

戦後日本映画における「在日」女性像

梁 仁 實*

戦後日本映画のなかには多くの「在日」女性が登場する。本稿は、日本映画における「在日」女性の表象と言説を分析し、「在日」女性がどのようなテキストとコンテキストのなかで登場してきたのかを明らかにしたものである。具体的な事例として、民族学校の女子生徒の制服である「チマ・チョゴリ」と、朝鮮語で「母」を意味する「オモニ」の表象を取り上げ、日本社会における「在日」女性表象との関わりを指摘した。「在日」女性表象は今まで「祖国」に向かったナショナルな記号としてのみ評価されてきた。しかしながら、本稿では、「在日」女性像をめぐる言説と表象が現している問題が、そのみならず日本内部のものであることを明らかにした。結論からいうなら、チマ・チョゴリとオモニの表象に代表されるオリエンタリストのまなざしは、「在日」一世達の「祖国」へのノスタルジアに代えて表象されてきたということにより、日本内部の問題を隠蔽してきたのである。

キーワード：「在日」女性、日本映画、表象、チマ・チョゴリ、オモニ

目次

はじめに

1. 映画、オリエンタリズム、女性
2. 民族衣装とステレオタイプ化
 - (1) 普段着とハレ着の役割
 - (2) エスニック・アイデンティティの記号
 - (3) 民族学校あるいは夜間学校
 - (4) 「在日」母親像
3. 「在日」女性表象と言説空間
 - (1) 民族言説、「在日」女性史
 - (2) 「在日」女性像の読まれ方
 - (3) 文化的コンテキストとしての映画

おわりに

はじめに

本稿は、戦後日本映画における「在日」女性像を考察しようとするものである。戦後日本映画のなかで「在日」女性が登場する劇映画を主な対象とし、「在日」女性がどのようなテキストのなかで登場するのか、それは観客にどのように受止められたのか、その表象と言説を考察することで、日本社会が「在日」女性に求めてきた役割やまなざしが明らかになると考えられる。

日本社会のなかで、マジョリティのマイノリティに対する「期待」や求めている「役割」、まなざしを示す例を一つ取り上げてみよう。崔洋一監督の『月はどっちに出ている』（1993年）は、自主制作された映画としては初めて日本国内だけでも70箇所以上の映画館での上映と56

* 立命館大学大学院社会学研究科博士後期課程

個の映画関連賞を受賞した。この映画は、梁石日原作と崔洋一監督に、シネカノンの李鳳宇制作という「在日」によるスタッフ構成と出演俳優のほとんどが「日本人」であること、従来の日本のメディアがタブー視してきた差別語の使用、「在日」のニューカマーに対する差別などを浮き彫りにした点で注目を集めた。

一方、『月はどっちに出ている』に対する批判は、日本社会の「在日」女性にどのようなまなざしが与えられてきたかを典型的に示しているように思われる。例えば、ドキュメンタリー作家である Ann Kaneko は、「特に『在日』の状況を扱いながら、日本における人種関係の大きな問題に挑戦しようとした『在日』監督の努力にも関わらず」この映画におけるフィリピン女性の表象が「誇張したステレオタイプのな視点を促進するものであり、他の日本の映画監督が作り出すイメージと何の変わりもない」と批判している（Ann Kaneko 1995：68）。この批判に対して、Iwabuchi Kouichi は、崔洋一監督のインタビュー記事などを引用しつつ、『月はどっちに出ている』には「単に弱い被害者ではなく強い心を持つ人々として」フィリピン女性が描かれており、従って「日本のフィリピン女性への典型的な表象とは異なっている」（Iwabuchi Koichi 2000：66）と述べ、Kaneko よりは肯定的評価をしている。

ここで問題とすべきは、『月はどっちに出ている』という映画がフィリピン女性をステレオタイプ化したというとき、日本映画におけるアジア女性表象の歴史性の問題もともに考えなければならないということである。なぜならこの映画以前に製作された数多くの日本映画にはすでに「在日」女性や朝鮮半島から来た女性、あるいは中国から来た女性などがそれぞれの民族

衣装を身に纏った姿で登場するか、ホステス役としてしか登場してこなかったきらいがあるためである。『月はどっちに出ている』をめぐる議論では、従来の映画監督や日本社会が行ってきた「アジア系女性」に対するステレオタイプの問題は論じられず、「『在日』監督によるものであるにもかかわらず」という前提のみが強調され、「在日」によるニューカマーへのステレオタイプが批判された。この議論は、日本社会のマジョリティが「在日」監督というマイノリティに「期待」を求めている例になるのではないだろうか¹⁾。

こうした問題意識に基づいて、日本映画における「在日」女性像を分析していくことによって、日本社会のマジョリティがマイノリティに対してどのようなまなざしをもっているかを明らかにすることが本稿の目的である。また、映画テキストそのものの分析のみならず、周辺の言説にも注意を払うことにより、日本映画のなかで「典型的な『在日』女性像」が成り立つようになるコンテキストについても、ともに考察することが、本稿のねらいである。

1. 映画とオリエンタリズム、そして「女性」

ここでは、本論のテキスト分析とコンテキスト分析に必要ないくつかの概念の整理と、先行研究についての検討を、行うことにする。まず、本稿で用いられている「在日」女性という概念について少し述べておく必要があるだろう。少なくとも映画において、「在日」女性という概念は、後で述べていくように服装や言葉や台詞、職業により決められてきた。映画における「在日」女性の定義の仕方は、ジェンダーの問題であり、民族問題であり、植民地の遺産の問題で

もある。そもそも「ジェンダーとは、身体をくりかえし様式化することであり、きわめて厳密な規制的枠組みのなかでくりかえされる一連の行為であって、その行為は、長い年月のあいだに凝固して、実体とか自然な存在という見せかけを生み出していく」（ジュディス・バトラー 1990 = 1999 : 72）ものである。本稿では、映画という文化表象レベルのみならず言説空間においても、「在日」女性がいかにして様式化され、それが自然なものとしてみなされてきたのかをまず検討し、いかにして解釈されているのかを明らかにしていく。

欧米においては、女性表象と映画の関係について多くの研究が行われてきた。斉藤綾子は、フェミニスト映画理論を、1971年から1974-5年を第一期、1975年から1980-1年を第二期、1982年から1989-90年を第三期、1990年以降を第4期の4つの節目に分け、それぞれ「フェミニズム映画理論の幕開け」、「精神分析モデルの導入とセクシュアリティ理論」、「テキスト分析対受容としての観客心理 記号としての女性か女性観客か」、「フェミニズムを超えて」（斉藤 1998 : 121-3）を特徴として捉えている。そして、映画における女性表象の研究のもっとも最近の動向について、「『テキスト・言語・精神分析』から『人種・ジェンダー・文化』への理論モデルの移行がほぼ終了している」とし、フェミニズム映画理論に限定して映画を分析するには、映画理論の現状が「ジェンダー、セクシュアリティ、人種、文化、歴史、社会という様々なベクトルが混在している」ために、映画における女性表象を論じる際には、フェミニズム映画理論に限るのではなく、「民族・文化・国家」と合わせて考える必要があることを示している（斉藤 1998 : 123）。

こうした斉藤の視点で映画を捉えようとする際、Graeme Turnerは示唆的である。文化理論に基づいて大衆文化やテレビ、映画などのメディアに関する多くの著作を書いているG.Turnerは、映画を「文化的テキスト」として捉える。例えば、*Film as Social Practice*のなかで、従来の研究は古典的ハリウッド映画と観客の関係を説明する際、映画の「ナラティブイメージが観客を特定化する方法としてジャンルとスターの二つが論じられてきた」が、ここに文化的コンテキストを加える必要があることを論じた（G.Turner 1999 : 117）。彼によると、映画と観客は互いを発見し、「特定化する（specifying）」という。観客は映画に対する情報を入手し、映画を選び、すでに映画を「読んだ」後に映画を観るといふ。特に女性が表象される際、映画においては「習慣（conventions）」が形成されてきた（G.Turner 1999 : 92）。例えば、ハリウッド映画においてカラー映画が登場して以来、女性は男性とは異なる方法で撮影され、女性の姿を一つのスペクタクルとして変化させたのである（G.Turner 1999 : 92）。Turnerはまた、男性中心イデオロギーが表象における「女性」の機能をコントロールし、女性を含むすべての観客が男性の視線で映画を「観る」というローラ・マルヴィの研究（ローラ・マルヴィ 1975 = 1998）を批判的に踏まえつつ、映画を観るといふ観客の実践が異なる実践や意味体系により影響されることを検証している（G.Turner 1999 : 143）。こうした議論を踏まえた上で、本稿の3-(2)では日本映画における「在日」女性表象を巡る言説を通じて、日本社会のなかでいかにして日本映画における「在日」女性表象が観られてきたのかを論じる。

一方、これらの先行研究は映画と女性表象に

関しては説明することができても、もう一つの要素である「エスニックマイノリティの女性」を表象する際の問題点に対しては説明しきれない部分がある。映画と女性表象に関して、とりわけエスニックマイノリティの女性がいかにして表象されてきたかに関する代表的な研究に、Ella Shohat (1994, 1997) のものがある。彼女は欧米の映画が映画草創期から、アジアやアフリカ、中南米の女性達に対する「オリエンタリズム」に基づいた帝国主義者のまなざしが、絶えず潜んできたことを指摘した。ここでいう「オリエンタリズム」とは、E.W.Said にいわせれば「東洋」がオリエンタル（東洋）になる過程であり、「女性化」される過程である。彼によると、オリエンタリズムの言説のなかで「女性」とは、通例男性的な権力幻想によって作り出された生き物なのであり、「限りない官能の魅力を発散し、多少たりとも愚かで、なにはさておき唯々諸々と従うもの」（サイド 1978 = 1986 : 213）として捉えられてきた。つまり、オリエンタリズムとは西洋と東洋という地理的区分ではなく、権力の不平等性を表すものであり、ジェンダーの視点から考えると、西洋 = 男性、東洋 = 女性の図式を成立させる。

しかし、こうした「東洋」 = 「女性」といった図式を固定化してしまうと、あたかも「女性」が東洋にまつわる言説の内部で絶対的な位置を占めているかのように見せかける恐れがあり、その故「東洋」の言説内部で「女性」を論じることは難しくなってしまうことも指摘されている（加野彩子 1998, レイ・チョウ 1995 = 1999）²⁾。この関係を誤って解釈してしまうと、「東洋 = 女性」の図式を固定化してしまう結果となり、「東洋のなかの女性的なものへの抑圧」を見えにくくする。つまり、「日本が『女』であるなら、日

本にいる「女たち」は国家の中心であり、そうならばフェミニズムをこれ以上強化する必要はどこにもなくなってしまう」（加納 1998 : 26）ことになる。こうした言説操作は、「日本内部のジェンダー関係の現状である性差別主義を維持し」、「日本のアジアに対するジェンダー化された植民地的、ポスト植民地的、あるいは新植民地的な関係を」曖昧にする（加納 1998 : 27）ためのものである。このような言説操作に陥らないためには、「オリエンタリズムは東洋を女性化する」という図式が示しているのが、「東洋化と女性化の過程を通じて構築された関係性を表すものである」（加野 1998 : 26）と解釈しなければならない。また、「東洋 = 女性」の図式を固定化しないためには、「西洋」や「東洋」を固定化した地理的区分として見るのではなく、「西洋」における中心と周辺、「東洋」におけるマジョリティとマイノリティ（性的マイノリティ、エスニックマイノリティなど）の関係など、様々な権力の不平等性の関係に置き換えて考える必要がある。そして、その置き換えの作業の一つとして、日本映画における「在日」女性像の検討が必要になるのではないだろうか。

以上の議論を踏まえて考えると、映画に現れた「在日」女性表象と、その表象を解釈する観客の間関係を説明する視点としてオリエンタリズムがある。さらに、「東洋化された側」の「日本」が「西洋のオリエンタリズム」を内面化してしまったことについて、「日本的オリエンタリズム」³⁾ というものを考えなければならない。本稿では、日本映画における「在日」女性像を考える視点として、「日本的オリエンタリズム」を用いる。

2. 民族衣装の役割とステレオタイプ化

戦後日本映画において、「在日」女性が登場する映画を表1にまとめた。この表で見られるように「在日」女性が登場する映画19本の内、12本のもがチマ・チョゴリの姿で登場してきたことが分かる。早くは『オモニと少年』のような教育映画から『男の顔は履歴書』のような「やくざ映画」、また『絞死刑』などの社会派映画に至るまで、時代やジャンルを超えて「在日」女性たらしめるものとしてチマ・チョゴリは役

割を果たしてきたのである。また、『潤の街』のような「在日」の自己表象映画などにもチマ・チョゴリ姿の「在日」女性が登場する。そのなかには、映画の全般にわたってチマ・チョゴリの姿として登場するものもあれば一部のシーンで自分のアイデンティティを強調するために着る場合もある。こうしたそれぞれの場面と、コンテキストについてこれから詳しく見ていきたい。

また、「在日」女性たらしめるものが、チマ・チョゴリではない場合、いかなる表象のさ

表1 「在日」女性が登場する映画

映画のタイトル	製作年度	製作会社	映画のジャンル	服 装
オモニと少年	1958	民芸映画社	教育映画	チマ・チョゴリ
にあんちゃん	1959	日活	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
キューボラのある町	1962	日活	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
あれが港の灯りだ	1961		一般ドラマ	
男の顔は履歴書	1966	松竹	やくざ映画	チマ・チョゴリ
日本春歌考	1967	創造社	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
絞死刑	1968	創造社 + ATG	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
地の群れ	1970	えるぶプロ, ATG	一般ドラマ	
やくざの墓場・くちなしの花	1976	東映京都	やくざ映画	チマ・チョゴリ
ガキ帝国	1981	プレイガイド・ジャーナル社 + ATG	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
潤の街	1989	(株)仕事	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
戦争と青春	1991	にっかつ	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
学校	1993	松竹	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
月はどっちに出ている	1993	シネカノン	一般ドラマ	
家族シネマ	1995	Parkchulsoo Films	一般ドラマ	
青～chong	1999	日本映画専門学校	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
Go	2001	東映	一般ドラマ	チマ・チョゴリ
KT	2002	シネカノン	一般ドラマ	
夜を賭けて	2002	シネカノン	一般ドラマ	

れ方が行われているのかも考察していく。

（1）普段着とハレ着の役割

まず、チマ・チョゴリを日常生活のなかで着る場合がある。例えば、教育映画の『オモニと少年』（1958）や『にあんちゃん』（1959）、『キューボラのある街』（1962）に登場するチマ・チョゴリを着た「在日」女性の姿は、日常生活とその時代の反映ともいえるだろう。1960年代の猪飼野を写真で収めたものである『曹智鉉写真集 猪飼野 追憶の1960年代』を見ると、少なくとも1960年代まで「在日」の日常生活のなかでチマ・チョゴリを着ていたことが窺える。

それに比べると、「やくざ映画」における「在日」女性達の姿は注目すべきである。『男の顔は履歴書』（1966）に登場する「在日」女性は、「朝鮮人クラブ」で働いている。李春愛（以下、李とする）という名前の若い朝鮮人ホステスの役割で、常にチマ・チョゴリを着ている。李は、日本で生まれ育って、両親と兄弟を空襲で失い、「祖国」のことは全く知らず、この映画の主人公達となる「九天同盟」の人々がよく通うクラブで働いているという設定である。このクラブで働いている女性達は、皆チマ・チョゴリを着て、アリランの曲に合わせて、踊ったりするシーンもある。李は主人公雨宮の弟である俊次と恋愛に落ちるが、九天同盟に二人とも殺されてしまう。俊次は、戦後の日本の軟弱さに怒り、九天同盟の活動にも対抗していく人物である。二人が殺されるシーンでは、手を握り合って死んでいく。また、「在日」女性を登場させたもう一つの「やくざ映画」に、『やくざの墓場・くちなしの花』（1976）というものがある。「父が、向こうの半島出身なんです...母は日本人でしたけど」という「在日」女

性の松永啓子が登場する。チマ・チョゴリを着て服役中の夫に面会に行き、「売女、朝鮮...!!」と罵られるシーンがある。この二つの「やくざ映画」に登場する「在日」女性は、「在日」二世という設定ではあるが、「在日」一世の女性と同様に、日常生活のなかでもチマ・チョゴリを着ていた。『男の顔は履歴書』のなかで、チマ・チョゴリはホステスの仕事用の服として用いられており、『やくざの墓場・くちなしの花』においては、「売女」と「侮辱」されるなど負の表象の意味を含んでいた。

（2）エスニック・アイデンティティの記号

次に、チマ・チョゴリが「在日」女性の記号であると同時に、朝鮮という国や民族を示すエスニック・アイデンティティの象徴として用いられる場合がある。例えば、『日本春歌考』（1967）や『絞死刑』（1968）、『潤の街』（1989）、『戦争と青春』（1991）の場合である。『日本春歌考』では、日本と朝鮮半島と中国の等身大の地図を背景に、日韓関係史が語られるなかで、金田という高校生がチマ・チョゴリの姿で登場する。また、『絞死刑』のなかでは、チマ・チョゴリを着た女性が登場し、自分が何者か全く意識できないRに、次のように言いながら、彼の「在日」としてのアイデンティティを意識させる役割を果たす。

R：姉さん、ぼくはRですか。

（中略）

女：そう。朝鮮人のR。前には日本の名でK Sizオといていたこともあるけど、ほんとうの民族意識に目が覚めてからは、私にだって、ちゃんと朝鮮文字でRとかいて手紙をくれるんじゃないの

Rは自分が誰なのか意識することができず、

彼を死刑させようとする周辺の人々は彼の意識を取り戻そうと必死になり、役割劇(role-playing)さえも披露した。しかし、Rは自分が誰なのか、なぜ自分が死刑になるのかわからないままである。チマ・チョゴリを着た女性はRの意識を戻す役割を果たすと同時に、「在日」の歴史や状況を説明する代弁者でもある。

女：ええ、一朝鮮人として。Rは好んで日本で生まれたわけではありません。朝鮮人は誰だって好んで日本で生まれはしません。Rの父さんは被支配者として、日本へつれてこられ...

教育部長：そのこともくだいほどやったんです。お母さんが啞だということももう済ませております。

女：あなたたち日本人に、私たちが在日朝鮮人の気持がわかってたまるもんですか。Rの犯罪は、日本国が、日本帝国主義が侵させんです！日本国にRを罰する権利はありません！

このように、彼女はRのエスニック・アイデンティティの代弁者のみならず、おそらく監督のメッセージであるともいえる「日本」という国の正当性を疑う台詞をしている。そして、その台詞がチマ・チョゴリを着た女性(「他者」)に発せられる際、観客にはより説得力の持つものになることになったとも推測できる。

一方、『潤の街』は、「在日」三世である潤子と「日本人」青年・雄司の恋愛物語が主な軸となる。この映画のなかで、潤子がチマ・チョゴリを着て登場する場面が2度ある。一つは、潤子が雄司の妹とその友達との仲間にいじめられた後、お婆さんの部屋でチマ・チョゴリを着て踊る場面である。もう一つは、旅立つことを決めた雄司を送る駅での場面である。最初の場面は、「日本人」にいじめられた悔しさと侮辱を、躍りで解消しようとする試みのなかで、チマ・チョゴリを着ている。しかし、二つ目の場面では、

別れの場面でもあるが、二人が片言でありながらも、初めて朝鮮語で話し合う場面であり、ここでのチマ・チョゴリは象徴的であるといえる。二人にとってこの場面は、新しい出発を意味するのである。潤子が雄司を送った後、駅から帰る際、幼稚園帰りの女の子から「おねえちゃん、きれい！ほんまきれい！」と言われるシーンで映画は終わる。この映画のなかで、チマ・チョゴリは、差別と貧困に生きた「在日」一世の象徴でもあり、それが「在日」三世に伝わる際には、自分のエスニック・アイデンティティを見直す象徴にもなりえる。この映画における「在日」三世のエスニック・アイデンティティは、「在日」二世とは結びつかず、「在日」一世と結びつかれることに、監督の意図が読み取れる。

次に『戦争と青春』という映画を見てみよう。この映画は、「在日」女性は登場しないが、「韓国人」女性が登場する。東京大空襲の際、主人公のお婆さんの行方不明となっていた娘が朝鮮人に拾われ、韓国で育てられ、1991年の時点で、初めて日本を訪問するシーンが登場する。その女性は、娘と二人で日本を訪問し、たどたどしい日本語で自分を紹介する。この場面で、娘もその母もチマ・チョゴリを着ている。ここで、母にとっても娘にとってもチマ・チョゴリは「韓国人」女性たらしめる記号になる⁴⁾。

(3) 民族学校あるいは夜間学校

表1で提示した映画のなかで、『ガキ帝国』(1981)と『青~Chong』(1999)、『Go』(2001)には、民族学校の学生達が主人公あるいは主人公と深い関わりを持っている。また、『学校』では、夜間学校で学んでいる「在日」一世のお婆さんが登場するが、修学旅行の際は、チマ・

チョゴリを着て集合写真を撮る場面がある。

『ガキ帝国』は、大阪の高校生達の中の「闘争」を背景とし、そのなかで民族学校の学生達が主人公となっている。そして、映画館に行ったりする際、民族学校の制服としてのチマ・チョゴリを着た女子高校生の姿もある。

『青～Chong』は、民族学校の野球部も甲子園に出場することができるようになり、メディアや周りの人々の期待が高まるなかで、内部で起きる様々な問題を扱っている。映画の内容としては民族学校野球部の投手である梁大成は、幼なじみが「日本人」と付き合うことでいじめられたり、姉が結婚相手として「日本人」男性を家に紹介したことに、戸惑いがある。そのなかで、自分のアイデンティティや幼なじみへの恋に目覚めていく。この映画のなかで、梁の幼なじみは、同様の民族学校に通っているという設定であるため、常にチマ・チョゴリの姿で登場する。彼女は「日本人」と付き合うことが学校内で噂になり、いじめられると、民族学校ではなく「日本の」学校に行きたいと願うが、親に反対され、思うようにはならない。

『Go』においての、チマ・チョゴリは二つの象徴として使われる。一つは主人公杉原の母が経営している焼肉屋の制服として、改良されたチマ・チョゴリが使われている。もう一つは上述した二つの映画と同様に民族学校の制服として使われる。そして、杉原の友達であり、「民族学校開校以来の秀才」である正一は、地下鉄駅でチマ・チョゴリの制服を着た女子高校生を救おうとして、死んでいく。その前に、彼は妹が日本の学校に行こうとしていることについて、杉原に相談をしている。彼が、地下鉄駅のなかでチマ・チョゴリを着た女子高校生を助けようとしたことは、自分の妹に対する保護意

識でもあり、民族学校を守ることでもあった。

『学校』は、上述した映画と同様に、学校が（夜間学校）が主な舞台である。焼肉屋を経営している金というお婆さんは、子育てと仕事に追われ、学校に行けなかったと映画のなかでは説明されている。上述した映画における「在日」女性達が、「在日」二世や三世であることとは異なり、「在日」一世の代弁者である⁵⁾。

以上で見てきたように、ここで取り上げている4つの映画は、それぞれ形や世代を異にしても、「教育を受けるか否か、においては言うまでもなく、日本の学校に行くか、民族学校に行くか、にもジェンダー・バイアスが働いた」（宋連玉 2002：191）「在日」女性を表象していることに変わりはない。民族学校の制服としてのチマ・チョゴリの表象については、後でより詳しく論じていきたい。

（4）「在日」母親像

これまで表1で提示した19本の映画のなかで、13本の映画に関しては、チマ・チョゴリが「在日」女性の記号として結びつけられたということを述べてきた。しかし、他の6本の映画においてはいかなる記号や方法が用いられているだろうか。5本の映画は大きく二つの類型に分けることができる。

まず、半濁音が重視されるケースであり、『あれが港のあかりだ』と『地の群れ』がそれである。この二つの映画において、「在日」たらしめるものは、半濁音の問題と徴用や炭鉱村という設定である。まず、『あれが港のあかりだ』においては、金玉順という名を持つ「在日」二世の女性がホステス役として登場する。彼女は、6つの時、父が徴用され家族で日本に来たという設定である。そして、「同じ国の人間見

てニケルのか」など、二十歳を過ぎている現在も、半濁音の言葉を発する。『地の群れ』においては、炭鉱村が背景となる。「在日」女性である朱宰子と英子の姉妹が登場する。朱宰子は安全灯婦という設定である。映画の導入で、妹を妊娠させた主人公の宇南との話し合いが行われる。そのなかで、「妹をとしてくれる」「そのコトモはおれのコトモではないというとね」「ぴょういんにいってどうするか！炭鉱のぴょういんに行ってもとにもならないんじゃないか！」など半濁音の台詞を発することから「在日」であることが分かる。

二つ目の類型には、残りの『月はどっちに出ている』『家族シネマ』『KT』『夜を賭けて』が例となる。『家族シネマ』と『KT』は日韓合作映画であり、他の二つの映画は「在日」の自己表象映画である（ただし、『夜を賭けて』は日韓合作映画でもある）。また、『月はどっちに出ている』と『夜を賭けて』がそれぞれ梁石日の『タクシー狂躁曲』と『夜を賭けて』、『家族シネマ』が柳美里の『家族シネマ』という「在日」作家の原作に基づいているという共通点もある。これらの映画に注目したいところは、「在日」母親像の表象である。

『月はどっちに出ている』は、本稿の「はじめに」でも述べたように、フィリピン女性のステレオタイプ化が問題となったテキストでもある。しかし、ここで問題とすべきは、日本社会のマジョリティのまなざしを内面化してしまった忠南の母（英順）の表象のされ方である。英順と雇われ身であるフィリピン女性との会話のなかでは彼女の「マジョリティ的」立場からすべてが語られる。

英順：日本に来たら、日本スタイルに馴染んで。

（中略）

英順：東南アジアの女はだから、だめなのよ！
フィリピン人、タイ人、マレーシア人、台湾人、
...中国、中国人が一番信用できないのよ！

このような台詞はかつて日本社会のなかで「在日」に対する日本マジョリティのまなざしとしてしばしば用いられてきたことである。映画『潤の街』でも、「日本に来たら日本の法律に従え」ということを、出入国管理局の人々が言う。『月はどっちに出ている』においては、「在日」女性であると同時にオールドカマーであり、経営者でもある英順と、フィリピン女性であると同時にニューカマーであり、ホステスであるコニーなどの葛藤の形で現在の「在日」社会を描き出そうとしている。しかし、「在日」一世女性の英順に対する忠男のまなざしは決して暖かいものとはいえない。それは、忠男とコニーの付き合いに対する姿勢に現れる。

英順：コニーと遊ぶのはいいよ。でもね、結婚したいなんて言ったら、親子の縁切るからね
忠男：日本人はダメ。フィリピン人はダメ。チェジュドーはダメ。民団はダメ…。一体、俺、誰と結婚すりゃいいの

この台詞のなかには、ニューカマーとオールドカマーの葛藤、「在日」内の葛藤、民族を優位にしたジェンダー・バイアスなどが含まれている。このような姿勢は、日韓合作映画『KT』にも現れる。1970年の「金大中拉致事件」を背景とするこの映画には、当時「在日」の「祖国」への思いを表す場面がいくつかあるが、ここでは「在日」母親像に焦点を絞りたい。

「日本人」女性の高島と付き合っている息子・金甲寿に対して、母親は「青い目でも黒んぼでもいいけど、日本人は絶対許せないからね」

と断言する。彼女は兄が「日本人」に殺されたため、「日本人」に対して恨みを持っているためである。

日韓合作映画として、または小説家である梁石日が父役として出演したことなどが話題となった『家族シネマ』には、20年ぶりに映画の撮影のために集まった「在日」家族の話である。父親はパチンコ店で働きながらほとんど生活費を家庭に入れず、母親はキャバレー勤めを始める。そして、その客と恋に落ち、姉と弟を連れて家出をしていた。父は映画撮影のために集まった家族と一緒に住むことを望み、自分の家や庭、部屋などもすでに片付けている状態である。

父：もう一度出直そうじゃないか。家族と一緒に暮らさないなんて不自然だ。私たちは家族なんだ。

妹：ママ、もう一度みんなで暮らそうよ。

弟：お姉ちゃんがいいならいいよ。

姉：私は棲めない

一緒に住むことこそ家族だと信じる父の発言は、姉の一言で説得力がなくなる。『月はどっちに出ている』と同様に、『家族シネマ』においても、親世代へのまなざしは冷たく感じられる。ただし、『家族シネマ』の場合、家族そのものを否定するような表象であり、母親に限ったものではないことで、『月はどっちに出ている』とは異なる点でもある⁶⁾。

上述した映画とは形を異にするものに『夜を賭けて』がある。1958年の大阪が背景となり、「熱血青春140%」「青春はイノチガケ」などが映画の広告で強調され、「汗の飛び散る映画を忘れてはなるまい（『キネマ旬報』1371）」や「暴力と純愛、欲望と悲惨、笑いと涙。すさまじいエネルギーの映画だ（『朝日新聞』2003年

1月7日付）」などの文章が示しているように、「男物語」である。

ここで、登場するヒロイン役の初子は「純愛」の対象であり、「命がけの青春」が守るべき対象でもあった。彼女は朝鮮戦争で親を亡くし、「16でキャバレーの女給はじめて」「寝る男とらんとご飯たべられんから、よお覚えきらんくらの男と寝て、女捨ててしまった」「悲劇」のヒロインである。その彼女は、義夫が拘置所にいるときは面会に行ったり、相手に積極的に自分の感情を打ち明けるなどの「積極性」も見せる。しかし、「きっと迎えに戻るさかい、待っててくれ」と言いながら、町の危機に立ち向かう義夫の後ろに残され、家のなかにいる彼女の姿が現れるシーンでは、彼女のわずかな「積極性」さえも「受動的存在」に代わってしまう。

3. 「在日」女性表象と言説空間

2では日本映画における「在日」女性がどのような背景で、どのように登場しているのか、「在日」女性を表す記号はいかなるものなのかという問題を、映画の簡略な内容とともに見てきた。表2では、上述した内容に基づいて、「在日」女性たらしめるものを提示した。この表では、それぞれの映画を、世代区分、職業、「在日」女性を表すものに分けて、提示した。「台詞」となっているところは、自分達の台詞のなかで、あるいは他者との会話のなかで、「在日」であることが提示された場合のことを指す。「言葉」は、例えば「在日」一世の女性達が常套的に用いる「アイゴ」などの言葉が出た場合を指す。

単に、数量的に考えると、「在日」一世女性が登場する場合は19本の内の8本、二世が6

表2 「在日」女性たらしめるもの

映画のタイトル	世代	職業	「在日」女性たらしめるもの
オモ二と少年	一世	屑拾い	服装, 言葉
にあんちゃん	一世, 家族	炭鉱	服装, 言葉
キューボラのある町	一世, 家族	無職	帰国事業
あれが港の灯りだ	二世	ホステス	半濁音, 徴用で連行された親
男の顔は履歴書	二世	ホステス	薄青い色の服装
日本春歌考	不明	高校生	白色の服装, 歴史を語る台詞
絞死刑	不明	不明	服装, 歴史を語る台詞
地の群れ	不明	安全灯婦	半濁音
やくざの墓場・ くちなしの花	二世	ホステス	服装, 台詞
ガキ帝国	二世	高校生	民族学校の制服, 朝鮮語
潤の街	一世, 二世, 三世	高校生	服装
戦争と青春	韓国人	不明	服装, たどたどしい日本語
学校	一世	焼肉屋経営	服装, 言葉
月はどっちに出ている	一世	スナック経営	台詞, 北朝鮮に行った息子に物を送る
家族シネマ	一世, 二世	キャバレー勤め, 雑誌記者, ポルノ 映画俳優	台詞
青～chong	三世	高校生	民族学校の制服, 台詞
Go	三世	高校生	民族学校の制服, 台詞
KT	一世	床屋	言葉
夜を賭けて	一世	ホステス	台詞

本, 3世が3本である。職業は, ホステスやキャバレー勤め, スナック経営などが7本であり, 炭鉱や屑拾いなどが3本, 高校生が5本である。この結果が果たして何を意味するのか, 3-2で考察してみたい。

それでは, 表2に基づいて, それぞれのテキストがどのような社会的コンテキストと結びついているのかを, 考察してみよう。

(1) 民族言説, 「在日」女性史

戦後「在日」史において, 「祖国」への思い

は政治的正当性の唯一の基準であった。「祖国」の分断は「祖国」の統一への思いを当然とさせ, 日本社会のなかでの民族的差別は彼らをよりナショナルな「一世」として作りあげた。そのなかで, 「在日」女性達は忍耐と労働を強いられてきた。

皇甫康子(1992)によると, 「在日」一世の女性達は日本の朝鮮への植民地支配と朝鮮の厳格な男尊女卑という因習による犠牲を強いられた人たちである。大体の人々が日本語の読み書きはもちろんのこと, 朝鮮語の読み書きもでき

ない。最近の大阪などで開かれている「オモニ学校」では、自分の名前を生まれて初めて書く人が多いという。

しかし、一部「在日」一世の女性達の生活に影響を与えたのは日本のジェンダー編制である（宋連玉 2002）。宋連玉は儒教的習慣から比較的自由であった済州島出身の女性達を事例に、彼女達が新しい生活の場で出会ったのは「前近代家父長制に縛られた陸地の女性たち、さらに近代家族イデオロギーのもとで近代家族に忍従する日本人女性」（宋連玉 2002：169）であったと述べる。そして、「男性とは異なり私的領域に生きる女性に対して、『近代家族』の諸価値は日本の学校で学ぶ子どもを通じて持ち込まれ、済州島の女性が身体化させてきた郷土のジェンダー性は否定され」（宋連玉 2002：169）たという。

一方、「在日」二世以降の世代は「祖国」を知らず、日本で生まれ育った人々である。「在日」一世の女性に比べて、日本社会のなかで育ったため、朝鮮の習慣を受け継ぎながらも、より日本からの影響も受けている。さらに、「在日」一世の女性達の苛酷な人生を見つめ直すと同時に、乗り越えなければならない責任もある（皇甫 1992：42）⁷⁾。「在日」女性の一世代や二世の生活で支配力を持っているのは朝鮮の因習だけではない。朝鮮の儒教の影響の上に、日本の「近代的家父長制」⁸⁾が影響し、二重の構造を作り出しているのである。

キムウンシルは、韓国の映画における民族言説と女性を論じる論文のなかで、「家父長制と植民地主義の利害が会うところでは、女性は、伝統的であればあるほどより女性的で崇高であるとされ（中略）、無防備で受動的な目撃者とか犠牲者として、男性によって保護されなけれ

ばならない立場や、あるいはむしろ、男性を代理する強い母として再現／表象されるのだ」（キムウンシル 2000：72）と論じている。ここで指摘されている「保護される立場」や「母」の表象を、「在日」女性の表象に照らし合わせていうなら、前者は「チマ・チョゴリ制服」の表象として、後者は「オモニ」の表象として形作られてきた。その事例を表2から二つ取りあげたい。

第一に、表2が示しているように、映画において、民族学校の女子生徒の制服としてチマ・チョゴリが登場したのは、1980年代になってからである。しかし、実際にチマ・チョゴリが民族学校の女子生徒の制服となったのは、1961年4月1日であった⁹⁾。そして、制服としてのチマ・チョゴリは当事者達がそれを受止めるにしろ、否定するにしろ、社会的問題として取りあげられるようになったのは1990年代に入ってからである。この問題については、より詳しい検討が必要である。

1990年代前後の北朝鮮を巡る負のイメージは、いわゆる「チマ・チョゴリ切り裂き事件」につながった。1987年「大韓航空機事件」、1989年「パチンコ疑惑」、1994年「北朝鮮核疑惑」、1998年「ミサイル発射」事件、そして最近の「北朝鮮拉致問題」による「チマ・チョゴリ切り裂き事件」（『朝日新聞』2002年9月19日付）などがその例となるだろう。このまなざしは、あたかも朝鮮民主主義人民共和国（以下、北朝鮮とする）の表象の一部として民族学校の制服を見ようとする、あるいは、チョゴリをナショナリズムの象徴であるかのようにみよとするものである。さらに、ここに「ジェンダー・バイアス」がかかる。

しかし、北朝鮮や韓国でも民族衣装と学校制

服が結び付きはじめたのは、1980年代から1990年代のことである。韓国では伝統や民族文化の見直しが行われるなかで、一部芸術系高校が学校制服に、民族衣装を取り入れはじめたし、北朝鮮では日本にある民族学校の女性制服と似ているデザインの制服¹⁰⁾が取り入れられている（韓東賢 2003）。

このような点を考えてみると、民族学校の女子生徒の制服となっているチマ・チョゴリは、「在日」が「在日」に向けてのナショナリズムの象徴にはなりえても、北朝鮮や韓国などへのナショナリズムの象徴としては見て取れない部分がある。むしろ、「チマ・チョゴリ制服」をナショナリズムやエスニシティの象徴として固定させたのは、日本の内部の問題である。北朝鮮関連の報道が行われる度、「チマ・チョゴリ切り裂き事件」が起こるのは、その例である。民族学校の制服としてのチマ・チョゴリは、「在日」内部のエスニシティとそこに潜んでいる「ジェンダー・バイアス」の問題として取りあげなければならない問題である。少なくとも、映画に限っていうなら、チマ・チョゴリを着た女子生徒達へのまなざしは、「在日」内部や日本内部の問題として捉えなければならない。

第二に、表2が示唆するもう一つの表象は、「働く女性」の表象である。戦後日本映画に登場する「在日」女性は、一世や二世が多く、職業としてはホステスやスナック経営、炭鉱関連のものが多かった。「在日」女性たらしめるものとしては、チマ・チョゴリに代表される服装や「アイゴ」などに代表される言葉で示すものが多い。この結果は果たして何を意味しているだろうか。

日本の総力戦下の朝鮮において、女性達にどのような役割が求められてかについて、河かお

るは、興味深い考察を提示している（河 2001）。彼女は、戦時期に女性に求められた役割を日本人と朝鮮人に分けて図式化している。そこでは、「母」「主婦・妻」「労働力」「娼婦・軍『慰安婦』」に分け、さらに「母」の場合は「徴兵徴用に反対させないための啓発対象としての母」と『子産み』としての母」に分けて考察している。結果としては、日本が『ジェンダー分離』を最後まで崩さなかったとすれば、朝鮮の女性達に対しては、「産む母たることを奨励しない一方で労働者・娼婦として動員することとひきかえに、内地女性に対しては、産む母たること、良き妻たることを奨励した」と述べている。

戦後日本映画において、「在日」女性は「産む母」たることではなく、「たくましく清く美しいオモニ」として表象され、また「労働者・娼婦」としての役割が「在日」女性としての役割であった。戦前、総力戦時に作られ確立された「朝鮮女性」へのまなざしは、戦後になっても映画という「文化表象のレベル」において再生産されているのである。この「オモニ」の表象と「労働者」の表象は別々のものではない。上野千鶴子が資本制と家長長制の関係を論じたなかで述べているように、「主婦役割と職業役割の『二重役割』が、役割葛藤にならないところに、『新・性別役割分担』が家長長制を維持する秘密」(上野 1990: 219)があるのである。なぜなら、「女性はポスト育児期に仕事に出るが、それはほかならぬ『妻=母』役割をよりよく完遂するためだからである」(上野 1990: 219)。

さらに、その労働の中身が「炭鉱」や屑拾いなどの重労働やホステス関連の仕事に集中していることに、「在日」女性へのまなざしが窺える。例えば、新田啓子は人身売買の言説を巡る

性の問題を論じた論文のなかで、アメリカの大衆文化がアジア出身の女性達を表象するツールとして機能してきたものとして、「ゲイシャ」「ママさん」「チャイナドール」「東京ローズ」「バタフライ」「ミスサイゴン」「ドラゴンレディ」などの名詞を取り上げている（新田2003：191）。映画における「在日」女性像は、「在日」という日本の心像地理的空間のイメージの上に、女性の「性」が重ね合わせられて作られたものである。そこには植民地の遺産、ジェンダーの問題、民族の問題が複雑に絡んでいる。

（2）「在日」女性像の読まれ方

ここでは、日本映画における「在日」女性表象を観客がどのように読み取ったのか、どのように「在日」女性像が見えにくくなってきたのかを見ていく。対象としては、主に映画雑誌の『キネマ旬報』の「日本映画批評欄」と雑誌に掲載されている映画評論家達の言説空間において、いかにして「在日」女性表象が語られてきたのか、あるいは語られてこなかったのかを検討する。

まず、『潤の街』に対する観客の見方を見よう。

彼らの民族的誇りはそれほど強烈であり、深く、一般的だったのである。そういうことをわれわれは、「潤の街」にも脈々と流れている民族的な精神として知らなければならない（『潤の街』とその民族的土台『月刊総評』1989年6月号）。潤の両親たち、二世の人たちというのは、リアルに言いますと、男親と言うのは結構、自分の民族にこだわっていますけど、母親の場合は、この地で生き、この地で子どもを育てていくんだという意識が強くて、子どものためには日本人になってもいいというふうにリアリストが多いですね（『シネ・フロント』145）。

映画『潤の街』を見て、私はすごく共鳴するわけです。でも、うちのチョッカ（姪）にしてみたら、あれ見に行つて『あの子も親もバカみたい。はじめっからウリハッキョへ行けば、あんな葛藤なんかしなくていいのに』って（『ほんとうの私を求めて』1992：74）

は映画評論家である佐藤忠男の評論であり、は監督である金佑宜とのインタビュー、は『潤の街』を見て共鳴したという「在日」二世の女性の話である。3人の話に共通しているのは、この映画における「在日」女性像の肯定的評価である。しかし、佐藤忠男がこの映画で見つけ出したのは、本質的な「民族」であり、「民族的精神」である。それに比べて、監督がこの映画に求めたのは、「在日」二世や一世達と、三世の関わりであり、同様の二世でも「性差」によって異なってくる役割の差異である¹¹⁾。また、では自分のアイデンティティに迷っていたとき、『潤の街』を観て同様の「在日」三世として共鳴している。映画のなかの潤子の役割は、彼女にとって一つの役割モデルとなっているのである。

それでは、「在日」女性が主人公ではない場合はどのように受け止められているだろうか。次は、『やくざの墓場 くちなしの花』に対する評論である。

この時、交わされた盃の約定のままに、わが主人公は、ついに 悪徳刑事 の領域からさえも越境を敢行して、この二人の朝鮮人のために「死ぬまでの付き合い」を文字通りに実践してしまうことになるわけであるけれども...（「深作欣二の越境 『やくざの墓場』を解説する試みー」『シナリオ』1976年11月号）

蛇足だが、「くちなしの花」の哀切たる旋律は、梶芽衣子ではなく、「仁義の墓場」の幸せ薄きヒロイン・多岐川裕美に挙げられるべきではなか

っただろうか(『キネマ旬報』699号)。

は映画評論家である松田政男の評論である。この映画のヒロインでもある「啓子」の表象に関する言及はなく、あくまでも主人公中心の語りとなっている。は、『キネマ旬報』に寄せられた読者評論である。この評論も主人公中心の語りではあったが、最後の文章で、「在日」女性の登場人物に関することを書いている。この映画のなかで、「在日」女性や「朝鮮人」は守られなければならない存在であり、そのために主人公は死んでいく。

では、フィリピン女性の表象で問題となった『月はどっちに出ている』はどのように受けとめられたのだろうか。

なんと魅力的な人物ばかりが登場するのだろうか。怪しげな大阪弁をあやつるタフなジャバゆきフィリピン娘=ルビー・モレノ、女手ひとつの水商売で上げつない成功を収めた在日コリアンである主人公の母=絵沢萌子、元ボクサーで妻に逃げられたちょっとアブない運転手...(『キネマ旬報』1119号)。

しかしたとえば、車内で朝鮮人慰安婦問題などをベラベラと得意げにしゃべったあげく、無賃乗車を試みた若い日本人サラリーマンを文字通りに全力疾走でどこまでも追い詰める忠男の秘めた怒りを観客はどこまでこの映画から感じることでできたのだろうか。(中略)この映画に笑いこげる日本人観客の姿は、実際のところ、あまり感じのよいものではない(『インパクション』84号)。

は、『月はどっちに出ている』に関する肯定的評価であり、はクリティカルに見ているものである。ではフィリピン女性の表象や忠男の表象は問題とされない。むしろ、映画のポイントとして取り上げられ、映画の面白さの一

部分になると受けとめられている。でも、「若いサラリーマン」とのエピソードを言及しながらも、「在日」女性表象については言及されることはない。

それでは、「在日」を扱ったテキストのなかでは、もっともエンターテインメント的にも成功したと言われている『Go』はどうだろうか。

この映画を観て、私は初めて、男に生まれてみたいと思いました。ああいう生き方が心底羨ましい、そう思えるくらい、カッコイイ映画でした(『セヌリ』2001年8月号)。

三世たちは二世の親たちとは違う新しい生き方、自分のアイデンティティ(正体性)を求めて、もがく、模索する青春の瞬間、瞬間。

主人公が「国境線なんか俺が消してやる」と言う台詞があったけれど、彼のようなタフな人間がもっと現れて、現代社会の中にある煩わしい規則や概念を変革できるように努力してほしい。そうすれば在日の社会も、もっともっと変化するのではないだろうか。

ここで取りあげたはすべて『セヌリ』¹²⁾2001年8月号に載せられたものである。は「在日」二世の10代の女性が、は「在日」二世の50代の男性、は30代の「日本人」女性書いている。三つとも「肯定的」な評価であり、男らしさ、自分らしい生き方、変革などが強調されている。このような三つのキーワードは、映画『青～Chong』においての監督のインタビューとも相通じるところがある。

男への友情、素直に口に出せない異性への思い、野球、喧嘩、そして降り注ぐ夏の光(「李相日監督インタビュー」『キネマ旬報』1332)

監督の李相日とインタビューをした際の相手

側の映画評である。ここでも、「民族学校の制服を着た『異性』」の言及は不在である。

次に、取りあげる事例は『夜を賭けて』に対する反応である。

でもこの映画にみる彼らのエネルギーにヘキヘキとするほど圧倒されてしまった。

ひとりの韓国映画の雰囲気。エネルギーであることは認めるが、押しつけがましい。「熱い」というより「暑苦しい」。

不当に周縁化された世界は強烈なエネルギーを放ち、世の中の画一化が進むほどに神話性をおびる。

ひとりの女を巡り、好対照の生き方を選ぶ山本太郎と山田純太の対立の構図が露になる後半、未来を夢見たくても、見ることのできない在日の激しい痛みがぎりぎり迫ってくることになるのだ。

この三つの評論は、『キネマ旬報』1369号に掲載されたものである。ここで強調されているのは、「エネルギー」「熱い」「激しい」などの形容詞である。おそらくこの映画における「男性」表象に関する評価であろう。ここでも「在日」女性に関する表象 ヒロインやお婆さん達の生活などに対しては言及されることはなかった。

（3）文化的テキストとしての映画

以上で、様々な映画の様々な形態の言説を見てきた。日本映画における「在日」女性像は決して見えないものではない。表2が提示しているように、外見上ではチマ・チョゴリなどで、あるいは言葉や台詞で「在日」女性は現れており、誰が見ても分かるように記号化されている。にもかかわらず、「在日」女性が登場する映画に関する言説空間においては、一貫して不在で

あったり、問題化されなかったりする。表象空間においては目に見える形になっているのに、言説空間では不在である。

このような言説空間における不在のメカニズムは、服装や台詞や言葉などの日本映画における「在日」女性たらしめる記号が、問題化されないまま、「定着」している故のことではないだろうか。「在日」女性たらしめるものは、すでに「習慣的」に受け入れられており、議論の対象にはならないと考えられているかもしれない。この言説空間における「在日」女性表象の不在は、「在日」女性たらしめるものが様々な映画の表象を通じて新しく創造されるわけではないということを示す。

このような言説空間における不在は、上述したオリエンタリズムの視点のみでは不十分である。つまり、日本映画が作り出す「在日」女性像は、映画が一方向的に創造するのではなく、観客の属する「文化共同体」の認識に基づいて作られ、観客はそれを受け入れる。観客はすでに知っていることを確認し、イメージを新しく作り替えるので、「在日」女性表象を巡る言説空間のなかでは「在日」女性を不在にしまうのである。「在日」女性が登場する映画を観て、人々は「在日」女性表象については論じず、「男性」と「エネルギー」「カッコよさ」「新しい変革」などの用語で語った。表象で現れているのは、「働く母」と「チマ・チョゴリ制服」である。「在日」女性が主人公となっている『潤の街』でさえ、彼女は「民族の土台」や「民族精神」の代弁者としてしか語られない。

抑圧された民族の「アイデンティティ探し」が、「過去に対する浪漫的賛辞のなかに埋もれてしまうことの危険性、あるいは現在の歴史が同質化されることに対する警戒」(Bhabha

1994：9）が必要であることは、文化理論家たちによってしばしば指摘されてきた。「在日」にとって、「エスニック文化」と言われている「祭祀」や民族学校における「チマ・チョゴリ制服」、家父長制などは、「在日」女性達の手によって担われてきた。そのなかで、「民族」や「伝統」は「我々が守らなければならないもの」であると位置づけられてきた。

例えば、鄭暎恵は、「開かれた家族に向かって」と題した論文の最後の部分で、1989年フランスで起きた「スカーフ事件」¹³⁾を事例とし、「在日」の解放運動が「個」の解放にならないことと、そのためには家族の問い直しが必要であることを提案している（鄭暎恵 1994：14）。そして、「民族的」アイデンティティから複合的アイデンティティの獲得を提案する。

1993年『月はどっちに出ている』は、新しい「在日」像を作り出したという評価を受けた。それ以降、「在日」が登場する映画は、作られる度、同様の評価を受けることになる。しかし、「在日」女性表象においていうなら、「新しさ」や「カッコよさ」が言説空間のなかで述べられることはなかった。主人公の「男性」を新しい「在日」像として構築される代わりに、「在日」女性表象が見えなかった。近年の映画における「在日」表象が「俺は俺である」「国境を越えてやる」と叫んでいる間¹⁴⁾、「在日」女性は「伝統」を守り、「民族精神」を守っているのである。映画という文化表象のレベルにおいても、「民族的」アイデンティティは、「在日」女性達に所与のものとして機能してしまっているのがある。

「在日」女性表象が語られる際、日本社会との関係や日本社会からの影響よりは、朝鮮半島

との関係のみで語られ、表象されることに、「日本的オリエンタリズム」のまなざしがあると思われる。そして、「在日」女性が語られる際、つきまとう民族衣装やエスニック料理や祭祀を、「在日」一世達の「祖国」への思いとして語られることにより、日本社会内部の問題を隠蔽している。そこに、「日本的オリエンタリズム」のまなざしが潜んでいると思われる。

おわりに

以上で映画を題材に、戦後日本映画における「在日」女性表象とそれを巡る言説空間を概観してきた。「在日」女性表象が単に朝鮮半島からの儒教的影響から作り上げられているものではなく、日本の家父長制の影響を受けていること、そして戦後の「在日」女性表象というものが、戦前からの連続性があったことを示した。少なくとも映画という表象レベルでは、戦前の総力戦体制のなかで「朝鮮の女性」達に求められていた「働く母」のイメージが戦後になると、「娼婦」や「オモニ」のイメージとして記号化されている。また、そのなかには「日本的オリエンタリズム」のまなざしが含まれることで、映画における「在日」女性像を問題化することを妨げる。映画における「在日」女性表象は、民族問題、ジェンダー編制、表象の問題、植民地の問題などが絡み合う場となっているのである。

また、その表象は過去のものではなく、現在においても根強く残っている。次に紹介する朝日新聞の記事（2003年3月2日付）は、「在日」女性表象たるものがいかなるものであるのかを示す。

大阪府立高校の卒業式にチマ・チョゴリやチャイナドレスを着て参加する生徒がいることを、府議会で八木博氏（自民）が「キャバレーのようだ」などと発言した。大阪高教組が「重大な人権問題」と、発言の撤回と謝罪を求めるよう府教委に要請する。

八木氏は2月28日の一般質問で、この日あった府立高校の卒業式での生徒の服装について「女性は振り袖などを着て華やかだった」としたうえで、「以前はチョゴリ、アオザイ、それからチャイナドレスで、どっかキャバレーきたんちゃうかな、そんな卒業式もございました」と述べた。同氏は「チャイナドレスのスリットが深かったことを『キャバレーのようだ』と言うつもりだった。民族衣装は文化の一つとして尊敬している。表現の仕方がまずかった」としている。

大阪高教組の石田清三書記長は「どんな思いで民族衣装を着ているのか」ということを考えもせず、おもしろおかしく言われた生徒はいたたまれない気持ちだろう。軽率な発言」と批判している。

この記事は、いくつかの点で注目すべきである。学校のような場所で、卒業式というハレの日、民族衣装を着た女子生徒、そしてそれを見て「キャバレーのようだ」という政治家の発言は、本稿で述べた映画における「在日」女性表象の問題がどのような形で日本社会に現われているのかを示している。また、「振り袖」を着た「日本人」女子生徒との比較の文脈で行われていることにも注目すべきであろう。

さて、本稿では日本映画のなかでも「在日」女性表象に焦点を合わせたため、ほかのエスニック集団の「女性」像との比較や「日本人」女性表象との比較などを示すことはできなかった。また、家父長制と複数の「性」、エスニック・アイデンティティを示唆するドキュメンタリー映画『大阪ストーリー』や劇映画『セラフィムの夜』、日韓を往来していた人々の物語

『任侠外伝 玄海灘』については扱うことができなかった。これらの映画は、従来家父長制やジェンダー編成、日韓関係について「日本的オリエンタリズム」を越える新しい可能性を提示していると思われる。今後の課題にしたい。

注

- 1) 「在日」の自己表象映画におけるジェンダーや「在日」像に対する詳しい分析は、別の論考（梁仁實 2003）で行ったので、ここでは省略する。
- 2) 加納の論文は演劇に関するものであり、レイチヨウは中国映画におけるオリエンタリズムの問題を論じたものである。しかし、日本映画のなかでオリエンタリズムをキーワードとしながら、論じられた論考はまだ見当たらない。但し、欧米の映画においての「日本人」表象に関する論考（村上 1993）、欧米映画のみならずアジア映画においての「日本人」表象に関する論考（門間 1995, 1996）などがある。また、欧米のジェンダーや女性表象を論じつつ、ジェンダーとオリエンタリズムの脱構築を目指した論考に、池内（1997）があり、オリエンタリズムの視線から白人男性と日本人女性の間の出会いのパターンに焦点を合わせた論考として、増田（1996）などがある。
- 3) 「日本的オリエンタリズム」は、姜尚中によれば、「アジアの中であって、アジアと日本との間に超えること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設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」であると説明される（姜尚中 1988：135）。研究者によっては「セルフオリエンタリズム」や「逆オリエンタリズム」が用いられる場合もあるが、両方とも西洋の「オリエンタル」なまなざしを「内在化」した「オリエンタル」をみる視線を指す場合が多い。「日本的オリエンタリズム」は、「セルフオリエンタリズム」の一例である。

- 4) しかし、現在の韓国の若い女性が日常生活のなかで、伝統的なチマ・チョゴリを着る習慣はまれである。1961年当時の朴大統領は経済開発計画とともに、「新生活再建運動」を展開した。その「新生活再建運動」の一種として衣服の簡易化を進めることになるが、これが原因となり、1960年代以降「チマ・チョゴリ」は儀礼の服と位置づけられてきた(キムドフン 1998: 165-6)。また、『戦争と青春』に登場するこの若い女性は、母のたどたどしい日本語に比べると、流暢な日本語を駆使し、母の通訳もこなしている。ちなみに、『戦争と青春』に登場する娘役は、映画『潤の街』の主人公であった「在日」三世の姜美帆であった。
- 5) 『学校』は東京の足立区を背景としているが、実際に夜間中学がもっとも多い地域は大阪である。2001年4月現在、日本全国の夜間中学は35箇所であり、地域別に見ると、東京都8箇所、神奈川県6箇所、千葉1箇所、京都1箇所、大阪11箇所、奈良3箇所、広島2箇所、兵庫県3箇所となっている(「北九州在日朝鮮人教育を考える会」のホームページによる)。「最後まで社会から取り残された「在日」一世の女性が、生野区を中心に自転車を連ねて夜間中学に通い始めたのも、1970年代である(宋連玉 2002: 195)と言っているように、夜間中学と「在日」一世の女性達の間には深い関係があるとみられる。例えば、夜間中学がもっとも多い大阪と神奈川は「在日」一世が多く居住しているところであり、教育の機会を得られなかった「在日」一世の女性達が夜間中学に通うことになったことと夜間中学の存在が深く関連していることは想像しがたいことではない。
- 6) こうした二つの映画の差異は、原作者である梁石日と柳美里の「家族」観の差異でもある。詳しくは、鄭暎恵(2000)を参照されたい。
- 7) 皇甫康子は、近年「在日」女性達の従軍慰安婦問題への取り組みの試みを、民族差別問題と女性差別問題と戦争責任の問題を同時に解決できる方法とみなしている(皇甫康子 1992)。
- 8) 日本の家長長制について、詳しくは上野千鶴子(1990)を参照されたい。
- 9) 金徳龍の『朝鮮学校の戦後史』によると、1961年4月1日、「朝鮮学校・高等部女生徒の制服をチマ・チョゴリとする」(金徳龍 2002: 291)となっている。
- 10) 韓東賢は、最近北朝鮮のなかで、日本の民族学校風の制服が広まった背景には、修学旅行で北朝鮮を訪問する民族学校の学生達や1987年に訪北した韓国女子大生の影響、また1994年金日成主席の死後、3年間国を挙げて、喪服を着たこととの関連を指摘する(韓東賢 2003)。
- 11) 『潤の街』の元は1981年城戸賞に準入賞した金秀吉のシナリオである。このシナリオは潤子と雄司の二人だけの物語であったが、監督の考えにより、一世と二世と三世が登場する映画になった(『シネ・フロント』145号)。
- 12) 『セヌリ』とは「新しい世界」という意味の朝鮮語であり、雑誌そのものは「在日」生活情報雑誌の一種である。
- 13) 「スカーフ事件」とは、1989年秋、パリ郊外の中学校に、マグレブ少女がイスラム教徒のスカーフを被って登校してきたことで、学校側がそれを取るように説得したが、少女は聞かなかったため、授業への出席を禁止された。この事件は、「非宗教の原則」によるものであるという学校側の説明はあったが、マイノリティ文化に対する排他的態度であることは明らかであった。マグレブ青年達の組織は学校に信仰(文化)の自由を求めた。しかし、学校とは異なる理由で、つまり、「スカーフは、進歩に逆行する蒙昧主義であり、自分は女性であるだけに、少女達が支払わねばならない代償が分かる」と言う理由で、スカーフ着用に反対する人々もいた。詳しくは、鄭(1994)、伊藤(1998)を参照。
- 14) 本稿では扱わなかったテキストであるが、両性具有者と「在日」男性の恋を扱った映画『セラフィムの夜』(1996作、高橋伴明監督)で、主人公を演じた白竜は母親を探しに行った韓国の釜山で母親に冷たくされるなど期待はずれの連続のなかで、結局は死を迎えながら、「バカだった。俺は俺でよかったのにー」と呟く。

【参考文献】

- ただし、アルファベットの順に記載。韓国語文献の場合は韓国語読みに従ってある。
- 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』, NTT出版)。
- Ann Kaneko, 1995, "In Search of Ruby Moreno", *AMPO Japan-Asia Quarterly Review* 25 (4)・26 (1), pp.66-pp.70.
- 伊藤るり, 1998, 「国際移動とジェンダーの再編 フランスのマグレブ出身移民とその家族をめぐる」『思想』886, pp.60-87。
- 池内靖子, 1997, 「『M. バタフライ』と『マダム・バタフライ』 ジェンダーとオリエンタリズムの(脱)構築」『立命館産業社会論集』33(1), pp.101-114。
- 上野千鶴子, 1990, 『家父長制と資本制』岩波書店。
- 鄭暎恵, 1994, 「開かれた家族に向かって 複合的アイデンティティと自己決定権」『女性学年報』15, pp.8-pp.14。
- , 2000, その他, 「『在日』女語り」『コリアン・マイノリティ研究』4, pp.5-45。
- E.Shohat and R.Stam, 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge.
- E.Shohat, 1997, "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema", Matthew Bernstein and Gaylyn Studlar eds., *Visions of the East-Orientalism in Film*, Rutgers University Press, pp.19-66.
- Graeme Turner, 1999, *Film as Social Practice*, 3rd eds., Routledge.
- 韓東賢, 2003, 「いかにしてチマ・チョゴリは朝鮮学校の女性制服となったか—ある当事者の語りから—」, カルチュラル・タイムズ2003 (於: 早稲田大学) にての口頭発表。
- Hommi K.Bhabha, 1994, *The Location of Culture*, Routledge.
- 皇甫康子, 1992, 「『在日』女性と朝鮮人従軍慰安婦問題 民族差別と女性差別のはざま」『女性学年報』13, pp.36-46。
- 福岡安則, 辻山ゆき子, 1991, 『ほんとうの私を求めて 「在日」二世三世の女性たち』新幹社。
- Iwabuchi Koichi, 2000, "Political Correctness, Postcoloniality, and the Self-representation of "Koreaness" in Japan," Sonia Ryang eds., *Koreans in Japan-Critical Voices from the Margin*, Routledge, pp.54-pp.73.
- Judith Butler, 1990, *Gender Trouble-Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge.(= 1999, 竹村和子訳, 『ジェンダー・トラブル フェミニズムとアイデンティティの攪乱』)
- 曹智鉉, 2003, 『曹智鉉写真集 猪飼野 追憶の1960年代』新幹社。
- 加野彩子, 1998, 大串尚代訳, 「日本演劇と帝国主義: ロマンスと抵抗と」『日米女性ジャーナル』23, pp.19-48
- 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。
- , 1997, 『オリエンタリズムの彼方へ』岩波書店
- 河かおる, 2001, 「総力戦下の朝鮮女性」『歴史評論』612, pp.2-17。
- 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。
- キムドフン, 1998, 「衣冠からファッションへ」韓国歴史研究会編 『我々は去る100年間どのように生きてきたのか』, 歴史批評社 (김도훈 [의 관에서 패션으로], 우리는 지난 100 년동안 어떻게 살았을까 삶과 문화이야기 1, 역사비평사)
- 金泰泳, 1999, 『アイデンティティポリティクスを超えて 在日朝鮮人のエスニシティ』世界思想社。
- 金徳龍, 2002, 『朝鮮学校の戦後史 1945 - 1972』社会評論社。
- 新田啓子, 2003, 「性幻想の地政学 人身売買の言説をめぐる」『現代思想』31(1), pp.198-200。
- Rey Chow, 1995, *Primitive Passions-Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press. (=1999, 本橋哲也・吉原ゆかり訳 『プリミティヴへの情熱 中国・女性・映画』青土社)
- Laura Mulvey, 1975, "Visual Pleasure and

- Narrative Cinema*”, 『Screen』3.(=1998, 斉藤綾子訳, 「視覚的快楽と物語映画」岩本憲児その他編『新映画理論集成』, pp.126-139。
- 増田幸子, 1996, 「アメリカ映画に現れた『日本人女性』のイメージ Interracial Romanceの成功からみえてくるもの」『女性学年報』17, pp.15-pp.25。
- 門間貴志, 1995, 『アジア映画にみる日本』社会評論社。
1995, 『アジア映画にみる日本』社会評論社。
1996, 『欧米映画に見る日本』社会評論社。
- 村上由見子, 1993, 『イエロー・フェイス ハリウッド映画にみるアジア人の肖像』朝日新書。
- 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)。
- 斉藤綾子, 1998, 「解説 Feminism」岩本憲児その他編『新映画理論集成 歴史/人種/ジェンダー』, pp.119-125。
- Sonia Ryang ed., 2000, *Koreans in Japan: Critical Voices from Margin*, Routledge.
- 宋連玉, 2002, 「『在日』女性の戦後史」『環【歴史・環境・文明】』11, pp.166-177。
- 梁仁實, 2003, 「『在日』の自画像 戦後日本映画を通じて」『コリアン・マイノリティ研究』6, 2003(近刊)。
- 李鳳宇ほか, 1994, 「『月はどっちに出ている』をめぐる2, 3の話』, 社会評論社。
- その他, 新聞や雑誌の資料は本文中に明記した。

Representations of “Zainichi” Women in Post War Japanese Films

YANG In-Sil *

Abstract: “Zainichi” women appear frequently in post-war Japanese films. In this paper I study the representations and discourses on “zainichi” women in Japanese films, making clear in what text and context they appear. As a case study I analyze the representations and discourses made through “chima-chogori” (ethnic costume which is a uniform worn by Korean schoolgirls) and the figure of “omoni” (mother). “Zainichi” women in Japanese films have been represented as national symbols of nostalgia for the homeland, and positively appraised for this. However, I argue that representing “zainichi” women in connection with nostalgia for the homeland is a model pattern of Oriental gaze. And, that this is a way of covering a problem of the Japanese society’s gendering system and ethnic discrimination itself.

Keywords: “Zainichi” women, Japanese films, representations, “chima-chogori” (ethnic costume worn as uniform by Korean school girls), “omoni” (mother)

* Graduate Student, Graduate School of Sociology, Ritsumeikan University