

# 植民地の「現実」との遭遇、 『愛と誓ひ』の場合

崔 盛 旭

## 1 はじめに

植民地朝鮮の監督、崔寅奎の『愛と誓ひ』（45、今井正と共同監督）は、朝鮮の少年たちに特別攻撃隊への志願を促す国策映画で、韓国では「日帝の民族抹殺政策」にもっとも積極的に加担した作品であるとの批判をあげている。

確かに、『愛と誓ひ』は、軍国主義のイデオロギーが散りばめられた、韓国から見れば許しがたい「戦犯」のような作品である。実際、韓国映画史においては、帝国と植民地という支配と被支配の言説のなかで、国策映画、あるいは親日映画として分類されており、それに対する異論はもちろんない。

この作品は、それほど韓国に深い傷跡を残していると言えるが、ただ、こうした分類に疑問が残るのも否めない。というのは、帝国一植民地という巨大な言説による分類があるだけで作品そのものに対する分析は見当たらず、ほとんどの場合「あらすじ」によってのみ紹介されている<sup>1</sup>からだ。その背景には、『愛と誓ひ』に限らず、当時の作品はそのプリントの大半が失われてしまい、長い間、見ること自体が不可能であったという事情もあるだろう。しかし問題は、2004年以降、韓国映像資料院の韓国映画発掘事業<sup>2</sup>によって、失われたはずのプリントが発見されてからも、状況は大して変わっていないということである。まるで、親日や国策という暗い「倉庫」のなかに放置されたまま、「見なくても分かる」「わざわざ分析するまでもない」映画であるかのような扱いである。

そもそも臨戦態勢が始まった1944年以降の作品は、いずれも厳しい統制のなかで作られた国策映画である。ゆえに、上記のような分類は、むしろ自明のものだと言えるだろう。あらすじを読む限り、これらの作品は疑いの余地のない国策映画であり、間違いなく戦争に協力する映画である。しかし、だからといって一括りにして「倉庫」に放り込んでしまうのは、あまりにも一面的ではないだろうか。国策であれ親日であれ、スクリーンに投影してこそ成り立つ映画というメディアには、あらすじだけでは説明しきれない、映像に対する綿密な分析が必要なのではないだろうか。

もちろん、分析したところで、国策映画が国策映画でなくなることはないだろうし、親日をしなければ映画を撮ることができなかった時代であった以上、親日というレッテルが消えることもありえない。しかし、歴史的な理由から顧みされることのない作品を「倉庫」の暗がりから再考察の場に改めて取り出すことは、けっして無駄ではないはずである。

したがって本稿では、親日・国策にどの作品よりも積極的に加担したと言われる『愛と

誓ひ』を「倉庫」から取り出し、作品分析を試みる。この作品は拙著『今井正 戦時と戦後のあいだ』<sup>3</sup>でも既に取り上げて詳述しているため、ここでは新たなショットの分析を中心に再考察する。拙著も併せて参考にしてほしい。

分析にあたって着目したのは、帝国を撮るために植民地を撮らなければならない、という点である。これは、帝国が植民地を自らのなかに包摂するために、植民地をいかに見ているのか、そして植民地はいかに見られているのかという、帝国の視線（look）と植民地の凝視（gaze）<sup>4</sup>に関わる問題である。

帝国の視線は思惑どおりに植民地の包摂に成功しているだろうか。植民地は帝国の視線のとおりに「良き植民地」になっているだろうか、それとも帝国の思いどおりには見られまいとする視線への亀裂、すなわち凝視をもたらしているだろうか。あるとすれば、視線と凝視の間から植民地の無意識が現われる瞬間が見つかるのではないだろうか。本稿では、『愛と誓ひ』を通してこれらの問題を探っていく。それによってこの作品がテクストのレベルでどのように「国策」と関わり合っているかを明らかにしたい。

## 2 崔寅奎の弁明

崔寅奎とはどのような監督なのか。なぜ今井正と共同監督をするようになったのか。ここではまず、崔について、そして二人が共同で撮るようになった経緯について述べておこう。今井については、必要であればその都度説明を付け加えることにする。

崔寅奎は、1911年、現在の北朝鮮の平安北道で生まれた。若い頃渡日し京都の撮影所に就職を試みるが失敗、朝鮮に戻る。映画製作の現場で録音技師などを経た後、1939年に、国境地帯を背景に密輸団のなかでの愛と暗闘を描いた『国境』で監督としてデビューした。その後も、新聞社の作文公募で朝鮮総督府賞を受賞した小学校4年生の手記を映画化した『授業料』(39)、実話をもとに、京城（ソウル）で孤児を集めて面倒を見る先生と孤児たちの更生を描いた『家なき天使』(40)などリアリズムに根ざした作品を撮り、映画監督として注目をあびるようになる。だが、戦況が厳しくなると、朝鮮の小学生が敵国アメリカへの復讐を誓う『太陽の子たち』(44)や本稿で取り上げる『愛と誓ひ』といった戦争協力の国策映画をたて続けに作った。

朝鮮の解放（日本の敗戦）後には、解放直前のソウルで日本軍と戦う朝鮮の独立運動家の活躍を描いた『自由万歳』(46)、日帝の弾圧に屈せず殉教する牧師を主人公にした『罪なき罪人』(47)、新しい時代に向かう解放後の韓国で、過去を問いつまし未来に希望を託すという『独立前夜』(48)など、戦時中とはまったく逆の「反日映画」を撮るようになるが、朝鮮戦争が勃発すると北朝鮮に拉致され、生死のわからないまま現在まで至っている<sup>5</sup>。

崔は全部で13本の作品を残しているが、韓国映画史における彼の評価は、大きく二つに分かれる。

一つは、『『授業料』や『家なき天使』という優れたリアリズムの映画を作り、日本の軍

国主義時代にリアリズムの脈を継いだという意味で映画史的な意義の大きい<sup>6</sup>、植民地の現実を直視したリアリズム監督であり「誰よりも映画を技術的な側面からアプローチし、理解した映画作家」<sup>7</sup>といった評価である。いわゆる「親日行為」よりは、崔の作家性と、彼が韓国映画史の中に占める重要性に焦点を合わせた議論である。中には、植民地の現実を直視しているかのように見えて、実はそれを克服して眞の皇国臣民にならなければならぬことを宣伝するに過ぎない<sup>8</sup>と批判するものもあったが、崔を評価すべき監督と認めている点では概ね一致している。

だが、このように評価される一方で崔の作品に対する詳細な作品分析は見当たらず、朝鮮の貧しさや孤児といった社会的現実を題材にしている点に触れるに止まっている。しかも『愛と誓ひ』は論外に置かれているので、これらの評価が十分であるとは言い難い。

もう一つは、特攻隊への「志願と神風を素材にして露骨な日帝の政策を宣伝し」<sup>9</sup>、「映画は単純な娯楽ではなく弾丸である」<sup>10</sup>と主張しながら「積極的な親日的内容」<sup>11</sup>の、内鮮一体と皇国臣民化の宣伝の先頭に立っていた監督という評価である。これは崔寅奎に対するもっとも一般的な評価であり、親日行為を「断罪」するものである。とりわけ、「歴史的な責任を負うべき監督」<sup>12</sup>や「日帝の戦時動員体制をもっとも忠実に反映した演出者」<sup>13</sup>といったような、一介の映画監督に背負わせるにはあまりにも重く厳しい評価も少くない。

とはいっても、以上のような評価は史実を踏まえてのものであり、否定することはできない。だからこそ崔寅奎も、解放後、『愛と誓ひ』を撮った理由について、「日本の権勢を逆に利用して撮影所を建て、日本最大の東宝から一流の技術者と著名な俳優を呼び、朝鮮の映画人が明日の造成に役立たせることを願った」<sup>14</sup>のだと、批判を意識したような文章を書いたのであろう。当時、日本の戦況はほぼ絶望的な状態に陥っており、映画雑誌などは発行が停止されていた。植民地である朝鮮の状況がより深刻だったのは言うまでもない。そのため、崔寅奎がどのような覚悟で国策映画の撮影に臨んだかを知る資料はほぼ皆無であるが、韓満模、申相玉、鄭昌和など、崔が養成し、解放後の韓国映画を再構築し導いてきた代表的な監督の面々を見る限り、結果として崔の言葉がただの「弁明」ではなかったと言えるだろう。

ちなみに、批判をあげたのは共同監督の今井正も同じであった。戦後、今井は「社会派リアリズム」監督として名を馳せるものの、実は戦争協力映画を撮った転向者であるという批判である。だが彼は『愛と誓ひ』を自分の作品だとは否定も肯定もせず、沈黙を貫いた。それは自らが中心となった『望楼の決死隊』(43、監督今井正・演出補佐崔寅奎)<sup>15</sup>とは逆に、この作品では崔寅奎が先に監督として決まっており、後から合流した自分は単なる演出補佐に過ぎなかったと認識していたためかもしれない。だが実際に今井が戦争協力映画を1本でも自分の作品リストから減らしたかったのも事実だろう<sup>16</sup>。

韓国では『愛と誓ひ』は崔寅奎の作品として扱われ、今井正の名前が見当たらないことも多い<sup>17</sup>。『望楼の決死隊』が今井の監督で崔の演出補佐による作品であると載っているのを考えると不思議ではあるが、韓国映像資料院のデータベースにも今井の名はない。だ

がいざれにしても『愛と誓ひ』が、崔寅奎には「弁明」を、今井正には「沈黙」を余儀なくさせたという点は間違いない。この作品はそれほど許しがたい、うしろめたい国策映画というわけだが、果たして作品そのものはどうだろうか。

国策という帝国の視線だけで見れば確かにこの作品は弁明と沈黙をもたらすものであつただろう。だが前述したように、帝国を撮るために「植民地を撮らなければならない」という植民地の凝視をも同時に捉えるのであれば、また別の「地平」を『愛と誓ひ』に与えることができるかもしれない。別の地平とは、国策だけでは説明できない、植民地の無意識が垣間見られる「映画テクスト」としての新たな可能性である。

### 3 軍国主義のシニフィアンの連鎖、『愛と誓ひ』

植民地朝鮮の少年たちを戦争に動員するために、帝国はいかなる視線で朝鮮を見ているだろうか。そして、その視線に対して植民地はどのような凝視を返すのだろうか。そもそも、なぜ、視線と凝視なのか。両者の違いはいったい何だろうか。

「視線」と「凝視」は、ラカンが提示した概念であり、一言でいえば視線は「見ること」を、凝視は「見られる対象によって、視線の主体に返されること」を意味する。

「あなたは決して私があなたを見るところに私を覗かない」<sup>18</sup>。ラカンの『精神分析の四基本概念』の「VIII 線と光」での言葉であるが、これは「あなたが見るところに私はいない」というように言い換えることができるが、「私がいない」というのは不在の意味ではなく「あなたが見ている私」と「見られている私」は、けっして「一致しない」という意味である。こうして視線と対象との間にずれが生じるが、このずれこそが「凝視」であり、「視覚によって構成され、表象の様々な姿によって秩序づけられる我々と物との関係において、何ものかがだんだんと滑り、通過し、伝わり、いつもいくぶん欠けること」<sup>19</sup>であるとラカンは語っている。

これをディラン・エヴァンスは、「視線は主体のものである一方、凝視は対象のほうにあるため、その二つの間に一致や共存はありえない。主体が対象を見る瞬間、対象は主体に視線を返し、視線と凝視の間は分裂する」<sup>20</sup>と説明する。すなわち、対象に向かっている視線は、対象からの凝視によってついに分裂すると言えるのである。

視線と凝視を、帝国と植民地の間の支配関係の分析<sup>21</sup>に用いたのは、ホミ・K・バーバである。バーバによれば、帝国は「良き植民地民」を作るためにそのステレオタイプ（視線）を作り出し、帝国との同一化を企む。しかし、植民地が帝国とまったく同一なものになることは不可能である。この不可能を隠蔽するため、帝国の植民地に対するステレオタイプはますます過剰になるが、過剰になればなるほどステレオタイプ化した良き植民地と実際の植民地の間の不一致、「ずれ」は大きくなる。このずれが凝視であり、帝国と植民地の間に分裂の可能性をほのめかす「裂け目＝亀裂」を入れ、帝国に不安と脅威を与えるのである。

これらの理論を踏まえて『愛と誓ひ』に表れている帝国の視線から探ってみよう。それ

は、内鮮一体と皇國臣民化の下で前面に出された「軍國主義のシニフィアンの連鎖」（以下、「連鎖」）からなる視線にほかならない。

まず、あらすじは次のとおりである。

京城新報の白石局長は、金英龍という孤児の朝鮮人少年を拾って育てている。白石は、親交のある村井少尉が海軍特別攻撃隊として出撃することを知り、記念写真を撮ってあげる。村井はアメリカ海軍の戦艦に体当たりして戦死し、その死は「半島の神鷲」として新聞で大きく報道される。白石は、朝鮮の子どもたちに誰でも村井のようになれる説き、英龍には村井についての取材をさせる。英龍は村井の立派な死に感動し、見習うべき「半島の兄」だと記事を書く。そして、村井のように特攻隊となるべく海軍に志願し、入営する。

以上の物語の中心には、登場する人物たちの「擬似家族関係」が置かれている。一つは白石と英龍の「養子関係」で、言うまでもなく、これは帝国の視線が植民地を家族の枠組みのなかに位置づけていることを象徴的に表している。この、帝国と植民地の擬似家族関係こそ、エドワード・W・サイードのいう帝国と植民地の「養子関係」<sup>22</sup>であり、これに基づいて小森陽一は、朝鮮の植民地化過程を帝国による植民地との「養子関係づくり」として分析する<sup>23</sup>。

帝国が植民地と結ぶ「養子関係」は、帝国という一大家族のなかに植民地の他者を、血を超えた「家族」として包摂し、抑圧的な支配関係を見えないものにする帝国の戦略にほかならない。ここで重要なのは帝国=父、植民地=子というヒエラルキーを作り出す視線が頑なに前提とされていることである。視線のなかで「父」は「子」を保護し養い、「子」はそんな「父」に従う。まさに白石と英龍の関係は、このような帝国と植民地の関係を体現している。

もう一つは、村井少尉と英龍の「擬似兄弟関係」である。英龍は村井少尉を見習うべき「兄」だと、繰り返し自分に言い聞かせる。英龍の「擬似兄弟関係」をほのめかす反復的な言動は、朝鮮の少年たちをも兄弟関係のなかに一気に結束させ、立派な死をなし遂げた「兄」を神格化させる。神格化は、ラスト・シーンで「次は君たちの番だ」と、朝鮮の少年たちをして「兄」のように特攻隊に志願することを促す装置として働く。言うならば、帝国の視線による「擬似家族関係」を前面に出しつつ、特攻隊員として死んだ「兄」のようになることを促しているのである。

スクリーンのなかは、帝国のために死ぬことへの覚悟、その死に対する尊敬と神格化、そして「真似」にいたるまで、帝国の視線が絶えず生み出す「連鎖」によって埋めつくされており、その頑なな「連鎖」を切り崩すような「亀裂」はどこにも存在し得ないかのようである。

#### 4 連鎖の亀裂、そして植民地の「現実」との遭遇——二つのショット

にもかかわらず、『愛と誓ひ』を細かく観察すれば、二つの不思議なショットがあるこ

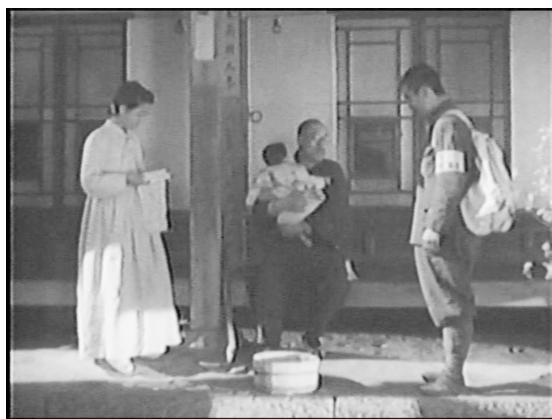
とに気づく。それは村井少尉の実家の柱の一部が削られているショット（以下、「削られたショット」）と、出征する学徒兵を村人全員が見送る場面で偶然撮られた、畠で働いている現実の農夫のショット（以下、「現実が撮られたショット」）である。これらのショットは、「連鎖」を生み出す帝国の視線に亀裂を入れる効果を持っているのではないだろうか。

「削られたショット」（写真1）<sup>24</sup>に関しては拙著のなかすでに論じている<sup>25</sup>ので、ここでは分析の内容を大まかに紹介するにとどめる。

「削られたショット」は、戦死した村井少尉の取材のために英龍が村井の実家を訪れるシーンのなかに入っている。よく見ると、フレームの真ん中から少し左よりの柱の上の一部分が削られて、白くなっているのがわかる。拙著ではいったい何が、なぜ、書いてある全体の文字ではなく、一部分だけ削られたのかという疑問から様々な可能性を探ってみた。その結果、柱に書かれているのは漢詩<sup>26</sup>であり、削られた部分は作者の「名字」ではないかという可能性を追究した。そして、内鮮一体と皇国臣民化の政策として朝鮮人に強制されていた「創氏改名」と、それに対する朝鮮人たちの反発が根強く残っていたことを背景に、特定の「名字」が映ることで「村井」に創氏したその特定の「名字」の持ち主が受けるかもしれない批判や危害を懸念した作り手によって削られたのではないかと、推論したのである。

もちろん、こういった仮説を裏付ける資料はない。作品のなかに残っている「削られたショット」から理由と可能性を追っただけである。しかし、「削られたショット」があるという事実によって、この作品を単なる国策映画としてのみ読むことを、作品みずからが拒否しているとも言えるだろう。「削られたショット」は、削られたがゆえに、多くのことを語っている。国策というイデオロギーを押しつけるはずが、その削られた痕跡によって、痕跡がなかったならば完全に見逃されていたであろう、「植民地の凝視」を確認させ

（写真1）



ていると思えてならないのである。

それでは、「現実が撮られたショット」（写真2）について見ていく。これは、出征する朝鮮の少年を村人全員で集まって見送る場面でのショットである。村井少尉に倣って特攻隊に入るこの少年の出征前夜、村を挙げて宴が開かれる。楠木正成の話を通して、皇軍にふさわしい少年の精神的武装を確かめた村井校長をはじめ、村人全員が老若男女駆けつけて少年の出征を祝う。村人たちの励ましや祝福に感激した少年は、日の丸の前に座って改めて皇軍としての覚悟を決め、そんな少年を見守る父は誇らしげにはほえむ。

翌朝、村井少尉が通っていた小学校で出征式が開かれ、村人みんなで日の丸を振りながら少年を見送る。しかし、少年を駅まで乗せるために待機していたバスの燃料が何者かに盗まれ、バスが動かなくなるというトラブルが起きてしまう。入営列車に間に合わないとみんなが心配していると、少年は駅まで走っていけばまだ間に合うと言い出す。これを聞いて村井校長ら先生たちは少年の入営に対する強い思いを賞賛し、村人たちは感激して万歳を叫ぶ。

少年が走り出すと、村人たちも一齊に走り出し少年の後を追っていく。山道を通り抜け、坂を下り、村の外に出るまで、走り続ける少年と村人たちが織り成す感動的な場面を一瞬たりとも逃すまいと、カメラはじっくり時間をかけて細かいショットを積み重ねていく。少年が村の入口の城門を通りすぎると、村人たちは城門の周囲に群がり、万歳を叫んで少年の背中を後押しする。少年は村人たちのほうを振り向いて最後の挨拶をし戦場に向かって再び走り出すのである。

以上の一連の場面は、「村井少尉の弟」として出征することで、村井少尉の意志を受け継ぐとはどのようなことか、その「良い例」を見せるクライマックスのシーンである。逆説的にも「現実が撮られたショット」は、少年を見送る村人が一体となって万歳を繰り返し、スクリーンのなかが軍国主義の熱気で充満するこのシーンの終わりに突如として顔を

（写真2）



見せる。

村人たちと一緒に少年の後を走っていた英龍だが、突然涙を流し始める。不思議に思った村井の妻である英子がわけを聞くと、英龍は、村人たちの熱い祝福を浴びながら誇らしげに入営する少年がうらやましくて自分がバスの燃料を盗んだのだと打ち明ける。そしてそんな自分が恥ずかしくなり、この罪を償うためには少年のように入営するしかないと決意する。妬んだり後悔するばかりでは村井少尉の弟になることはできない。入営を実践することが、眞の弟になる唯一の道なのだ。

英龍の決断の瞬間は、この作品の目的、すなわち村井少尉の「崇高い死」と、彼に倣うことで「誰でも」同じようにその死の神聖な領域に入り、「皇國臣民」としての使命を果たすことができるというプロパガンダが、英龍という「朝鮮の弟」のシニフィアンを通して克明に体現される瞬間にほかならない。ところが、まさにこの絶頂の瞬間に「現実が撮られたショット」が、まるで邪魔をするかのように介入してくるのである。

写真2で見るようく、英龍の「告白と決断」が始まる重要なショットで、カメラは英龍と英子と同じフレームのなかに撮っている。しかし、何か「異質なもの」が二人の間の後景に映り込んでいるのに気づく。それは、この作品の撮影中に偶然カメラに収められた、牛を追いかながら畑を耕す「現実」の農夫の姿である。なぜ「異質」だと言えるのか。写真3を見てみよう。

写真3は、写真2のすぐ後に続くショットであるが、写真2に映っている農夫の姿が、まるでトリック撮影でもしたかのように、牛と共に一瞬にして消えているのが確認できる。ここで、この農夫は作品とはまったく関係のない「現実」の農夫の姿であり、「現実」が偶然カメラに収められたことに気づいたスタッフが、次のショットでは農夫と牛をフレームから外して撮影したのだと推測するのは難しいことではない。もちろん、後景まで気を配らなかったがゆえの意図せざる「繋ぎ間違い」である可能性も否めないが、いずれにせ

(写真3)



よ、ここで見逃してはならないのはすぐ後に続くショットから農夫が消えてしまい、二つのショットの間に「違い」が生じてしまっているということである。そしてこの違いは、その直前まで一糸乱れぬ様で見せていた、「村人全員が一体となって出征を歓送する」という「銃後のるべき姿」とも言えるプロパガンダが「フィクション」であることを逆に証明してしまっているように見えるのである。

そして、この「違い」こそ「現実が撮られたショット」が作り手の「無意識」を現わしていると言えるのではないだろうか。農夫に「気づき」、外してから撮った次のショット（写真3）は「現実が撮られたショット」が無意識的に撮られたものであることを何よりも証明している。「農夫を外す」という、後から気づいた作り手の無意識は、「違い」という痕跡を通して間違なく作品のなかに刻み込まれているのである。もちろん、こういった結果が意図的なものであるとは言えないが、『愛と誓ひ』という「映画テクスト」のなかに、議論の可能性を持つショットが刻み込まれていることは間違いない事実なのである。

作り手はこの場面をなぜ撮り直さなかったのだろうか。何よりも大きい理由は、生フィルムは弾丸であるとしながら、厳しく制限していた当時の状況にあったのであろう。以下のエピソードは、生フィルムの制限がどのようなものだったのかを物語っている。

当時、映画界は情報局の生フィルム制限と「すべての映画の国民映画化」<sup>27</sup> に代表される、「映画決戦の時代」<sup>28</sup> を迎えていた。生フィルムは「劇映画二千米以下」<sup>29</sup> と極端に制限され、映画製作たちを絶望させたが、当局は笑えない解決策を映画製作者に提案する。「映画決戦対談」<sup>30</sup> で、生フィルムの制限を懸念する城戸四郎に内務事務官の熊埜堂定は、俳優の演技に無駄を無くして「今まで二十歩で歩いていたところを十歩で歩く」<sup>31</sup> など無駄を無くせば、生フィルムの制限に対応できるはずだと言ったのである。映画製作の大ベテランである城戸四郎はこれを聞いて呆れたに違いないが、「今度の勉強によって、躍進的な将来を考えてはどうか業者に話す」<sup>32</sup> と答えるに止まっている。

今井正も、『愛と誓ひ』に参加する直前に撮った『怒りの海』（1944）で、重大なミスを犯したにも関わらず、撮り直しができずにフィルムを削るしかなかった苦い経験をしている。

『怒りの海』には海軍の将校たちが「戦闘艦の司令室に入していくシーンがある。そんなもの見たことないものね、ついうっかりして、短剣をさげてたんです。そうしたら、向こうが発見したんだね。あれ短剣さげちゃいけないんだ。羅針盤が狂うというんだ。だから絶対に下げないものらしいんだよ」。しかし、撮り直しは許してもらえないで、「その短剣のところだけネガをナイフで斜めに切っちゃうんだよ。一コマ一コマ大変なことですよね」。それで「情報局に行ってさんざん油しほられるしね。そんなことも知らないで監督できるかみたいな話で、会社ではブースカブースかいわれるしさ、ほんとうに往生しましたよ」<sup>33</sup> と述べている。

以上のエピソードから考えれば、『愛と誓ひ』の「現実が撮られたショット」も撮り直しは許してもらえたかったのだろうと推測ができる。あえて言うならば、これも帝国の政

策が植民地の凝視を生み出すことにつながった一つの例ではないだろうか。

何しろ、「現実が撮られたショット」では、農夫という現実がそのまま『愛と誓ひ』のなかに残っているのであり、一気に盛り上がっていく「連鎖」を「これはフィクションである」と断ち切るかのように、植民地の「現実」をも投影するショットになっていると考えられる。このショットを見て、プロパガンダのフィクション性に一瞬でも気づいた朝鮮の観客がまったくいなかったとは言い切れない。なぜなら、当時の朝鮮の観客の映画を見る目は「内地の観客層よりも却ってあるのでは」ないか<sup>34</sup>と言われるほどだったからである。

ここで再び、ラカンを引用してみよう。ラカンはハンス・ホルバインの絵画、《使節たち》（1533年、写真4）を通して視線と凝視、そしてその裂け目から現れる「現実界」について分析<sup>35</sup>している。写真を見てもわかるように、この絵画は精巧に描かれた二人の人物とルネサンスの科学や芸術を象徴する書籍や物、言うならばルネサンスの支配イデオロギーのシニフィアン（＝視線）に埋めつくされている。ところが、下の方に何か「異質なもの」が横たわっているのが見える。それが何であるかはすぐには見分けることができないが、ラカンはルネサンスの科学や芸術を象徴するシニフィアンの連鎖を切断する「何か」（＝凝視）であることは確かだと説明する。

要するに骸骨は、ルネサンスを支配している知識の消滅と崩壊の可能性を喚起させる、突然現われる「現実界」のようなものなのである。

そうであるならば、『愛と誓ひ』における「削られたショット」と「現実が撮られたショット」も同じ文脈で「骸骨」として見做すことはできないだろうか。二つのショットは、作品を埋めつくしている軍国主義の「連鎖」に裂け目を入れ亀裂をもたらすという意味合いで、「骸骨」のようなショットであり、スクリーンに投射されているのは帝国の支配イデオロギーによって作り上げられた「うその現実」であることを換気させる「現実界」との

（写真4）



遭遇のようなショットであると考えうるのではないだろうか。その遭遇が「帝国の思いどおりにはならない」という植民地の「真の現実」との遭遇であることは言うまでもない。

以上、論じてきたように『愛と誓ひ』は非常に複雑で重層的に読める「映画テクスト」であり、一面的には語れない作品である。そしてさらに、この作品を帝国の監督（今井）と植民地の監督（崔）が共同で撮ったということが、作品の読みをより困難にしてしまう。すなわち、「誰の視点」から重層的に読めるようになったのか、特定することが非常に難しいのだ。そのため、分析においても崔か今井かを特定せず、「作り手」としてきたのである。崔の視点から見れば『愛と誓ひ』は、植民地の監督による帝国への徹底したミミクリ<sup>36</sup>（連鎖）と、それに対する亀裂（二つのショット）を同時に見せ、帝国の視線がアンビヴァレンス（両面価値）であることをさらけだす作品であると考えられるし、今井の視点から見れば、帝国の監督による「良き植民地民」のステレオタイプ化（連鎖）と、その視線に自ら亀裂をもたらした作品であるとも考えられる。撮影時には二人で話し合いながら撮ったかもしれないし、シーンごとに分担して撮った可能性もある。いずれにしても、共同監督である以上「一人の視点」に固定させることはできないのである。

しかし、崔の視点であれ、今井の視点であれ、重要なのは「作り手」によってこの作品は、帝国の視線と植民地の凝視が混じりあい、削られたり、現実が偶然撮られたという「傷」を持ってしまった重層的な映画テクストであるということではないだろうか。

## 5 おわりに

『愛と誓ひ』は国策に従って創氏改名し、海軍特別攻撃隊にまで入った村井少尉という、ステレオタイプ化した「良き朝鮮人」を作り上げたと同時に、帝国の視線に返される植民地の凝視も刻み込まれた、植民地の「真の現実」を覗かせる作品であると言えるだろう。

だが、植民地朝鮮で作られたすべての映画作品が、帝国の視線に返される凝視を持っていると言うことはできない。『愛と誓ひ』は、「削られたショット」と「現実が撮られたショット」という異質なショットが偶然にも刻み込まれた映画テクストになっていたため、本稿のような分析が可能だったのである。だが、私はけっして、この作品について作り手に代わって弁明をしたり、軍国主義という明らかな「負の歴史」に対して免罪符を与えるためにこれらの分析を行ったわけではない。大切なのは、国策映画として作られた作品であっても、単に「親日」と断定し、「見るに値しない作品」であると一蹴して「倉庫」のなかに投げ入れてしまうのではなく、絶えず新しいシニフィアンへと滑っていく可能性を持つ映画テクストとして、重層的なレベルで再び読み直そうと試みることであろう。

「削られたショット」と「現実が撮られたショット」は、この作品を滑らせるショットであると言える。滑っていく先にあるもの、それは軍国主義の連鎖を断ち切って突然現われる植民地の凝視にはかならない。『愛と誓ひ』からこのような植民地の凝視を見出せなければ、この「歴史的な作品」を我々は半分しか見ていないことになってしまうだろう。

そしてもう一つ、作り手の意図であろうがなかろうが、少なくともこの作品がスクリー

ンを通して観客の目に触れた（＝発話された）とき「削られたショット」と「現実が撮られたショット」は、「現実界」との遭遇だけではなく、まるで無意識が現れる「言い間違い」<sup>37</sup> のようにも働きかけたと言えないだろうか。作り手によるその「言い間違い」は、朝鮮の観客たちに軍国一植民地の「連鎖」を切らせ、抑圧されている植民地の「眞の現実」を改めて喚起させたのではないだろうか。

「ぼくらはカメラによって初めて、無意識の視覚を体験する」<sup>38</sup> というヴァルター・ベンヤミンの言葉を借りるならば、朝鮮の観客たちは『愛と誓ひ』を通して、まさにその無意識の体験をしたのではないだろうか。

## 註

- 1 ホ・ヒョンチャン『韓国映画100年』文学思想社、2000。イ・ファジン『音の導入から親日映画まで』チェックセサン、2005。チャン・インウ「崔寅奎監督の親日論争に対する考察」『シネマ2巻』漢陽大学、2006。カン・ソンリュル『親日映画の解剖学』図書出版サルリムト、2012など。いずれも韓国語。
- 2 韓国映像資料院編『日帝時期劇映画集／1940年代 発掘された過去』韓国映像資料院、2007、2頁（韓国語）。この資料は、同映像資料院から2007年に発売されたDVDコレクション『日帝時期劇映画集／1940年代 発掘された過去』に同封されているカタログである。
- 3 崔盛旭『今井正 戦時と戦後のあいだ』（クレイン、2013）の「帝国の視線と植民地の凝視——『愛と誓ひ』』146～158頁参照。
- 4 視線（look）と凝視（gaze）については、本稿の「3 軍国主義のシニフィアンの連鎖」を参照されたい。
- 5 キム・ジョンウォン『韓国映画監督辞典』国学資料院、2005、624～627頁（韓国語）。
- 6 李英一・佐藤忠男『韓国映画入門』凱風社、1990、60頁。
- 7 キム・ジョンウォン、前掲書。親日人名事典編纂委員会『親日人名事典』民族問題研究所、2009（韓国語）を参照。
- 8 ソ・ヒヨンスク「‘皇国臣民’として召された‘家なき天使たち’」『文化批評 第82号』歴史批評社、2008（韓国語）。
- 9 親日人名事典編纂委員会、前掲書、759頁。
- 10 同前。
- 11 同前。
- 12 イ・ファジン、前掲書、119～120頁。
- 13 イ・ドクギ「映画‘授業料’と朝鮮映画の座標」『韓国劇芸術研究 第29集』韓国劇芸術学会、2009、124～128頁（韓国語）。
- 14 崔寅奎「「国境」から「独立前夜」へ 十余年の私の映画自叙」『三千里（復刊） 第5号』1948、18頁（韓国語）。
- 15 朝鮮と満州の国境を日本人と朝鮮人で構成された国境警察官たちが、匪賊との死闘の

- 末、守りきるという物語の国策映画。
- 16 これについての詳しい内容は、崔盛旭、前掲書、146～149頁を参照されたい。
- 17 ホ・ヒョンチャン、前掲書。イ・ヒヨイン『映画で読む韓国社会文化史』ケマ高原、2005（韓国語）。チョン・ジョンファ『韓国映画史』韓国映像資料院、2007（韓国語）など。しかし、キム・ミヒョン『韓国映画史』コミュニケーションブックス、2006には「共同監督」として載っている。
- 18 ジャック・ラカン、ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳『精神分析の四基本概念』岩波書店、2000、135頁。
- 19 同前、97頁。
- 20 ディラン・エヴァンス、キム・ジョンジュほか訳『ラカン精神分析事典』インガンサン、2004、214頁（韓国語）。
- 21 ホミ・K・バーバ、本橋哲也・正木恒夫・外岡尚美・阪元留美訳『文化の場所：ポストコロニアリズムの位相』法政大学出版局、2005、147～159頁。
- 22 エドワード・W・サイード、山形和美訳『世界・テキスト・批評家』法政大学出版局、1995。
- 23 小森陽一『ポストコロニアル』岩波書店、2001、26～27頁。小森は、朝鮮侵略の出発点になった「江華島事件」とそれを契機に結ばれた「日朝修好条規」にいたる過程を、帝国の周辺である朝鮮をまるで養子縁組のように植民地化する過程として説明する。
- 24 本稿で使われたショットの写真は、いずれも2005年8月にテレビ放映された際にダビングしたビデオからのコピーであるため、画質はスクリーンに映写したものに比べてあまり良くないことを、ご理解いただきたい。
- 25 崔盛旭、前掲書、152～158頁。
- 26 「韓国民族文化大百科辞典」（インターネット版、韓国語）によれば、朝鮮には伝統家屋の柱に詩や格言、教訓などを書き込む「柱聯（ジュリヨン）」という習慣があり、柱ごとに詩句をつないで書いた。有名な漢詩や自作の詩などを一句ずつ、柱に分けて書き、楽しんだという。そして、作者の名前が入る場合も度々あったので（<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index>）、このことを踏まえて推測すれば、『愛と誓ひ』の削られた柱の部分も漢詩である可能性は排除できないのである。
- 27 加藤厚子『総動員体制と映画』新曜社、2003、143頁。
- 28 「映画決戦対談 決戦非常措置対策に就いて」『日本映画』、1944年4月15日号、44頁。
- 29 「劇映画二千米以下について」『日本映画』、1944年4月15日号、47頁。
- 30 「映画決戦対談 決戦非常措置対策に就いて」、前掲書、45頁。
- 31 同前。
- 32 同前。
- 33 今村昌平（ほか）編『戦争と日本映画 講座日本映画4』岩波書店、1986、206～207頁。
- 34 池田國雄「朝鮮における映画検閲の特殊性」『国際映画新聞』1938年10月上旬号、747頁。

- 35 ジャック・ラカン、前掲書、114～122頁。
- 36 ホミ・K・バーバ、前掲書、147～159頁。バーバはミミクリ（擬態）を、植民地民の、抵抗の意志が介入していない「同化の過程」、すなわち良い植民地民として、帝国の視線（look）によるステレオタイプに近付く過程であると見ている。帝国の国策に忠実にしたがった『愛と誓ひ』を崔寅奎の視点から見れば、朝鮮人自ら「良き朝鮮人」のステレオタイプ化（帝国の視線）に近づこうとするミミクリにほかならないのである。
- 37 ラプランシュ、ポンタリス、村上仁監訳『精神分析用語辞典』みすず書房、197頁。  
言い間違いは、無意識が現れる「失錯行為」の一つである。
- 38 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波現代文庫、2012、176～177頁。