

「戦後民主主義」としての「メロドラマ」

——『また逢う日まで』に関する一考察——

中 村 聡 史

はじめに

一九五〇年に公開された『また逢う日まで』（東宝、監督：今井正、脚本：水木洋子・八住利雄、主演：久我美子・岡田英次）は現在においても知名度が高く、同時代的な評価や人気も高い、一九五〇年代の日本映画を代表する作品群に加えられる映画であると言えるだろう。

特に、同時代的な評価という点で、『また逢う日まで』は、少なくとも同年に公開された他の作品に比べて際だったものがある。

『また逢う日まで』は、その年の興行成績ベストテンに入っていないので⁽¹⁾、興行的な面では特に優れていたわけではなかったようだが、批評家からの評価は高かった。同作はキネマ旬報ベストテンの一九五〇年度の第一位であるのだが、双葉十三郎や飯島正、津村秀夫ら七名の選考者全員が第一位に選出している⁽²⁾。しかも、『また逢う日まで』の同年には黒澤明監督による『羅生門』と興行成績第一位であった小津安二郎監督の『宗方姉妹』があり、それらをおさえての最高位選出である。『羅生門』と黒澤明がまだヴェネツィア国際映画祭で金獅子賞（グランプリ）を獲得

しておらず、『宗方姉妹』が小津のホームグラウンドではない新東宝で撮られた異色作である、ということ考慮に入れたとしても、この結果は現在からすると一種の驚きを禁じ得ないものであり、いかに『また逢う日まで』の批評家による同時代評価が高かったかがうかがえる。

また、そういった批評家からの評価とは別に、この映画における「硝子越しの接吻」は、大いに評判を呼び、現在でも語り草となっている。つまり、実際の興行的な記録はともかく、『また逢う日まで』はそれを見た人々にきわめて強い印象を与える、記憶に残る、映画であつたのである。

このような事実から、『また逢う日まで』は、一九五〇年の日本映画の中でも、特別な受容のされ方をしたことがわかる。そして、間違いなくその背景には、この作品が、一九五〇年に製作・公開された「メロドラマ」であるということがあろう。つまり、逆に言うと、一九五〇年の「メロドラマ」であるからこそ、『また逢う日まで』は、このような特別な受容のされ方をしたのである。

では、『また逢う日まで』が一九五〇年の「メロドラマ」であることの意味とは何なのか、その検証に入る前に、ここで「メロドラマ」という形式について簡単に確認しておきたい。

ジャン・マリ・トマソーやピーター・ブルックスらによると、近代市民社会が形成されていくフランス革命後の一八世紀、フランスをはじめとするヨーロッパにおいて、演劇というジャンルで成立した大衆文化である「メロドラマ」は、しばしば感傷的で安っぽい恋愛劇としてのみ理解されがちであるが、本来は大衆に道徳を示す劇であり、一種の教条的機能を果たすものである。そこでは、善人と悪人、美德と悪徳とが二元論的に対比され、美德は悪徳に苛まされ、虐げられるが、最終的には悪徳に打ち勝ち、善なる美德の正しさが証明される。観客は、その結末を見ることで、美德の価値を確認し、安心する。つまり、「メロドラマ」は、絶対的な美德の勝利をうたいあげることによつ

て、革命という社会の大きな変革を体験し、それまで信じていた価値や道徳の揺らぎに直面した大衆の不安を取り除き、喪失した自己を回復させるのである⁽³⁾。「メロドラマ」は、「いかなる場合も根本的に民主的であり、その表現をあらゆる人々にわかりやすく示そうとする」ものであり「メロドラマこそは、聖なるものが喪われた時代に、本質的道徳を提示し、機能させるための主要なモード」⁽⁴⁾なのである。

この形式は一八世紀のヨーロッパ演劇にとどまらず、小説や映画といった他ジャンルにも浸透し、アメリカやアジアなど世界中に広まり、一九世紀から二〇世紀、二一世紀の現在まで、あらゆる大衆文化の中でも、ある一定の地位を占め続けている。それは、日本映画においても例外ではない。「メロドラマ」という形式をとった映画は日本でも数多く作られてきたし、一九三八年に『愛染かつら』（松竹、監督：野村浩将、脚本：野田高梧、主演：田中絹代、上原謙）が空前の大ヒットとなったことに象徴されるように「メロドラマ」映画は日本映画のなかでも人気の高いジャンルのひとつである。しかし、本論でとりあげる『また逢う日まで』が公開された一九五〇年は、他の時期に比べても、「メロドラマ」が非常に大きな意味を持っていたのではないだろうか。

一九五〇年とは言うまでもなく、「戦後」まだわずかに五年しかたつておらず、いまだ日本はアメリカ合衆国を中心とした連合国総司令部（GHQ）の占領下にあつたのであり、そして、その「戦後」と占領をもたらした、アジア・太平洋戦争の終結（敗北）は、日本社会にとって間違いなく革命にも比すべき大きな変革であつた。

さて、その変革はまずは「より良い」社会への変化として肯定的に捉えることができるだろう。占領下におけるGHQ指導の下での様々な改革の実施と、新憲法の公布とを経て、日本は「戦中」の全体主義的国家から脱し、「戦後民主主義」とよばれる新たなイデオロギーを有した真に民主的な国家へと変わりつつあつた。一九五二年にはサンフランシスコ講和条約が発効し、日本はようやく民主国家として主権を回復している。

しかし一方で、天皇という「国体」は（「人間宣言」があつたとはいえ）維持されたままであり、二・一ゼネスト

の失敗からはじまるいわゆる「逆コース」は日本共産党による「革命」を挫折させ、一九四九年の中国共産党による中華人民共和国の建国や一九五〇年の朝鮮戦争の勃発は、日本を「冷戦」という新たな戦争の枠組みに否応なく組み込ませた。日本の「戦後民主主義」に、必ずしも民主的とは言えない、このような保守反動的側面があることもまた事実である。一九五二年は講和条約だけでなく日米安全保障条約が発効した年でもあるのだ。

いずれにしても、この時期が日本社会の激動期であったことは疑いようがない。そんなめまぐるしく変動する社会のなかで、様々に入り乱れ入り混じる価値観を前に、人々が不安や喪失を覚えていたであろう事も想像に難くない。彼らは、これまでにない新しい進歩的な価値観であれ、保守反動的な価値観であれ、はやく、この「聖なるものが喪われた（現人神であった天皇が「人間」となりその聖性を自ら喪失させた）時代」に、本質的道德を提示し、機能させ」てくれるものを欲求したはずである。

すなわち、終戦後（敗戦後）間もない一九五〇年の日本人は、あたかも革命後のフランス人と同様の精神状態にあったのであって、そして、一八世紀のフランス人たちと同様に、日本人も確固たる自己を取り戻すべく「メロドラマ」を求めたのである。「メロドラマ」という形式の性質を考えたとき、一九五〇年に特別な受容のされ方をした『また逢う日まで』が「メロドラマ」であったことは、何も不思議なことではなく、必然なのである。

では、『また逢う日まで』という一個の「メロドラマ」が示した道德とは何だったのか？ それは何を美徳としてその勝利を謳いあげたのだろうか？ そしてそれは、どのような物語と映像とで表現されているのだろうか？

次章からは、そのことを検証していきたい。

一、検証、『また逢う日まで』の台詞と物語から

一九五〇年に製作された『また逢う日まで』は、監督にその前年、「戦前」「戦中」の封建主義や家父長制度を否定し、男女の自由な恋愛を朗らかに主張した青春映画である『青い山脈』（東宝・藤本プロ、監督：今井正、脚本：今井正・井手俊郎、主演：原節子・池部良、一九四九年）を撮った今井正、脚本に当時はまだ珍しかった女性脚本家である水木洋子（八住利雄と共同）、そして、主演に新人と言ってよい「フレッシュ」な久我美子と岡田英次を、それぞれ起用していることから、最初から、「戦後」的な価値観を全面に打ち出すことが企図されていたと推察できる。しかし、この作品は昭和二十年の冬から春にかけての「戦時中」を主たる舞台としている。つまり、『また逢う日まで』は『青い山脈』のように「戦後」を舞台として、「戦後民主主義」を正面から描いているのではなく、「戦時下」における男女の悲恋を描くことで「戦争」を否定し、逆説的に「戦後」の価値を称揚しているのである。その物語を概観すると次の通りとなる。

冬のある夜、激しい空襲下で若い男女、近く出征を余儀なくされるだろう学生の三郎と意に沿わぬ絵を描いて糊口をしのいでいる画家の螢子、が出会い、恋に落ちる。しかし、戦局がいよいよ差し迫ってきている時代、周囲の目はふたりの自由な恋愛を許さない。それでも三郎と螢子は逢瀬を重ね、互いの気持ちを確かめ合っていく。そして、とうとう召集令状が届き、三郎が出征しなければならない日、ふたりは結ばれんとするが、思いも掛けぬ事態が起こり、逢うことができないまま、螢子は空襲で命を落とし、三郎もまたそれを知らないまま戦死してしまう。すべては、「戦争」という悪のために。^⑤

この「メロドラマ」において美徳と悪徳ははっきりしている。美徳は、三郎と螢子に象徴される、個人の自然な感情に従い、自由に恋愛を交わそうとする精神であり、悪徳はそれを妨げる「戦争」である。

その「戦争」の犠牲となって、三郎と螢子は命を落とすのであるから、一見するとこれは美徳に対する悪徳の勝利のように見え、「メロドラマ」の規則とは相反するようであるが、しかし彼らの精神は高潔なまま、「戦争」によっても揺らぐことなく互いを心の底から愛し続けたのだから、やはりこれは悪徳に対する美徳の勝利であると言えるだろう。むしろ、死によつて精神の高潔性は永遠に担保されるのだから美徳の勝利はより完全なものになっている。このように、美徳の勝利をより強いものにするために、美徳の体现者が現世的には生命を落とす、という結末をむかえることは、「メロドラマ」ではよく行われることである。

また、その美徳の勝利に示されている道徳もここでははっきりしているだろう。すなわちそれは、恋愛を自由に行える個人の権利の最大限の尊重であり、それを損なわせる「戦争」という暴力の完全な否定である。まさしくこれは、敗戦という経験を経た日本が「戦後」獲得した、新しく、進歩的な道徳であり、価値観である。

そして、これらのことは、『また逢う日まで』では単に物語の内容や構成でだけ示されるのではなく、直接的な台詞によつて、いかにも「メロドラマ」らしく「あらゆる人々にわかりやすく示」している。螢子との最後の逢い引きに出かける直前、義姉が流産で倒れたため足止めをくらい、じりじりと医者を待っている三郎が遠くで鳴り響く空襲警報のサイレンを聞きながら発せられる、次のような台詞がその最も分かりやすい例であろう。

三郎の声「ああ戦争……戦争が僕たちの頭上に、腰をすえてからもう八年目だ！ 永い永い生と死の悪魔のような戦……この中で、僕は生きようとものがきつづけた……ああ、僕が彼女と始めて逢った時……あの時も、この黒い影が……死の影が襲いかかって……」⁽⁶⁾

また、あるいは、やってこない三郎を待ち焦がれての螢子の次の台詞も、よい例であろう。

螢子の声「ああ三郎さん、どうしたのよ……どうしたのよ……こんなに私は待ったのよ……どうして来てくれないの……どうしてこんなに私はあなたを思うのでしょうか……なぜとか、どうしてとか、そんなことはいらないわ……ああ、私たち、こんなに愛し合っているんですものそれだけで仕合わせなのよ……」⁽⁷⁾

それぞれ、「三郎の声」、「螢子の声」、とあることからわかるように、いずれの台詞も独白（モノローグ）である。会話の中で発せられたものではなく、相手に聞かせるための言葉でないモノローグは台詞の中でも比較的キャラクターの心情のストレートな吐露である場合が多く、そのためある程度仰々しい言葉遣いであってもよいのであろうが、それにしても上記の台詞の言葉は仰々しく、あまりに直接的にすぎるように思えるが、しかし、このような直接的な台詞であるからこそ、「戦争」という悪徳がいかに非道かということと、無条件の愛がいかに価値あるものかということとを、「あらゆる人々にわかりやすく示」すことが可能となっているのである。

このような台詞を頻出させながら、「戦争」によって無惨にも引き裂かれ命を落とす男女の姿を感傷的に描くことで、『また逢う日まで』はいかにも「戦後」的な「反戦映画」になっており、その点が批評家から高い評価を得た主たる理由となっている。

例えば、津村秀夫は一九五〇年を総括する座談会で、この年は一つの傾向として「戦争否定映画」が目立っているという指摘を受け、そのなかの一本として『また逢う日まで』があると認めたくえて、次のように述べている。

「また逢う日まで」をメロドラマというのはちょっと気の毒だ。「暁の脱走」ははっきりしているね。あれが戦争

否定映画ならば、實際ああいうものは作り易いね。僕は非常に安易な穴に入りこんでおりやしないかと思う。

「また逢う日まで」はちよつと違ふと思う。これは僕は買いました。これはちよつと安易な道を歩いていない。⁽⁸⁾

このように、津村は一九五〇年にいくつかみられた、「反戦」「平和」の「戦争否定映画」の中でも、「安易な道を歩いていない」という点で特に優れていると『また逢う日まで』を評価している。ただ、この発言だけでは『また逢う日まで』が「安易」ではないその論拠は何かということとはわからず、この座談会では結局その点には触れられていないので、推測するしかないのだが、おそらくは、前後の文脈からも判断すれば、『また逢う日まで』が「戦場」を描かず、いわゆる「銃後の生活」のみを描きながら、空襲による死や召集令状による別離などの描写によって「戦争」の「罪惡」というものを、扇情主義に陥ることなく、しっかりと糾弾できていると判断し、そのことをもって「安易」ではないとしているのだろう。

いずれにせよ、『また逢う日まで』では「反戦」、「戦争の否定」という道徳は、疑問の余地のない、絶対的に正しいものとして主張され、その姿勢は徹底されている。

それでは、『また逢う日まで』が提示するもうひとつの道徳である「個人の自由な恋愛」はどうであろうか。実はこれは、「反戦」や「戦争の否定」ほど徹底されているとは思えない。確かに、「自由な恋愛」が謳われていることは間違いないのだが、無軌道に行き過ぎても許されるほどには、無条件に肯定されているわけではない。それは決して「自由すぎる恋愛」ではなく、どこかで、「戦前」「戦中」的な道徳観を残したものになっているのである。

映画の終盤、三郎の出征を間近に控え、別離が近づいている三郎と螢子は、将来の夢を語り合うのだが、その内容は次のようなものになっている。

螢子「私ね、たった一つ欲しいものがあるの」

三郎「何？」

螢子「ステンレスのね、フライパン」

三郎「ふうん……」

螢子「ね、こんな……小ちゃいのよ（と立って、手で大きさを示す）あれが使ってみたくてしょうがないわ、ピカピカに光らせて、吊しとくの、いいなあ……」

三郎「じゃ買いなさい、フライパン」

螢子「素敵！」（と、胸に手を組む）

（略）

螢子「ええ……ええ……もったいないわ。あ……（と急に思いついたように）それからね、このくらいのザルと、このくらいのザル……二つはぜひ欲しいのよ」

三郎「そんなものはね……ふふ……君は台所のことばかり考えてるようだな」

螢子「だって、おいしいものをつくって、あなたに……」⁽⁹⁾

それが実現することはないだろうということを充分知っていながら、絶望的な明るさで慎ましい未来を語り合う様が「涙を誘う」わけであるが、しかし、ここで示されていることは、ようするに「男は外で働き金を稼ぐ」、「女は家で炊事や洗濯などの家事を行う」という考えであり、価値観である。螢子は曲がりなりにも画家という仕事に就いているいわば「職業婦人」であるのに、三郎と一緒にすることができれば、それを捨て、「専業主婦」でかまわないという考えを示している。そしてその考えは、ささやかではあるが限らない幸福な未来として語られているのである。つ

まり、「自由な恋愛」を称揚しているはずの『また逢う日まで』が最も幸福なものとして提示するのは、「恋愛」それ自体の幸福ではなく、その結果としての「結婚」の幸福であり、「家庭」の幸福なのである。これは、「戦後」に提示された新しい進歩的価値観ではなく、「戦前」から続く保守的な価値観であり、道徳である。

こうした保守的な道徳は、三郎と螢子の恋愛が結局最後まで性的関係を結ぶには至らない、という点においても示されている。三郎と螢子は「戦争」という逆境の中で、逢瀬を重ねていくうちに、精神的な愛情を激しく高めている。そしてその愛情の高まりは性的な衝動をふたりにもたらし、とりわけ男性である三郎は何度も螢子に肉体を求めるのだが、螢子は、接吻（キス）までしか許さず、純潔を守る。三郎の出征が後一日となった時点でようやく螢子も身をゆだねる決心をするのだが、その決定的な逢瀬は、すれ違いと螢子の死によって果たされることはなく、結局、螢子の貞操は損なわれることはない。このことは、「女性性は貞淑で貞節であらねばならず、男性と結婚前に肉体関係を持つてはならない」という旧来的な保守的道徳観の提示に他ならない。

このように、『また逢う日まで』では、「個人の権利が尊重された自由な恋愛」という新しい「戦後」的価値観が提示される一方で、「結婚」や「家庭」、「女性の貞節」といった「戦前」「戦中」から変わらない保守的な価値観もまた同時に提示されているのである。ようは、新旧の道徳が共存しているわけだが、その共存は拮抗という形では現れていない。むしろ、それは、中和の効果を生み出している。

「メロドラマ」の観客である大衆は、混乱した社会の変革期において、失効した道徳に変わる新しい道徳を求めるが、しかし、あまりに行き過ぎた「新しさ」や「進歩性」はかえって、大衆を不安にさせる。そのため、旧来の伝統的、保守的な道徳も提示することでバランスを取り、大衆を安心させるのである。このことも、「メロドラマ」が果たす重要な機能のひとつであり、『また逢う日まで』も「メロドラマ」のそうした性質に忠実に従っているのだと言えるだろう。

また、『また逢う日まで』における、こういったバランスや中和の機能は、台詞や物語内容だけでなく、映像にも見いだすことができる。それが最もよく現れているのが、あの、あまりにも有名な「硝子越しの接吻」場面である。

二、検証、『また逢う日まで』の映像的特徴

「硝子越しの接吻」場面の分析に入る前に、ここで『また逢う日まで』の映像において重要と思われる特徴をもう一点指摘しておきたい。それは、この映画における男女の出会いの場面、「メロドラマ」に限らず恋愛を主たる主題とする映画においては最も重要な場面のひとつであろう出会いの場面において、三郎と螢子が、その視線を交錯させないという、点である。

三郎と螢子は、空襲下、避難してきた地下室で出会うのだが、それは、三郎が螢子を一方的に見初めるという形でなされる。まず図—1—1にあるように、三郎はややうつむき加減に自分の下方を見ている（これは泣きわめく赤ん坊を抱えた苦しい若い母親を見ているのである）。その後、三郎は、ふと何の気なしに左斜め後方を見やると（図—1—2）、画面が切りかわって、フードをかぶった螢子の顔が見え（図—2）、ハッとすると三郎の顔に切りかわる（図—3）。この一連のアップの連続で、三郎が螢子に対してこの時点で特別な感情を抱いたということは十分に伝わってくるが、それはあくまでも三郎に限ったことであり、螢子については、まだ三郎をその視野に入れておらず、その存在を認識してもいない。このように、男女の出会いがどちらかによる一方的な見初めであるということ自体は、特に珍しいことではなく、数々の恋愛映画で行われてきたことである。問題は、この後の展開にある。

螢子を見初めた三郎はこの後、爆弾の炸裂音に慌てふためいた群衆に押される形で、螢子の背後にのしかかるような体勢になる（図—4）。つまり、三郎と螢子は身体を密着させた状態にあり、ふたりの間の距離は限りなくゼロに

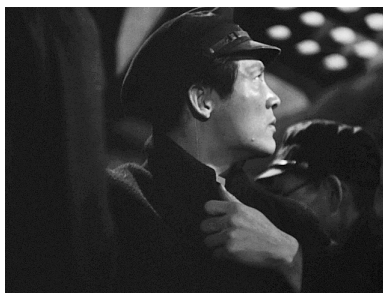


図-1-2

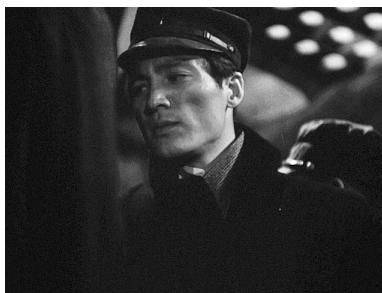


図-1-1

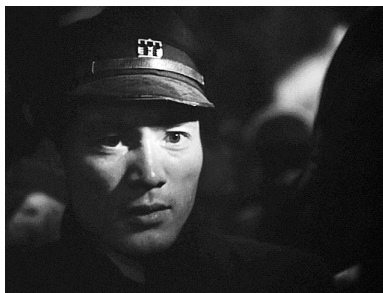


図-3



図-2



図-5



図-4

近付いているのである。にもかかわらず、螢子は頑なに三郎の方を振り返らず、彼のことを見ない。三郎の息が螢子のうなじにかかるほど密着しており、螢子も思わず三郎の手に自分の手を重ね合わせ握り締めさえするのに、である。そして、螢子が三郎のことを見たということが示されないまま、三郎は螢子を見失い(図―5)、この出会いの場面は終了する。

ところで、男女の出会いが、どちらかによる一方的なもので終わる場合、それを自然なものとするためには、いくばくかの距離の保持というものが必要であるだろう。そのことを考えるならば、『また逢う日まで』の出会いの場面において、男女間の距離がゼロになりながら、見る／見られる、という関係性が男女ともに結ばれることがなく、視線の交錯というものが存在しないのは、明らかに不自然である。なぜこのような演出になっているのだろうか。

ひとつには、見る／見られるの関係を、見る男性／見られる女性、にとどめておきたかった、ということが考えられる。ローラ・マルヴィが指摘するように、古典的ハリウッド映画に代表される主流映画においては、見る者＝男性、見られる者＝女性という図式が組織化されており、見ることで何らかの欲望を感じるのは男性のみであり、女性はその欲望の対象にすぎない⁽⁹⁰⁾。この、男権主義的な関係を『また逢う日まで』では強調しなかったのだ。

また、このような関係性は、『また逢う日まで』においては、男女の出会いと恋愛とが、男性からの視点による回想で語られる(実際、この映画におけるナレーションの役割を果たすモノローグは、その大部分が男性である三郎のものである)、という形式でも強調されている。これらは、『また逢う日まで』が持っている、最も保守的な側面であり、最も反動的な側面であろう。

しかし、『また逢う日まで』の男女の出会いの場面で視線の交錯がないのは、おそらくそれだけが原因ではない。出会いという「メロドラマ」にとって最も重要な場面で、このような不自然な形で、視線を交わし合うことなく、女性が男性を見ることなく、しかも、男性が女性を見失う、ことによって終わってしまうのは、この男女の恋愛の成就

の困難さ、実現不可能性、悲恋による終焉を、すでに出会いの場面で暗示しているのだ、とも考えられはしないか。実際、視線が交わらない、互いが互いを見ることができないという状況は、この映画の最も不幸な状況として、三郎と螢子の別れの場面でも繰り返される。先にも述べたように、三郎と螢子は、三郎が出征する前の晩、肉体的関係を結ぶことを決意し、逢瀬を行おうとするのだが、様々なすれ違い（三郎の義姉の急な流産、出征が早まりその日のうちに出発しなければならなくなったこと、空襲、など）によって、螢子は爆撃で死に、三郎は死地へと赴く列車に乗る。ここでは、三郎は螢子の死に目どころか、遺体を見ることがすらできない。そもそもこの日において三郎と螢子は同じ場所に存在することすらできず、空間的な隔たりを大きく残したまま、この世を去ってしまうのであるから、視線の交錯などなしえようもなかった。つまり、視線が交錯しないという点で、『また逢う日まで』の別れの場面と出会いの場面は直結しており、逆に言えば、三郎と螢子の死別によって終わる恋愛を、出会いの時点で示すために、視線が交錯しなかったのである。

さて、このように死別を暗示するような不吉な出会いを見せたこの映画であるが、もちろん、出会いの場面以降は視線の交錯は何度も行われるようになるし、螢子が三郎を見ることが頻繁に行われる。しかし、そういった見る／見られるの関係性が、切り返し（ショット／リバースショット）という最も端的に見る／見られるの関係性を示す映像技法によって、示されるとき、多くの場合で、たとえそれが一見幸福そうな関係性のように見えたとしても、どこかで不吉さが付きまとい、それは払拭されていない。

例えば、先に保守的な価値観を示している例としてあげた、三郎と螢子が未来を語る会話の場面も、一部（特に子供を何人持とうか、と話し合う部分）は切り返しによって描かれる。三郎と螢子が話し合うこの他愛のない夢が、実現不可能な夢であり、ここで語られる幸福が、後の不幸をより強調するためのものであるということは明白である。

つまり、この場面での一見幸福そうな切り返しもまた、不幸を強調するために用いられているのである。

また、あるいは、三郎が螢子に肉体関係を迫り、彼女を床に押し倒す場面でも、欲望に興奮して螢子を見下ろす三郎の表情と、それを見つめる螢子の表情とが切り返しによって提示される。ここで、押し倒された螢子は、三郎から目をそらし、彼のことを拒絶する。この拒絶が、物語上、果たされることのない最後の逢瀬の直接的なきっかけとなるのだが、それが切り返しによって表現されているのだから、『また逢う日まで』での、視線の交錯は、不幸な別れと直結する不吉さを漂わせているのである。

そんな、(切り返しによって表現された) 視線の交錯のなかで、ほとんど唯一例外的にふたりの「幸福」が、刹那的なものであるということは担保されたままだが、不吉さをもたずに、強調された場面が、「硝子越しの接吻」場面である。

『また逢う日まで』が公開された一九五〇年当時、接吻(キス)の描写は日本映画ではまだまだ珍しかった。そもそも「戦前」「戦中」の日本映画において接吻というものは存在せず、外国映画の場合でも、接吻の瞬間は検閲によってカットされてしまっていた。「戦後」になってようやく接吻は、男女の「自由な恋愛」を象徴する具体的な行為として、GHQが、映画に取り入れるよう奨励した「民主主義」の事項のひとつであったために、描かれるようになったのである³¹⁾。

そして、日本で最初の接吻映画である『はたちの青春』(松竹、監督：佐々木康、脚本：柳井隆雄・武井韶平、主演：幾野道子・大坂志郎、一九四六年)が撮られ、「戦争によって引き裂かれる男女の悲恋物語」であるという点で『また逢う日まで』の先駆的存在である『不死鳥』(松竹、監督・脚本：木下恵介、主演：田中絹代・佐田啓二、一九四七年)の接吻場面、情熱的、肉感的な接吻が描かれた『暁の脱走』(新東宝、監督：谷口千吉、脚本：谷口千吉

・黒澤明、主演：池部良・山口淑子、一九五〇年）を経て、『また逢う日まで』の「硝子越しの接吻」があるのである。

では、具体的にその場面を見ていこう。

まずこの場面は、窓の外、三郎が帰って行くのを見つめる螢子の半身を映したショットから始まる（図―6）。このショットは、部屋の外から窓越し（硝子越し）に撮られたショットであるので、三郎の視線ともとれるが、次のショット（図―7―1）で、部屋の中から螢子の背中越しに窓の外にいる三郎は、ショットが切りかわってから画面にフレーム・インしてくるので、ここでは、螢子が三郎を見ているということがより強調されている。つまり、この場面での視線の主体者は三郎よりもむしろ螢子であり、見る人＝螢子（女性）／見られる人＝三郎（男性）、と、見る／見られるの関係性が逆転している。また、このふたつのショットで、螢子が半身、あるいはバストに近いサイズで撮られているのに対して、三郎がロングと言ってよいサイズで撮られている、そのサイズの違いも、この場面の（視線の）主体者が、女性の螢子であるという印象を強めている。さて、図―7―1のショットの後半で、螢子に背を向け去ろうとしていた三郎は振り返り、螢子の方へ近づいてくる（図―7―2）。そのため、三郎のサイズも螢子と同様のものになるのだが、これは、見られていた三郎が、螢子を見返していることを示しており、この後、この場面は切り返しによって、見る／見られるの関係性を目まぐるしく変えながら、ふたりがふたりとも同時に見る／見られているのである、ということを示すように進行していく（図―8、9）。そして、図―9の後半で三郎がガラスに顔を寄せていくと、画面は窓の外から三郎の後頭部越しに撮られた螢子のアップに切りかわって、ふたりともに顔を寄せ合っている（図―10―1）、硝子越しに接吻を行う（図―10―2）。このショットで重要な点は、このショットが三郎の後頭部越しに撮られた螢子のアップであるという点であり、さらにはそれが、窓の木枠すらフレームに入らない（つまり、

このショットに限れば硝子というものはほとんど意識されない) ほどの、クロース・アップであるという点であろう。つまり、接吻の瞬間、映し出されるのは、男性ではなくて、クロース・アップで大映しにされた女性の正面からの表情なのである。このことは、たとえ、最初に顔を寄せたのが三郎にせよ、この接吻場面においては女性が接吻という行為の主体者であるということを強く印象づける。そして、女性が接吻の主体者であるかのように、接吻の瞬間の女性の表情をクロース・アップではつきりと正面から映し出すというのは、当時としては非常に画期的なことであった。

女性が、接吻という「自由な恋愛」を象徴する「戦後」の新しい「民主主義」的行為の主体者であり、そのことを正面からの女性の表情をとらえたクロース・アップで示す、というのはこれまでになく¹⁰⁾、まさしく、「戦後」の新しい価値観、道徳を高らかに表明する、「衝撃的」な場面、ショットであると言えるだろう。

しかし、このショットの後、その「行き過ぎた新しさ」を中和し、バランスをとるかのようなショットによってこの場面は終了する。画面は接吻した状態のまま部屋の内側へと切りかわり、螢子の背中越しに接吻をしている三郎の姿が映される(図―11―1)。このショットでは前のショットとは違って、窓の木枠ははつきりと画面に入っており、先程、木枠が映っていないためにあたかも直接行われたかのように思われた接吻がやはり、あくまでも唇と唇が直接触れ合わない、「硝子越し」のものであったのだと、あらためて認識させる。また、接吻後、三郎がゆっくりと唇を外し、じつと螢子を見つめる表情がアップで映し出されるので(図―11―2)、女性である螢子のみが接吻を行ったのではなくて、男性である三郎も主体的に接吻を行ったのだ、ということが示されるのである。

このように、この場面では、「個人の自由な恋愛」という「戦後」の新しい道徳が、接吻描写を、正面からとらえられた女性のクロース・アップという映像で描くことによって、きわめて強く主張されながらも、と同時に、「硝子越し」であることを意識させることでふたりの関係が純粹に精神的なものであることも強調し、「戦後」的価値、道



図-7-1



図-6



図-8



図-7-2

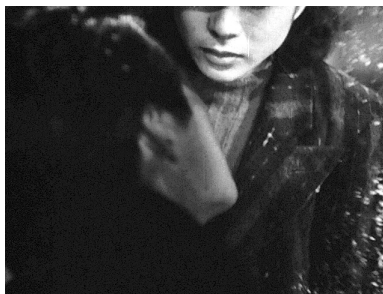


図-10-1



図-9



図-11-1



図-10-2



図-12



図-11-2



図-14



図-13

徳の「新しさ」が行き過ぎないように、バランスをとり中和しているのである。

ただ、実は『また逢う日まで』には、この「硝子越しの接吻」場面の後、ふたつの「硝子越し」ではない接吻場面が存在する。では、それらの場面は、そこかしこで「戦後」的な「新しさ」や「進歩性」と「戦前」「戦中」的な「保守性」「反動性」とが同時に主張され、それらが中和されている『また逢う日まで』にあつて、そのバランスが乱れてしまった場面であるのだろうか。あるいは、それらの接吻場面に存在する切り返しは、切り返しによって表現された視線の交錯が「幸福」なものとして示された、ほとんど唯一の場面であるとした「硝子越しの接吻」場面の例外性を奪うものであるのだろうか。最後に、その、ふたつの「硝子越し」ではない接吻場面について確認しておきたい。

ひとつめの「硝子越し」ではない接吻場面は、次のような場面である。

夜。

濛々と立ちこめる砂塵の煙―次第に静まると、一瞬にして半壊した石塀。

とび散った瓦、ガラスの破片など……。

暗いなかでしっかりと抱き合うふたり。

空には息づくような星影。

螢子、我に返り離れようとする。

三郎（激しい息でみつめ）「螢子さん！（と再び抱きよせ）ね！……」（激情的に接吻）

螢子「ああ……（呼吸激しくふるえ）いえ……まだ……まだいや……」
沈黙。

壊れた塀の前を近所の人たちが。血まみれの馬方を運んで行く。

螢子「帰りましょう！」

と、三郎をひっぱる。¹³

爆撃を受け、瓦礫の山のなかで抱き合い、激情に駆られた三郎が、強引に螢子に接吻し、台詞にはないが、はつきりと螢子の肉体を求めている。螢子ここでは拒絶するのだが、彼女も動転しており、そのまま流されそうでもある。実はここまでがワンショットで撮られており、「硝子越しの接吻」場面のように、幻想的でも抒情的でもなく、ただただ、感情の高ぶりと、性的興奮とが強調されている。しかし、ここでもまた『また逢う日まで』は「行き過ぎる」ことなく、その「自由な恋愛」は抑制されている。

「沈黙」のあと、ショットは運ばれてくる「血まみれの馬方」の死体に切りかわり、死体のアップの後、それを見る螢子と三郎の表情に切り返されるのである（図―12、13、14）。つまり、感情が高まり、一線を越えそうになったふたりが、馬方の死体を見ることで、死という現実に向直し、一気に感情の昂揚が静まるのである。そして、もちろん、この馬方の死体は、いずれ来るであろうふたりの死を端的に暗示するものである。

このように、「硝子越し」ではない接吻場面でも、「自由な恋愛」における行き過ぎ（劣情にまかせて一線を越える）は抑えられ、バランスは危ういながらも保たれている。また、その接吻直後に死体という死と直結するものと、三郎、螢子の表情とが切り返して示されることで、ここでもまた、切り返しが不吉で不穏なものを漂わせている。そのことは、ふたつめの「硝子越し」ではない接吻場面でも同様である。

その場面は、三郎と螢子が未来を語るところから三郎が螢子を押し倒し、拒絶され、最後の逢瀬を約束する一連の場面のなかに存在する。つまり、実現不可能の夢が語られる際の切り返しと、死を導く最後の逢瀬の約束が交わされる際の切り返しが前後に存在するこの接吻場面でもやはり、不吉さというものは濃厚に漂っており、螢子の拒絶によって、恋愛の行き過ぎは抑えられている。

以上のことから、「硝子越し」ではない接吻場面は、『また逢う日まで』の「メロドラマ」としてのバランスを乱している例外的な場面ではなく、また、切り返しが不吉さを結びついているという点で、「硝子越しの接吻」場面の例外性を損なわせるものではなかったということが分かるだろう。

さらに、付け加えて指摘するならば、この「硝子越し」ではない接吻場面が、強く死というものと結びつけられているということである。それは、「硝子越し」ではない直接的な接吻が、ふたりに死を近づけていることを示すことであり、また、ふたりは死によって接吻という行為にとどまっていることを示している。このことは、接吻を行うほどの強い愛情で結ばれた恋人達が「戦争」がもたらす死という暴力によって引き裂かれてしまうその悲劇性と、ふたりは純潔のまま「高潔な精神」を失わずに死んでいった、ということを強調している。ようするに、ここでは、「戦争の否定」という道徳と、「自由な恋愛」という道徳と、「肉体の純潔」という道徳が、同時に提示されているのである。

おわりに

以上、みてきたように、『また逢う日まで』は、台詞や映像によって、「反戦」や「個人の自由な恋愛」、といった新しく、進歩的な「戦後」的価値観・道徳を称揚し、大衆に提示した。しかし一方で、『また逢う日まで』の台詞や

映像は、同様に、「結婚や家庭の幸福」、「男権主義」、「精神的な恋愛と肉体の純潔」といった「戦前」「戦中」から続く保守的・反動的な価値観・道徳も大衆に提示していた。

この「進歩」と「保守」の、バランスをとったかのような同居は、大きな変革期に、確固たる価値観や道徳観を見失い、不安に陥った大衆に、まったく新しい価値観を提示すると同時に伝統的価値観もいまだ有効であるということも示すことで、不安定な大衆の自己を回復させる、という「メロドラマ」の本質的機能にかなったことである。

そしてまた、それは、「戦後」の大変動の時代にあつた日本に提示された「戦後民主主義」という価値観が、新しい進歩性と反動的な保守性との両面性をもっていたという、現実社会における有り様を、如実に反映するものでもあった。

それらの点から、まさしく『また逢う日まで』は、「戦後民主主義」としての「メロドラマ」であると、言うことができるだろう。

この、「戦後民主主義」としての「メロドラマ」は、『君の名は』三部作（松竹、監督：大庭秀雄、脚本：柳井隆雄、主演：岸恵子・佐田啓二、一九五三年～一九五四年）の大ヒット⁰⁴⁾によつて頂点をむかえるのだが、その後の一九六〇年代安保闘争とその挫折、そしてそこから続く全共闘の時代において、同時代的な意味や意義は完全に失われてしまう。

しかし、日本映画史のある時期において、「戦後民主主義」と「メロドラマ」とが合致し、そうした映画が、日本映画、日本社会において、特別な受容のされ方をし、一定の重要性を有していた、ということは疑いようのない事実なのである。

- 註 (1) 本論の興行成績については、すべてキネマ旬報全映画作品データベース—Walkerplus.com (URL: <http://www.walker-plus.com/movie/kinejun/>) 記載のデータによる。(ただし、二〇一一年現在、同サイトは閉鎖中)
- (2) 『キネマ旬報1950年度内外ベストテン決定』『キネマ旬報』第八号 一九五一年二月上旬号(『キネマ旬報ベストテン全集1946—1959』キネマ旬報社 二〇〇〇年 七四頁—七七頁より)
- (3) Jean-Marie Thomasseau, *Le melodrama*, Presses Universitaires de France, 1984. 邦訳は、中条忍訳『メロドラマ フランスの大衆文化』晶文社 一九九一年。および、Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess with a new Preface*, New Haven and London, Yale University Press, 1995. 邦訳は、四方田犬彦・木村慧子訳『メロドラマ的想像力』産業図書 二〇〇二年、を参照。
- (4) Brooks, p.15. (邦訳、三九頁)
- (5) 物語のあらすじは筆者による。
- (6) 水木洋子・八住利雄「シナリオ『また逢う日まで』」(『日本シナリオ文学全集9 水木洋子集』理論社 一九五六年 六頁) 同書、五四頁。
- (7) 双葉十三郎・飯島正・滋野辰彦・清水千与太・登川直樹・津村秀夫・植草甚一・上野一郎・山本恭子「1950年作品概観 日本映画・外国映画をめぐる決算座談会」『キネマ旬報』第五号 一九五〇年十二月下旬号(『ベスト・オブ・キネマ旬報(上) (1950—1966)』キネマ旬報社 一九九四年 三一頁より)
- (8) ただし、津村の『また逢う日まで』を「メロドラマ」ではないとする意見に首肯することはできない。なぜならここでの津村の「メロドラマ」理解は、彼自身の言葉を使うなら「安易な」お涙頂戴物にすぎないという、「メロドラマ」を一段落ちたものとしてみるもので、人々が陥りやすい「メロドラマ」理解に陥ってしまったからである。津村は、『また逢う日まで』を「安易な」「メロドラマ」ではないとして評価しているのだが、本論の主旨は、あくまでも道德的、教条的機能を果たす「メロドラマ」としての『また逢う日まで』を論じていくことにある。
- (9) 水木洋子・八住利雄「シナリオ『また逢う日まで』」『日本シナリオ文学全集9 水木洋子集』理論社 一九五六年 四五頁—四六頁。
- (10) Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” In *Visual and Other Pleasures (Theories of Representation*

and Difference), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p.14-p.30. 邦訳は、斎藤綾子訳「視覚的快楽と物語映画」岩本憲児・武田潔・斎藤綾子編『新』映画理論集成① 歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社一九九八年 一二六頁―一三九頁、を参照。ちなみに、このような男性からの一方的な視線をマルヴィは「窃視症的視線」と呼んでおり、螢子を盗み見るようにみつめる三郎は、まさにこのような視線を螢子に向けているのである。

(11) 平野共余子『天皇と接吻』草思社 一九九八年、を参照。

(12) 『また逢う日まで』以前の接吻場面の分析については、雅井みちこ「接吻映画の勸め 占領下での模索」岩本憲児編『占領下の映画 解放と検閲』森話社 二〇〇九年 六三頁―九〇頁、を参照。

(13) 水木洋子・八住利雄「シナリオ『また逢う日まで』」『日本シナリオ文学全集9 水木洋子集』理論社 一九五六年 四〇頁。

(14) 『君の名は』の第一部、第二部は一九五三年度の日本における映画興行成績（外国映画も含む）でそれぞれ第二位、第一位、第三部は一九五四年度の同成績で第一位。一九五四年度は他に『七人の侍』、『二十四の瞳』、『ゴジラ』、『ローマの休日』など大ヒット作が数多くあるのだが、それらを圧倒しての第一位である。当時、松竹宣伝部にいた野口鶴吉によると（菊田一夫『君の名は』の女湯伝説はかく生まれた）『文藝春秋』一九八〇年九月号 一七六頁―一七八頁）、『君の名は』は全三作で延べ四千万人もの観客を動員したとのことであり、実に日本人のふたりにひとりには『君の名は』を見たことになる。

——大学院文学研究科研究員——