

冷戦の境界を越えるポストナショナル——北朝鮮の国際合作ベンチャー¹

イ・ヒャンジン (高橋伸夫訳)

キーワード: 北朝鮮映画、国際合作ベンチャー、観客志向の批評、『バード』(リム・チャンボム、1992)、
『王侯沈清』(ネルソン・シン、2005)

100年を超えるコリアン映画史において北朝鮮映画はどこに位置付けられるだろうか²。日本植民地期(1910–1945年)に誕生したコリアン・シネマは、第二次世界大戦期の連合軍によってもたらされた日本の降伏という結果により、二つのナショナル・シネマへ分断された。植民地支配勢力によって周縁化されたローカル・シネマとして開始された初期コリアン・シネマのナショナル・アイデンティティーは、日本の帝国主義によって根こそぎにされた。米国とソ連による軍事政権(1945–1948年)によって激化した分断の政治は、文化的実体である「創造の共同体」としての民族(nation)と政治的実体としての国民国家(national state)についての考え方の相違を深めることになった。ナショナル・シネマの分岐は植民地からの解放後の「国民国家の文化的再構築」³への献身的な願望と努力を決裂させたのである。民族と国民国家についての相違は北朝鮮映画と韓国映画の最も相いれないイデオロギー的側面であり、グローバル社会での対照的な見え方となった。本論は、コリアン・シネマがどのように冷戦の政治による決裂を癒し、境界を越えてコミュニケーションし、南北の国境を乗り越え、深い分断と孤立を解消し、より多くのグローバルな観客と共有されることができるのか論じる。

映画は観客とともに発展するといわれる。国際合作は国民国家による北朝鮮映画の占有を解体し、それを重要なグローバル勢力として再生する手段となりうる。北朝鮮の国際合作は映画をエンターテインメントとして楽しむ観客たちにとってなじみ深い映画的传统を探究している。ポストナショナルな探求を行うために、本論はまず、北朝鮮の国際合作ベンチャーを歴史的観点から見ていく。そして次に、二つの北朝鮮国際ベンチャーが、国境を取り払う試みであるとして分析する。最初の日朝合作映画であり、在日映画プロデューサーの李鳳宇によって計画・監修された『バード』(1992)と韓国系アメリカ人のネルソン・シン監督によってプロデュースされた『王后沈清』(2005)と題された最初の南北同時上映韓朝合作アニメーションである。

二つの北朝鮮の国際合作映画についてのテキスト分析は、「ひとつ」の民族

1

This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2017S1A3A2065782).

本論文は、2019年のコリアン・シネマ100周年を祝う釜山国際映画祭フォーラムでの公開レクチャーの原稿の一部を基にしている。

2

この論文で私は「コリアン映画」という用語を日本の植民地時代の朝鮮を含めた北朝鮮と韓国で制作された映画を指して使っている。

3

Sangseuk Moon, “한국전쟁, 근대국민 국가 형성이 출발점: 자원동원론의 관점에서(The Korean War, the Starting Point of the Modern National State Formation: in the Perspective of Resource Mobilization Theory),” *Society and History* 86(0), 2010, pp.81–119.

というイメージをスクリーン上で再構築している李とシンのような製作者たちのポストナショナルな立ち位置の重要性を明らかにする。彼らの中間的な民族アイデンティティと西洋資本主義との文化的混淆は映画製作のなかで根付き、彼らの複数的な帰属意識は制作過程のなかに印づけられるのである。つまり、これら二つの映画は、国境を取り払い、離散した観客の需要を同時に満たすという美学によってプロパガンダとなることを拒絶する。それと同時に、美的混淆化もまた異なる要素の混合によって視聴者に違和感を与える可能性がある。そのために、北朝鮮の国際合作映画における決裂の美学とその隠された他者についての批判的な議論は、国際合作についての十全な研究とそのような文化的混淆性によって北朝鮮映画の境界を取り払う文化交流の重要性を強調することができるのである。

本研究は、映画を自動的に社会の反映物と捉え、政治的扇動の手段とする既存の多くの北朝鮮映画研究にみられる政治決定論的手法の限界を描き出すことを目指す⁴。より広い視点から捉えれば、この種のアプローチは、映画を「閉鎖された社会」を見るための虫眼鏡やのぞき穴として捉える傾向を示しており、映画を視覚的快楽やそのほかの理由で見る観客のオープンで主観的な解釈可能性を見落としてしまう⁵。多様性は現代メディア文化の属性である。映画制作のなかの権威者の政治的介入や意図は、多様な社会的、歴史的背景を持つ複数の個人による文化実践と映画テキストの創造性を支配することはできず、また彼らの投資先や想定される観客も国際合作作品の場合には異なるものになる。本研究は最高権力者の政策変更によって解釈するのではなく、制作過程で想定される観客を含めた複数の個人による文化実践として、北朝鮮映画のオープン・スペースを確保するという北朝鮮映画研究における変化の可能性を探究することを目的とする。特に、OTT業界とオンラインメディアによってけん引されている現在のグローバルメディア環境は、観客に存在さえ知られていなかった多くの北朝鮮映画へより容易にアクセスすることを可能にしたのである。

コリアン・ナショナル・シネマのイデオロギー的決裂としての分断

米国とソ連の軍事政権下では、南側の在朝鮮アメリカ陸軍司令部軍政庁(USAMGIK)と北側のソビエト民政庁(SCA)の双方が、映画を反共対共産という国家によって管理された敵対し合うイデオロギーを正当化するために積極的に利用していた⁶。1946年3月に広報局が結成され、特にハリウッド映画を南側の劇場へ配給するためにUSAMGIK内にある中央映画配給社を運営することとなった⁷。SCAではソビエト映画をソ連映画輸出入公団と

4
Seungho Han, 『북한의 조선예술영화 (North Korea's Chosun Feature Film)』 (Seoul: Communication Books, 2018).

5
Susan R. Suleiman, "Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism" In Susan R. Suleiman and Inge Cosman (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp.3-45.

6
Inn-Goo Kang, 1948년 평양 소련문화원의 설립과 소련의 조소문화교류 활동 (A Historical Study of Soviet Cultural Palace (Дом Советской Культуры) for North Korea in 1948), 『한국사연구 (Study of Korean History)』 90, 1995, pp.403-426.; KeeHyun Ryu, "1945-1950년 조소문화협회의 조직과 활동 (Korea-Soviet Cultural Association 1945-1950: Organization and Activities)," Seoul National University Graduate School MA thesis, 2016.; Ilsung Kim, 『김일성 전집 (Kim Il Sung: Selected Works/金日成全集) 제8권』, (Pyongyang: Chosun Labor Party Publication, 1994).

7
Hye-jung Cho, "미군정기 뉴스영화의 관점과 이념적 기반 연구 (A Study on the Viewpoint and the Ideological Basis of the Newsreels under the USAMGIK)," 『한국민족운동사연구 (Study of Korean National Movement)』, 68, 2011, pp.323-256; Jun-hyung Cho, "불안한 동맹: 전후미국의 피점령지 영화 정책과 미군정기 한국 영화계 (Unstable Alliance between US Government and Hollywood-Post-war US Film Policy in Occupied Territories and Korean Cinema-)," *The Journal of Korean Studies*, 48(0), 2018, pp.11-47.

1945年11月11日に設立された朝ソ文化協会を通じて平壤の劇場へ配給した。

米国とソ連の自国映画の配給を通じた文化干渉は、軍の撤退と1948年の二つの朝鮮政府の誕生以降、拡大する⁸。朝鮮戦争(1950-1953年)は、その当時の冷戦期にグローバルな論理であったイデオロギー対立にともなって勃発した。USAMGIKとSCAの対立で生まれた政治的興奮状態は、恐ろしい戦争と民族分断の記憶、地元住民の虐殺といった国民的トラウマを想起する日常言語へととなった。それ以来、北と南の激しい軍事対立は時折衝突を引き起こしてきた。南北双方の映画は人々に戦争の恐怖を思い出させる役割を果たし、共産主義の北や資本主義の南という敵に対して憎しみと敵対心を増幅させてきたのである。

北朝鮮映画は国家プロジェクトである。それは支配的イデオロギーと社会政治的システムを伝播する役割を果たしてきた。南側における国家と映画産業の関係性は対立的である。韓国映画産業はイデオロギーに基づく検閲と国家権力によるそのほかの強制的な措置に苦しめられたが、大衆的作家主義による強い社会批評の伝統を育み生き残った⁹。パク・チョンヒとチョン・ドゥファンの体制での軍事政権期には、軍事境界線による二つの分断社会を悪と善として描く映画が権力者によって「優秀反共映画」に選出された¹⁰。政府は1966年の大鐘賞に優秀反共映画と脚本賞を導入している。加害者と被害者の明確な分断は検閲の最初の条件であり、このような政治に賛同した映画製作者は政府からの支援を受け取ることができた。分断の政治は観客の映画の想像力を支配してきたのである。優秀反共映画賞は1987年の民主化によってようやく廃止された。しかし、政府の映画業界への制裁は近年も起こっている。2016年、韓国映画振興委員会は56件の映画アーティストの名前が掲載された文化産業への政府によるブラックリスト政策へ加担していたことを認めている¹¹。

分断の政治は二つのナショナル・シネマの共存を阻む要因となってきた。南北双方の観客が追い求めるとされた記憶の想起と視覚的な快楽をめぐる観客の在り方は、互いに相いれないものとなったのである。韓国では、大衆娯楽のための商業映画が発展し、一方で北朝鮮では、政治教育のための国家主導の映画が過去70年以上にわたって発展してきた。人的交流や産業的交差は両国の間では生まれなかった。それぞれの対立する側の映画を見ることは、反国家的行いとして扱われ、制裁の対象とされた。反共法がコリアン映画を制限していた韓国における軍事独裁体制期の分断の政治は、政治的無関心を引き起こす反啓蒙主義的な政策の手段として映画を利用したのであり、それはいかなる抵抗をも許さないという国家的暴力であった。分断は決裂であり、北朝鮮映画は韓国映画史の境界の外に空洞としてのみ存在するのである。

8

Inn-Goo Kang and Han Bum Cho, "한국전쟁기 북한에 대한 소련의 문화적 개입: 러시아측 자료를 중심으로 (Cultural Intervention by the Soviet Union toward North Korean during the Korean War: Focus on Russian Data)," 『통일정책연구 (International Journal of Korean Unification Studies)』15(2), 2006, pp.247-265.

9

韓国の大衆作家主義の議論については、Hyangjin Lee, "Declaration of Idiot(1983): Cinema and Censorship and an Accidental Masterpiece," In Sangjoon Lee (ed.), *Rediscovering Korean Cinema*, (Ann Arbor: Michigan University Press, 2019), pp.215-232.を参照。

10

Young Min Kong, "6-70년대 한국애니메이션의 위치-<홍길동>에서<돌이장군>까지 (Replacing the Position of Korean Animation in the 1960s and 70s: From *Hong Gil-dong* to *General Tori*)," 『영상예술연구 (Study of Film Art)』4, 2004, pp.289-309; Chong-kang Kim, "냉전과 오락 영화: 1950-60년대 군사주의적 남성성과 반공적 주체 만들기 (Cold-War Entertainment: Propagating Militaristic, Anti-Communist Masculinity through Popular Film)," *The Journal of Korean Studies*, 61, 2017, pp.71-110; and Jun-hyoung Cho, 『한국반공영화의 진화와 그 조건 (An Evolution of Korean Anti-Communist Film and its Condition)』 (Seoul: Sodo, 2001).

11

Variety, "Korean Film Council Apology Reveals Devastating Extent of Blacklist Policy," accessed Feb.3 2020. <https://variety.com/2018/film/asia/korean-film-council-apology-reveals-extent-of-blacklist-policy-1202744674/>

韓国と北朝鮮映画の交流

北朝鮮映画が1987年の民主化後にはじめて韓国社会に紹介されたとき、メディアと人々とはとてつもない興味を示した。1998年夏以降に、韓国の3つの放送会社が北朝鮮映画の放映を開始した。ソウル放送(SBS)は『安重根と伊藤博文』(オム・ギルソン、1979)を9月1日に、そして韓国放送公社(KBS)は『林巨正I-V』(チャン・ヨンボク、1987-89)を10月17日から12月22日の間に放映した。次いで1999年1月3日に文化放送(MBC)は、『温達伝』(ハウマン、1986)を放映した。韓国メディアは2000年6月12日に開催された歴史的な南北首脳会談を祝うために再度北朝鮮映画を放映している。SBSは9日に『洪吉童伝』(キム・ギリン、1986)、13日に『安重根と伊藤博文』を、MBCは10日に『愛、愛、私の愛』(シン・サンオク、1985)、13日に『温達伝』を放映した。

北朝鮮映画の放映は北朝鮮への友好的な感情と南北首脳会談による和解ムードを生むことを狙っている。上映された映画は比較的新しく、放映の観点から見てあからさまに政治的ではない作品であった。これらの作品は金正日の主体(チュチュ)映画芸術の最も代表的な作品であるだけでなく、従来にはなかった一般的な特徴と階級の間で対立する恋愛関係や近代以前を舞台にしたスピーディーなアクションシーンのような北朝鮮映画としての西洋式の娯楽要素があることを示している。特異な特徴にもかかわらず、韓国の視聴者はむしろこれらの映画に落胆し、早々に興味を失ってしまった。それ以来、北朝鮮映画は、映画祭やそのほかの南北関係改善を推進するための政治的イベントで時折上映されるにとどまっている。主流観客向けの商業的上映は現在まで実現されていない。急速に熱が冷めてしまった北と南の映画交流の経験は二つのコリアン・シネマの決裂がより深まっていることを証明している。

南北と日朝の合作

1987年の民主化以来の高まり続ける南北関係への一般的関心は、カン・ジェギョ監督『シュリ』(1999)に始まる2000年代の分断ドラマの爆発的人气によって最も明確に説明される。南北の映画製作者の間の合作と交流についての議論が開始されるのも2000年の南北首脳会談によってである。この和解をめぐる状況で、イ・ドゥヨン監督の『アラン』(2002)は、平壤でプレミア上映された最初の韓国映画となった。そして、南北合作プロジェクトのため韓国映画関係者たちは北朝鮮を訪問し、南北映画交流が始まった¹²。

12

Cine 21, “웃다가 울다가 ‘역시 아리랑’ (Laughing and Crying, ‘As expected, Arirang’),” accessed Jan. 13 2021. http://m.cine21.com/news/view/?mag_id=21357

韓国映画関係者は平壤国際映画祭に参加して『アリラン』を観覧し、朝鮮芸術映画撮影所を見学した。民間レベルには、釜山国際映画祭を含む韓国の大小の映画祭は、南北の映画交流に観客の参加を促す場となっているのである。

在外コリアンもまた南北コリアン映画の境界を取り払うことに積極的に取り組んできた。1990年にニューヨークでは南北コリアン映画祭が開催された。日本では、在日コミュニティを中心に北朝鮮映画の上映が行われた。日本の主要映画会社である東宝の特撮チームはシン・サンオク監督の北朝鮮映画『プルガサリ』(1985)の製作に参加している。1986年のシン監督の北朝鮮からの逃亡が日本での公開を1998年まで延期したにも関わらず、『プルガサリ』の商業的成功は同年に公開されたハリウッド映画『GODZILLA』(1998)をはるかに上回るものとなった。最終的には、2004年に日本でDVDとして発売されている。この映画はグローバルマーケットで初めてDVD形式で発売された北朝鮮映画となった。

1990年代は、主流日本映画が南北コリアンの境界を取り払い始めた。崔洋一(朝鮮名チェ・ヤンイル)監督の『月はどっちにでている』(1993)は商業的に成功し、高い評価を得た最初の「在日映画」である。この映画ではバーを経営する母親とタクシー運転手である息子の忠男が東京市民として生きながらも、韓国と北朝鮮の支持に分かれ分断の政治から自由ではない在日コミュニケーションを扱っている。つまり、日本の植民地支配による家族離散の記憶であり、南に残してきた故郷の家族と北朝鮮へ渡った家族の意味に焦点を当てている。それ以前までの、植民地支配に基づき、移住を強制され、日本社会で差別を受けてきた在日コリアンという悲劇的な描写とは異なり、この作品は在日についての既存の支配的言説と表象を、笑いとともにある明るい精神性を持ち込むことで風刺する。次いで公開された在日コリアンの金城一紀の小説をもとにした『GO』(行定勲、2001)、『パッチギ!』(井筒和幸、2004)、アカデミー賞外国語映画賞にノミネートされた『血と骨』(崔洋一、2004)は、驚異的な興行成績と映画パフォーマンスで批評家からの賞賛を受けた。2006年には梁英姫監督のドキュメンタリー映画『ディア・ピョンヤン』がベルリン国際映画祭でNETPAC賞を、サンダンス映画祭では審査員特別賞を受賞した。この映画では二つのコリアの分断によって苦しんだ在日コリアンの生活を異なる視点から焦点を当てている。

北朝鮮の国際合作の歴史と超国家性において在日の存在は極めて重要である。北朝鮮の最初の物語映画『我が故郷』(1949)の監督であるカン・ホンシク(1902-1971)は、1917年に渡日して東京オペラ団と日活から始まり、植民地朝鮮と日本の境界を越えて俳優や歌手として活躍した。そして、1945年の日本の敗戦が無条件の解放ではなく米ソ軍事政権による南北分断に帰結され、カンを含む多くの監督や作家、俳優が北を選択した。植民地朝鮮映画

を代表した彼らが北朝鮮で残した名作と名演技は冷戦体制が強要した分断の政治と脱国家主義の観点から理解されなければならない¹³。分断の政治は、南北の排他的な国民国家理念の選択を強制し、どちらを選んだとしても反対側からは変節者、他者として排除される。二重の差別と排除は在日コリアンの間に、より深刻な決裂をもたらしてきた。しかしながら、彼らは自身の国境を越えてどの社会にも属することができるというイデンティティーによって南北の境界を取り払おうとする最初の人々であった。彼らは設備と人材を支援することで北朝鮮映画産業の形成に決定的な貢献をしたのであり、のちに合作や交流の中心的人物となり、不十分な状況にあった北朝鮮映画の制作や配給を支援したのである¹⁴。

国内外の観客と制作者によって国境を越えることは、北朝鮮映画が南北統一やコミュニケーションのための「窓口」となる重要な機会ともなった。本論で後述するように、そこには南北の映画の間にある国境を取り払おうとしてきた歴史が存在する。日本の植民地支配によって故郷を離れるしかなかった在日を含む在外コリアンは急速なペースでそれを実現しようとした一方で、二つのコリアンどろしは分断政治のためにコミュニケーションをとっていなかった。もしくは、彼らは初めから境界を認識していなかったのだろう。

北朝鮮映画は韓国だけでなく世界中の多くの映画祭で紹介されている。さらに、多様な国籍を持つ人々が北朝鮮との合作映画を制作しており、国境を越えてグローバル社会へ紹介している。しかし、そのような努力を親北朝鮮的な行為とみなし、韓国人の間のイデオロギー的対立という話題として悪用する人々もある。分断の政治への対立する意見によって、コリアン映画をブラックリストとホワイトリストへ分けるような新しい裂け目を生んだ人々もある。

本論は、分断を決裂として認識しそこない、南北統一のためのコミュニケーションを否定することになってしまうような支配イデオロギーの自己矛盾した暴力への批判ではなく、すでに解消され始めている分断の政治の深刻な社会的分裂についてのものでもない。韓国映画はすでに分断の政治による決裂を癒し始めており、今まで空洞となっていた北朝鮮映画も韓国の視聴者はもちろん、グローバルな視聴者の日常へと入ってきている。「どこであろうと抑圧のあるところには、抵抗もある」というミシェル・フーコーの古典的前提のように、私はポストナショナルの観点から、コリアン・シネマが境界を取り払い、分断の政治によって二つの地域の映画として孤立することをやめる時が来たかと信じている。以前までの北朝鮮の合作作品における弱い「抵抗」や政治的扇動との妥協と体制への称賛に代わって、国際合作は政治的な傾倒なしで、勝ち目のない負け犬が社会的不正義に抵抗するという物語を提供することができるのである。

13

Moon-seok Jang, “월북작가의 해금과 작품집 출판 (1)-1985-1989년 시기를 중심으로 - (The De-prohibition of Writers Went to North and Publication of Anthology (1): Focused on the Period of 1985-1989),” 『구보학회 (The Society of Kubo)』 19, 2008, pp.39-111.; Bong Beom Lee, “냉전과 월북, (남) 월북 의제의 문화 정치 (The Cold War and the Defects to North Korea, Cultural Politics of North Korea and defects to North Korea),” *Korean Historical Studies* 21(1), 2017, pp.229-294.; and Sang-heon Han, 『강홍식 전 (A Story of Kang Hongshik)』, (Seoul: Hang Sangheon Film Research Center, 2019).

14

研究者による朝鮮連映画製作所長呂運珏さんのインタビュー、2006年、2008年-2009年: Hyangjin Lee, “최양일 감독의 탈국가주의 영상정치학 (Politics of Post-national Cinema by Choi Yangil),” 『통일 그 이후를 생각하다 (Think about after the Unification)』, (Seoul: Hanul, 2021), pp.107-137.; 鄭榮桓 (聞き手) 「インタビュー 現代史を朝鮮映画人として生きて: 総聯映画製作所・呂運珏顧問に聞く」 『人權と生活』 38, 2014, 32-41頁; 板垣竜太, 「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, 2019, 39-65頁; Minhwa Ahn, “탈점령의 ‘급진적 동시대성’ 으로서의 재일조선영화인집단의 합작다큐멘터리-미군정환, 일 문화영화의 자유주의 리얼리즘을 넘어서 (‘Radical Contemporary’ as the De-occupation of Co-produced Documentary Film by Zainichi Korean Filmmaker’s Collective-Beyond Liberal Realism of Cultural Documentaries of U.S Military Occupation in South Korea and Japan),” *Journal of Popular Narrative* 24 (1), 2018, pp.9-56.

シン・サンオクと北朝鮮国際合作

シン・サンオク映画をめぐる批判的議論は、集合的解釈の崩壊とグローバルな観客の視点から北朝鮮映画の境界を取り払うことについての研究に例外的な貢献が可能となる。金正日の『映画芸術論』(1973)では、映画監督(演出家)は「芸術的創造、制作計画、イデオロギー教養をすべて引き継ぎ、制作に参加するメンバーを率いる指揮官」である¹⁵。指揮システムに則り、映画は映画文学から演技、アート、音楽、現場での撮影まですべてを導くべき監督によって完璧に金日成の主体思想を移しこむべきだと論じている。つまり、観客による映画批評が可能なオープン・スペースは存在しないと考えられるかもしれない。党は対立する解釈を許すことはないとも言える。集合的な解釈は、映画製作の過程から金日成の唯一思想体系に従って北朝鮮で映画を撮影する基本方針となっている。

海外企業との合作の過程は、金正日が主張するような指揮システムの通りに行うことはできない。映画に関する異なる感性を持つ海外の投資家や監督、プロデューサーのスタイル、趣向、意図は制作過程へ干渉し、政治的圧力に抵抗するかもしれない。外から参加するプロデューサーと監督が決定権を持つ場合、彼らはグローバルな観客の趣向を最優先にするはずである。

1978年に金正日によって拉致されたシン・サンオクは、5年間の政治犯収容キャンプへの収監を経て1983年から映画制作が可能となった。金正日は、彼を利用して北朝鮮映画を資本主義的エンターテインメント様式との混淆様式へと転換しようとした¹⁶。彼が北朝鮮で制作した映画の多くは国際合作の形式でプロデュースされ、国際映画祭へ出品することを狙っている。シンは、金正日の主体思想体制から比較的自由で、党から効果的な支援を受けていた。それに加えて、監督自身は金正日の指揮システムによって要求される集合的解釈ではなく、観客からの批判の方に関心があったと言える。彼は韓国での表象とテーマへの関心についての映画様式に従うことで北朝鮮シネマに新たな裂け目をもたらしたのである。シンによると、彼の北朝鮮版『成春香』(1961)である『愛、愛、私の愛』は、異なる階級間の結婚を描く伝統的なパンソリのテキストに基づく韓国映画として、北朝鮮の人々に大きなカルチャーショックをもたらした¹⁷。金日成の1964年の中央委員会でのスピーチは、特に春香の物語を北朝鮮の若者にとって有害なものと指摘した¹⁸。その最たるものが、タイトルはおろか会話でもそれまで用いられたことのない「愛」という言葉が彼らにとって新鮮な驚きをもたらしたことである。もうひとつの例は、それまでの北朝鮮映画で描かれたことのない『塩』(シン・サンオク、1985)でのレイプシーンが挙げられる。北朝鮮と日本の合作映画である『プルガサリ』と『沈清伝』(1985)は、北朝鮮映画の社会主義

15

Jong-il Kim 『영화예술론 (On the Art of Cinema)』, (Pyongyang: Chosun Labor Party Publication, 1973).

16

Sang-ok Shin, 『나는 영화였다 (I was the Cinema)』, (Seoul: Random House Korea, 2007); Myung-ja Lee, “신상옥 영화를 통해 본 북한의 작가주의 (Auteurism in North Korea),” *Review of North Korean Studies* 8(2), 2005, 125–156.

17

イ・ヒャンジン『コリアン・シネマへ 北朝鮮・韓国・トランスナショナル』、みすず書房、2018、116–125頁

18

前掲

リアリズムの伝統ではそれまで許可されることのなかった怪獣およびファンタジージャンルの最初の映画である。制作者の表現の自由と集合的解釈という前提への観客の批判を否定した金正日が、シン・サンオクには北朝鮮映画の革新と外の世界とのコミュニケーションのために例外的な自由を与えたのであり、それは『映画芸術論』で頑なに主張していた映画制作の指揮システムを、彼自身で新たに解釈できる可能性を開いてくれたことになる¹⁹。

外国企業との合作や交流は資本主義社会で孤立した北朝鮮の観客への興味と魅惑を喚起し、シネマ・ツーリズム的な効果をもたらした。北朝鮮でのシン・サンオクの多くの作品は、朝鮮映画撮影所の設備で制作されたが、いくつかについては 海外プロダクションチームの参加や部分的には海外の撮影所やロケーションでの撮影を含めた国際合作によって完成されている。『脱出記』(シン・サンオク、1984)と『塩』は中国で撮影され、『沈清伝』はドイツのミュンヘンで撮影された。外国人の登場人物とエキゾチックな風景は北朝鮮の観客の好奇心を刺激しエンターテインメントの喜びを与えた。これらの作品は国境を越える娯楽を与え、体制へのプロパガンダや最高指導者へのあからさまな賞賛でもない、新しい楽しみを観客に供給したのである。これら作品はあいまいな解釈が可能となる自由な視点を持つことを観客に許し、文化的混淆性を示した。

シンは可能な限り歴史ドラマを作ることで北朝鮮の政治プロパガンダとなることを避けるよう努めたが、彼の映画とそのほかの合作映画はより広い文脈でとらえたとき、そこから逃れることはできなかった。韓国での彼の映画も娯楽映画としての政治プロパガンダの役割を示していたのである²⁰。彼の映画世界はどのように分断の政治がシステムや地域に関わらず映画と政治の関係性を決定するのか反省する機会を与えている。

金正日時代に総聯映画製作所との合作や交流で制作された映画は、ほかの北朝鮮映画と主題という意味で大きな違いはない。その代わりに、これら作品は日本の風景を紹介し観客の興味を引き付ける視覚的快楽の役割を果たしている。『銀のかんざし』(1985)、『春の日の雪解け』(1986)、『愛の大地』(1999)、『母の願い』(2000)のような作品は、在日コリアンの原作ストーリーをもとに、北朝鮮の脚本家、映画制作者、そして俳優がプロジェクトに参加し、数か所の撮影は日本で行われた。これらは比較的忠実に金正日の『映画芸術論』に従った映画が多数となっている。

北朝鮮映画のカラー技術の発展においてソ連との合作は重要な役割を果たした。朝鮮戦争(1950–1953)の直前、北朝鮮初のカラー映画である『1950年5.1節』(1950)がソ連の支援で制作され、1957年には初の朝ソ合作映画である『兄弟(東方の朝)』が完成された。また、両国間の政治、外交軍事的関係が円満だった80年代半の金正日時代には3編の合作映画、『永遠の戦友』

19

Myung-ja Lee, "Auteurism in North Korea."

20

Junyeop Lee and Sangeon Han, "북한 초기 컬러 영화의 형성 과정과 특징 (1950–1957) (Characteristics and Formation Process of Early North Korean Color Film), *Contemporary Film Studies* 14 (4), 2018, pp.111–140.

(1985)、『春から秋まで』(1987)、そして、『救いの海岸』(1990)が制作された²¹。これらの映画は日本の朝鮮半島侵略を扱い、北朝鮮とソ連の軍事的連帯と友情を訴えている。これらの文化的混淆性は特筆すべきものであり、上述の韓国や日本の映画的伝統の影響による映画とは異なっている。

国際合作は金正日の死後も継続されている。金正日体制下で、北朝鮮シネマは最も劇的に拡大し、精力的に国際合作に取り組んでいた。いくつかの最近の国際合作作品、例えば、中国と北朝鮮の合作映画『平壤で会いましょう』(ジルザド・ヤハブ、ジン・シャズ、2012)、イギリス、ベルギーとの合作『キム同志、空を飛ぶ』(キム・グァンフン、ニコラス・ボナー、Anja Daelemans、2012)、北朝鮮とアメリカの合作『丘の向こうの村』(2012)は金正恩時代に制作された。これらの作品は釜山国際映画祭を含むさまざまな映画祭で上映され、投資、脚本、音楽、ロケーション、俳優の観点から合作映画としての特徴を示している。

『平壤で会いましょう』のプロジェクトは北朝鮮と中国の関係改善のために計画され、中国の機材を用いて撮影が行われた。出資は中国側によって、撮影は北朝鮮側の映画クルーによって行われ、中国のダンサーとその周りのエキストラを除くほとんどの登場人物は北朝鮮の俳優が演じた。この映画は2012年の光州国際映画祭で上映され、当時の最も話題になった作品のひとつとされた。北朝鮮では、この作品は2014年の最初の放映のあと、金正恩の訪中後の2018年に再度放映が開始された。『平壤で会いましょう』がダンスについてのものであったように、『アリラン』はマスゲームと芸術的パフォーマンス、『キム同志、空を飛ぶ』は空中ブランコについてである。ベルギーとイギリスの制作会社は映画への資本を投資し、背景音楽の作曲をしている。さまざまなジャンルの音楽がアコーディオンやオーケストラ演奏、女性ヴォーカルによって演奏される。それは北朝鮮社会のミニチュアのように、住民を音楽で教育し、楽器を配り、グループダンスを踊るものである。彼ら自身の楽器によって北朝鮮のユニークな音楽とあからさまな体制賛美の歌詞を届け、それによってこの作品は北朝鮮の映画芸術理論を体現する。これら二つの映画は音楽だけでなく、舞台パフォーマンスと集団ダンスを組み合わせることで、社会主義芸術形式での集団による創造的効果を最大化し、横断幕と街並みの場面を利用して体制賛美のメッセージを届けるのである。

韓国系アメリカ人プロデューサーのベ・ビョンジュンによってプロデュースされた『丘の向こうの村』(ジャング・イン・ハク、2013)は、朝鮮戦争を舞台にした韓国の軍人と北朝鮮の看護師のラブストーリーである。北朝鮮といくつかのプロジェクトで協働していた制作会社によって投資されたこの映画は、完成までにとっても長い時間を要した。この映画には、文化的混淆性の提示や国境を取り払うという実験の代わりに、朝鮮半島の国家統一を願う

21

Hangyeore, “북-러 합작 극영화는 모두 3편 (Three North Korea-Russia Coproduction Films),” 2001.08.06. accessed Jan. 14, 2021. <http://legacy.www.hani.co.kr/section-003100000/2001/08/003100000200108061027316.html>

古典的なメッセージが含まれている。

3つの映画すべてが金正日時代に計画され、金正恩によって完成されている。その意味で、これら映画は国際合作作品とは異なり非常に従順に政治的な作品である。つまり、これらの作品はプロデューサーや投資家による資本主義的干渉、あるいはトップダウンの集会的解釈と政治的意図へ抵抗する文化的混淆性を示しているわけではない。

以下に論じる『バード』と『王后沈清』は、その意味で、北朝鮮の制作システムの外の出身や外に居続ける映画制作者の抵抗と交渉を表現する国際合作のオルタナティブな形式とみることができる。これら二つの作品は北朝鮮の俳優とクルーによって制作され、すべての撮影が北朝鮮で行われた。しかしながら、プロデューサーと監督は、俳優、セット、音楽、小道具、そのほかの現場での問題について決定を下さなければならない時、投資家の立場から映画制作のために従事した。この点は、彼らの映画制作の過程が上層部からの指揮システムに則った単一のメッセージを伝える集会的解釈を脱構築したことを証明している。

『バード』(リム・チャンボン、1992)

『バード』は、徳間ジャパンコミュニケーションズ、博報堂、エフエム東京の3社によって共同計画され、1億円の投資がなされた最初の日朝合作映画である。北朝鮮の鳥類学者ユン・ヒョング博士(金日成総合大学元教授)は朝鮮戦争中に2人の息子と離れ離れになり、北朝鮮に独りで暮らしている。息子の一人は、東国大学の元生物学教授ユン・ビュンフェで、もう一人は慶熙大学校の元生物学教授ユン・ビュンオである。ある日、ユン・ヒョング博士はビュンオが北朝鮮に送った日本のアンクレットを付けた鳥を発見し、二人の息子が韓国で生きていることを悟る。この映画は実話をもとになっている。彼らの物語は1965年に北朝鮮の新聞『労働新聞』やソ連の『プラウダ』、米国、日本、韓国の新聞でも取り上げられている。

作品企画からキャスティング、現地撮影と編集に至る全体制作過程を総括した李鳳宇氏によると、『バード』は新しいグローバルな才能を発見しようという目的の新しいプロジェクトであった²²。5つの地域の誰にでも開かれた世界規模の脚本コンペティションが行われ、米国、フランス、イギリスやほかの地域から5つの脚本が選ばれ映画化された。在日コリアンの李鳳宇はそのプロジェクトの担当者であった。キム・セリユンが、北朝鮮の作家の1990年3月に『朝鮮文学』で出版した原作小説を翻案して脚本を書いている。制作の全体は、日本語吹き替えを除いて北朝鮮で行われ、北朝鮮のクルーと俳優によって

22

李鳳宇氏とのインタビューは、2019年第1回平昌南北平和映画祭期間(8月16日-20日)に行われた。

完成された。『ディア・ピョンヤン』(2005)の監督である梁英姫は日本人役で配役されていた。第5回東京国際映画祭のアジア秀作映画週間で上映されたあとも、この映画は存在すら知られていなかった。しかし、2019年の平昌国際平和映画祭のオープニング作品として最初に韓国に紹介されている。この作品の上映が北朝鮮でも行われるかはまだ決定されていない。

それ以前に北朝鮮映画として知られていた作品と異なり、『バード』はプロデューサーによるテキストの意味を構成する過程への深い関わりによって制作された。資本主義社会での映画制作の原理に則って制作されたのである。投資家は脚本の選択から監督と俳優のキャスティングまでの意思決定権を持って制作過程に関わった。『鼓を私が叩く』(1977)や『私の息子』(1983)、『我が処家の問題』(1985)、『春の日の雪解け』、『青い絹の上で』(2001)のような作品を演出したリム・チャンボン監督によって制作された。リムは過去の作品で、家族ドラマやコメディーものを通じて風刺的でユーモラスな人物の描写を見せており、それは堅い政治や歴史ドラマより温かいものである。特に、『我が処家の問題』での優しい父親のイメージは彼を選ぼうと大きな影響があった。それに加えて、脚本は政治的内容や最高指導者を賛美する文言を取り除くために数回の推敲が加えられた。日本で公開されたヴァージョンでは、体制を賛美したり、韓国や資本主義社会を明らかに批判する政治的メッセージを盛り込んだ場面はあまりない。金日成の名前は研究所の場面で壁のスローガンに一度登場するだけである。

美しい自然を見せる場面が続き、これが鳥のように飛んで、軍事境界線を越えることのできない離散した家族の痛みと共鳴する。この映画は有名女優のムン・イェボンに主要な役を与えているために、分断前の朝鮮半島と朝鮮映画を思い出させもする。プロット全体では、韓国出身でソウルの方言を話すことのできる俳優がソウルで生きている息子を演じることで、南北の観客を同時に心地よくさせることを意図している。これは分断前のコリアン・シネマを、そして父と息子の再会の場面では決裂を克服した朝鮮半島を表象している。またこの映画は、映画の前面に在日コリアンの存在が出てくるように、1970年代に日本で流行した北朝鮮のポップ・ソング『イムジン河』を使用している。さらに、ギターによるフォークソングの代わりに北朝鮮のオーケストラ音楽を生かすことで、北朝鮮映画のローカル性を顕在化させている。

外部の投資家による積極的な関与によって作られた合作映画は、分断の政治によって押し付けられた境界を取り払う効果を持ちうる。特に、外部の投資家が在外コリアンの場合、彼らの分断の政治からの圧力の経験やそれへの抵抗の記憶は、彼らを合作映画のテキスト構成に深くかかわらせ、そのために北朝鮮映画の集合的解釈を拒絶するのである。さらに、私たちがこの映画に注目すべき理由は、これが日本の投資会社によって資金提供された

グローバルプロジェクトだということである。日朝合作は冷戦時代を支えている分断の政治を終わらせたいと願う人々を支援しており、グローバル・コミュニティもそこで重要な役割を果たしている。多くの合作映画は通常、普通の映画館での上映ではなく、国際映画祭で上映されている。

もちろん、編集が国境の外のプロデューサーや投資家の抵抗を弱めることがあるかもしれない。例えば、『バード』のクライマックスである父と息子の夢の再会の場面は北朝鮮版からは削除されていると思われる。しかしながら、それでも映画のメッセージは、移動の自由を禁じる分断政治の不合理性、そのために家族は鳥によってのみつながることができるということをはっきり示している。また、風呂で女性主人公をのぞき見る男性主人公や普段の家ではなく平壤のホテルで撮影されたカップルのベッドシーンのような、その当時の男性主義的な主流日本映画のメロドラマやロマンティック・コメディを思いださせる場面も存在している。これらは現代の観客には郷愁と笑いを引き起こす。一言でまとめると、日本と北朝鮮の合作である『バード』は彼らの趣向の混濁性と外部の観客の映画の想像力という境界の美学を説明するよい例となると言える。

『王后沈清』（ネルソン・シン、2005）

この映画は韓国と北朝鮮で同時に公開された最初の映画である。中国からの下請けの北朝鮮クルーによって製作され、北朝鮮の制作者が全体の制作過程を監修、監督した²³。ここまでに紹介してきた映画とは異なり、この映画は北朝鮮の映画制作システムの外で作られたものである。シン監督は分断前の北朝鮮側の黄海道出身者で、彼が飼っているダンチュウ（ボタン）と名付けた犬を配役している。毛むくじらのこの犬は朝鮮半島東南部地域に生息していたサブサルケである。あまりにも現代的な名前であるダンチュウは主人公のチョン（青）が大切にする友達であり、ガチョウのカヒとカメのトボンイとともに彼女にどこにでも従いながら助けている。この映画は古典またはパンソリ系小説に基づく時代劇であるにもかかわらず、チョンと3つの動物の関係性は、シン監督の主観性と韓国と北朝鮮、アメリカ社会に重なる個人的な日常性と職業的感覚、そして、韓国と北朝鮮、南北をつなぐ意図を暗示していると言える。さらに、ガチョウやほかの動物の行動の描写は、北朝鮮のローカル性とともにディズニー映画を彷彿とさせ、そこには二つのコリアの境界を西洋的要素によって取り払おうという意図がみえる。

『王后沈清』は資本主義社会の映画によって再生産される典型的な人物設定と外見的特徴を示している。長年『スター・ウォーズ』や『ピンク・パンサー』、

23

ネルソン・シン氏とのインタビューは、2019年第1回平昌南北平和映画祭期間（8月16日-20日）に行われた。

『トランスフォーマー ザ・ムービー』といったアメリカの有名アニメーションの制作に携わってきたネルソン・シンによる『王后沈清』では、主人公の少女チョンは、賢く快活だが、北朝鮮の良い子どものように反抗する精神を持たない。彼女は『リトル・マーメイド』のアリエルのイメージを思い起こさせる。それに加えて、彼女の継母のバンデオクは欲張りで、ずる賢く、物事を思い通りに操ろうとする魅力的な肉体を持つ女性という、西洋のアニメーションや映画によく登場する人物像が踏襲され、描かれている。さらに、チョンは風を乱すという海の家獣へのいけにえとされ、そして彼女が海の下で出会うかわいらしく活発な魚とのエピソードはディズニーの『リトル・マーメイド』を思い起こさせる。

『王后沈清』のチョンの父シム・ハッキュは体制支持者である。彼は反逆の罪に問われ、彼の勤める官庁から追放されたが、人生をかけてチョンを火の中から救い、盲目となる。彼には最高指導者への揺れ動く忠誠心と自己犠牲的で万能な優しい人民の父のイメージが付与されている。まるで北朝鮮の人々は彼らの指導者への義務を果たすべきだというように、チョン自身は死ぬにもかかわらず父親の目を開くのは彼女の娘としての義務であり忠誠になるのである。北朝鮮版『春香伝』（ユ・ウォンジュン、ユン・リョンキュ、ヨンギョ、1980）の主人公の春香が、母親へ仕えるために召使ジャンダンのように休まずに働き、質素な着物に身を包み模範的な労働者階級として裁縫を手伝うことで連帯感を示すように、チョンも模範的な働き手として昼夜を問わず働き、300袋の米を集めてきて、それを父親の目が開くようにしてあげようとささげる。そして、美しくて優しい少女に育ったチョンが3つの動物の護衛を受けながら父を祀って貧しいが幸せな日々を送るという劇的な設定は、ディズニーアジアプリンセスのイメージを連想させる。

シン監督は韓国らしい映画を作るために『王后沈清』のストーリーを選んだ。しかし、彼は北朝鮮のアニメーションチームと偶然出会い、彼らと仕事をすることを決めている。彼の映画も国境を越える。この映画では、王宮が彼らのために用意したごちそうのためにやってくる何人かの盲目の男性は南側の慶尚道と全羅道の方言を話し、娘を亡くしたシム・ハッキュは軍事境界線の上に位置し、北朝鮮の領土に属する彼の故郷である黄海道の標識の前に立ち、郷愁を感じる。北朝鮮版では、北朝鮮の俳優が声を収録したが、韓国版では韓国の俳優が高音の正確なソウル方言で声を当てている。しかしながら、ほかの北朝鮮映画と同じように、音楽は北朝鮮のオーケストラ隊と女性の声のアンサンブルが演奏され、コリアンやディズニーアニメーションと異なる感覚を与えている。

この映画は韓国での興行成績では失敗したが、海外のいくつかの国際映画祭で上映され、賞を受賞した。この映画は国境を越えた北朝鮮との自由な

合作の方法、そしてどのように外部の観客が合作映画を楽しむと同時に譲歩や交渉を行いうるかという実験を行ったのである。

結論

急激なグローバルメディア環境の変化、特に北朝鮮社会と文化を紹介する主要なオンライン・サイトのおかげで、研究者だけでなく一般視聴者も北朝鮮映画へ容易にアクセス可能となった。南北の国境は、かつては指定された国家機関でのみ見られていた北朝鮮映画が、どこにいても容易に見ることが可能になったことで取り払われた。

ソーシャルメディアにけん引される現在のメディア環境の以前は、北朝鮮報道をする米国の放送局や記者による隠し撮りや教育ドキュメンタリーによって、主に秘密を暴露するような報道番組で北朝鮮社会を扱った動画が存在していた。2010年代と2020年代のいくつかの動画では、苦難の行軍(1994-1996年)の時代に飢饉で苦しむ「コッチェビ」(ホームレスあるいはストリート・チルドレン)の切り抜きを使ったものがある。これらのイメージは今なお容易にアクセス可能なものとなっている。しかし現在、こっそり撮ったような北朝鮮関連の動画や旅行記はその基盤を失いつつある。多くの北朝鮮映画、テレビドラマ、音楽、舞台が様々なオンライン・サイトで利用可能となっている。国外では知られておらず、また一方で、いくつかの作品は北朝鮮との合作で制作された。イタリアと北朝鮮の国際合作である『テン・ザン：ザ・アルティメット・ミッション』(ペルナンド・バルディ、1988)のように、全ての撮影を北朝鮮で行ったが、北朝鮮での上映については知られていない作品がある²⁴。あるいはロシアや中国の放送局で放映されたために一般家庭では視聴できずにいる作品もある。ソニー・ピクチャーズの『ザ・インタビュー』(エヴァン・ゴールドヴァーグ、セス・ローゲン、2014)のように、北朝鮮の問題を扱っている作品を北朝鮮の観客は劇場で見ることができない。人権を無視する北朝鮮の体制を非難するセンセーショナルで「興味深い」エンターテインメント映画やプロパガンダ映画、そして多様な映画がさまざまなオンライン・サイトで利用可能になっている。好奇心の対象として「北朝鮮映画」が現在のグローバルメディア環境でひとつの商品となっているのである。

様々なローカルや国際的な映画祭は北朝鮮映画をグローバルメディア環境へ流入させるもう一つの重要な手段となっている。特に南北の和解について敏感な韓国の国際映画祭は、近年、北朝鮮映画の上映本数を大幅に増やしている。それに加えて、さまざまな北朝鮮映画は変化した南北関係と米朝関係に従って海外へと紹介されている。

24

NK News, “‘Ten Zan’: the disastrous Italian action movie filmed entirely in North Korea,” accessed Jan. 13 2021. <https://www.nknews.org/2020/06/ten-zan-the-disastrous-italian-action-movie-filmed-entirely-in-north-korea/>; AVCLUB, “Read this: Behind the scenes of North Korean action,” accessed Jan. 13 2021. <https://www.avclub.com/read-this-behind-the-scenes-of-north-korean-action-mov-1844840561>

最後に、もう一つの重要なコミュニケーションの場として見逃してはならないのがさまざまな放送局によるニュース番組とヴァリエティー番組である。ここには韓国の放送局であるKBS『南北の窓』、MBC『統一観測所』、Channel A『あなたたちに会いに行きます』、そしてテレビ朝鮮の『モランボン・クラブ』などが含まれる。これらの番組は「北朝鮮の閉鎖社会での隠された日常」をのぞき見る万華鏡を提示し、番組内ではキャストたちによるおしゃべりとともに北朝鮮映画を放映している。特に、北朝鮮離脱住民のトークショーは性差別的な内容で、出演者たちの個人的な経験を刺激的に紹介するエンターテインメントプログラムで、日本の保守的なマスコミに彼らのトークショーが北朝鮮の体制に対する事実に証言のように報道されることもある。

氾濫する北朝鮮映画のなかで、私は北朝鮮映画の国際交流と合作に関する新たな研究を始める必要性を主張する。合作についての本論文は、二つのコリアン・シネマの境界を取り払い、分断の政治による決裂を癒すための方法論的提案である。グローバル・シネマとして北朝鮮映画は空白のままであるべきではない。もちろん、北朝鮮映画が政治的プロパガンダの道具であり、社会批評のための抵抗ではないという点を否定することは難しい。また、北朝鮮映画は集合的解釈の支配下にもある。映画祭が北朝鮮映画を政治的理由で紹介しているのだと批判する人もいるかもしれない。しかしながら、北朝鮮映画はすでにわたしたちの日常生活に存在しているのである。合作映画が志ある映画監督とプロデューサーによって製作され、グローバルな観客がともに理解し楽しめるとき、分断と国境の境界があいまいになり、いつか消え去ることを願っている。