

研究ノート

太平洋戦争期の日朝合作映画について¹

—今井正／崔寅奎の『望楼の決死隊』(1943)

『愛と誓ひ』(1945)を中心に

渡 辺 直 紀

1 はじめに

終戦直後の日本の若い男女の青春を描いた、原節子主演の映画『青い山脈』(1949)は、藤山一郎の主題歌とともに大ヒットし、戦争の廃墟から立ち上がり、明るい未来に歩みだそうとする戦後日本の方向を提示した作品として、今でも多くの人々に記憶されている。この作品は、石坂洋次郎の同名の小説を映画化したもので、その後も何度かリメイクされているが、1949年に初めて公開されたこの作品を監督したのが、今井正(1912～1991)である。彼はこの作品で、当時、映画作品の人気度の指標であった『キネマ旬報』誌の人気映画ベストテンの第2位にランキングされ、以降、1950年代にかけて、作品を発表するたびにベストテン入りを繰り返し、名実ともに日本を代表する映画監督となった。『民衆の敵』(1946)、『どっこい生きてる』(1951)、『山びこ学校』(1952)、『ひめゆりの塔』(1953)、『真昼の暗黒』(1956)、『キクとイサム』(1959)、『橋のない川』(1969、1970)など、一貫して社会問題を扱った今井は、生前最後の作となった『戦争と青春』(1991)でも反戦思想を扱い、「ジャパニーズ・ネオリアリズム」の巨匠として知られている。

¹ 本稿はNaoki Watanabe, *The Colonial and Transnational Production of Suicide Squad at the Watchtower and Love and the Vow, Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, Vol.2, No.1, May 2013, RIKS Korea Univ. & IEAS UC Berkeley, University of Hawai'i Pressとして英文で発表したものを大幅に修正・補完したものである。

今井は1991年に世を去るまで、合計48本の映画作品に監督として関与しているが、このうち1945年の終戦以前のは5～6本ほどで、このなかに、戦時期の戦意高揚をうたった作品がいくつかある。本稿で検討する日朝合作映画『望楼の決死隊』(1943)と『愛と誓ひ』(1945)もこの時期の作品で、当時、今井が所属していた東宝の制作陣が植民地朝鮮に向いてロケをおこない、当地の映画人らと共同で制作した作品である(台詞はすべて日本語)。特に朝鮮半島と満洲の境界にある国境警備隊の労苦を描いた『望楼の決死隊』は、クライマックスでのゲリラの襲撃シーンが西部劇さながらの迫力で評判となり、今井が映画監督として初めて注目された作品でもあった²。今井はデビュー作である『沼津兵学校』(1939)以来、反戦映画も含めて戦争物の映画作品をかなり多く作っているが、戦中に彼が監督として制作に関与した日朝合作の2つの作品は、単に日本の「戦後民主主義」の象徴的な映画監督であった今井の戦争協力を考えるためばかりでなく³、その完成度から考えて、戦争プロパガンダ映画のエンターテインメント的な要素の重要性を考えるためにも絶好の材料を提供している。また、この「完成度」の高い日朝合作の戦争プロパガンダ映画は、制作に動員された朝鮮側の映画史的な脈絡から見ても、きわめて重要な作品として考えられるのである。そこで本稿では、これまで部分的にしか論じられてこなかった、この2つのプロパガンダ映画の重要性について、いくつかの指摘をすることで、これらの作品が今後より一層検討されていくための契機を提供したい。

今井が関与したこれらの作品以外にも、当時、朝鮮人、朝鮮半島と軍、時局との関係を扱った映画には、『志願兵』(朝鮮語台詞+日本語字幕/安夕影監督、東亜映画社、1941)、『君と僕』(日本語台詞/日夏英太郎(許泳)監督、朝鮮軍報道部、1941)⁴、『若き姿』(日本語台詞/豊田四郎監督、朝鮮映画製作、1943)、『兵隊

² 佐藤忠男『日本映画の巨匠たち・II』(学陽書房、1996)、217頁。

³ 今井自身は晩年に書いた手記で、戦前、学生時代に左翼運動をやって何回か捕まり、転向手記を書いて、戦争中に戦争協力映画を何本か作ったことについて、「そのことは自分の犯した誤りの中で一番大きい」ことであり、そのために「戦後もなかなか自信が持てなかった」と反省的に振り返っている。今井正「戦争占領時代の回想」、今村ほか編『戦争と日本映画』(講座・日本映画4/岩波書店、1986)、204～205頁。

⁴ 朝鮮人志願兵と内鮮恋愛を描いた映画『君と僕』(1941)は長い間、フィルムが紛失されたものと考えられてきたが、世紀が変わってフィルムの2割程度(合計24分)が発見され、

さん』(日本語台詞／方漢駿監督、朝鮮映画製作、1944)など、いくつか制作されている。だが、これらの映画は、いずれも、皇軍兵士として志願する朝鮮人青年の悲壮な覚悟や、兵営生活の厳しさを教訓的に強調する内容がほとんどで、観客が物語の筋を興味深く追っていく、通常の娯楽映画的な作品とは違った、一種の兵営紹介フィルムのようなものとして作られている。これらの作品は、軍や国策が関係していることもあり、朝鮮で撮影された作品でも、そのほとんどの作品で日本の制作技術や資本が動員された。また、今井正が監督として制作した『望楼の決死隊』や『愛と誓ひ』についても、いわゆる東宝の「出張撮影」だったので、日朝合作とはいっても、それはまったく対等な立場での合作ではなく、「内地」依存の傾向が濃厚だった⁵。だが、東宝の『望楼の決死隊』については、当時においても一部で「内地ばかりでは作れない映画」であると、朝鮮側制作陣の関与の重要性を強調する意見もあった⁶。

当時の日本の映画製作社のうち、どうして松竹ではなく東宝が、このような日朝合作の国策映画に乗り出したのだろうか。これは東宝という映画製作社の「先進性」に理由があった。当時の東宝は、松竹のディレクターシステムに対して、プロデューサーシステムを採っており、プロデューサーが監督や演出を選んで映画を制作していたため、監督の趣向が前面に出てくるディレクターシステムに比べて、はるかに会社の企業としての方針が優先されやすかった。そのために東宝は、『燃ゆる大空』、『川中島合戦』、『南海の花束』、『ハワイ・マレー沖海戦』、『姿

2009年4月に東京フィルムセンターなどで公開された。24分のフィルムは全体の一部分をつなぎあわせたものなので、シナリオ(「シナリオ君と僕／飯島正・日夏英太郎作」『映画評論』1941年7月所収)にどれほど忠実に作られているかについては確認できないが、船頭役で出演した歌手の金貞九が彼の代表曲でもある「落花三千」を歌う場面(映画は全編、台詞が日本語だが、この歌の部分は朝鮮語で歌われている)や、満洲映画のトップスター・李香蘭が出演する場面などを確認することができる。また、この作品の監督をつとめた日夏英太郎(許泳)については、内海愛子・村井吉敬『シネアスト許泳の「昭和」植民地下で映画づくりに奔走した一朝鮮人の軌跡』(凱風社、1987)に詳しい。日夏はこの作品の企画を、一度、所属する新興キネマに持ち込んだものの実現せず、中村孝太郎朝鮮軍司令官に直訴して製作が実現したという逸話もある(加藤厚子『総動員体制と映画』(新曜社、2003)、220頁)。

⁵ 倉茂周蔵(朝鮮軍報道部長・陸軍少尉)「朝鮮映画への希望」『映画旬報』1943年7月11日号(「朝鮮映画特輯」／映画出版社)、8頁。

⁶ 対談「朝鮮映画の特殊性」における清水正蔵(朝鮮総督府情報課映画検閲室)の発言。『映画旬報』1943年7月11日号(「朝鮮映画特輯」／映画出版社)、10頁。

三四郎』、『決戦の大空へ』、『熱風』、『あの旗を撃て』、『加藤隼戦闘隊』のような国策・軍国主義映画も積極的に製作し、そのなかに『望楼の決死隊』などもあったのである⁷。ディレクターよりもプロデューサーの意向が強く反映されていたということは、監督・今井正の立場も、さほど強いものではなかったと言えるかもしれない⁸。また、映画作品は、小説などと異なり、制作において総合的に指揮を執る監督をはじめとして、演出家や脚本家、舞台設営や衣装から俳優の演技力にいたるまで、それらが総合的に評価されるので、そのうちのどれほどが監督の能力によるものかを測るのは困難である。だが一方で、この2つの日朝合作映画は、今井正の監督としての名声を一気に押し上げたものであり、また何よりも今井自身の努力によって、作品性が「向上」したと見受けられる部分も多々存在する。その痕跡を見出し、評価することも、また本稿の重要な目的のひとつである。

2 植民地期末期の朝鮮映画界と監督・崔寅奎^{チュインギョ}

1919年、金陶山の『義理的仇討』を嚆矢とする朝鮮映画は、サイレント時代に『月下の誓い』(尹白南、1923)や『アリラン』(羅雲奎、1926)のようなヒット作を出し、日本と同様、1930年代中盤頃からトーキーの時代に入るが、それとはほぼ時期を同じくして、日中戦争勃発以降、内地と同様、徐々に映画製作・上映も統制される時代になっていく。1939年10月に日本で映画法が施行されると、朝鮮においても1940年8月に朝鮮映画令が施行され、1941年1月には情報局の生フィルム配給において朝鮮配当分が低く抑えられる。また1942年9月には、そ

⁷ 吉村公三郎『評伝・島津保次郎監督』、今村ほか編『トーキーの時代』(講座・日本映画3／岩波書店、1986)、231頁。また、当時の記録によると、朝鮮映画社は「皇紀2600年」(1940年)を期して、日本や満洲への進出を企図し、同社の高景欽(取締役企画部長)と林實(東京支社)が東宝と交渉して提携が成立したことを報じている。これによると、朝鮮映画社は議政府撮影所で第1回作品「春香伝」を撮影し、東宝からスタッフを借用、場合によっては東京の撮影所も使用し、今後、日本及び満洲向け2本、満洲向け4本を朝鮮映画社が製作し、配給はすべて東宝が行うものとしている。「朝映、東宝と提携成立―内地及び満洲へ進出」『キネマ旬報』1940年2月1日号、30頁。

⁸ このような企業としてのシステム以外にも、今井の回想によれば、『青い山脈』(1949)がヒットするまで、自分が撮った作品はすべて会社の企画によるもので、自分は単なる「演出技術者」に過ぎなかったと述懐したという。佐藤忠男『国家に管理された映画』、今村ほか編『戦争と日本映画』(前掲書)、24頁。

れまで数社あった朝鮮の映画製作社が1社に一元化されて「朝鮮映画製作株式会社」が設立され、同年10月には、朝鮮総督府、関係官庁、業者で構成される「映画企画審議会」の指導下で製作されることとなった。また1942年5月には映画配給も一元化され「朝鮮映画配給社」が設立されている⁹。この1930年代後半から40年代前半にかけて製作された植民地朝鮮の映画作品は、これまでほとんど散逸したものとされていたが、2000年代に入って韓国映像資料院が北京やモスクワで所蔵されていたフィルムを発掘、一般に公開し、それらをDVD化して普及させる過程で、韓国においても植民地時代の朝鮮映画に関する研究が活発化し、現在にいたっている¹⁰。

今井正が監督として制作した2編の日朝合作映画において、植民地朝鮮の映画人として共同で監督や演出を担当したのが、映画監督の崔寅奎(1911～?)である。崔は平安北道・寧辺出身、1925年に平壤高等普通学校を2年で中退した後、日本の京都に渡り、映画助手になるために勉強するが、助手への就職が思うようにいかず、朝鮮に戻り、兄・完奎が事業として始めた自動車教習所の教官として働く。また、完奎が平安北道の新義州で鉄工所を始めたため、その運転手として勤めるが、そこでタイピストだった^{キムシンジェ}金信哉と出会って結婚する。金信哉はその後、崔寅奎が映画監督として制作した多くの作品で主演女優をつとめることとなる(一説には、金信哉が女優としてチャンスをつかむと、崔寅奎にも監督として機会が回ってきたとも言われる)。その後、1935年には兄の完奎とともに高麗映画社を設立、1939年には映画『国境』で監督兼シナリオとしてデビューした。監督作品に、『授業料』『家なき天使』(以上1940)、『望楼の決死隊』(1943)、『愛と誓ひ』(1945)、『自由万歳』(1946)、『罪なき罪人』(1947)、『独立前夜』『波市』(以上1948)などがある。1950年6月、朝鮮戦争勃発の直後に北朝鮮の人民軍に連れ去

⁹ 以上、植民地朝鮮における映画統制については、加藤厚子、前掲書、215～217頁を参照した。

¹⁰ 韓国映像資料院が収集した植民地時代の朝鮮映画のフィルムは、『発掘された過去』DVDシリーズとして、2007年10月に第1弾が「1940年代日帝時期劇映画集」として発売されている。第1弾に収録されたのは『家なき天使』(崔寅奎、1941)、『半島の春』(李炳逸、1941)、『志願兵』(安夕影、1941)、『朝鮮海峡』(朴基采、1943)の4編である。

られたとされているが、その後の行方はわかっていない¹¹。

ここでひとつ確認しておきたいのは、今井正が監督として制作した日朝合作映画『望楼の決死隊』および『愛と誓ひ』において、崔寅奎は単なる朝鮮側の協力者などではなく、むしろ、もう少し積極的に監督として映画の内容決定にかかわっていたのではないと思われる点である。なぜならば、崔寅奎が監督としてそれまでに制作していた映画作品の内容や傾向と、これら2つの合作映画の傾向に、きわめて類似した点が見出せるからである。映画『国境』は崔が監督とシナリオを担当した、彼のデビュー作であり、鴨緑江周辺の国境地帯で活動する密輸団の内部で生じる愛と葛藤を描いたものだが、崔の回顧によれば、これは雑誌で紹介されていたフランスのアクション映画『望郷』（ジュリアン・デュヴィヴィエ、1936）を参考に制作されたものといわれている¹²。これは、作品の視点こそ異なるが、やはり鴨緑江・豆満江の満洲・朝鮮国境地帯で、満洲討伐隊に追われた匪賊の襲撃と、それに抗戦する日本人・朝鮮人からなる国境守備隊の「勇姿」を描いた『望楼の決死隊』と、作品の内容面できわめて重複する部分がある。また、崔の映画『授業料』は、総督賞を受賞した小学生の作文を原作とし、行商に出た親を持つ少年が、祖母も病床に伏して学校にもろくに行けず、家庭訪問に来た女性教師が、級友たちとともに授業料を出してやるという内容であり、『家なき天使』も実際の孤児院に取材し、孤児院経営の困難と、孤児院に出入りする子供たちの悲喜劇とを描いたものである¹³。これらもまた、孤児出身の新聞社小間使

¹¹ 金正鉦「崔寅奎」、韓国精神文化研究院『韓国民族文化大百科事典・22』（ウンジン出版、1991）、472～473頁、金鍾元「崔寅奎」、金鍾元ほか『韓国映画監督事典』（国学資料院、2004）、624～627頁。崔寅奎「『国境』から「独立前夜」へ—十余年の私の映画自叙伝』『三千里』（1948年9月）、18頁。また、藤本真澄の回想によると、崔寅奎はジョン・フォードに傾倒して、映画「駅馬車」（*Stagecoach*、1939）のフィルムを映画館から借りてきて、駅馬車がインディアンに追われて走る部分のコマ数を自分で計算するほどの努力家だったこと、戦後、米軍に協力して『自由万歳』（1946）を撮影したものの、朝鮮戦争時、北の人民軍が南下した際に、米軍への協力を理由に捕らえられたと証言している。この証言は、藤本が同じ箇所でも、アジア映画祭に参加するためソウルに行ったとき（何年度のことかは不明）、崔寅奎の妻で女優だった金信哉と再会し、彼女が韓国で女優を続けており、息子がアメリカの大学で働いていることも証言しているところから見て、金信哉から直接聞いた内容であろうと思われる。藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」（1973）、尾崎秀樹編『プロデューサー—人生—藤本真澄、映画に賭ける』（東宝出版事業部、1981）、179頁。

¹² 崔寅奎、前掲文、18頁。

¹³ 朝鮮映画文化研究所編「朝鮮映画三十年史」、『映画旬報』1943年7月11日号（「朝鮮映画特

いの青年が、特攻隊員を輩出した田舎の学校長の家を取材しながら、自らも志願兵としての使命に目覚め、また同時に、その殉国した特攻隊員の未亡人が、奇しくも幼くして生き別れになった実の姉であることを知り、特攻隊員の義弟としての「名誉」を自覚する『愛と誓ひ』の内容とオーバーラップする部分がきわめて多い。崔寅奎自身は回顧録の中で、『望楼の決死隊』『愛と誓ひ』の日朝合作に応じた理由として、それが「強制的な徴用」であったと断りながらも、日本に派遣していた技術者を現場で登用できることや、東宝に出張撮影させることで朝鮮に撮影所を建設できること、東宝の技術者や俳優を呼んで朝鮮の映画人らと交流させることなど、主として映画制作の技術的な観点からの理由をあげている¹⁴。映画作品そのものの内容を見ても、これらの合作作品は、崔寅奎のそれまでの監督としての経験が十分に生かされていた痕跡が確認でき、朝鮮側の積極的な関与がうかがえる、文字通りの合作作品となったといえる。以下で、この2つの作品の特徴を見ることで、その協力の諸相を垣間見ることにしたい。

3 西部劇（ウエスタン）形式と帝国エンターテイメント

—『望楼の決死隊』（1943）

『望楼の決死隊』（東宝、1943）は、朝鮮と満洲の国境の村にある国境警備隊で、日本人巡査と朝鮮人巡査が協力し、満洲からやってくる匪賊の襲撃を撃退するという作品である¹⁵。今井正が演出、崔寅奎が演出補佐、山形雄策と八木隆一郎が

輯』／映画出版社）、19頁。なお、映画『授業料』（1940）のフィルムも長い間散逸したものとされていたが、2014年6月に中国・北京にある中国電影資料館で全フィルムが発見され、同年9月から10月にかけて、韓国・ソウルにある韓国映像資料院で試写会と一般公開が行われた。作品はその後、韓国映像資料院でDVD化されて市販されている。

¹⁴ 崔寅奎、前掲文、18頁。

¹⁵ 高崎隆治「徴兵制の布石・映画『望楼の決死隊』」『季刊三千里』27号（1981年秋号）104～109頁は、日本国内における内外の戦況に対する関心がすでに南洋に移っていた1943年という時点で、ソ連・満洲国境でもなく、なぜ、1935年とか1937年を背景とした、朝鮮・満洲国境をクローズアップするような映画が製作される必要があったのか、当時、観客としてこの映画を見た人間として不可思議であったと、きわめて興味深い回想をしている。高崎によれば、それは、プロパガンダという観点からは満洲・朝鮮国境という場所が重要だったのではなく、「内鮮一体」を具現するための朝鮮での徴兵が問題だったからだろうとしている。また、高崎は、当時、この映画が、朝鮮総督府が後援し、朝鮮総督府警務局が指導した国策映画だったにもかかわらず、「五族協和」で安泰だったはずの満洲国で、その北辺ではなく、南辺の朝鮮との国境に、警備隊の手の届かない、匪賊が頻出

脚本を担当し、他の制作陣もほとんどが日本人スタッフだったが、出演は、日本側から高田稔、齋藤英雄、原節子らが、朝鮮側からは秦薫、田澤二、金信哉など、日朝双方のトップスターが選ばれている¹⁶ (写真1)。

冬になると国境の川が凍り、満洲からいつ匪賊が襲ってくるかわからない。匪賊のうちの一人が、村への襲撃計画を、その村で食堂を営む父に知らせるが、一味に密告がばれて父は殺され息子は警察に捕まり、ついに匪賊による村への襲撃が始まる。銃撃戦の末、弾薬も尽き、警備隊もこれで終わりかと思われた瞬間、緊急出動した警官隊が到着し、匪賊たちを一掃して、村にまた平穏が訪れる。殉職した日本人・朝鮮人巡査たちの慰霊祭が、村人たちも参加のもとで執り行われる場面と、平和が訪れた国境警備隊の村の遠景とが折り重なるエンディングのシーンは、日本と朝鮮が死の記憶を共有する象徴的なメッセージとなっている¹⁷。

する地域があることを、この映画の「宣伝」がはからずも暴露してしまっている点も興味深いとしている。また、在日朝鮮人の歴史家・辛基秀は、太平洋戦争末期にこの映画を京都市内の移動映写班の映画会で見、朝鮮人と日本人の警官が、「内鮮一体」となって、民族差別もなく国境警備に励んでいるすがすがしさを感じたと語っている。また同時に辛は、戦後になって、この映画が名匠・今井正のものであったと驚き、フィルムを所蔵する国立近代美術館付属フィルムライブラリーに、フィルム上映の交渉を再三行ったものの、今井本人の意思で、フィルムの貸出しや上映はできないと断られたと回想している。辛基秀「私の中の昭和の映像」(1984)、辛基秀『アリアン峠をこえて—「在日」から国際化を問う』(解放出版社、1992)、210-212頁。

¹⁶ 崔盛旭は、藤本真澄などの証言を引用しながら、『望樓の決死隊』の企画が当初、日本側から持ちかけられたものではなく、高麗映画協会所属の映画監督だった崔寅奎から発案されたものであり、プロデューサーの藤本真澄を経由して、監督の話が今井のところに入ったことを指摘している。崔盛旭「今井正と朝鮮」、黒沢清、四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『スクリーンのなかの他者—日本映画は生きている・第4巻』(岩波書店、2010)、165頁。これはおそらく、座談会「『望樓の決死隊』を中心に映画活劇を語る」『新映画』(1943年1月号)、88-93頁(今井正、崔寅奎、高田稔、藤本真澄、飯島正、双葉十三郎が参加)における藤本の発言から判断したものと思われる。この座談会では、崔寅奎の父親が国境警備隊に勤務しているときに匪賊に襲われたことがあることも明かしている。

¹⁷ この作品のロケ地であった満浦鎮(現在の北朝鮮・慈江道満浦)の朝鮮総督府満浦警察署の小出武は、『望樓の決死隊』が公開された1943年当時、雑誌に発表したエッセイで、満浦鉄道の開通は最近のことで、昭和10年頃(『望樓の決死隊』が作品の背景にしている時期)、村は鴨緑江を行き来するプロペラ船の水運に頼り、川の凍結期には馬や牛のソリに頼っていたこと、村では女性も射撃訓練をしていたこと、医療機関がなく、国境警備隊が医者への代わりをしていたこと、内地の縁者の危篤にも帰郷できないこと、対岸の満洲国通化省に「王風閣溝」を頭目とする匪賊がいたこと、匪賊に襲撃を受けても救援隊が着くころにはすでに遅かったことなどが語られている。これらの内容は、映画『望樓の決死隊』のストーリー内容と驚くほど一致している。小出武「国境警備の生活」『新映画』(1943年1月)。



〔写真1〕 映画『望楼の決死隊』(1943)の一場面。

〔出所〕韓国映像資料院(KOFA)韓国映画データベース(KMDB)

今井自身は、この映画を制作するために、アメリカ映画の『*Beau Geste*』(1939)を参考にしたと言っている。イギリスの作家P・C・レンが1924年に発表した同名の小説を映画化したこの作品は、1939年に2度目の映画化が実現したが、ゲリー・クーパー主演のこの作品は、アカデミー賞の4部門で受賞するなど、その後も何度か作られたリメイクのうちでもっともよく知られた作品である¹⁸。話の筋自体は、イギリスの貴族3兄弟が、その家で起こった宝石紛失事件を契機にイギリスを離れ、北アフリカのフランス外人部隊に入隊し、ゲリラとの銃撃戦でクーパーの演じる兄のBeauが死ぬことで、宝石事件の真相も明らかになり、家

¹⁸ 今井正「戦争占領時代の回想」(前掲文)、203頁。ただし、李和真によれば、1926年にハーバート・ブレンンの演出で無声映画として映画化された1回目の作品は、1927年に日本や朝鮮で公開されて話題になったという。今井が参考にしたといわれる作品は、ゲリー・クーパーが出演した1939年の2回目のリメイク作の方である可能性が高いが、折からの映画統制で、日本や朝鮮におけるアメリカ映画の上映も1940年12月に停止させられ、在日のアメリカ映画8支社が閉鎖され、このリメイク作が当時、上映されたという記録も残っていないことを李和真は指摘している。ちなみに、ゲリー・クーパー主演のこのリメイク作が日本で上映されたのは1952年12月のことであるという。李和真『声／音の政治——植民地朝鮮の劇場と帝国の観客』(現実文化、2016)、354頁・脚注82。

族や兄弟間の葛藤が解決するというものである。『望楼の決死隊』とは内容がかなり異なるが、望楼のセッティングや遠景のカット、またゲリラの襲撃と銃撃戦のシーンなどで、2つの作品は共通した要素を持つ。また『望楼の決死隊』のブレテキストという点でいえば、崔寅奎が映画『国境』(1939)を作るときに参考にしたという、フランス映画『望郷』(ジュリアン・デュヴィヴィエ監督、ジャン・ギャバン主演、1936)なども、国境をめぐる緊張関係や密輸団、ゲリラの内情に対する説明や描写に一役かっているだろうし、崔寅奎の『国境』自体も重要なブレテキストとなっていると言えるだろう。

第二次世界大戦期において映画は、アメリカでもドイツでも情報戦略の重要な手段となったが、ピーター・B・ハーイも指摘するように、この時期に作られた戦争映画は基本的に似たような物語構成を持っている。道徳的に墮落した敵、無力な村々を襲撃するゲリラ、軍事行動の正当性に目覚める懐疑的な人物、増援部隊のタイムリーな到着によって栄光ある勝利に転じる危機一髪の状態設定、現地人の感激と感謝などがそれである¹⁹。また、映画におけるそのような物語形式の原型とも考えられるのが、T・フジタニが指摘する、西部劇などの「古典的ハリウッド物語形式」(Classic Hollywood Narrative Form)、およびR・スロトキンがその変形であると指摘する、「ビクトリア帝国フィルム」(Victorian Empire Film)であろう。フジタニは、まさにこの映画『望楼の決死隊』の物語構造に、アメリカ西部劇の持つ「文明と野蛮の境界としてのフロンティアと文明守護」というモチーフが生きていることを指摘している²⁰。R・スロトキンによれば、アメリカ映画における西部劇ジャンルは、20世紀に入って以来、無声映画時代も含

¹⁹ ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕』(名古屋大学出版会、1995)、404頁。

²⁰ Takashi Fujitani, *Race for Empire: Koreans as Japanese and Japanese as Americans during World War II*, University of California Press, 2011, pp.310-311. またフジタニは、ハリウッドのビクトリア帝国映画を日本の植民主義的な脈絡に翻訳するのみならず、総力戦下で血族ナショナリズムを越える帝國的普遍主義とヒューマニズムを再現している、映画『望楼の決死隊』の作品的特性を指摘する一方で、ビクトリア帝国映画が善良な有色人種を白人共同体の中に最後まで含めなかったのとは異なり、『望楼の決死隊』では、朝鮮人も中国人も、その忠誠の度合いによって帝国の臣民になれるというメッセージを含んでいる点を指摘している。タカシ・フジタニ「植民地支配後期の「朝鮮」映画における国民、血、自決/民族自決—今井正監督作品の分析」、富山一郎編『歴史の描き方3—記憶が語りはじめる』(東京大学出版会、2006)、42-44頁。

めて、大衆小説 (dime novel) の原作などととも成長を続け、無声映画はドラマ (drama)、喜劇 (comic)、西部劇 (western) という3つのジャンルをなすにいたった。1930年代にはスタジオシステムの普及という撮影技術上の変化と、大恐慌後の社会派指向という作品内容の傾向変化から、西部劇は一時沈滞するが、1930年代後半になると西部劇の海外版、すなわち西洋列強の海外侵略と、その結果である植民地で起こった現地武装勢力との摩擦・葛藤を描き、野蛮に対する西洋文明の守護をテーマとしたジャンルが出現した。このジャンルのことをスロトキンは「ビクトリア帝国フィルム」と命名し、代表作として『*Lives of a Bengal Lancer*』(Paramount, 1935) や『*The Charge of the Light Brigade*』(Warner, 1936) を挙げ、その模倣作として、今井が『望楼の決死隊』を作った際に参考にした『*Beau Geste*』(1939) も挙げている²¹。このジャンルの作品で興味深いのは、単に西洋の植民地における文明／野蛮の対立を描くだけではなく、アジア、アフリカ、ラテンアメリカにおける広範な反植民地闘争や、スペインのファシスト、エチオピアのイタリア、ヨーロッパにおけるドイツ、中国における日本の不当性や野蛮さを描く作品も、このジャンルの作品としてみなされている点である。つまり、このジャンルの作品において重要なのは、単に文明と野蛮の対立を描くのみならず、この対立を救うことのできる唯一の存在はヒーローであって、現地人の事情に精通し、文明と野蛮の境界を時に越え、またそのヒーローの死や犠牲によって平和が再び訪れるというナラティブを基本的に共有している点だといえるだろう²²。

作品『望楼の決死隊』において、そのヒーローとは、決して一人の個人ではなく、高田稔が演じる日本人巡査長を筆頭とした、日本人巡査・朝鮮人巡査からなる国境警備隊のメンバー一人ひとりであり、また日本人巡査長を支える、原節子が演じるその妻もまた、献身的な犠牲で隊員およびその家族たちを支えている。それらが作品の最初から最後まで、大小さまざまな物語として織り込まれてお

²¹ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: the myth of the frontier in twentieth century America*, University of Oklahoma Press, 1988 (first published by Maxwell Macmillan International, 1992), pp.231, 255-271.

²² Slotkin, *ibid.*, pp.265-266.

り、観衆を飽きさせない作りになっている²³ (写真2)。作品の最初で、村の食堂に不審者が現れ、尋問しようとした朝鮮人巡査がもみ合いの末に撃たれて殉職する。その殉職した巡査の妹は、街の大学で医学を学んでいて、兄の死とともに学業をやめる決心をするが、兄の同僚である朝鮮人巡査や、日本人巡査長のはからいで、学業を続けられるようになる。当時、朝鮮映画界のトップ女優として文藝^{ムンイェ}峰と双璧をなしていた金信哉^{キムシンジェ}が演じるその妹は、長い休みの時にこの国境の村に戻ってきては、兄の墓参りをしたり、その他、警備隊の手伝いをしたりする。

日頃から仕事に忠実な、高田稔の演じる日本人巡査長は、母が危篤であることを知らせる電報が日本の故郷から来ても、冬で川が凍り、国境や村の警備がもともと忙しい時期であることを理由に帰郷を断念し、その母親がついに死去しても隊員たちには知らせず、日常の警備に勤しむ。新年の朝、雑煮をふるまわれた巡査たちが、殉職した朝鮮人巡査の分もお供えにしようと仏壇の扉をあけると、その朝鮮人巡査の遺影のとなりに、巡査長の母親の写真も飾ってある。巡査長の母の死をそのとき初めて知った他の隊員たちは、巡査長の仕事への献身の程度をそこであらためて痛切に感じる事となる。

作品には、これらの犠牲・献身の大小の物語が随所にちりばめられている一方

²³ Joo-yeon Rhee は、映画『望楼の決死隊』において、内鮮一体のもとでの「sisterhood」、すなわち、日本人女性と朝鮮人女性が、母、娘、妹などの立場で、いかに協働の精神を保ちながら、銃後の役割を果たせるかが示されていることを指摘している。Joo-yeon Rhee, Manifestation of 'Japanese Spirit' in Wartime Japan: Focusing on Images of Women in Films, *The New Earth and the Suicide Troops of the Watchtower, SAI no.5* (2008.11), 国際韓国文学文化学会 (INAKOS), pp.225-232. また、水野直樹は、映画「望楼の決死隊」のシナリオ (『日本映画』1942年9月号所収、『大東亜』1943年3月号所収。後者は植民地朝鮮で刊行された雑誌『三千里』が改題したもの) と映画作品自体との間の違いに注目して、(1) シナリオにおいて、女医になる勉強をしている英淑 Eishuku/Yongsuk をクローズアップさせている部分が、実際の映画ではほとんど削除されている点、および (2) その結果、映画のクライマックス部分にあたる匪賊との戦闘シーンで、シナリオでは英淑が女医として中心になって負傷者の手当てを行っていたのが、映画では単に従軍看護婦的な役割しか果たしていない点、また (3) シナリオでは、銃後の女性は日本人も朝鮮人もいっしょに銃を取って戦うことになっているが、実際の映画で銃をとるのは原節子演じる駐在所長の妻・由子だけである点を指摘し、シナリオをもとに実際の映画作品を制作する過程で、作品に登場する女性の間に、シナリオにはなかった民族間ヒエラルキーが形成されていることを指摘している。Naoki Mizuno, Subverting Ethnic Hierarchy?: The Film Suicide Squad at the Watchtower and Colonial Korea, *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, Vol.2, No.1, May 2013, RIKS Korea Univ. & IEAS UC Berkeley, University of Hawai'i Press, pp.62-88.



〔写真2〕 映画『望楼の決死隊』(1943) に出演中の原節子(上)と金信哉(下)

〔出所〕 韓国映像資料院 (KOFA) 韓国映画データベース (KMDb)

で、日本や朝鮮の民俗的な風物詩や習慣に対する描写も、作品のあちこちに織り込まれている。冒頭で酒宴の際、日本の民謡を歌った朝鮮人巡査が、そのあと周りに促され、肩でリズムを取りながら朝鮮の民謡を歌う場面、子供たちがノルティギ(シーソー)やスケートに興じる風景など、朝鮮的なものがうかがえる一方で、元旦には日本式の雑煮を食し、冬の寒さなかに精神統一のために剣道の素振りをするような、日本的な習慣や風習がうかがえるところもある。そして、そのような民族的な共同性や相互間の団結が示される一方で、それらが互いに融合するような契機がまったく準備されていない点も注目すべきであろう²⁴。家族という狭い絆を越える役割をしているのは、原節子の演じる巡査長の妻であり、その点で彼女は日本人・朝鮮人双方の母親の役割を果たしているが、たとえば、登場する日本人と朝鮮人の間に恋愛感情が生じるような出来事はまったく挿入されていない。いわゆる「内鮮恋愛」や「内鮮結婚」は、あまりにも現実の問題にとらわれると深刻になるし、あまりにも幸福なものとして仕上げようとすると、物語自体のフィクション性が強調されてしまう²⁵。そのような点で、この『望楼の決死隊』で、一致団結する日本人と朝鮮人との間の民族の境界を侵犯するような出来事が起こっていないのは、ある意味で物語全体の典型性を維持していることになるだろう²⁶。

²⁴ Fujitani, *ibid.*, pp.315-318.

²⁵ 本稿の主題とはやや異なるが、内鮮恋愛や内鮮結婚は、植民地時代に朝鮮の作家によって、主として小説の題材にされることが多かった。その恋愛や結婚の障壁に対してあまりにも深刻に取り組むことで、当事者の苦悩を強調しているものとして、李孝石「薊の章」(『国民文学』1941年11月)、韓雪石「血」(『国民文学』1942年1月)などがある。当事者の話はあまり出てこないが、金史良「光の中へ」(『文藝首都』1939年10月)に出てくる「混血児」春雄の両親のケースも、この部類に入るだろう。また、男女の関係性をあまりにも幸福に幕を閉じることで現実ばなれしているものに、李光洙「心相触れてこそ」(『緑旗』1940年3月～7月)や韓雪野「大陸」(『国民新報』1939年6月～9月)などがある。これらの作品はすべて当時の朝鮮人作家が日本語で執筆し、しかも当然のように、作中では朝鮮人男性と日本人女性との関係を描写の対象としているが、同じ時期に朝鮮語で書かれたものには、李光洙の長篇『彼らの愛』(『新時代』1941年1月から1941年4月まで連載4回で中断)を除いて、内鮮恋愛や内鮮結婚を扱ったものが極端に少ないのも、(朝鮮語による創作物自体がかなり少なくなっていった時期であったとはいえ)特筆すべき特徴といえる。

²⁶ 朝鮮映画製作株式会社の企画課に所属し、崔寅奎の『家なき天使』の原作や脚色なども手がけた西亀元貞は、この『望楼の決死隊』の映画作品としての完成度に不満を表明している。西亀によれば、(1)この作品は、望楼のある駐在所あたりに出来事の発生と展開が集

4 「孤児＝少国民」モチーフとビルドゥングスロマン —『愛と誓ひ』(1945)

『愛と誓ひ』(朝鮮映画製作、1945)は、孤児出身の新聞社小間使いの朝鮮人少年が、特攻隊員として殉国した朝鮮人青年を輩出した田舎の学校長の家や職場を取材しながら、自らも志願兵としての使命に目覚め、また同時に、その殉国した特攻隊員の未亡人が、幼くして生き別れになった実の姉ではないかと感じ取り、特攻隊員の義弟としての「名誉」を自覚するという内容の作品である。公開は朝鮮では1945年5月に、日本では同年8月初旬の敗戦直前におこなわれた。出演者としては、日本側から高田稔(白井編集局長役／『望楼の決死隊』でも日本人巡查長を演じた)、志村喬(特攻隊員の父で田舎の小学校の校長)、竹久千恵子(白井の妻)、朝鮮側から独銀麒(殉死する朝鮮人特攻隊員・村井信一郎。「村井」は創氏名として設定されているのだろう)、^{キムシンジユ}金信哉(村井の妻で孤児・英龍の姉／『望楼の決死隊』でも殉戦した朝鮮人巡查の妹役を演じた)、^{キムユホ}金裕虎(日本人の白井夫婦に育てられている、孤児出身の朝鮮人少年・英龍)らが出ている。監督は今井正と崔寅奎が担当し、海軍省・朝鮮総督府が後援、大本営海軍報道部が指導するなど、軍関係部署の製作への介入もかなりおおがかりに行われている。製作社は朝鮮映画製作、東宝は応援社として参加している²⁷。公開直後に戦争が終わった

中しすぎており、村や村民と駐在所の警備隊との距離が必ずしも鮮明ではなく、(2)作品に登場する日本人巡查の浅野が、いかに新参者で未熟であったとしても、駐在所で銃を暴発させたり、警備隊としての士気をおもむろに喪失する場面があつては、映画の観客の失笑を買うだけであり、(3)女学校に通う金英淑の女子学生としての才気の描き方が平板であり、(4)弾薬や糧食に欠乏する匪賊が、あれほど鉄砲の弾を粗末にすることはなく、匪賊の内部からの物語の描き方もまったく見られず、物語全体を平板にしているという。もちろん、これらすべての指摘は、作品の存在根拠自体を問うものではなく、「よりよい」戦争プロパガンダ映画を作るための注文である。西亀元貞『望楼の決死隊』『国民文学』(1943年6月)、95-96頁。

²⁷ 今井正が監督として制作に携わった作品リストには、この『愛と誓ひ』が入っていない場合がある。たとえば、映画の本工房ありす編『今井正「全仕事」—スクリーンのある人生』(ACT、1990)に所収されている作品リストは、今井本人が生前に確認して作成したもののだが、ここには『愛と誓ひ』は入っていない。大橋一雄の論文にも、現在、視聴できる『愛と誓ひ』のフィルムは、敗戦後、フィルムが米占領軍に押収され、1980年代後半に返還されたものだが、このフィルムのタイトルには製作者の名前がなく、単に「朝鮮映画製作、東宝映画後援」となっていることから見て、今井がこの映画の制作に関与した事実を確定できるものはないとしている(大橋一雄『「愛と誓ひ」、果して今井作品か?』(1)、今井正監督を語り継ぐ会『今井正通信41』(2012.4.1)、2-4頁)。また、やはり大

ためか、公開当時の作品評のようなものはほとんど残っていない²⁸ (写真3)。

橋によると、この映画は朝鮮においては、1945年5月23日に京城府民館で試写会が行われ、5月24日から朝鮮各地で封切られているが、藤本真澄の回想では、このころ、まだ東京では、5月下旬の大空襲のあと、砧撮影所で『愛と誓ひ』のセット撮影をやっていたとしているので(藤本真澄「プロデューサーの自叙伝」、尾崎編・前掲書、179頁)、この作品には、朝鮮公開版と日本公開版の2つのバージョンがあった可能性も否定できないとしている(大橋一雄『「愛と誓ひ」、果して今井作品か? (2)』、今井正監督を語り継ぐ会『今井正通信42』(2012.7.1)、6頁)。大橋の説で、朝鮮と日本で公開日に約2か月の時差があり、朝鮮で公開している最中に、東宝の砧撮影所で、この作品のセット撮影がまだ行われていたという事実の指摘はきわめて重要である。ちなみに、当時の朝鮮や日本の新聞には『愛と誓ひ』の広告が掲載されている。朝鮮では当初、この作品が「半島最初の海軍映画」であることから(『毎日新報』1945年5月16日付2面広告)、5月27日の海軍記念日を期して公開するとしていたが(『毎日新報』1945年5月11日付2面記事)、実際には5月24日に朝鮮内の6都市で公開され、京城では6月2日まで、また平壤など他の5都市では6月4日まで公開されたようである(『毎日新報』1945年5月22日付および6月1日付2面広告)。また、日本では、たとえば『朝日新聞』に数日にわたって広告が掲載されているが(1945年7月27日、7月31日、8月1日、8月5日)、7月31日2面の広告に「いよいよ二日より紅系へ」とあることから、実際には1945年7月26日ではなく、8月2日から、折からの統制で紅白2つの系統に統合されていた映画配給システムのうち紅系の配給で公開されたようである。また、『毎日新報』1945年5月18日付1面に掲載された広告では、演出・崔寅奎、脚本・八木隆一郎という名前は見えるが、今井正の名前はやはり見られない。だが、今井自身、戦後に書いたエッセイのなかで、『望楼の決死隊』のときに崔寅奎に世話になって通訳などをやってくれたから、『愛と誓ひ』のときは、「おまえ(今井)が手伝って」、日本の俳優の演技に力を貸してやってくれと、藤本真澄から言われたと言っており、この作品の制作に大きく関与した可能性をうかがわせている(今井正『思い出すまま』、尾崎編・前掲書、264頁)。今井の晩年の回想のなかに、浮浪児問題を扱った『家なき天使』の崔寅奎が全面的に協力し、「朝鮮の映画スターがずいぶん出てくれた」とあるのは、『望楼の決死隊』だけではなく、孤児の問題を扱っているこの『愛と誓ひ』に対する回想でもあるのではなからうか。いずれにせよこれは、今井が「応援」の立場ではあれ、この作品の制作にも深くかかわっていたことの証拠ではなからうかと思われる(今井正『戦争占領時代の回想』(前掲文)、203頁)。また、この作品のフィルムを所蔵している東京国立近代美術館フィルムセンターの所蔵フィルム検索の基本情報には、監督に今井の名前も入っており、今井の生誕100周年記念で刊行された、今井正監督を語り継ぐ会『今井正映画読本』(論創社、2012)にある「今井正全作品解説」(177-247頁)にも、この作品の解説がなされているので、本稿では今井がこの作品の制作に関与したという立場をとった(上記『今井正通信』は個人雑誌だが、東京フィルムセンター図書室に収められている。また、本書『今井正映画読本』は、この通信の主宰者が中心に編集したものである)。現在、私たちが視聴できるこの作品のフィルム(東京フィルムセンター所蔵のもの。韓国映像資料院所蔵のものは、このフィルムセンターから渡ったものである)は、上述の大橋の主張からみても、朝鮮公開版ではなく、日本公開版の方であろう。

²⁸ 現在、確認できる数少ない当時の作品評が、朝鮮側でいくつか確認できる。崔琴桐はこの作品について、(1)特攻精神、内鮮一体、皇民化教育、志願兵熱など、様々な話題を詰め込みすぎであり、(2)海軍映画という宣伝のわりには特別な印象は薄いものの、(3)脚本上の不備を崔寅奎の演出が補って、朝鮮的な情緒をうまく醸し出しており、(4)広く観覧されるためには、朝鮮語版を製作して、広く民衆に見られるべきだと評している(崔琴桐「映画『愛と誓ひ』評」上・下、『毎日新報』1945年5月25日付～5月26日付。原文は朝鮮語)。一方、大本営海軍報道部参謀・海軍中佐の広田満洲五郎の作品評は、第40回海軍記念日を期して製作・上映された意義だけを語っているだけで、この作品の具体的



〔写真3〕 映画『愛と誓ひ』（1945）に出演中の志村喬、高田稔
〔出所〕韓国映像資料院（KOFA）韓国映画データベース（KMDb）

ここで、同じ崔寅奎が、やはり孤児問題を扱った、これより以前の作品『家なき天使』（台詞・朝鮮語／字幕・日本語、高麗映画協会、1941）について見ておきたい。不良少年グループに物乞いをさせられる姉弟の別れと再会、孤児院に集まる子供たちの様々な背景、孤児院経営の労苦などを扱ったこの作品には、孤児を集めて孤児院を作る男に金一海^{キムイルヘ}、その妻に文藝峰^{ムンイェボン}、姉弟の姉に金信哉、孤児院を作るために資金的に援助する兄に秦薰^{チンフン}など、当時の朝鮮映画界のトップスターが出演者として起用されている。内容的に孤児の境遇と孤児院建設の高邁な理想が語られている作品だが、最後に挿入されている、孤児たちの少国民としての価値をうたった部分が評価されたのか、「内鮮一体」の理想に資するとして文部省第14回推薦映画になった。だが、その後、俳優たちが朝鮮語で台詞を語っていることが「国語常用」の普及に抵触するとして問題となり、結局、日本内地で上映する

な内容についてはまったく触れていない（広田満洲五郎「映画『愛と誓ひ』製作について」、『毎日新報』1945年5月25日付～5月26日付。原文は朝鮮語）。

ときには、朝鮮語で台詞を語っているものは「改訂版」で、改訂版は推薦映画ではない、という名目で上映が許可された。もともと原版一つしかないものを改訂版として上映したわけだが、内地での評判はいまひとつ芳しくなかった²⁹。また、監督の崔寅奎は、この作品の内地上映にあたって行われた度重なる検閲で、新たに35か所2000字を削除・訂正させられるなどの苦労も味わったという³⁰。日本内地での上映にあたってはこのように様々な制約があった『家なき天使』だが、作品としてはよくできており、また崔寅奎自身、『愛と誓ひ』の制作においても、この作品での経験が大きな下地になったといえるだろう。

もう一つ、さきの『望楼の決死隊』にも、そしてこの『愛と誓ひ』にも出演している女優・金信哉について触れておきたい。すでに触れたように、1930年代中盤のトーキー化以降、植民地期の朝鮮映画の女優については、この金信哉(1919～1998)と、また『家なき天使』で孤児院の院長の妻を演じてもいる文藝峰(1917～1999)が双璧であったが、実のところ、文藝峰の方が年上でデビューした年も早く、出演した映画の本数も圧倒的に多かった。だが、1940年代に入って、文藝峰よりも金信哉の方が注目されるようになり、映画の中での役割の比重も大きくなっていった。その理由は、文藝峰よりも金信哉の方が日本語を流暢に話したからだと言われている。1942年に植民地朝鮮の映画製作が一本化されて、朝鮮映画製作株式会社となったとき、作品中の俳優たちの使用言語は原則的に日本語のみとなった。文藝峰は日本語がまったくできず、もしできていたら、日本内地や満洲などへの映画女優としての進出も可能で、「朝鮮の李香蘭」になる可能性もあったという。だが、彼女は日本語を自由に操ることができなかった。映画『朝鮮海峡』(1943)に出演した文藝峰は全編にわたって日本語で台詞を話しているが、それもかなり訓練した結果だった。それに比べて、金信哉は最初から日本語に問題がなかった。だから、1942年の映画製作体制一本化以降、それまで文藝

²⁹ ビーター・B・ハーイ、前掲書、275～276頁。加藤厚子、前掲書、219～220頁。なお、『家なき天使』の文部省推薦取消の経緯については、金京淑「日本植民地支配期の朝鮮と映画政策—『家なき天使』を中心に」、岩本憲児『映画と「大東亜共栄圏」』(森話社、2004)、207-236頁にも詳しい。

³⁰ 崔寅奎、前掲文、18頁。

峰が維持してきたトップ女優としての座を、金信哉が譲り受けるような形になった。『望楼の決死隊』で殉職した朝鮮人巡査の妹で医学生役を演じた金は、『愛と誓ひ』では、殉死する朝鮮人特攻隊員の妻で、孤児出身の新聞社小間使い・英龍の姉の役を演じている。2つの映画の監督が、彼女の夫である崔寅奎だったということも、彼女の主演女優としての抜擢に影響があったともいえるが、文と比べた場合の金の起用の度合いには、日本語能力という大きな問題があったということは注目すべきである³¹。

『家なき天使』において、孤児のモチーフ自体は物語の中心を確実に占めていたが、それを少国民の錬成につなげる発想はさほど強くなく、単に孤児たちの複雑な境遇、内面や、孤児院経営の困難を示すフィルムとして見る事ができた。孤児たちが孤児院の庭で戦争ごっこをしたり、空を飛ぶ戦闘機に歓声をあげたりする場面は、作品においてエピソード的に挿入されているだけで、作品内容にはさほど大きな影響を与えていない。それに比べて、『愛と誓ひ』の物語構造においては、その「孤児＝少国民」というモチーフが、作品の中でなくてはならない必須の要素となっている。いわば、この作品は、主人公である孤児・英龍が、孤児であったゆえに身につけた防御的な性格や放浪癖、何かにつけて問題を起こす習性などを克服し、日本の帝国軍人として志願していくことを描いた、ビルドゥングスロマン＝成長小説／教養小説なのである。

T・フジタニも、この『愛と誓ひ』を、克己と自己完成をテーマとするビルドゥングスロマン (Bildungsroman) として読めることを指摘しているが³²、ここで問題は、この映画作品のストーリーがビルドゥングスロマンの構造を忠実に踏襲して

³¹ バク・ヒョンヒ『文藝峰と金信哉—1932～1945』(ソニン、2008)、165～170頁。解放後、文藝峰(1917～1999)は北朝鮮に渡り、朝鮮戦争中には従軍俳優としてソウルにも来ている。その後、一時活動停止などの処分を受けたが、晩年は「人民俳優」の称号を受け、金日成の寵愛を受けたという。また、金信哉(1919～1998)は、夫の崔寅奎が1950年の朝鮮戦争の直後に行方不明となったが(人民軍に拉致されてそのまま死亡したといわれている)、そのまま子供たちとともに韓国に残り、1970年代まではいくつかの映画にも出演していた。1980年代初めに、息子の留学を契機に一緒に渡米し、その息子はアメリカの大学で教職を得るが、1991年にガンで天逝し、金信哉も失意のなか、1998年に米・バージニア州の自宅で息を引き取ったという。2人の解放後の足跡についても、バク・ヒョンヒの本書、特に第5章(187～205頁)に詳しい。

³² Takashi Fujitani, *ibid.*, p.319.

いるというだけではない。自己と周囲の世界との矛盾や緊張関係のなかに身を置いて、さまざまな苦悩を重ねながら、周囲の人物や出来事に触発され、あるいは学び、次第に成長をとげていく主人公を描くこの小説ジャンルは、単にひとりの主人公の生涯を描くのではなく、ひとりの人間の可能性を極限まで生ききった、英雄的な生涯を歌った。F・モレティによれば、それは19世紀のほぼ100年間、西欧の中産階級の男性によって独占されていた生き方だった。モレティはそれゆえに、ビルドゥングスロマンを成立させる要件として、ブルジョアジーと貴族という2つの階級の間位置しながら、幅広い文化的形成、職業的な移動性、完全な社会的自由を享受した、この時期の西欧中産階級の男性主人公の登場を、この小説ジャンルの必須条件 (*sine qua non*) とした³³。そうすることによって、19世紀の西欧小説におけるビルドゥングスロマンの内包と外延を定義したモレティは、このジャンルが、そのストーリー類型の類似性の観点から、他の時代の、他の地域の、他の階級や他の性を扱った小説をも含み得る可能性について、全的に否定することはしないまでも、きわめて慎重な姿勢を取った³⁴。

しかし、それは、19世紀の西欧の中産階級の男性だけに限ったことではない。たとえば19世紀末の東アジア、たとえば日本において、明治維新後に展開した近代日本における国民国家の形成は、西洋の先進諸国、イギリスやドイツ、フランス、あるいは場合によってはアメリカをモデルにしながら進められ、さまざまな制度や文物が移入され参照されたが、その過程で、学校教育を受けた国民は、国家に保障された形で、身分や時間、空間から解放され、国民教育の場を通じて、ビルドゥングスロマンのような読み物に傾倒することになったのである。その時期の日本で、ビルドゥングスロマンというジャンルは「教養小説」あるいは「成長小説」と翻訳され、広く青年知識層の愛する読み物となり、また作家の中にもこれらを模倣して創作する者まであらわれた。つまり、ビルドゥングスロマンは、20世紀前半の日本においても、新興ブルジョア階級や中産階級の青年た

³³ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, New Edition, Verso, 2000, viii-x.

³⁴ Franco Moretti, *ibid.*, viii-x.

ちに読まれ、あるいは書かれたというよりは、近代国民国家における国民の形成および教育の過程で、そのテキストとして享受され、再生産されたのである。

このような意味でビルドゥングスロマンは、時間的・空間的な解放によって将来に不安を感じる人間が、「いかに生きるべきか？」という問いを発するとき、たえず受容され、再生産される可能性がある。つまり、ビルドゥングスロマンは生きた小説ジャンルというよりは、生き続ける小説ジャンル、死なない小説ジャンルなのである。近代市民社会が動揺し、挑戦を受け、そこで新たに求められる人間像に対する探索がおこなわれるとき、たえず、ビルドゥングスロマンのような問いの出し方が要請される。映画作品『愛と誓ひ』も、大日本帝国の兵士となることを決意する、植民地人少年の人格的「成長」を扱ったが³⁵、やはり「いかに生きるべきか」を問う必要性が生じた段階で、克己と自己完成を骨子する、国民養成の基本テキストとしてのビルドゥングスロマン／教養小説・成長小説というナラティブの枠組が呼び出され、その叙述構造の中に組み込まれたのである。

ただし、この作品が単なるビルドゥングスロマンにとどまっていないのは、主人公・英龍がさまざまな問題を克服する過程で、協調したり敵対したりする要素に、民族やジェンダーの差や障壁が複雑に絡み、物語としての「興味」を引き立たせているからである。朝鮮人の孤児・英龍を京城の鍾路で拾って育てているのは、日本人である京城新報編集局長・白井とその妻である。白井の家で、その妻

³⁵ タカシ・フジタニは、小熊英二の所論（小熊英二『単一民族神話の起源—日本人の自画像の系譜』（新曜社、1995）、142-151頁、377-394頁）を参照しながら、1910年の日韓併合で触発された、大正から昭和初期（1910年代後半から1920年代）の国体論の再編成と、映画『愛と誓ひ』における「養子モチーフ」との関連性についても論じている（T Fujitani, *ibid.*, p.319 & p.438 footnote 37）。単一純粋な血族国家論が、併合を契機に混合民族論へと推移し、その位階化として「養子＝異民族論」が提唱され、多民族国家的な様相を呈してきた日本の国体論の一部に「養子」概念が重要な地位を占めることになったという小熊の主張を前提としながら、フジタニは、もともと異なる養子概念を持つ、日本と中国・朝鮮の間において、日本が日本式の養子概念を朝鮮に強要する一事例として、『愛と誓ひ』における「養子モチーフ」をとらえている。この議論自体はもちろん正当なものだが、フジタニ自身が他の論稿（前掲「植民地支配後期の「朝鮮」映画における国民、地、自決／民族自決」）で指摘している点、特に、この映画に出てくる朝鮮人少年の養父母が、表面的には日本人的な生活をしているものの、フィルムにおけるいくつかの点から考えて、実は日本人か朝鮮人か本当のところはわからない設定になっていると主張した点をあわせて考えるとき、養父母の出自の如何によって、この「養子モチーフ」をどう解釈するべきか、変わってくるかもしれない。

はつねに和服を着ており、ときに英龍にきびしくする夫の見えないところで、英龍にやさしく対する存在である。つまり、主人公である朝鮮人孤児にとって、生活面で「成長」への助力者となっているのが日本人養父母である³⁶。また、英龍が、殉死した村井特攻隊員の故郷の家を取材に訪れたとき、同じ朝鮮人である村井の父親や未亡人（彼女はいつもチマチョゴリを着ている）は、息子であり夫であった村井の「勇敢な」死に対して、悲しみひとつ見せず、ひたすら誇らしい出来事であるとして泰然としている。その姿に接して英龍はまた感動する。また、村井の未亡人の英子は、もしかしたら英龍が幼くして別れた弟ではないかと感じ、また英龍も、英子のいないところで、村井と英子との間にできた赤ん坊が、自分と同じ形見の鈴を持っているのを見て、英子が自分の実の姉であることを確信するが、それをあえて姉に確認しようとしな。そして、村で二人目の朝鮮人特攻隊員が出征する朝、英龍はその隊員の「榮譽」に嫉妬し、バスのガソリンを英龍が隠れて抜いてしまったために、隊員が最寄りの汽車の駅まで走っていくという事件が起きる。英龍が、自分がやったと英子に白状すると、英子は、もし別れた

³⁶ タカシ・フジタニは、終始日本人であるかのような衣服を着ているこの養父母が、朝鮮人であるかのように、作品の途中で暗示されるという興味深い指摘をしている（タカシ・フジタニ「植民地支配後期の「朝鮮」映画における国民、血、自決／民族自決—今井正監督作品の分析」、前掲書、51頁）。英龍の養父であり、新聞社の編集局長でもある白井が、酒に酔うと昔話をしながら、7歳の時から天涯孤独の孤児であったことをもらすと妻が語ったり、また白井自身が、村井校長の小学校の朝礼で話をすると、自分も幼い時、この村井校長に教わった（つまり白井自身も朝鮮人児童の通う、この田舎の小学校の卒業生であるかもしれない）ことなどを語る部分を指して、フジタニはそのように判断しているのだろう。白井のこれらの発言だけをもって、彼が朝鮮人であると判断することは難しいが、少なくともそのように判断しにくいように作られていることは確かである。また、白井の妻にいたっては、彼女が日本人であるか朝鮮人であるかを判断する材料は作品中には見当たらない。ただし、白井夫婦にかぎらず、この作品に登場する人物の多くが、日本人か朝鮮人か実際のところ判別しにくく設定されていることは、フジタニ自身も指摘するようにきわめて重要である。日本人名を語り日本風の生活様式を維持しているからといって、その人物が日本人であるかどうかは、当時の植民地末期の朝鮮における実際の朝鮮人たちの生活層において、かならずしもそうとは言えなかったからである。だから、植民地末期の日朝合作映画において、日本人と朝鮮人が協力する姿を強調すればするほど、互いの民族性を強調するような設定や描写が必要になったが、このことが逆に、すでに当時の現実の生活において実際に「日本化」している朝鮮人の存在を覆い隠すという、はなはだアイロニカルな結果をもたらしている点は、否定することができないだろう。この点については、李和真「『キモノ』を着た女—植民地末期の文化的クロス・ドレッシング (Cultural Cross-Dressing) の問題」『大衆叙事研究』第27号（大衆叙事学会、韓国、2012.6）、229-262頁から大きく示唆を得た。

弟が生きていても、そんなに悪い弟だったら二度と顔など見たくもない、といって英龍を叱り、英龍も、もとはこの村に住み続けて、英子の弟として暮らしたい一心で犯した出来事だったが、それは自分の間違いであったと、自分の過ちを悔い改める。その一連の過程を、特攻隊員の出征祝いで演じられる朝鮮の民俗舞踊や、朝鮮の田舎でよく見かけるプラタナスの並木道、クネ(ブランコ)に興じる村の娘たち、村の入口に位置する城壁や城郭など、いわゆる朝鮮の民俗色・郷土色の濃厚な風景が取り囲んでいる³⁷。

このように、朝鮮人孤児の英龍の成長を、生活の面で日本人養父母が、また精神的には同じ朝鮮人である実の姉が、ともに「助力」して、彼の「成長」を助けている。作品の最後、志願兵訓練所に入所するために、桜並木を歩いていく英龍の両脇には、日本人養母と、赤子を抱いた英子が、これまではともに和服とチマチョゴリしか着ていなかったのが、この日はともにもんぺ姿で、見送りのために並んで歩いている。英龍も、英子の実の弟として生きるよりは、英子の亡き夫、村井特攻隊員の義弟として生きる／死ぬことを選んだのである。この場面は、この特殊なビルドゥングスロマンの作品構造を忠実に反映しているといえる。ただし、通常のビルドゥングスロマンでは、諦念と郷愁の情緒が漂いながらも、主人公の成長が実現するとともに、彼が少年時代に抱いていた壮大な夢も消え、同時に少年時代に犯した多くの過ちや絶望も消えるのだが、作品『愛と誓ひ』において、英龍が、周囲の日本人や朝鮮人の助力を受けながら、一人前になって「成長」することは、すなわち死を意味する。それが、少なくともテキストの表層においては、アイロニーとして語られていないところに、この作品の戦争プロパガンダとしての特徴が集約的に表われていると言えるだろう(写真4)。

³⁷ 李和真は、1930年代後半からのトーキー時代の朝鮮映画が、民俗劇や音楽、舞踊など、朝鮮の風土色を強調し、帝国日本の一地方としての朝鮮を再現、内鮮一体イデオロギーを宣伝していることを指摘し、それを朝鮮映画の日本市場進出を狙った「自己オリエンタル化」であるとしている(李和真『声／音の政治——植民地朝鮮の劇場と帝国の観客』(前掲)、172-173頁)。このような特徴は、本稿で取り上げた『望楼の決死隊』や『愛と誓ひ』のような合作映画にも指摘できる。ただし、これらの作品の場合、日本と朝鮮の合作であるという点で製作主体が必ずしも明瞭ではない。だから、そのような風土色の強調が、日本側のオリエンタリズムによるものか、あるいは李和真のいう「自己オリエンタル化」によるものかについても明確ではなく、合わせ鏡のような主体を形成している。



(写真4) 映画『愛と誓ひ』で、志願兵訓練所に入所する英龍(金裕虎／中)と、それを見送るモンペ姿の朝鮮人の姉(金信哉／左)、日本人養母(竹久千恵子／右)。

〔出所〕韓国映像資料院(KOFA)韓国映画データベース(KMDb)

5 小結

これまで、日本の映画監督・今井正(1912～1991)が植民地朝鮮の映画監督・崔寅奎(1911～?)らと戦中に作った日朝合作映画『望楼の決死隊』(1943)と『愛と誓ひ』(1945)の背景および作品構造について論じてきた。前者は満洲・朝鮮の国境を日本人・朝鮮人の巡査が共同で守る国境警備隊の労苦を描いたもので、後者は孤児出身の朝鮮人少年が、特攻隊員を輩出した家族を取材することで、みずからも兵隊になることを決意するものである。これらはともに今井の所属する東宝と、当時、朝鮮の映画製作を一社で引き受けていた朝鮮映画製作との合作で作られたもので、今井が戦後、制作にかかわったことを反省的に回顧した作品でもある。朝鮮側で監督・演出として加わった崔寅奎も、動員された制作陣ではあったが、『国境』(1939)や『家なき天使』(1941)など、それまで自らが監督として制作した映画作品のモチーフや素材を、この2編の日朝合作映画の制作にも十分に

生かしていた。また崔の妻である女優の金信哉（1919～1998）が、それまでの女優としての経歴に加えて、流暢な日本語能力で、これらの作品に重要なキャストとして出演したことも記憶されるべきであろう。

植民地朝鮮における戦争プロパガンダ映画は、これら以外にも『志願兵』（1941）や『君と僕』（1941）、『若き姿』（1943）『兵隊さん』（1944）など多くあったが、今井と崔が監督した2作ほど、エンターテインメント性に富んだものではなかった。『望楼の決死隊』の「完成度」は、奇しくも、ハリウッドを中心に量産されていた西部劇（ウエスタン）のフォーム、およびその延長線上にできた「ビクトリア帝国フィルム」、すなわち、文明と野蛮の境界を守るヒーローを描く形式を共有していた。また、日本人・朝鮮人の国境警備隊員らの協同もさることながら、彼らを支える女性、特に原節子の演じる国境警備隊長の妻などが、民族の境界をまたいで、すべての人たちの母親の役割を果たしているところなども、ある種の思想性を見取ることができる。『愛と誓ひ』では、「孤児＝少国民」モチーフを中心に据えながら、基本的に成長小説・教養小説＝ビルドゥングスロマンの体裁を備えたものだが、それが単なる教養小説の領域にとどまらないのは、主人公の青年がさまざまな障害や困難を克服していく過程に、民族やジェンダーの差が複雑にからみあい、それが物語としての「興味」を引き立たせているからであった。最後に少年が志願兵訓練所に入所する場面で、桜並木を歩く少年の両脇に、日頃は和服とチマチョゴリを着ていた、彼の日本人養母と、再会を果たした実の姉（殉国した朝鮮人特攻隊員の妻）が、ともにもんぺ姿で並んで歩いていくシーンは、この物語の構造を象徴的に示している³⁸。

³⁸ タカシ・フジタニは、この2つの映画のストーリーに現出された、民族・人種をめぐる事態を、戦後世界における民族・人種管理の予兆として見ることができるとしている（タカシ・フジタニ「植民地支配後期の「朝鮮」映画における国民、血、自決／民族自決—今井正監督作品の分析」、前掲書、52-56頁）。つまり、朝鮮人が日本人と同じ血を有するという議論だけで、大日本帝国臣民としての地位が保障されたわけではなく、すべての者は日本国民として本質的に承認され得るという前提のもとに、日本人になるための選択可能性の条件を設定しただけだったのである。換言すれば、日本と朝鮮が同じ血を有するという血縁第一主義や日鮮同祖論の言説と、血のシンボリズムを否定する一種のヒューマニズムや普遍主義、国民としての帰属はあくまで選択の問題であるという主張は、まったく対立することなく、むしろ補完関係にあったとすることができるだろう。

今井正は晩年に書いた回想で、戦前・戦中は内閣情報局の作品検閲を受けたが、終戦後まもなく発表した作品『民衆の敵』(1946)でも、GHQのCIF(民間情報教育局)の検閲を受け、天皇批判や財閥批判、革命家の伝記などを中心に作品化するよう勧奨され、『青い山脈』(1949)の企画会議でも、ブルジョア小説の作品化などに加担するべきでないと社内の組合に猛烈に反対されたことを振り返っている³⁹。戦前・戦中・戦後と継続して作品制作に制約があったことを示すエピソードだが、そのような制約のなかでも、社会性がありながら娯楽性の強い作品を立て続けに発表した彼の映画監督としての素質は、今日、私たちが考える以上に、彼の生涯において意外にも「一貫」していたものかもしれない。

一方、戦中の映画作品において、その今井とともに共同制作者となり、朝鮮の少国民に殉国を慫慂した崔寅奎も、1945年8月の解放後、いち早く、解放の感激を記念する映画『自由万歳』(1946)を制作しているが、これもまた、解放前の植民地時期か、解放後かという大きな違いはあるものの、そのときの国家の理念に呼応する作品という点では全く同じである⁴⁰。これをどのように考えるべきか。『家なき天使』(1940)において、京城の街にあふれる朝鮮人孤児にキリスト教の愛を実践しようとしたのは金一海が演じる朝鮮人男性であった。この作品の背景は明らかに植民地時代であるにもかかわらず、この作品に日本人は出てこないが、植民主義が継続する位階秩序の連鎖であることを考えたとき、植民権力が被植民地エリートに与えた啓蒙の課業は、この作品においてそれ自体として完遂されている⁴¹。だが、『望楼の決死隊』(1943)では、日本人巡査や朝鮮人巡査の上に立って自己犠牲を惜しまず、朝鮮を愛し、朝鮮人を大切にするのは、高田稔の演じる日本人駐在所長の高津であり、『愛と誓ひ』(1945)において、京城の鍾路の街をさまよっていた朝鮮人孤児・英龍を拾って育てるのは、やはり高田稔の演じる日本人ジャーナリストの白井とその妻であった。このように帝国の啓蒙の課業は、植民者あるいは帝国の言説によって、具体的な人物と形象をもって媒介され

³⁹ 今井正「戦争占領時代の回想」(前掲文)、206～209頁。

⁴⁰ 李和真『朝鮮映画一声の導入から親日映画まで』(チェックセーサン、2005)、102-103頁。

⁴¹ 李英載『帝国日本の朝鮮映画—植民地末の半島：協力の心情、制度、論理』(現実文化、2008)、192頁。

た。しかし、解放となり、日本や日本人という「外部」がなくなった瞬間、再男性化された被植民地エリートは、ついに完全無欠の啓蒙の主導権をにぎることとなる⁴²。朝鮮戦争中に行方不明となった崔寅奎とその作品に対して、その後の韓国の映画史が解放前から解放後にいたるまで、一貫して「リアリズム映画」でありつづけたと評価するのは、そのような意味で、啓蒙の主体が、植民地であった状態から、それを脱した後にまでそのまま移行できることを示した証左であるとも言えるだろう。

⁴² 李英載、前掲書、193-194頁。

