

三島由紀夫 vs. 増村保造

—— 映画「からっ風野郎」とその後の三島の身体イメージをめぐる ——

安 智 史

I

最近、日本未公開のポール・シュレイダー監督、緒形拳が三島由紀夫を演じた映画「Mishima: A Life In Four Chapters」(一九八五年アメリカ公開。以下「ミシマ」と略記)のアメリカ Criterion Collection 版 DVD (二〇〇八年) を見る機会があった。その特典映像として収録されている一九八五年イギリスBBC制作のドキュメンタリー「THE STRANGE CASE OF YUKIO MISIMA」での、写真家・篠山紀信の証言で、気にかかる点があった。

篠山紀信撮影、三島由紀夫モデルの写真といえは、一九六八年、雑誌『血と薔薇』創刊号掲載の「聖セバスチヤンの殉教」「溺死」といった、裸体の瀕死の男のポーズや、

「楯の会」会員たちの制服姿などが有名であり、三島の自決で未刊に終わった写真集『男の死』も準備されていた。しかし、篠山はそういった一連の三島とのコラボレーションに、必ずしも満足はしていなかったようだ。「相当僕は三島さんに、うまく使われたって感じがします」「三島さんは写真家っていうのを、うまくコントロールして」と、篠山は証言している。

被写体である三島が、実質的に、撮影者篠山を巧みにコントロールしていたこと。そのことへのこだわり・疑問が、篠山に『男の死』刊行をためらわせている一因であることは、篠山へのインタビュー記事「三島由紀夫さんの思い出」(『芸術新潮』一九九五年十二月号)でも述べられている。その点は再確認ということでもあったのだが、もう一点、

BBCのインタビューではじめて確認した事実があった。
三島の身体に、くり返しカメラを向ける篠山紀信は、いつ
けん力強い三島の裸体に「貧弱」な部分を見いだしていた
(以下、採録は安による)。

「三島さんは、よく裸になってるんですけども、裸
でも全身の写真というのは意外とないんですね。それ
はどうしてかというね、下半身というのは非常に、
鍛えても鍛えにくいんですね。上半身は鍛えやすい
んですけども。」

ですから、下半身はわりに貧弱になるので、それを
撮るときにはですね、このオートバイの写真なんかあ
りますけれども、アングルを下からもってつてですね、
脚をわりと太く、こう、力強く撮るというようなね、
そんなこともですね、かなり、僕に対してね、要求し
てきた、ということもありましたね。」

ここでは下半身のみについていわれているけれども、は
たして三島のはだかの「貧弱」さ、鍛えにくさとは、下半
身に限られるものだったのだろうか。

関連して思い浮かぶのが、若松孝二監督の新作「11・25

自決の日 三島由紀夫と若者たち」(以下「三島由紀夫と若
者たち」と略記)で、今のところは予告編しか見る機会に
めぐまれていないけれども(本編は六月公開予定)、この
作品を「海燕ホテルブルー」とほぼ並行して制作してしま
うところは、ピンク映画界で鍛えられた若松の、語の本来
の意味でのB級映画——一九三・四〇年代アメリカ映画の、
完成度ではなく制作条件。フランス映画のヌーヴェルヴァー
ーグに強い影響をあたえた——に通じる感覚が一貫しており、
期待されるところである。

ただ、その予告編でも気になったのは、三島を演じる井
浦新(ARATA)の裸体が、いかにもモデル出身にふさわ
しく、美しく豊穡すぎるのではないか、ということだった。
たいして、ポール・シュレイダー監督「ミシマ」で三島を
演じた緒形拳は、やはり容貌は三島にまるで似ていないの
だが、胸や腹から股間にかけて毛むくじらかなメイクを施
して、その点では「本物らしさ」への意志が見られた
(?)ともいえるようか。

ただ、いずれにおいても三島を演じる俳優の身体は、よ
く鍛えられた肉体が存在感を放つという意味で、豊穡なも
のといえるだろう。

では、そういった模倣物ではなく、三島由紀夫自身の、
シミュラークル

映画中での身体イメージはどうだったろうか。三島は当時の作家のなかでは（石原慎太郎ほどではないにせよ）本格的な劇映画出演のおおい作家でもある。山中剛史「三島映画略説——雑誌、新聞記事から／増補 三島映画目録」（『三島由紀夫研究②』二〇〇六年六月）によれば三島の出演した映画として、制作年代順に以下の数編を上げることができる。（カッコ内は公開年度、製作配給会社、監督の順）

「純白の夜」（一九五一年、松竹、大庭秀雄）

「不道德教育講座」（一九五九年、日活、西河克己）

「からっ風野郎」（一九六〇年、大映、増村保造）

「憂国」（一九六六年、ATG、三島由紀夫）

「黒蜥蜴」（一九六八年、松竹、深作欣二）

「人斬り」（一九六九年、フジテレビ・勝プロ・大映、

五社英雄）

うち本格的出演作品は「からっ風野郎」「憂国」「人斬り」で、「からっ風野郎」「憂国」では主演である。たったそれだけの本数か、ともいえようが、それぞれの作品が、三島にまつわる言説と絡みついて、フィルム上の彼を、強烈に印象付けているのである。

うち、通常の意味で、もっとも豊かな身体性を発揮して

いたのは、幕末に実在した「人斬り新兵衛」こと田中新兵衛を演じた「人斬り」であろうか。ただし演技そのものは、三島由紀夫が演じていることが露骨で、つまるところ素人くさいものである。むしろこの映画は、田中新兵衛は三島であることを前提として、開き直ったサービスカットに徹していることに特徴があるだろう。その殺陣シーン、切腹シーンはいずれも、剣道有段者としての、また、切腹技法についてよく研究し、自らユニークなヌード写真モデルも務める有名作家が、わざわざ演じて見せていることを観客に意識させる、いわば見世物性を充分に発揮していた。

こういった、演技力とは異なるレヴェルでの存在感ということでいえば、「黒蜥蜴」でのゲスト出演「美しい肉体の永遠化されたオブジェ」としての、人間剥製の役もあげておなくてはなるまい。なお「黒蜥蜴」はこれ以前、一九六二年にも大映で映画化されている（井上梅次監督）が、いずれも、江戸川乱歩の原作小説（一九三四年）よりも三島によるその戯曲化作品（一九六一年）を直接の原作としている。

丸山（現・美輪）明宏の演じる、カルト的犯罪集団の女王・黒蜥蜴の私設美術館である「恐怖美術館」で、殉教したサン・セバスチアンのように永遠の恍惚を浮かべて空を

見上げる、上半身裸体の筋骨隆々とした人間剥製。ここでも活人画のように不動のポーズをとった三島は、篠山の証言を裏付けるように仰角のアングルでとらえられている。彼は黒蜥蜴から筋肉と胸毛を称賛され、その永遠に半開きの唇にくちづけを受ける。

その悪趣味な魅力は、三島自身が理想としていた古代ギリシャ彫刻はもちろん、セッソ背景壁面に描かれているビアズリーのサロメというよりも、まさに、見世物小屋のようで、あたかも同時期、三島が熱心に評論した谷崎潤一郎の大正初期の怪作「金色の死」(一九一四年)クライマックスの、人工楽園のスピンオフを見るようでもあった。

実際のところ、「金色の死」の人工楽園こそ、江戸川乱歩がモダニズムと見世物趣味でブラッシュアップして見せたパノラマ島(「パノラマ島奇譚」一九二六年)の原型であり、「黒蜥蜴」に登場する恐怖美術館は、その人工楽園幻想のさらなる一展開にはかならなかった。

三島は「金色の死」の人工楽園を〈統一的様式を失った日本文化の醜さを露呈する〉と批判し、〈世界最高の俗悪美の展示場〉たる〈香港のあのタイガー・バーム・ガーデン〉を想起させる〈ひたすらに遊園地風〉の描写であるとした(『新潮日本文学』6 谷崎潤一郎集)「解説」一九七〇

年)。しかし三島にとってタイガー・バーム・ガーデンは、現代の〈悪趣味の集大成〉として、アメリカ・デイズニールンドの対極に位置づけられる場所だった(三島「美に逆らうもの」一九六一年)。だからそれを例示しての批判は、悪趣味の人工楽園への、最高の賛辞へと転化しかねないのである。大塚英志「ミッキーマウスと三島由紀夫の身体」(『三島由紀夫研究』⑩「二〇一〇年十一月」)にならうていえば、ミッキーマウス vs. 三島由紀夫の胸毛ある剥製、ともいえようか。

三島がそのように自らの肉体を差し出すことができたのも、その身体イメージの豊穡性に確信をもっていたからであろう。その自信——さきの篠山紀信の証言にもあきらかのように、自らの肉体を視られるオブジェとすると同時に、それを観察する主体でもあるという、二重の意識のコントロール(含・撮影スタッフに睨みを利かすこと)の習熟による——を三島が獲得する過程については山中剛史「イコソとしての三島由紀夫」(前掲『三島由紀夫研究』⑩)、「三島由紀夫のフォート・パフォーマンス」(『解釈と鑑賞』二〇一一年四月号)に詳しい。映画「ミシマ」と「三島由紀夫と若者たち」(の予告編)いずれの三島由紀夫のシミュラクルも、その身体イメージの豊饒さを当然の前提としてい

ることは容易に見てとれる。

しかしそれら、三島本人の複製イメージと、そのシミュラクルとに共通して、私を感じる違和感。三島の肉体は、たとえボディビル以降であっても、それほど豊饒なものだったのだろうか？

この疑問が消えないのも、いま言及した諸作品以前、三島最初の本格的な映画主演作品——にとどまらず、写真をふくめ、自らの身体を本格的に複製イメージにゆだねた最初の作品——一九六〇年二月から三月に撮影され、三月に公開された大映映画「からっ風野郎」における三島由紀夫の身体イメージということがあるからだ。

II

まずなにより強調しておかなくてはならないのは、「からっ風野郎」の監督・増村保造（一九二四〜八六年）が東大法学部時代、三島由紀夫と同期生だったということだ。

戦中派世代の戦後派映画作家であり、言葉のもつとも厳密な意味で、三島の同世代人である。

その作品に三島が主演した理由は、増村の回想によれば「永田（雅一）社長の命令」（「三島由紀夫さんのこと」『ユリイカ』一九八六年五月号）ということ、大映側の話題

作りの戦略であつたかもしれない。しかし、同じ戦中派世代のクリエイターとして、鋭く切り結ぶいくつもの同時代性を共有している。

その最大のものが、山根貞男『増村保造 意志としてのエロス』（筑摩書房一九九二年）の指摘する、一九六三年から四年にかけて、増村の「正」（谷崎潤一郎原作）をふくめ「セックス描写の濃厚な作品もしくはセックスを正面きつての主題とした作品が一般的に数多くなり、評判になった」こと。日本映画に「肉体的なものの噴出」が一気に開花し、「肉体の時代」が出現したことである。こうして一九六三年、「ピンク映画」（という名称）が登場し、一方、沢島忠監督・鶴田浩二主演「人生劇場・飛車角」を嚆矢に、それまでの時代劇では（黒澤明、小林正樹など一部の先駆的作品をのぞいて）見られなかった、血の噴出する肉体、壮絶な斬り殺し合いが展開する、新しいタイプのやくざ映画が登場したのである。

三島の映画版「憂国」（一九六六年四月公開）における肉体の誇張、性行為場面と凄惨な切腹場面も、その撮影が大蔵映画という、ピンク映画で知られた映画会社のスタジオを借りて行われたという事実、端的に示されるように、この時代相のなかでこそ実現したものであった。一方、増村

映画においても右記の「卍」（一九六四年七月公開）のように、性的なモチーフが前景化し、また、勝新太郎の肉体が強烈な印象を残す「兵隊やくざ」（六五年三月公開）という「やくざ」の名前をタイトルに付した作品や、「赤い天使」（六六年十月公開）の凄惨な野戦病院も登場することとなる。

ちなみに「三島由紀夫と若者たち」の監督・若松孝二は周知のようにまさにこの時代、ピンク映画から登場した監督である。一九六五年、彼の監督したピンク映画「壁の中の秘事」がベルリン国際映画祭に出展されたことが、ピンク映画の社会的認知度を上げ、一方「国辱映画」として一大センセーションを巻き起こした。しかもその際、日本映画製作者連盟が推薦し、落選とされた映画の一本が「兵隊やくざ」だった（村井実著、山根貞男構成『はだかの夢年代記 ぼくのピンク映画史』大和書房一九八九年参照）。

直接に、増村「からっ風野郎」と三島作品との影響関係といえ、なんといっても「からっ風野郎」主演体験をもとに執筆された、映画スターを主人公とする「スタア」（初出『群像』六〇年十一月）がある。小説版「憂国」（初出『小説中央公論』一九六一年一月）の単行本初収録も、この「スタア」を表題とする短編集だった。けれども、じ

つは映画版「憂国」で見まちがえようのないかたちで發揮される三島の制服趣味が開花するきっかけそのものにも「からっ風野郎」出演体験がからんでいたかもしれない。というのも、「からっ風野郎」当初の演出プランで増村は、三島に「制服」を着せようとしていたのである。

今度の多くの映画で監督・増村保造氏は、制服で出せばいいだろうといていた。制服というのは、いまの日本ではあまりない制服だ。巡查とか自衛官とか、はじめ制服をきたキャラクターで出れば、それだけで一つのオブジェになる。制服というのは人間をオブジェにする。

そういうことを話し合った。

（三島「ぼくはオブジェになりたい」一九五九年）
もともと「からっ風野郎」そのものにはまだ、旧日本軍の軍装は登場しない。けれども「いまの日本ではあまりない」かつ「巡查とか自衛官」に類する制服から、旧日本軍の軍装までの距離は、それほど遠いものではない。（後述のように「あまりない制服」そのものは「からっ風野郎」に登場する。）

増村映画に俳優の身体をもの化しようとする志向が認められることもまちがいない。山根貞男前掲書が指摘するように、身体を部分として切り取るミディアム・ショットがおおいという増村の映画の知覚のあり方自体にそれは言えるだろう。より即物的には、江戸川乱歩「芋虫」（一九二九年）も意識しているであろう「赤い天使」における野戦病院の、切断され壺に山積みされた兵士の足の羅列など、も思い浮かぶし、乱歩作品そのものを原作とする「盲獣」（一九六九年一月公開）の、文字通りに登場する身体の部分のオブジェ群と、船越英二、緑魔子の身体との換喩関係など、その端的な例であろう。

これらはいずれも、前述の「肉体の時代」に開花する、増村映画でもとくに鮮烈な身体オブジェ化イメージである。その時期に「兵隊やくざ」「陸軍中野学校」（一九六六年六月公開）「赤い天使」という、いわば三部作をなすかたちで、日中戦争から太平洋戦争期にかけての旧日本軍の軍装が、増村映画に集中的に登場するのである。（日露戦争期を舞台とする「清作の妻」（一九六五年六月公開）はその番外編ともいえよう。）これらは映画版「憂国」とまさしく同時代の増村の軍装映画である。

そこで、軍服をまとう／脱ぐ男たちに、いかにも増村ら

しい身体の断片化／オブジェ化志向が重ねられるとき、彼らの身体イメージは、増村映画のヒロインたちのゴツゴツした存在感——それ自体オブジェ化志向にほかならない——の放つエロティシズムにすら匹敵する、輝きを帯びることにもなる。

その、巨大な陸軍機構の非情さが冷酷なダンディズムを伴ってあらわれた「陸軍中野学校」の将校や憲兵たちの軍装はもちろん、いかにも対照的な、二等兵のよれよれの軍装こそが動きの敏捷さを輝かせている「兵隊やくざ」の勝新太郎や、同じ雑兵でもインテリの非力さにこそ賭けようとする上等兵姿の田村高廣。また、大量死していく兵士を救うことのできない野戦病院の医師（軍医）としての無力さが、将校の軍服の疲れとなつてあらわれている「赤い天使」の芦田伸介など、作品数は少ないが、このように日本軍の軍服につつまれた身体を集中的かつ多様に描きだした監督は、じつはめずらしいかもしれない。

さきに触れた増村の回想「三島由紀夫さんのこと」によれば敗戦の年、三島とともに神奈川県海軍工廠への勤労動員に駆り出された増村はそのまま出征している（三島はこの年の二月に、軍医の誤診により徴兵を逃れていた）。また、自作解説では「兵隊やくざ」と「陸軍中野学校」を

青春映画として撮ったと述べ、敗戦末期の三ヶ月間、学徒動員された二等兵として軍隊生活を経験したことも述べている。青春期を戦争とともに過ごした増村が、その同時代の日本軍の軍装にたいして、屈折した愛憎を抱いていたことはまちがいない。

その両義性は、同一人物の身体に軍服と軍服ならざるものとをまとわせる事によってさらに明確になる。「陸軍中野学校」の市川雷蔵が、導入部のみ将校の制服姿であられ、以後、スパイとしての必要から二度と軍服を身にまとうことなく、一般将校の想像もつかない過酷な任務を、スーツ姿で遂行するすがたが端的な例であろう。さらに、「兵隊やくざ」の勝新太郎における、兵舎の共同浴場の全裸乱闘シーン、「赤い天使」における芦田の寝室のシーンや、砂漠の戦場に白い下穿きのみのこした兵士たちの死体が寒々と転がるラストシーンに印象的な、軍服を脱ぎ去った生身の身体（男たちの裸体）の存在感も忘れてはなるまい。

「赤い天使」では、芦田の寝室で若尾文子が芦田の軍服を身につけるシーンも登場する。その、倒錯したエロティシズム、というより猥雑とすらいえる姿に、増村の軍服に対するアンビヴァレンスが現れているだろう。一方、まるまるとした「兵隊やくざ」における勝の裸体や、逆にゴツ

ゴツした、影のおおい「赤い天使」の芦田の疲れた裸体は、将校クラスの軍装がしめす冷酷な輝きに匹敵する、（映像イメージのレヴェルではそれ自体衣装にほかならない）肉体の輝きを、画面にもたらす事にも成功していた。

たいして、曲線的な細身の身体を持つ市川雷蔵において、勝や芦田の豊かな肩幅をもった裸体の役割を果たしていたのが、その肩越しの後ろ姿が印象的なスーツ姿だったといえよう。そのスーツ姿によって市川は、共演の陸軍将校や憲兵姿の俳優たちの放つ冷酷かつストイックな軍装の輝きと、時には共鳴しつつ、時には凌駕する冷徹な輝きを獲得していた。増村作品のヒロインたちが、あるいは無機的、あるいは怒鳴るような、いわゆる女性的な抒情性とは正反対の台詞まわしをすることは知られている。右記の諸作品における男たちの軍隊言葉の冷徹さも、非情なダンディズムを輝かすうえで効果的なものとなっていることをつけ加えておくべきだろう。

III

ところが、それら輝きを帯びた男たちの裸体／ユニフォームに数年先だって撮られた「からっ風野郎」において、なによりきわ立っているのは、あらかじめいっさいの 아우라

をはぎ取られたような、三島の肉体の貧弱さなのだ。

もちろん、その数年前からボディ・ビルをはじめていた三島の肉体そのものは充分筋肉質なものであった。

しかし映画冒頭、服役中の刑務所の運動場にさっそく登場する上半身裸のショットに、すでにあらわなように、仰角で斜め後ろから切り取られた三島の肩幅は非常に狭く、顔の横幅とあまり変わらないものであった（そのために、顔が非常に大きく見える）。肩の筋肉——いわゆる僧帽筋上部——はよく発達しているのだが、皮肉なことにそれが一層撫で肩の印象を強めてしまっていた。映画のスナップとしてもよく取り上げられる、襟を立てた黒のレザージャケットを羽織った姿も、やくざ者としての意匠／衣装というにとどまらず、その肩幅の貧弱さをカヴァーするというのも大きかったのではないだろうか。

「仮面の告白」（一九四九年）を代表とする、戦時下の恋愛（と、失恋）を扱った戦後数年間の作品で語られる、青少年期の彼の身体の貧弱さもそこから透けてみえるようであった。数年後、映画版「憂国」でみずから旧日本陸軍将校の軍装に身を包み、一種の私設軍隊であった「楯の会」（一九六八年結成）のユニフォームに嬉々とするなど、いわば軍装の美学にとり憑かれることになる根本も、この映

画から読み取れるようだ。それはボディ・ビルでは如何ともし難い、彼の身体の線、そのものの貧弱さをカヴァーするものだったといえるだろう。

身体的な劣等感から、海軍機関学校の先輩の、美しい制服を傷つけようとする「金閣寺」（一九五六年）主人公の中学時代のエピソードなどとも思い浮かぶが、三島にとつての軍装は、ボディ・ビルによって作り上げられた筋肉とともに、彼がその生来の貧弱な肉体にまといつかせた衣装であり、その死は、映画「憂国」においても実際の三島の死に際しても、写真や映画でおなじみの被写体としての軍装姿のまま、おこなわれねばならなかった。それでこそ、

血が流され、存在が破壊され、その破壊される感覚によつて、はじめて全的に存在が保証され、見ることに存在することとの背離の空隙が充たされるだらう。……それは死だ。（三島「太陽と鉄」一九六八年）

という、見る主体としてあることと、見られる客体としてあることとの二律背反を超克した、恍惚^{エクスタシー}脱自としての死が完成するのだ。このエクスタイズこそ、三島が観客の立場から映画に求めていたものにほかならないことは晩年の

映画エッセイ「忘我」（一九七〇年）で明快に語られている。

しかし「からっ風野郎」に現われる三島の肉体の貧弱さと動きのぎこちなさは、数年後には明確な形で主張される三島のユニフォーム化された肉体と死によるエクスタースの美学を、あらかじめ異化してしまう効果になつていた。そもそも〈いまの日本ではあまりない制服〉〈巡査とか自衛官とか、はじめ制服をきたキャラクター〉（「僕はオブジェになりたい」という当初のアイディアも、実際の映画では警官でも自衛官でもなく、その逆の立場の制服、すなわち刑務所の、よれよれの囚人服姿というかたちで視覚化されたのだ。「からっ風野郎」の異化効果は、かくも徹底していた。

これらの三島のイメージの異化効果こそが、作中の二代目やくざの親分などという豊かな意味付けをはぎ取られた、それこそオブジェとしてのイメージを際立たせており、映画の演出としてはそれなりに成功したイメージといえる。それは、ここでいう肉体のもう一つの水準をなす声質にもいえるだろう。

「憂国」が一切の声を排除し、スクラッチノイズに包まれたSPレコードの奏でる「トリスタンとイゾルデ」のB

GMのみに徹底したことは成功であった。こののち出演した「人斬り」では、その台詞回しのぎこちなさが、素人くささの印象をもたらす主因でもあったのだし、端的にいえば、せりふまわしの巧拙という以前に、三島のどちらいえばかん高いがらがら声の質そのものが、ユニフォーム化された身体が発する軍隊言葉にそぐわないのだ。

ところが「からっ風野郎」での三島は、その台詞のぎこちなさ——全編にわたって、かん高い声で、がなりたててるような、あるいはイキがったしゃべり方しかなく、劇中兄弟分として対比される増村映画の常連・船越英二の台詞回しの自在さと好対照である——こそが、増村作品のヒロインたちのゴツゴツしたイントネーションとも、男たちの軍隊言葉の冷酷さともちがう、台詞としての上手下手を超えた、声そのものの存在感をきわだたせることにもなっている。まるでその声が、作中におけるキャラクター設定（という意味付け）の一部という範囲を越え、映像への没入／忘我から観客を引きはがすノイズそのものであるかのようだ。

では三島は、そもその映画出演のきっかけであった「僕はオブジェになりたい」という願望を「からっ風野郎」で叶えられたのだろうか。三島は出演直後、映画俳優はオ

ブジェであるという持論が、一般の俳優の場合（映画俳優というものは大変な商売で、単なる素材では、やり通せるものではない）という点で間違っていた。しかし、こと自身自身に対しては間違っていないかった（監督の前では、完全にオブジェに過ぎない僕だったわけだ。）と述べている（『映画俳優オブジェ論』一九六〇年）。

たしかに「からっ風野郎」の三島はオブジェたり得ていた。ただしそれは、観客を忘我に誘う映画スターとはまるで異なるかたちであった。この映画で三島は、劇中「こいつが可愛いそうでね」と三島を喻して船越にもてあそばれるゼンマイ仕掛けの玩具のサルのような、ぎこちない動きを重ねる滑稽なオブジェ、観客に忘我をもたらしヒーローの、対極として姿をあらわした。〈因みに、笑いはたえず人を目ざめさせるから、忘我のたのしみには適しない〉とは、「忘我」における三島自身の言葉だ。

多摩川園と思しき遊園地で、若尾文子と児童向け遊具にまたがっている姿のばかばかしい味わいがその極でもあろう。増村保造は、のちに写真や映画で繰り返しこだわることとなる筋肉や軍装などの身体レヴェルでのレトリックを、あらかじめはぎ取られた三島の姿を、複製イメージとして定着したのである。

IV

関川夏央は、三島の「憂国」自演を、「からっ風野郎」で増村に「大根ぶり」を大いに笑われたことへの、一種の趣意返しであった」ととらえている（『社会派』作家三島由紀夫の一九六三年『中央公論』二〇一〇年四月号）。たしかに、そういう側面のあったことは推測しうる。

「憂国」のプロデューサー藤井浩明と、メイク担当の工藤貞夫（切り裂くと血と大腸が噴き出す、腹部の人工皮膚の特殊メイクも担当）は、「からっ風野郎」での交流がきっかけで参加した。ほかにも、たとえば井上監督版「黒蜥蜴」での巨大な洞窟にうがたれた恐怖美術館のセットも担当した美術・間野重雄ら、「憂国」制作に「からっ風野郎」でつちかわれた大映ベテランスタッフとの人脈が大いに生かされていたこと（当時は、映画会社専属制との兼ね合いでおおっぱらにできなかったこと）は、今世紀に入ってから発売されたDVD『憂国』（新潮社／東宝ビデオ二〇〇六年）収録の映像特典での証言であきらかになっている。

あたかも「憂国」における三島は、増村作品における異化された笑いのオブジェとしての自己を、同じ大映映画スタッフの力によって、忘我の対象たりえるエロティックな

オブジェに、鍛えなおそうとしていたかのようだ。

「憂国」における三島のイメージは、その筋肉質な肉体を誇張する、という水準を超え、三島個別の肉体であることすら超克しようとする過剰さをしめしていた。実際、「制作意図及び経過」（一九六六年）によれば三島ははじめ自らの主演であることを伏せ、タイトル・ロールを仮名で処理しようとしていた。その、いわば匿名の身体への志向は見事に全編を貫いており、その表情は軍帽に隠すか、眼など表情が登場する場合も超クロスアップによって顔は断片化し、全貌は不明であることに徹していた。

「憂国」の欧文タイトルは三島自身の発案により「愛と死の儀式」とされたが、それにふさわしく、彼の肉体は匿名の、性行為と切腹に特化したオブジェと化していた。全編をワグナーの音楽で包み、それ以外の音声を一切カットしたということも、内臓と血が吹き出すにいたる肉体の視覚的イメージの過剰さを、いくらかでも愛と死との調和にむけて和らげるためであつたかのようだ。

六〇年代後半の三島が、やぐざ映画の主人公を演じる鶴田浩二にいちじるしい偏愛ぶりを示した一因も、鶴田の〈戦中派的情念と、その辛抱立て役への転身と、眼の下の方たるみ〉のみならず〈その撫で肩、和服姿のやや軟派風な

肩〉（「総長賭博」と「飛車角と吉良常」のなかの鶴田浩二）『映画芸術』一九六九年三月号、傍点引用者）という、三島自身の肉体に通じる体の線の貧弱さを、むしろ聖化したイメージとして提示していたということがあつたかもしれない。

三島は、映画版「憂国」や、細江英公『薔薇刑』（一九六三年）や篠山紀信撮影写真における自己の複製イメージが、オリジナルの衰弱・死とはことなるレヴェルで——美の絶頂における死のイメージとして——生きつづける事を願っていた。それは、その対極に位置する「スタア」の主人公・水野のおびえからも推測しうる。

映画スターである彼は（原形といふものはコピーをいっぱい作つたあとでは、忽ち冷えて疲れて、涸れてしまふに決つてゐる。）と述べ、「からつ風野郎」の三島の配役とは異なり、その主演映画中で死ぬこともない。唯一それに近いのは、死を決意したやぐざに扮した水野が、セツトの街並みが一瞬完全な風景に変貌するのを見る一節であり、これは「からつ風野郎」の三島が、独り殴り込みの決意を固め、タイトル通りからつ風の吹き荒れる深夜の街を歩くシークエンスに対応しているだろう。

しかし「からつ風野郎」もそうであつたように、この決

意はすぐさま腰砕けにされ、疲労した水野は死を思う。が、それもかなわずむかえたクランク・アップの日、彼は二枚目大俳優の秘められた老醜ぶりを目撃し〈故しれぬ恐怖〉におびえることとなる。

ここには、「からっ風野郎」で増村監督に徹底してしごかれたという三島の疲労感も重ねられているかもしれない、それがやはり晩年「文化防衛論」（一九六八年）で述べられる、かぎりない疲労と消耗に結びついたオリジナル／コピー体制をこえた、その弁別を持たない、いわばシミュラクルとしての天皇制へのあこがれに、遠くつらなっている面があるかもしれない。

しかし、生まれ変わりという形でのシミュラクル化をテーマとしていた「豊饒の海」四部作は、「にせもの」概念の前景化による無残さをさらけ出すかたちで完結してしまい、彼自身、オリジナルの肉体をみずから破壊することになった。そのなかで、自らの肉体を豊饒なイメージとして提示することは、シミュラクルが全面化するポップ・カルチャーの時代に背を向けつつ、その中でこそ自己の複製イメージを永遠化させるための、ぎりぎりかつ二重の選択だったのだろうか。

増村は、そのような三島の変化を見越して、「からっ風

野郎」を、はじめの設定だった乾いたからっ風のような男から、玩具のサルのような男に替えてしまったわけではあるまい。やはり「映画俳優オブジェ論」で三島の推測するように、しろうとである三島に〈困り抜いた〉結果、〈なんとか見られる〉映画にするための手段を徹底させた結果ということであろう。それを増村の側から言わせれば〈これは三島由紀夫さんに謝らねばならぬし、また逆に僕がいばつてもいい作品だとも思っています〉（増村「自作を語る」一九六二年）ということでもあるだろう。

あたかも、「兵隊やくざ」にはじまる増村映画における軍装と〈肉体的なものの噴出〉（山根貞男）は、勝新太郎のくたびれた下級兵服姿の生命力（「兵隊やくざ」）も、軍服を脱いだ市川雷蔵の、手足をもがれようとも生き延びることを強いられるスーツ姿（「陸軍中野学校」）も、「憂国」の軍装と死のエロティシズムにたしかに共鳴しつつ、それをもう一度、異化しようと試みているかのようだ。とくに、「憂国」の、様式化された空間で夫の自決を手助けし、その後自害する妻と、「赤い天使」の、過酷な最前線で愛する男と一緒に戦い、ともに死ぬことを望みながら独り生き延びる若尾文子との対比は、鮮やかである。

一九七〇年、映画産業の斜陽のなかで三島は、もはや忘

私の対象としての映画スターは減ってしまったと述べ「忘我」、自決し、翌七一年十二月、大映は倒産する。

そののちも増村は、「憂国」で三島とも組んだ制作・藤井浩明や美術・間野重雄（「盲獣」の巨大な身体のおブジェ群も担当）らと、倦むことなく男女の身体を描きつづけ、そこには三島原作のA T G映画「音楽」（七二年十一月公開）——樋口尚文はこれを、七一年末より製作開始の日活ロマンポルノへの、増村の「挑戦状」ととらえている（樋口「増村のロマンポルノへの「挑戦状」」DVD『音楽』（キングレコード二〇一二年）封入ブックレット）——もふくまれる。藤井浩明によれば、晩年の増村は三島由紀夫をテーマとした映画も考えていたが、ポール・シュレイダーの「ミシマ」制作が決まっていたため諦めたという。
(http://channel.slowrain.org/feature/feature001/interview03/interview_04.html 二〇一一年二月一二日確認による)。

結局、大映テレビの山口百恵主演「赤い」シリーズや、やはりユニフォームものである「スチュワードス物語」（八三年）などの監督もつとめた増村の遺作は、松本清張原作のTVドラマ「黒い福音 神父の疑惑 スチュワードス殺し」（八四年十一月放映）であった。「黒の試走車」（一九六二年七月公開）など社会派サスペンスもおおい増

村作品のなかで、意外なことに唯一の清張原作である。はからずも、三島にかわって清張が遺作となったわけだけれども、三島が、清張を頑強に拒みつづけた（ために、三島が編集委員をつとめる中央公論社『日本の文学』シリーズに、松本清張は収録されなかった）ことを、増村は知っていただろうか。ここに、三島と増村との見えない緊張関係が最後まで持続していたことの証（あかし）を見たいのは、やはり、深読みがすぎるであろうか。

*増村保造のテクストは藤井浩明監修『映画監督 増村保造の世界』（ワイズ出版 一九九九年）に拠り、三島由紀夫のテクストは『決定版 三島由紀夫全集』（新潮社 二〇〇〇～二〇〇六年）をもとに、山内由紀人編『三島由紀夫映画論集成』（ワイズ出版 一九九九年）を適宜参照した。なお、本稿には拙論「オブジェとユニフォーム——『からっ風野郎』における三島由紀夫と増村保造——」（『M』第二号二〇〇一年）を一部組み込んだ。

（愛知大学短大部）