

論文の内容の要旨

韓国映画史における映画都市〈京城〉の意味 ——1910～30年代の在朝鮮日本人と朝鮮人映画人の活動を中心に

氏名 任 ダハム

本論文は、植民地期（1910年～1945年）の「朝鮮映画史」を、1910年～1930年代の朝鮮の首都・京城で行われた、在朝鮮日本人と朝鮮人映画人の映画関連活動を中心に読み直したものである。本論文において「朝鮮」という名称は、1910年の韓国合併から1945年に解放されるまで、日本の植民地支配を受けていた「韓国」を指すものである。したがって、本論文の研究対象である「朝鮮映画」とは、35年間にわたる植民地期に朝鮮で製作された映画を意味している。

しかし、植民地期の朝鮮で製作された「朝鮮映画」を、「韓国映画史」のなかにどう位置づけるべきかという問題については、1945年の解放以降、韓国映画史研究者の間で論議が続いてきた。この論議で争点となっていたのは、日本による植民地支配下の朝鮮で作られた映画を、果して「韓国映画」の範疇に入れることができるのかという点であった。この議論の根底には、韓国人の手による映画製作の歴史のみを、ナショナル・シネマとしての「韓国映画」の通史として認めようとした、韓国映画史研究者たちの努力があった。そのため、これまで植民地期の朝鮮映画に関する研究の多くは、「朝鮮対日本」という二項対立の構図で、「抑圧と抵抗」の歴史としての朝鮮映画史を論じてきた。このような観点からみると、植民地期の朝鮮映画の歴史——つまり「朝鮮映画史」は、韓国映画史の「前史」としてしか存在意義を認められることがなかった。

韓国において、本格的に植民地期の朝鮮映画史研究が行われたのは、1998年以降からであった。その時点まで、朝鮮映画史研究における最大の難点は、一次資料である映画フィルムの「不在」であった。植民地期の朝鮮映画の製作本数は、約180本にいたると推定されるが、1998年まではその現物を確認することができなかった。一次資料の不足を補うためには、当時の新聞雑誌の記事や映画人たち

の回顧に依存して、映画の内容を把握に留まっていたのである。

このような状況の中、1998年にロシア国立フィルム保存所・ゴスフィルムフォンドで、朝鮮映画『沈清伝』（1937）と『漁火』（1939）の一部が発見された。それを皮切りにして、2000年代半ばまでに朝鮮映画フィルムが続々と発掘公開されるにいたった¹。この時期に発掘された映画のうち、『青春の十字路』（無声映画、1934）、『迷夢』（1936）、『沈清伝』（1937）、『漁火』（1939）以外は、1940年に発布された映画統制政策「朝鮮映画令」の実施以降に製作された、いわば「親日国策映画」であった。朝鮮映画令とは、朝鮮映画界の製作と配給全般を一元化するために、朝鮮総督府によって発布された法令であった。その背景には、1930年代に入って戦時体制を強化していた日本政府が、プロパガンダの道具としての映画を、より効果的に統制しようとした意図があった。以前に増して厳しい統制下に置かれた朝鮮映画は、必然的に日本の植民地政策に「協力的な」内容を収めていたのであった。

2000年代以降の朝鮮映画研究は、この発掘映画——戦時期の親日映画——の分析が中心になっていた。このような研究に対して、そこから読み取れる明白な親日性の分析よりも、なぜ朝鮮人映画人たちが日本の映画政策に協力的にならざるを得なかったのかに注目した論考が出始めた。1930年代後半～1940年代の朝鮮人映画人が直面していた時代的背景に論議の焦点を合わせ、彼らが日本の映画政策に協力するまでの事情を詳しく論じたこの一連の研究は²、「（日本の）収奪と（朝鮮の）抵抗」という二項対立の構図で朝鮮映画史を論じてきた従来の研究方法から距離を置いた点に意義がある。

しかし、ここで注意しなければならないのは、植民地期の朝鮮映画界には、決して単一ではない「国籍」の製作主体が混在していたという事実である。日本人製作者と朝鮮人スタッフによって作られた映画『迷夢』（1936）のように、いわば日朝合作の形態を取って製作された映画が多かった。前述した一連の研究は、「朝鮮人製作者」側に焦点を合わせることで、植民地期の朝鮮映画界を「総体的に」捉えることまでには至らなかったのである。

本論文では、植民地期の朝鮮映画界を総体的に捉えるため、植民地期に映画が製作・興行され、朝鮮の観客に受容されていた空間——植民地朝鮮の首都・京城（現在のソウル）に、あえて注目した。京城は、朝鮮映画界の中心地であって、朝鮮における映画の製作と興行は、主に京城を中心に行われていた。そして、京城を中心とした植民地期の朝鮮映画界は、非常に複雑な人的交流が起こっている場でもあった。そのため、本論文では京城を中心として、そこで繰り広げられた様々な人々の映画に関わる活動と、彼らが享受していた映画文化を、同時代の新聞雑誌を綿密に分析することで究明しようとした。

植民地期の京城という空間に注目することで、従来の朝鮮映画史では等閑視されてきた存在による映画関連活動が、改めて浮かび上がってきた。その存在とは、朝鮮総督府の植民政策に意識／無意識的に同調しながら暮らしていた「在朝鮮日本人映画人」と、朝鮮映画界の発展のために努めていた「朝鮮人映画人」であった。本論文の第一部は、植民地期に朝鮮に居住していた在朝鮮日本人の映画文化について初めて究明したものである。植民地期朝鮮映画の製作・興行と在朝鮮日本人映画人の関わりについては、日韓の映画史研究の中で、ごく最近になってからいくつかの研究が出ているのみである。とはいえ、在朝鮮日本人の映画文化は如何なるものであって、朝鮮の映画文化にはどれほど影響を与えていたのかを明らかにした研究は皆無に近い。したがって本論文の第一部では、植民地期朝

¹ 植民地期朝鮮で製作され、2014年時点で現存する植民地期の朝鮮劇映画は、次の通りである。

『青春の十字路』（無声、1934）

『迷夢』（1936）『沈清伝』（1937、一部だけ）『軍用列車』（1938）『漁火』（1939）

『半島の春』（1941）『家なき天使』（1941）『若き姿』（1941）『志願兵』（1941）『君と僕』（1941）

『朝鮮海峡』（1943）『望樓の決死隊』（1943）『兵隊さん』（1944）『愛と誓ひ』（1945）

² 注目すべき研究書としては、イ・ファジンの『朝鮮映画——音の導入から親日映画まで』（2005年）、金麗實の『投射する帝国、投影される植民地』（2006年）、そして李英載の『帝国日本の朝鮮映画』（2008年）がある。

鮮で発行されていた在朝鮮日本人向けの日本語新聞と雑誌、特に在朝鮮日本人向けの総合雑誌『朝鮮公論』の映画欄の記事を時期別（1913年～1942年）にまとめて分析することで、これまでの日韓映画史研究、そして在朝鮮日本人研究においても全く論じられたことのなかった、在朝鮮日本人の映画文化を総体的に把握できた。それによって、在朝鮮日本人の映画文化が、京城、さらには朝鮮映画文化全体に与えた影響とはどのようなものであったのかを、詳細に論ずることができたのである。

そして本論文の第二部では、1930年代後半に朝鮮映画発展のために力を尽しながらも「忘れられていた」朝鮮人映画人を再発見した。植民地期の朝鮮映画に関する研究は、1926年の「抗日民族映画」『アリラン』に関する研究、あるいは、1940年の朝鮮映画令施行以降の朝鮮映画に関する研究に集中していた。その結果、朝鮮映画令実施直前の1930年代後半に製作された映画群——いわば「親日色」が薄い作品群——に関する研究は、意外にも等閑視されてきたのである。そこで本論文の第二部では、植民地都市・京城で、在朝鮮日本人たちとともに朝鮮映画界を構成していた人々、すなわち、朝鮮人映画人たちが植民地支配下の朝鮮において、朝鮮映画界の発展のために如何なる努力をしていたのかを探ってみた。具体的にいえば、各々の映画作品の製作過程を、植民地期朝鮮の新聞・雑誌を通して実証的に再検討し、映画作品を綿密に分析することで、彼らの映画製作活動の政治性よりも、作品の中に反映されている植民地映画人としての苦悩を読み取ることに焦点をおいた。これらの朝鮮人映画人たちは、現在、親日映画人と評価される人物もいれば、韓国映画界から離れて完全に忘れ去られてしまった人物もいる。第二部は、こうした忘れられた朝鮮人映画人たちを、朝鮮映画史の中に再度呼び戻すための試みである。

その際、第一部でおこなった雑誌『朝鮮公論』の映画欄分析を通じた歴史的考察——言い換えれば、植民地都市・京城に居住していた在朝鮮日本人の映画文化の混雑性と、京城を中心とした朝鮮映画界における日朝映画人の「接触」の究明——は、第二部の理解を深めるためにも重要な作業であった。第一部を通して確認した植民地朝鮮映画界の特性は、必要であればためらわずに協力関係を結ぶ日朝映画人の「接触」の様相であった。朝鮮映画界において、日本人製作者が朝鮮映画に投資したり、日朝映画人が技術的に提携することは、決して稀なことではなかったのである。1940年に朝鮮映画令が公布されるまで、朝鮮映画界を動かしていたのは、政治的意図よりは、資本の論理であったという方が正しい。そのような朝鮮映画界の特性を理解したうえで、第二部では3本の朝鮮映画を分析した。そのうち、『迷夢』（1936）は日本人製作者による投資で、『漁火』（1939）は日本の映画製作会社と技術提携をした、いわば日朝「合作」映画であった。第一部における考察を経なければ、そのような合作映画は日本の植民地政策に協力した映画、もしくは、日本資本に依存した映画として見做されるしかなかったのである。

以上のように、本論文では、植民地期の朝鮮映画史を〈京城〉という都市空間を中心に見直した。本論文全体を通じて、様々な領域にわたって植民地朝鮮の映画都市・京城と朝鮮映画の関わりを究明してきた。その過程で、朝鮮映画史において排除されてきた人々——つまり、在朝鮮日本人と忘れられていた朝鮮人映画人たち——を復活させ得たのではないだろうか。

同時代の映画言説と映画統制政策から判断するに、日本政府と朝鮮総督府には、京城をアメリカのハリウッドのような「映画都市」として成長させる意図は当初からなかった。それよりも、朝鮮は大陸進出のための橋頭堡であると同時に、日本映画興行界のもう一つの市場であった。その代わりに、朝鮮映画界の発展のため、映画都市・京城を築き上げようと努めていたのは、他ならぬ朝鮮の映画人たちであった。その過程には、在朝鮮日本人たちも積極的に関わっていた。もちろん、「朝鮮映画」に対する朝鮮人映画人と在朝鮮映画人の考えは一致してはいなかった。だが、支配勢力とは違う立場で植民地朝鮮を生きていた在朝鮮日本人映画人にとっては、朝鮮映画を通して日本（＝「内地」）に自分たちの存在を表明したいという願望があった点、さらには、生存のためにも植民地期朝鮮映画界の発展を望んでいたという点においてのみは、朝鮮人映画人と意見を共有していた。1940年の朝鮮映画令が施行されるまでの朝鮮映画界は、この二つの民族が競合し、時には提携しながら発展を模索し

ていた場であったのである。本論文では、その複雑な様相を具体的に提示しようと努めた。

本論文を通して「再現」した植民地期朝鮮の映画都市・京城が、韓国映画史において持つ意味とは何か。前述してきた通り、「抑圧と収奪」「親日と抗日」という二項対立的な構図で論じられてきた植民地期の朝鮮映画界は、実は京城を中心としたダイナミックな人的交流の場であると同時に、多様な映画活動の場でもあった。朝鮮映画界の人々は、ただ日本側の抑圧のなかで呻いていたのではなく、互いの活発な「交流」によって世界の多様なジャンルの映画を検証し、最新技術を実験していたのである。その様相は、まさに現在の韓国映画産業の中心地である韓国の首都・ソウルそのものでもあった。この点において、現在の韓国映画の発展ぶりの可能性は、植民地期の朝鮮映画界から既に潜在していたとみることもできるのではないか。本論文は、植民地期の朝鮮映画史を支配してきた「抗日/親日」という枠の中から、忘れられていた朝鮮映画界の人々（在朝鮮日本人と朝鮮人映画人）を解放することで、植民地期の朝鮮映画史が韓国映画史の停滞期ではなく、現在まで続く韓国映画史の一部であったということを、明確に提示し得たという意義を持っている。