

今井正の映画『あれが港の灯だ』に 再現された在日朝鮮人への眼差し

朴東鎬*

(e-mail : mdpdh@naver.com)

<目次>

- | | |
|-----------------|-----------------|
| 1. はじめに | 3. 境界人 朴春明/木村秀夫 |
| 2. 実在する他者の客観的描写 | 4. おわりに |

キーワード：今井正(Imai Tadashi), あれが港の灯だ(That's the light in the port), 在日朝鮮人(Korean Japanese), 李承晩ライン(Syngman Rhee Line), 戦後日本映画(Post-war Japanese Films)

1. はじめに

1945年日本の敗戦直後、朝鮮人の帰国は直ちに実施された。しかし、帰国後の生活混乱や祖国の情勢不安、日本政府の輸送費負担の縮小などによって帰国できなかった約60万人の朝鮮人が日本への残留を余儀なくされ、言わば在日朝鮮人¹⁾という特殊な存在が形成されることとなる。現在、在日朝鮮人は戦前に渡日した1世から3、4世にまで至る。彼らは、植民地の宗主国に定着して戦後も続いた「植民地の時間」²⁾を生き抜いてきた。その点からすると、高麗人や朝鮮族などの民族的マイノリティとは異なるとも言える。特に、戦後も持続された日本的オリエンタリズムと分担された祖国の情勢の中で激動の生涯を強いられたにも関わらず、差別社会日本に抵抗しながら自分たちならではの独自の朝鮮文化と社会を形成してきた。このような在日朝鮮人の特殊性は、戦後多様な芸術テクニ

* 慶尚大学、講師、戦後日本映画

1) 戦前から日本に居住している朝鮮人とその子孫を指称する用語として在日朝鮮人、在日韓国人、在日韓国・朝鮮人、在日コリアン、コリアン・ジャパニーズ、在日橋胞、在日同胞などと多様に使われている。本稿では歴史・エスニック(ethnic)的視点から在日朝鮮人と表記する。

2) 김중곤(2014) 「'재일' & '조선인'으로서의 정체성과 가치지향성 - 재일 조선인 3세를 중심으로」 『통일인문학』 제59권, 건국대학교 인문학연구원, p.31.

トで戦前の植民地支配や戦争責任問題を想起させる重要な創作モチーフとなった。

戦後、日本では「公的記憶(public memory)」から排除されてきた朝鮮人B・C級戦犯と日本軍「慰安婦」などが多様な大衆文化の領域で「ヴァナキュラーな記憶(vernacular memory)」として表象された。3)この過程で多くの知識人や芸術家は「国家記憶」と結びつく「公的記憶」の矛盾に対し、拮抗しながら日本のナショナルヒストリーを鋭く批判した。4)当時の日本大衆文化は侵略戦争と植民地支配に対する反省や謝罪もなく、被害者である朝鮮人(非日本人)を戦争記憶を情緒的・教訓的に転換するために利用したのである。結果的にこれは個人(日本人)のトラウマ的記憶(PTSD)と結びつき、戦争に対する一律的な「公的記憶」となり後に日本の「国家記憶」として編成されることに繋がった。

特に日本映画界の今井正、今村昌平、浦山桐郎、大島渚のような進歩的な社会派監督たちは、戦後の国家改革という仮面の中で歴史的加害意識が忘却され、民族的被害意識が全面的に拡散すること⁵⁾に対する異議申立てのために植民地支配の産物である「在日朝鮮人問題」を取り上げた。

その中でも今井正は植民地期の末期、朝鮮人の監督崔寅奎^{千エ・インギョ}6)と共に国策映画『望楼

- 3) クラック(Cluck Carol)は慰安婦に対する記憶のされ方を論じた「記憶の作用 - 世界中の「慰安婦」(Operations of memory : Comfort Women and the World)」で、記憶の領域を大きく公的記憶、ヴァナキュラーな記憶、個人的記憶、メタ記憶に分けている。公的記憶は国家記憶と結びつく多様な活動、例えば記念儀式や国家儀式、記念日などの公的な記念活動により形成される国民的記憶である。ヴァナキュラーな記憶は、フランス語で「記憶作業(travail de memoire)」の場として最も特権化された記憶である。記憶作業はマスメディアと個人間の直接的な行動主義によるものであり、彼女はこのような記憶を生産する人々を「記憶の活動家」と言う。個人的記憶はヴァナキュラーな記憶の領域に属する記憶で、個人が外部から得た情報を自分の記憶と結びつけることにより形成される記憶である。最後に、メタ記憶は一つの記憶が公的な議論の対象になった場合、これがもう一つの記憶のフィールドを構成しながら形成される記憶である。この四つの記憶の間には、対話的關係が存在する。つまりメタ記憶は公的記憶とヴァナキュラーな記憶として、個人的記憶と共に持続的に変化しながら公的な戦争記憶の場を作り上げるのである。キャロル・グラック著、梅崎透訳(2002)「記憶の作用 - 世界中の「慰安婦」」『岩波講座 近代日本の文化史 感情・記憶・戦争 1935-55年 2』岩波書店, pp.200-207.
- 4) 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』第82巻, 日本マス・コミュニケーション学会, p.111.
- 5) 윤건차 저, 박진우 외 역(2009)『교착된 사상의 현대사 - 1945년 이후의 한국·일본·재일조선인』창비, p.218.
- 6) 崔寅奎は植民地期の末期、今井正と共に朝鮮人の皇民化を通じて戦争動員を扇動する国策映画を製作した監督である。アイロニカルなことに解放後彼は、日本の植民地鍛圧に対する民族的な抵抗をテーマとした映画『自由万歳』(1946)、『罪なき罪人』、『独立前夜』(1948)などを製作しながら活発に活動した。しかし、反民族行為特別調査委員会に逮捕され公判を持った最中、韓国戦争が勃発して北朝鮮の人民軍に連れ去られたが、その後の行方は分からない。http://www.kmdb.or.kr/db/per/00008525(検索日2018.08.23.)

の決死隊』(1943)⁷⁾と『愛の誓ひ』(1945)を製作した監督である。これらの映画は日本が戦時状況を朝鮮人たちに内面化させ、同化談論のような非可視的な概念を具体化するための手段であった。⁸⁾ジャパニーズ・ネオリアリズムの巨匠であり、戦後の民主主義と反戦映画を象徴する今井正が戦時中、朝鮮人の参戦動員を促す国策映画を製作したことはあまり知られていない。実際、これらの映画に対し、今井正本人も自分の作品だと明かしたことはなく、また戦後これらの映画を今井正の作品として取り上げた映画評論家は一人もいなかった。唯一、佐藤忠雄の『日本映画の巨匠たちⅡ』(1996)でこれらの映画を今井正の主な作品リストに載せているが、本文でこれに関する言及はない。⁹⁾

しかし、晩年に今井正が書いた手記「戦争占領時代の回想」(1986)では戦前、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製作したことに対し、「そのことが自分が犯した誤りの中で一番大きいことであり、そのために戦後なかなか自信を持てなかった」と振り返っている。¹⁰⁾戦後、ヴィットリオ・デ・シーカ (Vittorio De Sica)やロベルト・ロッセリーニ (Roberto Rossellini) などのイタリアの映画作家の影響を受けた今井正は「敗戦国である日本でこそ、そのようなリアリズムが必要だ」¹¹⁾と考え、日本社会のマイノリティーに対する差別問題をテーマとした多様な作品を製作する。¹²⁾その中でも『あれは港の灯だ』(1961)、『橋のない川 第2部』(1970)、『戦争と青春』(1991)では戦前に国策映画を製作したことを反省するかのよう朝鮮／朝鮮人に関する内容を扱い続けている。これは単なる「偶然」もしくは「戦後の転向」によるものではなく、崔盛旭が主張したように「今井正の朝鮮／朝鮮人への思いが重ねられた記憶のバランプセスト(palimpseste)」¹³⁾に違いない。つまり、今井正は戦時中に製作した

7) 映画「望楼の決死隊」の場合、その企画は日本側から持ち掛けられたものではなく、高麗映画協会の映画監督である崔寅奎によるものであった。しかし、「朝鮮映画令」に基づき映画製作が朝鮮映画製作株式会社の一家に統合されたため、当時「半島及び満洲向け」の映画を製作しようとした東宝が参加し、今井正と合作することになった。崔盛旭(2010)「今井正と朝鮮」『スクリーンの中の他者』岩波書店, p.165.

8) 김대근(2017)「일제강점기 국책영화의 헤게모니 전략 - 조선영화령 공포 이후의 영화를 중심으로」『인문콘텐츠』 제47호, 인문콘텐츠학회, p.117.

9) 前掲書, 崔盛旭(2010) p.170.

10) 今井正(1986)「戦争占領時代の回想」『戦争と日本映画～講座日本映画(4)』岩波書店, pp.204 ; 渡辺直紀(2016)「太平洋戦争期の日韓合作映画について—今井正／崔寅奎の『望楼の決死隊』(1943)『愛の誓ひ』(1945)を中心に」『武蔵大学人文学会雑誌』第48巻第1号, 武蔵大学人文学部, p.179 재인용.

11) http://static.cinema-magazine.com/old_page/kyosyo/imai.htm(検索日2018.11.9.)

12) 今井正が戦後の日本社会の差別問題を隠すことなく取り上げた作品としては、原爆症の少女を描いた『純愛物語』(1957)、黒人と日本人との間で生まれた混血児の姉弟の人種差別問題を提示した『キクとイサム』(1959)、在日朝鮮人の漁師の目を通して李ライン問題を描いた『あれが港の灯だ』(1961)、被差別部落をテーマとした『橋のない川 第1、2部』(1969, 1970)がある。

13) 前掲書, 崔盛旭(2010) p.183.

戦争協力映画(イポテキスト：hypotexte)に対する一種の贖罪意識の中で朝鮮／朝鮮人をモチーフとし続けたのである(イペルテキスト：hypertexte)。

特に映画『あれが港の灯だ』(1961)では李ライン(李承晩ライン、平和線以下、李ライン)¹⁴⁾を背景に、日本の漁船で船員として働いている在日朝鮮人2世の青年の苦悩を描いている。この映画は、戦後の日本映画で日本と韓国の挟間で葛藤する在日朝鮮人を全面的に取り上げた異例の作品である。何より、当時の日本映画が在日朝鮮人を「清く、正しく、美しく」描いていた風潮とは異なり、のちの時代に争点となる「挟撃される在日朝鮮人」のアイデンティティー問題を先駆的に扱った点から、最も注目すべき作品として評価されている。¹⁵⁾

現在に至るまでこの作品に注目し、監督の道徳的後悔とその克服や李ラインを取り巻く韓・米・日の政治的問題に焦点を当てた研究¹⁶⁾はあるものの、映画の主なモチーフである在日朝鮮人の表象に関して議論した研究はまだ充分とは言えない。従って、本稿ではこ

14) 韓国政府は1952年マッカーサーラインの撤退に控えて、1945年トルーマン大統領がアメリカ海岸に隣接した大陸棚の天然資源に対する排他的管轄権の行使を主張する、言わばトルーマン宣言(Truman Proclamation)を先例として韓国海岸の50-60海里までを境界線として区画する平和線を宣言し、水域内で操業する日本の漁船を拿捕、抑留した。このような李ラインの評価は論者によって異なっている。藤井賢二は韓国政府の一方的な李ライン宣言は日本の主張をいっさい理解せず、日本より優位に立つための強烈的意識を見せている。特に李ライン宣言に対する米・中(中華民国)・英三か国の抗議に対応し、その名を「平和線」に変えたが、拿捕される日本漁船が続出している状況で平和線という呼称はいささか奇異であると否定的に評価する。藤井賢二(2006)「公開された日韓国交正常化交渉の記録を読む - 李承晩ライン宣言を中心に」『東洋史訪』第12号、兵庫教育大学東洋史研究会、pp.62-63。오제연(オ・ジョン)はこの境界線の表面的な目的は漁業資源の確保などのための海洋主権宣言であるが、その裏には韓日会談を控えて日本を圧迫し、有利な位置に立つための協商カードであったことを指摘する。오제연(2005)「특집: 한일관계의 역사와 미래 - 평화선과 한일협정」『역사문제연구』제14호, 역사문제연구소, p.41。一方、배규성(ベ・ギョソン)はこの宣言が当時としては冒険的な主張だったが、現在の国際社会が認めている国連海洋法協約(1982, UNCLOS)とほぼ一致する点から慣習国際法、あるいは国際法(国際条約)に反していないことを指摘しながら、国連海洋法協約のEEZ(自国管轄権)規定における沿岸国の管轄権拡張に先駆的な役割を果たしたと主張する。배규성(2013)「이승만 라인(평화선)의 재고찰 - 해양법 발전에서의 의의와 독도 문제에서의 의미」『일본문화연구』제47집, 동아시아 일본학회, pp.235-236。李ラインが韓日会談と現代の海洋法において重要な役割を果たしたとは言え、当時韓国政府の武力行為と人質外交は、戦後の日本社会で韓国と在日朝鮮人に対するネガティブなステレオタイプを形成させる決定的な契機となったのは事実である。

15) 高柳俊男(2005)「日本映画のなかの在日コリアン像」『歴史のなかの在日』藤原書店, pp.236-237。

16) 関連研究としては、前掲書、崔盛旭(2010)；임상민(林相珉)(2012)「이승만 라인과 재일코리안 표상 - 영화 「저것이 항구의 등불이다」 론」『日語日文学』제83권 제2호, 한국일어일문학회, pp.505-522がある。日本映画における今井正と朝鮮を考察した崔盛旭は、ジュネット(Gérard Genette)のイペルテキスト性(hypertextualit )の概念を借りて、朝鮮／朝鮮人を扱った今井正の映画が植民地を含む現在のポスト・コロニアリズム言説の中で、イペルテキスト性をなしていると主張する。一方、韓国で唯一この映画に注目した林相珉は、李ラインと帰国事業、未決された韓国送還事業を取り巻く韓・米・日の三角構図からすると、この映画は韓国政府の不当性と違法性を正当化し、かつ米を削除することによってジレンマに陥った在日朝鮮人の問題として単純化していると指摘する。これらは今井正に関する研究が少ない中、彼と彼の作品を再発見させる貴重なものである。

の映画に再現された在日朝鮮人への眼差しを考察したい。そのため、まず映画に再現された在日朝鮮人像が、同時代の映画とどのように異なるのかを具体的に探ることとする。そして、在日朝鮮人を取り巻く当時の社会的コンテクストを中心に、映画が境界人としての生涯を強いられた彼らをどのように表象しているのかを分析する。この研究は差別社会日本を生きてきた在日朝鮮人の生涯と歴史を理解すると共に、植民地期の末期国策映画の監督として知られている今井正を再照明する作業でもある。

2. 実在する他者の客観的描写

映画『あれが港の灯だ』は、戦後今井正が朝鮮／朝鮮人を扱った最初の作品である。李ラインを背景に日本と韓国の挟間で苦悩する在日朝鮮人の姿を描いたこの作品は、第12回ブルーリボン賞の助演男優賞とシネマ旬報のベスト7位(1961年)を記録するなど高く評価された。¹⁷⁾

以下、映画の主なストーリーラインを説明する。日本の漁船で船員として働いている在日朝鮮人の青年朴春明(以下、春明)は、木村秀夫という通名を使いながら自分の出自を隠している。ある日、李ライン付近で操業中に韓国の警備船(劇中、怪船と呼ばれる)の威嚇射撃で甲板長が死亡する事件が発生する。このことで春明は自分の出自が明かされることを恐れる。そんな中、春明が朝鮮人であることを知っている元同僚の石田まで街に現れ、彼は耐えきれなくなるが、同じ在日朝鮮人の売春婦金玉順(以下、玉順)との出会いを機に船を降りる決意を固める。しかし、春明の母親からの手紙で既に彼が朝鮮人であることを知っていた漁労長は彼に仕事を辞める必要はないとなだめ、船員たちにも春明が朝鮮人であることを明かす。その後、船員たちもいつもと同じように、春明ではなく木村として彼に接する。しかし、出航以降李ライン付近で韓国の警備船が現れると、春明に対する彼らの態度は一変する。小銃を抱えた一人の警備官が飛び移ると、船員たちは彼の銃を奪い船

17) 封切り後映画は「よく調べられた現実の上立って切実な今日のテーマを持ち、それを各人物が過不足なく表現している」などの高い評価をうけた。しかし、李ラインと対置状態にある地域での評価は異なった。長崎と下関などでは興行に失敗して、封切りして一週間で上映を打ち切る温度差を見せた。内藤寿子(2008)「脚本家・水木洋子と映画『あれが港の灯だ』」『湘北紀要』第29号、湘北短期大学、pp.101。また一部では「主人公の苦悩を正当化するために、李ラインの正当性を主人公に認めさせている。映画は立場が異なる二つの正当性で苦しむ悲劇を描いているが、これが一体誰のための訴えなのか判らない」などと映画のポジショニングの曖昧さを批判する声もあった。前掲書、임상민(2012) pp.507-508.

室に追い込む。春明は何とかこの場をおさめようと韓国語で警備官とやりとりをするが、このことが引き金となり、船員たちからスパイだと疑われる。その時、韓国の警備船がまた近づいてくると船員たちは一斉に海に飛び込み、急行してきた日本の巡視船に救出される。春明も逃げようとするが、警備官に撃たれて倒れる。春明は警備官にパンチョッパリ(半日本人)と罵倒されながら顔を踏みにじられる。結局、彼は誰にも救われることなく命をおとす。

この映画のキャッチフレーズ「二つの祖国に青春を奪われた男の絶叫！俺の祖国はどこにある…」から分かるように、映画は李ラインを背景に在日朝鮮人2世の苦悩をテーマとしている。映画のシナリオは、戦後日本を代表する脚本家水木洋子が執筆した。彼女は当時のラジオで李ライン関連のニュースを聞き、それをバックに生死の極限状態に追い込まれた漁民たちの生活像を描こうとした。そのため、まず門司、戸畑、博多、長崎などでシナリオハンティングを行い、李ライン問題が及ぼす影響を把握した。また、日本の漁業関係者だけではなく、職業と階層が異なる在日朝鮮人も面談したが、この時、大韓民国を支持する人々と朝鮮民主主義人民共和国を支持する人々、日韓新和会の関係者なども面談した。18)

水木洋子がシナリオを執筆した当時、日本社会は李ライン問題によって嫌韓感情が極度に高まっていた。実際、1947年から韓日協定が締結される1965年まで李ライン付近で操業中に拿捕された日本の漁船は328隻、船員数は3,911名(送還された漁船数142隻、船員数3,903名、8名は抑留中に死亡)¹⁹⁾にも及んだ。特に、日本の新聞とテレビなどのマスメディアでは、韓国政府の非人道的で暴力的な側面を強調するために抑留された日本人が苦しみ姿などが積極的に報道され、結果的に彼らに対する韓国政府の処遇は、日本に居住する在日朝鮮人に対する処遇と関連づけられることになった。当時、韓国に抑留された船員たちの家族を取材した雑誌では「朝鮮人は日本人の税金で学校に行ったり、日本の米を食べて、その上悪いことばかりしている」「全部追い払え」「朝鮮人なんか撃ち殺せ」などの内容を確認することができる。²⁰⁾つまり、李ライン問題による韓国政府への不満が在日朝鮮人に対する極度の嫌悪感を醸成させたのである。

韓国と在日朝鮮人に対するネガティブな認識が蔓延していた当時の社会的風潮からすると、李ラインの不当性や違法性を主張するのが当然である。しかし、水木洋子は李ライン

18) 前掲書、内藤寿子(2008) p.99.

19) 前掲書、오제연(2005) p.43.

20) 三枝英子(1956. 02)「日本の漁夫を帰してください - 李ラインの撤廃を訴える」『婦人公論』；前掲書、内藤寿子(2008) p.102 再引用.

問題を「被害者＝日本の善良な漁民たち」「加害者＝韓国の警備隊」という単純な図式では扱わない。このような図式だと李ラインの意味が矮小化され、さらに李ラインへの反感を在日朝鮮人に対する暴力で解消する可能性がある判断したためである。21)水木洋子は李ライン問題を政治的な脈略で解釈するのではなく、これによって窮地に陥った在日朝鮮人と日本人の視点から描こうと考え、朴春明／木村秀夫という人物像を作り上げたのである。このような作意は今井正監督のインタビューでも窺える。

顔を合わせていけば、お互いいい人間だし、話もあるのに、そこに民族的な、あるいは政治的な問題がからむと争いがおこる。まあ、馬鹿げた話ですね。この現実をドラマのなかに集約してみたかったです。だから、李ラインは一つの舞台なんで、李ラインを直接描いたわけではありません。22)

上記の内容で分かるように、今井正も李ラインを取り巻く在日朝鮮人と日本人個人々の姿に焦点を当てようとした。それは同時代の進歩的な映画監督たちが製作した社会派映画と教育映画に登場する定型化された在日朝鮮人ではなく、差別社会日本を生きていた在日朝鮮人の姿を客観的に描いたものである。このような今井正の作意は、在日朝鮮人の売春婦玉順と帰国事業²³⁾に関連した場面で確認することが出来る。

李ライン問題で葛藤する春明は、在日朝鮮人の売春婦玉順と出会う。ここで注目すべき点は、玉順が在日朝鮮人女性のエスニック・アイデンティティー(ethnic identity)を象徴する「チマチョゴリ」を着るような女性像ではなく、「売春婦」であることにある。このような設定は、戦前朝鮮人の女性に付与されたイメージが戦後も存続されていることを表わしているためである。梁仁實によると、戦後の日本映画において在日朝鮮人の女性を表す幾つかの表象として「逞しく、清く、美しいオモニ」や「働く女性」があげられる。この中で、働く女性の職業はホステスやスナック経営者、炭鉱関連の労働者などであった。これらの

21) 前掲書, 内藤寿子(2008) pp.100-101.

22) 清木千代太(1970.03)「お茶漬けの味 その他」『キネマ旬報』; 前掲書, 崔盛旭(2010) p.207 再引用.

23) 韓国戦争以降、在日朝鮮人社会で北朝鮮は社会主義祖国として尊敬され「海外公民」というプラドを持った同胞たちは、北朝鮮を祖国として仰いだ。このような状況の中、大村収容所では北朝鮮への帰国を希望する人々の無期限断食闘争や韓日会談を取り巻く混乱と圧力などが絡まれ、国際赤十字委員会の仲裁により北朝鮮と日本政府の協議の上、1959年12月から朝鮮人の帰国が実施された。これが言わば帰国事業(帰国運動、帰還北送事業、帰還業務などと南北の力学関係によってその名称は多様である(通常韓国では、北送と言う)。しかし、帰国事業はその実相が明らかになるにつれ、在日朝鮮人史において大きな悲劇として記憶されることになった。윤건차 저, 박진우 외 역(2016)『자이니치의 정신사 - 남·북·일 세 개의 국가 사이에서』한겨레출판, p.404.

表象は戦前、銃後婦人の役割が重視されていた日本人の女性、言わば「軍国のお母さん」とは異なるもので、労働者若しくは、売春婦として動員された朝鮮人の女性に対する視線が戦後「文化表象レベル」で再生産されたのである。²⁴⁾このような視点からすると、在日朝鮮人の玉順の職業が「売春婦」という設定も、戦前朝鮮人の女性に要求された女性像が再現されたのだと言える。つまり本作はポスト・コロニアリズム(post-colonialism)的存在である彼女を通じ、当時日本社会が持っていた在日朝鮮人の女性に対する視線を描いているのである。

春明と玉順は、一目で互いに朝鮮人であることを見抜く。親しくなった二人は強制連行によって日本に來られた経緯や子供の頃から日本人に差別されてきた過去を吐露する。二人が会話する場面で、帰国する朝鮮人を歓送するシーンが挿入される。しかし、ここで玉順は、在日朝鮮人の帰国を肯定的で好意的に評価していた当時の社会的雰囲気とは異なった視点を表す。彼女は、帰国する在日朝鮮人たちを見ている春明に次のように言う。

玉順「38度線の北は働き者の天地やって。私らの祖国が出来たんやって李さんは言うよ。北の報道が正しいなら、誰もみんな帰りたがったはずよ。でも、知らんから。じゃあ、南に行くかと言われても知らんから不安。どっちも不安や。北に帰るのもパルジャ(팔자)や。運命だよ。ここに残るのもパルジャや。運命よ」

(00:58:35~00:59:05)

<図1> 春明と玉順／帰国する在日朝鮮人たち



資料: 00:58:28, 00:59:19

玉順は、当時帰国する在日朝鮮人が持っていた漠然とした期待と希望に対し、不安な

24) 梁仁實(2003)「戦後日本映画における「在日」女性像」『立命館産業社会論集』第39巻第2号, 立命館大学産業社会学会, p.47.

気持ちを客観的に表している。このような描写は、同時代に帰国事業を賛美していた社会派映画や教育映画では見当たらない。例えば、映画『キューポラのある街』では在日朝鮮人一家の帰国を、主人公である日本人の少女が自分の過ちを反省して主体性を確立させる重要な事件として位置づけている。²⁵⁾その他、森園忠の『オモニと少年』(1958)、青山通春の『日本の子どもたち』(1960)、望月優子の『海を渡る友情』(1960)などの教育映画でも帰国事業が重要なモチーフとして扱われている。²⁶⁾これらの映画に登場する在日朝鮮人は貧困と主体性などの現実的な問題を帰国を通じて克服し、また周辺の良心的な日本人は彼らの帰国を共感し、励ますという共通されたパターンを持つ。

高柳俊男は、戦後在日朝鮮人と彼らの帰国をテーマとした映画が多数登場した契機が在日朝鮮人運動の路線転換による在日朝鮮人の存在規定の変化、特に祖国を再発見する熱気の中で起こされた「帰国事業」であると指摘する。1955年の在日朝鮮人運動はそれまでの民戦(在日朝鮮統一民主戦線)を解消し、在日本朝鮮人総联合会(以下、朝鮮総聯)を結成した。朝鮮民主主義人民共和国のまわりに結集し、その「公民」としての立場から躍進祖国のために推進した帰国事業は、日本の左翼の人々の在日朝鮮人観に大きな変化を及ぼし、社会派の映画監督たちにとっても在日朝鮮人を新たな目で見つめる機会となったのである。²⁷⁾もちろん、このような認識の変化が彼らを日本社会の一員として認めたり、「赤い在日朝鮮人」に対する警戒と反感を完全に消滅させたわけではない。しかし、少なからず日本人に「在日朝鮮人＝治安攪乱者」という既存のネガティブなイメージをなくすのにある程度寄与したとは言える。²⁸⁾すなわち当時在日朝鮮人問題と帰国事業を扱った映画は、在日朝鮮人観の変化という新たな時代の流れを反映したと評価することができる。

これらの映画が在日朝鮮人を冷徹な歴史意識を持った存在として描写し、帰国事業を人道的次元で扱った点においては共感するが、このような表象が当時の在日朝鮮人の実相を事実的に描いたとは言い難い。これは四方田犬彦が指摘したように、在日朝鮮人を取り巻く差別と迫害の物語を隠蔽し、すべて甘やかでヒューマニスティックな物語の中に封印

25) この映画を浦山桐郎と共同脚色した今村昌平は、当時を「北朝鮮を天国のように大変良いところだとデタラメを書いてた。それが一番気持ちに深く引っかかてます」と振り返る。

<http://www.bestlife.ne.jp/movie/taidan/imamura/01.html>(検索日2018.08.31.)

26) 梁仁實(2004)「戦後日本の映像メディアにおける「在日」表象—日本映画とテレビ番組を中心に」、立命館大学大学院 博士学位請求論文, pp.31-32

27) 高柳俊男(1997)「映像にみる在日朝鮮人」『アラン文化講座4』, 文化センターアラン, pp.10-11.

28) 外村大(2014)「日本人は「在日朝鮮人問題」をどう考えてきたか?」『ヨーロッパ研究』第14号, 東京大学大学院総合文化研究科附属グローバル地域研究機構ドイツ・ヨーロッパ研究センター, p.57.

するためには、道徳的な朝鮮人が必要だったのに過ぎない。29)これらの映画に登場する定型化された在日朝鮮人と帰国事業に対する賛美は、あくまでも日本人たちの理想なのである。実際、劇中在日朝鮮人が帰国する理由は明確に明されず、単に「朝鮮人は朝鮮に帰るべきである」という論理を前提に展開されるだけで、なぜ彼らが帰国せざるを得なかったのか、つまり民族的差別と偏見による究極の貧困などの肝心なところに関する具体的な説明は一切描かれない。興味深いことに、在日朝鮮人の帰国は良心的な日本人との友情をより深め、日本人の過ちを反省させる触媒剤として機能するパターンが多い。

帰国事業の実相は、テッサ・モーリス・スズキ(Tessa Morris-Suzuki)が指摘したように北朝鮮と日本がそれぞれの目的を果たすために共助した策略と欺瞞、裏切りに満ちた国際政治のパワーポリティクスに塗れていたものであった。30)つまりこれらの映画は、映画という大衆的な媒体を通じて、在日朝鮮人問題を日本内部の問題として公論化し、これを再考させる契機を提供した点から一定の意義を持つものの、在日朝鮮人がおかれていた厳しい環境を描くより、彼らと日本人のヒューマニズムな物語を強調する手段として帰国事業を美化しているのである。

このような点からすると、今井正の映画『あれが港の灯だ』は帰国事業を取り巻く当時の在日朝鮮人の立場を、より客観的に描写する差別性を見せている。日本人によって「想像された他者」ではなく、差別社会日本を生きていた「実在する他者」の姿を描いているのである。何より、1958年に発生した「小松川事件」や「李ライン問題」で韓国と在日朝鮮人に対する反感が極度に高まっていた当時、在日朝鮮人の姿を客観的に収めた点は、その後製作された在日朝鮮人をテーマとした映画の先駆的な役割を果たしたとも言える。特に、1980年代まで在日朝鮮人を戦前の歴史的な過ちに対する「免罪符」として置換していた点31)からすると、本作が持つ意義は大変大きい。

3. 境界人 朴春明／木村秀夫

映画の前半には、李ライン問題で自分の出自が明かされることを恐れる春明の葛藤と苦

29) 四方田犬彦(2001)『アジアのなかの日本映画』岩波書店, p.73.

30) テッサ・モーリス・スズキ著, 田代泰子訳(2011)『北朝鮮へのエクソダス - 帰国事業の影をたどる』朝日新聞社, p.392.

31) もちろん、大島渚のような監督は例外だと言える。彼はテレビドキュメンタリー「忘れられた皇軍」(日本テレビ、1963)を起点として多様な作品を通じて朝鮮／朝鮮人問題を表明し、日本／日本人たちに戦争責任や植民地支配問題に対する反省を促した。

悩が描かれている。劇中、春明は朝鮮で生まれ、日本で成長した在日朝鮮人2世である。多くの2世は祖国に接したことがないが、祖国志向的な傾向が強い1世たちと地域コミュニティ(在日朝鮮人社会)などの影響により、祖国に対する連帯意識を持っている。しかし、彼らの成長過程でアイデンティティーの混乱は不可欠なものである。何より、日本社会に深く根付いている差別と偏見は、朝鮮人としての「民族的な自覚」を妨げる最も大きな要因であった。実際、戦前から存続されてきた朝鮮人に対する蔑視は多くの朝鮮人をニヒリズム(nihilism)に陥らせた。朴慶植はこれに関して次のように述べている。

私たちが植民地の時代にはニヒリズムにおちいったものですが、朝鮮人がいやになってくる。いつも朝鮮人はバカにされてどこにいても職につけない。まして希望どおりの仕事にはつけない。一所懸命働いてもろくに賃金も貰えない。子供は学校でいつもバカにされる。そういうことで虚無意識・ニヒリズムにおちいったんですね。だから人間としての誇りが無い。朝鮮人は本当にいやだと、これこそ人間的じゃないわけです。

(中略)

日本では在日朝鮮人が、以前から民族的な主体性を持ってないようにしているわけです。戦前も戦後も。現在でも在日朝鮮人は日本社会にとって無用の存在という風に見られているわけです。朝鮮人自身にもそう思っている人がいます。日本の権力者だけでなく、日本人の大部分が迷惑な存在だと思っているのです。悪いことばかりかと思っている。だから国へ帰れと。日本にいるんだったら帰化して日本人になれと。しかし、たとえなっただとしてもやはり差別する。ということは、歴史的に在日朝鮮人の役割を正しく位置づけて評価していないんです。³²⁾

実際、ニヒリズムに陥った多くの在日朝鮮人は、自分の出自を隠して生きなければならなかった。この映画でもそのような在日朝鮮人の姿が主人公春明を通じて如実に現れる。劇中、春明の同僚石田は、八百屋の久美子に好感を抱きながらも近づけない春明に「なぜ胸を張って歩かんのだ。昔ならどうか…お前はいつまで隠してるつもりじゃ」と問う。春明は「日本人が俺たちの足ば折った。胸を張って歩けというけど、差別される世の中で無理言うな」と答える。ここで、石田が言う「昔」というのは「植民地期」である。彼は、戦後朝鮮人に対する差別がなくなったように言うが、春明のセリフ「差別される世の中で無理な

32) 朴慶植(1992)『在日朝鮮人・強制連行・民族問題』三一書房, p.39 ; 井上厚史(2001)「近代日本社会における在日朝鮮人の自己認識 - 「文化国家」と「自己のテクノロジー」」『総合政策論叢』第2号, 高根県立大学総合政策学会, p.170 再引用。

こと言うな」で分かるように、朝鮮人に対するネガティブな認識は戦前と戦後を貫くものであった。事実、日本社会で朝鮮人は、戦前の「野蛮人」「劣等民」から、戦後「無用な存在」「第三国民」³³⁾「招かざる客」「悪者」として蔑視されてきた。³⁴⁾このような日本人の認識に対し呉林俊は、「戦後日本社会のすべての価値観が帝国主義的・封建的な思考から民主主義に変わっていたが、朝鮮人に対する認識は爪の垢ほども変わることがなかった」と批判する。³⁵⁾戦前の軍国主義から戦後の民主主義という大変化の中でも、朝鮮人に対する日本人たちの頑固なステレオタイプは、多くの在日朝鮮人をニヒリズムに陥らせた。また、これは個々人の民族的アイデンティティーの確立を妨げる根本的な要因となったのである。本作で春明も、朝鮮人が抱えていたニヒリズムによって日本人の美香子に近づけない。このような彼の姿は、日本人と朝鮮人の間に「支配者と被支配者」という戦前の二項対立的な関係がまだ存続していることを暗示しているのである。

この映画が製作された当時、在日朝鮮人問題が本質的に日本内部の問題であったにも関わらず、日本のマスメディアは、常に分担された朝鮮との関係で政治的に把握しようとした。彼らは、在日朝鮮人社会を民族主義・利己主義の代表でもあるかのように表象していた。特に1950年代後半の日本のテレビニュースなどでは、毎晩李ライン問題と在日朝鮮人の犯罪が報道され、日本人たちの記憶に韓国政府の不当性と在日朝鮮人の危険性を印象付けさせた。³⁶⁾

このような社会的状況からすると、この映画は時代の流れに挑発するような作品だと言える。何より、李ライン付近で操業する漁船の船員が在日朝鮮人2世というユニークな設定を通じて、朝鮮人でも日本人でもない彼らのアイデンティティーを事実に描写している。劇中、主人公春明は韓国と日本どちらにも帰属できない「境界人」として描かれる。例えば、漁労長の妻が韓国を憎み続けていると「向こうだって食えんから」「目の前で国の悪口をいうやつはぶっ叩いて投げ飛ばしたくなる」と言いながらも、一方では日本人に成り切ろうとしたり、ボクシングの試合では日本人選手を応援するなどの矛盾した姿を見せる。これは多重的で、混種(hybrid)的な2世たちの姿を端的に見せてくれる場面である。

特に後半では在日朝鮮人に対する韓国と日本両側の視線を通じて、彼らの姿を赤裸々

33) ここで第三人と言うのは、戦後日本に居住している朝鮮人や台湾人などの旧植民地国家の国民を指称する用語であり、日本人と旧植民地国民を区別する一つの範疇であった。しかし、闇市などが問題になるにつれ、朝鮮人に対する新たな差別と非難を象徴する用語として使われた。前掲書, 윤건차(2016) p.132.

34) 前掲書, 井上厚史(2001) p.175.

35) 呉林俊(1971)『朝鮮人としての日本人』合同出版, p.153 ; 前掲書, 井上厚史(2001) p.171 再引用.

36) 前掲書, 윤건차(2009) p.182.

に描写する。漁労長に春明が朝鮮人だと聞いた船員たちは、今まで通り漁業仲間として受け入れる。この時点ではまだ、彼らに春明が朝鮮人だという実感はない。しかし、李ライン付近で操業中に韓国の警備船が現れると、彼に対する態度は一変する。春明を見る船員たちの目が「漁業仲間の木村」から「朝鮮人の春明」に変わっていったのである。韓国の警備船の威嚇射撃で兄を失った船員松村が春明を見ながら「あちらさんのスパイが乗っ取るんじゃけん」と言うと、周りの船員たちも徐々に春明を疑い始める。松村が刃物を春明に振り回そうとすると、石田は「木村に罪はないんけん」と言いながら庇う。しかし、春明が飛び移ってきた警備官と話すと、石田の視線までもが変わり始める。

警備官 「この船はどうせ捕まるんだ。奴らをうまく引き渡せばお前は助けてやる。母国を裏切ることはしないだろうな」

春明 「なぜやたらに撃つんだ！」

警備官 「命令だから仕方がないね」

春明 「殺しあうのは嫌いだ」

警備官 「そりゃあそうだよ。好きな奴はいないよ」

春明 「警備官なんかどうしてやってんだ？」

警備官 「お前が魚をとるのと同じさ」

春明 「家族はいるのか？」

警備官 「親父が一人、百姓やってる」

春明 「みんな国じゃどうやってるんだ？」

警備官 「ラジオで日本の流行歌や浪花節を聞いてるよ」

春明 「まさか」

警備官 「ほんとうだ」

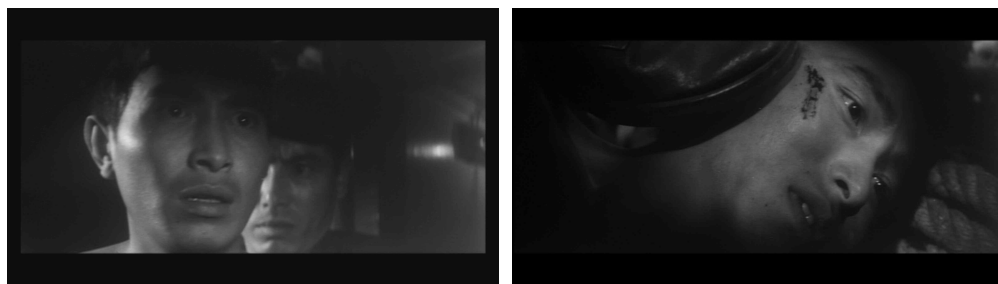
春明 「(ニヤリとしかける)」

(01:35:20～01:36:15)

船員たちは、陰悪な雰囲気の中で二人を見つめている。ここで二人が交わした日常的な会話でニヤリとする春明を見た石田はもう彼を木村として見なくなる。ちょうどその時、エンジンが止まり、韓国の警備船がまたも近づいてくると、船員たちはみんな助けにきた日本の巡視船に向かって海に飛び込む。春明も逃げようとするが、石田の銃口が向けられる。つまり、警備官との会話が春明を「漁業仲間の木村」から「韓国のスパイ」に変えたのである。置き去りにされた春明は、乗り移ってきたほかの警備官に撃たれて倒れる。警備官は

パンチョッパリと罵りながら春明の顔を踏みにじる。結局、春明は自分の祖国と日本両方に捨てられて死んでしまう。これは、当時在日朝鮮人をモチーフとした映画のほとんどがハッピーエンディングを迎え、かつ彼らに対する肯定的で楽観的なメッセージを発していたことと比較すると、極めて異例な結末である。何より、主人公春明が自分の祖国にまで捨てられる設定はととても興味深い。

〈図2〉 春明と警備官／踏みにじられる春明



資料: 00:01:36:34, 01:39:31

過去李承晩政権は、在日朝鮮人を李ラインと共に韓日会談のための圧迫カードとして位置づけただけで、彼らの法的地位などの処遇に関しては消極的な態度をとった。以降の朴正熙政権も、彼らを口実に韓日協定を妥結し、さらに在日朝鮮人の「学園浸透スパイ団事件」を捏造して特裁政権を維持した。つまり、これらの政権は在日朝鮮人を対日外交と政権維持の手段として利用しただけで、彼らがおかれていた劣悪な環境などには関心がない「棄民政策」で一貫したのである。

韓国社会は、在日朝鮮人に対し「同じ民族」「冷戦(反共)」「開発主義(成金)」といった固定されたイメージを拡散、再生産してきた。解放後、植民地歴史に対する集合的記憶(collective memory)の形成過程で、在日朝鮮人は韓国社会が志向する方向性によって有用な存在であった。言い換えれば、在日朝鮮人自体を理解するのではなく、韓国社会が培養する「歴史認識の枠」の中で形象化したのである。³⁷⁾特に、李承晩政権の「反日主義」と「反共主義」において在日朝鮮人はとても重要な手段であった。李承晩政権は李ラインに国家主権(national sovereignty)の概念を加え、反日主義と反共主義を政治的に利用した。この過程で帰国事業を支持する日本社会の左傾化や日本共産党

37) 권혁태(2007)「제일조선인과 한국사회 - 한국사회는 제일조선인을 어떻게 표상해왔는가」『역사비평』 제78호, 역사문제연구소, p.245-246.

と朝鮮総聯の活動などは、彼の専横を隠して大衆の支持を得られる最も簡単な方法であった。38) 実際、当時の多くの韓国人が共有していた日本／日本人に対する不信と警戒心は、現実的な対日認識として根付いており、在日朝鮮人に関する知識と理解がない韓国人たちに彼らも日本人と同等であると誘導し、レッドコンプレックス(red complex)を想起させる存在となった。つまり、当時の韓国人たちは対日認識の延長線上で在日朝鮮人を認識したのである。従って、劇中警備官が春明の顔を踏みにじりながらパンチョッパリと罵る行為も、当時の韓国社会が持っていた対日認識によって形成された在日朝鮮人に対するネガティブな認識が反映されたのだと言える。

このように、映画『あれが港の灯だ』は李ラインを背景として在日朝鮮人2世のアイデンティティーの混乱と、それによる苦悩を描いている。特に、境界人としての生涯を強いられた彼らの姿を韓国と日本両側の視線を通じて事実的に描写している。これは1970年代以降、在日朝鮮人が主体となり、民族的マイノリティとしての自画像を描いた映画の主なテーマとなっていた点からすると、本作が彼らの実相を直視したことの傍証となる。

4. おわりに

本稿では、映画『あれが港の灯だ』に再現された在日朝鮮人への眼差しを考察した。この映画を製作した今井正は、植民地期の末期、朝鮮人の監督崔寅奎と共に朝鮮人の戦争動員を扇動する二本の国策映画を製作した。ジャパニーズ・ネオリアリズムの巨匠であり、戦後の民主主義と反戦映画を象徴する今井正が、国策映画を製作したことはあまり知られていない。しかし、戦後彼はそのことを「自分が犯した一番大きいな過ちだ」と反省し、自分の作品で朝鮮／朝鮮人を重要なモチーフとして扱っている。特に、映画『あれが港の灯だ』は、彼の悔悟の念が最も反映された代表的な作品である。

戦後、在日朝鮮人運動の路線転換などを機に新たな在日朝鮮人観を形成した社会派映画の監督たちは、自分の作品で在日朝鮮人問題と帰国事業を主なテーマとして扱った。彼らが製作した映画で、在日朝鮮人は日本社会の民族的差別と偏見、貧困といった現実的な問題に挫けず、明るくて元気に生きる存在として定型化され、また日本人は、彼らを通じて自分の主体性を確立していくパターンが多い。これらの映画は、帰国事業を重

38) 前掲書, 오제연(2005) p.31.

要なテーマとして扱いつつも楽観的な態度で一貫している共通点を持つ。このような描写が在日朝鮮人問題を日本内部の問題として公論化しようとした点はある一定の意義を持つものの、当時の在日朝鮮人がおかれていた実相を事実的に描いたとは言い難い。映画の中の在日朝鮮人は、日本人の理想的な観念から「想像された他者」に過ぎないためである。

しかし、映画『あれが港の灯だ』は、同時代の映画とは異なり、冷静な眼差しで在日朝鮮人の実相を描いている。特に在日朝鮮人の売春婦玉順は、戦前朝鮮人の女性に強いられた「働く女性」のイメージが戦後も存続していることを表す、言わばポスト・コロニアリズムの存在である。また帰国事業を単に美化するのではなく、当時在日朝鮮人が抱いていた帰国に対する不安を客観的に収めている。何より、これを日本人ではなく「実在する他者」である在日朝鮮人を通じて描いた点は強い説得力を持つ。

本作は、李ラインを背景として韓日両国の挟間で苦悩をする在日朝鮮人2世の混種性と多重性を描写しながら、さらに、彼らに対する韓国と日本の視線を赤裸々に描いている。後半、主人公春明が乗った漁船が李ライン付近で韓国の警備船に拿捕されると、春明は同僚たちにスパイだと疑われ、結局彼は韓国の警備官に撃たれパンチョッパリと罵られて死んでしまう。このような設定には、当時の反日主義と反共主義の中で形成された韓国社会の対日認識が反映されている。つまり、韓国と日本どちらにも帰属できない「境界人」としての生涯を強いられた在日朝鮮人2世の姿を事実的に描いているのである。在日朝鮮人のアイデンティティー問題が、1970年以降に登場する在日朝鮮人の自画像映画の主なテーマとなっていった点からすると、この映画は在日朝鮮人を扱った映画の先駆的な役割を果たしたとも言える。

このように、映画『あれは港の灯だ』は李ライン問題と帰国事業などの在日朝鮮人を取り巻く問題を通じて、彼らの姿を事実的に描いている。もちろん歴史・政治的な視点からすると、本作が李ライン問題に関する韓・米・日三国の交錯関係を充実に描写したとは言い難い。しかし、戦後の日本映画で在日朝鮮人2世たちの実相を描いた嚆矢的な作品として重要な意味を持つ。この研究では主にナラティブや登場人物のセリフなどを当時の社会的脈絡と関連付け、在日朝鮮人の表象を探ってみたが、今井正の映画を研究する上でミザンセーンとモンタージュのリアリズム的な表現も欠かせないものだと考えている。従って、今後彼の多様な作品の分析を通じてその特徴を考察していきたい。

【参考文献】

- 권혁태(2007) 「재일조선인과 한국사회 - 한국사회는 재일조선인을 어떻게 표상해왔는가」 『역사비평』 제78호, 역사문제연구소, p.245-246.
- 김대근(2017) 「일제강점기 국책영화의 헤게모니 전략 - 조선영화령 공포 이후의 영화를 중심으로」 『인문콘텐츠』 제47호, 인문콘텐츠학회, p.117.
- 김종곤(2014) 「'재일' & '조선인'으로서의 정체성과 가치지향성 - 재일 조선인 3세를 중심으로」 『통일인문학』 제59권, 건국대학교 인문학연구원, p.31.
- 배규성(2013) 「이승만 라인(평화선)의 재고찰 - 해양법 발전에서의 의의와 독도 문제에서의 의미」 『일본문화연구』 제47집, 동아시아일본학회, pp.235-236.
- 오제연(2005), 「특집: 한일관계의 역사와 미래 - 평화선과 한일협정」 『역사문제연구』 제14호, 역사문제연구소, p.41.
- 윤건차 저, 박진우 외 역(2009), 『교착된 사상의 현대사 - 1945년 이후의 한국·일본·재일조선인』 창비, p.182, p.218.
- _____, 박진우 외 역(2016), 『자이니치의 정신사 - 남·북·일 세 개의 국가 사이에서』 한겨레출판, p.132, p.404.
- 임상민(2012), 「이승만 라인과 재일코리안 표상 - 영화 「저것이 항구의 등불이다」 론」, 『日語日文学』 제83권 제2호, 한국일어일문학회, pp.505-522.
- 한국영화데이터베이스(<https://www.kmdb.or.kr/db/per/00008525>. 檢索日2018.08.23.)
- 井上厚史(2001) 「近代日本社会における在日朝鮮人の自己認識 - 「文化国家」と「自己のテクノロジー」」 『総合政策論叢』 第2号, 島根県立大学総合政策学会, p.170-175.
- キャロル・グラック著, 梅崎透訳(2002) 「記憶の作用 - 世界中の「慰安婦」」 『岩波講座 近代日本の文化史 感情・記憶・戦争 1935-55年 2』 岩波書店, pp.200-207.
- 高柳俊男(1997) 「映像にみる在日朝鮮人」 『アリラン文化講座4』 文化センターアリラン, pp.10-11.
- _____(2005) 「日本映画のなかの在日コリアン像」 『歴史のなかの在日』 藤原書店, pp.236-237
- 崔盛旭(2010) 「今井正と朝鮮」 『スクリーンのなかの他者』 岩波書店, pp.163-188.
- 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』 第82巻, 日本マス・コミュニケーション学会, p.111.
- テッサ・モーリス-スズキ著, 田代泰子訳(2011) 『北朝鮮へのエクソダス - 帰国事業の影をたどる』 朝日新聞社, p.392.
- 外村大(2014) 「日本人は「在日朝鮮人問題」をどう考えてきたか?」 『ヨーロッパ研究』 第14号, 東京大学大学院総合文化研究科附属グローバル地域研究機構ドイツ・ヨーロッパ研究センター, p.57.
- 内藤寿子(2008) 「脚本家・水木洋子と映画『あれが港の灯だ』」 『湘北紀要』 第29号, 湘北短期大学, pp.99-102.
- 藤井賢二(2006) 「公開された日韓国交正常化交渉の記録を読む - 李承晩ライン宣言を中心に」 『東洋史訪』 第12号, 兵庫教育大学東洋史研究会, pp.62-63.
- 梁仁實(2003) 「戦後日本映画における「在日」女性像」 『立命館産業社会論集』 第39巻第2号, 立命館大学産業社会学会, p.47.
- _____(2004) 「戦後日本の映像メディアにおける「在日」表象 - 日本映画とテレビ番組を中心に」, 立命館大学大学院 博士学位請求論文, pp.31-32.
- 四方田犬彦(2001) 『アジアのなかの日本映画』 岩波書店, p.73.
- 渡辺直紀(2016) 「太平洋戦争期の日韓合作映画について - 今井正／崔寅奎の『望楼の決死隊』

(1943) 『愛の誓ひ』 (1945)を中心に」 『武蔵大学人文学会雑誌』 第48巻第1号, 武蔵大学人文学部, p.179.

週刊シネママガジン映画監督巨匠の歴史第30回今井正(http://static.cinema-magazine.com/old_page/kyosyo/imai.htm. 検索日2018.11.9.)

日本映画黄金対談今村昌平監督第1回(<http://www.bestlife.ne.jp/movie/taidan/imamura/01.html>. 検索日2018.08.31.)

DVD<あれが港の灯だ>東映株式会社

논문 투고 일자 : 2018. 10. 14.

논문 심사 일자 : 2018. 11. 07.

게재 확정 일자 : 2018. 11. 09.

< 要旨 >

今井正の映画『あれが港の灯だ』に再現された在日朝鮮人への眼差し

朴東鎬

戦後、日本の民主主義映画や反戦映画を象徴する今井正は、ジャパニーズ・ネオリアリズムの巨匠である。アイロニカルなことに彼は植民地期の末期、朝鮮人の監督崔寅奎と共に朝鮮人の皇国臣民化を通じて戦争参戦を促す二本の国策映画を製作した。戦後今井正本人は、このことを「自分が犯した一番大きな過ちだ」と反省し、幾つかの作品で朝鮮／朝鮮人を扱っている。特に、李承晩ライン問題を背景とした『あれが港の灯だ』には、そのような今井正の悔悟の念が最も反映されている。在日朝鮮人2世のアイデンティティー問題を先駆的に扱った本作は、戦後日本映画に再現された在日朝鮮人の表象研究において最も注目すべき作品の一つであると評価されている。従って本稿ではこの作品に注目し、映画に再現された在日朝鮮人への眼差しを考察した。そのため、まずこの映画と同時代の社会映画や教育映画に再現された在日朝鮮人像の相違性を探ってみた。そして、李承晩ラインと在日朝鮮人を取り巻く当時の社会的コンテクストを中心に、祖国と日本どちらにも帰属できない境界人としての生涯を強いられた彼らを、映画どのように再現しているのかを分析した。この研究は、差別社会日本を生きてきた在日朝鮮人の生涯と歴史を理解すると共に、戦前国策映画監督として知られている今井正を再照明する作業でもある。

The gaze on Korean Japanese represented in the movie
“That’s the light in the port” directed by Imai Tadashi

Park, Dong-Ho

Imai Tadashi is a great master of Japanese Neorealism known for his anti-war and post-democracy Japanese films. Ironically, at the end of the Japanese colonial era, he directed two nationally-run films with Korean director Choi, In-Gyu, which instigated Joseon people to participate in the war through the Japanese imperialistic policy. Imai Tadashi regretted this as “the biggest mistake he had committed,” and he treated Joseon and Joseon people as important motifs in various post-war films. His repentant attitude was best reflected in the movie ‘*That’s the light in the port,*’ which is based on the case of ‘Syngman Rhee Line.’ This movie played a leading role in revealing the identity issues of second generation Korean Japanese and is considered the most remarkable work for studying the representation of Korean Japanese in post-war Japanese films. Accordingly, I studied the viewpoints on Korean Japanese presented in this movie. I compared different images of Korean Japanese based on social conscience and educational movies of the same age as this film. Based on the issue of Syngman Rhee Line and the social discourse regarding Korean Japanese, I analyzed how this film represented the Korean Japanese who were forced to live as “border riders,” not being able to have either Korean or Japanese identities. This work helps understand the life and history of Korean Japanese who have lived through discriminative Japan society. It also sheds new light on Imai Tadashi who is known as the director of nationally-run films of the colonial era.