

映画のなかのソウル表象

—— 1996年以降の韓国映画を中心に ——

梁 仁 實

要 旨

メトロポリスは映像が発明されてから、ずっとその対象とされてきた。しかしながら、1996年までの韓国映画はそのなかでソウル独特の都市イメージを作り出すことはできなかった。1996年以降の韓国映画はようやくソウルの独特なイメージを文化的想像力で描くことができたが、それはまた韓国の近現代史の影を反映するものであった。

本研究では、1996年以降韓国映画の流れを大きく「コリアン・ニューウェーブ」と韓国型ブロックバスター映画の二つに分け、そのなかのソウルのイメージについて考察した。まず、具体的な分析に入る前に、ソウルの歴史と現状について述べ、そのあと、実際の映画の事例を取り上げ、そのなかのソウル表象について論じた。

その結果、1996年前後に作られたコリアン・ニューウェーブのなかでソウルは、韓国独裁開発の歪みや脱政治化した空間であり、そのなかで、映画はソウル周辺都市やそこに住んでいる人々、女性たちを排除する空間としてのソウルを作り出したということが明らかになった。

また、1998年以降の韓国型ブロックバスター映画のなかで、ソウルは多国籍・無国籍都市として現れた。ソウルは1997年経済危機以降、韓国社会を変化させたグローバルな波により、トランス／ナショナル、あるいは、インター／ナショナルな都市へと、再編成された空間になったのである。これらの映画は、こうした再編成する過程のなかで北朝鮮とその人々や女性、地方からきた人々、ソウル周辺都市を他者化することでソウルの位置を確認しようとするものであった。結局、映画のなかのソウルという都市は、トランス／ナショナル、あるいはインター／ナショナルな都市のようにみえるが、いつでもトランスやインターを取り外し、ナショナルな都市へと切り替えることができる場所でもあった。こうした混沌と不安定な都市のイメージが映画のなかのソウルを特徴づけているのである。

キーワード：ソウル，韓国映画，トランス／ナショナル，インター／ナショナル，他者，コリアン・ニューウェーブ

(2006年10月11日論文受理，2006年12月1日採録決定 『都市文化研究』編集委員会)

はじめに

20世紀をいくつかのキーワードで表現するならば、戦争と移民、帝国、植民地であろう。これらのキーワードは19世紀末に発明され、20世紀に普及し、21世紀になった今も、ますますその威力を増している映像というものにより、格段に強い力を持つようになった。韓国の近現代史はまさにこれらの言葉で説明できるものであったが、そのなかでも首都・ソウルは韓国の近現代史を圧縮した形で、発展してきた。つまり、映画のなかのソウルの表象は韓国の自画像の縮小版であるともいえる。

本稿では韓国映画に大きい変化をもたらした1996年を前後にして制作された韓国映画とその後の映画を取り上げ、そのなかのソウルのイメージについて考察する。韓国映画のなかのソウル表象は映画が韓国をどのように想像しているのか、ということにもつながる問題である。また、ソウルの歴史は韓国の近現代史を投影したものであるが、映画のなかのソウルが様々な他者との対比のなかでいかにして自画像を作り出してきたか、についても検討していくことにしたい。ここで1996年以降の映画を対象としているのは、後述するように、このとき、映画テキストそのもの、そして映画をめぐる言説のなかで、コリアン・アイデンティティというナショナル・アイデンティティを発見しようとする動きが出てきたためである。「コリアン・ニューウェーブ」(以下、コリアン・ニューウェーブ)と呼ばれるこの動きは、1996年以前の韓国映画史とそれ以降の映画史をつなぐものであった。

1996年以降韓国映画のなかで、もう一つのキーワードとして登場したものが韓国型ブロックバスター映画であった。韓国型ブロックバスター映画は1998年以降韓国映画の主流となったものである。韓国型ブロックバスター映画という用語もコリアン・ニューウェーブと同様にナショナル・アイデンティティを発見しようとする動きの一つである。後述するように、韓国型ブロックバスター映画は制作される度、ハリウッド映画と様々な数字から比べられ、ハリウッド映画を超えたかどうかということが議論

される。観客動員数、制作費、スターの起用、これらの問題において、いかにハリウッドを越えたか、ということが問題とされたのである。

一方、1997年以降韓国を襲った経済危機とグローバルな資本の投入は人々の意識を変え、社会システムを変えたが、映画もその変化から自由ではなかった。この社会的変化は歴史や社会にも大きい影響を与えたが、そのなかでも映画のなかの変化は著しいものであった。例えば、1962年制定された映画法のなかの映画の事前審議制度は1996年違憲判決を受け、事前審議の代わりに等級指定（R指定）をしながら、特定の映画には等級指定をしないことによって、一般映画館では上映ができなくなるようにする等級保留条項を作った¹⁾。しかし、この条項は2001年違法であると訴えられ、制限的に上映可という法律になった。その代わり、制限的に上映可とされた映画と等級保留判定を受けた映画が上映できる映画館を作ることが明文化された。この法律により、事実上の映画事前検閲はなくなったといえよう。1996年以降韓国映画は「第三ルネサンス」を迎えるようになったのである。

このような韓国の政治的・社会的・文化的変化は映画の状況とソウルの状況をともに変えるものであった。例えば、すくなくとも1990年代半ばまでは韓国映画の中心地はチュンム口と呼ばれるソウルの江北にある所であったが、今、韓国映画の中心地となりつつある所は江南である。江南は後で後述するように韓国消費文化の中心地であるが、映画の中心地がここへ移ったということは、韓国映画が消費文化の一つとして位置づけられるようになったことを意味する。つまり、韓国映画の文化的、産業的構造が再編されたのである。いずれにせよ、ソウルは韓国映画の新旧中心地を持ち合わせている韓国映画の中心都市である。また、政治の民主化により、従来は考えることさえできなかった人権映画祭や女性映画再、労働者映画祭、独立映画祭などのものもソウルで開かれていることも注目すべきである。もちろん、1995年から始まった釜山国際映画祭や各地方都市で開かれる映画祭もあるが、まだ多くの映画祭はソウルで開かれている²⁾のである。こうした様々な映画祭は、

同一の場所で同一の時間内に海外の映画を招聘し、韓国映画と並んで上映することにより、韓国映画をより大きい枠組み、つまり、グローバルな枠組みのなかで考えるきっかけを提供した。

本研究では、こうした韓国の変化、ソウルの変化、それに伴う映画の変化を念頭におきつつ、具体的な事例を取り上げながら、そのなかのソウル表象について考えていくことにしたい。そのために、まず、都市と映像との関係について見てみたあと、ソウルという市がもつ独特な歴史とその歪みが出てきている現状について考える。そして、コリアン・ニューウェーブと韓国型ブロックバスター映画のなかで話題となったものを取り上げ、そのなかのソウル表象について考察する。なお、ここで取り上げる映画は、ソウルという都市を背景とするもののなかでも、とくに話題となったものが中心となっている。これらの映画は、開発独裁の歪み、ジェンダーと家父長制の矛盾、都市と地方の格差の拡大、ソウル周辺都市の他者化という問題を再現しながら、ソウルのイメージを作り上げているところに共通点がみられるが、この点に関して後で詳しく述べていきたい。

1. 都市と映像

では、ソウルは韓国映画のなかでどのように表象されてきたのであろうか。この問題を考える前にまず、ほかの国の映画が巨大都市というものをどのように具現化してきたのかということを考えてみよう。

ドイツの映画監督フリッツ・ラングが1927年に映画『メトロポリス』を撮って以来、映像は常に巨大都市を映し、観客にその姿をスペクタクルにみせてきた。日本では手塚治虫のマンガ『メトロポリス』(1949)と、それに基づくアニメ『メトロポリス』(りんたろう監督, 2001)で、巨大都市のイメージが映像化された。このように、古くから多くの映画が都市を想像し、そのイメージをスクリーンの上で広げてきた。高層ビル、資本家と労働者、階級と貧富の差、そしてヒューマニズムによる葛藤の解消はその映像のなかで共通の物語を提供した。

そして、ラングの映像が世のなかに出てから10年も経たないうちに、ドイツの哲学者でパリに亡命していたベンヤミンは都市と映像の関係について次のように語った。

安酒場・都市の街路・オフィス・家具つきのアパート・鉄道の駅と工場、そうしたもののなかで、われわれは救いがたく封じこまれてしまいそうだった。そこへ映画が出現して、この牢獄の世界を十分の一秒のダイナマイトで爆破してしまった。そしていま、われわれは、その遠くまでとび散った瓦礫のあいだを悠々と冒険旅行するのである。クローズアップによって空間はひろがり、高速度撮影によって運動が幅をひろげた(ベンヤミン 1982: 37)。

当時、パリは新しいデパートや商店街などが出現し、流行を先走るヨーロッパの中心都市であった。パリという都市のなかで、人々は資本主義と消費文化を楽しみ、映画を通して空間と時間を再認識するようになったのである。ベンヤミンは19世紀当時メトロポリスとして成長していったパリのなかで消費文化と資本をガラスのショーケースのなかで見ながら、映画を経験をした。しかし、ベンヤミンも映画『メトロポリス』のなかの都市も、自分たちの都市のイメージから明るい希望を見出すことはできなかった。

それから100年経った現在、映画は様々な自画像とそれから波及した他者像を作り出している。例えば、世界有数のメトロポリスである東京は日本映画のなかの自画像と、そこから様々な国の映画監督たちに引用され、新たな東京像が生まれた。具体的にいうと、日本が誇る映画監督の小津安二郎は『東京物語』³⁾をもってその名を世界に知らしめた。また、彼のこの映画は台湾の映画監督ホウ・シャウシェンにより、『珈琲時光』⁴⁾として甦る。しかし、1950年代の映画が描いた東京と、2003年代の東京はその背景が同じ下町といっても全く異なる様子をみせる。『珈琲時光』は東京に一つしか残されていない下町を結ぶ都電という交通手段を頻繁に登場させ、東京の下町の風景を映像のなか

で捉えた。しかし、ホウはその都電とともに、複雑につながっている東京の交通ネットワークも映画のなかで再現している。主人公は映画のなかで都電と私鉄、そしてJRに乗り換えながら、神田の古本屋にいたり、資料調査をしたりするのである。彼女は都電に乗るだけでは自分の意図する場所に移動することはできない⁵⁾。

この二つの映画とは異なり、アメリカの監督ソフィア・コッポラがカメラに収めた東京の風景である『ロスト・イン・トランスレーション』は雨の降る新宿の繁華街、六本木のクラブなどを映しながら、東京が欧米のどこかのメトロポリスと何の変わりもない街であり、それが故に欧米人には観光の対象にはならないことを示した。東京はヨーロッパからきた彼／彼女には魅力的ではなく、自分たちの住んでいる都市と同様のメトロポリスであり、グローバルな場所でもある。二人の主人公が泊まるホテルのバーでは欧米からきた歌手が欧米の歌を歌い、客はウィスキーを飲みながら、歌を鑑賞する。この風景は東京のみならず、どこかのメトロポリスでも見ることのできる風景なのである。主人公の二人はこのバーで初めて会話を交わす。女性主人公が日本にきて初めて日本らしさを感じることができる場所は京都である。京都の寺や神社で行われる結婚式は彼女の好奇心を引き起こす。

こうした東京をめぐる映画はそれぞれの立場から東京を映し、語り、その変わり行く風景を映像のなかに収めてきた。またドイツの映画監督ヴェンダースは『東京画』⁶⁾を通じて小津の映画に自分の考えを加えたテキストを完成した。このように東京は自画像を作り出し、その自画像からまた異なる東京像をほかの国の監督たちに提供してきた。

こうした映画のなかの東京像に比べて、ソウルは自画像が圧倒的に多い。その理由については、次のキム・ソヨンの説明が的をえていると考えられる。1994年に映画のなかのソウルのイメージについて興味深い論文を発表した映画研究者のキム・ソヨンは、映画のなかに登場するソウルのイメージは「都市の垂直性を強調するメトロポリス的都市のランドスケープの習慣に従っているだけ」であり、ソウル独特の都市文化は不在であると述べた（キム・ソヨン

1996：102-3）。また、彼女は同論文において、その原因は1960年代から続いている映画検閲が映画のなかのソウルを非現実的な都市として脱政治化させたためであり、したがって日本の映画監督の小津安二郎の『東京物語』や台湾の映画監督のエドワード・ヤンの『恋愛時代』のように都市物語の主人公にはなりえず、ソウルは匿名化されてしまった（キム・ソヨン 1996：103）とも述べる。東京やほかのアジアの都市がそれぞれ特有の都市文化を持っているのに比べ、ソウルは「非現実的な都市」とされたことでほかの国の監督たちには魅力がないところになってしまったのである。

また、このソウル独特の都市文化の不在は韓国の監督たちにさえも魅力を感じさせないものであった。例えば、ほかのアジアの国である台湾の映画監督たちが台北を、香港の映画監督たちが香港をそれぞれ独特なイメージとして作り上げている際、韓国映画はソウルについて独特なイメージを提供することができなかつたのである。ウォン・カーファイの『天使の涙』や『恋する惑星』、そしてフルーツ・チャンによる『メイドインホンコン』などが香港の煩雑な都市の姿を華麗なカメラワーキングで観客に見せたが、韓国映画はこうした自画像さえも見せることができなかつた。

しかし、キム・ソヨンがこの論文を発表してから10年近く経った今、韓国映画は大きい変化を遂げた。韓国映画は依然としてソウルを「非現実的な空間」として脱政治化させつつあるが、ソウルという空間をより「現実的な空間」つまり、政治的な空間として読もうとする試みも現れているのである。この10年間、ソウルを「非現実的な空間」としてしか描けなくさせていた映画法や映画検閲はなくなった。映画は文化商品として政府からも注目される輸出商品となり、韓国内でも商業映画のみならず、これに対抗しようとする独立映画も年々その数を増加させ、今、独立映画の制作本数の数は世界一となっている。この内外的变化は韓国映画のなかのソウル像についてどのような変化をもたらしているのだろうか。この問題を考える前に、まず、ソウルという都市の歴史と現状について考えてみたい。

2. ソウルという空間の再編

ソウルという言葉は韓国語で国の首都を意味するものであった。例えば、日本のソウルは東京というように、韓国語でソウルという言葉は固有名詞ではなく、一般名詞であった。ソウルが韓国の首都となったのは約600年前の朝鮮時代からであった。その前の朝鮮半島の統一国家であった高麗は開城(ケソン)を首都としていたが、朝鮮王朝からは漢城(今のソウル)が首都となったのである。

ソウル市の正式名称はソウル特別市である。こうした名づけは世界のどこの都市をみてもその例を探すことはできない特別なものである。それではなぜソウルは「特別市」となったのだろうか。その由来について、ソウルの都市計画に長くかかわってきたソン・ジョンモクは次のように説明する(ソン・ジョンモク2005: 25-31)。朝鮮時代ソウルの正式名称は漢城府であった。このあと、1910年から日本の植民地となってからはソウルの名前は京城府になった。戦後日本人が引き上げていったあと、韓国人たちはその名前をソウル市と呼ぶことにした。ほとんどの公文書でもソウル市という名前を使っていたが、それが公式的な名称ではなかった。なぜなら、当時、政府の機能を果たしていた米軍の地方行政庁が京城府という植民地時代の名前を使っていたためである。また当時ソウル市長は朝鮮時代の漢城という名前に執着し、自らのことを漢城市長であると呼んでいた。このため、警察は「漢城警察署」という看板を掲げていた。戦後一年間ソウルは公式名称を持ってない状態であったのである。しかし、この状況のなかで米軍行政庁は1946年8月14日に「特別発表」というものを出した。1945年から1946年までの間、米軍政は韓国人に人気を得られなかった。彼らが1948年までの間行った政策は韓国人が飢え死にしない程度の食料をアメリカから持ってきたことと、最小限の治安対策程度であった。そのなかで、戦後一年を記念して、米軍政は韓国人に人気を得るため、特別プレゼントをしようとしたものが、「特別発表」であった。

その内容は、第一に、ソウルは極東の歴史上

初めて一つの都市で市民たちが自主的に自治をし、自治憲章をもつ。第二に、ソウルは米軍政の長官であるA.L.ラッチ所長が本日発表した憲章により、キョンキドの管轄から独立し、「自由独立市Seoul-freedom independent city」となる。米軍庁の広報部長はこの発表が解放一周年にアメリカの米軍庁がソウル市民に与えるプレゼントであると表現した。しかし、この英文の文章を訳さないといけなかった米軍庁の韓国人翻訳担当は「独立市」という名前を使うことに戸惑いを感じた。すでに韓国は植民地から独立しているのに、なぜ改めて「独立市」という単語を使わないといけないのか、と彼は考えたのである。そして、そのとき、彼が思い出したのは1930年代末、ますます大きくなる京城府をキョンキ道から分離しないといけないと提案した京城府議会の意見について、キョンキ道の府尹が特別府制について検討してみると答えたというものであった。それで「ソウル独立市の設置」という英文は「ソウル特別市の設置」に訳された。1946年9月28日からソウルの公式名称はソウル特別市となった⁷⁾。ソウル特別市は名前の歴史からもポスト・コロニアルなおいを持っているのである。

現在、韓国の首都・ソウルは人口1千万人が生活している所であり、規模的には世界三位にランキングされるメトロポリスでもある。この規模は現在韓国の人口が約4千万人であるのに対して、その4分の1を占めるものである。600年前の朝鮮王朝のとき、首都になって以来、現在もなお、韓国の文化的・社会的・政治的中心地である。さらに、1999年の統計資料をみると、韓国全国の預金の52%、所得税の59%、法人税の52%がソウルに集まっている。

しかし、その面積だけを考えると、韓国でも五番目の都市であり、決して広いとはいえない。例えば、韓国一の面積を誇る都市はウルサン(蔚山)で、1,056.60km²、二番目がインチョン(仁川)で986.96km²、三番目が大邱で885.71km²、四番目は釜山で763.30km²である。ソウルは韓国五番目の面積をもつ都市であるにもかかわらず、人口は韓国一となっているのである。このようなほかの都市とソウルとの差異が生じた原因は韓国の開発独裁であった。

ソウルに人口が集まるようになったのは高度経済成長期からであった。1960年、韓国の全体人口の9.8%である244万人にすぎなかったソウルの人口は、1990年に韓国人口の24.8%である1千万人となったのである。こうした物理的変化は、ソウルの風景を変え、漢江を中心とした江北（カンブク）と江南（カンナム）に分けた都市政策が実施されるようになった。とりわけ、伝統的なソウルの中心地であった江北ではなく、当時、ほとんど開発されなかった江南を開発と消費の中心地とさせたのである⁸⁾。江南は1960年代までそのほとんどのところが畑だった。しかし、1960年代以降韓国政府がソウル江北の人口を江南に分散させるため、江南開発を始めて以来、江南の地価は急騰し、韓国不動産投機の対象となった。その理由について、ソン・ジョンモクは、次の七つの理由を取り上げている。第一に、江北に比べ、江南地域の地価はきわめて低いレベルであった。しかし、江北と江南をつなげる第三漢江橋が建設されることで江南の地価は急騰するようになる。第二に、江北の中心地である鐘路などから距離的に近かった。第三に、1950年の朝鮮戦争のとき、ソウル市民にとって江北から漢江を超えて南に避難していくことは至難なことであった。そして、また北朝鮮との戦争が起るかもしれないという不安がすくなくとも1980年代までは存在しており、江南であれば戦争になっても南に避難できるかもしれないという潜在意識があったのである。第四に、江南地域の区画整理計画が最初の計画よりも早いスピードで進められた。第五に、開発促進地区として設定されたため、税金が免除された。第六に、規模が大きかったため、無限に供給できた。第七に、橋、高速道路、政府関連ビル、地下鉄2,3号線の開通などの開発促進策が絶えなかった（ソン・ジョンモク 2003）。こうした理由により、江南の人口は急増した。1977年から1985年の間、江北の人口は32万7千人が増加したが、江南は126万6千人が増加したのである（ソン・ジョンモク 2003：282）。

こうして、韓国総人口4千万人のうち、4分の1にあたる1千万人が住むメトロポリス・ソウルは韓国の文化・政治・社会・経済の中心と

なってきた。そして、チュンム口に代表される映画産業やヨイドに集まっている放送産業、各新聞社の本社など文化的産業の中心もソウルに集まっている。2002年サッカーワールドカップのとき、世界のメディアに映ったレッド・デビルたちの姿はソウル市庁前の広場に集まったものであり、また独裁政権の時代、民主化運動で使われた催涙弾と火炎瓶で燃える街の風景もソウルのものであった。

メディアのなかに映る韓国のイメージはソウルに代表されるようになった。例えば、日本のなかの韓国イメージはソウルのイメージからくるものが多い。特に、近年急増しているソウル観光ツアーを中心とするテレビ企画もの、そして、韓流ドラマのなかの若者たちの恋愛物語に出てくる都市はそうしたイメージを具現化させている。また、日本のテレビや観光ガイドブックに登場するソウルは焼肉や宮中料理、格安の市場とエステなどに代表されており、日本で発行されている観光ガイドブック『韓国』の表紙は南大門が市場、カジノなど日本との差異を強調するものが飾っているが、そのイメージもソウルのものが多くなっている。

しかし、その一方でソウルはグローバリゼーションの最先端の都市でもある。例えば、グローバルな戦略で世界都市のどこにも出店しているスターバックスがその本国アメリカの次に多い支店を出しているところがソウルである。ソウルのなかで作られた「伝統の街 仁司洞」においてさえ、スターバックスは韓国の「伝統茶」を売っている店と並んで店を出し、常に若い客でにぎわっている。スターバックスが韓国に法人を作ったのは経済危機の最中であった1997年であり、その一号店の梨花女子大学店ができたのは1999年であった。1997年の経済危機は韓国のなかに多国籍企業が出店をする機会でもあったのである。スターバックス以外にもソウル市内を少し歩いただけで、すぐ世界的なコーヒー専門店を発見することができる。また、アウトバックやTGIフライデーなどの世界有数の外食チェーンを、ソウルで発見するのも容易なことである。

しかしながら、ソウルは前述したように、韓国の近現代史を圧縮してきたところでもあり、

ソウル特有の歴史も見られる。例えば、この都市の中心にあり、植民地の象徴であった朝鮮総督府の建物は1995年に壊されたが、未だ植民地の影は様々なところに残っている。植民地的近代と独裁政権が主導した近代はその中身を異にしながらも通じるものがあったし、その長い「近代化プロジェクト」⁹⁾ (尹健次 2002) は未完成のものである。この開発中心の「近代化プロジェクト」は1994年の漢江をわたる橋であったソンス橋崩壊事件¹⁰⁾や1995年の三豊デパート崩壊事故の形で、その矛盾が現れた¹¹⁾。ソウル特別市は「特別」な近代化の苦い味を経験してきたのである。この三豊デパート崩壊事故は韓国の歴史上もっとも大きな被害を与えたものとして記録された。死亡501人、負傷937人という規模の人的被害は、それぞれ9日、11日、15日ぶりに救出された三人の生存者たちを英雄化させた。このようにソウル市の歴史は韓国の近現代史のゆがみを反映するものであった。

そもそも朝鮮総督府の建物撤去は、1993年からのいわゆる「文民政府」というスローガンで当選した金泳三大統領の登場と深くかかわりがある。この政権の登場で、少なくとも外見上では独裁が終わり、韓国にもようやく民主主義が到来したかのようにみえた。金泳三大統領は在任中の間、「世界化と新韓国社会建設」に沿う政策を行ったが、この政策はソウルという都市空間を変えるものであった。「歴史を正しく立たせる」というプロジェクトの下、ソウルの中心にある南山復元事業が始まったのである。この事業で、南山のもっとも展望のいい所にあったいわゆる「外人アパート団地」が撤去され、1996年には国家安全企画部の建物も撤去される。そして、1998年には伝統家屋を復元した南山韓屋町が作られる。韓国において民主化とは、韓国の伝統を取り戻すナショナル・アイデンティティの復元を試行するものでもあったが、この試行はソウルという都市の空間を再編させることで具現化されたのである。

3. コリアン・ニューウェーブのなかの「新たな」ソウル

こうしたソウルの空間の再編について映画はどのように表象してきたのであろうか。その具体的な事例を考える前に、韓国映画のなかで起きた「特別」な変化をまず考えてみよう。1996年は前述したように韓国映画史においてもっとも重要な変化を迎えた年であった。その例として、映画法で定められた事前審議が違法判決を受けた以外にも、コリアン・ニューウェーブの再定義、釜山国際映画祭の始まり、韓国型ブロックバスター映画の登場、クィア¹²⁾映画の登場、第一回インディ・フォーラム映画祭の開催などがあげられる。

コリアン・ニューウェーブという言葉は第一回釜山国際映画祭で韓国映画を世界に知らせる目的で発行した『Korean New Wave』という冊子から生まれたものである。また、韓国型ブロックバスター映画という言葉は1997年からメディアを飾るようになるが、1996年の段階ではまだ使われていなかった。クィア映画の登場というものは、イギリス映画『マイ・ビューティフル・ランドレット』¹³⁾がようやく輸入に成功することから、そのように評価されるようになったが、韓国映画のなかでもホモ・セクシュアル間の不倫と恋を描いた『明日に流れる川』(パク・ジェホ監督)が封切りされた。しかし、まだ完全に映画に対する検閲がなくなったわけではなく、例えば独立ドキュメンタリー映画を撮ることで社会に発言してきたプルンヨンサン(青い映像)のキム・ドンウォンが捕まえられたのも1996年である。1996年に、韓国映画をめぐる状況は、表現の自由と素材の検閲が同時に行われていたが故に、まだアンビバレンスなものであったといえよう。

しかし、1996年に起きた韓国映画を巡る変化のなかで、もっとも注目すべきはコリアン・ニューウェーブという言葉が示す、「コリアン映画」というナショナル映画の再定義が始まったことである¹⁴⁾。コリアン・ニューウェーブは1980年から1995年までの間に作られた韓国映画を指す。映画研究家のキム・ソンアによると、1996年に起きたコリアン・ニューウェーブを

めぐる言説は、第一に、1980年代の民衆民族映画運動の影響を受けて社会的現実を反映したリアリズム映画を擁護するためのもの、第二に、1980年代半ばから商業映画を作り始めた新人監督たちの映画を定義するためのもの、第三に、コリアン・ニューウェーブから「韓国的なものやイメージ」に対する再定義をするためであった（キム・ソニア 2004：53）。つまり、この新しい言葉は、韓国映画史を一つの通史として捉え、そのなかで従来の映画と1996年以降の映画を一つの延長線上に見ようとする動きであった。この動きにより、従来の韓国映画と新しい映画は「コリアン映画」というナショナル映画の枠組みのなかで再解釈されるようになったのである。

こうしたコリアン・ニューウェーブは映画のなかのソウルの姿に新たなイメージを提供した。例えば、1995年、コリアン・ニューウェーブと呼ばれるなかの一人であった映画監督バク・クァンスの作品『美しき青年 チョン・テイル』は従来のソウルではない、「新たな」ソウルを再現してみせた。1970年、被服工場で働いていた22歳の青年のチョン・テイルは労働条件の改善を訴え、焼身自殺をし、韓国労働運動の英雄となった人物である。映画は実在人物であった彼の人生を「客観的に」みるため、1995年の視点からキム・ヨンスという弁護士をいれ、キムの目を通してチョン・テイルを見るドキュメンタリー的な手法をとる。この映画のなかでチョン・テイルは学費が払えず、高校をやめ、傘売りになる。そのあと、工場で働くことになった彼は自分より若い女工たちを見ながらこのままではいけないと思い、労働基準法について勉強しはじめる。ここでソウルは権力と学歴、金、地位のない人々に冷たい壁であった。また、ソウルは埃とミシンの回る大きい音のなかで1日15時間以上働いても基本的な生活の保障さえできないところでもあった。映画のなかでチョン・テイルは女工たちの現実を改善させようと走り回るが、ソウルの人々は冷たい反応しかみせない。難解な法律専門書を読み解くため、ソウル大学の前にいき、そこを通る大学生たちに友達になってこの本を読もうと誘っても断られるばかりである。彼が最後に選んだ

のは、ソウルの中心で焼身自殺をすることで自分の主張をする方法であった。

1960年代と1970年代にも女工を描いた映画や社会底辺の人々を描いたものはあったが、映画検閲はそれらの映画を軽い恋愛物や青春ロマンス物にさせた。しかし、この映画は従来の映画とは異なる女工たちや工場、そして、知識人たちの弱さを見せることで、異なるソウルの姿を見せた¹⁵⁾。つまり、この映画は1960年代から1970年にかけて、ソウルの姿を工場と労働運動対資本や知識人たちの場として再現したのである。しかし、この映画において、労働者たちの声は結局、弁護士の目と手によりようやく復元され、力を得ることができる。

この映画と同様に1995年封切りされ、話題となった映画が『灼熱の午後』（韓国語タイトルでは、『犬のような日の午後』）であった。この映画は、ソウルの江北にある安いアパートである暑い夏の日、停電が起こり、そのなかで女性たちが「反乱」を起こし、屋上に集まることからはじまる。夫になぐられ、逃げた女性を見て、集まってきたアパートの女性たちが屋上に集結するようになり、事態はますます大きくなっていく。そして、この事態を解決させるため、夫たちは警察を呼ぶという極端な選択をする。当時、韓国ではソウルへの人口集中と独裁開発により、電力が不足し、夏になると頻繁に停電を起こしていた。この映画は夫に殴られる妻（DVの被害者）、性同一性障害により社会から排除されかけている女性、クラブで働くことで蔑視されてきた女性、夫から蔑視されてきた女性などが集まり、自分のライフヒストリーを語り、そのあと、一人ずつ屋上から身を投げることで終わる。ここでソウルは安いアパートが集まっている開発途中の空間であり、それがゆえに頻繁に停電を起こす空間でもあった。開発の影、ジェンダー秩序の矛盾、家父長制の矛盾などが集まるアパートの屋上はソウルの縮約版でもあり、韓国の縮図でもあった。映画は「反乱」を起こした女性たちに、死という結末を選ばせ、社会から排除した。最初の問題の発端は妻に対する夫の暴力であったにもかかわらず、警察は彼女たちを責め、死に追い込むのである。

1996年前後にソウルを舞台とした映画は韓国社会のこうしたアンビバレントな状況や開発の影にフォーカスをあわせるようになった。しかし、上述した二つの映画が労働者問題、ジェンダー問題など韓国のなかでもっとも政治的・社会的テーマを描くことでソウルを再現しているのに比べ、コリアン・ニューウェーブの先頭と呼ばれるホン・サンスはソウル市民の日常を描くことを選んだ。彼は『豚が井戸に落ちた日』(以下、『豚井戸』とする)を制作し、都市という空間で生きる人々に焦点を当てた。彼は脱政治化したモダニズム映画の監督と呼ばれているが、この『豚井戸』には政治とは関係ないソウルの姿があらわれている¹⁶⁾。この映画は売れない三流小説家のヒョソプと人妻のポギョンとの不倫、そして、ヒョソプのことが好きな映画館のチケット売り子のミンジェ、ポギョンの夫である平凡なサラリーマンのトンウの4人の日常を再現するものである。この4人の登場人物たちは政治的・社会的問題と関係なく、お金の合わせて行動を取る。ヒョソプは原稿料をもらうため、一日中出版社を回る。ミンジェはお金を稼ぐため、映画館のチケット売り子やゲーム機械に声をいれる声優の仕事やモーニングコールの仕事をする。ポギョンは、スリに金を盗られ、友達に貸した金をもらいに行く。トンウは浄水器を売り、その代金をもらうため遠いところまで出張に行く。この4人は資本の暴力により苦痛を味わう人々である。彼／彼女らがお金に執着するのはソウルが消費都市であり、そこで生きるための金が必要であるためである。映画のなかのソウルは、高層マンションと屋上の家¹⁷⁾、ファースト・フード、焼肉屋、高速バスターミナルという空間で再現される。またこれらの場所はお金と人々の生活を結ぶ資本主義の欲望があふれる空間でもあり、ソウルの縮図でもあった。この4人が一つの場で会うことはなく、共通の物語も持たないまま映画は終わる。ソウルは匿名の都市であり、人々も匿名のまま生きていくのである。

『豚井戸』が出てから一年後の1997年、封切された『クリーン・フィッシュ』はソウルの開発の影に焦点を合わせた。ソウルの人口があふれていた当時、政府はソウルの人口を分散させ

るため、ソウルの北と南に新しい都市、いわゆる新都市を開発しはじめた。このとき、ソウルからくる人々により、元々その周辺部に住んでいた人々は若干の補償金をもらって追い出されていた。この都市開発は上述したソウルの物理的空間再編とともに、いわゆる首都圏の地図を書き換えた。この映画の登場人物たちは『豚井戸』の人物よりもお金に困っているが、ソウルではないその周辺部に住んでいる彼／彼女らには仕事を得るのは容易ではない。職種は限られ、場所も限られている。母親はマンションの団地を回りながら野菜を売り、兄はアルコール中毒の刑事であり、次男は重い障害を持っているため仕事はできず、妹は水商売に出る。主人公マクトンはクラブで働きはじめる。これらの職業は韓国の地方都市で選べる職種のすべてである。しかも、家族はばらばらで自分のことで精いっぱいである。この家族が一つになるのは、マクトンが自分の働いていたクラブの社長の代わりに人を殺し、その代価でもらった金が入ってからである。マクトンは殺人の報いで死んでおり、家族はそのお金で新都市に入る人々を対象に鳥料理屋を開店する。そして、彼らが住んでいた柳の木と畑の風景は高層マンションの団地に代替する。色褪せた家族写真は家族が経営する食堂の壁の上でレトロなインテリアのような飾り物となり、ノスタルジアを引き起こす役割を果たす。この家族のなかで唯一ソウルに「進出」していたマクトンは地方出身というアイデンティティを捨て、ソウル人になろうとした瞬間、ソウルの人々に排除されてしまう。マクトンがクラブ社長の代わりに殺人を起こしたあと、家族に電話をし、「幼いとき、赤い鉄橋の下の川でグリーンフッシュを探していた記憶が・・・」というシークエンスで、彼はソウル弁を駆使していた。映画のなかで訛りを使っていた彼が完璧なソウル弁を駆使するのはこのときのみである。ソウルにとってソウル周辺都市は他者であり、その関係は変わらないのである。

4. トランス／ナショナル？インター／ナショナル？

ソウルがいかにして他者を受容、あるいは排除していたかは1990年代末から韓国映画に大きい変化をもたらしたブロックバスター映画をみると、さらにその過程が明確にうかがえる。そのなかでもソウルをもっとも近代的な都市として表象した映画は『シュリ』（1998）である。『シュリ』は韓国型ブロックバスター¹⁸⁾という用語を普及させ、韓国映画の新しい可能性を開いた映画として注目された。『シュリ』の主な舞台はソウルである。ソウルは北朝鮮に対抗する南韓（韓国では朝鮮半島の南にある韓国という意味で国の名前を南韓と呼ぶ）の中心都市でもある。高層マンション、映画館、高層ビル、オフィス街、そして欧米化された露天カフェで人々は物を消費し、浪費する。そして、北朝鮮からきたスパイであるイ・バンヒはそのすべてのところにおいて高層ビルの屋上から市内に銃を向け、韓国の中心人物を殺していく。また、イ・バンヒのもう一つの姿であるイ・ミョンウォンは主人公のユ・ジュンウォン（ハン・ソンギュが演じた）の婚約者であり、大きい水族館がある金魚ペットショップの持ち主でもある。彼らはファミリー・レストランでの外食を好むなど、欧米化されたライフスタイルを楽しんでいる。また、映画のなかでは携帯やある家電会社のCMが流れ、人々の消費欲求を沸かせる。映画のなかでこうしたソウルの無国籍な消費都市性を非難するのは、北朝鮮からきたスパイのパク・ムヨンである。彼は、ユ・ジュンウォンとの会話のなかで「腐ったチーズにコーラ、ハンバーガーを食べて育ったお前たちが統一？くたばれ！我々は50年間騙されながらも、待ったんだ！」とソウルの消費文化を非難しながらも、ソウルのもう一つの特徴、つまり分断国家の首都であることを観客に喚起させる。ここでは韓国の消費文化や「進んだ」欧米のライフスタイルと、北朝鮮のスパイたちの練習の姿や飢えた子供達の顔を対比させることで、北朝鮮を他者化していく¹⁹⁾。

『シュリ』以外にも映画『スパイ リ・チョルジン』のなかで他者化された北朝鮮のスパイ

を見つけることができる。この映画のなかでリ・チョルジンは北朝鮮の食糧難を解決するため、韓国で開発されたという「スーパー豚」の遺伝子を盗みにきたスパイである。映画のなかで、北朝鮮は食料難に堕ちているが、この「スーパー豚」は一匹でも普通の豚の何倍もの子豚を産むことができるというものである。彼は1980年代の韓国映画が表象していた、地方から上京した「純朴で無垢な青年」の姿そのものである。資金と武器が入ったカバンをソウルのスリ集団に盗られ、自分より先にソウルにきていた先輩スパイとの待ち合わせの場所に、約束時間より一日遅れて現れる。彼はソウルの消費文化とグローバルな規模に戸惑うばかりである。1980年代までの映画が高度経済成長から排除されていたほかの地域やその人々を他者化したように、1990年代末の映画はグローバルな波と欧米化されるライフスタイルとはかけ離れている北朝鮮を他者として再発見したのである。

しかし、これらの映画は北朝鮮だけを他者化したわけではない。ここで注目したいのは2002年封切された映画『ソウル』である。2002年日韓国民交流記念作品として作られたというこの映画は、日本の東宝と韓国のサイダスが共同で制作したものである。

この映画は韓国人ベテラン刑事と日本からきた新米刑事が最初是对立するが、結局は協力し合って、犯人を捕まえるという話である。映画はソウルの観光ガイドブックのようにソウル市内を案内しながら、ソウルの地図を描いていく。映画のオープニングは長瀬智也が演じる日本から来た刑事の早瀬が韓国に逃走した犯人を捕まえ、日本まで連れて行く途中、ソウル市内で事件に巻き込まれることから始まる。最初の場面で空港が映り、飛行機の出発予定時間とそれぞれの目的地が電光板の上に並べられる。そのあと、ロッテデパートのお土産袋を手に持ち、走る早瀬が登場する。彼はその途中で、ソウル市内で車が暴走するのを目撃し、そこで容疑者の一人を殺してしまう。

韓国警察により、現場で逮捕された早瀬は72時間の滞在許可をもらい、犯人の特定を進めることになった。この72時間、つまり3日間の滞在許可というのは、三日後に開く日韓共同

銀行の開幕式とも重なる日程である。そのなかで、「民族の夜明け」という団体が警察本部の中央パソコンをハッキングし、日本の外務大臣を拉致する事件が発生してからは、韓国の捜査に協力することになる。ここで早瀬は韓国のベテラン刑事・キムに殴られるばかりであるが、その理由は「ここは韓国」という一言だけであった。年長者の前ではタバコを吸ってはいけない、指示に従わない、ご飯を食べるときは客が食べ始めてから食べる、年長者にご飯代や飲み代を払わせるなど、様々な「韓国式のイエイ（礼儀）」が彼と韓国人との距離を隔てていく。

その一方で、彼が犯人をみつけ、犯人の跡を追いつつ走るソウル市内は伝統的な古い市場や下町の風景をもっている。彼が拘束されている警察本部と日韓合同銀行は壁がガラス張りの現代的高層ビルである。そして、時間的にも空間的にも差異が感じられるこの二つの風景をつなぐのは日韓合同銀行がよくみえる路地にある屋台である。ここのおじいさんは日本語が話せる年配の人であるが、なぜ日本語が話せるのかという問いに「この年になったこの国の人々はみんな日本語が話せる」と答える。ここから歴史の問題が引き出されたりはしない。このおじいさんと早瀬を結びつけたのはおじいさんの孫であったが、この孫は「李氏家門の一人きりの跡とり」であった。映画の最後に、この「李氏家門の一人きりの跡とり」を守るのは早瀬であった。

この映画で早瀬が街で走る風景はハンゲルの看板が立ち並ぶ消費都市・ソウルの姿である。彼はそのなかで常に路地を走り、車が走る八車線を走っていく。この映画のなかではソウルらしき場所を特定するため、会議室でも警察本部でも会議室は常に高い場所にあるが、そこからはソウル市内が展望できる。昼はスモークで遠くまでは見られないソウル市内も、夜になるとネオンサインが光る都市の夜景にきれいに変身する。より詳細なところは、早瀬が作業をしている部屋の壁にはあってあるソウル案内地図である。この地図は頻繁に起こる現金運搬車の盗難事件は映画のなかで区域と鉄路、道路が表示されたソウル市内を提示し、線でつながった都市を視覚的にみせる役割を果たす。『ソウル』で

ソウルは人々の生活空間や住居空間ではなく、犯罪組織と警察、そして韓国と日本という国と国の間（インター／ナショナル）に人、金融、経済を交流（トランス）する場である。

ここでソウルの無国籍を描いたもう一つの映画『2009ロストメモリーズ』を考えてみよう。この映画は植民地支配がまだ終わっていないと想定し、2009年のソウルがまだ京城という名前を持っているという設定である。この映画の最初に「2009年京城」というクレジットとともに登場する風景は、看板が日本語になっていることを除くと今のソウルと何も変わらない。この映画ではソウルがまだ日本の植民地京城という設定であることを示すために、日本の漢字が書いてある看板の高層ビルとネオンサイン以外にも様々な装置を用意している。例えば、車が道路を駐車場化させているかのように渋滞している市内の姿が映るなかで、見せられる道路標示版は漢字と英語で記されている。「朝鮮総督府」や「本町一丁目」というこれらの表示は、まだ植民地支配が終わっていないことを示す記号となっている。その次のショットでは、パチンコの看板がクローズアップされ、市内の中心には豊臣秀吉の銅像が立てられている。これらの装置は今のソウルの看板からハンゲルを消すと、ほかの都市との差異はなくなるということを示しており、ソウルという都市がいかに特徴を持っていないのかも示している。映画のタイトルである失われた記憶（ロストメモリーズ）は、実は韓国が独立国であったというナショナルな記憶が失われたことを表象しているが、この記憶にまつわるものがソウルとかかわるものばかりであり、ソウルは韓国を代弁する都市となっている。

『2009ロストメモリーズ』とともに、ソウルの近未来を描く映画に『ナチュラル・シティ』という作品がある。この映画は2080年のソウルを描いているが、そこでは貧富の差はますます激しくなっている。ここで再現されるソウルの2080年のスラム街の風景は、漢字の看板が立ち並ぶ街や、そのなかの屋台や料理屋、赤い提灯が並び、香港のある街を思わせる。また、この人々が住んでいるスラム街には水上の木造の建物が並んでいるが、現在の東南アジアの都

市からイメージを借用している。その一方で、2080年のソウルの中心街となっているところはメトロポリスを再現してきた映画のなかの都市の風景と変わりはない。この映画は都市の中心街のイメージと全体的な物語のプロットを日本アニメ『攻殻機動隊 Ghost in the Shell』（押井守、1995）とアメリカの映画『ブレードランナー』（リドリー・スコット、1982）から借用した。ソウルの近未来の自画像は特徴を持たず、どこかの都市の姿の模倣になってしまっているのである。この都市の二つの表象は韓国映画のなかのオリエンタリズム的な視線を考察する上で重要である。映画のなかではスラム街対中心街のイメージを、東南アジアの都市イメージと「西洋」の文化商品から借用してきており、スラム街の住民としては子供、老人、体を売る女性が登場するが、中心街の住民は男性、専門職の女性が登場する。ここからもオリエンタリズム的な視線がうかがえるのである。

近未来におけるソウルのなかの貧富の差が示す風景は、1997年の経済危機以降韓国社会内から芽生えてきた不安感を示すものでもある。韓国では経済危機以降、若い世代の高失業率、中年層のリストラにより、生計を脅かされる中産層が急増し、ホームレスや援助交際という新しい流行語を作り出した。この社会的不安は、韓国という国はこれから果たしてどうなっていくのか、という議論を導き出した。この議論は様々な分野から行われていたが、その中心となったのは、共に経済危機に直面した東南アジアの国々との比較であった。韓国は経済危機から抜け出すことができなければ東南アジアの国々と同様のマイナス経済成長を記録することになるが、そうでなければ先進工業国になることができるというものであった。この映画が提示したソウルの未来像は、現在もなお行われているこうした議論の二つの立場を反映したものであると同時に、韓国の不安を表しているものでもある。ポストコロニアル研究者のホミ・バーバは被植民者における模倣とは植民者の真似をすることであると述べた（ホミ・バーバ 1994=2005）。韓国映画が描くソウルの近未来像は独自のイメージを作り出すにいたらず、既存の映画のなかのメトロポリスの模倣で、自分

の位置を確認しようとするものであった。

では、現在のソウルを映す韓国型ブロックバスター映画はどのようなイメージを提示しているのだろうか。2006年韓国映画史上最大の観客動員数を誇る映画『ケムルー 漢江の怪物』（以下、『怪物』とする）は今のソウルを映すものである。現在、日本でも上映中であるこの映画は、タイトル通り漢江に現れた怪物と、その怪物に娘を捕られた家族の奮闘を描いたものである。漢江はソウルの中心を流れる川であり、韓国の高度経済成長を、ドイツの「ライン河の奇跡」に真似て、「漢江の奇跡」と呼ぶほど、韓国を象徴するものでもある。また、前述したように、漢江はソウルの経済の格差、消費文化の格差を分ける象徴でもある。映画のなかで、ソウルは殺風景な鉄の橋とそこで自殺を図る者、またその風景と関係なく川辺でそれぞれの休日を楽しもうとする人々の姿がある都市である。そして、これらの人々が登場するときのスクリーンは灰色の都市を映る。

映画のなかで怪物が初めて現れた時、漢江には2006年のメトロポリスあるいは多国籍都市ソウルを表すかのように、韓国人のみならず、多様な国の人々が集まり、それぞれの母語で怪物について騒ぎ出す。これらの人々は怪物と同じように、解明できない言葉を放つソウルの他者である。このなかで漢江に突然現れた怪物に対抗する、つまり他者の脅威に立ち向かう「英雄」は、主人公ともう一人の米軍兵士である。映画のなかで怪物が現れた原因がわからず、この怪物がウィルスを持っているかもしれないと報告されたとき、米軍兵士は怪物に立ち向かった「偉大なる英雄」として韓国のメディアのなかで称えられるが、「無名の戦士」である主人公は怪物の血が顔についていたという理由で怪物同然の他者扱いとされるのである。

アンダーソンは「近代文化としてのナショナリズム」を表象するものとして「無名戦士の墓と碑」を取り上げた（Anderson B. 1991:9）。映画『怪物』では、怪物に殺されていく主人公の父親、そして自分より弱い存在である子供を守るため、自分から怪物の口のなかに入ることを決心した主人公の娘、火炎瓶を投げて怪物を倒そうとする学生運動経験持ちの、仕事をして

ない主人公の弟、そして決断力がなく重要な試合では銅メダルしか取れないアーチェリー選手の主人公の妹は、映画のなかで皆「無名戦士」となる。上述した1995年の10年前にソウルの歪んだ独裁開発の結果が生んだ三豊デパート崩壊事故が三人の英雄を生んだように、映画『怪物』は漢江に流れた毒物が生んだ怪物に、立ち向かう「無名の英雄」たちを作り出した。映画は韓国で最近起きた事件を暗示する様々なメタファーを入れることで、映画を見る人々が映画のなかの「無名戦士」家族に一体感を感じるようにした。この一体感は現実のソウルの街頭のなかで行われている集会ともリンクされる。すなわち、映画のなかでアメリカ軍により漢江の怪物が生まれたように、現実のなかではアメリカが持ち出したFTAと作戦統帥権との交渉に反対する集会がソウルの街頭を飾っているのである。ブロックバスター映画が脱政治化され、ソウルをほかのメトロポリスと変わらない都市として表象させてはいるが、依然としてソウルは火炎瓶と集会で燃えるナショナルな都市である。

このソウルの多国籍性あるいは無国籍性は1996年以前の韓国映画のなかの主流映画において見られるものとは異なるものであった。外国人労働者は1993年から韓国に入ってきており、女性問題や労働者問題なども大きく話題となったのは1990年代初め頃であったため、映画のなかでもこうした問題を自由に取り扱うことはできなかった。韓国において、映画は政治的・社会的産物であったのである。

では主流映画ではない低予算映画の場合はどうであろうか。低予算映画として話題を呼んだ『子猫をお願い』をみると、主流映画とは異なるソウルのイメージが登場する。日本でも上映された映画『子猫をお願い』のなかでは韓国一の湾岸都市である仁川が中心となっている。高校同級生である二十歳の3人の女性が主人公であり、この3人は家庭環境も性格も職業もそれぞれ異なるが、仲のいい友達である。この映画のなかでは外国人労働者たちがこの女性たちをナンパするシークエンスがあるなど、ソウルのみならず、仁川も多国籍都市に向かっていることを示す。しかし、仁川を離れ、高層ビルとオ

フィスが並ぶソウルの中心街が映ると、外国人の姿はもう存在しない。このソウル表象において、この映画も既存の主流映画と変わらないと指摘することもできる。がしかし、従来の主流映画と異なる点は、ソウルが中心ではなく、今までソウルの周辺都市でしか考えられなかった仁川というところから物語が進行されていることである。ソウルは仁川という「周辺」都市からソウルという「中心」に行くことで成功しようとするヘジュの欲望を満たす場所としてしか存在しない。彼女はソウルで成功するために、視力矯正手術をし、親元を離れ、ワンルーム・マンションの住居空間で暮らそうとする。親は離婚したいと騒ぎ出すが、彼女には親のことは関係ないことである。しかしながら、ソウルで高卒の女性が大手の株式会社で昇進することはまさに夢のような話であり、なかなかその夢が実現する見込みはみえない。この映画は高卒の女性がソウルの株式会社での昇進を保証する代わりに、別の選択を選んだ。つまり、家が崩れてしまったジヨンと大型サウナを経営する父親を手伝っていたテヒが仁川を離れることである。彼女たちにとって仁川は仮の居住空間であり、どこかにいくための港に過ぎなかった。目的地は決められてないが、生まれ育ったところを離れることで、既存の映画がみせる映画とは異なるエンディングを見せたことも特徴である。ソウルを背景とする映画の多くがソウルで生まれ育った人々がソウルを離れても結局ソウルに戻ってくる設定であったのを考えると、『子猫をお願い』は異色なものである。『シュリ』からはじまる韓国型ブロックバスター映画がソウルを破壊とテロ、北朝鮮からの脅威、怪物が登場する空間として表象したが、それでもそのなかの人々はソウルを離れてはいなかった。また、これらの映画は大体男性たち中心の物語であり、男性たちの友情を描き、その友情によりソウルが救い出される過程が描かれてきた²⁰。こうした文脈を考えると、『子猫をお願い』は新しい試みであるに違いないが、この試みが韓国映画にどのように影響を与えていけるのかという問題に関しては、もう少し時間が必要である。

おわりに

ソウルはその出発からポスト・コロニアルなおいを持っていた。ソウル特別市という‘特殊’な名称ができる過程はまさにその特別な歴史を反映しているのである。そして、その特別な歴史は韓国の近現代史を圧縮しながら、発展してきたものでもあった。映画もこの歴史的・政治的状況から自由ではなく、常にその影響を受けてきた。

本稿においては主に1996年以降の韓国映画を対象とし、そのなかでも大きい二つの流れ、つまり、コリアン・ニューウェーブと韓国型ブロックバスター映画というものに注目し、そのなかのソウルのイメージについて考察した。そして、コリアン・ニューウェーブや韓国型ブロックバスターが「新たな」ソウルのイメージを作り出してはいるものの、そのイメージがナショナルなものとなつがっていることも指摘した。コリアン・ニューウェーブのなかで、労働者たちは知識人の声により力を得ることができ、自己主張しようとした女性たちはソウルの安いアパートの屋上から飛び降り自殺をする。また、ソウルの人口の流入により、伝統的な生き方ができなくなったその周辺都市の人々はソウル内へ編入しようとするが、拒絶される。韓国型ブロックバスター映画のなかのソウルは人々が日常を営む空間であり、仕事の間であり、破壊やテロの脅威にさらされており、怪物が登場する都市でもある。しかし、映画はソウルに適應できない人々は排除されていき、北朝鮮や地方都市や女性たちという他者を作り出しては排除した。そして、こうした他者の排除により、ソウルはその自画像を獲得するようになる。しかしながら、ソウルの自画像は不安で混沌としたものであり、特定のイメージを持たないものであった。映画のなかでその不安を現すため、帝国から出発したオリエンタリズム的視線を借用する場合もあった。

そもそもコリアン・ニューウェーブは「新たな」韓国映画の流れを規定するものであったと

いうより、韓国映画史を一つの通史としてみようとした結果、生まれたものである。また、韓国型ブロックバスター映画という用語も、元々ハリウッド映画の特徴であったブロックバスターというものを、「韓国型」という修飾語をつけ、説明しようとしたものである。このように、この二つの「新たな」韓国映画の流れを説明する用語は、その言葉からしてナショナルなものであった。したがって、この二つの枠組みで説明されるこれらの映画はそのなかで、トランス／ナショナルな都市として国境を越えてソウルに集まった人々を登場させることも、インター／ナショナルな都市として国と国の間に置かれた無国籍な都市のようにソウルを表象することもできたが、それと同時に、ナショナルな都市に還元されてしまう恐れもあったのである²¹⁾。こうして、ソウルは不安定で混沌とした自画像を映画のなかに提供し、近未来像も作り出してはいるものの、まだ特徴的なイメージを持っているわけではない。韓国の近現代史の影、分断の影、そしてグローバルな波、開発独裁の影が混ぜ合わさったものとして、映画のなかのソウルのイメージは存在する。

本稿では韓国映画のなかのソウルのイメージについて考察した。しかし、ここでは都市イメージでもっとも重要視されてきたジェンダーイメージについては考察できなかった。また、韓国映画第二黄金期と呼ばれる1960年代の映画や独立映画についても考察することはできなかった。これからの課題にしたい。

注

1. 厳密には、1962年の映画法の根幹は植民地時代の映画法に基づくものであった。1939年日本で制定された映画法を元に、その翌年である1940年、植民地朝鮮でも「朝鮮映画令」が朝鮮総督府令として発布された。その内容は、映画制作・配給の許可制、文化映画・ニュース映画の上映義務化、映画関係者たちの登録制、戦争協力映画以外は禁止するというもの

だった。一方、1962年に韓国で制定された映画法は映画関係会社及び関係者たちの登録が主な内容であった。1963年第一次改正が行われるが、ある程度の条件をそろえた会社、すなわち企業化された映画会社だけが映画を制作できるという内容のものであった。これにより、21社の大小映画制作会社があったものが6つの映画会社に統廃合された。韓国の映画法は植民地朝鮮の「朝鮮映画令」を真似たものだったのである。韓国映画史において映画の事前審議が違法であるという裁判の結果が出た1996年10月4日は韓国映画の「独立記念日」とも呼ばれている。こうした名称からも韓国の映画法が植民地朝鮮の「朝鮮映画令」の影響を受けていたことは明白にうかがえる。

2. 韓国で開かれている映画祭は大きく三つに分けられる。一つ目は、釜山国際映画祭や全州映画祭、そして富川ファンタスティック映画祭のように国家や自治体、企業と映画専門家たちが結合した場合である。二つ目は、Qチャンネルドキュメンタリー映画祭などのように企業が積極的に支援する映画祭がある。三つ目は、映像による社会運動を起こそうとする人々による映画祭である。この映画祭は比較的に国や企業から自由であり、ここには大学で開催される小規模の映画祭や人権映画祭、女性映画祭、クィア映画祭などが含まれる。そして、一つ目の映画祭のように、自治体と国家が介入するもの以外の殆どの映画祭がソウルで開かれている。
3. 小津安二郎はもっとも日本らしさを追及する映画監督として知られる人である。『東京物語』は1953年松竹で作られたもので、田舎の夫婦の視線で東京を描いたものである。
4. 『珈琲時光』は台湾の映画監督 Hou・シャオシェンが小津安二郎監督誕生100周年記念で2003年に作った映画である。その初上映も小津誕生100周年となる日の2003年12月12日に行われた。
5. この二つの映画のなかで東京の風景として

共通して描かれているのは隣の家に何かを借りに行くところである。例えば、『東京物語』では醤油がなくなり、隣の家にそれを借りに行くが、『珈琲時光』では日本酒と猪口を借りに大家のところに行く場面がある。1953年、近代化されつつあった東京の下町にはまだこの風習が残っていた、と映画はいつている。しかし、2003年巨大都市化した東京の下町の風景としては、少し滑稽のようにも見えてしまう。

6. 『東京画』(1985)は『ベルリン、天使の詩』で有名となったドイツの映画監督ヴェンダースのドキュメンタリー映画である。彼は東京で感じたもの、不思議だったもの、例えば、パチンコや原宿などを自分の独特の解釈によりドキュメントするなかで、『東京物語』やその登場人物を映画のなかに呼んでくる手法を取り、この映画が小津に対するオマージュであることを示した。
7. 当時、米軍政が発表した米軍政法令第106条の原文は次のようなものであった。Section II.(Seoul established as Independent City) The City of Seoul in hereby established as an independent city, the capital of Korea, on the governmental level of a province, with all the powers, duties, functions and right of a province. この原文について訳文は次のようになった。「第二条(特別市の設置) ソウル市は朝鮮の首都として特別市とする。ソウル市は道と同等な機能と権利を持つ。」(ソン・ジョンモク 2005: 29)。また、米軍政府の法令にはソウルは固有の憲章をもつ自治政府にならないといけなかったため、アメリカのサンフランシスコ市の憲章を真似たソウル市の自治憲章も作られた。しかし、1948年米軍政は終わり、1950年に起きた朝鮮戦争などの歴史の混乱期のなかでソウルが自治区になることはなかった。
8. 当時、江南は新しい大衆文化とアカデミックな場における議論の中心テーマであった。江南は新しい消費と資本、そして、グローバ

リゼーションの波に乗り始めた韓国の光と影を展示する空間だったのである。例えば、現実文化研究編（1992）、カン・ネヒ（1994、1995）などがある。とりわけ、江南地域のなかでも1990年代を前後にして文化商品の中心となったのは、狎鷗亭洞（アプクジョン洞）である。現在ソウルの江南地域の中心地はその領域を広げているが、江南地域が開発されたばかりのときは、狎鷗亭洞だけがその役割を果たしていた。当時、ベストセラーになった詩集『風が吹く日は狎鷗亭洞に行くべきである』はその様子を表象している。また、この詩集を著した詩人ユ・ハは1992年自ら同名映画を監督した。この映画はソウル市内の開発が起こしたほかの地域と狎鷗亭洞との経済的差異を個人の欲望と恋の物語として代替してしまっている。もう一つ、有名なものとしては、小説家イ・スンウォンの『狎鷗亭洞には非常口がない』（1992）と、この小説を原作とする『非常口がない』（キム・ヨンビン監督、1993）などがある。こうした狎鷗亭洞の消費中心の文化に批判的な人々は、「過消費追放キャンペーン」というものを推進した。元々江南の開発が進んでいた1980年代にアカデミックな場では江南の消費文化を浅薄な成金の資本主義としてみる視線もあったが、1990年代に入ってからサブカルチャーの一種としてみようとする動きがあり、アカデミックな場における動向はこうした傾向から出たものであった。

9. 尹健次は韓国近代化論の特徴を「未完の近代化プロジェクト論と脱近代化論」にしばって説明している（尹健次 2002：150）。彼がここで「未完の近代化プロジェクト」と呼んでいるのは、韓国の近代化について議論する論者たちが「韓国では近代プロジェクト自体がまだ不十分である」（前掲）ことに一致していることから起因する。
10. ソンス大橋はソウルの江北のソンス洞と江南の狎鷗亭洞をつなぐものであった。1977年に着工し、1979年に完工されたこの橋は

漢江の11番目の橋として、既存の橋とは異なり、美観を重視したものでもあった。1980年代からソウルの南に新都市として開発されていた盆唐（ブンダン）の人口集中により、この橋を使う交通量は急増した。1994年10月21日の朝7時40分、出勤の車と通学する学生達を乗せたバスがこの橋の上を走っていたところ、橋の中間部分が崩れてしまった。雨で車の速度が遅かったことと少し早い時間であったため、車の交通量は多くなかったが、32人死亡、17人負傷という結果を残した。

11. 三豊デパートは1989年オープンし、韓国内売り上げランキング7位のデパートであった。しかし、その売り場の面積では、ロッテデパートに次ぐ二番目を誇り、1980年代末の江南に集まった消費文化の先端を走ったところでもあった。江北のデパートとは差異化を図り、江南の主婦を主な客層のターゲットとするため、高価な輸入家具、衣類などを扱ったため、「過消費一番地」とも呼ばれていた。このデパートの崩壊は1995年6月29日に起きた。ちなみに、この事件は2006年釜山国際映画祭のオープニング作である『カウルロ』（秋へ）という映画のモチーフとなった。当時、この事件は三豊デパートの周辺に住んでいた人々とそのなかで働いていた人々、そして、遺族に深いトラウマを残したが、映画はそのトラウマを持つ男性の物語を通して社会が個人のトラウマにどのようにアプローチしていくべきかという問題を投げかけている。
12. クィアとは、英語で「変態の」「奇妙な」「おかまな」などの意味を持つ言葉をカタカナにしたものを指す。しかし、1990年代からセクシュアル・マイノリティの人々が自分たちのことを肯定的に捉える言葉として使い始め、現在は文学、映画、哲学理論などで幅広く使われるようになった。詳しくは、河口（2003）を参照されたい。
13. 『マイ・ビューティフル・ランドレット』は1985年のイギリスの映画でスティーブンフリアーズが監督した。パキスタン系イギリ

ス人の青年とイギリス人青年の友情と恋を描いたこの映画は韓国ではクィア映画に分類され、1996年まで輸入禁止であった。1996年、輸入が許可されたあとも、主人公の男性二人の情事シーンはカットされた。

14. コリアン・ニューウェーブという用語はほかの用語でいうと「民族映画宣言」であり、ナショナル映画を作り出すための言説とも通じるところがある、と映画研究科のキム・ソンアは述べる。彼女によると、この言説は当時韓国の「文民政府」のグローバリゼーションの戦略と映画文化全般の公共領域への参入の脈絡から登場したものである。詳しくは、キム・ソンア（2004）を参照されたい。
15. 「真実の力…真実の映画！」と広告されたこの映画は、韓国映画史においても新たな記録を残した。その記録の一つが、国民の募金による映画制作である。あと、各労働組合が自発的に団体観覧することで興行成績をあげたことも話題となった。
16. 『豚井戸』について、日本語版ビデオパッケージは次のような紹介を載せている。「無気力な小説家ヒョソプは、潔癖性のトンウを夫にもつ人妻ポギョンと不倫を重ねる一方で映画館で働く若い女性ミンジェとも関係を持っていた。ある日、ミンジェがプレゼントを持ってヒョソプの家へ行くと中に入れてくれない。実は部屋にポギョンがいたのだった。一方トンウは、出張先で魔がさし、女を買うが性病の不安をぬぐい去ることができないでいた。大都会で生きる男女の行き場のない愛を見事に映画化した問題作」（ケイエスエス販売ビデオ版裏面）。
17. 屋上の家は韓国語では屋塔の部屋と呼ぶ。この屋塔の部屋（オクタプバン）は1990年代末以降韓国の大衆文化のなかでソウルの貧民とロマンスを象徴するコードとなった。それ以前の映画やドラマは主にダルドンネ（丘の上に立てられた家の町を指す言葉で、月（ダル）がもっとも近く見えるということからきたものである）を再現していたが、ソウルの

都市開発によりダルドンネはほとんどその姿を消してしまっているため、屋塔の部屋が新しい舞台となった。建築法では無許可であり、夏は暑く、冬は寒いこの建築様式はきわめて住みにくいところでもあるが、ここを舞台とした映画やドラマの成功により、若者たちに注目を浴びるようになった。例えば、ドラマでは『屋上の部屋の猫』や『明朗少女成功期』などが屋上の部屋を舞台としており、映画では『情愛』（2002）がこの屋上の部屋を舞台としている。映画『情愛』の監督であるユ・ハは1992年、『風が吹く日は狎鷗亭洞に行くべきである』を監督した人であるが、彼のこの二つの映画から1990年代初めから1990年代末にかけての韓国の大衆文化のキーワードの変化がうかがえる。

18. ブロックバスター（Block Buster）映画とは、大型爆弾を意味するブロックバスターという言葉と映画を合わせて作られた合成語である。元々は数少ない映画に集中的に投資し、集中的に宣伝をおこない、世界の主要都市に同時配給・公開することで短期間で利益を回収することを目的とするハリウッド映画の用語であった。しかし、近年韓国では制作費の増加と大規模の観客動員に成功する映画が多くなっていることで、韓国型ブロックバスター映画という言葉が登場した。
19. 1960年代の高度経済成長期にソウルを描く多くの映画は地方から上京してきた女性たちを他者化していた。それは当時韓国が「産業力軍」という名前の下に若い女性たちの労働力を安く使っていたためである。国の経済構造が産業中心に変わっていき、農村が崩壊していくなかで、若い女性たちはソウルに働き口を捜して上京した。しかし、工場に入るのは容易なことではなく、工場に欠員が出るまではほかの仕事しながら待つしかなかった。そして、その代わりにの仕事として女中、バスの車掌、水商売などに従事することになる。また、1970年代の映画は「映画では女性の肉体に対する欲望だけが支配的に身体化

されるが、これら女性たちは大体田舎から上京し、ソウルで敗北する」（キム・ソヨン 1996：121）ものであった。1980年代以降は映画が許可制から登録制に代わることになり、社会的問題を映画のなかに入れ始めた。このなかでは、ソウルの貧富の差、土地の商品化による都市周辺部の没落などが描かれ、地方の青年が他者化される。この流れについては、キム・ソヨン（1996）を参照されたい。

20. この点に関しては、金素英（2004）を参照されたい。

21. 戦前の満州映画におけるインター／ナショナルリズムを研究した金麗実は、1930年代から1945年までの満州映画を対象に、そのなかのインター／ナショナルリズムがいつでもナショナルリズムに切り替えることのできるものであったと論じている。しかし、1996年以降の韓国映画のなかのソウルのイメージも同様のことがいえる。さらに、韓国型ブロックバスター映画のなかのソウルのイメージは、戦前の満州映画の状況に加えて、グローバリゼーションとトランスナショナルリズムという波により、さらに複雑な様子を示している。この繰り返しはホミ・バーバのいう模倣に近いと考えられる。

【参考文献】

- Anderson, B., 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* rev. Verso (=1997, 白石さや・白石隆訳, 『想像の共同体』NHK出版)。
- Arjun, A, 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, The University of Minnesota Press. (=門田健一訳, 2004, 『さまよえる近代—グローバル化の文化研究』平凡社)。
- Bhabha H.K., 1994, *The Location of Culture*, Routledge (=本橋哲也ほか訳, 2005, 『文化の場所：ポストコロニアルの位相』法政大学出版社)。
- ヴァルター・ベンヤミン, 佐々木基一訳, 1980, 『ベンヤミン著作集2 複製技術時代の芸術』晶文社。
- , 今村仁司その他訳, 1993, 『パサーージュ論 I パリの原風景』岩波書店。
- 現実文化研究編, 1992, 『狎鷗亭洞：ユートピア／ディストピア』現実文化研究。(= 현실문화연구편, 1992, 『압구정동 유토피아/디스트피아』현실문화연구)
- 河口和也, 2003, 『クィア・スタディーズ』岩波書店。
- カン・ネヒ, 1994, 「ソウル, その空間の政治経済学」『文化科学』。(= 강내희, 1994, 「서울 그 공간의 정치경제학」『문화과학』)
- , 1995, 「空間／肉体／権力 慣れない街での日常」『文化科学』。(= 강내희, 1995, 「공간/육체/권력 낯선 거리에서의 일상」『문화과학』)
- 姜来熙, 2002, 「脱植民地化または植民地残滓清算の亡霊学」尹嘉子訳『ポストコロニアルと非西欧世界』御茶の水書房, pp.293-309。
- キム・ソヨン, 1996, 『シネマ・テクノ文化の青い花』ヨルファダグ。(= 김소영, 1996, 『시네마 테크노문화의 푸른 꽃』열화당)
- 金素英, 2001, 「消えてゆく韓国人女性たち グローバル資本主義体制下の韓国型ブロックバスター映画にみる無意識の視覚とジェンダー・ポリティクス」『ユリイカ』11月号, pp.95-107。
- , 2004, 「韓国映画 猟奇殺人と戦友愛」斉藤綾子, 四方田犬彦編『男たちの絆, アジア映画 ホモソーシャルな欲望』平凡社, pp.247-77。
- キム・ソンア, 2005, 『韓国映画の時間, 空間, 肉体の文化政治学—コリアン・ニューウェーブと韓国型ブロックバスター時代を中心に』韓国中央大学先端映像大学院映像理論研究博士号請求論文。(= 김선아, 2005, 「한국영화의 시간, 공간, 육체의 문화정치학—코리안 뉴웨이브와 한국형 블록버스터시대를 중심으로」중앙대학교 첨단영상이론연구박사논문)
- 金麗実, 2004, 「インター／ナショナルリズムと満州」『尚虚学報』ただし, 原文は韓国語。(= 김려실, 2004, 「인터/내셔널리즘과 만주」『상

- 허학보』)
伊豫谷登士翁ほか編, 1998, 『グローバリゼーションのなかのアジア—カルチュラル・スタディーズの現在』 未来社。
岩淵功一, 2001, 『トランスナショナル・ジャパン』 岩波書店。
橋爪紳也編, 2003, 『アジア都市文化学の可能性』 大阪市立大学文学研究科叢書第一巻。
サイド, エドワード, 1986, 今沢紀子訳, 『オリエンタリズム』 1986, 平凡社。
ソン・ジョンモク, 2003, 『ソウル都市物語』 ハヌル。(=손정목,2003, 『서울도시이야기』 하늘)
——, 2005, 『韓国都市60年の物語』 ハヌル。(= 『한국도시60년의이야기』 하늘)
尹健次, 2002, 「韓国, 未完の近代プロジェクトと脱近代論—研究ノート」 『ポストコロニアルと非西欧世界』 御茶の水書房, pp.127-163。
四方田犬彦編, 2003, 『アジア映画』 作品社。
——, 2001, 『アジアのなかの日本映画』 岩波書店。

The Representation of Seoul in Movies: The Case of Korean Cinema after 1996

Insil YANG

The megalopolis of Seoul has been a central element in many movies. However, Korean movies did not create a peculiar urban image of Seoul before 1996. From that year Korean cinema finally could imagine a peculiar image of Seoul, which reflected the modern history of Korea.

In this research, Korean cinema from 1996 is divided in two streams that have promoted it. These are the “Korean new wave” and the Korean-type blockbuster movies. Then, the image of Seoul presented in these streams is analyzed. This paper, first presents the history and present situation of Seoul, and later discusses the image of this city, considering some movies as examples.

The image of Seoul, represented by movies made around 1996, showed Seoul with the crookedness of the development reached during the period of dictatorship, and as a depoliticized space. These movies created an image of Seoul as a space that excludes women, the surrounding cities and their people.

From 1998, the Korean-type blockbuster movies show a different image of Seoul, in which this city is represented as a multinational city and as a city without nationality. Since the economic crisis of 1997 Seoul has been transformed, under the influence of globalization, to a transnational/multinational city. In these movies, the place of Seoul is established by representing North Korea and North Koreans, women, people who come from other regions, and surrounding cities, as the “others”. This paper considers how the movies representing Seoul, which is a city that looks like it does not have a nationality, are removing the transnational/international image of Seoul, and changing it to a national image.

Keywords : Korean cinema, Korean new wave, others, Seoul, trans/national, inter/national