

1930～40年代の日本における文化表象の中の〈朝鮮人〉

—映像史料を手がかりとして—

有馬 学

はじめに—本稿の課題—

本稿は、1930年代から40年代の日本における植民地朝鮮および朝鮮人への視線のあり方を、主として写真・映画などの映像表現や文学作品などの文化表象を通して抽出し、それによって、植民地朝鮮という〈他者〉への認識がどのような特徴をもち、どのように変容していたかを検討しようとするものである¹。

1930年代から戦時体制期にかけての植民地朝鮮をめぐる文化表象に着目した研究は、文学研究を中心に数多くはないがこれまでも存在する。本稿はそれらに対して、以下の点でなにがしかの貢献をなし得ると考えられる。

本稿が主たる史料とする映像表現²は、1920年代以降に急速に高度化したメディアの展開の中で供給されたものである。高性能な小型カメラの登場やフィルムの性能の向上は、印刷技術の発展と結びついてグラフィズムという新しいジャンルを構成した。映画は大衆娯楽の王座としての地位を確立するとともに、芸術表現の新興分野として多くの才能を吸収した。そのような表現をめぐるテクノロジーの展開は、めまぐるしく変転しつつ輸入される芸術的諸潮流、マルクス主義の台頭を軸としたイデオロギー的な競合、それらを消費しつつ発展するメディアの展開などと絡み合って、複合的な表現の場を形成したのである。

重要なのは、労働運動の高揚や社会問題の発見に象徴される、第一次大戦後の新たな社会的現

¹ 本稿は2006年12月16日に成均館大学校東アジア学院で開催された日韓国際ワークショップ「解放後と解放前：連続と非連続」における基調報告を原型としている。同報告は「戦時期日本のモダニティと植民地へのまなざし—〈発見〉された〈朝鮮〉—」として、『昭和20年8月15日 植民地支配終焉と朝鮮解放の歴史像再構築—民衆史の視点から』（平成18年度科学研究費補助金（基盤研究（B））研究成果報告書、研究代表者・松原孝俊、2007年）に収録された。本稿は同論文に新たに史料を補充し、大幅に加筆したものである。

² 本稿が注目する映像表現は、写真と映画およびそれらにかかわる雑誌メディアである。本稿ではそれらの映像表現を歴史研究における素材、すなわち史料としてあつかう。本稿でいう映像史料とは、文献史料の理解を深めるために論文の中に挿入される図像のことではない（そのような図像は史料ではなく挿絵である）。本稿では、映像表現を構成する図像そのものが歴史叙述の一次的な素材となっている場合、それを映像史料と表現する。映像史料と称するからには、文献史料ではフォーカスできない素材や論点を引き出すことができるものでなければならないだろう。とはいえ、写真や映画のような映像表現を歴史研究の素材としてあつかう方法は、未だに確立されているとは言い難い。とりわけ本稿で使用する映画は、以下に明らかなように劇映画である。それがどのように史料たり得るのか。本稿はその意味で、日本近代史研究における映像史料（もしくは図像史料）論の試みでもある。

実が、これらの芸術表現にかかわるテクノロジーにとって好個の素材とされたことである。そして、植民地朝鮮と朝鮮人という素材もその例外ではなかった。本稿では、1930年代の日本に登場した新たな手法によるモダニズム表現に着目し、そのような表現手法を通してとらえられた〈朝鮮〉を取り出してみたい。それは、植民地本国のモダニティの視線を通してとらえられた〈朝鮮〉の検出である。そのような作業を通して得られる展望について、あらかじめ仮説的に述べておきたい。

第一に、1930年代から日中戦争期にかけては、それまでになかったような朝鮮や朝鮮文化への新たな関心が拡大した時期であった。たとえば文学研究者の鈴木貞美は、「日中戦争期の文芸には、異民族への関心があふれている。いや、異民族ないしは異文化への関心は、もっと以前から盛んになっていた」³と述べている。実際に日中戦争期には、それまでなかったような朝鮮や朝鮮文化への新たな関心の拡大が確認できる。雑誌メディアを見ただけでも、頂点と見られる1939年から1940年にかけては、さまざまな形で朝鮮への関心が表明されているのである⁴。

ここではそのような現象を、日本人がはじめて発見した他者としての〈朝鮮〉と考えてみたい。そもそも朝鮮自体が長い間、多くの日本人にとって満洲へ行く途中に通り過ぎる場所ではなかった。林房雄は1939年の『文學界』誌上の座談会で、関釜連絡船で偶然に同室となった老人から、「貴方も朝鮮をお見にならないのですか、内地から満洲や北支を視察に参られる方はほとんど朝鮮を素通りして満洲や北支ばかりを頭に入れられてゐるやうですが、これは大変お考へ違ひですよ」と語られたエピソードを披露している⁵。本稿の仮説によれば、そのような状況に重大な変化が生じたのが1930年代なのである。ここでは通り過ぎる存在から見る対象へという変化、すなわち日本人の視野の中で明確に他者として認知されるに至る過程に注目したい⁶。そして本稿の仮説的な展望によれば、そのような過程を明らかにする重要な手がかりを与えるものが、映像史料におけるモダニズム表現なのである。

第二に、本稿はそのようなモダニズム表現が、戦時期において抑圧されたのではなく全面的に開花したのだと考える(ここで言う戦時期は、1937年の日中全面戦争勃発から1945年の敗戦までをさす)。

³ 鈴木貞美『日本の文化ナショナリズム』(平凡社新書、2005年)、212頁。

⁴ それらのいちいちをここで取り上げることはしないが、たとえば文学の世界に限っても、金素雲訳編『乳色の雲 朝鮮詩集』(河出書房、1940年)が読書界に迎えられ、十数名の小説家の作品を集めた張赫宙他訳編『朝鮮文学選集』全3巻(赤塚書房、1940年)が刊行された。文藝家協会編『文藝年鑑 二六〇〇年版』(第一書房、1940年)に韓植「朝鮮文学の展望」といった記事が掲載されること自体、それ以前には考えられなかったことであろう。

⁵ 座談会「朝鮮文化の将来」(『文學界』1939年1月号)。出席者は秋田雨雀、林房雄、村山知義、張赫宙、辛島驍(京城帝大教授)、古川兼秀(総督府図書課長)、鄭芝鎔、林和、兪鎮午、金文輯、李泰俊、柳致眞。

⁶ 朝鮮や朝鮮人は、併合によって大日本帝国に内在化されたはずであるにもかかわらず、多くの日本人にとって見えてはいるが見てはいないもの、すなわち物理的に視野の中に存在してはいても、主体としての他者と認知されていないものであり続けたのではないか。それはたとえば、中国革命に深くかかわった日本人の一人である宮崎滔天が、朝鮮についてはほとんど何も語っていないことにも示されている。『三十三年の夢』に見られるように、アジア主義者滔天の自己形成に金玉均との出会いが重要な役割を果たしているにもかかわらずである。滔天が例外的に朝鮮にふれた文章「朝鮮のぞ記」を見てみよう(『宮崎滔天全集』第4巻、平凡社、1973年、初出は『上海日日新聞』1918年11月26日～12月4日)。これは1918年10月27日から11月6日まで、釜山、京城、仁川を訪れた旅行記であるが、その冒頭で滔天は、「朝鮮は私には要事のないところで、曾て一度も其地を踏んだことがなかつたのです」と述べている。旅行記としての内容そのものも、「禿山」、「乞食小屋とも思はるゝ農家」、「少しく富んで賑やかな場所は、いづれも全然日本町」といった、日本人によって反復され続けた感想がなぞられるのみであり、滔天の視線はそれ以上に朝鮮の内側に入っていこうとしない。それは多くの日本人の朝鮮観と共通したものだったのではないだろうか。

そのような視点から、ここではモダニズムとナショナリズムの親和性、その中に見られる〈近代〉性に注目したい。

近年の植民地近代性に関わる研究の特徴は、植民地における近代という現実の中に、特殊な〈近代〉ではなく〈近代〉そのものを見だし、そこから今日につながる〈近代〉への批判的視座を再構築しようとする点にある⁷。しかしそのとき、植民地本国の〈近代〉がどのような〈近代〉であるのかは、あまり問われていないのではないかと。後述するように、1930年代の日本に形成されたモダニズム表現は、新たな手法による多義的なモダニティの視線をもたらした。そのようなモダニティの視線は、戦時体制と親和的であり、それ故に戦時期において(抑圧されたのではなく)全面開花する。ここではまず、そのような一義的ではない植民地本国のモダニティの視線を通してとらえられた〈朝鮮〉の検出を試みる。そこから逆に、植民地朝鮮の現実にとって戦時期がどのような意味をもったかを検討することが可能になるだろう。同時にまた、モダニティの視線が朝鮮をとらえたということを通して、日本の戦時期に新たな照明をあてることも可能になるとと思われる。

第三に、したがって本稿は1940年前後の日本に展開された「朝鮮ブーム」が、一部の論者が言うような民族文化「抹殺」の裏面に咲いた徒花であるという見解をとらない。たとえば林容澤は、日本の読書界に歓迎された金素雲『朝鮮詩集』の評価について、次のように注意を喚起する。

こうした一貫性〔訳詞内容の一貫性〕の意味に加えて、『朝鮮詩集』の編まれた1940年当時の政治状況についても考慮しなければならない。いわゆる“内鮮一体”を旗印に進められた“創氏改名”“神社参拝”など朝鮮に対する民族精神・文化の抹殺政策の最中に、この詩集は生まれているからだ。『朝鮮詩集』の有する真の歴史的意味と価値とは、究極するところこのあたりに求めるべきだろう⁸。

渡邊一民もまた、「日本が『朝鮮ブーム』に湧いた1940年は、皮肉なことに、朝鮮知識人にとっては、『内鮮一体』という標語のもと権力によって強引に推進された、朝鮮語に象徴される民族文化抹殺の危機に直面し、後退につぐ後退をかさねねばならなかった年だったのである」と述べている⁹。

しかし当時の朝鮮知識人を方向づけていたのは、「民族文化抹殺」政策とそれへの対抗という二項対立的な言説空間の意識だけだったのであるだろうか。あるいはまた、朝鮮や朝鮮人に向けられた日本人の視線は、結局のところ「民族文化抹殺」に荷担するものにすぎなかったのだろうか。われわれにとっては、そもそも「内鮮一体」がどのような現実であったのかすら、実のところ明らかにされていないのである。

⁷ 代表的なものに、宮嶋博史・李成市・尹海東・林志弦編『植民地近代の視座 朝鮮と日本』(岩波書店、2004年)がある。

⁸ 林容澤『金素雲『朝鮮詩集』の世界』(中公新書、2000年)、9頁。引用中の〔 〕内は引用者による。以下同様。

⁹ 渡邊一民『〈他者〉としての朝鮮』(岩波書店、2003年)、11頁。

I. 「新興写真」がとらえた朝鮮人

1. 堀野正雄とグラフ・モンタージュの中の朝鮮人

はじめに、1930年代日本のグラフィズムを代表する写真家によってとらえられた、日本の中の〈朝鮮〉について検討したい。まず取り上げるのは、写真史の研究者によって近年再評価が著しい堀野正雄である。

堀野正雄¹⁰(1907～2000)は1930年代に台頭したいわゆる新興写真の代表的な担い手であり、写真集『カメラ・眼×鉄・構成』(木星社書院、1932年)で注目された。加えて『中央公論』や『犯罪科学』誌上に掲載されたグラフ・モンタージュと称される一連の作品は、今日でも評価が高い。グラフ・モンタージュの意味については後述するが、本稿の主題との関連でいくつかの経歴を付け加えるなら、堀野は1938年に朝鮮総督府鉄道局の依頼で朝鮮全土の撮影を行っており、また1940年には上海陸軍報道部の嘱託となっている¹¹。

1930年代の都市「大東京」をとらえた代表的な写真家である堀野正雄は、『中央公論』1931年10月号に、美術史家で「機械美学」という概念の提唱者であった板垣鷹穂と共同で、グラフ構成「大東京の性格」を掲載、続けて同年12月号の『犯罪科学』には監督・編集村山知義で「首都貫流—隅田川アルバム」を掲載した。『犯罪科学』は以後、毎号のように「グラフ・モンタージュ」と称するこの種の企画を掲載し、そのほとんどは堀野の撮影であった¹²。

1920年代末の日本で台頭した、堀野正雄に代表される「新興写真」は、ソフトフォーカスの絵画のような写真を追求するピクトリアリズム(絵画主義)を否定し、「写真の機械性にもとづくリアリズムの表現を追求する」¹³ものであった。このような写真芸術の動向はヨーロッパ、特にドイツに始まるが、村山知義ら大正期新興美術運動の担い手によって紹介されつつ、同時代的に日本にも影響を広げた。ストレート・フォトとも称されたそのような表現形式は、グラビア印刷技術の向上を背景に雑誌メディアと結びついて、グラフィズムという新たな表現ジャンルを形成していった。ライカやコンタックスなどの小型カメラは、レンズの目が都市の路地裏にまで入り込むことを可能とした。

このようにして新興写真は、1920年代以降の社会的現実や都市のモダニティ、テクノロジーの発展といった動向の自覚的な記録者であると同時に、それらにかかわる美学的な価値観の創造者となった。重要なのは、それが視覚的表現の大量消費と結び付き(印刷メディア)、それゆえに商業性(広告・デ

¹⁰ 堀野については、飯沢耕太郎『都市の視線 日本の写真1920-30年代』(創元社、1989年)、『日本の写真家12 堀野正雄』(岩波書店、1997年)、金子隆一「グラフ・モンタージュの成立『犯罪科学』誌を中心に」(五十殿利治・水沢勉編『モダニズム／ナショナリズム 1930年代日本の芸術』(せりか書房、2003年))を参照のこと。

¹¹ 前掲『日本の写真家12 堀野正雄』の略年譜参照。本稿では立ち入ることができなかったが、堀野の撮影した朝鮮は興味深い素材である。それらはこんにち、「朝鮮の婦人産業戦士」(『主婦之友』1939年12月号)、「綿を作る朝鮮婦人」(同1940年4月号)などの雑誌記事で見ることができる。本稿で取り上げる堀野の1930年代の前衛的位置とそれらの戦時期の活動は、無関係ではないと考える。

¹² 写真史の側から「グラフ・モンタージュ」を初めて本格的にとりあげたのは、註10にあげた金子論文である。ただし本稿が検討の対象とする堀野の「玉川べり」については、それ以前に拙著『日本の歴史23 帝国の昭和』(講談社、2002年)がとりあげている。『犯罪科学』に掲載されたグラフ・モンタージュのデータ一覧は金子論文を参照のこと。

¹³ 金子、前掲論文。以下、新興写真とグラフィズムの特徴については金子論文を参照した。

ザイン)と手を携えていたことである。新興写真の〈近代〉性は、社会問題への批判的な視覚表現であると同時に、高度な商業性を帯び、それゆえに政策プロパガンダにもきわめて有効であるという複合的な性格を、その出発点から内包していたのである。

以上に概観した新興写真の視線の特徴を前提に、ここでの本題に戻ろう。素材として取り上げるのは「玉川べり」(『犯罪科学』1932年5月号)である¹⁴。20頁にわたる堀野正雄の組写真を、添えられたキャプションによってあるストーリー(もしくは主張)に誘導するという構成であり、ストーリーや主張の表現法はさまざまだが、おおむね他の「グラフ・モンタージュ」に共通する手法である。構成者については、誌面では「シナリオ・北川冬彦¹⁵」と表記されている。

「玉川べり」は、砂利運搬船と思われる底の浅い帆掛け船が三艘連なった扉頁(図1)にはじまり、一見のどかそうな郊外風景(休日にブルジョアが遊びに行くところという含意)の描写から、カメラは次第に砂利採取の労働者に向けられていく。そこでは貧しいながらも親密な家族関係、過酷な労働、劣悪な住環境などが、ストレートな描写を通して強調されている。本稿にとって重要なのは、夫婦で砂利採取に働く労働者が朝鮮人であることが、画像によってあからさまに示されていることだ(図2)。

砂利採取はもちろん「大東京」建設¹⁶を支える底辺的労働である。1930年代初めには(おそらくそれよりずっと前から)、都市建設を支える底辺的労働者としての朝鮮人は可視的な存在であり、そのような労働を担う在日朝鮮人社会が、すでに東京周辺に確固として定着していたことを、「玉川べり」が視覚的に示しているのである。

同時にここでは、それらの現実に向かう企画の構成者と写真家の視線に注目したい。砂利採取労働は、河川敷の土を掘り、ふるいにかけてより分ける、すべて手作業の重労働である。そうした労働の姿に付されたキャプションは、「日の出前から職場について手先が見えなくなるまで」「しかも一日三十銭の支払ひは一ヶ月二ヶ月とのび勝ちで」とある(図2の見開き左側)。貧しい住居と子供たちをとらえた頁には、「これでいゝのか?」(図3)、そして最終頁では、破れたビラが貼られている鉄橋の橋脚の写真に、「ビラに書いてあつた筈だ」「夜明けは近づいたぞ!」というキャプションが添えられている(図4)。

都市をとらえた彼らの視線は、当時の左翼のそれであった。写真という技法や、それによってとらえられた都市の表情は、当時の文化的左翼の視線と親近的であった。「首都貫流一隅田川アルバム」(『犯罪科学』1931年12月号)に見られる堀野と村山知義のコラボレーションも、そうした傾向を示している。隅田川の流れに沿って構成されたモンタージュでは、視線は塵芥や都市の下層に向けられ、結果として都市(資本)による収奪の象徴として川が描かれる。大正末年にドイツから帰国して築地小劇場の前

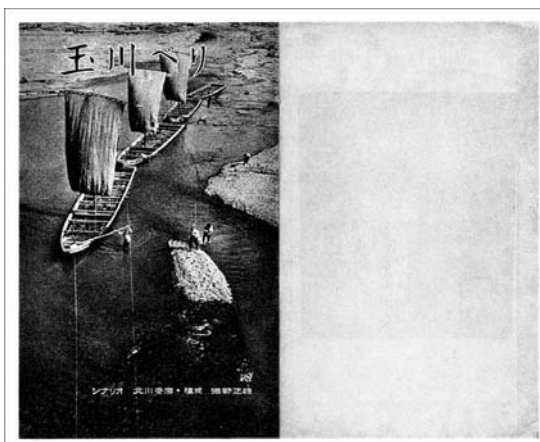
¹⁴ 「玉川」と表記されているが、いうまでもなく東京都と神奈川県の間を流れる多摩川をさす。

¹⁵ 北川冬彦(1900～1990)は詩人。ダダイズム、シュールレアリズムの洗礼を受け、短詩運動などを展開した。一時、プロレタリア作家同盟に参加したことがある。

¹⁶ 砂利はいうまでもなくコンクリート建築の資材として採取されていた。関東大震災からの復興を祝う帝都復興完成式典が挙行されたのは1930年3月26日である。1930年代は市部の拡張、郊外の開発、都心部の建築などによって、東京の都市化が急速に進展した時期であり、「玉川べり」はそうした状況を支えた底辺部分を印象的にとらえている。なお多摩川の砂利採取業の歴史については、新多摩川誌編集委員会『新多摩川誌／本編』中(財団法人河川環境管理財団、2001年)に詳しい。

また、多摩川流域における在日朝鮮人の生活史と労働運動については、朴慶植「在日朝鮮人の生活史—東京付近を中心として—」、同「多摩川と在日朝鮮人」(いずれも『多摩川と在日朝鮮人』〈ムルレの会、1984年〉)で語られている。ただしここでは、本稿が検討している「玉川べり」への言及はない。

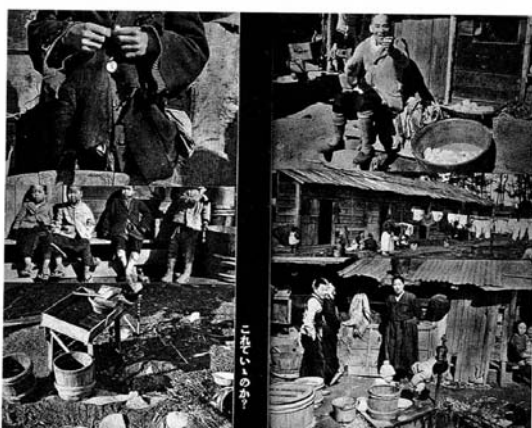
〈図1〉玉川ペリ①



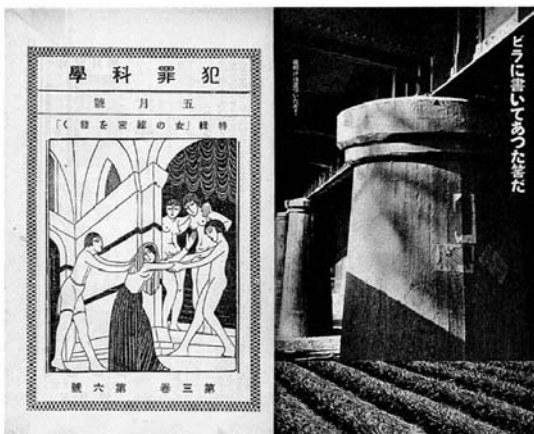
〈図2〉玉川ペリ②



〈図3〉玉川ペリ③



〈図4〉玉川ペリ④



(初出『犯罪科学』1932年5月号、『日本の写真家12 堀野正雄』(岩波書店、1997年)による)

衛的な舞台装置(ドイツ表現主義演劇「朝から夜中まで」)で一躍注目を集めた村山は、その後はプロレタリア演劇運動の担い手として、日本共産党系の文化運動の最前線にあった¹⁷。

もう一つ注目すべきことは、『犯罪科学』という媒体である。この雑誌は、「エロ・グロ・ナンセンス」という言葉に象徴された、1920年代から30年代にかけての都市風俗に便乗する編集を特徴としていた。つ

¹⁷ 本稿の観点からきわめて興味深いのは、村山が転向後に急速に朝鮮への関心を強めていくことである。「私は朝鮮の芸術に興味を持つてゐるので、機会を出来るだけのがすまいとしてゐる」(「朝鮮流行歌の夕」『文學界』1935年6月号)、「朝鮮には毎年でも行かうと思つて居る」(「春香伝(シナリオ)―朝鮮映画株式会社のために―」『文學界』1939年1月号)などと表明し、1939年には小説「丹青」を発表した(『中央公論』10月号)。また「春香伝」の何回かにわたる舞台化やオペラ化にもかかわっている。さらにわれわれの関心を喚起するのは、村山が1945年の8月15日の前後に、かなり長期間(3月～12月)にわたって京城に滞在していることである(村山知義『亡き妻に』(桜井書店、1947年)他)。村山はさまざまな意味で、植民地本国のモダニティがつくりだしたまなざしによる〈朝鮮〉の〈発見〉の重要な一翼を担っている。本稿ははじめ村山についても一項を設けたが、紙数の関係で省略せざるを得なかった。他日を期したい。

まり性風俗をあつかった記事が本来の(?)売り物なのである。

他方で『犯罪科学』のもう一つの顔は、ナショナリズムであった。「玉川べり」が掲載された前の号は、「生命線満蒙 資源と風俗」という臨時増刊号となっている。尖端的な芸術表現としてのグラフ・モンタージュが集中的に掲載された1932年は、「満洲国」建国の年であったことがあらためて想起されなければならない。

ここでわれわれは、「生命線満蒙」と「夜明けは近づいたぞ！」という二つの視線が、『犯罪科学』という媒体の上で同時代的に併存可能だったことに注目すべきであろう。1932年という記号は、満洲国建国に対応するものであるとともに、『日本資本主義発達史講座』(同年5月に岩波書店から刊行開始)とコミンテルンの「日本革命」に関するテーゼ(32年テーゼ)にも対応しているのである。このことは、メディアの技術革新をともなった先端的表現が、ナショナリズムにも左翼のスローガンにもなじみやすかったことを示しているといえよう。「エロ・グロ・ナンセンス」は、都市を眺める新しい形式に共振しやすかったというべきかもしれない。

本稿の主題に戻れば、そのような視線の先に、日本社会の中に暮らす朝鮮人がはじめて視覚的に表現されたことが重要である。新興写真に体现されている、芸術様式、テクノロジー、イデオロギー、都市化、資本などの諸要素に複合的に規定された、1920年代に現れ30年代に開花していく表現形式を、一括りに〈モダニズム〉と呼ぶことが許されるなら、そのようなモダニズム表現によってはじめて、日本人が朝鮮人を知覚したのである。しかもそのとき、朝鮮人は単なる珍しい風俗としてではなく、社会を構成する主体の一つとして、明確に認知されたのである。

2.小説「高麗人」と在日コミュニティ

そのような認知のその後のあり方を追跡するために、ふたたび多摩川の砂利採取労働に戻ってみよう。同じ素材の8年後を別の角度から示している興味深い文学作品が、島村利正「高麗人」である¹⁸。この小説は、多摩川で砂利採取に従事する朝鮮人のある家族を中心に、朝鮮人コミュニティを描いている。本稿にとってこの小説が興味深いのは、実地に取材したかなり詳細な情報が提供されているからだ¹⁹、その事実に即したと思われる部分は、「玉川べり」の世界に直截に接続している。

たとえば小説冒頭で主人公洪明煥を家族が迎えに行く場面では、「O電車の鉄橋」が登場するが、これは明らかに小田急電鉄であり、主人公を出迎えた駅は和泉多摩川であろう。「飯場の後ろは附近の村の人々が千丁耕地と称んである際限もなく広い田圃であつた」という記述から、砂利採取の現場は小田急鉄橋のやや上流、現在の調布市染地付近の河川敷と特定できる。多摩川流域で砂利採取

¹⁸ はじめ雑誌『文学者』に連載され(1940年7月号、8月号、10月号)、のち人文書院から単行本化された(1941年)。『島村利正全集』第1巻(未知谷、2001年)に収録されている。本稿では初出のテキストによる。

¹⁹ 島村の文学上の師である瀧井孝作は、島村の全集第1巻「月報」の中で、作品の成立事情を次のように述べている(「解説—島村利正君の小説—」)。「島村君は当時、和泉多摩川に住んで、それは島村君の夫人の実家で、それはまた多摩川の砂利採掘の事業をした家で、その方から島村君は、朝鮮人仲間と交渉があつて、彼らの生活をよく見抜いて、『高麗人』といふ長編もよく描けたわけだが。」
また朝鮮をはじめとする東アジア民俗文化の研究者野村伸一は、同じ月報に「『高麗人』にみる日常」という文章を寄せ、「高麗人」に描かれた結婚式の儀礼について、慶尚道風の結婚式を詳述したものであるとしている。実際に小説中では、主人公一家の出身地が「大邱から六、七里奥」と設定されている(連載第1回、25頁)。

が盛んであった地点の一つである。

主人公の洪明煥(19歳と設定されている)は、14歳の時叔父と日本に渡航し、天竜川の堤防工事現場で何年か働いたあと、多摩川の家族のもとに来る。呼び寄せたのは長兄の洪琮煥で、砂利採掘の飯場頭をしている。長兄のもとで母親の金須伊、姉の洪秀蓮、兄嫁の金在順が家族を営んでいた。

小説の興味深いディテールの一つは、朝鮮人社会の重層性がいくつかの角度から描かれていることであろう。たとえば、「琮煥の小屋から十五、六間ほど離れてゐるのだが、その中にちよつと大きなバラックが建つてゐた。それが砂利採掘業、村井六平の飯場であつて、飯場頭の琮煥は別に一棟を持つてゐるわけであつた²⁰」といった記述からは、琮煥のように一般の飯場労働者から抜け出して、ともかくも家族を食べさせてゆける地位を築いていた者の存在が確認できる。そしてさらにその上には、金春日という登場人物のように、「半島人の顔役とも謂ふべき、或る親方」もいたのである。金春日は砂利屋から古物商をやって、いまでは何でも彼に挨拶しないとこのあたりには住めないような実力者であり、琮煥の人夫の出し入れも金の手を通さなければならなかった(1-27～28)。金の家は飯場と違って多摩川の本流から少し離れたところにあり、「木村」という「内地名前」の標札がかかっていた。(1-42)

砂利採取と飯場の実態が描かれている部分も、史料的な関心で読むことが可能と考えられる²¹。明煥の母親の説明によれば、以前は「この多摩川の上下に、半島の者が二万人とかゐた」というが、いまでは「昔ほどぼろい儲けがなくなつただから、五千人ぐれえに減つちまつた」という(1-27)。ぼろい儲けがなくなったのは内務省の規制のためであり、「現在は採掘現場の入札制度になつてゐて、その許可をとるのが却々うるさい上、もし許可が下つても、地上から三尺と掘り下げの尺度が規められて、儲けが限定されて」おり、加えて「採掘日数といふのが指定されるので、その日数内に掘り上げないと大変」なのである(2-89)。

住居についてはどうか。「川原と千丁耕地の間、荒れ果てた草原地帯」には、「点々と半島人の小屋が建つて」おり、「草の中に埋れたやうに」なっているそれらの小屋には、「どの小屋にも必ず豚と鶏の鳴声」がしていた(1-38～39)。一帯はひとたび洪水が来ると影も形もなくなることがあるが、「ここらあ良え土地だからなあ、流されても流されても直ぐに続々とこんな小屋が建つ」のである。「大体内務省の土地だからなあ、お役人さまが大目に見てくれるだから、地代なんぞも要らねえといふもんだ」(1-39)というわけである。

それでも労働は過酷であった。「腰かける処も憩むところもない、まつたくの炎天」(1-32)での労働は、兄琮煥の説明では「言も云はずにガラガラやつたつて、四合掘るなあ重荷かも知れねえだ。一合の掘賃が四十五銭、それに砂に玉石、全部合せてまあ日に一円五、六十銭の稼ぎにやあなる」(1-33)はずだが、飯場頭の琮煥はそこから「一日六十銭の割で飯場代を差し引」(2-102)くのである。それに加えて彼のふところには十五日ごとの決済日に「己れの手当て三十五円」が入ることになっている(同)。

²⁰ 連載第1回、10頁。以下「高麗人」の引用にあたっては、連載の回数と頁を1-10のように略記して本文中のカッコ内に示す。

²¹ 作者は小説の中で、明煥(メハニ)、秀蓮(スヨニ)といった人名だけでなく、兄弟(ヒョグジエ)、料理屋(ヨリジョン)などの一般の名詞にも、しばしば原音を模したルビをつけている。そのような形式で小説のリアリティを担保しようとする手法から考えて、また前註の瀧井孝作の証言を考え合わせれば、この小説における生活環境、労働形態、習俗、権力関係などの描写は事実取材したものと考えて差し支えないだろう。

他にも興味深いディテールは数多いのだが、ストーリーに戻ろう。「高麗人」のテーマは、妾を持つ朝鮮人の親方(金春日)から、主人公の姉(秀蓮)が嫁に望まれたことをめぐる家族の葛藤である。秀蓮は兄琮煥の飯場で働く東北出身の「内地人」の若者と密かに恋仲であったが、朝鮮人社会の権力関係の中で、兄の立場を慮り一度は親方との結婚を承諾する。釈然としない主人公明煥は、琮煥や秀蓮の態度に切歯扼腕するのだが、どうすることもできない。

ところが物語のおわり近くで、姉は婚礼の夜、宴も終わって新居に伴われようとするそのときに、晴れ着のまま逃走するという思いきった行動をとるのである。姉を問いただそうとした明煥は、あらかじめ姉と示し合わせていた「内地人」の恋人に殴り倒される。作者は、走り去る二人を何かしら心が晴れたように見送った明煥が、追っ手を遮るように両手を広げて立ち上がる姿を描くことで、物語を終えている。

長編小説「高麗人」における作者の主題はクリアーである。そこでは新たに立ち上がる一つの主体が描かれている。「内地人」の若者と朝鮮人の娘が、古い因習の抑圧を打ち破って自らの意志に忠実に生きようとする。もちろんそのようにして立ち上げられる主体は、「内鮮一体」の国策イデオロギーに枠づけられたものである。連載第一回の冒頭には、「やがて島国にあがれる烽火に、十拳の剣共に奉戴て立勇める、新しき民族ありき」というエピグラフが添えられている。この神話的な外皮が、物語の寓意を際立たせるためのものであることはいうまでもなからう。

しかし本稿にとって重要な問題は、そこから先にある。恋に生きる若い男女の逃避行は、古くからあるありふれた物語装置にすぎない。普遍的といえれば普遍的だが手垢がつきすぎた物語は、何かしら新しい要素によって賦活される必要があるだろう。ここでは、それが多摩川で砂利採取労働にしたがう朝鮮人社会であることが重要なのである。神話的外皮に寓意をくるんだ、「内鮮一体」イデオロギーを体現する物語という虚構が、朝鮮人コミュニティの営む社会的現実によってリアリティをもって立ち上がると考えられたところに、われわれは着目すべきではなからうか。

そのように考えたとき、主人公洪明煥のパーソナリティの描かれ方も重要である。明煥はもとより高等教育を受けたわけではないが、ある種の知性を秘めた人物として描かれている。主体的な意志決定力をもつが、周囲への接し方は柔軟でおしつけがましくない。複雑な現実を受け容れてきたことは彼の内面にある種の陰翳を与えているが、しかし内には率直な力を秘めている。そのように造型された主人公の目を通して描くことで、立ち上がる主体の〈近代〉性が、知識人ではなく一般民衆の内面におけるそれとして印象づけられるのが、この小説の特徴なのである。

このような理解を前提に、「玉川べり」から「高麗人」に至る朝鮮人像を眺めると、そこに1930年代から40年代にかけての他者認識の積み重なりを見ることも可能だろう。「玉川べり」と「高麗人」は表現の技法も媒体も、そのようなものの存在を前提にすればだがイデオロギーも、全く異なっている。しかしわれわれはそこに共通する事実として、新しいものを求める芸術表現が対象として選択した同時代の社会的現実が、多摩川の砂利採取労働に従事する朝鮮人であったということを見るべきではないだろうか。それは1930年代から戦時期に現出した、日本人による他者表象の尖端的表現だったのである。

3. 安井仲治の写真作品における朝鮮人

1930年代の視覚芸術が、多様な表現の中に朝鮮人を形象化していたことを確認するために、日本の中の〈朝鮮〉を映したもう一人の写真家、安井仲治について見てみよう²²。安井も1930年代末に関西地方の朝鮮人集落とその住人を撮影している(図5)。撮影者自身によって「山羊と半島婦人」というタイトル²³が付されたその写真は、独特の迫力をもって観る者に

図5「山羊と半島婦人」(『日本の写真家9 安井仲治』(岩波書店、1999年)による)



迫ってくる。安井はすでに1928年に朝鮮人集落に取材した写真を発表しており、以後も断続的に撮影を続け、多数のネガが残っているという²⁴。

安井において日本の中の〈朝鮮〉に対する関心は、持続し続けたのである。

更に興味深いのは、1931年5月1日のメーデーを大阪中之島付近で撮影した一連の写真の存在である。これらの被写体が、安井の社会的関心の反映であり、同時に1930年代の「新興写真」が内包していた社会的視線の延長上にあることは間違いない。だが本稿にとって重要なのはそのような一般的な議論ではない。

安井の一連のネガの中には、メーデーに参加したと思われる朝鮮人女性の集団をとらえた、非常に印象的なくつかのカットが残されているのだ(図6、7)。それらはデモが中之島公園を出発する直前の、おそらくは最後尾に近く並んだ若い女性の集団である。

そこに映された朝鮮人女性がどのような集団なのかは、残念ながら明らかではない。もちろん戦前のメーデーに参加する朝鮮人労働者の姿は、特に珍しいものではない。法政大学大原社会問題研究所が所蔵する写真には、メーデーに参加する朝鮮人労働者をとらえたものがいくつかあるし、その中には朝鮮人と思われる女性活動家が警官に連行される姿も見ることができる。だが安井の写真の朝鮮人女性が示す雰囲気からは、そのような運動の昂揚感や緊張を読みとることはできない。彼女たちの姿には、メーデーをとらえたネガフィルムの中の数カットと説明されなければ、何の行列に並んでいるのか分からないようなところがある。このようなカメラの視線も、本稿の論点にとって無視できないものである。それ

²² 安井仲治(1903～1942)は大阪生まれで、関西を中心に活躍した写真家。戦後リアリズム写真の先駆とも呼ばれるが、シュールレアリスム的な作品など、多彩な作風を持つ。安井については、安井仲治『日本の写真家9 安井仲治』(岩波書店、1999年)、渋谷区立松濤美術館他編『安井仲治写真集』(共同通信社、2004年)、光田由里『写真、「芸術」との海面に 写真史一九一〇年代-七〇年代』(青弓社、2006年)参照。とりわけ『安井仲治写真集』は松濤美術館、名古屋市美術館の共催による展覧会の図録として編集されたものであり、キュレーターの実力が遺憾なく発揮された力作である。

²³ ネガケースに書き込まれた安井自身によるタイトルは、前掲『安井仲治写真集』のための調査によってはじめて明らかにされた。したがって、それ以前に刊行された『日本の写真家9 安井仲治』では「題名不詳」とされている。

²⁴ 前掲『安井仲治写真集』。

〈図6〉 1931年のメーデー(大阪中之島)①



〈図7〉 1931年のメーデー(大阪中之島)②



(渋谷区立松濤美術館他編『安井仲治写真集』(共同通信社、2004年)による)

は、メーデーに参加する朝鮮人女性を、1931年の日本社会において、極度に例外的な存在として考える必要がないことを示しているように思える。

安井の写真作品における〈朝鮮〉を考える際に、もう一つ付け加えるべき視点は、安井が残した作品はドキュメンタルな視点からのものだけではないということである。本稿の課題は写真芸術の作品論ではないが、それでも安井の写真をドキュメンタリズムのもたらした社会性という観点からのみ議論することは、適当ではないのである。安井は一面で戦後リアリズム写真の先駆者と位置づけられているが、同時にさまざまなオブジェを構成したシュルレアリスム的な作品(図8)や、画面構成や現像・焼き付けのテクニックによって抽象度を高めたような作品も数多く存在する。このことは、ドキュメンタルな社会派的



〈図8〉(構成 宇宙ゴマ)1938年 (渋谷区立松濤美術館他編『安井仲治写真集』(共同通信社、2004年)による)

作品も、「新興写真」の芸術表現の広がりの中に存在したものであり、そのような視線によって日本の中の〈朝鮮〉や〈朝鮮人〉がはじめて視覚的にとらえられたことを、改めて認識させるものである。

日本写真史の研究は近年めざましいものがあり、とりわけ1930年代以降の作家・作品研究の業績において著しい。さまざまな出版や展覧会によって多くの人にそれらの作品に接する機会がもたらされたことも重要な動向であり、本稿もその恩恵に浴している。しかしそれらの優れた業績においても、たとえば本稿がとりあげたような図像の中の朝鮮人という存在そのものについて、突っ込んだ議論がなされることは少ない²⁵。

本稿は、都市や機械や1930年代日本の社会的現実や、あるいはシュルレアリスム的な構成を写し

²⁵ だからといって、本稿はその非を鳴らそうとするものではない。むしろ政治史や社会史研究と、写真史や映画史、あるいは美術史研究が没交渉であることの問題性が指摘されるべきなのである。

た写真家の、同じモダニズム表現の視線が、同時に日本の中の〈朝鮮〉に向かっているという問題に着目すべきことを主張するものである。堀野正雄や安井仲治の場合は、その方法がより鋭角的になされていると言えるだろう。違う角度から表現すれば、そのようなモダニズム表現の視線によって、はじめて日本の中の〈朝鮮〉が視覚的にとらえられたのであり、それが〈朝鮮人〉を主体的他者として認識する途を拓いたのである。そのような認識は、朝鮮人自身が「モダン日本」の中で主体化していくプロセスとも重なっていると思われる。

Ⅱ.映画「綴方教室」に演出された朝鮮人

1.他者としての朝鮮人の発見

昭和戦前期における映像上の朝鮮人像として、写真以上に言及されることが少ないのが映画「綴方教室」における朝鮮人女性である²⁶。映画監督山本嘉次郎が劇映画「綴方教室」の中で試みた演出手法と、それ故に視覚表現としてわれわれの前に残された朝鮮人女性の姿は、本稿の観点にとって重要な意味をもっている。

以下での検討に先立って、綴方教育および「綴方教室」²⁷という映画そのものについて簡単に触れておきたい。

綴方は大正期から昭和戦後期にわたって実践された、主として小学校教育における作文(散文のみならず重要な分野としての詩を含む)、およびその指導を中心として展開された教育運動である²⁸。大正期以降、子供の自由な表現を促す教育運動として展開され、昭和期に入ると、児童の生活環境やそこでの現実(しばしば貧困)と向き合う表現を指導する生活綴方運動を生み、第二次大戦後も継続された。それらは多くの場合、熱心な教師の自発的な指導として展開され、国語という教科教育の枠を超えて生活指導の側面をも帯びていた。

重要なのは、鈴木三重吉の『赤い鳥』や百田宗司の『工程』『綴方学校』など、理論と作品評価を担う指導者と作品を掲載する雑誌媒体が存在し、それらを通して児童の綴方が作品として評価され、学校の外で一般社会の目に触れるようになったことである。綴方は作品として一般の大人を感動させるものとなり、作者やその生活環境そのものが注目を集めるようになった。

²⁶ そもそも、映画「綴方教室」に意図的に朝鮮人が映されている事実そのものへの言及が、管見の限りでは見あたらない。映画研究者による分析としては、原田健一「綴方と映画—重層化したメディアにおける意味の変容」(『Intelligence』7、2006年7月、20世紀メディア研究所)が、綴方を原作とする山本嘉次郎の二つの映画(「綴方教室」と戦後の「風の子」)を論じている。本稿はフィルムスタディーズの論文ではないので、原田論文とは観点がやや異なる。また原田論文でも「綴方教室」における朝鮮人を映した演出にはふれられていない。

²⁷ 本稿では原作の単行本を指す場合は『綴方教室』、映画の作品名を示す場合は「綴方教室」と表記する。また学校教育における教育法、作品、教育運動などを示す場合は、「綴り方」ではなく「綴方」と表記する。

²⁸ 綴方教育や生活綴方運動に関しては、戦前から今日に至るまで、教育学から文学に至る膨大な研究史がある。ここでは、植民地期朝鮮の綴方をとりあげたほとんど唯一の研究として、川口幸宏「植民地下朝鮮における同化教育実践研究試論—国語教育とりわけ綴方教育を事例として—」(『東洋文化研究』〈学習院大学東洋文化研究所〉10、2008年3月)を挙げておく。

そうした傾向の頂点として一つの社会現象にさえたのが、東京下町のブリキ職人の子であった豊田正子の綴方と教師の指導記録を収めた『綴方教室』²⁹である。1937年に中央公論社から刊行されるとベストセラーとなり、さまざまなメディアでとりあげられるとともに、綴方そのものが広く一般の注目を集める要因となった。左翼劇場の流れを汲む新築地劇団による舞台化が驚異的な成功をおさめ³⁰、川端康成は『朝日新聞』の「文芸時評」(1938年11月3日)で激賞した。他にも多くの文学者、評論家、学者らが『綴方教室』を絶賛したのである。

今日風ないい方をすれば、一種のメディアミックスといえる状況の中で、映画「綴方教室」も公開されたのである。監督は山本嘉次郎³¹、高峰秀子(豊田正子)、徳川夢声(父)、清川虹子(母)、新協劇団の滝沢修(教師)らが出演し、1938年8月に東宝から公開された。

本稿で映画「綴方教室」を取り上げる理由は簡単であり、映画の中に朝鮮人女性が登場するという事に尽きている。しかしながらそれは、監督山本嘉次郎による意図された演出のもとで登場するのであり、そのことの意味は本稿にとってきわめて重要である。以下、順を追って、わずか三か所にすぎない彼女たちが登場する場面を説明しよう。

第一のシーンは映画の冒頭近く、下校してきた主人公正子が、自宅である長屋が密集した地域の小さな空き地で、面白おかしい口上で笑わせる団子売りを見物するシーンである。そこで山本嘉次郎の演出は、団子売りを囲んだ見物人の中に、頭に大きな包みを載せた二人の朝鮮人女性を映し出している(図9)。彼女たちははじめ画面の端にさりげなく後ろ姿で登場する。その後カメラはやや彼女らの表情がうかがえる位置に回り込むが、その位置は依然として画面の左端であり、次のシーンで主人公がその場を離れることにより、画面からも消えてしまう。彼女らの画面への登場は、それですべてである。



〈図9〉映画「綴方教室」より①

²⁹ はじめ豊田正子を指導した教員の名前で、大木頭一郎・清水幸治著として1937年に中央公論社から出版され、1939年には大木頭一郎編・豊田正子著として同じく中央公論社から続編が出版された。戦後も数次にわたっていくつかの出版社から刊行されている。現在最も入手しやすいテキストとしては、教育学者の山住正己の解説を付した『新編綴方教室』が岩波文庫から刊行されている。

³⁰ 戦前戦後を通じて日本新劇界の象徴的な女優であった山本安英が主演し、1938年3月に築地小劇場で初演された後、東京、大阪、京都の大劇場でも成功をおさめ、地方都市でも上演された(木下順二編『山本安英舞台写真集・資料編』(未来社、1960年))。

³¹ 山本嘉次郎(1902~1974)は昭和期の日本映画を代表する監督の一人。PCL・東宝でエノケン(榎本健一)をはじめとする喜劇を量産し、戦時期には代表作とされる「馬」(1941年)、「ハワイ・マレー沖海戦」(1942年)などを監督している。

第二のシーンは、主人公が母親に叱られるシーンである。上に見た冒頭近くのシーンは山本嘉次郎の創作であるが、この母親に叱られるに至るエピソード自体は、正子の綴方と教師の大木顕一郎の記録によって知られる実話である。正子の綴方「にはとり」が大木によって雑誌『赤い鳥』に投稿され、掲載されるのだが、その中で正子は、父が仕事をもらっている有力者の家を「けちくさい」と語っていた近所のおばさんの話を正直にそのまま書いてしまう。当然のように有力者の女房から嫌みたっぷりの苦情が持ち



〈図10〉 映画「綴方教室」より②

込まれ、一度は『赤い鳥』掲載を誇らしげに吹聴した母親が、亭主が仕事を失うことを恐れて手のひらを返したように正子を叱るシーンである。玄関に座り込んだ正子を、母親が掃除していたほうきで叩こうとする。その玄関の外を白衣の女性が通り過ぎる姿が、ほんの一、二秒映し出されるのが図10である。

第三のシーンはその続きである。叱られた正子は共用井戸の手押しポンプのそばまで逃げ出すが、追ってきた母親はなおも叱り続ける。しかしほんの僅かに視線を動かした母親は、何かに気づいたように口をつぐむ。このとき母親の視線は観客から見て画面の右端に向けられており、カメラがその視線に沿うように引いていくと、そこに砧を打って洗濯している朝鮮人女性がとらえられるのである(図11)。

三か所に登場する朝鮮人女性のあつかわれ方は共通している。彼女たちは物語の展開そのものには何の役割も果たしていない。それどころか、彼女たちの存在をできるだけさりげなく描こうとする山本



〈図11〉 映画「綴方教室」より③

嘉次郎の演出は、その存在を観客にあからさまに気づかせることを避けているようにさえ思える。とりわけ第二のシーンは、光量が少ない家の中の人物に焦点を合わせたカメラで明るい室外を見るショットであり、そこを通り過ぎる白衣の女性はコントラストが弱くて観客には見づらいのである。おそらく多くの観客はそれと気づかなかつたのではなかろうか。

そうであるにもかかわらず、山本嘉次郎はなぜその他大勢の通行人のような朝鮮人女性を必要としたのだろうか。これらの朝鮮

人は原作には全く登場しない存在であり、山本の演出意図がそれを必要としたことは間違いない。そしてそのような演出のさりげなさこそは、山本の意図を物語ると同時に、本稿の視点にとって決定的に重要なのである。なぜなら、この時期この地域において、朝鮮人の存在が風景のごとく当たり前のもので

あったことは、さりげなさの演出によってこそ示されるからである。劇的な演出を排して映画全体をリアルなものたらしめるためには、その一带に当たり前に存在した朝鮮人を風景のように描写することそのものが、山本が必要としたものだったように思われる。

その点を確認するために、山本の演出手法をもう一度確認してみよう。本稿の観点からは、冒頭部分の手法が重要である。タイトルに続いて、にこにこ笑っている原作者豊田正子の姿が映される。単なる原作者名のクレジットではなく、本人の映像が示されるのはきわめて異例であろう。ここですでに、この映画がフィクションとしてのドラマ性に立脚していないことを明示しようとする意図が感じられる。次にスタッフ・キャストの字幕に続いて、舞台となる東京市葛飾区四ツ木という地域が、地名とともに地図上に明示される。そして映画は、荒川を渡る電車から撮影された実写風景からスタートするのである。

それらのすべては、この映画においては一種のドキュメンタリズムによってドラマのリアリティが担保されていることを明示したいという、制作者の欲望を示しているのではないか。そして三か所に登場する朝鮮人女性は、物語の展開とは全く脈絡のない、いわば風景として描かれることによって、ドキュメンタリな日常のリアリズムを強化する細部として機能しているのである。山本は、葛飾区四ツ木という空間に立てばそこに当たり前のように朝鮮人が存在する、そのような風景を描くことによって、現実のリアリティをドラマの骨格に据えようとしたのであり、それは日常のリアリティであるために、意図的にさりげなく演出されなければならなかったのである。

だがここでの日常のリアリティには、一定の留保が必要であろう。本当の日常として、すべての人間に文字通り当たり前に認識されている現象だとしたら、それらはことさらに演出として描かれる必要はない。そうではなく、日常のように描くことが表現技法として何らかの新しさを主張し得るという関係が成立していることこそ、われわれが注目すべき点なのである。すなわち、当たり前のように朝鮮人が存在するという現実とは、しかし表現技法の新しさを成立させる現実として、山本嘉次郎にとっては発見だったのである。そして本稿にとっては、そのような技法の発見を通して、日本の中の朝鮮が視覚的にとらえられたことこそが重要なのである。

付け加えるならば、第三のシーンにおける母親の視線の演出にも注意が払われるべきであろう。正子を少しヒステリックに叱り続けた母親は、あるものに視線を向けて口をつぐむ。そしてその視線の先には、親子の諍いなど知らぬ風の、洗濯する朝鮮人女性がある。この空間の中で、朝鮮人はすでに確固として存在する地域下層社会の隣人である。しかし長屋のコミュニティの一員ではない。隣の夫婦喧嘩も筒抜けの隣人なら、子供を叱っているくらいで口をつぐむ必要はないし、そのような隣人はトラブルにも参加してくるだろう。ここで朝鮮人は、すでに確固として存在し、日本人に認知された地域社会の隣人ではあるが、コミュニティの濃密な人間関係にとっては明確な他人なのである。

2. 外延としての植民地の「綴方」

以上に検討した内容を補強し、問題をより明確にするために、『綴方教室』の外延としての植民地における「綴方」と、その映画化に言及しておきたい。

最近の研究によれば、綴方教育運動は朝鮮の学校教育においても、相当に広汎な広がりを見せて

いたことが明らかにされている³²。それによると、朝鮮における綴方教育は1930年代前半にはすでに十分な実践の蓄積があったようである³³。そうした教師たちの、〈誠実〉な実践とは少し違うところで、豊田正子の『綴方教室』は植民地朝鮮にも波及効果をもたらす。

京日小学生新聞は1939年に「総督賞 綴方競争」なる企画をたてて綴方を募集し、約五万点の応募があったという。第一席を受賞したのは全羅南道光州北町公立尋常小学校四年生(執筆時)であった禹壽榮の「授業料」であるが、それは大きな反響をよび、ある篤志家は禹少年に対して育英資金を提供したという³⁴。

綴方の内容は、以下のようなものである。

筆者の禹少年は七十五才の祖母と暮らしているが、貧しいため授業料を払うことができない。両親は真鍮の箸や匙などを作って田舎まわりの行商をしているが、五ヶ月も帰らず、手紙もない。祖母は高齢で屑拾いをしてようやく暮らしているが、無理がたたって病気になってしまい、禹少年は近所の家にご飯を貰いに行くようになる。心配した祖母のすすめで、少年は長城の叔母の家に、片道六里の道を歩いて助けを求めに行く。親切な叔母にお金と米をもらって帰った少年は、三ヶ月分の授業料を持って学校へ行く。

先生は放課後に少年を呼んで、「君はほんたうに立派な生徒だ。さういふことはちつともはづかしくないのです。学級のお友達は昨日、君のために、級会を開いて、此の「友情箱」といふものを作ってくれたよ。お友達はこれから一銭でも二銭でも余ったお金をここに入れて、君の授業料にするのださうだ。」と優しく語りかける。「このお話を聞いて、私はほんとうにどうしていいかわからなかつた。たゞ、私の目の前にはお友達の顔々が神様のやうにたふとくうつつ見えまして。それでもお友達は今朝私にかういふことを、ちつとも話してくれなかつたかと思ふと、一そうたふとく美しく思はれた。」やがて父からも盆までにはかえるという手紙がお金と一緒に送られてくる。

「授業料」は、本稿が追求している視点とは別の次元で、感動物語として消費されたことは疑いない。それは多くの生活綴方教師の意図には反していたかもしれないが、京日新聞の仕掛けたメディアイベントとしては大きな成功であっただろう。それは『綴方教室』のもたらした社会現象の波及効果でもあった。そして、あたかも当然の成り行きのように、「授業料」は映画化されるのである。

映画「授業料」のフィルムは未発見であり、映画作品としての内容を知ることはできない。ただしスチール写真やポスター、広告などの資料が残されており³⁵、それらによっておおよそのイメージを確認す

³² 川口前掲論文参照。この論文は、綴方教育運動を担ったさまざまな雑誌メディアを渉猟し、植民地朝鮮の公立普通学校における綴方教育実践の事例(学校名、文集、指導者など)を検出している。さらにガリ版刷りの文集などの史料を用いて、二人の日本人教師の指導例を詳細に分析しており、非常に興味深いものである。なお同論文の文集一覧によれば、朝鮮人教師が指導者である場合もいくつか存在する。

³³ 同上。同論文に見る限り、雑誌メディアの論評としては、釜山公立普通学校の『ナデシコ』にたいする『教育・国語教育』の1933年7月号のものが最も早い。『赤い鳥』に公立普通学校児童の作品がはじめて取り上げられるのは1935年7月号であり、第一回全国小学児童綴方展覧会(1936年)には一等賞一名、二等賞二名のほか、尋常科二年以上の全ての学年から入選しているという(一等賞の上に特選賞、文部大臣賞がある)。

³⁴ 作品は禹壽榮「綴方 授業料」として雑誌『文藝』の1939年6月号に掲載されている。以上の経緯は同号の「禹壽榮君のこと」による。なお川口前掲論文には京日小学生新聞の企画および「授業料」への言及はない。

³⁵ それらは韓国映像資料院(KOFA)編『高麗映画協会と映画新体制1936-1941(고려영화협회와 영화신체제 1936-1941)』(2007年12月)に紹介されている。なお映画「授業料」は高麗映画社製作、東和商事配給、脚色・八木保太郎、崔寅奎と方漢駿の共同監督で、朝鮮人俳優のほか薄田研二(新築地劇団)が出演してい

ることができる。

〈図12〉映画「授業料」スチール①



〈図13〉映画「授業料」スチール②



(『高麗映画協会と映画新体制1936-1941』による)

スチール写真に見る限り、主人公の少年の貧しい家(図12)や教室のシーン(図13)などからは、「綴方教室」を思わせる部分もある。宣伝面から見れば、朝鮮版「綴方教室」として売ろうという意図は明白である。あるポスターは丹羽文雄と豊田正子を宣伝に起用しており、そこに用いられた豊田の感想は、「私は芝居や映画を見ても、めつたに泣かないが、この映画にはすつかり泣かされた。子供の素直な心と、友情の美しさに、心を打たれたのである」というものであった³⁶。

日本の映画雑誌において、「授業料」は同じ頃に公開された、やはり崔寅奎監督の「家なき天使」³⁷と並べて取り上げられ、良心的な作品として好意的に迎えられたようである。「授業料」を直接扱った批評は見あたらないが、たとえば鈴木勇吉は雑誌『映画旬報』の「家なき天使」紹介の中で、「前作「授業料」にしてもこの「家なき天使」にしても主題の捉え方には内地のスター本位のプログラム映画など大いに恥ぢなければならぬ真剣さがある」として、監督崔寅奎を高く評価している³⁸。朝鮮文化人の評価も同様であったらしく、『三千里』(1941年6月号)の「文壇人が選んだ」それまでの朝鮮映画ベスト・テンは、羅雲奎の伝説的なサイレント映画「アリラン」、朴基采の「無情」に次いで、「授業料」を第三位にあげている³⁹。

別の論者は、「授業料」や「家なき天使」は内地映画に伍し、総ての点に於て何等の遜色もない佳作であると評価する⁴⁰。彼があげる両作品の成功の要因は、「朝鮮映画の特殊性を明確に主張しな

る。

³⁶ 同上、74頁掲載のポスター。日本公開にも相当の期待がかけられたようであり、両者の他に横光利一や稲垣浩も宣伝に起用された(同70頁、76頁)。

³⁷ 「家なき天使」は、香隣園という施設を建設し、京城の「浮浪児」救済を实践した牧師・方珠源の実話に基づいて、西亀元貞が脚本を書いたものである。「授業料」と同じく、高麗映画製作、東和商事配給で、金一海、文藝峰、金信哉らが出演している。近年中国のフィルム・アーカイブで発見され、韓国の国立映像資料院によってDVD化されており、容易に見ることができる。

³⁸ 『映画旬報』30(1941年11月1日)。

³⁹ 西亀元貞「朝鮮映画の題材について」(『映画評論』1-7、1941年7月)による。なお西亀元貞は前註に見たように、「家なき天使」の脚本家である。

⁴⁰ 黒田省三「朝鮮映画雑感—「授業料」「家なき天使」の次に来るもの—」(『映画評論』1-7、1941年7月)。なお

かったことであり、「ローカルカラー」を断念したところに朝鮮映画の将来があるという。映画批評としての妥当性はここでは措くが、この主張が興味深いのは、植民地朝鮮の現代性という観点が評価の基準になっている点である。それはたとえば、「京城の本町通を歩いてみる朝鮮婦人を見ると成程衣服はチヨゴリを着、チマを跨いでゐるが—これも形や色に於て従来のもので違つて来てゐる—頭のパーマネントから足のさきまで何処にも朝鮮色がない。斯うした人々が映画の観客層を構成してゐる。」という現実に対応するものであった。

この論者は、「『授業料』『家なき天使』を止揚したとき、明日の朝鮮映画の飛躍がある」とも述べている。そして「止揚」の方向性は、さしあたり「内鮮一体」やその他の国策スローガンそのものではなく、もっぱら映画的主題の現代性に向けられている。注意すべきは、朝鮮映画人による現代的テーマの選択が、植民地朝鮮のみならず「内地」の批評や観客に受け容れられるための普遍性と関連づけられていることだろう⁴¹。日本国内における朝鮮映画への関心や需要は、1940年前後にはじめて成立したものであることを、あらためて確認したい。

このように検討してみると、1930年代に初めて日本人の中に成立した〈朝鮮〉への視線におけるモダニティの問題は、実のところ〈日本〉から〈朝鮮〉へという一方向の問題ではなかったことが浮かび上がってくるだろう。綴方という形式は、児童が日常をありのままに見つめ、それを文章として表現することを求める。そこでは創られたドラマではなく、日常的な現実のリアルな描写こそが価値化され、そのような行為が規範化されるのである。このような価値観によって方向づけられた基準の中で、日本人の視点から一定の評価を得たのが「授業料」や「家なき天使」であった。このとき崔寅奎らの朝鮮映画人は、日本人の批評に迎合するためにこのような作品を世に問うたわけではあるまい。そこに、「綴方教室」に象徴される認識枠組みの、一定の共有があったのである。

3. 『綴方教室』と戦時期における〈社会〉の浮上

以上に検討した内容を補強し、問題をより明確にするために、『綴方教室』の多方面での受け取られ方と、そこに共通する要素に言及しておきたい。本稿の文脈の中では、戦時期に成立したある価値観と思考方法の枠組みの中で、『綴方教室』が広汎な反響をもたらしたことが重要である。それらを確認することは、戦時期におけるドキュメンタリズムの含意に奥行きを与えらると思われる。そのことを見るために、まず社会科学者の評価を検討してみよう。

戦時期に独自の社会政策論を確立したことで著名な大河内一男⁴²は、『綴方教室』を次のように高く評価している。すなわち、「われわれが豊田正子の『綴方教室』にこの上もなく魅力を感じるの、それ

黒田省三は朝鮮総督府朝鮮史編修官。文末の略歴によれば陸軍中尉、元京城師団報道部員である。

⁴¹ ただし現実の観客動員という面では厳しいものがあつた。黒田は同じ文章の中で、「『授業料』は内地でも評判がいいやうだが、『家なき天使』の京城宝塚劇場での有料試写会は、入場者が蜿蜿長蛇の列を数町に亘つて作つた」として、李香蘭の明治座公演には及ばないものの「当時誠に前代未聞であつた」と述べている。しかし鈴木勇吉によれば、東京では「東和商事一流のはなばなしき宣伝」にもかかわらず、「各館の封切初日は大低調で、遺憾ながら朝鮮映画は興行にはむづかしいといふ結論をひき出してしまつた」という。

⁴² 大河内一男(1905～1984)は東京帝国大学経済学部助教授(当時)。社会政策学・労働経済学者。戦時体制に労働問題解決の契機を積極的に見いだそうとした戦時社会政策論(生産力理論)の旗手。戦後は東京大学教授、東京大学総長(1962～1968)。

が稀にみる素直さを以て一労働者家族の日常生活の連続を描いて「事件」を創作しなかった点にあると共に、また其処に描き出された家庭生活に於て、消費生活と勤労生活とが最も直接的に、最も鮮やかに関係づけられているからでもある。⁴³」

一人の少女が描いた労働者家族の日常生活が、帝国大学助教授の社会学者によってかくも高く評価されたこと自体が、〈画期的〉な出来事であろう。決定的に重視されたのは、それが「事件」を創作していない「日常」の記録だからである。さらに重要なのは、そのような記録がもつリアリズムこそが、この上もない「魅力」をもたらし、感動を与えることである。感動の源泉としての「日常生活の連続」。しかもそれは、プロの作家の技術的習練によって描かれた日常の瑣事ではなく、小学校児童の眼が〈ありのまま〉にとらえた労働者家族の日常なのである。

庶民の日常生活としての『綴方教室』に反応した社会学者は、大河内一男に止まらない。労使関係・社会政策の調査研究機関である協調会の調査員であった永野順造の『国民生活の分析』（時潮社、1939年）は、その中に『綴方教室』の生活構造という一章を設けている。そこでは、「『綴方教室』に於ける生活記録は単なる消費生活だけではなく、生産生活としての勤労生活と有機的に連関する全体としての生活記録である。否そうした全体としての生活を規定する背景をも取り入れるところの生活の記録である。」という評価がなされ、『綴方教室』に描かれた労働者家族の生活費の推計がなされている⁴⁴。

これらに見られるように、大河内らによる『綴方教室』の評価は、戦時期に台頭してきた思想的潮流と密接に関連するものであった。大河内の戦時社会政策論における発想の特徴は、たとえば次のような文章に端的に表れている。すなわち、「事変の刺戟がなかったならば労働時間、賃銀を始め災害、一般保健などの問題に対する合理的配慮は考へ得べくもなかったのである。〔中略〕これは、日本の伝統的なチープ・レーバーの疲労性を健全性に移す絶好の秋である。⁴⁵」

このような発想の根柢にある思考方法を、いま仮に戦時体制が生んだ〈近代〉⁴⁶と考えるならば、そこに見られる〈近代〉性は、さまざまな分野の表現活動に広汎に浸透していたものであった。ここでは『綴方教室』に直接かかわるものとして、元プロレタリア作家の窪川稲子によるルポをとりあげて、この項の検討を終わりたい。

⁴³ 大河内一男「国民生活の論理」（『戦時社会政策論』（時潮社、1940年））、237頁。

⁴⁴ 永野順造は当時協調会の国民生活調査に従事し、戦後も最低賃金の研究などを通して、労働組合の政策形成に影響を与えている。関谷耕一「戦時における国民生活研究」（『大河内一男先生還暦記念論文集 社会政策の基本問題』（有斐閣、1966年））、大河内一男『社会政策四十年』（東京大学出版会、1970年）など参照。

⁴⁵ 大河内一男「長期建設期に於ける我国労働政策の基本動向」（昭和研究会『長期建設期に於ける我国労働政策』（東洋経済出版部、1939年））、69頁。このような立場は、近衛文麿のブレーン集団といわれた昭和研究会のメンバーであり、1940年の大政翼賛会に行きつく新体制運動の流れの中にあり、日米開戦後も政策集団の一翼を担った大河内の政治的位置と切り離せないのだが、ここでは詳述する余裕がない。その間の経緯については、伊藤隆『昭和十年代史断章』（東京大学出版会、1981年）、同『近衛新体制』（中公新書、1983年）を参照のこと。

⁴⁶ ここでの〈近代〉は、慎重かつデリケートな手法で取り扱われるべき概念であるが、それを詳述することは本稿の課題ではない。筆者の考え方については、旧稿で不十分ではあるが、とりあえず「戦前の中の戦後と戦後の中の戦前—昭和十年代における『革新』の諸相—」（『年報・近代日本研究』10（山川出版社、1988年））、および『帝国の昭和』（講談社、2002年）を参照されたい。

窪川のルポは、実際に豊田正子が通った小学校を訪問したものである⁴⁷。窪川は訪問の動機を彼女らしく、「第一に綴方教室の生活が都会の下層の生活を映してをり、その小学校もさういふ地域にある、といふことが私の関心をつよく惹いた」と語っている。しかしそのことよりも、ここでは次のようなやりとり注目してみたい。豊田正子と同じように卒業すれば多くの児童が社会に出ることになる当時の高等小学校では、卒業前の女生徒たちに断髪を禁止するところがあったらしい。そのことについて、「こちらでは なんともおつしやつてみらつしやいませんか」と問う窪川に対して、校長は「いや、やかましく言ひません。それぞれ家の方の都合があるでせうから」と答える。窪川は特に何事もないようなこの回答に、「私ははつきり感じた。今日の小学校がその周囲の事情に応じてとる態度の実際的な功績といふやうなものを」と書くのである。

学校教育の中で、形式的な規範ではなく現実に応じた実際的な指導が行われていることを、窪川は簡単なやりとりの中から見出し、肯定的に書き残す。それは『綴方教室』の世界に対する窪川の批評であり、同時に山本嘉次郎のドキュメンタリズムや、「日常生活の連続」を価値化する大河内の視点に連続するものである。そしてそれこそが、日本の中の〈朝鮮〉を発見し視覚化した認識枠組みの特徴であったといえるのではなかろうか。

おわりに

本稿では、1930年代における〈朝鮮人〉の視覚的な形象化を素材に、それらの形象化をもたらした視線の意味を検討した。それは1920年代から30年代の広義のモダニズムに源を発し、戦時期に明確な形式をもつにいたった広汎な文化的領域における思考様式、認識枠組みの中で成立したものであった。

事実や日常の価値的な理解を通して、社会的現実の認識と現実への主体的働きかけに至る、そのような思考様式の成立によって、日本の中の〈朝鮮人〉は可視化されたのだといえる。このような見方は、そのまま映画『綴方教室』における、ドラマに持ち込まれたドキュメンタリズムの視線と重なっている。それが当たり前のように隣にいる日常的存在としての朝鮮人女性という描写をもたらしたのである。この日常的存在は、いわば新しく発見された〈日常〉である。ここでの日常を日常として描く視線は、たとえば山本嘉次郎が行った井戸端における視線の演出に見られるように、自覚的になされた行為(演出＝方法)であることに注意すべきである。

本報告の検討から浮かび上がるのは、戦争と親和的なモダニティと、それを介した〈主体化〉という問題である。他者としての〈朝鮮〉認識は、ともかくも〈朝鮮〉を主体として認知することであり、それは〈日本〉の自己認識にも影響を与える。すなわち日本と朝鮮の二重の〈主体化〉である。そこに、植民地問題を検討する際の、戦時期の独自の意義があると思われる。

本稿を終えるにあたって想定される批判に、二点にわたって答えておきたい。第一は、本稿が取り上

⁴⁷ 窪川稲子『綴方教室』の小学校(『文藝』6-11、1938年11月号)。

げたモダニティの視線は、たとえば朝鮮人集落の悲惨な現実をとらえていないのではないかという、ある意味では当然あり得る批判である。

それに答えるために、張赫宙の「朝鮮人聚落を行く」⁴⁸というルポルタージュにふれてみたい。これは、芝浦月見町、芝浦海岸通り、深川浜園町、深川千駄町、滝野川などの朝鮮人集住地域をルポしたものである。その中にはスラムというべき地帯から、「移住朝鮮人の中でもやゝ生活の上層に属する人々」の集住地帯までが含まれ、張が「最も朝鮮色の濃厚な密集地」と語る多摩川も登場する⁴⁹。

たしかに張赫宙が訪れた地域は、たとえば「丸棒と板切れとブリキの破片とで手製の小屋をつくり勝手に住まふやうになつて出来た部落」(芝浦月見町)である。張はその穴倉のような内部をたどりながら、「異様な悪臭と錯雑と交錯した柱や板が私の神経を焦立たせ、それ以上にはそこに居堪へしめなかつた」と告白し、「逃げるやうに」そこを出ながら、「その穴倉で生れ、大きくなる児童のこと」を考えるのである。

このような現実を具体的に明らかにすることも、われわれの重要な作業の一つである。だがそのような作業を実証的に行い、リアルなイメージを獲得するためには、材料が必要である。張赫宙のルポ自体がそうした史料であるのだが、それはある構造をもった視線によってとらえられ、語られたものなのである。したがってわれわれは、検討の素材を成り立たせている語りの構造に自覚的であらざるを得ない。そしてここでは、張赫宙の文章自体が、新たに出現したジャンルとしてのルポルタージュなのであり⁵⁰、そのような行為そのものが、本稿の視点を表現しているともいえるのである。

第二は、本稿が見た写真と映像を通して表れた視覚的な朝鮮人像に共通した、ある特徴が示すバイアスについてである。いうまでもなく、それらがすべて女性像であるという問題だ。直接的な理由はきわめて簡単であり、衣服(チマ・チョゴリ)によって異民族であることを容易に明示できるからである。その点については、それらを作品として形象化した視線があらかじめ内包する偏差を指摘することも、もちろん可能である。衣服による差異化に内在する民族やジェンダーへのバイアスも、それとして検討に値する問題であろう。しかしここでは明示的に隣人として他者を表象したいという作者の意志に注目したいのである。それは、植民地と植民地本国の社会的現実をとらえる、新たな方法の発見に結びついていたのでないか。そしてそのような意志は、1930年代に至るまで、明確に表出されたことはなかったと思われる。

⁴⁸ 『改造』1937年6月号。

⁴⁹ 張は多摩川の砂利採取労働を、「私の郷里の大邱附近の河川でも毎日のやうに見られる風景」と述べ、また「田圃のあちらこちらに点在してゐる彼等の住居は家の構造が朝鮮内の農家と寸分違はないもの」であり、「しかも、貧農の家屋そつくり」であると書いている。張が描く情景は、島村利正が「高麗人」で描いた多摩川とよく似ている。

⁵⁰ 『改造』の誌面ではタイトルの横に「ルポルタージュ」とあり、いくつかの写真と組み合わせられている。あくまでも文章が主体であり、写真は添えられたものにすぎないが、それでもこの形式自体がフォトモンタージュ以降のトレンドを受けていることは間違いないだろう。なお撮影者の山村一平は改造社員である。

批評文(柳承烈)

本稿は写真や映画のような映像表現物を「歴史研究における素材、すなわち史料としてあつかい」、1930～40年代日本の写真・映画などの映像表現や文学作品の朝鮮及び朝鮮人に対する視線を追跡している。特に「写真や映画のような映像表現を歴史研究の素材としてあつかう方法は、未だに確立されているとは言い難い」としながらも、写真と映画が歴史的現実を示すという前提のもとに特定の素材を強調させながら歴史的主体としてまで読み出そうとしている。

しかし写真と映画は企画者と演出者の「作品」であり、彼らの視線によって演出されたものであるため、文化表象の中に朝鮮人が登場するという「事実」よりは、演出者や企画者の視角と観点及び作品消費者の認識と理解の確認が重要である。このような作業は恣意的・先験的前提を下し、漠然と推定するような主観的方法よりは、客観性を担保する文献や資料を伴ってこそ歴史的アプローチといえる。

また映画や写真の中の朝鮮人の意味についての筆者の考えが何であるのか明確でなく、「朝鮮」の発見、初めて発見した他者としての「朝鮮」、日本の中の「朝鮮」、日本社会の中の「朝鮮人」、新しく立ち上がったもう一つの「主体」などの具体的内容がとらえられていない。著者の意図が近代的主体の確認・発見だとすれば、単に「発見」されることのみ留まっていたら「主体」とは言えない。一方的に「主体化」に固執するよりは、朝鮮人が当時なぜ静態的で受動的に観察され、発見される存在にならねばならなかったかを植民地構造の中に求める作業が必要なようだ。

筆者は近代と戦争の親和性、「近代」を生んだ戦時体制期の独自の意義に大きな関心を置き、一部転向した左派の視線を通じて、近代と近代性の広範な浸透を確認しようとしている。戦時体制期についてのシステム論的アプローチの延長という考えが浮かぶが、なぜこのような飛躍が必要なのか疑問である。戦時体制下でモダニズム的表現が「全面的に開花」し、広範囲な文化領域の思考様式や認識構造も明確な形式を備えることになったという点、および、モダニズムとナショナリズムの親和性の根拠と意味が確実ではない。ただ、小説『高麗人』について、『『内鮮一体』イデオロギーを体現する物語という虚構が、朝鮮人コミュニティの営む社会的現実によってリアリティをもって立ち上がると考えられたところ』に注目すべきだと主張するところで、「内鮮一体の実現」を確認しようとするのではないかと推定させられる。

筆者は日本の中の朝鮮人が「隣人としての他者」と表象されると見ている。内(日本)に該当する日本本土で敗亡直前になってはじめて朝鮮人の存在がとらえられ始めたという事実は、内(日本人)と鮮(朝鮮人)の間に横たわっていた明らかな差異と差別、「内鮮一体の実現」というスローガンが虚構であることを具体的に確認させてくれた。ところが筆者はこのことを逆に解釈し、近代的「主体化」にまで追いやっている。この時、近代的「主体化」が何を意味するのだろうか。

筆者は写真と映像の朝鮮人像が全て女性だという偏向を持つのは、「衣服(チマ・チョゴリ)によって異民族であることを容易に明示できるから」と簡単に処理してしまったが、植民支配者が被支配者を「女性」として「ジェンダー化」する植民支配の一般的イメージ化(表象化)に他ならない。女性として表象化された朝鮮のイメージが「非常に簡単な」問題に過ぎないとすれば、筆者自身朝鮮人の「発見」問題をやはり非常に「簡単に」認識・扱っていると見てもいいのだろうか。

批評文へのコメント(有馬 学)

はじめに、真摯な批評に感謝したい。批判の論点は、ほとんどが重要なポイントに触れている。それらは間違いなく、論文執筆にあたって私が自覚的に設定した論点である。したがってまた、著者としては批判の内容を簡単に受け入れるわけにはいかないのである。

問題の第一は、写真と映画の史料性についてである。残念ながら評者は、映画や写真という文化表象にどのように歴史的現実が編み込まれているのか、どのようにしてそれを解読することができるのかという問題と、映画や写真に映されているものが「事実」であるか否かという問題を混同している。私が提起したのは、1930年代以降に日本の文化表象の中に、かつてない規模で明示的に朝鮮人のイメージが出現したのはなぜか、またそれが意味するところは何かという問題である。

このような複雑でデリケートな問題を検討する素材として、具体的に映画と写真を取り上げたのであり、なぜそれが素材として適切なのか、どのような手法のもとでそれは史料たり得るのかについては論文中で紙数を費やしている。評者の批判は、それらの方法の妥当性を論ずることなく、映画や写真を扱っているが故に「恣意的・先験的」な作業だと難ずるのに等しい。

第二の問題は、そのような文化表象の中の朝鮮人のイメージの意味づけに関してである。そもそも評者には、1930年代以降の文化表象における朝鮮人のイメージが、近代日本においてはじめて登場した他者イメージとしての朝鮮人であるということについて、ほとんど関心が存在しないように思われる。それでは1910年の「植民地構造」も1940年の「植民地構造」も何ら変わるところはないという本質主義に陥ってしまうのではないか。なぜそう考えるかといえば、評者は1930年代から40年代にいたってはじめて朝鮮人の存在がとらえられはじめたという「事実」から、今さらのように日本人と朝鮮人の間の「明らかな差異と差別」を確認せよと主張しているからである。もし表象の時代的差異を貫いて植民地という〈本質〉の顕現しか確認できないとするなら、そもそも歴史研究の必要性など存在しないではないか。

第三に、私は評者のごとく「主体」という概念を何やら有難いものとしてとらえているわけではない。差異化、差別化の方法や様式は時代的條件によって異なるのであり、それは政治的・社会的関係の変化を表現している。そのことを意味化する作業なしに、「植民地構造」を論じても無意味である。私は1930年代、40年代における「差異と差別」に反映された政治的・社会的諸関係を特徴づけるために、「主体」や「主体化」という概念を用いたのである。そのことが理解されていないために、私が「内鮮一体の実現」を確認しようとしているなどといった驚くべき誤読が生じる。「内鮮一体」がイデオロギーであり、その意味で虚構であることなど自明ではないか。だがそのようなイデオロギーがどのような契機を通して正統化されるか(リアリティを主張されるか)は、時代状況によって異なるのである。そのような意味で私は、小説「高麗人」が示すものとして、「朝鮮人コミュニティの営む社会的現実」のリアリティが動員されているところに(それが有効であると観念されたところに)、時代的特徴を見ようとしたのである。

最後に付け加えれば、私は「女性として表象化された朝鮮のイメージが「非常に簡単な」問題にすぎない」などとは、一度も言っていない。写真と映像の朝鮮人像が女性であること自体は、衣服によって異民族であることを容易に明示できるという「簡単な」理由からであると述べただけであり、私の主張の力点が、そのようにして差異を表象しようとした映像作家の意志を問題にするとところにあるのは、容易に

理解できるはずではないか。そこで評者のように、植民地支配者が被支配者を「女性」として「ジェンダー化」する植民地支配の一般的イメージ化、という観点を持ち出すのは、それこそ「簡単な」一般化である。そのようなロジックそのものが、ジェンダー・バイアスを含んでいるのではないか。