

「やくざ映画」における「在日」観

梁 仁實*

戦後日本の「やくざ映画」には数多くの「在日」が登場してきた。主に1960年代、1970年代を中心に大衆文化の一つとして人気を得ていた「やくざ映画」において、善／悪の二項対立を軸に話が展開され、「内なる他者」なる「在日」に「悪」の役が設定された。しかし、『男の顔は履歴書』(66)にみられる共生の試みや1970年代の「やくざ映画」に登場する「在日」二世の自分の出自を捜し求めようとする姿などをみると、表面的な「悪」のイメージだけでは説明しきれない側面がある。本稿では「日本的オリエンタリズム」の視点を取り入れ、「やくざ映画」における「在日」観を検討し、そのまなざしがどのようなものであったかを明らかにした。

キーワード：日本的オリエンタリズム、やくざ映画、在日、公共の記憶 (public memory)

目次

- はじめに：「日本的オリエンタリズム」と「在日」
1. 「やくざ映画」の出現
 2. 「在日」が登場する「やくざ映画」
 - 2 - 1. 1960年代
 - 2 - 2. 1970年代
 - 2 - 3. 『新・仁義なき戦い』(00)における「在日」観
 3. 「やくざ映画」における「在日」観
 - 3 - 1. 「第三人」像の形成
 - 3 - 2. 「排除」のまなざしから「同化」のまなざしへ
 - 3 - 3. 「日本的オリエンタリズム」のまなざし
- おわりに

はじめに：「日本的オリエンタリズム」と「在日」

戦後日本のなかで「在日」はどのように認識され、表象されてきたのか。こうした問いを「や

くざ映画」という大衆文化レベルで考えてみるのが本稿の目的である。ここでは、その視点として「日本的オリエンタリズム」を用いることにしたい。

近代ヨーロッパの言説が「東洋」をいかにして作り出したか、あるいは表^{リプレゼンテーション}象 (Said 1978 = 1986 : 21) したかを「オリエンタリズム論」として分析したのはサイドである。彼が西洋における東洋に関する言説を植民地言説として批判的に考察して以来、日本では日本社会の問題としてサイドを受け止め、「日本的オリエンタリズム」の問題として再検討する動向が出てきた。そのなかでも、姜尚中や川村湊、杉原達などの著作は、日本の近代における日本のアジア認識を問う視点として「日本的オリエンタリズム」¹⁾を用いている。

「日本的オリエンタリズム」とは「アジアの中であって、アジアと日本との間に越えること

* 立命館大学大学院社会学研究科博士後期課程

のできない境界線を引き、こちら側のなじみ深い「自分たちだけ」の空間の彼方にアジアというステレオタイプ化された空間を想定することで自分たちのアイデンティティを確かめようとする文化的ヘゲモニー」（姜尚中1988：135）のことを指す。このようなアジアに対する「日本的オリエンタリズム」を考えると、原点になるものは日本社会における大衆の「在日」認識であることも指摘されてきた（姜尚中1988：139；川村1993：7；杉原1998：28）。さらに、杉原は前述した姜尚中の視点を引き継ぎ、「在日」の存在は『『みすばらしいアジア』を目に見える形で体験する『内なる他者』であり、排除されるべき存在であるとともに、他方では閉じられた空間の内部で日本人だけの一体感を味わう上ではむしろ必要な存在として、重要な位置を与えられてきた』ことを指摘している（杉原：28-9）。つまり、「在日」をみる視点は、「排除されるべき存在」としての「排除」のまなざしと同時に「日本人だけの一体感を味わう」ための「同化」のまなざしの二つのものになりつづけてきた。このような視点は「日本的オリエンタリズム」の重要な部分をなしてきたのである。

しかしながら、小熊が述べているように、「排除」と「同化」は「一見相容れないもののように見えながら、実はある地点に境界を設定した際に区分される『内側』と『外側』の別称にすぎず、原理的に表裏一体のものである」（小熊1998：636）。近代日本は、「排除」をもっとも強力な支配手段として選び、それを行う過程でしばしば「同化」を利用してきた。政策レベルでは「排除」政策を行うか、「同化」政策を行うかによって、可変的なものとして境界線の範疇が決められてきた。そして、「排除」

と「同化」が同時に行われた場合もあった。日本の戦前の植民地政策はもっとも典型的な例を示しており、戦後になっても変わることはなかった²⁾。戦後「在日」は「内なる他者」として、常に「排除」と「同化」のまなざしから認識されてきたのである。

日本社会における「在日」認識を「日本的オリエンタリズム」の視点で考える際、もっとも有効な方法は大衆文化に着目することである。川村が指摘しているように、近代日本において大衆文化は「それ自体が政治性を帯びたイデオロギーとして機能」しており、戦前・戦後を通して大衆としての日本国民にアジア認識を内在化させてきたのである（川村1993：7）。また、日本の戦後において歴史がどのような形で語られてきたのかを論じたGluckは、戦後の「公共の記憶」を語る上で、重要な役割をしたものが、進歩・保守派の歴史家と、政治家、大衆文化であったことを明らかにした（Gluck1993）。彼女は、大衆文化が「公的な歴史と自らの体験を組み合わせる各自が自身の『歴史家』とな」った役割をし、大衆の記憶はそこで改めて作り変えられたことを指摘している（Gluck1993：65）。そのなかで、「在日」や女性、「沖縄」は語りの主体になることはなく、「このことこそが、日本社会における異分子排除と均質化の力が公共の記憶においても作用していることの証」であるとも述べている（Gluck1993：89）。「在日」は戦後日本において物語の主体になることはなく、「排除」と「同化」の対象として考えられてきたのである。

さて、本稿で用いる「在日」について少し触れる必要があるだろう。1945年8月15日当時の日本には朝鮮半島から生きるために渡日した、あるいは強制的に連行されてきた朝鮮半島

出身の人は200万を超えていた³⁾。しかし、手持ち金の制限、朝鮮半島の分断、伝染病の流行などが、彼らの帰国を迷わせた。その結果、60万人あまりの人々が残るようになり、やがて日本社会に定着するようになった。映画ではこの人々に対して「朝鮮人」や「韓国人」、「在日朝鮮人」などの呼称を用いているが、本稿ではそれらをすべて含む呼称として「在日」を用いる。「在日」という呼称は、「日本における居留民性を意味する言葉として使われてきた経緯がある以上、その本質的な理由である植民地主義を無視」し、「非歴史的な歴史化を行ってしまう」（李孝徳 2001：166）恐れがあるものの、「日常生活の口述場面においてはもっともよく用いられている」し、「「当事者」であるなしにかかわらず、もっとも用いられている呼称」（宮内 1999：12）でもある。また、戦前・戦後を通して「国境をまたぐ生活圏」の存在を認めるべきであるといった議論（梶村 1985：26；杉原 1998；外村 1997）は従来の「在日」の範囲をより広めて考える必要があることを示している。そして、日本社会の「在日」認識を問うといった本稿の目的に、もっとも有効な概念であると考えられる。

本稿では1960年代、1970年代の「やくざ映画」における「在日」観を中心に、「在日」に対する「日本的オリエンタリズム」のまなざしが、「やくざ映画」にどのような形をもって現れてきたのか、あるいはその背景にはどのような社会的認識がされていたのかを明らかにしたい。そのために、まず「やくざ映画」というジャンルが出るようになった社会的背景について考えてみたい。

1. 「やくざ映画」の出現

「在日」を登場させる「やくざ映画」は歴史を語る意図で製作されていたわけではない。また、日本社会における「在日」問題の告発を目的とする社会派映画でもない。「やくざ映画」はあくまで娯楽・商売を目的として製作された大衆文化の一つである。

しかし、斎藤綾子が指摘しているように、ある映画が「ある文化のなかで製作される以上、たとえ製作者側に明確な政治的意向がなく娯楽・商売として作られたとしても」、「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」（斎藤2000：96）。斎藤はヒッチコック監督を事例とし、映画を「重層的テキスト」として考える必要性について述べているが、日本映画についても同様のことがいえるだろう。日本映画においてはその「娯楽・商売」として製作された映画で、もっとも人気があったジャンルは「やくざ映画」だった。

日本映画は1958年に観客動員数1,127,452,000人でピークを迎え、1960年には全国映画館数7,457館、年間邦画封切り本数は547本と、戦後最高を迎える（藤竹・山本 1995：184）が、1964年からは衰退し始める。その斜陽化のなかで各映画会社は低予算で大衆に受ける映画を作り出した。そして、「やくざ映画」は1960年代から1970年代にかけて、多いときは年間100本が作り出されるなど、日活ポルノ映画とともに日本の映画産業を支える映画ジャンルとなった（Schrader 1974：10）。

「やくざ映画」においてヒーローの「死に向かう欲望」（Buruma 1984：167；永井1990：151）への表現は、大衆に欲求充足の装置とし

て働いた。「全共闘のような左翼」と「三島由紀夫のような右翼」の人々が「やくざ映画」の熱狂的ファンであったことからその人気がうかがえる（Schrader 1974：12；Buruma 1984：178；永井1990：156；ヤゴブ・ラズ1996：48）。また、長谷正人は、韓国で開かれたアジア映画学会での発表「日本映画のアイデンティティ」で、日本国内で消費されてきた映画は海外で評価される溝口健二や黒澤明の映画ではなく、高倉健などが出演していた「やくざ映画」の類であったことを述べた（Hase 1998, 1999）⁴⁾。また、Macdonaldが「やくざ映画」は「映画、映画監督、文化の間のダイナミックな相互作用に対する興味深い洞察を提供する」（Macdonald 1992：166-7）と述べているように、「やくざ映画」はその当時の時代性を読み取ることができる大衆文化のひとつでもある。

「やくざ映画」における「在日」像は悪意に満ちた「第三人」像として描かれていたと指摘されてきた（徐京植 2000：27-8）。その反面、否定的な面を含みながらも、1965年以降製作された「やくざ映画」では「在日」の主体性を描こうとした側面もあったとの指摘もなされている（小久保 1992：48）。しかし、問題は「やくざ映画」そのものが表象する「在日」像を産み出した社会的・政治的コンテクストであり、「やくざ映画」が作られ、消費され、再生産される過程にあるのである。その過程を把握するためには「やくざ映画」が消費された時代的背景をとともに考える必要がある。

社会が映画に認識の枠を与え、ある概念に対するイメージを改めていくことを考えた時に、キムウンシルの「映画を通して新しく創出されるのではなく、すでに『わたしたち』のものとして存在している文化が作り出す脚本によって

読まれている」のであり、「テキストをどのように読むかは、すでに読まれているものに決まっている」（キムウンシル 2000：68）ということは示唆するところが大きい。彼女は韓国の映画を事例に、韓国社会の「民族言説」というものが映画のなかでいかなる「女性」像を作り出しているのかを論じた。それと同様に、「やくざ映画」は、当時の大衆の認識をある程度反映しながら、「在日」を登場させ、大衆はそのイメージを補強していったのである。

「やくざ映画」がもっとも量産され、消費された1960年代と1970年代は、NHKの大河ドラマや歴史小説のような大衆文化が「歴史の保管者（custodians history）」（Gluck 1993：66）としての機能を果たしていた。大衆文化が語る歴史は「虚構の歴史」を作り出した。大衆文化の一つであった「やくざ映画」は、大衆的人気を得ながら「過去」を描き、「過去のイメージ」を歪んだ形で再生産していた。

「やくざ映画」は常に善／悪の対立で、勧善懲悪をテーマにしている。その二項対立のなかで、「在日」は常に形を変えながらも「悪」のイメージと結び付けられ描かれた。しばしば指摘されているように、「やくざ映画」に現れる「悪いやくざ」はスーツを着て、葉巻を吸うなどの「表向きの西洋であり」、「日本人の世界そのものを無視してしまう」役割であった（Buruma 1984；Macdonald 1992；ヤゴブ・ラズ 1996：46）。つまり、「やくざ映画」はその「日本人の世界」を無視する存在の設定を「内なる他者」であった「在日」に求めたのである。

しかし、1960年代の半ばになると、それまで「第三人」や「悪人」として登場してきた「在日」が、「在日」としての自分の出自を探そ

うとするなど、表面的な「悪」のイメージだけでは説明しきれない側面も現れた。

以下では、善／悪の対立に加えて、「日本的オリエンタリズム」の視点から「悪」としての役割を果たす「在日」像を、具体的に事例を挙げながら考察していく。そのために、まず1960年代の映画の具体的な事例を挙げながら、闇市における「在日」の表象を考察する。そして、次に1970年代の映画を取り上げ、そのなかで「在日」の主体性がどのように扱われていたのかを検討する。最後に2000年に公開され、釜山国際映画祭にも招待され話題を呼んだ『新・仁義なき戦い』においての「在日」像を検討し、今日の日本社会における「在日」像を考察する。

そのために、まず1960年から1979年までの『キネマ旬報』『映画芸術』『シナリオ』などの映画関連雑誌の「日本映画紹介」欄、「日本映

画批評」欄、そして「読者評」から「在日」および「第三人」との関連がある映画を選び、ビデオ化されたものを中心に分析を行う。なお、「やくざ映画」というジャンルの定義については未だに明確にされていないが、ここでは「日活無国籍アクション映画」や「時代劇」を除く映画のなかで主人公がアウトローに設定された映画を対象とする。

表1は本稿で対象とする「やくざ映画」を年代と監督、製作会社、脚本、原作者の順に並べたものである。

ここで対象とする映画は、表1で提示した12本である。これら以外にも数多くの「在日」が登場する「やくざ映画」が存在するが、「第三人」と「在日」の区別が曖昧な映画⁵⁾は対象から除いた。また、登場人物の誰が「在日」であることを判断するための基準として次のような資料に基づいて区分を行った。

表1 分析対象とする「やくざ映画」

映画名	製作年度	監督	製作会社	脚本	原作者
太陽の墓場	1960	大島渚	松竹大船	石堂淑朗	
白い粉の恐怖	1960	村山新治	東映東京	船橋和郎	
女王蜂と大学の竜	1960	石井輝男	新東宝	石井輝男	牧源太郎
新・悪名	1962	森一生	大映京都	依田義賢	今東光
男の顔は履歴書	1966	加藤泰	松竹	星川清司	
望郷と掟	1966	野村芳太郎	松竹	井手雅人	
三代目襲名	1974	小沢茂弘	東映東京	村尾昭	田岡一雄
日本暴力列島・ 京阪神殺しの軍団	1975	山下耕作	東映京都	松本功	
神戸国際ギャング	1975	田中登	東映京都	松本功・山本英明	
やくざの墓場・ くちなしの花	1976	深作欣二	東映京都	笠原和夫	
総長の首	1979	中島貞夫	東映京都	神波史男・中島貞夫	
新・仁義なき戦い	2000	阪本順治	東映京都	高田宏治	飯干晃一

「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)⁶⁾

近時断髪和洋装ノ鮮人増加二伴ヒ形貌漸次内地人
 ニ酷似シ来リ殆ンド其甄別ニ苦ムモノ有之二至リ
 候処、今回其筋ヨリ別紙写ノ通識別資料送付越シ
 候条御参考迄

言語上

- 一、発音ニ抑揚頓挫アリ流暢ナリ
- 一、中流以下ハ音声高調ナリ
- 一、発音ニ濁音(ガギグゲゴ)ハ最も困難トス
- 一、発音ノ際ラ行「ラリルレロ」ハ判明セズ、例
 エバ「ラ」ハ「ナ」「リ」ハ「イ」「ル」ハ
 「ル」ト「ツ」ノ混合音ノ如ク「ト」ハ「ネ」
 ニ近ク「ロ」ハ「ノ」ニ発音ス、蓋シ鮮音
 「羅」ハ「ナ」「李」ハ「イ」ナルヲ以テナラ
 ン乎
- 一、口論其ノ他高声ヲ発スルトキハ唾沫ヲ飛スコ
 トアリ

この資料は植民地時代に日本の警察が「朝鮮人識別」のために作成されたものである。1913年の資料ではあるが、戦後の「在日」に対する認識が言葉に関してはそれほど変わってはいないと考えられるため、用いることにした。この資料には「朝鮮人識別」のため、「言語上」以外にも「骨格及相貌上」、「礼式及飲食上」、「風俗上」、「習慣上」といった項目が設けられていた⁷⁾。戦後「やくざ映画」において「在日」の役は日本人の俳優が演じており、「在日」を示す記号としては「言語上」以外のものは当てはまらないことから、本稿では「言語上」のみを引用した。実際、「在日」一世の場合は、このような「朝鮮語なまりの日本語」を話す場合が多かったと考えられる。日本生まれの「在日」二世は民族教育を受けた人々でも、多くの場合民族学校の教室や課外活動でしか「朝鮮語」を話す機会がなく、日常言語としては「日本語」

を話す場合が多かった(熊谷 1983: 57; 尹健次 1992: 100)。

しかし、「やくざ映画」においては『望郷と掟』(66)や『神戸国際ギャング』(75)のように日本で生まれ、日本語を完璧に使いこなせる「在日」二世にも「朝鮮語なまりの日本語」を発話させる場合があることは「在日」に対する無知の産物であるといえる。

2. 「在日」が登場する「やくざ映画」

2-1. 1960年代

「やくざ映画」が量産され始めたのは1960年代からである。この時期、「在日」は、『太陽の墓場』(60)においては、「日本人」の戸籍を買う「亡命してくる『第三国人』」として、『白い粉の恐怖』(60)では朝鮮語訛りの日本語を話す麻薬中毒者として、『女王蜂と大学の竜』(60)ではユーモラスな「在日」やくざとして描かれた。そして、『新・悪名』(62)では、今東光の原作にはない次のような場面を映画に挿入し、「在日」認識への問いを投げかけている。

朝吉：わしは三国人やいうて、わけへだてするのは嫌いやねん。昔から弱い者の味方できたんや。そりやお前、長い間いじめ抜かれてきよった連中や。やっど独立国になって嬉しさもようわかる。嬉しいことやろ、なあ。喜んでやりたいがね。そやけどやなあ、こういう時にこそ立派な国民になってみせるやないけ。な、そうやろ、それをお前、あんなことしよったら、やっぱりアカイ奴っちゃ思われてもしゃあないやんけ。

男：おっしゃる通りや。よう言うてくれました。おおきに。

朝吉：われが礼いうことあらへんやないけ。

男：ふい、私は第三国人です。(下線：引用者)

ここで、男は自らを「第三国人」と称しているが、現実には当時の「第三国人」という言葉は他称であり、「在日」が自分のことを自ら「第三国人」と呼ぶことはなかった。また、朝吉の台詞では、当時の「在日」の立場を理解するような見解を見せながらも、「やっと独立国になって嬉しい」のに、何で日本にいなけいけなかったのかに対する疑問はない。そして、「やっぱりアカイ奴」といったことは「朝鮮人が日本共産党と一緒に日本に革命を起こそうとしている」（ワグナー 1989：70-7）という当時の日本社会の「在日」認識が反映されたものである。

しかし、1965年の「日韓基本条約」を機にして、その認識に変化が見られる。その代表的な作品が『男の顔は履歴書』（66）である。「この映画は敗戦後の日本の混乱した時代を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」という最初の字幕からは監督の願いが読み取れる。「やくざ映画」としては珍しく「在日」と「日本人」の共生を試みているのである。また、この映画は「やくざ映画」としては初めて「在日」の主体性を描こうとしたことも注目すべきである。

あと白紙委任状を取り上げたらマーケットは劉成元のものだ。大娯楽センターが出来る。それが出来たら日本人もケロツとした顔で遊びに来るだろう。日本人は簡単に忘れるからね、だが僕たちは忘れないぞ。

雨宮：いや、君は俺にとっては柴田上等兵だ。
（番号付け、下線：引用者）

は、1948年の闇市の権利をめぐる「やくざ組織」と雨宮の闘争で、雨宮が自分の権利を

諦め、白紙委任状を持ってくることになったところである。「ケロツとした顔」で「簡単に忘れる日本人」に対する、1948年当時の「在日」から「日本人」への批判であり、映画の製作年が1966年であることを考慮すると、1966年の日本への批判でもありうる。しかし、では1966年、交通事故で雨宮の病院に運ばれてきた「在日」の崔に対して、雨宮が崔の以前の名前だった「柴田」で呼ぶ時、崔は自分を「崔」と呼んでほしいというが、雨宮は断る。制度的な「在日」差別には反対であった「雨宮」であるが、個人の「在日」を認めること、つまり、「柴田」を「崔」と認めることはできなかったのである。また、崔の娘が自分の名を「チェ」と紹介したとき、雨宮は「サイ？」と聞き返す。この二つの場面から「同化」のまなざしがうかがえる。

また、病院に崔が運ばれたとき、彼の娘が、母は「韓国（映画の中の表現）」に帰ることができるようにお願いをするため東京に行っていると、母が来なかった理由を説明する場面がある。この場面は、1965年の「日韓基本条約」を意識した故の設定であると考えられる。

『望郷と掟』（66）では、一つのエピソードとして崔という「在日」の青年が出てくる。崔の両親は、戦前に渡日したが、いつかは「韓国（映画の中の表現、以下「韓国」）」に帰りたいと願っている。しかし「家の中は北と南に分かれて大変」であるのが現実である。彼は、両親のために「韓国」へ密入国する船を買おうとして金塊強奪を手伝うが、最後は殺されてしまう。彼は「在日」二世であるにもかかわらず、朝鮮語訛りの日本語を発話しており、当時の日本社会の「在日」に対する認識不足を示唆する。

2 - 2 . 1970年代

1970年代に入ると、日本映画が全般的に低迷するなかで、「やくざ映画」は活気を取り戻すため「実録路線」をはじめた。「実録路線」とは映画にナレーションを入れ、そのなかで歴史的事実や具体的数字を提示するなどのドキュメンタリー風の映画の作り方である。その嚆矢は『仁義なき戦い』(73)であった。ジャンルとして定着しつつあった「やくざ映画」が量産されるなかで、「在日」はいかなる対象として描かれていたのかを見てみよう。

『三代目襲名』(74)では、「日本人」を助ける存在として「在日」が登場する。

男：そんな奴ら人間やない、豚や。

田岡：何をいっとるんじゃ、日本人と朝鮮人がどこがちがうんや。

これは、最初のシーンである高知の刑務所で、いじめられる「在日」を主人公の田岡がかばう場面である。この場面の設定が1937年という戦前であり、日本帝国主義のもとにもっとも「同化」政策が進められた時期であることを考えると、田岡の台詞は「同化」のまなざしに基づいているものといえる。その数年後、田岡に対する恩返しのため、この男は田岡の家族を危機から救い出し、恩返しをする。このように、「在日」が助けてもらう存在ではなく、助ける存在として描かれていることは刮目に値する。しかし、こうしたことは三代目を襲名する田岡の人間性を表すエピソードの一部として「在日」が登場させていることは明らかである。

『日本暴力列島 京阪神殺しの軍団』(75)においては、金光と花木という日本名を使う「在日」二世が主人公である。この映画からうかがえる特徴は日本人の「被害者」意識を表し

ていることである。

西田：金光が来てから、何や面白うのうて...
兄貴の片腕はわいやった。それがやつが来てからは... (中略) 兄貴が信用しているのは金光だけや。わいが日本人やからですか？

金光：我慢はもうたくさんじゃ。ワレかてそうじゃ。ワイの親父は無理やり日本につれて来られて炭坑にぶち込まれてモグラのように殺されよった。その親父が死ぬ時、なんちゅうたと思う。我慢や。(後略)

組長：何せ、向こうの者は食い物が違いますからなあ。(番号付け：引用者)

は、金光が、同じ「在日」である花木の元に来た時の、「日本人」である西田の台詞である。この映画の時代的背景が1952年であることを考えれば、敗戦直後の加害者/被害者という図式の反映と解釈してもいいのではないだろうか。すなわち、「在日」によって、居場所がなくなったと考えた「日本人」の被害者意識の反映である。

一方、この映画は全編を通して、主人公とかわるところで、「韓国」「朝鮮」を指す言葉は一言も出ない。しかし、最初の場面で大阪・鶴橋の朝鮮人の麻薬製造所が出るが、ここで「韓国語(映画上の表現)」が使われていることや、
、
のような場面から推測はできる。また、
の「向こうのもの」という表現は、「在日」のことを指していると考えられる。金光と花木は民族的自覚を持っていたわけではないが、金光が花木の組織である天誠会によって殺されたとき、花木は天誠会を裏切り、消えてゆくことで「同じ血」同士の義理を守るのである。

『神戸国際ギャング』(75)では、一つのエピソードとして「在日」を登場させている。1947年の神戸が舞台であるこの映画の中に、出てい

るポチという「在日」のチンピラの話を見てみよう。

ポチ：わいの親父，九州の大牟田の炭坑で働いてたんや。後から強制労働で連れてこられた奴らの監督やらされてな，戦争負けてすぐ日本人のスパイヤ言うて殴り殺されたんや，同じ国の人間にやで。わいは日本人や，日本で生まれて日本で育った日本人や。

ポチ：タマレ！声タスな！

朴：（前略）日本人のイヌなんぞになりよって，恥ずかしゅうないのか。（中略）同国人の面汚しや，ドブネズミめ。

ポチ：わいはポチやおまへん...名無しで埋めんといておくんなはれ（中略）ワイの本名は...

（番号付け，下線：引用者）

は日本からも朝鮮半島からも「排除」されている「在日」の立場を説明している。彼は「在日」であることを常に否定していたが，のような朝鮮語訛りの日本語で「在日」であることが明らかとなる。では，「在日」であることを否定しつつけてきたポチに，「三国人連盟」の朴がいう台詞である。ポチは，「同国人」の朴を殺すことで，朴と「同国人」であることを否定するが，のように，死ぬ直前自分の出自を探そうとする。しかし，1947年が背景になった1975年の映画で「在日」2世の主体性は，問題提起はされても，解決はされていなかった。

『やくざの墓場 くちなしの花』（76）は，「やくざ映画」としては稀に，国家権力の警察と「やくざ」との友情を描いている。

黒岩：（前略）生まれたのは日本海の向こうや。

啓子：父が，向こうの半島の出身です...母は

日本人でしたけど。

岩田：（前略）わしゃ，まじりっけのない朝鮮人や...それでも飲んでくれるか？

黒岩：...私にも...血が流れています...それだけです。

（番号付け，下線：引用者）

は，黒岩とホステスの啓子がお互いの出自を明らかにする場面である。そして，では，警察の黒岩が「朝鮮人（映画上の表現）」やくざの岩田と義兄弟の盃を交わす場面である。こうして，やくざと義兄弟の盃を交わし，「外人（映画上の表現）」を買ったことが本部に知られ，黒岩は担当から外されることになり，そのときの「弁明」がである。「やくざ映画」において義兄弟の盃を交わすことは主人公の死とともに，欠かせない儀式の一つである。しかし，「やくざ映画」で「在日」と「日本人」が盃を交わす儀式を行う場面が登場するものは，この映画のみであった。

『総長の首』（79）は，1932，1933年の東京が舞台であるが，金井（鉄）という名の「在日」が出てくる。

鉄：朝鮮.....震災で殺された親父の親戚がいるらしいんだ。そこへいったって，どうにもならねだろうけどさ...もうここには居たくねえんだ。（中略）おれの本名はね，金...金鉄星っていうんだ...

ナナ子：金井さん，ほんとは朝鮮人じゃ...朝鮮人なんか好きになるわけないでしょッ・・・

（番号付け，下線：引用者）

では，「在日」であることを隠しつつけて生きようとしながら，「日本人」の女性と恋に落ちて，最後は朝鮮に帰ろうとするが，のように彼女から「在日」であることを理由に拒否され，彼女を絞殺してしまうのである。自分を

隠して生きる時は日本社会の中に入れてが、自分を捜そうとしたとたんに、日本社会から拒否されてしまう「在日」の状況をよく説明している映画でもある。「同化」されたまま暮らし、やっと自分の出自を明らかにしようとした瞬間、「排除」されたのである。

2 - 3 . 『新・仁義なき戦い』(00)における「在日」観

『仁義なき戦い』シリーズは1973年初めて作られ、1975年には『新・仁義なき戦い』を製作することになる。『仁義なき戦い』は映画産業の不振に悩んでいた東映が「実録路線」として作り上げた初めての「やくざ映画」であった。「実録路線」とは、ドキュメンタリー風の映画づくりを指す言葉である。その特徴は、映画の最初や途中にナレーションが入り、時代背景を説明することである。例えば、「実録路線」の嚆矢になる『仁義なき戦い』(73)では次のようなナレーションが最初の場面で「りんごの唄」とともに流れる。

昭和二十年、日本は太平洋戦争に負けた。戦争という大きな暴力は消え去ったが、秩序を失った国土には新しい暴力が吹き荒れ、戦場から帰った血気盛りの若者たちがそれらの無法に立ち向かうのには、自らの暴力に頼るほかはなかった。

このようなナレーションのなかには「昭和20年」のように具体的な時期が設定され、あたかも事実のように映画を見る効果をもたらした。この映画はまた、ジャンルとしての「やくざ映画」=東映といった図式を成立させた。

『新・仁義なき戦い』(00)は、1970年代にヒットした映画『仁義なき戦い』シリーズの前の時代、つまり1970年前後が背景となる。監

督の坂本順治は、同名の映画を作ったことについて「実際のやくざには興味がないが、「やくざ映画」の虚無感を描きたかった」(『スクリーン』201)とインタビューで述べている。

1970年代前後の子供のとき、貧しい父をいじめていたやくざを殺した「在日」の栃野(洪)昌龍と、そのとき耳元で発砲された衝撃で聴覚障害を持つようになった門谷甲子男は、友達であった。しかし、栃木(洪)一家の夜逃げで離ればなれになる。そして、30年が過ぎた今、やくざになった門谷と、焼肉屋やクラブなどを経営する実業家になったやくざ嫌いの栃野(洪)は、栃野(洪)の店を狙う門谷のライバルの中平に対処するため、再会する。ここで栃野(洪)は、焼肉屋、クラブ、スナックを経営する商売上手の実業家になっていた。彼が経営する焼肉屋に、韓国に留学した娘を持つ「在日」の老夫婦が客として登場する。

老父：韓国に留学したいゆうたからさせたのに、向こうで子供作りよって、おまけに、わしらに來い、言いまんのや。わしら、ハングルもろくに喋れんのにやな。

老婦：うちは、そんななかめへんやんと言うてるんですけど、どうやるか。

栃野(洪)：行くだけ行って、馴染めんかったら、戻ってきたらよろしいやないですか。

1970年代の映画に登場した「在日」二世たちが、常に「祖国」へ戻ることを求めてもかなわなかったことに比べると、2000年の時点では韓国はいつでも行ける場所になっていた。しかし、今は一転して「馴染めんかったら」戻ってくれば良い場所として日本は存在する。韓国は「ハングルもろくに喋れん」「在日」に住みやすいとは思えないのである。

一方、栃野が経営するスナックに入国管理局の人々が入り「不法滞在の韓国人ホステス」を連行する場面や、彼が経営する焼肉屋が「半島（映画上の表現）に送金する」地下銀行の役割をするように設定されている場面、また韓国で兵役から逃げてきた人への取り締まりの場面は、「在日」に対する「日本人」の認識が変わっていないことを意味している。不法滞在のような不法行為、「地下銀行」のように法律を守らずお金を儲けようとする事などの「アウトロー」のイメージが1960年代、1970年代の「やくざ映画」から受け継がれている。1960年

代の「やくざ映画」と1970年代の『三代目襲名』や『神戸国際ギャング』のように「第三人」像という言葉で「在日」を指し、「犯罪者」「不法」のイメージと結びつけて認識されていたことと同じく、『新・仁義なき戦い』（00）においても「不法」「犯罪」のイメージは依然として残っていることがうかがえる。

3. 「やくざ映画」における「在日」観

今までは具体的な事例を挙げながら、「やくざ映画」における「在日」像を見てきた。それ

表2 「やくざ映画」における「在日」の役割

映画名	役割の重要度	背景	職業	「在日」を指す言葉、	使用言語、世代
白い粉の恐怖	脇役	麻薬に対する啓蒙	麻薬密売	「第三人」	朝鮮語訛りの日本語、不明
女王蜂と大学の竜	脇役	闇市	麻薬密売	「第三人」	朝鮮語訛りの日本語、不明
新・悪名	脇役	闇市	闇市の商人	「第三人」	日本語、片言の朝鮮語、一世
男の顔は履歴書	準主人公	闇市	やくざ、ホステス	「第三人」	日本語、一世
望郷と掟	脇役	密輸組織	密輸組織のチンピラ	「朝鮮人」	朝鮮語訛りの日本語、二世
三代目襲名	脇役	闇市	やくざ	「朝鮮人」	朝鮮語訛りの日本語、不明
日本暴力列島・京阪神殺しの軍団	主人公	大阪鶴橋	やくざ	「向こうのもの」	朝鮮語・日本語、二世
神戸国際ギャング	脇役	闇市	やくざ	「朝鮮人」、 「第三人」	朝鮮語訛りの日本語、二世
やくざの墓場・くちなしの花	準主人公	大阪府警	やくざ、ホステス	「向こうの人」、 「半島」、「朝鮮人」	日本語、二世
総長の首	脇役	東京浅草	やくざ	「朝鮮人」	日本語、二世
新・仁義なき戦い「韓国」	主人公	大阪	やくざ、焼肉	「朝鮮人」、「半島」	日本語・朝鮮語、二世

を表にしたのが表2である。

表2からみられるように、「在日」は1960年代の「やくざ映画」においては「第三人」として、1970年代には「在日」二世として登場してきたことがうかがえる。では、1960年代、1970年代、また2000年の「やくざ映画」にみられる「在日」観はどのようなものであったかをこれから考察していきたい。

3-1. 「第三人」像の形成

表2に提示されているように、1960年代の「やくざ映画」で「在日」は常に「第三人」として登場してきた。主に「闇市」が背景であり、「敵」なるものとして「第三人」も必ず登場する。ここで注目すべきことは「良い日本人」/「第三人」の対立が、和風/洋風の対立であったことである（Buruma 1984；Macdonald 1992；ヤゴブ・ラズ 1996）。「良い日本人」は常に着流しに刀の姿で登場し、畳部屋で修練を重ねる。彼らは「闇市」を守り、そこで生活を賄う「日本国民」を守る役割を果たす。そして、「第三人」たる「在日」は西洋風の服（アロハシャツにサングラス、フレンチコートに中折れ帽）に銃を持って、「闇市」の秩序を乱そうとする。ここには、警察の力が及ばなかった「闇市」で「善良なる市民」を、「第三人」の暴力から救い出す「日本人の世界」のやくざに対する神話が反映されているといえる。当時の日本人は、旧植民地出身の人々を戦勝国民として、連合軍に近い存在であると認識していた（ワグナー 1989：83；内海ほか編 2000b：55；ダワー 2001：250-7）。このような認識が、「やくざ映画」において「在日」が「西洋風」に描かれた理由の一つであると考えられる。

「1946年夏をピークに、国会の場で、また新聞紙上で「第三人」の経済事犯のみがクローズアップされ、その取締りが強調されたのであった（宮崎 1985：137；ワグナー 1989：85，130）。当時の日本側の被害者認識は主に政治レベルでしばしば発言される場合があった。1946年8月17日に北海道選出の進歩党議員の椎熊三郎が衆議院本会議で発言した次のような内容はその代表的な例である⁸⁾。

...前略...殊に終戦当時まで日本人として生活していた台湾人朝鮮人等が、終戦と同時にあたかも戦勝国民の如き態度をなして、その特殊なる地位立場を利用してわが日本の秩序と法規を無視し、傍若無人の振舞を敢へてなす来たつことは實に我等の黙示する能わざるところである。（中略）

いま内地になおあって外国人たる特殊の地位を悪用して警察力の無力化に乗じてあらゆる不法をあえてする多数のもののあることは既に諸君も承知であらう。我々は遺憾ながら敗戦国民ではあるが、終戦の瞬間まで同胞として共にこの国の秩序の下に生活していた者が、直ちになってあたかも戦勝国民の如くしかも勝手に鉄道、殊に専用車といふ貼紙を附したり或は他の日本人の乗客を軽蔑脅迫し、見るに堪えざる凶暴なる振舞をもってあらゆる悪虐行為に出ていると云う事實は全く驚くべきものがある。

（中略）諸君、内務大臣は殊に朝鮮人等の営業許可に対しては日本人よりも便宜をあたえているが如き感をもたせられる今までの状況を何とみるか。

このように「在日」のような旧植民地出身の人々に向けられたまなざしは、「特殊なる地位立場」を利用し、日本の「秩序と法規を無視する」アウトローのイメージとして作られていた。1960年代の「やくざ映画」と1970年代の一部の「やくざ映画」の「闇市」に登場する「在日」は「闇市」を乱す「戦勝国側の特権なる存在」であった。また、「日本の経済の再建に貢献」

できる者は日本に残し、それ以外は国へ送還する」という吉田茂の考え方も「排除」と「同化」のまなざしを写し出している例である（袖井 2000：277）。

しかし、こうした日本側の政策レベルの認識とは裏腹にGHQは食料などの配給や法的地位などの連合国国民に与えられる特権からは「在日」をはずし、連合国国民には免除した課税を「在日」には行うなどの曖昧な政策を行った（ワグナー 1989：81）。日本政府は「在日」を、選挙権や外国人の権利においては「外国人」として、刑事裁判権や司法警察権、配給、税金、義務教育などについては「日本人」と使い分けたのである。GHQはそのような日本政府の政策を許容し、支持した（金太基 1993：148）のである。その結果、「在日」の人々は「日本人」と同じく生活の必需品を求めて「闇市」に集まるようになった。

しかしながら、実際に「闇市」は「共存」が保てる場でもあった。「ヤミ屋たちの人種、風体も千差万別で」（鶴見 1961：298）あり、その人々が「日常的に、ほぼ平等の立場でつきあえた数少ない場のひとつ」（ダワー 2001：177）でもあった。1946年の大阪市警察部の調べによると、「闇市」業者の国籍は「日本人七五パーセント、朝鮮人二パーセント、台湾系をふくむ中国人四パーセント」の順番であった（内海ほか編 2000 a：84, 2000 b：23）。「闇市」の三分の二以上は日本国籍の人々が占めていたのである。「闇市」の治安は力で保たれていたため、「日本人」のやくざ同士の抗争や旧植民地出身の人々との間の抗争も避けられなかった。しかし、「やくざ映画」は「闇市」の両面性を描くことはなく、「在日」と「日本人」の間の抗争を善／悪の二項対立の面としてのみ

強調しながら描いたのである。

徐京植が指摘しているように、戦後「闇市」を背景とした「やくざ映画」には「警察が手を出しにくい「三国人」たちを命懸けで叩き潰して、日本人の露店商たちを守ったという神話」（徐京植 2000：28）が現れている。また、このような「闇市」神話は主に1960年代の「やくざ映画」の特徴であったが、『三代目襲名』（74）や『神戸国際ギャング』（75）のような1970年代にも受け継がれた。そこでは、「三国人」としての「在日」像、つまり「犯罪」や「暴力」「秩序を守らないアウトロー」という認識だけが誇張され、再生産されていた。

当時は「闇市」で起きた抗争を警察が旧植民地出身の人々だけを対象に取り締まり、国会で「第三国人」の犯罪のみが取り上げられ、メディアが報道するという「在日」に対するイメージ作りの過程が繰り返された（ワグナー 1989：85；内海ほか編 2000 b：23）。この過程から作られた「在日」認識が、すでに「過去」になっている敗戦直後を1960年代と1970年代の「やくざ映画」が描くときに影響を与えたといえる。

3 - 2 . 「排除」のまなざしから「同化」のまなざしへ

1970年代は「在日」二世・三世が日本社会の現前に現れた時期でもあり、「在日」という言葉が使われ始めた時期であった（尹健次 1992：101）。「在日」の歴史において1970年代は「日立就職差別」事件で始まる。それは、1970年の日立の就職試験にいわゆる「通名」で受験、合格して就職が内定した朴鐘碩が、韓国籍とわかったとたん、会社側から内定を取り消されたという事件である。彼は「在日」二世

であり、この事件は「在日」の歴史と日本社会における「在日」二世の出現を象徴する事件でもあった。

1970年代の「やくざ映画」に登場する「在日」はほとんど「在日」二世であった。これは小久保が指摘するように、「在日」二世が成人し、日本での定住を志向しはじめたことと軌を一にしている（小久保 1992 b : 48）。「やくざ映画」はある程度「在日」世界の変化を反映していたのである。

1970年代の「やくざ映画」に登場する「在日」はもう自分たちの組織を持たず、自分の名を民族名で呼ぶこともほとんどない。彼らは「日本人」の組織に入り、日本名を使いながら生活をする。1960年代の映画で「敵」としてみなされ、「排除」の対象であった「在日」は、1970年代になると「同化」される対象となった。

しかし、『日本暴力列島 京阪神殺しの軍団』（75）や『神戸国際ギャング』（75）、『総長の首』（79）などにみられるように、「在日」は自分の出自に目を向けようとすると、社会から拒否される。「同化」の軸から逸脱した者はすぐに「排除」の対象と切り替えられた。「はじめに」でも述べたように、元々「同化」と「排除」は境界が設定されるとき区分される「内側」と「外側」の別称にすぎない。「日本人」という「内側」から逸する者は「外側」に位置付けられ、「排除」されるしかなかった。

一方、表2で提示されているように、1970年代になると「第三人国」という言葉は少なくなり、「半島」「向こうのもの」「むこうのひと」といった言葉が「在日」を指すようになる。「第三人国」という言葉は不安定な地位に置かれている人々という意味を内包していた

（内海ほか編 1986 : 117-20）。表2でみられるように、1966年に製作された『望郷と掟』や『男の顔は履歴書』からでは「第三人国」という表現の代わりに、「朝鮮人」が頻繁に使われることになった。また、この時期から1965年の「日韓基本条約」を機に、「韓国」という国名を用いる映画も出てきた。

しかしながら、これらの映画が「同化」の範疇を超えて「在日」を認識されているわけではない。『男の顔は履歴書』で登場する「崔」は戦前・戦後を通して相手の雨宮には「柴田」としてしか認識されていないし、おそらく戦後生まれのように考えられる彼の娘は「チェ」として自分を紹介しても相手には「サイ」としか聞こえていない。『望郷と掟』では韓国へ帰ることが夢であっても、その夢がかなうことはなかった。

3 - 3 . 「日本的オリエンタリズム」のまなざし

「『日本的』と『非 日本的』の対極」は「公共の記憶（public memory）」のなかでは「ナショナル・アイデンティティの復活ともっとも密接な関係がある」（Gluck 1993 : 88）。1960年代において「やくざ映画」という形式を通じて表象された敗戦直後にに関する「公共の記憶」は、1970年代からは個人の過去の物語になってきた。しかし、個人の過去の物語として語られる「公共の記憶」の中に、「在日」と女性、そのほかのマイノリティの語りが主流になることはなかった（Gluck 1993 : 89）。

1970年代に入ると、「闇市」神話に対する「公共の記憶」を「やくざ映画」を通じて語ることは少なくなる（本稿で例としてあげた作品のなかでは、『三代目襲名』（74）や『神戸国際ギャング』（75）がある）が、他の分野では量

産されるようになった。すでに指摘されているものだけでも、1970年8月から9月にかけて『少年サンデー』に連載された梶原一騎の「おとこ道」や1980年10月の『ヤングジャンプ』に掲載された手塚治虫の「戦無派に問う!？」の一部の「どついたれ」という漫画、『週刊朝日』1978年7月14日号の野坂昭如のインタビュー、雑誌『ピクマン』1983年1月号のダイエー中内社長のインタビューなどが挙げられる（内海：1971，1986，2000 a，2000 b）。ここで語られる「闇市」像は「善良なる日本人」の生活の空間であった「闇市」を「第三人」が乱そうとしたことのみが強調されている。

しかし、1970年代の「やくざ映画」が「闇市」を舞台にしなくなり、「第三人」という呼称を使わなくなったとしても「在日」に対する「排除」のまなざしがなくなったわけではない。「在日」二世の主体性が描かれることはあっても、そのアイデンティティは常に「祖国に帰ること」であり、日本国内に向かうものとして描かれることはなかった。しかし、「祖国志向」の傾向は「在日」一世の傾向であり、「在日」二世は日本定住の傾向を見せていた。

「やくざ映画」が常に「在日」を「排除」の側面だけで描いたわけではない。そのなかには、『男の顔は履歴書』（66）のように「在日」の問題を真剣に考えはじめた作品や、『日本暴力列島 京阪神殺しの軍団』（75）のように、「在日」二世の口を借りて彼らの親の渡日経緯を強制連行に設定している作品、または『総長の首』（79）のように「震災で殺された親」の設定などは日本社会における「在日」の位置をある程度考慮しているといえる。また、『神戸国際ギャング』（75）のように「在日」二世が常に自分の「民族」に戻ろうとしていることを描いて

いることも興味深い。しかしながら、このような設定は死ぬことで結末を迎え、結局は日本社会から「排除」される過程を描いたにすぎない。

アンドソンは「近代文化としてのナショナリズム」を表象するものとして「無名戦死の墓と碑」を取り上げた（Anderson 1991：9）。1960年代、1970年代の「やくざ映画」は「無名英雄」の物語を死で帰着させ、ナショナルなヒストリーを提供した。そのなかで、「在日」は必然的に「排除」されてきた。「良い日本人」のやくざの死は「やくざ映画」においては一つの「儀式」として美化される（Barrett 1989：76）が、「在日」の死が美化されることはない。「良い日本人」のやくざは常に「組織に対する責任（solidarity）」（Barrett：76）のため死を選び、死ぬときさえ選ぶ権利があるが、「在日」のやくざは自分で死を選べない状況（殺される）に至るのである。「在日」の「主体性」が提起されることはあっても、「主体」になることはなかった。

さて、ここで「日本的オリエンタリズム」のまなざしを考えてみよう。姜尚中が指摘しているように、オリエンタリズムは実在の対象とは関係なく、「恣意的に表象され、創造されるようになって」おり、オリエンタリズムは「物語を語る主体としての特権的な地位を西欧に対して保証するとともに、それ以外の物語の可能性を、したがって、排除、隠蔽するように作用」する（姜尚中 1996：210）。「やくざ映画」において「在日」が登場することはあっても、「在日」側の物語として語られたことはない。なぜ彼らが日本にいるようになったか、あるいはなぜ「闇市」で集まるようになったのかに対する疑問は閉じられたままであった。「第三人」は

自称ではなく、他称であったし、「闇市」で暴力を振舞う「第三人」像は一方的な「日本人」側からの物語を作る適切な素材であった。

筆者はここで、「やくざ映画」が一方的に「在日」観を歪曲したというつもりはない。しかし、大衆のなかに記憶されている「過去」が再現されたとき、一方的な側面のみが強調された映画が作られ、それを見た人々に「記憶」を補強する役割を果たしたのは確かである。さらに、その記憶が「内なる他者」との関係で語られると、より誇張された形になる例を戦後日本の「やくざ映画」でみることができるのではないだろうか。

おわりに

本稿では戦後「やくざ映画」における「在日」観をみてきた。「やくざ映画」における「在日」像は映画化以前に、すでに社会的にテキスト化されたものであり、映画を通して人々はその概念を内在化したのである。敗戦後政治レベルで行われた吉田茂のマッカーサー宛の手紙（袖井 2000：276）や椎熊三郎発言のなかの「在日」認識が「やくざ映画」で映像化され、具体的なイメージとして「在日」像が形成されたことはその例を示している。このような「在日」像は大衆の乏しい「内なる他者」なる「在日」に対するまなざし、つまり「排除」と「同化」に基づいた「日本的オリエンタリズム」を軸に形成されたといえるだろう。

「やくざ映画」における「在日」像を考える際、単純な善／悪の対立では説明しきれない側面がある。例えば、『男の顔は履歴書』（66）に現れる共生の試みや1970年代の「やくざ映画」に登場する自分の出自を探そうとする姿は表面

的な「悪」のイメージだけでは説明しきれない側面があった。他者に対する表象は、好意的意図で描かれたとしても、他者自身の声がない一方的な描き方のみで描かれる限り、「好意」ではなくなる。「やくざ映画」における「在日」の描き方には、「排除」と「同化」のまなざしをもつ「日本的オリエンタリズム」の視点が潜んでいた。

より明確な「在日」像の考察のためには相互コンテキストの視点が必要であると考えられる。例えば、日本映画の他のジャンルにおける「在日」像の検討や最近日本映画の新しいジャンルとして注目される日韓合作映画における「在日」像の検討との比較が必要とされる。そして、本稿では検討ができなかった映画における「在日」女性像の検討も必要となるだろう。以上のことをこれからの課題にしたい。

なお、本稿で取り上げた作品は、『白い粉の恐怖』（60）を除いて、すべてビデオ化されていることを付け加えておきたい。

注

- 1) ただし、川村湊の場合は、「大衆オリエンタリズム」を用いているが、中身は姜尚中や杉原が用いている「日本的オリエンタリズム」と変わらない。
- 2) 日本の戦前の植民地政策がどのような形で「排除」と「同化」の政策を行ったかについては、駒込（1996）と小熊（1998）を参照されたい。
- 3) 1920年代、1930年代の朝鮮半島からの渡日は「自由意志」による渡日であったが、なぜ彼らが故郷を離れなければならなかったのかを考えるとその責任の所在において「強制連行」と変わらないといえる（梶村 1985、外村 1997、西成田 1997）。
- 4) 長谷の口頭発表は韓国で資料集として発行さ

- れており（長谷 1998）、日本ではその発表の要旨が本人により、別の雑誌に載せられた（1999）。
- 5）例えば、『893 遇連隊』（1966、東映京都、中島貞夫監督）や『仁義の墓場』（1975、東映京都、深作欣二監督）には「第三人」が登場するが、「在日」であるかどうか明確ではないので対象から「排除」した。
- 6）朴慶植編 1975：28。
- 7）同書 1975：28～29。
- 8）朴慶植編 2001：49。なお、旧漢字と仮名遣いは改めた。

【主要参考文献】ただし、表記はアルファベットの順である。

- Anderson, B., 1991, *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. Verso (=1997, 白石さや・白石隆 訳 『増補 想像の共同体 ナショナリズムの起源と流行』NTT出版。)
- 朴慶植編, 1975, 『在日朝鮮人関係資料集成』第一巻, 三一書房。
編, 2001, 『在日朝鮮人関係資料集成 戦後編』第9巻, 不二出版。
- Barrett, G., 1989, *Archetypes in Japanese Film*, Susquehanna University Press.
- Buruma, I., 1984, *A Japanese Mirror*, Penguin Books, pp.167 ~ pp.195. (=1986, 山本喜久男訳 『日本大衆文化のヒーロー像』TBSブリタニカ, pp.162 ~ pp.195。)
- ダワー, 2001, 三浦陽一・高杉忠明訳 『敗北を抱きしめて』(上), 岩波書店。
- 小久保諭, 1992, 「日本映画に描かれた朝鮮」『記録』160, pp.57 ~ pp.61。
, 1992, 「日本映画に描かれた朝鮮」『記録』161, pp.44 ~ pp.48。
- Gluck, G., 1993, "The Past in the Present," Gorden, A.eds., *Postwar Japan as History*, University of California Press. pp.64 ~ pp.95. (= 2001, 中村正則監訳 『現在のなかの過去』みすず書房, pp.150 ~ pp.198。)
- Hase, H., 1998, "The Identity of Japanese Cinema," Korean Society For Cinema Studies eds., *Asia Film Studies*, Hangbokhanjib, pp.273 ~ pp.288.
- 長谷正人, 1999, 「韓国における日本映画開放によせて 国際評価とナショナル・アイデンティティ問題を手がかりに」『国際交流』21 - 3, pp.83 ~ pp.103。
- 藤竹暁・山本明, 1995, 『図説 日本のマスコミュニケーション』日本放送出版協会。
- 梶村秀樹, 1985, 「定住外国人としての在日朝鮮人」『思想』734, pp.23 ~ pp.37。
- 姜尚中, 1988, 「『日本のオリエンタリズム』の現在 「国際化」に潜む歪み」『世界』522, pp.133 ~ pp.139。
, 1996, 『オリエンタリズムの彼方へ』岩波書店。
- 川村湊, 1993, 『岩波講座 近代日本と植民地 7 文化の中の植民地』岩波書店。
- 金太基, 1993, 「米国の対在日朝鮮人占領政策 政策形成過程を中心に」『思想』834, pp.126 ~ pp.153。
- キムウンシル, 2000, 中野宣子訳 「民族言説と女性」『思想』914, pp.63 ~ pp.86。
- 駒込武, 1996, 『植民地帝国日本の文化統合』岩波書店。
- 熊谷明泰, 1983, 「在日朝鮮人の言語生活 南北朝鮮の言語政策との関連において」『在日朝鮮人史研究』12, pp.50 ~ pp.73。
- Macdonald, K.I., 1992, "Yakuza-Eiga," Norreti, A.Jr. and Desser, D.eds., *Reframing Japanese Cinema*, Indiana University press, pp.165 ~ pp.192。
- 宮崎章, 1985, 「占領初期における米国の在日朝鮮人政策」『思想』734, pp.122 ~ pp.139。
- 宮内洋, 1999, 「私はあなたの方のことをどのように呼べば良いのだろうか？ 在日韓国・朝鮮人？ 在日朝鮮人？ 在日コリアン？ それとも？ 日本のエスニシティ研究における 呼称 をめぐるアポリア」『コリアン・マイノリティ研究』3, 在日朝鮮人研究会編, 新幹社, pp.5 ~ pp.28。
- 永井旦, 1990, 「エロスと暴力 日活ロマンポルノと東映やくざ映画」『慶応義塾大学日吉紀要 言語・文化・コミュニケーション』6, pp.147 ~ pp.164。

- 西成田豊, 1997, 『在日朝鮮人の「世界」と「帝国」国家』東京大学出版会。
- 小熊英二, 1998, 『「日本人」の境界 沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復帰運動まで』新曜社。
- Said, E.W., 1978, *Orientalism*, Georges Borchardt Inc. (= 1986, 今沢紀子訳 『オリエンタリズム』平凡社。)
- Schrader, P., 1974, "Yakuza-Eiga -A primer," *Film Comment* 10, pp.8 ~ pp.17.
- 斎藤綾子, 2000, 「アメリカの分析家としてのヒッチコークー多文化主義的読みの有効性をめぐって」『立教アメリカ研究』22, pp.87 ~ pp.115。
- 佐藤千紘, 2000, 「映像でみる「朝鮮人」イメージ」『民族差別表現を考える～「鮮」をめぐって』, 民族差別と表現にかかわる研究会主催 第2回シンポジウム, 口頭発表。
- 徐京植, 2000, 「座談会 三国人発言で何が問われているのか」内海愛子ほか編 『石原都知事「第三国人」発言の何が問題なのか』影書房, pp.11 ~ pp.70。
- 杉原達, 1998, 『越境する民』新幹社。
- 『Screen』201, 2000年11月号(ただし, 原文は韓国語), p.147。
- 外村大, 1997, 「戦前期在日朝鮮人にとっての故郷と異郷」 民衆史研究会編 『民衆史研究の視点 地域・文化・マイノリティ』三一書房, pp.309 ~ pp.327。
- 鶴見俊介編, 1967, 『日本の百年2 廃墟の中から』筑摩書房。
- ヤゴブ・ラズ, 1996, 『やくざの文化人類学 ウラから見た日本』岩波書店。
- 内海愛子, 1971, 「第三国人ということば」『朝鮮研究』104, pp.15 ~ pp.21。
- 内海愛子・鈴木啓介・梶村秀樹, 1986, 『朝鮮人差別と言葉』明石書店。
- 内海愛子ほか編, 2000 a, 『「三国人」発言と在日外国人』明石書店。
- 2000 b, 『石原都知事「第三国人」発言の何が問題なのか』影書房。
- 尹建次, 1992, 「「在日」を生きるとは 「不遇の意識」から出発する普遍性」『思想』811, pp.100 ~ pp.120。
- ワグナー, 1989, 外務省訳 『日本における少数民族 1904年～1950年』復刊版 龍溪書房。
- 李孝徳, 2001, 「ポストコロニアルの政治と「在日」文学」『現代思想』29(9), pp.154 ~ pp.169。

The Representation of “Zainichi” in Yakuza Films

Yang In-sil *

Abstract: In postwar Japanese Yakuza films, the figure of the “Zainichi” became a staple character. In many of the Yakuza films of the 1960s and 1970s, which had become a popular form of mass culture, the plot revolved around the confrontation between good and evil; evil was represented by the figure of the Zainichi, or “the other within.” However, when we consider the attempted Zainichi-Japanese symbiotic relationship portrayed in “*Otoko no kao wa rirekishô* (A Man’s History is Written on His Face)” or the figure of the second generation Zainichi searching out his family history in the Yakuza films of the 1970s, it is clear that the superficial image of “evil” does not sufficiently account for the range of representations of Zainichi. In this paper, I will use the concept of “Japanese Orientalism” to examine the representations of Zainichi in Yakuza films, and I will consider the implications of this “Japanese Orientalist” gaze.

Keywords: Japanese Orientalism, Yakuza films, Zainichi, Public Memory

* Graduate Student, Graduate School of Sociology, Ritsumeikan University