

プロパガンダを越えた戦時期の朝鮮映画

－『志願兵』と『朝鮮海峡』の比較－

ユリアン・ビオンティーノ*
biontino@naver.com

<目次>

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. はじめに | 2.2 映画の検閲、取締の開始と無声映画の全盛期(1923-1934) |
| 2. 植民地期朝鮮の映画史 | 2.3 発声映画の時代と軍国主義(1935-1945) |
| 2.1 外国影響下の動画を取り巻く空間の誕生から映画会社の誕生まで(1905-1916) | 3. 『志願兵』と『朝鮮海峡』の内容概要と比較 |
| | 4. おわりに |

主題語: 植民地朝鮮(Colonial Korea)、映画史(History of movies)、戦時映画(war time movies)、プロパガンダ(Propaganda)、朝鮮人映画監督(Korean filmmakers)

1. はじめに

韓国の映画史は動画が初めて導入された1897年から始まり、おおかた日本本土の映画史と足並みをそろえていたが、植民地時代に更に大きな発展を遂げた。内地と同じように動画や映画が早くから人気を博していたが、無声映画における弁士¹⁾と音楽がパフォーマンス性の高い技術として発展したため、発声映画時代が比較的遅くはじまった。内地、外地共に主な鑑賞者が若者だったため、親の世代が映画館を「不良施設」と見なした時期もあった。統監時代には朝鮮でもハリウッド映画が圧倒的な人気を博したが、日韓併合後の1920年代から映画の取締が厳しくなったため、数多くの日本映画が朝鮮で上映されるようになった。朝鮮映画史において朝鮮人が製作した映画は1920年以後からはじまる²⁾。

* Seoul National University, Department of History Education, PhD Candidate

1) 無声映画の上映中に、その内容を語って解説する専門の職業的解説者。

2) 김승구(2012)『식민지 조선의 또 다른 이름 시네마 천국』, p.27; Peter B. High(2003) The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years' war 1937-1935, University of Wisconsin Press, p.14; 最初の朝鮮映画に関する論争は絶えないが、1923年の尹白南(1888-1954)監督の『月下の盟誓』とされる場合が多い。韓国映画アーカイブ、http://www.koreafilm.org/feature/ans_15.asp(2015年2月3日参照)。

1930年代から検閲が更に厳しくなり、映画の有るべき姿が強く限定されるようになった。もちろん、プロパガンダとしての映画の可能性は韓国映画史が始まった当時から認識されていた。1905年に始まる統監時代には、伊藤博文統監も映画が社会に与える影響力に注目し、映画を積極的に「教育」とプロパガンダに利用した。既存の映画だけではなく、現地の事情を紹介する映画や純宗皇帝と伊藤博文の韓国巡幸をテーマにした映画がされたり、また、李垠(イ・ウン, 1897-1970)皇太子の日本留学を契機とした映画が制作されたりした。プロパガンダ様式の新しい映画ジャンルが日本に生まれたのは1920年代の「召集令映画」からであった。早い例としては熊谷久虎監督(1904-1986年の『動員令』(1922)、遅い例としては渡辺邦男監督(1891-1981)の『召集令』(1935)などがあげられる³⁾。ところで、日本強占期に日本へ渡って映画製作を学んできた朝鮮の監督たちも、朝鮮で発表された志願制や徴兵制と平行してプロパガンダ映画を制作した事実がある。

本論文で分析していく『志願兵』(1941)と『朝鮮海峡』(1943)はその例である。この二作の映画は、この間焼失したと思われていたが、2004年に中国の映画アーカイブで再発見された。2006年には韓国映画アーカイブによってDVD化され、釜山映画祭を契機として発売された。当時、韓流の影響もあって、映画インシュージャストだけでなく、歴史研究者と映画研究者の関心も集めるようになった。その際、特に『朝鮮海峡』は、言論界と学会から最終的な評価ができないほど曖昧だと疑問視されてきた。

本論文ではその二作のプロパガンダ映画の比較を通し、韓国映画史における『朝鮮海峡』の位置づけを再検討してみたい。⁴⁾ まず、植民地朝鮮の映画史を概観したうえで『志願兵』と『朝鮮海峡』の概要を提示し、比較を試みることにする。

2. 植民地朝鮮の映画史

2.1 外国影響下の動画・映画館の誕生から映画会社の誕生まで(1905-1916)

まず、朝鮮の映画史を遡ってみれば、1903年6月23日から映画が上映され、1894年にアメリカで発明されたキネトスコープや1897年にフランスで発明されたシネマトグラフの活動

3) High(2003), p.3, pp.20-22, pp.41-43; Yecies; Shim, *Koreas Occupied Cinemas*, pp.43-45

4) これに関連して 강성률(2011)「일제 강점기 조선 영화에 나타난 가족이데올로기 연구 - <미몽><지원병> <조선해협>의 여성이미지를 중심으로」『한민족문화연구』Vol. 37を参照。

写真が朝鮮でも視聴できたことが新聞広告からわかる。当時、朝鮮では東大門近くにあったソウル(漢城)電機会社で日曜日を除き、毎日上映されていた⁵⁾。在韓米商起業家のコルブランとポストウィックによって経営されたこの臨時映画館は、高宗皇帝の認許を受け、一夜で1100人もの観客が訪れていたという。上映された動画のほとんどは西洋で制作された作品であったが、日本や朝鮮の風景が登場する日本製動画もあったため、「外からの文化侵略」と見なされることもある⁶⁾。

1905年の統監時代になると、伊藤博文統監も映画が社会に与える影響力に注目し、映画を「教育」とプロパガンダに積極的に利用した。既存の映画だけではなく、現地の事情を紹介する映画『韓国一週』(1907)、純宗皇帝と伊藤博文の韓国巡幸をテーマにした『韓国観』(1909)等が上映され、李垠(イ・ウン、1897-1970)が皇太子となり、十歳の頃に日本留学をした際にも、それをきっかけとした映画が制作された⁷⁾。

1906年には漢城電機会社の臨時映画館がリニューアルされ「東大門動画館」としてオープンしたが、その後ソウルの至る所に次々と同じような動画館がつくられた。動画館とは背景で動画を流し、前景で舞台劇を上演する形を取ったもので、動画は言わば舞台劇を引き立てる脇役としての役割を持っていた。この時期は、これまで男優が女役を担っていた時代が終わりを告げ、徐々に本格派女優が活躍する時代へとシフトしていった時期でもある。以降、李月華(イ・ウォルフワ、1904-1933)等のベテラン女優が多く排出された。そのような動きの中で、後に映画監督となる朴承弼(パック・スンピル、1875-1932)は優秀な弁士達を彼の経営する團成社映画館(1907年創業)に集め、評判の妓生を雇った⁸⁾。当時、映画の配給と上映としての市場韓国は、日本とアメリカの映画市場にも引けをとらない程の発展を遂げ、日本の横田商會や梅谷庄吉も韓国に映画を配給した程であった。

1916年までに全国で15軒の映画館が経営されたが、その中でもソウルの中心的な位置にあった「京城高等演藝館」は在朝日本人と朝鮮人共に人気の映画館であった。入場券の価格は舞台からの距離によって決められており、立ち見席と座席、両方含めて2000名の観客が入館できた。資産家の観客を対象としたVIP座席やティー・ラウンジ等の施設を設置したり女性弁士や案内嬢を雇った京城高等演藝館が人気を集めた。しかし、館内は民族、国籍、

5) M. Kim(2006) Korean Cinema: from origins to renaissance, Communication Books, p.17, p.22; 김승기(2012), p.9; 황성신문(1903.6.23.), p.2

6) B. Yecies & A. Shim (2011) Koreas Occupied Cinemas 1893-1948, Routledge, pp.17-19

7) ト煥模(2006)『朝鮮総督府の植民地統治における映画政策』早稲田大学博士論文、passim; Yecies & Shim (2011), pp.43-45

8) 韓国では「動画」と「映画」が同じ意味として使われたようで、1921年から「映画」という表現が一般的に普及した(M. Kim(2006), p.25, p.31, p.33; 김승기(2012), p.67)。

階級、ジェンダーなどによって観客が区別されていたので、全ての人にとって同一の公平な空間ではなかった。高価なチケットを購入できる客は座席で鑑賞することができたが、その余裕のない者は立ち見に甘んじるしかなかった。11歳以上の観客には1915年に導入された座席指定の法律が適用され、男女は別々に座り接触が禁じられていたが、それが守られないこともあった。暴力団団員や独立運動家達の溜まり場的空間ともなった映画館は、新聞で「不良施設」として批判されるようなこともあった。また、支配側の日本人が非支配側の朝鮮人と衝突することもあったが、在朝日本人、朝鮮人ともども映画館経営者として資本を集めることができ、朴承弼の例に見るように、映画の上映だけでなく映画配給と映画製作にも関わるようになった⁹⁾。

2.2 映画の検閲、取締の開始と無声映画の全盛期（1923-1934）

映画が無数に広まっていた1920-1930年代は、警察が全ての映画の内容を取り調べるのは不可能であったため、映画史では比較的表現の自由がきいた時期だといわれている。ところが1925年に日本本土と同じような検閲制度の導入が決定された。同年に治安維持法が制定されており、昭和への転換のための「大正デモクラシー」が終わりを迎えた時点といえる。日本政府にとって、映画の社会的、文化的影響を遮断するための取締りは、植民地朝鮮における優先事項となった。上映中の映画の取締りだけでなく、映画作品の上映許可の申請制度も始まった¹⁰⁾。

1924年の朴承弼監督のデビュー作品『薔花紅蓮傳』に俳優として登場した羅雲奎(ナ・ウンキュ、1902-1937)は『アリラン』を監督した。当時、無声映画として最も人気の作品となり、韓国民謡「アリラン」が韓国に広まる契機となった¹¹⁾。『アリラン』は精神を患った主人公が妹を救うために殺人犯となるストーリーで、検閲は簡単に通過できた。しかし、弁士たちが日本の警察が不在の場合、主人公の妹を強姦しようとした人物を日本人として語り、主人公の精神病は三・一独立運動の参加して捕まった際に受けた拷問の後遺症だと語ったため、反日行動を誘発する排日・抵抗映画と解釈された。三・一独立運動後は、いわゆる「文化政策」のもとで、映画製作を含めて朝鮮人の文化生活が以前よりも自由な時期であったが、映画の「悪影響」によって取締りと検閲が強まった時期でもあった。検閲が強化されたにも関わ

9) Yecies & Shim(2011), p.43, pp.46-47, pp.59-62

10) Yecies & Shim(2011), pp.71-75

11) M. Kim(2006), pp.19-20

らず羅雲奎は1937年に結核で亡くなるまで映画監督として無声映画を作り、無声映画の全盛期に貢献した。その一方で、1934年頃からは発声映画が注目を浴びるようになっていた¹²⁾。

1920年には朝鮮総督府に「活動写真班」が設置された。警察による映画館取締りの法的基準は1922年に映画館のある道に施行された「興行場及び興行取締規則」にあったが、1926年5月に「活動写真フィルム検閲規則」が実施され、この時点から検閲不合格の映画は上映不可となった。映画制作の前段階で台本も検閲の対象となったが、映画編集後でも再検閲が可能であった。しかし、検閲のガイドラインが曖昧で結果を予想することが困難であった。1927年には検閲された18,949,911フィルムメーターの中で、24,982メーターがカットされたという記録が残っている¹³⁾。ハリウッド映画の検閲や朝鮮映画の再申請等で、検閲を担当した総督府映画班は極めて忙しかったが、申請金と手数料から高い利益を得ることができた。ちなみに最終的に上映不可能となった映画の数は少なく、2,400作品中、10作とされている¹⁴⁾。

1934年からは「活動写真映画取締規則」が施行され、朝鮮の自由な映画輸入を制限した。以後、洋画はまず日本を通して韓国に輸入されるようになり、直接西欧から韓国へは輸入できなくなったので、韓国の数多くの映画流通業者は職を失った¹⁵⁾。日本本土では1939年に『映画法』(昭和14年4月5日法律第66号)が発表された。これは1934年のナチスドイツの映画法に倣ったもので¹⁶⁾、映画が戦争状態と「新体制」に応じて統一化される法律であった。

翌年の一月初め、同じ内容の『朝鮮映画令』が植民地にも適用された。新体制に反対する行為などを誘発する映画、または皇族・日本軍を恥辱する内容等の制作が禁止された。さらに、全ての映画において日本語を国語として使うことが定められたが、それによってこれまで映画の中で「朝鮮人」と「日本人」を区別できる方法としての言語「韓国語」が無効となった。そのうえ、日本語だけの映画が朝鮮人観客にあまり人気がなかったため、日本語のみで制作された映画は多くの場合、この法律は適用されなかった。その後、映画製作のためには総督府の直接の許可が必要となり、映画を上映する前にも戦争のニュースリール

12) High(2003), pp.312-322; M. Kim(2006), p.47, p.55; Yecies & Shim(2011), p.70, pp.87-88 동아일보(1928.2.5.); YTN特別計画ダキュメンタリー「민족정신을 담은 나운규의 아리랑」(2014.8.29) 放送。

13) M. Kim(2006), pp.51-52

14) B. Yecies(2005) “Film Censorship as a Good Business in Colonial Korea: Profiteering From Hollywood’s First Golden Age, 1926–1936”, in: The Journal of Korean Studies, Volume10, Number1, p.7

15) Yecies & Shim(2011), p.89

16) ドイツ映画は日本本土でも植民地朝鮮でも当時人気が衰えることは無かった。1926年から敗戦まで101作の映画が上映され、ほとんどはドイツでの制作依頼から僅か1-2年後に上映された。김승구(2010)「식민지시대 독일영화의 수용 양상 연구」『人文論叢』Vol.64, pp.21-22, pp.27-28

等のプロパガンダが多く流され、映画の内容も「内鮮一体」的なプロパガンダを内包するようになった。日本の東宝、大映、松竹の三つの映画製作会社は朝鮮でも活躍したが、1940年末に「朝鮮映画製作者協会」と「朝鮮映画製作株式会社」、「朝鮮映画配給社」の結成により、監督、俳優、制作者は一つの会社に統合された。朝鮮の映画製作者は映画界に作品を残すために日本への協力と映画の新体制への登録を余儀なくされたが、それにより慢性的な財産難等を心配する必要が無くなった¹⁷⁾。

2.3 発声映画の時代と軍国主義(1935－1945)

満州事変・盧溝橋事件以降からは、植民地朝鮮もこれ以上戦時状況を無視することが困難となった。本土の軍事映画は朝鮮でも上映されたが、1938年に陸軍特別志願兵制度が始まって以来、朝鮮でも「志願制」映画が作られた。そのほとんどは日本人と朝鮮人が協力して作られたものだが、安夕影(アン・ソックヨン、1901-1950)監督の『志願兵』と朴基采(パク・キチュ、1906-?)¹⁸⁾監督の『朝鮮海峡』は両方とも主に朝鮮人によって作られ、日本人のスタッフは1-2名しかいなかった。

総督府の協力を得られたのでソウルの公共施設等、あらゆる場所を全て利用することができ、予算にも心配が無かった。このように映画製作が容易であったにもかかわらず、朝鮮の制作環境が日本のそれより遥かに粗末だったため、初めの頃は朝鮮映画が日本本土で高い評価を得ることができなかった。内鮮一体を提唱した映画のほとんどは内地、外地の至る所で上映されたが、マスコミも取締り対象とされた結果、プロパガンダ映画が悪い評判を受けることもなく、後に見るべき価値があるものとして大衆に宣伝された¹⁹⁾。

3. 『志願兵』と『朝鮮海峡』の内容要旨と比較

南次郎総督に献上された映画『志願兵』は、「愛国心映画」としての日本帝国の新体制への

17) M. Kim(2006), pp.90-94; Yecies & Shim(2011), pp.115-120

18) 朴基采についての詳しい研究は강성률(2009)「일제강점기조선영화 담론의 선두 주자, 박기채감독 연구」『영화연구』Vol.42を参照;朴基采は1948年に拉北され、それ以上の情報が無い。조혜정(2009)「친일영화에 새겨진 친일담론의 양산과 국민통합 이데올로기 연구」『한국민족운동사연구』Vol.58, p.390

19) 「陸軍特別志願兵令」(昭和13年2月26日勅令第95号)『朝鮮總督府官報』; M. Kim (2006), pp.77-78 ; High (2003), pp.308-312

追従が明確に表れている。志願制度の導入が決定されたすぐ後から企画されたこの映画は総督の全面協力を得て作られたものである²⁰⁾。主人公は春浩(チュンホ)と言う農村出身の青年男性で、彼は志願兵の応募により日本帝国に仕える機会を得る。志願兵に応募し日本帝国に仕えることによって、彼の命に意味が生じたということをこの映画は表している。

春浩は農家の長男で、父親の死後、ソウルにいる地主から小作管理権を引き継ぎ、ソウルを離れ海辺近くの故郷で土を耕す。美しい婚約者がいるにも関わらず、農業をする意外未来はないと心に決めている春浩は憂鬱も抱えている。ある日、地主である朴昌起が小作管理権の所有者を若い春浩から経験豊富な金氏に変えようとする。当然ながら、春浩は母親と妹との生活を支えるため新しい道を探すしかない。地主の妹である朴永愛(パク・ヨンエ)は春浩の悲運に嘆き、地主の判断を改めさせることも出来ず春浩を訪問するが、婚約者である芬玉(ブン・オック)²¹⁾が二人を見て嫉妬する。その後、春浩も芬玉が春浩の友達と二人きりでいる現場を目撃し、同じようにそ二人の関係を嫉妬する。そんな中、ある日近所に住む在朝日本人の新聞から「志願制」導入の決定を知る。

「この時を待っていたんだ!」と、春浩は憂鬱な気持を克服して志願する。彼は以前から朝鮮人は日本帝国のために全力を尽くす必要があると教育によって教えられてきたのである。母親、婚約者、そして地主の妹も彼の決定には反対せず、皆揃って彼が立派な軍人になることを夢見る。地主も春浩の決定には敬意を示し、小作管理権をそのまま春浩に託し、彼が出兵するまでの間、彼の家族の面倒を見ると彼に約束する。志願兵となった結果、春浩の全ての問題は解決し、彼は戦争へ向かう汽車に乗る。

『志願兵』は1937年の日清戦争勃発直後の秋から、1938年2月の志願制導入を経て夏まで訓練を受けて出兵するまでのほぼ一年間を描いているが、映画の長さは一時間にも満たない²²⁾。当時の映画雑誌等の資料を見ると、現在残っている映画がかなりカットされているが確認できる。そのため、登場人物のモチベーションが十分に伝わってこない嫌いがある。春浩がソウルで地主を訪ねる間、多くの「内鮮一体」と「好戦」的なプロパガンダに接し、彼の決意が固まっていくが、当時の鑑賞客にとっても、春浩の志願兵になりたいという動機は伝わり難かったと思われる。春浩が志願制導入を知った時に彼は初めて笑顔を見

20) Yecies & Shim(2011), p.121

21) 文藝峰(1917-1999)は当時最高の人気を博した女優で、『朝鮮海峡』にもヒロインとして登場する。1948年に越北し、北朝鮮で映画活動を続けた。

22) M. Kim (2006), p.88; 하지훈(2014), 『포스트콜로니얼리즘 관점에서 본 식민지 조선의 영화』동의대학교 석사학위논문, pp.30-31, p.57; Seo, Jaekil(2012), “One Film, or Many?: The Multiple Texts of the Colonial Korean Film “Volunteer””, in: Cross-Currents: East Asian History and Culture Review No.5, pp.42-45

せ、喜んで志願する反面、映画に登場する他の男性つまり地主や金氏等は志願しないので、当時の朝鮮人のほとんどは春浩以外の男性の気持ちに近かったものと思われる²³⁾。

朝鮮の制作環境は本土よりも粗末だったので、映画で朝鮮の特色、たとえば朝鮮の伝統的な酒場や韓屋、妓生と歌、朝鮮の自然等を見せることで、日本人の関心を起こさせるべきだと考えたのであろう。監督の安夕影は左翼的な過去があり、彼はこの映画で志願制という帝國的なテーマに沿って製作しただけではなく、朝鮮の植民地的な特色を活かすことによって帝国内での価値を上げようとした。さらに、地主と小作人の間の身分の違いによる葛藤、新時代と旧時代の女としての生き方とのギャップ、父親が不在の家族問題、三角関係等、有り触れたテーマを多く詰め込みすぎている面もあった²⁴⁾。

一方、『朝鮮海峡』で描かれているのは、父親と衝突する次男の姿と「志願制」というシステムが最終的に解決方法として働くということである。根本的な問題は両親が次男の結婚に反対しているということである。主人公成基(せいき)の兄は志願兵として戦死し、家族にとって名誉ある息子として描かれている一方で、二男の成基はトラブルメーカーで父親に家を放り出される程の駄目息子として描かれている。成基にはこの物語のヒロインである恋人の錦淑(きんしゅく)がいるが、両親はその女性を快く思わず、彼は彼女が妊娠したことを知らないままいったん別れる。志願兵に申請することによって父親との関係を改善しようと試みるが、それでも父親は最後まで錦淑を婚約者として認めなかった。ところが、成基の妹清子(きよこ)のおかげで成基は錦淑が身籠っていることを知り、両親も孫の存在を知る。主人公の出兵を見送る時に父親は清子の紹介で錦淑と合うが、彼女に対してさほど悪い印象を持たなかった。

ところで、映画では成基は「志願兵」になることで十分父親の心を変えることができたが、「出兵」という契機で軍人になる過程が問題から逃げる過程として強調されている。成基が出兵すると、錦淑は以前よりも一生懸命に縫製工場で軍服を作った。彼が戦争で傷を負うと同時に、錦淑も疲労のため工場で倒れた。二人は朝鮮海峡を挟んで各々病院に入院しており、電話をする度に成基が「しっかりしろ、僕たちはこれからだ」と言って互いに励まし合った。両親も結婚に同意し、成基は中国大陸から朝鮮海峡を眺め、朝鮮と錦淑を懐かしむ場面でハッピー・エンドとなる。つまり、『朝鮮海峡』というタイトルは対馬と釜山の間にある今日の朝鮮海峡を指すのではなく、中国大陸から朝鮮までの距離を示しているの

23) Seo, pp.41-43; 하지훈, pp.47-51, p.54

24) Seo, p.48, p.51; 강성률(2011)「일제강점기 조선영화에 나타난 가족이데올로기 연구<미몽><지인병><조선해협>의 여성 이미지를 중심으로」『한민족문화연구』Vol.37, pp.298-299

である。

『志願兵』は志願兵制度が完璧な問題解決策としてプロパガンダ的な要素を含んでおり、多義的な解釈が不可能である。それに対し、『朝鮮海峽』は様々な解釈の仕方がある。成基と錦淑の恋物語から始まり、志願兵制度と皇民化について描き、終盤では彼等二人が結ばれて家族を築く未来を暗示させている。それは朝鮮での未来、良き親としての未来である。最後の電話シーンでは戦争や国よりも家族に重点がおかれている。特に当時は日本の戦況が悪化した時期でもあったので、観客の朝鮮人たちは戦争より家族が大切だというメッセージに共感できたのではないだろうか。そのうえ、『朝鮮海峽』では戦況の暗転が積極的に映画の中で語られるので、それは朝鮮人にとっては未来への希望を意味したであろう。

しかしながら、この映画も結局はただのプロパガンダ映画に過ぎないというとらえかたもある。軍人になることは就職の次元をこえ、軍人の家族にまでも名誉を与えることなので、過去の過ちに対する謝罪と免罪符になる。朝鮮の伝統的な家族観では長男が家の血統を守らなければならないが、映画で戦死した長男は家族の名誉を高め、孝行を尽くした英雄として登場する。「兄貴に負けまい」と決意し、長男に相次ぎ次男も志願申請した。当時、家系を守る長男を戦争に送りたくないという家族観が朝鮮人の根底にあったため、朝鮮の両親は長男を「志願兵」になるのを許さず、当然徴兵制にも反対したので、この映画はそれに対するプロパガンダとしての効果を期待しているというのである²⁵⁾。

二つの映画は朝鮮で以前から人気のあった家族メロドラマの形式をとりながら、軍事要素と深く結びついている。また、支配者との協力によって幸福を得れることを示唆している上に、志願兵によって再び男として生きていくことが可能となり、戦争を美化しているのである。植民地体制で男らしく生きれなくなった朝鮮男子が志願兵と出兵によって再び男らしさを取り戻す「再男性化」を描いているのである。ただ、最も顕著に異なる点は両方の主人公の姿勢である。天皇臣民として帝国に貢献したいと考える春浩に対し、成基は両親から許されただけである。志願兵になる動機が実際に成基のように苦難からの救済であれば観客に説得力があるだろう。

『朝鮮海峽』は『志願兵』よりも戦時内容を上手くストーリーに溶け込ませ、錦淑との恋愛問題等のテーマとも上手く調和している。その反面、『志願兵』にはラブロマンスや三角関係の話も含まれているが、軍事色が非常に強く、切ない恋愛物語的な側面は皆無に等しい。もし、『朝鮮海峽』のようなストーリー構成であれば成基が直面している様々な問題等

25) Yecies & Shim(2011), pp.135-136; 하지훈, pp.35-37, pp.65-69

も解釈し易いであろう。しかしそれでも、『朝鮮海峡』の成基の人柄は、彼が映画の中で駄目人間として描かれていることもあって、『志願兵』の春浩よりも共感し難い。結局、出兵することで成基は男として鍛えられ、妻と子供、そして自分に対しても責任を負うことができるようになる。しかし成基と錦淑の結婚を許さない両親を物語の中に組み込むのは有り触れていて古臭く、新しい発想とは言い難い²⁶⁾。

両方の映画の女性像と家族像の面については次のとおりである。『志願兵』では春浩の母親も婚約者も彼が軍人になることに反対はしなかった。彼が軍人になることについて心配せず、女性は消極的に描かれている。一方、『朝鮮海峡』では始めは同じように女性は消極的であったが、その後工場で積極的に「銃後婦人」として働く錦淑の姿を描き、成基が軍人として志願した際にも一切反対せず、むしろ彼等の息子もいつの日か立派な軍人になって欲しいと希望していた。『志願兵』では志願制度が全ての問題を解決できるデウス・エクスマキナとして登場するが、『朝鮮海峡』では妹清子の積極的な努力が志願制よりも深い役割を果たしている²⁷⁾。

4. 終わりに

以上、『志願兵』(1941)と『朝鮮海峡』(1943)という戦時下におけるプロパガンダ映画の比較によって、遅い時期のプロパガンダ映画として『朝鮮海峡』の特徴を考察してみた。朝鮮では、日本に支配される前に映画が自由に登場し、植民地期の間日本との映画史と同じ方向に発展を遂げたが、30年代からプロパガンダ的な性格が強くなった。1943年の『朝鮮海峡』はそのプロパガンダを超える側面があることを示した。

米国と日本の影響下において朝鮮独自の映画ジャンルが発展しなかったという主張は以前からある。ハリウッドではウエスタン(西部劇)が作られ、日本では侍映画が作られ、香港ではカンフー映画が作られたが、朝鮮はただ外国の映画を受け入れ、それに沿って自国の映画を作った。つまり朝鮮の場合では映画も「移植文化」だと批判されたのである。しかし、韓国の代表的作品とも言える『アリラン』(1926)は、民族的な抵抗映画として認められてはいるが、映画の『アリラン』自体が紛失された状態のため、研究が制限されている。²⁸⁾

26) M. Kim(2006), p.88

27) 강성률(2009), pp.300-307; 이용관(2008)「식민지시기 영화의 탈식민적 경향 1930-1945 영화를 중심으로」『영상예술연구』Vol.13, p.272; 조혜정(2009), p.387

実をいうと、朝鮮の映画史はほとんどが失われた歴史である。『志願兵』と『朝鮮海峡』も焼失されたと思われていた時期があった。今後も朝鮮映画の再発見が期待できるので、朝鮮半島の映画史が書替えられていくかもしれない。しかし、現時点においてではあるが、『朝鮮海峡』にも映画『アリラン』に見られるような民族的な抵抗映画としての読み方があることを強調しておきたい。

【参考文献】

韓国語

- 강성률 (2009) 「일제강점기조선영화 담론의 선두 주자, 박기채감독 연구」 『영화연구』 Vol.42
_____ (2011) 「일제 강점기 조선 영화에 나타난 가족 이데올로기 연구 - <미몽><지원병> <조선해협>의 여성 이미지를 중심으로」 『한민족문화연구』 Vol.37
김승구 (2010) 「식민지시대 독일영화의 수용 양상 연구」 『人文論叢』 Vol.64
_____ (2012) 『식민지 조선의 또 다른 이름 시네마 천국』 책과함께
조혜정 (2009) 「친일 영화에 새겨진 친일담론의 양산과 국민통합 이데올로기 연구」 『한국민족운동사연구』 Vol.58
하지훈 (2014) 『포스트콜로니얼리즘 관점에서 본 식민지 조선의 영화』 동의대학교 석사학위논문 『황성신문』(1903.6.23)

日本語

「陸軍特別志願兵令」(昭和13年2月26日勅令第95号) 『朝鮮總督府官報』

英語

- B. Yecies & A. Sim (2011) *Koreas Occupied Cinemas 1893-1948*, Routledge
B. Yecies (2005) „Film Censorship as a Good Business in Colonial Korea: Profiteering From Hollywood’s First Golden Age, 1926–1936“, in: *The Journal of Korean Studies*, Volume 10, Number 1
M. Kim (2006), *Korean Cinema: from origins to renaissance*, Communication Books
Peter B. High, *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years’ war 1937-1935*, University of Wisconsin Press
Seo, Jaekil (2012), “One Film, or Many?: The Multiple Texts of the Colonial Korean Film “Volunteer””, in: *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* No. 5

논문투고일 : 2015년 03월 10일
심사개시일 : 2015년 03월 20일
1차 수정일 : 2015년 04월 08일
2차 수정일 : 2015년 04월 14일
게재확정일 : 2015년 04월 20일

<要旨>

プロパガンダを越えた戦時期の朝鮮映画**- 『志願兵』と『朝鮮海峡』の比較 -**

本論文の目的は『志願兵』(1941)と『朝鮮海峡』(1943)という二作の戦時期の朝鮮映画を比較することにある。両者は植民地時代の朝鮮で、朝鮮人によって作成された代表的な戦時下映画である。これらはそれ自体がプロパガンダのための作品であるが、同時にそれらのプロパガンダメッセージを除去する重要な役割も持っていた。ここでは、まず二作の映画の朝鮮の映画史上における位置を明確にするために朝鮮映画史を概説した。比較を通して『朝鮮海峡』は『志願兵』より多義的な解釈を許すことを確認した。結果として、『朝鮮海峡』は単にプロパガンダの作品としてのみ見ることもできるが、その一方でプロパガンダを超え、朝鮮人に自由な朝鮮への希望を与える作品だとも言えそうである。

A Korean Movie that overcame Japanese Wartime Propaganda?**- A Comparison of the Movies “Volunteer” and “Strait of Korea” -**

The present paper aims for a comparison of the movies “Volunteer” (1941) and “Chosun Strait” (1943). Both movies were made by Koreans during the period of Colonial Rule by Japan and are representative examples of war time movies. They are pieces of propaganda in themselves but also carry an important role of emanating these propaganda messages. In order to be able to put these movies into their proper context, first the history of movies in Colonial Korea is reviewed. In the actual comparison, it was found that more than “Volunteer”, “Chosun Strait” allows for more than one simple interpretation. As a result, “Chosun Strait” can be read as a simple propaganda piece, but also seen in a light of giving new hope to the Korean people for a more free Korea.