

女がキスするとき

——日本映画におけるキス・シーン

今泉 容子

彼に惚れたの？ キスしたの？

——「プリティ・ウーマン」

いまスクリーンのなかで、男も女もキスすることに大きなためらいはない。邦画、洋画をとわず、映画にはキスがあふれている。日本初のキス・シーンが登場したとされる映画が一九四六年五月二十三日に公開されたことに由来して、日本の「キスの日」が五月二十三日と定められてもいる。

映画のなかで、キスについてのコメントがしばしば出てくる。とくに女たちは、キスについてよく話す。たとえば——

「キスの最高の瞬間は、相手の顔が近づき、唇に触れる直前」

「キスするときあの感覚」

「恋はいつもキスから始まるのよ」



図5



図1



図2



図3



図4

このコメントは、イギリス映画の『ある貴婦人の肖像』（一九九六年、ジェーン・カンピオン監督）のオープニングに出てくる。ここでは、「キスが大好き」とか「一種の中毒ね」とか「キスしてるときのあの感覚」といったキス賛美が、異口同音に聞こえてくる。キスは快感であり、恋愛と結びつけられている。

アメリカ映画のキス・シーンとして著名な例は、たとえばアメリカの人気投票ベストテンにきまってる『風と共に去りぬ』（一九三九年、アメリカ、ヴィクター・フレミング監督）や『カサブランカ』（一九四二年、アメリカ、マイケル・カーチス監督）などに見られる。『風と共に去りぬ』で主人公の男女が南北戦争の戦火のなか、ミディウム・クロスアップからクロスアップに切り替わると同時にキスするショットは、この映画の見せ場のひとつになっている（図1―2）。ここでは、男レット・バトラーが女スカーレット・オハラから一方的にキスを

奪ったのであるが、この『風と共に去りぬ』には、ほかにもレットがスカーレットに強引にキスするシーンが出てくる。彼女は彼をとくに愛しているわけではなかったが、「気絶しそう」なキスを味わったことよって、レットのとおせんのプロポーズをあつさりを受け入れてしまうシーンがある。バスト・ショットでねっちり撮られるなか(図3—4)、室内のインテリアに囲まれて、まるで壁にかかった絵のように(窓枠が絵のフレームのよう)ふたりがキスするところがロングショットで挿入されている(図5)。

相手にプロポーズをすんなりと受け入れさせてしまうほど恍惚なキスは、日本映画には一九五〇年まで登場することがなかった。そもそもキス・シーンといえるものは、一九四六年まで日本映画に出てこなかった。たとえ、登場人物がかなりのアメリカ通であっても、渋谷実監督の『奥様に知らすべからず』(一九三七年)に登場する奥様のようにハリウッドの女優たちにくわしいひとであっても、キスはしない。

また、日本映画に登場したてのころキスは、およそ快樂を表現するとは言えないものだった。それが、これから見ると、ほんの数年のあいだにセクシュアルなキスへと熟していく。日本のスクリーン・キスは、一九四〇年代後半に急成長するのであるが、このエッセイでは、その時期のスクリーン・キスを中心にして、日本映画にあらわれるキスのパターンを考察していきたい。

別れと悲痛なキス——『不死鳥』

日本映画にキスが登場するのは戦後である。日本にGHQ(連合軍総司令部)の民間情報教育局映画演劇課長として駐在していたアメリカ人デイヴィッド・コンデ(David Conde)の要請によって、キス・シーンは映画に取り入れられるようになった。

キスを日本の銀幕に映し出すことは、アメリカ文化が流入するプロセスのなかで、いざれ起こるはずだったが、最初の葛藤はたいへんなものと思像がつく。唇を重ねるといふスクリーン上の伝統がないのである。じつさい、

さきほど言及した「キスの日」の根柢となった日本映画、佐々木康監督の『はたちの青春』では、「大坂志郎と幾野道子が、ガ―ゼを口に含むなどして悲壮な表情でこれを実行した」（佐藤忠男、『日本映画史』第二巻、一七八頁）そうだ。俳優が「悲壮な」表情でキスを演じたというエピソードは、はじめのころのスクリーン・キスが快感とは程遠い存在であることを暗示するようで、興味深い。

キスが登場した時期は、ちょうど戦争をモチーフとした反戦の思想に立つ映画が数多くつくられていた時期と重なる。そうした映画のなかにキス・シーンが登場させられる場合、どのような表現が可能になるだろうか。目のまえに迫る出兵のとき、死の予感、恋人と過ごすひとときの最終回……そうした状況にあつて、キスは悲しくも凛々しく、悲壯感を漂わせたものになるだろう。

まず、『不死鳥』を見ていこう。一九四七年の木下恵介監督の『不死鳥』は、『はたちの青春』につづくキス映画の第二号ともいえるもの。ただし、もしキス映画の第一号が『はたちの青春』ではなく、佐藤忠男が指摘するように一九四六年一月の「『ニコニコ大会』というオムニバスの喜劇の中の、川島雄三監督の『追いつ追われつ』という二巻ものの短篇のスラップスティック」（佐藤忠男、『日本映画史』第二巻、一七八頁）であるなら、『不死鳥』はキス映画の第三号ということになる。ちなみに『追いつ追われつ』では、森川信と幾野道子がキスを演じたそうだ。

『不死鳥』では、スター女優の田中絹代と当時はまだ松竹の新人だった佐田啓二がキスする。小夜子（田中絹代）と眞一（佐田啓二）は愛し合う仲だが、眞一には召集令状が来る。最初のキス・シーンは、一週間後に入隊することを、眞一が小夜子に告げに来たとき。小夜子は「別れるのは、いや」と眞一にしがみつく。それにたいして、眞一は氣丈に答える。

そんなこと言つて、困らせてはいけないよ。ばかだなあ。ほくだって別れたかないさ。でも、日本に生まれ
た男なら、しかたないじゃないか。ほくたちばかりじゃない。日本中の恋人という恋人が、みんなこの戦争

のために別れなければならぬんだ。



図 6



図 7



図 8

眞一が最後に、「さあ、約束しておくれよ、笑って送ってくれるって、ほくを待っていてくれるって」と言ったあと、ふたりはキスする(図6)。その悲しい別れのキスは、室内のロングショットで撮られていて、照明がおさえられた暗いショットになっている。ふたりのキスがせっかくクロスアップになっても、フレアム全体が暗いため、キスするふたりの顔の表情は明白には見えない(図7)。眞一の顔がフレアムの上方、小夜子の顔が下方にあつて、まじまじと見つめると小夜子の顔は苦痛にゆがんでいるらしいのだが、眞一のほうは顔の輪郭すら定かではない。このキス・シーンの暗さは、直後にまぶしい屋外のシーン(図8)をもってくることで、強調されることになる。屋外シーンでは、召集された青年たちの行進が明確にくっきりと撮られている。暗い悲しみのシーンから、明白で避けることができない運命のシーンへの切り替えが、なんともやるせなく効果的である。

二回目のキス・シーンは、その行進シーンの直後に出てくる。いよいよ召集される日の前日、いっしょに時間



図9



図10



図11

を過ごすふたりは、笑顔を見せることもあるけれど、やはり沈んだ表情になっている。「ああ、もうすぐ、ああ、これでもうお話もできないのね」と顔を伏せてしまう小夜子を家へ送って、別れを告げた眞一。その彼が、いまちどの抱擁をせんがために、「小夜子さん」と叫びながら、彼女の家に駆けこんでくる。彼女の手をとってリビングに引っぱっていき、その暗い部屋の片隅で、ふたりの抱擁とキス(図9)。カメラと恋人たちのあいだにインテリアの柵があって、それがフレームの前景を縦に二、三本縦に走っている。この柵はふたりのキス・シーンにかぶつてしまうため、カメラはゆるやかにドリリーして、その障害物が視野に入らない場所まで来る(図10)。しかし、カメラは「離れない、一生離れない、どんなことがあっても」と感動的に訴える眞一と恋人を、できるだけそつとしておく撮影を心がける。いよいよ最後のキスをするふたりを、クローズアップで撮ることを慮して、せいぜいミディアムショットでよしとしているからだ(図11)。

これが最後かもしれない、という思いのなかでのキスは、痛々しいほどである。死を意識しながら、それでも精いっぱい対抗する決意をもって臨むキス・シーンに、悲壮感が漂うのはとうぜんだ。じっさい、眞一は戦死す

る。「一生離れない」と叫んだ眞一は、戦争という不可避の力によって、残酷にも小夜子からも離されてしまった。

戦争をテーマにした映画に効果的なキス・シーンを入れるとしたら、このように召集前の緊迫したなかで、恋人たちが悲壮な表情で行うキスになるだろう。

クローズアップのキス・シーン——『わが生涯のかゞやける日』と『また逢う日まで』

登場したばかりの一九四六年の「きごちなかったキス・シーン」も、二年後の吉村公三郎監督の『わが生涯のかゞやける日』（一九四八）では、山口淑子と森雅之が鮮やかにやってのけるようになる」（佐藤忠男、『日本映画史』第二巻、一七八頁）、と佐藤忠男は述べている。「わが生涯のかゞやける日」の最後のシークエンスで、その「鮮やか」なキスは起こる。

殺人を犯した男は、「夜明けを待って、自首なさるといいわ」と女に言われ、うなずく。さらに、「わたしの部屋へ寄って」と誘われて、彼女の部屋へ行く。ふたりのあいだに肉体関係はないが、惹かれ合っていることを認めて、夜が明けるまで酒を飲みかわす。

女：これが、わたしたちの結婚のお杯なのね

男：きょうこそ、ぼくの生涯のかゞやける日だ

乾杯して、酒を飲み干すふたり。男がグラスをテーブルへ置いた直後、カメラはふたりがキスしているところを側面からバストショットでとらえる(図12)。キスは途中で息継ぎが一瞬、入るが、十二秒におよぶ長いものとなる。

キスが終わると、カメラは男の背後にまわって、男の肩に顔をのせる女の顔をクローズアップで撮る(図13)。ふたりは「生きててよかったわ、あなたに会えてよかったわ」「よかった、よかった」と言い合っている。

やがて、最後のみじかいキスが撮られる。が、この短いキスのショットはすぐに夜明け後の警察署のシーンへとディゾルプしていく(図14-16)。ディゾルプによって、キスと別れの切っても切れない関係が強調される。

一九五〇年に公開された今井正監督の『また逢う日まで』のキス・シーンも、やはり悲壮感を漂わせている。この映画は、キス映画の傑作のひとつといわれるが、三回起こるキス・シーンのなかでも有名なものは、最初に起こる窓ごしのキス・シーンである。

戦火がしだいに広がる昭和二十年春、田島三郎(岡田英次)と小野螢子(久我美子)は防空壕のなかで出会う。偶然の再会をはたしたあと、ふたりは急速に惹かれ合うようになる。ある日、螢子の家を訪ねた三郎は、「じゃ、さようなら」と螢子にあいさつして、雪のふるなかを帰っていく。それを窓辺に立って見送る螢子が、家の外に置かれたカメラでミディウムショットで撮られる(図17)。窓ごしのキス・シーンの準備完了である。まずカメラは家のなかへ入って、螢子の後ろ姿と彼女が見つめている三郎の姿をフレーム内におさめる(図18)。三郎は、こちらへ、螢子へ、わたしたち観客へむかつてずんずん歩いてくる。窓まで来た三郎は、悲痛な面持ちで眉間にしわまで寄せて、螢子を見つめる。

ここでは三郎と螢子を交互に撮るショット・リバースショットが用いられて(図19-22)、ふたりのあいだに親密な、そして緊迫した関係を打ちたてる。また、家の内と外を交互に移動するカメラは、ふたりのあいだのガラス窓の枠を、つねに目につくように撮っている。いよいよ三郎が唇を窓ガラスに近づけるところを、屋内のカメラがとらえるとき、サイズはバストショットほどに大きくなっている(図21)。ついに三郎は窓ガラスに唇を

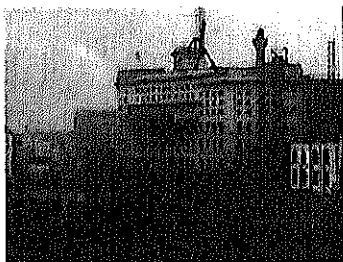


图16



图12



图17



图13



图18



图14



图19



图15



図20



図21

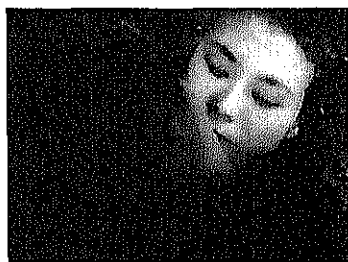


図22

つけ、それに重なるように螢子はガラス窓に自分の唇を押しあてる。これが、クライマックス。屋外のカメラは螢子の顔がよく見えるように、クロースアップで撮っている(図22)。キスの瞬間がクロースアップになり、女の表情が映し出されるのは、キス・シーン撮影の定番となっていく。

キス・シーンでカメラが撮ろうとするのは、たいてい女の顔のほうだ。『不死鳥』で小夜子と眞一が最初にキスしたシーンのクロースアップでは、眞一の顔は輪郭すら見えていなかったことは、さきほど見たとおりである。『また逢う日まで』でも、螢子と三郎のキスが最後に屋内から撮られるとき、三郎の顔の表情が螢子の頭で見えなくなっているけれど、カメラはそのようなことは気にしない。そして、三郎は去っていく。

キスするふたりを撮るとき、ショット・リバースショットで切り返しながらか撮る方法は、『不死鳥』では見られなかった。しかし、『また逢う日まで』になると、ショット・リバースショットが標準となる。カメラの置かれる場所が、屋内と屋外を交互するのは、ふたりをショット・リバースショットで撮るためにおこる。切り返しながらか二方向から撮ることは、一方向からしか撮らない場合よりも状況が把握しやすくなり、キスをつぶさに見

ることができるようになる。このショット・リバースショットは、『また逢う日まで』であと二回起こるキス・シーンにも使われている。

二回目のキス・シーンは窓ごしではなく、九秒ものあいだ、螢子と三郎が唇を重ねる情熱的なものである。しかし、そのキスはふたりの目の前で爆破が起こった直後、怯えながらなされるのである。まるで恐怖を払いのけようとするかのように。このあと、ふたりは婚約する。

三郎…ねえ、ほくを、ほくをこのまま死なせやしないね

螢子（死なせない、と首をふる）

三郎…だったら、きみはいつ、ほくのものになるの？

螢子…いつでも、いつでもよ。でも、もうすこしこのまま。ねえ、もうすこし

三郎…じゃ、ほくが行くまでに、きつと

螢子…ええ、きつと

さいごに三郎が「今夜はほくたちの婚約の日だ」というが、ウキウキした雰囲気はない。キスにも結婚の約束にも、死のイメージが濃厚にはりついているからだ。

『また逢う日まで』の三回目のキス・シーンは、いよいよ三郎が召集令状を受け取って、出発までにあと一日しかないという緊迫した状況のなかで起こる。窓ごしのキスとは打って変わった情熱的なキスが、何度も出現する。しかも、クロースアップかミディアム・クロースアップばかりの大きいサイズである。臨場感が大きくなる。まず、三郎が左、螢子が右にいるキス（図23）。カメラはそのままの位置で、三郎と螢子が一八〇度回転して、三郎が右、螢子が左のキスがつつく（図24）。ずっとクロースアップである。

やがてふたりは、翌日のデートの集合時刻を午前十時と決めて、これまで話してきた「結婚」を実行しようと

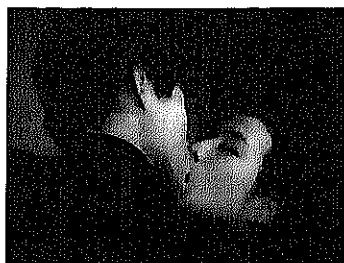


図23

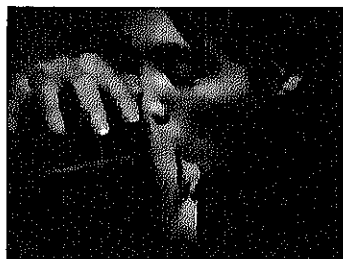


図24



図25

する。そして、ふたりは幸福であることを口にする。

螢子…わたし、幸福よ

三郎…ほくもだ。最後の一日、楽しく送ろうね。そしてふたりの日を記念して、写真、写そうね

しかし、言葉とは裏腹に、ふたりの顔に微笑みはなく、まるで通夜に参加しているような悲しみの色が見えるのである。このあと、またクローズアップのキスが出現する(図25)。これも七秒という長いものであるが、快楽とか恍惚のキスではなく、キスによって恐怖を打ち消そうとするために長くなると思える。

ふたりの会話はこれが最後で、最後の一日をいっしょに過ごすこともなく、螢子は爆死、それを知らないまま出兵した三郎は戦死。召集令状によって(そして、やがて死によって)引き裂かれようとする恋人たちのキスに、悲壮感が漂うのはとうぜんである。

巧妙なキスの演出

『わが生涯のかゞやける日』や『また逢う日まで』の大胆なキスシーンのあと、キスはクロースアップとなることが多くなる。しかし、いつもクロースアップで赤裸々に映されるとはかぎらない。あえてクロースアップを排除することに意味をもたせたキス・シーンも出てくるようになって、キス・シーンが熟していく。

一九五一年に市川崑が監督したふたつの作品、『夜来香』と『恋人』を見てみよう。『夜来香』の舞台は中国大陸、ときは第二次世界大戦の末期。たまたま出会った軍医の関三郎と慰安婦の矢吹秋子が恋に落ちて、はじめてのデートをする。デートといっても、四合院づくりの建物が破壊された跡が生々しく、そのなかで無傷で立っている大きな聖人の石像が、不気味でさえある。ふたりの会話には、死の意識がはりついている。これは、『不死鳥』や『また逢う日まで』でも見たとおり、戦争が背景になる映画に共通している。『夜来香』の関と秋子も、自分たちの「あすのことは、わからない」ことをじゅうぶん承知しながら、それだからこそ「きょうこの瞬間」を大切にすることを決意する。

関：ほくたちの関係はあつけないもんだ。あすのことは、わからないんだ

秋子：だからよ。だからなのよ。きょうこの瞬間のために、死んだっていいわ

ここでふたりのキスが起ころ。そのカメラワークはふたりの悲壮なキスをうまく表現している。カメラはふたりの顔をクロースアップで撮ることをせず、それとは反対にロングショットのままドリーしていき、ふたりを大

きな石像の陰に隠す(図26―27)。そうすることによって、ふたりのキスは人目に(観客の目に)さらされることなく、ふたりだけのものとしてそつと行われるのである。

大きな石像は不気味だ。その左背後にキスする恋人たちが隠されたのだが、石像の右背後には、破壊された彫像の首がころがっているのが見える(図28)。中央にそびえ立つ大きな石像で二分されるフレーム。その左にキスするふたり、右にころがる首。ふたりの将来を暗示するのに、効果的である。じっさい五年後に東京でふたりは再会をはたすが、その直後に関は線路で列車にはねられて死んでしまうのである。

『夜来香』と同じ年(一九五一年)に市川崑が監督した『恋人』は、恋するふたりの関係をうまく言いあらわす巧みなキス・シーンがつくりあげられている。この映画が「十日間の速成映画」(田中純一郎、『日本映画発達史』第13巻)とは、とても思えない。ちなみに、一九五一年に市川崑は三本もの映画をつくっている。さきに見た『夜来香』とこの『恋人』のほか、『ブンガワンソロ』である。

『恋人』では幼なじみの男女が、たがいに愛し合っていることを口に出しそうになりながら、どうしても言い



図26



図27

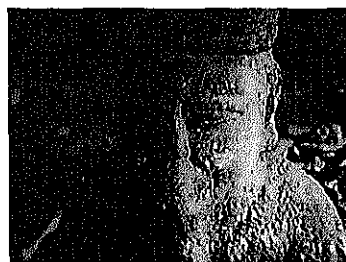


図28

切ることができないもどかしさが表現される。小田切京子（久慈あさみ）はほかの男との結婚を翌日にひかえているが、最後の一日を幼なじみの遠藤誠一（池部良）といっしょに過ごすことにして、彼を電話で呼び出す。彼らは相思相愛の仲なのに、それをストレートに表現できない。京子はバッグのなかに、誠一と自分のツーショットの写真を大事に持ち運んでいるし、誠一は戦地にいたときも京子のことをずっと想っていたことを告白している。ふたりは喫茶店に行ったり、映画に行ったり、天ぷら屋に行ったり、はてはスケートやダンスホールにまで出かけている。ふたりは別れられないまま、とうとう終電車も逃してしまふ。このとき、ふたりは話す。「別れなくなかったのは、わたしだけ？」と京子が問う。

京子…誠ちゃん、わたしたちどうして、今まで別れられなかったの？ どうして？

誠一…ほくたち、もしかすると…

京子…なに？ 言って

誠一…ほくたちはきつと… やっぱり言えない、自分には

京子…わたし、言うわ。わたしたちね、きつと…

誠一…ちがう。せつたいにちがう。やっぱりほくは… ほくと京ちゃんは、ただの友だちなんだよ

さらに誠一は、「きょうという日を信じちゃいけないんだ」とか、「いまきみが考えていることは、みんなウソなんだ、あしたになれば、わかる」といつて、京子はかりでなく、自分自身をも無理に納得させようとしている。ほんとうは恋人として認め合いたいふたり、キスしたいふたりなのだが、どうしても抑制力がきいてしまふ。

しかし映画は、じつさいには起こらなかったふたりのキスの代替として、あるキス・シーンを用意している。ふたりが見に行くアメリカ映画『哀愁』（一九四〇年、監督…マーヴィン・ルロイ、ただし日本公開は一九四九年）の主人公マイラ・レスター（ビビアン・リー）とロイ・クローニン（ロバート・テイラー）のキス・シーンであ



図33



図29



図34



図30



図35



図31



図32



図36

る。京子が提案してふたりで見に行った『哀愁』であるが、誠一にとって最初は退屈だったらしく、身を乗り出して見ている京子にたいして、彼はふんぞり返ってすわり横目でチラチラとしか映画を見ていない(図29)。ところが、『哀愁』のなかでキス・シーンが起ると、誠一は京子よりも身を乗り出して見はじめる(図30)。京子と誠一がしっかりと見た『哀愁』のヒーローとヒロインのイメージは、すぐに京子と誠一のイメージと重なってくる。『哀愁』のふたりが、京子と誠一を先取りしているといえる。『哀愁』のふたりがしたように、京子と誠一はダンスをして(図31-32)、夜の通りを並んで歩く(図33-34)。キスが起こってもおかしくないのだけれど、京子と誠一はあくまでしない。キスをせずに「ただの友だち」(誠一の言葉)のまま生きていく切なさや哀愁が、「恋人」という逆説的なタイトルをもつこの映画のテーマである。ふたりには起こらなかったキス・シーンを、アメリカ映画『哀愁』で代用(図35)させたところが、じつに巧みである。

もうひとつ、五所平之助が一九五三年に監督した『煙突の見える場所』を、クロースアップでストリートに撮るキス・シーンとは異なる例として、考察しておきたい。東京の下町、中年夫婦は家の二階を貸して、自分たちは一階に住んでいる。ある日、帰宅した夫は、着物姿の妻を見て「着物もたまには、いいね」とほめる。さらに、

「ちよつと立ってごらん」と彼女を立たせる。「そんなに似合うかしら」とうれしがる彼女に、「うん、コート買うんだな、来年は」とすすめる。こうしてほほえましい会話だが、やわらかい陽光が差し込む部屋で進行していく。

そのなかでキスが起るが、これはクロースアップでもなく、正面からストリートに撮られたものでもない。キスは何気なく起こりはじめる。夫の言葉どおり立ち上がった妻は、立ったままでみかんを食べはじめ。すると、夫が「弘子、ちよつと」と手を出す。みかんが欲しいのだと思つた弘子は、みかんを何房かちぎって、夫に差し出す。ここで夫は、弘子の手をぐいと引つ張って、彼女を引き寄せ、横抱きにする(図36-37)。



図41



図37



図42



図38



図43



図39



図44



図40



図45



図46



図47



図48

カメラは夫の背後に置かれる。彼の背中ばかりが撮られて、ふたりの唇が重なるところは見えない。ただ、弘子が「いけない、いけないわ」とあえぐ声を出し、まもなくクロスアップされた彼女の手が、握っていたみかんの皮を落として夫の背中へと伸びていったことから（図38―39）、キスが暗示されるのである。ここでカメラは、隣家ではじまった読経へカットしていき（図40）、つぎに二階を間借りしている仙子の帰宅へカットしていく（図41）。中年夫婦のキスは忘れさられたようだったが、仙子が二階への階段をのぼりはじめるとき、ふと襖が開け放された一階の部屋へ視線を投げたときから、キス・シーンが再開される。ここからは、仙子のPOVショットで撮られる。視線を向ける仙子（図42）と、その目に映った中年夫婦（図43―44）。ひとの気配を感じたらしく、妻がキスの最中、顔をあげ、驚いた表情でこちら（仙子）を見つめる。さらに視線を投げつづける仙子（図45）。ミディアム・ロングショットで小さく撮られた夫婦は、妻が恥ずかしがって夫から離れることでキスを中断させてしまう（図46―48）。

このようなカメラワークによって、キスすることを後ろめたく感じている妻がうまく表現される。キスを堂々

と撮らないことによつて、キスの当事者の微妙な感情が表現できるのである。仙子が二階へあがつたあと、夫婦はこんな会話をするが、ここでもキスに対する妻のとまどいを確認できるだろう。

弘子：仙子さん、じつと見ていたわね、いやなひとね

緒方：かまわないじゃないか、ほくたちは正式の、つまり法律によつて戸籍にも、はっきり証明された夫婦

だもん、恥じることはないじゃないか

弘子：でも、やっぱりいやな気がするわ

奪われたキス

恋人どうしの合意のうえでのキスではなく、奪い取られるキスがある。最初の印象深い例は、『わが生涯のかゞやける日』に見られる。そこで主人公（山口淑子）は好きでもない男にアプローチされる。その男にキスされそうになつて、彼女は彼の顔に火のついたタバコを押しつける。しかし男はあきらめず、彼女からタバコを取り上げたうえで、彼女のうえに覆いかぶさるようにキスをする（図49）。彼女は顔をそむけ、男を引っぱたいて立ち上がり、唇をぬぐう（図50―51）。さらに、グラスのウイスキーでうがいをして（図52）、不適な笑いを浮かべて、男をにらむ（図53）。男のキスは、嫌いなものとしてきっぱりと拒絶される。

拒絶されるキスは、一九五三年の溝口健二監督の『祇園囃子』にも見られる。そこでも、いやな男から無理やりキスされそうになつた女が、それを拒否する。祇園の舞妓として修行をはじめた栄子（若尾文子）が、キスしようとする客に抵抗するなかで（図54）、彼の唇に噛みつく。男の口に噛みついた栄子の唇には、男の血がべつたりとついている（図55）。男はのたうちまわつて、やがて病院に運ばれベッドに寝かされるが、顔の下半分をコミカルに大げさなガーゼが覆っている（図56）。



图53



图49



图54

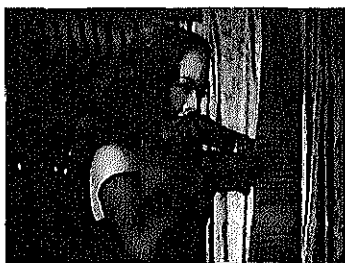


图50



图55



图51



图56



图52



図61



図57



図58



図59



図60

一九五〇年の『暁の脱走』（監督・谷口千吉）では、女が男からキスを奪う。春美（山口淑子）は上等兵の三上（池部良）が好きなのだが、彼にはその気がない。春美は訴える——「わたしは女よ。血のかよっている人間の女よ。そして、突っ立っている三上の首に腕をまわして、いきなりその口めがけて自分の唇を重ねようとする（図57）。驚いた男は、「何をする——」とどなって、彼女を突き飛ばす（図58）。

しかし春美はあきらめず、三上が朝の任務についているとき、彼に近づいて、ふたたび求愛をこころみる。「ねえ三上さん、あんた、わたし嫌い？」と切り出して、つぎのように説得しようとする。「わからないの、わたしの気持ち。あんただけが命なのよ。三上さん、ほんとうよ。あんただけが……」。「あんただけが」という言葉が終わるか終わらないかのとき、春美は最初のキスの試みのときとお

なじように、三上の首に腕をまわして彼の唇に自分の唇を押しつける(図59—60)。今度の試みは成功して、これが二十七秒におよぶとても長いキスとなる。そのあいだ、音はいっさい消えて、ただキスだけが進行する。キスの最初では、されるままになつて三上は、そのうちに手をモジモジと動かすはじめ、ぎこちなく春美の背中にまわしたかと思うと、彼女を抱きしめる。こうしてキスが終わると、春美は口を開いて勝利の宣言をする(図61)。「突き飛ばさなかつたわね、突き飛ばさなかつたわね。わたしのものよ。もう三上はわたしのものよ、三上はわたしのものよ」。高揚した調子で、おなじ言葉をくり返し、自分に言い聞かせるようにしゃべる春美。

せつかく相思相愛の仲になつたふたりだが、春美に横恋慕する「副官殿」の嫉妬をかつて、ふたりは彼に機関銃で撃ち殺されるという悲劇の結末をむかえてしまう。しかし、キスを奪われた三上が、陶醉して思わず彼女を抱きしめた点は、重要である。キスが陶醉や快感への方向を示したからである。それまでの悲壮なキスとは異なつて、この章のはじめに引用したイギリス映画「ある貴婦人の肖像」のキス論で述べられていた快感としてのキスが、いよいよ花咲きはじめようとしていた。「暁の脱走」とおなじ年に公開された黒澤明監督の「羅生門」でも、快感のキスが描き出され、「暁の脱走」よりも快感の描写が鮮明になつている。

これから考察する『羅生門』のキスも、『暁の脱走』のように奪われるキスである。そして、それが快感となつていく点でもおなじである。ひとつの殺人事件をめぐる、その場にいた三人の当事者と藪のかけから事件を見ていたという柚壳(そまうり)が、それぞれの立場から証言する。三人の当事者は、死んだ武士である武弘(森雅之)と、彼の妻である真砂(京マチ子)と、武士夫婦に出くわした盗賊の多襄丸(三船敏郎)である。武士の武弘が死んだことは事実なのだが、どのように死んだか、という点に関して、みながそれぞれ異なつた見解を披露するのである。

多襄丸が語る「事実」のなかに、キスが登場する。それは、ナイフをもつて抵抗する真砂から、多襄丸が力づくで奪つたキスである。キスされるまでは嫌がついていた真砂が、キスされるとしだいに恍惚となつていくようすは、彼女の目を開かれた目と、その目が見ている木立の撮られかたにあらわれている。男にキスされながら、女は

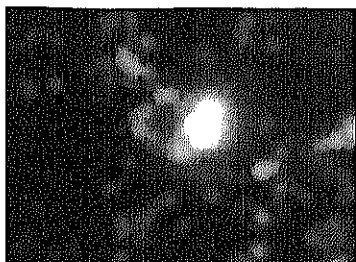


図66



図62



図67



図63



図68



図64



図69

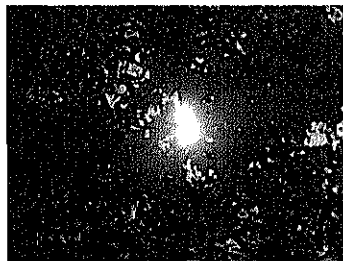


図65

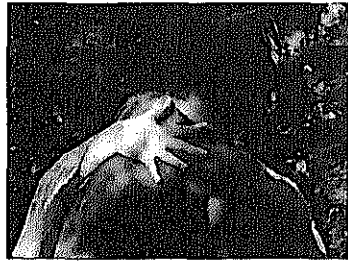


図70



図71

り、その恍惚を念押しするかのようには、カメラは彼女の手へとシヨットを切り替え、手からナイフがポトリと落ちる様子をとらえる（図68―69）。さらに、彼女の変化を再確認するために、男の背中へ女の手が伸びてくるところのシヨットが挿入される（図70）。しめくくり、長く濃厚にキスし合うふたりが、男の頭上からクロースアップで撮られるのである（図71）。

キスからセックスへ

キスがセックスにつながることは、日本では『羅生門』に最初の明快な例（セックスそのものは詳細な描写がないにしても）が見られるわけだが、日本にキス描写を要請したアメリカの映画においては、はじめからキスはセックスの導入部であった。

キスが出たらセックスというお決まりのパターンを、一九八五年のアメリカ映画『カイロの紫のバラ』でウ

目を見開いて天空の木立を凝視している（図62―63）。あくまで男に對抗しようという意志が、大きく開かれた目にあらわれているし、彼女が凝視している木立の鮮明さが、彼女の意志の堅固さを示している。彼女の見開かれた目と鮮明な木立のシヨット・リバースシヨットが何回かくり返されたあと（図64―65）、彼女の凝視する木立が、とつぜんフォーカスはずされてぼやけていく（図66）。それと同時に、彼女は目を閉じるのである（図67）。これは、彼女が恍惚になっていくことを表現しているのであ



図72



図73



図74



図75

デイ・アレン監督は皮肉っている。それは劇中劇の形式をとった映画であり、映画がはじまってまもなく『カイロの紫のバラ』という同名の映画が上映されるシーンが出てくる。この映画のなかの映画が上映されているときに、登場人物がスクリーンを抜け出てしまい、観客のひとりだった女とロマンスを花咲かようとすする。スクリーンの世界しか知らない男は、女とはじめてキスをしたあと、おやつと首をかしげる。

男：フェードアウトはどうしたんだろう。熱烈にキスしたら、セックスの直前にフェードアウトがあるはずだ

女：それから、どうなるの

男：完璧なプライベートな場所で、セックスするんだよ

キスがセックスへ直結するという決まりパターンは、すでに一九三〇年にエルンスト・ルビッチが監督した『モンテ・カルロ』のなかで、巧妙に破られておもしろさが演出されていた。そこでは、男にキスされた女が、

彼に抱かれてソファに運ばれていく(図72-73)。つぎに来るべきセックス・シーンにそなえて、ソファに身を投げ出したまま、女は男のアクシオンを待っている。ところが、男はとつぜん「さよなら」と言い残して、歩き去っていつてしまふ(図74)。キスからセックスへという決まりパターンがふいに破られたとき、あつけに取られた女の顔が印象的である(図75)。

アメリカの恋愛映画ベスト一〇〇に入るような映画は、決まりパターンを破ることなく、踏襲していることが多い。一九六五年のデビッド・リーン監督の『ドクトル・ジバゴ』でも、主人公ユーリとラーラが再会したとき、熱烈なキスが起ると、たがうことなくベッド・シーンに移行する。一九七〇年のアーサー・ヒラー監督の『ある愛の詩』でも、二度目のキス・シーンで決まりのパターンが出てくる。テーマ曲を背景に、甘美なセックス・シーンへと移行しているのである。

キスからセックスへというパターンを破るところに意味をもつ映画があることは、いま述べたとおりだが、一九六一年にエリア・カザンが監督した『草原の輝き』では、それが思春期の性の苦悩とうまくからめてある。キスのあとにセックスが来ないことへの焦燥と苦痛がテーマとなっていて、そのために主人公の男女が別れることとなる。

日本映画においてキスからセックスへという図式をはっきりと示した映画として、『羅生門』を考察したが、そこには赤裸々なセックス描写はなかった。明白なセックス描写が登場するのは、一九六〇年代にはいつてからだ。

日本のキスの変遷——三つの『痴人の愛』映画

谷崎潤一郎の『痴人の愛』を原作として映画をつくった監督が、三人いる。一九四九年の『痴人の愛』の木村恵吾監督(彼は一九六〇年にも『痴人の愛』をリメイクした)、一九六七年の『痴人の愛』の増村保造監督、そ

して一九八〇年の『ナオミ』の高橋陽一監督である。これら三人の監督の作品を取り上げて、それらの映画にあらわれるキス・シーンを比較してみると、時の変遷によるキスの描きかたの違いが見えてくる。

三つの映画作品では、まずキス・シーンが登場する回数が異なる。最初の作品（一九四九年）は日本映画にキスが登場してからまだ日が浅いときであり、キス・シーンは二回にとどまる。二番目の作品では四回、三番目の作品では七回出てくる。回数だけ見ても、キスが時とともに増えていることがわかるが、キス・シーンに与えられた役割も変化していく。

まず、一九四九年の木村恵吾監督の『痴人の愛』では、二回のキス・シーンはどちらも五秒未満と短く、ナオミが夫譲治にモノをねだるときに起こる。最初のキス・シーンは、スクーターを買ってもらおうとするとき。「パパなんか嫌いだ、スクーター買ってくれないから」とナオミが言いながら、しなをつくる。そのナオミを譲治は抱きしめて、彼に押し倒された形でキス・シーンが起こる（図76—77）。もつとも、キスそのものはガラス戸にさえぎられて見えないし、そのあいだキスが近づいていたとしても五秒未満の短いものである。このキス・シーンは、ナオミがスクーターに乗って街道を走るシーンへとテイゾルプする（図78—79）。彼女はキスによってスクーターを勝ち得たのである。

二回目のキス・シーンでは、ナオミは海水浴へ連れて行ってもらうことを勝ち取っている。そこで不倫相手と会うためだ。譲治が海水浴行きを了解すると、喜んだナオミは「パパ、キスして」と譲治にキスをせがむが、これは彼が海水浴行きを取り消すことを防ぐために計算された可能性が高い。キスするナオミはあくまで冷静で、譲治の唇が近づいてくるのを待ち、しずかにキスを受けているからだ。キスの長さは、あいかわらず五秒ほどと短い（図80）。キス・シーンのあとは、予想通り、ナオミが勝ち得たもの（ここでは海水浴場）のシーンが出てくる。一九四九年の『痴人の愛』では、キスはいつも譲治からナオミにされているが、譲治にそうするように仕向けるのはナオミである。また、キスが五秒に満たなかったり、障害物にさえぎられてよく見えなかったり、キス自体がじっくりと映されているとはいえない。譲治がナオミにしようとするが、とつぜんの訪問者によって



図77



図76



図78



図79



図80

遮られてしまうキスも一度出てくる。

一九六七年の増村保造監督の『痴人の愛』になると、キス・シーンがもつとじつくりと撮影されるようになる。さらに、そのほとんどが、ナオミから譲治に、女から男にされている。

最初のキス・シーンは、ナオミが結婚してくれと譲治にせがむなかで出てくる。モノを勝ち取るために女がするキスという点では、一九四九年の木村恵吾監督の例とおなじである。しかし、シーンの設定がまったく異なる。譲治とナオミはバスルームにいる。譲治はパンツひとつで、全裸のナオミの体に石鹸をつけて洗ってやっている。エロテイシズムを喚起する演出である。そのなかで、ナオミは譲治に結婚をせまる。

ナオミ…はやくお嫁さんになりたいな、譲治さんの

譲治…まだはやいよ、もったりつばな賢いおとなになつてからだ

ナオミ…結婚したつて、勉強なんていくらでもできるわよ。ねえ、お嫁さんにして。はやくう

譲治…ぼくだつて辛抱してるんだ、きみも辛抱しなくつちや

ナオミ…辛抱なんて、いや。さあ、いま、ここでお嫁さんにして。よおお

譲治…ナオミ、だめだ、あ…

ナオミは譲治の体に絡みついて、キスする(図81—83)。そのキスの音が、いかにもわざとらしく「チュウウツ」とかぶせてあるのは、この映画の喜劇的なトーンにあつてゐる。このあと譲治がナオミのうえにかぶさつていくが、ふたりのセックスはのぞき見する隣家の熟年夫婦の会話によつて暗示されるにとどまる。これは、あとで考察する一九八〇年代の映画と大きく異なる。キス・シーンは隣家の夫が熱心に双眼鏡をのぞきこんでいるロングショットへ切り替わる(図84)。双眼鏡をのぞく夫に、「あなた、またそんな」とたしなめる妻は、「ばか、いま大事などこなんだ」と双眼鏡から目を離そうとしない彼から、文句をいわれてしまう。それでも妻は「およしなさい、いい年をして」と彼から双眼鏡を取り上げると、ちよつとのぞきこんでみる。そこにはセックス風景が見えたはずだ。彼女は「まあああ」と声をあげて、自分もつい見入る。横から夫が「なつ、半分見せなさい」と、双眼鏡のひとつのレンズからのぞき見を再開するのである。双眼鏡のふたつのレンズを分け合う熟年夫婦はたいそうコミカルだが、それによつて主人公たちのセックスが暗示されるところがおもしろい。

一回目のキスは、ナオミが欲しいものを手に入れるためのものだった。しかし、二回目以降のキス(つまりナオミが譲治と結婚したあとのキス)は、それとは異なるもので、ナオミが感謝の念をもつ女であることを一瞬、観客に気づかせてくれる。なぜなら、ナオミがキスするときは、譲治からすでにモノを勝ち得たあとなのだから。二回目のキス・シーンを見てみよう。譲治とナオミは、結婚を許可してもらうために、譲治の母の家へ出かけよ

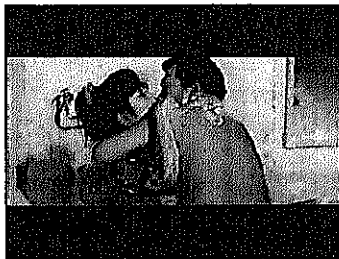


図82

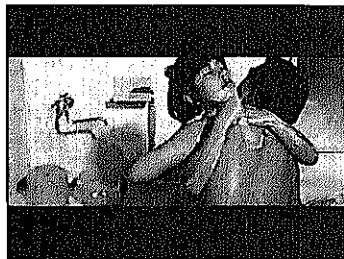


図81

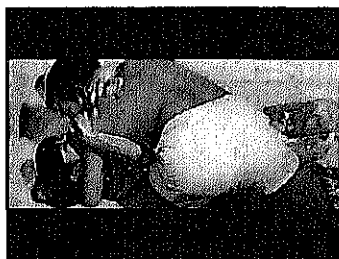


図83



図84



図85

うとしているところだ。すでにナオミは譲治に、結婚を確約してもらっている。しかも譲治が、「ぼくはね、きみのために生きているんだ。きみの望みは何でもかなえてあげる」とまで言ったあとである、ナオミがいきなり彼にキスするのは(図85)。このキス・シーンはみじかいけれど、ナオミが譲治を心の支えにしている、彼に感謝の気持ちを抱えていることを暗示するシーンとして重要である。じつさい、このキス・シーンでナオミがしゃべるセリフは、謙虚なものである——「譲治さん、わたしを捨てないでね、きつといいお嫁さんになるから」「英語もピアノもいっしょうけんめい勉強して、きつと譲治さんの気に入る女になるから」。

三回目のキスも、すでに欲しいものが手に入ったあとで起こっている。英語の勉強が嫌いなナオミが、英語の勉強をやめたいばかりに、英語のかわりに近



図86



図87



図88

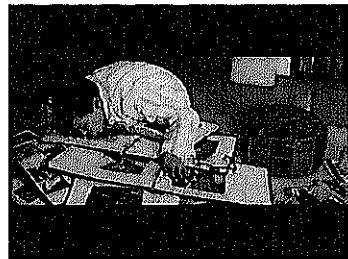


図89

所へイタリア語のレッスンに通うことを譲治に認めさせた直後である。(イタリア語のレッスンは名ばかりで、そこでナオミは男漁りに精を出すのであるけれど。) 自分のわがままが通ると、ナオミは譲治に「うれしい、譲治さん、大好き」と感謝のキスをする(図86)。

四回目のキス・シーンも、やはりナオミが譲治にモノを買ってもらうことを約束させたあとに出てくる。譲治に高価なネットワークレスをせがみ、彼が母親に無心してまで買ってやることを約束する。彼の「ネットワークレスは買ってあげるよ、それならいいだろ」という言葉を聞いて、ナオミは譲治の顔を両手にはさんで、額、頬、目、口、首などあちこちにキスをしはじめる(図87)。泣きながら(うれし泣き、とナオミはいう)、「泣いちゃいけない? いけなければ、みんな吸い取っちゃって」と譲治にむかつて顔を突き出す。その顔へ、譲治はキスを浴びせるが、とくに口へのキスが長く吸いついたようになされる。キスの音も、例によって「チュウ、チュウ、チュウ、チュウ、チュウ」と大きな効果音になっている。

五回目のキスは、これまでとちがう。譲治にモノをねだるためでも、感謝の気持ちをあらわすためでもない。

そのキスは、不倫相手の男ふたりをベッドへ招き入れて、ナオミひとりの肉体をふたりの男に撫でさせるシーンで起こる。そのベッドに譲治も横になっているが、とうぜんながら嫉妬で気分を悪くしている。譲治の顔をぐいと自分のほうへ引き寄せて、ナオミは「何にもしないから、安心して眠って。ねっ」といい、彼の唇に自分の唇を重ねる。このキス・シーンだけ、キスの効果音が入っていない。ナオミの後ろめいた気持ちをキスで打ち消そうとするためだろう。

このあとふたりが唇を重ねるシーンは出てこない。ただ、六回目のキスとして、譲治がナオミの写真にキスするものがある。写真のなかのナオミの唇に、自分の唇を押しつける(図88―89)。「チュウウ、チュウウ、チュウウ」という効果音が何度も聞こえてくる。

こうしてキスがなされる状況をこの映画のなかにさぐっていくと、キスの当事者どうしの関係の変化が読み取れる。欲しいものを手に入れるためのキスは、最初の一回だけで、いったん夫婦になったあとのナオミのキスは、「感謝の意をあらわすものとなる。その感謝のキスの回数と長さが、二回目から四回目になるにしたがって、しだいに大きくなっていく。ところが、効果音が入らない五回目のキスが転換点となっていて、このあとナオミから譲治へのキスはなくなり、これまでとは反対に、譲治からナオミへのキスが登場することになる。それも、彼は写真のなかのナオミにキスするのである。彼の情熱が最高潮に達していること、実物のナオミにキスできないもどかしさが、写真のナオミへのキスで表現されている。

映画のエンディングでは、ナオミが譲治の背中にもたがって、和室のちゃぶ台のまわりを四つんばいのまま、ぐるぐる回らせている(図90―91)。馬乗りシーンはとても印象深い。譲治の口にはタオルが手綱として結わえられる。馬乗りシーンは映画のなかに定期的に出てきて、そのたびに譲治がそれを喜びとして求める度合いが、増していく。馬乗りが象徴するように、譲治はナオミの言うなりになり、彼女が望むままにモノを与えている。

譲治はナオミに全面降伏しているようにみえても、ナオミがときどき見せる弱さを知っている観客は、最後にナオミが「わたしだって譲治さんだけなのよ」と内面の声でつぶやくとき、それを信じていることができる。そして、



図94



図90



図91



図92



図93

このふたりは幸福になっていくだろう、と予感することができる。
 一九八〇年の高林陽一監督の『ナオミ』にはキス・シーンが七回も出るにもか
 かわらず、キスは（最後のキス・シーンをのぞいて）いつも同じ意味を与えられ
 ている。セックスである。『羅生門』でセックスはオフスクリーンのアクシヨン
 だったが、一九八〇年ではスクリーンのうえで遠慮なく描写される。ナオミと譲
 治がキスすると、たいてい赤裸々なセックスシーンが始まることになる（図92―
 94）。キスはセックスシーンがはじまることを示す指標になっている、とさえ言
 えるだろう。

幸福を保証するキス

しかし、『ナオミ』の最後に出てくるキス・シーンだけは、セックスへつながるキスとは異質のものである。映画のエンディングに置かれたそのキス・シーンは、主人公の男女の幸福な結合を予期させるものとして機能する。これもまた、アメリカ映画のキスのパターンとして、よく見られるものではある。たとえば、デイズニー映画のハッピーエンディングものは、いずれもこのパターンを用いている。たとえば『白雪姫』（一九三七年）。『白雪姫』（一九三七年）において、毒りんごの効力のために死んだはずだった白雪姫を目覚めさせるのは、王子のキスである。彼のキスによって命を吹き込まれた姫は、王子とめでたく結ばれることになって、映画は終わる。

原作の『グリム童話集』では、王子が白雪姫の棺を動かしたときに、りんごのかけらが彼女の咽喉から出て、毒の効果が失せるのであるが、原作を変えてまで最後に訪れる幸福なキスを描きたかったのである。しかも、『白雪姫』の豪華版ビデオには特別編がおさめてあって、王子が白雪姫にキスするとキラキラと魔法の光のような光線が、あたり一帯に広がるのである（図95―98）。ふたりのキスが、ふつうでは望めないような幸福を約束するマジカル・キスあるいはミラクル・キスと呼べるものであることを、視覚的に強調する演出である。

マジカル・キスの例は、アメリカ映画にはデイズニー映画だけでなく、無数とあっていいほどある。一九九九年にラリーとアンディーのウォンシャウスキー兄弟が監督した『マトリックス』でも、女がもたらすキスが契機となって、死んだはずの男が生き返り、幸福を暗示されてエンディングというプロット展開となる。おなじSF映画では、一九八六年の『トータル・リコール』が、やはり最後に訪れるマジカル・キスによって、主人公の男女の幸福なる未来が保証されている。その直前までは存在さえ危うかったふたりだが、最後のマジカル・キスがデイズニー映画にあるような「ふたりは末永く幸せに暮らしました」式のエンディングを、観客に確信させるのである。



図99



図95



図100



図96



図101

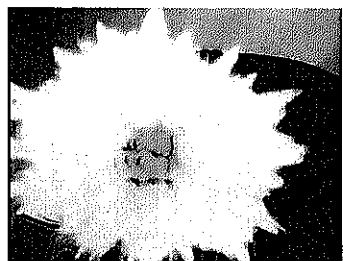


図97



図102

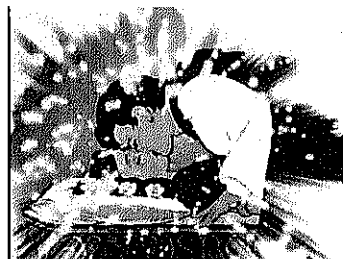


図98



図103



図104

とする譲治(図101)。彼に近づいていくナオミ(図102)。そしてふたりは向かい合い、キスが起こってハッピーエ
ンディングとなるのである(図103—104)。

たとえば、主人公の男女ふたりが死ぬことになっても、エンディングのマジカル・キスは幸福感の余韻を漂わ
せて焼け死んでいく。ところが、彼らの顔は微笑みをたたえてさえている。エンディングにおとずれるマジカル・
キスのもつ力によって、ふたりは幸福だったのだと観客は納得させられるのである。

この幸福を保証するキスのはやい日本映画例として、今井正監督の『ここに泉あり』(一九五五年)をあげて
おきたい。さわやかな快感が伝わる幸福なキスが、そこには描かれている。アメリカからキス描写の要請を受け
て、すでに十年が経過していた。町のアマチュア・オーケストラを指導しにやって来た速水明(岡田英次)が、
手に負えない団員たちの指導をあきらめて、東京からの招聘に応じようかと迷っている。団員のひとり、佐川か
の子(岸恵子)は速水に東京行きを決めたかどうか、たずねる。この会話はキスへの前奏曲だ。

このエッセイのエプグラフは『プリティ・ウーマ
ン』(一九九〇年、ゲリー・マーシャル監督)か
ら引用したのであるが、その映画のエンディングに
も印象的なマジカル・キスが出てくる。両腕を広げ
て女を迎える男、そしてふたりのキス(図99—100)。
この幸福を約束するキスは、『ナオミ』において
主人公たちの今後の円満な生活を観客に確信させ
る。それまでふたりのあいだに溝があったとしても、
これからは幸福になるにちがいないと信じさせるキ
スである。両手を広げてナオミを胸に抱きいれよう



図109



図105



図110



図106



図111



図107



図108

女：東京へいらつしやることに決めたの？

男：どうして？

女：行くんでしょ。行くのね

男：さあ、まだ…

女：いけない。いや。いけない。わたし… わたし、どうなるの。わたし、どうしたら…

男：どうなるって…

女から男へ愛が告白される会話のプロセスが、うまいカメラワークで表現されている。東京行きについて、「さあ、まだ…」と速水が答えるところまでは、ふたりが並んで歩いているところが、彼らの斜め前方に置かれたカメラでさりげなく撮られていく(図105)。ところが、佐川が「いけない」という強い言葉で彼の東京行きを止めると、彼は驚いたように彼女のほうをふり向く(図106)。向かい合ったふたりを、カメラはショット・リバースショットで撮りはじめ(図107-110)、これからふたりのあいだに何かが起こるといふ緊張感を表現するのである。じつさい、このショット・リバースショットが出てきたあと、キス・シーンとなる。

『暁の脱走』の音の消えたキス・シーンとちがって、『ここに泉あり』では音楽が効果的に使われている。しだいに高鳴る調べは、「ぼく、行かないよ」という速水の言葉のあと、うねる波のようにどんどん盛り上がっていく。そして、ふたりの唇が重なった瞬間(図11)、クライマックスの調べをかき鳴らす。

これまで日本のスクリーン・キスを、人為的にはじまった一九四〇年半ばから五〇年代の例を中心に考察してきた。スクリーン・キスの手本がアメリカにあったことが、キスの描写を短期間に円熟させた理由だった。しかし、赤裸々にキスを描写しないための独特な工夫が、日本のスクリーン・キスには生まれてきた。『恋人』のように、主人公の男女をアメリカ映画『哀愁』の主人公たちと同じ構図に配置して、アメリカのふたりに起こったキスを日本のふたりにも起こってしかるべきことを暗示させる、という微妙な描写方法は、ほんの一例にすぎ

ない。日本独自の巧妙で繊細なキス描写の詳細を明確に分析していく課題は、今後に残したい。