

小津安二郎《東京物語》における終戦の反復

——1953年7月と1945年8月の照応——

古川裕朗

(受付 2019年5月31日)

まえがき

小津安二郎監督による映画《東京物語》¹⁾(1953年)をメディア論的な視点から眺めたとき、その物語意図はどこにあると言えるだろうか？ この問いに対しては次のように答えたい。広島県尾道の老母とみが物語の進行の中で終戦を反復し、これによって戦後の日本国民が大日本帝国から新日本国への移行を、一定の連続性と非連続性とを自覚する中で大きな抵抗感を伴わず受け入れられるようにすること、これが《東京物語》の物語意図であると。本稿の目的はこのことを論証し、さらにこのような意図を持った《東京物語》の意義を明らかにすることである。

1. カレンダー・菊の花・たそがれどき

映画《東京物語》のメディア論的な物語意図を探る上で最も着目すべき点は、物語のほぼ終局の場面に登場するカレンダーの存在である。末娘の京子が教員として勤める小学校の教室には、カレンダーが掲示されている。このカレンダーが何月のカレンダーであるかを現在手に入るデジタル映像資料から明確に判別することは必ずしも容易ではない。しかしながら、何とか目を凝らすとどうやら「7」という数字が書かれているようであり、1日が水曜日から始まっているということは間違いのないように見える。映画公開年である1953年の暦を確認すると、7月1日は確かに水曜日から始まっている。現在では《東京物語》の監督使用台本が市販されており、それを確認すると物語の始まりが7月初旬であることが明記されている²⁾。したがって、このカレンダーが1953年7月のものであることは間違いのないと言えるだろう。重要なのは1953年7月の曜日日付が終戦を迎えた1945年8月の曜日日付と一致している点である。1953年7月1日が水曜から始まっているのと同様に、1945年8月1日も水曜から始まっている。つまり、《東京物語》の中で描かれる1953年の世界は1945年の終戦時と時空が重ねら

1) 使用したDVDは次のものである。《小津安二郎大全集》メディアジャパン。

2) 田中眞澄編『小津安二郎「東京物語」ほか』(みすず書房、2001年)、146頁。

れている可能性がある。

1953年7月と1945年8月が映画の中で照応されているというのであれば、当然のことながら母とみの死が大日本帝国の死、すなわち終戦と重ねられている可能性があることにも思い至る。このことを踏まえて映画終局の場면을眺めると、カレンダーを巡る一連のシーンが極めて技巧的に構成されていることが分かる。ここではそれらのシーンを少し細かく確認しておきたい。

戦死した次男の未亡人紀子が東京へと戻ることを義父の周吉に告げる一連のシーンの後、BGMとして唱歌「ゆうべのかね」が流れ、場面は末娘の京子が勤める小学校へと変わる。BGMは「たーそが〜れ〜ゆーくー」という歌詞のところで明らかにボリュームが大きくなり、続いて画面は京子のいる教室へと切り替わる。そこでは、画面奥から手前に向かって机の間を歩く京子の様子が映し出される。カレンダーが最初に登場するのはこの場面である。京子の後方には黒板に掲示されているカレンダーが見え隠れしており、その際、突然、彼女は床に落ちている筆記用具を拾おうとかがみ込む。それまで観者の視線は当然のことながら京子に注がれていたはずであるが、京子がかがみ込んでまた立ち上がるまでのその一瞬だけ、後方のカレンダーが観者の目に飛び込んでくる仕掛けになっている。また同様に、京子が画面奥へと引き返してさらに歩く方向を画面左側へと転回させたときも、観者の眼差しだけがそのまま取り残され、結果としてその眼差しは意図せずに京子のいなくなったところに出現するカレンダーを捉えることとなる。このように映画の中では、観者の意識がそれとなくカレンダーに向かうような工夫が施されている。

最も重要なのは、カレンダーと菊の花が同時に映り込むショットの存在である。東京へ戻る紀子に思いを馳せて京子が教室の窓から外を眺めると、京子の後方には再度カレンダーが映り込んでいる。着目すべきは、カメラの角度のせいで、京子のすぐ横の花瓶に生けてある菊の花がちょうどあたかもカレンダーのためにお供えされているかのように見える点である。本当は花とカレンダーは離れたところにあるのだが、カメラワークの工夫によって両者が並列されているように見えるのである。しかもBGMとして流れる「ゆうべのかね」は、フォスター作「主人は冷たい土の中に」をアレンジしたもので、もともとは一種の鎮魂歌であり葬送曲であった。

したがって、1953年7月と1945年8月が照応しているということを踏まえつつ、カレンダーを巡るこうした一連のシーンを総合的に解釈するなら、それらのシーンは母とみの死に重ねる形で表現された大日本帝国の死を弔うシーンであったと考えてよい。日本と連合国との間にサンフランシスコ講和条約が結ばれて日本の主権回復が確認されたのが1951年、条約の発効が翌年の1952年、そして映画《東京物語》が公開されたのがさらにその翌年の1953年であった。時代はちょうど大日本帝国から新日本国への移り変わり期間を終える時期にあたる。「た

そがれゆく」という BGM の歌詞にも強調されているように、帝国はまさに国家の黄昏時を終えようとしていたのである。

2. 物語の時間行程

母とみの死が大日本帝国の死と重ねられているとすれば、当然のことながら母とみの存在自体が大日本帝国を代理表象しているということにも思い至る。母とみの存在が言わば母なる祖国日本と重ねられているのであり、《東京物語》の中にはそのことを裏付ける仕掛けがいくつも施されている。それらの仕掛けを読み解くなら、1953年6月末の東京訪問から7月中旬に至るまでの間に母とみの身に起こった出来事は、ちょうど1945年7月末から8月上旬の二度の原爆投下を経て8月15日の終戦に至るまでの出来事と相応していることが分かる。以下ではこれらの点を明らかにするために、まずは物語の時間行程を具体的に検証しておきたい。

老夫婦が尾道～東京間を旅した行程は、必ずしも映画の中で明確には示されていない。しかしながら、数少ない手がかりからおおよその日程を推定することはできる。さしあたって映画の中で明確に与えられている日付としては、老夫婦が尾道に戻った日を挙げることができる。父周吉から長男幸一に宛てた礼状の中では、尾道に戻ったのが「10日の昼過ぎ」であると明記されている。そこから逆算していくと、老夫婦が三男敬三の家で丸一日休んだのが前日の9日であり、母とみが帰りの汽車の中で体調を崩した時間帯として可能性があるのはさらにその前日8日の夜から翌9日の朝方にかけてであり、東京を出発したのが8日の晩で、映画の中で明示されているように夜9時発の汽車ということになる。

ただしこれらの解釈については、やや不明確な点を残している。三男敬三の9日の出勤時間が朝9時であることは映画の中の時計がはっきりと示しており、その敬三が言うには「昨日（きんのう）」は布団屋に行ったり医者をつれだりして大変だったとのことであるが、「今朝はもうケロツと」していたという。ところが、前日の東京駅での会話では、長男幸一が名古屋か岐阜あたりで夜が明けると言っていたはずである。となると大阪着はすでに朝方のはずであり、敬三の言葉とはしっくり付合しない。これらのことをできるだけ整合的に解釈するのであれば、母とみが夜中に電車の中で体調を崩し、その連絡を受けた敬三が布団や医者の準備をして大阪で待っていたものの、朝方とみが大阪に着いた頃にはすでに体調が戻っていたと解釈するしかない。敬三の「昨日」という言葉についても、必ずしも厳密な意味での前日とは限らず、同日夜半過ぎの「夕べ」「昨夜」として解することも日本語として不自然ではないだろう。もちろん「昨日」という言葉を文字通りに捉え、母とみが朝方に大阪に着いて、その日は一日、具合が悪く、明るる日の朝方によく体調を取り戻したと仮定するこ

ともできる。しかし、丸一日、母とみが寝込んでいたにしては敬三の態度には深刻さが足りない。したがって、母とみの具合が悪くなったのが8日の夜から朝方にかけてか、あるいは9日の夜半過ぎから朝方にかけてかのどちらかであると解することは、総合的に見て一定の妥当性を有していると考えよう。

さらに続けて8日以前の日程を検証していくと、東京駅での父周吉の言葉が手がかりとなる。長女の志げから酒の飲み過ぎを注意されたとき、周吉が「夕べは久しぶりに友達に逢うたもんじゃけえ」と述べていることから分かるように、周吉が旧友の服部や沼田らと深酒したのは前日7日の晩から8日にかけてであり、夜半過ぎに志げの家を訪れ、その日の晩に東京を発ったことになる。さらに、手がかりとなるのが、とみが紀子の家を訪問した際に述べた言葉である。とみは、「今日の一日は長かった、熱海から戻って、志げのとこへ行って、上野公園へ行って」と述べている。そうなると、とみが熱海の温泉で寝不足のせいか足元をふらつかせ、その後、熱海から志げの家に戻った日と、志げの家を追い出されるようにしてそれぞれ旧友を訪ねたり紀子の家を訪ねたりした日とは同じ7日ということになる。となると、老夫婦が熱海の温泉宿に泊まってなかなか寝付けなかったのは、前日6日の晩ということになる。

以上の日程を今一度、時系列に沿って確認しておこう。まず老夫婦は6日に熱海の温泉宿を訪れる。その同日6日の晩は宿の騒がしさのためになかなか寝付けない。そのためか翌7日の朝にとみは足元をふらつかせ、夫婦はその日のうちに志げの家に戻るようになる。ところが、志げの家にいるわけにいかなくなった夫婦は、同日7日に周吉が旧友の家を、とみが紀子の家をそれぞれ訪れることになる。しかし、周吉は7日から8日にかけて旧友と深酒をし、酔っ払って再び志げの家に戻ってきたのが8日の夜半過ぎである。その後、老夫婦は8日の晩に東京を発つものの、同日8日の晩から、あるいは翌9日の夜半過ぎから朝方にかけて、とみの具合が悪くなり、大阪で途中下車をして9日は丸一日、三男敬三の家で休養をとることになる。そして、翌日の10日に大阪を発ち同日10日の昼過ぎに尾道に到着したのである。

では10日以降の日程はどのようになっているだろうか？ 本稿の立場は、母とみの死と大日本帝国の死とが重ね合わせられているというものである。よって、かりに母とみがなくなった日時を終戦日と同じ15日の明け方近くだと仮定すると、東京の子供たちが尾道にやってき

物語の時間行程

6/26 (金)	尾道発
27 (土)	東京着
28 (日)	東京見物の中止
…	幸一宅から志げ宅
…	東京見物
7/6 (月)	熱海訪問
7 (火)	志げの家を出る
8 (水)	東京発
9 (木)	大阪下車
10 (金)	尾道着
11 (土)	
12 (日)	
13 (月)	礼状と電報
14 (火)	子供たちが尾道に
15 (水)	とみが死去

たのが前日の14日、そして東京を発ったのがさらにその前日の13日であると推測できる。そして、父周吉からの礼状と末娘京子からの電報が届いたその日に、幸一と志げがその晩の夜行列車で東京を発つ相談をしていたことを踏まえれば、周吉からの礼状が届いたのは13日であったと考えられる。10日に周吉が尾道に戻り、それからすぐに礼状を書き上げて投函したとすれば、13日の幸一宅到着は不可能ではないだろう。よって母とみを終戦日に相当する15日に亡くなったと想定することには、一定の妥当性がある。多少の誤差を考慮したとしても、少なくとも母とみが15日頃に亡くなったという想定を阻む大きな要因は見当たらない。あるいは実証的な視点を傍証として付け加えてもよい。《東京物語》の先発の撮影チームが尾道のシーンを撮影するために実際に現地入りしたのが1953年8月12日であり、8月15日に夜明けシーンを撮影しようと試みたことが伝えられている³⁾。このことは、小津がとみの亡くなった日を終戦日の8月15日に見立てていたことの間接的な証拠となる。よって、日程を今一度確認するなら、まず父周吉は10日に尾道に戻った後ほどなく礼状を投函し、子供たちは13日にその礼状と母危篤の電報を受け取る。そして、子供たちはその晩の夜行列車で東京を発ち、翌日の14日に尾道に到着して、さらにその翌日15日の明け方近くに母とみが亡くなったと考えられる。

加えて老夫婦が東京にやってきた日付も検証しておきたい。老夫婦が東京に来た初日の晩、長女志げの「明日おでかけね」という言葉に対して長男幸一が「日曜だからね」と答えているように、老夫婦が東京にやってきたのが土曜であることははっきりしている。7月6日が月曜日であることを考えると、老夫婦が東京に到着した土曜日として最も可能性が高いのは、7月4日（土）の前の週にあたる6月27日の土曜日ということになるだろう。よって、老夫婦は6月26日（金）に尾道を発ち、翌27日（土）に東京の幸一の家に着し、その何日か後に志げの家に移り、そして7月6日（月）に熱海に行くまでの間に紀子に東京を案内してもらったことになる。

ただし、これについては注意しなければならないことがある。市販の台本には本稿第1節で確認したように、周吉夫婦が尾道を出発するのは、7月の初旬と明記されているのであった。すると、尾道出発を6月下旬であるとする本稿の考察とは合致しないことになる。しかしながら、その台本を確認すると、当該のカレンダーが登場する教室のシーンが載っておらず、代わりに舞台は「海を見晴らす丘」と書かれてある⁴⁾。であれば、台本の段階では日付に関する設定やコンセプトがまだ詳細には詰められていなかった可能性もある。よって、そもそもカレンダーのシーンが載っていないことを鑑みるなら、台本との齟齬をそれほど問題視する必要もない。また、周吉夫婦の東京訪問日を正確に確定することもさほど重要ではな

3) 貴田庄『小津安二郎と「東京物語」』（ちくま文庫、2013年）、121頁を参照。

4) 田中眞澄編『小津安二郎「東京物語」ほか』、275-276頁。

い。むしろ、コンセプトとしては間違いなく7月前半の物語設定であるということ、これが確認されることの方が重要であろう。

3. 物語の時空構造

以上のように、《東京物語》が描き出す時間行程は、概ね6月末から7月中旬にかけてであることがはっきりしてきた。さてその中で着目すべきは、母とみが体調を崩した日付である。7日の朝とみは熱海で足元をふらつかせるが、それは前日6日に宿が騒がしくてなかなか寝付けなかったことの後遺症だと考えられる。またとみが東京を発った後、再び体調を崩したのは、8日の晩から9日朝方にかけて、もしくは9日の夜半過ぎから9日朝方にかけてであった。つまり、災いがとみを襲った6日と9日は奇しくも原爆投下の日付と一致している。志げの家にいられなくなったときに発せられた父周吉のセリフ「とうとう宿無しになってしまった」という言葉やその後上野公園に身を寄せる老夫婦の姿も、戦災によって焼け出された状況を連想させる。よって、1953年7月と1945年8月が照応していることを踏まえるなら、映画の中では1953年に生きる母とみが大日本帝国の代理表象として、1945年の大日本帝国が終戦前に辿った行程を自ら辿り直しているのではないかという推論に至る。

そこでこの点を意識しつつ《東京物語》の物語構造を検証すると、母とみが大日本帝国の代理表象として独特の時空構造を有していることを裏付ける仕掛けが、原爆投下の日付の他にも複数なされていることに気付く。まず映画《東京物語》における物語の基本線それ自体が、そうした独特の時空構造を示唆している。あえて奇異にも思える表現を用いて予めこの独特の時空構造を分かりやすく特徴づけておくとすれば、《東京物語》が描き出す物語世界は、言わばタイム・スリップによって生じた一種のパラレル・ワールドであると言うことができる。

例えば、老夫婦が訪れた長男の家は、父周吉も述べているように東京の「端の方」にあり、その場所は真の東京とは言い難い。東京の中心地を案内してもらおうとしても、医者である幸一に急患が入り東京見物は実現しない。長女志げの家に移ってからも、老夫婦は一日中二階にこもったままである。戦死した次男の未亡人京子によりややく東京を案内してもらえたが、その際もたびたび指摘されるように、老夫婦が眺める東京はバスのガラス窓越しの東京であったり、またビルの屋上から眺める東京であったりする⁵⁾。老夫婦が直接的に東京の街と接触する場面が描かれることはない。つまり、老夫婦は東京にやって来たにもかかわらず、真の東京に対して接続できないのである。これが何を意味するかと言えば、1953年の東京という

5) 例えば、吉田喜重『小津安二郎の反映画』（岩波書店、2011年）、195-196頁を参照。

時空間がこの老夫婦にとっては言わば異世界であることを示している。そして、なぜこのようなことが起きるかという点、老夫婦がいまだに1945年の世界の影のもとで生きているからに他ならない。

映画の中で展開される人間関係も、そうした独特の時空構造の存在を裏付けている。東京に出て来た老夫婦は、実の子供である長男幸一や長女志げから決して歓迎されていないわけではないが、なかなかタイミングが合わず、結果的にぞんざいな扱いを受けてしまう。このことは、老夫婦が1953年をリアルに生きる長男長女とは時空を共有していないことを示している。孫の勇ととみが川の土手で遊ぶシーンにおいても、勇はとみに話しかけられているにもかかわらず応答しない。勇の態度は、まるでそこにとみが存在していないかのようなものである。

他方、老夫婦は次男の嫁である紀子とはきわめて親密な関係を築くことができる。つまり、老夫婦は紀子とは時空を共有している。では、なぜ紀子とは時空を共有できるのかと言えば、それは紀子もまた少なからず1945年の世界の影のもとに生きる人間だからである。紀子は戦死した次男の未亡人として、今でも夫の遺影を部屋に飾っている。母とみも自ら述べているように、次男がどこかで生きているような気がしてならない。両者は次男と共にいまだに1945年以前の世界に身を浸している。義母とみが老後の一人暮らしを心配して紀子に再婚を勧めた際も、「私、歳とらないことに決めてますから」と答える。つまり、ここでは紀子の時間が夫の戦死した8年前から止まったままであることが暗示されている。

さらにこうした独特の時空構造の存在を裏付けるものとして、「夢」というフレーズと母とみの体型を挙げることができる。物語を通していくらかの不自然さを感じさせるのは、実際の見かけはそれほどでもないにもかかわらず、母とみが大きくて太った人物として特徴付けられている点である。このことは何を意味するのか？ それを解く鍵の一つは、母とみが東京の幸一の家を訪れた際に、長女志げと未亡人紀子が母とみに対して発した感想の違いにある。

尾道から遠くはるばる東京の子供たちのところにやって来たことを、母とみは「なんやら夢見たような」と感慨深く表現し、その会話の流れで紀子がしばらくぶりに出会った義母とみに対して、「お父様お母様、ちっともお変わりになりませんわ」と述べる。他方、長女志げは、「あら、お母さんまた少し大きゅうなったんじゃないかしら」「太ったのかしら」という言葉を発している。しかも、子供の頃は大きな母を恥ずかしく思っていたことや、小学校の椅子を母とみが壊してしまったエピソードまでも披露している。

両者のこのような見解の違いは、母とみと時空を共有しているかどうかによって起因すると考えてよい。とみと時空を共有する紀子にとって義母とみは以前と変わらない姿として現れ出ているが、時空を共有しない志げにとっては母とみの姿が、すでに昨日会っているにもかかわらず以前とは違って見えるのである。そして、母とみが大日本帝国の代理表象であることを

踏まえるなら、とみが大きいことや太っていることは、大日本帝国が当時各地に勢力を拡大していたことを意味していると考えてよい。だから、いまだに大日本帝国の時空の中にいる紀子にとっては義母が以前と変わらない存在に見えるが、すでに1953年の新日本国でリアルに暮らす志げの目には母が再び大きくなってしまったかのように映るのである。加えて重要なのが、母が発する「夢」というフレーズである。この言葉は、今まさに母とみにこのような異変が生じたことを告げるものとして機能している。「夢」という言葉は、時空の交錯が始まったことの合図なのである。というのも、駅まで迎えに行った志げはすでに母とみと出会っているにもかかわらず、「夢」という言葉の後に初めて母の体型の変化に気づいているからである。

さらに映画序盤におけるこのような場面は、母とみが亡くなった映画終盤におけるいくつかの場面と呼応することにもなる。例えば、とみの葬儀の最中に木魚の音を聞きながら、三男敬三は次のような言葉を発している。「なんや知らん、お母さんがポコポコ小そうになっていきよる。ほく、孝行せなんだでなあ。」母とみが大日本帝国の代理表象であることを踏まえれば、母が小さくなってゆくということは、当時各地へと勢力伸ばして膨張していた大日本帝国が敗戦によって領土を縮小していった状況を指していると考えてよい。また孝行しなかったという敬三の言葉は、母の最期に間に合わなかったという物語設定とも並び、敬三が戦死した次男と違って兵隊として招集されなかったことを示唆しているとも考えられる。そして、物語の進行という観点からするなら、1953年と1945年との時空の交錯が今まさに解消されつつあるということも敬三の言葉は告げている。物語の流れからすればいささか唐突感のある敬三の言葉は、このような解釈によってのみその意義を理解し得るものとなるだろう。

加えて、この後の会食の場面においても映画序盤の場面との呼応が見られる。長男幸一が「お母さん太ってもおられたから」と、母の体型が急逝の一要因であったことを指摘し、それに続けて「でも何だかほんとに夢みたい」という志げの感慨深げな言葉が発せられる。すると、そのすぐ直後に志げは東京に帰る話をし始め、これによって場面の関心が母の思い出を偲ぶことから未来の現実生活へと切り替わってゆくことになる。これら一連のシーンにおいても母とみが大日本帝国の代理表象として機能していることが見て取れるのであり、かつての大日本帝国が自らの重さによって自壊していったことが示唆されていると言える。そして、母が亡くなった今、そうした時空間の不思議な交錯がついに解消されたことを「夢みたい」という志げの言葉は告げているのである。

4. 時空の反復構造の意義

これまで見てきたように、映画《東京物語》は、1953年の新日本に暮らす母とみが大日本帝国の代理表象として、終戦前に大日本帝国が辿った道のりを周吉と共に反復するという基

本構造を有していることが明らかになってきた。映画の中では特に「夢」というフレーズを合図に1953年と1945年の時空が交錯し始め、それによって母とみの存在がかつての大日本帝国のごとく肥大化してゆく。そして、母の死に伴って再びその存在が縮小し、同じく「夢」というフレーズによって時空の交錯が解消されるに至る。1953年と1945年のあわいに生きる老夫婦にとっては、時空を共有できる人たちと共有できない人たちが存在し、これによって物語の展開が自然と方向付けられてゆくことになる。

ではこのような特殊な時空の反復構造を描くことの意義はどこにあるのだろうか？ この問いに答えるためには映画全体の主題を探る必要があり、その上で着目すべきなのが、母とみの形見として紀子が周吉からもらった懐中時計の存在である。というのも、この懐中時計は、映画全体の主題を貫くモチーフとして重要な役割を担っているからである。

その懐中時計は映画の終局において、紀子が自身の本当の心情を吐露する一連のシーンの中で登場する。紀子は義母とみの葬式後もしばしの間、尾道の家に留まっていたが、ついに東京に帰ることを義父周吉に告げる。周吉は紀子にこれまで自分たちによくしてくれたことの礼を述べ、それから再婚を勧める。紀子は亡き夫に対する義理と忘却と孤独の中であって、不安や期待の入り混じった複雑な気持ちを抱えていることを、初めて正直に明かす。紀子は一方において確かに戦死した夫の写真を部屋に飾り、再婚することもなく8年間ずっと一人で生きてきた。しかし、他方において近年では夫を思い出さない日もあり、このままずっと一人で生きてゆくことを不安で寂しく思うようにもなっている。同時にまた自身の将来に対する漠然とした期待感が芽生え始めていることも、紀子は自覚する。このような複雑な心境を吐露した紀子に対して、周吉はとみの形見として懐中時計を渡す。すると紀子は周吉からの再三のお礼の言葉と再婚の勧めに感極まって泣き出してしまう。

さて、この懐中時計は映画がほぼ終焉するこの後すぐの場面においても一度登場する。それは、東京に帰る汽車の中で紀子がカバンから懐中時計を取り出し、蓋を開けて眺め、また蓋を閉じ、何やら思いを巡らすというシーンである。注意しなくてはならないのが、その後のシーンの中でバックに時計の秒針らしき音が流れる点である。画面には家で一人たたずむ周吉の姿が写し出されるなどして、その秒針らしき音は断続的に映画の終わりまで続くことになる。

この一連のシーンが何を表現するかと言えば、それは8年前から止まったままだった紀子の時間が再び動き出したことを意味していると考えてよい。すなわち、1945年の影を引きずって生きてきた紀子が、ついに1953年のリアルな世界の中で生きる覚悟と希望を見出したのである。では、なぜこの時計のモチーフが映画全体の主題を貫いていると言えるかという点、時計の秒針の音と思われていたのが実は蒸気船の音であったことが映画の終焉する場面において判明し、そしてこの蒸気船の音は映画冒頭においても灯籠のカットと共に登場してきて

いるからである。つまり、映画《東京物語》は蒸気船の音で始まり、蒸気船の音で終わっている。だから、この音は映画全体の主題に深く関わっていると考えてよい。そして、この蒸気船の音は秒針の音を模しており、その秒針の音は1945年以降ずっと停滞していた紀子の時間が再び動き出したことを象徴するのだから、映画全体の主題は、義母の死によって新たな人生を踏み出そうとする戦争未亡人の心の変化と深く結びついていると言ってよいだろう。

では戦争未亡人の心境の変化がそのまま映画全体の主題であるかという点、それだけでは不十分である。主題であるからには、より普遍的な価値を含んでいて然るべきである。この点において重要なのは、紀子が形見の懐中時計をもらう場面とその懐中時計を紀子が帰りの汽車の中で眺める場面との間に挿入された、カレンダーを巡る一連のシーンである。それはすなわち、本稿の第1章で取り上げたシーンのことであり、母とみの死に重ねる形で表現された大日本帝国の死を弔うシーンである。

映画の終局において、紀子が形見の懐中時計を受け取った後、京子が勤める小学校のシーンに切り替わる。「たーそが〜れ〜ゆーくー」という歌詞に続いて画面は教室の場面に切り替わり、小学校教師の末娘京子が窓の外を眺めながら東京へ戻る紀子に思いを馳せる。そして、その背景には1945年8月と照応する1953年7月のカレンダーが掲示されており、カメラの角度のせいであたかもカレンダーに菊の花がお供えされているかのように映る。このシーンはすなわち、母の死によって代理表象される大日本帝国の死を弔う場面であった。

よって、カレンダーを巡る弔いのシーンと、そのシーンの前後においてこのシーンを挟む形で描かれている懐中時計を巡るシーンを総合的に鑑みるなら、大日本帝国から新日本国への移行期間を終えるにあたって、あらゆる旧日本的なものの終焉に対する日本国民の喪の作業の終わり、これが映画《東京物語》の全体の主題ということになるであろう。1945年に夫を戦争で亡くした紀子にとって、1953年までの8年間は言わば喪に服していた期間であった。それが、母とみの死によってついに過去の人生に一定の区切りをつけ、悲しみ尽くした上で紀子は新たな人生の一步を踏み出そうとする。長かった喪の期間が明けたのである。これと同様に、1945年の敗戦からの8年間は、日本国民一般にとっても言わば大日本帝国の死に対する喪の期間であった。それは近い者の死をはじめとして国家や民族など旧日本的なものの一切の喪失を悲しみ尽くす期間でもあった。あるいはこれと類似のイメージを追加するとすれば、この8年間は殯（もがり）の期間であったとも言える。殯とは日本古代の葬制で、人の死後、本格的に埋葬するまでの間、遺体をひつぎに納めて喪屋内に安置したりあるいは仮埋葬したりして、近親の者が諸儀礼を尽くして幽魂を慰める習俗であり、その目的を死者の甦りに求める説もあるという⁶⁾。よって、この8年間は願わくは、戦争で亡くなった者た

6) web 上のデジタル版『世界大百科事典 (第2版)』(平凡社)を参照。

ちが生き返ることを、そして祖国大日本帝国が復活することを思いつつ過ごした8年間でもあった。それがしかし、母とみが大日本帝国を代理表象することで、かつての終戦までの道のりが反復され、大日本帝国の死を改めて自覚することになる。これによって日本国民は旧日本的なものの終焉に対してようやく心の区切りをつけるのであり、そして新たな時代へ向けて一歩踏み出すことができるようになる。つまり、殯の期間が終わったのであり、日本国民全体の喪がついに明けたのである。

このように映画《東京物語》における時空の反復構造は、旧日本的なものに対する日本国民の喪の作業が終了したことを表現する役割を担っていたと言える。

5. 親子関係の表現

その上で明確にしておきたいのは、映画《東京物語》の主題が「家族」であるとは言い難い点である。これまでの主流の解釈では、《東京物語》は家族を題材とした映画であり、日本の古き良き家族関係が崩壊してゆく様を描くことが映画の本旨であるとされてきた⁷⁾。しかし、本稿の中で検討してきたように、「旧日本的なものの終焉に対する日本国民の喪の作業の終わり」、これを表現することが《東京物語》の本旨であって、「家族の崩壊」は主題ではない。では、映画《東京物語》において「家族の崩壊」は単なる物語上の題材に過ぎないかという、実はそれすらも端的に間違いであると言わねばならない。というのは、実際に《東京物語》における周吉一家の様子を観察しても、そこには家族の崩壊が認められないからである。周吉一家はたびたび電話や手紙や電報のやり取りをしており、家族関係は互いに疎遠とは言えない。家族の中にことさら亀裂や溝が存在するわけでもなく、特に長男幸一と長女志げは頻繁に連絡を取り合って互いに相談をし合う間柄である。周吉一家においては、信頼と親愛に基づいた家族的な関係性が十分に保たれているのである。このことは、例えば、《東京物語》へのオマージュであると言われ、ロバート・デニーロ主演でリメイクされた《みんな元気》においては、家族どうしが疎遠な関係にあって、互いの悩みや窮状をよく理解し合っていないのとは対照的であると言わねばならない。

《東京物語》が「家族の崩壊」を描いていないという主張に対しては、もちろん反論もあるだろう。映画の中で老夫婦が子供たちからぞんざいに扱われているのは確かであり、これは家族の崩壊を意味するのではないのか、と。こうした反論に答えるためには、末娘の京子が漏らした不満の言葉に着目するのがよい。それは、尾道に残っていた紀子がついに東京へ戻ることを末娘の京子に告げる際、京子が吐露した兄姉たちについての不満である。

7) 例えば、山田洋次監督《東京家族》(2013)というオマージュ映画がその典型である。

母とみが亡くなってすぐに長女の志げが母の形見を欲しいと言い出したり、兄妹たちが揃って早々に自分の家に帰ってしまったことに対して京子は「自分勝手なんよ」と非難し、「他人同士でももっと温かいわ、親子ってそんなものじゃないと思う」と不満を述べる。また、「子供」は大きくなるとだんだん「親」から離れてゆき、誰もが自分の生活が大事になるという紀子の言葉に対して、「それじゃ親子なんてずいぶんつまらない」と京子は述べている。このように京子と紀子の会話の中で主題化されているのは、「親子」であって「家族」ではない⁸⁾。両者の違いは決して小さくはなく、「家族」というのが辞書的には夫婦とその血縁関係を中心に構成された集団を指して共時的な関係性に焦点を当てているのに対し、親子の場合は世代間の葛藤や価値の継承など通時的な関係性に重点が置かれる。翻って見れば、《東京物語》が主題とする旧日本から新日本への移行問題が、「家族」という共時的な関係性ではなく、「親子」という通時的な関係性を題材とすることによって表現されているのは、合点のいくことである。そして、あえて《東京物語》が描く物語の材料が「家族」ではなく「親子」であると強調しなければならない理由の核心は、旧日本から新日本への移行を映画が表現するにあたって、新旧日本における非連続的なものだけでなく、むしろ両者を貫く連続的なものを、しかもそれを非連続的なものよりも本質的なものとして描き出そうとしているからに他ならない。こうした連続性を意識的に読み取るためにも、解釈のキー概念は共時的な「家族」ではなく通時的な「親子」でなければならないのである。

それでは、映画《東京物語》は、旧日本から新日本への移行という主題の中で親子の関係をどのように描き出しているだろうか？ 京子の言葉そのままに、「自分勝手」な子供たちによって親子の絆が失われてゆく様子ばかりが表現されているのだろうか？ 無論、老夫婦に対する子供たちの態度がぞんざいに感じられるのは確かである。特に長女志げの老夫婦に対する振る舞いは、一見、利己的であると見なされても仕方がない面を含んでいる。それゆえ、老夫婦の穏やかな様子と志げの振る舞いとを比べるなら、人々は誤ってそこに旧日本と新日本との断絶を見出してしまうかもしれない。しかしながら、映画《東京物語》の物語内容をつぶさに観察するなら、一見、両親をぞんざいに扱っているように見える長男長女の振る舞いの中にも、彼／彼女なりの倫理観が潜んでいる様子が見えてくる。そうした倫理観の特徴は、尾道で両親と共に暮らし、両親の倫理的な価値観をそのままに引き継いでいると考えら

8) 市販の監督使用台本には、「制作意図」が「親と子の関係を描きたい」と明記されている（田中眞澄編『小津安二郎「東京物語」ほか』、143頁）。他方、小津の言葉として次のものも報告されている。「親と子の生長を通じて、日本の家族制度がどう崩壊するかを描いてみたんだ」（貴田庄『小津安二郎と「東京物語」』、9頁）。しかし、ここでは「家族制度」の崩壊と「家族」の崩壊とを区別する必要があるだろう。なぜなら、封建的な「家族制度」の崩壊の後に現れたものが、まさに現在の私たちが「家族」という言葉で呼んでいるところのものだからである。だから、かりに映画が「家族制度」の崩壊を描いているとしても、現在の私たちが「家族」と呼ぶものの崩壊を描いてはいるわけではない。

れる末娘京子の振る舞いと比べるとより明瞭になるだろう。

例えば、両親が東京へと発つ日に、京子は小学校の仕事があるにもかかわらず駅まで両親を見送りに行く。つまり、両親から継承した旧日本的な価値観をいまだに体現している京子は、仕事よりも親子間の道義を優先している。一方、両親を東京見物に連れて行くはずであった長男幸一は、急患があると迷うことなく両親のための東京見物を取りやめてしまう。美容院を切り盛りする志げの場合も、持ち回りの講習会があるからと言って、彼女は結果的に両親を家から追い出してしまうことになる。よって、両者とも親子間の道義よりも仕事を優先していることになる。しかしながら、そこに道義性が欠けているかという点とそうではない。幸一にしても志げにしても、自分の身内との関係ではなく、より公共性が高いと考えられる他者との道義的関係を優先させたとも言える。だから、そこに見出されるのは道義性の喪失ではなく、むしろ道義性の一般化と言った方がよい。したがって、長男長女も末娘京子と同様に何らかの道義性を両親から継承していないわけではなく、ただ長男長女の方が京子よりもより一般化された道義性に基づいて行動しているということである。確かに志げは根っからの仕切りたがり屋であり、何事においても合理性を優先しがちな性格を持っている。それがときに利己的で薄情に見えることもなくはない。しかし、幸一と志げが志げの発案で両親を熱海の旅館に行かせたのも、たとえ旅館の料金が安いことばかりが志げの性格上強調されたとしても、そうした一連の行動は一般化された道義性によって裏打ちされているのである。

そう考えると利己的で薄情に見えた志げのその他の振る舞いにも、他者に対する少なからぬ配慮が潜んでいることが見えてくる。老夫婦が幸一の家を訪れたその日の晩のご馳走について、志げは刺身など必要なく「お肉だけでたくさん」という、一見、薄情にも聞こえる言葉を発しているが、料理の手間や経費の問題など特に幸一の妻文子への配慮を潜ませた発言であると理解することは、日本人的な気遣いから考えてそれほど不自然ではない。

そして、このことを踏まえれば、周囲への気遣いの中で志げが母とみに対して示す独特の愛情表現も理解し得るものとなる。老夫婦のために夫が浅草で白あんの饅頭菓子を買ってきたときも、志げは不満げな態度をとり、「もったいない」「お煎餅だけでたくさん」という言葉を発する。しかし、老夫婦の東京訪問の初日に、志げが「お母さんお煎餅好きなの」と自宅の近所で購入したという煎餅をいそいそと皿に盛る場面を思い起こす必要がある。この場面には、母に好物を食べさせてあげたいという愛情がある。また、こうした愛情が何事も自分で仕切りたがる性質と結びつくことで、母の好物をよく知っているのは自分であるという自負心も生まれる。そして、こうした自負心は、晩のご馳走の支度を引き受けなければならない嫁文子がお菓子の用意にまで気を回すのは大変であろうという気遣いと表裏の関係にある。すると、志げが夫の饅頭に対して示した不満げな態度は、母とみの好物が煎餅であり、そのことを一番よく知っているのは自分であるという自負と愛情があるからこそその発言と考

えられる。そして、自分の両親のことで夫に面倒をかけたくないという気遣いの可能性を、そのような自負心の背後に読み取ることも不可能ではない。一見、薄情に見える志げの態度は、何事も自分が仕切りたいたちの志げの性格と母親への情愛とが一緒になった形で形成される志げ独特の愛情表現に他ならない。

以上のように考えるなら、旧日本から新日本への移行において、子供にとっての親は、道義的对象から愛情の対象へと変わりつつあると言ってよい。そして、親子におけるこれまでの道義的關係は消滅したのではなく、他者との関係においてより一般化された道義的關係へ変容したのだと言える。だから、さらなる事例を挙げるとすると、母とみが銭湯に出かける際に、「お母さん、そこの私の汚い下駄、履いていくといいわ」という志げの言葉も理解し得るものとなる。この言葉は、確かに道義的な親子関係としてであれば、やや荒っぽい表現である。しかし、自分が普段使っているものを母にも使って欲しいという情愛が、仕切りたがりの志げの性格と相俟って現れ出たと考えれば、それほど奇異ではない。直後に志げが紀子に電話をして両親の世話を頼んでいることは、その証左だと言える。このように考えるなら、志げがしきりに喪服のことを気にしたり、母の死後すぐに形見を要求したりしたことは、決して情愛の薄さを示すものではない。そうした振る舞いは確かに志げ特有の合理的指向を表現しており、それが薄情に見えることも事実ではある。しかし、志げが母とみに対して深い愛情を抱いていたことは、何よりも母とみの死が近いことを知ったときに激しく号泣した姿が物語っている。以上のように考えるなら、志げの振る舞いは特有の愛情表現とともに一般的な道義性によって裏打ちされ、それゆえに新旧日本にまたがる一定の連続性を内包していると言える。

6. 連続性・非連続性・かわたれどき

旧日本から新日本への移行期間を終えるにあたって、旧日本的なものの終焉に対する日本国民の喪の作業の終わりを表現することが《東京物語》の本旨であった。そして、その中で見えてきたのが、非連続性の中に通底する連続性である。この連続性は、表立っては親子物語を具体的な材料とすることによって示される。しかし他方で、こうした連続性と非連続性とを明瞭に区分して整理することが可能であるかという点、必ずしもそういうわけではない。というのも、そもそも何が旧日本的なもので何が新日本的なものであるかが、それほど明確ではないからである。

再び映画の中で描かれる親子関係に戻ろう。幸一の長男である實の一連の態度を鑑みるなら、日本社会の変容がますます進んでゆくのも確かであるように見える。母親や祖父母である老夫婦に対してとった實の態度は、その我が儘さに関して言うなら現在の私たちからしても眉をひそめざるを得ない。老夫婦の寝るスペースを確保するために自分の勉強机が廊下に

出されたとき、實は激しく母親に不平をぶちまけたり、母親の言葉の揚げ足を取ったりした。あるいは、デパートへのお出掛けが急患のために中止になってしまったときも、祖父父母たちのいる部屋に枕を投げてよこしたりする。時代は古き良き日本的なものを確実に失いつつあるようにも見える。

しかしながら、一方においてこうした實の態度を悪しき新日本的なものとして位置付けることは早計である。日本でもよく知られた日本論としてルース・ベネディクトの『菊と刀』がある。また、それに大きな影響を与えた書物として近年、注目を集めているのが、イギリス人のジェフリー・ゴラーによる『日本人の性格構造とプロパガンダ』である。ゴラーもベネディクトもアメリカ合衆国戦時情報局の一員であり⁹⁾、これらの著作がもともとは対日文化統治戦略の一環として書かれたものであることが、現在では明らかになっている。ゴラーは、日本の幼少の男の子が特別に優遇された立場に置かれていたことを伝えている¹⁰⁾。「男の子は母親を攻撃し、侮辱したり、母親を蹴ったり殴ったり、噛み付くかもしれない」にもかかわらず、母親がそれを阻止するために腕力を使うことは許されなかった。母親には、「男の子の攻撃的な態度に対するこのような過度の寛大さ」が観察されたという。また同様にベネディクトも、男の子は「幼少のころより母親にあれほど突っかかって大目に見られ」¹¹⁾ たことを伝えている。

かりにゴラーやベネディクトの伝える通りであるとすれば、すでに中学生になった實の振る舞いが、はたして新日本的なものの表現と言えるのか、それとも旧日本的なものの延長にあると言えるのかは、必ずしも定かではない。息子の攻撃的な態度を甘受せざるを得ない母親の態度にこそ、連続的なものが潜んでいるとも考えられる。周吉は述べる。「幸一もそうじゃった。強情張りでのう。言い出したらなかなか聞かん子じゃった。」このことは、實の態度が何らかの連続性を保持していることを告げている。しかし一方で、英語を勉強する實に、映画は「The cold winter is over. Spring has come.」と語らせる。すなわち、實の言葉は何かしらの非連続性を示唆している。果たして「冬」とは何を意味し、「春」とは何を意味するのか？ 旧日本が「冬」で、米英的なものを取り込んだ新日本が「春」なのであろうか？ だが、何が過ぎ去り、何がやって来たかを映画は必ずしも明確には語っていない。

以上のことを鑑みたとき、失われてゆく旧日本的なものが、必ずしも良きものとして描かれているわけではない可能性にも気づく。父周吉の態度は終始、穏やかであり、品位に欠け

9) これについては、ポーリン・ケントによる解説が詳しい。ルース・ベネディクト（福井七子訳）『日本人の行動パターン』、福井七子／ポーリン・ケント／山折哲雄解説（NHK出版、1997年）、182-184頁。

10) ジェフリー・ゴラー（福井七子訳）『日本人の性格構造とプロパガンダ』（ミネルヴァ書房、2011年）、36頁を参照。

11) ルース・ベネディクト（越智敏之／越智道雄訳）『菊と刀』（平凡社、2013年）、336頁。

る行動をとることはまずない。しかし、酒を飲んだときだけは別であり、映画の中ではだらしなく酔っ払って志げの家に戻ってきて大変な迷惑をかけてしまう。志げは、かつて周吉が酒飲みで母とみをたびたび困らせたことをたいそう憎々しげに語る。志げの言葉によれば、末娘の京子が生まれて以来、周吉は酒を飲まなくなっていたようだが、その悪癖が旧友との交流の中で蘇ってしまったのだった。飲酒が旧日本的なもののアレゴリーであることは、周吉夫婦が嫁の紀子の家を訪問して久しぶりに酒を口にするという場面においてすでに示唆されている。飲酒というかつての悪癖は、未だ1945年の影の世界のもとで時空を共有する者どうしの交流において復活するのである。「むかしはよう飲みなさったんよ」と、かつての周吉の飲酒癖をとみが語る。そして、注目すべきは、この飲酒癖がやはり旧日本的なものを表象する戦死した次男にも引き継がれていたことであり、このことによっても飲酒が旧日本のアレゴリーであることが示唆される。

こうした飲酒の習慣が、外部からの、特に米英からの視線にとっても、旧日本的なもののステレオタイプである可能性が十分にあることを押さえておくべきであろう。ゴーラーにおいては、日本人が酒を飲むとすぐに酔っ払って日頃の行儀のよさがなくなることが指摘される¹²⁾。ゴーラーによれば、それは日々の社会規範による抑圧からの逃避であって、それゆえに日本では飲酒における社会規範の多少の逸脱は大目に見られることが指摘される。またベネディクトも、飲酒は愉快的気晴らしであり、酔っ払いを嫌悪の目で見ることではなく、また酒に酔った者が暴力を振るうことはまずないと指摘する¹³⁾。では、映画においてはどうかというと、確かに志げや飲み屋の女将からは嫌がられているが、しかし一方で飲酒が本源的な悪徳として描かれているかといえ、必ずしもそうとは言い切れない。

周吉が飲酒をやめたときの状況はやや不可解である。この点について、志げは「やっと京子が生まれる時分から、まるで人が変わったみたいにすっかりやめちゃって」と語っているが、周吉が酒をやめた時期は大日本帝国が戦線を拡大し始めた時期と重なっている可能性がある。そして、旧友との酒宴の中でも、映画は服部に「もう戦争はこりごりじゃ」と言わせている。要するに、飲酒の習慣は映画においては暴力的なものと同容れない関係にある。そうであれば飲酒癖の復活は、本来の鷹揚な旧日本を取り戻したことを意味するとも言える。むしろ非日本的であったのは、飲酒の余裕を失った一時期の戦時下の日本であったのかもしれない。とみの葬式の後、周吉、幸一、敬三の男性たちは食事の席で酒を飲む。ただし、これらの三人が酒を飲んで乱れることはもはやない。旧日本的なもののアレゴリーであった飲酒は、いくらかの変容を伴って新日本の世界で復活をしている。ここにも非連続性の中の連続性が垣間見える。ただ、飲酒が旧日本的なものにだけ限定される非連続的なものを意味する

12) ジェフリー・ゴーラー『日本人の性格構造とプロパガンダ』、64-65頁を参照。

13) ルース・ベネディクト『菊と刀』、231頁を参照。

のか、それとも旧日本と新日本とにまたがる連続的なものを意味するのかは、定かではない。

以上を鑑みると、改めて確認されるのは、旧日本から新日本への移行において何が連続的で何が連続的でないかを確実に名指すことが難しい点である。では、明らかに連続的なものが映画の中に登場してきてはいないのだろうか？ このように考えたとき、旧日本と新日本を本質的に貫く最も日本的なものの存在が、映画《東京物語》の中にしっかりと描き込まれているようにも見える。すなわち、皇室の存在である。老夫婦が紀子に案内されて東京見物をした際、夫婦が眺めた東京として映画の中に登場してきているのは、バスの中から眺められたガラス窓越しの街並みだけであった。1945年の影のもとで生きる老夫婦にとっては1953年のリアルな東京は異世界に他ならず、間接的にしか接続できないのである。ところが、それでもバスの観光アナウンスとして唯一、直接的に老夫婦の耳に入ってきたのが、皇居についての案内である。「千代田城と呼ばれておりました皇居は、今から約500年ほど前に太田道灌が築城いたしましたもので……。」観光バスのアナウンスは、このように明々と皇室の連続性を告げる。日本的なものを連綿と継承してきた皇室は、旧日本と新日本とを貫く連続的な存在であり、それゆえに老夫婦は接続することができたのだと言える。

しかしながら、外部の視線から、つまり米英的なものの視線から眺めたとき、皇室の存在にすらその連続性に関して曖昧な点が残されている。ゴラーにしても¹⁴⁾ ベネディクトにしても、天皇を戦後も存続させることに関して、対日統治戦略上の有効性を認めており、ベネディクトにいたっては、天皇を軍事目的から切り離して平和利用をした後の消滅を提案している¹⁵⁾。すなわち、皇室の存続は他律的であり、その連続性においては一定程度において米英的なものを含んでいる可能性がある。《東京物語》において老夫婦が皇居に接続できたとしても、それが観光バスのアナウンスを通してのみだったことは、そうした米英的な外部の視線からすれば、むしろ連続性の中の非連続性を示すものとして機能する可能性も拭い去ることはできない。

したがって、再度、確認されるべきは、旧日本から新日本への移行において何が連続的で何が連続的でないかを《東京物語》において確実に名指すことが難しい点である。すると、旧日本的なものの終焉に対する日本国民の喪の作業の終わりを表現することが《東京物語》の本旨であるとしたとき、《東京物語》における連続的なものと非連続的なものとのこうした不明瞭さは、ある特定の意義を担うことにもなる。すなわち、映画は非連続的なものにおける連続性を明らかに告げているが、同時に両者の不明瞭さを告げており、それゆえに、旧日本と新日本において連続的なものと非連続的なものとを峻別するということの是非を私たちに向って問いかけていると言える。

14) 例えば、ゴラー『日本人の性格構造とプロバガンダ』、74-75頁を参照。

15) ベネディクト『日本人の行動パターン』、138頁を参照。

そうした示唆は、とみが亡くなった日の明け方に周吉が発した言葉から読み取ることができ。母の死後、三男の敬三がようやく尾道の実家に到着したとき、そのことを告げるために紀子が周吉を呼びにゆくと、周吉は海の見える神社（住吉神社）の境内にいる。そして、周吉は、「きれいな夜明けだった」「今日も暑くなるぞ」という言葉を発する。この夜明けは、もちろん日本国民の喪が明けて新時代が到来することを象徴していると考えてよいだろう。その上で着目すべきなのは、昨日と変わらぬ暑さが今日も繰り返されることを周吉が告げている点である。確かに時代は大日本帝国から新日本国への移行期を終えて、日本国民は新たな時代を迎えようとしている。とはいうものの、だからといって日々の暮らしにおいてすぐに大きな変化があるかという点必ずしもそうとは言えない。大日本帝国の終焉後も国民の間ではさしあたって昨日と変わらぬ日常が繰り返される。周吉の言葉は、旧日本と新日本との非連続的な状況にあっても一定の連続性が保たれていることを総じて示唆している。

しかし、繰り返し述べているように、何が連続的で何が非連続的であるかは必ずしも明瞭ではない。その昔、日本人は明け方を「かわたれどき」と呼んだ。すなわち、明け方においては、人があの者は誰であるかをはっきりと見分けられないという意味において「彼は誰時（かわたれどき）」とされる。またそれと関連して、夕方を指し示す言葉「たそがれどき」についても、人の区別がつきにくいという意味において夕方は「誰そ彼」の時と呼ばれた。要するに、連続的なものと非連続的なものとの見分け難さが、周吉の言葉においては示唆されていると解釈することも可能である。大日本帝国の「たそがれどき」は、同時に新日本国の「かわたれどき」でもある。映画《東京物語》は連続的なものと非連続的なものとの見分け難さのゆえにこそ、両者を峻別することの大切さと危うさを私たちに向けて訴えかけている。

あ と が き

《東京物語》において母とみはかつての終戦を反復する。母とみは大日本帝国の代理表象であり、とみの死は大日本帝国の死を象徴する。よって、《東京物語》の主題は「あらゆる旧日本的なものの終焉に対する日本国民の喪の作業の終わり」であり、これを表現することがこの映画の本旨である。そして、この主題によって、人々は大日本帝国から新日本国への移行を抵抗なく受け入れるようになる。これがすなわち、メディア論的な視点から捉えた《東京物語》の物語意図である。ただし、旧日本から新日本への移行においては、必ずしも断絶だけが存在するのではない。映画は非連続性の中にも連続性が存在することを告げている。しかしながら、何が連続的で何が非連続的であるかは、それほど明瞭ではない。映画《東京物語》は、そうした連続的なものと非連続的なものを峻別することの大切さと危うさを私たちに向けて訴えかける。映画《東京物語》の意義は、最終的にこの点へと収斂する。

Abstract

The Iteration of the end of the war in Ozu Yasujiro's "Tokyo Story":
Analogies and correspondences between July 1953 and August 1945

Hiroaki Furukawa

The purpose of this paper is to examine Ozu Yasujiro's movie "*Tokyo Story*" from a media theory point of view and to clarify the significance of this film. This article focuses in particular on the month of July and the events that appear in the movie occurring in that month. This film was released in 1953. The important point is that the days and dates of July 1953 coincide with the same days and dates of August 1945. That is, the July of 1953, when the story of the elderly couple Shukichi and Tomi takes place, is superimposed on the last days of the war in August 1945, where Japanese people really saw the end of the war.

It is believed that Tomi's worsening condition in the movie occurs the 6th and 9th of July, which suggests the dates of the atomic bombings of 1945. Also, it is believed that Tomi's death occurred on July 15th, which is also a suggestion of the date the war ended. Therefore, Tomi, in the film, is "repeating" the days before the end of the war, and Tomi's death represents the death of the Great Japanese Empire. Consequently, it can be said that this film represents the death of the home country and the Japanese people's acceptance of the transition from old Japan to new Japan.