

博士論文(要約)

1920～30年代、
帝国日本と植民地朝鮮において映画を見るということ

鄭忠實

本研究では、1920-30年代、日本や韓国の観客と観覧様相を、映画観客性研究の側面から論じるものである。ここで映画観客性とは映画テキスト、上映環境、歴史・社会により流動的に構成される歴史的な観客、彼らの多様で具体的な観覧・受容様相を意味する。

具体的研究方法として、第一に映画館を闇の中に集った観客がスクリーンに映し出される映画を観覧する空間と定義したうえで、常設的映画上映から非常設的映画上映までの範囲を論議する。

第二に、研究対象を非常設館まで拡大した上で、常設館と非常設館だけでなく、日本と朝鮮という二つの軸に基づいた比較を通じて、映画館と観客性の多様性を説明していく。しかし、それぞれの対象を他の対象との接触なしに孤立させてしまうのではなく、多様性、非均質性をもつ対象は序列関係や対立関係、模倣関係などにより繋がっていると捉える。

第三に、映画観覧空間を「コンタクト・ゾーン(contact zone)」とし、この空間において交渉・葛藤する多様な関係について考察する。各々の映画館においては、帝国と植民地、高級趣向と低級趣向、移住民と土着民、国家とエリートと大衆が、支配と抵抗、同化と排除のあいだで交渉と葛藤が生じると捉える。

第四には、観客が映画観覧をすることの多様な様相は自由の表現、アイデンティティの強化、抵抗、近代技術の享有、高級趣向の形成などの多様な効果に繋がるが、特定の観覧様相が特定の効果に繋がる様相とその効果の実際について論じる。

1920-30年代、日本と朝鮮の常設館と非常設館の観覧様相は大きく①散漫に遊ぶ方式の観覧様相、②注視する方式の観覧様相、③驚く方式の観覧様相に分けられる。散漫に遊ぶ方式の観覧様相の成立決定要因としては劣悪な上映環境と観客の低い映画に関する理解度が挙げられる。この観覧様相に当る京城のモダン映画館以外の映画館と、東京の蒲田・大森の映画館、東京の1920年以前に建てられた浅草の映画館の建物構造、座席、スクリーンは劣悪し、弁士・女給・商売人などの多様な存在は騒がしく活動した。プロキノの上映会は常設館でもなく、野外空き地や工場で上映されなければならなかった。このような上映空間の観客も映画だけを注視し、定められた方式で映画を理解するよりも、伝統芸能を観覧する方式で映画を観覧し、映画が上映されている途中にも対話、食べ物の摂取、身体接触を楽しんだ。

注視する方式の鑑賞方式が成立されるための重要な要因は優秀な観覧環境と観客の高い映画に関する理解度が挙げられる。この観覧様相に当る1930年代に登場した西銀座の映画館、京城の南村のモダン映画館は一人席と冷暖房施設、発声施設を完備し、映画のサウンド以外の騒音は最小化させた。弁士、女給、商売人の活動を禁止させたり、その役割を最小化させた。このような映画館では映画だけ上映され、映画鑑賞以外のものでは楽しみはなかったので、映画鑑賞だけを重視する観客だけが集まることになった。これにより彼らは優秀な上映環境の中でじっとスクリーンを注視しながら映画を鑑賞する文化を形成して

いくことができた。日本教育映画の上映場では上映主体である教師が学生を強く統制できるというものも、観客に映画を注視する方式で観覧させた重要な理由になった。

驚く方式で映画を観覧することには観客の映画経験の不足が重要な役割をすと言える。この観覧様相に当る植民地朝鮮の非常設的映画上映会である教育映画上映会や統営青年団の上映会の農村の観客は映画を初めて接する状況であった。散漫に遊ぶ方式で観覧する観客はすでに与えられた内容通り映画を受け入れなかったとしても、観客の繰り返された映画鑑賞経験と他の公演鑑賞の経験に基づいて自分なりの方式で映画テキストに意味を付与して解釈することが出来た。これに比べて朝鮮の映画を接したことが無い観客は映画テキストに意味を付与し自分なりの方式で映画テキストを理解することより、動く映像に驚きそれを不思議に考えて映画を見た。

散漫に遊ぶ方式で映画を観覧する観客らは映画館の闇と群集を利用して、階級・世代・ジェンダーなどの社会秩序を超越して自由を表すことができた。浅草、京城では労働者・庶民だけではなく、上流層も映画館に集まって声を上げながら映画を観覧し、学生たちはわざと互いの恋愛談を交換し、男女観客は自由な出会が出来た。

散漫に遊ぶ方式で映画を観覧し、自由を表す観客たちは観客間の絆に基づいて感情の交流を通じて、アイデンティティを強化する場合もあった。1920年代に映画館が民族的に分離されていた京城では北村の映画館は植民地朝鮮人、南村の映画館は移住日本人で構成されていた。特定の映画が上映された時にそれぞれの映画館では対話を交わし、歓呼を叫びながら民族的自負心、抵抗感を共有することができた。都心ではない東京の労働者住宅街に位置した蒲田・大森映画館、プロキノの上映会でも観客は労働者として感情を共有することができた。

アイデンティティ強化に基づいてそれを超え、映画観覧が抵抗に連結されたこともあった。代表的にプロキノ上映会で観客はテーマが不明確なこのような映画に対して、一部のシーンを映画の全体的脈絡とは関係ない労働者の過酷な人生に関する映画として解釈し資本家・帝国主義者を批判する場合もあった。この解釈に基づいて映画上映場でストライキを起こしたこともあった。

注視する方式で映画を観覧する観客は基本的に静かに映画だけを注視したので自由を表すことはしなかった。その代わりに散漫に遊ぶ方式の観覧様相を他者化して自分を高級趣向者として確立しようとする傾向があった。1930年代の京城のモダン映画館に出入りする観客は、新聞や雑誌を動員して、他の映画館に出入りする観客を自分より劣る趣向の観客として定義し、これにより自らを真の映画ファン、映画マニアと位置づけようとした。1930年代、東京の西銀座映画館の観客は映画文化を形成していく際に、他の観客とは異なり、自らをスマートな映画愛好家として確立しようとした。こうした映画館では他人との接触がないため、女性・児童にとって安全な空間として受け入れられた。日本教育映画上映場の観客である

学生も注視する方式で映画を見た。これによって映画上映場で学生は映画を見ながら教師や大人たちが作った秩序に効果的に動員・教育されることができた。

動く映像に驚く方式で映画を観覧した統營青年団の上映会と朝鮮教育映画上映会の農村観客に映画はかつて接したことのない技術だったので近代技術を経験し享有することができた。

同じ時期に多様に存在した観覧様相とその効果を通じてまずは一つの観覧方式や経路変化だけで、この時期の映画史を規定することが出来ないことがわかる。トーキーの導入の後の1930年代になっても植民地朝鮮の非常設館観客は驚く方式で映画を観覧し、京城の北村、東京の浅草、蒲田・大森観客は依然として散漫に遊ぶ方式で映画を観覧した。また、多様に存在した観覧様相とその効果、特に自由の表現・アイデンティティの強化・抵抗からこの時期をファシズム期、あるいは近代が完成されていない封建的時期であると定義することができないこともわかる。

次は、映画館空間における交渉関係を通じて、当時の社会、特に植民地社会は「完璧な支配／転覆的抵抗」という対立軸のみでは説明できないことがわかる。その間には不完全な統制と、不安な支配、遊び・専有としての抵抗などが存在した。したがって国家権力は一貫的で完全ではなく、被支配層は体制の転覆のための統一的で一貫的概念の民族だけで存在していなかったこともわかる。

植民地朝鮮における教育映画上映会を見ると、帝国日本の制度と装置がそのまま伝えられたが、植民地の劣悪な状況のために本国とは異なる効果的ではない方式で映画を上映せざるをえなかった。上映された教育映画は同一化を意図しながら帝国権力の不安なアイデンティティにより帝国人と植民地人との相違を強調する矛盾的な内容であった。このような支配権力の分裂的で不安定な統治により、植民地の観客は矛盾した植民地政策と植民地民への差別を察知することができた。植民地民は不完全な統治を暴く、嘲弄する可能性もあった。

また、統營青年団は映画上映を通じて朝鮮大衆を啓蒙された民族として教育しようとしたが、その意図は観客にそのまま伝わらなかった。1930年代には朝鮮の高級映画ファンは日本人居住地の映画館に詰めかけることもあった。これは京城映画館の観客構成の側面で民族的境界が崩壊される結果をもたらした。これを通じて、映画観覧空間では統一的で明確な抵抗主体として民族が形成されていなかった場合もあったことがわかる。

最後は朝鮮と日本の観覧様相と映画文化は、一国の内部で完結され独立的に存在したのではなく、相関関係であったこともわかる。

1930年代の京城の一部の映画愛好家は、新聞や雑誌で接した西銀座のモダン映画館の洗練された上映環境・映画文化を羨ましがっていた。このような状況によって東宝と松竹は京城でモダン映画館を直営することができた。京城に進出した日本の映画制作・配給会社

は、西銀座の洗練された経営方式と映画文化を京城のモダン映画館に移ってきた。

植民地朝鮮で教育映画が上映されたが、多くの映画は日本から輸入されたものであり、朝鮮の映画配給組織は、日本の教育映画配給組織に所属していた。このような関連性は、要望や資本の進出という観客や製作者などの能動的意志に起因したのではなく、植民地朝鮮では独自の教育映画を製作、上映、配給できるほど環境を整えられなかったのがその理由であった。