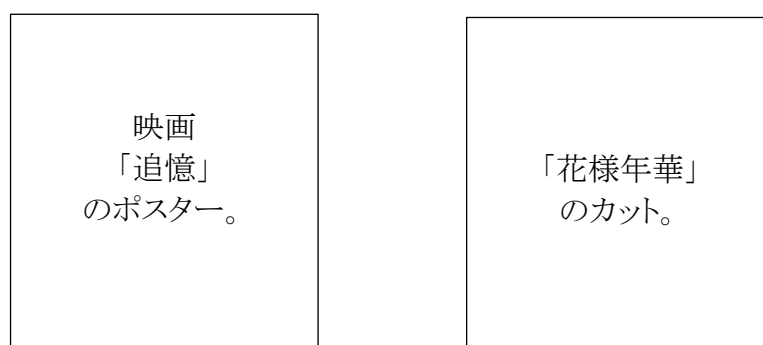
「冬のソナタ」（2003年）が日本で大ヒットしたとき、主演俳優・ペ・ヨンジュンのイケメンさが大ヒットの要因と言われた。初恋・記憶喪失・交通事故・失明の危機・出生の秘密など「ドラマのエッセンスの大盤振る舞い・惜しみない利用がハシタナイ」と批判する人もいた。だが、それは「ドラマのエッセンスの活用」ではなく、「過去の傑作のミメシス」。つまりは「過去の恋愛ドラマの欠点を修正して、さらにインパクトを強化して、模倣・再現した」ものである。

私が「冬のソナタ」がミメシスした作品とイメージするのは、初恋を起点として物語が展開する作品群。思いのままに列挙すると以下、

- 「風とともに去りぬ」（天真爛漫。闊達な少女が主人公）
- 「時をかける少女」（謎の転校生）
- 「幸福への招待」（バスで愛が育まれる）
- 「赤い疑惑」（出生の秘密 / 異母兄妹の果たせぬ恋）、
- 「ホワイト・クリスマス」（初雪）、
- 「旅情」「旅愁」（ふたりだけの思い出）、
- 「草原の輝き」「シェルブールの雨傘」（果たされぬ初恋）、
- 「ロミオとジュリエット」（両家の確執が結婚を妨げる）、
- 「哀愁」（運命の悪戯・果たされぬ結婚の約束）、
- 「心の旅路」（記憶喪失）、
- 「めぐり逢い」（交通事故で約束の場所に行けない / 相手を思って別れを告げる・身を引く）、
- 「灰とダイヤモンド」（仲間だけの追悼・葬式）、
- 「嵐が丘」「恋しくて」（三角関係）、
- 「危険な情事」（嫉妬）、
- 「逢いびき」（現実を崩壊させかねない恋心）、
- 「アデルの恋の物語」（恋を貫く強情さ）、
- 「愛と誠」（悪い男に惹かれる / 誠実な男性が報われない）、
- 「君の名は」（すれ違い）、
- 「ティファニーで朝食を」（指輪 or ペンダントのプレゼント）

「卒業」（結婚の阻止）、
 「ある愛の詩」（不治の病・失明の危機）、
 など（勿論、韓国の鑑賞環境は、日本の私のものとは異なるが、要素は同じな代替作品があるに違いない）。20話の連続ドラマなのに驚くべき数。これこそが「冬のソナタ」のヒットの原因と考えて間違いない。

※



「花様年華。～彼女と過ごした季節」（2020年）。花様年華とは、青春という意味に加えて「人生で最も美しい瞬間」という意味。セザール賞を得たBTS主演のウォン・カーウアイ監督の2000年制作の同名の映画があるが、ここでは2020年全16話の韓流ドラマを取り上げる。

キャンパスライフに学生運動が絡み、卒業後のヒーロー・ヒロインの「恋愛～結婚」が描かれるなら、恋愛映画の名作・「追憶」（1973年、主演:バーバラ・ストライサンド、ロバート・レッドフォード）が下敷き・ミメシスしていると考えるのが自然である。ミメシスとは、「過去の傑作」の欠点を補い、さらにインパクトを強化して模倣・再現すること。そこで「追憶」と「彼女と過ごした季節」を比較・対照する。

共通点: 「政治的な信念」と「恋愛」の挟間で、ヒーローとヒロイン（男女の主人公）が思い悩む。ヒロインはヒーローに首ったけで、自ら主体的に行動する。ヒロインの積極性にヒーローも恋に落ちる。

前作の利点:

1. ストーリーが二人の恋愛に集中している。(ヒーロー & ヒロインの両親も登場しないし、それぞれの職場もほとんど描かれない。描かれるのは、二人がからむハリウッドでの映画製作のみ)

前作の欠点:

1. 悲劇で終わる。
→ エンドマークの後、泣けるが、悲しい。
2. 二人を結び付けたのは、ヒーローの「小説家としての才能」と、ヒロインの「小説家になりたい」という思いと「小説家への憧れ」。それらは「恋愛が上手くいかないこと」に絡まない。勿論、ヒロインは「ヒーローのイケメンさ」に惹かれたのであり、ヒーローは「(周囲に流されない)ヒロインの奔放さ」に憧れたのである。
→ 社会人になったヒロインが「ヒーローの小説を読んで感想を述べる」シーンはあるが、ヒロインの小説家への夢は頓挫したまま描かれない。
3. ヒロインの政治的な信念が描かれるが、ヒーローの政治的な信念は不明である。(ヒロインの過激さが、ハイソサエティー育ちのヒーローと彼の周囲と摩擦するだけ)
→ ヒロインとヒーローの政治的立場が不明解なため、ヒーローが「ヒロインを深く理解している」とは思えない。

後作の改善点:

1. ハッピーエンドで終わる。
→ エンドマークの後、爽快感がある。
2. 二人を結び付けたのは、お互いの「美男美女」性。デモ隊と機動隊の衝突に巻き込まれたヒロインを「ヒーローを救う」。
→ 「恋話」と「学生運動」がふたりの恋愛に深く絡んでいる。(前作は、学生運動のヒロインの問題でしかない)

3. ヒロインとヒーローは「信念（弱い人を助ける）」でも結ばれている。（前作のヒーロー＆ヒロインは政治信念を共有しない）

→ 「信念」と「恋愛」というふたつの理想の両立を追いかけ、挫折するのが前作。達成するのが後作である。

「君といた季節」（2020年）は「追憶」（1973年）をパクったのではなく、改善している。後退している思えるのは、「追憶」では悪者は出てこないのに対して、「君といた季節」ではヒロインの父親（検事総長）が「ふたりの恋愛」の敵役になること。（物語の後半では改悛している）そして、恋愛の集中度が落ちること。

具体的には「それぞれの今のパートナーとそれを取り巻く環境」や「ヒロインの父の自死の真相」が描かれる。とはいえ、それらは、「ふたりの恋愛」と密接に関わっており、新たな集中度・緊張感を生み出している。「追憶」では、育った環境と性格の異なる二人の「悲しい恋の結末」だったが、「君と過ごした季節」では、「信念」と「恋愛」の板挟みを克服する男女の物語。彼から教わった「信念」を貫き通すヒロインと、一旦は「信念」を捨てたが、ヒロインの生き方に触発され「信念」を取り戻すヒーローの物語は気高い。

「花様年華～彼女と過ごした季節」の素晴らしいところは、「回想シーン」を〈説明〉シーンにしていないところ。〈ドラマ〉の一部分になっている。

主筋は「40代のヒーロー・ヒロイン」で「学生時代のふたり」が回想シーンとして頻出する。主筋（40代の恋愛）の「原因・遠因・連想」として「回想シーン（学生時代の恋愛）」が登場するが、「回想シーン」にも〈ドラマ〉がある。単純な主筋の〈説明〉ではなく、「回想シーン」も〈並行して進行するドラマ〉になっている。すでに成長している大学生の男女と、40代の男女が「異なる俳優・女優」で演じられることに違和感があるが、物語が進行するうちに気にならなくなる。

〈ドラマ〉の歴史的な文脈をたどる。

「加害者の家族・被害者の家族」の〈ドラマ〉のルーツは、シェイクスピアの「ロミオとジュリエット」（1595年？）だろう。

イタリア・ヴェローナのモンタギュー家とキャピュレット家をニューヨークのポーランド系とプレルトリコ系非行グループの抗争に翻案したのが「ウェストサイド物語」（1961年）。ともに、抗争から死者が生まれ、恋人たちは「恋心と肉親の情」に引き裂かれる。

前作では、「毒薬で仮死状態になった」のを死んだと勘違いしたロミオが原因で悲劇になる。後作は「勘違い」という〈愚かさ〉ではなく、〈怒りによる暴言〉が事実誤認を生み、悲劇に至る。

「ピノキオ」（1914年、20話）

「ピノキオ」の
ポスター。

ヒーロー（主人公男性）は、ヒロインの母が仕掛けた「報道被害」により、母が自殺し一家離散する。ヒーローは初対面の時から復讐相手の娘だと知っているが、ヒロインは恋心を持った後にそれ知り苦悶する。ヒーローとヒロインはともにテレビ記者となり、「恋人の母親に復讐すること」に苦悶するヒーローと、「母親への思いと恋心に引き裂かれる」ヒロインが〈ドラマ〉になる。

【改善点】「ロミオとジュリエット」では、両家の諍いは、ヒーロー・ヒロインにとって外部の出来事だったが、「ピノキオ」では当事者たちの出来事である。エンドマークに向けて、ヒーローの「記者に対する復讐の思い」は「記者としての誠実」に変容する。

「たった一人の私の味方」（2018年、65話）

「たった一人の私の味方」
のポスター。

ヒーロー（男性主人公）に記憶はないが、殺人罪で刑務所に行くことになる。その時、「人殺しの娘」にしてはならぬと物心がつかぬ娘（ヒロイン）を絶縁する。時が経ち、娘は社会人になり、刑期を終えたヒーローは娘と再会するが、「人殺しの娘」にしてはならぬと、名乗らぬまま、接していく。だが、さまざまなホコロビからお互いが「父子関係」を知ることになる。

ヒロインの婚家の義理の妹が被害者の娘であり、ヒロインは離婚を決意する。天涯孤独の娘は「（自らの人生をかけて）父を愛しく思う」。ヒーローも「娘の思いに動かされ、離れられなくなる」のが〈ドラマ〉である。

【改善点】「ロミオとジュリエット」のヒーロー・ヒロインは、初恋を貫くという（家族に反抗するわがままともいえる）〈利己的な意志〉で行動するが、
「たった一人の私の味方」では〈人としての良性（誠実・思いやり）〉がヒーロー・ヒロインの行動指針である。「人としての良性」を失わない父と娘は
ハッピーエンドで物語を終える。

「ここに来て抱きしめて」（2018年、20話）

「ここに来て抱きしめて」
のポスター。

ヒーロー（男性主人公）の父親はサイコパスな連続殺人犯。ヒーローの初恋の相手の両親を惨殺する。

初恋の相手どうしだったヒロインとヒーローだったが、「犯罪加害者の息子、犯罪被害者の娘という立場」になり逢うことができなくなる。そして、ふたりが成人する。ヒーローは「犯罪加害者の息子」として社会への償いの意味も含め、警察官・刑事になる。ヒロインは母の仕事・女優をめざしている。

刑務所の父が「犯罪の経緯を書籍化」出版すと、息子であるヒーローに社会的批判が集まる。ヒロインも被害者団体から近寄られ、複雑な思いを加速する。そして、ふたりは再会。ヒーローとヒロインは複雑な思いを抱えたまま、初めて出会った時の気持ちを取り戻そうとそれぞれに努力する。それが〈ドラマ〉になる。

【改善点】ヒロイン・ヒーローを結び付ける「初恋」。その障害となる「家族の声」「社会の声」。それらを執拗に結び付け、集中度の高い〈ドラマ〉にしている。

重複するが、「花様年華」を以下にまとめる。

「花様年華－人生が花になる瞬間」（2020年、16話）

※BSフジでのサブタイトルは「－君といた季節」

「花様年華」の
ポスター。

ヒロインは学生活動家のヒーロー（男性主人公）に初恋する。だが、ヒロインの父親は検事総長。ふたりの交際に反対し、立場を利用して絶縁させた。学生運動に挫折し、初恋に敗れたヒーローは40歳。財閥に婿入りし、信念を捨て去った日々を送っていた。ヒロインはヒーローに教わった信念を今も貫き、職場の友人たちのために労働運動を続けていた。それぞれにこどもを持ち、ヒーローは夫婦関係は破綻寸前。ヒロインは離婚。初恋が再び・・・。

【改善点】〈感情〉だけではなく〈信念〉。つまりは、「人間の生き方」そのものを含めた「初恋の復活の〈ドラマ〉」になっている。

日本には、ミメシスという考えはない。

クラシック音楽と音楽大学の青春をからめたフジテレビの人気ドラマシリーズ「のだめカンタービレ」（2007年～2010年）の大ヒットに刺激を受けて、ジャズと高校生の青春をからめたアニメーション「坂道のアポロン」（2012年）が制作された。だがたいした話題にもならず終わった。その理由は、「さらにインパクトを強化する」というミメシスの精神を制作者たちが持っていなかったから。前作を進化させようとせず、パクリと批判されることを恐れた。本来ならば、クラシック音楽における「カンタービレ（歌うこと）」をジャズにおける「スウィング」に置き換えるべきだった。

伊丹十三（1933年～1997年）の父君・伊丹万作監督（1900年～1946年）は、溝口監督・野田高梧脚本「残菊物語」（1939年）が「歌舞伎名門二世の芸道修練を、世俗的な苦勞噺に代えて物語化した」と批判している（伊丹万作エッセイ集）。

ラグビー元日本代表監督・エディー・ジョーンズ（元イングランド監督）が人気ラグビードラマ「スクール☆ウォーズ」（1984年TBS。伏見工業高校の元日本代表フランカー・山口良治監督がモデル）を観て、「あの先生はラグビーを全然教えない」と文句を言った。

一般大衆に芸道など理解できぬ。ラグビーは、テレビ視聴者に難し過ぎるとの理由だろうが、映画「スターウォーズ」でのフォースというキーコンセプトもなかなか深

く理解は難しい。だが、欠点にはならず、子供向けになりがちな宇宙戦争映画の格調を高め、別格のものにしている。

「のだめカンタービレ」がカイゼンすべきところは、主人公の男女の克服すべき課題がそれぞれのトラウマ（過去の飛行機事故の記憶により飛行機に乗れない・過去のスパルタ・レッスンのフラッシュバック）であって、カンタービレ（歌うこと）がドラマの主軸になっていかないこと。「のだめカンタービレ」をミメシスするなら、「カンタービレ（歌う）音楽家」と「完璧な演奏をめざす音楽家」の対立・対決・対照をテーマにすべきだった。

2019年、ラグビーワールドカップ日本大会に合わせて、TBSはラグビードラマ「ノーサイド・ゲーム」をオンエアした。このドラマは、上田昭夫監督のもと慶應義塾大学ラグビー部でロックとして活躍し1986年日本一にもなった演出家・福沢克雄（1964年～）が取り組んだこともあり、「ラグビーそのもの」をテーマにした。後輩の日本代表キャプテンの広瀬俊朗氏（1981～）を素人俳優として起用した。冒頭の数回は、ドラマそっちのけでラグビー精神を紹介したので苦しい展開だったが、「スクール☆ウォーズ」をミメシスしている。

本来は、ラグビー精神をドラマタイズすべきだが、「半沢直樹」（2013年）の影響もあって、工場に左遷されたエリート社員（大泉洋）の復活劇になっている。

ピアノコンクールを題材にした劇映画&ドラマとして「遠雷と蜂蜜」（2019年）「ピアノの森」（2018.19年）があるが人間関係に終始。ピアノ奏法・楽曲解釈に触れられることはないのが残念だった。「のだめカンタービレ」では、練習するヒロインに「モルを感じて」とアドバイスするシーンがある。モルとは短調のことであり、3度や7度が半音下がっているところを強調すべしとの意味だが、両作品で、そのようなセリフに出会うことはない。――ミメシスしていない。

(Intentionally Blank)

《17世紀フランス古典演劇理論》

パリの馬蹄形
劇場
の写真。

17世紀フランス古典演劇理論の存在を青山昌文教授から知った。
17世紀のフランス演劇は、劇作家コルネイユ、ラシーヌ、モリエールの時代である。

古典派: 理性・合理性・均整・調和を重視。ギリシア・ローマの（知識階級・支配階級の）古典・古代に範を求める。

ロマン派: 心理主義・感受性を重視。恋愛賛美。（ロマンの語源は、ローマの市民階級）

※ 「古典派vs.ロマン派という対立」は、その後、写実主義・自然主義・高踏になっていく。

古典主義の本質は「自然の模倣」と「（自然の模倣を行った）先人の作品の模倣」である。つまり、「美しいもの・正しいもの」は伝承されるべき。ならば、「良いやり方」も伝承すべき。17世紀フランス古典演劇理論は、古代ギリシアのミメシス理論の延長線上に位置する。この理論で有名なのは、三一致の法則（時間・場・筋は連続していなければならない。具体例、「12人の怒れる男」（1957年）である。

青山教授は、17世紀フランス古典演劇理論は、「クリエイターを縛るもの」ではなく、「クリエイターを支援するための理論」と指摘している。

「〈評価〉の仕方」を明らかにすれば、「傑作に至る道筋」も明らかになる。

類推（アナロジー）すると、受験参考書などなくても、高校の学習内容の習得していれば合格できる。だが、受験参考書があると、「テストに出る問題」が予想でき、効率的な試験勉強ができる。芸術作品の創造においても〈評価基準〉を知っていれば、傑作が出来上がる。

(Intentionally Blank)

【17世紀フランス古典演劇理論】

・本当らしさ

観客は「嘘くさいと、主人公に感情移入できない」。それを避けるための工夫が求められる。

・内的整合性/外的適合性

内的整合性：

キャラクターの行動規範と行動の整合性。

～キャラクターの哲学・行動規範を観客に明らかにすることが、まず、求められる。それが明らかになって初めて、整合性というチェックポイントが生まれる。

日本の劇映画&ドラマの場合、〈受動的意志〉のため、行動規範が明確にされぬまま物語が進行する場合がほとんど。

韓流ドラマで、「幼少期のエピソード」が初回に描かれるのは、主人公の行動規範（主体的意志）を定義する必要があるため。

外的適合性：

（作品の外部の存在たる）観客にとって、作品内の思想・行動規範に違和感がないこと。たとえば、観客が「徳川家の威光」を認めないなら、TBSドラマ「水戸黄門」の終盤には違和感がある。日本文化と無縁な海外視聴者には「外的適合性は低い」。

・驚異的

事実を事実のまま描いたのでは面白くない。「本当らしさ」を毀損しない範囲で、観客を驚かせる「強調・デフォルメ」の工夫・演出が必要。普通、頭の中でしかやらないことを、実際に行うなら、〈驚異的〉である。

・三一致の法則（この場合の3とは、時間・場所・筋のこと）

時間においては整合性。場所には統一性。筋においては主従が明確ならよい。

※ 三一致の法則は、（幕・舞台装置のない）古代ギリシア演劇の物理的な制限から生まれたもの。幕や舞台装置がある後代の演劇では、緩やかな制限で構わない。

山本周五郎原作「五弁の椿」（1969年フジテレビ、藤純子主演）では、ヒロインは父親の復讐たる殺人を行う前に「おとつつあん、力を貸して」とつぶやく。このセリフは彼女の行動原理を明確に現す。このセリフで、物語の明瞭さが引き立つ。

6.3. カイゼンすべき日本の劇映画&ドラマの悪しき因習。

統一理論の有無（日本と韓国の差異）：

韓国の大学では、シナリオ・演技・演出など芸術系の学部が多く存在する一方、日本では東京芸大が大学院を創設したが、有名監督を講師に迎えるばかり。学究的なアプローチがなされているとは思えない。教科書が編集されたという話を聞かない。

明治大学の演劇科は、演劇の学問的な追求であって、演技の伝習所ではない。日本大学の芸術学部も、映画放送業界に主導的な役割を果たしていない。俳優・監督が、在学中に教えをうけた大学教授に感謝の意を表現するシーンを見たことがない。

つまり、日本の劇映画&ドラマ界はいまだに「私のやり方」の集合体。結果、「誰も文句を言う人のいない」大御所シナリオライターは、「これまでの業界タブー」を破って恥じない。（説明セリフ、説明シーン、汚されたヒロインなど）

一方の韓国。実際のカリキュラム・シラバスを知らないが、韓流ドラマを見ていると、韓国の大学が統一的な理論を教えているのではないかと思えてくる。韓流ドラマの多くは、17世紀フランス古典演劇理論を満たしている。韓国の演劇映画学科のある大学は70年代は専門学校を含めて4つだったが、90年代末では40に増えた。

その他、映画振興公社の付属教育機関として韓国映画アカデミーがあり、国立芸術総合学校がある。それらからプロになった人たちと大学教授たちは「ともに学んだ仲間たち」であり、アカデミズムと現場の距離は近い。国立の教育機関があり、高校の成績で選抜するならエリートが集まる。入学の競争率は映画学科で7～10倍。演劇学科で20倍近く。一方、わが母校の成れの果て日本映画大学はFランク大学。入学偏差値は低く、一流企業たるテレビ局・制作メジャーへの就職は絶望的である。

日本の韓流ドラマブームは「冬のソナタ」（2003年日本でオンエア）から始まった。当初、「記憶喪失」「出生の秘密」「交通事故」「失明」「失われた初恋」など、ワンパターンが多いと批判されたが、時代が進むにつれて、そのような批判は無くなった。その理由は、それぞれの作品が相互に影響しあい切磋琢磨して、結果として韓流ドラマ全体が進化したからに違いない。

たとえば「復讐に次ぐ復讐」のドラマがヒットすると、「復讐の応酬のドラマ」は退廃的であると、「復讐をせず、理解・和解をする」主人公のドラマが誕生する（梨泰院クラス）。

「アイリス」（2009年）など北朝鮮を敵国としてとらえるドラマが頻出すると、しばらくして「民族はひとつ」とのドラマ（愛の不時着）が制作される。

日本の劇映画&ドラマの惨状:

メディアの隆盛によって隠ぺいされているが、日本の劇映画&ドラマの品質低下は著しい。結果、日本人の鑑賞能力が低下する（演技力に乏しいイケメン俳優の活躍）。ヒットドラマとして知られるTBSドラマ「逃げるは恥だが、役に立つ」は、適齢期のヒロインが独身一人暮らしの男性のマンションに「住み込みアルバイト」とするというありえない設定である。

「ありえないこと」を「ありえる」と納得させるような〈設定〉も希薄。雇い主と家政婦が同じテーブルについて食事をするなど、ありえない。

韓流ドラマが「（主人公たちの）主体的な意志 → 出来事」なのに対して、日本の劇映画&ドラマが「出来事 → （主人公たちの）感情・受動的意志」となっていることが殆どである。

勿論、例外はあって、多部未華子主演のNHKのドラマ「これは経費では落ちません」（2019年）は、「几帳面な経理部員のヒロイン」の意志・感情から、物語が展開していく。だが、漫画原作に起因して、たまたまそうなったに過ぎず、企画制作者たちが〈ドラマの本質〉を理解していたからではない。

何故なら、フジテレビの「踊る大捜査線」（1997年～2012年）は素晴らしかった

が、同作品の監督は、ももクロ主演の「幕が上がる」（2015年）という出来損ないと言わざるをえないドラマを作ってしまう。そもそも本広監督がリスペクトする平田オリザの演劇はアンチドラマである。

根本的な問題は、大学で専門的に映像やシナリオを教えていないこと。そこで行われているのは「実習・実作」のみ。本質論がほとんど研究されていない。この現象は、劇映画&ドラマに限った事ではなく、小説も同じ。結果、出版社の利益を優先した文学賞受賞者が誕生する。明確な価値観を持たぬ読者の大半は、出版社の評価に従わざるをえない。とはいえ、小説家・又吉直樹の作品の表層の欠陥は（素人目にも）明らか。小説の好き嫌いを越えた欠点がありすぎる。（同じものを無名氏が書いたら、懸賞小説ならアルバイトの下読みの段階で落選する）イケメン俳優・水嶋ヒロ氏が受賞したポプラ社は妥当なる社会的な評価（＝低評価）を得た。「KAGEROU」が傑作なら、次回作が発表されているはず。

一方、文芸春秋社や吉本興業の威光により、「芥川賞のステータス」はサバイバルしている。映画化作品もヒットしたような……。同調圧力が強い日本の大衆はそんなもの。（子供の落書きとピカソの抽象画の違いを見極められる人はいない。デタラメ音楽とフリースジャズの違いも分からない）

文学・劇映画&ドラマに限らず、メジャーの評価者のほとんどは「自己流を貫く」。夏目漱石の小説を読んで「俺にも書ける」と思う人はいないが、劇映画&ドラマの場合は、勉強したこともないのに、「俺にもできる」と勘違いする。昭和を彩った角川春樹・出版社社長の映画もその類。

もし、大学教育で17世紀フランス古典演劇理論がひろく教えられていれば、企画・シナリオの段階で修正され、愚作が誕生する確率は減るに違いない。

（第5章 創作法・古典技法は、ここまで）

(Intensionally Blank)

第7章 新技法

- 1. 第1段階（全体分類）**
- 2. 第2段階（成分分析）**
- 3. 第3段階（個別評価・単体OZシートの作成）**
- 4. 第4段階（総評価・複数OZシートの解析・総合）**

第7章 新技法。

《OZ理論は、令和時代の劇映画＆ドラマの評価ツールである》

劇映画＆ドラマの〈評価〉は、まず、古代ギリシア理論と17世紀フランス古典演劇理論を行い。さらに、現代の劇映画＆ドラマに特化して構築した「OZ理論」による〈評価〉を行う。それを「OZシート（ちいさなエクセル表）」にまとめる。

※ 「OZ理論」は、小津安二郎監督の遺言を契機に始めた考察。それが「魔法使いの魔法」のように、すばらしく機能することを期待して“OZ”と命名した。

評価のプロセスは、以下の4段階で構成される。

1. 全体分類
2. 成分解析
3. 単独OZシートの作成
4. 複数OZシートの解析・総合

～以下、順次解説する。

7.1. 第1段階（全体分類）

《全体分類の概論》

作品全体のジャンルの〈定義〉-----「ジャンル定義」
ジャンルの定義に基づく〈分類〉-----「ジャンル分類」

《作品 = 共通成分 + ジャンル成分》

まず、作品の大まかな分類について考慮・把握しなければならない。

「劇映画&ドラマ」には、恋愛ドラマ、ミステリードラマ、アクションもの、ヒーローものなど、さまざまなジャンルがある。だが、それらは、まったく違うものではないし、かといって、まったく同じものでもない。ならば、行すべきことは、

- ・ ジャンル構わず「共通する成分」。
- ・ ジャンル毎に「異なる成分」。

を分けて考える（創造・評価する）ことである。

定本・映画術の装丁
の写真。

名著として知られる「定本 映画術 ヒッチコック・トリュフォー」（1990年 フランソワ・トリュフォー）を、私は初版時に購入している。うっかり何も考えずに読むと、定本・劇映画術とのタイトルから、汎用的な劇映画技法と勘違いする。ヒッチコックの劇映画の中の技法なら、それは「サスペンス（謎解き）劇映画」に限った技法である。

別項でも指摘しているが、「サスペンス」とは〈後だしの設定〉であって、ドラマ成分ではない。したがって、「謎解き」の要素だけなら作品は低評価になる。つか、犯人や真相を知ったら、二度観る必要はない。「土曜ワイド劇場」がクライマックスで断崖絶壁を必要とするのも、〈ドラマ〉の弱さが分かっているからである。

刑事の執念や犯罪者の苦悩こそ〈ドラマ〉成分であり、それらこそ「作品の面白さの本丸」。通ぶりたいマニアは「謎解き」の重要性を語るが、一般的な観客にとっては、関心事のひとつでしかない。「ネタバレ」を厳禁する風潮はあるが、「あらすじを先に知っている」ことが、感興を妨げないばかりか、「より深く作品を鑑賞する手助けになる」という研究結果もある。「謎」の巧みさが最重要だとしても、それが明かされるのは連続ドラマなら最終回。それまでが面白くないなら、視聴者は前半の数回を観ただけで、最終回までたどり着かない。

パターンとして、ストーリーの進行に横やりを入れるような邪魔なキャラクターが真犯

人だったりする。現実には、捜査がかなり進んだ後に捜査線上に初めて真犯人が現れることも珍しくない。だが、物語の世界では、それは許されない。退屈な登場人物の存在価値が「最終回に真犯人だと明かされること」なら、劇は上手ではない。

サスペンス作品では「謎解きへの興味」が、まるで「CMまたぎのクエスチョン」のように作品の底流に存在し、場をつないでいく。ヒッチコック映画でも、「犯人は誰か・真実は何か」への興味が観客を捉えている限りに成立するさまざまな技法であって、劇映画&ドラマ全体に汎用しない。

テレビドラマ「24」（2001年～2004年）は、24時間という制限が観客に緊迫感を与えているし、ベケット（1906年～1989年）の不条理劇「ゴドーを待ちながら」（1952年）では「待つ」というテンション（緊張）によって、作品が成立する。サスペンス成分は、観客に緊張を与えて興味を飽きさせない効果がある。

《娯楽か、芸術か・・・。》

「ハヤシライスは、パンチの効かないカレーではない」という意味において、「芸術作品なのか娯楽作品なのか」分類することは必要である。

植木等・無責任シリーズ
のポスター。

たとえば、植木等主演の東宝映画「無責任男シリーズ」（1962年～71年）を見て、「テーマ・教訓がない」と批判することはできないし、主人公・平等（たいらひとし）の生き方こそ、人生の理想と勘違いしてもらっては困る。制作者たちは「明るく楽しい東宝映画」をつくったのであって、「喜びも悲しみも幾年月」（1957年）な劇映画をつくったのではない。

最初に〈作品全体の分類〉を行うことが必要不可欠である。〈評価〉とは、「よいもの」と「悪いもの」を分別する作業。

だが、拙速なので、ここではその作業は行わない。つまり、「サスペンスだからダメ。人生を描いていない」などという判断は行ってならぬ。

娘が高校英語部の仕事で裏方のお手伝いをするというから、英語スピーチ大会の全国大会を観に行った。私が感銘を得たのはフィリピンハーフの女の子のスピーチ。

秋田県に暮らす女子高生の母親はフィリピン人。父方の祖母が母の母国を「フィリピンは貧困で犯罪多発」と口癖のように言い母親を苦しめていた。だが、初めてフィリピンを訪れて驚く。疎遠にしていたにも関わらず、自分のことを家族として暖かく迎えてくれた。生活は厳しく、治安は悪いのかもしれないが、母に辛くあたる祖母を思えば、日本人よりもフィリピン人のほうが暖かい。父が母と結婚したのも、フィリピン人の心の温かさゆえに違いない。実体験を国際親善に結び付けた感動的な内容である。

英語スピーチコンテスト
のの写真。

だが、最優秀賞を得たのは、「メディアで知ったITについて」。
審査委員長はテレビの英語番組でキャスターを務める女性だった。
講評では「どれも皆素晴らしいので、規定の時間を延長して議論した」と言い訳するが、「一生懸命悩みました」が〈評価の評価〉
(メタ評価として機能する)のは、近代主観主義(モダニズム)。
「評価が適正・妥当かどうか?」は、〈評価〉そのもので決まるので
あって、〈評価者の苦悩〉は関係ない。

テレビ・ラジオ番組の一般視聴者の投稿では「自分の話ならいいけど、聞いた話や他人の話はダメ」。なのに、最優秀賞のスピーチは「三次情報(メディア由来)」である。私が感動したスピーチは「一次情報(自分が体験したこと)」。

優劣は明らかなのに、全国大会の審査委員長はそれが分からず、三次情報を評価する。審査委員長は語学教師でしかないのに、全国放送の地名度で自分を文化人だと勘違いする。「国際会議の通訳が、自分が総理大臣だと誤解する」そんな馬鹿げたことが起きているのに、誰も批判しない。私は慄然とした。

高校生の全国大会での審査・評価がこのありさまなのだから、他は推して知るべしである。

九代目・市川團十郎
の写真。

すでに述べているが、九代目・市川團十郎は、江戸時代の歌舞伎役者の身分制度(河原乞食)を払拭するために、改革運動に取り組んだ。天覧歌舞伎もそのひとつであり、もうひとつが活歴。つまり、「歴史的事実をふまえた演劇作品」を構築すること。だが、「活

歴」は、観客に不評だった。

深く考えないと、シナリオライターの大御所・倉本聰が重要と考える「年表の作成」に頷いてしまう。だが、それは「面白くない作品」を作ることへの第一歩である。倉本聰の主宰する富良野塾が有名シナリオライターを輩出していないことは、その証明である。新人の登竜門のシナリオ賞も、「テーマ第一主義」とは無縁ではない。あるべきは〈形式批評〉。だが、世の中のさまざまなフェイズに「主観批評」がはびこっている。

評価する立場を得た人たちは、印象でしかない「自分の直観」に従うばかりで、客観的で妥当性のある評価をしないのである。

《全体分類の詳説》

☆ 2項対立的な分類

《芸術か、娯楽か?》

- ・アポロンの作品：芸術をめざす。△
- ・ディオニュソスの作品：観客の感情を動かすことをめざす。○

※ 芸術 = 人間やこの世界の本質を表現すること。

→ 芸術性は、大衆娯楽性と両立すべき。

映画「愛のコリーダ」
のポスターのの写真。

このパラダイム（対立軸）は、放送大学・青山昌文教授の講義の引用である。

かつて大島渚監督は「愛のコリーダ」（1976年）のわいせつ裁判で「わいせつか、芸術か（表現の自由）」を争点にしたが、「芸術か？」との問いは、オルタナティブ（排他的選択肢）ではない。

「大衆娯楽作品であること」は、すべての劇映画&ドラマにとって必要条件（マストアイテム＝ネガティブチェック項目）のはず。だが、「芸術作品であること」は十分条件（ポジティブチェック項目＝あるに越したことはないが、無くてもオッケー）でしかない。

大島監督は「芸術家、猥褻（わいせつ）か」を争点としたが、芸術の明確な定義をせず「表現の自由」を盾に法廷闘争をしたと記憶する。小説家・吉行淳之介は「粘膜のことは、個人の好みでしかない」とセックスやグルメを評している。同じ膣口を覗いても、診察台で見ると、ベッドの上で観るのは異なる。医学的関心かエロの対象としての違いだが、通常とは逆に診察台の上でこそ興奮する人もいるから、ことは複雑。小説家の言う通りである。

《歴史的な記述か、演劇か?》

- ・ 叙事詩的作品: 「こんなことがありました」 的な記述。 ×
- ・ 抒情詩的作品: 「意志・感情」を盛り込んだ演劇的表現。 ○

→ 叙事詩的表現は〈説明〉。〈ドラマ〉ではない。

このパラダイム（対立軸）も、放送大学・青山昌文教授の講義の引用である。「主人公たちの心模様」が〈ドラマ〉なので、「抒情詩的作品」が推奨される。だが、企画が原作順守、「あらすじ」遂行、歴史への劣等感から、「こんなことがありました」系の作品になっていく。

民話「ねずみの嫁入り」は〈因果律〉であって〈ドラマ〉ではない。ねずみたちは〈運命〉を受け入れるばかりで、〈運命〉に抗しない。だが、日本のドラマティストたちは「因果律がドラマではない」ことを理解しない。

「因果律に負けない主人公」の〈強い意志〉が「宮崎駿アニメの面白さ」なのに、誰も「因果律」の〈非ドラマ性〉に気づかない。

総じて、日本製の劇映画&ドラマが「韓流ドラマに劣っている」理由はこれ。1時間を超える作品にCMによる中断がないことが理由ではない。日本の劇映画&ドラマは、「コンテンツの特性」を考慮せぬまま、「小説や歴史と同じ」として創作を続けてきた。

《刺激度は高いか、低い?》

- ・ 高刺激度作品（ダイ・ハード）：絶体絶命な危機的状況や激情を表現する。 ○
- ・ 低刺激度作品（男はつらいよ）：微妙な感情や忖度・思いやりを表現する。 ○

※ 刺激度が高ければよい。低ければダメというのではない。

心理学者・フロイト
の肖像。

フロイトは「心理学を科学にしたい」として、〈主観〉が関与できない「潜在意識」を研究対象にした。〈顕在意識〉は文学と同じになってしまうので、「科学として成立しない」からフロイトは〈顕在意識〉を扱うことを避けたのであって、人間の行動が〈潜在意識〉によって決定すると結論したのではない。

「ドラマ・バイブル」の課題も同様。

「客観的で妥当性のある評価」を行うには、まず〈主観〉を排除する必要がある。そこで採用したのが〈形式批評〉。「評価基準を明確にした評価」である。

さらに、「定性」から「定量」をめざし、「刺激度」という評価軸にたどり着いた。実際に行って気づいたのは、「刺激度の高低は、作品の品質に直結しない」こと。たとえば、小津安二郎監督作品の刺激度は低い。だが、犯罪が起きないからといって、黒沢映画に劣るとはいえない。

〈刺激度〉は「優劣」ではなく、〈分類〉を表現している。

《定量は、定性を表現する》

RGBシステムを
分かりやすく解説した
イラスト。

定性から定量へのリファレンス（参考）として「色」がある。人間の感覚では、色は「多様性」という定性であり、量的な違い（定量）を感じない。だが、デジタル技術では、RGBのそれぞれ256階調で表現できる。白は、「0.0.0」だが、黒は「255.255.255」、濁色たる黄土色は「128.128.0」である。

劇映画&ドラマも「多様性」を感じさせるが、デジタル技術のように「いくつかの要素のバランス」で定量によって「定性を表現」できるのかもしれない。

(Intensionally Blank)

☆ 多元論的な分類

《伝統的な分類》

- ・ 悲劇 / 喜劇。
- ・ 教訓 / 勧善懲悪。
- ・ ジャンル（サスペンス・アクション・フィルムノワール・ホラー...etc.）
- ・ 歴史トレース、原作トレース、証言・事実トレース。

伝統的な分類としたのは、ジャンルである。ただし、「ジャンルは優劣ではない」。
「芸術祭参加のような作品」や「社会問題を告発する作品」と、「大衆の娯楽を求める喜劇作品」に優劣はない。ただし、「同じジャンルに属する作品」の間には「（おもしろさに）優劣がある」。

たとえば、刑事・警察ものとして、「（刑事それぞれの個性が売り物の）太陽にほえろ」「（大爆破が魅力の）西部警察」がいいのか、「（現場と警察組織の対立が特徴の）踊る大走査線」がおもしろいのかの議論はあっていい。魅力はそれぞれ異なるが、その場合も「印象批評・主観批評」ではなく、「評価基準を明確にした〈形式批評〉」を行うべき。

「ドラマ・バイブル」では言及しないが、「それぞれのジャンル」には、それぞれの〈評価基準〉が存在する。それらは、ジャンルを好む人達に策定してもらいたい。

ミステリーマニア、ホラーマニア、アニメファンなど、議論を楽しむなかから明確な評価基準を結論してほしい。

「太陽にほえろ」
の刑事が走るシーン。

「西部警察」
の大爆破シーン。

「踊る大走査線」
の青島刑事。
～事件は会議室で
怒っているのではない。
現場で起きている～

《感動による分類》sponta original

青春時代、池端俊策先生に教えられた「情熱の挫折」という言葉を受け、40年後、劇映画＆ドラマの分類を考えた。そして、

- ・ 「情熱」に類するものとして「思い・感情」。
- ・ 「挫折」に類するものとして「対決」

を想起する。

さらに、「情熱」「感情」も薄い作品。「対決」「喪失」も伴わない作品の存在に気づき、「自然のまま」「対照」「露出」という概念を追加して、残りふたつの分類を設定した。

「感動のタイプ」は、「作品の分類」の中心に存在すると確信する。

・ **Duel of Passion** (情熱の対決)

・・・「(強い意志を持つ主人公の) ロッキー」、「ダイハード」

・ **Loss of Passion** (失われた情熱)

・・・「(狂気に満ちた意志を持つ主人公の) モスキートコースト」

・ **Loss of Emotion** (失われた思い・感情)

・・・かつての東芝日曜劇場、向田邦子ドラマ。

・ **Contrast of Nature** (対照される人間の本質)

・・・「(インセクトな主人公の) うなぎ」

・ **Exposure of Nature** (明かされる人間の本質)

・・・「はだかの大將」「(クールな主人公の) ダーティーハリー」

→ 上記に分類されぬ作品は、「愚作」である。

映画学校の講師（監督）から「ノンジャンルの作品は愚作である」と指摘されたのを印象的に覚えている。若い人には「（今まで誰も作ったことがない）新しいものをつくりたい」という欲求があるが、それは間違い。例えば、「エンドマークがでても犯人が分からないミステリー映画」がないからといっても、それを作ってはダメ。

1st. Stepでは、作品の「全体属性」を確認する。

～「全体属性」を見誤ると「ハヤシライス、パンチの抜けたカレー」と判断するような間違いを犯す。

(Intentionally Blank)

アンチドラマな作品ジャンル（全体分類）＝〈収斂しない意志たち〉。または、〈意志〉の不在。

「所属すべきカテゴリーが見つからない」作品が少なからず存在したので、以下のカテゴリーを想定した。

- ・ 群像劇
- ・ 不条理劇
- ・ まったり/純化劇
- ・ 3 無劇

これは〈分類〉のためのカテゴリー創設であって、創作時にこのカテゴリーを目指すべきではない。つまり、よほどの理由がない限り、「群像劇は避けるべき」であり、「不条理（意味が分からない・馬鹿げている）では困る」。物語が、まったりと停滞してはツマラナイ。「何かが起きなければ」劇映画&ドラマは始まらない。

・ 〈群像劇〉（三一一致の法則に反する）

「グランドホテル形式」と名付けられ、一般的に認識される手法だが、それぞれの筋が孤立しているなら「オムニバス作品」である。「オムニバス作品」なら、エピソードの間に関連性はなくとも不満はないが、ひとつの作品になるなら別である。ただし、各エピソードの間に「主副・主従的序列」があるなら、閑話休題（箸休め）の機能があり、許容される。

「大脱走」の
オールスターキャスト
のポスター。

娯楽大作「大脱走」（1963年・主演:スティーブ・マックイーン、ジェームス・ガーナー、チャールズ・ブロンソン、ジェームス・コバーン他）は、オールスターキャストだけあって、看板スターどうしの綱引きもあったのか、主役を決めることができず、主筋が分からない。バイクで脱走した兵士（スティーブ・マックイーン）が早々に捕まったり、地味なキャラクターの士官が脱走に成功したり、事実在即していても、散文的。

エルマー・バーンスタインの音楽が作品の一体感を盛り上げるが、各エピソードは有機的に結び付かず、散漫な印象。「実際に起きたこと」を劇映画化したから〈ドラマ性〉に欠け

る。オールスターキャストに引きずられてこの作品を名作とするのは許すとしても、後世の作家たちが真似てもらっては困る。

・〈不条理劇〉（ベケット; ばかげた演劇）＝ 進行しない。テーマ不在。

「ゴドーを待ちながら」
の簡素な装置
の舞台写真。

不条理劇が誕生したのは、第二次世界大戦で「プロパガンダ映画が、若者たちを戦場に向かわせたこと」への反省・反動である。

「主人公に感情移入させる」のは洗脳。「異化効果（主人公のふるまいへの違和感を、観客に感じさせる）」こそ、観客の自立を促す。

「不条理劇」は、フランス語で「ばかげた演劇」の意味。普段使わない「不条理」なる訳語を使うのは、「自分の価値を高めよう」とする日本のアカデミストの傲慢である。

ヒットラーと
ワグナーのオペラの
イラスト。

「ばかげた演劇」は、ディドロの「まじめな演劇（市民劇）」に呼応している。当時、演劇には悲劇と喜劇しかなかった。その不備をディドロは「英雄のものでも、愚者のものでもない演劇」で埋めたのである。

ヒットラーはオペレッタ「メリー・ウィドウ」を好み、ワグナーを使ってドイツ民族を賛美した。そのような過去があるにしても、演劇から「感動」を追放してよい訳がない。

・〈まったり / 純化劇〉（意欲不在・昆虫な人達を愛でる）

※ 昆虫とは、意志・意欲を持たぬ人を指す。

「けいおん！」
のポスター。

観客は劇映画＆ドラマに刺激や感動を求めるだけではない。ストレスフルな日常を離れて「安逸な時間を過ごしたい」という欲望もある。

テレビアニメ「けいおん！」（2009年、2010年）はまさにそのタイプ。軽音楽部の女子高生たちは、「音楽に真剣に取り組むことや、発表会に向けて青春を燃やすこととは無縁。ただただ放課後のティータイムでまったりとした時間をくつろいでいる。

視聴者たる中高生たちは、いじめや受験勉強などストレスフルな日常を抱えているから、この番組に癒されたに違いない。

〈3無劇〉を成立させるような「（身を亡ぼすかもしれぬ手前のギリギリの）切実な感情」も存在しない。

女児向けアニメ「おジャ魔女どれみ」（1999年～2003年）は、魔女の能力を持った小学生の女の子たちが「協力して、身近な事件を解決していく」。〈アンタゴニスト〉は弱いか、または存在しない。まったり/純化劇である。この番組を観ている女児たちを「ほっとさせる」「癒す」のが、作品の目的。

一方、男児向けの「仮面ライダー」（1971年～）や「ウルトラマン」（1966年～）と違って、「ヒーローが悪者をやっつける」というし明確な〈アンタゴニスト・対立〉がある。この番組は、男児たちの心をヒーローに同化させ、悪者に勝利するストーリーで、幼い「闘争心」を解消させる。このふたつは対照的である。

・〈3無劇〉（何も起きない・何も始まらない・何も終わらない）

TBS演出家・鴨下信一は「最近のドラマには、アンタゴニストが足りない」とフジテレビの番組で発言した。アンタゴニストとは「ドラマの人物関係の対立・対決」である。

だが、昭和の名シナリオライター・向田邦子のドラマで「家族の対立」は描かれない。傲慢な父親がいても、妻やこどもたちは従うのみ。「対立」は描かれない。「父の詫び状」（1986年）でも、父が亡くなった後、娘が父親の心根を思いやる構成であって、「親を否定し、対決する」ことはない。私は、「向田ドラマに、アンタゴニストはない」と結論した。だが、それは間違っていた。

確かに、「横軸構成」的に、娘が父親に反発することはない。だが、「縦軸・構図」的には、父と娘は、立場・考え方の上で「対立」している。それが、主人公たちの「思いやり・やさしさ」から、「忖度・相互理解」を決断したに過ぎぬ。

〈縦軸構図〉的には、「対立」が存在している。

「阿修羅のごとく」の
カット。

「阿修羅のごとく」は以下の〈縦軸構図〉

年老いた父（佐分利信）： 老齡にあっても性欲をかかえており、老夫婦の男女関係だけでは満足できない。

娘たち（加藤治子、八千草薫、いしだあゆみ、風吹ジュン）： 父と母には、安らかな老後生活を送ってほしい。

娘たちも、

長女（加藤治子）： 不倫する未亡人。

二女（八千草薫）： サラリーマンの妻。夫は浮気をしているかも・・・。

三女（いしだあゆみ）： 行き遅れの独身女の一人暮らし。最近、恋人ができた。

四女（風吹ジュン）： プロボクサーの妻。試合の後遺症で死ぬかもしれない。

と、それぞれの立場は違うから、行動原理も異なる。

だが、娘たち4人はお互いの「考えの違いを口に出すことで、傷つけあったりしない」（橋田寿賀子・脚本の長セリフで気持ちをさらけ出すシナリオとは対照的）。それぞれが「自分の気持ちに折り合いをつける」ことで、摩擦・反発を避けて生きている。

寅さんに「それを言っちゃあ、おしまいだよ」とケチをつけられることは殆どない。ドラマのクライマックスで、そんなセリフを吐くことがあっても、言われた方も、言う方の辛さを理解して、受け入れる。

〈縦軸人物構図〉的には「対立している」が、〈横軸物語構成〉的には「対立はない」。

かつての東芝日曜劇場（一話完結 1956年～1993年）に代表される「3無劇（何も起きない、始まらない、終わらない）」も、日曜の夜9時に、ストレスフルな日常を抱えている視聴者たちを癒す効果を求めて制作されていた。

日曜夜6時半の「サザエさん」（1969年～）も、同じく7時半の「アルプスの少女ハイジ」（1974年）を生んだアニメ・カルピス劇場も、視聴者を癒すことを目的にする。久しぶりに開けたくなるような「思い出のアルバム」であって、「思い出したくない悲惨な出来事」ではない。日曜の夕餉のあとに家族一緒に観るなら、激しいドラマは不都合である。

東芝日曜劇場がオンエアされていた40年ほど前。私は、「面白さ」がまったく分からなかった。当時、シナリオ指導の池端先生から「私がシナリオで大切にするのは、情熱の挫折」と聞き、東芝日曜劇場の「とらえようのなさ」に不甲斐なさを感じるとともに、そんな

シナリオにOKを出す、プロデューサーの感性はどうなっているのか、と疑念を抱いていた。アニメ「サザエさん」にしても生ぬるいだけで、「それを番組として成立させる条件・成分」が分からなかった。

三谷幸喜は、「タラちゃんが筋肉増強剤を飲んでオリンピックに出場する話」を書いて、プロデューサーから「君はサザエさんの心が分かっていない」と激怒された過去を持つ。「サザエさんの心」などと抽象的な解説をするから、シナリオライターは分からない。

・「サザエさん」のストーリーの核心は、“loss of Emotion”

失われた時にロス病に陥るような「家族それぞれの〈感情〉」である。

それが分かっしまえば、「カツオが家庭内暴力にはしる」ことや「マスオが浮気して、サザエが悩む」ことをシナリオライターは書かない。「タラちゃんが金メダルを目指す」のは〈意志〉の物語。これでは「サザエさんの世界」を逸脱している。「タラちゃんが金メダルに憧れる」なら〈感情〉の物語。「サザエさんの世界」である。勿論、〈スライス・オブ・ライフ〉たる「あるある」な家庭の日常が再現される。

「風船があがる時」の
カット。

最近（2020年）、東芝日曜劇場「風船があがる時」（1972年、倉本聰脚本）をCS放送で観た。札幌オリンピック直前が物語の舞台。主人公の夫婦（フランキー堺、南田洋子）は、結婚記念日（13年目）を翌日に控えている。夫は大学でリルケを学び、小説家志望だったが、役人になると数年で小説を書くことをやめ、今はオリンピックの開会式の風船を飛ばす係である。妻は、そんな夫に「漠然とした不満」を持ち、軽はずみにも「浮気でもしちゃおうかしら」とかつての憧れの男性に逢うため、小樽を訪れる。だが、その男性（高橋昌也）は若いころとは違う今の生活を受け入れている。彼女の「うっすらとした覚悟」は肩透かしを食う。彼は、一度の過ちで今の生活を乱したくない。

「オリンピックの準備で、致命的なことは何も起きない」し、妻の「不倫も始まらない」。そして、夫の役人生活も「終わらない」。それをドラマとして成立させるのは、

夫： オリンピックの「風船上げ」を国家事業と捉え、全身全霊を傾ける。

妻： 結婚13年目。「こんな筈ではなかった。刺激が欲しい」

という夫婦のそれぞれが日常で抱えている〈感情〉の違い・隔（へだ）たり。「夫婦喧嘩」や「浮気」はないが、人物相関的な〈アンタゴニスト〉がある。

「縦軸シナリオ」における〈対立〉は解消しないが、「横軸シナリオ」における「寸止めの〈対立〉」は、共感によって解消する。妻は「憧れの人に諭され」目覚め、夫は「仕事の中に頭を打ち」平常心を取り戻す。

そもそも〈対立〉はないから、「勝敗の決着」「和解」「解決」もない。〈横軸シナリオ〉的には、「何も起きていない」が、「縦軸シナリオ」的には〈対立〉があり、それを生む〈感情〉が存在する。だから、ドラマとして成立する。

・〈感情〉があり、それが〈対立・対照・すれ違っている〉なら、忖度ばかりで「何も起きない」でも、作品（シナリオ）として成立する。

ちなみに、「風船のあがる時」では、各シーンの冒頭に、カーテンショットとして時間のタイトル（午後1時とか、午後3時とか）が提示された。そのことは、制作者たちが「ドラマとしての弱さ」を自覚していたことの現れである。デブを気にする女性タレントが、胸当てつきのジーンズをはいたり、楽曲編成にオーケストラが加わるなら歌手に「和音成分が足りない」とアレンジャーが考えているのと同じ。昭和のアイドル・キャンディーズは、バックコーラス付きのコーラスグループ。歌唱力は推して知るべしである。

※ ※ ※

40年以上前の東芝日曜劇場を取り上げたのは、OZ理論の例外として東芝日曜劇場が重要な意味を持つから。「何も起きないこと」が許されると誤解したプロデューサー・シナリオライターが、かつてそして今も多くの愚作を生み出しているから。市川森一（1941年～2011年）は「何も起きぬことをシナリオにする」と胸を張っていたが、スノビズム（知識と教養をひけらかすこと）でしかない。そんな作品に付き合わされる観客はたまったものではない。

東芝日曜劇場が視聴率を獲得していたのは、「（人にとって大切な）気持ち・感情」が〈アンタゴニスト〉の形をとって、物語の背後に存在していたから。橋田寿賀子の夫（TBS

社員)は「不倫と殺人は書くな」と言ったそうだが、それでは不十分・消極的。

プロ野球の名選手は「高めの球に手を出すな」とアドバイスされると、「低めの球を打とう」と解釈するという。禁止要綱を言われると、消極的になり、打席に立てない。ならば、ここでも、「(失われた時に切ないと思うような、価値ある)気持ち」をシナリオで描けと言うべきである。

※ ※ ※

芥川龍之介や太宰治は「創作民話・創作童話」に取り組んだが、それまでの永井荷風や谷崎潤一郎らの「露悪的な私小説(小説のために奔放な異性交遊を好む)」への反動だろう。小説に刺激や衝撃を求めるのではなく、「人間の良性」を表現しようとした。「3無劇」も同様な意図において制作されたに違いない。

今村映画と小津映画を
対照するイラスト。

小説家・林芙美子は先輩小説家から「ごみ箱の中身をぶちまけたような小説」と批判された。「東京物語」の助監督をつとめた今村昌平は、脚本家・山内久と「豚と軍艦」(1961年)のシナリオを書いていた蓼科で、かつての恩師・小津安二郎から、「汝ら何を好き好んでウジ虫ばかりを書く」との痛烈な言葉を受ける。(「私の履歴書」2004年・今村昌平・日本経済新聞社)

刺激を求める作品が多い一方で、〈3無劇〉では「お互いを思いやる気持ち」「美しい心」が描かれる。

(Intensionally Blank)

例外: ドラマ成分が希薄でも価値があるドラマ: 寓話・奇譚。

劇映画&ドラマの本質は「ドラマとアクシデント」と主張してきた。さらに〈アンチ・ドラマ〉として、「群像劇・不条理劇・まったく/純化劇・3無劇」を取りあげた。

だが、「ドラマ vs. アンチドラマ」という対立軸とは「別次元のジャンル」があるのではないかと思えてならない。それが、寓話（教訓・意味・意図を表現したもの）と奇譚（きたん; 珍しい話、不思議な話）である。

・寓話的作品。

イソップ童話をイメージしてもらおうとわかりやすい。「足が速いウサギがうかうかしていると、亀に負けてしまう」とか、「遊び暮らすキリギリスが真面目に働く蟻を馬鹿にしていると、冬に困り果てる」など、寓意（教訓・意味・意図）を表現したものが寓話である。ただし、勧善懲悪は、寓意ではない。

ウサギと亀の間に〈ドラマ〉あるのかもしれぬ。実際のところ、「蟻とキリギリス」のような「コツコツと努力する個性」が最終的に勝利する〈ドラマ〉も多い。だが、ウサギはウサギであって、亀は亀。「ウサギは、ウサギであるのを悩まない」。〈意志〉や〈葛藤〉が描かれるのではない。

「こんなことがありました」では〈ドラマ〉にはならない。と、指摘してきたが、寓話的作品では、淡々と「こんなことがありました」な味付けで物語が進行していく。だが、魅力的。面白い。

「グリーンブック」の
ポスター。

「**グリーンブック**」（2018年）は、第91回アカデミー作品賞・助演男優賞を受賞している。Wikipediaでは伝記コメディ映画というジャンルとするが、「観客を爆笑させる」のではない。アカデミー作品にふさわしい「しみじみとした想い」にさせてくれる。それを「感動」呼べるなら〈ドラマ〉だが、少し違う気がする。

物語は、人種差別の激しい南部に単独ツアーに出る黒人ピアニストと、運転手兼ボディガードとして雇われたイタリア系移民のロードムービー。通常とは逆転した「雇用主と使用人」の関係に表立った対立はなく物語は淡々と進行するが、「人間同士の相互理解はこんなもの」との寓意が感じられる。

「賢者の贈り物」。オーヘンリーの原作で何度もドラマ化もされている。妻のために「自分の時計を質に入れ、櫛を買う」夫。夫のために「髪の毛を売って、時計バンドを買う」妻。

「運命のいたずら」が〈ドラマ〉化されているが、〈ドラマ〉というより寓意劇。「贈り物は気持ちが大切」との寓意を観客はしみじみと思う。でなければ、「コミュニケーション不足のバカな夫婦」の物語でしかない。

「愛すれど心さびしく」の
ポスター。

「愛すれど心さびしく」（1968年）は、私のとりわけ好きな映画のひとつ。アラン・アーキン演じる聴覚障害者は、周囲の人達に愛を持って接するが報われない。物語の終盤、唯一の友人を失った彼は自殺する。周囲の人達は、彼を失って初めて「彼の愛に気づく」という悲しい結末である。観客がこの作品を「悲しい話」と思ったら「運命の残酷さ・非情」を描く映画となる。

だが、寓意劇とするなら、「たとえ報われなくても、人を愛せよ。そうすれば、いつか報われる」という愛しい映画になる。

「ある日どこかで」の
ポスター。

「ある日どこかで」（1980年）はスーパーマン俳優・クリストファー・リーヴとジェーン・シーモアがヒーロー&ヒロインをつとめるカルト的な人気を持つ映画。ストーリーは「1972年の現在」と「1912年の過去」にまたがる脚本家のヒーローと女優のヒロインの恋。タイムワープものである。物語を進めるのは、ヒーローの「深層心理にあるヒロインへの想い」。

それが〈設定〉の消化に陥りがちなタイムワープものを純愛小説にまで昇華させている。ヒーローとヒロインに摩擦・葛藤は皆無。「恋心は不思議なもの」そんな寓意を感じさせる。

・奇譚（きたん）的作品。

「珍しい・めったにない」いうだけで、人の興味を引く。不思議な話も同じ。日本の文芸の伝統は「運命を描くこと」だが、「珍しい・めったにない」という成分が混じり合っている。具体的には、有名な人（めったにいない人）の話や、めったにない出来事である。

「未知との遭遇」の
ポスター。

「未知との遭遇」（1977年）は、不思議なメッセージを受け、空飛ぶ円盤に乗るために集まる人たちの物語。「フィールド・オブ・ドリームス」は「それを作れば、彼らが来る」という謎のメッセージを受けた男が、八百長の嫌疑をかけられ球界を追放された名選手や、父親など死者の魂を呼び寄せる到来劇（日本の能に顕著な、死者の霊を呼ぶ形式）である。

スタジオ・ジブリのファンタジー作品も奇譚的作品である。宮崎駿は「混迷する現代にあってファンタジーはつukれない」と諦観を述べたが、現実社会とファンタジー世界は不連続であり、不見識である。勿論、ファンタジー成分だけでは名作にならない。主人公の熱い感情・情熱という〈ドラマ〉成分が必須である。

「未知との遭遇」には、異星人との遭遇という実話の力。「フィールド・オブ・ドリームス」にはアメリカの精神というノスタルジーの力があつたので、多くの人達の心をつなぎ留め、名作になった。

「フィールドオブドリームス」
のポスター。

私は、「フィールド・オブ・ドリームス」（1989年）を初めて観た時、良さが分からなかった。映画評論家のおすぎが「この映画に出会うために生まれてきた」というほど絶賛していたが、その後、批判を受けて、「両親を亡くしていたり、姉（兄？）が失明したりが重なり、それと作品がダブった」と言い訳した。元野球少年・野球ファンは勿論、父親とのキャッチボールの思い出や、ベーブルースに象徴される古き良きアメリカの精神的な伝統にノスタルジーがないなら、この映画に感動しない。

死者が甦る不可思議な映画であり、荒唐無稽に思われるかもしれぬが、意外にもこの映画は日本の能と同じ、到来劇である。無念のうちに亡くなった元メジャーリーガーたちの魂が感興を呼ぶのであって、観客は「教訓を得る」のではないから寓話的作品ではない。私のドラマ分類でいえば Loss of Emotion である。

〈ドラマ〉成分満載の韓流ドラマを鑑賞した後に感動・満足はあるが、このような感慨には至らない。〈ドラマ〉成分は、観客にとって目先のこと表面的なことかもしれぬ。「フィー

「ルド・オブ・ドリームス」でメジャーリーガーとしてバッテリーボックスに立てなかった医師が、主人公の娘のために打席に立つことを諦めるという〈ドラマ〉成分があるが、〈ドラマ〉を越える何かが必要なのであり、〈ドラマ〉を満載にすると、作品にとって「最も大事なもの（この世界・生きていることの本質）」が見えにくくなる。

(Intensionally Blank)

7.2. 第2段階（成分分析）

「全体分類」は、ジャンルの特定。「成分分析」は、優劣の判断材料である。
フィギュアスケートの審査にたとえると、

- ・ ショートプログラム & フリー = 全体分類。
- ・ 技術点 & 芸術点 = 成分分析

である。

1. 作品の成分に関する〈評価基準〉の定義―――「成分定義」

※ ドラマ成分・非ドラマ成分（スライス・オブ・ライフ、ジャンル成分）など。

2. 成分による〈評価〉―――「成分評価」

《成分分析の概論》

〈作品全体の分類〉が終わったら、次は、「成分」を抽出する。

「成分」には、

- ・ 〈評価〉に直結する「成分」 = 〈評価基準〉

と、

- ・ そうではない「成分」

がある。

モーターボートとヨットのイラスト。

「成分」で一番重要なのは、〈ドラマ成分〉とりわけ「主人公の意志」である。「主人公の意志」は劇映画＆ドラマの「エンジン」と言ってもよい。その意味で、「出来事・運命」は「ヨットにおける風」。「風まかせ」では、力強いドラマにはならない。日本の文芸・演劇の伝統が「無常・運命の表現」なら、主人公は運命に従う〈受動的意志〉風任せのキャラクターであり、力強いドラマは無理

である。

「運命に逆らう」。「運命に挑んで、新しい運命をつくる」のが力強い〈ドラマ〉である。

「近代主観主義の時代」は、「プロット・シノプシス・あらすじ（横軸主導シナリオ）」を使って企画がなされ、「何が起きたか」を主軸に制作が進められてきた。だが、〈ドラマ〉が「主人公たちの心模様」とするなら、「（主人公たちは）何を思ったか」を主軸に制作がされるべきであり、〈評価〉も「（主人公たちの）思い」の度合いを評価対象とすべき。（縦軸主導シナリオ）

《「非ドラマ成分」の代表は、「設定」である》

落語の高座
の写真。

たとえば、落語初心者の定番「寿限無」。だが、作品のほとんどが〈設定〉に費やされる前半は、「感心する」かもしれぬが「面白くない」。面白くない上に、「情報としても価値はない」。もし、価値があれば、寿限無の意味「五劫の擦り切れ」「海砂利水魚」の意味が世の中に浸透しているはず。海砂利水魚がくりーむしちゅーに改名する必要もない。

落語「寿限無」の「おもしろみ〈ドラマ成分〉」は、長い名前をつけられてしまった主人公が「苦難に遭遇し困る」ところ。つまり、〈設定〉の説明が完了するまで、観客は忍従を強いられる。

類推（アナロジー）すると、将棋の駒の動き方や麻雀の上がり方は〈設定〉であり、〈設定〉を覚えているうちは「（ゲームは）面白くない」。伏線も非ドラマのひとつであり〈設定〉。「伏線と、伏線の回収」で感心することはあっても「おもしろいかどうか」は微妙なのだ。

《謎解きは、〈後だしの設定〉であって、「非ドラマ成分」である》

推理ものにおける「謎解き」は、〈後だしの設定〉。〈ドラマ〉ではない。

刑事コロンボ
のカット。

「刑事コロンボ」（1968年～2003年）では、制作者たちはそれを分かっているから、ファーストシーンで犯人を明かす。〈ドラマ〉は、コロンボと犯人たちの〈ドラマ〉。「逮捕への意志」と「逃れる意志」の〈対決のドラマ〉である。

「刑事コロンボ」の後追いドラマ「古畑任三郎」（1994～2006年）が人気なのは、謎のすばらしさより、田村正和の独特な演技。でなければ、「古畑任三郎」の続編は別の俳優でとっくにつくられている。

オードリー・ヘップバーンの「シャレード」（1963年）も、謎解きの答えが高価な切手と分かっても、再放送を観る。その理由は、オードリーの可憐さ、そして、美しい街パリ。

映画「砂の器」も、推理作家・松本清張が原作だから〈謎解き〉。だが、犯人が分かっ
しまっても、子供と老人の日本海の海岸線をめぐる道行きの感動は変わらない。ハンセン氏
病の祖父を抱えた主人公の人生が〈ドラマ〉であり、「犯人探し」は語り口・シーンを成立
させるもの（アリバイ）に過ぎない。

《漫才・コントでは、〈設定〉は徹底的に排除される》

サンドウィッチマンの
漫才の写真。

サンドウィッチマンの漫才はコントだが、〈設定〉を極力短くしている。言葉で〈説明〉しなくても、富沢の「いらっしゃいませ」の一言と、自動ドアを開けて入ってくる伊達のアクションで、そこがコンビニだとわかる。〈設定〉は必要最低限にこしたことはない。「お笑い成分」だけにするのが理想。

東京03のコント
写真。

東京03は、ある番組で、メンバーが40代後半になり、「今までいらなかったセリフ」を足さなければならなくなった。と自嘲する。若いころは、男3人がそのうちの誰かの部屋に集まることに〈違和感〉はない。だが、最近では、「いやあ～、こうしてみんな集まるのも久しぶりだなあ」「今日は嫁さんが実家に帰っているから、気にしないでいいよ」「この年で同期に結婚式の披露宴の出し物を頼まれるとは思わなかった」との〈設定ゼリフ〉を加えたとか。台本を書く飯塚曰く、アンタッチャブルの山崎がそういう細かいところ

を突っ込んでくるからと自嘲するが、彼はフランス古典演劇理論と同じ感覚を持っている。

キングオブコント2009で、審査員の松本人志が「すべてが完璧。優勝は当然です」と言った東京03。すべてに無駄がない。つまり、

- ・ 必要最低限の〈設定〉。
- ・ 〈お笑い成分〉；（ボケと突っ込み）
- ・ 〈ドラマ成分〉；（対立・摩擦・対立。ただし、恋情・葛藤は含まない）
- ・ 〈スライス・オブ・ライフ〉；（「新鮮な、あるあるな日常」を切り取ったもの）

の4つで構成されている。

東京03は、昔好きだった「ドリフのコント」を目指しているというが、「必要最低限の設定の提示～スライス・オブ・ライフ～ドラマ成分～お笑い成分」の進行に淀みはない。

〈設定〉を最小限にすべきなのは、漫才だけではない。劇映画&ドラマも〈設定〉は最小限にしなければならない。サンドウィッチマンや東京03は、それを公言し、実行している。5分程度の漫才では、「設定は、つまらなさに直結する」。徹底的に排除しなければならない。

だが、劇映画&ドラマの「時間の制限」は緩い。シリーズもののドラマなら、45分×10回なら、全体で7.5時間。〈設定〉が初回の冒頭30分に及ぶことも珍しくない。最悪の場合、初回のエンドマークで初めて〈ドラマ〉が始まったりする。

この原因は、「三国志」など〈設定〉満載の古典の存在。そして〈設定〉が大好きなマニアが「ファンのコア層」だから。

現在、〈設定〉をタブーだと論じる専門家・評論家はいない。

だが、わが師・首藤剛志は「〈設定〉などつくりやがって」と私の修作を罵倒した。彼がキャラ数600を超える「銀河英雄伝説」の劇映画版のシナリオを書いたり、毎回新キャラが登場する「ポケットモンスター」のシリーズ構成を務めたのは人生の皮肉である。

英国の国民的映画「007シリーズ」では、本部に呼び出されたジェームズ・ボンドに秘密兵器が示される。だが、新兵危機一髪のシーンで観客が「あれを使えばいい」などと思

わないから、ことの子細を知らなくても、支障はない。〈設定〉を説明するシーンは必要ないが、このシリーズの定番シーンになっている。

《5 味による定量化》

ここでの成分評価は定性的評価（例：美しい）だが、それを定量化（例：五段階評価で3番目に美しい）することで、比較評価につなげる。現時点では〈5 味〉に限って〈定量化〉が行われるが、〈5 味〉を通じて、作品の微妙な立ち位置・カテゴリーが定義されれば、さらに詳細な「定量化」可能になる。

逆説的だが、〈定量化〉によって、〈定性〉がより細かく定義される。

(Intensionally Blank)

《成分分析の詳説》

さまざまな〈成分〉があるが、もっとも重要なのは〈ドラマ成分〉。〈ドラマ〉を生むのは主人公の〈意志〉である。以下に、整理して解説する。

・〈意志〉の3種類。（主体的・能動的、受動的、葛藤。・・・無意志）

うな井とうな重のイラスト。

金銀銅でもいいが、1～3位の序列ではなく、松竹梅とした。松の「うな重」もいいけど、梅の「うな井」もいいよね。な、感じ。

よく「主人公が跳ねている」とか「生き生きとしている」というのは、「生まれつきの〈主体的動機〉がある」から。番外として、「意志を持たない」主人公の作品もある。

「太閤記」の秀吉のような、夢に向かって努力する主人公の物語は愉快・痛快・爽快である（松）。

一方、NHK朝ドラの国際的なヒット作「おしん」（1983年 橋田寿賀子脚本）の「忍従する主人公」は〈受動的な動機・意志〉の持ち主。イタイケ・健気（けなげ）なヒロインは、「苦難な経験をした視聴者」に同情・共感を呼ぶのかもしれないが、爽快感に乏しい。〈設定〉として否定はしないが、ベストではない（竹）。

葛藤するばかりで人生の目標を見つけられないモラトリアムな主人公なら、物語の方向は定まらず立往生。主人公の〈意志〉と別の何かが、作品を横溢する。

ホームドラマの登場人物の多くはそのパターン。「夢・目標」を持って生きるのは運動選手・受験生などはごく一部。それ以外は彼らのサポートに徹する。「人のよさ」「お人よし」など人間の良性がストーリーを進行させる（梅）。

えなりかずきのセリフ「そんなこと言っても、しょうがないじゃないか」で有名な「渡る世間は鬼ばかり」（1990年～2011年）と、渥美清のセリフ「それを言っちゃあおしまいだよ」の「男はつらいよ」（1969年～2019年）は、どちらも「忖度せよ」というメタなセリフだが、ホームドラマはそのようにして進行する。以下に、詳説する。

◎ 松・金: 〈主体性・能動的意志〉 = アプリオリ (先天的)

最初から〈動機〉が存在し、「意志→出来事」の順で物語が展開する。

「アラビアのロレンス」
のポスター。

「アラビアのロレンス」(1962年・脚本ピエール・ボルト)の主人公は、英国軍の任務で行動するのではない。アラブの人達に魅せられて、彼らのために行動する。〈主体的な意志・動機〉が感動を生む。わが師・首藤剛志は同業者を褒めた試しがないが、ピール・ボルトは例外である。

「ガープの世界」(1982年・主演・ロビン・ウィリアムズ)の主人公は〈主体的な動機〉として「小説に取り組む」。彼の母親も「結婚はしたくないが、こどもは欲しい」という〈主体的な動機〉で「瀕死の兵士にまたがり」ガープを妊娠する。まさに17世紀フランス古典演劇理論の「驚異的」に合致する。

タイトルでイメージするなら、「スマホを落としただけなのに」(2018年)。原作は「このミステリーがすごい」の大賞候補作品。(彼女の意志とは関係なく)スマホを落としたことから事件に巻き込まれていくヒロインは派遣社員。〈主体的意志〉はない。あるのは〈受動的意志〉だけ。

一方、「どついたるねん」(1987年)の主人公は〈主体的意志〉の主。「ロッキー」(1976年)もボクシング映画だが主人公の名前。売れないボクサーの成功譚だが、冒頭から主人公が情熱を燃やすのはボクシングではなく、ペットショップで働く女性・エイドリアン。中盤になって、(彼の意志とは関係なく)世界チャンピオンとのタイトルマッチの話が舞い込んでくる。

「どついたるねん」は医者から再起不能を宣告されたボクサーのカムバック挑戦の物語。
〈主体的意志〉が貫いている。(彼の意志が物語のすべての始まり)。

○ 竹・銀: 〈受動的意志〉 = アポステリオリ (後天的)

環境・職制・偶然の出来事により〈動機〉が生まれる。

「出来事→意志」の順で物語が展開する。

「兵隊やくざ」
のポスター。

〈主体的意志・動機〉が一番。二番目が〈受動的意志〉というのは、昭和の名優・勝新太郎のヒット作で考えると分かりやすい。

座頭市（勝新太郎）は、虐げられている庶民を助けたり、盲人だからと理不尽な扱いをされて、刀を抜く。つまりは、何かを受けての〈受動的意志〉。

「座頭市」
のポスター。

一方、「兵隊やくざ」（1965年～1972年）の大宮初年兵（勝新太郎）は、抑えきれない内面を抱えていて、それが軍隊生活で騒動を巻き起こすのだから、〈主体的意志・動機〉である。蛮勇する大宮を微笑ましく受け入れ、時として彼を助ける有田上等兵（田宮高廣）も主体的動機。二人の奇妙な友情は「軍隊生活という理不尽な世界」を告発する。

「ダイ・ハード」
のポスター。

映画「ダイ・ハード」。クリスマス・イブの夜、主人公の刑事が「予期せぬ事件に巻き込まれる」。否応もない状況で、ブルース・ウィルス演じる非番の刑事は、事件解決に闘志を燃やす。犯人に屈しない闘志は素晴らしいが、物語がスタートするのは偶発的な事件。職制による〈受動的意志〉がまず生まれる。それがいつしか〈主体的意志〉に変化していく。つまり、「環境順応」→「受動的意志」→「主体的意志」と、主人公の行動原理が変容していく。それが、アメリカ映画によくあるヒーローの誕生のプロセス。

「逃亡者」（1993年）のハリソン・フォード演じる主人公は、殺人で死刑が確定した小児科医。身に覚えのない罪による無念が〈受動的意志〉になり、それが〈主体的意志〉に変化して逃亡生活の中で「真犯人の究明」に邁進する。

原作のテレビシリーズ（1963年～1967年）は、犯人逮捕に情熱を燃やす刑事との攻防と、逃亡生活にあっても「善良な行為をなす」主人公が主眼。逃亡犯なので「善行をなしても、報われることはない」。これが主人公の抱えるカタルシス（桎梏）になる。

「カンナさん大成功です」
のポスター。

「カンナさん大成功です!」（2006年、韓国）は整形手術ものだが、「ブスが整形手術で美人になる」だけなら「環境順応」〈受動的意志〉でしかない。ヒロインが「整形手術を足掛かりに、心を寄せる男性にアタックする」なら〈主体的意志〉のドラマになる。「カンナさん大成功です!」は、吹き替え歌手が表舞台に打って出る物語。明らかに「雨に唄えば」（1952年）をミメシスしている。

ミメシス元では「主人公の恋愛と、吹き替えから表舞台に出ることは、別の話」だが、ミメシス後では「主人公の恋愛と陰歌からの脱出」は混然一体の物語になり、前作を改善している。

「製パン王キム・タック」
のポスター。

「製パン王キム・タック」（2010年）の主人公は、製パン会社の会長の庶子として生まれ、小学生高学年になった頃、母のいいつけで単身本家に入り、財閥二世の道を歩みだす。だが、本妻らの恨みをかう。母と別れ離れになり、異母弟の嫌がらせを受ける「受難」のストーリーである。

物語の前半は主人公は幼く、大人たちの間で〈受動的意志〉で行動するほ他ない。

だが、物語の中盤に至り彼は成長し、「一流のパン職人になる」という〈主体的意志〉が芽生え、それが育っていく。

〈受動的意志〉の主人公の「主体性」は、「人間としての良性（誠実・思いやり・感謝）」で表現される。「利己的・功利的」に心を動かすなら、主人公の資格はない。「製パン王キム・タック」の主人公も例外ではなく、どんなにひどい仕打ちを受けても、「恨みに思わず、相手の真情を理解し、復讐しない」。

〈受動的意志〉は銀としたが、〈ドラマ〉として成立しない訳ではない。「人としての良性（誠実・思いやり）」があれば、〈受動的意志〉として機能する。

苦境に接して生まれるのが〈受動的意志〉であって、主人公の内部から生まれるのが〈主体的意志・能動的意志〉。それこそが〈ドラマ〉最大の魅力である。

私は「雨が降ったら、傘をさす」のは環境従属であって、主体性がない。ドラマとして面

白くないと指摘したが、それは、「（苦境たる）出来事」が〈理由〉になり、〈結果〉として主人公の行動になった場合。だが、「（苦境たる）出来事」が〈キッカケ・トリガー〉になって、〈結果〉として主人公の行動になるなら、主人公の「自主性」は存在する。

「腐ったものを食べたら、お腹を壊した」なら〈原因と結果〉。「拳銃の引き金を引くと弾が出る」のは〈トリガー〉。弾丸を推進させるのは、火薬であって、親指ではない。

「たった一人の私の味方」
のポスター。

「たった一人の私の味方」（2018年）のヒロインは〈受動的意志〉のまま。主人公（娘と父）を貫くのは、「人として、恥かしくない生き方をすること」。〈主体的意志〉とまではいえない。殺人罪が確定した主人公の男は、「人殺しの娘」にしてはいけなさと我が子を捨てる。十数年経ち、男は刑期を終え出所。偶然、娘（ヒロイン）と再会するが、「人殺しの娘」にしてはならぬと男は名乗らない。さまざまな経緯があり、娘は自分の父の存在を知り大切に思う。

「人殺し」の汚名にめげず生きて行き、最後には無実が証明されるというストーリー。ヒロインは「平凡な暮らしでよい・よりよく生きる」というありふれたものであり〈主体的意志〉を持つような余裕はない。家族に恵まれない環境・苦難が〈受動的意志〉を生み、それが〈主体的動機〉に発展するのではない。

「（嘘をつかない）誠実に生きる・バカ正直」と「周囲への感謝を忘れない（利他的）・お人よし」なところが彼女の〈主体性〉が感じさせる（人としての良性）。もし、彼女が苦境の際、「狡猾に立ち回る（利己的）」なら「環境順応」〈主体的〉ではない。

〈受動的意志〉の主人公だとしても、「利己的・功利的」でないなら、〈主体性〉の持ち主である。観客がリスペクトできるなら、主人公は「感情移入の対象としての資格」を持っている。

橋田寿賀子のヒット作「おしん」（1983年～1984年）の主人公も〈主体的意志〉を持った立身出世タイプではない〈受動的意志〉の持ち主だが、機智に富み家族を思う信念の人であり、リスペクトできる。

ただし、〈受動的意志〉の作品は、「爽快さ」という点で〈主体的意志〉の作品に劣る。比喩的にいうなら、〈受動的意志〉の作品は右肩上がりだが、「マイナス10～0」へのプロセス。一方、〈主体的意志〉も右肩上がりだが、「0～プラス10」へのプロセスを描いている。

日本では、〈主体的意志〉を持つ主人公は「あざとい・リアリティーに欠ける」として敬遠される。結果、「立場・職制」が〈主体的意志〉につながる刑事もの・病院もの・弁護士ものが多くなる。日本の映画&ドラマでは、「受動的意志→主体的意志」という流れはあまりない。〈主体的な動機〉ではないから、松ではない。竹・銀である。

△ 梅・銀：〈葛藤〉＝ 意志のたまご

文豪・夏目漱石
の写真。

文学では〈葛藤〉が評価される。葛藤は、行動以前の心理内の〈対立〉である。「後悔とともに過去を振り返る」夏目漱石の小説が典型。主人公は逡巡する。行動しない。

〈葛藤〉は、ナレーションや心の声で表現されることが多いが〈説明〉である。

葛藤ばかり「優柔不断な主人公」では劇映画&ドラマはつまらない。〈ドラマ〉はセリフや行動で示される。ならば、「セリフや行動」以前の〈葛藤〉は、〈非ドラマ成分〉であって、好ましくない。だが、ドラマティストたちの「小説への劣等感」もあって、日本の劇映画&ドラマには〈葛藤〉が頻出する。漱石原作の主人公は〈主体的意志〉もなく、「人としての良性」もない。これでは〈ドラマ〉にならない。西洋では「神々の対決」がドラマの起源だが、日本では「無常・運命の表現」。運命を受け入れるのが人間の性・必定なら、〈ドラマ〉は（それを受け入れるまでのプロセス）葛藤しかない。

通常、〈葛藤〉に限らず、心理描写は「心の声」や「ナレーション」で表現されるが、それは〈説明〉である。NHKの朝ドラが「連続テレビ小説」とうたっているのは、作品全体をナレーションが〈解説〉しているからである。

「恋愛ドラマ」でも、「告白する・告白しない」の間で迷うヒロインは多い。本来であれば、「告白した後」にこそ（人間関係の）〈ドラマ〉がある。なのに、「職場環境の出来事・いざこざ」がメインになり、恋愛という「観客が一番見たいもの」が避けられる。それでは面白くない。「主人公たちの恋愛模様」と「職場の出来事・いざこざ」は有機的に結合しなければ、作品のまとまりはなく、面白い作品にはならない。

韓流ドラマのヒット作「冬のソナタ」にそんな不満はない。あくまで「主人公ふたりの恋愛がメイン」。仕事や家庭は勿論、三角関係も副次的なものである。

× **番外編：〈意志〉を持たない虚無感・無気力・厭世・昆虫的な主人公。**

〈意志〉が「主体的」か「受動的」か「発生段階」かで、松竹梅を決めた。だが、分析していくと、その底に「人間としての良性（誠実・他者への思いやり）」の存在が大きく影響していることに気づかされる。「人間としての良性」があれば、多少の〈意志〉の弱さは気にならない。

「俺たちの旅」の
カット。

「俺たちの旅」（1975年～1976年）は中村雅俊演じる主人公はモラトリウムであり、人生の目標を見つけれられない。先輩と便利屋を起業するが、必ずしも夢に向かって生きているとはいえず。輝かしいエリート企業に就職できない四流大学生のなし崩しの人生の選択であって、「働く喜び」の日常があるにしても、輝いていない。彼は周囲に安らぎを与えるが、親友も恋人も幸福にしない。

青春は上手くいかない、そんなもの。それが、視聴者の共感を呼び、高視聴率を獲得する。恋愛やスポーツで輝くストーリーでないから「爽快さに欠ける」。舞台も彼らが暮らす古びたアパートと四流大学のキャンパス。だが、若者たちが「お互いを思いやって行動する姿（誠実・思いやり）＝人としての良性（誠実・他者への思いやり）」は視聴者の心に響く。作品の暗喩・反意として、「立身出世を求めるのはエゴイズム」「出世することは、他人を蹴落とすこと」があり、主人公が現状に甘んじていることが気高く感じられる。

※ ※ ※

一方、「人間としての良性」とは無縁で、さらに「〈意志〉を持たぬ or 〈意志〉とは無縁」なキャラクターも存在する。その場合、主人公はモンスター（怪物）・フェアリー（妖精）・傀儡（あやつり人形）であって、観客の感情移入の対象にはならない。感情移入の対象は別に存在することが多い。

「ルパン三世」の怪盗ルパンは快楽主義者。宝石泥棒以外は「無気力」。「人間としての良性」を持ち合わせていない。視聴者はルパンに感情移入などするだろうか。その意味では、「ルパン逮捕に情熱を燃やす」銭形警部こそ主役といえる。

映画「メリー・ポピンズ」の主役の女性家庭教師は、「魔法を使える」という特技はある

が〈主体的意志〉はない。家庭教師としての「職制に由来する〈意志〉」も凡庸。彼女が子どもたちにモラルを語ることはない。したがって、ファンタジーとしての作品価値はあっても、ドラマとしては弱い。主役は子どもたちと銀行家の父である。子どもたちはウルトラマンや仮面ライダーのようにメリー・ポピンズに憧れることはあっても、感情移入とは異なる。感情移入の対象は子どもたちである。

韓流ドラマが魅力的なのは、アプリオリな〈能動的な意志〉を持つ主人公が多いから。直情的な国民性が影響しているのかもしれない。

ハリウッド娯楽作品では、危機的な状況においこまれた主人公がアポステリオリ的に〈能動的な意志〉を発生するものが多い。

一方、日本では「無常（運命）を描く芸術的な伝統」のため、人情噺を中心に「封建的な上下関係」を踏まえた〈受動的な意志〉の主人公が多い。

・〈ドラマ成分〉の5種類（5味）。

物語のエンジンは〈動機・意志・情熱〉である。それが〈自発的〉なものがベスト。

（後天的な）環境によるものがベター。

意志・動機を生む前段階の〈葛藤〉は、〈意志〉に向かって発展しないなら、たとえリアルリズムであっても、「おもしろくない作品」が出来上がる。

本項では、〈意志・情熱〉の周辺の「最重要事項 5つ」取り上げる。

香道では、香の種類が5つあり、そのすべてを持っているのが、織田信長も所望した正倉院の御物・蘭奢待（らんじゃたい）。そんな日本の伝統文化に倣い、劇映画&ドラマにも「5味」があるとした。オントロジー（情報科学）における重要属性「ダブリンコア」のようなものである。

・〈事件〉＝ アクシデント

「ゴジラ」の
東京上陸シーン。

「何かが起きる」のは、とても重要である。小津安二郎が世界的に評価された「東京物語」も彼の作品にしては珍しく「何かが起きる」。

「ゴジラが東京に上陸する」のはアクシデント。だが、「（笠智衆

の) 娘(原節子)が嫁に行かない」のはアクシデントとはいえぬ。

笠智衆と原節子
のツーショット。

小津監督が「劇映画はドラマだ。アクシデントではない」と遺言したが、アクシデントも極めて重要である。恋愛が成就しない「男はつらいよ」や「けいおん!」のように「何もおきない」作品も皆無ではないが、稀である。

何も起きない「(かつての)東芝日曜劇場」のような展開は、明日からまた一週間が始まるというちょっぴりブルーな日曜日の夜9時だから許されたに過ぎない。元気もりもりの土曜の夜なら、刺激度の高いアクシデントも楽しめる。

・〈怪物〉＝ モンスター

17世紀フランス古典演劇理論には、「驚異的」という項目がある。リアリズムであっても、凡庸な人物では、面白くない。劇映画「羊たちの沈黙」(1991年)のレクターや「ランボー」(1982年)はモンスターである。

「アルプスの少女ハイジ」(1974年)のハイジは「純真な心」という意味でモンスター。「相棒」の杉下右京も、情に流されず法理に徹するモンスター。

つまり、通常は〈葛藤〉するのに、それをしないのが「モンスター」。「美味しんぼ」(1988年～1992年)の海原雄山も美食・芸術のモンスター。モンスターが存在すると、作品がワンランクアップする。

・〈哲学〉＝ フィロソフィー

17世紀フランス古典演劇理論に「内的整合性」という項目がある。主人公に〈行動哲学・行動指針〉があって、それが「行動」に合致しているということ。

「こっちの水が甘いぞ」と利益優先・利己的に動く人物は魅力的ではない。茨の道であろうとも、あえて厳しい道を選択する。それが「哲学を持つ人」の特徴である。

「美味しんぼ」の
海原雄山と山岡士郎

「美味しんぼ」（1988年～1992年）の主人公・山岡士郎は、「芸術よりも人」との哲学で、父・海原雄山の芸術至上主義と対決する。

「燃えよドラゴン」（1973年）の“Don't think. Feel”、「スターウォーズ」のフォースも哲学である。それらがなければ、「燃えよドラゴン」は、ありがちなカンフー映画。「スターウォーズ」（1977年～）は、こどもだましのSF宇宙戦争ものに堕する。

アニメ「タッチ」（1985年～1987年）は、弟の「自力達成」の〈意志・哲学〉と兄の「なるようになるさ」の〈意志・哲学〉の違いが〈ドラマ〉が生む。弟の努力は報われず、交通事故で亡くなるから、作者は兄の味方をする。漫画家・あだち充は、日本文芸の伝統「無常」に則る。

「相棒」の
杉下右京。

「相棒」（2002年～）では、警視庁上層部の「組織の論理」を許さない杉下右京の〈哲学・法律絶対主義〉の対決が〈ドラマ〉になる。警察官僚たちの組織の論理は自己防衛・功利的。ある意味、法律を犯して恥じない。哲学ではない。単なる「謎解き」の回よりも、警察組織のトップたちを巻き込んだ回が面白いのは、「行動哲学の対照・対決」があるからである。

「リコカツ」の
宣材。

「リコカツ」（2021年、TBS）は離婚する男女の物語だが、夫（瑛太）は「儒教的な家族観」、妻（北川景子）は「自由主義的な家族観」で〈対立〉する。それらが無ければ、「夫婦喧嘩は犬も食わない」痴話噺になる。

「儒教vs.近代自由主義」と思想・行動規範は異なっても、「儒教的な価値観」で相手も思いやることもできるし、「自由主義」から相手の自由を尊重することもできる。その「差異と同一」が〈ドラマ〉になる。

相撲に例えると、「四つ相撲どうし」の対戦より、「押し相撲 vs. 四つ相撲」の対戦が面白い。何故なら、「まわしを取るか、取らぬか」に興味が集まる。それは、漠然と「接戦を期待する」より上等である。

ラグビー・早明戦の
写真。

ラグビーに例えると、「愚直にフォワードで前に進む」明治大学と、「バックスによる展開」の早稲田大学。この対照はまるで両校の学習偏差値を反映しているようでおもしろい。つか、推薦入学が難しい体力に劣る早稲田が、体力で勝る明治に対抗して編み出した戦術である。

・〈感情〉 = エモーション

――「人に対して」に感情を大きく動かすのが、エモーションである。

恋愛要素が盛り込まれるのは、男女の恋愛〈感情・恋情〉がドラマを豊かにするから。

勿論、犯人探しの探偵ものなど、恋愛要素が少ないものも存在する。黒沢劇映画「椿三十郎」はその代表格。そういえば、映画学校の海外映画の講義で、映画評論家・淀川長治先生は「黒澤明監督は女が描けない」と文句を言っていたっけ。「男女の恋愛を絡めた作品」こそ、最良スタイルである。

「アルプスの少女
ハイジ」
のワンカット。

親子愛・兄弟愛・人類愛も〈感情〉のひとつ。

「アルプスの少女」のハイジが「人にやさしく」という〈意志・情熱〉を持たなければ、魅力的な作品にはならぬ。つか、車椅子の生活に慣れてしまって、「自分の足で歩きたい」という〈意志・情熱〉を持たないクララが主人公なら魅力的な作品にはならない。

「自分で歩きたい」と決意したところで、初めてクララは主役の輪に加わる。

・〈情熱〉 = パッション

――「事や物に対して」に情熱を燃やすのがパッションである。（一方、人に対する情熱は〈感情〉となる）

スポーツにおける「勝利」や、さまざまな「成功・出世」、「真相究明」、「救出」「復讐」などがこれに当たる。

〈情熱・意志〉は、物語のエンジンであって、「作品のおもしろさ」に直結する。

「モスキートコースト」
のポスター。

修行時代、私は「モスキートコースト」（1986年。ピーター・ウィアー監督が「刑事ジョンブック」の翌年に演出した）に感動した。ラストシーン。荒涼とした中米の大河の河口の空撮に、主人公の「父がいた時、この世界は小さかったが、父がいない今、世界はとてつもなく広い」という心の声に感動した。

師匠・首藤剛志に作品を薦めると、父親と一緒に観たらしく、「恥をかいた」と叱られた。師匠の父親は海軍の少年士官で終戦。九州大学から、官僚のトップにまでなった。高校を卒業して不意の時期を過ごしたあとシナリオライターになった師匠は、一緒に映画を観ることで、父親への劣等感を払拭していたのかもしれぬ。それを、私が薦めた作品が破った。

詳しく聞いていないが、脚本家のポール・シュレイダーに起因する「理屈っぽさ」が原因ではないか。ハリソン・フォード演じる文明社会を嫌悪する発明家の「ばからしい行為」を〈ありえない〉として低評価としたのではないか。私にとっては、それは17世紀フランス古典演劇理論の〈驚異的〉であって、「許される範囲の誇張」である。「馬鹿げたこと」で家族を振り回すことこそ、強い〈意志〉の証明であり、「利益を求めぬ」からこそ尊い。

「見果てぬ夢」は〈ドラマ〉である。

このエピソードを娘に伝えると「そんなこともあるさ（気にすることはない）」と取り合わない。だが、私にとって（自分が評価された作品を師匠から貶される）痛恨事。それが、17世紀フランス古典演劇理論との出会いで癒され、深く考察をすすめることができた。

(Intentionally Blank)

・非ドラマ成分。

ここでは、いくつかの〈非ドラマ成分〉をとりあげる。それらは、

- ・〈説明〉
- ・〈設定〉
- ・〈因果律・起承転結・論理的帰結〉
- ・〈謎解き〉
- ・〈時間の進行〉
- ・〈テーマorイデオロギー〉
- ・〈ジャンル成分〉

これらの分量は、「必要最低限」に留めるべきである。

1. 〈設定〉 = 将棋における「駒の動き」。麻雀の「上がり方（役）」はドラマではない。

将棋と麻雀を
イメージさせるイラスト。

藤井・少年棋士は「盤上の物語」という言葉を頻用する。「駒の動き方（王将はすべての方向にひとつ進めるが、歩兵は前にひとつしか進めない等）」はゲームのルールであって、「盤上の物語」ではない。AIは「相手に勝つこと」は出来ても、「盤上の物語」はつぐれない。「物語」を作れるのは、「意志・意識を持った人間だけ」。AIに勝利する天才少年の矜持・誇りである。

劇映画&ドラマでは「将棋のルール」にあたるのが〈設定〉。〈盤上の物語〉に当たるのが〈ドラマ〉。だが、将棋と違い、シナリオにおいて「ふたつの境界線は曖昧」である。

たとえばアニメ「ドラえもん」（1973年～）。ストーリーは、ドラえもんが出す「ひみつ道具」（どこでもドア、アンキパン、タケコプター・・・）の〈設定〉でほぼほぼ決まってしまう。「ポケットモンスター」（1997年～）も新キャラの〈設定〉がストーリーといえる。

一方、「007シリーズ」（1962年～）でも、作品冒頭、指令を引き受けたジェームス・ボンドは秘密兵器を受け取るが、それが核になってストーリーが展開することはない。「ドラえもん」「ポケットモンスター」との違いは明らか。

「ポケットモンスター」のシナリオライターは、新キャラの〈設定〉を完成したところで、仕事の大半が終わっている。否、カードメーカーによって、キャラ設定もあらかじめ決まっているだろう。

三国志の
キャラクターたち。
(ゲームのイラストから)

私は師匠・首藤剛志から「〈設定〉はダメ」と耳にタコができるほど言われ続けたが、巷間、「設定は最低限にすべし」と教えられていない。ゲームシナリオを筆頭に、〈設定〉こそ面白さの本丸との考えが一般的である。

「三国志」「水滸伝」など登場人物が膨大な古典が人気を得ている。それらでは〈キャラクター設定〉がそのままドラマだといえる。中国の古典の存在が、若い人たちをして「劇映画&ドラマの理想形」を見誤らせている。

――アントニオ猪木でアナロジー（類推）するようになる。（決め技よりも、試合に現れる燃える闘魂）

アントニオ猪木の
卍固めの写真。

プロレスファンは「猪木の卍固めを見たい（設定）」。だが、楽しみは、そこに至るプロセス・ストーリー。でなければ、新宿伊勢丹の前で、タイガージェットシンが猪木を襲うという事件は起きない。試合を越えた物語・伝説をつくる。そこにこそ「燃える闘魂」がある。「燃える闘魂」とは猪木の情熱。つまりは、それが〈ドラマ〉。「卍固め」は、ひとつの到達点でしかない。スーパーマリオのプレイヤーたちが「ピーチ姫が出てこなくても、不満を漏らさない」のと同じ理屈である。

2. 〈説明〉 = 客観表現。演劇ではない。

ナレーションは〈説明〉。回想シーンも〈説明〉であり、観客には優しい技法だが、第二の選択肢とすべき。

映画
「スタンバイ・ミー」
のポスター。

ハリウッド制作の青春劇映画には、成長した主人公がキーボードを小説の執筆を始めるファーストシーンから始まり、現実に戻ってエンドマークという構成が珍しくない。「スタンバイ・ミー」（1986年）もそのひとつ。この構成が選ばれるのは、「過去を振り返る」という〈設定〉が「喪失感」を呼び、物語を格上げするから。

余談だが、ラストシーンは、主人公が書斎で小説を書き終わるところだが、書き終わった後、「保存のキー（Control+S）を押さずに書斎を後にする。ありえない。

「ラストエンペラー」（1987年、ベルナルド・ベルトルッチ監督）も、晩年の中国最後の皇帝が獄中で回想するところから始まる。これにより主人公の栄枯盛衰がより印象的になる。

3. 「回想シーン」は、〈説明〉である。

映画学校時代、「回想シーン」は使うべきではないと言われたことがあった。当時は、その理由が分からなかったが、「（主筋で）今起きていること」を〈説明〉するために、回想シーンが使われるからである。

「私のIDはカンナム美人」
のカット。

韓流ドラマ「私のIDはカンナム美人」（2018年）は、いわゆる「（誰も元の顔を知らない）大学で新生活を始めるにあたって）美容整形で人生を変えよう」としたヒロインの物語である。主筋では「ヒロインのキャンパスライフ」が展開されているが、そこかしこに「バケモノ」と罵られた中学生時代の回想シーンがインサートされる。つまり「こんなに辛いことがあったから、美容整形に至った。だ」との〈説明〉である。

本来であれば、「（今、起きている）ヒロインと周囲との摩擦」で〈ドラマ〉を形成すべきだが、それを諦めたのが「回想シーン」である。とはいえ、この作品が輝いているのは、「カンナさん大成功です！」（2007年）などの「美容整形もの」の定番である「ブスが整形手術で美人になって、自分をいじめた人たちに復讐する」というパターンを覆したこと。

大学で出会ったイケメン男性（ヒーロー）は、実は、中学時代のヒロインを知っていて、「バケモノ顔の彼女」を気に入っていた。幼い頃からイケメンといじられてきたヒーロー（男性主人公の意味）は「美・醜という価値観」を嫌悪している。ヒーローはヒロインに恋

心を打ち明けるが、イケメンを恋人に持つことで周囲から注目されるのを恐れてヒロインは拒否する。整形美容と勘づかれて傷つけられる事件が頻発するが、その度にヒーローはヒロインを助ける。「回想シーン」があり、それが〈説明〉として機能しているにしても、それが作品の決定的な欠陥にはなっていない。

(Intensionally Blank)

3. 〈因果律〉〈起承転結〉〈論理的帰結〉 = 予定調和。

予想外の展開でないなら「予定調和」。〈起承転結〉も、展開が予想されるなら〈因果律〉。ドラマとしては「マイナス要因」となる。演歌「浪花節だよ人生は」の歌詞「飲めと言われて、素直になった、好きと言われて、その気になった」では「愚かな女」「陳腐」である。

私は、溝口健二監督「西鶴一代女」（1952年、主演・田中絹代）を楽しく観たが、娘は「（運命に従う）バカな女の物語」と一蹴した。娘には、「ラ・ラ・ランド」（2016年、主演・エマ・ストーン）もダメ。「後で後悔するなら、男と別れるな」。男の私には「バカな女」も愛しい。だが、同性の娘には「バカはバカ」でしかない。

ピーター・ドラッカーの
写真。

「マネジメント」で知られる経済学者・ピーター・ドラッカーは「論理的な帰結を下すことを決断とは言わない」と指摘しているが、〈因果律〉に逆らうのが主人公の〈主体性〉であり、それが〈ドラマ〉を生む。

「犬が人間を噛んでも、ニュースにならない。人が犬を噛むとニュースになる」というが、「雨が降ったら、傘をさす」のではダメで、「雨が降っても、傘をささない」ところから〈ドラマ〉が始まる。

4. 〈謎解き〉 = 〈後だしの設定〉

「ミステリー作品」で重要な要素は〈謎解き〉である。だが、「犯人が分かってしまったら、魅力が半減する」ような作品ではダメ。「何度も観たい」と思うような作品でなければ、ロングセラーにはならない。

シャレードの
オードリー・ヘップバーンの
写真。

「シャレード」（1963年）は、「隠し財産が、高価な切手として保管されていた」ことが〈謎〉の正体。〈謎〉が分かっちゃえば、二度観る必要はないのかもしれないが、再放送される度に観てしまうのは、主演のオードリー・ヘップバーンの可憐さ。ケーリー・グラントとの恋愛ドラマとしての魅力。ジバンシーの衣装や、ヘンリー・マンシーニの音楽も素晴らしい。

犯罪にからむウォルター・マッソーやジェームス・コバーンも手堅い演技をしている。何よりも、舞台が花の都パリ。おしゃれなのだ。

田村正和演じる
古畑任三郎
の写真。

「古畑任三郎」も〈謎解き〉がメインだが、田村正和が演じる特異なキャラクターがなければ、二度見しない。

2021年に逝去された田村氏に代わって二代目・古畑任三郎が企画されているというが、田村正和のような俳優は稀有。「ルパン三世」ではルパン役・山田康雄の逝去にしたがって、ものまね芸人・栗田貫一があとを継いだ、顔出しの演技では簡単ではない。

〈謎解き〉だけで「古畑〜」が成立するなら、とっくに続編が出来ている。

5. 〈時間の進行〉 = 物理的な制限。

17世紀フランス古典演劇理論には「三一致の法則」があり、「作品の時間は連続していなければならぬ」とするが、古代ギリシア演劇を想定しており、現代の劇映画&ドラマで厳密に適応する必要はない。「回想シーン」による〈時間の逆行〉が第二の選択肢になるのは、「〈説明〉のために時計の針を逆にまわす」というご都合主義を嫌ってのこと。

映画
「12人の怒れる男」
のポスター。

「12人の怒れる男」（1957年、主演・ヘンリー・フォンダ）は「連続した演劇時空」だからこそ緊張感がある。（事件現場を再現するインサートカットはあるにしても・・・）

「24」（2007年）は時間制限がサスペンスを盛り上げるし、「恋愛ドラマ」では、クリスマスへのカウントダウンが重要な役割を果たすこともある。

6. 〈テーマ〉 or 〈イデオロギー〉 = プロパガンダ。

テーマは〈ドラマ成分〉ではないので、「おもしろさ」に直結しない。

「戦艦
ポチョムキン」
のオデッサの階段
のシーン。

作品の価値を「テーマで判断する」のは、ジャーナリストたちの悪弊であって、一般的な観客は「そのような鑑賞をしない」。つか、「反戦思想」を求めて映画館に足を運ぶ人は「イデオロギーに毒された市民活動家・教育者」だけ。人は、「分かりきったこと」を映画＆ドラマで追認しようとは思わない。もし、テーマに価値があるとすれば、社会通念・上記に反するものだろう。

7. 〈ジャンル成分〉 = アクション、バイオレンス、スペクタクル、ホラー、サスペンス、 = (感動にはならない)

映画
「タイタニック」
のポスター。

上記も、テーマ・イデオロギーと同じ。それらを純粋に求めた作品は、もはや劇映画＆ドラマではない。

ジャンル成分と〈ドラマ成分〉がシームレスでハイブリッド（合体）しなければ、素晴らしい作品にはならない。

処女航海で沈没したタイタニック号の悲劇は、事実を再現しただけでは作品として成立しない。所詮、劇映画＆ドラマは作り物であって「本物の映像」には勝てない。「事実小説よりも奇なり」。そこで「身分差のある男女の恋物語」を捏造しなければならぬ。だが、「捏造には、自己批判が伴う」ので、九代目・市川團十郎のような「活歴」が試みられる。

8. 歴史トレース、原作トレース、現実トレース。= 映像作品が自立しない。

9. 構図の不在 / 脱構築 = 劇構造として効果的でない。

論文でいい。写真でいい。

マスコミとウェブで情報が氾濫する今、情報を求めて劇映画＆ドラマを鑑賞することなどありえない。もしあったとしても、予告編で事足りる。「劇映画＆ドラマの感動」とは別のところに、上記の各成分は存在する。

映画
「史上最大の作戦」
のポスター。

その意味で、イギリス・アメリカ連合軍のノルマンジー上陸作戦を題材にした「史上最大の作戦」（1962年）はどうだろう。

「事実を忠実に再現した」に違いない構成であり、当然のように群像劇である。シナリオライターは、取材や資料から将軍たちのふるまいを書き起こしたに違いないが、一兵卒たちのエピソードは軍記としては残っていないから創作の可能性が高い。

九代目・市川團十郎は活歴（歴史的事実を踏まえた演劇作品）で不評をかったが、同じく歴史トレースものである「史上最大の作戦」は大成功した。その理由は「オールスターキャスト」と「莫大な予算をかけて再現した」戦闘シーンの迫力だろう。

群像劇には違いないが「連合軍対ナチスドイツの攻防」「さまざまな要人たちの思惑の違いの対比・対照」があるので、散文的な羅列にはならない。

思うに、九代目・市川團十郎の「活歴」の子細は知らないが、演劇的興奮よりも「事実」を重要視したのだろう。

一方、「史上最大の作戦」は、将軍たちの〈情熱・意志〉を確かに表現している。事実を追うことに終始して「無味乾燥になる」ことはない。主演の落下傘部隊の隊長のジョン・ウェインを筆頭にノルマンジー上陸作戦に取り組む連合軍の〈意志・情熱〉が確かに描かれている。――それらの〈意志・情熱〉は、庵野監督「シン・ゴジラ」（2016年）のように散文的に置き去りにされることはない。「シン・ゴジラ」は元寇襲来のように勝者はいないが、ノルマンジー上陸作戦は、連合軍の勝利で終わる。

10. それ以外の成分。（ドラマ成分ではないが、品質を向上に寄与するもの）

考察の過程で、さまざまな要素を洗い出した。

ドラマ成分ではないが、「観客の満足に影響を与える」のが、「進行感を生む成分」と「壁・檻・枷」。

10.1 進行感を生む成分。

「物語の展開が遅い」と文句を言う人がいるが、「（お話のテンポは）早く進めばよい」という単純なものではない。緩急の変化があるのがベストである。

・テンポ感

映画
「バック・トゥザ・フュー
チュア」
のポスター。

軽快に物語が進んでいく。

ex. 「バック・トゥ・ザ・フューチュア」（1985年、ロバート・ゼ
メキス監督）

・焦燥感

映画
「激突」
のカット。

じりじりとした感じ。ストーリーが進まなくても観客は飽きない。

ex. 「激突」（1971年、スピルバーグ監督）。

メロドラマ（ヒロインの思いはつのるが、恋愛は進行しない）

・喪失感

ドラマ
「冬のソナタ」
の宣材。

何かを失った感情が、時間を埋めるので、観客は飽きない。観客が
感動の余韻を楽しむ「間」である。

ex. 「冬のソナタ」（2002年、主演・ペ・ヨンジュン&チェ・ジ
ウ）

・まったり感

映画
「男はつらいよ」
のお茶の間シーン
のカット。

好きな人たちのシーンに出会ったとき、このシーンがそのままずっ
と続いてほしいと思う。観客の望みを素直に叶えるのが〈まったり
〉したシーンである。

ex. 「男はつらいよ」（1969年～2019年）の寅屋のお茶の間シーン。

10.2 主人公が立ち向かうもの。（人間関係以外）

〈ドラマ〉はアンタゴニスト。つまりは、「人間関係の対立」だが、人間関係以外が〈ドラマ〉の要素になることもある。

映画
「愛と青春の旅立ち」
のポスター。

「愛と青春の旅立ち」（1982年、主演・リチャードギア）では、主人公は鬼教官に痛めつけられる。だが、それは「人対人」の対立ではない。士官学校という「檻」であり、鬼教官という「壁」。それはラストシーンで分かる。

士官学校を去る主人公は、鬼軍曹が新入生たちに「昨年自分たちに行ったのと寸分違わぬ罵声」を発しているのを見る。ここにおいて、描かれたのが「人対人」ではなく、士官養成学校の「檻」が描かれていたことが示される。

・ 壁 :

逃げたり、諦めたりできるのが壁。（打ち負かさなければならぬ強敵やライバル）

・ 檻（おり） :

逃げることも、諦めることもできないのが檻。（家庭環境や、職場環境等）

・ 枷（かせ） :

塀も柵もないが、身動きが取れないのが枷。（親の借金や、面倒をみなければならない兄弟の存在など）

(Intensionally Blank)

7.3. 第3段階（個別評価・単体OZシートの作成）

個別作品の〈絶対評価〉〈総合評価〉。

・・・ドラマ成分・非ドラマ成分（ジャンル成分）など。

《個別評価・単体OZシートの作成の概論》

ここでは、個別の作品の「閉じた評価」ではなく、複数の作品を比較対照する「開いた評価」を目指す。そのため、短冊サイズのOZシートを作成し、〈評価〉の要約を構造化（ビックデータとして扱える）する。

・ ・ ・

テレビCMでは比較広告を禁じている。その理由は、「他人のシノギに口を出さない」的な職業規範・伝統である。だが、消費者が知りたいのは「（中立な評価者による）客観的で妥当性のある評価・比較」。それが「制作者の自己都合」によって存在しない・流通していない。

Mpeg7という動画フォーマットは、コンテンツに属性情報（プロパティ）を付与できる機能を持っているが、著作権者は他者に「評価タグ」の作成を許さなかった。結果、著作権者がつけた「評価タグ」は自画自賛。消費者にとって価値はない。

結果、現在において、「XMLをベースとしたメタデータ記述によるマルチメディアデータの高速な内容検索」を目的としたMpeg7は普及していない。

本企画は、Mpeg7の活用を想定している。

アドビ社の映像編集系
ソフトのパフレットの
写真。

「比較しない」は 自社製品の間でも同じ。

アドビの映像編集用のソフトに「プレミア」と「アフターエフェクト」があるが、二つのパンフレットに「比較表現」はなく分かりにくい。一般的な編集に使うのが「プレミア」。特殊効果に使うのが「アフターエフェクト」となんとなく思うだけ。

比較表現なら、「プレミア」は3:4とか16:9など「規定の動画

フォーマットでしか作業できない」が、「アフター・エフェクト」は、（縦長など）自由な画面サイズで編集できる。

別の見方をすれば、アフター・エフェクトは、「数分の編集をする」には便利だが、「数十分の編集をする」には、使い勝手が悪い。「欠点を言わぬこと」がマナーなのかもしれぬが、ユーザーフレンドリーではない。

「ドラマ・バイブル」は、「マイナス評価も辞さない」「比較表現を避けない・逃げない」。ならば、コンテンツ制作者は勿論、業界関係者からの反発・批判は必至。だが、時代は進化しなければならぬ。

《個別評価・単体OZシートの作成の詳説》

OZシートにより、

- ・〈評価〉の標準化が実現する。
- ・「作品の特徴」が一瞥できる。

これにより、複数のOZシートを比較・対照することで、

- ・複数作品・多数作品の比較・総合的な〈評価・分析〉が可能。
- ・「ジャンルの整理」「最近の傾向の把握」が可能。

となる。

【OZシート・解説】

【OZシート・記入例】

OZ Sheet

2020*08*13

作品名	サザエさん（2020年 フジテレビ 日曜夜6時30分）		総合点	+ 2
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分(+ 留意点)	
事件	×	犯罪・殺人は発生しない。	・磯野家の日常。 ・良心・常識・世間体 → 〈非主体的〉 ・忖度・思いやり → 〈非主体的〉 ☆ 日本人の精神風土を象徴	
怪物	×	平凡な庶民。		
哲学	×	良心・常識に従う。		
感情	◎	家族を思いやる		
意志	△	一貫した意志はない。		

♂:主人公(男) ♀:ヒロイン

sponta 2020

いままで、サザエさんは「昭和な家族の風景」との形容が専らだったが、OZシートは特徴を踏み込んで表現している。（家庭内暴力・親子の断絶など、昭和な家族の風景にもいろいろある。サザエさんが象徴する昭和は一部分である）

マトリックス（図表・エクセルシート）の項目は以下

※ マトリックスは構造化データなので、ビッグデータとして利用できる。

《基本属性》

・ 作品名・リリース年・制作主体・放映枠など

・ 総合点（-5 ～ +10。5味の3段階評価を合算したもの）

「数値は優劣を表現する」が、総合点が低いからといって、駄作とはいえない。「5味」の低得点は「刺激度が低さ」を表現するだけ。「品質の悪さ」ではない。

ただし、「0点以下」は「駄作・失敗作」。または、「マニアに限定した作品」である。

《ドラマの5味＝ドラマの旨味成分》

「5味の評価」には、一瞥で分かる〈評価理由〉を書き添える。

- | | |
|---------------|----------------------|
| ・ 事件（アクシデント） | ex. 殺人、裏切り、決闘 |
| ・ 怪物（モンスター） | ex. 杉下右京、海原雄山 |
| ・ 哲学（フィロソフィー） | ex. 利己的より利他的、復讐より和解。 |
| ・ 感情（エモーション） | ex. 恋愛、親子愛。 |
| ・ 意志（パッション） | ex. 主体性のある行動。 |

《非ドラマ成分》

これまで「ジャンル」とされてきたものを〈非ドラマ成分〉と分離して考察する。「ミステリーにはミステリー」の、「ホラーには、ホラー」の〈評価基準〉がある。ならば、それを〈ドラマ成分〉と切り離す。（本著

では、ジャンルに特化した評価基準を吟味しない。好事家に任せる)

「ジャンル成分」だけでは「作品の面白さ」は完成しない。

作品のおもしろさ = ドラマ成分 + ジャンル成分

ヒッチコックの映画の
イメージイラスト。

「ミステリー作品」であっても、「謎&謎解き」だけが素晴らしくても、「高評価」にはならない。刑事の情熱や犯罪者の悲哀といった〈ドラマ成分〉が不可欠である。

「恋愛ドラマ」でも、「キャンパス・職場・旅先」など、恋愛が育まれる舞台・環境や、「医者と看護婦、先生と生徒、敵同士」など、ふたりの立場の違いが「おもしろさ」に直結する。「ふたりが恋に落ちる」だけでは、面白くない。だが、「二人の恋愛」をないがしろにして、環境や立場ばかり描かれても「面白くない」。

恋愛・環境・立場が有機的に絡まりあいながら、濃密なドラマを醸成すべきで。かといって、感動を求めて、最初から「ヒロインが死ぬこと」を前提にすすめられるストーリーは、観客に涙を強制する「お涙頂戴」との批判を免れない。

私は「世界の中心で、愛をさけぶ」（2004年）を観ていないし、今後も観たいと思わない。

(Intensionally Blank)

7.4. 第4段階（総評価・複数OZシートの解析・総合）

複数作品の解析・総合。～データ・マイニング。関連付け。

個別の作品の「プロパティ（付属情報）」がある程度出そろうと、データベースが出来上がる。これにより、さまざまなデータマイニング（意味抽出）が可能になる。

NHK-B S「球辞苑」は、現役野球選手も観る通好みのプロ野球をテーマにした番組。専門業者のプロ野球データベースを使って、さまざまな「データマイニング（意味抽出）」が行われる。

データベースがない時代は、年間打率順位、年間打点順位などに限られていたが、データベースが構築・成立した現在は、球種別の打率、コース別の打率、右投手との対戦成績、左投手との対戦成績など、細かなデータマイニング（意味抽出）が可能になっている。

可能にしたのは、日々の試合データが詳細に「構造化データ（数値化・表化）」され、共有のデータベースに格納・蓄積されたことである。

(Intensionally Blank)

《複数作品の解析・総合の詳説》

ここでは、複数OZシートを見比べて、ミメーシス（模倣再現された作品・模倣再現した作品）の関係や、シリーズ・ラインアップ・放送枠の特性などを吟味する。

いままで、過去の作品を参考にすると「二番煎じ」と批判された。だが、OZシートを使えば、進化・バージョンアップした「新作」になり、批判されない。ヒットする確率も高くなる。

2020年のNETFLIXの韓流ドラマの大ブレイク作を並べる。

Hyper OZ Sheet

作品名	愛の不時着（2020年NETFLIX 韓国ドラマ）		総合点	+10
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分	
事件	◎	北朝鮮脱出。韓国、暗殺回避。	・「ドラマ化」により皆無。	
怪物	◎	北朝鮮の腐敗分子。		
哲学	◎	運命・環境(体制)に負けない。		
感情	◎	恋愛。部下・主婦たちの愛情。		
意志	◎	愛を貫く。へこたれない。		

sponta 2020

Hyper OZ Sheet

作品名		梨泰院クラス（2020年NETFLIX 韓国ドラマ）		総合点	+10
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分		
事件	◎	韓国一の居酒屋作るまで。		・「ドラマ化」により皆無。	
怪物	◎	「お金・勝利がすべて」の仇敵			
哲学	◎	利益より、仲間を守る。			
感情	◎	仲間を守る・思いやる。			
意志	◎	自力で、人生を切り開く。			

sponta 2020

「愛の不時着」「梨泰院クラス」とともに〈5味〉は満点。申し分ない。

次に、2016年の日本の大ヒット劇映画を並べてみる。

OZ Sheet

2020*08*23

作品名	君の名は。(2016年 新海誠監督)		総合点	+ 3
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分(+ 留意点)	
事件	◎	タイムスリップ・初恋	・逢ったことがない男女の初恋(ありえない) ・ジキル博士がアイド氏に恋するような・・・。 ・一般の評価は賛否両論 ・実景トレースで、聖地巡礼が起きた。 ・大ヒットアニメ	
怪物	×	皆、良い人。		
哲学	×	凡百な若者たち		
感情	◎	時空を超えた初恋		
意志	○	逢いたい		

♂:主人公(男) ♀:ヒロイン

sponta 2020

OZ Sheet

2020*08*23

作品名	シン・ゴジラ (2016年 庵野秀明監督)		総合点	+ 3
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分(+ 留意点)	
事件	◎	ゴジラ来襲	・ 叙事詩的語法により、子供向けを避けた。 ←ゴジラに感情はない。 ・ 勧善懲悪を避ける。不可解なストーリー。 ・ 感情を表現しない。(ミッション) ・ ヒット作だが、評価しない観客も多い。	
怪物	△	ゴジラは、自然災害と同じ		
哲学	△	挙国一致の対策・実行		
感情	×	叙事詩的。恋情なし。		
意志	◎	首都東京を絶対を守る。		

韓流ドラマの大ブレイク作は、〈5味〉が満点だったのに対して、日本の大ブレイク作は〈5味〉を満たすことはできず、総合点は、10点満点中3点と芳しくない。

「君の名は。」は、主人公の男女の意志はなく〈怪物〉もいない。

「シン・ゴジラ」は、登場人物たちの〈感情〉は抑えられているし、〈怪物〉たる人物の存在しない。首都圏を守る人たちは立場・職制で存在する。〈哲学〉はない。

ふたつの作品の「品質に疑問を持つ」人は多く、「感動した」という話をあまり聞かない。観客の多くは「世の中の話題についていくため・時代に取り残されないため」に劇映画館に足を運んだに過ぎない。

最近、映画を10分程度にまとめた短縮版「ファスト映画」の無許可販売が問題視されている。制作会社たちは、「全編を観られた場合」を想定して被害額を算出したが、「10分

の短縮版」を観た観客が、「2時間のフルバージョン」を観るとは限らない。2時間もの長時間、「ながら視聴」を許さない劇映画というメディアは「すでに終わっている」との見解もある。

「フルバージョン」が面白いなら「10分の短縮版」は宣伝・予告編として機能する。ならば、ウェブ者がボランティアで短縮版を作成してくれるなら宣伝費はゼロ。それは嬉しいこと。それを禁じるなら、マーケットを狭めることになる。

「ネタばらしをしてもらっては困る」との意見もあるが、ゲーム業界では「ネタが分かっちゃったら、買われない」のは糞ゲーで、「ネタが分かっても、買いたい。やりたい」のが魅力的なゲームだという。

今後は、制作会社が「公式10分短縮版」を制作するとの憶測もある。問題は「ファスト映画」という非公式短縮版ではなく、コンテンツの「品質の低さ」で間違いない。

最近の日本のドラマで、私が〈評価〉するのは「これは経費ではおちません」（2019年）。CS、BSで再放送が繰り返されているから、巷間の評価も高いに違いない。

総合点は「君の名は。」「シン・ゴジラ」と同じ3点だが、内容が異なる。何よりも、再放送を観ても「飽きずに楽しめる」。

大ブレイク作との決定的な違いは「出来事が起きてから、人間の気持ちが動く」のに対して、「これは経費ではおちません」では、ヒロインの「経費が気になる」という〈動機〉がまずあって、そこから物語が発展していくところ。

これは、韓流ドラマと日本のドラマの大きな違いである。

- ・日本のドラマ： 出来事 → 気持ち
- ・韓流ドラマ： 気持ち・意志 → 出来事

OZ Sheet

2020*07*30

作品名	これは経費で落ちません（全6回 2019年 NHK）		総合点	+3
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分（+ 留意点）	
事件	△	化粧品会社本社経理部の日常。	☆ ドラマ化され、非ドラマはない。	
怪物	△	良い人多し(立場的な対立のみ)		
哲学	◎	「会計処理に厳密」。人情あり		
感情	○	穏やかな感情・♀の恋愛		
意志	△	職務の遂行(意志・情熱ではない)		
			○ 展開の〈期待感〉あり。	

♂:主人公(男) ♀:ヒロイン

sponta 2020

秀逸だったのは、第7話。

ヒロイン（多部未華子）は「伝説の石鹸マイスターが経費を乱用しているのではないか」との疑惑（意志）に捉えられる。さらに、石鹸マイスター（でんでん）と新人女性社員（森田望智）の不倫も疑われる。だが、物語がすすむにつれて、嗅覚の落ちた石鹸マイスターが、嗅覚に優れた新人女性を見つけ、後継者として育てることが分かる。師弟愛のための経費。その過程で石鹸づくりの精妙さも描かれる。

- ・「こんなことがありました」は〈ドラマ〉ではない。
- ・「こんな思いがありました」が〈ドラマ〉である。

（第6章.新技法の項は、これで終了）

(Intentionally Blank)

付録

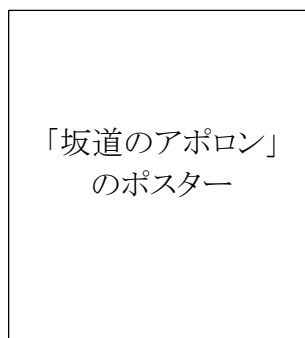
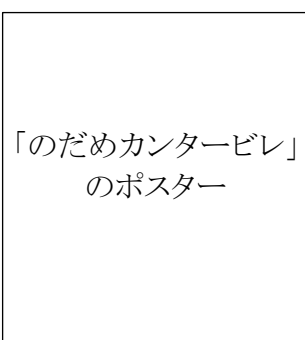
1. 「のだめカンタービレ」をミメーシスしたジャズドラマ。

付録

《ケース・スタディー》

まず、ミメーシスする作品を決定する。このケース・スタディー（演習）では「のだめカンタービレ」（2006年フジテレビ）を採用する。その理由はふたつある。

ひとつめは、すでに「二匹目のどじょう」を狙ったアニメ「坂道のアポロン」（2012年フジテレビ）という失敗作があるから。



OZ Sheet

2020* 08*09

作品名	のだめカンタービレ (2006年 フジテレビ 上野樹里・玉木宏)			総合点	+ 8
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分(+留意点)		
事件	○	刑事事件は起きない。	・〈ドラマ化〉により、非ドラマ成分なし。 ・超目標:「世界的な音楽家になる」 ・技術練習では越えられぬ(芸術の)才能。 ・トラウマ(飛行機恐怖症・レッスン恐怖症)		
怪物	○	世界的天才音楽家が師匠			
哲学	◎	音楽で歌うこと。			
感情	◎	女の男への恋情			
意志	◎	男「女の才能を開花させたい」			

♂:主人公(男) ♀:ヒロイン E♂:主人公の仇敵。

sponta 2020

OZ Sheet

2020* 08*09

作品名	坂道のアポロン(2012年 フジテレビ 深夜アニメ)		総合点	-4
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分(+留意点)	
事件	×	佐世保の高校生の日常。	・ジャズがなくても、ストーリーが成立する。 ・主人公たちに(確かな)超目標がない。 ・事件にまで発展しない複雑な思慕関係。	
怪物	×	見当たらない		
哲学	×	ありがちな青春の悶々。		
感情	△	恋情というより憧れ		
意志	×	ありがちな将来への不安のみ。		

♂:主人公(男) ♀:ヒロイン E♂:主人公の仇敵。

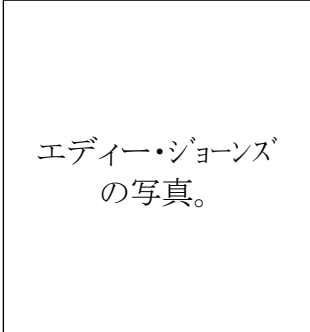
sponta 2020

もうひとつは、私の娘が世界的なジャズプレイヤー・日野皓正に学んでいるため、専門家しか知りえない「ジャズの奥義」を知っているから。クラシック音楽において、「カンタービレ（＝歌うこと）」が重要と説いたのが「のだめカンタービレ」である。

私は小学生の頃、プロのピアニストのコンサートに連れられて行ったことがある。当時の私は「ピアノの評価基準」を持っていなかったが、父と姉は「ミスタッチのある・なし」を話題にしていたのを覚えている。私は「間違えないで弾くこと」が芸術にとって「あまり重要なことではない」と直観した。それだったら、「自動演奏」でもいいと自問自答した。

「のだめカンタービレ」では、「ミスのない演奏をしても、カンタービレしないなら価値はない」と指摘する。「歌うこと」こそ芸術の本質というのは、直観的に納得できる。――なら、ジャズならどうなる？ 「スウィング（＝グルーブ）」である。

アニメ「坂道のアポロン」は、クラシック音楽からジャズに舞台を変えた「のだめカンタービレ」のミメーシス作品。否、二匹目のどじょうを狙った焼き直し作品である。原作はマンガだが、漫画家はジャズファンではないし、ジャズを知らない。編集者に従って不本意ながらジャズをテーマにただけ。結果、表面的にしかジャズが描かれない。



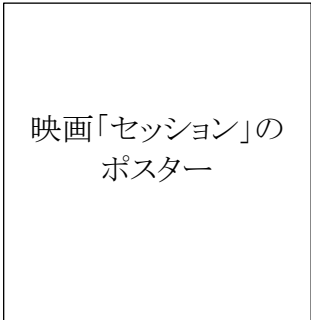
エディー・ジョーンズの
写真。

元・ラグビー日本代表監督・エディー・ジョーンズは、TBSドラマ「スクール・ウォーズ」（1984年～1985年、TBS）を観て、「あの先生はラグビーを教えない」と不満を漏らしたという。アニメ「坂道のアポロン」もジャズを演奏してはいるが、主人公たちは、ジャズの格好良さだけを捉えて、ジャズの本質を理解しない。ジャズで一番重要なのは「スウィング」。スタンダードナンバーに「スウィングしなけりゃ意味がないよ」という名曲があるから、それを知っている人は多い。だが、スウィングが成立する条件（タイムを共有すること）を知らない人が多い。つか、知っている人はほとんどいない。

これは日本に限った事ではない。アメリカも同じ。だから、「セッション」（2014年）のようなドラマーを「音楽家ではなくアスリート」として捉えたような作品が生まれる。日本の大学ジャズ研の学生ドラマーの多くは、バディー・リッチのような（グルーブとは程遠い）アスリートなドラムを好む。だが、ジャズで一番重要なのはスウィングである。オスカー・ピーターソンの速弾きをカッコいいと思うのも同じ。

バディ・リッチやオスカー・ピーターソンがグルーブしていないというのではないが、グルーブを一番に考えたら、彼らのような演奏にはならない。素人には「手抜き」と思えるようなカウント・ベイシーのような演奏スタイルになる。彼はバンド全体がグルーブできるように無駄な事をしない。目立とうとせず、明確なタイムを刻み続ける。

クラシック音楽でいえば、「剣の舞」を好きなのは小学生レベルであって、本当の音楽愛好家なら「熊蜂の飛行」や「トランペット吹きの休日」など聴かない。ベートーヴェンやブラームスはそんな曲を作曲しない。



映画「セッション」の
ポスター



バディー・リッチ
の写真。

スウィングとは、「音出しのタイミング」を「ビートから微妙にずらす」ことによって生まれる。そのためには、まず、演奏者たちが「正確なビート」を共有しなければならない。そのうえで、「自分だけの音出しのタイミング（グルーブ）」が持つ。だが、（テレビ番組に出演するような）有名プレイヤーであっても、それができない人が多い。

クラシック音楽はテンポレバートなので、指揮棒の空振りなしで演奏をスタートすることも許される。だが、ジャズの場合は、まず、「テンポ・ビートの共有」に時間を割かなければならない。恰好がいいからと、「よーいドン」で始めることなどありえない。だが、そのような演奏が日本ではまかり通っている。娘によると、日野皓正は、バンドのビートが安定しないと、セッションに加わらないという。日野バンドのドラマーが「坂道のアポロン」のドラムシーンに協力したのは、皮肉である。「ミスタッチをしない」音楽から、「カンタービレする」音楽の重要性をテーマにしたのが「のだめカンタービレ」。

このケーススタディーでは、「アスリートなジャズ」から「グルーブするジャズ」をテーマに作品を構成したい。さらにいえば、エディー・ジョーンズが不満を述べたようにはない。「のだめカンタービレ」はタイトルにカンタービレとうたっているものの、ストーリーは、カンタービレすることではなく、スパルタレッスンと飛行機恐怖症という精神的トラウマを主人公の男女が克服することが物語の主軸になっている。「古典派的な演奏とロマ

ン派的な演奏のはざまで悩む」というような対立の構造はない。

私が構想するミメーシス作品では、「アスリートなジャズ」「理論にがんじがらめのジャズ」を乗り越えて、「スウィングするジャズ」「理論を乗り越えたジャズ」に挑む主人公たちの戦い・向上心をドラマのエンジンにしたい。

(付録、終了)

「映画＆ドラマの評価規準」のまとめ。

【十分条件（加点法）】

- ・主人公の〈主体的意志〉の強さ。
 - ※ 運命に従う・功利的な決断・論理的な帰結を行う主人公は〈主体的意志〉とはいえない。主人公の〈主体的な意志〉が物語を進行させる。逆にいえば、叙事詩的（出来事先行）は〈設定〉であり、面白くない。

【必要条件（減点法）】

- ・本当らしさ。
- ・「作品が訴えるもの（テーマ）」「作品内の価値観」に違和感がないこと。
 - ～外的整合性。
- ・主人公の「行動規範・哲学と言動」に違和感がない・整合性があること。
 - ～内的整合性。
- ・ドラマ（対決・対立・摩擦・葛藤・恋情）や対照があること。
- ・驚異的なキャラクターがいること。
- ・主人公の筋を中心に有機的に構成されていること。

(Intensionally Blank)

【古代ギリシアのミメシス理論】

1. 「過去の傑作」のミメシス。

- ・今の時代に適合し、さらにインパクトを強化した模倣・再現。（過去の傑作の欠点を修正し、改善する）

2. 「現実」のミメシス。

- ・現実の「散文性」を排除した模倣・再現。

【17世紀フランス古典演劇理論】

1. 本当らしさ。

- ・観客に違和感があってはならぬ。

2. 外的適合性/内的整合性。

- ・作品内の倫理観・価値観に違和感があってはならぬ。
- ・鑑賞者が「登場人物の行動原理・哲学」を感じ取ることができ、それが「登場人物の言動」と整合性がある。

3. 驚異的。

- ・本当らしさ・リアリティーは重要だが、「驚異的と感じられる技能・才能」があれば、作品は豊かになる。

4. 三一致の法則。

- ・時間・場所・筋の一貫性・整合性がとれている。

0Z理論：「感動の種類」から構想した劇映画&ドラマの「5類型」。

- ・ **Duel of Passion** (情熱の対決) 「(強い意志の主人公の) ロッキー」
- ・ **Loss of Passion** (失われた情熱) 「(狂気に満ちた情熱の父親) モスキートコースト」
- ・ **Loss of Emotion** (失われた感情) 東芝日曜劇場、向田邦子ドラマ。
- ・ **Contrast of Nature** (対照される人間の本质) 「(インセクトな主人公の) うなぎ」
- ・ **Exposure of Nature** (明かされる人間の本质) 「はだかの大将」「ダーティーハリー」

0Zシート (エクセル・シート)

～ ドラマの5味＝ドラマの旨味成分

- ・ **事件** (アクシデント) ex. 殺人、裏切り、決闘
- ・ **怪物** (モンスター) ex. 杉下右京、海原雄山
- ・ **哲学** (フィロソフィー) ex. 利己的より利他的、復讐より和解。
- ・ **感情** (エモーション) ex. 恋愛、親子愛。
- ・ **意志** (パッション) ex. 主体性のある行動。

作品名	番組名・映画名（公開年度、制作会社・枠など）		総合点	-5 ～ +10
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分(+留意点)	
事件	◎	出来事: 刺激の程度を吟味	「因果律(原因→結果)」は、非ドラマ成分 ドラマ成分は、「対決・対立・葛藤・恋愛」 〈設定・説明・伏線〉は、非ドラマ成分 「サスペンス・謎解き」も、非ドラマ成分 ◎・○・△・×の得点: (+2・+1・±0・-1)	
怪物	○	人物: 誇張されたキャラが重要		
哲学	△	行動原理: 常識・良心では弱い。		
感情	×	「(自発の)感情・情緒」が行動化		
意志	×	環境・運命に逆らう(自発的な)意志		

♂:主人公(男) ♀:ヒロイン E♂: 仇敵(男)

sponta 2020

0Z Sheet

作品名			総合点	
5味(ドラマの旨味成分)			非ドラマ成分	
事件				
怪物				
哲学				
感情				
意志				

sponta 2020

(おわりに)

その他、日本の映画＆ドラマ界が低迷している原因を以下に列挙する。

・ 日本の文芸の伝統は「無常（運命・宿命）を描くこと」。

――歌舞伎役者や歌舞伎作家が参加した初期の日本の映画界は、「無常・運命・宿命」を描くことに専心したのは当然のこと。西洋の文芸の起源は「神々の喜怒哀楽」であって、親子・兄弟が血で血を洗う物語を繰り広げるのと大違い。運命を切り開く主人公は主体的で痛快・面白いが、運命に翻弄される主人公は受動的で（リアリティーはあっても）面白くない。

・ 日本人の特性（忖度）がドラマを作り辛くしている。

――古代ギリシアのアリストテレスは、演劇は「現実の散文性を取り除いた模倣・再現（ミメシス）」と言っている。――「恨の国」韓国のドラマは〈対立・対決〉を描きやすく、「忖度の国」日本のドラマで〈対立・対決〉を描くと嘘くさくなる・配慮に欠けると感じられるから難しい。結果、刑事・弁護士・医者など、〈対立・対決〉を辞さない「職制」の主人公が多い。

・ ポストモダンの今も、主観主義（印象批評）を改めない日本。

――1980年代、フランスでは記号論から始まった近代哲学が脱構築などに至り「モダンな学問（主観主義・進化論）」が終了。ポストモダン（客観・相対主義）になった。フランス現代哲学の本質は、サイエンスするために主観の排除を原点に、それが、文化の否定、言語への懐疑・否定に発展し、構造・構築への否定に進んだ。一方、日本では、フランス現代思想が「アカデミズムの否定」だとを勘づいた蓮見重彦氏らの暗躍により、「難解なかたちでフランス現代哲学」が伝わり、一般人からフランス現代哲学の本質が隠された。〈表象〉は「作品由来のものと、鑑賞者由来のもの」を切り分けて論じる学派なのに、現在、大学のシラバスでは〈表象文化〉なる項目が現れている。原意的には、（単体の作品に限定する）〈表象〉と（複数の事象を一緒くたに論じる）〈文化〉は対立語なのにそれを一緒くたする。〈文化〉の名において、批評者の主観・随想・思索を批評に加えることを可能にした。日本では、アカデミストの暗躍し、1980年代に留まっている。

・日本人の「パクリを嫌う精神」が業界を進化させない。

――日本人はドイツと並んで順法精神が高い。モダンな価値観では「芸術作品は、芸術家のオリジナルな制作物でなければならぬ」との規範・妄信があり、過去の作品に学ぶことは稀有である。

※ ※ ※

私と「映画＆ドラマ界」には距離があり、客観的思考が可能だった。そのことは同時に、社会的な発信力はわずかで〈主観〉を誇ることはできないことを意味する。仕方がないので「客観的で、妥当性のある論理」を展開することで存在感を示そうとしたのが本論である。社会的発信力が低い私なら当然のだが、本論の一般への普及は難しい。これからの課題は、同じ危機感を抱えている人とのアライアンス。だが、メディアの多様化と広告宣伝効果による価値の捏造によって「映画＆ドラマの売り上げ」は好調。「日本の映画＆ドラマの危機」は、時代の表層から見えにくくなっている。だが、以下の意見を言う人たちが少なからず存在する。

- ・「原作もの」しか企画が実現しない。オリジナルシナリオがない。
- ・「刑事もの」「医者・病院関係」「弁護士・裁判もの」などワンパターンが多い。
- ・出演者が豪華なだけ。中身がない。
- ・謎解き・サスペンスばかり。

これらの現象・弊害が発生した原因は、巷間、観客・視聴者が「おもしろいと感じる」のプロセスが理解・解明されていないからである。私が実相を解説すれば以下となる。

・「原作もの」しか企画が実現しない。オリジナルシナリオがない。

→ 「おもしろさ」が曖昧なので、他メディアでの成功体験を追従せざるをえない。

- ・「刑事もの」「医者・病院関係」「弁護士・裁判もの」などワンパターンが多い。

→ 「おもしろさ」の原因が〈主人公の主体的な意志〉だと認識しないから、〈主人公の主体的意志〉を職制に求める。「犯人を逮捕する」「病気を治す・人を助ける」「事件の真相を突き止める」など、職業として〈主体的意志〉を持つことが自明な人

物を主人公にしてしまう。だが、「職制に従うだけ」では〈主体的意志〉を持つとはいえない。（ヒット作において、型破りな主人公が多いのはそのため）

・出演者が豪華なだけで中身がない。

→ 制作者たちは「主人公が多いと、ドラマとしての集中度を欠き、散漫になる」ことが分かっている。かつての「観客が映画館に缶詰になった」時代なら群像劇も許容された。いま、鑑賞者は「再生停止・早送りのリモコン」を持つので、群像劇の宿命である「作品冒頭の散漫さ」は致命的。低評価作品になる。

・謎解き・サスペンスばかり。

→ 作品の「おもしろさ」は〈謎解き・伏線の回収〉ではない。

〈ドラマ＝主人公の主体的意志が発生させる対決・対立・摩擦・葛藤・恋情〉である。

〈謎解き・犯人探し〉は、クイズ番組の「答えはCMの後で～」と同じ。視聴者の興味をつなぐがイライラさせる。最近の私は「CMまたぎ」になると、録画設定にして、ザッピングを始める。

サイテー・サイアクな日本の映画＆ドラマだが、それでも素晴らしい作品は存在する。それは、「それは経費では落ちません」（NHK）「義母と娘のブルース」（TBS）。ヒロインの〈主体的意志〉は強固。その〈意志〉は打算ではない。

あるべき基本は、

- ・ **〈主体的意志〉の強い主人公。**（困っている人、運命に流される人はダメ）
- ・ **〈主体的意志〉がストーリーを進行する。**（出来事主導ではダメ）

である。

(Intensionally Blank)



sponta 中村（中村厚一郎）

1959年、東京都国立市生まれ。埼玉県立川越高校卒業後、横浜放送映画専門学院（6期）で池端クラス。

今村昌平、大庭秀雄、井上和男、田中登、黒木和雄（監督）

池端俊策、富田義朗、馬場当、須崎勝弥（脚本）

姫田真佐久、高村倉太郎（撮影）、浦岡敬一（編集）、松本隆司（録音）

淀川長治（外国映画）、佐藤忠男（日本映画）の講義を受ける。

卒業後は、ダックス・インターナショナルで「まんがはじめて物語」（TBS）の制作・助監督・アニメーションの仕上げ進行。2時間ドラマの制作・助監督。（照明・大西美津雄、声優・堀絢子・増山江威子）

子供向けミュージカルの制作・演出助手（プロデューサー・丹野雄二、演出・賀原夏子、野沢那智、篠崎光正、浦部日佐夫ほか。劇団NLT、劇団薔薇座）、ラジオディレクター（宮城まり子出演）、2時間ドラマ制作・助監督（渡邊裕介監督、斉藤武市監督）。

その後、首藤剛志氏（ポケモン・シリーズ構成）のもとでシナリオ修行。ビジネスビデオのディレクター・プロデューサーを経てフリーランス。現在に至る。ウェブ・ジャーナリズムの研究により、佐々木俊尚らとの共著「サイバージャーナリズム論」（2007年、ソフトバンク新書）がある。

--- ALL END ---