

韓国映像文化にみるアイデンティティ改変の誘惑：
カン・ジェギユ作品を中心に

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-06-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 花方, 寿行 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00008852

韓国映像文化にみるアイデンティティ改変の誘惑

——カン・ジェギョ作品を中心に——

花方寿行

近年日韓関係に大きな影を落としている歴史認識の問題からも分かるように、民族・国家にかかわるものから血縁関係で結ばれた一族のものに至るまで、「歴史」に対する意識には、日韓両国の間で大きな温度差がみられる。あくまでも一般論としてのイメージでは、韓国人は自分が属するとみなす血族・共同体の歴史という縦のつながりを良きにつけ悪きにつけ重視する一方、日本人は時として無責任なまでにそれを軽視するか、歴史性を抜きにしたイメージとしてそれに拘る傾向があるといえるだろう。

例えば近年の日本における「サムライ」というキャッチフレーズは、それが遺伝的形質と関係づけるDNAという言葉とセットで用いられようと、明治維新以前に存在した武士階級の血統とも、彼らが作りだした文化や価値観とも何ら歴史的なつながりを持たず、ただ何となくのイメージで日本人一般を美化するため利用されている。一方南富鎮が指摘するように、現在韓国で民族性や伝統性と結びつけて取り上げられることの多い族譜は、元々は両班階級のみが持っていたものが、日本植民地支配期に一般大衆に広がり、植民地支配に対抗するアイデンティティ形成に利用されていった¹。その意味では決して韓国人「全体」の伝統・慣習に歴史的に結びつくものではないが、少なくとも現在では両班出身か否かにかかわらず、個々人と実際の先祖との縦のつながりを確認するものとなっている。父系の同族意識を持つ同姓同本（姓および祖先の出身地である本貫が同じ）間の結婚はようやく1997年になって合法化されたが、李氏朝鮮時代に思想基盤となった儒教によって強化された祖先崇拜儀礼を長男が執り行うことや、かつて両班など上流階級に属していた一族が家門の栄光に対して抱くこだわりには、韓国社会が今もこうした系譜＝一族の歴史によって規定されるアイデンティティを重視し続けていることがうかがわれる。

現在でも韓国社会においては、少なくとも建前としては、自らの出自と結びついたアイデンティティを大切にし、それを決して忘れることなく受け入れ引き継いでゆくことが理想であり、それは「韓国人」「朝鮮民族」といったナショナリズムのレベルにおいても、一個人とその父母をはじめとする祖先との関係のレベルでも同様である。映画やドラマにおいても、出自の貴賤がどうであれ、それを否定することなく親を敬い親族を大切にする者が肯定的に描かれる一方、いかなる理由であろうと出自を意識的に偽り、それによって地位や成功を得ようとする者は否定的に描かれ、その試みにも失敗して終わることが多い。小倉紀藏の論に基づき長谷川啓が『冬のソナタ』を論じて述べているように、儒教的な価値が強い意味を持っているからこそ、韓国ドラマにおいては親への愛と恋人への愛の矛盾・衝突や出生に関する悩みが、大きなテーマとして繰り返し取り上げられてきていると考えられる²。

しかしそれが現代韓国社会において要求される「あるべき姿」であるとしても、現実には人々はそうした倫理的要請に対して不満を抱き、出自に由来するしがらみからの解放を望んでもいるのではないだろうか？ 血統や出自によって定められたアイデンティティの変容への憧れは、はっきりと表明することが社会的に憚られているとしても、何らかの屈折した形でヒット映画やドラマといったいわゆる大衆的な映像作品に表現され、受け入れられているのではないだろうか？

本論文ではまずカン・ジェギョが監督した映画4作品を取り上げ、そこで必ず扱われる登場人物のアイデンティティ変容が、主人公に対する脅威から解放へと変わってゆく過程を明らかにする。カン・ジェギョ作品を取り上げる理由は、彼が自身の監督作品全てで脚本も担当し、『ブラザーフッド』以降の2作

¹ 南富鎮『文学の植民地主義——近代朝鮮の風景と記憶』世界思想社、2006、189-190頁。

² 長谷川啓「韓流ブームとジェンダー——〈純愛〉、そして女たちが見つめているもの」、水田宗子、長谷川啓、北田幸恵編『韓流サブカルチャーと女性』至文堂、2006、52-53頁。

では製作にも関わっているため、4作における変化を作家主義的なアプローチで論ずることが可能であること、しかも2作目の『シュリ』と3作目の『ブラザーフード』は、共にそれまでの韓国映画の国内興行記録を塗り替える大ヒットを記録し³、これらと4作目の『マイウェイ——12,000キロの真実』では「当時韓国映画界が耐えうる最高の製作費をかけた作品を作ってきた」⁴とされる大作エンターテインメント志向の強い作家であることから、表現される内容が一般韓国人観客にもある程度広く受け入れられていると考えられるからである。とはいえ韓国での観客動員数が214万人にとどまった⁵『マイウェイ』で表現される極端なアイデンティティ変容の肯定は、カン・ジェギユの個人的な志向の表れに過ぎないと見なすことも可能だろう。そこで本論文では最後に、21世紀に入ってから発表された他の韓国映画やドラマのヒット作を例として取り上げることによって、これらの作品でもまた明らかに主人公の極端なアイデンティティ変容が一種の解放として描かれていることを確認する。

1

カン・ジェギユ（1962-）は長編監督第2作のスパイ・アクション・ドラマ『シュリ 쉬리』(1999)で国内的にも国際的にも大成功を収めて以来、2本の戦争大作『ブラザーフード 태극기 휘날리며』(2004)、『マイウェイ My Way』(2011)を発表し、同時代あるいは第2次世界大戦、朝鮮戦争といった近過去を舞台とする大作アクション映画の監督として地位を確立している。監督を務めていないので本論文では扱わないが、企画および数話の脚本に参加したイ・ビョンホン主演のヒットドラマ『IRIS—アイリス—아이리스』(2009)も現代を舞台にしたスパイ・アクションであり、比較的にリアルな設定での作劇が得意な監督という印象が強い。しかし長編第1作の『銀杏のベッド 은행나무 침대』(1996)は歴史ファンタジーの要素を含んだ一種のホラー・アクションであり、やはり監督を務めていないので本論文では扱わないが、『シュリ』の大ヒット後巨額の製作費を投じて製作した『燃ゆる月 단적비연수』(2000)は、『銀杏のベッド』の前日談という形を取った歴史ファンタジー・アクションである⁶。『銀杏のベッド』(以下『銀杏』と略)と『燃ゆる月』の舞台は数百年前の朝鮮半島ということになってはいるが、現実の歴史とはほとんど対応しておらず、あくまでもファンタジーとして作られている。だが製作作品も含めたこれらの作品では、複数の対立する勢力の間で移動を繰り返す主要登場人物が一貫して扱われており、カン・ジェギユにとっては厳密な歴史考証よりも、主人公たちを引き裂く分断や対立を描く背景として「歴史」を利用することの方が重要だったことが確認できる。特に本論文で扱うアイデンティティ変容というテーマについてみる場合、一見後の大作とは全く印象の異なる『銀杏』を、一連の作品の皮切りとして並べて論ずることは重要である。

『銀杏』は現代のソウルを舞台に、平凡な美大生スヒョン（ハン・ソッキュ）が捨てられていた銀杏のベッドを手に入れる前後から体験する奇妙な事件を描く。彼は突如現れた謎の男ファンに襲撃され、あわやというところをやはり突如現れた美女に助けられる。実はスヒョンはジョンムンという宮廷楽士だった前世においてこの美女、ミダン姫と恋仲であり、彼女に横恋慕した將軍のファンに殺されていた。次に生まれ変わった時、スヒョンとミダンは共に並び生える銀杏の樹になっていたが、ファンの生まれ変わりである鷲が雷を呼び、スヒョンの樹は雷に打たれて裂けてしまう。残ったミダンの樹が後に切り倒されてベッドになり、そこにとどまっていたミダンの霊が再びスヒョンと接近することを嫉んだファン

³ キム・ギョンウク「量的な成長」、キム・ミヒョン責任編集『韓国映画史——開化期から開花期まで』根本理恵訳、キネマ旬報社、2010、377頁。

⁴ ホ・ムニョン「主流ジャンルの気流」、キム・ミヒョン責任編集『韓国映画史——開化期から開花期まで』根本理恵訳、キネマ旬報社、2010、431頁。

⁵ 「チャン・ドンゴン『泣く男』で2年ぶり映画主演」『聯合ニュース』2014年5月8日付記事<http://japanese.yonhapnews.co.kr/headline/2014/05/08/0200000000AJP20140508002100882.HTML>最終取得日2015年1月26日。

⁶ ただし『燃ゆる月』は興行収入において惨敗し、カン・ジェギユにとっては最初の挫折となった。

が復活してきて、またもスヒョンを殺そうとしているのだった。霊体であるミダンとファンは生きている人間の命を利用しないと実体化できず、ファンは人を殺して完全に実体化するが、ミダンは殺人を避けるため、仮死状態の人間の命を利用し、一時だけ実体化する。スヒョン／ジョンムンに別れを告げるため、現代でのスヒョンの恋人であるソニョンの命を借りて実体化した後、ミダンは去って行くが、ファンはあくまでもスヒョンを殺そうと迫ってくる。だがあわやというところでソニョンが銀杏のベッドに火をかけると、ファンは自分も火の中に身を投じて滅びる。残されたスヒョンはミダンへの思いを胸に残したままソニョンと結婚するというのが、『銀杏』の粗筋である。

さて、本作の冒頭、ミイラ状の姿で現れたファンが裏通りで男を殺し、その生気を吸い取って人間の姿に戻る場面は、ハリウッド製のヒット大作『ハムナプトラ／失われた砂漠の都 The Mummy』（スティーヴン・ソマーズ監督）を思わせる。『シュリ』以降の作品に比べるとまだまだ低予算で安っぽさの残る『銀杏』は、世界的にヒットして製作のツイ・ハークや主演のレスリー・チャンの名を高めた香港映画『チャイニーズ・ゴースト・ストーリー 倩女幽魂』（1987）の模倣企画の観もあり、またこの場面でファンが素手でえぐり出した心臓がその手の中で燃え上がるという演出は、スティーヴン・スピルバーグ監督の『インディ・ジョーンズ／魔宮の伝説 Indiana Jones and the Temple of Doom』（1984）からの引用でもある。となるとこの場面自体も『ハムナプトラ』を模倣したものと思われそうだが、『銀杏』が1996年の製作なのに対して『ハムナプトラ』は1999年であり、『銀杏』の方が早く作られている。その一方で『銀杏』の人間関係は『ハムナプトラ』のオリジナルであるホラー映画の古典『ミイラ再生 The Mummy』（カール・フロイント監督）（1932）と共通する部分が多い。本論文では、これらの作品の間に厳密な影響関係が存在するは考証しないが、比較検討によって、各作品に描かれるアイデンティティ変容の特徴を明らかにしていきたい。

『ミイラ再生』においては、冒頭発掘されたミイラが動き出し姿を消すが、次に再登場する時には既に人間の姿になっており、人間の生気を吸い取って人間化・実体化するという設定は存在しない。このミイラ男は古代エジプトの神官イムホテップ（ボリス・カーロフ）であり、かつて許されざる恋に落ち、罰として生きのままミイラにされ、しかもその体に魂が生き続けるという呪いをかけられていた。彼はかつての恋人アンケセナーメンの生まれ変わりであるヘレン（ジタ・ヨハン2役）に接近し、彼女を儀式において殺し、自分と同じ不死の生命を持つ者にして結ばれようと試みるが、現代のヘレンの恋人フランク（デヴィッド・マナーズ）たちがそれを妨げ、ヘレンを救いイムホテップを滅ぼしてハッピーエンドとなる。

この作品においては、対立の軸を成すのは前世と現世二つのアイデンティティを備えたヒロインであり、彼女をめぐる現代の恋人と過去から現れた怪物的男性が闘うことになる。ヘレンの二重のアイデンティティは作中必ずしもネガティブに描かれているわけではないが、彼女がイギリス人とエジプト人の混血であり、女性であり、また潜在意識においてイムホテップと結びつき現代社会に危機をもたらす危険性を備えているという設定には、東洋人＝女性＝潜在意識を西洋人＝男性＝理性を脅かす「他者」として表象するオリエンタリズムおよび19世紀的ファム・ファタール像の名残がうかがわれる。フランクによるイムホテップ退治は、したがって東洋＝女性＝潜在意識に対する西洋＝男性＝理性の勝利と読むことができる。

『銀杏』においては、この図式に興味深いくらいが生じている。ここでは二重のアイデンティティを持っているのは、男性主人公のスヒョン／ジョンムンであり、彼をめぐる闘いが生ずることになる。しかしこの闘いも二重化されている。一方では愛する主体として行動するスヒョン／ジョンムンとファンのミダンをめぐる闘い（1人の女性をめぐる2人の男性の闘い）があり、これは幾度にわたる転生を経ても、同じ結末を迎える。即ちスヒョン／ジョンムンとミダンの愛の強さと、にもかかわらず結ばれ得ない運命の非情さの対比である。この要素は『ミイラ再生』には見られない。もう一方には、二重のアイデンティティを持った愛される客体としてのスヒョン／ジョンムンめぐるミダンとソニョンの「闘い」

がある。この「闘い」は、ミダンが積極的にスヒョン／ジョンムンを我が物にしようとはせず、ただ彼の命を守ろうとだけしているため、男同士の闘いの陰で分かりにくくなっているが、最終的には「過去」から来たミダン（＝銀杏のベッド）をソニョンが滅ぼすことによって、現代の恋人の勝利に終わる。この1人の男性をめぐる2人の女性の闘いは、構図的にも展開的にも、『ミイラ再生』と重なっている。しかし『ミイラ再生』においては西洋化された現代（エジプト）社会に対する完全な脅威として描かれていた「過去」は、『銀杏』においては当初こそファンに象徴される脅威のみであったものの、次第にミダンに象徴される転生でも変わることのない「本来の姿」が変わってゆく。クライマックスの闘いにおけるソニョンの「勝利」は、結婚後も夫がミダンを愛し続けていることを許容するという苦い「敗北」でもある。

このねじれは、『銀杏』においては一種韓国的な「過去＝歴史」の重視によって正当化されている。当初いかにも気楽で性的にも開放的な現代青年として登場したスヒョンは、「歴史」を忘れた存在である。だがファンと、そしてなによりミダンとの接触を通して、彼は忘れていた前世、過去の自分を思い出す。この時前世のスヒョン＝ジョンムンが伽耶琴の名手だったと設定されており、終幕では（西洋美術を捨ててはいないにせよ）伽耶琴を弾く姿が描かれているのは重要である。彼のミダンへの愛が正当化されるのは、それが忘れられていたとはいえ先んじて存在していた過去、歴史を引き継ぐ行為と見なされているからである。

だが一方で、この正当化には欺瞞も含まれている。既に述べたように、『銀杏』において描かれる「過去」は、現実の朝鮮半島史からはかなりかけ離れた、ファンタジー的なものである。だとすればここで描かれるスヒョンのミダンへの憧れは、現代韓国社会から抜け出して歴史ファンタジーの世界に入りたい、そこでジョンムンという「違う自分」として生きたいという憧れではないだろうか。それが「歴史」だという設定は、この現実逃避を正当化するための手段に過ぎないのではないか。そのような疑問を残すのは、『銀杏』の終わり方に曖昧さが残るためである。『ミイラ再生』においては、「現代」を代表するフランクの「過去」から来たイムホテップに対する勝利は、「過去」におけるイムホテップとアンケセナーメンの相思相愛にかかわらず、手放して肯定される。一方『銀杏』においては、「現代」におけるソニョンの勝利は一時的なものではないが、かといってスヒョンははっきりとソニョンを拒否してミダンへの愛を貫くわけではない。「過去」の「もう一人の自分」は、憧れの対象でこそあれ、現在のアイデンティティを捨て去ってまで選ばれるべき「真の自分」とまではされていないのだ。過去と現在、どちらのアイデンティティを「真の自分」として選び取るかを曖昧なままにとどめる『銀杏』のラストは、この作品のみを解釈する限り、作品の弱点となっている。しかしこの二重性の非解消こそ、続くカン・ジェギユの作品群を分析する上で、極めて重要なモチーフとなってゆくのである。

2

『銀杏』が二重のアイデンティティに揺れる人物を男性主人公に据えながら、その志向する方向を明確にせず、中途半端な印象を残して終わったのに対して、第2作の『シュリ』は人間関係をより『ミイラ再生』に近い構図に戻すことによって、物語のバランスを取り戻す。南北和平に向けて歩み寄る指導者層に反発し、韓国で指導者暗殺テロを計画する北朝鮮工作員と、それを阻止しようとする韓国情報部員の闘いを描いたこの作品は、当時韓国映画史に新たな時代を切り開く大ヒットを記録、それまで国際的には比較的地味な芸術映画で知られていた韓国映画に、アクションや視覚効果に力を入れたエンターテインメント路線を確立し、後の韓流ブームにも大きく寄与することになった⁷。一見したところおよそホ

⁷ クォン・ヨンソクは、『シュリ』が韓国のみならず日本でも大ヒットを記録したことが、日本での韓国文化受容において持った画期的な意味についてまとめている。クォン・ヨンソク『「韓流」と「日流」——文化から読み解く日韓新時代』NHK出版、2010、71-76頁。

ラー映画とは関係のない作りだが、『銀杏』と『ミイラ再生』の比較を行った後では、その連続性は見て取りやすい。

今回二重のアイデンティティに引き裂かれるのは、北朝鮮から潜入してきた女性工作員イ・バンヒである。彼女はラストにおいて済州島で療養中であることが明らかにされる女性イ・ミョンホン（キム・ユンジン）のアイデンティティを奪い、彼女にそっくりに整形して韓国社会に入り込み、韓国情報部員である男性主人公ユ・ジュンウォン（ハン・ソッキュ）と愛し合うようになる。一方北朝鮮からは上官であるパク・ムヨン（チェ・ミンシク）がテロ実行のため潜入し、バンヒ／ミョンホンはムヨンとその代表する祖国北朝鮮に忠実にテロを遂行するか、ジュンウォンへの愛を選ぶかで苦悩することになる。

『シュリ』においては、バンヒ／ミョンホンのアイデンティティを二重化させるのは朝鮮半島の分断状況であり、線は何よりもまず「北」と「南」という政治的地理的領域の間に引かれている。と同時に彼女にとっては「北」はバンヒであった「過去」であり、「南」はミョンホンである「現在」でもある。ここには『銀杏』『ミイラ再生』と共通する二重性が見られる。また「現在」＝「南」での恋人に惹かれながらも、「過去」＝「北」を捨てることができず、引き裂かれて終わる彼女の運命は、「過去」と「現在」の位置づけが逆転しているものの、『銀杏』のスヒョン／ジョンムンと連続する。

『シュリ』がエンターテインメントとして『銀杏』より遥かに見やすくなっているのは、こちらでは主人公であるジュンウォンが、一貫してぶれることのない理想的な韓国人男性として設定されているためである。最初に侵入してくる他者（『銀杏』ではファン、『シュリ』では整形前のバンヒとムヨン）が描かれた後、現代韓国で生活する男性主人公が登場するという展開は両作で一致するが、同じハン・ソッキュが演じていても、ジュンウォンはスヒョンとは異なりアイデンティティに揺らぎを感じることはなく、一貫して温厚だが韓国社会を守るために戦い続ける愛国的な男性であり続ける。一方『シュリ』のムヨンが『銀杏』のファンを受け継ぐ存在であることは、両者が（共にハン・ソッキュを相手に闘う）最後の死闘において、現代韓国社会を出たことのない相手に自分の苦しみ分かるかと叫ぶ場面が共通して設定されていることで確認できる⁸。ファン同様ムヨンもまた、暴力的でファナティックであるとはいえ、思想・行動共にぶれることのない強靱な男性的主体である。

一方共にそれぞれの属する社会を象徴する男性主体によってその帰属を争われるバンヒ／ミョンホンは、その二重のアイデンティティ共々、『ミイラ再生』のアンケセナーメン／ヘレンと同一の役割を果たすことになる。川村湊が指摘するように、バンヒ／ミョンホンには主体性は認められず⁹、基本的には男性の欲望の対象に過ぎないが、これもまた『ミイラ再生』と同様である。『ミイラ再生』においては白人男性＝西洋と非白人男性＝東洋が支配権を争う対象としてのエジプトがヘレンによって象徴されていたが、『シュリ』においては韓国人男性と北朝鮮人男性が支配権を争う対象としての朝鮮半島が、バンヒ／ミョンホンによって象徴されている。これによっていずれの作品においても、異なる政治勢力を象徴する男女のロマンスを通して望ましい／望ましくない政治的結合を表現する、ドリス・ゾマーのいうナショナル・ロマンス構造が成立している。そして西洋の東洋に対する勝利とエジプト支配（それは1930年代当時の政治的現実でもあった）が手放しで肯定される『ミイラ再生』に対して、『シュリ』では暴力的に分断の固定化を図る勢力こそ撃退されるが、分断状況そのものは残り、それが愛し合いながらも結ばれない男女によって象徴されている。

さて、一見ジェンダー的には古い図式に戻ることで物語構造の安定を取り戻したかに思える『シュリ』だが、アイデンティティに関連しては、ラストで不思議な揺らぎを見せる。あくまでも大統領暗殺の任務を遂行しようとするバンヒ／ミョンホンを韓国社会を守るため自ら射殺したジュンウォンは、ラスト

⁸ ファンは相思相愛の経験しかない者に愛されぬまま孤独に数百年を過ごす苦しみ分かるかと叫び、ムヨンは北朝鮮で住民が体験しているような飢餓を知らない韓国人に分断の苦しみが本当に分かるかと叫ぶ。

⁹ 座談会「韓流映像文化と女性」での発言。川村湊、毛利嘉孝、水田宗子「韓流映像文化と女性」、水田宗子、長谷川啓、北田幸恵編『韓流サブカルチャーと女性』至文堂、2006、11頁。

で彼女がアイデンティティを利用して「本当の」ミョンホン（キム・ユンジン2役）に出会う。そして二人が死んだバンヒ／ミョンホンのことを語り合い、共に彼女が好きだった音楽を聴く姿で映画は幕を閉じる。このラストは、ジュンウォンと「本当の」ミョンホンの間にロマンスが生ずることを暗示しているのだろうか？ だとすればこの韓国男女のカップルは、安定した韓国というネーションの成立をナショナル・ロマンスとして予告することになるのだが、それは政治的言説としてはジュンウォンとバンヒ／ミョンホンのカップルによって象徴されていた南北統一を断念することによってしか成立しない。しかもジュンウォンと「本当の」ミョンホンの交流は、彼女がバンヒ／ミョンホンと共通して持つ容姿のために成立しているのではなく、二人が共通して記憶するバンヒ／ミョンホンの思い出によって成立している。この時二人は、それぞれにとっては全く異なる容姿である相手（ジュンウォンにとっては「本当の」ミョンホンと同じ整形後の姿、「本当の」ミョンホンにとっては整形前のバンヒの姿）を、「同じ人間」として思い出しているのだ。このラストシーンにおいては、不在の、そして同じ人間でありながら複数の政治的社会的アイデンティティに引き裂かれ、統一された容姿すら奪われた女性こそが、ジュンウォンおよび観客の憧憬の対象となっている。

繰り返しになるが、バンヒ／ミョンホンが主人公たちのあくなき憧憬の対象となるのは、彼女が統一された朝鮮半島という「見果てぬ夢」を象徴しているからである。しかし『シュリ』においては、彼女は最終的に（男性主体の）欲望の対象に相応しいヒロイン役キム・ユンジンの容姿すら失い、半ば抽象的な「引き裂かれたアイデンティティ」として暗示されるに至る。これは現世においても過去においても同じジタ・ヨハンが欲望の対象を演ずることで、エジプトを一貫して魅力的な女性として表象した『ミイラ再生』とは異なっている。

『シュリ』の特殊性を確認するためには、同じ1999年に製作された『ミイラ再生』のリメイク、『ハムナプトラ』での変更目を見てみればいい。『ハムナプトラ』においては、過去におけるイムホテップ（アーノルド・ヴォスルー）と王妃アナクスナムン（役名はオリジナルから変わっている。パトリシア・ベラスケス扮）との関係は基本同じであり、現代において恋人を甦らせ結ばれようとするイムホテップに対して、自分の恋人を救うために白人男性リック（役名および設定は大きく変更。ブレンダン・フレイザー扮）が闘いを挑むという展開も共通する。しかしより積極的に行動するキャラクターに変わったリックの恋人エヴリン（レイチェル・ワイズ）は、エジプト学者ではあるが混血ではなくなり、アナクスナムンの生まれ変わりでもなく、演ずる俳優も異なっている。この変更の結果、皮肉なことに、ラストにおけるリックの勝利とリック＝エヴリン・カップルの成立は、男女ともにエジプト人カップルを邪悪な脅威として退けた結果の、「純粋な」ヨーロッパ人社会の成立を言祝ぐという、『ミイラ再生』以上に人種差別的な政治的意味を担ってしまっているが、とはいえアイデンティティの二重性という不安定要因をむしろ「他者により自己のアイデンティティが奪われ利用される脅威」として単純化したことにより、物語的には安定したハッピーエンドになっている。

『シュリ』のラストシーンが、作品の構造に対して極めて不安定な要素を導入していることは、かくして明らかとなる。確かに『ハムナプトラ』のように、韓国女性アイデンティティを奪おうとする「敵」を撃退してのハッピーエンドとして韓国カップルの成立を言祝ぐことは、南北分断の悲劇と統一の悲願をテーマとする以上、『シュリ』では不可能である。しかし結ばれるべき二人を引き裂くものとして分断状況を描くためには、ラストで登場する「もう一人の」「本当の」ミョンホンは、かえって観客を戸惑わせる。分断によって引き裂かれ、南北の男性主体によって欲望の対象とされる女性は、『ミイラ再生』におけるように、そして何より「統一祖国」同様、唯一人でなければならないはずだ。だがラストシーンはこのドラマツルギーの要請に反してまで、「改変されたアイデンティティを持つ存在」への憧れを強調するものとなっている。

その理由は『シュリ』を『銀杏』と結びつけることによるのみ理解できる。両作品において憧憬の対象となっているのは、実はアイデンティティの改変それ自体なのだ。『銀杏』においてはそれは男性主

人公自身が体現し、彼はアイデンティティ改変のきっかけをもたらした欲望の対象である女性が姿を消した後も、「もう一人の自分」を生きることの憧れ続ける。一方『シュリ』においては、男性主人公の欲望の対象である女性自身がアイデンティティ改変を象徴する存在であり、彼女が姿を消した後も主人公は、彼女が象徴するものに憧れ続ける。

かくしてクローズアップされてきたアイデンティティ改変というテーマは、続く戦争大作2作においても、一貫して追及されることになるのである。

3

先にみてきたカン・ジェギユの前期2作品は、共にハン・ソッキュを主演に迎え、ラヴロマンスの構造を備えていた。そこではアイデンティティ改変は、それ自体が主題として展開されるというより、主題となる悲恋と常に結びつけら、その前提や付帯条件として機能していた。

一方チャン・ドンゴンを主役に迎え、戦争を主題とする続く2作品では、川村湊が指摘していたように図式的な客体であることが多かった女性登場人物が後景に退き、完全に男性的な世界でドラマが展開される。しかしこれはカン・ジェギユ作品の世界観が大きく変わったことを意味しない。むしろ前期2作品において三角関係を形成していた人物のうち、欲望の対象となっていた女性が退場することによって、対立することになる男性二人の鏡像関係が強調されてゆくのだ。

既にみてきたように、『銀杏』においてはスヒョン／ジョンムンとファンがミダンをめぐる対立関係にあったが、現世のレベルでみる限り一方的に攻撃を仕掛けるファンと巻き込まれ型のスヒョンに共通性はあまり感じられない。しかし両者は転生を繰り返しながら常にミダンを軸に対を成し続ける存在であり、共にミダンを愛し続けるという点で共通している。非対称はミダンがスヒョンを愛し、ファンを愛さないことによって生ずるのであり、男性二人に起因するものではない。また後景に退いているので分かりにくいだが、二重のアイデンティティを持った存在としてのスヒョン／ジョンムンをめぐっては、ミダンとソニョンの間で対立が生じている。ミダンがソニョンの生気を借りて実体化する場面で分かるように、両者の間にも二重性が存在するが、スヒョンの場合とは異なり彼女たちはどちらかが存在し愛されるならば、どちらかは消えなければならないという非共時性を備えている。ラストにおいてはミダンとファンが消え去ることで、スヒョン／ジョンムンが自らの二重性と共に取り残される一方、ミダン(=銀杏のベッド)を焼いて単一のアイデンティティとして確立されたソニョンは、愛するスヒョンが目の前に(現世の存在として)ありながらも実際には(前世の宿縁に心を奪われ)喪われていることを受け入れなければならない。

『シュリ』においてはこの2つの関係が整理され、二重のアイデンティティを持つ存在であるバンヒ／ミョンホンと争うジュンウォンとムヨンは、共に属する国家と攻守の違いこそあれ、国家を背負って闘う情報部員という点で鏡像関係にあるが、両者のアイデンティティが混乱を生ずることはなく、対立はムヨンの死によって解消される。一方二重のアイデンティティを持った存在としてのバンヒ／ミョンホンが死んだ後、ジュンウォンは愛するミョンホンが目の前に(「本当の」ミョンホンとして)ありながらも、実際には(彼が愛した女性はバンヒ／ミョンホンであるため)喪われていることを受け入れなければならない。

しかしながら欲望の対象にアイデンティティの二重化をもたらしているのは、実は対象それ自体の特質ではなく、それを同時に欲望する主体の鏡像関係である。『銀杏』においてスヒョン／ジョンムンを二重化させているのは、ミダンとソニョンの鏡像関係であり、『シュリ』でバンヒ／ミョンホンを二重化させているのは、ジュンウォンとムヨンの鏡像関係である。『銀杏』のミダンが二重化しないのは、彼女が主体としてスヒョンを愛しファンを愛さない(それによって両者を弁別する機能を果たす)ことが強調されているからであり、決してスヒョンとファンの間に鏡像関係が存在しないからではない。

それでは鏡像関係にある二人を区別するべき第三者が姿を消した時、何が起こるだろうか？『ブラザーフード』においては、物語の軸を成すのはイ・ジンテ（チャン・ドンゴン）とジンソク（ウォンビン）の兄弟であり、二人を引き裂くことになるのは朝鮮戦争である。戦争勃発直後、ジンソクが強制的に徴兵されたため、ジンテは弟と再会し自分の功績によってその除隊を認めてもらうべく、積極的に戦闘に参加するようになるが、それによって暴力的に変化してゆく。しかし北朝鮮軍の支配を受けていた間これに協力した容疑でジンテの妻ヨンシン（イ・ウンジュ）が反共自警団に殺され、止めようとしたジンソクも殺されたと誤解したジンテは北に渡り、今度は韓国軍を相手に闘うようになる。だが最終的に弟が生きていることを知ったジンテは、説得に来たジンソクを救うため北朝鮮軍を相手に闘い、戦死する。そして現代、遺骨となったジンテと再会したジンソクの嘆く姿で映画は幕を閉じる。この作品においてはやや大きめの女性登場人物としてヨンシンがいるが、彼女は兄弟の母親同様平和だった頃の一家を想起させる役割を担っている程度であり、ジンテ・ジンソクの葛藤の軸になるわけではない。ジンソクはジンテが自警団の言葉に惑わされ、ヨンシンを救う機会を失ったことを非難するが、それが兄弟の間に決定的な対立をもたらすこともない。

『ブラザーフード』も『シュリ』と同じく南北分断をテーマとしており、そこでは本来一つであるべきものが引き裂かれる状況が悲劇的に描かれる。したがってジンテ・ジンソクが本来同質であるものとして提示されること、またクライマックスにおいて兄弟が敵味方に分かれて対峙せざるを得なくなることが悲劇として示されることは、ドラマツルギー上の要請でもある。しかしながら『ブラザーフード』では、この出発点からクライマックスにいたる過程に特徴が見られる。兄弟を引き裂く朝鮮戦争は、確かに一家の外側から襲ってくる災厄である。しかしその発生に伴い、両者はすぐに（その時いた場所などにより）南北に引き裂かれるのではない。ジンテが「北」に渡るのは物語も終盤になってからであり、両者の対立はそれ以前に「南」の内部において起きてくるのだ。

『ブラザーフード』においては、『シュリ』のジュンウォンに相当する存在は、弟ジンソクである。彼は冒頭からラストまで一貫して揺らぐことのない理想的な韓国人男性であり、暴力的な状況にあっても流されることなく、愛国心は揺らぐことがないがイデオロギー的に盲目になることもなく、優しさや同情心を持って公正に事態を掌握する能力を保ち続ける。これに対してジンテは、弟を助けるという目的を持って戦争に加わり、勇敢で優れた戦闘能力を持ちながらも、徐々に暴力に毒され、人間性を失ってゆく。だが彼が「北」に渡るのは、この過程の当然の帰結としてではない。戦場でジンソクと再会したジンテが、いかに当初洗脳された戦闘マシーンのような言動をするにせよ、彼は「南」が家族を殺したと思ったことによってこれを拒絶したのであり、そこでは暴力性において「南」も「北」も等価のものとして扱われている。ジンテは弟を助けるために「南」のために戦い、弟の敵と思えばこそ「南」を相手に戦う。そしてその結果として、「南」においても「北」においても暴力に憑かれた存在に変貌してしまう。愛する者の欠如した環境ゆえにルサンチマンを抱く暴力的な存在になるという意味で、ジンテは『銀杏』のファン、『シュリ』のムヨンの系譜に属する人物だが、今回ジンテとジンソクの鏡像関係は女性を介在させることなく成立している。

セジュウィックは男性同士の絆を重んずるホモソーシャルな世界でありながら、同時に（男性）同性愛を激しく拒否するホモフォビアでもある欧米（男性）社会が、異性愛的な欲望の対象である女性をトークンとして共有することによって異性愛規範を守りつつホモソーシャルなつながりを強化していることを、主著『男同士の絆』で論じている。『銀杏』『シュリ』では踏襲されていたこの構造は、『ブラザーフード』においては男性主人公二人を兄弟とすることによって、女性を排除しながらも成立させられている。しかしながらジンテとジンソクの「絆」は、兄弟という設定でカムフラージュしているか否かにかかわらず、同性愛的な欲望の対象としてお互いを求めているものとは言いがたい。

重要なポイントは、『ブラザーフード』の冒頭部と終幕に見出される。この作品はまず現代において、老いたジンソクの元に彼自身の戦死体が発掘されたという知らせが届くところから始まる。死体が彼の

名前の刻まれた万年筆を身につけていたことが混同の原因だったが、そこから場面は過去へと遡り、朝鮮戦争勃発前夜の平和な一家の生活が描かれる。ここで身元の混乱の原因となった万年筆は、ジントが進学する予定だった弟のために買って、その名を刻んでもらったものだということが明らかにされる。戦争が始まると、混乱の中でジンソクが強制的に徴兵され連れ去られ、弟をきつと探し出し家族の下に連れ帰るとジントが誓う姿が映し出される。そして場面が変わると、数年後、ジンソクがジントがいる戦場にやって来る。

ここまでの場面において、搜索者と捜される者が奇妙なまでに目まぐるしく入れ替わっていることが分かるだろう。もちろん最後まで映画を見た観客は、戦争勃発以前に買っていた万年筆をジントが死ぬまで身につけていたことに兄弟の絆の強さを感じるようになるのだが、ジントであると最初から身元が判明していても、連絡は唯一の身寄りであるジンソクの元に届いたはずである。兄の死体を見に行き万年筆を見つけるというオープニングだったとしても、このエピソードから生まれる感動は変わらないはずである。しかしここではまずアイデンティティの混乱から来る不安が前面に出され、続いて死体のアイデンティティをめぐる謎が物語を先に進めてゆく。もっともある程度映画を見慣れた観客なら、過去に場面が切り替わってまもなく、ダブル主演のチャン・ドンゴンが兄を演じていること、彼が万年筆を買う場面が出てくることから、この死体がジントのものであろうことは察しがつくだろう。いずれにせよここで死体のアイデンティティの問題は解消されるはずだが、そこで新たなずれが導入される。

ジントが主役であり、彼がジンソクを探すために軍に志願したのであれば、通常物語は彼を中心に、ジンソク探索とその過程で彼が変貌してゆく様子を追うだろう。ところがここでは逆転が生じ、ジンソクがジントの下へとやって来る。ジンソクはジントも入隊していることを知らないのだから、当然彼は兄を捜すというモチベーションは持たず、この再会は偶然の結果となる。そして先に意に反して入隊させられていたジンソクは、後から覚悟の上で入隊したはずのジントが、自分とは異なり屈折し暴力的になっているのを見出すことになる。

この展開の奇妙なずれは、先行する戦争映画『ディア・ハンター The Deer Hunter』(1978)と比較すれば確認できる。『ディア・ハンター』は同じ田舎町出身の三人の青年がベトナム戦争で経験する苦難を描いたアカデミー作品賞受賞作だが、中盤ヴェトコンの捕虜になった三人は、主人公マイケル(ロバート・デニロ)のリーダーシップによって脱出を計るものの、途中でニック(クリストファー・ウォーケン)がはぐれてしまう。一度はアメリカに戻ったマイケルは、ニックを探しに陥落寸前のサイゴンに戻り、そこで精神を病み暴力に取り憑かれた友と再会することになる。『ディア・ハンター』においては搜索の主体は一貫してマイケルにあり、また揺らぐことのない自我を持ち行動力のある彼に比べ繊細で弱さも備えたニックが、より長い間暴力的な環境に置かれていたこともあり、変貌している。ところが『ブラザーフッド』においては、戦争勃発前にはどちらかというより繊細で弱く見える弟のジンソクが一貫して変化することない理想の男性像となり、より頼りがいと行動力のあるように思えたジントが変貌する。そしてどちらがどちらを捜しているのかは、開始早々に曖昧になっている。

こうしたずれは、ジントとジンソクを異なる設定をされた二人の人物ととるよりも、両者をいくらかでも反転可能な同一人物の鏡像として印象づける。ジントはジンソクでもあり得、ジンソクはジントでもあり得たのだ。両者を切り離してゆくのは、「変わらない」ジンソクを基準としてみた時の、ジントのアイデンティティ変容の激しさである。彼は終盤には北朝鮮兵士という完全な「他者」にまで変貌したかと思えば、すぐさま身元の混同される死体という「ジンソク自身」へと変化する。そしてこのような存在としてのジントは、ジンソクにとって(『銀杏』におけるスヒョンにとってのジョンムンのように)あり得たかもしれないもう一人の自分であると同時に、(『シュリ』におけるジュンウォンにとってのバンヒ/ミョンホンのように)再び一つになることを求め続けた憧憬の対象でもあるのだ。『ブラザーフッド』において、かつての敵役の系譜に属するジントが、ジンソク以上に主役として注目される存在になっているのは、チャン・ドンゴンとウォンビンとのネームヴァリューによるだけでなく、「ぶれない」韓国人男

性の理想像よりも、それに違背する人物の方が、関心と憧憬の対象となっているからなのである¹⁰。

4

『ブラザーフード』で前景化されてきたアイデンティティ変容への関心は、それでも最終的に変容をもたらした朝鮮戦争・南北分断を悲劇として提示することで、『シュリ』同様、「政治的に正しい」枠内に収められていた。しかし続く『マイウェイ』では、この関心は韓日の「政治的正しさ」に逆らっても強調されることになる。

『マイウェイ』は日本による植民地支配下の朝鮮半島に始まり、連合軍の上陸作戦を迎えるドイツ支配下のノルマンディーに至るまで、戦争に翻弄されながら各国の軍服を身にまとい戦う羽目に陥る日韓二人の男性を主人公とする戦争映画である。映画は「ロンドン・オリンピック」のマラソンで「キム・ジュンシク」なる韓国の選手が注目されている姿が、アナウンサーの声援と後ろ姿によって示される場面で幕を開ける。そして物語は過去へと遡り、1936年のベルリン・オリンピックのマラソンで、朝鮮人（大韓民国建国後は韓国籍）であるソン・ギジョンが「日本代表」として金メダルを獲得した事をめぐる朝鮮人と日本人の対立が描かれる。そんな中出会った長谷川辰雄（オダギリジョー）とキム・ジュンシク（チャン・ドンゴン）は、共にマラソンの好敵手でありながら、独立派によって祖父を暗殺され朝鮮人への憎悪を募らせる辰雄と、差別的な植民地支配を強制する日本の政策もあり、敵対することになってゆく。ジュンシクが選抜レースで優勝したにもかかわらず日本側の妨害によってオリンピック代表から外されたことへの抗議が暴動の原因となったため、ジュンシクらは懲罰のために徴兵され、中国戦線へと送られる。朝鮮人兵士たちはそこでも上官として赴任してきた辰雄らによって迫害を受けるが、ソ連軍の侵攻を受け部隊は壊滅、生存者は日本人も朝鮮人ももろともに捕虜となってしまふ。

収容所では朝鮮人としてのアイデンティティを回復し、日本人の指図はもう受けないというジュンシクらと、日本人としてのアイデンティティを守り抜こうとする辰雄の間に対立が生ずるが、ソ連軍に媚びを売ることと権力を得ようとロシア名を名乗る朝鮮人が出る一方で、かつての自分たちのようにアイデンティティを守ろうとして虐待を受ける辰雄の姿を見るうちに、ジュンシクの気持ちは揺らいでくる。収容所を出て生き延びるため、日本人も朝鮮人も共にソ連の軍服を着てドイツとの戦場に赴くことになるが、戦闘の混乱の中でジュンシクと辰雄はさらにドイツ側へと渡り、ドイツ軍兵士としてノルマンディー防衛へと向かうことになる。この過程でジュンシクと辰雄の間には友情が芽生えるが、連合軍上陸に伴う戦闘の中でジュンシクは死に、その死に際の助言を受け、連合軍にとっての敵国人である日本人ではなく、朝鮮人キム・ジュンシクとして生き延びることを選んだ辰雄こそが「ロンドン・オリンピック」で走っていた人物であることを確認し、辰雄の幸福そうな姿を映し出して、映画は終わる。

『マイウェイ』においては、アイデンティティの変容こそが主要テーマとなっていることは、以上の粗筋からも明らかであろう。『ブラザーフード』同様、この作品でも女性はほとんど重要な役を果たしておらず、ドラマは男性二人の葛藤を軸に展開する。今回一貫して温厚で勇敢、おれない理想の韓国人男性像はチャン・ドンゴン扮するジュンシクに託されており、彼は植民地体制下にあっても、ソ連の収容所にあっても、朝鮮人としての誇りとアイデンティティを失わず、暴力に囚われることなく、敵対者であっ

¹⁰ クォン・ヨンソクは、韓国社会における「あるべき姿」に従わなければならないという社会的圧力の強さが、日本人以上にそのしがらみからの解放、日常からの逸脱を求める欲望を韓国人に抱かせているとする。クォンはそこに1990年代以降の韓国における日本現代文学の人気の理由を見出している。クォン 前掲書 231-238頁 参照。

クォンが「あるべき姿」として挙げる「良き男」「良き息子」「良き上司/部下」「良き先輩/後輩」「良き兵士」というロール・モデルが、『ブラザーフード』においてはジンソク、『マイウェイ』においてはジュンシクによって体現される一方、作品の関心がこれと対比されるジンテ、辰雄に向けられていることは、こうした社会的背景からも説明可能である。またクォンがこうした「あるべき姿」から外れた存在になることへの憧れを「ファンタジー」と呼んでいることは、『銀杏』から『マイウェイ』にいたるカン・ジェギョ作品のファンタジー性を確認する上でも重要である。

た辰雄にも公正に接し続ける。確かに彼は各国の軍服を、時には自らのリーダーシップの下に次々と着替えるが、それは彼が自分の民族性を否定していることを意味しない。ドラマが主に展開する1936年から45年の春にいたる期間において、朝鮮半島には民族独自の国家は存在しておらず、日本代表として出場せざるを得なかったとしてもソン・ギジョンの偉業が朝鮮民族の誇りであるのと同様に、「他国の軍服を着ながらも民族の誇りを失わない」というジュンシクの姿勢は、この時代にあって理想とされるものだ。一方敬愛する祖父を独立派に爆殺されたことで暴力的な朝鮮支配に傾倒する辰雄は、愛する者を喪ったことで暴力に取り憑かれるファンやジンの系譜に属する人物だが、ニュートラルな少年から日の丸および日本の軍服を背負った暴力的な軍国主義者に、さらには収容所にあっても民族のプライドは守ろうとする愛国者から、ソ連の軍服をまといジュンシクにリードされながら過去を反省する受け身の状態を経て、ドイツの軍服をまとして生き別れたジュンシクを友人として探し求め、聴覚を喪った彼を助けて脱出を計る善良な人間に変化し、最終的には韓国国旗を背負い韓国人名で活動するまで、次々とアイデンティティを変容させてゆく。

当初日章旗を背負い日本人の民族的優位を声高に唱えていた辰雄が、日本の軍服を捨ててから人間らしさを取り戻してゆくという展開は、日本ナショナリズムを批判的に描くことを目的としたようにも見え、そんな彼が最終的に「韓国人」として幸せな笑顔を見せるラストは、韓国ナショナリズムに媚びているようにも思えるだろう。しかし先行する3作品を分析してきた後では、そうした印象は皮相的であると言えるし、作品自体からも否定されることが明らかだ。「理想の朝鮮（韓国）人男性」であるジュンシクは、確かに日本支配下にあって自らの朝鮮人アイデンティティを奪われ葛藤する存在であった時には、中心的に描かれていた。マラソン代表選考会への参加から、懲罰として満州に送られ、日本兵の暴力に苦しめられ、ソ連軍の捕虜になるまで、映画はジュンシクの視点から語られる一方、辰雄は一部を除いてジュンシクらによって遠くから眺められるだけの存在であり、祖父の爆死後極右的な愛国主義者になって再登場するまでや、代表選考会でジュンシクに敗れた後満州に将校として赴任してくるまで、彼の身に何があったのかは全く描かれず、感情移入を誘う描かれ方もされていない。

ところがナショナリスティックな観点からは奇妙なことに、捕虜収容所で自分が朝鮮人であることを誇らしく主張してからは、視点は徐々にジュンシクから離れ、むしろそれまでの自分の生き方に疑問を抱くようになった辰雄に寄り添うようになっていく。捕虜収容所で視点がジュンシクに戻るのには、朝鮮人の友人がロシア名を名乗り暴力的な支配者に変貌してゆくのを批判的に眺める時が主であり、それは朝鮮・韓国ナショナリズムを相対化する役割を担っている。一方ドイツ軍との戦闘シーンでは、てきぱきと行動するジュンシクよりも、ファナティックなソ連将校にかつての自分を重ねて動揺する辰雄の方が視点人物となる。

そして理想的男性像としてリーダーシップをとり、ドイツ軍支配地域に脱出を計るジュンシクと、傷を負いただけに従うだけの辰雄の逃避行が描かれた後、動けなくなった辰雄を救うため医師を探しに行ったジュンシクがドイツ兵に拘束され、取り残された辰雄がその声を聞きながら意識を失うところで暗転すると、次の場面ではドイツ軍に編入された辰雄が完全な視点人物として登場してくる。しかもこの時には辰雄が健康体で現れ、ずっとジュンシクを捜していることになっている一方、再会したジュンシクは聴覚をほとんど喪っており、彼が独ソ戦で負った障害の方が重くなっている。この逆転は『ブラザーフッド』におけるものと同様であり、直前の場面からの連続を考えればそうあってしかるべき捜す者と捜される者とが逆転することによって、両者の鏡像関係が確認されている。以後ジュンシクは完全に脇に退き、物語は辰雄を中心にラストへとつながる。最後のマラソンの場面では、辰雄の映像がジュンシクの映像と重ね合わされ、両者の同一性が強調される。

ここで重要なことは、辰雄がジュンシクに「なる」のは、辰雄がジュンシクに憧れているからでも、ましてや朝鮮・韓国に憧れているからでもないことだ。彼はただ生き延びるために他者のアイデンティティを身につけるのだが、アイデンティティの変容はこの場面において、それまでのネガティブな位置

づけから、一気にポジティブなものへと逆転されている。辰雄が達成したのは、『銀杏』や『シュリ』においては不可能な夢であったこと、すなわち二重のアイデンティティを引き裂かれることなく身につけることであり、それによって単独のアイデンティティという呪縛から逃れることなのだ。ソン・ギジョンにおいては屈辱であった「朝鮮（韓国）人でありながら日本人であること」は、辰雄にとっては植民地支配とそれへの抵抗、双方が生み出す暴力によって固定化され引き裂かれたアイデンティティを、単一のものに整理・統合することなく、複合的なものとして引き受けるというユートピア的な状況に転ずる。

もちろんそれが可能になったのは、辰雄が日本人として設定されているからであり、他方に「理想の韓国人男性像」としてのジュンシクが担保されているからである。とはいえ日本人である辰雄が選択して「なる」ことができるのであれば、「韓国人」であることは血統からは切り離されうるアイデンティティということになる。しかもこのユートピア状況は、韓国人にとっても一種の理想像として描かれている。その鍵はこの辰雄／ジュンシクが走るオリンピックが、「ロンドン・オリンピック」とされていることにある。ロンドン・オリンピックは、2015年現在まで、未開催のものを含めて全て夏期に計4回計画されているのだが、最初の1908年に開催された第4回大会は、この作品と関係する時代から外れている。今のところ最後のものは2012年の第30回大会で、これは『マイウェイ』製作の翌年のことであり、製作者・観客にとっては身近なものだが、辰雄／ジュンシクが生きてこれに参加するにはあまりにも時代が下がっている。二人が参加することが時代的に可能だったものは、1944年の第13回大会か、48年の第14回大会ということになる。

ところがこの可能性もあり得ないのだ。ソン・ギジョンが出場した1936年のベルリン・オリンピックの後、1940年に開催予定だった東京オリンピックと44年に開催予定だったロンドン・オリンピックは、共に第2次世界大戦の影響を受けて未開催となる。日本とソ連が交戦状態となるのは1939年のノモンハン事件以降なので、ジュンシクと辰雄が代表選考会で競ったのは、この幻に終わった二つのオリンピックのどちらかへの出場ということになるが、少なくともこれらは実際には開催されていない。では48年の第14回大会だろうか？ しかしこの年、敗戦国の日本がドイツ同様参加を許されていなかっただけでなく、ソ連とアメリカの占領地に分割されていた朝鮮半島では、大韓民国とそれに引き続き北朝鮮人民共和国が成立したばかりであった。したがって48年には韓国はオリンピック代表をロンドンに送る状況になかったばかりか、朝鮮戦争へとつながる南北分断が実質化された年だったのである。つまり辰雄／ジュンシクが韓国人選手として走る「ロンドン・オリンピック」は、それ自体があり得なかったもう一つの理想世界、日韓の「不幸な歴史」が乗り越えられ、朝鮮半島が分断されなかったユートピアなのだ。

「ロンドン・オリンピック」を走る辰雄／ジュンシクの映像は、続いて出会ったばかりの少年時代に駆けっこをする二人の映像に結びつけられ、映画は幕を閉じる。鏡像関係にありながら敵対する二人は、かくして複数のアイデンティティを失うことなく身に負った一人に統合され、さらにまた友好関係にある二人に分裂する。生まれながらにして成員を規定するアイデンティティは、度重なる変容の末、その束縛する力を失い解消されるが、それは軽やかなユートピア的笑いをもって歓迎される。自由は出自の強固な肯定でも、その裏返しである強硬な否定でもなく、それを脱ぎ捨てることによって獲得されるのだ。そしてそうした自由があってはじめて、ナショナリズムによって引き裂かれ対立に追い込まれた人々が再び一つになり、平和に暮らす世界が築けるのだと、『マイウェイ』は主張しているのである。

5

カン・ジェギユの4作品においてアイデンティティの変容が重要な役割を果たし、しかもそれが最終的に解放として肯定的に提示されるに至ることは、以上の論証で明らかになった。しかし既に述べたように、『マイウェイ』が期待されたほどの興行成績を韓国で収められなかったことは、この作品が日本に

よる植民地支配というデリケートなテーマと（ナショナル・）アイデンティティからの解放を結びつけたためだけでなく、韓国人観客にとってアイデンティティからの解放自体が共感を呼ぶテーマではなかったという解釈も可能である。観客はこうしたカン・ジェギユの作家的関心が、理想的韓国人男性像の提示や、アイデンティティの変容をもたらす分断状況を悲劇とする枠組みによってカムフラージュされていた間は作品を支持したが、そうではなくなったとたんに背を向けたのだと。しかしこうした解釈は、2000年代に入って韓国で成功を取めた作品の分析から、否定することができる。

例えば2013年公開の『新しき世界 신세계』(パク・フンジョン脚本監督)は、韓国では同年青少年観覧不可(19歳以上観覧可)の指定を受けながらも468万人を超える観客を動員し、大ヒットとなった¹¹。この数字は『マイウェイ』の観客動員数の倍以上である。やくざ組織に潜入した捜査官が組織の跡目争いに巻き込まれてゆく姿を描いた作品で、主人公の舎兄(ファン・ジョンミン)が殺される場面でのエレベーターの使い方でも分かるように、国際的にヒットした香港映画『インファナル・アフェア 無間道』(アンドリュー・ラウ、アラン・マック監督)(2002)の影響を明らかに受けている。しかし『インファナル・アフェア』やそのハリウッド・リメイクである『ディパーテッド The Departed』(マーティン・スコセッシ監督)(2006)と比較すると、その特徴が明らかになる。

『インファナル・アフェア』は、警察からやくざ組織に潜入している捜査官(トニー・レオン)と、やくざが警察に潜入させた刑事(アンディ・ラウ)をダブル主役として展開するが、捜査官が任務を達成して堅気の世界に戻ることを目指して必死に活動するのに対して、刑事はやくざと手を切りそのまま刑事として生きていくことを望んでいる。ここでは捜査官が本来のアイデンティティ回復を望んでいるのに対し、刑事はアイデンティティ変容を希望しているようにもとれるが、どちらにとってもアイデンティティの変容自体は重要ではなく、暴力的なやくざの世界から足を洗い、堅気になることこそが望みである。そしてラストでは、身元を証明する者がいないまま殺された捜査官の身分がその後回復されたと字幕で示される一方、出自を隠し通した刑事のその後の人生は無間地獄に例えられる。刑事が抱く、堅気になりたいという同情に値する願望だけでは、アイデンティティ変容は承認されないのだ。ここでは暗示にとどまっているが、続編『インファナル・アフェアⅢ終極無間 無間道Ⅲ終極無間』(2003)では、既に自分の本来のアイデンティティを明らかにする人物がいないはずの刑事が、疑心暗鬼の中で精神を病み自滅してゆく姿が描かれることになる。

『ディパーテッド』においては、図式はさらに単純化されている。こちらでは潜入捜査官(レオナルド・ディカプリオ)が完全な単独主人公であり、そのアイデンティティ回復願望が正当な願いとして描かれる一方、やくざが潜入させ、後にそのつながりを断とうとする刑事は、主演男優クラスのマット・デイモンが演じているにもかかわらず、単純な裏切り者として描かれている。そして捜査官の死が悲劇として描かれた後、真相を知る友人によって刑事が殺されることが、正当な懲罰として提示される。

これらの先行作品では、登場人物の「本来のアイデンティティ」回復への欲求は正当なものとして認められるが、やくざと手を切りたいという理由があっても、アイデンティティ変容の願望は認められず、厳しい処罰の対象となっている。それでは『新しき世界』ではどうだろうか？ この作品には潜入捜査官(イ・ジョンジェ)のみが登場し、堅気の生活に戻りたいと思いながら潜入捜査を続けることを強いられるその苦悩が中心に描かれる一方、やくざ側から潜入させられる刑事というカウンターパートは存在しない。ところが終盤、潜入捜査から解放されないことを悟った捜査官は、自分の本来のアイデンティティを知る上司を殺し、やくざのボスとして組織に君臨することを選ぶ。確かにここでの捻りは、先行する『インファナル・アフェア』らを踏まえた上で、その単なる反復を避ける必要から導入されたものでもあるし、二重生活に追い詰められる主人公を描いてきたことで正当化されてもいる。しかしラストシーンでは、潜入捜査をし始めたばかりの頃に、舎兄となるやくざと共に大暴れする捜査員の屈託のな

¹¹ 「映画『国際市場』 観客500万人超える」『中央日報』2014年12月31日付記事、<http://japanese.joins.com/article/739/194739.html> 最終取得日2015年2月7日。

い笑顔がアップとなる。もちろんこれは、本編で描かれてきた抗争で緊張関係にあった二人の若き日を懐かしむ回想シーンである。しかしそれでもなお、この解放感溢れる場面が、主人公が普通の警官だった頃ではなく、新たなアイデンティティを身につけたばかりの頃の設定であることは重要だ。警官だった頃を含め、緊張感溢れる暗い画像で描かれてきたそれまでの場面において、主人公は彼の「本当のアイデンティティ」を知る上司（チェ・ミンシク）に支配され、強要され続けている。このラストシーンは、当初のアイデンティティを完全に葬り去ったことから来る、主人公の解放感の表現でもあるのだ。

同様のずれは、ソ・ジソブ主演のSBS製作テレビドラマ『ファントム 兪령』(2012)にも見られる。本作は最高視聴率17%ということで、同時期に30%台を記録したファミリー・ドラマ『棚ぼたのあなた』に比べれば特に抜きんできた成績ではないが、『新しき世界』同様、他国で作られた同様の仕掛けを持った作品と比較検討が可能なので、ここで取り上げたい。この作品はまず、ある事件をめぐる汚職刑事と覚しきサイバー警察の刑事（ソ・ジソブ）と、かつて彼の友人で、警察の腐敗に嫌気がさして退職し、ハッカー兼ジャーナリストとして非合法にだが犯罪を告発する仕事をしてきた男（チェ・ダニエル）が対峙するところから始まる。だが何者かによって二人共に爆殺されかけ、刑事は死にハッカーが生き残るが、酷い火傷のため取り違えられ、ハッカーが整形手術で刑事の容姿とアイデンティティを身につけ、真相を追求することになる。もちろんドラマが展開する間は、ハッカーがサイバーテロ犯の濡れ衣を着せられているため正体が明かせないという理由はあるのだが、最終的に真犯人が明らかにされた後、彼は刑事のアイデンティティのまま活動を選択し、仲間と共に晴れやかに捜査活動を行う姿で全編は幕を閉じる。

敵対関係（『ファントム』では最終的に違うことになるが）にある警官と犯罪者が整形によってアイデンティティを入れ替えるという設定は、香港出身のジョン・ウー監督がアメリカで撮った映画『フェイス/オフ Face/Off』(1997)をベースとしている。この作品ではジョン・トラヴォルタ扮する刑事とニコラス・ケイジ扮するテロリストが途中で入れ替わる二人二役の演技が見物となっているが、最終的にはテロリストが倒され、刑事が自分のアイデンティティを回復して、ハッピーエンドとなる。ここでも刑事のアイデンティティを盗んだまま活動しようとするテロリストはあくまでも敵役であり、任務のためにやむなくアイデンティティを改変するが、速やかな回復を目指す刑事が正当化されている。『ファントム』においては、確かに当初日陰の身だったハッカーは、刑事という「堅気」の身分を獲得する。しかし彼が追われる身となったのは、そもそもハッカーだったからではなく、冤罪によってであり、しかも最終的には刑事の冤罪を晴らすかわりに、ハッカーは犯人扱いされたままになっている。それが理由でやむなく刑事であり続けているなら、彼はなぜラストでこれほど晴れ晴れとしているのだろうか？

こうした作品を並べてみるならば、『マイウェイ』におけるアイデンティティ変容の歓迎は、現代韓国映像作品において、決して孤立した展開ではないことが分かるだろう。さらにこうした一連の変化を念頭に置いて、もう一度『銀杏』を見直し、「知らなかった／忘れてしまっていた過去」に忠実であろうとする登場人物の決断が、歴史的連続性を重視する体裁によって正当化されたアイデンティティ変容の肯定であるとも解釈できることを確認するならば、現代劇か歴史劇かを問わず韓国ドラマにおいて非常に頻繁に登場する貴種流離譚¹²、取り替えっ子や記憶喪失といった要素・展開が、「本当の親」を別に設定することによって、儒教的価値観に逆らうことなく、現在の（ネガティブな）アイデンティティを改変することを正当化するためにこそ導入されているのだと見なすこともできる。血縁関係に基づき、歴史的に系譜化されたアイデンティティを何よりも重んじなければならないという韓国社会の「建前」の下には、これに反さないようカムフラージュされてはいるが、同じくらい強固なアイデンティティ変容への憧れが息づいていると言えるのではないだろうか。

¹² 韓国歴史ドラマに登場する貴種流離譚については、大原志麻「韓国映像文化における歴史イメージ」『アジア研究』第9号(2014.3.)、55-56頁 参照。

参考文献

- DVD『銀杏のベッド』東芝デジタルフロンティア、2002.
- DVD『シュリ』カルチュア・パブリッシャーズ、2000.
- DVD『ハムナプトラ 失われた砂漠の都 デラックス・エディション』ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2009.
- DVD『ブラザーフッド プレミアム・エディション』ジェネオン・エンターテインメント、2004.
- DVD『マイウェイ 12,000キロの真実』ワーナー・ホーム・ビデオ、2013.
- DVD『ミイラ再生』ジェネオン・ユニバーサル・エンターテインメント、2012.
- 大原志麻「韓国映像文化における歴史イメージ」『アジア研究』（静岡大学人文社会科学部アジア研究センター）第9号（2014.3.）、39-57頁。
- 金鍾文『韓国映画躍進の秘策——韓日文化交流の新時代』村山匡一郎編、パンドラ（発行）・現代書館（発売）、2004.
- キム・ミヒョン責任編集『韓国映画史——開化期から開花期まで』根本理恵訳、キネマ旬報社、2010.
- クォン・ヨンソク『「韓流」と「日流」——文化から読み解く日韓新時代』NHK出版、2010.
- 小林孝行編『変貌する現代韓国社会』世界思想社、2000.
- セジウィク、イヴ・K.『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗・亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2001.
- 南富鎮『文学の植民地主義——近代朝鮮の風景と記憶』世界思想社、2006.
- 水田宗子、長谷川啓、北田幸恵編『韓流サブカルチャーと女性』至文堂、2006.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.
- 「映画『国際市場』 観客500万人超える」『中央日報』2014年12月31日付記事、<http://japanese.joins.com/article/739/194739.html> 最終取得日2015年2月7日。
- 「チャン・ドンゴン『泣く男』で2年ぶり映画主演」『聯合ニュース』2014年5月8日付記事、<http://japanese.yonhapnews.co.kr/headline/2014/05/08/0200000000AJP20140508002100882.HTML> 最終取得日2015年1月26日。