

# 不純な“野合”

## ——『ライダイハン』にみるジェンダー・表象・文化の政治学

李 恵 慶 (大阪経済法科大学  
アジア太平洋研究センター)

キーワード：ライダイハン、ジェンダー、表象、  
政治的無意識、癒し=無罰化

### はじめに

ベトナム戦争の終戦から約17年後の1992年12月、ベトナムと韓国はアメリカに先んじて国交を結び、「未来志向的な関係発展のために、協力していく」ことを確認し合った<sup>(1)</sup>。これまでベトナム戦争を除くと殆ど接点を持たなかった両国が、歴史上の「不幸な過去」を乗り越え、未来へ向けての発展的で互恵的な関係を築くことを選んだのだ。それからもうすでに20年以上が経った今日、両国は政治・経済・社会・文化あらゆる側面において互いになくはならない「戦略的」パートナーとなっており、さらに2013年からは今後の20年を見据えた新たな取り組みがスタートし、より一層強力な絆の構築に乗り出している。

ベトナムとの国交樹立は、ちょうど同時期に始まった韓国国内の政治的地殻変動と相俟って、韓国内でのベトナム戦争の再文脈化に大きな影響を与えた。韓国の現代史においてベトナム戦争は最も困難な政治的・歴史的出来事の一

つで、長い間タブー視されてきた。しかし初めて文民政権が誕生した1990年代半ば以降になると、その状況は一変する。長年の軍事政権の終焉とともに、韓国ではこれまで闇に葬られてきた近現代史をめぐる問い直しが様々なレベルで行われ、新たな歴史解釈の動きが広まった。主に「386世代」<sup>(2)</sup>と呼ばれる世代によって担われたその動きは、ベトナム戦争をも巻き込んだ。その結果、1990年代後半にはベトナム戦争をめぐる動きが社会的に大きなうねりを上げ、様々な変革をもたらした<sup>(3)</sup>。そうした社会的変化は文化空間をも刺激し、特にベトナム戦争を主題化した文化生産物が量産される。現在、文学や映画、歌謡曲はむろん、演劇、ミュージカル、さらにはゲーム等のサブカルチャーに至るまであらゆるジャンルで作られ消費されている。

本稿で取り上げる『ライダイハン』<sup>(4)</sup>も上述の韓国社会の様々な動きや変化と無関係ではない。この映画はベトナムとの国交樹立後、まもなく企画・制作され、1994年に上映された。これまで韓国のベトナム関連文化生産物は主にベトナム戦争を主題化したものであり、ライダイハンを本格的に取り上げたのはこの映画が初めてといつてよい<sup>(5)</sup>。

(1) 『ソウル新聞』1992年12月23日

(2) 韓国の世代を指す名称の一つ。「386」とは90年代に30代になり、民主化運動や学生運動の真っただ中の80年代に大学生生活を送った、60年代生まれの人びとを指す。

(3) 詳しくは拙稿「戦争・記憶・喪——韓国のベトナム戦争記念物と忘却のポリティックス——」『アジア太平洋研究センター年報』第10号、大阪経済法科大学アジア太平洋研究センター、2013年、10～17ページを参照。

(4) 韓国では「ライタイハン」と強く発音しており、映画のタイトルも『ライタイハン』となっている。だが、本稿では原語に従って「ライダイハン」で統一する。

(5) ライダイハンを主題化した映画はきわめて少ない。『ライダイハン』の他に、インディーズ映画『道の上のまた別の旅行者たち』(2011年)と『私を忘れないで』(2012年、原題:"Forget Me Not"、韓国では未開封)、短編映画『木に送る手紙』(2009年)があるだけである。

ライダイハン (Lai Dai Han) はベトナム戦争中、韓国人の男性とベトナム人女性との間でもうけられた子供を指す。ここでいう「韓国人男性」には、ベトナム戦争に派兵されていた韓国人兵士のみならず、戦争特需を見込んでベトナムに渡った多くの民間人も含まれる。ベトナム語の「ライ」は「混血雑種」を意味する蔑称で、「ライダイハン」という呼び名にはベトナム人たちの強い蔑視と差別意識が込められている。アメリカの敗北によってベトナム戦争が終戦を迎えると参戦していた韓国軍兵士と民間人らはベトナムから撤収し始め、取り残されたかれらは「敵軍の子」<sup>(6)</sup> として厳しい迫害を受ける。かれらの正確な数には諸説があつてはつきりしないが、最低1,500人<sup>(7)</sup> から最大3万人<sup>(8)</sup> といわれている。

ライダイハンの存在が初めて韓国に知られた時期は明確ではないが、一般的にその存在を認識できるようになったのはかれらをめぐるTVドキュメンタリー『ライダイハンの涙』(1992年)の放映後と思われる。このドキュメンタリーの反響はかなり大きく、後にその続編が作られ、さらには多数のライダイハンドキュメンタリー制作ラッシュの起爆剤ともなった<sup>(9)</sup>。1994年に上映された『ライダイハン』はそのドキュメンタリーの延長線上にあるものといえる。ただ、この映画は上記のドキュメンタリーに比べて政治性が非常に強いのが特徴である。ベトナムとの国交樹立後まもなく制作されたことや、「ライダイハンの援助」が映画の制作意図であ

った<sup>(10)</sup> ことからそれは窺える。

ところが、これまでこの映画が注目されることはほとんどなく、先行研究も皆無である。それには映画の完成度が低く興行的にも失敗したというこの映画自体の問題から、ライダイハンのドキュメンタリーが話題となったとはいえ、まだかれらへの韓国社会全体の関心がさほど高くなく、時期的にも韓国社会がかれらの存在を受け入れられるほどには成熟していなかったという社会的な要因まで、様々な理由が挙げられる。しかし、だからといってこの映画の先駆性が損なわれることはないし、端的に言ってこの映画はかなりの問題作である。なぜならライダイハンの女性と韓国人男性との純粋で切ないラブ・ストーリーとは裏腹に、ベトナムと韓国とのきわめて不純な政治的関係が見え隠れしているからだ。

後に明らかになるが、ベトナムの女優によって演じられた女主人公は、もっぱら韓国男性中心的家父長制の視点から描かれた人種的かつ性的他者でしかない。さらにはベトナムと韓国の国交樹立当時の不純で隠密な「内縁関係」<sup>(11)</sup> とそれによる政治的象徴性が集約された人物でもある。これは看過できない大きな問題である。『ライダイハン』はライダイハンへの理解を促す映画どころか、むしろ韓国のいう「不幸な過去」をベトナムの手助けによって癒すというきわめて政治的な映画なのである。本稿では国交樹立の際の韓国とベトナムの関係を念頭に置きながら、女主人公を中心としたライ

(6) 『釜山日報』、2004年9月18日

(7) 『朝日新聞』1995年5月2日

(8) 『釜山日報』、2004年9月18日

(9) たとえば、『20年未解決の課題——ベトナムのライダイハン』(KBS、1995年)、『ライダイハン』(MBC、1996年)、『父の国、韓国を学びます』(MBC、1997年)、『ベトナム戦争終戦30年、ベトナムは今Ⅱ——ベトナムにおける韓国の二つの顔』(MBC、2005年)、『ベトナムのその後……——ライダイハンの哀歓』(iGBS、2006年)、『新ライダイハンの涙』(SBS、2007年)、『サイゴンアリラン』(MBC、2007年)、『美しい同行』(MBC、2012年)、『ライダイハンの「父」——「ライダイハン愛する人々」の共同代表アン・ジョンヒョ長老』(CBS、2012年)などがこれまで放映されてきた。

(10) 『ライダイハン』では、オープニング・タイトルの後、「本映画は社団法人韓・ベトナム青少年文化交流会がライダイハンを助けるため、企画・後援し制作された映画である」という字幕が挿入されている。この映画を企画・後援していた「社団法人韓・ベトナム青少年文化交流会」は当時の現役の国会議員が名誉会長を務めていた疑問の多い団体で、彼らの援助活動や資金調達などに不明確な部分も多いが、とりわけここでは映画『ライダイハン』がライダイハンの援助を目的としていたことだけを確認しておこう。

(11) 前述の拙稿「戦争・記憶・喪——韓国のベトナム戦争記念物と忘却のポリティックス——」を参照されたい。

ダイハンの表象上の特徴とライダイハンの女性化をめぐるドラマに焦点を当てて、この映画の政治性を浮き彫りにする。

## 1. ライダイハンの表象をめぐる ——劣等な〈他者〉というステレオタイプ

テキスト分析に入る前に、まずこの映画の物語の担い手であるライダイハンがどのように描かれているのかを確認してみよう。

かれらに対する表象のなかで最も特徴的なのは、「どんなことをしてでも」韓国に行きたがっているというステレオタイプ・イメージである。これはこの映画だけでなく、今もかれらに付きまとうイメージで、繰り返し再生産されている。とりわけ、『ライダイハン』では映画の前半で、そのステレオタイプ・イメージが強調されている。それが最も端的に描かれているのが、男主人公のサンウがパスポートを奪われた直後に挿入されたシーンである。

ベトナム戦争激戦地をめぐる新たな観光プランの開発のためにベトナムを訪れたサンウは、二日目にパスポートを奪われる。急な出来事で右往左往する彼を迎えにきた先輩は、車から降りるや否や「ライ（ダイハン——引用者）の仕業だよ。間違いない。パスポートを偽造してまで韓国に行こうとするかれらのどうしようもない欲望」「女まで入っていたならなおさらだ」「もう諦めろ」といって、サンウを無理矢理に車に乗せて宿泊先に帰る。韓国に行くためなら手段を問わず、「悪いことでも」「何でもする」のがライダイハンであり、映画が終わるまでそのステレオタイプ・イメージが途絶えることはない。

ライダイハンの女主人公のスザンも例外ではない。この映画の冒頭場面が、韓国に行こうとする彼女が母親のお金に手を付けて逃げるシーンから始まっているのはそれと無関係ではない。実際に彼女は韓国に行くためなら何でもする。帰りのバスのなかで母親のお金を呆気なく盗られてしまうと、彼女は縫製工場と一緒に働

くチャウに「どんな手を使ってでも韓国には必ず行く」といって、赤いアオザイを身にまとい、街へ出掛ける。韓国に連れていってくれそうな観光客を物色するためである。そのなかでサンウに出会う。この出会いは偶然だったが、彼女は自分を韓国に連れていってくれる人は「この男だ!」と直感し、彼に接近を目論む。

「夢」の国の韓国に行くためなら「どんな手でも使う」ライダイハンのステレオタイプ・イメージは、かれらを劣等な〈他者〉に位置づける。映画の序盤のサンウが道端で人とぶつかって転倒するシーンはその好例である。サンウは、一応「大丈夫ですか」と転んだ相手を気づかうものの、彼が去っていくとすぐさま「カメラ盗まれるかと思った」と呟く。すると相手の男は振り返り、「お前、ふざけるな! 私のどこが泥棒にみえるんだ」と流暢な韓国語で怒る。見た目ではまったく判断が付かなかったが、その男はベトナム人ではなく、ライダイハンだったのだ。

何の変哲もないエピソードだが、ここで明らかにするのはサンウにとってライダイハンとベトナム人の中にはまったく違いはなく、どちらも自分に害を及ぼすかもしれない「泥棒」=〈他者〉に過ぎないということである。このようにこの映画のライダイハン表象に通底しているのは、ベトナム戦争当時から続くベトナム人に対する人種差別的な眼差しである。

これまでたびたび指摘されてきたように<sup>(12)</sup>、ベトナム戦争当時のベトナム人のイメージに共通するのは、「暑さで汗びしょびしょにもかかわらず、あまり体を洗わない」「怠けもので非衛生的」「体臭がきつい」「家はむろん、街もまったく掃除をしない」「体格は小さく、背丈はわれわれ（ベトナム戦争に参戦していた韓国軍兵士——引用者）の半分ぐらいしかない」「ガリガリで、体力もあまりない」<sup>(13)</sup>といった、人の性格や身体的特徴に基づいた劣等で後進的な他者性である。これはこの映画のライダイハン

(12) ユン・チュンロ「ベトナム戦争期の韓・米・越の関係にみる韓国人のアイデンティティ——植民地的無意識と植民主義的意識の間で——」『談論』201第9巻4号、韓国社会歴史学会、2007年、171～203ページが代表的である。

(13) キム・ソンベ「越南から帰ってきて」『国語国文学』第33巻、韓国国語国文学会、1967年、94～101ページ。

の姿やイメージと酷似する。つねに薄汚くみすぼらしい服装で、頬骨の出た黒い顔、そして機転が利かず、盗みやスリ、詐欺といった悪事を働くかれらの姿は、上記の劣等な〈他者〉としてのベトナム人そのものである。

映画の序盤で、サンウはベトナムに「兄弟が生きていると思うと胸が躍る」といったが、実際彼とライダイハンらが「兄弟」として描かれることは一度もない。ライダイハンはかつてのベトナム人と同じく劣等な〈他者〉なのであり、それゆえ、かれらがサンウと同等になることは許されていない。だが、ライダイハンに対する他者性が強調されればされるほど、またそれに比例してかれらへの畏怖の念も強くなる。それはかれらがサンウと血を分け合った兄弟というまぎれもない事実起因しており、その恐怖の裏返しに過ぎない。ベトナム語で「混血雑種」を表わす差別語の「ライダイハン」は、韓国（人）にとってもほぼ同じ意味なのである。

そもそも韓国は混血児に対して非常に排他的である。長い間、単一民族による純血主義の神話がそのまま信じられてきた上、特に朝鮮戦争以降になると参戦していたアメリカ軍がそのまま駐屯することになり、彼らとの間で多くの混血児が生まれる。かれらは忌まわしい存在として村八分に遭う。なかでも肌の色の違いが一目瞭然であるアフリカ系アメリカ人との混血児に対する社会的冷遇や差別、排他的恐怖意識はわれわれの想像をはるかに超えている<sup>(14)</sup>。同様なことがライダイハンにもいえる。マイク・モラスキーが指摘したように、混血児は「国体を脅かす性的関係の、生ける象徴」<sup>(15)</sup>であり、「黒んぼ」が韓国の植民地的雑種性に貫かれた存在であるとすれば、ライダイハンはベトナムに対

してむき出しにされた韓国の植民地主義的意識を露呈する「生き証人」である。韓国にとってアメリカ人との混血児とベトナム人との混血児は、植民地的雑種性と植民地主義的雑種性の象徴としてメビウスの輪のようにつながる忌避すべき厭わしい存在に他ならないのだ<sup>(16)</sup>。

いずれにせよ、『ライダイハン』ではライダイハンがベトナム戦争で構築されたベトナム人のステレオタイプ・イメージと不可分で、つねに劣等な〈他者〉として表象されている。その上、サンウとの関係で明確にされているように、かれらは一方では表面的ではあるが「兄弟」としての親近感を示されながら、他方ではそれゆえに強い嫌悪感と畏怖の念に苛まれる、重層的でアンビバレントな存在である。

## 2. ジェンダー化される女性身体

### (1) 視線をめぐるポリティックス

#### ——女性身体の性愛化

ライダイハンの表象においても一つ看過できないのが女性登場人物の描かれ方である。ここでは女主人公のスザンと彼女の母親を中心に、この映画のジェンダー表象がどのように構築され、いかなる役割を果たしているのかを明らかにする。

まず、スザンをみてみよう。他のライダイハンと同じく、彼女は幼少の頃に父親が韓国に帰り、母親一人に育てられる。そもそも家は裕福ではなく、彼女も安月給の縫製工場で働き、普段の姿はとても地味で素朴である。しかし、韓国に行くために母親から盗ってきた金を盗まれてしまうと、彼女は変わる。まったく目立たなかった彼女が、色鮮やかなアオザイ姿の異国的

(14) キム・ギドク監督の『受取人不明』（2001年）ではその問題が克明に描かれている。

(15) マイク・モラスキー『占領の記憶／記憶の占領——戦後沖縄・日本とアメリカ』鈴木直子訳、青土社、2006年、215ページ。(Michael S. Molasky, *The American Occupation of Japan and Okinawa: Literature and Memory*, New York: Routledge 1999.)

(16) 同様なことがベトナム戦争を前景化したパク・ヨンハンの長編小説『はるか遠いソンバ川』（1977年）からも読み取れる。男主人公の黄兵士は、自分と結婚を望むベトナム人の恋人ビック・トゥイに、「まだうちの国ではアメリカ人であれベトナム人であれ全部猿扱いなんだよ」といって彼女のプロポーズを拒む。ここでいわれる「アメリカ人」「ベトナム人」は、混血児の「黒んぼ」と「ライダイハン」を指す。この小説ではどちらも「不完全」な人間として「韓国人」になるのは厳しいとされているが、これは当時の韓国の一般的な社会通念と無関係でない。



情緒を放つ典型的なベトナムの「女」として、次第に画面の中央に躍り出る。そしてお金を出してくれそうな男に接近し、誘惑する。

サンウが募集したガイドの面接シーンはその最たるものである。新たな観光事業を展開するためにベトナムを訪れたサンウは、縫製工場の3倍の給料でガイドを募集する。すでに彼への接近を図っていたスザンも当然応募する。しかしわざと面接時間に遅れていき、いきなりサンウに抱きついて「オッパ、サランヘ（好き!）」を連発する。その後も何度も彼の腕を掴んだり、ウィンクをしたりして彼から離れない。サンウは一瞬、困惑した表情を浮かべるものの、出会ったときから気になっていたこともあり、結局彼女が選ばれる。すると、面接に来ていた他の女に「韓国にタダで行こうとして媚を売る尻軽女め!」と罵られる。

スザンがサンウの面接にそれほどまで過剰に愛嬌を振りまいたのは、「どんな手を使ってでも父を捜しに韓国に行く」ためである。そして彼女は自分の女性性を武器に、ようやく「この男だ!」と確信したサンウを手に入れるが、それによって彼女は徹底的に見られる存在になる。その際、アオザイは欠かせない。洋の東西を問わず、アオザイはベトナム女性の性的シンボルとして女性の身体を性愛化し物象化する最も普遍的で、かつ強力なアイテムである。彼女が自分の女性性を強調するシーンで必ずといっていいほどアオザイ姿になるのは偶然ではない<sup>(17)</sup>。さらさらのロングヘアに腰まで深いスリットの入ったアオザイを着たスザンの身体は、異国的な魅力を放つ女性として性愛化され、男たちの視線にさらされる。サンウとの関係において彼女はライダイハンではなく、あくまでもベトナム人女性なのである。

それに伴って、いつのまにかサンウとカメラの視線は統合され、この映画を観る観客の視

線もそれに一致してゆくようになる。映画では次第に、スザンを撮るカメラが彼女の客観的で主体的なショートより、男主人公サンウの主観的な視点で撮られた部分的なショートが多くなる。クチトンネルでの彼女の尻のショートや、ブントウでの水着姿における脚や顔の一部をクローズアップしたショートはその代表例である。フェティッシュで観淫症的に拡大される彼女の身体は、ローラ・マルヴィがいったように、徹底的に「『見られるため (To-be-looked-at-ness)』のもの」として「視覚的で性愛的な強度の衝撃をもつような形に規則化され」た、「性愛的見世物のライトモチーフ的存在」に等しい<sup>(18)</sup>。かくして彼女はサンウ、さらにはスクリーンの前にいる男性観客の視線を捕え、彼らの欲望を満足させる。

ただ、注意すべきはスザンが二重の形で具象化されていることである。一方では彼女のセクシュアリティが過剰に強調されつつ、他方ではそれが抑圧されるという相反する形で描かれる。これは男にとって最も好ましい形といえよう。サンウと性的関係を結んだ後からスザンのこれまでの地味で素朴な雰囲気は一変し、彼の宿泊している高級別荘に相応しい洗練された魅力的な女性となる。だが、変わったのは見た目だけでない。最初、彼女はお金のためにサンウに接近したが、彼に恋すると次第に尽くす女になる。そこにはかつて媚を売り、「尻軽女」と罵られていた彼女の姿はどこにもなく、綺麗で純粋な愛の具現者がいるのみである。これが男たちの抱く性的幻想の投影であり、その充足でもあることはいうまでもない。

とはいうものの、彼女の尽くす女としての特徴は性的対象としての特徴に比べるとさほど目立たない。この映画でスザンに取って代わって「尽くす女」の役を一身に引き受けているのは彼女の母親である。

(17) むろんスザンはライダイハンとして中間的な存在であるが、彼女の普段の姿から韓国的な要素はまったくといっていいほど見受けられない。たまに片言の韓国語が発せられるが、それも映画の序盤だけである。

(18) ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」 斉藤綾子訳、『*imago*』vol.3-11、青土社、1992年、45ページ。(Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema, Movies and Methods*, vol.II (ed) Bill Nichols, Berkeley: University of California Press., 1985.)

## (2) 聖化された愛の具現者——「待つ＝尽くす」女

支配的な男性の視線による女性登場人物への性的幻想の投射は、スザンの母親にも見受けられる。だが、それは上述のスザンとは対照的である。まず、彼女を特徴づけているのは韓国に帰ってしまった夫をひたすら待ち続けることである。ベトナム戦争当時、韓国軍兵士だった彼女の夫は、戦争が終わると「必ず帰ってくる」という言葉を残し、彼女とまだ幼いスザンの元を離れ、一人で韓国に向かう。スザンの母親は夫が約束通り、いつか必ず会いに来てくれることを信じて、海の向こうの彼を思い続けながら待つ。彼女こそ、誰よりも韓国に行き夫に会いたいのに、それを口にはせず、時計の針が止まったような無機質な時間を必死に耐える。いつもぼっとして夫との思い出に耽っている彼女に生命の息吹はまったく感じられない。

こうしたことはスザンの母親だけではない。ベトナム戦争博物館の前で露店を開いているチャウの母親も同様である。スザンと同じ縫製工場で働くチャウが、病気になった兄のことを心配し、「今日は早く切り上げて帰りましょう」といっても「博物館が閉まるまでは帰られない。いつお父さんが会いに来るかわからないでしょう」といって、来るか来ないかわからない人のために待つことを選ぶ。しかも昔、夫が日記帳に綴っていたポエムを生きる唯一の希望として繰り返し暗唱しながら待ち続ける。彼女は現実世界の時間の流れとはまったく異なる「詩＝死」の世界を生きており、かつてあった幸せの凍結された記憶だけが彼女の支えである。

現実の世界からはほど遠い〈約束の地〉に幽閉され<sup>(19)</sup>、過去の時間に呪縛された彼女らにとって生きる希望は「必ず帰ってくる」という、まだ果たせずにいる夫との約束のみである。しかもほとんど果たされそうもないのに、「人間は必ず約束を守る」と頑なに言い張るのは、それが彼女らの〈今〉〈ここ〉に存在する理由、

すなわち夫に捨てられたわけではないということの唯一無二の証だからである。それゆえに、彼女らはかろうじて正気を保つことができる。

この映画ではスザンやチャウの母親と対極にいる人物として、狂気に生きるもう一人の女性が登場する。彼女の正体はまったく明かされていないが、おそらく韓国人の夫に捨てられたライダイハンの母親と思われる。映画のなかで彼女は二回登場する。一回目は、チョルスがサンウから奪ったパスポートを持って重い病に倒れたヨンマンに会いにライダイハンの部落を訪れたときであり、二回目はヨンマンの葬儀のシーンである。真っ白でぼさぼさに伸びきった髪はむろん、憂鬱な町の部落に響く陽気すぎる彼女の無気味な笑いと鼻歌の異様さは実に強烈で、みる者の眼を捉えて離さない。そのなかで注目すべきはヨンマンの葬儀のシーンである。

これこそ、狂女の不思議な能力というべきだろうか。彼女はヨンマンの葬儀で初めて会うサンウに、「私を捨てていって、一人で幸せになれるとでも思ったのか」と絡む。「私を捨てていって」という言葉が端的に示すように、彼女が狂気の域に入っただけは、韓国に帰った夫に捨てられたことを認めているためである。スザンの母親らがその狂女と異なるのは、夫が来ない＝捨てられたという現実を受け止めているかどうかである。スザンの母親らにとって夫との約束はつねに現在進行形であり、それがゆえに仮に約束が守られなかったとしても決して捨てられたことにはならない。このパラドックスは、つまるところ、彼女らを永遠の「愛」の具現者たらしめる。サンウがこれほどまでに非現実的なスザンの母親を、「女神」と褒めたたえていたのはそれと無関係でない。

ここで一つ見落としとしてはならないのは、この映画の「待つ」女の表象が「尽くす」女のそれと表裏一体となっていることである。スザンの母親がベトナム戦争に参戦していた元韓国軍兵士の夫と結ばれるようになったのは、彼女が彼

(19) スザンの母親が夫に想いを馳せ、待ち続けるシーンは、必ず川(海?)と山に囲まれ、「外」から完全に隔離されたところ——「外」に通じる道は水の上に掛けられた細長い橋だけであり、そこはまるで子宮を思わせる——を背景にしている。映画のなかで彼女は一度もそこから出ることなく、幽閉生活を続けているが、これはきわめて象徴的である。

の命の恩人だったからである。ベトコン<sup>(20)</sup>の空爆で大怪我を覆い、生死をさまよっていた彼をスザンの母親は献身的に看病し、彼は九死に一生を得る。このことから容易に想像できるように、若い頃の彼女を特徴づけるのは夫のために一所懸命に尽くす良妻の姿である<sup>(21)</sup>。そしてその「尽くす」行為は、夫が韓国に帰った後は「待つ」行為に置き換えられ、彼女を呪縛する。彼女がサンウから「女神」と呼ばれたのは、単に夫をずっと待っているからというよりは、それが「尽くす」という語と同義だからである。いつまでも夫を待ち続け＝尽くし続け、聖化されるスザンの母親の姿は、スザンの身体の性愛化の陰画として具象化された、男の性的幻想の投影であり、その充足に他ならない。

『ライダイハン』の女性登場人物らは、スザンと彼女の母親の表象から明らかなように、一方では異国の雰囲気を持つ女として性愛化され、他方では理想的な形として聖化されている。表裏一体の彼女らの表象がいかにも男性中心的視点によるものかはいくまでもない。結局、この映画のライダイハンの表象はベトナム人への人種差別的眼差しの上に構築された劣等な〈他者〉であり、さらに女性登場人物はジェンダー的な再配置により、二重に他者化されている。

### 3. 女性化と「恨」の共同体

#### (1) 「故郷」の喪失へ——儚く消えてゆく「夢」

『ライダイハン』におけるジェンダー表象と視線のポリティックスが明らかになったところで、以下ではこの映画テキストの政治性に焦点

を当てて、もっぱらその社会的意味を読んでいくことにする。まず、ヨンマンの葬儀から間もなくして開かれるサンウとスザンの送別会のシーンに注目してみよう。

送別会はこの映画をみる誰しものが予想だになかった形で始まる。チョルスの働きによって実現された送別会には、まもなく韓国に発つ二人を祝福するために、実に大勢のライダイハンが集まっている。だが、寂寞で僅かな乱れもなく整列し、異様な緊張感さえ漂っているかれらの姿は、楽しい送別会とは似ても似つかないものである。その厳粛な雰囲気と沈黙が何の前触れもなく突然破られたのは、誰かが歌い出した「故郷万里」という歌によってである。それがやがては大きな合唱となり、会場に響き渡る。

「故郷万里」は1949年にリリースされた演歌風の歌謡曲で、タイトル通りに故郷に対する哀切な想いが綴られている。「南国の十字星は母の顔／目に浮かぶ あなたの姿 夢の中でも忘れられず／花が咲き、鳥が鳴く 海の彼方／故郷の山川に帰られる道が／故郷の山川に帰られる道が はからずもみえる（後略）」から始まる切ない言葉一つ一つは聴く者の心を揺さぶってやまない。しかも当時、独特な歌唱法で絶大な人気を博していたヒョン・イン<sup>(22)</sup>という歌手のパイプレーションを効かせた歌い回しは、この歌の哀切さと絶妙にマッチし、今もなお多くの人びとに愛され続けている不朽の名曲である<sup>(23)</sup>。

故郷への強い想いが歌われた「故郷万里」は、一見してライダイハンらの父親の国である韓国への想いを代弁しているようにみえる。しかしそのように結論づけるのはまだ早い。そもそも

(20) 1960年に南ベトナムで結成された「南ベトナム解放民族戦線」を指す。略して「解放戦線」とも呼ばれたが、韓国ではベトナム戦争当時から「越南共産」を略した「ベトコン」という呼び名が一般的であるため、そのまま用いることにした。

(21) 近代以降、良妻のイメージと看護婦のイメージは「尽くす」という行為によって深い関わりをもつようになる。その意味で、スザンの母親が負傷兵の夫と出会い、一所懸命に看護していたのは偶然ではないように思われる。良妻と看護婦とのつながりについては、李南錦「国家と家庭と女性——日韓の看護婦表象と賢母良妻思想——」『大学院教育改革支援プログラム「日本文化研究の国際的情報伝達スキルの育成」活動報告書』、お茶の水女子大学、2009年、251～262ページを参照。

(22) 玄仁（1919年～2002年）。東京音楽学校で培った声楽をベースにした独特な歌唱法で有名な国民的歌手。1947年に「新羅の月夜」でデビューを飾って以来、「雨降る願母嶺」「故郷万里」「ラッキーソウル」「強くなれクスナ」「ベサメムーチョ」「夢の中の愛」等々の名曲を次々と発表し、現代韓国の大衆音楽をリードしてきた。また大韓民国建国後、初めてレコードを発表したことから彼には「大韓民国歌手1号」という別名が付いており、韓国大衆音楽史を語る際に欠かせない人物である。



この歌は、たとえば子供時代に過ごしていた野山の風景を懐かしむ「故郷の春」<sup>(24)</sup>とは異なり、死後の世界が取り上げられている。日本植民地統治時代に学徒兵として徴兵され、東南アジアのボルネオ島で死んだ少年兵の故郷へのノスタルジアが死後のメランコリアとして再現されているのが、この「故郷万里」という歌である。それゆえ、「故郷万里」での〈故郷〉は「故郷の春」のような理想郷ではないし、現に存在する故郷ではなおさらない。これがどのようなものなのかについては、より詳しい分析が必要である<sup>(25)</sup>が、とりわけここでは「故郷万里」の歌から迂回的に具現されるライダイハンらの「故郷」が、地図上のどこにも存在しない死の世界であり、実際の父親の国である韓国からも程遠いものであるということだけを指摘しておこう。

「故郷万里」はライダイハンらがそれほど願っていた韓国行きの「夢」が死後のメランコリックな世界に置き換えられ、実現不可能な儚いものと化していることを暗示している。そのような歌が、明日韓国に行くスザンの送別会で歌われること自体、場違いとしか言い様がない。この出来事をわれわれはどのように理解すればよいのか。ここで忘れてはならないのは、その歌がヨンマンの葬儀のすぐ後に挿入されてい

ることである。彼は誰よりも韓国に行って父親に会いたいと切実に願っていた人物である。しかし大病を患い、その夢は中断を余儀なくされる。「故郷万里」がその彼の死からまもなく挿入されたことを考えると、少年兵の死後のメランコリアの世界はヨンマンの死後の世界といってよい。つまり、彼が中断された父の国＝故郷への哀切な想いが死後のメランコリアとして具象化されたのが「故郷万里」であり、その意味ではこの歌は彼に贈るレクイエムに等しい。

もう一つ注目すべきは、その歌の歌い方である。つとに指摘されたように、合唱という複数の歌い手の一体化による歌い方は同一化のプロセスと不可分である<sup>(26)</sup>。それを考えると、ライダイハンらによる「故郷万里」の合唱は、これらのヨンマンへのメランコリックな同一化と見なすことができる。これによって、ライダイハンらの「故郷」はヨンマンのそれと同じく、何処にも存在しない死後の世界として誰にも訪れることが許されないものとなる。ヨンマンの死がかれらにとって「最も悲しい」出来事とされていたのはそれと無関係ではない。結局、「故郷万里」はヨンマンに捧げられた鎮魂曲であると同時に、合唱による彼の死への同一化はスザンを初めとし、ライダイハンらの韓国行きの「夢」が儚く消えていくことを象徴的に暗示し

(23) この曲はこれまで何度もリメイクされてきたが、最近英語バージョンの音源がみつかり、話題になった。「East of Make Believe — Tong Chok Na Ra (東方の国)」というタイトルが付けられた英語版は、1950年代に渡米したオク・トゥオクという女性シンガーによって歌われ、原曲とはまた違った雰囲気仕上がりになっている。2013年6月6日付の朝鮮日報によると、「故郷万里」は韓国の大衆音楽史上、アメリカで発表された最初の歌謡曲であるとこれまでたびたび噂されてきたが、音源が見つかったのは今回がはじめてだという。ソウルでは6月5日、英語版の音源が公開され（レコードB面のキム・シスターズの「駅馬車」（英語タイトル「Kanda Kanda」）も同時公開）、多くの注目を集めた。

(24) 「故郷の春」は故郷を懐かしむ最も一般的な童謡で、老若男女から愛唱されている。ただ、この歌が発表されたのは1920年代の前半であり、もともとは祖国を離れ、満州やブラディボストック帯で独立運動をしていた運動家たちの故郷への強い想いが迂回的に表現された歌である。だが、今日ではそうした意味はまったくなく、歌のなかの「故郷」は誰しもが望むべき理想郷と見なされる。

(25) イ・ヨンウはこの歌を、戦後のアメリカの支配下のなかで日本帝国主義へのノスタルジーが故郷への想いに置換されたものと見なした（イ・ヨンウ、「日本とアメリカ、二つの帝国と韓国のサウンドスケープ」『art』インターネット版、<http://www.artinculture.kr/content/view/907/>、2013年6月13日 accessed）。日本の敗戦によって朝鮮＝韓国は植民地から解放されるものの、また新たな宗主国のアメリカの支配下に置かれる。そのなかで複雑にねじられた様々な矛盾を抱えるとともに文化的な衝突があったのも否めない。その限りにおいてはイ・ヨンウの観点は間違っていないと思われる。しかし、そこからすぐさま「故郷万里」を日本帝国主義へのノスタルジーと見なすとしたら、何とも短絡的で皮相な判断という他はあるまい。実際、イ・ヨンウの論考ではそれに関する十分な検討がなされておらず、再考すべき問題点も多々ある。これについては機会があれば、稿を改めたい。

(26) フィリップ・V・ボールマン『ワールドミュージック／世界音楽入門』柘植元一訳、音楽之友社、2008年。特に第5章を参照せよ。



ている。

## (2) 女性化とその後で——「アリラン」と「恨」

故郷と夢を喪失した後、ライダイハンらに残されたのは何だろうか。それを明らかにする前にまず、「故郷万里」の少年兵とヨンマンの「故郷」表象におけるジェンダー的な配置を確認しておこう。少年兵にとって「故郷」が母のイメージとして表象されているのに対し、ヨンマンのそれは父と不可分である。一見すると、両者の間にはほとんど接点がないようにみえる。しかしそれらは無関係どころか、見事な対構造をなしている。これにはきわめて重要な意味が込められているように思われる。

ヨンマンは登場早々からすでに体が弱く、その末、大病を患い生死をさまよう。そのためか、彼を囲んでいるのはいつも女性ばかりで、他の男衆からはつねに切り離されている。彼と接点をもつ男は兄貴分のチョルスだけであるが、彼とすら直接言葉を交わすことはほとんどない。いってみればヨンマンは男性性を失った人物であり、しかもそれを回復することなく映画からフェードアウトする。そのなか、ヨンマンがサンウのパスポートを握りしめながら、父親に「会っていた」ことは彼の女性化を決定づける。

そもそもこの映画で韓国に行く、もしくは父親に会うことが許されているのは女だけ——実際に韓国に行くことができたのは、スザンの親友のチャウと、サンウのガイドの面接の際にスザンを罵っていた女の二人のみである——であり、男たちとは無縁である。にもかかわらず、ヨンマンが夢のなかの一瞬だけでも父親に会うことができたのは、彼がほとんど女性的人物だったためである。すると、「故郷万里」での少年兵と「母」のイメージの故郷をめぐるジェンダー的構図は、『ライダイハン』では女性化されたヨンマンと「父」という反転した形に置き換えられている。そしてライダイハンらはそのヨンマンに同一化することによって自ずと女性化される。送別会の後半で、ライダイハンの男

衆らがサンウに自分の出生証明書を出しながら初めて「われわれの夢はこれ（出生証明書を父親に渡すこと——引用者）だけだ」と叫んでいたのは、かれらの女性化の端的な証左である。

そうするとスザンの韓国行きの挫折はどうか考えればよいのか。むろん、表面的な理由は彼女がサンウと血を分け合った実の兄弟だったからである。しかしそれが本質的な理由とは思えない。むしろ、彼女が韓国訪問を許された「女」の立場から逸脱しているためであるといった方が的確だろう。そもそも彼女が「どんな手を使ってでも」韓国に行こうとしたのは、単に父親に会いたいからではない。それは、映画のなかで何度もしつこく繰り返されているように、「あの人（父親——引用者）をベトナムに連れて帰り、母親に謝罪をさせる」ためである。彼女が父親の「謝罪」に拘っていたからこそ、他のライダイハンの「夢＝希望」にもなれたのである<sup>(27)</sup>。だが、それゆえに、彼女は韓国に行くことも、父親から謝罪をもらうことも許され得なくなってしまう。

スザンの韓国訪問の目的は、何があっても永遠の愛の具現者たるべき「女」の姿からはあまりにもかけ離れたものであり、ましてや父親の侮辱につながる「危険」なものである。それによって彼女の韓国行きは完全に閉ざされてしまうが、その後、彼女は打って変わって「女」の立場に徹底する。この反転はこの映画の物語を父親との和解の物語へ滑り込ませ、これまでとはまったく別の物語を紡ぎ出す。それについては後述することにし、ここではとりわけ、「故郷万里」の合唱後に挿入された別の歌に注目してみよう。

サンウとスザンの送別会には二つの歌が挿入されているが、一つは先述の「故郷万里」で、もう一つは「アリラン」である。送別会のクライマックスを飾る悲しいメロディーの「アリラン」は、まるでスザンの「夢＝目的」が実現不可能になっていることを暗示するかのようである<sup>(28)</sup>。送別会で彼女の「許されえない」韓国

(27) それはスザンと待ち合わせした空港に姿を現わさなかったサンウを責め立てるチョルスの「卑劣なやつ！お前はわれわれの夢を壊した」という言葉から端的に読み取れる。

行きの目的がもう一度強調された後にその歌が挿入されていることはそれを物語る。

朝鮮の伝統的な民謡「アリラン」は、世界無形遺産に登録された韓国を代表する唄として朝鮮半島内外でよく歌われている。「アリラン アリラン アラリヨ、アリラン峠を越えていく」という歌詞で始まるこの唄は、一般的に朝鮮民族の哀歓をよく表した唄であるといわれている。だが、そもそも誰によって作られ、いつから歌われたのか、また繰り返し登場するアリランという語が何を意味するのか、まだ多くのことが明らかにされていない謎の多い曲である。これらについては様々な諸説が飛び交っているが、そのなかではほぼ一致しているのは「アリラン」に対する共通認識の形成時期についてである。民衆の間でこの唄を朝鮮民族を代表する民謡という認識が生まれたのは、同名の映画<sup>(29)</sup>が作られた1926年頃からとされる<sup>(30)</sup>。その後は朝鮮半島だけでなく、世界に散らばった朝鮮人ディアスポラによって海外でも歌い続けられ<sup>(31)</sup>、今なお朝鮮民族としての超国家的な〈想像の共同体〉を創る上で欠かせないものである。

一見すると、ライダイハンの「アリラン」の合唱はかれらが朝鮮民族の一員であることを表わしているようにみえる。だが、このシーンは

それほど単純ではない。まず、サンウはその唄の合唱にまったく参加していない。歌わないどころか、やがては送別会の会場から離れ外に出てしまう。まるでこの歌によって創られる〈想像の共同体〉を拒むかのように、彼は会場に背を背け、異様な不協和音を奏でる。

この不一致とともにこの映画の「アリラン」に特徴的なのは、異常なほどの悲しさである。そもそも「アリラン」が深い悲しみを基調としているのは否めないが、しかしそればかりではない。例えば、チョ・ジョンレの長編小説『アリラン』(2003年)に挿入された「アリラン」は、植民地時代に根こそぎにされた朝鮮人ディアスポラの苦難を象徴すると同時に、またそれを持ち越えて逞しく生きていく原動力＝希望の象徴でもある<sup>(32)</sup>。そのため、非常に力強く、雰囲気は明るく陽気である。「アリラン」は歌い方やテンポによって実に多様な「顔」を持つ唄なのである。ところが、『ライダイハン』ではまったく底知れぬ悲しみや絶望、やるせなさといった感情に貫かれている。そこには、この唄のもつ力強さや上述の朝鮮民族を一つにまとめるような働きはまったく見当たらない。これには「アリラン」における受動性や受苦性が深く関わっていると思われる。

日本でもよく知られているように、「アリラ

(28) この時点でその「秘密」を知っているのは、サンウとこの映画を観ている観客だけである。ここでもサンウと観客の優位性が認められる。

(29) アリランには同名の映画が作られる以前からすでに全国に様々なバージョンがあった。しかし「アリラン アリラン アラリヨ」から始まる最も知られているアリランは、もともと同名の映画の主題曲で、映画の成功によって有名になり、朝鮮民族を代表する民謡として位置付けられた。そして1940年代にはこのアリランを他のアリランと区別するために、「本調アリラン」と呼んだという。詳しくは、インターネット版「時事ジャーナル」を参照。(http://www.sisapress.com/news/articleView.html?idxno=59691、2013年6月22日 accessed)

(30) 例えば、キム・ホンリョン「日本植民地時代にみるアリランの拡散と意味の変遷」『音楽と民族』第31号、韓国民族音楽学会、2006年、227～254ページ。または、キム・キヒョン「〈アリラン〉民謡の形成時期」『民謡論集』第6号、韓国民謡学会、2001年、21～41ページなどを参照されたい。

(31) チョ・ジョンレの長編小説『アリラン』(1994年)はその代表作である。この小説では、日本植民地時代を背景に「根こそぎにされた」朝鮮人ディアスポラの生活が描かれているが、テキストのなかには朝鮮人ディアスポラの苦悩と苦労の象徴として「アリラン」の歌が何度も繰り返されている。また、2013年4月5日付ハンギョレ新聞によると、1917年にドイツで二人の高麗人戦争捕虜によって歌われた、バージョンの異なる「アリラン」のSPレコード2枚が韓国で初めて公開され、話題を読んだ。一般的に知られている「アリラン」とはサビの部分がまったく違うもので、テンポも速いという。より詳しくはインターネット版ニュース「ハンギョレニュース」を参照されたい。音源の一部も公開されている。(http://www.hani.co.kr/arti/culture/culture\_general/581492.html、2013年6月22日 accessed)

(32) 詳しくは、カン・チャンモ「チョ・ジョンレの大河小説『アリラン』にみる朝鮮人ディアスポラ研究——アメリカに移住した朝鮮人ディアスポラを中心に——」『批評文学』第33号、韓国批評文学会、2009年、7～30ページを参照。

ン」に横たわっているのは「恨」の思想である。これを一言でまとめることはさほど容易ではない<sup>(33)</sup>が、本稿では独特な観点から韓国文化論を展開し、日本でも一躍有名になった李御寧に倣うことにする。彼は「恨」と「怨」を区別し、「怨」が「他人にたいして、または自分の外部の何かについての感情」なのに対し、「恨」は「自分の内部に沈殿し積もる情の固まり」で、「自分自身の願いがあったからこそ」、「何かの挫折感がはじめて「恨」にな」るという<sup>(34)</sup>。つまり「かなえられなかった望み」「実現されなかった夢」<sup>(35)</sup>が「恨」なのである。

そのためか、「恨」は徹底的な受動性に貫かれている。イ・キュテによると、そもそも「恨」の心理的規制はマゾヒムなのであり、弱者意識や被害意識、コンプレックスなどが「恨」を作り出す要因だと指摘する<sup>(36)</sup>。ある問題に対し、例えば仇討ちのように根本的な問題解決につながる積極的に直接的な方法ではなく、そこから一時的に逃れる間接的で受動的な方法を取って回避しようとするのが「恨」であり、それゆえ「かなえられなかった望み」「実現されなかった夢」に対し、徹底的に受け身になることを特徴とする。その意味では「アリラン」は一種の「受難曲」といえる。すると、韓国行きの夢がほとんど消えたライダイハンらによる「アリラン」は、その消えてしまった夢に対する「恨」を嘆き悲しみ、心を慰める唄ということができる。

結局、「アリラン」は送別会の冒頭に挿入された「故郷万里」の世界と対をなしながら、閉ざされたライダイハンらの「夢」＝「恨」を嘆き悲しむと同時に、またそれを自分の「運命」として受け入れることを象徴的に表わす唄である。これは、ヨンマンの虚しい死やスザンの「夢」の挫折と不可分で、その悲しみをすべて甘受するという徹底した受動性・受難性に貫

かれている。それがヨンマンの死への同一化による女性化の後で行われているのは偶然ではない。そしてライダイハンらが全てを自分の運命として受け入れた途端、この映画の政治性がむき出しになる。

#### 4.「赦し」へ——自己救済の文化政治学

父親に「謝罪」を求めるというスザンの「夢」は、サンウが異母兄弟であることにより、挫折してしまう。それが明らかにされると、映画の物語は急旋回し、まったく別の物語へ横滑りする。その始まりは、スザンの父親の突然のベトナム訪問である。彼自らがベトナムを訪れ、スザンの母親と再会する。「人間は必ず約束を守る」というチャウの母親の言葉通りに、彼は「人間」としてきちんと約束を果たす。そのためか、スザンの両親の再会のシーンで目立つのは、母親が繰り返す「ありがとう。ほんとうにありがとう」という感謝の言葉である。「ごめん」という夫の謝りはあるものの、スザンの母の「ありがとう」が圧倒的に多く、夫の言葉はその言葉に埋もれてしまう。夫との再会によって彼女の凍結した時間はすべて解け、「愛」の勝利者となる。

本来なら罪人として土下座をして謝っても足りない夫が、尽くす女に徹するスザンの母親によってまたもや救われ、しかも約束を守る真面目な「人間」となる。しかしこの映画ではそれだけでは終わらない。先ほどのスザンの母親による救済は、スザンとの再会において極大化する。サンウが自分と血を分け合った兄弟であることを知ると、彼女の態度はがらっと変わって今まで「あの人」と呼んで頑なに拒んできた父親の存在をあっさり受け入れ、全てを赦す。彼女のその赦しが最も端的に表れているのが、父

(33) 「恨」に関する先行研究は実に多い。ここでは代表的で本稿と関係のあるものだけを挙げておこう。まず様々な研究者によって「恨」を立体的に捉えているものとして、ソ・ファンソン編『恨について』、ボリ、1988年が挙げられる。その他に、キム・ヨンウン『日本人と韓国人の意識構造』、ハンキルシャ、1986年や、イ・キュテ『韓国人の意識構造——韓国人は誰なのか』、ムンリシャ、1977年などがある。

(34) 李御寧『韓国人の心——増補恨の文化論』裴康煥訳、学生社、1982年、267ページ。

(35) 同上書、同ページ。

(36) イ・キュテ『韓国人の意識構造——韓国人は誰なのか』、文理社、1977年。



との再会のシーンである。

かれらはかつてスザンの両親がデートでよく訪れたチャンバ城で待ち合わせをする。そこは昔から縁結びの御利益があると伝わる愛の聖地で、スザンの韓国名の「サラン（愛）」と見事に照応する。お互い顔も覚えていないにも関わらず、かれらは城のなかを探し回る。血は水よりも濃いというのはこういうことだろうか、二人は遠目でもすぐ相手の存在に気づく。しかし両者とも自分の正体を最後まで明かさない。その末、実の親子であることを悟っていながらもそれぞれが「父」と「娘」に会ったときを想定し、擬似の親子関係を演じる。

スザン：素晴らしい景色です。

父：見る人によって違うだろうね。君が素晴らしいと思うのは、好きな人がいて恋をしているからじゃないのかな。

スザン：おじさんにはどうみえますか？

父：とても怖くみえる。

スザン：人に悪いことをしたみたいです。

父：あまりにもたくさん。ここで顔も知らない娘と会うことになってるんだ。しかしどんな言葉をかければよいのかまったく分からない。

スザン：何でもっと早く会いに来なかったんですか？

父：すべて自分のせいだね。思い出を現実にする勇気がなかったんだ。

スザン：私には父がいません。行方不明なんです。私をおじさんの娘だと思って練習してみてください。

父：練習？

スザン：はい。娘に話したいことを言ってみてください。また娘にするように抱いてもかまいません。

父：君は心の底から父親に会いたがっているようだね。君も私を練習相手にすれば？

スザン：本当ですか？（父に抱き付いて）お父さん、お父さん。

父：サラン。君のことはひと時も忘れたことがない。信じてくれ。

スザン：お父さんという言葉がずっと言ってみたかったです。お父さんの胸は温かく優しいですね。（父から離れて）ありがとう、おじさん。

父：君のような娘を捨てていくなんて、お父さんは悪い人だね。

スザン：さようなら。

父：さようなら。

映画のクライマックスであるこのシーンは、これまで離れ離れに過ごしたスザンと父親が互いの愛情を確かめ合う感動の場面である。夫をずっと待ち続けていたスザンの母親との再会シーンが実にあっさりとしか描かれていないことに比べると、いかにこのシーンに重きが置かれているのかが分かる。

まず目立つのは、スザンの「お父さん」という語の多用である。最初と最後は「おじさん」と呼ぶものの、「練習」という名の擬似の親子関係の茶番劇が始まると、これまで禁句となっていた「お父さん」という呼称が一気に扉を開け溢れ出る。しかも「お父さんという言葉がずっと言ってみたかった」とまでいう。もうそこには父親のことを「あの人」としか呼んでいなかったかつてのスザンの姿はない。彼女が一時、ライダイハンのなかで父親から謝罪を求めるほぼ唯一の存在としてかれらの「夢＝希望」であった<sup>(37)</sup> ことを考えると、これがいかに唐突で背信的行為なのかはいまさらいうまでもない。

そのためか、父親からは一切の謝罪の言葉もなく、スザンも引用の冒頭で父親に何でベトナムに来るのがこんなに遅くなったのか問うものの、父親から「思い出を現実にする勇気がなかった」といわれると、問い質すどころかあっさり流す始末となる。一見、擬似の親子の「練習」における「君のことは一時も忘れたことがない」「君のような娘を捨てていくなんて、お

(37) すでに述べたように、それは両刃の剣である。父親に謝罪を求めることによってライダイハンの「夢＝希望」となる一方で、それによって彼女の父親に対する「夢＝目的」は実現できなくなる。

父さんは悪い人だね」という父親の言葉は、謝罪にもみえる。言葉のニュアンスからして謝罪の意味がまったくないわけではないだろう。しかしそれを謝罪と見なしてはならない。端的にいうとそれは自分勝手な都合主義、言い換えれば自己弁明による自己救済に過ぎないのである。上記のシーンでも明確であるように、自らが「悪い人」を引き受けることで開き直っていることを見逃してはならない。

父親に「謝罪」を求める彼女の「目的」がすでに実現不可能になり、普通の「女」に戻ったスザン——だからこそ彼女は父と再会できたのだ——は、父親の言いなりになるしかない<sup>(38)</sup>。「サラン＝愛」という韓国名で呼ばれた彼女は、その名の通り父親を「愛」で包み、癒さなければならぬ。この愛の実践による父との和解は、あるべき父親の存在、つまり罪を償う父親の存在を永遠に「行方不明」にさせる。そのため、スザンと父親の間にはかつて母親との間にあった「必ず帰ってくる」といったような約束の言葉は一切交わされない。ただ、自分の運命を悟ったスザンが先んじて別れを告げる「さようなら」があるのみである。そのなかでともに涙を流し、愛を確認し、謝罪と責任の回避を容認し合う。これこそ、そのシーンに隠された真の意味であるように思われる。これがスクリーンの前でかれらとともに涙を流す韓国人観客にとっていかに好ましいものであるのかは想像に難くない。

こうした父親の無罰化はラストシーンで決定的なものになる。父に別れを告げたスザンがバイクに乗って走っていくと、反対側から走ってきたサンウのバイクとすれ違う。まるで二人の運命を象徴するようなこのシーンの直後は、バイクを止めて同時に振り返る二人の顔が大きくクローズアップされ、その中央に「かれらは無罪です」という文字が躍り出るラストシーンで映画が締めくくられる。ここで看過して

はならないのは、罪の裁断をめぐるパラドシカルな転倒である。

もともと罪の裁断を受けるべき存在は父親で、サンウとスザンではない。だが、スザンの赦しによって行方をくらまし、不可視な存在としてスクリーンの「外」へ遠のいた罪人の父親（たち）とは裏腹に、罪とは無縁な二人がその裁断の対象となってスクリーンの中央に立たされる。この言語道断な状況で下された「かれらは無罪です」という最後の言葉は、かれらの運命を翻弄させたことに対する父親たちの無責任なごまかしであり、娘の「愛＝赦し」によって自己救済を果たしたスザンの父親<sup>(39)</sup>、そして彼の後ろにいる他のライダイハンを産ませた多くの父親たち、さらにはスクリーンの前で彼らに同一化している無数の観客たちの罪を無化させる機能を担っている。まるで神の声のようにこの映画テキストに入り込んだその言葉によって、テキストの背後にいる無数のライダイハンらの声は黙殺される。その反面、「あんまりにもたくさん」「人に悪いこと」をした父親たちは、罪とは無関係な存在として再生を果たすことができる。この無罰化と再生のプロセスがいかに罪深いものであるのかは多言を要しない。

## おわりに

韓国の映画史上、初めてライダイハンを主題化した『ライダイハン』は、これまで見えない存在とされてきたライダイハンに表象と物語の形式を与えたといえる。そのことによって、かれらの存在をめぐる解釈的枠組みがもたらされ、表象と物語の源泉としてその後の文化生産物の想像力に大きな影響を与えている。このような解釈的枠組みを通じて、それまで表象困難とされてきた、あるいは周縁的な存在としてしか取り上げられてこなかったライダイハンは、韓国のベトナム参戦とそれに伴う様々な問題

(38) 映画の序盤の「父が会いたくないという会えないんだって」「韓国にも行けないだって」というチャウの台詞はそれを裏付ける。

(39) 「赦し」による自己救済はベトナム戦争を前景化した映画のなかでも行われている。たとえば、『あなたは遠いところに』（2008年）が挙げられる。これについて詳しくは、拙稿「ベトナム戦争映画『あなたは遠いところへ』の一考察——ジェンダー表象とテキストの政治的無意識をめぐって——」『ジェンダー研究』第15号、公益法人東海ジェンダー研究所、2013年、83～108ページを参照されたい。

を新たに突きつける歴史の生き証人となる。

『ライダイハン』は、二つの相容れない物語によって構築されている。一つは韓国人の男とライダイハンの女との美しく切ないラブ・ストーリーであり、もう一つはライダイハンをこの世に産ませ、苦難の人生を歩ませた韓国人父親たちの癒し＝自己救済＝無罰化の物語である。そしてその二つの物語をいったんつなぎながらもふたび切り離しているのが、映画の主人公によって行われた「恋」＝近親相姦である。映画の前半で繰り広げられた主人公らのラブ・ストーリーは、不純な動機から始まったものの、次第に美しく微笑ましいものとなっていく。しかし後半になると、その恋は一気に近親相姦というタブーの侵犯へとひっくり返され、忌まわしいものになる。そこへ滑り込んできたのが、ライダイハンの父親たちの癒し＝自己救済＝無罰化という主題であった。女主人公の父親からの謝罪が近親相姦のタブーの侵犯によって実現不可能になると、物語は一気に父親たちの救援に走る。

とりわけ『ライダイハン』では、女主人公の父親との和解とそれによる父親たちの救済についての物語が締めくくられるとき、「かれらは無罪です」という「神の声」を通じて行われた罪をめぐるパラドクシカルな転倒によってライダイハンの父親たちはむろん、彼らとともに戦争の罪を負わなければならない韓国人たちの無罰化の物語が滑り込んでくる。この映画ではラブ・ストーリーが近親相姦によって見事に破局しているにもかかわらず、映画のポスターには主人公たちの笑顔とともに「なんて素晴らしい日だろう」「今日が美しい理由」という躍り文句が躍っている。これはおそらく映画のラストシーンによって無罰化された人々のすがすがしい気持ちを表わしているに違いない。

最後に付け加えておくべきは、ライダイハンの女主人公の役にベトナムの女優が起用されていることである。ベトナム戦争映画を中心に、これまで韓国で作られたベトナム関連映像作品ではベトナム人の役でさえそれを演じるのは主に韓国人俳優であり、それは今もほぼ変わっていない。それを考えるとこの映画のベトナム人女優の起用は異例といえる。問題なのは彼女がベトナムの「顔」として登場している点である。男主人公のサンウのガイドとなってベトナム戦争博物館やクチトンネルなど、ベトナム戦争関連施設を紹介していることはそれと無関係ではない。

ベトナム戦争でアメリカに勝利し、南北統一の偉業を達成したベトナム共産党は、1986年に「ドイモイ (doi moi)」という経済刷新政策を打ち出し、資本主義経済を導入しはじめる。これについて詳しくみる余裕はないが、その政策の目玉の一つが観光産業であり、観光商品のなかにはベトナムの異国情趣に溢れる豊かな自然や独特な文化・伝統はむろん、ベトナム戦争関連商品も多く含まれている<sup>(40)</sup>。映画でも示されていたように、戦争を「観光道具化」したのである<sup>(41)</sup>。この映画でスザン役のベトナム人女主人公はその広告塔として働く。

韓国においてベトナムはつねに／すでに女性化されているが、それによって韓国は安定して不純な関係を結ぶことができる。この映画も例外ではない。そのジェンダー的配置による両国の政治的結託は様々な問題を引き起こしている。

国交樹立の際、ベトナムと韓国はともに戦後補償の問題を棚上げにし、過去史をめぐる「忘却の政治」を始めた。「一時期、両国の間に不幸な過去があったが、これからはそれを乗り越え、未来志向的な関係発展のために緊密に協

(40) これについては、今井昭夫「ドイモイ(doi moi)下のベトナムにおける『戦争の記憶』」『＜特集＞国際シンポジウム「記憶と歴史」』、東京外国語大学海外事情研究所、2000年、50～66ページを参照。

(41) 韓国ではベトナムと国交樹立後、ベトナム戦争に参戦していた元兵士らの間でベトナム再訪の動きが高まり、1990年代後半からはその数が飛躍的に増加している。詳しくは、チェ・ホルム「『越南戦争参戦兵士』の激戦地訪問と戦争記憶の再構成」『比較文化研究』第16集2号、ソウル大学比較文化研究所、2010年、71～114ページ、またはチェ・ホルム「ベトナム戦争と観光——過去の体現とリアリティの競合——」『東亜研究』、第57集、西江大学東亜研究所、2009年、269～313ページを参照。



力していく」<sup>(42)</sup> という韓国と、「われわれは戦争で勝利した。韓国からの謝罪は必要ない」<sup>(43)</sup> と、「過去」に拘らない姿勢を示したベトナム。これはつねに戦争責任を曖昧にしている韓国と、経済発展最優先の政策からそれに目を逸らしているベトナムとの見事な結託である。その両国の不純極まりない“野合”は戦争責任の曖昧化のみならず、記憶／忘却のポリティックスと相俟って歴史を歪曲し、真実に蓋をし、新たなナショナル・ストーリーの構築といった様々な問題を生んでいる<sup>(44)</sup>。これらは言い換えれば、両国の近親相姦的絆が産んだ歴史の大きな「躓き石」<sup>(45)</sup> に他ならない。いずれにせよ、韓国男性の性的幻想の具現体であるベトナム人女優を経由した父親の無罰化を通じて戦争責任回避の契機が滑り込んでくることを『ライダイハン』は例証している。

（本稿は公益財団法人トヨタ財団の2011年度研究助成による）

(42) 『ソウル新聞』1992年12月23日

(43) 『ハンキョレ新聞』2009年10月13日

(44) 前掲の拙稿「戦争・記憶・喪——韓国のベトナム戦争記念物と忘却のポリティックス——」を参照。

(45) スキャンダルの語源となった躓きの石は、もともと「罨を仕かける」「罨きの石を置く」という意味をもつスカンダリゾー（skandalizoo）というギリシア語から派生しており、キリスト教のエピソードが示しているように「罪」の意識と不可分である。