

博士学位論文

東アジアにおけるトランス／ナショナル アクション映画研究

—冷戦期日本・韓国・香港映画の男性身体・暴力・マーケット

李 英 載

目次

序論	4
第一章 満州物と俠客物、無法と犯法	20
—韓国アクション映画のジャンルの源泉と政治的起源	
1. 金浦国際空港、片割れの国際性の名称—ある不穩詩人の夢の地理	
2. 革命とクーデターの縫合、第三共和国の成立と暴力の起源	
3. 満州、ジャンルと歴史—ジャンルでもって問い、歴史から学ぶという方法	
4. 戦争映画から大陸物へ—反共映画と抗日映画	
5. 「革命裁判」とヤクザ、俠客物と維新体制	
6. 小結：反共、大陸、俠客 - 韓国アクション映画における暴力の系譜	
第二章 戦後日韓の身体障害映画 —忘却と分断の身体表象.....	58
1. 政体と身体、戦後平和国家とポスト植民地分断国家の映画的形象	
2. 『生きる』ための忘却—不十分な市民論	
3. 分断国家の政治的身体、傷痕軍人の表象の明滅—『米』と「軍法」国家の生成	
4. 盲目における二つの脈絡、自衛・平和・忘却と異なる共同体への想像—『座頭市』と『清作の妻』	
5. 小結：戦後日本と大韓民国、国家共同体の創出と崩壊	
第3章 「アジア映画」という範疇—アジア映画祭と日韓香映画の結合.....	106
1. 民族、世界、アジア—ナショナル・シネマという国際的装置	
2. アジア映画祭—「アジア」をめぐる文化政治的企画	
3. 東洋の美学、「自由アジア」の政治性	
4. 韓香合作、アジアスペクタクル時代劇、共有クリシェの限界—『姐己』と『大暴君』	
5. 観客構成体の変化—アジア観客の趣向構造の変動	

6. 小結：古いアジアと新しいアジア

第4章 トランス/ナショナル・アジア・アクション映画 - ハイ・モダン身体の増殖…142

1. 都市下層階級の男性、共有する観客
2. 「陽鋼」をめぐる国際的友愛—張徹と香港「新派武侠片」の時代
3. 「侠」と「産業」—産業化時代のアジア的共通性
4. トランス/ナショナル・アジア・アクション映画
5. アジア的身体というもの—李小龍とその亜流たち
6. 小結：アジアという乗り換え駅、世界性という終着駅—媒介としての「アジア」

結論188

参考文献193

序論

1. 対象と論題

本論文は、冷戦下における東アジアの文化場において展開された一連の映画をその対象とし、この地域の戦後的な意識形態がいかに関画のなかに表れているかを追跡しようとするものである。帝国から単一民族国家へと強制的に縮小した日本と、「解放」と冷戦を続けざまに経験した分断国家としての大韓民国、中国革命の後、華僑ディアスポラの半永久的な「避難所」であり、資本の拠点として登場したイギリスの植民地香港がその「地域的」な対象である。

日本、韓国、香港の映画を対象とする理由は、それぞれの個別的単位の平面的な比較にあるのではない。この三つの地域は歴史的に、実質的に、そしてなによりも映画的に密接に関連していた。すなわち、テクノロジーと人の交流、市場の共有という観点から実質的に、また、旧帝国の記憶を共有する一方で、アメリカ主導の冷戦体制に東アジアの文化の場の一員として参加しているという点において政治 - 歴史的に結びついていたのである。

よく知られているように、1950年の朝鮮戦争勃発は、冷戦アジアの形成においてきわめて重要な起点として働いた。日本は、朝鮮戦争の勃発からほどなくして、サンフランシスコ講和条約を通して独立国家としての地位を回復し、この戦争を通して経済的にも戦後復興の基盤を準備した。これを基に日本は朝鮮戦争休戦直後、アジアへの文化的、経済的再進入を図り、それは結果的に成功した。朝鮮戦争の結果、強固な「反共」国家として定着した大韓民国は、「自由アジア」陣営という冷戦イデオロギーを鮮明にするのに一役買うことになる。香港の場合、二つの政治的変動がこの植民地の進路を決定した。まず、1949年の中国革命の結果として起きた中国本土の共産化(これはまたアメリカがアジアでの拠点を日本へと移動するきっかけとなった)。次に、1950年代の東南アジアの新興独立国家において急増した民族主義の余波。この二つの要件は、華僑の映画資本が香港を中心にして新たに形づくった「自由アジア」という市場を攻略し得る文化商品の開発に拍車をかけた。ショウ・ブラザーズとキャセイとして代表される華僑資本が、1950年代半ば以降、香港において展開した一種のグローバルイゼーション戦略はここから始まる。この時、この地域の映画文化において先導的な位置を占めていた日本は、政治的復権と経済的復興を経て、再び重要な参照枠として再登場することになる。

以上は、なぜこれらの国家・都市の映画を、国民国家という単位ではなく、再度「地域」という包括的単位によって見なければならぬかの理由を示している。すなわち、日本、韓国、香港の映画は、それぞれ個別の民族(国家)の特定の時代意識の反映物であると同時に、(東)アジアという「自由」地域的連関のもとで生産・消費されていたのである。「自由アジア」と呼ばれることになるこのイデオロギー的・経済的単位は、映画を含む実質的な人的 - 物的交流が展開される場であって、そこには冷戦アジアの文化の場と言えるものが存在しており、個別国家の映画はこの冷戦アジアの文化の場を構成している歴史 - 政治的感覚のもとでつくられたといえる。

具体的に、ここでは冷戦アジアの資本制産業が生産したアクション・ジャンルの映画と、そこに関係している一連の映画を主なテキストとする。もちろん、所謂アクション映画という名称は、古典的な映画ジャンル論に照らしてみればきわめて曖昧な名称である。それはこの名称がホラー、スリラーなどのプロダクション・カテゴリーではない、一種のマーケティング・カテゴリーに由来するからで

ある¹。すなわち、制作側ではなく、いかなる観客にアピールしていくかという市場論理のもとで生産された用語なのである。アクション映画という名称は、厳密に言えば映画ジャンルではなく、一種の映画流通における通称であり、そのためこの名称そのものだけでは、その指示対象がきわめて曖昧であることははっきりしている。にもかかわらず、この用語に、対象適合性と論題としての正確さが存在すると見る理由は、以下の三点にまとめられる。

まず、まさにこの用語が市場と緊密に結びついているということが、本稿においてこの用語を使用する理由である。映画が、国家と資本との両方に媒介されているものであるならば、映画の資本家たちは、その資本の国家的(あるいは民族的)帰属にもかかわらず、国家の境界を越えてより広い市場を求める。映画は一方でナショナル・シネマとして成り立つのだが、同時にここでつくられた映画がここではない場所でも消費されることを「常に」欲望する。1960年代、強力なナショナル・シネマの構築期におかれていた韓国映画でさえも、より広い市場への欲望を持ち続けていた。映画においてトランスナショナルな様相が、アクション映画という形式のなかで頻繁にその姿をあらわすのは偶然ではない。あるいは、すでに市場において確立された用語であるアクション映画こそ「国際的に通用可能な」映像形態を指称するうえで有効なのである。実際、この地域においてもっとも広範囲に通国家的な交換が生じ、共通の図像だけでなく、実質的な人的・物的交流が活発に行なわれたジャンル映画はアクション映画だった。これらの映画は冷戦アジアという市場を回りつつ、個別国家の論題と無意識を抱え、通国家的に解釈され、消費された。例えば、1960年代を通じて、まさにこの「国際的に通用可能な」ジャンルの開発に悩んでいたショウ・ブラザーズという華僑資本が、ついにその映画的形態を武侠映画に見いだすことができたのは偶然ではない。また、このジャンルに直接的な影響を及ぼしたのは日本の剣戟映画だった。

次に、アクション映画は当然のことながら、闘いの映画である。アクションは「敵対」からはじまる。誰を敵として想定するかという問題は、アクション映画における固有な前提である。敵は誰か。誰が味方なのか。アクション映画は敵と味方とを分ける「政治的なものの概念」(カール・シュミット)のもっとも純粋な映画的な反映物である。この敵対は個別共同体の政治的基盤を露わにするだけでなく、この共同体が前提としている「普遍性」に亀裂を引き起こすきっかけとしても働く。しばしば、アクション映画の分析が政治的敵対/連帯の直接的な反映として読まれるのは、こうした理由のためである。また、この敵から収める勝利を通して政治共同体は想像的に願望を形づくる。例えば『ランボー』は失敗したベトナム戦争への記憶をスーパー・男性の身体とアクションを通して相殺しようとするレーガノミクス(Reaganomics)の赤裸々な反映物なのである²。したがって、アクション映画は個別国家の政治的編制と、それに対する大衆の無意識を比較的透明に読み取ることのできるツールとして働く。

第三に、個別国家の政治的編制と無意識の反映物であり、国際的に通用可能なジャンルとして開発されたアクション映画は、それ故にナショナルな衝動と絡みあっており、同時に市場の要求という観点から、これを超えるか、あるいは調和をなし得るやり方を探し出そうとする。この時、アクション

¹この部分に関してはPaul Willemsen, "Action Cinema, Labour Power and the Video Market", edited by ii Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching Kiu, *Hong Kong Connection: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006を参照。

²Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, 1993.

映画に対する分析は、日本や韓国のような戦後国家の政治的当為の問題だけでなく、冷戦アジアという地域的な理解、地域的共通性に関する接近をも可能なものとする。すなわち、これらの映画は「トランス」ナショナルな解読が適用可能な具体的な事例として提示可能なのである。

特に、こうした問題を男性身体の再現＝表象を通して考察したい。男性の身体、なかでもこの身体をめぐる運動と敵対、すなわち、闘いの語りにより構築されている映画を対象とする理由は以下の通りである。この地域での長年の公的政治主体が男性であったことを考えるなら、男性身体の表象と、この身体をめぐる語りに関する分析は、個別国家の政治的当為と無意識とを読み取る際には適切な入口を提供してくれる。女性の身体がアイデンティティーと関連したナショナル・シネマの「純粋な」文化的表象として機能するなら、男性の身体はこうしたアイデンティティーを「実現」する政治的身体、闘争中にある国家間・文明間の関係を反映すると考えられる³。文化的アイデンティティーと闘争する政治体の関係とを念頭に置く時、アクション映画のなかの男性身体は、一つの国家の政治的身体(political body)の表象であり、そうした政治的企図を具体的に拡大し、媒介しようとする想像・欲望・行為によって構成されていると言える。

ここではこうした対象、および論題と関連して次の二つの概念と方法とを提案する。対象に内在する概念としての「トランス/ナショナル・シネマ」と、対象のトポスと論題(topic)の歴史的範疇を意味する「媒介/矛盾の単位としてのアジア」がそれである。

2. 概念と方法

2.1. 国家、地域、市場 - トランス/ナショナル・シネマ

最近の映画研究においてきわめて活発に論議されているキーワードの一つは、トランスナショナルシネマである⁴。この流れが一種の状況の後追いの論理のなかから登場したことは、明確である。例え

³一方これを女性の身体を「民族」への隠喩に還元しようとするこの地域の根強い文化的伝統と関連させて考えてみることもできるだろう。例えば、典型的な東アジア近代化論者であり、ポスト植民地国家の意識を示している申相玉がつくった一連の「韓民族の表象づくり」においてこの表象を一手に引き受けているものが、例外なく女性であるのは偶然ではない。純粋さの体制がいかにかアイデンティティーを代弁するのかについて、プラセンジット・ドゥアラの論議を参考にすれば、女性は可変的な流れを拒否する固定された存在として民族的アイデンティティーを代弁することになる。Prasenjit Duara, *Sovereignty and Authenticity: Manchukuo and the East Asian Modern*, Rowman & Littlefield Publishers, 2004.(特に第一章と第四章を参照)。これはまた、自己民族誌(autoethnography)と関連したレイ・チョウの原始的熱情に関する論議を連想させる。(レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱』本橋哲也・吉原ゆかり訳、青土社、1999年)。すなわち、ほとんどが男性近代化論者たちによりつくられた表象の領域において、女性是对内外的に固定した民族的「実体」の領域を与えられる。女性と男性の表象をめぐるこの文化戦略は、なぜ女性主人公のメロドラマが「国民文化」の性格をより多く求められるかについての端緒を提供している。

⁴もちろん、この傾向はグローバリゼーションという現在の傾向への反応なのであるが、具体的には1990年代から可視化され始めた日本、香港、タイ、韓国といったアジア地域の映画の成功と、この地域で活発化した人的・物的ネットワーク、ハリウッドでのリメイクによりなされるグローバリゼーション、人的交流(と言うより、正確に言えば、非ハリウッド映画製作者たちのハリウッド進出とその成果)、世界の各地域の国際映画祭という窓口の急増、イラン映画をはじめとする西南アジア映画への関心、昨今のムンバイ経済圏における世界市場内での威力に相応するムンバイ映画ブームなどをきっかけとしている。それぞれの地域映画の範疇化はそのそれぞれの範疇の具体的実体も問題であるが、すでに映画がグローバルかつ普遍的なものであるという見解と対をなす民族主義的なものとしての映画であるという映画における内在的逆説を再び呼び起こす。これは後述するが、国民国

ば、ハリウッド映画において非ヨーロッパ出身の映画制作者たちが収めた成功、非ハリウッド映画において頻繁となった合作などに見られるグローバルな映画資本の流れという現状、急増する移民と難民、その中で漸増する再現の多様性という現象は、いかに説明するのか。このような問題に直面してトランスナショナルシネマに関するさまざまな議論が登場したのは、周知のことである。もはや国籍を問うことのできないこの多様な再現を前にして、ナショナル・シネマはある程度、過去のものとなってしまったようだ。言わば、グローバル化が呼び起こした区画された領土に基づく国民国家の論理そのものが窮地に追い込まれたとき、それ自体として資本の移動を体現する産業装置であり、同時に再現装置である映画がこれを反映するのは当然なことだろう。こうした状況のなかで、以下のような論理は典型的なトランスナショナルシネマを新たな概念として浮上させる。

「第三世界の映画という用語は、世界がもはや、社会主義、資本主義、その他とに分割されない状況において、徐々にその問題性が指摘されている。この用語は文化帝国主義への抵抗を予想させるものであり、第三世界においてつくられたすべての映画を指称するものとなった。(中略)だが、現在の数多くの映画作家たちが見せる、雑種化した、コスモポリタンのアイデンティティのため、この二項対立は複雑に相関した世界システムのなかで帰納的な価値を喪失してしまった。(中略)帝国の抑圧という特定条件への記述的な限界を広げようとするこの無数の試みにもかかわらず、ポストコロニアリズムは状況への分析的基盤を提供しようとするとき、その概念的凝集力を失っている。これ以上、ポストコロニアリズムは帝国あるいは植民地の前史を独占的に説明し得ない。」⁵

単刀直入に言えば、トランスナショナルシネマを主唱するものたちにおいて、既存のハリウッド映画に対する非ハリウッド映画、ヨーロッパ映画に対する非ヨーロッパ映画を概念化した用語である「第三世界映画」(およびその国内的翻案としての「民族映画」)、あるいはポストコロニアリズムが問題性をもつのは、第一世界あるいは西欧映画への対抗概念としての第三世界の映画あるいは非西欧映画という概念が説明力を失っていくように見えるからである。これこそ個々のナショナル・シネマへの復帰を前提としたこれらの概念の廃棄を主張する理由である。「第三世界映画の概念に対しそうであったように、トランスナショナルという概念は文化的な確実性という慣習的な概念を正当化し、維持しようとする試みとしてポストコロニアリズムを問題化する」⁶。トランスナショナルシネマを擁護する論者たちによれば、この用語は「複雑に相関した世界システム」のもとでつくられる現在の映画を理解するうえでより適切な分析枠である。更に付け加えれば、トランスナショナルシネマは「トランス」という接頭辞が与える意味拡張のもとで、それ自体として価値を内蔵している概念とし

家と資本主義の産物という近代の二つの対の上に設定された映画そのものに内在している逆説でもある。最近のトランスナショナル映画に関する論議については以下を参照。

edited by Leon Hunt, Leung Wing-Fai, *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*, I. B. Tauris, 2008. edited by Elizabeth Ezra and Terry Rowden, *Transnational Cinema, The Film Reader*, Routledge, 2006. edited by Nataa Durovicová, Kathleen E. Newman, *World Cinemas, Transnational Perspectives (AFI Film Readers)*, Routledge, 2009. Kenneth Chan, *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*, Hong Kong University Press, 2009. また2010年には *Transnational Cinema*(Intellect)というタイトルの学術雑誌も創刊されている。

⁵Elizabeth Ezra and Terry Rowden, “What is Transnational Cinema?”, edited by Elizabeth Ezra and Terry Rowden, *Transnational Cinema, The Film Reader*, Routledge, 2006, pp.4-5.拙訳。

6Ibid, p4.拙訳。

て理解されている。

「トランスは空間を通過し、移動し、線を横切り動くという意味をもっている。それだけでなく、あるものの本性が変化するということを意味している。(中略)それは国家と資本主義の変化する論理により調節され可能となり、扇動される現在の行動と想像に横断的(transversal)であり、相互作用的(transactional)であり、翻訳的(translational)で、違反的な側面を暗示する。」⁷

その上、彼らによれば「映画は急速にコスモポリタンの知とアイデンティティーに関するテクスチャルな象徴としての文学(とくに小説)の地位に取って代わっている」⁸。果たして、映画においてトランスナショナルとは、それほど新しいものなのか。あるいは、ナショナル・シネマ以後にやって来るものとしてトランスナショナルシネマを位置づけることができるのか。トランスナショナルシネマというこのバラ色の概念を、きわめて単純な一つの事実から再度考察する必要がある。「トランスナショナルリティー」という概念は、なぜ、ことさら映画をめぐる展開されているのか。すでに現状において見られる映画のどのような部分が、トランスナショナルリティーにあれほどまでに接近させているのか。トランスナショナルという方法、可能性の解読が見落とししているものは何か。

ここで提案したいことは、冷戦アジアという文化の場を形成している映画を分析する際に、三つのベクトルを念頭に置くべきだということである。それは国家、市場、政治という問題である。まず、国家と市場。先回りして言えば、ナショナル・シネマとトランスナショナルシネマは映画に固有な形式として互いに共謀関係にあった。ナショナル・シネマが(当然なものとして)国民国家システムの産物である以上、一国映画史(national cinema history)を成立させてきたプロセスは、ナショナルな枠組み作りと重なっている。ナショナル・シネマの成立は多くの非ヨーロッパ映画、または脱植民地国家の国民国家づくりの欲望とつながっている。同時に、それは旧帝国/旧植民地の分節以後に登場した戦後国民国家を「国家 - 映画」という文化政治的識別符号として把握しようとする西欧、あるいは旧帝国の欲望と関係している。

この時、ナショナル・シネマとして映画は三重の働きをなす。まず、見せること。ナショナル・シネマは民族主義的熱情をもって自らの表象の資源を探りつつ、それらを再組織することにより自らを完成されたものとして表現する⁹。

次に、見ること。こうして形成された表現を通して見る者たちは、その場所をそういうものとして理解する。私たちは日本映画、インド映画、中国映画、韓国映画を見ながら、その場所が「わかる」と感じる。映画がその初期から人類学的あるいは民族誌的熱情の産物であり得たのは、それがあつた特定の場所を表象し、また表象できるという確信のためだった。私たちは何らかの翻訳を介さなくともその場所や人物をとにかく「見ている」と信じている。私たちはしばしば映画を通じてある場所を理

⁷Aihwa Ong, *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Durham and London: Duke University Press, 1999, p.4.拙訳。

⁸Elizabeth Ezra and Terry Rowden, op.cit., p.3. これらの診断によれば、きわめて少数の現代小説家だけが、ペドロ・アルモドバル、ラース・フォン・トリアー、ヴィム・ヴェンダース、ウスマン・センベヌ、アネス・バルダ、クシシュトフ・キェシロフスキ、アトム・エゴヤン、ミラ・ネアといった映画監督のように、ディシプリンと流行を先導するグループを超えて国際的に認知されているだけである。

⁹レイ・チョウが『プリミティヴへの情熱』(本橋哲也・吉原ゆかり訳、青土社、1999年)で展開した議論を参照。

解し(ethnography)、または自らの表象をつくり出す(auto-ethnography)。または、ハリウッド対非ハリウッド映画という構図のもとでナショナル・シネマはほとんど常にどこでもハリウッド映画の対立物として「保存されるべき価値」と規定されてきた。

三つ目、こうして形成された民族表象は内部に向かってある表象の規律として働く。「私たち」はこのような形象であり、このようにして再現されねばならない。例えば、歴史映画の古くからのドグマである「考証」という問題を考えてみよう。過ぎ去った過去を背景とする映画において考証があればほどまでに重要な理由は、過去がどれほどありのままに再現されているかという基準となるからではない。それは過去にあったものを再現することではなく、あったであろうものを「再現＝表象」する。多くの場合、時代劇を撮る映画の制作者たちは過去の「正しい」再現より、それとは異なる映画の内的考慮として小品、衣装、風俗、身振りを選択したり、つくり出す。最善の考証が、あったものではなく、あったであろうものである理由は、ただ再現しようとする時代にかんする資料不足のためではなく、「映画」という想像された世界の内的規則に統合されねばならないからなのである。申相玉(シン・サンオク)の60年代の時代劇映画は、それが朝鮮の王宮を背景とするものであっても、新羅の商家の並ぶ街並みを背景としたものであり、シネマスコープ的考慮から選択されたものなのである¹⁰。最終的にこの世界のディテールはリアリティーへの幻想を保証する。そうして完成されたこの再現物は以後の再現の基準になるという点から、再現の規律としてその位置を占める。

映画が近代の産物であるなら、それは抽象的な意味においてではなく、明らかに近代国民国家システムの産物であり、また世界的規模の資本主義体制の産物であるということを示している。したがって、ナショナル・シネマとしての映画が民族誌/自己民族誌の循環の内にその位置を占めているものであるなら、映画にはまたナショナル・シネマを超過する事態がすでに起きている。二つの点からそうである。まず、ナショナル・シネマとして区画された映画は、その場所の前史から自由ではない。当然、一本の映画にはすでに資本と技術と表象体系の長期的生成過程が介入している。多くのポスト植民国家の映画作家たちが旧帝国から承認されるのは、具体的に彼らが旧帝国とのつながりのもとで、言語と記憶の共同体として互いにつながっているからである¹¹。

次に、産業的な資本主義文化の形式として、映画は資本主義生産様式に始まった商品としての「普遍性」を追い求める¹²。簡単に言えば、映画という文化「商品」は、それが商品である限り、より多くの市場獲得を目標として循環する。「映画制作とその制作過程は、産業的・行政的・技術的なインフラ構造の資本集中を必然とする特性を有するため、投資への剰余創出や利潤はもちろん、制作費償

¹⁰晩年の申相玉は、韓国のドラマと映画における考証が自分が行なったものよりはるかに退歩していると嘆いていた。申相玉『私は、映画だった』ランダムハウスコリア、2007年、37頁

¹¹ヨーロッパ中心の国際映画祭で、旧植民地出身の映画作家がいかに旧帝国から承認されることになるかを念頭におくこと。これについては Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, 2008を参照。またこの本は、カンヌ、ベルリン、ヴェニスといったヨーロッパの国際映画祭がいかに世界映画というカテゴリーを形成するうえで影響を及ぼすかを追跡している。これは本稿の第三章において論じることになるアジア映画というカテゴリーとアジア映画祭との間の相関関係と関連している。

¹²「映画の歴史が19世紀末以来、西欧においてなされた文化の産業化と一致することを考慮する時、映画は結局「普遍主義」と連関することにより一つの文化形式として規定されるしかない、という結論に至ることになる。」

Paul Willemsen, "Detouring through Korean cinema", *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol 3, Number 2, 2002.p.167.

還のための巨大な市場を必要とする。映画産業は(いかなる映画産業であれ)国際市場、あるいは極めて大きな国内市場にアピールせねばならない」¹³。

ポール・ウィルマンが比較映画研究の「よろしくない (unsavoury) コンテキスト」と命名した事態が発生するのは、まさにこの地点である。産業化された文化商品としての映画は、一方で「多分に民族主義的神秘化と見ることのできる血と大地(blood and soil)概念」とともにナショナル・シネマへと復帰する¹⁴。したがって西欧近代資本主義の産物であり、国民国家と結びつき一国的表象体系を駆動する映画には、国際的特性とナショナルな特性との間の内在的拮抗がほとんど先験的に存在することになる。映画においてトランスナショナルな性格がすでに潜在的に内包されざるを得ないのは、こうした所以からである。要するに、映画は(少なくともアメリカ主導の資本主義陣営では)ナショナル・シネマとしての形態を持つと同時に、「世界の単一化のためのメディア」¹⁵という資本主義の「普遍性」を追求してきた。トランスナショナルという問題は、映画そのものに内在的な志向であり、新たな影響や可能性ではない。

映画において国家 - 市場といった問題は、地域を介入させた時に「政治」というもう一つのベクトルを必要とする。国家を超える映画の存在様式において見過ごしてはならないのは、この越境が「政治」と関連しているということである。もちろん、政治(politics)が一つの政治的共同体(polis)を前提とするのは事実であるが、この共同体はその求心力と拘束力のために排除された諸存在と、外部へと駆逐された諸ファクターからの干渉を受け続ける。政治と政治的なもの(the political)との関係をもう一度想起するならば、政治とは個別のポリスのものでありつつ、ポリス間の諸事件への名称でもあるといえる。例えば、元日本軍韓国人傷痍軍人や、国籍不明の剣客/侠客たちといった形象、中国人でありながらアジア系アメリカ人コミュニティの一員である李小龍(ブルース・リー)のような存在が介入するトランスナショナルシネマの諸状況を理解するためには、国家と資本、そして政治を互いに異なるベクトルへと分節し、接合する必要がある。

政治とは国家のものであり、かつ国家間(international)の事件なのである。したがって政治の次元から見るなら、アジア映画を論じる際にナショナル/トランスナショナルな構図はそれ以前にあったナショナル/インターナショナルという概念のもとで再び思考されねばならない。なぜなら、新興独立国家の成立とこれらを一つに束ねる「冷戦アジア」というこの政治的テーゼは、それ自体としてナショナルであると同時に、インターナショナルなものだからである。アジアは個別国家(民族)間の葛藤と調節という国際政治の場であり、「冷戦」はすでにこのアジア諸国家の共通した基盤として働いていた。この地域の個別国家において生じる諸問題のうち相当数は国家的課題であるが、同時に国際的な範疇によってしか問うことのできないものだったのだ。

にもかかわらず、ここでインターナショナルという用語を使用しないのは以下の二点のためである。

¹³Paul Willemen, "The National", *Looks and Erictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, British Film Institute, 1994, p.211. 拙訳。

¹⁴Paul Willemen, op.cit., p.168. 拙訳。

¹⁵アリフ・ダーリクが発展主義の全地球的な拡がり問題を問題にするべきだと語りつつ、言及した資本主義へのこの描写はそっくりそのまま映画への描写として可能だろう。「今日私たちが知っている世界の布置が18世紀に最高潮に至ったということはしばらく措くとして、資本主義は全地球化のための持続する動機を提供してきただけでなく、新たなヨーロッパのヘゲモニーのもとで世界の単一化のための媒体となってきた。」 Arif Dirlik, *Postmodernity's Histories: The Past as Legacy and Project*, Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p.52. 拙訳。

一つは、ナショナルと同時にやってきたこの用語が内包する国民国家という単位の前提、すなわち個別国家「間」の関係としてのインターナショナルという意味のためである。もう一つは、この用語の歴史の変遷のためである。インターナショナリズムの歴史の変貌を辿るペリー・アンダーソンによれば、1945年以前、資産階級および資本と対になっていたナショナリズムと労働階級および労働と関連したインターナショナリズムの関係は、1945年以降正反対へと逆転する。西欧植民地主義と帝国主義への抵抗のもとでナショナリズムが第三世界と労働階級が好んで使う単語となったのなら、インターナショナリズムは一国を超える多国籍諸企業の成立とともに帝国発の資本の希望に係わっていた¹⁶。

しかし、「インターナショナル」という論題は一国内の矛盾が一国を乗り越えた視野に置いてのみ把握可能であり、この矛盾の解決もまた一国を超える階級の連帯を必要とする点を明確にしたというところから依然重要である。このような事情のもとで、「インターナショナル」が、最初に提起した国家を超える政治の可能性と問題性を念頭に置く限り、トランス/ナショナルという用語を批判的に使用したいと思う。これは個別国家とそれらの国家がともに係わりあっている歴史的、イデオロギー的、経済的ブロックとしての「自由アジア」、そして実際に移動した資本と人力の流れを念頭に置くためである。だが、この概念を経済と文化(産業)の次元から救出するために、この概念を一つの形容詞や名詞としてではなく、斜線(/)の引かれた関係、すなわち緊張と接触、政治的葛藤が現れる瞬間として描写したいと思う。

2.2. 媒介/矛盾範疇としてのアジアー「アジア的身体」という問い

プラセンジット・ドゥアラの「地域的媒介(regional mediation)」としての東アジア的近代に関する論議は、ナショナルと世界という二項間におかれている映画の個別的な実践とその圏域を考える時、有用な概念であると思われる。ドゥアラは「アジア」を近代の実践と言説の地球的循環への媒介の仕掛けとして把握することにより、曖昧な実体であるにもかかわらず、乱用される「アジア」という単語を実践的な媒介として救出しようとした。彼によれば、アジアは世界文化への一種の「翻案」がなされる媒介的な範疇である¹⁷。この論議は二つの点から私たちの論議をリードするうえで有益である。まず、アジアを不変の実体、価値として認識しようとする言説と距離を置くことができる。次に、この曖昧さにも拘わらず、実際に人と資本の循環が行なわれる地域的な範疇であり、互に緊密に結ばれた歴史的事件を共有しているこの「可变的」な場について思考できるようにする。要するに、ここで「アジア」とはトピックを調節する範疇であり、その限りにおいてトポスなのである。

歴史的事件の共有という観点から、筆者が付け加えたいことは、アジアを地域的媒介の範疇としてだけではなく、「矛盾の範疇」として把握できるということである。なぜなら、この地域において矛盾は常にすでに一国を超えて働いているからである。例えば、第二次大戦と国共内戦、朝鮮戦争は日本、韓国、香港のいずれにも影響を与え、個別国家の身体に直接、あるいはメタファーという形で歴史的な傷痕を刻んだ。また旧帝国 - 旧植民地(占領地)の記憶により絡み合っているこの地域は、「自由アジア」というイデオロギー的、経済的ブロックの一部として構成された。

旧日本帝国の遺産とアメリカの強力な影響圏のなかで形成されたこの地域ブロックという問題は、1

¹⁶Perry Anderson, "Internationalism: a Breviary", *New Left Review* 14, New Left Review Ltd, 2002, pp.5-25.

¹⁷Prasenjit Duara, op.cit., pp.2-3.

945年以降、あるいは50年以降、新たな「国民国家」形成のプロジェクトに直面したこれら国家に
いかなる形であれ影響を及ぼした。敗戦と占領以降、「単一民族」国家として再度誕生した日本は、ア
メリカの対アジア政策の変化のもとでアジアへの経済的、文化的再進入に成功するのだが、引き続き
過去の歴史問題と「制限主権論」とに悩まされている。韓国の場合、ポスト植民地分断国家という状
況は反共に基づく強力な国家主義の言説空間を創出してきた。植民地香港は、中国本土と台湾に代わ
って、分割された全世界資本主義圏の華僑コミュニティを対象として、仮想的な「一つの中国」と
いうイメージを創り出す発信地となった。反共という当為と反日という心情、共通する文明史的な自
負心は、この地域的な媒介をより複雑な矛盾の場へと追い込んだ。

このような状況において、媒介の範疇としてのアジアが個別国家 - 地域 - 世界という連鎖の節を把
握するうえで有用であるなら、矛盾の範疇としてのアジアは、個別国家の文化的熱望と葛藤、解決へ
の過程が地域的な範疇において思考されねばならないことを教えてくれる。矛盾は二つ以上の政治的
意思の衝突と、それによる「問題」の発生を前提としている。要するに、大島渚が元日本軍韓国人傷
痕軍人の身体を通して問うた「戦後」という問題は、戦前と戦後の日本と韓国、またはその時代のア
ジア「国民国家」全体を審問している。

矛盾の範疇としてのアジアという概念は、歴史的 - 政治的な要求として提起され、責任の追及と応
答の全過程に関与している。したがって、個別国家内の身体であり、しばしばその国家を超えて通用
する「アジア的身体」¹⁸は、個別国家の企図と作為を露出するか、あるいはそうした企画により、投
げ出されたものを可視化する。要するに、ここでトランス/ナショナルと指称するものは、諸ナショ
ナルの平面的なトランスを意味していない。トランス/ナショナルという表現のなかで筆者が意図し
ようとするものには、歴史的諸矛盾が係わっており、一国内において通用するそれぞれの国家の企図
を問うことのできる拠点としてのアジア的身体を提示しようとするところにある。

映画は以上二つの点において媒介であり、矛盾の範疇としてのアジアを思考するうえで有効である。
なぜなら、映画は自己表象の仕掛けとして一国の企図を表現する一方で、より広い市場を要求する資
本の運動のもとで、矛盾の共通性を露わにするからである。それは共同性の破裂をも露わにする。総
じて男性身体の表象と関連した一連の映画は、個別国家の現在的な政治性の反映物であるため、一
国家的/間国家的な観点を、これらの映画が生産される過程での人的 - 物的交流と最終的な生産物求め
てやまない国際市場を念頭におく時、通国家的分析を同時に要求する。何よりもこれらの映画は歴史
的残余とルサンチマン、現在の政治的衝突と責任への要求を「敵」の形象との対決を通して「内外」
に露わにし、誇示するのである。

要するに本稿で提起しようとする問題は、次のとおりである。映画というナショナルかつトランス/
ナショナルな装置が、1950年代以降の「冷戦アジア」という媒介/矛盾範疇のなかでいかに作用し

¹⁸ 「アジア的身体」という表現は、梁石日の著作の題名から借りてきたものである。在日韓国・朝鮮人や他の
アジア人に対する日本の差別構造を身体の観点から捉えているこの本で梁石日は「アジア的身体とは、抑圧され
た身体であり捨象された身体である」(18頁)と書いている。もちろん1980年代末に書かれたこの本には「身体な
き身体」になったバブル期の日本社会への批判と在日を含んで新しく流入してきた外国人労働者の身体性という
脈絡が横たわっている。しかし、「アジア的身体」はその脈絡を除いても矛盾の範疇としてのアジア、またその
矛盾がむき出しになっている場としての「身体」という二つの点で非常に多くの示唆を与えてくれる。梁石日
『アジア的身体』青峰社、1990年(1999年平凡社ライブラリーで再刊)

たのか？男性身体の表象とアクションとして構成されたアクション映画は、この地域の政治的な脈絡とどのように結びついていたのか？このような問題を具体的に解明するために、本論文は以下のような章立てで構成される。

3. 本論の構成と主な論点

本論の第1章では、一国アクション映画の系譜が一国家の政治的無意識をどう映し出すのか、また内戦とクーデターの経験がどのように映画ジャンルの移行を誘導することになるのかについて論じる。さらに、法秩序の境界を行き来するアクション映画というジャンルが、なぜ現体制や国家の境界を行き来する危機(crisis)や批判(critic)の局面を表わす上で有効な分析対象になり得るのかについて解明する。韓国映画から話を始めるのは、東アジア冷戦体制の決定的な転機となった朝鮮戦争の結果生まれたこの国家が、東アジアにおいて冷戦と内戦が重なる部分を直接的に体験し、その結果、韓国映画が暴力の傷痕を赤裸々な形で表わしているためである。米ソの代理戦争としての内戦だった朝鮮戦争の結果成立した大韓民国は、敵と関連する三つの問題系に直面する。第一が冷戦の敵¹⁹、第二が内戦の敵、第三が休戦の敵である。この敵はこの体制を決定的に形成させ得た基盤であり、「私たちが生きるために必ず除去しなければならない」内部の敵であり、同時に休戦ラインの彼方に実在する敵である。そして、この敵は「同族」でもある。

「同族」というカテゴリーは、その正統性を争う韓国と北朝鮮の二つの体制競争において必要不可欠な前提であった。例えば、反共大韓民国は「国民」を形成したが、この国民の範疇は分断状態である限り暫定的なものとなさなければならなかった。分断はこの体制の発端となった出来事であり、体制の正統性を強弁するためにも克服すべき事態である²⁰。このような中で、国民は常にそれをまとめる上位概念としての「民族」の内に位置している。したがって、同じ民族、同族間の戦争としての内戦の経験と休戦状態の持続は、敵の形象を描く際にある種の曖昧さを生む。敵の形象を設定するのは、内部の敵を持続的に生成、排除する上で必ず必要なものではあるが、同時にこの敵は「絶対的な敵」のある部分が欠如している²¹。

¹⁹ 「冷戦」という名称は、敵による世界の解釈を不法と宣言することによって相手を沈黙させる暴力が、物理的というよりも文化的なものだったという事実に、正確にあてはまる。」すなわち、この敵は「正当化のための想像カシステムを脅かす敵」である。スーザン・バック・モース『夢の世界とカタストロフィ』堀江則雄訳、岩波書店、2008年、7頁。

²⁰ 1948年に制定された大韓民国憲法第3条の領土規定では、「朝鮮半島とその附属島嶼」であることを明示しており、第4条では「大韓民国は統一を指向し、自由民主主義の基本秩序により平和統一政策を樹立して着実に推進する」と明記されている。国家法令情報センター<http://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=61603#0000>

²¹ 韓国の反共プロパガンダが、あれほど「洗脳」という装置を好んだのは偶然でない。本性は「私たちと一緒に」善良な者が、悪い連中の工作によって一時的に悪に染まった。洗脳は内部の敵としての共産主義に対するメタファー、感染と汚染のメタファーと見事に一致するものである。このメタファーの作動は二つの結果を生む。第一に、それらは私たちと同じような形象をしているが、洗脳の結果、私たちと異なる。第二に、しかしながらこの洗脳から抜け出した瞬間、再び私たちと同じになるのである。また、この装置は、洗脳する少数の連中と洗脳される多数の民衆という分離を可能にする。これははっきりと北朝鮮の場合にも該当するが、アメリカ帝国主義者とその手先の圧制に苦しめられる南朝鮮人民を解放しようとする北朝鮮の「民族解放」論理は、同じ構造の言説である。彼らもまた結局は、私たちと同じ「人」なのであり、一握りの悪党さえ退ければ、本来そうであったように再び「私たち」と一つになることができる。これを通して、本来私たちだった者たちと本当の敵

しかし、敵の形象の曖昧さという問題と正面から衝突せざるを得ないジャンル映画がある。スペクタクルとしての交戦状態を描く戦争映画がそれである。反共戦争映画は内部の敵の持続的な生成、排除のために作られるが、同時にそれが物理的な暴力を互いに行使し、そしてそれを表現しなければならない限りにおいて、内戦という事実と対面せざるを得ない。反共戦争映画が1960年代に韓国の独特のジャンルである「大陸物」に移行したということは、このジャンルが苦境に立たされたことを示している。物理的暴力の対峙、戦争の構図を日本軍対独立軍へ移すことによって、大陸物は敵の形象の曖昧さに起因するある種の後ろめたさを清算する。同時に、南と北が一つだった時、植民地期の満州を背景に描かれるこの国家創設の物語は、国民と民族の錯綜で成されるナショナルアイデンティティの成立を描く。この歴史的かつ仮想的な空間で繰り返される独立闘争の話は、上位体系としての民族を内蔵した国民国家生成のナラティブに他ならない。同時にこの国家創設記は法が定礎される瞬間を描いているという点において、1961年のクーデターで権力を掌握した第三共和国の成立の瞬間を再現する。要するに、1960年代に韓国映画で見られる反共戦争映画から「大陸物」への移転は、冷戦と内戦が絡み合った政治的な想像力がそれ自体で構造化された反映物だと言える。

大陸物は1960年代末にはやくも消え去った。この映画が消え去った代わりに入ってきたものが、「俠客物」と呼ばれる一連の韓国風ヤクザ映画だった。ここに最も広範なナラティブ的なインスピレーションを与えたのは、ヤクザ、白色テロリスト、政治家へと変貌していった実在する人物金斗漢（キム・ドゥハン）のストーリーだった。植民地期から朝鮮戦争に至るまでの韓国近代史を個人史のレベルから体現しているこの政治ヤクザの話は、大韓民国の二つの敵である日本と共産党をはっきりと浮彫にさせると同時に、その敵から勝利を収めるという点において大韓民国が所望する男性性の典型を見せてくれた。俠客物は、また経済開発と軍事近代化(military modernism)によって秩序を握られた第三共和国の後半と、1972年以後の維新体制と直接的に関連するものといえる。この映画はある意味、緊急措置の名として法が最も恣意的な方式で随所に出没する場所で、なおかつ最も安全な方法で暴力を展示できる方式を見出した。それは法にすでに捕縛されている者、法に違反するという意味において、すでにその法と関係している者、つまり違法者らを主人公とすることで可能になった。そのような点において俠客物は、暴力の独占という国家企図の成立以後に可能な映画なのである。

第2章では、1965年の日韓基本条約締結を起点として二つの「国民国家」として再対面することになる戦後日本と韓国の映画を対象に、それぞれの「国民国家」形成の企図の映画的形象を追跡すると同時に、その延長線上にこの二つの国家のそれぞれ異なる身体障害の表象を中心に、敗戦と分断で形成された二つの国家の異なる政治体制の形象を探るものである。

日本映画と韓国映画は、市場の規模、産業的力量、映画的美学においてほとんど比較不可能なものかもしれない。周知のように、強固な自国市場を基盤として相対的に安定したシステムを構築した戦後日本映画は、この地域における産業的、美学的モデルとしてナショナル・シネマ構築期の個別国家映画に重要な参照点として機能した。少なくとも「自由アジア」地域の中だけで見るならば、日本映画は美学とテクノロジーにおいて当然先頭に立っていたのであり、日本映画市場とその他のアジア映画市場の間には絶対的な非対称性が存在していた。日本映画は香港、台湾などアジア全域で上映され

は、程よく分けられる。1978年公開された子供用アニメーション『トリ将軍』は、韓国でのみ最も成功を収めた反共プロパガンダ映画のひとつであろう。大韓反共青年会と新少年社が共同で参加したこの映画の終わりに驚くべき事実が明らかになる。金日成は人の仮面をかぶった豚だったのであり、彼の部下たちは人の仮面をかぶった狼だった。つまり、彼らは人ではなかったのである。

たが、これら地域の映画は日本映画市場にほとんど進入することができなかった。日本国内市場で見られた多くの外国映画は、ハリウッドやヨーロッパ映画（洋画）であった。（李小龍の映画の中で初めて日本で開封された『燃えよドラゴン』が、ワーナーブラザーズの全世界配給を通じて英語版として上映されることができたというのが象徴的な事例であろう。）

これに対し韓国は、アジア地域でも美学的、産業的に最も脆弱な場所のひとつであった。強力で単一の国家主義言説、冷戦の最前線の砦として極めて強化された反共体制は、韓国映画（そればかりか文化）を非常に孤立的なものとしてしまった。韓国映画市場で見られる外国映画は、1960年代末に香港映画が見られる以前まではハリウッド映画や少数のヨーロッパ映画に限定されていた。韓国で日本映画は公式的に見られることはなかったが、韓国映画は以前から日本映画に対する過剰参照あるいは過剰意識に苦しめられていた²²。少なくとも1970年代以前まで、韓国映画にとって日本映画とは一種の強迫観念の対象だった。

日本映画の相対的自律性と韓国映画の強固な閉鎖性は、それぞれ違う方向でこれらの映画を一見個別的に見せてくれる。しかし、ここで提起しようとする問いは、この「個別性」こそが東アジアという広域秩序の戦後的な様相の結果であるという点である。もちろん、帝国と植民地、旧帝国と旧植民地を貫く広域秩序の冷戦的な変形が相互互惠的な方式で現れることはない。旧植民地が植民地の記憶からの脱却を課題とすると同時に、植民地的遺産(colonial legacy)を挿入させる構図を通じて形成された「ポスト」植民地的文化秩序として現れるならば、旧帝国は植民地領有の記憶とそれにとともなう責任構造を除去する（単一民族国家としての）一国化のなかで意識的、無意識的に東アジアという広域秩序の冷戦的変形に合わせて、そこからの象徴的孤立を文化戦略として選ぶのである。

この章における最初の問いは、戦後日本と韓国というそれぞれの国民国家の成立が要求した市民、国民の問題と関連している。黒澤明の『生きる』(1952)と申相玉の『米』(1963)は、これに対する一つの答えを提示してくれる。サンフランシスコ講和条約直後に完成された『生きる』が、新しく形成された戦後民主主義国家日本における市民の範疇を示すならば、朴正熙クーデター直後に完成された『米』は、国家再建の主体として召命される傷痕軍人を通じて、軍事開発主義時代に突入した1960年代の韓国で求められる国民のあるべき姿を示す。第二の問いは、そうであるならばこの市民と国

²²1950-60年代の韓国映画は、一種の屈折した態様のなかで日本映画の影響圏の下に置かれていた。ここには二つの理由がある。一つは映画の製作主体が生物学的にすでに植民地時代から続いた日本語、文化世代である(例えば、当時の代表的な監督である申相玉は東京美術学校出身、洪性麒(ホン・ソンギ)は満映で映画づくりを学んだものと知られている)。次に、直接的には慢性的なシナリオ不足に悩まされた韓国映画界は、結局は見ることのできない日本映画を盗作、あるいは剽窃することにより、この問題を解決しようとした。植民地時代に教育を受けたほとんどのシナリオ作家が日本語を自由自在に駆使できたことを考えれば、これらのシナリオを見ることはそれほど面倒なことではなかった。剽窃の問題から自由な映画製作者がほとんどいない状況において剽窃論争は誰もが知っていたが、公に論じることのできないホット・イシューであった。この問題をはじめて提起したのは、1959年、当時『韓国日報』の映画担当記者であった林英(イム・ヨン)である。彼は「恥知らずの脚本家たち」という見出しの記事で、シナリオ作家たちの実名を挙げてこの問題を提起した。そのうちの一人だった呉泳鎮(オ・ヨンジン)は林英を名誉毀損で告訴した。この事件の詳細な状況については『韓国映画を語る - 韓国映画のルネッサンス1』、韓国映像資料院編、イチェ、2005年の林英の口述を参照。おそらく韓国映画が日本映画の影響から完全に脱け出すことになる時点は1970年代半ば、申相玉の没落とともに、アメリカ流学派の河吉鐘(ハ・ギルジョン)をはじめとする映像世代の登場になるだろう。解放後の世代であり、アメリカとヨーロッパ映画への志向が明らかだった彼らは、日本映画を世界映画祭に時折紹介されたものとしてのみ把握し、そうしたことから日本映画とはヨーロッパ作家映画の下位目録程度のものとして認識していた。

民の形成のために排除されたものは何なのか、である。この自己回帰的な前提の成立に関連したある種の余剰、不安はないのか。1960年代と70年代に日本と韓国のアクション映画に登場するそれぞれ異なる身体障害者の形象こそ、これに対する一つの答えを提示してくれるのではないか。

1960年代、日本で登場した盲目のヒーロー『座頭市』は、日本国内でそしてアジア全域で広範な人気を得た。この映画は香港という「自由アジア」の交通路であり、もう一つの分断/植民地から「独臂刀」の形象で翻案される(『独臂刀』)。そして、韓国で香港産「独臂刀映画」は持続的な成功を収め、韓国映画における数多くの片腕、片脚の剣客の登場につながった。このような「翻案」が意味するものは何なのか。

ここで掲げている仮説は次の通りである。もしこの身体障害者の形象がそれぞれの政治体制の反映であり、その不安までを見せるものとして把握できるなら、盲目は戦後日本の帝国の歴史と現在の冷戦構造の両方に対する意図的な「忘却」とある類比関係にあるのではないのか。盲目から片腕の人という身体切断のイメージとしての「翻案」が香港で行われた事情と、これが大韓民国であればほど人気を集めたことには、この二つの地域に共通する内戦と分断(切られた「国土」)という歴史的傷痕の問題が介在しているのではないのか。

しかし、この身体障害者のイメージは、それぞれの脈絡においてまたこの政治体制の不安と関連している。日本の場合、盲目が呼び起こす視線と権力という主題は、大島渚が戦後日本を問いの対象に掲げた際に繰り返されている問題であった。この主題は、1960年代の日本映画でなぜそれほどに視覚に対する急進的な思考が可能だったかを教えてくれる。例えば、戦後日本映画の偉大な「個人主義者」増村保造は、『清作の妻』(1965)において、視覚の共同体ではないほとんど限界概念に近い共同体、「触覚の共同体」とも言えるものを見せてくれた。

韓国の場合、国家再建の主体としての傷痕軍人が一種の「痕跡」として肢体障害ヒーローアクション映画に書き込まれる時、この形象は明らかに分断とその克服、肉体的苦痛を前提とした産業化という国家主義的共同体再建プロジェクトと関連していた。片腕、片脚、片目として登場するこの中途半端な障害者の物語が、一様にして一方が劣っていく瞬間とこの喪失を克服する過程で成り立っているのは偶然でない。要するに、片腕の叙事は、分断国家大韓民国が冷戦アジアの文化的交換の中から見出した局地的でありながらも国際的な水準の治癒プログラムとして作用したのだ。しかし、もしこの克服に何の歓喜も与えられないならばどうだろうか。例えば、典型的な喪失と克服の物語として構成された林権澤(イム・グオンテク)の『恨みの街に雪は降る』(1971)の場合、復讐は成就するがここにはどんな補償も、歓喜も与えられない。象徴的な回復の喜びは長くは享有され得ない。なぜならばここは「維新」という閉塞の空間であり、分断に終わりはなく、産業化という約束は虚妄として人々の心情を支配していたためである。

第3章では、冷戦アジア文化の中で出現した「アジア映画」というカテゴリーをめぐる一連の企画の中で世界と民族の間に位置した「アジア」という媒介-矛盾の範疇の戦後の形態の成立を探る。朝鮮戦争以後、アジア地域での経済文化的再進入を試みた日本と華僑資本を中心に、アジア新興独立国家の参加によって行われたこの地域最初の国際映画祭である「アジア映画祭」は、国家創設という遂行的なナショナリズムと自由アジア陣営というブロックの連帯、ハリウッドという普遍とヨーロッパ映画祭に対する媒介的調節装置としてのアジア映画というカテゴリーの成立を見せる上で非常に有効なテキストである。言わば、この映画祭はそれ自体で民族と世界、その間を媒介するアジアという項、そして冷戦秩序が線を引き出したこの「地理」の限界までを逐次見せてくれるものだった。

映画資本家と制作者が主軸となったアジア映画祭は、また、複数の国民国家の映画資本が互いに結

びつくことを可能にした実質的な交流の場だった。例えば、韓国の申フィルムと香港のショウ・ブラザーズが結合して作られた二編の大規模スペクタクル時代劇『姐己』（1964）と『大暴君』（1966）は、一国映画資本同士の横の結合を通じて大規模ハリウッド・スペクタクル時代劇に対抗しようとした世界性の地域的翻案の事例と言える。トランス／ナショナルな資本の要求やナショナルな欲望の構造、両方を全て満たさなければならなかったこの実践で問題になるのは共同の歴史政治的表象、共通感覚の問題であった。両方の「消費者」を全て満足させることができる感覚はあるのか、あるならばどんなものでなければならぬか。この大規模スペクタクル時代劇を作り出した韓国と香港両方の主体は、「視覚的普遍性」という問題をスペクタクルと二つのナショナル・シネマの平面的結合を通じて達成できると信じていた。つまり、これらは「アジア的共通性」という仮想的価値(あるいは前提)に対する素朴な(あるいは安易な)信頼を抱いていた。国民文化創出の時代に、ふたつの「民族文化」内部の共通性を歴史のなかから発掘することによって、両方に歓迎されることができると信じていた。この信頼がそれである。

しかし、結果的にこの企画は失敗に終わった。もちろん、ここには1960年代末の国際的かつ国内的な映画環境の変化という要素が大きく作用していたが、この失敗はまた固有のネーションという前提、ネーションの間の共通要素の抽出、抽出された要素の機械的結合としてのインターナショナルな実践が、なぜ真の意味の「共通性」を成し得ることができないのかを示してくれた。むしろ、共通性は過去からではなく、この合作が失敗に終わった地点で偶然訪れた。1970年代、この地域の産業化とグローバル資本主義の中で占めた「共通した」位置こそこの共通性の物的基盤になったのである。

第4章では、第3章とのつながりの中でアジアの個別映画の言説的、人的、産業的結合が一つのジャンル内に収斂される過程、特に市場としてのアジア映画に予期しない出口を提供したアクション映画という共有の場に対して検討する。なぜ「アクション映画」がアジア映画の唯一物理的な実体であり、アジア的共通性として「グローバル」に流布し得たのか。この章での核心的な問いは、なぜ二つのナショナル・シネマの物理的連結、スペクタクルと「東洋的美学」において共通性を探ろうとした試みが破綻に達する地点ではじめて、この別種の共通性が到来したかという点である。

1960年代中後半、香港のショウ・ブラザーズを中心に作られた武侠映画(新派武侠編)は、この共有の場がどのように形成されるかを見せてくれる。1960年代、一貫してショウ・ブラザーズが苦心した「グローバル」プロジェクトの産物として現れた武侠映画は、前の時期ショウ・ブラザーズの主力ジャンルであった時代劇と日本の剣戟映画の強力な影響下で作られた。つまり、1960年代中後半の東アジア全般のアクション映画は、ナラティブとキャラクター、図像的側面において、そして実質的な人的・物的レベルでの交流という側面において活発なトランス／ナショナルな交渉を行った。冷戦の片方の陣営で共有されたこの映画イメージは、極めてナショナルなコンテキスト内に位置しているにもかかわらず、同時にそのイメージは映画産業の論理の中で超一国家的に交換された。

武侠映画は漢族中心の文化民族主義の痕跡を持っているが、同時にこれを可能な限りニュートラルにする必要があった(このジャンルで最も持続的かつ国際的な成功を収めた張徹の映画は、その好例であろう)。武侠映画から1970年代初のカンフー映画への移動、つまり武具から身体の技芸への移動は、ついに「視覚的普遍性」という命題が一つの解決策を得る瞬間を見せる。カンフー映画は韓国を含んだアジア地域だけでなく、全世界で広範なヒットを記録した。これは単に香港映画のグローバリゼーションの成功のみを意味するものではなかった。香港だけでなく、韓国や台湾などで単独あるいは合作で作られた無数の「国籍不明」の拳撃映画は、このジャンル映画の成立、拡散に寄与したのであり、結果的にこれらの映画はビデオという新しい技術複製装置の登場以後、「アジアン・マーシャ

ル・アーツ・フィルム」と(欧米を通じて)名前をつけられることになる。媒介と矛盾を越えて一つの地域が「ジャンルの実体」としてその姿を表わしたのである。

もし商品が「売買の目的物たる財貨」(広辞苑第5版)を指すものなら、商品の一番大きい特徴は匿名性だろう。私たちはこの商品をどこの誰が作ったのかには、全く興味がない。そういう意味では、「アジア・マーシャル・アーツ・フィルム」の中でも最も大量に制作された亜流の拳撃映画は、比喩ではなく実際に「商品」のようなものである。なぜなら、これらの映画については国籍が問われないばかりか、製作主体もはっきりしないからである。ある映画は既存の複数の映画の単純な再編集であり、個々の地域の流通業者たちが好む言語で最初から吹き替えが行われ販売された。かけはぎと再編集を通じて限りなく変奏、複製されるこれらの映画において、オリジナリティはもはや問題ではない。1980年代以降、全世界のビデオ市場で安価に売られる過程までを念頭におくと、これらの映画は1970年代以後の世界資本主義においてこの地域が生産した廉価の商品と似たような位置を占めているとも言える。同時に、これらの映画の主な観客こそ、この廉価の商品を作る者たちであった。

都市の工場の労働者、または予備人力としてのルンペンプロレタリアート。彼らがこれらの映画で見ようとしたのは、なんだったのか?あるいは、なにが彼らにあれほど長い期間これらの映画を消費させたのか?もしかすると、この持続的な消費の中心にあったものは、真っ裸になって闘う身体の魅惑ではなかったのだろうか?この身体が繰り返す戦いは、先進のテクノロジーではなく、ひたすら強い体同士の対決、もしくは古くからある熟練された技術の対決であるということは意味深長である。

この「商品」としての映画に登場する身体は、1970年代のグローバルな資本主義の下で東アジア地域に賦課された役割分担のメタファーではないだろうか——世界資本主義体制の下位生産者、もしくは流通網としての「自由アジア」という。要するに、この地域の産業化とかみ合わさったこの「真」の共通性の到来は、全世界の被抑圧階級の無意識的かつ感覚的な団結であり、映画が「商品」としての普遍性を取得した一つの事例と言えるものである。

本論で扱っている研究対象、特に東アジア・アクション映画に限って言えば、それらテキストは従来の一國映画史の中ではほとんど語られてこなかったテキストである。もちろん、いくつかの例外はある。例えば、日本映画の古典として位置づけられた黒澤明の映画、1980年代以降香港の映画研究者たちが情熱的に研究し始めた胡金銓や張徹、李小龍がそれである。これら例外者たちは、映画研究の場においてナショナル・シネマという枠がいかに強力に作用しているのかを示す一方で、いわゆるナショナル・シネマのカノンというものが外部(特に)欧米からの評価といかに緊密に関連しているのかを示すものでもある。欧米発の世界映画、特にハリウッド映画に及ぼした黒澤明の影響と1980年代以降顕著になる重要な香港映画人材のハリウッドへの移動は、全面的とは言えないが、少なくとも彼らのテキストを継承して読ませた重要な契機だったのは事実である。このように世界映画史を通じてナショナル・シネマに再記入されたごく一部のアクション映画は、映画研究者を含む「高級」観客をある程度相手にしてきた。しかし、その際にもこれらの映画は、系統発生の系譜から評価されるよりもむしろ、個別ナショナル・シネマの世界進出のような「事件」として言及されてきた。この事実は逆に、これらの例外的なテキスト以外にこの論文で扱っているテキストが、なぜほとんど批評の対象に成り得なかったのかという問いに対して、その理由を示してくれる。簡単に言えば、この例外的なテキストを除く東アジア・アクション映画は、下層階級の男性たちの安っぽい娯楽として存在した。しばしばこれらの映画は露骨に国家の施策を伝播し、文化資本家たちの戦略を露呈していた。何よりもこの下層階級の映画は、支配と被支配の関係をジェンダー的に再構成し置き換えることに尽力した。

だとすれば、これらの映画を見ることにどのような意味があるのか？これらの映画は、支配イデオロギーと関連する多くのバイアスを持っている。しかも、露骨に。しかし、そうすることによって支配イデオロギーがむき出しに見える一方、下層階級男性たちの欲望が（微妙な反発と過剰を通じて）最大の限界値まで露わになる。そこから、支配イデオロギーと交渉する欲望の限界値を探查することが、本論文の眼目となるであろう。

第一章 満州物と侠客物、無法と犯法

一 韓国アクション映画のジャンルの源泉と政治的起源

国家とはある一定の領域の内部で正当な物理的暴力行使の独占を
(実効的に) 要求する人間共同体である。²³

非行[前科]者は無法者^{アウト・ロー}ではなく、すでにこの発端からしても、法の内部に、法の中心そのものに、
あるいは少なくとも、規律・訓練から法律へ、逸脱から法律違反へ人々を無自覚に導く
例の機構のまんなかに位置している。²⁴

1. 金浦（キンポ）国際空港、片割れの国際性の名称—ある不穩詩人の夢の地理

「世界旅行をする夢を見た。金浦空港から飛び立つとき目をつぶって飛び立ち、東京、ニューヨーク、ロンドン、パリを経て(夢の中でも東ヨーロッパとロシアと中共は着陸して見ることはできなかった)最後に香港に寄って金浦に降りるまでの間目を開けなかった。目を開けたのは飛行機と鉄道と自動車の乗り換えのときと、ホテルのカウンターで金を払うときだけ、それ以外は一切目を開けなかった。いわば、私は韓国でも見ることのできるものだけは見たが、それ以外のものは一切見なかった。夢から覚めて、金浦に降りて家に帰るまでのことを考えてみた。夢とは違い、私の心の満足感は並大抵のものではなかった。」²⁵

1965年のある夜、ある詩人は夢の中で世界旅行をする。彼はさまざまな場所へ行くのだが、「世界旅行」がしばしばそうであるように、全ての場所に行くのではない。夢でさえ彼の旅程は「自由世界」を抜け出すことができず、「韓国でも見ることのできるものだけは見たが、それ以外のものは一切目を開けなかった」。彼は、見られなかったと書かず、見なかったと書いている。すなわち、彼はできなかったのではなく、しなかったという意志形をあえて使って書いているのだ。このユーモア溢れる戦略ほど、1965年の南韓が置かれ強要された閉鎖性と片割れの地政学を十分に物語っている文章がほかにあるだろうか。つまり、彼はこう言ったのである。「あんたの思いどおりに、私は見なかった」と。

興味深いことは、この文章に出てくる地名の限界である。金浦空港を飛び立つ世界旅行は、東京から始まってニューヨーク、ロンドン、パリを経て香港を最終寄航地とする。金洙映(キム・スヨン)は「世界」旅行と書いているが、実際この旅行はきわめて限定的である。世界が日本、アメリカ、西ヨーロッパ、そして香港に限られている。列挙される地名は、1960年代の韓国における世界認識の幅

²³マックス・ヴェーバー『職業としての政治』脇圭平訳、岩波書店、1980年、9—10頁。

²⁴ミシェル・フーコー『監獄の誕生』田村俣訳、新潮社、1977年、301頁。

²⁵金洙映「詩作ノート2」『金洙映全集2 散文』民音社、1981年、293頁。

を明徴に見せてくれるものである²⁶。一方、この列挙は東京からはじまり、香港で終わる。二つの地名は、1960年代以降、韓国が実質的かつ象徴的な次元において関係を結んでいる土地の名称でもある。この文章が書かれた同じ年、朴正熙は激しい国民的な反対にもかかわらず戒厳令を敷き、日韓基本条約を結んだ。

では、きわめて単純な問いから始めよう。世界旅行の夢から覚めた金洙映を、何がこれほどまでに満足させているのか。また、彼はなぜ夢においてさえ見ることのできるもののみしか見なかったのか。彼の目を開けられないようにしたのは一体何なのか。

金洙映は解放以前は東京で留学生活をし、徴兵を避けて満州に渡った経験を持っている²⁷。彼は日本語で文学の勉強を始め、過酷な巨濟島(コジエド)の捕虜収容所では「英語」の通訳者としてかろうじて生き抜いた。1966年に金洙映は、日本語で「解放後20年ぶりにはじめて翻訳の労を要しなかった文章を書いている」²⁸と綴り、そして、彼はこう言う。「私の休みを許せ。」戦後の韓国における偉大な詩人であり、翻訳家であった彼は、またこうも書いている。「解放後、一度も外国なんてところへは行ったことのない20年余りの息の詰まる年月は立派な一種の監禁生活だ」²⁹と。

まず、この閉塞感を覚えておこう。なぜなら、この閉塞感こそが冷戦期の「ポスト植民地分断国家」の大韓民国で生きていかねばならなかった者たちの心情に他ならないからだ。不穏な詩人³⁰は考える。

²⁶実質的に韓国において北朝鮮を越えて北方・大陸との接触が始まったのは1987年以降のことであり、これは韓国内部での民主化と、外部での脱冷戦時代への転換とが直に連動した結果でもある。1987年以降、「北方政策」という名のもとに進められ始めた政策の変化は、朴明林が述べているように「韓国の国際関係が「歴史上初めて」全方位対外関係へと進入」したことを知らせるものであった。朴明林「民主化以後国際関係と世界認識」『歴史批評』2007年。北方政策全体に関しては河龍出『北方政策：起源、展開、影響』ソウル大学出版部、2003年を参照。

²⁷金洙映に関するきわめて感動的な評伝としては、崔夏林『自由人の肖像』(文学世界社、1982年)を参照。金洙映と一世代違いの詩人(崔夏林は1939年生)により書かれたこの評伝は、金洙映のテキストに関して鋭敏な分析と共感、そして世代的な拮抗の意識を示している。例えば崔夏林は金洙映の重要なテーマ「自由」に対する認識が広範囲であるだけで、曖昧であると指摘している。彼によると、自由はもっと具体的な政治・社会的脈絡をもって論ずるべきであり、それは1970年代から始まった民主化運動への貢献がなければならないという。この指摘はその是非を離れて、崔夏林が加えるこの分析の世代的アクチュアリティーを感知させるものだ。

²⁸金洙映、前掲書、302頁。現在私たちが全集で見ることのできる金洙映の作品は、当時の発表誌に韓国語で発表されたものである。よって、金洙映の「翻訳の労を要しなかった文章」とは、誰かの翻訳の労を経て韓国語になったというわけである。日本語と韓国語、英語の間を往来した金洙映は、絶えず韓国語の外部性という問題を喚起した。単一言語主義へと再編された戦後の韓国文学において、金洙映は今や「亡霊」となった日本語と新たにヘゲモニーを持つことになった英語の間で、言語の位階という問題と外部なき内部、徹底したアイデンティティーの構造を見た。金洙映と単一言語主義についてはソ・ソッペ「単一言語社会に向かって」キム・デジュン訳『韓国文学研究』29号、2005年、216頁。金洙映を始めとする戦後世代の文学を言語的アイデンティティーの混乱という観点から追究し、解放後の「韓国文学」のアイデンティティーの問題を問うているハン・スヨンの卓越した論議も参照されたい。ハン・スヨン「戦後世代の文学と言語的アイデンティティー」イム・ヒョンテク、ハン・キヒョン、リュウ・ジュンピル、イ・ヘリョン編『揺れる複数の言語』成均館大学校大同文化研究院、2008年。

²⁹金洙映「反詩論」前掲書、257頁。

³⁰1968年金洙映と文学評論家李御寧の間で、その後韓国文学史において「不穏詩論争」と称される論争があった。この論争は李御寧が『朝鮮日報』に寄稿した「「エビ」が支配する文化」(1967年12月)に対する金洙映の問題提起(「知識人の社会参与」『思想界』1968年1月)に触発されたことに端を発す。全8回にわたって行われたこの論争において、李御寧は韓国文化の危機は政治権力の脅威ではなく文化人みずからの責任だとするが、それに対して金洙映は自己検閲の話をしている。詩人が引き出しのなかに入れたまま発表できずにいた詩である「不穏詩」をはばかることなく発表できる社会がいつ来るかと。李御寧は文化を政治手段の一部として考える現実参与

私はなぜ夢でさえ「穏健」な地理を堂々巡りしているのか。東京、ニューヨーク、ロンドン、パリ、そして香港。これらの「場所」の彼方へ無意識に封印されてしまった広域な空間がある。東ヨーロッパとロシア、そして中共。この広域秩序を前にしてどんな心の地理が啓示されているのか。

この時期、「夢でも行けなかった」という、まさにその禁止された空間を想像した映画があった。空間的な背景から単に「大陸物」または「満州物」と呼ばれたこれらの映画の不穏な空間性は、「抗日独立闘争」の語りによって相殺されていた³¹。これらの映画は、満州を背景とする「抗日独立闘争」のアクション活劇であった³²。大陸物は「偶然にも」満州軍将校出身の一人の「大韓民国」軍人がク

論者たちを批判しつつ、金洙暎がいう不穏性を狭い政治的なものとして読み取ったが、金洙暎は政治的なものをも含む文化の本質としての不穏性、前衛としての不穏性を強調した。厳酷な朴正熙体制を念頭に置けば、文化人の責任を強調する李御寧の主張はあまりにもナイーブなものに見えてくる。しかも李御寧は、金洙暎が言う文化の不穏性を単なる政治的なものとして意図的に縮小したものと思われる。この論争の展開過程に関しては金榮敏『韓国現代文学批評史』ソミュン出版社、2000年、第6章を参照。

³¹これらの映画は現在「満州ウエスタン」という名称で通用している。この用語がはじめて登場したのは2003年に出版された『韓国アクション映画』(サリム出版社、2003年)という小冊子であった。映画監督であり映画マニアであるオ・スンウクにより書かれたこの小冊子は、1970年代の維新体制期、ソウルの郊外で育った一人の少年の魅力ある映画体験記であり(彼は1963年生まれ)、B級映画という名で消え去ってしまった映画に対する映画マニアの愛情があふれているものである。2008年、満州ウエスタンを標榜した『グッド・バッド・ウィアード』(キム・ジウン)と『立ち回り一悪人よ、地獄行き急行列車に乗れ』(リュ・スンワン)が作られた。同年、韓国映像資料院は「満州ウエスタン映画」という名で、所謂この映画の原典ともいえる諸映画を上映した。『グッド・バッド・ウィアード』は、周知のように東アジア市場全体を狙ってつくられたメガ級アクション・ブロックバスターである。韓流の流れの中で海外市場を認識しなければならない韓国映画が、自らの映画史のなかから引っ張り出してきた映画が「満州ウエスタン」であることは、確かに興味深い。李晩熙の映画『鉄鎖を断ち切れ』(1971)のリメイク作である「グッド・バッド・ウィアード」のタイトルは、『鎖を断ち切れ』が強く影響を受けたイタリア・ウエスタン『続・夕日のガンマン』の英語タイトル「The Good, The Bad And The Ugly」を参考にしたものである。これが意味するところは簡明で、一時ヨーロッパとアメリカ、アジア市場を風靡したスパゲッティ・ウエスタンの郷愁さえも取り込もうという意図を見せている。ところで、「満州ウエスタン」という通称をめぐるこの一連の過程が示しているものは、ジャーナリズムの名称の多くがそうであるように、この通称が直感的であるがきわめてルーズなものでしかないということである。また、オ・スンウクが彼の世代性をもって記述する映画は、1960年代後半、より広範囲にとらえれば1970年代初・中盤に量産されたハイブリッド低予算アクション映画に集中しており、おそらくこの記述から影響を受けたであろう。2本の新しい「大陸物」が原典としている映画もまた、末期「大陸物」に集中している。さらに、1960年代初頭からつくられた大陸物全体を「ウエスタン」というきわめて拘束力のある強力なジャンル名で呼ぶ場合、ウエスタン・ジャンルへの過度な参照がなされる可能性もまた排除できない。しかし、『グッド・バッド・ウィアード』の例が示しているように、現在満州ウエスタンという名称そのものが大衆文化的な想像力を持っているとしたら、この名称の現在の意味は十分であろう。本稿ではこれらの映画がつくられた当時の名称のまま「大陸物」と呼ぶこととする。

³²「大陸物」という名称を使っているのは、李英一である。彼は1969年に発刊した『韓国映画全史』で大陸物をスリラー映画と区別しつつ、「旧形活劇」のカテゴリに含めている。「このような傾向は形式的な面から見ると退歩したとも言える。それは単純に素材の貧困からくるものではなく観客たちの心理の底にある回顧的な情緒にアピールした。端的にいうと大陸物といわれたものとマドロス物がそれだ。」李英一『韓国映画全史』図書出版ソド、2004年、371頁(初版1969年)以降の俠客物までを含め、韓国のアクション映画は通称「アクション活劇」と称された。(『1977年度版韓国映画年鑑』映画振興公社、1978年)また、李英一は俠客物について「明洞やくざを扱った低質アクション映画」(李英一『李英一の韓国映画史講義録』2002年、102頁)として範疇化している。

一デターを引き起こす直前に到来し、以後このジャンルは第三共和国を通して一世を風靡した³³。一方、大陸物が消えつつあった60年代末、「朝鮮の侠客」あるいは「大韓の侠客」を名乗る一連の韓国式ヤクザ映画が登場した。これらの映画はすぐに「侠客物」と呼ばれることになるのだが、70年代の香港式拳撃映画の強大な市場占有の一角で「地方を中心にして男性観客を引き入れるのに成功」した³⁴。地方での人気にもかかわらず、あるいはこれこそがその人気の秘訣であったのかもしれないが、「侠客物」の背景は、植民地時代の京城、または大韓民国成立期のソウルを脱することはなかった。露骨な「ソウル中心主義」を見せるこれらの映画は、ナラティヴの時代的背景にともない、抗日と反共の語りの間を行き交った。大陸物と侠客物は、それぞれの映画が背景としている時空間上の差異はあるが、一つの事実において同一性をもつ。これらの映画は闘う映画であり、当然闘いには「敵」を要する。

この差異と同一性とが意味するところは何か。なぜ60年代に韓国映画ではまず外部を想像し、その外部がよりによって植民地期の満州なのか。なぜ、60年代初頭に始まった「大陸物」は10年間の興業の盛衰を経、70年代初に消えていったのか。なぜ「大陸物」の凋落期に「正義のヤクザ」主人公の侠客物が登場したのか。

仮に政治的なものの概念が敵と味方を分けるものであるなら³⁵、これらの映画に登場する敵の形象こそが、大韓民国の「政体」をあらわにするものだろう。端的に言えば、これらの敵は日本人か共産党である。また、これらの映画が設定している空間は、60年代の大韓民国が想定する歴史的かつ政治的な地理感覚を示すものに他ならない。冷戦の最前線国家の「国民」として、その前線の彼方へとただの一步も踏み出すことのできなかつた者たちの、あの息詰まる「閉塞感」が、満州と言う「いにしえの地」を想像させたのであれば、一方で、大韓民国が想定している領土と実際の領土との間隙は、ソウルを中心とした「八道」の再編を想像させたとと言えるだろう。すなわち、大陸物と侠客物が設定している空間は、それ自体で植民地と分断という歴史的トラウマを想像的に克服しようとする戦略と直結している。

最後に、これらの映画は60年代初頭のあるひとつの(あるいは、二つの)事件と関連していることを述べておきたい。1961年、第二軍司令部副司令官少将朴正熙と陸軍士官学校八期生たちが漢江(ハンガン)を越えて、ソウルへと進撃してきた5・16クーデターは、60年代を決定する事件であり、さらに暴力による「暴力の独占」としての国家が成立する「起源的」な事件でもあった。もちろん、いずれの大陸物も、侠客物も、この事件を直接取り上げたことはない。権力は自らの起源を想起させることを望まない。だが、大陸物と侠客物は、いかなる形であれ暴力を展示しているという点においてこの事件と連関している。満州を背景とした独立運動という語り、すなわち、まだ到来していない国家を成立しようとする語り、国家内部の法を犯した者たちの語りは、それぞれなんらかの形でこの事件と関連していたのではないか。明らかなことは、植民地期の満州を背景としている大陸物が法を立てる暴力を見せるものであるなら、ヤクザが主人公である侠客物は法を犯す暴力を見せているということである。

³³大陸物の始まりは、鄭昌和(チョン・チャンファ)の1961年映画『地平線』とされている。李英一、前掲書、282頁。この映画は今フィルムが残っていない。

³⁴韓国映像資料院 片巨影ドキュメンタリー「1960年代韓国映画の架け橋となる」http://www.kmdb.or.kr/actor/mmmultimedia_list.asp?person_id=00001480&div=2#

³⁵カール・シュミット『政治的なものの概念』田中浩・原田武雄訳、未来社、1970年、79頁。

2. 革命とクーデターの縫合、第三共和国の成立と暴力の起源

5・16軍事クーデター勢力は、自らの行為を「革命」と名付けた。

「もちろん、軍事革命は法実証主義の見地から見る時、現存する法秩序への侵犯かも知れない。だが、それは法秩序以前にある、または実際には法秩序の基底にある誰にも譲歩することのできない国民の基本権の行使であり基本的義務の履行なのだ。」³⁶

クーデター直後に出版された『指導者道』は、朴正熙自身がこのクーデターをどう認識し、またどう認識されることを願っていたかを示しているという点において、非常に興味深いテキストである。「現存する法秩序への侵犯」は、「法秩序以前にある、または実際には法秩序の基底にある」とみなされる「国民の基本権」の発露として理解されねばならない。周知のように、朴正熙を始めとするクーデター主導勢力は「革命」という語彙を使うことを好んだ。

「およそ革命は古い価値観、古い秩序を否定し、新しい価値観の上に新しい秩序を確立することです。十六世紀以来の民主主義革命は、身分社会の絶対的支配を内容とする絶対主義を否定し、人本主義に立脚した人民の自由と平等とを理念とした新しい秩序の形成のための闘争であったし、その闘争の結果、全ての人は政治、経済、社会といったあらゆる領域において平等で自由な権利があるという価値観と秩序が確立されたのです。（中略）5.16革命はこうした古い価値観、古い秩序への否定であり、新しい価値観と新しい秩序の樹立を目的とした自己防衛的民族運動であることは再論する必要もないところです。」³⁷

もちろん、この「革命言説」は事後的な正当性確保のために不可欠なものであった。ファン・ビョンジュの卓越した分析によれば、クーデター勢力は4・19と5・16を一つの連続する事件として構成することであり、すなわち革命の始まりとしての4・19と、その完成としての5・16という言説を構築することによって、一方では体制の正当化における基礎を成し、もう一方では4・19が喚起した広範囲の力の噴出を体制内へと還元しようとしたのである³⁸。

クーデター勢力の革命言説の駆使が意図したところが何であったか、ということを確認しているこの分析は、この勢力の言説的戦略を明らかにする際に有効である。しかし、言説とは常に効果

³⁶朴正熙『指導者道:革命過程に處し』国家再建最高会議、1961年、27頁

³⁷朴正熙「司法部独自性發揮で国民要請に応ずることを」『司法行政』Vo1.3、No.11、1962年、4頁

³⁸ファン・ビョンジュ『朴正熙体制の支配談論』漢陽大史学科博士論文、2008年、86頁。次のような言説は典型的であろう。「4.19義挙は、真の自由と公正な社会秩序をもたらす光明と希望の朝を同胞に約束した。（中略）学生たち政局の收拾を政治家に委ね、憂鬱な政局への正義感の発散を社会的腐敗の除去に転じて、外来奢侈品の排撃、国産品の愛用、官氣の確立、農村の啓蒙、新生活体制などの運動を展開して朝野の民心に一大の反省と自覚の気風を振作しなければならない。（中略）5.16革命はまさに4.19に芽生えた高貴な精神と意志を実践的に具現するために、公正な社会正義の確立や人間革命を通じて国民道義の振作、民族精神の培養を土台として自由と平等の民主主義の基礎を強固にし、国民経済の急速な向上に総力を集中する。」朴正熙「4.19第三周年記念式記念辞」『朴正熙大統領演説文集』大統領秘書室、1979年、414—415頁

を念頭に置くものである。ならば、それはいかなる効果なのか。「法実証主義」に言及している朴正熙の言葉は、「現存する法秩序への侵犯」という点において革命とクーデターとの差異を封鎖している。さらに、「国民の基本権の行使」に委任された者であることを自任する。すなわち、朴正熙はただ「法」の形象という観点から革命とクーデターを同一線上に置くことにより、なぜ彼が「委任された者」となるのかへの問いを遮断する。

朴正熙が法学者を自ら名乗る時、彼が念頭に置いているものは権力あるいは法の二系列である。構成される権力(constituting power)と構成された権力(constituted power)、あるいはベンヤミンの語法によれば法措定的暴力と法維持的暴力がそれである。繰り返しになるが、「軍事革命は法実証主義の見地から見る時、現存する法秩序への侵犯」であるかも知れないが、「法秩序以前にある、または実際には法秩序の基底にある誰にも譲歩することのできない国民の基本権」の発露だとするとき、朴正熙は自らの暴力がまさに「法措定的暴力」を宣布しているのである。構成する権力 (constituting power)が、制憲権力へと翻訳される事情は、すでにこの原語がそうであるように憲法(constitution)の位置と関係してくる³⁹。実際、第三共和国の成立は「第五次憲法改正」とともになされた。

大韓民国は以後、かつてないほど緻密に内部を同一化し、そうすることで外部を実質的かつ想像的に消していこうとした。第三共和国が成立した起源としてのクーデターの記憶は消去されなければならなかったのであり、極めて赤裸々なやり方で「暴力の独占」(より正確には言えば、暴力の権利への独占)がなされなければならなかった⁴⁰。

法における外部と内部との間の非識別的領域から、自らを主権権力を委任された者として名乗る一人の独裁者⁴¹が出現した後に、こうした二系列の「アクション」映画が順を追って現れることになる。

³⁹大韓民国の法廷は以下のような判決文のなかで、朴正熙に決定するものとしての主権者の位置を付与している。「国家を保衛し、国民の自由と福祉の増進に努力すべき国家元首であると同時に行政の首班であり、国家の統帥者である大統領が、諸般の客観的状況に照らし、その裁量により非常戒厳を宣布することが相当との判断の下にこれを宣布した場合、その行為は高度の政治的軍事的性格を帯びる行為というべきものであり、その宣布の不当を判断する権限のようなものは憲法上、戒厳の解除要求権がある国会だけが持っていると言うべきであり、その宣布が当然無効であるならば、わからないが、司法機関が法院が戒厳宣布の用件の具備如何や、宣布の不当を審査するのは司法権の内在的な本質的限界を越えるものとなり、適切などころとなり得ない。」大法院判決1964年7月21日、キム・ナンジン「統治行為と司法審査」『司法行政』Vo1.30、No.5、1989年、21頁から再引用。

⁴⁰この時、朴正熙のつぎのような言葉は極めて意味深長なものとして聞こえる。「法の通りにするなら、独裁ではない。改憲も何でも法の通りにすれば民主主義だ。思想、理念より法が重要だ。選挙も法があるからやってみるのだ。」趙甲濟『私の墓に唾を吐け』8巻、朝鮮日報社、2001年、27頁。朴正熙の時代を再構成する際にしばしば現れる誤謬は、暴圧的政治状況によって彼の法に対する言及のほとんどを強制力(force)として理解してしまうところにある。実際、この認識は正当なものであるが、そう理解すると朴正熙の時代は近代主権論理の暴力性が明白にあらわになる時間ではなく、私たちが克服しなければならない「独特な」暴力の時代というレベルで分析されてしまう可能性がある。

⁴¹ここで例外を決定する者としての主権者、法の指定と関連する主権者の位置に関するアガンベン特有の位相幾何学的な思考を参照したい。アガンベンが引用している政治学専門書籍の中で 構成する権力と構成される権力は次のように定義されている。「すなわち、構成する権力と構成される権力の区別に真の意味を与えたいと思うなら、必ずそれらを互いに異なる平面上に置かなければならない。構成される諸権力は、国家の内にもみ存在する。構成される権力は、あらかじめ確立されている法的秩序から分離されることはできず、国家という枠を必要とする。その枠内で、構成される権力は国家という枠の現実性を外在化する。構成する権力はその反対に、国家の外に自らを位置づける。構成する権力は国家に何も負わず、国家なしで存在する。構成する権力は、けっし

時間的なずれはあったものの、60年代の韓国映画が「広大な満州の平原を背景とした放浪者の痛快活劇」と「都市に寄生する暴力の輩の活劇」を描き始めたのは偶然ではない⁴²。なぜなら、これらのアクション映画は政治領域の暴力と法を、歴史的記憶と裏街道の趣向として再構成したものだからである。暴力の起源と法の起源は、映画という装置の中で再び繰り返される。

3. 満州、ジャンルと歴史—ジャンルでもって問い、歴史から学ぶという方法

3.1. 大陸物ジャンルの生成と変異—戦争映画から変形ウェスタンまで

大陸物に関する李英一⁴³の簡明な要約を借りれば、「いわゆる波乱万丈の活劇娯楽物」であるこれらの映画は、「植民地時代を背景として日本軍、匪賊、八路軍、国府軍、朝鮮の独立勇士等々が入り乱れ、一大波乱万丈のロマンを織りなすという筋」で編まれている⁴⁴。

これらの映画で反復されるいくつかのモチーフは次の通りである。映画の時空間的背景は通常の場合、植民地時代の満州である。この空間において主たる力の対峙状態をなしているのが独立軍と日本軍である。そこに匪賊または盗みを生業とする者、密偵、国際的ギャング等の第三の力が加わる。この構成を繰り返し、これらの映画は歴史と想像という二つの項の間に自らを位置づける。すなわち、一方では実在した歴史的な背景を取り入れているのだが、実際には時空間に関する明示的な指示は皆無である。それによって想像的な地理⁴⁵という領域を創造する。これらの映画が提起する問いが興味

て尽きることのない泉である。」Georges Burdeau, *Traité de science politique*, t.IV(1952). ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル』高桑和巳訳、以文社、2003年、61—62頁から再引用。アガンベンによれば、「主権の逆説は次のように言い表される。『主権者は、法的秩序の外と内に同時にある』。主権者は事実、例外状況を布告し、それによって秩序の効力を宙吊りにするという権力を法的秩序によって認められている者である。だとすれば、主権者は『法的秩序の外にありながら、法的秩序に所属している。というのは、憲法が全面的に宙吊りにされうるかどうかの決定は彼に任されているからである』。『同時に』という正確を期した表現は、ありきたりのものではない。主権者は、法の効力を宙吊りにする合法的な権力をもつことによって、合法的に、法の外に身を置く。」アガンベン、25頁。

⁴²李英一『韓国映画全史』 図書出版ソド、2004年、282頁（初版は1969年）。

⁴³李英一（1932—2008）、平安北道龜城で生まれる。韓国の第一世代の映画批評家である彼は1950年代に詩人として文筆活動を始め、1960年代から映画批評家として活躍した。1965年には本格的な批評誌を目指す映画雑誌「映画芸術」を創刊、1972年まで編集主幹として働いた。1969年に上梓した『韓国映画全史』は韓国映画史研究の起源ともいえるものである。ここで李英一はリアリズムの通史を構築しようとしたが、この表現は単なる様式やスタイルの問題に限定していない。「いわば批評家としての私はリアリストではない。むしろ私の関心はどのようにリアリズムを超越するかということにあらう。しかし仮にも韓国映画史を研究し教鞭をとっている私が、韓国映画のリアリズム——十分とはいえない概念であるが——という枠を壊してしまえば、韓国映画は分別がつかなくなってしまうであらう。リアリズムだけが唯一擁護される対象であるからではなく、韓国映画人の血と汗、悲哀、肉体的苦痛と喜びがここに込められているため擁護されるよりほかないのである。」（李英一、前掲書、14頁）この本が書かれたのが一九六九年、つまり日本帝国主義精神の申し子である朴正熙が率いる軍事独裁時代の真っ只中であつたということを考えると彼がいうリアリズムは、スタイルや思潮を超える精神であり態度であり、また最低限の倫理を構築するための「堡壘」であつたと思われる。

⁴⁴李英一、前掲書、372頁。

⁴⁵キム・ソヨンは、1960—70年代につくられたこれらの大陸アクション映画を地政学的ファンタジーとして分析している。彼女によれば、これらの映画は朴正熙の独裁政権下で、かつてない程に「南韓」という閉鎖的な言説空間が形作られたとき、表象の次元において進められた一種の想像的な拡張物であり、同時に都市下層労働者として大挙編入された下層階級男性たちの「ファンタジー的解放」物としての役割を果たしていたと述べている。

を引くのは、まさにこの点、歴史的時間と想像的な地理という二項のからまりによってである。

1960年代初めから1970年代初めにかけて約10年続いた大陸物は、きわめてドラマチックなジャンル⁴⁶の変異を蒙った。初期から中期にかけての形がスペクタクルを強調した大作の戦争映画が中心であったのに対し⁴⁷、1960年代の中・後半には低予算・量産化され、その規模的特性も伴い、当時の韓国映画市場において爆発的な人気を獲得しはじめたイタリア・ウエスタンの影響を直・間接的に反映していた。韓国映画産業のコンテクストから見ると、これらの映画は、1960年代のいわゆる「韓国映画のルネッサンス」を支えた観客の飛躍的な拡大とともに、1958年から使用されはじめたシネマスコープ⁴⁸撮影およびスタジオの確立等、人的・技術的拡張の結果⁴⁹として登場した。それ以降、1960年代の後半から加速化した映画産業の衰退⁵⁰と経済開発計画の結果、都市へ大挙して流入しはじめ

Kim Soyung, “Geo-Political Fantasy Versus Imagined Community: Continental(Manchurian) Action Movies during the Cold War Era”(presentation paper), 2006 Trans: Asia Screen Culture Conference, Trans: Asia Screen Culture Institute(Seoul), 2006.

⁴⁶ここでは大陸物、または満州物を一つの「ジャンル」と規定する。李英一は「スタイルは個人的なものでジャンルは社会的なものだとする際、スタイルがジャンルとなるのは観客の支持如何にかかっている」という。また彼によると、韓国においてジャンルとは、封切りされた映画館で3万人を超えれば成立すると言われている。こうした基準に基づけば、大陸物と呼ばれるこれらの映画は、観客の支持を持続的に獲得した一つのジャンルといえよう。李英一『韓国映画史講義録』図書出版ソド、2002年、21頁。

⁴⁷初中期に登場した大陸物映画に関する記事は、一様にいかに大きなオープンセットで、多くの費用をかけて大きなスペクタクルをつくり出したのかということに集中している。例えば、『地平線』は巨大なオープンセットがつくり出す実物を髣髴させるハルピンの街並みの再現(『朝鮮日報』1960年12月31日)が注目を集め、『大地の支配者』(鄭昌和、1963)は最初のシネマスコープという点が(『京郷新聞』1961年1月1日)、『頭満江よ、さらば』(林權澤、1962)はエキストラ10万人、実弾消費量5万発という数値(『京郷新聞』1962年1月22日)が真に迫る「スペクタクル」効果を支えていると宣伝している。「スペクタクルなアクションもの」『征服者』(權寧純、1963)は20万を上回る観客を動員し、空前のヒットを記録することになる(『韓国日報』1963年11月29日)。

⁴⁸シネマスコープは1962年以降、韓国映画において「技術標準」となった。これは1960年代初の韓国映画の企業化論理と連動するものであった。1962年から1978年までシネマスコープ時代を考察したキム・ミヒョンは、この期間が「韓国でファシズムの近代化が進んだ時期と一致」することに注目し、シネマスコープという技術様式が1960-70年代の韓国社会の近代化論理を内在化しているか否かを明らかにしている。キム・ミヒョン『韓国シネマスコープについての歴史的研究』中央大学校博士論文、2004年。

⁴⁹1960年代の韓国映画の状況は、「申フィルム」と「映画法」という二つのキーワードで要約可能だろう。60年代に安養スタジオを抱えた最大の映画会社としての「申フィルム」は、韓国映画を産業化の要求へ応じるための一つの回答だと理解することができ、1941年に制定された「映画法」を凡そそのまま援用した1962年の「映画法」は、統制と助成という二つの原則を基にして国家主導の産業化、近代化が映画産業にいかん適用されたかを示している。初期の大陸物はこのような1960年代初・中盤の韓国映画産業が直面した規模の論理の下で制作された。1960年代中盤を分岐点として分けられる大陸物の規模とジャンルの変化については、以下を参照。キム・ユジン『トランスナショナルジャンルとしての満州活劇』中央大学校修士論文、2008年。

⁵⁰数値上、韓国映画観客数のピークは1968年と69年である。当時、一人当りの年間映画観覧回数は5.61と5.5に達している(韓国映像資料院 http://www.kmbd.or.kr/satatisu.statist_04.asp)。一方、1億7千800名に達した映画観客数は急激に下降しはじめ、1976年になるとその数は3分の1近くまで減少し、一人当たりの年間映画館来館数は1.8回となった。高度成長にともなう産業社会への移行という韓国社会の変化の下で起きた韓国映画のこの急激な沈滞に対し、ビョン・インシクはその原因としてテレビの大量普及、映画産業内部の適応失敗、国家の強力な映画統制等をあげている。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』コミュニケーションブック、2006年、219-223頁。

めた下層階級の男性という固定された観客層が形成されるとともに、当時彼らに非常に人気があったスパゲティ・ウェスタンの影響を受けるようになった⁵¹。

周知のように、スパゲティ・ウェスタンの最大の功労は、アメリカの西部という空間性と強く結びついていたウェスタンというジャンルから、その空間に付随する歴史性を分離したことである。この分離によってこのイタリア西部劇はアメリカの建国神話としての古典西部劇の歴史的な感覚から逸脱し、きわめて個人的なナラティブを構築した。この点において、スパゲティ・ウェスタンはウェスタンという映画ジャンルに関する「クリティック・シネマ」であったという分析は妥当だろう⁵²。

一方、スパゲティ・ウェスタンがウェスタンに関するクリティックとして自らを形成する際に大きな影響を及ぼした人物は、黒澤明だった。本格的なスパゲティ・ウェスタンの始まりはセルジオ・レオーネの『荒野の用心棒』(1964)の全世界的な成功からであった。この映画は黒澤明の『用心棒』(1961)のリメイクであった。しかし、原作を明記しなかった『荒野の用心棒』は『用心棒』の制作会社であった東宝から盗作として訴えられ、それに対してセルジオ・レオーネは『用心棒』の原作もまたダシール・ハメットのハードボイルド小説『血の収穫』の盗作ではないかとやり返している⁵³。セルジオ・レオーネの話は、彼がどこまで意図していたかという点は別として、黒澤の剣戟映画の前衛性がどこから始まったかを示している。黒澤自らが明かにしているように、彼の剣戟映画の背景にはハードボイルド・アクション映画と西部劇の影が投げられているのである。

戦争映画から変形ウェスタンへの移行は、大陸物のキャラクター、語り、葛藤の構築などにおける変容をもたらした。前者が集団の対決を強調したのに対し、後者は強くて自由な個人の力量に焦点を置いた。この変容が1960年代の韓国社会が経験していた変化と関係があるのは明らかであろう。1960年代末、経済発展の成果が現れ始めたが、一般大衆にはその果実は回ってこなかった。現在の苦難を相殺するものとして与えられていた「いつかよい暮らしをする」という未来形の約束のなかで、大衆の疲労は積もり積もっていった。経済発展は必然的に分配と平等への要求を呼び起こし、過度な国家主義の叙事はその疲労感を加重させた。

まずここでは、大陸物の内部におけるその急激な変化の中でも、これらの映画をひとつのジャンルとして括る唯一の基準である「満州」という背景について論じたい。いったいなぜ、1960年代にこ

⁵¹李英一、前掲書、372頁。李英一がこの類の映画の代表作としてあげている申相玉の1968年の映画『無宿者』は、「オリエンタル・ウェスタン」というキャッチフレーズで宣伝された。ちなみに『荒野の用心棒』は1966年ソウルだけで35万人の観客動員を記録し大成功を収めた。

⁵²スパゲティ・ウェスタンは、1960年代のスタジオシステムの強力な規制力の衰退、戦後世代の観客層の登場等によってアメリカ映画産業内部の変化と共にヨーロッパの大衆映画市場におけるイタリア映画、特にチネチッタスタジオの位置という問題、またセルジオ・レオーネというジョン・フォードに敬愛を抱いていた傑出した監督の存在と連動して登場した。このジャンルの絶頂期であった1960年代だけでもチネチッタスタジオは約400本に達するスパゲティ・ウェスタン映画を量産した。Christopher Frayling、*Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (Cinema and Society)、I.B. Tauris、2006。

⁵³黒澤は1991年のインタビューで「『用心棒』の場合は、ダシール・ハメットの『血の収穫』ですね」という質問にこう答えている。「そうそう、あれはそうですよ。ほんととは断らなければいけないぐらい使っているよね。」黒澤明『黒澤明語る』聞き手原田真人、福武書店、1991年(『黒澤明大系 第4巻』講談社、2010年、278頁再収録)。

の地域は主権の空白地帯として想像され得たのか。歴史的な実状から述べれば、1932年に満州国は関東軍の政治的な想像力の現実態として設立された。満州国はその成否の如何とは別に、強力な「国家効果」を実現しようとした⁵⁴。要するに、満州は主権の空白地帯、あるいは関東軍により樹立された変種の国家であったのみならず、その人工性によりかえって近代国家論理が集約された場所でもあった⁵⁵。だが1945年8月15日以降、満州は日本、韓国、中国のいずれにとっても、それぞれ敗戦、被植民、占領の時間を喚起する場所として意図的な忘却が重ねられてきた。ではなぜ、1960年代の大韓民国において改めて満州が喚起されたのか。そして、なぜあの「想像」された満州が「ことさら」歴史的時間を引きずるのか。にもかかわらず、なぜ具体的時間(の指標)は削除されているのか。

3.2. 外部への想像による正統性づくり—大陸物の歴史的基盤

満州国の成立と、それ以降帝国が進めた戦争により、朝鮮は名実共に「大陸兵站基地」であった。朝鮮はその言葉の通り「銃後」、内地の延長にならなければならなかったし、その限りにおいて大陸へとつながる最初の関門でもあった⁵⁶。この状況は朝鮮側から言えば、人的・物的資源の強制的、半強制的な移動を意味するものであった⁵⁷。日本人の人口7000万人の内155万人が満州に移住した。朝鮮人の人口3000万人の内216万人が満州に移住した。より多く移動したのは、朝鮮人であった。韓国映画が満州を想像する理由はその記憶をもった人民の数と無関係ではない。1960年代の満州は記憶可能なものでありながら、時間という距離の下で変形可能な空間であった。

最初のきっかけになったのは1945年8月15日の帝国日本の敗戦、植民地朝鮮の独立であり、この出来事は大規模な帰還を生み出した。帝国からの解放は明らかに歓喜と感激に値する出来事であったが、同時に新たな境界線の創出と「帰還民たちの突然の数的膨張を」意味するものでもあった⁵⁸。二つ目

⁵⁴関東軍が企画した満州国の国家効果については、ハン・ソッチョンの『満州国建国の再解釈』東亜大学出版部、1999年と岡部牧夫『満州国』講談社、2007年等を参照。

⁵⁵Prasenjit Duara, *Sovereignty and Authenticity: Manchukuo and the East Asian Modern*, Rowman&Littlefield Publishers, 2004.

⁵⁶その代表的なものとして保田与重郎の『蒙疆』の経路を想起できるだろう。大阪を出発した保田は慶州と扶余を経て京城へ行き、北寧鉄道で北京、そしてついに蒙疆、満州国に至る。1943年、朝鮮が既に「内地の延長」となっていた時に書かれたこの紀行文で、保田は朝鮮と満州について二つの相反するものを見出している。慶州と扶余で彼が見たものが日本の遠い過去や起源であるなら、満州国から見出されたものは帝国の未来である。この旅について彼はこういう。「朝鮮から満州の中樞線を通り、北支から蒙古に出て、再び新しい満州である熱河を通過して帰るといふ道順は、われらの今日の日本を見、明日の日本を思ふために、實に合理的な方法であると思はれたのである。(中略)今日の浪漫的日本の過去と未来を、見聞し思案するために、私は日本の大陸経営の悠久二千年の歴史の跡を見る旅のみちをさう定めたのである。それは私にとっては浪漫的日本を見る合理的プランの一つである」保田与重郎『蒙疆』『保田与重郎全集16』講談社、1987年、28頁。

⁵⁷満州国に居住する朝鮮人の数は、1945年当時、216万人に達していた。同じ時期の在満日本人は約155万人だった。山室信一『キメラ—満州国の肖像』中央公論新社、2004年、341頁。

⁵⁸チャン・セジンはこの事情が「予期できなかった収縮と閉塞としての空間感覚」を生んだと述べている。大陸への道はふさがり、アメリカ軍とともに太平洋に対する想像力が登場する。「38度線以下と限定された地域帯である南韓の立場から太平洋は、アメリカという新たな政治的パートナーシップと共に「脱植民」国家の楽観的未来を刻むことのできる巨大で空っぽの自由な空間だったわけだ。」チャン・セジン「解放期の空間想像力の転移と「太平洋」の文化政治学」『尚虚学報』尚虚学会、2009年、122頁。

のきっかけとして、解放直後から1946年にかけて北朝鮮で行われた社会変革により多数の「反動分子」の南下が促進、誘導されたことが挙げられる。朴明林によると「土地改革を含め北朝鮮の「革命」が世界でも類例がないほど短期間に成功したのは、38度線⁵⁹という階級闘争の分割線の存在のためである」という⁶⁰。すなわち1945年から朝鮮戦争が勃発した1950年までの期間は、北と南の両方ともにイデオロギー的に均質な社会構成が整った時期でもある。

1953年7月の休戦協定によって「熱い戦争」は暫定的に終結した。内戦であると同時に米ソ両ブロックの代理戦の結果として成立した大韓民国は、巨大な両陣営の一方であると同時に、アジアでの「反共基地」として国家の正当性を確保するようになった。1961年のクーデターで政権を掌握した新たな勢力もまた、相変わらず「アメリカをはじめとする自由友邦との絆をいっそう強固にすること」を宣言していた。

「アメリカをはじめとする自由民主主義のさまざまな友達国との友情と義理とで絡み合い結ばれた綱をよりいっそう太く強固にするであろう。自由民主主義の原則に照らし、違うことのない国土の統一を一人として欠くことなく全民族的に進めるであろう。」⁶¹

記憶には残るものの、経験できる空間としての外部は、少なくとも大陸側からは消え去った。この国において、戦争の記憶とは、（海戦でない限り）憎悪はしても、論じてはいけない「事件」である内戦、6・25「事変」とすぐに結びついた。

大陸物は、解放以降、韓国において唯一「戦争」のイメージを享受した映画であり、その快楽の根拠はこれらの映画が背景にしている時空間的な外部性に起因する⁶²。もちろん1960年代に喚起されたこの外部は、内部を構成するためのものであった。したがって、この内部が強固になることによってこれらの映画が消え去っていったのは、当然のことなのだろう。

ここで外部が時間的には過去(植民地期)であり、空間的には満州を意味するならば、内部とは構成

⁵⁹38度の分割線の決定は、8月6日と9日の広島と長崎への原爆投下の直後の8月10日から11日にかけてアメリカ国防省、陸軍省、海軍省、三省調整委員会による夜間会議で決定されたものである。ブルース・カミングス、『朝鮮戦争の起源 第一巻』鄭敬謨・林哲訳、影書房、1989年、168頁。彼が描写するこの分割線の状況は実におかしなものである。38度線は1896年および1903年にロシアと日本の間で分割が討議されたまさにそのときのものである。これが意味するところはなにか。偶然にも一致するこの線は、帝国の秩序と冷戦の秩序がどこかでつながっていることを示すものでもある。

⁶⁰朴明林『韓国戦争の勃発と起源2』ナナム出版社、1996年、201頁。

⁶¹朴正熙『(革命課業完遂の為の)指導者の道、国民の道：1962年度施政方針』公報部、1962年、23頁。

⁶²1960-70年代の韓国映画において朝鮮半島の外部を背景にするもの、もしくは語りに持続的に影響を与えるものとしては、大陸物以外にマドロス物、そして、同時代の香港と東京を背景にしたアクション映画などがあった。この時、外部は二つの機能を果たしていると見られる。一、長い不在により崩壊した家族を再建しようとする者たちの帰還から語りが始動する映画群。ここで外部は帰ってきた者たちの富の源泉として機能する。例えば『南』(権哲輝、1968)で富豪になって帰ってきたリチャード・チョンは、全世界を股にかけ富を築いて現在はサラワコで木材を商う富豪である。あるいは『香港からやってきたマダム・チョン』(申敬均、1970)でマダムは、香港のブラックマーケットの大家である。二、ソウルではとても不可能な国際性を担保している香港と東京という空間は、その開放性に比例して魅力的であると同時に、「アカ」と遭遇しうる危険な空間でもある。『国際スパイ』(張一湖、1966)でスパイは、東京と香港を主な背景として暗躍し、『東京特派員』(金洙容、1968)では東京は朝鮮総連系の陰謀が渦巻いている。これらの映画は1960-70年に南韓社会において資本の出所が想像されるものを示している一方、この想像が環太平洋ドルブロックに基づいていることをも示している。

された法秩序の強固形および国家主義の深化形を意味する。この外部の再現は、それ自体で内部に未だ存在する破裂した箇所を示すことになるだろう。なぜなら、アイデンティティーの構造とは、すでに外部が不要な機能的内部の創造を意味し、外部はその再現すらも全く不要なものであるからである。だが一方で、外部あるいは外部と内部を区切る境界がない限り、内部は成立不可能だという意味から⁶³、内部の創造のためにはこの境界の創造、あるいは外部が記憶の形としてでも継続して存在しなければならない。こうした認識は、このジャンルの生成と消滅に関係する歴史性への接近を必要とする。

これらの映画が設定している具体的な地名としての満州は、南朝鮮と北朝鮮という二つの分断国家が民族というレトリックを競争して動員し、それぞれの正統性を引き出そうとしていた場所であった。金日成（キム・イルソン）も朴正熙も満州の息子だった。金日成にとって満州は、正統性の根源として絶えず喚起されねばならない場所であったとすれば、朴正熙にとっては個人史を覆い隠すことのできる「想像」としての集団の記憶が、新たに铸造されねばならない場所であった。個人的記憶の集団化であれ、個人的記憶を隠蔽する集団の記憶であれ、その記憶の実態は独立闘争だと言える。

1946年という早い時期に崔南善（チェ・ナンソン）⁶⁴は、すでにその後二つの分断国家が共有することになるこの場所への再現方法を以下のように予見していた。解放に合わせて書かれはじめ、どの歴史書よりも早く大衆化したこの「独立運動史」は満州についてこう記している。

「満州建国の後、満州にいる中国側の不服従軍人が地方へと分散し、ゲリラ的抗戦を始め、朝鮮在来の独立軍が新たに氣勢を得て、反満抗日戦線に合流し、その数が30万を超え、広大な地域に東閃西忽、所謂治安がいつ確立されるのか目の前が真っ暗だった。特に朝鮮系の反満軍は長年険しい山岳の地で耐乏忍苦の作戦に鍛えられており、長白山脈の地理を手取るように精通しており、その険夷遠近を自由に利用することにより、日本軍がいくら攻撃を加えても百戦百敗を繰り返し、ただ意のままに操る彼らの神機妙算に感嘆して帰ってくるのが唯一の結果という状態だった。」⁶⁵

崔南善は解放後、1922年に自ら設立した出版社である「東明社」の再建にあたり、それから1949年に反民族特別委員会により西大門刑務所に収監される前までの間、出版、刊行した歴史書はその量だけでも驚くべき数である⁶⁶。彼のこうした「奮闘」が繰り返された簡明な時空間規定は、以後登

⁶³エティエンヌ・バリバール『ヨーロッパ市民とは誰か：境界・国家・民衆』松葉祥一・亀井大輔訳、平凡社、2007年、446頁。

⁶⁴崔南善（1890－1957）、ソウルで生まれる。李光洙とともに朝鮮近代文学の開拓者である彼は3・1独立宣言書の起草者であり、朝鮮史を神話の次元で再構築しようとした代表的な国学者である。特に彼が1927年発表した『不咸文化論』は古代中国や日本の文化が長白山を元にする朝鮮起源であり、この文化がユーラシア全域に広まったと主張するものであった。1928年に朝鮮総督府の朝鮮史編修会に参加し、朝鮮総督府中枢院の参議員になり、1939年からは満州国の建国大学の教授として働いた。1943年に帰国、学徒兵の支援勧告などの活動をした。開放後には「反民族行為処罰法」により起訴された。朝鮮戦争の時、海軍戦史編纂委員会の嘱託、ソウル市史編纂委員会などに関与した。

⁶⁵崔南善『朝鮮独立運動史』東明社、1946年（『六堂崔南善全集2』玄岩社、1973年、654頁）。

⁶⁶崔南善全集に確認される1946年から1948年までの東明社刊行の著書は以下の通りだ。『朝鮮独立運動史』、『新版朝鮮歴史』、『朝鮮常識問答』（再版）、『やさしくて早くわかる朝鮮歴史』（以上1946年）、『国民朝鮮歴史』、『歴史日鑑上』（1939年の『毎日申報』連載物）、『朝鮮遊覧歌』（再版）、『朝鮮の山水』、『成人教育国史読本』、『朝鮮常識問答統編』、『朝鮮歴史地図』（以上1947年）、『朝鮮の故跡』、『朝鮮常識 地理編』、『朝鮮の文化』、『歴史日鑑下』、『朝鮮常識制度編』、『中等国史』（修正版）、『中等東洋史』（修正

場する南韓の諸政権がしきりに鑄造しようとした満州の記憶の原型的な姿だと言えるのだが、そう言わざるを得ないのは、朴正熙と崔南善が望む集団の記憶だけでなく、思い出したくもない個人の記憶さえもある程度共有していたからである。

1946年の1年間だけでも彼は『新版朝鮮歴史』、『やさしく早い朝鮮歴史』等4冊の歴史書を刊行した。今や「国語」となった朝鮮語の初中等歴史教科書がただの一冊もないという事実を目の前にして、崔南善はきわめて切羽詰った心情でこの一連の著作を新たに書き、書き加えていたのかも知れない。これは3・1独立宣言書の起草者であり、民族神話の信奉者であり、また何よりも新たに創建された満州国の国家効果を直接経験した満州建国大学の教授であった崔南善としては、当然の選択だったのである。新生国において共同の記憶とは、事実よりもその効果が優先される「要請」の一種でもある。

1946年2月に刊行された『朝鮮独立運動史』は、1945年10月「東明社」再建後の翌年2月にはじめて発刊された著作である。そのなかに書かれている崔南善特有の高揚感にあふれるこの文章は、一見すると誇張されているものようにも見える。この広大な大地で金日成部隊と八路軍は意味ある成果を収めるが、日本軍も「百戦百敗を繰り返し、ただ意のままに操る彼らの神機妙算に感嘆して帰ってくるのが唯一の結果」だけを得て帰っていったわけではなかった。崔南善がこの文を書いた当時の状況を念頭に置けば、この誇張はむしろ米ソ両国による分割占領という解放時の政局において、朝鮮が以前の戦争で一定の役割を果たしたことを立証しなければならなかったという必要性から現われたものと思われる。朝鮮半島内部でそのような「戦い」がなかったなら、ほかのどこか別の地で独立戦争は行わなければならなかった⁶⁷。満州はこの要請された「記憶」の発明に最適な場所だった。

つとに「不咸文化論」⁶⁸から満州を民族史の本源的な空間と見做してきた(たとえこの「不咸文化論」

版)、『中等西洋史』、『朝鮮常識 風俗編』(以上1948年)。リュ・シヒョンは解放直後に行った崔南善の多様な韓国学関連書籍の出版を「親日活動への弁明」だったと指摘している。これは当時、彼により書かれた夥しい韓国史において、植民地期がなぜあのように3・1独立運動を中心として提示されねばならないかを念頭に置けば、適切な評価であろう。リュ・シヒョン「崔南善、親日への自己否定、解放後弁明で二重否定」『明日を開く歴史』第20号。明日を開く歴史、2005年。

⁶⁷朝鮮内での武力闘争の欠如は、この戦争の後始末において朝鮮が発言権を持つことができないことを意味した。ある意味で解放は突然到来したものであった。解放直後の建国準備委員会に参加した咸錫憲(ハン・ソクホン)は「解放は泥棒のように来た」という。(咸錫憲『意味から見る韓国の歴史』ジェイル出版社、1964年、330頁)海外で独立運動をした代表的な民族主義者金九(キム・グ)の次のような言及はその実情をよく示している。「倭敵が降伏するという。これは私に喜ぶ知らせよりむしろ天崩れのようなことであった。数年間、千辛万苦を重ね、参戦の準備をしたのがすべて無駄になった。(中略)今まで尽くしてやった誠意が無残になり、これからのことが心配だった。」金九(キム・グ)『白凡逸志』(ト・ジンスン注解)トルベグ、1997年、398-399頁。日本語版として金九『白凡逸志』梶村秀樹訳、平凡社、1987年が出版されている。

⁶⁸崔南善の「不咸文化論」の構想に直接的な影響を与えたのは、白鳥庫吉の比較言語学的方法論であった。不咸山が長白山(韓国の名称では白頭山)の昔の名前であり、この山が東北諸民族の霊山であるという白鳥の議論(白鳥庫吉「肅慎考」白鳥庫吉全集第4、岩波書店、1970年、324-325頁)は、崔南善にとって無限なインスピレーションを引き起こした。崔南善は不咸を白の朝鮮語形「パク꺸(park)」と見做し、「パク꺸(park)」を基盤とする不咸文化の世界はモンゴル、満州を超えてアジア全域とバルカン半島まで至るものだと主張した。白鳥庫吉がウラル・アルタイ論に訴えることで日本の東北アジア的な起源とその先導性を立証しようとするれば、崔南善は同一の思考構造の中で、日本が占める位置を朝鮮に転換することに心血を注いだ。「不咸文化」が成す想像的な領土の大きさを考えると、この被植民地民族主義者が抱いた野心がより甚大なものであったかもしれない。

が「満蒙文化論」へと変わっていったとしても⁶⁹⁾崔南善の満州に対する以上のような叙述は、植民地期以降、満州への支配的な想像力の始まりを示しているという点で注目に値する。すなわち、戦争および抗戦空間としての満州がそれである。以後、大韓民国と朝鮮民主主義人民共和国において独立軍、あるいは解放軍(革命軍)という名称で呼ばれ、南／北朝鮮の正統性の構築に絶対的な中核となる、まさにその満州のことである。北朝鮮はこの場所への言説を確保することにより、1920年代以来、日本と引き続き交戦状態にあるという語りを形作ることができた。そうすることで国内における正統性を担保するとともに、さらにこの占領という認識は戦争賠償問題と関連した国際法的な根拠を確保しようとした。南朝鮮の場合、李承晩(イ・スンマン)と土着地主が勢力の連合を通じて構成した大韓民国における正当性の欠如は、「臨時政府」⁷⁰⁾と共に満州の「独立軍」を通じて代理補充された。要するに、満州は、分断された二つの国家が一つの民族を想像するときに必要不可欠な空間として働く。またこの場においてこそ、帝国に対する熾烈な戦争の記憶が持続されうる。つまり、それぞれの国家はこの場所を専有することにより民族－国家の正当性を確保するのである。

しかしこうした満州を背景とした戦争映画は、内戦の記憶を抱えている分断国家「大韓民国」としてのある種の表象におけるジレンマと結びつく。独立戦争の栄光と朝鮮戦争のトラウマの交錯がそれである。

4. 戦争映画から大陸物へ－反共映画と抗日映画

大陸物の起点に反共戦争映画が横たわっているという指摘は、もう一度注意深く読むべきであろう。いかにして反共映画という地平から突如大陸物という通国家的ジャンルが生成したのか。

「反共映画というものは、初めは純粹だったのだが、後になると反共という美名の下にバイオレンス映画が出て来たわけです。言わばバイオレンス・アクション映画が、満州を背景にしたアクション映画として出て来た。アクション映画はそれまで韓国では不毛の地であった。昔の韓国映画では、ピストルが出て来て人を殺す場面が一つもないんですよ。刀も、あの日本映画のように剣術みたいなも

⁶⁹⁾「満蒙文化論」は、崔南善が満州建国大学在職中だった1941年に行った講義が基になっている文書である。つまり、この論は「黄色人として白色人に対抗し、東洋人としてソ連の侵略を防御する」聖戦である日中戦争(崔南善「東方民族の中原進出と歴史上見たアジア諸民族の動向」『在満朝鮮人通信』第38号、5-7頁)以来、満州国の意義を説破する論考である。ここで、崔南善は中国に対する満州とモンゴルを含む北方民族の文化の独自性を再び力説しながら、その決定体である満州国こそこの地域の古い伝統を生かす文化的な使命があると主張している(「満蒙文化」『六堂崔南善全集 10』玄岩社、1974年、316頁)。

⁷⁰⁾1948年に制定された大韓民国憲法の書き出しには、大韓民国が「3・1独立運動により建立された大韓民国臨時政府の法統」を継承していることを明らかにしている。この文章は1987年の民主化以降に制定された現在の憲法にも綿々と残っている。現在の大韓民国憲法の前文は次の通りである。「悠久なる歴史と伝統に輝く我が大韓民国は3.1運動により建立された大韓民国臨時政府の法統と不義に抗拒した4.19民主理念を継承し、祖国の民主改革と平和的統一の使命に立脚し、正義・人道と同胞愛により民族の団結を強固にし、全ての社会的弊習と不義を打破し、自立と調和を基に自由民主的基本秩序を一層確固とし政治・経済・社会・文化の全ての流域において各人の機会を均等にし、能力を最高度に発揮させ、自由と権利にともなう責任と義務を完遂させ、内においては国民生活の均等な向上を期し、外に対しては恒久的な世界平和と人類共栄に資することにより、私たちと私たちの子孫の安全と自由と幸福を永遠に確保することを念じつつ1948年7月12日に制定され八次にわたり改正された憲法は今国会の議決を経て、国民投票により改正された。」大韓民国法制処(内閣法制局に当たる)国家法令センター<http://www.law.go.kr>

のはなかったんだ。手でこうやって戦うだけだった。韓国映画は本当に暴力的なものがなかった。だが、反共映画がかえって、あの共産党を組み入れて殺すところで暴力を使い、その暴力的なものによってアクションに対するある種の代理満足を得るようになったな。」⁷¹

扈賢贊(ホ・ヒョンチャン)⁷²のこの何てことのない「証言」が興味を引くのは、1950、1960年代初頭まで絶えず作られた反共戦争映画が、なぜ「満州」を背景とするアクション映画へと移行せざるを得なかったかを示しているからである。

「共産党を組み入れて共産党を殺すところ」というこの場面は、大韓民国という分断国家の政治共同体がいかにか成り立ったのかを示している。これは敵の顕現なのだが、決定的なことはこの敵が個人ではなく「共産党」という名の集団だということである。彼あるいは彼女が誰であるかは重要ではない。彼あるいは彼女が「共産党」であるということが重要なのである。この場面は、敵を確認する行為こそが主権の行為だというシュミットの命題を思い出させてくれる。この敵は「公敵(hostis)を意味する」。当然、この敵は「物理的殺りくの現実可能性」の下におかれている敵である⁷³。

反共が国是だという言葉は、実にぞっとするほど「正しい」表現である。なぜなら、「政治的なものの概念」から見れば、共産党という「公敵」の存在こそが政治的共同体を可能とする限界条件だからである。しかし、この戦争は内戦だった。殺してもいい人間は、「お前」であり、また「私」だ。まるで資本の運動のように罪(意識)だけが蓄積され、贖罪を知らない代理満足は「恐慌(crisis)」に到達するしかない。内戦(civil war)という言葉そのものを見れば、彼らは殺りくすべき敵でありながらも、本来は我々と同じ市民(civil)なのである。この残酷な反共戦争映画は、内戦の記憶を通じて内在する外部を継続して作り出しながら、その限りにおいて常に「共同体」の内部性を危機の下に存在させている。過剰の制御という快樂の原則と安定した内部の創造という側面において、この仕組みは魅力的であり、危険なものである。

4.1. 共産主義者も人間なのかー『ピアコル』⁷⁴の彼方の満州

内戦から始まった韓国の戦争映画のジレンマは、アンビバレンスな敵の形象に起因する。一方で、敵は大韓民国という国家の内部を支えるために絶えず喚起されねばならず、この敵は最低でも人間、市民、民族の顔として現われざるを得なかった⁷⁵。

⁷¹扈賢贊『韓国映画を語る、1950年代の韓国映画』韓国映像資料院編、イチュエ、2004年、373頁。

⁷²扈賢贊(1926年-) 韓国の映画ジャーナリズムの第一世代。東亜日報の元記者であった彼は1960年代に映画企画者としても活躍した。主に文芸映画の企画者として知られている。以降公演倫理委員、映画振興公社社長などを歴任。

⁷³カール・シュミット『政治的なものの概念』田中浩・原田武雄訳、未来社、1970年、18-26頁。

⁷⁴朝鮮戦争の休戦協定発行後、南に残されたパルチザンたちが活動した智異山にある溪谷の名。

⁷⁵「彼らはあの戦争が同族が相争った悲劇であることを知った。いくら奸悪な共産党員でも死ぬときは同胞の姿である。その悩みのため彼らの文学的態度は敵の確定に迷う初期的な葛藤を起こした。」高銀『1950年代』チョンハ、1989年(1972年初版)、46頁。1950年代末から文学活動を始めた詩人高銀は、みずからを1950年代の末子として認識した。彼にとって1950年代はなにより戦争体験から始まるものである。戦争は1950年代のすべてであり、あの戦争が終わらない限り1950年代は今も続いている。高銀が1950年代の避難民の芸術家、特に生きるために従軍作家となった者たちの文学がなぜ説得力がなかったかを説明している上の文章は、1950年代の反共映画が直面していた困難を説明する際にも適切であろう。

ここで、1950年代中盤のある「反共映画」を巡る論争を辿ってみよう。論争は当時国防政訓局長(であり、詩人でもある)金宗文(キム・ジョンムン)が、李康天(イ・カンチョン)⁷⁶の『ピアコル』(1955)が「反共映画」として妥当かどうかという問いを提起したことに始まる。彼によれば、この映画は「赤のバルチザンを英雄化するという盲点を内包しているものと規定するしかない。」しかも、「自由と反自由という相反した二つの世界が対決する姿は故意的に除外されており、したがって画面に登場する人物全てが共産バルチザンだけに限定されているという点で深刻な問題をもって」いる⁷⁷。

金宗文の発言に対して林肯載(イム・クンジェ)は、『ピアコル』を擁護する反論を提起した。

「映画がピラでない以上、スローガン式の宣伝道具化にはなり得ず、それが芸術の様式を備えている以上、形象化されねばならず、また百歩譲って宣伝的な立場から多くの観衆を惹きつけるためにも、感銘深い映画を製作しなければならないと思う。こうした観点から見て、今日問題の対象となっている『ピアコル』は確かに一つの画期的な作品だと言わざるを得ない。すなわち『ピアコル』は宣伝的価値からみても、映画の芸術性からみても、これまでの韓国映画としては見ることのできなかつた優秀な作品であるに違いない。(中略)万が一この『ピアコル』を消化できる意識と判断がないのなら、私たちは文化国民としての資格を疑わざるを得ないし、また文化人においては文化に対する感覚への慢性不感症患者と言わねばならない。」⁷⁸

文化界の全般的な擁護⁷⁹にもかかわらず、『ピアコル』は上映禁止処分を受け、約一ヵ月後には、問題となった場面を削除して最後のバルチザンが下山する場面に太極旗を挿入(「下山」から「帰順」へと意味を変更)した後に、上映することを許された⁸⁰。

⁷⁶李康天、1921年忠清南道舒川生まれ。1954年『アリラン』で映画監督デビュー。翌年製作された『ピアコル』で1950年代の代表的な監督として浮上し、以降も主に戦争を背景にした反共映画を作り、反共映画のなかでもヒューマニズムを先駆的に扱った監督という評価を受けていた。しかし、1960年代に入ってからメロドラマへ方向転換し、1971年の『他人になったあなた』が最後の作品となった。1993年に死亡。

⁷⁷「『ピアコル』は(1)バルチザンたちの山での生活を通じて人間本来の尊厳性を逆説的に表現してはいるが、共産主義という「イズム」に対しては何ら積極的な批判はなく、(2)この映画には自由と反自由という相反する二つの世界が対決する姿が故意に除外されており、したがって画面に登場する人物は全て共産バルチザンに限られている。(中略)(4)そのため、この映画はバルチザンたちを英雄化する盲点を持っているが、大衆のための「マスコミュニケーション」や、若い青少年層にとってはかえって逆効果をもたらす恐れがある。(5)本来、この映画はバルチザンへの一般大衆の猟奇的な好奇心を商売の対象にただけで、反共映画とは認定できない。芸術的価値を云々するかも知れないが、作品が現実を反映すること以上に民族史的ないしは世界史的な現実の課業を離れて純粋な芸術的価値というのはいないのだ。」金宗文「国産反共映画の盲点」『韓国日報』1955年7月24日。

⁷⁸林肯載「宣伝価値と映画芸術性反共映画批判の是非、特に『ピアコル』を中心とし」『東亜日報』1955年8月12日。

⁷⁹『ピアコル』を擁護する文章は以下の通りである。李清基「ピアコルに対する所見」『韓国日報』1955年9月1日。李貞善「韓国映画の新しいスタイル『ピアコル』の所感」『京郷新聞』1955年9月29-30日。キム・チョムン「『自由婦人』『ピアコル』『流転の哀愁』の韓国映画史的位置」『韓国日報』1956年9月9日。これらの文章の一般的論調は『ピアコル』が「韓国映画芸術において新しいスタイル」を示し「映画芸術の可能性を提示した」作品だというものである。

⁸⁰『ピアコル』は1955年8月24日から国都劇場で封切られる予定であった。この映画は既に文教部に検閲を申請

絵1-1. 『ピアコル』



金宗文と林肯載間の論争を一層興味深いものにしてしているのは、李英一が伝えている(より正確には李英一というフィルターを通した)この論争についての回想と関わっている。李英一によれば、「李康天は「事実上共産主義者も人間だ」と主張しつつ、人間愛、苦悩、感情をもった存在として表現しようとしたし、林肯載が監督の考えを代弁していた」⁸¹。また韓国映画史において『ピアコル』は、男性エリート民族主義を基盤とした韓国映画批評の言説の下で「芸術的形象化に成功した代表的反共

する以前に、国防部から「反共映画として妥当ではない」という指摘を受け、文教部は8月23日に六つのシーンを削除する結論を出した。翌日、内務部から再度この映画が「国防と治安上公開上映はよくない」という理由で上映中止になった。結局、『ピアコル』は約一ヵ月後に問題のシーンを削除し、文教部、国防部、内務部の合同検閲と文教部の最終再検閲を経て公開されることになった。『ピアコル』をめぐる検閲の推移に関しては、『京郷新聞』の1955年9月22日付を参照。この映画の検閲過程のなかで生じた文教部、国防部、内務部などに分けられていた検閲の主導権の競合については、イ・ボンボムの「1950年代の文化政策と映画検閲」『韓国文学研究』第37輯、東国大学校韓国文学研究所、2009年を参照。

⁸¹李英一、前掲書、65頁。

映画」として位置づけられていた。

こうした論争(と記憶)は、分断という状況の下で韓国映画の言説がいかに価値の位階をつくっていたのか(「芸術的形象化」と「ヒューマニズム」という新たな価値基準の接合)を示すと同時に、「芸術的形象化」という言葉では縫合できない分断国家の大韓民国の根源的な問題へと我々を導く。

「自由と反自由という相反する二つの世界が対決する姿」は削除されており、「画面に登場する人物全てが共産パルチザンだけに限定されている」という金宗文の不满は、ある意味きわめて妥当なものである。要するに、あいつらは「敵」なのに、なんで「人間」でありうるのか、という不満である。さらに言えば、この論争は「民族」という難解な語彙を回避する限りにおいて、「公敵」への敵意がもつ正当性と公敵そのものに対する疑問を含んでいたのである。そして何よりも「まず国民(citoyen)になり、人間となる」というルソー以来の命題が内包している「敵」も「人間」を分有するのかという問いを提起している。国民国家と分断国家の双方のアポリアに関わる重大な問いだった⁸²。

内戦の想起は、時間だけでなく空間の再現とも結びついている。1962年の映画『頭満江よ、さらば』(林權澤)はまるで大陸物の語りにおける前史のようである。この映画が興味深いのは、植民地時代を背景とする映画のなかではほとんど見ることのできない一つの表象を見せている点にある。それは朝鮮内部で繰り広げられる「武力闘争」である。

ここで一つ検討しておくべきことがある。朝鮮の内部ではこうした武力闘争が1910年代末を終わりに消え去った。それは1919年3・1運動に対する帝国の苛酷な弾圧の結果であった。抵抗の中心は朝鮮の外、満州や上海などの地へと移動した。実際に1919年4月13日、上海を中心に「大韓民国臨時政府」が樹立された。それは一つの主権の宣布にほかならない。大韓民国臨時政府を継承すると憲法に明記している大韓民国にとって、この主権の宣布こそこれから繰り返すことになる抗戦史の原点となる⁸³。なぜならば、一つの領土をめぐる二つの主権、帝国日本と「大韓民国臨時政府」の間での戦争がここに始まるからである⁸⁴。生活空間としての朝鮮半島と闘争空間としての満州とは注意深く分割する必要があった。

だが、『頭満江よ、さらば』が実際に身近な「植民地」の再現を全面的に拒否しているということは、映画の冒頭から明確に提示されている。京城の山に「学生独立党」の人々が集まってくる。彼らはここから出発し北の方に行くのである。画面の片隅には積まれた武器が見える。これらの武器はど

⁸²末年の李英一はこの論争を伝えつつ、以下のように痛切に述べている。「この映画にはつくる人や見る人に論争あるいは潜在した苦痛を引き起こすところがある。同族同士が銃をもって戦った事実が観客に与える精神的重圧感や苦痛は韓国映画において大きな問題だ。」李英一、前掲書、65頁。

⁸³北朝鮮の場合は、3・1運動を異なる脈絡で理解している。朝鮮民主主義人民共和国の歴史はこの事件の公式名称として「三・一人民蜂起」なるものを採択しており、米大統領ウィルソンの民族自決主義の影響を受けて無抵抗を標榜し、よって失敗するしかなかったと叙述している。したがって、これは金日成の武装闘争を要請する契機として表現されている。カン・ゴニク『朝鮮大百科事典』平壤：百科事典出版社、2000年、「三・一人民蜂起」参照。しかし、韓国も北朝鮮も武力闘争の背景を朝鮮の外部に求め、それをそれぞれの政体の正当性の根源にするということは同一である。

⁸⁴帝国は大韓民国臨時政府に深い注意を払った。臨時政府は、その影響力の弱化とは関係なく、日本の敗戦まで持続的に帝国の第一監視の対象であった。『特高月報』はほとんど例外なく上海仮政府の動向を植民地関連の観察の第一項目とした。

これからやってきたのか。どうやって植民地権力の中心である京城にまで運び込まれたのか。実際、これは無理のある設定である。これを可能とするために、この映画は形象においてある種の時間的倒置法を用いる。つまり、この映画の「学生独立党」の形象は、「パルチザン」の形象に極めて近い。悪戦苦闘し山を越えて小さな戦闘を行い、民家から食料を調達する彼らは、解放以降の南朝鮮地域において遊撃戦を繰り広げたパルチザンの姿と重なる。そうした形象のなかに二つの時間を共存させることにより、この映画は植民地朝鮮内部での武装闘争という語りを可能にし、一方で思いもしなかった内戦の記憶をあらためて呼び起こす。また、こうした記憶の交錯こそ、大陸物の歴史的生成基盤が内戦ときわめて密接に関連していることを示している。

絵1-2. 『頭満江よ、さらば』



端的に言って、『頭満江よ、さらば』は、ある逆説のなかに沈んでいるように思われる。最初の逆説である共産「パルチザン」の形象は、借用されることによって語りのなかの朝鮮内の独立軍という形象のリアリティーは強められるが(さらに国境地帯へと向かう「学生独立党」と実在した内戦時のパルチザンの目的は同一だった。彼らはどちらも「38度線」を越え、北へ向かおうとする)、一方でこのリアリティーが強められれば強められるほど、この映画は内戦のイメージへと吸い込まれる。二つ目の逆説。再度強調するが、彼らの目的は国境を越えることである。生き残った者たちはこれからの熾烈な闘争を決意し、満州へと向かう。それは、その意図とは関係なしに植民地朝鮮において武装闘争が持続できる場所は国境の彼方、満州ということを重ねて想起させる効果を生む。植民地を占領状態と認識できる場所とすることで、満州は再び闘争の場所として再生される。だが、そうした変換は反共映画という極限の政治映画を経て生じた記憶の交錯を通じて可能となる。『頭満江よ、さらば』は、1960年代の韓国という空間のなかで、内戦の傷を刻んだ反共映画がいかんにして罪と負債のない大陸物というジャンル⁸⁵へと変換されるかを示す事例だと言える。反共より抗日が安全な快楽を提供するのである。

李龍鎬(イ・ヨンホ)の『燃える大陸』(1965)は、植民の場所としての朝鮮と闘争の場所としての満州を結びつけるという点から、『頭満江よ、さらば』の続編あるいは深化学習編として理解されるべきである。また、『燃える大陸』は、戦争映画の形式をもって満州へと背景を移してつくられ、このジャンルにおいてはもっとも強力な国家主義的な語りをもつ作品である。何よりもこの映画が興味を惹くのは、この語りを支えている空間の布置においてである。

⁸⁵あるアクション映画マニアは次のような陳述をしている。「戦争映画をアクション映画に入れるのはちょっとためらう。国家の施策上、反共戦争映画がつけられたのだが、同じ同族同士互いに殺す内容がメインになるんで、映画の基底には罪の意識が秘められており、活力の快感が長所であるアクション映画となるには、ホント、スッキリとはいかなかった。」オ・スンウク『韓国アクション映画』サリム、2003年、7頁。

この映画は、満州国の首都新京から始まる。裏切り者、キム・チャンベは独立軍から奪取した金脈の地図をもって京城へと向かう汽車に乗り込む。キム・チャンベが京城に到着した夜、後を追ってきた独立軍のハン・ドンミンは彼を殺して再び新京へ飄々と消え去る。日本軍大尉吉岡は、創氏改名した朝鮮人の松下中尉に、元の名前カン・チソクに戻して金脈の地図を取り戻すよう命じる。チソクは独立運動家である父に捨てられた息子である。満州へと向かったチソクは父の死を通じて再び真の朝鮮人として生まれ変わり、ハン・ドンミンを助け日本軍の補給路の破壊に功を立てた後、壮烈な戦死をする。創氏改名期の朝鮮、抗日闘争期の満州、マクガフィンとしての地図とが混淆するこの映画のなかで、一つ明らかなことは民族と国家の「永生」そのものである。

4.2. 安泰、永生、繁栄—暴力の独占と想像的地理の消滅

「民族と国家とは永生するものなのです。特に一つの民族というのは永遠の生命体です。したがって民族の安泰と繁栄のためにはその民族の後見人として国家は必ずなければなりません。(中略)国がうまくいけば私たち個人もうまくいくわけです。国と私というものは別個のものではなく、一つなのです。」⁸⁶

大陸物が(少なくとも戦争映画の影響の下に置かれていた1960年代の中盤まで)強力な国家—民族主義の下でつくられたことは周知の事実である。国家=民族=私の結合を示している限りにおいて、大陸物の暴力は許された。この脱植民地の語りの劇は、大韓民国の正当性を支える空間として満州を想定し、この空間を通じて植民地経験を闘争の語りへと召還して被植民の傷を縫合する。この点において、大陸物がほとんど例外なく主人公らの死とともに終わるのは意味深い。この死の際に国家の叙事は強力な説得力を持つようになる⁸⁷。この死は、植民地という歴史的な過ちを浄化するものでもある。

『燃える大陸』と『ソ満国境』(康範九、1964)のラストシーンこそ、おそらく、こうした語りの適切な例だろう。死んだチソクを腕に抱えたハン・ドンミンを中心として独立軍の大將、チソクの妹等が前へ歩みを進める。両側に別れ、道を空けた独立軍の兵士たちが彼らの後にゆっくりと従う。(『燃える大陸』)『ソ満国境』では、英雄的な死を遂げたクォン・チュンジョの死体の後ろに並んでいる独立軍兵士らの顔が見える。カメラは長くゆっくりとパンしながらその顔を画面いっぱいに広げる。クォン・チュンジョは盗賊として生きてが、英雄のようにして死んだ。『ソ満国境』の後半部では、突然フラッシュバックが始まる。クォン・チュンジョは本来独立軍だったが、匪賊の頭の裏切りにより軍資金を奪われギャングとならざるを得ず、今その贖罪として軍資金の輸送に手を貸そうとしている。

絵1-3. 『燃える大陸』(左)『ソ満国境』(右)

⁸⁶「1966年大統領年頭教書(1966年1月18日)」『朴正熙大統領演説文集第3輯』大統領秘書室、1967年、29頁。

⁸⁷国家と犠牲の論理、そして哀悼の共同体成立については、高橋哲也『国家と犠牲』NHKブックス、2005年を参照。



この2本の映画はどちらも帰ってきた蕩児の話である。彼らが死ななければならない理由は、解放の喜びのなかでつくられた「光復」映画『自由万歳』⁸⁸ (1946) の独立運動家の主人公が、解放となる8月15日の朝に死ななければならなかったことと同じ理由である。未明に死んだチェ・ハンジュン(全昌根扮)は、残念ながら解放を迎えることができない(『自由万歳』)。この死が意味するところは明らかである。彼は残った者たちのために死ななければならなかった。より正確に言えば、この死によって朝鮮人民は一瞬にして代贖され新たに生まれる。また、この犠牲によって残った者たちは、哀悼の共同体として生まれ変わることができるのである。

しかし、注目すべきことは満州という空間を背景としたこの哀悼の共同体が、特定の時点から急激に弱まっていくことである。1960年代後半になり、このジャンル内において繰り広げられる民族主義言説の弱化には、三つの理由が考えられる。まず、先に言及したように1960年代の中・後半における東アジア全般でのアクション映画をめぐる通国家的な交渉と再構成の結果、後半期の満州物がスパゲティ・ウェスタンなどの強力な影響の下に置かれることになったことである。二つ目は、高度経済開発期に動員された下層階級の男性という新たな都市の観客の登場により、彼らが徐々に不公平な分配を感じるようになった疲労感が、いかなる形であれ、彼らが享有する映画の中へと浸透していったということである。三つ目は、「満州」という場所の問題である。すなわち、この場所が常に(一つの力ではない)複数の力の競合が行われるところであるならば、この政治共同体はすでに危うい場となっているということである。

『燃える大陸』より『ソ満国境』の方が、民族主義的な語りよりも弱いように見えるのは、日本軍と独立軍との対決の上に、二つの強力な力の持ち主を追加して配置しているためである。一つはクオン・チョンジョであり、もう一つは匪賊の群れである。主人公クオン・チョンジョは「国籍不明の国際的ギャングの頭目」であるとき、より「かっこよく」見える。魅力的な女性歌手の愛の告白を受けるこの神出鬼没の悪党は、見たもの全て誰彼構わず殺してしまうので、誰も彼の本当の顔を知らない。シルクハットとスーツ姿のクオン・チョンジョは時に日本軍将校の姿、中国人の姿へと変装する。一言で言えば、ギャングの頭目クオン・チョンジョは、裕福で女性に人気絶大であり、そして力強い。この映画においてフラッシュバックが、突如現れたように感じられる理由は簡単である。かっこいい

⁸⁸ 『自由万歳』(監督崔寅奎、脚本・主演全昌根)は、1945年8月の京城を背景に武装蜂起を計画している一群の独立運動家の活躍を描いている。1946年に公開されたこの映画は、解放以降はじめてつくられた映画であり大成功を収めた。『授業料』(1940)、『家なき天使』(1941)、『愛と誓い』(1945、今井正と共同監督)などで内鮮一体期の朝鮮映画を代表した崔寅奎は、『自由万歳』の成功により独立以降の韓国映画界に無事に安着することができた。一方、『自由万歳』のシナリオ作家ライターであり、主演であった俳優でもあった全昌根が『自由万歳』で作った禁欲的な独立運動家のイメージは、以降の韓国大衆文化に繰り返して出てくるものになった。

国際ギャングのクオン・チョンジョに、ランニングタイム全体のうち4分の3が割愛されている上、「ボヘミアンにも祖国はあるんだよ」というセリフとともに何の前触れもなく懺悔が始まる。フラッシュバックはこの上なく経済的なやり方で語りをまとめる。要するに、この映画を通じて私たちが享受するのは悪党クオン・チョンジュのイメージであり、彼の懺悔の語りではない。その上、過去の失敗を挽回しようとするとき、彼に与えられるものは死なのである。

もう一つ、『ソ満国境』でもっとも愉快地描かれているのは、荒野を占有している「匪賊」である。彼らは荒野のあちこちを「遊び」まわりながら時を過ごす。彼らこそ、この映画でもっとも曖昧な存在なのであるが、彼らはどこからやって来たのかは全くわからない。彼らを率いる頭は、過去にクオン・チョンジョを裏切ったボンミである。回想シーンでの登場で、ボンミはロシア語が上手でソ連軍との交渉では通訳を担当している。カメラが「ソ満国境」と書かれてある木製の表示板に注意しながら移動させると、クオン・チョンジョとボンミ、一群のソ連軍が見える。そこでボンミはソ連軍の提案を通訳する。「北満州に暮らす朝鮮人に共産主義思想を注入」することを条件として武器を無償で与えるという提案である。クオン・チョンジョは共産主義者とは妥協できないことを理由とし、これを拒絶する。ソ連軍が引き上げた後、ボンミがクオン・チョンジョに銃を発射し武器購入資金を奪って消え去るというのが裏切りの顛末だ。ならば、ボンミが率いる匪賊とはいったい誰なのか。軍閥の残党か。あるいは、純粋な盗賊の群れなのか。それとも、八路軍なのか⁸⁹。李藝春（イ・イエチュン）という悪役専門の俳優が扮しているこのボンミと彼の群れはいったい韓国人ではないのか。

絵1-4. 『ソ満国境』



これら複数の力という問題は、『ソ満国境』がいくつかのジャンルを借用していることに起因している。すなわち、それぞれのジャンルを背にした複数の力が登場するのである。この映画のオープニングシーケンスは、戦争映画、ウェスタン、ギャング映画などこの映画が依拠している「ジャンル映画」の長い羅列のように見える。戦争映画の略号を動員した独立軍の登場、それに続いて荒野に馬を走らせる二人の密使(ウェスタン)、闇を背にして船を下りるクオン・チョンジョの登場(ギャングスター)、クオン・チョンジョの首に懸賞金を懸ける日本軍の大將、そして匪賊たち。この状況は1960年代中盤以降、ハイブリッド化した大陸物が、なぜあのように急速に民族主義の語りから逸れていったのかという問いに対する解決の糸口を提供するものでもある。これらの諸ジャンルの略号が、意図せずして複数の力を布置する。その結果、独立軍と日本軍の以外に、匪賊とギャング、赤軍が登場する。

⁸⁹実際、今井正の1942年の作品『望楼の決死隊』において、日本人を中心として朝鮮人、中国人が段階別に位階づけられている国境の村を脅かすのは匪賊＝抗日武装闘争勢力であった。

『ソ満国境』の例が示すように、大陸物は戦争映画として始まったが戦争映画ではない。なぜなら彼らは祖国のために戦うが、その祖国は常に（ナラティヴの時間上において）未来態であるからである。もちろん、主人公たちはすでに独立軍に属する者、独立軍と力を合わせる者か、あるいは後になって見れば独立軍だったと考えられる者のいずれかに属するのであり、独立軍側は大陸の「ボヘミアン」たちと力を合わせて戦うことを要求している。にもかかわらず、これら全ての状況はあまりに変わりやすく見える。なぜなら、それは命を請い、命を捧げるという行為の前提が欠如しているからである。

フランス革命を準備したルソーの有名な命題をここで想起してみよう。「統治者が市民にむかって「お前が死ぬことが国家に役立つのだ」というとき、市民は死なねばならない」。しかし、この命題は以下のような言及へと続いていく。「なぜならこの条件によってのみ彼は今日まで安全に生きてきたのであり、また彼の生命はたんに自然の恵みだけではもはやなく、国家からの条件付きの贈り物なのだから」⁹⁰。だが、クォン・チョンジョや其の他の「個人」たちのために国家は何もしてくれはしなかった。というのも、国家そのものがなかったからである。彼は国家のために命を捧げるが、その国家はまだ到来していない。

『ソ満国境』の冒頭と結末には、まさにこの時間的落差により生じる困難さをいきなり縫合しようとした努力が垣間見える。映画の始まりと同時に字幕が映し出される。「第二次大戦末期、祖国光復のため散華した数多くの愛国烈士の霊が眠る北満州の荒野！」クォン・チュンジョの死後、彼の義理の父である独立軍大将が率いる独立軍の行列が映し出され、この行列の最後尾にはクォン・チュンジョの妻と子がいる。そこでナレーションが流れる。「愛国者は逝った。だが、散華した若い霊はこうして祖国を守ってきた。彼は逝っても堅い意志を曲げることを知らなかった彼の意思のとおり、独立軍は祖国光復のその日まで行軍しているのである」。

字幕とボイスオーバーはディジェシス外の装置である。すなわち、現在の「国家」がこの字幕とボイスオーバーという装置でもって映画のナラティヴ上の時間に入り込むのである。字幕とボイスオーバーは、それぞれ画面の前方へと行進してくる独立軍と画面の後方へと行進していく独立軍の形象に結びつけられている。したがってこの装置は、映画の物語と有機的に結びついておらず、ある種のコメントおよび介入のように思われる。

そのように、いきなり縫合をしなければならなかったその困難さの根源にあるものはいったい何なのか。近代国家の古典的パラダイムが「セキュリティー(安泰)」の論理上で成立するとすれば、ここから抜け出すことは難しく思える。だが、すでに抜け出してしまった者がいるとしたら、どうだろう。すなわち、国家のなかから生じたのではなく、また帰属を不要としながらも暴力を有しているものが存在するならば、多分にそのような映画は不穏なものとなるだろう。

要するに、強力な民族主義の語りの構築に必要な戦争イメージ、敵の必要性が植民地の外部である満州に交戦の空間を想像させたのは明らかだが、その場所の歴史性の下で交戦は万人に対する万人の闘争、諸主権間の競争、個人と集団の帰属の是非などという解決しにくい難題を呼び込む。それは大陸物で想像された満州そのものが主権の空白地帯であっただけでなく、その必然性や正当性そのものが疑われる空間であったためである。だとしたら、強力な民族主義の語りとしての抵抗の歴史が完成し、民族は永生するものとして証明され、さらに繁栄するという近代化の論理が重なるとき、大陸物

⁹⁰ジャン=ジャック・ルソー『社会契約論』桑原武夫・前川貞次郎訳、岩波書店、1969年、54頁。

の効用は急激に弱まる。

5. 「革命裁判」とヤクザ、俠客物と維新体制

大陸物が歴史と想像とをないまぜにしたように、俠客物もまた戦後韓国の政治暴力の歴史を語りの質量とした。大陸物が抵抗の神話と関連したものであるなら、俠客物はクーデターの正当性と国家による暴力の独占の必然性を誇示する形として登場した。俠客物への理解において最も重要なことは、これらの映画が「実存」したヤクザの生の履歴を主な素材としたところにある。したがって、俠客物への本格的な分析に入る前に、クーデター前後の代表的なヤクザの政治活動と、これらの政治活動を違法なものとして一掃する過程から、クーデターの正当性を確保しようとした朴正熙軍事政権の対応を考察してみる必要がある。

李承晩政権は、警察や軍隊以外の一種の私兵としてヤクザ集団を積極的に活用していた。これらの政治ヤクザは、恐怖政治のもっとも重要な基盤であった。4・19の革命的な熱気を横取りして登場した朴正熙軍事政権は、社会に蔓延している「無秩序の一掃」を第一のアジェンダとして用いた。極言すれば、クーデター政権は無秩序の要素という次いでデモ集団と政治ヤクザを一つの範疇に束ねてしまったのだ。

ここでは政治ヤクザの一掃という論理としての「団体暴力」禁止と、国家による暴力の独占、さらに、その実現過程において変形されたアクション映画の体制内化という問題を検討してみよう。特に抗日戦争の神話を相続する一方、解放後、韓国の政治暴力の歴史を象徴する人物である金斗漢（キム・ドゥハン）を素材とした一連の俠客物が主要な分析対象とする。独立軍であった父をもちながら、政治ヤクザとして活躍した金斗漢は抗日と反共という韓国アクション映画の複合テーマを「個人史」の次元において体現した人物である。金斗漢の一代記を扱った映画が露呈する、体制内の暴力の問題とその政治的背景との含意がここでの論題となる。

5.1. 政治ヤクザと革命裁判—「革命」の大衆化

政治ヤクザの一掃は、5・16軍事クーデター以降に行われた革命裁判において、「革命」の妥当性を示すもっとも大衆的なイベントの一つであった。このイベントは新しい映画ジャンルを模索していた60年代末の韓国映画市場における重要な素材として、再び映画が植民地期から60年代までの大韓民国史を対象として扱うとき、いわゆる「俠客」たちの物語はもっとも「暴力的」かつ大衆的であり、極めて「安全」な素材だった。さらに、政治ヤクザたちの活動には林和秀（イム・ファス）に代表される、映画界を含んだ興行業全般が含まれていた。では、これらの物語が大衆的に拡散した原点であり、またクーデターの論理構造が鮮明になった「革命裁判」の時点へと戻ってみることにしよう。

1961年7月12日、革命裁判所が設置される。5・16軍事クーデター以降、6月6日に公布された国家再建非常措置法第二十二条によるこの革命裁判所の設置は、クーデターの主役たちにとっては「5・16軍事革命以前、または以後を通じた反国家的、反民族的不正行為者、または反革命行為者等を厳正に処断することにより旧悪の根を抜き取り、革命の大道を拓き、民族正気を正し、その基盤の上に新しい国を建設すべきという社会的要請」⁹¹にともなうものであった。

⁹¹ 『韓国革命裁判史』同委員会発行、1962年、1826頁。



特別法に基づいた裁判の対象は、「国民經濟を破綻に追いやった密輸犯」と汚職犯および反革命行為事件、「言論、出版、結社の自由を悪用し、反国家組織をつくり、容共思想を鼓吹宣伝する出版物を公然と発刊」した特殊反国家行為事犯、「暴力団体を組織し、不安な社会をより闇社会へと追い込んだ」暴力犯、不正蓄財犯などであった。「非常措置法」は既存法の上位に位置し、一罰百戒主義⁹²に立脚した判決は素早く下された。同年8月17日、革命裁判所最初の死刑宣告が言い渡された。

「特殊犯罪処罰に関する特別法第七条第一項第一号前段に該当し刑法第三十七条前段所定の競合犯であるところ、被告人のなした所はその犯情が前代無比の極悪なものであると言えるので、前に示した該当法条所定の刑の内、死刑を選択し刑法第三十八条第一項第一号により被告人李丁載(イ・チョンジエ)を死刑に処するものである。」⁹³

この最初の死刑宣告に対する控訴は棄却され、刑は宣告されてから二か月後の10月19日に迅速に執行された。一体、李丁載というヤクザに下された死刑宣告と、その迅速な執行の根拠は何か。もちろん李丁載は一介のヤクザではなかった。彼の公的な肩書きは東大門商人会の会長であり、副(大)統領李起鵬のもっとも強力な私兵組織である花郎同志会のボスであった。彼に

下された死刑宣告の根拠は、「団体的暴力行為」を対象とする特殊犯罪処罰に関する特別法第七条であり、第一項が明示しているところの主魁または主導的な幹部は最高死刑まで求刑可能だった。裁判での論争の核心は、李丁載の暴力行為が団体的暴力か、個人的暴力かにあった。弁護人団は彼の非凡な肉体的能力を強調したのに反し、公訴状は彼が花郎同志会の身分証発給の主体であることを立証しようとした⁹⁴。

⁹²崔英圭革命裁判所長は就任挨拶で「特殊犯罪処罰に関する特別法違反事件、不正蓄財處理法違反事件、不正選舉關聯者處罰法違反事件等その犯罪の性質上、國家安危に關聯した重犯者たちには一罰百戒の重點的處罰主義を扨び、秋霜のように処断する」と断言している。前掲書、1828頁。

⁹³前掲書、294頁。

⁹⁴李丁載の弁護士だった李洙郁は、上訴審で特別法7条が団体的暴力行為を規定しているのなら、「暴力行為と団体または集団との直接、間接的牽連關係、すなわち行為の団体性の帶有」が立証されねばならないと主張している。ここで彼はひとつの例を提示しており、その全文を引用すれば以下の通りである。「原判決が認定している通り、被告人を花郎同志会の会長と仮定し、その一例をあげてみようと思う。李丁載が誰なのか知らない馴染みのない地方で、ある不良が李丁載に暴力を加えてきて、彼がこれに反撃したとしよう。繰り返すが、激闘する当時の相手方は彼が花郎同志会会長という事実を知らなかったとき、李丁載の暴力をただ彼が行使したということだけで、団体的暴力と見ることができるか。それに、原判決に明示されたところのように「被告人の体力の非凡さ」に世人が実に感嘆するところがあるとするのなら、被告人がいかなる個人に対し暴力行為をするには、花郎同志会の威力を利用しなくても、所期の目的を達成できるだろう。(中略) こうした例を設けた場合、暴力行為に団体的性格は全くないことは明らかだ。従って特別法7条を適用する余地がないにもかかわらず、同条により処断すべきという解釈をするなら、こうした解釈こそがいかに危険な結果をもたらすかということは十分推測できる。」韓国革命裁判史編纂委員會編『韓国革命裁判史 第5集』同委員會發行、1962年、299-300頁。

この裁判が意味深長なのは、以下のような質問が投げかけられているからである。なぜ団体的暴力が問題なのか。国家がこの時、極限の刑罰として個人の命までも奪う事ができた根拠は何か。繰り返すが、特別法第七条の成立は果たして何を意味するのか。死刑を言い渡した検察の論告の核心は、「民族正気を正すために暴力主魁は極刑に処さねばならない」というものであり、これに対する李丁載の最終陳述は「法通りにしてくれ」だった⁹⁵。

革命裁判所において死刑宣告を言い渡されたもう一人のヤクザは林和秀であった。朝鮮戦争当時譲渡された映画館「平和劇場」の劇場主であり、韓国演芸株式会社社長として韓国映画作家協会副会長、韓国舞台芸術院審議最高委員、韓国反共芸術人団団長兼、全国劇場文化団体協議会副会長、ソウル劇場協議会副会長といった肩書までもっていた彼は、1950代の映画界の(また、芸能界全般の)最高実力者であった。林和秀は第一、第二共和国を通じて李承晩政権の大衆文化動員における中心的存在だった。李丁載と同様、林和秀に適用されたのは不正選挙関連者処罰法違反、および特殊犯罪処罰に関する特別法違反という二つの特別法であり、「無法地帯に君臨し、民主国家の法秩序を破壊してきた」彼を死刑に至らしめたのは団体的暴力行為罪の適用だった⁹⁶。

この二つの場面は、物理的暴力の独占により国家 - システムがいかに成立していくのかを示している点において意味深長である。「ヤクザ」李丁載の「法通りにしてくれ」という陳述にはいかなるアイロニーもない。なぜなら彼が要求した法とは、あくまでも特別法ではなく「刑法」であるからだ。よって、個人が個人にふるった暴力である限り、特別法には該当しない。この点と関連し、彼に死刑が下された根拠が「特別法」であったことを想起してみよう。すなわち、「革命裁判所」において適用される法は例外的な法、臨時の法、特別法なのである。

もう一度、我々の議論に戻ることにしよう。外部の戦争状態を想定した「大陸物」映画は、まさにこの特別法の制定とともにやってきた。だが、一方で、複数の力の激戦としてつくられたこれらの映画は、外部を背景としてこそ成立可能なものなのである。なぜなら、特別法の結果、内部の暴力は独占されてしまったからである。満州を背景とする大陸物こそが、複数の暴力形態を通じて思いがけず特別法が制定されたそのときを反復させ、模倣することを可能にしたということでもある。

この事件から十年が経ち、我々は「法通りにしてくれ」ではなく、法なしに生きる者たちが登場する韓国映画史においてきわめて稀有な例と遭遇することになる。それは李晩熙(イ・マニ)の『鉄鎖を断ち切れ』(1971)である。暴力の起源は忘れ去られ、大陸物というジャンルはすでに衰退期に至り登場したこの映画は、あるジャンルが終りに至ったときのみ作られるものであろう。観客はすでにジャンルの規約を隈なく認知しており、この「知」を前提として大陸物というジャンルそのものをメタ化する。『鉄鎖を断ち切れ』が国家主導の韓国映画史のなかでほとんど類例を見出せないのは偶然ではない。なぜなら、(クーデターに始まる)1960年代の強力な国家論理の下でナラティブを構成した大陸物は、同時に複数の力によって騒然とした満州を設定することにより、その意図とは無関係に個人を回収する近代国家の論理と正面から対立しているからである。

そこでは、独立軍の名簿が書かれている仏像が姿を消してしまうのだが、この仏像を探すために独立軍と日本軍が競い始める。ところが、独立軍も日本軍もその仏像を手に入れるために直接行動しようとはしない。代わりに、仏像探しは二つの集団と契約を交わした個人(請負業者と密偵)によってなされる。請負業者(南宮遠扮)と日本軍のために働いている朝鮮人密偵(許長江扮)、そして正体不明の

⁹⁵前掲書、861頁。

⁹⁶前掲書、935-948頁。

盗賊(張東輝扮)が協力と裏切りとを重ねながら、仏像を探し回る。彼らは自分たちの「欲望」にしたがいこの件に関わった人々である。しかも、盗賊は独立軍と日本軍のどちらにも属さない。この三人は、終始適切な均衡を維持する。

絵1-6. 『鉄鎖を断ち切れ』



問題の場面は、独立軍と日本軍が互いに対峙する最後に登場する。その渦中に盗賊と密偵は闘い始める。二つの集団、二人の個人が闘っている。この場面の空間的配置は意味深長である。独立軍と日本軍が闘っている、まさにその中間に盗賊と密偵が位置している。この二人の個人は二つの集団の闘いには何ら関心を示さない。最後に、二人は独立軍に加担するが、それを決定づけたのは、ただ独立軍が「一方的に」負けていたからである。盗賊と密偵は全滅の危機におかれた独立軍を救出する。二人の個人の力により(現在の)国家が生き返る。転倒は個人と集団との間で起きる。国家はどうせ彼らより力も弱く、彼らの安全を保証することもできない。国家に無関心な者、掌中の暴力に忠実な者、まさに「法なしに生きている者」たちはこうして登場し、この始まりを最後にして消えてしまうのである。

そして『鉄鎖を断ち切れ』が登場したのとほぼ同時期、法に完全に捕縛されている一連の映画が登場した。法を犯すことによって法との関連性が生じる犯罪者の映画がそれである。

5.2. 金斗漢、体制樹立的暴力ー死んだ父を救い国家を打ち立てるヤクザ

李丁載と林和秀が刑場の露として消えた当時、これともっとも劇的な対照性を見せたのは金斗漢であった。彼は1930年代から鐘路を拠点に朝鮮人ヤクザを統率しており⁹⁷、大韓青年団の行動隊長とし

⁹⁷金斗漢は1930年代半ば、京城の朝鮮人商業区域であった鐘路一帯のもっとも影響力のあるヤクザだった。194

て活動した解放期の政局では悪名高い極右テロリストとして名を轟かせた。この時期、大韓青年団団長であったエリート政治家柳珍山(ユ・ジンサン)から政治手法を習った彼は、休戦以降の1954年に民議員当選を起点として合法的政治空間へと参入した(だが、1950代を通して彼が率いた団体は物理的に暴力を使っているという疑問が提起されてきた)。金斗漢は「独立軍」を代表する金佐鎮(キム・チャジン)の隠し子であり、植民地時代には日本に抗し朝鮮商人たちの盾の役割をした者として知られている⁹⁸。金斗漢のこうした履歴は、いかにして彼だけが「団体的暴力行為」に関する罪から逃れることが可能だったのかを示している。

5・16クーデター直後の朴正熙と金斗漢の関係は概ね良好だった。1963年に金斗漢を団長とする愛国団という青年団体が組織されていたのだが、朴正熙が承認したこの団体は「旧政治家の再起を徹底して阻止すること」を目標としていた。「国民を欺瞞した民主党とその外の全ての旧政治家を告発する」という金斗漢の大言壮語とともに、この団体には空手、柔道の有段者、在郷軍人などからなる二千七百名ほどの別動隊が設置された⁹⁹。朴正熙とのこの隠された関係は、金斗漢によれば「青年運動当時の親分」だった共和党議長柳致暎(ユ・チヨン)を媒介として可能だったようである。だが、この蜜月関係は1964年に入り、亀裂が入り始める。金斗漢は学生たちが謀る行動に扇動的な役割をしようとしたという理由で捜査を受ける¹⁰⁰。暴力の一掃と秩序回復が成されると、この「青年運動」という名の暴力はとりわけ必要性がなくなり、かえって「革命」の正しさを脅かす原因となったのである。

1965年11月9日、国会議員選挙で当選(韓国独立党の所属)した金斗漢は、その直後、韓国独立党内乱陰謀事件により起訴された。当時、警察が明らかにした容疑の内容は「五段階の暴力革命の謀議」であったが、実際に具体的な根拠として提示されたのは、日韓基本条約反対のデモを操ってきたというものであった。金斗漢はその資金源として目をつけられた¹⁰¹。韓国独立党内乱陰謀事件は、戒厳令をも辞さず強行された日韓基本条約に伴う民心の動揺を抑えようとした事件だった。金斗漢は翌年1月に拘束されるが、その後の裁判で無罪判決を受けた。同年、財閥サムスンのサッカリン密輸事件や国会の生ぬるい対処への抗議として起きた金斗漢の国会汚物投擲事件は、一気に内閣総辞退へと導かれ国会の威信損傷による除名論が沸き上がるなか、彼は議員職を自ら辞退した。国会議長侮辱罪と公務執行妨害罪により金斗漢が拘束されることで終結したこの事件は、1966年のもっとも大きな政治

3年、朝鮮総督府の高等警察課刑事の張明遠は「不良青年」たちを糾合し、総督府の協力団体である半島義勇挺身隊を組織した。金斗漢は事実上この組織の指導者だった。1949年、「反民族行為特別委員会」はこの団体の設立および活動に基づき張明遠を起訴した。だが、この起訴は半島義勇挺身隊が「表面上、倭政策に協力するように見え」るが、不良青年たちを「感化、指導し、善良な青年を育成」したという理由により起訴猶予となる(反民族行為特別検察部、壇紀4827(1949)年、刑第297号)。1949年の金斗漢は代表的な白色テロリストとして強力な力を行使していた。張明遠に関する反民特委調査記録は国史編纂委員会韓国国史データベースにその全文が掲載されている。<http://db.history.go.kr>

⁹⁸金斗漢が金佐鎮の息子だということは、金斗漢自らの主張に基づく。事実の有無を確認できる証拠は存在しない。しかし、金斗漢はこの事実を固く信じ、その上、自分のすべての行為を説明しようとした。また、大衆も彼の自伝に基づいて作られた映画、ドラマ、小説などを受け入れ、金斗漢が金佐鎮という「将軍の息子」であると信じた。大衆文化の中で金斗漢のイメージを追跡するとき、事実の真偽はあまり意味がないことかもしれない。金斗漢『金斗漢自伝』メトロ新聞社、2002年(『血で染まった建国前夜』1963年初版)。

⁹⁹『東亜日報』1963年8月10日。

¹⁰⁰『京郷新聞』1964年3月4日。

¹⁰¹『京郷新聞』1965年11月20日。

的なイシューとして記録されている¹⁰²。1967年の総選挙に新民党の所属として出馬した金斗源は、「庶民層に訴える力が強い」という評価を受けていた¹⁰³。だが、この選挙運動中に「北傀では農村にまで電気が来ているのに我が農村には何もない」という要旨の演説が反共法違反になり、また再び拘束されることになった¹⁰⁴。結局その年の11月に保釈され出所した彼は、これを最後に政界から姿を消した。だが、彼の高い大衆による人気は以後の大衆文化で繰り返される、「侠客」金斗漢物語の出発点となった。白色テロリストとしてスタートしたこの政治ヤクザは、この一連の出来事を経て不正腐敗に対抗する正義の侠客として生まれ変わった。

金斗漢の人気が絶頂に至った1969年に『八道¹⁰⁵の男』が公開された。1970年代を風靡した「侠客物」の嚆矢となるこの映画は、金斗漢という実名の使用を注意深く避けているが「金斗漢物語」の最初のバージョンだった。『八道の男』は10万7千人の観客動員数を記録した¹⁰⁶。この成功以降、監督金暁天(キム・ヒョチョン)とシナリオを担当した片巨影(ピョン・コヨン)は、それぞれ金斗漢物語のシリーズ化を始め、その傍系とも言える一連の「ヨンパリ」シリーズが出現した。1970年代を通して流行した、いわゆる「侠客物」はこうして登場した。これらの映画は下位階層の男性向け「娯楽映画」であり、しばしば国が与える「優秀映画」と「反共映画」クォータ¹⁰⁷を得るためのプロパガンダとして制作された。これらの映画は朴正熙時代の政策理念をその最も低い次元において具体化したものだった。

『八道の男』の物語を要約すれば次の通りである。孤児の幼い虎(張東輝扮)は、自分を育ててくれた老人から彼の父が有名な独立闘士だという話を聞く。大人になった虎は拳ひとつで鐘路一帯を平定する。そうした彼に全国から腕に自慢のあるつわものたちが一人二人と挑戦状を送りつけ訪ねてくる。虎はこれらの闘いで勝利を重ね、挑戦者たちは彼を「兄貴分」とし仕える。いまや朝鮮のつわものを代表するようになった虎は、朝鮮人商人区域の鐘路に勢力を伸ばそうとする日本人のヤクザと一大決闘を繰り広げ、彼らを追い出す。

繰り返される挑戦と絶対的強者の浮上、そして登りつめた最後の勝者は外の敵(日本のヤクザ)に対抗して形成された内(朝鮮のヤクザ)の代表として敵を撃退する。驚くほど典型的なこの物語は金斗漢本人が口述した彼の自伝に基づくものである。『八道の男』から始まる「金斗漢物語」は以後、多くの映画、小説、テレビドラマなどを通じて絶えず再現され、韓国大衆文化の重要な源の一つとして働いている¹⁰⁸。

¹⁰² 『東亜日報』1966年9月23日-25日。

¹⁰³ 『東亜日報』1967年5月13日。

¹⁰⁴ 『京郷新聞』1967年6月9日。

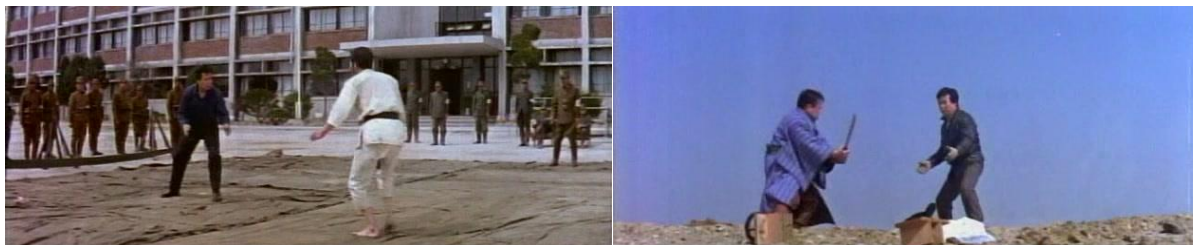
¹⁰⁵ 「八道」とは朝鮮時代全国を京畿道、忠清道、慶尚道、全羅道、江原道、黄海道、平安道、咸鏡道と八つに分けた行政区域を指す。その地名は今も使われている。1960年代後半に想定されていた八道には当然、北朝鮮に属する黄海、平安、咸鏡各道は除外されていた。

¹⁰⁶ 『毎日経済』1969年12月20日。

¹⁰⁷ 国家が指定する優秀映画と反共映画を製作することによって、外国映画輸入の権利が与えられることをいう。朴正熙政権の中、常にこのクォータ制は、映画を国家と強く結びつける重要な装置として作用した。詳しいことは第4章を参照。

¹⁰⁸ 1990年に林権澤(イム・クォンテク)によりつくられた映画『將軍の息子』は、大韓民国社会において金斗漢物語が特定の時代を越え、どれほど持続的な波及力をもっていたかを示している。1960年代に大陸物、剣客物などの映画を主に撮った林権澤は、1970年代には数多くの国策映画を撮り、1980年代には『霧』、『キルソトゥム』、『チケット』などにより同時代のもっとも重要な映画監督として浮上した。『將軍の息子』は彼が約20年

絵1-7. 『八道の男』



一体何がこの話をあれほど長期かつ広範にわたって消費されることを可能にしたのか。「金斗漢物語」のクライマックスは孤児の少年がある日突然、自分の本当の血筋を悟るところにある。真実を知った以上、彼はもう街の不良少年ではいられない。少年は国を救おうとした父の志を引き継ぎ、民族のために意義あることをしなければならない。植民地男性が経験したあの強烈な孤児意識と、戦後の一様にみじめな父の形象を想起すれば¹⁰⁹、街の孤児が独立運動家の「将軍」の息子として再生されるこの物語は確かに魅力的なものである。その上、彼は生得的に強い肉体をもっている。今や彼の拳は父の名声に相応しい方向性を持つことになるのである。「民族的自覚」と卓越した暴力とがないまぜになり、韓国現代史を貫くこの話の訴える力は歴史的であると同時に、一方では大衆的なものだった。

一方、『八道の男』というタイトルが明徴に示しているようにこの映画は、韓国国立映画制作所が作った国策映画『八道江山』が収めた成功を受け継いでいこうとした。1967年の大統領選挙の約二ヵ月前、この年終わった第一次経済開発政策の成果を誇示するために制作された映画『八道江山』は、ソウルだけで観客数30万人に迫る空前のヒットを記録した¹¹⁰。もちろん、このプロパガンダ映画が

ぶりに撮った「アクション映画」だった。この映画は1990年度の興行成績一位となり、それまでの歴代韓国映画興行記録二位という大成功を収め、決して続編を撮らないという林権澤の原則にもかかわらず、映画会社の要請で第三編まで続いた。『将軍の息子』は林権澤の長年のパートナーであるプロデューサー李泰元の「金を儲けねば」という提案によりつくられた映画だった。だが林権澤自身は、「あるチンピラが民族的アイデンティティに目覚める」この映画のテーマがある程度時代錯誤的なものだと考えていた。そこで彼は、この話が持つ「郷愁」を同時代と疎通させることこそが『将軍の息子』の成功にもっとも重要な要因だったと見ている。林権澤『林権澤が林権澤を語る 2』鄭聖一対談、現実文化研究、2003年、179-211頁。この新たな「金斗漢」シリーズの時代背景は、植民地期から脱しないことで、反共映画のフォーマットから逃れることができた。

¹⁰⁹よく知られているように植民地経験とほとんど同時期に到来した韓国の近代文学は、孤児意識から始められた。その孤児は李光洙(イ・グァンス)なのだが、彼は絶えず新しい父を探し求めた。李光洙は福沢諭吉、または徳富蘇峰と類似の父子関係を結ぼうとした。植民地以降、そして戦後の韓国文学あるいは映画においてやはり父たちははじめから存在しないか、無力であるか、卑屈な否定的存在として描かれている。父たちの負債を背負わねばならないのは息子らの役目だった。

¹¹⁰この数字は、1967年当時まで最高の興行記録を保有していた申相玉の『成春香』(1961)の観客数に迫るものだった。『京郷新聞』1967年3月18日。『八道江山』は大統領選挙の二ヵ月前、国会議員選挙の三ヵ月前に公開された。当時、野党の新民党はこの映画の上映を選挙法に接触すると見て上映中止を求めたが、中央選挙管理委員会は該当事項無しという解釈を下した。『東亜日報』1967年4月14日。

上映される際には大規模な組織的観客動員があった。しかし、この驚くべき成功が、単に動員の結果だとは言いがたい。『八道江山』の成功により、60代後半から70年代初まで『八道の嫁』、『八道の妓生』、『八道の女』、『八道の女中』、『八道の剣客』など「八道」がついた映画が雨後の筍のようにあふれ出た。『八道の男』はこのなかで興行に最も成功した映画だった。1968年、工事に着手した京釜高速道路が1970年に開通し、全国は日帰り生活圏になった。これは二つのことを意味している。ソウルへの人口集中の加速化と全国の時空間的近接化であり、それにより八道という古くからの国土の「換喩」が新たに呼び起こされた。

『八道江山』の物語は次の通りである。夫の還暦を迎えた老夫婦は、全国に離れて生活している娘たちの家を訪ねていくことにする。ところが清州、光州、蔚山、釜山、東草と続く旅程において、経済開発による成果だけでなく、発展の不均衡さもまた目の当たりにすることになる。例えば、慶尚道の蔚山と釜山は驚くべき速度での発展を見せているが、全羅道の光州はそれとは段違いの低い開発の姿を見せている。江原道の東草はほとんど開発の手の届かない貧しい漁村として登場する¹¹¹。だが、どれも皆同じ老夫婦の娘であり、婿である各地域の「住民」たちは、彼らの置かれた場所で最善を尽くし生きていく姿を見せつつ、発展の成果が順次巡ってくると確信している。老夫婦の旅程は一種の国土巡礼のようなものである。彼らは最後に息子が将校として勤務している最前線に辿り着く。

息子は「国土」を防衛している者であり、彼が守っている鉄条網の彼方には回復されるべき地が現れる。同時にその鉄条網は、大韓民国の領土がどこまでであるかを雄弁に可視化させている。すなわち、この映画はこの鉄条網を越えて「北朝鮮傀儡政権」下の同胞を救わねばならないと主張する一方、まさにその明確な境界線により大韓民国の領土があくまでも休戦ライン以南であることを「画定」している。その鉄条網の前に、「八道江山」という映画のタイトルは半分意味を失う。しかし、それこそがこの分断国家の戦略を見せてくれるものなのである。この国家は分断によって構築されたものであり、その実体の片方（朝鮮民主主義人民共和国）はそれを絶え間なく「雄弁」に語りつづけている。大韓民国が朝鮮戦争の休戦ラインの南側に成立したものであるなら、この国家は根本的に暫定的な存在にならざるを得ない。しかし、「民族」は大韓民国という認識の境界線を消しつつ、この「国家」を永続的かつ自然なものにする。皮肉にも所与としての国家とは「民族」を通してのみ可能となる。つまり、「八道江山」というタイトルとこの映画の旅程との不一致は1948年の大韓民国樹立以降、欠落した国家的正統性を民族というレトリックを通じて補充するしかなかった戦略をあらわしている事例だと言える。

¹¹¹ 朴正熙時代に経済開発は慶尚道地域に集中した。この集中化は短期的に経済的成果を誇示することに効率的であっただけでなく、朴正熙の政治的な支持勢力を特定の地域と固く結ぶことにより政権の基盤を安定させる役割を果たした。朴正熙の最大の政治的ライバルであった金大中は、朴正熙政権の地域感情の助長が政治的な考慮の下で行われたと主張している。「テレビやラジオなどのメディアを通じて慶尚道の人々はよいイメージを、全羅道の人々に悪いイメージを刷り込んだ。方言すらも差別を受けた。これは厳然たる文化差別だった。恐ろしいことだった。国を分裂させる亡国的な策動だった。」金大中『金大中自伝』サムイン、2010年、247頁。実際、1960年代以降、全羅道方言への大衆文化的な再現は、下層階級のイメージと結びついた。『八道江山』では光州の婿役に、『八道の男』では全羅道出身の「ヨンパリ」に扮した朴魯植は、都市下層労働者として編入された全羅道出身男性のイメージを代表していた。

それに比べ『八道の男』は、鉄条網の彼方の場所をもひとつにする。平壤のパッタリから光州のヨンパリまで八道の男たちは順に京城の虎に挑戦状を差し出す。それぞれの人物は濃い地域色を示す。激しくなまった方言とともに地理的な象徴物が登場人物を彩っている。大同江(平壤)、無等山(光州)、影島橋(釜山)などの地理的な象徴物は、その地域をインデックス化する働きをする。一方、挑戦と屈服、義兄弟の縁をつなぐこの過程は、「鐘路」の主人である金斗漢を通じてソウルを中心とした地域の位階化を完成させる過程でもある。要するに、それぞれのインデックスがソウルの下に付属する方法で収斂され、強力かつ中央集権的な「国土」が顕現する。『八道江山』において半分に分断された国土は、植民地を背景とした『八道の男』において「想像的」に復元されるが、ここで重要なのはこの復元がソウルの虎という男性的力によってなされるということである。

「独立闘士の息子」として自らのアイデンティティーを確立し、解放後の極右テロリストから1960年代の不正腐敗した政治家たちを懲らしめる政治「侠客」として再登場した金斗漢は、「大韓民国」が望む強力な男性性の体現者として浮上する。虎 - 金斗漢は「侠客」映画のあらゆるシリーズを通して、民族と反共という大韓民国の強烈なキーワードの下で敵を鮮明にし、彼らとの対決を遂行した。以後、監督の金暁天とシナリオ作家の片巨影により「明洞」シリーズと「男」シリーズへと両分、反復されていくこのシリーズは、数多くの傍系物を生みつつ、1960年代末から1970年代を通して繁茂した¹¹²。おそらく、こうした類の映画がこれほど多く作られ得たのは、敵を鮮明に浮かび上がらせることで反共映画の枠に合わせつつも、反共映画というこの人気のないジャンルをアクション映画としての活劇的面白さを通じて挽回できたからだろう¹¹³。その上、歴史が身体の内刻まれた金斗漢という人物の履歴は、そのまま韓国近代史の語りになる。1970年代に入ってから、金斗漢という実名を使った一連の「金斗漢」シリーズが作られた。金斗漢が死んでから二年後の1974年に作ら

¹¹²『八道の男』の成功以後、監督金暁天とシナリオ作家の片巨影は、それぞれのやり方でこの成功を継承しようとした。同じ年につくられた『続八道の男』と『帰ってきた八道の男』から脚本/演出を担当し始めた片巨影は、翌年『恨みの八道の男』(1970)、『予備軍八道の男』(1970)、『韓国第一の男』(1971)、『バカみたいな男』(1971)を作り、金暁天は『明洞出身』(1969)、『明洞の老紳士』(1970)、『明洞の伯爵』(1970)、『明洞男と南浦洞男』(1970)、『明洞に流れる歳月』(1971)『稲妻のような男』(1971)、『男が何で泣く』(1971)、『男の素晴らしい別離』(1971)、『二人の男』(1972)、『明洞を去る』(1973)などを作った。

¹¹³解放直後を背景とした『明洞の老紳士』(金暁天, 1970)は、大韓民国が誰を味方とし、誰を敵として形象化したのかを赤裸々に表している。カンニョン(張東輝)とトッパルは解放前、一緒に独立運動をした「兄弟のような」間柄である。南朝鮮労働党の手先となったトッパルは、カンニョンを捕捉しようとするが、彼の頑強な拒否により目的を達成できなくなると、カンニョンの老いた母と姉を殺害しパルチザンとなって入山する。一方、カンニョンがトッパルと一緒に仕えたトッチンは、国防警備隊創設の主役である。カンニョンはトッチンを訪ねていき自分の部下たちを特別部隊に編成させ、「共産匪賊」を掃討するという悲壮な決心を明らかにする。八道から集まってきた部下たちを率い、カンニョンの共匪掃討戦が繰り広げられる。部下たちは任務を完遂し、壮烈に戦死していく。一人生き残ったカンニョンは彼らを哀悼する。この話には二つの結節点がある。一、兄弟愛という語りで強調される一つの民族。一緒に日本に対抗したトッパルとカンニョンは「兄弟」のような間柄だった。二、だが、この「兄弟」はイデオロギーという名で互いに銃口を向けあう。そして一人生き残った戦闘の証言者が我々をまた一つの哀悼の共同体へと招待する。この映画の最後の場面は『燃える大陸』、『ソ満国境』といった大陸物がみせている哀悼の共同体に対応するもう一つの哀悼共同体を示している。要するに、この映画の問いは次の通りである。この国家、つまり大韓民国を形成するために誰が血を流したのか。カンニョンとトッパルの話は金斗漢の実際のストーリーと似ている。1947年、金斗漢は竹馬の友である鄭珍容を左翼であるという理由で、リンチし殺害した。この事件で金斗漢は米軍政により死刑を言い渡されたが、1948年、大韓民国の建国とともに李承晩から特別恩赦を受けた。

れた『実録金斗漢』を初めとし第四作まで続いたこのシリーズは、没落期に入った申フィルムの最後の興行映画でもあった¹¹⁴。これらの映画の時間的背景は植民地と米軍政期を経て大韓民国政府樹立期までを貫いている。

5.3. 緊急措置の時代ーヤクザと警察

「あの時は争って何かあると法に訴え、そんなことが発生し始めた頃だったじゃないですか。(中略)当時は憂さをはらすところがないじゃない。だからああした映画がつくられたんですよ。情け容赦なく叩きのめすのがよかった。(中略)かっこいい韓国の男たち、構図がそれなりに決まってるんだよね。これらの映画は興行に成功しました。会社の借金はほんとすぐ返しましたよ。あの時代が必要とした映画だったんですよ。」¹¹⁵。

70年代初、申フィルムの専属プロデューサーとして金斗漢シリーズを企画した企画者金甲義(キム・カビ)の陳述によれば、これらの映画は全て興行に成功して「金儲け」になった。彼によると、このシリーズが成功した理由は簡単である。「憂さをはらすところがない」者たちに「情け容赦なく叩きのめす」映画は、立派な「代理満足」になったからである。ところで、憂さをはらす場所がない者たちとは果たして誰であり、彼らはなぜ代理満足が必要だったのか。この陳述が興味を引く理由は、この企画者はあるもどかしさを感じているのだが、そのもどかしさが「あの時は争って何かあると法に訴え、そんなことが発生し始めた頃」だったために発生したものと見ているところにある。

金斗漢シリーズが続いた1974年から1975年まで、九度にわたり緊急措置が下された。この緊急措置は1971年の国家非常事態宣言、1972年の非常戒厳宣布、そして続く「維新憲法」の産物だった¹¹⁶。

¹¹⁴ 『実録金斗漢』(金暁天、1974)、『俠客金斗漢』(金暁天、1974)、『金斗漢 続第三部』(高栄男、1975)、

『金斗漢 続第四部』(高栄男、1975)。金斗漢シリーズの最後の作品『金斗漢 続第四部』は申フィルムではない合同映画会社の名で制作された。申フィルム所属のプロデューサーで監督だった崔慶玉によれば、この申フィルムの映画社許可取消しにともなう名貸し制作だった。「崔慶玉」申フィルム採録研究チーム『2008年韓国映画史口述採録研究シリーズ 申フィルム1』 韓国映像資料院、2008年、196頁。1975年11月、申フィルムは映画社許可が取消される。許可取消しの理由は申フィルム映画『バラと野良犬』の予告編検閲において削除されたキスシーンが、封切られたフィルムに含まれていたことだった。申相玉はこの事件に中央情報部が介入していたと主張している。以後、申フィルムが企画、または制作していた映画は、申相玉と親密な関係を維持していた合同映画会社の名前で発表された。申フィルムの許可取消しの経緯については以下の著作を参照。チョ・ジュニョン『映画帝国シンフィルム - 韓国映画企業化への夢と挫折』韓国映像資料院、2009年、179-187頁。全盛期であった1960年代の申フィルムについては第3章を参照。

¹¹⁵ 「金甲毅」『申フィルム採録研究チーム『2008年韓国映画史口述採録研究シリーズ 申フィルム1』 韓国映像資料院、2008年、494頁。

¹¹⁶ 1974年1月8日、「憲法第53条による緊急措置の宣布にあたり」という大統領談話とともに宣布された緊急措置第1号の内容は次の通りである。「大韓民国憲法を否定、反対、歪曲、誹謗、改正運動、廃止運動、流言飛語のねつ造および流布する一切の行為を禁じる。こうした禁止された行為を勧奨、扇動、宣伝したり、放送、報道、出版などの方法でこれを他人に知らせる一連の言動を禁じる。この措置に違反した者とその措置を誹謗したものは非常軍法会議において審判、処断する。」1975年の緊急措置9号はそれまでの緊急措置の内容を集大成したものだ。その内容は「流言飛語のねつ造・流布・歪曲伝播・集会・デモ・放送通信による憲法否定、この措置への誹謗禁止、違反内容の伝播報道などの禁止、措置に違反した場合、除籍・休校・廃刊・免許取消しなど

維新憲法第五十三条の緊急措置権は国家危機の「予防」次元で乱発された¹¹⁷。この瞬間、法はもっとも恣意的な形でやってきた。緊急措置の時間は凶々しい噂の時代でもあった。数多くの処罰と禁止処置がとられたのだが、この処罰と禁止の理由は明らかではなく、したがってほとんどが噂の形で飛び交った¹¹⁸。「すでに」個人の私的暴力は回収され、個人間の争いは法の調整を通して解決されねばならなかった。要するに、個々人の物理的暴力は「禁止」され、法は予測できない形で至る所に存在した。さらに経済成長にともない利益争奪が至る所で民事・刑事上の衝突を生んでいたが、法が弱者を保護しないという事実には変わりなかった。

『八道の男』の成功直後につくられた『帰ってきた八道の男』（片巨影、1969年）には、これと関連して興味深い場面が登場する。この映画の主人公は虎ではなく、彼に挑戦して弟分となった全羅道光州出身のヤクザのヨンパリだ。虎は組織を解散し、部下たちはヤクザの世界から足を洗い、まじめに

の権限付与、この措置の司法審査対象からの除外」であった。維新憲法制定と、それに基づく緊急措置の具体的な内容については、キム・ミンベ「維新体制と緊急措置」『歴史批評』32号、歴史批評社、1995年を参照。

¹¹⁷維新体制のもっとも大きな特徴は、選挙を通じた大衆政治への否定にある。1970年代維新体制への変貌を当時の大衆社会形成と亀裂という脈絡で理解しているファン・ビョンジュは、維新体制を通じ大衆政治を放棄した朴正熙が1960年代に駆使した人民主義的扇動をこれ以上使う必要がなくなったことを指摘している。その代わり、近代化(産業化)の弊害を集中的としてイシュー化される民族主義的言説が重要な大衆動員の論理として浮上してきた。もちろん、民族主義言説は1960年代にも重要な動員論理だった。この時の論理が民族の進むべき未来の価値を目指すものであったとすれば、1970年代の論理は既存のものに対する再発見に集中していた。1960年代、朴正熙がしばしば使っていた、止揚されるべきものとしての民族の旧習は、1970年代には伝統への回帰、あるいは再発見という言説へと変わった。1970年代、朴正熙は経済発展の結果、増加する大衆の欲求を統制する必要があった。朴正熙は資源配分をめぐる葛藤調整のメカニズムとしての「政治」ではない、「協同の努力による個人と国家の力と富を生産する過程」として再規定し、これは西欧とは異なる韓国の「固有の」ものとして示された。この時、農村は韓国的価値の貯蔵所として新たに浮上した。農村が都市を先導する「新しい村運動」は、実際には経済発展の過程において疎外されたこれらの地域が価値の次元においてそれを挽回し得るものとした。ファン・ビョンジュ「維新体制の大衆認識と動員言説」『尚虚学報』32集、尚虚学報、2011年。

¹¹⁸1970年代の大衆歌謡生産者に定期的に加えられた大麻スキャンダルと、禁止曲リストは、処罰する者の恣意性をあらわす代表的な事例だろう。1970年代初中期、新たに登場した「青年文化」への政権の不安と対処を示すこの一連の過程は数多くの噂をともなった。例えば1973年から1975年までの間、もっとも代表的な「青年文化」のアイコンであった歌手李章熙(イ・チャンヒ)が70年代に蒙らねばならなかった過酷な禁止と処罰の背景には、彼と同年輩であった朴正熙の息子朴志晩との関連説が執拗に噂として流れた。また韓国ロックの大御所として知られている申重鉉(シン・ジュンヒョン)に加えられた迫害は、個人的に彼が政権から睨まれたからだとの「噂」により理解されていた。1970年代の青年文化と関連した多くのミュージシャンたちは活動を止めるか、アメリカに場所を移さねばならなかった。シン・ヒョンジュン「李章熙と1970年代：失踪した1970年代、退廃あるいは不安」『当代批評』28号、2004年/シン・ヒョンジュン『韓国ポップスの考古学1970：韓国フォークとロック、その絶頂の文化』ハンギルアート、2005年。また、この青年文化を集約した映画は1974年の『星たちの故郷』だった。崔仁浩(チェ・イノ)の新聞連載小説を基に李長鎬(イ・チャンホ)が監督、李章熙が音楽担当したこの映画は青年文化を代表するトリオが結合した映画としてセンセーショナルな反響を呼び起こした。一人の純真な女が男たちとの経験を経て転落していく話を描いた『星たちの故郷』は、以後1970年代韓国映画のもっとも重要なジャンルとなる「ホステス映画」の嚆矢となった。

生きていくことにする。ヨンパリもかつぎ屋になり貧しいが幸せに生きている。そうしたある日、事業家として成功した昔の仲間に妻を奪われたヨンパリは、何をしてでも金を稼いで復讐することを誓う。だが、彼が再び腕力を使おうとする際には、いつもそうできない状況に陥る。そのたびに刑事が現れるからである。この刑事は言葉通り「突然」登場する。

ある日、ヨンパリは自分の名を騙る偽ヨンパリに出会う。この偽物に腕を振り上げ懲らしめようとする、突然現れた刑事がヨンパリの腕を掴んで言う。「私たちは法治国家の民主市民です。不当なことがある時は法に訴えれば正当な判決を下してくれます」。ヨンパリが偽ヨンパリと対峙している場面において、鏡を介するで幻影のように姿を現した刑事は、次のショットでヨンパリの腕を掴みこの状況へと介入をする。この刑事の登場はほとんど非現実的に見える。なぜなら彼の登場を予告するいかなる端緒もその前の場面から見出すことができないからだ。鏡を介したこの脈絡のない登場は、この刑事を全知全能な存在として位置づけ、機能させる。彼は見えないが、どこにでもおり、どこでもヨンパリを見ている。刑事の言葉にヨンパリ役を演じている朴魯植(パク・ノシク)が、あの特有の全羅道なまりで次のように言葉を返す。「ほんと、俺がもう少し勉強をしておったら、その法とか何とかやらがわかるんやろが、ってことやな。まいっちゃうな。ああ、こいつがだよ、人の名前を騙ってヨンパリの振りをしたんやけど、詐欺で入りまっか、強盗で入りまっか。俺は、ほんま頭が悪くてな」。ヨンパリは刑事の言う通り、結局腕力は使わないが、睨みをきかせ、自分の頭をバシバシ叩く朴魯植の身振りは喜劇的でありながらも挑発的である。

絵1-8. 朴魯植 (『帰ってきた八道の男』)



『八道の男』シリーズは、朴魯植という悪役専門の俳優にヨンパリという独特なキャラクターを創造した。この映画以降、1970年代を通して彼自身が監督を兼ねた映画も含め、朴魯植のフィルムグラフィーを埋めた役割の半分はヨンパリだった。数多くの映画において繰り返されるこの極端なマッチョキャラクターは、全羅道からソウルに上京した田舎者で、力が強く、血気盛んだ。ヨンパリのキャラクターを70年代大衆文化の重要なアイコンとしたのには、朴魯植という俳優の奇妙な魅力による。愚直でありながら、卑屈で時々おかしい残忍さを発散する朴魯植のヨンパリは、体制順応的なナラティブの層位とは無関係に誇示された身振りを通して金持ち、有職者、権力者への秘められた軽蔑をしばしば表現していた¹¹⁹。都市に移住した低学力の下層階級の男性たちに対する適切な反映物として、

¹¹⁹朴魯植 - ヨンパリというキャラクターの大衆的説得力は、ヨンパリが初めて登場した『八道の男』においてす

ヨンパリは70年代から見出され始めた「民衆」というイデオロギー的単位に全く入り込めなかった剰余的存在だと言える。馴致の対象として彼は、法と近接するしかない存在でもあった。ヨンパリは刑務所を出たり入ったりする。「性格的欠陥」がしばしば彼を誤った道に引き込むのだが、彼はその都度更生への意志を奮い立たせる¹²⁰。それは、なによりも「警察」が彼を管理しているからである。

金斗漢からヨンパリに至るまで、俠客物のなかでこれらキャラクターのもっとも大きな特徴は、これら全てが過去を清算し「新しい人間」にならなければならないという当為に囚われているという点である。これらの映画においてヤクザたちは、法体制に順応するために実に全力を尽くす。金斗漢は彼の部下たちに今やヤクザの時代は過ぎ、新しい時代が来たから、新しい生を生きねばならないと強弁する(『金斗漢 続四部』)。新しい人間になるということは、「維新」といかに近似的に合致しているのか。俠客物の主人公たちが法を犯した者であるということは、再び強調される必要がある。彼らは法を犯すことで、法をあらわにし、その法に囚われる。その法が帝国日本のものであれ(『八道の男』、『実録金斗漢』)、米軍政期のものであれ(『金斗漢 続 三部』)、大韓民国のものであれ(『金斗漢 続四部』)、それは関係ない。監視と予防とにより代弁される維新体制は、違法な暴力を整理する力としてこれらの俠客物のなかで引き続きその顔をあらわにする。

例えば『八道の男』と『実録金斗漢』の以下のような場面を見てみよう。

『八道の男』の一場で、部下たちを救うために虎が憲兵隊に自首する。日本の「憲兵」が彼を残忍に拷問し始める。虎がまるで幼い子供をなだめるように憲兵に言う。「もう気が済んだのか」。この場面は憲兵大将の前に連行される時と対照的だ。虎はきわめて恭しく、さらに彼は相手の論理(内鮮一体)を受け入れることにより、自分が願う結果(部下たちを釈放すること)を得る。彼の態度が拷問を加える憲兵と憲兵大将の前とで異なる理由は簡単である。憲兵は一介の「幼い子供」のような個人であるに対し(なので、虎はこの憲兵に自分の肉体的力を誇示し、その効果を見る)、憲兵大将は公権力の象徴だからだ。

次の場面は『実録金斗漢』の最後の場面である。この映画の最後は、金斗漢一派と山口一派との一大決闘である。ついに争いが終わり、勝利の喜びと死んでいった仲間への哀悼の時が終わりつつある頃、金斗漢に日本人の刑事が近づいてくる。この日本人の刑事はこの争いの場面が始まる直前にこっそりその姿を現わすのである。金斗漢一派が闘いの場へと走っていく時、これを見守っている彼の姿

でに予告されている。飲み屋で偶然会った歴史教師やその教え子たちと一緒に虎たちは料亭で宴会の席をもつ。学識がないことを嘆く虎に対し、教授の民族意識に関する一大演説が始まる。皆彼の演説にうなずいている間に、フレームの左側に朴魯植の顔が映し出される。その場に唯一同意できない表情で座っている彼の顔はあまりに異質であり、この同意のシーン全体を台無しにしてしまうほどである。これに続くシーンで彼は教授に踊りを踊ろうと無理を言う。朴魯植の手に引っ張られ、教授は「馬鹿踊り」を踊る。朴魯植がこのシリーズの中でもっているイメージは、朴正熙政権の対外的人民主義路線と一致するよう見える。朴魯植は1960、70年代において最も興味深いスターの一人と言えるだろう。彼は下層階級の男性のファンタジーを体現しきるが、その過剰なファンタジーのなかでいつも挫折に至る経路も同時に表現している。。

¹²⁰またこのキャラクターは反共映画のなかでも活発に活動している。例えば『防犯隊長ヨンパリ』のような映画で義理を愛するヨンパリは、民族を「裏切る」共産主義者たちを処断する。この時、共産主義者は学のあるものの姿と重なる。

がチラッと映し出される。このシーケンスを取り出してみると、この刑事は意図的にヤクザ同士の争いを幫助することで、一方を片づけるのに成功し、金斗漢を捕まえていくことでヤクザ一掃という目的を達成する。金斗漢は従順に腕を差し出し手錠をかけられる。

絵1-9. 『実録金斗漢』



彼がこれほど恭しい理由は、(虎が自ら語っているように)彼らが「刑務所を出たり入ったり」する非行者であるからである。ここにはフーコーがいう「それを制圧する一方でそれと協力して活動する

警察装置にとって客体ならびに道具」という非行性の多義的な地位¹²¹が関係している。ところがこれらの場面は単に「非行の植民地化」という審級で終わりはしない(あるいはこの審級そのものにすでに関与しているのだが)。これらの映画がつくられた時間を念頭に置いて見ると、再び浮上する問いは、日本の植民地権力から後期植民地国家という主権の転移が起きていたにもかかわらず、この犯罪者たちの形象のなかでは決してこれを問うことはできないということである。あるいは、これを露わにできないと言った方がより正確な表現であろう。繰り返すが、すでに「違法者」である者は、彼の行為が「法を犯」したものとして規定される限りにおいて、決して法そのものを問題とすることはできない。法の外部が禁止された時代、掌中の暴力を越えて代議制の下での民衆の潜在力をも掌握した維新体制にこれ以上似合う(アクション)映画も珍しいだろう。

俠客物は休みなく暴力を展示するのだが、そのとき、必然的に発生するしかない暴力の独占への問いは、対象をずらしてしまうことにより安全な方法で遮断される(ヤクザ「同士」の争いと刑事の最終的まとめ)。この点において俠客者は法を犯すことと法との関係そのものを模倣しているように見える。違法はすでに法の成立以降においてのみ可能である。同時に法は違法を指摘し、囚えることにより自らを法として成立可能なものとする。これら俠客物、ヤクザ映画の政治的効果はあの「革命裁判」の誇示するような秩序権の発動をより安定的に実現する。

6. 小結：反共、大陸、俠客—韓国アクション映画における暴力の系譜

1960年代初頭、満州軍出身将校が起こしたクーデターとほとんど同時期に、韓国映画には植民地期の満州を背景とした一連のアクション映画がやってきた。この同時性は何を意味するのか。「大陸物」と呼ばれるこれらの映画は約10年という短い限られた期間において、国家主導の産業化、近代化という60年代の韓国映画の要請への応答としてスペクタクル・アクション大作から、都市の下層男性という新たに形成された観客層を対象とした低予算映画への転移を経て、1970年代に入って急速に消えていった。このジャンル内部の変貌は、初期の大陸物が堅持していた強力な国家主義の語り弱まっていく過程でもあった。本論では、大陸物という「通国家的」ジャンルが反共戦争映画という地平から登場する点に注目した。このことこそが、大陸物が大韓民国という分断国家の政治共同体の成立に内在するある矛盾から始まっているという仮説を証明している。すなわち、戦争と内戦の交錯がそれである。内戦から生じた韓国戦争映画のジレンマが敵の形象におかれていたのであれば、植民地の外部において交戦の空間を想像する大陸物は、まさにいかなる罪の意識もなしに国家の永続性と正統性を保証するのである。

しかし一方で、満州という場所の外部性こそがこの語りを脅かすものでもある。なぜなら、現在の主権国家は独立軍の形態としてそこに介入するのだが、これはあくまでも痕跡 - 国家だからである。要するに、強力な民族主義の語りの構築のために必要な戦争のイメージ、敵の必要性が植民地の外部である満州に交戦の空間を想像するべく働いたことは明らかであるが、その場所の歴史性の下で、交戦は万人の万人に対する闘争、主権同士の競争、個人と集団の帰属の如何という厳しい難題に遭遇す

¹²¹ ミシェル・フーコー『監獄の誕生』田村俣訳、岩波書店、1977年、280頁。

ることになる。したがって、強力な民族主義の語りとしての抵抗の歴史が完成され、民族が永生のものと規定され、そしてその上に繁栄という近代化の論理が幾重にも重なるとき、このジャンルの「使い出」は急激に弱まらざるを得ない。外部の想像力は内部へと転移される。大陸物が終わって俠客物が登場するのは偶然ではない。なぜならば、クーデターによって誕生した朴正熙政権にとって、自らの法暴力的な起源を想起させる無法的な想像とは不便で不穏なものであったからである。法の暴力的な起源は隠蔽ないしは忘却されなければならなかった。俠客物の主人公たちは無法の空間で動くものではない。すでに法に捕獲されている者、違法者こそ俠客物の典型的な登場人物である。大韓民国が想定している二つの敵、日本と共産党に対抗して戦うこの韓国式やくざ映画は、抗日・反共といった国家的要求を反映する一方、暴力の展示とそれがもたらす快樂を法のテリトリー内において進める。そのような意味で、俠客物は経済開発と軍事近代化(military modernism)によって秩序を掌握した第3共和国の後半、ならびに1972年以後の維新体制に直接的に関連するものといえる。この映画はある意味、緊急措置の名として法が最も恣意的な方式で随所に出没する場所で、なおかつ最も安全な方法で暴力を展示できる方式を見出した。要するに、戦争から無法へ、そして違法と秩序の回復への移行は、分断と(革命を継いだ)クーデター、維新という韓国現代史の映画的圧縮だったのだ。

第二章 戦後日韓の身体障害映画 —忘却と分断の身体表象

1. 政体と身体、戦後平和国家とポスト植民地分断国家の映画的形象

1.1. 実在の傷痕、政治神学の裏返された象徴、政治的無意識の想像的解決

本章では戦後日本とポスト植民地分断国家大韓民国が政治文化的に安定した段階に入った1960年代、これらの場所で同時多発的に登場した身体的欠陥、障害をもった人物たちが主人公となる一連の映画を分析しようと思う。冷戦アジアと旧帝国の秩序の接触面である香港を媒介にし、文化的交流が禁止されていた日本と韓国に同時に現れたこの身体障害というイメージは、ある時はアクション映画というジャンル映画のなかで、またある時は政治的志向が明白な映画のなかに登場した。すなわち、香港を冷戦アジア文化の乗換駅としながら、東アジア映画の表象空間が同時に入り込んだ主な傾向のひとつが身体障害の表象を巡る一連の語りであった。

なぜ、強固になった冷戦秩序の下で国民国家が完成されつつあったこの時期に、突然、盲人、肢体障害者が出現することになったのか。通国家的なジャンルのなかでつくられたこれらの映画は、商業的観点において互いに強く影響を受けていた。その結果、同じ障害の諸表象がこの地域の映画において共通してあらわれることになる。例えば、香港、韓国の1960、70年代のアクション映画における盲目の剣士、あるいは剣客の登場が、1960年代にアジア地域で人気を博した日本映画『座頭市』の興行と関連していたことは明らかである。また、1960年代末以降、韓国映画に登場する肢体障害者の形象は、香港映画『獨臂刀』の韓国での成功の余波と言えらるだろう。当然のことながら、商業映画は同時代の流行に敏感であり、反復と模倣に長けている。いくら閉鎖的な一国映画市場だとしても、完全に閉ざされることのないその理由は、この市場がすでに自国映画だけでは充たされず、観客の期待値はナショナルな構造の欲望とトランス/ナショナルな流行の間を行き交っているからである。

しかし、この繰り返される現象はまた、地域によりそれぞれ異なる部分に力点が置かれている。例えば、身体障害の形象という意味では共通しているが、日本の場合は盲目の形象が、韓国(と香港)の場合は肢体障害の形象がそれぞれ際立っていた。身体障害という通国家的な現象は、各地域のその脈略に沿ってより支配的な形象が創出される。そのため、その創出された形象を通じて、その地域の

脈絡を再構築することができる。要するに、本章では身体障害という特定時期の国家横断的表象を通して、戦後東アジアの個別の様々な場所を支配していた政治的無意識の問題を解明したいと思う。

まず、これらの映画を解明する三つの局面として、日本と韓国の両側でそれぞれ敗戦と分断という結果を生んだ二つの戦争と、その直接の派生物として登場した傷痕軍人の形象に注目する。これは、歴史が生み出した実在的な事件が創出した主権の象徴としての不具という表象、また制限主権¹²²として象徴化される政治的難局の解決を夢見る想像的な工程としてのナラティブに注目することを意味する。

一、実在的事件。この地域で起こった二度(あるいは三度)の戦争が残した傷痕として、傷痕軍人という問題に注目する必要がある。傷痕軍人という存在は、旧帝国と旧植民地がともに経験した第二次世界大戦と植民地経験下で蓄積された内的矛盾が、冷戦を通して爆発したポスト植民地の内戦、つまり朝鮮戦争や国共内戦という一連の歴史(sequence)を通して東アジアに残された政治的な実在だった。傷痕軍人は敗戦と内戦の傷痕を日常空間にさらした。それは失敗した政治の物理的実在であり、政治の根源を露出する彼らへの法的、社会的措置の問題、すなわち象徴的、実在的な補償という問題は東アジア共通の問題だった。しかも、二つの戦争がそれぞれ二つの国家の枠内で収斂されるとき、ここから抜け落ちるものが発生する。例えば、「元皇軍韓国人傷痕軍人」の存在がそうだ。後述するが、彼らの存在は前の戦争が一国内では決して処理できないことを示す一方で、この新しく登場した(複数の)国民国家の構成過程そのものを問題にする。

二、象徴的形象。スクリーン上に顕現されたこの不具の諸形象を、ここでは人民主権時代の大衆映画¹²³の性格・地位という問題と関連させて論じる。スーザン・バック・モースによれば、大衆という新

¹²² 「国家主権」(national sovereignty)と「制限主権」(limited sovereignty)をめぐる論争については、以下の論文を参照。林志弦(イム・ジヒョン)「国民国家の内と外-東アジアの龍有権扮装と歴史論争に関して」『人文研究』第48号、嶺南大学校人文科学研究所、2005年。第二次大戦後、国連などを媒介にした国家主権制限の論議については、以下の著作も参考。篠田英明『「国家主権」という思想、国際立憲主義への軌跡』勁草書房、2012年、219-220頁。日韓社会運動の主要議題であった外国軍駐屯問題、治外法権に近い駐屯郡民刑事法規定、戦時作戦権論争に見られるように、日本と韓国は、国家主権は『国家の単一の支配権力』という問題において持続して欠如形として意識されてきた。国際平和という名の下で進められた米国主導の制限主権論と異なり、社会主義圏では社会主義圏全体の利益に一つの国家の利益が条属するという『制限主権論』が強調された。冷戦体制そのものの属性が制限主権論に集約されているとも言える。例えば、1968年チェコスロバキアでドゥプチェクがソ連の干渉から抜け出そうと改革を試みたが、ブレジネフの『制限主権論』にかかりワルシャワ条約軍の侵入により無残に崩壊した「プラハの春」もそうした事例である。北朝鮮の主体思想もまたこうした動きへの自衛策として強調された側面もある。

¹²³ 周知のように、人民主権はルソーが「人民みずから承認したものでない法律は、すべて無効であり、断じて法律ではない。」(『社会契約論』 桑原 武夫・前川貞次郎訳、岩波書店、1954年、133頁)と語って以来、近代政治の根本テーゼとして作用してきた。映画が近代の産物であることは、人民主権としての近代政治体と映画との緊密な関係を想起させる。カントロヴィチはその歴史的な著作『王の二つの身体』で可死の自然的身体(body natural)と不死の政治的身体(body politic)として二重に分けられる王の二つの身体という擬制(fiction)が近代民主政を準備したことを明らかにした。(E.H.カントロヴィチ『王の二つの身体』小林公訳、筑摩書房、2003年、51頁)すなわち、「王の「自然的身体」に重ねあわされた「政治的身体」が「議会」への読みかえられていくことによって、後者を根拠とした前者の抹消」(市野川容『身体/生命』岩波書店、2007年、30頁)を可能にしたというわけである。絶対王政期の主権の「表象/代理representation」として王の身体において発生した二重の次元を、人民主権の時代以降に登場した映画という大衆的な表象装置から発見できるのではないかと。王がそ

しい存在は映画を通して、自らを集団化した観覧者として「誇示」するだけでなく、彼ら自身の存在様態を認知する。スクリーンの前に置かれた観客は、「個々の視聴者の集団であることを超えて、単一(one)の視聴者であり、際限なく再生産された。」¹²⁴ここでの「単一(one)」とは、大衆観客という集団の出現が表象の領域においていかに大きな事件であるかを暗示している。彼らは他でもない、人民主権時代の「主権者(の形象)」なのである。大衆の可視化と、それを観覧しつつ「単一」として形成される観客という存在は、大衆映画がもつ政治的波及力を思い知らせてくれる。再現された「集団」、あるいはスターへの強力な情緒的執着は、なぜあれほどまで頻繁に映画が政治的な効用性という次元で評価されているかを理解する端緒を提供してくれる。また、スクリーン上のこの身体は「自然的身体がさらされている幼児期や老齢期は全く存在せず、他の自然な欠陥や虚弱さも全く存在していない」¹²⁵という点において、すなわちそれ自体として永続する表象/代理としての身体という点から現代における主権の形象と直に連動していると言える。ならば、この身体が一定の欠如を見せるとき、この不具は何を意味するのか。

単刀直入に言えば、本章では映画的身体(cinematic body)を政体(political body)との類比関係から把握する。冷戦下、アメリカ覇権下での「制限主権」性、韓国という分断国家、香港という分断-植民地-国家という政体が肢体障害のヒーローの形成と関連があるのなら、同じく国民国家へと縮小した旧帝国日本が終始一貫して堅持している自己閉鎖的な平和-自衛国家という自縛は、盲目のヒーローへと繋がる。要するに、冷戦後、60年代前後の東アジアを席捲した身体障害という形象は、第二次大戦以降に東アジアに大挙して新たに登場した国民国家のある欠如を象徴化している。けれども、欠如とは、一定の正常値あるいは正常さの基準を想定した時にはじめて生じるものだ。すなわち、この欠如は、これらの個別の国民国家が国民国家という「スタンダード」の想定し、それへの未達として自らを認識して(準戦時状態の分断国家、常備軍なき国民国家)、それを克服しようとする休まない道程の下で(あるいはその下でのみ)現在の国家の正当性を見出そうとしていたことを示すものである。

三、想像的解決。万一、盲目や肢体障害という表象が敗戦と内戦/分断につづく国民国家創出という主権の性格を一つの欠如、あるいは制限として「象徴」するものであるのなら、これらの欠如が始まり、展開され、補償される一連の過程を示すナラティブは、この矛盾の「想像的解決」を示すものだと言える。では、制限主権、敗戦と分断という状況の下で、無力化され、去勢された東アジアの諸男性政治主体は、この状況をいかなる症状として投射し、いかなるプロセスを経て想像的回復に至るのか。政治的無意識が象徴化された表象と、その象徴の運動により展開されるナラティブについての分析は、映画的身体と政治的身体が当時の社会的矛盾の下で構造化されつつ、いかに衝突し、いかに想像的に解決に到達するかを示すことになるだろう。

うするように、俳優もまた二つの身体を持っている。彼/彼女の自然的身体とスクリーンの上の永続的な身体という二つの身体を。もしかすると、映画が大衆の政治的無意識を反映するという見慣れた命題は、ここからもう一度新しく読み直せるのではないだろうか。映画と大衆の無意識の一般的な反映論を超え、映画装置のなかにすでに「表象(represented)」された身体そのものを一つの政治体(political body)として読めるのでないだろうか。

¹²⁴Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia In East and West*, The MIT Press, 2000, p.149

¹²⁵E.H.カントーロヴィチ『王の二つの身体』小林公訳、筑摩書房、2003年、28頁。

要するに、この不具の形象とその動きで成り立つナラティブは、大衆無意識の反映としてだけでなく、その大衆の生を決定する政治体と、そこに内在する矛盾とを想像的に解決するテキストとして読むことができる。「不具の政治体」である互いに異なる不具として顕現している特定国家の主権的 image とは、果たしていかなるものだったのか。

1.2. 二つの戦後国家、旧帝国と旧植民地の出会い

1965年日韓基本条約が結ばれた。朴正熙(パク・チョンヒ)は国民全体の反対を省みず、日韓会談を成就させた。クーデター勢力がかかげた民族主義の言説が致命的な打撃を受けたにもかかわらず、この会談は朴正熙にとってきわめて急を要する事案であった。

「韓日関係においては極東における自由陣営相互間の結束を強化することにより、極東の安全と平和維持に寄与するという大局的な見地に立脚し、と同時に両国間の善隣関係の樹立が相互の間の繁栄の礎を用意するだけでなく、現在の国際社会においての現実的な要請であることを勘案し、政府は現在進めている韓日会談を早急に妥結しようと、超党派的な外交を進めることにするでしょう。」¹²⁶

また、以下の陳述を見てみよう。これは1962年日本の国会予算委員会速記録の一部である。野原覚議員は池田首相に次のように質問した。

「もしアメリカが韓国への援助を打ち切るならば、アメリカは遠からずアジアの全権益と同盟国を失うだろう、もし韓国が共産圏の手に落ちれば、日本は千島、樺太と朝鮮からはさみ撃ちにされる態勢となり、日本の戦略的地位は非常にもろくなるだろうというのであります。それから、これは雑誌で読んだのですが、この自民党の親韓グループの有力な一人の方がこのように発言をされたというのであります。南北朝鮮が平和統一をするとアメリカはアジアにおける重要な戦略拠点を失うことになる、これは日本の赤化防止のためにも必要である、韓国を助けることは必要である、こういうことを私はいろいろ読んでみますと、この際、赤化防止だ、釜山に赤旗が立ったら大へんなことになるから、赤化防止という観点からも考えて会談が進められておるのではないかという私どもは見解を持つのですが、そのようなことはございませんか。」¹²⁷

二つの陳述の交差は、日韓国交正常化がいかなる政治的認識の上でなされたのかを明瞭に示している。1964年、アメリカはベトナム戦争に本格的に介入しはじめた。日本と韓国の妥協の産物であったこの会談は、アメリカの強力な影響力の下でなされたものでもあった。日本と韓国の関係正常化への道は、1951年からアメリカの周旋で始まった。以後、14年も長引いたこの会談の劇的な進展には、朴正熙の登場とベトナム戦争という二つの要因があった。¹²⁸ クーデターで政権を奪った朴正熙にと

¹²⁶ 朴正熙「大統領年頭教書」『韓国国民に告げる』東西文化社、2005年、71頁。

¹²⁷ 昭和37年02月05日、予算委員会 8号、http://kokkai.ndl.go.jp/cgi-bin/KENSAKU/swk_dispdoc.cgi?SESSION=4869&SAVED_RID=4&PAGE=0&POS=0&TOTAL=0&SRV_ID=2&DOC_ID=12807&DPAGE=1&DTOTAL=1&DPOS=1&SORT_DIR=1&SORT_TYPE=0&MODE=1&DMY=9098

¹²⁸ 中村政則『戦後史』岩波書店、2005年、126頁。

って、執権の正当性を確保するための経済発展は急を要する問題であった。（もちろん、ここには海外派「独立運動家」出身であった李承晩とは異なり、日本陸軍士官学校出身であった朴正熙の個人的な経歴も相当に作用したのであろう。）アメリカとしては、相互「友好」的な二つの友邦の支援が切実に必要だった。

高度成長にともなう過剰資本の投資先を模索していた日本の場合、経済的な利益の尊重とともに政治的仇怨の解消も当時の課題であった。韓国の場合、1950年代末からアメリカの援助額削減にともなう経済体制の新たな整備、および経済開発計画のための資金を確保せねばならなかった。要するに、日韓国交正常化は日韓両国の経済的な利害関係の接点と安定した地域体制を維持するために総力をあげたアメリカの背後介入により成就されたものであった¹²⁹。

先の野原の陳述は、実は1961年のケネディー・池田会談のなかで、釜山が赤化した場合、日本の治安に大きな影響をおよぼすだろうという池田自身の発言がその根拠にあった。この認識は、当時の「ドミノ理論」に関するアメリカの認識と一致するものであった。質問に対し池田首相は、韓国が「我々のように」自由民主主義国家であることを願うと答え、それに対し社会党左派に属する野原覚は日本の36年間の朝鮮統治に触れ、その結果として現在韓国だけでなく、北朝鮮に対する考慮がなければならぬのが日本の国際的義務だと述べる一方、一つの国家が自由民主主義国家になるか、そうでないかは外国が干渉することではないと述べている。よって、この陳述を額面どおり受け取れば、ここには日本の「植民地」責任の問題とともに、いわゆる自由アジア陣営の強化論理と国民国家の内政干渉という政治的な論理とが対立していた¹³⁰。

一方、朴正熙政権としても植民地体験をもとに、日本という対立項を想定することで活性化した「民族国家」韓国自身がその会談を進めることは相当な負担であった。それは単に日韓条約への反対が全国的な抵抗という形で登場したという、その抵抗の強さのためだけではない。むしろ、全国的な抵抗を呼び起こさざるを得なかった事情が問題なのである。

日韓条約には、「大韓民国」という政体のその正統性を確立するための二項の相反する論理が直接的に関わっている。ひとつが、北朝鮮を内戦（朝鮮戦争）からの延長線上で捉え、強力な「主敵」¹³¹と設定することで、分断された半分を強固にするというもの。もうひとつが、日本を旧敵と設定する

¹²⁹朴正熙政府は「経済協力」という名で日本から無償給与3億ドル、政府借款2億ドル、3億ドル以上の民間信用給与などを提供される。日韓国交正常化に引き続き障害となっていた対日請求権問題は、これにより「完全かつ最終的に解決されたことになる。」これは韓国の民主化以降の1990年代に戦争被害者たちの個人補償問題を浮上させる契機となった。1951年から1965年までの日韓会談の過程とその問題については高崎宗司『検証日韓会談』岩波書店、1996年を参照。

¹³⁰1965年、佐藤内閣による日韓基本条約調印は日本内でも極めて大きな反発を呼び起こした。社会党と共産党を中心とした条約批准阻止決議、および10万名の国会請願デモなどの反対運動が湧き上がるなか、自民党の強行処理、可決により日韓基本条約および付属協定が成立した。日本国会のこの事態への批判としては藤田省三『現代日本思想大系』第3巻月報、筑摩書房、1965年を参照。

¹³¹主敵という表現が公式的に登場したのは、1995年の「国防白書」からである。1994年安保概念の拡大に伴い既存の「敵からの武力侵攻から国家を防衛する」という表現が、「外部からの軍事的脅威と侵略から国家を防衛する」という表現に変わった。しかし、「敵」という表現の削除が問題になり、1995年「北朝鮮を主敵として想定する」と明示的に示した。2005年から「主敵」という表現は削除されるが、2010年の「国防白書」に再び「敵として北朝鮮」という表現が現れた。国防白書の全文は次を参照。http://www.mnd.go.kr/mndInfo/publication/policyDataBook/policyDataBook_1/index.jsp

ことで、朝鮮民族という単位の唯一無二の後継者であることを明確にするというもの。つまり、民族と国民との錯綜が露わになる瞬間こそが、日韓国交正常化をめぐる論争の核心となるのである。朴正熙が日韓国交正常化の「必然性」について論じる際、一様に「共産主義勢力との対峙」を強調しているのは¹³²、陣営内での位置と役割についてのアメリカの要求への回答であり、反共により成立したこの体制の根拠を示すものでもある。にもかかわらず、体制の正統性の根拠として、民族は韓国「国民」の上位のものとして、あるいはそれを補足するものとして纏わり付き続けるのである。このとき、朴正熙が反共から、さらに「勝共」論理を繰り広げていることは注目に値する。要するに、日韓国交正常化を通じて経済的な利益の獲得を図り、北朝鮮との体制競争において優位を先占することにより、民族の統一をも達成できるということである。

「勝共統一という次元を高めた国家目標は今や三年余りの内へと近づいてきています。祖国に対し自信を持ち、以北の同胞の前に祖国の門を開放し、勝共統一を斉唱する日はもうすぐです。そのために私たちはこの国に何を建設しなければならず、私たちの生活水準をどの線まで引揚げねばならないか、また誰と反共連帯を強化せねばならないかという新しい設計の青写真を国民大衆に提示しなければなりません。」¹³³

これは日韓国交正常化について終始否定的であった李承晩(イ・スンマン)政権が、防共だけで体制の持続が可能としていた論理と明確に対句をなしている。共に当面している現在の敵との対峙により、旧敵と手を握らねばならないとき、反共よりはるかに積極的な姿勢として勝共論理が必要となる。しかも、朴正熙の言及の裏面には、当時韓国をはるかに凌駕していた北朝鮮の経済的・外交的力量に対する牽制があった。

このとき、共産主義に「勝利」することで再び一つの「民族」を取りもどすことができるという、現在も持続している分断国家の正当化論理がはじめてその姿を明確にしたのである。大韓民国の民族的正当性としての経済主義的勝共統一論は、国民国家としての正当性を堅固にする一方、単一民族の回復という歴史的使命と実現戦略をも体系化した論理として機能するようになる。

アメリカの積極的な介入の下で日本と韓国の経済/安保関係を考慮してなされた日韓条約は、冷戦体制下の環太平洋反共ブロック形成における重要な歴史的な結節点であった。これは1949年の中国革命の完成以後、1950年－53年にわたる朝鮮戦争、1951年のサンフランシスコ講和条約、それから一年後の日本と台湾の間で結ばれた日華平和条約、1960年の新日米安保条約の発効へと続く東アジア冷戦体制の完成を意味するものであった¹³⁴。すなわち、これにより旧帝国と片割れの旧植民地は、アメリカの防衛圏の下で再び結ばれつつひとつの陣営に帰属する一方、それぞれの国民国家として互いに再対面することになった。旧帝国が旧植民地の片割れを朝鮮半島の「唯一無二の合法政府」とし

¹³² 「今日我々が対峙している敵は共産主義勢力です。私たちはこの国をどこの誰にも再び奪われてはならないが、なかでも共産主義と戦い、勝つためには我々と手をつなぐことのできる友となるのであれば、誰とでも手を握らねばなりません」。朴正熙「韓日会談妥結に際しての特別談話文」前掲書、109頁。

¹³³ 朴正熙、前掲文、83頁。

¹³⁴ 冷戦下の日本の国際関係、特にサンフランシスコ条約から除外された中国、ソ連、朝鮮と日本がどのように国交樹立交渉を行ったかを検討している論考として和田春樹「歴史の反省と経済の論理」東京大学社会科学研究所編『現代日本社会7国際化』東京大学出版会、1992年を参照。

て認めようとする時、日本と韓国の両側で発生した抵抗は、敗戦と内戦というそれぞれの戦後国家の成立の瞬間を隠蔽するものに対する抵抗に他ならないであろう。

国家の自然化とは、起源への記憶が生きている限り成立し得ない。日韓会談が行われたその前年である1964年、東京オリンピックが開かれた。日本はこれにより冷戦が構成した特殊な立場の下で達成した高度経済成長の成果を全世界に(また、自国内で)誇示した。日韓基本条約を起点とするこの時期こそが、まさに戦後東アジアの冷戦体制が安定、深化した時期であり、日本と韓国というこれらの国家の構成そのものに問いが投げられた最後のときだったのかも知れない。ならば、こ(れら)の国家はどのように形成されたのか。単一民族国家として縮小され、朝鮮戦争をきっかけに冷戦下の繁栄を謳歌するようになった旧帝国の「市民」と、民族と国民が錯綜する中で本格的な国民国家建設に突入した旧植民地の片割れが要求した「国民」とは、それぞれいかにして形成されたのか。まず、それに対する答えを求めてみよう。

2. 『生きる』ための忘却—不十分な市民論

2-1. 黒澤明と市民の範囲—『生きる』(1952)と単独講和

戦後日本映画を世界的に牽引してきたのが黒澤明だったという陳述¹³⁵は、さまざまな面において妥当であろう。その端緒となる『羅生門』(1950)がヴェネツィア映画祭でグランプリを、アカデミー賞外国語映画賞を受賞したことは、1951年の日本にとって国家的慶事であった。この受賞は黒澤自身も予想もしていなかったことだった。

「あれが賞に入ったと聞いた時、とても忸怩たるものがあつた、荒廃した日本からこういうものが出たという憐れみのかかった賞だと思った。ところがだんだん集る批評を読んでいくうちに、ちゃんと作った側のことを全部受け入れて判って言っている、その時一番勉強になったのは、日本人がどこまで卑屈なんだろう。褒められて卑下しちゃう、これは、考えなおさなければならぬんじゃないか、ということも思った。」¹³⁶

黒澤の陳述は、敗戦と占領を経て今まさに独立国家となった日本の一人の映画作家の心情と自信の回復をはっきり示していると同時に、外部(西欧)からの認証を得て日本的なものや普遍的なものやが一致するという確信が定着していく過程をよく示している。『羅生門』を世界(西欧)が発見した最初の日本映画として位置づける時、この映画によって引き起こされた様相とは、サタジット・レイの『大地のうた』(1955)が西欧によって発見された時とは明らかに異なるものだと言える。乱暴に言え

¹³⁵ ドナルド・リチー『黒澤明の映画』三本宮彦訳、社会思想社、1991年、250頁。

¹³⁶ 『羅生門』のヴェネツィアでの受賞直後に、黒澤明と彼の盟友である谷口千吉、木下恵介が共にした座談会で谷口千吉、木下恵介は黒澤の受賞所感に同感しながら、外国から褒められることをそのまま受け入れることができたことこそ「今度の一番いい贈り物」であると話している。この受賞所感に現われている黒澤の気分は、彼だけではなく日本の映画人たちに共有されているものであった。「『羅生門』と日本映画界」『婦人公論』1951年12月号(『戦後映画の出版 現代日本映画論大系1』冬樹社、1970年、422頁)

ば、『大地のうた』がイタリア・ネオリアリズムの延長線上で理解され、以後第三世界映画の特質と呼ばれるものの原型として認識されたとするならば(所謂、「第三世界リアリズム」)、『羅生門』は戦後の西欧世界の映画が直面したモダニズム映画と結びつけられた。言わば、黒澤明は西欧世界の立場から見れば、はるかに「主流」であった。54年に同じくヴェネツィア映画祭で銀獅子賞を受賞し、西欧、非西欧を問わずジャンル映画に莫大な影響を及ぼした『七人の侍』(1954)は、大まかに言えば『羅生門』がモダニズム映画において果たしたものとほぼ同じ働きをジャンル映画の領域においてなした。『七人の侍』はジョン・スタージェスの『荒野の七人』(1960)からヒンドゥー・アクション映画 *China Gate*(1998)に至るまで、西欧、非西欧を問わずジャンル映画に莫大な影響を及ぼし、この数多くのリメイクのなかで、黒澤明は名実共に「最初のトランスナショナルなアジア映画の監督」¹³⁷として位置づけられた。これが戦後「世界」映画がはじめて発見した日本映画監督として黒澤が「日本への西欧イメージと日本自らのイメージのどちらをも問題的」にする理由である¹³⁸。

この『羅生門』と『七人の侍』との間に、黒澤は『白痴』(1951)、『生きる』(1952)を撮った。ドストエフスキーの世界を持ち込み、白痴となった敗戦直後の日本を描いた『白痴』が、『わが青春に悔いなし』、『素晴らしき日曜日』、『酔いどれ天使』など、黒澤の戦後「廃墟」的思惟の最後のものであったとするなら、『生きる』は新たにやってきた「国民国家」日本の普遍性を問う最初の映画だった。『生きる』がサンフランシスコ条約が成立した直後の、つまり日本が国民国家へと縮小、あるいは再形成された直後につくられた映画であるということはきわめて意味深長である。¹³⁹

黒澤と、『羅生門』からシナリオ作業に参加し以降黒澤シナリオ集団と呼ばれるようになる小国英雄、橋本忍と一緒にシナリオを書いたこの映画は、現在も持続している戦後日本を形成した一つの思惟を示しているという点において、依然として読み直すべきテキストである。

市役所の市民課長として勤務している渡辺(志村喬)は、胃ガンの宣告を受ける。30年勤続のこの模範的な公務員は、死んだも同然の生活を送っていた(彼の机の引き出しの奥には1931年に彼が提出した起案書が押し込まれている。1931年は周知のように満州事変が起きた年でもある)。若い女性職員が彼につけた別名はミイラ。死を前にしてすでに過ぎてしまった時間を後悔している者が最初にするのは、生の徴表を探すことだ。彼は子育てを唯一の生きがいとしていたが、息子は既に結婚し息子自身は自らの生活を送っている。偶然出会った小説家が案内した快樂の世界は、彼には慣れ親しんだのではない。ある日、彼は退職した元部下の若い女性職員とよ(小田切みき)からインスピレーションを受け(現在オモチャ工場に勤める彼女は何かを作る楽しみについて語る)、住民たちの念願であった公園づくりに着手する。彼は市役所に再び戻り、長い間空けていた自分の席から住民たちの嘆願書を探し出す。渡辺が嘆願書を手にし、急いで課のガラス戸を開けて出て行く。部下職員らとその後ろに続く。ここで急な場面の転換が起こる。それから五ヶ月後、というナレーションとともに死んだ渡辺

¹³⁷Leon Hunt and Leung Wing-Fai, "Introduction", edited by Leon Hunt and Leung Wing-Fai, *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*, I.B.Tauris, 2008, p.6.

¹³⁸Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000, p.2.

¹³⁹かつて佐藤忠男は、黒澤の映画が持っている敏感な同時代性を簡潔に要約したことがある。「もっとも、考えようによっては、黒澤明は無邪気に構えることによって、実は体制の底深く、声もなくしゅん動している力をひょいとはつまみ出し、われわれの心胆を寒からしめているのかもしれない。『七人の侍』が作られたのは、朝鮮戦争の戦火がまだくすぶり、自衛隊が発足して自衛権の是非が切実な問題となっていたところで、私など、ひどくハラハラしながら見たものである。」佐藤忠男「刀にまつわるヒロイズム」『映画芸術』1962年3月(『日本ニューベルバーグ現代日本映画論大系3』冬樹社、1970年、394頁。

の遺影が続く。映画の3分の2での出来事である。渡辺の式場に集まった人々は彼についての話を交わしながら、死によって終わったナラティブを、その生が終わった所から再び組み立てはじめる。彼は住民の請願が続いていた市民公園をつくり、その公園のベンチの上で死んだのである。

この最後の3分の1は、まるで『羅生門』の語りの構造をもう一度取り込んでいるように見える。一つの事件について互いに異なる三つの陳述を前にし、「わからない」とつぶやいた『羅生門』の法師、杣人、通りすがりの人のように、『生きる』の登場人物は渡辺の熱情とその理由について各々疑問を口にしはじめる。なぜ渡辺はあれほどまでの熱情をもって公園づくりに没頭していたのか。なぜ彼があのように突然変わったのかについて、葬式に出席した人々は「本当にわからないことだ」、「全くわからない」という言葉を連発する。彼らは渡辺が胃ガンであることを知らず、彼がそのことを知っていたということも知り得ない。だが、こうした言葉の連発は、『羅生門』とは反対の方向からやって来ているように思える。『羅生門』で私たちは、法師、杣人、通りすがりの人のように、本当に何が真実なのか知ることはできなかったが(だから、『羅生門』においてさまざまな視点の移動は並行して行なわれる)、『生きる』では映画の中の登場人物たちとは異なり渡辺がなぜ公園をつくることにしたのか知っている。私たちは彼が胃ガンであったことを知っている。

渡辺の遺影のクローズアップから始まるこのシーケンスを通して、極めて注意深く遺影のインサートカットが配分されているのだが、このインサートカットは出席者が互いに異なった話をするときに配置されるものである。インサートカットの効果によって、「わからない」と繰り返している出席者を見下ろす遺影のその視線は 私たちの視線と一致する。



絵 2-1. 『羅生門』

『羅生門』が不可知論の世界を描いているということは、周知の事実である。だが、この不可知論を実存主義的な方法による解釈は、黒澤と戦後日本との間の脈絡を除外するという点で半分は合っているが、半分は誤ったものだと考える。むしろ、『羅生門』の「わからない」という嘆きは敗戦の経験から始まっているものだ、と言うべきだろう。黒澤は一億玉砕の決意から、一瞬にして上からの

民主主義が降りかかった戦後日本の経験を終始一貫よそよそしく見ていた¹⁴⁰。日本は負け、世の中は引っ繰り返り、今までのルールは通用しなくなってしまった。黒澤自身の告白に沿って読むなら、『羅生門』の不可知論は帝国日本に通用していた「普遍」が崩壊したことの結果と言えるだろう。この不可知論の結末は、捨てられた子供を引き受ける杵人の行為により結末がつく。この黒澤特有の「ヒューマニズム」の逆説は、帝国の普遍主義が崩壊したにもかかわらず、戦後日本がつくっていかねばならぬ普遍性への逆説に他ならない。黒澤にとってこの普遍性は決して与えられたものではない。これは一度崩壊されたものを、もう一度懇切に立て直せばならないものであった。黒澤にとって普遍性とは、作っていかねばならない「課題」としてあった。『羅生門』が課題としての普遍性を問うているものだとすれば、『生きる』はその上で成立しなければならない共同体に関する問いである。では、いったいこれは「誰」の普遍性であろうか。

『生きる』の有名な冒頭の場面から話は始めよう。胃のレントゲン写真からはじまる最初のシーケンスは、これから展開されるこの映画の全ての情報を黒澤特有の経済的なやり方で要約してある。語り手のボイスオーバーによって、この映画の主人公渡辺が紹介される。渡辺の机の上には書類がうず高く積まれている。彼はしばしば時計を確認しつつ機械的に決済印を押している。各自が頭を机に向けているなかで、とよの笑い声がひときわ響く。彼女が雑誌で読んだ笑い話の内容は次のようなものである。休暇も取らず一生懸命働いている公務員がいる。友達が尋ねる。なぜ休暇をとらないのか。それほど忙しいのか。公務員は答える。「自分がいなくなっても市役所では全然いないことがわからないだろうから」。渡辺を含むその部署の職員は、誰もとよのように笑うことができない。一方、町の人々は悪臭が漂うドブ川を埋め立てて公園をつくってくれという陳情をするために市民課にやってくる。渡辺は彼に聞いてくる部下職員に、顔も上げずに土木課、と答える、土木課は公園課だと、公園課は予防課だと、予防課は防疫課だと……。あれこれの理由から各部署は他の部署へと住民たちをたらい回しにし、結局市役所の全ての部署を回った彼らは地域の有志の紹介状をもって市長を訪ねていく。市長は再び彼らを市民課へ送る。市民課は再び土木課へ、土木課は公園課へ……。最初と同じくたらい回しが続き、頭にきた住民の一人が言う。「民主主義が聞いてあきれよ！」

三つの情報(ボイスオーバー、渡辺の現在の状態、住民らの請願)の交差が意味しているところは明らかである。この映画は、戦後「民主主義」日本の官僚制への批判から出発する。渡辺の無意味な日常、時計を見て判を押すだけの「生きているとは言えない」生活は彼の職業と固く結びついている。この空間には保身主義、横並び主義が横行している。だが、自らの死を予感した渡辺は、そうした梃子でも動かない役人たちとの悪戦苦闘を経て公園を完成させた。各自の記憶のなかから呼び起されてくる回想を通じ、残された者たちは一種のジグソーパズルを嵌め込むように渡辺の過ぎさった時間を再構成する。

ところが、「わからない」から始まるこのパズルは、明らかに『羅生門』のそれとは異なるものである。時間の順序から見てもそう言える。『羅生門』の「わからない」が死んだ侍と侍の妻と盗賊との互いに異なる三つの陳述の後にやってくるものであるとしたら、『生きる』の「わからない」は記憶の再構成の冒頭にやってくる。なぜ渡辺は死んだのか、なぜ彼は公園にあればほどまでに意を尽くしたのか。すなわち、この「わからない」は、ある悟りへと向かう問いなのである。程度の違いはあるが、式場の人々はこの日の夜ある悟りに至る。「渡辺さんの後に続け」、「僕はね、生まれ変わった

¹⁴⁰黒澤明『蝦蟇の油: 自伝のようなもの』岩波書店、2001年、276頁。

つもりでやるよ」、「この感激忘れるなよ」。そして昼がくる。深夜の悟りは終わり、日常は惰性のなかで繰り返される。あの誰よりも声高に忘れてはならぬと叫んだ者、渡辺の後を継ぎ、新たに課長に昇進した者も同様に機械的に判子を押し続け、住民たちの陳情に対して顔も上げないまま、土木課ですよ、と言う。もちろん、忘れない者も一人ぐらいはいる。だが、抗議しようと席から立ち上がったこの部下職員は再び席に腰を下ろし、ティルダウンするカメラの動きによって彼の顔は山のように積まれた書類箱に隠されてしまう。最初の場面とほとんど同一の構造をなすこの後半の場面は、まさにその同一性のために不条理な感覚を呼び起こす(この自覚のない職員らを一瞬心地悪くさせるという点において、初めの場面と同様に「土木課へ」という台詞の直後に登場する、席をけて立ち上がる部下職員の行為は、とよが笑った話と似た機能を果たしている)。渡辺の死の意味は一体どうなってしまったのか、彼らはあれほど忘れてはならぬと心に誓ったではないか。

2.2. 丸山真男と黒澤明－記憶と記憶喪失の問題

『生きる』と同じ年である1952年に、丸山真男は沸きあがる再軍備論への反対として「「現実」主義の陥穽」という論文を発表した。現実はもたらされるものでなく、つくられる(plastic)ものだということを強調するこの論文は、サンフランシスコ講和条約と日華条約、そして再軍備論に至るまで「当面の選択のイシューをあとという間に次々と移動させていった」時代に書かれた¹⁴¹。すなわち、昨日までの選択の問題が今日にはもう事実になってしまう時代に書かれているのだ。言動の変更は頻繁であり、記憶喪失の根は深い。

「まことに政治家にしろ、学者にしろ、評論家にしろ、昨日の言動を今日翻して平然たる風景がわが国ほど甚だしく見受けられるところがあるでしょうか。私は思想検事みたいに、お前は何日何時こういうじゃないかなどというような穿鑿をする趣味はおよそ持ち合わせないですが、それでも近頃の各界有力者の動向を見ていますと、せめて戦後だけでもいいから、個人別の発言の詳細なリストを作りたい衝動を禁ずることが出来ません。」¹⁴²

丸山の言及は、知識人たちの日常的な言動の変更に対する嘲弄に過ぎないものかもしれない。(こんなことは至る所で繰り返されていまいだらうか)。だが、そのように見るには、丸山のこの繰り返される指摘はどこか緊急性を帯びている。日米安保条約は講和条約と切り離せないひと塊のものであり、行政協定は安保条約に根拠づけられている。重要なことは以前の争点を忘れるのではなく、むしろそれを新たな局面のなかで絶え間なく具体化しなければならぬということである¹⁴³。

1952年という時点において、時を同じくして、記憶喪失に関する二つの言説を目の当たりにするのは偶然ではないだろう。朝鮮戦争特需で経済好況を謳歌し、東アジア冷戦体制下の日本という構造が着実に構築されつつあるなかで、前日までとは違う言動が次々となされるのに対し、黒澤もまた丸山のように、ある違和感を覚えたのであろう。ちなみに黒澤は1910年生まれで、丸山は1914年生

¹⁴¹丸山真男「「現実」主義の陥穽」『丸山真男集 第五巻』岩波書店、1995年、200頁。

¹⁴²前掲書、206頁。

¹⁴³前掲書、201-202頁。

まれである。戦後民主主義とそれを支える近代的個人に関する丸山の構想と黒澤の間にある類似性は、彼らが持っている同一の世代性に由来するのかもしれない。

ところが、そう述べた丸山自身もまた、ある「構造的」忘却から自由ではなかったようである。もしかすると、この忘却は戦後日本が帝国から「単一民族」の国民国家へと自らを形成、裁断する過程において必然的なことだったのかもしれない。総力戦と空襲の経験がもたらした「運命共同体」¹⁴⁴は、戦後国民国家日本の範囲を決定する極めて強力な心情的な基盤となった¹⁴⁵。しかし、総力戦体制に動員されたのは「内地人」だけではなかったし、当然のことだが、空襲の恐怖を共に分かち合ったのは「彼ら」だけではなかった¹⁴⁶。にもかかわらず、日本が「世界六大列強に伍していた国際的地位を一朝にして失墜して極東の渺たる一島国に転落」¹⁴⁷したそのとき、この一群の存在たちは非可視の領域とならねばならなかった¹⁴⁸。

もう一度『生きる』へと戻ってみよう。問題となるのは住民のための公園という設定である。彼らは帝国の臣民から一時に(1951年サンフランシスコ条約を起点に)国民国家日本の「国民」となってし

¹⁴⁴丸山真男『丸山真男集 第十三巻』155頁。

¹⁴⁵これについては戦時期の言説体系が、どうして敗戦直後の言説の基盤とならざるを得なかった追跡している小熊英二の論議を参照。小熊の論議によれば、丸山の積極的な近代の模索、近代的個人の再評価は戦前の「近代の超克論」への反発から登場していた。であるなら、「世界市民」への嫌悪は戦前の大東亜光栄圏へと拡張していった帝国の普遍主義への反発とも結びついているだろう。小熊英二『『民主』と『愛国』-戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社、2002年。

¹⁴⁶二つの証言を参考してみる。「私は徹底的なまでに日本の皇民化教育を受けました。十七の時に終戦になったのですが、日本が負けたことが信じられなくて、二晩も三晩も泣き明かしたものでした。ほとんど飯が食えないくらい悲嘆に暮れたのです。(中略)終戦になったとたん、それまでえいえいと培ってきた一切のもの、その価値基準というものが根底からひっくり返ってしまった世代のひとりです。自分の意識の関知しないところで国が奪われ、国が戻った。しかしその祖国というのが、第二次世界大戦という激動の中の所産にしては、あまりにも私はその復活に関与がなさすぎた」。金時鐘『「在日」のはざままで』、平凡社、2001年、223頁。「この時、私の年は17歳。植民地教育の下で、私はそれが当然なこととだけ思っていただけで、一度として懐疑すらしたことがなかった。韓国語を除いた全ての観念、これを私は解放後に得たし、民族と言う観念も解放後に芽生えた考えだった。今、親日文学論を書きながら私は私をあれほどまでに産まれながらの白痴にしたあの頃の一切を憎悪するしかなかった。」林鍾國(イム・ジョングク)『親日文学論』民族問題研究書、2002年、序文。金時鐘と林鍾國はどちらも1929年生まれだ。1948年に済州道4.3抗争への参加で密航船に乗り、日本に来た日本文学のなかのマイノリティー文学者である金時鐘と、大韓民国の文学史としてはじめて「親日文学論」を集大成した林鍾國との、このほとんど同一の証言は、戦前と戦後、帝国と植民地から二つの国民国家への再編成という過程のなかに置かれた者たちの、それ以後の航路がどれほど偶然なものでしかなかったかを示している反面、彼らにとって日本と大韓民国という二つの戦後国民国家とは、それが収縮の結果として登場したものであれ、結果として存在するものであれ、決して自然化されえないものだったということをも示している。

¹⁴⁷丸山真男「戦後日本のナショナリズムの一般考察」前掲書、108頁。

¹⁴⁸「戦後日本のナショナリズムの一般考察」のこの印象的な部分を問題としつつ、丸川哲史は丸山の思想の構造内においていかに旧帝国の諸「外地」が消え去っていったかを見ている。この評価は極めて不当か、あるいは現在という視点に従属している評価なのかも知れない。丸山は明らかにアメリカという上位体系を絶えず意識しており、冷戦という全体的な眺望図のなかで「国民国家」日本について思考している。だが、現在依然として働きつつある東アジアの冷戦体制を脱け出すためには、一国内ではない地域(region)のなかで問題を把握しなければならぬという丸川の視点は明らかに説得力のあるものである。旧外地を消去したとき、戦前と戦後の連続という問題は縮小され、国民国家内部の外部人として残ることになった旧植民地出身者たちの問題もまた消え去ってしまう。丸川哲史『リージョナリズム』岩波書店、2003年。特に第二部を参照。

まった者たちである¹⁴⁹。『生きる』に登場する住民という表象は極めて興味深い。市役所の公務員たちが皆男であるのに反し(唯一の女性職員は何もつくり出すことのできない公務員という職業があまりにつまらなく一足早く辞めてしまった)、彼(女)たちは一様に貧しく生活に疲れた女性たちである。戦争を起し敗戦を迎え、そのなかでも何もできない男たちを除外し、女たちだけからなる住民を設定した黒澤の目配りは、住民のもっとも低いところまで行き届いているかのようにみえる。ところが、黒澤がもっとも低いところへと下りていく、まさにそのとき、あらためて国民の「範囲」が問題となる。よって、戦後日本社会との共振のなかで映画をつくっていった黒澤は、その共振の強度に応じて戦後日本社会が削除したものを洩れなく反復させている。一旦、ここで帝国日本が現在の本土へと縮小した時点、サンフランシスコ講和条約へと戻ってみよう。条約第2条は以下の通りである。

「第二条(a) 日本国は、朝鮮の独立を承認して、済洲島、巨文島及び鬱陵島を含む朝鮮に対するすべての権利、権原及び請求権を放棄する。(b) 日本国は、台湾及び澎湖諸島に対するすべての権利、権原及び請求権を放棄する。(c) 日本国は、千島列島並びに日本国が千九百五年九月五日のポーツマス条約の結果として主権を獲得した樺太の一部及びこれに近接する諸島に対するすべての権利、権原及び請求権を放棄する。(d) 日本国は、国際連盟の委任統治制度に関連するすべての権利、権原及び請求権を放棄し、且つ、以前に日本国の委任統治の下にあった太平洋の諸島に信託統治制度を及ぼす千九百四十七年四月二日の国際連合安全保障理事会の行動を受諾する。(e) 日本国は、日本国民の活動に由来するか又は他に由来するかを問わず、南極地域のいずれの部分に対する権利若しくは権原又はいずれの部分に関する利益についても、すべての請求権を放棄する。(f) 日本国は、新南群島及び西沙群島に対するすべての権利、権原及び請求権を放棄する」¹⁵⁰。

「領土国家」の境界を規定するこの条約とともに、外国人登録法(1952年4月28日)が公布される。これによって、一時旧帝国の臣民であった者、朝鮮人・台湾人の日本国籍が一斉に剥奪される。今なお日本の領土に居住しているにもかかわらず、この時国籍を喪失した旧植民地人は「外務省関係諸命令の措置に関する法律」(法律第126号)により日本在留の資格を得る¹⁵¹。また戦後日本の成立は、アメリカの占領地としての軍事基地沖縄を担保にしたものであった¹⁵²。

¹⁴⁹岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一編著『戦後日本スタディーズ』紀伊国屋書店、2009年、19頁。

¹⁵⁰ 佐々木隆爾『サンフランシスコ講和』岩波書店、1988年、12頁。

¹⁵¹ 「法律126号の2条6項 日本国との平和条約の規定に基き同条約の最初の効力発生の日において日本の国籍を離脱する者で、昭和20年9月2日以前からこの法律施行の日まで引き続き本邦に在留するもの(昭和20年9月3日からこの法律施行の日までに本邦で出生したその子を含む)は、出入国管理令第22条の規定にかかわらず、別に法律で定めるところにより、その者の在留資格及び在留期間が決定されるまでの間、引き続き在留資格を有することなく本邦に在留することができる。」佐藤勝巳編『在日朝鮮人の諸問題』同成社、230頁。在日朝鮮人に与えられた法的資格の変遷については小熊英二・姜尚中編『在日一世の記憶』集英社新書、2008年も参照。

¹⁵² 「本土の平和主義、民主化は、実は沖縄に軍事基地がおかれることにより始めて可能となった。」1945年12月の改正衆議院議員選挙法により、朝鮮人・台湾人・沖縄人の選挙権は停止される。したがって、沖縄は憲法制定会議にたった一人の代表も送ることができなかった。ちなみにこの改正衆議院議員選挙法によりはじめて女性参政権が認められる。中村政則によると「象徴天皇・第九条・沖縄の軍事基地化は、まさに三位一体の関係にあった」のだ。中村政則、『戦後史』、岩波書店、2005年、67頁。

「単一民族国家」日本の国民が確定されるとき、巨大な排除(であり、「措置」による暫定的な在留資格を得ているという点において包含でもある)が同時に起きているのである¹⁵³。『生きる』という1952年の映画において誰が国民の資格を得ているかが問題となるのは、まさにこうした理由のためである。帝国の「臣民」から国民国家日本の「国民」になってしまった者たちがいる一方で、彼らと同時に依然としてこの地にいるにも関わらず、国民からこぼれ落ちて行く者たちが出てくる。地理的にはその居住民であるが、国籍法上において国民ではない者たちが大量に創り出されたその時点で、住民の公園とは一体いかなるものだったのか。帝国臣民と日本国民との間の剰余あるいは不連続を縫い合わせ、そこから流れ出てくる住民の公園の話や、登場し続けるもっとも低い住民の目録から、こぼれ落ちているものはないのか。

ある意味、黒澤が考えた新たに創り出されねばならない普遍性は、表象の次元において一定の人々を完全に消すことにより可能となったものである。黒澤はおそらくそこまでは考えていなかったかも知れない。または、登場しない者をもって、なぜ見えないのかと問うことは不当なことかも知れない。だが、まるで住民の最も下の範疇を追究するかのように、最後まで下りていくこの映画に登場する女たち、子供たちをも含む下位の者たちの細目を思い浮かべるとき、これは少なくとも無意識的な消去をとまなう症状でないはずがない。人間＝住民としての普遍性を描いているこの映画が、サンフランシスコ講和条約が設定した国民の範囲を疑わないことは、日本国民という徹底したアイデンティティの回路をつくりだすために、戦後日本が「国民」以外の存在たちを消してしまったことと同様である。

ポスト植民地分断国家である韓国の現実にだれよりも敏感に反応した小説家である崔仁勳(チェ・イヌン)は、仮想の歴史小説「総督の声」(1967)で帝国の敗戦後20年経った時、地下放送をしている「総督」の話の伝えている。朝鮮総督府地下部が送る幽霊海賊放送で総督は今なお朝鮮半島で暗躍している「帝国の警察、密偵、狼人」向けに切々たる訴えをする。

「帝国の宗教とは何か。植民地なのです。植民地は何か。半島なのです。半島こそが帝国の宗教であったし、信念であり、愛であり、生であり秘密だったのです。そうです。半島は帝国の靈魂の秘密でした。今日内地が露わにしている虚脱、道徳的腐敗、虚無主義は靈魂の秘密を失った集団の絶望なのです。(中略)凡そ国家は秘密をもたなければなりません。(中略)半島の領有は帝国の秘密でした。靈魂の夢でした。種族の性感帯でした。ちょっかいをかければ満ち足りるくすぐったい深い秘密の恥部でした。今日帝国はこの秘密を失いました」¹⁵⁴。

このアイロニーに満ちたテキストの中で、総督はこう言っている。帝国は「半島の南と北が防共と天皇制を各々継承発展させているゆえ、どちらも撫で、育てなければならない」。しかし、旧帝国からみると帝国の「性感帯」であった地域の痕跡は、痕跡としてさえも消されている。その過剰意識と意識的な忘却の非対称こそ異常ではないだろうか。

¹⁵³ここに1951年以降のアメリカの占領地沖縄と沖縄の日本「本土」復帰をも加えて考えるなら、日本人の境界について問うことは、それ自体として国民というものの境界について問う作業となり得る。小熊英二の問題意識はその地点から出発する。小熊英二『『日本人』の境界』新曜社、1998年。

¹⁵⁴崔仁勳「総督の声」『崔仁勳全集9』文学と知性社、1999年、81-82頁。

2.3. 国家の失敗とその 縫い合わせ-傷痍軍人と援護法

敗戦後多くの日本人の心を占めた問題は「負けたとき、死者になんと言えればいいのか」¹⁵⁵であったというジョン・ダワーの指摘は再び吟味するに値する。彼によると、「あの戦争は誤りだった」と認めても、「国民的な懺悔と贖罪の行為のすべてにおいて自分たちの死者をどうにかして肯定的な私たちで慰めたいという欲求が挫かれることはなかった。」無意味な戦争での有意味な死。「このジレンマがいかに解消できるか。新しい社会、新しい文化を築き上げれば、死んだ国民の犠牲は意味あるものにできるかもしれない。」¹⁵⁶

この言説の最終的な帰結、または公式化は、1952年5月2日に行われた最初の「全国戦没者追悼式」で「全国民とともに世界の平和とわが国の進展を祈る」という天皇の演説になるだろう。敗北した戦争への否定にもかかわらず、生きている者たちの死んだ者たちに対する鎮魂の念という心のジレンマは、単に平和や進展という未来形の言説のみでは解消できなかった。先を見る目、未来に向かった視線、死を未来に(結果的に)有意義なものとする進展。過去とは、一括して追悼することにより解消されるべき対象となる。ところが、ある可視的な存在が、この解消を完了不可能にさせる。「名誉ある傷痍軍人」¹⁵⁷がその存在である。

以下は1952年の社会党左派系の新聞『社会タイムス』に載せられた記事の一部である。靖国神社の風景である。

「正面からのぼってくる参詣人がそこに荷物をあげてひといき入れ、彼の顔を見ると国会の方をハッタとにらんで「はやく再軍備せよ」といっている。そのうしろで白衣の傷痍軍人が雨の日も、道の両側にわかれて募金をやっている。それとこれと奥にまします無名の霊をつなぎあわせると、ちようど、いまの世の中の わからない風情の縮図となる。」¹⁵⁸

¹⁵⁵ジョン・ダワー『敗北を抱きしめて』三浦陽一・高杉忠明・田代泰子訳、岩波書店、2001年、下巻第16章を参照。もちろん、私たちはジョン・ダワーの鋭い指摘のように死んだ者たちの範囲もまた問題にしなければならない。「その一方で、天皇の兵士たち、水兵たちがひきおこした何百万の死については、たんに数字としてではなくひとりひとりの人間としては、まだ想像できなかった。日本人以外の死者には顔がないままだった。そのなかに見知った姿がなかったからである。」前掲書、315頁。

¹⁵⁶前掲書、316-317頁。

¹⁵⁷澤井淳『勤労と結婚』健文社、1944年、130頁。1940年に制定された「国民優生法」は、強力な優生学的な言説空間であり、戦争する帝国であった戦前日本において「国家に捧げた武勇の象徴である傷痍軍人」と一般の障害人との区別の困惑さを示している。「傷痍軍人というのは名誉の傷痍なるがゆえに、銃後生活に於ける不慮の災難や果実によって結果した不具、まして病理学的・優生学的に考えられる宿命的不幸な不具者の場合とは、全くその意義なり原因なりを異にするものであることは当然で謂ふまでもない。」西牟田重雄『戦争と結婚』1942年（小島春江編『婦人一生の知識：近代女性文献資料叢書 9』大空社、1997年、239頁）傷痍軍人と一般の障害人との細心な、しかも無用な区別の言説については生瀬克己「日中戦争期の障害者観と傷痍軍人の処遇をめぐる」『桃山学院大学人間科学』No. 24、2003年を参照。

¹⁵⁸「春-ハロー、神さま、佛さま」『社会タイムス』11、1952年3月12日。サンフランシスコ条約発効頃、平和運動と関連した左派の傷痍軍人に関する言説については植野真澄「占領下日本の再軍備反対論と傷痍軍人問題-左派政党機関紙に見る白衣の傷痍軍人」『大原社会問題研究所雑誌』No. 550-551、2004年を参照。白衣の募金者という傷痍軍人の表象は1947年国立病院および国立療養所の経営合理化策のため退院した彼らが病院服であった白衣の様子で街頭募金をしたことからはじまった。前掲書、34頁。

この記事が興味深い点は、参拝者、白衣を身にまとい寄付を募る傷痍軍人、沈黙する無名の霊という三種類の登場人物の空間的配置にある。白衣の募金者はまるで喉にひっかかったトゲのように靖国神社へと向かう参道に並んでいる。晴れの日も雨の日も、参拝者は傷痍軍人を通り過ぎて「大村益次郎の像」に辿り着くことになる。白衣の募金者は二つの意味において、皆この新しく「回復された独立」国家の前から消え去るべき存在なのである。まず、彼らは何よりも敗戦で終わった帝国の破局的な結末を、その存在が見られる限り、継続して可視化するのであり、また、国立病院の患者着に由来するこの白衣姿そのものによって国家からの遺棄を想起させることで、失敗した「国家」日本を問うという点においてそのように言える。¹⁵⁹

日本の独立国家回復と同時に、真っ先に公布された法案の一つが、戦傷病者戦没者遺族等援護法(昭和27年4月30日官報号外)だった。サンフランシスコ条約発効の二日後のことである。同年8月、軍人恩給が復活する。毀損された身体の展示が、この新たな「独立」国家においてこれ以上見過ごせない問題として浮上したのは当然のことだろう。傷痍軍人の形象はいち早く消されていった。それにも拘わらず残っている者がいれば、彼らは本物かどうかあやしいものとなった。そして、この疑問は大方妥当なものでもあった。

戦後19年目の1964年、日本傷痍軍人会が主催した白衣募金者実態調査が行なわれた。この調査の目的は、「かねてから国民の厳しい批判を浴び、三五万傷痍軍人の名誉を著しく汚し、国際的な恥さらしをあえてする「白衣募金者」をオリンピックまでに更生させ一掃するため」¹⁶⁰であった。この調査の結果、全国六十三名の調査対象者のうち、その三分の二が「傷痍軍人とおぼしきもの」だった。調査対象者が少数ではあったが、戦後19年が過ぎて行なわれたこの調査はある程度実態を反映しているものと言えよう。ちなみに1953年、日本傷痍軍人会の協力で厚生省により行なわれた白衣募金者に関する全国的規模の最初の調査で、調査に協力した287名の内、「ニセモノ」と答えたものは一人もいなかった。

こうした事情を念頭に置けば、映画的表象の領域において傷痍軍人は見えないか、あるいはほとんど稀に見られるその形象がニセモノであるのは偶然ではない。例えば、金田一耕助シリーズの第二作である『獄門島』(1977、横溝正史の同名の原作は1947年から1948年まで雑誌『宝石』に連載された)の最初の場面で、片方の足を引きずって現れた傷痍軍人は引きずっていた足をしっかりと伸ばして悠々と立ち去る。(この映画の1949年バージョンでは、傷痍軍人は登場しない)。おそらく、戦後日本における傷痍軍人の形象の消失は先に触れたように、戦傷病者戦没者遺族等援護法の早い制定の結果、実際に街で募金行為をする必要がなくなったことと関連しているのだろう。ところで、果たし

¹⁵⁹ 1946年2月に勅令により軍人恩給が廃止された。以降、彼らに対する生活援助は1946年9月に制定された「生活保護法」によるものであった。1947年、厚生大臣であった一松定吉の次のような言及は当時の無差別平等に立脚した社会保障原則を良く示している。「特に白衣に勇士とかあるいは傷痍軍人ということのために特別の待遇をすることはできない。国民は平等でなければならぬというような憲法の法規に則りまして、関係方面の御指示もありまして、特に傷痍軍人なるがゆえに特別の保護をすることはできないことになっているということだけは、これは間違いない。」(1947年8月28日衆議員厚生委員会会議録<http://kokkai.ndl.go.jp/>) 傷痍軍人、戦争未亡人、戦争孤児を「敗戦国」の象徴とする戦後日本社会の表象のありかたについては植野真澄「傷痍軍人・戦争未亡人・戦災孤児」倉沢愛子・杉原達・成田 龍一・テッサ・モーリス・スズキ・油井大三郎・吉田 裕編『アジア・太平洋戦争6 日常生活の中の総力戦』岩波書店、2006年を参照。

¹⁶⁰ 日本傷痍軍人会 『日本傷痍軍人会十五年史』 戦傷病者開館、1967年、27頁。

てそれが全てなのか。

2.4. 高度経済成長期の日本と、「普遍」への問いー 大島渚の『忘れられた皇軍』

大島渚の『忘れられた皇軍』(1963)の最初の場面は、この時点で本物の「白衣の募金者」がいかに耐え難い存在であるかを見せている。満員電車の中で、黒眼鏡をかけた男が乗客たちに言葉をかけている。火傷の痕がはっきりと残る彼の口は完全に閉じられることはなく、発音は不正確である。男の右腕には腕の代わりに手鉤がはめられている。中年の婦人は曖昧な笑いを浮かべ、若いカップルは二人だけの話に夢中である。老人は何の関心もなく、女子高校生は警戒と嫌悪をこめた視線をチラチラと向ける。これらの表情からわかるように、この奇異な形象は「すでに」馴染みのない存在であることがはっきりしている。小松方正のナレーションはこの状況を簡潔に整理してくれる。「戦争が終わって18年、今もなおこうした姿を見なければならぬのは私たちにとって愉快なことではない。或いは私たちには何の関係もないことである。だから私たちはこの人について何も知らない。例えば、この人が韓国人であることさえ。」彼の名前は徐洛源、朝鮮半島出身の元日本軍韓国人傷痍軍人という、彼の形象そのものが戦後18年過ぎたこの風景のなかで不適切である。しかも、この傷痍軍人が「韓国人」であるという点で極めて問題性をもつ。あるいはこの「不適切」な登場は、彼が「韓国人」というところに起因している。すなわち、「戦争中日本人として日本のために戦い、戦後の変動の中で韓国籍に変えた韓国人」である彼らは、補償を受けた日本人傷痍軍人が可視的領域から消え去っても依然として街に残らざるをえなかったのである¹⁶¹。

徐洛源を含む十二名の傷痍軍人「元日本軍在日韓国人傷痍軍人会」は、首相官邸を訪れ請願書を提出して外務省の官吏に自分らの境遇を訴える。日韓会談が迫っている時期である。外務省の官吏はこの事案に関する答弁を暫定的に韓国政府の責任へ転化する。「日韓関係が正常化というか、ちゃんとしてからその問題を調整する話で・・・」「それはそれで今の方針でしばらく国家間関係が正常化され、その後から韓国政府の方からあれをする」。一行は「大韓民国代表部」を訪ねていく。(いまだ日本と韓国とは国交が樹立しておらず、したがって大韓民国大使館は設置されていなかった)。韓国

¹⁶¹遺族援護法第24条第1項は「死亡した者の死亡当時日本国籍を有し」と記しているが、「日本の国籍を失ったとき」とその権利は消滅すると規定されている。(第31条「遺族年金又は遺族給与金を受ける権利の消滅」と遺族援護法第14条「障害年金を受ける権利の消滅」)しかし、この条項は1962年「日本に帰化した朝鮮出身者等に対し戦没遺族援護法を適用することについて」と題する厚生省援護局援護課長通知では「個人の意志に関係なく国家間相互の条約等の一方的権力によって国籍を変更された場合はできようされるべきでな」と解されている。問題はこの通知の次の文句である。「したがって、これら朝鮮出身者、台湾出身者はいずれも遺族援護法第31条第2号の規定が適用されないから、同法が適用されることとなるが、これらの者に対しては日本の戸籍法が適用されないので、遺族援護法附則第2項の規定により、同法の適用からはずれているにすぎず、日本に帰化することによって、日本の戸籍法の適用を受けるに至れば遺族援護法の適用を受けることになる。」遺族援護法附則第2項は「戸籍法の適用を受けない者については、当分の間、この法律を適用しない」と記している。要するに、朝鮮と台湾出身の元日本軍およびその遺族を援護法の適用から排除する根拠になっているのは戸籍法である。在日朝鮮人に対する援護行政については川瀬俊治「在日朝鮮人と援護行政」吉岡増雄編『在日朝鮮人と社会保障』1978年を参照。戸籍法が帝国日本の憲法域と統治域の区分、内地と外地を分ける基準として作用したことを想起すれば、この戸籍法の適用こそ戦前と戦後の頑強なつながりを示しているものに違いない。憲法域と統治域の区分については浅野豊美『帝国日本の植民地法制——法域統合と帝国秩序』名古屋大学出版会、2008年を参照。

政府の回答はナレーションを通して聞くことができる。「祖国の答えはこうだ。あなたがたの傷は、日本のためにうけたものだ。韓国に責任はない。日本政府に要求すべきことだ。たしかに韓国にとって、韓国の傷痕軍人とはおなじ民族が南北にわかれて争った不幸な動乱の犠牲者のことをいうのであろう。」

日本政府はこの事案そのものを回避しようとする。彼らは明らかに国際法上の「日本人」として日本のために戦った(したがって当然補償がなされるべきだ)。これに反し、韓国政府の立場は断固としている。あなたたちはこの国家-大韓民国のために戦ったのか。でなければ、報償を要求する「資格」はない。一見、日韓政府の立場は理解可能なものに見えるかもしれない。国家と国民がすでに自然に一致するという信念のもとではそうだ。ところが、元日本軍韓国人というこの存在の修飾そのものが、この信念を不可能なものとする。なぜなら、彼らは一時的に日本人であり、彼らの意思とは関係なく一方的にその国籍を変更させられた者たちだからである。この瞬間、「祖国」は微妙なニュアンスを帯びることになる。彼らに祖国は自然なものではなかった。彼らが皇軍になる際、帝国はこの植民地人たちに命をかける代価として「国民の資格」を与えると語った¹⁶²。そして戦後、日本の国籍は剥奪され、在日朝鮮人となった彼らは日本と韓国の国交正常化の論議が生じた地点で大韓民国の国籍を取得した。生命の贈与と国民という資格との交換は、大韓民国政府の答えの中で正確に繰り返される。「あなたがたの傷は、日本のためにうけたものだ。韓国に責任はない。」

戦後日本の経済成長を全世界に誇示することとなる東京オリンピックが開かれる一年前の1963年、日本テレビの「ノンフィクション劇場」の一作品としてつくられた25分ものの短いドキュメンタリーが、大島にとって一つの転換点だったのは明らかである。「あのテーマの重みと、そこで発見された方法の重みみたいなものが、ちょっと自分には忘れがたくある。」¹⁶³ 大島本人の言葉は決して誇張ではない。『忘れられた皇軍』は以後の大島映画の原点と言うに足る映画である。元日本軍韓国人傷痕軍人は、日本「国民」の限界地点であるゆえ、二つの国家のどちらにも属さない、またどちらにも属する。そうした点で彼らは、個人の生命を担保として、国民という資格を付与する国家と、個人につきまとう血の贈与というあの残酷なロジックを全身で雄弁に語っている。元日本軍韓国人傷痕軍人は植民地問題と戦後の二つの「国民国家」、そしてこれらの国家を形成する冷戦体制がそのままとわりついた対象だった。大島にとってこれらの存在の発見は、徹底して自己同一性の世界を構築していていた戦後日本が相対化される瞬間であり、旧帝国への忘却とそれを支えている冷戦構造が一瞬にしてあらわになる瞬間だった。

¹⁶² 朝鮮人皇軍という存在が登場した植民地末期、まさにその存在を通して「国民」の資格を得られると信じた非植民地エリートたちのある熱望を想起すればなおさらである。植民地朝鮮のもっとも著名な批評家崔載瑞(チェ・ジェソ)は、時局という言葉が帯びている受動的で外部的なニュアンスから脱け出すために国事という言葉の使用を勧めた。(石田耕造(崔載瑞)「一億の決意」『国民文学』1945年5月、2-3頁)。朝鮮近代文学の父と呼ばれる李光洙(イ・グァンス)は、朝鮮の青年たちに向かい彼らが流す血を通してついに全朝鮮の人民が日本の国民となれるのだと熱弁を吐いた。これが戦争を遂行せねばならなかった帝国の一方的な要求に従う答えであり、それでも最後まで不安を鎮めることができなかった植民者たちに向けた誇張された身ぶりであることは明らかである。だが、ここにある信念があったことだけは事実である。それは国家のために血を流す時、その国家は国民という資格を与えるだろうという信念であった。

¹⁶³ 大島渚『大島渚1968』青土社、2004年、43頁。

以後、大島の仕事とは日本社会の「異物」¹⁶⁴を通して、戦後日本を相対化できる拠点を確保していくことであった。在日、韓国、ベトナム戦争はまさにそうした大島の問いが乱反射される場所であった。これらの場所を通して、大島は現在の日本の根底にある二つの忘却に対抗し、闘った。帝国の普遍主義¹⁶⁵をかかげた戦前日本への忘却(また、その痕跡としての朝鮮-韓国への眼差しの遮断)により成立した「単一民族国家」日本と、冷戦体制の渦中においてまさにその冷戦を忘却する「平和国家日本」という。

『日本春歌考』(1967)が、在日朝鮮人の少女-従軍慰安婦の身体を通しての、紀元節の復活という国家的プロジェクトと安保闘争世代の無能、ベトナム反戦平和運動世代の「当事者意識」の欠如に対する大島の切実な内部批判だったとするなら、『帰ってきたヨッパライ』(1968)で大島は先の二つの忘却を「服を着替える」という仕組みを通して結びつける。三人の日本人大学生は、ベトナム戦参戦を逃れてきた韓国陸軍兵士と韓国人高校生に彼らの服(ミリタリー・ルック)を盗まれる。服を着替えることで簡単に日本人から韓国人になってしまうこの状況が見せているのは、日本人または韓国人というアイデンティティーの無根拠性である。『帰ってきたヨッパライ』は、その直前の映画『絞死刑』(1968)で提起されたある問いをそのまま物語化したかのようである

『絞死刑』は1958年に李珍宇という在日朝鮮人の少年が小松川高等学校に通う女子学生を殺害し、1962年に死刑に処せられた「小松川事件」に基づいている。極貧の在日朝鮮人の家庭で成長したこの優秀な少年は、読売新聞の懸賞小説募集に自らの殺人を再構成した小説を書いて応募したことがあり、自ら新聞社と警察署に電話をして、自分を探しだすことを注文しさえした。在日朝鮮人という問題含みの立場とこの事件の文学的性格は、在日朝鮮人問題に関する論議の起爆剤となり、知識人や活動家たちは李珍宇の救命活動を繰り広げた。だが、大島はこの事件を映画化する際に、在日の存在論的問いではなく、死刑執行に関する問いにその焦点を合わせた¹⁶⁶。

朝鮮人Rが死刑に処せられる。ところがRは死なず、ただ自分が誰なのか分からない。刑の執行は失敗する。刑の執行に関与する全ての登場人物は失敗した死刑の当事者、朝鮮人Rが朝鮮人Rであることを認めさせるために孤軍奮闘する。彼らは演劇を通して朝鮮人Rの「正体」を元に戻そうとする。再執行のためにRは三つのことを認めねばならない。死刑囚-朝鮮人-R、死刑判決文は簡単明瞭に彼の行なった行為を要約する(強姦、殺人)。だが、朝鮮人Rであることを立証する根拠がない。Rの「朝鮮人ってなんですか」という質問は、最善を尽くし回答を準備していた教育部長を突然困惑に陥

¹⁶⁴前掲書、162頁。

¹⁶⁵ここで念頭においているのは酒井直樹が帝国日本を論ずるなかで用いている「普遍主義」の概念である。彼によると 戦争中の帝国は、敵と味方という概念のなかで帝国内部のマイノリティーを一つの同質性の範疇に包摂するために普遍主義をアピールしたのである。ここでいう普遍主義的な論理は「帝国主義国民国家」の中で遂行される「国民」の論理である。戦争を遂行しなければならない帝国は被植民地人を「国民」として呼びかける。酒井直樹の議論は「多民族国家における国民的主体の制作と少数者の統合」『総力戦下の知と制度』岩波書店、2002年、9-11頁を参照。

¹⁶⁶深尾道典によって書かれた最初のシナリオ『いつでもないいつか、どこでもないどこかで』は、李珍宇と朴壽南との往復書簡『罪と死と愛と』(三陽社、1963年)に基づいたものである。その書簡を見る限り、李珍宇は自分が自分であることを強く求め、そのために死を受け入れる。まさに、その点で 深尾道典が書いたシナリオのタイトルは李鎮宇が孕んだ問題にふさわしいものであろう。しかし、大島はこの初稿シナリオを基に大島本人と田村猛、佐々木守の三人でシナリオを書き直し、「絞死刑」というタイトルに変えた。大島、前掲書、158-161頁。

れる。「きみは朝鮮人、私とここにいる方は日本人、あれは決まっているもんだよ。」この言葉の構造は同語反復である。なので、質問への答えになり得ない。にも拘わらず、「朝鮮人ってなんですか」という質問への唯一の答弁であるしかない。なぜなら、この質問はすでに自己前提的な命題を質問しているからである。同じく、Rに朝鮮人の意識を鼓吹しようとする朝鮮服の女(実際に李珍宇と手紙で交流した在日朝鮮人活動家朴寿南がそのモデル)の言葉もまたRには受け入れられない。Rは日本人あるいは朝鮮人というアイデンティティー規定のトートロジーをあらわにする。

Rは国家により死を要求される存在であるという点で『忘れられた皇軍』の元皇軍韓国人と同価の存在である。教育部長の次のような言及がある。「戦争で人を殺すのも国のため、死刑で人を殺すのもお国のため。つまり、死刑と戦争は同じもんですな」。この瞬間、この共同体の「異物」たちはそれが異物である限りにおいて、近代国民国家と個人の間におかれている「自明」な前提、国家が死を要求する時、死ねという過酷な命令をあらわにする。国家-国家により要求される死-個人という関係の下で、『絞死刑』は『忘れられた皇軍』と正確に重なり合う。

絵2-2. 『忘れられた皇軍』(左)『絞死刑』(右)



ならば、ここでまた一つの図式を立てることができる。万一、元皇軍韓国人傷痕軍人と朝鮮人Rが等価関係であるなら、その反対側に置かれているものは誰なのか。『絞死刑』には朝鮮人Rの対蹠点に置かれているものが登場する。この死刑場の最高主宰者であり、ここで繰り上げられる演劇には参加しない者である「検事」の存在がそれである。死刑場の執行人たちは誤った結果(死刑執行されないR)の処理について検事に問うが、検事はただ「立会人」であることを強調する。この立会人は参加せず、決定は下さないのだが、全ての行為が終始一貫彼の視線の下で行なわれる。大島はこの視線の主宰者が「天皇」を意味していることを明示したことがある¹⁶⁷。この明白なメタファーと照らし合わせながら、あらためて『忘れられた皇軍』を読解してみよう。

『忘れられた皇軍』でもっとも衝撃的な場面は一日のデモが終わり開かれる宴会の末尾に起きる。

¹⁶⁷大島渚、前掲書、171頁。

和気あいあいとした始まりは酒が回り始めて、徐々に険悪になる。徐洛源の様子が尋常ではない。彼は仲間を罵り始め、宴会は結局ケンカで終わる。このケンカの最後に徐洛源が黒眼鏡をとる。瞼が潰れた目から涙が流れる。それに合わせてナレーションが流れる。「眼のない眼から涙がこぼれる」。この場が伝える衝撃について四方田犬彦は次のような分析を行なっている。「映画が『見る』という行為をめぐる、ある限界的な体験」だと書いている四方田によれば、この場面は視線をめぐる映画の本源的な不均衡が暴露される瞬間だ。私たちはスクリーンを見るが、スクリーンのなかの彼あるいは彼女は私たちを見ることができない。またこの不均衡は「日本社会における日本人と在日朝鮮人の間に横たわる不均衡の隠喩でもある」のである¹⁶⁸。

この示唆的な分析を念頭に置き、もう少し問いを重ねてみよう。『絞死刑』の見るものとしての検事と、この見ることのできない者という構図が意味するところとは何か。最も低い者の盲目と、もっとも高いものの視線という問題を重ね合わせて読む時、戦後日本にまつわりついている視覚に関する一つの思惟を読み取ることができないか。ここには明らかに近代の視覚中心主義への懐疑がある。そこにはフーコーが定式化した近代の規律権力が内包した視覚のスーパーヘゲモニー的地位という問題だけでなく、象徴天皇制により維持される戦後日本という局地的な次元への批判が同時に介入している(『絞死刑』の国家が一般国家でなく「日本」国家だと摘示している大島の発言を思い起してみよう)¹⁶⁹。

また、徐洛源というこの実存人物は盲人であり、肢体障害者である。この障害の複合性は、まるで日本にいる朝鮮人という彼の位置をそのままあらわにしているようである。両眼失明、右腕なし。それは彼の存在そのものがそうであるように、日本と韓国両方の欠如を一つに結び付けて見せている。まず、盲目という問題に踏み込む前に、元皇軍韓国人に対し何の責任も負うことはできないと断言している彼らの「祖国」へと眼を向けてみよう。同じ頃、この国家は国民国家づくりプロジェクトに邁進しており、そのプロジェクトの中心に位置していたのは、分断戦争という韓国の換喩がいかにも「十全」な国民へと再生できるかという問題だった。

3. 分断国家の政治的身体、傷痕軍人の表象の明滅－『米』と「軍法」国家の生成

3.1. 戦後傷痕の克服と国家建設、傷痕軍人の表象変動・申相玉の『米』

「私はただ映画だけを考える映画主義者であるが、開発途上国の映画芸術家たちは 3 割ほどは現実に寄与をする義務がある。」¹⁷⁰

そのように語る申相玉は、周知のように国家主導の大韓民国映画史をそのまま代理/代表する存在である。解放直後、当時唯一の「テクノロジスト」映画監督だった崔寅奎¹⁷¹(チェ・インギョ)に師事

¹⁶⁸四方田犬彦『大島渚と日本』筑摩書房、2010年、139-140頁。

¹⁶⁹大島渚、前掲書、171頁。

¹⁷⁰申相玉『私は、映画だった』レンダムハウスコリア、2007年、77頁。

¹⁷¹崔寅奎(1911年-?)、平安北道寧邊で生まれる。1924年平壤高等普通学校を中退。1939年『国境』をはじめとして1940年代最も活発に活躍した映画監督である。解放以前は主に児童映画の形を取った協力映画を作った。

し¹⁷²、1952年の朝鮮戦争の渦中にデビュー作を完成させ、アメリカ文化交流局（USIS）の文化映画を経て50年代の中盤から本格的な映画製作を始めた。1960年代に入り、自分の映画会社申フィルムを通じて安定した再生産システムを模索していた彼は、ポスト植民地分断国家である大韓民国の映画がそこに込めようとした意識をおそらく最大のシステムとテクノロジーによって具現した人物であろう。数多くのジャンルを行き交い映画を量産した(もちろん、これは申フィルムという巨大な映画社が求める量産のために繰り返されたことでもある)。この多産な作り手は、一貫性や作家主義という言葉では捉えることのできない時代的な存在であった。

ちょうどテクノロジーに魅惑された彼の師、崔寅奎が機械作用の魅惑によって映画を撮ったのと同じように、申相玉は実に猛烈に映画そのもののために映画を撮ったようである。自分の夢は「映画の企業化、産業化」だと断言する彼の念願¹⁷³は、安定した再生産が可能な映画産業の土台をつくり出すことであった。映画づくりそれ自体の動力で動いていく申相玉が、韓国、香港、日本、アメリカ(冷戦下のポスト植民地分断国家が想像可能であった地政学的な場所)と北朝鮮と東欧という冷戦により区画された地理的空間を横断していくことができたのは偶然ではない。彼は映画作りに国家が必要ななら国家の名を問わず、その権能を充分利用しようとした。

1960年代初『成春香』の成功で韓国映画の産業的・技術的基盤を構築した申相玉は、1980年代には北朝鮮で同じ題材で『愛、愛、私の愛』(1984)を作った。この映画は申相玉自らの表現を借りて言えば、1980年代以降の北朝鮮映画の下敷きになった¹⁷⁴。そのように南と北を往来しながら「朝鮮民族」という表象作りを見事に成就したこの「開発途上国の映画芸術家」は、また「祖国近代化」イデオロギーとほぼ同じく合致する映画づくりに没頭した「3割」のイデオログもあつた。ここでの3割とは映画主義を保証する持続可能な興行戦略、すなわち大衆の政治無意識を反映し、国家の主要政策および目標を伝える戦略をも意味する。開発途上の分断国家において興行映画とは、ある意味では大衆の政治無意識と「知性」とを上昇させる機能に奉仕する瞬間においてのみ、持続可能となるものであつた。3割の現実への寄与、3割の啓蒙性と7割の映画的な寄与あるいは興行とは互いに分離できるものではない。

申相玉が1960年の4.19がこじ開けた空間で「自由と放縦を混同する誤り」¹⁷⁵を心配しつつ撮った『常緑樹』(5.16クーデター以後公開されたこの映画が、クーデター勢力とある種の関係があるのではないかという世間の疑問に対し、申相玉は「率直に」憤慨している)を見て、朴正熙は涙を流した

『授業料』(1940)と『家なき天使』(1941)は皇民時代のもっとも模範的な映画として当時の内地である日本でも高い評価を受けた。1946年、光復映画の嚆矢として知られる『自由万歳』を全昌根(ジョン・チャングン)の脚本で完成、『罪のない罪人』(1948)、『波市』(1949)で解放空間の代表的な映画監督として知られる。朝鮮戦争期に北朝鮮に拉致された。

¹⁷²崔寅奎は映画を撮る前、車の運転手をしており、鉄鋼会社の専門運転手だった。彼は映画という表象より、まずカメラと映写機に魅惑された。彼のカメラへの愛着は伝説的なものだった。USISの依頼で『人民投票』を撮っていた当時、朝鮮にたった一台しかなかったUSIS所有のミッチェルカメラをいちいち分解し、内部を全て覗き見た後で返したという逸話を語っているのも申相玉である。申相玉、前掲書、39頁。

¹⁷³前掲書、18頁。

¹⁷⁴申相玉によれば『愛、愛、私の愛』は北朝鮮で始めてダフ屋が登場したほどの驚くべき成功を収め、北朝鮮の美人観を変えた。金正一はこの映画に惜しめない賛辞を送った。前掲書、134頁。

¹⁷⁵朴正熙「新聞倫理委員会創立激励の辞」前掲『韓国国民に告ぐ』26頁。

176。1970年代初頭、破局¹⁷⁷に至る前まで、申相玉と朴正熙政権の揺るぎない蜜月関係は、単に彼と彼の夫人崔銀姫（チェ・ウニ）¹⁷⁸が、朴正熙-彼の夫人陸英修（ユク・ヨンス）と結んだ個人的な親密関係から生じたものだとばかりとは言えない。ポスト植民地分断国家の映画芸術家のもっとも典型的な意識構造を見せる申相玉と、この国家の政治経済的更生の道を模索していた朴正熙は、極めて根本的な意味において互いに相通じていたようである¹⁷⁹。朴正熙のように申相玉もまた発展至上主義者であったし、映画は国家の施策に服務するべきだと信じていた国家主義者であり、ジャンルを問わないテクノロジストであった。

申相玉は朴正熙が流した涙への返礼であるかのように『常緑樹』に続き『米』（1963）を制作、公開した。この映画がつくられたのは、朴正熙が大統領として最初の年を迎えた時期だった。したがって、この映画において最も劇的な瞬間をなすあの軍用トラックの到着、すなわち青い軍服の救援者たちの突然の登場は、軍服を脱いで民間人となったばかりの自分に「約束どおり」民政移譲を行なった朴正熙の存在と重ねて読まざるを得ない。暗闇の都市の墮落した夜から始まる『米』は、文字通り貧困と混乱と墮落から立ち上がり¹⁸⁰、光り輝く真昼へと向かっていく語りであった。

戦争で足を失ったヨンイ（申榮均）は父が危篤という知らせを聞き、故郷へ戻ってくる。父の病気は食べものがなくて生じた病気である。村の人びとはみな貧しさと飢えに苦しんでおり、そのため一種の運命共同体の様相を呈している。父の死後、故郷を出て行かないことにしたヨンイは、村の慢性的な水不足を解決することを決心する。田と川の間に横たわる山を横切り、水路をつくること（興味深いことにこの水路計画は夙に植民地時代の朝鮮総督府が企画したものとして登場する）。公務員たちは口先でだけ褒めたたえるが、なんら支援もせず、ヨンイは村の青年たちを糾合し、山に穴をあけることにする。総督府もできなかったことをこの片足の者がやり抜くことができるか。人びとは無気力、公務員たちの怠慢と腐敗、地主である宋の横槍、山ノ神を怒らせるといふ村の巫女の扇動により工事は難関にぶちあたるとなる。宋の娘であり、ヨンイの恋人であるチョンヒ（崔銀姫）は父との縁を切ることをも厭わず、ヨンイを助けるために尽力するが、二人だけでは手に負えない。

『米』は朴正熙が「5.16革命公約」において旧悪と名指した事項をそのまま物語化したもののように見える。羅列されている病弊の目録は一目瞭然である。無気力、怠慢、腐敗、旧政権と結びついた地方有力者の横暴、世を惑わし民を誣る迷信。ヨンイがどうすることもできない窮地に追いつめら

¹⁷⁶この事実を伝えたのは申相玉自身である。申相玉はこの映画こそが自分の最高傑作のうちの一つだと考えていた。『シネ21』2003年3月18日、『KINO』1997年10月。また同様に申相玉と崔銀姫が伝えるところによれば、金正一は『常緑樹』を党幹部らの教育用映画として奨励していた。

¹⁷⁷1975年、香港との合作映画『バラとノラ犬』を当局の検閲を無視して上映したことでシン・フィルム映画社登録が抹消された。この事件は申相玉がスキャンダルで崔銀姫と決別した直後に起きたもので、崔銀姫は朴正熙が彼らの離婚話を聞き、烈火のごとく怒ったと言われている。崔銀姫『崔銀姫の告白』レンダムハウスコア、2007年、198頁。

¹⁷⁸崔銀姫は南と北がともに愛した韓国映画史の最大のスターでもある。申相玉がつくった映画のなかで強靱で忍耐強い崔銀姫のイメージは、彼女を純粋な民族の表象として位置づけた。朴正熙と金正日はともに彼女の熱烈なファンであった。

¹⁷⁹申相玉は朴正熙政権との決別により香港へ渡り、10年間北朝鮮に留まり、韓国へ戻ってきた後、死の直前まで書き続けた自叙伝で、朴正熙について「民族意識がはっきりしていて度胸の据わった人」だったと書いている。申相玉、前掲書、20頁。

¹⁸⁰朴正熙「光復節第16周年記念辞」前掲書、20頁。

れた時、都市で学生たちが蜂起したという噂が伝わり、李承晩政権が倒れたという知らせがこの山間の村にまで届く。狡猾な宋は態度を一変し、ヨンイを助けようと乗り出す。工事が完了したら入ってくるであろう村の富を横取りしようという思惑からである。依然として公務員たちは何ひとつしようとなしませんが、ヨンイと彼と志をともにする村の青年たちは素手で山に穴をあけていく。だが、山にハンマーで穴をあけるといことが可能だろうか。この不可能に見える状況を打開するものは最後にやってくる。一群の軍人たちがトラックに乗り、ダイナマイトをもって現れるのである。意味深長にも、この軍人の群れの先頭には、最初のシーンで騒ぎを引き起こした傷痕軍人チョルス(南宮遠扮)が堂々と軍服を着て手を振っている。

「革命公約3. 旧政権下においてあった全ての社会的腐敗と政治的な旧悪を一掃し、清心なる気風の鼓舞と退廃した国民道義と民族精神とを正すことで、民族民主精神を涵養し、革命公約4. 国家の自立経済再建に総力を傾け、飢餓のうえを彷徨う民の生活苦を解決することで国民の希望を高める。」¹⁸¹

『米』が見せる物語上の図式は次の通りである。4.19 は起きたものの、結局目覚めた市民の力だけでは何事も解決できない。山にハンマーで穴をあけるといほとんど不可能に見える行為、あるいはあまりに多くの時間がかかるこの無謀な決定の後に、まさにデウス・エクス・マキナの事態が展開する。軍人の「革命」がそれである。その上、貧しい農民の息子であり軍人であったヨンイが自ら朴正熙のナラティヴの内的な体现者だということは疑いの余地はないようである。隣村の人びとが、アカだと囁く¹⁸²。(山に穴をあける作業に参加している村の青年たちは自分の家の農作業ができず、それで彼らの母、妻、姉たちは家にあるものを売り、共有したりする。)村人は扇動に乗るが、ヨンイは不屈の意志で難関を乗り越えていく。「5.16 革命公約」の極めて簡潔明瞭な映画化とも言えるこの映画が、ジェンダーに基づくもっとも露骨な象徴体系によって一貫していることは偶然ではないだろう。

旧悪に苦しむこの貧しい村は、それ自体が女性的なものの換喩である。村は川によって囲まれている。ヨンイのナレーション(「私の故郷は奥地も奥地、それよりもっと分け入った土地の悪い寒村だ」)が流れ、画面は遠くに牛が引く荷車に乗り川を越えるヨンイを見せる。ロングショットにより捉えられた風景の悠々自適な雰囲気は、次のショット、ヨンイの顔と彼の視点ショットにより設定されたひび割れた土地の近接ショットの中で突然消え去る。山で塞がれた川の流れは田畑へと流れ込むことはなく、畑は完全に干上がり、ひび割れている。この女性(村)は現在不毛の体である。畑に水を引き込むために、男性(たち)は「穴」をうがう。彼らは言葉通り自らの体と体の延長としての道具、ハンマーを手にしてそうする。

¹⁸¹朴正熙「国家と革命と私」前掲書、518頁。

¹⁸²1948年、軍部内の左翼摘発のための肅軍が行われた当時、朴正熙は南朝鮮労働党への加入経歴が問題化され軍捜査当局により逮捕された。この時、彼を助けた同じ満州軍出身の白善燁(ベク・ソンヨブ)だった。朝鮮戦争の際に大韓民国軍指導部において重要な位置を占めていた白善燁は李承晩政権期、陸軍参謀総長の地位に上った。満州軍に勤務していた時、対抗日ゲリラ掃討のため作られた特殊部隊である「間島特設隊」で活躍した白善燁は民族問題研究所が刊行した『親日人名事典』に名前が上がっている。反面、韓国の右派を代表するニューライト系列は韓国軍の元老であり韓米同盟の証人と評価している。白善燁の「親日」経歴については以下を参照。親日人名事典編纂委員会編『親日人名事典』民族問題研究所、2009年。

絵 2-3. 『米』



『米』の最後のシーケンスは露骨とも言える男性的隠喩を展示している。ダイナマイトで山を爆破した男たちは両手にハンマーと鑿をもち、最後まで残った壁に穴をあける。行進曲風のサウンドに合わせ、カメラはリズムカルに壁のあちこちを行き交う。ついに壁に穴があき、水が力強くあふれ込んでくる。全ての葛藤は消え去り、並んだ人々の顔には歓喜(ecstasy)があふれる。今や人々は食べたい分だけの食事を食べることができるだろう¹⁸³。

この苦難と克服、そして再生のナラティヴが肉体的な質感をもって形象化が可能となるのは、主人公ヨンイが傷痕軍人だということから始まっている。これはこの映画のイメージを過度なジェンダー的象徴体系によって蔽いつくしてしまうことになった理由でもある。要するに、傷痕軍人という国

¹⁸³だが、村の男、女、老人、子供たち全てが集まったその場所から欠けている人物がいる。ヨンイの妹ブニは窮地に追い込まれた兄を助けるため都会の飲み屋に体を売った。ここで削除されている彼女は、1970年代に表象の領域に進入した女工の姿を予告する。『ヨンザの全盛時代』(金鎬善、1975)は田舎から上京した少女がお手伝い、女工、車掌などを経て「片腕」娼婦に身を落とす内容である。1973年に発表した趙善作の同名小説に基づいたこの映画は驚くべき興行成績を収め、以後「ホステス物」と呼ばれるようになるあるジャンルの起爆剤になった。またこの映画の脚色は、1960年にデビューした以来、4.19世代の新しい感覚を代弁していると評価された金承鉦がおこなった。『ヨンザの全盛時代』は1960年代の韓国映画に頻繁に登場した男性の体の障害がいかに女性の体に移っていったのかを見せている点で興味深いテキストである。これは男性障害をその復元のナラティヴが国民国家形成期の時代を雄弁しているものなら、女性障害は産業化時代の表象として働いていることを示している。

家と密着している男性の毀損された肉体を中心に置くことにより、この映画は国家再建と再男性化という二つの課題を重ね合わせている¹⁸⁴。

3.2. 傷痍軍人、再建の主体—「勲章」と「法」の間

象徴的に去勢された男性の克服と再生の語りである『米』の冒頭は印象的である。夜の都市、ネオンサインと車のヘッドライトが点滅する街の中でジャズの旋律が流れる。その旋律はどこか風景を気だるくさせる。三角形の、円錐形の、時には円筒系の二重に印画されたネオンサインの光が画面を幾何学的に切り分ける。裏通りの入り口、女性が吐き出すタバコの煙が黒い画面に白っぽい粒子を残していく。この印象的な導入部はどこからか聞こえてくるガラスの割れる音によって終わる。画面より一步先じた音の発信地は次のカットで明らかになる。「オイ、オメエの目にはこれが見えねえのか」。男の右腕には手の代わりに手鉤がはめられている。横からヨンイが喧嘩を止めているところである。それまで背中を見せていた女の顔のリバースショット。「あんまりじゃありませんか。戦争で傷ついたのは、あんたたちだけだともお思いなんですか。私たち女たちも傷ついてこうやって街に立ってるんじゃないの。(ヨンイの顔へと急速にズームイン。彼の拡大された眼は彼が何かに気づいたことを示している)。だけど、あんたたちは勲章なんかがあるんでしょ。私たちにはそんなもん、何もないじゃありませんか」。チョルスは勲章をむしり取り地面に投げつける。「こんなもん、いくらでもってけ!」。ヨンイがチョルスを引きずり出し、酒代をめぐるいさかいにけりをつける。右足がないヨンイが右腕のないチョルスを支えたまま夜の街を歩いていく。セットで撮影された街の場面は、前の場面とは対照的に灯り一つとして見えない。照明はただただ二人の男に合わせられている。よろめきながら歩いていたチョルスが叫ぶ。「俺たちや、一体何のために生きてるんだ。ゴミみたいほつつき歩きながら貶められる。あ、暗え。ほんと真っ暗だ」。

1953年、李承晩は傷痍軍人に送る賛辞のなかで彼らを「わが国の人びとの中で一番光栄なる命をもった人」と称していた。

「一番光栄なる死は国に何かことがある時、軍人となり戦争に出て行き国のために殉ずる死である。(中略)次に最も光栄なる人はたとえ体が死に至りはしなかったが、死ぬ場において(中略)どうか生命を保った傷痍軍人たちだ。彼らはわが国の人びとの中で一番光栄なる命をもった人だ。」¹⁸⁵

¹⁸⁴戦後復旧事業の主体としての傷痍軍人という設定は、北朝鮮においても頻繁に行なわれた。例えば、千世鳳(チョン・セボン)の小説「白雲の湧く大地」(1953)は、傷痍軍人である主人公が戦後「祖国の再建」のため献身する内容を扱っている。この小説で顔に火傷を負い、片足を失って帰還した兵士チョルスは許婚から結婚を断られ、戦争で破壊された揚水場の復旧作業に力を注ぐ。チョルスが過労で倒れるや許婚は自らの誤りを後悔し、彼を介抱する。体調を回復したチョルスは復旧事業への熱情を再度燃え上がらせる。北朝鮮において傷痍軍人に関する公式名称は「荣誉軍人」だった。北朝鮮での除隊軍人をめぐる戦後復旧の語りを分析したキム・ミンソンによれば、50年代末金日成の公式な発言のなかで荣誉軍人は英雄だが、また引き続き監視を要する人物だった。『戦後(1953-1958)北朝鮮小説の除隊軍人表象研究』東国大学校大学院修士論文、2008年。「白雲の湧く大地」は韓国の『チャンマル村の理髪師』とほとんど似通っている。『チャンマル村の理髪師』は1958年、まざラジオ劇として放送され、1959年には映画化された。

¹⁸⁵李承晩「傷痍軍人除隊式に送る感謝の言葉」『大統領李承晩談話集』大韓民国公報処、1953年、169頁。

明らかに死んだ者たちの次、二番目に「光栄なる人」である傷痕軍人の体は「国民としての名誉であり、大韓民国を象徴的に表す場所」¹⁸⁶であるだろう。ところが、李承晩は傷痕軍人とはあくまでも「生ある者のなかで一番光栄なる者だ」という。この言及には死んだものと生きたものを分ける厳然たるヒエラルキーが見られる。傷痕軍人は死んだものには及ばない（実際に李承晩政権下で傷痕軍人は「象徴的な光栄」以外にいかなる報償も受け取ることができなかった）。なぜなら、死んだものは象徴の領域に留まることができたが、生きているものの日々は勲章のような象徴だけでは満たされなかったからである。

大韓民国の「国父」を自任する者によるこの発言は、傷痕軍人が国家にとっていかに煩わしい存在なのかを垣間見せてくれる。国家にとって戦没者と傷痕軍人への国家的報償が何よりも重要な理由は、彼らへの象徴的、物質的補償行為こそが、国家は個人を保護し、個人は国家を保護するという循環論法のなかで国家の正当性をあらわにすることだからである。だが、死んだ無名兵士とは異なり、傷痕軍人は言葉を発し、動き、時には集団を構成し体にある障害をあらわにし、その責任を国家に要求するということから「煩わしい」存在なのである。

もちろん、この生きた者たちは国家が与える補償と象徴価値のために、国家が掲げる「犠牲」の論理を積極的に利用するが、国家は彼らとその都度「交渉」しなければならない。その上、この障害を被った体は、まさにその障害を可視化しているという点から、いつも危険である。傷痕軍人の形象が呼び起こす不安はこの形象が「死んだもの」たちとは異なり、その体が障害を被った時の記憶をも引きずっているところに起因している。死んだ者たちは一括して国家的追悼の対象となり得るが、生き残った者たちは亀裂を惹き起こす。したがって、この「危険」な表象は国家が与えたマニュアルの下においてのみ可視化できるのである。

またこの体は、ポスト植民地分断国家のある欠如と失敗とを表す場でもある。傷痕軍人の形象はアンビバレントなものである。なぜなら、傷痕軍人の体とは苦痛の記憶を展示するものに他ならないからである。腕が失われた場所には痕跡がある。痕跡とは本来あったものが今やそこにはないことを示しているのである。痕跡はこれ以上存在しない腕や足を絶え間なく想起させる。そうした点において痕跡は、一種の凝固した記憶のようである。当然、この記憶は個人的な苦痛の記憶であり、国家的な記憶でもある。内戦と分断という国家の記憶は傷痕軍人の体を通じてこの政治体の前提として絶え間なく想起されるのである。

傷痕軍人の形象が呼び起こす両価性は、この形象が無名勇士のそれとは異なり¹⁸⁷、失敗の記憶すらも引きずっているからである。死んだ者たちは国家的な追悼の対象となり得るが、生き残った者たち

¹⁸⁶イ・イムスン「傷痕軍人、国民づくり」『中央史論』第33輯、中央大学校中央史学研究所、2011年、298頁。イ・イムスンはこの論文で傷痕軍人がいかに1950年代と1960年代に反共国民と再建の働き手としてつくられたか、そして実際いかに彼らが自ら暴力の主体であり、また対象となるしかなかったかを口述史を通じ明らかにしている。おそらく、彼らが暴力の対象となるしかなかった理由は、傷痕軍人の体そのものが持っているあの亀裂に起因するところが大きいだろう。すなわち、国家の彼らに対する包摂は彼らが傷ついた体をもっている限り、決してたどり着くことのできない限界をもっているのである。

¹⁸⁷よく知られているように、ベネディクト・アンダーソンは『想像の共同体』の冒頭で「無名戦士の墓」に言及している。「これらの記念碑は、故意にからっぽであるか、あるいはそこにだれがねむっているのか誰も知らない。そしてまさにその故に、これらの碑には、公共的、儀礼的敬意が払われる。(中略)それがどれほど近代的なことかは、どこかのどしゃばりが無名戦士の名前を「発見」したとか、記念碑に本物の骨をいれようと言いはったとして、一般の人々がどんな反応をするか、ちょっと想像してみればわかるだろう。奇妙な、近代的冒涇！

は亀裂を引き起こす。しばしば彼らのこうしたやり方で喧嘩をふっかける。「オメエたちや、誰のおかげでいい暮らししてんだ」。忘れてしまいたい過去を呼び出し、現在の欠如を可視化し、ようやく縫い合わせた国家に亀裂を生むこの「不具」の形象は、その傷痕の克服が課題化/命題化するときに始めて映画的なイメージのなかに登場することができる。

『米』が完成する1年前、軍事援護庁設置法が制定された。この法令は5.16クーデターにより執権した朴正熙が出した法令のひとつであった¹⁸⁸。これは1960年代に入って国家が彼らを体系的に管理監督し、積極的に象徴的な意味づけを始めたということの意味している¹⁸⁹。だが、まさにそうした脈絡のなかにおいて、傷痕軍人の形象とそれがもつ「代表性」は徐々に消え去っていかねばならなかった。なぜなら、その傷痕が展示されている限り、ある失敗の記憶は現在形であり、その限りにおいて内部は堅固なものとなり得ないからである。したがって、彼らはこれ以上表象の領域に留まり得ないのは、彼らが本格的な管理の対象となったからでもあるが、国民国家建設の瞬間に必然的にこの失敗の痕跡が消されねばならなかったからでもある。戦後復旧の表象として登場した傷痕軍人は、以降の開発国家時期の韓国映画において注意深く回避されるようになる。

4. 盲目における二つ脈絡、自衛・平和・忘却と異なる共同体への想像—『座頭市』と『清作の妻』

4.1. 座頭市と獨臂刀との出会い—『新座頭市 破れ！唐人剣』あるいは『獨臂刀大戦盲俠』

大島渚が過ぎ去った戦争と戦後日本国民の構成という「作為」を、朝鮮人の体に残された傷痕を通して赤裸々にあらわにしていた当時、盲目の剣士の話が日本の各地域において興行されていた。1962年、大映でつくられた『座頭市物語』(三隅研次)は、以後約30年間持続するある歴史の始まりと言っても差し支えないだろう。『座頭市物語』は、主人公でユニークな抜刀術の創造主である勝新太郎が自ら脚本、制作、監督を兼ね、自らの映画人生をかけて完成させた1989年の『座頭市』に至るまで、26本のシリーズを産み出し、三度にわたりテレビドラマ化され、幾度か舞台公演もされた。そしてこのシリーズは当時海外市場で最も広範かつ持続的に人気を博した日本映画の一つだった。おそらく、日本映画のなかでその人気に匹敵するだけの作品を探せば、黒澤明の『用心棒』や『七人の侍』くらいしかないだろう。

「その座頭市ことカツシンと、ラテンアメリカならぬ東南アジアで人気を二分しているといわれるのが、隻腕の剣士、通称『獨臂刀』をふるう香港のアクション・スター王羽である。(中略) 座頭市が異形の者ならば、この『獨臂刀』もまた異形、いうならばカタワ同士の対決なのであるが、それ

しかし、これらの墓には、だれと特定しうる死骸や不死の魂こそないとはいえ、やはり鬼気せまる国民的想像力が満ちている。」ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』白石さやか・白石隆訳、NTT出版、1997年、32頁。

¹⁸⁸この法律は「除隊軍人と傷痕軍人、そして遺族の生活が安定し、社会的発展を成就できるよう国家が彼らを保護補償するためのもの」であった。『東亜日報』1961年11月2日。

¹⁸⁹1950年代の中後半、私的包摂の対象として取り扱われた除隊軍人たちが1960年代に至り、いかに公的援護の対象となったかを追跡し、藤井たけしはこの変化こそが国民の誕生と結びついていることを明らかにしている。藤井たけし「帰ってきた「国民」— 除隊軍人たちの戦後」『歴史研究』第14号、歴史学研究所、2004年、288頁。

がちょうど、シリーズ第一作「座頭市物語」で肺病やみの平手造酒に扮した天知茂との対決を想起せしめ、思えば、カツシンは久しく好敵手にめぐりあうことがなかったのだ。」¹⁹⁰

1971年、『座頭市』シリーズの22本目の作品として作られた『座頭市破れ！唐人剣』が、日本で封切られた当時書かれた松田正男の評論は、黒木和雄の『キューバの恋人』（1969）で座頭市の扮装をした人物がキューバのフェスティバルに登場、喝采を受ける場面を思い起しながら始まる。「座頭市が、国境をこえた（！）大衆的アイドルの地位を獲得していることを眼のあたりに見せられて、いささか感動しないわけには行かなかったのである」。この国際的な感覚の批評家の伝える座頭市は、ラテンアメリカと東南アジアにおいて絶大な人気を誇るものであった（カタカナで書かれた「カツシン」こそ、勝新太郎の国際的知名度を遺憾なく示してはいないか）。同じく、東南アジアにおいて『獨臂刀』は座頭市の後をついで人気を博した唯一のヒーローだった。

1967年にシリーズの第一作目の映画がつくられた『獨臂刀』（張徹）は、香港をはじめとする東南アジア帯において驚くべき成功を収めた。胡金銓の『大酔俠』（1966）に続く『獨臂刀』の成功は、ショウ・ブラザーズが60年代中頃に企画した偉大な「グローバル文化商品」新派武俠片の到来を知らせるものだった。ショウ・ブラザーズはこれに伴い、ついに60年代を通じて模索してきたグローバルイゼーションやモダナイゼーションを実現させた¹⁹¹。この映画の成功でショウ・ブラザーズのもっとも重要な監督として浮上した張徹は、新派武俠片と後のカンフー映画を代表する傑作を作り出し、以後香港映画のもっとも影響力のある映画的伝統を創り出した。『獨臂刀』の成功に極めて緊密に繋がっていたのは、獨臂刀・王羽（ジミー・ウォング）だった。すでに『虎俠殲仇』（1966）、『邊城三俠』（1966）で張徹とともにした王羽¹⁹²にとって、この映画は以後の彼の経歴を決定づけるもっとも重要な出来事だった。座頭市以降の勝新太郎がそうであったように、王羽の映画人生は獨臂刀というキャラクターと強力に結びつけられた。70年代、彼は自ら監督、主演を兼ねた『獨臂拳王』（1972）、『獨臂拳王大破血滴子』（1976）と『獨臂刀対戦獨臂刀』（金聖恩、1977）など、獨臂刀というキャラクターを演じ続けた。

張徹とともに『獨臂刀』の続編である『獨臂刀王』（1969）を撮った翌年、王羽は新たに生まれた映画会社ゴールデンハーベストに移籍、自らのキャラクターと座頭市・勝新太郎の遭遇を実現しようとした。ゴールデンハーベストを設立したレイモンド・チョウは、60年代を通じてショウ・ブラザーズのリーダー、ランラン・ショウの右腕として活動した。ショウ・ブラザーズは『座頭市物語』から60年代を通じて日本公開とほとんど同時にこのシリーズを購入し、香港を含む東南アジア帯に配給していた。実際、香港は60年代初から日本映画のきわめて重要な海外市場として浮上した。すで

¹⁹⁰松田正男「新座頭市 破れ！唐人剣」『キネマ旬報』1971年2月上旬、143頁。

¹⁹¹1960年代、ショウ・ブラザーズの新派武俠片の企画がもつ意味については第四章を参照されたい。

¹⁹²張徹映画の最大の特徴は若い男性スターの登場にある。王羽がショウ・ブラザーズと決別した後、姜大衛、狄龍がその後を継いだ。若い男性の身体が破裂する時の悲壮美は張徹がもっとも好んだ美学だった。張徹は彼の特有の語彙である「陽鋼」ということばでそれを表現した。張徹の「陽鋼」については 第4章を参照。

に 1961 年の時点で日本語が通用可能だった台湾を除き、最も有望な市場とした浮上した香港は¹⁹³、1965 年度の時点でアメリカに次いで輸出実績を記録した場所だった¹⁹⁴。

1960 年代、香港での日本映画に対する熱狂的な支持は、当時ショウ・ブラザーズの東京支社で日本映画購入を担当した蔡瀾の証言からも確認できる。「香港の若い観客たちは日本マーシャルアーツ映画 (Japanese Martial arts movies) が好きだった。なぜなら、それがより事実らしく感じられたからだ。私が買った映画はほとんどアクション映画だった。日活のギャングスター映画、東映の古典的なヤクザ映画(剣侠片)、大映の『座頭市』シリーズはもちろんで、『眠狂四郎』シリーズなどがそれである。」¹⁹⁵

蔡瀾の証言を念頭におけば、1960年代をショウ・ブラザーズで送ったレイモンド・チョウと『獨臂刀』のスター王羽がショウ・ブラザーズから独立する時点で座頭市を選択したのは、彼らが座頭市の人気を誰よりも実感していたからである。さらにショウ・ブラザーズが企画した偉大なグローバル商品「新派武侠片」は、当時香港の若い批評家として脚光を浴びはじめた羅卡によれば、日本の「サムライ映画」の影響下においてつくられたものであり、特に『獨臂刀』に代表される「残侠」は盲侠座頭市の直接的な産物に他ならなかった。¹⁹⁶ この観点から見れば、『座頭市破れ！唐人剣』の企画は獨臂刀一王羽と、そのオリジナルとしての座頭市勝新太郎との対決を意味するものでもあった。この企画は説得力があった。「東南アジアで人気を二分している」隻腕の剣士と盲目の剣士の対決は十分市場性を持つものだった。

そのうえ、座頭市の側から見れば、盲侠と片腕という二つの不具の対決は、すでにこのシリーズの二本目の映画『続・座頭市物語』(1962)において行なわれていた。『続・座頭市物語』での片腕は座頭市の実兄だった。確かに、それぞれ異なる傷害を抱えている者たちの対決は興味津々たるものだった。また、1970年代初の日本と中国との間で形成されていた和平ムードも、この「中国」剣士の日本映画出現を受け入れる雰囲気を作成していたと言えるだろう。香港では『獨臂刀大戦盲侠』というタイトルで封切られたこの映画は、それぞれ日本/香港バージョンによって自国の観客の期待に応えようとした（日本では安田公義監督作品として公開されたこの映画の香港バージョンのクレジットでは、香港の徐増宏と日本の安田公義の共同監督として記載されている）。日本バージョンでは座頭市が勝ち、香港バージョンでは獨臂刀が勝つ。

絵2-4. 『座頭市破れ！唐人剣』

¹⁹³1961年、日本映画の海外市場での実績は次の通りである。アメリカ36.3パーセント、沖縄17パーセント、台湾7.1パーセントに次いで香港が6.5パーセントを占めている。アメリカを除いて沖縄と当時の台湾が日本語が可能な地域であったことを念頭に置くと、東南アジアマーケットの拠点として香港の映画市場が日本映画の輸出伸張のバロメータであったことがわかる。数値は『1963年版 映画年鑑』時事通信社、1963年、117頁を参照。

¹⁹⁴1965年、日本映画の輸出金額がアメリカ40.2パーセントに次いで香港が13.3パーセントを記録している。3位は沖縄が8.0パーセント、4位の台湾は6.5パーセントを示している。『1967年版 映画年鑑』時事通信社、1967年、52頁。

¹⁹⁵Chua Lam, *Transnational Collaborations and Activities of Shaw Brothers and Golden Harvest: An Interview with Chua Lam, Border Crossing in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000, p. 140.

¹⁹⁶「羅卡」 邱淑婷 『港日影人口述歴史 化敵爲友』香港大學出版社、2012年、6-7頁。



だが、この国際的なスターたちの合作プロジェクトは、決してスムーズに進められたわけではない。1970年代、大映はすでに倒産の危機に陥り、勝新太郎は自分のプロダクションでこの映画の制作に着手していた。香港で『新座頭市破れ！唐人剣』＝『獨臂刀大戦盲俠』が封切られる時、ショウ・ブラザースは著作権関連訴訟を提起することでこの映画の香港公開を阻止しようとした¹⁹⁷。ランラン・ショウとしてはおそらく、レイモンド・チョウと王羽という二人の「裏切り者」への懲罰の意味を込めていたのだろう。その結果、日本と香港での同時封切りは実現できず、この会心の競演で新しい映画会社の立地を固めようとしたゴールデン・ハーベストの企図は霧散してしまった(だが、よく知られているように、1971年は同年李小龍の『唐山大兄』の成功で1970年代を風靡するゴールデン・ハーベストの全盛期が始まる)。日本の場合、大映は同年10月に結局倒産し、勝新太郎は自分のプロダクションである勝プロダクションで以後「座頭市」シリーズを続けざるを得なかった¹⁹⁸。

日本と香港、そして香港を窓口とした東南アジアで、座頭市と獨臂刀の関係をよりいっそう興味深いものとしたのは、韓国でこの二つの国際的「アイドル」の対決が受け入れられるその仕方にあった。『新座頭市破れ！唐人剣』＝『獨臂刀大戦盲俠』は、1971年当時韓国を席捲していた『獨臂刀』シリーズのブームのなか、異例の早さで公開された。『片腕と盲俠』というタイトルで公開されたこの映画は、封切りに至るまで面倒な過程を経なければならなかった。日本映画が禁止されていた状況で偽装日本映画だという論議を呼び起こし、結局日本と香港との間での合作契約書の写しを当局に提出することで公開許可を受けることができた¹⁹⁹。『獨臂刀』シリーズの一つとして宣伝された『片腕と盲俠』は、ソウルだけで18万人の観客動員を記録した。この映画は韓国でその噂のみが一人歩きし

¹⁹⁷ 『獨臂刀大戦盲俠』に対するショウ・ブラザースの訴訟については、Law Kar, "Crisis and Opportunity: Crossing Borders in Hong Kong Cinema", *Border Crossing in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000, p.122を参照。一方ショウ・ブラザースは新しい「獨臂刀」の企画に入り、張徹は王羽の代わりに姜大衛と狄龍を起用して『新獨臂刀』(1971)を完成した。

¹⁹⁸ 『新座頭市 破れ！唐人剣』＝『獨臂刀大戦盲俠』は日本-香港合作ではあるが、日本の自国市場にはじめて香港キャラクターが登場したものである。いままでの日本映画と他のアジア映画の間にあった一方的な影響関係、日本映画の強固な自国市場での占有率を考えてみれば、これは一つの「事件」と言ってもよいものであった。これは、既に『新座頭市 破れ！唐人剣』の製作直後に大映の倒産が示しているように日本映画産業の没落と関係あるものであった。そして、この映画から2年後に李小龍がアメリカ経由でやってくる。『新座頭市 破れ！唐人剣』が日本の自国市場で持つ意味は、この映画以前に日本-香港合作で作られ興行にも成功した『香港の夜』(1961年)と比べるとはっきりする。日本人男性と香港の女性の間の恋愛物語を画いたこの映画は確固たるジェンダーの区切りを通じたエキゾチシズムに訴えるものだった。『香港の夜』は東南アジアへの経済的な進出の成功を祝っているものとして読み取られる。

¹⁹⁹ 『京郷新聞』1971年8月28日。

たまま、公式に見ることのできなかつた「座頭市」シリーズを、最初で最後ではあつたが、見ることのできた映画だつた。

ところが、韓国から見ると、当時の「自由陣営」アジアを席捲したこの二人の異形のヒーロー、座頭市と獨臂刀のうち、より圧倒的な影響力を發揮したのは後者だつた。もちろん、ここには日本映画が禁止されていたという韓国の状況が主に働いていたであろう。だが、ただそのためだけではないようである。当時、韓国と香港映画産業界の活発な交流の下、韓国の映画制作者たちは座頭市の人気を十分見聞きすることができた。実際他の章で説明したが(第4章参照)、座頭市の「盲劍法」から直接的な影響を受けた何本かの韓国映画が登場した。また、座頭市の版權を買い入れた『竹杖劍』(申栄一、1974)という映画がつくれもした。「荒唐無稽な中国劍術」ではない、「日本式武士道劍法の精髓」を見せると宣伝された²⁰⁰ 『竹杖劍』は、「大金持ちになれるかもしれない」と予測されたが²⁰¹、結果的に興行はそれほど成功したものではなく、シリーズで制作するという最初の企画は放棄された。

これに較べ、韓国で『義理の男片腕』というタイトルで公開された『獨臂刀』はブームを呼び起こし、片腕という形象は以後韓国のアクションジャンル映画において極めて重要なキーワードとなつた。片腕李大燁(イ・デヨブ)の『大劍客』(1968)、片目の朴魯植(パク・ノシク)の『片目の朴』(1970)、片足韓龍哲(ハン・ヨン Chol)の『続・帰ってきた片足』(1974)等々²⁰²。そうした映画がこれほど持続的に、また多く作られた理由は簡単である。商売になつたからである。これらの映画は一樣に市場の要求の下で作られた映画である。これらの映画が当時流行したり、政策的に要求されたジャンル映画に幅広く関わつたりしているのは当然のことだろう。それらはしばしば劍客映画であつたり(『大劍客』『恨みの片目』)、大陸物のナラティブを採用したりするなど(『片目の朴』『続・帰ってきた片足』)、時には反共映画のフォーマット(『特別捜査本部片腕金鍾源』)の下で作られもした。

絵2-5. 『大劍客』『片目の朴』『恨みの片目』『続・帰ってきた片足』『特別捜査本部片腕金鍾源』(左から)

²⁰⁰ 『京郷新聞』 広告より、1974年1月22日。

²⁰¹ 「盲人劍士、大金持ちになれるかも」 『毎日經濟』 1974年1月23日。

²⁰² 『獨臂刀』の成功以後、韓国には多くの片腕、片足映画が登場するが、そのなかにはタイトルだけ「片腕」の映画が少なくない。例えば、70年につくられた『荒野の片腕』(金永孝)に片腕は登場しない。黒澤の1961年作品『用心棒』のナラティブを基に当時流行した満州ものの語りを上塗りしたこの映画の内容は以下の通りである。二派に分かれた悪人の群れが勢力争いを繰り広げ、荒廢した一つの村に正体不明の男がやってくる。実は彼は獨立軍の軍事金を得るためにこの村に来たのである。男は悪人の群れ二つをかわるがわる行き交い、彼らを仲間割れさせ、村に平和を取り戻す。「獨臂刀」映画の二作目にあたる『獨臂刀王』(1969)の韓国後版タイトルの『帰ってきた片腕』をそのまま借用した李斗鏞の『帰ってきた片足』(1974)には片足は登場しない。この映画は当時新たに人気を博し始めた香港クンフー映画への対抗策として急遽つくられねばならず、タイトルは結局「マーケティングの一環」に過ぎなかつた。片腕、片足が登場しないにもかかわらず、敢えてこうしたタイトルをつけた事情は韓国において「片腕」がどれほど大きな好評を博していたかを逆に示している。



韓国においてこれらの映画は、映画の中から傷痕軍人たちが消え去った時期に登場した。いわば、障害の歴史的起源は消え去り、それぞれの映画のナラティブの起源だけをもつ肢体障害者の形象がここに登場しているわけである。片腕であれ、片目であれ、片足であれ、ここにはひとつの共通点がある。二つあることで正常とされるものが、一つを失うことで不具になったという点において、これらの映画の前提はそれほど設定の違いはない。すなわち、この形象は分断された「民族」と複数の「中国」に相応するものである。植民地香港においてばらばらになった「中国」を一つのものだと想像する、こうした喪失と克服の身体障害の主人公に、分断独裁国家韓国の少年と青年たちがつかのま熱狂したのは偶然ではないだろう。二つの空間には共に喪失と回復、抑圧と破壊の衝動が横たわっていたからである。この点から、韓国での片腕の人気は、『座頭市』シリーズの強力な影響の下で作られた香港の「残侠」映画のなかで、なぜもっとも代表的な身体障害の形象が片腕になったのかについて遠回しの答えを示しているものでもある²⁰³。

²⁰³香港と日本の両側での豊富な一次資料と膨大なインタビューを通じて60年代の日本と香港のショウ・ブラザーズとの間でなされた人的-物的交流の姿を追跡した邱淑婷は、『座頭市』の影響の下でつくられた『獨臂刀』によりその頂点に至ったこの身体障害の英雄像が1970年代の李小龍と成龍映画においてもはや登場しないということこそが、日本映画の影響が香港映画において徐々に消え去っていったことを反証しているとさえ主張している。邱淑婷、『香港・日本映画交流史』、東京大学出版会、2007年、282-285頁。もちろん、香港武侠映画に及ぼした日本チャンバラ映画の影響関係が一方的だったとばかりは言えない。同著で邱淑婷は、日本のチャンバラ映画に幾度となく登場する身体障害の主人公が古代中国の武侠話の影響の下で作られたという佐藤忠男の指摘(佐藤忠男、『日本映画史3』、岩波書店、1995年、62頁)と、『獨臂刀』で腕を切られる部分が金庸の『神鵰俠侶』の片腕楊過に触発されたという蔡燦の指摘に根拠を置き、これら身体障害の英雄たちが荘子から由来しているのかも知れないと主張している。「私たちが『莊子』を注意深く読めば、主人公たちがほとんど“畸於人而侔於天”という異人であり、大聖である孔子の方がかえって脇役だということがわかる。この異人はほとんど皆身体が十全でなく地位は低いが、徳行や道理を知ることによって世俗においては聖人と呼ばれる水準をはるかに越えている。こうした精神は武侠小说でもよく強調されている。武術の世界でもっとも軽蔑されてはならないことは、まさに身体不自由者、乞食、掏り、夫人、児童、書生といった弱そうに見える人物たちだ。なぜならば彼らこそが武術に秀でた達人たちだからだ」。徐増宏『第5回香港国際電影節：香港武侠電影研究1945-1980』19頁。(邱淑婷、上掲書、283頁から再引用)。邱淑婷によれば、この新たな武侠映画(新派武侠片)は「外来的香港映画ジャンル」であるにもかかわらず、「香港人が外来文化を吸収しつつ、自分たちの伝統を排除せず生かしていく例」でもある。しかし、影響関係に関する論議においては「どちらが起源なのか」に関する探究は言われているほど生産的なものではないかもしれない。問題は起源を遡っていくのではなく、歴史的な層のなかで形成された身体障害の主人公が、1960年代という時間になぜあれほど共感を呼び起こしたのかにある。

座頭市であれ獨臂刀であれ、彼らが身体の一部、或いは一部の機能を喪失した者ではあるが、このハンディキャップを乗り越える強い男性性を展示するという点においては一致を見せる。この過剰な男性性の誇示こそ、パクス・アメリカナの秩序内部に置かれざるを得なかったアジアの男性たちに共通した熱望が表出される地点であろう。しかし、日本の『座頭市』が香港に移った時、「片腕」という一種の身体的な「翻案」が行われたのは、日本と香港（そして韓国）の互いに異なる脈絡を示しているといえる。

『獨臂刀』の物語は次の通りである。方剛(王羽)の父は、主人斎如風(田風)を救うために命を捨てる。斎如風は幼い方剛を自分の弟子として育てる。方剛は師の寵愛を一身に受ける一番弟子だが、彼を嫉妬する兄弟子のいじめに堪えられず、家を出て行こうとする。その日の晩、方剛が想いを寄せている師の娘の珮(潘迎紫)が、彼を止めようとして誤って彼の右腕を切ってしまう。気を失った方剛は通りすがった女、小蠻(焦姣)に救われ、彼女の介抱で意識を取り戻す。小蠻には父が残した秘伝書の半分がある。この秘伝書を通して左手刀法を練磨した方剛は家に戻り、危機に瀕していた師とその一家を救い、再び立ち去る。

この映画で一番強烈な瞬間は、方剛が腕を斬られる場面である。この事件は突然、予想もしなかった瞬間に起こる。珮が去って行こうとする方剛の前に立つ。方剛は珮をやすやすと制する。倒れた女が男に近寄る。一瞬、女は刀を振り回す。男がその刀に切られるこのシーンは、浅く積もった雪の上に落ちた一つの腕のショットで終わる。このシーンの衝撃は、以下三つの点に起因する。第一に、白い雪と赤い血の鮮明な対比を強調する色彩の効果。第二に、人物どうしの距離の近さ。つまり、この場面は私たちがあまりにも近いからこんなことが起こったのだと言っているようである。第三に、直前まで身体の一部であったものが身体から離れた物体になってそこにあるという事実。この場面に含まれる意味は、即時的である。本来一つだった自身の身体の一部が切られ、「不具」になったが、それはあまりにも近かったために生じたことであると。

絵2-6. 『獨臂刀』





腕が斬られる場面の衝撃は、血を流しながらよろめいた足取りで暗い夜をさまよう次のシーンへと繋がる。片方が無くなった体は均衡を失い、男は川で溺れる。ある女性の助けで命は救われるが、彼はもう自力で自分ひとりの安全も守れないことに絶望する。このテキストは、1967年の香港というコンテキストの中で見ると、判然と引き裂かれた中国をイギリス植民地の香港から見る「不具」の感覚として解釈できる可能であるように思われる。

『獨臂刀』の物語構造は韓国の片腕（また片足、片目なども）映画においてそっくり繰り返される。あらゆるのこれら「片腕」映画の物語は、三つの段階から構成されている。一、身体の一部の喪失。二、身体の一部が失われてしまうこの最初の事件の後、彼はある一定の時間を必要とする。この時間の内に、去勢された男性は片腕で行なう修練であれ、ただ単なる時間の経過であれ、それを経て力を取り戻す。三、帰ってきた片腕はついに最初の場所に戻ってくる、無くなった身体の一部を取り戻すことはできないが、それなしでも以前と同一か、またはより強い力を得たことを天下に誇示する。そして、それを通じて失われてしまった片腕(足、目)が、一瞬にして象徴的かつ劇的に戻ってきたように見える。

だが、この瞬間再び片腕の形象が問題となる。帰ってきた片腕の形象には曖昧なところがある。それは以前と同一であるか、より強いということを提示しているが、同時にそれでも依然としてそのもう片方の袖は空っぽであることを強調せざるを得ない。当然のことだが、彼がその克服に成功したにもかかわらず、斬られた腕の痕跡は消えない。彼の袖はいつまでも空っぽのままであろう。まるで冷戦、内戦、分断による政治的な危機が、決して個別の国民国家単位の強化によって埋めることができないように、この傷痕は依然として回復されないものとして再び喚起される。

韓国映画における喪失と克服、そして帰還という『獨臂刀』のモチーフがそっくり繰り返されるこの事情はいかに説明できるだろうか。ショウ・ブラザーズという「華僑ディアスポラ」映画会社を作り出したこの「喪失と克服」の語りは、分断国家大韓民国が冷戦アジアの文化的交換の下で探し出した局地的でありつつ、国際的な水準の治癒プログラムだったのかもしれない。ならば、「座頭市」と戦後日本の政治的無意識や政治的企画との関係はいかに説明できるのか。

4.2. 座頭市、平和憲法と自衛隊のメタファー

かつて佐藤忠男は、「“座頭市”の多くは東南アジア、アフリカ、中南米などの第三世界で上映され(中略)第三世界の民衆の心を掴んだ」ことに触れながら、座頭市の魅力について次のように語った。「彼(座頭市—引用者)に襲いかかってくる悪党を瞬時のうちに切って捨てて途方もない大量殺人をつづけるこの怪物のような男が、同時に途方もなく豊かな愛嬌の持主であるというところが重要で、これは狂言や歌舞伎などの日本の伝統演劇の喜劇的な部分でもっとも重要な要素をなしてきたものである。愛嬌とは、身分の低い者がへり下ったユーモアの力によって自分より目上の者を包み込んでしまうもので卑屈さと紙一重のふるまいをしていながら、いつのまにか威張っている相手に対して優位に立ってしまったりするものである。」²⁰⁴

また、四方田犬彦は「なぜこれほどまでに『座頭市』が国境を越えて支持されることになった」かについて次のように説明している。「『座頭市』を受容したのはアジアの庶民的な映画ファンであって、彼らはそこに日本的異国情緒も、日本的な哲学や道徳理念も、ついでにいうと日本的なデクパーチュの文法などを求めたわけではなかった。ただ、映画館を出た瞬間にいかにもスキッとした気持ちで歩いていける完璧なアクション映画を求めていただけだった。虐げられた弱者が、その欠点を逆に武器に仕立て上げて強者を退治し、別の弱者を救出する。怪物じみに容貌をもつ孤独な現実主義者でありながら、なぜか家族メロドラマにも関わってしまう。」²⁰⁵

「文字通り東南アジアを席卷した」²⁰⁶『座頭市』の魅力を説明するさいの、佐藤忠男と四方田犬彦の立場は一見相反するように見える。佐藤忠男が「日本の伝統演劇の喜劇的な部分」を挙げる一方で、四方田犬彦は日本的脈絡と無関係な「完璧なアクション映画」というところにその原因を求めている。だが、「座頭市」が「第三世界」とアジアにおいて享受した人気の根幹が、強者に対抗する弱者の形象に由来するとする点では一致している。彼が弱者である理由は身体的ハンディキャップをもつ流れ者という点にある。すなわち、この盲目の按摩はいかなる共同体にも属しておらず、したがって共同体が与えるいかなる資格も資産も持っていない。私はこの点を、座頭市という「怪物じみた容貌をもつ孤独な現実主義者」が共同体と結ぶ(無)関係を中心にこのテキストを戦後日本の脈絡へと還元させて読むことができると考える。また、まさにその関係は戦後の一連の映画の間で共有されている共同体への思惟を典型的に示しているものだと主張する。なぜなら、四方田犬彦が適切に指摘するように、座頭市は「なぜか家族メロドラマにも関わってしまう」からである。

このシリーズは、毎回座頭市がある村落共同体にやってくるところから始まる。自らが社会的弱者である彼は、女や子供たちと同じ弱い者たちに憐憫を感じているが、基本的にはしばらくのあいだ身を預けるこの共同体の掟に従おうとする。その彼が剣を抜く瞬間は、自らに害が加えられる時である。彼は「大義」のために犠牲となるのではない。万一、「大義」がある絶対的な普遍を想定してのみ可能な価値であるとするなら、この盲目の剣士の心を動かすのは何ということはない人情である。彼の倫理感覚は「人情劇」のそれと似ている。彼の人情と強靱さは女たちの心を捉えるが、最後はいつも

²⁰⁴佐藤忠男『日本映画史3』岩波書店、1995年、63頁。

²⁰⁵四方田犬彦「チャンバラと武侠片」京都映画祭実行委員会編『時代劇映画とは何か』人文書院、1997年、183頁。

²⁰⁶前掲書、182頁。

彼女たちから去っていく²⁰⁷。そうすることによりこの共同体のよそ者は帰属を拒否し、新たな道へと旅立つ。座頭市が毎回新しい旅に出る限り、このシリーズは持続可能である。女と結ばれない彼は旅人であって、土地の人間ではない。ここでもう一度強調したいことは、この座頭市シリーズでの繰り返されるナラティブの構造が可能なのは、この強固な剣士が盲目であるためだという点である。この盲人の形象は二つの解釈へと私たちを導く。

『座頭市』シリーズにおける最大のハイライトは言うまでもなく、座頭市が刀を抜く瞬間である。座頭市のユニークな殺陣はこのキャラクターの核心をなすものでもある。座頭市剣法の創造者でもある勝新太郎は、この殺陣の性格について以下のように語っている。

「だいたい座頭市は仕込杖一本がたよりだ。それを前後左右にふりまわす。その円周の範囲内だけは絶対わが身は安全だ。相手が円周に踏み込んでこない限りは、善人か悪人かもわからないわけだから、いつもニコニコしている。だが、ひとたび円周内にふみこんでくるヤツは危険人物と認めて切らねばならない。」²⁰⁸

この盲人は先に剣を揮いはしない。彼の安全は仕込杖が届く前後左右に描かれる円のなかでのみ確保される。誰かがその円のなかへと入り込む瞬間、座頭市の剣は電光石火の如く相手を斬る。彼の剣は迫っていく剣ではなく、入ってくる剣を防ぐ自衛の剣、防御的な剣である²⁰⁹。「排他的な海域」と身体が描く「排他的な円」の同源性、座頭市の殺陣は一つのメタファーとして読める。この防御的剣は平和憲法と自衛隊、そして高度経済成長が連動している戦後日本の状況と直結している。しかし当然だが、この殺陣を繰り返すのは座頭市が盲人であるからである。見るできないという設定はもう少し細かく考察してみる必要がある。この身体的ハンディキャップは座頭市を社会的な弱者の位置に置き、また孤独にする。

²⁰⁷ 万一、女たちとの関係、「彼女」と結ばれないことが『座頭市』シリーズの一つの軸とするなら、ここにきわめて近似したナラティブ構造を見せているのは、この映画と同じく長期シリーズとして有名な『男はつらいよ』（1969-1995）だろう。『男はつらいよ』は車寅次郎が二十年ぶりに故郷柴又に帰ってきたところから始まる。車寅次郎が旅先や柴又で会う「マドンナ」に惚れるが、最後にマドンナの恋人が現れ、失望した寅次郎がふたたび旅立つというこのシリーズのパターンは二つの効果を發揮している。一、永遠のさすらい者としての寅次郎。二、（このシリーズの変らぬヒットによる）一種の共通の、仮想の故郷の形象として刻印される寅次郎の故郷柴又。加えてこのシリーズは毎年正月とお盆という二つの時期に合わせて公開された。仁侠映画の「人情喜劇」バージョンと言える『男はつらいよ』が、一種の「ノスタルジア」の映画である仁侠映画が退潮期に入った1969年に始まったのは意味するところが大きい。

²⁰⁸ 永田哲朗『殺陣チャンバラ映画史』社会思想史、1993年、215頁。

²⁰⁹ 「座頭市はありきたりのスーパーマンのように事件や騒動に好んで介入するのと違い、身にふりかかる火の粉を払うというタイプで彼の剣はいわば守りの剣だ。自分が斬られそうだからやむなく斬るのである。」前掲書、215頁。

絵2-7. 『座頭市』



この時、盲目は二つのレベルで語られ得る。一つ目、この盲目は戦後日本を構築していた巨大な忘却の身体的メタファーと読むことができる。すなわち、見ることのできない者という設定は見ようとしぬ意志の産物なのではないか。戦後日本は、帝国日本が包含せざるを得なかった覇権域内の異質性、外部性を戦後の枠(収縮された国民国家)から削除した結果だった²¹⁰。この「国民国家」は戦前帝国の歴史をノスタルジーの領域へと転じ、そうすることにより敗戦という結果をもたらした過程を削除する²¹¹。と同時に「円のなかに入ってくない限り」、外部に無関心・盲目のこの「平和国家」は冷

²¹⁰例えば朝鮮人「慰安婦」を主人公とする田村泰次郎の1947年の小説「春婦伝」を原作とした谷口千吉の映画『暁の脱走』において、朝鮮人慰安婦は日本人慰問団の歌手へと変わっている。この映画が興味を引くのは、李香蘭-山口淑子-Shirley Yamaguchiという名前を行き交った戦前-戦後の女性スターが慰問団の歌手の役に扮しているからである。田村泰次郎がはじめてこの小説を書いた当時、中国の前線において偶然に出会った李香蘭(山口淑子ではなく)から受けた強力な印象から朝鮮人慰安婦を創造したという逸話を付け加えるなら、『春婦伝』の事例は、外部を消し去るこの強固な内部化の過程が実は(にもかかわらず)いかに不可能であることを示しているのかも知れない。李香蘭-山口淑子-Shirley Yamaguchiの軌跡については、四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』東京大学出版会、2001年を参照。特にこの本の最後に載せられているインタビューは映画俳優引退以後、時事番組の司会者としてパレスタイン問題に関与し、自民党の三選議員であり、民間次元での従軍慰安婦補償の動きを主導した「女性のためのアジア平和国民基金」の主要設立者の一人だった山口淑子の意識をうかがうことのできる貴重な資料である。

²¹¹『座頭市』と同時期に一世を風靡した東映の仁侠映画の歴史的設定は、『座頭市の』一種の相関物のように見える。これらの映画は明治期から長くて昭和初までを背景としている。これらの映画は悪としての新と、善としての旧の対立をナラティブの軸としている。例えば、汽車を押し立ててやってくる新しい勢力は既存の共同体を崩壊させ、主人公は憤然としてこれに立ち向かう。(『日本侠客伝』)。仁侠映画のお決まりの最後の手段である殴り込みをかけて、旧ヤクザは新ヤクザを戒める。この最後の殴り込みのクライマックスには、ある歴史を停止しようとする欲望が働いている。明治という起点に対するノスタルジーは、以後の歴史を削除することで出来上がったものである。同時にこれらの映画は高度経済成長期のめまぐるしい変化に対する大衆のめまいを反映しているとも言える。しばしば仁侠映画において繰返されるモチーフである刑務所から戻って来る主人公は、昔の面影が消えてしまった現在によそよそしさを感じる。

戦の渦中であって冷戦の構造に眼を閉じる²¹²。

『座頭市』のナラティブは、『獨臂刀』とそれに影響を受けた韓国の肢体障害のヒーロー映画のナラティブとは二つの点で決定的な差異を見せる。一つ目、座頭市はシリーズの始まりから盲人である。二つ目、彼は既に強い。すなわち、座頭市はある瞬間盲目となった後、力を回復するのではない。シリーズを通して盲人であり、盲目となった事情・歴史そのものも提示されはしない。盲人であるのに、彼が最初から強いということは、この映画が欠如したものの回復の語りとは何の関係もないことを教えてくれる。むしろ、この映画はあったものがなくても生きていけるということ、それも強く生き残り得るだけでなく、実は元々この姿が本当の姿だという強迫を形象化する。それに比べて、『獨臂刀』のナラティブで一番重要なモメントは身体の一部を失う瞬間である。障害を受けた男性主人公はこの障害を克服するための時間が必要であり、ある程度時間が経った後に障害を受ける前より強くなって再出現する。

要するに、盲目の形象とともにその形象がもたらすナラティブの両側面において、座頭市は帝国の版図への忘却と収縮により可能となった戦後日本、冷戦体制の下で自衛隊を置く平和国家という自己矛盾にあふれた日本の位置を形象化していると言える。

二つ目、盲目の者が共同体と結ぶ関係という問題。この時、この見ることのできない者は、もう一度、大島渚が持ち込んだ盲目の者という形象と重なることを想起してみよう。もちろん、座頭市は小さなトランジスタラジオから聞こえてくる野球中継が唯一の楽しみである元皇軍韓国人傷痕軍人とは比べものにならないほど強い。大島が描きだした元皇軍韓国人傷痕軍人の盲目が彼の失われてしまった腕と共に、戦前と戦後、日本で生きていく韓国人としての傷痕を同時にあらわにするなら、座頭市の盲目は強く頑丈な戦後国家日本の政治的盲目をアレゴリー化していると言える。にもかかわらず、両者の間には盲目という共通性が依然残っている。座頭市の限界ではなく、その可能性に注目する時、座頭市の盲目は共同体への帰属と定住を拒否するという点において積極的に解釈できる。言ってみれば、視覚の権能からもっとも遠く離れた存在が座頭市なのである。

4.3. 視覚の権力への批判と触覚の共同体-増村保造の『清作の妻』

見ることのできない者は、視覚の不能を埋め合わせる他の諸感覚を生かす上で卓越している。彼の驚くべき剣術の実力は、視覚を除いた他の諸感覚の統合によって可能となる。座頭市の能力を説得力をもって描くには、この映画はそれこそ感覚的でなければならない。彼は鼻をクンクンさせるし、食べ物に臭いに敏感である。「おいしい臭いがしますね」。飯屋をやっている女が彼に惚れるのも無理はない。彼は誰よりも繊細に臭いと味を吟味する。彼は女が準備した食べ物に対し最大限の賛辞を送る。彼は小さな音にもその緊張した耳をそばだてている。木の葉の擦れる音、風が池に作る小さな波紋。彼は隣で釣竿を垂らしている男が病んでいることをその息遣いから察する。その上、彼は按摩である。彼は手に伝わってくる感触でその男がじき死ぬであろうこともまた知る。視覚が除外されるこ

²¹²「冷戦下、それ以前の帝国日本の歴史のみならず、「冷戦」をもノスタルジーとして扱うことは、そもそも冷戦体制を駆動しながら、そのことを否認しつつける「日本」の立場そのものの確信犯的性格を象徴している。あえて単純化するなら、日本にとっての冷戦体制とは、日本が「アジア」と再び出会わないで済むための「鏡」のような装置であったの。」丸川哲史『冷戦文化論』双風舎、2005年、127頁。

とにより彼の諸感覚はかえって平等に調和しつつ活性化する。この映画を特徴づける視覚と他の諸感覚との再分配が意味していることは何なのか。

「アルベルティの格子は芸術家の環境において全ての臭いと音、味、そして質感を遮断してしまう。そして目の先天的な力を促進し、状況を遠くから概観できるようにする。だが同時に他の感覚を通しての理解と交流はその比重が減少する。(中略)支配力をもって遠くから観察対象を眺める視線は推論的で偶然性が強く、また非常に男性的である。」²¹³

ルネッサンス期の建築家であり美術家であるアルベルティの線遠近法がいかに視覚を最優先し、感覚を序列化したかについての解釈は、逆に視覚が消え去った時、他の諸感覚がいかに平等に互いに共鳴しつつ働くかを理解する端緒を提供している。視覚という感覚序列の最上層部、諸感覚の間で暴君として君臨するこの感覚は「支配力を持ち、遠くから観察対象を眺める」。したがって、ここでは距離の問題が登場する。おそらく「距離」の観点からもの見るならば、視覚ともっとも遠く離れているのは触覚であろう。目がある程度の距離を必要とするなら(あまりに近くにあるものを見ることはできない)、手はすぐ間近にあるものだけに触れることができる。座頭市は手や杖で手探りしながら前方へと注意深く進んでいく。彼は全体的にもっとも近くにいる誰か、彼の手が届く誰かとだけ「疎通」する。この盲目の剣士がまたさすらいの剣士でもある理由はまさにそこにある。繰り返すが、視覚は拡大した空間を必要とする。だが、この盲人の感覚は群れが居住する拡大した空間と何の関係もない。見えない彼は視線が支配する共同体の論理に属する必要もなく、属する理由も見出し得ない(偶然にも戦前の日本のスローガンは一視同仁であり、戦後日本には依然として象徴天皇が存在する)。

「ベンサムが立てた原理は、その権力は可視的でしかも確証されえないものでなければならない、というのであった。可視的とは、被拘留者が自分がそこから見張られる中央部の塔の〔監視者の〕大きい人影をたえず目にする、との意である。確証されえないとは、被拘留者が自分が現実に凝視されているかどうかをけっして知ってはならないが、しかし、自分がつねに凝視される見込みであることを確実に承知しているべきだ、との意である。」²¹⁴

視覚的なものに関するフーコーの曖昧な立場にも関わらず²¹⁵、^{パノプティコン}一望監視施設のフーコーの描写は近代の規律権力の核心が可視性にあることを如実に示している。一望監視施設の核心は「見る＝見られるという一對の事態を切離す」ところにある。「その円周状の建物の内部では人は完全に見られるが、けっして見るわけにはいかず、中央部の塔のなかからは人はいっさいを見るが、けっして見られはし

²¹³Mark M. Smith, *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, University of California Press, 2008, p.52. 拙訳。

²¹⁴ミシェル・フーコー『監獄の誕生—監視と処罰』田村俣訳、新潮社、1977年、203頁。

²¹⁵フーコーが『言葉と物』と『監獄の誕生』でそれぞれ視覚的なものに関して相反する立場を示していると指摘するマーティン・ジェイの議論を参照。Martin Jay, "In the Empire of the Gaze", edited by David Couzens Hoy, *Foucault: A Critical Reader*, Oxford: Basil Blackwell, 1986, pp.194-195

ないのである。」²¹⁶

フーコーがこれを記述する条には興味深い脚注がついている。ベンサムは聴覚的な監視への着想をしたが、これは即断念された。なぜなら監視者が囚人の声を聞くことはできるが、逆に囚人が監視者の言葉を聞くことをできなくすることは不可能だったからである²¹⁷。すなわち、ここで提起されるもう一つの問題は、見る・見えることに対する非対称性にある。見ることのできる者と見ることのできない者。視覚は聴覚と異なり監視者が要求する非対称性を完璧に具現する。

座頭市の「見ることの不能」は、したがって二つの脈絡において把握されねばならない。これは形象のアレゴリーのなかで戦後日本の忘却と関連する一方、視線の非対称性を壊す密かな転覆としてもまた読める。要するに、この盲人の存在は視覚の権能で形成された共同体を相対化するものでもある。おそらく、この後者の意味を最後まで押し通したのは、戦後日本映画においてもっとも急進的に共同体と個人の間を思惟した増村保造であろう。彼の映画『清作の妻』(1965)はこれに対する一つの答えである。

貧しい家の娘であるお兼(若尾文子)は、お金をもらい老いた商家の主人の妾となる。老人が死んだ後、母と共に故郷に帰ったお兼は村の人々からつまはじきにされる。彼女の過去を知っている村の人びとから彼女は敬遠される。その上、働かない彼女の皮膚はあまりに白くなめらかである。ある日、彼女に村の青年清作(田村高廣)が愛の告白をする。日清戦争から帰ってきた清作は帰ってくると、村の一番高いところに鐘を吊るし、毎朝鐘を鳴らし、人々を起こし、体操をし、仕事場に出て行く村一番の模範青年である。お兼と清作の結婚は彼の家族からやその他村の誰からも認めてもらえないが、清作はお兼の家に移っていく。そして日露戦争。清作はふたたび母と妹を含む村人たちの熱烈な歓送を受けて出征する。半年後、軽い負傷を負った清作が村に戻ってくる。一週間の休暇が終わると、彼はまた戦場へと行かねばならない。再び盛大な歓送会が開かれるなか、お兼は釘で彼の両目を刺す。

冷戦構図の下の高度経済成長の結果を誇示することで、ついに敗戦国日本から抜け出したことを国内外に宣言した東京オリンピック直後であり、植民地・戦争責任を忘却の淵へと沈めてしまうことのできた決定的な契機である日韓基本条約が締結された²¹⁸1965年という時期に、日清戦争と日露戦争という帝国日本が確立した時期を背景にした増村保造の意図は明らかである。戦前と戦後とは果たして断絶なのか。近代日本の成立以降、私たちはただの一度でもこの共同体・国家の外部を想像してみたことがあるのか。増村は群れの論理を抜け出すことができるのは終始一貫して個人の力だと主張していた。例えば、以下のような増村の主張は彼の全映画において一貫しているものだった。

「しかし私はそれでもなお、率直で粗野で利己的な表現を買う。何故なら日本人はあまりにも、自らの欲望を抑制しすぎて、自分の本心を見失い易いからである。時には抑制に酔って、犠牲的精神の美名の下に本来の欲望を殺してしまっている。(中略)明治政府の圧力が増大するとともに自由を抛

²¹⁶ ミシェル・フーコーの前掲書、204頁。

²¹⁷ 「『一望監視施設』の第一案ではベンサムは、各独房から中央の塔屋へ通じる管を利用した、耳による監視をも考えついていた。『補遺』ではこの計画をあきらめたが、多分その理由は、一方的な伝達の仕組みを導入して、監視人が囚人の声をよく聴きとれるように囚人にこちらの声が聞こえぬようにすることが彼にはできなかったからであろう。」脚注4、前掲書、227頁。

²¹⁸ 『戦後日本スタディーズ2』岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一編著、紀伊国屋書店、2009、11頁。

棄しはじめた。そして大正、昭和と時を経て、遂に自己抛棄に馴れ、自由だとか、愛だとかいうような貴重な欲望を、いや自分の生命すれ平然と、むしろ欣然と天皇制の下に捨てたからである。だから日本人たるわれわれは、まず自己を抛棄せず、最大限に主張することから学びはじめなければならない。われわれは、抑制と犠牲の灰色を逃れて自己を主張しきる絢爛たる原色に帰ろう。」²¹⁹

映画批評家佐藤忠男がこの文を読んでではじめて「開眼」したとまで告白する増村の「ある弁明」²²⁰は、その鮮明さと敵を明確に名指す攻撃性として「新しい日本映画の宣言」として読まれた。増村は1957年の一年間に『くちづけ』をはじめとして三本の映画を撮った。これらの映画は「ある弁明」において主張している「雰囲気と情緒、環境に埋没した日本映画」に対する痛烈なアンチテーゼの産物であった。彼は自らを個人主義者だと称しており²²¹、ルネサンスと人文主義を口にしてきた。ややもすると、増村はヨーロッパ中心主義者に見える。おそらくそうかも知れない。1952年から1954年までイタリアに留学していた増村は、日本にはない「人間」をヨーロッパで発見したと語る²²²。増村が近代主義、個人主義、ヒューマンイズムといった言葉を日本に代入しつつ個人としての人間を論じる時、これは黒澤が『生きる』において前提とした戦後日本「国民」という集団への痛烈な問題提起として読むことができる。黒澤が臣民から(四つの島嶼の内部へと領土を制限された)戦後「民主主義」国家日本の国民へと様変わりした、この共同体の新たな普遍主義を問うていたのであれば、増村はまさにその共同体そのものを問う。臣民であれ国民であれ、なぜ集団そのものを問わないのか。増村にとって個人とは、共同体の論理に背を向ける場として設定されている。

お兼は清作の目を刺すことで、すなわちこの模範的臣民であり、優秀な兵士の身体を回復不可能なところまで毀損することで、それを達成する。女は村人たちのリンチの末、捕まり、視力を失った男は非国民として迫害される。清作が非国民として迫害される理由は、彼が戦場に行くことを避けるために自らこの事故を計画したのかも知れないという不当な疑いのためではない。事故直後、彼は軍法会議に回されたのだが、嫌疑なしで釈放され、村人もまたこの模範的な青年がお兼の突発的な行動の被害者であることを目撃していた。それでも、清作が非国民である理由は、彼が目が見えないからである。盲人という彼の状態が暗闇のなかで「独り」にさせているためである。そうすることで、彼が(彼の意志とは関係なく)この集団に背を向けるようになるからである。盲目という状態は彼をして単独者として存在させる。

2年の刑期を終え、お兼が戻ってくる。清作はお兼に対する愛情と怒りが混在する中で、未だお兼を許せるか自分でもわからない。(お兼をどうするのかという村長の質問に、彼はわからないと答える)。お兼が清作に身を任す。目の見えない者が手さぐりしながら女の首をつかみ、締める。彼は彼女を殺すつもりかもしれない。突然男の手から力がぬける。男が聞く。なぜこんなに痩せたのか。こ

²¹⁹増村保造「ある弁明-情緒と真実と雰囲気と背を向けて」『映画評論』1958年3月(佐藤忠男・岸川真編著『映画評論の時代』カタログハウス、2003年、201頁に再収録)。

²²⁰前掲書、200頁。

²²¹増村保造「谷崎の世界とギリシヤ的論理性」『映画芸術』1964年11月(現代日本映画論大系編集委員会『現代日本映画大系4』冬樹社、1971年、529頁)。

²²²前掲書、203頁。

の許しは手の感覚を介することによりはじめて(あるいは唯一)可能となるのである。触覚は手の届く範囲、皮膚と皮膚が接する範囲内においてのみ活性化される感覚である。

『清作の妻』は1918年に書かれた吉田絃二郎の同名の小説を原作としている。すでにこの小説は1924年、村田実により一度映画化された。原作と1924年の映画が清作とお兼の自殺で終るのに反し、増村とシナリオを書いた新藤兼人は結末をまったく違うものに変えた²²³。男は女を抱き、この映画でもっとも長い台詞を語る。彼は盲目になってはじめて、「お前の寂しさを、ひとりぼっちの寂しさをわかった」という。彼の告白は自らの悟りへの告白でもある。盲人となる前の自分が馬鹿な模範兵だったという悟り。「お前のおかげで俺は普通の人間になった。」普通の人間とは何か。国家の呼び出しに駆けつけ「決死隊」として自らの命を捨てることへの疑問を抱き得る者、毎朝、鐘を鳴らし、規律と生産性向上の論理をこれ以上説教しない者、男の告白が重要なのは、「普通の人間」となった彼が、つまはじきの苦しみや彼女の苦しみを感じ、これを共有(common)することについて語っているからである。この共有の上に彼らの共同体(community)は形成される。

「村のものはお前はあばずれ、俺は卑怯者という。夫婦そろって売国奴だと石を投げる。俺たちはいつまでも許されない。死ぬまで呪うんじゃろ。しかし、村を出て知らない土地にいったらそれは負けじゃ。俺たちはどこへも逃げない。この土地におるじゃ。ここで生きるんじゃ。俺はお前がいればそれに耐えることができる。」カメラが、彼らが抱き合っている部屋の戸の外へと移動する。フレームの両側を壁が占め、男と女の姿がその間に小さく見える。背を向けて抱きしめあっている彼らは、まるで闇に包囲されているかのように見える。女の痩せた手が休みなく男の背を撫でている。男の話は続く。「いつかずっと先、二人とも墓の中に骨になったとき、村の人たちは俺たちの心がわかってくれるだろう」。彼らの生きる時代を超える清作の誓いは、殆ど革命家の時間概念に比肩する。夜が明け清作とお兼は彼らの畑へ向かう。鍬を肩にかけた女はもう一方の手で男の手を掴み、畑の畦道を歩いてくる。男を座らせ、女は畑を耕し始める。おそらく見ることのできない男の耳には単調な鍬の音が聞こえるのだろう。『清作の妻』の最後の場面は恋人たちの共同体と言えだけのものを見せてくれる。この二人だけの共同体、殆ど限界の概念に近い共同体は視覚ではなく触覚と聴覚が共に存在するとき可能となる。この感覚らは一方的ではなく相互的である。私は聴く。あなたもまた聴く。私はあなたを撫で、あなたは私の手の感触を感じる。

²²³若尾文子の研究書でありインタビュー集である『映画女優若尾文子』(みすず書房、2003年)には四方田犬彦、斉藤綾子それぞれによる『清作の妻』に関する興味深い分析が載っている。四方田の「欲望と民主主義」によれば、増村保造と若尾文子は戦後民主主義の同士であり、欲望と民主主義の結合こそが若尾の本質だと語っている。四方田は『清作の妻』で、村中に時間を知らせる鐘を吊るし、近代的秩序を導入しようとした清作がお兼を再び妻として受け入れた理由は、彼女が近代的個人の先駆者だったからだとしている。一方、増村保造という男性監督への「秘められた抵抗」の下で圧倒的な存在感と緊張感をつくりだす若尾文子という女優に注目しつつ、斉藤綾子は模範青年であり体制の代弁者であった清作がお兼と結婚することで体制に背を向けるこの物語に「男性言説と女性言説の葛藤の場」を見出している。

絵2-8. 『清作の妻』



増村はそれから4年後、大映時代につくった最も難解な映画と知られている『盲獣』(1969)を作った。目の見えない男と徐々に視力を失っていく女は、二人だけの空間から触覚に満たされた世界をつくり出す。互いに見ることのできない恋人たちはついに這って、互いを撫で回し抱きしめ、そして最終的には互いの肉体を交代で切っていく。個人の最終的な拠点としての肉体の文字通りの物理的な消滅とともに、現在の共同体の外部を想像し得た拠点が消え去ったのは偶然ではないだろう。

戦後の日本においてもっとも急進的な問いを投げかけた時空は、目の見えない恋人たちの肉体とともに消え去った。『座頭市』シリーズは続いたが²²⁴、盲人の剣客は、今やシリーズを続ける最小限の規約としてのみ働くだらう。要するに、戦後日本映画の身体表象の特異な点として存在する盲人映画とは、戦前日本の忘却と異質な存在の排除および回避と関連した無意識が働いたものであり、また戦後の個人主義の微かな可能性あるいは破局と読まれるべきである。

4.4. 歓喜なき復讐、おかしい悲しみ- 林権澤の『恨みの街に雪は降る』と『三国大俠』

増村保造の『清作の妻』が1960年代の日本にあった視覚・共同体としての近代国民国家への密かな

²²⁴このシリーズは1973年に23本目の『新座頭市物語・笠間の血祭り』以降、70年代を通してテレビのシリーズ版として続き、座頭市役の勝新太郎が直接監督、主演した26本目の『座頭市』で終了し、2010年に、もうこれ以降はないであろうという公言の下『座頭市 THE LAST』がつくられた。

抵抗が生んだ「限界としての共同体」という問題を扱っているとするなら、林権澤の『恨みの街に雪は降る』(1971)は強力な国家主導の統制下に置かれていた1970年代韓国での「回復」への欲求が辿りついた絶望的な崩壊に関する物語である。

『恨みの街に雪は降る』もっとも悲痛で陰鬱な片腕映画のうちの一つである。題名通り、雪の降る街に片腕の男がやってくるから始まるこの映画は、極めて長いフラッシュバックと戻ってきた者が繰り返す復讐の語りとで構成されている。

カンミン(朴魯植)とムク(金熙羅)は戦争孤児である。彼らは組織のボス、張(張東暉)を父と慕い、その下で働いている。ある日カンミンは在日の事業家の娘ソヨン(文姫)と出会い恋に落ち、これまでの生活を清算し結婚する。カンミンに片思いしていた張の娘ヘリ(崔智姫)は絶望のなかで自殺を敢行するが、未遂に終わり、自分を愛するムクに結婚の条件としてカンミンとソヨンへの復讐を求める。ムクはカンミンの家庭を破壊するために張のライバルである黄の力を借りる。黄はこの提案を受け入れる代わりにムクに張を殺すことを命ずる。黄の部下たちに強姦されたソヨンは姿を消し、彼女を探して黄のアジトにやってきたカンミンは黄の計略にひっかけ腕を切られてしまう。黄の部下たちが彼を箱の中に海に捨てる。そして5年後、帰ってきたカンミンはヘリに彼女の父の死の真相を明かす。ヘリは罪責感から自殺し、ムクもまたカンミンとの争い中に、自ら腹をナイフで刺す。黄に復讐を果たしたカンミンは、その最中に敵の銃に撃たれ死んでいく。

全体が恨みと復讐とに満たされた『恨みの街に雪は降る』においてもっとも強烈でありながら、ナラティブ上もっとも奇異な点はカンミンが片腕になるという設定である。黄が彼の腕を要求したのはそれほど蓋然性がないように見えるが(殺せばいいのだから!)、カンミンは実にたやすくだまされて片方の腕を失ってしまう。この設定が必要な理由を映画の内部から見つけ出そうとすることは無駄なことと思われる。むしろ、「雪の降る街に片腕が帰ってきた」というあの視覚的な喚起によって満たされた宣伝文句²²⁵こそ、この映画においてこうした設定がなぜ必要不可欠であったかを示している。なぜなら、片腕は必ず最初の場所に帰ってこなければならぬからである。その帰還によって喪失を克服しなければならないのである。

しかし、典型的な「片腕」映画が喪失の克服という軸に沿うものであるとすれば、『恨みの街に雪が降る』の意外性の理由は、それが克服の語りであるにもかかわらず、この克服がそのいかなる復元にも行き着かないというところにある。この映画はギャングスター映画の小道具や記号をふんだんに盛り込むことで奇妙にも非現実的に見えるのだが、実在した歴史的な事件をナラティブの出発点にしている。カンミンとムクはどちらも戦争孤児である。すなわち、この物語は戦争で家族を失った者たちがつくる擬似家族から始まる。『恨みの街に雪が降る』が興味を惹くのはまさにここにある。極度に人為的な背景の下でこの映画は歴史的な事実(戦争孤児)から始まる擬似家族がいかに内部から崩壊し、復讐がいかに破局へと導かれるかに焦点があてられる。父は息子の裏切りで死に、復讐のために戻ってきた兄は弟に向かって刃を抜かねばならない²²⁶。「帰ってきた片腕」は復讐に成功するが、女は去っていき、男は死んでいく。

²²⁵ 『京郷新聞』 広告より。1971年1月25日。

²²⁶ ここに内戦からはじまる韓国の反共映画の主な物語が兄弟殺害であったことを記しておこう。反共映画については第一章を参照されたい。

絵2-9. 『恨みの街に雪が降る』



要するに、『恨みの街に雪は降る』は典型的な「片腕」のナラティブを持ち込んでいるのだが、同時にそこにはある炎症のようなものが感知される。この映画が60年代を支配した徹底した国民国家構築の時期が終るころにつくられたのは偶然ではない。「片腕」という超国家的な形象は、韓国という脈絡のなかで見ると、傷痕軍人の身体がジャンル化された結果だと言える。ところが、国民国家構築を支えた毀損された身体はこのジャンル化を経つつ、克服と復元の語りを繰り返すと同時にこれに亀裂を入れ、崩壊させる。あるいは、この亀裂はすでに傷痕軍人という身体そのものに内在していた「失敗」から起因するものと言えるだろう。

林権澤は『恨みの街に雪は降る』を撮った翌年、『三国大俠』（1972）を制作した。彼が撮った無数にある「武侠活劇映画」の最後となるこの映画は、身体障害ヒーローのトランス/ナショナルな交流の歴史の中で最も複合的であると同時に、最も孤立的な映画といえるだろう。簡単に言えば、この映画には座頭市や獨臂刀、そして韓国の義賊「一枝梅」がすべて登場する。²²⁷『三国大俠』の宣伝文句は、この映画が何を狙って作られたのかを明瞭に示している。「中国の片腕の人、日本の盲侠、韓

²²⁷凌濛初の明末の小説『二刻拍案驚奇』に登場する一枝梅は、18世紀中葉の朝鮮に伝来して以降、朝鮮の代表的な義賊として形を変えた。このキャラクターは20世紀以降現在に至るまで、小説、漫画、ドラマなどを通じて再生産され、非常に人気ある韓国「固有」のキャラクターとして認識された。一枝梅の淵源や朝鮮中後期の受容様相については、崔溶澈「義賊一枝梅故事の淵源と伝播」『中国語文論叢』30巻、中国語文研究会、2006年を参照。

絵2-10. 『三国大俠』



時は壬辰倭乱直後の朝鮮中期。朝鮮の剣客一枝梅は日本に奪われた王の宝剣を探して日本へ向かう(すべては韓国で撮影)。日本で片腕の男と盲俠に出会った一枝梅は、彼らと力の優劣をつけて、結局最後には三人が皆力を合わせて共通の敵であり私怨の対象である悪党黒田と対決する。

この驚くべき(しかしほとんど知られていなかった)「実践」が、前年に封切りして人気を集めた『片腕と盲俠』(=『新座頭市破れ! 唐人剣』)から直接的な影響を受けたことは明白だと思われる。しかし、『三国大俠』には勝新太郎も、王羽も登場しない。代わりに、勝新太郎をもっともらしくまねるために白目をむく金熙羅と、王羽をまねて髪をひとつにひねりあげ、片方の腕を袖に入れたまま、片腕になった金琪珠を見ることができるだけである。さらに、この映画はオリジナルを模倣する際に、それほど心血を注ぐこともなかった。衣装、ジェスチャー、武器など多くのディテールは、オリジナルから外れている。盲俠は長髪であり(座頭市は短髪である)、片腕の男は長剣を使用し、その上黒い服も着ていない。(黒い服と短剣は獨臂刀の特有のしるしであるにもかかわらず)。換言すれば、この盲俠は座頭市をまねているが座頭市ではない、文字どおりの(座頭市の韓国語翻訳)盲俠であり、片腕の人は獨臂刀をまねているが獨臂刀ではない、単に(同じく韓国語翻訳の)片腕の人である。

『三国大俠』は、まず設定上3つ国がすべて介入した東アジア国際戦である壬辰倭乱(文禄・慶長の役)を呼び起こさせるが、この設定は単純に人気あるヒーローたちを出会わせるための装置に過ぎないように見える。この映画で個別の国家、あるいは市場に底流していた個別の政治体の無意識や特

²²⁸ 「東亜日報」1972年9月21日広告より。

殊な障害を通した心理的トラウマの外的な再現という映画—政治間のコンベンションを読み説くことは無理である。『三国大俠』の唯一の関心は、盲侠と片腕と一枝梅という三人の人物の登場と、彼らの登場する場面をずっと持続させる点にある。これがすべてである。なぜなら彼らは登場するだけで何もしないからである。この映画で最も堪え難い瞬間は最後にやってくる。盲侠と片腕と一枝梅は、黒田の家に踏み込む。しかし、黒田の一撃に三人の刃が皆切られていく。もはや一枝梅も、片腕も、盲侠も追いかけてくる黒田から逃げ回るのに汲々とするだけである。ずり落ちる袴を握りしめて飛び回るこの姿はむしろコメディである。この急な転換をどう説明すべきだろうか。

韓国で「作家」として林権澤をおそらく初めて発見し、彼のほぼ全作品の語りを読み直したチョン・ソンイルは、『三国大俠』について次のように書いている。「ここにはユーモアもなく、パロディもなく、パロディもなく、どんな冷笑もない。その上、何かをしようとして失敗したというよりは、むしろその結果をよく分かっているながらもどうしようもなかったといったありさまである。滑稽な悲しみ、目の前で繰り広げられている状況の無意味さ。私がここで見るものは、名状し難い鬱病である。」²²⁹

恐らくこの鬱病は林権澤だけでなく、韓国映画全体を、あるいは1972年の韓国社会全体を支配していたものなのかもしれない。最小限の叙事を立てておけば、結局その叙事さえも支えることができなくて、ただ放棄するもの。人気がある二つの「国際的」アイコンを模倣し、そこに自国産のヒーローを添加した後、馴染みある敵、大韓民国の公敵と戦わせるこの映画のナラティブは何とか成立するものの、もはや誰もこのナラティブに情熱を燃やさない。敵がただ形式としてのみそこに存在する時、敵を通じて形成される政治共同体もまた、ただ形式として存在するだけに過ぎないのである。林権澤のこの二本の映画は、国家共同体という「ナラティブ」に対する情熱が消えてしまったが、遅々とした足取りでも進まなければならないまさにその瞬間を見せているものかもしれない。

5. 小結：戦後日本と大韓民国、国家共同体の創出と崩壊

私は本章で1952年と1962年の日本、1961年と1971年の韓国とう二つの場所での二つのモメント、映画を通して国家の企画とその破綻の諸地点をともに考察しようとした。戦後日本の領土的版図の縮小と、それに対応した市民-国民概念の再構築を示す『生きる』が戦後民主主義と平和国家という特殊な普遍主義の下での日本国家の形成を見せてくれる映画であったとするなら、1960年代大島渚の一連の在日、韓国関連映画は戦後日本国家の作為、国家へと回収されることのできない東アジア的傷痕を顕在化していた。一方、戦後の混乱と民主主義の熱気を鎮めて登場した朴正熙クーデター政権の映画的イデオログであった申相玉は、『米』を通して国家建設の任務と戦争の傷痕を縫合する「再建」の語りを示した。国家再建プロジェクトを牽引する傷痕軍人である主人公は、ポスト植民地分断国家の男性主体の再男性化戦略を効果的に圧縮する一方、軍事近代化を牽引する新しい支配勢力の登場を示していた。

東アジアアクション映画、あるいは身体障害ヒーロー映画の原点は『座頭市』だった。私は見ることができない、見ようとしめない意志と関連する『座頭市』の盲目を、自衛隊をもった平和国家日本、

²²⁹鄭聖一『林権澤x101』 http://www.kmdb.or.kr/column/lim101_list_view.asp?page=1&choice_seqno=23&searchText=

帝国日本に対する歴史的記憶への忘却という観点から扱った。座頭市の身体とアクションはそれ自体が戦後日本国家への政治的アレゴリーと言える。だが、この盲目はまた、近代的視覚権力への異議申し立ての地点を示してくれるものでもある。増村保造の盲目への思考は異なる共同体、触覚の共同体と呼べるある可能性を見出している。だが、この可能性は触覚がとどまる場所である肉体を除去する瞬間に消え去ってしまう。彼は『清作の妻』と『盲獣』を通して盲目の可能性とその破綻を提示する。先に述べたように、林権澤の『恨みの街に雪が降る』は『米』と同じポスト植民地分断国家の国家主義的共同体再建プロジェクトの袋小路に陥った窮地を示している。帰還した片腕にはなんの成就も補償もともなわない。この片腕はいかなる喜びも感じることができず、そこには何の再建もない。

なぜこれらの映画を改めて読まねばならないのか。周知のように、分断国家の韓国において政治体を支えてきたのは「主敵」北朝鮮の存在だった。そのため、この国家は自らを引き続き欠如として提示することで、はじめて一つの政治的共同体を形成することができた。日本の右派らは、軍隊ではない自衛隊、名前通り公式には自らを守ることにだけ使用可能な制限された武力こそが、日本が十全なる主権国家にならない理由だと嘆いてきた。だが、よく知られているように、アメリカが再編したこの東アジア冷戦の構図と日本に与えた役割の下で、日本の戦後の復興は可能となった。言うならば、この欠如そのものが逆説的にそれぞれの政治共同体を形成してきたのである。だが今、日本は冷戦が基盤となった東アジアでの主導的位置を喪失しつつあり、韓国の政治的共同体はある時代錯誤に囚われている。これらの映画を読む現在の意味はまさにここに由来する。よって、それぞれの異なる脈絡において「普通の国」論争が繰り広げられている玄界灘の両側で、これらの映画を読み直すことはそれ自体としてこの非正常状態/国家(state)に関する古い言説とイメージの系譜を読む作業となるだろう。

第3章 「アジア映画」という範疇—アジア映画祭と日韓香映画の結合

「かれらの生産物のために、たえず販路を拡大しなければならないということは、ブルジョアジーをかりたてて、地球全体をまわらせる。」²³⁰

1. 民族、世界、アジア—ナショナル・シネマという国際的装置

1. 1. 地域的媒介としてのアジア

おそらく1960年代の韓国映画においてもっとも矛盾を抱えた人物とは申相玉（シン・サンオク）だろう。このナショナル・シネマの主唱者は、同時にもっとも積極的な「海外市場」の開拓者であり、映画の「国際性」という問題に誰より敏感だった。いわゆる「韓民族的なもの」の表象（『春香伝』、『お母さんと離れのお客さん』）を成立させたこの映画監督は、「各国の文化的格差を超越しうる普遍的視覚性」²³¹という命題に固執した映画制作者—監督でもあった（申相玉が1964年に制作した『赤いマフラー』は当時のアジア市場で成功した唯一の韓国映画でもあった）。わたしの問いはここから始まる。映画においてナショナルな熱望は「国際性」といかに両立するか？ナショナル・シネマと1960年代に成立する「アジア映画」というカテゴリーはいかに連動するのか？あるいは「アジア映画」というカテゴリーを想像するうえで「世界文化」とはいったいいかなるものなのか？

実はこれらの質問は古くからある二つのカテゴリー、民族（nation）と世界（world）、そしてそのあいだの「アジア」という第三の項が占める位置、あるいはこの項が民族と世界におよぼす効果に関する問いへとつながっている。この三つの項を相互関連的なものとして思考するうえで、プラセンジット・ドゥアラの満州国についての研究は意味深長な暗示を与える。1932年から1945年まで、現在の中国東北部に建国された満州国という「人工」の国家に対するドゥアラの関心は、この地域に対する歴史的研究が蓄積してきた帝国日本の抑圧と諸民族の抵抗の歴史だけでなく、このプロジェクトとしての国家が「民族、国家、そしてアイデンティティの形成という近代的過程を覗く窓を提供」するところにある。ドゥアラはここで、満州国が東アジアで主権的国家（sovereign nation）をつくるためにかつての構成物を文化的に再形成する過程を追跡することで、この「近代化プロセス」の「地域的」理解の輪郭をあきらかにしようとした²³²。この観点からすれば、満州国という国家形成の事例は、近代的国民国家—アジア—世界という三つの項が、19世紀末から現在までこの地域の文化的産物を産出し調整する基本的な関連項として存在してきたことを示すという点で、決して特異なものではない。

「民族たちは国民国家の体系だけでなく、19世紀末以来この体系に伴う「世界文化world culture」

²³⁰カール・マルクス、フリードリヒ・エンゲルス『共産党宣言・共産主義の諸原理』水田洋訳、講談社、2008年、15-16頁。

²³¹チョ・ジュニョン『映画帝国申フィルム—韓国映画の企業化への夢と挫折』韓国映像資料院、2009年、168頁。

²³²Prasenjit Duara, *Sovereignty and Authenticity: Manchukuo and the East Asian Modern*, Rowman & Littlefield Publishers, 2004, p.2.

に由来する規範と実行によって構成されてきた」²³³。近代的概念としての民族が地域のかつての資源の再配置を通じて新しく形成されるものならば、この概念そのもの、そしてこの概念のもとでかつての資源を再配置する技術と、これを通じてつくり出そうとした表象—主権、民族、国家という概念は、世界文化の地球的循環の結果物である。であるならば「アジア」はこの地球的循環のなかでどう理解されるべきか？つまり世界文化としての近代化プロセスの「地域的」理解がなされるとき、この世界と民族を媒介している地域、アジアをどう理解すべきだろうか？

まずはアジアについての事典的定義であるが、スエズ運河とウラル山脈、カスピ海を境にアフリカとヨーロッパと分けられる、世界でもっとも大きい大陸というオックスフォード事典の地理的定義は、この大陸のサイズ同様、漠然としている。範囲を狭めて東アジア（East Asia）を探してみても事情は同じである。アジアの東側の地域、という地理的定義はしばしば自明の実体のように使われるアジアという修飾語（例えばアジア的価値、アジア的美学、アジア映画など）を説明するうえで、ほとんど何の手がかりも与えないだろう。むしろ地理的に、東アジアという範疇は歴史的で、可変的である。ドゥアラの指摘のように、前近代のこの地域は中国の旧朝貢圏であるミャンマーとネパールまでも含んでいたし、帝国の時代の日本はシベリアと中部アジアをこの地域の一部にしようとした。冷戦の時代、中国本土はこの地域のもっとも大きな部分を占めていたにもかかわらず、「儒教資本主義」という言辞で、全世界の資本主義の中で自らの「例外的」発展を自賛しようとしたこの地域の新興工業国家たちの「アジア的価値」論から除外された²³⁴。

価値としてのアジアについていえば、アジアと価値をはじめてつなげたのはおそらく日本の「アジア主義」である。これは19世紀末以来、日本のアジア侵略の名分として展開され、満州国建国において絶頂にいたり、太平洋戦争初期には東南アジアの民族主義者たちに強く訴えかけた、あの「アジア主義」である。「アジア主義」が現在でも変わらず東アジアに関する言説の起源としてその影を落としているのは、ここではじめて「アジア」が単なる地域的定義ではなく西欧に対する対抗価値として登場するからである。この「アジア主義」が影を落としている限り、東アジアの地域主義は停滞と

²³³Ibid, pp.22-23.

²³⁴経済大国となった戦後日本と1970-80年代の韓国、シンガポール、香港、台湾の経済成長が生んだアジア的価値—儒教資本主義に関する以下のような議論を参照されたい。この地域の経済的な成功に基づいたこの論議は、最終的に1997年のアジア通貨危機とIMF救済という結果に落ち着いたわけだが、その際「アジア的モデル」の実行者かつ理論家を名乗るシンガポールの李光耀と韓国の金大中が「アジア的価値」をめぐる議論には特筆すべきものがある。李光耀は1994年、アメリカの外交政策雑誌『Foreign Affairs』（3, 4月号）に対談「文化は宿命である Culture is Destiny」を発表する。（Fareed Zakaria, “A Conversation with Lee Kuan Yew”, *Foreign Affairs*, March/April 1994 Issue, Council on Foreign Relations）要約すれば、文化とは宿命的なもので、よってアジアに西欧的な民主主義を強要するのは不可能であり、儒教的家父長制の国家的拡張とこれによる国家中心的経済体制だけが有効である、と。これに対し同雑誌の11, 12月号で金大中は「文化は宿命か？ Is Culture Destiny?」とタイトルをもじり、アジアの文化伝統のなかにすでに民主主義の萌芽があると指摘しながら（金大中は孟子を参考している）、地球的民主主義（global democracy）という言葉で民主主義の普遍性を擁護している。シンガポールの経済発展と独裁の象徴である李光耀と、韓国の民主化の象徴である金大中が各々の権威主義体制と民主主義体制を擁護するこの論争が醸し出す趣向とは、いうまでもなく彼らがシンガポールと韓国というそれぞれの国で占める象徴的位置に起因するものだろう。とはいえ、対西欧的対立項としてアジア的価値を想定しようとする李光耀と、アジア的価値と地球的普遍を媒介しようとする金大中の言説は、近代以降、世界文化、民族、アジアを媒介しようとしたアジアの政治指導者たちの典型的な立論でもある。

後退を繰り返すしかない。それは実質的に、帝国日本の「アジア主義」がこの地域を侵略する大義名分であったという歴史的事実だけに由来するのではない。東アジアの地域主義がしばしば不可能に思えるのは、国家の利益と地域の利益のあいだで合一点を見いだせない域内の国家の根強い民族主義があるからだ²³⁵、それ以前に、アジアの団結を訴えるアジア主義そのものに内在する民族の位階（すなわちアジアの団結を可能にする「日本」の領導的地位）の問題があるからである。要するにアジア主義とは、ドゥアラの言及を再び引用するならば、それ自体でアジアという媒介項（アジア的といわれる伝統、価値、美学）を中心にすえ、世界文化に由来する規範と実行で構成された、民族を形成するための言説なのである。したがって、アジア主義は最上の意味、西欧に対するアジアの連帯という意味においてすら対抗物として存在するしかない。だとしたら、「アジア主義」が内包するこの質の悪い歴史の厚みにもかかわらず、戦後の「冷戦アジア」のなかで限られた圏域として作用し、実際に資本と人力の循環が行われただけでなくこれを可能にする（あるいは可能にすると信じられた）共通性という「信念」的になったアジア、あるいは東アジアとはいかにして把握できるだろうか？

いま一度ドゥアラの論議に立ち返ると、彼は「東アジア的近代」を近代の実行と言説の地球的循環に対する「地域的媒介」であると把握している。「わたしは民族と国家を道徳的に純粋な独立体とし正当化するために新しい世界文化による刺激、仮定、範疇、規範、図式、方法がどのように「翻案されるか」ということに特別な関心をもつ」。²³⁶ 要するにアジアは翻訳的媒介、翻案と調整の単位としての可変的実体であり、機能であり、価値なのである。

東アジア的近代についてのこの言及は、1950年代から70年代に至るこの地域の映画、すなわち自らをはじめ「アジア映画」と称し、以降外部からまた内部の承認を経て「アジア・マーシャルアーツ・フィルム」という名称を与えられつつ範疇化されたこの地域の映画を把握するうえで、重要な視野を提供する。とりわけ映画を分析する際に地域的媒介、媒介項としてのアジアを把握するとき、二つの利点がある。第一に、この前提によってアジアを固定したり実体化せず、歴史的に特定の局面で毎回新しく生成、分岐されるものとして把握できることである。すなわち1950-70年代の「アジア」映画はナショナル・シネマと普遍的世界としてのハリウッドの媒介項として構成され、ハリウッド映画に対する個別国家の地域的媒体として成立する。第二に、ナショナルな表象装置であると同時に、常により多くの市場を欲望する資本の運動として、映画は実質的に「アジア映画市場」という個別国家を超えた市場を要求するのだが、これは実のところ政治的な状況（冷戦）が生んだ、国家を超えた、地域の経済ブロックについての理解を余すところなく示し、さらには先取りする。このとき、「アジア的価値（美学）」はこの経済ブロックを形成し、枠組みを与え、その産物を外部に売るうえで重要な役割を果たすのである。

1.2. アジア映画祭と韓香合作映画への道

本章ではまず、1950-60年代に登場したアジア映画というカテゴリーをはじめて明示化したアジア映画祭について論ずる。アジア映画祭は「アジア」という言葉をめぐる価値と美学、政治と資本の凝縮版だった。この映画祭は対西欧的なアジアの価値、美学、冷戦秩序、ナショナル・シネマと世界

²³⁵Rozman, Gilbert, *Northeast Asia's Stunted Regionalism: Bilateral Distrust in the Shadow of Globalization*, Cambridge University Press, 2004, p.171-173.

²³⁶Prasenjit Duara, *op.cit.*, pp.2-3.

との連係、国境を越えた映画資本の運動に至るまで、映画、ナショナル、アジア、世界についての議論を導くのにうってつけの対象である。

アジア映画祭は、アジア市場に新たに進入しようとした戦後日本の映画資本と、香港の華僑資本を軸にした東南アジアの映画資本、フィリピン、インドネシア、韓国、台湾など国家主導の映画資本の産業的連帯という志向のうえで生まれた。この映画祭は、会員国間的人的・物的交流を通じた、各国の映画産業の技術的発展と市場の拡大を図ろうとした協力場であり、ナショナル・シネマの個別展示と承認が成立する場所でもあった。

周知のとおり1950-60年代の東アジア、東南アジアは強力なナショナリズムの熱望にとらわれていた。新興独立国家で興ったナショナリズムは、それ以前のナショナリズムと似て非なるものだった。すなわち、このナショナリズムは国家創設という具体的なプロジェクトとして、単純な理念型としてだけでなく遂行的に作用しなければならないものだった。このとき古い資源は新調され、不変のものとして生まれ変わる。実に『想像の共同体』論は、この地域を対象に展開されたことを想起されたい²³⁷。

地域の政治的、社会的、歴史的資源を通じて持続的に民族表象がつくられていくのだが、この遂行は同時に誰が国民になるのかという排除と包含の行為を伴う²³⁸。個別国家の映画は自国のナショナル・アイデンティティが構築される際に、重要な装置として機能した。一国内の大衆文化として、映画が大衆的感性の最大公約数を目標と定めるのであれば、このときの大衆とは「国民」として新たに生成されなければならないものである。よって、映画は国民的感性の最大の受容体として機能するだけでなく、それ自体が民族表象として機能するという点で、文字どおり「国民文化」的なものでなければならなかった。すなわち、新興独立国家はそれぞれがナショナル・シネマの構築という問題に躍起になっていたのである。

このナショナル・シネマ構築の時代、当然のことながら個別国家の映画はそれぞれが不均等な発達段階にあり、異なった産業的環境のなかにあった。だが、これらの映画はいずれもハリウッドという映画的「普遍世界」を想定するしかなかったし、この映画的「普遍」との距離から自らの発達段階を規定するしかなかった（例えばこの地域で日本映画はハリウッド映画にもっとも近く、香港映画と韓国映画はより遠いところに位置していた）。つまるところ、どこでもハリウッド映画が上映されていたのである。一方でこれらの国家は、国際政治的にはいわゆる冷戦が構築した「自由陣営アジア」という共同の場に位置しており、それ相応の共通感覚を維持するイデオロギイ的装置を共有していた。要するに、ここでアジア映画とは中立的圏域のしるしではなく「反共ブロック」という限定を含む用語だったのである。

この陣営の実際の圏域を示す場でもあったアジア映画祭は、国家創設という遂行的ナショナリズムと自由アジア陣営というブロックの連帯、ハリウッドという普遍とヨーロッパの映画祭に対する媒介

²³⁷ベネディクト・アンダーソン、『想像の共同体』、白石さやか・白石隆訳、NTT出版、1997年。

²³⁸後述するが、例えば東アジアと東南アジアの各地域で1950年代と60年代に絶えず続いた「華僑」集団への各国家単位での政治的、経済的排除は、このことについてのひとつの事例となるだろう。だが、これは一国内での華僑資本の追い出しだけに帰結されるわけではない。各国のナショナルな資本はより広い市場をめざすとき華僑資本と連係した。東南アジア地域での華僑への政治的、経済的迫害の結果、香港に移動していったショウ・ブラザーズという映画資本が、他の一国映画資本家たち、例えば申フィルムのように典型的にナショナルな映画資本と手を組んだことは、これについての実例となるだろう。

的な調節装置として機能していた。いうなれば、この映画祭はそれ自体で民族と世界、これらを媒介するアジアという項、そして冷戦の秩序が線引きしたこの「地理」の限界までもを逐字的に示すものだった。この映画祭の地域的区分が問題視され続けたのは、単なる偶然ではあるまい。1953年、大映の永田雅一とショウ・ブラザーズのランラン・ショウ（邵逸夫=Run Run Shaw）、そしてインドネシアとが結合してつくられた東南アジア映画制作者連盟は、1954年に第一回東南アジア映画祭としてこの映画祭の始まりを告げた。興味深いエピソードがある。1957年に香港で開かれたアジア映画祭で当時の香港総督であるAlexander Granthamは、映画祭のオープニングのコメントで次のように言っている。「このフェスティバルはわたしに新たな地理学を教えてくださいました。わたしは以前、日本が東南アジアの一部であることを決して認識できませんでした」²³⁹。その年、東南アジア映画祭はアジア映画祭に改名された。1982年まで続いたこの名称は、オーストラリアとニュージーランドの参加をきっかけに、アジア太平洋映画祭（Asia Pacific Film Festival）ともう一度その名を変えた。

アジア映画制作者連盟主催のアジア映画祭は、複数の国民国家の映画資本が互いに結合し得る実質的な交流の場だった。市場と芸術と政治が縫合されたこの場所を通じて、大規模な合作映画が企画され、制作された。そしてこのことは全世界的なメディア環境の変化とも関係していた。1950年代末から映画はテレビという競争相手を迎え、未曾有の危機を経験することになる。ハリウッド映画はこの危機を極端な大資本の映画づくりという戦略でのり越えようとした。しかしながらアジアの一国の映画資本や市場が、ハリウッド並みの資本を抱えるなど無理な話だった。テレビの登場に加え、大資本のハリウッド映画という商品がアジア各国のナショナル・シネマの危機をさらに増加させた。なかにはナショナル・シネマがようやく形成されようとするところもあった。アジアにおいてこの危機の克服は、一国の映画資本を超過する「合作」の形態を、制作と流通、消費システムへとつらぬくことによって試みられた。ところで、それはどのようになされたのか？共通する感覚、趣味判断、消費者は存在するのか？するならどこにいて、しないならいかに創出すべきか？

ここで必然的に発生する問題は、共通性（commonness）あるいは共有性（cosmopolis）についての問いである。すなわち、それぞれの国家に存在する最小限の、最低限の共通性とは何か、である。また、個別の国家を超えて存在する文化的共通性とはいったいどういうもので、仮にそういうものがあるとしたらまたどのように活性化し得るのか？乱暴に言えば、この国とあの国の双方に「通じる」映画とは何か、である。

本章で次に扱うのは、このアジア映画祭という、商品（映画）、資本、人の交流の場を介してつくられた一連のトランス／ナショナル・スペクタクル時代劇である。1960年代、申相玉とランラン・ショウは意気投合して合作映画『姐己』と『大暴君』という二つの大作を制作した。これらの映画は共通性についての「不完全な」答えであった。ここでの共通性は「スペクタクル」と「東洋的美学」にみることができる。あるいは、これらの映画は申相玉とランラン・ショウという韓国と香港の映画制作者にとって、ごく自然な選択だったのかもしれない。しばしばローマ時代を背景につくられたハ

²³⁹AFF-HK catalogue(1956)Sangjoon Lee, *The Transnational Asian Studio System: Cinema, Nation-State, and Globalization in Cold War Asia*, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Department of Cinema Studies New York University, 2011, p.177から再引用。一方でKinnia Yau Shuk-tingによるとGranthamはこの映画祭の改名を主張したという。Kinnia Yau Shuk-ting, "Shaw's Japanese Collaboration and Competition as Seen Through the Asian Film Festival Evolution"(trans. Teri Chan), *The Shaw Screen-A preliminary Study*, Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003, p.290の脚注2を参照。

リウウッドの大作エピックフィルムに対抗した韓国と香港の映画資本家たちは、何としても互いに共通の「情緒」を探さねばならなかった。ところがこの大規模な合作映画は二つの点により持続し得なかった。第一に、このトランス／ナショナルなプロジェクトは、ナショナル・シネマとの緊張関係から逃れることができなかった。とりわけ、韓国のように国家統制が強力に作用する映画産業システムでは、誰が合作プロジェクトの主導権を握っているかという点について過敏であった。香港の場合は、ショウ・ブラザーズの映画が中華映画圏内で成し遂げようとした文化民族主義的表象の作業がまた、この合作のプロセスが円滑に進むのを妨げた。第二に、ハリウッドのエピックフィルムがそうであったように、この合作時代劇の規模そのものが問題だった。一本の映画をつくるための制作費は非常に多く、収益は制作費に比べて芳しくなかった。いってしまえば、このプロジェクトは双方にとって「収支均衡」の合わないものということが判明したのである。とはいえ、この合作の経験が何の成果もなく幕を閉じたわけではない。それどころか、二つの「ナショナル・シネマ」資本の連結のなかで共通性を見出そうとしたこの試みは、1970年代の一連の「アクション映画」に至って思いもよらない仕方で成就する。ここでの共通性はこの地域の産業化と全地球的資本主義のなかに占めた「共通した」位置に由来する。アクション映画については第4章で本格的に論ずることにしたい。

2. アジア映画祭—「アジア」をめぐる文化政治的企画

2.1. アジア映画祭の創設と変転—トランス／ナショナルの範囲、「自由陣営」アジア

1953年、朝鮮戦争の休戦が宣言された直後の7月、日本からはアジア視察団が旅立った。この使節団には政界、財界、文化界を代表する人士らが布陣していた。敗戦後、はじめて旧植民地あるいは旧占領地に向かうこの使節団は、非常に意欲的であると同時に妙な空気に包まれていた。というのも日本政府は先の戦争あるいは植民地に対して公式に謝罪しておらず、他の国々との戦争賠償問題も棚上げ状態だったのである²⁴⁰。この使節団には大映社長・永田雅一が日本映画産業振興会代表として参加していた。1953年、映画産業振興審議会議の発展的解消によってつくられた社団法人映画産業振興会は²⁴¹、同年6月の第二回理事会で当時理事長だった永田雅一により東南アジア映画祭が提案され、全員一致で可決された。実はその2年前に『羅生門』がヴェネツィア映画祭で賞をとっており、この

²⁴⁰イギリスやアメリカなどの主な連合国は対日講和準備の過程で日本への賠償請求権を放棄した。また、台湾政府とインドも1952年にそれぞれ日本と講和条約を結び、賠償請求権を放棄した。だが、他のアジア諸国との交渉は難航続きであった。1954年11月のビルマとの賠償協定締結をはじめとして、1956年5月のフィリピン、1958年のインドネシアと賠償協定が締結された。賠償は過去の政治的植民化を経済的「進出」に変態させようとする意志に支配された。「賠償は、直接の資金引き渡しではなく、求償国との協議による役務賠償の形をとったため、賠償支払いそのものが東南アジアへの日本の経済進出の大きくなっていった。」木畑洋一「アジア諸戦争の時代1945—1960年」『東アジア近現代通史7』岩波書店、2011年、31頁。

²⁴¹社団法人日本映画産業振興会の前身は1950年12月に設立された映画産業振興審議会である。松竹の城戸四郎、東映の大川博、日活の堀久作、新東宝の川喜多長政、富士フィルムの春木榮など、当時の日本映画界を率いた「実力者たち」で構成された映画産業振興審議会は、映画産業の合理化と映画産業政策の進展に尽力することを目標にするという設立趣旨が示すとおり、日本映画の産業的活性化と政策の関与に積極的であったが、任意団体という限界ももち合わせていた。社団法人映画産業振興会の成立は、これを法的な団体に転換させた結果である。『映画年鑑』時事通信社、1954年、35頁。

映画の制作者だった永田は、西欧に対してアジアを代表する気分を味わっていたはずである²⁴²。日本映画産業振興会代表として永田は、産業的な目的に加え、名実ともにアジア映画の「リーダー」の位置に立ち上がったのかもしれない。1953年7月8日、永田は羽田を出発し、非常に精力的にアジア各国を訪問した。わずか十日のあいだにフィリピン、インドネシア、マライ、タイ、香港、中華民国を訪問した彼は、東南アジア映画祭と、その主催団体として東南アジア映画制作者連盟の結成への全面的な賛同を得たのだった。

以降のアジア映画祭での位置を念頭におけば、このアジア歴訪で永田が出会ったもっとも重要な人物はショウファミリーの四男ランラン・ショウであった。ショウ・ブラザーズの前身は1925年に上海で設立された天一 (Tianyi) 映画社である。上海の富豪だったショウ家の四兄弟がつくったこの映画社は、1928年にシンガポールとマレーシアで配給会社ショウ・ブラザーズを設立、東南アジア市場（主にシンガポール、マレーシア、タイ、ベトナム）の攻略を始めた。配給会社ショウ・ブラザーズを率いたのは三男のランメ・ショウ (Runme Shaw=邵仁枚) と四男のランラン・ショウだった。彼らは30余ヶ所の劇場チェーンを興し、天一映画社の作品をはじめ上海や香港の映画を配給した。一方で1934年、天一映画社は上海から香港に拠点を移し、1936年と37年のあいだにスタジオの名前を南洋スタジオと改名した。

日本の香港占領期には二の足を踏んでいた彼らだったが、1950年代には東南アジアにテーマパーク、ダンスホール、中国語とマレー語のフィルムスタジオ、広大な配給ネットワークなどを含む巨大エンターテインメント産業を構築する。ところが1950年代中盤以降、ショウ・ブラザーズは同じく華僑出身のロク・ワントー (陸運濤=Loke Wan Tho) のCathay Organizationという手ごわいライバルを迎え入れなければならなかった。ケンブリッジ大学出身のエリート華僑資本家であるロク・ワントーは1957年に映画社MP&GIを設立、モダンな都市志向のMP&GIの作品はより洗練された観客の嗜好に合うもので、市場でもよりいっそうの影響力を及ぼしていった²⁴³。そして同年1957年、東南アジア各国のナショナルリズムの勃興とナショナル・シネマ構築の動きは、ランラン・ショウをも香港に赴かせたのである。

香港に戻ってきたランラン・ショウは南洋スタジオをショウ・ブラザーズスタジオに改名、本格的な映画制作にとりかかった。中華ネットワークをターゲットにした市場の再編がはじまったのである。ショウ・ブラザーズは映画制作を北京語に一元化し²⁴⁴、テイラー—フォード・システムにもとづく巨

²⁴²『羅生門』の企画段階で、永田雅一がこのプロジェクトにほとんど無関心だったことはよく知られた事実である。永田がこのプロジェクトを容認した理由は、単にセットひとつで映画を撮れるからだった。だが、『羅生門』のベニスでの受賞以降、永田は西欧の国際映画祭をねらった一群のプロジェクトに積極的に関わることになる。これはいわゆる「芸術的時代劇」の制作としてあらわれ、『雨月物語』(溝口健二、1953、ヴェネツィア映画祭銀獅子賞)、『地獄門』(衣笠貞之助、1954、カンヌ映画祭グランプリ)、『山椒大夫』(溝口健二、1954、ヴェネツィア映画祭銀獅子賞)などの結果を生んだ。『羅生門』が開いた日本映画の国際化の過程と永田雅一のプロジェクトについては以下を参照。佐藤忠雄『日本映画史2』岩波書店、1995年、233-239頁。

²⁴³Poshek Fu, “The Shaw Brothers Diasporic Cinema”, edited by Poshek Fu, *China Forever*, University of Illinois, 2008, pp.2-3.

²⁴⁴広東語映画は1920年代より香港と東南アジアの華僑たちを対象にした市場の主流映画だった。香港のショウ・ブラザーズの前身である南洋スタジオは広東語中心のスタジオだった。ショウ・ブラザーズも初期には広東語と北京語の映画をともに生産していた。北京語の選択は、中国本土に代わってひとつのまとまりとしての中国

大なスタジオ（ムービータウン）を建設した。スタジオの各パートは組立ラインのように操作された。合理的なマネジメント、経済的効率性、専門性、プロダクションの規格化をモットーにしたこの組立ラインの全工程は、ランラン・ショウ自らが管理した²⁴⁵。この華僑企業家の目標は明らかだった。彼は香港映画の技術的進歩（モダニズムの獲得）と全地球化を望んでいた。

1953年当時、マライ/シンガポールで劇場チェーンを運営していたランラン・ショウは、その後自らが運営する巨大エンターテインメント財閥・ショウ・ブラザーズを構築していくうえで常に格闘していかねばならないであろう問題を抱えていた。すなわち、彼は国際性というキーワードで産業的に、そして美学的にそのレベルに到達するため、進んだ技術とシステムとの遭遇を必要としていたのである。この華僑の映画産業家にとって、1949年の中国革命は広大な中国市場の喪失を意味した。実際に1950年以降、本土から支援を受けていたいくつかの左翼プロダクションの映画をのぞけば、中国本土での香港映画の輸入はほとんど見られなかった。だが皮肉なことに本土で観られた香港の左翼映画は、中華人民共和国の人民たちが資本主義を想像し得る唯一のものとして映っていた²⁴⁶。要するに、ランラン・ショウにとって、何より中国本土という市場の喪失を挽回し得る新たな市場の確保が急務だったのである。くわえて、東南アジア各国の民族主義の高潮と、これに比例して拡大する華僑への政治・経済的排除の動きは、この華僑資本家にどんなかたちであれアジアの「連帯」を考慮させたのである²⁴⁷。

という仮象をつくらうとした、ショウ・ブラザーズの野心と合致する。「北京語はナショナル・ランゲージ（国語）であり、近代国家中国を表象するものである。地球化のために、東南アジアと香港の広東語社会を超え、主流マーケットに進出しようとしたショウ・ブラザーズは、「ビジネス・ランゲージ」として北京語を選択しなければならなかった。」 Poshek Fu, “Going Global: A Cultural History of The Shaw Brothers Studio, 1960-1970”, *Border Crossings in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000, p.46.

²⁴⁵「約1700名の雇い人がスタジオの寄宿舎に住み、細かい規則が課された。そして彼らは厳格な規律と低賃金で管理された。」 Ibid., p.45.

²⁴⁶「本土人は香港映画産業の状態やこの産業内で左翼映画がどんな状況にあったかわかっていなかった。本土で香港の左翼映画はバーチャルな香港映画として受け入れられた。この本土人の潜在意識的な衝動が、ソビエトの社会主義モデルとは違うものとしてこれらの映画を受け入れさせた。アメリカ映画は禁止されていたし、西ヨーロッパの映画はまれに観られる程度で、彼らは香港の左翼映画を通じて資本主義社会を理解しようとしたのであり、自身の好奇心を満たそうとした。」 Hu Ke, “Hong Kong Cinema in the Chinese Mainland(1949-1979)”, *Border Crossings in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000, p.20.

²⁴⁷ショウ・ブラザーズの活動を、世界の資本主義システムと第二次世界大戦以降の新興独立国家の民族国家構築とに関連する華僑ビジネスのレベルで分析したPoshek Fuは、1957年のランラン・ショウの移住と制作会社ショウ・ブラザーズの再建について、実に示唆的な見解を示している。「わたしはこの新しい再構造化の裏に別の理由があると信じている。それはポストコロニアル東南アジアの政治的変化である。これらの新しい独立国家は人種的に、民族的に多様な人口のなかで集団的アイデンティティを生成させる必要があり、彼らの「想像的共同体」から華僑が排除され始めたのである。1950年代と60年代、中国人とネイティブ間の人種的敵対は激烈で、中国文化（言語、教育、新聞など）は東南アジア全域で抑圧された。例えば、インドネシアでは多くの中国人が市民権を剥奪され（1980年代まで）、ネイティブのインドネシア人と同等の政治的・経済的権利は否認された。シンガポール政府はこの都市国家の特権的言語として英語を選択、このことは中国人所有の映画産業に致命傷を与えた。検閲は強化され（いわゆる「黄色文化」に対する検閲）、劇場の電気代が200パーセント値上がりし、輸入映画に対して夥しい関税がついた。同時にマレーシア、タイ、フィリピンでもネイティブ映画を強化するためのプランが立てられ、強烈なナショナリズムが発揮された。（中略）このような状況のなかでショウ・ブラザーズは、さらにキャセイとの競争構図にさらされていた。このことはショウ・ブラザーズをして自身のプロダクションと市場戦略を新たに再構成させるに至らしめる。」 Poshek Fu, op.cit., p.44.

永田雅一の報告を聞いた日本映画産業振興委員会は、さっそく東宝の取締役である森岩雄を議長にして東南アジア映画祭準備委員会を新たに設け、「東南アジア映画祭制作者連盟規約及び東南アジア映画祭規約」の草案を作成した。1953年11月にマニラで東南アジア映画制作者連盟（Federation of Motion Picture Producer's Association of Asia）²⁴⁸が結成された。そして、同じ場所で行った東南アジア映画祭開催準備会議でこの草案はそのまま採択された。日本、フィリピン、タイ、マライ、インドネシア、香港、中華民国（台湾）の七か国の代表が参席したこの会議で、第一回東南アジア映画祭（1957年からアジア映画祭に改名）の開催地は東京に決まった²⁴⁹。

アジア映画祭の設立過程が端的に示すのは、戦後日本がどのようにしてこの地域に再記入されていったかである。周知のとおり1948年以降、冷戦は加速化していたし、1949年の中国革命によって、この地域における戦後日本の役割に対するアメリカの政策転換が公となった。共産圏の対抗国家としての役割が与えられた日本では、その経済復興が緊急課題として浮上した。とりわけ1950年に勃発した朝鮮戦争は、アジアで日本の役割が変わる際の決定的なモメンタムとなった。日本国内は急激な変化を目の当たりにしていた。米軍を補う警察予備隊（自衛隊の前身）が創設される一方で、レッドパージが本格化し、同年一万三千人の労働者が思想上、あるいは政治的立場から職場を追放された。また、戦前の政治家と財界人一万人が公職追放を解除された。アメリカ主導の単独講和が急がれ、日本の経済復興をせかすアメリカは、講和条約で賠償請求権を放棄するよう各国に要請した。例外は、日本が直接占領した国に限定され、請求権の内容も限定的に日本と各国間の個別協定にまかせることで終決した²⁵⁰。1951年のサンフランシスコ講和条約はソ連と中国をのぞく単独講和で締結された。そして朝鮮戦争の「特需」を経て、ついに戦後日本が誕生した²⁵¹。新しく古い戦後日本にアジアへの進入という課題が再浮上したのである。

永田雅一がアジア映画祭を積極的に推進したのにはおそらく、個人的な功名心に加えて、日本映画振興会の理事長として、日本映画の新たな市場開拓に対する要求を聞き入れねばならなかったからだろう。実際に永田はこのネットワークを通じて、数多くの大映映画を東南アジアに売ることができ

²⁴⁸東南アジア映画制作者連盟には、日本が永田を含む四人、マライ／シンガポール代表でランラン・ショウ、香港代表でルンド・ショウ、それにインドネシアのマリックとイスマイル、さらにタイ、台湾、フィリピンの代表が各一名ずつで総勢11名が参加した。

²⁴⁹『映画年鑑1954年版』時事通信社、1953年、41-44頁。

²⁵⁰1948年1月、ロイヤル陸軍長官の演説はアメリカ陸軍によるアメリカの日本に対する政策転換要求を公然と示すものだった。核心は共産圏への対抗国家とするために、非軍事化と民主化という基調を経済復興へと方向転換させるところにあった。同年10月、アメリカの国家安全保障会議は次のような対日政策についての勧告書を出した。「日本が占領の終了後も安定を維持し、自発的意思でアメリカの友好国として残ることをめざし、講和は急がず、日本の米軍基地は現在享受する便益を講和後はできるだけ保持できるよう拡充する。警察は中央統制警察組の拡大によって強化する。GHQ/SCAP（連合軍最高司令官総司令部）が日本政府に新たな改革立法を強要しないよう指導する。公職追放をさらに拡大する企画はなく軌道を修正する。アメリカの安全保障の利益に次いで、経済復興を、次期におけるアメリカの対日政策の主要目的となす。」三宅明正「日本の戦後改革」『東アジア近現代通史7』岩波書店、2011年、314頁から再引用。

²⁵¹朝鮮戦争の三年の間、国連軍に補給するための物資、及び役務サービスの需要は累計約一〇億ドルにのぼるもので、駐日国連将兵の日本での消費や外国関係機関の支出はおおよそ二四億ドルにのぼるものであった。一方、朝鮮戦争の勃発以降輸出入通関額は55パーセントも増大した。その結果、1951年には日本の実質国民総生産はすでに戦前水準に到達した。朝鮮戦争が日本経済にもたらした影響については、内野達郎『戦後日本経済史』講談社、1978年、87-94頁を参照。

た。『座頭市』が1960年代、香港をはじめ東南アジア一帯で広範囲に人気を博したのはこのことに因る。そこには、旧占領地、旧植民地への再進入に際し「文化的」仕方が有効であるという日本国内での広範囲な同意があった。

1954年5月8日、東京で開催された第一回東南アジア映画祭についてまとめた次のような言及は、日本がこの映画祭を主導的に成立させるために、なぜそれほど入れ込んだのかを端的に示している。

「東南アジア映画祭が東京で開催されたことは、日本映画史上特筆すべき出来事で、東南アジア諸国の映画交流という文化的意義だけでなく経済的、政治的にみても大きな収穫があった。映画祭を通じて東南アジア諸国の映画業者が日本映画産業の偉大さを認識し、また日本の映画企業経営者と親交を結んだことは、邦画にとってもっとも重要な輸出市場たる東南アジア映画市場の開拓に大きなプラスをもたらしたが、各国代表は映画ばかりでなく、映写機、発声機、レンズ、カメラなどからアドバルーンまで買付けたほか、これを機会に諸雑貨を日本から輸入しはじめており、日本産業全体にとっても有意義な催しであった。さらに出席各国代表はショー一族のような財閥をはじめ政・財界の大立者、新聞経営者、貴族、大学教授、評論家など、各国これらの人々が、映画祭を機会にして日本に好意をもつようになったことは、東南アジア諸国の対日世論の好転に寄与するところが大きく、その政治的効果もみのがすことは出来ない。」²⁵²

要するに、アジア映画祭は日本が「アジア」地域で占める先導的位置を誇示することで、この地域への積極的な市場開拓とそれに伴う付加産物の輸出という目的を成すために、そしてこの地域と日本のあいだの歴史的「旧怨」を打ち消すために、重要な契機として作用したはずである。日本のアジアへの再進入というこの政治的目的は、しばしば成功したと自賛された。一例として、1961年にマニラで開かれた第八回アジア映画祭についての参観記には、マニラでの歓待と映画祭に集まったアジア各国の映画人と日本の映画人が築いた「友情」の記録が綴られている。次の参観記は当時の日本映画制作者協会の理事長だった松山英夫によって書かれたものである。「かつての日見られた悪い対日感情はなく、美しい日比の親善風景が展開されて」と書いた松山は、インドネシアのある女優が日本語で「真白き富士の白雪を、こころの清き楯として」という戦中に歌われた従軍看護婦の歌を閉会式のパーティで歌おうとしたという「ほほえましい」エピソードをまじえながら、「「アジアは一つなり」という言葉があるが映画界ではすでにそれが実現されている」と言述している。松山曰く、「かつての日の武力による大東亜共栄圏の夢は完全に失敗したが、映画による大東亜文化圏は、美しく花開かんとして」いた²⁵³。

アジア映画祭が日本映画のアジアへの再進入の役割を成功裏に遂行し、もっといって日本とこの地域に和解ムードをつくり、戦後日本の政治的負担を払うことの一翼を担ったのであれば、その背後にアメリカの影を見るのは偶然ではあるまい。そして、まさにこの地点で、日本主導のアジア映画祭に韓国が進入する場が設けられるのである。

2.2. アジアに「反共大韓」を記入することー韓国のアジア映画祭参加の事情

²⁵² 『映画年鑑 1955年版』時事通信社、1954年、54頁。

²⁵³ 松山英夫「アジアにかける映画の橋 第8回アジア映画祭の記」『キネマ旬報』1961年4月下旬、58-59頁。

アジア映画祭はアメリカ主導の冷戦アジア文化政策の産物であると、すぐれた観点で分析するイ・サンジュンは、大変興味深いエピソードを紹介している²⁵⁴。1955年春、当時の大韓映画人協会の会長だった金寛洙（キム・カンスウ）は²⁵⁵、アジア・ファウンデーション（TAF）のソウル支部代表であるPhilip Roweと会う。金寛洙とロイは駐韓米公報院（The United States Information Service）時代からの顔見知りだった。アメリカ占領期当時、ロイは占領当局のメディア政策をまかされていた。ロイは金寛洙に、その前年に参加した第一回東南アジア映画祭を紹介し、もうすぐシンガポールで開かれる第二回東南アジア映画祭への参加を勧めた。費用は「ドル」で渡されるという説明も忘れなかった。ロイは非常に積極的だった。韓国映画界初の海外映画祭への参加はすぐに実現した。金寛洙は中堅監督の尹逢春（ユン・ボンチュン）と文化広報部官吏である李星澈（イ・ソンチョル）とともに5月、シンガポールへと出発した。そしてその翌年、韓国は東南アジア映画制作者連盟に正式に加入、1957年に東京で開かれた第四回アジア映画祭で李炳逸の『嫁入りの日』が特別賞である戯曲映画賞を受賞した。解放後、韓国映画としてはじめて「国際舞台」で受賞したこの出来事は、全国的な祝事だったばかりでなく、韓国映画の「国際化」の可能性をも示すものと認識された²⁵⁶。

²⁵⁴アジア映画祭についての既存の研究は、香港映画の研究者たちによって主に行われてきた。ランラン・ショウがアジア映画祭で占めた絶対的な位置、1950年代末から1960年代までショウ・ブラザーズがこの映画祭をきっかけに構築し得た通国家的活躍と（日本をのぞく）アジア地域で収めた成果を鑑みれば、香港映画史の研究者たちがショウ・ブラザーズを中心にこの映画祭を把握しようとしたことは一見当たり前のことのように見える。だが、イ・サンジュンの指摘のように、ショウ・ブラザーズの戦略を特権化した香港映画史の記述のなかでアジア映画祭を把握することは、香港映画のナショナル・ヒストリーとして結晶化される傾向を導く。またそれ以上に、アジア映画祭を通じてこの地域の映画産業に再進入した日本と（韓国の金寛洙の例が示すとおり）幕裏でのさまざまな仕方を通じて介入していたアメリカという二つの項は、この映画祭が文字どおり朝鮮戦争後のこの地域への新たなマッピングのなかで出てきた地政学的考慮の結果だったことを示している。Sangjoon Lee, op.cit, pp.165-221. アジア映画祭に関する香港側の研究は以下を参照。Kinnia Yau Shuk-tingの前掲論文とPoshek Fu, *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, University of Illinois, 2008. Law Kar and Frank Bren, *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*, Scarecrow Press, 2004ほか。

²⁵⁵金寛洙（1908-?）。1942年、総督府主導による朝鮮演劇界の統廃合の結果結成された朝鮮演劇文化協会の常任理事だった金寛洙（当時の創氏名は岸本寛）は当時、演劇界の「新体制」構築でもっとも中心的な人物として活動し、解放後、アメリカ占領期には駐韓米公報院の重要な協力者となった。1948年の麗水順天事件の掃蕩戦についての記録映画を制作し、朝鮮戦争当時は国防部映画撮影隊組織に貢献した彼は、韓国軍と駐韓米公報員との信頼関係をもとに、1950年代には反共映画『砲火のなかの十字架』（1955）を制作するなど、映画界、演劇界の実力者としてその健在ぶりを見せつけた。金寛洙と国防部映画撮影隊の創設については「映画手帳半世紀の映画界」『東亜日報』1972年11月28日。金寛洙についての簡単な紹介は、イ・ジェミョン『日帝末の親日目的劇の形成と展開』ソミョン出版社、2012年、160頁を参照。

²⁵⁶例えば呉泳鎮の以下の言及。「これはわが国の映画が誕生してから36年を経て起こったはじめての出来事であり、だからこそ歴史的な事件と呼ぶべきを得ない。（中略）我々は我々の映画の位置を知り、我々の映画が信じるべき国際性とはいかなるものかについて、映画制作者に深く考えさせたのだ」。呉泳鎮「1957年映画祭概観」『新映画』1957年12月号、新映画社、44-45頁。『嫁入りの日』は呉泳鎮が1943年の『国民文学』に日本語で発表したシナリオ『猛進士宅の慶事』を原作にしている。『猛進士宅の慶事』から『嫁入りの日』への移行は、植民地のローカリティがいかにして一国の民族表象として転移するかについての実に典型的な事例を示している。これについては李英載、前掲書、第五章を参照。

フィリップ・ロイが金寛洙にアジア映画祭の参観をなぜ勧めたのか正確にはわからない²⁵⁷。だが、少なくとも陣営構築というアメリカの文化政策の下位エージェントとして、フィリップ・ロイが韓国を陣営内の国際舞台に紹介しようとしたとき、おそらくアジア映画祭が最適の場所であると考えたに違いない²⁵⁸。韓国のアジア映画祭への参加は、単純に参加国の数の増加を意味するだけではなかった。おそらく分断国家である韓国（そして台湾）が、映画祭をイデオロギー的に鮮明に、色分けするのに重要な役割を果たしたことは想像に難くない。映画祭から帰ってきた金寛洙は映画祭の目的について次のように言っている。「会員国間の映画文化交流、自由陣営の親善増進、そして会員国同士が互いに輸出入、いわば取引をしようというのです」²⁵⁹。

翌年の開催地を決める会議に参席した金寛洙は次のようなエピソードを残している。1956年度のアジア映画祭の主権を強く希望したのはインドネシアだった。これに対し韓国側は（金寛洙の表現を借りれば）インドネシアが「中共と北朝鮮傀儡を参加させようと発言して大混乱を招いたことがあっただけに、わが代表は自由陣営会合に共産系列が参加する不当性を力説する一方、台湾、フィリピン、日本らに注意を呼びかけることでインドネシアの意図を粉碎」した²⁶⁰。結果、次の映画祭の主権国は香港に決まった。

もちろん、金寛洙のこの意気揚々とした口調はかなり大げさだった。インドネシアはアジア映画

²⁵⁷イ・サンジュンは非営利団体であるアジア・ファウンデーションがアメリカ政府、具体的にはCIAから資金を調達した事実を想起している。1950年代中盤、アジア・ファウンデーションとフィリップ・ロイが韓国映画全般に及ぼした影響力を確認するのは興味深い。1960年代に韓国の政治、思想、文化に強い影響力を持っていた雑誌『思想界』、女性雑誌『女苑』、文学雑誌『現代文学』を支援したこの団体は、1955年にテクニカル・コンサルタントとしてハリウッドのプロデューサーであるジョナサン・ミラーを招請した（韓国に来る前のミラーは「日本映画制作者協会」の技術顧問として日本に居住していた）。その一方で、アメリカから35ミリミッシェルカメラ、自動フィルムデベロッパー、照明器具などの機材を持ち込み、これらを管理するためにつくられた韓国映画文化協会（金寛洙、李炳逸らが主導）に寄贈した。当時韓国で35ミリミッシェルカメラは駐韓米公報院所有の一台をのぞいてどこにもなかった。アジア・ファウンデーションの資金と活動及びアメリカの陣営論理とアジア映画祭の関係についてはSangjoon Lee, *op.cit.*, pp.165-184。アジア・ファウンデーションの活動は韓国に限られたものではなかった。この団体は1950、60年代の香港で本土から亡命してきた知識人、文化人らを支援し、香港の「新儒学派」の成立に多大な影響を及ぼした。冷戦の秩序が香港に及ぼした影響については以下を参照。Law Wing Sang, "Cultural Cold War and the Diasporic Nation", *Collaborative Colonial Power: The Making of the Hong Kong Chinese*, Hong Kong University Press, 2009.

²⁵⁸1950年代の韓国文化に多大な影響を及ぼしたアメリカ主導の文化活動エージェントとして駐韓米公報院の活動に触れないわけにはいかない。とりわけ1950、60年代に駐韓米公報院はすぐれた機材をもとに数多くのプロパガンダ映画をつくりだした。駐韓米公報院でつくられた映画宣伝活動とその文化的波及効果については、キム・ハンサン「駐韓米公報院（USIS）の映画宣伝の表象と言説」『社会と歴史』第95集、韓国社会史学会、2012年を参照。また、駐韓米公報院のプロパガンダ映画を分析したホ・ウンは、次のように指摘している。「アメリカが鼓吹した「冷戦民族主義」とは、一国（local）の閉鎖的民族主義ではなく、地域（regional）—世界的（global）レベルでアメリカ主導の自由陣営と円滑な結合をめざす民族主義を意味した」。この言及は、韓国映画という一国の映画が、アジア映画祭という自由陣営に居場所をつくる過程を説明する際にも非常に適切であると思われる。ホ・ウン「冷戦時代のアメリカの民族国家形成への介入とヘゲモニー構築の最前線」韓国史研究第155号、韓国史研究会、2011年、155頁。

²⁵⁹「我々の映画を海外へ、東南アジア映画祭の参加を中心に（上）」（座談会）『京郷新聞』1955年7月6日。

²⁶⁰「東南アジア映画祭の収穫」『京郷新聞』1955年6月1日。

祭の創設過程で重要な役割を果たした国である。この国の代表的な映画制作者でスカルノと政治的見解をともにしたマリック(Malik)とイスマイル(Ismail)は1953年、協会の創設についてはじめて議論された場に、永田とランラン・ショウとともにいた人物たちである。1956年当時、イスマイルは東南アジア映画制作者連盟の副会長をまかされていた。これに対し韓国はオブザーバーとして会議に参加していただけである。両者の発言には重量感という点で当然差があった。ところが、結果的にアジア映画祭で主導権を握ったのは韓国だった。インドネシアは1962年にソウルで開かれたアジア映画祭に参加せず、それから三年後、アジア映画制作者連盟を脱退した。この脱退をきっかけにアジア映画制作者連盟は「新たに加入する国は自由民主主義国家でなければならない」と明示するようになる²⁶¹。

「インドネシアの意図を粉碎した」という金寛洙の先の言及は興味深い。なぜならこの発言は映画祭の実質的なパワーメンたち（正確には永田雅一とランラン・ショウ）に強く訴えかけるものだったし、さらには彼らの気持ちを代弁していたからだった。すなわち、旧植民地人が過去の帝国日本と香港という植民地の映画人たちに、反共をキーワードに共感を訴えたこの場面は、冷戦の地域秩序のなかでこの地域がどう結束していくのかを示すと同時に、旧帝国が冷戦をキーワードにどうやって再び「アジア」で先導的な地位を占めていったかを凝縮して見せている。いうなれば、対西欧的な「アジア」の表象（ここで日本はある「模範」を示した）を構築しようとする熱望の産物として、しばしば西欧の映画祭と対比されるものとして自らを設定したアジア映画祭は、どこまでも「自由陣営」というバウンダリー内でなされる新興独立国家たちの自己表象の場における（映画祭に参加した各国の女優たちは慣例的に自国の伝統衣装をまとい、伝統舞踊を披露したりした）ナショナル・シネマ、さらには民族文化間の円滑な交流を目的としたのである。

では、冷戦が構築したバウンダリー内でのナショナルな熱望とトランス/ナショナルな交流の場であるアジア映画祭で、そしてその交流の結果としてつくられた韓国—香港の合作映画において、ポスト植民分断国家「大韓民国」が表象しようとしたのは何だったのか？つまり、この冷戦とナショナル—トランス/ナショナルの交差点でつくり出そうとした大韓民国とははたしてどんな形象だったのか？アジア映画祭の参加とこの地域の映画の合作を通じて「大韓民国」の映画がはじめて国際性という問題にぶつかった時期について、ある評者はこう言っている。

「正当な韓国的表現が足りなくて他国の友邦国をして韓国に誤った認識を与える場合があるとしたら、我々としてはこれを大変な不幸と思うしかない。また、聞いたところでは香港やマカオを中心に北朝鮮傀儡も相当な文化宣伝攻勢をしているとのことだ。（中略）どうせ我々が映画で海外宣伝を図るのであれば、意識的であれ無意識的であれ、北朝鮮傀儡に堂々と立ち向かい、彼らよりはるかに優位に立たなくてはならないという激震が自然に湧き起こるのである。」²⁶²

要するに外部へと目を向けた映画はナショナル・シネマとしての任務を果たさなければならない一方で、この「自由陣営」内で、北朝鮮との体制競争でどれだけ優位に立っているかを誇示しなければならなかった。

²⁶¹ 『東亜日報』1965年5月12日。

²⁶² 『東亜日報』1958年2月18日。

3. 東洋の美学、「自由アジア」の政治性

3.1. 1962年、ソウルアジア映画祭一板門店あるいは国軍墓地のアジアの女優たち

1962年、ソウルはこの都市で開かれる「最初の国際的行事」²⁶³にむけ慌ただしかった。ソウルで開かれた第九回アジア国際映画祭は単なるイベントではなかった。これは「民族文化宣伝のための行事」²⁶⁴であり、「5.16革命による明るく新しい国の姿を広く紹介、宣揚するという点でも意味深い」国家的行事だった²⁶⁵。1962年2月、公報部はアジア映画祭の開催費用である6千9百50万ファンのうち5千万ファンを支給することに決定、この破格の支援金とともにアジア映画祭の記念切手が発行された。1961年、5.16クーデターで集権した「革命政府」はこの国際行事に格別な関心を表明する。映画祭開催の日程も、カンヌ映画祭の日程（5月3日から20日）と重なることからほかの参加国が難色を示したにもかかわらず、「5.16軍事革命1周年と一緒になければ」ならないと、5月12日から16日に決まった。

つまり、アジア映画祭の開催は付随的に、クーデターで集権した朴正熙政権に対する国際的な認証の役割をになうものと期待された。当時の新聞記者が伝えた海外ゲストらの反応は、この国が「予想に反して」和やかで秩序整然としている点に集中していた。例えば、審査委員として参加した草壁久四郎は「あまりに自由で、平穏で、思いがけなかった」と語り、映画評論家の荻昌弘は次のようにも言っている。

「わたしもとても緊張していましたが、来てみたらあまりに和やかで革命という言葉を実感できないほどでした。それで夜は外に出られないものと覚悟して本を読むつもりでしたが、とんでもない、まるで違っていました。要は、韓国の実情についてのPRが日本国民にちゃんと伝わっていないんだということを改めて感じました。」²⁶⁶

これは韓国マスコミへの単なる社交辞令ではなかった。同じく日本の映画雑誌に、ソウルのアジア映画祭についての参観記を書いた草壁久四郎は、この都市（彼はソウルと書いたカタカナの横にかつての「帝国」時代の名称である京城をカッコで記している）と朴政権が披露した盛大な歓迎、そして韓国人の日本映画に対する「あこがれ」に深い印象を受けた。

「きくところによると、キネマ旬報はもとより日本の主な映画雑誌はこのソウルでも読まれているし、主要な新聞や月刊雑誌もすくなくともインテリ層には読まれているとの事で、われわれの書い

²⁶³ 『韓国日報』1962年5月12日。

²⁶⁴ 『東亜日報』1961年7月30日。

²⁶⁵ 『ソウル新聞』1962年1月1日。

²⁶⁶ 『京郷新聞』1962年5月17日。

たものまでも引き合いに出されたのには、いささかあわてたほどであった。しかしながら肝心の日本映画は終戦の年以後、現在まで一本もこの土地では公開されていないとあって、日本映画に対する郷愁は予想以上に強烈であるというわけだ。」²⁶⁷

いずれにしろ外部からの評価は鼓舞的で、韓国と韓国映画は晴れて「世界」から認められたのである²⁶⁸。海外ゲストの韓国と韓国映画についての印象は、リアルタイムで記事化された。この反応の多くは（当然のことながら）日本からのものである。日本としても旧植民地人の熱烈な歓迎は印象的だっただろう。ましてや1962年は李承晩政権末期に膠着状態に陥った韓日関係の正常化が、旧満州軍将校出身の朴正熙の登場によりまた新たに推進されるだろうという期待のまじった年でもあった。永田雅一を筆頭に、森岩雄、大川博など日本映画界の大物たちを含む、海外ゲストのなかでもっとも多い32名が日本から来ていた。そして公然と韓日国交正常化に関する「文化的」対談が飛び交った。東映社長・大川博はこの訪問を韓日国交のためのものとためらいなく明かしている。「わたしは元来映画祭のようなところには参席しないことで有名だが、この度の映画祭の参加で記録を止めてしまった。韓日国交はまだ正常化されていないが、そういう意味でもわたしは映画交流で国交を通してみようと、こうして自ら来たのだ」²⁶⁹。これに韓国側も慇懃に応えた。韓国の映画批評家、李清基（イ・チョンギ）が「この映画祭を通じて日本と対戦国家間の悪感情を互いに解消したように、この映画祭はアジア諸国間の友誼と親善をさらに図り増進することに大きな意義があると信じて」いると応答する²⁷⁰とき、映画祭の政治的成果は最高点に達する。アジアの旧怨の解消、そして冷戦という新たな時代に足踏みをそろえたほどよい連帯、である。

海外ゲストたちの韓国でのスケジュールは、非常に細かく考案された動線にしたがった。日本、香港、フィリピン、シンガポール、マレーシア、台湾など海外から来た参加者全員が銅雀洞の国軍墓地の参拝²⁷¹を経て、朴正熙革命政府の議長が青瓦台（大統領官邸）で開催するお茶会に参席し、板門店を訪問しなければならなかった²⁷²。これらの場所は、旧帝国のまた別の新興独立国家から来た参加者たちに独立国家としての威信を示す一方で、「共産勢力」と直接触れている「自由陣営」の最前線という位置を誇示する場でもあった。そしてこのことは非常にジェンダー的な考慮とともに演出された。例えば次の記事を見てみたい。

²⁶⁷草壁久四郎「ソウルでアジア映画祭」『キネマ旬報』1962年6月下旬、52頁。

²⁶⁸草壁久四郎の前掲書、53頁。同紙面で草壁は以下のように記している。「このことからアジア映画祭での韓国映画の優位が立証されたわけで、主催国のハナをもたせるといった配慮などはぜんぜんなく、すべて実力でこれらの賞を韓国映画が獲得したものであることをこの際にとくに強調しておきたい。」

²⁶⁹『京郷新聞』1962年5月13日。

²⁷⁰『朝鮮日報』1962年5月16日。

²⁷¹銅雀洞の国軍墓地は1952年に陸軍墓地の必要性のなかではじめて登場し、1954年に墓域造成を経て、1956年「無名勇士」を中心に埋葬された。1965年、朴正熙は国軍墓地を「国立墓地」に昇格した。この昇格後の最初の埋葬は、ハワイで死亡した李承晩だった。この昇格とともに銅雀洞の国立墓地は軍人（朝鮮戦争の死亡者とベトナム戦争の死亡者）、臨時政府要人、国家の遺功者、警察、外国人のうち韓国に大きな功績をたてた者などが埋葬されるようになった。銅雀洞の国立墓地という象徴を通じてポスト植民地分断国家、大韓民国の民族国家樹立の難しさを描破している論文として以下を参照。キム・ジョンヨブ「記念の政治学：銅雀洞国立墓地の形成：その文化・政治的意味」『人文科学』第86集、延世大学人文学研究院、2004年。

²⁷²『韓国日報』1962年5月10日。

銅雀洞の国軍墓地を参拝するアジア映画祭の参加代表たちの姿を伝えるある記事には、二つの写真が配置されている。ひとつは着物姿の日本の女優たちの姿で、その下のもうひとつは二人の日本の女優が国軍墓地で手紙を献上している写真である。これらの写真の横には次のようなキャプションがついている。「解放後はじめて韓国の地に十名の美しい「着物」部隊が降りた」、「日本代表の団長・大川氏と着物を着たふたりの日本の女優が国軍墓地で手紙を献上している」²⁷³。また、台湾から来た女優は板門店を見学した感想を次のように言っている。「鉄条網の向こう側で共産軍がうようよしていると思うと鳥肌が立つわ」²⁷⁴。



おそらく植民地の朝鮮男性にとって、存在論的「限界」も同然だった日本女性が国軍墓地で手紙を捧げる場面は、旧植民地の男性に劇的な補償効果を引き起こしたことだろう。韓国新聞の日本女優への関心は非常に高かった。彼女たちの一挙手一投足が記事化されるなか伝えられた、韓国の男優、李秀鍊（イ・スリョン）と日本の女優、北原しげみの対話は、この関心がどこに向かっているのかを十分に示していた。韓国についての感想を聞いた李秀鍊に北原はまず朝鮮服の美しさを賞賛したのち、ソウル駅と東京駅の類似が親近感を引き起こすと答えた。そして韓国の故宮と景色、韓国舞踊を列挙し、キムチとにんにく、オンドルへと賛辞を続けた。ここで日本の新人女優は意図せずしてソウルに残された帝国の面影を発見し（ソウル駅）、同時にこの場所の「独特さ」に注意を傾けた。この「観光者」にとって、親しみやすいのに馴染

みのないソウルという街は十分に魅力的だったろう。最後に李秀鍊はこう質問している。「韓国男性についての感想は？」李秀鍊君がこう質問できるほど妹のようなしげみ嬢。「体が大きくて親切でチャーミング！日本男性はちょっと男性第一主義だから。」²⁷⁵

あるいは板門店での台湾出身の女優の発言は、共産陣営と直接的に対峙する台湾と韓国という反共一軍事国家同士の近似する心情を引き起こすのに十分だったはずである。「国軍墓地」と板門店、これらは旧植民地人が旧帝国人におぼえる劣敗感を、冷戦という共通の基盤を通じて一気に相殺するに適した場であり（我々はお前たちを守るために闘うのだ）、同時に「自由陣営」内で韓国の「主導的」位置を誇示できる場でもあった（我々は38度線を境に「北朝鮮傀儡」と顔を突き合わせているのだ）。すなわち、この場所を通じて浮き彫りになるのは、「自由陣営」を守る大韓民国の「男性」である（それから3年後、大韓民国「国軍」は冷戦が引き起こした二つ目の「熱戦地」であるベトナムへと赴き、命をかけて共産陣営と戦う「自由アジアの防波堤」となる²⁷⁶）。アジア映画祭そのものが

²⁷³ 『ソウル新聞』1962年5月12日。

²⁷⁴ 『京郷新聞』1962年5月15日。

²⁷⁵ 『京郷新聞』1962年5月15日。

²⁷⁶ ベトナムへの派兵と日韓基本条約はいずれも1965年に国会を通った。この事実を想起しつつ、アメリカの東アジア地域への政策で、この二つの事件がいかに関連していたかを明らかにした論文は以下のとおり。ジョン・ジェソン「1965年の韓日国交正常化とベトナム派兵をめぐるアメリカの対韓外交政策」『韓国政治外交史論叢』第26集、韓国政治外交史学会、2004年。

「自由陣営」という境界を喚起させるなら、この境界の最前線をにやう場所（大韓民国）が自らの男性性を誇示しようとしたのはおそらく必然だったろう。

1962年、ソウルでのアジア映画祭男優主演賞は申榮均（シン・ヨンギョン、『常緑樹』）に与えられた。これにより韓国映画は、1960年の『ロマンス・パパ』（申相玉）と1961年の『朴書房』（姜大振）で金勝鎬（キム・スンホ）が2年連続の受賞、さらに3年目の男優主演賞受賞となった。韓国映画の男優主演賞の独占は1966年まで続いた。1963年に『ロマンス・グレー』（申相玉）で金勝鎬が3回目の男優主演賞を受賞したのに続き、1964年には『赤いマフラー』（申相玉）で申榮均が再び男優主演賞を受賞した。さらに1965年に金振奎（キム・ジンギョ）が『唾のサムリョンイ』（申相玉）で、1966年に朴魯植（パク・ノシク）が『日清戦争と女傑閔妃』（申相玉、林元植）でそれぞれ男優主演賞を受賞した。

参加国のうち、とりわけ韓国映画に男優主演賞が集中したことは、偶然とはいえ、かなり興味深い出来事である。少なくともアジア映画祭に限ってみれば、韓国映画は他の追随を許さぬ非常に秀でた男優陣の展示場だった。もちろん、この受賞は個別に見れば、各々の俳優の卓越した演技力の結果といえるかもしれない。しかしながらこの「行き過ぎた」受賞には、明らかに何か別の理由があるようだ。参考までに女優主演賞をもっとも多く獲得した国は香港だった。参加国の産業的、政治的考慮を優先したアジア映画祭の審査が、しばしば参加国の意思を反映していたことを考えれば、この相次ぐ受賞に韓国側の意志が介入していた可能性は高いだろう。

だとしたら、なぜか？ 第一の理由は、現実的にみて当時、韓国映画が日本をのぞいたアジアの映画市場をねらうとき、もっとも大きな人的資源として男優を想定していたからである。アジア市場で圧倒的な優位を誇っていた香港の映画産業は、女優を主力にしていた。黄梅調の映画を含むショウ・ブラザーズの一連の時代劇映画の主人公は女性に集中していたし、ショウ・ブラザーズのライバルであるMP&GIの、現代を背景にした都市恋愛劇でもまた、女性の主人公が強くアピールされた。だが、周知のとおり1950-60年代の韓国映画の主流ジャンルも、いわゆる「ゴム靴」観客²⁷⁷というからかい混じりのあだ名がついた、女性観客をねらったメロドラマだった。この状況は、韓国と香港の単純な主流ジャンルについての問題ではないということを物語っている。ここはむしろ、韓国が自身とこの陣営内の他の国々をどうジェンダー化しているのか、という問題が関係していると見るのが妥当だろう。

1957年、ショウ・ブラザーズと韓国演芸株式会社とでつくられた最初の韓香合作映画『異国情鴛』（1958）は、この点で意味深長な事例である²⁷⁸。当時ショウ・ブラザーズのパートナーは、李承晩の親衛政治ヤクザで1950年代の韓国映画界最高の実力者として君臨していた林和秀だった。彼らの出会いがなかったのはもちろん、アジア映画祭を通じてである。1957年、ランラン・ショウはショウ・ブラザーズを大々的に改編しながら、それぞれ別の理由からさまざまな合作チャンネルを稼働させた。韓国との合作作業は、ショウ・ブラザーズが技術導入（日本）、現地化（フィリピン）、市場の拡大（台湾）など多様な成果を模索し始めた最中に行われ²⁷⁹、韓国側の林和秀もまた解放後初とな

²⁷⁷ ゴム靴はやすい履物を代表するもので、ゴム靴観客とは、しばしば貧しくて教育のレベルが低い女性観客を指す言葉として用いられた。

²⁷⁸ 韓国でも香港でもフィルムがなくなるとされていたこの映画は今年、韓国映像資料院での発掘に成功し、復元された。

²⁷⁹ 香港映画が遂行した前防衛的合作及び人的・物的交流については以下を参照。Law Kar, “Crisis and

る外国との合作に非常に積極的だった²⁸⁰。韓国においてこのプロジェクトは国家的な関心を呼び起こした。『異国情鴛』に参加した俳優尹一峰の証言によると、撮影のため香港へ行く前に、李承晩はこの映画の韓国スタッフ全員を当時の大統領官邸景武臺に招待した。この場で李承晩はかれらに、映画によってぜひとも国威宣揚に貢献するようにと頼んだ。尹一峰は、李承晩が映画「芸術」の偉大さを真に認めてくれた人物だと感じている。香港への出国日には沿道に立ち並んでいる中学生たちが花を振りながら彼らを見送った²⁸¹。

『異国情鴛』のシナリオは韓国側でたたき台をつくったのち、双方の脚本家が共同作業で完成させた。韓国人の作曲家が香港の歌手と恋に落ちる。だが、彼らは実は朝鮮戦争のときに離ればなれになった兄妹かもしれないという設定は韓国側のもので、実はそれは誤認であったという結末は香港側の意見が反映された結果である²⁸²。演出は韓国の全昌根と香港の屠光啟 (Tu Guangqi) が共同で担当、ここに日本の若杉光夫が合流した。男性主人公と女性主人公はそれぞれ韓国の金振奎 (キム・ジンギョ) と香港の尤敏 (Lucilla You Min) に決まった。

この映画は、人的な面々だけみてもかなり興味深い。植民地時代、上海派の映画人のうちのひとりで、大韓民国臨時政府の指導者だった金九 (キム・グ) と個人的なつながりをもっていた全昌根は、光復映画の嚆矢として知られる『自由万歳』 (崔寅奎、1946) の脚本と主演をまかされ、以降、韓国映画で持続的に反復される「独立運動家」の表象を成立させるうえで、決定的な貢献をした人物である²⁸³。一方、第二次世界大戦当時、上海から香港に移住した屠光啟は、代表的な右派ナショナリストで北京語映画の制作者でもあった。彼は1953年にアメリカ資本による亜洲影業有限公司で主に活動し、左派映画を右派民族主義的ナラティブにリメイクする卓越した技量を披露したことがある²⁸⁴。また若杉光夫の参与は技術的な問題と関連があったように思われる。『異国情鴛』はショウ・ブラザーズ、林和秀両者にとって一種の技術的実験だった。この映画は両者にとってほとんどはじめての本格的なイーストマン・カラーフィルム映画で、当然のことながら全昌根と屠光啟はカラーフィルムの使い方に不慣れだった。ショウ・ブラザーズはこれを補うために若杉光夫と当時、新東宝の所属だっ

Opportunity: Crossing Borders in Hong Kong Cinema”, *Border Crossings in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000.

²⁸⁰ 『異国情鴛』の合作過程については以下を参照。Kinnia Yau Shuk-ting, “On Love with an Alien”, Edited by Wong Ain-long, *The Shaw Screen: A Preliminary Study*, Hong Kong Film Archive, 2003 /Sangjoon Lee, op.cit., pp.290-297.

²⁸¹ 筆者と尹一峰とのインタビュー (2013年3月)。

²⁸² 『異国情鴛』の脚本作業に参加した劉斗演は、このラストがショウ・ブラザーズの配給ネットワークが及んでいる華僑コミュニティの「幼稚」な観客の水準のためであったと嘆いている。『京郷新聞』1958年2月21日。

²⁸³ 全昌根が脚本を書いたこの映画は『罪のない罪人』、『独立前夜』につづく崔寅奎の通称「光復映画三部作」の最初の作品である。日本が敗戦する直前の京城を中心に、独立運動家たちの活躍を描いた『自由万歳』の禁欲的な民族主義色は、その後韓国映画が日帝植民地時代を記憶する仕方に大きな影響を与えた。全昌根自らが演じる非妥協的な民族主義者である主人公は、解放の直前である8月14日の夜明けに、日本軍の発砲により息絶える。この人物はその後の韓国映画が描く独立運動家の原形を示しており、1940年代から1960年代初めまでに全昌根によって撮られた一連の映画『解放された我が故郷』 (1947)、『民族の城壁』 (1947)、『高宗皇帝と義士安重根』 (1959)、『三・一独立運動』 (1959)、『ああ、白凡金九先生』 (1960) は、それを確立する決定的な役割を担った。

²⁸⁴ Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997, pp.23-24.

た西本正²⁸⁵を招聘した²⁸⁶。彼らはそれぞれ華克毅と倪夢東²⁸⁷という中国語の芸名でクレジットに記載された（韓国でははなから彼らの存在を消していた）。日本人の人材に対するこのような扱いは、1960年代中盤以降、ショウ・ブラザーズが積極的に推進した、演出者を含む日本人スタッフたちの雇用方式の見本ともいえる。ショウ・ブラザーズは日本から技術的ノウハウが伝授されることを望みながら、彼らがまとう日本というナショナリティは削除しようとしたのである。



絵3-2. 『異国情鴛』

『異国情鴛』が興味深いのは、韓国男性と香港女性というこの「典型的」な設定による。この設定は以降の韓国映画が幾たびも繰り返すことになるのだが、韓国男性は異国（から来た）女性と恋に落ちる。女たちが来た場所はほとんどが香港や東京である。彼女たちは献身的な日本人の妻や恋人だったり（『望郷』1966、『ソウルよ、さようなら』1969）、韓国男性との恋が忘れられない香港女性

²⁸⁵西本正の名前は特に覚えておく必要がある。彼は1960年代の香港映画の技術的標準化において、外部出身のもっとも偉大な功労者である。ショウ・ブラザーズ時代から李小龍の映画に到るまで、香港映画のもっとも重要な映画に参加した西本正の貴重な証言としては、西本正『香港への道』聞き手山田宏一・山根貞夫、筑摩書房、2004年を参照。

²⁸⁶尹一峰によると実際に撮影現場で指示を出したのは若杉光夫であった。尹一峰は背景や衣服、小道具のカラーを合わせる若杉光夫の作業に非常にショックを受けたという。（筆者とのインタビュー。）西本正も実際にインシチブをとって作業したのは若杉光夫だったと証言している。（西本正、前掲書、12頁。）ちなみに『異国情鴛』を撮る前に、西本正は『明治天皇と日露大戦争』（1957）に撮影チーフ助手として参加していた。カラー・シネマスコープ映画『明治天皇と日露大戦争』の大成功は、1950年代末と1960年代初期の日本映画のあるひとつの傾向だった「大作主義」に直ちに影響を及ぼした。

²⁸⁷西本正はその後、賀蘭生と名前を変えてショウ・ブラザーズの映画に参加している。

として登場した（『静かな別れ』1967、『悲恋』1967）。もちろん、この二つの地名が頻繁に登場するのは諜報映画においてである。これらの映画で東京と香港は華麗な物質世界を見せてくれる資本主義のファンタジーの場所であり、また暗躍する「共産党」にいつどこで会うかもわからない不安な場所でもあった²⁸⁸。

魅力と不安を同時に映し出すこの外部のふたつの地名を前に、韓国が「男性」の位置を固守する光景は、前出のアジア映画祭関連記事が一様に堅持していた、しごく性的な分割を思い起こさせる。いうなれば、この設定は板門店と国軍墓地を通過することで可能となるのである。すなわち、生々しい対峙の戦線と血こそ、日本、香港／韓国の性的配置の決定的根拠だったのではないか。ポスト植民地分断国家の再男性化の戦略は、板門店という戦線、あるいは自由アジアイデオロギーの防波堤を経由し、映画的、文化的装置として国際的に展示されていたのである。

3.2. 「ナショナル・シネマ」の世界性の模索－申相玉とランラン・ショウの出会い

1962年のソウルのアジア映画祭のスターといえば、やはり申相玉である。『お母さんと離れのお客さん』が最優秀賞を受賞し、また別の監督作品である『常緑樹』はそれぞれ男優主演賞、助演賞、シナリオ賞を、『燕山君』は美術賞を受賞した。すべて申相玉の映画会社「申フィルム」が制作し、申相玉が監督したものであった。この独壇場を改めて見ると行き過ぎと思えなくもない。当時もこの審査結果について憂慮する声がないわけではなかった。ある日本人審査員が言うように、「開南国への礼儀にすぎなかったのではないかと。だがこの結果はまったく仕方のないことだった。なぜならこの日本人審査員があわててつけ加えたように、この年のもっとも貴重な発見は「申相玉という若いプロデューサー監督のみごとな実力を確認できたこと」だったからだ²⁸⁹。審査委員たちは異口同音に申相玉のすばらしさについて称えあった。

当時の申相玉が「すばらしかった」ことに疑問の余地はないが、実際にアジア映画祭は作品受賞の是非をめぐる常に物議を醸していた²⁹⁰。これについてはおそらく次の三つのことがいえよう。第一に、アジア映画制作者連盟が主催することからわかるように、アジア映画祭は該当地域への産業的考慮と緊密につながっていた（実際にアジア映画祭の受賞は地域内の海外セールスで高いプレミアがついた²⁹¹）。第二に、映画祭に参加した新興独立国家はこの映画祭を強力な自己表象とそれに対する外

²⁸⁸香港と東京という場所が与えるこの魅力と不安はまた、ジェンダー的に分割されるのだが、韓国男性ではなく韓国女性がこの場所に置かれるという例外的状況では、魅力より不安が極大化する。例えば、総連の陰謀で夫を亡くし、なおかつ殺人の濡れ衣を着せられたある韓国人女性を描いた『東京特派員』（金洙容、1968）での東京は、それ自体でおぞましい「悪夢」のように描かれている。

²⁸⁹荻昌弘「申相玉監督について」『映画評論』1962年8月号、24-29頁。

²⁹⁰申相玉の映画が六冠を受賞したその前年の1961年、マニラで開かれたアジア映画祭は主要部門の受賞結果をめぐる芳しくないうわさでもちきりだった。発端は映画祭の話題をさらった金綺永（キム・ギヨン）の『下女』がひとつも受賞できなかったことにあった。内幕は、この作品に賞を与えようとした審査委員の決定に日本側の代表団が反発し、撤退を武器に脅迫した結果、作品賞と監督賞が日本映画にわたったというのである。うわさの真偽は定かでないが、このエピソードは今でもネット上で膾炙されている。http://www.geocities.jp/dayfor_night0418/topics/apff/apff6.html

²⁹¹「アジア映画祭で受賞した作品は、亜細亜における映画市場の販路が広がる。作品賞をとった映画は亜細亜の映画市場において時価の10倍で取引が成立するという。」『韓国日報』1959年5月18日。

部からの認証の場と認識し、産業的拡張と文化的承認の契機として積極的に活用した。第三に、それにもかかわらず、この映画祭の歴代の主な賞は、映画祭の創設を主導した永田雅一の大映とその他の日本の映画社、そして東南アジア一帯に配給チェーンをしき強い影響力を行使したショウ・ブラザーズとその競争相手のMP&GIが生産した香港映画に与えられた。1962年以降の申フィルムの急激な浮上は、この構図に新しい変化が訪れていることを暗示する事件だった。付言すると、1971年に倒産した大映は、1960年代中盤からすでに衰退期に入っており、以降この映画祭の主要部門の受賞は香港と韓国映画が独占することになった。

いずれにしろ申相玉は先の三本の映画を通じて、その性向と映画づくりの妙をことごとく見せつけることになった。開発途上国の近代化論者の熱望（『常緑樹』）、韓国的あるいは「東洋的」と呼ばれる美に対する感受性（『お母さんと離れのお客さん』、『燕山君』）、ハリウッド式スペクタクルへの志向を内在化する能力（『燕山君』）。この三つの特長はまた、申相玉がアジア映画祭という国際的な展示場で披露したかったものでもあった。ナショナルな表象と国際的な感覚、そして国民国家づくりのプロジェクトと関連する徹底した啓蒙への意志。この成果は韓国映画界を一気に奮い立たせた。韓国の映画人たちにとって（少なくとも）アジアで韓国映画が日本映画に「引けを取らないもの」として立証されたも同然のことだったのである。

絵3-3. 『お母さんと離れのお客さん』、『燕山君』、『常緑樹』



映画祭が終わった直後に開かれた、李炳逸（イ・ビョンイル）、兪賢穆（ユ・ヒョンモク）、呉泳鎮（オ・ヨンジン）そして申相玉という韓国映画界の主要人物が集った座談会は、韓国映画が収めた成果に対する祝福と薔薇色の展望に満ちあふれていた。「他のアジアの国々は問題外として、事実上日本と1、2を争う競争相手になっていますからね。つまりは日本より少し劣りますが、相手として不足のないレベルになったということでしょう」²⁹²。韓国映画の受賞は、ついに韓国映画の「劣等意識」を払拭させたという点で何より価値あるものだった。「ひとつ愉快なのは、賞を受賞したという外的現象としてではなく、日本映画にもっていた韓国映画人の「インフェリオリティ・コンプレックス」（劣等意識）が多少とも拭われた点だ」²⁹³。

²⁹²李載明ほか「韓国映画の将来」（座談会）『朝鮮日報』1962年5月23日。ところがここでも申相玉は、制作システムの合理化とこれを論ずるに先だって政府の明確な政策樹立を強調している。「まずは資本、つまり経済的な中心があつてこそじゃないですか。外国の例をあげれば、映画の伝統が確立して企業としての枠が定まっているのに、わが国はそうではない。ですから、仮に仏蘭西だとか、そのほか外国の制作機構との比較は困るわけです。制作「システム」の合理化だとか、または制作機構を論ずるにあたり、何よりまず政府なら政府の根本的な映画政策がしっかり立てられたうえで、制作「システム」云々できると思います。」

²⁹³「アジア映画祭の教訓」『東亜日報』1962年5月18日。ところがこのような歓喜の雰囲気は、その翌年に東京で開かれた第10回アジア映画祭で味わうことになる韓国映画人の幻滅と隣り合わせにあった。彼らを何より驚か

1962年は『成春香』が韓国国内の市場と評価で記録的な成功を収めた、その翌年にあたる。1961年1月、洪性麒（ホン・ソンギ）—金芝美（キム・ジミ）ペアの『春香伝』と申相玉—崔銀姫（チェ・ウニ）ペアの『成春香』は、わずか十日あけて公開された。申相玉と洪性麒は崔寅奎（チェ・インギユ）²⁹⁴の演出部の出身で、いわば同門であった。崔銀姫はすでに当時最高のスターだったし、金芝美は人気上昇中だった。マスコミはこれを「血のにじむ対決」と称した²⁹⁵。申相玉と同様、当時メロドラマを主力にしていた人気監督の洪性麒にとっても、この映画は死活にかかわるほど緊迫した状態にあった。結果は「韓国映画史上初」のカラーシネマスコープで撮影した『成春香』の圧勝、洪性麒は公私ともに致命傷を負った（その後洪性麒と金芝美は離婚する）。『成春香』の大成功はその後、1960年代の韓国映画界で絶対的な位置を占める申相玉の映画社「申フィルム」の基盤となる。その年、申フィルムはソウルの中心部に撮影所を設立、俳優を含む全スタッフの専属制と、制作、配給をすべて総括できるスタジオシステムの構築に拍車をかけた。一方、『成春香』で試されたカラーシネマスコープの成功による大作時代劇は、申フィルムの主力路線となった。アジア映画祭で美術賞を受賞した『燕山君』とその続編の『暴君燕山』はこの路線を牽引した。いずれも批評的、商業的な成功（『燕山君』は1962年の韓国映画興行1位を、『暴君燕山』は4位を占めた）を収めた。カラーシネマスコープの大作時代劇は韓国映画界そのものを育て、そのなかで申相玉は安定的な再生産システムのための産業化、企業化という自身の夢をある程度実践に移すことのできる物的基盤を獲得した²⁹⁶。

申相玉の夢は当時の韓国映画祭が直面していた矛盾と通じていた。映画の制作本数は幾何学的に増えたが、そのほとんどが零細制作会社でつくられた映画だった。制作費を稼ぐために映画は青田売りされ、そのため映画の成功は制作会社の収入につながらなかった。だからこそ制作の再生産が持続的に可能なシステムをつくることと、すでに飽和状態となった映画市場を外部へ拡張すること、すなわち海外市場の開拓²⁹⁷は、申相玉をはじめとする韓国映画界の多くが共感する問題となっていた。また、

せたのは、日本と韓国の映画祭に対する温度差だった。全国家的行事だった韓国と違って、日本のアジア映画祭は、アジア市場に進出するための橋頭保ぐらいの認識でしかなかった。「日本のある評論家は日本の映画ジャーナリズムが欧米一辺倒で、邦画とアジア映画を等閑視する事大主義心理の反映だと指弾するかと思えば、日本の制作者たちはアジア映画祭の商品がまだ日本市場に進出するほど洗練されていないところに原因があると弁明している。」『東亜日報』1963年4月24日。また、この時期は韓国映画の技術的後進性が実感されはじめたころでもあった。この年の韓国映画は男優主演賞（金勝鎬、『ロマンス・グレー』。金勝鎬はこれでアジア映画祭の男優主演賞を3回受賞したことになる）と女優主演賞（都琴峰、『トスニ』）を受賞したが、「外国人の目に、韓国映画界は「豊富な演技のなかの貧しい技術作品」として映ったようだ」という嘆きを生んだ。『韓国日報』1963年4月20日。

²⁹⁴崔寅奎（1911-?）、平安北道寧邊で生まれる。1924年平壤高等普通学校を中退。1939年『国境』をはじめとして、1940年代最も活躍した映画監督である。解放以前は主に児童映画の形を取った協力映画を作った。『授業料』（1940）と『家なき天使』（1941）は当時の内地である日本でも高い評価を受けた。1946年、光復映画の嚆矢として知られる『自由万歳』を全昌根の脚本で完成、『罪のない罪人』（1948）、『波市』（1949）での解放空間の代表的な映画監督として知られる。朝鮮戦争期に北朝鮮に拉致された。

²⁹⁵『ソウル新聞』1963年5月22日。

²⁹⁶『成春香』の成功と申フィルムの跳躍の詳しい過程については、チョ・ジュンヒョン、前掲書を参照。

²⁹⁷持続的な再生産と海外市場の開拓という問題は、1930年代末の朝鮮映画が突き当たった問題と合致する。当

このことは朴正熙政権の祖国近代化と輸出主導の産業化の論理にそっくり当てはまるものだった。

1962年1月、大韓民国初の映画法が公布された。朴正熙がクーデターで政権をつかんだ直後の1961年6月、既存の群小映画会社74社を16社に統合した後につくられたこの映画法は、主に制作申告制と上映許可制という二つの基調とともに、「政府の貿易計画の範囲内で外国映画を輸入し国産映画を輸出」することで、映画の輸出入政策を貿易政策と外国為替政策に連動させるというものだった²⁹⁸。映画社が統廃合されるなかにあつて、申フィルムは単独で登録可能な規模をもつ唯一の映画社だった。1960年代初め、申相玉は韓国映画を「世界の標準時」に進入させようとしたが、これは具体的にはカラーとシネマスコープというテクノロジーの実現を意味した。『成春香』以降、『燕山君』と『暴君燕山』という大作時代劇が続けざまに成功したことは、この跳躍をある程度裏付けている。1962年のアジア映画祭は、申相玉にとって似たような戦略と目標をもつショウ・ブラザーズとの出会いを果たした場所でもあった²⁹⁹。

申相玉がそうだったように、ランラン・ショウにとって世界標準は一日も早く到達しなければならないものだったし（ショウ・ブラザーズの場合、カラーと自社開発のシネマスコープであるショウスコープ（shawscope）画面によってこれを達成した）、大作時代劇はこの「標準」を実験するのに最適なジャンルだった。実際にこの実験は、第9回アジア映画祭が開かれたその年に完成した『楊貴妃』（李翰祥）で記念碑的な成果をあげた。この映画の撮影監督である西本正は、中国語の芸名・賀蘭山という名前でカンヌ映画祭で技術賞を受賞した。

1962年の時点で申相玉とランラン・ショウは最適のパートナーだった。もちろん、以降の申フィルムとショウ・ブラザーズを比べると、資本の大きさや政治的条件の相違による持続可能性という点で差はひらくが、少なくとも1960年代初めに彼らを虜にした野心はほぼ同じだった。両者ともキャッチアップ・モダニズムの信奉者であり、テイラー・フォード主義にもとづく「合理的システム」の構想者だった。おそらく申相玉にとって、ショウ・ブラザーズのムービータウンは理想の形態だろう。実際に申フィルムは1960年代初めから中盤にかけて、ショウ・ブラザーズとほぼ同時期に似たようなかたちの映画帝国を構築していた。もちろん、この二つのシステムには明確な差異が存在する。植民地都市香港を基盤に形成されたショウ・ブラザーズが華僑資本の通国家性を土台にこのシステムを構築したとすれば、申フィルムは相対的に零細な資本という脆弱さを国家との過度な密着を通じて挽回することで成し遂げようとした。

申フィルムはその全盛期においてすでに、度重なる不渡りに悩まされていた。1964年に申相玉の『赤いマフラー』が韓国をはじめとするアジア全域で成功したにもかかわらず、申フィルムは最初の

時の朝鮮映画は企業化と合理化という問題に躍起になって取り組んでいたが、これは1942年、総督府による朝鮮映画株式会社への統廃合によって現実化する。

²⁹⁸バク・チョン「映画法制定から第四次改定期までの映画政策」キム・ドンホほか『韓国映画政策史』ナナム出版、2005年、191-227頁。

²⁹⁹第9回アジア映画祭では、参加国間で合作についての大変豊かな提案がなされた。期間中、映画祭の創設者でありアジア映画制作者連盟の会長だった大映の永田雅一は、八か国すべてが集う合作映画の大規模なプロジェクトを発表する。『アジアの若者たち』という仮題のついたこの映画は、日本で草案をつくることを決定、永田はこの「世界映画史上にないスペクタクルな企画」の「70ミリフィルムの構想に欧米映画の制作者たちも関心をもつだろう」と公言した（『東亜日報』1962年5月13日）。だが結局この企画は成就しなかった。

不渡りに直面することになる。プロダクション作品の持続的な成功にもかかわらず、申フィルムの財政的基盤が脆弱だったわけには諸説ある。それは、当時の韓国映画の平均制作費をはるかに上回る多額の制作費の投入、「安養撮影所」の受け入れなどシステム構築のための持続的かつ過度な投資、上映チェーンと制作—配給との有機的連結の失敗、長期資本としての映画館すなわち不動産に対する申相玉の個人的な無関心³⁰⁰などである。ランラン・ショウが映画の「事業家」なら、申相玉は自身の言葉どおり、骨の髄まで「映画主義者」だった³⁰¹。

とはいえもっとも大きな要因は、申フィルムがそれに見合った資本をもたない状態で、大規模システムを構築しようとしたところにある。申フィルムは朴正熙政権とのイデオロギー的共感を通じた国家の支援によって、財政難を克服しようとした。だが、これは韓国映画の環境の変化に由来する政策の変化と、執権者の「気まぐれ」によるきわめて脆弱なものであった。その結果1970年代初めの朴政権との決裂は、申フィルム没落の原因の決定打となった³⁰²。

一方で、ショウ・ブラザーズは多様なチャンネルの合作プロジェクトを企画、実行中だった。韓国をはじめ、タイ、フィリピン、ベトナム、インドネシアなどとの合作プロジェクトは、二つの理由から積極的に推進された。第一に、合作は各国の自国映画の保護政策と排外主義（特に華僑に向けられた）の映画政策から逃れられる恰好の手段であり、第二に、合作映画を通じて個別の映画市場の門戸を開くことができた³⁰³。また申フィルムとの協同作業で「経済的な」映画制作のプロセスとテクニックを実験中だったショウ・ブラザーズは、それなりに学ぶものもあった。とりわけ申相玉の「速い手」は日本の監督に匹敵するものがあり、何よりポストレコーディングのスキルに長けていた。東南アジア市場全域を対象にしなければならなかったショウ・ブラザーズにとって、多言語でのポストレコーデ

³⁰⁰申フィルムの財政的な脆弱さを述べているチョ・ジュンヒョンは、これについて興味深い仮説を提起する。彼は、申相玉が考えるメジャーカンパニーのモデルはアメリカの映画会社コロムビアだったが、韓国式メジャーを可能にするモデルは、上映チェーン、制作、配給が有機的に結合した日本式映画企業モデルのほうがよほど有効的だったろうと診断する。1960年代初期すでに、映画館の受け入れにじゅうぶんな資本を保有していた申フィルムだったが、映画館への関心はほとんどなかった。結局申フィルムが映画館を買い取るのは1969年になってからである。だが、この映画館「ハリウッド劇場」の成功にもかかわらず、その運営収益はすぐさま制作費にあてられ、1972年、ついに映画館は申フィルムとともに不渡りの危機にさらされて売却される。「もし、当時の申相玉が量産体制や輸出といった無理な夢を追わずに、申フィルムを儉しく経営しながらハリウッド劇場を通じた財政の健全化により関心を向けたなら、以降の韓国映画史は変わっていたかもしれない。だが、申相玉はそんなことをできる人物ではなかった。申相玉がそんな人物だったら、申フィルムは最初から存在すらしていなかったろう。」チョ・ジュンヒョン、前掲書、179頁。この最後の言葉のように、おそらく申フィルムの没落には多くの政治的、経済的理由が存在したが、近代論者でありながら国家主義者でもあり、同時に映画主義者でもあった申相玉というユニークかつ開発途上国家の典型的性質を併せ持った個人の存在も大きく影響したのだろう。つまりこの個人は何より国家—映画の強力な接合を体現化している者なのである。

³⁰¹申相玉『私は、映画だった』レンダムハウスコリア、2007年、77頁。

³⁰²1960年代に活発に活動した映画監督金洙容（キム・スヨン）は1970年代初めの申フィルムの没落について、先頭に立って映画法をつくった者がこの映画法にしてやられたと皮肉っぽく語っている。金洙容の言及には個人的な感情の痕跡が垣間見られるが、それでも申フィルムが、国家が強制した映画法の変遷のなかで栄枯盛衰のあおりを受けるしかなかった事実をはっきりと示している。金洙容『わたしの愛、シネマ』シネ21、2005年、86頁。

³⁰³Poshek Fu, *China Forever*, op.cit., pp.11-12.

イングは非常に重要だった。申相玉映画のポスト・プロダクションの過程で中国語の吹き替えに参加したことのある張徹の証言によれば、吹き替えのためのシンクサウンド・レコーディングを補う申相玉の技量は、香港のそれより「西欧にはるかに近いもの」だった³⁰⁴。

申相玉とランラン・ショウが出会ったアジア映画祭という場所、そして両者にまたがっていたカラーシネマスコープ大作時代劇というジャンルについて、いま一度慎重に考える必要がある。アジア映画祭というイベントは1960年代にこの地域で想像された、汎アジアの範囲という問題に接続している。そしてカラーシネマスコープ時代劇は、この範囲内で起こっている技術的普遍性をめぐるヘゲモニーの問題と関連している。ということは、カラーシネマスコープ時代劇は全世界的「同時代性」に対する地域の要求と合致しているわけで、同時に各々の領土で訴求された「文化民族主義」の問題ともつながっているのである。

4. 韓香合作、アジアスペクタクル時代劇、共有クリシェの限界—『姐己』と『大暴君』

4.1. ファム・ファタールスペクタクル時代劇—『姐己』の成功

1962年、アジア映画祭が終わってから四か月後、申相玉とランラン・ショウは合作の契約を締結した。大規模な映画と海外市場を念頭に置いていた申相玉にとって、ショウ・ブラザーズの資本と配給網はじゅうぶんに魅力的だった。ショウ・ブラザーズにとっても申フィルムとの提携によって得られるものは多かった。何より野外撮影の場所として韓国は古代中国に似た風景を手頃に得られるだけでなく、香港や台湾と違って冬の場면을撮ることもできた。ロケーションの場所としてよく選ばれていた日本に比べると、韓国ははるかに経済的だったのである³⁰⁵。もちろん、香港映画が日本でロケーション撮影を行う主な目的が、映画と似た風景のためというよりもシステムと先進技術の習得であって、1960年代に日本ロケがひっきりなしに行われていたのもそのためであった。要するに中国の分裂が、分断された韓国の昔ながらの風景、冬の風景を魅力的な選択肢としたのである。

³⁰⁴Chang Cheh, *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2004, pp.155-157. 1960年代当時、香港映画が外部から受けた影響について述べた張徹の証言のなかで、西欧の映画以外で言及されているのは日本と韓国である。韓国がポストプロダクション、とりわけポストレコーディングの技術を強みとしたなら、日本は制作現場の効率性において驚くほどのスピードを誇っていた。日本の監督の仕事ぶりは香港の監督とは比較にならないほど速かった。香港の監督が一日に10カットを撮るなら、日本の監督は40から50、さらには100カットも撮った。これによって香港映画のショットの長さそのものが短くなり、香港映画特有のスピーディな速度感をつくり出すのに多大な影響を及ぼした、と張徹は語っている。

³⁰⁵この頃始まった香港映画の韓国でのロケーション撮影は1980年代まで続いた。これは、韓国の観客にとって、香港映画をその視覚的風景において親しみやすいものとするのに多かれ少なかれ影響を与えたと考えられる（例えば香港映画のもっとも重要な監督である李翰祥、胡金銓、張徹はみな韓国で撮影していた）。日本映画が禁止された状況で、ほとんど唯一同じ顔の色をもつ外国人に出会うことができたこの外国映画は、その風景の親しみやすさに加え、韓国で香港映画の位置を実に独特なものにした。長いあいだ香港映画は「邦画」への慣れと「外画」の異質性のあいだに存在する、韓国映画市場における「良い」商品だった。韓国における香港映画のこの独特な位置は、しばしば香港映画を観客の個人史的記憶と重ねるように仕向け、その結果、香港映画についてノスタルジックな語りをつくりだした。チョン・ソニルは、このような語りの魅惑的な典型を以下で記している。鄭聖一「僕はなぜこんなにも張徹の映画が好きなんだろう—張徹教信者の信仰告白」『いつか世界は映画になるだろう』（チョン・ウヨル絵）パダ出版社、2010年。

またランラン・ショウは、この年にショウ・ブラザーズ時代劇のもっとも貴重な作家だった李翰祥を失った³⁰⁶。このこともおそらく申相玉と手を組む重要な動機の一つとなっただろう。申相玉とランラン・ショウはこの合作映画を大規模「時代劇」とすることで同意し、この年の映画祭で主演男優賞をとった申榮均をヒーローに、女優主演賞をとった林黛 (Lin Dai) をヒロインにキャスティングすることに合意した。この映画に対して申フィルムは韓国の配給権を、ショウ・ブラザーズは韓国をのぞく地域の配給権をもつこととなった。

当時、スペクタクル時代劇は世界的な潮流だった。よく知られているように、1950年代中盤のテレビの登場が引き起こした衝撃がこの流れの源であった。テレビの普及を前にした映画の最初の反応は、みずからをテレビと区別する点を探すことだった。これはスタンダードサイズからシネマスコープサイズへの全世界的な移行をもたらし、特に、ハリウッドはシネマスコープに新しい商業的な可能性を見出した。それは、スペクタクルへの誘惑であり、「見物」としての映画の新しい帰還であった。古代ローマはこの画面を満たすのにぴったりの素材だった。要するに「スケール」の問題だったのである。1959年、ウィリアム・ワイラーの『ベン・ハー』が驚異的な成功を収めた。それまでの映画史上最高の制作費、1千5百万ドルを投入してつくられたこの映画は、アメリカと全世界で1億4千万ドル以上を稼ぎ、破産危機に追い込まれていたMGMを一度に救済した。『ベン・ハー』の成功に促されたハリウッドはいっせいに大作映画競争へと駆り立てられたのである³⁰⁷。

このスペクタクルへの熱狂とともに考慮しなければならないことがもうひとつある。アジア時代劇の問題である。1962年、当時の韓国と香港の立場から考えると、永田雅一が1950年代初中盤に送り出した一連の時代劇『羅生門』、『地獄門』、『雨月物語』、『山椒大夫』が西欧で収めた成功は、この文化民族主義者たちに重要な参照枠として機能していたことがわかる。だがそんな日本映画も例にもれず、1950年代後半、テレビの普及に対抗するためカラーシネマスコープに食いついていた³⁰⁸。申フィルムとランラン・ショウの最初の大規模合作映画『姐己』は、まさにこうした時点でつくられた。カラーシネマスコープは、『姐己』の世界的「同時性」を保証するものだった。

³⁰⁶1963年から1970年まで李翰祥は台湾を拠点に活動した。ショウ・ブラザーズと決別した李翰祥は、台湾で香港の大規模スタジオを模したGMPスタジオをつくり（このプロダクションの財政支援はMP&GIによる）、ここを中心に台湾の映画産業の現代化を率いた。だが、GMPスタジオはMP&GIの衰退とともに深刻な財政難に陥り、結局1970年に李翰祥は再びショウ・ブラザーズに戻った。李翰祥の台湾での活動については特に以下を参照。Emilie Yeh Yueh-yu, "From Shaw Brothers to Grand Motion Picture: localization of Huangmei Diao Films", edited by Wong Ain-lin, *Li Han-hsiang, Storyteller*, Hong Kong Film Archive, 2007.

³⁰⁷ところがこの際限なき規模争いはすぐさま持続不可能なものと判明する。1963年に4千4百万ドルを投入してつくられた『クレオパトラ』は、公開当時その半分ほどの収益だけしか回収できず、映画の制作会社フォックスを深刻な財政危機に陥らせた。ハリウッドエピックについては以下を、とりわけChapter7を参照。Sheldon Hall Steve Neale, *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History*, Wayne State University, 2010.

³⁰⁸日本映画は1958年に最絶頂期に達し、その後観客数の急激な下落を経験する。1958年当時、12億2745万2千人の観客数と、国民一人当たり年間12.3回を記録した日本映画の観客数は、1961年以降急激に減少、1963年の映画観客数は5億1112万人に落ち込んだ。反面、この年のテレビ台数は1515万台を記録、5年前の十倍に至った。佐藤忠雄「危機と模索」『日本映画の模索』岩波書店、1987年、14頁。

絵3-4. 『姐己』



『姐己』のあらすじは次のとおりである。商の最後の皇帝、紂王は周辺の領土を征服し、過度の貢物を納めさせ、民衆の怨みをかけていた。諸侯の蘇護は、洪水に見舞われじゅうぶんな貢物を献上することができなかった。このことにかこつけて、蘇護の娘・姐己に陰險な企てを抱いた紂王の使臣は、紂王に蘇護の領土を侵略するよう諫言する。父親と国を失った姐己は復讐を心に決め、紂王を誘惑して王妃を追い出し、新たに商の王妃となる。姐己にすっかり心を奪われた紂王の暴政は日に日に度を増していき、姐己はついに復讐に手をかける。

このストーリーは申相玉とランラン・ショウ両者にとって馴染みあるものだった。心理的トラウマをもつ女性が歴史の強力な動因として作用するこの物語の基本設定は、『楊貴妃』（1962）と『武则天』（1963）にしごく類似していた（この映画の監督である李翰祥が非常に好むテーマでもあった）。『姐己』のシナリオは、このふたつの映画のシナリオを執筆した王月汀が担当した。同様に、王の没落と公式の歴史の裏側で作用する女性の破壊的力というテーマは、申相玉の『燕山君』と『暴君燕山』を即座に連想させる。つまり、この映画の企画は双方の創作主体にとって馴染みあるもので、それぞれの地域で何が訴求されているかを正確に予測した産物だった。

1964年、伝統的なかき入れ時であるお盆（旧暦）の公開をひかえ、『姐己』の宣伝と記事は、この映画が多くの物資の投入した物量作戦の映画である点を強調した。「クランクインした水原のオープンセットは遺跡に匹敵するもので、60尺の高さの楼閣や城壁などを築いて壮観な風景を生み出し、建坪1千4百、敷地6万坪にもおよんだ。40日間の韓国撮影だけで使われた馬引きの車6百、エキストラ8万、紀元前の馬車70余台であった。一台のトラックに馬が4匹ずつ、計150台のトラックが使われ、市内のエキストラを総動員しても800名にしかならず600名をさらに編成して撮影に入るほど…。これはもう韓国版の『ベン・ハー』とでもいおうか」³⁰⁹。

この最後の文章は、この映画が正確に何をめざしているかを示している。『姐己』は雄大なスケールと華やかな見せ場を誇る「韓国版」『ベン・ハー』になろうとした。この「韓国版」『ベン・ハー』で香港の痕跡は最小限にとどめられねばならなかった。たしかに、『ベン・ハー』を思い浮かべると、古代中国という異国的背景はそれほど問題にならなかった。それはむしろエキゾチックなスペクタクルとして機能するだろう。ところで、このスペクタクルを韓国映画として楽しむためには、いくつかの装置が必要だった。それは、申榮均、南宮遠（ナム・グンウォン）、李藝春（イ・イエチュン）などの馴染みの男優陣と、共同監督としての韓国人の登場、そしてこのすべてを束ねる「総指揮者」の申相玉の名前である。現在確認できる韓国側の記録では、この映画の監督は崔寅炫（チェ・インヒョン）となっている。公開当時の記事と宣伝で確認できる名前もまた総指揮・申相玉、共同監督・崔寅炫である。

³⁰⁹ 『京郷新聞』1963年12月21日。

反面、現存するフィルム（香港バージョン）とこの映画の合作計画を報じるショウ・ブラザーズの機関紙『南国電影』の当時の記事を確認すると、『姐己』の監督は岳楓（Griffin Yueh Feng）となっている。岳楓がすでにアジア映画祭で監督賞を受賞したことのある中堅監督であるのに対し、崔寅炫は申相玉から厚い信頼を受けてはいるものの申フィルム所属の新人監督にすぎなかった。崔寅炫がこの映画で具体的にどのような役割を果たしたかはわからないが、彼と岳楓とのあいだの非対称的な位置を考えると、おそらく崔寅炫は韓国ロケの撮影分にある程度寄与したものと推察できる。いってしまえば、これら韓国の名前はトランス/ナショナルな企画とナショナル・シネマのあいだの緊張を緩和するための緩衝剤のようなものだったのである³¹⁰。

いずれにしても『姐己』は韓国で好成績をおさめた。この映画はその年の興行ランキングで4位を記録、香港でも韓国ほどではないが悪くない成績をあげた。映画が公開される直前に林黛が自殺したことから、ショウ・ブラザーズは『姐己』を彼女への追悼の熱気とつなげようとした。『姐己』は双方から成功した映画と認識され、彼らはすぐに次の大規模合作映画の『大暴君』（香港のタイトル『觀世音』）制作にのり出した。

4.2. 合作スペクタクル時代劇の終焉—『大暴君』の失敗

申フィルム＝ショウ・ブラザーズの二番目の合作映画『大暴君』は、さらに壮大で、華やかでお金のかかる仏教映画として企画された³¹¹。大規模な仏教映画という発想は、申相玉とランラン・ショウの「先輩」である永田雅一が、1961年に企画し大成功を収めた映画『釈迦』（三隅研次）に刺激されたものと思われる。大映が社運をかけてつくったこの日本初のスーパーテクニラマ70ミリ映画は、『明治天皇と日露大戦争』（1957）に端を発した「大型映画」路線の到達点であり、この路線のあらゆる問題を抱えた映画という手厳しい評価を受けたが³¹²、興行的には成功した。『釈迦』は日本国内で7億円に達する興行収入をあげただけでなく、海外市場でも非常に高い価格で売っていった³¹³。

仏教に帰依し、暴君である父に抵抗するものの、結局、衆生と病んだ父を救うため菩薩になる王女の物語『大暴君』は、韓国と香港の両国で『姐己』よりはるかに共感を呼ぶ物語として受け入れられた。しかも、仏教映画『夢』（1955）を監督したことのある申相玉にとって、仏教の素材は馴染み深いものではなかった（彼は仏教という素材に愛着をもっており、1967年に再び『夢』をリメイクする）。この二番目のプロジェクトで、韓国は演出でいささか主導的な役割をになうことになった。申相玉がじきじきに監督し、前回同様に韓国側が男優を提供することになった（金勝鎬、金振奎、南

³¹⁰それにもかかわらず『姐己』で申榮均は大鐘賞の主演男優賞を受賞する。だが、これに対し韓国のマスコミは合作映画が賞をとるとは信じ難いといっせいに不満の声をあげた。『京郷新聞』1965年4月5日。

³¹¹「『姐己』の4倍におよぶ制作費を投じたこの映画は、すばらしいショウスコープ／イーストマンカラーで、より大きくより荘厳なスペクタクルをお披露目するだろう」。“Li Li-hua as Goddess of Mercy” 『南国電影』1965年1月、30–33頁。

³¹²『釈迦』の成功についてある日本人批評家は次のように書いている。「「大作主義」の論者たちはこれできぞかし力を得たことであろう。反面、歴史はあい変わらず無視され、映画本来の機能もマヒしていくことだろう。そして日本映画の信用は？」。江藤文夫「日本映画の伝説『釈迦』」『映画評論』1961年12月号、41頁。

³¹³『映画年鑑』時事通信社、1964年、153頁。

宮遠)。ただし女優は韓国と香港、双方でキャスティングし、ふたつのバージョンをつくることで合意した。韓国では崔銀姫が、香港では李麗華（彼女はこの映画の香港バージョンの演出に関与したベテラン監督、嚴俊のパートナーでもあった）がキャスティングされた。そんなわけで『大暴君』の韓国バージョンは百パーセント韓国人の俳優でつくられた映画となった。この映画の企画は誰が見ても前作の『姐己』より野心あふれるものだったし、ナショナル・シネマとの緊張関係を最小化し得るかたちで企画された。



ところが、『大暴君』は出だしから順調でなかった。発端は韓国での撮影初日、申相玉ではなく彼の「門下生」である林元植（イム・ウォンシク）が監督として現れたことにあった。香港側はこの状況を契約違反として認識し、撮影を拒否した。結局、映画のクオリティについての全責任を申相玉が取るという約束のもとに撮影は再開されたが³¹⁴、制作期間が当初の予想をはるかに超えて長引き、みな疲れはじめていた。ふたつのバージョンを同時に撮らなければならないだけでなく、ふたりの主演女優と韓国側で提供した俳優たちの殺人的なスケジュールが（当時、急増した韓国映画本数はスターたちに過酷なスケジュールを強いた）絶対的に多い撮影日数を要求した。ましてや言語の問題が撮影をさらに遅らせた。例えば、撮影期間が二か月の予定の映画が、言語上の意思疎通の問題でその倍に長引くことはよくあることだった³¹⁵。さらに、『姐己』でもすでに指摘されていたように、韓国での野外撮影と香港でのスタジオ撮影との色味調整という技術的な問題が

解決されていなかった。いってしまえば、『大暴君』の制作過程は合作映画の困難が余すところなく露呈するものとなった。

³¹⁴ 林元植はこの映画を撮る前に『日清戦争と女傑閔妃』を撮ったことで知られているが、林元植自身の証言によると、『日清戦争と女傑閔妃』は100パーセント申相玉の作品だった。申相玉は、完成された映画の戦闘場面に日本映画の一場面をそのまま当て込んだことが気に食わなくて、自身の名前をクレジットしなかったという。というわけで『大暴君』は実質的に彼のデビュー作となった。「林元植の口述」『2008年度韓国映画社 口述採録研究シリーズ 申フィルム2』、申フィルム採録研究チーム採録研究、韓国映像資料院、2008年、54-55頁。

³¹⁵ 香港との合作映画に頻繁に参加した鄭昌和（チョン・チャンファ）の証言。パク・ソニョン採録研究『韓国映画史口述採録研究シリーズ生涯史 鄭昌和』韓国映像資料院、2009年、85頁。ショウ・ブラザーズが海外からの人材招聘を本格化し始めた1967年、ショウ・ブラザーズに移籍した鄭昌和は、香港で現代物と武術物両方を操る一級監督として活躍した。

1966年、秋夕に合わせて公開された『大暴君』の韓国興行成績は、韓国映画と外国映画を合わせて18位に留まった³¹⁶。この映画に投げられたすぎましい物量攻勢にくらべたら何とも惨めな成績だった。事情は香港も同じだった。ショウ・ブラザーズはこの映画を最後にグローバル戦略を全面修正し、スタジオ間の合作から海外人材の招聘へと方向を転換した³¹⁷。この不満足な結果のもっとも大きな原因は、『大暴君』のあまりにも長過ぎる制作期間にあった。しかも、約2年にわたる長い制作期間のあいだ、スペクタクル時代劇というジャンルの人気はすでに衰えていた。その年の韓国のボックスオフィスを占領したのは、セルジオ・レオーネの『夕陽のガンマン』と『続・夕陽のガンマン』、そして007シリーズだった。評者たちはいっせいに「アクション」が観客を占領してしまったと時期尚早な、しかしやがて実現される事態に、憂慮を示しはじめた³¹⁸。『大暴君』風のアジア時代劇という企画は、時代劇からアクション映画への移動のさなかに座礁してしまったのである。

絵3-6. 主人公の王女妙善に扮した崔銀姫(左)と李麗華(右) (『大暴君』)



5. 観客構成体の変化ーアジア観客の趣向構造の変動

5.1. メロからアクションへー韓国映画市場の変化

³¹⁶『大韓新聞』1966年12月17日。

³¹⁷このことは、ショウ・ブラザーズがライバルであるMP&GIの社長・ロク・ワントーの死後、名実ともに東南アジアにおける唯一無二の大資本映画制作社—配給社となり、今まで以上に多くのプロダクション産物を送り出さねばならなかった現実的な理由があった。ランラン・ショウはスピードと効率性にすぐれた日本の映画監督に関心があり、日本映画が斜陽化するなか多くの日本の監督たちが彼の招聘に応じた。ショウ・ブラザーズはまた、自社の若い映画人力の日本留学を支援し、日本のスタジオに視察団を送ったりもした。香港—日本のコネクションについては次の本を参照。邱淑婷『香港・日本映画交流史』東京大学出版会、2007年。

³¹⁸韓国と香港の「アクション映画」の浮上については次章の第四章を参照。

『大暴君』が興行に失敗した1966年は韓国映画と香港映画、両者にとってある種の転換期だった。観客の嗜好は変化していて、両者ともこの状況に合わせて新たな自救策を模索しなければならなかった。

韓国の場合、基本的に家族メロドラマのナラティブで構成されていた時代劇の興行成功を支えたのは、中/壮年女性観客層の存在であった³¹⁹。1960年代の観客層を分析したり・ギルソンによると、1960年代韓国映画の主なジャンルがメロドラマだった理由は、女性、特に中/壮年女性層を対象としていたためだった。もちろん、統計がないため映画観客の性比に関する実証的なデータを提示するのは難しいが、当時の新聞や雑誌の記事を通じた類推は可能である³²⁰。例えば、当時の映画界に広がっていた「ゴム靴」観客に対する次のような言及を見てみよう。

「観客が30歳以上の家庭の主婦が絶対多数を占め、またその婦女層を相対にする映画、比較的若干新派調な映画が観客に受け興行成績がよく出る。だから、興行に成功するためには、婦女層を取り込まなければならないと。そんな現状のなかで「ゴム靴」観客という話がでたわけですよ。」³²¹

1960年代に映画館に勤めていた人物によるこの発言は、韓国映画産業が急速に衰えていく1960年代末にこの衰弱の理由を説明する中で行われたものである。すなわち、「ゴム靴」観客の衰退が映画産業の退潮と重なっているのである³²²。このような認識は、1950-60年代に流行った所謂「新派映画」で活躍したある女優の証言と一致する。「私たちは、(映画館に引用者)人々が多く入ると「ゴム靴」観客が来たと言った。その観客ってほとんどお母さんたちだったからね。」³²³

³¹⁹韓国の映画批評において、フェミニズム研究者たちを中心にしたメロドラマと女性観客への研究は1980年代以降の他の地域と同じく、以前の印象批評と作家主義批評を越える重要なきっかけとなった。ローラ・マルヴィの記念碑的な論文“Visual Pleasure and Narrative Cinema”(Screen 16, Autumn, 1975, pp. 6-18)以後、女性の観客性に関する主な論点は、女性の観客がメロドラマを通じてどのような「快楽」を享有できるかという問題であった。しかし、1960年代の韓国映画の主な傾向、特に家族メロドラマのナラティブに基づいた時代劇を対象とする筆者の関心は、女性の観客の快楽に対する問題よりも、なぜこのような30代以上の「家庭の主婦」が重要な観客層を形成している時期の映画が言葉どおり「国民文化」的な性格を持っているのかという点であった。これは「ナショナリティ」と女性イメージとの緊密な関係の解明にある種の端緒を提供してくれる。メロドラマを作った(ほとんど)男性製作主体たちが選り好みしたのは、「忍苦の女性」であった。もちろん、そのイメージとナラティブを消費する個別の女性観客が感じたカタルシスの問題は、観客研究において依然として重要な論題である。

³²⁰リ・ギルソン「1960, 70年代映画館の変化と観客文化」韓国映像資料院編『韓国映画史勉強1960-1979』韓国映画資料院、2004年、224頁。

³²¹朴仁載「(座談会) 国産映画の危機-家庭から追い出された韓国映画」『女苑』1969年7月号、189頁。『女苑』は1960年代の代表的な女性向けの大衆雑誌である。

³²²1962年、同じく『女苑』に文書を寄せたある社会学者は、「女性たちの映画熱は熱烈である。今日映画を観賞する観客のほとんどは男性ではなく女性であるのだ」と言っている。崔一秀「女性とマスコミュニケーション」『女苑』1962年9月、143頁。

³²³この証言は、かつて「涙の女王」と呼ばれた女優李璟姫のものである。(韓国映像資料院編「李璟姫」『韓国映画を語る：韓国映画のルネサンス1』イチェ、2005年、256頁) 1932年ソウルで生まれた彼女は、1955年に

もちろん、他の観客層も存在した。すでに1960年代半ばから青年層を対象にした映画が作られ始めた。始発点は『裸足の青春』（金基恵、1964）であった。中平康の『泥まみれの純情』（1963）の無版權の「翻案作」と言ってもよいこの映画は興行に成功した。以降、この映画でスターになった申星一、嚴鶯蘭が主演の似たような映画が数多く作られた。「青春映画」の登場には二つの理由があった。第一に、『裸足の青春』の事例が示しているように、同時代の日本で人気があった青春映画の影響である。周知のように、当時の韓国映画の「安定的」なシナリオの供給源は、日本映画雑誌に掲載されているシナリオの翻訳、翻案であった。第二に、1960年の4.19は李承晩独裁政権に対する階層と世代を問わない抵抗であったが、この事件は結果的に青年層の世代意識を触発するきっかけとなった。彼ら「戦後世代」は、最初のハングル世代でもあった。以後、4.19世代と呼ばれるようになるこの青年層は、韓国映画が新しくアピールしなければならない観客として急浮上した³²⁴。

しかし、韓国映画の観客層において若い観客が主流となり、同時にその内部で性別、階級別の分化が行われるようになったのは1960年代末になってからのことである。第4章でまた論じるが、そのような分化は韓国社会の産業化と密接な関係があった。

また、韓国において商業的な新たなジャンルの模索に加え、国家政策の変化も考慮せねばならない。なぜなら自国内の映画資本の劣悪さと軍事独裁政府というふたつの要因は、いずれも国家と映画とを過度に密着させたからである。

1966年、韓国では第二次映画法の改定がなされていた。1963年の第一次改定映画法が企業化政策と外国映画の輸入クォーター制度を本格化したものとしたら、第二次改定映画法は企業政策を補い、国産映画市場の保護に関する政策をより具体化したもので、この点で1963年の映画法の連続線上にあった。第二次映画法の改定がなされたころすでに、韓国映画市場の収支調節能力は失われつつあった。1965年の韓国映画の制作本数は幾何級数的に増え、189本を記録した³²⁵。改定された映画法はみつつの主要な政策を掲げた。第一に、制作権の配当制（国家に登録された制作者に制作クォーターを

金聖珉の『マクナニ悲史』でデビューして以降、『薔花紅蓮傳』（鄭昌和、1956）、『沈清傳』（李圭煥、1956）、『ノイバラの花』（申敬均、1957）に次々と出演し、清純可憐で悲恋なイメージで人気を得た。『泣くなよ、兄妹』（徐碩柱、1960）『情に泣く女』（嚴心湖、1962）『雨降る湖南線』（尹藝譚、1963）『端宗哀史』（李圭雄、1963）『愛よ、泣かせないで』（吳承昊、1965）『それでも忘れない』（金曉天、1967）などのメロドラマで主に活躍した。

³²⁴『裸足の青春』以後、韓国産青春映画の代表的な監督として浮上した金基恵は、次のように証言している。「昔の観客には若い者はあまりいなかった。「ゴム靴」と呼ばれる女たちが来れば、商売はうまくいく。（中略）典型的な韓国の家族制度の中でいじめられる嫁とか女の数奇な運命とか…。そんなものが入れれば興行に成功し、観客たちから反応があるのよ。だからその時には若い世代が（韓国-引用者）映画を見なかった。ところが、自分たちの世代が主人公である映画が出ると「あれ、なにや」といいながら見に来たわけ。」韓国映像資料院編「金基恵」『韓国映画を語る：韓国映画のルネサンス1』イチェ、2005年、45頁

³²⁵韓国という一国映画市場のなかでこの制作本数がいかに奇形的なものだったかは、2000年代以降の韓国映画が本格的にアジアと世界市場を念頭に置き始め、1960年代とは比較にならないスクリーン数を確保したのちの制作本数と比べればよくわかる。1990年代に60本内外を行き交った韓国映画の制作本数は2000年代以降、着実に増加して2010年に152本を記録する。1990年代と2000年代の制作本数は映画振興委員会の『2000年度版映画年鑑』（韓国映画振興委員会、2000年）と『2011年韓国映画決算』（韓国映画振興委員会、2011年）を参照。

配当する、一名を「制作クォーター」という)を実施することで適正レベルの映画制作を維持すること。第二に、当時、映画界の根深い問題として人々を悩ませていた、代名制作の禁止をはじめ法制化することで代名制作を減らすこと。代名制作とは、企業化政策で登録された映画社だけが映画を制作できる状況で未登録の制作社及び制作者が登録制作社の名前を借りて制作し、その代価に代名手数料を支払うということである。これによって未登録制作社と登録制作社のあいだに位階秩序ができ、制作社登録が利権化される弊害を生んだ。第三に、外国映画輸入のクォーター配当で韓国映画の輸出実績を重要なクォーター配当の基準とすること。

結論からいうと、第二次映画法の改定は市場の混乱を調整するうえでまったく成功をおさめなかった。第一に、制作権の配当制は、制作クォーターの違法売買という結果を招いただけだった。そのうえ国家は、制作クォーターによる制作本数の40パーセント以上を反共、啓蒙映画とすることを要求したが、これらの映画は興行的にまったく成功しなかった。実際に、1969年の時点で制作本数は229本に増え、制作された映画の4分の3だけが劇場で公開することができた³²⁶。第二に、代名制作は法的に禁止されていたにもかかわらず、韓国映画産業の支配的な慣行となっていた。代名制作は、実は「規模」の問題に執着した朴正熙政権の無理な企業化政策が生んだ副産物だった。施設及び資本の規模が原因で制作社登録ができない未登録制作社は、登録制作社の名前を借りて映画を制作するしかなかったし、一方で国家が負荷した義務制作本数を満たせなかった登録制作社は、数を満たすために喜んで名前を売ろうとした³²⁷。第三に、韓国映画の輸出実績が外国映画の輸入クォーターの重要な基準となる点で、韓国映画は海外市場進出においてよりいっそう苦勞するしかなかった。韓国映画としてもカウントされ、輸出映画としてもカウントされる外国との合作はなおさら頻繁にみられるようになった。いうなれば、この政策は変わりゆく時代の流れと無関係に、市場の混乱だけを増加させ、以降続々と登場するいわゆる「低質映画の量産」をあおっただけだった。

5.2. 香港グローバル、新派武侠片の登場

香港の場合、1966年を前後して「武侠」への移動という流れが明らかになっていた。(この武侠映画は以前に広東語の映画中心で作られた「荒唐無稽」な武侠映画と区別するために新派武侠片と呼ばれた。) 1966年、胡金銓 (King Hu) はショウ・ブラザーズで『大醉侠』を撮り、張徹 (Chang Cheh) は『邊城三侠』を完成させた。これらのすさまじい成功は、その一年前にショウ・ブラザーズが『江湖奇侠』(徐増宏)で始めた新たなキャンペーン、その名も「武侠新世紀」³²⁸が到来したことを告げるものだった。ショウ・ブラザーズの機関誌『南国電影』1966年9月号に興味深い記事が載っ

³²⁶1969年当時、劇場公開本数は166本だった。韓国映像資料院編『韓国映画史の勉強：1960～1979』イチェ、2004年、147頁。

³²⁷バク・チョン、前掲書、197-213頁。

³²⁸「武侠の物語は千年ものあいだ中国で語り継がれてきた。(中略) このジャンルは長いあいだ「北派」の舞台技術に限定されてきた。(中略) またこれらの映画はリアリティとはかけ離れた怪奇ファンタジーに傾いていた。現代の観客はリアルな「アクション」を望んでいる。このような目標を掲げてショウ・ブラザーズは「新派武侠編」を創造する運動を開始しようと思う。」「Shaws Launches "Action Era"」『南国電影』1965年10月、30頁。

ている。アメリカの雑誌『Life』のチームが、その前年に完成したショウ・ブラザーズの巨大スタジオ「ムービータウン」を訪問したのである。この訪問の直後『Life』はショウ・ブラザーズに「東洋のハリウッド」という称号を与えた³²⁹。そして1967年、ついにショウ・ブラザーズは張徹の『独臂刀』で百万ドル（香港ドル）映画の時代に突入する³³⁰。このとき「東洋のハリウッド」という大げさな修辭的表現は、限定的な意味ではあるが、文字どおり理解される必要がある。つまり、これは「ハリウッド」という言葉が内包している映画の「普遍性」、すなわち通用可能性が、少なくともこれらの映画（『大醉侠』や『独臂刀』のような映画）が成功を収めた地域内では存在したことを意味する。では、このときの「普遍性」、通用可能性とは何を意味するのか？

ショウ・ブラザーズについての非常に説得力のある分析を行ったPoshek Fuによると、1950年代末からランラン・ショウが推進したショウ・ブラザーズの再編戦略は、グローバリゼーションとモダニゼーションというふたつのキーワードで要約できる。日本という強力な参照対象からのシステムと技術の導入は、近代化戦略実行の核心のうちのひとつだった。テイラー・フォード・システムの全面的な適用と解されるスタジオ「ムービータウン」は、この戦略の成果を文字どおり「誇示」であった。

一方で、グローバリゼーションの戦略はふたつの側面から説明できる。第一に、ほかの非西欧のナショナル・シネマと同様、ショウ・ブラザーズは西欧の映画祭を通じて認知度を高めようとし、オリエンタルリズムとエキゾチシズムが西欧の観客を魅了すると信じて疑わなかった（「東方色彩」あるいは「中国味道」³³¹）。もちろん、ここでもやはり重要な参照枠はすでに西欧にその存在感を誇っていた日本映画だった。だが、それにもまして、「真正な」東洋文化の根源として中国文化は日本より西欧により強力にアピールできる資源をもっている、という信念が東西の媒介空間、香港を覆っていた。1962年、李翰祥の『楊貴妃』がカンヌ映画祭で技術賞をとったとき、この信念は確信に近いものになった。第二に、ショウ・ブラザーズがもう少し実質的に想定し得たグローバルな観客は、東南アジアを含む全世界の至るところに広がっている華僑コミュニティだった。

「ショウ・ブラザーズは発明された伝統と共有された過去、共通語（北京語）を通じて表現され、想像された祖国（homeland）としての文化中国の意識を形成することで、汎中国人（pan-Chinese）のコミュニティを投影するのに成功した。これらの映画は全世界の中国人観客のナショナリズムとノスタルジアに強くアピールした。」³³²

実際にランラン・ショウを含むショウ・ブラザーズのもっとも重要な企画者と監督たち、李翰祥と胡金銓、張徹らはみな本土出身だった。政治的には台湾の国民党に強い共感をもっていた彼らにとって、香港は一時的な居場所にすぎなかった。彼ら「避難民」は共産化された本土中国の「代わり」に「不変する中国のイメージ」をつくりだし、全世界の華僑はこれらの映画を観て「ディアスポラの人生にもかかわらず中国人としてのアイデンティティを確認し続けることができた」³³³。

ショウ・ブラザーズのグローバリゼーション戦略に関するPoshek Fuの論議の核心は、東南アジア

³²⁹ 『南国電影』1966年9月、103頁。

³³⁰ 『南国電影』1967年8月、58頁。

³³¹ 『南国電影』1963年1月、62頁。

³³² Poshek Fu, *China Forever*, op.cit., p.12.

³³³ Ibid, pp.13-14

を含む全世界の華僑文化圏がもつ「ディアスポラの意識」に、自らをディアスポラと意識したショウ・ブラザーズの企画・创作者たちがびったりより添うことができたというところにある。この分析はショウ・ブラザーズの映画を広範囲な「中華」文化圏内で思考するとき、有意味な参照点となる。とりわけ1949年の中国革命以降、台湾を実質領土として、信念の体系のなかで本土中国を自国の領土として、想定していた「中華民国」と全世界の華僑ディアスポラに、1950年代後半と1960年代初めのショウ・ブラザーズの時代劇がなぜそれほど強く訴えかけたのかを説明するうえで、非常に効果的である。とはいえ、中華民族主義と華僑ディアスポラというキーワードは限界的である。なぜなら1966年以降、武侠映画の成功はそれに限られた話ではなくなるからだ。『大酔俠』や『独臂刀』が東アジア地域の華僑コミュニティ以外の地域であげた成果と、その連続線上でつくられた1970年代の香港の武術映画がこれらの地域内で、さらには西欧で持続的にアピールできた理由が説明されなければならない。例えば韓国のような地域、華僑文化がほとんど意味をなさない、強力な国家—民族主義が働く地域で、1960年代中後半から始まった（そして1980年代まで続いた）香港映画の流行はどう説明できるか？

ここでいま一度注意を喚起したいことがある。それは、この始まりが「武侠映画」というアクション映画の形態から生まれたという点である。もちろん、武侠映画はショウ・ブラザーズ特有の文化民族主義の名残りからつくられた。映画は確かに「発明された伝統と共有された過去、共通語（北京語）」の世界で彩られていた。だが、それは以前の映画とは違っていた。もう一度Poshek Fuの論議にたちかえると、彼は武侠映画、とりわけ張徹の映画は、1960年代中後半に芽吹き始めた「香港人」という認識（「My City」）への転換のなかで生まれたディアスポラの意識と「ローカル意識」のあいだの交渉の結果だった指摘している。一例として張徹の若い俳優たちは以前の俳優たちと違って香港出身だった。ローカル意識は1970年代の香港の経済成長と人口構成の変化のなかで加速化していき、これをもとに香港映画の「香港化」ともいえる現象が展開された。よく知られているように、1970年代の香港映画で広東語は再び主流になっている³³⁴。興味深いのはまさにこの地域化あるいは香港化ともいえる流れのなかで、文字どおり真の「グローバル香港映画」³³⁵への跳躍がなされたという事実である。ローカルを反映した瞬間、グローバルな共通性が内在することになったのである。

6. 小結：古いアジアと新しいアジア

韓香合作時代劇の歴史的系譜に関する議論の延長戦上でいうなら、1960年代半ば登場した香港の武侠映画がナショナル・シネマの平面的結合が失敗した、まさにその地点で出現しているということこそ意味深長である。韓香合作で作られたスペクタクル時代劇は、ハリウッドの時代劇を過剰に参照してつくられた。だが、『大暴君』の事例が示すように、ハリウッド映画に匹敵する物的動員はそのまま観客数に換算されることはなかった。そこにはこの横的結合を、もうすでに存在しているものと想定された共有文化のなかで探そうとした「伝統的」アプローチのもつ安易さのようなものが居座っていた。映画で市場の問題は何より観客の趣向の構造、とりわけ断片化された観客性の要素をいかに

³³⁴Ibid, pp.15-20. 李小龍の『ドラゴン危機一発』が広東語の映画だったことはこの事態を予感させるものである。

³³⁵例えば、デイビッド・ボードウェルが自身の香港映画についての研究書につけた魅力的なタイトルを想起してみたい。David Bordwell, *Planet Hong Kong*, Harvard University Press, 2000.

結合するかということと関連している。その結合は局地的なレベルではなく、少なくとも彼らが意図する東アジア全体の市場における趣向の配置を考慮するものでなければならなかった。当時の観客を考えると、歴史と仮想の共有記憶ではじゅうぶんとはいえなかった。では、この市場の同時代的共通性とは何か？わたしはその共通性をハイ・モダニズム（高度近代化）³³⁶において探ることができると、また、その映画的投射物がいわゆる再男性化された男性の筋肉質の体とその律動、すなわち産業化時代のアクション映画に登場するアジア的身体において発見できると考えている。

共同の歴史的感受性、すなわち文化的共同性あるいはすでに共有されたもののなかで始めようとする企画が深化するほど、これに動員される価値体系やイメージはある種の型どおりのクリシェとして乱用されやすい。乱発される共同性、アジア的価値はつまるところ「現在」のアジア（合作）映画を袋小路に追い詰めることになるのだが、そこでこの共同性の完全な脱却と新たな共通性、あるいはいま＝この共通的なものが再び活性化し始めるのである。東アジアの黄色人種の体とその動き、例えば全裸の男たちの映画がそれである。ある同一の身体の形象と動きを通じて垂直的起源ではない、同時代人としての 水平的共通感覚がこの時代を貫通し始めたのである。そして言葉の正確な意味において、この「アクション」こそ東アジア的共通性、さらには世界性の原点となる。

アジアは一種のジャンルの根源としてアクションを貫通し、世界性の基礎を（アジアではなく）階級的身体から再発見することになる。この瞬間、はじめてアジア映画が世界文化のなかに「刻印／記入inscription」される。「ハイ・モダン」アジアを生きる体が繰り広げるアジアアクション映画の幕開けである。次章ではこれらの映画について説明するが、何より映画はまた、全世界の資本主義市場で通用可能なアジアの「商品」となるのだった。

³³⁶ハイ・モダンという概念はジェームズ・スコットから借用したものである。彼によるとブルドーザー式の建設と増産、速度と画一の追及に特徴づけられるハイモダンは、社会と自然についての社会工学的再秩序化への強い確信をもった脅迫的モダンを意味する。James Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed New Haven*, Yale University Press, 1998, pp.87-90.韓錫政は東アジアでハイ・モダンが推進された代表的な空間として満州国をあげており、満州国の朝鮮人こそ1960年代以降、韓国の開発体系の理念をつくり出したもっとも重要な資源だったことを想起させている。韓錫政「朴正熙、或いは満州国版ハイ・モダニズムの拡散」『日本批評』3号、2010年、120-137頁。

第4章 トランス／ナショナル・アジア・アクション映画ーハイ・モダン身体の増殖

1. 都市下層階級の男性、共有する観客

本章ではアジアの個別映画の言説的、人的、産業的結合があるジャンル映画へと収斂されていく過程をたどることとする。とくに、市場としてのアジア映画に思いもしなかった出口を提供したアクション映画という共有の場について検討したいと思う。私はここでプロダクショナルな考慮と共に都市に居住する下層階級の男性³³⁷という観客性の問題をアジア映画の核心的主題として提起したい。

1960年代末から登場した一連のアジア「アクション映画」の増殖過程は、アジアあるいはアジア映画における多発的な苦悩がいかにか、つくる者ではなく、見る者たちによってその答えを得るに至るかを示している。本章で取扱う対象は、1960年代中後半、ショウ・ブラザーズという華僑映画資本の企画としての武侠映画と、このジャンルの1970年代の変形としてのカンフー映画³³⁸、そして韓国と香港、台湾などにおいて単独で、あるいは合作でつくられた「国籍不明」の武術映画（もしくは拳撃映画）である。武侠映画は、トランス／ナショナルな経験の延長線において誘発されたものであり、

³³⁷本論では、上京した男性労働者、またはその労働の予備人力としての男性ルンペンプロレタリアートを含む意味でこの言葉を用いる。もちろん、彼らがもつ下位主体性を強調するためには、サバルタンという用語を使用することも可能かもしれない。しかし、彼らは（スピヴァクが言うような）厳密な意味でのサバルタンとは言えない。なぜならば、彼ら都市の上京者たちは強い階級上昇の欲望を持っていたし、なにより自らを再現するどんな再現体系も持っていないことによってヘゲモニー言説から完全に排除されている存在、すなわちサバルタンとはいえないからである。G・C・スピヴァク『サバルタンは語るができるか』上村忠男訳、みすず書房、1998年。

³³⁸華僑資本と香港という地政学的な位置から重層結晶されたこの「香港映画」は、以下の説明に附合する最初の姿をあらわした。「グローバルとローカルコンテクストの相互作用から生じた香港映画を考えると、基本的に考慮しなければならないことは、以下の通りだ。(1)香港映画は、冷戦期とそれ以降莫大な地政学的(またはUS-アジア的)意味をもった都市においてつくられた。香港という地域的金融センターでつくられた映画の社会的起源は意識的に世界志向的であり、利益駆動的で時間と競争するものだった。(2)この都市では、ハリウッド産物とアメリカの大衆文化が引き続き優勢のものとして残っている一方、日本の大衆文化は青少年たちの間に幅広い影響力を持っていた。(3)香港映画のプロダクションは台湾と東南アジアの投資と配給に依存しており、予算配分をそこに合わせた。香港映画は長い間この地域でどのような地域文化との相互作用もなしにヘゲモニックに存続してきた。(4)海外観客への依存は、武術映画とスリラーといった数多いアクションジャンルに寄与してきた。(5)これらの映画は西欧世界と中国世界を接触させ、同時に分離させるものとしての香港アイデンティティを表現してきた。それらはしばしばネイティブな記憶を構築する一方、公式の「成功」ストーリーに反駁していた。(6)商業映画やアートフィルムは香港が競争力を維持するために、中国やその他の世界と交渉し、処理していきつつ繰り上げられるこの都市の緊張と政治に連動していた。(7)速いリズムという名声に相応しい香港映画は、即刻的なグローバルなアクセスの時代にスピードの効果を予見したものとして現れた。」Esther C. M. Yau, "Hong Kong Cinema in a Borderless World", edited by Esther C. M. Yau, *At Full Speed*, University of Minnesota, 2001, p.5. 拙訳。

またカンフー映画と武術映画はさまざまな合作の形をとってつくられたものである。制作と表象の両面においてこれらの「アジア」映画の国籍を問うことはほとんど不可能に思える。だとすれば、なぜアクション映画だけが、唯一「アジア映画」の物理的実態になり、アジア的共通性を持つものとして「グローバル」に流布され得たのか。

ここには三つの契機がある。一つ目に、産業化の過程で発生した都市男性の下位階層の存在と、これらの消費主体化。二つ目に、実際に存在する（もしくはそのように想像される）ものであれ、創出された価値であれ、ともかく文化政治的共有、あるいは共同性を活性化する仕掛けとしての「侠」。三つ目に、アジア反共ブロックの軍事的緊張が家父長制秩序と接合しつつ、作りだした男性ジェンダーの政治的無意識。私はここで都市男性の下位階層という新たな市場(消費者)とこれらの政治的無意識、あるいは国家のバウンダリーを超える趣向の構造に特に注目したい。

1960年代末以降、これらの映画—日本の剣戟映画、香港の武侠/カンフー映画、韓国の剣客/拳撃映画—は一つのカテゴリーに括られ、「アジア・マーシャル・アーツフィルム Asian martial arts film」³³⁹と名づけられている。これらの映画は東アジアの冷戦ブロックのなかで、男性性の再活性化という文化戦略に寄りかかる一方、当時存在する、もう一つの共通性としての都市下層階級の男性らの市場的価値に注目し、映画市場内への動員を試みた。要するに、これらのアクション映画は国民国家的境界を越えて存在する階級分割線と、下層階級の男性というジェンダーの政治文化的無意識を結合する仕方を通じ、アジア映画という市場とそれに必要な諸価値を生産する戦略をとったものと見られる。

「東アジア・アクション映画」という問題において、まず確認しておかなければならないことは「アクション映画」という名称である。ビデオショップの分類項目や映画広告のコピーにおいてしばしば見出されるこの用語は、映画の「ジャンル」を示す言葉として捉えるにはあまりに曖昧だ。単刀直入に問うならば、アクション映画はウェスタン、スリラー、ホラーなどのような「ジャンル」として捉え得るのかということである。あるアクション映画はスリラーでもあり、あるアクション映画はウェスタンでもある。ひいてはホラーでもある。であるなら、アクション映画をジャンルとして論じることは誤った分類なのか。ポール・ウィレメンのアクション映画についての議論は、ここで一つの参考となる。彼はアクション映画を「ジャンル」として捉える時に生じる曖昧さそのものに焦点を合わせる。ポール・ウィレメンによれば、この曖昧さはアクション映画という名称がプロダクション・カテゴリーではない、マーケティング・カテゴリーであるために発生するという。つまり、既存のジャンルの分類、すなわちウェスタン、スリラー、ホラーなどと命名されたこれらの分類が、プロダクト・デザインのプロセスにおいて発生したものであるなら、アクション映画という名称は配給と上映セクターにおいてつくられたものである。繰り返すが、ある映画を「アクション映画」と名づけるとき、この命名にはすでにある特定の観客層が前提となっている。

もちろん、あるジャンルの独特なスタイル、慣習、略号などは、産業の期待値と観客の期待値が出合う地点でつくられる。ところで、この時、暫定的に想定される「観客」とは、果たして誰を指すのか。観客という包括的名称の内部は、ジェンダーと階級、場所、人種という細かな区分線により、縦横に分かれている。アクション映画は、軽蔑的な用語として使われる時であれ、マニア的な用語とし

³³⁹David Desser, "Hong Kong Film and the New Cinephilia", edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006, p.218.

て使われる時であれ、それが求める特定の対象層を念頭に置いている。そしてまさにこの特定の対象層に訴えるものとして「アクション映画」という名称が成立する。したがって、アクション映画についての研究は、ある産物の制作過程に焦点を合わせた既存の映画研究(作家研究であれ産業に関する研究であれ)の視座を、観客、それも包括的にアイデンティティ化された観客ではない、特定の諸要素により構成された観客研究へと移動すべく働きかける。

「映画研究において広範囲にわたり見過ごされてきたのは、映画産業には特定のメニューを持っている二つのセクターが存在するということである。一つは映画のカテゴリーをつくと仮定される諸要素により構成されている。私たちが研究してきたジャンルがそれである。そしてもう一つは観客のアイデンティティ・カテゴリーに基づいて構成されている。例えば、若い都市の男性労働者たちは分別力がなく、IQも低いと考えられる。彼らは諸要素a, b, c(例えばセックス、暴力、アクション)を望んでいると仮定される。また、中間階級の教会に通う青年は a, b, fを望み、黒人都市労働階級は x, a, z 等々の要素を望むと言われる。」³⁴⁰

ポール・ウィレメンのこの言及は、映画市場としてのアジアを考える際に意味深長な問題を示唆する。なぜ、ランラン・ショウと申相玉の間に生まれたプロダクション的考慮による合作は、失敗するしかなかったのか。彼らにとって最初の目的は市場にあったにもかかわらず、観客の特性、観客たちのアイデンティティ・カテゴリーを特に考慮せずに、価値としてのアジア、表象としてのアジアという問題へと直に進入していった。彼らは仮説的な中立地帯において両方のナショナリティーが同時に再現可能だと安易に見なしたのである。だが、より本質的な敗因は、観客たちのアイデンティティ・カテゴリーが歴史的共通性やナショナルな衝動に緊縛されているだろうと信じていたことに起因する。実際にはポール・ウィレメンの分析のように観客とは、社会構成体の変化とその中に処されている個人の熱望および趣向の構造に、より密接に関連しているものかもしれない。なぜなら、このアジアのネーションステートは近代化の熱望のなかで根源、伝統、歴史と、ただ任意的な必要性により関係網を結んでいくものであったからだ。ほとんど時差なしに登場した東アジアのハイ・モダニゼーション(高度近代化)は新たな階級と趣向を誕生させ、それらとナショナル・アイデンティティとが結ぶ関係もまたこうした配置により変化していたのだ。

本稿で武俠映画、カンフー映画、拳撃映画など、アジアの各地域においてつくられたこれらの映画へのもっとも広範囲かつ、それゆえに厳密ではない名称である「アクション映画」という用語を使用するのは、まさにこうした脈絡においてである。というわけで、本章の最後の部分では、誰が、どこで、いかに、なぜ、これらの映画をつくったのか、についての検討だけではなく、誰が、どこで、いかに、なぜ、それらの映画を見たのかという問題を考察したい。

第3章で指摘したようにランラン・ショウと申相玉が作った一連のトランスナショナル・スペクタクル時代劇は、映画的フォーディズムが作りだしたハリウッド大作という圧倒的な力に立ち向いながらはじまった。これらの大作を市場内において再配置する戦略として試みられたものがいわゆる「アジア映画」だとすると、ナショナル・シネマ間の産業的提携から推し進められた最終点が、アジ

³⁴⁰Paul Willemen, "Action Cinema, Labour Power and the Video Market", edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connection*, Duke University Press, 2006, p.228. 拙訳。

アという脱国家的レッテルを通じた世界文化への類例のない進入であったことは意味深長である。繰り返すが、東アジア反共ブロックにおいて生産された下層階級の男性の映画が世界的サブカルチャーの主要な資源として生まれ変わる過程こそ、世界文化としての映画の独特な発生構造をあらわしているのである³⁴¹。ところで、世界文化とは、誰のどのような世界なのか。東アジア反共ブロックの世界 - この世界、あるいはこの限界づけられた「普遍」、この世界(文化)の限界へと入ってみようと思う。

2. 「陽鋼」をめぐる国際的友愛—張徹と香港「新派武侠片」の時代

2.1. 胡金銓の「女侠」と張徹の「陽鋼」

「あの時は、めくら剣法を使う『座頭市』が日本を席捲しているときさ、だから、香港もそろそろ剣術映画を始めたけど、初期のヤツを見れば、日本のサムライ映画の剣法にそっくりだ。刀を手にして立ったさ。(中略) だから私がこの『大暴君』の撮影で香港に行ったとき、撮影を一日やると、三日遊ばにゃならないから、どこに行くかといやあ、香港ライブラリー(ショウ・ブラザーズ・ライブラリー—引用者)にいて映画だけ見るんだ。日本映画が一杯だったよ。うん、香港の監督たちと俺。約五、六人が毎日日本映画だけ見るんだ。これを何コマで撮ったのか、これはストップモーションにしたやつか、これは高速撮影か、だから、編集から特殊撮影まで、ゴッソリ勉強してきた。」(林元植の証言)³⁴²

結果的に『大暴君』は時代遅れの映画になってしまったものの、この映画の撮影のために1965年から、まるまる1966年前半までショウ・ブラザーズにとどまることとなった林元植は「武侠新世紀」の誕生の秘密を覗き見ることができた。ショウ・ブラザーズのライブラリーには数多くの日本映画があり(ショウ・ブラザーズは1960年代アジア地域での日本映画配給においてもっとも重要な輸入会社だった)、特に日本の剣戟映画は「新派武侠片」の重要な参照項となった。林元植はこうしたジャンルの国際的循環を現地で経験し学習したわけだ。

「新派武侠片」の始まりとして知られていた『江湖奇侠』の監督である徐増宏 (Hsu Tseng-hung) は、この日本の剣戟映画への参照がきわめて直接的に行われたものだったことを述懐している。「私は「新派武侠片」が「サムライ」映画に影響されたものだと確信している。黒澤明の『蜘蛛の巣城』『用心棒』『椿三十郎』、稲垣浩の『宮本武蔵』、そして何より『座頭市』シリーズが重要だった」³⁴³。このジャンルのもっとも偉大な貢献者である張徹 (Chang Cheh) もまた、日本の剣戟映画経験を公然と明らかにしている。

³⁴¹メーガン・モリスはビデオ産業時代の「direct to tape」用アクション映画の絶対的な比重を占めていた「東アジア」産アクション映画が、オーストラリア映画に及ぼした影響と白人男性の下位階級の受容方式について論じている。Meagan Morris, “Transnational imagination in action cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture”, *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 5, Number 2, Routledge, 2004.

³⁴² 林元植『2008年度韓国映画史口述採録 研究シリーズ 申フィルム2』申フィルム採録研究チーム採録研究、韓国映像資料院、2008年、82頁。

³⁴³Lau Shing-hon, “Three Interviews 徐増宏(Xu Zhengong)” *A Study of the Hong Kong Swordplay Film (1945-1980)*, Hong Kong Film Archive, 1981(Revised edition, 1996), p.204. 徐増宏はランラン・ショウが日本に留学させた監督でもある。

「日本は東方のなかの西方だ。私たちは西洋映画(特にハリウッド)以外に日本の武士道映画の影響をたくさん受けた。私は日本で『金燕子』を撮ったのだが、背景を撮ることはあまり重要ではなく、日本の映画制作法を学ぶことが重要な目的だった。何人かの武俠映画監督は、日本の影響を受けたと語るのをためらっているが、私はそんな必要はないと思う。影響を受けたのはマネしたのとはちがう。足りないものは学ぶべきだ。私は黒澤明の映画を見て、武俠映画もこのくらい高いレベルで撮れるとわかったんだ。」³⁴⁴

一方、1967年に韓国・香港合作映画ではなく、香港映画としては初めて韓国で劇場公開された胡金銓 (King Hu) の『大酔俠』は、興行において「予想し得なかった成功」を収めた。この映画の輸入業者によると、彼は『大酔俠』から「日本のサムライ映画臭さ」を嗅ぎつけたという。彼にとって「日本のサムライ映画臭さ」は、韓国での興行可能性を意味した。『大酔俠』は、当時流行ったスパゲッティ・ウェスタン映画のタイトルを真似た『放浪の決闘』というタイトルで公開し大成功した。³⁴⁵ 『大酔俠』の興行成功は、香港武俠映画の流行の引き金となった。だが胡金銓は『大酔俠』のあと、すぐにショウ・ブラザーズを離れた。この成功を引き継いだのは、以後、ショウ・ブラザーズ武俠・武術映画のもっとも代表的な名となる張徹だった。韓国で封切られた胡金銓の映画が『大酔俠』だけであるのに対し、張徹の映画は以後も引き続き公開された。1968年に申フィルムが輸入した張徹の映画、『邊城三俠』(1966)、『獨臂刀』(1967)、『金燕子』(1968)が連続して封切られ、三本ともその年の興行ベスト10に入るといふ記録を打ち立てた³⁴⁶。

張徹の映画は激烈な身体毀損と大量の血、死に至る闘いという点に特徴があった。彼の映画で武術指導を行い、自らも監督である劉家良 (Lau Kar-leung) の次のような証言は、張徹がいかにか鮮烈な血の表現に執着していたかを示すに十分だろう。ある日、張徹が劉家良に聞いた。「内臓に傷を受け、さらに内臓がはみ出ているにもかかわらず体は動けるか、動けないか。もし動ければ、ともかく、血は多いほどいいから内臓をはみ出したほうがよるしい。」³⁴⁷張徹は決定的に香港映画を「男性たちの映画」に変えることに貢献した。彼が魅惑されたのは若い男性の身体であり、彼らのむき出しの身体がいかにか破滅していくかに関心があった。実際に彼の映画は香港映画史上初めての若い男性スターたちの映画であったし、張徹の映画経歴は王羽 (Jimmy Wang Yu)、姜大衛(John Chiang)、狄龍 (Ti Lung)など、重要な男性スターたちの変遷と密接に関わっていた。

³⁴⁴Chang Cheh, “Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style”, *The Making of Martial Arts Films- As Told by Filmmakers and Stars*, Hong Kong Film Archive, 1999, p.17-18.

³⁴⁵クォン・ヨンスン採録研究『2010年 韓国映画史口述採録研究シリーズ生涯史 キム・ソングン』韓国映像資料院、2010年、193頁。『大酔俠』が公開される一年前に、セルジオ・レオーネの*A Fistful of Dollars* (1964) が『荒野の無法者』というタイトルで韓国で公開、大ヒットした。申フィルムが輸入したこの映画は、1965年に日本では『荒野の用心棒』というタイトルで公開、同じく興行に成功した。もちろん、申相玉がこの映画の韓国タイトルをつける際に日本のタイトルを念頭に置いたのは確かであろう。また*A Fistful of Dollars*の当時韓国での新聞広告は、この映画が黒澤明の『用心棒』のリメイク作であることを強調した。*A Fistful of Dollars*の成功以降スパゲッティ・ウェスタンはもっとも持続的な人気を得た外国映画になり、そのタイトルには元題とは関係なく荒野、夕陽、決闘、無法者などが入っていた。

³⁴⁶この三本の映画の総観客数はなんと六十五万人に至るものだった。『大韓新聞』1968年12月12日

³⁴⁷Interview with Lau Kar-leung, <http://changcheh.ocatch.com/lau-int.htm>

張徹は自分の映画を「陽鋼」映画と称した。おそらく男らしさ、英語のMasculinityに翻訳可能なこの言葉は³⁴⁸、張徹自らが語るに、彼が意識的に使い出す前は、ほとんど使われていなかった（「陽鋼はすでに香港人の口頭禪となっていた。それは私の映画から始まった」³⁴⁹）。張徹は陽鋼、すなわち強力な男らしさというものは、ある情緒、悲壯の発頭のために必須不可欠なものだと断言している。少し長い引用だが、以下の言及は張徹が、なぜあれほどまでに若い男性が「死ぬまで」闘うことに心酔しているのかを示している。

「男女は天生有別だ。原始時代から男性は狩猟をもって生計手段とし、戦闘と防御の責任を負い肉体を保存してきた。女性は子どもを産み育て種族を綿々と養ってきた。（男性と女性は一引用者）自然に異なる任務を与えられたのだ。人類の何千万年の発展のなかで、男性は雄壮で女性は温和だ。鶯を無理に鳳にすれば、自然ではないだろう。清国の開国初期を除いて、すなわち漢族化した後には、宋国以後の「重文軽武」を引き継ぎ、男は弱く、自分を守ることもできなかった（その時「東亜病夫」と呼ばれた³⁵⁰）。人びとは女侠、女将を幻想するようになり、これらは章回小説と戯劇に反映されたのだが、これらは絶対に自然に合ったものではなかったし、現代の観衆たちがこれらを受け入れることは難しい。ただ保守的な人びとだけが旧習に囚われ、観衆はこんなものが好きだろうと考えているだけだ。（中略）動作片（アクション映画 - 引用者）はいつも悲壯感がなければならない。悲壯な気分を作り出すためには雄壮な男性が登場するべきだ。この雄壮な男性はやさしい女性を好む。だが化粧の香りがする男性と、健壯な女性はいつも真の男に及ばない。女性は女性らしいのが自然で正常だ。女性は自然に悲劇があるのだが、ただそれは悲惨であり悲壯ではない。（中略）男が闘いの場に赴き方肌を脱ぐなら、きわめて悲壯だが、女性が片肌を脱いだらどうか。ただセクシーさを感じるだけだ。」

351

張徹のこの露骨な男女有別言説は、実は女性メロドラマを主とする当時の香港映画への批判であり、（ひいては）胡金銓への遠回しの批判でもあった。胡金銓は女侠に心酔していた。『大酔侠』は正義の女侠の話で、この映画はすでに述べたように大成功を収めていた。胡金銓はすぐにショウ・ブラザーズを離れたが、女侠は以後彼の映画の重要なテーマとしてその位置を占めた（例えば『侠女』）。北京出身の胡金銓は、京劇と中国古典絵画への深い造詣があることで有名であり、彼の映画は古典的な中国の美への現代的継承であるとの評価を受けていた。

張徹が東アジア全域で収めた商業的成功とその後の香港映画に及ぼした影響—李小龍（ブルース・リー）から成龍（ジャッキー・チェン）、呉宇森（ジョン・ウー）、林嶺東（リンゴ・ラム）に至るまで—にもかわらず、香港映画が本格的な批評、あるいは映画学の言説の対象となった際に、張徹ではなく

³⁴⁸ スティーブン・テオは、陽鋼という言葉が雄性あるいは男性の生殖器官を意味する陽と、仏教の聖者の一人であり、いつも筋肉質の服を脱いだ上体をあらわにした暴悪な形象として表象されてきた金剛との組合せでできていると捉えている。Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema*, Edinburgh University Press, 2009, p.94.

³⁴⁹ 張徹『張徹談香港電影』三聯書店（香港）有限公司、2012年、51頁。拙訳。

³⁵⁰ 後で考察するが、この言葉は李小龍の『精武門』で「印象的」に登場する。中国道場にやってきた日本人たちは中国人へのからかいとともにこの言葉が書かれた額を投げつけて去る。この場面は李小龍が復讐に踏み切るきっかけになる。

³⁵¹ 張徹、前掲書、53-54頁。

胡金銓の存在が先に発見されたのは偶然ではない。胡金銓の映画は非ハリウッド圏の映画言説のもつナショナル・シネマへの熱望(「中国的な美」)とジェンダー的イシュー生産に、より適合したものであった³⁵²。胡金銓のもっとも偉大な傑作のうちの一つとして評価されている『俠女』(1969)はその英語のタイトルを「Touch of Zen」としたが、これこそそうってつけのタイトルである。胡金銓の映画は西欧のオリエンタリズムと、一方ではこれを利用して同時にけん制する中華圏内部のナショナリズム、そしてフェミニズム的解釈のきわめて重要な見本としての位置を占めた。

もちろん、この話は張徹が胡金銓に比べ、よりナショナリスティックではない、ということの意味してはいない。上海出身の張徹もまた胡金銓と同様中国的な文化遺産と伝統に敏感であった³⁵³。だが、張徹の映画に継続して登場する暴力の美学化と「死の個人主義」は、彼の映画のストーリーと文化的表象、伝統的価値を覆ってしまうだけでなく、そこに含まれているナショナリズムを極度に抽象化している。この曖昧なあるいは抽象化されたナショナリズムは、ショウ・ブラザーズの新派武侠片の顕著な特徴でもあった。アジア全域を市場とせねばならなかったショウ・ブラザーズは、漢族中心の文化民族主義を固守する一方で、より広範囲な地域への輸出に適合した作品様式を探すのに苦心していた³⁵⁴。張徹の映画はこのプロダクションが探し出した最初の、そしてもっとも成功した作品であった。こうした特性は、なぜこれらの映画が韓国のような地域であれほどまでに人気を博したのかを説明している。また、後ほどふれるが、「俠」という価値を中心として形成された彼の映画のなかの若い男性主人公たちは、抵抗者、反抗者のイメージのなかで動き、それはナショナリズムの問題とは別に、ヤング・シネマとして若い男性観客たちの熱狂的な支持を得るに十分なものだった。

³⁵²デイビッド・デソーの分析は、胡金銓の映画的特色への簡明だが核心を突いた言及でもあるが、1990年代以降、なぜ中国語圏の批評家たちと西欧の批評家たちが胡金銓にあれほど関心をもつことになったのかを説明している。「(張徹と比べ引用者)女性中心である胡金銓の映画は興味深いジェンダー・イシューを呼び起こした。1990年代のフィルム・スタディーズがフェミニズムから受けた影響を考えると、張徹ではなく胡金銓が選ばれたのは当然であろう。(中略)西欧中心的批評への拒否というプロジェクトに共鳴していた中国語圏の研究者たちと西欧の研究者とは、胡金銓の作業から中国的エッセンシャルリズムを強調するのに合意していた。(中略)胡金銓はクラシックな中国ものを現代化し、映画における中国的な美を確立した天才的な作家(auteur)として宣言された。」David Desser, "Making Movies Male", edited by Laikwan Pang & Day Wong,

Masculinities and

Hong Kong Cinema, Hong Kong University Press, 2005, p.19.

³⁵³京劇への張徹の参照は胡金銓よりいっそう直接的なものだった。例えば、京劇俳優を主人公とした彼の1970年の映画『報仇』では、京劇『界牌関』の一場面と映画の場面を重ねている。そこで主人公は立ったまま死ぬが、それは京劇の特徴的な死の様式だった。張徹は立ったまま迎える死を好んだ。その形象は、張徹映画で反復されるモチーフであった。

³⁵⁴Stephen Teo, op.cit., p.98.

絵4-1. 『十三太保』



胡金銓の女侠と張徹の陽剛との対比を劇的に示すのは『大醉侠』と『金燕子』である。『大醉侠』が成功すると、ショウ・ブラザーズはこの映画の続編をつくろうとしたが、同年、胡金銓はショウ・ブラザーズと決別、台湾へと去っていった。ショウ・ブラザーズは『大醉侠』の続編として『金燕子』を張徹に託した。金燕子は『大醉侠』の女主人公の名前であった。『大醉侠』でスターとなり、引き続き『金燕子』の主役として選ばれた鄭佩佩 (Cheng Pei-pei) は、胡金銓でなく張徹が監督をすることに對して深い憂慮を示した。結果的に彼女の憂慮は現実となった³⁵⁵。『金燕子』は張徹映画のうち、女侠(金燕子)が登場する珍しい例となったが、この映画の主役は金燕子ではなく、彼女を愛する若い男性の銀鳳(王羽)だった。江湖を去り、隠居している金燕子を呼び出すために江湖を紛乱に落とし、結局彼女の前で死にいたる闘いを繰り広げる銀鳳の話である『金燕子』は、張徹特有の壊れゆく若い男性の身体と死への陶醉で溢れているのだった。

絵4-2. 『大醉侠』(左)『金燕子』(右)

³⁵⁵この伝説の女優は全世界的な成功を収めたアン・リの『グリーン・デスティニー』を通じて再び注目を受けた。『グリーン・デスティニー』で若い女侠のチャン・ツイイーの師として登場した彼女の存在は、この映画が胡金銓に捧げたオマージュであることを証明するものだった。2003年に韓国の富川(プチョン)国際ファンタスティック映画祭は「ショウ・ブラザーズ特別展」を開催し、鄭佩佩を招待した。胡金銓と張徹への彼女の評価は断固たるものであり、特に『金燕子』で自らが演じたキャラクターへの失望は依然として歴々としていた。

「『金燕子』の金燕子は侠客ではなく、男性に従属した女性であるだけだ。」2003年7月 富川国際ファンタスティック映画祭「ショウ・ブラザーズ特別展」での発言。



『金燕子』が『大醉俠』の続編であるにもかかわらず、張徹が鄭佩佩を「無視」した理由は自明である。「悲壮な気分をつくり出すためには雄壮な男性を登場させなければならない」からだ。彼の映画の語りのもっとも大きな特徴のうちの一つは、若い男性同士のほとんど愛に近い友情であり、ある若い男は、べつの若い男のために命を捧げる。語りだけではなく全てが刺され、挟られ、破れ、そして溢れ流れる血を身にまとう、この体と体の対決を性的なメタファーと読み取るとはたやすいことだ。李小龍の映画を分析しつつ、武術映画が「男性の男性への凝視を許す唯一の映画的形体」として発展したというYvonne Taskerの分析に従うのなら³⁵⁶、その始まりには張徹の映画があるだろう。この男性の友情と決闘の映画において女性はほとんど存在感がないか、あるいは極度にステレオタイプ化されたものとしてのみ存在している。これら全ての要素は、張徹映画をクィア的に解釈するよう牽引している³⁵⁷。張徹本人はこうした解釈に対し全面否定はしていないが、自ら血の兄弟愛(blood brother)と呼ぶこの特性が、より広い脈絡において捉えられねばならぬと主張していた。「血の兄弟愛は中国武人のパラダイムだ」と。さらには何千年も前から「男性は相互支援の絆を形成してきており、義に基づいた友愛を積んでいった」³⁵⁸。

2.2. 若い男性の身体— 悲壮美の政治性

張徹は折々、彼の映画がいかにか中国の古典と関係があるかを明らかにしようとした。そして男女有別こそが「高等」な人間文化の固有な特質だと信じて疑わなかった。だが、こうした張徹の言及をそのまま受け入れる時、より重要なことは、その基底に流れている世界への認識である。彼は世界が「暴力」であると考えたし、この暴力が去らない限り、陽剛アクション映画は持続するものと断言した。

「この世界から暴力が去らず、中国人ディアスポラが依然として変化を経験しているなら、陽剛アクション映画もまた消え去りはしないだろう。(中略)男性の友愛は陽剛に本質的なものであり、ホモセクシュアリティに限定できるものではない。」³⁵⁹

³⁵⁶Yvonne Tasker, “Fists of Fury”, edited by Dimitris Eleftheriotis & Gary Needham, *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, University of Hawaii Press, 2006, p.445.

³⁵⁷香港の映画監督スタンリー・クワン（關錦鵬）は、1996年の映画『男生女相-中国電影之性別』で中国語映画史と自分史を重ねあわせながら、自分の性的志向をカミングアウトした。このドキュメンタリーは、張徹映画へのクィア的解釈の典範を示してくれるものでもあった。

³⁵⁸Chang Cheh, *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Film Archive, 2004, p.101.

³⁵⁹Ibid, p.103.

この話は、なぜ張徹があれほど強力な男性の身体(陽鋼)に加えられる打撃と、それによる破裂(例えば、溢れ出る内臓と四肢切断)に集中していたのか、そして、あの強力な身体が死という限界にぶつかる悲壮(tragic)に熱狂したのかという疑問への端緒を提供する。張徹映画の特質は胡金銓と対比するとよりいっそう明らかになる。胡金銓の場合、かれが愛したのは重力に抗う軽い空中での動きだった。『俠女』のもっとも驚くべき諸場面、つまり、ほとんど重さが感じられない、竹林の上を飛んでいく女侠の形象は、張徹の映画のスタイルともっとも遠いところにあるだろう。胡金銓の映画のなかの主人公たちがあれほど「優雅」に見えるのは、彼らが重力、すなわちこの世界の限界を軽々と超越するからだ。この超越が可能なのは、ある意味においてそれが「女性」たちだからであろう³⁶⁰。その反面、張徹の若い男性たちを捉えているのは、この世界の内での対決である。

絵4-3. 『俠女』



「悲壮」は世界と自我との対決を内蔵しているという点で政治的美学である。悲壮美は、この対決で敗北を期するも闘いを持続させ、立ったまま死んでゆくその時に発現する³⁶¹。張徹流に言うならば、

³⁶⁰ 『グリーン・デスティニー』はこの点においても実に胡金銓の映画美学を継承している。この映画の最後の場面で若い「女侠」は絶壁から落ちる。だが永遠に固定されたフリーズフレームという映画の仕掛けのなかでこの場面は墜落ではなく「飛翔」と読み取ることができる。

³⁶¹ 韓国の文学史家、趙東一(チョ・ドンイル)は韓国古典の美的範疇を、崇古、悲壮、優雅、滑稽とに分けている。「韓国文学の様相と美的範疇」『韓国文学理解への道』集文堂、1996年。趙東一の場合、この美的範疇の基準は、あるべきものと在るものの融合そして相反の問題だった。彼によれば崇古と悲壮はどちらも主観に対する客観の優位から生じ、悲壮は自我と世界との対決で失敗したときに生じる。反面、優雅と滑稽は客観に対す

世界は暴力が蔓延しており、そのなかで個人は世界と正対して闘うのだが、その個人は何より若い男性でなければならない。誰よりも強く美しい身体を持ち主である若い男。アジア的状况の中で公的な政治主体は男性であったということを念頭に置くとき、さらに、特に若い男性とは政治的領域において常に潜在的「後継者」であるか「叛逆者」であったことを念頭に置く時、張徹の世界と暴力、そして悲壮美への賛歌が、彼の政治意識と関連していることは明らかだろう。

絵4-4. 『報仇』



ショウ・ブラザーズというスタジオ所属監督として、また、国際的に驚くべき商業的成功を収めた者としての張徹に対するよくある誤解とは別に、彼は映画がある社会の政治的無意識と結ぶ関係について誰よりも敏感な触手をもっていた。夙にこの上海出身の政治学徒は、初期台湾国民党の文化政策に深く関与したことがあった³⁶²。1923年生まれの張徹は1945年、中国の戦勝直後、上海国民党の文化事業委員会(Cultural Movement Committee)の委員としてその政治経歴をスタートした。台湾へ移ってから、監督デビュー作『阿里山風雲』(1950、この映画は台湾でつくられた最初の北京語映画であった)を撮った張徹は、蔣経国の厚い信任の下で国民党の国策映画社中央電影事業股份有限公司(Central Motion Pictures Coporaition)の高位の幹部を務めた。1957年香港へ拠点を移した張徹はシナリオと批評を書き、1962年に脚本家として初めてショウ・ブラザーズに入社した。

「1960年代と70年代は香港のもっともエネルギッシュな時期だった。この時期に若者たちは奮闘し、愛の話は過去のものとなった。大衆は反抗的な雰囲気の中かで前へ進んでいこうとし、植民当局はシステムにショックを蒙った。陽鋼と武俠映画はこの時代のこうした精神を表現している。『獨臂刀』を作るや、九龍で暴動が起きた。この暴動の期間中、私は『大刺客』をつくった。」³⁶³

る主観の優位から生じると把握した。趙東一のこの区分は韓国古典を世界的な「美的普遍」のなかで再定立しようとする試みだった。

³⁶²張徹の初期経歴については Chang Cheh, op. cit., pp.40-50を参照。

³⁶³Zhang Che(Chang Cheh), “Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style”, *The Making of Martial Arts Film-As Told by Filmmakers and Stars*, The Provisional Urban Council, 1999, p.21.

『獨臂刀』と『大刺客』(1968)をつくった当時を回想する張徹の上記の言及から、彼が1967年に香港で繰り広げた事件を具体的にどう解釈しているかということまでは知り難い。だが、張徹が香港の政治 - 社会的流れに敏感に反応するなかで、これらの映画を構想し、つくったことだけは明らかなようである。香港のある映画批評家が語っているように「スクリーンの上で繰り広げられる闘いは、この都市の通りで繰り広げられる様相を反射するものだった」³⁶⁴。1967年の大規模な九龍デモに参加した大多数の学生たちは香港出身であった。本土の文化革命の余波の下、登場したこの反英デモは世代闘争的な性格をもっていた。この「香港っ子」たちは、もはや臨時の避難所ではない、冷戦と植民地という二重のくびきのなかに置かれた香港という都市の自覚を要求していたのだ。

張徹映画の商業的成功は明らかに香港社会の社会的、人口的、産業的変動と連動していた。戦後生まれの若き観客たちが香港映画のもっとも主要な観客層として浮上したが、速い速度で広まっていたテレビの普及はその観客層の変化に影響を及ぼした。香港の産業はいち早く発達していき、その過程で大規模な都市労働者階層をつくりだした³⁶⁵。評論家でもあった張徹が非常に気に入っていた羅卡 (Law Kar) の評価のように「張徹の主人公たちは体制と権威に挑戦する悲劇的な男たち」であった³⁶⁶。要するに、張徹の若い男性主人公たちは年齢的に、性別的にそれを見る観客と重なる存在とも言える。

この話はまた1960年代末の韓国で、終始死に取り付かれたように闘い、また、闘うこれらの若い男たちの映画がなぜあれほど、ある階層、ある世代、ある性別に魅惑的であり得たのかという点について糸口を示してくれる。張徹の映画は韓国においては若い下位階層の男性たちの熱狂的な支持を引き出した。もちろん韓国で張徹の映画は、香港の脈絡と何の関係もないように見えた。韓国の映画言説のなかでこれらの映画はきわめて暴力的で残酷な「中身のない中国剣客もの」³⁶⁷に過ぎなかったし、有識者たちを憂いでもって取り囲む文化的な病として認識された。

1968年、韓国での張徹映画の驚くべき成功は識者たちをして、こうした「香港産剣客もの」への政府の規制を提案するに至らせた。政府は1969年「百害無益の中国剣客もの」映画の輸入規制に踏み切った³⁶⁸。香港映画への輸入規制は1970年代を通して周期的に施行された³⁶⁹。ある者はこれらの映画の成功は「観客たちの良識を疑わせること」だと怒り³⁷⁰、またある者は「このような映画が一樣な残酷さによるショック効果で外国の映画界を席捲するや国内では単独あるいは韓香合作で国籍も考証もない剣客ものをどんどんつくり出し」していると嘆いた³⁷¹。この誰かの嘆きのように香港産の武侠映画は数多くの韓国産剣客映画をつくり出した。ところで、この禁止は、あるいは単純に「質の低さ」

³⁶⁴Sek Kei, *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*, Hong Kong Film Archive, 1980, p.2.

³⁶⁵香港の経済成長や人口分布の変動と香港映画との関係については Teresa Ma, “Chronicles of Change:1960s-1980s”, *Changes in Hong Kong Society Through Cinema*, Hong Kong Urban Council, 1988を参照。

³⁶⁶Chang Cheh, op.cit.,p.22.

³⁶⁷『大韓新聞』1968年12月12日。

³⁶⁸『京郷新聞』1968年6月15日。

³⁶⁹『毎日経済』1970年1月6日。

³⁷⁰『東亜日報』1968年12月10日。

³⁷¹『新亜日報』1969年12月13日。

が問題なのではなく、これらの映画があるシステムの破壊、暴力の可能性を連想させるためのものだったのではないだろうか

3. 「侠」と「産業」—産業化時代のアジア的共通性

3.1. 韓国における武侠映画の受容

香港から戻ってきた林元植は、彼が私淑していた『座頭市』の「めくら剣法」を応用、女性盲人剣士の映画『盲獣』と両腕を失った剣士の映画『腕なし剣客』（『獨臂刀』とほとんど同一のナラティブ構造をもつこの映画の主人公は、両腕を全て失い口と足の指を使って闘う）をつくった。こうした映画の目録はいくらでも羅列できる。崔慶玉(チェ・キョンオク)も同様に女性盲人剣士の物語である『飛燕盲女』(1968)とその続編とも言える『天魔山の決闘』(1971)、『五人の刺客』(1968)、『怪盗の剣』(1969)を作った³⁷²。康範九(カン・ボング)は両親と妻子を失い、さらに腕まで取られた片腕の剣客の復讐劇である『大剣客』(1968)をつくった。そして表象の次元において韓国産なのか、香港産なのかという境界が不明瞭な映画、いわゆる「偽装合作」映画が溢れ始めた³⁷³。



絵4-5. 『腕なし剣客』

確かに識者たちの憂いは、それがたとえエリート主義に満ちた一方的な罵倒に近いものであっても、全く根拠のないことではなかった。彼らが一様に指摘しているように、韓国映画において「剣」とは活劇映画の伝統においても、時代劇映画の伝統においても、ほとんど見出すことのできなかつたものである³⁷⁴。剣術映画の出鱈目な考証は、これらの映画の質のわるさを証するものとして受け止められた。「李朝時代のどのような時期に、あれほど多くの剣での闘いや、あれほど多くの武人が殺人を茶

³⁷²女優、崔銀姫(チェ・ウニ)の弟である崔慶玉は申フィルムの制作部長を務め、この映画社の多くの映画の演出者としても名を知られた。彼は林元植が香港に滞留していた当時、時々そこを訪れていた。

³⁷³張徹の『獨臂刀』に直接的な影響を受けた韓国産片腕映画の政治的無意識については第二章を参照。

³⁷⁴キム・ソヨン(キム・ソヨン)は韓国のアクション映画を日本のサムライ映画、香港アクション映画、ハリウッドアクション映画などの多様な力が混在する「コンタクト・ゾーン」から生まれたものとして見ている。したがって、韓国のアクション映画は「混雑」な形象をもっており、それをハリウッドモデルに基づくジャンル論で把握するのは十分ではないという。キム・ソヨン『近代の原初鏡』 現実文化研究、2010年、266-287頁。わたしがこの洞察力ある指摘に付け加えたいのは、これらの映画を誰が消費するのか、という観客の視座を想定する時、既存のジャンル論では不十分であるということだ。特に香港映画との関連で言えば、頻繁な偽装合作のなかでナショナルティへの要求そのものが曖昧となるこの消費現象は、これらの映画をかえって全地球的商品の形象に、より近いものとする。

飯事に行っていたのか。とんでもないことだ。」³⁷⁵もちろんこの識者の反応は、その時始まったばかりのこの「ジャンル」映画のジャンルの規約を理解できなかった結果であろう。だが、それだけではない。これらの映画が与えた「馴染みのない」感覚は、この地で前近代をいかに理解していたのか、という問題とも関連している。すなわち、植民地という痛恨の結果をもたらした「文弱」な朝鮮は、民本と人情に基づく徳治の国として理解されなければならなかった³⁷⁶。家族メロドラマの宮廷時代劇には徳のない女人たちの毒殺事件が頻繁に起こるが、徳のある男性たちの殺戮などあり得ないことである。したがって、こうした時代劇の「伝統」の内において見るなら、この識者の言葉が間違っているとばかりは言えない。すなわち、既存の韓国映画の枠組みにおいて見ると、香港武侠映画は、自国のものとして様式化するには無理に無理を重ねることだったのだ。

次に、香港武侠映画は韓国映画における強力だが隠蔽された参照対象、すなわち潜在的な恐れの対象である日本映画という影を呼び起こしてしまった。これは香港武侠映画に及ぼした日本映画の影響を念頭に置けば、根拠のない不安ではなかった。例えば、英文学者であり著名な国文学者でもあった梁柱東(ヤン・チュドン)は「洪水のように流行する剣術映画」から日本文化の「残滓」あるいは「再沈淪」という「眉間に皺をよせる例」を見出している³⁷⁷。これは梁柱東という国文学者だけの「鋭敏」な反応ではなかった。ある識者が断言するに「特に日本式の殺人は意識的にでも避けなければならなかった。そうしなければ「我らの魂」を冒瀆する無意味な商行為にしかならないというのが、意識のある人びとの話」だった³⁷⁸。

要するに、韓国製剣術映画は、この二つの理由からナショナル・シネマの言説内では全く「肯定」され得ないものであった。だが、このような憂慮にもかかわらず、韓国において武侠映画は急速に定着していった。このジャンル映画においてナショナルの帰属は徐々により不透明になっていった。

3.2. 武士道と武侠

おそらく、この受容を論じるためにはまず、「侠」という概念をめぐる近代的な変容に注意する必要があるだろう。なぜならば、「侠」はこの時期にもうこの地域の共通する大衆文化的資源になったからだ。香港武侠映画に関するスティーブン・テオの議論は中国の伝統の文脈において、「武」と「侠」の起源を再び喚起させている³⁷⁹。侠は明らかに古い概念である。中国の文献において「武」と

³⁷⁵『東亜日報』1969年8月8日。

³⁷⁶朝鮮史研究者であるチョン・タハムによると、前近代の朝鮮に関する植民地期の主な議論は停滞して他律的なものとしての朝鮮ということであった。1960年代の「民族史学」は、その「停滞論」と「他律性論」への反発から始まり、これをともかく克服しなければならなかった。その動きは、「戦争を止揚しつつ民本、人情に基づいた政治を志向する儒教的君主像」としての朝鮮の王たちのイメージをつくりだした。チョン・タハムは、野蛮な「女真族」と「対馬」を対象とした朝鮮王朝の頻繁な「征伐」を通してこうした観点を脱構築している。彼によれば、こうした民族史的観点はこれらの戦争を「抗争史」として記述しつつ、その結果、国境線の確立という近代国家的領土概念を導入してしまっている。チョン・タハム「朝鮮 初期の「征伐」-交戦、時計、暦、そして化薬」『歴史と文化』vol. 21、2011年。

³⁷⁷梁柱東「日語慣用化・剣術物まで登場」『毎日経済』1970年8月15日。

³⁷⁸『東亜日報』1967年11月11日。

³⁷⁹Stephen Teo, *Chinese martial Arts Cinema*, Edinburgh University Press, 2009, pp.2-3

「侠」を最初にも用いたのは韓非子であった。韓非子によれば、「侠は武をもって禁(法)を犯す」ことである(侠以武犯禁)。法家の韓非子には否定的であったこの概念は司馬遷の「遊侠列伝」において「武をもって法を犯し、權威を無視するが、言信行果の行動規範に立脚し、弱者と厄困する者を助けることにおいては自らの生死を省みない」者の属性として記述されている³⁸⁰。侠には政治的、倫理的正義とその手段としての暴力という意味が内包されている³⁸¹。

中国の文献でよく見出されるこの侠を近代的な大衆文化の様式内へと再び呼び戻したのは、日本の初期冒険小説家であり野球ファンであった押川春浪であった。ここで「武侠」という用語が呼び戻されたのは偶然ではあるまい。押川春浪は1903年『武侠の日本』という小説を発表し、『武侠世界』という少年向けの雑誌をつくりもした。武という単語が改めて浮上したこと、あるいは侠の前に武を付けた組合せとして登場したことは、明治以降、西欧の帝国主義列強の間で近代的軍事国家を成立させた日本が、19世紀末、20世紀初頭に持っていた力への熱望と関連しているだろう。日露戦争の渦中に押川が書いた少年冒険小説『戦時英雄小説武侠艦隊』は、彼がいかなる意味において武侠という単語をすくい出してきたかをよく示している。この話は軍人であり、科学者である主人公が海底母艦を開発し、戦争で功を立てるという内容だ。いわば、押川にとって「武侠」とは帝国の覇権主義的熱望への支持の表現であった。

19世紀、英国の筋肉的キリスト教³⁸²と、近代的意味のスポーツマンシップの出現、それらの日本の受容を扱っている阿部生雄は、「野球狂」の押川春浪と新渡戸稲造との間で繰り広げられたきわめて興味深い論争を紹介している³⁸³。論争の始まりは1911年、東京朝日新聞で展開された「野球害悪論」に端を発している。新渡戸稲造などの教育界の人々が参加したこの野球批判キャンペーンはすぐさま激しい反論にぶつかった。特に、押川春浪は新渡戸稲造が野球を「巾着切りの遊戯」と述べたことに激怒した。彼は新渡戸が野球への無知をあらわしていると人身誹謗に近い攻撃を浴びせた。「彼(新渡戸 - 引用者)は道徳的な武士道について書き、論じてきただけでなく、それが何なのかを語って

³⁸⁰バク・ヒビョン「朝鮮後期民間の遊侠崇尚と遊侠傳の成立」『韓国古典人物伝研究』ハンギル社、1992年、27-6頁。また、朝鮮後期に非常に流行った遊侠の形象と韓国近代文学の関係を解明しているきわめて興味深い論文がある。韓基享は韓国の近代文学の記念碑的小説である廉想涉(ヨム・サンソプ)の『三代』を分析しながら、この小説の社会主義者の形象が遊侠の伝統と関連があり、この「通俗的」な形象を専有することにより、植民地の下で社会主義者の姿を描き出すことができたという。韓基享「植民地とノベルー廉想涉小説の通俗と反通俗」シンポジウム「思想と形象、屏門の作家ー新しい廉想涉文学を求めて」資料集、2013年1月。

³⁸¹例えば、大韓民国臨時政府の外交部長だった趙素昂(チョ・ソアン)は彼の漢文文集で、女性抗日運動家、南慈賢(ナム・ジャヒョン)を「女侠南慈賢傳」という文で紹介している。漢文知識人であり最初の日本留学生出身である趙素昂は、「傳」という伝統的様式を援用し、抗日運動家を「女侠」として描写している。この漢文文献は侠という単語の政治的含意が、近代のなかでいかに再脈絡化されているかを示している意味深長な例だ。趙素昂「女侠南慈賢傳」『震光』1934年1月(中国杭州)(『趙素昂先生文集 上』三均学会、1979年、441-442頁)

³⁸²筋肉的キリスト教(Muscular Christianity)は1857年、チャールズ・キングズレイの小説『二年前』への戯言的表現として登場したが、同年トマス・ヒューズの小説『トム・ブラウンの学校生活』が爆発的な人気を博した時、その実体を得ることになった。1861年にトマス・ヒューズは筋肉的キリスト教徒についてこう規定する。

「昔の騎士的でキリスト教的な信念を持ち、人間の肉体は鍛えられて服従に付すために与えられ、さらに弱者を守るため、あらゆる正しい理由の進歩のため、そして神が人の子らに与えた俗界を征圧するために用いられるという信念」阿部生雄『近代スポーツマンシップの誕生と成長』筑波大学出版会、2009年、173-175頁。この著書で阿部生雄は筋肉的キリスト教を近代的スポーツマンシップの胚種として捉えている。

³⁸³阿部生雄、前掲書、723-728頁。

きた。(だが、野球についての新渡戸の意見は - 引用者)彼自身の低劣な性格をあらわしているものに他ならない。」³⁸⁴

ここで、日本の野球史におけるこの論争の意味、あるいは近代メディアとスポーツ言説との関係を論ずるつもりはない。私が関心をもってしているのは押川が「武士道」という単語を通して新渡戸の意見に反撃を加えていることだ。よく知られているように、新渡戸稲造は1900年、英語版『*Bushido*』を出版、西欧に向かって日本人とは何か、あるいは何であろうとしているかを伝えた。この本は日露戦争直後である1908年に日本語に翻訳、出版された。この世界主義を思考したクエーカー教徒において武士道とはこの本の副題(*The Soul of Japan*)が示しているように、精神の問題であり、モラルの問題だった。新渡戸は西欧の近代プロテスタンティズムに相応するあるものを想定し、キリスト教的「普遍」を日本の「伝統」の言語内から探そうとした。そして、再びこの本が日露戦争の勝利という自国の祝賀ムードのなかで日本語に「翻訳」されたとき、それは日本がいかに西欧列強と肩を並べることができるかを立証してくれるものとして受け入れられた。

1911年という時点で、押川が武士道に言及する時、この武士道は新渡戸的な武士道とは微妙な差異をもっていった。押川においてこの単語は、阿部生雄の正確な指摘のように「軍人勅諭」で表現された、まさにその「武士道」を意味するものであった³⁸⁵。そして同じ意味において押川は「武俠」という単語を想定しているのだ。すなわち、押川の武俠＝武士道において重要なのは強健で規律の取れた身体の個人からなる国家の武力であった。新渡戸と押川の間における互いに異なる「武士道」の含意が示すのは、西欧とアジアに向けられたこの単語の絶妙な機能であると言える。図式的に言えば、武士道とは西洋に向かっては日本がもっている高度の精神を、アジアに向けてはそれ自体で武力を展示するキーワードとして機能した。

押川の事例は、なぜ日本において「武俠」という単語が定着しなかったかを逆に示している。すなわち、押川の意味において、この単語が抱えている「武力」的意味は、すでに存在している「武士道」という、より根の深い単語に置き換え可能なものである。したがって、この単語を使用する理由は特になく思われる。しかも、本来の意味の「俠」、すなわち法を武でもって犯すという意味を考え合わせると、これは潜在的に危険な概念であり、さらに、同じ「武」への熱望と関連のあるものであるならば、武士道は武俠よりきわめて体制内的なものでもある。

こうした事情は、なぜ同じ時期の中国において、「武俠」が定着していったのかを示してもいる。要するに、日本において武力に相応する精神構造を武力から逆に類推する過程、すなわちすでに存在する武力を正当化するものとしての武士道という単語が選択されたのなら、列強らの角逐の場となった中国において武を通してこの状況を打ち破ることのできる「俠」はより積極的に想像される必要があった。

20世紀初頭、日本が東アジアの言説の場において占めた位置は、この単語の中国における活性化に寄与した³⁸⁶。1915年西洋文学の翻訳者である林纾は、漢文短編小説『伝眉史』を武俠小説というタ

³⁸⁴押川春浪「東京日日新聞」1911年9月2日／野球害毒論に反駁した押川の論争内容は横田順彌『熱血児 押川春浪一野球害毒論と新渡戸稲造』三一書房、1991年を参照。

³⁸⁵Ikuo Abe, "Muscular Christianity in Japan: The growth of a hybrid", *The International Journal of the History of Sport*, Vol. 23, 2006, p.725.

³⁸⁶「日本留学を経験した中国の作家たちと学生たちは中国が西欧科学の適用と武力の現代化という明治の例に倣うことを願い、この単語を彼らの故郷へ持ち帰った。この単語は清末と民国初期以後の中国において非常に幅広

イトルを付けて発表し³⁸⁷、この近代中国最初の武侠小説以後、1920年代に至って武侠は中国語文化圏の大衆文化の一般的イデオロムとして追記されるに至った。もちろん、この近代の産物としての「武侠」以前にも、俠義小説という様式は存在していた(朝鮮には「遊俠伝」という様式があった)。だが淵源の追跡よりもここで強調したいのは、「武侠」が大衆文化の資源となったこの事態こそがきわめて近代的な現象であったということである。武侠小説においてもっとも重要なのは、「江湖」という「特殊な社会」の存在であろう。江湖において現実の世界の法はもはや通じない。そこだけの固有のルールにより成り立つこの世界こそが、近代資本主義と帝国主義列強の角逐の場となった1920年代の中国において、新しく発見されたファンタジー空間だと言えるだろう。さらに時にこの江湖は、現実世界と政治を正すために決起することもあるのだ。

1960年代、ショウ・ブラザーズが以前の「荒唐無稽」な広東語中心の武侠映画(旧派武侠片)とは一線を画す「新派武侠片」を作り始めた当時にも、日本と韓国においてこの単語はほとんど使用されていなかった(韓国の場合、「武侠」という単語が一般的に使用されたのは、やはり1960年代末、香港と台湾の武侠小説と武侠映画が翻訳、受容される段階に至ってからである)。だが、「俠」について言うなら、重要な二つのジャンル映画の名称が存在していた。1960年代の日本の「仁侠映画」と1960年代末に登場した韓国の「俠客映画」がそれである。もちろん、互いに異なる地域において発生したこの二つのジャンルは、当然互いに異なる歴史的想像力を背景としており、互いに異なる脈絡のなかで消費された。仁侠映画が主に明治期から昭和初期までを背景とするものであるなら、俠客映画は植民地期を主な背景としている。1960年代の日本において消費された仁侠映画が悪としての新と、善としての旧という対立の下で、近代へのロマン的拒否をあらわにしたものであったなら、また、そうすることにより敗戦という歴史的恥辱でもって終わった明治以降の近代化への総体的な拒否と直に結びついているものであったなら、韓国の俠客映画の主な対決は日本のヤクザと韓国のヤクザとの間で繰り広げられるというものであった。当然、韓国のヤクザは最終的な勝利を収め、この勝利を通して植民地経験という屈辱的な歴史を想像的に「転覆」することができた。

ところで、こうした差異にも拘わらず、これらの映画は緩やかな共通点をもっていた。二つの映画のどちらも「ヤクザ」が主人公であり(武をもって法を犯すもの、俠)、彼らが強いられるのはこの世の法でなく「義理」である。いわば、義理はこの法を犯す者たちの群れが一つの「世界」を構成するための構成原理である。これらの映画が一樣に自分たちの社会と対比される他の社会を想定しているのは偶然ではない。いわば、武侠映画において江湖は農民の社会と対比されるものであり、仁侠映画においてヤクザの社会は堅気の社会と対比され、俠客映画においてそれは凡夫の社会と対比される。これらの社会は、農民、堅気、凡夫に適用されるこの世の法ではなく、異なる法、すなわち義理で構成されている。その点で、法を犯す者たち(ヤクザ)が構成した社会と「江湖」はそれほど離れていない。武をもって法を犯す者たちは、彼らだけの固有の世界のルール-義理により動く。

く使用されてきた。19世紀に「俠義」という名で書かれたものは、20世紀に入ってから「武侠」へと移動した。確かに、この移動は日本と同じ力をもった国を作らねばならぬという武力の基礎(武)の強調という近代的流れに影響を受けている。」Stephen Teo, *op. cit.*, p.2.拙訳。

³⁸⁷中国で最初に武侠という単語が登場したのは1904年だ。1904年『小説叢話』で定一が『水滸伝』を論じつつ、「武侠の模範を残し、社会のその恵みを与えたのは実に施耐庵の功だ」と書いている。中国武侠小説の起源については 張韞生「旧派武侠小説概述」周清霖、『中国武侠小説名著大観』上海書店出版社、1996年、1-3頁を参照。

つまり、義理という観点からのみ見るのなら、仁侠映画と侠客映画、武侠映画は相当に重なる。要するに、武侠映画は「侠」という古びた単語、近代大衆文化のなかで再び呼び起こされたこの単語の意味と心象を共有する限りにおいて、東アジア的な普遍の形象あるいは心情としてアプローチできるのである。その上、伝統的に「侠」に内在されていた政治的な脈絡は、日本、香港、韓国という互いに異なる個別の地域に登場しつつあった新しい観客たちをしてこれらの映画を求めるようにしたという点で重要な資産となった。

3.3. 韓国、偽装合作への道

韓国における香港アクション映画の需要の急速な増加は、韓国映画産業内部の事情と深くつながっている。韓国において香港との(偽装)合作アクション映画は、映画産業の没落と国家の過度な介入に適応しつつ、国内法と産業的再生産のどちらもみたく企画として大量に生産され始めた。1970年代初頭、韓国映画産業は急激に没落し始めた。1970年代を前後し韓国において、テレビは本格的な大衆化の軌道に乗り、映画館の観客数はテレビ受像機の普及率にともない急速に減少した³⁸⁸。1969年に絶頂に達した映画観客数はそれから三年後の1972年には以前の三分の二へと急減した。未曾有の危機に置かれた韓国映画は他の地域においてそうであったように、画面のサイズを大型化するとか、「お茶の間劇場」では受信不可能な内容を盛りこむことで映画館でのみ可能な体験を提供しようとした³⁸⁹。だがこれらのいかなる模索も成功を見なかった。まず、70ミリフィルムが試みられた。ここでもやはり、韓国映画史のなかで新しいテクノロジーの転機が必要なたびに呼び戻された『春香伝』

³⁸⁸1969年に173,043,273人だった全国の観客数は1972年に118,723,789人に下り、1975年には1,745,620人と最盛期の十分の一まで急減した。1972年の国税庁の調査によると、映画館の収入はその前年に比べ19%減少し、毎年平均観客数は2万人ずつ減少していた。一方、1973年の韓国のテレビ台数は百万台に達した。パク・キソン『大衆文化と文化産業』 平民社、1992年、267-273頁。

³⁸⁹テレビの普及率に伴って映画産業が斜陽の道に入ったのは全世界的な現象だったが、日本、韓国、香港のうち、相対的にもっとも影響を受けなかったのは香港だった。その理由は香港映画産業が広東語映画と北京語の映画とに分かれていたからである。香港でテレビから直接に打撃を受けたのは広東語映画だった。1970年代初め、広東語映画の製作本数は急激な下落を示した。1970年に35本であった広東語映画は1971年にはたった一本に減った。これについてJames KungとZhang Yueaiは広東語映画の没落の理由について次のように話している。まず、北京語映画に比べ低い質である点。二つ目に、広東語テレビ放送が女性広東語映画観客のほとんどを吸収していったこと。三つ目に、北京語武術映画が広東語映画の男性観客に人気があったことを挙げている。

James Kung and Zhang Yueai, "Hong Kong Cinema and Television in the 1970s: A Perspective," *A Study of Hong Kong Cinema in the Seventies, The 8th Hong Kong International Film Festival*, Hong Kong Urban Council, 1984, p.14.しかし、広東語映画はその後徐々に増えて1970年代半ば以降には香港映画の主流となった。その現象は1970年代に始まった「香港人」としての意識が働いた結果だと思われる。

が選ばれたが³⁹⁰、これ一本で終わってしまった³⁹¹。

この状況を打開するための当局の政策的試みは、1970年代の第三次映画法の改定につながった。第三次改正映画法のもっとも大きな特徴は1962年の映画法改正以降、一貫して施行されてきた韓国映画制作業と外国映画輸入業との兼業を分離することにあった。韓国映画市場において外国映画は常に韓国映画に比べ安定した収益をもたらすものだった。制作主体と輸入主体の一元化には、外国映画の輸入を韓国映画の制作力量へと循環させようとした政策のねらいがあった。政府は外国映画輸入の権利（クォーター）を制作会社に割り当て、外画から得る利益を韓国映画の制作費に転換できるように強制した。

だが、この政策は1960年代末、映画産業を奇形的にする直接の原因として挙げられた。まずこの政策のせいで、多数の制作会社が輸入業者に 外画輸入のクォーターを闇取引することにより不当な利益を得た。さらに、映画の制作が外国映画輸入クォータを獲得するためのものとなり、韓国映画の制作傾向が政策方向に完全に従属してしまった。一例として1966年の第二次改定映画法において外国映画輸入クォータの基準を国産映画輸出と「優秀映画」³⁹²制作と合わせるや、1965年に3、40本に過ぎなかった韓国映画輸出本数は、1969年には134本へと増加し、「優秀映画」をねらった文芸映画ブームが起きたりした³⁹³。だが人為的に操作されたこの傾向は決して興行にはつながらなかった。

こうした状況の下で、改正された1970年の映画法は制作業と輸入業を分離する代わりに、外国映画を輸入する際、国産映画振興基金を出させることで、外国映画の輸入と国産映画の政策を連繫しようとした。また輸出業者の登録資格を「登録前、一年内に国産映画六本以上を輸出し、米ドル三万ド

³⁹⁰ 植民地期と解放後の韓国映画全史において『春香伝』は、当代の女性スターたちが張り合った場であったし、新しいテクノロジーが試みられる舞台として機能した。『春香伝』は、朝鮮の俳優たちが登場する最初の長編活動写真であり、はじめてのトーキー映画であった。また、1961年に申相玉が作った『成春香』の大成功は直ちに1960年代の韓国映画産業の規模そのものを大きくするきっかけになった。毎回興行記録を更新しながらリメイクが繰り返された『春香伝』は、対内外的に朝鮮／韓国を表わす代表的な表象としての役割を果たした。2000年には林権澤によって映画化され、カンヌ映画祭のコンペティション部門に出品された。「韓国的なものが世界的なもの」と信じる林権澤の信念は少なくともこの結果によって立証されたといえるだろう。しかし、映画自体に対する評価とは別にこの結果は、西欧の映画祭が第三世界映画と結びつける際に伴うオリエンタルリズムの嫌疑とこれに対する第三世界映画作家の呼応という循環構造を喚起させることでもあるだろう。林権澤は、その一年後、朝鮮時代の画家の物語を描いた『酔画仙』（2002）でカンヌ映画祭から監督賞をもらった。

³⁹¹ この映画はたった10万人の観客を動員しただけだった。一方、この映画の制作に加わった金甲義は結果的に『春香傳』というメロドラマに近い素材が大型画面に全く合わなかったと述べている。金甲義インタビュー <http://interview365.mk.co.kr/news/1188>

³⁹² 韓国の映画に関する法令で「優秀映画」という言葉が始めて出てくるのは、1958年の「国産映画制作奨励および映画娯楽純化のための褒賞特惠措置」であった。この措置によると優秀国産映画を製作したものは外国映画一本を輸入する特惠を付与し、優秀国産映画は文教部の審査により決定する。審査のため文教部は国産映画賞を新設、国産映画賞は1961年から「大鐘賞」へと名称を変えた（公報部主管）。1990年代初頭まで政府機関が主催したこの賞は、映画界に対する政府の主な統制の手段としても機能した。

³⁹³ 文芸映画の始まりは1966年に韓国ボックスオフィス一位を記録した<有情>（監督：金洙容（キン・スヨン））だった。この映画の成功は1960年代後半、韓国映画の主要な流れとして位置を占めることになる文芸映画の起爆剤となった。だが、文芸映画として興行に成功した例はこの映画が最初で最後だった。それでも文芸映画は地道につくられたのだが、その理由は政府の優秀映画褒賞策としてのクォータ提供のためだった。

ル以上の外貨獲得実績がなければならない」と具体的に釘を刺すことで、国産映画の輸出を振興しようとした。だが映画法改正の結果はかえって惨憺たるものとなった。外国映画輸入を禁止された制作会社にとって、これは安定した資金確保が不可能になったことを意味するものであり、1973年、二十三の映画社の内、二十社が不渡りを出した。言葉どおり、「悪夢のような恐慌だった」³⁹⁴。この未曾有の事態を前にして1973年に、もう一度改正された映画法は制作主体と輸入主体の統合という既存の方向へと旋回する一方、映画社設立を登録制から許可制へと変えた。(1962年から1979年までの外国映画輸入クォータ制の変遷については以下の表を参照)

<<外国映画輸入クォータ制の変遷(1962-1979年)>>³⁹⁵

	第一次改正 (1963)	第二次改正(1966)	第三次改正(1970)	第四次改正(1973)
資格 基準	法五条二項 登録された映画業者 - 制作業と輸入業の一元化	法九条二項 映画制作者や映画輸出者 - 制作業と輸入業の一元化	法五条二項(新設) 公報部に登録した国産映画の輸出および外国映画の輸入を業とする者 - 制作業と輸入業の分離	法十条二項 劇映画を制作する映画業者 - 制作業と輸入業の一元化
クォータ 割当 基準	法六条三項 1.国産劇映画製作本数と費用 2.国産劇映画海外輸出本数 3.国際映画祭出品本数と受賞本数 4.優秀国産映	法九条二項 1.公報部長官が定める国際映画祭の出品実績と受賞実績 2.公報部長官が定める優秀国産映画受賞実績 3.国産映画の輸出作品制作実績	・既存のクォータ割当基準を提示していた九条二項を削除 ・外国映画輸入推薦時、国産映画振興基金を納付せねばならない ・映画法施行令四条の輸出業者登録資格により登録し、施行令十	法十条一項 ・国産映画または合作映画を輸出しようとする者、および外国映画を輸入しようとする者は公報部長官の推薦を受けねばならない 法十条四項 ・第一項の基底によ

³⁹⁴李英一 『1977年度版韓国映画年鑑』 映画振興公社、1978年、38頁。

³⁹⁵この表はパク・チヨン「映画法定制から第四次改定までの映画制作」に掲載された表4-3(211頁)、表4-10(241頁)を参考に、各時期の映画法条文に依拠して作った。映画法条文は韓国法制局による国家法例情報センターで一覧できる。<http://www.law.go.kr/main.html>

	画受賞本数	4.国産映画および合作映画輸出実績	六条の輸入推薦基準を遵守したとき、クォータを割当てる	る推薦に関し必要な事項は大統領令により定める ・外国映画輸入推薦時、国産映画振興基金を新設した映画振興公社に納付せねばならない
概要	制作実績を中心に輸入の権利を割当	制作実績は認定せず、輸出および優秀国産映画(映画祭を含む)受賞実績により輸入の権利を割当	映画法施行令四条の登録資格：登録前、一年以内に国産劇映画(劇映画に準じ、上映できる文化映画を含む)を六本以上輸出し米ドル三万ドル以上の外貨獲得実績がある者 映画法施行令十六条の輸入推薦基準：外国映画の輸入推薦を得ようとする者は、申請前、一年間四本以上の国産劇映画を輸出し米ドル二万ドル以上の外貨獲得実績をもつ者	第四次改正以降、クォータ割当基準は毎年映画施策を通じて公示映画祭受賞作と優秀映画への褒賞。輸出実績による褒賞は1975年まで維持され、1976年、優秀映画が義務制作に変わるにつれ自動廃棄され、同年国策映画を制作する場合輸入クォータを与える条項が追加。1977年、国策映画製作が優秀映画へと単一化され、1978年からは「優秀および推薦映画」をクォータ割当

1973年の第四次改正映画法は、1972年10月から始まった朴正熙の維新体制の産物でもあった。したがって、第四次改正映画法が国家の強力な統制に焦点を合わせているのは当然であろう。国家主導の映画政策を実現する機構として映画振興公社を新設し、制作会社の登録制を許可制に転換、公報部の許可を得た者のみ映画の制作を可能にした。

外国映画輸入の権利はいつも魅力的な褒賞であった。国家が選定した映画を制作した制作会社に外国映画輸入権を与える「優秀映画」選定が復活し、「当時の緊急措置水準を適用³⁹⁶」する程の強力な検閲が実施された。外国映画輸入は極度に制限された。その結果、1970年代を通して30本から40本の間を行き交っていた外国映画本数は1979年に至ると、25本へと減少した³⁹⁷。これは韓国映画制作本数の3分の1に当るもので、強力な外国映画輸入統制と外貨流出規制の結果であった。だが、韓国映画市場において外国映画の占有率は1960年代よりもいっそう高まった。1960年代の韓国映画観客数が平均700万人、外国映画が800万人程度だったのに対し、1970年代の韓国映画観客数は平均300万

³⁹⁶李英一『韓国映画主潮史』映画振興公社、1988年、451頁。

³⁹⁷イ・ギルソン、イ・ホゴル、イ・ウソン『1970年代ソウルの映画館産業および映画館文化研究』映画振興委員会、2004年、22頁。

人、外国映画は平均700万人以上だった³⁹⁸。

こうした状況の下で「韓国映画」でカウントされるだけでなく、安定した収益が可能な半外国映画、すなわち「合作」はいろいろな面で収支計算にかなうものだった。もっとも頻繁だったのは韓国人の俳優を端役として出演させ、合作のタイトルを付けるやり方だった。こうした人材は主に1960年代末、申フィルムが大々的な宣伝のなかで選んだ新人俳優たちが当てられた。彼らは申フィルムによって、香港へ大挙して「輸出」され、尖沙咀の小さなアパートで団体生活をしながら、数多くの映画の端役として出演した。彼らの存在は、申フィルムにとっては「合作」タイトルの安定した供給の基盤となった。ショウ・ブラザーズにとっては何よりきわめて安い賃金が魅力であった。韓国人俳優らを力づけたのは国際的スターになろうとする夢であり、彼らに与えられた現実には「国際的」な労働分業システム下での「外国人労働者」という位置だった³⁹⁹。

4. トランスナショナル・アジア・アクション映画

4.1. 1970年代韓国映画と都市、階級、ジェンダー—「国民映画」の分化

1970年を起点に、本格的な「偽装合作」論争が始まった(この論争あるいは事例は、1989年の外国映画輸入の自由化と共に消滅した)。張徹の『鉄手無情』(1969)と『十三太保』(1970)が韓国語に「吹替え」され、韓国・香港合作映画として公開された。韓国映画人協会はこの映画をはじめとし、『飢狼谷』(1970)(この映画は当時ショウ・ブラザーズの専属監督だった鄭昌和の作品であった)、『お父さんはプレーボーイ』(1970、同じくショウ・ブラザーズが制作したこの映画の監督は井上梅次。当時韓国の新聞広告には監督が王洪彰だと表記されている⁴⁰⁰)などが「偽装合作」だと、当局に建議書を提出した。この建議書の内容を証明するために詳細な証拠収集が行なわれた(例えば井上梅次が写っている撮影現場の写真を証拠として提出するなど)。この騒動の渦中で書かれた以下の文は、以降絶えず繰り返される「偽装合作」についての言説の典型的な例を示している。

「当局が偽装合作説についていかなる決断を下すかわからないが、結論ははっきりしている。合作方法には韓国側が企画やシナリオだけを提供することもあるし、監督や演技者を提供するかと思えば、制作費を出すこともあり、合作の限界が不明なところもある。だが、最小限に対等な立場に立たねばならない。監督や演技者を動員した場合にも対等な比重をもたねばならない。(中略) 合作はただ海外市場開拓や外貨獲得、健全な文化交流などを前提としてこそ論議できるもので、このような目標か

³⁹⁸バク・チョン「映画法制定から第四次改正期までの映画政策」キム・ドンホ外『韓国映画政策史』ナナム出版社、2005年、247頁。

³⁹⁹私が知る限り、彼らの存在に目を向けたのはイ・サンジュンの論文以外にはない。イ・サンジュンの表現によれば、彼らは1975年にあった申フィルムの公式な終了以降、「脱領土化された孤児」となった。彼らのうちの一人であるジン・ボンジン(1969年に申相玉の指示による「突然」の香港行きについて次のように語っている。「それまで私は一度も海外に出たことがなかった。私はとても興奮した。私にとって香港は綺麗な女性とエキゾチックな風景と経済的な富の地だった。」 Sangjoon Lee, *The Transnational Asian Studio System: Cinema, Nation State, and Globalization in Cold War Asia*, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Department of Cinema Studies New York University, 2011, p.329.

⁴⁰⁰『京郷新聞』1970年11月5日の広告より。

ら外れた合作は、たとえそれが書式に合っているとしても、望ましいものではない。」⁴⁰¹。

「韓国俳優が中国式タチマワリをしている」現実への嘆きから始まったこの識者の問題意識は、それへの打開策として「正しい」合作の基準を提示するに至る。海外市場開拓、外貨獲得、健全な文化交流。たとえ朴正熙が提示した時代模範(輸出志向の産業化)と過度なほど一致しており、強力な国家主義と共鳴する道徳主義的言説に溢れていても(だいたい「健全な文化交流」の基準とは何なのか)、この発言が興味深いのは、合作と偽装合作との間の境界が曖昧であることについてすでに彼自身が認識しているからである。万一、合作が各国の個人あるいは会社との間に結ばれた契約に基づいているものなら、合作と偽装合作の境界はどこにあるのか。最悪の場合(これこそ時々起きることだが)、すでに完成した映画を自国語で吹替えをして公開したとしても、二つの会社の間で契約が締結されているならば、これを果たして「違法」とみなせるのか。

もちろん、これを一国の新しい法の制定を通じて「違法」化することもできる。例えば、1971年に当局は「合作映画制作条件」を明文化することで、「無分別」な合作を防ごうとした。条件は以下の通りだった。外貨の支出を防ぐため撮影は国内で行うこと、合作する会社は制作費の30%に当る一万三千ドル以上を出資すること。主演俳優の内、一人は既成の韓国俳優が出演すること、助演の三分の一以上は韓国俳優であること⁴⁰²。だがこの細かい政策条件は、すぐにその細かさゆえに事実上有名無実となった。さらに最初の「偽装合作」映画と見なされる『西遊記』(1966)をつくった林元植は、ショウ・ブラザーズですでに申相玉の『おしの三龍』を「イミテーション」した前歴があり、その流れで、申フィルムもショウ・ブラザーズの映画を「イミテーション」したと陳述している⁴⁰³。つまり、ショウ・ブラザーズと申フィルムの間には完成した映画購入が、しばしば版権の購入と見なされており(これは輸入価格より低い価格で版権料を支払い、オリジナルフィルムを借りて模倣するやり方としてしばしばなされた)、これを基にオリジナル映画の「リメイク」を行なうという暗黙的な「了解」が存在していたという証言である。

私は「偽装合作」した当事者らの陳述を全的に信頼すべきだと主張するのではない。私が言いたいのは、偽装合作とはいったい何かを論じるとき、その基準はある程度恣意的であるほかないということであり、この恣意性こそが、映画 - 資本 - 国家の関係の下で必然的に導き出されるある困惑をあらわにする地点であるということである。すなわち、この難しさ、あるいは曖昧さは、合作という国家単位を脱け出す資本の連結が起きる状況を、再びナショナル・シネマという制度と言説で捕獲しようとする時に生じるものである⁴⁰⁴。繰り返せば、これは映画産業に内在している超国家的資本の移動と、

⁴⁰¹ 『東亜日報』1970年11月14日。

⁴⁰² 『東亜日報』1971年2月8日。

⁴⁰³ 林元植、前掲書、85頁。林元植によるとショウ・ブラザーズの『西遊記』(何夢華、1966)が公開された当時、香港に滞在していた彼は申相玉に妙案を出した。韓国人俳優の顔だけを撮って元のフィルムに入れたらどうだろう、と。たまたま俳優朴魯植が香港に来た。林元植は朴魯植のメディアムとクローズアップショットのみを撮って、これと元のフィルムを再編集することで韓国公開の『西遊記』を完成した。韓国で朴魯植バージョン『西遊記』は、香港、台湾現地撮影映画として宣伝された。『東亜日報』1966年7月12日広告より。

⁴⁰⁴ 最近、韓国・香港合作映画に関する研究で偽装合作の数を明らかにしようとする試みがあった。アン・テグン『韓国合作映画研究— 偽装合作映画を中心に』韓国外語大学博士論文、2012年。ここでアン・テグンは偽装合作の二つの基準を提示している。一、「事前に制作された外国映画のオリジナル完成品がある場合」と、二、30%以上の投資と国内撮影、三人以上の韓国俳優出演という合作基準に至らない場合がそれだ。彼はこの基準に

映画作品の一国家的帰属という問題とが、ぶつかりながら生じるものなのだ。この時、「偽装合作」への国家的憂慮が届きうるところが、国家内の個々人の「健全な良識」に帰結されるしかなかったのは当然のことだろう。だが、この個々人を推し動かすものは当然のことだが、「収益」だ。合作は偽装であれ、実際であれ、金になった。そうであるなら、これらの映画が比較的「安定した」収益をもたらした理由は何であったか。

韓国において1970年代初頭から半ばの諸指標は、映画観客層が根本的に変わってきていることを示している。テレビの普及は中年層、特に中壮年の女性観客の減少に決定的な影響を与えた⁴⁰⁵。第三章で述べたように1960年代まで韓国の映画産業の主な観客層はこれら中壮年の女性観客であった。よく「ゴム靴」観客と卑下されたこれらの存在は、1960年代を通してメロドラマを韓国映画の主なジャンルとして維持するのに寄与していた⁴⁰⁶。

この主要な観客層の退場と入れ替わるように、新たに浮上した観客層は、年齢的には重なるのだが階級的には全く異なる二つの集団、すなわち教育を受けた青年集団と、急激な都市化に合わせて発生した都市下層階層であった。この点については、1970年代のソウルの映画館に関して調査したある報告書に意味深長な指標と分析が示されている⁴⁰⁷。1960年代末、ソウルは急激に膨張した。1965年から1970年までソウルは二百万人を越える人口増加を見せ、1970年当時は約五百四十万の巨大都市へと成長した⁴⁰⁸。このように激増した人口を収容するためには大規模な都市計画が必要であり、新たに副都心と外郭地域が誕生した。南大門と東大門、西大門、北大門など四つの大門内を都心とし、ソウル外郭地域を二十の生活圏に分割した1966年の都市計画案とそこに七つの副都心を設定し、中心地域を分散させる1970年の修正案は、以後、(現在も持続する)ソウルの様相をかなり決定づけた⁴⁰⁹。ソウル内でも工業地帯である永登浦(ヨンドゥンポ)、城北(ソンブク)、城東(ソンドン)、東大門の

よって1990年までの合作映画204本の内、122本が偽装合作映画だという結論をだしている。この議論は、どの範囲まで「韓国映画」に含めるかを論じる際には意味があるかもしれない。だが、この結論は1971年以降に施行された「当時の法」上の基準だという但し書きをつける限りにおいて有意義なものであろう。

⁴⁰⁵1960年代の映画評論家でありプロデューサーとして活動した扈賢贊(ホ・ヒョンチャン)は1960年代の韓国映画のもっとも主流のジャンルだったメロドラマの観客が、テレビの連続ドラマに奪われたと主張している。扈賢贊「シナリオ」『1977年映画年鑑』映画振興公社、1978年、43頁。

⁴⁰⁶1960年代の映画を分析するにあたり、これらの観客層の存在こそが決定的な要素となろう。いわば、姑と嫁の対立、妻と妾の対立を主な葛藤とする家族メロドラマとしての申相玉の一連の時代劇(燕山君)シリーズは、まさにこうした観客層を基に作られたものだ。家族メロドラマに基づく時代劇の盛行と中壮年女性観客に関しては第3章を参照。一方、中年女性観客の退場は、1950年代末のテレビの普及の余波の下で日本が置かれた状況と似ている。興味深いことはテレビにこれらの観客層を奪われた時点が、その地域で映画が「国民文化」としての地位を喪失することになる時点と直結していることである。

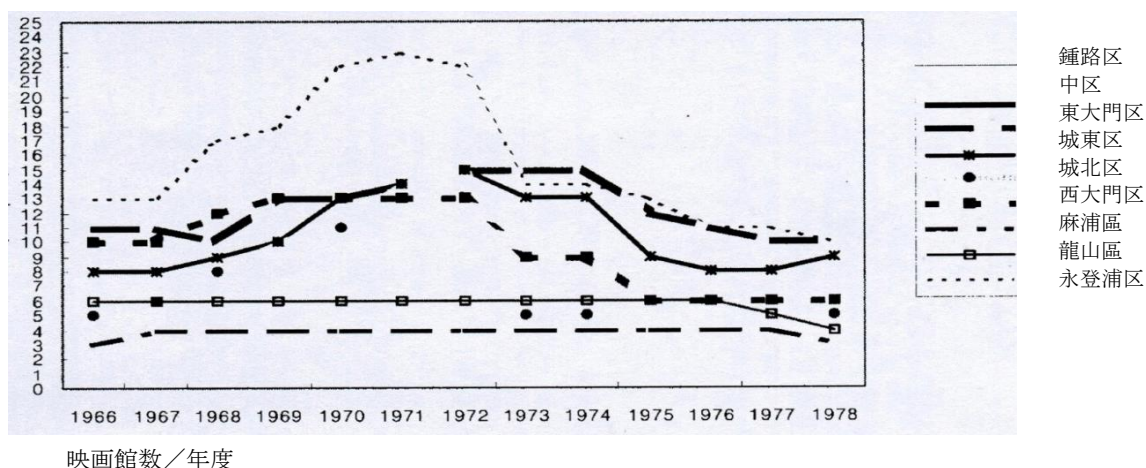
⁴⁰⁷イ・ギルソン、イ・ホゴル、イ・ウソン『1970年代ソウルの映画館産業および映画館文化研究』映画振興委員会、2004年。

⁴⁰⁸1965年から1970年まで地方からソウルへ移動した人口の数は、1960年から1965年までの2.5倍に至る249万2千人だった。これは同期間のソウルの人口成長率の74%を占める数値であり、当時大韓民国の人口の17.5%に当たるものだった。『ソウル六百年史』<http://seoul600.seoul.go.kr/seoul-history/sidaesa/txt/8-4-1-2-2.html>

⁴⁰⁹1970年のソウルの人口は1966年の都市計画案成立当時の予算案では1985年に達成される人口数だった。急激な人口増加と都市計画の変遷については『ソウル六百年史』<http://seoul600.seoul.go.kr/seoul-history/sidaesa/txt/8-5-3-1-3.html>

人口増加はまさに爆発的なものだった⁴¹⁰。農村から都市への労働力の急激な流入と、それともなうソウルの都市の改編は、既存の封切館中心の映画館文化に全面改編をもたらした。1970年以降、副都心および周辺部地域の二番館の数は大変な勢いで増加の傾向を見せた⁴¹¹。

<<ソウル市区別映画館数>>



上の表で特に急激な増加曲線を示しているのは、代表的な工場密集地帯である永登浦と地方からソウルへの人口流入の関門である清涼里駅周辺地域（東大門区）である。この曲線は二番館を利用する主な観客層が誰であるかをわからせてくれる。と同時に、伝統的な都心の封切館と周辺地域の二番館とに分割された空間が、階級と密接な結び付きによって形成されたことを示している。

⁴¹⁰1960年に130万人だった都市賃金労働者数は1970年に340万へと増加し、1980年代中頃に至ると、800万へと増加した。一方、当時都市に流入した人口の絶対多数は15-29歳の間だった。韓国労働階級の形成を追跡した具海根(ク・ヘグン)によれば、韓国の産業化の特徴を、産業化速度の迅速さ、農業を犠牲にした都市中心の発達、幾つかの工業都市への集中、その結果あらわれた韓国労働階級の非常に高い同質性という点で捉えている。彼はこうした韓国産業発展の属性こそが韓国の労働者が一つの結集した階級として形成される重要な構造的条件であったと主張している。具海根『韓国労働階級の形成』シン・グァンヨン訳、創作と批評社、2001年、49-78頁。

⁴¹¹表は前掲書『1970年代ソウルの劇場産業および劇場文化研究』80頁より引用。

このように、都市人口の変化と再構造化は、1970年代の韓国映画の主な傾向を形づくる基盤となった。つまり、当時急浮上した青年文化から栄養分を取り入れた青春映画、田舎から上京した女性が結局水商売の従業員となる波乱万丈の旅程を描いたホステス映画、十代の少年少女たちの学校生活と恋愛の思い出話によるハイティーン映画、そして何よりも香港武侠・武術映画のきわめて大きな影響下でつくられた一連の拳撃映画とやくざ映画からなるアクション映画、という四つの傾向は、こうした都市人口の再編と観客層の変化によって生じた⁴¹²。

これらの映画の消費は各地域の特性をよくあらわしていた。1970年代ソウルの外郭地域の映画配給業に携わっていた人の証言によれば、永登浦と清涼里地域はアクション映画が、明洞と鐘路地域はメロドラマが強い傾向を見せていた⁴¹³。これらの地域はそれぞれ労働と恋愛を象徴する地域であった。また封切館では外国映画がメインだったとすれば、二番館では地域のリテラシーを考慮した「字幕のない映画」が好まれた。二番館では、興行サイクルの高いジャンルはアクション映画で、興行サイクルがもっとも低いジャンルはハイティーン映画であった⁴¹⁴。都市の下層女性たちが70年代式のメロドラマであるホステス映画に反応したであろうことは容易に推察できる⁴¹⁵。このジャンルの代表作とも言える映画は、1970年代中頃、ほとんど社会的シンдрームとも言える反響のあった映画『ヨンジャの全盛時代』だった。この映画は田舎から上京し、住み込みの家政婦、女工、バスの車掌を経て片腕の娼婦へと転落する女の話を描いている⁴¹⁶。繰り返すが、「独身男女、若者、学生(高校生、大学生)、OL、ホステス、工員、裏通りの青年⁴¹⁷」と呼ばれるこの若年化した観客層は、階級と性別により、それぞれのジャンルへの好みの度合いが違った。この地域別、世代別、階級別の観客分布と、好まれるジャンルの配置は都市の区画と深く関連していた。

要するに、ジャンル・観客・社会的空間および産業、階級の再編と関連して、上述のような事実が示しているのは次の三つのことだ。まずは、国民文化としての映画から、階級、ジェンダー、世代的に分割された映画市場の形成。1970年代の韓国映画の主要ジャンルはそれぞれ特定の需要層を念頭においていた。河吉鐘(ハ・ギルジョン)と李長鎬(イ・チャンホ)の映画に代表される青春映画が、大

⁴¹²前掲書、78-89頁。

⁴¹³キム・ヒョンジュンとのインタビュー、前掲書、120頁。

⁴¹⁴このようにハイティーン映画が封切館の興行と二番館の興行とで大きな差を示しているのは、下位階層集団が主流をなしていた二番館の観客が、高校生たちの日常をコミックに扱ったハイティーン映画に共感できる要素を特に発見できなかったことに起因するものだった。前掲書、99頁。

⁴¹⁵1960-70年代の女工に関する言説と生活史を中心にした研究を進めたキム・ウォンによれば、1960年代-70年代に女工が売買やサービス業に転職することは決して珍しいことではなかった。「女工たちは自らの自画像であった『ヨンジャの全盛時代』を見ながら涙を流した。」キム・ウォン『女工1970』イメージン、2006年、597頁。もちろんホステス映画は、「セックス」を売ろうとする映画ではあるが、確かに、ある観客たちには現実として受け入れられた。

⁴¹⁶『ヨンジャの全盛時代』は身体障害イメージの性的帰属という問題においても、きわめて重要な示唆を与える。1960年代まで頻繁に登場した身体障害者は男性であったが、ここで女性へと移動する。傷痍軍人からはじまったこの男性身体障害イメージが、分断の無意識と国家再建のナラティブとの関連があるとすれば、『ヨンジャの全盛時代』が見せる女性身体障害は明らかに産業化の問題と関連している。男性身体障害と国家再建の問題に関しては第2章を参照。

⁴¹⁷鄭用琢『1977年度版韓国映画年鑑』映画振興公社、1978年、58頁。

学生に人気があったものなら、全ての年齢層が鑑賞可能のハイティーンものは中高校生に人気があったジャンルであった。ホステスものが下位階層の若い女性たちにアピールすることができたのなら、圧倒的な数の武術映画を含むアクション映画は下位階層の若い男性にアピールした。この三つのグループはどれも新たに出現した都市の風景と繋がっていた。もちろん実際の観覧の現場においてこうした分割が成り立っていたかについては、より実証的な分析が必要である。当然のことだが、大衆映画は階層と性別を越えたより多くの観客を必要とし、異なる傾向がしばしば混在して提示されもした(青春映画とホステス映画)。ホステス映画はメロドラマの文法に沿っているのだが、一方で男性観客にアピールできるのぞき趣味的な要素にも忠実であった。だが、1960年代の映画と比べると、1970年代の映画はいわゆる「国民文化」的な共通分母の模索から脱していたことだけは明らかだろう。

二番目は、都市再編にともなう地域別の役割分担の構造である。封切館と二番館という階層化された映画館は階層別に分かれていた。上記の報告書によれば、ソウルの急激な膨張は、「地獄電鉄」、「満員バス」という言葉に代弁される極度の交通難を引き起こした。金と時間のない都市外郭地域の住民にとって、都心に位置した封切館は容易に足をのばすことのできない場所となってしまった。都市内でさえ移動が疲れる上に費用もかかった。そのようななか、同時上映が行われる二番館は安価に多くの映画を観覧できる、きわめて「経済的」な場所として浮上したのである。実際、1960年代末にソウルに移住したあるタクシー運転手(彼は当時、中国料理店の配達員として仕事をしていました)は、金もなく時間もないため二本同時に上映するまちの二番館を主に利用していたと証言している⁴¹⁸。

三番目に、軽工業から重工業への産業再編にともなう経験および人口分布の映画内的配置。1970年代の主要ジャンルのうち、都市下層階級と関連のある二つのジャンル、ホステス映画とアクション映画は、同時に韓国の産業化の様相と緊密に関連している。1960年代中盤以降、軽工業中心の産業が引き起こした若い女性たちの大規模な離農現象が、ホステス映画のナラティブの源泉になったのなら、1970年代の重工業産業への移動は男性中心の「アクション映画」の活性化と繋がっていることは明らかであると思われる。ハーバート・ガンスが彼の古典的著書において披瀝したように、男性下位階層文化のアクション映画への志向は韓国の場合も例外ではなかった⁴¹⁹。これをもう一度映画館別位階という問題と関連させて言うと、二番館のアクション映画への偏向は、この空間が階級だけでなく、性別においても区画された空間だということを教えてくれる。1970年代、二番館に関する新聞記事で、もっとも頻繁に出てくる内容は、この空間の衛生と暴力犯罪に関するものであった。二番館に浴びせられたもっとも大きな非難は、この場所が非行青少年たちの温床だというもので、二番館は定期的に社会浄化運動の次元において規制と取締りの対象となった。一言でいえば、この「不潔」な空間は階層的にまた、性的に比較的単一の集団、都市の下位階層男性にとって慣れ親しんだ場所であった⁴²⁰。

この辺りで、もう一度トランス/ナショナル・シネマとしてのアジア・アクション映画という論題

⁴¹⁸ 「1960年代末にソウルに出て来て西大門にある中国料理店で仕事をしていた私には封切館に行く余裕がなかった。お金がないため、料金が安く、一度に二本見れる劇場に主に行った。西大門にある大興や万里洞にある鳳来のような劇場を主に利用した。」上掲書『1970年代ソウルの劇場産業および劇場文化研究』88頁のパク・ユンジェとのインタビュー。

⁴¹⁹ Herbert J. Gans, *Popular culture and high culture; an analysis and evaluation of taste*, Basic Books, 1974, p.90.

⁴²⁰ 『京郷新聞』1977年3月28日。

に戻りたいと思う。上述のような事実は、なぜ『鉄手無情』と『十三太保』のような映画(そして、韓国語吹替え版として製作された夥しい量の香港、あるいは台湾製映画)が韓国語の吹き替えでしか見られなかったのかに関する、また一つの理由を示している。つまり、外国映画クォータ制に合わせて韓国映画としてカウントされるためには、「合作」という外皮を着せることの重要性とともに、これらの映画の需要層にアピールするために「韓国語が聞こえる」映画でなければならなかった。これらの映画の観客は字幕を読む苦勞を喜びはしなかった。

韓国語が「聞こえる」これらの映画の経験、合作/偽装合作の曖昧な境界は、以後韓国において香港映画の独特な位相を予告するものでもあった。香港映画は長い間韓国で消費され得た、ほとんど唯一の同じ顔の色をした者たちが登場する映画であり、香港の映画俳優の名前は最近に至るまで公に韓国語の発音で読まれていた。それゆえ、香港映画の外来性は慣習的に消されたのだった。韓国で香港映画は外国映画と邦画(韓国映画)との間に置かれているものだった。それは、香港映画に関する、韓国の言説特有の世代的ノスタルジアの感覚と関連付けられている。韓国で、香港映画はほとんど批評の対象にはされなかったが、代わりに変遷するスターたちと緊密に結びついた「青少年期」の個人的記憶の対象として位置づけられてきた⁴²¹。いずれにしろ、1970年代を通してこの空間においてもっとも全盛を極めた映画、いわゆる「韓中合作映画」が香港映画のジャンル変動ときわめて密接に関連していたことは当然のことだろう⁴²²。

4.2. カンフー、カラテ、テコンドーカンフー映画をめぐる意図的誤認

香港映画は1970年を起点とし、武俠からカンフーへと急速に移行していった。初めて注目されるべき成果を収めたのは、『獨臂刀』のスター王羽がアイディアを出し自ら監督を務めた『龍虎門』⁴²³であった。刀を捨てた王羽は素手で空手の高段者に立ち向かい復讐を終える。この映画は、カンフー映画という名称をすぐに得ることになるこのジャンルの映画において、絶えず繰り返される語りを全て先取りしている。スティーブン・テオの簡明な分析によれば「この物語の典型は日本と中国武術の古典的対置である。単独の英雄は群れと対決する。この英雄を導くのは復讐のモチーフなのだが、彼

⁴²¹韓国で香港映画の観覧は細かく分けられた世代感覚により分かれているようだ。1960年代末から1970年代初めまで張徹映画の王羽や康大衛に熱狂した人びとにとって、李小龍映画はどこかあまりになめらかな感じがあり、李小龍映画に熱狂した世代にとって、1970年代末の成龍(ジャッキー・チェン)のコミックカンフー映画は李小龍映画からの逸脱と映った。これは都市下層階級や10代男性文化と結びついていた香港映画が、映画史的系譜以前に、個人的記憶と結びつき受容されてきたことを示している。スター・システムと強く結びついている香港映画が展示するスターの体は、まさにこの個人的熱望の投射体として働いた。

⁴²²一例として映画年鑑が作成された1977年と78年の場合を見てみよう。1977年には『ひょうきん者傳』(石來明)を起点としてハイティーン映画が流行した。その時、4万人以上の観客を動員した韓国映画三十本のうち、十本がハイティーン映画で、十本が合作武術映画だった(『1977年度版韓国映画年鑑』映画振興公社、1978年、36頁)。『冬の女』(金鎬善)の成功でホステス映画が主流をなした1978年の場合、総韓国映画制作本数114本のうち、31本が合作映画で、その内10本が五万人以上の観客を動員した(『1978年度版韓国映画年鑑』映画振興公社、1979年、46-49頁)。このことは韓国映画の主流興行ジャンルの変動と関係なく、合作武術映画は1970年代のもっとも根強い人気ジャンルだったことを示している。

⁴²³この映画は日本で『片腕ドラゴン』というタイトルで公開された。そのタイトルから推測できるようにこの映画は『燃えよドラゴン』(『龍争虎門』)の興行成功の直後に公開できた。

はまた強力な民族主義的感情に囚われている。」⁴²⁴『龍虎門』は香港だけで二百万香港ドル以上の興行収益を挙げ、以後の香港映画に莫大な影響を及ぼした。

1971年に『拳撃』において、刀ではなく体一つの闘いへと移った張徹は、自らが作った以前の武俠映画のスタイルとテーマをそっくりそのまま繰り返した『馬永貞』(1972)を通して、カンフー映画と武俠映画の一貫性を誇示した。当時ショウ・ブラザーズの専属だった韓国人監督の鄭昌和は『天下第一拳』(1972)でショウ・ブラザーズの映画としてははじめてアメリカのボックスオフィスに進入するという記録を打ち立てた⁴²⁵。同じころ、1960年代のランラン・ショウの右腕だった鄒文懷(=レイモンド・チョウ)が1970年に立ち上げた映画社ゴールデン・ハーベストは、李小龍=ブルース・リーの『唐山大兄』、『精武門』、『猛龍過江』で一気にショウ・ブラザーズを追い抜いた。これらの映画はたて続けに香港のボックスオフィスの新記録を更新していき、全世界的なブームを巻き起こした。1973年、香港-アメリカ合作の『龍争虎鬥』を最後に李小龍はこの世を去った。そして伝説が始まった。

絵4-5. 『天下第一拳』



武俠からカンフー(功夫)への移動がもつ含意は何か。それは俠から功、すなわち体の技芸への移向を意味している。つまり、伝統が刻まれた時間ではなく、同時代に立つむき出しの体の「技術」であった、ということが大事なのである(武俠映画とは違いカンフー映画は相対的に現代的な「意匠」

⁴²⁴Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997, p.104.

⁴²⁵*Five Fingers of Death*という英語タイトルで公開されたこの映画は、アメリカにおいて香港映画の存在を知らせた決定的な映画であった。デイビッド・デッサーは、この映画のアメリカボックスオフィスでの成功が、李小龍のアメリカでの成功を手助けしたことは明らかであることを主張している。David Desser, "Making Movies Male", op.cit., p.31. ちなみに映画ランキング好きのクエンティン・タランティーノは、『天下第一拳』の大ファンでオールタイムベスト10に折々『天下第一拳』を挙げている。Sight & Sound Greatest Films Poll (2002), Empire Magazine poll(2008) <http://www.imdb.com/name/nm0000233/bio#trivia>

を求める。これらの映画の背景は、ほとんどの場合民国時代であり、時に現代であったりもする)。造詣、才能、手並み、技術、努力などを含意する「功夫」は、一方では武侠の技術化を意味するのだが、この体の技芸は技術の民族的帰属への強迫性とも関連している。

李小龍の伝説が始まる際に、日本が示した反応は、「カンフー」という名称をめぐる興味深い事例を提示する。1960年代における日本映画に対する香港映画の積極的な参照にもかかわらず、日本では香港映画はほとんど公開されなかった⁴²⁶。「アジア」映画の典範として働いた日本映画とその他のアジア映画の関係は、李小龍が登場する以前までは全く一方的なものだった。李小龍の『龍争虎鬥』(日本タイトル『燃えよドラゴン』)は、日本で公開され、批評的、産業的反響を引き起こした最初の「アジア」映画だった。が、この「アジア」映画はハリウッドを経由してのみ入ってくる事ができた。1973年12月、ワーナーブラザーズの世界配給を通して日本に入ってきた『龍争虎鬥』は、「英語版」により封切られ大ヒットを記録した。1974年『唐山大兄』(日本タイトル『ドラゴン危機一発』)、『精武門』(日本タイトル『ドラゴン怒りの鉄拳』)の公開に続き、1975年初頭、『猛龍過江』(日本タイトル『ドラゴンへの道』)に至るまで香港映画三本が順次公開され、その波によって李小龍・ブームが続いた。日本で李小龍の映画が受け入れられた方式をたどる四方田犬彦の鋭敏な指摘のように、『龍争虎鬥』は「空手映画」という名称で紹介された⁴²⁷。李小龍映画の悪役たちが日本人の空手家ということ(特に『精武門』)から来る当惑がなかったわけではないが⁴²⁸、この「空手映画」という名称は日本で李小龍のブームがピークに達した1974年に『精武門』が封切られた時も一般的に使われていた。1974年7月『精武門』の封切りに合わせ『キネマ旬報』が主催した座談会で、カタカナで書かれた「カラテ」映画は李小龍の映画の公式名称であった⁴²⁹。

さらに、この名称は日本のなかでのみ通用したのではなかった。この座談会で映画評論家の松田政男が伝えているところによれば、ベイルートとパリでの李小龍映画ブームもやはり「カラテ」という言葉で表現されていた。ベイルートの食堂の従業員は、この日本人に「カラテ」という言葉で親密感を示し、フランスの「パリスコープ」はアルファベット順で紹介する映画の紹介欄のKの項目にKarateと分類された一群の香港映画を紹介している⁴³⁰。この名称の混同にはいくつかの理由がある

⁴²⁶1961年、東宝とキャセイとの合作映画『香港の夜』(千葉泰樹)は例外的な事例だ。この映画は日本での興行に成功し、東宝とキャセイは続けて『香港の星』(1962)、『ホノルル・東京・香港』(1963)と続く連作を製作したことがある。これらの映画の成功で宝田明の相手役だった尤敏は、1970年代以前において日本で知られた稀な女優となった。尤敏は、最初の韓国・香港合作映画である『異国情鴛』(1958)のヒロインでもあった。

『異国情鴛』については第3章を参照。

⁴²⁷四方田犬彦『ブルース・リー』晶文社、2005年、20頁。

⁴²⁸「実際のところ、カラテは仇役の日本人たちの武器であって、この作品群を評するのに適当ではない。以後、クン・フー・アクション映画という語を使おうと思う。」原田真人「ブルース・リーとは何者なのか」『キネマ旬報』1973年12月上旬、92頁。

⁴²⁹座談会「『ドラゴン怒りの鉄拳』とブルース・リー映画を支える美学」『キネマ旬報』1974年7月下旬、74-80頁。

⁴³⁰四方田犬彦が伝えているベイルートでの山口淑子の証言もやはり松田政男の証言と似ている。「いずれにしても、日本人青年が街を歩けば、「カラテ、ジュウドウ」と呼びかけて、組手のポーズをするくらいだから、いかに空手の人気があるか、知れようというものだ。」山口淑子『誰も書かなかったアラブ』サンケイ新聞社出版

だろう。日本の香港映画への無知とアジアへの無関心(「民族」武術間の対決の構図であるにもかかわらず、「敵」の技術の名称をそのまま持ってきてつける無知)である。四方田の指摘のように「70年代中頃の日本において、東アジア一帯の武術を把握する語彙がいかに寡少であったかを物語っている」⁴³¹のだろう。また、西欧を含むアジア以外の世界において日本映画、日本文化が担っていたアジアの窓口としての役割が、カンフーという馴染みのない「アクション」に「カラテ」という名称をつけさせたのだろう。李小龍・ブームは日本映画のなかでも実際にカラテを駆使する一連のアクション映画を生んだ。以後、タランティノーが敬畏を捧げることになる千葉真一(Sonny Chiba)は、このサブジャンルの代表的な名となった。

ところで、果たしてカンフー映画に勝手に自国の武術の名称を付けるこの「消化」の仕方が、ただ無知の所産であると言えるだろうか。同じころ、韓国でカンフー映画は「跆拳道(テコンドー)映画」という名称で呼ばれていた。1974年の「ブーム」という、海外映画界の奇妙な現象を論じているある新聞記者は、フランスの女優カトリーヌ・ドヌーブの次のような言葉を伝えている。「男性中心のアクション映画が非常に流行っているので、テコンドーのできない私のような女優は居場所がない⁴³²」(強調は引用者。この発言についての事実如何は確認できないが、おそらくフランスの当時の状況ならば、「カラテ」と言ったであろう)。先に言及した鄭昌和の『天下第一拳』はアメリカで大成功した「テコンドー映画」として知られていた⁴³³。当時、この映画は韓香合作映画というタイトルのまま韓国で封切られた。『天下第一拳』は日本ではもちろん「カラテ映画」として紹介された(日本タイトルは『キング・ボクサー』⁴³⁴)。また、すぐさま「香港制作のいいかげんなテコンドー映画が、世界を席捲したことに刺激を受けた」韓国産の「真のテコンドー映画」がつくれねばならぬという議論が沸騰し始めた⁴³⁵。政府組織の韓国映画振興公社は、海外映画祭用として、伝統と分断という状況を積極的にかけた映画を制作する一方、海外市場開拓用として韓国産のテコンドー映画を奨励するという中長期戦略を立てた⁴³⁶。

カンフー映画の初期に生じたこの誤認は、いまとなってはほとんど滑稽に見える。だが、これらの映画はその名称を通していったん「自国化」される必要があった。私の関心は、この名称と内包の不一致という現象そのもの、すなわち内包の自由な置き換え可能性である。上述のように、実際カラテとテコンドーを売りにした自国用(であり、同時に香港カンフー映画が見せたように、海外市場進出を積極的に考慮した)映画が日本と韓国とで制作された。これらの映画に関する当時の言説が示す恣意的な解釈枠、「国産」への強迫性は、思ったほど強力な磁場をもつものではない。むしろ自国の観

局、1974年、141頁。(四方田犬彦の前掲書、12頁から再引用)

⁴³¹前掲書、20頁。

⁴³²『京郷新聞』1974年12月26日。

⁴³³『東亜日報』1973年5月4日／『天下第一拳』の韓国タイトルは『鉄人』だったが、鄭昌和は韓国で再編集されたこの映画と『天下第一拳』とは何の関係もないと語り、不満な心境を見せている。筆者とのインタビュー(2012年7月)

⁴³⁴宇田川幸洋「キング・ボクサー」『キネマ旬報』1974年9月上旬、153頁。「キング・ボクサー」というアメリカ式ネーミングはアメリカ経由で日本映画市場内に入った香港映画の事情をよく示している。

⁴³⁵『京郷新聞』1974年2月28日。

⁴³⁶『東亜日報』1973年5月2日。

客たちのための最小限の正当化に過ぎないだろう。実際、これらの「技術」は無限にあるその他の異なる技術により、転置あるいは交叉し得るものであった。さらに、この技術のオリジナリティそのものもまた疑わしい。実際、カンフー、カラテ、テコンドーのどれもその起源が全く伝統的であり得ない近代の発明品であり、相互参照の連鎖の下で創始されたいわゆる「作られた伝統」であったことはよく知られている。その点でこの誤読はかえって当然な結果でもある。テコンドーが固有名となったのは李承晩(イ・スンマン)政権の時であり、空手は二十世紀初頭、沖縄から移入された修練術であった(ただ帝国日本の統治域を前提とする時には日本産)。まさに、この表象の次元での混同、すなわち自国のものと化した解釈ができることこそが、このジャンルの無限の増殖を生んだ力だった。

武俠映画はある意味で時代劇の痕跡が残滓したジャンルであった。それに比べ「武術」映画は相互交叉および転置可能なジャンルとして、自国化と外国化の二重のベクトルを構成するに適したジャンルだった。民族的略号を担保しているようで、その実、これらの「技術」は技術という意味においてトランス・ナショナルな転換が可能な対象であり、黄色い皮膚の体が達成した優れた動きであるという点で、事実上ほとんど同じものでもある。

5. アジア的身体というもの—李小龍とその亜流たち

5.1. 李小龍という身体—民族、階級、人種

「国際的かつ相互的な競争に勝つための武器としての李小龍の体の展示は、中国、アジア、第三世界において敗者たちの勝利を約束するものとして多様に賞揚されてきた。それはまた、それぞれの歴史により、互いに異なる男性性のモデルと体への各々の理想において理解されてきた。」⁴³⁷

李小龍に関する批評史をたどったクリス・ベリーは、研究者の位置によって、彼のイメージが二つの「別個」な脈絡のなかで読み取られてきたことを主張している。概説すれば、李小龍は非西欧のポストコロニアリズムの観点および人種的・階級的マイノリティーの観点から解釈されるか、クィアまたはこれと親密なフェミニズムの観点から解釈されてきた。中華圏初の国際スターが残した4本の映画を、ある一貫性のもとで捉えることは容易ではない。何より、これらの映画は香港、アジア、さらにハリウッドを含む西欧市場全般を対象とした、互いに異なる欲望が生んだ戦略と企画の産物だったという点でそう言える。香港のゴールデン・ハーベスト、李小龍自身の会社である **Concord Pictures**、ハリウッドのワーナー・ブラザーズが(最後の映画『龍争虎鬥』はロバート・クローズが演出し、ワーナー・ブラザーズが国際配給に関わった)、さまざまな仕方で関与したこの四本の映画は、すでに超国家的市場への考慮の上につくられ、そこに刻まれた「人種的で民族的な同盟の広範囲さ」⁴³⁸は、これらの映画を貫く署名という作家主義的分析によって捉えられることを不可能にするだけでなく、作家主義と親密な縁をもつナショナル・シネマ的語彙をも遠ざけさせる。

しかしながら、それにもかかわらず、これらの映画は李小龍という強力なペルソナの上で一つに織られ、アメリカと香港を往来した李小龍自身の経験の上で反芻可能なものである。工場主と闘う移住労働者(『唐山大兄』)、師の復讐のため日本人と闘う弟子(『精武門』)、ローマに到着した東洋人の

⁴³⁷Chris Berry, "Stellar Transit: Bruce Lee's Body or Chinese Masculinity in a Transnational Frame", edited by Fran Martin & Larissa Heinrich, *Embodied Modernities: Corporeality, Representation, and Chinese Cultures*, University of Hawaii Press, 2006, p.218.

⁴³⁸Ibid, p.221.

田舎者(『猛龍過江』)、少林寺拳法を会得した国際警察(『龍争虎鬥』)のこの互いに異なる四つの物語は、民族、階級、人種という三つの星座の上で繰り広げられる。そして、この星座が広がる場所は李小龍という流麗でアクロバティックな筋肉質の肉体だ。李小龍の死後、数多くの亜流作が、その映画だけでなく「彼」そのものを模倣しようとしたのは、当然のなりゆきであると思われる。なぜなら、この独特な身体こそ、「敗者の勝利」というナラティブが無限に反復され得る場所であるからだ。これから私が述べようとするのは、まさにこの李小龍という身体を模倣する映画に関してである。これらの映画は「ウェルメイド」とは大分異なるが、同様に超国家的な市場を目指してつくられ、都市外郭の二番館というきわめて限定された、そして共通する空間で上映された。

韓国における李小龍・ブームは、彼の死の直後である1973年7月、『精武門』の公開とともに始まった。この映画は「異常加熱」⁴³⁹と呼ばれる興奮状態を引き起こした。『精武門』が李小龍の映画のなかでもっとも露骨な民族主義的、反人種主義的テキストであることを思い起こせば、この映画が韓国で収めた驚くべき成功は、一見当然のように思える。映画のなかの敵の顔は、慣れに慣れた「民族的」興奮を醸し出すに十分なものであり、民族武術を通して復讐を加えるという設定はナショナリズムという情動を極大化するに効果的であった。

1908年、上海の日本租界地域を背景に、師を殺した日本人空手家への李小龍の復讐を描いた『精武門』は、彼の映画のなかでもっとも民族主義的で反人種主義的なテキストである。精武門の師を毒殺した後、日本人空手家は「東亜病夫」と書かれた額を送りつける。時代の空気を圧縮したように、公園には「犬と中国人は入るべからず」という案内文が貼られている。李小龍はこの額と案内文を一瞬にして壊す。この映画でもっとも印象的な、そしてもっとも多くの人が口にする場面とは、この映画のラストシーンだろう。全ての復讐を終えた後、李小龍は精武門のために警察に自首する。門の前には警察が銃を構えている。歩いて出てきた李小龍は彼らとカメラに向かってとびかかる。気合を発するあの独特の声と警察の銃声がたて続けに聞こえ、飛びかかる李小龍のフリーズ・フレームで映画は終わる。この最後の場面があれほど強烈な理由は、音と画面が伝えるメッセージの不一致にある。画面の外から銃声が聞こえるが、まるで飛翔するように半分ほどまい上がった彼の体はそのまま停止する。この場面は、成功の真っ只中で34歳という若さで死んだこのスターの伝説を予感的にイメージしたかのようだ。

絵4-6. 『精武門』

⁴³⁹ 『東亜日報』1973年12月17日。韓国で『精武門』は公開当時三十二万の観客を動員した。



韓国で李小龍の死とともに到着したこのフリーズ・フレームの効果は強烈であったろう。すでに死んだ者の体は映画装置のなかで永遠の跳躍状態で「現存」している。1973年と74年の間に彼の全ての映画が封切られた。偶然にもこの時期は朴正熙の維新体制が始まり、軽工業中心から重化学工業中心へと産業再編が行なわれていた時であった。1971年、京釜高速道路の開通に続き、同じく対日請求権資金で作られた浦項製鉄は、1973年に最初の成果を生み出し⁴⁴⁰、同年、現代重工業、大宇重工業の母胎となる朝鮮機械製作所、1974年の三星重工業など、政権の積極的な支援の下で韓国の代表的な財閥らの重工業産業への進出が始まった。そして、まさにこの時期、このがっしりとしたすべるような体に少年・青年らは敬畏を捧げたのである。『精武門』がこの旧植民地国家に、旧帝国日本への勝利の快感をもたらし、『唐山大兄』の工場主と闘う移住労働者李小龍の闘争が、都市外郭に居住する者に与えた熱狂を推察するのは、さほど難しいことではない。あるいは、ローマに到着した東洋人の青年李小龍に注がれる中年の白人女性の視線から始まることにより、反人種主義的読解を露骨に勧める『猛龍過江』においては、アメリカの俳優チャック・ノリスとの対決とそれによる最後の勝利というものが、アメリカ覇権下の冷戦アジアにおいて萎縮していた東洋人男性にスカッとした快感をプレゼントしたに違いない。

5.2. オリジナルと亜流、増殖の歴史ー Bruce Liから唐龍まで

韓国において李小龍映画の熱気は、すぐさま韓国映画のあるジャンルを根本的に変えてしまうことになるのだが、これらの映画はテコンドー映画とも、香港式に拳撃映画とも呼ばれた。簡単に言えば、体一つで、拳と足を使つての激闘シーンを中心に構成されたこれらの映画は、既存の韓国の興行ジャ

⁴⁴⁰ 「浦項製鉄」（現posco）設立と対日請求権資金の転用については以下を参照。チョン・デフン「対日請求権資金の導入と浦項製鉄の建説」漢陽大学校修士論文、2011年。この資金転用は2000年代以降も引き続き問題となっている。徴用被害者たちはポスコ相手に、「請求権資金をポスコ設立に使用して日帝被害者への帰属を妨害した」と、一人当たり百万ウォンずつの慰謝料を支給せよという訴訟を提起した。この訴訟は原告敗訴との判決が下された。だが、当時裁判所は対日請求権資金を受けた企業の社会的責任を明示することにより、この問題への企業の社会的、倫理的責任問題が公論の対象となる契機となった。「対日請求権使った企業、徴用被害支援は「わたしゃ知らない」」『ハンギョレ』2012年5月30日。

ンル映画と結合した形で、あるいはきわめて頻繁に香港または台湾産の映画の吹替えバージョンとしての偽装「韓国映画」という形で公開された。

最初に登場したのは、1960年代の韓国映画の重要なアクション映画である、植民地時代の満州を背景とした「満州もの」の「拳撃」バージョン、あるいは国際的ギャング組織(しばしば共産主義勢力が背後にあるスパイ団であったことが明らかになる)との対決を描いたスパイ映画であった。背景は満州、香港、日本、そしてその他の東アジアのある地域であり、そこで時代も背景も不明な服装の男たちが、時には空手の使い手と、時には北朝鮮の職員と、時には結託したそれらの者たちと闘う。いわば、これらの映画の敵はきわめて自国的なものだったが(日本人、共産主義者、あるいは日本人と野合した共産主義者)、無国籍的「ファッション」と背景は、これらの映画の国際的受容を可能にするものだった。これらの映画はとてつもない速度で、手あたりしだいに、時には図々しいほどの模倣と容易な再編集によってつくられた。

1974年の一年間に李斗鏞(イ・ドゥヨン)は在米韓人出身の新人俳優チャーリー・セル(本名は韓龍哲)を起用し、いわゆる「テコンドー」映画と呼ばれる映画を6本もつくった。『龍虎対練』をはじめとし、『死の足』、『帰ってきた片足』、『憤怒の左足』、『続・帰ってきた片足』、『背信者』(李斗鏞によれば『背信者』は前作の五本の映画フィルムを「再編集」してつくったという)に至るまで、これらの映画はそのほとんどが約二ヵ月間隔で完成した。なぜこれほど大急ぎでつくらねばならなかったのかは自明である。これらの映画は李小龍の映画の熱気をいち早く自国の映画市場内へ転化させる対応物としてつくられたからだ。これらの映画はどれも植民地時代の満州を背景とした、日本軍あるいは日本軍と結びついた日本のヤクザとの闘いを描いた、いわば「満州ウエスタン」のナラティブをそっくりそのまま取り込んだ。(『帰ってきた左足』は 満州ウエスタンの代表作の一つである林権澤の1970年の映画『片目の朴』の物語をそのまま踏襲している)。



絵4-7. チャーリー・セル

チャーリー・セルに続きバービー・キム(本名は金雄経)がやってきた。彼は李小龍のアメリカでの友達であると大々的に紹介された。くち髭と皮ジャンとオートバイといった小道具で、アメリカの男性ファッションコードをあらわしたバービー・キムは、チャーリー・セルよりも強い男性性でもってアピールした。バービー・キムの登場は、あきらかにチャーリー・セルの人気に対抗するために

映画社同士が競争した結果である。したがって、バービー・キムの映画⁴⁴¹は李斗鏞の「テコンドー」映画と差別化される必要があった。彼の映画の背景は主に現在の香港である。国際スパイものに近いこの形の映画において、バービー・キムはしばしば国籍不明の者として登場する。最後には韓国人であることが明かされるのだが、とはいえ、この曖昧さは以後絶えず登場する多くの李小龍の亜流たちの国籍に関係した曖昧さを先取りするものだった。彼に関するある新聞記事を見てみたい。「李小龍と一緒にテコンドーの普及に努めてきた一方で、米空軍士官学校のテコンドーの師範であったバービー・キムは、当初映画に関心はなかったが、李小龍が死亡した後、アメリカ側で彼を李小龍の後継者として推そうとするや、テコンドー映画に出演するなら韓国映画で活躍することを考えて帰国した」⁴⁴²とある。この記事の真偽如何とは別に、アメリカ式の名前をつけた、アメリカからやってきた新しいスターたちの登場が、「トランス/ナショナル」な愛国的熱気に接続していたことだけは指摘しておきたい。

絵4-8. バービー・キム



またこのころ、多くの「似たような」名前が同時多発的に登場した。Bruce Li(何宗道)、Bruce Le(呂小龍)、Bruce Leung(梁小龍)、Dragon Lee(巨龍)、申一龍、Casanova Wong(王虎)、Alex Lee等々。彼らが出演した映画のほとんどは(偽装合作を含む)韓国-香港、韓国-台湾の合作により作られ、その時、対象となった市場は、韓国、台湾、香港、そして東南アジア全域だった。ここにはしばしばテコンドーという地域的帰属戦略が働いたが、その作動範囲は自国内に限定されていた。これらの映画が自国の観客たちに説得しようとした民族的表象としてのテコンドーは、国際的にはただ足蹴りへ収斂され、個々の動作の「ユニークさ」として認知されていた。これらの映画は、市場の要求に応えるためにも表象の次元にあらわれる、その他の国家的アイデンティティを消去する必要があった。

⁴⁴¹ これらの映画はほとんど朴祐箱(パク・サンウ)が監督した。1980年代に朴祐箱はアメリカに行き、*L.A. Street fighters*(1885)、*Miami Connecton*(1986)、*Gang Justice*(1991)などのビデオ用「アクション映画」を撮った。

⁴⁴² 『東亜日報』1974年11月23日。

現代的な意匠は武術の源泉を消去した。否、より正確には言えば、この源泉そのものが、そもそも地域的伝統とどれほど関係があるのかが疑わしい。

絵4-9. Bruce Leung、Dragon Lee、Bruce Li、Bruce Le(時計回り)



「もう一つのはっきりした作品の傾向をなしているのが、所謂、韓中合作武術映画だ。昨年一年間に十八本も封切られた。だが、こうした合作武術映画はほとんどが低級な娯楽活劇だ。また、それだけではなく、そのほとんどが中国の武術俳優や演出に任せられ、いわば国籍不明の武術映画となっていた。その作品の背景や人物はどれも荒唐無稽であって、漫画のような活劇的な面白さが観客のストレスを解消するのに役立っているようだ。」⁴⁴³

実際、これらの異国的な名前のいくつかは、すでに韓国人ではなかった。ある者は台湾出身であり(呂小龍)、ある者は香港出身であった(何宗道)。しかし、彼らがBruce Liであり、Bruce Leであり、Bruce Leungであるとき、その国籍を問うことは無意味である。李小龍の垂流としてこれらの名前はすでに国際的な流通網のなかで消費され、「消費者」たちは彼らの国籍にほとんど無関心だった。

おそらく、これらの名前のなかでもっとも劇的なストーリーをもつのは、唐龍(Tang Lung、この名は『猛龍過江』で李小龍が扮した役名でもある)と呼ばれたある男であろう。本名を金泰靖(キム・テジョン)という釜山出身の彼は、『精武門』を偶然見たことから、李小龍のような俳優になるためにソウルにきた。強調しておくが、俳優ではなく、「李小龍のような俳優」になることこそが彼の夢

⁴⁴³李英一「国産劇映画－1977年度の韓国映画」『1977年度版韓国映画年鑑』40頁。

だった。彼自身の告白によると、二番館は「李小龍のような俳優」になるための授業の場だった。朝から晩まで全く同じ映画を何度も見ては、彼は映画のなかの全ての動作を繰り返した。当時ゴールデンハーベストとワーナー・ブラザーズは、李小龍の死により中断されていた映画の代役を探していた。李小龍の最後の映画の「代役」とは、李小龍に魅了された数多くのアジアの若い男たちの夢だった。唐龍は、その映画『死亡遊戯』で李小龍の代役に抜てきされた(この映画に出たもう一人の李小龍の代役は、八十年代の香港映画の重要なスターであったユン・ピョウ(元彪)だった)。

唐龍一金泰靖の短いフィルモグラフィは、李小龍の代役に始まり李小龍の「幽霊」役で終わった⁴⁴⁴。『死亡遊戯』以後もう一度、李小龍が残した素材フィルムを使ってつくられた映画『死亡塔』(1980)で李小龍の弟に扮した唐龍は、ジャン＝クロード・ヴァン・ダムが出演した『シンデレラボーイ』(1985)で李小龍の幽霊役を演じたのを最後に映画界を去った。

絵4-10. 唐龍(金泰靖)



一度として釜山から出たことのない男、たった一言の中国語もできない日雇い労働者が、たとえ一瞬だとしても、夢にまで見たその肉体へと化すことのできたこのフィクションのような実話⁴⁴⁵において彼が夢見ることができた場は、二番館だった。釜山の外れの、あるいはソウルの外れにある古びた映画館は今や種族空間⁴⁴⁶的な場ではなく、階級とジェンダーと人種が再分割化され結合する場であっ

⁴⁴⁴この国際的スターを夢見た人物が最後に準備したプロジェクトは韓国、日本、香港、アメリカ合作の『ヤクザ』という映画だった。金泰靖自ら演出、脚本、主演、音楽を担うつもりだったこの畢生のプロジェクトは、日本全国を背景に中年の殺し屋が裏切った組織の親分たちを処断するという内容である。そこで、この男は10代の女子と最初で最後の恋におちる。このプロジェクトは結局実現できなかったが、金泰靖はこの物語が10代から60代まで、LA、東京、香港、ソウルのどこにおいても受け入れられる「普遍的な」物語だと確信していた。金泰靖のインタビュー『ムービスト』2009年6月。

⁴⁴⁵最近韓国では李小龍の亜流たちに捧げる挽歌とも言える小説が出版された。千明寛(チョン・ミョングァン)の小説『私のおじブルース・リー』(イエダム、2012年)は、二番館で李小龍を夢見たある「亜流人生」の物語である。しかし、フィクションの語りは「現実」とは異なる。中国料理店の配達員である主人公は紆余曲折の末、香港へ向かう密航船に乗ったが、船は難破し、彼は同じ夢を見てこの船に乗った数多くの李小龍を志すものたちといっしょに無人島に漂着する。

⁴⁴⁶この概念はイ・スンヒの「朝鮮劇場のスクランダルと劇場の政治経済学」(『大東文化研究』72輯、2010年、1

た。香港と韓国と日本とフィリピンと、その他多くの互いに異なる地域にまたがる、このようなくたびれた椅子のある、一度に二、三本の映画を見ることが出来るこれらの似通った場で、似通った熱望がふくらむ。金泰靖にとって、二番館は釜山から香港までの距離を一気に圧縮する場だったのである。

5.3. ジェームズ・ボンド的身体と李小龍的身体

「ロジャー・ムーアがでる「007」を見たとして、私たちが家に帰ってその真似をしますか。それは想像の国ですよ。でも李小龍が足で蹴るのを見たら、自分も修練すれば、あれができるだろうなと思ったんだよな。」⁴⁴⁷

1973年、大韓民国の一人の青年をとらえたこの熱望はある可能性から始まる。それはいわば、「彼」のようになれる、ということだ。二つの点でそういえる。第一に、当然のことだが、李小龍は東洋人の男であり、第二に、この男は体だけを使う。ジェームズ・ボンドから李小龍までの距離を測る時、夭折した李小龍をめぐる一時期のアジア的熱望はあきらかに、長らく続いた白人男性に対する東洋人男性の挫折と、この挫折への想像的克服に結びついている。李小龍は、世界戦略、テクノロジー、紳士らしさや知能ではなく、体一つでもって多数の敵に立ち向かう。アメリカの覇権下のアジアの男性たち、とくに階級の下位者が、アメリカから来た強い東洋人、李小龍に魅せられたのはまったく疑いの余地がないだろう。彼の男性性は暫定的に「白人女性」からの認知を必要とする。『精武門』のアメリカ公開当時、『バラエティ』誌はこの映画のスター、李小龍が「アメリカの女性にアピールできる」「少年のようなチャーミングさ」をもっていると書いている⁴⁴⁸。ポール・ウィレメンは「少年のようなチャーミングさ」という表現から軽蔑を読み取るが(すなわち未熟な男性)⁴⁴⁹、それでもこの表現は、とにもかくにも李小龍が白人女性に「男性」としては認知されていたことを示す。

唐龍の上の発言で意味深長なのは、李小龍に対比される白人男性の身体が、他の誰でもなくジェームズ・ボンドであるということだ。繰り返すが、李小龍の体が引き起こしたこのトランス/ナショナルなアジア的同一性の感覚を説明するためには、ジェームズ・ボンドの体を経由して考察する必要がある。ジェームズ・ボンドの身体を考察するのに、「アクション映画」での男性の身体を、労働力の価値と使用に対する資本主義的ファンタジーとして分析しているポール・ウィレメンの論議は、示唆に富む点が多い。

「007シリーズ」のもっとも大きな魅力の一つは、言うまでもなく、毎回新たに披露される最先端機器の登場にあるだろう。この新しい機器の登場は、長年のシリーズが冷戦から脱冷戦時代まで継続可能となったことの、もっとも大きい理由でもある。つまり、これらの機器こそが毎回その時代のテクノロジーと、これらのテクノロジーが身体と結んでいる関係を反映しているのだ。ジェームズ・ボンドの能力はまさにこれらの機器により強化される。より正確に言えば、彼の能力は毎回新たに登場

17-159頁)から借りてきた。植民地朝鮮の劇場を分析したこの論考で、イ・スンヒは日本人の居住地域と朝鮮人の居住地域に分離された領域に位置していた劇場空間こそが、種族的共通性を強く感じられる場所であり、支配者への抵抗が触発され得る場所だと主張している。

⁴⁴⁷金泰靖のインタビュー、前掲書。

⁴⁴⁸*Variety* 1972.11.1.

⁴⁴⁹Paul Willemen, *op.cit.*, pp.232-234.

するこれらの機器を巧みに扱うところから生まれる。「彼の生産性は肉体的な力と装置の組合せにより管理され、(機械に備蓄された)死んだ労働(dead labour)の投入により倍加される。」⁴⁵⁰

ジェームズ・ボンドに比べると、李小龍(と香港拳撃映画の肉体)の能力は身体を通じてのみ発頭する。テクノロジーと戦略は、鍛錬された体と不屈の意志により、とって代わられる。彼は体一つで行う格闘技や、単純だが熟練が必要な器具(例えばヌンチャク)を使用する。それと同時に、この「産業労働者」的身体能力は、長い間「民族武術」の鍛錬によって獲得したものだ。この鍛錬こそが、この身体のアクロバティックな動きを可能とする。事情は敵もまた同じである。彼らもまた、カラテ、テコンドー、キックボクシング(など)で鍛錬された体でもって相対するか、単純で古い器具(刀、鉄槌、槍)を使用する。体とその動きという「確実」な素材をもって戦うという点において、これは「精神勝立法」に近いものといえるかもしれない。産業化時代に魯迅的なものはそうやって再びやって来る。

おそらく、ジェームズ・ボンドの体と李小龍あるいはアジアの拳撃映画の体を比較する時、ジェームズ・ボンドの映画で身体に付加された機器と同じ役割を、香港映画ではいわゆる「伝統(の秘笈)」が担っていると言えるだろう⁴⁵¹。特に、香港映画において、この強靱な体は、師あるいはその師から伝授された秘笈によって鍛錬された体だ。確かにこれらの体の歴史—文化的な伝統への没頭は、香港映画の一つの特質だと見うけられる。なぜなら、これらの映画は1960年代、ショウ・ブラザーズの時代劇から武侠映画にいたるまでの、一連の企画の延長線上にあるものであり、これ以前の様式が内包していた「種族的」文化民族主義⁴⁵²は、同様にこれらの映画においてもなお、強く発頭されている。伝統の秘笈は体と意志を遭遇させる。つまり、裸の身体と(架空の)アジア的価値、少なくともアジア的「意志」はここで出合う。

香港カンフー映画においてもっとも広く採択された物語の構造は以下の通りだ。主人公はある道場の一番弟子だ。名望もあり影響力もあるこの道場に、カラテの挑戦者が登場する(あるいは競争関係にある他の流派の挑戦者が登場する)。挑戦者は道場を滅亡させ、師は殺害される(あるいは滅亡の危機に瀕する)。主人公は復讐を決心する。新たな修練を経てより強くなった彼は、復讐に成功する(あるいは危機から師と道場を救い出す)。これは『精武門』に強い影響を及ぼした王羽の『龍虎門』の語りである(あるいはこの物語は『龍虎門』が影響をうけた『独臂刀』と似通ったものでもある)。

ところで、この伝統の問題は、これらの映画が念頭においた市場とこの市場内での受容、さらには垂流ものの登場までの全てを考慮に入れるならば、もう少し詳細に問われる必要がある。一番目の問いは、果たしてこの拳撃映画の動作はそれほど「オリジナル」なのか。まず、李小龍の場合を見れば、彼が截拳道を完成した場所はアメリカだった。すなわち彼の独特な動きはアメリカの複合的なアジアン・コミュニティというプリズムを通過した結果だった⁴⁵³。

韓国の場合はどうかと言えば、チャーリー・シェル、バービー・キム、王虎、黄正利(ファン・ジョンリ)、唐龍に至るまで、彼らは全てテコンドーの有段者として宣伝された。彼らが実際にテコン

⁴⁵⁰Ibid, p.244.

⁴⁵¹Ibid, p.245.

⁴⁵²Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997, p.114.

⁴⁵³李小龍の足蹴りを高く評価した張徹は、これがテコンドーの影響だろうと注意深く推測している。「ブルースリーは地図に「中国カンフー」を描き込んだ。だが彼のもっとも大きな力は彼のカンフーが純粹に中国的のものではないところにある。」Chang Cheh, op.cit., p.138.

ドーの有段者だったかどうかは重要ではない。一応はそのように「知られていた」。テコンドーは異国的な名前の数々を大韓国内へと引き入れる磁力をもっており、さらに有段者である彼らは、伝統武術の修練をナラティブのなかで繰り返す香港映画の身体とすでに匹敵するくらいの修練を経た者として再び誕生し得たのである。だが、彼らが駆使する動作が「テコンドー」へと収斂される場はあくまでも韓国内部だった。韓国を抜け出た時、彼らの動作は専ら「足蹴り」へと収斂される。李小龍のそれのように。要するに、民族武術はトランス/ナショナルな受容と同時にナショナルな感情にも訴えねばならない、これらの映画における最小限の「映画的仕掛け」だったわけである。「民族」、「伝統」とは、この身体の動作にあとからかぶせたものに過ぎず、かえってそのために十分にトランス/ナショナルな操作を可能とした。馴染みの体と馴染みのコンプレックスがつくった、共通の馴染みの価値がこれらの映画には流れており、共通の階級、ジェンダーを熱狂させた。

二番目に、オリジナルの問題が疑問だらけのものであるなら、しばしば上半身がはだけたまま闘うこれらの男性の身体が共有していたアジア的共通性とは何か。前の論議に戻って述べるならば、ジェームズ・ボンドと李小龍あるいはその亜流たちとの差異、最先端機器が装着された身体と修練を経た体との差異は、世界資本主義のなかでそれぞれの地域に付加された役割分担からくるものではないか。つまり、これらの身体はそれぞれの役割が果たす地域的メタファーとして見る方が妥当ではないか。繰り返すが、ジェームズ・ボンドの体が「アメリカ資本の全地球化を代表し、強制的な機構により管理することをドラマ化したファンタジー・シナリオの一部」として作動⁴⁵⁴するならば、香港、韓国、台湾などでつくられたこの拳撃映画は、全世界の中下位階層に安い商品を提供しなければならない低賃金労働力の具象化だと言える。これこそ、これらの映画のアジア的共通性の基盤ではなからうか。体一つで上京した者たちの体一つの映画が、政治経済的アジアの身体を表象していたのであろう。もちろん、そこに意志と価値の役割がないわけではないが。それはこの分業による疲労と人種のコンプレックスをひっくり返したものに過ぎないものかもしれない。

問いの場所を再び韓国へと戻してみたい。なぜその時、韓国で李小龍があれほど熱狂的な対象となり、なぜあれほど多くの体一つの亜流が登場したのか。

5.4. 鋼鉄はいかに鍛えられたかー重工業ハイ・モダン時代の身体

李小龍・ブームが起きた1973年と74年、韓国は維新体制に入った。1979年、朴正熙の死により終わることになるこのハイ・モダン軍事独裁期が、香港・韓国・台湾の拳撃映画が流行した時期と正確に重なっているのは偶然ではないだろう。維新という独裁者の「決断」は1970年代初頭、朴正熙政権がぶつかっていた内外的な危機の打開策であった。1972年の大統領選挙で、朴正熙は金大中を相手に苦しい闘いを繰り広げねばならなかった。外的にはアメリカと中国の関係変化、米ソデタント、日本・中国との国交回復といった一連の事件がこの政権を圧迫してきた。1972年10月26日に非常戒厳をもって始まった維新体制により、政治的安全を図った朴正熙政権は、経済的に新しい青写真を提示することによって危機を克服しようとした。

1973年8月、経済企画院が発表した「わが経済の長期展望(1972-81)」は以前の軽工業中心産業から重化学工業化政策への一大転換を知らせるものだった。鉄鋼、非鉄金属、造船、機械、電子、化学の

⁴⁵⁴Paul Willemen, op.cit., p.250.

六つの産業を重点育成産業として選定し、これらの産業の品目別生産目標を選定することを主要内容としているこの新しい経済政策への転換は、韓国が世界資本主義市場内で占める位置の変化に照応するものでありかつ、北朝鮮との体制競争という強い政治、軍事的動機に推し動かされたものであった⁴⁵⁵。

まさにこの瞬間に登場した拳撃映画の流行は、この産業化の脈絡においても一度語られる必要がある。もちろんこの流行が可能だった理由は、先にも述べたように、これらの映画の主な消費層である都市の若い下位階層男性の増加に関連する。ある韓国映画史家の指摘のように、これらの映画は都市外郭に流入した若い下層男性の「ストレス解消に役立つ」ものであった。当時の代表的韓国小説に登場する以下のような場面を見てみたい。

「私は顔が火照り、鉄鋼場の主人の自宅へ向かう路地を抜け出た。バス通りに出た私はズボンのポケットのなかに入っている百ウォン札二枚を信じ、寂しげに映画館に向かった。全部殺して片付けてしまう香港製剣術映画を見終われば、朝からすっかり崩れたスタイルをもう一度取り戻せるだろうという情けない考えだった。」⁴⁵⁶

1971年に発表された趙善作(チョ・ソンジャク)のデビュー作『志士塚』には、韓国で香港映画がいかに「消費」されたのかを示すきわめて典型的な場面が出てくる。『志士塚』は初等学校中退のほとんど文盲に近い若い溶接工の話である。彼は、お盆の朝、鉄鋼場の主人の家で朝ご飯をご馳走になり、住込み女中のヨンジャに映画を見に行こうと言うが、袖にされた。「すっかり崩れたスタイル」を取り戻すために彼が思いついたのは香港製剣術映画だった。おそらくこの男が見ようとした香港製剣術映画は張徹の『十三太保』である可能性が高い。『十三太保』は1970年のお盆シーズン(旧暦)に封切られ大ヒットした。

この場面は二つの点で興味深い。一つは、都市労働者にとって貴重な休日の時間に彼が向かった先が香港製剣術映画が上映されている映画館だったという点。二つ目、香港製剣術映画はこの若い男性の性的欲望が挫折した時、その代替物となったという点である。この若い男にとって香港製剣術映画は時間をつぶし、膨らんだ性的緊張を解消できる「気分転換」の適切な手段だった。上述したようにこの剣術映画(武侠映画)はすぐに拳撃映画へと移る。この小説が書かれた時、韓国で封切られた王羽の『龍虎門』は20万を越える観客を動員していた。男根的記号にあふれていたこの世界から自らの拳を発見するのは時間の問題であった。

拳をも含む男根的記号の問題と関連し、一つ検討しておかねばならないことがある。張徹と李小龍というこのジャンルのなかでもっとも影響力のあるこの二人の映画のどちらにおいても、女性は体系的に排除されている。先に言及したように、張徹は女性主人公に何の関心もないか、あるいは最初から除去してしまう。李小龍の場合、これまでも指摘されてきたように、女性主人公は異性愛的対象というよりは家族関係的形象、妹や姉に近い姿として現れる。女性の排除とともに、これらの映画には

⁴⁵⁵1972年7月4日の「南北共同声明」発表当時、北朝鮮を訪問していた韓国の訪問団は、北朝鮮の重化学工業の発展振りに圧倒され、韓国の軽工業を主とする経済政策に強い危機を感じた。イ・サン Chol「朴正熙時代の産業政策」イ・ビョンチョン編『開発独裁と朴正熙時代』創作と批評社、2003年、123頁。

⁴⁵⁶趙善作「志士塚」『城壁』瑞音出版社、1976年、292頁。趙善作はその後、この小説の連作『ヨンジャの全盛時代』を発表した。

異性愛的性愛場面がほとんどない。張徹と李小龍の映画がしばしばクィア的言説により解釈されるのも無理な話ではない。なぜなら、これらの映画で実に性愛的な場面とは、剣で刺すか、突き刺すか、または、あらわになった肉体と肉体のぶつかり合いが横行する男性と男性との間の対決場面だからだ。もちろん、この筋肉質のあらわな体の形象が、1960年代以降のアメリカナイズされた体と密接に関連していることは明らかである。Kam Louieの指摘のように、李小龍の映画が以前の武侠映画と決定的に異なる点は、その体がもはや地味な中国の伝統衣裳に包まれていないという点である。エロティックな李小龍の体は、そのことにより戦闘的な勇猛さに重きを置く伝統的な武的男性性と断絶するが、同時にナラティブのなかで反性愛的な役を持続することにより伝統との妥協を果たす⁴⁵⁷。この体をジェームズ・ボンドのヘテロセクシュアルな体と比較するなら、その差異はいつそう確然とあらわれる。端的に言って、李小龍(あるいは張徹の主人公たち)はジェームズ・ボンドと違い、女性主人公と夜を過ごすことはない⁴⁵⁸。要するに、これらの映画は露骨な「ホモ・ソーシャル」⁴⁵⁹映画であり、ジェンダーがより区分される消費を念頭に置いてつくられた映画なのである。

これらの映画のホモソーシャルな性格は明らかにクィア言説と深い親縁さをもっている。だが、私がここで述べようとするのは、それよりはるかに単純なことだ。このホモソーシャルな観客集団は、ここで何を見ようとしているのか。そして、果たして何が彼らの「ストレス解消に役立つ」のか。拳撃映画において最も重要なものは、やはり、闘う体である。ほとんど無敵に近い、刀も槍も鉄槌もものともしないこの鋼鉄のような体こそ、この集団が耽溺し熱狂し真似する対象なのだ。すなわち、この体はこの集団の理想(idea)なのだ。

少し後のことだが、1977年の映画『鬼門の左足利き』(朴祐箱)は、当時作られた韓国産拳撃映画の全ての特徴を総合しているという点だけを考えても興味深い映画だ。一つの様式の凋落期にはよくあることだが、全ての形式と規範はクリシェとして反復される。植民地時代の北海道の炭鉱村、タケジロウとセンノスケという対立する二人の日本人から搾取される韓国人鉱夫たちがいた。ある日、そこに正体不明の男、カンウク(バービー・キム)がやってくる。卓越した喧嘩の腕が、タケジロウの目に留まり、カンウクはタケジロウ派に入って、密かに鉱夫たちを助ける。そうしたある日、カンウクが鉱夫たちを助けていることを知ったタケジロウは、彼の両足を使えなくする。一方、センノスケ派がタケジロウ派を急襲、タケジロウを殺し、その地位を奪う。鉱夫たちとタケジロウの娘の手厚い看護で力を取り戻したカンウクはセンノスケ派と対決、センノスケは殺され、ついに鉱夫たちは解放される。

この映画は植民地時代を背景にしているが、この時代背景のための、いかなる仕掛けも施していない。映画の実際の背景は江原道(カンウォンド)南部の炭鉱都市・太白(タベク)であり、タケジロウとセンノスケという日本名の登場人物は、それぞれスーツにネクタイをした成功した事業家、皮ジャン

⁴⁵⁷武的男性性とアメリカ式男性性のハイブリッドとしての李小龍の身体については、Kam Louie, *Theorising Chinese Masculinity: Society and Gender in China*, Cambridge University Press, 2002/ Chris Berry、前掲論文。

⁴⁵⁸Jachinson Chan, *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*, Routledge, 2001, p.89.

⁴⁵⁹この概念はイヴ・K・セジウィック『男同士の絆 イギリス文学とホモソーシャルな欲望』から借りてきた(上原早苗・亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2001年)イヴ・K・セジウィックのこの記念碑的な著作によると、男同士の強い連帯に基いたホモソーシャルは同性愛と女性への嫌悪感を特徴とする。

にヘルメットをかぶった暴走族の形象で登場する。したがって設定とは関係なく、この映画は炭鉱町の労働者たちを苦しめる悪徳資本家の物語と読める。そこで巨大な送電塔をバックに悪人たちを打ちのめす主人公は、搾取される労働者たちを救い出すヒーローだ。このヒーローは二十人もの敵を一気に制圧する。

絵4-11. 『鬼門の左足利き』



『鬼門の左足利き』でもっとも興味を惹く場面は、カンウクがタケジロウのせいで使えなくなった足を鍛錬する場面だ。タケジロウとその子分がカンウクの足をめちやくちやに殴り蹴り、彼は起きることさえできない。だが、この試練は練磨を通じて克服されるのである。一方の桶には氷が、もう一方の桶には熱い炭火が準備されている。カンウクは両方の桶にかわるがわる、足を入れては抜き出し、それを繰り返す。氷の冷たさと炭の熱さに顔をしかめつつ、動作は休みなく繰り返され、結局彼は痛めつけられる前よりずっと強くなった足を手に入れる⁴⁶⁰。精錬という想像力のなかで、体は重工業時代の鉄の無意識をそっくりあらわしている。

送電塔に肩を並べるほどの強い肉体、この肉体の破裂、鍛錬、こうして得られる、以前よりいっそう強化された肉体。肉体の能力と鍛錬をめぐる拳撃映画のこの慣習的なナラティヴは、なぜこれらの映画が若い下位階層の男性たちに、あれほど熱狂的な支持を呼び起こしたのかについての端緒を提供している。いわば、この肉体をめぐるファンタジー・ナラティヴは、巨大な機械の前の労働者たちの怯えと夢をそのまま物語化したものだと言える。まず、強力な肉体、この肉体は機械に負けず劣らず強力だ。だが、この肉体は肉と血と骨をもった人間の体である以上、機械のように頑丈ではない。それは常に破裂する危険に晒されており、実際破裂する。当然のことだが、拳撃映画は闘う映画であり、互いの足、互いの拳が互いの顔面を、腹部を、胸を強打する瞬間、肉体は崩れ落ち、血を流し、壊れる。ところで破裂した身体はそこで終わりではない。この身体はもう一度実に熱い火のなかで「鋼の

⁴⁶⁰実際この場面は、拳撃映画の慣習と呼ばれるほどこのジャンルに頻繁に出てくるものである。最初は『龍虎門』からだった。ここで王羽は熱せられた砂のなかに手を差し込み「鉄砂掌」を練磨し、両足に重しをつけて歩くことにより気功を会得する。その結果、彼の肉体は、彼の体が壊れる以前よりずっと強化され、彼は師の復讐に成功する。

ように」鍛錬される。そうしてはじめて身体は「鉄塊」に卑近するあるものとして再び誕生する。鉄鋼の現実と陽鋼の想像はここで一つになる。

この鉄塊と人間の身体の類比関係により形成されたナラティブが、70年代の韓国の産業化と関連があることは明らかであろう。なぜ、あれほど拳撃映画は人気があったのか。これらの映画は当時の重化学工業の過程での身体への選好と無意識を見せるだけでなく、身体的限界にとまなう無意識的な危機と抵抗感をも表現する。「産業役軍」として呼び出されたある体は、あの強力な肉体を見つつ、巨大な機械の前に立つ日常的恐怖を相殺すると同時に、傷ついた身体、だからこそ自分のものと同じようなあの身体に共感したのだろう。そして、この共感は一国内だけに終わらなかった。すでに制作主体さえ不明確になっていたこうした映画は、より多く、そして少しでも早く作られてアジア全域を彷徨い、文化消費の最下層において消費された。まるで韓国の商品が世界資本主義市場のなかで安価の商品として下位階層に消費されたかのように。

6. 小結：アジアという乗り換え駅、世界性という終着駅—媒介としての「アジア」

これらの映画がアジアを脱して、本格的に全地球的消費の対象となったのは1980年代以降、ビデオという新たな技術複製装置の登場からだった。ビデオ産業はより多くのコンテンツの、より安価な提供を求める。これらの映画は香港映画の垂流として、毎月あふれるようにビデオショップの新作アクション映画コーナーを埋めていった。市場はアジアを脱し、全世界的に広がっていった。「アジア・マーシャル・アーツ・フィルム」というカテゴリーが作られたのはこのころだった。これらの映画の消費者たちに日本、香港、韓国映画を分別することは、簡単なことではない。文化的、民族的な差異はいともたやすく無視された。さらに、すでに「ある」映画の表象は、文化的、民族的境界からはみだしていた。「そういうことから、これらの映画は均一に、ただ単純に「アジア」となってしまった」⁴⁶¹。ところで、このカテゴリーは結果的にある種の歴史と現実を正確に反映しているものでもあった。

映画からテレビへの移動に対応する過程において生成されたアジア・スペクタクル時代劇の後効果として、アジア・アクション映画の広域消費空間が構築された。しかし、この「体」のジャンルが、直ちに「世界」へ接続したわけではない。李小龍の映画とそのファンダムという乗り換え駅を経て、また、ビデオ文化という一つのメディア・テクノロジーのおかげで、この一連の「アジア・マーシャル・アーツ・フィルム」は「世界的」流通網のなかへと呼びこまれた⁴⁶²。そのとき、この回転率の

⁴⁶¹David Desser, "Hong Kong Film and the New Cinephilia", edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006, p.218.

⁴⁶²ビデオ市場はアクション映画(action film)というカテゴリーをジャンルとして成立させるのに決定的な役割を果たし(アクション、ドラマ、子ども、ホラーなどに区分けされているビデオショップの分類を考えてみよ)、このアクション映画の下位カテゴリーとしてmartial arts filmが分類されている。アメリカ的な脈絡の中で現在通用しているアクション映画という用語の成立をたどるポール・ウィレメンは、アメリカ内において見れば、マーケティング・カテゴリーとして存在したアクション映画がプロダクト・カテゴリー化するのにある程度の貢献を果たしたことは、他でもなく martial arts filmであり、アクション映画を慣習的にジャンルとして認知させたのは、ビデオ市場においてなされた分類化の結果だと見ている。Paul Willemen, op.cit., p.230.

高いジャンルは国籍不問、無脈絡的享受の対象となり、こうして「世界映画史」の一頁に登記された。

しばしばこうした映画に接する映画研究者たちは、「ナショナリティ」をほとんど推察できないこれらの映画的状态に、慌てることになる。私の経験を述べれば、『盲獣』の登場人物は英語で話し、『腕のない剣客』の登場人物は流暢なドイツ語使用者であった(また、英語の字幕がついていた)。『鬼門の左足利き』の登場人物はフランス語に慣れていて、このような映画がこうした状態に出会うことになる理由は簡単だ。1970年代半ば以降(具体的には李小龙の映画の西欧でのブーム以降)に形成された「アジア・マーシャル・アーツ・フィルム」ファンダムは、熱烈な消費者を育て上げた。彼らは、80年代のビデオ文化を経て90年代のVODやウェブ基盤のファンサイトに至るまで、自分たちの趣向を広げた。自国内ではネガティブフィルムすらなくなり、アーカイブの珍奇な蔵書となったこれらの映画は、ヨーロッパとアメリカの露店でその国の言語をまともなままあふれ、今ここに再帰してきている。

絵4-12. 『鬼門の左足利き』(左)『最後の精武門』(右)



申相玉は生涯、映画の国際性という問題を抱えていた。大韓民国・香港・朝鮮民主主義共和国・アメリカと続いたその映画の旅は、一方ではきわめてナショナルな解釈を可能にすると同時に(韓国と北朝鮮という二つの分断国家において彼は、「一つとしての韓民族」という表象を成立させることに貢献した)、映画のトランスナショナリティという問題に接触させている。映画において「普遍的視角性」とはいったい何か、ということについての長年の論争も、そのうちのひとつだ。結局、申相玉が追究した「普遍的視角性」という問いが、グローバルなビデオ-DVD-VOD市場の「アジア・マーシャル・アーツ・フィルム」のシーンにおいてついに答えを得るようになったのは、きわめてアイロニカルに見える。階級的に、性的に分割されているこの世界(この市場を主導するのは全世界の下位階層の男性である)において、ナショナルは単にアクションの略号に過ぎない。必要により、カラテ、ムエタイ、少林拳、テコンドーなどへ絶えず分化していく。もちろん、この意匠には理由とスタイルについて、事後の正当化が必要だ。だが、これらの理由もまた、当代的な意識の中にあった。まるでアジア的価値が西洋式モダンの極限・ハイ・モダンの企画を正当化する根拠として提示されるように。

全世界の下位階層の男性が主導したこの均一な消費のなかで映画は、ついにナショナル映画のいかなる位階もなしに、真の「共通性」の形態を得た。これはきわめてアイロニーな瞬間だ。なぜなら、全世界の労働者たちの(無意識的な)「感覚的」団結と全世界の資本の循環とが、ともにそこに作用していたからだ。古い映画の命題、産業であり芸術としての映画は、商品にもっとも近い形を得たとき

にはじめて、「世界性」の獲得に成功したのである。この「アジア」の商品は、ほかのアジアの商品のように低賃金労働の安価な商品という点で競争力を得た。そしてこの消費にナショナリティーを念頭に置く者はほとんどいない。あなたのシャツが、メイド・イン・ベトナムなのか、メイド・イン・台湾なのか、メイド・イン・コリアなのか、気にする者など誰もいない。

1960-70年代という東アジア産業化の局面において、アジア映画は「インターナショナル」という長年のテーマを、そのもっとも下位において発見したのかもしれない。ここで、アジアあるいは世界の居所とは、「体」という場だった。この動く体、労働する体は、拳撃の身体のなかに自らの映画的現身を発見し、歓呼した。

結論

筆者は本論文を通じて、戦後日本、韓国、香港のアクション映画を対象に、1950年以後の「自由アジア」という名で改めて(この場で互いに)出会うことになるこの戦後国民国家の(香港の場合、「植民地国家」)政治無意識が男性の身体を通じて現れる方式を解明することを試みた。旧帝国と旧植民地(旧占領地)という「歴史」は、言わば乱反射する事件の記憶を通じて絡みあっているのである。また同じ冷戦陣営に属しているこの個別の場所で「共通に」現れた一連の「暴力」と「敵対」のイメージを解明するために、本論文では映画における広域圏、あるいは「東アジア」という範疇(確定的「圏域」ではない)に注目してみた。

日本、香港、韓国の1960～70年代を風靡したアクション映画に対する理解は、一国映画史の枠組みの中では決して解消ができないのであり、したがって相互関係の中から把握すべきである。なぜなら、この映画が表している個別地域の政治的無意識は、「矛盾」と「媒介」の単位としての「東アジア」という共通の場のもとで形成されたものであるからである。個別地域の政治的過程に作用した植民地—被植民地の記憶と冷戦秩序は、この地域に「過去」をめぐる闘争と責任=応答の可能性の範囲を意味する固有の「矛盾」の場を残したのであり、この矛盾は冷戦—特にパックス・アメリカナという新しい秩序によって調整された。この矛盾と媒介装置としての東アジアというラインの上を貫流して回転していたものが、東アジア・アクション映画である。このジャンルの中で敵対と共感、文化的共同戦線と複雑に絡み合った争闘が恣意的に結びついた。これはそれぞれの場所の固有の政治性を否定するものではなく、この固有の政治性が共通の条件のもとでそれぞれ異なって脈絡化されるということの意味する。

戦後日本は敗戦とアメリカ占領期を経て新たに「単一民族」国家として再確立された。「解放」と朝鮮戦争の結果、大韓民国は後期植民地分断国家として成立した。また、イギリス植民地香港は1949年中国革命以後に本土の中国人の半永久的な避難所であり、華僑資本の拠点地となった。この各々の戦後国家(都市)の有様を把握するためには、個別の場所の文化戦略を共通の前提、冷戦と帝国—植民地(占領地)の遺産、そしてこの地域の産業化という脈絡に照らしあわせて問う必要がある。そして、この問いに最大値の具体性を確保するために、東アジア下層階級の男性身体の運動と戦いを取りあげ、そこに議論を収斂させた。本稿の研究対象は、東アジア・アクション映画の男性の身体表象であり、より正確に言えば「アジアの身体」と呼ばれたものの映画的表現—その中でも1960、70年代の韓国、香港、日本が実体的に共有した映画様式を問題にした。なぜその時、その場所で、アクション映画は、個別社会「それぞれの」下層階級の男性たちの政治的無意識を「共通に」代弁するジャンルになり得たのか。

また本稿で明らかにしようとしたことは、ナショナルな欲望が実はトランス／ナショナルな構図の中で構造化されていたという点である。この構図は次の通りである。(記憶をめぐる闘争を含む)帝国日本という地図の下に置かれた「一つ」の過去、冷戦下のアメリカ覇権下に置かれた同一の利害関係、「自由な」ハイ・モダン社会という同一の未来展望、そして何よりもそのような時間軸の動揺の中でも常存していた階級分割の現実と「アジア的」男性性回復への熱望である。

このような戦後における個別国家の様相を解明するには、冷戦アジアというイデオロギ一的限界、経済的利害の最大単位と媒介単位に対する考慮から探らなければならない。また、この冷戦アジア自体が旧帝国日本の植民地、あるいは占領地だった記憶を共有しながら、その遺産を抱えこんでいた事

情も見逃してはいけない。何より重要なことは、最もナショナルな表象とそこに絡みあった政治的熱望と無意識が、同時に超国家的な受用と理解(多くの場合、誤解を含む)を伴って汎地域的に享有されていたという事実である。

周知のように、1950、60年代はこの地域において非常に強烈なナショナル・シネマの成立期だった。ナショナル・シネマは、国民国家創設期の遂行的ナショナリズムが要求した強力な当為であると同時に、この地域(そればかりか、アメリカ主導の自由陣営全体において)の映画の「普遍」として設定されたハリウッド映画に対する対抗「価値」としての意味を持った。ハリウッドに対立する固有の名は、ほとんど常に(地域ではなく)「国家」の名前であり、この対立はほとんど常に文化的な危機の言説と関連する。映画はアイデンティティの形成と共同体構築のための主要な国民文化的資源であり、この個別の政治共同体の政治的無意識が発現する表象装置として機能した。しかし同時に、映画は常により広い市場を要求する産業の論理の中で、個別の政治共同体の範囲を越えるという欲望を抱く。

海外市場の問題は、「進出」という19世紀の帝国主義的レトリックや冷戦後の経済主義で染まっており、しばしば制作段階においてもトランス/ナショナルな価値は重要な考慮の対象となった。もちろん、実際ハリウッド映画を除いた多くの「ナショナル・シネマ」の海外市場での収益が、自国の市場内での収益よりはるかに劣っていたとしても、映画が資本主義市場論理の産物である限りにおいて、海外市場の開拓とは常に潜在的に映画産業に要求される命題として作用する。問題はここでの「開拓」とは、共同の記憶、共同の限界、共同のビジョンを保有するのみならず、共同の矛盾と闘争可能な場所を前提としているという事実である。筆者が日本、香港、韓国のアクション映画を解明するために設定した矛盾と媒介の単位、あるいは装置としての東アジアとは、そのような意味においてそれ自体で政治的であり経済的な概念である。

申相玉とランラン・ショウ、そして彼らの先輩格にあたる永田雅一のような熱烈な文化民族主義者が、同時に海外市場進出に最も積極的な映画資本家でもあったという事実は、民族(国民)国家の有力な表象装置であり、産業である映画のこのような属性を十分に表す事象であろう。一方、それらが自国の映画市場を超越しようとする時、共通して引き合いに出されたのは、「アジア的価値」あるいはこの価値を内蔵した「アジア的美学」というものだった。それはしばしば「民族的」と呼ばれたものと意識的/無意識的に混同されたりもした。なぜなら、近代性が「西洋」という地域的源泉と関係を結んでいる限り、それに対する対抗的価値もまた地域的媒介/調整を必要とし、それが民族的なものに狙いを定める瞬間にでき、 「地域的な」 範疇による流通を避けることができないためである。

アジアとこうした価値を初めて結びつけたものが、帝国日本のアジア主義だったということを念頭に置くならば、「アジア的価値」を言及するレトリックに帝国の歴史—経験が介入することは偶然ではないだろう。本文で言及したが、ある日本の映画製作者はフィリピン(すなわち旧占領地)で開かれたアジア映画祭の開催観覧期に、「映画による大東亜文化圏は美しく花開いている」と感激している。要するに、この地域の映画は国家、アジア、世界という三つの歴史的な相互関連の中から把握されるべきであるが、この時アジアは国家と世界の間の変動的な「媒介項」として作用し、この媒介項はその都度新しく再構成されているのである。

では、なぜ東アジアのアクション映画なのか。植民地と冷戦を貫流するアジアの政治的無意識を解明するうえで、また映画の政治的性格を問題視するうえで、東アジアのアクション映画はどのような視準点を提供することができるのか。本稿において、男性の身体の動きを主たる質料とするアクション映画を主な分析対象とした理由は三つある。まず、アクション映画は、敵の形状を明確にすること

によって一つの政治共同体が何に対する敵対を通じて構成されているかを明瞭に示す。換言すれば、敵対と連帯のナラティブで構成されるアクション映画は、敵と同志の区別の中から「政治的なものの概念」の最も明瞭な映画的一さらには表象的(representative)顕現(presentation)を見せる。第二に、主に男性の近代化論者によって作られたこの地域の文化産物において、女性が民族の不変的な実体として意味化されることに反し、公的政治主体として意味化される男性はより顕在的意味の政治的無意識を反映する。アクション映画のなかの人物の戦いは、同時代の個別社会における怒りと熱望、さらに時折、東アジア「自由世界」の政治的矛盾とビジョンを露呈させる。

第三に、この地域で実際最も活発な人的・物的交流が行なわれたこのジャンル映画は、最も幅広くトランス/ナショナル的に流通した映画という点で、映画において国家と市場、政治経済学というベクトルを探求する際に、適切な入り口を提供する。解釈の場以前に存在する人的移動、技術的交渉、産業的流通の問題は、解釈それ自体にも決定的な役割を担う。

日本と韓国、香港を行き来し、1950年代から1970年代までを記述する本論は、一方でクロニクル的な記述、あるいは個別場所の順次羅列とは距離をおこうとした。これは前述したように、可能な限りそれぞれの単位(日本、韓国、香港映画)を固定的なものとして把握しないためである。すなわち、このような方法は閉鎖的に時系列化された個別のナショナル・シネマヒストリーの「あいだ」の実際の相互関係を解明するうえで避けられない選択だった。特に、同時多発的に現れた数多のヒーローとその登場要因を可能な限り多面的に記述するためには、個別史間の比較ではなく、互いの表象的連続のシーケンスを契機として叙述する必要があった。

本論で行った一連の分析を通じ、次のような結論を得た。

第1章では、反共戦争映画から植民地期の満州を舞台にする大陸物、大韓民国成立期の政治ヤクザを主人公とした俠客物に至るまでの韓国のアクション映画を対象に、内戦と冷戦の上に成立したこの政治共同体がどのような敵の形状を基盤として構築されていったのかを探った。1960-1970年代の韓国のアクション映画は、構成された体制(constituted regime)以前、あるいは外側を想像する構成的な力(constitutional power)と関連した「大陸物」から、体制成立以後あるいは体制内部を背景に「俠客物」としての緩やかな移動を見せた。ここではその原因を前者の場合は(植民地に関する)「占領」の叙事、および1961年の韓国軍事「クーデター」という歴史的状況と連動させる一方、後者の場合は軍事独裁開発体制下で暴力が国家によって独占される過程—特に経済開発計画の下での大衆的同意体制と関連させて説明した。韓国映画と暴力を問題にしたこの章では、特に韓国アクション映画の固有の原形式(archi-type)を反共戦争映画と把握した。韓国の反共戦争映画が同じ顔をした敵であるという内戦のジレンマから自由でなかったとすれば、植民地期満州を背景にした大陸物は敵を日本軍の顔に交替させることによってこのジレンマから抜け出すことができた。同時に、この敵から繰り返し収められる勝利を通じて、「交戦/抗争と解放」という国家創生のナラティブが(少なくとも象徴的には)「成功」を収めた。しかし、後期植民地分断国家大韓民国は、日本に加えもう一つの敵を要求した。大韓民国成立期の政治ヤクザを主人公とした俠客物は、日本人とアカという二つの敵を次々と相手にすることによって、大韓民国という政治共同体の顕現を誇示した。大陸物に続き、1970年代朴正熙の維新体制成立期に達したいわゆる「俠客物」映画は、緊急措置の名でもって法が最も恣意的な方法で出没する場所で、なおかつ最も安全な方法で暴力を表現できる方式を見出した。すなわち、法の到来とともに投降する違法者を主人公にした暴力の体制内における収斂過程がそれである。

第2章では、戦後日本と韓国で登場したそれぞれ異なる身体に障害を持つヒーローの形象に注目した。日本アクション映画の盲人と韓国アクション映画の肢体障害者が見せるそれぞれの身体的欠如は、

二つの戦後「国民国家」の国民の形成とその過程で排除されたものと関連していた。本章では、この身体障害のイメージと個別国家の政治的無意識を一種の類比関係から把握した。日本ではなぜ『座頭市』のような「盲目」のヒーローがそれほど人気があったのか。一方、『座頭市』の東南アジア全域での興行にある程度影響された香港のいわゆる「残侠映画」では、盲目はなぜ突然切断のイメージとして「翻案」されているのか。また、なぜ韓国ではこの翻案されたイメージ、『独臂刀』のように肢体障害のヒーローが熱狂的な人気の対象となり、以後数多くの片腕の人、片足のヒーローの登場を生むことになったのか。筆者は『座頭市』の盲目が、冷戦の最中に繁栄を謳歌してきた戦後日本の歴史に対する忘却と、冷戦下の民主主義平和国家という「慰安/偽善」と関係していたと捉えた。あの強固な盲人武士の形象こそ、拡張的皇軍の次に現れた自己慰安的「自衛隊」、さらに「平和国家」日本のメタファーとして読むことができるのではないだろうか。しかし、『座頭市』の盲目は、敗戦の末にアメリカからの贈物として成立した日本という「主権国家」において享受する国家共同体それ自体に関する根源的な問いと触れ合っている。つまり、『座頭市』の盲目が堅持する視覚共同体に対して背を向けるということは、国家共同体が所与のものではなく、「製作」されたものであるということ認識せざるを得なかった戦後日本で、なぜそれほどに国家に対する急進的な思考が可能になり得たかを示してくれる。『清作の妻』のような映画が示している触覚の世界にまで向かうこの限界概念としての共同体に関する想像は、近代日本国家の妄執に対する一つの論評と言える。

韓国の場合、二つの中国の間に置かれた香港から渡ってきた『独臂刀』が、これほどまでに広範囲な影響を及ぼすことが可能だったのは、この形象自体が分断とその克服という希望に適合したためである。失った腕と足は、「切断された領土」に対する欠如の意識と回復への熱望を追求する。一方で、武力と精神力によるこの肢体障害者の最終的な勝利は、分断体制の象徴的克服に狙いを定める。しかし、そのような代理補充にもかかわらず、この欠如は依然として物理的欠如として残る。

第3章では、アジア映画祭とこの映画祭を通じて成立した韓国と香港の間での合作映画を対象に、「アジア映画」というカテゴリーとこれをめぐる冷戦アジアという文化の場の成立について論じた。ここでは二つの「民族映画」資本を結合させた国際政治的な力と産業的危機意識、国内的必要性、さらにこのような機械的な結合がなぜ失敗せざるを得なかったのかを探ろうとした。アジア映画祭は、朝鮮戦争休戦直後の日本の対アジアにおける再進出に対する欲望、中国革命以後の新たな販路を切り開かなければならない華僑資本家の要求、ナショナル・シネマ構築期に入ったその他のアジア新興独立国家の自己展示の場に対する必要性が結合するなかで生じた。この映画祭で申相玉とランラン・ショウという典型的な文化民族主義者であり、近代化論者である二人の映画資本家が出会うことになるのは偶然ではない。なぜなら、この映画祭はそれ自体が文化ナショナリズムやより広い市場に対する要求、ハリウッドという「普遍」とヨーロッパ映画祭に対する対項として設定されたものであるからである。アジア映画祭は古くなった野心の経済的純化形態、自らを展示しようとするニューランナーの焦燥感、(それ自体でヨーロッパという広域の模倣である)強力な普遍形式に対する対抗の共同戦線と関係していたのであり、何よりも世界性を媒介する単位としての「アジア」をこの地域の文化プランナーに明確に喚起させた。申相玉の申フィルムとランラン・ショウのショウ・ブラザーズは、『姐己』と『大暴君』という二編のスペクタクル時代劇を作った。しかし、二つのナショナル・シネマの平面的結合を通じて、共通の観客を創出できるだろうという彼らの望みは失敗に終わった。この失敗が見せるものは、それぞれの単位を固定された実体として認識し、この単位の中に「すでに」共有の価値(美学)があるというその望みの空疎さだった。さらに、まさにその共有の価値(美学)、つまりアジア的価値あるいは美学と呼ばれるものが不変であるという望みは、明らかに致命的な産業的失敗に

ぶつかり破れていった。アジア的価値、アジア的美学、アジアの共通性はむしろ過去でなく、まさに今、発見されないまま存在しているのである。

以後、「世界」映画史に「アジアン・マーシャル・アーツ・フィルム」として記されることになる一連の映画を扱った第4章は、時間の順序においても、また「すでに総合的な出来事」によって、今までの叙述の交差と乗り換えを含む一種の終着地である。この章は、映画のナショナルな性格とトランスナショナルな動きの間の拮抗関係を追跡してきた本稿においてある結末に該当する。ここで対象としているものは、1960年代中・後半に登場したショウ・ブラザーズの「新派武侠編」と、その直接的な相続物である1970年代のカンフー映画、そして国籍を問うことのできない亜流「拳撃映画」などである。第3章で論じた大規模合作スペクタクル時代劇とも関連があるショウ・ブラザーズの時代劇と、日本剣戟映画の影響を受けて作られた新派武侠編は、ショウ・ブラザーズが1960年代に継続して推進していたグローバリゼーション戦略の偉大な成果だと言える。この映画はまもなくカンフー映画へと移行していったのであり、カンフー映画は李小龍という国際的なスターの登場をきっかけに全世界に広がった。李小龍映画のブームは、韓国のような強力な国家統制とナショナル・シネマの理念が強く作用する場所においても、例外なく適用された。李小龍映画は数多くの亜流を産んだが、特にこの地域的変容において重要なことは、韓国－香港、韓国－台湾の一連の合作映画であるということである。韓国人俳優とスタッフなどの人々の参加を口実に、あるいは完成された映画の再編集を通じて、または単に書類上の操作を通じて成された偽装合作映画までを含み、この国籍不明の映画は、内部的には最小限のナショナルの外皮を取り囲んだまま(あるいは取り囲まれたふりをしながら)持続的に生産された。ここで筆者はもう一度次のような事実を強調する必要性を感じる。李小龍映画を含む、カンフー拳撃映画に対する広範囲な呼応は、産業化時代の都市の男性下位主体の発生と関連があった。同時に、李小龍とこの身体を模倣するこの亜流映画は、グローバルな資本主義がこの地域に賦課した役割がそれ自体でメタファー化されたものだと言える。すなわち、香港と韓国、台湾などの地で作られたこの体一つで戦う映画は、全世界の中・下位階層に手ごろな商品を提供しなければならない低賃金の労働力を具象化する。「アジア的身体」、つまりアジア的価値の現在の形態であり、アジア的美学の具体的質料がそこにあった。その時、その時期、アジア映画の普遍性あるいは共通感は、過去や未来の精神的で文化的であり、かつ高度な価値のなかに存在しているわけではなかった。その場所は、より薄汚くも明確な可視性を持ったものであり、全世界の資本主義の地域的編成が、個人の身体に偏在する方式の中に見出さなければならないものだった。

最終的に「アジアン・マーシャル・アーツ・フィルム」は、映画において普遍性とは何かに関する一つの答弁を教えてくれる。ビデオ産業時代以後、アジアン・マーシャル・アーツ・フィルムは全世界の下層階級男性らに享受された。そして、このフラットな「消費」の中で映画はいよいよナショナル・シネマのいかなる位階もなくして真の「共通性」の形態を得た。アジアン・マーシャルアーツ・フィルムのこの全世界的な流通こそ、全世界の労働者の「感覚的」団結と全世界資本の循環が共に作用した結果という点において、非常にアイロニーな瞬間だと言えるはずである。もしかしたら、形容詞としての「アジアン」という仮想的価値、あるいは美学で包装されたこの商品としての映画が、そうすることではじめて「世界性」の獲得に成功できたこの事例は、「自由アジア」という資本主義陣営の映画が到達できた残酷な象徴的かつ物理的に意味深長な最終的帰結だったのかもしれない。この帰結を実在的なもの、あるいは象徴的なものとしてだけで理解してはいけないだろう。この争闘のドラマには、アジア男性の下位主体という形状の欲望の最大値が、身体という実在的かつ象徴的な限界の下に刻まれているためである。

参考文献

1. 新聞及び雑誌

『朝鮮日報』『東亜日報』『京郷新聞』『韓国日報』『毎日経済』『ソウル新聞』『大韓新聞』『新亜日報』『ハンギョレ』のほか（以上、韓国語新聞）

『東京日日新聞』『毎日新聞』『朝日新聞』『読売新聞』『産経新聞』のほか（以上、日本語新聞）

『シネ21』『KINO』『ムービスト』『思想界』『女苑』のほか（以上、韓国語雑誌）

『キネマ旬報』『映画芸術』『社会タイムス』『映画評論』『婦人公論』のほか（以上、日本語雑誌）

『南国電影』（中国語／英語雑誌）

2. 東洋書

2-1. 日本語文献

浅野豊美『帝国日本の植民地法制——法域統合と帝国秩序』名古屋大学出版会、2008年

阿部生雄『近代スポーツマンシップの誕生と成長』筑波大学出版会、2009年

石田耕造(崔載瑞)「一億の決意」『国民文学』1945年5月

李珍宇・朴壽南『罪と死と愛と』三陽社、1963年

市野川容『身体/生命』岩波書店、2007年

李英載『帝国日本の朝鮮映画—植民地メランコリアと協力』三元社、2013年

岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一編著『戦後日本スタディーズ』紀伊国屋書店、
2009年

植野真澄「傷痍軍人・戦争未亡人・戦災孤児」倉沢愛子・杉原達・成田 龍一・テッサ・モーリス・
スズキ・油井大三郎・吉田 裕編 『アジア・太平洋戦争6 日常生活の中の総力戦』岩波書
店、2006年

植野真澄「占領下日本の再軍備反対論と傷痍軍人問題－左派政党機関紙に見る白衣の傷痍軍人」『大
原社会問題研究所雑誌』No.550－551、2004年

宇田川幸洋「キング・ボクサー」『キネマ旬報』1974年9月上旬

内野達郎『戦後日本経済史』講談社、1978年

江藤文夫「日本映画の伝説『釈迦』」『映画評論』1961年12月号

大島渚『大島渚1968』青土社、2004年

岡部牧夫『満州国』講談社、2007年

荻昌弘「申相玉監督について」『映画評論』1962年8月号

小熊英二・姜尚中編『在日一世の記憶』集英社新書、2008年

小熊英二『『日本人』の境界』新曜社、1998年

——『『民主』と『愛国』-戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社、2002年

川瀬俊治「在日朝鮮人と援護行政」吉岡増雄編『在日朝鮮人と社会保障』1978年

木畑洋一「アジア諸戦争の時代1945－1960年」『東アジア近現代通史7』岩波書店、2011年

金九『白凡逸志』梶村秀樹訳、平凡社、1987年

金時鐘『「在日」のはざままで』、平凡社、2001年

草壁久四郎「ソウルでアジア映画祭」『キネマ旬報』1962年6月下旬

黒澤明『蝦蟇の油: 自伝のようなもの』岩波書店、2001年

——『黒澤明語る』聞き手原田真人、福武書店、1991年(『黒澤明大系 第4巻』講談社、2010年)

酒井直樹「多民族国家における国民的主体の制作と少数者の統合」『総力戦下の知と制度』岩波書店、2002年

佐々木隆爾『サンフランシスコ講和』岩波書店、1988年

座談会「『ドラゴン怒りの鉄拳』とブルース・リー映画を支える美学」『キネマ旬報』1974年7月下旬

座談会「『羅生門』と日本映画界」『婦人公論』1951年12月号(『戦後映画の出発 現代日本映画論大系1』冬樹社、1970年)

佐藤勝巳編『在日朝鮮人の諸問題』同成社、1972年

佐藤忠男「刀にまつわるヒロイズム」『映画芸術』1962年3月(『日本ヌーベルバーグ 現代日本映画論大系3』冬樹社、1970年)

——『日本映画史2』岩波書店、1995年

——『日本映画史3』岩波書店、1995年

——「危機と模索」『日本映画の模索』岩波書店、1987年

澤井淳『勤労と結婚』健文社、1944年

時事通信社編『1954年版 映画年鑑』時事通信社、1954年

——『1955年版 映画年鑑』時事通信社、1955年

——『1963年版 映画年鑑』時事通信社、1963年

——『1964年版 映画年鑑』時事通信社、1964年

——『1967年版 映画年鑑』時事通信社、1967年

篠田英明『「国家主権」という思想、国際立憲主義への軌跡』勁草書房、2012年

高崎宗司『検証日韓会談』岩波書店、1996年

高橋哲也『国家と犠牲』NHKブックス、2005年

永田哲朗『殺陣チャンバラ映画史』社会思想史、1993年

中村政則『戦後史』岩波書店、2005年

生瀬克己「日中戦争期の障害者観と傷痍軍人の処遇をめぐって」『桃山学院大学人間科学』No.24、
2003年

西牟田重雄『戦争と結婚』1942年（小島春江編『婦人一生の知識：近代女性文献資料叢書 9』大空
社、1997年）

西本正『香港への道』聞き手山田宏一・山根貞夫、筑摩書房、2004年

日本傷痍軍人会『日本傷痍軍人会十五年史』戦傷病者開館、1967年

原田真人「ブルース・リーとは何者なのか」『キネマ旬報』1973年12月上旬

藤田省三『現代日本思想大系』第3巻月報、筑摩書房、1965年

増村保造「ある弁明—情緒と真実と雰囲気に向けて」『映画評論』1958年3月（佐藤忠男・岸川真
編著『映画評論の時代』カタログハウス、2003年に再収録）

———「谷崎の世界とギリシヤ的論理性」『映画芸術』1964年11月（現代日本映画論大系編集委員
会『現代日本映画大系4』冬樹社、1971年に再収録）

松田正男「新座頭市 破れ！唐人剣」『キネマ旬報』1971年2月上旬

松山英夫「アジアにかける映画の橋 第8回アジア映画祭の記」『キネマ旬報』1961年4月下旬

丸川哲史『リージョナリズム』岩波書店、2003年

丸川哲史『冷戦文化論』双風舎、2005年

- 丸山真男「「現実」主義の陥穽」『丸山真男集 第五巻』岩波書店、1995年
- 「戦後日本のナショナリズムの一般考察」『丸山真男集 第十三巻』岩波書店、1995年
- 三宅明正「日本の戦後改革」『東アジア近現代通史7』岩波書店、2011年
- 山口淑子『誰も書かなかったアラブ』サンケイ新聞社出版局、1974年
- 山室信一『キメラ—満州国の肖像』中央公論新社、2004年
- 邱淑婷『香港・日本映画交流史』東京大学出版会、2007年
- 保田与重郎「蒙疆」『保田与重郎全集 16』講談社、1987年
- 梁石日『アジア的身体』青峰社、1990年
- 横田順彌『熱血児 押川春浪—野球害毒論と新渡戸稲造』三一書房、1991年
- 四方田犬彦・斎藤綾子『映画女優若尾文子』みすず書房、2003年
- 四方田犬彦「チャンバラと武侠片」京都映画祭実行委員会編『時代劇映画とは何か』人文書院、1997年
- 『李香蘭と東アジア』東京大学出版会、2001年
- 『ブルース・リー』晶文社、2005年
- 『大島渚と日本』筑摩書房、2010年
- 和田春樹「歴史の反省と経済の論理」東京大学社会科学研究所編『現代日本社会7 国際化』東京大学出版会、1992年
- E・H・カントロヴィチ『王の二つの身体』小林公訳、筑摩書房、2003年
- G・C・スピヴァク『サバルタンは語るができるか』上村忠男訳、みすず書房、1998年

イヴ・K・セジウィック『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年

エティエンヌ・バリバル『ヨーロッパ市民とは誰か：境界・国家・民衆』松葉祥一・亀井大輔
訳、平凡社、2007年

カール・シュミット『政治的なものの概念』田中浩・原田武雄訳、未来社、1970年

カール・マルクス、フリードリヒ・エンゲルス『共産党宣言・共産主義の諸原理』水田洋訳、講談
社、2008年

ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル』高桑和巳訳、以文社、2003年

ジョン・ダワー『敗北を抱きしめて』三浦陽一・高杉忠明・田代泰子訳、岩波書店、2001年

スーザン・バック・モース『夢の世界とカタストロフィ』堀江則雄訳、岩波書店、2008年

ドナルド・リチー『黒澤明の映画』三本宮彦訳、社会思想社、1991年

ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』白石さやか・白石隆訳、NTT出版、1997年

マックス・ヴェーバー『職業としての政治』脇圭平訳、岩波書店、1980年

ミシェル・フーコー『監獄の誕生』田村俣訳、新潮社、1977年

ルソー『社会契約論』桑原武夫・前川貞次郎訳、岩波書店、1954年

レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱』本橋哲也・吉原ゆかり訳、青土社、1999年

2-2. 韓国語文献 (漢字名の場合、韓国語字母順)

高銀『1950年代』チョンハ、1989年(1972年初版)

具海根『韓国労働階級の形成』シン・グァンヨン訳、創作と批評社、2001年

- 金九『白凡逸志』（ト・ジンスン注解）トルベゲ、1997年
- 金洙容『わたしの愛、シネマ』シネ21、2005年
- 金大中『金大中自伝』サムイン、2010年
- 金斗漢『金斗漢自伝』メトロ新聞社、2002年（『血で染まった建国前夜』1963年初版）
- 金洙映「反詩論」『金洙映全集2 散文』民音社、1981年
- 「詩作ノート2」『金洙映全集2 散文』民音社、1981年
- 「知識人の社会参与」『思想界』1968年1月
- 金宗文「国産反共映画の盲点」『韓国日報』1955年7月24日。
- 金榮敏『韓国現代文学批評史』ソミュン出版社、2000年
- 朴明林『韓国戦争の勃発と起源2』ナナム出版社、1996年
- 「民主化以後国際関係と世界認識」『歴史批評』2007年
- 朴仁載「（座談会）国産映画の危機-家庭から追い出された韓国映画」『女苑』1969年7月号
- 朴正熙『指導者道:革命過程に處し』国家再建最高会議、1961年
- 『(革命課業完遂の為の)指導者の道、国民の道:1962年度施政方針』公報部、1962年
- 「司法部独自性發揮で国民要請に應ずることを」『司法行政』Vo1.3、No.11、1962年
- 「1966年大統領年頭教書(1966年1月18日)」『朴正熙大統領演説文集第3輯』大統領秘書室、1967年
- 『朴正熙大統領演説文集』大統領秘書室、1979年
- 『韓国国民に告げる』東西文化社、2005年
- 申相玉『私は、映画だった』レンダムハウスコリア、2007年

申フィルム採録研究チーム 『2008年韓国映画史口述採録研究シリーズ 申フィルム1』 韓国映像資料院、2008年

———— 『2008 年度韓国映画史口述採録研究シリーズ申フィルム2』 韓国映像資料院、2008年

梁柱東「日語慣用化・剣術物まで登場」 『毎日経済』 1970年8月15日

李承晩「傷痍軍人除隊式に送る感謝の言葉」 『大統領李承晩談話集』 大韓民国公報処、1953年

李御寧「「エビ」が支配する文化」 『朝鮮日報』 1967年12月

李英一『韓国映画主潮史』 映画振興公社、1988年

———— 『李英一の韓国映画史講義録』 図書出版ソド、2002年

———— 『韓国映画全史』 図書出版ソド、2004年（初版1969年）

李貞善「韓国映画の新しいスタイルー『ピアコル』の所感」 『京郷新聞』 1955年9月29－30日

李清基「ピアコルに対する所見」 『韓国日報』 1955年9月1日

林肯載「宣伝価値と映画芸術性反共映画批判の是非、特に『ピアコル』を中心とし」 『東亜日報』 1955年8月12日

林鍾國『親日文学論』 民族問題研究書、2002年

林志弦「国民国家の内と外ー東アジアの龍有権扮装と歴史論争に関して」 『人文研究』 第48号、嶺南大学校人文科学研究所、2005年

林権澤『林権澤が林権澤を語る 2』 鄭聖一対談、現実文化研究、2003年

鄭聖一「僕はなぜこんなにも張徹の映画が好きなんだろうー張徹教信者の信仰告白」 『いつか世界は映画になるだろう』（チョン・ウヨル絵）パダ出版社、2010。

趙甲濟『私の墓に唾を吐け』 8巻、朝鮮日報社、2001年、27頁。

趙東一「韓国文学の様相と美的範疇」 『韓国文学理解への道』 集文堂、1996年

趙善作「志士塚」『城壁』瑞音出版社、1976年

趙素昂「女侠南慈賢傳」『震光』1934年1月(中国杭州)(『趙素昂先生文集 上』三均学会、1979年)

崔南善「東方民族の中原進出と歴史上見たアジア諸民族の動向」『在滿朝鮮人通信』第38号)

————「滿蒙文化」『六堂崔南善全集 10』玄岩社、1974年

————『朝鮮独立運動史』東明社、1946年(『六堂崔南善全集 2』玄岩社、1973年)

崔溶澈「義賊一枝梅故事の淵源と伝播」『中国語文論叢』30卷、中国語文研究会、2006年

崔銀姫『崔銀姫の告白』レンダムハウスコリア、2007年

崔一秀「女性とマスコミュニケーション」『女苑』1962年9月

崔仁勳「総督の声」『崔仁勳全集9』文学と知性社、1999年

崔夏林『自由人の肖像』文学世界社、1982年

親日人名事典編纂委員会編『親日人名事典』民族問題研究所、2009年

韓基享「植民地とノベルー廉想涉小説の通俗と反通俗」シンポジウム「思想と形象、屏門の作家ー新しい廉想涉文学を求めて」資料集、2013年1月

韓錫政「朴正熙、或いは満州国版ハイ・モダニズムの拡散」『日本批評』三号、2010年

韓国映像資料院編「金基恵」『韓国映画を語る：韓国映画のルネサンス1』イチェ、2005年

韓国映像資料院編「李璟姫」『韓国映画を語る：韓国映画のルネサンス1』イチェ、2005年

韓国映像資料院編『韓国映画史の勉強：1960～1979』イチェ、2004年

韓国映画振興公社編『1977年度版韓国映画年鑑』映画振興公社、1978年

————『1978年度版韓国映画年鑑』映画振興公社、1979年

韓国映画振興委員会編『2000年度版映画年鑑』韓国映画振興委員会、2000年

————— 『2011年韓国映画決算』 韓国映画振興委員会、2011年

韓国革命裁判史編纂委員会編 『韓国革命裁判史』 1-5、韓国革命裁判史編纂委員会、1962年

咸錫憲 『意味から見る韓国の歴史』 ジェイル出版社、1964年

扈賢贊 『韓国映画を語る、1950年代の韓国映画』 韓国映像資料院編、イチェ、2004年

藤井たけし 「帰ってきた「国民」－ 除隊軍人たちの戦後」 『歴史研究』 第14号、歴史学研究所、
2004年

アン・テグン 『韓国合作映画研究－ 偽装合作映画を中心に』 韓国外国語大学博士論文、2012年

イ・イムスン 「傷痍軍人、国民づくり」 『中央史論』 第33輯、中央大学校中央史学研究所、2011年

イ・ギルソン、イ・ホゴル、イ・ウソン 『1970年代ソウルの映画館産業および映画館文化研究』 映画振興委員会、2004年

イ・サンチョル 「朴正熙時代の産業政策」 イ・ビョンチョン編 『開発独裁と朴正熙時代』 創作と批評社、2003年

イ・ジェミョン 『日帝末の親日目的劇の形成と展開』 ソミョン出版社、2012年

イ・スンヒ 「朝鮮劇場のスキャンダルと劇場の政治経済学」 『大東文化研究』 72輯、2010

イ・ボンボム 「1950年代の文化政策と映画検閲」 『韓国文学研究』 第37輯、東国大学校韓国文学研究所、2009年

オ・スンウク 『韓国アクション映画』 サリム出版社、2003年

カン・ゴニク 『朝鮮大百科事典』 平壤：百科事典出版社、2000年

カン・ヘス 「崔南善の「満蒙」認識と帝国の欲望」 『歴史批評』 歴史批評社、2006年

キム・ウォン 『女工1970』 イメージン、2006年

キム・ジョンヨプ 「記念の政治学：銅雀洞国立墓地の形成：その文化・政治的意味」 『人文科学』 第86集、延世大学人文学研究院、2004

- キム・ソヨン『近代の原初鏡』 現実文化研究, 2010年
- キム・チョムン「『自由婦人』『ピアコル』『流転の哀愁』の韓国映画史的位置」『韓国日報』
1956年9月9日
- キム・ナンジン「統治行為と司法審査」『司法行政』Vo1.30, No.5, 1989
- キム・ハンサン「駐韓米公報院（USIS）の映画宣伝の表象と言説」『社会と歴史』第95集、韓国社会史学会、2012年
- キム・ミヒョン『韓国シネマスコープについての歴史的研究』中央大学校博士論文、2004年
- 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』、コミュニケーションブック、2006年
- キム・ミンソン『戦後(1953-1958)北朝鮮小説の除隊軍人表象研究』東国大学校大学院修士論文、
2008年
- キム・ミンベ「維新体制と緊急措置」『歴史批評』32号、歴史批評社、1995年
- キム・ユジン『トランスナショナルジャンルとしての満州活劇』中央大学校修士論文、2008年
- クオン・ヨンスン採録研究『2010年 韓国映画史口述採録研究シリーズ生涯史 キム・ソングン』、
韓国映像資料院、2010年
- シン・ヒョンジュン「李章熙と1970年代：失踪した1970年代、退廃あるいは不安」『当代批評』28号、2004年
- シン・ヒョンジュン『韓国ポップスの考古学1970：韓国フォークとロック、その絶頂の文化』ハンギルアート、2005年
- ソ・ソッベ「単一言語社会に向かって」キム・デジュン訳『韓国文学研究』29号、2005年
- チャン・セジン「解放期の空間想像力の転移と‘太平洋’の文化政治学」『尚虚学報』尚虚学会、2009年
- チョ・ジュニョン『映画帝国シンフィルム - 韓国映画企業化への夢と挫折』韓国映像資料院、2009年

- チョ・ジュンヒョン『映画帝国シン・フィルム—韓国映画の企業化への夢と挫折』韓国映像資料院、2009年
- チョン・ジェソン「1965年の韓日国交正常化とベトナム派兵をめぐるアメリカの対韓外交政策」『韓国政治外交史論叢』第26集、韓国政治外交史学会、2004
- チョン・ソンゴン「崔南善の「不咸文化論」再読」『歴史問題研究』16号、歴史問題研究所、2006年
- チョン・タナム「朝鮮 初期の「征伐」-交戦、時計、暦、そして化薬」『歴史と文化』vol.21, 2011年
- ハン・スヨン「戦後世代の文学と言語的アイデンティティ」イム・ヒョンテク、ハン・キヒョン、リュウ・ジュンピル、イ・ヘリョン編『揺れる複数の言語』成均館大学校大同文化研究院、2008年
- ハン・ソッチョン『満州国建国の再解釈』東亜大学出版部、1999年
- パク・キソン『大衆文化と文化産業』平民社、1992年
- パク・ソニョン採録研究『韓国映画史口述採録研究シリーズ生涯史 鄭昌和』韓国映像資料院、2009
- パク・チヨン「映画法制定から第四次改定期までの映画政策」キム・ドンホほか『韓国映画政策史』ナナム出版、2005年
- パク・ヒビョン「朝鮮後期民間の遊俠崇尚と遊俠傳の成立」『韓国古典人物伝研究』ハンギル社、1992年
- ファン・ビョンジュ「維新体制の大衆認識と動員言説」『尚虚学報』32集、尚虚学報、2011年
- ファン・ビョンジュ『朴正熙体制の支配談論』漢陽大史学科博士論文、2008年
- ホ・ウン「冷戦時代のアメリカの民族国家形成への介入とヘゲモニー構築の最前線」『韓国史研究』第155号、韓国史研究会、2011年
- リ・ギルソン「1960, 70年代映画館の変化と観客文化」韓国映像資料院編『韓国映画史勉強1960-1979』韓国映画資料院、2004年

リュ・シヒョン「崔南善、親日への自己否定、解放後弁明で二重否定」『明日を開く歴史』第20号
2005年

2-3. 中国語および香港発刊文献

張徹『張徹談香港電影』三聯書店(香港)有限公司、2012年

張籟生「旧派武俠小説概述」周清霖.『中国武俠小説名著大観』上海書店出版社、1996年

邱淑婷『港日影人口述歴史 化敵爲友』香港大學出版社、2012年

Chang Cheh, “Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style”, *The Making of Martial Arts Films- As Told by Filmmakers and Stars*, Hong Kong Film Archive, 1999

————— *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Film Archive, 2004

Chua Lam, Transnational Collaborations and Activities of Shaw Brothers and Golden Harvest: An Interview with Chua Lam, *Border Crossing in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000

David Desser, “Making Movies Male”, edited by Laikwan Pang & Day Wong, *Masculinities and Hong Kong Cinema*, Hong Kong University Press, 2005

Emilie Yeh Yueh-yu, “From Shaw Brothers to Grand Motion Picture: localization of Huangmei Diao Films”, edited by Wong Ain-lin, *Li Han-hsiang, Storyteller*, Hong Kong Film Archive, 2007

Hu Ke, “Hong Kong Cinema in the Chinese Mainland(1949-1979)”, *Border Crossings in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000

Kinnia Yau Shuk-ting, “Shaw's Japanese Collaboration and Competition as Seen Through the Asian Film Festival Evolution”(trans. Teri Chan), *The Shaw Screen-A preliminary Study*, Hong Kong Film Archive, 2003

————— “On Love with an Alien”, edited by Wong Ain-long, *The Shaw Screen: A Preliminary Study*, Hong Kong Film Archive, 2003

Kung James and Zhang Yueai, “Hong Kong Cinema and Television in the 1970s: A Perspective,” *A Study of Hong Kong Cinema in the Seventies*, Hong Kong Film Archive, 1984

Lau Shing-hon, “Three Interviews 徐增宏(Xu Zhenghong)”, *A Study of the Hong Kong Swordplay Film (1945-1980)*, Hong Kong Film Archive, 1981(Revised edition, 1996)

Law Kar, “Crisis and Opportunity: Crossing Borders in Hong Kong Cinema”, *Border Crossing in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000

Law Wing Sang, “Cultural Cold War and the Diasporic Nation”, *Collaborative Colonial Power: The Making of the Hong Kong Chinese*, Hong Kong University Press, 2009.

Poshek Fu, “Going Global: A Cultural History of The Shaw Brothers Studio, 1960-1970”, *Border Crossings in Hong Kong Cinema*, Hong Kong Film Archive, 2000

————— “The Shaw Brothers Diasporic Cinema”, *China Forever*, edited by Poshek Fu, University of Illinois, 2008

Sek Kei, *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*, Hong Kong Film Archive, 1980

Teresa Ma, “Chronicles of Change:1960s-1980s”, *Changes in Hong Kong Society Through Cinema*, Hong Kong Urban Council, 1988

Unknown 「Li Li-hua as Goddess of Mercy」 『南国電影』 1965年1月

————— 「Shaws Launches "Action Era"」 『南国電影』 1965年10月

3. 西洋書

Abe, Ikuo, “Muscular Christianity in Japan: The growth of a hybrid”, *The International Journal of the History of Sport*, Vol. 23, 2006

- Anderson, Perry, "Internationalism: a Breviary", *New Left Review* 14, New Left Review Ltd, 2002
- Berry, Chris, "Stellar Transit: Bruce Lee's Body or Chinese Masculinity in a Transnational Frame", edited by Fran Martin & Larissa Heinrich, *Embodied Modernities: Corporeality, Representation, and Chinese Cultures*, University of Hawaii Press, 2006
- Bordwell, David, *Planet Hong Kong*, Harvard University Press, 2000
- Buck-Morss, Susan, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia In East and West*, The MIT Press, 2000
- Chan, Jachinson, *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*, Routledge, 2001
- Chan, Kenneth, *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*, Hong Kong University Press, 2009
- Desser, David, "Hong Kong Film and the New Cinephilia", edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006
- Dirlik, Arif, *Postmodernity's Histories : The Past as Legacy and Project*, Rowman & Littlefield Publishers, 2000
- Duara, Prasenjit, *Sovereignty and Authenticity: Manchukuo and the East Asian Modern*, Rowman & Littlefield Publishers, 2004
- Durovicová, Nataa and Newman, Kathleen E. (editors), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (AFI Film Readers), Routledge, 2009
- Ezra, Elizabeth and Rowden, Terry (editors), *Transnational Cinema, The Film Reader*, Routledge, 2006
- Frayling, Christopher, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (Cinema and Society), I.B. Tauris, 2006
- Gans, Herbert J., *Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste*, Basic

Books, 1974

Gilbert, Rozman, *Northeast Asia's Stunted Regionalism: Bilateral Distrust in the Shadow of Globalization*, Cambridge University Press, 2004

Hall, Sheldon and Neale, Steve, *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History*, Wayne State University, 2010

Hunt, Leon and Leung, Wing-Fai(editors), *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*, I. B. Tauris, 2008

Jay, Martin, "In the Empire of the Gaze" , *Foucault: A Critical Reader*, edited by David Couzens Hoy, Oxford: Basil Blackwell, 1986

Kam, Louie, *Theorising Chinese Masculinity: Society and Gender in China*, Cambridge University Press, 2002

Kim, Dae Jung "Is Culture Destiny?" *Foreign Affairs*, November/December 1994 Issue, Council on Foreign Relations

Kim, Soyoung, "Geo-Political Fantasy Versus Imagined Community: Continental(Manchurian) Action Movies during the Cold War Era"(presentation paper), 2006 Trans: Asia Screen Culture Conference, Trans: Asia Screen Culture Institute(Seoul), 2006

Law, Kar and Bren, Frank, *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*, Scarecrow Press, 2004

Lee, Sangjoon, *The Transnational Asian Studio System: Cinema, Nation-State, and Globalization in Cold War Asia*, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Department of Cinema Studies New York University, 2011

Morris, Meagan "Transnational imagination in action cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture", *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 5, Number 2, Routledge, 2004.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen 16*. Autumn, 1975

Ong, Aihwa, *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Durham and London:

Duke University Press, 1999

Scott, James, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed New Haven*, Yale University Press, 1998

Smith, Mark M., *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, University of California Press, 2008

Tasker, Yvonne, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, 1993

————— “Fists of Fury”, edited by Dimitris Eleftheriotis & Gary Needham, *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, University of Hawaii Press, 2006

Teo, Stephen, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997

————— *Chinese Martial Arts Cinema*, Edinburgh University Press, 2009

Valck, Marijke de, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, 2008

Willemsen, Paul, “Action Cinema, Labour Power and the Video Market”, edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006

————— “Detouring through Korean cinema”, *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol 3, Number 2, 2002

Yau, Esther C. M., “Hong Kong Cinema in a Borderless World”, edited by Esther C. M. Yau, *At Full Speed*, University of Minnesota, 2001

Yoshimoto, Mitsuhiro, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000

Zakaria, Fareed, “A Conversation with Lee Kuan Yew”, *Foreign Affairs*, March/April 1994 Issue, Council on Foreign Relations

4. WEBサイト

韓国映像資料 <http://www.kmdb.or.kr>

韓国歴史情報統合システム <http://db.history.go.kr>

国会会議録検索システム <http://kokkai.ndl.go.jp/cgi->

Sight & Sound Greatest Films Poll (2002) <http://www.imdb.com> 所在

Empire Magazine poll(2008) <http://www.imdb.com> 所在

ソウル六百年史編纂委員会『ソウル六百年史』<http://seoul600.seoul.go.kr/>

<http://www.geocities.jp/dayfornight0418/topics/apff/apff6.html>

大韓民国法制処 国家法令センター<http://www.law.go.kr>

金甲義インタビュー <http://interview365.mk.co.kr/news/1188>

大韓民国国防部『2010年国防白書』 <http://www.mnd.go.kr/>

Interview with Lau Kar-leung, <http://changeheh.ocatch.com/lau-int.htm>

