

査読論文

## ヤン・ヨンヒの『かぞくのくに』における贈り物の力

### The Power of the Gift in Yong-hi Yang's *Our Homeland*

福本 圭介

FUKUMOTO Keisuke

*Our Homeland* (Kazoku no kuni) is the first fiction film of Yang Yong-hi, an ethnic Korean documentarist born and raised in Japan, who created the film based on her own family history. It narrates a Korean man's visit to his family in Japan after a long exile in North Korea. This paper interprets the film as a critical intervention to the unending colonialism of contemporary Japan, and examines the power of the gift described in the film as a transformative power for post-colonial future.

キーワード： ヤン・ヨンヒ、『かぞくのくに』、贈与の力、ポストコロニアル、植民地主義

Key words： Yong-hi Yang, *Our Homeland*, the power of the gift, post-colonial, colonialism

## 1 はじめに

在日朝鮮人の映像作家ヤン・ヨンヒ（梁英姫）は、これまで一貫して、自らの「家族」をテーマにした映画を制作してきた。デビュー作は、2005年制作のドキュメンタリー作品『ディア・ピョンヤン』である。この作品では、彼女は、手持ちのビデオカメラを使って、大阪市生野区のコリアンタウンに住む父母との対話、さらには、1970年代に「帰国事業」によって朝鮮民主主義人民共和国（以降、北朝鮮と略記）に移住した3人の兄たち家族との交流を捉え、引き裂かれた家族のなかで生きる「個」としての「私」を新鮮な映像で表現した<sup>1</sup>。また、その姉妹編ともいえるドキュメンタリー第二作『愛しのソナ』（2009年制作）でも、大阪の両親やピョンヤンの兄たち家族との親密なやり取りを描きつつ、ピョンヤンに住む幼い姪ソナと自分の関係に焦点を合わせ、そこに存在するどうしようもない「距離」と「つながり」を表現した。そして、ヤン・ヨンヒは、2011年に制作された第3作『かぞくのくに』において、さらに大きな一歩を踏み出す。劇映画という新しい形式を採用し、ドキュメンタリー作品では語れなかった実体験をもとに、これまでにない思想的強度の作品をつくり上げるのである<sup>2</sup>。

ヤン・ヨンヒの映画の特徴は、自分の家族というきわめて小さな世界に焦点をあわせながら、それを見つめる観客のまなざしに「認識論的事件」とでも呼ぶべき変容をもたらすところにある。ヤンの映画を見た観客は、自分が生きているこの世界のほんのすぐそばでこのようなりアリティを生きている人たちがいたのだという事実（したがって自分の「無知」に）胸をかきむしることになる。だが、それは映画を通して何かしらの知識や情報を得るという単純な体験ではない。それは、いわばソクラテス的な意味での「対話」の体験であり、観客はヤン・ヨンヒの映画を通して世界をみつめる自分のまなざしの「死角」(a blind spot) と出会うのである。そして、観客は、映画を見終わった後、なぜこれほどまでに世界を見ていなかったのかと自問自答するだろう。そうして、感情を揺さぶられながら、あらためて劇場の外に広がる「世界」と出会い直すのである。

本稿は、このような映画体験をもたらすヤン・ヨンヒの作品のなかでも、とりわけ『かぞくのくに』に注目する。この作品には、「家族」をテーマにした先行する2つのドキュメンタリー作品にはないきつめた思想的探究があり、これによって観客は自らの「死角」と出会う独特の映画体験をすることになるからである。先に述べたように、この映画の物語はヤン・ヨンヒの実体験がもとになっているが、カメラはヤンの家族を引き裂く理不尽な力を正面からみつめる。そして、ヤン・ヨンヒがこの作品に込めたのは、何が、自分の家族を引き裂いているのか、何が、それへの対抗となるのかという問いである。「帰国事業」を通して6歳で3人の兄たちを奪われたヤンは、この問いを繰り返しその人生のなかで問うてきたに違いない<sup>3</sup>。映像作家ヤン・ヨンヒは、これまでの作品のエッセンスをこの劇映画に凝縮しつつ、これまでにない密度でこの問いを作品のなかに結晶化するのである。

しかし、驚くべきは、映画『かぞくのくに』が、その物語の最終場面で、大方の観客の想像を裏切り、この理不尽な力に対抗するオルタナティブな「力」を大胆にもそっと指し示すことである。本稿の目的は、『かぞくのくに』に描かれた家族を引き裂く力の正体に目を凝らしつつ、この作品が指し示すオルタナティブな「力」を読み解くことにある。後に述べるように、『かぞくのくに』は、現代日本の「無意識の植民地主義」を生きる日本人マジョリティをするどく問う作品である<sup>4</sup>。しかし、それは、教育的な啓蒙として明示的に行われるのではなく、直接的にはほとんど何も語られずに、映画を見る観客のまなざしをするどく問う映画体験を通して行われるのである。

## 2 家族を引き裂く力の正体とは？

最初に、『かぞくのくに』のあらすじを確認しておこう。舞台は1997年夏の東京である。在日朝鮮人2世で日本語学校の講師をしているリエは、母親が営む喫茶店で10歳年上の兄ソンホを待ちわびていた。兄ソンホは、1970年代はじめ、「帰国事業」によって独り16歳で北朝鮮に移住し、そのまま日本に戻れなくなっていた。しかし、彼は病気治療のため特別に国家から3か月だけの許可をえて25年ぶりに日本に戻ってくる。リエ、父、母の3人は、ソンホを家に迎え入れるが、ソンホは終始どこかぎこちない。彼は、北朝鮮からの同行者ヤンに常時監視されてもいた。ソンホは、すぐ病院で精密検査を受け、脳に腫瘍が発見されるが、日本人の医師からは「3か月の滞在では治療は引き受けられない」と冷たく突き放される。リエは、なんとか別の医師をみつけようとするが、そのようななか、突然翌日帰国せよとの国の命令が告げられ、ソンホはたった一週間で帰国の途につく…。

先に述べたように、この作品における主人公たちの物語は、ヤン・ヨンヒの家族が実際に経験したことがもとになっている。ヤン・ヨンヒは、このフィクション作品の制作を通して、あらためて自らのトラウマティックな過去に向き合い、自分の家族を引き裂くまがまがしい力の総体と向き合おうとしたのだと言ってよい<sup>5</sup>。しかし、この映画が直接的に描くのは、先行するドキュメンタリー作品同様、あくまで自分の家族という小さな世界だけである。そこに登場するのは、ソンホ、リエ、父、母の他には、叔父のテジョ、同行者ヤン、ソンホの友人たちといったごくわずかの個人だけだ。この映画は、あくまで小さな家族の世界を見つめることで、家族を引き裂くまがまがしい力の正体を描写しようとするのである。では、この映画において家族を引き裂く力はどのように描かれているだろうか。

## 2-1 国家という権力

リエたち家族を引き裂く力はまず、リエの両親が「祖国」として選んだ国、北朝鮮の権力に由来するものとして描かれている。物語の最後でも、理由を伝えることもなく帰国命令をソンホに下し、情け容赦なく家族を引き裂いていくのは、この国家権力である。しかし、それは国家による物理的な暴力ではない。ソンホは、突然、北朝鮮からの同行者ヤンからの電話で、帰国する準備をしるとの国家命令を受け取るが、物理的な暴力は行使されない。国家の命令は電話で伝えられ、ソンホは身体を震わせながらもそれを受諾し、それに従うのである。ただし、ここに暴力がまったく描かれていないわけではない。ソンホのふるまい、しぐさ、表情には、こわばりがあり、つねに身構え、緊張しているように見える。この作品が描いているのは、人が命令に服従する姿であり、そこには暴力がまぎれもなく気配として存在する。例えば、ソンホが妹リエに北朝鮮の作業員として働くことを打診する以下のやりとりの場面では、ソンホの身体がおびえ、不自然なふるまいをしている。

リエ： 何？

ソンホ： いや……

リエ： 何？

ソンホ： さらっと聞いて正直に答えてくれればいいんだけど…今後、たとえば、たとえばな、…指定された誰かに会って、話した内容を報告するとか、そういう仕事をする気あるか？

リエ： ……仕事？

ソンホ： だから…興味あるかって聞いているんだ。

リエ： ……それは…スパイっていうか、作業員みたいなことをするってこと？

ソンホ： そ、そんな大袈裟なことじゃないんだ。いろんな人に会って話した内容を報告する仕事だよ。

リエ： ……もし断ったらオッパに迷惑かかる？ もし引き受けたらオッパのお手柄になるの？

ソンホ： そういうのはどうでもいい。

このやりとりの間、ソンホは、背中を丸めたまま、落ち着きがなく、妹のリエとはまったく目を合わせない (図1)。これはソンホが命令に服従しているときの姿勢であり、身体のおびえである。彼の身体は命令に対して拒絶反応を示しており、本当はこの命令に従いたくないのだとわかる。また、ソンホは、この打診によって兄と妹の関係が壊れることを恐れているようにも見える。しかし、ソンホは国家によって命じられたことを無視できず、実行する。ソ



図1 背中を丸めて語るソンホ

ンホには、北朝鮮に妻と子があり、これからも北朝鮮で生きていくほかない。おそらくは、そのような前提がこの服従の背後にはあるのだろう。この緊迫した場面の言葉のやりとりには、長い沈黙がある。リエは兄の行動にはげしく傷つき動揺するが、ソンホはある強制力のもとにあり、自らと妹を傷つけながらも、その力から逃れられない。

17世紀の哲学者トマス・ホブズは、国家という権力の創設を「自然状態」(各人の各人に対す

る戦争状態)から考えたが、国家という権力の根底には、「恐怖によってむすばれた信約」があると述べている<sup>6</sup>。この考えは、ソンホをからめとっている力を考える参考になるだろう。ホップズの考えでは、国家という権力は、「一方が生命についての便益を得て、他方がそのかわりに貨幣また役務を得るという契約」を結ぶことに基礎を持つ<sup>7</sup>。つまり、国家とは、暴力を恐怖する各人が他者への「服従」と引き換えにその他者から「保護」を得るという契約に同意することで成り立つ権力だと言うのだ。ソンホは、その意味で、暴力を背景としたホップズの契約のもとにあると言っていいだろう。ソンホが恐れているのは北朝鮮という国家の暴力だが、自らの意に反してでも「服従」を差し出すことで、そこから「保護」を得ようとしているからである。しかし、ソンホの「興味あるかって聞いてるんだ」という問いかけに対して、リエは次のように明確に答える。

まったく興味ないし、そんな仕事関わりたくもない。……オッパにそんなこと言わせた上の人に言っというて。妹は我々とは相反する思想を持った敵ですって、はっきり言っというて。……役に立てなくて、ごめん。

このリエのセリフは、監督ヤン・ヨンヒが実際に兄に対して放った言葉そのままだという。リエは、はっきりと服従を拒否した。しかし、ソンホは、命令に抗えなかった。彼は、背中を丸めて、妹とは目を合わせず、命令に従うほかなかった。この作品は、家族を引き裂く力が、国家の命令に服従する個人によって支えられていること、そしてその根底には、「暴力への恐怖」を背景にしたホップズ的な権力があることを描いている。

## 2-2 家族という権力

『かぞくのくに』において、ソンホは、国家権力に翻弄される人物として描かれているが、同時に、家族に翻弄される存在としても描かれている。例えば、映画のなかでは、叔父テジョによって、次のようなエピソードが語られる。ソンホは、16歳のときに「帰国事業」で北朝鮮に移住したが、その直前に新潟の赤十字病院で叔父に対して「自分が行くのをやめたらアボジ（父）に迷惑かかるかな」と聞いたという。ソンホは、本当は行きたくないという気持ちがありながらも、父親の立場（在日朝鮮人の民族組織の幹部）を忖度し、それを口にしできなかった。このエピソードが示しているのは、家族の内側にも権力関係があり、それによってソンホの自由が奪われていたということである。ソンホは、大人たちの説得によって移住を決めていた<sup>8</sup>。リエは、家庭のなかで子に対して父親が持つ権力に気がついており、父親に対して「理想だかなにか知らないけど、そのためにオッパが…私は絶対許さない」と言い放つ。これは、父親による不当な権力行使を告発する子の側からの声だと言っていいだろう。父親には「当時は誰しもが帰国事業に希望を抱いていたのだ」という言い分があるが、リエは父親の責任を厳しく問うている。

ここで注目すべきは、家族のなかで権力を持つ父親の「沈黙」である。もちろん父親にも心の奥には息子に移住させたことについての後悔の念や謝罪の気持ちがあるはずである。しかし、それが口にはされることはない。民族組織の副委員長である父は、「帰国事業」では旗を振って息子のみならず多くの同胞たちを移住させてきた人物である。しかも、息子とその家族が北朝鮮に住んでいる以上、後悔や謝罪の言葉は国家批判につながる恐れがあり、口にするわけにはいかない。こうして、父親は、自らの過ちを謝罪することも、自らの苦しみを語ることもできず、沈黙する。

父親が口にはできるのは、国家権力が発言を許すこと、つまり、国家への忠誠と、公式の決まり文句だけである。父親は息子ソンホとの私的な会話でも常に命令口調であり、決まり文句を繰り返

す。「治療に専念するんだ」、「それがお前の任務だ」と。そのような自らの被害も加害も語らない(語れない)父親の態度は、息子ソンホにさらなる「沈黙」を強いる。しかし、この作品には、ソンホが父親に対して抗議の叫びをあげる場面がある。先ほど引用したリエとソンホの会話を立ち聞きた父親は、ソンホを夕食後に呼び出し、次のようなやりとりをする。

父： リエとの話を聞いた。……お前、裏の仕事を引き受けて来たのか？ まあ私も組織の人間だ。お前の立場はわかっている。

ソンホ： いや、わからない、わからないよ。わかるわけじゃないか！わかるわけじゃないか！わかるわけない、わかるわけない、わかるわけない……。

父： 作業員みたいな仕事に関わることはやめてほしい。…当時、多くの人が希望を持って祖国へ渡った。…でもお前は……テジョが……どんな思いであの大金を渡したか。…治療に専念しろ。病気を治して帰るんだ。

ソンホ： (暗闇の中で身体を深く折り曲げて感情を抑え込もうとする) ……話はそれだけですか……話はそれだけですか……いつも、いつも、いつも……そんなことしか話してくれないんですね……。

この場面で印象的なのは、「わかるわけない、わかるわけない」とつぶやきながら、最後には身体を深く曲げて、暗闇の中で胸の内にこみ上げてくる感情を必死で抑え込もうとするソンホの姿である(図2)。実の妹に作業員の仕事を打診しなくてはいけなかった自分の痛みがあなたにわかるのか、あなたや組織が行けといった国で一生暮らさねばならない自分の苦しみがあなたにわかるのか、そのような



図2 暗闇のなか身体を深く曲げるソンホ

けっして言葉にはならないソンホの怒りが噴出する場面である。

しかし、その怒りを自ら懸命に内へと封じ込めようとするソンホの身振りのなかにこそ、この場面が描こうとしているものがある。監督ヤン・ヨンヒによれば、彼女の3人の北朝鮮に移住した兄たちが父親に向けてこのような怒りをぶつける場面は実際にはなかったという<sup>9</sup>。しかし、だからこそ、ヤン・ヨンヒは、兄たちの叫びを「沈黙」の暗闇の底から引っ張り出し、異様に暗いシーンのなかで表現しなければならなかったのだろう。ここで描かれるのは、苦しみを叫ぶことができないという苦しみの叫びである。ソンホは、国家によって声を奪われているだけでなく、家族によっても声を奪われている。リエの家の居間には、民族組織のホールにあるのと同じ金日成と金正日の肖像画が掛けられている。『かぞくのくに』は、家族を引き裂く理不尽な力に、家族そのものがからめとられているさまを描いている。

### 2-3 「沈黙」が構成する理不尽な力

私たちは、ソンホが、「暴力への恐怖」を背景としたホップズ的な権力のもとにあることを確認したが、父親も同様である。ソンホに対して突然の帰国命令が下された時も、父親は本国に抗議できなかった。父親も、保護を得るために自己を押し殺して(押し殺しているという意識も押し殺して)「沈黙」のなかで国家に服従している。したがって、父と息子がぶつかり合うとしても、二人は思いのたけをぶつけて親子げんかをすることもできない。

それに対して、この作品のなかで唯一、自分の気持ちに正直であろうともがいているのが娘のリエ

エである。彼女は「沈黙」を拒否する<sup>10</sup>。リエは、家父長的にふるまう父親に対して「絶対にゆるさない」と明言し、兄に対しても「(組織には) 妹は敵ですと言っておいて」と言い放つ。リエは、父親と兄の衝突を耳にした夜、家の外で兄のソンホを監視していた北朝鮮からの同行者ヤンに対しても次のような言葉をぶつける。

いったいなんなのよ、なんのために付きまってるのよ！…自分で言えばいいじゃない、自分で言ってよ！自分で言って！オッパに言わせないでよ、自分で言ってよ！…日本語わかるんでしょ？この家の声とか全部聞いてんでしょ、ねえ！（煙草を持つヤンの手を振り払って）ねえちょっと！なんとか言ったらどうなの？……あなたも、あの国も、だいきらい！

「沈黙」しないリエは、家族についての映画を制作して世界に向けて発表する映像作家ヤン・ヨンヒの姿勢そのものである。「あなたも、あの国も、だいきらい！」というリエの叫びは、したがって、ヤン・ヨンヒの叫びでもあり、6歳のときに自分から兄を奪い去り、それ以来、家族を翻弄しているまがまがしい力の総体に対するありったけの叫びでもあっただろう<sup>11</sup>。しかし、このありったけの怒りを浴びせられた同行者ヤンは、次のように朝鮮語で返答する。

(朝鮮語) あなたが嫌いなあの国で、お兄さんも、私も、生きています。死ぬまで生きるんです。

同行者ヤンは、リエの言葉を否定しない。それは、あたかもリエの怒りを十分に理解し、受け止めたかのようなでもある。そして、彼はこの言葉を口にして、その場を去るのである。リエは、打ちめされる。ヤン自身、兄ソンホと同様に、国家のシステムのなかで「沈黙」し、命令に服従し仕事をこなしている一個人だと思いつくからである。ヤンも「恐怖によって結ばれた信約」(ホップズ)のもとで生きる人間の一人であり、国家の命令を拒むことはおろか、リエのように思いのたけを叫ぶこともできない。ヤンが立ち去った後、リエは手で足を打ちながらその場をぐるぐる回り、地団太を踏む。ヤンも声を奪われた個にすぎない。ヤンを敵視する視座を奪われたリエは、こうして怒りの予先を失ってしまうのである。

『かぞくのくに』は、同行者ヤンを、一方で北朝鮮の権力を象徴する人物として描きながら、他方で命令を拒めない組織のなかの小さな個人として描いている。ソンホら日本滞在者に帰国命令を伝えるように本国から突然の電話連絡が入った際、ヤンはホテルの部屋で休んでいた。そこでは、次のような電話でのやり取りがなされる。

ホテルのフロント：ヤン様でしょうか。外線でお電話です。お繋ぎしてもよろしいでしょうか？

ヤン： (日本語) はい。

ホテルのフロント：どうぞ。

本国の上司：(朝鮮語) ヤン同志だな？

ヤン： (朝鮮語) (急に姿勢を正して) はい。

本国の上司：(朝鮮語) 私だ、ファンだ。明後日、監視中の滞在者を全員帰国させなさい。

ヤン： (朝鮮語) そんな急にですか？

本国の上司：(朝鮮語) 質問があるのか？

ヤン： (朝鮮語) いえ。

本国の上司：(朝鮮語) ピョンヤン行きの便に関しては、おって連絡する。

ヤン： (朝鮮語) わかりました。

ここで注目すべきは、ヤンが思わず「そんな急にですか？」と質問する場面である。すぐに上司に「質問があるのか」と一喝され、ヤンはすぐに質問を撤回するが、この思わず出た質問こそ、ヤンの個としての姿が垣間見える瞬間だろう。しかし、国家の上意下達のシステム—命令と服従のシステム—は、個人の声、意見、思考をゆるさない。個に求められているのは、「沈黙」すること、つまり、服従という身振りの中で、内的な自発性を持つ一切を封じ込めておくことである。



図3 鏡をのぞき込むヤン

ソンホは、これを「思考停止」と呼んでいるが、ヤンも不断に「思考停止」を続けているのだと言ってよい<sup>12</sup>。この場面では、最後にヤンが鏡に映った自らの顔を見つめるが、そこには一瞬、自らの生き方を振り返る「個」としてのヤンの内面が映りこんでいる(図3)。

映画『かぞくのくに』は、家族を引き裂くまがまがしい力の正体を見つめるが、そこにあるのは、「暴力への恐怖」を背景にした命令と服従の体系であり、その体系は無数の「沈黙」によって構築されている。そこで実際に生活しているのは、ソンホやヤン、あるいはソンホの父親のような個人であるが、個人は生活のために「沈黙」し、歯車として、正体不明のまがまがしい権力をつくり上げているのである。

### 3 母親の「贈り物」がもたらす二つの変容

リエの家族を引き裂く力の背後にあるのは、「恐怖によって結ばれた信約」(ホップズ)を基盤とした国家の権力であり、無数の個が「沈黙」のなかでその権力を支え、正体不明のまがまがしい力を構成している。しかし、このような一般的な説明をしてもいっこうに、このまがまがしい力の本質にせまっている気がしないのはなぜだろう。それは、おそらく、この説明が、在日朝鮮人の家族を翻弄する力を記述しているにもかかわらず、日本国政府あるいは日本人マジョリティの(歴史的)加害性と責任にまったくふれていないからだろう。では、映画『かぞくのくに』は、引き裂かれた在日朝鮮人家族の苦しみを描きながらも、日本社会や日本人マジョリティの加害性や責任は問うていないのだろうか？

一見そのようにも見える。この作品は、物語の舞台を1997年の東京としながらも、病を抱えたソンホを冷たく突き放す日本人医師以外には日本人が登場せず、リエの家族の理不尽な状況に関して日本社会の責任を考えさせるためのコンテキストが物語の内部では提示されないからである。この物語においては、日本社会における日本人マジョリティの存在がほとんどまったく描かれていないのだ<sup>13</sup>。したがって、ほとんどの日本人観客は、この映画を安心して鑑賞できる。自分を透明な部外者、第三者にしながら、あたかも遠い外国の物語をのぞき込むようにして東京を舞台にした在日朝鮮人の「悲劇」を鑑賞できる。しかも、北朝鮮からの同行者ヤンが終始ソンホとリエ家族につきまとい監視していることは日本人観客にとっては好都合だろう。リエたち家族を苦しめている原因は北朝鮮の国家権力なのだとして、自分に都合の良い解釈のフレームワークをつくり、ヤンに責任転嫁できるからである。

しかし、実は、そのようにして、この映画を見終えることはできない。映画を見終えたとき、観

客にはどうしようもなく解消されない何かが残るからである。この残余こそが、この映画のポイントである。この映画には日本人観客の安定的な視座を巧妙に突き崩す仕掛けがあり、部外者、第三者だったはずの日本人観客が、映画を見終わった後には自らのまなざしのあり方について自問自答せざるをえなくなるのである。

映画『かぞくのくに』の物語と映画体験において決定的に重要なのは、物語の終盤、ソンホに対して突然の帰国命令が下されてからの展開である。先に述べたように、この物語のベースは実話であり、ソンホは本国からの命令どおりに帰国することになる。しかし、ここで重要なエピソードが挿入される。ソンホが出国に向けて家を出る日、母親が同行者ヤンに対してある贈り物を渡すのだ。母親は、前日のうちに、喫茶店経営でこつこつと貯めた小銭をかきあつめて、新品のスーツ一式と手土産を準備していた。そして、出発直前のタイミングで、「これからもお世話になる人」を「あんな格好のまま帰すわけにはいかない」と、ソンホに対しヤンに着替えてもらうように言うのである。家の二階の部屋に案内されたヤンは、自分のために用意された新品のスーツの上下が掛けられているのを見る。そして、その下には、ソンホの母親からの手紙と手土産が置かれているのである。

同行者ヤンの顔が変わるのは、この場面においてである。その後ヤンは、この新品のスーツに着替えて、手土産を持ち、用意された新品の靴を履いて家を出るが、顔とたたずまいが明らかに変容している。ヤンは以前の監視者の顔ではなく、一人の青年の顔をしているのだ。母親の行動がヤンに何らかの変容をもたらしたのだと考えるほかない。この出来事が物語のあらずじに影響を与えることはない。しかし、これが決定的に重要な出来事であることは映画の観客にはわかる。いったいそれはどのような変容だったのか。そして、もう一つ重要な変容がここで起こることになる。この場面において、映画『かぞくのくに』を見ている日本人観客にも決定的な変化が起こるのである。順に見ていこう。

### 3-1 贈り物の「力」

同行者ヤンに何が起こったのか。ソンホの母親からの贈り物を受け取ったヤンは、明らかに何かが変わっている。このヤンの変容を考察するには、ソンホの母親が行った行為について考察しなければならない。母親はヤンに手紙と贈り物を渡した。母親は、「こんなことしかできない、なさない母親よ」とソンホに言う。しかし、「こんなこと」とは何だったのだろうか。それはどのような行為であり、この行為にはどのような「力」があったのか。

ソンホがヤンを二階の部屋に案内し、「母が用意しました」と伝えたとき、ヤンは壁に掛けられた新品のスーツ一式を見て一瞬戸惑った表情をする。ヤンはうまく状況が呑み込めない様子である。しかし、ソンホがその場を離れると、一人になったヤンは掛けられたスーツをじっと見つめ、表情を変える。おそらく、彼はソンホの母親の行動の意味を直感的に理解するのだといってよい。そうして、ヤンはスーツの下に手紙をみつめる。それは、ソンホの母親が書いた朝鮮語の手紙だった。この手紙を読みながら、ヤンの顔が変わっていく（映画の中では、慣れない朝鮮語でこの手紙を読み上げる母親の「声」が背景で流れる）。

「(朝鮮語) 下手な朝鮮語でこの手紙を書きます。遠く離れ日本にいる母親は病を持つ息子に何もしてやれません。出来るのは祖国を信じるだけです。ソンホをよろしくお願い致します。子どもが3人いらっしゃるとうかがいました。少ないですがご家族のためにお役立てください。ソンホの母より」

ヤンはソンホの母親の「声」を聴きながら、母親が部屋に掛けている息子ソンホの家族写真も目にする。そこには、ソンホの妻と子が写っている。ヤンは、母親がソンホをみつめるまなざしに出会い、ソンホが愛情をもって育てられた人の子であることを実感し、その子を想う母親の思いに圧倒される。

しかし、この時点ではまだ、ヤンは母親の贈り物の本当の重さを理解していなかったかもしれない。母親からの贈り物は、「ソンホをよろしくお願い致します」という母親からヤンへの「懇願」の表現だったが、それはそれ以上の意味をあわせ持っていたからである。手紙を読み終えた後、ヤンは、スーツの足元にあった旅行バックを開け、そのなかにぎっしりと子ども服が入っているのをみつけるのだ。それは、けっして豊かなわけではない一人の母親がけっして豊かなわけではない一人の若き父親(ヤン)に手渡した精一杯の手土産だった。このとき、この「贈り物」を手渡す儀式が完成するのである。バックに詰められた子ども服は、自由が許されない国に帰る子を守ろうとする一人の母親が、自由が許されない国で子を守ろうとしている一人の父親に伝えたいメッセージでもあった。ヤンさんは敵ではない、ヤンさんも人の親であり、子たちのために力を尽くしている、私も同じです、どうかご家族を大事になさってください。それが母親の「贈り物」が語っているもう一つのことだった。

この「贈り物」は、監視者だったヤンをどのように変容させただろうか。この「贈り物」にはどのような「力」があっただろうか。文化人類学者のマルセル・モース (1872-1950) は、『贈与論』のなかで「贈り物」を贈り、受け取ることが創設する関係性について、次のように述べている。

贈り物というのは、したがって、与えなくてはならないものであり、受け取らなくてはならないものであり、しかもそうでありながら、もらうと危険なものなのである。それというのも、与えられる物それ自体が双方向的なつながりをつくりだすからであり、このつながりは取り消すことができないからである<sup>14</sup>。

モースは、「贈り物」を与え、受け取るという行為が、ある種の強迫性(義務感)のもとにある行為であり、与えるものと受け取るものの双方に取り消すことのできない「つながり」を生み出すのだと述べている。「贈り物」は、人と人のあいだに「つながり」を創設し、与える側も、受け取る側も、それによって否応なく変容させられるのである。さらにモースは、「贈り物」は「もらうと危険なもの」だとも述べている。贈り物を受け取ると返礼の義務が生じ、そこには、負い目の感覚を伴う「取り消すことのできない」強制力が生じるからである。

ソンホの母親は、まさに「贈り物」が持つそのような「力」を知っているからこそ、「贈り物」を贈ったのだと言えるだろう。ここには、母親のリアリズムがある。それは、「つながり」を創設し、ある種の強制力を発揮するのである。したがって、ヤンは、重たい「危険なもの」を背負ったともいえるだろう。確かに、旅行カバンにぎっしりの子ども服という「贈り物」は、ヤンにとって経済的にはありがたいものであり、倫理的にもヤンの罪責感をやわらげるだろう(それはヤンの任務に対するある種の「赦し」の表現にもなっている)。しかし、だからこそ、この「贈り物」を受け取った責任は決して軽くない<sup>15</sup>。ヤンは、今後、目に見えない「つながり」のもとに置かれ、「返礼」を意識せざるをえなくなるからである。とはいえ、ヤンがこの「贈り物」を拒絶することもできなかっただろう。「贈り物」には受け取りと返礼を強いる独特の強制力がある。これは、ホップズが語った「恐怖によって結ばれた信約」の強制力とはまったく質の異なる強制力である。

『かぞくのくに』における「贈与の力」について優れた分析を行った五十棲智世は、ソンホの母

親の行為の意図について、次のように述べている。

返礼を求め贈与を行う母の行為は、一見したたかな行為であるように思われる。しかし、母の贈与の根本にあるものは、一心にソンホの生活を支えてやりたいという強い願い、また北朝鮮に家族がいるという同様の境遇にあるヤン同志に対する思いである<sup>16</sup>。

ここで五十棲が論じているのは、母親が行った贈与の両義性 (ambivalence) である。母親の贈与は、「ソンホの生活を支えてやりたい」という強い願いのもと、差し迫った状況のなかやむにやまれず発明された行為だった。したがって、母親には、確かに「贈与の力」を意識したある種の「したたかさ」があったと言えるだろう。では、同行者ヤンに対する「思い」はニセモノだったのだろうか。五十棲はそうではないと言う。息子を助けたいと一心に願う母親のリアリズムが、子を助けたいと一心に願う父親のリアリズムを発見し、それを全力で肯定するのである。母親は最初からヤンの「生活を支えてやりたい」と思っていたわけではないだろう。しかし、「贈り物」は、確かにホンモノの「思い」を伝え、だからこそ強力な形でヤンに影響を与えた。したがって、母親が発明した「贈り物」の影響は、母親自身にも及んでいると考えるべきだろう。これが、モースのいう、「贈り物」が創設する「双方向的なつながり」である。おそらく、母親は、やむにやまれぬ状況のなかで、他者のみならず、自己をも変容させるような「贈り物」を贈ったのである<sup>17</sup>。それは子を守ろうとする親たちの国境を越えた同盟の創設とも呼べる行為だった<sup>18</sup>。

### 3-2 日本人観客のまなざしを問うまなざし

ここにきてようやく私たちは、この映画『かぞくのくに』をみる日本人観客が経験するまなざしの変容について論じることができる。『かぞくのくに』は、在日朝鮮人の家族を翻弄する力を見つめつつも、一見、日本人マジョリティの加害性や責任を問わない物語空間を構成しているように見える。しかし、実は、この映画は、きわめて特異な仕方、この映画を見る日本人マジョリティのまなざしを鋭く問うのである。

『かぞくのくに』を見ると、ほとんどの日本人観客は、在日朝鮮人2世のリエの視点に寄り添いながら、この作品の物語の展開を追っていこう。リエは現代の東京に暮らす「朝鮮籍」の朝鮮人で、日本社会のなかではマイノリティである。しかし、リエは北朝鮮の国家体制やそれを支持する両親の思想に対して違和感を抱いており、この作品のなかでは日本人観客がもっとも感情移入しやすい人物として登場している。

しかし、やがて日本人観客の映画を見つめるまなざしに動揺が生まれる瞬間が訪れる。リエが「あなたも、あの国も、だいきらい！」と叫んだあと、同行者ヤンが「あなたが嫌いなあの国で、お兄さんも、私も、生きています。死ぬまで生きるんです」と言って、リエを突き放す場面である。リエはここで、激しく地団太を踏むことになるが、ここで日本人観客のまなざしも動揺することになる。それまで、北朝鮮から派遣された監視者であるヤンに、状況の責任を押しつけてきた観客は、リエと同様、どこに怒りの矛先を向ければよいのかわからなくなるからである。しかし、それでも大きな解釈の枠組みとしては、日本人観客は北朝鮮という国家体制を象徴する人物であるヤンを敵視する構図のなかで物語を追っていこう。ところが、その後、日本人観客が自らのまなざしを大きく揺さぶられる瞬間がやってくる。それが、同行者ヤンがソンホの母親から「贈り物」を受け取る場面である。日本人観客は、母親の「贈り物」を通して、それまで想定もしていなかった母親のまなざしと出会い、動揺させられるのである。

ソンホがヤンを二階の部屋に案内した後、ヤンは一人、掛けられた新品のスーツの上下に向き合うが、この場面から観客はヤンの視点に同一化し、ヤンの視点から物語空間を見ることになる。そして、そこで観客は、ヤンの視点から、ヤンに対する母親のまなざしと出会うのである。新品のスーツを見たときに、ヤンは驚くが、それはそのまま観客の驚きでもある(図4)。観客にとってヤンは、北朝鮮の国家体制を象徴する人物であり、リエの家族を翻弄する力の執行者であり、けっして心の通ったやりとりを交わすべき人間ではなかった。リエがヤンに「あなたも、あの国も、だいきらい！」と叫んだその発話のポジションに観客はまだ留まっており、ヤンはあくまで嫌悪の対象なのだ。しかし、母親のまなざしは、違う。母親はもう位置を移動しており、まったく異なる場所からまったく異なるまなざしでヤンのことを見つめている。そして、そのまなざしによってヤンの顔が変容していくのである(図5)。

印象的なのは、ヤンが手土産を受け取るシーンである。先に述べたように、ヤンはその前に、ヤンの母親からの朝鮮語の手紙を読むが、母親はまっすぐにヤンに語りかけていた。「(朝鮮語)子どもさんが3人いらっしゃるとうかがいました。少ないですがご家族のためにお役立てください」。観客はここで、そのヤンの視点で、旅行カバンのなかにぎっしりと詰められた子ども服を発見する。ヤンがバックのファスナーを開けると、ヤンを一人の父親として全力で尊重しようとする母親のまなざしがまぶしく出現するのである(図6)。

この一連の流れの中で、日本人観客は、母親のまなざしとヤンの変化に心を動かされつつ、母親の行動に説得力を感じ、自らのまなざしを反省せざるをえなくなる。映画『かぞくのくに』は、ヤンを敵視する日本人観客のまなざしに対して、この母親のまなざしをするどく対置するのである。ここで、日本人観客は自らのまなざしを問わざるを得ない。同行者ヤンをずっと潜在的な敵、忌まわしい状況の原因、あるいは、リエ家族を翻弄する力としてしか見ていなかった自分のまなざしとはいったい何だったのか、リエヤソンホに同情しつつ、リエの家族に寄り添っているつもりだった自分のまなざしとは何だったのかと。

ヤンは、リエに対して「あなたが嫌いなあの国で、お兄さんも、私も、生きています」と語った。母親の行動は、このヤンの言葉へのまっすぐな応答だったと言ってもいいだろう。母親は、ヤンのこの言葉をヤンの「個」としての声として受け止め、ヤンを自分の息子ソンホとともに生きている「個」として尊重する行動に出たのだ。母親のヤンへの「贈り物」は、この「個」としてのつながりを肯定し、国境を越えた密かな「親」の同盟を創設しようとする行為だった。「暴力への恐怖」を背景としたホップズ的な権力に拘束された人間関係のなかで、生き延びるために、母親はそれとは質の異なる別のつながりを創設したのである。したがって、映画『かぞくのくに』は、「あなたも、あの国も、だいきらい！」とヤンに向けて叫ぶ日本人観客を肯定してはくれない。この映画は、そのようなまなざしでスクリーンを見つめる日本人に対し、ヤンを一人の「親」として見



図4 贈り物に驚くヤン



図5 表情を変えるヤン



図6 ソンホの母親のまなざしと出会うヤン

つめる母親のまなざしを対置し、立ち止まらせる。ヤンの「あなたが嫌いなあの国で、お兄さんも、私も、生きています」という台詞は物語のなかではリエに向けられていた。しかし、やがて日本人観客はその台詞は自分にも向けられていたのだと気づくだろう。母親はこの声に応答した。しかし、興味深いことに、日本人観客もなぜかこの母親の応答に心を深く揺さぶられるのである。

#### 4 映画『かぞくのくに』という贈り物の「力」

映画『かぞくのくに』は、戦後の日本国の政治や社会を直接的には告発しない。しかし、この作品は、きわめて独創的な仕方、日本人観客のまなざしがはらむ「無意識の植民地主義」を問う。その意味で、この映画のなかのリエの台詞「あなたも、あの国も、だいきらい！」は作品の内と外をつなぐきわめて巧みな仕掛けだったと言える。ヤン・ヨンヒの3部作が公開される2005年から2012年の状況を思い返すと、日本社会がかつてない規模でこの台詞を在日朝鮮人に向けて叫んでいたからである。つまり、劇場の外の現実世界では、日本人マジョリティはこの台詞をいわばリエに向けて叫んでいたのだ。では、映画『かぞくのくに』はそのような日本人マジョリティの態度に対してどのような応答となっているだろうか。

少し歴史を振り返っておこう。『ディア・ピョンヤン』が公開された2000年代中盤の日本社会は、2002年9月17日の日朝首脳会談とピョンヤン宣言以来つづく拉致報道と北朝鮮バッシングのただ中であつた。日朝首脳会談は、日本国民が長期にわたって放置してきた植民地支配の歴史と責任に向き合い、あるべき「国交正常化」へむけて議論を深めるチャンスだった<sup>19</sup>。しかし、実際には、北朝鮮政府が日本人拉致事件の責任を公式に認め謝罪したことをきっかけに、日本人マジョリティの関心は拉致問題一色に染まった。テレビのワイドショー番組などでは、画一的な北朝鮮のイメージがくり返し流された。そのようななか『ディア・ピョンヤン』やそれに続く『愛しのソナ』は発表されたのである。

日本人マジョリティは、「帰国事業」という9万3340人ももの在日朝鮮人とその随伴家族を北朝鮮に移住させた巨大事業を忘却していたし、それによって引き裂かれた家族、数えきれない人々の存在も忘却していた<sup>20</sup>。また、そのような帰国事業の背景にあつた戦後日本の旧植民地出身者に対する差別的政策についても多くの日本人には自覚がなかつた。作家・徐京植がいくつもの著作で繰り返し指摘しているように、植民地支配によって「日本人」とされた朝鮮人は戦後一転して「国民」の枠外に放り出され「難民化」を強いられた。にもかかわらず、日本人マジョリティは、そのことを疑問視してこなかつたのである<sup>21</sup>。そして、冷戦終結以降、1990年代には日本の戦争責任や植民地支配責任を問う声が被害国の人々から出てくるものの、日本社会はそれに正面から応答することができなかつた<sup>22</sup>。2002年以降はそこに拉致報道が流れ込んでくる。帝国日本による侵略と植民地支配の歴史のみならず、戦後日本が抱えた「終わらない植民地主義」を見るまいとする日本人マジョリティの圧倒的な力のなかで、それに抗うようにして、ヤン・ヨンヒの作品群は制作・発表されていったのである。

ヤン・ヨンヒの作品を取り巻いていた力は、それだけではない。広がる北朝鮮バッシングと政府の北朝鮮制裁政策の中、日本社会ではレイシズムがかつてないほどの高まりを見せるようになっていた。2002年9月の日朝首脳会談から翌年3月までのわずか半年の間で、全国で1000件以上のレイシズム事件が記録された<sup>23</sup>。梁英聖によれば、この時期からの朝鮮人に対するレイシズム暴力は、組織的な犯行ではなく、自然発生的な性格を帯びた「普通の人」による暴力という性格をもつようになっていく<sup>24</sup>。また、『ディア・ピョンヤン』、『愛しのソナ』が公開された後の2000年代後半には、

「ヘイト・スピーチ」と呼ばれる差別扇動行動が発生・拡大していく。2009年には、京都朝鮮学校への襲撃事件が発生しており、2010年には、朝鮮学校が政府の「高校無償化」政策の対象からはずされるといふ事態にまで至る<sup>25</sup>。法務省による調査結果によると、2012年4月から2015年9月にかけて29都道府県で計1152件のヘイト・スピーチ街宣が確認されている<sup>26</sup>。

映像作家ヤン・ヨンヒの『かぞくのくに』が発表されたのは、そのような時代状況のなかだった。したがって、「あなたも、あの国も、だいきらい！」という映画中のリエの台詞は、現実世界の中では、日本社会が在日朝鮮人に向けて叫んでいた。このような状況の中、『かぞくのくに』は、このようなまなざしをもつ日本人マジョリティに対して、あらためて、自分のまなざしを見つめ直させるような映画となったといつてよい。『かぞくのくに』は、引き裂かれた朝鮮人の家族の視点に観客を導き、その引き裂かれた家族の視点から世界をみつめ、さらには、「何が、この家族を引き裂いているのか、何が、それへの対抗となるのか」を観客に問うたからである。この映画の本質は、この視点の設定と根本的な問いかけにある。映画は答えを出さない。答えを提示しない。映画は、ただ観客に「死角」を見せ、するどく問いかける。そこで答えを出さなくてははいけないのは、私たち観客である。

先に見たように、同行者ヤンを潜在的な敵、憎むべき人物として責任転嫁していた日本人観客のまなざしは、映画によって突き放されることになる。そして、映画を見終わった日本人観客は、自らが「リエ」らの家族を引き裂くまがまがしい力に加担していたのではないかと自らのまなざしとポジションナリティ（政治的権力的位置性）を問わざるをえなくなるだろう。なぜなら、そもそも日本人は、リエの家族を引き裂く原因となった「帰国事情」という国際的な大事業に対して、第三者的な立場に立っているわけではまったくないからである。帰国事業は、北朝鮮という国家が単独で行った事業ではない。それは、むしろ日本政府と日本赤十字社による「密接な連携」によって動き始めた国際的な事業であり、さらにその背景には圧倒的多数の日本人マジョリティの支持があった。テッサ・モーリス＝スズキは、『北朝鮮へのエクソダス』のなかで、帰国事業は「選挙で票がとれたし、メディアにも一般大衆にも人気があった。岸政権にとって、外交政策問題一なかんずく、大きな論争を呼んだ日米安全保障条約改定一が重圧の度を強めていたとき、帰国は人気維持にきわめて役に立った」（256頁）と述べている。帰国事業は、人道主義の装いのなかで、圧倒的な国民世論の支持のもと、日本の右派と左派の協同作業によって実現した国民的政策だった。したがって、映画中でリエは、ヤンに向けて「あなたも、あの国も、だいきらい！」と叫んだが、本当は、その叫びは、北朝鮮のヤンだけでなく、上記の歴史的責任すら自覚していない日本人マジョリティに向けられていてもおかしくはないのである。

しかしながら、先に述べたように、映画『かぞくのくに』は、直接的に日本社会や日本人マジョリティの態度を告発するタイプの映画でない。むしろ、この映画が観客に語るのは、小さな家族の現実、「あなたが嫌いなあの国で、お兄さんも、私も、生きている」というリエの叫びであり、リエの現実である。映画『かぞくのくに』は、日本社会がかつてない規模で在日朝鮮人に対してヘイトを浴びせている中で、「あなたが嫌いなあの国で、お兄さんも、私も、生きている」というヤン・ヨンヒの魂の声を表現し、引き裂かれた朝鮮人の家族の視点から「何が、この家族を引き裂いているのか、何が、それへの対抗となるのか」を観客に深く問うたのである<sup>27</sup>。

こうして、日本人観客は、この映画のタイトル「かぞくのくに」が表現するリアリティに思い至るだろう。そのリアリティとは、国境の向こうにも、国境のこちらにも、誰かの親や子、兄妹、愛する人が生きているということ、国境や国籍やレイシズムなどの分断線によって人々は激しく引き裂かれているが、確かに「かぞく」はそれらを超えて広がっているということである。ソンホの両

親やリエにとって、北朝鮮に生きるソンホはかけがえのない「かぞく」であり、ソンホにもかけがえのない妻や子がいる。そして、ソンホ同様、ヤンも、組織のなかで生きる小さな個ではあるが、かけがえのない「かぞく」とともに生活しており、自由が許されない社会の中で子らを守り育てようとしている。そして、もちろん日本社会のなかにも多様な「かぞく」が分断されながら生きていだろう。確かに、そのような「かぞく」をつなぐ「くに」は、どこにもない。あるのは、「かぞく」を引き裂き翻弄するさまざまな力である。しかし、「かぞく」は分断線を超えて存在し、生き延びるために「かぞくのくに」を求めている<sup>28</sup>。

とはいえ、この作品は、あまい理想を描いているわけではない。映画のラストでは、ソンホは国家の命令に従って北朝鮮に帰っていく。そして、ヤンも監視者としてソンホを車に乗せ、帰国させる任務を厳格に遂行する。理不尽にも「かぞく」は引き裂かれ、ソンホをつかんだりエの腕は振り払われる。そして、同じ東京に生きる日本人マジョリティは、この出来事をまったく知らない。絶望的な最終場面というほかない。しかしそれでもこの映画には二つの「希望」が描かれている。ヤンは、監視者としての任務を厳格に果たしつつ、それでも、ソンホの母親が用意した新品のスーツを身に着け、新品の靴をはき、子ども服のぎっしりつまった旅行カバンをたずさえて帰国する。ヤンはどのような思いでこのスーツを身に着けただろうか。ソンホの母親が用意した新品のシャツに袖を通すとき、ジャン・ヴァルジャンのように身体が震えなかっただろうか。帰国したとき、どのような思いで、自分の子どもたちに手土産の子ども服を着せるのか。「贈り物」を受け取る儀式のなかで、ヤンは否応なく、彼自身の人生を変えられてしまっているだろう。そして、もう一つ。映画の最終シーンで、観客はリエが重たいスーツケースを引っ張ってどこかへ旅立つ姿を目にする。彼女はどこへ旅立つのだろうか。彼女はどこへ向かうのだろうか。脱出口はあるだろうか。しかし、映画を見終わった私たち観客は、この『かぞくのくに』という映画こそ、リエが見つけた脱出口なのだと思います。彼女は、重たい過去をひきずり、しかし、やがて「沈黙」をやぶって真実を語るだろう。そして、彼女は映像作家になる。『かぞくのくに』を見終わったときに心が揺さぶられ、内側から名づけられないものが溢れ出すのは、この映画そのものが日本人である「私」にとって危険な「贈り物」だからだろう。新しいつながりを創設する「贈り物」のなかにもこそ暴力に真に対抗するリアルな「力」がやどっているのだとすれば、危険な「贈り物」をすでに受け取ってしまっている私は、自分をつくり変える力におびえ身を震わせているもう一人のヤンなのかもしれない。

## 謝辞

本稿は、五十棲智世の論文「映像作家・梁英姫論—『ディア・ピョンヤン』『愛しきソナ』『かぞくのくに』に見る梁英姫の思想」（2014年度新潟県立大学国際地域学部卒業論文）との深い対話の中で構想され書かれた。この本質を見極めようとする迫力に満ちた論考との対話がなければ、本稿はなかった。ここに記して感謝したい。

## 注

<sup>1</sup> 「帰国事業」とは、1959年12月から1984年まで数度の中断を含みながら20数年間にわたって継続された朝鮮民主主義人民共和国（以下、北朝鮮と略記）への集団移住事業であり、在日朝鮮人とその家族が対象とされた。この日本政府と赤十字の「緊密な連携」によって始まる大事業を可能にした冷戦下の国際的文脈と日本国内の政治状況については、テッサ・モーリス＝スズキ『北朝鮮へのエクソダス』（朝日新聞社、2007年）の特に15章「『沈黙』のパートナー」を参照。そこで、モーリス＝スズキは、冷戦下の共産主義陣営と資本主義陣営の「共存」につい

- て、「力の均衡を保つために、両サイドの力あるものが陰で手を組み、事実上のパートナーとなって、力のない者の権利を踏みにじった」(255頁)と述べている。
- 2 ヤン・ヨンヒは、2022年6月には、通算4作目、ドキュメンタリーとしては第3作目となる作品『スープとイデオロギー』を公開している。この作品でもテーマは「家族」であり、ヤン・ヨンヒが母親と日本人のパートナーという新しい「家族」とともに長く母親の「沈黙」のなかに封じこめられていた「済州島4・3事件」の記憶をたどる旅が描かれている。
  - 3 ヤン・ヨンヒは、映画という形式だけでなく、書籍という形式でも自伝的著作を発表している。『Dear Pyongyang—ディア・ピョンヤン』(アートン、2006年)、『兄 かぞくのくに』(小学館、2013年)の他、佐高信との対談『北朝鮮で兄は死んだ』(七つ森書簡、2007年)もある。また、映画『かぞくのくに』がヤンの実体験に基づいていることについては、ヤン・ヨンヒ「プロダクションノート ヤン・ヨンヒ監督への16の質問」『かぞくのくに』(映画パンフレット)(スターサンズ、2012年)、及びヤン・ヨンヒ・小森陽一「兄と、父と母と、わたし」小森陽一『しかしそれだけではない。—小森陽一対談集〈2〉』(シネ・フロント社、2014年)を参照のこと。
  - 4 「無意識の植民地主義」という言葉を作ったのは『無意識の植民地主義—日本人の米軍基地と沖縄人』(お茶の水書房、2005年)の著者、野村浩也である(増補改訂版は、松籟社より2019年に出版)。「無意識の植民地主義」という視点は、戦後日本の安全保障政策(対沖縄政策)のみならず、日本人マジョリティが選択してきた旧植民地出身者に対する戦後政策を総体として考察する際にもきわめて重要だと思われる。
  - 5 ヤン・ヨンヒは、一時帰国した兄が突然、北朝鮮に引き戻された日のことを次のように回想している。「兄が去った直後に1人で散歩に出掛けたことを覚えている。私は非常に腹を立てていて、家の中に入りたくなかった。散歩の途中、近所の神社の前を通りかかった。幼い頃、兄がよく私を連れてきてくれた場所だ。神社の石をみつめていると、突然涙がこぼれてきた。『この世に神様なんていない』と思ったのを覚えている」(「自伝的映画『かぞくのくに』—梁英姫監督インタビュー」『The Wall Street Journal』2013年3月18日、オンライン日本語版)。また、ヤンは6歳のときに突然、3人の兄と引き裂かれた体験そのものを「トラウマ」的体験として捉え、次のように語っている。「面倒くさいものからどんどん解放されたいと思ったとき、それを避けていると絶対解放されない。それは色んな問題がそう。自由になるには、とことんそれと向き合うしかない」(聞き手・まとめ 梁英聖「Messenger インタビュー 梁英姫さん(映画監督)」『K-magazine』vol.27、3-4頁)。
  - 6 ホップズ(水田洋訳)『リヴァイアサン(一)』(岩波書店、1992年)、229頁。
  - 7 同上、及び、ホップズ(水田洋訳)『リヴァイアサン(二)』(岩波書店、1992年)、70頁を参照。ただし、ホップズは、「暴力」という言葉ではなく、「強力force」(34頁)あるいは、「自然的な力natural force」(70頁)という言葉を用いている。また、厳密に言うと、ホップズは「設立によるコモウンウェルス」と「獲得によるコモウンウェルス」を区別しているが、どちらもforceへの「恐怖」を背景とした信約によって設立される点では共通している。
  - 8 ソンホという作中人物は、北朝鮮に移住したヤン・ヨンヒの3人の実の兄たちをモデルに作り出されたという。ヤンの長兄は、朝鮮大学校在学時に朝鮮総連による指名で移住を決めており、ソンホも自らの意思で行ったのではないという設定になっている(前掲「Messenger インタビュー 梁英姫さん(映画監督)」、7頁)。作品における描写を離れて言えば、実際は、在日朝鮮人に対しては、朝鮮総連や民族学校のネットワークによる宣伝・説得だけでなく、北朝鮮における幸福な生活を強調して報道した日本のメディアによる宣伝・説得も大きかった(テッサ・モーリス＝スズキ『北朝鮮へのエクソダス』、198-215頁)。また、モーリス＝スズキは、「多くの力がひとつになって帰国運動が形成された」とし、その主要なアクターを「日本と北朝鮮の政府、両国の赤十字、総連、日本の野党とメディア、赤十字国際委員会、そして、ソビエト連邦とアメリカ合衆国の政府」(328頁)としている。
  - 9 ヤン・ヨンヒ・小森陽一「兄と、父と母と、わたし」、140頁。
  - 10 リエの「沈黙」を拒否する姿は、自らの経験をオープンにして『かぞくのくに』を制作・発表する映像作家ヤン・ヨンヒの姿に重なる。『かぞくのくに』の物語は、なぜ、映像作家ヤン・ヨンヒが誕生したのか、なぜ『かぞくのくに』という映画が生まれたのかを語る物語でもある。ヤン・ヨンヒは語っている。「ここで黙ると親たちと同じになっちゃうなと思ったんですね。それはもう、嫌でした」(前掲「Messenger インタビュー 梁英姫さん(映画監督)」、3頁)。
  - 11 ヤン・ヨンヒは、この台詞について、次のように述べている。『「あなたもあなたの国も大嫌い」という台詞。あのセリフをオフィシャルに言う為に40年もかかったような気がします。簡単なことではありません。北朝鮮に家族がいるという状況の中でいつも自分の言うことに慎重でなければならぬのが私たちですから。でも半年間脚本に取り組んでいて、どうしてもあの台詞は変えられなかった。自分が生きるためには、一度は言わなければならないのでしょ。』(「ベルリン国際映画祭フォーラム部門公式上映ワールド・プレミア終後のティーチ・イン採録」『かぞくのくに』(映画パンフレット)スターサンズ、2012年)。
  - 12 ソンホは、父親との衝突の際、背中を深く折り曲げながら自分の感情を抑え込もうとしていた。おそらく、ヤンも同じように、組織のなかの一員として、自己を封じ込め、そのポジションを必死で獲得してきたのだろう。ソンホと同行者ヤンの関係は、対立の関係ではなく、むしろ類似の関係にあるように見える。
  - 13 しかし、『かぞくのくに』には一場面だけ、日本人マジョリティが描かれているシーンがある。突然の帰国命令が下された後、子どもへのお土産を買いに出かけたソンホが町の雑踏のなかを歩くシーンである。ここで、ソン

- ホは、一人のすれ違う若者とぶつかる。若者は、ソンホに謝罪の言葉を述べてすぐ歩き去るが、なぜヤン・ヨンヒはこの衝突のシーンを挿入したのだろうか。日本人観客は、このシーンを見るとき、この雑踏と一人の若者のなかに自分の場所を与えられ、実はこの物語と自分に「つながり」があることを暗示されるのである。1997年のその日、ソンホにぶつかったのは、自分ではなかったかと。
- <sup>14</sup> マルセル・モース（森山工訳）『贈与論 他二篇』（岩波書店、2014年）、369頁。
- <sup>15</sup> ここで私が想起するのは、ユゴーの『レ・ミゼラブル』において、銀の食器を盗んだジャン・ヴァルジャンが司教から盗みを咎められることなく、銀の燭台を贈与される場面である。このとき、ジャン・ヴァルジャンの手足はぶるぶると震える（ヴィクトール・ユゴー、西永良成訳『レ・ミゼラブル』平凡社、2019年、183頁）。このとき、ヴァルジャンはとてつもなく「危険なもの」を受け取ったのだと言える。なぜなら、この贈り物を受け取ることによって彼はもう以前と同じ自分ではなくなってしまうからである。
- <sup>16</sup> 五十棲智世「映像作家・梁英姫論—『ディア・ピョンヤン』『愛しきソナ』『かぞくのくに』に見る梁英姫の思想」（新潟県立大学卒業論文、2015年）、39頁。五十棲は、拙稿「非暴力直接行動を再導入する—ガンディーと私たちの未完の脱植民地化」（『国際地域研究論集』No.5、2014年）を参照しつつ、「与える」ことによって他者との新しい関係性を創出しようとする「贈与の力」に注目し、その観点から映画『かぞくのくに』について優れた分析を行っている。五十棲は、『かぞくのくに』には国家の暴力を背景とした支配と服従の関係性と「贈り物」によって構築される関係性の二つが描かれており、後者には前者を超えていく力があると論じている（34-40頁）。本稿は、五十棲の解釈を支持しつつ、さらにその解釈を、日本人観客を意識したポストコロナル批評の文脈のなかで再考することを目的としている。
- <sup>17</sup> 「贈り物」の持つ不思議な「力」は、他者のみならず、自己をもつくり変えるところにある。それは、他者との間に新しい「つながり」を創設するが、その創設は、そうしなかった場合にはありえなかった「自己」と「他者」をつくりだす。また、『かぞくのくに』における「贈り物」は、「汝の敵を愛せ」というキリスト教の格率が表現する「愛」の行為の1つのヴァリエーションとしても考えられることを指摘しておくたい。
- <sup>18</sup> 五十棲は、ソンホの母親とヤンの類縁性について以下のように指摘している。「ソンホの母と同様に北朝鮮に愛する家族や子供がいるという点で、ヤン同志とソンホの母は似たような境遇にいる。ソンホの母の『贈り物』には、類似した境遇にあるヤン同志を気遣う思いもまた含まれている」（五十棲「映像作家・梁英姫論」、38-39頁）。
- <sup>19</sup> 戦後日本に継続する植民地主義の問題を踏まえながら日朝問題を考えるための必読文献として、徐京植『秤にかけてはならない—日朝問題を考える座標軸』（影書房、2003年）、及び徐京植『日本リベラル派の陥落』（高文研、2017年）がある。
- <sup>20</sup> 移住した人数については、金英達・高柳俊男編『北朝鮮帰国事業関係資料集』（新幹社、1995年）、341頁を参照。また、モーリス・スズキは、「帰国事業」を最初に推し出した日本政府と日本赤十字社の「密接な連携」の背後にあった動機について次のように述べている。「動機は、経済・治安上の懸念に大量の偏見をミックスしたものであった。破壊分子で社会福祉の重荷と思われる人たちをこの国から排除したい、と考えたのだ」（『北朝鮮へのエクソダス』、255-256頁）。
- <sup>21</sup> 旧植民地出身者は、1952年、日本国政府によって一方的に国籍を剥奪された。それによって人々は、「帰国事業」の開始とほぼ同時期に制度化される戦後日本の重要な福祉政策—例えば、国民健康保険制度や国民年金制度—から排除されることになる。徐京植の著作については、本稿との関連では、「秤にかけてはならない—朝鮮人と日本人へのメッセージ」が特に重要である。
- <sup>22</sup> 詳しくは、徐京植・高橋哲哉『責任—日本を問う20年の対話』（高文研、2018年）を参照。高橋はそこで、日本帝国の戦争責任や植民地支配責任を問う被害国の声に対して、1990年代後半の日本社会では、歴史修正主義というべきバックラッシュが保守勢力とメディアを中心に展開されたことを指摘している（13頁）。
- <sup>23</sup> 梁英聖『レイシズムとは何か』（筑摩書房、2020年）、214-215頁。
- <sup>24</sup> 梁英聖『日本型ヘイトスピーチとは何か—社会を破壊するレイシズムの登場』（影書房、2016年）、176頁。
- <sup>25</sup> 師岡康子『ヘイト・スピーチとは何か』（岩波書店、2013年）、18-30頁。
- <sup>26</sup> 梁英聖『日本型ヘイトスピーチとは何か』、10頁。
- <sup>27</sup> ヤン・ヨンヒは、次のように述べている。「ずっと私がオフィシャルに言えなかった、心の中でしか言えなかったのが、『だいきらい』と『でもそこに住んでいる』という言葉なんです。その両方を私は心の中で言い続けてきた」（『キネマ旬報』No.1618、34頁）。この高密度で多義的な二つの言葉は、映画『かぞくのくに』の楕円を形成している二つの焦点である。
- <sup>28</sup> ヤン・ヨンヒは、次のように述べている。「私からすると、北朝鮮は家族が住んでいる国、なんです。でも、日本人にとっても、北朝鮮は『日本人も住んでいる国』です。帰国事業で日本人なのに北朝鮮に渡った人たちもたくさんいます。かつては日本だった国ですから、日本人も住み、遺骨もたくさん埋まっています」（『かぞくのくに』北朝鮮・韓国・日本—日本人も住んでいる国』『atプラス』vol.22、17頁）。

参考文献

- 五十棲智世 (2015). 「映像作家・梁英姫論—『ディア・ピョンヤン』『愛しきソナ』『かぞくのくに』に見る梁英姫の思想」[卒業論文] 新潟県立大学国際地域学部.
- 川口敦子 (2012). 「ヤン・ヨンヒ、ヤン・イクチュンに訊く 映画を撮る—かぞくを、くにを、自分を映す」『キネマ旬報』No.1618, 28-35頁.
- 金英達・高柳俊男編 (1995). 『北朝鮮帰国事業関係資料集』新幹社.
- 小森陽一・ヤン, ヨンヒ (2014). 「兄と、父と母と、わたし」小森陽一他『しかしそれだけではない。—小森陽一対談集〈2〉』シネ・フロント社, 121-159頁.
- 師岡康子 (2013). 『ヘイト・スピーチとは何か』岩波書店.
- 徐京植 (2017). 『秤にかけてはならない一日朝問題を考える座標軸』影書房.
- (2017). 『日本リベラル派の頹落』高文研.
- 徐京植・高橋哲哉 (2018). 『責任について—日本を問う20年の対話』高文研.
- 野村浩也 (2005). 『無意識の植民地主義—日本人の米軍基地と沖縄人』お茶の水書房. (増補改訂版は、野村浩也 (2019). 『無意識の植民地主義—日本人の米軍基地と沖縄人 増補改訂版』松籟社.)
- 福本圭介 (2014). 「非暴力直接行動を再導入する—ガンディーと私たちの未完の脱植民地化」『国際地域研究論集』No.5, 89-111頁.
- ホップズ, T (水田洋訳) (1992). 『リヴァイアサン (一)』岩波書店.
- (水田洋訳) (1992). 『リヴァイアサン (二)』岩波書店.
- モース, マルセル (森山工訳) (2014). 『贈与論 他二篇』岩波書店.
- モーリス・スズキ, テッサ (田代泰子訳) (2007). 『北朝鮮へのエクソダス』朝日新聞社.
- 梁英聖 (2012). 「Messenger インタビュー 梁英姫さん (映画監督)」『K-magazine』vol.27, 3-14頁.
- (2016). 『日本型ヘイトスピーチとは何か—社会を破壊するレイシズムの登場』影書房.
- (2020). 『レイシズムとは何か』筑摩書房.
- ヤン, ヨンヒ (梁英姫) (2006). 『Dear Pyongyang—ディア・ピョンヤン』アートン.
- (聴き手・佐高信) (2007). 『北朝鮮で兄は死んだ』七つ森書簡.
- (2012). 「プロダクションノート—ヤン・ヨンヒ監督への16の質問」『かぞくのくに』(映画パンフレット) スターサンズ.
- (2012). 「ベルリン国際映画祭フォーラム部門公式上映ワールド・プレミア終映後のティーチ・イン採録」『かぞくのくに』(映画パンフレット) スターサンズ.
- (2013). 『兄—かぞくのくに』小学館.
- (2013, March 18). 「自伝的映画『かぞくのくに』—梁英姫監督インタビュー」*The Wall Street Journal* (オンライン日本語版) <https://jp.wsj.com/articles/SB10001424127887324823704578367862988197982> (accessed 2022-12-15).
- (2014). 「『かぞくのくに』北朝鮮・韓国・日本—日本人も住んでいる国」『atプラス』vol.22, 4-17頁.
- ユゴー, ヴィクトール (西永良成訳) (2019). 『レ・ミゼラブル (第一部 ファンチーフ)』平凡社.