

北朝鮮と日本の映画交流・関係史研究(1945~1972)*

金寶賢**・咸忠範***

[要 旨]

本稿では、1945年から1972年まで、北朝鮮と日本における対外交流史と、その密接なる関係により展開された両国の映画交流・関係史を通時的に分析し扱っている。また、映画作品の分析を通じて相互に対する認識が、それぞれ北朝鮮映画と日本映画の中でどのように表象されていたのかを分析した。

この時期における両国の映画交流・関係史の特徴は、帝国主義時代に本土から離れ外地で敗戦を迎えた日本映画関係者、戦後も引き続き日本に居住していた在日朝鮮人、そして社会主義性向を持った日本の政治家などが深く関係しているという点である。彼らを取り巻

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5A2A03049791).

** 筆頭筆者, 高麗大学校 文科大学 講師

*** 責任著者, 韓國映像大学校 映画映像科 教授

주제어: 北朝鮮映画, 日本映画, 映画交流, 日朝関係, 在日朝鮮人, 抗日武装闘争, 北朝鮮人表象, 日本人表象
북한영화, 일본영화, 영화 교류, 북일 관계, 재일조선인, 항일무장투쟁, 북한(인) 표상, 일본(인) 표상

く当時の歴史的状況、民族問題、政治思想などは、映画活動と密接に結びついていた。その関係性の中で、北朝鮮映画製作への日本人の参加、日本国内での北朝鮮映画の上映、日本での在日朝鮮人の映画製作などが実現されていた。一方、北朝鮮と日本における映画関係の様相は、両国の映画が発展していく中で、互いに対する表象が作品の中に反映される方式で行われた。北朝鮮映画の中の日本人表象は、主に「抗日武装闘争」を扱った作品の中で、定型化された物語構造とキャラクターの再生産が繰り返される形で現われた。また、日本映画の中の北朝鮮(人)表象は、主に在日朝鮮人を扱った一連の作品の中で、当時の日朝関係あるいは日本社会内の在日朝鮮人問題などが反映され表象されている。すなわち、両国の公式的な交流が活発ではなかった1945年から1972年まで、北朝鮮と日本では各時期の状況と条件に応じた間接的なレベルの映画交流が行われ、作品の中に両国それぞれの表象が反映されていた。当時、映画は最も影響力のある民衆への宣伝媒体であり大衆娯楽であっただけに、本稿ではこれを通じてこの時期の日朝間の文化交流・関係様相の流れを把握することを試みた。

1. はじめに

北朝鮮は長い間、国際社会から孤立していたため、文化・芸術分野でも閉鎖的な路線を歩んできた。従って、社会主義国家の最も核心的なマスメディアと言える映画も「社会主義圏映画」という枠内でのみ認識されてきた。このため、北朝鮮映画を思い浮かべる際、主体思想の普及、党の宣伝のための「プロパガンダ映画」一色という先入観にとらわれてしまうことも事実である。

南北関係が画期的な変化を迎えた2000年代以降、北朝鮮映画を多様な観点から見ようとする研究が試みられ、既存の固定観念と偏狭性

が克服されつつある。特に最近では、一国史的な観点から脱し、北朝鮮映画を他国との関係の中で考察する研究が行われ、これまで注目されなかった北朝鮮映画の国際的な側面も明らかになった¹⁾。

しかし、これらの研究はほとんどソ連、中国など一部の国だけに集中しており、日本は関心の対象から外されることが多かった。もちろん、ここにも理由は存在する。何故なら北朝鮮の映画史では日本の存在とその影響関係は抹消されており、また日本では、北朝鮮の映画自体に対する関心が少なかったため、その史的展開に関する研究も行われていなかったからである²⁾。

ところが、2012年に北韓映画史を通時的に概括した門間貴志の研究が出版されたことにより、これまで足踏み状態だった両国の映画交流・関係史研究への足掛かりが作られ始めた。本書は北朝鮮映画の歴史的流れを概括するだけでなく、これまで注目されてこなかった在日朝鮮人や日本人映画人の存在、及び役割などに関する内容を扱うことで関連研究の手がかりを提供している。

- 1) 主な研究としては、次のような論文がある。チョン・テス(2002)、「スターリン主義と北朝鮮映画の形成構造研究」、『映画研究』18号、韓国映画学会；チョン・ン・テス(2004)、「1970年代の韓国・北朝鮮映画の比較研究」、『映画研究』23号、韓国映画学；チョン・テス(2020)、「北朝鮮映画の国際交流関係研究(1945~1972): ソ連・東欧を中心に」、『映画研究』86号、韓国映画学会；ハム・チュンボム(2005)、「北朝鮮映画の形成過程研究: ソ連との関係を中心に」、『現代映画研究』1号、漢陽大学校現代映画研究所；ハム・チュンボム(2006)、「朝鮮戦争が北朝鮮映画に及ぼした影響研究: 反米救国論理と反米思想を中心に」、『現代映画研究』2号、漢陽大学校現代映画研究所；チョン・ヨングォン(2015)、「北朝鮮のソ連映画の受容と影響(1945~1953)」、『現代映画研究』11号、漢陽大学校現代映画研究所；劉宇(2020)、「北朝鮮と中国の映画交流研究(1956~1966)」、『比較文化研究』59輯、慶熙大学校比較文化研究所、2020。
- 2) 日本で行われた北朝鮮映画史について門間隆志は「日本における北朝鮮映画のまとまった先行研究はほとんどなく、個々の事例に関する批評が散見されるだけである」と指摘している。門間貴志(2012)、『朝鮮民主主義人民共和国映画史: 建国から現在までの全記録』、東京: 現代書館、p. 15。

一方、これまで両国の映画関係史研究としては、北朝鮮映画における日本人表象³⁾、日本映画における在日朝鮮人表象⁴⁾を分析した論文がある⁵⁾。これらの研究を通じて、これまでペールに包まれていた日朝映画交流関係史の部分的な様相を把握することが可能にはなったが、それにもかかわらず、その全体的な流れと特徴を巨視的に照明した研究は見当たらない。本稿では、このような研究の状況を踏まえて、1945年から1972年まで、北朝鮮と日本の映画交流・関係史を通時的に扱う。そのため、関連の先行研究を参照する一方、当代の1次資料の発掘および関連映画のテキストに関する分析作業も並行して行った。ま

-
- 3) 代表的な研究としては門間貴志が参加した研究書(石坂健治 外(1996)、『アジア映画の森 新世紀の映画地図: II.韓国・北朝鮮・東南アジアほか編』、東京: 社会評論社)がある。この研究書には北朝鮮映画の中の日本人表象をはじめ、朝鮮総連の映画活動、北朝鮮と日本の映画交流などが含まれている。しかし、全体的な叙述が日本中心に偏っており、その内容が特定の作品の筋書きで満たされているという限界を持つ。
- 4) 主な研究としては、次のような論文がある。シン・ハギョン(2010)、「1960年代の大島渚映画の中の在日朝鮮人表象」、『日本文化学報』45輯、韓国日本文化学会; コ・ウンミ(2019)、「大島渚の映画における在日他者の表象研究」、東亜大学校大学院博士論文; キム・ガンウォン(2019)、「日本映画における在日朝鮮人のキャラクターとナラティブ分析」、『多文化コンテンツ研究』28輯、中央大学校文化コンテンツ技術研究院; イ・スンジン(2019)、「戦後在日朝鮮人映画の系譜と現況: ドキュメンタリー映画を中心に」、『日本学』48輯、東国大学校日本学研究所; シン・ソジョン(2020)、「敗戦後の日本映画の中の在日朝鮮人研究: 映画「壁あつき部屋」を中心に」、『現代映画研究』40号、漢陽大学校現代映画研究所。これらの論文はタイトルからも分かるように、概して特定の時期や作品の中の在日朝鮮人を分析するのに焦点が当てられている。
- 5) 一方、キム・ミジン(2014)は(「北朝鮮の文学と映画に表われた在日朝鮮人の表象」、『国際韓人文学研究』14巻、国際韓人文学会)で、北朝鮮映画「愛の大地」(사랑의 대지, 1999)を対象に帰国した在日朝鮮人がどのように表現されるかについて紹介している。しかし、その分析は「他者として逼迫を受けていた在日朝鮮人」、「母(=母国)の不在」、「母なる祖国」へ帰還のように、従来の北朝鮮文学研究での帰国叙事と在日朝鮮人の再現の様相をそのまま映画に代入することにとどまっている。

た、同時期両国の映画史はもちろん、両国の政治、外交、社会、文化的背景なども研究の対象に含めることにする。

本稿では1945年から1972年までを次のように大きく3つの時期に区分する。まず、第1期は太平洋戦争で日本が敗戦し、朝鮮半島が解放される1945年から「在日朝鮮人総連合会(朝鮮総連)」の結成を契機に、日朝交流が転換期を迎える1955年までである。第2期は1955年から「韓日国交正常化」を経由し、両国間の関係が再び冷却する1965年までである。第3期は、1965年から冷戦緩和の「デタント」(Détente)という状況下で、東アジアの国際秩序が再編される1972年までとする。このように、北朝鮮と日本の歴史的流れに立脚し、両国の映画交流・関係史の軌跡を究明することで、映画を媒介とした日朝文化交流・関係史研究の新たな可能性を提示することを目標とする。

2. 解放・敗戦後の日朝の映画交流と「抗日映画」/「在日朝鮮人映画」の始まり(1945~1955)

2013年に北朝鮮で発刊された映画社の単行本では、解放後の自国映画の出発に関して次のように記述されている。

朝鮮映画史は1920年代から始まり、今日まで発展してきたが、その真の発展は解放後、偉大なる首領金日成同志と偉大なる領導者金正日同志の賢明な領導によって築かれた。したがって、『朝鮮映画史』は解放後の主体的映画芸術の開化発展を基本とし、朝鮮民族映画の約60年の歴史を叙述する⁶⁾。

6) キム・リョンボン(1989)、『朝鮮映画史』、平壤: 社会科学出版社、pp. 4-5.

ここではすなわち、社会主義宗主国ソ連をはじめ、他の友好国との映画交流については言及されておらず、主体的な側面だけが強調されている。特に日本に対しては、その存在自体を否定しながら非難の口調も添えられている⁷⁾。しかし、実際、北朝鮮の映画史を他国との関係性の観点から接近してみると、ソ連、中国のような隣接社会主義国家はもとより、さらには日本との関連性も発見することができる。

こうした関係性の代表として岸富美子という人物が注目される。岸富美子は、中国東北地域に位置する營口出身の日本人で、「京都第一映画社」所属の編集助手として映画界に入門した。彼女は1939年、中国に再び渡り、満洲国の国策映画会社であった「満洲映画協会」(以下「満映」)の一員となった。「満映」に所属する「俳優は李香蘭以外全員中国人であったが、監督・技術者などはほとんど日本人」⁸⁾で、話題作の制作過程での実質的な機能はほとんど日本人が担っていた。特に技術部分では日本人への依存度が高かった。こうした状況の中で岸富美子は映画編集技術を現地に伝授し、1954年に日本に帰国するまで「白毛女」(王濱(ワン・ビン)・水華(スイ・ファ)監督、1950)⁹⁾など、有名な映画製作にも参加した。これにより彼女は当時の中国と日本の映画交流

7) これに関する内容は次の通りである。「日帝侵略者たちが我が国に反動的な自然主義および形式主義映画を大々的に普及させたのは朝鮮人民の民族的覚醒と階級意識を麻痺させ、資本主義思想・文化的浸透を強化しようというところに重要な目的があった。それはまた、我が人民の長い民族文化を抹殺し、わが国で民族映画芸術の自立的な発展を阻害するものであった。」キム・リョンボン(1989)、pp. 11-12.

8) 林樂青(2017)、「映画にみる「満洲国」: 「迎春花」のスポーツをめぐる」、『東亜大学紀要』24号、東亜大学、p. 2.

9) 映画「白毛女」(1950)は、主人公喜児の髪が悪徳の地主黄世仁の様々な苦しさによって白髪になるが、再び自由を取り戻し、元の髪の色に戻るという物語で、中国の白毛仙姑説話を基にしている。この映画は1949年の新中国建国の後、共産党の民主革命が進行する中で製作された宣伝映画で、八路軍で活躍するシアルの婚約者王大春を通じて、地主階級への闘争と革命闘争の歴史を強調している。

史においての重要人物となったが、そのことが世間に知られるようになったのは後日『満映と私』¹⁰⁾という証言録が発刊されてからのことである。

この単行本では、彼女が北朝鮮映画界とも接触があったという内容についても触れている。これについて岸富美子は次のように述べている。

北朝鮮で劇映画を製作するようになったそうだが、劇映画を作るだけの映画技術者が北朝鮮にはいない。そこで中国にいる日本人映画技術者を借りたいと考え、鶴崗の東北電影製片廠に、わざわざ相談に来たのだという¹¹⁾。

中国共産党から精簡¹²⁾を受けた後、炭鉱村の鶴崗で悲惨な生活を送った岸富美子は、結局1948年に北朝鮮行きを余儀なくされる。この際、その他の映画技術者とその家族を含む総勢21名が同行した。しかし、彼らが平壤に到着した直後「南北連席会議」(1948年4月19日~23日)が平壤で開催され、その影響で北朝鮮での彼らの映画活動は中断されてしまった。

だからといって、岸富美子を含め満洲地域に抑留されていた日本の映画関係者たちの北朝鮮映画制作への参加が、完全に不発に終わったわけではなかった。1950年に勃発した朝鮮戦争の影響で戦争期間中、多くの北朝鮮映画が中国の援助を受けて満洲地域で制作された。その際、間接的ではあるが、日本の映画関係者たちの北朝鮮映画制作への参加が実現されたのである。「再び戦線へ」(또다시 전선으로)(チョン・

10) 岸富美子・石井妙子(2015)、『満映とわたし』、東京：文藝春秋。

11) 岸富美子・石井妙子(2015)、p. 224。

12) 精簡(精簡)は、中国語で「簡素化する」、「簡潔にする」という意味である。ここでは共産党と国民党の内戦で映画制作が厳しくなり、必要な人だけを鶴崗に残し、岸富美子を含め要らなくなった映画人たちを排除、整理したことを示す。

サンイン監督、1952)、「郷土を守る人々」(향토를 지키는 사람들)(ユン・リョンギュ監督、1952)、「偵察兵」(정찰병)(チョン・ドンミン監督、1953)などの映画は、「満映」の後身である「東北電影公司」で制作され、岸富美子はこの三作品で編集を担当していた。このように、中国という第三国を媒介にして行われた日本映画関係者の北朝鮮映画制作への参加は、両国関係の断絶の中で成立した映画交流の様相の重要な部分を支えている。

また、岸富美子が参加した映画の中で「郷土を守る人々」は、休戦協定締結前後に日本での上映が試みられた。当時、日本の政治家でマルクス主義者の平野義太郎(1897~1980)が「郷土を守る人々」を中国から入手しようとしたが、税関で通関できないという事件があったのである¹³⁾。しかし、これを機に1953年7月20日、「日本の独立プロダクション映画の監督たち(社会主義者の亀井文夫と新井秀雄が主導)と在日韓国人のキム・スンミョンが率いる」¹⁴⁾「在日朝鮮映画人集団(1953~1959)」が誕生し、在日朝鮮人の映画製作と日本内の北朝鮮映画の上映を主導する背景となった。

韓国戦争時期に米軍によって占領された故郷の村を守る人民の戦いを描いた「郷土を守る人々」は最近、韓国映像資料院で日本語字幕付きで上映された¹⁵⁾。その際、下の[図1]のように日本語で製作されたポスターも共に公開されている。

-
- 13) 板垣竜太(2019)、「映画「朝鮮の子」(1955)の製作プロセスをめぐって」、『評論・社会科学』128号、同志社大学社会学会、p. 46。
- 14) キム・スンミョン(2018)、「脱占領の「急進的同時代性」としての在日朝鮮映画人集団の合作ドキュメンタリー: 米軍政 韓・日文化映画の自由主義リアリズムを超えて」、『大衆叙事研究』24巻1号、大衆叙事学会、p. 14。
- 15) MBCニュース統一展望台(2020)、「ペールを脱いだ北朝鮮の初期映画」、インターネットMBCニュース、MBC、2020.12.22。 https://imnews.imbc.com/replay/unity/6011799_29114.html。

上記の[図1]を見ると「郷土を守る人々」の日本語ポスターは、そのタイトルとともに様々な宣伝文句で彩られていることが確認できる。この中で「抵抗と愛情の大叙事詩! 祖国を守る斗いに立ち上がるパルチザン群像!」「抗米3年、遂に平和を勝ちとった朝鮮人民の英雄的闘争!」などの文句は、アメリカ帝国主義の侵略に立ち向かって闘争する朝鮮民衆を英雄的に描いた映画の内容を一目瞭然に見せてくれる。「郷土を守る人々」以外にも、この時期には米帝の侵略に勇敢に立ち向かって戦う少年たちを描いた「少年パルチザン」(소년 빨치산)(ユン・リョンギュ監督、1951)のような映画が日本で上映された¹⁶⁾。



[図1] 「郷土を守る人々」日本語ポスター

この時期、北朝鮮と日本は1955年まで非公式的な交流すら制限的に行われるほど、その関係は断絶していた。従って、両国の映画交流には多くの制約が伴わざるを得なかった。しかし、このような中でも、当時の日朝間の映画交流史には、敗戦後中国に抑留された日本人が北朝鮮の映画製作過程に参加する一方、これらの作品が在日朝鮮人と日本の左翼政治家によって日本で上映されたという大きな流れがあった。

それでは、この時期に制作された北朝鮮映画における日本、そして日本映画における北朝鮮はそれぞれどのように表現されていたのだろうか。いわゆる「平和民主建設時期(1945~1950)」であった北朝鮮は、主体的な民族文化建設に取り組んでいた。そして、これを実現するため

16) 門間貴志(2012), p. 14.

のアンチテーゼの一つとして「抗日」が浮上することになった。これは「日本帝国主義の残滓を根絶し、朝鮮の政治、経済、文化を民主主義的方向に発展させることが、当面の我々の闘争と業です」(『金日成全集』3巻、p. 42¹⁷⁾)という金日成(キム・イルソン)の指示からも確認できる。映画界の「抗日」は、「偉大なる首領様に対する抗日遊撃隊員の無限の忠実さと不屈の革命精神を形象化した革命伝統テーマの作品」¹⁸⁾、つまり「抗日武装闘争」を描いた映画を通じて現れている。この「抗日武装闘争」を題材とした映画の砲門を開いた作品に「我が故郷」(내 고향, 1949)がある。この映画は「抗日武装闘争」をテーマにした映画の記念碑的な作品であるだけに、その研究成果は数多く蓄積されている¹⁹⁾。しかし、この映画の「抗日」に重点を置き、作品の中の日本人像について分析した研究は存在しない。

「我が故郷」は植民地時代、革命闘士として成長していく主人公であるグアンピル(ユ・ウォンジュン)の話とともに、日本人と親日同族の弾圧に苦しめられた朝鮮民族の生活を描いている。悪徳地主の収奪に抵抗し刑務所に入れられたグアンピルは、そこで出会った抗日革命闘士

17) キム・リョンボン(1989)、p. 43.

18) キム・リョンボン(1989)、p. 109. 一方、キム・スンギョンは「抗日武装闘争」映画を「武装に基づき、自主的に革命闘争を展開する過程で起こる多岐にわたる事件と、その事件に登場する様々な人物を形象化し、現在の人民大衆が生きていく上で典型を提示した映画」と定義している。キム・スンギョン(2020)、「抗日武装闘争映画における人物の典型性探求: 1945~1967」、漢陽大学校大学院博士論文、p. 11.

19) 先行研究としては、イ・ミョンジャ、チョ・フブ(2007)、「解放後の民主改革期の北朝鮮映画: 共同体、首領、主体を目指す北朝鮮の映画文化の形成過程を中心に」、『映像芸術研究』11号、映像芸術学会; ソン・ナクウォン(2009)、「北朝鮮映画の形成過程と最初の劇映画「我が故郷」研究」、『文学と映像』10巻1号、文学と映像学会; チョン・テス(2010)、「映画「我が故郷」と「溶鉱炉」を通して見た初期の北朝鮮映画の特徴」、『現代映画研究』10号、漢陽大学校現代映画研究所 などがある。

キム・ハクジュン(シム・ヨン)から金日成「抗日武装闘争」に関する話を聞くことになる。これをきっかけに、彼は故郷の恋人オクダン(ムン・イエボン)と母(ユ・ギョンエ)を後にして、抗日革命闘士の道を選択する。一方、グアンピルが故郷を離れている間、オクダンと母、村人たちは日帝のあらゆる蛮行にも屈することなく生きていく。劣悪な戦闘地で闘争を続けたグアンピルは、ついに抗日革命闘争の功を立て故郷に帰ることになる。この映画の中で「倭奴(ウェノム)」と呼ばれている日本人は、大きく二つのタイプに分けられる。

まず、映画は朝鮮人地主と小作人間の葛藤を描くことから始まる。その後「われわれは戦わなければならない。夜学の先生の話もそうだし、その本にも書いてあるじゃないか。なぜなら国が減びてこそ我が国が独立し、地主がいなくなってこそ我々は豊かに暮らせる」というグアンピルのセリフを通じ、初めて日本に対する批判意識が表われる。

「我が故郷」で第一の日本人は[図2-1]の場面のように、親日地主のチェ・ギョンチョン(テ・ウルミン)一家の味方として、グアンピルに暴行を振るう警察官の姿で登場する。



[図2-1] 「我が故郷」グアンピルを暴行して連行する、日本人警察官(14:51)



[図2-2] 「我が故郷」朝鮮人収監者を監視する、日本人警察官(18:38)



[図2-3] 「我が故郷」朝鮮人を暴行する、日本人警察官(57:1)

この場面を境に映画の中の葛藤の構図は「朝鮮人地主対朝鮮人小作人」から「日本人対朝鮮人」に転換されていく。グアンピルが監獄に収

監された後、[図2-2]、[図2-3]のように日本人は黒い制服に長い刀を差した警察の姿で朝鮮人を蔑視し、暴行する支配者の姿で繰り返し現われる。

続いてもう一つの日本人は、親日朝鮮人たちと親しくする日本人軍警たちの姿として描かれている。 [図3-1]はチェ・ギョンチョンが抗日運動をする夜学先生を日本人警察に密告する場面である。また、日本人官僚は[図3-2]、[図3-3]のように親日朝鮮人と親交を持ち、接待を受ける人物としても登場する。



[図3-1] 「我が故郷」 チェ・ギョンチョンが日本人警察に抗日運動をする朝鮮人を密告するシーン(42:49) [図3-2] 「我が故郷」日本人警察と親日朝鮮人が、交流するシーン(55:47) [図3-3] 「我が故郷」接待を受ける、日本人軍人(76:45)

このように「我が故郷」では日本人高位軍人たちの姿を通じて、日本人はもちろん、同族間の葛藤を誘発する親日朝鮮人たちをも告発している。すなわち「我が故郷」の日本人は、朝鮮人との関係の中で、威圧的な支配者、または親日分子とともに同族間の葛藤を煽る機会主義的な人物として、二元化されて描かれている。

一方、敗戦後1952年まで、日本はGHQの占領下に置かれ、全ての分野でアメリカの厳しい統制と管理を受けることになる。映画界もこのような統制を余儀なくされ、北朝鮮(人)を前面に押し出す映画の製作は

不可能であった。その中で、1953年の「在日朝鮮映画人集団」結成を契機に、「朝鮮の悲劇」(不明、1953)、「基地の子たち」(亀井文夫監督、1953)、「祖国の平和統一のために」(在日朝鮮人映画人集団、1954)、「朝鮮の子」(荒井英郎・京極高英、1955)のような在日朝鮮人をテーマにした映画が相次いで制作され始めた²⁰⁾。

これらの映画の中には、イ・ビョンウ、キム・スンミョンのような朝鮮人も参加していた。井上莞という日本名で活動したイ・ビョンウは、「軍事基地の現実を日本人の子供たちの視点で描いており、朝鮮戦争の前夜の事情を含めて」²¹⁾いる「基地の子たち」の撮影に関係した履歴がある。そして宇部敬という日本名のキム・スンミョンは「在日朝鮮映画人集団」の一員として在日朝鮮人映画人育成に努めた人物である。彼は「基地の子たち」、「朝鮮の子」の制作に参加し、日本の記録映画に貢献したが、北に帰還した後、行方不明となった²²⁾。

キム・スンミョンが制作に参加した「朝鮮の子」は1954年10月、東京都教育委員会の朝鮮人学校廃校通知に対する在日朝鮮人の反対運動を描いたドキュメンタリー映画である。この映画は荒井英郎が監督し、その制作には「在日朝鮮人学校PTA全国連合会」、「在日朝鮮人教育者同盟」、「在日朝鮮映画人集団」が携わっていた。このように「朝鮮の子」は、日本人と在日朝鮮人の共同製作により制作された映画という点で意義があり、また日本映画の中に北朝鮮が表象されている作品という点で重要である。

20) 丁智恵(2013)、「1950~60年代のテレビ・ドキュメンタリーが描いた朝鮮のイメージ」、『マス・コミュニケーション研究』82号、日本マス・コミュニケーション学会、p. 116; イ・スンジン(2019)、pp. 302-303参照。

21) 山形国際ドキュメントタリー映画祭(2001)、「亀井文夫特集: 戦後のドキュメンタリー」、山形国際ドキュメント—映画祭、2021.1.11. <https://www.yidff.jp/2001/cat113/01c120-2.html>.

22) 門間貴志(2012)、pp. 84-85参照。

「朝鮮の子」は「朝鮮人学校の子供たちが綴った生活記録」²³⁾で、在日朝鮮人の子供たちの声(ナレーション)と視線を通じて学校を守るために努力する多様な在日朝鮮人たち²⁴⁾の活動を伝えている。また、この映画は朝鮮人学校問題だけでなく、日本社会における在日朝鮮人の差別、アイデンティティに関する問題も扱っており、当時、在日朝鮮人が直面した問題を幅広く写し出している。なお、[図4-1]、[図4-2]のように北朝鮮と関連したシーンがあることからこの作品は注目に値する。

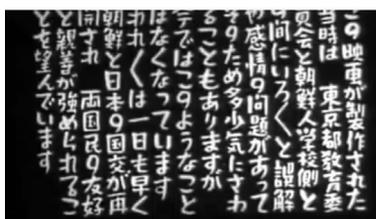
まず、[図4-1]は朝鮮民主主義人民共和国の旗(以下、人共旗)が登場するシーンである。このシーンは「在日朝鮮人連盟」解散、生徒定員制限、朝鮮語科目の減少といった厳しい状況の中でも朝鮮人学校を守ろうと努力する在日朝鮮人たちの闘争場面である。この人共旗登場シーンは、この映画で見られる唯一の北朝鮮の表象であり、非常に大きな象徴性を持っているといえる。なぜなら、この人共旗シーンを通じて、在日朝鮮人の本国(北朝鮮)との連携性が明らかになっているからである。つまり、人共旗は在日朝鮮人の朝鮮人学校守護運動が、究極的に本国に対する愛国心に帰結していることを示している。

23) 映画「朝鮮の子」のイントロ字幕の一部分。

24) 「朝鮮の子」には様々なタイプの在日朝鮮人が登場しているが、一番目は経済的困難と差別の中でも家族のために生計を立てようと努力しながら現在を生きていく在日朝鮮人である。二番目は朝鮮人学校での学びで祖国の大切さや民族教育の重要性を悟る敏子のような在日朝鮮人の子どもたちである。三番目は日本による植民地時代受難の歴史を記憶するとし子の祖母(神戸おばあさん)で、過去の日帝の蛮行を在日朝鮮人2世たちに知らせる役割を果たしている。このように「朝鮮の子」には過去の記憶を伝える「神戸おばあさん」、そして暗澹たる現在を生きる人々、そうした状況の中でも希望を与える子どもたちのように多様な世代の在日朝鮮人が登場している。したがって、およそ30分に過ぎない短編映画であるにもかかわらず、観客は各世代の朝鮮人学校を守るための行動を通じて、在日朝鮮人の過去、現在、未来をすべて見通すことができる。



【図4-1】「朝鮮の子」人共旗が登場する



【図4-2】「朝鮮の子」映画上映前の日本語テキストシーン(00:18)

次の【図4-2】は、本格的な映画上映前のシーンで日本語の文章になっている。このシーンでは「私たちは一日も早く日本と国交が再開され、両国民の友好と親善が強化されることを願っています」というように北朝鮮と日本の関係について言及している。しかし、「朝鮮の子」にはこのような日朝間の関係が窺えるシーンが存在しない。ただ、在日朝鮮人と日本人が仲良くしなければならないという男の子のナレーション²⁵⁾、そして在日朝鮮人と日本人の子供たちが交わる場面、というように「在日朝鮮人と日本人」の関係だけが扱われている。このように北朝鮮と日本の架け橋の役割を果たしていた在日朝鮮人たちは、朝鮮人学校問題のように自分たちをめぐる問題を映画化することにとどまらず、映画を通じて日朝間の国交再開と友好的な関係を形成することを、日本社会に発信していたのである。「朝鮮の子」は脚本の修正、制作費の不足により制作の過程で困難に見舞われ、制作費の回収すらできないほど興行に失敗した²⁶⁾。

25) ナレーションの内容は次の通りである。「私はいつも考えます。どうしたら僕たちの学校を守っていけるのだろうか。僕は先生やお父さんに相談しました。そうしたら、日本の人々と仲よくしなくてはいけないと言いました。それでどうしたら仲よくできるかみんなで相談したら、けんかをしないで仲よく一緒に遊ぶことだと、答えが出ました。」

26) 板垣竜太(2019)、p. 48.

それにもかかわらず、本作は映画を通じ北朝鮮に対する表象を折り入れ、日朝間の肯定的な関係を図ろうとしたという点で、この時期における両国の映画交流、関係史の重要地点にある映画であるといえる。

以上、本章では1945年から1955年まで北朝鮮と日本の映画交流・関係史を究明した。この時期は両国の交流が漸絶した時期であったのが、映画の交流は非公式のルートを通じてすでに始まっていた。特に在日朝鮮人、そして「在日朝鮮映画人集団」が映画交流の一線に登場し、北朝鮮映画の上映が日本で可能になったことが代表的である。そして、北朝鮮映画における日本人表象は「抗日武装闘争」を描いた映画であり、一方日本映画における北朝鮮人表象は在日朝鮮人を媒介としたものであった。

3. 日朝関係の転換期における映画交流、及びその関係様相 (1955~1965)

この時期、北朝鮮では「8月宗派事件」(1956)をきっかけに延安派とソ連派が粛清され、金日成の権力基盤がより強固なものになった。同時に党の主導で、生産増進と社会改革を図った「千里馬運動」が大々的に展開される。

これにより「祖国解放戦争」、「祖国統一」をテーマにした「二度とあのように生きられない」(다시는 그렇게 살 수 없다)(チョン・サンイン監督、1955)、「どうして離れて生きることができようか」(어떻게 떨어져 살 수 있으랴)(オ・ビョンホ監督、1957)、「漁郎川」(어랑천)(ユン・リョングュ監督、1957)、地主勢力に対する人民の階級闘争過程を描いた「大地の息子」(대지의 아들)(シン・テウク監督、1963~1964)、革命、ある女性労働者の一大革命的楽観主義を形象化した「精紡工」(정방

공)(オ・ビョンチョ監督、1965)などが制作された。また、劇映画「新婚夫婦」(신혼부부)(ユン・リョンギュ監督、1955)、「鉄の水が流れる」(쇠물이 흐른다)(キム・ハヨン監督、1958)、記録映画「建設の一日」(건설의 하루)(キム・ハヨン監督、1955)、「新しい朝鮮」(새 조선)(1957)など戦後の復旧過程で鉄道、建設、製鉄など、様々な生産部門における労働者の愛国心と労働力を強調した作品が制作された。

そのうち「新しい朝鮮」の場合は「朝鮮映画人同盟中央委員会」の機関誌『朝鮮映画』1958年7月号に掲載された関連記事から、同時期の日朝映画交流と関連があったという事実が確認できる。

今年10月、朝鮮中央放送委員会の招請で、日本国際放送文化社の社長である桜井清と日本ラジオテレビ放送演技者集団代表の弘中菊乃が我が国を訪問した。彼らは約2カ月間、朝鮮に滞在しながら我が国の社会主義建設の様子を収録した記録映画「新しい朝鮮」を制作した。帰国後、彼らは日本各地でこの記録映画を上映し、その様子について最近、桜井清と弘中菊乃から中央放送委員会、朝鮮記者同盟中央委員会と朝鮮対外文化連絡協会あてにそれぞれ手紙を送ってきた²⁷⁾。

上記の文章を基に、今まであまり知られていなかった「新しい朝鮮」に関する内容をまとめると、次のようになる。第一に、この作品は北朝鮮の人々ではなく、二人の日本人が北朝鮮を訪問して製作した映画だという点である²⁸⁾。第二に、この作品は単純な「戦後復興建設の記

27) 「朝鮮に関する記録映画「新しい朝鮮」を日本の各階層の人民たち大歓迎」、『朝鮮映画』、1958年7月号、p. 25。

28) 映画の撮影は、1957年10月に桜井清と弘中菊乃という日本人放送関係者2人が北朝鮮を訪問した際に行われ、その制作期間は2か月であった。このように、映画製作の主体が日本人であったことから、北朝鮮の自国の映画史において「新しい朝鮮」は存在しない。しかし、韓国ではこれまで「北朝鮮の記録映画」と間

録映画」²⁹⁾にとどまらず、反米思想を含んでいるという点である³⁰⁾。第三に、この作品が日本でも上映、放送されたという点である³¹⁾。このように「新しい朝鮮」は、北朝鮮と日本の間の映画交流において新たな様相を呈しているという点で重要である。つまり、これをきっかけに日朝映画人の交流が第三国を通じた間接的な形態から、現地(北朝鮮)で直接的な方式に転換されたのである。また、映画をめぐる両国の関係者たちのコミュニケーションが、1955年4月3日、民間外交活動目的に創設された「朝鮮対外文化連絡協会」のような北朝鮮の社会团体との接触を通じて行われたという事実は、北朝鮮と日本が交流窓口を多様化させるため映画を活用したことを示している。

北朝鮮と日本の映画交流の様相が窺えるもう一つの作品としては、日本映画「千里馬」(1964)が挙げられる。この作品は左翼系の映画監督の宮島義勇³²⁾が「千里馬運動」を背景に社会主義北朝鮮の姿を記録し

違って伝えられてきた。

- 29) ミン・ビョンウク(2005)、『北朝鮮映画の歴史的理解』、ソウル: 亦樂、p. 165、p. 138.
- 30) 関連する文章は次の通りである。「板門店で米国侵略軍が北に向かって銃口を向け立っている画面を見た日本人民たちは一致して朝鮮の分裂を人工的に造成しており、朝鮮人民に民族的不幸を与えている米帝侵略者たちを糾弾した。」、『朝鮮映画』、1958年7月号、p. 25.
- 31) 特に日本の東京、大阪、名古屋のような大都市の映画館だけでなくテレビでも放送されたという事実は注目に値する。このように、当時日朝間の公式交流が行われていなかった時期、北朝鮮を扱った映画が日本のテレビで放送されることができたのは、映画製作の前、1957年12月13日に平壤放送委員会代表と同映画を製作した桜井清と弘中菊乃との間で合意書が調印されたためである。その合意書には双方の放送技術の協業、放送資料の交換の他にも「朝鮮側から提供された北朝鮮資料を日本テレビ放送株式会社およびその他ラジオ放送などを通じて正常に放送する」という項目が含まれており、「新しい朝鮮」の日本での放映を可能にした。「放送を通じた朝・日間の文化交流: 平壤放送委員会代表と日本放送関係者との合意書調印」、『平壤日報』1957.12.14.、2面参照。
- 32) 宮沢義勇(1909~1998)は、日本共産党書記局で働いた経歴を持つ左翼系映画監

た映画である。「千里馬」は「在日朝鮮人映画人集団」が主導し、1964年8月から9月にかけて、東京有楽町の読売ホールにて特別上映会の形式で上映された³³⁾。その製作の方式も注目に値するが、これに関連して映画ポスターに記載された以下の文章を見てみよう。

映画「千里馬」は、朝鮮の正確な姿を日本を皮切りに、全世界の人々に理解してもらうために、日本人撮影スタッフ10人が半年にわたって北朝鮮に滞在し、朝鮮民主主義人民共和国の深い配慮と援助の下、初の日本と朝鮮の合作映画として国際的にも珍しい形式で制作された³⁴⁾。

このように「千里馬」は日本人監督の宮沢喜雄と、10人の日本人の撮影スタッフの訪朝によって作られた。従って、日本人の訪朝による映画製作の始まりは、時期的に早い「新しい朝鮮」と言えるが、「千里馬」の場合、多くの映画制作スタッフが専門的に構成されていたという点で重要な意義を持っている。すなわち「千里馬」は、日朝間初の合作映画という点でも特殊性を帯びている。

このように、北朝鮮映画「新しい朝鮮」と日本映画「千里馬」は、両国の関係が断絶から抜け出し人的、物的交流を増やしていた時に制作された作品で、これにより両国の映画交流をめぐるそれまでの制約も次第に解消されていった。しかし、その交流方式が日本の映画人の北朝鮮訪問及び現地ロケに限られていたという点からみると、依然として

督であり撮影監督でもある。主にドキュメンタリー映画の製作が行われ、代表作には「燃える大空」(1940)、「蟹工船」(1953)などがある。

33) 高柳俊男(2005)、「「守る会」関東支部学習会報告: いま映画「チョンリマ」をどうみるか」、『カルメギ』67号、北朝鮮帰国者の生命と人権を守る会、北朝鮮帰国者の生命と人権を守る会、2020.12.29. <http://hmk.trycomp.net/archive/karuno67.htm>。

34) 映画「千里馬」のポスター。

限界を示していると言える。

一方、1955年「朝鮮総連」の結成により、北朝鮮と日本をつなぐ窓口の役割は在日朝鮮人が担うことになる。日朝間の交流が中心となり、1959年には相互の同意による「在日朝鮮人送還事業」(以下「送還事業」)も実現された。このようにこの時期、両国関係における在日朝鮮人の役割と比重が大きかっただけに、映画においても彼らを素材にした作品が連続して制作され始めた。1955年から1965年まで、在日朝鮮人が登場している作品の一覧は<表1>の通りである。

<表1> <在日朝鮮人が登場する日本映画(1955~1965)>³⁵⁾

タイトル	監督	在日朝鮮人の登場人物情報	年度
壁あつき部屋	小林正樹	許：巢鴨刑務所に収監されている朝鮮人戦犯	1956
どたんば	内田吐夢	島野：在日朝鮮人の炭鉱労働者	1957
オモニと少年	森園忠	金おばさん：日本に徴用された夫についてきた朝鮮人の妻	1958
にあんちゃん	今村昌平	安本末子：在日朝鮮人の少女	1959
海を渡る友情	望月優子	朝鮮人の父と日本人の母を持つ在日朝鮮人の少年	1960
日本の子どもたち	青山通春	長崎の大村収容所の朝鮮人の子供たち	1960
あれか港の灯だ	今井正	木村：日本漁船で働く在日朝鮮人二世の青年	1961
キューポラのある街	浦山桐郎	ヨシエ、サンキチ：在日朝鮮人の兄妹	1962
続・キューポラのある街 未成年	野村孝	ヨシエ、サンキチ：在日朝鮮人の兄妹 崔：朝鮮人の男子高校生	1965

このように在日朝鮮人が登場する映画は、日本社会内の在日朝鮮人に対する差別問題、在日朝鮮人のアイデンティティ問題、「送還事業」

35) 丁智恵(2013), p. 116; バク・ドンホ(2017)、「戦後日本映画に表われた在日朝鮮人像」、慶尚大学大学院博士論文, pp. 302-303参照。

のような時宜を得たテーマとあいまって制作された。

「海を越える友情」、「キューポラのある街」、「続・キューポラのある街 未成年」は「送還事業」が共通して重要性を持って扱われている映画である。まず、在日朝鮮人の「送還事業」を支援するために制作された映画「海を越える友情」は、北朝鮮への帰国の問題で葛藤する在日朝鮮人家族の物語とともに、日本人と朝鮮人の子供たちの友情を描いている。次に「キューポラのある街」は「送還事業」が映画の主要人物に重要な影響を及ぼすエピソードとして扱われる。「続・キューポラのある街 未成年」は「キューポラのある街」の続編で、在日朝鮮人兄妹の日本人の母親の北朝鮮帰還に関する悩みを扱っている。

また、この時期の在日朝鮮人が登場する映画の特徴の一つは、在日朝鮮人の少女である安本末子の自伝的な日記を映画化した作品「にあんちゃん」、教育映画として長崎の大村収容所の朝鮮人と日本人の子供たちの友情を描いた「日本の子どもたち」、「キューポラのある街」のように、子供である在日朝鮮人二世たちを素材にしたケースが多いということである。そして、巣鴨刑務所に収監された朝鮮人戦犯の登場する「壁あつき部屋」、炭鉱での事故により極限の状況に立たされた作業員たちの葛藤や、彼らを救出する過程で在日朝鮮人への差別の問題を扱っている「どたんば」、日本漁船で操業する在日朝鮮人青年のアイデンティティをめぐる若者のアイデンティティをめぐる彷徨を描いた「あれが港の灯だ」では、日本社会の弱者としての在日朝鮮人が共通して登場している。

このように「壁あつき部屋」を皮切りに、在日朝鮮人は様々なキャラクターで映画に登場するようになる。重要なことは、このような映画で北朝鮮に対する表象を直接、間接的に見出すことができるということである。特に「キューポラのある街」は「送還事業」以外にも北朝鮮(人)表象が表われている映画として注目に値する。1962年、第13回「ブルー

リボン賞³⁶⁾作品賞を授与し、大衆的な人気を集めた「キューポラのある街」には、日本人兄妹のジュン(吉永小百合)、タカユキ(市川好郎)、そして在日朝鮮人兄妹のヨシエ(鈴木光子)、サンキチ(森坂秀樹)が登場する。日本人兄妹の友人であるヨシエとサンキチは、古びた家に住み、パチンコ屋でアルバイトをするなど、経済的に豊かではない生活を送っている。しかし、彼らはジュンとタカユキに希望を与える役割を果たす。代表的な場面としては、不幸な家庭環境でさまよっていたジュンが、北朝鮮に帰国するヨシエに出会って励まされるシーンがそうである。この時期の映画で在日朝鮮人はよく「貧しさの中でも屈することなくたくましく生きる人々³⁷⁾と表象されるが、「キューポラのある街」の在日朝鮮人兄妹の場合もそうである。ところが、ヨシエとサンキチの場合、これら典型的な在日朝鮮人のキャラクターとして描かれているだけでなく、次のシーンでは日本人の眼に映る在日朝鮮人像としても機能している。

まず、[図5-1]はジュンが父親と在日朝鮮人の友達の問題で口げんかをするシーンである。「キューポラのある街」における在日朝鮮人に対する日本人の相反する認識は、ジュンと彼の父親のセリフに表れている。このシーンでジュンは、父と喧嘩をして家出をした弟のタカユキを探すためにヨシエの家に行ってみると言う。するとジュンの父は「このやろう、朝鮮人なんかと付き合っているのか」と叱る。ジュンの父親のセリフの「朝鮮人」という侮蔑に満ちた口調は、日本の既成世代の在日朝鮮人に対する差別的な表象を余すところなく見せている。このような父にジュンは「朝鮮人と付き合って何が悪いっていうのよ、お父ちゃ

36) 日本で権威ある映画賞の一つとして1950年に作られた。1967年に一時的に廃止されたが、1975年に復活し、2021年で第44回目を迎えている。

37) 高柳俊男(2002)、「日本映画のなかの在日コリアン像」、『環』11号、藤原書店、p. 226。



〔図5-1〕「キューポラのある街」在日朝鮮人の友達のことで父と口喧嘩をするジュン(18:01)



〔図5-2〕「キューポラのある街」北朝鮮に向かう朝鮮人たちを見送るシーン (75:54)

ん。父ちゃんみたいに何にもわかってなくせに頭から思い込んで変えようとしなくて、無知蒙昧っていうのよ。それが一番いけないのよ」と反発する。ここでジュンは、既成世代に対抗して差別を受ける在日朝鮮人を代弁し、擁護するような役割を果たしている。このように「キューポラのある街」は、在日朝鮮人の差別問題を暴き出すことだけに留まっていない。ジュンの家族のセリフを通じて表れる在日朝鮮人差別に対する批判的な見方、そして日本社会の変化を促すメッセージは、否定的な在日朝鮮人の表象の転覆を試みている。

続いて〔図5-2〕は、ヨシエ兄妹を含む北朝鮮に帰国する在日朝鮮人が、多くの人々の送別を受け、駅に向かうシーンである。ここでの在日朝鮮人は〔図5-1〕のように日本社会における差別的な存在として表象されていない。人共旗を振りながら「金日成將軍の歌」を合唱し、本国への愛国心を強く表出する在日朝鮮人は、まるで勝利者のように堂々とした存在として描かれる。しかし、このような在日朝鮮人の表象は「送還事業」を背景にしているということが重要である。当時、日本では在日朝鮮人の高い犯罪率、生活保護の増大に負担を感じていた。このため「送還事業」には在日朝鮮人のような「厄介な存在を追い払って」しまおうとする目的も確かにあった³⁸⁾。「海を越える友情」と「キューポ

ラのある街」は、このような「送還事業」の意図性を意識し、在日朝鮮人の北朝鮮への帰国を肯定的に描いた代表的な映画である。したがって、当時「送還事業」を媒介とした在日朝鮮人の表象は、映画が作り出した人工的な表象と言える。このように、在日朝鮮人に対する差別問題と「送還事業」を映画の中で扱った「キューポラのある街」には、当時流通していた在日朝鮮人のイメージと、人工的に作り出された在日朝鮮人の表象が共存していた。

一方、北朝鮮では1950年の朝鮮戦争の勃発により、人民の敵が帝国主義侵略者の日本からアメリカに転換した。従って「我が故郷」以降「抗日武装闘争」をテーマにした映画はしばらく低迷していた³⁹⁾。この「抗日武装闘争」を扱った映画が再び活発に制作されるのは、1956年「8月宗派事件」で金日成が北朝鮮の権力の中心を握ってからである。1965年まで「抗日武装闘争」をテーマに制作された主な映画は次の<表2>の通りである。

-
- 38) 日韓歴史共同研究委員会(2005)、『日韓歴史共同研究報告書: 第3分科篇(下巻)』、東京: 日韓歴史共同研究委員会、p. 132。
- 39) 「我が故郷」(내 고향)以後、北朝鮮では社会主義国家建設のための労働階級の闘争を描いた「溶鉱炉」(용광로, 1949)、そして少年バルチザンが故郷を守るためにアメリカに対抗するという内容の「少年バルチザン」(소년 빨찌산, 1951)、ある分隊長が戦闘で負傷しても再び戦線に出て反撃し、功勳を立てるまでの過程を描いた「再び前線へ」(또다시 전선으로, 1952)、米軍に強占された故郷を守る人民の戦いを描いた「郷土を守る人々」(향토를 지키는 사람들, 1952)、最高司令官の命で組織された戦闘機狩り軍曹たちの闘争を形象化した「戦闘機狩り軍曹」(전투기 사냥군조, 1953)、人民軍偵察兵たちが米軍敵陣で革命任務のために戦闘する姿を描いた「偵察兵」(정찰병, 1953)のように「大衆的英雄主義」を形象化した映画5本が相次いで登場する。これら劇映画(北朝鮮では「芸術映画」と呼ばれる)の共通点は反米思想を掲げ、米帝に闘争する人民たちの姿を英雄的に描き出しているということだ。このように、この時期には「我が故郷」のように「反日」に焦点を合わせた映画より「反米」関連の映画が連続的に制作されたことが確認できる。これは「日本による植民地時代日本帝国主義という人民の敵が朝鮮戦争を経てアメリカ帝国主義に転換」したからである。ハム・チュンボム(2006)、p. 257参照。

〈表2〉〈「抗日武装闘争」をテーマにした北朝鮮映画(1955~1965)〉⁴⁰⁾

タイトル	映画文学	演出	ジャンル	年度
金日成元帥抗日遊撃戦跡地 (김일성 원수 항일유격전적지)	.	.	長編記録 映画	1955
愛国者 (애국자)	ソン・ヨン チュ・ドンイン	チョン・ドンミン	劇映画 (芸術映画)	1959
密林がざわめく (밀림이 설레인다)	ソン・ヨン	リ・ムンソプ チョン・ジュンチェ	劇映画	1959
赤いボン(빨간 댕기)	ピョン・フィグン シン・テウク	シン・テウク	劇映画	1959
峻嶺を越えて (준령을 넘어서)	リ・ジョンスン	チェ・ナムソン ソン・ムピョ	劇映画	1959
未来を愛せよ (미래를 사랑하라)	パク・スンス	チョン・サンイン チェ・ナムソン	劇映画	1959
友よ!私たちと一緒に 行こう (벗들이여! 우리와 함께 가자)	リ・ジョンスン	リ・ジョンスン	劇映画	1960
夜が明ける(동이 뜬다)	ソン・ラクジュン	チョン・ドンミン	劇映画	1960
ある婦女会員の物語 (한 부녀회원의 이야기)	リ・ドゥクホン	ソン・ムピョ	劇映画	1960
不死鳥(불사조)	ハン・サンウン	ハン・フィ Chol	劇映画	1960
栄光なる抗日武装闘争 (영광스러운 항일 무장 투쟁)	.	キム・ハヨン	歴史文献 記録映画	1961
グムニョの革命 (금녀의 운명)	.	.	劇映画	1962
女隊員(녀대원)	シン・ウンホ ソン・ボンリョル キム・ヨンシク	チャン・ウンガン	劇映画	1963 ~1964
精紡工(정방공)	ハン・ソン	オ・ピョンチョ	劇映画	1964
バルチザンのカッコウ (빨찌산의 배곡새)	リミョンウォン リ・テファ	リム・シンムク	劇映画	1964
青年前衛(청년전위)	キム・スング	チョン・ドンミン(1部) シン・テウク(2部)	劇映画	1965

40) キム・スンギョン(2020)、pp. 233-248参照。

このような「抗日武装闘争」を題材にした映画は「金日成元帥抗日遊撃戦跡地」(김일성 원수 항일유격전적지)と「栄光なる抗日武装闘争」(영광스러운 항일 무장 투쟁)を除き、すべて劇画ジャンルである。特に、朝鮮人民革命軍の地下政治工作員である主人公が、逆境の中でも司令官同志の命を貫徹する抗日闘士の崇高な精神世界を形象化した⁴¹⁾「愛国者」(애국자)は、北朝鮮の映画史において「朝鮮の芸術映画で抗日革命闘士の典型を創造した二番目の作品で、映画史的意義」⁴²⁾を持つ作品である。このように「抗日武装闘争」を扱った劇映画は「我が故郷」から「愛国者」へと続く系譜を持っている。「愛国者」以外にも、その後連続して制作された「抗日武装闘争」映画は、主に1930年代の抗日パルチザン闘争を形象化している。また、「赤リボン」(빨간 땀기)、「峻嶺を越えて」(준령을 넘어서)、「友よ! 私たち一緒に行こう」(벗들이여! 우리와 함께 가자)、「夜が明ける」(동이 튼다)、「不死鳥」(불사조)のように既存の文学作品が映画化されている場合も多い。また、平凡な女性が覚醒し革命闘士として成長していく姿を描いた「ある婦女会員の物語」、女性革命家の金日成に対する忠誠心を描いた「女隊員」(녀대원)⁴³⁾、女性革命家の解放前後の生活と闘争を描いた「 Gumnyo の運命」(금녀의 운명)のように、女性革命家たちを主人公にした映画も多数制作される。「金日成元帥抗日遊撃戦跡地」と「栄光なる抗日武装闘争」は、金日成の革命の歴史を長編で制作した映画である。

この時期、「抗日武装闘争」を描いた多くの映画の中で「未来を愛せよ」(미래를 사랑하라)は主人公パク・ギルサン(리・ヨンホ)が真の闘争方法を金日成主席を通じて悟り、抗日遊撃隊員に成長する過程を描い

41) キム・リョンボン(1989)、p. 112。

42) キム・リョンボン(1989)、p. 112。

43) 社会科学院文学研究所(1977)、『朝鮮文学史(1959~1975)』、平壤：科学・百科事典出版社、p. 68。

ている。パク・ギルサンは戦闘中に視力を失う負傷を負うが、奇跡的に回復し同志たちと共に抗日武装闘争を続ける。しかし、結局日本軍に捕まったパク・ギルサンは、最後まで金日成に対する忠誠を誓い、毅然として死を迎える。この映画は、金日成が「革命伝統映画創作から、ようやく本格的な傑作」⁴⁴⁾になったと評価した作品で、この時期の「抗日武装闘争」を扱った映画の核心的な作品である。そして、北朝鮮映画の中での日本人表象がそれ以前と異なる様相を示すという点からも重要な映画である。

「未来を愛せよ」において、日本人は「我が故郷と同様、男性軍人としてのみ登場しており、朝鮮人を弾圧し、抗日遊撃隊員の活動を阻止する役割を果たしている。つまり、「我が故郷」と比べてみると「未来を愛せよ」では日本人と朝鮮人の関係は対立しているだけで、その表象も「支配者」あるいは「敵」に単純化されている。これはこの時期「抗日武装闘争」を題材にした映画が「抗日」よりも金日成を神格化し、共産主義体制を宣伝、扇動することにその目的を置いていたことと無関係ではない⁴⁵⁾。「未来を愛せよ」では、このような構図はパク・ギルサンが「侵略者には未来がないからだ。しかし、私たちには金日成將軍様が繰り広げてくださった燦爛たる明日があるということだ。そのため、私たちは明日をくださった金日成將軍様を「私たちの未来」と呼び、自分らは死んでも金日成將軍だけは保衛しなければならないという覚悟を持ち、息子が父のために自分を捧げるようにこのように笑いながら断頭

44) キム・リョンボン(1989)、p. 109。

45) このような事実は『朝鮮映画』の中「記録映画「栄光なる抗日武装闘争」、1961年10月号、pp. 6-8;「抗日遊撃闘士たちの躍動した形状: 記録映画「栄光なる抗日武装闘争」を報告」、1961年11月号、pp. 9-13;「抗日闘士: 共産主義者たちの躍動した形象」、1965年5月号、pp. 5-7などで繰り返し強調されている。このように当時「抗日武装闘争」を描いた映画の目的は大きく「マルス—レーニン主義思想の教養」、「闘争精神の培養」、「祖国愛の注入」にあったとまとめることができる。

台に登るのだ」と日本軍の最後の懐柔を拒絶し死を迎える。このように当時「抗日武装闘争」を扱った映画で日本人は金日成を偶像化し、共産主義体制の優越性を浮き彫りにするための補助的なキャラクターとして登場するようになる。従って、その表象も「敵」という一元的な形だけが有効になる。

以上のように、1955年を基点に解氷期に達した両国の関係は、以前からの映画交流における制約が克服される契機となった。特に、日朝映画人の往来が双方向にはかなわなかったものの、日本人の北朝鮮訪問を通じた映画製作が可能になったことは、両国の映画交流の歴史において大きな転換点となった。また、北朝鮮映画と日本映画で、互いの国に対する表象が反映された作品が量的成長を遂げたということも注目すべき成果である。しかし、日本映画では在日朝鮮人差別問題、「送還事業」ように当時の時宜性を持ったテーマとともに、北朝鮮の表象が多様化する一方、北朝鮮映画では日本の表象が単純化されていったというのが、この時期の両国の映画関係史の特徴であった。

4. 国際情勢の変化における日朝の映画交流、及びその関係様相(1965~1972)

1965年6月22日、「日韓基本条約」が締結され日韓間の国交が正常化した。これを契機に北朝鮮と日本の関係はさらに冷え込んでいった。しかし、1960年代後半を通過し、各国の政治状況と国際情勢の変化の中で、両国の関係も対立一辺倒から脱することになった。さらに、日朝間の映画交流も再開されたが、北朝鮮映画「新しい朝鮮」(새 조선)(朝鮮記録映画撮影所製作、1968)と「われら幸せ歌う」(세상에 부럼없어라)(パク・ハク監督、1970)の日本での上映は、その代表的な事例といえる。

まず「新しい朝鮮」は1966年から制作された長編記録映画で、3章で扱った「新しい朝鮮」(1957)とは別の作品である。前述のように「新しい朝鮮」(1957)は北朝鮮で制作されたが、その過程で桜井清、弘中菊乃など、日本人との協業が行われた作品である。「新しい朝鮮」の場合、1965年12月16日、金日成の「映画部門の人々」と行った談話「記録映画を上手く作ることについて」を通じて「歴史文献」、「百科事典的な実物教材」、「人民教養教育の実物教材」を満たす映画を作るよう教示されたことにより制作された映画であった⁴⁷⁾。

この作品は全30編で制作されており、1968年には上・下編の縮小版も出ている。次に「われら幸せ歌う」は様々な音楽と舞踊が組み合わさった「音楽劇映画」として制作された。その内容は主人公のパク・ヨンチル(キム・ドクソン)が、朝鮮戦争で戦死した友人の息子チョンス(ソ・ギョンソプ)と娘チョンヒ(チェ・ミョンヒ)を探す物語で構成されているが、映画はパク・ヨンチルの娘ヨンスク(チョン・ヨンヒ)が歌劇団に入団し、それぞれ指揮者と舞踊家として成功したチョンスとチョンヒの指導を受けるようになり、パク・ヨンチルとチョンス、チョンヒ兄妹が遭遇することで幕が閉じる。この2本の作品は、これまで韓国と日本の北朝鮮映画関連の先行研究では詳しく紹介されたことがなく、特に「新しい朝鮮」に関しては、北朝鮮で出版された映画史を除く文献では言及すらされなかった⁴⁸⁾。ところが、[図6]のパンフレットの内容から「新しい朝鮮」と



[図6] 「新しい朝鮮」と「われら幸せ歌う」の日本語パンフレット⁴⁶⁾

46) 日本Buyee (バイイー)サイトから入手。

47) キム・リョンボン(1989)、p. 173。

「われら幸せ歌う」が日本で上映されていたことが分かる。

このパンフレットの前面には映画のポスターとともに上映情報が載っており、これにより2本の映画がそれぞれ「新しい朝鮮」、「われら幸せ歌う」という日本語タイトルで1972年3月14日から27日まで新宿の「日活名画座」で上映されたことが確認される。

また、パンフレットの裏面には映画の解説やあらすじが記載されており49)、この映画に対する当代日本の有名俳優たち50)と政治家たちの期

48) 「われら幸せ歌う」については、門間貴志がストーリーと日本上映の事実について断片的に言及したことがある。門間貴志(2012)、pp. 149-150.

49) 映画パンフレットで紹介されている「新しい朝鮮」と「われら幸せ歌う」の解説及びあらすじは、それぞれ次の通りである。

「新しい朝鮮」<解説>この映画は4,000万朝鮮人民の力を基礎に、キム・イルソン首相を中心とする朝鮮労働党の指導のもとに、奇跡的な早さで建設した、社会主義工業国家、朝鮮民主主義人民共和国の今日の姿を各分野にわたって観せてくれます。映画は、アメリカ帝国主義者が引き起した朝鮮戦争によって破壊し尽された朝鮮の北半分を、朝鮮人民が戦争(1953年)の復旧建設の時期から、7ヶ年計画の発達(1970年)まで非常に短い時期に、どの様にして自立的民族経済と、社会主義民族文化と幸福な人民生活をきづき上げたかを克明に描いている。

<あらすじ>(第一部)新しい朝鮮の夜明けから始り白頭山、普天堡戦闘勝利記念塔を写し出して、今日の朝鮮が、抗日戦争の時期にきづかれ、その輝しい革命伝統に基づいていることを描いています。そして朝鮮の重工業と軽工業の発展ぶりや、地方資源を利用して、山間にまで工場を沢山つくり人民の生活上に役立っている様子を紹介しています。(第二部)は、技術文化、思想革命を力強く推し進め、農業の立ち遅れと、貧困を取り除き、税金の全廃、年ごとに豊作をもたらす社会主義農村の姿、幼稚園、保育所がいたるところに建てられ、大学にいたるまで無償教育など先進的な教育制度や、社会福祉、社会主義文化の前進など、人民の豊かな生活を描いています。

「われら幸せ歌う」<解説>社会主義社会の人間愛と、朝鮮の美しい風景を背景にくり広げられる歌と踊り!!社会主義国朝鮮に住む人民の幸せと喜びを高らかにうたいあげた音楽舞踊劇映画です。この作品は、朝鮮民主主義人民共和国の、文学芸術分野の発展を知る上で、非常に良い材料になることと思います。朝鮮が日本帝国主義の支配から解放を勝ち取った時は、スタジオは勿論、使い古しの撮影機が一台しかなかったと言われています。しかし今日では六つ

待を込めた「期待の声」というコーナーも含まれている。彼らは北朝鮮に友好的な人物であり、特に美濃部亮吉⁵¹⁾、野末陳平⁵²⁾、市川誠⁵³⁾などの政治家は「新しい朝鮮」と「われら幸せ歌う」を次のように広報していた。

美濃部良吉(東京都知事) 朝鮮と日本とはいまだに不幸な関係にあります。文字通り"近くて遠い国"といってもよいでしょう。さき

の国立撮影所を持ち民族文化のすぐれた伝統を受けつぎ、批判的に継承し、社会主義を建設する人民の思想感情にあう作品を次々と生み出しています。芸術団体も常に大衆に学びながら、大衆の中で公演活動を行なっています。この映画に出ている「マンギョンドン芸術歌舞団」もその一つです。映画「われら幸せ歌う」は、こうした芸術活動と、社会主義国での人間愛を美しく描き出し私たちに深い感動を、あたえてくれます。

<あらすじ>パク・ヨンチルは祖国解放戦争(朝鮮戦争)の時、「息子を音楽家にして娘を舞踊家にしたい」と言って戦死した戦友の子供をそだてようと20年間も探しつづけます。大きくなったパク・ヨンチルの娘ヨンスクも、父と共に探していた或る日、舞踊家を妹にもつ歌舞団の指導者に歌を認められて、その歌舞団に入団しました。全国を公演している間に、戦友の子供のはほ確実な消息をつかみ、喜んで会いに出かけるのです。

- 50) パンフレットに寄稿した3人の俳優および彼らの言及内容は、それぞれ次の通りである。 富士真奈美(1938~)「おおぜいの人々が映画を通じてどうゆう国かを知り、友好関係が進み、一日も早く社会主義の国朝鮮を自分の目で見られるようになりたいもので」、山口果林(1947~)「朝鮮の音楽映画、私もぜひ見たい」、山口崇(1936~)「あまりにも知られていない、お隣の国の文化。この映画はいい手びきになりそうですね。」
- 51) 美濃部亮吉(1904~1984)は社会主義の政治家で、1967年から1979年まで東京都知事を務めた。彼は1971年に平壤を訪れ、金日成と会談するなど、代表的な親北朝鮮人物であり、在日朝鮮人問題や対北朝鮮政策に融和的な態度を堅持した人物である。
- 52) 野末陳平(1932~)は参議院時代の1971年11月、朝鮮民主主義人民共和国(北朝鮮)と日本の友好関係のため、日本の政治家たちが党派を越えて結成した「日朝友好議員連盟」の副会長を務めた人物である。
- 53) 市川誠(1912~1999)はマルクス主義経済学者。また革新系政治家として、全国進駐軍労働組合同盟(全駐労)書記長を続き日本労働組合総評議会(総評)議長を務めた人物である。

ほど、私は平壤市を訪れて、朝鮮の社会主義国家としての合理性と清潔さに一驚しました。そして、それを支える朝鮮のひとつと
の努力に感服しました。正しい眼で朝鮮の正しい姿をみつめ、一
日も早く両国が正常な関係に立つために「われら幸せ歌う」と「新
しい朝鮮」をたくさんの日本人がごらんになることをおすすめし
ます。そして、何よりも、日本がかつて犯した朝鮮のひとつとへ
の罪を改めて認識し、おわびすることからはじめたい、と思います。

野末陳平(参議院委員朝日議連副会長) 芸術、文化、映画を通じて
交流が進むという事は、大きな意義があります。ぜひ成功させたいも
のです。

市川誠(総評議長) 国交回復運動の気運が高まっている今日、社会
主義の国朝鮮の映画が上映され、たくさんの人達が現実の朝鮮を
知る事は大変意義があると思います。54)

これら日本の政治家は、北朝鮮と日本が「正常な関係」を結び、相互
の「交流が進展」していくのに映画が大きな役割を果たすことを期待し
ていた。なぜなら、市川誠の言葉通り「社会主義国家朝鮮の映画が上
映」されることによって、一般の日本人たちが北朝鮮の「現実」を理解
する通路が設けられると考えたからだ。このような面で、北朝鮮の産
業的、経済的発展の様相をドキュメンタリー的に提示した「新しい朝
鮮」や、北朝鮮社会の発展と人民の人間愛を劇的な装置を通じて強調
した「われら幸せ歌う」は、その期待を満たす最適の作品であったと言
える。さらに、これら2本の映画が日本で受け入れられ、北朝鮮との友
好を目的に1955年11月2日に結成された「日朝協会」の協力があり、両
作品の入手、上映の過程では在日本親北朝鮮団体が媒介となっていた

54) 「新しい朝鮮」、「われら幸せ歌う」日本上映時のパンフレットの裏面。

事実も確認できる。

続いて1970年8月には、日本社会党所属の代表団が平壤を訪問し「朝鮮対外文化連絡協会」と共同声明を発表した。それと共に日本の進歩政党の中でも比較的幅広く大衆からの支持基盤を持っていた社会党が共産党に代わり、日朝間の交流の過程で中心的な位置を占めるようになった。そしてこのような変化は、北朝鮮で社会主義憲法が制定されたことで、金日成唯一体制がより強固になり、また「デタント」に代弁される冷戦緩和の雰囲気の中で日本と中国が国交を結ぶなど、一連の歴史的な事件とあいまって、両国間の映画交流にも多大な影響を及ぼしていく。

一方、北朝鮮では1967年「朝鮮労働党第4期第15回全員会議」での甲山派粛清を基点に1972年「朝鮮民主主義人民共和国社会主義憲法」が制定されるまで、金日成唯一体制を確立しようとする動きが起る。この「金日成唯一体制確立期」における北朝鮮体制の核心的な基盤は、党唯一の統治理念である「主体思想」と、1930年代抗日武装闘争時期の革命伝統を基本とする「抗日革命伝統」であった。「抗日革命伝統」はこの時期、文学をはじめとするあらゆる芸術分野における創作の核心的な方式で、映画も「抗日武装闘争」を素材とする作品が多数制作された。したがって北朝鮮映画における日本(人)表象も「抗日武装闘争」を描いた映画に多く見ることができる。

この時期の「抗日武装闘争」を描いた主な映画としては、二人の男女の革命闘争を描いた「ある分隊長の物語」(한 지대장의 이야기)(パク・ハク監督、1966)、1939年8月、中国の安圖縣で起こった大沙河戦闘で亡くなったパルチザン英雄キム・ジンの回想記「パルチザン英雄キム・ジン同志」(빨찌산의 영웅 김진 동무, 1967)、呉氏一家の五兄弟が遊撃隊員に成長していく物語を盛り込んだ「遊撃隊の五兄弟」(유격대의 오형제)(チェ・イクギョ監督、1968-69)、革命の任務を受けて派遣され

た女性工作員の英雄的闘争記を描いた「村人たちの中で」(마을 사람들 속에서)(1968)⁵⁵⁾、「朝鮮人民軍の中隊員が主体型の革命家として成長していく姿を形象化した」「初めの一步」(첫걸음)(1972)⁵⁶⁾などがある。「ある分隊長の物語」と「遊撃隊の五兄弟」はそれぞれ二部作、三部作で、この時期「抗日武装闘争」をテーマにした映画が長編で制作されていたことを示している。

この中で「ある分隊長の物語」は、主人公ホ・ Cholman(パク・ハクブン)がある朝鮮人民革命軍の支隊長となり、「抗日武装闘争」を主導していく人物へと成長していく姿、そして主人公シム・ヘヨン(ホン・ヨンヒ)と彼に志を共にして遊撃隊員になっていく過程を描いている。この作品は北朝鮮の映画社が「遊撃隊員たちの生活を豊かに描くことで」、以前の革命伝統テーマの作品で軍事行動の一面だけに偏っていた点を克服し、闘士 — 人間としての革命家たちの性格の特徴を見事に形象化した⁵⁷⁾という評価からも分かるように、過去「抗日武装闘争」を扱った映画とその創作方式における差別化が図られている。

それらは次の三点挙げられる。まず第一に、主人公が抗日遊撃隊員に成長していく過程が具体的に表れている点。二つ目は、遊撃隊員間の同僚愛、葛藤を見せるシーンが増加している点。第三に、男女主人公の愛情の物語が介入しているという点である。「抗日武装闘争」を扱った映画は長編で制作され、多様な人物関係と多層的な叙事構造を持って発展することになる。しかし、これとは対照的に、このような映画の中で日本人のイメージは依然として「男性軍人」という枠から抜け出せていなかったのである。また「抗日武装闘争」を武力で阻止したり、一部の遊撃隊員を利用して情報を入手したり、内部の葛藤を起こ

55) 社会科学院文学研究所(1977)、p. 391。

56) ミン・ピョンウク(2005)、p. 165。

57) キム・リョンボン(1989)、p. 155。

そうとする日本軍人の計略が常に失敗に終わる物語構造も繰り返されている。「ある分隊長の物語」にもこのようなエピソードが例外なく描かれている。女性遊撃隊員シム・ヘヨンが自分を懐柔しようとする日本人の軍高位官僚に銃を向け、「お前らは朝鮮人民革命軍を知らない。我々は革命中に死ぬかもしれないが、決してお前らの手で死ぬわけではない。お前らは誤算している。今もお前らの群れが私を取り囲んでいるが、私は敬意を表する金日成將軍パルチザンのある隊員として最後まで革命を遂げ、死ぬ」と抵抗し、死を迎えるシーンがそうである。このように「抗日武装闘争」を描いた映画での、日本人に関する物語の繰り返しは「遊撃隊を恐れる日本軍」⁵⁸⁾という定型化したイメージを作り出すことになる。

1949年の「我が故郷」以来、「抗日武装闘争」を扱った映画は、量的な蓄積を成し遂げてきた。しかし、このような映画は次第に金日成の個人偶像化と唯一体制確立を強固にするための意図が強調され、「抗日」よりは遊撃隊員の闘争過程と金日成に対する崇拜を描くのにその重点が置かれるようになる。従って、映画で遊撃隊員のキャラクターと物語構造は多様化、具体化される反面、日本(人)の表象は単純化、定型化される様相を呈するようになる。

一方、日本においては、この時期テレビの普及により、映画の大衆映像メディアとしての地位は低下した。これは映画産業の一時的な斜陽化につながり、その産業的基盤が揺れる中、一部の有名監督たちは日本社会の不条理な側面を問題視する、いわば「社会派映画」の制作に力を入れることになる。これにより在日朝鮮人が登場する映画も、大きな転換点を迎えることになる。

第一は、在日朝鮮人を素材にした映画本数の減少である。この時期

58) キム・スングヨン(2007)、「1967年甲山派肅清前後の抗日武装闘争映画の特徴研究」、漢陽大学大学院修士論文、p. 73。

の在日朝鮮人が登場する代表的な映画は「男の顔は履歴書」(加藤泰靖監督、1966)、「日本春歌考」(大島渚監督、1967)、「絞死刑」(大島渚監督、1968)、「帰ってきたヨッパライ」(大島渚監督、1968年)、「地の群れ」(熊井啓監督、1970)、「倭奴(イエノム)へ: 在韓被爆者・無告の二十六年」(日本ドキュメンタリスト・ユニオン(NDU)、1971)、「戦争と人間: 第2部愛と悲しみの山河」(山本薩夫監督、1971)で、計8本と確認される。これは、在日朝鮮人に関する映画が19本に達した以前の時期に比べ、その作品の本数が大幅に減少したことを示している。

第二に、在日朝鮮人関連の映画ジャンルの縮小化である。上に述べた7本の映画をジャンル別に分類すると、ヤクザ映画2本、社会派映画3本、ドキュメンタリー映画2本に分けられる。これは、記録映画や教育映画でも制作された在日朝鮮人関連の映画ジャンルが縮小し、社会派映画のように特定のジャンルに集中する傾向を示している。

第三に、在日朝鮮人表象の変化である。この時期、在日朝鮮人と彼らの問題を題材にした映画の製作は大島渚監督の主導で進められた。若者の性欲を安保闘争、ベトナム戦争と反対運動のような時代の問題とともに扱った「日本春歌考」、女子高生を強姦して殺人した在日朝鮮人「R」の死刑執行失敗事件を描いた「絞死刑」、海辺に遊びに来た男子大学生3人が密航した韓国軍人と服を着替えることによって繰り広げられるエピソードを描いたコメディ映画「帰ってきたヨッパライ」でも、大島渚は在日朝鮮人を欠かさず扱っている。「日本春歌考」では従軍慰安婦問題を在日朝鮮人の女学生を通じて象徴化し、「当事者意識」⁵⁹⁾から進むことができない日本人を批判している。1958年、李鎮宇(イ・ジンウ)(日本名・金子鎮宇)という18歳の在日朝鮮人少年が、2人の女性を強姦し殺害した疑いで1962年、死刑になった「小松川事件」を

59) シン・ハギョン(2010)、p. 14。

モチーフに制作された「絞死刑」では、日本社会の在日朝鮮人に対する無知と差別的な視線が戯画化されている。「帰ってきたヨッパライ」は1968年、在日朝鮮人2世・金嬉老(キム・ヒロ)が在日朝鮮人に対する日本国内の差別問題解決を促し、人質事件を起こした「金嬉老事件」を意識して制作されたものである。

このように、大島渚の在日朝鮮人を扱った一連の映画は従軍慰安婦、過去の歴史問題、実際に日本で起きた在日朝鮮人に対する差別事件を素材にしている。こうした映画で在日朝鮮人の登場人物たちは、日本の社会的葛藤と矛盾をさらけ出し、これを暴露する上で重要な媒体の役割を果たしている。一方、これに対する反動として、映画の中で「1950~60年代の「地上の楽園」であった北朝鮮像は後退すると同時に、次第に姿を消していった」⁶⁰⁾。前章で見た「朝鮮の子」や「キューポラのある街」では、共通して人共旗が登場するシーンがあり映画の中の在日朝鮮人たちの民族性を表していた。しかし、1960年代半ばからは「在日朝鮮人の表象」=「北朝鮮人の表象」とは捉えられなくなっていく。これは在日朝鮮人二世の定住化の傾向と密接な関係がある。

解放後、20年を迎える時点で在日朝鮮人社会では「在日生活を一時的な滞留と考えてきた一世」⁶¹⁾から二世への世代交代が起こることになる。在日朝鮮人二世たちの日本における国際結婚の増加は、彼らの日本社会への定住化傾向を生み、これにより一世たちが持っていた民族意識は次第に薄れていく。在日朝鮮人二世たちは、日本社会の中で一つの主体として認められるため、就業差別などのように自分たちと直結した問題を解決するため積極的に行動した。このような在日朝鮮人の世代交代は、彼らを素材にした映画にもそのまま反映された。つ

60) 高柳俊男(2002)、p. 227。

61) カン・ジェオン、キム・ドンファン(2000)、『在日韓国・朝鮮人：歴史と展望』、ソウル：ソファ、p. 167。

まり、映画の中の在日朝鮮人の登場人物は、民族性が除去されたまま、彼らが定住しようとする日本社会の社会的葛藤と不条理さを告発する役割を果たすことになる。

1960年代半ばから後半にかけて、複雑な国際情勢の変化の中でも、北朝鮮と日本は絶えず映画交流を続けていた。その交流の様相は、在日朝鮮人、在日本親北朝鮮団体、左翼日本の政治家が介入して企画した北朝鮮映画の日本上映に見られる。特にこの時期、日本において北朝鮮映画の上映目的が在日朝鮮人の民族意識の高揚にあり、単純に北朝鮮滞在の宣伝にとどまらないという点は重要である。つまり、北朝鮮の映画を通じた北朝鮮に対する理解の増進と、さらには日朝間の国交正常化と友好関係を目指そうとした動きは、両国の映画交流の内容がより多様化していたことを裏付けている。そうした中で「抗日武装闘争」を扱った映画で日本(人)は常に同じ役割を担い登場するようになり、これは映画の中の彼らの表象を定型化させていった。一方、この時期の在日朝鮮人の世代交代と定住化傾向は、映画における民族性なき在日朝鮮人の登場人物の造形につながった。よって、北朝鮮(人)表象は、民族性を越えて、日本社会で一つの主体として生きていこうと努力する在日朝鮮人の表象と意味を共有することになる。

5. おわりに

本稿では、1945年から1972年までの北朝鮮と日本の映画交流の様相を通時的に考察し、映画関係史のレベルで北朝鮮の映画と日本の映画が、それぞれの国をどのように表現したのかを作品の分析により究明した。

1945年から1955年までは日朝間の交流が途絶えていた時期であり、

両国の映画関係者の直接接触は不可能な状態であった。ただし、日本の敗戦後、中国領土に編入された満洲で行われた日本映画関係者の北朝鮮映画製作への参加、併せてこのように作られた北朝鮮映画が日本で上映されたという事実は、制限的ではあるが行われていた両国の映画交流の一面を示している。ここでの北朝鮮映画における日本(人)の表象は、いわゆる「抗日武装闘争」を扱った作品に見られる。これらの映画において、日本人は支配者の姿を呈しながら、朝鮮人を抑圧し、時には彼らを利用する存在として登場し、親日分子や地主階層などとともに批判の対象となる。一方、GHQの占領下、北朝鮮(人)を前面に押し出す映画の製作が不可能だった日本では、1953年「在日朝鮮映画人集団」が結成され、在日朝鮮人をテーマにした映画が作られた。これらの映画には北朝鮮が直接的に扱われてはいないが、在日朝鮮人を通じて彼らの本国に対する愛国心と民族意識を表す方式をとっていた。

1955年から1965年までは北朝鮮と日本の関係に大きな変化が起きた時期で、両国間の映画交流も以前より活発になった。特に「新しい朝鮮」(1957)と「千里馬」(1964)の製作過程で、日本映画人の訪朝が実現したことにより、はじめて日朝間の人的往来が実現した。北朝鮮では「宗派闘争」が終わってから、政治的ヘゲモニーが金日成主席に集中し、「抗日武装闘争」を扱った映画が本格的に制作され始めた。そして、これらの映画で日本(人)は典型的な敵の姿に定型化され、植民地時代に抗日武装闘争を率いた金日成を首班とする抗日パルチザン勢力の英雄的な姿はさらに浮き彫りになる。一方、日本では1955年の「在日朝鮮人総連合会」結成を機に、在日朝鮮人の活動が活発になるにつれ、彼らの生活を描いた映画が作られ始める。特に当時「送還事業」を素材にした映画が代表的である。

1965年の日韓国交正常化により北朝鮮と日本の関係は再び冷却したが、両国の映画交流や関係はより進展した。例えば、日本において北

朝鮮映画の上映は主に在日朝鮮人によって行われていたが、次第に日本共産党、社会党を始めとする進歩的政党が日朝関係を主導し、映画交流にも関与することになる。この時期、北朝鮮では「抗日武装闘争」が映画の最も核心的な題材となり、関連作品の本数が増加し、多部作映画の比重も大きくなり、映画の中の人物の種類も多様化された。一方、日本人人物の種類は、以前のイメージを踏襲し「遊撃隊を恐れる日本軍」のように典型化された表象が作られることになる。日本の場合、映画が持つ大衆媒体としての地位が低下し、その産業的基盤が揺れる中で、有名監督たちが社会の問題を扱った一連の作品を制作した。その中には在日朝鮮人を扱った一連の作品も含まれている。この時期の在日朝鮮人の世代交代と定住化の傾向は、映画の中の在日朝鮮人の表象にも大きな転換をもたらすことになった。すなわち、在日朝鮮人たちは今や彼らの本国である北朝鮮との関係性よりは、自分たちの生活の根拠地である日本の社会的葛藤と矛盾を暴露する役割を果たしていた。

このように、両国間の公式的な交流が活発でなかった1945年から1972年まで、北朝鮮と日本では各時期の状況と条件によって間接的なレベルの映画交流が行われ、作品の中に相手国の表象が反映されていた。当時、映画は最も影響力のある宣伝媒体であり、大衆娯楽でもあっただけに、これを通じてこの時期の日朝間の文化交流関係の流れを把握することが可能であったといえる。また、各時期別に相互の表象が表われている作品を分析、比較することで、今までなされてこなかった映画を通じた北朝鮮(人)表象と、日本(人)表象における特異点を究明することができた。このような研究は、映画分野だけではなく諸分野にも示唆するところが大きいと期待する。今後は、1972年から2000年代までに時代を拡張し、北朝鮮と日本間の映画交流・関係史をより深く考察する後続研究に取り組んでいく。

参考文献

【資料】

- 「朝鮮に関する記録映画「新しい朝鮮」を日本の各階層の人民たち大歓迎」、『朝鮮映画』、1958年7月号。
- 「記録映画「栄光なる抗日武装闘争」」、『朝鮮映画』、1961年10月号。
- 「抗日遊撃闘士たちの躍動した形状: 記録映画「栄光なる抗日武装闘争」を報告」、『朝鮮映画』、1961年11月号。
- 「朝抗日闘士: 共産主義者たちの躍動した形象」、『朝鮮映画』、1965年5月号。
- 「放送を通じた朝・日間の文化交流: 平壤放送委員会代表と日本放送関係者との合意書調印」、『平壤日報』1957.12.14。
- MBCニュース統一展望台(2020)、「パールを脱いだ北朝鮮の初期映画」、インターネットMBCニュース、MBC、2020.12.22. https://imnews.imbc.com/replay/unity/6011799_29114.html。
- 高柳俊男(2005)、「「守る会」関東支部学習会報告: いま映画「チョンリマ」をどうみるか」、『カルメギ』67号、北朝鮮帰国者の生命と人権を守る会、北朝鮮帰国者の生命と人権を守る会、2020.12.29. <http://hrnk.try-comp.net/archive/karuno67.htm>。
- 山形国際ドキュメントタリー映画祭(2001)、「亀井文夫特集: 戦後のドキュメンタリー」、山形国際ドキュメント — 映画祭、山形国際ドキュメント — 映画祭、2021.1.11. <https://www.yidff.jp/2001/cat113/01c120-2.html>。

【論著】

- カン・ジェオン、キム・ドンフン(2000)、『在日韓国・朝鮮人: 歴史と展望』、ソウル: ソファ。
- コ・ウンミ(2019)、「大島渚の映画における在日他者の表象研究」、東亜大学大学院博士論文。
- キム・ガンウォン(2019)、「日本映画における在日朝鮮人のキャラクターとナラティブ分析」、『多文化コンテンツ研究』28輯、中央大学文化コンテンツ技術研究院。

- キム・リョンボン(1989)、『朝鮮映画史』、平壤: 社会科学出版社。
- キム・スンギョン(2020)、「抗日武装闘争映画における人物の典型性探求: 1945~1967」、漢陽大学校大学院博士論文。
- _____ (2018)、「脱占領の「急進的同時代性」としての在日朝鮮映画人集団の合作ダキュメンタリー: 米軍政韓・日文化映画の自由主義リアリズムを超えて」、『大衆叙事研究』24巻1号、大衆叙事学会。
- _____ (2007)、「1967年甲山派粛清前後の抗日武装闘争映画の特徴研究」、漢陽大学校大学院修士論文。
- キム・ミジン(2014)、「北朝鮮の文学と映画に表われた在日朝鮮人の表象」、『国際韓人文学研究』14巻、国際韓人文学会。
- ミン・ビョンウク(2005)、『北朝鮮映画の歴史的理解』、ソウル: 亦樂。
- バク・ドンホ(1977)、「戦後日本映画に表われた在日朝鮮人像」、慶尚大学校大学院博士論文、2017。
- 社会科学院文学研究所(1977)、『朝鮮文学史(1959~1975)』、平壤: 科学・百科事典出版社。
- ソン・ナクウォン(2009)、「北朝鮮映画の形成過程と最初の劇映画「我が故郷研究」、『文学と映像』10巻1号、文学と映像学会。
- シン・ソジョン(2020)、「敗戦後の日本映画の中の在日朝鮮人研究: 映画「壁あつき部屋」を中心に」、『現代映画研究』40号、漢陽大学校現代映画研究所。
- シン・ハギョン(2010)、「1960年代の大島渚映画の中の在日朝鮮人表象」、『日本文化学報』45輯、韓国日本文化学会。
- 刘宇(2020)、「北朝鮮と中国の映画交流研究(1956~1966)」、『比較文化研究』59輯、慶熙大学校比較文化研究所。
- イ・ミョンジャ, チョ・フブ(2007)、「解放後の民主改革期の北朝鮮映画: 共同体、首領、主体を目指す北朝鮮の映画文化の形成過程を中心に」、『映像芸術研究』11号、映像芸術学会。
- イ・スンジン(2019)、「戦後在日朝鮮人映画の系譜と現況: ドキュメンタリー映画を中心に」、『日本学』48輯、東国大学校日本学研究所。
- チョン・ヨングォン、「北朝鮮のソ連映画の受容と影響(1945~1953)」、『現代映画研究』11号、漢陽大学校現代映画研究所。
- チョン・テス(2020)、「北朝鮮映画の国際交流関係研究(1945~1972): ソ連・

- 東欧を中心に」、『映画研究』86号、韓国映画学会。
- _____ (2010)、「映画「我が故郷」と「溶鉱炉」を通して見た初期の北朝鮮映画の特徴」、『現代映画研究』10号、漢陽大学校現代映画研究所。
- _____ (2006)、「朝鮮戦争が北朝鮮映画に及ぼした影響研究: 反米求国論理と反米思想を中心に」、『現代映画研究』2号、漢陽大学校現代映画研究所。
- _____ (2004)、「1970年代の韓国・北朝鮮映画の比較研究」、『映画研究』23号、韓国映画学会。
- _____ (2002)、「スターリン主義と北朝鮮映画の形成構造研究」、『映画研究』18号、韓国映画学会。
- ハム・チュンボム(2005)、「北朝鮮映画の形成過程研究: ソ連との関係を中心に」、『現代映画研究』1号、漢陽大学校現代映画研究所。
- 板垣竜太(2019)、「映画「朝鮮の子」(1955)の製作プロセスをめぐって」、『評論・社会科学』128号、同志社大学社会学会。
- 石坂健治(1996)、『アジア映画にみる日本(2): 韓国・北朝鮮・東南アジアほか編』、東京: 社会評論社。
- 岸富美子・石井妙子(2005)、『満映とわたし』、東京: 文藝春秋。
- 高柳俊男(2002)、「日本映画のなかの在日コリアン像」、『環』11号、藤原書店。
- 丁智恵(2013)、「1950~60年代のテレビ・ドキュメンタリーが描いた朝鮮のイメージ」、『マス・コミュニケーション研究』82号、日本マス・コミュニケーション学会。
- 日韓歴史共同研究委員会(2005)、『日韓歴史共同研究報告書: 第3分科篇(下巻)』、東京: 日韓歴史共同研究委員会。
- 門間貴志(2012)、『朝鮮民主主義人民共和国映画史: 建国から現在までの全記録』、東京: 現代書館。
- 林樂青(2017)、「映画にみる「満洲国」: 「迎春花」のスポーツをめぐって」、『東亜大学紀要』24号、東亜大学。

원고 접수일: 2021년 4월 11일

심사 완료일: 2021년 4월 26일

게재 확정일: 2021년 5월 10일

초 록

북한과 일본의 영화 교류 · 관계사 연구(1945~1972)
[A Study on the History of Relation and Film Exchange
between North Korea and Japan (1945~1972)]

김 보 현* · 함 충 범**

[Kim, bo-hyun · Ham, Chung-beom]

본 논문에서는 1945년부터 1972년까지 북한과 일본 간의 대외 교류사와 밀접한 상관관계를 이루며 전개된 양국의 영화 교류 · 관계사를 통시적으로 다루었다. 그리고 상호에 대한 인식이 각각 북한영화와 일본영화 속에서 어떻게 표상되고 있었는지를 해당 작품들을 대상으로 분석하였다. 이 시기 양국의 영화 교류 · 관계사의 특징은 제국주의 시절 본토를 떠나 있다가 패전을 맞이한 일본 영화인, 전후에도 계속해서 일본에 거주하고 있던 재일조선인, 사회주의 성향을 지닌 일본의 정치인 등이 깊숙이 관계되어 있었다는 것이다. 이들을 둘러싼 당대의 역사적 상황, 민족 문제, 정치사상 등은 이들의 영화 활동과 밀접하게 결부되어 있었으며, 이 과정에서 북한영화 제작에의 일본인 참여, 북한영화의 일본 내 상영, 일본에서의 재일조선인의 영화 제작 등이 실현되었다. 한편, 북한과 일본의 영화 관계의 양상은 양국의 영화가 발전해가는 과정에서 서로에

* 주저자, 고려대학교 문과대학 강사

** 교신저자, 한국영상대학교 영화영상과 교수

대한 표상이 작품 속에 반영되는 방식으로 이루어지게 되었다. 북한영화 속 일본(인) 표상은 주로 ‘항일무장투쟁’을 다룬 작품 속에서 정형화된 서사 구조와 캐릭터의 재생산이 반복되는 형태로 드러난다. 또한 일본영화 속 북한(인)의 표상은 주로 재일조선인을 다룬 일련의 작품들 속에서 당대의 북일 관계 혹은 일본 사회 내 재일조선인 문제 등이 반영되어 나타난다. 이와 같이, 양국 간 공식적인 교류가 활발하지 않았던 1945년부터 1972년까지 북한과 일본에서는 각 시기의 상황과 조건에 따라 간접적 차원의 영화 교류가 이루어졌으며 작품 속에 상대의 표상이 반영되었다. 이처럼 당시 영화는 가장 영향력 있는 선전 매체이자 대중오락이었던 바, 이를 통해 이 시기 북일 간의 문화 교류·관계 양상의 흐름을 파악하는 일도 가능하다.

