

1930年代京城と「女/性」表象—2010年代以降の韓国映画を中心に

ヤン イン シル
梁 仁 實

はじめに

本稿は近年韓国映画の新しい傾向として植民地期の表象を取り上げ、そのなかでも1930年代の植民地都市朝鮮の首府京城と「女/性」の表象について考察するためのものである。韓国社会は植民地期と植民地期終焉後の「解放空間」¹⁾、そのあとの済州4.3と朝鮮戦争、長く続いた独裁政権と民主化運動に至るまで多くの「負の記憶」を抱えてきた。これらの「負の記憶」は戦後長い間、「親共」や「アカ」のレッテルのもと、反政府的なものとしてみなされ、厳しい検閲のもと、映画を含むポピュラー文化のなかで直接的に言及されることや素材として取り上げることが少なかった。

しかし、民主化の動きのなかで少しずつ社会や政治の変化がポピュラー文化²⁾にも反映され、とりわけ、植民地期をめぐる「文化的記憶」は、2000年代に入ると、「反日/親日」の対立構図や支配—被支配、植民と被植民と関係の二項対立なものを越え、様々な境界を越えていく表象の多様性を提示している。

本稿では、2010年代の韓国映画が描く多くの「負の記憶」のなかでも、とりわけ、植民地期をめぐる「文化的記憶」に注目し、そのなかの新たな表象の形を取り上げる。こうした植民地の記憶を持つ地域で過去の「帝国—植民地」がどのように映画に表象されているのかについて、Robert W. Greggはこれらの映画をいくつかの類型に分類している。それは1)「植民者側の立場や軍隊とともにいる人々を描くもの」2)「独立のための戦いを描くもの」3)「植民地の状態を終えようとする闘争のなかで歴史的物語と恋愛話を絡めたもの」である。彼はさらにこうした類型が植民地ナショナリズムにどのような役割を果たしているのかについても論じている。

1) 1945年8月15日に植民地支配は終わるものの、朝鮮半島は二つに分かれることになった。この1945年8月15日から朝鮮半島の南に大韓民国政府が樹立した1948年5月までの3年間を「解放空間」と呼ぶ。また、南だけの大韓民国政府樹立のための選挙に反対したものが済州4.3(1948年4月3日)であり、1950年6月25日には朝鮮戦争が勃発し、朝鮮半島全体が多くの犠牲を払うことになった。

2) 例えば、1980年の5月に起きた「光州5.18」はポピュラー文化のなかでタブーとされてきた代表的な出来事である。しかし、2000年代以降韓国映画の産業の多様化と規模の拡大、素材の多様化などと政治・社会の変化から様々な角度からの作品が作られている。光州で何が起きているかを世界に知らせたドイツ人記者を描く『タクシー運転手 約束は海を越えて』(2017, チャン・フン)や一枚の白黒の写真から始まったドキュメンタリーの『金君』(2019, カン・サンウ)、そして「光州5.18」が起きた1980年代に生まれた子供たちが26年後にその加害者とされる人々に復讐するウェブトゥン原作(原作者カン・プル)の『26年』(2012, チョウ・グンヒョン)など歴史や表現にも様々なアプローチが行われている。また、済州4.3を描いた新しいアプローチの映画としては『チスル』(2012, オミョル)があり、映画の最後には犠牲となった3万名の済州島民を無名でなく、一人ずつの名前を呼び出している。

韓国映画においての植民地期の表象をこれらの分類にあてはめると、1) 親日行動や志願兵として戦争に参加した人々を描いたもの、2) 独立闘士を描くもの、3) 独立のための戦いのなかの恋愛ものの三つになる。これらの映画は植民地期を描くことに必要な設定として男性の親日派、男性の独立闘士などを英雄化し、さらには抗日ナショナリズムに役に立つ形で長い間、韓国映画のなかに位置づけられてきた。

本稿ではこれらの分類に加えて、4) 独立闘士とされた人々（歴史上に名前が残っている人々、抗日闘士など）とともに戦っていた複数の無名の人々、5) 独立運動や支援、親日派などとして表象される女/性たちの表象について考えてみることにしたい。このために、本稿では、2010年代以前の韓国映画が描いた植民地期について考え、そのあと2010年代以降の同時代を描く映画を取り上げる。

1. 均質な空間としての京城と満洲表象—彼らの生きる世界

2010年代前の韓国映画で植民地期京城を描く代表的なものとして、例えば1990年代シリーズものとしても製作された『將軍の息子』（1991、林権澤）がある。この映画は実存人物の金斗漢を主人公に、以降3部作まで製作された³⁾。將軍とは独立運動家の金佐鎮を指し、1939年から1940年代初めを時代背景とするこのテキストでは主人公が自分の出生の秘密に目覚め、鐘路で日本人やくざとの戦いを繰り広げていく様子が描かれた。

映画研究者のソン・ヒョジョンは映画『將軍の息子』で主人公の金斗漢が朝鮮劇場や優美館という映画館の建物の前で日本人と戦うシーンが「劇場の内外で起こるスペクタクル」を活用しながら「映画—ショー—ベストセラーが示す植民地興行業の姿と劇場の前で行われる闘いの風景というダブル・スペクタクル」（ソン・ヒョジョン 2013）を提示していると述べる。観客は優美館や朝鮮劇場のような映画館のなかで行われるスクリーンのなかのスペクタクルと、映画の外で繰り広げられる戦いの重なるスペクタクルを経験していたのである。さらに、『將軍の息子』は「人情と義理」を強調したアクションの男ものであり、日本のやくざ映画や任侠映画、中国の俠客映画というようなものと並んで「東アジアのナショナル・シネマとしてのアクション映画」（ソン・ヒョジョン 2013: 97）の一つでもあった。さらに、この映画は鐘路を朝鮮民族を代弁する場として設定し、主人公が朝鮮を出ても京城を出ても戻ってくる場所となっている。『將軍の息子』で主人公は映画『国境』（1939）を観、ハルピンやシベリアなどの国境を越える空間を想像するも常に鐘路に戻り、朝鮮のために日本と対決していくことは興味深いものである。

1990年に『將軍の息子』が登場する前にも植民地期を描く韓国映画のなかでアクションものは時代ごとに背景と設定を少しずつ変えながら一種の映画ジャンルを形成していた。例えば、1960年代には満州を背景にする満州アクションものが流行り出した。ここでは満州での独立運動に携わる人々と日本軍との戦いを描かれ、必然的にアクションシーンが入るようになっていた。

イ・ヒョンジュン（2013）は1960年代から1970年代初めまでの満州アクションものの特徴として、同

3) 『將軍の息子』（1990）『將軍の息子』（1991）『將軍の息子3』（1992）。なお、本映画は1980年代までハリウッド映画と香港娯楽映画に占有されていた韓国映画興行界において、韓国映画観客を増加させた映画の一つとして評価される。

映画ジャンルが前半の段階では戦争映画の性格を、後半はアクション映画に近い性格をもっていた（イ・ヒョンジュン 2017：84）という。こうした性格の変化は満洲アクション映画が一貫して満洲を背景としながらも、1960年代半ばまでは強い抗日ナショナリズムのもとで男性主人公が日本軍と戦っていく姿を描くが、1960年代後半になると、戦いの相手が中国の匪賊（イ・ヒョンジュン 2017：85）や国際ギャングなど第三の敵が現れるようになったからである。1965年締結された日韓国交正常化により、日本をみる政治的まなざしが変化したので、今までのようには扱えなくなったのである。

それでも少なくとも、1960年代に作られていた満洲アクションものは抗日ナショナリズムについての映画製作側と観客との間の暗黙的了解のもと、男性英雄を先立たせ、ホモソーシャルな世界を描きながら、共通の敵として日本を設定した。さらにいえば、これらの映画に登場する男性主人公は「歴史教育の硬さから脱却し、浪漫をもち、華やかで迫真感のある冒険を広げながら植民過去を遊泳」（アン・ジンス 2008：213）することで観客の人気を得ることができた。

こうした満洲アクションものは抗日ナショナリズムの空間を韓国国内でなく、「満州」という今はない架空の場に設定し、男性英雄を主人公にしたことで大衆の人気を博していた。しかし、こうした満洲アクションものは1970年代になると、その人気も廃れていき、その場を埋めたのが明洞アクションものであった。1970年代以降香港や日本での海外現地ロケが可能となり、観客は現存しない架空の場ではなく、リアルに存在する東京や大阪、香港などの都会の風景やソウル明洞のなかで繰り広げられる銃の撃ちあいやアクションのスペクタクルを楽しむようになったのである。

1970年代に流行り出したこのジャンルでは植民地期後半の京城の本町から植民地支配が終わった後の明洞を背景にしているが、植民地期には本町が日本人やくざの本拠地として、明洞が「韓国左翼」の空間になる。明洞アクションものは「日本帝国主義勢力、親日派、左翼共産主義者、退廃主義者を『敵対』と規定し、韓国社会の秩序を拳の論理で再建しよう」とし、映画のなかで「暴力のスペクタクルとナショナリズム-反共イデオロギーを効果的に結合」（ソン・ヒョジョン 2013：85）していたのである。

そのあと、1980年代になると、ハリウッド映画と香港娯楽映画に押され、こうした韓国映画のアクションものは人気もなくなっていくが、そこで登場した映画が前述した『將軍の息子』であった。

さらに2000年代以降になると、『グッド、バッド、ウィアード』（2008）が登場し、1960年代の満洲アクションものの系譜を受け注いでいる。この映画は満洲アクションものの終焉を告げた『鎖を切れ』⁴⁾のリメイクであった。この映画について、Thomas Russelは「アメリカの再建時代の炭鉱、村、砂漠」という背景を1930年代満洲に復活し、「銃の撃ちあい、最後の一発、酒屋、銃、開拓者、村、汽車、ハンター、悪党、神秘の一人狼」が繰り返しながら登場するハリウッドのウェスタンを見事に再現していると述べる（Thomas Russel 2012）。

さらに、ハン・ソクジョンが指摘するように、満洲アクションものは満洲を「007の主人公のように決して死なない抗日英雄たちが現れる幻想の土となり」「満洲の歴史のなかで抗日闘争」だけを選択し、満洲という空間の複雑性は忘却される。しかし、2008年のリメイク版において「満洲」は抗日闘争の場でさえもなくなり、個々人のそれぞれの欲望が絡み合う場に変わっていた（ハン・ソクジョン 2009）。ここで満洲は汽車を走らせ、馬を走らせ、銃の撃ち

4) 『鎖を切れ (쇠사슬을 끊어라)』(1971, イ・マンヒ)

あいができる場所ではあるが、それ以上の何もない独立運動を広げるだけの場になっているのである。

2. 1930年代、京城の住み分けと映画館

ところで、前述した映画『將軍の息子』シリーズでは、京城の映画館と鐘路という場が重要な背景になっている。『將軍の息子』が京城の鐘路にあった優美館を背景に、同映画2と同映画3が朝鮮劇場と団成社を背景に、物語が展開されていることを考えると、「映画館の内外」で映画館が重要な位置づけになっていることが推察できるのである。ここでは1930年代を描く映像テキストのなかで空間的設定となっている1930年代の京城について少し述べていきたい。

19世紀末に内地日本からの移住者が増えると、京城では伝統的に生活圏を形成してきた朝鮮人中心の北村（現在の鐘路付近を指す）と、近代化と消費の町が形成されつつあった日本人中心の南村に住み分けられていた。南村⁵⁾は明治町や本町、黄金町などを中心に、デパートや高層ビルが並び、日が暮れるとネオンが光る華やかな町であった。

1930年代は今までの生活ぶりに大きな変化をもたらした時期であり、南村で植民地的近代化、消費主義、資本主義が拡大され、北村は朝鮮的伝統市場などが温存しながらも近代的施設の映画館やデパート、カフェなどができていた。前述した映画『將軍の息子』の背景となったのは北村であった。

京城の消費主義と資本主義を代弁したのはカフェや映画館であったが、南村と北村のエスニックな属性による住み分けにより、映画館も分かれていた。すなわち、南村には日本人が経営する日本人映画常設館が、北村には朝鮮人映画常設館があったのである。朝鮮人経営映画館では主に朝鮮映画とハリウッド映画を含む欧米映画、南村の日本人経営映画館では主に日本映画が上映されていた。京城に住んでいた日本人が洋画を鑑賞しようとする北村まで行き、朝鮮語会話が飛び交わるなかで映画を見ざるをえなかった。彼らは映画を見に来ている朝鮮人たちがレベルも低く、マナーも悪いとしながらも、洋画をみるためには北村の優美館、朝鮮劇場、団成社などに行く必要があった。1930年代の京城を背景にした映画にしばしば登場する鐘路は朝鮮人のみならず、在朝日本人の商人や日本人の浪人がその境界を越え、進出しようとし、そこで衝突が行われる場面も描かれている。少なくとも1930年代半ばまでは鐘路の朝鮮人商圏—映画館やデパートや伝統的な市場など—は華やかなものであった。

京城では朝鮮人が主に居住していた北村の鐘路を中心に朝鮮人経営の団成社、優美館、朝鮮劇場などがあり、南村には日本人が運営する常設映画館があった。北村/南村といった居住地域の区分はエスニック/民族の境界線でもあったが、少なくとも映画観客にとってはこうした境界線は意味をもたなかった。1930年代初めまで京城には「朝鮮の首府グレード」にもかかわらず「気のきいた劇場を一つも持たないことは京城府民の恥だ」（『朝鮮と建築』1932年7月号）とまでいわれていたのである。

前述したように、南村に居住していた日本人はハリウッド映画や洋画を観ようとする北村の映画館に行くことになり、北村の朝鮮人が日本映画をみようとする南村の映画館に行く

5) 今の明洞は植民地期京城においては本町（現、忠武路1街と2街）、黄金町（現、乙支路）、明治町（現、明洞4ギル、6ギル、8ギル、10ギル）と呼ばれ、植民地からの解放後によりやく明洞という地名を取り戻した。この間にここでは多くの映画館ができては消えている。

ことになったのである。トーキー以前の無声映画時代には弁士の問題もあり、観客にも境界線があった（鄭忠實 2018）が、弁士の必要がなくなったトーキー映画の時代には、こうした境界は崩れ始めた。これらの映画館やカフェ、デパートなどは韓国映画が植民地期を描く際、よく出てくるものであり、戦いの場所としても象徴的に使われていた。

しかし、1930年代京城でもっとも「華やかな場所」であった明治町に明治座（現、ソウル芸術劇場）ができてからは朝鮮人も日本人も明治座で朝鮮映画と洋画と日本映画を楽しむようになった。北村にあった優美館、朝鮮劇場、団成社などはトーキー映画の時代以降（1930年代半ば以降）映画館の改築や施設の拡充を図りつつも、「無声映画と弁士の解説付き」（イ・スンジン 2011：119）を続けることで朝鮮人映画常設館としてのアイデンティティを守ろうとしたが、南村にできつつあった巨大資本を投資した映画館との競争では負けざるをえなかった。

1930年代明治座ができてから、この映画館の観客層はあるときに6割が朝鮮人になっており（『映画評論』1941年7月号、『キネマ旬報』1939年7月21日号）、この朝鮮人観客らは明治座で日本映画ではなく、朝鮮映画とハリウッド映画を見にきていた。また、彼/彼女らのほとんどは若者であり、映画を観終わった後に「スタジオマンよりも華やかな背広、強烈な色のシャツで街を歩き、街で友達に会うと握手をするなど」映画のなかの俳優の行動（『キネマ旬報』1939年7月21日号）をしながら、明治町とその付近を散歩していた。明治座は「本町通りから一筋入った路地にあったが」、その付近が繁華街であり、「位置的利点としては一番よい場所」（『映画旬報』1943年7月11日号）であった。明治町は映画を観た人々がハリウッド映画を含めた洋画をみて映画のなかの人物の行動を「模倣」し、シャツと背広を身にまとい、握手をするのは内地日本を回遊せず朝鮮に入ってきた近代化、すなわちハリウッド映画をみながら間接的に経験した西欧のモダニズムを受け入れて身体化したものであった。

一方、明治座の成立は今の明洞という空間⁶⁾が本町から明治町へと南村の領域を拡大していく過程を反映しているものでもあった。1930年代半ば以降の明洞の拡大は「帝国の都・東京を経験できる場でありながら、外面は華やかであるが、内面は無気力な植民地の民の自画像を確認させる」（イ・ジンソン、パク・ジェ Chol ほか 2015：91）ものとなっていた。

このように1930年代京城で最大の繁華街は本町と明治町であった。しかし、2000年代まで植民地期を描く韓国映画において、京城の繁華街といえば本町を指すことが多かった。前述した『將軍の息子』では鐘路と対照的な空間として本町が、1970年代の明洞アクションものでは、南村を象徴する場所としてしばしば登場していたのである。この本町には三越、三中井、平田などのデパート（また、明治町の向かい側には丁字屋デパート）が集まっており、近代的消費空間を形成していた。

これらのデパートができる前に本町には京城府庁、朝鮮銀行、京城郵便局などがあり、行政の中心地でもあった。また、この本町には1931年当時「京城では例を見ない下足のまゝで昇降できる設備がされ、電気、通風に特に心して」冬の「保温設備」もした映画館の喜楽館も出来ていた（『朝鮮と建築』1931年7月号）。

明治町には本町より遅い1930年代半ば以降に喫茶店、カフェ、食堂などができ、徐々に京城最大の盛り場となっていった。ここにはカフェや食堂以外にも石橋良介が経営する映画館の浪

6) 2011年の明洞生活文化調査資料を見ると、明洞から連想されるイメージとして20代—40代は消費の中心地としてのショッピングモール、1980年代以前の明洞を経験した50代以上は過去の明洞を思い出しつつ、ショッピング街になった場所へのネガティブなイメージを思い出すという。

花館（2番館）⁷⁾もあったが、主な映画館は主に鐘路と本町にあった。

しかし、1936年明治座が建築され、1930年代後半京城の映画興行界は大きな変化を迎えた。1940年代になると、京城内の16か所の映画館のうち7館が本町、黄金町、明治町、旭町などに建てられるようになった（沢井 1996：87）⁸⁾。そして、明治町が繁華街になり、明治座に観客が集まるにつれ、朝鮮人が経営していた北村（鐘路）の常設映画館は衰退するようになった。

3. 帝国の国境を越える女性たち

3.1 京城の植民地的近代化の表象

植民地期を描く代表的な映画ジャンルの一つとして満州アクションものは男性主人公を英雄化し、その英雄たち中心の歴史を書いてきた。しかし、2010年代以降の韓国映画は身分、階級、ジェンダー、エスニックな属性などの枠組みから離れ、歴史の主体を改める表象に乗り出している。

2010年代以降の韓国映画で植民地期を描いた『京城学校 消えた少女たち』やテレビドラマ『シカゴタイプライター』などをみると、前者がホラーもの、後者はタイプライターに魂が入り、植民地期の人間関係が2017年の現在生まれ変わった人々の前世として描かれるなどジャンルの多様化も行われている。ここで描かれる1930年代の京城は親日派と独立運動のための秘密組織、歌手、カフェ、華やかな街など混淆性を示す空間だ。視覚的想像力が加わったこれらの映像テキストは洗練された映像美と人気若手俳優の出演などにより、ポップな植民地期の京城を再現しだしている。テッサ・モーリス＝鈴木がいうように、劇映画に登場する有名俳優の顔と音声は歴史と我々の生活を結び付ける（テッサ・モーリス＝鈴木 2004）のである。

こうしたテキストのなかでも注目すべきは2015年に1,270万名の観客を動員したとされる映画『暗殺』（チェ・ドンフン監督）と『お嬢さん』（2016、パク・チャンヌク）⁹⁾である。この二つの映画はジャンルも内容も異なるもののようにみえるが、混淆性を持つ京城を代表する巨大屋敷を登場させ、外部からみると華麗で壮大であるが、そのなかでは家の中から自由に出ることができず閉じ込められた生き方しかできない「お嬢さん」ヒデコとビジネスのパートナーと結婚させられる羽目になった双子の姉（『暗殺』）を登場させている点で相通じている。ここではまた抑圧的な加害者として、朝鮮人でありながら日本語しか話さない叔父と親日派の父親を登場させることで、家父長制を批判し、京城の植民地的近代への批判も兼ねているのである。

また、この二つのテキストは映画の冒頭に登場するある家族に起きた出来事からすでに植民地を描いたほかの映画との相違点を示す。映画の冒頭で親日派の父親は日本の警察や官僚に協力的であり、母は独立運動を秘密裏に支援してきたあげく、家を離れ、実家に戻ろうとするも、双子の父に殺される。ここで残されたのは親日派の父、そして朝鮮と満州の二つの地でそれぞれ育つようになった双子の姉妹である。双子の姉妹は片方は日本軍を狙うスナイパーとして、片方は朝鮮に残され、親日派の父の協力者となっていた。

7) 浪花館はほかの映画館で上映したハリウッド映画や洋画を再上映する洋画専門の2番館であった。石橋が明治座を新築し、ほかの在朝日本人とは異なり、洋画と朝鮮映画を上映するようになった背景にはこうした履歴があったからかもしれない。

8) ある在朝日本人は京城の中心部1キロメートル四方に7か所もの映画館があったことに驚いたと述べている。

9) 原作はイギリスのサラ・ウォーターズ作『荊の城』（2002, Fingersmith）

植民地期を描く韓国映画のなかで「家族は民族を形象化するための典型的なアレゴリーであり」「家族の不幸物語はストーリーの進行を導くエンジンのような役割をし、日本の植民権力に対する戦闘的な闘争を正当化し、加速化」(アン・ジンス 2008: 226)してきた。しかし、『暗殺』や『お嬢さん』に登場する家族や家父長制は抗日ナショナリズムを「加速化」するわけではなく、破滅の対象として描かれている。

ここで京城は女性主人公らにとって抑圧の加害の被害者としてのみ存在する場であり、家屋を壊し、家父長の統制と支配から離れる場であり、近代化を享受できる場所ではない。抗日ナショナリズムに基づく各時代のアクションものや『將軍の息子』が男性同士のホモソーシャルの均質な空間として京城と満州を描いたとすれば、彼女らは上海でコーヒーを飲み、街を散歩し(『暗殺』)、女/性同士の自由な恋愛ができるウラジオストックを目指していき(『お嬢さん』)トランスナショナルな空間への拡充を図る。

3.2 誰を記憶し、歴史の主体を誰とすべきか

一方、この『暗殺』や『お嬢さん』の業績は長い間韓国史のなかの男性中心もしくは英雄中心の歴史観に一石を投じていることだ。義士や烈士と呼ばれてきた独立闘士は日本帝国の主要人物を暗殺し(あるいはしようとし)、満州で馬に乗り、祖国の独立のために戦ったとされる。韓国の歴史教育のなかで教えられてきた独立関連人物のなかで女性は3.1万歳運動に参加した劉寛順がほぼ唯一であろう¹⁰⁾。植民地支配が終わってからの韓国で劉寛順は1959年、1966年、1974年の3回にわたって映画化され、それぞれ政治的・社会的コンテクストを反映しつつ、英雄化/独立闘士として表象されてきた。

しかし、2019年製作された映画『抗挙: 劉寛順物語』(A Resistance)は少し異なる表象を示している。このテキストは劉寛順の英雄的側面ではなく、3.1万歳運動後の刑務所のなかの女性連帯物語に焦点を当てる。西大門刑務所の8号室という狭い空間に収監された女性たちの連帯と共感を描いているのである。ここでテキストは歴史が一部英雄の行動により変化するものではなく、多くの人々の連帯と共感によって変わるというメッセージを強く訴える。映画のポスターは8号室に収監された女性たちの顔をそれぞれ鮮明に映しており、彼女たちは女性というカテゴリーで一括りされず、無名でない名前とそれぞれの物語をもつ主体としてスクリーンに登場する。このような表象の仕方は韓国のMe Too運動やフェミニズムの流行、そして近年韓国の社会的・政治的変化がポピュラー文化にも反映されているからである。

また、こうした変化は映画のみならずテレビドラマにも現れた。例えば、2018年放映された韓国ドラマの話題作『ミスターションシャイン』¹¹⁾は1900年から1907年を背景に独立運動の中心人物として「お嬢さん」と呼ばれる若い女性、名前が与えられた多様な層の民衆、そしてアメリカで育った朝鮮人のアメリカ軍人を描き出す。

一方、映画の話に戻ると、『暗殺』は主人公の母親が独立運動を支援するために双子の姉妹をつれて家を去るも、親日派の父によって殺され、妹の玉潤は満州で、姉のミチコは京城で育てられることから始まる。玉潤は京城のある日本軍将軍を殺す任務を任せられ、京城に行くことになり、そこで双子の姉や父の存在に気付く。ミチコは植民地朝鮮の京城で「良妻賢母」の

10) 劉寛順は「1919年3.1のアイコンであり、植民地の受難と抵抗を代表する女性英雄」である。戦後韓国映画のなかで劉寛順は何回も映画化されるが、その度少しずつ異なる表象が行われてきた。詳しくは、チョン・ジョンヒョン(2009)を参照されたい。

11) 〈ミスターションシャイン미스터 션샤인〉(2018年7月7日から9月30日放映, 24部作, tvN)

近代的教育を受けながらも、植民地朝鮮の状況には興味がなく、玉潤は満州で自由奔放に育ち、朝鮮の独立のためのスナイパーとなっていた。この対照的な双子の姿は植民地朝鮮の二つの自画像でもあった。

テキストの半ばで玉潤は親日派の父を自分の手で殺す羽目になるも涙を流しながら結局殺すことができない。映画の冒頭で親日派の父が独立運動を支援していた母を何の罪悪感もなく殺したことを考えると、このシーケンスは血のつながりを強調した異質的なものでもある。最終的に玉潤の仲間が父を殺し、玉潤は植民地支配が終わったあとに日本と独立軍の二重スパイとして多くの人々を犠牲にしたソクジンを殺す。

このエンディングには植民地からの解放を迎えながらもその喜びを感じる間もなく、米ソの冷戦の角逐場となった朝鮮半島で親日派への精算ができなかった当時の朝鮮の状況が描かれる。1949年植民地時代の精算を目指し、反民族行為特別調査委員会（反民特委）が開かれるも、ダブルスパイだったソクジンは植民地期の自分が民族のため、国のため、いかに一生懸命生きてきたかを長く話し、そのまま釈放される。京城に残った玉潤（姉のミチコが死んだあと、ミチコとして生き残る）と、日本軍の拷問により言葉が話せず身体も不自由になった玉潤の仲間はソクジンを殺すことでようやく任された任務を終える。男性登場人物らが死んでいき、言葉が不自由な男性の仲間が残り、女性主人公も生き残ったこの映画は、歴史の証人は誰なのか、誰によって語られるべきなのかという問いを投げ掛けているのである。そして、映画の終半には解放を迎えた喜びを伝える場面で、単に喜ぶにはあんまりにも多くの人々の犠牲があったとし、その犠牲となった人々の名前が出てくる。英雄だけではなく、無名戦士にも名前を与えることで朝鮮半島の独立は一人や二人の英雄だけでなく、皆の手によるものであったと述べているのである。

さらに、既存のアクション映画と本テキストとの相違は日本軍との戦いを繰り広げる場所が満州ではなく、京城であるということである。玉潤は朝鮮駐屯司令官・川口守を暗殺しろという指令のもと、京城へ向かう。ここで玉潤を含む仲間たちは任務を遂行する前に「明治町のカフェ¹²⁾ アネモネのマダム」に会うようにと指示される。彼らは京城駅を通り過ぎ、ネオンサインが光る夜の「明治町」のカフェアネモネに行き、そのカフェのなかでダンスを踊る。

この映画では植民地都市京城の近代化、消費主義、消費文化を象徴する三越デパートの西洋式宴会ホールで銃撃戦を広げ、デパートの内部を破壊することで、観客にカタルシスを与える。『將軍の息子』は鐘路の映画館の外でアクションシーンを繰り広げていたが、『暗殺』では植民地支配のなかの消費主義を象徴する三越デパートのなかを破壊することで、観客にカタルシスを与えているのである。抗日ナショナリズムに基づいたアクションものは独立軍と日本軍との戦いを広げる満州や住み分けされた朝鮮人のアイデンティティを守る鐘路、植民地的モダンを体験する本町といった空間を設定し、空間の外延を図ることはなかった。しかし、『暗殺』は銃と機関銃、自動車、汽車を積極的に活用し、植民地都市京城のなかにこうした武器を搬入することで、京城のなかでも満州で行われたような銃撃戦を可能にした。

しかしながら、この映画が植民地的近代化から目を反らしているわけではない。満州育った玉潤は京城に行ったらコーヒーを飲みたいと口くせのようにいうが、結局コーヒーを飲ん

12) 1930年代京城のカフェ界は「次から次へ大資本に依る面目一新で、資本の競争時代を出現し」ていた（『朝鮮と建築』1931年11月号）。さらに、1932年7月にはすでに京城の本町署内だけでもカフェは56軒を超えていた（『朝鮮と建築』1932年7月号）。

だ¹³⁾のは上海である。京城、上海、満州という空間の設定はそれぞれ独立を目指す行動のための空間、自由と文化と消費を楽しむ空間、独立運動をするための準備をする空間としてそれぞれのアイデンティティが付与され、使い分けられているのである。上海のフランス租界地にあるホテルミラボーのカフェで初めてコーヒーを飲んだ玉潤はコーヒーの味が書籍に書かれた通りおいしいものではなく、苦いことに気づく。砂糖を入れてもう一度飲んでみるも、カフェのなかで警察の身分証検査が始まり、砂糖を入れたコーヒーの味については語らない。近代化とともに植民地朝鮮に入ってきたコーヒーであるが、その近代化の味は思ったよりおいしいものではなかったのである。

このあと、玉潤一行は上海を経て京城に着き、時空間の圧縮」(デイビット・ハーヴェイ 1989=1999)をもたらしした自転車、人力車、汽車、自動車を駆使しながら、京城での任務に着手する。彼/彼女らはコーヒーを飲む消費を楽しむ余裕もなく、街を散歩することもできない。彼/彼女らが余裕をもって「散歩」しながら街を歩き、つかの間の自由と近代化を味わうところは上海の夜の街であり、京城は消費空間ではなく、そこで出会う人々との関係が重要な空間になっていた。

4. 女/性として表象の文化的想像力と混濁性

4.1 越境する女性たち

この『暗殺』以外にも植民地を描いたものとして話題となったものの一つに『お嬢さん』がある。この映画には『暗殺』のように独立闘士やスナイパー、スパイが登場するわけではないが、植民地期の朝鮮を多様な視点から描こうとし、身分もエスニック属性も考え方も異なる二人の女/性を登場させているところに二つのテキストの共通点がある。

『お嬢さん』は1930年代京城のある巨大な屋敷に幼いときに父母を亡くし、後見人の叔父の厳格な監視と訓育のなかで生きている「お嬢さん」ヒデコと彼女の財産を狙い結婚しようとする伯爵、そしてこの伯爵からある提案を受け、ヒデコの召使となったスッキの物語である。内鮮結婚で日本人になりたがる叔父の厳格な「保護」下で暮らしているヒデコは日本の貴族であり、資産も多いが、屋敷の外には出られない。彼女の財産は彼女の命を保証(叔父や周辺人物から殺されない)するものでありながらも、財産ばかり狙う人々によって危うい状況に合うこともある。これに比べて親が誰なのかさえ明確でなく、幼いときから「スリ」として育てられたスッキは伯爵との引き取りでヒデコの召使となり、ヒデコに惚れていく。二人はこの明るくて自由な世界に出ていくための計画を練って、計画を立て、性別やエスニックな属性、階級を乗り越え、越境し、ウラジオストック行きの船に乗った。

こうして二人の女/性が自由を求めて理性と積極さをもって行動するのに比べて、映画のなかに登場する男性たちは「叔父」「伯爵」というように肩書で呼ばれ、名前も与えられず、ひ

13) 植民地朝鮮の映画人たちはコーヒーを飲む場にかかわることが多かった。例えば映画人の李慶孫は朝鮮初のカフェであるカカテューを、映画俳優のト恵淑は仁寺洞に「ビーナス」というカフェを、映画監督の方漢俊は明洞に「ライラク」を開いた(チャン・ユジョン 2008)。映画の大衆への公開がリュウミエル兄弟のカフェでの上映会であったことをいわなくてもカフェと映画は密接な関係があった。韓国映画においてカフェは若くて貧しいカップルの貧困と絶望を象徴してきた。1960年イ・マンヒ監督の『休日』にはコーヒーを飲むお金がなく、カフェのなかに入れないカップルが登場する。このカップルは映画の最後までカフェでコーヒーを飲むことはできない。ここでコーヒーは未来のない貧しい青春の絶望を象徴するメタフォであった。

たすら個々人の欲望と感情に充実だ。朝鮮人で生まれ日本人になりたい欲望ばかりに目がいき、姪や妻を犠牲にした「叔父」、すべを問わず資産さえ手に入ればよしとする詐欺師の「伯爵」、光のない屋敷の地下に集まり、「紳士」を偽りながらも、ポルノグラフィな書物を読むために集まり、歪んだセクシュアリティへの欲望を満たす男性グループもいる。映画の終わりに、彼らは自らの欲望の前で崩れていき、相互絡み合い、にらみ合い、責任転嫁をしつつ、身体の一部を亡くすとともに屋敷も崩れる。

テキストは京城に壮大に建てられたヒデコと叔父の屋敷を洋式の外観にし、屋敷のなかは畳部屋や洋室を配置する和洋折衝の混淆的空間を作り出した。この屋敷で欲望を満たそうとしながらも最後には成し遂げることができない男性たちと、自分を抑圧してきた叔父のコレクションを一つずつ壊し、屋敷の外に出るヒデコとスッキの姿は対照的である。

4.2 植民地都市京城の混淆性と歴史のなかの女/性

映画『暗殺』で描かれた京城は植民地朝鮮の近代化、資本主義、消費主義の中心地として混淆的な空間になっている。少なくとも映画のなかでこの空間のなかで消費ができるのは満州からきた玉潤や独立運動を行ってきた彼女の仲間ではない。玉潤一行にとって京城はより多くの利益を得るために日本の資本家や官僚に頭を下げる親日派の行動と、些細なことをしても日本軍の気まぐれで殺される朝鮮人を目の前にする植民地の現実を体験させる場である。ここでの消費と資本、近代化を楽しむことができるのは限られた一部にすぎないのである。

また、映画『お嬢さん』は植民地の近代化と混淆性の空間であった屋敷の地下に集まり、そこから出ることができない男/性たちの享楽と破滅の過程を描いた。それとは対照的にヒデコとスッキはその屋敷から離れ、日本帝国の国境をも越えていく。植民地朝鮮で消費の主体や自分の欲望を自由奔放に出した女性たちはモダンカールや新女性と呼ばれ、蔑視とものしりの対象となってきた。しかし、モダンボーイは新しいものを積極的に取り入れる知識人男性の別名でもあった。映画はこうした二項対立的で差別的なまなざしから脱し、植民地資本主義を欲望していた男/性たちを破滅させる。

一方、この二つのテキストは今までの映画が表象してきた様々な二項対立—親日/反日、伝統/近代、同性愛/異性愛など—の境界を崩している。日本と独立軍のダブルスパイ、朝鮮語を話す日本人、日本語を話す朝鮮人、日本語の単語が混ざった朝鮮語の会話、双子姉妹の相反する運命、ホモ・セクシュアリティに走り出す主人公の女/性などは今までの韓国映画のなかで見ることができなかった表象であった。朝鮮人と日本人というエスニック・アイデンティティの境界、ヘテロ/ホモ・セクシュアリティの境界、そして植民地朝鮮や帝国日本の境界を越え、満州、中国、ロシアまで映画の地理的想像力をトランスナショナルなものにしている。『暗殺』は民族の独立のために戦う強く勇敢な男性闘士の表象から、『お嬢さん』の二人の女/性は人種や階級や地域的境界線を越えることに成功しているのである。

終わりに

ここでは2015年に観客動員1200万を記録した映画『暗殺』と2016年様々なタブーと境界を崩した映画『お嬢さん』を事例に、2010年代以降韓国映画のなかの植民地期の表象について考察してきた。これらの映像テキストは植民地朝鮮の都市京城の表象の変化、そして歴史の主体と

して女性¹⁴⁾と多数の民衆を描いていることである。

とりわけ、京城や満州は植民地期を描く韓国映画のなかで本町を中心とする消費文化の中心地と朝鮮のアイデンティティを代表する鐘路を中心とした空間として描かれ、満州は独立軍が馬を走らせる空間という均質な空間として描かれてきた。これらの映画において男性主人公には日本帝国と戦うべき必然性が与えられるか、それとも「男同士の絆」により、戦いを繰り広げ、英雄とされる。男性主人公たちはこうした必然性や「男同士の絆」を守るために、京城や満州を離れることはできず、もし、離れることがあっても戻ってくるべき場所として表象された。

しかし、2010年代以降植民地期を背景とする映画は京城や満州をさらに重層的で多層な空間として設定し、日本帝国の外延にも手を伸ばしつつ、京城の空間としての特徴よりはそこにいた人々の人間関係や行動、内面、それぞれの人々の物語に注目した。このような京城という空間の表象の変化は女性や周辺化されてきた男性助演にも名前を与え、それぞれに物語を与えることも可能にしている。

こうした表象は映画『暗殺』のポスターをみると、よく表れている。「1933年親日派暗殺作戦 彼らの選択は異なった」というキャッチフレーズのもと、主人公以外にも5人の登場人物が映り、そのバックには街を歩いている人々が数多く描かれている。映画で重要なのは人々との関係であり、京城の華やかさではない¹⁵⁾。

長い間、韓国映画のなかで様々な境界や不自由さを克服しようとする女/性の存在は実存人物でなく、女鬼に化けて登場する場合が多かった。映画研究科のペク・ムニムはホラー映画のなかの女鬼は「女性が単なる犠牲者でなく、民族-国家の境界、家父長制の家族の境界、そして近代の「正常の主体」と他者の境界を問う存在として登場してきた」と述べている。韓国映画のなかで女/性は抑圧される被害者や保護されるべき存在や忘却された記憶のなかの存在として位置づけられてきた。

しかし、本稿でみてきたように、近年の韓国の映像テキストは「内なる他者」である朝鮮人のダブルスパイ、そして偽善に満ちていた男/性知識人と権力者、家父長制のイデオロギーを敵に設定し、双子姉妹やお嬢さんと召使、以外にも多くの人々（民衆）が助け合い、連帯し、「敵」を処断/破滅させることで、彼女らに自由を与えている。また、これらの映像テキストは歴史の記憶のなかで忘却されてきた女性たちと、連帯してきた民衆と日本人助力者に名前を与え、異性愛に基づいた家父長制イデオロギーを中心に書かれてきた国民国家の歴史に異議申し立てをしている。

さらにこれらの映画は既存の韓国映画のなかの植民地期の二項対立に亀裂と隙間を起こさせ、これからもさらに抗日ナショナリズムとポストコロニアル、ジェンダーの視点から映画を見ていくことの重要性も示しているのだ。

14) なお、これらの植民地期を背景とする映画がオリエンタリズムの展示をし、さらに西欧の男性に受け入れやすい形の要素を数多く取り入れることで、海外の映画祭で受賞することができたという研究もある（チョン・チャンフン・チョン・スワン 2017）。この点については今後の課題とする。

15) 2016年日本で公開された『暗殺』のポスターは「1930年代激動の上海、京城。日本からの独立を目指し、命を懸け秘密工作を企てる者たちがいた。裏切りか、信念か」といい、特定の空間が強調されている。ポスターの中心には3人の人物があり、そのバックにはネオンが光る京城の街が映っている。日本での受容については稿を改めて論じたい。

【参考文献】

- アン・ジンス (2008) 「満州アクション映画のアンビーギュアスなナショナリズム」 韓国満州学会『満州研究』(8), pp.199-229 (=안진수 (2008) 「만주액션영화의 모호한 민족주의」 한국만주학회편『만주연구』)
- 이・스ンジ (2011) 『朝鮮人劇場 団成社 1907-1939』 韓国映像資料院 (=이순진, 『조선인극장 단성사 1907-1939』, 한국영상자료원)
- 이・진송, 박・제철, 이영미, 『사운드맵 음악으로 그린 서울지도』, 라임북
- 이・히ョン준 (2017) 「ジャンルを生成する空間としての『満洲』と満洲アクション映画のストーリーテリング」 漢陽大学現代映画研究所編『現代映画研究』(13-4), pp.71-97 (=이현중 (2017) 「장르생성공간으로서의 '만주'와 만주액션 영화의 스토리텔링」 한양대학교 현대영화연구소『현대영화연구』)
- 임・다함 (2014) 『韓國映画史における映画都市〈京城〉の意味—1910～30年代の在朝鮮日本人と朝鮮人映画人の活動を中心に』 東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻 比較文学比較文化コース 博士号請求論文
- 沢井理恵 (1996) 『母の「京城」 私のソウル』 草風館
- ソン・ヒョジョン (2013) 「明洞アクション映画—植民, 解放, 冷戦期記憶の適応的想像」 『比較韓国学』21(3) (=송효정 (2013) 「명동액션영화-식민, 해방, 냉전기 기억의 소급적 상상」 『비교한국학』 21 (3))
- チャン・ユジョン (2008) 『茶房とカフェ, モダンボーイのアジト』 サルリム (=장유정, 『다방과 카페, 모던 보이들의 아지트』 살림)
- 田中則広 (2004) 「在朝日本人の映画製作研究—剣戟俳優・遠山満の活動をめぐって」 『メディア史研究』(17), pp.122-42
- チョン・ジョンファ (2011) 「植民地朝鮮映画の日本人 無声映画期の日本人制作者を中心に」 韓国映像資料院編『日本語雑誌にみる朝鮮映画2』 現実文化研究発行
- デヴィッドハーヴェイ, 吉原直樹訳 (1989=1999) 『ポストモダンシティの条件』 青木書店
- チョン・ジョンヒョン (2009) 「劉寛順表象の創出と伝承—解放以降製作された劉寛順映画のナラティブを中心に」 『韓国文学研究』(36), pp.155-209
- チョン・チャンフン, チョン・スワン (2017) 「植民地期背景映画の商品美学イデオロギー批判 『暗殺』『密偵』『お嬢さん』を中心に」 人文コンテンツ学会『人文コンテンツ』(45) pp.33-58 (=정강훈, 정수완 「식민지기 배경 영화들의 상품미학 이데올로기 비판 〈암살〉〈밀정〉〈아가씨〉를 중심으로」 인문콘텐츠학회『인문콘텐츠』)
- ハン・ソクジョン (2009) 「満洲ウェスタンとナショナリズムの空間」 韓国社会史学会論文集『社会と歴史』(84), pp. 5-30 (=한석정 「만주 웨스턴과 내셔널리즘의 공간」 한국사회사학회논문집『사회와 역사』)
- 벡・mun임 (2008) 『月下の女哭声 女鬼神で読む韓国ホラー映画史』 체크세산 (=백문임 『월하의여곡성 여귀로 읽는 한국공포영화사』 책세상)
- 테ッサ・모리스=스즈키 (2004) 『過去は死なない—メディア・記憶・歴史』
- Thomas Russel (2012) *Kimchi and Spaghetti-The Western as Cross-Cultural Remake*, 톤그윅大学映像メディアセンター編『シネフォーラム』(14), pp.203-226 (=동국대학교영상미디어센터 편『시네포럼』)
- ユ・ミンヨン, 2012, 「韓国舞台芸術のメッカ, 明洞の演劇を中心にした舞台芸術」 ソウル歴史博物館編『明洞物語』(=유민영 (2012) 「한국무대예술의 메카, 명동의 연극을 중심으로 한 무대예술」 서울역사박물관 편『명동이야기』 서울역사박물관)
- 渡邊武信 (2004) 『日活アクションの華麗な世界 1954-1971』 未来社
- Robert.W.Gregg (1998) *International Relations on Film*, Lynne Rienner

(2020年10月20日受理)

* 本稿は第14回国際高麗学会（於：カレル大学, プラハ, チェコ, 2019年8月18日）で行った口頭発表「韓国映画のなかの植民地都市京城の再現と女/性」に大きく加筆・修正したものである。この場を借りて, 発表の際, 貴重なアドバイスとコメントをしてくださった複数の研究者方に感謝の辞を申し上げる。

** 本稿は日本学術振興会科学研究費基盤研究 (C) 17K04109 「〈戦後〉韓国映画における『植民地』表象と日韓における受容」(2017-2019) の成果の一部である。