

アダプテーションは翻訳である

ーシナリオ文法を使ったアダプテーション分析：『春の雪』を事例にー

柳澤 浩哉

1. はじめに

原作小説と映画化作品を比較するアダプテーション研究が盛んであるが、映画学 (film studies) あるいはシナリオ研究を踏まえた研究を目にすることがない。その傾向はアダプテーション研究における必読書、リンダ・ハッチオンの『アダプテーションの理論』に端的に表れている。本書は多彩な作品分析と先行研究の縦横な引用を特色とするが、映画学の引用あるいは映画学への言及がほぼ見られない。本書で語られる作品分析にはフラッシュバック、クローズアップ等の映画技巧を踏まえたものがあるが、映画学の知見を使っていないため分析は表面的なものに終わっている。これはシナリオ研究についても同様で、本書にはシナリオ研究家であるロバート・マッキーの『ストーリー』が引用されているものの (ハッチオン (2012) p.68)、引用内容は『ストーリー』を十分理解した上での引用とは思えず (シナリオ研究家で引用されているのはマッキーだけである)、映画学・シナリオ研究に対する彼女の姿勢を知ることができる。『アダプテーションの理論』は様々な角度からメディアの特質を考察しているにもかかわらず、映画学・シナリオ研究を参照していないのは不思議なことである。

本稿は次を主張する。

小説と映画シナリオにはそれぞれ異なる文法が存在する。アダプテーションとは、小説の文法で書かれた作品をシナリオ文法に合致させる翻訳作業であり、アダプテーション研究はシナリオ文法を踏まえて行われるべきである。

映画化にあたって行われる全ての改変は、シナリオ文法から説明可能であるが、後述するようにシナリオ文法はシナリオに求められる諸条件をまとめたもので、〈翻訳結果〉を一つに定めるものではない。従って、シナリオの文法を踏まえたアダプテーション研究とは、選択可能性の中から何を選んだのかを出発点とする研究になるだろう。そこからフィルムメーカーが何にこだわり、どんな挑戦をしたのが浮かび上がるはずである。

ハッチオンは、アダプテーションによって作品のテーマ・意味付け・ジャンルなどが変更された例を多数あげているが、変更理由についての検討は行っていない。もし彼女がシナリオ文法の知見を持ち合わせていれば、この点についても深い分析が可能

になったのではないかと思う。シナリオ文法を踏まえられることで改変の相対化が可能になり、変更意図に踏み込んでいけるからである。本稿ではシナリオ文法を概観した後、映画『春の雪』（脚本：伊藤ちひろ・佐藤信介、監督：行定勲、2005年公開）のアダプテーションをシナリオ文法を使って分析してみたい。

2. ミクロレベルのシナリオ文法

映画シナリオには様々な条件が求められ、それは小説に比べてはるかに多く複雑である。本稿ではシナリオに求められる条件の総体をシナリオ文法と呼ぶことにする。ただし、映画シナリオに求められる条件は多岐にわたるとともに、人によってとらえ方が異なるため、シナリオの書き方に関する文献（本稿ではシナリオ作法と呼ぶ）¹⁾、あるいはシナリオライター・映画監督の著作などから抽出していくしかない。

まず、シナリオ文法のイメージをつかむために、黒澤明の修行時代の良く知られたエピソードをあげてみたい。映画監督の山本嘉次郎にシナリオを直された体験であり、この体験によって黒澤は山本を生涯の師とすることになる（黒澤明（2001）pp.107-108）。

私が、山さんに書かされた、最初のシナリオは、藤森成吉原作の「水野十郎左衛門」であったが、その中に、水野が江戸城の表に立てられた立札の法令について、白鞘組の仲間達に話すところがあった。

私は、それを、原作の通り、立札を読んで来た水野が、それについて、仲間と話すところを書いた。

山さんは、それを読んで、小説ならこれでよいが、シナリオはこれではいけない。これでは弱すぎる、と云うと、すらすら何か書いて私に見せた。

それを読んで、私は吃驚した。

山さんは、水野が立札を見て来て話すなどというまだるっこしい事の代わりに、水野が札を引っこ抜いて担いで来て、それを仲間達の前におっぴり出し、これを見ろ、とずかりと云わせている²⁾。

このエピソードは多くのことを教えてくれる。まず、小説の文法とは異なるシナリオ文法が存在すること、そして両者を比べるとシナリオ文法の方が許容範囲が狭く、シナリオ文法に適合しなければ映画が成立しないことである。さらに、提示された「模範解答」によって隔たりの方向が分かる。「模範解答」は〈予想外の行動によって人物のキャラが印象的に伝わる〉ように書き換えられているが、ここで重要なのは〈印象的に〉の程度である。映画では目が覚める程に鮮やかで強い印象が求められる。

これは山本嘉次郎に限らず、多くの監督・シナリオライターが指摘していることで、新藤兼人は人物・組織・事件等の内実・性質・意味を、予想を裏切る形で提示し観客を引き付ける方法を「ひねりお」と名付け、その重要性を述べている（新藤（2007）

p.71-73)。上の「模範解答」は「ひねりお」の典型例と言える。

では、なぜ鮮やかな印象が必要なのか。意外に感じるかもしれないが、映画は退屈しやすい媒体だからである。そのために映画では観客を引き込むための工夫が常に求められる。これは撮影・編集・特殊効果（CG等）等によっても行われるが、この工夫を最も強く求められるのがシナリオである。そして、シナリオでは主に、(1) 物語の展開、(2) 登場人物の魅力、(3) 感情の三つによってこれが実行される。新藤兼人は、「ひねりお」の他に「クラヤミの牛」というテクニックをあげている。これは突如・不意に発生させるもので、「朝、何気なく新聞を開いてみたら、友人の重大事件が載っていた。」といったものである（新藤（2007）pp.73-76）。ドラマで良く見る「素晴らしい出来事を体験してその余韻に浸っていると、突然最悪の事態が発生する」といった展開も「クラヤミの牛」に当たる。（この展開には落差によってマイナスを大きく感じさせる効果も指摘できるだろう。）

あるいは、「二人の秘密が知らぬ間に家族に漏れていた」といった状況があれば、観客は「なぜだろう?」と思って映画に引き込まれるだろう。さらに、その原因を考える手掛かりを示しておけば、観客はあれこれ推理をして映画に引き込まれる。これらはサスペンスというテクニックだが、全てのジャンルの映画に使える・使うべきテクニックである。（例えば、柏田（2001）pp.69-76、新田（1996）pp.150-154）。

サスペンスは好奇心を利用して観客を引き込むテクニックであるが、観客を引き込む感情は好奇心だけではない。緊張感・共感・驚き・絶望・喜び……どんな感情にも観客を引き込む力がある。シナリオにおいて感情を刺激する方法を一冊の本にまとめたカール・イグレシアスは、ヒッチコックの次の言葉を引用している（イグレシアス（2016）pp.18）。

今作っているこれは、実は映画なんかじゃない。私たちは教会にあるようなオルガンを作っているのですよ。この和音を弾くと観客が笑う。そっちの和音を弾けば観客は息を飲む。この鍵盤を押せば皆がくすくす笑う。そして、いつか映画なんか作る意味がなくなるんです。

観客を引き付ける上で最も重要なのは(3)の感情であり、映画は常に観客の感情を刺激し続けなくてはならない。そして感情は観客を満足させるためにも重要である。イグレシアスはヒッチコックの引用の前に次のように書いている（イグレシアス（2016）pp.17-18）。

ハリウッドは商売だ。誰でも知っていることだが、では何を売っているのか考えてみよう。それは人間の感情だ。感情的体験を映画やテレビという形で綺麗に包装して販売、年商一兆円を稼ぎ出しているのがハリウッドの正体なのだ。

3. マクロレベルのシナリオ文法

上に述べたのは、ミクロレベルでのシナリオ文法の代表的なものである。これに対して、映画全体に求められるマクロレベルのシナリオ文法もある。その代表的なものとして、ジャンル、構成、キャラについて簡単に触れてみたい。

映画ジャンルとは、戦争映画、時代劇、メロドラマ、コメディ、サスペンス、西部劇等、「映画ジャンル」という言葉で思い浮かぶものである。（その種類や数は決まっていない。）映画ジャンルは、映画を売りやすくするために映画製作会社が作ったものだが、映画を支配する枠組みとなっており、ジャンルごとに一定の展開の型があり観客もこの型に沿って展開を予想する。シナリオライターはジャンルの約束事を理解し、観客の期待をうまく利用しながら新しい物語を見せることが求められる（例えば、マッキー（2018）pp.101-124、ヒックス（2004）pp.18-35）。

『春の雪』はメロドラマであり、「愛し合う男女の仲を裂こうとする外圧との戦い」がその第一定義になる（加藤幹郎（1996）p.178）。ジャンルは規範であるから、ジャンルを尺度に映画の新しさや個性を測ることができる。この方法はアダプテーション分析において有効なので、『春の雪』の分析ではこれを利用する。

次に作品の構成を考えてみたい。（これ以降のマクロレベルの内容は、全てのシナリオ作法が詳述する内容になるので参考文献の提示は省略する。）シナリオ作法はいずれも作品構成を重視し、様々な形が提案されているが、基本は次の三つである。

導入・展開・クライマックス

ここにジョーゼフ・キャンベルの神話学の知見が重ねられることも多い。どの部分にも劇的で印象的な内容が求められるが、特にラストは重要である。例えば、映画ではラストに語り手が登場する作品の割合が、小説に比べてかなり高いと思われる。〈物語当時から何年もの時が経ち、（年を重ねた）登場人物の一人が当時は振り返ってしみじみと語る〉といった形で幕を閉じる作品である。これは〈ラストに厚みを持たせ余韻を残す〉ための工夫と考えられる。

また、登場人物が魅力的でなければ映画は成立しない。キャラが立ち、明確な価値観や意思を持ち、予想を越えた言動を取る、これらを備えると映画の中で魅力的な人物となる。善人でも悪人でも魅力を作る基本は変わらない。そして、追い詰められた時あるいは何かと戦う時に、人物の本質が見えたり、魅力が顕在化したりするのでこれが見せ場となりやすい。また、人物の性格・価値観・嗜好等は人間形成過程を踏まえて丁寧に設定する必要がある、さらに過去を隠すような謎を持たせておくと、奥行きが出るとともに映画に引き込むサスペンス要素にもなる。また、キャラクターには、ラウンドキャラクターとフラットキャラクターという区別がある。フラットキャラクターはキャラが変わらない人物、ラウンドキャラクターは時間によってキャラが変わる人物で、成長・墮落などが該当する。主要人物を成長するラウンドキャラクターにして、周辺を個性の強いフラットキャラクターで固めるのが一般的である。

さらに、映画では動機や因果関係を納得できるものにすることが求められる。予想を越えた言動を取らせる一方で、人物のキャラと体験(その場の感情)からその言動を納得させなくてはならない。これを高度に行うほど映画は魅力的になる。もちろん、出来事間の必然性(因果関係)も納得できるものでなくてはならない。

このように概観すると、シナリオの文法は娯楽性の高い小説に求められる要件と重なるように思えるが、娯楽性の高い小説が必ずしもシナリオ文法に合致しているわけではない。シナリオ文法から見ると「緩い」と判断される作品でも、娯楽小説として人気を集める場合が少なくないからである。映画が誤魔化しのきかない媒体のためである。例えば、東野圭吾は映画化されることの多い作家であるが、彼の映画化作品では原作にはないエピソード(過去の強烈な体験等)が追加される場合が多い。追加されたエピソードの多くは、個性的な人物の言動に合理性を与えるためのもの、すなわち、シナリオ文法に合致させるための追加である。東野の作品は人物造形が軽視されがちで、そのままでは映画が成立しない作品が少なくないからである。その一方で、映画化されてもそのような追加が見られない作品もあり、例えば『容疑者Xの献身』がそれである。彼がこの作品で直木賞を受賞したことは興味深い。

4. 『春の雪』は映画に向かない

豪華絢爛な大正貴族社会の中で展開する禁断の恋、主人公は美男美女、ヒロインは出家しヒーローは死を迎える劇的なラスト。これらを並べるといかにも映画向きの小説のように思えるが、『春の雪』は映画化の難しい作品である。長編で登場人物が多いことはもちろんだが、語りのスタイル、メロドラマの枠に収まらないこと、登場人物に魅力がないこと、ラストの弱さなど、映画化を難しくする複数の要因をあげることができる。順番に確認していきたい。

まず、三島は地の文に重きを置く作家であり、『春の雪』ではその傾向が顕著である。例えば、勅許が下りて聡子が手の届かぬ存在になった後で、清顕が聡子と結ばれる決意をする瞬間は次のように書かれている。

……高い喇叭の響きのやうなものが、清顕の心に湧きのぼつた。

『僕は聡子に恋してゐる』

いかなる見地からしても寸分も疑わしいところのないこんな感情を、彼が持ったのは生まれてはじめてだった。

『優雅といふものは禁を犯すものだ、それも至高の禁を』と彼は考へた。この観念がはじめて彼に、久しい間堰き止められてゐた真の肉感を教へた。思へば彼の、ただたゆたふばかりの肉感は、こんな強い観念の支柱をひそかに求めつづけてゐたにちがひない。彼が本当に自分にふさはしい役割を見つけ出すには、何と手間がかかったことだらう。

『今こそ僕は聡子に恋してゐる』

この感情の正しさと確実さを証明するには、ただそれが絶対不可能なものになつたといふだけで十分だった。(二十五)

物語展開上の重要な瞬間である。カッコを付されたシンプル過ぎる内言が特徴的で、このシンプルさには強調の意図が感じられるが³⁾、引用部から内言だけを取り出してシナリオを作ってしまうと滑稽な印象を与えるだろう。三島は登場人物を駒のように使うとよく言われるが、彼は言葉も駒のように自在に扱い、「優雅の棘」、「息子の目に、暗い喜びの一閃がよぎるのを見た」のような研ぎ澄まされた表現と、「ぎくしゃくした優雅」、「厳粛な夢想癖」、「歓喜の暗い渦巻く淵」といった危うい表現を混在させる。これらが重厚華麗でありながらテンポの良い語りの中に置かれることで独特の魅力が生まれるのだが、このような表現は会話向きでないから多くは地の文で行われる。『春の雪』ではこの傾向が顕著で、華麗で魅力的な地の文とシンプルで飾らない発話の落差が大きく、発話だけを抜き出してシナリオを作ると痩せた作品になってしまうのである。

『春の雪』が映画向きでないもう一つの理由は、メロドラマの枠に収まらないことである。「愛し合う男女の仲を裂こうとする外圧との戦い」というメロドラマの大枠には当てはまるものの、それぞれの動機と相手に対する優しさ・思いやりが典型的なメロドラマの水準に達していない。物語の後半、清顕と聡子はともに運命にあらがう強い意志を持った人物に変貌するが、清顕の決意は聡子に勅許が下りたことが契機であり、聡子の変化は自らの妊娠が原因となっている。どちらも自ら運命を切り開こうとして選び取ったものではない。運命に身を任せる中で巨大な障壁にぶつかり、それと向き合わざるを得ない状況の中で生じた受身的な変化である。さらに、清顕の変化は先ほどの引用部分からも分かるように、多分にナルシスティックな美意識から生まれており、決意に至る過程で聡子の気持ちや幸福は考慮されていない。そして、自己中心的で清顕への思いやりに欠けることは聡子も同様である。典型的なメロドラマにしないことが三島の狙いであることは言うまでもないが、主人公の設定をこのままにすると求心力の弱い、説得力に欠ける映画になってしまうだろう⁴⁾。

これらの問題は主人公二人の魅力を大きく棄損することになる。ヒーローとヒロインに魅力がなくて映画が成立するだろうか。ただし、原作におけるキャラの問題はこの二人に留まらない。松枝侯爵、書生飯沼、侍女蓼科などの主要人物は、いずれも能動性が低く大胆さに欠け、シナリオ的に魅力ある人物ではない。シナリオ的に魅力ある人物と言えるのは、清顕を思い、清顕のために大胆な言動を取れる本多くらいである。

さらに、ラストが盛り上がり欠けること、冒頭がだらだらしていることも映画化には不利となる。このように映画向きとは言えない『春の雪』を、どうやって映画として成立させたのか、その方法を検討してみたい。

5. アダプテーションにおける選択

『春の雪』を映画として成立させるには、人物のキャラ、エピソード、構成等、多くを

修正する必要があるが、『春の雪』が三島の代表作であるだけに、修正は作品の読者を失望させない範囲で行わなければならない。そのために選択されたのが、登場人物のキャラを微妙に変えるという方法である。時間的制約からエピソードとセリフはかなり削られているが、残されたエピソードはなるべく原作に近い形で再現され、新たなセリフの追加は最小限に留められている。その一方で、清顕と聡子を含む主要人物のキャラが改変されて全員に強い意志が与えられている。また、原作は清顕視点から語られるため、聡子の内面は明らかでない部分が少なくないが、映画版では聡子の気持ちを明かすセリフが新たに加えられ、聡子が清顕に強く惹かれていたことが明示される。そのため、追加されたセリフの多くが聡子の言葉か聡子とのやり取りである。

互いの配慮不足についてはあまり手を入れていないが、二人に強い意志を持たせるだけでメロドラマの枠にかなり収まるようになる。さらに、聡子の出家の動機を単純化し、清顕の死をはっきり見せており、この修正もメロドラマ性を強める。あえてメロドラマの枠に収まらないように書かれた原作を陳腐化したことになるが、目につく修正を最小限に抑えつつ映画として成立させるには、これが最良の選択肢だったと思われる。

6. 改変の実例

ただし、セリフの追加修正を最小限に抑えた上で人物全員のキャラを変えるというのは、そう簡単なことではない。映画版には、セリフの一部だけを変えたり、セリフの位置を移動させたりすることで、原作どおりのように見せながら、原作とは異なる意味を持たせたセリフが散見される。映画版の書き換えの中で最も大胆なものは、おそらく冒頭である。映画は聡子の父である綾倉伯爵と侍女の蓼科の会話から始まる。隣の間では幼い清顕と聡子が百人一首をしているが、伯爵は蓼科と酒を飲んでおり、どこか淫らな雰囲気がある。映画は次のセリフから始まる。

蓼科、お前に今から頼んでおく。…………聡子が成人したら、とどのつまりは松枝の言いなりになって、縁談を決められることになるだろう。そうになったら、その婚礼の前に、聡子を誰か、聡子の気に入っている、ごく口の固い男と添い臥しさせてやって欲しい。(中略) 決して聡子を生娘のまま、松枝の世話する婿に与えてはならない。…………そうして密かに、成り上がり松枝の鼻を明かしてやることのできるのだ。

これは原作のセリフをそのまま使ったものだが、原作とは置かれた場所が全く違う。原作では物語の終盤、聡子の妊娠が明らかになった後で、八年前に綾倉伯爵がこれと言っていたことが明かされる。ただし、綾倉伯爵は万事に臆病で自分からは何もできない、この激しいセリフとは対極にあるような人物である。原作では彼にこれを言わせるために伯爵の平常心を奪う周到な設定が施されているのだが、映画ではこれを冒頭に置くことで彼は原作とは真逆の、こだわりを隠し持った癖の強い人物に変えられ

る。映画内で伯爵の登場場面は少ないが、聡子の中絶を決める家族会議では、この性格によって松枝侯爵と衝突し、原作にはない緊張感と迫力を作り出している。

そして、伯爵のこの言葉を聞いた蓼科は「承知いたしました、殿様。この蓼科に全てお任せください」と答えた後、伯爵に体を引き寄せられて唇を重ねる。(原作では伯爵が他にも要望していることもあり、彼女の承諾は型どおりの言葉でなされる。また伯爵に体を引き寄せられることはない。) 原作において蓼科は知恵の回る老女という設定であるが、こうすることで色香の残る才気ある女性に作り替えられる。

ただし、冒頭のこの改変はキャラの変更に留まらない意味を持つ。聡子に対する「呪い」を冒頭に置いたことで「酒の勢いで発した呪いが娘の人生を狂わせていく」という原作にはないテーマが生まれるからである。この寓話的な因果律は作品の凝縮感を強め、映画としての完成度を高める反面、原作において三島がこだわった人知の及ばぬ必然というテーマとは相いれないものである。『豊饒の海』で表現しようとした壮大なテーマを損なう改変と言っていいだろう。

では、このような原作・原作者の意に沿わない改変を選ぶ時、シナリオライターにはどのような葛藤があるのだろうか。『羅生門』、『用心棒』、『砂の器』等で知られるシナリオライターの橋本忍は、原作とシナリオの関係を伊丹万作に次のように語っている(橋本(2006)p.21-22)。

「牛が一頭いるんです」(中略)「私はこれを毎日見に行く。雨の日も風の日も……あちこちと場所を変え、牛を見るんです。それで急所が分かった、柵を開けて中に入り、鈍器のようなもので一撃で殺してしまうんです。」(中略)「そして鋭利な刃物で頸動脈を切り、流れ出す血をバケツに受け、それを持って帰り、仕事をするんです。原作の姿や形はどうでもいい、欲しいのは生血だけなんです」

彼が「牛」と言っているのは原作である。彼の頭には優れたシナリオを作るという点しかなく、原作に対する敬意や配慮など最初から持ち合わせていないことが分かる。契約等で縛られている場合を除けば、おそらくこれがシナリオライターの典型的な姿勢である。アダプテーション研究ではテーマやジャンルの変更が注目されやすく、リンダ・ハッチオンもその一人であるが、シナリオライターにとってテーマやジャンルの変更は付随的・結果的なものでしかない。シナリオライター(あるいはフィルメーカー)にとって重要でない改変を、研究者が重視することにどのような意義があるのか。アダプテーション研究は、この問題に向き合う必要があると思われる。

『春の雪』の映画版ではキャラの改変とともに、各エピソードを劇的にする修正が施されており、例えば、終盤の山場を形成する、聡子の中絶手術を決める家族会議にその典型例を見ることができる。原作では祖母を含めた松枝家の全員が集まって、聡子不在のまま中絶のための大阪行きがスムーズに決められていく。これに対して、映画版の家族会議には清頭がおらず、代わりに綾倉伯爵夫婦が参加し、伯爵の口から聡子の

妊娠とそれが清顕の子であることが明かされる。そして、中絶をめぐる伯爵と侯爵が対立する中で突然聡子が闖入し、中絶手術を受ける交換条件（清顕に会わせる）を提示して松枝侯爵と対峙する。原作では祖母のリードで淡々と進んでいく家族会議が、感情をあらわにしてぶつかり合う緊迫感に満ちた場面に改変されている。何より、映画においてこの場面は聡子について次の二つを印象的に伝える重要な役割を持つ。すなわち、清顕への強い気持ちを持ち続けていること、そして何事にもひるまない強い女性に変貌したことである。この二つが強くなければ、出家という過激な行動は支えられない。家族会議への闖入、侯爵との対峙という印象的な演出がこの二つを記憶に残し、出家の決意とともに、「清顕への愛を貫くため」という出家の動機までを観客に納得させる。原作では清顕への愛とともに宮家を裏切った罰が出家の動機とされており、動機を単純化してメロドラマ性を高めたことになる。なお、聡子が印象に残る場面であるが、松枝侯爵、綾倉伯爵、祖母にそれぞれ見せ場があり、演じる俳優に対する配慮までを感じることができる。

映画版『春の雪』ではこの他にも、原作では幼い頃の記憶の中に登場するだけの百人一首が、清顕と聡子を象徴する重要な小道具になっている点、ラストの改変など、注目すべき変更は複数あるが、それらは凝縮感を強め、メロドラマ性を強めるための改変と言える。

7. まとめ

「アダプテーション研究はシナリオ文法を踏まえて行うべきである。」これを主張することが本稿の目的であり、シナリオ文法を概観した上で『春の雪』の分析例を提示した。シナリオ文法はアダプテーション研究における地図であり、〈どの要素を中心に改変しているか〉だけでなく、〈改変の意図〉を考える手掛かりとなる。

なお、「本稿に提示したシナリオ文法は娯楽性の高い作品向けで、芸術性の高い映画には適合しないのではないか」という批判があるかもしれない。この批判に一定の有効性があることは筆者も承知しているが、少なくとも映画館での有料上演を前提にした映画において、シナリオ文法を完全に無視することはあり得ない。適合度が低いと思える映画に対しては、シナリオ文法のどの部分を重視しているか（軽視しているか）という視点が有効になるだろう。なお、日本映画の名作と言われる作品には、おおむねこの文法を適合できるはずである。

本稿がアダプテーション研究の参考になれば幸いである。

注

- 1) 英語で書かれたシナリオ作法を検索すると1200冊がヒットするという（イグレスias (2016)p.13）。シナリオライターの報酬が高いアメリカでは、シナリオライター希望者が多く、彼らを指導するプロが多数活動している。アメリカで出版されたシナリオ作法はシナリオ指導のプロが自らの体験を踏まえて書いたものである。本稿

では日本で書かれたシナリオ作法とアメリカで書かれたシナリオ作法を使う。

- 2) シナリオライター・映画監督の大家が若い頃の同様の体験を書いている。新藤兼人は、彼の師である溝口健二から「これはシナリオではありません。」と言われた(言われ続けた) 経験を述べている(新藤(2004) pp.118-131)。また、橋本忍も伊丹万作から同様の指導を受けたことを自伝に書いている(橋本(2006) pp.18-22)。
- 3) 修辞学者リチャード・ウィーバーは、長文の並ぶ文章の中に単文が置かれると、単文が強調効果を発揮することを述べている。(Weaver(1953) p.124)
- 4) 『踊る大捜査線』等のヒット作で知られるシナリオライターの君塚良一は次のように述べている。「エンタテインメントに一番乗りやすいテーマは、勇気や自己犠牲とか、人間の持つ善なるものへの賛歌である。」(君塚(2002) p.36)

このような分かりやすく共感しやすい美点を持たないまま、清顕と聡子が破滅的な行動を取ることに『春の雪』の特徴がある。二人にこのような美点を持たせた方が物語として作りやすいことは明らかで、三島に陳腐化したメロドラマを避ける強い意思のあったことがここでも確認できる。

参考文献

- イグレスias, カール(2016)、島内哲郎訳『「感情」から書く脚本術』フィルムアート社
大塚英志(2003)『キャラクター小説の作り方』講談社現代新書
柏田道夫(2001)『エンタテインメントの書き方1』映人社
加藤幹郎(1996)『映画ジャンル論 ハリウッ的快樂のスタイル』平凡社
君塚良一(2002)『脚本通りにはいかない!』キネマ旬報社
黒澤明(2001)『蝦蟇の油 自伝のようなもの』岩波現代文庫
新藤兼人(2004)『シナリオ人生』岩波新書
新藤兼人(2007)『シナリオの構成』雷鳥社
新田晴彦(1996)『アカデミー賞映画で学ぶ 映画の書き方』スクリーンプレイ
ハッチオン, リンダ(2012)片渕悦久他訳『アダプテーションの理論』晃洋書房
橋本忍(2006)『複眼の映像 私と黒澤明』文芸春秋
ヒックス, ニール(2004)濱口幸一訳『ハリウッド脚本術2』フィルムアート社
フィールド, シド(2009)安藤紘平他訳『映画を書くためにあなたがなくてはならないこと シド・フィールドの脚本術』フィルムアート社
ボネット, ジェームス(2003)吉田俊太郎訳『クリエイティブ脚本術』フィルムアート社
マッキー, ロバート(2018)越前敏弥訳『ストーリー ロバート・マッキーが教える物語の基本と原則』フィルムアート社
山口祥也(2024)『「豊穡の海」におけるアダプテーションの可能性—行定勲監督『春の雪』を中心に—』(『名古屋大学人文学フォーラム』7)
- Weaver, Richard M.(1953) *The Ethics of Rhetoric*, Davis: Hermagoras Press

(広島大学)