

2015 (平成 27) 年度
東京藝術大学大学院映像研究科
博士論文

1950・60年代の日本映画における
在日朝鮮人とヘテロトピア的空間
—他者性の政治学と共存の問題をめぐって—

蔡 炅勲

2015 (平成 27) 年度

東京藝術大学大学院映像研究科

博士学位論文

1950・60年代の日本映画における在日朝鮮人とヘテロトピア的空間
—他者性の政治学と共存の問題をめぐって—

**Zainichi Chosenjins and Heterotopian Spaces in the Japanese Films of the 1950s and
1960s: Politics of Otherness and Questions of the Coexistence**

2015 (平成 27) 年度

東京藝術大学大学院映像研究科

博士学位論文

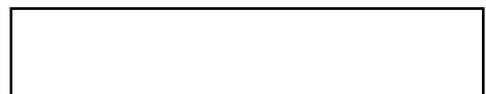
1950・60年代の日本映画における在日朝鮮人とヘテロトピア的空間
—他者性の政治学と共存の問題をめぐって—

**Zainichi Chosenjins and Heterotopian Spaces in the Japanese Films of the 1950s and
1960s: Politics of Otherness and Questions of the Coexistence**

東京藝術大学大学院映像研究科博士後期課程映像メディア学専攻 蔡 炅勲



主査：東京藝術大学大学院映像研究科教授 筒井 武文



2015 (平成 27) 年度

東京藝術大学大学院映像研究科

博士学位論文

1950・60年代の日本映画における在日朝鮮人とヘテロトピア的空間
—他者性の政治学と共存の問題をめぐって—

**Zainichi Chosenjins and Heterotopian Spaces in the Japanese Films of the 1950s and
1960s: Politics of Otherness and Questions of the Coexistence**

東京藝術大学大学院映像研究科博士後期課程映像メディア学専攻 蔡 炅勲

主査：東京藝術大学大学院映像研究科 教授 筒井武文

副査：東京藝術大学大学院映像研究科 教授 榊井省志

副査：東京藝術大学大学院映像研究科 教授 長瀧寛幸

副査：明治学院大学文学部芸術学科 教授 斉藤綾子

副査：法政大学社会学部社会政策科学科 准教授 高美智

Doctoral Dissertation, submitted to the department of Film and New Media, and the committee on graduate studies of Tokyo University of the Arts, Yokohama in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Zainichi Chosenjins and Heterotopian Spaces in the Japanese Films of the 1950s and 1960s: Politics of Otherness and Questions of the Coexistence

CHAE, Kyeonghoon

A Candidate for Doctor of Philosophy

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

Approved by:

TSUTSUI, Takefumi

Principal Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

MASUI, Shoji

Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

NAGASHIMA, Hiroyuki

Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

SAITO, Ayako

Adviser / Professor

Department of Art Studies, Meiji Gakuin University

KO, Mika

Adviser / Associate Professor

Department of Policy Science on Society, Hosei University

Zainichi Chosenjins and Heterotopian Spaces in the Japanese Films of the 1950s and 1960s: Politics of Otherness and Questions of the Coexistence

CHAE, Kyeonghoon

Abstract

Zainich Chosenjins are referred to Koreans living in Japan, and though they are related with Japan, South Korea and North Korea, they have otherness as 'in-between beings' who don't belong anywhere. I look in the possibilities of 'in-between zone' where Zainich Chosenjins and Japanese meet, and I study 'the coexistence with zainichiness' in the Japanese films of the 1950s and 1960s, through the viewpoint of 'zainichiness as relationship.'

Many existing researches about Zainichi Chosenjins focus on the positions as the victims and the discriminated in terms of binary opposition of Japanese and Zainich Chosenjins. Furthermore, most researches about them in the films also center on 'the representation of Zainichi' as a minority group, and lack the detailed analyses on the films.

I suggest, therefore, that we recognize the Zainichi Chosenjins as the active members in the Japanese society without being trapped in the nationalism of Japan or Korea beyond the binary opposition between Japanese and Zainichi Chosenjins. In addition, it is the most active practice that pursues the coexistence with others against the totality that suppresses otherness and excludes others. In this respect, I will provide us an opportunity to connect Zainichi Chosenjins with Japanese through the common otherness suppressed by totality.

To show the active practice of the coexistence, I analyze the composition of spaces in the films and the characters' spatial practices with Michel Foucault's idea of Heterotopia, focusing the spaces in the films. Heterotopia presents a significant theoretical frame for reflecting on 'in-between zone' of 'Zainichi' as a place that is in relation to every place and simultaneously doesn't belong anywhere and a place where a subject himself recognizes his own otherness, and Zainichi Chosenjins' otherness as in-between beings of 'Chosenjins'(people of Chosun). By doing this, I grasp a heterotopia as a space where 'Zainichiness as the relationship' emerges, tied with the common otherness of Zainichi Chosenjins and Japanese, and analyze heterotopian spaces in the

films.

From the end of the World War II to The Treaty on Basic Relations between Japan and the Republic of Korea in 1965, Zainichi Chosenjins' society was formed. During that period, Chosenjins established 'Zainichi' identity themselves and defined 'Zainichi' as the 'inside other' in the society. And because Zainichi Chosenjins had had no nationality till the Treaty was signed in 1965, they were defined as others by law. During the confusing stage shortly after the end of the War, the movement trying to exclude Chosenjins was expanded, but the solidarity between Japanese and Chosenjins was sought.

It was the period when 'Zainichiness as the relationship' appeared more vividly in the socio-political context, and so we can consider the fundamental problems and the limit of coexisting with Zainichi Chosenjins in the Japanese society, by researching the films, the representative texts of the public culture. Hence I deal with 3 films - *Akatsuki no Dasso (Escape at Dawn)*, *Kyupora no Aru Machi (Foundry Town)*, and *Otoko No Kao Wa Rirekisho (History of a Man's Face)*, the themes of which are the question of the coexistence with Zainichi Chosenjins and the socio-political issues.

In the 2nd chapter, the first chapter of the the main discourses, *Akatsuki no Dasso (Escape at Dawn)*, I consider the issues of the formation of, and the coexistence with Zainichi (Chosenjins), with the Japanese society's recognition of Chosenjins and the Chosenjin exclusion policy by the Japanese government after the War, including Alien Registration Ordinance, which says we treat the former colonized people as foreigners for a while. This film made on the basis of Taijiro Tamura's novel *Shunpuden (Story of a prostitute)*, is concerned with the Chosenjin exclusion as the leading actress Harumi's role was changed from a Chosenjin comfort woman to a Japanese singer in the consolatory group.

Though her role was changed, the traces in the film text was not erased completely, and we are informed the implication of a Chosenjin comfort woman in the original novel from the double body description of Yoshiko Yamaguchi/Li Xianglan playing Harumi. Harumi's otherness critically functions the postwar social atmosphere of excluding Zainichi Chosenjins. Though there is not a Chinese village in the novel, its appearance in the film means a heterotopia. It indicates the lives of people suppressed by the establishment still exercising the influence socio-politically, and the Japanese society at the time where the coexistence with others was denied.

In the 3rd chapter, *Kyupora no Aru Machi (Foundry Town)* is a film produced in 1961 when the repatriation programme of Koreans in Japan to North Korea was being

carried out, and the main background of this film is on a village with an iron foundry in the city of Kawaguchi, where many Zainichi Chosenjins was living then. This place is both an alienated space from the Japanese society in the middle of the rapid economic growth, and a space where various people who are defined as social others live. In this film, we can see a heterotopian space created among a Japanese boy, a Japanese girl, a Zainichi Chosenjin, and a Zainichi Chosenjin girl, and we can look over the possibility of their coexistence. Moreover, Zainichi Chosenjins' special characteristics can be found on the scenes where people are scattered from their families and friends by the repatriation programme, and we can feel the objection to the general opinions about the repatriation programme at that time.

Especially, Korogi island, Takayuki's secret place in the novel, becomes the secret place of just two characters, Takayuki and Sankichi, a boy of Zainichi Chosenjin, in the film, and becomes a heterotopia. At this point, the situations of Zainichi Chosenjins who were born and live in Japan like Yoshie and Sankichi, and who have Japanese mothers and fathers matter. Korogi island, as a heterotopian space points at the Nationality Law that is the fundamental problem in coexisting with Zainichi Chosenjins, and the repatriation programme of Koreans in Japan to North Korea in the name of the humanitarian support cannot be 'home-coming' but 'home-leaving.'

In the 4th chapter, I analyze *Otoko No Kao Wa Rirekisho (History of a Man's Face)* which was made in 1966, the next year of The Treaty on Basic Relations between Japan and the Republic of Korea signed. This film describes the reconciliation with Zainichi Chosenjins, with the theme that all the people in the world can love and trust each other. Still, it shows the contradictions depicting the Zainichi Chosenjins negatively in the film. From this, we can think about the change of Japanese society and government's recognition when they turned to the assimilation policy after the Treaty. There is the intention to reduce the responsibility and the burden for Zainichi Chosenjins behind this policy and social recognition, and the film *Otoko No Kao Wa Rirekisho (History of a Man's Face)* bears the unconsciousness.

In the final scene of the film, however, when Amamiya (the leading role), Choi (a Zainichi Chosenjin), Maki (Amamiya's ex-lover and Choi's wife), and Haruko Choi (only daughter of Choi and Maki) gather together in the operating room, and Choi's operation begins, the place functions as a heterotopian space and makes us reconsider the meaning of responsibility and reconciliation. Thereby, the question is not about that Zainichi Chosenjins were not admitted as the Japanese nation because they didn't take social responsibility and obligation, but about that they couldn't take the responsibility

even if they wanted to because they were not admitted as social members. Furthermore, the question arises that responsibility and obligation were given by the country in order to control the members of the society. for which Japanese people were suppressed.

The heterotopian spaces in the films are the spaces that are connected by the interrelationship of otherness, and in those spaces the deeper question about the relationships of each subject is revealed specifically. Through these analyses we can open the possibility to interpret more various meanings of the film texts, see both Zainichi Chosenjins and Japanese as active people beyond the totality of the nation and country, and make it possible to affirm their real lives. Thus we can have a new discussion about enhancing publicity on this issue of Zainichi Chosenjins beyond the binary opposition between Zainichi Chosenjins and Japanese through the viewpoint of the coexistence with 'normal' 'others' in the Japanese society.

keywords: Zainichi Chosenjin, heterotopia, otherness, coexistence, Japanese film

1950・60年代の日本映画における在日朝鮮人とヘテロトピア的空間—他者性の政治学と共存の問題をめぐって—

蔡 炅勲

要旨

本研究は、歴史的・社会政治的に、日本、韓国、北朝鮮、のいずれにも関わると同時に、いずれか一つの国に従属しない「間の存在」としての在日朝鮮人の他者性から、在日朝鮮人と日本人との遭遇する「間の領域」の可能性を打診し、「関係としての在日性」という観点を通じて1950・60年代の日本映画における「在日との共存」の問題を考察する。

在日朝鮮人に関する多くの研究は、日本人対在日朝鮮人という二項対立的な眼差しで被害者、被差別者としての側面に注目している。また、映画に関連した数多くの在日朝鮮人研究においても、マイノリティとしての「在日の表象」がその中心になっており、映画の分析は十分に行われないうまま論じられている。

そこで、本研究では、日本人と在日朝鮮人との二項対立を切り崩し、日本や韓国というナショナリズムに回収させることなく、在日朝鮮人を日本社会の主体的な構成員として捉えることを提案する。そして、他者性を抑圧し、他者を排除する全体性に対し、他者との共存を図ることこそが最も能動的な実践という観点から、本研究は、全体性に抑圧された共通の他者性として在日朝鮮人と日本人を結びつける契機を設ける。

共存という能動的な実践の観点を提示するために、映画中の空間に注目し、空間構成や登場人物の空間的な実践を、ミシェル・フーコーのヘテロトピア概念を用いて分析する。ヘテロトピアは、すべての場所に関わると同時にいずれにも属されていない場所として、また主体が自ら他者性を自覚する空間として、「在日」という「間の領域」、「朝鮮人」という「間の存在」としての在日朝鮮人の他者性を考察する上で主要な理論的枠組みになる。ヘテロトピアを、在日朝鮮人と日本人とを共通の他者性で結ぶ「関係としての在日性」が現れる空間として取り上げ、映画中のヘテロトピア的な空間を分析する。

戦後から1965年の日韓基本条約までの時期は、在日朝鮮人が形成され始める時期であり、朝鮮人が自ら「在日」のアイデンティティを構築し、社会内部的には内なる他者として「在日」が規定される時期である。そして、在日朝鮮人は1965年の日韓基本条約まで完全に無国籍であったため、法的にも他者に規定されていた。終戦から間もない当時は、朝鮮人を排除しようとする動きも高まっていた時期であるが、他方で朝鮮人との連帯も図られていた戦後混乱期でもある。

したがって、この時期は社会政治的な文脈の中で「関係としての在日性」がより鮮やかに現れる時期であり、大衆文化の代表的なテキストである映画に注目することで、日本

社会における在日朝鮮人との共存の根本的な問題やその限界を考えることができる。このようなことから、本研究における分析テキストは、在日朝鮮人との共存の問題がテーマの根底に置かれており、社会政治的な争点にも関わる『暁の脱走』、『キューポラのある街』、『男の顔は履歴書』の三本とする。

本論の始まりとなる第二章では『暁の脱走』を通じて、旧植民地人を当分の間、外国人とみなすという「外国人登録令」に代表される敗戦直後の日本政府の朝鮮人排除政策や、朝鮮人に対する社会的認識とともに「在日」の形成と共存の問題を考察する。田村泰次郎の小説『春婦伝』を映画化したこの作品は、映画化する過程で主人公の春美が朝鮮人慰安婦から日本人の慰問団員に変更された点からも、敗戦直後の朝鮮人排除と関係がある。

ところが、主人公の役割が変わったとしても、テキストの中でその痕跡は完全には消されず、主人公の春美を演じた山口淑子／李香蘭の二重的な身体表象から原作の朝鮮人慰安婦が指し示されている。このような春美の他者性は、在日朝鮮人を排除しようとする戦後の社会的な雰囲気に対する批判的な機能を持つ。そして、原作にはない中国人村の存在は、この作品の中でヘテロトピアとして現れ、依然として社会政治的に影響力を与えていた既得権層に苦しめられる大衆の生活、そして他者との共存さえも否定される当時の日本社会を指し示す。

第三章に議論する『キューポラのある街』は、北朝鮮帰国事業が盛んに行われていた1961年に製作されたもので、当時多くの在日朝鮮人も住んでいた川口市の鋳物町が舞台となっている。この鋳物の街は、高度経済成長の只中であつた日本から疎外された空間であり、社会的に他者として規定された様々な人々がいる空間である。この映画の中には、日本人の少年、少女と在日朝鮮人の少年、少女の間で構築されるヘテロトピア的な空間が現れ、在日朝鮮人との共存の可能性が見られる。また、帰国事業によって離れ離れになる家族や友達の姿を通じて在日朝鮮人の特殊性が現れており、帰国事業に関する当時の一般的な認識に異議を申し立てる側面もある。

特に、原作においてはタカユキの秘密の場所であるコオロギ島が、映画版でタカユキとサンキチの共同の秘密の場所に設定されることで、ヘテロトピアとして現れる。これによってヨシエやサンキチのように日本で生まれ育った在日朝鮮人、さらに日本人の母、あるいは父を持った人々の事情が問いかげられ、在日朝鮮人との共存の根本的な問題である国籍法が指し示され、ヒューマニズ的な支援と名付けられた北朝鮮帰国事業は、「帰国」ではなく「離国」として異議を申し立てられる。

第四章で取り上げる『男の顔は履歴書』は、日韓基本条約締結の翌年、「世界中の人間が互いに愛し合い、信じ合える」ことを望んで製作された作品で、在日朝鮮人との和解をテーマにしている。にもかかわらず、本作には在日朝鮮人に対する否定的な描写もあり、様々な矛盾が見られる。このようなことから、日韓基本条約以降、在日朝鮮人に対して同化政策に転換した日本政府や社会的な認識に考えを及ぼすことができる。このような政策

や社会認識の裏には、在日朝鮮人に対する責任や負担を軽くするという意図があり、『男の顔は履歴書』にその同化や無責任さの無意識が反映されている。

しかし、映画の最後、主人公の雨宮を始め、在日朝鮮人の崔、雨宮の元恋人でありながら崔の妻であるマキ、そして、崔とマキの娘の崔ハルコが集まっており、絶体絶命の崔の手術が始まろうとする際、手術室はヘテロトピア的な空間として機能し、責任と和解の意味を再び考えさせる。これによって、在日朝鮮人が社会的責任や義務を負わなかったため国民として認められないのではなく、社会構成員として認められないため、社会的責任を取ろうとしても取れない存在であるという問題が提示される。さらに責任や義務が、社会構成員の統制管理のために国家が与えるものであることが露呈され、これに抑圧される日本国民までもが指し示される。

映画の中で現れたヘテロトピア的空間は、他者性の相互的な関係で結ばれている空間であり、そこからは各主体の関係のより深い問題がつぶさに見えてくる。この分析を通じて、映画テキストのより多様な意味解釈の可能性が開かれると同時に、民族や国家という全体性から離れ、在日朝鮮人も日本人も同じ主体的な大衆として実際の生き方を肯定することができる。これによって、日本社会の「普通」の「他者」との「共存」の視点から在日朝鮮人と日本人、両側を否定せず、在日朝鮮人問題を公共圏化するという新しい議論が可能になるのだ。

目次

はじめに.....	1
第一章 序論.....	7
第一節 論文の目的及び問題設定－「在日」の形成.....	8
第一項 研究背景－「在日」と「朝鮮人」.....	14
第二項 問題設定－共存を図る他者性.....	18
第二節 理論的背景及びフレームワーク－他者性の空間.....	25
第一項 先行研究及び研究方法.....	33
第二項 分析作品及び論文構成.....	37
第二章 隠された「朝鮮人」、遭遇する「在日」－『暁の脱走』.....	41
第一節 日本人となった朝鮮人と軍国主義批判.....	45
第一項 証人としての春美.....	46
第二項 帝国と軍国との間の三上.....	50
第三項 ユートピアとしての中国人村.....	53
第二節 戦後社会におけるヘテロトピア的の空間.....	57
第一項 『暁の脱走』におけるヘテロトピア的な空間.....	60
第二項 中国人村と春美の二重的表象.....	62
第三節 まとめ.....	65
第三章 離郷する「在日」、離散する「朝鮮人」－『キューポラのある街』.....	67
第一節 在日朝鮮人の居る空間.....	72
第一項 共通場所での連帯、そして在日朝鮮人.....	75
第二項 『キューポラのある街』の空間的表象.....	79
第三項 実践的空間として共通の場所.....	82
第二節 連帯と共存の図られる空間.....	86
第一項 同一化不可能な在日朝鮮人.....	88
第二項 同一化不可能な空間としてヘテロトピア.....	90
第三節 まとめ.....	93
第四章 分けられる「在日」、忘れられる「朝鮮人」－『男の顔は履歴書』.....	97
第一節 在日朝鮮人に乱れられる空間.....	102
第一項 無法者に記憶される在日朝鮮人.....	105
第二項 善良の在日朝鮮人と日本の集团的記憶.....	108
第三項 復讐者としての九天同盟.....	112
第二節 共存のために抑圧される人々.....	114

第一項	問われない責任.....	117
第二項	責任の対象を指示する空間.....	121
第三節	まとめ.....	124
結論.....		128
謝辞.....		140
フィルモグラフィー.....		142
参考文献.....		145
参考資料.....		153

図目次

<図-1> 『復讐するは我にあり』	1
<図-2> 『異邦人の河』と『ガキ帝国』	16
<図-3> 『日本春歌考』と『絞死刑』	18
<図-4> 『にあんちゃん』と『あれが港の灯だ』	24
<図-5> 『帰って来たヨッパライ』	32
<図-6> 春美の視線	47
<図-7> 三上の視点ショット	47
<図-8> 『暁の脱走』の女性の視線	49
<図-9> 中国人村での春美	52
<図-10> 『暁の脱走』のオープニング・クレジットとエンディング	53
<図-11> 荒野	54
<図-12> 『暁の脱走』のオープニング・シーケンス	55
<図-13> 中国人村の情景と「茶摘み」を歌う春美	56
<図-14> エンディングの荒野	58
<図-15> 日の出館の情景	60
<図-16> 日の出館」の慰問団員	61
<図-17> 春美と三上の密会と故郷を懐かしむ兵隊	62
<図-18> 春美の衣装	63
<図-19> 中国人村での平穏な日常	64
<図-20> 死んだ春美と三上を見ている兵隊と中国人	66
<図-21> 『キューポラのある街』のオープニング・シーケンス	73
<図-22> ヨシエの手紙を読んでいるジュンとジュンの工場見学	76
<図-23> クラス会議	78
<図-24> ジュンとヨシエ、タカユキとサンキチ	79
<図-25> 川口市役所前	80
<図-26> 全日制高校の学生たちを見ているジュン	80
<図-27> 少年鑑別所の中を見ているタカユキ	81
<図-28> ジュン、ヨシエ、リスの会話	82
<図-29> ソフトボール試合を見ているサンキチ、ズク、タカユキ	83

<図-30> パチンコ屋	84
<図-31> パチンコ屋前の野田と克己	84
<図-32> ノブコの家から見た鑄物町の風景	84
<図-33> 『キューポラのある街』のエンディング	86
<図-34> ヨシエとジュンの会話	88
<図-35> ヨシエとサンキチの歓送場面	89
<図-36> コオロギ島の穴	90
<図-37> サンキチとタカユキの口争い	91
<図-38> 帰って来たサンキチ	92
<図-39> サンキチを見送るジュンとタカユキ	93
<図-40> 小西得郎を真似するサンキチ	96
<図-41> 劉成元（左）と崔文喜	103
<図-42> 新生マーケットの風景	106
<図-43> 九天同盟に苦しめられる日本人	107
<図-44> 決戦のシークエンスのはじめと終わり	108
<図-45> 李恵春(左)と崔文喜との出会い	109
<図-46> 雨宮と崔文喜の過去	110
<図-47> 九天同盟とマーケットの商人との戦い	113
<図-48> 李恵春と俊次の死	113
<図-49> 雨宮の回想	116
<図-50> 雨宮の独白	118
<図-51> 『男の顔は履歴書』のエンディング・シーン	119
<図-52> 手術室のイメージ	122
<図-53> 自己紹介するハルコと男性に怒鳴る雨宮	123
<図-54> 『男の顔は履歴書』のオープニング・シークエンス	125
<図-55> 『絞死刑』と『復讐するは我にあり』	133
<図-56> 『復讐するは我にあり』の在日朝鮮人女性と朝鮮寺	137

はじめに

1963年に起こった西口彰連続殺害事件をモデルにした佐木隆三の同名小説を映画化した『復讐するは我にあり』（一九七九、今村昌平）のクライマックスのシーンで、主人公の榎津巖はヒロインのハルを絞殺する。このシーンはたった四つのアングルで構成され、ショットの数も少ない。にもかかわらず、強烈な印象を残すシーンである。榎津の殺人者としての正体がばれた段階で、あまりにも普通に行われる二人の会話。この不一致から緊張感が高まり、突然殺人が起こることで、強烈なシーンができたのであろう。

ところが、韓国人である私にとってもう一つ気にかかるものがある。それは、ハルが漬けている白菜である。いかにもキムチのように見える白菜漬けが突然現れるために、違和感、異質感が感じられる。そして、死んでいくハルの手に付いた赤い唐辛子の素がまるで血のように見えてきて、私にはこの場面がより印象深かったのである。



<図-1> 『復讐するは我にあり』

キムチをはじめ、このシーンには全体にわたって異質感が漂っている。そして、その異質感こそがこのシーンの核心である。それまで3人を殺し、数回の詐欺事件をも起こした榎津は、ハルの貸家「あさの」に隠れている。ハルは榎津の正体を知っているものの、彼のことを受け入れ、一緒に逃げ出すことすら考えているが、榎津に殺害される。ハルが殺される前夜、榎津はハルと熱烈に体を交えながら、東京でまた殺人を犯したことを告げる。彼は捕まえたら死刑になると話し、自分が死んだらどうするかとハルに尋ねる。彼女は榎津が死んでも自分は生き残ると、そして彼の子供が欲しいと答える。

翌日、台所でハルはキムチのように見える白菜を漬けており、榎津が台所に入って来て、冷蔵庫からビールを取り出す。彼女は漬け物の話から家族のことを語る。彼は「毎年漬けとっとか。来年も再来年も漬けとっとかじゃろう」と話す。彼の台詞が始まるとともにカメラは正面から二人の姿が画面にいっぱい映るまでに近づく。それから、榎津は「俺が死んでも、ずっとな」と意味深な言葉を吐き出し、ビールを一杯飲む。ハルは一口飲ませてくれるよう頼み、榎津に二杯も飲ませてもらう。この場面では赤い素の付いたハルの

手が目に立つ。

二杯目を飲む際、カメラの位置はハルの側に変わり、彼女の首が浮き彫りにされ、飲ませている榎津の顔がクローズアップで映される。彼の視線は飲んでいるハルの顔から首に移り、突然彼女の首を締めあげる。しかし、彼女は何の抵抗もせず、目を開き、どこかの遠いところを見ているかのような顔をする。これを見た榎津は自分の手の力を抜く。するとハルの顔に微妙な表情が浮かび、彼女は「遠くへ」と辛うじて吐き出す。榎津は、悲しいながらも決意を固めたかのような顔をする。それから、「ハル」と呼んで、キスしながら再びハルの首を一層強く締めあげる。次の場面で力を尽くしてハルを殺している榎津と抵抗もせず死んでいくハルの全身姿が真俯瞰から捉えられ、さながら神の視線から見られているかのように感じられる。そして、死んだハルに榎津は「ありがたか…」と呟く。

このクライマックスシーンは様々な謎を残したまま終わる。「遠くへ」と省略されたハルの言葉のように、事件や登場人物に関わることが最後まで明らかにされていない。榎津が何故ハルを殺すか、それは衝動的な殺人なのか、計画的な犯行なのか、計画的であるならば、何故そのタイミングなのか。あるいは衝動的であるならば、榎津はただ白菜を付けており、ビールを飲んでいるハルから如何なる殺人衝動を感じたのかが十分に説明されていない。そして、そのキムチのように見える漬け物は如何なる映画的装置として働くのか、不可解である。

榎津はハルの言葉通り、ハルとともに、あるいは一人で遠いところへ逃げるか、それとも自首するかを選択することもできただろう。我々の観点から見るとより良い結果が出る選択肢があるように思われる。榎津を殺人に追い込む客観的な条件もないまま、状況をより悪化する犯罪を選んだ榎津の行動は謎である。とりわけ、自分に好意的で、恋のような感情までも抱いている人間を殺すことはさらに理解し難い。その後の取調室の場面でも榎津は自分がなぜ彼女を殺したか分からないと刑事に答える。

我々観客は榎津がなぜ犯罪者になり、殺人鬼にまで至ったのか、その理由を知りたいと考える。それが分かれば殺人の動機も分かり、榎津の人物像が明らかになると我々は考えているのかもしれない。しかし、この作品はその答えはおろか、答えになる決定的な端緒さえも提示していない。とはいえ、榎津という人物が詳しく描かれていないわけではない。榎津の少年時代のことや家族のことやハルとの関係、そして犯罪手法など、様々な観点から榎津の人物像が詳しく描かれている。つまり、クライマックスシーンでは神のような視線が我々に与えられているものの、榎津が犯罪者になった重要な原因、ハルを殺した動機を具体的に知ることはできない。

むしろ、この作品には犯罪を成り立たせる人間関係や周辺世界との関係が表れている。犯罪者になった決定的な原因、例えば、貧しい家庭環境や虐待や人からのイジメなど普段考えられているものではなく、その都度の様々な関係の中で起きる出来事の積み重ねによって犯罪が成立すること、偶然と意図との間でいつの間にか罪を犯してしまうことにこの

映画はフォーカスを合わせているのである¹。

これは、新約聖書の言葉を引用したこの作品のタイトル通りに人のことが完全に分かるのは神しかないということであり²、一人の人間をいわば復讐のようなもので判断できないということであろう。しかし、家庭環境や教育レベル、さらには出自や身分などを通じて人は勝手に評価され、判断される。このように決まった基準は人によっては烙印になり、その状況から解放されず、生きていくしかない。榎津も子供として素朴な考えでやってしまった間違い、戦後の慌ただしい雰囲気の中で犯した間違い、それが犯罪者の烙印として押されたのであろう。

今村昌平はこの映画のモデルになった西口彰事件の犯人である西口彰の年齢が自分より一つ上のことを示し、次のように述べる。

「焼け跡派」といわれる年齢層です。それがこんな原作に食いついた理由の一つでもあるんです。こいつのこと、俺、少しわかるんじゃないか、っていう気持ちがありました。ですからかなり自分のことだと思って描いている部分もある。たまたまぼくは映画監督になって、あいつは殺人鬼になった。だけどぼくだって殺人鬼になったかもしれないし、なるかもしれない。誰でも殺人鬼になれるんじゃないかという気持ちもあの映画の中にあるんです³。

今村の話通り、自分は監督になって、西口は殺人者になった。この言葉には犯罪者の烙印を押された者、いわゆる他者に規定された存在への探求が見られる。西口彰と同世代

¹ 同名の原作小説の作家である佐木隆三は作品のモデルになった西口彰事件や西口彰に関する様々な証言、捜査資料などに基づき、榎津巖という人物を作り出す。佐木はこれについてどうしてものでくことができなかつた彼の内部があり、彼に騙されたり、殺されたりした側から榎津を描写することを決めたと述べる。また、文芸評論家の秋山駿は小説について「犯行者とそれを取り巻く人間との間にある裂け目が浮き彫りにされ、その裂け目の中で犯罪というものが成立するもんだな、深い穴にかけ一本の綱をわたるようにできるものだと思って、そこがおもしろかった」と評価する（佐木隆三（2009）『復讐するは我にあり』（改訂新版）、東京：文藝春秋の「文庫版のためのあとがき」を参照）。

² 「復讐するは我にあり」は、新約聖書のローマ人への手紙、第12章第19節に出る「愛する者よ、自ら復讐すな、ただ神の怒に任せまつれ。録して『主いひ給ふ、復讐するは我にあり、我これに報いん』とあり」という言葉の一部である。これは、人が人のことを勝手に把握し、評価し、判断する権利がないことを表す。

³ 香取俊介（2004）『今村昌平伝説一人間ドキュメント』、東京：河出書房新社、330頁。佐木隆三も西口彰と自分が似たようなところがあるが、たまたま自分は刑罰を受けなかつただけだと述べる（佐木隆三（2009）の「文庫版のためのあとがき」を参照）。

の人間として、今村は西口との共通の世代体験や世代記憶から「殺人者になったかもしれない、なるかもしれない」自分を想像し、他者のことを調べた。そして、今村はそこにいる他者が決して理解できる存在でなく、理解したと思った瞬間消えてしまう存在であると同時に我々と特に変らない存在であることを発見したのであろう。

このようなことから、クライマックスシーンでの異質感は我々と他者との類似性に起因したものであり、犯罪者になる可能性があるとは一度も考えたこともない自分から榎津と同じ他者性を感じたため生じたものと考えられるのである。彼は殺人鬼となり、これを通じて、我々は善良な一般人としてのアイデンティティが保てるようにする社会政治的な他者化のメカニズムがこのシーンにおいて露呈されており、偶然に普通の人となった我々から犯罪と見なされている欲求を見つけ出したのである。

白菜漬の異質感も同様である。その異質感は、在日朝鮮人が日本人と変らない存在、日本社会の構成員として共存している存在でありながらも、他者化のメカニズムによって区別され、その区別と共存との不一致から生じたものであろう。逆に、私にとってこの異質感は在日朝鮮人が韓国人と変わらない存在に思われているが、日本社会で共存して生きていく存在として、つまり韓国人への同一化と日本社会での共存との不一致によっても感じられたものであろう。

最初この場面を見た際、私はハルが在日朝鮮人であろうと思っていた。ハルはキムチとはっきりと言わないが、「南蛮とニンニクぴりっと効いたうまい漬け物」を毎年漬けるという台詞からそう思っていたのである。また、その白菜漬けについてさり気なく、さらによく知っているかのようにハルと会話する榎津も在日朝鮮人であるか、あるいは在日朝鮮人との関係があるものであろうと思っていた。韓国の映画評論家のリュ・サンウクもこの場面で同じことを指摘する⁴。また、ネットの口コミや掲示板でもたまにこのような疑問を見つけることができる。しかし、作品の中で在日朝鮮人との関係⁵は全く提示されていない。

これとともに私が気付いたのは、在日朝鮮人との関連性にこだわっていた私自身に対する疑問である。榎津もハルもただキムチ、あるいは現地化された朝鮮式の白菜漬けを食べただけなのかもしれないのに、なぜ私は在日朝鮮人との関係の可能性を前提とし

⁴ リュ・サンウク（2009）「連続殺人犯を通じて見た人間社会の病弊」、

(<http://extmovie.maxmovie.com/xs/article/46333>)

⁵ 原作小説ではハルがステッキガールの岡啓子（映画版の根岸季衣役）を呼んで、一緒に「白菜を朝鮮漬けにする」場面が出るが、岡啓子が在日朝鮮人であるかどうかは明確にされていない。また、榎津が漬け方をより詳しく知っており、朝鮮漬けが好きなことから、彼が在日朝鮮人であるのかと思わせる。だが、榎津と在日朝鮮人との関連性は明確には表れていない（佐木隆三（2009）、(Kindle Location 2327～2365)）。

ていたのか、また、それを前提とした私の無意識はどこから来たものなのか。

その無意識の根底には在日朝鮮人を日本から分離すると同時に韓国に統合する論理が存在している。具体的に言うと、植民地時代から続けられてきた差別と抑圧の中で、在日朝鮮人の文化が日本の日常風景に、しかもその差別と抑圧がより激しかった昔の日本で自然に現れるわけがないと思うことで、在日朝鮮人は韓国人のアイデンティティに同一化されると同時に日本社会から排除されるのである。この考え方によって、在日朝鮮人は私の中で永遠に被抑圧者の受動的な存在としての烙印を押されるのであろう。また、あの白菜漬をキムチに規定することで、在日朝鮮人の歴史や文化はオリジナルとしての韓国に還元されてしまい、在日朝鮮人固有のものも抑圧されるのであろう。

在日朝鮮人に対する韓国をオリジナルにした認識や日本社会の被差別者という眼差しは、結局韓国と日本という二項対立的な観点に過ぎず、在日朝鮮人を被抑圧者、または対抗者の二つのカテゴリーに閉じ込めてしまうことになる。そこで、その二つのカテゴリーにとどまらず、「日本」での「朝鮮式」の白菜漬のように日本、韓国、どちらにも括られないものを通じて、抑圧と対抗との間で社会的主体として生きていこうとする在日朝鮮人の実際の生き方に注目する必要がある。マイノリティとマジョリティの対立的関係ではなく、相互的關係を基にし、マジョリティの日本人との妥協や葛藤などを共存可能性の試みとして肯定すること。そうすることで、『復讐するは我にあり』の台所シーンの異質感を、新しい可能性の兆しとして再発見することが求められると考える。

これから細かく見ていくように、既存研究には「在日表象」を中心に扱った映画や「他者性」として論じた研究がある。しかし、本研究では、いわゆる商業娯楽映画の中で、必ずしも「在日」を直接的に扱った映画ではなく、いわば「関係としての在日性」を歴史的文脈に照らし合わせながら詳細に見ていく。エラ・ショハットは「民族性と人種という要素は、民族の問題がテキストの「表層」に表れているような作品に限らず、およそどんな映画にも含まれているもの」⁶だと主張し、次のように問いかける。

文化にはあまねく存在しているが、テキスト上では隠れているものとして民族性を捉えることにより、映画における民族性の分析を新たに概念化し、現在ある仕切りを飛び越えていくことができるのではないか、「エスニックな」テーマを持つ映画の言説に分析を限定せず、民族とは別のものに関係ないように見えるテキストをも、民族的、人種的な矛盾の発見、発掘、再構築の場と見なしうるのではないか⁷。

⁶ エラ・ショハット（1991）「関係としての民族性—アメリカ映画のマルチカルチュラル的な読解に向けて」、岩本憲児、武田潔、斉藤綾子（編）、『「新」映画理論集成 1—歴史・人種・ジェンダー』、1998、東京：フィルムアート社、200頁。

⁷ エラ・ショハット（1991）、204頁。

『復讐するは我にあり』の例で示したように、日本社会の中にある他者性を取り上げた映画の中にきわめて重要な意味をもった「在日」の姿がヘテロトピア的な空間の中に共存していることに注目し、「在日の表象」ではなく、「在日との共存」を調べる。映画の中のヘテロトピア的な空間については後で詳述するが、具体的な分析においては、主体内部の共通の他者性とその関係が映画の中に残した痕跡をヘテロトピア的な空間の機能とそれがテーマに統合される過程を社会政治的な文脈とともに検討し、在日朝鮮人への抑圧と排除や共存の問題を調べていく。

本論の最終的な目的は、日本人、朝鮮人という二項対立を切り崩し、また在日という中間の存在を日本や韓国というナショナリズムに回収させることなく、共存の可能性として捉えることにある。「関係としての在日性」は、全体性に抑圧された共通の他者性として在日朝鮮人と日本を結びつける契機を設け、そこから具体的な実践として共存が試される。本論が示すように、その可能性はすでに映画自身の中に潜在していたのだが、私たちがその潜在性に注意を払わなかったために、見えていなかったものとして考えられるのではないか。実は映画を歴史的に再考することで、ヘテロトピアとしての他者性が持つ能動的な可能性が私たちの前に開かれているのである。

第一章 序論

本論文の目的は、戦後、在日朝鮮人にとっての激動期ともいえる時代に作られた『暁の脱走』、『キューポラのある街』、『男の顔は履歴書』という3本の映画を中心に、「関係としての在日性」を「ヘテロトピア」と「共存の可能性」という観点から考察することである。具体的な背景と問題設定を提示する前に、まず、「在日」とは何か、いかに形成されたのかを確認しておきたい。

半分日本人の意味のパン（半）チョッパリ⁸という在日朝鮮人を軽蔑する韓国語がある。この言葉には、同じ民族として在日朝鮮人のアイデンティティを規定し、原型として韓国、韓国人を前提にする無意識がある。これによって、在日朝鮮人は「韓民族」という想像のアイデンティティに同化、または排除される。最近ではパンチョッパリの言葉があまり使われていないが、未だ使われている「在日僑胞」や「在日同胞」の言葉には、同じ民族アイデンティティに基づき、在日朝鮮人を見る韓国の眼差しがあると考えられる。

また、植民地時代に「朝鮮人」が差別語として使われていたことや「朝鮮」が朝鮮民主主義人民共和国の「朝鮮」に重ねられることで、「在日朝鮮人」は公式的に使われていない。実際に朝鮮籍が北朝鮮国籍に誤解されている場合が多い。これもまた韓国中心の眼差しで在日朝鮮人を見ようとする傾向であろう。

この底には在日朝鮮人を同じ民族や同じ国民に還元しようとする無意識が存在している。韓国人と日本人の二つだけの項目に基づき、在日朝鮮人を判断するのは在日朝鮮人が日本社会に訴えてきた差別問題の底にある日本人の無意識と根本的に変わらない。杉原達⁹が指摘しているように、日本人にとって在日朝鮮人は「みすばらしいアジア」をはっきりと目に見える形で経験した「内なる他者」である⁹。これによって閉ざされた空間内部で日本人のみが一体感を感じるために必要な存在としての役割が在日朝鮮人に与えられる。

⁸ チョッパリとは、豚の足を表す韓国語の「족발」（チョッパル）に人を表す接尾辞「이」（イ）が付いた言葉で、下駄や足袋を履いた日本人の足を豚のひづめになぞらえ、植民地時代にできた侮蔑語であるという説が最も広く受け入れられている。パン（半）チョッパリとは半分日本人の意味として日本人化した人や日本に協力的な人を経済するために植民地時代から使われてきたが、後に主として在日朝鮮人を蔑視する言葉になる。日本に対する経済的な劣等感や歴史的な憤怒が強かった過去の韓国では、韓国をよく知らず、韓国語もできない裕福な在日朝鮮人に対してよく使われていた。在日朝鮮人社会の中でも、例えば帰化した人や日本社会に溶け込んだ人に使われていた。在日朝鮮人の小説家、李恢成が帰化問題をめぐって在日朝鮮人の青年と彼の家族との葛藤を描いた「半チョッパリ」という小説がある。

⁹ 杉原達（1998）『越境する民』、東京：新幹社、28～29頁。

単に民族的他者としての問題ではなく、社会政治的側面で、日本人、日本社会、日本国のアイデンティティを固めるために在日朝鮮人が社会的他者に位置づけられてきたのである。

実際に、敗戦直後日本において朝鮮人の処遇と管理は、戦後処理の主要事案の一つであった。植民地支配によって移住してきた朝鮮人、台湾人の多数が日本に残り、彼らを指す言葉として「第三国人」¹⁰という言葉が使われていた。外国人の他者化が表面上には異民族、あるいは旧植民地人という前時代的な表象によって行われたが、実際には彼らを社会的他者として認識することで、さらに別の表象が現れた。これは戦後の日本社会で彼らを社会的他者として新たに認識し始めたことを示している。したがって、彼らに対する民族的他者、あるいは歴史的他者という視点から一歩進み、戦後の日本社会における他者という視点もまた重要になる。

第一節 論文の目的及び問題設定－「在日」の形成

敗戦直後、日本政府は朝鮮人の日本国籍が有効であるという見解を明らかにし、GHQに朝鮮人の日本国籍を持続的に主張していた¹¹。とりわけ、日本政府はGHQに朝鮮人の

¹⁰ 水野直樹によれば、「第三国人」という言葉が最初に登場する資料は、確認できる限りでは、1945年12月31日の『毎日新聞』（大阪本社版）に掲載された神戸での闇市取締りに関する記事である。水野は、闇市などの犯罪取締りを担当する警察、それを報道するマスコミあたりから、この言葉が使われ始めたと推測する。この言葉が定着することになったのは、新聞記事によって流布されただけでなく、政府当局が「公式用語」であるかのように使い始めたためでもある。このように「第三国人」という言葉が定着したのは、闇市の取締り、裁判権、課税などに関わる朝鮮人、台湾人の地位が日本政府、GHQ間で問題となった時期であり、朝鮮人・台湾人（さらには中国人）による「犯罪行為」がマスコミで大きく取り上げられた時期でもあった。「第三国人」という言葉の起源を確定することは困難であるが、主に闇市などの取締りの現場で使用され始めたこと、その際に朝鮮人、台湾人を「解放民族」として扱うことを嫌った敗戦直後の日本人の意識が反映していることは明らかである。「第三国人」という言葉には、交渉当事者としての地位や能力を否定する意味合いが含まれていると言えよう（水野直樹（2000）「「第三国人」の起源と流布についての考察」、『在日朝鮮人史研究』第30号、東京：緑蔭書房を参照）。

¹¹ 1945年11月1日に発したGHQの「日本占領及び管理のための連合国最高司令官に対する降伏後における初期の基本的指令」では、朝鮮人について「軍事上の安全が許す限り中国人たる台湾人及び朝鮮人を解放人民として処遇すべきである。……かれらは、今もなお引き続き日本国民であるから、必要な場合には、敵国民として処遇されてよい」と書いてある。GHQは朝鮮人の本国送還、国籍問題や日本における法的地位について一貫して曖昧な立場をとった。これに対して韓国側

違法行為を強調し、日本法の適応を促していた。事実上これは解放国民としての権利を抑圧し、朝鮮人を法的に規制、管理するためである。皮肉なことに、日本政府は朝鮮人の日本国籍を主張していたものの、朝鮮人に対する戦後初の政策は朝鮮人の参政権を停止するというものである。1945年12月、日本で初めて女性に参政権が与えられたその日に、旧植民地出身者の選挙権及び被選挙権は奪われる¹²。そして、この裏には旧植民地出身者、特に多数であった朝鮮人からの天皇制廃止の主張が憂慮されていたからである¹³。

1946年に入ってから食糧危機と日本共産党指導下、朝鮮人の反政府運動のためにGHQは朝鮮人に対して強硬な立場をとり、朝鮮人の送還を施行する。当時、約200万の朝鮮人中、1940年末の日本に約60万人の朝鮮人が残留する。そして、朝鮮人の引上げが終結する前の1947年に「外国人登録令」（以下、外登令）が公表され、日本政府とGHQは朝鮮人の取締りを表面化する。

また、GHQはアメリカや連国内で天皇の戦争責任を追究する声が弱まらない現状を勘案し、天皇制を解体し、政治権力を持たない新たな天皇制を確立する。1946年1月1日にいわゆる天皇の「人間宣言」と言われる「新日本建設に関する詔書」が発表される。しかし、核心は天皇の神格化の否定ではない。千本秀樹によると、人間宣言の核心は天皇と国民との間の紐帯関係の根源が「信頼と敬愛」であると主張するところにある。人間宣言は守勢的な意味ではなく、栄辱の過去を乗り越え、これから「新たな天皇が出帆する」

が抗議し、1946年11月にGHQは、朝鮮人に「解放民族としての待遇を与え、且つその福祉のため可能なあらゆることをする」と声明を発表した（現代日本・朝鮮関係史資料第6輯（1978）「在日朝鮮人管理重要文書集：1945～1950年」、東京：湖北社）。

¹² 衆議院議員選挙法改正附則に「戸籍法の適用を受けざる者の選挙権及び被選挙権は当分の間これを停止する」と規定された。朝鮮人と台湾人も戦前から皇民化政策により戸籍令が実施され、選挙権ももっていたが、その附則に戸籍「法」の適用対象者だったため、参政権は停止となった。在日朝鮮人の参政権が初めて認定されたのは1920年であり、日本に居住する朝鮮人、台湾人、サハリン人が属地主義に従い選挙が可能になった。しかし、国税3円を払う場合に限り、参政権が制限されていた。1925年の普通選挙法が制定され、普通の在日朝鮮人の選挙権も認められるが、依然として制限されていた。1929年からは被選挙権も認められ、1932年、38年には在日朝鮮人の衆議院議員が出たこともある。在日朝鮮人の圧倒的な支持を得ていた政党は、左派無産政党の労働農民党であった（松田利彦（1995）『戦前期の在日朝鮮人と参政権』、東京：明石書店の第1章「在日朝鮮人の参政権の成立」を参考）。

¹³ 当時の清瀬一郎衆議院議員が、治安対策的観点から朝鮮人・台湾人の参政権保持に強く反対したことの影響が大きい（水野直樹（1996）「在日朝鮮人・台湾人参政権「停止」条項の成立—在日朝鮮人参政権問題の歴史的検討（一）」、『世界人権問題研究センター研究紀要』1号、京都：世界人権問題研究センター、43～65頁）。

という積極的な自己主張であり、「第二の天皇制継続宣言」だったのである¹⁴。「現人神」と「大元帥」を根幹とした既存の天皇制が、大日本帝国憲法によって構築されたものであり、戦争責任を免れ、新たに出帆した戦後の象徴天皇制は、日本国憲法の制定によって根拠付けられたものである¹⁵。

ここで興味深いのは、「外登令」¹⁶が新憲法の施行の前日、さらに象徴天皇制の転換の前日に天皇の最後の勅令として公布され、一部を除いて、即日施行されたことである。これは植民地人に天皇の臣民になることを強要していた植民地支配の過去や大日本帝国憲法という帝国主義の遺産を捨て、日本国憲法とともに新たな天皇の象徴性へと統合しようとした意図と他ものとして考えられる¹⁷。こうした新たな体制下で、過去は捨てるべき対象であり、その過去を体現する朝鮮人は排除されるべき対象だったのである¹⁸。

¹⁴ 千本秀樹（1990）『天皇制の侵略責任と戦争責任』、東京：青木書店、131～137頁。マッカーサーが陸軍参謀総長のアイゼンハワーに送った機密文書は、この時点でマッカーサーが天皇を最大の協力者として利用しようとした意思を明らかにしたものであった。そして同年4月29日に発表された東京裁判起訴状には裕仁の名前はなく、6月12日の調整委員会は天皇を戦犯として告発しないことを正式に決定した。

¹⁵ 1945年10月末に出帆した憲法調査委員会は12月に衆議院で憲法改正四原則を発表したが、そこには明らかに「天皇が統治権を総覧する」と明示されている。つまり、明治憲法の基本原則を維持しながら部分的な修正を加えただけであった。しかしGHQは改正案の内容が保守的だと判断し、自ら改定作業に関与して天皇が国家を代表すること、戦争を放棄すること、封建制度を廃止することを憲法改正三原則として提示した。GHQの草案が1946年2月に伝達され、これに基づいて作られた日本国憲法は11月3日に公布され、1947年5月3日から施行された。新たに制定された憲法は第一条と第九条の交換であると言われるが、これは第一条で天皇が日本の象徴だと明示され、象徴天皇制が憲法的な根拠を確保したこと、そして第九条の戦争放棄条項が挿入されたことを意味する（ハ・ジョンムン（2001）「天皇制、東京裁判、サンフランシスコ条約：日本式「過去克服」過程の三つの契機」、『亞細亞研究』通巻106号、ソウル：高麗大校アジア問題研究所を参照）。

¹⁶ 「外登令」は「外国人の入国に関する措置を適切に実施し、且つ、外国人に対する諸般の取扱の適正を期する」（第一条）ことが目的だったが、外国人の入国が原則的に禁止されていた。そのため、実質的には日本国内の外国人を対象にしたものであった。1952年4月に公布、実行された「外国人登録法」によって閉止されるまで、「外登令」は外国人の出入国を規定していたものであった。

¹⁷ 日本国憲法第一条は「天皇は、日本国の象徴であり日本国民統治の象徴であつて、此の地位は、主権の存する日本国民の総意に基く」と規定している。

¹⁸ 朝鮮人の排除は「外登令」の成立過程からも見られる。内務省はGHQ側が朝鮮人の「早急な登

「外登令」の対象となる日本国内の外国人の九割が朝鮮人だったため、「外登令」は朝鮮人向けの法令と言っても過言ではない¹⁹。外国人登録証の常時携帯と規定違反時に強制送還および拘禁、罰金を課すなど厳格な罰則規定を含んでおり、1949年の改正によって登録更新性が新設され、外国人登録証を携帯しない場合、刑事処罰が追加される。また、「外登令」は新たな「日本国憲法」と組み合わせ、朝鮮人の法的権利を奪い、法的保護を受けられないようにする²⁰。

録を強く希望しているから、国会の次の会期まで待つことは適当ではなく、ポツダム宣言に基く勅令の形をとるのがよいと思われる」と報告している。これに比べ、GHQの資料によると、「(当初日本は)国会の法律として制定されるべしとしていた。1947年3月4日、彼らは態度を変え、国会が多くの重要案件を抱えており、翻案を会期中に法律として通過させる余裕なき旨を述べて、勅令として公布することを求めた」ため、GHQは「法律として国会で制定すべきこと」を勧告した(金英順(2003)「在日朝鮮人の「外登令」の適用過程」、『日本文化學報』第19輯、ソウル:韓国日本文化學會、276~277頁)。「外登令」は法律ではなく勅令という形で公布、施行され、日本政府は在日朝鮮人問題に対する責任を過去の問題に回付し、回避するような姿勢をとったと考えられる。

¹⁹ 金英順(2003)、276頁。実際に1947年の内務省が作成した草案には、台湾人の場合に国籍が日本ならば、登録しないが、朝鮮人に対しては「本勅令に服すべきもの」と規定されていた。最終には、「台湾人のうち内務大臣の定める者及び朝鮮人は、この勅令の適用については、当分の間、これを外国人とみなす」としている。

²⁰ 憲法改正は、1946年2月に提案されたGHQの憲法草案によって行われた。その草案には「すべての自然人は、法の前に平等である」(第13条)の他に、「外国人は、法の平等な保護を受ける」(第16条)となっていた。その後、GHQと日本政府はこの二つを一体化し、草案は「すべての自然人は、その日本国民たるを問わず、法律の下に平等にして、人種、信条、性別、社会上の身分もしくは門閥又は国籍により、政治上、経済上又は社会上の関係において差別せられることなし」(新13条)となる。これがまた、3月の「憲法改正草案要綱」が発表された時は、「およそ人は、法の下に平等にして、人種、信条、性別、社会的地位又は門地により、政治的、経済的又は社会上の関係において差別を受けることなきこと」(第13条)に変わる。国籍に関わることが消され、最終的には「すべて国民は、法の下に平等で……」(第14条)となって、日本国憲法として公布される。そして、その公定英訳には、「All of the people」となっている。国民には「people」が当てられているが、「people」は国民とは違う意味で、国民の英語訳は「national」である。実際に憲法第3章の第10条の「日本国民たる要件は、法律でこれを定める」の「日本国民」の公定英訳は「a Japanese national」になっている(田中宏(2007)「日本の戦後処理と国籍問題」、『龍谷大学経済学論集』第46巻第5号、京都:龍谷大学経済学会/徐京植(2010)『苦痛と記憶の連帯は可能か—国民、国家、故郷、詩、希望、芸術に関する徐京

新しい日本再建の裏で朝鮮人は排除すべき他者に位置づけられ、日本人のみの日本国民の統合を導き出すことに利用されていたのである。国家や共同体が危機の時、他者に対する暴力と排除がさらに効果的に働くように、朝鮮人は新しい日本の新しい他者、「在日」²¹朝鮮人として規定され、日本と日本人という新しいアイデンティティの確立の基盤となる。

韓国や北朝鮮も同様に自国の正当性、国家と国民アイデンティティのために在日朝鮮人を他者として位置づけてきた。前述したパンチョッパリの言葉もそうであるが、特に韓国と北朝鮮との理念的葛藤の間で在日朝鮮人が利用されていた。例えば、1948年の阪神教育闘争の際、韓国政府はこの闘争を南韓の5・10総選挙²²を攪乱する目的で共産主義者が謀った事件と報道し、政治的に利用したのである。このような政治的な利用の極端には「在日同胞留学生スパイ事件」²³がある。また、北朝鮮は「北朝鮮帰国事業」を通じ

植の話』、ソウル：チョルスとヨンヒ、39～41頁）。

²¹ 正確に「在日」は「在日本」の省略形で、1945年10月に結成された「在日本朝鮮人連盟」の頃から朝鮮人によって使われ始めたと思われる（細井綾女（2010）「「コリアン・ジャパニーズ」・「ブール」の呼称の変遷と国籍問題」、『言葉と文化』Vol.11、名古屋：名古屋大学国際言語文化研究科を参照）。

²² 制憲国会を構成する国家議員を選出するため行われた総選挙。国際連合の決意で南北の総選挙が予定されていたが、ソ連の拒否で北朝鮮での選挙は挫折し、南韓のみで選挙するように決められた。この過程で、南韓のみの選挙を支持する側と南北の分断と対立を恐れ、自主政府の樹立を見送っても統一政府を構成しようという側が対立し、金九など南北協商派は選挙に参加しなかった。結局、南韓だけで総選挙を実施し、8月15日大韓民国政府が成立した。北朝鮮は9月9日に政府を樹立したが、国際連合総会は大韓民国政府だけを合法的だとみとめた。済州島では社会主義政党的南労党（南朝鮮労働党）済州島支部が、5・10総選挙の直前、選挙に反対し、米軍政の警察と右翼団体である西北青年団を急襲することによって、済州4・3事件が発生した。

²³ 在日朝鮮人の学者の徐京植の兄、徐勝、徐俊植は最初の「在日同胞留学生スパイ事件」の犠牲者である。徐勝は1971年に韓国の陸軍保安司令部に検挙される。徐勝はスパイ活動の容疑で死刑判決が下され、服役中に無期懲役となる。それから20年刑に減刑され、1990年2月に仮釈放される。徐俊植は、反国家地下組織の構築容疑で、懲役7年が下される。彼は、1978年刑期満了後、思想転向を拒否し、保安監護10年に処分され、1988年5月に釈放される。この事件は、朴正熙と金大中が大統領候補になっていた1971年4月の大統領選挙日の一か月前に起こり、当時の捜査官関係者は朴正熙の当選のために操作した事件だったと明かす。これ以外にも留学生スパイ事件が起こったが、1977年の事件は1980年の金大中の内乱陰謀事件当時、金大中の死刑判決の根拠に使われる。留学生スパイ操作事件は全斗煥政権まで続く。2010年の真実和解委員会はこれらの事件の真相を明らかにし、拷問、苛酷行為などの強圧的捜査による操作事件だと判明

て北朝鮮の正当性や優越性を見せかけたが、それは同時に在日朝鮮人の経済的利用の側面もあった²⁴。

それで、在日朝鮮人は韓国からも、日本からも他者に規定された上で、自らの領域とアイデンティティを彼らなりに構築するしかなかった。このようなことから被抑圧的な存在、または対抗的な存在としても取り上げられている。東アジアの情勢の中で絶え間なく他者に位置づけられていた在日朝鮮人を被害者、または対抗者としてのみ取り扱うことは、彼らを受動的な存在に閉じこめ、在日朝鮮人の歴史を否定することにすぎない。

彼らなりの「構築」は他方、ある意味で、主体的であり、積極的な意味をも指し示している。これは、在日朝鮮人を表す別の言葉「在日」からも読み取ることができる。日本に住むという意味の「在日」は、日本人以外の人々、在日外国人の全体を指す言葉でもある。しかし「在日」が依然として在日朝鮮人を指す言葉として使われていることから、その言葉の中に特別な社会文化的意味が含まれていると考えられる²⁵。そうであるならば、他者として在日朝鮮人の他者性に注目し、能動的な主体としてその他者性を活かす必要があると思われる。

このようなことから本研究では日本に住む韓国籍、朝鮮籍、そして帰化者を総じて「在日朝鮮人」という言葉を使い、呼ぶこととする。現在、国籍問題と外交の問題、日本と韓国社会での通念、民族的、社会的差別の問題などから、彼らを指す用語には在日韓国人、在日コリアン、在日韓人、在日韓国・朝鮮人²⁶など、様々なものが混在し、使われている。前述したように韓国では、在日韓国人または在日僑胞という言葉が一般的に使われ

する（韓日共同学術行事（2012）『維新体系と在日同胞留学生スパイ団事件の真実と意味』、主催：民主化のための全国教授協議会、民青学連運動継承事業会、維新残滓清算と歴史正義のための民主行動、学術団体協議会を参照）。

²⁴ 菊池嘉晃（2009）『北朝鮮帰国事業―「壮大な拉致」か「追放」か』、東京：中央公論新社を参照。菊池嘉晃は北朝鮮帰国事業が社会主義建設、対南革命、統一戦略のための壮大な動員であったと述べる。

²⁵ 日本法務省傘下の入国管理局の2014年6月末時点の統計によると、帰化者を除き、外国人登録をした在日韓国・朝鮮人の数は508,561名で、全体の在日外国人の中でも在日中国人（在日台湾人を除く）648,734名に次ぎ2番目であり、全体の在日外国人数2,086,603の中の約24.37%を占めている（国籍・地域別在留資格（在留目的）別 在留外国人（プレスリリース）、独立行政法人統計センター、2014年10月末公表）。

²⁶ 在日朝鮮人がいつから使用し始めたか、明らかにされていない。尹健次は1973年10月に創刊した雑誌『季刊まだん：在日朝鮮・韓国人のひろば』に初めて使われたと述べる（尹健次（2001）『在日を考える』、東京：平凡社）。また、野入直美は、外国人登録の際、国籍項目や自治体の行政用語として「韓国朝鮮」が使われたことから「在日韓国朝鮮人」が定着したと述べる。

ている。これらの言葉は、もう一つの偏見と区別で在日朝鮮人を他者化するものである。在日韓国・朝鮮人も南と北に分かれた政治的な状況を在日朝鮮人社会に反映し、二つのカテゴリーに還元してしまう恐れがある。

そこで、韓国や北朝鮮というフレームから離れ、実際の在日朝鮮人により集中したいという意味から「在日朝鮮人」が本論文においては適切であると判断した。また、「在日朝鮮人」が日本社会の中で彼らを表す言葉として常に使われてきたことから、植民地時代の朝鮮人の歴史から断絶せず、戦後「在日」という在日朝鮮人の歴史を見ることができると考える²⁷。

第一項 研究背景—「在日」と「朝鮮人」

在日朝鮮人の他者性は日本、韓国、北朝鮮どちらにも属していない存在として、それぞれに属した同一者としての我々が見逃したものを露呈する。例えば、「在日同胞留学生スパイ事件」の根底には、韓国の民主化と北朝鮮との自主的な関係改善を訴えていた在日朝鮮人の声がある。また、「北朝鮮帰国事業」の背景には在日朝鮮人の国籍問題をめぐる日本、韓国、北朝鮮の利害関係があり、国民と国家に関する根本的な問題を問いかけるものである。

その意味で在日朝鮮人は当時の社会的な状況を他の側面から見るきっかけを与え、忘れられた記憶、記述されなかった歴史を思い出させる存在である。例えば、在日朝鮮人の李學仁監督のデビュー作『異邦人の河』（一九七五）には韓国の民主化を訴えながら、政治犯として収監されている人々の釈放のために署名運動をしている在日朝鮮人と日本人が登場する。この作品で主人公の李史礼は韓国、北朝鮮のどちらにも属していないその他者性を通じてイデオロギーを超え、新しいアイデンティティを探している。そして、その他者性から反共産主義的な韓国社会と独裁、そしてその犠牲にされた人々に関する記憶が蘇る。

李が出自を明かすことを決めたきっかけの一つは「金芝河救命運動」である。当時、この運動は在日朝鮮人団体と日本人とが共同で展開しており、その中には作家の小田実や学者の鶴見俊輔、和田春樹や評論家の針生一郎や俳優の米倉斉加年（『異邦人の河』で李

²⁷ 徐京植は日本に居住する韓国国籍、朝鮮国籍、そして帰化者を含む最上位範疇の用語として在日朝鮮人を使用する。これによってあらゆる差別、区別から朝鮮と朝鮮人の本来の意味を取り戻し、在日朝鮮人としての歴史とアイデンティティを反省するためにも「在日朝鮮人」という言葉を使うべきだと主張する（徐京植（2012）『歴史の証人 在日朝鮮人』、ヒョン・ジンイ（訳）、ソウル：バンビ、49～53頁）。

の働いている自動車修理工場の経営者役) や画家の富山妙子などがいる²⁸。李は韓国の民主化のために在日朝鮮人と日本人とがともに努力していたのを見て、在日朝鮮人としての自分のアイデンティティを受け入れるのであろう。このように共存はただ同じ場所で一緒に住むことではなく、一緒に新しい主体に生まれ変わる能動的な実践なのである。

また、今井正の『あれが港の灯だ』(一九六一)の主人公、在日朝鮮人の木村は韓国と日本どちらからも捨てられ、結局死んでしまう。しかし、その死からは生かじりのヒューマニズムが逆に在日朝鮮人のようなマイノリティにとっては残酷な暴力になることが露呈されている。これに関連し、映画の中で少し言及される「北朝鮮帰国」の場面から当時の「帰国事業」の問題を窺うことができるだろう。また、十歳の在日朝鮮人少女の実際の日記で有名な今村昌平の『にあんちゃん』(一九五九)や浦山桐郎の『キューポラのある街』における貧しくて苦しい生活の在日朝鮮人は、日本社会のマイノリティとして社会的な不平等や不条理な状況を表している。

木村が自分の出自を隠すことの底には日本人の恋人や仲間たちとの関係を維持するという目的がある。たとえ、木村のように共存の方法に限界があり、失敗するとしても、かえってその限界と失敗を通じて当時の時代的な状況が現れる。ラストシーンで死んだ木村を罵りながら怪船に曳航されている日乃丸を見守る漁夫たちの姿と対比され、複雑な表情で黙っている船長と木村に救われ、「僕は一生船にのります」と決意する浩は共存の限界の中で在日朝鮮人との新しい対面を準備する存在であろう。

山下耕作の『日本暴力列島 京阪神殺しの軍団』(一九七五)や深作欣二の『やくざの墓場 くちなしの花』(一九七六)では在日朝鮮人を通じてヤクザの仁義と弱者の連帯とが対比され、組織内部実権者の陰謀や国家公権力などのマジョリティの暴力に異議を申し立てる。そして、井筒和幸の『ガキ帝国』(一九八一)の在日朝鮮人のケンは無連隊を結成する他の人物とは異なる自分なりの道を歩んでいくことを選び、激しい社会運動が衰退していく60年代末の日本に関して省みる契機を設ける。

『ガキ帝国』のラストシーンが機動隊に追われ逃げ込んだ居酒屋でケンの「ビール一本」のセリフで終わる点に現れているように、その主体とは国家や国民や民族のような全体性の中でそれなりに他者との共存を図りながら、生きていく大衆の生活から生まれるものである。言い換えれば、他者性を抑圧し、他者を排除する全体性の論理に対し、他者との共存を図ることこそが最も能動的な実践なのであり、全体性からの自由なのである。

²⁸ キム・ヒョスン(2005)『祖国が捨てた人々—在日同胞留学生スパイ事件の記録』、ソウル：西海文集の第12章、13章を参照。「金芝河救命運動」と「在日同胞留学生スパイ事件」の救命運動がともに展開されていた。



＜図-2＞ 『異邦人の河』と『ガキ帝国』

何より、その実践が行われる場所は、ケンが暖簾をくぐって入った飲み屋間という、日本的情趣の豊かなその飲み屋のある大阪の裏道から新たに生み出される空間なのである。これは在日朝鮮人と日本人とが揉み合いながら普通に住んでいる空間であり、互いに他者として共存の様々な形態を試している空間である。さらに、全体性を越えるための基盤となる空間である。

このように在日朝鮮人は他者として社会的矛盾、国家暴力、イデオロギーの問題などを露呈し、新しい主体誕生の可能性を探る。例えば、李相日のデビュー作『青～chong～』（二〇〇〇）のタイトルの意味は、「青」の韓国語の音読「청(チョン)」と在日朝鮮人に対する蔑称の「チョン」から付けられ²⁹、自分らしく生きていく在日朝鮮人の高校生の「青い」青春を描く。在日朝鮮人のシナリオ翻訳家の尹春江はこの作品について次のように語る。

1世が健在だったあの頃の在日コミュニティはもう二度と戻らない。「在日」は新しい歴史を生む過渡期にあるのだ。犠牲や落伍もあるだろう。二、三十年の紆余曲折を経て明るい時代を実現するためにも在日を構成するひとりひとりが答えを求めて歩き出さなくてはいけない。主人公テソンのように・・・³⁰。

在日朝鮮人の詩人の金時鐘は「在日」が韓国や北朝鮮にも回帰されず、日本にいるものの日本に属していない社会政治的な固有の場として機能し、在日朝鮮人を一つの言語に囲まれていない存在としてその無規定性を強調する³¹。また、徐京植は、朝鮮が国籍を意

²⁹ シネマ코리아ホームページ、監督自身の当初のアイデアでは「chong」とする予定だったが、日本人スタッフから「それでは恐くて撮れない」との声があがり、「青」という漢字にローマ字で「chong」と表記することになったという逸話がある。

(http://cinemakorea.org/korean_movie/movie/chong.htm)

³⁰ 尹春江（2004）「迷いつづける「在日の子羊」たちー「在日」を生きる意味と新時代への転換」、シネマ코리아ホームページ。

³¹ 金時鐘（2001）『在日のはざままで』、東京：平凡社ライブラリー、197～201頁。彼は「在日」を祖国から隔離されて住む在日朝鮮人の弱点として受け止めず、在日朝鮮人が「朝鮮人」

味するのではなく、分裂される以前の一つの民族を指す一種の記号だと強調する³²。ここでの朝鮮という記号は過去のある時点で切られた時間軸から生じ、現在と絡み合いながら特殊な時間軸を作る。「朝鮮人」は韓国、北朝鮮、日本、どちらの歴史にも関わると同時に一つの歴史に従属せず、他者性を通じて切り離されたそれぞれの歴史を結びつけるものとして考えることができる。したがって「在日」と「朝鮮人」はそれぞれ空間と時間との関係を結び、在日朝鮮人に「間の領域」の「間の存在」として無規定の他者性を与える。

「間」は固定された二つ以上の複数項の外部を指す。そのため、「間」はそれぞれの項に含まれないまま移動し、いつも関係の中に現れており、個々の項の再構成や再定義に働きかける。柄谷行人は「「間」は、単に「差異」としてあり、実体的にあるのではない。それは、けっしてポジティブには語りえず、語られた途端に見失われる、それ自体超越論的场所」であり、「批判的场所 (critical space)」として機能すると述べる³³。この文脈から、「間の存在」としての在日朝鮮人の他者性は日本人のみの日本国という空間を「間の領域」から脱領土化し、その虚構性を露呈する。そして、全体性の完成に向かう直線的であり、発展論的な時間軸を解体し、新しい主体の可能性を含んでいると言えよう。

大島渚は在日朝鮮人のその他者性を積極的に用いて日本という国家と国民の虚偽性を告発し、日本人の反省を促す。例えば、『日本春歌考』（一九六七）では、在日朝鮮人の少女の歌と春歌とフォークソングとがそれぞれ対比され、教条的に変化した当時の学生運動が批判される。結局、学生運動が目指していたものも他者が排除された他の全体性の体系に過ぎず、在日朝鮮人のような他者を通じて国民国家の虚構性を見抜くことが求められ

でも「韓国人」でもなく「在日人」であると宣言する。そして、彼は在日朝鮮人を一つの言葉に束縛されず、未知の可能性を見出せる存在であり、それが創造できる存在であると主張する。祖国のない存在であるがゆえに意識や発想、言語に混成的な感覚を持つ在日朝鮮人にとって、民族差別とは侮辱ではなく、日本人が自らさらけ出す恥であると述べる。

³² 徐京植（2010）『苦痛と記憶の連帯は可能か—国民、国家、故郷、詩、希望、芸術に関する徐京植の話』、ソウル：チョルスとヨンヒ、114～119頁。徐はディアスポラとして自らを旅人に例えており、特定の空間の外に進みながら、固定された意味の外側を思惟しようとする。徐は「「祖国」は郷愁の中にあるのではない。「くに」とは、国境に囲まれたある領域のことではない。「血統」と「文化」の連続性という観念につき固められた共同体のことではない。それは植民地主義やレイシズムが押しつけるすべての理不尽が起こってはいけなところのことだ。私たちディアスポラは近代国民国家時代のはるか彼方に、「真実のくに」を探し求めているのである」と述べる（徐京植（2006）『ディアスポラの紀行—追放された者のまなざし』、東京：岩波書店、プロローグを参照、引用は209頁）。

³³ 柄谷行人（2004）『トランスクリティーク カントとマルクス』、東京：岩波書店、205～206頁。

る。そして、他者への責任の問題がともに問われるのである。



<図-3> 『日本春歌考』と『絞死刑』

1958年に起こった小松川事件を題材にした『絞死刑』（一九六八）では、在日朝鮮人と日本人との不平等な関係の根源的な問題が指摘され、国家暴力と自分も知らずその暴力に加担してしまう国民との関係のメカニズムが暴露される。さらに、民族主義的な観念に閉じこめられた在日朝鮮人内部の問題も指摘され、主人公のRは国家と国民を超え、民族主義からも離れ、一人の主体として死刑を受ける。これによって小松川事件を再発見し、在日朝鮮人問題の根源を再考察するきっかけが与えられる。『帰って来たヨッパライ』（一九六八）では、在日朝鮮人アイデンティティの異種混濁性を通じて国家と国民の概念が相対化され、「白い仮面を被った」³⁴日本人の実体が表れる。

第二項 問題設定—共存を図る他者性

大島は1992年東京で開かれた在日朝鮮人の戦後補償を求める集会で次のように述べる。

われわれにとって在日朝鮮人の方は鏡である、その在日韓国人である鏡に映してみた時にわれわれ日本人の姿が分かってくる、そしてその姿は醜いということです。そういう醜い日本人の姿を在日韓国人という鏡に映し出すことによって、日本人ももう少しましな人間になろうではないかと思いながら、私は映画を作り続けてきました³⁵。

大島のこの言葉を引用し、キム・ソンウクは大島の映画に登場する「在日朝鮮人や韓国人は、それ自体を蔑視する意図ではなく、日本人の現状を表すための一種の鏡として提示」³⁶されていると分析する。しかし、このような意見には日本人が主体で、在日朝鮮

³⁴ 大島渚（2004）『大島渚1968』、東京：青土社、216～217頁。

³⁵ 大島渚（1992）『私たちは歩み続ける—戦後補償を求める夏の行進行動報告集』、在日の戦後補償を求める会、44～45頁。

³⁶ キム・ソンウク（2003）「序文—大島渚の世代の孤独について」、佐藤忠男『大島渚の世

人はただ凝視の対象に過ぎないという意味合いが内包されていると考えられる。

大島が在日朝鮮人を通じて日本という国家の矛盾を告発したのは確かであるが、彼の作品の中では在日朝鮮人も日本人も国家という全体性によって分裂し、彷徨する人物として描かれている。すなわち彼らは、実体のない国家や民族を想像し、自らを抑圧し、分裂される主体である。佐藤忠男も指摘しているように、『日本春歌考』の日本人の主人公、中村も『絞死刑』の在日朝鮮人の主人公、Rも国家や民族という全体性に抑圧され、自分なりの想像の世界を作り出し、女性を犯す空想をしつつ、最終的には女性を殺してしまう。ただ、Rは中村が到達できなかった真の主体として目覚める点が異なる³⁷。

大島渚の助監督を務めた在日朝鮮人の映画監督、呉徳洙は、在日朝鮮人に対する大島のこだわりというのは「極端に言えば、在日でなくともいい」と言いながら、「体制から疎外された人間たちに対するこだわり」であると述べる³⁸。それゆえ大島の映画において、在日朝鮮人を日本人と同等の存在、すなわち日本人と同様の空間に住んでいる人々として認識する必要があるだろう。実際に大島組の中で在日朝鮮人のスタッフがいたため、大島作品に彼らの考えが反映されるのは当然のことであろう³⁹。大島映画における、在日朝鮮人という鏡は、より正しい日本国民になるため、より住みやすい日本国を作るための反省の道具ではなく、同等の存在として向かい合い、互いに影響を与えたり、ぶつけ合ったりする存在を意味するのである。

ジョセフ・ヒリス・ミラーは他者性の概念を大きく二つに区分する。一つは同一者の変形として何らかの方法で同化され、専有される他者性であり、もう一つはどのような形にせよ同一者になり得ない他者性である⁴⁰。つまり、他者性は他者のみのものではなく、

界』、文化学校ソウル（訳）、ソウル：文化学校ソウル、11頁。

³⁷ 佐藤忠男（1968）「自分を殺すものとの出会い」、『映画評論』3月号、東京：新映画。

³⁸ 呉徳洙（2013）「なぜ在日にこだわったのか」、『大島渚—〈日本〉を問いつづけた世界的巨匠』、東京：河出書房新社を参考。

³⁹ Rを演じた俳優は在日朝鮮人の尹隆道で、彼は在日朝鮮人である自分がRの役をしなければならないと大島に自ら話した（大島渚（2004）、182頁）。また大島渚の『帰って来たヨッパライ』（1968）や『少年』（1969）にも出演している。彼は、韓国の新聞記者とのインタビューで小松川事件が「日本政府の在日韓国人に対する圧迫の表現」だと述べる（大韓日報「在日僑胞李珍宇君『絞首刑』映畫化」、1967年12月9日）。呉徳洙、崔洋一は助監督を務めていた。尹隆道、呉徳洙、崔洋一は「大島組在日三兄弟」と呼ばれていた（呉徳洙、門間貴志（2005）「日本のドキュメンタリー作家インタビューNo.24：呉徳洙（オ・ドクス）」、『Documentary Box # 26』、山形国際ドキュメンタリー映画祭、（<http://www.yidff.jp/docbox/26/box26-1-1.html>））。

⁴⁰ J. Hillis Miller（2001）*Others*、Princeton: Princeton University Press、1～2頁。

全体性に抑圧された主体内部の一部として同一者になり、全体性の体系に在り付くために廃棄させられたものでもある。これは在日朝鮮人と日本人を区別するためのものであり、日本人が日本人らしくなるために、また在日朝鮮人を日本社会に同化させるために求められるものである。

この意味で、大島の話した鏡とは日本国という同じ全体性に抑圧され、分裂されている在日朝鮮人、日本人を写しながらも、その抑圧と分裂の過程がただ逆転されて見えるものだと言えよう。その鏡は、日本という全体性に抑圧された主体内部の他者性を呼び起こす契機なのであろう。そして、大島の言う醜い日本人は、日本人が立っている側こそを实在と見なす者であろう。自分を写す鏡、在日朝鮮人を仮想に見なし、その鏡をいつでも捨てられる特権をもってさり気なくその特権を行使する日本人の姿を大島は批判していると考えられる。

在日朝鮮人に対する抑圧や暴力がなかったら、またそれに対する対抗と闘争がなかったら、「在日」と「朝鮮」は成立しなかっただろう。在日朝鮮人学者の鄭暎恵は、自分が在日朝鮮人として生まれたのではなく、日本社会に広がっている差別とそれに対する抵抗と闘争を通じて在日朝鮮人になったと話している⁴¹。この意味で、在日朝鮮人は日本社会における他者としての自分の顔を晒す存在であり、その他者性は自ら顕現する。

例えば、1958年に発生した「小松川女子高生殺害事件」の犯人李珍宇について大島渚は「戦後日本の生んだ最高の知性と感性を兼ね備えた青年」であり、「国家を超える思想の高みに達した人間の肉声によって語られなければ」と言い、「殆どそれに達していた李珍宇を素材に、一度処刑されたが、死ななかつた人間—R—を創造した」と『絞死刑』の企画意図を述べる⁴²。また、戦後日本の最もスペクタクルな事件で、最初の劇場型犯罪

⁴¹ 鄭暎恵（1996）「アイデンティティを超えて」、井上俊、上野千鶴子、大澤真幸、見田宗介、吉見俊哉（編）『差別と共生の社会学』東京：岩波書店、17頁。

⁴² 大島渚（2009）『大島渚著作集 第三巻 わが映画を解体する』、東京：現代思潮新社、76～77頁。犯行について「夢みたい」と供述した李珍宇の言葉から「動機なき殺人」とも言われ、研究者、作家などがこの事件や李珍宇に魅かれていた。例えば、鈴木道彦は、李珍宇と朴寿南との往復書簡を編集した『罪と死と愛と』を読んで、彼の豊かな知識に驚き、「目のくらむような個性」を感じたと述べる。特に、彼は李珍宇の「私は朝鮮人の、死刑囚なのだ」という文章から、李珍宇は民族主義を超え、在日朝鮮人としてアイデンティティを確立しながら殺人者として真の責任を取った最も主体的な存在だと述べる（鈴木道彦（2007）、『越境の時—1960年代と在日』、東京：集英社、124～134頁）。また、同事件をモデルにした小説や映画、テレビドラマが製作される。NHKのテレビドラマの『口笛が冬の空に』（一九六一）、寺山修司の長編詩『李庚順』（一九六一）、三好徹の『海の沈黙』（一九六二、三一書房）、大江健三郎の「叫び声」（一九六二、『群像』）、朴寿南の『罪と死と愛と』（一九六三、三一書房）、大島渚の

とも呼ばれている1968年の金嬉老事件についても大島は「自らを不条理な存在と化することによって、日本社会の中ではじめて自己表現をなしとげたのである」⁴³と述べる。

これらの事件は日本社会の他者としての在日朝鮮人が自分の顔をさらけ出した出来事であった。これは単に在日朝鮮人が自分の他者性をわざと表したという意味ではない。彼らが日本社会で他者化されればされるほど、目立つようになり、こうした他者性は日本社会に対する倫理的な要請であり、社会的構成員としての責任を要求することとなる。

しかし、抑圧と対抗、暴力と闘争の過程で在日朝鮮人に刻まれた歴史性は、あまりにも簡単に民族主義の形になる場合もある。それによって、「間」の空間としての在日は、朝鮮民族という統一された時間軸によって独占的であり、排他的な空間になってしまう。これは日本に住む他の少数者と他者を排除することであり、何より在日朝鮮人が自分の他者性を自ら抑圧し、「在日」の空間に孤立することである。これに関し、鄭は次のように指摘する。

「マイノリティ」が「マジョリティ」に向かって、「マイノリティ」として語る
とき、〈中略〉聞き手によって、ある代表性を付随されていないか、と。ある「マイノリティ」が何か表現することが、それ以外の「マイノリティ」の表現を封じ込める口実となってしまっていないか、と。この問題を超越するためには、「マイノリティ」としてのアイデンティティを揺さぶるしかない。即ち、「マイノリティ」

『絞死刑』（一九六八）、韓国のKBSテレビドラマの『なぜ』（一九八〇）、金石範の『祭司なき祭り』（一九八一、『すばる』）、韓国の劇団カニバリズムの『絞死刑』（一九九六、演劇）などがある。

⁴³ 大島渚（2009）『大島渚著作集 第二巻 敗者は映像をもたず』、東京：現代思潮新社、40～41頁。鈴木道彦は金嬉老の法廷闘争を彼のそばで支えていたが、その時の自分の体験や民族責任の観点から接近していた弁護団の主張について「金嬉老という一人の在日朝鮮人をますます他者に作られたものにする可能性があること、言い換えれば私たちが単に日本の責任を強調するだけでは、かえって在日朝鮮人の主体喪失に手を貸す場合があることに気がついた」と回想する（鈴木道彦（2007）、203頁）。金嬉老事件を題材にした作品にはフジテレビで放送された北野武主演の実録犯罪史シリーズ『金（キム）の戦争』（一九九一）や韓国映画『金の戦争』（一九九二、韓国、キム・ヨンビン）などがある。両方本田靖春の『私戦』を原作としており、韓国版は同年韓国の映画賞の百想藝術大賞で最優秀俳優賞、シナリオ賞、新人監督賞を受賞し、青龍映畫賞では新人監督賞を受賞した。また、韓国の女優李恵淑（イー・ヘイスク）が韓国版と日本版両方に出演する。日本版では金嬉老と獄中結婚する「チェムンヒ」を、韓国版では金嬉老の日本人の恋人「房子」を演じる。

—「マジョリティ」の二項対立の中で、アイデンティティを打ち立てないこと⁴⁴。

崔洋一の『月はどっちに出ている』（一九九三）での東南アジア出身の外国人労働者などに関するエピソードがその一例である。梁仁實は、梁石日の自伝的小説『タクシー狂操曲』を映画化した崔洋一の『月はどっちに出ている』（一九九三）で描かれたフィリピン女性の表象を通じて在日外国人に対する抑圧の再生産の関係を指摘する⁴⁵。

したがって、このような他者性の中に被害者、抵抗者、ひいては加害者の側面があること、言い換えれば、在日朝鮮人が他者に対する他者でもあることを見逃してはならない。ソニア・リャンは、在日朝鮮人の共同体験としての「植民地過去」は、個人的な体験が政治化、集団化して出現したものであると分析する。これによって「植民被害者集団内の個人的な—主として女性の—体験」や「声」は抑圧されてきて、「今なお解放の機会を得られないまま、個人の領域にとどまっている」と彼女は指摘する⁴⁶。在日朝鮮人の女性の抑圧された声は、大島渚の『日本春歌考』の在日朝鮮人の金田から確認できる。高美智は金田が歌う『満鉄小唄』を「女性の経験を語る女の声」と称し、他者の言葉としてその歌に内在した他者性に注目する⁴⁷。

以上をふまえ、在日朝鮮人の他者性に関して他の側面から見ることを提案したい。他者性を主体内部の抑圧された一部分として取り上げ、鏡として在日朝鮮人はその他者性を現し、日本人の反省を求めると同時に自ら変化しようとする存在である。つまり、被害者、抵抗者の立場を横断しながら日本社会で共存を図る存在として見るのである。

『にあんちゃん』には炭鉱産業が斜陽化しつつあった「昭和28～9年頃、すなわち

⁴⁴ 鄭暎恵（1996）、25頁。

⁴⁵ 梁仁實（2004）『戦後日本の映像メディアにおける「在日」表象—日本映画とテレビ番組を中心に』、立命館大学大学院社会学研究科応用社会学博士論文、119～120頁。高美智は『月はどっちに出ている』に出るフィリピン女性が当時日本社会でステレオタイプ化されたイメージで描かれてはいないが、在日朝鮮人に関する慣習的な再現や日本人との二項対立的な構造を解体するために用いられた役割にとどまってしまっていると指摘する（Mika Ko（2009）*Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, London and New York: Routledge、156～157頁）。

⁴⁶ ソニア・リャン（2005）『コリアン・ディアスポラ—在日朝鮮人とアイデンティティ』、明石書店、82～83頁。

⁴⁷ 高美智（2013）「日本映画にみる〈在日〉女性と朝鮮人〈慰安婦〉、その声の不在」、北原恵（著）『アジアの女性身体はいかに描かれたか 視覚表象と戦争の記憶』、東京：青弓社を参照。

朝鮮ブームと神武景気の間際に当たる不況時代」⁴⁸の炭坑村を舞台に、貧しい在日朝鮮人の一家が物語の中心として出てくる。映画は父の葬式から始まり、一番上の兄さんが炭坑会社からリストラされ、お金を稼ぐために家族全員は散らばって住むことになる。しかし、彼らは辛さや貧しさに負けず、頑張って生きていく。この映画について林相珉は在日朝鮮人の貧しい状況が一つの商品として消費され、在日朝鮮人の現実には削除されていると指摘する⁴⁹。

林相珉の指摘通り、高一と未子が居候した知り合いの関さんの汚い掘っ建て小屋から逃げることで在日朝鮮人の実際の状況が在日朝鮮人によって削除される側面がある。また、「まだまだパリパリ（早く早く）働きゃにゃ、昔の朝鮮人はもっと辛かったぞ」と言って、未子を励ます在日朝鮮人の坂田の婆にも関は対比され、否定される。そして、林は原作『にあんちゃん』に関する当時の感想文をも分析した上で、未子一家が在日朝鮮人より貧しい人々として認識されていたと指摘する⁵⁰。

確かにこの作品で在日朝鮮人の実際の状況は詳しく描かれていない。しかし、在日朝鮮人の少女が書いたものとして、そのテキストの中にはその痕跡があるはずだろう。また、映画化される過程でその痕跡の変化も考えなければいけない。例えば、原作で高一は関さん夫婦について「馬鹿な朝鮮人」と軽蔑するが、映画版ではその場面がない。さらに、映画には高一と未子が関の小屋から逃げた後、人の畑でサツマイモを盗みとって食べ、川で水遊びをする場面がある。汚い掘っ建て小屋でろくに洗いもできず、ご飯も食べられなかった彼らにとって畑と川は現実に具現されたユートピアであろう。しかし、それは瞬間的なものであり、サツマイモの盗み取りが正当化されるのもその一瞬のみであろう。何より盗みという行為によって高一はそんなに嫌な「馬鹿な朝鮮人」と同じ立場となり、自ら他者になる。

その高一からむしろ関さん夫婦のようにどん底の生活をするしかない在日朝鮮人の現実が見えてくる。また、彼らが望む家族全員が一緒に暮らせる生活、ごく一般的なその家族のイメージが彼らにとっては逆に現実にはないユートピアであり、そこから当時の在日朝鮮人の状況が伺えるのであろう。このような観点から見ると、盗み取りの場面によって

⁴⁸ オープニングのナレーション（今村昌平、池田一朗（1960）「にあんちゃん」、『年鑑代表シナリオ集1959年版』、シナリオ作家協会（編集）、東京：ダヴィッド社）。

⁴⁹ 林相珉（2009）「商品化される貧困：『にあんちゃん』と『キューポラのある街』を中心に」、特集 連続講座「国民国家と多文化社会」（第19シリーズ）格差拡大社会とグローバリズム：第4回 格差社会と文学2：弱きものとしての子供、『立命館言語文化研究』 vol. 21、no. 1を参考。

⁵⁰ 林相珉（2011）『戦後在日コリアン表象の反・系譜：「高度経済成長」神話と保証なき主体』、福岡：花書院の第1章を参照。

むしろこの映画のテーマである「希望」は、問いかけられているのではないだろうか。林はこの映画を保守的なテキストと見なすが、本稿においては、日本人であれ、在日朝鮮人であれ、そのような希望が希薄な人々の生き方を肯定しようとする側面が読み取れる、共感を通じた共存可能性の始まりが見られる作品である⁵¹と考える。



〈図-4〉 『にあんちゃん』と『あれが港の灯だ』

しかし、この映画は在日朝鮮人と日本人との共存の問題を単純に扱っているように考えられる。植民地時代に強制連行されて炭鉱で働いていた朝鮮人の歴史と戦後炭鉱村の在日朝鮮人の生活とは密接な関係があるだろう。その歴史の中で同じ貧しい階層として共存を図る在日朝鮮人と日本人との連帯や葛藤、その過程で起こるべき様々な出来事がヒューマニズム的な価値に相対化されているのではないだろうか。

そのようなヒューマニズムは映画『あれが港の灯だ』において批判されている。この映画で、主人公の木村と在日朝鮮人の娼婦の金玉順とが会う場所は他の場所とは異なる、独特な位置を占めている。木村と金が売春宿で初めて会った際、木村が金に「パンチョッパリ」と罵られる。また、金は日本人から殴られた木村を自分の部屋に連れて行き、そこで彼は彼女から民族や国のことについて聞かれ、出自を隠している自分のことについて考える。

このシーンで木村は韓国、北朝鮮、日本どちらにも属していない「パンチョッパリ」の他者としての自分を省みる。そして、日本社会で日本人とともに住んでいる人間として仲間たちに自分の出自を打ち明ける。また、そのシーンでは北朝鮮帰国を喜んで歌っている在日朝鮮人の場面が挿入され、帰国事業に関する批判的な立場をも提示している。

梁仁實はこの作品を含め、日本映画の中の在日朝鮮人女性に関してエスニックな表象

⁵¹ 林は感想文の内容に在日朝鮮人に関する話がないことを指摘するが、それが果たして在日朝鮮人の存在を否定するかどうかの問題に直接繋がるとは考えがたい。読者は彼らが在日朝鮮人であることを知っていたはずであり、感想文の大体の内容が「希望」に関するものであったことから逆に在日朝鮮人が肯定されていた側面もある。むしろ、その希望が基づく在日朝鮮人と読者の同一化、つまり在日朝鮮人の状況を専有するそのメカニズムと大衆的な無意識を明らかにする必要があると思われる。

とマイノリティの表象が複合的に働き、否定的にステレオタイプ化してきたと指摘する⁵²。しかし、日本語も韓国語もともに発音できない売春婦の金の表象は単に否定的なものなのであろうか。他者の言語を発信する彼女から見逃してはいけないのはどちらにも属せない存在の苦しみではないだろうか。金の部屋はまさに彼女を否定的に見る世間、また木村が出自を隠していることを非難し、それが共存を妨げると話しながらヒューマニズム的な立場に立っているかのように見せかける世間に異議を申し立てている空間ではないだろうか⁵³。

そのような空間は、程度の差はあれ、最終的には失敗する場合もあるが、在日朝鮮人が出る映画の中でしきりに登場する。『にあんちゃん』の炭坑村、『太陽の墓場』（大島渚、一九六〇）の釜ヶ崎、『あれが港の灯だ』の漁村、『キューポラのある街』の鋳物の街、『男の顔は履歴書』の闇市、『地の群れ』の被差別部落、『日本暴力列島・京阪神殺しの軍団』の鶴橋などがそうである。その中でも『ガキ帝国』の飲み屋、あるいは『復讐するは我にあり』の台所のように他者性を通じて在日朝鮮人と日本人を結び合わせる空間に注目するべきであろう。そうすることによって、在日朝鮮人と日本人との関係がより多角的に見られ、実践的側面から共存の問題をも考察することができると思う。

第二節 理論的背景及びフレームワークー他者性の空間

ここでは、在日朝鮮人と日本人が互いの他者性で結び合う空間を、ミシェル・フーコーの「ヘテロトピア」の概念とエマニュエル・レヴィナスの他者性の概念を用いて調べる。「ヘテロトピア」は他者の場所／空間、逸脱の空間などとも言われているが、その言葉は特定の場所、例えば一般的に他者と見なされる人々がいる刑務所、売春宿、老人ホームなどに限定されるような意味をもち、また他の場所との区切りとして機能してしまう。勿論、フーコーもそれらの場所を例として挙げるが、複数の条件の配置、フーコーの言葉を借りると「反配置」によって現れる「反場所」として、時代、文化、社会などによってヘテロトピアは変化する。

ヘテロトピアは空間と主体の関係の問題で、場所を占めている他者やその場所に入る

⁵² 梁仁實（2003）「戦後日本映画における「在日」女性像」、『立命館産業社会論集』第39巻第2号、京都：立命館大学産業社会学会を参照。

⁵³ 林相珉は「李ライン」と関連した当時の資料を引用しながら、金玉順という人物は韓国を批判する役割を担っていると指摘する。しかし、彼の研究は資料に基づいた分析であるため、映画分析を詳しく行わずそのまま適用しているような印象を与える（林相珉（2012）「李承晩ラインと在日コリアンの表象」、『日本語日本文学研究』83巻2号、ソウル：韓国日語日文学會を参照）。

過程や場所内の主体の位置などの関係によって他者性が発露する「他たる空間」である⁵⁴。フーコーはヘテロトピアと他者性との関係に関しては詳しく述べていないが、その関係はエマニュエル・レヴィナスの他者概念とともに考察できるだろう。

まず、ヘテロトピアから確認してみよう。フーコーによると、ヘテロトピアはユートピアと両立する。言語が物に秩序整然として組み合わせられている時、そこは安定感のあるユートピアになる。その反面、ヘテロトピアは不安を引き起こし、言語の文法、言語と物の習慣的関係を覆す⁵⁵。ユートピアは実在する場所を持たず、それが展開される均質の空間である。これに比べ、ヘテロトピアは実在する場所を持った複数のユートピアであり、異質性に通じて物の共通要素を取り出すことができない空間として他の空間に対して異議を申し立てる。フーコーはヘテロトピアについて次のように述べる。

互いに区別されるこれらすべての場所の中に、絶対的に異なった場所が存在する。つまり、他のすべての場所に対置され、言わばそれらの場所を削除し、中性化し、あるいは純粹化するよう定められた場所である。それらは言わば、反場所〔*contre-espaces*〕なのである。これらの反場所を、位置が確定されたそれらのユートピアを、子供たちは実によく知っている⁵⁶。

ヘテロトピアとは他のすべての空間への異議申し立てであり、それは二つの仕方
で異議申し立てを行使することができる。すなわち、アラゴンが語っていた買春宿
におけるように、他のすべての現実を幻想として告発するような幻想を作り出すか、
あるいは反対に、私たちの現実が無秩序で、うまく配置されておらず、混乱したも
のである分だけ、それに反して、完全で、子細で、整った別の現実空間を現実的に
作り出すことによってである⁵⁷。

しかし、ユートピアとヘテロトピアは二分法的に分けられるものではない。ユートピアとヘテロトピアの関係は互いに投射し、影響を与える関係であり、何よりヘテロトピア

⁵⁴ Michel Foucault (1998) ““Space, Knowledge, and Power,” interview with Paul Rabinow, *Skyline, March 1982*,” *Architecture Theory Since 1968*, ed. by K. Michael Hays, Cambridge and London: The MIT Press, 428～439頁。

⁵⁵ ミシェル・フーコー (1974) 『言葉と物—人文科学の考古学』、渡辺一民、佐々木明 (訳)、東京：新潮社の序文を参照。ヘテロトピアはこの著書でホルヘ・ルイス・ボルヘスの作品について述べる時、初めて用いられる。

⁵⁶ ミシェル・フーコー (2013) 「ヘテロトピア」、『ユートピア的身体/ヘテロトピア』、佐藤嘉幸 (訳)、東京：水声社、34～35頁。

⁵⁷ ミシェル・フーコー (2013)、48～49頁。

は、現実具現されたユートピアである。フーコーはそれを鏡に例える。鏡を見る時、そこに写っている自分は一種の仮想であるが、自分自身を眺めることができる。これが鏡のユートピアである。しかし、鏡が実際に存在する限り、鏡を通して主体は自分がいる場所にいない自分自身を発見する。そして、主体は鏡の向こうにある仮想の空間に行って帰り、自分のいるところの自分自身を再構成し始める。この時、鏡はヘテロトピアとして機能する⁵⁸。ユートピアは、非実在の理想的な完結性であり、ヘテロトピアは現実空間の非完結性の開いた空間であり、還元不可能な外在性である。

このような外在性によってヘテロトピアはすべての場所の外に位置し、他の場所との配置を通じて出現する⁵⁹。そのため、異質性、雑種性、不確定性、流動性、一時性などの特徴がある。

自らのために単数あるいは複数のヘテロトピアを構成することのない社会は存在しないだろう。その点にこそ恐らく、あらゆる人間集団の不変的性格がある。しかし実を言えば、これらのヘテロトピアは極めて多数な形式を取りうるし、常に取っているのであって、地球の全表面の上に、あるいは世界の全歴史の中に、不変であり続けた唯一の形式のヘテロトピアといったものは恐らく存在しないだろう⁶⁰。

しかし、ヘテロトピアとして挙げられた場所を見ると、分類方法において一定の規則や共通点がないように見える⁶¹。ヘテロトピアの特徴から考えると、分類方法が決まって

⁵⁸ Michel Foucault (1997) "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias," *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, New York and London: Routledge, 332頁。

⁵⁹ ミシェル・フーコーの"Of Other Spaces"、または「ヘテロトピア」を参照。関係の問題は言葉と物の関係を空間に適用したものである。物は言葉によって分類されるように、空間も言語によって私物化し、分類される。また、命名化、分類、配置という空間の私物化は機械的配置としてエピステーメと関係があり、ヘテロトピアは言語と結びつき、日常的であり、習慣になった物の空間化を解体し、不慣れの形で結合し、不気味さをもたらす空間である。

⁶⁰ ミシェル・フーコー (2013)、37頁。

⁶¹ フーコーはヘテロトピアの原理を六つの項目で説明している。すべての社会にはヘテロトピアが存在する。(1) 危機と逸脱のヘテロトピアで精神病院、監獄、老人ホームなどが属する。(2) 時代によって、文化によってその機能が変わるヘテロトピアがある。墓場が代表的なヘテロトピアである。(3) 実在する一つの空間の中で両立不可能な複数の空間が重なっているヘテロトピアがある。映画館、演劇、庭園などが属する。(4) ヘテロトピアはヘテロクロニー(異時性)と関連し、図書館、博物館のように時間の蓄積した場所、又は、祭りのように一時的な場所として一般的時間の流れから離れている。(5) 外部の空間に対する開け閉めのシステムをもち、出入りが制限

いないのが当然のことであろう。そうならば、空間と主体との関係から把握しなければならない。フーコーが、「子供たちは（ヘテロトピアを）実によく知っている」と述べ、木曜日の午後の両親の大きいベッドを例えることに注目すべきである。

まさしくこのダブルベットの上に、大海が見出されるのである。というのも、掛け布団の中で泳ぐことができるから。そしてまた、このダブルベット、それは天空でもある。というのも、そのスプリングの上で飛び跳ねることができるから。それは森である。というのも、そこに隠れることができるから。それは夜である。というのも、シーツの中で亡霊になるから。そして最後に、それは快樂である。というのも、両親が帰ってきたときに罰を受けるから⁶²。

子供は、自分を叱れる両親に対して、大人に対しての他者である。自我と他者との関係を本能的に分かっている子供は、両親のベッドを完全に専有できない。したがって、ダブルベットは本来の機能に反し、子供にとって他なる空間に変わる。一週間の半分が過ぎた時点で、自分を保護してくれる両親の内密な場所、そのためより特別な意味を持った場所で、自分の起源を想像しながら、叱られるかもしれない未来の時間に反することによって現実に一瞬ユートピアの空間が到来するのである。

ヘテロトピアとして挙げられた鏡、墓場、売春宿、休養村のような場所は特殊な時空間的な特性を持っている。そこで時間は新婚旅行の空間でただ一度だけの処女性の喪失のように一時的なものである一方⁶³、図書館、博物館の累積された時間にも現れる。

ダニエル・ドゥフェールは次のように述べる。

これらの時間－空間的単位、これらの時間－空間は鏡あるいは墓地のように、私が存在すると同時に存在しない場である。という点において共通している。あるいはそれらは、売春宿、ヴァカンス村、祭り---日常存在をカーニバル化---におけるように、私とは一人の他者である、という点において共通している。それらは、分裂、闘、逸脱を儀式化し、局地化するのである⁶⁴。

されている。監獄や軍隊や聖域などがある。（6）他の空間との関係の中で機能するヘテロトピアがあり、実際の空間を幻想と混乱の空間に変えるという、又は規則と秩序の空間に変える南アメリカのイエズス会の植民地がその例である。

⁶² ミシェル・フーコー（2013）、35頁。

⁶³ ミシェル・フーコー（2013）、38頁。新婚旅行で泊まる場所は危機のヘテロトピアとして挙げられる。フーコーはヘテロトピアに関連し、異質的な時間性のヘテロクロニーを言及する。

⁶⁴ ダニエル・ドゥフェール（2013）「「ヘテロトピア」ーヴェネチア、ベルリン、ロサンゼルス

したがって、ヘテロトピアは主体が一般的時空間の概念から離れ、自分の内部の他者性を自覚する空間であり⁶⁵、他者として他者に出会う外在性の空間である。それは、また他者との共存の具体的な実践⁶⁶の兆しが現れる空間である。

レヴィナスは、他者と自我との間の空間について本質的に非対称的であり、他者とのコミュニケーションの項の相互性を妨げる一種の「空間の曲がり」があると述べる。そして、その空間は「存在の一つの方式であり、全体性に対する抵抗」⁶⁷であり、真理としての存在の外在性が自ら実行される方式そのものである。

「空間の曲がり」は、人間存在の関係を表現する。（中略）外から、分離された—または、聖なる—顔から我々に到来する他者としての彼、言い換えれば、私に対する呼びかけは彼の真理を形成する。そして、これに対する私の答えは偶然としてその「客観性」の核に加わるものではなく、その真理を生み出す。「相互主観的空間の曲がり」というメタファーによって我々が提示する存在とそれの理念の真理の剰余は、すべての真理の神的意図を意味する。この「空間の曲がり」は、おそらく神の現前であるだろう⁶⁸。

「空間の曲がり」は、ユートピアとヘテロトピアの関係のように神の現前を表しており、主体に絶え間なく他者へと向かわせる存在方式の实在形象である。そのため、レヴィナスは自我と他者間の関係が統合の関係でもなく、なおかつ暴力的な関係でもないと述べる。

空間のある概念の苦難」、『ユートピア的身体/ヘテロトピア』、81頁。

⁶⁵ クリス・フィロは、空間的な関係に関するフーコーの考察が他者性の歴史に幾何学的転換を試みているとみなす（Chris Philo（2000）“Foucault's Geography”, *Thinking Space*, ed. by Mike Crang, Nigel Thrift, London and New York: Routledge を参照）。

⁶⁶ エドワード・ソジャは、ヘテロトピアについて「認知的な直観で満たされるべき中身のない空白では決してない。それは、アンリ・ルフェーヴルが経験の空間といった他たる関係の中の空間である。それは社会的に形成されたまさに生々しい空間であると同時に社会的実践のハビトゥス」であり、「伝統的に空間を精神的、または物理的な形態に見る二重的な視線」に遮られて滅多に見えない空間だと述べる（エドワード・ソジャ（1997）『空間と批判社会理論』、イ・ムヨン他（訳）、ソウル：視覚と言語、30頁）。

⁶⁷ Emmanuel Levinas（1969）*Totality and Infinity – An Essay on Exteriority*, trans. by Alphonso Lingis, The Hague, Boston and London: Martinus Nijhoff Publishers and Duquesne University Press, 54頁。

⁶⁸ Emmanuel Levinas（1969）、291頁。

(他者の) 顔⁶⁹は歓待する者に相応して残る。顔はこの地上に残る。顔の提示は著しく非暴力的であり、それは私の自由を侵害する代わりに、私に責任を想起させ、責任を根拠づける。にもかかわらず非暴力として顔は数多くの同一者と他者をそのまま維持する。それが平和である⁷⁰。

レヴィナスの哲学が倫理的であり、ヒューマニズム的であると言われているのは他者との非暴力的な関係に基づき、共存を図っているからであろう。その共存は、レヴィナスの言う自我と他者との倫理的な関係構築であり、自我はこれによって一人の主体として自由となる。アプリアリな自我は自らの知識、行為、そして意味の唯一の根源になり、自由を獲得しようとするが、その自由は他者の間で自我中心的であり、独占的なものに過ぎない。自由はむしろ他者を媒介に与えられる。レヴィナスはサルトルの「人は自由であるべく宣告された」ために人間は「不条理の存在である」という主張を否定し、他者との関係

⁶⁹ 「顔」は、レヴィナスの哲学の中で重要な概念で、最も抽象的な用語である。本来的であり、還元不可能な他者はただ「そこにいる」だけで、顔と顔との対面である。「顔」は実際の人を表しながらも、そうではない。「顔」は身体の中で最も目に立つところで、表現的なものであるが、知覚の対象ではなく、顕現そのものであり、事件や経験ではなく「出会い」のきざしと描写される (Colin Davis (1996) *Levinas: An Introduction*, Cambridge: Polity Press, 46頁)。「姿」、「形」を意味するギリシャ語「*eidōs*」がフランス語の「顔」の「*visage*」に訳される。プラトンにとっては実在の「イデア」の意味で、アリストテレスは現実態としての形相を表す言葉として用いる。

⁷⁰ Emmanuel Levinas (1969)、203頁。レヴィナスは、他者が顔として顕現されると述べる。これは自我が他者の顔に意味を与えるということではない。存在することが否定できない自明な事実であるように、他人の顔は自明な顕現である (66～70頁)。我々は他人の顔から目を逸らすことができない。まるでいかなる目的も価値もないまま現れる自我の自明性がそうであるように、他者の顔もただそこにあるのみである。他者の顔は私に二つの緊張を形作る。まず他者の顔は自分の意志だけでは決して逃れることや目を逸らすことのできない不慣れな侵入者である。次に私たちは他者の顔に対して責任を持って受容し、仕えることが要請される (198～203頁)。顔の自己表現は自我を混乱させると同時に、答えを求める。レヴィナスは「顔」が不慣れで苦しい異邦人の姿で現れると言う。苦しくて悲惨な顔の呼びかけは主体に自我の独立性や同一者に関する疑いを誘発させる (71頁)。この時、主体が自分の存在論的脅威を冒して答えると、漸く倫理的な関係が始まる。結局、倫理的関係は他者によって可能になり、自我が他者の呼びかけに喜んで答える時、責任を負う存在としての倫理的主体となる (143頁)。このようなことからレヴィナスの哲学は、他者に対する倫理学としても理解される。

の中で他者への責任を果たすことによって自由が与えられると述べる⁷¹。

他者との対面は自我の分離を伴うために、根源的であり本質的である。他者が自分の固有性を失ったまま、自我の専有物になる以前、他者は既にそこに存在する。レヴィナスは全ての存在が既に「いる (il y a)」ことで、我々が存在しているという事実にもいつも直面すると述べる。したがって、他者への露出は主体が自分らしくなるための根拠であり、主体性の条件である。そして、主体は他者への露出を通じて初めて存在状態となり、主体性は「同一者の中の他者」⁷²としての、すべての自己中心主義に対する問いかけである。

『帰って来たヨッパライ』では、通行人に主人公らが道でインタビューをする場面がある。インタビュイーとして出てくる人々は大島組のスタッフであり、『絞死刑』のRを演じた尹隆道(図-4の右)が最初にインタビューを受ける。このインタビューの内容は「あなたは日本人ですか/いいえ、韓国人です/それは何故ですか/韓国人だからです」であり、ずっと同じパターンで行われる。そして、最後に主人公らはインタビューに飽きてしまう。

このインタビューから他者との関係が見られる。まず、質問からは他者を全体性に還元しようとする同一者の意志が見られる。特に「それは何故ですか/韓国人だからです」という理屈に合わない質問/答えは同一者に専有されない他者、そして知覚以前にすでに「いる」他者の存在様式を表すと同時に、韓国や日本という概念も全体性の論理としてすでに我々の意識を制御していることを明らかにする。そして、このようなことが他者との対面(インタビュー)によって現れ、インタビュアーもインタビュイーも他者の立場に立たせられる。



⁷¹ Emmanuel Levinas (1969)、84頁。自由とは自ら根拠が設けられない概念で、その根拠は他者の介入を通じて論じられる。例え、他者に対する顧慮のない自由は、恣意的な行為に過ぎず、いかなる正当性も担保されない。よって、自由は他者との倫理的な関係によって正しい自由になる。レヴィナスは「自分について自ら恥じることができる自由」が真の自由だと述べる(54～55頁)。

⁷² Emmanuel Levinas (1991) *Otherwise than Being, or Beyond Essence*, trans. by Alphonso Lingis, Dordrecht and Boston: Kluwer Academic Publishers、23頁、136～140頁。

<図-5> 『帰って来たヨッパライ』

このような日本人のインタビュアーと韓国人のインタビュイーの間には「鏡」が置かれているのであろう。外見上、人間として、アジア人として、何一つも変わりのない二人の間で、日本人と韓国人という国民的、民族的な区別は無意味になり、鏡のように互いを映し出す。にもかかわらず、二人の会話は日本人と韓国人という二項対立的な関係の中ですれ違っている。日本人の主人公は、インタビュイーの韓国人を鏡の中の自分のように日本人として認識しているが、インタビュイーはその期待を常に裏切っている。韓国人のインタビュイーの答えは、もともと自分を韓国人として日本人と区別していることが前提となっている。

これによって鏡の像として映される相手は互いに歪んで現れ、二人の真中で一種の「空間の曲がり」が形成される。この歪んだ鏡の空間こそが、ヘトロトピアを抱いている場所であり、在日朝鮮人のような「間の存在」がいる「間の領域」であろう。実際に、この作品に出演する在日朝鮮人の「ネエちゃん」と「毒虫」は、日本人の主人公たちと韓国人の密航者との間で彼らを助けたり、妨げたりしながら、政治的に無関心な主人公たちの虚偽意識を東アジアの政治的な関係を通じて悟らせ、同じアジア人としての日本人の立場を再考察させる。このようなことから、大島の在日朝鮮人という鏡はヘトロトピアを抱くものとして、日本人と在日朝鮮人とが同じアジア人、同じ他者としての同等の関係であり、だからこそ共存が可能であり、共存すべきだということを指し示すものであるとも言えよう。

他者はそれ自体でそこに存在し、享受の対象にならず、世界に対する自我の支配がいつも失敗し、不当であることを知らせる。それによって、主体は他者の他者性が自我に統合されず、全体性の中に還元不可能であることを発見する。これによって、自分が唯我論的に独りで世界に居るのではないこと、また全体性の一部ではないことを認識する。つまり、主体は他者を通じて自我内部の他者性に対面し、哲学的な省察の最も根本的な位置に戻られるのである。そこから自我に関する問題が人間関係の中で再考察させられる。これは、「私は他者たちに対するまた別の他者である」⁷³ということを実感することである。

すべての他者は究極的には同一者に復帰する。テキストはいつでも様々な読者に専有され、空間はそれぞれの居住者に占有される。その専有／占有にもかかわらず他者、テキスト、空間はまだ十分に把握されていないこと、その残った意味が他者性を持続し、全体性の権威に対する抵抗を保証するのであろう。ヘトロトピアは他者性が顕現する空間としてユートピアを投射し、空間の曲がりとして実在を抱いている。そして、すべての場所に異議提議をする空間として、ヘトロトピアから全体性に対する最も抵抗的であり、能動的

⁷³ Emmanuel Levinas (1991)、158頁。

な実践としての共存の可能性が模索される。

映画の中でもヘテロトピア的な空間は見つけられる。先立って例を挙げた『復讐するは我にあり』の台所は一種のヘテロトピアとして現れ、ユートピア的な空間を表すハルの「遠くへ」を現在の場所へ強く引き寄せせる。キムチのようなもの、その他者性は現実のどこにでも刻まれているものとして位置を持ったユートピアになる可能性を示唆する。そして、我々は人殺しの母と殺人鬼の愛人を持った浅野ハルや前代未聞の犯罪者の榎津と同じ他者として、彼らの生き方を単に否定できなくなる。

その空間は一種の全体性としてのディエジェーシスの空間を支えている無意識に抵抗しながら、それぞれの登場人物がユートピアに向かう様々な意志がぶつかり合う実際の場所である。そして、登場人物が関係を結び、事件が起こるすべての場所に問いかけ、映画が究極的に求める理想的な世界を反映する。したがって、映画に出るヘテロトピア的な空間を通じて我々は多様な意味解釈が可能であり、映画が属したその社会の一断面を読み取ることできるだろう。特に、他者性が現れる空間として、他者との出会いがいかなる形で成り立ち、その過程で他者性がどのように肯定、及び否定されるかによって他者に関する意識も見えてくるだろう。

第一項 先行研究及び研究方法

映画に関連した数多くの在日朝鮮人研究は、映画分析が十分行われないうまま、研究の論旨を支える一例に留まっている場合が少なくない。したがって、在日朝鮮人に関する研究が持続的に行われてきており、多くの成果が出ているにもかかわらず、映画そのものに関する研究は相対的に少ないのが事実である。

例えば、最近の研究の中では、林相珉の『戦後在日コリアン表象の反・系譜：「高度経済成長」神話と保証なき主体』は在日朝鮮人の登場する映画と原作や実際の事件とを社会政治的、かつ文化的なコンテキストから幅広く比較・分析する。このような事例は稀であるため、本論文でも広く参考にしている。しかし、映画はその研究の中心となっていないため、映像メディアとしての映画テキストの特性はほとんど考慮されていない。

また、在日朝鮮人の登場する映画に関する多くの研究は通史的な観点からの映画に関する調査、紹介にとどまる場合が多い。あるいは、監督研究やテキスト分析の一環として在日朝鮮人の問題が言及されることがある。例えば、四方田犬彦の『日本映画のラディカルな意志』は、1980年代以降の日本映画の中で新たな傾向を作り出した監督らを日本映画史的な観点から研究している⁷⁴。ここで、四方田は崔洋一に関する紹介とともに在日朝鮮人について言及する。また、大島渚に関する四方田の研究では『忘れられた皇軍』、

⁷⁴ 四方田犬彦（1999）『日本映画のラディカルな意志』、東京：岩波書店

『絞死刑』、『帰って来たヨッパライ』などの在日朝鮮人の問題をテーマにした作品の分析とともに在日朝鮮人の問題を扱っている⁷⁵。

佐藤忠男も『大島渚の世界』⁷⁶で、それらの映画に関するテキスト分析の一環として在日朝鮮人について言及する。『日本映画史』⁷⁷では、映画史的な観点から在日朝鮮人の出る映画が紹介されている。他に『韓国映画入門』の中の「日本映画に描かれた韓国・朝鮮人」⁷⁸では日本映画に登場する在日朝鮮人の表象が分析されている。

蓮見重彦は1990年代以降の日本映画の躍進と新たな可能性を打診しながら、日本人以外の外国人が大挙して登場し始める傾向について言及し、在日朝鮮人が日本文化において重要な部分を占めていると述べる⁷⁹。鶴見俊輔も、戦前から日本映画では、様々な形で「外人」が登場し、戦後には在日朝鮮人が外人としてのその役割を果たし、日本、あるいは日本人のアイデンティティを支えていることを指摘する⁸⁰。

在日朝鮮人を本格的に扱う映画研究の中では梁仁實の「戦後日本の映像メディアにおける「在日」表象」⁸¹がある。梁は終戦後から2000年代初めまでの日本の映画、ドキュメンタリー、テレビドラマなどの映像メディアにおける在日朝鮮人表象を社会的観点から調査した上で、その意味を明らかにする。膨大な作品をジャンル別、時代別に分類し、体系的に整理し、各々のカテゴリーに当たる在日朝鮮人の表象を調べる。特に、ヤクザ映画での在日朝鮮人の表象や在日朝鮮人女性の表象に関する研究は本論文においても重要な参考になっている。しかし、表象の変化や再生産に集中し、映画の中においてその表象がもたらす意味は詳細に論じられていない。そのため、否定的表象は否定的意味という多少図式的な分析傾向が見られる。

これらの研究は、在日の表象について重要な知見を積み上げてきたが、在日朝鮮人を社会的被差別者とみなし、エスニックマイノリティの受動的な側面に注目しており、能動的な、日本社会の構成員としての「共存」という実践的な視点を持っていない。抑圧と被抑圧の関係の中でマイノリティの他者性がマジョリティの立場、いわば同一者的な眼差しから見られており、在日朝鮮人の他者性の多様な側面が見落とされる傾向がある。これに

⁷⁵ 四方田犬彦（2010）『大島渚の日本』、東京：筑摩書房

⁷⁶ 佐藤忠男（1987）『大島渚の世界』、東京：朝日新聞社

⁷⁷ 佐藤忠男（1995）「第二章異なった視点から」、『日本映画史4』、東京：岩波書店

⁷⁸ 佐藤忠男・李英一（1990）『韓国映画入門』、東京：凱風社

⁷⁹ 蓮見重彦（2000）『映画狂人日記』、東京：河出書房新社、203頁。

⁸⁰ 今村昌平、佐藤忠男、新藤兼人、鶴見俊輔、山田洋次（編集）（1988）『日本映画8－日本映画の展望』、東京：岩波書店

⁸¹ 梁仁實（2004）「戦後日本の映像メディアにおける「在日」表象－日本映画とテレビ番組を中心に－」、立命館大学社会学博士論文、甲第314号

比べ『スクリーンのなかの他者』⁸²は、朝鮮人、中国人、老人、子供、女性などがともに扱われ、より多様な他者性に注目する。

この編著の中で、門間貴志は戦前と戦後の朝鮮人と中国人の表象を比較し、ステレオタイプ化された過程を分析する⁸³。崔盛旭は戦時中プロパガンダ映画を作っていた今井正の植民地朝鮮の経験と今井の作品に現れた在日朝鮮人との関係を「パンプセスト」的關係に基づき、ポストコロニアル的言説を読み取る⁸⁴。

李建志は松田優作の初の監督を務めた『ア・ホームズ』を中心に、在日朝鮮人としての他者の視線と松田の映画人生との関連性を分析する⁸⁵。特に松田が頻繁に強調した「普通」の概念を日本社会で他者も普通に生きていることと関連させ、松田優作について論じる。この「普通」からは、在日朝鮮人の能動的な他者性が見られるが、「共存」の問題までは議論されていない。

オリバー・ドューは戦争を回想する映画の中で朝鮮人特攻兵がメロドラマ的なドラマツルギーによっていかに記憶され、専有されるかを論じながら、在日朝鮮人の問題にも触れている⁸⁶。しかし、記憶の専有に焦点が当てられているため、メロドラマ的な空間の構築やこれによる在日朝鮮人と日本人とのメロドラマ的な関係、つまり関係としての在日性とその関係が実際に成立する空間的な実践に関しては論じられていない。

この編著は被害者意識やマイノリティに対する一方的な同情、道徳的な美化を超え、様々な他者を研究しており、本論文において在日朝鮮人の他者性に関するより深い理解をもたらした重要な参考文献である。しかし、李建志の研究以外は日本社会で実際に生活する存在、日本社会を構成する存在として、在日朝鮮人の主体的な側面と日本人との関係性にフォーカスが当てられていない。

高美智の研究は他者性の能動的側面を通じて第三のアイデンティティの可能性を模索し、在日朝鮮人や沖縄人、在日中国人といった、いわゆる日本社会の内なる他者の主体的な側面を取り出している⁸⁷。高の研究は日本人論という全体性に専有される他者性とその専有の過程で再生産される他者の問題を多文化主義やポストコロニアリズムなどの多角的な観点から分析し、全体性を越えた新たなアイデンティティの可能性を提示する。本論文

⁸² 黒沢清、吉見俊哉、四方田犬彦、李鳳宇（編集）（2010）『スクリーンのなかの他者』、東京：岩波書店

⁸³ 門間貴志（2010）「朝鮮人と中国人のステレオタイプはいかに形成されたか」

⁸⁴ 崔盛旭（2010）「今井正と朝鮮」

⁸⁵ 李建志（2010）「松田優作の「普通」と不自然—『ア・ホームズ』から見えるもの」

⁸⁶ オリバー・ドュー（2010）「アラン特攻兵—記憶の戦争を上映する」

⁸⁷ Mika Ko（2009）*Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japanese-ness*, London and New York: Routledge.

において高の研究は在日朝鮮人の主体性や日本人に対する二項対立的な関係を省みるきっかけを与える点で、多くの参考になっている。

しかし、その新たな主体はまるで他者の特権的なものであるかのような印象を受ける。主体内部の共通的な他者性としての日本人の他者性に関しては触れていないのである。在日朝鮮人が他のエスニック集団を他者化することについては検討されているものの、マイノリティへのマジョリティの他者化のメカニズムに集中し、その関係が序列化され、より底辺のマイノリティとより上位のマジョリティの新たな主体の可能性に関する疑問が残るのである。

在日朝鮮人に関連した大島渚の映画に関する研究の場合は、その作品の特性上、在日朝鮮人の他者性がより浮き彫りされているが、対抗的な側面を中心に扱われた研究が多い⁸⁸。このように二項対立的な見地から離れない傾向は、特に、韓国での研究によく見られ、その中には民族や国家言説に囲まれたかのようなものもある。

韓国の在日朝鮮人研究に関連し、韓国と日本で研究活動を行っている在日朝鮮人の趙慶喜は韓国で在日朝鮮人の問題がしばしば扱われているが、歴史的な省察のない在日朝鮮人の言説が一種の「知的消費」の形になっていると指摘する。そして在日朝鮮人を一方的に弱者に想定することや、あるいは過度に可能性を持つ者として対象化するのではなく、自分の立場で内在化しながら思考する必要があると力説する⁸⁹。

また、60年代に大島が作った政治的な映画についての議論が豊富にある一方で、同時代の商業映画を対象にした詳細な分析は少ない。さらに、既存の研究は、在日の表象に焦点をあてるため、『暁の脱走』のように朝鮮人が「排除された」映画から「在日」の問題を考察する試みはなかった。

そこで、本稿は、これまでに積み重ねられてきた知見を踏まえつつ、共存、ヘテロトピアという視点を導入する事によって、既存の研究のギャップを埋めることを目的とする。そのため、本研究では主体内部の共通の他者性に注目し、在日朝鮮人と日本人との対面を

⁸⁸ ノ・クァンウ（2012）「在日僑胞の映画の再現—大島渚の『絞死刑』とパク・チョルスの『家族シネマ』」、『現代映画研究』14巻0号、ソウル：漢陽大校現代映画研究所／キム・スング（2013）「大島渚映画と韓国関連様相」、『人文研究』第69号、慶山：嶺南大校人文科学研究所／シン・ハキョン（2013）「1960年代、大島渚の映画の在日朝鮮人表象」、『日本文化學報』第45号、ソウル：韓国日本文化学会／シン・ハキョン（2013）「抑圧的な「普遍」に対する抵抗」、『韓国学研究』29巻、仁川：仁荷大校韓国学研究所／チェ・ウンジュ（2015）「大島渚の「朝鮮人慰安婦」の表象—戦後日本映画の中の「慰安婦」と映画『日本春歌考』」、『日本學報』第102集、ソウル：韓国日本学会などがある。

⁸⁹ 趙慶喜（2006）「「マイノリティ」ではなく固有名詞としての在日朝鮮人」、『黄海文化』、通巻第50号、ソウル：セオル文化財団を参照。

通じて発現する双方の他者性とその他者性の関係を映画の中のヘテロトピア的な空間を通じて調べる。その空間は映画のすべての空間に異議を申し立てながら、ディエジェーシスの空間に完全に統合されず、その痕跡を残す。その痕跡から双方の他者性の有機的關係が現れ、実際に指示しているものが見られると考える。

斉藤綾子は「表象のレベルであるイメージがフィルムというレベル以前に持っている歴史性や記号性は必ず出てくる」と述べる⁹⁰。斉藤の言う「歴史性や記号性」は一種の他者性の痕跡であり、その痕跡が顕現するヘテロトピア的な空間から在日朝鮮人と日本人との共存の試みが見えてくると考える。したがって、本研究では物語上のヘテロトピア的な空間の機能やテーマに統合される過程を社会政治的な文脈とともに検討し、在日朝鮮人に対する抑圧と排除の論理や共存の問題を調べる。これによって、在日朝鮮人と日本人との二項対立的な眼差しに還元されることなく、「在日」と「朝鮮人」としての他者性の能動的な側面に注目することができると思う。

映画研究の中で在日朝鮮人に関して、他者性の関係や共存の観点から接近した事例がないことから、本研究では在日朝鮮人という存在が形成されはじめた時から在日二世、三世の社会進出が本格的に始まる、戦後から1960年代に作られた日本映画の中で「共存」をテーマにした作品を主な分析テキストとする。

この時代は、在日朝鮮人が形成され始める時期として、朝鮮人が自ら「在日」のアイデンティティを構築し、社会内部的には内なる他者として「在日」が規定されていた。さらに終戦後間もない当時は、朝鮮人を排除しようとする動きも高まっていた時期であったと同時に、朝鮮人との連帯も図られていた戦後混乱期でもあった。特に、在日朝鮮人は1965年の日韓基本条約まで完全に無国籍であったため、法的にも他者に規定されていた。したがって、この時期は社会政治的な文脈の中で「関係としての在日性」がより鮮やかに現れる時期であり、この時期の作品に注目することで、日本社会における在日朝鮮人との共存の根本的な問題やその限界を調べることができると考えている。

第二項 分析作品及び論文構成

分析テキストは、『暁の脱走』、『キューポラのある町』、『男の顔は履歴書』という三本とする。これらの三作品の以外にも共存の仕組みが見られる作品はある。例えば、在日朝鮮人のキャラクターが登場する映画として挙げられる『壁あつき部屋』（小林正樹、一九五三）の場合、登場人物の許は、一応韓国へ帰ることが前提とされた朝鮮人収監者で

⁹⁰ 斉藤綾子（2000）「アメリカの分析家としてのヒッチコック 多文化主義的読みの有効性をめぐって」、『立教アメリカン・スタディーズ』第22号、東京：立教大学アメリカ研究所、98頁。

ある。そのため、許を簡単に在日朝鮮人にみなすことには多少無理があるだろう。また、映画で描かれた許の状況と実際の朝鮮人収監者の状況⁹¹との差が大きいので、別の文脈で論じられる必要がある。

『にあんちゃん』の場合は、前述したように共存の問題が中心的テーマではないため、在日朝鮮人と日本人との関係が多少理想的に描かれ、両方の他者性の差は鮮やかに現れていない。また、『あれが港の灯だ』の場合、共存は完全に失敗し、生かじりのヒューマニズムに対する批判的な側面はあるものの、マイノリティとしての受動的であり、抑圧された他者性が強調されている。

大島渚の映画、『日本春歌考』、『絞死刑』、『帰って来たヨッパライ』などは作品のラディカルな特性上、他者性の抵抗的で、能動的な側面が最も鮮やかに現れるが、代わりに共存の問題より国家や民族言説という全体性と同一者としての日本国民に対する批判に集中している。

ドキュメンタリーでは『朝鮮の子』（一九五六、荒井英郎）、教育映画では『オモニと少年』（一九五八、森園忠）、『海を渡る友情』（一九六〇、望月優子）など共存をテーマにした映画があるが、ジャンルの特性上、在日朝鮮人と日本人との関係が図式的であり、そのためヘテロトピア的な空間を見つけるのは難しい。

これに比べ、田村泰次郎の小説『春婦伝』を映画化した『暁の脱走』の場合は、主人公の春美が映画化する過程で朝鮮人慰安婦から日本人の慰問団員に変わったという点から、既存の研究は朝鮮人慰安婦問題に関するものがほとんどである⁹²。しかし主人公の職業の変更は、敗戦直後の朝鮮人排除と関係がある。

その変更は連合軍占領下で連合軍総司令部（GHQ）の情報機関に属する民間検閲支隊（CCD）の7回にわたる検閲によるものであり、しかも、最初の脚色の段階から朝鮮人は日本人に変更されていた。これは終戦直後から朝鮮人を排除しようとした日本政府や朝鮮人処遇問題に曖昧な立場を取っていたGHQの時代的な状況に深く関わっている。この文脈からも戦後在日朝鮮人の問題を読み取ることができる。と考える。

そこで、本論の始まりとなる第二章では『暁の脱走』を通じて、敗戦直後の朝鮮人に対する社会的認識や日本政府の朝鮮人排除政策とともに「在日」の形成と共存の問題を調べる。また、春美を演じた山口淑子は戦時中、李香蘭という中国人名で大活躍していた満

⁹¹ 一例として、朝鮮人と日本人は分離収監されており、朝鮮人収監者に対する刑務所側の処遇も異なっていた（内海愛子（2015）『朝鮮人BC級戦犯の記録』、東京：岩波書店を参照）。

⁹² 金井景子（1994）「戦争・性役割・性意識—光源としての「従軍慰安婦」」、『日本近代文学』第51輯、東京：日本近代文学会／チェ・ウンジュ（2014）「戦後日本の「朝鮮人慰安婦」の表象、その変容と屈折：「春婦伝」の出版・映画化の過程で現れる戦後日本の戦争記憶・表象・ジェンダー」、『フェミニズム研究』14巻2号、ソウル：韓国女性研究所など。

洲映画協会の看板スターであった。これによって山口淑子に刻まれた他者性の痕跡、植民地女性を演じていた彼女の身体表象から他者との対面の実験が見てとれる。特に、映画化による空間的設定の変化、そして春美を演じた山口淑子／李香蘭の二重的表象からヘテロトピアの可能性が生じ、朝鮮人排除の問題が他者の在日朝鮮人との共存の問題を指し示すという逆説を確認できるのだ。このようなことから戦後日本社会において在日朝鮮人に対する大衆の眼差しと共存に関する日本社会の無意識が窺えるのであろう。

第三章では、『キューポラのある街』を通して在日朝鮮人との共存の問題を調べる。この作品は、社会的弱者の連帯がテーマの根底に置かれており、北朝鮮帰国事業が始まった時期を時代的な背景にし、空間的には多くの在日朝鮮人が住んでいた川口市が舞台に設定されている。映画における川口市の鋳物街は、当時の高度経済成長の只中であつた日本から疎外された空間であり、社会的に他者に規定された様々な人々がいる空間として、日本人の少年、少女と在日朝鮮人の少年、少女の間で構築されるヘテロトピア的な空間が現れ、在日朝鮮人との共存の可能性が見られる。

しかし、林の指摘のようにこの作品の結末は「朝鮮人は朝鮮へ」というようなものになる⁹³。この問題は在日朝鮮人の帰国事業と関連付けて考えられる。当時、この事業は人道的な名目で行われていたが、その根底では同じ民族、同じ国民という同質性が基盤となっている。しかし、日本人の母と在日朝鮮人の父を持ったヨシエとサンキチ兄弟の他者性と彼らの友人であるジュンとタカユキの関係からマイノリティの連帯と国民国家の言説の中に挟まれた在日朝鮮人との共存の問題が問い掛けられる。このことを通じて、共存の根底に置かれている社会政治的な問題を確認することができるであろう。

最後の『男の顔は履歴書』は、日韓基本条約締結の翌年、「世界中の人間が互いに愛し合い、信じ合える」ことを望んで製作された作品で、在日朝鮮人との和解をテーマにしている。しかし、それにもかかわらず本作には在日朝鮮人に対する否定的な描写もあり、様々な矛盾が見られる。このような亀裂から、1965年の日韓基本条約以降の在日朝鮮人に対する日本政府の姿勢や社会的な認識に考えを及ぼすことができる。

当時は在日二世が本格的に日本社会に進出しはじめていた時期であり、在日朝鮮人も日本の社会構造の中にある程度定住していた時期でもあつた。したがって、在日朝鮮人に対する日本政府の政策も一方的な排除より、同化を推し進める方向に変わる。在日朝鮮人は依然として日本社会の弱者の立場にとどまっていたが、彼らの社会的活動は日本社会に威嚇的に映っていたかもしれない。このような恐れは、映画の中で第三人やくざに投影されるが、その中で日本に生まれ育った在日朝鮮人を通じて「和解」と共存が図られる。

そのため、この映画は同化と共存との間で逡巡しているように見え、ヤクザ映画のジャンルからも逸脱したかのようにも捉えることができる。その迷いの中でヘテロトピア的

⁹³ 林相珉（2009）、（2011）

空間が現れ、在日朝鮮人との和解が求められる。その迷いと和解を日韓基本条約と条約以降、在日朝鮮人に対する政策の変化とともに分析する。とりわけ、主人公のフラッシュバックによって展開され、敗戦直後の闇市が主な背景となっていることから、1960年代半ばの在日朝鮮人に対する認識を戦後期の認識に照らし合わせながら、共存の問題を在日朝鮮人の政策変化とともに考察することができる。

他者性の有機的な関係性は、全体性に抑圧された共通の他者性として在日朝鮮人と日本を結びつける契機を設け、そこから具体的な実践として共存が試される。これによって差別と被差別の関係を超え、日本という空間を共有している主体として、在日朝鮮人を見ることができる。そして、このような他者性の相互的な関係は映画の中で現れたヘテロトピア的空間から確認することができる。その空間の中では在日朝鮮人の記憶も日本人の記憶も刻まれており、各主体の関係の問題がより深く見えてくるのである。それを通じて映画テキストのより多様な意味解釈の可能性が開かれると考える。その意味解釈は民族や国家という全体性から離れ、在日朝鮮人も日本人も同じ主体的な大衆として実際の生き方が肯定されることとなるだろう。これらの三本の作品を通して、日本社会の「普通」の「他者」との「共存」の視点から在日朝鮮人と日本人、両側を否定せず、在日朝鮮人問題を公共圏化するという新しい議論が可能になると考える。

第二章 隠された「朝鮮人」、遭遇する「在日」－『暁の脱走』

本章では朝鮮人が「在日」として戦後日本社会の新たな他者に規定される背景と在日朝鮮人の他者性を『暁の脱走』をめぐる議論とともに調査する。前述したように1947年の新憲法の制定と同時に昭和天皇の最後の勅令で「外国人登録令」が公表され、旧植民地人の朝鮮人と台湾人は、日本国籍を失う。植民地時代、皇国臣民として同化の対象であった彼らは、戦後には外国人として排除の対象になったのである。1947年に発表された田村泰次郎の小説『春婦伝』を1950年に映画化した『暁の脱走』は、脚色とGHQの検閲の過程で原作の主人公の春美が朝鮮人慰安婦から日本人の慰問団員に変わる。このような文脈でこの作品は、敗戦後のGHQと日本政府の朝鮮人政策と密接な関係があり、在日朝鮮人に関する社会政治的背景が反映されたものである。

『暁の脱走』は新東宝の製作で、中国で捕虜の経験のあった谷口千吉が映画化し、黒澤明監督が脚色に参加した作品である。春美の役に満州映画協会のスターであった山口淑子、三上上等兵の役に池辺良が起用されている。中国の華北戦前を背景に、慰問団員である春美と一般兵の三上との愛の物語を中心に日本軍の非人道的な暴力性を告発したこの作品は、1950年『キネマ旬報』が選んだ日本映画ベスト10で3位に選ばれるなど批評的な成功を収めた。また、平野共余子はこの作品が反戦映画としての評価も受け、「商業的にもヒットし、反戦のテーマと男女の愛情を描いた〈傑作〉の一つとしての地位を日本映画史の中で占めた」⁹⁴と述べている。

谷口監督は、自分の戦争体験をもとに日本軍の非人間的な姿をこの映画を通じて伝えたかったと言う。『暁の脱走』の脚本にも「平和と自由を約束された今日の日本を見ずして侵略戦争の犠牲となり大陸の戦争に斃れた幾多の同胞の霊に謹んでこの一篇を捧げる」⁹⁵と書いてある。しかし、反戦のメッセージは、監督の意図したほどには表れていないと思われる。

上野一郎は「軍隊の雰囲気はかなりよく出ているのだが、しかしここに現われる上官は制度によって歪められた悪人には十分なり切つてはいない。（中略）副官によって代表される日本の軍隊制度そのものに対する憎悪にまで発展していない」⁹⁶と述べる。批判の

⁹⁴ 平野共余子（1998）「『暁の脱走』の場合」、『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』、東京：草思社、155頁。『暁の脱走』は、1951年にはカンヌ国際映画祭に正式に出品された。また、戦後日本映画で初めて香港および東南アジアにも輸出された。

⁹⁵ 平野共余子（1998）、153頁。

⁹⁶ 上野一郎（1950）「日本映画批評 暁の脱走」、『キネマ旬報』、1950年2月、東京：キネマ旬報社

対象になる軍隊の構造的な問題にまで触れることができなかつた理由は、原作とは異なり、朝鮮人慰安婦から日本人の慰問団員に変わった春美の存在のためであろう。天皇と軍国主義への辛辣な批判力を抱いている朝鮮人慰安婦の春美が映画では三上との恋愛関係によって彼に従属され、植民地女性の身体を失つたのである。そして、正しい軍人とそうでない軍人という単純な対立構図の中で春美という存在は、男性中心の軍システムにも従属せられた人物に変わったからであろう。

平野が詳述するように、春美の人物設定は、GHQ の検閲と関係がある。1948年9月、この映画の検閲用シナリオが初めて GHQ に提出された当時の製作意図は、日本軍が中国で日本人女性をいかに扱ったかを描くためだと記されている。映画化の最初の段階から春美は朝鮮人から日本人に変わっていたのである。これは原作の『春婦伝』が「朝鮮人批判」として公表禁止判定を受けたことによる影響である。ところが、シナリオは「戦争と売春」に対する表現上の問題による不許可判定となり、同年12月に第二次シナリオもまた同じ理由で不許可判定が下される。

第三次シナリオで谷口監督は自ら演出意図を添え、「日本の遅れた人たち——過去の軍国主義のそこはかたないノスタルヂヤを抱いている無批判的な人びとに、わづかの反省の資ともなれば幸甚と考へる」⁹⁷と言及し、軍隊内の最下位階級の男性と春美という最低辺層の女性が生み出す打算も栄光もない悲しき恋を描くことがこの目的であると明らかにする。こうした監督の努力にもかかわらず、GHQ の検閲官は、この作品は反戦映画というより慰安婦が登場する扇情的な映画であると指摘し、脚本修正を要求する。谷口は戦争によって苦しめられた慰安婦を描くことで、反戦メッセージが伝えられると主張するが、結局、第七次シナリオで春美の職業は軍の慰問歌手に変更される⁹⁸。

平野も指摘するように、検閲段階から問題になったのは女主人公が慰安婦だという事実であつて国籍の問題ではなかつた。それに対して平野は、映画『暁の脱走』で春美を朝鮮人にしなかつたのは、朝鮮に対する映画製作者の遠慮であろうと推測するが⁹⁹、これにより春美の職業の変更は、朝鮮人に関する当時日本社会の一般的な情緒に起因したものだと考えられる。四方田は、「朝鮮人を主人公とすることは、占領軍に指摘されるまでもなく禁忌であつたこと」を指摘し、「おのずから加害者であつた日本人の思考の限界」だつたと評する¹⁰⁰。

原作『春婦伝』の女主人公であつた朝鮮人慰安婦の春美は、朝鮮人から日本人へ、慰

⁹⁷ 平野共余子（1998）、146頁。

⁹⁸ 平野共余子（1998）、144～149頁。

⁹⁹ 平野共余子（1998）、145頁。

¹⁰⁰ 四方田犬彦（2001）「李香蘭と朝鮮人慰安婦」、『李香蘭と東アジア』、東京：東京大学出版会、210～211頁。

安婦から慰問団歌手へと修正され、そのため物語の構成もまた変わらざるを得なかった。それによって、何より朝鮮人慰安婦としての春美という人物が持つ批判的な力を失ってしまう¹⁰¹。これによって『春婦伝』に現れた田村泰次郎の文学的思想の源流である「肉体的性」が希薄になったのも当然の結果であろう¹⁰²。

田村泰次郎の『春婦伝』は、春美という朝鮮人慰安婦の肉体を通じて国体に象徴された天皇制を批判する作品である¹⁰³。軍隊の最下位階級の兵隊とその兵隊を愛する社会最

¹⁰¹ 原作の春美は「パイ、パイつて馬鹿にするか、天皇陛下がそれいふか、同じぞ」というと、大半の軍人は何とも言えなくなると言って、「帝国の論理」をそのまま採用して反抗する。これはホミ・バーバが指摘した被植民地人による植民地人の真似が、抵抗あるいは転覆の可能性を持つことを春美が体験的に知っていることを示す。バーバは、真似を通じて帝国と植民地との間の非同時的で非対称的な関係を露にし、植民主体の権威を脅かしながら堅固に見える支配体系を揺さぶることができるという。被植民地人は密かでありながら丁寧に植民主体を真似るが、結局のところ、被植民地人の混種性によって支配体系が専有されることで、植民主体を巧妙に転覆させるのだ。例えば、イギリスの影響でインド人はキリスト教を受容すると同時に、それを雑種化し、転覆させた。インド人たちは「人を罵るイギリス人の口からは神の言葉が出ることはない」と言って、イギリス人の支配者を嘲弄することで、支配者と被支配者の位置が交替されたのだ。同じく春美は天皇陛下を尊敬するかのような言葉を放つことで、日本人と朝鮮人の位置を逆転させていると言えよう（ホミ・バーバ（2012）『文化の場所—ポストコロニアリズムの位相』、本橋哲也、正木恒夫、外岡尚美、阪元留美（訳）、東京：法政大学出版局を参照）。

¹⁰² 田村にとって肉体は思想と対置される概念であり、大義名分、禁欲、道徳といった精神性を相対化する具体的な手段であった。田村によると「思想といふものを、自分の肉体だと考へてゐる。自分の肉体そのもの以外に、どこにも思想といふものはないと思つてゐる」という。そして思想については、「これまでの「思想」が、今日のこのヤミと、強盗と、売春と、飢餓の日本を、すこしでもよくしたらうか。ところが、既成の「思想」は相変わらず旧態依然たるお説教と、脅かしとを、私たちの前にくりひろげてゐるだけである。けれども、もはや私たちは誰も「思想」を信じない」と説明する（田村泰次郎（2005）「肉体が人間である」、『田村泰次郎選集—第5巻』、秦昌弘、尾西康充（編）、東京：日本図書センター、187頁）。

¹⁰³ 肉体文学は敗戦直後の日本の状況、すなわち天皇制という価値の転覆がもたらした社会的な混乱と経済的な貧困の中で、結局残ったのは肉体だけだという認識に基づき、国体に対する挑戦的な意味のニュアンスを持つ肉体思想として、国体と対置させる方式で肉体思想を説破した。ジョン・ダワーは肉体に対する田村の賞賛は、不敬罪と神聖冒瀆の間を危うく行き来する言語の破壊行為であると指摘するが、これは「肉体」が19世紀末以来、日本人が崇拝すべき価値であった国体に極めて類似するニュアンスを持ち、国体に対する全面的な否定として見なされたからである（ジョン・ダワー（2004）『敗北を抱きしめて—第二次大戦後の日本人 上』、三浦陽一他（訳）、東

底辺層の朝鮮人慰安婦の心中は、兵隊が象徴する「軍隊＝天皇制」を批判する図式を取っている。三上は軍隊と階級、そして名誉を否定できず、システムに閉じ込められた存在にとどまっている。これに比べて、春美は男性に象徴される軍隊を批判し、規律と階級によって塞がれた構造を解体する存在として、肉体＝欲望を通じて軍隊＝天皇制が相対化されるのである。

肉体、それ自体が一つの意志である春美には、女性としての肉体もあるが、朝鮮人としての肉体もまた持っている。『春婦伝』の中には次のように書かれている。

自分の肉体が好むものは底抜けに好み、きらひなものは徹底的にきらふ。その表現の強烈さは、彼女たちの肉体のなかの生命の強烈さをあらはしてゐる。にんにくを嚙じり、唐辛子を食ふ彼女たちの肉体は、肉体そのものが一つの苛辣な意志なのである¹⁰⁴。

このように、にんにくを嚙じり、唐辛子を食べる朝鮮人としての春美の肉体は、日本人とは異なる異質性をさらけ出し、軍隊＝天皇制という図式に挑戦する。勿論田村は女性の肉体を男性的な視点から他者化するという限界をも見せているが¹⁰⁵、朝鮮人の存在が消された『暁の脱走』では、他者の肉体によって現れる批判的な力が薄くなってしまふ。しかし、朝鮮人のその他者性は映画の中では痕跡として残り、別の意味、すなわち共存に関する問いかけとして現れる。谷口の言葉から考えてみると、映画化の過程で共存の問題はテーマではなかったことは事実であるが、軍国主義の批判が薄くなるうちに朝鮮人の他者性は共存を指し示すようになったと言えよう。このような変異をテキスト分析とともに詳しく調査していこう。

京：岩波書店、181～182頁）。

¹⁰⁴ 田村泰次郎（2005）「春婦伝」、『田村泰次郎選集一第2巻』、秦昌弘、尾西康充（編）、東京：日本図書センター、174頁。

¹⁰⁵ 春美の肉体性は、一方では男性主体の視覚によって他者化された女性であり、他方では朝鮮人であるという限界がある。田村はこの作品で最底辺層の女性としての朝鮮人慰安婦と日本軍の下級兵を同一化することで、春美の民族的、ジェンダー的位置を排除する。また、日本軍将校が慰安婦と結ぶ関係性が決して対等ではないため、対抗的な位置を占められない点が問題の核心であると言えよう（川崎賢子（2006）「GHQ 占領期の出版と文学－田村泰次郎「春婦伝」の周辺」、『昭和文学研究』第52号、東京：昭和文学研究会／四方田犬彦（2001）「李香蘭と朝鮮人慰安婦」を参考）。

第一節 日本人となった朝鮮人と軍国主義批判

まず、日本人の慰問団員になった春美を通じて変更されたテキストから見てみよう。柳井貴士は小説『春婦伝』を原作とした映画群の変遷を辿りながら、『暁の脱走』で春美を演じた山口淑子の身体的な表象の二重性を指摘する¹⁰⁶。満州映画協会のスターであった山口淑子/李香蘭は、大陸三部作を始め、日本の大陸進出と満州に関する宣伝映画で中国人女性として登場し、人気を博していた。このような山口淑子の経歴は当然、当時の観客の脳裏に刻まれていたのであろう。

例えば、三上と春美が八路軍の捕虜になって連行されるが、そこで春美は中国語を流暢に話す。春美が中国語で流暢に話すことが全く問題にならなかったのは、まず李香蘭の表象に起因する満州という歴史的空間と、満州に関する記憶を日本人が既に内在化していたためであろう。しかし、春美は日本人女性であるため、映画上では北京で学校に通っていたという設定になっている。これによって春美は帝国日本のイデオロギーに加担していた中国人という分裂的な存在が刻まれた日本人女性¹⁰⁷に原作の朝鮮人慰安婦の表象も加わった多重性を持った存在である。その中でも満映スターとしての彼女の表象は特に強烈に刻まれていたと思われる。

清水晶は慰安婦から慰問団員に変わったのは、山口の要求によるものであったかもしれないと推測している¹⁰⁸。これは、戦時中慰問公演を行っていた李香蘭の履歴に関係したものであろう。佐藤忠男も人気女優の山口淑子を起用するに当たって、配役上の配慮があり、慰問団員、特に歌手としての山口淑子の浮き彫りにされたかもしれないと指摘する¹⁰⁹。実際にこの映画の中で歌われる歌の約半数は李香蘭の歌った曲である。

映画冒頭の慰問公演で春美は『荒城の月』¹¹⁰を歌う。李香蘭もこの曲が好きだったた

¹⁰⁶ 柳井貴士（2012）「『春婦伝』を原作とした映画の変遷 -その差異をめぐって-」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊、早稲田大学大学院文学研究科を参考。

¹⁰⁷ 李香蘭の名前で活動している当時は、中国人に知られており、敗戦後は漢奸容疑で中華民国の軍事裁判に掛けられる。それから、日本人であることが証明され、国外追放処分となり、日本に帰国する（山口淑子（2004）『「李香蘭」を生きて 私の履歴書』、東京：日本経済新聞社を参照）。

¹⁰⁸ 清水晶（1950）「暁の脱走—作品批評」、『映画評論』4月号、東京：新映画。

¹⁰⁹ キネマ旬報増刊（1982）『日本映画200 映画史上ベスト200シリーズ』、東京：キネマ旬報社の「暁の脱走」。

¹¹⁰ この歌は土井晩翠の詩に瀧廉太郎が曲をつけたものである。1901年に文部省公募に当選し、今日まで音楽教科書に掲載されるほどの日本の代表的な歌曲で、福島県会津若松市では「荒城の月 市民音楽祭」もある。映画で使用されるのは1942年に古賀政男が編曲し、李香蘭が歌ったバー

め、戦時中の慰問公演の際、必ず『荒城の月』を歌ったという¹¹¹。この慰問公演の場面は、映画のはじめから春美という人物に李香蘭の表象を重ねる最も重要な要素として機能すると言えよう。また、オープニング・シーケンスから続く「日の出館」のシーンでは、慰問団員の一人である薫が『母は青空』を歌う。この歌は1943年に満洲映画協会と東宝映画が提携製作した『誓ひの合唱』（島津保次郎監督、李香蘭主演）で李香蘭の歌った主題曲である。

このような要求や配慮、もしくは検閲による映画的設定は物語の全面的な変更を伴い、物語上の亀裂を生じさせる要素として働く。その亀裂こそが春美の消されない他者性によるものであり、その他者性からヘテロトピア的な空間が出現する。それでは、春美の他者性が物語に統合される過程とその過程で残った痕跡を確認してみよう。

第一項 証人としての春美

まず、春美の他者性が物語に統合される過程から調べてみよう。映画『暁の脱走』の春美は原作のように自分の感情を積極的に表現し、軍を批判する側面もある。しかし、三上とは対等の関係ではない。そもそも原作の春美が三上を誘う理由は、三上の上司である副官の成田に対する復讐のためであるが、映画での春美は三上に従属させられた人物のように登場し、軍に対する彼女の批判は三上を代弁する声となってしまふ。春美の最初の台詞も、歩調を合わせない三上を蹴る軍曹に「三上はまだ病気なんです」であるが、この時に三上は何も言わない。このような関係からの変化は映画における人物同士の視線の交錯から現れる。

春美と三上とが初めて対面するのは、慰問公演を終えた団員らが軍用トラックに乗って帰るシーン（<図-6>）である。このシーンで春美の視線は三上に向かっているが、三上は春美を見ていない。それから、八路軍が急に襲いかかり、三上は機関銃で応戦する。そのうち、春美は彼の水筒に書かれてある名前を確認する。その瞬間、打たれるところだった春美を三上が助け上げる。

このような視線の関係は映画全体にわたって貫かれる。一方、初めて彼らが出会った際には自分の感情を素直に表し、恋を勝ち取ろうとする春美の積極性が見られる。春美と仲間の百合との会話でも春美は「百合、これはあたしの最後の恋の様な気がするの。今度こそ、今度こそ一人の人を愛し抜きたいのよ」と言って、自分の感情を積極的に表す。これは、田村の描写のように「にんにくを噛じり、唐辛子を食ふ」春美の強烈さ、自分の感情を即座に表す朝鮮人女性の他者性から起因したものであろう。しかし、日本人女性に変

ジョンである。

¹¹¹ 四方田犬彦（2001）、213頁。

更された春美の他者性は、三上に従属するにあたって痕跡として残る。



<図-6> 春美の視線

これに比べ、三上の視線の大半は春美に向かっていない。<図-6>の前の場面である慰問公演のシーンでも春美を見ているほとんどの兵隊と対比し、三上は遠いところを凝視しているかのように映される。時折、三上の視点から映される春美は、男性の視線に見られる典型的な女性の様子として描かれる。<図-7>は、成田副官に犯される場所だった春美を三上が助け上げた後のシーンである。春美は装いを改めながら服の下から現れた素肌の腕を隠し、素足を後ろに隠す。ティルト・ダウンするカメラによって詳細に写された春美の身体は窃視症的な快樂を誘導する。



<図-7> 三上の視点ショット

このシーンのショット構成は、男性の幻想の投射として様式化され、破片化された女性身体の典型的な例であろう。ローラ・マルヴィが指摘したように、春美の身体は男性主体に従属され、スペクタクルの要素として働く¹¹²。他の女性人物も慰問団員として男性の視線に常に閉じ込められている¹¹³。

しかし、エロチックな凝視の瞬間、物語の展開は妨げられ、芝居の流れも断ち切られてしまう。こうした異質的な要素は物語に統合されなければならない。続いて春美は自分を助けてくれたことに礼を言い、その時（<図-6>）の三上の目が好きだと話す。これによって、三上の目は副官の強姦や敵の弾丸から春美を見守る視線となり、春美はその勇ましい三上を傍で見ている証人となる。

三上と春美との視線が、ショット/切り返しショットで構成される場面はめったにない。物語の全体構造の中で、三上は男性的な権威を握り、ディエジェーシス空間を統制する人物であり、春美は三上の男性的な権威を際立たせる機能を果たす。そして、春美や慰問団員の視線は「見る女」として兵隊の傍で彼らの代わりに残酷で無意味な戦争の証人の目になる。

仲間の百合は春美に三上のどこが気に入っているのかを尋ねる。春美は「あの目よ。きれいな目、私、あの人に会っていると心や体が澄んでくるの」と答える。この次の三上は春美を訪ねてきたシーンで、春美は三上に「どうしてそんな目で私を見るの。まるで血の通ってないものでも見る様な。失礼よ、人を見る目じゃないわ」と話しながら抱きつくが、三上は春美を強く突き放す。ここで、春美が求める三上の眼差しは、自分を眺める眼差しではない。むしろ<図-6>のように軍人としての、男性としての目である。

それから日の出館に集まっていた人びとが出て来て、春美に暴力を振った三上を非難し、上官は三上を殴る。春美は三上の代わりに状況を説明し、自分が悪いと告げる。この場面で春美が非人間的な軍の体系を非難するが、これに対し三上は「軍隊のことは君達にはわからん」と言って部隊に戻る。春美は土砂降りの雨の中で三上を追いかけるが、直ちに兵隊の行列に阻まれ、日の出館の正門に立って三上を眺める。この一連のショットは、春美の視線が軍の理不尽な体系に苦しめられる三上を見るものであることを表す。

¹¹² Laura Mulvey (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* Vol. 16, No. 3 を参照。

¹¹³ 映画の冒頭で慰問団員の一人である百合が、酔っ払って慰問団員をいじめる軍人に「やめてっ、私達は慰安婦じゃないのよ」と言い放ち、軍人を突き放す場面がある。また、慰問団長との会話でも自分たちは慰問団であり、それ以上のことはできないと強く主張する。主体による視線の暴力を頑なに拒みながらも、彼女らは自ら階級を再生産するという点で、戦争に関する深層的な問題までには触れていない。



<図-8> 『暁の脱走』の女性の視線

続く場面（<図-8>）では、行軍する兵隊らが出で来て、再び春美と慰問団員が映る。春美は三上が去った方向へ視線を固定しており、慰問団員はカメラに向かっていて。カメラは兵隊の位置から進路に沿って移動しながら慰問団員を引き続き捉える。このショットはまるで兵隊の視点ショットのように見えるが、単に彼らの位置から慰問団員を写しているだけである。特に慰問団員の一人が挨拶するかのように手を上げては気まずい表情で手

を下げる部分で、このショットが兵隊の視点によるものではないことが明らかになる。次に行軍する兵隊らの足を捉えたショットから去っていく兵隊らの後ろ姿が続き、カメラがパンをするとそれを見ている慰問団員の女性らが出る。そして、百合は「あーあ、嫌だ、いやだ、出かけていく兵隊さんなんか見るもんじゃないわ」と呟く。最後に再び三上が消えた方向を見つめている春美のバストショットに切り替わり、シークエンスが終わる。

このシークエンスは、日の出館の後方と前方の二つの空間で構成され、軍の理不尽な体系に苦しめられる三上を見る春美の視線と雨の中で行軍する兵隊を見る慰問団員の視線を同一化する。そして、彼女らも春美のように戦争で苦しめられている兵隊の証人となる。実際に、三上の取り調べの場面で、小田軍曹は三上の潔白を証明するために春美を証人に立たせようとするが、中隊長に拒まれる。

このように春美を始め、映画の中の女性は兵隊を眺めるだけであり、彼女らの視線は映画上でいかなる影響力も持たない。またシーンやシークエンスが転換する際、彼女らの視線から見られた画面があり、冒頭と末尾には様子を窺っている慰問団員のショットが挿入されている。これは状況の転換や事件の発生において彼女らが観察者の位置にあることを表す。春美は常に三上を憧れの眼差しで見て、たまに心配しており、慰問団員は疲弊した兵隊を不憫に思っただけである。この作品の女性は無意味な戦争の証人として提示され、戦争の惨状を経験する兵隊の視線を代理する。これは敗戦後の日本社会において、戦争から帰って来た軍人、戦死した軍人を愛情のこもった目で見守ることが求められることを表しているだろう。

このような視線の要求は、三上が八路軍の捕虜になって連れられて行った中国人村で明確に示される。負傷した三上の傍で彼を看護する春美は常に三上を見ており、三上は捕虜となった自分の境遇だけを心配している。また中国人村にとどまることを勧める春美に対し、三上は少しも躊躇うことなく部隊に復帰することのみを考えている。ここで春美は李香蘭の表象に重なり合い、満州に対する大衆の記憶を呼び起こす。

第二項 帝国と軍国との間の三上

三上は真面目な軍人として、軍国主義の道に本格的に差し掛かる前の日本帝国を表象する。三上が八路軍の捕虜となった時、彼は軍人勅諭を呟きながら、捕虜となった自分を叱咤しており、春美はそんな彼を憐れむ目で見ている。一方、三上の取調シーンで中隊長は、捕虜になった際の三上の言動を証言できる人がいないため、軍の常識で判断するしかないと言う。これに対し、取り調べの内容を記録していた小田軍曹は春美が証人になると言うが、中隊長はあくまで軍の問題であり、戦陣訓を云々しながら高圧的な口調でそれを拒否する。捕虜となった状況下でも軍人としての名誉を守った三上と、自分の出世と境遇だけを考え、無実の三上を軍事裁判にかけようとする中隊長の関係は、軍人勅諭と戦陣訓

によって対比される。

大貫恵美子は明治以後、天皇中心の強力な中央集権の権力体制に基づいて一国が作られていく過程で、「軍人勅諭」と「教育勅語」、そして「明治憲法」が作られ、軍国主義に発展していくと分析する。軍人勅諭は明治維新によって幕府を打倒し、天皇を求心点とする新しい政府を設立する過程で生まれた産物である¹¹⁴。これに比べ「戦陣訓」は、支那事変での軍紀紊乱への対策として教育総監部が軍人勅諭を補足するものとして作成をはじめ、1941年1月8日に当時陸軍大臣であった東条英機が示達した訓令である。特に「生きて虜囚の辱を受けず」という一節が有名であり、この映画でも部隊長はこの節を挙げて三上を軍事裁判に付する。

三上と軍の指導部との間の対立関係は、軍国主義に走っていく以前の日本帝国と軍国主義時代の日本を引き離している。三上は一般軍人全体を代表・象徴する人物として、軍指導部対一般軍人という対立構図を取り、物語の全体を統括する。そして春美は三上の欲望や愛ではなく、真面目な軍人として口に出せない軍体制への批判を代弁する。

それと同時に李香蘭の表象が重なった春美は、満州の記憶を想起させる。八路軍の捕虜になって中国人村に滞在する時、春美の完璧な中国語の駆使と中国人的な服装をした姿は満映時代の李香蘭を完全に蘇らせる（〈図-9〉）。とりわけ、春美の中国語の駆使は物語上、その蓋然性が低い。しかし、自然に受け止められるのは、春美が既に李香蘭という女優の表象を通して構築されているためである。そして春美に重ねられた李香蘭の表象は、中国人村を満州の記憶を呼び起こす場所として機能させる。

114 大貫恵美子（2003）『ねじ曲げられた桜—美意識と軍国主義』、東京：岩波書店の第5章「天皇の二つの身体—主権、神政、軍国主義化」を参考。天皇中心の新たな国家体制を作り、教化教育を行うために明治天皇の名の下で1882年に「軍人勅諭」（正式には『陸海軍軍人に賜はりたる勅諭』）が公布され、「大日本帝国憲法」が宣布された翌年の1890年には「教育ニ関スル勅語」が公布される。「教育勅語」は全国の学校に礼拝と奉読を行わせ、「軍人勅諭」は兵役の3年間暗唱させられる。明治政府の指導者は西欧の列強を視察する過程で、その強大さの背後にキリスト教があることに気付き、日本も精神的な求心点が必要だと痛感した。政府は神話の表象として天皇を国民的なアイデンティティにのし上げ、こうした精神を大衆に伝播した。これによって天皇は日本国民と民族のアイデンティティの核であり、神聖不可侵の絶対君主として本格的に神格化され、国民が臣民として天皇に忠誠することを促した。軍人勅諭は天皇の神聖性と、神聖な天皇が大元帥として自ら軍を統率し、皇軍は天皇に絶対服従することをその内容にしている。また明治憲法でも天皇の神格性と絶対権力を法的に正当化している。



＜図-9＞ 中国人村での春美

前述したように、春美は三上に従属した存在である。こうした関係設定は満映時代の長谷川一夫と李香蘭の関係に類似している。大陸三部作で李香蘭が演じた女性の特徴は、春美という人物の特徴に重なる。彼女らはいまだ開花していない、近代化されていない中国人女性として自分の感情や欲求をそのままむき出しにする人物であり、長谷川一夫と李香蘭の関係は帝国と植民地の非対称的な関係で現れる¹¹⁵。感情と欲求に忠実な彼女らは、日本人男性によって開花される女性、すなわち内地人と同様に近代的な女性へと移行していく。春美もまた強直で実直な軍人を通して男性を理解し、励ます良妻賢母の姿に変貌していく。チャイナ・ドレスを着て中国語を話し、洗濯をして三上を献身的に看護する春美の姿は、こうした植民地女性の表象と重なり合う。

ここで看過すべからざることは、三上が実直な軍人として男性性が強調された人物であり、日本軍隊の残虐行為で犠牲にされ、非人間的な副官と対立する人物だということである。春美がこの三上に憧れており、三上の犠牲を憐れむということも重要であろう。例えば、＜図-8＞の前のシーンで、帝国軍人の規律を云々しながら男性らしくないという

¹¹⁵ 佐藤忠男は満洲映画協会の看板スター李香蘭が、中国が日本を信頼し日本に頼ると、中国は日本に必ず愛されるというメッセージを男女間の愛に託して表明した映画の中国人女主人公であったと指摘する（佐藤忠男（2004）『キネマと砲声 日中映画前史』、東京：岩波現代文庫、112～113頁）。山口淑子も満映時代に自分が日本に象徴される強い男性に従順な中国女性のイメージとして提示されたことに関して認めており、中国は強い日本に頼り、保護されなければならないというメッセージが東宝の看板スター長谷川一夫と共演した『白蘭の歌』、『支那の夜』、『熱砂の誓ひ』の大陸三部作にあったと述べている（山口淑子（2004）、60頁）。姜尚中は性差別的な男性と女性のイメージが再生産されることによって、植民地は性的な期待、飽きさせない官能性、飽きのこない欲望を挑発する場所として表象されてきたと説く。それは『暁の脱走』における中国人村の場面を見ると明らかである（姜尚中（1997）『オリエンタリズムを越えて』、イ・キョンドク、イム・ソンモ訳、イサン、89～90頁）。ちなみに姜尚中は日本と清の板ばさみになった朝鮮が、得意になり思う存分欲求を満たしても切りがない中国に媚を売る性的にふしだらな女性に例えられたと指摘する。

理由で三上を殴る上司に向かって、春美は三上の代わりに同じく帝国軍人の規律を持ち出して上司を止める。この時、三上は一寸の乱れもなく凛々しい姿で真っ直ぐに立っており、「軍隊のことは君達にはわからん」と言い、むしろ春美を非難する。

また、映画の後半、三上は手榴弾で自殺を試みるものの手榴弾の不発により未遂に終わるが、三上に向かって春美は「あれ程真面目な兵隊だったあんたがどうしてこんな目に遭わなきゃならないの。どうして銃殺にならなきゃならないの」と話す。これは真面目で真っ直ぐな軍人に対する肯定であり、それゆえに良き軍人対悪しき軍人の対決構図になってしまう。このような軍国主義への批判には、帝国日本の理想への憧れが底流している。

第三項 ユートピアとしての中国人村

ここで、注目すべきものは中国人村と県城とを空間的に区切る荒野である。荒野から始まって荒野で終わるほど（<図-10>）、荒野はこの作品のディエジェーシス空間全体を規定する重要な機能を担っている。



<図-10> 『暁の脱走』のオープニング・クレジットとエンディング

オープニング・クレジットから荒野が登場し、次いでラッパの音とともにフェード・インすると、荒野の遠くから一団の兵隊が丘を下りて来る。このショットにディゾルブで動物の骨が重なり合い、カメラがティルト・アップすると、兵隊の行列がフレーム・インする。引き続き「昭和二十年 華北戦線」という字幕が現れ、兵隊の行進する姿が黙々と映される。また、兵隊の足取りがディゾルブされ、次の場面で俯瞰のエクストリーム・ロングショットで県城に戻る兵隊の行列が現れる。

映画の最後、三上と春美は中国良民の人込みに紛れ、無事に県城を抜け出す。しかし、非常ラッパが鳴り、三上の脱営を報告された衛兵所は中国人を立ち止まらせる。それから、三上と春美は中国人の行列から外れ、荒野を必死に走り始めるが、彼らに向けて機関銃を撃つ三上の副官の成田に撃たれて倒れる。

成田は亡くなった二人の遺体を軍医が来るまでそのままにしておけという命令を出し、その場を去る。兵隊と中国人は呆然として二人を眺める。次いで広々とした荒涼たる原野がスクリーンに写され、カメラがティルト・ダウンすると、倒れている春美の姿が現れる。

春美が必死に三上に向けて手を伸ばすものの、彼に届く前に春美は死んでしまう。砂嵐が吹く荒野の地面にひっくり返されたカゴとこぼれ落ちた食べ物、そして動物の骨がそれぞれカット・インされる。動物の骨からカメラがティルト・アップすると、荒涼たる原野を背景にはるか彼方に春美と三上が倒れている姿が見える。そして戦死者に偽装処理された三上の「現認証明書」がオーバーラップされ、映画は幕を閉じる。

以上の描写から分かるように、この映画は始まりと終わりが「荒涼たる原野の風景」という対称構造を持つ。のみならず、三上が八路軍の捕虜となつてとどまる中国人村と日本軍が駐屯している县城とがこの荒野を中心に対照を成し、空間を定義する重要な要素として働く。また、荒野は三上のフラッシュバックの最後に出て、映画上の現在と過去を繋ぐ。三上が取り調べを受けるシーンからフラッシュバックが始まり、三上与春美が出会った経緯から三上が八路軍の捕虜になって再び部隊に戻るまでの物語が描かれる。

フラッシュバックの終わりが<図-11>であり、時間順には<図-11>とオープニング・シーケンスの<図-12>が同一の時間帯になり、荒涼とした風景を基準に現在と過去が区切られる。フラッシュバックは三上与春美の過去であり、二人を中心に物語が展開され、現在は三上の軍事裁判をめぐる話を中心となっている。



<図-11> 荒野

オープニング・シーケンスが終わると、場所は慰問団が滞在している日の出館に変わる。そこを埋め尽くした兵隊のすべてが酔っ払い、浮かれ出して「ツーツーレロレロツレロ」¹¹⁶というフレーズを繰り返しながら一緒に歌を歌う。彼らの中にはぼかんとした

¹¹⁶ 戦前にヒットした俗曲「シャンラン節」（作詞：村松秀一 作曲：長津義司）。歌手は美ち奴で、戦時中には戯れ歌の歌詞がつき、兵隊によく歌われていた。「ツーレロ節」とも言われる。

表情の人、家族の写真を見ながら涙を流す人、号泣する人もいる。このような情景は、いつ死ぬかもしれない自分の運命をつかの間でも忘れるための足掻きである。そして、過去と現在の真中に位置している荒野を通して、三上の事情と他兵隊の状況が同一化されるのである。



<図-12> 『暁の脱走』のオープニング・シーケンス

スーザン・ヘイワードはフラッシュバックが探索的、または自己告白的な形を取り、事件の解決に糸口を提供し、登場人物の私的記憶を共有する叙述技法として過去の事件を現在化すると説明している。フラッシュバックの始まりと終わりには、印を付けるために視聴覚的な略号が用いられるが、一般的にはフラッシュバックする当事者の顔のフェードやディゾルブ、あるいはボイスオーバーによって行われる¹¹⁷。この意味で、荒野はフラッシュバックの重要な機能として働き、過去と現在とを結びつけ、三上と他兵隊の記憶を一つに結合する。

荒涼たる原野は物語の流れや空間を統括し、县城を孤立された空間に規定する。慰問団員は、帰り道の橋が破壊され、漠然とただ留まっており、兵隊はいつ死ぬかもしれない状況である。時間的にも空間的にも孤立させられたその実像が荒野を通じて形象化するの

117 スーザン・ヘイワード（1997）『映画辞典』、イ・ヨンギ訳、ソウル：ハンナレ、フラッシュバックの項目を参照。ヘイワードは、フラッシュバックが既に知っていたこと、または単語、観念、心状の自由連想を自発的に記憶したり反復したりするものであり、現在の状況と関係のある過去の事件を挿入し、作品の時間的順序を変更する叙述技法だと定義する。フラッシュバックは精神作用、歴史に対する個人的な解釈と密接に関わっており、ほとんどの場合、殺人や精神的な無秩序状態などの謎を解く手がかりとしてフラッシュバックが用いられる。

である。そして、荒野は、戦争の目的、ひいてはその妥当性までも疑わせ、疑念を抱かせるのである。また戦闘場面がほとんど出ないことや敵もまた具体的で明確に描かれていないこと、またスクリーンの外部空間、つまり荒野から聞こえてくる砲弾の音は、孤立感や戦争に対する懐疑的な感情をさらに浮き彫りにする要素である。

荒野に囲まれた空間は、本国の故郷に対する登場人物の帰郷の欲望を浮かび上がらせる。日の出館のシーンでの「ツーレロ節」の歌詞に見られる母親への欲望¹¹⁸や、家族の写真を見ながら涙を流す場面などは、戦争が一日でも早く終わって無事に故郷に帰りたいという彼らの願望を示す。そして日の出館のシーンの前後に荒野の風景が現れており、兵隊らが自分自身の運命を嘆きながら内地に戻りたいと会話する場面でも荒野が映される。これにより、意味なき戦いによって苦しめられている人びとの様子、特にその戦いを支えている軍上部の無責任さに犠牲されている県城内の人びとの様子が強調される。

これに比べ、荒野の向こうの中国人村は、故郷の如く理想化された空間として提示される（<図-13>）。例えば、春美が中国人村で夜空を見上げながら「茶摘み」を歌う場面がある。このシーンで春美は三上に幼い時の思い出を語りながら、中国人村にとどまって一緒に暮らすことを勧誘する。これを通じて春美の記憶の中の故郷と中国人村は同じ位置を占める。また、中国人村には綺麗な川が流れ、砲弾の音も聞こえず、県城とは全く異なる空間として提示される。女たちは川辺に集まってともに洗濯をしながらお喋りをしており、その周りには鴨が泳いでいる。また敵の三上を無条件に治療してあげる中国人は、春美にも親切であり、何よりも二人の恋に関心を示す彼らの姿は、理想的な共同体として映されている。



<図-13> 中国人村の情景と「茶摘み」を歌う春美

この作品における中国人村は、一種のユートピアである。しかし、ユートピアはそこに属さない人のみにとってのみ、ユートピアである。三上と春美が県城に帰ることで、なおかつ映画の終わりに県城を脱出し、そこへ再び戻ろうとするものの失敗することで、中国人村は物語上のユートピアとなる。そのユートピアは、三上と春美、さらに兵隊の偲ぶ故郷の代わりとして専有され、実際に住んでいる者の存在は排除されている。

¹¹⁸ しもた事した／お母ちゃんに惚れた／早くお父ちゃんが死ねばよ／死ねばよい ホーレ。

結局、中国人村に他者は存在しておらず、他者化された樂園に現われ、五族協和の理想を提唱した満州国の記憶を呼び返す空間に変わる。しかし満州国は日本の帝国主義の産物であり、軍国主義の実現であり、五族協和のような理想が一向に実践されなかった傀儡国であった。安部公房は、満州での経験について次のように述べる。

その土地の人間を人間としてよりも、植物や風景のように見るということである。つまり土地の人間は風物の一部なのである。これは相手を見失うばかりではなく、同時に自分をも見失っているのだが、（中略）あの抵抗する人々を私たちは匪賊とよび狼のような存在と考え、心から憎み恐れた。無知はコッケイであると同時に、罪悪だと思
119。

満州の朝鮮人、中国人の実像は支配と被支配という区別によって、日本人の日常とは離れた異国的な風景に見えてくる。このように日本人の記憶の中で満州に生きていた実際の朝鮮人、中国人、モンゴル人、満州人は削除され、中国人村は日本人の戦争と満州の記憶によって他者化された空間として描かれるのである。しかし、実際にその風景の中には、東アジアの歴史という文脈の中で理解すべき満州という特殊な環境とその中でそれぞれの事情を持って生きていく人間たちが存在する。しかし、帝国軍人として表象される三上によって、結局のところ、この映画における軍国日本への批判は帝国日本への批判までには至らないのである。

第二節 戦後社会におけるヘテロトピア的の空間

前述のしたように『暁の脱走』は、敗戦後に新憲法が改正され、新しい日本に生まれ変わっていく時期に製作された。日本人は自由民主主義社会を求めていたが、実質的な戦争責任者の多くがその責任が問われず、社会に復帰し、社会政治的な影響力を与えていた。三上の副官の成田が春美と三上を射殺して部隊に復帰し、嘘の「現認証明書」がオーバーラップされる場面（<図-14>）は、戦後社会に関する比喩にして批判であろう。このような文脈でユートピアと現実の間に位置した荒涼たる原野は、焼け野原になった戦後日本に対するメタファーであり、責任逃れをする戦争責任者によって苦しめられている大衆の生活に読み取ることができる。

119 安部公房（1997）「瀋陽十七年」、『阿部公房全集4』、東京：新潮社、87頁。



<図-14> エンディングの荒野

ところが、三上のフラッシュバックの中の理想化された中国人村はユートピア的であると同時にノスタルジ的な側面がある。これは GHQ の検閲や当時の社会的禁忌のために消された朝鮮人の存在によって軍国日本と帝国日本が分離され、軍国主義批判が帝国日本への郷愁を表したということであろう。そして、戦後の象徴天皇制の下で日本を再建しようとする社会政治的な状況を指し占めたものでもあろう。

象徴天皇制は、絶対君主制から象徴君主制にその形態のみが変わったもので、本質的な側面においては変わりがない。チョン・チョンスクは象徴的天皇制が 21 世紀の今日でも日本の統合的アイデンティティを強化する核心的な道具として利用されていると指摘する¹²⁰。パク・ジヌはこれと同じ文脈に基づき、小森陽一との対談で象徴天皇制が戦前の近代天皇制と本質的に変わりがないことを指摘する¹²¹。

GHQ の指示によって人間宣言したものの、GHQ の意図とは異なり、天皇は日本と日本国民を象徴する体制の中に編入され、新しい神話を築き上げたのである。絶対的な神として仰がれた天皇が戦後、人間として日本国民の前に登場し、平和を实践する君主に変身する。そのため、日本は過去との訣別を宣言し、過去の真実を担っている朝鮮人は不必要な存在となる。

朝鮮人に対する排除は、敗戦直後に日本政府が最初に行った重要な対応の一つであった。樋口雄一は、敗戦直後の朝鮮人送還について「まったく早い対応で連合軍の上陸前というだけでなく、在日朝鮮人に対する占領政策の何の協議もない時点での日本政府独自の判断」といい、その理由は「朝鮮人軍人、軍属、強制連行労働者などが一斉に食糧や未払い賃金を要求しはじめた」ことと「連合軍に戦争犯罪ともいえる強制労働を問われるこ

¹²⁰ チョン・チョンスク（2000）「21世紀日本のアイデンティティと天皇制」、『世界地域研究論叢』第15輯、ソウル：韓国世界地域学会を参照。

¹²¹ パク・ジンウ（編）（2006）『21世紀天皇制と日本』、ソウル：論衡、122～115頁。

とを避けるため」だったと指摘している¹²²。また、関東学院大の林博史の研究室が見つけた国立公文書館の保管資料によると、1962年に法務省が実施した戦争犯罪に問われた元軍人への聞き取りに対し、元兵曹長は強制売春が戦争犯罪に問われることを「最も恐れた」と告白し、「軍需部などに強硬談判して約70万円をもらい、各村長を通し住民の懐柔工作に使った」と供述していた¹²³。

敗戦直後、過去の事実を知っていた朝鮮人は新しい社会統合を妨げる存在として、排除すべき対象だったのである。その例が、最高統治者として天皇が最後に勅令を下した「外国人登録令」である。これによって、朝鮮人は新しい時代の他者として「在日」朝鮮人と規定される。そして、『暁の脱走』は本来朝鮮人もいる空間が日本人のみの空間に切り替えられ、日本人のみの日本を再建しようとする社会政治的状況が反映された作品であると言えよう。

しかし、在日朝鮮人を排除しようとしていた映画の外的文脈のみでは完全に説明できない部分が残っている。例えば、真面目な軍人である三上が、結局のところ、春美に説得され、軍人として決して許さない脱営を図るのは、軍システム自体を否定することであろう。また、その脱営は他の兵隊の見えない協力があつたからこそ、可能になったものである。これは軍システムに対する兵隊全体の抵抗であろう。そして、その中心には春美がいる。

また、原作には出てこない中国人村は日本人になった春美／李香蘭のために設定されたものであろう。そこから県城まで送ってもらう二人は、あまりにも非現実的であり、その非現実性は物語に完全に統合されず、ユートピア的なものとして残る。しかし、中国人村は体験されたユートピアであり、そこで三上は他者的存在である。そして、そこへ再び戻ろうとする三上と春美、それを暗黙的に容認する兵隊によって中国人村はユートピアでありながらも、ヘテロトピアである二つの位相を持つようになる¹²⁴。これは『暁の脱走』

¹²² 樋口雄一（2002）『日本の朝鮮・韓国人』、東京：同成社、143～144頁。

¹²³ 琉球新報社説（2014）「慰安婦隠蔽疑い 所蔵資料で強制性補強を」、2014年3月24日のこの記事は、軍当局が大金をばらまいてまで現地住民に口止めを図った事実は、重大な戦犯行為に当たると認識していた証左であろうと推測している。また、兵曹長の供述が、強制連行、兵士の性のはげ口となる行為の強要、隠蔽工作がセットになっている点で重要であり、軍の組織的関与を十分に裏付けていると述べる。

¹²⁴ 満洲に関する研究の中では満洲をヘテロトピア的な側面からアプローチする例もある。山室信一は、満洲が国民国家と帝国の特性両方を持ちながらも、それぞれ異なる空間的な性質を持った「国民帝国」であり、満洲の本来持っていた多層的であり、複合的な側面を調べることの可能性を示唆する。（山室信一（1993）『キメラ—満洲国の肖像』、東京：中央公論社を参照）また、朝鮮人においては支配／被支配、伝統／近代、父権制的倫理／個人的欲望の両立不可能性が満洲移

を他側面から読み取る手がかりになると考えられる。

第一項 『暁の脱走』におけるヘテロトピア的な空間

この作品の主な舞台となっている空間は県城であり、その中でも慰問団が泊まっている「日の出館」が中心である。そこは兵隊が集まり、酒に酔い、歌を歌いながら、戦争の辛さを一時的に忘れられる場所である（<図-15>）。いつ死ぬかも分からず、にもかかわらず無責任な士官の指揮を受けるしかない兵隊にとって、日の出館は一種のヘテロトピアとして機能しているかもしれない。

このように日の出館にはヘテロトピア的な側面はあるが、物語上ではヘテロトピアにはならない。まず、ここは徹底的に兵隊のための空間としてただ現実を忘れるための場所として専有されている。例えば、一人の兵隊が慰問団員の薫を酌のために無理矢理に連れて行こうとすることや、薫に歌を歌わせることなどは自分たちの辛さを忘れるためであろう。



<図-15> 日の出館の情景

また、三上と同じ中隊の二人の兵隊は中国人村から帰ってきた彼のせいで「けったいな気持ち」になったと言いながらも、三上を国賊と罵り、三上の肩を持つ兵隊と喧嘩になる。そして、百合の「散々戦争してきてまだやりたいの」の言葉で喧嘩はすぐ止められる。次に酔った兵隊がバストショットで登場し、指をさしながら酔余のたわごとかのように

住を通じて解決された側面もある（Hildi Kang（2005）*Under the Black Umbrella : Voices from Colonial Korea*、1910-1945、Ithaca and London: Cornell Univ. Pr.を参照）。

「あなたも消耗品、あなたも消耗品、やめろってば」と言って去る。すると兵隊はまた狂ったように「ツレロ節」を歌い始める。このように日の出館は兵隊が戦争や軍隊に対する他者であることを否定し、忘れるための場所であり、ただの逸脱した空間である。

さらに、日の出館の裏側の納屋は春美と三上が密会する場所であり、二階は慰問団員の泊まっている部屋で、副官の成田が春美を犯そうとする場所である。したがって、日の出館は物語上の重要な事件や登場人物間の葛藤が生じる空間として、ヘテロトピアであるよりは、軍指導部と兵隊の二項対立の構図を成し、映画のテーマを支える機能を持っている空間である。特に、戦争で苦しめられている兵隊の様子が表れる重要な空間であり、前述したようにその苦しみや辛さの証人である女性らの場所（<図-16>）である。

そして、この日の出館の指し示す空間は故郷である。<図-15>から見られるように家族写真や「お母ちゃんに惚れた」の歌詞や薫の歌う『母は青空』、そして帰り道がなくなって数ヶ月もそこにと留まっている慰問団員など、日の出館において現れるもの全てが帰るべき故郷を示している。



<図-16> 「日の出館」の慰問団員

副官を迎えに日の出館に来た三上は春美から愛を告白されるが、副官のことで戸惑う。しかし、春美の積極的な求愛によって三上は自分の感情を素直に表し、春美を強く抱きしめる。このショットから突然衛兵所の兵隊のショットが挿入され、一人の兵隊が「あーあ、内地に帰りたいなあ」と話す。それから、歩哨に立っている兵隊のショットが荒野を背景に映され、再び春美と三上の密会場面に戻る(<図-17>)。



<図-17> 春美と三上の密会と故郷を懐かしむ兵隊

この一連のショットには、軍指導部に苦しめられている兵隊や彼らの帰郷願望、そして帰郷不可能の空間的メタファーが同時に表れている。ここで注目すべきなのは、春美と三上の恋が故郷と同じ位相を占めていることである。そして、二人の恋と故郷のメタファーは中国人村で完全に一つとなる。

第二項 中国人村と春美の二重的表象

前述したように中国人村は、この作品の中で一種のユートピアとして位置づけられている。そうでありながらも、春美と三上が泊まって体験した実際の場所として、中国人村は山口淑子／李香蘭の二重の身体表象のように二つの位相を持っている。朝鮮人から日本人に変わり、「軍隊＝天皇制」に対する批判力は弱化したものの、朝鮮人の春美の肉体性は日本人の春美にとって自己主張の明確な、いわば現代的な女性像に変わって現れる。春美は三上の代弁者の役割を担っているながらも、独特な位置に立ち、捕虜＝国賊という日本軍隊の理不尽な考え方、階級構造による不当性に対して異議を申し立てる。

大抵着物姿で登場する百合に比べ、<図-7>以外の春美はドレスやスカート姿である。先に言及したように、春美と三上との恋が故郷での穏やかな生活を指示し、ある意味では春美の衣装が着物であれば、より適切であろうが、春美は終始スカートやドレス姿である。そして、映画の最後のシーケンスでは、春美の死を象徴するかのような、嘆く百合からカメラがティルト・アップすると風に揺れる春美のドレスが現れるショットもある（<図-18>）。



<図-18> 春美の衣装

また、春美は最初と最後の登場では中国人の服装をしており、植民地支配者／被植民地人の二重性をも表す。この二重性は中国人村で著しく現れる。故郷の代わりとして理想化された中国人村で春美はチャイナ・ドレスを着て、流暢な中国語で中国人と仲良く過ごす。これによって、朝鮮人慰安婦と李香蘭の植民地女性としての表象は、日本人慰問団歌手に重ねられ、却って日本人にも、朝鮮人にも属さない新たな主体の表象を示すようになる。

中国人村も春美のように故郷、または内地を表象しながらも、単純にそうはならない混種的な場所である。中国人村に連れられてきた初めのうち、三上は日本軍人としての自己同一性を保つために必死である。「軍人勅諭」を暗唱したり、頭を壁に打ち付けたりして、苦しみもがく。そもそも確実な信念、あるいは自我を持っていれば、そのような苦しみはなかろう。この行動自体は自分の中に抑圧されている他者性から起因したものであり、日本軍隊に対する自らの疑いであろう。これによって自分の愛する春美に暴力まで振るう。しかし、その後三上は春美を通じて故郷のような理想的な生活を味わう(<図-19>)。川辺で中国人の女性らと洗濯したり、夜空を仰いで『茶摘み』を歌ったりする春美の様子は、故郷での日常そのもののように現れる。

壁には「打倒日本帝国主義」が書いてあり、三上を懐柔しようとする八路軍の政治部大尉のいる場所でありながらも、そこの皆が自分に優しく、春美は異質感もなく彼らと交流する。日本軍人である三上にとって、中国人村は完全には属せない場所でありつつも、「生きて虜囚の辱」を受けたことにより銃殺されることが決まっている未来に対し、春美を通じて平穏な日常のような現在が成り立つ場所である。このような関係の中でそこは実際のユートピア、言い換えればヘテロトピアとなる。二人にとって中国人村は捕虜の状況でそこに入れる解放と閉鎖のシステムを持ち、出入りが制限されているヘテロトピアであ

る¹²⁵。そして、日本軍が駐屯している県城は無論、すべての場所は中国人村の存在を通じて異議申し立てられる。



<図-19> 中国人村での平穏な日常

この異議の中心は自由意志であろう。中国人村における平穏な日常のような場面で（<図-19>）、中国人の女性との会話で春美は、「そんな自由意志は日本では認められないの」と話す。日本軍の駐屯する場所として全体性の空間である県城を始め、戦争が嫌いでも拒まない日の出館の兵隊、中国人村に残りたくても、軍人の名誉のために帰る三上、それをより強く説得しない春美までも自由意志の問題が問いかける。そして、ユートピアとして想定された故郷についても異議が申立てられる。これは、理想的な故郷、いわば戦後日本が目指していた新たな日本国、朝鮮人が「在日」として他者化された、日本人のみの国そのものに対する異議であり、そこにはすでに他者がいることを指し示しているであろう。

映画の後半、春美は自決を失敗した三上に脱営して中国人村に戻ることを強く説得する。三上は真面目な軍人としての自分を捨て、春美とともに脱走する。そして、仲間の兵隊は彼らの脱走に協力し、脱走時間を稼ぐことや、成田副官の射殺命令への不服従まで行う。この作品の後半はその自由意志に関して物語が展開され、終わりに二人の脱走が失敗することによって自由意志の問題が再び問いかける。その自由意志とは他者、特に在日朝鮮人との共存を認めない戦後日本社会に対する根本的な問いかけであろう。

¹²⁵ ミシェル・フーコー（2013）、45～48頁。ヘテロトピアの5番目の原理を参照。

第三節 まとめ

主人公の春美のキャラクターが朝鮮人慰安婦から日本人の慰問団歌手に変わったことによって、『暁の脱走』は軍上部対兵隊という簡単な図式を取り、原作の「軍隊＝天皇制」に関する批判は弱くなる。また、三上は真面目な軍人像を持ち、春美には李香蘭の満映時代の身体表象が重ねられ、中国人村は満州を表象し、帝国日本へのノスタルジアを表す。これは、当時の社会政治的状況と GHQ による検閲の結果として敗戦直後の社会政治的な状況を反映したものであろう。

しかし、朝鮮人慰安婦、日本人慰問団員、そして山口淑子／李香蘭のそれぞれの表象が混じり合った春美にフォーカスを合わせると他の意味が見えてくる。山口淑子は植民地を体験し、植民地女性を演じた李香蘭から被植民地人のアイデンティティをある程度示している¹²⁶。そして、朝鮮人女性の肉体性は自由意志のある人物像に変わり、春美はむしろ戦後新たな主体の可能性を示しているとも言えよう。また、原作には出ない中国人村も、李香蘭／山口淑子、あるいは朝鮮人慰安婦／日本人慰問団員の多面的表象のように故郷を表象しながらも他者の場所に表れる。これによって、ヘテロトピアに顕現する中国人村は自由意志の問題を問いかける。

原作の三上は最後に日本帝国の軍人として自分のアイデンティティを保ち、証明するために手榴弾で自決する。その瞬間春美が三上と心中することによって、三上の自決の意味、つまり天皇への忠義が相対化され、「軍隊＝天皇制」が批判される。これに比べ、『暁の脱走』では手榴弾が不発し、三上の自決が失敗する。そして、春美は三上を説得し、彼らは中国人村に戻るために脱走する。このようなことから、『暁の脱走』での春美は抑圧されている個人の私的領域を喚起させ、自由意志を通じて「軍隊＝逆コース」という戦後日本社会における当面の問題に異議を申し立てている。

原作とは異なる結末は春美の人物像の変更に従って脚色されたものであり、中国人村の設定があるからこそ成立するものであろう。そうであるならば、中国人村は戦前、戦時中と変わらない日本、ヘテロトピア的な空間を抑圧し、他者の存在を否定する戦後日本に対する批判的な空間となる。後で詳しく調べるが、実際に敗戦直後、闇市に代表される戦後空間には在日台湾人、在日朝鮮人、日本人の共存が図られていた側面もある。しかし、その場所は第三国人が横行しており、犯罪の温床として扱われていた。したがって、『暁

¹²⁶ 「女性のためのアジア平和国民基金（略称：アジア女性基金）」で設立者の一人であったことは、李香蘭としての植民地体験と無関係ではないであろう。基金にめぐる様々な議論はあるが、山口淑子は植民地女性のアイデンティティをある程度内面化していたと思われる。また、彼女は四方田犬彦とのインタビューで自分とほとんど同じ年の韓国人慰安婦女性に会った逸話を述べ、戦争やアジア女性基金について話す。（四方田犬彦（2001）、195～197頁）

の脱走』は他者、特に在日朝鮮人との共存を求めながらも、社会政治的な状況によって戸惑っている日本人の無意識が反映されており、それに関わる自由意志の問題が問いかける作品である。

エンディングシーケンスで、成田の銃弾に倒れた三上は「畜生、日本の、今まで、必ず」と不明確に吐き出しながら立ち上がるが、成田はその彼に向かって機関銃を乱射して、去っていく。すると、カメラはゆっくりと左へ移動し、死んだ春美と三上をあっけらかんと眺めている日本人の兵隊と中国人が映される。この場面では兵隊も中国人も同じ立場から映され、両方とも成田に代表される軍指導部に苦しめられる人々のように表される。



<図-20> 死んだ春美と三上を見ている兵隊と中国人

しかし、ただ一人の中国人が怒りに満ちた表情をしている（<図-20>）。前の場面で日本軍の威嚇射撃で自分の豚を失ったこの人のみ、なぜ憤怒しているのだろうか。この憤怒は、中国人も兵隊も日本軍隊に対して他者の立場に立っているが、根本的に決して同一化されない他者であることを表しているのではないだろうか。これは、他者との共存をマジョリティの立場ではなく、マイノリティの立場からその共存の問題を考え始めることを指し示しているのであろう。そして、三上の台詞、分節され、破片化した台詞の「日本の、今まで、必ず」に隠された他者、植民地人の言葉を入れ、より多様な意味を読み取ることが求められる。

第三章 離郷する「在日」、離散する「朝鮮人」－『キューポラのある街』

戦後空間での新たな可能性とは、焼け野原から立ち上がらなければならない状況から生まれた他者との連帯であろう。勿論、戦後空間で犯罪、違法行為が横行していたことは、事実であるが、生存のため、やむをえずそうするしかなかった理由もあっただろう。1948年のある雑誌には「今の日本で違法生活をやっていない人間は、刑務所に服役中のものだけだ」というブラックユーモアが紹介されるほどであった¹²⁷。

しかし、客観的なデータから見ると、戦後の無法状態がそれほど深刻なものではないという研究事例もある。ジョン・ダワーによれば、1937年から1945年の権威主義的統治が強化した時期に比べると犯罪率が高いが、それ以前の1930年代半ばに比べると、殺人事件の発生率はあまり差がなく、詐欺や横領のような知能犯の逮捕件はむしろ前より減っており、強盗や窃盗、贓物取引などの犯罪は増えていたと言う。注目すべきなのは、若者や子供の犯罪が急増したことであり、これは主に生活問題に密接に関わった犯罪であろう¹²⁸。

慌ただしくて無秩序な敗戦直後の日本社会は闇市に象徴される。一方、闇市は、日本人、台湾人、朝鮮人が混入し、交流していた空間でもあった。ジョン・ダワーは、闇市が違法と暴力が蔓延する場所ではあったが、そこの一般大衆は、アメリカに媚び、闇市でこっそり所得を増やした政治家、資本家、元軍幹部よりも真面目な生き方を自分なりの方法で具現化したと述べる。また闇市は日本人と他のアジア人がある程度同等に触れ合える数少ない空間の一つでもあった。階級的な背景や教育、過去の経歴などは通用せず、人種と国籍に対する偏見が比較的少ない場所であったのだ。そのため、ジョン・ダワーは闇市が日本社会に投げかけた最大の波紋は、彼らの違法的な取引よりも他民族間の交流であったと披瀝する¹²⁹。

このような交流は、他のところにも存在していた。例えば、日本共産党と在日朝鮮人の団体である朝蓮(在日本朝鮮人連盟)は、敗戦直後からすぐに連帯し始めていた。朝鮮人共産主義者にとって「日本国民との友誼保全」が目標であり、朝鮮の独立や国家建設が「日本の民主化」と表裏一体のものとして認識されていた。例えば、日本共産党の中央委員になった金天海(キム・チョンヘ、共産党朝鮮人部部長)は、1945年10月の朝蓮の結成大会で「朝鮮の完全独立と統一の達成」とともに「天皇制の打倒と民主政府の樹立」

¹²⁷ ジョン・ダワー(2004)、102頁。

¹²⁸ ジョン・ダワー(2004)、118～119頁。

¹²⁹ ジョン・ダワー(2004)、158～170頁。

を呼びかける。また、共産党中央委員候補の金斗鎔（キム・ドゥヨン、朝鮮人部副部長）は、共産党中央機関紙『前衛』第一号で日本における朝鮮人問題について「一つの民族問題である。それは朝鮮内に於ける朝鮮民族の政治的動向と結びつき、他方に於いては日本国内に於ける革命状態と結びついてゐる」と述べ、「朝鮮の完全な独立、人民共和国の建設」は「天皇制打倒」と密接に連動していると示唆している¹³⁰。

終戦直後、帰還政策で多くの朝鮮人が朝鮮半島に帰ったが、帰還政策が一段落した1940年代末の日本には約60万人の朝鮮人が残っていた。その中で多くの人々は日本に生活基盤をもっている、あるいは朝鮮半島の不安定な政治、経済的状况のためにやむを得ず日本に残ることを選んだ人々である。また帰還した朝鮮人の中では、朝鮮半島の不安定な状況のため、日本に再び戻った人もいる。これらの人々が戦後日本の新たな他者として「在日」朝鮮人と規定される。

また、1950年6月に勃発した朝鮮戦争は、在日朝鮮人を帰りたくても帰れない状況に陥らせ、その結果彼らは日本社会でもさらに曖昧な位置に置かれた。のみならず、朝鮮戦争をきっかけに、在日朝鮮人社会の理念的な分裂が一層可視化され始める。南側を支持していた人々の一部は、朝鮮戦争に志願して参戦し、北側を支持した人々は日本共産党との連帯を通じて朝鮮戦争に介入したアメリカに対して積極的に反対闘争を展開する。一方、日本政府は依然として在日朝鮮人に対する排除の姿勢を一貫する。

在日朝鮮人作家の金達寿は、1948年から日本の社会的な雰囲気が変わりはじめ、日本の民主主義に疑問を抱き、日本共産党に入ったと言う¹³¹。阪神教育闘争をきっかけに、いわゆる逆コースと呼ばれるGHQの政策上の転換を在日朝鮮人も具体的に実感する中で、日本共産党との連帯は在日朝鮮人の社会により広く拡散するようになる¹³²。差別や抑圧されていた在日朝鮮人は、社会政治的な抵抗のための日本人との一種の「共通の場所」¹³³を在日朝鮮人社会内部に構築していたのである。

¹³⁰ 尹健次（2009）『思想体験の交錯—日本・韓国・在日 1945 年以後』、東京：岩波書店、129～133頁。日本人の共産主義者にとって「日本の民主化」は戦前の植民地支配や戦争に対する反省から出発すべきものであったが、実際には、そうした問題は曖昧にし、天皇制の打倒という課題も妥協していく姿勢を示す。

¹³¹ 金達寿（1998）『わが文学と生活』、青丘文化社、159～160頁。

¹³² 実際に阪神教育闘争の際、日本共産党の党員と労働組合の組合員が捕まっており、神戸では1,732人の日本人が逮捕された（イ・ファジョン（2007）『第2次世界大戦の終戦直後在日朝鮮人連盟に関する研究—民族問題に対する認識とGHQとの関係を中心に』、京畿道：韓国学中央研究院韓国学大学院、31頁）。

¹³³ ジャック・ランシエールが提唱した概念。ランシエールは他者との連帯を不可能な同一化の概念を用いて、新しい政治的な主体の可能性を提示する。ランシエールは1961年10月にフラン

阪神教育闘争の現場にいた在日朝鮮人と日本人は新しい日本で、新しい主体としての共存可能性を期待し、連帯していたかもしれない。一方、新しい主体の一部は再び全体性に統合されるか、排除される。阪神教育闘争に対してもこのような論理が同じく適用される。当時、GHQ と日本政府は在日朝鮮人のデモを暴徒と規定し、非常事態宣言を発令する。また、GHQ との衝突を恐れていた共産党の指導部は、その闘争が朝蓮の朝鮮人共産党員による独自なものだと規定し、朝鮮人共産党員に対する統制令を出す。韓国では阪神教育闘争が南韓における単独政府樹立のための5・10総選挙を攪乱するために共産主義者が謀ったものだと報道される¹³⁴。このように在日朝鮮人と日本人の連帯は東アジアの

スのパリで警察がアルジェリア人のデモ隊を無差別的に鎮圧し、虐殺した事件を取り上げ、当時のアルジェリア人と同一化した彼自身と同世代の人々について述べる。同一化はまず、フランス人としてフランス人であることを拒否したことから始まる。彼らはアルジェリア人を死に追いやったフランス国民ということを自ら拒否したが、然ればと言って彼らがアルジェリア人と同じ立場に立てるわけではない。ランシエールはデモの現場で何方も受け入れることができなかつた二つのアイデンティティの間から新たな政治的主体の可能性を見つけ出す。ランシエールはこれを「不可能な同一化」だと名づける。それは苦しめられるアルジェリア人への同一化の不可能性、アルジェリア人を虐殺するフランス警察への同一化の不可能性、最後にこの二つの不可能性の間で分裂される自分への同一化の不可能性である（ジャック・ランシエール（2013）『政治的なものの端から—我々の時代の新しい知的言説』、ヤン・チャンリョル（訳）、ソウル：キル、221～223頁）。そこで、他者のことを否定することや理解することを通してではなく、他者との実際の交流が行われる「共通の場所」を作るのが重要であるとランシエールは主張する。ランシエールにとって主体化は、アイデンティティを確立することと対立する。主体化は一つの自分ではなく、自分と他者との間で一つの関係を築くことである。ここでは、政治的主体化は一つのアイデンティティを肯定することではない。むしろ、治安の論理が固着し、他者が付与したアイデンティティを否定することである。また、それは単純に敵対的な他者を排除する絶滅の論理ではなく、一つの共通の場所を構成することである。ランシエールにとって他者とのコミュニケーションは合意という一種の結果に至る手段というより、主体化が継続して行われる場として取り上げられる。このように主体化は他者との持続的なコミュニケーションを前提とするため、主体化はいつも不可能な同一化を内包する（ジン・テウォン（2012）「ジャック・ランシエールと政治的主体化—主体化Ⅲ」、『人と文人・文』12月通巻20号、ソウル：民族文化研究院を参考）。

¹³⁴ キム・テギ（2008）「阪神地域民族教育闘争60周年記念：戦後東北亜の国際関係と在日韓国人—アメリカの対朝鮮半島政策と阪神教育事件」、『韓日民族問題研究』、韓日民族問題学会、215～229頁。阪神教育闘争当時の非常事態宣言は、戦後唯一のものであった。デモ隊を鎮圧する過程で16歳の在日朝鮮人の少年が死亡する事故も起こった。しかし、日本政府は阪神教育闘争を共産主義者によるデモとして規定し、朝鮮人学校に対する弾圧の責任を免れる口実にしたので

社会・政治的な状況によって始終挫折させられており、反米、反戦闘争を掲げる特定の集団に利用¹³⁵されていた。その過程でしきりに使い捨てられた存在が在日朝鮮人だったのである。

使い捨ての姿勢は北朝鮮も同じである。1948年政権が発足した後、北朝鮮の政府は在日朝鮮人といかなる公式的な連帯をも表明したことはなかった。在日朝鮮人の社会と北朝鮮が密接な関係を本格的に結ぶのは、日本共産党の傘下にある民戦(在日朝鮮統一民主戦線)が解散し、総連(在日本朝鮮人総連盟)が成立した1955年以降のこと¹³⁶である。それから、1958年の夏に総連の支援で在日朝鮮人の中で北朝鮮への帰還運動が盛り上がる。同年の8月に北朝鮮で当時の朝鮮民主主義人民共和国主席の金日成(キム・イルソン)が、在日朝鮮人の「社会主義祖国への帰国」を歓迎する演説を行い、これによって集団的帰国の動きが本格的に広まる。

在日朝鮮人の帰国要求に対し、日本政府は赤十字国際委員会の支援を受け、北朝鮮への帰国希望者の帰国計画を発表する。韓国政府から強い抵抗はあったが、1959年8月インドのカルカッタで日本赤十字社と朝鮮赤十字会、国際赤十字委員会による帰国協定が調印され、1959年12月14日、最初の帰国船が新潟から清津港へ向かって出航する。

以上の如く、戦後の日本、韓国、北朝鮮における在日朝鮮人政策の背景には、常に国家があり、国家の名の下で在日朝鮮人を利用していた。例え、1950年代末、北朝鮮が在日朝鮮人の帰国を積極的に受け入れたとしても、その裏面には体制の強化と国家の位相のために彼らを利用した側面がある。結局、国家やイデオロギーによって在日朝鮮人の存在は否定されていた。このようなことから、チャン・セジンは在日朝鮮人に対する日本と韓国の姿勢を「戦後のアジアで形成したネイション・パラダイムの軟着陸のためのアリバ

ある。

¹³⁵ 日本共産党は1955年第6回全国協議会で、従来の武装闘争の路線を一切否定し、それを極左の冒険主義として規定するなど厳しい自己批判を行った。その過程で在日朝鮮人が参加していた武装闘争も公式的な記憶から削除された。闘争の先頭に立った朝鮮人の党員たちは脱党を要求された。2003年1月共産党中央常任委が出版した公式歴史書である『日本共産党の八十年—1922～2002』は、1950年代初めにおける在日朝鮮人の活動について言及していない(ナム・ゾンヨン(2005)「朝鮮人であるべきか、共産党であるべきか」、『ハンギョレ21』2005年8月3日、第571号)。

¹³⁶ 1955年5月、日本共産党の傘下にある民戦(在日朝鮮統一民主戦線)が解散した。最も大きい理由は民戦が日本共産党から直接指示や指導を受けることで、在日朝鮮人と朝鮮半島に関わる運動に制約があったからである。以降北朝鮮の朝鮮労働党から指示を受ける総連(在日本朝鮮人総連盟)が結成された。この結成とともに、訪朝代表団を平壤に派遣し、北朝鮮の指導部と面談を行い、10月には日本社会党の非公式代表団が金日成元朝鮮民主主義人民共和国主席と会談した。

イ」と名付け、在日朝鮮人はそれぞれの国家によって構造的に否定され、利用されたと指摘する¹³⁷。この文脈から考えると在日朝鮮人の北朝鮮帰国事業は政治力学的に重要な位置を占めていると言えよう。

共産主義が日本国という全体性を反省する契機を設けるものであるが、この反省はまた別の全体性になる可能性もある。例えば、1959年から始まった在日朝鮮人の北朝鮮帰国事業は、共産主義者や社会主義者などの支持を得て、人道的な見地から行われていたが、結局在日朝鮮人を排除してしまう結果となる。特に、北朝鮮帰国事業に関する最近の研究を見ると在日朝鮮人の利用と排除の論理がその根底に敷かれていることが分かる。それならば、誤った選択だとしても、人道的な次元で支援していた人々の実践を全面的に否定してはいないだろう。それを否定するならば、自ら帰国を選んだ在日朝鮮人をも否定することになるのである。

映画『あれが港の灯だ』にも見られるように、実際に帰国事業が行われる初期段階から、また事業が行われてからすぐに北朝鮮の実態や帰国者の生活が宣伝内容と異なっていることは分かっていた¹³⁸。にもかかわらず、帰国協定が満了する1967年まで約9万の在日朝鮮人が北朝鮮行の船に乗っていた。帰国事業に関することを単に否定すると、北朝鮮行を選んだ人々が根本的に指し示しているもの、つまり日本社会の差別や国籍問題、韓国の無関心や冷戦イデオロギーの問題などを見失ってしまうのである。

そこで、本章では当時の帰国事業の底辺に存在していた問題とそれに関わった大衆の無意識を映画『キューポラのある街』を通じて見ていく。この作品は、原作の「近代的な自我の目覚め」のテーマを取り上げながらも、マイノリティの連帯の必要性をも映し出している。このような文脈で、この作品は在日朝鮮人と日本人との連帯が描かれており、在日朝鮮人との共存が提示されている。また、この作品は在日朝鮮人を否定的に描写せず、なおかつ、社会的弱者として在日朝鮮人と労働者階級との性急な同一化も控えている。これによって、在日朝鮮人の特殊な状況が現れ、在日朝鮮人の歴史と現実の問題が喚起される。

このような同一化されない在日表象は帰国事業をめぐる政治力学的な関係の中でより根本的な問題を指し示すようになる。また、在日朝鮮人との共通の場所として提示された川口市の鋳物町は、在日朝鮮人と日本人とを結び合わせながらも、決して物語に完全に吸収されない空間である。その残部、空間的な隙間から漏れ出したところから、共存の根本

¹³⁷ チャン・セジン（2012）「トランスナショナリズム、（不）可能、そして在日朝鮮人という例外状態—在日朝鮮人の韓国戦争に関するテキストを中心に」、『東方學志』第157集、ソウル：延世大學校國學研究、68～69頁。

¹³⁸ 高崎宗司、朴正鎮（2005）『帰国運動とは何だったのか—封印された日朝関係史』、東京：平凡社を参照。

的な問題が示され、在日朝鮮人との共存の可能性が見えてくると思われる。

第一節 在日朝鮮人の居る空間

『キューポラのある街』は浦山桐郎の監督デビュー作であり、早船ちよの同名の小説を映画化したもので、日活が製作・配給した作品である。今村昌平の全作品の助監督を勤めた浦山桐郎は『キューポラのある街』の脚本を今村とともに執筆し、同年の第13回ブルーリボン賞では作品賞と新人賞を、第3回日本映画監督協会からは新人賞を受賞した。この作品はキネマ旬報年間ベストテンの2位に選ばれるほどの高い評価を得た。主演役の吉永小百合は最年少で第13回ブルーリボン賞主演女優賞を受賞し、注目を浴びる。また、雑誌連載や単行本の売れ行きがそれほど良いとは言えなかった原作小説も映画公開から約1年後に改訂版が出版され、発行部数を伸ばすことになる¹³⁹。

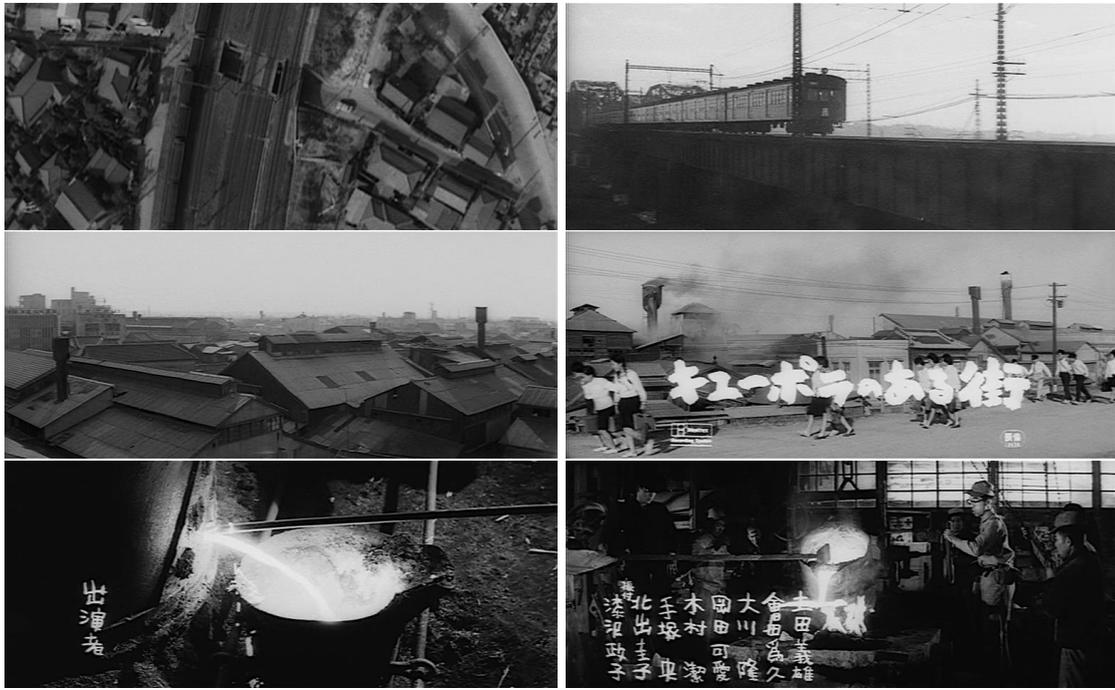
早船ちよの『キューポラのある街』は、北朝鮮への帰国事業が始まる3ヶ月前の1959年9月から雑誌『母と子』に約一年間連載されていた小説である。この小説は、高度経済成長期の日本社会と北朝鮮帰国事業が施行され始めた時期を時代的な背景にし、女子中学生のジュンと彼女の一家を通じて同時代を物語る作品である。映画版の『キューポラのある街』は原作と所々異なる点もあるが、物語のあらすじは概ね同様である。

映画版も同時代の埼玉県川口市を背景に女子中学生のジュンと彼女の家族や周りの人々の生活を描いている。鋳物工場の職人であるジュンの父親は、経営不振のために工場が買収されたことで、解雇される。さらに同じ日にジュンの弟が生まれ、ジュン一家は経済的に困窮する。そのため、ジュンの全日制高校の進学も難しくなるが、貧しい生活にも関わらず、ジュンは希望と勇気を失わず「働きながら、学ぶ」ことを決め、定時制高校に進学する。

多少教育的であり、啓蒙的な物語のようにも見えるが、貧しい生活の苦しいジュン一家や周りの人々の様子が細密に描かれ、高度経済成長期の日本社会と経済成長から疎外されていた階層の人々の生活像が生々しく描かれる。映画『キューポラのある街』に関する当時の批評も映像から醸し出されるリアリティを高く評価する。飯田心美は、そのリアリティが今村のスタイルを引き引き継いだと言い、「一見したところでは貧乏一家のホーム・ドラマのように見えながら見ていくうちに話の奥行に深さのあるのが判ってくる」と述べている。また、登場人物の描写に関しても、工場町の少年らしく描いていると評価し、次のように述べる。

¹³⁹ 林相珉（2011）『戦後在日コリアン表象の反・系譜：「高度経済成長」神話と保証なき主体』、福岡：花書院、51頁。

それをさらに肉付けしたのは実景のとりいれで小学校のガラス窓の向こうに見える荒川大橋はじめ国電の鉄橋、荒川ベリの土堤、川口駅、キューポラのたちならぶ工場群、繁華街や陸橋を活かした画面設定はこの作の現実感をもり上げるうえで大きなはたらきをした¹⁴⁰。



<図-21> 『キューポラのある街』のオープニング・シーケンス

このようなリアリティはオープニング・シーケンスにも見られる。東京と埼玉県の境界にある荒川大橋の付近の真俯瞰で撮影されたショットやキューポラが立ち並んでいる川口市の独特な風景が続く場面、そして、ジュンの父の辰五郎と工場の仲間たちが働く鋳物工場の情景からこの映画のリアリズム的な傾向が明らかに現われている特に、鋳物工場の場面は、ドキュメンタリー的なタッチで演出され、工場が稼働し、仕事をしている人々の姿が生き生きと表れている。何より、在日朝鮮人が主要人物として登場することで、当時の時代的な状況が浮き彫りにされ、より生々しく描かれた現実が映し出される。（<図-21>）

林相珉は、原作の連載版、初出版、映画版、改訂版それぞれのテキストの変化や社会政治的な文脈に照らし合わせ、『キューポラのある街』というテキスト自体を分析する。特に、テキストの変化を帰国事業に関わる当時の様々な出来事や社会政治的問題、そして日本政府のスタンスの変化と比較する。このような分析を通じて、林は映画も含め『キューポラのある街』というテキストが友情の物語を用いて社会政治的な問題を削除する 政

¹⁴⁰ 飯田心美（1962）「日本映画批評 キューポラのある街」、『キネマ旬報』、1962年5月下旬号、東京：キネマ旬報社。

治的なテキストの典型であり、日本政府のスタンスをそのまま反映していると結論づける¹⁴¹。

林はそれぞれの『キューポラのある街』を一つの同質的なテキストであることを前提とし、小説の出版や改正の過程で変更された部分と映画化による変化などを分析していると考えられる。小説が映画化されるにつれ、作り手も、媒体自体も変わるため、後のテキストが前のテキストをそのまま踏襲するわけではない。また、映画の限定された上映時間のためにも新しく設定された、あるいは削除された箇所もあるはずである。特に、文字メディアから視覚メディアに変わった映画の場合、登場人物や事件の映像的な描写をも見なければならぬ。それで、前章の『暁の脱走』の場合のように、映画的な特徴を考慮した上で分析を行うとまた、他の意味が読み取れると考える。

例えば、原作の小説で在日朝鮮人のヨシエとサンキチは、帰国事業のエピソードが展開する際に、本格的に登場するが、映画では物語が始まると同時に登場する。特に、ヨシエの弟のサンキチは原作では、ほとんど役割を担わず、帰国事業のエピソードだけのために登場するかのような印象もある。しかし、映画でのサンキチはタカユキとの関係の中で、重要な役割を担い、在日朝鮮人、特に2世の実質的な現実を表している。このような変更で、コオロギ島が原作ではタカユキだけの秘密の場所であるが、映画版ではタカユキとサンキチの共通の場所に設定されている。また、原作では「李承晩ライン」¹⁴²の問題が取り上げられ、在日朝鮮人に否定的なハナエ¹⁴³という叔母が出るが、映画には登場していない。

映画版の『キューポラのある街』が原作小説に基づいているため、林相珉の指摘、及び主張はある程度有効である。梁仁實は映画『キューポラのある街』が「朝鮮人は朝鮮へ帰るべき」という当時の「帰国事業」の考え方を反映していると指摘する。また、梁仁實

¹⁴¹ 林相珉（2011）の第2章「北朝鮮帰国物語と高度成長—『キューポラのある街』論」を参考。

¹⁴² 1952年1月、当時の韓国大統領李承晩の宣言によって設定された韓国と周辺国家間の水域区分や資源、及び主権保護のための境界線である。排他的経済水域に類似した概念で、アメリカ、中国、日本では、「李承晩ライン」と言われている。韓国では李承晩政府が韓国と日本との平和維持が主目的だと発表したため「平和線」と呼ばれている。1965年、日韓基本条約の日韓漁業協定が成立する前まで、328隻の日本の船舶、総3,928人の日本人が拿捕され、44人の死傷者が発生した。

¹⁴³ ハナエの夫は、「李承晩ライン」周辺で漁船操業中に逮捕され、韓国釜山の刑務所に入っている。林相珉は映画にハナエを登場させないことで、在日朝鮮人の帰還事業に関する当時の「李承晩ライン」の問題を隠蔽し、「友情」というテーマに集中し、在日朝鮮人に関わる政治上の力学関係が消されていると述べる（林相珉（2011）59～64頁）。

は在日朝鮮人の状況や帰国事業がテーマを伝えるために導入された単純な設定に過ぎないと指摘し、「日本のある貧しい家庭のなかで育った少女少年の成長過程においての一つの背景に過ぎず、また自分たちより「不幸な人々」として「在日」が登場¹⁴⁴していると述べる。林も梁と類似した文脈で、原作をも含め、『キューポラのある街』と『にあんちゃん』に出る在日朝鮮人の貧しい状況が一つの商品として消費されていたと指摘する¹⁴⁵。このような問題は確かに在日朝鮮人をめぐる歴史的、政治的な問題を隠蔽しているとも言えよう。

しかし、映画『キューポラのある街』にはそのような問題を超越する別の側面がある。浦山桐郎は原作の「朝鮮人の子がいることが、非常にやりたいと思った最大原因」であり、当時の映画製作会社ではタブーであったから、会社から「朝鮮人を消せと言われたらやめようと思っていた」¹⁴⁶と述べる。このようなことから、ヨシエとサンキチに対して、原作とは異なる映像的な再現にも注目すべきであると考えられる。そこで、本章では映画『キューポラのある街』におけるヨシエとサンキチの表象を検討し、在日朝鮮人との共存の問題とその限界を考察する。

第一項 共通場所での連帯、そして在日朝鮮人

映画版の物語はジュンとヨシエ、タカユキとサンキチの二つの軸を中心に展開される。兄弟のジュンとタカユキ、ヨシエとサンキチは皆同じ街に住んでおり、互いに同じ学校に通っている親友である。ヨシエはジュンの悩みを誰よりも理解している人物であり、ジュンが経済的な困難で全日制高校進学を悩んでいる時、真面目に助言する人物である。ジュンはヨシエの北朝鮮帰国をきっかけにして、そして帰国に当たって残した手紙を読んで、働きながら定時制高校に通うことを決める。映画の後半、北朝鮮に帰ったヨシエがジュンに残した手紙には次のように書いてある。

苦しかった中で、あなたと一緒にパチンコ屋でアルバイトした時だけが、短い間

¹⁴⁴ 梁仁實（2004）『戦後日本の映像メディアにおける「在日」表象—日本映画とテレビ番組を中心に』、立命館大学大学院社会学研究科応用社会学博士論文、41頁。

¹⁴⁵ 林相珉（2009）「商品化される貧困：『にあんちゃん』と『キューポラのある街』を中心に」、特集・連続講座「国民国家と多文化社会」（第19シリーズ）格差拡大社会とグローバリズム：第4回 格差社会と文学2：弱きものとしての子供、『立命館言語文化研究』 vol.21、no.1を参考。

¹⁴⁶ 浦山桐郎（1971）「自伝と自作を語る」、『世界の映画作家8—今村昌平、浦山桐郎』、東京：キネマ旬報社、210頁。

だったが、一番楽しい毎日でした。あの頃、あなたと辛いこと、もっと話し合えばよかったと思います。恥ずかしかつた。あなたは今、一人だけで悩んでいるんじゃないで、同じように苦しんでいるみんなの問題にして一緒に考えあった方がいいんじゃないでしょうか。私はいなくて残念ですけど、きっとそういう人達はたくさんいると思います。

そして、家族皆が寝ている部屋でヨシエの手紙を読み終わったジュンの顔に微かな笑みが浮かびあがる。



<図-22> ヨシエの手紙を読んでいるジュンとジュンの工場見学

手紙でヨシエは、自分やジュンのように貧乏で苦勞する人が多くあり、彼らと一緒に問題を考えることを勧めながらジュンを励ます。ここで、ヨシエを通じて作品のテーマの核心が伝えられている。つまり、苦しかった中で一緒に働いながら話し合うことができる共通の場所を設けることである。次の場面でジュンは工場を見学し、自分と似た環境の中で生活する人々と一緒に働きながら勉強することを決める。このシーンで出る女工たちの合唱する「手のひらの歌」¹⁴⁷は、ヨシエの手紙とその内容が一致する。（<図-22>）

林の指摘のように、この場面でヨシエとジュンとが社会的な弱者に同一化され、在日朝鮮人の歴史性や政治性が削除される側面がある。ヨシエがジュンの成長において重要な役割を果たしているのは事実である。しかし、自分の育った街を後にし、北朝鮮に行ったことから見ると梁の指摘通りにヨシエはジュンの成長のために登場する機能的であり、人為的な人物のようにも見える。

早船ちよは、作品のテーマが「中学三年生のジュンを主人公に、いわばその「近代的自我」の目覚めを、心とからだの両面から、その成長過程を追及していくこと」にあると

¹⁴⁷ 一人だけが苦しいんじゃない／みんなみんな苦しんでいる／話してみようよ／かたり合おうよ。

述べる。そして、家庭、社会、進学、北朝鮮帰還、失業、性、人の意識などは「問題提起のかたちで織り込まれています」と説明する¹⁴⁸。原作で在日朝鮮人の帰国事業はジュンの成長において重要な契機となっている。そして、ヨシエは他の人物とともにジュンの成長のきっかけとなる匿名の「みんな」となっているとも言えよう。

しかし、映画は「近代的自我の目覚め」より、連帯の重要性を強く表している。例えば、女工たちの「手のひらの歌」の合唱は原作にはない場面¹⁴⁹であり、ジュンの成長が皆の互いに助け合うことで始めて可能になることを示している。映画の最後に、ジュンが「一人が五歩前進よりも、十人が一歩ずつ前進する方がいい」と述べる場面は、原作の匿名の「みんな」が連帯した「一緒のみんな」により実戦的なものになったことである。これによってヨシエとサンキチは、ジュンの成長の切掛けにとどまらず、連帯すべき他者として、そしてその連帯が成り立つ実際の空間、キューポラのある工場街という「共通の場所」が重要になる。

その共通の場所で、日本人と在日朝鮮人は互いに同じマイノリティとしての他者性を通じて結ばれる。同一化のできない、また同一化してもいけない他者との連帯は他者性の弱い地盤に基づいているものの、いつでも解体可能な関係を前提し、連帯する瞬間の持続であり、却ってその連帯の瞬間は他者との関係によって更新され、いつでも出現可能となる¹⁵⁰。この作品は、このような更新可能の柔軟な連帯を通じて国民や民族を超え、共通

¹⁴⁸ 早船ちよ（1976）『キューポラのある街』、東京：理論社、224頁。

¹⁴⁹ これについて林相珉は、「手のひらの歌」を挿入し、工場見学の前夜のヨシエからの手紙に言及された「みんな」の大事さを再確認させると言い、「「近代的自我」は「みんな」意識を高め、それを「業務能率」向上に役立てようと考えていた同時代の経済政策の方向性と基本的には同じ」と分析する（林相珉（2011）、70～75頁）。このような分析は有意義であるが、同時代の経済政策の方向性という全体性の中に統合する過程で生まれる亀裂の地点をテキストの全体の中で把握する必要がある。さもないと、テキストに含まれている固有の政治性がなくなり、結局テキストの意味解釈そのものが時代的な状況という別の全体性に還元される間違いを犯す恐れがある。

¹⁵⁰ ジン・テウォン（2012）を参照。ジンはランシエールの「不可能な同一化」が共通の状況から生まれた連帯性を象徴していると述べる。ランシエールは、1832年のフランスのオーギュスト・ブランキ裁判を例に挙げる。ブランキはカールマルクスに影響を与えた社会主義者であり、その裁判で職業を聞かれて裁判長に「プロレタリア」と答える。裁判長は、それが職業を表す言葉ではないと問い詰めるが、ブランキは「プロレタリアは労働で命をつなぎ、政治的権利が与えられない三千万のフランス人の職業」であると言り返す。そして、裁判長は書記に彼の職業を「プロレタリア」と記録することを指示する。ここで、「プロレタリア」とは治安の秩序から排除された分け前のない者たちがもった共通の状況によって結ばれた大衆であり、そう宣言したその瞬間のみに一時的に存在し、そして消える階級である。

の場所で在日朝鮮人との共存の可能性を探っている。

ジュンとヨシエ、タカユキとサンキチの関係も、また彼らの共通の場所にに基づき、対等に描かれている。しかしながら、同じ状況に置かれているとしても、在日朝鮮人の特殊性が隠蔽されることや排除されることはない。例えば、朝鮮人は危ないと話す母や朝鮮人との付き合いに怒る父に対し、ジュンは在日朝鮮人に関する先入観の間違いを指摘する。また、戦争¹⁵¹が起これば、昼夜に仕事ができるという父の話に、ジュンとタカユキは自己中心的だと非難する。家出したタカユキがサンキチとともにコオロギ島で帰国事業について話し合う場面からも在日朝鮮人の現状が見えてくる。このような場面は、在日朝鮮人に対する日本社会の偏見があからさまに露出され、批判的な観点から描かれているものと読み取れる。

彼らは同じ学校の同級生であり、同じ町で貧しくて苦勞しながら生活している同等の存在である。例えば、修学旅行のお小遣い額を決めるクラス会議の場面（<図-23>）で、渋々手をあげるヨシエからカメラがパンすると、ジュンも躊躇しながら手をあげる。また、他の学生たちとは異なり、二人だけが制服を着ていない。

このようにジュンとタカユキと同じ状況に置かれたヨシエとサンキチによって、在日朝鮮人の他者性は日本人に同一化され、薄れる側面もある。その代わりに、この共通した状況によって、ヨシエとサンキチは普通の日本の子供と同様の立場に立ち、日本に住んでいる子供として北朝鮮へ移住することが決して「帰国」ではないことを指し示す。



<図-23> クラス会議

ジュンはヨシエとともに密かにパチンコ屋でアルバイトをして、タカユキはサンキチとともにこそ泥を働いたり、新聞配達をしたりする。映画の冒頭で、ジュンがヨシエの漕ぐ自転車の後席に乗ったまま登場する。（<図-24>）また、このような描写を通じてこの映画はヨシエとサンキチをステレオタイプ化された在日朝鮮人として描かれていない

¹⁵¹ ジュンの父はただ戦争だと話しているが、文脈上韓国戦争を示していると思われる。父が戦争を言及すると、タカユキは激しく反応しながらいきなり立ち上がる場面がある。彼の反応は映画の冒頭でタカユキとサンキチがコウロギ島の秘密場所で南・北朝鮮の不安な政治的状况を話しながら戦争を言及した場面と関係がある。また、韓国戦争の特需によって、日本が経済的に復興し、1960年代集団的自衛権に基づいて成立した米日新安保条約にも関わっている。

ことも見逃してはいけない。



<図-24> ジュンとヨシエ、タカユキとサンキチ

第二項 『キューポラのある街』の空間的表象

登場人物は同じ環境の中で生活している同等な存在、いわば社会的に疎外された人々として描かれている¹⁵²。<図-25>を見てみよう。このシーンについて簡略に説明すると、タカユキは小遣い稼ぎのために不良の友達から鳩のヒナをもらって、売っているが、野良猫にヒナが殺されてしまう。それで、タカユキは死んだヒナに相当する金額を払う代わりに不良サークルの一員の松永と工場で資材の盗みを働くことになる。この計画をサンキチから聞いたヨシエがジュンに知らせ、ジュンがタカユキらの盗みを阻む。その代わりに、ジュンが3回の分割でお金を返すとし、これを話し合うために松永のリーダーがいるビリヤード場に行く。ジュンはそこで松永の仲間から犯されそうになるが、タカユキの助けでその場を逃げ出す。

次の場面で、アントニン・ドヴォルザークの交響曲第9番『新世界より』の『家路』が流れ、川口市役所の「すくすくと明るくのびよう青少年」という標語が書かれた横断幕をとらえたカメラがズームアウトすると、タカユキとジュンがその横断幕の下を通り過ぎる。そして、ジュンは水飲み場で笑顔を浮かべて水を飲む。タカユキはジュンに謝り、不良たちと付き合わないと言を押しして宣言する。ジュンの明るい笑顔と朗らかな口調はまるで横断幕のスローガンと組み合わせているかのように思われるが、このエピソードの展開を考えると、まるで市役所横断幕の語句を嘲っているように見える。この次の場面で二人

¹⁵² この映画が製作された1960年代は、池田内閣の国民所得倍増計画が始まった時期であり、映画の背景である1959年は1957年に岸内閣のもとで策定された「新長期経済計画」による高度経済成長期であった。しかし、ジュンの家族は経済成長の豊かさとは全く無関係である。さらに、ジュンの父は工場の機械化が進むことで、リストラされ、勤め先も見つからないのである。

は家に帰らずラーメンを食べるが、これも子供たちの帰宅の合図として使われた『家路』の歌詞と対比をなす。



<図-25> 川口市役所前

この一連の問題の発端はタカユキが不良たちと付き合ったからであるが、より根本的な理由は経済的な苦しみである。父は解雇され、それに赤ん坊まで生まれたため、タカユキは小遣い稼ぎのために不良たちから鳩のヒナをもらって売っていた。ジュンとタカユキにとっては「すすくと明るくのびる」ことに先だって環境的な問題があり、これは経済発展から疎外された社会的弱者という構造的問題につながるのである。ジュンとタカユキの生活空間は市役所に代弁される公共政策に恵まれていないと同時に、公権力がなかなか届かないところであるだろう。

また、<図-26>はジュンが自分の目指している全日制高校を尋ねるシーンの一部である。このシーンの前、ジュンの父親である辰五郎はジュンの同級生、ノブコの父親から仕事を紹介してもらった。修学旅行の出発の朝、ジュンの家族は辰五郎が仕事を辞めたことを知る。

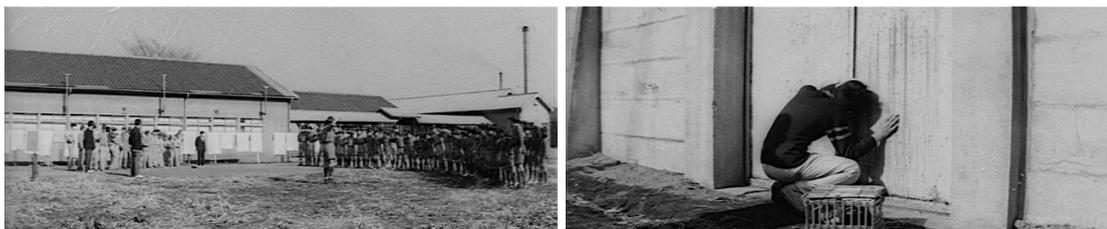


<図-26> 全日制高校の学生たちを見ているジュン

そして、ジュンとタカユキは父が職人のプライドを持ち出し、すぐ辞めてしまったこと、さらに戦争がまた勃発すると仕事が溢れると話したことで父親と激しく揉める。そして、ジュンは修学旅行に行かず、家の問題や高校進学を心配しながらただ一目見るために全日制高校を訪れる。学校の塀に上がり、運動場で体操をしている女子高生たちを見てい

るジュンの姿は、全日制高校の女子高生たちと対比され、社会的疎外者としてのジュンの状況が現われる。

<図-26>に続くシーンで、タカユキはたまたま少年鑑別所を通り過ぎる。全日制学校の運動場を見ていたジュンのように、タカユキも戸の隙間から少年鑑別所の中を覗き見る(<図-27>)。その中ではタカユキと同じ年頃の少年たちが訓練を受けている。この一連の場面で、ジュンとタカユキは自分と似ている存在を通じて自分自身の別の姿である貧乏人としての側面と不良としての側面を認識する。



<図-27> 少年鑑別所の中を見ているタカユキ

しかし、全日制学校の学生たちや少年鑑別所の少年たちがジュンとタカユキを浮き彫りにするために別存在として他者化されるのではない。むしろ、この作品は登場人物の他者化の可能性を注意深く避けながら、ジュンとタカユキが近代的自我になる道を遠回りさせる。そのため、登場人物は同じ空間の中で住んでいるものの、それぞれの位置を持った存在として描かれる。

この次のシーケンスで、ジュンは食堂で客をあしらう母を偶然見つけ、衝撃を受ける。母親に反発し、非行をやらかそうとするかのようにジュンは道で出会った同級生のリスとバーに行って楽しげに踊る。それを見ていた松永の連れはジュンとリスにこっそり薬を飲ませて寝かせる。そして、ジュンは不良たちに犯されるところに合うが、リスに助けられる。

このシーケンスで興味深いのが、リスも不良のような人物であり、なおかつリスの兄はその不良たちのリーダーだということである。また、ジュンを探してきたジュンの隣、克己と刑事の役割である。ジュンが修学旅行に行っていないことを知った克己が警察に届け、バーに突入して来る。そして、この騒ぎで目を覚めたリスがジュンを助ける。この流れの中で、刑事は決定的な役割を務めず、ジュンを助けるきっかけは克己によって設けられ、リスがジュンを逃がす。つまり、事件の原因や解決全てがジュンと同じ空間で生活している人物によって成り立っているのである。これによって、ジュンとジュンの友達、不良たち皆が共通の場所で、周辺化され、疎外された共通の状況に置かれており、彼らの他者性の中に脅威と連帯が両立していることが示される。

第三項 実践的空間として共通の場所

在日朝鮮人のヨシエとサンキチをはじめ、登場人物の特殊性が消されていないのは、それぞれの人物が空間的位置を持ち、力学的な関係を通じて描写されるからである。〈図-28〉はソフトボールの試合後のジュンとヨシエとリスの会話場面である。

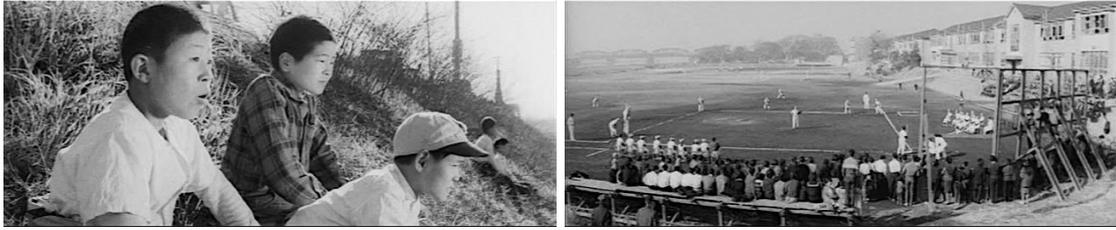


〈図-28〉 ジュン、ヨシエ、リスの会話

父親がリストラされ、赤ん坊まで生まれ、経済的な困難に陥ったジュンはヨシエにパチンコ屋のアルバイトを紹介してほしいと密かに頼む。この時、リスが二人の間に割り込んで来て、先生がジュンを探していると伝える。リスの登場と同時にヨシエは気まずそうに黙ってうなだれる。それから、ジュンとヨシエが挨拶すると、今度はリスが俯いて何も聞いてないふりをする。ジュンが去っていくと、リスとヨシエは視線を交わすが、リスは不愉快な口調で「何さ」という。ヨシエも不愛想に「ううん、何でもない」と言い返し、二人は別れる。この場面で、ヨシエとジュン、リスが同じ空間に属しているにもかかわらず、それぞれの関係によってその位相に差が現われる。

このシーンにおいて興味深いのは、三人の会話の場面がタカユキ、サンキチ、ズクが見ている風景の連続線の上に位置することである。このシーンはエクストリーム・ロングショットで撮られたソフトボール試合の場面から始まり、その次に試合を見ているサンキチ、タカユキ、ズクの姿につながる（〈図-29〉）。そして、ジュン、ヨシエ、リスの会話は、ショットの流れの上、タカユキらの見ている風景の一部を成している。学校という日常的空間が同じ空間に属した人物の視線を通じて表れ、風景と風景の主体が完全に分離されていないのである¹⁵³。

¹⁵³ 風景は特定の空間と主体の分離を前提にした主体の総合的な認知作用であり、世界に関する主体の解釈と再構成によって現われた世界象である。レジス・ドゥブレは、風景が精神状態だと定義したスイス人の作家アミエルの言葉を引用し、風景画が歴史的にルネッサンス以後の意識変化によ



<図-29> ソフトボール試合を見ているサンキチ、ズク、タカユキ

この一連のショットは単純に観照の対象ではなく、客観的な位置を占めながらも、主観的な観点を通じて彼らの実際生活の一部として表れる。リスの占めた位置は、在日朝鮮人に対する偏見や排除が行われる空間軸を成す。ヨシエにとってその位置は、日本人との共存を図るが、偏見や排除によって共存が遅れる空間軸となる。そして、ジュンは、同じ空間に属している人々とコミュニケーションを取ろうとする位置を占める。つまり、同じ空間の中のそれぞれの人物によって場所が再構成されるのである。

このように、この作品の中の空間は一つに決まった場所ではなく、登場人物がそれぞれの位置を占め、関係を結ぶことによって定義される場所として現れる。先述したように、ビリヤード場は不良の場所であるが、これに繋がる川口市役所がジュンとタカユキによって相対化され、ビリヤード場も単純に不良の場所として否定されるのではなく、人々の交差する空間に拡張される。

例えば、パチンコ屋はヨシエとジュンがアルバイトをしている場所であり、松永の不良仲間たちの集いの場である。（<図-30>）ここで、ジュンは偶然克己に出会って、高校進学について話し合う。また、後のシーンでは、ジュンの担任教諭の野田がパチンコ屋に入るジュンを見つけるが、それを見た克己が野田にジュンのことを代弁する。（<図-31>）そして、次の日に野田は修学旅行のための市の補助金についてジュンに知らせる。

ソフトボールの試合のシーンと同様に、パチンコ屋のシーンも登場人物の視線から映ったショットによって構成され、パチンコ屋は不良の場所に規定されるというよりも、各々の人物の実践によってその空間的な意味が変化する。

って登場したと説く（レジス・ドゥブレ（1994）『イメージの生と死—西欧的視線の歴史』、チョン・チンクク（訳）、ソウル：視覚と言語、229頁）。柄谷行人も風景が単に外部に存在するものではなく、風景が出現するには主体の知覚様態が変わらなければならないと述べている（柄谷行人（1980）『日本近代文学の起源』、東京：講談社、32～36頁）。柄谷は、風景の誕生を内面の誕生と同時的なものに把握し、近代日本のリアリズム文学の成立過程を「風景の発見」という広範囲の歴史的な文脈で説明する。即ち、風景は世界と主体の間のどこかで成り立つインタフェース的なものであり、世界と主体が関係する様々の様式の総体である。



<図-30> パチンコ屋



<図-31> パチンコ屋前の野田と克己

<図-32>はジュンがノブコの子供部屋の窓で夕暮れのキューポラの立ち並んだ風景を見ている場面である。



<図-32> ノブコの家から見た鑄物町の風景

前の場面でノブコはジュンの父親の失職について聞き、社会科で失職問題について勉

強したと話す。ジュンが実際に経験していることが、ノブコにとっては単に教科書の内容に過ぎないことなのである。ジュンにとって窓の外に見えるキューポラの街は、自分とは離れた空間であり、ただ夕暮れの美しい風景でありながらも、自分が属しており、貧しい生活をしている実際の空間である。しかし、ノブコはジュンの父親に職場を紹介することなどを通して、その空間と関係する人物として描かれる。

このように登場人物は、典型的な人物像を通じてジュンの成長の契機として機能する存在として機能しているだけでなく、それぞれの位置に立ち、自分なりに人間関係を作りながら生活している存在として登場する。長部日出雄は、この作品の登場人物について次のように評価する。

出てくる人間たちが既成の固定観念や教条の呪縛からほぼ解放され、生き生きと自由に動き回っていたことが、定型的人物が機械人形のように動く教条的社会派の映画にくらべて、眼を洗うように新鮮な印象を与えたのである¹⁵⁴。

そして、この人間関係こそが共存の契機であろう。様々な主体の空間的な専有と実践が空間的な再現の政治に向かい合い、主体の政治が始まる場であろう¹⁵⁵。このような文脈で、この作品の空間は周辺化された空間であり、登場人物は国家政策から疎外されているが、彼らなりに空間を占有し、人間関係を実践している存在である。このようなことはオープニングのナレーションからもよく見られる。

¹⁵⁴ 長部日出雄（1971）、「浦山桐郎論」、『世界の映画作家8—今村昌平、浦山桐郎』、東京：キネマ旬報社、170頁。

¹⁵⁵ エドワード・ソジャによれば、空間は単に「物理的な空間」を指すばかりではなく、「想像の空間」、そして互いに異なるこの二つの空間を合わせた「体験された空間」をも含める。そして、彼はフーコーのヘテロトピアの概念を通じて、アンリ・ルフェーヴルの空間概念を拡張する。ルフェーヴルは社会的空間が、計画と管理によって秩序が与えられた空間として「空間再現」とイメージや象徴を通じて体験された空間として「再現空間」、そして社会の秘密の空間であり、社会的空間に対する人々の知覚と結び付けられる「空間的实践」の弁証法的関係によって生産されると述べる（アンリ・ルフェーヴル（2000）『空間の生産』、東京：青木書店を参照）。ここで空間の矛盾と葛藤が空間的实践を作り出すが、つまり日常に基づいた人々の欲望が空間的实践を導き出し、抑圧された差異を表して差異の空間を作り出す。ソジャは具体的実践と変化が起こる空間的实践に注目し、ヘテロトピアとしての第3の空間について述べている。第3の空間は「空間再現」として第1空間と「再現空間」としての第2空間の間の二重性を解体し、再構成するが、第1空間や第2空間で発見していない空間、つまり痛感に内在した他者を発見する（Edward W. Soja（1996）*Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden: Blackwellを参照）。

今や、世界第一となったマンモス東京の北の端から、荒川の鉄橋をわたると、すぐ埼玉県川口市につながる。川一つのことながら、我々はこの町の生活の中に、東京と大きな違いを感じる。五百を数える鋳物工場、キューポラという特色ある煙突、江戸の昔からここは鉄と人、汗に汚れた鋳物職人の町なのである。

というナレーションから、疎外されたそれぞれの主体の空間的な実践は物語の中で重要な役割を果たしていることが分かる。そして、その空間的な実践の一つが空間の中で共存している人々との連帯なのであり、これによって空間の意味が変わる。先述した工場も、女工たちの合唱によってその意味が変わり、ジュンは働きながら勉強するように決心を固める。これによって、「キューポラのある街」というディエジェーシスの空間は同一化され、かつ理想化された空間ではなく、在日朝鮮人をも含めた様々な主体の実践が行われる実際の日常的風景として現われる。ディープフォーカスの画面やエクストリーム・ロングショットやロングショットが頻繁に使われるのもこのような空間的な特徴や人物関係の詳細な表現のためであると考えられる。

第二節 連帯と共存の図られる空間

帰国事業の場面以降、この作品は近代的自我の目覚めという原作のテーマに集中し、物語は急展開する。全ての問題や登場人物間の葛藤も急に解決されてしまう。ジュンの父親は克己の紹介で再就職し、母親もアルバイトを辞める。ジュンは働きながら勉強するために定時制高校に進学することを決める。「一人が五歩前進するよりも十人が一歩ずつ前進する方がいい」というテーマは労働者の連帯や労働組合の役割などを強調し、社会政治的な抵抗の意味を発信するが、これもまた他の全体性の論理に吸収され、労働者のみの閉鎖的な連帯に止まってしまう可能性がある。



<図-33> 『キューポラのある街』のエンディング

このような展開は、各人物がそれぞれに与えられた位置に復帰させられ、人物固有の他者性を抑圧し、キューポラのある街を社会的秩序が届く理想化された風景に替えさせら

れてしまう側面がある。映画の終わりでジュンとヨシエ、タカユキとサンキチはそれぞれ自分の属すべき場所に戻る。ジュンとタカユキは近代的自我に相応しい働きながら勉強する「正しい生活」に戻ることを再び誓いながら、川口駅へ向かって走っていく。二人が走っていくにつれ、カメラはクレーンショットでゆっくりと上り、ハイアングルで二人の姿と川口市の風景が捉えられる。そして、この映画は幕を閉じる（＜図－33＞）。

このエンディングに在日朝鮮人はいない。この映画は高度経済成長期に入っていた日本で排除された他者との連帯を試みているが、ヨシエとタカユキは北朝鮮に行き、ジュンとタカユキは労働者の連帯に基づいた同質化された風景をなす一つの点になってしまう。結局、近代的自我から自我は消えており、高度経済成長期の日本社会に必要な人物像のみが残る。

しかし、物語の全体からみると、ヨシエとタカユキの役割が非常に重要であり、各人物に対する描写も典型的ではない。例えば、ジュンは明るくて意志の強い人物のように設定されているが¹⁵⁶、実際、彼女の明るい笑顔はそれほど映っていない。父の失職と辞職、母のこと、高校への進学などで、ジュンは常に挫折させられる。その挫折の原因は社会システムの構造的問題に起因したものである。そして、ジュンが再び笑うようになるのは、ヨシエの手紙を読んだ後である。

笑顔を取り戻したジュンは自分と同じ状況の中の皆と連帯し、一緒に働きながら勉強することを決心する。社会構造的な問題がジュンを絶え間なく挫折させるが、彼女は周りの人に支えられ、励まされるのである。そして、映画が表明する連帯は、ヨシエのようなエスニックマイノリティも含まれた疎外階層の結束であり、国籍、民族、出身などを超えた連帯という政治的な意味として解釈できる。

このような連帯はタカユキとサンキチとの友情を通じても現れる。例えば、こそ泥と誤解されたことでタカユキは家出するが、腹の減ったタカユキを食べさせるなどタカユキの面倒を見るのはサンキチである。また、サンキチが学校の演劇公演で「朝鮮ニンジン」とやじられる時、助けるのもタカユキである。特に、帰還事業に関するエピソードで二人の友情は目立つ。ジュンは、ヨシエの歓送体験と手紙によって新しい主体を目覚めさせるが、タカユキとサンキチは共同の実践、実質的な連帯を通じて新しい主体を目覚めさせる。これはタカユキがサンキチに象徴される在日朝鮮人の歴史的・政治的状況に積極的に介入することを意味している。

脅威と連帯が両立する他者性を通じて再現された登場人物は個性を持ち、それぞれの位置を占めている。登場人物は物語、さらに社会の一般的な認識に完全に吸収されず、主人

¹⁵⁶ 浦山桐郎は、吉永小百合から工員の娘の面がなくて、困ったと回想する。そこで、他の面を出すしかないと考えた。他の面の内の一つが、高校進学を強く持った女性という面であり、吉永小百合という俳優から出た固有の面でもであると述べる（浦山桐郎（1971）、213頁）。

公のジュンやタカユキにも同一化されない。このような不可能な同一化は人物のみならず空間からも生じ、空間は様々な機能や意味をもたらす。パチンコ屋、路地裏、ビリヤード場、バー、夜の市役所など、登場人物の空間的な実践によってそれらの場所は、様々な他者との出会いを生じさせたり、自分の他者性を自覚させたりする空間としてヘテロトピア的な可能性を示す。その中でも、この作品のテーマの「連帯」に関連し、「他者との共存」の側面に関わったヘテロトピアをヨシエとサンキチとの関係を中心に分析してみよう。

第一項 同一化不可能な在日朝鮮人

この作品の空間には在日朝鮮人もいるが、その空間の中心にジュンがいるため在日朝鮮人の特殊な状況が相対的に薄れる側面もあると言えよう。しかし、興味深いのはその側面がむしろ在日朝鮮人に対する偏見や差別に反発したジュンとタカユキを通じて改めて現われることである。即ち、ヨシエの存在が主人公のジュンに統合されないのである。



<図-34> ヨシエとジュンの会話

<図-34>はジュンがヨシエにパチンコ屋のアルバイトをやめると告げ、アルバイト代を代わりに受け取ってくれるように頼む場面である。ヨシエは来月帰国することになって、自分も間もなくアルバイトをやめると話す。すると、ジュンは「あ、そう、良かったね、じゃね、ゴメンね、さよなら」と簡単に答えて、学校に戻っていく。走っていくジュンの後ろ姿をしばらく寂しげに見ていたヨシエがバストショットで写される。帰国すると母や友たちとも散り散りになるため、彼女にとって国に帰ることは単純にいいことではないだろう。そのような気持ちを知らず、ジュンはヨシエとの対話をきっぱり終えてしまう。そして、ヨシエの複雑な表情と寂しい後ろ姿で画面はフェイドアウトする。

ジュンは、単に「帰国」の言葉から表面的に感じられる肯定的な側面のみ捉えている。しかし、ヨシエは日本人の母から日本で生まれて育ってきており、日本がヨシエの故郷である。ただ国籍のみ朝鮮籍であり、ヨシエにとって北朝鮮に行くことは「離郷」である。

また、朝鮮から来た大体の在日朝鮮人の出身地は、南側であり、分断された朝鮮半島の北側に行くことも、厳密に言って「帰国」にはならない。したがって、当時の「帰国事業」は東アジアの複雑な政治的な問題の中で利用され、そして捨てられたものであったが、ジュンは単純に「帰国」に喜んであげるのみなのである。

しかし、ジュンは帰国の歓送場面でようやくヨシエの事情が分かるようになる。ヨシエはジュンと一緒に働いており、仲良くしてもらったことの礼に、自分の自転車を使ってくれと言う。この時、家族の見納めのためにヨシエの母親、美代が登場する。しかし、ヨシエは美代を立ち止まらせ、父親とサンキチのために歓送に来ないことにした約束を破ったとなじる。美代はサンキチに会いたくて来たと話す。それに構わず、ヨシエはやっと心を決めたサンキチのために母親とサンキチとの対面を許さず、苦しみ合う。そして、ジュンはこれを悲しく見ている。（〈図-35〉）



〈図-35〉 ヨシエとサンキチの歓送場面

次の場面で、クラスの友達と担任の先生は寂しがりながらも、喜んでヨシエを歓送する。サンキチ、タカユキ、ズクも名残惜しく別れを告げる。ところが、ジュンだけは悲しい顔をしている。ジュンはヨシエに「いろんなこと話したかったわ」と寂しく告げ、二人は涙を流しながら別離する。

ジュンもヨシエも互いに一緒に過ごした時間について話している。二人が一緒に過ごしていた時間とは学校や放課後の帰り道もあるが、その中でも何よりパチンコ屋でのアルバイトであろう。パチンコ屋の二人だけの狭い空間（〈図-30〉）は、風俗店というイメージの良くない空間に属しながらも、そのイメージを相対化させ、異議を申し立てる場所である。さらに、バー、横断幕が掛かっている市役所、一緒に勉強していたノブコの部屋などに関連付けながらも、それらの場所とは異なる場所であろう。二人にとってそこは、密かに働いている一種の秘密の場所であり、ジュンには全日制高校への進学希望や意志が前提とされた場所である。そして、ヨシエの「一緒に」働いていた所という言葉から、パチンコ屋の狭い空間はヘテロトピアを示し、同じ環境の人々と話し合える空間に拡張す

る。

第二項 同一化不可能な空間としてヘテロトピア

このようなヘテロトピアはタカユキとサキチの秘密の場所であるコオロギ島から、より明確に現れる¹⁵⁷。タカユキが金を盗んだという誤解を受けて家出し、サンキチと共に一晩過ごすこの島の穴は二人だけの完全な秘密の場所であり、現実のユートピアである（〈図-36〉）。特に金を盗んだという誤解によって父親に殴られ、在日朝鮮人のサンキチと一緒にいることで、その穴は、パチンコ屋やビリヤード場などの不良たちの場所を指し示すと同時に、それらの場所に関するすべての認識に反している。



〈図-36〉 コオロギ島の穴

またこの穴は、帰国問題、朝鮮半島の分断、戦争、貧困の問題が二人を通じて語られる場所である。タカユキはサンキチに「どうして南鮮と北鮮と仲悪いのかな、同じ朝鮮人なのによ」と言う。シナリオでのサンキチはアメリカとソ連の後押しのためだと答えることになっているが、映画では「二つの世界の対立なんだってさ、東と西のドイツみたいによ」と答える¹⁵⁸。原作にはない場面が映画化される過程で変わり、最初は政治的な問題が触れられていた一方で、映画では政治的な問題を含めて民族や国民の概念が問いかけられ、共存の問題が指し示されている¹⁵⁹。

¹⁵⁷ 浦山桐郎がフランソワ・トリュフォーに会った時、『キューポラのある街』は少年の心が原点になっていたと述べたことについて、浦山は「子供のとき、いっしょに遊んだ朝鮮の少年がどうしているのかと、実に懐かしくて……。僕の少年期で何かが残っているとすれば、それは朝鮮の少年の思い出です。」と説明する。このようなことからタカユキとサキチの関係は特別な意味が内包していると考えられる（浦山桐郎（1971）、211頁）。

¹⁵⁸ 今村昌平、浦山桐郎（1973）「『キューポラのある街』シナリオ」、シナリオ作家協会、『日本シナリオ大系-第4巻』、東京：マルヨンシナリオ文庫。

¹⁵⁹ 林は、シナリオを基にし、在日韓国人が日本にいる理由が問われていないと指摘する。また、サンキチとタカユキの会話の中で「（サンキチ）だから、同じことなら、朝鮮人は朝鮮で暮らしたほうがいいだろう。どうせ貧乏なんだしよ。／（タカユキ）それはそうだな。今より貧乏な理由が

この穴は、貧しい環境の友達同士でありながらも、自ら朝鮮人と日本人とに区別され、帰国のために離れるしかない一時的な場所として、共存の意味を問いかける場所として、ヘテロトピア的な空間として現れる。しかし、注意すべきなのは、コオロギ島の穴は誰も知らない二人のみの場所であり、タカユキとサンキチに専有される空間にもなり得るという点である。つまり、二人の他者性がむき出しにされず、場所自体が二人に属されてしまう可能性がある。よって、ここでその他者性が現れることを確認しなければならない。そして、この場所は二人に対する他者の出現によって再び問いかけられ、ヘテロトピアとして顕現する。



<図-37> サンキチとタカユキの口争い

<図-37>はアパートで牛乳を盗んだタカユキとサンキチが牛乳配達少年に見つけれられ、コオロギ島に行って、ボートで逃げるシーンである。二人を逃した少年は盗まれた牛乳のために自腹を切らなければならない、母の薬が買えないと大声を出しながら泣く。サンキチは少年が可哀想だといい、タカユキとサンキチは互いのせいにして言い争う。タカユキが「さっさと朝鮮へ帰っちまいやがれ」と言う、サンキチは「お前みてえな不良は鑑別所行きじゃんか」と言い返す。そして、タカユキは「何を馬鹿野郎、チョーセン」と叫び、これに対してサンキチも石を投げながら「チンピラ、ネリカン野郎」と罵り、家に帰る。

親友のタカユキとサンキチは、日本国籍の容認されない在日朝鮮人と経済発展から疎外された日本人という互いの他者性を暴き出しながら非難し合う。しかも、この状況は同じく経済的な困難に置かれている少年から生ずる。さらに、二人の秘密の場所があるコオロギ島は、牛乳配達少年が占めており、二人はそこに帰ることができない。これによ

ねんかな」を例に挙げ、北朝鮮帰国を肯定していると指摘する。このセリフから見ると、林の指摘は適切であるが、映画全体から見ると単純に肯定しているとは考えられない(林相珉(2011)、64～65頁)。

てコオロギ島はタカユキ、サンキチ、牛乳配達の少年それぞれの他者性をそのまま抱いている異質的、雑種的な場所であり、二人の逃走を一時的に保証する不確定的であり、流動的な場所として再びヘテロトピアとして現れる。

これは、疎外の共通状況で彼らを結び合わせるのがいかに難しく、その結び目がいかに弱いかを見せ、共通状況を通じて結ばれていても各自の他者性は同質のものにはならないことを示すものである。即ち、共存の問題を直視させ、むしろ共通の場所でのそれぞれの方向に基づいた空間的な実践を通じて連帯が可能となり、このような文脈で連帯はいつでも更新可能な、また更新しなければならないものであることを意味する。

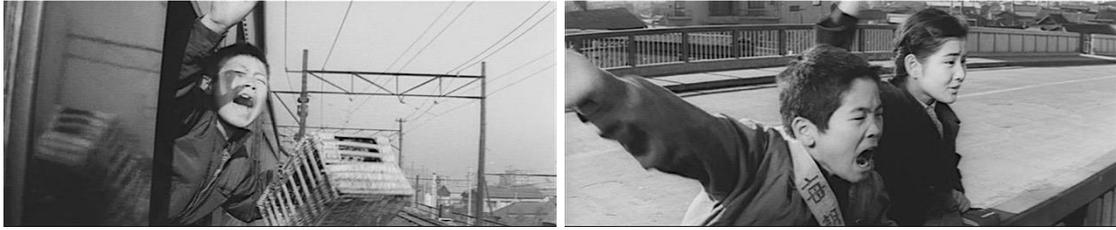
実際にこの作品は、その実質的な連帯を提示する。ジュンの働きながらの勉学もそうであるが、サンキチとタカユキの連帯はより具体的に提示される。帰国歓送会の後、タカユキはサンキチのことを伝えるために美代のところを訪ねる。しかし、そこで出会うのは泣いているサンキチである。サンキチは母親に合いたくて帰国列車から降りて帰って来たが、美代は新しい生活を始めているためにそこにいない。（〈図-38〉）



〈図-38〉 帰って来たサンキチ

この次に前述したヨシエの手紙を読む場面につながり、ジュンは「一人が五歩前進するよりも十人が一歩ずつ前進」するために、自分と同じ環境の人々と一緒に働きながら学ぶことを決意する。ここで、ジュンはヨシエと実質的な連帯までは組まなかったが、不可能な同一化を通じて新たな主体としてのアイデンティティを確立しはじめたと言えよう。

これに比べ、サンキチとタカユキは実際の連帯可能性を見せる。サンキチは次回の帰国船を待つまで、しばらく在日朝鮮人の崔さんの家で世話になるが、崔さんの家族に面倒をかけないようにタカユキと一緒に新聞配達をはじめ。タカユキが新聞配達をするようになった経緯をジュンに説明する場面で、タカユキは「俺達もそろそろマジメに考えなきゃよ、親爺はダメ出し、姉ちゃんも何だかフラフラしてるしな」と言う。貧しくて苦しんでいる共通の場所の中で、サンキチとタカユキはそれぞれの自分の状況に対応し、共に新聞配達をする。これは、彼らの属している空間に対する実践であり、共存の具体的な形であろう。そして、この実践を通じて互いに新たな主体に生まれ変わる。



<図-39> サンキチを見送るジュンとタカユキ

タカユキとサンキチの行動は他者との連帯がいかにか成り立つかを確かに見せていると言えよう。サンキチを見送るこの映画のラストシーンは、前の歓送場面とは異なり、早朝であり、ジュンは弁当包みを持っており、タカユキは新聞配達カバンをかけている。そして、「頑張れ」と叫びながら離れる3人は（<図-39>）、他者性でつながり、他者のことが分かるようになった主体として互いを励ます姿であると言えよう。

第三節 まとめ

ジュンは親友のヨシエの帰国を理解できず、タカユキとサンキチは、互いの状況を非難しながら言い争う。特に、「帰国」、「チョーセン」のような言葉は、在日朝鮮人に関する偏見や先入観を成すものである。また、ヨシエとサンキチは日本に生まれて、日本人の母もいるが、国へ帰るべき、あるいは帰った方がいい在日朝鮮人となり、連帯の根本的な問題が問いかげられる。

姜尚中はこの作品が「「帰国運動」を単純に肯定しているわけではない」と述べる。特にサンキチが帰国列車から降りて母親に合いに帰る場面は、当時の帰国事業がヨシエとサンキチのように在日朝鮮人にとってもう一つの「離散」をもたらしたことを表す¹⁶⁰。また、帰国列車から哀切に泣きながら、手を振るサンキチの姿から、親友と離れ離れになったジュンとタカユキもその「離散」の問題の中心に置かれ、帰国事業が決して自分の考えていた肯定的なものではないとようやく分かっただろう。

『キューポラのある街』と同じ場所で、同じ時代を過ごしていたある在日朝鮮人の感想文を紹介したい。彼はこの作品における北朝鮮帰国の場面でエキストラとして登場する。彼は東北出身で高校を卒業して、就職のために川口市に来たと話す。彼によると、当時川口市では東北出身者も外国人、特に在日朝鮮人の労働者が多かったそうだ。自分も帰国船に乗ろうとっていて、友達のなかには当時北朝鮮に行つて、結局連絡も途切れた者もいると述べる。そしてある日、丸めた冊子と帽子を握りしめ、ベージュのレインコートに身

¹⁶⁰ 姜尚中（2008）「映画を語る（34）－『キューポラのある街』」、『第三文明』2008年4月号、東京：第三文明社、39頁。

を包んだ男性が彼の仕事場に訪れた。その人が浦山桐郎監督で、彼は「このシナリオの中で朝鮮人の生活情緒と違うところを監修してほしい」と言って、ミーティングを数回重ねたらしい。当時、映画と同じ時代状況の真っ只中にいた彼は、文末で次のように話している。

私もキューポラのある街で、在日と祖国の狭間の中で生きた境涯と人生を振り返りながら、当時帰った10万近い在日帰還者や(友達の)K君のこと、日本人拉致問題と核開発、今後の日朝問題の行く末に心を痛め、不安を抱いて考えている事が多い日々である¹⁶¹。

後になって、帰国事業に関する様々な調査や研究によると帰国事業が追放に近い形で行われ、韓国と北朝鮮は各国の国家的な正当性や体制確立のために利用していたものだということがより明らかになっている¹⁶²。しかし、在日朝鮮人の帰国事業には日本政府との緊密な協力がないと実行されないという点を見逃してはいけない。テッサ・モリス＝スズキの研究によれば、在日朝鮮人の帰国を先に提案したのは日本側である。日本と北朝鮮では持つイデオロギーに相違があり、また異なる国家的目標をもっているにもかかわらず、

¹⁶¹ 民団フェスティバル実行委員会（2002）「キューポラの街の原風景（映画・キューポラの街に関して）」、『語り継ごう「在日」を!』、2002年11月19日

(http://www.inori-ha.com/tuiki1_5.htm)。

¹⁶² ナム・クンウ（2010）「北朝鮮の帰国事業の再照明：「援助経済」から「人質（身代）経済」への転換」、『韓国政治学会報』第44集、第4号、ソウル：韓国政治學會の第4章を参考。在日朝鮮人帰国事業に関連し、ナム・クンウは1950年代後半に北朝鮮への社会主義国家の援助が急に減り、その経済的な空白を埋めるために帰国事業が進み始めたと分析する。北朝鮮は、1953年から1957年までソ連や東ヨーロッパの社会主義国家から経済的な援助を受け、戦後人民経済復旧建設を早期に果たしていた。しかし、1957年以降、対外援助の減少によって、第1次7ヵ年計画に蹉跌をきたす。それで、1950年代末から社会主義国家に頼った「援助経済」から在日朝鮮人の帰国を通じて先進技術や資本、生産機械および労働力を提供してもらった経済体系に転換したと主張する。実際、帰国した在日朝鮮人のなかでは、技術や資本をもった人は少なかったが、彼は、日本にいる帰国者の家族からの大規模な援助に注目して、これを「人質経済への転換」と提示する。勿論、ナム・クンウも指摘しているように、北朝鮮が関連文書を公開していないために北朝鮮帰国事業が人道的な目的が優先だったのか、あるいは経済的な利用が優先されたか、明確ではない。しかし、帰国事業の全体像から見ると、帰国事業がキム・イルソン体制の強化や北朝鮮体制の優越性を国際的に宣伝するために利用されたことは確かである。また、日本の国内政治や韓国に対する対南戦略に利用しようとする意図もあった。さらに、北朝鮮は帰国者を統制して利用し、在日朝鮮人社会から多くの援助をもらったことも今までの研究や調査で明らかになっている。

深い協力が可能であったのは、両側が自分たちの都合で在日朝鮮人を利用しようという目論みがあったためである¹⁶³。また、在日朝鮮人に対する韓国政府の無責任な態度も帰国事業の原因を提供していた。大体の在日朝鮮人が朝鮮半島の南から来たにもかかわらず、彼らが北朝鮮を選択したのは、韓国政府が在日朝鮮人の帰還に消極的であったためである¹⁶⁴。

しかし、このような研究調査が当時帰国事業を賛成し、加担した全ての人々がそのような政治的な目的で働いたとは言えないだろう。これは、今村昌平も「当時は食えなかったんで…。その中で、「北朝鮮は天国のような大変良いところだ」とデタラメを書いた」¹⁶⁵と省みることからも分かる。また、浦山桐郎も帰国事業に賛成していたらしい。

したがって、映画『キューポラのある街』に現在の観点から見た社会政治的なコンテクストをそのまま適用すると、テキストの固有の意味が読み取れない。またテキストに内包された意味を見落としたままテキストに表れた在日朝鮮人の表象を見ると、むしろ彼らを被害者、被差別者として他者化してしまう可能性もある。そのため、在日朝鮮人との連帯を想定しているものの、その背後に国籍が異なる他者であることを前提としているという点からこの作品を再考察すべきであろう。この作品は、ヨシエとサンキチは何故朝鮮籍をもって北朝鮮に行かなければならなかった在日朝鮮人の状況、そしてこれに関わった国民国家の論理を指し示しているのである。

父親の国籍が与えられたこと、そして日本の国籍法や帰化の条件¹⁶⁶は後回しにしても、

¹⁶³ テッサ・モリス＝スズキ（2011）「北朝鮮行のエクソダスを再考する—在日朝鮮人の帰国問題」、『日本批評』4号、ソウル：ソウル大学校日本研究所、188頁。

¹⁶⁴ 1946年時点でのべ朝鮮人登録者の64万6、711人の中で朝鮮半島の南への送還を希望したのは50万4、199人に対して、北への送還希望者は9、701人であった。また、1950年第2次外国人登録調査の統計によれば、延べ53万3、236人のうち3万9、418人を除いた全員が朝鮮半島の南出身者であった（竹前栄治・中村隆英（監修）／松本邦彦（訳）（1996）『GHQ 日本占領史16—外国人の取り扱い』、東京：日本図書センター、128頁）。

¹⁶⁵ 今村昌平・奥山融（2008）「日本映画黄金対談今村昌平監督第1回」

（<http://web.archive.org/web/20071113043708/http://www.bestlife.ne.jp/movie/taidan/imamura/01.html>）。

¹⁶⁶ 1950年から1984年までは父系主義が採られ、外国人父と日本人母の間に生まれた子には日本国籍が与えられなかった。ただし、改正前に外国人父と日本人母の間に生まれた子は依然として日本国籍は与えられていない。現在は、出生当時の父母の国政が異なる場合、父、又は母の国籍を選択することが可能になっている。しかし、多重国籍は認められない。そして、日本の帰化条件は、法務大臣の許可が必要であるが、その基準が曖昧である。特に、第5条3項の「素行が善良であること」のような条項がその例である。また、国籍法には定められていないが、帰化申請の際、

日本人の母親と在日朝鮮人の父親の間で、日本で生まれて育ち、さらに日本名をも持っているヨシエとサンキチは、最初から在日朝鮮人として規定されている。しかし、この映画でのサンキチは、「なんともうしまししょうか」と野球解説者の小西得郎を真似する日本の普通の少年として描かれている（＜図－40＞）。



＜図－40＞ 小西得郎を真似するサンキチ

彼らは同様の空間に置かれ、連帯すべき存在として描きながらも、国籍が異なる存在として区切られ、余儀なく連帯は遅延される。ヨシエとタカユキは北朝鮮で理想の国家建立のために働きながら学び、自分の責任や義務を果たす。ジュンとタカユキは日本でそれを実践し、いつかまた合う日を待つ。このような認識によって、在日朝鮮人の「離郷」、または「離国」は「帰国」と見なされるが、ヨシエとタカユキはそれに関する根本的な問題を指し示し、共存の意味、そして共存が前提とされない連帯に関して問いかけているのである。

日本名を求められた場合もある（クァク・ジンオ（2006）「戦後日本の在日同胞の国籍処理問題考察」、『韓日関係史研究』第24集、ソウル：韓日関係史学会を参照）。さらに、朝鮮人父と日本人母の場合、植民地時代の内鮮一体による、朝鮮人男性と日本人女性の内鮮結婚が奨励されていたこととともに考える必要もあるだろう。

第四章 分けられる「在日」、忘れられる「朝鮮人」－『男の顔は履歴書』

北朝鮮帰国事業がひと段落し¹⁶⁷、また、戦争が終わってから20年が経った1965年6月に日韓基本条約が締結される。日韓条約に先立ち、1951年10月から予備会談が始まり、14年間にわたって全7回の会談が行われる。会談の主な争点は植民地支配に対する謝罪や賠償、協定永住権、強制退去の問題であった。また、日本は在日朝鮮人を韓国に移住させる意図をもっていたが、李承晩政府は在日朝鮮人の移住に対して否定的な立場を表明していた。在日朝鮮人に支給する生活補助費を減らそうとしていた日本政府において、在日朝鮮人の帰国はその悩みを解決する最もいい方法であったのである。

それで、日韓会談の重要な争点の一つは、在日朝鮮人の日本滞在に関連した協定永住権の問題と生活保護対象者の強制退去に関する問題であった¹⁶⁸。結局、日韓会談の予備会談が始まってから14年ぶりの1965年、正式に修交が結ばれるが、その14年間に在日朝鮮人は無国籍者として日本に滞在しなければならない状況に置かれていた。

しかし、日韓条約が締結された後にも、在日朝鮮人の状況が良くなったとは断定しきれなかった。条約の主な目的と内容は植民地の分離による相互の財産および請求権の処理に関するもので、日本政府は韓国政府に有償の援助と無償の援助を「独立祝い金」あるいは「経済協力資金」という名目で行う。朴正熙政府は経済開発のために資本を必要としており、日本は経済好況で過剰生産された商品を処理するために海外市場を要してしたのである¹⁶⁹。

¹⁶⁷ 帰国事業が開始された1959年12月から1960年12月までの1年間の帰国者の数は51、978人で、1984年帰国事業が中断されるまで帰国した93、340人の55.6%を占める。また、北朝鮮の第1次7カ年計画が公式的に終わる年であり、「帰国協定」が終了した1967年の第155次帰国事業まで北朝鮮に移住した在日朝鮮人は、全体数の94.9%の88、611人である。以後、帰国事業が再開した1971年から1984年までは、全体人数の5.1%の4、728人にすぎない。また、1965年の1月から乗船者数が300人以下に減少し、運送品重量が急増する。これは1965年の日韓基本条約と関係があると考えられる（金英達、高柳俊男（1995）『北朝鮮帰国事業関係資料集』、東京：新幹社、341頁／ナム・クンウ（2010）の第4章を参考）。

¹⁶⁸ ジン・ヒクエン（2002）「在日同胞の北送問題」、『歴史批評』冬号、通巻、61号、83頁。

¹⁶⁹ 韓国は1951年のサンフランシスコ講和条約の署名国として参加できなかった。当時、ジョン・フォスター・ダレス顧問は、韓国が調印国として参加すべきだという意見を伝えたが、吉田茂

また、1950年代の後半以降、冷戦体制が軍事的対峙から政治や経済的対決に転換する時点で、東アジアにおいて日米韓の三角同盟を形成するのはかなり重要なことであった¹⁷⁰。したがって、日韓基本条約は両国の利益と冷戦の論理に沿って歴史や在日朝鮮人の問題などを覆い隠したまま結んだ条約であると言える。

このような国家の利害関係によって在日朝鮮人の意思が十分反映されず条約が締結され、在日朝鮮人は依然として法的に不利であり、不安定な立場のままであった。それまで南と北のどちらかを選ぶ排他的国民国家の選択を拒否し、民族的帰属を意味する「朝鮮籍」を維持してきた在日朝鮮人は、日韓基本条約の締結によって国籍を選択しなければならな

総理は「韓国参加不可論」を盛り込んだ文書を提示し、「韓国は日本と戦争状態になかったため、联合国の一員と認定できない。もし韓国が調印国になれば韓国人が联合国と同等な財産請求権と賠償金を主張するだろう。在日韓国人は100万人にもなるが、この人々が証明できない過度な賠償請求をする場合、日本は混乱を避けられない」と言い、「さらに日本にいる韓国人が大部分、共産主義者である」と主張する。結局、韓国と台湾は連合国ではなく、「分離地域」に分けられる。これによって、分離地域は賠償ではなく、分離による相互財産や請求権処理の概念が適用された。しかし、「請求権」という概念には植民地に対する評価が介入するため、日本側は支払金の名目を「独立祝い金」または「経済協力資金」と主張する。さらに、当時冷戦体制下でアメリカはアジアにおいて確固たる反共戦線を構築するため、日韓関係の正常化を望んでいた。1960年代に入ってからケネディ行政部は、韓国には実質的利益を、日本には支援の名分を与え、経済的差異を縮めようとする。日韓基本条約上の請求権の概念を経済協力金に変えたのもアメリカであり、3億5千万ドルから4億5千万ドルの賠償金を提示したのもアメリカである。1964年末から日韓協定を巡って、日米韓の3国の関係がより緊迫になったのは情勢が変わったからである。1962年2月から、韓国の非戦闘部隊がベトナムに派遣され、10月には中国による核実験が成功したために、ジョンソン行政政府は日韓協定を急ぐ。1962年11月、金鍾泌中央情報部長と大平正芳外相との会談で大略の金額に合意し、それは無償3億ドル、有償2億ドル、民間信用供与1億ドル以上であった。日本側は韓国の請求権要求の代わりに、日本企業の利益のためにも、経済協力の形で妥結することを望んでいた。当時の外務省の条約局長であった中川融は「相手国に工場が建ち、日本の機械が起動すれば、修理のために日本から部品を輸入することになり、そうなれば日本には損害はない」と話していた。朴正熙政府も経済的利益を考えて日韓協定を急ぐ。輸出を目指した産業化のために、日韓の国際分業のシステムを強化するのが必要と考えていたのである。対日請求権の法律的根拠が足りなく、証拠になる書類が不十分であるため、請求権の金額が減るよりは経済協力の方が遥かに有利であるという判断もあった（ジャン・パクジン（2014）『未完の清算』、ソウル：歴史空間を参照）。

¹⁷⁰ イ・ジョンウォン（1995）「韓日会談の国際政治的背景」、『韓日協定を再検討する』、ソウル：アセア文化、43～49頁。

い分かれ道に立つようになり、冷戦下における国家間の力関係に巻き込まれていったのである。

日韓基本条約の「日本国に居住する大韓民国国民の法的地位及び待遇に関する日本国と大韓民国との間の協定」によって、韓国籍を選択した者に限り、5年猶予期間で協定永住権¹⁷¹の申し込みが始まる。これによって、外国人国籍欄の記載を「朝鮮」から「韓国」に変更する人が増加し、在日朝鮮人社会の内部におけるイデオロギーの葛藤や分裂をあおる結果になる。「協定永住権」に関連し、金東勲は、植民地支配の推進と言う同一の歴史背景によって生み出された在日朝鮮人の間に法律上の序列を作る物だったと述べる¹⁷²。

この時期から日本は在日朝鮮人に対してより積極的な同化政策を展開しはじめる。例えば、大阪など、在日朝鮮人の密集地域で行われていた日本の公立学校における「民族学級」を閉鎖し、日本人と同じ教育を受けるように指示した¹⁷³。当時、ほとんどの在日朝鮮人の学校は総連系だったため、韓国政府はその学校に対する権利や処遇に無関心であり、そのため条約に在日朝鮮人の教育に関していかなる協約も含まれていなかった。むしろ大抵の朝鮮学校が北朝鮮の支援を受けていたため、法的地位協定で韓国政府は日本政府に在日朝鮮人の教育権保障を求めていなかった。これは朝鮮学校を学校として認めていない日本政府と志を同じくしていたということであろう。

¹⁷¹ 協定永住権の主な内容は、まず強制退去の要件が7年以上の懲役あるいは禁固刑が確定された者に制限され、以前より緩和された。しかし、永住権とは根本的に矛盾する事項である。実際に追放された例は韓国帰国を条件に仮釈放された権（金）禧老と許永中二人である。次に、生活保護や国民健康保険のような社会権益の一部を制限的に適用する半面、国民年金をはじめ、他の権益の排除は相変わらず行われていた。三つめは、協定永住権者の子孫の地位に関して、25年後までに日韓両政府が再協定することにし、在日朝鮮人の2世、3世の地位はむしろ不安定になった。このような協定内容にしたがって韓国籍者の法的地位は多少安定した反面、朝鮮籍者は無国籍者になってしまった。ある時期まで全体の8割を占めた朝鮮籍の比率は、日韓基本条約以降から急速に減少しはじめた（キム・ウンギ（2015）、「日本の出入国政策の歴史の変遷から見る在日朝鮮人の位相」、『日本学報』第102集、190頁）。

¹⁷² 金東勲（2004）『共生時代の在日コリアン』、東京：東信堂、22～26頁。

¹⁷³ 1965年12月、文部省は事務次官通達の「朝鮮人のみを收容する教育施設の取り扱いについて」を公表し、朝鮮人学校を「学校教育法第一条」に基づいて認可すべきではないと明記した。しかし、各自治体は在日朝鮮人の要請に応じて学校の認可を出した例も多かった。このような理由で日本政府は1966年に政府が在日朝鮮人の教育を監督、統制できるよう「外国人学校法案」を想定した。この法案に対して朴正熙政府と民団も反共実利論を持ち出して賛成を表明したが、総連と日本社会の反対によって結局廃棄された（金賛汀（2004）『在日、激動の百年』、東京：朝日新聞社、167～168頁）。

日本政府は在日朝鮮人をこれ以上韓国¹⁷⁴や北朝鮮に送るのが無理だと判断し、同化政策により集中するようになる。実際に日韓基本条約に関して、1965年4月自民党の宣伝委員会の内部資料『日韓交渉の経過と妥結後の両国内の反響』では次のように書いてある。

実は日本は非常に困るのであっていずれかの時代には日本人になってもらいたい。(中略) この連中を強制的に追い出すということは、どう常識的に考えてもできない現状、あるいは将来も追い出せないであろう。それならば、むしろ積極的に同化して行って、二世、三世となれば、もういつの間にかわれわれ日本人と全然変わらない存在にしていこうではないかという考え方から、特殊な外国人として安住できるような地位は、どこかで切ろうということで、こういった協定になったわけである。(中略) こういった永住権を取って、レッテルを張る朝鮮人の他に、残った朝鮮人というものをどう処遇するかという問題が、今後の日本政府の大きな問題になるのではなかろうか。それから、同化政策というものを一体どういうふうに出すかということが、第二番目の大きな問題であると思う¹⁷⁵。

日本社会における共存の基本前提は在日朝鮮人という他者性を消し、日本国、日本国民という想像の共同体¹⁷⁶に編入することなのである。このような論理は日韓基本条約からも窺える。吉澤文寿はサンフランシスコ講和条約以降、在日朝鮮人に対する日本政府の政策方向と日韓基本条約が締結されるまで7回にわたって行われた日韓会談を分析し、「日韓会談における法的地位交渉が目指したものは、日本社会における在日朝鮮人問題の

¹⁷⁴ 日本の同化政策に対して韓国政府も無責任な態度を堅持していた。第5次日韓会談で、韓国政府は日本の帰化政策を受け入れる方向で内部検討を行う。また、朴正熙政権時期の第6次会談からは日本より帰化に積極的態度を見せており、集団帰化や子孫に帰化の選択肢を与える内容を検討する(イ・ソン(22013)「韓日会談(1951～65)と在日朝鮮人の国籍問題-国籍選択論から帰化論に-」『史林(成大史林)』45巻0号を参照)。

¹⁷⁵ 在日朝鮮人社会・教育研究所(1989)『帰化 上巻』、東京:晩聲社、259～260頁。

¹⁷⁶ ベネディクト・アンダーソンは、国家が想像の産物であり、国民は想像の共同体に過ぎないと述べる。アンダーソンはネイションが「想像された政治的共同体」であり、いかに小さいネイションの構成員であれ、互いのことを完全には知らないと言いつつ、ネイションとして維持され、成立可能なのは、各々の構成員の心の中に共同体のイメージが存在するからだと言いつつ指摘する。それゆえ、ネイションは真意の程ではなく、共同体の想像のやり方によって区分され、そうした想像は境界と主権、そして共同体という三つの側面で行われる(Benedict Anderson(1991) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised Edit.), London and New York: Verso、6～7頁)。

消去」であると述べる。また、日韓基本条約に明記された協定永住権に関しては、「「善良」な朝鮮人の「韓国人」化を進め、彼らへの永住許可を与えてから、帰化奨励によって彼らを「日本人」化し、「悪質」な朝鮮人の(人道的)追放および退去強制¹⁷⁷が最終的な目標」であると主張する¹⁷⁸。このように日本政府内では日韓基本条約と共に在日朝鮮人の同化政策を念頭に置いており、同化＝日本人化＝帰化という基本戦略を確立させる。

このような同化の戦略は、日韓条約の翌年に在日朝鮮人との和解をテーマにして公開された『男の顔は履歴書』から窺えることができる。映画が始まると次のようなタイトルが出る。

この映画は敗戦後の日本の混乱した時代に想定したフィクションである。そして世界中の人間が互いに愛し合い、信じ合える日を信じて作られたドラマである。

この映画に出る崔ハルコは、ヨシエとサンキチのように日本人と在日朝鮮人の間に生まれた子であり、在日朝鮮人と日本人との和解と共存を象徴する。しかし、ハルコは新しい主体誕生の可能性を示さず、単に象徴として守られるべき存在にとどまる。そして、登場人物はハルコが生きていける社会を作るために過去を忘れて、社会秩序や人倫のような一般論的な責任の問題に穿鑿する。そして、在日朝鮮人との共存可能性は他者性を消去する形で提示され、日韓基本条約以後の在日朝鮮人に対する日本政府の本格的な同化政策と軌を一にしている。

しかし、同化と排除は他者性の抑圧という観点から見ると同じメカニズムであり、その抑圧は在日朝鮮人のみならず、同一者としての日本人に対する抑圧にもつながる。例えば、『キューポラのある街』の日本人の母の美代が在日朝鮮人の帰国事業によって離散の中心に置かれることである。このような同一者への抑圧が同時に生ずる矛盾を正当化するために全体性は、他者を怪物化し、同一者への抑圧は犠牲として美化される。

『男の顔は履歴書』はこのように怪物化された在日朝鮮人が登場し、本論文の分析テキストの中で在日朝鮮人に関する最も否定的な表象が表れる。戦後闇市を主な背景として、在日朝鮮人は闇市の権利を違法的に奪い取ろうとする三国人ヤクザとして登場する。それに、警察も日本人のヤクザもその横暴を止めることができない無法者、悪党に描かれてい

¹⁷⁷ 日本初の在日朝鮮人出身の弁護士、金敬得は「服役後の強制退去は、何よりも二重処罰」であり、在日朝鮮人に対する居住権の否定が生活基盤の剥奪を意味するとして、これを強く批判する（金敬得（2005）『在日コリアンのアイデンティティと法的地位』、東京：明石書店、126～133頁）。金敬得は1976年に司法試験に最終合格したが、国籍問題で司法研修所に入れないことになる。その後、6回に互って最高裁判所任用課に意見書を提出し、弁護士資格の国籍条項撤廃運動を行った末に、1977年に彼の要求が認められ、外国人として初の司法修習生となる。

¹⁷⁸ 吉澤文寿（2015）『日韓会談1965』、東京：高文研、153～154頁。

る。崔盛旭は、この作品で頻繁に用いられるクローズアップとフラッシュバックを分析し、「在日韓国人を悪の表象に位置づけながら、支配イデオロギーを強化している」¹⁷⁹と述べる。

しかし、この作品は和解をテーマにしており、そのため『女王蜂と大学の竜』（一九六〇、石井輝男）のように単純な対立構図を取らず、主人公を英雄として美化していない。却って、主人公の雨宮は敗戦直後の虚脱状況に陥っていた無気力な人間を示しているように見える。また、怪物のような在日朝鮮人との和解によって絶えず分裂する人物として現れる。その分裂は物語からも見られる。当時の批評では「安藤とか朝鮮人の娘になる真理明美が出てくる場面になると妙に画面の動きが沈んで致命的なマイナス面を見せつけられてしまう」¹⁸⁰とある。これの原因に俳優の演技が指摘されているが、それは和解のテーマの上で危うく綱渡りをしているためであるとも考えられる。

このような分裂の縫合のために主人公として呼びかけられる雨宮、特に闇市を巡る戦いに手を引いていた雨宮が介入することに注目すべきであろう。この過程で排除される在日朝鮮人の記憶、そして同様に排除される日本人の記憶を調べることでこの映画が目指している和解の意味が把握できるのである。また、完全に縫い合わせないところが同一者としての日本人への抑圧を示している。このような抑圧の問題を通じて在日朝鮮人との共存の問題を分析する。

第一節 在日朝鮮人に乱れられる空間

『男の顔は履歴書』は、日韓基本条約締結による変わった在日朝鮮人に対する日本の認識変化が反映されている作品である。松竹が製作し、加藤泰が演出したこの作品は、敗戦直後である1948年の闇市を主な背景にし、マーケットの権利を奪い取ろうとする三国人ヤクザの九天同盟と主人公の雨宮との戦いを描いたヤクザ物である。物語は、雨宮の病院に元九天同盟の助っ人であった在日朝鮮人の崔文喜が移送されてきた時点から雨宮のフラッシュバックで展開される。

九天同盟のリーダー劉成元は、新生マーケットを掴み取り、そこに大娯楽センターを建てる計画で全国から助っ人を集める。その中の一人が崔文喜であるが、彼はマーケットの商人たちに対する九天同盟の酷い振る舞いに対して距離を保っている。また、九天同盟

¹⁷⁹ 崔盛旭（2003）「戦後、日本映画における在日韓国・朝鮮人の表象」、明治学院大学文学部芸術学科修士論文、15頁。

¹⁸⁰ 磯山浩（1966）「日本映画批評 男の顔は履歴書」、『キネマ旬報』、1966年9月上旬号、東京：キネマ旬報社。

の営むキャバレーのナイアガラで働く在日朝鮮人女性の李恵春は、彼らと異なり、日本人との共生を積極的に望んでいる人物である。崔はマーケットの持ち主が沖縄戦闘の時に自分の上司だった雨宮であることを知り、マーケット紛争を解決するため雨宮に力を貸す。また、雨宮は在日朝鮮人に悪感情をもっていない人物であり、しかもマーケットのことにも無関心であるため、この紛争から手を引き、一切関与しない。

しかし、雨宮の弟である俊次は、九天同盟の暴力と警察の無能力に反旗を翻し、商人たちと連合して九天同盟と戦う。この過程で俊次は九天同盟に捕まってしまう。彼を人質にした劉成元は、雨宮に新生マーケットの権利書類を要求する。崔はキャバレーで李恵春と共に俊次を救い出すが、逃亡中に李と俊次は九天同盟の銃に倒れて失敗する。マーケット紛争から手を引いていた雨宮は死んだ弟の復讐のために、結局九天同盟と最後の戦いを繰り広げる。



<図-41> 劉成元（左）と崔文喜

この映画に登場する劉成元をはじめ、ほとんどの在日朝鮮人のイメージは否定的であり、日本人に敵対的に描かれている。<図-41>は九天同盟のリーダー劉成元と崔文喜が初めて登場する場面である。エクストリーム・クローズアップに収められた二人、とりわけ左の劉は薄い眉毛のため非常に怪しく、異質的に見える。薄い眉毛は在日朝鮮人の身体的な特徴と見なされており、戦前から日本人と朝鮮人を区別する身体的特徴であった¹⁸¹。ステレオタイプ化された在日朝鮮人の姿を過剰に描くことで、異質的、かつ脅威的

¹⁸¹ 大島渚の『絞死刑』での在日朝鮮人女性の「姉さん」（小山明子）や山下耕作の1975年作、『日本暴力列島 京阪神殺しの軍団』での在日朝鮮人ヤクザの金光幸司（梅宮辰夫）の眉毛が薄く描かれている。植民地期の大正2年、韓国合併3年後に作成された文書「朝鮮人識別資料二関スル件」（警保局長より庁府県長官宛『内務省通牒秘第一』五四二号、一九一三年十月二十八日）がある。これによって朝鮮人を識別して尾行し、調査対象にしたが、その言動によって甲乙の符号をつけた。甲は愛国心が強く日本に反抗的な人物として尾行5人、乙は甲ほどではないが愛国心を持った者で3人、その外は楽天的な者に分類した。ここには「身長内地人ト差異ナキモ、姿勢直シク腰ノ屈ムモノ及ビ猫背少ナシ」「顔貌亦内地人ト異ナラズモ、毛髪軟ニシテ且少ナク髪ハ下向ニ

な他者性を強調している。

このような在日朝鮮人の奇怪な表象は映画の全般にわたって描写されている。商人たちを虐め、あらゆる方法で雨宮を脅迫する在日朝鮮人から人間らしさを見つけるのはかなり難しいことである。また、解放国民として治外法権¹⁸²を主張しながら振るう彼らの暴力行為は、在日朝鮮人が不法を事とする存在に見せる。しかし、終戦直後の混乱期に、在日朝鮮人のみならず、日本人も犯罪に関わっており、特に闇市を巡って、違法行為が多数発生していたのが事実である¹⁸³。

闇市の商圈をめぐって三国人暴力団と日本人暴力団の間における戦いがなかったわけではない。知られている事件の中で1946年7月に発生した東京新橋の闇市の新生マーケットを巡る在日台湾人が中心となった第三国人と日本人暴力団の間に起こった、いわゆ

生ズルモノ多シ、顔面ニ毛少ナク俗ニ「ノッペリ」顔多シ」「髭、鬣ナドハ一般ニ薄シ」など。言語上「発言ニ抑揚頓挫アリ流暢ナリ」「発音ニ濁音（ガギグゲゴ）ハ最モ困難トス」「発音ノ際ラ行ラリレロハ判明セズ、例エバ（ラ）ハ（ナ）、（リ）ハ（イ）」。「正座ニ堪ヘズ胡座ス、其ノ胡座ニ当リ左足ヲ右足ノ上ニ載セ膝トヲ交フルハ殆ド一定ノ例タリ」「婦人ニ対シテハ正面ヨリ見ズ側視スルノ習慣アリ」「書類（諸証書類又ハ信書等）ヲ蔵スルニ極メテ小サク折り畳ミ、巾着及袋中ニ納ムルノ風俗アリ」「一般ニ褌ヲ用ヒズ」などまで書いている。区別資料にも明示されているように外形的な特徴だけでは区別がつかないため、関東大震災の時は、「15円50銭」、「らりるろ」などを言わせたり、「君が代」、「都々逸」を歌わせたりして朝鮮人を識別していた。当時、他地方出身の人々も方言のために朝鮮人に誤解され、殺害された事例もある（姜徳相（2014）「一國史を超えて—関東大震災における朝鮮人虐殺研究の50年」、『大原社会問題研究所雑誌』No.668、東京：法政大学大原社会問題研究所／カン・ソヨン（2012）「関東大震災と朝鮮人虐殺に向かった視線」、『日語日文学研究』Vol.83No.2、ソウル：日語日文学會を参照）。

¹⁸² 国際的に解放国民という地位はなかったため、旧植民地人に対する規定は不明確であった。したがって、前述したように、在日朝鮮人は法的にも曖昧な立場であり、治外法権の対象でもなかった（キム・テギ（1998）、「GHQ/SCAP の対在日韓国人政策」、『国際政治論総』、韓国国際政治学会を参照）。

¹⁸³ 闇市場に関する在日朝鮮人の犯罪はほとんど曖昧な法律上の地位を利用した禁止商品を不法的に売買する取引であった。しかし、闇の商人たちは大抵が日本人であり、闇市場も日本人の暴力団が管理していた。テキ屋と呼ばれたいわゆる「親分」と非専門的商人との徒弟関係は闇市場を営む核心であった。市場の支配権をもっていた親分は1945年10月16日東京屋台同業組合を作り、警視庁の統制下で、本部—支部—テキ屋といった組織を形成した（大塚斌、高橋洗、浜誠（1950）「戦後における露店市場」、大河内一男 編『戦後社会の実態分析』、東京：日本評論社を参考）。

る「渋谷事件」がある。また、1948年4月に静岡県浜松市で市内の国際マーケットを押さえていた在日朝鮮人と闇市を押さえていたテキ屋の小野組間の葛藤から起きた「浜松事件」がある。『男の顔は履歴書』の「新生マーケット」という名前と1948年という時代設定はその二つの事件を連想させ、戦後の混乱期の記憶を示しており、その混乱を在日朝鮮人に引きつけている。

しかし、その混乱は第三人による犯罪が原因ではない。また、敗戦と食料・物資不足による日本人の心理的な「虚脱」によって、より深刻になったのである。そして、当時日本社会に蔓延していた虚無感や怒りが在日外国人に対する異常な警戒に変質したのである。ジョン・ダワーは、渋谷事件の影響で警察と朝鮮人、台湾人の間の敵意が以前より強くなり、「第三人」への偏見も増え、遂には闇市による弊害と犯罪率の増加に対する大衆の怒りが日本人以外のアジア人に向けられるようになったと述べる¹⁸⁴。

また、在日朝鮮人をはじめたとした第三人の犯罪は治外法権の対象でもなかった。在日外国人の犯罪に対する法律の適用と処罰の過程に一貫性がなく、多くの葛藤があったことは事実であるが、梶村秀樹が指摘したように在日外国人が解放国民としてその立場に相応しい待遇を要求したことに対し、治外法権を主張したとは言えないのである¹⁸⁵。

第一項 無法者に記憶される在日朝鮮人

作品の空間や人物、事件は事実よりも当時の日本人の体験や印象に基づいたものと言えよう。これは映画の冒頭で病院に移送されてきた崔文喜を見て雨宮が過去のことを思い出し、彼のフラッシュバックによって物語が展開されることで具体化される。しかし、その過去とは雨宮の個人記憶である。クローズアップに収められた雨宮の顔からフラッシュバックが始まり、雨宮のナレーションで事件が語られることは、物語が個人の記憶であることを裏付けている。しかし、重要なのは雨宮個人の記憶を通じて再現される戦後空間が日本人の集団的な記憶として働いていることである。即ち、個人の記憶が事実に基づくというより、集団的記憶を通じて客観化するのである¹⁸⁶。

¹⁸⁴ ジョン・ダワー（2004）、165頁。

¹⁸⁵ 梶村秀樹（1993）「在日朝鮮人の処遇政策確定過程にみられる若干の問題について」への内在的批判」、『在日朝鮮人論—梶村秀樹著作集第6巻』、東京：明石書店、237頁。

¹⁸⁶ モーリス・アルブヴァクスによれば、記憶は個人がもつものであるが、個人の最もプリミティブな記憶さえ社会的に形成されると述べる。そこで、記憶は集団の存在根拠を規定する社会的構成フレームになり、それは大衆的に共有された過去の象徴と意味としての集団的表象を形成する。アルブヴァクスは集団的記憶がその集団の構成員を他の集団と区別する特殊なアイデンティティを提供し、集団の外部に対しては排他的である反面、内部では持続性、連続性、同質性を作り出すと主



<図-42> 新生マーケットの風景

この作品の主な舞台である闇市は第三人によって乱され、無秩序で統制されない敗戦後の空間に位置づけられる。この非統制的な戦後空間は画面内に配置された敗戦の象徴的な記号によって具現化する。<図-42>に見られるように、そこには焼け落ちた建物の残骸や無意味に羅列されている英語文字、汚らしい街、倒れ掛かっている仮設建物、引揚者、パンパンなど敗戦を象徴するものであふれている。

ヘイドン・ホワイトは、歴史的な出来事としての現実をドキュド라마と歴史的なメタフィクションの虚構的想像とを混合することで、過去の事件の指示機能を弱め、現実の想像的な出来事と想像の現実的な出来事がまるで存在論的に同様の秩序上にあったかのように提示されると説明する¹⁸⁷。このように解体された事実とフィクションは、新しい記憶に再構成され、その社会の集団的アイデンティティを象徴する社会的グループにより、選択されて集団的記憶として機能する。このようなことから、この映画における闇市は、敗戦空間に対する記憶を記憶する空間なのである¹⁸⁸。

張する。集団的記憶は、概念とイメージが結合された様態を示しながら、特定の空間によって実体化される。したがって、集団的記憶において空間は特定集団のアイデンティティが具体化される場所である (Maurice Halbwachs (1992), *On collective memory*, trans. by Lewis A. Coser, Chicago: The University of Chicago Press, 21~28、52~53、168頁)。

¹⁸⁷ Hayden White (1996) "The Modernist Event," *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modernist Event*, ed. by Vivian Sobchack, New York & London: Routledge, 17~18頁。

¹⁸⁸ 集団的記憶と空間の相関関係からピエール・ノラは「記憶の場」という概念を導き出す。その場は、空間のメタファーとして機能し、実際の記憶の不在を表す、象徴化されたイメージである。そして記憶の場は単なる記憶の痕跡、または余分なものに過ぎないため、専ら解釈によってのみ意味を獲得する。こうした記憶の場は、喚起力を持つ特定の事物や場所、記憶を保持する象徴的な行為や記号、また記憶を構築し、保存する機能的機制をも網羅する概念であり、そこには歴史叙述ま

敗戦や混乱した状態の象徴で溢れている闇市に在日韓国人は解放民族として登場し、それらの象徴を浮き彫りにする。そして、在日朝鮮人は戦後空間の無秩序をもたらしていた存在として記憶される。闇市に関するこのような表象、占領軍や役割を果たさない警察や第三人などは、戦後空間を敗戦による恥の過去、忘れるべき過去の空間に変える。その中でそれなりに空間的な実践を行っていた人々の生活は否定される。とりわけ在日朝鮮人に関する記憶は戦後混乱期の解放国民に思い出され、脅威的であり、追い出すべき無法者にすり替えられる。

このような在日朝鮮人の表象は虐められる日本人を通じてより具体的に表れる。例えば、九天同盟の一員である徐延福は髪のカット型が気に入らないと暴れ出し、お金も払わずに店をめちゃくちゃにして去ってしまう。次のシーンで徐は居酒屋で九天同盟のバッジを見せ、勘定を済ませない。隣のテーブルでお酒を飲んでいたパンパンのあけみが見るに見かねて彼に文句を言う。すると、徐は彼女の頬を張り、静かにお酒を飲んでいたお玉までを暴行する。ここで徐の横暴に振り回された床屋の父娘やパンパンの姿がクローズアップで撮られ（<図-43>）、第三人の暴力性が強調されると同時に、雨宮の個人的な記憶と一般の日本人の体験が結びつけられる。

また、九天同盟の横暴を、警察も止められない。徐は暴力を振るったことで一旦留置場に入れられるが、警察は第三人にいかなる処罰もする法律がないと話す。九天同盟もまた警察署に乱入し、民族差別や自分らを処罰する法的権利さえないと主張し、徐延福の釈放を強く要求する。そして、九天同盟の張と孫は徐のことに対する復讐として、床屋の娘を強姦して殺害する。しかし、この事件に関しても警察は証拠がないと言って解決せず、徐までも釈放する。



<図-43> 九天同盟に苦しめられる日本人

結局、この無秩序を解決するために雨宮と九天同盟との決戦が展開される。この戦い

でもが含まれる。ピエール・ノラは記憶の場が記憶に関する記憶を呼び起こす媒介として、いかなる指示対象でもなく、単に自分自身を指示するのみであると述べる。このように自己準拠的な記憶の場は、記憶と歴史に関する一種のメタ記憶である（ピエール・ノラ（2002）『記憶の場—フランス国民意識の文化=社会史』、谷川稔（監訳）、東京：岩波書店、第1巻と第3巻の序文やを参考）。

であけみとお玉などのパンパンは『暁の脱走』の慰問団女性のように証人として登場し、敗戦後の混乱期の危ない存在と見なされている第三人への記憶に再び客観性を与える。〈図-44〉は決戦が始まる前、空っぽの新生マーケットを見て驚くお玉、戦いに巻き込まれるお玉とパンパン、そして決戦の後、雨宮を大きい声で呼んでいるお玉とパンパンの姿である。お玉の顔から続くショットで、連行されていく雨宮の顔がクローズアップで撮られる。そして、お玉とパンパンは雨宮を見守っている者、つまり証人として位置づけられる。



〈図-44〉 決戦のシーケンスのはじめと終わり

これによって、在日朝鮮人は解放国民の地位を用いて違法的行為を犯す無法者として登場し、戦後空間から追放すべき元凶として描かれる。一方、この映画は和解のテーマを完成するため、いわゆる善良な在日朝鮮人を登場させ、第三人に対する一方的な描写を避けようとする。

第二項 善良の在日朝鮮人と日本の集団的記憶

この作品は善良な在日朝鮮人の崔文喜と李恵春を登場させ、バランスを取っているかのように見えるが、二人は九天同盟と闇市商人との対立構図の中で、日本人との共通体験を持った人物として描かれている。これによって九天同盟はさらに「悪い奴」に他者化される。崔と李は他の在日朝鮮人とは異なり、日本で生まれ育った在日朝鮮人二世であり、完璧な日本語を駆使する。

二人は最初に出会った時（〈図-45〉）、アリランのメロディーに合わせ、踊りながら会話をするが、この会話から崔文喜と李恵春の立場が分かる。シナリオに書いてある二人の会話を見てみよう。

崔「お前は」

恵春「李恵春です」

崔「名前なんかどうでも良い。お前のような娘がどうしてこんな所にいる」

恵春「拾われたんです、マスターに」

崔「マスター。九天同盟の劉成元か。危ないもんだ、その内」

恵春の眉がフツとくもる。

崔「もうあったのか（こみ上げる怒りと悲しみの感情を押しえようとつとめて）
あいつ」

恵春は顔をそむける。

崔「国へ帰れよ」

恵春「私の父ちゃんも母ちゃんもずっと内地。いえ日本に住みついていたんです。私は此方で生まれて、知らないんです、国を」

崔「同じだよ、俺と。親爺やお袋は死んだのか」

恵春「焼夷弾で。弟も妹も」

崔は不意に強烈なジルバ——。

恵春も応えて踊る。崔、派手に踊りまくる。

共通の環境の中で育った二人は、一緒に踊るこの場面を通じて結び付けられ、劉成元の九天同盟とは異なる立場に立っていることが表される。さらに、共通の環境とは「名前なんかどうでも良い」、「知らないんです、国を」、「内地」、「焼夷弾」のような言葉から分かるように、日本人と同様に戦争を体験し、戦争被害者であるというものである。



<図-45> 李恵春(左)と崔文喜との出会い

また、崔は雨宮と沖縄戦に参加していた人物である。崔文喜が怪我した李恵春の状態を確認するために雨宮の病院を訪ねる場面で、二人の関係が明らかになる。<図-46>に見られるように、雨宮と崔文喜のクローズアップから戦争場面にフラッシュバックする。こ

れによって、戦争は二人が共有する記憶として現れ、二人ともが戦争の被害者として描かれる。このシーンの二人の会話を見てみよう。

崔「(瞞めて) 男で言えば、あの戦場で、命の瀬戸際に駆立てられて、上官としてではなく人間として尊敬出来た唯一の人、雨宮軍医大尉殿の様な..... 人間が皆、雨宮大尉や此の子(李恵春)のような奴ばかりだったら、世界はきっと素晴らしい」

雨宮「買被り止せ。柴田、君は柴田上等兵だろ」

崔「(烈しく) 崔と呼んで下さい。(昂然と) 崔文喜。俺はもうニセモノの日本人じゃない」

雨宮「一つ聞かせてくれ。戦場で、人間同士の殺合いの結果の馬鹿らしさを、嫌と言う程知った筈の君が、どうしてこんな」

崔「あの戦場は慥かにそうだった。だが今は違う。今は俺達は俺達の為に戦っている。判然俺達の為に」

雨宮「(恵春を指差して) 此の子もか」

崔「(虚を衝かれて)

雨宮「怨みツラミを力で晴れしたら新しい怨みツラミの種が残って、何時かその芽が育ってまた晴らす。果てしのない繰返しだ」

崔「じゃ、劉成元の言いなりに、黙ってマーケットを渡しますか、あなたは」

雨宮「(咄嗟の返答かならず)

崔「(意地悪く) どうします」

雨宮「(叫ぶ様に) わからん」

睨合う様に嘖会う二人。不意に。

ここで崔は李恵春との会話とは異なり、朝鮮人の「名前」を強調し、雨宮は日本名で崔を呼ぶ。後に、俊次を助ける途中、重傷を受けた崔を治療する場面でも、「柴田」と呼んだ雨宮に、崔は「崔と呼んでください」と求める。しかし、雨宮は「僕にとって君はいつでも柴田だ」と言い返す。このような場面は、日本人と共に参戦していた崔のような朝鮮人を想起させ、在日朝鮮人と日本人を同様に位置付けるように見えるが、その裏には植民地時代と同様に在日朝鮮人を規定している。



<図-46> 雨宮と崔文喜の過去

これには「独立祝賀金」あるいは「経済協力資金」といった名目で植民地の歴史を否定した状態で行われた日韓基本条約、そしてそれをきっかけとして日本は植民地支配を清算したという社会的な認識が反映されていると言えよう¹⁸⁹。崔文喜の沖縄戦参戦は朝鮮に対する植民地政策にも関連した重要な問題である¹⁹⁰。しかし、雨宮と李恵春とが「世界がきっと素晴らしく」なるために必要な存在として同様の位置に置かれ、植民地の歴史と政治的問題は全て消し去られてしまう。そして、在日朝鮮人との和解と共存の方式を、植民地時代の同化政策の連続線上に置き、日本的規範と価値体系に吸収することで、在日朝

¹⁸⁹ 日韓協定の核心は基本条約と請求権問題であり、核となる争点は旧条約の無効時点であった。韓国は1910年の日韓併合条約とそれ以前の協約が無効であるという立場から植民地支配の違法性を強調した一方、日本は朝鮮総督府の統治が合法的であったと主張した。結局、両側は基本条約第二条で「1910年8月22日およびそれ以前に大韓帝国と大日本帝国の間に締結された全ての条約および協定が既に無効であることを確認する」という曖昧な条約で合意した。そして韓国は「既に」の時点をも1910年締結の時点として解釈している。また日本政府は批准国会でこの条項を「今日では無効であるが当時は有効で合法的だった」という意味合いで報告した。他にも交渉中の1953年10月、第三次会談で首脳代表である久保田貫一郎は「日本が進出しなかったら、韓国は中国やロシアに占領され、さらに悲惨な状態に陥ったはず」と述べた。さらに請求権を要求する韓国側の主張に「総督政治が朝鮮に貢献した点」を強調し、「森林緑化、鉄道敷設、港湾建設など」を例にあげた。これによって韓国側は久保田妄言だと非難し、会談は4年間中止された（ジャン・パクジン（2014）を参照）。

¹⁹⁰ 植民地期後半、日本は日本と朝鮮は一緒だという内鮮一体の理念を掲げ、朝鮮語禁止令、創氏改名などを通じて民族性をより強く抑圧する方式に転換した。植民地に対する基本政策である皇民化政策は朝鮮のみならず台湾、南洋群島など植民地住民と東南アジア占領地の原住民たち、そしてアイヌと琉球人に対しても強制的な同化政策の一部として行われた。1937年から本格的に皇民化運動を行い、皇国臣民誓詞提唱、神社参拝などを通じて天皇に対する忠誠を強要した。朝鮮に対する植民地政策の変化を促した要因の中には戦争に必要な資源を拡充するという狙いもあった。だが、内鮮一体とはいっても朝鮮人は軍に召集されなかった。その代わりに軍属として戦場に動員された。これは朝鮮人を日本の主権者、すなわち国民として認めなかったことを意味する。参政権が制限されたのも同じ論理に基づいている。しかし戦争末期に戦局が不利になるにつれ、日本は朝鮮人も召集し始めた。1944年に初めて朝鮮人徴兵制が実施され、1945年には初めて朝鮮にも選挙が法的に定められた（カン・ヨンシン（2008）、「日帝時期「忠良な臣民作り」教育と学校文化—1930、40年代の普通学校教育を中心に」、『日帝時期近代的日常と植民地文化』、梨花女子大学出版部、86～126頁/キム・ミョング（2005）「日中戦争期の朝鮮における「内鮮一体論」の受容と論理」、『韓國史學報』第33号、ソウル：高麗史学会、371～402頁）。

鮮人への責任もまた回避するのである。

これは同じ皇国臣民として、また戦友であり、戦争の被害者として、互いに責任を問わないという論理である。そして他者を通じて、他者を他者化することで、現在の問題、在日朝鮮人の社会的、法的地位と差別に関連した全ての問題を在日朝鮮人内部の問題に置き換え、彼らに責任を転嫁する。そして、雨宮の「新しい怨みツラミの種が残って」というセリフは、日本で同じ体験をした人間同士として共存のために過去は忘れるものであることを示し、九天同盟はその共存を妨げる存在として登場する。

第三項 復讐者としての九天同盟

崔と李は日本の集団的記憶を通じて、日本人を理解し、共存していこうとする。特に、李は日本人と在日朝鮮人とが仲良くなるために力を尽くす人物である。しかし、九天同盟は植民地支配に対する復讐の名目で日本人に暴力を振るい、彼らを闇市から追い払い、闇市の権利を奪い取ろうとする。

九天同盟との対比をなす李恵春は、終始チマチョゴリ姿で派手な洋服姿の九天同盟より朝鮮人らしく表象され、良い朝鮮人と悪い朝鮮人が区別されている。また、李が初めて登場するキャバレーのシーンでもアリランに合わせて朝鮮の伝統的な身振りを披露する。このように登場人物の中で李のみ民族的特性が与えられているため、彼女はエキゾチックな欲望の対象になっており、闇市商人からも九天同盟からも守られるべき存在として描かれる¹⁹¹。

例えば、雨宮の病院で九天同盟と日本人のチンピラとがもめる場面で、李は喧嘩を仲裁する途中で頭部を負傷し、意識を失う。雨宮は直ちに治療に入ろうとするが、九天同盟は日本人が信じられないと言い、自分らが傍で見張ると言い張る。しかし、雨宮は治療を妨害するとの理由で彼らを追い出し、九天同盟も李のため、文句を言わずその場を去る。また、九天同盟の一員の若者は、俊次の李恵春への誤解に対し、激しく弁論する。

にもかかわらず、九天同盟と李の関係は、劉成元に犯され、九天同盟のキャバレーで働いている搾取関係として被害者の立場に置かれ、まるで九天同盟に抵抗する存在として描かれるかのようである。李の曖昧な立場は俊次の加勢したマーケット側と九天同盟とが対決する場面で象徴的に描かれる。

李はスクリーンの中央に無言のまま立ち、両側の戦いを仲裁しているかのように見える。しかし、九天同盟の方から顔を背けている李の姿は俊二とマーケットの商人側に立ち、

¹⁹¹ 「モンローのような女」コンテストで優勝し、映画『モンローのような女』（一九六三、渋谷実）の主演を務め、映画デビューした真理明美の異国的な顔は、在日朝鮮人女性に対するエキゾチックな目指しにつながる。

九天同盟と対立する立場にいるようなのようにも見える。また、九天同盟に殺された床屋の娘の葬式でも李は何も話さず、彼らの間にただ立っているのみである（<図-47>）。このような文脈で、李は語る主体の位置を奪われたまま、彼女の民族的アイデンティティが守られることで、九天同盟に専有される存在であり、自ら発話できない主体であると言えよう¹⁹²。



<図-47> 九天同盟とマーケットの商人との戦い

この作品で、李と俊次は互いに惹かれる。二人は在日朝鮮人と日本人との和解を象徴する関係である。李は日本人に対する偏見を持たず、俊二と人間的に向かい合い、俊次はその李の行動で在日朝鮮人に関する偏見を捨て、李の気立てを受け入れようとする。しかし、二人とも九天同盟に殺され、在日朝鮮人と日本人との和解の契機は無駄になる。



<図-48> 李恵春と俊次の死

¹⁹² ガヤトリ・C・スピヴァクは夫が死ぬと生きている妻が夫の火葬の薪の上で自らの身体を捧げ供養する寡婦殉死の風習を挙げて、語れない存在のサブアルタンについて説明する。1829年、イギリスは当時植民地であったインドでその風習を法律的に廃止するが、これは白人の男性がアジア人の男性からアジア人の女性を救い出すという西洋のヒューマニズムの言説として解釈されてしまう。しかし、これに対して反対側では、女性の死が民族的伝統に基づいた英雄的な自殺で、神の名の下で行われる殉教という民族主義の言説で解釈されてしまう。これによって犠牲にされた、また犠牲にされる女性は、どちらの言表行為にも属せず、自ら発話できる空間を奪われる（Gayatri Chakravorty Spivak（1988）“Can the subaltern speak?,” *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Cary Nelson, Lawrence Grossberg, Urbana: University of Illinois Press, 90～104頁）。

九天同盟に掴まれた俊次を助けて共に逃げ出す途中、李は九天同盟の銃弾に打たれてしまい、救いにくる俊次が李に殉ずる（＜図－４８＞）。これによって二人とも互いの未完の救援者、未完の恋人として永遠に記憶される神話の位置に置かれる。その神話の位置では李の民族的表象も神話化され、九天同盟は日本の社会を乱す無法者、同じ民族まで殺す無血虫、何より植民地の過去を忘れず、在日朝鮮人との共存を自ら隔てる愚かなる復讐の鬼となる。

また、朝鮮人の民族性を具現化している李恵春と正義感の強いエリート日本人男性の俊次の組み合わせは、日本的オリエンタリズムのバリエーションとなり、李を九天同盟の野蛮から保護しなければならないエキゾチックな存在に規定する。そして、九天同盟の在日朝鮮人男性は高尚な日本人男性に比べられ、啓蒙され、教化されるべき存在となる。結局、在日朝鮮人に殺された在日朝鮮人、さらに日本人との共存の可能性を見せた李の死によって、チマチョゴリの民族表象は、むしろ在日朝鮮人を無法者、復讐者として他者化させる。そして、これは和解不可能の責任が在日朝鮮人にあると責任転嫁を行うものである。

第二節 共存のために抑圧される人々

『男の顔は履歴書』で興味深い点は、和解をテーマにしているにもかかわらず、誰と誰との和解なのか、その対象が明確でないことである。この作品で九天同盟に代表される在日朝鮮人は、善良な在日朝鮮人の李と崔によって悪漢として他者化され、自ら没落に走り、雨宮という人物によって最終的に追放されてしまう。したがって、九天同盟との和解は成立しない。また雨宮はそもそも在日朝鮮人を憎んだり差別したりしておらず、しかも全ての物事に無関心で傍観的な立場を固守する人物であるため、彼との和解を意味するわけでもない。

雨宮は市場共同体に属する人物でもないし、九天同盟の横暴に関しても、マーケットの商人の事情にも無関心である。彼は商人たちが助けを求めに訪ねた際、自分とは関係ないと断る。また、新生マーケットの地主でありながらも、住民から金を受け取っておらず、受け取ろうともしない。マーケットを管理する日本人ヤクザの小野川一家が商人から金を受け取っているという話を聞かされても、自分とは関係のないことだと言い返す。

また弟の俊次が皆とともに力を合わせて九天同盟を追い出すべきだと言い、傍観的な立場を取る雨宮を敗北主義者だと非難する時も、雨宮は戦争で充分戦い、死んだと言い返し、マーケット紛争に介入しようとしな。雨宮の傍観的な立場は敗戦直後、虚脱状態に陥った日本人、中でも敗北と社会混乱の責任に対する非難の矢が向けられた戦争世代を象

徹的に表している¹⁹³。

虚無主義的で、事件に介入しないとする雨宮が九天同盟と決戦を繰り広げることは、この点から考えると突然のものである。勿論、決戦のために俊次の死に対する復讐が設定されているが、多少人為的であり、雨宮の個人的な恨みはそれほど見当たらない。戦いが終わった後も、彼は「マーケット戦争は終わったよ」と言っており、個人的な恨みより大儀のために戦ったかのように描かれる。

ここで「マーケット戦争」という言葉が戦争を想起させ、意味深く迫る。この点から考えると、この映画はヤクザ物というジャンルに属しながらも、雨宮、雨宮の恋人だったマキ、そして崔文喜の関係には戦争を背景にしたメロドラマの形式が借用されていることが分かる。雨宮とマキは恋人関係であったが、九天同盟との戦いで雨宮が刑務所に入り、それ以来、連絡が途絶える。九天同盟との決戦が雨宮の言葉通りマーケット「戦争」だとするならば、「戦争」後、雨宮が刑務所に入っている間に雨宮の助力者であり、同僚であった崔文喜はマキと結婚し、二人の間にはハルコという娘が生まれている。これは戦争に参戦した後、引き揚げてきたら、かつての恋人、もしくは妻が他の男性と結婚して幸せに暮らしているという戦争を背景としたメロドラマのプロットに似通っている。

この映画は雨宮のフラッシュバック形式によって成り立っているが、特にマキに関するフラッシュバックは極めて私的に表現され、メロドラマ的な特徴を有している。こうした私的なフラッシュバックは新生マーケットに関するフラッシュバックと差別化し、マキを全体の物語上で別の層位に位置づける。

例えば、マキが面会に訪ねる場面を見てみよう。手術台に横になっていた崔文喜の意識が戻った後、ハルコと崔が会話する場面で、雨宮は考えに耽る。そして突然、雨宮はマキの裸を思い出し、過去を回想する。引き続きマキが面会に訪ねた時にフラッシュバックすると、面会室に入ってくるマキの姿がスローモーションで処理される。

このシーンは他のフラッシュバックとは異なり、スローモーション、静止画面、エクストリーム・クローズアップが用いられ、雨宮の私的な回想場面であることが強調される。

¹⁹³ 無謀な戦争を起こし、多くの日本人を犠牲にしながらも、ついには敗北し、それに対する責任もまたきちんと取っていないため、敗戦直後、参戦軍人に対する世間の認識は良くなかった。そればかりか戦時中には軍が全てを統制しており、英雄、愛国者に仰がれていた軍人が敗戦後には犯罪を犯したりもした。敗戦直後の混乱した状況を打開するために献身した軍人、官僚、政治家はほとんど存在しておらず、むしろ着服した軍需物資を闇市に流し込んだのが軍の高級将校であり、政治家は闇市ルートを利用して資金を確保し、政治活動資金に転用していた。このような事実が日本人をさらに挫折させ、虚脱状態に陥れた（敗戦直後の日本社会雰囲気と闇市場に関連して、ジョン・ダワーの『敗北を抱きしめて』上の第2部「絶望を超えて」の第3章「虚脱—疲労と絶望」、第4章「敗北の文化」を参照）。

また、〈図-49〉のように首筋、胸、唇など、身体が破片化されることで、マキは雨宮の視覚的快樂の対象となり、メロドラマ性を与える。このようなスタイルは映画の冒頭で崔文喜の手術が始まると同時にフラッシュバックされ、雨宮とマキのベッドシーンに切り替わる場面でも用いられる。



〈図-49〉 雨宮の回想

ジェフリー・ノエル=スミスは、メロドラマにおける音楽とミザンセンが単に情緒を高める効果を持つだけでなく、ある程度それを代替しており、このメカニズムはヒステリーのメカニズムに類似すると述べる¹⁹⁴。ヒステリーが抑圧されたものの帰還として現れるように、ナラティブを動かすべき人物の欲望が抑圧された場合、それは音楽やミザンセンなど、スタイル的な過剰として現れる。そして、マキに関する雨宮のフラッシュバックは、この作品でメロドラマという別の層位を占め、マキに対する雨宮の抑圧された欲望を表す。

雨宮の欲望は独白からも表れる。マキは新生マーケットの近況を知らせるが、九天同盟がなくなった後、小野川一家が実権を握っており、「もっと悔しいのは、町の人たちが先生の」と言っ、言葉に詰まる。この部分は参戦した人々が敗戦後、社会的に疎外されていた事実結びつけられる。しかし雨宮はこの話には興味がなく、ただマキを触られないことがもの悲しかったと、またマキが変わったことを感じたを回想する。

ここで雨宮の独白と台詞を通じて、九天同盟との決戦の結果、雨宮が刑務所に入り、マーケットも失ったことが分かるが、マキとの関係がどうなったかは提示されておらず、雨宮の抑圧された欲望は依然として解消されない。会話が終わった後、マキは「私が愛したと言えるのは先生だけよ」と言っ余韻を残して去る。雨宮はマキを切なく呼びながら「何かがまちがっているよ」と言い、マキとの関係に疑問を残したままこのシーンは終わ

¹⁹⁴ Geoffrey Nowell-Smith (1987) "Minnelli and Melodrama," *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film*, ed. by Christine Gledhill, London: British Film Institute, 73頁。

る。そして「あの時」という字幕と共に九天同盟との決戦の前夜に戻る。

実際にマーケットに関連した物語の中で、マキはそれほど大きな役割を果たしてはいない。映画の最後に九天同盟との戦いが終わり、雨宮が警察に連行されていく場面から現在の崔文喜の手術場面に戻る。この時、マキが再登場して雨宮と再会する。そして、崔文喜とマキの関係が初めて明らかになる。つまり、この作品はプロット上の別の層位にあるマキとの関係の秘密を隠したままで進行していくが、最後にその秘密の全貌を暴き出し、雨宮の欲望を抑圧していた主体が崔文喜であったことを明かす。したがって、この映画における和解の対象は九天同盟ではなく、マキを間に挟んだ雨宮と崔文喜の三角関係の中で行われるのである。

第一項 問われない責任

川本三郎は戦後の復員兵を描いた映画を分析し、映画の中に描かれた新しい「民主日本」で前向きに生きていく者と復員兵のような戦争の亡霊に襲われた者との関係について「戦争」と「戦後」という価値観の衝突・対立であると述べる¹⁹⁵。このような文脈に基づいて『男の顔は履歴書』における和解のメッセージを再解釈してみると、和解の根底には戦争世代に対する理解と容赦があると言えよう。そして、この作品の在日朝鮮人は植民地と戦争の被害者であり、日本社会の最底辺に位置する存在として、戦争世代に最も確実な免罪符を与える役割を担う。特に彼らとともに戦争を経験した崔文喜を通じて日本人と在日朝鮮人を同様の戦争被害者に位置づけ、和解を可能にするのである。

理解と容赦の問題は在日朝鮮人と日本人、そして世代の間に置かれている歴史的で、政治的な問題に関わっている。そのためこの問題は、簡単には解決されない、あまりにも複雑なものである。そこで、この作品は責任の問題にフォーカスを合わせる。この作品のすべての登場人物はひたすら「責任」について問いかけている。九天同盟は、植民地の責任を問い詰め、無法者の振る舞いをする。マーケットの人々は、警察に職務執行の責任を、雨宮には土地の持ち主としての責任を根拠にして九天同盟の横暴を防ぐことを求める。俊次は人間としての責任を主張し、マーケットの人々を助ける。これらの人物に比べ、雨宮は無責任な人物かのようにも見える。

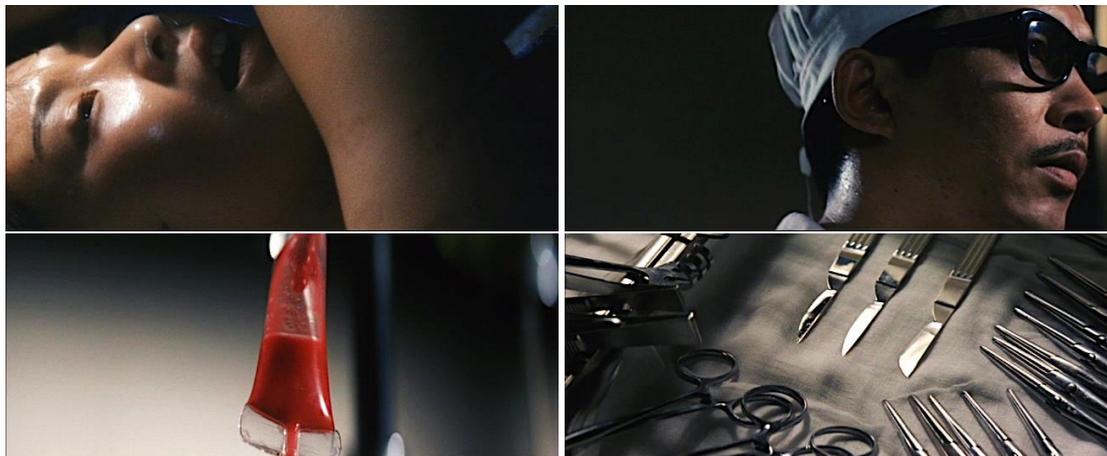
しかし、逆説的に雨宮こそ、医者としての自分の責任に最も充実な人物である。普段は九天同盟やマーケットとのことに一切関わらない彼も医者としての仕事に関しては躊躇

¹⁹⁵ 川本三郎（2007）『今ひとたびの戦後日本映画』、東京：岩波書店の「帰ってきた男たち—復員兵を描く映画」を参考。川本によると映画の中で多くの復員兵は戦争による精神的な病みに沈んでいる者として描かれているが、これは戦後日本社会から疎外された復員兵の状況が徴候として現われたものだと記述する。

なく行動する。病院での九天同盟の乱暴にも黙っていた彼であるが、その乱暴で李恵春が怪我をして気を失った途端、雨宮は彼らを追い払い、李を治療する。

このような雨宮の責任感は、崔文喜の手術の場面でよりよく見られる。雨宮は崔文喜とハルコを見て「この再手術の結果は、十の内八、九割、駄目だ。だがそれ以外方法は無い。だが何故か俺は。俺は、その場合、俺の手でこの子の父親の命を奪ったことになる。馬鹿な。俺は医者だ。だが...」と思う。ここで雨宮は、医者としての自分の責任の限界と人間としての感情的責任との間で葛藤し、責任の問題について懷疑する。ここで、指摘しておきたいのは、雨宮は他人に責任を問わず、自分の責任に苦しむ人物であるという点で他の人々と決定的な差があるということである。

ここで突然マキの裸がフラッシュバックし、雨宮は「つまり、俺はあの時。つまりマーケットの時、最後に立ち上がって戦った。あれ程嫌だった俺が何故。そんな事はもうどうでも好い。その結果、俺は監獄へ入った。八年、マキが面会に来たことがある」と独白する。その後にく図-50>が続くが、この場面は極端的なクローズアップを用いて被写体を破片化した点においてく図-49>とスタイル的に一致する。このような場面構成とナレ-ションはマキに対する雨宮の抑圧された欲望と責任に対する問題を同じ文脈に位置づけ、その問題を現在の時点に引き寄せる。そして、責任に関する問題は引き続き、映画の最後に在日朝鮮人との和解に対する答えが提示される。



<図-50> 雨宮の独白

映画のラストシーンで、マキと崔との関係が明らかになった時、マキは雨宮に次のように話す。

先生、あの時、先生に残されてしまった私、仲間の裏切者にされてしまったこの人、この人は重傷の患者でした。私はそれをみとる看護婦、傷つき合った二人を、お互いに居てありがたくて結ばれました。平凡に、どこにでもある夫婦のように... 子供が生まれました。こんな可愛い子供が...、幸せです、今は...、先生助けてく

ださい、この人を.....

マキは「看護婦として」の責任を語りながら崔の傍にいる間に彼と近い関係になったと述べる。彼女のセリフには、それぞれの個人の責任を果たすことで人間関係がかけ違ってしまったが、代わりに平凡な生活、言わば「正常」な生活ができたことが前提とされている。そして、その「正常」な生活は、雨宮が医者として責任を果たすことに関係している。

また、マキは崔に自分の祖国である朝鮮に帰りたくないかと聞き、東京の大使館に行ってきたと話す。これに対し崔は日本であれ、朝鮮であれ、ハルコとマキさえいれば、どこでもいいと言い、家長としての自分の責任を表明する。それから、崔と雨宮は次のように会話する。

崔「僕たちは、あの戦場で、マーケットで、そして今...」

雨宮「そんなものさ、人間の出会いって奴、それで良いのさ。マキと君だってそうだ。この子と、君達だってそうだったし、死んだ俊次と李恵春だって、あるいは...」

崔「ああ、生きていたら...弟さんと李恵春...愛し合っていたでしょう...」

崔は雨宮との共通体験を語り、日本人の集団的記憶を共有し、雨宮は崔の言葉に対し、一般論的な回答をする。これによって全ての問題が同一線上に位置づけられる。そして俊次と李恵春の死も人生の中の出来事であり、人ごとの一部となる。



<図-51> 『男の顔は履歴書』のエンディング・シーン

そして、雨宮は手術のためにマキとハルコに外へ出て行くことを申し出るが、マキは「この子にも見せてやります。自分の父親が命と戦う姿を」と言い出して強く拒否する。それから雨宮とハルコのクローズアップから雨宮のクローズアップに切り替え、「よし！」という雨宮の言葉と共に映画は幕を閉じる（<図-51>）。

雨宮は医者として、マキは看護師として、そして母親、妻として、崔は夫、父親として自分に与えられたことに責任を負うという論理に基づき、全ての問題が解決される。もしそれ以上問い詰められたら、もし手術に失敗したら雨宮の言う通り「俺の手でこの子の父親の命を奪ったこと」になるのであろう。そして、崔文喜とマキが結婚した理由は雨宮がマキから離れ、崔文喜が負傷を負ったからであり、それはまた九天同盟が俊次を殺したからであり、さらに九天同盟の横暴は日本が敗戦したからであり、その以前には植民地の歴史がある。したがって彼らの横暴は解放民族である自分達への差別に対する報復であり、敗戦は無謀な戦争を起こした軍部の責任である。

このように責任に対して追求すると、責任の問題は無限に遡及されてしまう。そこで、全てに対する疑いを「人間の出会いって奴、それで良いのさ」という一般論に葬り、単に今の自分に与えられたことのみで責任を持つという結論に収斂されてしまう。もし手術が失敗しても、医者としての自分の責任に充実した雨宮によってマキとハルコの「正常」な生活が保障される。そして、その保障とはハルコに象徴される次世代のためという言い訳であろう。在日朝鮮人の問題に対しても、将来のため、次世代のため、現在の自分に与えられた位置を認識し、それに相応する責任のある行動を執れば、全てが解決されるという論理を掲げることになるのである。これによって、過去は捨てるべき記憶となる。

このような責任の論理は、「無責任の体系」¹⁹⁶に他ならない。敗戦直後、東久邇宮総理が提唱した「一億総懺悔」が皆に責任があるという論理で無責任に帰結されたように、皆がわずかな責任を分かち合い、現在の自己責任に執着し、自分に与えられたものに没頭することで、根源的な問題から離れる。

柄谷行人は「無責任の体系」が生まれた背景を地理的で、言語的な構造から見出し、「無責任の体系」の根源として天皇制は日本人の主体性と自立性を妨げる障害物であると披瀝する¹⁹⁷。敗戦後、GHQ のマッカーサーもこのような日本の精神構造を巧妙に利用し、

¹⁹⁶ 丸山眞男は日本のファシズム体制が天皇を頂点にしているため、決定権が誰にあるかが不明確であり、よって誰も責任を負わない決定過程を指摘し、「無責任の体系」であると分析する。そして、丸山はあらゆる国家秩序が絶対的価値体である天皇を中心に連鎖的に構成されており、天皇は究極的な道徳の実体として存在し、そのため日本の戦争指導者は戦争に対する主体的な責任意識に乏しいと批判する。彼は、その理由を各々が垂直に天皇の権威につながることで、各自の権限を絶対化し、その権限に逃避してしまったためだと分析する（丸山眞男（2003）『軍国支配者の精神形態』、『丸山眞男集第4巻一九四九～一九五〇』、東京：岩波書店、131～142頁）。

¹⁹⁷ 柄谷行人（2002）、『日本精神分析』、東京：文藝春秋、55～105頁。彼は坂口安吾の『続墮落論』の一句を引用して天皇は「無の存在」であり、天皇の号令には真の主語も、真の客語も隠蔽されていると指摘する。

天皇制というものは日本歴史を貫く一つの制度ではあったけれども、天皇の尊厳というものは常

この無責任の体系から生まれたのが「天皇に号令させ、自分が先ずまっさきにその号令に服従してみせる」ことである。すなわち、自分に与えられたもののみを充実に遂行し、それに伴う制限的な責任のみを取る構造になってしまうのである。

これは責任に関連した根本的な問題から目をそらし、各個人に各々の地位と位置を付与することで共同体の秩序を維持させることに他ならない。つまり、敗戦直後の新しい日本を再建するために、朝鮮人に「第三人」という地位を与え、統制・管理し、最終的には日本に属さない存在に規定しようとしていたことと同様である。闇市に代表される戦後混乱期の原因を在日朝鮮人に求めることで、日本人には日本国民としての社会的な責任を負わせると同時に国民統合の基盤を整えたのである。

これによって、政治主体としての大衆の可能性は消滅させられ、共同体の問題を量的配分に限定させ、治安的な秩序は確立される¹⁹⁸。この映画は在日朝鮮人に関連する社会的問題、戦争、植民地の問題にも治安的な秩序の維持の名分を適用している。在日朝鮮人との共存の新たな可能性として提示されたハルコには、治安的な秩序のために自分の親や雨宮が「責任をとって」命と戦う姿を見て憶えておくという責任が求められる。

第二項 責任の対象を指示する空間

この映画は開かれた結末で幕を下ろし、崔の手術の成功可否は分からない。成功可能性は一、二割で低いが、成功を望んだエンディング以後の物語は我々の頭の中で再構成す

に利用者の道具にすぎず、真に実在したためしはなかった。

藤原氏や将軍家にとって何がために天皇制が必要であったか。何が故に彼等自身が最高の主権を握らなかったか。それは彼等が自ら主権を握るよりも、天皇制が都合がよかったからで、彼らは自分自身が天下に号令するよりも、天皇に号令させ、自分が先ずまっさきにその号令に服従してみせることによって号令が更によく行きわたることを心得ていた。（中略）

自分自らを神と称し絶対の尊厳を人民に要求することは不可能だ。だが、自分が天皇にぬかずくことによって天皇を神たらしめ、それを人民に押しつけることは可能なのである。そこで彼等は天皇の擁立を自分勝手にやりながら、天皇の前にぬかずき、自分がぬかずくことによって天皇の尊厳を人民に強要し、その尊厳を利用して号令していた。

それは遠い歴史の藤原氏や武家のみの物語ではないのだ。見給え。この戦争がそうではないか。

（坂口安吾（2006）『続墮落論』、青空文庫、底本：『坂口安吾全集14』、東京：筑摩書房（http://www.aozora.gr.jp/cards/001095/files/42619_21409.html））。

¹⁹⁸ ジャック・ランシエール（2013）、60頁。ランシエールはギリシアの都市国家のデモスがこうした治安の秩序に頼って各自の生業に専念したがゆえに政治に参加できなかったことを指摘し、治安の目的はデモスの脱政治化であると説く。

るしかないであろう。このようなことから、生と死の分かれ道としてそれぞれの責任が問いかげられる場所である手術室（＜図－52＞）を見落としてはいけない。



＜図－52＞ 手術室のイメージ

この八割方決まっている未来と二割の期待の間から生じる非決定的な時間によってこの場所はヘテロトピアに変わる。二割程度の希望にもかかわらず各自が自分の責任を取ることで、国民、民族の区別を超え、人間として互いが出会い、現実のユートピアとなる。そして、その空間が示すユートピアは、自分の責任に充実することのみで秩序を取り戻した世界ではなく、この作品がひたすら見逃していた他者の存在を呼び覚まし、他者に対する自分の責任を果たすものである。

ここで、その責任の問題を再考する必要がある。この映画が表明している秩序の前提とされた共存とそのため求められる社会的な責任は、そもそも崔文喜のように法的地位が曖昧な在日朝鮮人は取ろうとしても取れないものである。くず拾いをしている崔は、社会的な支援もろくに受けられず、不安定な状態に置かれている在日朝鮮人を象徴するだろう。法的地位の認められない崔にとって社会構成員としてできることは限定されており、雨宮のために、俊次と李恵春のために、要するに、在日朝鮮人と日本人の共存のために自分の責任を果たすということは実際に戦うことでしかないのである。

この映画で崔が李をはじめに出会った時「名前なんかどうでもいい」と言うが、雨宮には自分の名前は「柴田」ではなく、「崔」だと何度も強調する。これは在日朝鮮人の闘争の形に対するメタファーとして読み取れるものである。つまり、名前は自分のもので、同様に在日朝鮮人が朝鮮籍を維持するか、もしくは韓国籍や日本国籍を取るかは自分が決めるもので、日本、日本人が強要する権利はないということである。

在日朝鮮人と日本人の間で生まれた崔ハルコのような存在が、国籍によって自分の未来が正反対になることは理不尽なことであろう。しかし、日本はそのような形で在日朝鮮人に対して排除政策と同化政策を同時に行っていたのだ。「崔」という名前を守り抜く在日朝鮮人がいるからこそ、「崔＋ハルコ」という新しい共存の可能性が生まれる。ハルコ

と初めて対面する場面で「ハルコです。あの、チェ（崔）ハルコです」と紹介する彼女に、雨宮は「サイ」と呼ぶ。それから、崔をはねた車の持主が登場し、ハルコに「災難だったな、お互いに」と話し、住所と名前を書くハルコをチラッと見て「崔、韓国人か」と言いながら、微妙な顔つきをする。そして、そのままその場を去ろうとするその男性に、雨宮は「馬鹿野郎。あんた、この子に謝れ」と怒鳴る（<図-53>）。



<図-53> 自己紹介するハルコと男性に怒鳴る雨宮

この場面で、雨宮は「チェ」とは呼ばないが、呼び方が「柴田」から「サイ」に変わっており、他人のことに口を出さなかった雨宮がハルコの代わりにその男性に責任を問う。現在の時点になって雨宮は、やっとならぬと<図-46>での「崔と呼ぶ」と「黙ってはいけない」という崔の問いに答えられるようになったのである。つまり、崔のような在日朝鮮人の戦いは、その目的が戦後空間の転覆ではなく、日本人に「柴田」から少なくとも「サイ」と呼ばれる認識転換や他者に向かって責任を求めていたことを示すのである。

このような文脈で、九天同盟も崔と同様に敗戦直後の朝鮮人に対する日本政府の二重的な態度、GHQの曖昧な対処によって、朝鮮人は戦うしかなかったという逆説を指し示す。そして、闇市の朝鮮人が行うのは彼らなりの空間的な実践にも読み取ることができる。そうであるならば、朝鮮人は解放民族として治外法権を行使した無法者ではなく、却って解放国民として法的地位が不安定であり、法的保護対象ではなかったことが示される。にもかかわらず、日本政府は朝鮮人に対して法的処分を加えるためにGHQを説得するなど、矛盾した態度を取っていた。そのような権利が与えられなかった責任は、実は社会秩序や共存の名分を押しつけた一方的な統制であり、抑圧に過ぎないのである。

闇市は不完全であり、無秩序な空間であったが、朝鮮人、台湾人、日本人が混在する、異質的な空間として位置づけることができる。これによって、既存の思惟体系に変化をもたらし、新たな可能性、共存の可能性が模索されていた空間として闇市が再発見できると言えよう。

上野昂志は闇市について、戦時中の闇市と比較しながら次のように述べる。

敗戦は、国家的な統制によって閉じられていた「闇」を、一挙に白日のもとへと露出させたのである。(中略) 統制もされれば保護もされていた民衆そのものが、裸で焼け跡に放り出されたのである。戦後の闇市は、そのような者にとっての必要から生まれたのだ。(中略) もはや灯火管制の薄暗い闇のなかの取引ではなく、白昼の、どこまでも続く青空の下での、ほとんど原初的な交易の場として、日本の都市という都市のさまざまな空間に、その猥雑なエネルギーをほとぼしらせたのである。

闇市には、それまでの社会的な位置や身分や階級をすべてチャラにする自由があると同時に、強い者が生き残り弱い者が死んでいく弱肉強食の原理が貫徹していた。その意味では、明治の近代化以降、この日本に初めて裸のむき出しの社会が出現したといってもいいだろう¹⁹⁹。

その意味で闇市は異質的な文化的要素が融解し、混合し、再構成される混成的な空間である「中間空間」²⁰⁰として再発見することが可能であろう。この空間は互いに異なる文化が抵抗と交渉の過程を経て雑種的で変換的な文化を創出し、境界的存在として創造的な緊張感を引き起こし、在日朝鮮人との共存の可能性が図られる「第三の空間」であり、もう一つのヘテロトピアを抱いている空間なのである。

第三節 まとめ

『男の顔は履歴書』における闇市は、自由でエネルギーのあふれる空間では決してない。そこは第三人によって乱され、無秩序で統制のとれない敗戦後の空間として位置づけられる。闇市は敗戦後の混沌とした社会空間として表象されるが、他方で『キューポラのある街』のように他者との共存の可能性が培養された場所でもあった。しかし、在日朝鮮人に責任を転嫁することによって戦後空間で顕現したばかりのあらゆる共存の可能性が

¹⁹⁹ 上野昂志(2005)『戦後60年』、東京：作品社、14頁。

²⁰⁰ ホミ・バーバ(2011)『国民と叙事』、リュ・スング訳、ソウル：ヒューマニタス、13頁。彼は想像的共同体としての国家に関する意識を一つの文化的領域と見なし、互いに異なる文化間の「中間空間」と名付けられた新たな空間的概念を提示し、境界的存在が中間空間で行う言述行為を、「文化的翻訳」という謀反を企む行為であると解釈する。こうした行為によって新しさに対する感受性が創造され、ひいては知的感受性にまで拡張される。ホミ・バーバが「文化的翻訳」という概念を提示した論文は Homi K. Bhabha (1989) “The Commitment to Theory,” in Jim Pines and Paul Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*, London: BFI Publishing. この論文でバーバは言述行為による意味の生産という側面から「第三の領域(空間)」という概念を提示する。

抑圧され、否定される。これは、敗戦直後の「一億総懺悔」のように個人に与えられた責任に穿鑿することで責任が問われないと同時に在日朝鮮人を始め、旧植民地人までもがその一億に含まれ、彼らに対する責任は彼ら自身が自ら背負わなければならないという責任にすり替えられる。そして、その責任とは、共存のために日本の法律に従い、秩序を守ることだが、これは一方的な共存の形である。

このような空間的な再現は闇市で湧き上がったエネルギーを否定し、在日朝鮮人を抑圧すると同時に日本と日本人内部に潜在している可能性をも抑圧する。これによって、この映画における闇市は、戦後空間に関する大衆の記憶を敗戦空間にすり替え、捨てるべき過去の記憶の空間として現れる。そして、この作品での在日朝鮮人と日本人の共存は、在日朝鮮人の他者性の排除が前提とされており、日韓基本条約以降の過去の問題を清算したと考える日本社会の認識が反映されていると言えよう。

ここで、1966年の混乱した戦後空間を再び呼び起こし、在日朝鮮人との共存をテーマにした無意識を考える必要がある。1960年の池田内閣の所得倍増計画による1960年代の日本の経済成長は異例的なものであった。1964年の東京オリンピックの開催、1965年の大阪での日本万国博覧会の開催決定など、1960年代半ばに日本の国際的地位も高まる。その反面、高度経済成長に従う急激な都市化、工業化などにより、「水俣病」²⁰¹や「イタイイタイ病」などの公害病や貧富の格差や都市農村間の地域不均等などの問題が発生し、人間疎外も深刻化する。その中で、在日朝鮮人の二、三世の社会進出も本格化し始める。特に、日韓基本条約によって、法的地位がある程度認められるようになった在日朝鮮人は、日本人にとって一種の脅威だったのであろう。



<図-54> 『男の顔は履歴書』のオープニング・シーケンス

このような時代的な変化による人間疎外や在日朝鮮人の社会進出への憂慮は、この作品にも反映されている。オープニング・シーケンス（<図-54>）で、雨宮の病院の窓越しに工事中の風景が描かれており、雨宮と看護師は「立ち退き」に関して話し、雨宮

²⁰¹ 報道写真家の桑原史成の初めての写真集の「水俣病」が1965年に三一書房より出版される。1962年に個展「水俣病」が開き、日本写真批評家協会新人賞を受賞。

は島の診療所へ行くことについて「島の保険医。それが俺に何の意味がある」と述べる。九天同盟を最終的に掃討した雨宮は在日朝鮮人との共存に失敗した。彼らを追放した対価として雨宮に返ってくるのは、また別の追放のみであり、都市化からの疎外なのである。また、マーケットを巡る戦いの背後には、九天同盟の大娯楽センターという開発計画がある。

これは、「《悪》（強者）＝近代化推進派、《善》（弱者）＝現状維持派と大きく分けてとらえられる」²⁰²ヤクザ映画のフレームであろう。すなわち、在日朝鮮人の社会進出は、近代化推進派のように社会的な変化をもたらし、人間疎外を深刻化する要因である。但し、在日朝鮮人との共存をテーマにしているため、一般のヤクザ映画での「義理と人情」がこの作品では「責任」に変化したのである。そして、その責任は、国際的な位置が高まった1960年代半ば、日韓基本条約を通じて植民地支配の責任を克服し、戦争責任問題を処理したと見なされる日本において、それに相応する日本人になるための資格であり、在日朝鮮人にとっては日本人らしくなるために要求されるものであろう。

このようなことから九天同盟は、敗戦直後の新しい日本の再建のために他者化された朝鮮人のように、経済的に大きく成長し、国際的に影響力を広げる新しい時代に、先進日本の旗印の下で社会統合のために他者化された存在であると言える。この作品の主な時代的背景が「外登令」の公表された翌年、1948年であることは単純な偶然の一致ではないだろう。つまり、この映画は、在日朝鮮人に対する責任の問題を通じて世代、階級、民族の間の葛藤を解消しようとするのである。

しかし、この責任の問題によって主人公は絶え間なく分裂する。雨宮が分裂的な主体に位置づけられる理由は、九天同盟、マーケットの人々、マキ、弟、崔、李など、全ての他者をまともに受け入れられないという自分の内部に抱える葛藤に起因する。彼は、九天同盟と市場商人の間で分裂し、マキと崔の間で分裂する。和解という映画のテーマによって雨宮はどちらの側にも立つことができず、自分の欲望通りに行動することすらできない。

「名前なんかどうでもいい」と言った崔が「崔」と呼ばれることを固守しているように、雨宮の分裂と同じく物語も分裂している。戦争が分からない日本人や若い世代、旧植民人の在日朝鮮人、これらの人々全てとの和解を試みるが、他者との共存と共存不可能なこの地点から、この映画の亀裂は生じている。共存のために在日朝鮮人には日本の法律に従い、同化すること、また何より過去を忘れることが求められるが、それは雨宮の忘れられない過去によって展開されるこの作品と矛盾関係にある。

その矛盾、亀裂、分裂は秩序とそれに従った責任の問題を通じて縫合され、これによって雨宮は自分からも疎外される。雨宮は闇市という混沌の空間を整理し、秩序を与える人物であるが、これによって刑務所に入り、その間、他の人々にマーケットを奪われ、つ

²⁰² 斯波司、青山栄（1998）『やくざ映画とその時代』、東京：筑摩書房、14頁。

いにはそこから疎外される。雨宮は闇市という空間の記憶を呼び起こし、敗戦の空間をスクリーン上に構築する主体であるにもかかわらず、その空間には自分の居場所がないばかりか、自分の記憶からも疎外されている。

この作品のヘテロトピアはその亀裂、つまり在日朝鮮人に対して社会的な責任を要求しながらも、法的地位によって責任を負うことができないという矛盾から現れる。そして、過去を忘れるということは日本人が自ら自分の過去をも否定し、疎外されるということを示す。このように否定された過去、闇市に象徴される戦後空間は、治安と秩序の名目で与えられた個人の責任、より発展した日本の国民としての責任だけを果たすことを求め、逆説的に日本人を抑圧する。そして、崔の生と死の分かれ道の手術室から顕現したヘテロトピアは、その逆説を暴き出し、責任の問題に異議を申し立てる。そして、在日朝鮮人のような他者への責任を取ることで始めて、他者との共存が可能なユートピアが現れるということを示しているのである。

結論

映画は映画が属した社会を写し出す媒体として、社会主体の体験した空間が再現される。映画の空間は、写真、絵画に比べ、より構造化、組織化され、登場人物間の関係が成り立ち、事件が起こる場として実際の空間のように再現される。そして、登場人物は一人の主体として歴史、文化、政治などの総体的な文脈の中で相互主観的な空間を体験する。

空間は特定の個人、集団、共同体形成の実際の基盤となるが、人間、人間社会を超えるその物理性と時間性のために決して独占的な空間にはならない。カメラによって再現された空間も、既に存在してきた実在の空間の一側面であるため、作り手の意図を超え、ディエジェーシスの空間に全て統合されるわけではない。そして、その余分の空間はスクリーン上に痕跡として残され、他者性の空間に顕現する。

第二章で分析した『暁の脱走』のディエジェーシス空間は、戦争で廃墟になった焼け跡の日本を象徴し、戦後体制から新たに出発しようとする大衆の無意識が投影されている。このような文脈でその空間は、軍国主義の日本に対する批判性を帯びている。しかし、その新たな日本の空間に在日朝鮮人の場所はないように見える。原作『春婦伝』の朝鮮人慰安婦が日本人の慰問団員に変わったことの根底には在日朝鮮人を排除しようとする当時の日本政府の論理が存在している。

敗戦直後から日本政府の第一の課題は朝鮮人の帰国であり、日本で初めて女性の参政権が認められたその日に朝鮮人の参政権は奪われる。また、新憲法が制定され、象徴天皇制に転換する前日、天皇の最後の勅令として「外国人登録令」が公表され、朝鮮人を含めた旧植民地人の日本国籍が喪失される。これは、植民地支配や戦争犯罪の過去を忘れ、象徴天皇制の下で新たな国民統合の契機を設けようとする意図である。そして、戦後日本に残った朝鮮人は「在日」という新たな他者として位置づけられる。

ところが、主人公の役割が変わったとしてもテキストの中でその痕跡が完全に消されるわけではない。特に、戦争の惨状を描き、軍国日本の批判がそのテーマであるため、中国人や朝鮮人のような他者の存在はより自然に現れる。主人公の春美が日本人の慰問団員に変わり、軍国日本に対する批判力も弱くなった側面もあるが、彼女は根源的に原作の朝鮮人慰安婦を指し示している。また、春美を演じた山口淑子に刻まれている植民地の女性としての表象は、旧植民地人の他者性として現れる。そして、何より映画版の春美は、三上と心中する原作とは異なり、彼を説得して中国人村へ脱走する。

このようなことから、『暁の脱走』に残された痕跡、春美の他者性は戦後在日朝鮮人を排除しようとした社会的な雰囲気に対して批判的な機能を持つ。映画の最後、三上と春美は副官に打たれ、荒涼たる野原の真中で死んでいく。これによってヘテロトピアとして現れた中国人村は、ユートピアとなり、実際のユートピアすらも求められない戦後日本の

状況が表れる。そして、その状況とは戦争責任を取らず、依然として社会政治的に影響力を与えていた既得権層に苦しめられる大衆の生活であり、他者との共存が否定される日本である。

朝鮮人の帰国が一段落した1940年代末、日本に残った朝鮮人数は約60万人であった。彼らは「在日」と名付けられた新しい他者に規定され、在日朝鮮人に対する統制管理はより厳しくなる。例えば、1948年の阪神教育闘争に対する弾圧は、在日朝鮮人の教育施設の閉鎖をもって日本の中にある異質性を捨て去ろうとしたものである。また、その闘争を共産主義者の暴動として取扱い、反共産主義のナショナル・アイデンティティを確立することにもその目的があった。しかし、阪神教育闘争の時、共に行動していた日本人もいた。そして、自由民主主義国家の大衆弾圧の矛盾や資本主義社会の疎外現象は、日本人と在日朝鮮人との連帯を結ぶきっかけともなる²⁰³。

第三章に議論した『キューポラのある街』は、在日朝鮮人と日本人との連帯が見える作品である。この作品は在日朝鮮人の北朝鮮帰国事業が盛んに行われていた1961年に製作されたもので、帰国事業の始まった1959年が時代的背景になっている。また、当時多くの在日朝鮮人も住んでいた川口市の鋳物町が舞台となり、在日朝鮮人に対する差別や偏見も現実的に描き出されている。特に帰国事業によって離れ離れになる家族や友達の姿を通じて在日朝鮮人の特殊性が現れ、帰国事業に関する当時の一般的な認識に異議を申し立てる側面もある。

原作でタカユキの秘密の場所であるコオロギ島が、映画版ではタカユキとサンキチの共同の秘密の場所に設定されることで、ヘテロトピアとして現れる。これによって「近代的な自我」の目覚めという原作のテーマに先立って、映画では他者との共存が強調される。一方で、この作品は在日朝鮮人との共存の問題に対して慎重に接近する。この作品は社会

²⁰³ 韓国でもその例がある。朝鮮戦争に参加した在日朝鮮人の中には、日本に戻れなかった人々がいる。残留者のほとんどは戦争の真最中であった1951年10月韓国からの密航者を取り締まるという名で制定、公布された日本の入国管理条例によって、韓国に足止めされたのである。これは単に入国管理条例に関わる問題ではなく、1951年9月サンフランシスコ講和条約によって「国家主権」を取り戻した日本が、新たに入国管理法を整備し、恣意的に解釈したからである。その結果、米軍に配置された人びとは米軍とともに日本に戻ってきたが、韓国軍に配置された人びとは日本への入国が拒否された。韓国政府は日韓両国間の外交関係が正式に結ばれていないという理由でこの事情に腕をこまぬいていた。しかし、日本との国交が正常になった後にも、韓国政府は彼らから目を背けていた。日本に戻れなかった在日朝鮮人は釜山の少林寺で世話をしてもらい、そこで生活していた残留日本人と「難民」として互いを憐れみ過ごすようになる。(ムン・クァンヒョン (2008) 「6・25戦争「幽霊部隊」在日学徒義勇軍を知っていますか」、『新東亜』2008年8月通巻58号)

的疎外というマイノリティとしての共通状況に基づき、在日朝鮮人と日本人とを簡単に同一化せず、在日朝鮮人の特殊性に目を逸らさまいとする。

その特殊性の一つは、ヨシエやサンキチのように日本で生まれ育った在日朝鮮人、さらに日本人の母、あるいは父を持った人々の事情であろう。したがって、在日朝鮮人とはいえ、日本が実際の故郷である彼らが「外人」、「非国民」、他者として扱われる問題、さらにこれを支えている実際的であり、根本的な問題である国籍法が指し示される。このことを通じて、ヒューマニズ的な支援と名付けられたその事業が「帰国」から「離国」として改めて問いかけられる。

第四章で取り上げた『男の顔は履歴書』では、また別の共存の可能性が模索される。この作品は日韓基本条約が締結された翌年に製作され、在日朝鮮人と日本人との和解をテーマにしている。しかし、その和解は同化論理を基盤にしたものであり、このことから限界が著しく現れる。1965年の日韓条約を起点に、日本は在日朝鮮人帰国政策が現実的に難しいと判断し、同化政策に集中する。条約締結のための日韓会談でも両国の利害関係によって在日朝鮮人の問題は十分に議論されず、国籍や教育や法的保護の問題などが明確にされなかった。これによって、既存の朝鮮籍は完全に無国籍となり、在日朝鮮人は朝鮮籍から韓国籍、あるいは日本国籍の取得に誘導される。このような政策の裏には、韓国も日本も在日朝鮮人に対する責任や負担を軽くする意図があり、『男の顔は履歴書』からその同化や「在日」に対する無責任さの無意識が反映されている。

エンディングに在日朝鮮人の崔文喜の命を救うため、そして崔の娘の崔ハルコのためにも悲壮な覚悟で執刀の覚悟する雨宮の姿は、それぞれの主体に与えられた現在の責任と義務を果たすことで葛藤を避け、社会統合を求める。その中で在日朝鮮人の歴史、特に植民地や敗戦直後に関わる歴史は相対化される。そして、すべての問題は解決されないまま新しい世代を象徴するハルコに還元され、より理想的な共存のために過去は有耶無耶になる。

ここで、雨宮、崔、雨宮の元恋人にして崔の妻のマキ、そして崔とマキの娘の晴子、皆が集まった手術室はヘテロトピア的な空間として機能し、和解の意味を再び考えさせる。そして、くず屋になった崔、韓国に行くことも拒んだ崔に付与された社会構成員としての責任や義務は物語に統合されず、問題は残ったまま映画は終わる。このような崔の他者性は相変わらず社会構成員として認められない在日朝鮮人、そのため社会的な責任や義務を果たそうとしても果たせない在日朝鮮人を示す。さらに、その責任や義務は国家によって与えられ、社会構成員の統制管理のためのものであることを露呈する。これによって抑圧される日本国民までもが指し示される。

しかし、ユートピアに変わった『暁の脱走』の中国人村は、大東亜共栄圏、より正確には満洲の五族協和の理想を示しているが、映画を受け入れる主体によって中国人の存在は帝国日本へのノスタルジアに変わり、植民地支配の歴史が肯定される可能性もある。

『キューポラのある街』でのマイノリティの連帯する理想的な社会像は北朝鮮の政治体系を無条件に肯定し、当時の帰国事業を正当化する可能性もある。そして、社会変革や近代的な自我の目覚めのために「朝鮮人は朝鮮へ」という排除の論理までも肯定されるかもしれない。また国民主義での責任や義務を示す『男の顔は履歴書』のくず屋の崔は、逆に在日朝鮮人が社会的責任や義務を負わなかったため国民として認められないと受け入れられる可能性もある。なおかつ、リベラル主義者の主張のように前に進むために過去の問題を相対化する論理として受け入れられる側面もある。あるいは、このような可能性に対する憂慮のためにテキスト自体が否定され、多様な意味解釈の可能性が最初から処断される場合もあり得る。しかし、それはどちらも在日朝鮮人の他者性がテキストに残したその痕跡を見捨てることであり、在日朝鮮人の存在を否定することであろう。

そこで、他者性を目覚めるヘテロトピアを間断なく更新し、再構築しなければならない。その更新と再構築のためには、「間の存在」である他者に目を向け、他者のいる「間の領域」を受け入れ、空間の脱／再領土化が必要であろう。要するに、他者との実際的な遭遇が可能な場所が求められるのである。

谷口千吉が『暁の脱走』を演出することの根底には自分の戦争体験があり、その戦争で朝鮮人の慰安婦や中国人などの他者に出会っていたらろう。『復讐するは我にあり』の原作者の佐木隆三は、朝鮮生まれであり、今村昌平の場合は、子供の頃よく遊んでくれた書生の金さんという朝鮮人がいて、『にあんちゃん』の金山（小沢昭一）は、彼のためのオマージュである²⁰⁴。大島渚も学生時代に在日朝鮮人の同級生がいて、その時の体験が作品の根幹をなしていると述べる。

ぼくの京都の下町の家そばに「朝鮮部落」があったり、同級生のなかにも朝鮮人はいたし。ぼくの曾祖父の大島友之允は、明治維新の志士で、征韓論の走りといわれている人で、そのことが子どものころからぼくの頭のどこかにこびりついているんですね。ましてや韓国を攻めたのかと思うと、忌まわしいところもある。私のなかには、韓国に対する原罪意識みたいなものがあるって、そのことをつい考えてしまう²⁰⁵。

²⁰⁴ 今村昌平（2004）『映画は狂気の旅である』、東京：日本経済新聞社、27頁。金山は原作の『にあんちゃん』には登場しない、映画版で創造された人物である。他の書生や女中が金に対し嫌がらせや差別をしており、今村はそれが腹立たしくてたまらなかったと言う。

²⁰⁵ 大島渚（2004）、43～44頁。大島は、『太陽の墓場』の背景である大阪の釜ヶ崎を革命的エネルギーが沸き上がっていた戦後の焼け跡闇市みたいなところだと話す（大島渚（1993）『大島渚1960』、東京：青土社、169頁）。そして、大島が韓国を訪ねて書いたエッセイではソウルを「巨大な釜ヶ崎」に例える（大島渚（2009）『大島渚著作集 第二巻 敗者は映像

大島渚の『絞死刑』で刑務官らは R の世界を共に体験し、「姉さん」²⁰⁶という在日朝鮮人の女性との出会いを通じて、内部に抑圧されている他者性を自覚するようになる。刑務官らと検事が日の丸で覆われた R と姉さんを囲んで座って宴会を開くシーンで、保安課長は死刑廃止論を語る。医務官は戦犯として収監された体験を語り、死刑囚の死亡を確認する自分の仕事についても懐疑を抱く。教戒師は戦争で人を殺した体験のため、悪夢にうなされていることを話す。

これらのすべてが他者性を抑圧している自我の本質であり、国民アイデンティティを保つために、自ら捨てた日本人の本質である。これは R という他者に向き合うことで現れた自我の良心であると同時に共存の可能性が生まれる瞬間であろう。大島は『絞死刑』の冒頭で死刑場を「直接」に見たことがあるかと質問を投げかける。この質問は、映画全体を貫き通し、Rに「直接」に出会ったこともない人間がR、そしてRのような他者、在日朝鮮人について判断することは理不尽なことだと問いかける²⁰⁷。

また、浦山桐雄も『キューポラのある街』のサンキチに関して、幼い頃朝鮮人の少年と一緒によく遊んでいたことを次のように回想する。

をもたず』、東京：現代思想新社、96頁）。大島にとって、闇市、釜ヶ崎、ソウルは他者との出会いが行われる場所であり、ヘテロトピアを抱いている空間であろう。

²⁰⁶ 「姉さん」は、李珍宇と書簡を交わしていた朴寿南をモデルにしている。しかし、大島は現実の朴寿南ではなく、往復書簡集から感じた朴寿南をモデルにしたと述べる（大島渚（2004）、165頁）。因みに、姉を表す韓国語の「ヌナ」または「オンニ」は、家族関係だけではなく、家族以外の年上の女性を親しく呼ぶ時にも使われる。男性は「ヌナ」、女性は「オンニ」を使う。同じく「兄」の韓国語、「ヒョン」（男性が言う場合）、「オッパ」（女性が言う場合）も家族以外の年上の男性も表す。

²⁰⁷ 『絞死刑』のオープニング・シーケンスは、小松川事件に関わることや人物の話からではなく、突然「皆さんは死刑廃止に反対ですか、賛成ですか」という字幕から始まる。続いて死刑制度に関する1967年の法務省世論調査の結果が出て、大島渚のナレーションで死刑場に関する説明が始まる。死刑場に対する詳しい描写は、この映画をまるで死刑反対ドキュメンタリー映画であるかのように思わせるが、本格的に物語が始まるとリアリティーは突然無くなり、幻想と実際との境界が区別できない不条理劇のような物語になる。スティーヴン・ヒースは『絞死刑』をテーマのみならず、形式的で美学的側面でも政治的にラディカルな実践の作品として採り上げる。ヒースによると死刑に至るまでの過程上の物語や設定や人物描写などが矛盾的で過剰であるため、それらが物語に統合されず、一種の異化効果をもたらし、観客を映画の中に現われる矛盾と過剰の状況にぶつからせると述べる。特に最後の場面では、ヒースも言及するように、監督が直接観客に話しかけながら政治的なメッセージを発信する（Stephen Heath（1981）*Questions of Cinema*, London: Macmillan、64～69頁）。

まず、なつかしかったですよ。子供のとき、いっしょに遊んだ朝鮮の少年がどうしているのかと、実に懐かしくて……。僕の少年期で何かが残っているとすれば、それは朝鮮の少年の思い出です。みんな日本に奴隷として売られてきた農民の子供なんですね²⁰⁸。

浦山の話の中で注目したいのは、在日朝鮮人のサンキチに対する描写と、そこから発信される政治的なメッセージの根底に、朝鮮の少年に関わる懐かしい思い出があるのだということである。浦山にとって朝鮮の少年との遊び場は一種のヘテロトピアだったのであり、思い出の中の懐かしい場所は戻れないユートピアであろう。

このようにヘテロトピアは、フーコーが例えた両親がいない毎週木曜日の午後のダブルベッドのような、心残りのある場所を仰望させるものである。同様に、戻れない中国人村、コオロギ島で一緒に過ごした時間、人間本然の姿で互い向かい合おうとしていた瞬間が現れた手術室は、また他の他者との出会いを願望させる。

ヘテロトピアにおいて、主体は自分の他者性を感じる。これは同一者の危機となるものでありながらも、同一者としての自分から一時的に解放されることであり、全体性から瞬間的に離れた自由である。そして、主体内部の他者性の自覚は、レヴィナスの言う通り他者との出会いによって明確に成立する。それによる一時的な自由は、また他のヘテロトピアの再構築の契機となり、他者との出会いを求めるのである。



<図-55> 『絞死刑』と『復讐するは我にあり』

『復讐するは我にあり』の台所シーンで榎津は自分とハルが他者と他者との関係に繋がっていることを自覚する。榎津は「毎年漬けとっとか、来年も再来年も漬けとっとか、俺が死んでもずっとな」と話す。ハルの毎年漬物を漬ける行為は発酵の過程に含まれている時間性を通じて物理的次元を超え、過去と未来を現在に引き寄せる。ハルにとって過去は、母のひさ乃の犯罪とそれによる苦しみの時間であり、榎津にとっては人を騙したり、殺したりした時間であるだろう。そして、未来は榎津とハルが一緒になれない時間であるだろう。それにもかかわらず、現在は過去や未来に関係なく、平和な日常であり、

²⁰⁸ 長部日出雄（1971）、212頁。

これによってその瞬間、台所はヘテロトピアとして顕現する。この瞬間、現在そのものが肯定され、共存の可能性は現在の、実際的に生じる。

しかし、すべての他者は最終的には同一者に復帰し、自我の一部となる。『絞死刑』の刑務官らの良心は R に対する責任にまで拡張されず、他者への暴力的な行為は国家によって正当性が確保される。この作品で国家に象徴される検事は、前面に登場せず、中立的な立場にあるかのように見せかけ、その実体を隠蔽する。目に見えない権力としてそばに存在することだけで、刑務官らは自ら義務と責任を果たし、国民としてのアイデンティティを維持する。

これは、他者の非決定性、外在性、レヴィナスの言葉を借りると「無限」そのものを抑圧し、他者との共存を妨げることである。その無限の可能性が抑圧されることで、過去の原因で未来はすでに決められ、現在は過去と未来との間で無意味なものになる。『復讐するは我にあり』の榎津には、過去の犯罪によって死刑となる未来が支配する現在のみが残っていると見えよう。死刑後にも榎津は前代未聞の殺人鬼として歴史に残り、ハルは犯罪者の愛人として再び世間から罵倒されるはずである。榎津とハルの現在の平穏な空間は女将が殺人者を隠し、他の犯罪を通謀していた空間に定められているのである。榎津はその平穏な日常の持続、他のヘテロトピアの可能性を抑圧する全体性の呪縛を断ち切るため、ハルの命を切る。しかし、これこそが全体性の呪縛であり、結局『絞死刑』の検事の言葉通り他者は抹殺される。問題は、他者性を貫いて復帰した自我の変化であり、ヘテロトピアへの心残りに注目することで、他者の生き方を肯定し、在日朝鮮人と日本人との存在の問題を公共圏化することであろう。

フーコーは、映画も一つのヘテロトピアであると述べる²⁰⁹。映画をヘテロトピアとして認識することは観客や映画、そしてその他の様々な状況などの「配置」によって異なるが、映画は現実を幻想に変える幻想を作り出す力を持っている。観客は映画館を出る際、一瞬でもその幻想と現実との乖離を感じてから現実に戻る。映画という幻想の中には、また他のヘテロトピアがあり、観客は現実が様々なヘテロトピアが重畳されている瞬間と空間によって構成されていることを認識するきっかけを映画は設けるのではないだろうか。

今更、共存とは何かという根源的な質問を投げかけるのは無責任であろうか。しかし、今でも問いかけなければならない。今こそ再び問いかける必要があるのだ。最近、日本社会も韓国社会も右傾化がより急速に進んでおり、北朝鮮はより閉鎖的で、独断的な路線をたどっている。国家間の関係も悪化の一路であり、歴史問題、領土問題などにおいては解決の見込みが前より立たなくなっただけのように感じられる。社会内部では右翼団体、あるいは愛国団体と名乗った人々の暴力的な集団行動がしばしば行われている。

²⁰⁹ ミシェル・フーコー（2013）41～42頁。フーコーは「映画とは大きな長方形の舞台であって、その背景に、二次元の空間の上に、人は新たに三次元の空間を投影する」と述べる。

一方、関係改善を求める人々や一方的な政府政策に異議を申し立てる人々や右傾化を憂慮する人々の声も高まっており、決して悲観的な状態だけがあるわけではない。韓国では国定教科書の問題をめぐって、日本では集団的自衛権をめぐって、独断的な政府決定に反対する大規模なデモも行われていた。

しかし、そこで他者の声は抑圧され、排除されている。韓国政府と日本政府との慰安婦問題合意の際、両政府は慰安婦ハルモニの声を一度も「直接」に聞いていない²¹⁰。また、日韓間の問題、日本の社会政治的問題においても在日朝鮮人問題を問いかける人の姿は見え難い。ヘイトスピーチに反対する人々の中には差別、排除主義が日本、日本人の恥だという自己中心的な理由で反対デモを行う人もいる。

韓国は金大中・盧武鉉政府の期間中、在日朝鮮人の韓国入国を制限的に許可していたが、それ以降また入国を拒否している。しかし、それに関する問題は、公共圏化されていないし、公共圏化されること自体を防いでいる。安倍内閣の憲法再解釈の問題においても、外国人の地方参政権を全面的に不可能にする問題は争点となっていない²¹¹。地方参政権不許可事態が在日朝鮮人の声を抑圧し、それに関わる諸問題の公共圏化を最初から遮断しようとする意図であろう。

このような社会的雰囲気の中で、徐京植は次のように述べる。

「自分たちが他人の戦争に巻き込まれるのはゴメンだ」という、それ自体はごく正当ではあるが私的に断片化された動機からさらに一步踏み出して、想像力を他者に馳せ、（中略）日本国家そのもののありようを根本から問い直す次元に至ることができなければ、今日までの歴史が今後も繰り返されるほかないであろう²¹²。

他者への想像力、我々はこれがまだ足りないまま、共存の意味を狭小に受け入れているのではないだろうか。共存を規則に従い、秩序を守ることだと単純に考えてしまってい

²¹⁰ 慰安婦ハルモニたちの意見を訪ねなかったことに対する韓国の批判的な世論に対して、イム・ソンナム外交部第一次官は、連休期間中に日本側との協議が急に進展され、ハルモニたちに協議の内容に関して説明することができなかったと主張した。

²¹¹ 外国人の地方参政権禁止の主な対象は在日朝鮮人である。憲法93条2項の「地方公共団体の長、その議会の議員及び法律の定めるその他の吏員は、その地方公共団体の住民が、直接これを選挙する」の「住民」によって在日朝鮮人の地方参政権が主張されてきた。しかし、現自民党の憲法草案には「地方自治体の長、議会の議員及び法律の定めるその他の公務員は、当該地方自治体の住民であって日本国籍を有する者が直接選挙する」となっており、定住外国人の地方参政権を認めることも合憲とする判例・通説が覆されている。

²¹² 徐京植（2015）「他者認識の欠落—安保法制をめぐる動きに触れて」、『現代思想—安保法案を問う』、2015年10月臨時増刊号、東京：青土社。

るのではないだろうか。「共存」の名のもとに他者の実状を抑圧しているのではないだろうか。

共存という言葉は、ごく普通の言葉である。その分、あまりにも簡単に使われており、特に様々の問題に対する言い訳として最もよく使われている。実際に共存という名目で行くから数多くの人々が抑圧されてきたか考えてみれば分かるはずであろう。

「郷に入っては郷に従え」ということわざがある。異邦人は新しい土地に来たら、自分が生きるためにもその土地の規則、文化、法律を守るしかないし、守ろうとする。つまり、このことわざはその土地の人、マジョリティのものではなく、異邦人、マイノリティ、他者のものであり、彼らが主体なのだ。その中でどうしても従うことできないものがあり、マイノリティはそれを訴えている。それはマジョリティがそこまでは気づいていなかった自ら抑圧しているものである。

しかし、マジョリティは共存のためにと行って、「郷に入っては郷に従え」と押し付ける。マイノリティの言葉がマジョリティに専有されるこの地点に抑圧や暴力が生まれ、自己還元的な抑圧はそのまま続く。このような意味で、在日朝鮮人との共存は、まず彼らの言葉が彼らによって話されることから始まる。そして、共存は、それぞれの主体が葛藤と和解を繰り返しながら、自分の言葉で話し合える場所、ヘテロトピア的な空間を構築することであろう。

これはテキスト解釈も同じであり、特定の基準、理論、理念などによってテキストの意味解釈が図式化され、テキストに刻まれている他者の痕跡が見捨てられるかもしれない。本論文もその幅の狭い視野に囲まれているかもしれないが、在日朝鮮人の痕跡、その他者性により注目することで、意味解釈の可能性を開くことが他者への想像力であり、共存の前提であることは確かである。

最後に『復讐するは我にあり』の中の二つの場面を挙げたいと思う。榎津の最初被害者の屍体が発見される場面で、畑の持ち主のお婆さんが通り過ぎていく女性に朝鮮人が酒を飲んで、また畑で寝込んでいると怒る。謝りながら、酔漢を見に行ったその女性は悲鳴を上げ、「死んどる。朝鮮人じゃなか、日本人たい」と叫ぶ。死んでいるのが日本人だと強調するように聞こえる女性の声はどこか異質的である。遺体に対する驚きと恐れに満ちた悲鳴の後、彼女の言葉はまるで彼女自身が在日朝鮮人であることを知らせるかのように聞こえる。

それから、浮かび上がる疑問は、そのお婆さんが在日朝鮮人だと思い込んだ理由である。またその女性は死んだ人が在日朝鮮人ではなく、日本人であることを一目で分かったことである。この場面では日本人と在日朝鮮人との不平等な関係も現れているが、誰が日本人で、誰が在日朝鮮人かをよく知っていることから、彼らが日常を共有し、密接な関係を結んでいることも現れている。このような日常の共有の中で、在日朝鮮人と日本人とが

葛藤と和解の繰り返される人間関係の力学を通じて共存を図るのである²¹³。



<図-56> 『復讐するは我にあり』の在日朝鮮人女性と朝鮮寺

その畑は当時の実際の殺人現場であり²¹⁴、その向こうには朝鮮人が営む養豚場と朝鮮寺がある。1920年代半ばに建てられたと推定される「龍王寺」というその寺は、植民地時代に宇部興産、苧田港工事、筑豊の炭坑で命を失った在日朝鮮人の遺骨を安置するところでもあった²¹⁵。そして、その養豚場は榎津がマッコリを飲んでいた場所であり、彼にとって一種のヘテロトピアであったであろう場所である。

これは在日朝鮮人の文化が日本の日常の一部であること、在日朝鮮人がすでに日本社会の厳然たる構成員として暮らしている存在であることを示している。これは、また日本社会の様々なマイノリティの連帯や共存を示しており、在日朝鮮人の文化に対する抑圧と排除がすべての他者への抑圧にもつながることを表す。このよう文脈で、マッコリもただ韓国の伝統酒や戦後日本の密造酒の一つだけではなく、戦後カストリ文化²¹⁶のように戦

²¹³ 原作でこの女性は近所の朝鮮人が営む養豚場の主婦であり、在日朝鮮人として設定されているが、映画では明確に示されていない。小説の同じ場面の一句は「そうか朝鮮人の女も、自分のことを「おれ」というのか。そのことに安心したような、困ったような気もしたが、そんなことよりも、やがて詫びに来るだろう二人になんと言ってやるかを、考えなければならない」と書いてある。

²¹⁴ 『復讐するは我にあり』DVDの映像特典「シネマ紀行」。

²¹⁵ 北九州空港の開港計画に伴い苧田町の都市計画整備事業が持ち上がり、町の支援の下、福岡県京都郡苧田町南原に移転した。（「第27回「筑豊」から在日韓国・朝鮮人の歴史を尋ねる会に参加して<龍王寺>」

(<http://blog.goo.ne.jp/miyakecyan/e/c430b7c6065a55221b32ced2ed8073cb>)

²¹⁶ 終戦直後に出回っていた粗悪な密造焼酎の俗称として、統制外の粗悪紙を用いて濫造された、低俗な内容の雑誌がカストリ雑誌と呼ばれていた。ジョン・ダワーは、カストリ文化をカウンターカルチャーとして捉え、「闇市と同じように、カストリ文化はアメリカの征服者が本当の意味では決して立ち入ることができない世界」であり、「一見するとアメリカの大衆文化のきらびやかな光であふれているようにも見えるが、この世界にたいするアメリカ的思考の影響は、現実には微々たるものであった」と述べる（ジョン・ダワー（2004）、178頁）。

後社会と在日朝鮮人の文脈で再考察し、在日朝鮮人文化の一つとして再発見する必要があるのではないだろうか。

このようなことから、今後の課題は本研究で十分に論じられなかった在日朝鮮人の各世代の他者性とその差にもより注目することであると考えられる。本論文のテキストからも見えるように、在日朝鮮人との共存の問題においてそのフォーカスが在日第一世代よりは以後の世代に当たっており、在日第一世代は被植民者として扱われる傾向がある。1970年代以降は、在日朝鮮人の表象のタイプがある程度固まり、不良、ヤクザ、犯罪者などにステレオタイプ化しつつある。一方、在日二世、三世の社会進出によって在日朝鮮人は日常的な存在としても映画に登場する場合もある。

例えば、『日本暴力列島 京阪神殺しの軍団』、『やくざの墓場 くちなしの花』、『異邦人の河』、『ガキ帝国』、『青春の門』シリーズ、『指紋押捺拒否1、2』（一九八四、一九八七、呉徳洙）、『修羅の群れ』（一九八四、山下耕作）、『伽椰子のために』（一九八四、小栗康平）、『もう一つのヒロシマ・アリランの歌』（一九八七、朴壽南）、『月はどっちに出ている』（一九九三、崔洋一）、『青～chong～』、『GO』（二〇〇一、行定勲）、『偶然にも最悪な少年』（二〇〇三、グ・スーヨン）などがある。特にその時期からは在日朝鮮人作家や映画監督の活動によって在日朝鮮人の実状がスクリーン上でより生々しく表現されるようになる。これらの作品での在日朝鮮人は、内なる他者にして日常的な存在として登場し、様々な共存の形態やその限界もが現れる。

これを通じて在日朝鮮人の世代間の問題、さらに世代による日本人との関係の差異や共存の形態について論じることができると考える。また、在日二世、三世の社会進出が本格的になった時期に、特に大規模な政治的運動が衰退し、日常を再発見し始める70年代以降、日常空間での在日朝鮮人と日本人との共存の問題を大衆生活の側面から調べる必要があると考えられる。

謝辞

本論文は、東京芸術大学大学院映像研究科映像メディア学専攻において、博士後期課程在籍中に行った研究をまとめたものです。研究の遂行にあたり、多くの方のご指導、ご協力をいただきました。この場を借りて深く御礼を申し上げます。

日本での留学を決めたきっかけは、1960・70年代のアートシアターギルド映画との出会いでした。私はそれらの作品が他者の言語で語られており、その中から他者という存在を見つけました。そして、他者としての私自身、私の言葉をそれらの作品を通じて見つけたいと思っていたのです。しかし、研究していくにつれ、他者の存在と言語に関するその考えに疑問が生じ、他者との疎通不可能の問題で研究は行き詰ってしまいました。勿論、他者としての私自身に対しても説明不可能だったのです。

その際、東京芸術大学大学院映像研究科の筒井武文教授に在日朝鮮人に関する研究を勧められました。最初は強い反発心も抱いていたのが事実です。特に「韓国人だから」というその言葉が私を当惑させました。しかし、今考えてみたら、私は確かに韓国人であり、日本で留学している韓国人として他者でした。自ら他者に規定し、あまりにも容易く「韓国人」に規定されるのを拒もうとしていたのです。これは、自ら他者であると考えていたものの、日本社会の中で韓国人として他者である私自身を否定していた矛盾でした。実は、気ままに想像していた「私」という自我の中で同一者として居残りがっていたのです。そして、私によって他者化された他人に対する倫理的な潔癖と自己矛盾に対する弁明のために私自身を他者に追い詰めていたのです。

世の中に絶対的な他者は存在しません。ただ何かに対する、そして、誰かに対する他者になるのみです。他者と同一者はコインの両面のような関係であることを日本社会の中で「内なる他者」である在日朝鮮人の抵抗や苦悩を通じて辛うじて分かりました。このような知識を得る機会を与えてくださり、最後まで暖かく見守っていただいた私の指導教官の筒井武文教授に心より厚く御礼申し上げます。筒井教授のご指導、ご鞭撻なくしては、世界や人に対する私の偏狭で頑固な考え方を決して捨てられなかったことを記します。

このような偏狭さは本論文における理論的な適用にも同様なものでした。映画を分析するにあたって、理論のみにはまり込んで解釈すると、テキスト自体に内在している多様な意味解釈の可能性を抑圧してしまうでしょう。実際に、私の論文の草稿を見れば、理論的な偏狭さに満ちています。にもかかわらず、論文の取りまとめに至るまで、多くのご教示を賜りました明治学院大学文学部芸術学科の斉藤綾子教授に心より感謝申し上げます。斉藤教授のご指導、ご鞭撻の上、雑多な理論を無理やりに組み合わせたものからようやく論文らしいものとなりました。

また、映画の中の在日朝鮮人に関する研究にあたって、ご指導、ご助言をいただいた

法政大学社会学部社会政策科学科の高美智准教授に心より感謝申し上げます。当初、私は同じ民族という想像的な偏狭さを抱き、それによって在日朝鮮人を韓国という国家に帰属させ、日本対韓民族の二項対立的なまなざしから切り抜けていませんでした。しかし、高准教授のご指導のおかげで、植民地歴史と反共産主義に基づいた韓国の集団的記憶からある程度離れ、在日朝鮮人を眺めることができました。

暖かい応援とご関心で支えてくださった東京芸術大学大学院映像研究科の榊井省志教授と長瀧寛幸教授にも心より感謝申し上げます。特に、榊井教授から聞かせていただいた在日映画人のエピソードは、日本映画に対する私の先入観を捨てさせました。また、長瀧教授の理論的な矛盾に対する鋭いご指摘は、私にとって論文の方向性を迷わないように貴重な指標になりました。

本論文において分析を行った作品に初めて接したのは、明治学院大学で行われた評論家の上野昂志先生の授業の時でした。他大学の学生にもかかわらず授業に参加させていただき、さらに日本や韓国に関する様々な話を聞かせていただきました上野評論家にこの場を借りて深く御礼を申し上げます。

いつも応援しながら在日人として自分の話やご意見を気兼ねなく聞かせていただいた張紀美氏に心より感謝申し上げます。張氏のおかげで在日という言葉をお忘れないことができました。そして、日本語の矯正を頂いた明治学院大学文学研究科芸術学専攻博士後期課程の宮本裕子氏、論文についてご意見を交わしていただいた明治学院大学文学研究科芸術学専攻博士後期課程の具珉珂氏にも心より感謝申し上げます。日常の議論を通じて多くの知識や示唆を頂いた研究室の皆様、特に松浦昇博士に心より感謝いたします。

また、経済的に支えていただいた公益財団法人朝鮮奨学会、独立行政法人日本学生支援機構、公益財団法人渥美国際交流財団、貴重な資料を提供していただいた在日韓人歴史資料館の皆様へ心から感謝の気持ちと御礼を申し上げます。

最後に、長い時間、側で私の偏狭さを警醒しながらも理解してくれた素晴らしい妻、黄均政に心から感謝します。

フィルモグラフィ

作品名	年度	製作	監督	原作	脚本	出演	ジャンル
暁の脱走	1950	東宝	谷口千吉	田村泰次郎	谷口千吉 黒澤明	池部良、山口淑子	戦争
あれが港の灯だ	1961	東映	今井正		水木洋子	江原真二郎、高津住男、岸田今日子	ドラマ
ア・ホームンス	1986	東映	松田優作	狩撫麻礼 たなか亜希夫	松田優作 丸山昇一	松田優作、石橋凌、手塚理美	任侠・ヤクザ
異邦人の河	1975	緑豆社	李学仁		李学仁	朴雲煥（ジョニー大倉）、佳那晃子	ドラマ
海を渡る友情	1960	東映	望月優子		片岡薫	加藤嘉、水戸光子、西村晃	教育 (短編)
男の顔は履歴書	1966	松竹	加藤泰		星川清司	安藤昇、真理明美、伊丹一三、中谷一郎	任侠・ヤクザ
オモニと少年	1958	民芸映画社	森園忠		片岡薫 皆川滉	下條正巳、北林谷栄、内藤武敏	教育 (短編)
帰って来たヨッパライ	1968	松竹	大島渚		田村孟 佐々木守 足立正生 大島渚	加藤和彦、北山修、端田宣彦	コメディ
壁あつき部屋	1956	松竹	小林正樹	『BC級戦犯の手記より』	安部公房	浜田寅彦、三島耕、伊藤雄之助	ドラマ
伽椰子のために	1984	劇団ひまわり	小栗康平	李恢成	小栗康平	南果歩、園佳也子、加藤武	ドラマ
ガキ帝国	1981	日本 ATG	井筒和幸		西岡琢也	島田紳助、松本竜介、趙方豪	青春
キューポラのある街	1962	日活	浦山桐郎	早船ちよ	今村昌平 浦山桐郎	吉永小百合、市川好郎、鈴木光子、森坂秀樹	ドラマ
偶然にも最悪な少年	2003	東映	グ・スーヨン	グ・スーヨン	具光然	市原隼人、中島美嘉、矢沢心	青春

絞死刑	1968	日本 ATG	大島渚		田村孟 佐々木守 深尾道典 大島渚	尹隆道、小山明子、 渡辺文雄	ドラマ
GO	2001	東映	行定勲	金城一紀	宮藤官九 郎	窪塚洋介、柴咲コウ	青春
指紋押捺拒否 1、2	1984、 1987		呉徳洙				ドキュメ ンタリー
修羅の群れ	1984	東映	山下耕作	大下英治	村尾昭	松方弘樹、鶴田浩 二、菅原文太、張本 勲	任侠・ヤ クザ
女王蜂と大学の 竜	1960	新東宝	石井輝男		内田弘三 石井輝男	三原葉子、吉田輝 雄、嵐寛寿郎	任侠・ヤ クザ
『青春の門』シ リーズ	1975、 1977	東宝	浦山桐郎	五木寛之	早坂暁 浦山桐郎	田中健、仲代達矢、 吉永小百合	青春
『青春の門』シ リーズ	1981、 1982	東映	蔵原惟繕 深作欣二	五木寛之	野上龍雄	佐藤浩市、菅原文 太、松坂慶子	青春
太陽の墓場	1960	松竹	大島渚		大島渚 石堂淑朗	炎加世子、川津祐 介、津川雅彦	ドラマ
地の群れ	1970	日本 ATG	熊井啓	井上光晴	熊井啓 井上光晴	鈴木瑞穂、寺田誠、 奈良岡朋子	ドラマ
朝鮮の子	1954	在日朝鮮人学 校全国 PTA 連合会、在日 朝鮮人教育者 同盟、在日朝 鮮映画人集団	荒井英郎 京極高英		京極高英 吉見泰 荒井英郎 丸山章治 朝鮮映画 人集団		ドキュメ ンタリー
青～chong～	1999	日本映画学校 卒業制作／び あ (PF パー トナーズ提 供)	李相日		李相日	眞島秀和、山本隆 司、竹本志帆	ドラマ
月はどっちに出 ている	1993	シネカノン	崔洋一	梁石日	鄭義信 崔洋一	岸谷五朗、ルビー・ モレノ、絵沢萌子	コメディ

にあんちゃん	1959	日活	今村昌平	安本末子	池田一朗 今村昌平	長門裕之、沖村武、 前田暁子、小沢昭 一、北林谷栄	ドラマ
日本春歌考	1967	松竹	大島渚	添田知道 (原題)	田村孟 佐々木守 田島敏男 大島渚	荒木一郎、吉田日出 子、田島和子、小山 明子	ドラマ
日本暴力列島 京 阪神殺しの軍団	1975	東映	山下耕作		松本功 野波静雄	小林旭、梅宮辰夫、 伊吹吾郎	任侠・ヤ クザ
復讐するは我に あり	1979	今村プロダク ション	今村昌平	佐木隆三	馬場当	緒形拳、三國連太 郎、倍賞美津子、小 川真由美	犯罪
もう一つのヒロ シマ・アリラ ンの歌	1987	アリランのう た制作委員会	朴壽南				ドキュメ ンタリー
やくざの墓場 くちなしの花	1976	東映	深作欣二		笠原和夫	渡哲也、梶芽衣子、 梅宮辰夫	任侠・ヤ クザ
忘れられた皇軍	1963	日本テレビ放 送	大島渚				テレビド キュメン タリー

参考文献

- 安部公房（1997）「瀋陽十七年」、『阿部公房全集4』、東京：新潮社
- Anderson, Benedict（1991）*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised Edit.), London and New York: Verso.
- Halbwachs, Maurice（1992）*On Collective Memory*, trans. by Lewis A. Coser, Chicago: The University of Chicago Press.
- 飯田心美（1962）「日本映画批評 キューポラのある街」、『キネマ旬報』、1962年5月下旬号、東京：キネマ旬報社
- 磯山浩（1966）「日本映画批評 男の顔は履歴書」、『キネマ旬報』、1966年9月上旬号、東京：キネマ旬報社
- イ・ソン（2013）「韓日会談（1951～65）と在日朝鮮人の国籍問題—国籍選択論から帰化論に」、『史林（成大史林）』45巻0号、ソウル：成均館大学校
- イ・ジョンウォン（1995）「韓日会談の国際政治的背景」、『韓日協定を再検討する』、ソウル：アセア文化
- 井上俊、上野千鶴子、大澤真幸、見田宗介、吉見俊哉（編）『差別と共生の社会学』、東京：岩波書店
- イ・ファジョン（2007）『第2次世界大戦の終戦直後在日朝鮮人連盟に関する研究—民族問題に対する認識とGHQとの関係を中心に』、京畿道：韓国学中央研究院韓国学大学院
- 今村昌平、池田一朗（1960）「にあんちゃん」、『年鑑代表シナリオ集1959年版』、シナリオ作家協会（編集）、東京：ダヴィッド社
- 今村昌平、佐藤忠男、新藤兼人、鶴見俊輔、山田洋次（編集）（1988）『日本映画8—日本映画の展望』、東京：が岩波書店
- 林相珉（2009）「商品化される貧困：『にあんちゃん』と『キューポラのある街』を中心に」、特集 連続講座「国民国家と多文化社会」（第19シリーズ）格差拡大社会とグローバリズム：第4回 格差社会と文学2：弱きものとしての子供、『立命館言語文化研究』vol.21、no.1
- （2011）『戦後在日コリアン表象の反・系譜：「高度経済成長」神話と保証なき主体』、福岡：花書院
- （2012）「李承晩ラインと在日コリアンの表象」、『日本語日本文学研究』83巻2号、ソウル：韓国語日文学會
- 岩本憲児、武田潔、斉藤綾子（編）（1998）、『「新」映画理論集成1—歴史・人種・ジェンダー』、1998、東京：フィルムアート社

- 上野昂志（2005）『戦後60年』、東京：作品社
- 上野一郎（1950）「日本映画批評 暁の脱走」、『キネマ旬報』、1950年2月、東京：キネマ旬報社
- 内海愛子（2015）『朝鮮人BC級戦犯の記録』、東京：岩波書店
- 大島渚（1993）『大島渚1960』、東京：青土社
- （2004）『大島渚1968』、東京：青土社
- （2009）『大島渚著作集 第二巻 敗者は映像をもたず』、東京：現代思潮新社
- （2009）『大島渚著作集 第三巻 わが映画を解体する』、東京：現代思潮新社
- 大塚斌、高橋洗、浜誠（1950）「戦後における露店市場」、大河内一男 編『戦後社会の実態分析』、東京：日本評論社
- 大貫恵美子（2003）『ねじ曲げられた桜—美意識と軍国主義』、東京：岩波書店。
- 呉徳洙（2013）「なぜ在日にこだわったのか」、『大島渚—〈日本〉を問いつづけた世界的巨匠』、東京：河出書房新社
- 梶村秀樹（1993）『在日朝鮮人論—梶村秀樹著作集第6巻』、東京：明石書店
- 香取俊介（2004）『今村昌平伝説—人間ドキュメント』、東京：河出書房新社
- 金井景子（1994）「戦争・性役割・性意識—光源としての「従軍慰安婦」」、『日本近代文学』第51輯、東京：日本近代文学会
- 川崎賢子（2006）「GHQ 占領期の出版と文学—田村泰次郎「春婦伝」の周辺」、『昭和文学研究』第52号、東京：昭和文学研究会
- 川本三郎（2007）『今ひとたびの戦後日本映画』、東京：岩波書店
- 柄谷行人（1980）『日本近代文学の起源』、東京：講談社
- （2002）『日本精神分析』、東京：文藝春秋
- （2004）『トランスクリティーク カントとマルクス』、東京：岩波商店
- 姜尚中（1997）『オリエンタリズムを越えて』、イ・キョンドク、イム・ソンモ（訳）、ソウル：イサン
- （2008）「映画を語る（34）—『キューポラのある街』」、『第三文明』2008年4月号、東京：第三文明社
- カン・ソヨン（2012）「関東大震災と朝鮮人虐殺に向かった視線」、『日語日文学研究』vol. 8 3、no. 2、ソウル：日語日文学會
- 姜徳相（2014）「一国史を超えて—関東大震災における朝鮮人虐殺研究の50年」、『大原社会問題研究所雑誌』no. 6 6 8、東京：法政大学大原社会問題研究所
- Kang, Hildi（2005）*Under the Black Umbrella: Voices from Colonial Korea*, 1910–1945, Ithaca and London: Cornell University Press.

カン・ヨンシン（２００８）「日帝時期「忠良な臣民作り」教育と学校文化－１９３０、４０年代の普通学校教育を中心に」、『日帝時期近代的日常と植民地文化』、梨花女子大学出版部

キネマ旬報社 編（１９７１）『世界の映画作家８－今村昌平、浦山桐郎』、東京：キネマ旬報社

キネマ旬報増刊（１９８２）『日本映画２００ 映画史上ベスト２００シリーズ』、東京：キネマ旬報社

キム・ウンギ（２０１５）「日本の出入国政策の歴史的変遷から見る在日朝鮮人の位相」、『日本学報』第１０２集、ソウル：韓国日本学会

菊池嘉晃（２００９）『北朝鮮帰国事業－「壮大な拉致」か「追放」か』、東京：中央公論

金敬得（２００５）『在日コリアンのアイデンティティと法的地位』、東京：明石書店

金時鐘（２００１）『在日のはざままで』、東京：平凡社ライブラリー

キム・スング（２０１３）「大島渚映画と韓国関連様相」、『人文研究』第６９号、慶山：嶺南大校人文科学研究所

キム・ソンウク（２００３）「序文－大島渚の世代の孤独について」、佐藤忠男『大島渚の世界』、文化学校ソウル（訳）、ソウル：文化学校ソウル

金達寿（１９９８）『わが文学と生活』、青丘文化社

キム・テギ（１９９８）「GHQ/SCAPの対在日韓国人政策」、『国際政治論総』、韓国国際政治学会

-----（２００８）「阪神地域民族教育闘争６０周年記念：戦後東北亜の国際関係と在日韓国人－アメリカの対朝鮮半島政策と阪神教育事件」、『韓日民族問題研究』、韓日民族問題学会

金東勲（２００４）『共生時代の在日コリアン』、東京：東信堂

金賛汀（２００４）『在日、激動の百年』、東京：朝日新聞社

キム・ミョング（２００５）「日中戦争期の朝鮮における「内鮮一体論」の受容と論理」、『韓国史学報』第３３号、ソウル：高麗史学会

キム・ヒョンスン（２００５）『祖国が捨てた人々－在日同胞留学生スパイ事件の記録』、ソウル：西海文集

金英順（２００３）「在日朝鮮人の「外登令」の適用過程」、『日本文化学報』第１９輯、ソウル：韓国日本文化学会

金英達、高柳俊男（１９９５）『北朝鮮帰国事業関係資料集』、東京：新幹社

黒沢清、吉見俊哉、四方田犬彦、李鳳宇（編集）（２０１０）『スクリーンのなかの他者』、東京：岩波書店

クァク・ジンオ（2006）「戦後日本の在日同胞の国籍処理問題考察」、『韓日関係史研究』第24集、ソウル：韓日関係史学会

Ko, Mika（2009）*Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, London and New York: Routledge.

高美智（2013）「日本映画にみる＜在日＞女性と朝鮮人＜慰安婦＞、その声の不在」、北原恵（著）『アジアの女性身体はいかに描かれたか 視覚表象と戦争の記憶』、東京：青弓社

斉藤綾子（2000）「アメリカの分析家としてのヒッチコック 多文化主義的読みの有効性をめぐって」、『立教アメリカン・スタディーズ』第22号、東京：立教大学アメリカ研究所

佐木隆三（2009）『復讐するは我にあり』（改訂新版）、東京：文藝春秋

坂口安吾（2006）『続墮落論』、青空文庫、底本：『坂口安吾全集14』、東京：筑摩書房

佐藤忠男（1968）「自分を殺すものとの出会い」、『映画評論』3月号、東京：新映画

佐藤忠男（1987）『大島渚の世界』、東京：朝日新聞社

-----・李英一（1990）『韓国映画入門』、東京：凱風社

-----（1995）『日本映画史4』、東京：岩波書店

-----（2004）『キネマと砲声 日中映画前史』、東京：岩波現代文庫

清水晶（1950）「暁の脱走—作品批評」、『映画評論』4月号、東京：新映画

斯波司、青山栄（1998）『やくざ映画とその時代』、東京：筑摩書房

シン・ハキョン（2013）「1960年代、大島渚の映画の在日朝鮮人表象」、『日本文化学報』第45号、ソウル：韓国日本文化学会

-----（2013）「抑圧的な「普遍」に対する抵抗」、『韓国学研究』第29巻、仁川：仁荷大校韓国学研究所

杉原達（1998）『越境する民』、東京：新幹社

Spivak, Gayatri Chakravorty（1988）“Can the subaltern speak?,” *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Cary Nelson, Lawrence Grossberg, Urbana: University of Illinois Press.

徐京植（2006）『ディアスポラの紀行—追放された者のまなざし』、東京：岩波書店

-----（2010）『苦痛と記憶の連帯は可能か—国民、国家、故郷、詩、希望、芸術に関する徐京植の話』、ソウル：チョルスとヨンヒ

-----（2012）『歴史の証人 在日朝鮮人』、ヒョン・ジンイ（訳）、ソウル：バンビ

----- (2015) 「他者認識の欠落—安保法制をめぐる動きに触れて」、『現代思想—安保法案を問う』、2015年10月臨時増刊号、東京：青土社

Soja, Edward W. (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden: Blackwell.

ソジャ, エドワード (1997) 『空間と批判社会理論』、イ・ムヨン他 (訳)、ソウル：視覚と言語

在日朝鮮人社会・教育研究所 (1989) 『帰化 上巻』、東京：晩聲社

ジン・テウォン (2012) 「ジャック・ランシエールと政治的主体化—主体化Ⅲ」、『人と文 人・文』12月通巻20号、ソウル：民族文化研究院

ジン・ヒクァン (2002) 「在日同胞の北送問題」、『歴史批評』冬号、通巻、61号、ソウル：歴史批評社

ジャン・パクジン (2014) 『未完の清算』、ソウル：歴史空間

高崎宗司、朴正鎮 (2005) 『帰国運動とは何だったのか—封印された日朝関係史』、東京：平凡社

竹前栄治・中村隆英 (監修) / 松本邦彦 (訳) (1996) 『GHQ 日本占領史16—外国人の取り扱い』、東京：日本図書センター

田中宏 (2007) 「日本の戦後処理と国籍問題」、『龍谷大学経済学論集』第46巻第5号、京都：龍谷大学経済学会

田村泰次郎 (2005) 『田村泰次郎選集—第2巻』、秦昌弘、尾西康充 (編)、東京：日本図書センター

----- (2005) 『田村泰次郎選集—第5巻』、秦昌弘、尾西康充 (編)、東京：日本図書センター

チェ・ウンジュ (2014) 「戦後日本の「朝鮮人慰安婦」の表象、その変容と屈折：「春婦伝」の出版・映画化の過程で現れる戦後日本の戦争記憶・表象・ジェンダー」、『フェミニズム研究』第14巻2号、ソウル：韓国女性研究所

----- (2015) 「大島渚の「朝鮮人慰安婦」の表象—戦後日本映画の中の「慰安婦」と映画『日本春歌考』」、『日本學報』第102集、ソウル：韓国日本学会

崔盛旭 (2003) 「戦後、日本映画における在日韓国・朝鮮人の表象」、明治学院大学文学部芸術学科修士論文

千本秀樹 (1990) 『天皇制の侵略責任と戦争責任』、東京：青木書店

趙慶喜 (2006) 「「マイノリティ」ではなく固有名詞としての在日朝鮮人」、『黄海文化』、通巻第50号、ソウル：セオル文化財団

チョン・チョンスク (2000) 「21世紀日本のアイデンティティと天皇制」、『世界地域研究論叢』第15輯、ソウル：韓国世界地域学会

チャン・セジン (2012) 「トランスナショナリズム、(不)可能、そして在日朝

鮮人という例外状態—在日朝鮮人の韓国戦争に関するテキストを中心に」、『東方學志』第157集、ソウル：延世大學校國學研究

テッサ・モリス＝スズキ（2011）「北朝鮮行のエクソダスを再考する—在日朝鮮人の帰国問題」、『日本批評』4号、ソウル：ソウル大學校日本研究所

ダワー、ジョン（2004）『敗北を抱きしめて—第二次大戦後の日本人 上』、三浦陽一他（訳）、東京：岩波書店

Davis, Colin（1996）*Levinas: An Introduction*, Cambridge: Polity Press.

ドゥブレ、レジス（1994）『イメージの生と死—西歐的視線の歴史』、チョン・チンクク（訳）、ソウル：視覚と言語

ナム・クンウ（2010）「北朝鮮の帰国事業の再照明：「援助経済」から「人質（身代）経済」への転換」、『韓国政治学会報』第44集、ソウル：韓国政治學會

ナム・ゾンヨン（2005）「朝鮮人であるべきか、共産党であるべきか」、『ハンギョレ21』2005年8月3日、第571号、ソウル：ハンギョレ新聞社

ノ・クァンウ（2012）「在日僑胞の映画の再現—大島渚の『絞死刑』とパク・チョルス『家族シネマ』」、『現代映画研究』14巻0号、ソウル：漢陽大學校現代映画研究所

Nowell-Smith, Geoffrey（1987）“Minnelli and Melodrama,” *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman’s Film*, ed. by Christine Gledhill, London: British Film Institute.

蓮見重彦（2000）『映画狂人日記』、東京：河出書房新社

ハ・ジョンムン（2001）「天皇制、東京裁判、サンフランシスコ条約：日本式「過去克服」過程の三つの契機」、『亞細亞研究』通巻106号、ソウル：高麗大學校アジア問題研究所

早船ちよ（1976）『キューポラのある街』、東京：理論社

樋口雄一（2002）『日本の朝鮮・韓国人』、東京：同成社

Heath, Stephen（1981）*Questions of Cinema*, London: Macmillan.

平野共余子（1998）『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』、東京：草思社

Foucault, Michel（1997）“Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias,” *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, New York and London: Routledge.

-----（1998）““Space, Knowledge, and Power,” interview with Paul Rabinow, *Skyline*, March 1982”, *Architecture Theory Since 1968*, ed. by K. Michael Hays, Cambridge and London: The MIT Press.

フーコー、ミシェル（1974）『言葉と物—人文科学の考古学』、渡辺一民、佐々

木明（訳）、東京：新潮社

-----（2013）『ユートピア的身体/ヘテロトピア』、佐藤嘉幸（訳）、東京：水声社

ヘイワード、スーザン（1997）『映画辞典』、イ・ヨンギ訳、ソウル：ハンナレ。

Bhabha, Homi K.（1989）“The Commitment to Theory,” in Jim Pines and Paul Willemsen (eds.), *Questions of Third Cinema*, London: BFI Publishing.

バーバ、ホミ（2011）『国民と叙事』、リュ・スング訳、ソウル：ヒューマニタス

-----（2012）『文化の場所—ポストコロニアリズムの位相』、本橋哲也、正木恒夫、外岡尚美、阪元留美（訳）、東京：法政大学出版局

パク・ジンウ（編）（2006）『21世紀天皇制と日本』、ソウル：論衡

Philo, Chris（2000）“Foucault's Geography,” *Thinking Space*, ed. by Mike Crang, Nigel Thrift, London and New York: Routledge.

細井綾女（2010）「「コリアン・ジャパニーズ」・「ブール」の呼称の変遷と国籍問題」、『言葉と文化』Vol. 11、名古屋：名古屋大学国際言語文化研究科

White, Hayden（1996）“The Modernist Event,” *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modernist Event*, ed. by Vivian Sobchack, New York & London: Routledge.

松田利彦（1995）『戦前期の在日朝鮮人と参政権』、東京：明石書店

Mulvey, Laura（1975）“Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* Vol. 16, No. 3.

丸山眞男（2003）「軍国支配者の精神形態」、『丸山眞男集第4巻—一九四九～一九五〇』、東京：岩波書店

水野直樹（1996）「在日朝鮮人・台湾人参政権「停止」条項の成立—在日朝鮮人参政権問題の歴史的検討（一）」、『世界人権問題研究センター研究紀要』第1号、京都：世界人権問題研究センター

-----（2000）「「第三人」の起源と流布についての考察」、『在日朝鮮人史研究』第30号、東京：緑蔭書房

Miller, J. Hillis（2001）*Others*, Princeton: Princeton University Press.

ムン・クァンヒョン（2008）「6・25戦争「幽霊部隊」在日学徒義勇軍を知っていますか」、『新東亜』2008年8月通巻58号、ソウル：東亜日報社

柳井貴士（2012）「「春婦伝」を原作とした映画の変遷 -その差異をめぐって-」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊、東京：早稲田大学大学院文学研究科

山口淑子（2004）『「李香蘭」を生きて 私の履歴書』、東京：日本経済新聞社

山室信一（1993）『キメラ—満洲国の肖像』、東京：中央公論社

- 梁仁實（２００４）『戦後日本の映像メディアにおける「在日」表象—日本映画とテレビ番組を中心に』、立命館大学大学院社会学研究科応用社会学博士論文
- （２００３）「戦後日本映画における「在日」女性像」、『立命館産業社会論集』第 39 巻第 2 号、京都：立命館大学産業社会学会
- 尹健次（２００１）『在日を考える』、東京：平凡社
- 尹健次（２００９）『思想体験の交錯—日本・韓国・在日 1945 年以後』、東京：岩波書店
- 吉澤文寿（２０１５）『日韓会談 1965』、東京：高文研
- 四方田犬彦（１９９９）『日本映画のラディカルな意志』、東京：岩波書店
- （２００１）『李香蘭と東アジア』、東京：東京大学出版会
- （２０１０）『大島渚の日本』、東京：筑摩書房
- ランシエール、ジャック（２０１３）『政治的なものの端から—我らの時代の新しい知的言説』、ヤン・チャンリョル（訳）、ソウル：キル
- リャン、ソニア（２００５）『コリアン・ディアスポラー在日朝鮮人とアイデンティティ』、明石書店
- ルフェーヴル、アンリ（２０００）『空間の生産』、東京：青木書店
- Levinas, Emmanuel（１９６９）*Totality and Infinity – An Essay on Exteriority*, trans. by Alphonso Lingis, The Hague, Boston and London: Martinus Nijhoff Publishers and Duquesne University Press.
- （１９９１）*Otherwise than Being, or Beyond Essence*, trans. by Alphonso Lingis, Dordrecht and Boston: Kluwer Academic Publishers.

参考資料

- 「第27回「筑豊」から在日韓国・朝鮮人の歴史を尋ねる会に参加して〈龍王寺〉」、
(<http://blog.goo.ne.jp/miyakecyan/e/c430b7c6065a55221b32ced2ed8073cb>)
- 今村昌平・奥山融（2008）「日本映画黄金対談今村昌平監督第1回」、
(<http://web.archive.org/web/20071113043708/http://www.bestlife.ne.jp/movie/taidan/imamura/01.html>)
- 大島渚（1992）『私たちは歩み続ける—戦後補償を求める夏の行進行動報告集』、
在日の戦後補償を求める会
- 呉徳洙、門間貴志（2005）「日本のドキュメンタリー作家インタビューNo. 24：呉徳洙（オ・ドクス）」、『Documentary Box # 26』、山形国際ドキュメンタリー映画祭、
(<http://www.yidff.jp/docbox/26/box26-1-1.html>)
- 韓日共同学術行事（2012）『維新体系と在日同胞留学生スパイ団事件の真実と意味』、主催：民主化のための全国教授協議会、民青学連運動継承事業会、維新残滓清算と歴史正義のための民主行動、学術団体協議会
- 現代日本・朝鮮関係史資料第6輯（1978）「在日朝鮮人管理重要文書集：1945～1950年」、湖北社
- 国籍・地域別在留資格（在留目的）別 在留外国人（プレスリリース）、独立行政法人統計センター、2014年10月末公表
- シナリオ作家協会、『日本シナリオ大系—第4巻』、東京：マルヨンシナリオ文庫
- 民団フェスティバル実行委員会（2002）「キューポラの街の原風景（映画・キューポラの街に関して）」、『語り継ごう「在日」を！』、2002年11月19日、
(http://www.inori-ha.com/tuiki1_5.htm)
- 『復讐するは我にあり』DVDの映像特典「シネマ紀行」
- 尹春江（2004）「迷いつづける「在日の子羊」たち—「在日」を生きる意味と新時代への転換」、シネマ코리아ホームページ、
(http://cinemakorea.org/korean_movie/movie/chong.htm)
- 琉球新報社説（2014）「慰安婦隠蔽疑い 所蔵資料で強制性補強を」、2014年3月24日
- リュ・サンウク（2009）「連続殺人犯を通じて見た人間社会の病弊」、
(<http://extmovie.maxmovie.com/x/article/46333>)