

Title	安夕影の漫文漫画における都市風景の研究
Sub Title	A study on the view of city at Ahn Seok-Young's Manmoon-Cartoon
Author	申, 明直(Shin, Myong-Jik)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2001
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション No.27 (2001. 12) ,p.119- 178
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20011207-0119

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

安夕影の漫文漫画における都市風景の研究

申 明 直

I. はじめに

1. 研究の目的と研究史の検討

安夕影の‘漫文漫画’は1920年代中盤から1930年代中盤にかけて〈朝鮮日報〉、〈時代日報〉、〈新聞春秋〉などの新聞、雑誌に主に発表された。戯画化した‘文’と‘画’で構成された彼の作品は、当時の新聞と雑誌に載った数多くの文学作品に関する研究でも、殆ど注目されなかった。それは、漫文漫画という独特なジャンルの性格によるものだと言えるだろう。しかし、安夕影の‘漫文漫画’は、‘文’が備えている‘叙事性’と‘画’が備えている‘直接性’を通して‘近代’ということが日常の領域へ入り始めた20年代末、30年代初の風景を適切に捉えているという点で、非常に時事的である。

彼の作品に対する研究は、‘漫文漫画’或は‘漫画’に関する一般論を扱う中で、部分的に言及している程度で、まだ本格的には研究されていない。とは言っても、チェ・ヨルは安夕影の作品の歴史的な性格と美的特質に興味を示した。彼は80年代後半から安夕影とキム・ボクジンなど20～30年代の民族美術と関連していた画家達を研究しながら、安夕影の‘漫文漫画’というジャンルについても言及したのである。だから、彼が関心を寄せた部分もやはり‘漫文漫画’の美的特質を明らかにすることより、主に日常下の美術運動史にその焦点が当てられていた¹⁾。安夕影の作品に対しても‘漫文漫画’よりは、よ

1) 植民地時代の‘美術運動史’関連には、『韓国近代美術の歴史』、悦話堂、1997。「1928—1932年間の美術論研究」、『韓国近代美術史学』、青年社、1994。／『韓国現代美術運動史』、ドルベギェ、1994。／‘民族漫画運動’関連には、「1920年代の民族漫画運動」、『歴史批評』第2集、1988春。／‘黎明期の作家たち——韓国漫画の探求7」、『漫画広場』、1988.4。／『韓国漫画の歴史』、悦話堂、1995。等がある。

り社会批判が強調された20年代中盤の時事漫画に注目した。これとは異なり、1920年代の3代民間誌、即ち朝鮮、東亜、時代日報の漫画に、特に注目したのは‘韓国漫画通史’を書いた孫相翼²⁾という人であった。彼の一番の関心分野は時事漫画を中心として当時の漫画を概括することにあつたが、‘漫画’というジャンルと‘漫文漫画’との違い、20～30年代の‘漫文漫画’の作家達に対する概括的な整理もやはり彼によって試みられた。

しかし、こうした論文の大部分は、日帝下の時事漫画或は新聞漫画、漫画一般などを概括する内容で、文と画の全般と‘新聞’という媒体との関連性を示してはいるが、安夕影の‘漫文漫画’に関して具体的に言及したり、或はその美的特質を明かすことはできていない。

本稿はこのような日帝下の美術運動史と漫画誌の中で、部分的に触れられてきた安夕影の‘漫文漫画’に関する研究を参考に、1920年代後半と1930年代前半の‘植民地的近代都市’である京城の様々な日常生活の風景を描いている安夕影の‘漫文漫画’についての詳細な読解、特にそのジャンルの特質と美的特質に関する研究である。

2. 研究方法

安夕影の‘漫文漫画’を研究するため、最初に探るべきものは彼の‘対象’に向けた‘視線’である。対象に向けた彼の視線には単純な知覚作用としての‘視覚(vision)’以上のものが感じられるが、それは間違いなく、主体の‘志向性’を含む‘視線(regard)’である。彼の‘視線’は近代的な風景を単に観ているだけの‘群衆の視線’とは異なるものである。‘群衆の視線’というのは‘個人性’のない‘匿名性’のそれである反面、彼の視線は近代的な風景に一定の態度を堅持したまま、自覚-認識している³⁾。‘忘れながらのんきに歩いている傍観者’の視線ではなく、‘一生懸命に歩き回りながら探求する者’の視線を意味するのである。そういうわけで、彼の視線はM. フーコーが言及してきた、近代の‘瞬間的で、流動し、偶然的な物事’を単純に受容して認識することではなく、自分自身との関連下で一定の態度を維持する‘散歩する者’の視線に近接してい

2) 孫相翼, 「1920年代の民間誌に現れる新聞漫画の役割研究」, 中央大学新聞放送大学院の修士論文, 1997. 安夕影の‘漫文漫画’とチェヨンス, 金キュテク, 林ホンウン等の漫文漫画を概括的に紹介したものが『韓国漫画通史』(プレスビル, 1996)。

3) 自分の個人性を失った‘匿名性’の群衆と、群衆に魅惑されたが群衆と距離を置いて彼等を批判的な視線で眺めている‘真正な散策者’をベンヤミンは区分している(W. ベンヤミン, 『ベンヤミンの文芸理論』, パン・ソンワン訳, 民音社, 1983, pp 139-140)。

るだろう⁴⁾。

彼のこうした視線が留まったところは、しかし‘広くて大きな単位’ではなく、‘狭い観察空間’の中での物質生活の風景なのである。彼の‘漫文漫画’が載った新聞の雑報面 (faits divers) の日常事のように、小さくて狭い生活空間の中での日常に彼は注目する。だが、彼は日常にそのまま埋もれているわけではない。F. プロデルが述べたように、日常事の中で繰り返されている物事から、彼は一つの普遍的な現象、つまり‘一般性’或は‘構造’を見出したのである⁵⁾。彼が注目しようとした階級階層の二項対立的な性格もやはりこのような日常事の中から見付けているので、彼の政治的な見解がそれなりの説得力を持つのも彼の‘漫文漫画’が備えている現実との‘関連性’のおかげである。

彼が1920年代末-30年代初の京城の繰り返されていた‘日常事’の中から見付けたのは‘日常’に内面化した‘植地的近代’の二重的なイメージということである。というのは、M. パーマンが述べてきた‘幻想’と‘絶望’の経験と類似するものであろう。‘新しい’近代が見せてくれる美しく夢のような現実、つまり‘幻想’と、そのような夢に近づくことのできない生活現実が示す‘絶望’の経験それ自体であるのだ⁶⁾。

安夕影の‘漫文漫画’に描写された近代都市である京城の‘日常事’に見られるそうした‘幻想’と‘絶望’の二重的な性格は、特に近代都市である京城の‘植地的’な性格によってより一層強められる。‘博覧会と百貨店’などは近代への誘惑を強く促すが、新たな消費を作り出すための‘近代’の企画にこたえる‘植地的’である朝鮮の人々の需要能力は貧困なこと極まりなかった。華やかなショーウィンドーで京城の人々を誘うだけではなく、‘博覧会’を開いて、所謂田舎の‘ポッター’ (背負い商人) や人々さえ誘おうとしてみるけれども、溢れる近代都会の供給と比べて物凄く足りない‘植地的’である朝鮮の需要能力はいつも瀕死の状態である。このような近代の供給と‘植地的’な需要の間の大きな乖離は、結局資本主義一般の危機に繋がっていき、そのような危機によって苦しめられていた京城の人達の風景を安夕影は見逃さなかった。

安夕影は‘植地的近代’の風景の中で、特に外圧的な、或は内面化された‘植地的規

4) M. フーコー, 『啓蒙は何か』, 『フーコーとハバマスを越えて』, 教保文庫, 1990, p 263。

5) F. プロデル, 『物質文明と資本主義 I-1, 日常生活の構造』, ジュ・キョン Chol 訳, カチ, 1995, p 25。

6) M. パーマンは“近代性が創造した価値の名前で近代生活を非難するのはアイロニーであり、矛盾であり、多音性的と弁証法”であると言った (M. パーマン, 『現代性の経験』, 現代美学社, 1995, p 22)。

律権力⁷⁾に注目する。‘巡查’で代表される外圧的規律と内面化された経済的規律を彼は形象化したわけである。文化住宅、或は20年代末、30年代初の歳暮風景がこれに当たるだろう。南村と北村で二分化した植民地型近代都市である京城の風景や、映画・音楽・ダンス・スポーツのような近代文化にも彼はその中に内在した植民地型規律というものを見出している。近代的な結婚文化や家族関係などもやはり同様である。エレン・ケイや厨川白村の近代恋愛観とか、コロタイの、所謂‘赤い恋愛’式の愛の形が植民地的な現実によっていかに変貌させられるのかを彼は鋭く探り出している。

安夕影の‘漫文漫画’は、また‘慣習的記号’としての文章と‘アイコン的記号’としての絵の‘関係的構成物’であり得るか⁸⁾、より直接的で煽動的な新聞‘漫画’が植民権力の弾圧によって発表し難くなってから生じた‘社会歴史’的な産物としてでもあり得るだろう。

安夕影の‘漫文漫画’では‘画’の形象化方式もやはりとても特別な意味がある。現そうとする対象と視線の距離、角度、照明或は絵の文体や線の形態にしたがって、現そうとする意味網は作品により鮮明に浮き彫りにされるし、そうではないかもしれないのである。特に、対象と視線の距離は、それが‘遠い距離’なのか‘短い距離’なのかによって‘理性的で客観的な性向’を現すこともできるし、強烈で極端な感情を表現することもできるわけである⁹⁾。絵の文体によって身体の割合或は特徴が決められることもある。絵の文体が‘省略体’なのか‘細密体’なのかによって、対象の感情と行動コードはより強調されて形象化されることもあるだろう¹⁰⁾。

対象と背景線、効果背景なども現そうとする物事と深く関連している。対象人物の背景をどういう線、或は背景で処理するのかによって、対象人物の内面心理が当惑していることかもしれないし、夢見ているように希望的なことかもしれないし、厳酷な当時の現実を表すことかもしれない。S. マックルードはこのように人間の感情（心の中の風景）のような‘見えない内面世界’を‘見える世界’で形象化する独特な言語を‘視覚隠喩記号’

7) キム・ジンキュン・チョン・クンシク、「植民地体制と近代的規律」、『近代主体と植民地規律権力』、1998、文化科学社、pp 23-25。

8) I. M. ロトマン（大石雅彦訳）、『映画の記号論』の「序論」部分、平凡社、1987。

9) アン・スチョル、『漫画演出』、クルノンウリムバト、1996、pp 95-107。

10) 人物描写について、性格創造と感情-行動の表象を四方田犬彦は‘登場人物のコード’、‘感情のコード’、‘行動のコード’と説明しながら、手塚治虫の『落盤』での人物の内面心理と絵の文体の連関性に関して説明した（四方田犬彦、『漫画原論』、ちくま学芸文庫、1999、pp 243-253）。

だと説明したことがある¹¹⁾。W. カンディンスキーもやはり‘線’の種類にしたがって、それが示す感情が異なると述べたが、‘水平線’は“冷たくて無限の感じ”を、‘垂直線’は“無限で暖かい感じ”、‘対角線’は冷たい感じと暖かい感じが一緒に感じられると説明したことがある¹²⁾。安夕影の‘漫文漫画’の背景線は対象人物のこうした内面心理を現すところで度々使われている。本稿ではこのような方法論を根拠として安夕影の‘漫文漫画’に現れている植民地近代を眺める視線と近代主体、植民地近代都市の文化の二重性などについて探ってみることにする。

Ⅱ. 安夕影と‘漫文漫画’というジャンル

安夕影は演劇俳優、舞台装置美術家、西洋画家、漫文漫画・漫画及び詩・小説・戯曲・シナリオの作家、映画監督など多様なジャンルの芸術活動をしてきた。文化統治が始まった1920年代初めの頃から旺盛な作品活動を始めた彼は、植民統治の初期にはマルキシストであったが、映画製作に専念した日帝末期には親日へ傾いてしまう。

漫文漫画というのは‘文’と‘画’が結合したジャンルである。それも単純な結合ではなく、‘文’と‘画’が結合して各々のアイデンティティーと独自性を維持しながらも、これらが相互結合した‘有機的全体’としての第三のテキストだと言えるだろう。‘画’が備えている対象に対する指示的な性格と‘文章’が備えている概念的・超感性的な性格¹³⁾がそれぞれ自分の機能を維持しながら、互いの言語で相互交換する独特な言語構造で漫文漫画が成り立っている。‘文’が持つ‘抽象性’と‘画’が持つ‘具象性’が相互浸透しながら、原始の象形文字で発見される‘話し’と‘見せ’の絶妙な結合を漫文漫画でも見出すことができるからである。

これをI. M. ロトマンは‘慣習的な記号’と‘アイコン的な記号’で説明する。‘コード’を持っている、抽象的で‘叙事’の機能を持っている言語芸術の記号を彼は‘慣習的な記号’とし、‘投影’の法則に従いながら易しく理解できる造形芸術の記号を‘アイコン的な記号’だと説明したのである。“アイコン的な記号と慣習的な記号の世界というのは単に共存しているのではなく、絶え間ない相互作用、不断の相互移行、相互排除する”ことと同様に、漫文漫画での‘文’のテキストと‘画’のテキストもやはり続々と

11) S. マックルード、『漫画の理解』、アルムツリ、1996、pp 135-141。

12) W. カンディンスキー、『点・線・面』、悦話堂、2000、pp 47-49。

13) 木股知史、『イメージの図像学——反転する視線』、白地社、1992、pp 64-78。

相互移行, 相互排除しているのである。

安夕影の‘漫文漫画’の作品, 「黒猫・白猫-3」と「聖なる行列」を見てみよう。“太っている野良猫がねずみ-ひよこ・いたち・鯨・こい・すずめを雌猫の前に捕まえて置いたら百匹も千匹もその後ろを追ってくるのだ”という内容の‘文’と, ある王冠をかぶったブルジョアが黄金を撒き散らすと, その前に走ってくる裸の女性達の‘画’ (画1) は二つの言語が互いに相互浸透, 相互移行する場合である。王冠をかぶったブルジョアの様子を描いている‘画’の言葉は‘太っている野良猫’という‘文’の言葉と相互浸透し, その人が黄金を撒き散らすとその前に走ってくる女性達の様子を描いている‘画’の言葉は, 野良猫に従う‘雌猫’を書いた‘文’の言葉と相互浸透, 交換しながら, ブルジョアに向かう作家の批判は全く新たなイメージと遭遇することになるわけである。

作品「聖なる行列」は, これらと違って, ‘文’と‘画’の二つの言語が‘相互排除’しながら相互浸透する場合である。“阿房宮で花の影へ移”っている“彼らの‘聖なる行列’”という‘文’の言葉とは異なり, マフラーを長く垂らしたキーセン (妓生) を連れてコート裾で大きく出ている腹を隠したまま歩いている人々の‘聖なる’とは見えない戯化体の‘画’の言葉 (画2) は相互干渉, 排除しながら, 新たな反語的なイメージを創出する。まるでマルグリトの“これはパイプではない”という‘文’とパイプが描いてある‘絵’の逆説のように¹⁴⁾, 二つの言語は互いに排除しながらも関係し, また相互浸透, 交換しながら新たなイメージ, 新しい言語として機能するようになったのである¹⁵⁾。

しかし, 漫文漫画を単なる‘文’と‘画’との‘关系的構成物’としてだけ理解するのは‘漫文漫画’が持っている社会歴史的な性格を正しく分かっていないことになる¹⁶⁾。最初は‘漫画’を描いた安夕影が以降‘漫文漫画’に変わったことも, 当時の暴行的に行われた植民地弾圧を避けるための苦肉の策だったと言えるのである。より直接的な言説を発話する‘漫画’というジャンルの‘吹き出し’にかわり, ‘漫文漫画’の叙述文の影に自分の身を隠したわけである。これは30年代新聞・雑誌で‘時事漫画’が殆どなくなり, ‘漫文漫画’が中心のジャンルとして登場したという事実で再確認することができるだろう。‘時事漫画’が許されなかった社会歴史的な条件との妥協として, 30年代の都会の風

14) M. フーコー, 『これはパイプではない』, 風崎光一・清水正訳, 哲学書房, 1986。

15) ‘文’と‘画’の関係について, S. マックルードは‘文’を意味 (meaning) の世界で, ‘画’を外形 (resembling) の世界で説明しながら, この二つの統一, 分離, 再統一の過程が即ち表現の歴史だと説明した (『漫画の理解』, アルムツリ, 1996)

16) チェ・ユチャン, 「文学のジャンル」, 『文学と社会』, 実践文学社, 1996, pp 288-297。

景を中心とした‘漫文漫画’というジャンルが生成・発展してきたということが分かるようになるのである¹⁷⁾。

安夕影に続き、30年代の〈東亜日報〉を中心として漫文漫画を描いた催永洙は‘漫文漫画’のかわりに、‘漫画漫文’という用語も混ぜて使った。‘文’の方がより強調される場合は‘漫文漫画’が、‘画’の方が強調される場合は‘漫画漫文’という用語を使ったわけである。しかし、両方の間の区分はあまり厳しくなかったし、特に区分なしに一緒に雑ぜて使われたことが多かった。

‘漫画漫文’という用語を初めて使用したのは日本の岡本一平である。彼が最初に漫画漫文を描いた時期は1913年であり、1910年代にあった明治天皇暗殺企図という事件以後、沢山の社会主義者や共産主義者が検挙され、社会主義者十二名が処刑される、所謂‘大逆事件’が起きた直後のことである。激しい弾圧の狂風が煽ると当時の諷刺雑誌の諷刺力も落ちてしまって漫画雑誌の休廃刊が続く状況で¹⁸⁾、日本の‘漫画漫文’というジャンルが生じたわけである。“鋭くて諷刺的だけど、そんなに不快ではなく、残酷ではない”¹⁹⁾即ち、‘文’と‘画’が結合された迂回的な世態諷刺のジャンルが、本格的な社会批判ができなくなってしまった社会歴史的な背景を土台として生成されたということである。

日本では1910年代と20年代にかけて、〈読売新聞〉の近藤浩一や主に〈講談社〉の雑誌に寄稿した吉岡鳥平などによって‘漫画漫文’は初めて一つの時代を共有する一つのジャンルとして落ちつくことができるようになった。1930年代の植民地朝鮮も同様であった。安夕影が〈朝鮮日報〉の学芸部長を歴任していた1930年には‘漫画漫文’が新春文芸の一部門として募集公告されたこともあったという事実がこれをよく物語っているだろう。当時の募集公告には“1930年を懐古したり1931年を展望したりするもので、時事・時代・風潮を素材として、文は一行十四字五十行以内”という‘漫画漫文’の形式が

17) ‘漫文漫画’は‘文’と‘画’そしてその背景としての‘新聞記事’がそれぞれのテキストの間に相互関連される。漫画と新聞記事の‘テキスト相互関連性’に関する論文としてはファン・ジウの論文がある（『権力に対する‘笑い’』、『文化研究どのようにするのか』、pp 229-235）。

18) 1910年代の大正の前半期に休廃刊された漫画雑誌としては当時最高の人気があった『大阪滑稽新聞』と『東京パック』等も含まれた（清水勲、『図説—漫画の歴史』、河出書房新社、1999、pp 36-43）。

19) 小説家の夏目漱石が岡本一平の漫画漫文に対する評（清水勲・湯本豪一、『漫画と小説のはざままで』、文芸春秋、1994、p 54）、「画3」は‘アイスクリーム屋の戦争’という『街頭小品（1）』（1913.6.26.）である（清水勲編、『岡本一平漫文漫画集』、岩波文庫、p 19）。

明示されている。短編小説，詩，学生文芸，少年文芸と共に‘文芸’という一つのジャンルとして分類されて募集公告（画4）されたものなのである。‘漫文漫画’が20年代末から1930年代を經由する一つの文芸ジャンルとして分明に定着したということが分かるであろう。

Ⅲ. ‘植民地近代’を眺める視線

1. 近代の誘惑と植民地の限界

1) 博覧会と百貨店——‘近代’の誘惑

百貨店のショーウィンドーとその中に飾られている珍しい商品，そしてマネキンから散歩する者は強い近代の体臭を感じるだろう。数年に一度ずつ回って来る博覧会も同じことである。博覧会が開かれるのを知らず大型のアーチと博覧会場にはためいている五色紙に驚異の視線を送ることもある。しかし，「散策者」は近代化を急がず驚異的な物事に単に魅了されているだけではない。彼らの視線は時々冷たく批判的である。

特に，近代への誘惑を強く催促するものであるほど彼らの視線はより厳しくなるのである。博覧会や百貨店の場合がまさにそうである。近代への‘強い誘惑’を感じるものの，同時に彼らはそれが持っている植民地的な限界を感知する。植民国である日本の莫大な‘供給’を需要する‘消費地’として，被植民国である朝鮮の近代は完成していったわけである。植民国である日本が供給する，あらゆる（百），商品（貨）を陳列した‘百貨店’と，数多くの（博）品物を見せて（覧）新たな消費を誘う‘博覧会’の風景というのはそれ自体が‘植民地的近代’の表象だと言えるだろう。

散歩する者は‘百貨店’の建物そのものが‘大型のガラス’で作られた場所で‘消費者’を呼んでいる強い誘惑の手を発見する。作品「暴露主義の商店街」を見てみよう。“商品が外から見られなければならない”²⁰⁾ので‘百貨店’の建物は鉄骨と‘ガラス’で作られているのである。消費者の視線を集めるため，商品をショーケースに置くのではなく，商品が飾ってある建物全体を‘ガラス’で作ったわけである。‘消費’の創出の前提条件は商品を見せ，そのものに欲望を持たせることだとしたら，中が鮮明に見える百貨店の‘ガラス’は‘消費’を誘うための必須条件になるであろう。

‘ショッピングガール’も同じである。植民地の消費者の足を誘導するためには百貨店の

20) 「暴露主義の商店街」，『漫画ページ』，〈朝鮮日報〉，1934.5.14.

ショッピングガールの美貌もとても大事なことである。絵はこの‘ショッピングガール’のイメージをより強調して形象化している(画5)。4-5階の百貨店の建物の‘ガラス’いっぱい描いてある‘ショッピングガール’のイメージは植民地の消費者に向かう強い誘惑の手を意味する。

消費の創出のための百貨店の‘企画’はもちろん‘大型のショーケース’や‘ショッピングガール’だけで終わるわけではない。よりものめずらしい‘近代’的な機器を置いておき、より多くの消費の創出を企てる。その最も代表的なものは、当時としては最先端の機器であった‘エレベーター’である。

京城の“他の所はみな取り引きがないかもしれないが”，‘百貨店’だけは盛んな理由を散歩する者は‘エレベーター’に見出してる。“百貨店のエレベーターの寒気がするから百貨店に出勤”をする“エレベーターにはまってしまった”人々が²¹⁾買って帰る物は“買わなくてもよいもの”ばかりである。新しい近代機器の‘エレベーター’によって必要以上の消費の誘惑に成功したということを知るだろう。絵の中の百貨店の前には‘エレベーター’²²⁾に乗って売り場へ向かおうとする人達と‘百貨店の上層階の食堂’にあがろうとする恋人達で長蛇の列になっている(画6)。

百貨店がこのように主に植民地である朝鮮の首都の京城に住んでいる人々の消費を狙った物だとしたら、博覧会は都会を脱してその消費を朝鮮の全域に拡大させるための企画だと言えるだろう。博覧会が始まるとソウルの人口は30万から“百万或は2百万名”に増えていたそうである。田舎の人達は田を売ったり畑を売ったりして上京し、近代が作り出した‘人工都市’を鑑賞し、珍しい近代の商品を新たに味わった後、新たな近代の消費者として登録する。

総督府が開催した二回目の博覧会²³⁾がまだ三ヶ月も残っているのに、ソウルの人々も田舎の人々も大騒ぎである。彼らは自分がいくら損をしても必ずモダンボーイ・モダンガール、そしてバスを見物しなければと意気込んでいる²⁴⁾。彼らは‘モダンボーイとモダンガール’を通して洋服や洋靴や洋品の流行を学ぶが、その瞬間彼らは植民地近代の捕虜

21) 「昇降機の魅力」、『晩秋風景』-9, 〈朝鮮日報〉, 1933. 10. 29.

22) 日本は1911年白木屋百貨店に昇降機を、そして1914年三越百貨店にエスカレーターを初めて設置した(初田亨、『百貨店の誕生』, ちくま学芸文庫, 1984, p 136)。

23) 植民地時代の博覧会は、1915年9月11日から10月31日まで51日間慶福宮の裏で、1929年9月12日から10月31日まで50日間、1940年に開催された‘施政30周年記念博覧会’と三度開催された(孫禎暉、『日帝強占期の都市社会相研究』, 一志社, 1996, pp 202-211)。

24) 「博覧会狂」、『漫文漫画一都会風景』-4, 〈朝鮮日報〉, 1929. 6. 8.

になる。植民地資本主義の忠実な消費者になったわけである。博覧会を通して、植民国の日本の資本は植民地である朝鮮の京城の人々に近代の品物を宣伝するのに忙しく、京城の人達はまた違う意味の植民地の田舎‘ボツリ’の“涙で濡れた銭”を狙うのに忙しい。

絵の中の博覧会の建物は新しい消費者を迎え入れるために両腕を広げたまま笑っていて、入口には万国旗が翻っている。紙幣と銅銭が五色紙のかわりに振りまかれる博覧会が終わると、植民国である日本の資本が太い金のカバンを持って本国に帰る仕度をする（画7）。全朝鮮的な需要を作り出すための博覧会の主催側の準備も様々である。九月に開かれる博覧会のポスターを三ヶ月前の六月から貼ったり‘博覧会アーチ’²⁵⁾も一ヶ月前から建てるのに慌ただしい。それでも、博覧会で何より目に立つのは‘マネキンガール’の出現である。

博覧会が‘植民地近代’への誘惑のために企画されたという事実は‘マネキンガール’を見るとすぐに分かる。‘マナキンガール’が日本から輸入されたという事実自体がそうである。更に日本の‘マネキンガール’が立てられている“京城府の旧庁舎”という所が昔の漢城府の旧庁舎の位置にかわって建てられた‘三越’百貨店だという事実を想起してみると、博覧会の宣伝のために日本から‘マネキンガール’を輸入した理由が何であるかが簡単に分かるだろう。散歩する者は日本から輸入してきた‘マネキンガール’とこれを見に来た数多くの群衆を見つめている。彼らの視線は‘マネキンガール’を見ている群衆の視線の裏側へ焦点を合わせている。日帝の“‘マネキンガール’を招いて（画8）この国土の人達を全て‘マネキン’のようにさせて”しまった博覧会的主催側を彼らはかなり気に入らないと思っている。近代の魔術に惑わされて‘マネキン’になってしまった²⁶⁾朝鮮のモダンガール・モダンボーイに対してももちろん同様である。

2) 百貨店と博覧会——植民地の限界

植民地である朝鮮での需要創出のためのこうした日帝の多様な近代政策は、しかし、いつも貧弱な需要の壁にぶつかってしまう。特に、消費に比べて生産が絶対的に貧弱な都市の京城の場合、その奇形性によって新たな需要の創出というのは根元的な限界を持っていた。そういうわけで、都会だけでなく植民地である朝鮮の全国土を対象として新たな需要創出を図っていたが、それもやはり絶対的な貧困の壁を乗り越えることができなかった。原因は植民地である朝鮮の貧弱な生産基盤のせいであった。

25) 「暇人」,『日曜漫画』-1,〈朝鮮日報〉,1929.8.25.

26) 「どっちがマネキンか?」,『日曜漫画』,1929.9.8.

散歩する者は博覧会を見に続々と上京してくる‘ポッター’たちを見ながら、既に限界点に到達したソウルの需要と新たな需要の創出過程を見出す。しかし、彼らはすぐ“財布をあっさり”はたかれ、“底に穴があいたゴム靴を引きずって泣きながら”帰ってしまう²⁷⁾。植民地である朝鮮の田舎も豊かな需要の源泉になれないからである。というのは、博覧会をうろついていた散歩する者の目を通してもう一度確認される。

博覧会の景気を狙って田舎の妓生達はソウルに遠征して来る。貨幣の流れを一番敏感に把握する当代の‘妓生’達の多数のソウル博覧会行は、当時の博覧会がソウルの人々はもちろん、地方においてもどんなに多く人々の関心を引いたか、そしてどんなに多くの消費が期待されたかというのを教えてくれる。けれども、博覧会に対するそのとんでもない期待とは異り、実際の博覧会特需は貧弱すぎるものであった。

博覧会を狙って田舎からは妓生達が群れを作って上京してくるとしたら、ソウルではカフェの‘ウエイトレス’達が‘ポッター’を待っている。散歩する者は‘祝博覧会’と書いた看板を揚げ、全ての窓に群って‘ポッター’を待っている‘ウエイトレス’を見つめて(画9)いる。しかし‘カフェ’は“閑散大閑散——”²⁸⁾である。

近代への誘惑は強いけれども、植民地構造という胎生的な限界はいつも近代へ進んでいる朝鮮の足を引っ張ってしまう。日本の資本の代理人といえる百貨店は‘マネキンガール’を前に立たせたりアーチを建てたりポスターを貼ったりしながら大騒ぎをするが、寄生的な生産以外は殆ど自らの生産構造を持っていない植民地近代化の道というのは、継続して歪曲されてきた近代の形象だけを作り出すのであった。貧弱な消費構造の下で博覧会を通じて近代への道をいくら急がしても新たな需要の創出というのは実に遙遠なことだからである。

このような事実は散歩する者が博覧会の期間に植民地である朝鮮の首都、即ち京城を散歩しているうちに発見したある看板を見れば明らかになるだろう。博覧会は“朝鮮人の商店に看板飾りをさせた”が、その中のある看板²⁹⁾は“祝博覧会〇〇商店、〇〇〇〇具備、前共進会銀牌受領、電話建設申請中、光化門”と書かれてある(画10)。今にも崩れそうな瓦屋の4-5倍もする大きさの看板が揚げられたのである。これを見た散歩する者は

27) 「ポッター時代——1932年ポッター世の中」、『漫画子が予想した一九三二』、〈朝鮮日報〉、1932. 1. 28.

28) 「閑散なカフェ」、『日曜漫画』〈朝鮮日報〉、1929. 9. 15.

29) 安夕影はPASKYULA時代とKAPF時代にずっと一緒に運動して来たキム・ボクジンと‘京城の各商店’の看板品評会を(「京城各商店の看板品評会」、『別乾坤』2-1, 1927. 1.)した。

“チビがかい冠をかぶったとして背が高く見えるか”と苦笑いをする。もうすぐ崩れそうな店に大きい看板を上げて収入が増えないのと同じように、どんなに博覧会を通して需要創出を図ってみても植民地構造下では需要創出ということはむずかしい。‘チビのかぶったでかい冠’というのは‘植民地的な近代’に対する非常に適切なメタファーだと言えるだろう。

2. 植民地近代の規律権力

1) 植民地の規律権力——巡査

植民地的な近代秩序を維持・温存させるためには一定の規律の下で、対象化された主体達はその規律に内面的な方式或は外圧的な方式によって統制されなければいけないのである。この時、規律は特定部分に局限されることなく、全ての日常生活を包括する。例えば、教育・文化・医療・労働をはじめ、全ての具体的・日常的な部門で規律は働く。また、規律はとても日常的で反復的であるので、その存在というものがすぐ忘れられ、規律は自然な日常の一部として内面化されてしまうだろう。しかし欧米と違って、植民地近代のそれは殆ど全ての部門で外圧的な規律権力を求める。植民地支配自体がもちろん軍勢力という武力的外圧に基付いたものであるが、日帝は全ての具体的な日常でさえ外圧的規律で強制するために‘巡査’という規律権力を配置する。散歩する者はこのような規律権力の一端を‘モダン’な遊興が溢れる‘カフェ’で発見している。

‘ダンスホール’というのは日帝時代には禁止事項であった。満州事変の直後、植民地である朝鮮の総督が直にソウルの新聞記者に向かって“国家非常時にダンスは許可できない”と言った。しかし、レコード会社の文化部長や喫茶店のママや妓生や女給や映画俳優などが京城に‘ダンスホール’を許可してくれと警務局長に送った公開嘆願書によると、西欧はいうまでもなく日本でも‘ダンスホール’は全く問題にならなかった。ただ植民地である朝鮮の首都‘京城’でのみ‘ダンスホール’が許可禁止の対象であった³⁰⁾。

だから、‘ダンス’は‘ダンスホール’ではない‘カフェ’で主に行われたし、‘カフェ’で‘ダンス’をしていた人々は巡査からひどい目にあったりした(画11)。³⁰⁾ ‘カフェ’で‘(社交)ダンス’のかわりに‘ジャズ’が流行りはじめたのもそのような理由であった。しかし、20年代後半を経過して30年代初になると、作品「カフェごととダンスホール兼営」(画12)で描かれたように‘ダンスホール’の許可は依然として全面的に

30) 「ソウルにダンスホールを許せ——警務局長へ送る我等の書」、『三千里』, 1937.1.

禁止されていたが、‘カフェ’での‘ダンス’は公然と行われて‘大流行’であった。

カフェの朝鮮人女給の‘アキコ’は‘ダンス’をすると巡査からひどい目にあうので、ダンスをするかわりに‘ジャズ’でも一つかけたそう³¹⁾。規律は既に内面化されているというのが分かる。しかし30年代初め、形式的には‘ダンス’を禁止しているけれども、陰では‘ダンス’を認めていたわけで³²⁾、というのは統制はするが不満の排出口だけは開いて置くという意図であるのが分かるだろう。朝鮮の国土に日本人の軍属のための‘公娼’制度を作ったこともやはり植民規律権力によるものであった³³⁾。

このように28年の作品「狂乱バクテリア」と31年の作品「カフェごとにダンスホール兼営」で‘ダンス’に対する許容値が異なって描写されたように、二つの作品もやはり差異がある。‘ダンス’を踊っている一組の男女を描いている前の絵で、‘ダンス’を踊っている二人の間は後ろの絵に比べて随分離れている(画11)。「ダンスホール」の許可禁止はもちろんカフェでの‘ダンス’さえ禁止された時期だから大部分は‘ダンス’より酒を飲み、‘ダンス’をしてもかなり気をつけたようだ。反面、‘カフェ’での‘ダンス’を黙認していた時期の‘ダンス’の風景を描いた絵ではカフェのテーブルと椅子は縛られている。‘ダンス’をしている男女の間の距離ももっと近いし、踊りを踊っている男と女の足も互いに絡んでいる(絵310626)。「カフェ’は座って酒を飲む場所ではなく、一緒に‘ダンス’を踊る場所であるというメッセージが強い。

より直接的に規律権力の問題に接近するものは「納涼風景」-1という作品と「鐘路署 大大 拡張移転」という作品である。

夏の蒸暑さと蚊に刺されるのを恐れて蚊取り線香を置いて路上で‘石枕’をして横になっている人達を‘タクンナリ’は‘靴を履いた足で’蹴りながら家に帰らせている³⁴⁾。散歩する者は足で蹴っている‘巡査’の足先と帰れと指している指先、そして別の手で握り締めている長い刀に注目している。いくら暑苦しくても家の垣根を越えて路上に出て寝ると厳格な統制、そしてこれを罰する足蹴りの暴力、家の垣根の内側を指している命令の指先、そしてその全ての行動を支えてくれる長い刀に彼らは注目する(画13)。「家の垣根」という境界を超えることを植民地の‘巡査’は許してくれないし、そのために時々暴力も振るう。‘長い刀’で象徴される植民地規律権力下での全ての暴力は容認される。

31) 「狂乱バクテリア」、『ソウル行進』-1, 〈朝鮮日報〉, 1928.10.30.

32) 「カフェごとにダンスホール兼営」、『アイスクリーム』-3, 〈朝鮮日報〉, 1931.6.26.

33) 孫禎睦, 『日帝強占期都市社会相研究』, 前掲書, pp 442-447.

34) 『納涼風景』-1, 〈朝鮮日報〉, 1930.8.3.

近代都市の京城をより強固に統制するための総本山は鐘路警察署である。散歩する者はより大きく拡張移転した鐘路警察署を眺めながら、より強化された監視と処罰に依らなければ維持できなくなった植民地規律を再確認する。絵は最初の鐘路署と大正4年(1916年)、そして昭和4年(1929年)の鐘路署の模様を一緒に描いている(画14)。左から右に、つまり過去最初の(現在のパゴダ公園交番の後)鐘路署より大正4年の鐘路署が、そして大正4年の鐘路署より“昔の裁判所の位置”に移った昭和4年の鐘路署が遥かに大きい³⁵⁾。監視と処罰を象徴する‘手錠’の大きさも鐘路署の大きさに比例してだんだん大きくなってきた。“文化政治以来”という但し書きが付いているが、そんなに大きくなった鐘路署を散歩する者は眺めながら、“こそ泥だけ捕らえてはこんなに繁盛”することはできなかったと言う。‘所有秩序’の維持より‘植民地秩序’の維持のため、‘規律権力’の勢力を広げていかなければならなかったということを意味する。

2) 経済的規律——銀行と高利貸し業者

メディアによって媒介された欲望は消費者を‘百貨店’と‘洋服店’のショーウィンドーへ走らせるが、貧弱な植民地の朝鮮の消費者には欲望の代価を払う能力が不在する。消費は常に自分の‘支払い能力’を上回り、植民地の朝鮮のモダンボーイ・モダンガール達は‘過剰消費’をしてしまう。問題はこうした‘過剰消費’を保証する装置だと言えるだろうが、‘銀行’と‘高利貸し業’が間違いなくこれに当たるのである。このような装置による経済的な規律が強制される風景を散歩する者は‘文化住宅’から見出す。

メディアの中で最も影響力を持っている映画を通して紹介された所謂‘文化住宅’は植民地の朝鮮のモダンボーイ・モダンガール達の心をとりにしてしまった。彼らは自分自身の‘支払い能力’と関係なく、“市外とか其他いい場所で文化住宅を鳥籠のように建てて‘スイートホーム’に”する。そういう‘スイートホーム’が可能なのはもちろん‘銀行の貸し付け’のおかげである。

しかしモダンな新婚夫婦は“建ててから何ヶ月も経たずに銀行から借りた金はそのまま”消えてなくなり、その家は“外国人の手中に”落ちてしまう。映画によって媒介された欲望から散歩する者は植民地近代の幻想、即ち“カゲロウ”のような欲望を見つける³⁶⁾。このような風景を圧縮して見せてくれるのは‘文化住宅’で‘ムンファ(文化)’という文句のかわりに入れ替えた‘ムンファ(蚊禍)’という表現である。‘カゲロウ’のような

35) 「鐘路署大大拡張移転」,『日曜漫画』,〈朝鮮日報〉,1929.8.25.

36) 「文化住宅? 蚊禍住宅?」,『一日一画』-8,〈朝鮮日報〉,1930.414.

‘蚊’が災いを被った（禍）という意味である。

この時、もちろん‘蚊’が罨に落ちるようにして食べ物にするのは‘銀行’という‘蜘蛛’である。絵はこれをより鮮明に見せてくれる（画15）。互いに口付けをしている鴛鴦のように見える新婚夫婦は青い草原の上に素敵な‘文化住宅’を建てた。しかし文化住宅は銀行がかけた蜘蛛の巣に絡んでいるし、文化住宅の中の新婚夫婦は罨にかかった‘カゲロウ’のような‘蚊’の姿をしている。銀行がかけた蜘蛛の巣には‘貸し付け’という文字が書かれてある。銀行の‘貸し付け’というのは‘支払い能力’を上回る消費を煽る装置でもあるものの、そのような消費を監視して統制する装置でもある。誘惑と監視と統制を‘蜘蛛の巣’のように密かに行っている経済的な規律装置である。

IV. 近代主体の形象化

1. 階級・階層の形象化と文体

対立する近代主体は明らかな何種類かのコードでキャラクター化されることもある。このような現象はブルジョアを形象化する時、より際立っているが、特に文より絵にひときわ特徴的に現れている。安夕影の漫文漫画でもブルジョアのキャラクターはいくつかの普遍化された身体コード、例えばハゲで、腹が出て、顔と足が太っている定型化された格好をしているが、全ての作品がそういうものではないのである。彼は自分だけの特徴的なキャラクター、即ち独特な身体コードを持っているが、これは‘省略体’の一般的な身体比率という三等身の変形キャラクターだと言えるだろう。

このような身体コードを持っている作品には「ブルジョア」（画16）、「可笑しい人」などがある。これらの作品の‘ブルジョア’はハゲで突き出た腹の形象をしていて、他の‘ブルジョア’のキャラクターとあまり変わらない。しかしこれらの作品の中の‘ブルジョア’達を細かく見てみると、かなり特徴的な身体コードを発見することができる。非常に短く描かれた‘足’がそれである。

一般的に‘細密体’ではない‘省略体’³⁷⁾の人物を形象化する時、その身体比率という

37) チェ・ヨルは‘漫画体’と‘劇画体’という表現より‘戯画体’と‘事实体’と言う表現がより適切だというのであるが、省略して描いた絵が必ずしも‘戯画化’を前提としない場合も多いし、‘事实体’という概念はあまりに漠然としているので、‘細密体’と‘省略体’という表現がより妥当と思われる（チェ・ヨル、「人物の造形的な形象 4——戯画体と事实体 1」、『漫画広場』、1986.12., pp 70-75）。

のは大体三等身で、頭と胴体と足の割合が殆ど1:1:1である。けれども、作品「ブルジョア」の対象人物の頭と胴体と足の割合は約1:3:0.2であり、作品「可笑しい人」の場合は1:2:1である。太った腹とハゲという慣習化された身体コードに‘短い足’という別の変形された身体コードを設定したわけである。このような‘短い足’コードは‘動かない’ということ、つまり‘働かない’ブルジョアを象徴する。動いていないから足が‘退化’したという風に戯画化された造形で、実在する人物の社会的な生き方の特徴を反映しているのである。このような造形的な特徴は‘文’と合わせてよりいっそう説得力を持つことになる。

たくさんの歳暮に埋まり、どうすればいいのか分からなくなってしまった状況を‘文’は“クンベンイ（セミの幼虫）が伸びをする”ということを描写³⁸⁾している。ここで‘クンベンイ’というのは実際の‘セミの幼虫’であるかもしれないし、‘ブルジョア’の姿に対する比喩であるかもしれない。歳暮の中でセミの幼虫である‘クンベンイ’がゆっくり出てくるイメージを形象化した‘文’は、‘画’の中の‘ブルジョア’の短い足と繋がり、‘クンベンイ’の鈍いイメージに動かなくて退化した足の持ち主である‘ブルジョア’の怠惰なイメージがオーバーラップされる。

このような‘ブルジョア’の身体コードをキャラクター化した別の作品としては「偉大な‘サタン’」というのがある。この作品の最も際立っている身体コードは巨大な胴体と正三角形のキャラクター（画17）で、その中でも‘正三角形’のキャラクターはブルジョアが持っている安定感或は豊かなイメージを演出してくれるのである。

ところで、働かない‘ブルジョア’を特徴的に形象化したこのような‘正三角形’のイメージは、モダンガールの力動性を形象化した‘逆三角形’のイメージとよい対照を見せている。作品「女子の険口になる時」（画18）ではモダンガールのイメージが間違いなくこれに当てはまるだろう。‘モダンガール’と‘モダンボーイ’の足先は皆素早くて、不安である、一方で軽快である。男は踵を上げたまま歩いていて、‘モダンガール’達はハイヒールを履いている。‘モダンガール’達が持っている畳まれている日傘もまた、このような逆三角形のイメージを強化させてくれる。したがって、作品「偉大な‘サタン’」でブルジョアの正三角形のイメージは特にモダンガールの逆三角形のイメージと大きな対照を見せてくれるので、安定感或は豊かなイメージの造形性をいっそう強化させる。

作品「偉大なサタン」はまた別の相反した二つのイメージの対照を通して‘ブルジョ

38) 「ブルジョア」、『歳暮苦』-5, (朝鮮日報), 1928.12.26.

ア’的な生き方を特徴的に形象化しているが、それはモダンガールの四倍に達する‘偉大なサタン’の顔、6-7倍に達する彼の足と胴体である。この‘巨大な体は働かなくて太ってしまった者の形象を典型的に見せてくれる。

これらの身体コードや感情コード、或は行動コード³⁹⁾は対象を見つめる‘視線の距離’とも密接な連関がある。‘ブルジョア’を形象化する時、‘遠距離’や‘とても遠い距離’で描写したものはあまりないし、大部分‘フルフレーム’や‘中間距離’⁴⁰⁾が当然使われるしかない。ブルジョアの身体コードや感情及び行動コードに相応しい‘視線の距離’だと言えるだろう。

作品「偉大な‘サタン’」(画17)や「ブルジョア」(画16)、或は「可笑しい人」,「クルドヤジ(欲な豚)」,「高利貸し業者」(画19)で作品の中の重要な対象人物である‘ブルジョア’達との視線の‘距離’を考えてみると、これはすぐ理解することができるだろう。これらの作品のどの部分でも‘ブルジョア’達の形象はフレームの中で全身がぎっしり詰まっている形態で形象化されているからである。‘ハゲ’, 突き出た‘腹’, 短い‘足’, 或は巨大な‘胴体’などが、‘フルフレーム’で形象化されたわけである。

しかしこれらの作品の中で「高利貸し業者」(画19)の場合は‘フルフレーム’ではなく、‘中間距離’で形象化されている。フレームの中で‘高利貸し業者’の上半身が周りのそろばん、帳簿、大型金庫、銅銭或は紙幣のような背景と一緒に殆ど同じくらいの比重で描かれている。ここで強調されているのは間違いなく‘高利貸し業者’の顔の表情である。眼鏡越しに細く開いている目つき、しかめた顔、口で噛んだ筆などが誰かを問責していそうな対象人物の‘感情’及び‘行動’コードをよく生かしている。

安夕影はこの作品の中の対象人物の‘感情コード’や‘行動コード’をよりよく生かすために‘省略体’と‘細密体’を複合的に使用⁴¹⁾することもある。高利貸し業者の‘表情’はその瞳としわまで細かく描写された反面、他の身体の部位は、例えば、その手の節々の場合はただ五本の線だけが描かれているのみである。顔の表情は‘細密体’で他の身体部位は‘省略体’で描写されたわけである。‘省略体’で描写された他の身体部位

39) 人物描写において、性格創造や感情・行動の表象を四方田犬彦は‘登場人物のコード’, ‘感情のコード’, ‘行動のコード’と説明した(四方田犬彦, 前掲書, p142)。

40) アン・スチャール, 前掲書, pp98-99。

41) 四方田犬彦は手塚治虫の『落盤』という作品で五つの文体が使用されたと説明した。手塚治虫の‘漫画の文体’としては‘悪の問題’のような内面心理を形象化するのが不十分だと思い、内面心理を表現する時、‘劇画的な文体’を使用したという(四方田犬彦, 前掲書, pp243-252)。

と‘細密体’で描かれた‘顔の表情’は互いに対照を見せながら、高利貸し業者の顔の表情に含まれた‘感情コード’がより強調されているということが分かるだろう。

2. モダンガール・モダンボーイの形象化

1) ファッションと露出

モダンガール・モダンボーイが他の人と区分される一次的な特徴はやはり‘ファッション’である。ファッションによってモダンガール・モダンボーイはようやく前近代的な価値とも明らかな線を引く。ファッションは歴史的に流行の変化を重ねているうちに、単純な実用的機能を越えて人間と文化の主要な兆候である同時にそれを理解することができる窓口になってきた⁴²⁾。モダンガール・モダンボーイ達のファッションもやはり前近代的な慣習と規範をこえるものであり、したがって当代の大勢の人々から批判ときつい目でにらまれてきたということももちろん事実である。それでも、彼らのファッションが意味を持つのは間違いなくその時点、つまり前近代的な物事から逸脱した近代的な感覚の領域を新たに開拓したというところにある。

モダンガール・モダンボーイのファッションに対する批判はもちろん彼らが着ている服、特に夏の服と冬の服に集中される。‘服’というのは季節の変化を一番視覚的に鋭敏に感知することができる‘ファッション’であるだけではなく、その時代の社会文化的な背景を共に探れる‘ファッション’でもあるわけである。まずモダンガール・ボーイの冬の服について見てみよう。

モダンガールの冬用のファッションの中で最も印象的なものは何よりも‘キツネの襟巻き’である。‘都会’のモダンガール達は‘キツネの毛皮’だけではなく、‘犬の毛皮’でも‘牛の毛皮’でも、首に巻ける毛皮だったら全部“首に巻いて街に”出かける⁴³⁾。これを見つめる視線はもちろん好意的ではない。“へびも毛があったら、へびの毛皮も首に”巻いて出てきただろうというふうには皮肉を言う。このような皮肉は特に‘綿入れの衣服’一つろくに着ていないで、“ぶるぶる震えながら遊び騒いだり急ぎ足で歩いたり”している乞食の子供達と比べられると⁴⁴⁾、いっそう増幅する。

これらモダンガールに対する批判はとても直接的である。“時体（モダン）女子の首に何の価値があるか”など、“キツネのような心”，或は“頭が空っぽで装っている時体女子

42) M. V. ベン, 『ファッションの歴史』-2, ハンギルアート, 2000, pp 399-401.

43) 「毛皮時代」, 『街頭風景』, 〈朝鮮日報〉, 1932. 11. 24.

44) 「狐鬼の出没」, 『晩秋風景』-5, 〈朝鮮日報〉, 1933. 10. 25.

の姿が卑しくて汚いこと極まりない”など、批判は殆ど原色的である。しかしこのような批判は単に‘毛皮の襟巻き’が象徴する‘豊かさ’というわけだけではない。“腹がへって震え”ながらも‘キツネの襟巻き’だけにこだわる‘虚栄心’即ち虚しい“先端女性”の意識に対する批判の側面がより重要である。これを彼は“頭が空っぽな‘時体女子’達の姿”だと述べた。

このようなイメージは‘画’を通してより強く批判される。同一のヘアスタイル、同じ長さの外套、同一のハイヒール、そしてやはり同一のキツネの襟巻きに至るまで街を歩いている7名のモダンガールのイメージは少しも変わらない(画20)。彼らが‘キツネの襟巻き’をして街に出てくるのは‘自発的な欲望’に従う選択ではなく、広告或はメディアが作り出した‘強制された欲望’のせいである。“腹がへって震え”ながらも高い‘キツネの襟巻き’をして街に出かけるべきだった‘モダンガール’の隊列に加わるという、媒介された偽善の欲望の奴隷になったということが分かるだろう。

また別の絵の中のキツネの毛皮を巻いているモダンガールに対する批判は‘遠近対比’による乞食の子供との対照(画21)を通して行われている。モダンガールは大きくて堂々として‘近景’で処理された一方、乞食の子供は小さくて矮小に‘遠景’で描写されている。キツネの毛皮を巻いた‘モダンガール’の派手な格好は‘フルフレーム’で華やかな外貌の全体を現しているが、‘綿入れの衣服’もなく寒さに震えている乞食の子供の風景は‘遠距離’で処理されていていっそうみすぼらしく、大変そうに見える。しかし絵の中のモダンガールは後の風景は全然気にしていない。

モダンガール・モダンボーイに対するこのような非難はもちろん彼らの‘夏のファッション’に対しても同じである。特に、夏のモダンガール達の激しい‘露出’ファッションについて大多数の論客達は物凄い非難を浴びせたが、安夕影の漫文漫画もやはり例外ではなかった。夏になるとモダンガールとモダンボーイは自分達の‘肉体美’を思い切り自慢し始める。モダンボーイは胸の部分を開け放ち、下半身を殆ど露出してげたを履いている格好である(画22)。モダンガールのファッションも負けないうだろう。胸の部分が殆ど露出された上着に、スカートも短すぎてぎりぎりである。

このような露出ファッションについて、“猥褻罪”⁴⁵⁾とか、“非常に奇怪でけしからぬこと”というふうな直接的な表現以外にも、“反物店は辞めろ!”或は“糸一束と人絹一疋なら三代が引き継げる”とか、“衣服緊縮デモ”を開いてみろ、など皮肉な言い方で当てこ

45) 『1930年の夏』-1, 〈朝鮮日報〉, 1930.7.12.

する⁴⁶⁾。モダンガール・モダンボーイの‘露出’ファッションは、当時の一般的な価値観だけではなく、マルキシズム的な価値観に基付いても過度な‘頹廢的’で‘感覺的’だという作家の批判的な視線が露骨的に現れていた。

しかしこのような‘露出’ファッションが批判的にだけ描写されているわけではない。時にはこれを愛情がこもった視線で見ている時もあり、例えば「春風フンヒェ-3」のような作品がそうである。

店の前に並んでいる‘商人’達の視線は‘露出’されたモダンガールの足に履かせてある‘薄い靴下’に集中している（画 23）。商店員が総出で、“商店の前で棒立ちになってニコニコ”しながらモダンガールの露出ファッションに‘微笑み’を送る⁴⁷⁾。‘猥褻罪’とか‘非常に奇怪でけしからぬこと’だと非難を浴びせたが、その非難の裏面には近代の登場と共に現れてきた‘露出’の逸脱性に対する驚嘆が潜んでいる。こういう態度はモダンガール・モダンボーイの‘露出ファッション’についてのチョイハクソンの評価によく現れてくる。モダンガール・モダンボーイを‘モッテン（悪い）ガール’、‘モッテン（悪い）ボーイ’と呼んでいる人達もいるが、“血色がいい白膚が見えるほどピカピカする薄い靴下に、すぐ足首を捻るんじゃないか？見ていると、ヒヤヒヤさせられる靴で体を横にし、スカートから見えそうな脛までの外套に短髪、或は耳隠しに帽子を深くかぶった格好は遠くから見ても醜くなく、近くから見ても醜くない”⁴⁸⁾ものである。

もちろんモダンガールの‘露出ファッション’をながめるこのような視線の中には男性中心の視覚が入っているのは事実である。しかしモダンガール・モダンボーイの‘露出ファッション’の中には、全ての物事を隠して覆わなければならない‘前近代的な’慣習或は規範からの逸脱意志が入っていることもやはり事実である。欧米で1912-3年の頃、所謂‘裸ファッション’というのが流行っていた時、これに最も反発した側が封建的な規範の守護勢力であった聖職者だったという点⁴⁹⁾を想起してみると、‘露出ファッション’の中に内在している‘前近代的な物事’からの‘逸脱’意志を感じられるだろう。

46) 『女性宣伝時代がきたら』-3, 〈朝鮮日報〉, 1930. 1. 14.

47) 「春風フンヒェ」-3, 〈朝鮮日報〉, 1930. 2. 26.

48) チェ・ハクソン, 『アカダンの象徴』, 『モダンガール・モダンボーイの大論争』, 〈別乾坤〉, 1927. 12., p 118-120.

49) M. V. ベン, 前掲書, pp 361-7. 露出が深いいわゆるドイツ等ヨーロッパで‘裸のファッション’が大流行して、1913年1月ライバフのフジャク主教は‘女性のファッションでの倫理と教人らしい態度’を維持して下さいと要請した。

2) モダンガールと寄生性

モダンガールはその‘モダン’な職業に相応しい色々な名で呼ばれることもあった。例えば‘ガイドガール’、‘バスガール’、或は‘チケットガール’などがそういうものである。しかしモダンな職業ではなく、ただ別称で呼ばれていた諸々名にはモダンガールの‘寄生的な性格’を現すものが多い。“男の杖にかわり、散歩を楽しんでいる男のわきを抱えて”いる‘スティックガール’、“男の手のかわり”である‘ハンドガール’、‘キスガール’、‘白衣ガール’などがそれである。

‘スティックガール’というのが日本の東京で新しく登場した職業婦人を言う言葉だとしたら、‘ハンドガール’というのは朝鮮の女性達の間にならに登場した職業を示す言葉である。‘男’の足をマッサージしたり、足を洗ってあげたりする(画24)‘ハンドガール’は‘スティックガール’に比べたら資本主義的な性格より封建的な性格が強い。しかし両方とも“男のわきの下で消えていく”という点では変わらない⁵⁰⁾。両職業とも同一の‘寄生性’を持っているのである。

‘キスガール’と‘マネキンガール’或は‘白衣ガール’もやはり有産階級に‘寄生’して生きていくということでは‘ステックガール’や‘ハンドガール’などと大きな差はない。‘キスガール’というのは博覧会の時、“一金五十銭で‘キス’を売っている途中に”追い出されてしまった‘看護婦’たち(画25)を示し⁵¹⁾、‘マネキンガール’と‘白衣ガール’というのは派手な格好をして本町通を通っていた‘モダンガール’を示す言葉である。“頭の中は空っぽ”でも‘マネキンガール’はなるべく“自分の金で何かをする”方であるが、より若い‘白衣ガール’達は‘アイスコーヒー’くらいは基本におごってもらっている。

彼女らは華やかなスカートを買い、手と髪の毛にあらゆる飾りをするのにかかる費用は当時の京城の一般人には考えられないほどの天文学的な数字であった。“スカート一枚に三・四十元、靴下一足に三・四元、白粉にかかる金だけでも朝、昼、夜の粉を合わせて四・五元、パーマをかける金で一・二元”である。このようなとんでもないものを身につけることができたのは、もちろん“わきに白魚のような腕を組んで太っている奴を百貨店へ釣る”からである。作品「どこからそのお金ができるか」を見てみよう。

“朝鮮の代表的な都市にクンペンイの住処みたいにもうすぐ崩れそうな草屋が殆ど半分以上”で、“大学の卒業者の半分以上が就職ができずに街を彷徨して”いる状況であるが、

50) 「ハンドガール」、『漫文漫画——都会風景』-1、〈朝鮮日報〉、1929.6.4.

51) 「キスガールの出現」、『日曜漫画』、〈朝鮮日報〉、1929.9.22.

その一方でモダンガールの‘奢侈’は“日ごとにひどく”なる一方である⁵²⁾。‘乏しい’植民地である朝鮮の風景と‘浪費家’なモダンガールの姿を対比したのである。互いに矛盾したこのような風景の根底にはモダンガールの‘寄生’的な形態が潜んでいるのは言うまでもないだろう。

このような‘寄生的な性格’は戯画化され絵で形象化されているモダンガール達の姿にもよく反映されている。作品「どこからお金ができるか？」に出てくるモダンガールの姿のなかで特に生き生きとしているのは登場人物の‘性格’と‘感情’のコード⁵³⁾である。横顔で描写した高い‘鼻’には、自分の派手な格好と高級な衣服を‘誇示’したり‘自慢’したりしようとする‘感情’がよく形象化されているし、正面を向いている他のモダンガールの頬と唇の濃い化粧にはこの人達の‘浪費癖’がよく現れている（画26）。それに少しめくられたスカートの内側にある高い‘薄い靴下’やスカートを握り締めている手の‘大きな宝石’やこれらとは全然似合わないみすぼらしい草屋との対比は、浪費家な彼らの様態と貧しい植民地である朝鮮の現実の間の乖離をよく説明してくれる。

モダンガールの寄生的な姿を現している他の作品としては‘ストリートガール’に関して描いたものがある。先ほど見た「どこからお金ができるか？」という作品で‘ストリートガール’のふりをしただけではあまり派手な格好にはなれないということからしてみると、‘ストリートガール’というのは秋收期の田舎の金持ちを露骨的に誘っている作品「金風ソスルー-1」のモダンガールとは差異があるように見えるが、彼女らもやはり何かを‘物乞い’しなければ生きていけない。この人達を見ている作家の視線があまり好意的ではないわけもここにある。作品「イコルゾコル（こんな様あんな様）-1」とか「空腹の童貞女」で‘ストリートガール’は時々‘乞食’に比喻されたりすることもある。

‘ストリートガール’が‘乞食’に比喻されているということは、彼らがしている格好とは異なるが、‘お金’の物乞いをしているという点では同じことだからである。しかし街をうろつきながら誰かの誘惑を待っている‘ストリートガール’の表情にはどこか悲しみがにじんでいる。仕方なく“顔に絵を描いて街頭に出かけ”，‘男’に引かれて“電車を乗り換え”，一食の飯をおごってもらいに行く‘ストリートガール’⁵⁴⁾の後ろ姿には、食べ物が自分で解決できずに街に出てくるしかない乏しい植民地の娘が感じる“哀愁と怒り”が隠れているからである。キツネの襟巻きをした‘ストリートガール’が乞食の人々

52) 「どこからそのようなできるか」, 『一日一画』, 〈朝鮮日報〉, 1930.4.8.

53) 四方田犬彦, 前掲書, pp 142-145.

54) 「空腹の童貞女」, 『今日のその人々』-1, 〈朝鮮日報〉, 1934.11.9.

に囲まれている姿の背景線は彼女のこのような感情コードをよく見せてくれる。短く強い‘水平線’の模様の背景線は‘ストリートガール’の緊張感或は錯綜した気持ち⁵⁵⁾をよく反映しているからである(画27)。モダンガールの‘寄生性’が‘結果’であるなら、植民地資本主義に内在された‘根強い貧困’はその‘原因’になるわけである。

V. 近代都市・文化の形象化

1. 植民地的な近代都市空間である‘京城’

1) ‘京城’の消費空間と二重的イメージ

①南村と北村

モダンガール・モダンボーイと互いに対立する階級階層間の日常というのが置かれている場所は植民地的な近代都市空間である‘京城’だ。安夕影は‘京城’を清溪川以北と以南に分けて‘京城’の二重的な面貌を探っているが、チンコゲを中心とする南村地域の商店街は近代的な品物と派手な建物、ネオンサインに覆われる最先端の近代都市として、鐘路通付近の北村地域は前近代的な残滓が温存された近代都市として形象化されている。東京の銀座をぶらぶらしていたモダンガール・モダンボーイの‘ギンブラ’と同様に、京城の本町の付近をぶらぶらしていた‘ホンブラ’達は(画28)‘本町’をうろつく時はいつも日本語を使った。消費空間である‘本町’を支配していたものは‘京城の中の日本’である南村の植民主義であったのだ。反面、北村である鐘路通を描いた漫文漫画「納涼風景-1」や「鐘路署大大拡張移転」のような作品では巡査で象徴される公的規律権力のイメージが強い。京城の‘南村’が植民地下での内面化された‘自己規律’が通用した空間であったとすると、‘北村’はこれとは異なって植民地的な‘強制規律’が貫徹された空間であると言えるだろう。

②二つのイメージの共存

植民地首都である‘京城’では近代と前近代が共存する。「過渡期? マンデゥン期? ——姿不見大会」⁵⁶⁾という絵では、冠かぶって靴を履き、或は冠かぶって自転車に乗る人、洋服を着てゴム靴を履き、トボ(男子が上着の上に羽織る袖が広くて長い礼服)の袖を振るいながらげたを履いた人の風景(絵270742-星)など様々である。前近代的な

55) W. カンディンスキー、『点・線・面』, 悦話堂, 2000, pp 47-49。

56) 「過渡期? マンデゥン期? ——姿不見大会」, 〈別乾坤〉, 1927.7. pp 42-43。

ファッションがそのまま維持され、新しいファッションが加わったこのような風景には言葉を加える必要がないだろう。近代と前近代が共存するこのようなファッションが最も簡単に見られるところは‘カフェ’である。特に‘カフェ’文化が入ったばかりの20年代中盤のカフェ⁵⁷⁾‘ウエイトレス’の場合、前近代ファッションと近代ファッションがやたらに混ざっている。

カフェ‘ウエイトレス’は‘朝鮮の服’に‘エプロン’をつけ、‘ゴム靴’にひさし髪⁵⁸⁾をしたまま、“真っ赤な酒”を飲みながら、‘歌’を歌う⁵⁹⁾。‘エプロン’と‘ひさし髪’で代弁される‘近代’に、‘朝鮮の服’に‘ゴム靴’を履いた‘前近代’のイメージ(画29)が重なっている。近代と前近代が混ざったファッションを見ている視線は“二十世紀という現代が杯の中で溜め息をつく”とあきれる。

しかし二重的な近代都市である京城のイメージを何よりも圧縮的に説明した表現は‘幻想’と‘絶望’⁶⁰⁾である。‘新しい’近代が広げてくれる美しくて夢のような都市から与えられる初めての経験はもちろん夢のような現実、つまり‘幻想’である。しかしそのような美しい‘夢’のような現象は目の前に広がっているが、生活の現実がくれる‘絶望’こそまた別の都市経験を意味する。

安夕影の漫文漫画はこのような近代都市である京城の幻想と絶望という二重的なイメージを様々な形態で捕捉しているが、その中でも京城の‘夢’のようなイメージを捕らえている空間は‘アスファルト’である。近代都市が作り出した‘近代交通手段’の疎通空間だと言える‘アスファルト舗道’とその場所を見守ってくれる‘水銀灯’のイメージは文字どおり“都会の幻想を全て自分で持っている”表象であるからだ。

‘アスファルト舗道’に沿っていくと‘近代’で表象される‘都会’のあらゆる物事と出会うことができる。‘アスファルトの娘’である彼女は、まず“複雑に動いている動

57) ‘カフェ’という新型居酒屋が日本各地で流行したのは1927-1929年頃(戸川猪佐武、『素顔の昭和——戦争編』, 角川文庫, 1981, pp 67-76)であり, 朝鮮半島に輸入されたのは1920年代であり, 新聞に初めて報道されたのは1931年である(孫禎睦, 前掲書, p 469)と言ったが, 1925年の〈時代日報〉に出ている安夕影の漫文漫画では, ‘カフェ’がもはや大都市の京城で盛行していたのが分かる。

58) ‘ひさし髪(庇髪)’というのは前髪とひんとを前方に突き出して結うもの。日本の女優川上貞奴が西洋風を模して始めたといわれ, 1905年頃から女学生の間に盛行した。

59) 『漫画で見た京城』-2, 〈時代日報〉, 1925. 11. 5.

60) “近代性が創造した価値の名前で近代生活を非難するのはアイロニーで, 矛盾で, 多音性的で, 弁証法的である”(M. Berman, 『現代性の経験』, 現代美学社, 1995, p 22)と言及したM. Bermanの話のように, 植民地の近代都市である京城のイメージは重層的である。

体”である近代交通手段と“高くそびえているビル”に出会うだろう。自動車と電車が吐く騒音も彼女の‘近代的な感覚’を刺激するだけである。また、彼女は‘アスファルト歩道’を見守ってくれる“都会の幻想”である‘街路灯’とその下を通っている‘男達’＝‘モダンボーイ’達と会えるし、そのアスファルトの果てに至ると‘近代都会’の展示場である百貨店の‘ショーウインドー’の‘ガラス’と出会うのである。‘モダンガール’はそのガラスの前で‘クチビル’に口紅を差す⁶¹⁾。

絵の中の表情もやはり顔全体に‘微笑み’を浮かべている。‘アスファルト舗道’を歩いている‘アスファルトの娘’の後ろには英語で‘カフェ’と書いてある看板と‘街路灯’が見えるし、微笑みを浮かべて歩いている彼女の足どりは軽快である（画 30）。“軽気球に乗っている”ような都会のイメージを覗けるだろう。帽子をかぶったまま頭を下げているある紳士の顔と重なって描かれた電車の中にある都会女性の顔にもやはり‘微笑み’が浮かんでいる。彼女は車窓外の百貨店の‘パラソル’風景が与えてくれる‘都会の夢’に夢中になっている。

しかしそのような‘夢’が‘実現’できるのはきわめて少ない数の“恩寵を受けた群”に過ぎない。“妻を思い出し、子供を思い出す”と‘テーブル人間’の‘パラソル’の夢は文字どおり単なる“気の毒な瞑想”に過ぎない。“テーブルの上”に置かれた‘空の薬瓶’に飾られている“一輪の花”のように‘幻想’というのは美しいが、その‘幻想’の花には‘根’がない。だから‘臨終が目の前にある“根を失った”その花は、植民地近代都市人の‘絶望’的な運命ととても類似している。そのような‘絶望’的な都会人の心境は、窓の外に開かれる“じりじりと沸き立っているコールタールの路面の苦悶”に比喻されることもある⁶²⁾。

窓の外にあるアスファルトが敷かれている都会の風景を眺める表情が、街を歩いている女性或は電車の車窓の外を眺めている女性に比べてかなり暗く、おすっとしている（画 31）。‘近代の夢’或は‘近代都市のアスファルト’の幻想をいくら現実に運んでこようとしても、それが実現不可能であることを認識しているからである。30年代の近代都市である京城の‘夢’はその実現を邪魔する‘植民地’という現実に阻止され、ついには‘絶望’へと変貌していくのが分かるだろう。

61) 「アスファルトの娘」-1, 『軽気球に乗った粉魂群』-1, 〈朝鮮日報〉, 1934.1.1.

62) 「卓上花の哀歌——夏のアスファルトの苦悶」, 『夏の幻想』, 〈朝鮮日報〉, 1935.6.23.

2) 近代公園の形成——‘昌慶苑’と‘漢江人道橋’

①公園の形成と植民地近代——‘昌慶苑’と‘南山公園’

欧米での近代公園というのは中世以後英国の王侯・貴族が所有・独占使用してきた狩猟場や大規模な庭園を19世紀中盤に一般人に公開したことから始まるのである。この傾向は次々にヨーロッパ全体に広がった。

安夕影の漫文漫画の中でもこうした‘京城の都市化過程’と‘近代公園の形成’の連関性を見ることができる。まず東京、京都、北京に続いて4番目に動物園が入った‘昌慶苑’へ春を迎えて遊びに来たモダンガール・モダンボーイの風景から見てみよう。

昌慶苑で夜の花見が盛りになると、まっ先に昌慶苑に走っていく人々はやはりモダンガールとモダンボーイである。彼らが興味を持っているのは花ではなく、花を見に来た人々だ。短いスカートに薄い靴下（ストッキング）を履いた足を見つめるモダンボーイ達、短い杖をついて陰険な表情で追ってくるモダンボーイ達に振り向いて目でそっと笑う日傘を持ったモダンガール達⁶³⁾、そしてそのような様子を黙々と見下ろしながら歩いている伝統服を着た年寄りの姿の上に、桜と電灯がずらりと並んでいる。

しかしそのような‘夜の花見’が格別日本と朝鮮でのみそんなに大騒ぎだったということは注意を引く部分に違いない。日本の首都である東京でこのような‘花見’が最も盛んだったところは‘上野’である。本来そこは江戸時代から有名な花見場所であったが、それが明治天皇の‘近代’を演出するための空間に変わったのは、そこに博覧会場と共に動物園と植物園、そして競馬場を建設する過程において天皇のイメージを演出してからである。幕府との最後の戦いをした時、燃やされてしまった上野の野原に大規模な公園を造成し、花見と一緒に日本の資本主義の始まりを知らせる博覧会を開催して、新たに天皇のイメージを浮き出させるために努力したわけである⁶⁴⁾。

幕府が終わった後、新しい天皇帝制のイメージ構築のために上野動物園と花見の演出が必要であったように、古い朝鮮の王朝を終えて新しく日本天皇帝制の始まりを因るためには昌慶宮の昌慶苑（公園）化は必ず必要なことであった。1909年動物園が開設された当時、スンジョン（当時の朝鮮の王）を参加させ、自分の宮殿を自ら取り壊す役割を演出した後、1910年には名も‘昌慶苑’に変えて桜の木を大量に移植しただけではなく、毎年春の‘花見’シーズンがやってくると朝鮮の宮殿を騒がしい娯楽場にする演出が要求されたわけである。

63) 「花見が人見」、『一日一画』-6, 〈朝鮮日報〉, 1930.4.12.

64) 吉見俊哉, 「都市のドラマトゥルギー：東京・盛り場の社会史」, 弘門堂, 1987, pp 118-132.

花見をする4月の夜になると、昌慶苑には華やかな電灯が付けられ、昌慶苑の片隅には大規模な舞台が仮設される。このような舞台の演出が日本側から意図されたという事実は、“げた友達の正直な舌を通して叫ぶ声”で確認できるだろう（画32）。“隠すべき所だけ少し隠した女達の足踊り”を見ようとしている人々で舞台は見渡すかぎり黒山ようになり、昌慶苑の春は‘夜桜のレビュー’と“レビューガールの足”を経て‘狂乱の春’に化する⁶⁵⁾。演出は大成功をおさめたわけである。

南山公園が近所の日本人商業地域である本町と居住地である龍山に隣接しているという事実は、作品「この姿あの姿-4」の中の‘自動車ドライブ’風景（画33）を通して確認される。この作品には植民地資本があふれている南村で‘蕩男蕩女’がお金をむやみやたらに使っている様子の一断面がよく現れている。‘自動車ドライブ’ということ自体が当時としては一般庶民達が真似し難い風景だから、このようなドライブをする青春男女を見つめる作家の視線は随分冷たい。“蕩男蕩女の発狂”，“気まぐれで分別がない”，或は“自動車運転手のハンドルを握っている手がぶるぶる震える”⁶⁶⁾など表現が荒削りなこと極まりない。更に、憤怒に近い作家の視線は南山公園の周りにある南山と龍山、つまりやたらにお金を使ってしまう‘南村’に焦点を合わせている。‘近代公園’と植民性との関連を推し量ることができる一節なのである。

② ‘漢江人道橋’の建設と近代経験

漢江に人道橋が初めて架設されたのは1917年である。ジュンジドとノリヤンジンの間の‘大橋’とジュンジドと漢江路の間の‘小橋’に、各々車道と左右歩道を架設し、ようやく‘漢江人道橋’が建設されたのである。このような漢江人道橋が架設され、まさに京城は住居地・消費地中心の都市から工業都市的な性格を持つ都市に変貌することになったわけだが、それは都心と、工場がたくさん入ってきたヨンドンポ・ロリヤンジンを繋げる役割を‘漢江人道橋’がするようになったからである。

このような漢江人道橋が始めて完成されると、ソウルの名物として大きな話題になったことは言うまでもなく、夏の夜には装飾電灯も点けられ、大勢の‘見物人’達を呼び寄せた。木や石ではない鉄で造ったその長い橋の上を汽車や渡し舟ではなく、歩いて渡れる経験はまさに近代的な科学技術によって生み出された新しい近代的な経験に違いない。新た

65) 「脚，脚，脚！ 目，目，目！ ——1930年夜桜レビュー」、『一日一画』-9, 〈朝鮮日報〉, 1930.4.15.

66) 『この姿あの姿』-4, 〈朝鮮日報〉, 1933.2.19.

な形の近代公園が誕生したのである。

漢江が貧しい庶民達の公園だという事実は、往復バス代“十銭あれば（行ける）避暑旅行”という事実から確認することができる。春の昌慶苑の‘花見大会’と同じほど京城の人々に人気があったものは真夏の‘漢江の花火大会’である。絵の中の漢江人道橋には物凄く集まった人達で鉄橋が矢のように曲がって描写されている（画 34）。漢江人道橋が建設され、それは“ソウルの朝鮮人 25-6 万人の避暑地”⁶⁷⁾になってしまった。空に向かってうち上がる花火を一緒に鑑賞できる近代的な経験が可能な都市空間が形成されたわけである。

漢江人道橋が京城の人々の公園として機能するようになったという事実は「人道橋の珍しい風景」という作品でも見ることができる。一人暮らしをしている主人公は自分の宿所に戻ろうとするが、退屈でそのまま‘漢江人道橋’に‘散歩’をしに行く（画 35）。会社からの帰り道に電車一本で行ける‘散歩空間’が、間違いなく‘漢江人道橋’であった。“お金が足りなく”て“市内に入れない”‘インテリ達’或いは‘貧しい者’達にとって安い費用で簡単に‘近代的な遊び（散歩）’をすることができる‘都市空間’が形成されたわけである。

他の公園もそうであるが、特に恋人達に最も人気があった場所は‘漢江’であった。作品「一区域に 80 銭」でのインテリ出身の自動車（タクシー）運転手の元恋人が車に乗った後、“静かで、眺めがよく、遊ぶのにいいところ”に行こうと、‘漢江’と‘清涼里’を提案する。しかし“漢江はにぎやかで込むから清涼里に”行こう⁶⁸⁾と誘う。恋人達で込んでいる‘漢江’よりわりと静かな‘清涼里’に行こうというわけである。‘漢江’はいつもそのように恋人達で込んでいた。

2. 近代文化の形成と「流行」

1) 西欧文化の大衆化と「流行」

“流行というのは社会を化石から救うもの”である。安夕影が最初に描いた 1925 年の〈時代日報〉の漫文漫画の初めの文章である。前近代的な物事が‘化石’のように固まっている時、所謂‘流行’はその化石にひびを入れ、その亀裂を通して‘新たな時代’が芽生えるという意味である。常に当時の論客達からモダンガール・モダンボーイの‘流行’は非難の対象であったが、流行自体は‘進歩的’だという意味になる。しかし安夕影は、

67) 『納涼風景』-2, 〈朝鮮日報〉, 1930.8.4.

68) 「一つの区域に八十銭」, 『人生スケッチ』-第 2 景, 〈朝鮮日報〉, 1934.7.16.

実際、‘流行’をあまり大目に見た方ではなかった。常に号令するように‘モダンガール・モダンボーイ’を叱っている。まず、彼の作品「漫画で見た京城-1」を見てみよう。

‘ソウルの街’のあるモダンボーイは“金粉を塗った本を蜘蛛の足のような手で握り締め、足首のひもを結ばないままで履いたズボンに‘レインコート’を着、‘桜’の棍棒”を握った‘怪しい形象’をして眩きながら歩いている。作家は“ちゃんと歩け”と叱るが、‘足首のひもを結ばないままで履いたズボン’に‘レインコート’を着、‘恋愛詩’の文句を眩きながらふらふら歩いているモダンボーイの‘流行’⁶⁹⁾を止めることはできなかった。モダンガールの短いスカートと小さい日傘の‘流行’もそうであるが、モダンボーイのかけた鼈甲製のフレームの眼鏡や‘ゼンベン帽子’の‘流行’も急激に広がった。

① ‘強制された欲望’の形成と「映画」

安夕影の漫文漫画に現れた20年代末、30年代初めの京城での映画風景も優美館、団成社など四つの映画館を通した映画の大衆化と深く関連している。漫文漫画の中、京城のモダンガール・モダンボーイは映画館で愛を語り、所謂‘流行’を共有している。

劇場には‘婦人席’が別に用意されており、モダンガール・モダンボーイと一緒に座って愛を分かち合うことはできなかった。それだけでなく、その‘婦人席’というのも映画館が最初に造られた時は閑散としていたが、次第にその数が増え、27-8年ごろには“老婦人、一般の婦女、妓生、女子学生”で婦人席はほぼ満席になり、その中の“性に目覚め始めた女子学生”が婦人席の過半数を占めるようになった⁷⁰⁾。作品「四百八十席-五年間の中学生学費」の文と絵の中の‘婦人席’にも断髪の‘女子学生’達がぎっしりと満ちている(画36)。不良のように見える男子学生達は“一ヶ月七百ウォン”もする学費で、“年下の女の子を魔海に誘う”ため、一緒に劇場へ行ってほしいと願う⁷¹⁾。

それが大恐慌が終わった30年になると、映画館で“10銭で映画が見られるようになったが、閑散大閑散”の状態である。‘婦人席’の場合は、特に、いっそうひどかった。しかし“婦人席に女性が一人”でも現れると、映画館の中はすぐモダンガール・モダンボーイ達の愛の空間に変わる。映画は見ず、後ろにある上層の婦人席のモダンガールを見るために首を伸ばして座っているモダンボーイ⁷²⁾の姿から当時の劇場空間の風俗(画37)を

69) 『漫画で見た京城』, 〈時代日報〉, 1925.11.3.

70) 「劇場漫談」, 〈別乾坤〉, 1927.3., pp 94-95.

71) 「四百八十石-5年間中学生の学費」, 『ソウル行進』-5, 〈朝鮮日報〉, 1928.11.6.

72) 『晩秋風景』-1, 〈朝鮮日報〉, 1930.10.26.

充分読みとれるだろう。

モダンガール・モダンボーイに、20年代後半、特別な影響を与えた欧米の映画はやはりフランス映画‘モンパリ’である。‘ピルニムエテイソン’というフランス人の俳優が主演したこの映画は1929年5月24日から‘団成社’で上映され、“全編華やかな天然色(……) センセーショナルな近代的興味(……) 世紀末的な刺激と夢幻”などと紹介され、‘特別大興行’⁷³⁾を果たした。

このような大興行はすぐその夏に‘モダンガール’達のファッションに影響を与えた。‘ポイル、ブランサ、銀造砂、麻、唐黄毛(全部衣服の材料としての生地の名)など蜘蛛の糸よりも目が粗くて’薄い織物から‘モダンガール’の‘体’が全部すけて見えてしまつて“街を裸で”歩いているようであったそうだ(画39)。全世界的に“喝采を博した”その映画は“まず日本で! 次は朝鮮で”大ヒットした⁷⁴⁾。フランスと日本と京城が‘モンパリファッション’を通して‘モダンガール’のファッション分野だけは少なくとも同一の‘近代’に到達しているように見られた。

映画というメディア媒体はそれほど‘西欧文化’を忠実に伝えてきた‘近代’の伝道師であり、一種の‘文化変動’を促進させてきた主体であった。メディアのひとつの媒体として映画は一種の‘体制(システム)’化され、‘近代’という名分のもとに欧米の資本主義を文化的に完成させる‘メディアクラシー’の任務を忠実に果たしてきたのが分かるだろう。

‘ムーランルージュ’或は‘モンパリ’など欧米の‘映画洗礼’を受けた京城のモダンガール・モダンボーイ達はそういう風にすれば、自分自身が‘最先端’になれると思つた⁷⁵⁾。映画で見られる‘西欧的な’文化で自分を装う時こそ、ようやく最も‘近代的’であり得ると彼らは考えたわけである。欧米の映画は植民地である朝鮮のモダンガール・モダンガボーイ達に西欧文化の流行、つまり西欧文化に対する欲望を強制するしくみであった。

②近代音楽と「ダンス」の大衆化

フランス映画の‘モンパリ’は‘音楽’としても京城のモダンガール・モダンボーイに

73) 団成社で上映された映画‘モンパリ’に関する新聞広告は、優美館の‘曲芸団’広告と一緒に1929年5月27日字の〈朝鮮日報〉に掲載されている(画38)。

74) 「モンパリ裸女」、『夏の風情』-2, 〈朝鮮日報〉, 1929.7.27.

75) 「花見が人見」、『一日一画』-6, 〈朝鮮日報〉, 1930.4.12.

広く歌われていた。‘蓄音機’の普及に伴って欧米の音楽は日本の音楽と共に、カフェ・料理店を越えて一般の家庭にも広まった。家々に‘蓄音機’をつけて、このような歌を合唱する風景を描いた作品「女性宣伝時代がやってくると-6」と「家々に君恋し」を見てみよう。

モダンガール達は“いまにも崩れそうな草屋でも”‘モンパリ’という歌を歌い、“朝鮮のソウルに座っていながらも‘東京行進曲’を力強く歌い、‘人妻’でありながらも‘君恋し’という若い恋人達の歌を歌う⁷⁶⁾。欧米と日本の歌が都市京城を覆ったわけである。絵は歌声がより遠くまで響くように‘屋根’と‘壁’に穴をあけて‘拡声器’を設置し、‘モンパリ’、‘東京行進曲’、‘ベニヤの娘’、‘君恋し’のような欧米と日本の歌を一晩中大きい声で歌っている様子である（画40）。

もちろん外国映画の主題歌だけがレコード化されたわけではない。1927年に大成功をおさめた朝鮮の劇映画〈落下流水〉の主題歌である‘落下流水’もやはりレコードが出て大ヒットを飾った。歌の‘落下流水’は京城だけでなく、北の方はウィジュ、南の方はジンジュ、クンサンに至るまで全国的に広く歌われた。

一名‘江南の月’といわれた歌である‘落花流水’は、当時の‘弁士’（当時の映画解説者）として京城で一番有名なキム・ソチョン⁷⁷⁾（本命はキム・ヨンファン）が作曲・作詞した、映画〈落花流水〉の主題歌で、イ・チョンスクが歌った。当時の朝鮮映画の中では、1926年朝鮮キネマで作ったナ・ウンギウウの映画〈アリラン〉の主題歌を李サンスクが歌ってヒットしたこと⁷⁸⁾を除くと、映画も歌も全て成功したのは映画〈落花流水〉だけであった⁷⁹⁾。

歌は“妓生の口からも、紳士の口からも、淑女の口からも、もうすぐ結婚式に出ようと華やかに化粧をしているお嫁さんの口”からも、そして乞食、文士、阿片中毒者、旅館の女中、人妻の口に至るまで、全国津々浦々の男女老少を問わず、皆に歌われていた。しかしこれを見つめる作家の視線はあまり気に入っていないようであった。男女の恋の歌を“まだ髪の毛も黄色で、まともに話もできない子供達が手を繋いで涙ぐんだ目を幽かに閉

76) 『女性宣伝時代がくるなら』-6, 〈朝鮮日報〉, 1930.1.19.

77) キム・ソチョンは‘落花流水’以外、‘3人の友達’‘江南燕’‘春の歌’等作曲したが、‘落花流水’のように大ヒットできなかった。

78) ‘アリラン’は歌、映画、演劇、ダンス曲等多様なんで、歌はキム・ヨンシルが先に歌ったが、映画‘アリラン’の主題曲はイ・サンスクが歌った。（イ・ソグ, 「朝鮮の流行歌」, 『春秋』, 1941.4.）

79) イ・ヨンミ, 前掲書, pp 263-5.

じて吟ずるもの”と慨嘆するだけである⁸⁰⁾。‘子供達’にふさわしい歌を作れない，“詩人がいない朝鮮”を恨んでいる。惜しがっているそのような表情は絵にもよく現れている。子供達の見線に自分の視線を合わせるため、道にそのまま座って小さな‘子供’達の口の形をじっと見ている作中話者の表情はかなり暗くて深刻である（画41）。

朝鮮の‘近代’歌謡が口から口に伝わり、朝鮮八道の全ての階層に広く歌われるようになった20年代後半に至ると、植民地である朝鮮の近代文化も次第に定められ、自分なりのアイデンティティーを確立していくようになる。

欧米の音楽が‘大衆化’しながら‘ダンス’も流行り始めたが、‘ジャズ’に合わせたダンスや‘チャールストン’のようなものが間違いなくそれである。米国で1910年代以後、黒人を中心として流行った‘ジャズ’のような欧米の音楽とこれに合わせたダンスは植民地である朝鮮に入って20年代末から所謂‘大衆文化’の形成と共にずいぶん流行り始めたが、これは‘欧米’文化なら無条件新しく、‘モダン’なるものであると憧れた当時の風潮とも無関係ではないだろう。

‘ジャズ’だけでなく‘チャールストン’も30年代初めかなり流行ったが、作品「1931年がやってくると-2」を見れば、当時のモダンガール・モダンボーイ達において“顔の選択、肉体美の選択”より‘チャールストン’をどれくらい上手に踊れるかということがまさに美の尺度であったということが分かるだろう。だが、このようなダンスの流行を見つめる作家の見線はあまり友好的ではない。絵から見られるように（画42）‘チャールストン’を踊っているモダンガール・モダンボーイはこれからは“家をスプリングの上に建て、スプリングで家具を作らなければ”ならないようになろうと述べている。よりリズム感があるように踊るために‘スプリングの家’が必要だという意味でもあるが、モダンガール・モダンボーイの音楽の音とダンスのせいでもかなりうるさいという不満もその中には内包されている。絵の中のモダンガールは短いスカートに、上半身裸でダンスを踊っている。‘チャールストン’が‘浅薄な’ダンスだという作家の見線を見せている一節である。しかし彼らを非難する、より根本的な理由はモダンガール・モダンボーイの非民衆的な態度である。“ぼろをまとい飢えている人々が目に入るだろうが、‘チャールストン’を踊ることだけ”しか分からない彼ら⁸¹⁾の態度を指摘しているわけである。

‘ダンス’や‘ブルース’或は‘ワルツ’に対する作家の態度もやはり同様である。生活が豊かな人々だけでなく、お金がない人々まで、当時の京城人の大多数が‘ダンス’や

80) 「詩人がいない地-燕ついで江南へ行った」、『漫画散歩』-4、〈朝鮮日報〉、1928.10.16.

81) 『一九三一年が来るなら』、〈朝鮮日報〉、1930.11.20.

‘ブルース’に陥り、墮落と狂乱に巻き込まれていると見ているのが作家の視線である。安夕影の漫文漫画で‘ダンス’や‘ブルース’は‘チャールストン’よりいっそう墮落した踊りと見なされている。これは、そのような踊りを主に‘カフェ’ではなければ、‘料理店’のような遊興施設で踊っているという事実とも無関係ではない。

このような‘ダンス’は、しかし‘カフェ’や‘料理店’から‘家庭’に広がり、お金がなくて内装もできない人々が“物凄く高い値段の蓄音機を買って、絹の靴下を破りながら”踊ることもある⁸²⁾。ドア、壁だけではなく、床、窓まで全てが壊れたり破れたりしている(画43)。あちこち破れている床の上で高い‘絹の靴下’を履き、踵を立てたまま女の人は両目をつぶり、‘男’は女の人の腰を抱いて踊りに熱中している。ペンの線は厚くて粗いので、部屋の中の荒涼を生かすのに適している。‘蓄音機’だけが彼らの踊りにふさわしい唯一の背景である。

‘生活’も忘れ、‘ダンス’に熱中するほど、欧米の音楽とダンスは京城の人々の日常に深く浸透している。‘ダンス’、‘ブルース’、‘ジャズ’のような欧米の踊りは大衆化され、その大衆化の速度に比例して西欧文化は日本を經由し、急速に植民地である朝鮮に伝播してきた。メディアの力と流行の誘惑は、資本主義文化がもたらした、より多くの西欧文化商品の消費を植民地である朝鮮に強要し始めたわけである。

③近代の‘見るべき物’と‘規律’としての「スポーツ」

大韓帝国末期に外国をたびたび行き来しながら通訳をしてきた訳官達を中心として1896年‘大韓サッカー倶楽部’が造られて以来、サッカーをはじめとして(画44-「わがサッカーチームと早稲田大学サッカーチーム」,〈朝鮮日報〉,1929.9.8.)多様なスポーツが新しい近代的な遊びとして定着しはじめた。‘身体’より‘精神’をより重視してきた前近代的なイデオロギーの下に常に冷遇されてきた‘肉体’が、近代文化の流入と共にようやく浮き彫りにされはじめたわけである。

‘スポーツ’はもちろん男性だけの占有物ではなかった。京城の‘モダンガール’達も“京城グラウンドで何か運動”が行われるとしたら、‘無料券’をもらって必ず見に行く。モダンガール達は“スポーツに対してだけは常識がないと駄目だ”と考えていた。‘スポーツ’というのは既に一つの‘モダン’文化として認識されていたし、さらに‘流行’っていた。

82) 『この姿あの姿』-2, 〈朝鮮日報〉, 1933.2.18.

京城の‘摩登ガール’は‘ラグビー’だけでなく、‘ボクシング’にも夢中になっていた。“ソウルに来て多賀君を苦しめた‘ダンスチューワード’君の獣臭いにおい”肉体に憧れもする⁸³⁾。‘スポーツ’練磨を通して、健全な肉体に健全な精神を込め、規則を守り、自分の体を鍛えるのではなく、‘スポーツ’が一つの‘近代的な見るべき物’としての意味を持ちはじめたわけである。‘拳闘’の試合や‘ボクシング’の試合を見ながら、前近代的な社会では全く見るができなかった、裸の原始性の肉体が与える衝撃を彼らは充分享有した。“婦女達も‘リングサイド’で拍手をし”、“獣臭いにおい‘ペリカンの羽み’たいな肉体に惚れてしまって”たまたまなくなったのである。

京城の摩登ガール・摩登ボーイ達はもちろん‘見ること’としてのスポーツにだけ満足したわけではない。“家の中から少し動けば行ける台所を、寒いからと、部屋の中でごろごろしながら、とぼっちりを食った兄嫁ばかりこき使う”、そんな摩登ガールも“大通りに出ると、横にスケートを抱えて行ったり”“男と会って電車でスケート場に行く”ために電信柱の下で誰かを待っていたりしている姿(画45)をよく見かける。男性の占有物であった‘運動’を単に‘見ること’だけでなく、女性も直接‘行える’ようになったわけである。

‘スケート靴’を履き、‘サッカー’をし、‘拳闘’をしながら、のさばっていた摩登ガール・摩登ボーイ達の都市である京城は“若者の都市”である。したがって、‘体を鍛えて’都会の心臓の上で力強く踊れるようにするためには“スポーツを普遍化すべきだ”というのが彼の主張である。

近代というのが日常に入ってくる前には、女性達が“スケート靴を履き、短いスカートをはいて走ることは”考えられなかった。女性も身体を鍛えるべきだという‘肉体’に関する新たな観点をスポーツは投げかけてくれたわけである。

“スポーツを普遍化すべきだ”と彼が述べる他の理由は、所謂“スポーツ精神”⁸⁴⁾のためである。ボクシングで“ノックアウトされても再起しろという精神”，それだけではなく所謂‘フェアプレー’で代弁される‘規律と原則’を守ろうとする‘スポーツ精神’は近代的な人間を形成するのに必ず備えるべき徳目だというのがスポーツを見る彼の視線である。啓蒙主義者としての安夕影の面貌を確認することができる一節である。

だが、摩登ガール・摩登ボーイ達のそのような‘体を鍛える行為’は結局“気の毒

83) 「アスファルトの娘」-2, 『軽気球に乗った粉魂群』-2, 〈朝鮮日報〉, 1934.1.13.

84) 「スポーツの普遍化」-2, 『筆馬に乗って』-8, 〈朝鮮日報〉, 1933.11.19.

で、無駄な努力”⁸⁵⁾という修飾語に帰結されてしまう。既に‘職業化・商業化’されてしまった‘スポーツ’が横行している中に、都会の影から顔を背けた彼らの見栄の行為は、一種の“歓楽”にすぎないためである。

2) 西欧文化に向かう二つの視線

① ‘美’的基準としての‘近代・西欧’型の人間——「白色」と「流線型」

これら西欧文化に向かう視線はもちろん同一ではない。欧米型美の基準である‘白色’と‘流線型’は‘美的基準’として認識される一方、ヤンキー文化全般に対する拒否感もやはり湧き上がっていた。この中で前者に当たる‘白いもの’は‘美しさ’と同義語だと言える半面、‘黒いもの’は‘美しさ’の正反対点に位置する‘醜いもの’を意味する。人を表現する場合、‘白人’は美しさの象徴で、‘黒人(ニグロ)’は美しくないものを象徴する代名詞になってしまった。漫文漫画「1931年がやってくると-2」と「女性宣伝時代がやってくると-4」(画46)のような作品でモダンガールが持っている看板の宣伝文句の中で、‘ニグロ’は最も‘醜いもの’を代表し、‘白いもの’即ち欧米の白人は美しいもので形象されている。

もちろん時々‘白色’は‘近代’の否定的な側面を、‘黒色’は近代の肯定的な側面を現す色として描写されることもある。作品「黒顔と白猫」で‘白色’はブルジョアやブルジョアに寄生して暮らしている方を、‘黒色’はプロレタリアを現す色として各々象徴されているからである。それにもかかわらず、肯定の対象であろうと否定の対象であろうと、‘白色’が‘近代美’の尺度という事実には疑う余地がない。‘西洋女優’のような女性であろうと‘色目を遣って暮らしている女性’であろうと、彼らが皆最も‘欲望’していることは、最も近代的な人間、つまり‘西欧白人’に一番近い姿になることである。

西欧型美人の基準に合う‘白色’が一つの美的基準になったように、欧米の科学技術が生み出した‘速度’もやはり、京城のモダンガール・モダンボーイにはまた別の‘美’の基準になった(画47——「標準が変わった美男美女」、『流線形時代』-3,〈朝鮮日報〉,1935.2.5.)。この時、近代‘美’の基準としての‘速度’を造形的に形象化したのは‘流線形’で、このような美的基準を人間に適用する場合には‘流線形’人間と呼ばれていた。漫文漫画「砲弾と現代の恋人」のような作品では、‘速さ’で表象される‘速度’を命としている‘スポーツマン’の流線形のスタイルに対する礼賛を述べることもあ

85) 『都会点景』-2,〈朝鮮日報〉,1934.2.8.

る。

②ヤンキー文化に対する拒否

だが、ヤンキー文化全般に関する拒否感もやはり強い。“欧米のある大学の傍聴席の片隅に座り、居眠りして帰ってきた友達”のでたらめなヤンキー文化の行為は漫文漫画「ヤンキーになるところだった——‘オーライ’国の人万歳」(画 48) や「1931 年がやってくると-4」のような作品で厳しく批判されていた。‘ある洋食店’での食事風景もそうであるが、結婚を先においた、例えば、でたらめな留学生達の‘文化住宅’好みに対する非難がそれである。西欧文化に夢中になってしまった、でたらめな欧米留学派である知識人達を批判している作品以外に、植民地である朝鮮を訪問したヤンキーに対してより直接的な拒否反応をした作品もある。作品「ヤンキーレビュー団の仮装行列」或は‘世界漫遊飛行’したついでに朝鮮に寄ったヤンキーの「世界漫遊飛行」に対する批判がこれに該当するだろう。

植民地的な近代都市である‘京城’の日常はこのように重層的である。消費空間や近代公園は言うまでもなく、映画・音楽・ダンス・スポーツ・ファッションに至るまで京城の全ての近代文化は二重的で、このような歪曲された重層性は全的に近代都市である‘京城’の植民地的な性格に根拠するものである。

VI. 終わりに

本稿は 1920 年代後半と 1930 年代前半の‘植民地的な近代’都市である京城の様々な日常生活の風景を描いた安夕影の漫文漫画に関するジャンルの特性とその美的特質について探ってみたものである。まず漫文漫画というのは‘文’と‘画’が結合したジャンルである。しかし漫文漫画を単なる‘文’と‘画’との‘關係的構成物’としてのみ理解することは、‘漫文漫画’が持っている社会歴史的な性格を正確に分かったわけにはいかないのである。‘時事漫画’が許されなかった社会歴史的な条件との妥協として、30 年代の都会の風景を中心とした‘漫文漫画’というジャンルは生成・発展してきたわけである。

安夕影の漫文漫画に描かれている風景は 1920 年代末から、30 年代初めの‘植民地近代’都市である京城のそれである。彼は、特に、近代への誘惑を強く促す博覧会や百貨店でそれを感じるが、同時にそれが持っている植民地的な限界を感知することもある。植民地である朝鮮での需要創出のため、日帝が行った多様な近代化政策と、それがぶつかった

貧弱な需要の壁に彼の関心は集中する。しかしそれだけではない。植民地的な近代秩序を維持・温存するため、一定の規律下で対象化された主体が、その規律の内面的な方式或は外圧的な方式によって懐けられていく風景を彼は形象化するのである。

対立する近代主体は分明な何種類かのコードでキャラクター化されることもある。このような現象はブルジョアを形象化する時、より際立つようになる。彼はまた別の近代主体であるモダンガールとモダンボーイのファッションと、特にモダンガールの‘寄生性’を問題とする。

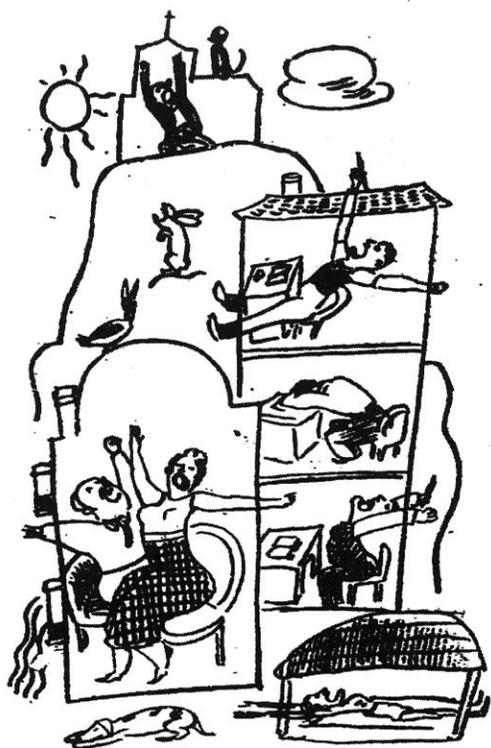
このようなモダンガール・モダンボーイと互いに対立する階級階層間の日常というのが置かれている場所は植民地的な近代都市である‘京城’だ。植民地の首都である‘京城’は近代と前近代が共存する空間であり、また‘幻想’と‘絶望’が共存する空間でもある。これを安夕影は‘アスファルト’のイメージで形象化している。植民地的な近代都市である‘京城’の日常はこのように重層的である。消費空間や近代公園は言うまでもなく、映画・音楽・ダンス・スポーツ・ファッションに至るまで京城の全ての近代文化は二重的で、このような歪曲された重層性は全的に近代都市である‘京城’の植民地的な性格に根拠するものである。



画 1



画 2



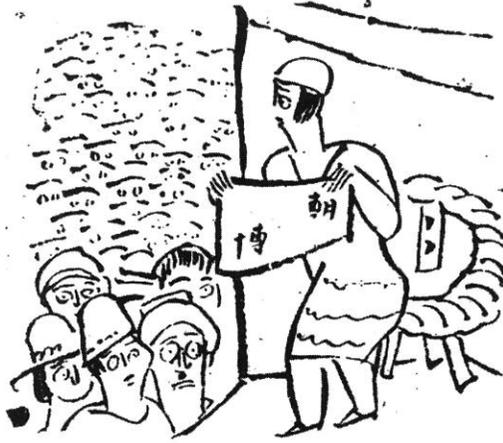
画 5



画 6



画 7



画 8



画 9



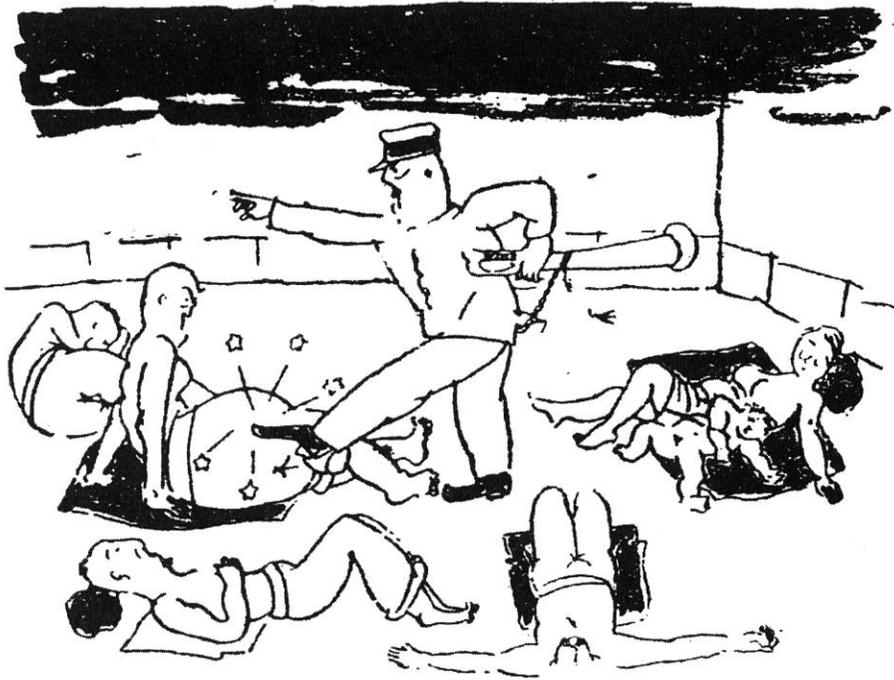
画10



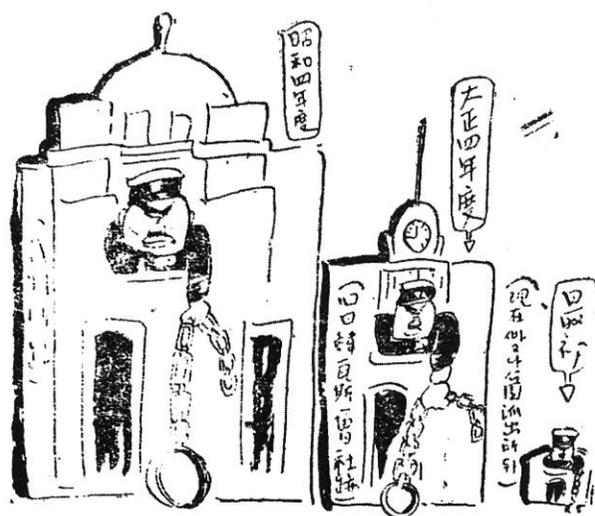
画11



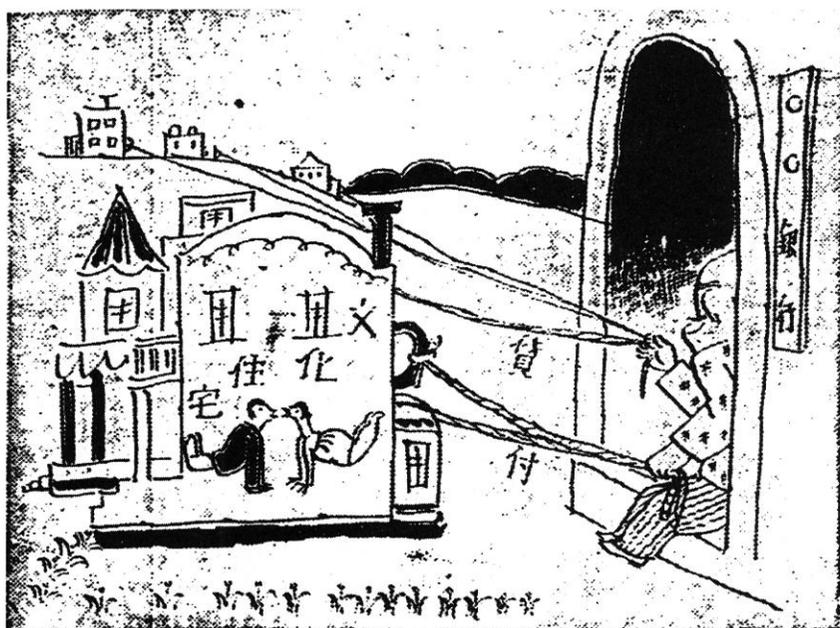
画12



画13



画14



画15



画16



画17



画18



画19



画20



画21



画22



画23



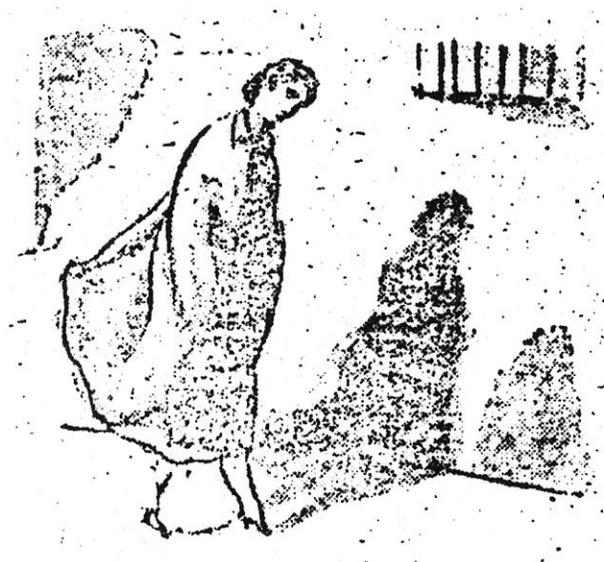
画24



画25



画26



画27



画28



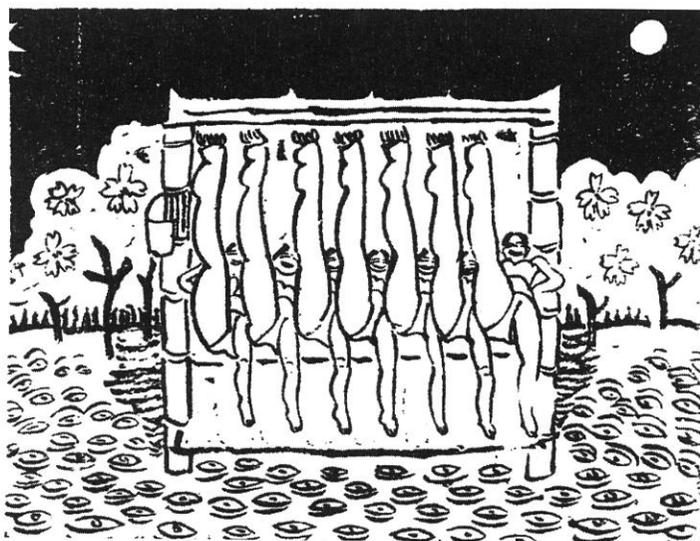
画29



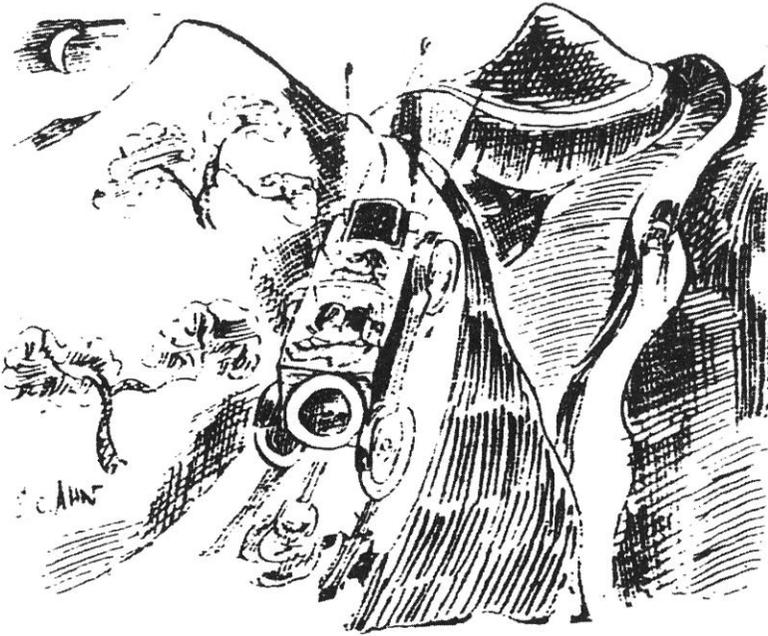
画30



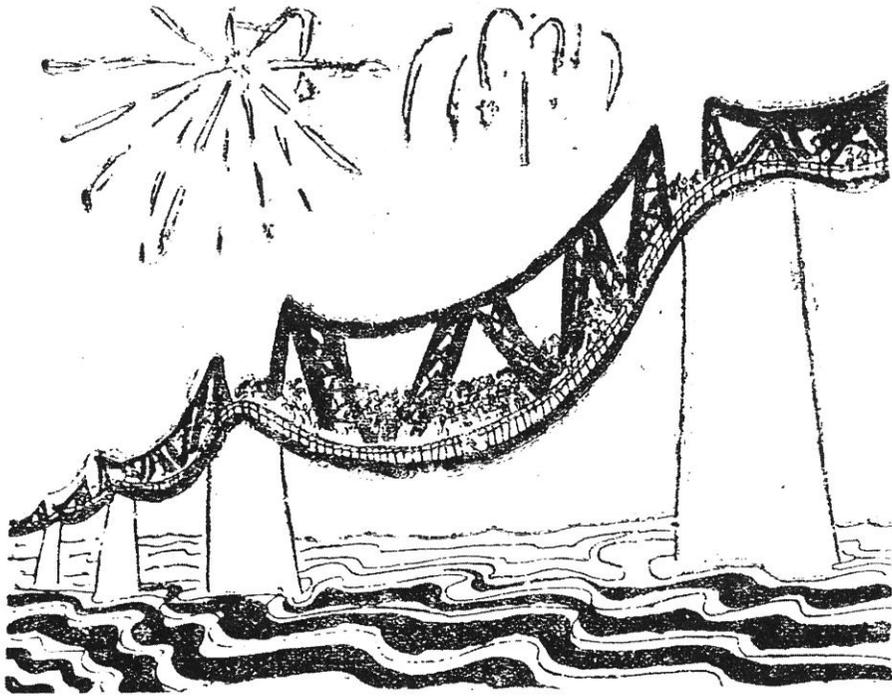
画31



画32



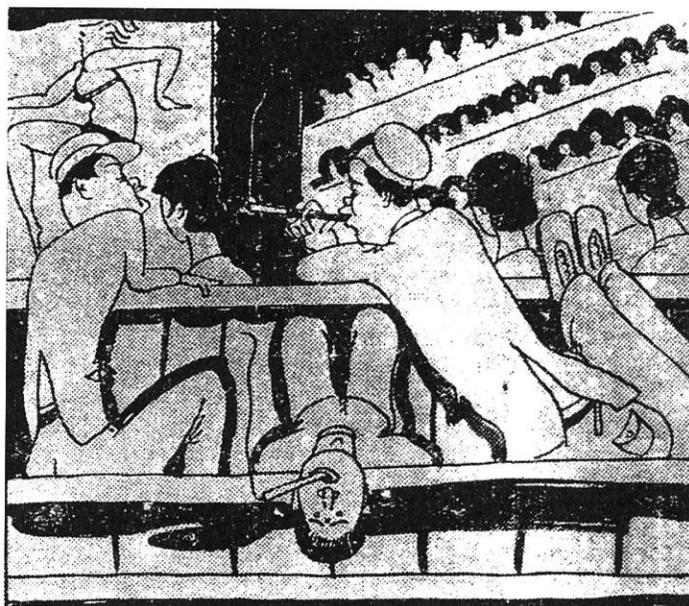
画33



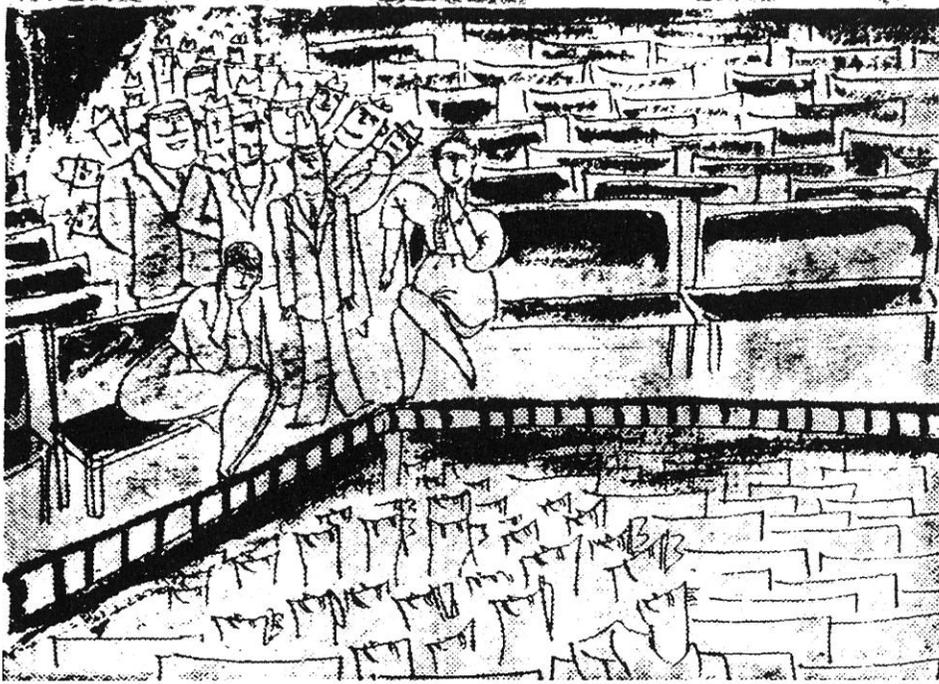
画34



画35



画36



画37

五月二十四日 特別大興行

◆ 佛國스라필남에 데이슨 特別
레이유映畫

몬파리 十卷

어데는... 티어... 단... 류... 예...
其他포리... 팔... 데... 스... 문... 두
주花形... 車... 出... 演...
全篇... 演... 然... 色... 色... 演...
래비유... 演... 演... 演... 演...
近代... 演... 演... 演... 演...
과... 演... 演... 演... 演...
의... 演... 演... 演... 演...

◆ 라라마운트 特別映畫
이스리... 演... 演...
總... 演... 演... 演...
잇... 演... 演... 演... 演...
과... 演... 演... 演... 演...
◆ 크라... 演... 演...
모던... 演... 演... 演...
興... 演... 演... 演... 演...
로... 演... 演... 演... 演...
究... 演... 演... 演... 演...

高純 團 成 社
(電話光九百)

画38



画39



画40



画41



画42



画43



画44



画45



画46

