



Title	シナリオライターとしての寺山修司 : 『乾いた湖』の分析を中心に
Author(s)	横田, 洋
Citation	演劇学論叢. 2003, 6, p. 154-165
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/97540">https://doi.org/10.18910/97540</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# シナリオライターとしての寺山修司 ——『乾いた湖』の分析を中心にして——

横田 洋

## 序

「愛と希望の街」脚本監督大島渚。『彼女だけが知っている』脚本監督高橋治（脚本共作田村孟）。『恋の片道切符』脚本監督篠田正浩。『死者との結婚』脚本監督高橋治（ヴィリアム・アイリッシュ原作、脚本共作田村孟）。『青春残酷物語』脚本監督大島渚。『ろくでなし』脚本監督吉田喜重。『太陽の暮場』脚本監督大島渚（脚本共作石堂淑朗）。『乾いた湖』監督篠田正浩（原作櫻井英治、脚本寺山修司）。『悪人志願』脚本監督田村孟（脚本共作成田孝雄）。『日本の夜と霧』脚本監督大島渚（脚本共作石堂淑朗）。『血は乾いている』脚本監督吉田喜重。『武士道無残』脚本監督森川英太朗。『非情の男』脚本監督高橋治（脚本共作国弘威雄）。

以上のリストは松竹ヌーヴェル・ヴァーグの当事者であったシリオライター田村孟が後年松竹ヌーヴェル・ヴァーグと正確に呼べる作品は一三本であるとして挙げたものである。松竹ヌーヴェル・ヴァーグとは一九六〇年松竹映画の特に大船撮影所の若手監督が次々とデビューし、従来の松竹大船の伝統とは全く異なる新しい感覚の映画を制作していた時期の作品やそうした潮流のこ

とを言う。しかし六年からは松竹はヌーヴェル・ヴァーグ路線を中止し、従来の伝統的なメロドラマ、ホームドラマ路線へと回帰したため、松竹ヌーヴェル・ヴァーグとはいっても実は一年に満たない短い期間のことであつたのである。年代的にも内容的にも実際に松竹ヌーヴェル・ヴァーグと呼べるものとして田村が選んだものが以上の二三本なのである。

田村は「煩をいとわず文字を連ねたのは、『乾いた湖』以外すべて監督の発意によるオリジナル・シナリオであることを示したかったからである」と書いている。つまり本家フランスのヌーヴェル・ヴァーグと同様に監督（作家）の映画であることが松竹ヌーヴェル・ヴァーグの特徴であつたと田村は論じている。<sup>〔2〕</sup>その中で唯一の例外が篠田正浩監督の『乾いた湖』であり、そのシナリオを書いたのが寺山修司なのである。監督がシナリオを書くことが特徴であつた松竹ヌーヴェル・ヴァーグのなかにあつて、寺山修司は唯一のシナリオライターであつた。

寺山修司の映画における業績は、「田園に死す」などに代表される七〇年代以降の作品であるが、六〇年代前半にはシリオライターとして活躍していたことも忘れることができない。寺山はシリオ作家協会に所属し、六年からはそのシリオ作家協会が編集をする雑誌『シリオ』の編集委員をしていた。六〇年代初期には本人の肩書きに「シリオライター」が使われることもあつたほど、映画のシリオ執筆が寺山の仕事の中心になつていた時期もあつた。

この論文では寺山修司がシリオを書いた『乾いた湖』を中心

## 一 シナリオ執筆に至る経緯

うと考えていた。

当時映画業界では無名であった寺山修司にシナリオを依頼した動機については監督の篠田正浩自身が詳しく述べている。篠田は「マッチ擦るつかのま海に霧ふかし身捨つるほどの祖国はありや」という寺山の短歌に感動したのだという。「この歌を発見したときの驚愕を今も忘れてはいない。私のなかで完全に滅び去ったと思っていた短歌が、その強固な形式と古色な風雅のため到底受け入れ難い現代の『新しさ』を突破して生命を甦らせたのである。それまで短歌は、私や私の同時代人には皇国史觀を賛美するための靈力を備えていた。日本人麻呂に始まり本居宣長や吉田松陰の絶唱に、私は自身の運命を放棄して見えざる神に投身誘惑のリズムを感じとっていた。しかし、その甘い死の匂いも八月十五日の事件で霧散消してしまったのだ。以来、短歌は醜い廃墟のような姿をさらけだし、時代遅れの形式で死の誘惑をしたことに私は嫌悪と憎悪を剥き出しにしていた。その短歌が、私より若い世代の青年によつて甦つたのである。青森県の僻地から上京してきた青年の氣負いが小さなマッチの先の炎に祖国の残影を見る、その

絶唱に、私は自身の運命を放棄して見えざる神に投身誘惑のリズムを感じとっていた。しかし、その甘い死の匂いも八月十五日の事件で霧散消してしまったのだ。以来、短歌は醜い廃墟のような姿をさらけだし、時代遅れの形式で死の誘惑をしたことに私は嫌悪と憎悪を剥き出しにしていた。その短歌が、私より若い世代の青年によつて甦つたのである。青森県の僻地から上京してきた青年の氣負いが小さなマッチの先の炎に祖国の残影を見る、その絶唱に、私は自身の運命を放棄して見えざる神に投身誘惑のリズムを感じとっていた。しかし、その甘い死の匂いも八月十五日の事件で霧散消してしまったのだ。以来、短歌は醜い廃墟のよう

うと考えていた。

実際的な篠田と寺山のつながりは、当時の篠田の夫人であった詩人白石かずこを通じたもので、白石は北園兄衛の詩誌『VOU』を通じて寺山を高く評価していた。寺山は詩人仲間の谷川俊太郎の勧めでラジオドラマやテレビドラマのシナリオの執筆を始め、ラジオドラマ『中村一郎』では民放祭連盟会長賞を受賞するなどラジオやテレビのジャンルでも活躍を認められていた。一九六〇年には劇団四季に戯曲『血は立つたまま眠っている』を提供した。同じ年東宝からもシナリオが依頼され、「一九歳のブルース」を書いたが、これは結局映画化はされなかつた。つまり篠田はいくら短歌に感動したからといって、突然歌人にシナリオ執筆の依頼をしたわけではない。

また『乾いた湖』のシナリオは神楽坂の旅館に篠田と寺山が二人で泊り込んで書いており、田村益があげた松竹スーザン・ヴァーグのリストのうち唯一シナリオライター単独の脚本となつているが実際には監督との共作だと考えられるが、シナリオに寺山の名がクレジットされていることから、着想その他の大部分を寺山に負つたものだと考えることができよう。

『乾いた湖』は直木賞作家樋場英治の同名の新聞連載小説をもとにしている。オリジナル・シナリオで撮つた篠田正浩のデビューワーク『恋の片道切符』は社内での評判はよかつた。しかし逆に評判が高かつたことが災いし社長城戸四郎が直接試写会に出向くこととなり、そこで城戸が篠田の映画を理解できなかつたために、篠田は一度助監督に降格となつていただ。会社側は直木賞作家の樋場英治の小説を映画化することを条件に篠田の監督復帰を認め

る。そこで篠田は脚本に寺山修司を起用し、原作とは大幅に異なる作品を作らうと試みたのである。

## 二 喜劇としての『乾いた湖』

まずこの『乾いた湖』の物語を明らかにしておこう。

財閥の御曹司木原道彦の別荘で若い男女が快樂的な遊びに耽っている。しかし、そのうちの一人桂葉子に電話が入り、葉子は東京の自宅に戻る。葉子の父が自殺したのだ。自宅での葬式に、自由党の大瀬戸五郎が焼香にやつてくる。葉子は新聞記者に農産公社の部長であった葉子の父は汚職事件の責任をとらされ、大瀬戸に自殺させられたのだと教えられる。

木原の別荘に遊びに行っていた下条卓也のアパートの部屋にはヒトラー、ムッソリーニ、トロツキーなどの写真がコラージュ風に貼つてある。卓也はさらにカストロの写真を貼ろうとしている。

そこへ節子が入つて来る。卓也は節子をベットへ引き倒し、「指導者にはマークが必要なんだ。太く濃い髪だとか、大きなほくろだとかがね」と言う。節子と卓也は大学へ行くが休講の掲示が出ており、喫茶店「ジュピター」へ行く。「ジュピター」には既に咲子と美代子がおり、節子とともに卓也を遊びに誘うが卓也は興味がない。美代子は月一万でいいからパトロンが欲しいと卓也に相談する。

バー「ラ・ドンナ」で卓也はマダムの文枝に大瀬戸を紹介される。大瀬戸は大学の自治会の委員でもある卓也に政治の話を持ちかける。大瀬戸は日本人はもっと民族意識を高めなければならな

いのだと言うのだが、卓也は「民族意識なんて概念を全然信じてないんです」と返す。卓也は大抵の学生は「金が欲しいし、いい女と寝たい。だからそんなやつら、つまり自家用車に乗つて若い女をつれてゴルフへ行くやつらを見ると、そいつらを殺すか、そいつらになるかの二つしか考えない」と言う。そして大瀬戸に月一万で女子学生を紹介すると持ちかけるのだが、とりあつてくれない。酔つた卓也は文枝の家に連れてこられ、文枝とともにシャワーを浴びる。翌朝、卓也は「浮気したくなつた」と文枝の財布から札を抜き出すが、文枝は「お金ならいくらでもあげるからどこにも行かないで」と懇願する。

卓也は大学の自治会の委員会に出席する。「民主主義学生連盟」に加盟するか否かで議論になつてゐる。会合の後ジュピターで委員の一人の水島は木原道彦と仲のいい卓也に就職のコネをつけてほしいと頼む。水島は道彦に会いに行くが、水島の就職を断られ

葉子の姉しづえは婚約者の藤森信一に婚約を破棄される。汚職管理の遺児とは結婚できないと言われたのだ。葉子は卓也に姉の話ををする。それを聞いた卓也は葉子を「アル中」の韓国人ボクサー鄭方現を紹介する。鄭に藤森を殴つてもらうのだ。しかし鄭は殴るだけでなく、剃刀で藤森の顔を傷つけてしまう。

大学の自治会は安保のため渡米する首相を羽田で阻止することに決めるが、その場で卓也は自治会の金を遊興費に使つていて委員の役職を解かれる。卓也は自分から自治会は止めると言いい、安保を反対するのはいいが、そのためにはアメリカが経済封鎖をしたら日本はやつていけないとして、「おれの政治に対する考え方

方にはもっと独自な……おれのやり方があるんだ」とはき捨てで出ていく。安保反対のビラがまかれ大学の構内を通りて卓也はアパートに戻る。卓也のアパートの窓からはラグビー部の練習が見える。呼笛を吹き号令をかけるキャプテンの指導ぶりに卓也は魅入る。次々と選手の数が増え、いつのまにか指導しているのは卓也になっている。ふと目をあげると壁にヒトラーの写真がある。節子から電話があり、卓也は節子とジャズバーへ遊びにいき、ホテルで節子と寝る。

ホテルの一室で大瀬戸はしづえに封筒に入った金を渡す。しづえは家計を助けるために、父の仇である大瀬戸の愛人になつていた。その晩しづえが母のあきに金を渡しているところですしづえが大瀬戸の愛人になつた事實を葉子に知られてしまう。

木原道彦の誕生パーティーで篠山貴子は父の会社のために道彦に何でも言うことを聞くから二〇〇万円融通して欲しいと頼む。それを聞いた道彦は二〇〇万の小切手を用意しパーティー会場で貴子に服を脱ぎ、部屋を一周して、歌を歌えと命令する。パーティー会場を抜け出した卓也は別室で葉子に会い二人で外に出る。卓也は葉子にラングストン・ヒューズの詩を読んで聞かせ、自分は青森県出身の妾の子だと言うのだが、それはまつかなうそだと言う。葉子はそんな卓也にさみしいんでしようと言い、二人はホテルに行く。ベッドの上で葉子はヒューズの詩を口ずさむ。

一九六〇年五月、安保反対のデモ隊が大合唱している。葉子は家を出て自立するためにバーや料理店で仕事を探すが、断られる。卓也は大学で自治会の委員達と出会う。卓也は「デモに行くやつらはみんな豚だ。豚は汗かいて体こすりあうのが好きだからな。

豚には自己主張もない」「政治なんてのは議会制じゃ何もできなくなっている。だからといってデモなんかやつたつてもっと非力なんだぜ。政治がどうして出来上がるかつてのはおれが教えてやる。いいか、おれが今後することを見て、せいぜいみんなでまねするがいいぜ」と言い放つ。水島が自殺したと聞いた卓也は水島のアパートに行くが、その帰り、葉子とばったり会う。葉子はあのときの夜のことは忘れると言い、ヒューズの詩も忘れたと言う。卓也はアパートの裏の建設用地で自作ダイナマイトの実験に成功する。アパートに帰ると節子がいる。節子は卓也の子供を妊娠したと告白するのだが、卓也は革新的な行動のためには女にかまつているひまはないと言つて部屋から出て行く。卓也がパーティ・ドンナに行くと大瀬戸が飲んでいる。大瀬戸は内閣を倒せるのは与党内の良識派と財界だけだと言うが卓也は政府を倒すのは力だと言う。そしてマダムの文枝との肉体関係を終りにすると言い、大瀬戸にどつちが先に内閣を倒すか競争しようと言う。

葉子は道彦に就職の世話を頼みに行く。道彦はのしむ女には金はいくらでも出すが、泣く女には一銭も出せないと言い、葉子を抱こうとするが、逃げられる。デモ隊に巻き込まれた葉子は肩を組まれ涙ぐんで一緒に「インターナショナル」を歌い出す。国会前でデモ隊の波をかきわけてダイナマイトを持った卓也が国会内に突入しようとするが、警官隊の放水の前に転倒する。デモ隊と警官隊の乱闘が始まる。国会前の負傷者のなかに卓也もいる。大学の自治会のメンバーがなつかしそうに声をかけるが、卓也は屈辱で顔をそむける。学生たちとともに卓也も救急車に乗せられるが「あいつらなんかと一緒にしないでくれ」と叫び、救急車の

なかの学生を睨み「おまえらなんかと、おれは違うんだ」と一人  
救急車のなかに睡を吐く。

以上が「乾いた湖」の物語である。

シナリオ「乾いた湖」原作との大きな相違点は設定されている時代が異なっているということがある。原作では学生の自治会における議題が五〇年代中盤の砂川闘争となっているが、シナリオでは六〇年安保と同時代のものに変えられている。砂川闘争と六〇年安保では学生運動としての規模の大きさが全く異なる。六

〇年安保は日本中を巻き込んだ大闘争であり、この時代は特に学

生にとって無関心ではいられないほどの政治の季節であった。こうした時代の設定の変更は作品全体に大きく影響を与えていている。原作では、自立を目指した葉子は女優となり、映画スターとして華々しく活躍を始めた直後に事故死するのであるが、シナリオでは葉子は自立しようとするがうまくいかず、最終的にはデモに参加するとなつていて。また原作では、卓也はテロリスト的な要素

は全くなく、ただ自治会に入つてながら放蕩を続けるニヒリストティックな無頼派の学生であり、最終的にはしづえの元婚約者信一への傷害容疑で逮捕されることで小説は終わつていて。

シナリオと実際に撮られた映画にも大きな相違点がある。それ

は、リストのシークエンスである。シナリオでは卓也はダイナミットを持って国会内へ突入しようとして、阻まれ怪我を負い、デモ隊の学生と同じ救急車に乗せられる。実際の映画では原作のアイデアを再び取り入れ、卓也がダイナマイトを持つてアパートを出た所で信一への傷害容疑で逮捕され、パトカーで移送されていく時にデモ隊に囲まれ、パトカーの中から「おまえらとは違うんだ」と叫ぶ時の屈辱感はデモの学生とともに救急車に乗せられるシナリオの方が強く出ているだろう。

原作と映画でもっとも異なる点で、この映画をもつとも特徴付けているのはやはりシナリオが六〇年安保の闘争を背景としているという点である。このシナリオは「デモに行く奴は豚だ」と考えている主人公がヒトラーに傾倒しテロを思いつくという物語である。この映画が安保闘争直後の六〇年の八月に公開されると監督の篠田正浩の斬新な映像感覚が受け入れられ、松竹ヌーヴェル・ヴァーグの波に乗つて大ヒットするが、その政治の捉えかたをめぐつて批判が集中したのである。

多くの批判があつたが、「映画評論」一〇月号の巻頭言での批判に対して寺山は反論している。寺山は「多くの新聞批評の『乾いた湖』への非難が、おそらくこの巻頭言に集約されている」と反論のなかで書いている。

<sup>(8)</sup> この巻頭言は五〇〇字程度の短いもので署名はないが、中原弓彦の文章である。最初に篠田正浩に対する批判が書かれたあと、「が、なんといっても、いちばんイケナイのは、寺山修司の脚本であることは間違いない。政治というものをああいうふうにとらえる神経がまず許せないのだ」と脚本の寺山修司を直接批判して

いる。続けて「具体的にいうと、今年の五月にテロを思いつめる

主人公の部屋に去年の秋からヒットラーの写真が貼つてあったたり、警官が主人公を逮捕したとき、彼の持ち物を忘れていたりすることだが、全学連の学生が見るからにグレン隊みたいな格好をしていたり、ファシストに公然と憧れているのも変であるつまりデモ、テロ、セックスといった「現代的な」ファシズムを折りこめば、現代を描けるという軽薄な態度が、根本にあるのだ」と述べている。寺山は「現代的なファシズムを折りこめば、現代を描けるという軽薄な態度」でシナリオを書いているが、全く現代を描けていないというのが中原の批判である。

それに対する寺山の反論は「映画評論」一二月号に掲載された「瓶詰めの猿論」である。寺山はまず映画批評のあり方に疑問を投げかける。「批評家たちはマスコミの中、話しあえるための共通の紐をさぐりあてようとして、それを状況によって変革されがちな芸術上の独創よりも、むしろ世直し的な社会性の場から批評はじめている」という寺山は「批評家たちは最近、対立物を同時性で表現し、そこに因果律をもつた普通のドラマツルギーによる方法の、ジンテーゼをださなかつた場合に『風俗作品』と思いたがる傾向が非常につよい」と書く。続けて「『世直し論理』で作品の主題をはかる傾向がつよい。これはいま、映画批評界に価値体系が確立していないため、世直し的な映画の公共性の立場から物を言うのがもつとも易いからなのだろう。しかし、社会をよくすることと、秀れた芸術であるということは同義ではなく、映画はHow to liveの教科書ではないのだ。言つてみれば決定的に社会を堕落させうる作品は、社会福祉の旗になりえた作品と同

様、高く評価しなければならぬ」と述べている。<sup>[13]</sup>

つまり、映画を社会性や政治性といった尺度でその価値を判断するのではなく、「芸術上の独創」、芸術を自律的なものとして判断するべきだと寺山は主張している。寺山はこのことを六〇年代初期に様々なところで主張している。例えば雑誌「シナリオ」の六三年一月号では大学生の質問に答える形で「僕たちは、たしかに幾つかの闘うべきものを周囲にもつっています。しかしそれは必ずしも、常に『政治』を通過せねばならないものではない。芸術に於ける実践の意味は、日常的実践とも切りはなし得るところにこそ自律性があるのです」と述べている。<sup>[14]</sup>

そして寺山はこうした映画批評のあり方を批判した上で「乾いた湖」は喜劇である<sup>[15]</sup>ことを強調している。この映画は主人公の行動が最後に挫折するという悲劇的あるいはメロドラマ的な物語として受け取られた。それゆえにファシストに憧れテロを思いつく主人公の行動が英雄的で、メロドラマ的な正義が描かれていると受け止められ、非難の対象となつた。しかし、ここで寺山は主人公の行動や思考に観客が感情移入したり、それがそのまま主題になつたりするのではなく、主人公の行動や思考が喜劇の一要素として相対化され、客観的に眺められるべきものであると主張したのである。寺山は述べている「したがつて『政治』というものをああいうふうにとらえる」……つまり、いまあるかたちを一つのジンテーゼだけに偏重することなく、カリカチュアライズすることは「許せない」ことであり得ようはずがない<sup>[16]</sup>。

ほとんどの批評が卓也の行動に的が絞られているのだが、寺山自身は卓也以上に葉子の方に重点を置いている。つまり主人公は

卓也一人のみではないのである。「乾いた湖」では卓也の過激な行動の方ばかりに関心が向いてしまったのだが、実際には卓也と葉子の行動は並行的に描かれている。つまり卓也と葉子というデフォルメされた両極端なこの二人のものの考え方の違いが全篇を通して描かれているのであって、その違いを対比的に強調することによって互いを相対化することで笑いも生まれ、若者を風刺する喜劇になりえているのである。

寺山はリースマンの分類を用いて、葉子は「他人志向型」、卓也は「内的志向型」と特徴付けた。寺山は書いている。「葉子といふ他人志向型の人間を主人公に彼女の志向する『他人』」のパタンをカリカチュアライズすることで主体性のない一人の青春像をかくことが、台本を引き受けた日のぼくの意図の一つとなつた。彼女は一九六〇年の政治的な季節のなかで、はじめに父を殺した敵というかたちで保守党にくむ。これはまず非常に個人的な政治への目ざめである。おそらく彼の父を死へ追ひこんだのが共産党であつたら彼女は共産党をにくんなどちがない。そのあと家出から恋愛まで、彼女はリースマンの分類のために生まれた位、極端な「他人志向型」の女で、あのヒステリックな精神状態でなかつたらデモに自ら参加したかどうかもわからぬし、あの行進がもし右翼のそれだとしても彼女はスクラムを組んだかもしれないのだ。つまり彼女は欠落したノラであり、他の人物だつてよく見ればどれも観念のなかで裏返しになつてゐるはずだ<sup>[17]</sup>。ここではリースマンの分類とはいっても社会学の用語として厳密に使つてゐるわけではなく、「主体性」がなく他人に依存するような人間として「他人志向型」という言葉が使われている。つまり、自立

しようと考えたのも姉や大瀬戸が原因であつて、自立しようとはしても結局卓也や道彦へ依存しようとするこことしかできず、最後にはたまたま通りかかつたデモ隊に参加してスクラムを組むというように、結局は徹底して自ら考えようとはせず他人に依存してしまうのである。

こうした極端な「他人志向型」の葉子に対して、卓也は「内的志向型」の人物である。「比較的にぼくの愛していたの登場人物は『内的志向型』のテロリストということになるがそれは現代でもし、他人志向性、伝統志向性を完璧に拒否し、その上でなお社会のなかで生きようとすれば人はテロリストにならざるを得ない」という理由によつてである。彼の喜劇は、ヒットラーがワグナーを芸術の次元ではなく日常性の次元で再現しようとして怪物の扱いをうけたように、下条卓也は孤独な夢想家だつたにすぎない<sup>[18]</sup>。ここでも極端な「内的志向型」は「孤独な夢想家」であるというほどの意味であろう。

この時期寺山は好んでテロリストを主人公とした作品を多く書いている。例えば劇団四季に書いた『血は立つたまま眠つて』では革命のために自衛隊の倉庫を爆破しようとする青年が主人公であつたし、映画化されることのなかつた『一九歳のブルース』は新しい右翼政党結成のため、自分でも知らないうちに組合上がりの会社専務を暗殺してしまつボクサーが主人公である。

寺山はヒトラーを「ワグナーを芸術の次元ではなく日常性の次元で再現しよう」したとして芸術家として認めようとしていた。同様にトロツキーのような政治家も芸術家として認め、テロリストや独裁を芸術として捉えようとしていた。ただ『乾いた湖』で

はヒトラーやトロツキー、カストロといった人物はその具体的な思想や寺山がそれをどのように理解しているかといったことはあまり関係なく、それらは独裁的な指導者の類型として記号的に用いられている。そうしたところは冒頭の卓也の部屋で卓也がカストロの写真を見ながら「髪を生やそうか、と思うんだ」「指導者にはマークが必要なんだ。太く濃い髪だとか、大きなボクロだとかがね」と言うところにも表れている。このように様々なものを記号的に捉え、デフォルメして表現していくことにも、寺山のいう喜劇性が潜んでいると思われる。

『乾いた湖』のなかでヒトラーやワグナーと対比するような形で登場するのがラングストン・ヒューズとジャズである。五〇年代から六〇年代初期寺山は黒人の詩人や黒人靈歌、ジャズといつたものに非常に愛着を示していたのである。寺山の六〇年代初期の映画演劇作品のほとんどにラングストン・ヒューズなど黒人作家の引用があり、音楽としてジャズの指定をすることも多かつた。ヒトラーのようなファシストに興味を示す一方で、差別され虐げられた黒人の哀歌や白人中心の既存の制度への反発といった主題にも強く惹かれていた。寺山はそうした二面性を主人公の卓也に負わせたのである。作品のなかではヒトラーの写真やワグナーの音楽は昼間かもしくは太陽の出ている時間に出てくるのに対して、ラングストン・ヒューズの詩やジャズは夜にしか出てこない。社会性を強く意識せざるえない昼間の時間よりも夜の方がより本質的な人間性が現れるのだと示唆しているかのようだ。卓也が葉子にヒューズの詩を一篇聞かせた後「おれは妾の子なんだよ」と語り不幸な過去の一要素として青森県出身であることも自嘲的

に告白する。このセリフは寺山自身の過去ともほぼ重なり、天井桟敷以降の寺山の演劇や映画の主人公とも重なる。ただここでは寺山や後年の作品の主人公と直接重ね合わせるよりは黒人や朝鮮人や地方出身者という存在を社会的に抑圧されたものの記号として使用していると考えたい。しかし、卓也はそう告白した後、卓也の過去に「同情して」と指定される葉子に対して、「なんでもかなうそさ」と否定してしまう。昼と夜を使い分け、卓也の不幸な過去が明かされ、そうした過去に卓也の本性が隠されていると思われるところで、その過去を「まつかなうそ」と否定し相対化してしまう。卓也の中の二面性は宙吊りにされたまま、喜劇の一要素として笑いの対象にもなってしまうのである。

さらに『乾いた湖』には過去の映画の引用とパロディが含まれているということも忘れてはならない。特に木原道彦の誕生パーティの場面はシナリオからのみでもフェリーニの『甘い生活』の引用であることが理解できる。従来の価値観に囚われない若者という登場人物は日活のアクション映画やゴダール、大島渚の映画の登場人物を彷彿とさせる。映画評論家の佐藤重臣は「どこかの外国映画の名場面をそつくり挿借してきた、植え替えるようなことを平氣でやつていて<sup>(2)</sup>」と述べた上で「だが、このイミテーションも脚色に一枚、寺山修司が加わっていることを思いおこすと、一概に断罪を真向からくだすには、チユウチヨセざるを得ないのである。むしろ、ヌーベル・バーグの捏造品をワザと意識して作ることによって、芸術の高慢さ・孤高さを階段から引きずりおろそう、という意図の下に作ったのではないか」と、そんな気も

おこつてくるのである。とすれば、それは芸術における〈スキヤンダル的要素〉として、大いに評価せねばならぬ<sup>(2)</sup>と「乾いた湖」のパロディ的要素を積極的に評価している。寺山修司自身も「乾いた湖」を「きわめて意識的にヌーヴェル・ヴァーグスタイルのパロディとしてかいた」<sup>(23)</sup>と述べている。寺山はいかにもヌーヴェル・ヴァーグ風の登場人物をパターン化し、それらを対比的に登場させることにより、ヌーヴェル・ヴァーグの批評的なパロディを作りだしたのである。

「乾いた湖」のシナリオは寺山自身が述べたように卓也や葉子といった極端な人格を持つた人物を対比的に登場させ、一人の人物のなかの二面性を対比させることによって六〇年当時の若者を風刺した喜劇として受け止めるのが妥当であろう。またそうした対比性、二面性を記号的に捉え表現していくという記号の遊び、引用やパロディといった要素も「乾いた湖」の喜劇性を強くしている。松竹ヌーヴェル・ヴァーグとはいっても寺山の芸術のなかでもっとも商業的な制約の多かつた六〇年代初期の映画のシリオなかにも、後年の寺山の芸術を特徴づける要素が既に多く取り入れられているということも特筆すべきことである。

### 三 寺山修司と映画

寺山修司は『キネマ旬報』の六一年二月下旬号のシナリオライターによる座談会のなかで、なぜ映画のシナリオを書き始めたのか聞かれ、「短歌とか詩とか、活字を通して行為をコミュニケーションすることに絶望した」ということでしょう。演劇は

それに比べて総合化された言葉を、人間の肉体を通して言わせることはできるけれど、演劇は一回限りのものなんだ。たいへん行為芸術としての性格が強いんで、初日と二日目とではぜんぜんちがつた演劇ができる上がる。映画にはその面がないでしよう。金になるということもあるが、やはり言葉によるコミュニケーションを何とか変革したいと思うこと、これが第一ですね」と答えている。また処女シナリオ「一九歳のブルース」が雑誌『シナリオ』に掲載されたときそのあとがきで書いている。「カリフォルニア派の詩人の一人であるファーリングゲッティが書いているように現代の詩人たちは『グーテンベルクは印刷術を進歩させた。おかげで詩人はひどい目にあつた。猿ぐつわをかまされたつてわけだ』と自覚している。僕もまた活字の桎梏からのがれて詩をかくことを考えていた訳である。記号としては活字より人の声、人の肉体のほうが興味ぶつかつたし、恒に新しいジャンルが僕を呼びよせてきたのだ」。寺山は自分の書く詩を活字ではなく、人間の肉体を通して表現することに興味をもち、映画や演劇の世界に入ってきたのである。

先の座談会のなかで、出席者の一人の安藤日出男が作り手が観客に一方的に押し付けるのではなく、観客と作り手との対話を可能にさせるためには作品のなかに「脱落」がなければならないと述べたのに対して寺山は「安藤さんは脱落と言つたが、ぼくはそれをメタフィジックと言いたい」として「メタフィジックをつくるために、タテヨコの線でキッヂリ構成した過去のドラマツルギーではダメです」と因果律を破つていくことを主張し、「映画にドラマなんて必要ないと思つていて」<sup>(24)</sup>と述べている。

また寺山は六一年七月上旬号の『キネマ旬報』に「声の設計・セリフ考」を書いている。このなかで寺山はテレビと映画のセリフの問題点を挙げている。「一、映画において現存欠けている第一の要素は無駄の効用を知ることである。一、更にメタフォアが欠如している。一、類型に墮しているため、あらゆる登場人物にロマネスクがない。つまり言いそなことしか言わないのである。一、つまるところ、言語はつねに機能性の虜であり、物質としての言語の粘り、硬さがない。映像を越えないし、独自の呟きの書きわけの区分さえない」と現状の批判をした。そのうえで「現代映画では、そなしたドラマチックな葛藤は映像の構成によつてなされ、台詞はむしろ無駄なものとして、映像と衝突すべきものである、と考えるようになった」と述べている。また「これは映像と台詞の分離の提倡であり、再構築しての結合の暗示である」、「ガガーリンの顔に中島そのみの声をアテレコしたり、力道山の吠え声に小鳥のなき声をアテレコしたりしながら『言語が不規則さによって体系全体の方則の衝突するダイナミズム』（エイゼンシユタイン）を発見してゆくことをシナリオライターは台詞においてこころみなければならない」と主張している。セリフは因果律に則ったドラマを構築するための道具として使われるものではない、言葉それ自体の魅力でもって映像と衝突させ、また新しいイメージを喚起させるようなものとして用いられるべきだと主張しているのである。

しかし寺山の考えるセリフをそのようなものとして捉えたとしても、「乾いた湖」の物語は完全に従来の因果律に則つて進んでいくし、寺山のセリフも因果律に則つたドラマの補完物として機能していることがほとんどである。映像とセリフの衝突のようなことを主張しても、映像だけでなく最終的にセリフを演出するのも監督であつて、寺山の意図が実現するとは限らないのである。『乾いた湖』での寺山の意図は卓也と葉子の人格を対比的に描いていくことであった。しかし、出来上がつた映画では人格を比較するということよりも卓也と葉子の恋愛や卓也の過去といつた感傷的な要素が強く出ており、悲劇的な最後を迎えるメロドラマと受け取られてもおかしくはない物語となつてしまつていて。寺山は後年の自注では例えば六〇年に書いた戯曲『血は立つたまま眠つている』を「いわゆる新劇」の変型であつて、演劇そのものの根本的疑いをさし出していない」というように六〇年代初期の作品を認めていないのであるが、書いた当初は演劇としてそれなりに認めていた。それに對して寺山は自ら書いた映画を当初から全く認めていないのである。寺山は六一年、「昨年、私はいくつかの創作計画を立てた。一編の長編戯曲、二編の放送劇、テレビドラマ、そして小説、加えて映画と短歌」と六〇年の時点できなり幅広いジャンルにわたつて計画を立てていたのだが、「映画をのぞいてほぼ予定の成果を收め」、「映画だけが思うようにならず、私は夏休みの終りを前にして宿題を残して、生徒時代の、あのいらいらした気分をもてあましめていた」のである。無論、作品の成果について言つてはなく、意図と結果の間のクレヴァスの大きさについて言つてはいるのである。」と公開直後からほとんど評価していない。『乾いた湖』批判への反論である「瓶詰めの猿論」でも、「乾いた湖」という失敗作についての指摘が、もつと得てほしかつたと思う」と批判に対しても

は反論しているものの自らの作品を失敗作だと認めている。

寺山は「意図と結果の間のクレヴァスの大きさ」の原因のほとんどを映画会社の利益優先の姿勢にあると考えていた。【〔数多い人に〕という発想が企業家にある限り、反抗的な一つの作品、創造的な一つの作品を生むことは難かしい。少なくとも演出家でさえ難かしいのに会社にとつてアウトサイダーである私などにとつては一層難かしいことになる。会社は現状を肯定して、いまある安らぎを守るべき作品のなかからもうけ口を見出すことをやめはしないだろ<sup>(2)</sup>う」と映画会社の姿勢が寺山の独創を阻んでいると考えていたのである。「ステーヴィル・ヴァーグと呼ばれたフランスの一連の作家たちの何より大きな意味は、かくしどりでもモンタージュ拒否でもなく、企業形態を変革したことである<sup>(3)</sup>」とフランスのヌーヴェル・ヴァーグが成功した理由をその企業形態の変革にあると考えている。そして「個人の仕事にまで、映画を純粹化してつくりあげるとき、決して公約数を気にしなくともいい作品をつくることができるからである」と映画を作家の個人の仕事にするため映画会社とたたかわなければならないと考えるようになつたのである。

しかし六〇年末の大島渚の『日本の夜と霧』事件<sup>(4)</sup>以降、松竹はヌーヴェル・ヴァーグ路線を中止し、メロドラマ、ホームドラマ路線に回帰し、寺山—篠田のコンビは曾野綾子原作のメロドラマ『わが恋の旅路』（一九六二）や、港湾労働者の世界を舞台にした『ロミオとジュリエット』である『涙を、獅子のたて髪に』（一九六二）といった、「すれちがいメロドラマ」という松竹得意のジャンルで映画を作らざるを得なかつた。こうしたジャンルでも寺山

のパロディイセンスは垣間見えてはいたが、それらは寺山の意図する映画ではなかつた。

寺山は六〇年には『猫学—Catology<sup>(5)</sup>』という一六ミリの実験映画を作つており、旧来の因果律に基づくドラマがなくても映画が撮れることを既に知っていた。そうした実験映画と松竹での商業映画の隔たりを埋めようとする努力を行おうとはしたのだが、結局はその隔たりの大きさに絶望し、『涙を、獅子のたて髪に』を最後に五年間にわたつて映画業界から遠ざかることとなる。寺山が映画から離れている間、映画業界ではATGが設立され、ATGが出资することによつて低予算ながら、自由な映画制作ができる環境が整えられていた。寺山はその五年の間に劇団天井桟敷を設立しアンダーグラウンド演劇の旗手となつていた。また新しい芸術哲学を手に入れた寺山は六八年に羽仁進監督の『初恋地獄編』のシナリオを書くことを手始めに映画業界に復帰し、七〇年には『書を捨てよ街へ出よう』自ら監督をする。ここで初めて従来の因果律を無視した詩的なイメージの連鎖で映画を制作することが可能となり、後の『田園に死す』（一九七四）や『草迷宮』（一九七九）といった三五ミリの名作、『ローラ』や『蝶服記』、『審判』といった実験映画につながつていくのである。

## 注

(1) 田村孟「松竹ヌーベル・バーグの過去帳」「講座日本映画六　日本映画の模索」岩波書店　一九八七年　九〇~九一页

(2) 同書　九一页

(3) 松竹大船では他の映画会社と異なり助監督がシナリオを書く練習をするという伝統があつた。実際にはほとんどの映画が専門のシナリオ

ライターによって書かれていたのであるが、こうした松竹大船の伝統が松竹ヌーヴェル・ヴァーグの要因ともなったのである。

(4) 篠田正浩「寺山修司のコトバ、そして映像」、「寺山修司全シナリオ

I」フィルムアート社 一九九三年 三七二頁

(5) 同書 三七二頁

(6) 「寺山修司全シナリオ」に掲載されたものを参照した

(7) 寺山修司「瓶詰めの猿論」「映画評論」一九六〇年 一二月号

(8) 中原弓彦は映画評論家としても有名で、映画に関する著作も多い小林信彦の別名である。「映画評論」の一九六一年一月号には寺山の反論に対する中原の反論「廣者の季節」が掲載されている

(9) 中原弓彦「映画評論」一九六〇年 一〇月号巻頭言

(10) 同書

(11) 寺山修司「瓶詰めの猿論」

(12) 同書 三九七頁

(13) 同書 三九七頁

(14) 寺山修司「映画作家への手紙」「シナリオ」一九六三年 一月号

(15) 同著 三五頁

(16) 寺山修司「瓶詰めの猿論」三九七頁

(17) 同書 三九七頁

(18) 同著 三九七～三九八頁

(19) 寺山のテロリスト觀、ヒトラー觀は高取英の「寺山修司論」創造の魔神」長尾三郎の「虚構地獄 寺山修司」等に詳しくかれている。

(20) 佐藤重臣「乾いた湖」評」「映画評論」一九六〇年 一〇月号「現代日本映画論大系三 日本ヌーベルバーグ」冬樹社 一九七〇年 二八四頁

(21) 佐藤重臣 二八四頁

(22) 寺山修司「瓶詰めの猿論」三九七頁

(23) 座談会「現代を描く新しいシナリオ」「キネマ旬報」一九六一年二月下旬号 五〇～五一頁 出席者は映画評論家の岡田晋、シナリオライターの白坂依志夫、山田信夫、寺山修司、安藤日出男、寺田信義の計五人。

(24) シナリオ「一九歳のブルース」あとがき「シナリオ」一九六〇年八月号 一〇六頁

(25) 座談会「現代を描く新しいシナリオ」五五頁

(26) 同書 五六頁

(27) 同書 五六頁

(28) 寺山修司「声の設計・セリフ考」「キネマ旬報」六一年七月上旬号 九八頁

(29) 同書 九七頁

(30) 同書 九七頁

(31) 同書 九七頁

(32) 同書 九八頁

(33) 四頁

(34) 同書 六四頁

(35) 同書 六四頁

(36) 同書 六四頁

(37) 同書 六四頁

(38) 同書 六五頁

(39) 同書 六五頁

(40) 同書 六五頁

(41) 同書 六五頁

(42) 大島渚の四作目で一九六〇年一〇月に公開された「日本の夜と霧」は安保敗北後の左翼内部の論争を扱った映画で、そのあまりにも政治的な内容に松竹は公開四日目にして上映を打ち切るという事件があった。これが原因で大島は松竹を退社、松竹はヌーヴェル・ヴァーグ路線を完全に打ち切った。

「猫学—Catloggy」は寺山がブニュエルの「アンダルシアの大」に影響を受けて作ったと言われている映画であるが、フィルムが現存していない。ビルの屋上から一〇〇匹の猫を次々と落とすのを撮影した

ものだといわれている。