

戯曲とシナリオ

— Essai filmologique (3) —

浅 沼 圭 司

一九二〇年代の後半にトーキーが出現してからしばらくのあいだ、映画における言葉の問題がさかんに論議された。視覚的映像を根柢とする映画の純粹性が、その芸術的自律性が言葉によって損われる——それが当時の代表的な意見であった。ルネ・クレール (René Clair)、チャップリン (Charles Chaplin) など当時すでに自己の創作様式を一応確立させていた作家、あるいは無声映画を中心に自己の映画理論を築きあげていたアルンハイム (Rudolf Arnheim) などの理論家が、その主要な論者であった。

しかしこれらの人々——特に作家たち——は、当時の未熟なトーキー作品を対象に、映画における言葉の誤れる使用に対して反対を唱えたのであり、映画における言葉そのもの、あるいはその表現上の可能性を否定しようとしたのではなかった。というよりは、これらは当時の映画の状況に対してなされたアクチュアルな発言であって、問題の本質に対して理論的にアプローチしようとする態度からなされたものではな

かったと言うべきだろうか。したがって現在これらの論旨の非論理性を、その結論の誤謬を指摘することは、理論的な観点からみれば、さして意味あることは考えられない。むしろ私などの立場から問題にすべきと思われることは、当初の混乱がおさまらずトーキーが一般化するにつれて、映画と言葉という問題そのものの論議が不活発になって行ったことである。そしてこのことは、とりもなおさず、目前の現象に対するアクチュアルな発言の単なる集積が映画理論とみなされてきた——あるいは今なおみなされているという、映画研究の底の浅さを露呈したものと言うべきであろう。

言葉は、音楽やもの音 (Geräusch, bruit) などとともに、視覚的映像に対して聴覚的要素を形づくる映画の主要構成要素の一つである (註一)。映画における言葉の問題は、映画研究において看過しうる問題でもなければ、ましてや三十年前に論議しつくされた問題でもない。それは映画学における主要な特殊問題の一つでなければならぬ。この小論は、もち

ろんこうした問題に対してある角度から解明を試みようとするものであるが、そうした試みを通して問題の所在を明確化することをむしろ主要な目的とする。

「映画における言葉」——曖昧さをさけるためには、この命題は「映画の一要素としての言葉」と言いなおされなければならぬであろう。そしてこのように言いなおされた命題は、映画作品における言葉の役割あるいは機能の分析を主要な研究の課題として指示するであろう。ところで、こうした問題を十全に分析するためには、「映画と言葉(あるいは言語)の比較」という問題を前提としなければなるまい。なぜなら、映画も言語もともにある精神的内容を表白し伝達する手段——媒体であり、それ／＼が固有の性格と領域を有していると考えられるからである。しかし現在私たちに与えられる映画というものがごく少数の例外を除いてすでに言葉を含むものである以上、比較は厳密には「(視覚的)映像と言葉」の間に行われるべきものであろう。

言表手段(Aussagsmittel)とこの映像と言葉の間には、明らかに著しい相違が存在し、ある場合にはそれらは正反対の性格を有するものとすら考えられる——S・K・ランガー(Susanne K. Langer)によつてなされた言語的(linguistic)シンボルと現示的(presentational)なシンボルの相違の分析は、このことの理解にとつて有益なものであろう(註二)。たしかにアルンハイムはこの二者の相違に着目し、相異なる二

つの媒体がはたして一つの芸術を形成しうるかという疑問を提出したのであった(註三)。彼は現在までの芸術史は、一つ以上の表現手段——媒体に基づく芸術の可能性あるいはそれへの傾向を何ら示していないと言う。勿論具体的には幾つかの媒体に基づく芸術がないのではない。しかしその場合であつても、ある媒体が主導的な役割を演じ、他の(二次的な)媒体は主導的(dominant)な媒体によつてより豊かな構造に発展せしめられるテーマを支えるにすぎないとしている。しかし二次的な媒体は、そのことによつてそれが本来有している固有の構造や形式を損われるのであつてはならない。諸媒体は全体的統一のために働きながら、なおかつそれらの区別性は明確に存在しつづけなければならない——芸術における諸媒体の結合は、成功せる結婚(a successful marriage)の如きものである……。以上のような一般的な考察を行った後で、アルンハイムは言葉が映像による表現に対して何ら新しいものを与えないこと、むしろ映像の有する表現の可能性を狭めるものであることを——必ずしも説得的とはいえないしかたで——主張しているのである。

諸芸術の結合の問題、その解明は非常に困難なものである。たとえばオペラにおける詩と音楽の総合の問題一つですら、N・ハルトマン(Nicolai Hartmann)も言ひまじり、そのために「美学の特別の一章」(ein besonderes Kapitel von Ästhetik)が書かれることが必要なのであり、簡単に論じられるものではない(註四)。だが私はこゝでそうした一

章を書く意図を持っていないし、ましてや僅かのページ数に述べられているアルンハイムのスケッチ風の考察に対して批判を行おうとも考えない。強調すべきは、映画における言葉の問題は、アルンハイムが考えているように、諸芸術の総合という観点から論ずることが出来ないという点である。

先にものべたように、言葉は音楽などと共に映画の聴覚的要素の一つなのであるが、同様に聴覚的要素であるといつても、音楽と言葉あるいはもの音の間には、同一に論じられない根本的な相違が存在すると考えられる。言葉やもの音は、人間の諸行為や事物の運動あるいは自然現象に伴つて必然的に生ずる——いわば芸術的形成なしに存在する現実音としての性格を有するのに対して、音楽は芸術的形成なしには存在しえない——それ固有の芸術的形式と形成原理を有するものだからである（註五）。映像もまた独自の形式と形成原理を有するものである以上、映像と音楽の結びつきは、両者の法則の間の何らかの共通性を前提することなしには説明不可能であろう。映像と音楽の問題こそは、諸芸術の結合という観点から一度は考えざるをえない問題であろう（註六）。

言葉は明らかに芸術的形成を齎ることによつて詩作品を形づく。歌曲 (Lied, melodie) における詩、演劇 (Schauspielkunst) における戯曲は、言うまでもなくそれ自体固有の美的価値を有する文芸作品である。しかしそうした詩的形成を齎ることなく存在する言葉、「詩語」ならざる言葉のなることもまた否定されない。そうした言葉の最も典型的なる

もの、それは日常的会話であろう。それは意味伝達の手段、シンボル体系としてはそれに固有の法則を有しているにせよ、芸術という観点からすれば、何ら固有の形式も有せず、まして固有の形成法則を有するものでもない。歌曲が詩と音楽の、演劇が戯曲と身振りのある微妙な結合から成立しているように、映画は言語作品と視覚的映像の結合から成立しているのではない。歌曲における詩は音楽から独立して、さらに演劇における戯曲も身振りから独立して、それ自体の美的価値を示しうることは言うまでもない。しかし映画における言葉は映像から、映画作品からきりはなされては、何ら独自の形式も美的価値も示しうるものではない。映画は、映画独自の形成法則とは別箇の他の——文芸的形成法則の支配下に作品化された言葉を用いるのではない。映画作家の使用する言葉は、何らそうした形成を経ない言葉、日常的会話によつて代表されるような現実的な言葉——「詩語」に対する意味での——である。とはいえ、現実的な言葉がそのまゝ生な形で映画の作品に入りこんでいるのではない。それはあくまでも形成された——映画的に形成された言葉なのである。単なる意味伝達の媒体としての言語——それは言うまでもなく人間精神の所産ではあるが、歴史的、社会的に形成されて来たものとして現在のわれわれに対しては自然的所与としての性格を、材料 (materie) としての性格を有するといえよう、そうした意味での言語に対してある独自の法則にもとづく形成が加えられることによつて、詩的言語が成立するように、

所与としての、材料としての言葉に対して映画的形成を加えることによって、映画の言葉が成立するのである(註七)。こうした観点からすれば、映画においては視覚的映像と言葉とは、それ／＼異った法則にもとづいて形成された相異なる性格を有するものではなく、同様に映画的形成法則の支配下におかれるものなのである。オペラ、演劇の場合とは著しく違った性格がそこには存在すると言わねばなるまい。

勿論、意味伝達の媒体としての、いわゆるシンボルとしての視覚的映像と言葉の相違性は、先のことによって否定されるものではない。問題は二種の異った媒体が、何故に同一の芸術的形成法則の支配下におかれうるかという点にある。そしてこれはアルンハイムの提示した問題とは全く別箇のものなのである。

映画における言葉が、映画的形成法則の完全なる支配下にあるということは、戯曲とシナリオの比較からさらに明らかにされるであろう。戯曲が抒情詩や敘事詩とならんで、劇的文芸として文芸の主要なジャンルの一つであることは、今更言うまでもないことであろう。しかしそのジャンルの性質の規定は必ずしも容易なものではない。ある場合にはそれは抒情詩や敘事詩と並列的に存在するジャンルと考えられ、また別の場合には抒情詩——敘事詩という両極の対立の線上に位置するものとみなされ、さらにはヘーゲルの場合のごとく、抒情詩的と敘事詩的なものとの弁証法的な綜合体として考えら

れるといった具合である。文芸のジャンルとしての戯曲の特質をどのようなものとして捉えるかということは、シナリオとの比較に大きく影響してこようから、それは決してなおざりにして良い問題ではない。しかしジャンル論は文芸学における主要な研究部門の一つであって、異った問題を扱うこうした小論では論じつくせるものではない。こゝでは最も常識的に作者自身の内的気分の表白たる抒情詩、第三者たる作者による客観的な敘述たる敘事詩に対して、登場人物をして全てを語りしむるものとして(アリストテレスの定義を借りれば)戯曲を考えておこう。いわばそれは対話を表現手段とするジャンルである。もちろん敘事詩、殊に近代の小説(小説)の対話を含むものであることは否定されえない。しかし小説における対話は、作中人物同志の対話が第三者たる作者によって聞きとられ記録されたという性格を有するのに対して、戯曲の場合には作中人物の対話が、第三者による仲介を経ずして、直接読者に与えられるという性格を有しており、両者の間には根本的な相違が存在していると考えられるのである(註八)。

シナリオもまたその主要な部分は作中人物の対話から成り立っている(註九)。戯曲が対話をその主たる部分としながら舞台的あるいは演技的なことに對する様々な指示を含んでいるように、シナリオもまたカメラ位置や編集技法に関する指示を含んでいる。われ／＼が戯曲を読む場合には、それらの指示を参考にしながらある具体的な舞台情景を想像し、そこ

で対話しつつ行為する人物の具体的動きを想像する——いわば読者の内的想像において戯曲を上演するのであらうが、シナリオを読む場合にも、同様に諸種の指示に従いながら、それを読者の内部において映画化しているのであらう。このように戯曲とシナリオの間にはたしかに共通の性格が少くなく、両者を劇的文芸として総括して考えるのも当然のことと言えよう。

しかし今観点を變えて考えれば、こうした共通性——勿論それは単に表面的なものとは言えない——とともに、両者の間には根本的とも言える相違が存在すると考えられる。ほとんど上演不可能な読むための戯曲——いわゆる *Lesedrama*——が存在することは否定出来ないが、戯曲が演劇的なものを無視してはありえないことは、戯曲鑑賞の態度からだけ考えてみても明らかなことである。もっとも戯曲における純粹に文芸的——詩的なものと演劇的なものの關係は、非常に複雑なものであらうが、いずれにしてもこの二者のある緊張關係の上に戯曲が成立するものであることは、予測的に言うことが出来よう。ところで、各種の指示——いわゆる卜書など——はこのように戯曲にとって不可欠のものなのであるが、それはあくまでも俳優、舞台装置家、演出者などに対する指示であり、小説における地の文のように描写的な性質を有するものではない——たとえそれが近代のある種の作家にみられるように詳細を極めたものであつても。人間の具体的な言語活動——特に対話の場合——は必然的にある身体的

動作を伴うものであり、言語活動——厳密には音聲的言語活動——と身体的動作、すなわち人間の具体的行為は、必ずある特定の場所において展開せられるものである。戯曲における指示の文章は、結局主要部分たる対話から必然的に（勿論読者あるいは舞台芸術家の解釈に基く個別的相違は考えられるにしろ）想定される身振りあるいは場所などを指し示すものと考えるべきであらう。勿論指示の文章は全てを完全に決定するものではなく、具体的なものにしろあるいは読者の内的想像による場合にしろ、上演のための一つの方向を与えるものにはすぎないであらう。そしてその故にこそ上演に際しての自由な解釈あるいは創造が可能となるのであらう。しかしながらある特定の芸術家にとっては彼の身振り、彼の装置は、戯曲から——結局は対話から必然的なものとして感じとられたものであるはずである。指示の文は、そして結局は上演は、対話を離れて自由に拡大しうるものではなく、最後まで対話によって規定されたものなのである。戯曲における対話はそれ自体ですでに完結した世界を形成し、指示の文あるいは上演は、その世界をより具体化し明確化する役割を有するのである。戯曲が具体的上演を離れて、それ自体独自の言語芸術作品として存在しうる所以である。

こうしたことを考え併せると、N・ハルトマンが演劇芸術を音楽における演奏芸術とともに「第二の芸術」(zweite Kunst)あるは「第二段階の芸術」(eine Kunst zweiter Ordnung)と考えていることは(註七)、私などには正当なも

のと考えられるのである。もちろんこのことは価値的な意味で言われているのではない。根本的にはある劇的世界全体を規定しているとはいえ、対話は「行為の知覚しうる全ての細部」(Alles wahrnehmbare Detail der Handlung)を規定しうるものではない。いわば「半ば形成されたもの」(das halb Geformte)を完成しそれに生命を与えるものは、他ならぬ演劇芸術家である。その意味で彼の仕事もまた「真の創造的芸術」(echte, schöpferische Kunst)なのである。しかし彼の創造する作品には、常に「詩人によって作られた作品との一緻性」(Identität des vom Dichter geschaffene Werkes)が要求されるのである。いかなる人によって上演されようと、シェークスピアの「マクベス」はシェークスピアの「マクベス」でなければならぬ。異った劇的世界が実現されるのではなく、サルトルが音楽について「たかだかそれ(ベートルベンの第七交響曲)がより良くあるいはより悪しく演奏されるにすぎぬだろう」(Symphonie elle sera mieux ou moins bien jouée) (註十一)と言ったように、より良く上演されるかより悪しく上演されるにすぎないのである。

これまではある観点から戯曲を、戯曲と上演の関係を考えしてみたのであるが、シナリオあるいはシナリオと映画の関係についても、同様のことが言われるだろうか。たしかにシナリオの対話も人物の身体的動作を、行為の行われる場所を規定しようし、上映に際しては、そうして規定された場所において行為する人物の葛藤による事件展開を見ているのである

から、戯曲の場合と全く同様のことが言われるとも考えられる。とすれば映画においても演劇のごとき「第二の芸術」の存在が考えられるのだろうか。というよりは、映画はシナリオという文芸作品によって規定されたある世界を具体化し明確化する「第二の芸術」と考えられるのだろうか。

シナリオだけを取り出して見ると、それは対話を主体とし、諸種の指示の文を含んだ戯曲と同様の構造を有していることは明らかである。しかし上演された演劇と映画作品の間には、構造上の根本的な相違が存在すると考えられる。演劇の場合、作中人物の行為そのものが何らの仲介なしに観客に直接提示される。俳優は彼の見あるいは聞いた他者の行為を第三者的に観客に報告しているのではなく、彼は作中人物そのものを演じているのである。人物に対する彼自身の視点とといったものは存在しない。演出家についても同様である。彼の主要な役割は、俳優によって演じられる人物の葛藤から生起する事件展開全体を、戯曲の作者によって意図せられたものにいかにして一致せしめるかにあるべきであり、戯曲の作者の提示するある事件展開を、彼独自の視点から自由に構成しなおし、それを彼自身の伝達手段を用いて観客に伝達するという任務を毛頭負うものではない。彼の視点があるとすれば、それはとりもなおさず戯曲の作者の視点でなければならぬ。

映画の場合にも、俳優の役割は演劇におけるそれと根本的に異なるのではないだろう。しかし映画においては、俳優に

よって演じられる人物の行為は観客に直接提示されるのではない。人物の行為と観客の間には、カメラというものが介在する。観客の見るのは行為そのものではなく、カメラによって記録され映写機を通して伝達された行為にすぎないのである。映画作品が全体的に現わすもの、それはカメラという第三者的存在によって記録されたある事件展開の報告という性格を有するのである。行為そのものではなく、ある特定の視点をとるカメラによって一度すで見られた行為が観客に伝えられるのである。こうした点を考えれば、映画の表現形式は客観的第三者たるカメラによる叙述といった性格を有するわけで、演劇とは全く異った性格を有するのである。

戯曲は作中人物の対話を主たる表現手段とし、演劇は人物の対話とそれに必然的に伴う動作を主たる表現手段としており、作中人物をして全てを語らしめるといふ点において共通の性格を有するものであった。シナリオが表現形式あるいは構造といった点で、戯曲と共通の性格を有していることは前にも述べたが、映画は先述のようにカメラによる客観的叙述といった性格を有し、両者の間には表現形式の上で根本的相違が存在しているのである。ある戯曲の現わす、そして（その戯曲の上演による）演劇作品の現わす世界は、それらを支える根本的原理においては一致するものと考えられるが、（文芸作品として考えた）シナリオの開く世界と映画作品の開く世界の間には、それらを支える根本的原理という点に關しては、明確な相違が存在すると言わざるをえない。シナリ

オの場合とは異って、映画においては作品の原理は、作中人物の行為そのものではなく、それらを客観的に眺め、自由な視点から捉え、構成するカメラにあると考えられる。その点で映画は劇的性格よりも、むしろ敘事的性格を強く持つものと言えよう。エティエンヌ・スリオが演劇——映画——小説をそれ／＼比較し、前二者よりも後二者の間に多く類似の性格を見出ししているのも決して偶然ではない（註十二）。

映画鑑賞において、鑑賞者は作中人物の具体的行為が直接（何らの仲介なしに）与えられているかのように感じる場合が多いのであるが、それはカメラという機械的なものによって形成される映像の「現実に類似した性格」(der wirklich-keitsnahe Charakter) (註十三)に起因する「信憑性」(croy-ance) のもたらすものであって、映画の表現形式に由来するものではないのである。ぐりかえして言えば、映画における人物の動作は、自由に視点を變化せしめるカメラによって選択され限定されたものなのである。このことは人物の対話に關しても言いうることである。人物の対話が直接観客に与えられるのではなく、それは自由に位置を設定しうるマイクロフォンによって記録され、さらにアンプリファイアーによって任意の強さ（ある場合にはテープ操作によって任意の高さ、リズム）に變化させられたものとして与えられるのである。映画における対話が観客に対し直接に与えられているという印象を与えるとすれば、それは映像の場合と同様に、マイクロフォンによる録音という機械的操作に基く「現

実性」への「信憑」のしからしむるものに他ならない。こうしたことから考えると、映画における対話は、作中人物の対話を第三者が聞きとり記録したという性格を有し、演劇や戯曲におけるそれよりも、むしろ小説のそれに類似した性格を有するものと言ふことができよう。したがって今比喩的に言うならば、シナリオは小説における地の文を取り除いたものという性格をもつと考えることが出来るのではあるまいか。そしてその点にこそ戯曲とシナリオの相違を見ることが出来るのではあるまいか。

今提示された問題をさらに詳細に検討するためには、映画におけるカメラの役割あるいは機能について考える必要がある。以下、この観点からそれを簡単に考察してみよう。映画カメラの最も特徴的な性格はその「遍在性」(Allgegenwärtigkeit)にあると言ふべきだろう。カメラはこの空間の全ての場所を殆ど欲するがまゝに動きまわるのみか、時間的にも自由に過去に遡り未来に飛躍する。E・スリオはカメラのこうした性質をやゝ誇張して捉え、カメラを「不可視的な隠れたる造化の神々の特別の仲間」(une équipe spéciale de démons)と呼んでゐるほどである(註十四)。たしかにカメラは人間の到達しえぬ深海・高空にまで達して未知の事物・現象を捉えてくれるし、過去や未来の事件を自由に現在化して示してくれる。しかし、カメラの遍在性はそれだけに留まるものではない。カメラはある時は作中人物のある一人の目と同一化し、人物がその時経験した視覚的世界を鑑賞者に

提示してくれる。極端な場合にはカメラは作中人物たる——というよりは物語の語り手である「私」の目と完全に一致し、映画全体がこの「私」の体験の表白である場合すら考えられる(註十五)。他方カメラはそうしたある特定の人物との同一化から解放され、自由に空間を動きまわり、気づかれざる第三者として人物の行動をうかがい、記録するのである。近代小説において、作者がある時は特定の人物の内部に視点を設定し、またある時は第三者的に人物の行動を叙述するように、映画のカメラもまたほゞそれに匹敵するような視点設定の自由を有しているのである。もちろんある特定の人物に視点が設定されるといっても、映画の場合には視覚的に体験された現実のみが示され、小説におけるように人物の内的世界そのものを表現することは著しく困難とならう。しかしそうした相違を除けば、映画において視点設定の自由を妨げるものは何もない。カメラの遍在性は、時・空間の意味でのそれとともに、視点設定の自由をも同時に意味するものでなければならぬ。カメラについて言われたことは、当然 *mutatis mutandis* にマイクロフォンについても言ひうるであらう。

このように自由かつ多様に變化する視点(視覚的と聴覚的を綜合した、表現に関する意味での)を選択し、多様性の中に統一を与えるものは何であらうか。言うまでもなく映画作家——監督である。

監督はシナリオの対話に基いて俳優に演技をふりつける——シナリオの文字を音声化し、それに伴う身体的動作を具

体化するのに適切な指示を与える。その意味では彼の仕事はシナリオによって必然的に制約されると言えよう。しかし彼の仕事はそれに留まるのではない。そうして具体化された行為をいかなる視点において捉えるかを決定しなければならぬ。というよりは、視点の設定がむしろ彼の第一義的な仕事であると言うべきだろう。何故なら、設定された視点のいかんによって行為の具体化の仕方が著しく異って来ると考えられるからである。例えば、対話者を第三者の視点から捉える場合、対話者の一方に視点を置く場合、あるいは対話者の相方に視点を交互に設定する場合は、行為の具体化はそれ／＼非常に違った仕方になされねばならないだろう。極端な場合にはカメラは対話者をうかゞわずに第三者の表情を狙い、あるいは周囲の状況や対話そのものとは殆ど無関係な風景などに視点を移す場合も考えられるのである（カメラとマイクロフォンの視点の対位的関係）。

ところで、こうして目まぐるしく変化する視点は、シナリオに指示されているのだろうか。否である。一度でもシナリオに接したことがある人なら記憶しているだろう。シナリオにはシーン、あるいはシーケンスのvariety目録にF・O、F・I……などの指示がなされているのみであり、カメラ位置・アングルなどの記載されていることは殆どない。ショットを一定の視点（カメラ位置、アングル）から写されたフィルム断片であるとするなら、映画における視点の変化は驚くべき多様性を示し、その一つ一つをシナリオに指示することは全

く不可能である。視点の変化が明示されたもの、それは既にシナリオではなく、監督によって作製されるコンテ (continuity) である。今例としてジガ・ヴェルトフ (Dziga Vertov) のフィルムの一部をあげてみよう。

- (1) 指揮者の顔(1)
 - (2) ピオニールの少女(14)
 - (3) 旗(31)
 - (4) 指揮者の顔(7)
 - (5) タイトル——「旗は掲げられた」
 - (6) 指揮者の顔(9)
- …… (下の数字は駒数) (註十六)

サイレントの駒数が一秒間十六駒であることを考えれば、いかに視点の変化が烈しいかゞうかゞわれるであろう。

対話自体、鑑賞者に直接に与えられるのではない。ある時は第三者のマイクロフォンによって聞きとられたものとして、ある時は作中の第三者によって聞きとられたものとして、さらに話の相手に聞きとられたものとして与えられるのである。

このように考えて来ると、映画における視点の設定は監督の主観的判断に完全に委ねられていると言わなければならない。もちろんそれは全く恣意的に行われるのではあるまい。事件展開のある瞬間において、最も重要と考えられるものの、最も重要な側面を露わにしようとするような視点を選ばねばなるまい。そしてシナリオは対話によってともかくもあるまじく

た事件展開を現わしているのであるから、その意味で監督はシナリオによる規定を免れることは出来ないだろう。しかしながらシナリオの現わす事件展開は、戯曲の場合のそれとは全く異ったものである。それは作中人物によって全的に語られたものではなく、小説における地の文——監督（カメラ）による叙述による補填を受けて、始めて統一した全体的な形において現われるものだからである。

結局、視点の設定は、ある面でシナリオによる規定を免れないにしろ、その大部分が監督の主観的判断に委ねられていると考えられる。視点設定が映画作品に多様性と統一を与えるものと考えられるのであるから、映画作品形成の原理は主として監督の側にあると結論して良いだろう。演劇の作家は、知覚的細部の実現と解釈という点で相応の自由を有しながら、自己の作品と戯曲（それ自体完結した作品）の一致を免れない課題として常に有しているのであるから、戯曲による規定を大きく受けざるをえないのである。映画作家は自己の作品を一致させるべき既存の完結せる作品をもたない。シナリオは彼の手によって始めて完成せる作品に形成されるべきものとしてあるのである。

シナリオはつねに映画作家による形成を考慮しつつ書かれねばならないだろう（監督によるシナリオ作製、あるいは合作が近時増加し、特定の監督のために書かれるシナリオが大部分を占めるという事実はこの間の事情を反映したものと云える）。対話——あるいは作中人物をして全てを語らしむる

ようなシナリオはもはやシナリオと言うべきではない。それはそれとして完結してカメラによる叙述の介入を拒否し、舞台化は可能であれ、映画化を不可能とするからである（いわゆる文芸映画（註十七）といわれるものの大部分が小説の映画化であり、戯曲の映画化が意外に少ないという事実は、先のことの理解に一つの手がかりとなりうるだろう）。結論的に言えばシナリオは戯曲的——劇的法則に従って書かれるべきではなく、あくまでも映画的形成法則の支配下にあるべきである。

もちろん、映画的法則の支配下にあるとはいえ、シナリオはそれ自体として映画作品ではない。それはある美的（映画的）法則の下に形成された言語として、文芸作品に類似した性格、構造を示す。そしてこの点に特に照明をあてて、文芸的なものと映画的なもののある緊張関係において成立するものとしてシナリオを考えることも出来よう。その場合にはシナリオもまた文芸のジャンルとして考えることが出来るし、そうした考えをあながちに否定しようとも考えない。しかし、すでに幾度か繰返し述べたところからも明らかなように、シナリオにおける言語はそれ自体ではいかようにしても完結した作品の世界を構成しえない。それは映画的形成を、カメラによる叙述の補填を必然的に要請するものとしてある。したがって先の文芸的——映画的の緊張関係を認めるとしても、映画的なもの比重が著しく大きいことは否定しえない。戯曲における文芸的——演劇的なものとの関係と同

考えれば、純粹に表白的な映画の存在は非常に困難であると考
えられる。

(丙) S. Timoschenko: *Filmkunst und Filmschnitt.*

岩崎昶「映画芸術史」世界社、昭和五年による。

(丁) 文芸映画に関しては「文芸映画の諸問題」(「成城文芸」一

〇号)と題する拙論を参照されたい。

後記

この小論は本来「映画における言葉」と題し、映画におけ
る言葉の機能を考察する目的で書かれたものであるが、筆者の
都合でその前半だけを掲載せざるをえなかつた。いづれ本誌上
に発表予定の「映画における言葉の機能」と題する論文をまっ
て完結するものであることをお断りし、かつお許しを乞う次第
である。〔筆者〕