

三島由紀夫「スタア」とアウラの消失

— マスコミュニケーションの時代における小説 —

藤夢激

キーワード：三島由紀夫、「スタア」、マスコミ時代、複製技術、アウラの消失

はじめに

三島由紀夫の短編小説「スタア」は『群像』1960年11月号に発表された。「百万円煎餅」(『新潮』、1960年9月)「憂国」(『小説中央公論』、1961年1月)などを加え、翌年1月新潮社から出版された短編集『スタア』の解説で、三島は次のように語っている。

「スタア」は、同年二月から三月にかけて大映映画「からっ風野郎」に主演した経験から生れたものであるが、ことさら内幕物に仕立てることを避けて、一種の観念小説に仕立ててあるから、現実のスタアや撮影所の人たちの姿を思はせるところは何一つあるまい。この小説がこんな風に観念的なものになつたのには、一つは私が知つたスタアといふ存在の特異性に依る。いつも目に見え、誰の近くにもをり、手で触れられるかのごとき存在でありながら、実は映画スタアほど、その存在形態において、考へ得るかぎりの「抽象的な肉体」の持主はなからう。(傍点原著者、以下同様)¹

1960年3月に公開された『からっ風野郎』(増村保造監督、菊島隆三脚本)に初めて主演したことが、三島が「スタア」を書く直接的な契機となった。しかし、映画や俳優に対する興味を三島が示したのはこれが初めてではない。自作に基づいて製作された『純白の夜』(松竹大船、1951年8月)と『不道德教育講座』(日活、1959年1月)に出演した三島は、映画に対する関心を以前から示してきた。その後も、『憂国』(1966年4月)の自主製作による映画化に携わり、『黒蜥蜴』(松竹大船、1968年8月)と『人斬り』(勝プロ、1969年8月)に出演するなど、三島は映画の領域に積極的に進出していた²。また、1963年には、細江英公の撮影による裸体写真集『薔薇刑』が集英社により刊行されたことも大きな話題を呼んだ。1960年代は、三島がカメラの前に意識的に立ち、被写体として活躍した時期なのである。「スタア」の成立年代は、主人公水野豊だけでなく、人気作家「三島由紀夫」が映像作品に頻繁に登場した時期と重なる。

サンフランシスコ講和条約が締結された翌年の1952年に、GHQによる映画検閲が廃止となった。その年から1960年までの間に多くの映画が製作され、日本映画史上第2の黄金時代を迎えた。

¹ 三島由紀夫「あとがき」『決定版 三島由紀夫全集19』新潮社、2002年、805～806頁。

² 四方田犬彦は、「映画と文学の相互交渉史においてこの人ほど興味深い人物はいない」と三島を評している。四方田犬彦『日本映画と戦後の神話』岩波書店、2007年、154頁。

黒澤明『羅生門』（大映京都撮影所、1950年8月）『七人の侍』（東宝、1954年4月）、溝口健二『西鶴一代女』（新東宝、1952年4月）『雨月物語』（大映、1953年3月）『山椒大夫』（大映、1954年3月）などの作品は国際映画祭で次々と賞を受賞し、日本の国際社会への復帰や国民の文化的自信の回復にも繋がった。技術の面では、イーストマン・カラーとアグファ・カラーといった映画製作のシステムを日本映画に積極的に導入する大映が、『地獄門』（大映京都、1953年10月）、『夜の河』（大映京都、1956年9月）などの成功をもって、日本カラー映画製作の技術の象徴となり、「大映カラー」という呼称ができるようになった。この「大映カラー」について富田美香は、「敗戦後の日本が、戦後復興の新しい日本像として挙げた、技術日本、文化日本の到達点を示す称号でもあった」と指摘している³。また、映画観客数は1958年に11億人強の最大数を記録し、製作本数は1960年に史上最高の547本に達した⁴。ところが、映画スターのイメージが商品広告などに使われるような、映画産業と消費主義との連携は戦前の1920、30年代に既に見られる。しかし戦後、地方都市や異なる階層へ浸透していた映画は大衆化が進み、1950年代には大衆娯楽の頂点に達して「国民的」なものとなっていた⁵。更に、1953年に調印された「五社協定」⁶の下で、スター専属制の時代を迎え、各社が定期的に「ニューフェイス」を公募し、新人発掘や育成などの事業が積極的に行われ、スターを中心に製作された映画も多数あった。例えば、三島と一緒に「からっ風野郎」に出演した若尾文子は、1951年に大映第5期ニューフェイスとして映画界に登場し、『十代の性典』（大映東京、1953年2月）『祇園囃子』（大映京都、1953年8月）をもって人気を集め、京マチ子と共に大映の看板女優と言われる。兄石原慎太郎の作品『太陽の季節』に出演して映画デビューした石原裕次郎は、『俺は待ってるぜ』（日活、1957年10月）、『嵐を呼ぶ男』（日活、1957年12月）などの人気作を残して20世紀代表的な映画スターとなる。1950年代は映画スターの時代と言えるだろう。

また、戦後の文庫本ブームに続いて1952年から「全集（講座）ブーム」が起こり、更に1950年代後半には多数の週刊誌や雑誌が創刊された。1950年代は出版物が大量販売された時期でもある⁷。その中で、読者の欲求を重視するファン雑誌は、映画スターの人気投票や読者欄を設けることで、映画と大衆を結びつける重要なメディアとなった。1953年に放送が開始され、1959年皇太子ご成婚パレードを契機に急速に普及したテレビを加え、多様なマスメディアによって構築さ

³ 富田美香「総天然色の超克—イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学」『「戦後」日本映画論』ミツヨ・ワダ・マルシアノ編、青弓社、2012年、306～331頁。また、富田の論文で「大映カラー」という呼称の誕生が具体的に明示されていないこと、「大映カラー」が「イーストマン・カラー」にイコールだとされたこと、当時「大映カラー」代表作の『夜の河』が言及されていないことを指摘した藤原征生は、幾つか修正と補足を行っている。本論文では、藤原の論をも参考している。藤原征生「大映カラー」に関する映画技術史的事実の再確認—富田美香「総天然色の超克—イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学」に対する反駁』『Cine Magazi Net!』2013年、第17号、(online) <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN17/index-2013.html> (参照2022年11月25日)。

⁴ 四方田犬彦『日本映画史110年』集英社新書、2014年、166頁を参照。

⁵ 北村匡平『スター女優の文化社会学』作品社、2017年、31～32頁。

⁶ 「五社協定」とは、「東宝の制作本部長だった森岩雄の提案による俳優引抜き防止目的の協定で、1953年9月10日、松竹・東宝・大映・新東宝・東映の邦画五社が調印して成立したものだ」。「1957年7月には五社協定に日活が加わり「六社協定」となるが、1961年8月に新東宝が倒産、また五社協定に戻る」。『日本メディア史年表』土屋礼子編、吉川弘文館、2018年、182頁。

⁷ 吉田則昭「出版メディアの歴史」『出版メディア入門（第2版）』川井良介編、日本評論社、2012年、35～36頁。

れ循環されたスター像は、映画産業の繁盛と共に増殖していった。このような時代的背景を持つ「スタア」において三島は、映画を超えた多様なマスメディアの関係と複合的作用を意識しつつ、マスコミュニケーションの時代における人間の感覚を表現している。そのためこの作品は、時代と社会の変化に対する三島の鋭敏な感性を反映している。

上述した題材と成書背景によって「スタア」は、三島の映画観や俳優論を理解する上での資料として考えられる傾向があり、文学作品としては十分に重視され検討されていない。その中で、現実風景が突然に変貌する感覚を「三島特有のもの」と重視する田尻芳樹は、「スタア」の水野豊が映画セットに現実感を覚える「現実の転位」の場面と、そこで眼前の「事物を数え上げ」る描写に、三島文学の本質的部分が見られると本作を評価している。また、そこに潜在する死を前にした「切迫感」が、「真夏の死」の勝、『鏡子の家』の夏雄、乃至『豊饒の海』の末尾や『太陽の鉄』の自衛隊体験に通じる感覚であると論じている⁸。しかし田尻の論では、「スタア」における演技と現実などの問題が三島文学の一般的なレベルで論じられ、マスコミ時代と映画スターの特殊性、「スタア」のオリジナリティーが重視されていない。

山内由紀人は、「スタア」を三島の映像作品と関連づけて論じ、仮面の虚ろさと本質の不在に主題を見出し、もう一つの『仮面の告白』として読むことができると指摘している。更に、「スタア」で書かれている「肉体による存在意識」が60年代の三島の思想形式に重大な影響を与えたと指摘した上、ボディビルによって肉体への自信を得た三島は、十代の頃に抱いていた夭折の夢を、再び「スタア」に投影したのだと分析している⁹。また、三島最後の自選短編集『獅子・殉教』（新潮文庫、1971年2月）の解説で、高橋陸郎は「現代的貴種流離」という「スタア」につけられた作者注を紹介し、同短編集に収められた作品に共通する〈異類テーマ〉に注目している¹⁰。それを重視する山中剛史は、マスコミ時代の貴種流離譚として「スタア」を再読するが、「スタア」を三島の映像作品や評論作品と比較し、「栄光と悲惨を宿命づけられている」スターのイメージと関連して「芸術家のザインとシャインネ（芸術家としてあることと芸術家として見えること）」の問題をめぐって当時の三島が抱いていた小説家の問題意識を論じている¹¹。しかし、「スタア」を三島の俳優論や映画論として文学作品と区別して読むとすれば、作品の文学的な価値を見逃す可能性がある。また、「スタア」を三島の他の作品との主題的連続性から考察するだけでは、この作品の独自性を過小評価する結果になりかねない。

従って本論文では、映画メディアやスターの題材上の特徴を重視しながら、「スタア」で描かれる映画技法や演技の問題を作家論に限定せず、マスコミュニケーションの時代に特有の感覚が文学テキストにおいて如何に表現されているかに注目する。映画などの複製技術に依存して複数のマスメディアの間に生成された「スタア」は、大量消費社会を具現化する一つの装置である。そこで本論文は芸能界のスターシステムや映画作成の空間などにおける知覚感覚の特徴を水野豊の

⁸ 田尻芳樹「三島由紀夫と「現実の転位」—短編「スタア」を中心に」『国文学 解釈と鑑賞』至文堂、76巻(4)、2011年、49～58頁。

⁹ 山内由紀人「「スタア」の世界—映画と三島由紀夫」『三島由紀夫研究 15 三島由紀夫短編小説』鼎書房、2015年、4～15頁。

¹⁰ 高橋陸郎「解説」『獅子・殉教』新潮文庫、2004年、401～408頁。

¹¹ 山中剛史「マスコミ時代の貴種流離譚—三島由紀夫「スタア」論」『三島由紀夫研究 15 三島由紀夫短編小説』前掲書、125～139頁。

視点を通して分析する。また、従来の三島作品との違いに注目し、仮面と演技、時間の感覚などのテーマがマスコミ時代における新たな表現に結びつけて議論する。

一、見せかけとしての「スタア」

「スタア」は人気俳優の水野豊を主人公にした一人称語りの作品である。「僕」のためにロケに集まるファンたちを、水野が手鏡の中から眺める場面から始まる。ファンたちが着込んでいるのは、「僕が拵へ、僕が流行らせた制服」である。「彼らになりたいと思つてゐるもの、彼らの「原型」は僕である」（「スタア」、697頁）と考える水野は、活力を失っている自分の顔を鏡から見ながら、「原型といふものはコピーをいつばい作つたあとでは、忽ち冷えて疲れて、涸れてしまふに決まつてゐる」（「スタア」、698頁）と思う。冒頭部では、スタアと彼を迫りかけるファンたちの関係が、原型とコピーの関係として説明されている。スタアと同一化しようとする大衆の欲望が、大量生産された服装という外見上のもので示され、さらに視覚上のイメージの流通によって増殖していく。

しかし、原型としての「スタア」はオリジナルの権威性を持たない。座談会のために、宣伝部の意見を考慮して「可愛らしい清純な恋物語」（「スタア」、713頁）を作らなければならない。さらに、少年時代から大人しくて喧嘩したことがなかった「僕」は、大衆の娯楽のために、自身の喧嘩話をも作るのだ。俳優浅野ユリの自殺未遂事件は、宣伝部によって「純情ロマンス」に仕立てられ、新聞記者の質問に対する「僕」の答えまで作り上げられる。「スタア」としての「僕」のイメージは、このようなオリジナリティーの欠落を隠すために作り出された見せかけである。「僕」は映画の中で演技するだけではなく、複数のメディアの前で「スタア」を演じ続けなければならない。そこで、複数のメディアとの間に、「僕」の「スタア」像が生成され循環されるのだ。この「スタア」像は、「僕」自身なり監督なり、誰か一人の意識で構築されたものではなく、宣伝部の指導のもとで作られる大衆趣味に迎合する万人向けのものである。ここでは、「スタア」像を決定する権威者が存在せず、大衆という均質化された普遍的な存在によって「スタア」が構築されることが強調されている。そもそも、映画スターの誕生は映画産業と「マスとしてのオーディエンス共同体」との関係に強く依存していた¹²。

「僕」の附人である太田加代は、娯楽雑誌や週刊誌から、「僕」に関するあらゆる記事やインタビューを切り抜いてスクラップ・ブックに貼り付けることに熱心である。ここでは、「僕」の存在はマスメディアによって断片化されることが象徴的に描かれている。また、それらの断片の「貼り付け」によって構築された「僕」のイメージは、オリジナリティーを持たない大量生産されたものである。「僕」の知覚の分断とモンタージュについては後述するが、「スタア」として存在する「僕」は、映画作品と同じように、モンタージュによって作り上げられたものである。また、その素材となる個々の断片は、オリジナリティーを持たないコピーに過ぎない。例えば、作中のポスターは「スタア」の大量生産を象徴する一つのものとして見られる。作品宣伝用のカラーポスターをベニヤ板に貼り付け、各地の映画館の入り口に立てるのが慣例である。作中の例でも、「僕」の立ち姿のポスターが作られる。

¹² 北村匡平によると、初期映画では、映画スタアは必要とされず、映像の動き自体は観客に歓迎される。映画産業と「マスとしてのオーディエンス共同体」とが結びつく「スターシステム」の誕生によって映画スタアは誕生した。北村匡平『スター女優の文化社会学』前掲書、23頁。

これはいつもながらスチールマンの傑作で、いやが上にも脚を長く見せるために下から煽つて撮り、顔は殊に宣伝部のOKを得るまで、微妙に修正を重ねたものだ。僕はかくて薔薇いろの頬をして、晴れやかに笑つてゐる。（「スタア」、744～745頁）

このポスターが撮られた時、「僕」は疲れており、晴れやかな笑いは嘘である。しかし、出来上がったポスターは、業界のスタンダードに従い「スタア」のあるべき標準の姿を示している。「僕」のポスターの制作過程は、「スタア」のイメージが如何に生産され、流通されるのかを示唆している。「あんたの『見かけ』が、一から十まで、本当の世界の認識に忠実で、向うの注文に叶っている」と言う加代は、「スタアはあくまで見かけの問題よ」「その仮面がスタアなんだわ」と述べている（「スタア」、751～752頁）。ファンたちの欲望を喚起するよう見える「スタア」は、実は人々の欲望によって作られた受動的な存在である。銀座の店で万引きをしようとして一度ポケットにしまい込んだネクタイを戻したのは、「スタア」としての「僕」が万引をしても、「誰も僕を犯人と呼ばず」「僕のをかきな万引の悪戯を吹聴するだけだらう」（「スタア」、736頁）と分かっているからである。つまり、自由に行動できない「僕」は、自分の行動を自ら意味づける力さえ持たず、常に見られて認識される受動的な存在である。

見せかけとして存在する代わりに、「スタア」は見せかけとしてしか生きられず、「実態のない」存在である（「スタア」、716頁）。「僕」の24歳の誕生日は象徴的に描かれている。その日に、「僕」は夜間撮影があるにもかかわらず、旧友を家へ招くのだ。「不在がスタアの特質なのだ」「本当のスタアは決して来ないのだ」と「僕」は考え、「待たれて」いて「決して到着しない」自動車に自分を譬える（「スタア」、715頁）。

僕はできるだけ数多くの人間を、戸口に空しく待たしておかなくてはならない。僕は、待たれてゐるしかし決して到着しない自動車だ。それはピカピカの大きな新車で、夜の遙か彼方からやつて来る。実態のないこの新車はふしぎに堅牢で、空気よりも軽い金属で鎧はれてゐる。…（中略）…しかも決して到着しないのだ。（「スタア」、715～716頁）

「ピカピカの」「実態のない」この自動車は、実用性を持たない虚無的なものであり、輝いているが手で触れることができない「スタア」の本質を反映している。「待たれてゐるしかし決して到着しない」ため、この自動車は皆の欲望を絶えず掻き立てながら牽引するのだ。大量生産と大量消費が普及した社会で、自動車は大衆の欲望を吸収して実体化する点において「スタア」のイメージと重なっていると言える。実用性から切断されたところで非日常的な価値を持つと認められるそのような「スタア」のイメージは、レディーメードの既製品が芸術作品として提示されるマルセル・デュシャンの『泉』を想起させもする。「僕の不在そのものも御馳走の一部」であり、結局、「僕」が不在のままでも皆は「満足して帰つた」。（「スタア」、715頁）つまり、「本当の世界」において正体が現れない、現れる必要がない「スタア」は、カメラに撮られる視覚上の表象として見られることで存在するのだ。

「僕」が死にたいと加代に告げると、加代は「偶発的な事故、あなたの意志が全然まじらない」（「スタア」、751頁）死に限ると答える。人々の欲望を忠実に投影するスクリーンのような媒体となるには、「僕」は死ぬまで本質のない見せかけでなければならない。これこそ三島が自作解説で

述べている「抽象的な肉体」の意味であろう。

実体を持たない「スタア」は、ファンたちによる「性的妄想」の世界にその肉体が想像として存在する。「僕」が受け取った「ファン・レター」の中に、「僕」との性行為を想像する「変態性欲者」や「未亡人」による告白がある（「スタア」、713頁）。「僕」の「プロマイド」を見て毎晩自決する少女からの手紙を聞きながら、「二人ともその現場に居合わせない」その世界に「純粋な永遠の交合を成就する」と「僕」は考え、自分と実際に性関係を持ち、そばに寝てくれる加代より、その少女のほうが好きだと感じられ、それこそ本当の「ラブ・シーン」であると「僕」は思う（「スタア」、731頁）。これらの性の告白は、いずれも社会通念に認められない、家族制度に基づかない性的欲望である。しかし、彼らに性的な慰めを与えることができる「僕」の非現実の性的肉体は、性の汚れよりも、むしろ神のような聖性を帯びている。自決する少女の世界では、「彼女は誰からも見られない。プロマイドの僕は決して「見る」ことはない。しかも僕は熱烈に見られてみた！」と「僕」は考える。「僕」と彼らとの関係は、「僕」が絶えず見られていて決して見るできない一方的な関係である。神が信者の告白を聴き、しゃべることをしないように。性と聖性との連続は、三島の同時代の作品「憂国」にも見られる。但し、「性的妄想」に存在する「抽象的な肉体」が持つ神聖性は、殉教者武山信二の性と聖とは異質である。

『からっ風野郎』に出演する以前に発表されたエッセイ、「僕はオブジェになりたい」（『週刊公論』、1957年11月）の中で、三島は自分と映画との関わりや俳優に対する理解を述べており、「映画俳優は極度にオブジェである」「モノの味、モノの魅力が出てくれたら成功だ」と主張している¹³。「スタア」における映画俳優のイメージは、モノとしての受動性を強く帯びている。このエッセイで三島は、作家は「行動的」と述べているが、「スタア」を手がかりに考察するならば、映画俳優とは異なった意味で作家も受動的側面を持っているのである。そもそも作家の主体は、エクリチュールという視覚的な記号によって読まれて認識されるからである。作品以外のところでも、三島は「三島由紀夫」という作家像を意識的にコントロールしようとし、作家としての自分が能動的に行動していると信じていたかもしれないが、「スタア」を照らして考えるなら、このような作家としての受動性が「スタア」に無意識に表現されているとも言えるだろう。

見せかけや仮面は、『仮面の告白』以後の三島の作品における重要なテーマとして重視されてきた。語り手の内面を最も容易に表現できる一人称の語りを用いながら、内面を持たない見せかけを小説のテーマとして提示していることから、日本近代小説の伝統に挑戦する三島の作品の系譜上に「スタア」を位置づけることができる。但し、『仮面の告白』における仮面が、他者の前にいる「私」の仮面であるとすれば、「スタア」において、他者はカメラの向こうにいる匿名の大衆であり、仮面は特定人物「水野豊」のそれではなく、均質な「スタア」という仮面であるのだ。その仮面は大衆によって作られ、また大衆によって消費される。『仮面の告白』の「私」は、言わば自分の人生の監督と俳優を同時に演じているのに対し、「スタア」の「僕」はその受動性が一層強まり、俳優でしかない存在となっている。「スタア」における仮面のテーマには、マスコミ時代における新しい感受性が読み取られる。

ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』（紀伊国屋書店）の日本語訳が初めて出版されたのは1965年である。この翻訳出版は、映画やテレビなどの新しいメディアに対する関心が強く

¹³ 三島由紀夫「僕はオブジェになりたい」『決定版 三島由紀夫全集 31』新潮社、2003年、297頁。

なり、人間の知覚様式が大きく変貌した当時の時代背景と無関係ではないだろう。複製技術時代における「スター崇拜」について、ベンヤミンは以下のように論じている。

映画界は、アウラの消滅に対抗するために、スタジオのそとで人為的に〈パーソナリティ〉をつくりあげ、映画資本を動員してスター崇拜をおしすすめる。こうして温存されるパーソナリティという魔術は、いまではすでに腐敗しきったその商品的性格の魔術でしかなくなっているのである。¹⁴

ベンヤミンによると、複製技術時代においては、オリジナルの作品が持つ「いま」「ここに」にしかないという「ほんもの」としての権威が失われる¹⁵。俳優のパーソナリティの「スタア」としての仮像は、映画資本によって作り出され温存されるが、それは俳優本来の姿ではなく「商品的性格の魔術」の効果にすぎない。勿論、複製技術時代とマスコミ時代を単純に同一視することができないが、「マス」の文化は複製技術に強く依存しているのである。特に、作品との関連が重視される俳優と異なり、作品を超越して存在し、消費社会と深く関連するスターについて考える際に、複数の映画作品だけではなく、映画を越えた様々なメディア間の共振や大衆との関係から考察する必要がある。スターはマスメディアを介して生まれるものであり、スタアそのものを大衆の欲望を反映するマスメディアの一つとして見ることができよう。三島の作品における「スタア」水野は、フォーミュラに則って大量生産され消費される商品であり、大衆の欲望を忠実に反映するものであることが既に検証してきた。後述するが、水野はその自体としてのアウラを失っているのだ。

二、リアリティーと仮構の揺らぎ

「スタア」は「僕」による一人称語りの作品であり、「僕」の主観的認識や感覚で構成されている。俳優としての「僕」は、映画の中の仮構世界と現実の世界を意識的に区分し、2つの世界の間を絶えず往来している。映画の「役」は「現実から僕を遮断」と信じる「僕」は、「もし監督が激して、僕に殴りかかったとしても、彼の拳は空虚なものの中を泳ぎ、決して「僕」を殴りつけることができないのを、僕は知っている」（「スタア」、707頁）と感じている。その分断に基づく体験は、「僕」の独自の感受性を形成している。

よく考へればふしぎでも何でもないだが、こんな市街地のみならず遠い山野へ出かけて行つても、僕はロケ現場で「自然」を感じたことはなかつた。どこでもカメラに写される場所は、ぎつしり詰つた物象の堆積に他ならなかつた。美しい森であらうと、壮麗なお寺であらうと、それらは個々の物にまで解体されて、どこへ行つても塵芥捨て場同様の、冷たい、あるひは暗い、あるひは光り、あるひは澱む、雑多で無秩序な物の堆積、收拾のつかない立体の混乱になつた。（「スタア」、706頁）

¹⁴ ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集2』佐々木基一訳、晶文社、1970年、29頁。

¹⁵ ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集2』前掲書、13頁。

ロケ現場でのすべては、シーンの背景を人工的に構成する意味ある物から成り立っている。「僕」がロケ現場に「自然」を感じるができないのは、自然をも人為的に構築するカメラの存在によるのである。カメラに映されるかぎり、遠い山野の「自然」の風景さえも、映画に限定された「自然」の要素として、草むら、石、木などの個々の物象に解体されてカメラに映し出される。ロケ現場に集まる人々が「カメラがそちらを向かない間の、見物の自由をたのしんでいる」とされるように、現実世界と映像世界を分割する境界線は、ロケ現場を囲む縄ではなくカメラであり、さらに言うと、そのフレームであるのだ。

しかし、前述したように、カメラのレンズは、映画以外の世界でも「スタア」としての「僕」を見ている。また、カメラという超越的な匿名の目は、「僕」に内面化されて現実生活に侵入してくる。加代との情事後、「ひよつとするとその時刻にも、半気違ひのファンが電柱のかげにひそんで、僕の寢室の窓あかりを窺つてゐるといふこともありうる。彼らは僕の家の間取り、両親の部屋、加代の部屋、台所まで悉く知つてゐる」（「スタア」、701頁）と「僕」は思う。つまり、家という私的な空間にいても、情事という私的な事柄においても、「僕」は不特定の「彼ら」に見られていると常に意識している。「僕」が気に懸ける「世間」からの眼差しは、大衆の眼差しというカメラのそれと同質である。マスメディアの時代における「スタア」は、常に見られている不安に晒らされており、虚構と現実の区分は絶えず攪乱され続ける。

仮構の空間はカメラのフレームによって作り出されるが、仮構の時間は一組の音によって始まる。

「スタート！」

高浜監督が背後で叫んでゐた。カチンコが鳴り、ブザーが鳴つた。スタジオの中は本番の声をきくと同時に、これだけの大人数が働らいてゐるのに、水を打つたやうに静かになつた。

例の如く、ひどく醒めてゐて又深く夢みてゐるやうなあの仮構の時間がしんしんと流れ出した。（「スタア」、718～719頁）

監督の「スタート」という言葉と共に、ロケ現場の議論する声やスタッフの出す音が機械の音に切り替えられ、サイレント・フィルムの「蒸気を吹き出すやうな廻転音」（「スタア」、708頁）を伴って仮構の時間が進行する。俳優は台本で規定される台詞を読み、話す調子も監督に指示される。この時代にはいわゆる「アフレコ」も可能になっており、音声の編集も行われていた。ここでの人の声は、機械の音と同じようなものになると考えられるだろう。機械的、人為的に作り出される映画の時間は、その仮構性を「僕」に理解させる。

また、予定の有無が「僕」の現実感につながっている。仮構の時間に存在する「僕」は、「台詞、アクション、小道具への接触、体の向きを台詞のどの個所かで変へること」（「スタア」、709頁）などを例として、個々の行動を予定通りに遂行しなければならない。しかし、予定と現実の進行を参照して2つの世界を区別する「僕」は、シーン65のカット9の撮影で、ある事件をきっかけとして感覚の錯乱に陥るようになる。

男女が別れるシーンの撮影が始まり、仮構の時間が流れ出す。別れの視線を女に投げかけた後、「僕」はカメラのレンズへ背を向ける。カメラが「僕」の視野から出て、カメラの存在に対する「僕」の意識が薄れていくと、「僕」はある不思議な感覚にとらわれ、眼前のセットが現実の風景

であるように錯覚する。「この町がみんな裏側のない、表面だけの作り物だといふことを、こんなにも完全に忘却した」（「スタア」、720頁）と述べる「僕」の感覚は錯乱している。そして、浅野ユリの予想外の出現により、リアリティーと仮構を区別する「僕」の判断基準は完全に崩壊する。

あの仮構の時間の中では、予定されたことしか起らない筈だ。僕は限られた未来ではあるが、未来に起ることの細目を知つてをり、その細目に忠実に合わせて、細いくねくねした道の上を自動車を操縦するやうに、この時間を操縦してゆく筈だ。……しかしこんな女は、全然出現する予定がなかつた。（「スタア」、721頁）

仮構の時間の中では、すべてが台本通りに進む。そこでの人物や出来事について、俳優としての「僕」はあらかじめ了解しているはずである。「女の出現と一緒に、この町の現実性も完成され」と思う「僕」は、2つの世界の間を彷徨する混乱状態から抜け出し、「疑ひやうがな」い現実感を覚えるのだ。（「スタア」、721頁）仮構の時間であるはずの撮影中でも、カメラの気配がなくなったり、予定外の事件が発生したりすると、2つの世界を区別することが難しくなる。現実世界はこのように仮構世界を絶えず侵犯し、「僕」にとっての両世界の区分を無効化する。

リアリティーと仮構を区別する「僕」のもう1つの基準は、時間の一回性である。仮構の時間は、「一日のうちに何十回かある時間」である（「スタア」、709頁）。あるシーンのカットを撮るために何回もテストをし、本番に入っても、監督が納得するまで数回やり直すことが少なくない。つまり、仮構の時間は反復できる時間である。しかし、「スタート」すると、現実の時間にいる「僕」の感覚が中断され、仮構の時間に切り替えられるのではなく、現実の時間の上に被って2つの時間が同時に流れるのだ。過去に関しては、反復される時間にも記憶と現在の区別が生じる。セットの中の風景にリアリティーを感じる「僕」は、それが「僕の記憶の累積の中の風景だつた」（「スタア」、720頁）との錯覚を覚え、時間を反復の積み重ねとして捉えるようになる。「スタア」における時間については次節で詳述するが、一回性と反復可能性は2つの世界を区別する不動の基準ではなく、絶えず交錯し、「僕」を不安定な状態にさせる。

一回性を現実感と結びつける僕は、演技に一回的な自然さを追求する。本番に入る浅野の演技は失敗し、セットへ走り出した際の「あの一回的ないきいきした現実感は死んでしまった」（「スタア」、724頁）とされる。しかし、食塩注射で蘇った彼女は、「自在な現実感」を取り戻すのだ。「つくづくあの時の彼女を僕は見習いたいと思う。あれこそ俳優のいつも夢みている至福の状態なのだ」と「僕」は考えるが、「自分では少しもそれと知らずに」（「スタア」、730頁）おり、彼女のような「自然な現実感」を生み出すことは自分にはできないと自覚している。つまり、「僕」はリアルな演技を求めようとするが、一回性と無縁の存在である「僕」はそれに到達することができないのだ。現実世界と仮構世界を意識的に区別しながら、一回的の真实性を仮構世界に求めるところに、俳優としての「僕」の矛盾と葛藤が読み取られる。また、寝る前の休息の時間に、映画のシーンを加代と共演してまねる習慣がある「僕」には、仮構世界を現実世界に浸透させようとする傾向も見られる。したがって、両世界を区分しようとするだけでなく、それと矛盾する正反対の傾向も「僕」には見られる。

「スタア」において、一回性が最も強調される浅野の瀕死の場面では、一回性が死と関連して象

徴的に語られている。『複製技術時代の芸術』の中でベンヤミンは、伝統的な芸術作品の価値を、「いま」「ここに」しかない一回性、つまり「アウラ」によって説明している。それに対し、複製技術で作られた芸術作品の場合は、アウラが完全に失われてしまっていると指摘している¹⁶。一回性に芸術作品の価値を見出すことは、「ほんもの」にオリジナルの権威を賦与するのだ。人間の場合は、始まりと終わりを持つ一回的な時間によって生命の価値が高められるとも考えられる。しかし、「スタア」における「僕」は、複製技術と大量生産の産物として、「いま」「ここ」の感覚が混乱し、アウラを失った存在である。したがって、「理由のわからない死にたい衝動」に襲われる「僕」は、自分の生死を意味づける権威さえ持たず、「恐怖なしに死を語り、苦痛なしに死ぬだろう」と考える（「スタア」、749頁）。アウラの消失に対して何もできない「僕」には、無力感と絶望感が読み取られる。

三、時空間のモンタージュ

前述したカメラのフレームは、リアリティーと仮構の境界線を示すだけではなく、空間を画面内と画面外に分割するものでもある。レンズの焦点距離や画角、方向などを調整すると、空間の個々の切断面を操作することができる。そのようなカメラによる空間の断片化と再編集と同様に、映画における時間が断片化され、再編集されるのも普通である。

撮影を止めずにカメラを回し続けることもできるが、そうした「長回し」の手法は一般的ではなく、カット割りして、後で組み合わせて編集する映画の製作方法が採られることが多い。効率と節約のために、プロットに即した時間的順序に従って撮影せず、中抜きをすることが一般的である。つまり、同じセットの場合、カメラの位置が同じなら、異なるカットやシーンを続けて撮ることになる。「僕」は中抜きシーンの撮影体験を以下のように語っている。

僕らは同じ場所にゐながら、^{タイム・マシーン}航時機に乗つて、たちまち未来へ飛び、又たちまち過去へ戻り、又未来へ戻って、たえず前後する劇の時間を、自分の中で調節しなければならない。
…（中略）…

かういふ習慣に馴れるに従つて、決して遡らずに同じ速度で流れつづける現実の時間は、退屈な曲のないものに思はれて来る。（「スタア」、733～734頁）

中抜きシーンを撮る際に、直線的に流れる現実の時間と異なり、過去と未来との間を往来できる円環的な時間を「僕」は体験できる。それに慣れてしまうと、現実の時間の感覚に錯覚が生じる。「僕」は、銀座で買い物をする際に、逮捕される万引き男を見たことを思い出す。万引きする中年男を見た瞬間、現実から弾き出され、シーンの中抜きが行われるような錯乱を「僕」は覚える。

あの万引男は正に二十年後の僕なのだ！あの男が金目になりさうな宝石入りカフス・ボタンへ手をのばした瞬間、現実がどこかで崖崩れを起し、僕とあの男が入れかはつたのだ。そこでシーン中抜きの一対のカットが同時に進行をはじめることになり、あの男は僕を演じはじめたのだ。（「スタア」、734頁）

¹⁶ ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集2』前掲書、12～14頁。

この瞬間、煌びやかな「スタア」としての現在の「僕」と、万引男になった20年後「僕」という中抜きの一対のカットが「僕」の中で同時に進行する。男が逮捕された後、騒動に対する店員の詫言によって、「僕」は現実には立ちかえる。しかし、店員が離れて一人になった時の「僕」は、部屋の中の「壁鏡」が「熱心に僕を見詰めだす気配」（「スタア」、735頁）で鏡の存在を意識し、「シーン中抜き」の感覚を取り戻す。「僕」が体験した個々の断片的な「中抜きシーン」が、現実の時間の流れに従ってモンタージュされ、映画の中のような仮構的な時間が現実の流れ出す。

ここでは、一回目の「シーン中抜き」という偶然的な感覚が、鏡の存在に対する意識によって再び喚起される。つまり、鏡に対する「僕」の感覚は、カメラに対するそれに近いと言える。本来、鏡はカメラ・オブスクラに使われ、カメラと関係が深いものである。作品の冒頭から、手鏡を通して世界を見る習慣と鏡に見られる意識が「僕」に見られる。鏡、カメラを通して見る、見られることには、カメラと同一化した、マスコミ時代の人間の目の感覚が表されている。従って、「スタア」における鏡は、自己像を映し出すラカン的な鏡ではなく、カメラのフィルムとして機能していると考えられる。

作品の末尾には、「僕」が鏡越しに「スタアの中のスタア」の小倉愛次郎を見る場面が描かれている。「すばらしい美貌だつた。男の強さと柔らかさと、逞ましさと甘美なもの、厳しさと抒情と、すべてがその顔には備はつてゐた」（「スタア」、755頁）とされながら、まだドーランを塗っていない彼の顔は、目の下の皺や目の中の「細濁り」、口もとの「弛緩」が著しく目立ち、それは鏡に映されている。50歳超の男の「力を失つた荒廃」たる顔を見る「僕」は、恐怖にうたれて自分の前の鏡へ目を戻す。そこに、小倉の老けた顔を映す鏡と対照されるように、「僕」の若々しい顔が映っている。鏡に映される2つの顔が交錯するこの場面は、映画のモンタージュ・シーンのようだ。

小倉の顔に関する描写では、台座とおもての関係を比喩として用いながら、「スタア」の見せかけが如何に化粧によって作り出されるかが説明されている。ここからはまた、作品の冒頭部で描かれる鏡に映る「僕」の顔が想起される。鏡に映る自分の顔を見ながら、この顔が元気そうに見えるのはドーランのおかげだと「僕」は知っている。「ドーランの下の顔は、粉をはたくまでもなく、粉つぼくて光沢のない」「昔日の力を失つてゐる」（「スタア」、698頁）という描写は、23歳の青年に対するものとしてはいかにも不自然であり、作品の末尾で描かれている若々しい青春の顔とは矛盾しているようにも見える。しかし、映画撮影体験によって引き起こされる「僕」の時間感覚の錯乱や、銀座で鏡によって喚起されるシーン中抜き体験の反復などが、作品の首尾が一対の「シーン中抜き」である可能性を示唆している。つまり、鏡に映される小倉の顔を見た瞬間、「僕」は小倉と入れ替わり、50歳の自分になり、作品冒頭の「僕」に変貌するのである。作品の冒頭と結末の照応と時間の逆転は、シーン中抜き体験によって攪乱される語り手の時間感覚を示している。また「スタア」は、「あんたが六十歳になっても、私はあんたをきれいな王子様とよぶでしょう」という加代の言葉によって終わるのだ。作品の最初の節にも現れているこの一文は、予定された俳優のセリフのように作品に反復されている（「スタア」、704頁）。従って、この作品における語りの時間は、伝統的な一回性の時間ではなく、反復する時間として理解される。複製技術に依存するシーン中抜きの時間感覚は、「僕」の語りにも浸透しているのだ。シーン中抜きの体験は、「いま」「ここ」ではないところに「僕」を送り、アウラを「僕」から奪うのである。

時間的順序に従わない錯時法で作品内の出来事を提示する語りが小説にも見られるが、読むことに伴い、語りの時間とは別のオリジナルな物語の時間を読み手が再構築することができる。そのような考え方には、真実と結び付いた一つの特権的な時間が存在するとの前提が伴う。しかし、「スタア」に見られる中抜きシーン体験についての「僕」の語りは、確実な時間軸に沿って整理することが不可能であり、明確化されないままに終わるのだ。文法的規則や因果関係に基づいた構築性からより自由である詩に対し、小説はそれらに関して多大な制限を受けている。従って映画のシーン中抜きの方法に啓発された三島由紀夫の「スタア」は、小説における常識的な時間観を覆す試みであるとも考えられる。

おわりに

「スタア」は、三島由紀夫が映画界に積極的に進出していた時期に書かれた作品ではあるが、映画の撮影体験に関する単純な記録や感想ではない。現実世界において常に不在のスターである「僕」は、映画、雑誌やポスターなどのマスメディアによって大衆の間に遍在する。また、これら「僕」のコピーの断片から、「僕」のオリジナリティーを象徴するパーソナリティがモンタージュによって作り上げられる。リアリティーと仮構世界を区別する「僕」の感覚は絶えずマスメディアによって攪乱され、「いま」「ここに」いる現実感が失われるに至る。映画撮影で体験したシーン中抜きの感覚は、カメラ、鏡の存在に対する意識によって喚起され、「僕」の生活、ないし語りに浸透している。「スタア」は、マスメディアの発展に伴って変化する人間の知覚や、芸術に関する認識などを小説のかたちで表現した作品である。一人称の語りによるこの作品では、自分自身の行為すら解釈することを許されていない「僕」は、語り手としても無力である。現実と仮構が交錯する「僕」の感覚に基づいた語りには、真実を保証するものが何一つなく、時間さえも仮構としてしか存在しないのだ。「スタア」は、時代と社会の変化に対する三島の鋭敏な感性の表現でありながら、複製技術時代における「仮面」の再考、抽象的な肉体、一回性と死などの問題についてのあくまでも文学的な思索の表現でもある。

三島の最期と関係が深いとされる作品「憂国」もこの時期に書かれ、三島の自主製作で映画化されている。死と性に関わる肉体美の極致を体現する「憂国」の武山信二は、「抽象的肉体」しか持たない「スタア」の水野と明らかに異質的であり、むしろ瀕死の状態で「見られる」ことの完全なる成功に達する浅野ユリに近い存在である。水野のように仮構と現実を区別しようとせず、動揺や葛藤を一切示さないまま自らの死を果敢に選ぶ武山についても、天皇や超越性に対する単純な全肯定を見出すのではなく、俳優としての意識を徹底し行為者になりきった人物という観点から考察する必要がある。「スタア」は本質的な虚無性を表現する作品であるとすれば、「憂国」は本質について何も語ることができず、世界は仮面でしかない認識に基づいた作品である。一回的であるはずの死が複製技術によって反復可能になったり、現実が芸術作品を模倣し、反復したりする「スタア」は、三島後期の思想が集約的に表現された予言的な作品であると考えられるだろう。

「スタア」は映画スターを主人公にしているが、スターを通して大衆社会をも反映している。藤木秀朗によると、映画観客が「大衆」と同一視されるのは1930年代からであり、それ以前は「民衆」と呼ばれることが多い。1950年代では、アメリカの社会心理学やマスコミ論の導入、大衆社

会論をめぐる議論¹⁷、警職法改正反対運動、安保闘争など反体制運動の興隆などを背景に、「大衆」という語の概念は大きく変化したと考えられる。その共通の変化について、「動員の対象として操作可能なもの、もしくは少なくとも制御可能なもの」と想定されていた1930年代の「大衆」が、1950年代になって「論者自らが学ぶべき主体もしくは制御不可能な対象として把握されていた」と藤木は指摘している¹⁸。煽動され、受動性だけが強調される戦前・戦中の大衆論と異なり、「スタア」における大衆はスターのイメージ構築に参加する能動的な存在である点において、1950年代の大衆論と一致している。しかし、スターは大衆の欲望によって作られる、本質を持たない見せかけである。一方「スタア」では、映画界や芸能界において均質なマスとして想定される「大衆」は、個別に存在する人に還元できず、現実には存在しない空無の主体であり、仮想の現実である。つまり、メディアの消費者として考えられる「大衆」は、均質的な群れと想像され、個別性や孤立性というよりその共通性と量が重視される。作品では、絶えず見られているとの不安や、リアリティーと仮構の揺らぎ、アウラの喪失と時間の仮構性などが、「スタア」としての特有の感受性のように語られているが、カメラを見る側の「大衆」にとってもその感覚は真実であり、「大衆」もまた「僕」に共感することができるだろう。大量消費社会における「大衆」は、自分自身の「個」の存在とは別に、仮構された抽象的な「大衆」として見られるのが常である。この点において、「スタア」としての水野は彼のファンたちと同様である。但し、スタアの存在を信じる人にとって、絶えず見られる不安を忘れさせ、疑似的なリアリティーを感じさせることができるスターは、自らの匿名性と実在性を信じる「大衆」の神話を温存し続ける絶好のイメージである。この意味で、「スタア」で三島はポストモダニズムを先取りしたとも言える。

* 「スタア」の引用は、『決定版 三島由紀夫全集 19』（新潮社、2002年6月）に拠る。

(トウ ムビ 東京外国語大学総合国際学研究科国際日本専攻 博士後期課程)

¹⁷ 例えば、清水幾太郎『社会心理学』（岩波書店、1951年）、日高六郎『マス・コミュニケーション講座』（河出書房、1955年）、松下圭一「大衆国家の成立とその問題性」（『思想』、1956年）、南博『体系社会心理学』（光文社、1957年）など挙げられる。

¹⁸ 藤木秀朗「「大衆」としての映画観客」『戦後日本映画論』ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編、青弓社、2012年、121～142頁。

Mishima Yukio's "Star" and the Disappearance of Aura: A Fiction in the Age of Mass Media

TENG Mengwei

KEYWORDS: Mishima Yukio, "Star", the Age of Mass Media, Mechanical Reproduction, the Disappearance of Aura

In the 1960s, when mass communication was spreading rapidly, the Japanese writer Mishima Yukio showed great interest in various fields of mass media. His work "Star" (Sutā, 1960) was written in this context, and describes the existential angst and loss of his sense of reality suffered by the narrator, Mizuno Yutaka, a popular movie star.

This paper argues that "Star" depicts how human sense perception changed due to the development of mass media. As a famous movie star, Mizuno absorbs and represents the desires of the masses, while possessing no distinct identity of his own and acting as merely a screen upon which the ideas and desires of others are reflected in various media. Mizuno's narration and description of his own sensory perceptions make it clear that his sense of reality has been warped by mass media. Moreover, the experience of disintermediation, in which space and time are not shown as a continuous flow but rather dismembered episodes edited together, leads Mizuno to feel that space-time itself is fictional, and thus to lose the Aura that guarantees his presence in time and space.

In addition, this paper discusses Mishima's views of the star's body as an abstract phenomenon in the age of mass media, Aura and death, and the relationship between stars and the masses, which are considered important motifs when analyzing Mishima's late works.