

「保護と育成」 —韓国軍事独裁政権下での映画政策—

張 惠英*

本稿は、1960年代の韓国映画政策について考察したものである。1960年代の韓国社会は、軍事独裁政権が成立し、政府主導の近代化が推し進められていた。その中で、政府は産業的に安定していない映画産業の近代化を目標に、1962年に映画法を制定した。映画法は韓国映画の「保護と育成」を目的に制定されるが、その内容を注視してみると「管理と統制」の色合いが濃かった。映画法の「管理と統制」の色合いは、第一次、第二次改定を経ていく中で、さらに明確になり、映画産業と作品に無視できない影響を与えた。こうした状況を踏まえたうえで、ここでは映画法が「管理と統制」の傾向を明確にする過程に注目して、それが映画産業と作品に与えた影響について検討した。その際に、1960年代に製作された『7人の女捕虜』と『八道江山』という2本の映画を、テキストとして取り上げ、1960年代の韓国映画が映画政策の下で、表現できた限界と、表現するべきであるとされた方向性を本稿は明らかにする。

キーワード：韓国映画、映画政策、映画産業、軍事独裁政権、映画法、検閲、特権

序論

本稿は朴正熙が政権を握った1960年代の韓国映画政策について考察を行ったものである。韓国の1960年代は、1960年の4・19市民革命で幕を開け、1961年の5・16軍事クーデターによって朴政権が登場した後、本格的に始まった。ここで重要なのは、朴政権が始まった1960年代が、近代国家として韓国が本格的に歩み始めた時期だという点である。朴が政権を握った1960年代には、韓国では資本主義的な産業化と経済発展を目指して、国家主導の近代化が推し進め

られた。その当時、行われた経済発展計画の結果が、今日の韓国経済の基盤になっているのである。さらに同時期には、経済開発だけでなく、36年間の植民地支配や朝鮮戦争で失われていた文化財の復元と発掘、文化財保存施設の設立などの事業も多く行われたが、こういった文化財も、今日では、韓国の歴史を語る上で欠くべからざる重要な位置を占めているのである。そしてまた、1960年代は韓国映画にとって、映画法の制定を通して国家による映画界への介入が本格化した時代でもあった。

韓国社会と同様、韓国映画も1960年代から大きな変化を余儀なくされた。近代化が推し進められた1960年代、韓国映画界は映画製作を活発に行い、韓国のハリウッドといわれた忠武路は

* 立命館大学大学院社会学研究科博士後期課程

活気を呈すようになった。当時は、年間平均100本以上の映画が製作され、ソウルの場合、観客一人が年間平均18回以上映画を観覧し、さらに映画館数も増加した。後にこの1960年代は、韓国映画における「黄金期」、*「ルネサンス期」*もしくは「全盛期」と呼ばれるようになった。

1960年代についての、このような高い評価の中には、1970年代映画に対する「暗黒期」、*「沈滞期」*、「衰退期」という評価が共存している。韓国映画界の年間製作本数は1970年代に入ると、1970年の209本をピークに急激な下降曲線を描き、1979年になると年間平均観覧数も1.7回にまで減少し、それに歩調を合わせて映画館の数も減少に転じた。さらに1970年代の朴政権下では、政権の宣伝道具として露骨に映画が利用され、政権の意思に反するものはすべて排除された。その結果、「1970年代には映画辞典にもない『低質映画』という言葉まで生まれた」¹⁾。こうした背景をもとに、従来の韓国映画研究者は、1970年代を「暗黒期」と位置づけ、当時の作品を相対的に無視してきた。そして、黄金期とそれに続く衰退期という単純な区分に立脚することで、どのように映画というメディアが、60年代から70年代にかけて、朴政権のメディア政策のなかで変質していったのかという過程に対する詳細な考察は、これまで十分に行われてこなかった。

こうした先行研究を踏まえた上で、本稿では朴が政権を握った1960年代の映画法や、当時新しく制定された反共法などが映画にどのような影響を与え、なぜ1970年代には低質映画が多く生まれたのかという過程に注目する。そのため、本稿は二本の映画を取り上げ、当時の映画法や反共法が映画作品に具体的にどのような影

響を与えていたのかを考察する。この考察によって、従来の研究者たちが軽視してきた1960代の韓国映画の多様な側面が明らかになり、1960年代から70年代の韓国映画に関する先行研究に対して、批判的な再検討を加えることが可能になるのである。

第一章では、映画法制定までの韓国映画界と、朴が政権を握った直後に制定された反共法を確認する。ここでは先行研究が、1960年代を黄金期として位置づける理由と過程を明らかにする。さらに、朴が政権を握るや否や制定した反共法と映画法を確認することによって、朴のメディアに対する認識が読み取れる。

第二章では、映画法制定後の第一次、第二次の改定を取り上げ、政府が行ったこの映画政策が、当時の映画産業や作品に与えた影響を検証する。

第三章では、具体的な事例として『7人の女捕虜』（1965年、イ・マンヒ²⁾ 監督）と『八道江山』（1967年、ベ・ソクイン監督）という二つの作品を取り上げ、映画法や当時の社会状況が映画にどのような影響を与えたのかを考察する。

結論では、これまでの議論を整理し、当時の映画法や反共法などが映画を製作する映画監督に、実際にどのような影響を与えたのかを明確にする。その上で、1960年代を韓国映画黄金期とする先行研究の評価を見直し、黄金期と言われる1960年代と、「暗黒期」と言われる1970年代の韓国映画が、表裏一体の関係であることを明らかにする。

本稿は韓国映画史のなかで定説になっている、韓国映画の1960年代は「黄金期」で、1970年代は「衰退期」という評価を批判的に捉えなおし、1960年代の韓国映画を検証していく。そうすることで、1960年代から1970年代にかけ

て、映画というメディアがいかに変質していくのかを明らかにする。それと同時に、その過程において映画作家の批判精神や創作意欲が弱体化していく中で、朴政権がどのような役割を果たしたのかを明確にするのも、本稿の目的である。

第一章 韓国映画黄金期と朴正熙政権

この章では、まず朝鮮戦争後の韓国映画産業の実態を明らかにし、次に、1960年代を韓国映画黄金期とする先行研究を確認する。韓国映画史研究では、1960年代を韓国映画黄金期とする言説が一般的であるが、この章ではその理由と限界を明らかにする。その後、朴が政権を握った直後に制定した法律を確認し、彼のメディアに関する認識を検証することで、映画法制定までの過程と、韓国のアカデミー賞と言われる大鐘賞が果たした役割を確認する。

1. 1950年代の韓国映画界と黄金期

朝鮮戦争休戦協定成立後の1954年、年間18本の映画しか製作できなかった韓国映画界は、1959年になると年間111本の映画が製作できるまでに成長した³⁾。このような急激な成長の背景には、国産映画支援策として1954年に出された「国産映画免税措置」⁴⁾の存在が指摘できる。朝鮮戦争の後、韓国映画は急激に上映本数を増加させてきた洋画に押されて、上映はおろか、封切り館を見つけることすらできなかった。この状況を改善するために、実施された政策が「国産映画免税措置」であった。さらに、この制度が実施された後、1955年1月にイ・ギョファン監督の『春香伝』が封切られ、大ヒットを記録した⁵⁾。この映画のヒットは、人々に韓国

映画の商品としての価値を認識させるきっかけになった。その結果、韓国映画にも資本が流入するようになり、映画製作の本数は年々増えるようになった⁶⁾。

更なる追い風となったのが、1959年の日本の文部科学省にあたる文教部告示53号「国産映画製作奨励および、映画娯楽醇化のための補償特惠措置」⁷⁾である。この制度は植民地解放の後、無制限に輸入されていた洋画に制限を課し、国産映画を支援する目的で実施された。このような韓国映画を取り巻く環境の変化は、韓国映画界を活気づけ、製作本数の急激な増加に大きな役割を果たした。さらに、監督の自由な創作を許される現場の雰囲気や、映画館の増加、多数の新人俳優や監督のデビューなどの要因が積み重なって、韓国映画は成長に向かって動き出した。

また、「当時の(1955年以降)映画界は集団的な信念ないしイデオロギーとは、いくらか距離を置いていて、厳格な検閲からも比較的自由」⁸⁾であったため、映画製作や映画会社の設立などが自由な雰囲気の中で行われた。つまり、映画環境の変化と映画の大衆的な人気、それに1950年代の自由な雰囲気が、いわゆる黄金期と言われる1960年代の引き金になった。

1960年代を韓国映画の黄金期と定義する言説は、韓国映画史研究ではほぼ定説になっている⁹⁾。1977年に編纂された『韓国映画資料便覧(草創期—1976年)』を見てみると、1950年代後半から1970年代までを、成長期、中興期、全盛期と表記している¹⁰⁾。韓国映画学者キム・ゾンウォンは、1960年代が黄金期である要因を三つ取りあげている。第一の要因は、映画製作本数の増加と作品の質的向上である。1960年代、韓国映画は年々製作する映画の本数が増え続け、

1969年になると200本を超え、その中には「高い品質の映画」¹¹⁾も含まれていた。その次は、劇場と映画観覧客の増加である。1959年に200館ほどしかなかった映画館は、1969年になると、661館を数えるまでに急増した。観客動員数も、1959年には1千万人にもとどかなかったのが、1969年になると、1億7千万人余りにまで膨れ上がった。最後に映画流通構造の変化がある。映画製作が個人から企業に、映像が白黒からカラーに変わったことなども、1960年代を黄金期と呼ぶにふさわしい時代にする要因として、挙げられている¹²⁾。

長い間、映画企画にかかわった扈賢賛も、1950年代後半を韓国映画の開花の時期で、1960年代後半までを黄金期としてとらえている。その理由は、やはり製作本数の増加である。彼の表現を借りれば、1969年は「韓国映画にとって生涯最高の年」¹³⁾で、229本の映画が製作された。一般に、1950年代後半から世界の映画産業は、娯楽の多様化やテレビの普及に押されて、斜陽化の道を歩み始めていた。ところが韓国の場合は、1960年代までレジャー産業やテレビの普及が隅々まで行き届いていなかったので、映画産業はまだまだ余裕があったと、扈賢賛は指摘している¹⁴⁾。

韓国映画学者の李英一も、映画製作本数の増加やジャンルの多様化、優れた人材の登場などを取り上げて、1960年代を黄金期として定義している。しかしながら、黄金期の開始時期を1953年から1955年の間、その終わりの時期を1964年ないし1965年までとしている点で、李は、キムや扈と意見を異にしている。李によると、「1960年代後半は200本余りが製作されるなど外見上は豊富だったが、これは一種のインフレーションで、優秀映画制度や洋画輸入権利が

原因であった」¹⁵⁾。

このように、先行研究の多くは、1960年代の韓国映画を黄金期とする認識に、国産映画製作本数や、映画観客の増加を前提にしている。しかし、国産映画の製作本数が増え続けたことには、李が指摘する通りインフレーションの影響が大きかった。

当時の製作ブームは、1960年代の映画法による影響が顕著であった。1962年1月20日には、朴政権によって、初の映画法（法律第995号）が制定され、さらに同年3月20日には映画法施行令（閣令第545号）も制定された。映画法は、第一条「目的」と第十九条「映画事業の補助」において、映画の育成と支援をその目的に掲げていた¹⁶⁾。詳細は後述するが、この法令は、厳しい登録条件をクリアした映画業者だけに、映画製作、洋画輸入、さらには配給権まで独占できるように制定されていた。しかも、年間15本の映画製作ができない場合は、登録が取り消されると定められていた。さらに、製作実績が政府によって評価され、それには洋画輸入という特権が伴った。この特権と密接なかわりを持つのが、映画法第十九条に基づいて実施され始めた、大鐘賞授賞式である。これは1962年からは公報部が主催して、優秀国産映画を選考するために始めたものであった。ここで政府によって、優秀映画に選ばれると、その特権として洋画輸入の権利が贈られた。つまり、当時の200本という生産量の背景には、映画法が定めた義務製作と洋画輸入という特権の存在があった。

しかしながら、朝鮮戦争の後、まだ安定した製作システムを整えられなかった映画製作社にとって、年間15本のノルマは負担であった。一ヶ月に一本ずつ製作しても、政府が発表した義務製作には間に合わないで、日本映画を剽窃

したり、ヒット作を模倣したりして、年間15本のノルマを達成した結果が200本であった¹⁷⁾。つまり、映画法が定めた義務製作こそが、この時期の韓国映画量産の原因であり、こうした量産が、先行研究の多くが1960年代を「黄金期」と形容する根拠だったのである。しかし、作品内容はというと、剽窃、模倣、あるいはお涙頂戴のメロドラマが多く、黄金期という評価とは裏腹に、作品の質ではばらつきがあった。

観客の増加の面でも同様なことが指摘できる。1960年代の韓国社会で、映画が大衆娯楽として君臨していたことは疑う余地のない事実である。先行研究の多くが指摘する通り、1960年代の韓国ではまだ、レジャー産業の発達もテレビも全国に普及しておらず、当時の韓国人が楽しめる大衆娯楽は、映画だけだったといえよう。その一例としてソウルの観客一人が、年間平均18回以上映画を観覧したという数値があるほどである。戦争を経験した人々が、疲弊した心身と貧しい現実からの逃避先として選んだのが映画であろう。

しかしながら、映画館に行ったからといって、観客の見た映画が韓国映画であったとは、必ずしも断言できない。これは当時、政府が国産映画支援策として、洋画輸入権の割り当てを打ち出したことから読み取れる。国産映画製

作の実績を評価して、洋画輸入権を映画製作業者に与えたということは、それが特権としての価値があったことを意味する。つまり当時、韓国では洋画に対する需要が、韓国映画より高かったということである。

次の【表1】を参照すると、洋画と韓国映画に対する観客の需要の差は明らかである。例えば、国産映画と洋画1本当たりの観覧客数を見てみると、1965年韓国映画の場合、45,274名に過ぎないのに対して、洋画はその倍に当たる80,017名である。1968年になると韓国映画は46,149名で、洋画は107,391名にまで膨れ上がる。さらに平均上映日数を比較しても、1964年の韓国映画の場合13.5日に過ぎないが、洋画の場合は24.3日になっている。つまり、当時の韓国人が見に行った映画は、洋画の方が多かったことが、この表からは読み取れるのである。このような傾向は、「黄金期」といわれる1960年代から始まって、1970年代になると、より顕著になった。例えば、1979年の一本当たり平均観覧客数を比較してみると、韓国映画は59,019名に過ぎないが、洋画の場合は133,226名にまで膨れ上がる。1979年の平均上映日数も韓国映画が22日間であるのに対し、洋画は68日間だった¹⁸⁾。さらに言えば、1970年代には1960年代にすでに封切られた『ベンハー』や『風と共に去

表1 1960年代韓国映画と外国映画の収益性比較(ソウル封切り館基準)²⁰⁾

年度	1本当たり平均観覧客数(単位:名)		平均上映日数	
	韓国映画	外国映画	韓国映画	外国映画
1964	50,087	64,295	13.5	24.3
1965	45,274	80,017	12	15
1966	59,032	83,852	13.9	21.2
1967	78,303	85,111	14.5	17.3
1968	46,149	107,391	12.5	25.6
1969	45,340	87,493	12.3	24

りぬ』、『ソドムとゴモラ』などのような、再上映の映画でも観客は喜んで見に行った¹⁹⁾。

つまり、多くの先行研究が重視する製作本数や観客数の増加を、そのまま韓国映画の黄金期の要因として単純に結び付けることには、注意が必要である。確かに、1960年代の韓国映画界は、映画製作が活発であったし、韓国のハリウッドと呼ばれた忠武路も活況を呈していた。しかし、実際の映画そのものを注視してみると、そこには映画法の問題、映画産業システムの問題、さらに映画の内容に関する問題などが存在している。黄金期という言葉の裏にあるこれらの問題こそが、1970年代の「低質映画」と、密接な関連があると考えられる。

次節では、韓国映画に関する黄金期と暗黒期の単純な区分に立脚せず、朴政権の中で映画がどのように変質していったのか、そのプロセスを探る。そのため、ここでは朴が政権を握った1960年代に制定された映画法と、その後の2回に渡る改定、それに当時新しく制定された反共法などに注目する。議論を深めるための前段階として、まず朴政権の成立直後に制定された法律の検証を行う。

2. 朴正熙政権の成立と法律制定

1961年5月16日に朴正熙による軍事クーデターが起きた。クーデターの直後、朴は様々な法律の制定を行うが、その中で、国立映画製作所設置法と反共法の制定が最も早い時期に行われたことは、映画に対して朴が高い関心を有していたことを示しているといえる。まず、1961年6月22日に法律632号の国立映画製作所設置法が制定され、公表された。3ヵ月後の9月30日には、日本の文部科学省に相当する文教部から発令された、告示第148号によって、64社に至

る小規模の映画製作会社を16社に統合した。また、映画行政業務も、それまでの文教部から、10月2日には公報部に移管された²¹⁾。この過程は、韓国映画学者パク・ジヨン²²⁾の言葉を借りれば、「国立映画製作所を速やかに設置したのは、（クーデターという憲法に違反する方法で政権を握った）朴政権に欠けている正統性を補う目的で、大衆メディアを利用して国民に（政権の）広報及び宣伝をするためであった」²²⁾。この法律は、半年後に制定される映画法につながった。

その後、朴政権は革命条約第1項で掲げた通り、「反共を国是の第一に考え、反共体制を再整備、強化」を目的に、1961年7月3日「反共法」を制定した。この法律は、共産主義を標榜する北朝鮮と対立している状況において、国家存立の根拠として制定されたものであった。しかし、この反共法は単純に共産主義と対立するためだけではなく、事実上には国家権力に逆らうものすべての弾圧のためにも用いられた。

反共法は、1948年に制定された国家保安法と共に、国家暴力を正当化する制度的な装置であった。それを可能にしたのが、法文の曖昧さで、反共法は権力の都合による、恣意的な解釈や拡大解釈を可能にする機能を果たしていた。そのなかでも、最も乱用されたのが第四条の「賞讃・鼓舞」の条項である²³⁾。同条項(1)には、反国家団体や、その構成員の活動を賞賛、鼓舞及び同調する場合、処罰するとしている。しかし、賞賛や鼓舞、同調に関する定義が全くされておらず、それについては法律を執行する側の判断にすべてを委ねている。例えば、宴会で北朝鮮の軍歌を歌った場合や、自分の家屋を強制撤去しようとする政府の人に「金日成より酷いやつら」と言うただけでも、反共法第四条の違

反で逮捕することができた²⁴⁾。

さらに、同条項(2)では、その行為を目的とする表現物の製作を禁じているが、これは当然、民主主義の基本である表現の自由を脅かすものであった。つまり、現政権の批判記事や不正を暴いた記事、社会風刺や現実批判を試みる文学や映画作品などを取り上げ、反国家団体を有利にしたという根拠で、反共法違反として、7年以下の求刑が可能だった。この結果、反共法制定後、朴政権下では多くの記者や作家、映画監督などが反共法違反で逮捕された。例えば、1964年に東亜放送の幹部社員6人が反共法違反で逮捕された事件や、『糞地』という小説を書いた作家が1965年に反共法違反で逮捕された事件などがある²⁵⁾。つまり、反共法の本当の姿は朴政権を維持するための道具であり、政権に逆らうものを取り締まるための道具であった。言い換えれば、現実を風刺する作家の創作意欲や、社会の現実を批判する記者の批判精神が自由に表現できない土壌を、反共法は韓国社会に作り出したのである。

以上確認したように、朴は政権宣伝のための基盤と、政権に逆らう勢力を抑圧する基盤を最も早い時期に整えたといえる。それに伴い、近代資本主義国家としての体裁を整えるため、様々な社会制度や行政体系も同時期に確立した。たとえば、文化政策の部分では、公演法、文化財保護法、放送法、音盤に関する法律、新聞・通信等の登録に関する法律などが、朴政権の初期に制定されたのである。このような文化政策が制度化していく流れの中で、1962年1月20日映画法も制定された。次節では、映画法制定の過程と内容について検討する。

3. 映画法制定

韓国映画学者の李英一は、1962年に成立した映画法と植民地時代末期の朝鮮映画令との関連性を指摘している²⁶⁾。ここで触れられている「朝鮮映画令」とは、1940年1月4日に朝鮮映画令として公表された法令を指す。同法は、1939年4月4日、日本国内で法律第616号として制定された後、植民地朝鮮にも適用されるようになった。朝鮮映画令の主な内容は、(1)映画製作業、映画配給業の許可制及び映画製作者の登録制、(2)劇映画製作の事前届出制、(3)劇映画脚本の事前検閲、(4)推薦文化映画、ニュース映画の強制上映などである²⁷⁾。これは朴政権下で制定された、1962年の映画法の内容と重複している。たとえば、映画法には、第二条に業者登録制、第三条に映画製作の事前申告制、第十一条に文化映画同時上映の義務制などを定めており、映画法の内容を補足した映画法施行令と映画施行規則もほぼ同様な内容で構成されている²⁸⁾。

実際、朴は映画法だけでなく、次に論じるように、ほぼすべての法律を日本帝国の法律からそのまま採用した。韓国歴史学者チェ・サンチョンは、朴政権下の法律を以下のように評している。「(朴時代の)法律は、ほぼすべてが日本帝国の模造品であった。セマウル運動は農村振興運動のコピー版であり、国民教育憲章は教育勅書を真似たものである」。チェはさらに、反共法や国家保安法も日本帝国の治安維持法をコピーしたものであるという²⁹⁾。

戦争時に「臨戦態勢を確立」³⁰⁾するため、制定されたものをモデルにしたこの法律が、当時のように「思想統制、文化統制といった機能を果たす」³¹⁾のは当然の結果であったと考えられる。まず、第三条に映画製作業者、輸出業者、

輸入業者は、公報部に業者登録することが明記され、その詳しい条件は、映画法施行令として定めていた³²⁾。すなわち、映画製作業や映画輸出入業を営むには、行政が定めた登録条件を満たした後、登録せねばならなくなった。これは、映画産業に対して行政の管理が行われ始めたことを意味していた。

第四条には映画製作時の事前申告、第十条には映画上映時の事前許可、第十四条には上映許可の取消が、明記されていた。さらに第十五条には、公安あるいは風俗紊乱の憂慮がある映画には、上映停止や中止命令も可能であると明記された。さらに1961年12月30日に制定された公演法の第十八条では、行政による公演場所の臨検を可能にしている。これらの内容を整理すると、映画内容に関して、行政による統制が合法化され、検閲を通して、映画に描き出されるイデオロギーの統制を政府が行うことが正当化された。この後、1962年12月26日には憲法が改正されるが、第十八条で映画に関しては公衆道徳と社会倫理のために検閲ができると明記された³³⁾。このようにして、朴政権はすべての法令の根幹となる憲法の中で、政府によるイデオロギー統制を合法的なものにした。

朴政権による映画法の制定は、初めて韓国国内で映画に関する行政が法律として明文化されたことを意味している。この後、映画法は1979年まで4回にわたる改定が行われるが、最初の映画法の基本的な枠組みが変わることはなかった。このように第一章の記述を通して、朴政権が映画法や反共法などを駆使して、自らの政権に対する批判的な意見を、取り締まる基盤を確立していたことが確認できた。次章では改定映画法の内容を確認した後、改定によってもたらされた影響について検証する。

第二章 1960年代の映画政策とその影響

この章では、映画法制定後の2回にわたる改定を確認した後、その改定によってもたらされた映画産業や、作品内容への影響を考察する。ここで焦点になるのは、映画法の改定が向かう方向性である。「保護と育成」を目的に出発した映画法が、「管理と統制」の方向に向かう過程を検証し、韓国映画産業が歪な形にならざるを得なかった原因を浮き彫りにする。その結果、ここで明らかになるのは、映画法が純粹に韓国映画の発展を目標にしていたとは考えにくい状況と、映画が宣伝媒体として用いられるようになった具体的な状況である。

1. 第一次、第二次改定映画法

1962年1月の制定から1年後の1963年3月、早くも第一次の映画法改定が行われた。第一次改定映画法では、家内工業的な韓国の映画産業をハリウッドや日活のような製作システムにするための政策が明確に打ち出され、映画製作のための機材の数やスタッフの数まで、細かく決められていた³⁴⁾。この設備条件が維持できなかった場合や、その機材で年間15本の映画製作ができなかった場合は、登録が取り消された。さらに、映画の輸出入業ができるのも、製作者として登録した会社だけになった。映画一本製作して倒産するような会社がほとんどであった当時の韓国映画界は、政府が要求する設備のすべてを揃えられる会社は多くなかった。その結果、第一次改定の後、映画会社は21社から6社に統合された。

第一次改定映画法によって政府は、まず、映画製作会社に製作のための設備を整えさせる

と、映画製作が持続できると考えた。さらに、政府は支援として洋画を輸入する権利を製作会社にだけ与えれば、洋画輸入による利益は、国産映画製作の資金になると考えた。こうすることによって、映画産業は安定し、企業による持続した映画製作ができるというのが、政府の目論見であった³⁵⁾。しかしながら、産業として安定していなかった当時の韓国映画界では、登録証も洋画輸入権も、売買の対象になった。

第一次改定映画法が、映画会社に企業としての体裁を整えさせるための改定であったとすれば、1966年8月3日に公表された第二次改定映画法は、「検閲」という言葉がはじめて登場することからも分かるように、映画の内容に関する規制を厳格にするための改定であった。これに加え、第二次改定映画法は国内市場保護のための具体策を多く制定し、国産映画の保護という性格を明らかにした。

まず、産業的な面から確認すると、第二次改定映画法で政府は、映画法と第一次改定映画法の実施における失敗を認めた。登録条件を緩和したことや、義務製作本数を2本に減らしたこと、増えすぎた映画生産量の調節のために「国産映画製作権配当制」を実施するなど、当時の映画界の実情を考えずに設定した基準の見直しを行った政策が打ち出された³⁷⁾。さらに、国産映画や国内市場の保護と支援のために、スクリーンクォーター制³⁸⁾、洋画輸入制限³⁹⁾、外国人による映画業禁止⁴⁰⁾が実施された。しかし、映画法実施によって生まれたシステムの名義借り⁴¹⁾を登録取消条件として盛り込んだり、再び映画会社を統合したりするなど、産業に対する統制を中止したわけではなかった。

産業に関する統制の性格を緩和した代わりに、第二次改定映画法からはイデオロギーに関

する統制を強化した。ここで注目すべきことは第二次改定から登場した「検閲」という言葉である。検閲とは、「行政が主体になって、思想や意見が発表される前、その内容を審査、選別して発表を事前に抑圧し、許可を得てないものに対しては発表を禁止する制度」のことである⁴²⁾。具体的に見ると、それまでの第四条の映画製作事前申告と第十条の上映許可を一つにして、第十一条で申告と検閲⁴³⁾の項目ができた。第二次改定からは映画を製作する以前の、脚本の状態で検閲を受け、上映の前にも検閲を受けなければならなくなった。さらに、第十三条では、検閲の基準も法文の中に明記された⁴⁴⁾。

これをきっかけに1967年4月1日、韓国映画業者協会内で脚本審議委員会が設置され、映画業者による自主規制が始まった。しかし、同年12月1日、公報部内規第38号によって、公報部内にもう一つの脚本審議委員会が設置され、事実上脚本は二重検閲になった⁴⁵⁾。つまり、第二次改定から映画に関する検閲が厳格になり、映画の表現の自由は大きく制限されるようになった。2回の脚本検閲の後、映画製作ができたとしても、上映前には再び検閲を受けなければならなかった。その後も、第十二条にある上映停止命令によって、いつでも上映が停止される可能性があったので、表現の自由はないに等しかった。

ここで、議論を今一度整理しよう。1962年朴政権下で制定された映画法は、日本帝国の映画法をそのまま採用する形で、発表された。映画法は制定後、2回にわたる改定を経るうちに、政権に批判的な表現に対する統制の性格を、より明らかにしていった。第一次改定では、映画会社を登録制にして企業統合を行い、統制の整備を整えた。第二次改定では検閲を明文化する

ことで、映画に対する検閲を合法的なものにした。これによって、産業に対する統制だけでなく、イデオロギーに対する統制の基盤も整えられた。つまり1960年代の映画法は、映画に関する行政体系作りの時期であり、国家によって映画産業の構造が形成された時期であったといえる。最初は朝鮮映画令を導入したにすぎなかった映画法が、改定を経るうちに表現の自由を統制し、ひいては国民の思想までも統制しようとする、政治的な目的を明らかにしていった。次はこれらの映画政策が、当時の映画界にどのような影響を与えたのか、それに対する当時の反応はいかなるものであったかを考察する。これによって、1960年代に行った映画政策の性格と、1970年代に多く生まれる低質映画の起源が明らかになると考えられる。

2. 政策による産業や作品への影響

前述したように、「映画事業の育成と発展、映画文化の質的向上」⁴⁶⁾を目的に制定された映画法は、その実、皮肉にも韓国映画の産業構造に歪みと、映画作品の低質化をもたらした。ここでは朴政権の映画政策が映画産業や作品内容に及ぼした影響を検証する。映画法が韓国映画界にもたらしたものは、大きく分けて次の三つだと考えられる。第一に、業者登録義務制から派生した作品の質の低下、第二に洋画輸入の権利の特権として与えることによって構築された外国映画中心の映画産業、第三に検閲を合法化したことによる表現の自由の制限である。

李英一の表現を借りれば、映画法や改定映画法の後「(韓国映画は)金を持っている人々に隷属し始めた」⁴⁷⁾。なぜなら、映画業を合法的に営むためには業者登録が必要であったが、業者登録のためには、3台以上のカメラから200

坪以上のスタジオまで揃えるよう、法律によって定められたからであった⁴⁸⁾。かろうじて業者として登録できたとしても、年間15本以上の義務製作を達成するのは不可能であった。したがって、業者登録や製作本数15本を義務とする映画政策は、日本映画の剽窃、ヒット作の模倣などの作品を多く生み出す原因になった。安定した製作システムがまだ構築されておらず、映画製作の経験もない登録会社⁴⁹⁾が多く、しかも、短い時間で一定量の映画を製作せねばならないという状況のなか、製作会社にとって映画の出来栄えは最優先事項ではなかった⁵⁰⁾。これは結果的に、作品の質の伴わない「黄金期」をもたらし、1970年代の「暗黒期」につながった。

業者登録から派生した問題は、これだけではなかった。映画の量産によって実施された映画製作配当権も未登録の個人プロデューサーに高値で売買された。この政策によって、名義を借りてでも映画製作に励んでいた、零細な映画監督の製作意欲が委縮した。また、1963年には製作業者だけが洋画を輸入するようにした。しかも、その権利は国産映画製作の実績や、政府主催の大鐘賞における優秀映画賞の受賞実績などをもとにして、政府が割り当てた。【表1】で確認した通り、当時の韓国は洋画に対する需要が国産映画をはるかに上回っていた。このような状況のなか、国産映画を評価して、洋画の輸入権を与える政策は、洋画の希少価値を高め、洋画輸入権をえるための国産映画製作という、歪な産業システムの構築をもたらした。このシステムのなかで洋画輸入権は、裏で約3億ウォンで取引されていた⁵¹⁾。ここまで利権化した洋画輸入権は、製作者らに大鐘賞で優秀映画賞を受賞できそうな映画ばかりを製作させる結果をもたらした。つまり、映画製作者にとって、支

配イデオロギーを擁護し、宣伝するような映画を多く製作せざるを得ない状況になってきたのであった。

実際、1962年から始まった大鐘賞の優秀映画受賞作を分析したパク・ジヨンによると「優秀映画制度は支配イデオロギーに符合する映画に特権を与えることによって、映画を支配言説に取り入れようとする戦略であった」⁵²⁾。さらに、映画法を改定する過程、優秀反共映画賞や反共映画脚本賞など、支配イデオロギーに沿って受賞の部門を増やしたことや、優秀映画選考のための審査委員を、常に映画に関する知識がない人々で固めた政府の審査委員の人選方法などからも、優秀映画制度が純粋に芸術的に優れた映画を受賞するための制度ではなかったことが読み取れる⁵³⁾。

これは結果的に、作品の品質の低下につながった。前述したとおり、多くの製作者が求めた映画は「いい映画」というより「優秀映画」に選ばれそうな映画であった。「優秀映画」に選ばれやすいのは、やはり政府寄りの映画で、それは洋画輸入権というドル箱と直結していた。希少価値が高まった洋画は、【表1】で確認した通り、輸入さえすれば確実にヒットが期待できた。このような状況の中、映画製作は内容よりも量産することが優先され、結果的に内容が「低品質」となっていったのである。洋画輸入権を得るために国産映画を製作するような産業システムの上で、映画の低質化はやむを得ず、1960年代の映画界はその後続く「暗黒期」を孕んでいたのである。

検閲が更に厳格になった第二次改定後の映画法は、政府イデオロギーを体现する映画には特権を与えながら、そうでない映画に関しては検閲という方法で厳しく取り締まった。韓国で映

画検閲の歴史は、映画の誕生とともに生まれ、1996年まで存在していた。植民地時代は、日本帝国によって厳しい検閲が行われたし、その後の米軍統治期には米軍によって検閲が行われた。その後、韓国が建国された後も、権力による検閲は堂々で行われた。すでに確認した通り、1962年12月には憲法で映画に関する検閲を合法であると定めた。そのためか、当時の映画人は権力による検閲ということに、さほど警戒心を抱かなかった。実際、当時の人々は検閲の必要性に疑問を感じず、その限度だけを問題にしているのが一般的であった。多くの人が、「反共政策を具現している状況の中、国家的な現実の要請であり、異論を語る余地」がないとして、検閲を受け止めていた⁵⁴⁾。

こういう状況のなか、1966年の第二次改定映画法になると、検閲はシナリオの段階で2回行われた後、完成作品の試写でもう一度行われた。そのため、シナリオが製作許可となっても、上映が不可となる場合も多かった。当時の映画監督ビョン・ザンホによると、完成作品の試写には国家中央情報院⁵⁵⁾の人々も加わった中で、フィルムの検閲が行われたという⁵⁶⁾。これらの検閲をすべてクリアし、上映が決定されても、上映開始後になってから、上映停止命令を下すことも可能であった。

このような二重、三重の検閲で表現の自由はおろか、政府による制限の最低基準が何であるかも、当時の監督は判断できずにいた。例えば、ソウル周辺の貧困居住地域のバラックや北朝鮮の女性がハイヒールを履いたという描写も問題になった。少しでも現実を反映する、あるいは当時の社会を批判したシーンがあれば、そのフィルムはすべて切られたのであった。当時の監督たちはみんな、「前もって怖気づいて、

危険な冒険は（自分で）禁じ、いわゆる、検閲ノイローゼ患者」になってしまった⁵⁷⁾。検閲は「一回、二回（完成したフィルムを）切られると、作家は前もって自分の頭の中に、自律的な検閲器具を置き、そこからは創作が苦痛」に変貌して行く⁵⁸⁾。こうなると、作家の創作意欲は喪失してしまい、結果的に検閲に問題にならない政府寄りの映画を製作するか、映画製作を断念するかである。社会を風刺することや、現実を批判することなど、当時の監督たちは考えられなくなった。その結果が、1970年代の「低質映画」の量産であり、「暗黒期」をもたらす大きな原因になったのは言うまでもない。

朴政権は、まず産業として安定できていない多くの小規模な映画会社が共存していた状況を乱立と定義し、企業化の名目で厳しい登録条件を掲げ、映画会社の統合を行った。これは結果的に、映画会社の新規参入を妨げ、少数の会社による市場の独占をもたらした。これらは、政府が映画会社に対して行う、管理の効率化にもつながった。同政権は、このように映画産業と商業主義を密接な関係で結び付けることで、硬軟織り交ぜながら、巧妙に映画製作者の表現の自由を奪っていった。次章では、実際の映画作品にどのように影響を与えたかを検証する。

第三章 作品分析

この章では、前述した内容を踏まえた上で、1965年に製作されたイ・マンヒ監督の『7人の女捕虜』と、1967年に製作されたベ・ソクイン監督の『八道江山』をテキストとして取り上げる。この二つのテキストを取り上げる理由は、1960年代の朴政権下での映画政策及び、当時の社会状況が映画にどのような影響を与え、国家

が映画というメディアをどのように利用していたかを示す事例であると考えられるからである。まず、イ監督の『7人の女捕虜』は、韓国映画史上初めて反共法違反で監督が起訴された例であり、ベ監督の『八道江山』は、国家機関である公報部が企画した初めての映画で、朴政権が唱えていた開発と近代化が朝鮮半島の津々浦々まで及んだことを映像で示したものであった。同時期に製作されながらも、まったく異なる評価を得たこの二つのテキストを比較分析することによって、映画と政権のかかわりがより具体的に見えてくると考えられる。つまり、イ監督の『7人の女捕虜』を考察することによって、当時の権力が映画に対していかに介入を始めたのかが確認でき、更にベ監督の『八道江山』を分析することで、権力がいかにして映画メディアを利用したのかが明らかになるのである。

1. 『7人の女捕虜』（イ・マンヒ監督、1965年）

『7人の女捕虜』を製作したイ監督は、朝鮮戦争の勃発によって高校も卒業できず、通信兵として軍隊に入隊して1954年に除隊した。映画監督が夢であった彼は、除隊とともに映画界に入り、1961年『走馬灯』という映画で監督デビューを果たした。

イ監督は生涯に製作した映画50本のうち、11本が戦争映画であった。当時、韓国内で戦争映画は反共映画と同義語であった⁵⁹⁾。そのため、当時、戦争映画を多く製作したイは「反共映画のヒーロー」、「反共、軍事物を得意レパートリー」とする監督と呼ばれるようになった⁶⁰⁾。1963年に製作された『帰らざる海兵』は、1964年の大鐘賞の監督賞と録音賞を受賞し、イは戦争映画監督として注目を浴び始めた。第一章で

も述べたように、朴政権下では反共を国是として掲げていたので、戦争映画は支配イデオロギーを最も直接的に表現できる装置の一つとして好まれていた。なぜなら、戦争映画では北朝鮮を悪玉にし、韓国は善玉として描けたからであった。したがって、戦争映画は優秀映画の候補として常に注目を浴び、朴政権が最も奨励したジャンルでもあった⁶¹⁾。イ監督はこのような状況の中、軍から全面的な援助を受けて多くの戦争映画を製作した。『帰らざる海兵』はイを戦争映画、反共映画監督として、人々に強く認識させた。

イ監督にとって三本目の戦争映画が、問題になった1965年の『7人の女捕虜』であった。この映画のストーリーは、北朝鮮の軍人が捕虜である韓国人の看護兵らを助け、彼女らとともに「自由の国、大韓民国」に帰順するという内容の典型的な反共映画であった⁶²⁾。シナリオ検閲の後、フィルムの検閲も無事に通過し、その後、映画人20人余りを集めて試写会も終えた後の1964年の12月19日、突如として、この映画は検察によって問題視された。その結果、1965年2月にイ監督は、反共法第4条違反で起訴、拘束される事態となった。起訴状には、この映画が(1)北朝鮮の国際的な地位を高揚し、(2)観覧する人々に反米感情を吹き込み、(3)軍の士気を低下させることによって、韓国の軍事力を脆弱化させ、(4)北朝鮮を称賛することによって、北朝鮮を有利にしたと書かれている⁶³⁾。

現在、『7人の女捕虜』のフィルムは残っていないが、韓国映像資料院にはオリジナルシナリオと審議シナリオが残っている⁶⁵⁾。ここで問題になっている場面やセリフはすべて、シナリオ検閲の前であるオリジナルシナリオの中に盛り込まれているものである。しかしながら、根

本的にオリジナルシナリオも審議シナリオも、反共イデオロギーに満ちていることには変わりがない。

ここで考えなければならないのは、反共映画監督によって製作された反共映画が、上映直前になって、突然反共法違反で起訴され、拘束される事態になった要因である。その要因の一つとして考えられるのが、当時の社会背景である。イ監督の映画が問題になった1964年は、日韓国交正常化に反対するデモが日増しに激しくなり、野党や言論もこれに同調して韓国中で条約反対の機運が沸騰していた⁶⁶⁾。その結果、政権に反対する言論を封じこめるための「言論倫理委員会法」が制定され、デモをする学生たちを取り締まるための「学園保障法」など、政権による抑圧的な統制が一段と厳格化の兆しを見せ始めていた。この流れの中で、この時期は反対勢力を北の浸透及び工作活動と結びつけた、「人民革命党」事件や「花火会」事件など、政府による露骨な弾圧事件も頻発するようになっていく⁶⁷⁾(表2参照)。

社会のこのような雰囲気は映画界にも影響を及ぼし、イ監督の『7人の女捕虜』事件に至ったのである。当時、ソウル地方裁判所の検事長は、イ監督を起訴にあたって「芸術の自由を口実に、その限界を超えて国家保安法、反共法違反のレッテルが貼られることがないようにしろ」と警告し、「芸術も自由も民主的な基本秩序や公共の福利を害さない範囲内でだけ許される」と発表した⁶⁸⁾。現政権に対する些細な抵抗も許さない強硬な姿勢を示すために、反共映画のヒーローであったイ監督を敢えて取り上げることで、見せしめとしての効果を倍増させようと政府が狙ったと考え、『7人の女捕虜』の上映をめぐる一連の不可解な動向も、説明が

表2 起訴状の内容と問題部分⁶⁴⁾

起訴状の内容	問題部分	批判の根拠
(1)北朝鮮の国際的な地位高揚	①セリフ：看護将校「北朝鮮軍もジュネーブ会議の条約を教育していますね」 ②シーン：韓国の看護将校が北朝鮮の隊長にする2回の敬礼	反国家団体である北朝鮮を国家として表現し、国際的な地位の高揚につながった。
(2)反米感情の吹き込み	①セリフ：洋姫（ヤンゴンジュ）「米軍が私を捨てたから、置き去りにされるしかないのよ」 ②シーン：米軍相手の娼婦という理由で、悪役の北朝鮮軍によって洋姫が射殺されるシーン	米軍と提携したものはいずれ、殺されるということを暗示、米軍に対する憎悪心を誘発する恐れあり
(3)韓国軍の軍勢力を脆弱化	①セリフ：洋姫が看護兵士に「食べ物と寝るところがなく軍服を着ただろう」、看護兵士「軍隊に入ったのは、食べ物が欲しくて」 ②シーン：運転兵士の面白おかしい演技	韓国国民に韓国軍隊に対する不信感を抱かせる恐れがあり、さらに軍の士気低下をもたらす恐れあり
(4)北朝鮮を称賛	①セリフ：洋姫が北朝鮮の将校に「将校の行動は実に素晴らしかったです」 ②シーン：共産主義理念をともにする中国軍と北朝鮮軍が武力衝突、韓国の看護兵士と北朝鮮軍が力を合わせて中国軍を退治するシーン	北朝鮮軍を共産主義より民族愛を大事にする勇気ある軍人に表現することで、北朝鮮を称賛

つのである。

また、起訴状で問題視された韓国軍の運転兵の面白おかしい演技からも、権力側の思惑は読み取れる。運転兵の役を演じたグ・ボンソという俳優は、マクドニイというニックネームの喜劇俳優として有名であった⁶⁹⁾。グはイ監督の前作『帰らざる海兵』でも、全く同じようなキャラクターで登場し、そこでも同じような演技を披露しているにもかかわらず、『帰らざる海兵』では容認できたキャラクターが『7人の女捕虜』では、韓国人兵士を気概のない人物として描き出す描写だと問題になったわけである。同じ俳優が演じている、よく似た人物描写を、あえて問題視する姿勢からは、反共法や映画法の解釈の曖昧さと『7人の女捕虜』を攻撃しようとする強硬な意思が読み取れる。

また、この映画が上映前であったことにも、注意が必要であろう。そもそも、検閲が合法的であった当時、問題があるなら上映不可にした

ることも可能であった。上映してもいない映画に対して、法的に問題にし、監督を起訴、拘束する必要は全くなかったのである。つまり『7人の女捕虜』事件からは、見せしめとしての最大の効果を狙った、権力側のしたたかな計算が読み取れるのである。

『7人の女捕虜』が『帰って来た女軍』に題名を変えて封切られたのは、日韓協定が結ばれ、デモが静まった1965年9月であった。無論、多くの部分が削除され、フィルムはズタズタになった後であった。この事件の波紋は無視できない影響を韓国映画界に与えた。ユ・ヒョンモク監督も、反共法違反で1966年に起訴され、1年半にもわたって検察によって苦しめられた。1963年にソウルで開かれた世界文化自由会議で、ユ監督は『銀幕の自由』というテーマで発表した

が、そこでイ監督を擁護したのがその原因であった。結果的に、世論を意識した検察は、ユ監督を「淫画製造」という罪で罰金刑にした⁷⁰⁾。

映画に対するこのような介入は、1970年代になるとさらに厳しくなり、露骨になった。その結果、映画製作者たちは、自主規制あるいは検閲を過剰に意識した作品しか製作できなくなった。当然、政権が喜ぶであろう、宣伝映画が多くなり、観客は韓国映画から益々遠ざかっていった。第一章でも述べたように、もともと韓国映画は洋画と比較して、抜きん出た人気を誇っていたわけではなかった。そんな中、韓国軍が撃った一発の銃弾で10人の北朝鮮軍が死ぬような戦争映画や、毎朝、聞こえてくるセマウル運動の歌が流れている映画などを見に、映画館に行く観客はいなかった⁷¹⁾。結果、韓国映画は面白くないというイメージが定着し、映画市場は外国映画によって占領され、韓国映画は「暗黒期」、「衰退期」に向かい始めた。

2. 『八道江山』(ベ・ソクイン監督, 1967年)

イ監督の『7人の女捕虜』とは全く異なる道を辿ったのが、次に取り上げる『八道江山』である。1966年10月22日の大韓新聞には、「異色映画」として『八道江山』のクランクインの様子を報じる記事が掲載された。この映画が注目を集めた理由として、第一に、文化映画だけを製作していた国立映画製作所が初めて製作する劇映画であること、第二に、出演する俳優が当時のトップスターばかりであることを、同記事は挙げている⁷²⁾。このようにトップスター勢揃いで、民間の映画会社とは比べものにならないほどの施設を有している、国立映画製作所による製作が可能になったのは、この映画が公報部主導の製作映画であったからだ⁷³⁾。

この映画の主人公を演じたキム・ヒガブは、1967年の第6代大統領選挙を控えて、『八道江山』を広報用の映画として製作したいと、当時

の公報部長官から言われたことを明らかにしている⁷⁴⁾。実際、1967年5月3日には第6代大統領選挙が、一ヶ月後の6月8日には第7回総選挙が控えていた朴政権にとって、この時期の映画製作は重要な意味を持っていたと考えられる。1964年から始まったベトナム派兵、1965年の日韓国交正常化、またこの日韓国交正常化を反対した学生を強権的に抑圧したことなどによって、朴政権に対する国民の反発は一層激しくなっていた。反対勢力のこれらに対する非難は、朴政権にとって無視できない規模に達していた。同政権には、1963年12月に大統領として就任してからの、実績を大きく宣伝する必要があったのである。

韓国全土を表す言葉をタイトルにした『八道江山』は、この政権のニーズを十分に満たす作品であった。同映画は、全国に散らばって暮らしている娘の家に、老夫婦が訪問する姿を描いた作品であった。つまり、老夫婦が訪問する地域を、朴政権が推し進めた近代化の成果が感じられる場所に設定さえすれば、近代化の成果を十分に視覚化できるのであった。この映画は1967年封切られた後、4本の続編映画を製作し、1974年からはテレビの連続ドラマとなって1年間も放映され、合計12年間も継続した長寿シリーズとなった⁷⁵⁾。

映画は、1男6女に恵まれたキム・ヒガブとファン・チョンスン夫妻が、結婚して全国各地に暮らしている娘に会いに行く場面から始まる。老夫婦は清州、扶安、蔚山、釜山、東草、江原道に、各々住んでいる5人の娘と娘婿の家と、娘婿たちの職場に訪問する。長女の夫が勤務する清州のセメント工場、次女の夫の扶安の干拓事業現場、三女の夫が働く蔚山の化学・精油工場、輸出業の事業家である四女の夫が扱っ

ている輸出品が堆く積まれている釜山港を訪れるが、唯一束草の五女の夫だけが極貧の漁師として描かれている。皆を訪ね終わった後、老夫婦は江原道で軍人として勤務している一人息子に会いに行く。そこに老夫婦の六女とスポーツ選手の恋人が挨拶にやってきて、キムは二人の結婚を許可する。その後、キムは還暦祝いの日を迎え、家族皆が集まっている中で、長生きすることを宣言する。これからも「八道江山」は大きく変わるだろうし、それを確認するために長生きすると宣言した後、集まった家族を引き連れてソウル見物に出るところで映画は終わる⁷⁶⁾。

第二章で記述したように、ソウル周辺の貧困居住地域のバラックは検閲の対象であったのに対し、高いビルや、アスファルト、工場の煙突などは、当時、大いに薦められた映像の題材で、『八道江山』にもこれらの映像が多く盛り込まれている。更に言えば、実際の主人公は、登場人物ではなく、ビルや工場、煙突、ダムなどであると考えられる。例えば、六女とその恋人が彼女の家に向かって、バイクに乗って走るシーンがある。これは映画のほぼ最初の場面で、走るバイクを映したカメラは、ビルで埋め尽くされたソウル市内が見え始めると、ゆっくりとバイクからソウル市内へとレンズを移す。ここでの主人公は完全に、登場人物ではなくソウル市内であることが、バイクよりも市内を映し出すカメラの動きから伝わってくる。このようなカメラの動きは、映画全般を通して一貫している。老夫婦が花婿たちの仕事場に入ると、カメラは工場や、船、干拓地の全体を撮るために後ろに引き、登場人物はカメラのフレーム外になる。その時、人物は工場や、機械などの巨大さを強調するためにスクリーンの隅に小さく

映されるか、あるいは完全にスクリーンから消えて、声だけが聞こえてくるという手法が繰り返し使用される。このようなカメラの動きからは、場所と場所とを自然につなぐためのものとして、あるいはその映像の説明役としてしか、物語が登場人物を必要としていないことが読み取れる。

ここで映像化されているセメント工場、肥料、精油工場や、干拓事業現場、輸出船などは、当時の朴政権が経済発展による近代化のために、最も力を入れていた分野を象徴しており、これらの施設は、現在も韓国産業の基盤をなしている。実際、1962年から1966年までの第一次経済開発計画の実施によって、動力資源開発と基幹産業の分野で、朴政権は近代化を成し遂げていた⁷⁷⁾。老夫婦が娘に会いに行く時の交通手段は鉄道、窓から見えるのは巨大な石炭鉱山、済州島からソウルに電話をかけるキムの姿など、この作品の中には第一次経済開発計画による、近代化の成果がすべて視覚化されていた。

さらにこのような近代化の治績を映像で視覚化するだけでなく、登場人物のセリフで強調することによっても、この映画は近代化の成果をより一層際立たせている。例えば、次女の夫が勤務している干拓事業の現場で、海辺を農地に変えたことで12万石にもなる米を栽培でき、農業用水は前もって築いたダムから引くという説明があった後の、「とにかく近頃の人々は頭が冴えている」「良い世の中になったな」のようなセリフがある。また、港で輸出品を積んでいる船舶を見て「海外からものが入ってくるだけだったこの港が、こんなにも変わったのか」と感嘆するセリフからも、政府が大統領選挙を控えて、政権の業績を宣伝しようとする姿勢が読み取れる。つまり、近代的に変化した国の姿を

観客に見せつけた後、登場人物に言及させる「変わった」や「良くなった」、「良い世の中」などのセリフで、朴政権下での近代化を強調し、現政権が成し遂げた経済発展であることを効果的に、この映画は宣伝しているのである。さらに、軍人である長男に「我々の自由と経済力が北朝鮮にも及ぶ時、我々の悲願である統一もできます。70年代はここも(38度線)すっかり変わります」と言及させて、さらなる経済発展の必要性和、それを成し遂げた後の1970年代への希望も強調している。

この作品は、当時の朴の選挙スローガンである、「朴大統領を再び選び、経済建設を継続しよう」と全く一致しているといえる⁷⁸⁾。朴政権が掲げた貧困からの脱却、経済発展は政府だけでなく、韓国民すべての悲願でもあった。国民のこのような念願を『八道江山』は、理想的な形で視覚化した。国産品を海外向けの船に積載している映像、国産セメントで作った東洋最大であるという菩薩像、巨大な工場で何種類もの油を生産しているというセリフなどから、政府が観客に近代化と愛国心は一体であるというメッセージを送っていることが読み取れる。

もう一つ指摘すべき点は、同映画が上映された時期である。大統領選挙日が公告された1967年3月に、同映画も全国で一斉に封切られた。大統領選挙の2ヵ月前の公開ということにも、公報部は深く関わっていた。1967年3月26日の大韓新聞には、ソウル市教育委員会が教育指導の名目で、勤務中の教師や職員に『八道江山』観覧させたという記事が掲載されている。また、1967年4月7日の朝鮮日報でも、公報部の指示で『八道江山』が、市郡で巡回上映されていると報じている。このような無料巡回上映が可能であったのは、「この作品が公報部と国立

映画製作所が製作した文化映画のように『公報行政の一貫』として上映できたからであった⁷⁹⁾。結果、同映画は野党から「共和党の業績を支持、宣伝する映画」で、上映は選挙法違反であると指摘されるようになった⁸⁰⁾。しかしながら、中央選挙管理委員会は『八道江山』の上映は、選挙法違反ではないと解釈し、公報部の言い分を認めた結果を出した⁸¹⁾。国家機関である公報部が、選挙の直前に政権の業績を披露する映画の企画から上映まで、これほど深く関わったにもかかわらず、同映画は選挙法違反ではないという判断が下されたわけである。

このように政府からの厚い支援の下、製作、配給された『八道江山』は、興行的にも32万人以上の観客を動員する成功を収めた。公報部はこの成功を基にして、『八道江山』の続編を4本も製作し、その後は連続テレビドラマまで製作し、これらすべてが好成績を上げた。表面的には牧歌的な家族物語を描いているような『八道江山』は、観客に自分が実際に旅行をしているような感覚を与え、全国の観光名所を気軽に楽しませる作品であった。前述したとおり、当時の韓国はまだレジャー産業の発達もしておらず、同映画を観覧する人々も旅行をする余裕などなかったのである。そんな中、全国を遊覧する老夫婦を登場させ、美しい自然を織り交ぜながら、近代化によって変化した国の姿を、同映画は観客に見せつけたのである。その近代化の裏には、朴政権が存在し、これからも朴正熙が韓国の「希望」であると、同映画はあからさまに宣伝していた。これは政権宣伝をさらに露骨にする、1970年代の国策映画の前史であったと考えられる。

結論

本稿は、独裁政権である朴正熙政権下での映画政策を取り上げ、とりわけ1960年代の映画法制定から第二次改定映画法までに注目し、考察を行った。1960年代の韓国映画界は、映画製作が活発になり、急激に製作本数が増加するが、先行研究はこれを取りあげて、1960年代は韓国映画の「黄金期」とであると分析している。しかし、先行研究が「黄金期」としている要因を、当時の映画政策とともに検証したことで、当時の映画の製作本数の急増の要因として映画法の制定が無視できないことであり、作品の質は度外視されていたという、作品量産の内実を、本稿は明らかにした。

朴政権は韓国映画の「保護と育成」を目標に掲げ、映画法の制定を行った。しかしながら、植民地時代の抑圧的な映画法をモデルにした映画法は、当時の映画製作者側から見れば、「管理と統制」以外の何物でもなかった。その後、2回にわたる映画法の改定は、統制の色合いをさらに明確にし、映画産業だけでなく、政府を批判するすべての媒体に対する弾圧が厳格化していった。政府のイデオロギーを体現するものに対しては特権を与え、それに反するものに対しては厳しい制限を加える政府の姿勢を象徴的に表していたのが、『7人の女捕虜』を監督したイ・マンヒに対する執拗な弾圧と、それとは対照的に、大統領選挙直前に製作され、朴政権下での近代化の成果を誇示したベ・ソクイン監督の『八道江山』に対する手厚い支援である。両作品は、当時の韓国映画界が映画で表現できた限界と、映画で表現すべき方向性を、明確に表していると考えられる。すなわち、映画法が

保護、育成するのは、映画法の裏面である「管理と統制」の枠組みから、はみ出さない映画のみであったということである。

本稿で提示したイ監督の『7人の女捕虜』と、ベ監督の『八道江山』の二つのテキストは、映画法のこのような表裏を、如実に示している。すなわち、国家による映像表現メディアに対しての「管理と統制」の内実が、イ監督の『7人の女捕虜』であり、また一方、映画法が表向きに掲げた映画に対する「保護と育成」の理念に沿った、ベ監督の『八道江山』であった。『八道江山』がシリーズ化やテレビドラマ化されたのは、「管理と統制」の枠組みからはみ出さない映画であったからであるといえる。この二つの事例からもわかるように、「管理と統制」からはみ出さない映画だけの「保護と育成」は、当時、必然的に映画の質的发展を妨げるものになったと考えられる。なぜなら、1960年代を経験した映画監督たちは、自然に自主検閲器具を頭のなかに置くようになったからである。これは当然、1970年代の「低質映画」の量産につながったといえよう。1970年代の韓国映画は、よく「暗黒期」と評価されるが、「黄金期」と形容される1960年代の映画政策のなかにはすでに「暗黒期」の兆しが内包されていたと考えられる。

本稿はこうしたことを基に、1960年代を韓国映画の黄金期と位置付ける、従来の評価についての見直しが必要であることを提起した。1960年代に始まるこうした国家による映画への介入は、その後も韓国映画を考える上で、決して軽視できない役割を果たしていた。1970年代にも2回にわたる映画法の改定が行われるが、それについては今後の課題にしたい。

注

- 1) 韓国映画振興組合『韓国映画叢書』1972, p.1301 (※本稿で使われた韓国語文献の訳は、すべて引用者によるものである。)
- 2) 韓国では研究者や映画監督が、自分の名前の発表を常に漢字で発表するわけではないので、本論では研究者や映画監督の名前を韓国語の発音に近い表記のカタカナで記す。但し、日本で翻訳本を出版した研究者に関しては、漢字で記す。
- 3) 韓国映画振興公司『韓国映画資料便覧』1977, p.47『朝鮮日報』の1962.8.15には1954年8本で、1959年は109本としているが、ここでは韓国映画振興公司の資料を採用する。
- 4) それまで入場料の60%を税金として払っていた製作者に、この措置は画期的なものであった。つまりこの措置によって、観客が払う入場料のすべてが製作者の利益になり、映画がヒットさえすればかなりの収益を上げることもできるようになったということである。イ・ウソク「解放から1960年までの映画政策 (1945-1960)」(キム・ドンホ他『韓国映画政策史』2005), pp.163-167
- 5) 「当時、人気洋画が一週間で3, 4万人の観客を動員したのに、(当時、封切られた『春香伝』が)ソウルの観客数だけで18万人を動員した。」韓国映画資料院『韓国映画風景1945-1959』p.200当時のソウル人口150万人の中18万人が鑑賞し、2ヶ月に及ぶ上映などからもヒットぶりが読み取れる。
- 6) 1956年6月9日に封切りされた『自由夫人』(ハン・ヒョンモ監督)も、45日間で15万人の観客を動員、社会的な話題を呼び起こした作品である。この作品以降、女性観客をターゲットにしたメロドラマが多く製作されるようになる。
- 7) 韓国映画に対する特惠措置として、外国映画輸入権を割当制度に変える内容の告示。これによって、それまではほぼ無制限だった洋画輸入に対する制限が初めて行われた。
- 8) オ・ヨンスク『1950年代、韓国映画と文化談論』2007, p.44
- 9) 近年、若手研究者らによって、1960年代を黄金期とする定義への見直しの動きもあるが、それほど多くない。これらの文献に対しては、イ・ヒョイン「1960年代韓国映画」(映画資料院『韓国映画史勉強』2004), ビョン・ジェラン「映画」(韓国総合芸術学校韓国芸術研究所『韓国現代芸術史大系Ⅱ』2005)
- 10) 韓国映画振興公司『韓国映画資料便覧 (草創期—1976)』1977
- 11) キムは、1960年代に『誤発弾』(1961, ユ・ヒョンモク監督)『下女』(1960, キム・キョン監督)『離れ客とお母さん』(1961, シン・サンオク監督)『晩秋』(1966, イ・マンヒ監督)『浜辺の村』(1965, キム・スヨン監督)のような映画が生まれたことを取りあげ、これらの映画が韓国映画史上、最も優れた映画であると断り、これらが生まれた時代であるため、1960年代は黄金期であると指摘している。キム・ゾンウォン他『我らの映画100年』2001, p.260
- 12) キム・ゾンウォン他『我らの映画100年』2001, pp.259-261, キム・ゾンウォン『韓国映画史と批評の接点』2007, pp.182-185
- 13) 扈賢賛『わがシネマの旅—韓国映画を振り返る』根元理恵訳, 2001, p.238
- 14) 前掲書, pp.184-251
- 15) 李英一『韓国映画史講義録』2002, pp.72-88
- 16) 法制処ホームページ <http://klaw.go.kr/>「映画法制定1962.1.20法律995」(※映画法に関する引用はすべて法制処ホームページからであり、次回からは脚注を省略する)
- 第1条(目的) この法律は、映画事業の育成と発展を促進して、映画文化の質的向上と、民族芸術の振興を図ることを目的とする。第19条(映画事業の補助) 政府は優秀映画製作の奨励と映画文化の発展向上及び、映画の国際交流のために映画事業を補助できる。
- 17) イ・ヒョイン「1960年代韓国映画」(韓国映像資料院『韓国映画史勉強』2004), pp.32-38
- 18) 『韓国映画上映館の変遷と発展方案』pp.47-48, パク・ジヨン「1960, 70年代韓国映画政策と産業」(映画資料院『韓国映画史勉強』2004), p.179から重引

- 19) イ・ギルソン「1960, 70年代上映館の変化と観客文化」(韓国映画資料院『韓国映画史勉強1960-1979』) pp.217-218
- 20) 『映画』1976年3月号, p.75バク・ジョン「1960, 70年代韓国映画政策と産業」(映画資料院『韓国映画史勉強』2004), p.160から重引
- 21) 韓国映画振興組合『韓国映画叢書』1972, p.378, 映画振興公司『韓国映画資料便覧』1977, pp.49-50
- 22) バク・ジョン「朴正熙近代化体制の映画製作: 映画法改定と企業化政策を中心に」(チュ・ユシン他『韓国映画と近代性』2005), p.174, バク・ジョン「1960, 70年代の韓国映画政策と産業」(映像資料院『韓国映画史勉強1960-1970』2004), p.147
- 23) 法制処ホームページ <http://klaw.go.kr/>「反共法制定1961. 7. 3法律代43号」
 第四条(賞讃・鼓舞) 1. 反国家団体や、その構成員の活動を賞賛、鼓舞及び同調するなど、その他の方法で反国家団体を有利にする行為をした者は、7年以下の懲役に処する。2. 前項の行為を目的に文書、図画、その他の表現物の製作、輸入、コピー、保管、運搬、頒布、販売、あるいは取得した者も前項と同じ刑にする。3. 取得後、告知した際は処罰しない。4. 第1項、第2項の未遂犯は処罰する。5. 第1項、第2項の罪を犯す目的で予備、陰謀した者は4年以下の懲役に処する。
- 24) ソ・ジュンソク『韓国現代史』2005, p.249
- 25) ゴ・ヒヨン『朴正熙と開発独裁時代—5・16から10・26まで』2007, pp.89-90
- 26) 李英一『改定増補版韓国映画全史』2004, p.312
- 27) 牧野守『日本映画検閲史』2003, p.425, 「法律第616号映画法」pp.643-649
- 28) 1966年韓国映画人協会による「映画法廃棄推進委員会映画法廃棄建議文」にもその事実が述べられている。映画法は「1940年4月、日本政府の内務、文部、厚生三省が共同立案して第74回の帝国会議を経て、法律第616号で公表された日本帝国映画法と完全に同質なもの」である。その例として挙げられているのが、1962年映画法制定当時の公報部が発表した制定理由と、日本貴族院本会議での木戸内務大臣の提案説明の内容である。これら二つは内容が酷似していて、韓国映画協会は映画法と朝鮮映画令を「映画企業の統制及び、文化行政上の統制をおこなない、ひいては映画企業の国家管理を志向する強権主義」だけが読み取れると指摘した。『韓国映画叢書』映画振興組合, 1972, p.955
- 29) チュ・サンチョン『裸, 朴正熙』改定版2007, pp.312-317
- 30) 日本貴族院本会議で木戸内務大臣の映画法の提案説明の内容。映画振興組合『韓国映画叢書』1972, p.955
- 31) 牧野守『日本映画検閲史』2003, p.426
- 32) 映画法施行令第一条(登録申請手順) 1. ①映画撮影機1台以上②照明機総量50キロワット以上③5年以上の映画製作経験がある製作技術者一人及び既成俳優二人との専属雇用契約書など
 第4条の登録の取り消しの項目では、映画製作業者はこれらの具備事項を維持できなかった場合と、年間の映画製作実績がない場合、輸入業者と輸出業者も一年間映画輸入の実績がない場合と、二年間映画輸出の実績がない場合と明記されている。
- 33) 法制処ホームページ <http://klaw.go.kr/>「大韓民国憲法改定1962. 12. 26. 憲法第6号」
- 34) 映画法第三条(業者登録) 1. 国産劇映画の製作業をする者は、次の施設を具備した後、公報部に映画業者として登録しなければならない (1)35ミリ以上の撮影機 (2)照明機 (3)建坪200坪以上のスタジオ (4)録音機 5. 専属の映画監督、俳優及び技術者
 映画施行令第一条(映画業者の施設基準)
 1. 映画業者が具備すべき施設の範囲と基準 (1)35ミリ以上の撮影機3台以上 (2)照明機(性能200キロワット以上) (3)防音装置完備した建坪200坪以上のスタジオ (4)同時録音機1台以上 (5)5年以上の映画監督の経験持ちの専属監督3人以上 (6)5年以上の経験持ちの男女俳優10人以上 (7)5年以上の撮影経験持ちの専属撮影技術者3人以上 (8)5年以上の録音経験持ちの専

- 属録音技術者 1 人以上
- 35) 映画法廃棄推進委員会「映画法廃棄建議文」(韓国映画振興組合『韓国映画叢書』1972) pp. 953-960
- 36) 映画振興公司『韓国映画資料便覧』1977, pp.46-80, キム・ハクス『スクリーンの外の韓国映画史』2002, p.175から再構成
- 37) パク・ジヨン「1960, 70年代韓国映画政策と産業」(韓国映画資料院『韓国映画史勉強』2004), p.150
- 38) 第十九条(映画事業の助成) 3. 劇場は国産映画を年間 6 本以上上映, 総上映日数は90日以上でなければならない
- 39) 第十九条 4. 外国映画の輸入本数は, 当年度の国産映画の上映本数の 3 分の 1 を超えられない
- 40) 第五条(欠格事由) 1. 大韓民国の国籍を持っていない者 2. 外国の法人, あるいは団体
- 41) 未登録会社が登録会社の名義を借りて, 映画製作を行う, いわゆる韓国型のプロデューサーシステムである。しかし, これは登録会社が高値で登録名義を貸したり, 強制的に施設を使わせたりする, 弊害が多かった。
- 42) 雑誌『深い泉の水』1999年 4 月号
- 43) 第十一条(検閲と申告) 1. 映画製作時には脚本を添付して申告 2. 上映の前に検閲を受けなければならない
- 44) 第十三条(検閲基準) 1. 憲法の基本秩序に違背, 国家の権威を損傷する場合 2. 公序良俗, 社会秩序に反する場合 3. 国際間の友情を損傷する場合 4. 国民精神をだらけさす場合
- 45) 映画振興組合『韓国映画叢書』1972, p.1162
- 46) 法制処ホームページ「映画法制定1962. 1. 20 法律995」第一条の目的の部分を参照
- 47) 李英一『韓国映画史講義録』2002, p.84
- 48) 当時, 唯一「シンフィルム」という会社だけが単独で登録できて, 残りの会社はすべて 3 社から 5 社位の会社が一つになって登録をした。韓国振興組合『韓国映画叢書』1972, p.571
- 49) 1963年当時, 第一次改定映画法の後, 登録してきた会社は 6 つあった。6 つの会社の背景をみると製作経験のない会社がほとんどという
- ことが理解できる。ハンヤン映画社は育英機関のハンヤン財団を背景にしてスタート, ドンソン映画社が製粉, 鉦山, 鋳造などの大手企業を背景に, 小規模の映画会社が統合してスタート, ドンア興業株式会社とセギ商事と韓国芸術映画社が洋画輸入から製作会社に事業拡大, シンフィルムはシン・サンオク監督が代表である唯一, 映画製作を以前からしてきた会社であった。パク・ジヨン「朴正熙近代化体制の映画政策」(チュ・ユシン他『韓国映画と近代性』2005) pp.180-182
- 50) そもそも, 登録基準を満たした会社も少なかった。映画法が要求する登録基準であるなら, 1965年当時, 登録会社が19社であったので, カメラは57台, 照明機の出力は約3000KW でなければならない。しかし, 当時の実際の状況は「カメラ保有台数が35台, その中 2 台は使えないもので, 照明の出力も当時, 1220KW で, その中で稼働可能出力は730KW であった」『大韓新聞』1966. 1. 22この数字の整合性の欠如が意味することは, すなわち, 多くの会社が偽って登録条件を具備し, 映画業者としての登録証を獲得したということである。
- 51) キム・ファ『物語韓国映画史』2001, pp.235-236
- 52) パク・ジヨン「朴正熙近代化体制の映画政策」(チュ・ユシン他『韓国映画と近代性』2005) p.196
- 53) 実際, 当時の新聞記事などを見ると, 大鐘賞の審査委員委嘱に関する疑問や受賞作にまつわる醜聞は絶えることがなかった。さらに, 1960年代末になると, 優秀映画は面白くないという認識が観客の中でまかり通っていた。実際当時の映画雑誌『映画雑誌』1969年 1 月号には「『大鐘賞』が招いた雑音, 観客の呼応のなかった『スターの晩』」という題名で記事が掲載された。
- 54) アン・ヘスク「韓国映画思潮の研究」(『演劇学報12集』1979), p.130
- 55) 当時, 国内外の情報を収集する業務を担当した, 国家暴力を正当化するための制度的機関
- 56) ビョン・ザンホ『韓国の映画統制とその変遷

- に関する研究』2003, 延世大学修士論文, p.65
- 57) 『アリラン』1968年11月号p.139
- 58) 『言葉』1966年12月号
- 59) ユ・ジヒョン『映画監督イ・マンヒ』2005, pp.37-38
- 60) キム・ゾンウォン『映像時代の寓話』1985, pp.52-55
- 61) パク・ジヨン「朴正熙近代化体制と映画政策」(チュ・ユシン他『韓国映画と近代性』2005), p.195
- 62) 『7人の女捕虜』のシナリオから再構成, 「自由の国, 大韓民国」という言葉は, シナリオからそのまま借用する。
- 63) 「『7人の女捕虜』監督イ氏, 拘束起訴」『東亜日報』1965.2.5
- 64) 「映画監督イ・マンヒ氏拘束起訴／『7人の女捕虜』事件／起訴状全文」『ソウル新聞』1965.2.5（※起訴状の内容に関する引用はすべて『ソウル新聞』からであり, 次回からは脚注は省略する）
- 65) 韓国映像資料院の韓国映画史研究チームによると, オリジナルシナリオは最初シナリオライターなどによって書かれたもので, 審議シナリオは事前申告時に公報部に提出するシナリオのことを指す。したがって, 映像化された可能性が高いのは, オリジナルシナリオよりは審議シナリオの方である。
- 66) 文京洙『韓国現代史』2005, p.112
- 67) ゴ・ヒヨン『朴正熙と開発独裁時代—5・16から10・26まで』2007, pp.62-72
- 68) 「社説 映画監督の起訴を見て」『京卿新聞』1965.2.28
- 69) 兄弟の中, 末っ子につけるニックネームで, 彼が出演した『五父子』という喜劇映画で末っ子として登場し, その映画のヒットによってニックネームとして定着した。キム・ヒガブ『ある芸人の愛』1992, p.143
- 70) カン・ジュンマン『韓国大衆媒体史』2007, p.433
- 71) チャン・ミヒ「1972年から79年の間の韓国映画」(チュ・ジンスク他『女性映画人事典』2001) pp.180-188
- 72) 「二本の異色映画」『大韓新聞』1966.10.22
- 73) キム・ヒガブ『ある芸人の愛』1992, p.270
- 74) 前掲書 p.269
- 75) カン・ジュンマン『韓国大衆媒体史』2007, p.445, キム・ハンサン『祖国近代化を遊覧する—朴正熙政権広報ドライブ, 『八道江山』10年』2008, pp.56-79
- 76) 韓国映像資料院オンラインデータベース: http://www.kmdb.or.kr/movie/md_basic.asp?nation=K&p_dataid=01450
- 77) イム・ヨンテ『大韓民国50年史1』1998, pp.375-377
- 78) ゴ・ヒヨン『朴正熙と開発独裁—5・16から10・26まで』2007, p.92
- 79) キム・ハンサン『祖国近代化を遊覧する—朴正熙政権広報ドライブ, 『八道江山』10年』2008, p.16
- 80) 「社説『八道江山』論難」『朝鮮日報』1967.4.13
- 81) 「『八道江山』上映に差し支えない, 中央選挙管理委員会が解釈」『朝鮮日報』1967.4.14

参考文献・資料一覧

一次資料は, すべて韓国語文献である。

◆一次資料

・新聞

『韓国日報』, 『京郷新聞』, 『ソウル新聞』, 『大韓新聞』, 『朝鮮日報』, 『東亜日報』

・雑誌

『アリラン』, 『映画雑誌』, 『言葉』, 『三千里』, 『深い泉の水』

・その他

法制処ホームページ <http://klaw.go.kr>

韓国映画振興公司『韓国映画資料便覧(草創期-1976)』1977

韓国映画振興組合『韓国映画叢書』1972

『7人の女捕虜』シナリオ

『八道江山』ビデオ

◆日本語文献

扈賢賛『わがシネマの旅』根本理恵訳(凱風社, 2001)

牧野守『日本映画検閲史』(パンドラ, 2003)

文京洙『韓国現代史』(岩波親書, 2005)

◆韓国語文献

李英一『韓国映画史講義録』(ソド, 2002)

——『改定増補版韓国映画全史』(ソド, 2004)

イム・ヨンテ『大韓民国50年史』(デウルニョク, 1998)

オ・ヨンスク『1950年代, 韓国映画と文化談論』(ソ
ミョン出版, 2007)

演劇映画学科『演劇学報12集』(東国大学校, 1979)

韓国映像資料院『韓国映画風景1945-1959』(文学思
想社, 2003)

——『韓国映画史勉強1960-1979』(イチェ,
2004)

韓国総合芸術学校韓国芸術研究所『韓国現代芸術史
大系Ⅱ』(シゴン社, 2000)

カン・ジュンマン『韓国大衆媒体史』(人物と思想
社, 2007)

キム・ドンホ他『韓国映画政策史』(ナナム出版,
2005)

キム・ゾンウォン他『我らの映画100年』(ヒョンア
ム社, 2001)

——『韓国映画史と批評の接点』(現代美学社,

2007)

——『映像時代の寓話』(第3企画, 1985)

キム・ハクス『スクリーン外の韓国映画史』(人物
と思想社, 2002)

キム・ファ『物語韓国映画史』(ハソ, 2001)

キム・ヒガブ『ある芸人の愛』(サムジン企画,
1992)

キム・ハンサン『祖国近代化を遊覧する—朴正熙政
権広報ドライブ, 「八道江山」10年』(Film Story
叢書, 2008)

ソ・ジュンソク『韓国現代史』(ウンジン, 2005)

ゾ・ヒヨン『朴正熙と開発独裁時代—5・16から
10・26まで』(歴史批評社, 2007)

チェ・サンチョン『裸朴正熙』(人物と思想社,
2007)

チュ・ユシン『韓国映画と近代性』(ソド, 2005)

チュ・ジンスク他『女性映画人事典』(ソド, 2001)

ビョン・ザンホ『韓国の映画統制とその変遷に関す
る研究』(延世大学修士論文, 2003)

ユ・ジヒョン『映画監督イ・マンヒ』(ダビンチ,
2005)

The Preservation and Amelioration of Korean Cinema

JANG Heayoung *

Abstract: This thesis considers how the South Korean government and its President Park-junghee took control of the Korean Cinema of the 1960s. Park-junghee assumed control of the power in 1962 through the military coup, and his regime lasted for the next eighteen years. Under his influence, the 1960s witnessed the birth of military dictatorship and the economic modernization led by the government. The Korean Cinema Law took effect in 1962, right after the military coup, seeking to stabilize the wobbling Korean cinema. From the governmental viewpoint, the primary purpose of this law was the preservation and amelioration of the Korean film industries, while it took on the meaning of the suppression and deterioration to contemporary film makers.

Preceding studies have focused on the negative impact of this law on contemporary Korean Cinema by emphasizing that it triggered the deterioration of the Korean Cinema especially during the 1970s. In contrast, this thesis aims to clarify how and why the Korean Cinema Law and its revisions influenced on contemporary films by analyzing two films. In doing so, the final purpose of this thesis is not only to deepen an understanding of the relationships between governmental control and film contents, but also to clarify the limitation of the freedom of expression of contemporary film makers.

Keywords: Korean film, Governmental Policy towards films, Movie industry, military dictatorship, Korean Cinema Law, censorship

* Ph.D. Candidate, Graduate School of Sociology, Ritsumeikan University