

「慰安婦」表象の可能性と限界

——ドキュメンタリー映画『ウリ・ハルモニ』を例に

李 恵 慶 (大阪経済法科大学
アジア太平洋研究センター)

「慰安婦」問題の可視化と主題化 —— 韓国のドキュメンタリー映画を中心に

現在、東アジアは「歴史戦争」の真っ只中にある。歴史認識をめぐる相違が年々顕著となっており、諸国家間の摩擦と衝突が絶えない。それに伴った急激な国民感情の悪化と相互不信の連鎖は「歴史戦争」をさらに複雑にさせている。なかでも「慰安婦」問題はその中心に据えられた最も熾烈な「戦い」の場である。

「慰安婦」の存在が世界に広く知られるようになったのは、1991年の金学順ハルモニの名乗り出からである。夏の暑さが絶頂に達した8月14日、彼女はあたかも長い間失われていた自分の存在意義と声に「光」を取り戻そうとするかのように、「光復節」を前にして自分が元「慰安婦」であることを告白した。

「これまで言いたくても勇気がなくて言うことができませんでした」という言葉が端的に示すように、彼女の名乗り出は実に勇気のいる行動であった。韓国の脱植民地化言説がもたらした「支配／被害」の二項対立の構図のなかで家父長的民族主義に貫かれていることを考えると、金学順ハルモニの名乗り出がいかに衝撃的であったか歴史的大事件といえるものか多言を要しない。以降、約200名のハルモニたちが沈黙を破って証言をし始め、これまで闇に埋もれ曖昧にされていた従軍慰安婦制度という歴史の暗部が明るみに出されるようになった。

ところが、戦後の韓国の文化空間において「慰安婦」が取り上げられることはほとんどなく、むしろ禁忌とされてきた。「慰安婦」問題の歴史的分岐点となった1991年までの関連映画をみると、現在確認できるのは三作のみである。朝鮮戦争からその後の4・3事件、ベトナム戦

争、そして光州民衆化運動等々、これまで長い間、歴史の闇に埋もれていた出来事と比べてもその数は圧倒的に少なく、「慰安婦」問題がいかに強いタブーであったのかが見て取れる。

韓国映像資料院のデータベースによると、1974年に公開された『女子挺身隊』が「慰安婦」を取り上げた最初の映画である。残念ながら現在内容を確認することはできない。フィルムは現存しておらず、スチール写真の一部と新聞広告がかろうじて残っているだけだ。他は1986年の『女子挺身隊』——1974年の作品と同じタイトルだが、別の監督の作品で前作とのつながりはないように思われる——と、1991年の『かあさんは朝鮮ピーだった』（日本版タイトルは『従軍慰安婦』）がある。これらはフィルムも残っていて、上記の資料院で視聴できる。

ただ、前の二作はエロスを全面に打ち出したもので、「慰安婦」映画というには程遠い。「慰安婦」問題に触れることが禁じられていた時代にそういうことがいかに可能で、どのように受容されていたのかなどについては改めて検討する必要があるが、とりあえずそうした意味では『かあさんは朝鮮ピーだった』が「慰安婦」関連の最初の映画作品に当たる。

もとより「慰安婦」の経験を表象＝再現するのは容易ではない。それは何よりもその経験が当事者でさえ何が起こったか言い表せないものとして理解と表象の可能性の限界を超えた出来事であることと不可分である。そうした状況のなかで、1995年に公開されたドキュメンタリー映画『ナヌムの家』（原題『低い声』）は記念碑的作品として名高い。

映画の主な舞台である「ナヌムの家」は元「慰安婦」ハルモニたちが共同生活を送っている民間施設で、映画にはそこに暮らすハルモニたちの日常が記録されている。そこでは元「慰安

婦」としてというより、同時代を生きる一人の人間としての苦悩と歓喜があるがままに映し出され、これまで不可視の他者として人々の理解の及ばない存在だったハルモニたちへの理解と共感が生まれた。

『ナヌムの家』は世界的にも評価が高く、1995年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で小川紳介賞を受賞したのを皮切りに、同年の東京国際映画祭・ライプツヒ国際映画祭の他、ロッテルダム映画祭・アムステルダム・アムネスティ国際映画祭・香港国際映画祭・釜山国際映画祭(1996年)、ニューヨーク人権映画祭(1998年)、フランス・クレteil映画祭(2000年)等々、そうそうたる映画祭に招待され、賞を受けた。後に続編として『ナヌムの家2』(原題『低い声2』、1997年)が、そしてシリーズ完結編として『息づかい』(原題『低い声3』、1999年)が公開された。

いずれの作品もこれまで表象不可能とされていた「慰安婦」の記憶を再文脈化し、新たな解釈的枠組みをもたらししたものとして大きな反響を呼び、以降の映画に多大な影響を与えた。『ナヌムの家』シリーズ以降の代表的な作品としては『沈黙の言葉』(1998年)、『沈黙の叫び』(2003年)、『終わらない戦争』・『偉大な他者たち』(2008年)、『描きたいこと』(2012年)、『コンフォルト・ウーマン：ウォン・ラストクライ』(2013年)、『最後の涙』(2015年、韓米共同制作)などが挙げられる。

最近では商業映画や漫画、アニメーション、歌(歌謡曲)などの領域でも、多くの作品が制作・公開されている。なかでも商業映画の意味は大きいといえる。「慰安婦」の記憶が虚構の「現実」として再構築されることにより、その経験＝「歴史」を相対化し重層的に捉えることができるからである。

2014年に公開された『音叉』はそうした可能性を示した作品である。中国残留の元朝鮮人「慰安婦」を中心に彼女の娘と孫娘の三代に及ぶ悲劇が中国と韓国、過去と現在を行き来しながらひじょうに興味深く描かれている。俳優たちがギャラなしで出演するなど、まだインディペンデント映画の性格が強いものの、新たな「慰安婦」映画の幕開けとして位置づけることができる。最近では『最後の慰安婦』(2014年)と『帰

郷』(2015年)などが注目を集めている。

ところが、2015年に『ウリ・ハルモニ』という異色のドキュメンタリー映画が公開された。映画製作の経験のない現役の男子高校生5人によって制作された長さ約20分のきわめて短いドキュメンタリーである。タイトルから読み取れるように、「慰安婦」問題を取り上げているが、この映画は「慰安婦」映画とは言い難く、かなりの問題作である。何より「ハルモニ」に関する映画にも関わらず、映画ではハルモニが誰一人登場しない。否、むしろ登場させていないといった方が正しい。

そのため、この映画では「慰安婦」問題の根源たるハルモニたちの経験や今の思いなどが語られることがない——ただ一箇所だけ元「慰安婦」ハルモニが登場し声を披露しているが、それについては後述することにする。これまでの「慰安婦」ドキュメンタリー映画が元「慰安婦」たちの証言を中心に構成されていることと比べると、この映画の異様性は明らかである。以下ではその異様さがどのように具象化され、そこで何が問題になっているのかを探ってみる。

奪われる声と存在の不確実性 ——「翻訳」という暴力

『ウリ・ハルモニ』では、日本大使館の前に立てられた「平和の少女像」——日本では「慰安婦像」と呼ばれることが多いが、本稿では内容との関係上、韓国での一般的な呼び方に従い、以下「少女像」と略す——の後ろから撮られた、大使館周辺の物々しい様子から映画が始まる。その後、カメラのアングルが変わり、「伊藤博文の罪15項目」と書かれた横断幕を背景にひとり静かに座っているチマチョゴリ姿の「少女像」が大きく映し出される。彼女の姿からは全体的に凛々しさが目立つ。あどけない顔は一見、口角が上がっていて微笑んでいるようにもみえるが、よくみるとどこか物寂しげな表情を浮かべている。膝の上の小さく拳を握った手からは優しさのなかに秘められた強い意志が感じられる。彼女の隣にある椅子の上と下には誰かが置いていった菊の花束が飾られていて、彼女が寂しくならないように側で見守っている。

異様なのは「少女像」の足元である。彼女の

履いているチマから脹脛がすらりと伸びているが、足は裸足である。しかも踵が浮いている。映画はその足を彼女の右側面からゆっくりアップで映しながら、「少女像の踵は浮いている。生きて故郷に帰ってきた少女たちが安堵することができなかったためである」と、それまでの沈黙を破ってナレーションが入る。その直後、映画は自ら「何なのか。彼女らを苦しめてきたのは」と問いかける。そしてようやく次のシーンに「ウリ・ハルモニ」というタイトルが表れ、映画の本編が始まる。

以上のオープニングからすると、この映画は今なお続くハルモニたちの苦しみと向き合い、それに応えようとするものにみえる。だが後で明らかになるが、この映画は応えるどころか、さらにハルモニたちを苦しめることになる。

『ウリ・ハルモニ』を最も特徴づけているのはハルモニたちの声の不在である。彼女らはまったく声を持たない。つねに／すでに奪われ、きれいな文字と代弁者の声に「翻訳」されている。その最たる例が金学順ハルモニらが起こした裁判の記者会見のシーンである。

1991年、金学順ハルモニを中心とした元「慰安婦」たちは初めて日本政府に賠償を求め、東京地方裁判所に提訴した。いわゆる「韓国遺族会裁判」と呼ばれる「アジア太平洋戦争韓国人犠牲者補償請求事件」がそれである。映画には当時の金学順ハルモニらが弁護団とともに記者会見に臨む映像が挿入されている。

しかし音はすべて消され、無音となっている。発言者たちの口が滑稽に動いているだけで、最も肝心な金学順ハルモニが何を語り、記者らとどういった質疑を交わしているのかまったくわからない。ときおり怒りに満ちた厳しい面持ちで手ぬぐいを顔に当てながら何かを訴えている場面もあるが、彼女のことが伝わることはない。

奪われた彼女の声は記者会見シーンの直後に文字化される。「これまで言いたくても勇気がなくて言うことができませんでした。しかしいつかは明らかにしなければならぬ『歴史的事実』なので、打ち明けることにしました」と、彼女の発言のごく一部だけが真っ白な背景に真っ黒な文字で書き起こされる。だが、あまりにも断片的に切り取られたその文章からもはや彼

女の魂の声を読み取ることはできない。

本来ならばそこに込められているはずの怒りや苦しみ、そしてこれまでひそかに心の奥深くに秘めてきた「恨」はすべて削ぎ落とされ、ただ単に無味乾燥とした文字が書き連ねられているだけである。しかも字間や行間にかすかに残されているかもしれないその痕跡を読み取ることすら拒むかのように、物々しい音楽が流れ、気を散らせる。

同様な暴力がこの映画では何度も繰り返されている。映画の中盤部の「ナビ基金」発足当時の記者会見シーンもその一例である。

「ナビ」は蝶々を意味する韓国語で、何も知らないまま軍慰安所に送られ、性奴隷として過酷な日々を強いられていたハルモニたちの自由への憧れを象徴するメタファーである。そこから名づけられた「ナビ基金」は、「もし日本政府から賠償金が支払われる場合、自分と同様に戦時性暴力に苦しむ女性の支援のために全額を寄付する」という二人のハルモニの思いから2012年に作られたものである。「もし」という仮定法で語られていることからわかるように、まだ賠償が実現されたわけではないが、現在基金はハルモニたちの意志を尊重する市民たちの募金——基金の発起人のひとりのキム・ボクトンハルモニは2015年に自分の全財産を寄付した——を中心に運営され、コンゴとベトナムの性暴力被害女性らに支援金が送られている。

映画では、その基金発足の記者会見のシーンが一枚の写真によって再現されている。そもそも映像ではないため声はないが、この基金についての二人のハルモニの思いは当のハルモニたちによってではなく、彼女らと一緒に記者会見に参加していた市民団体の関係者によって代弁される。そこではハルモニたちの思いは一言でまとめられ、もっぱら基金の社会的意義と現在の活動ぶりが強調される。こうした代弁者による声はこの映画のあちこちに挿入され、テキストを蝕んでいる。

元「慰安婦」ハルモニたちの証言が度々整合性を欠き、全体像のなかに位置づけることが困難であることは否めない。しかしそもそも彼女たちの経験をきれいに言語化することが可能だろうか。切れ切れの、断片化され、矛盾を孕んだ声の余白にこそ、彼女らの証言の真実が宿っ

ているはずである。それゆえ、いびつで声にならないその声に耳を済ませ、寄り添わなければならない。しかしこの映画はそうした作業を行うどころか、かえってハルモニたちの声を暴力的に奪い、論点をすり替える。

声を奪われてしまったハルモニたちは直ちにスクリーンの「外」に放擲される。彼女らが動画や写真、絵などを通じてでも、映画に登場するのはほとんど序盤だけで、中盤以降はスクリーンからも物語からも追い出され、かすかな痕跡しかみられない。映画の最後の最後まで物語の回復を担ういかなる契機も与えられなかった彼女らは、あたかも亡霊のごとく存在するともしないともいえない不毛の空間に置かれる。

そうした存在の不確実性は、この映画を「ハルモニ」の物語から「慰安婦」関連社会運動の物語へ横滑りさせる。そこではハルモニ一人ひとりの小さな物語は、代弁者によって大きな物語に包摂される。たとえば、釜山挺身隊問題対策協議会のキム・ムンシュクとのインタビューシーンはその好例である。

彼女は「慰安婦」はあくまで強制連行によるもので、「売春婦」という見方は甚だしい間違いであることを熱く述べている。ここで注目したいのはその是非ではない。むしろ彼女の後ろに立てられている二つのパネルである。画面に向かって左側には毎週水曜日に日本大使館前で行われる「水曜集会」での元「慰安婦」ハルモニの顔写真が、そして右側にはナチ強制受容所を訪れ、深く頭を下げているドイツのメルケル首相の写真が大きく拡大されている。

これが何を意味しているかはいうまでもない。彼女が後ろの写真のハルモニたちの代弁者なのは疑いの余地がなく、「言葉」を持たない彼女らに代わって、強制連行を否定し国家責任を負わない日本政府を猛烈に非難しているのだ。映画の序盤に挿入され、エンドクレジットを除けば約18分の短い映画のなかで1分を越えるこのシーンは、他のどのインタビューシーンより長く、この映画を方向付けている。以降、この映画はさらに大きな物語へ包摂されていく。この映画が実に啓蒙的で、教科書の域を一步も出ていないのはそれと不可分である。

女性身体をめぐるジェンダーの政治学 ——「少女」の召喚と「男」の物語

先ほど確認されたように、この映画ではハルモニたちの声が圧殺されている。わざわざ無音化して声を消すことがいかに異常で暴力的なのかは多言を要しない。そのなか、ただ一箇所だけ、ハルモニが登場し肉声でしゃべる場面がある。映画の終盤部に挿入された「慰安婦」関連集会での一人のハルモニの回想シーンである。この箇所は唯一ことばに血が通っており、感傷的になる場面であるが、見落としてはならないのはその回想におけるレトリックとそれが担う機能である。

集会場中央の大きなスクリーンにハルモニの顔が映し出されると、彼女はゆっくりと重い口を開ける。あらかじめ用意され、立派なケースに入った原稿に目を配りながら、「植民地時代の苦痛も、「慰安婦」の苦しみもすべて忘れて、戦争の恐怖のない村で友たちとゴム跳びをしながら遊んでいるウォンオクがみえます」と読み上げる。

ハルモニのたどたどしく、子供のような弱々しい声は、それまでの代弁者らの早口で流暢な喋り方とはあまりにも対照的で、心に訴えかけるものがある。やがて訪れる過酷な運命に気づきもせず、平和で幸せな日々を送っていた子供時代の思い出は、まるでそこで時間が止まったかのように生々しく、彼女にとって唯一の心のよりどころだったに違いない。

この回想は、一見「慰安婦」という悲劇の歴史が二度と繰り返されないようにと願うハルモニの強い思いのようにみえる。むしろそういった意味がまったくないわけではない。ただこの回想は注意深く読まなければならない。そこには決して看過できない政治的無意識が刻み込まれているからである。

まず、注目すべきは回想のなかに登場する「ウォンオク」という女の子である。文面だけでは彼女が誰で、ハルモニとどういう関係にあるのかわからない。ところが、彼女はその文を読んでいるハルモニ自身なのである。キル・ウォンオクハルモニは90歳近くになった今も韓国国内だけでなく、世界を回りながら精力的に証言

を行っている数少ない人で、「慰安婦」問題に関心のある人は顔に見覚えがあると思われる。

このシーンで問題なのは、彼女が自分の子供時代を名前で呼んで相対化していることである。日本では幼少期の女の子などが自分のことを自分の名前の三人称で呼ぶことがしばしばみられるが、韓国ではみられない。すると、回想によって呼び出された三人称の「ウォンオク」を今のハルモニと同一視することはできない。

韓国国内外で行われるハルモニたちの証言の映像をみると、原稿を読み上げる姿はまったくといっていいほど見当たらない。たとえそれが矛盾に満ちたものであったとしてもハルモニたちのことばによるものである。しかしこの映画に挿入された映像では立派なケースに収められた原稿をハルモニが読み上げている。あらかじめ用意されていたそれがキル・ウォンオクハルモニのことばなのかは疑わしい。おそらくまたもや集会の関係者によって「翻訳」され文字化されたに違いない。

結局、過去から召喚されたかつての存在「ウォンオク」は対象化されたハルモニであり、両者の連続性は断ち切られている。しかも平和な「ウォンオク」と苦しむハルモニは非対称的で、ときには対立することもある。凍結している過去から呼び出された「ウォンオク」は、永遠に成長することも歴史に翻弄されることもない純真無垢で、かつ象徴的存在として前景化される。彼女が存在感を増してくればくるほど、ハルモニは逆に存在感を失って後景化する。

類似したことが映画の序盤でもみられる。映画には多くの少女たちが「慰安婦」にされ、帰郷するまでの過程が四枚の絵から説明されている箇所がある。そのなかでナレーションが「地獄」と表現した軍慰安所での壮絶な経験を表わした絵は、ハルモニとかつての少女との不連続性を明らかにしている。

大きな桜の木が目立つその絵には木の下に若い少女が顔を手で覆って裸体で横たわっている。そして木の根元には銃を持った軍人の顔が、地中には無数の白骨化した頭蓋骨が描かれている。この絵はハルモニのPTSD治療のために描かされたもので、当然横たわっている少女はかつての「慰安婦」としての自分を客体化・対象化したものである。これは先ほどのキル・ウォ

ンオクハルモニの回想の例と同様、絵を描いたハルモニと描かれたかつての「自分」は同じものではなく、両者の間には大きな隔たりがある。

過去の自分の客体化・対象化はかつての「少女」の姿を前景化し強調する。そういえば、この映画には多くの少女たちが映っている。おそらく植民地時代に撮影されたものと思われるある大きな駅周辺の映像はその最たるものである。なぜかそこにはチマチョゴリを身にまとった若い少女たちしかいない。駅前を通るのも、電車を待っているのも、まだあどけなさの残る少女ばかりで、類似した映像が何度も流れる

そこで目立っているのは少女たちの無邪気で無垢な姿である。そうしたことは先述のゴム跳びをする「ウォンオク」というまでもなく、絵のなかのかつての「慰安婦」少女の裸体の姿からも見受けられる。裸体とはいえ顔を覆って恥らう彼女の姿からは、皮肉にも少女の純真さときれいな体が打ち出され強調される。そこでは今のハルモニたちの身体に刻印された暴力の証が見えにくく、ひいては彼女らの傷だらけの身体否定につながる恐れすらある。

そもそも「皇軍の便所」（『黎明之眼』）といわれ、女性としての名誉と尊厳を深く傷つけられたハルモニたちの満身創痍の身体こそ、「慰安婦」制度の暴力性を暴く最もラディカルな場である。しかしこの映画はそうしたハルモニたちの体を客体化し対象化した「少女」の姿にすり替えている。そこでは性暴力の暴力性が弱まるだけでなく、純真なその姿は守られるべき存在としてジェンダー秩序のなかに再配置される。

このようにして、少女の姿の前景化と暴力性の弱化は、かつての少女たちを守れなかった「男」たちの名誉を保つための手の込んだ装置として働く。男性中心文化では自分の女性の体を統制するとともに、他の男性集団の女性の体を侵害することで男性性を競う。それゆえ、他の男らに占有され「汚れた」女性の体は、男性性の敗北として恥辱以外の何ものでもない。ハルモニたちの傷だらけの体はまさしく傷ついた男性性の証なのであり、あどけない「少女」の体へのすり替えは性的侵害を受けた女性身体の見逃しを通じて行われた敗北の否認に等しい。

これが長い間ハルモニたちを「おぞましきもの」として存在を否定してきた韓国の家父

長民族主義と通底していることはいうまでもない。ハルモニたちの過去の自分の客体化・対象化と「少女」の前景化は、傷ついた男性性を癒す装置として働き、ハルモニたちの物語を「男」の物語(hi-story)に滑り込ませる。映画の終盤がこれまでと打って変って「歴史(history)」の物語になっているのはそれと無縁ではない。

「歴史」と新たな想像の共同体

「男」の物語に横滑りしたこの映画では、とうとう「歴史」という言葉が持ち出される。しかもそれが若い少女によって語られていることは注目に値する。

映画が終わりに近づくと、一人の少女のインタビューシーンが現れる。彼女はおそらく「慰安婦」問題関連集会に参加していた女子高生と思われる。黄色のカーディガンを身にまとった彼女はかつての「男」たちが守りきれなかった「ウォンオク」の化身であり、またこれから守りぬかなければならない「ウォンオク」であろう。このシーンが、先述の元「慰安婦」ハルモニの回想のシーンの直後に挿入されていることはそれを物語る。

集会終了後、マイクを向けられた少女が最初に口にする言葉が「歴史」である。何を聞かれたのかも明かされないまま、彼女はカメラの正面を見つめながら、いきなり「歴史とは」と言い出す。そして少し言葉を濁した後、「われわれは普通何か大きなことをしないと歴史にならないと思いがちですが、実は何もしないことも歴史になるんだそうです」といって「歴史」について語る。その後、ようやく「慰安婦」問題に触れ、「我々国民が力を合わせれば問題は必ず解決される」と、何のためらいも言いよどみもなく、まるで教科書を読み上げるかのように、早口で一息に捲くし立てる。

一見、彼女の発言は「慰安婦」問題の解決のために、国民の関心や支援を呼びかける何の変哲もないものにみえる。ただ注意しなければならないのは「歴史」と「慰安婦」問題との関係性である。上記の彼女の論理に従えば、国民の「慰安婦」問題の解決のための努力は新たな「歴史」作りの下位に位置づけられ、それが目的ではない。

すなわち「慰安婦」問題を解決に導くことが新しい「歴史」となるのではなく、その逆なのである。あくまでも「歴史」作りが目的であって「慰安婦」問題はそのための手段に過ぎない。

こうしたロジックでは、「慰安婦」問題は新たな「歴史」作りという大義名分においてしか意味を持たず、ハルモニたちの存在は道具化される。彼女らの声が悉く代弁者らによってすり替えられ、ほとんど物語から放擲されていることはそれと無関係でない。

もうひとつ指摘すべきなのは、若い少女の言葉が本当は誰の声なのかということである。「何もしないことも歴史になるんだそうです」という伝聞情報形式の言い方が明確に示しているように、彼女は本源の発話主体ではない。むしろそこから切り離され、主体性を失っている。彼女の言葉はいってみれば「神」の声の復唱であり、その真の発話主体はこの映画に他ならない。というのもこの映画の最高の権力者はこの映画自身だからである。それはすでにこの映画のタイトルに明示されている。

『ウリ・ハルモニだ。』——これがこの映画の正式タイトルである。英訳では“Halmoni”となっていて、「ウリ」は省略されている。辞書的意味での「ウリ」は「私」の複数形を表わす人称代名詞として「我々」「私たち」の意味を持つ。しかし必ずしもそうした意味として使われるわけではなく、訳の際に文脈によってまったく違う訳語が与えられたり省略されるのはそのためである。

この映画のタイトルの「ウリ」も単に「われわれ」という一人称複数代名詞ではない。名詞の前に置かれていることから「われわれの」という所有格である。そこでは「われわれ」と「ハルモニ」との関係性が明確になる。「ウリ」は「ハルモニ」を所有し従属関係を強いる主体なのであり、「ハルモニ」はその所有物であり対象として物象化される。

繰り返しになるが、この映画ではハルモニたちが声を奪われ、テキストの奥深い一角に後景化されている。すると「ハルモニ」を所有しているのは、彼女らの声を奪って再び沈黙を強いる良き代弁者らに他ならない。先述の若い少女に「何もしないことも歴史になる」といわせた発話主体もこの映画の物語を支配するかれらで

あり、かれらこそこの映画の真の主人公の「ウリ」なのである。そしてそうしたかれらを束ね、その頂点に立っているのがこの映画テキストであることはいうまでもない。その意味では、この映画は「ハルモニ」の物語を下敷きにした新たな「歴史」創造の試みといえる。

そこでひとつ注意を払うべきなのが「ウリ」における排他性である。一般的に「ウリ」は強い仲間意識に裏打ちされた言葉で、その意味領域は固定されたものではなく、かなり変動的である。そのため、構成員の要件は包摂と排除の相反する二つの働きによって暗黙裡に確定され共有される。ただ『ウリ・ハルモニ』での「ウリ」は排他的な意味が強い。

この映画には、「慰安婦」問題において良き代弁者らと問題意識を共有している人たちが多数登場する。ハルモニたちに頭を深々と下げて謝罪する日本人の牧師、「慰安婦」問題を世に広く知らせている日本の市民団体（Fight for JusticeとVAWW RAC）とその関係者、そしてアメリカで初めて少女像を建てたカリフォルニア州グレンデール市の市長等々。かれらは「慰安婦」問題においてハルモニたちの代弁者の強い「味方」であり「戦友」である。その意味では「ウリ」といっても何の不思議もない。

しかし、この映画ではそれが許されていない。かれらは単に「良心的」な人たちであって、「ハルモニ」を所有することはもつてのほかとされている。というのも、この映画の「ウリ」は新しい「歴史」創造の担い手として「ハルモニ」という絶対的被害者によって裏打ちされた「痛みの共同体」と同義だからである。強い被害者ナショナリズムに貫かれたその想像の共同体に、ハルモニたちの痛みに寄り添うひとたちが入り込む余地はない。すでに述べたように、この映画の目的はあくまで新たな「歴史」作りなのであって「慰安婦」問題の解決ではない。

かくしてハルモニの所有者である「ウリ」=「神」は韓国の若い男たちに全知全能の超越的立場から「歴史」作りを教化し、痛みの共同体の強化を目論む。そこでは物語がナショナリズムと結びつきながら自己完結する。映画の韓国語タイトルの後ろに付いている日本語の句点のような小さいまるは、この映画の自己完結性を表わす記号といってよい。

こうしたナルシス的な試みは、この映画が冒頭で自ら問うていた「少女像」の浮いた踵に比べ、安らぎを与えるどころか、ますます踵を下ろし難くする。同様な陥穽に陥っているのはこの映画だけではない。他のドキュメンタリーのなかでもハルモニたちの一人ひとりの小さな物語が断片化され、大きな物語に包摂されていくものが少なくない。そこではハルモニたちの固有の物語はむろんのこと、観るものも彼女らの経験・記憶を追体験し、それと向き合う機会を奪われる。

詰まるところ、『ウリ・ハルモニ』におけるテキストの暴力性は看過できない問題である。ハルモニたちの声の代弁とそれによる大きな物語への包摂は表象困難なものの限界において果たされた暴力の表象／表象の暴力に他ならない。声を奪われたハルモニたちはまたもや沈黙を強いられ、記憶の彼方へ追いやられる。そういえば、映画の冒頭にあった少女像に捧げられていた白い菊の花束は、まるでハルモニたちの不在＝「死」を暗示するかのようである。

そうした物語装置によってこの映画における元「慰安婦」の物語は男の物語にすり替わり、さらには「痛みの共同体」からなる新たな「歴史（hi-story）」の創造という大きな物語として練り上げられる。この映画の最後のシーンはそれを端的に示している。画面にはハルモニたちの良き代弁者ら一人ひとりの顔とともに、かれらが映画で語ってきた言葉が要約され文字として書き起こされる。そこでは何もかもが大きな物語に収斂され、ナショナリズムと結びついている。

若い高校生らによって作られたこのドキュメンタリーは皮肉にも本来の製作意図を自ら裏切り、ハルモニたちに不在＝「死」を強いることで新たな「歴史」作りを訴えかけている。そうした映画の内的矛盾と暴力に誰よりもまずこの映画の支配者たる「ウリ」が無自覚であってはならない。

付記：本稿はJSPS科研費（25360030）の助成を受けたものである。これまで様々な形で研究に協力して下さった方々にこの場を借りてお礼を述べたい。