

現代韓国メディアの植民地、戦争経験の形象化と

その影響－映画、ドラマを中心に

李 基勳 (延世大学)

原文は韓国語、翻訳：ノジュウン

1. はじめに

この研究は、日本による植民地支配からの解放から 2000 年代まで韓国の映画とドラマがどのように植民地と戦争の経験を形象化し、それが大衆の歴史認識にどのような影響を与えたかを考察することを目的とする。時代別に分けて分析し、どんな素材を介して過去にアプローチしていたか、また同じ素材にどのように異なるアプローチをしてきたか、その歴史的变化を通してメディアを支配する歴史認識とその影響を追跡する。まず、映画やドラマが「民族」を表象し、過去を活用するやり方を見る。それは、国民/民族のイメージを形象化する過程で何が否定され排除されるか、あるいは新たに包摂されるのは何かを探求することでもある。それは非常に劇的な過程である。人類の敵であり、共存できない悪として描かれた北朝鮮軍あるいは左翼は、50 年後、再び私のために犠牲になった兄弟の顔として戻ってきた。どのような変化があったのか。各時代におけるメディアの中で「歴史」はどのような意味を持っていたかを考察しようとする。

2. 1950~1960 年代冷戦民族主義の植民地、戦争の記憶

1) 「純潔」と「意志」の具現化としての「民族」づくり

植民地支配からの解放直後、独立の政治的熱風が吹き荒れた朝鮮半島で、植民地期はたちまち民族解放闘争を描く時期となった。映画人は新しい民族国家建設に対する使命感を高揚させる啓蒙映画を多数制作し、主に独立闘士の抗日運動を描いた映画を、後世の韓国では「光復映

画」という用語で呼んだ¹。1946年の崔寅奎監督、全昌根脚本・主演の「自由万歳」が代表的な映画である。

主人公ハンジュンは、死を恐れず民族独立の課題を遂行する男性革命家である。映画は主人公ハンジュンが日本警察の銃撃を受けて逃げるシーンから始まる。以後の独立運動を扱った映画でよく登場する最初のシーンである²。抵抗組織に加わったハンジュンは、同志たちと武装蜂起を準備する途中警察に追われ、偶然日本警察の恋人であるミヒャンの家に逃げ込む³。ハンジュンに教化されたミヒャンは彼の潜伏と脱出を手伝うが、日本警察に追われる口実を与えることになって抵抗組織のアジトでミヒャンは射殺され、負傷したハンジュンは逮捕される。だが、彼を愛していた看護師ヘジャの助けを借りて脱出する。



FIGURE 1 即時武装蜂起を主張するハンジュン（「自由万歳」）

ハンジュンは民族の蜂起と反動の処罰、武装闘争を準備して直接闘う革命家であり、不屈の意志で最後の瞬間まで戦う男性ヒーローである。闘士たちは互いに同志と呼ぶが、同志の中に女性はいない。映画の中の女性は彼らを「先生」と呼びながら尊敬・恋慕し、彼らの闘争のために犠牲を払う。

¹ 한국영상자료원 『한국영화의 풍경 1945-1959』 문학사상사, 2003, 23頁。

² 当初のシナリオでは夜のシーンに設定されていたが、フィルムと機材が不足したため、昼間の撮影に変更された。김려실 「『자유만세』의 탈정전화를 위한 시론—현존 시나리오와 영화의 차이를 중심으로」 『한국문예비평연구』 28, 2009, 294頁。

³ この役を演じた俳優の独銀麒が脱北したため、1975年に復元された映像には親日警察の南部（訳者註：独銀麒が演じた役）が登場するシーンが削除されており、映画の展開を理解するのは容易ではない。また、元の映画には日本警察のセリフは日本語で録音されていたが、その後、吹き替えですべて韓国語に変わった。



FIGURE 2 ハンジュンとミヒャン（「自由万歳」）

ミヒャンは反逆者の恋人である自分の境遇に絶望して泣き叫ぶ。「人には再び生きる権利と努力はないのでしょうか？」と。ハンジュンは断固として答える。「もちろん人には再び生きる権利があり、私たちは民族が再び生きるために、爆弾を背負って倭寇の巣窟へ向かうのである。ただし、それは自分の感性ではなく、鋼のような意志と火山のような情熱が必要なのだ⁴。」



FIGURE 3 負傷して逮捕されたハンジュンとヘジャ（「自由万歳」）

逮捕されたハンジュンを助けたのは、隠れ家の娘でもある看護師ヘジャである。墮落したミヒャンが救いを訴え叫ぶのとは異なり、純潔な処女であるヘジャは危機に陥ったハンジュンを救う新しいヒロインとして描かれる。

映画の中で民族は無条件で絶対的な献身の対象である。日本警察に追われていたハンジュンは、面識のないミヒャンの家に侵入して要求する。「あなたが韓国人なら、私を救ってくれ」と⁵。ヘジャが母にハンジュンを救おうと宣言したら、母は「私が止めても、あなたはどうしても先生を救おうとするのね」と娘の命がけの冒険を止めない⁶。

⁴ 現在の復元版は脱出するシーンで終わるが、元の映画では、ハンジュンが山の中で日本警察との銃撃戦の末、命を失うという結末になっている。김려실, 前掲, 289-290 頁。

⁵ 元のセリフには「朝鮮」とあったが、その後、吹き替えですべて「韓国」に変わった。김려실, 前掲。

⁶ ところが、このように積極的な抗日闘争を強調した「自由万歳」の製作陣は、代表的な親日映画を作った主役たちであった。監督崔寅奎は、支援兵に出ることを強要する「太陽の子供達」（1944）、

1959年、民族独立運動を扱った映画が急に多く登場した。この年は3・1運動の40周年であり、その前年の1958年には朝鮮総聯の帰国運動が本格化して「北送」が日韓間の最大の争点となった時期である。また、翌年の選挙を控え李承晩政権の危機感が高まっていた時期でもあった。この時期に上映された一連の映画は、(李承晩を含む)救国ヒーローの典型を作り出すことに注力した⁷。

その中で、尹逢春監督、都琴峰主演の「柳寛順」に注目しなければならない。抗日運動の象徴である柳寛順は、1948年、1959年、1966年、1974年、2019年の5回に渡って劇映画化されたが、そのうち1948年、1959年、1966年の作品はすべて尹逢春が演出した。1959年の「柳寛順」は1948年の作品に比べてはるかに豊かな内容を含んでおり、1966年や1974年の「柳寛順」よりも積極的な女性ヒーローの姿を示している⁸。



FIGURE 4 「柳寛順」ポスター

3・1運動後、故郷に下った柳寛順は、父の学校が閉鎖され、万歳示威運動を主導した兄が逮捕される状況に直面する。柳寛順は友達と一緒に万歳示威運動を積極的に準備して導いていく。神に闘争を導く力を与えてほしいと祈る柳寛順の姿は、ジャンヌ・ダルクのような献身の象徴である。

「愛の誓」(1945)を監督し、撮影監督の韓澄模も「太陽の子供達」などに参加した。한국영화 100년기념사업추진위원회 엮음 『한국영화 100년 100경』 돌베개, 2019, 51頁。

⁷ 「独立協會と青年李承晩」(申相玉監督)、「三一独立運動」(全昌根監督)、「高宗皇帝と義士安重根」(全昌根監督)、「韓末風雲と閔忠正公」(尹逢春監督)などが代表的である。정상우, 「해방 이후 1950년대 독립운동의 영화적 재현」 『한국사연구』 183, 2018。

⁸ 1960、70年代の「柳寛順」は、権威主義体制下で提示された理想的な女性性をさらに強調している。김가을 「『유관순 영화』 연구: 저항의 재현과 여성」 延世대학교修士学位論文, 2022, 37頁。



FIGURE 5 力をくださいと祈る柳寛順

万歳示威運動の最中に両親を亡くした柳寛順は獄中で拷問を受けながらも闘争を続ける。柳寛順は獄中で、梨花女子大学校の在学時代に慶州に修学旅行で行った仏国寺、石窟庵などを回想する。民族の文化と歴史への愛着、民族意識が彼女を民族のヒーローにした原動力であった。

一方、この映画は以後の韓国映画における日本人を表現するクリシェを示している。口ひげ、乱暴な口調、冷笑と軽蔑などが日本の警察や官僚に共通して現れる。



FIGURE 6 日本憲兵の様子（「柳寛順」1959）

官僚や警察、軍人ではなく、日本人の典型的なキャラクターも登場した。喜劇俳優の金喜甲が演じた日本人高利貸しは朝鮮人を搾取する悪役であるが、卑屈でどこか愚かな人物である。酒席で朝鮮人が怖がるのは裸で踊る日本人だという冗談を聞き、ユ・ジュングォンの家に借金を取りに行き裸で踊って追い出される。不自然な韓国語発音、小柄な体格、無礼で下品な行動など、以後の韓国メディアに登場する植民地時代の日本人のステレオタイプである。



FIGURE 7 裸で踊って追い出されるヤマダ（「柳寛順」1959）

一方、日本人を描かなければならないのに、日本語が使えないのは韓国の映画やドラマの悩みでもあった。「国語」としての韓国語を確立しなければならなかった韓国のメディアは、「倭色一掃」を時代的課題として捉えた。以前輸入したヨーロッパ映画の中にあった、日本語字幕を使った映画が1949年7月1日より上映が禁止されたほどである⁹。国語を使う民族共同体が確立された際、過去の「国語」であった帝国の言語は完全にタブー視され、日本人は歪んだ言語を使う民族として描かれた。

他方、「民族」の言語は正確な標準語のみで表現された。抗日運動に参加する民族構成員は「標準語」で統一されていなければならなかった。故郷の忠清南道アウネに帰っても、寛順と愛徳は全く方言を使わない。寛順の家族が話し合うときも、寛順が親戚のおじいさんを説得して話をするときも、誰も方言を使わない¹⁰。方言は民族闘争の言語になれなかったのである。



FIGURE 8 光州学生独立運動記念碑（「NAMELESS STARS」）

⁹ 『京郷新聞』1948年10月26日付(3)；『東亜日報』1949年3月10日付；『朝鮮日報』1949年3月12日(1)「社説」。

¹⁰ さらに、柳寛順役を演じた都琴峰は、当時、最も方言をうまく生かして演じる俳優で、ある時は方言を使う役しか来ないと言われるほどだった。『東亜日報』1962年12月21日付(5)；『朝鮮日報』1962年12月9日付。

あえて方言で表現できない民族という観念を劇的に示す映画が「名前のない星たち」（金剛潤監督、1959）である。1929年に起きた光州学生運動を題材にしたこの映画は、撮影も光州と羅州現地で光州地域の学生を大規模に動員して完成した。しかし、映画の登場人物は皆標準語で会話をしている。朝鮮で耐えられなくなって満州に出る農民でさえ方言を使わない。民族の純粋性、単一性を方言が侵犯してはいけないことであった。



FIGURE 9 父親の太極旗を掲げて万歳を叫ぶ示威隊

一方、神聖な抗日運動の大義は血統でつながった。主人公サンフン兄妹の父は 3・1 運動を主導し、大韓民国臨時政府で活躍した独立志士である。彼が妻に預けていった太極旗は、10 年後の 1929 年に光州学生運動の先頭で再び輝きを放つ。他方、親日派高等係刑事の妹ヨンエは、抗日学生組織である醒進会に参加するが、結局兄のせいで犠牲になる。最後の万歳のシーンでは、サンフンの家族が先頭に立つ。「自由万歳」のミヒョンと同様、ヨンエの席はなかった。

2) 朝鮮半島外での植民地時代の記憶づくり

ア) 「学兵」の経験と記憶

図式的なヒーロー物語で植民地を記憶するには限界がある。大衆の関心を引くためには、別の方法で植民地物語を構成しなければならなかった。1961年に公開された映画「玄海灘は知っている」（金綺泳監督）は、以前とは異なる文脈から植民地を回想する。「学兵」という語り手を通して朝鮮半島の外から植民地末期を語り始めた。



FIGURE 10 阿魯雲と秀子（「玄海灘は知っている」）

学兵として連行された朝鮮人青年阿魯雲は日本の名古屋で兵営生活を送りながら、日本軍の上官や先輩から様々ないじめを受ける。その中で、阿魯雲の学校先輩である中村は、自分の従兄弟である秀子（在日朝鮮人孔美都里が演じた役）を紹介し、阿魯雲と秀子は愛を育んでいく。秀子は阿魯雲との愛を通して民族的偏見から解放され、「恥ずかしいのは人種ではなく人格だ」という認識に至る。アメリカ軍の大空襲直前に脱走した阿魯雲は爆撃が降り注ぐ街を彷徨う。爆撃が終わった後、日本軍は遺族が遺体を探すことも禁止し鉄条網を張って集団火葬を試みるが、その炎の中から阿魯雲が歩いてくる。それを目撃した群衆は鉄条網を壊して押し寄せ、阿魯雲と秀子は再会する。

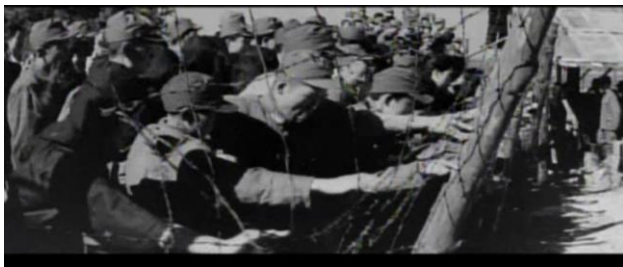


FIGURE 11 鉄条網を壊す群衆（「玄海灘は知っている」）

この映画で朝鮮人阿魯雲を苦しめるのは日本人一般ではなく日本軍部であり、ラストシーンで日本民衆の抵抗が阿魯雲を救い出す。日本人に対する一方的な憎悪の代わりに、権力と軍部が問題の根源となり、良心的な日本人は連帯の対象となる。

このような体験ができたのは、阿魯雲が「学兵」だったからである。朝鮮人学兵は当時最高の教育を受けた知識人エリートであった。また、中国、太平洋、東南アジアなど様々な地域で戦争を経験した学兵の中には、脱走して光復軍や朝鮮義勇軍などの抗日軍事組織に参加するなど多様な政治的経験をした者もいた¹¹。したがって、学兵を主人公とする作品は、解放直前の植

¹¹ 解放後、学兵たちは学兵同盟など独自の組織を作り活動するなど、「学兵世代」としてのアイデンティティを保ちながら現実に対応した。손혜숙 「학병의 글쓰기에 나타난 내면의식

民地体験を扱っているが、当時朝鮮半島内で起きていた出来事は直接扱わなくても問題はなかった。朝鮮半島内へ目を向ければ、戦時体制下の朝鮮人の協力問題を扱わずに真面目な話を作る方法はなかったはずである。学兵とその恋人たちの物語を描いた金来成の人気小説「青春劇場」が1959年、1967年、1975年の3回にわたって映画化されたのもそのためであった。しかし、「青春劇場」は主人公の青春男女の複雑に絡み合った愛憎と逃亡、追跡に焦点を当てた映画であり、植民地時代の歴史そのものには背景以上の意味を与えなかった。「学兵」の歴史的経験を強制動員や帝国主義戦争への反対、解放後の歴史的課題などの問題に結びつけて形象化するためには長い時間を待たなければならなかった。

イ) アクション空間満州と無意味な時/空間

1960年代の韓国では、1920～30年代の満州を舞台にしたアクション映画が流行した。西部劇、特に1960年代半ば以降、マカロニ・ウェスタン (Western Spaghetti) の影響を多く受けた映画は、後日「満州ウエスタン」と別に系列化されるが¹²、「豆満江よさらば」(林権沢監督、1962)、「馬賊」(申相玉監督、1967)、「無宿者」(申相玉監督、1968)、「One-eyed Park」(林権沢監督、1970)、「Break Up the Chain」(李晩熙監督、1971)などの作品がある。「無宿者」は「オリエンタル・ウエスタン」というキャッチフレーズで宣伝された¹³。

満州ウエスタンに分類されたものの、「豆満江よさらば」は独立軍の根拠地である満州に脱出する独立団員が国内で繰り広げる闘争の物語である。独立運動家の息子ヨンウは、西大門刑務所を爆破した後、武装し脱出して日本軍と交戦しながら満州に渡ろうとする。映画はこの過程で、恋人と愛、日本軍警の追跡と戦闘、同志の犠牲と救いなどを扱う。映画の中で独立団員は大量の弾薬や銃器、爆発物を持って日本軍と激しい銃撃戦を繰り広げる。映画の舞台は満州ではないが、新聞広告では「豆満江と満州原野を揺るがした独立軍と日本憲兵隊の壮絶な闘争像」であり、「息をのむような追跡と脱走、連続する緊迫の中で痛快な復讐」を描いた「スリ

연구—한운사, 이가형, 이병주의 소설을 중심으로』『어문논집』75, 2018. 作家の韓雲史も日本で大学予科に在学中に連行された学兵出身であった。

¹² 2008年に韓国映像資料院の「満州ウエスタン特別展」で14本の映画が上映されて広く知られるようになった。김대근「만주웨스턴 영화의 담론 분석」『인문사회 21』12-6, 2021, 240-241頁。

¹³ 이영재『아시아적 신체: 냉전 한국 홍콩 일본의 트랜스/내셔널 액션영화』소명출판, 2020, 60-61頁。

ルとサスペンス」の「大パノラマ」と宣伝した¹⁴。映画に必要なのは、日本軍という罪悪感を感じない敵と「銃撃連発の大パノラマ」を演出できる場所であった。どのように飾っても内戦である朝鮮戦争を「痛快な」アクション映画にするのは、誰もが不快なことであった。「満州」は、この罪悪感から解放されたアクションや暴力の映画を作ることができる背景となった¹⁵。満州は実在する空間ではなく、空白の記号として想像上の空間であり¹⁶、場所と時間の歴史性は考慮の対象ではなかった。



FIGURE 12 戦闘後移動する独立団員（「豆満江よさらば」）



FIGURE 13 「豆満江よさらば」ポスター

¹⁴ 『京郷新聞』1961年12月13日付(4)の広告

¹⁵ 이영재, 前掲, 2020, 80頁。

¹⁶ 최수용 「한국영화에 나타난 『만주』 표상의 가치와 활용방법 연구」 『순천향인문과학연구』 34-4, 순천향대 인문과학연구소, 177頁; 조혜정, 「『만주웨스턴』에서의 장르 수용양상 및 변안 연구」 『한민족문화연구』 60, 2017, 251頁。

以後の満州ウエスタン映画では、満州は西部劇と同様にアクション映画の背景としての意味のみを持つようになる。「豆満江よさらば」は数多くのエキストラと弾薬を消費してスペクタクルな独立軍の戦闘シーンを作り上げたが、その後、抗日闘争の苦難と悲惨さはほとんどなくなり、小英雄たちが活躍するアクションシーンだけが続いた。多くの満州ウエスタン映画が西部劇の名作や当時人気のあった作品の典型的なシーンを変形して使用し、しかもプロットをそのまま利用した模倣作品が出ることもあった。



FIGURE 14 満州＝西部の典型的なシーン（「BREAK UP THE CHAIN」）

独立軍はクリシェとして一瞬だけ登場し、独立の大義を強調しながら韓国人の民族意識を訴えるが、映画の展開とは無関係であった¹⁷。キャラクターはますますコミカルになり、典型的なB級映画が量産された。図式的に国家や民族を強調するシーンが挿入されたが、映画を作る人にとっても見る人にとっても何の意味もない慣習に過ぎなかった。

作品性を重視した映画も大きな違いはなかった。この頃、韓国文学の有名な作品を脚色して作った映画はよく「文芸映画」と呼ばれたが、植民地時代の作品が多かった。代表的な作品が金東仁原作（1925）の「ジャガイモ」である。金承鉦監督の「ジャガイモ」（1968）は、無能な夫のせいで売春に追いやられる主人公福女が受ける苦難に焦点を当てている¹⁸。ところが、原作が示した下層民の道徳的な墮落に対する冷静な視線は消えた。原作では福女は中国人王書房と固定的な売春関係を結んでいたが、夫はそれを黙認する。王書房が結婚することになって嫉妬に満ちた福女は王書房を襲撃したが、その過程で命を落とす。福女の夫と王書房は彼女の死体をめぐって事件を闇に葬ることで取引をした。だが、1968年の映画「ジャガイモ」では、福女は道徳的に墮落した者ではなく犠牲者として描かれた。福女は貧困と夫の無能により絶えず苦しむが、それは別に地主も資本家も総督府の権力も登場しない抽象的な貧困に過ぎなかった。

¹⁷ 김대근 「만주웨스턴 영화의 담론 분석」 『인문사회 21』 12-6, 2021.

¹⁸ 「ジャガイモ」は映画（金承鉦監督、1968；ベ・ジャンホ監督、1988）はもちろん、ドラマ（TV文学館、1984）としてもよく作られた。

映画は家父長制の権力と暴力の問題を現すが、それすらも夫が最後に戻ってきて彼女の墓で泣くという結末で、帰ってきたどら息子の後悔だけが描かれている。原作でも明らかにされなかった階級とジェンダー、植民地収奪構造の問題はほとんど抜け落ちた。無能な家長と不運な女性犠牲者の悲劇だけが残った映画から時代の歴史性に対する鋭い感覚を見つけるのは難しい。



FIGURE 15 福女と夫（「ジャガイモ」1968）

2. 敵、しかし、民族—1950～60年代冷戦民族主義の戦争物語の矛盾

1) 冷戦陣営の論理と「敵」づくり

朝鮮戦争中に制作された宣伝映画で、戦争は単純な善悪の構図で規定された。正義は国連軍、特に米軍と同一視され、「自由陣営対共産陣営」の陣営間の闘争であった。平和を愛する独立国として国連に認められている「大韓民国」はアメリカと共に自由陣営の一員であり、戦争は人類の自由と地球の平和を守るための戦いであった¹⁹。1950年代の反共映画で、左翼は人類の敵であり、罪悪そのものである。人民と民主を挙げるが自己欲望の充足だけに没頭する者であり、典型的な左翼（人民軍、パルチザン）は道徳意識どころか、最低限の仲間意識さえない悪魔的な存在にならなければならなかった。したがって、たとえその後、悔悟する者が現れたとしても、まず善と悪、自由と共産の対立がはっきりした構図が先に設定されなければならなかった。「自由戦線」（金鴻監督、1955）、「私は告発する」（金默監督、1959）などが代表的な例である。

しかし、このような非現実的な陣営論理の代わりに、ヒューマニズムと愛を強調した方が良いと考える人もいるはずである。ここに着目した監督は、敵の内部における「人間対非人間」

¹⁹ 이명자 「전쟁 경험의 재구성을 통한 국가 만들기」 『통일문제연구』 56、2011、22頁。

の対立を見せようとした。1955年の映画「ピアゴル」（李康天監督）が代表的である。「アガリ」という大将が率いるパルチザンは虐殺、略奪、性的暴行などあらゆる蛮行と卑劣な行為を行い、それを見ていた知識人出身のチョルスは懐疑と幻滅を感じる。結局、チョルスと彼を愛したパルチザンのエランは帰順を決意するが、発覚し、エランだけが生き残って下山する。映画でのパルチザンはほとんど目的のために手段と方法を問わない冷血で利己的卑劣な人間である。同僚を反動者の親戚だという理由で処刑し、負傷した同僚も性的暴行し死に至らしめる。チョルスを愛するエランさえ、民間人に反共人物の虐殺を強要する無慈悲な行為を躊躇わない。



FIGURE 16 山を降りるエラン（「ピアゴル」）



FIGURE 17 エランの帰順を象徴する太極旗（「ピアゴル」）

しかし、自由－共産陣営の論理はすべての敵を非人間的に描くことを求めた。当時国防政訓局長であった金宗文は、「ピアゴル」にパルチザンだけが登場することが「自由と反自由という相反する二つの世界が対峙する様子を故意的に排除」させる結果をもたらし、「パルチザンをヒーロー化」したと非難した。結局、「ピアゴル」はエランが下山するシーンに太極旗を挿入することでようやく再公開ができた²⁰。映画はパルチザン内部の「人間性」を持つ存在が抱える葛藤と矛盾をあらわにしようとしたが、それすら許されなかった。

²⁰ 이영재, 前掲, 2020, 73-74 頁。

この映画で印象的なのは、地元で入山したパルチザン少年の運命を描くやり方である。パルチザン部隊が少年の住んでいた村を襲撃したが、ある隊員が少年の母だと分かっているながらも母を狙撃した。少年は死にかけている母を見つけて泣きながら最後の会話を交わすが、瀕死の母は息子を叱る。「あなたがママを撃ったんだろ。」「違うよママ。」母は息子が否定しても「この野郎」といいながら胸ぐらをとろうとしたところで息を引き取る。半死の母と息子の最後の会話とは思えない内容である。左翼の悪魔性は母性も許せないものであり、少年は結局叔父が反動分子であったことを隠した罪で殺される。



FIGURE 18 パルチザンの少年と死にかかっている母「ピアゴル」)

驚くべきことに、この最後の会話がすべて標準語で行われている。少年の故郷という設定が繰り返し強調されているが、少年と母、叔父、そして、村から連行された人々まで、全員が標準語で話している。智異山という村の方言を使うこと自体が、この厳粛な反共民族の物語に合わないという強迫が働いたのである。日常的なドラマや映画の中で方言が様々な性格を表す素材として使われているにもかかわらず、戦争や民族の物語で方言はタブー視されていた。軍隊や戦争を扱った映画で方言を使うのは大変な勇気が必要な決断であり、1961年の映画「5人の海兵」で初めて全羅道の方言を使う隊員一人が登場した²¹。

しかし、観客の支持を得るためには、朝鮮戦争の映画はスペクタクルなアクション映画にならなければいけなかった。政府と軍の積極的な支援を受けた大規模な戦争映画が制作された。代表的な作品に「帰らざる海兵」（李晩熙監督、1963）がある。この作品のラストシーンを撮影するに1日あたり海兵隊員3000人、タンク10台、戦闘機12台が支援され、膨大な量の弾薬を消費した。広告のポイントも「映画史上空前のスケールで再現する人類最大の作戦」であっ

²¹ 「田舎者」役を演じた全羅南道順天出身の朴魯植が全羅道の方言を使うことを提案し、金基憲監督が勇気を出してこの提案を受け入れたという。이영재 「1960년대 한국전쟁 영화의 세 국면, 국민·반복강박·공중의 관점」 『상허학보』 62, 2021, 216-217頁。1990年に製作された『南部軍』で初めて方言を使うパルチザンが登場した。

た²²。映画はイデオロギー的な対峙の構図より、砲火中の軍人の姿に焦点を当てる。様々な階層と地域出身の軍人が海兵隊の一分隊に所属し、激しい戦闘と試練を一緒に経験しながら結束を固める。彼らは最終的に中国軍の大規模な侵攻に立ち向かって戦い最後を迎える。



FIGURE 19 仲間意識を深める海兵隊員達（「帰らざる海兵」）



FIGURE 20 「中共軍」と戦う海兵隊員（「帰らざる海兵」）

ここで具体的な韓国軍人の経験という側面から戦争を眺めると、韓国軍の戦争、「大韓民国」国民の戦争はまさに「内戦」であるという事実を避けることはできなかった。人類の敵として追いやった敵が実は「民族」の一員であるという矛盾を自覚せざるを得なかった。映画の中でもこの問題は再現された。仲間の妹を殺害したのが自分の兄であることを知った海兵隊員は苦悩する。兄に会ったら私は撃てるのか？これは以後の朝鮮戦争映画で繰り返される問いであり、根本的な危機でもあった。また、観客を不快にさせるこの問いには、スペクタクルなアクション映画の可能性を崩壊させる危険もあった。監督は、敵は人民軍ではなく「中共軍」だというイメージを作り出すことでこの危機から免れる。最も激しい戦闘シーンは、尾根を埋め尽くす

²² 『東亜日報』1963年3月20日付(5)の広告。

「中共軍」は人間ではなく「人海」として物体化された表象である²³。これによって兄弟が戦い殺しあう相残を回避し、物体化された蛮夷（「オランケ」）という表象の敵と戦うことになる²⁴。以後、「共産オランケ」という表現が定着し、共産党を民族から除外する効果をもたらした²⁵。

しかし、「中共軍」のイメージがすべてを解決してくれるわけではなかった。むしろ、中共軍と北朝鮮軍を区別しようとする試みは、反共の基準を強化していた政権に悪材料を与えることになった。「帰らざる海兵」の李晩熙監督は、「七人の女捕虜」という映画を演出し始めた。1964年12月に映画検閲を通して上映許可を得たが、すぐに韓国の中央情報部が直接介入して上映不可の決定を下し、翌年監督を拘束した。映画の筋書きは単純であった。移動中の看護隊の女性軍人と民間人が北朝鮮軍に捕らえられた。北朝鮮軍の搜索隊が彼らを護送していたところ、中共軍が女性たちを強姦しようとしたので、激怒した北朝鮮軍が中共軍と交戦して彼女らを救出し、韓国に帰順するという内容である。何が問題だったのか？ 検察は反共法違反で監督を起訴し、「感性的な民族主義を掲げて国軍を無力な軍として描写し、北朝鮮の傀儡軍を賛美し、米軍に虐待される洋公主の惨状を誇張して描写するなど、外勢排斥の風潮を高めた」と主張した²⁶。

3. 1970-80年代「歴史」の崩壊と再構成

1) 反共主義の極端化

1970年代に入ると、文化公報部傘下の機関と言ってもよい映画振興公社が朝鮮戦争を描いた反共映画を制作した。当時の有名監督も政策的な要求を拒否できず、「野菊は咲いた」（李晩

²³ 映画でゾンビの群れが登場したのは1968年(ジョージ・ロメロ「ナイト・オブ・ザ・リビングデッド」)であるが、朝鮮戦争映画で「人海戦術」として代表される中共軍のイメージは最近のゾンビと大きく変わらない。이영재, 前掲, 224-225頁。

²⁴ 중국인민지원군이 한국전쟁에 개입하자, 남한 매체는 ‘중공군’을 오랑캐라고 표현하기 시작했다(中国人民支援軍が朝鮮戦争に介入すると、韓国のメディアは「中共軍」を「オランケ」と表現し始めた。『朝鮮日報』1950年12月16日付(2)。

²⁵ 「打ち破ろう、オランケは何百万か…」と始まる軍歌「勝利の歌」は、当時の「共産オランケ」のイメージを端的に示している。

²⁶ 박유희 『한국 영화 표상의 지도』 책과 함께, 2019, 198-199頁。

熙監督、1974)、「証言」(林権沢監督、1973)などの映画を製作した。林権沢の回顧によれば、映画振興公社が要求する国策映画製作を拒否しようとする、北朝鮮に亡命した親戚が言及されながら圧力がかったという。「証言」は徹底的に政権の要求によって作られた。平和な 1950 年 6 月 25 日、パク・スンアは恋人のチャン・ウク少尉とデートを楽しんでいたが、すぐにチャン・ウクは戦場に召集され、パク・スンアは避難の道に出る。映画は避難した彼女が洛東江戦線を越えて国連軍地域に至るまでの過程で遭遇する良民虐殺、拷問と殺害など、人民軍のあらゆる蛮行を見せることに注力する。映画のタイトルが「証言」であるのも、数多くの惨状のシーンとそれに対するパク・スンアの説明で成り立っているからである²⁷。映画は物語すら消え、共産主義の「蛮行」に対する証言録になってしまった。

反共映画の図式化はアニメーション「トリ将軍」で最高潮に達した。1978 年の「トリ将軍」は朝鮮戦争を題材にしていなが、主人公「トリ」が北朝鮮の人民軍と戦うシーンを通じて、実際朝鮮戦争映画と変わらないイメージを創出した。「トリ将軍」のモチーフは、映画やドラマで広く人気を集めた「ターザン (Tarzan)」から出発した。森の中の動物と一緒に自由に暮らしていたトリは共産党の強要で山蔘(天然の高麗人参)を探しに行ったとき、怪我しているスクを助ける。スクとともに社会に出たトリは、人々を強制的に酷使して横穴を掘りながら侵略を準備していた共産党を倒し、自由を手に入れる。この過程でトリが戦う人民軍はウルフとキツネであり、最後の瞬間にマスクを外して正体を見せる「赤い首領」は巨大な豚である。俳優が演じる実写映画では不可能な「敵」のイメージを創出したのである。



FIGURE 21 「トリ将軍 第3編横穴」のポスター

²⁷ 정성일 「증언 Testimony 임권택 1973」 <https://www.kmdb.or.kr/story/5/1344>

2) 消えた歴史—意味のない植民地

強迫的な反共イデオロギーと民族主義が支配する中で、映画やドラマが時代の歴史的意味を具現化することは現実的に不可能であった。植民地を取り上げたドラマといっても、時代は単なる背景としてのみ存在した。1970年代によく作られた、いわば「侠客物」というB級アクション映画が代表的であるが、1980年代に入ってからエロティシズム映画がその代わりになった。映画「桑の葉」(李斗鏞監督、1985)が代表的な作品である。「桑の葉」の原作は羅稻香が1925年に発表した小説である。原作小説で作品に現実性を与えたのは、アンヒョプとサムボ夫妻の墮落と非道徳性である。夫サムボはギャンブラーでアヘン中毒者、暴力家であり、妻のアンヒョプは暮らしのために自分の美貌を利用して生活している。一方、映画では、夫は独立運動家であり、妻の生きるための苦闘を理解して受け入れる寛大な人物として登場する²⁸。アンヒョプも皆に寛容であるが、日本巡査にへつらう作男サムドルとの性的接触は断固として拒否する。賭博のために家にあまり帰らないサムボは妻の不貞を暴露するサムドルを懲らしめる。村は民族共同体の象徴²⁹であり、夫の不在はこの空間を守るための必須の過程である。しかし、このような民族主義的な設定は時代の歴史性を意識したものではなく、植民地時代という過去を形象化するために作られた意味のない装置に過ぎない。映画は土俗的なエロティシズムと気軽なコメディに満ちており、民族主義的で家父長制的な設定は観客にさらに安定感を与える役割を果たす。植民地時代でも、朝鮮時代でも、どんな過去でも大きな違いはなかった。忠実な民族主義はむしろ時間と空間の違いを消滅させた。「桑の葉」の時空の中に朝鮮人だけがいるとき、ある種のユートピア的な共同体を形成する。この空間を侵犯する存在が親日派とその手先のサムドルであり、ユートピアを離れるしかない夫は志士的存在である。「桑の葉」の時空は、民族内部での葛藤と差別、家父長制の抑圧さえも消えた非歴史的な空間となった。

²⁸ 김지미 「문학과 영화의 재매개—서사적 재휴와 변용의 이론과 실제」 『한국현대문학연구』 45、2015。

²⁹ 映画の中で村はカーニバルの場であり、繰り返される祭りを通して共同体意識を鼓舞し賛美する。맹수진 「희생양, 그리고 민족적 알레고리로서 여성이미지 분석—이두용 감독의 『뽕』을 중심으로」 『영화연구』 24、2004、112頁。

3) 犠牲と絶望の戦争物語

映画の中の歴史の意味は1970年代末～80年代初めから変化していた。何よりも朝鮮戦争を捉える視線が変わった。官制的な反共映画では歴史が共産主義の悪行を証言する資料であったとしたら、新しい映画の中では戦争はこれまで続く傷と苦痛の出発点であった。歴史が現実的な意味を獲得し始めた。また、もはや左右の陣営が善悪を決定することもなくなった。悪は権力であり、観客は被害者の視点から戦後の歴史を見るようになった。

1980年に上映された映画「Mismatched Nose」（林権沢監督）、「最後の証人」（李斗鏞監督）がこの傾向を代表する作品である³⁰。「最後の証人」では、相変わらずパルチザンは犯罪者であるが、右翼の方がより悪質である。少女チへはパルチザンに性的暴行を受け妊娠するが、純朴な作男ファンバウが彼女を救い、彼女と結婚する。しかし、彼女の父の遺産を狙う青年団長と検事、そして裏切ったパルチザンが結託してファンバウに不当な殺人の濡れ衣を着せ、チへは愛人と酒場を転々とする。この事実を知ったチへの息子は精神錯乱の中に復讐する。刑事は殺人事件の背後には陰謀と裏切り、長年にわたる犯罪があったことを突き止める。しかし、ファンバウは息子のために自分が罪を犯したと言いながら自殺し、チへもその葬儀場で命を絶つ。映画は、事件を追っていた刑事までもが自ら引き金を引くという結末を迎える。ファンバウとチへは戦争と冷戦秩序、そして、その中で形成された権力の犠牲になった弱者を象徴する。今や左翼と右翼という区分はあまり意味がない。ところが、犠牲と被害は進行形であるが、権力は確固たるものである。刑事の自殺は、当時の知識人の無力さと挫折を象徴するものであった。



FIGURE 22 チへとファンバウ（「最後の証人」）

³⁰ 박유희、前掲、208頁。

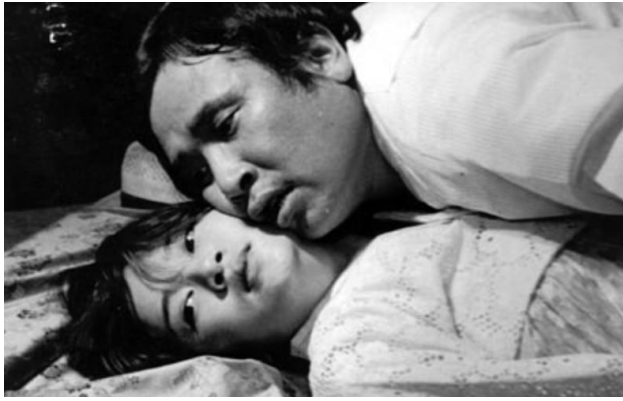


FIGURE 23 チへをもてあそぶ青年団長（「最後の証人」）

3. 民衆と現実—「歴史」の再現：1990年代以降

1) 「歴史」と「民衆」の再発見

1987年6月民主化運動と治安当局の抗争以降、民主化が進み、朝鮮戦争に対するイデオロギーの壁も弱まった。特に、パルチザンの体験を直接記録した手記や小説がベストセラーになった。代表的な作品が「南部軍」、「太白山脈」、「智異山」などであり、これらの作品は映画としても製作された。最初に映画化されたのは「南部軍」（鄭智泳監督、1990）である。ヒューマニズムと人間愛に基づいて戦争を批判するという点では「ピアゴル」の延長線上にあるが、具体的な人間としてパルチザンを描写しているという点では大きな進歩を見せた作品でもあった。「あの島へ行きたい」（朴光洙監督、1993）や「太白山脈」（林権沢監督、1994）もイデオロギー的対立から離れ、苦しむ民族あるいは民衆の傷をあらわにして和解を試みる作品であった。「Mismatched Nose」や「最後の証人」が個人の罪悪と被害を扱ったのに対し、1990年代の一連の作品は、個人の意図を超えた世界史的、構造的対立の構図の中で起こる民族の犠牲を再現することに焦点を当てていた。

「歴史」を理解する観点の変化を最も顕著に示したのは、MBCが創立30周年記念特集ドラマとして製作したミニシリーズ「黎明の瞳」（金鍾学演出、金聖鍾原作、宋智娜脚本）である。1991年から1992年まで36部作で放映されたこのドラマは、当時としては驚くべきレベルの製作、テーマ、50%を超える高い視聴率などでテレビドラマの里程標を打ち立てたと評価された。ドラマはデチとハリム、二人の「学兵」が戦争に動員されて経験する物語である。二人とも苦難の中、学兵を脱出して闘争の道に入るが、左と右に分かれて別々の道を歩む。この二人をつ

なぐのは、日本軍の「慰安婦」として連行された女性「ヨオク」である。彼らが経験する日本帝国主義軍の暴圧と戦争の苦しみ、解放された祖国での希望と挫折、左右の対立と戦争、そして愛と死の物語がドラマの主軸をなす。もともと 1970 年代にスポーツ新聞に連載されたこの作品の原作小説は、刺激的な性と暴力の描写に重きを置いた反共小説の典型であった³¹。しかし、ドラマへの脚色にあたり、「黎明の瞳」は冷戦の対立ではなく、実際人間の歴史を再現しようと試みられた。主人公たちの変化を正当な動機と理由をもって説明し始め、親日派清算の失敗や済州 4・3 抗争など、これまで韓国で扱われなかった問題を題材として取り上げ始めた。「学兵」と「慰安婦」を帝国主義の強制動員という文脈で描写し始め、大韓民国の国家成立を批判的に理解する視点を導入した。冷戦の国家主義を超えて「歴史」の実際をドラマで具現化しようとしたという点で大きな変化であった³²。

このような変化は、1980 年代以降民主化運動の成長、特に「民衆」イデオロギーの拡散と密接に関連していた。もともと曖昧な感性的主体であった「民衆」は、次第に歴史的課題を解決する主体として具体化され、下層民の階級連合という点も強調され始めた。2000 年以降は、左翼あるいは人民軍を主人公とする物語も登場し始めた。

一方、帝国主義戦争の被害者であり、生きている歴史として日本軍「慰安婦」が 1990 年代に再認識され始めた。1960 年代から知られ小説や映画に登場することもあったが、その実体が明らかにされなかった日本軍「慰安婦」問題を扱ったドキュメンタリー「低い声」（邊永姝監督、1995、1997、1999）が製作された。以後、多くのドキュメンタリーや劇映画「鬼郷」（趙正萊監督、2016）、「雪道」（イ・ナジョン監督、2017）、「アイ・キャン・スピーク」（キム・ヒョンソク監督、2017）、「ハー・ストーリー」（閔奎東監督、2018）などが公開された。特に 2000 年代以降の映画は、被害を受けた少女の物語ではなく、戦争犯罪の責任と賠償を求める女性の物語を扱ったという点で、「民族」の枠を超えて「植民地」経験の現在性を示した。

³¹ 장수희 「단절과 고립의 냉전서사로서의 일본군 『위안부』 서사 연구—1970~80 년대 일본군 『위안부』 서사를 중심으로」 『감성연구』 22, 114 頁。

³² 백두산 「민주화 이행기 텔레비전 드라마의 분단 재현 방식: 『여명의 눈동자』를 중심으로」 『스토리앤이미지텔링』 15, 2018。

2) 冷戦後の「民族」

2004年に製作された映画「太極旗を翻して」（日本題「ブラザーフード」、姜帝圭監督）は、韓国メディアが朝鮮戦争を捉える観点の変化を端的に示している。戦争が起きて避難した主人公ジンテは、弟ジンソクと共に徴兵され、弟を助けるために全力を尽くす。戦功を立てれば弟を家に送ってくれるという言葉信じて命がけで戦闘に臨む。だが、韓国軍司令官の命令で弟が犠牲になり（実際弟は九死に一生を得る）、捕虜となったジンテは人民軍の一員として参加し復讐の化身となる。ジンソクは激しい戦闘が繰り返される現場へ兄を探しに行く。

主人公ジンテは韓国軍と北朝鮮軍を行き来して戦争の英雄になるが、その動機は思想ではなく、弟を救うためであった。弟も兄を救うために命を賭けて戦場を再び訪れる。映画は戦争を家族の視線で解釈し、同じ民族の悲劇として形象化する。ジンテが陣営を行き来するのは、機会主義ではなく家族のための献身であった。だが、傷がないはずがなく、人民軍になったジンテの顔には深い傷跡が刻まれる³³。映画は「犠牲者」と家族中心の物語を構築する。弟を救おうと奔走するジンテは、家父長としての義務を果たそうと奮闘するものであり、命を捨てる兄弟愛とは別に、映画の中で葛藤の原因ともなる。人間愛と家族を掲げた映画であるが、相変わらず人民軍や中共軍は人間ではない物体として「敵」以上の意味を持たない。

³³ 以後、朝鮮戦争や南北関係を扱った映画で「北朝鮮軍」の顔に刻まれた傷跡は、ある種のクリシェとして定着する（박유희、前掲、2019、221-223）。民族の歴史的苦痛を象徴するものであり、同時にまだ「敵」であることを示す標識でもある。



FIGURE 24 「太極旗を翻して」のポスター



FIGURE 25 人民軍のジンテ

劇的な変化は「トンマッコルへようこそ」(パク・クァンヒョン監督、2005)で現れる。あまりにも深い山奥なので戦争を避けてきたドンマッコルで、人民軍敗残兵と韓国軍脱走兵が出会う。対立していた彼らは平和なドンマッコルの住民に同化し、いつの間にか共存するようになる。ドンマッコルは民族共同体そのものを象徴するのである。「敵」は民族の外から登場する。ドンマッコルがアメリカ空軍の爆撃対象になり、人民軍と韓国軍の兵士はドンマッコルを守るために対空火器で爆撃機に抵抗し村を守って死ぬ。純粋な民衆で構成された民族共同体が外国勢力によって危機に陥り、それを守る若者たちが登場する構図を形成する。

朝鮮戦争を取り上げた映画やドラマが依然としてヒューマニズムと民族主義から脱却することが難しかったように、植民地を扱った映画も脱民族化の試みは多かったが成功はしなかった。「ラヂオ・デイズ」、「モダンボーイ」、「1942 奇談」、「青燕」(ユン・ジョンチャン監督、2005)、「爆烈野球団」、「アナーキスト」など、多くの映画が植民地の生活を画一的な抗日の図式から脱して再構成しようとしたが、観客の反応は熱烈ではなかった。むしろ相変わらず

抗日闘争を扱った映画が興行的に成功した。「暗殺」、「密偵」、「抗拒」などが代表的である。「国史」の力は依然として強いといえる。しかし、抵抗は以前の厳粛な男性中心の物語から脱却した。「暗殺」と「抗拒」がいずれも女性の物語であるという点で、歴史の可能性を新たに示した。

■李 基勳 (LEE, Kihoon)

1991年ソウル大國史学科卒業、1993年同大学大学院國史学科修士、2005年同大学大学院博士。木浦大学史学科教授を経て、現在延世大学史学科教授。季刊『歴史批評』編集主幹、歴史問題研究所副所長。専攻分野は近代社会史及び文化史。

主 な 著作：「언니의 곡절 - 한국 근대 가족과 여자 어린이 노동」『역사비평』141、2022年。『무한경쟁의 수레바퀴: 1960-1970년대 학교와 학생』서해문집、2018年。『청년아 청년아 우리 청년아: 근대 청년을 호명하다』청년사、2014年。