

Document Citation

Title	shuji terayama's own films
Author(s)	
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	program
Language	Japanese
Pagination	
No. of Pages	27
Subjects	Terayama, Shuji (1935-1983), Aomori, Japan
Film Subjects	

Terayama, Shuji (I)

その可能性はいつでもあったのです。フィルムモダリティ「猫学—キヤットロジー」「権」

「トアトケチヤツプ皇帝」「シヤンゲン戦争」「書を捨てよ町へ

出よう」「田園に死す」「権限記」「ローラ」「迷宮譚」「権限譚」「審判」「青少年のための映

画入門」「父」「マルトロールの歌」「影の映画—二語女」「消しゴム」「一寸法師」

寺山修司全映画
shuji terayama's own films

撮影——鈴木達夫
音楽——田中未知
衣裳——蘭妖子
助監督——森崎偏陸
制作——鶴岡正英史
出演：小野正子・蘭妖子・有栖川武
（森崎偏陸）

これは、映画館の観客とスクリーンの中の俳優たち——つまり実在している人々と、光影にできていて幻の人物たちという異次元の人物の交流を意図しようとしたものである。いままで、スクリーンの中は禁じられた聖域として、観客と別の世界に生きていたわけであるが、ここでは観客がスクリーンの中へ入ったり出たりできるのである。つまり、スクリーンの中が、「手で触られる世界」であることを実現してみせる映画ということで、いささか作意が先立つものだった。

「裸服記」と同様、母胎となったのは、

老いたしや書物の涯にて船沈む

という私自身の一句である。まず、画面に書物が映っている。その書物の向こう側には父親がいる。父親はゆっくりと書物の向こう側に沈んでゆく。母親がドアを背負っている。ドアが母親の背中にくっついていて、母親が動くたび、ゴツン、ゴツン、と音を立てて、床や階段にぶつかる。叔父が財産目録を読みあげている。その向こうで、数人の男たちが軽気球に空気を送り込んでいる。だが、なかなかふくらまない。突然、客席から一人の男（これはこの映画の助監督である森崎偏陸が演じた）が飛び出して行き、スクリーンの中の叔父さんに向かって話しかける。その男の音がスクリーンの中に、とどろく音はないのだが、この映画ではスクリーンの中の人物が、その男に返事をするようになる。

そこでその男は、軽気球のふくらまし方について、あるいは彼の読みあげている「財産目録」の内容について批評などをする。スクリーンの中と外とで話しているうちに、たまりかねた男はスクリーンの中へ入って、するとその男は映像化されて同じ平面で一緒にうつつて動き出す。彼の叔父と一緒に軽気球をふくらましていくと、とどろき大々しくなって、突然、空にあがってゆく。そして「登場人物」たちが一勢に踊り出す。突然としている男に向かって全員が爆笑する。男はスクリーンの中の人物たちに疎外され、映画館のステージの側へ帰ってくるのだが、そのあいだも軽気球のイメージの人物たちは男を爆笑しつづける。

1971
12分

★ベナルマデナ映画祭特別賞受賞

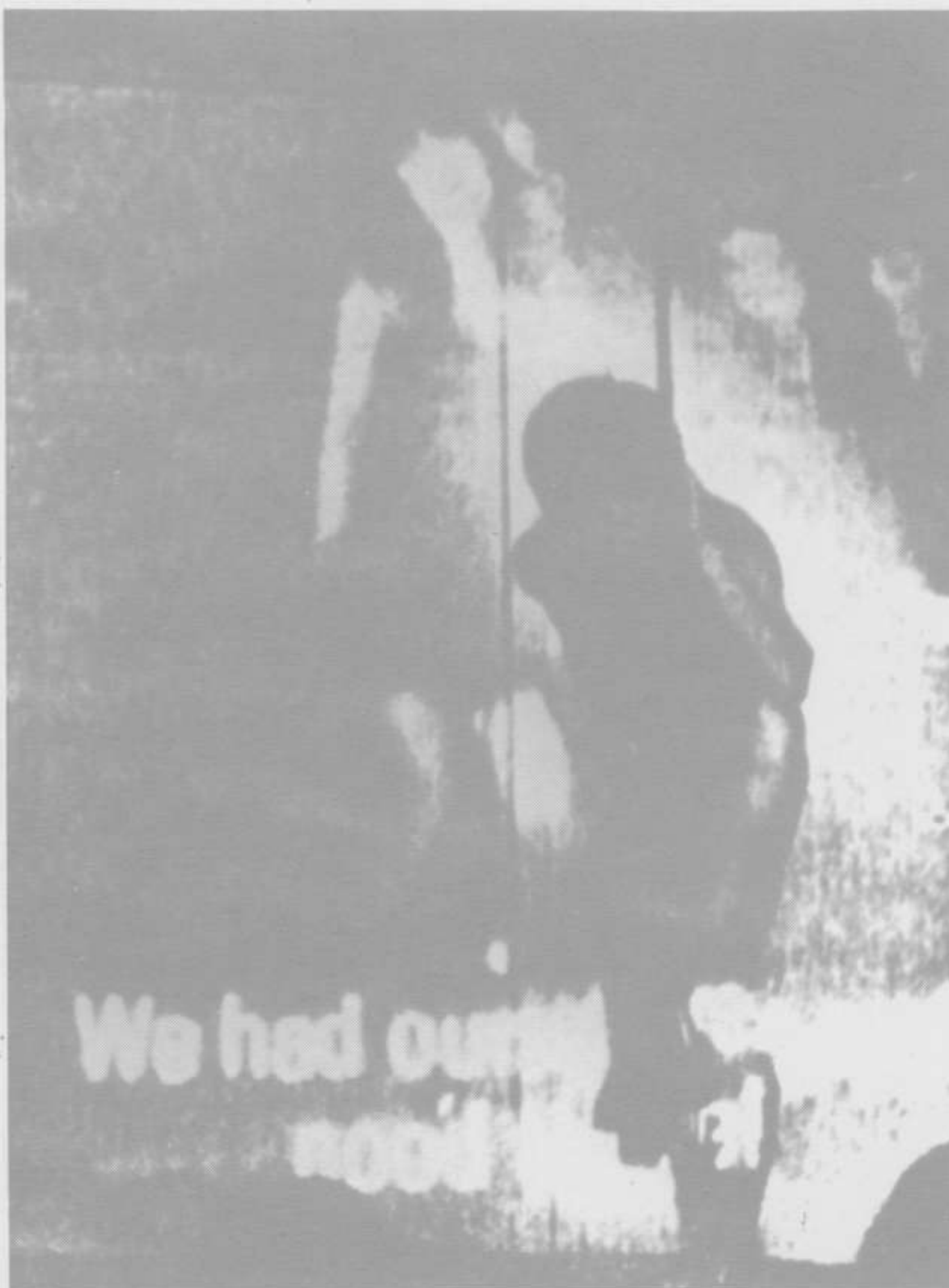
ローラ

る。その男はスクリーンにのしられながら、また客席に戻って続きを観る。これはスクリーンの中へ入ってまた出てくる「出入りできる映画」で、かなりトリッキーなものだが、観客はびっくりする。それで「スクリーン」に対する認識を変えることができれば成功だと思ったのである。技術的には、スクリーンはゴム・ベルトで作られる。幅広いキシメンのようなゴムである。そのゴムのスクリーンにプロジェクトするわけだから、出入りは簡単である。ただ、あらかじめトリックとして映画を作っておくことになるから、いささか演劇的すぎるということになるかもしれない。

しかし、それは異化されるという従来の複製芸術としての映画の概念へのパロディ位には、なりうらと思うのである。二十四時間エンバイヤ・ステート・ビルディングが映っているのを見た観客たちのリアクションというのは、退屈するとか、眠るとか、それを算えるとか、歌にするとかいったことまで含めたとしても、目の経験を意識化する知性の作業でしかない。しかし、私は客席から飛び上がった男がスクリーンの中へ飛び込むという一つの事件にまで止揚していきたくと思ったわけである。もちろん、スクリーンの中に飛び込んだ男は、飛び込んだ瞬間から、飛び込んだものとしてスクリーンの中で虚構化され、異物として補完されてしまうわけである。それに対し、「しかし、それはもう技術的な実験としてあるだけで、発想としては全然映画の本質に挑んでいない」という意見もあるかも知れない。スクリーンに飛び込んで、スクリーンが揺れ動くだけで、また飛び出て来ても同じことだというわけだが、それでもスクリーンが揺れた分だけでも、その男がかかわったという変化は起こるということが必要なのだ。

「出て来てみる。俺にさわってみる。俺は布でできているんだ」などと言っているハンフリー・ボガートに、客がとびかかって行って殴ると、自宅にいる（スクリーンの中の）ハンフリー・ボガートが悲鳴をあげる。少なくとも、観客がスクリーンに向かって話しかけると、観客が答えるだけじゃなく、スクリーンの内外を出入りするってことを実現するのも、一つの「冒険」なのではないだろうか？

（寺山修司）



撮影——福本文一
音楽——田中未知
編集——大島ともよ
助監督——森崎偏陸
制作——九條映子
出演：新高恵子・蘭妖子・有栖川志穂子
田井中浪子・佐々田季司・根本豊・大野進
パンチヨ目黒・三村創・小竹信節

迷宮譚

1975
20分

★オーバーハウゼン実験映画祭銀賞

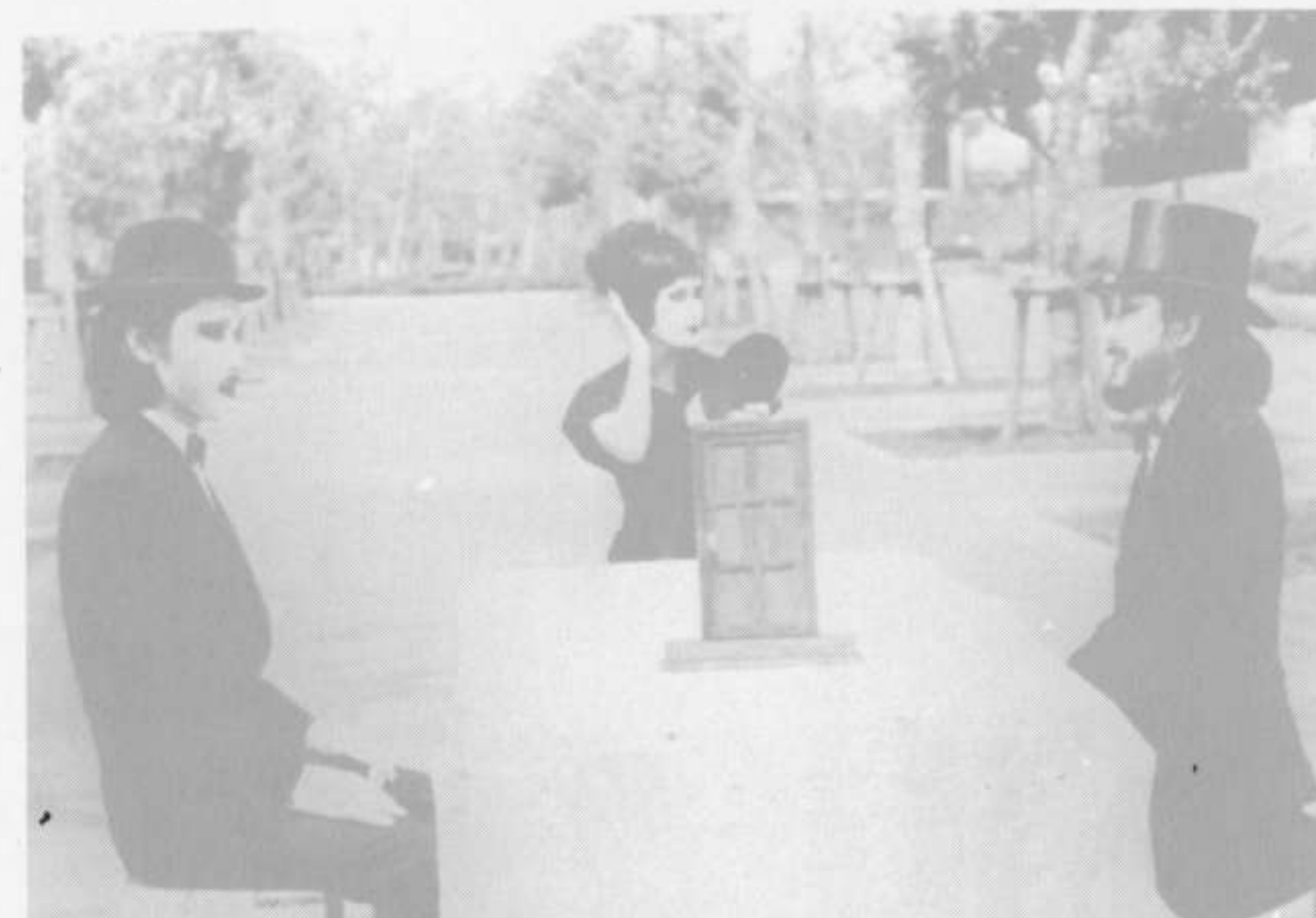
「迷宮譚」は、ドアの映画である。
この映画の中では、ドアのむこうの世界が無限に変わっていったり、映画自体がドアに写っていたりするのである。以前から私は、スクリーンは白い四角な布ではなく、ドアだと考えていた。開閉が自在のスクリーンは、釘を打ちこむことも、鍵をかけることも可能であり、同時に世界の出入口をも暗示する。映写機論、映写機とスクリーンの距離論、そして写されるスクリーン論等を一括して、一つの「映写行為が成り立つ」という前提から、この映画は作られたわけである。上映時、実際にスクリーンではなく、ドアに写したこともあった。
今までの映画の概念では、プリントし終るまでが映画の行為であり、そこから先は物件になったわけだが、私は、最終的に映像がスクリーンに届くまでが映画の創造行為の連続であると考えべきだ、と思っていたのである。
「映画と演劇」の関係について、これまで外国でもさまざまな形で質問されて来た。その中に、映画は同時性の表現であって、ステージに観客が登って来た時、それは映画ではなく、演劇になってしまうのではないか、という問いがある。それに対し私は、プレヒトが機転化にとじこめた映画を、もう一度引き出す、と試みた訳である。それは、映劇であるかもしれないし、演映であるかもしれないのだが、徐々にカテゴリーがなくなっていく、という意義はある。現在の所、観客はスクリーンの手前

にいるわけだが、それがスクリーンの向う側にいるような形に変わっていったり、多面のスクリーンによって包囲されていたり、あるいは又、映写行為が映画という限定された空間ではなく、日常の中で、たとえばある日窓をあけると、その窓がスクリーンに変わってそこに何らかの映画が写っていたりする、といったような形の非常にバルチザンの映写行為になろうとしている。「市街映画」にまで波及してゆくことも考えられるのである。

先の問いにかえて言うなら、参加ということは、唯客席に坐っていた観客が立ち上って、数歩、スクリーンに向って歩きはじめたという位のことでは、効果が十分に達成されたとは言えないだろう、という考えを持っているのである。
そして、そのためにまず、「ドア」が持ち出されたのである。ドアは、開閉自在のスクリーンの比喩として、観客の前に提出されたという訳である。

〈付〉

この作品は、一九七五年六月に作られ、人力飛行機舎自主上映会で初公開されたあと、カンヌ映画祭監督週間（七六年）に出品され、オーバーハウゼン実験映画祭（七六年）ではグランプリに次ぐ銀賞を受賞。その後、ロンドン映画祭、バークレイカリフォルニア大学などに招待された。
(寺山修司)



撮影——鈴木達夫
音楽——田中未知
編集——大島ともよ
助監督——森崎偏隆
制作——鶴飼正史英
出演：新高恵子・蘭妖子・飯田恭子・田井中浪子
佐々田季司・斉藤正治

以前から私は、「さえぎられた映画」ということを考えていた。そのファクターは多様であるが、この作品の中では、映写機からスクリーンまでの距離に、何かを持ち込むことによって、「さえぎる」ことを試みたのである。

映写機からスクリーンまでの間隔を一つの時間の回路として考えてみると、実際に私たちが見ている映画は、映写室からスクリーンに到達するまでの距離が、かなり長く、その中間にはまったく何の障害もない。プロジェクトは、きわめて安全なわけである。私が、この作品の中で企図したことは、その距離のあいだを何らかの形で表現過程に組み込むことであり、この「あいだ」の認識から出発しようということであった。

この作品では、

眼帯に死蝶がくちして山河越ゆ

という、私自身の一句が母胎となった。

自分の眼帯の中に蝶々の死骸をかくして山河を渡って行く時から少年時代の記憶の「物語化」がはじまる。はじめに一人の片目の少年が蝶々を殺す場面があり、それから自分の眼帯の中に死んだ蝶々を隠して母親の寝室を覗きに行くのである。非常に暑い日で、ドアの半分の隙き間からは母親が揺り椅子で昼寝しているのが見える。その母親は継母で非常に若く汗びっしょりの肉塊である。彼女は性的にもだえているようにも見える。昼下がりで蛇がブーンと気息く羽音を立てている。かすかに欲情した少年の眼帯から少しずつ死んだ蝶がはみ出してきて視野をさえぎってゆく。その少年を演じているのは作者の私自身である。三十八歳の私が半ズボンをはいて少年に戻っている。そこ

蝶服記

1974
15分

★ カンヌ映画祭招待作品



までを、一つの「記憶」の映像化、思い出の精神分析化として扱った。通常の映画として撮影したわけである。

そして次に、その映像をプロジェクトして、スクリーンにとどくまでのあいだに「さえぎる行為」を介在させたのである。客は少年の映画を観ているのだが、その中間で手が映画をさえぎったり、影がゆっくりプロジェクトの前に立ちふさがったりするのである。時間が通過してゆくわけである。とてつもない引越の道具のリヤカーのようなものがスクリーンとプロジェクトの間を通ることもある。スクリーンはその部分だけさえぎられて影になったり消えたりするのである。

あるいは又、もう一つの眼帯が宙に張られていて、それがプロジェクトされてある映像を半分ふさぐ。スクリーン自体にうつっているものは、記憶の持続、再現された過去であり、かつたるく長く無意味に反復されている「一つの映画」——映画の中の映画なのである。この作品は映像をさえぎるいくつかの行為をふくめてはじめて「もう一つの映画」として完成することになるのである。この作品は「さえぎられた映画」の第一の部分であるが、そこに眼帯を思いついた動機は、眼が映写機で眼帯はスクリーンなのではないだろうか？という事からであった。

そう考えると世界で一番近い映画というのは、眼帯と眼玉という映写機ということになる。エルモ型眼玉、眼帯とスクリーン。その間にはさまって死んだ蝶々は映像の光と影というわけである。

ある一瞬、この「さえぎられた映画」を見ている観客たちが、スクリーンは巨大な眼帯にすぎないという錯覚を持てるなら、観客はすべて、ガリバーの眼玉と眼帯の間に挟まれた存在になるのかもしれないのである。

(寺山修司)



樺マヤ・小野正子・他

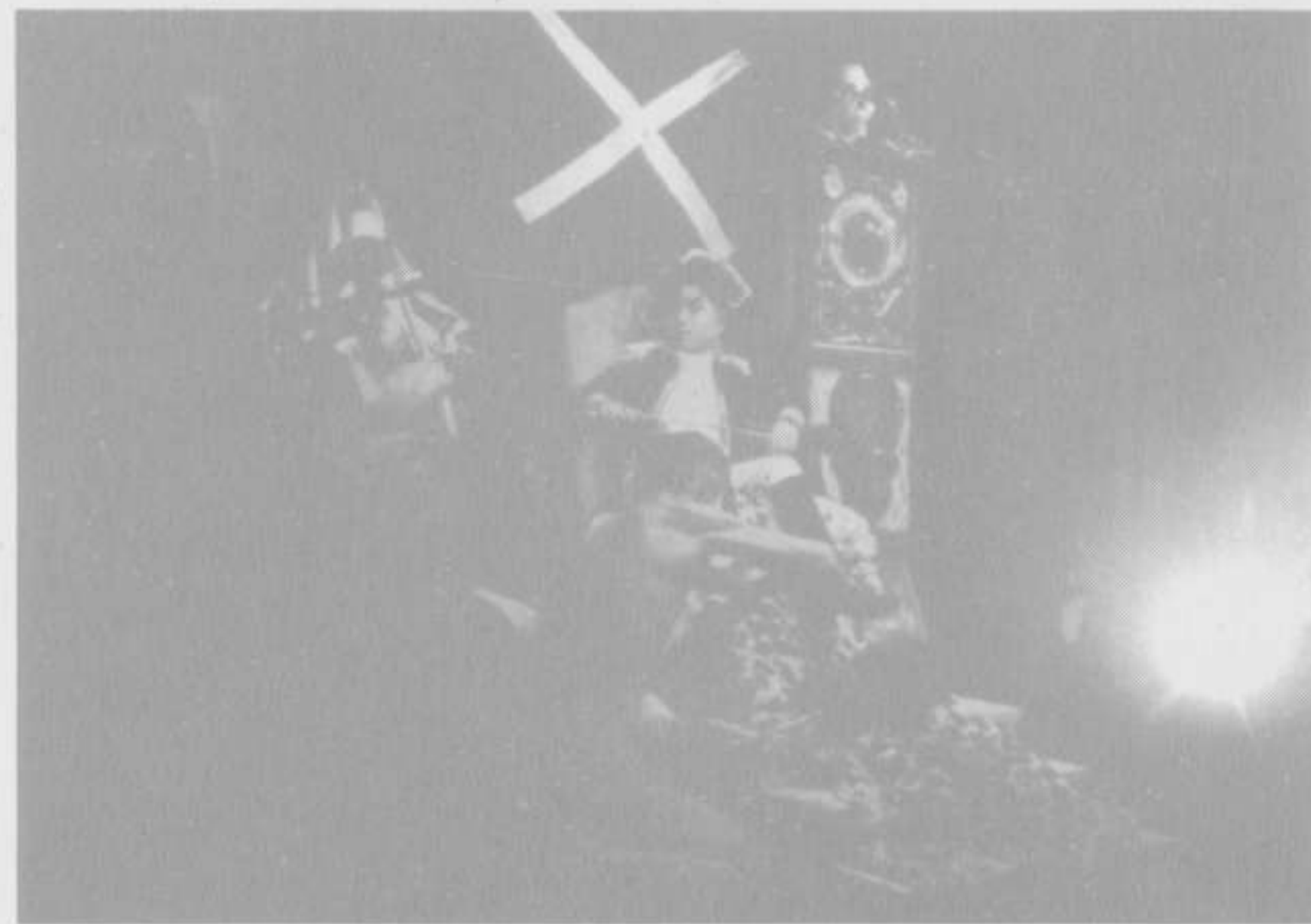
この作品のタイトルである「トマケチャップ皇帝」という名はどこから来たのか？ なぜ皇帝なのか？ 等について少々記しておきたい。私たちはこの作品の主人公である一人の小さな権力者の肖像を「トマケチャップ皇帝」と命名した。シチュエーションは、まずある日突然、宿題をやらないということとで父親に殴られた子供が、いつもなら泣いて机に向かうところを、その日に限って振り向きざま父親を刺殺した。あるいは殴り殺したというように設定した。それを合図に国中の抑圧に耐え、管理家庭に服従していた子供たちが一斉に蜂起しはじめるのである。もうがまんがならない、権力のしつけはごめんだ。すべて親たちは「大人狩り」の対象にするべきだ。われわれに勝手に生きる自由を与えろ、われわれは大人につくられたのではない、むしろ大人のための家庭の、半ズボンをはいた兼具でもない。われわれはわれわれ自身である。一切の大人は収容し、そして子供に固定観念を与えた大人は、裁判にかけて処刑する。処刑もハリツケから豚に食い殺させるもの、さまざまある。教育の方法も一変させ、性教育と童話とは同じ次元で教えられる。子供による子供のための子供の空想のユートピア、つまりはエロス社会をつくる試み。それは大人たちがつくった「国家」という概念に代るに足る幻想の共同体になりうるか？ 少なくとも玩具箱の中のヒットラーユーゲントくらいになるのではないか。

この作品のテーマである「大人狩り」を、政治的言語の不毛性へのアイロニーととるか、空虚なユートピア論ととるかは観客次第だが、この映画は「喜劇」とよぶよりは、むしろ「冗談」のようなものである、と言えるだろう。

(香山修司)

★ツーロン映画祭審査員特別賞受賞

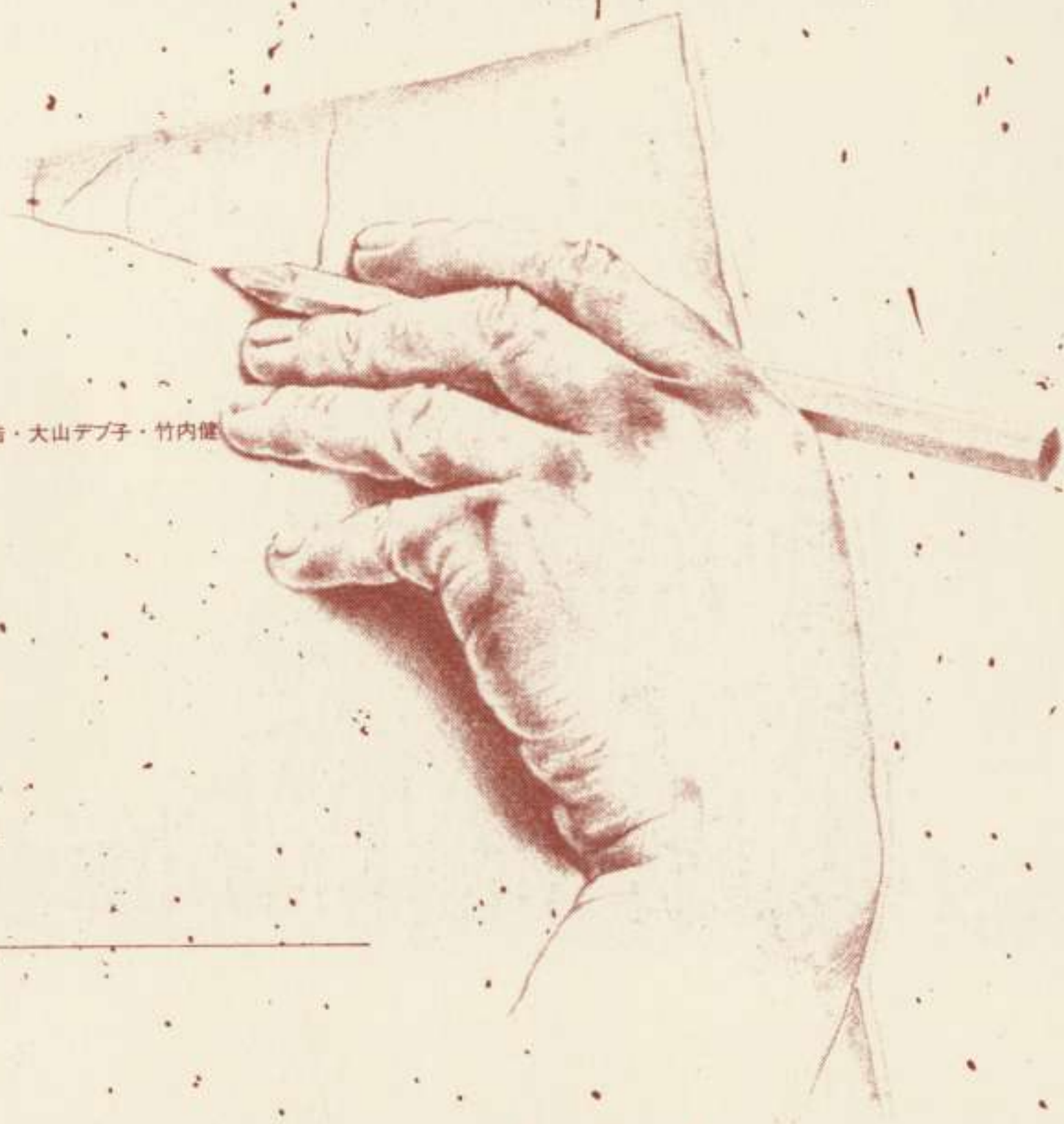
からである。





撮影——沢波朗
音楽——臼井高潮
編集——臼井高潮
監督——川喜多清正
制作——田中未知
出演：サルバートル・タリ・橋本光史

1971 15分 熊手

[illegible]

この映画は、きわめて初期の作品である。あらわれくる人間たちは、すべて日常から一步はずれた場所にいる者たちばかりであり、ある女は、カメラがまわっている間中、踊り続け、ある男は、決して聞かないダンテの地獄門の鉄扉を拳で打ちつづける。撮られる素材、そのものをコラージュした作品であり、映写行為を含むコンセプトがまだ作者の中になかった時代の映画である。

というより、カメラが光景をおさめ、そのフィルムが現像液に浸されて、像が浮かびあがつてゆくプロセス自体に映画少年以来の興味を覚えていたのかもしれない。

この当時の作品には、猫学 Catlogy（60年）——撮影・金森馨、16ミリ、があり、他に、実現はしなかったが、映画詩「わらべ唄」などがある。これらは、ブッキッシュであることをやめた時代の作者の影のようなものとして残されているのである。

（岸田理生）

檻 1962
8分

・ 撮影——立木義浩

音楽——J・A・シーザー

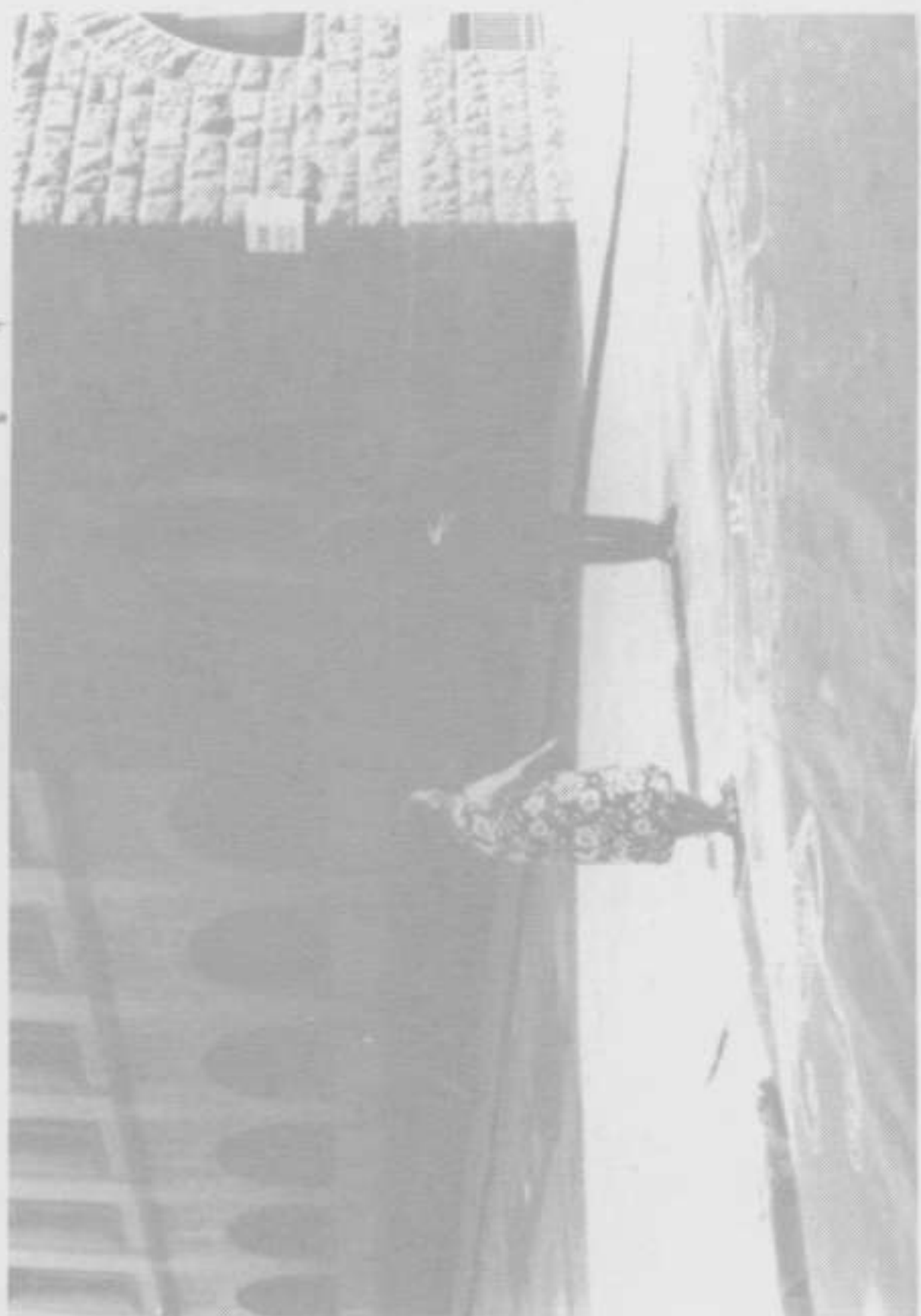
編輯——萩原朔美

共同演出—竹内健

● 制作——九條映子

出演：ミスター日本・立木義浩・大山デブ子・竹内健

石原裕子・他



審判

1975
30分

撮影——福本文一
音楽——J・A・シーザー
編集——大島ともよ
助監督——森崎偏陸
制作——九條映子
出演：新高恵子

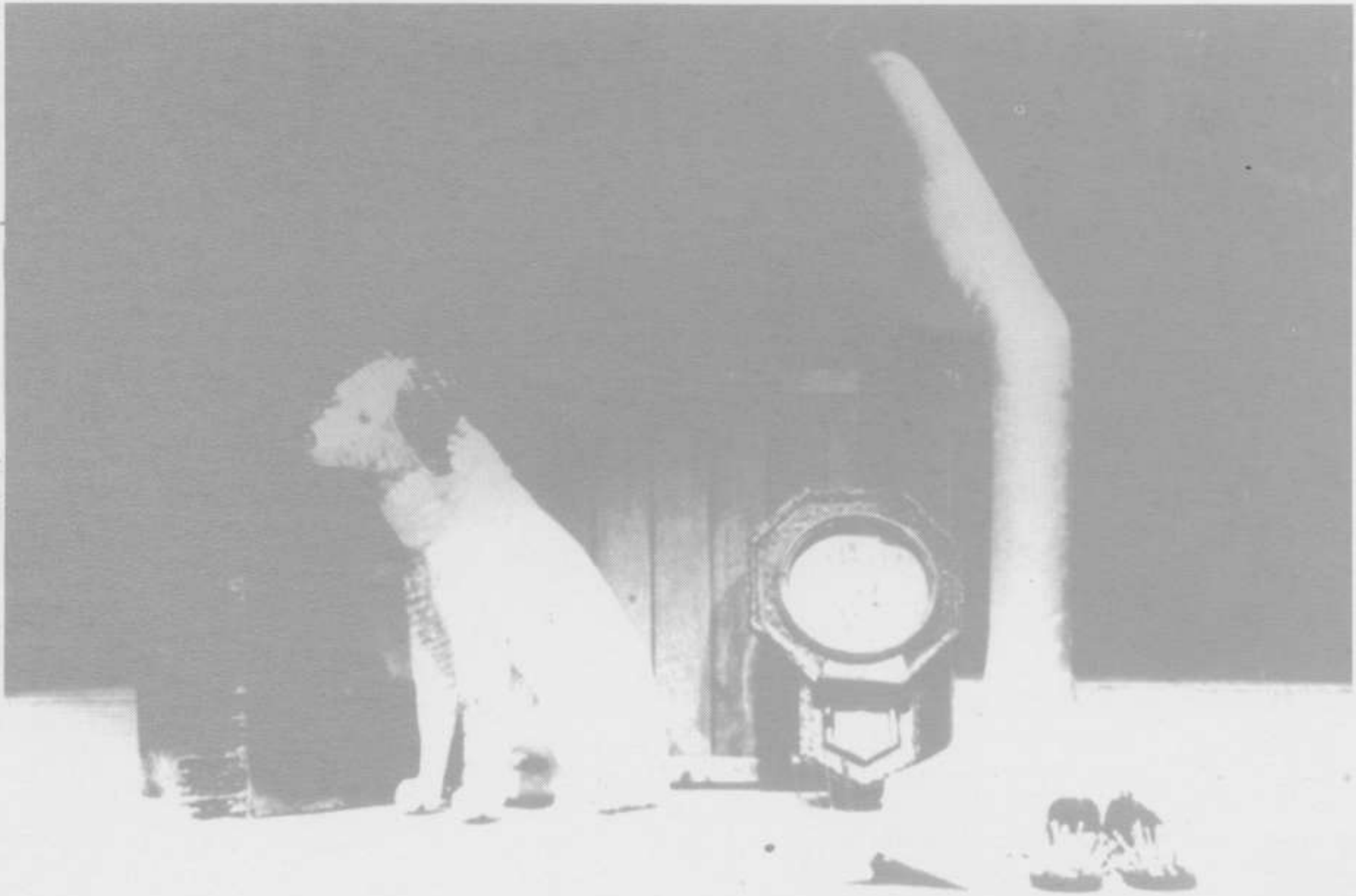
これは、「釘の映画」である。釘の解剖学、あるいは、一人の詩人による釘オロジリーであり、イメージの釘学大全でもある。この作品には、おびただしい釘が登場する。釘をかつぐ男の肖像、映像に打ち込まれてゆく釘、三センチメートルの釘から、十メートルの釘までが、あらわれてきて、映像をさえるのである。最初、釘は事物のシンボルとして考えられていた。作者にとって、シンボルは次のようなものだったのである。知性が表象するものというのは、最終的には、死に向かっている。あらゆるものは死ぬ。シンボルの内実を分類すると、非常に始源的な、物のはじまりを簡略化して、表わすための機能としてのシンボルが一つある。そうした、事物のパロールを釘に換喻することを試みたのが、この作品なのである。この映画は、最初から最後まで釘だらけの映画であり、しかも最終的に、観客があがつていつてスクリーンに釘を打ち込むことになる。釘を打つ人の数がふえ、スクリーンは釘の壁となって終わる。そこで、釘を打つという行為が、そのまま観客の「参加する」という形の同一化へ短絡していったとも言えるかもしれない。この映画では、釘をかたづけしから抜いてゆくという人間も登場する。棺桶の釘を抜いて死者を再生させることは、不死のアナロジであった。

何故、釘であったのかという事は、むずかしいのだがたとえばレヴィ・ストロースは、「鉄の斧が石の斧よりうまく出来ているからといって、鉄の斧の方がいいというわけではない。唯、鉄と石は違う物であり、何故鉄であったのか、何故石であったのかという事をその機能によって決める事はできない。それが、もしイメージによって選ばれたものとするれば、その辺に鍵があるかもしれない」と言っている。

我々の日常の中で、突然誰かがポケットから一本の釘を出して、食卓に打ち始めたら、それは非常に個人的な病的な行為だと思ふことだろう。だが、その釘が集団化の中では政治化に向かうこともあるのである。

シンボルというのは、突飛さを予想させるときにはシンボルたり得ない。この映画の中にあらわれてきた釘が、失われた何かを均衡回復してゆくことが出来るかどうかを、この映画は暗示しているように思われるのである。

(岸田理生)



わたしはあなたの病気です

撮影——鈴木達夫
音楽——田中未知
編集——大島ともよ
助監督——森崎偏陸
制作——九條映子
出演：新高恵子・若松武・蘭妖子・植田紀美江
小竹信節・徳野鶴仁・他

寺山の場合には約1時間の3本の作品だが、

そのコンセプトはすべて虚構と現実の反転構造を、スクリーンの皮膜に浮びあがらせようとする意図をもっている。

彼がクロマキー

(ないしブルーバック・システム)を偏愛しつつ、映画からスクリーンを剝離しようとするパラドックスに、虚構の二重化を楽しんでいることは言うまでもないだろう。そのアイデアをピーター・キャンパスの模倣ではないかとみる向きもあるが、しかし成立しているトータルな世界は、あくまで寺山独自の体臭で染めあげられていることはあまりにも確かだ。私はこの才人が本気で実験映画に深めりして、日本の実験映画史にユニークな領域を開拓してくれることを期待したい。

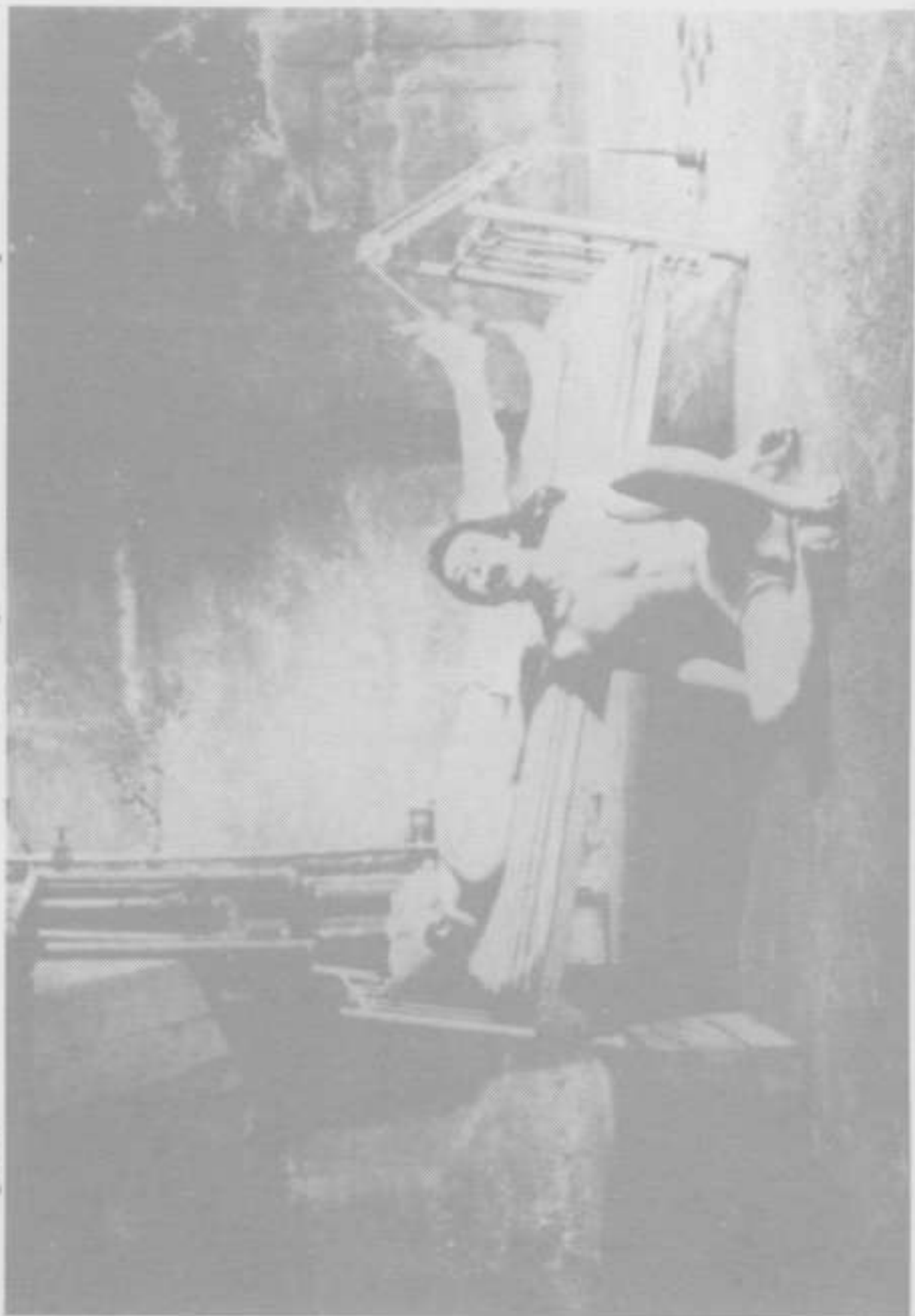
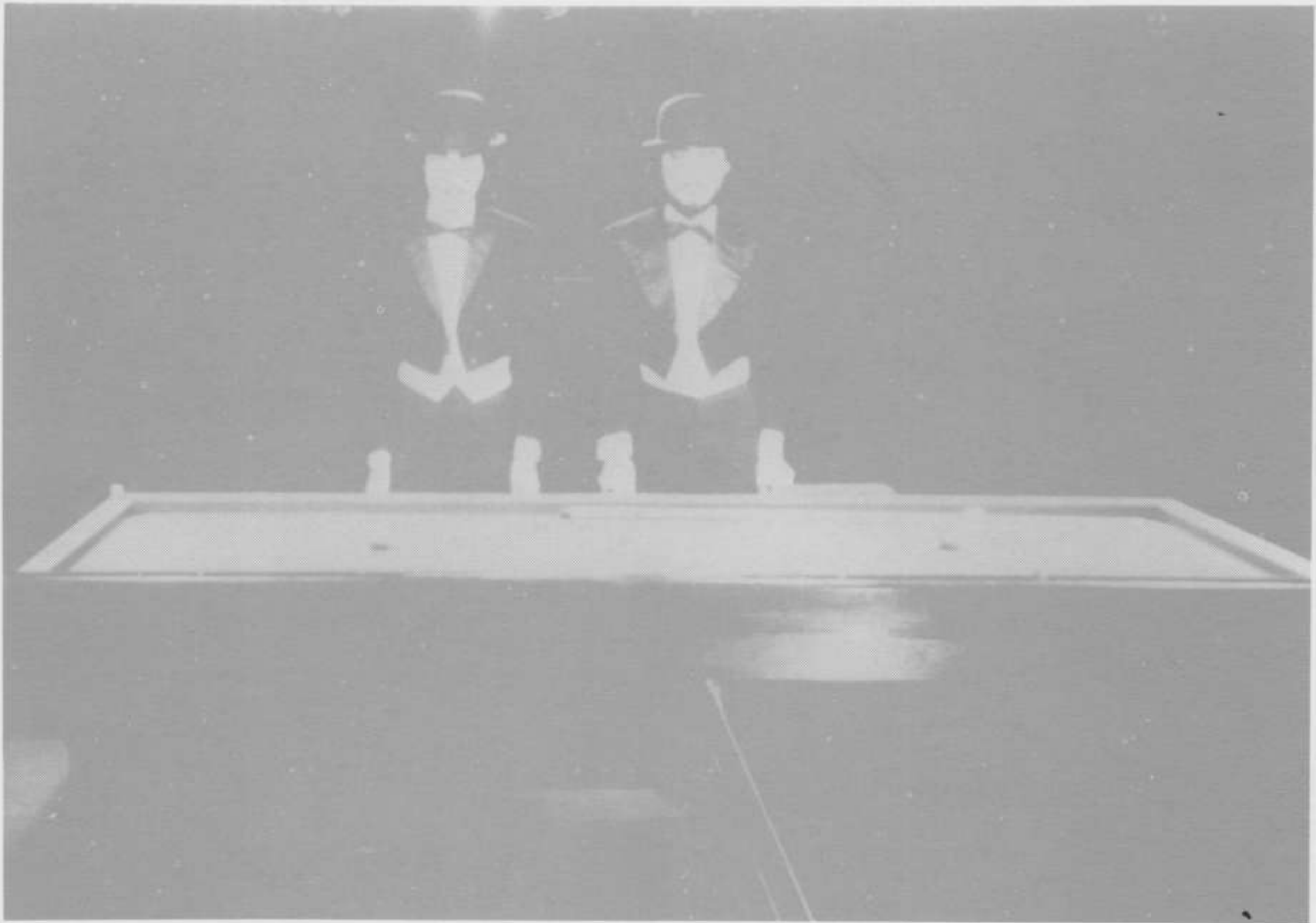
まつもと・としお

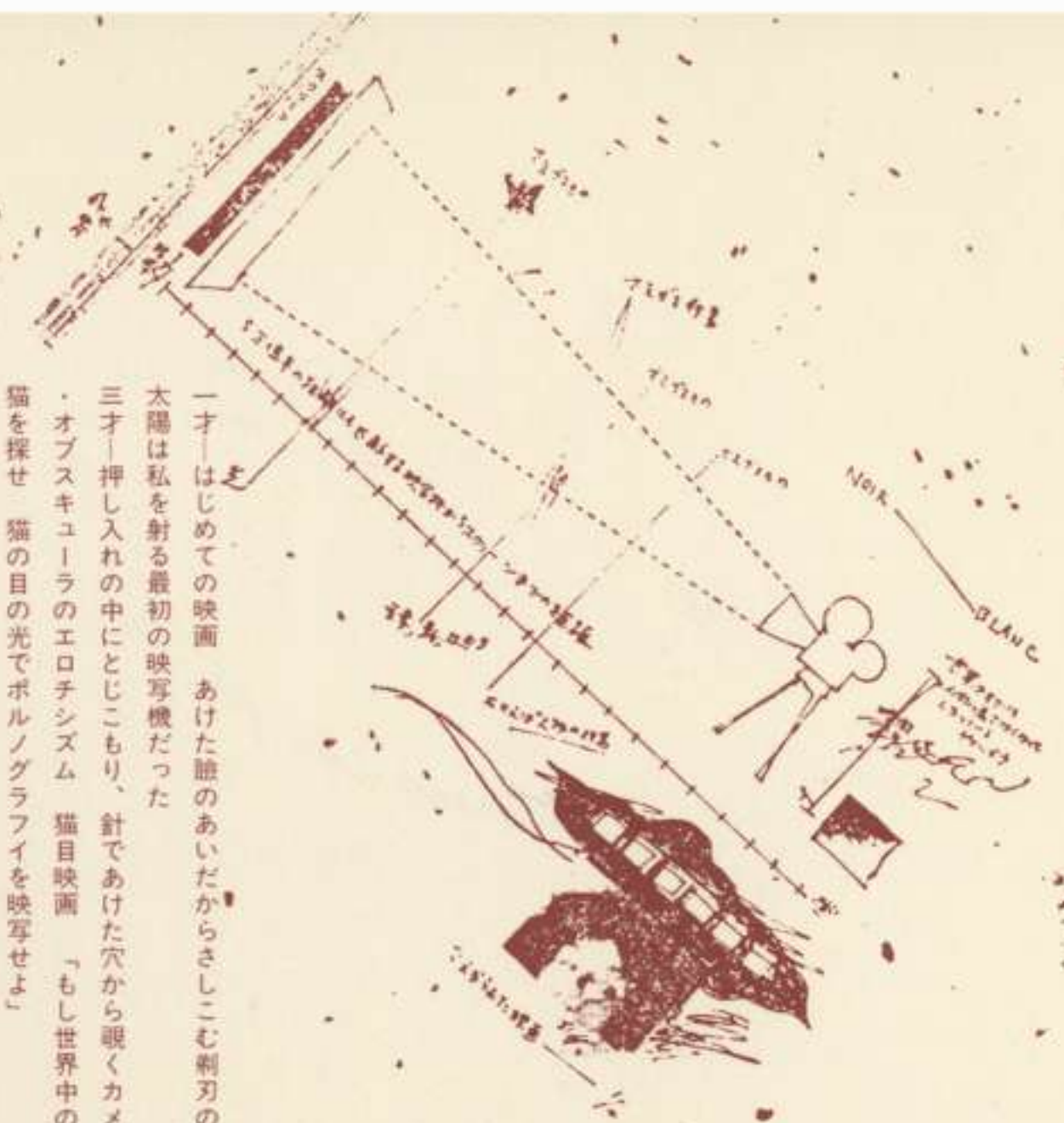
フィルムはどこか皮膚に似た手ざわりがある。あのなめらかな感覚は、それ自体ですでに官能的な何かを予感させる。だが、「手でさわれるフィルム」に比して、実体のないイメージの方面は、いさゝか趣きがちがつてくる。イメージは、それ自体に「表面」もなければ「温度」もないからである。映画「瘡癩譚」はイメージを皮膚の一面としてとらえようとした実験映画である。こゝでは、包帯でまかれた少年の顔のアップと、スクリーンを横切ってゆく一匹の蝸牛との関係は、ほとんど「皮膚病の一種」として表出される。私はスクリーンをではなく、イメージを「削る」「切る」「割る」「洗う」などしてみたいと思った。東南アジアの暑い夏の日ざかり、画面には苦力や植民地主義者の雑球などが描かれ、それがカンナで削られたり、荒縄でしばられたりする。はじめて、ビデオシステムを導入したこの映画の手法について松本俊夫は次のように書いている。

1975 40分 瘡癩譚

この映画は、はじめ五十分の長尺で、エジンバラ・オーバーハウゼン、アテルマデナなどの映画祭で特別上映されたが今回、再編集して短縮した。この作品が一つの契機となつて、私は再撮影、ビデオ、といった新しい方法意識に目を向けはじめることになったのである。「幻を追って走るベスト患者と、自らの感受性を追う演技者との間には、またこんなことにもならない生じなかつた役を想像し、屍体と幻に憑かれた狂人という観客の前で演じる生き残りのベスト患者と、時ならぬ時に登場人物を発想し、それを同じく無気力な、あるいは観客に引き渡す劇詩人との間に、あるべきものがある」(アントナ・ナルトール)

(寺山修司)





一才 はじめての映画 あけた顔のあいだからさしこむ剃刀の刃のような光
太陽は私を射る最初の映写機だった
三才 押し入れの中にとじこもり、針であけた穴から覗くカメラ
オプスキューラのエロチシズム 猫目映画 「もし世界中の電気が消えたら
猫を探せ 猫の目の光でボルノグラフィを映写せよ」
五才 陽に透かすてのひらの映像 北窓に半日置くと、
ようやく浮かびあがってくる「少年倶楽部」の附録の 日光写真の鞍馬天狗
七才 くりもり硝子の破片で見る日蝕の ジョルジュ・メリエス
中古の幻燈機でうつし出された入江たか子の横顔 大東亜戦争の空襲の
壁に通り過ぎていった 幻の父の 停電映画
浄仙寺の彼岸の ふすま一面の地獄絵の 総天然色拷問
阪妻二役の「影法師」の台詞 「仙波は俺の兄貴だぜ」
十一才 MGM映画のマークのライオンは 三回吠えた
美空ひばりの「角兵衛獅子」 生まれて父の名も知らず
恋しい母の名も知らぬ 榊島勝一 高島華哥 伊藤彦造 斎藤五百枝
伊藤喜久造 「一回限り、さつとひらめくイメージとしてしか
過去は捉えられない」ワルター・ベンヤミン
青森電気館のグレッタ・ガルボ 銭湯のタイル画の富士山
虫眼鏡の少年探偵団 マレイの写真銃
ジョン・フォードの「駅馬車」のジョン・キャラダイン氏にあてたファンレター
十五才 マイケル・ボウエル エメリックプレスバーガー
「ホフマン物語」 影を売った男 松竹映画「岸壁」
東谷暎子が蒐集していた切手 ニセンチ四方の二分映画
ブニエルとダリの「アンダルシアの犬」でビアノにはさまれたロバ
「博士の五千の指」 あるときは片眼鏡の運転手」の多羅尾伴内シリーズ
眼帯映画 ジャックブレヴェール 「天井根数の人々」のマルセル・エラン
市街劇 鏡 反世界映画 ジャン・コクトオの「オルフェ」
ブラーグの路地から「巨人ゴーレム」
イギリスの城から「フランケンシュタイン」 まぼろし城から原健作 大友柳太郎
スペイン・トレイシーの化けぞこねたジェキル博士と青森高校物理科太田先生の類似
ロートレアモンの「マルドロールの歌」 中原淳一 透明人間
寺町心霊術教会 マルクス兄弟 アルフレッド・ジャリ「ユビュ王」
ゲイル・ラッセル 「奇譚倶楽部」 泡盛 皮膚映画
「モロッコ」のマレーネ・ディートリッヒ
黒沢明 「映画は顔のうしろに魂を欲する」
母物映画 小石栄一 ジュール・ヴェルヌの「悪魔の発明」
レニッツアの「迷路」 影絵芝居 「旅路の果て」 「望郷」
野球少年連戦井上一雄「バット君」 カミ オルメス探偵
眼球譚 目玉座名作劇場 ジャン・ルノワール
「アルカデイン氏」のオーソン・ウェルズ アントニオ・ダス・モルチス
辰巳典子 城山路子 可能かず子 高島和子
蟻人形屋敷 ハンス・ベルメル 「大ガラス」
トミー・ウングラーの快楽機械 消しゴム映画 「8½」と「16½」
ベルナルド・ベルトリッチの長ズボン 「イワン雷帝」
ザジの地下鉄、迷い子のクノール 振子と陥穽
ジャック・スミスの電気製剃り機 ラッセ・ブラン
ケネス・アンガーとマンディアルグとヤマハ マヤ・デレン
新宿二丁目録金術「だれでも五分間ずつなら世界的有名になれる」
スタン・ブラツケージ 蝶 一瞬映画 まばたきスコープ
コートダジュール海岸 「ガリガリ博士」 スナック「ブドフキン」
マカベエフ・シネ・サーカス 「大いなる幻影」 ゴッパール ナンバーフォー
無声映画の喜劇王 リタ・ヘイワースの「ギルダ」
映写室の怪人 銀河館 若山富三郎 白映画
パソリーニの「ソドムの市」 おまえはたゞの現在にすぎない



寺山修司

1935年12月10日青森生。

詩人。劇作家。演出家。映画作家。

早稲田大学国文科中退。現在演劇実験室「天井桟敷」代表。

現住所 東京都港区麻布3-12-43 03-401-5610 03-478-4261

1954年 「チェホフ祭」にて第二回 短歌研究 新人賞。

1959年 ジャズ映画実験室「シューヌ」を組織。「猫学(キャットロジック)」

1960年 「血は立ったまま眠っている」(三喜-劇団四季)

1963年 論文「家出のすゝめ」

1964年 歌集「田園に死す」放送叙事詩「山姥」イタリア賞グランプリ

1965年 放送叙事詩「大神の女」第一回久保田万太郎賞。

テレビドキュメンタリー「あなたは……」芸術祭奨励賞。

長編論文「戦後詩」長編小説「あゝ荒野」

1966年 「アダムとイヴー私の犯罪学」(人間座)

放送叙事詩「コメットイケヤ」イタリア賞グランプリ。

ドキュメンタリー「おはようインディア」芸術祭賞 放送記者クラブ賞。

1967年 映画「母たち」(松本俊夫-ヴェネチア映画祭短篇グランプリ)

のシナリオ。

横尾忠則らと演劇実験室天井桟敷 設立「青森原のせむし男」

「毛皮のマリー」「大山デブ子の犯罪」など。

放送叙事詩「まんだら」芸術祭賞。

1968年 アメリカ政府の招きで、アメリカ前衛劇視察旅行。

長編論文「暴力としての言語」刊。映画「初恋地獄篇」(朝日進)のシナリオ。

放送叙事詩「狼少年」芸術祭奨励賞。

天井桟敷「新宿版千一夜物語」「書を捨てよ町へ出よう」

1969年 演劇実験室天井桟敷(地下劇場)落成。

ドイツ演劇アカデミーの招待でEXPERIMENTA 3 (国際実験演劇祭)に

劇団員十五名で参加し、「毛皮のマリー」「大神」を上演。

演劇誌「地下演劇」創刊。評論集「アメリカ地獄めぐり」

イスラエル国務省の招きでイスラエル演劇事情視察。

西ドイツ・エッセン市立劇場の招きで、ドイツ人俳優による「毛皮のマリー」を演出。

天井桟敷「時代はサーカスの象にのって」

1970年 16ミリ実験映画「トマトケチャップ皇帝」

ロックフェラー財団の招きで渡米。エレン・ステュアートのラ・ママで「毛皮のマリー」を演出。

論文「幸福論」長編叙事詩「地獄篇」刊。

「あゝ荒野」独訳版(S・フィッシャー)

天井桟敷 密室劇「ガリガリ博士の犯罪」市街劇「人力飛行機ソロモン」

1971年 長編映画第一作「書を捨てよ町へ出よう」(サンレモ映画祭グランプリ)

「寺山修司全歌集」刊。「地下想像力」刊。

ナンシー国際演劇祭に劇団員三五名で参加し「邪宗門」「人力飛行機

ソロモン」を上演。パリ・レ・アル、アムステルダム、メクリ劇場にて

「邪宗門」オランダ。ソンスビーグ美術館の招きで市街劇「人力飛行機ソロモン」

ドイツ語版演劇論文集「演劇対政治」(S・フィッシャー)

パリ。ビガール劇場にてフランス人の「花札伝説」ニコラ・バタイユ演出)

ロッテルダム芸術財団の招きで国際詩人祭出席。パブロ・ネルダー、

サンディネッティらと共に自作詩朗読。

ベオグラード国際演劇祭の招きで劇団員十五名でユーゴスラビアで

「邪宗門」を公演し、パリのシアターソレイユの「1789」とグランプリをかける。

グロトフスキ、ロバート・ウィルソンらと共にナンシー演劇祭委員に就任。

1972年 ミュンヘンオリンピック芸術展示に招かれ劇団員三十名と天井桟敷による

野外劇「走れメロス」を上演。デンマーク。オデンシアターの招きで

「邪宗門」及び市街劇ワークショップ。

東京渋谷公会堂にて「邪宗門」

オランダメクリシアターにて密室劇「阿片戦争」

「日本の詩集・寺山修司集」刊。対談集「言葉が眠るとき、かの世界が目ざめる」

1973年 「迷路と死海-密室から市街へ」を連載。

ベルセボリス=シラース芸術祭の招きで劇団員二七名でイラン遠征「ある家族の血の起源」

オランダメクリシアターにて「盲人書簡」。東京にて街頭劇「地球空間説」。

ポーランド国際青年演劇祭の招きでワルシャワ・プロツワなどで「盲人書簡」を上演。

映画論文「映写技師を撃て」刊。散文詩集「棺桶島を記述する試み」刊。

1974年 長編映画第二作「田園に死す」(芸術選奨新人賞)

さえざられた映画シリーズ実験映画「ローラ」「裸腹記」

にせ絵葉書シリーズ(写真)東京ビエシナールに出品。

パリ大学の招きで国際演出家シンポジウム(レカミエ座)に出席。

自作詩朗読会(アメリカ文化センター)

「地平線のパロール」刊。俳句集「わが金銭論」刊。日本映画紀行「花嫁化鳥」刊。

1975年 カンヌ映画祭に「田園に死す」出品。

密通チエスを発明。作曲家一柳慧と公開対戦(アマ・ギャラリー)

天井桟敷「疫病流行記」二五名、オランダメクリシアターの招きで遠征、

オランダ。西ドイツ各都市を巡演。

エジンバラ映画祭の特別企画「寺山修司特集」の招きで渡英。

南仏ツローンの「若い映画」祭でマルグリット・デュラスと共に審査員。

さえざられた映画シリーズ「棺桶譚」「審判」「迷宮譚」オーバーハウゼン実験映画祭

銀賞受賞。

写真集「大神家の人々」刊。「青城館」刊。

ロンドン映画祭「田園に死す」。(「田園に死す」はベルギー、パース、

ベナルマデナ各映画祭で審査員特別賞)

1976年 「疫病流行記」改訂版 東京。

パークレーカリフォルニア大学の招きで渡米、さえざられた映画シリーズ全作品上映。

ロスアンゼルス映画祭にて「田園に死す」特別上映。

天井桟敷「阿保船」東京。

ベルリン映画祭審査員として渡独。

ベルセボリス=シラース芸術祭の招きで劇団員二五名で遠征「阿保船」

パリ・フェスティバルオートントヌの招きで劇団スタッフ五名で渡仏。フ

ランス人俳優のためのワークショップ。

スペイン・ベナルマデナ映画祭「寺山修司特集」の招きで、渡西。

演劇論「迷路と死海」刊。対談集「密室から市街へ」刊。



消しゴム

これは、「シミのある映画」の試みであり、消しゴムで消すことのできる映像の試みでもある。

長い間私は、スクリーンにシミがあるのではなく、イメージそのものがにじんでゆく、という幻覚を持ち続けていた。シミは一つのカメラ・オブスキュラとしての構造を持つ人間の眼がとらえた光景の数だけ、その人間の裡にあり出来事を記憶したと意識する前にも、まぎ込まれてしまっている。それを映像化する時、シミの本体は、単に平面（スクリーン）のブラックホールというだけではない。映画世界の「時」に侵蝕される存在だ、と思っていたのである。

ホルヘスは、「もうひとつの死」の中で、「過去の修正は二つの世界史を作り出す」と言っているが、その人間の過去は、どうにでも作り変えることができる一葉之居と考えることもできるのである。

私は、この映画でその過去の修正を消しゴムに換喻したわけである。消しゴムで、動く画面を消してゆく時にあらわれてくる

協力
動物提供——高橋英雄
スチール——飯田安国
イラスト——相原信洋
タイトル制作——みしな制作室
共同スタッフ
山崎陽一
和田信子
白井陸
清水正法
佐藤正人
羽場善明
田中恵
安藤さと子
平川裕子

もう一つの観念。それは、無、不在といったもののリアリティなのだが、それ等は観客に語りかけてくる一つのイメージとの通底口ともなり得るわけである。

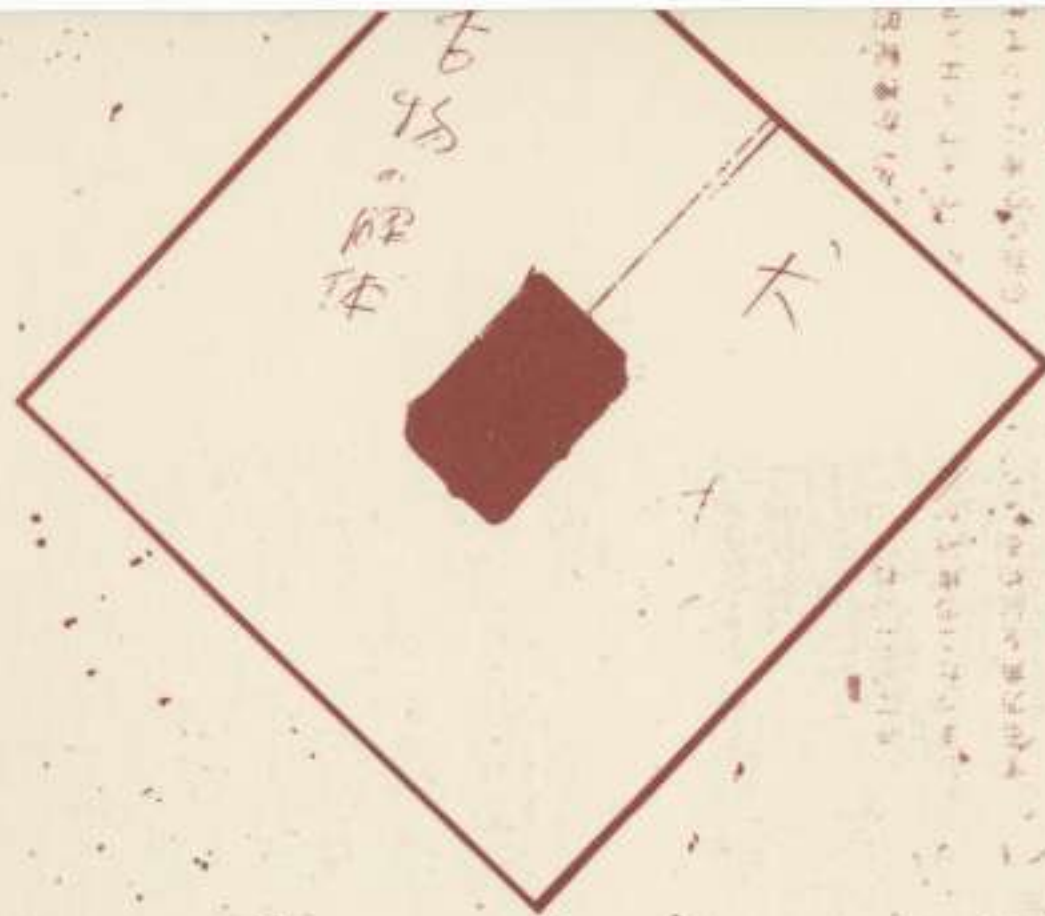
「消しゴム」という題は、このところしばらく私の頭を去らないもので、偉大な思想も、たかが一個の消しゴムによって世界から消失してしまうことへの好奇心があったわけである。そして、それと共に、消しゴム自身もその思想の長さ分だけ、あるいは字の数、イメージの数、映像の面積分だけ、すり減ってゆく。この映画の中では、消しゴム自身の摩滅ということが、別の主題でもあるわけなのである。

この映画は、記憶の修整の映画でもあるわけで、時間の経過を通して一人の老女のさまざまな過去がよみがえってくる。臉の裏を通りすぎてゆく過去。そのまばたきの一瞬映画。あるいは打ち寄せて返ってくる波のような時間の観。そういったものを記録してみたい、というのが、この映画の意図なのであった。

（寺山修司）

台本・演出——寺山修司
撮影——鈴木達夫
ビデオ・オペレーター——堀池冬樹 村越元
助監督——森崎偏陸
撮影助手——栗田豊通 伊藤昭裕
編集——浅井弘
美術——蘭妖子
制作——九条映子 小西昭典
出演：藤野節子 若松武 蘭妖子 森初穂美





マルドロールの歌

「さて、このわが筆（ほくの相棒である真の友）が神秘的に
しまったこの場所から、コルベール街とヴィヴィエンヌ街が合
する方角を眺めるなら、この二つの路の交差によって生ずる角
に、一人の人物のシルエットが浮かびあがる」（ロートレアモン
「マルドロールの歌」）
これは、密室の読書映画ともいうべき手法で、ロートレアモ
ンの「マルドロールの歌」をもう一度映像に翻訳し直してみた
という意図から生まれた書物映画、あるいは読む映像の試み
である。
少年時代から現在までに最も強く影響を受けたと思われるロ
ートレアモンの「マルドロールの歌」の一行ずつのフレーズを選
び、解体し、イメージに置き換えてみる。あるいはその文字を
水に浸してみる。あるいはその文字のひとつひとつをナイフで
えぐり取る。等々のさまざまなイメージのコラージュによって
新しいロートレアモンのための「手術台」を作り出してみたいか
ったのである。
意味もなく現われてくる義手、鏡の中でいつの間にか反転し消
えて行くローエングリンの後姿。紐でくくられ土に埋められて
いく一冊の物体としての「マルドロールの歌」と、さまざまな
記述法のスタイルを通して、もともと書物であったかも知れな
い映画という形式をあらためて問い直し、従来の記述される言
語、印刷物の中に封じ込められた言葉、そしてグーテンベルグ
によって狼煙をかまされた詩の世界を解き放ち、更にスクリー
ンの外の観客の日常の現実に至るまで毒のように伝染させたいとい
う思いがこの映画を作り出す動機となった。
（寺山修司）

台本・演出——寺山修司

（ロートレアモン「マルドロールの歌」による）

ビデオ・オペレーター——堀池冬樹

ビデオ・製作——小西昭典

助監督——森崎偏陸

照明——磯貝重夫

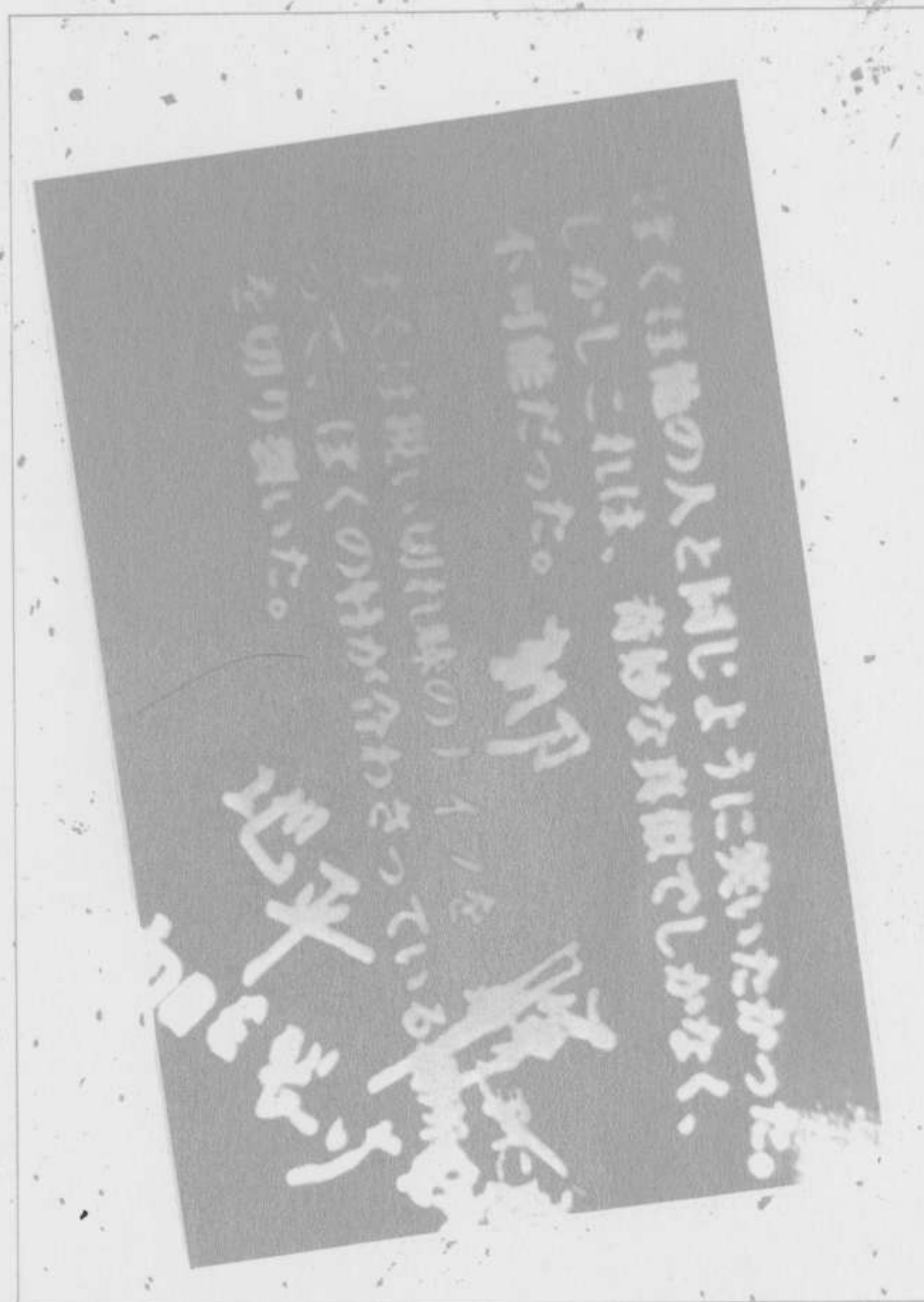
音楽——田中未知

衣裳・メイク——蘭妖子

編集——浅井弘

出演：新高恵子 蘭妖子 矢口桃 大野進 下沢ひろみ 石井千明

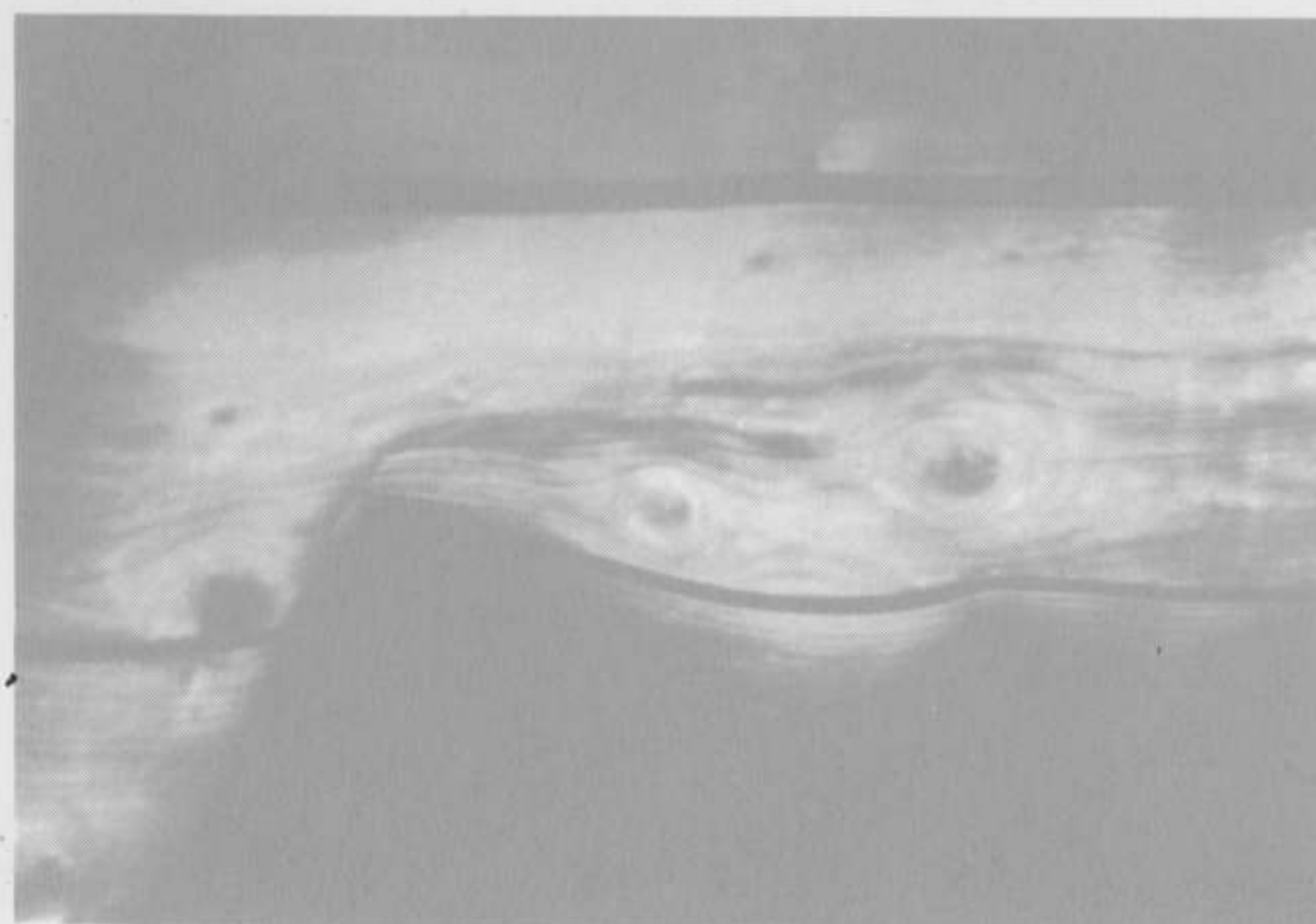
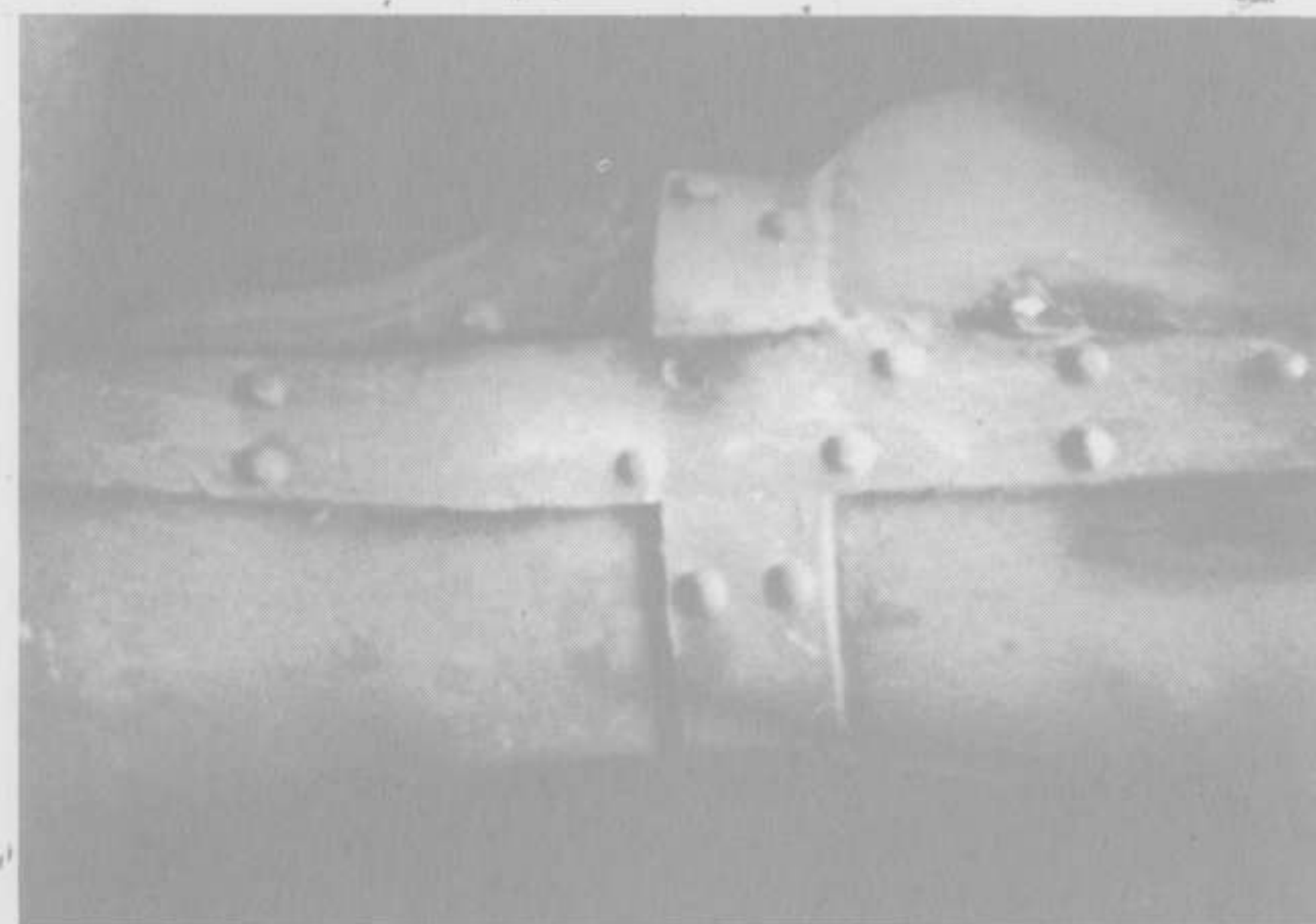
Je ne pense d'abord qu'il faudrait mieux l'acheter
un peu tôt la semaine, de mon
côté à votre goût. — importante la page il faut
AU FOOT IMPECCABLE
COULEUR MAGIQUE À L'ONGUE FRANÇAISE
Fleurs
ital
in cap





This image shows a blank, aged, cream-colored page, likely an endpaper or flyleaf from an old book. The paper has a slightly textured appearance with some minor discoloration and faint horizontal lines, possibly from the scanning process or the original paper's grain. There are no markings, text, or illustrations on the page.

[illegible]



影の映画を作りたいというのが、長い間の懸案であった。あらかじめ壁に書かれてある影。一人の男がそこにいることによって壁に映し出されている影、シャミツソウの記した、影を失した男、ベーター・シュレミールのごとく、さまざまな形で影に乗っとられてゆく実体を描いてみたかったのである。その男が立ち去っていったあとに残っている影。影だけの彼。たとえば、影と実体とがチェスをしている。と、途中から実体に抗うかたちで彼の影が動き始める。その実体のいわば生の証左である影が実在を隠蔽してゆくわけである。たとえば、縄飛びをしている少女がいる。その影が映っている。カメラを引いていくとそこには少女はいず、影だけが縄飛びをしているのである。「だれも名詞の実在性を信じないことが、逆説的にその数を無限にふやしている」とボルヘスは言っているが、この影の映画は、不人称代名詞である影が人称代名詞として動き出すことでその実在を証明する試みなのである。

人間の影だけではない。それはしばしばロープの影であつたり紙の影であつたりする。そして影そのものがいつの間にか実体と入れ換わる。

もともと映画というのは光と影による小宇宙である。そしてスクリーンに写し出されている人物というのは多かれ少なかれ影にすぎない。ところが、私達が考えている影というのは目も鼻も口もないのつべりとしたもののだが、映画の影というのは影でありながら表情を持っているのである。

影によって影を異化し批評していく。そうした意味で不在という何を何かの形で思想化してみたいというのが狙いであつた。そして、プリントに焼きつけられている影とそれをスクリーンに映写する時に映写機とスクリーンの間を何者がかよこさることによつて生まれるもうひとつの影の存在もあり、その二つの影を同時に映像の中に焼きつけることも試みてみた。

影として映像化されたものとその映像をさえざる形で加算された存在、あるいは減算されたもうひとつの「不在の痕跡」としての影が共時性として描かれるわけである。さらにはその映像が上映される時、私自身の手によつて第三の影がそのスクリーンをさえざる。さまざまな手法によつて焼きつけられた影と撞影された影、そして上映中に生まれる偶然的な第三の影、それらの基盤を映像化してゆく作品とすることが「二頭女」のテーマである。

(寺山修司)

二頭女 影の映画

台本・演出——寺山修司

撮影——鈴木達夫

音楽——エリック・サティ

照明——泰野和人

撮影助手——栗田豊通 伊藤昭裕

美術——蘭妖子

助監督——森崎偏陸

編集——浅井弘

制作——九条映子

美術——田村真一 関井一夫 梶谷彰一 田代敦子

出演：新高恵子 岡部由里 中山考子 サルバドル・タリ パンチヨ目黒



じまる任務の私映画 あらゆるイメージは映画である。『たとえば八十年の集団的記憶となった映画は、物質的な記録を用いて、そ

の思ひ出の新鮮さをとりもたせようとした』。地球はいのちの、なせスクリーンは四角なのか、スクリーンが鏡であるならば、

そこにうつし出される像もまた、画面にせよなければならないだろう。『詩人とか靈的認識力を持つものにとつて、可視の宇宙は幻影が

まがいであ

「映画は世界を網羅の中に均きつけるのではなく、網羅から『世界をひきすり出す』のである。映画作家がスクリーンを捨て、独自の

映写機を見出すとするならば、もしもたつて自らの網羅を疑ふことからはじめなければならないだろう。『記憶というのは事

柄が起つたあとで意識の中でそれを再現する人だけと、事件が起る前に先に記憶してしまつて、その記憶をテキストにしてイメージを

うめわねるといふこともあり得る。それをほくは『前記憶』とか『可能性の記憶』とよんでゐる人だけだと、そこに渡れる光のかた

ちを『映画』と名づけることもできる訳です。『ギリシア・プロジェクターという手法でプロジェクターを鏡のよう

にかへし持つて、非合法の映像をいふ人など二に映してまわることも必要な人だね。少なくとも、それは映画

による街頭プロパガンダというが、次の段階で一つの表現による起爆的素を政治へ通達させてゆく論理になる

のだと思つてくれ。大体、シェンクって言うだろう。『撮影する』つてことが『撃つ』とか『射撃する』と同じ意味

だといふことは暴力的だと思つて、だから、映写機をまわすとか、カメラをまわすといふことは、それ自体が狙撃だといふ考え方もあ

てもいいわけだ。しかし、描つたものをもつていふべし、再現しなけりやいけなつて

られる。『映写機師は自分のスクリーンをもつことから始めるべきだ

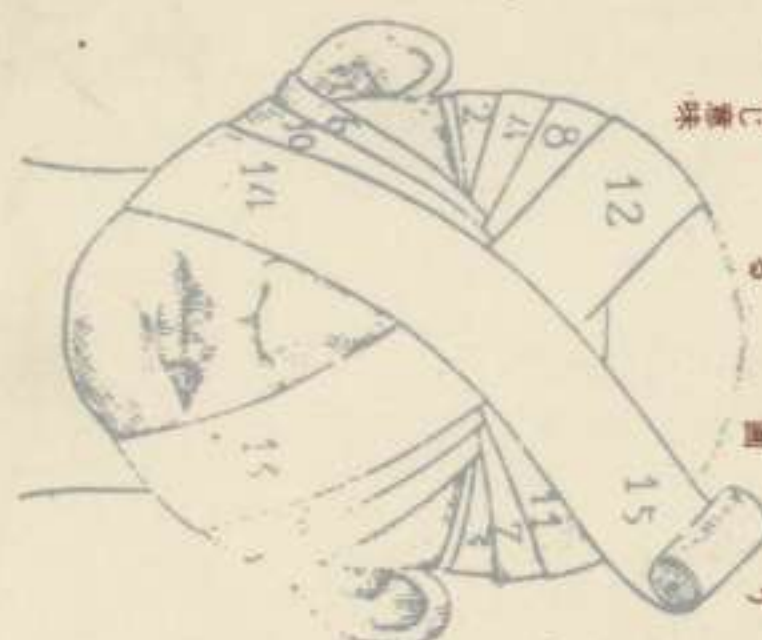
手工業的なイメージだ

師が2001年

している時に突然、映写機の窓に、手でこつて狐の影絵でも作ると

映画館の客たちは狐の影絵入りの『2001年、宇宙の旅』を見ることになる

わけ、その意味で言えば、いままで映写機師が映画に叛乱することはなかったけれども



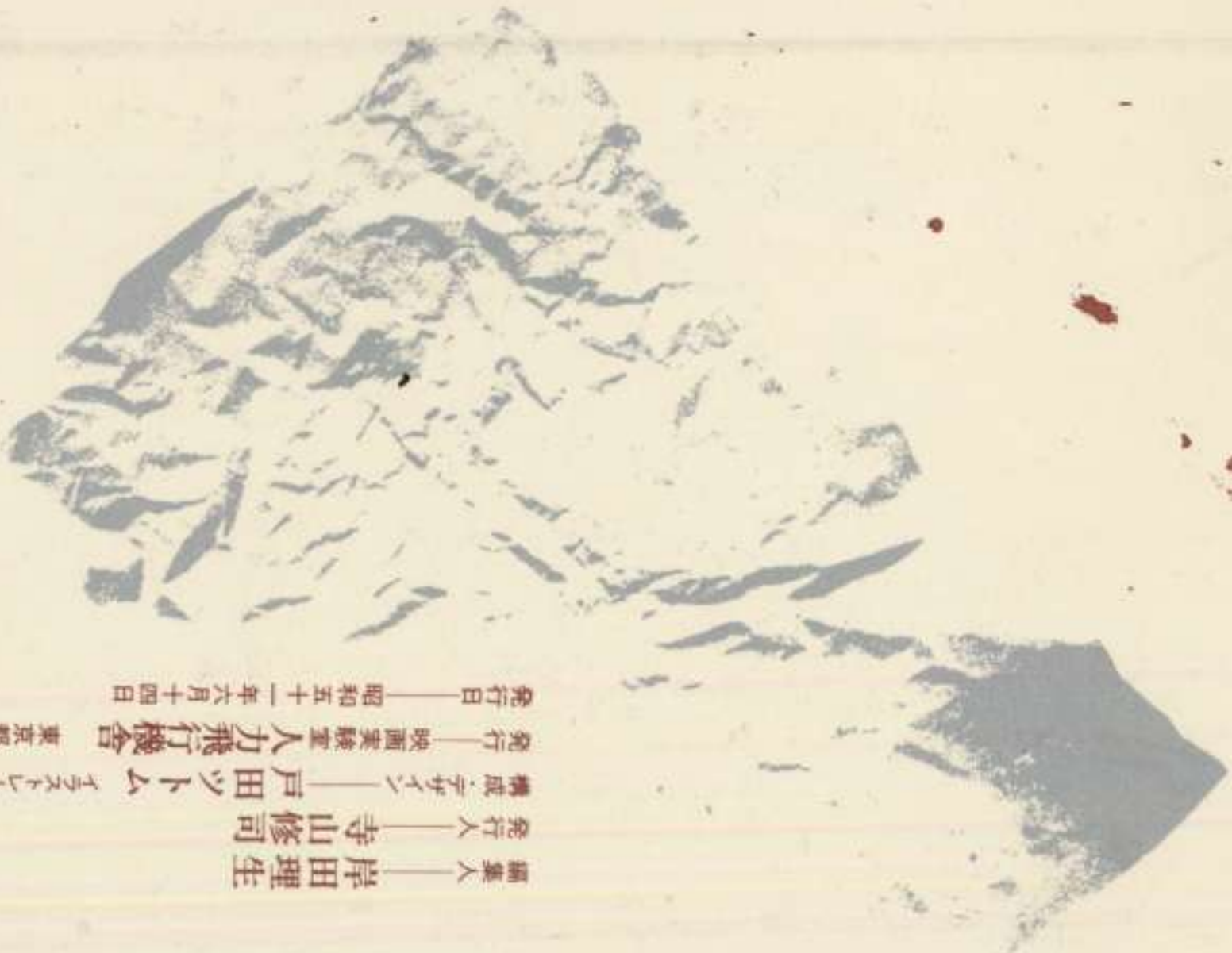
作品解説

〈眼帯映画〉ガーゼと眼帯をスクリーンにして、腫れから映写される至急の個人映画〈停電映画〉暗黒

をスクリーンにして、イマジネーションが監督する、見えない犯罪映画〈風景映画〉恋をフアンター

にして、無意識を掘りつづける、記述されない日記映画〈日夜映画〉ピルの壁をスクリーンにして、沈む

日が影をプロジェクトしつづける、都市の終末の群衆映画〈夢映画〉幽の裏にエドワーズが出て目ざめの朝がは



編集人——岸田理生
発行人——寺山修司
構成・デザイン——戸田ツトム イラスト——川土庸
発行——映画実験室 人力飛行機舎 東京都港区三田4-2-11 (451) 9825
発行日——昭和五十一年六月十四日