

近代韓国における演劇・映画の移入と 「女優」の誕生について

井 原 麗 奈

はじめに

本稿では1890年代から1920年代の大韓帝国（以下韓国¹）における演劇及び映画の移入状況と、その中で必然的に必要とされた「女優²」という職業の発展について考察する。この時期、植民地支配下という時代背景の影響により、日韓両国間の人的・文化的往来は極めて盛んであり、アジア地域における近代化の中で、映画・演劇という娯楽がほぼ同時進行で浸透・発展し、相互に影響し合っていた。そのような時代背景の中で「女優」という職業がどのような背景で誕生し、どのような社会的役割を担い、また社会の中で受容されていたのか、比較文化学的側面から考察してみたい。

当時の演劇・映画制作に携わった日韓両国人の活動は、今まで植民地支配下の負の記憶という表層の下に隠れていて、焦点の当てられにくかった事柄である。勿論、他国の主権を奪う支配は絶対に許すことの出来ない行為であるが、当時の演劇人・映画人の民族や言語の境界を越えた、しなやかな思考や行動力は、侵略という政治的意図を超えた日韓の芸術家たちの底力であり、今後のアジアの未来を展望する時に、可能性と勇気を与えてくれると感じる。よってこの時代と韓国という場所を本稿の背景として選択した。

本稿では、映画の映写機が日韓両国に輸入された1890年代から、演劇・映画が興行のシステムが確立され、「女優」が活躍しはじめる1920年代までを研究対象とする。

第一章では中世の女性芸能者の身体表現に対する社会的な意識の側面に焦点を当て「身分差別」と「女性差別」という側面から考察する。まず「身分差別」については、高麗時代・李氏朝鮮時代で中国の政治体制が大いに取り入れられ、政治の中心には科挙によって選出された文人が据えられたことが大きく影響している。「学問＝儒学」に一等の価値を置いた社会であったため、頭脳ではなく身体を使って表現をする職業・身分に対して感覚的な嫌悪感があった。芸能者達が奴婢の身分に据えられたことから、その時代の差別意識を理解することが出来る。

また「女性差別」についても儒教的思想が大きく影響している。歴史的に父系中心哲学による「男尊女卑」、社会的秩序を保つための「男女区別」が厳しく行われてきた社会の中で、近代化の流れと共に女性たちの社会進出が始まる。そのような社会風潮と女優の誕生の時期がほぼ重なることから、関連性について第三章で考察したい。

まず、第一章・第一節では「妓生」とはどのような人たちのことであったかを紹介し、第二節では、韓国における儒教思想の影響と一般女性たちの生活がいかに制限されたものであったかを辿る。これら二つの差別意識を前提とすることで、二章以降で紹介する映画・演劇発達の流れの中で、「女優」がいかに受容されていったのかが浮き彫りになると考える。

第一章 中世・近世における女性芸能者に対する差別意識

第一節：女性芸能者に対する身分差別 ―中世から近世における歴史

韓国では女優が少なかった時代に「妓生女優」と呼ばれる人々が存在した。では「妓生」とは元々どのような人々であったのか。ここでは「妓生」の歴史とその身分の変化について順を追って見ていくことにする。

日本語には「遊女」「芸者」「芸妓」と訳され、古くは高麗時代にその起源を求められると言われる。根源的な歴史は紀元前にまで遡るが、日本の植民地時

代の学者・李能和によると、「教坊」と呼ばれる歌舞を習わせる施設が設置され、王室の宴会や外国からの勅使の招待の席上で歌や舞踊を披露するシステム（＝高麗女樂）が確立されたのは、この高麗時代からであるとされている。

『朝鮮解語花史』は李能和が、妓生の歴史を包括的に記した書物である。その中で李能和は、朝鮮王朝後期の学者・李瀾（1579～1624年）の記した書物『星湖僊説』の中の以下の記述に妓生の起源を依拠している¹。

- ・ 我国の妓生は貫籍や賦役が無く、（中略）柳器匠（＝「楊水尺」【ヤンスジョク】）柳で器を作る職人）を職業とした。
- ・ 「楊水尺」は邑に隸属されていて、男性は奴、女性は婢とされ、水尺にいる婢は妓生とされた。
- ・ 高麗の武臣執権の時代、李至榮が楊水尺を妓籍に編成し、税金を徴収しない代わりに彼女たちが男子を産めば奴とし、女子を産めば妓生とし、これが我国の妓生の始めである。

また丁茶山（1760～1801年）の『疋言覚非』にも以下のような記述が見られる²。

- ・ 楊水尺は（中略）元来、本貫、戸籍など無く、いつも水草を逐って遷徙し、ただ獸を狩り、柳器を作り、それを売って暮らしていたのである。

「楊水尺」の生態として「賦役や課税からは自由な婢であった」「水草を追って暮らしていた」という側面は、平安時代後期の学者・大江匡房の『傀儡女』『遊女記』などにも見られることから、平安時代の女性芸能者である「傀儡女」「遊女」「巫女」などと似ていると推測されている³。同根であるともまでは言い切れないが「見目の良い女性が芸を身に付けて人前でそれを披露する」という担わされた役割とその身分に向けられた賤視は同じであっただろうと考えられ

る。

高麗時代に続く李王朝時代にも妓生文化は引き継がれる。彼女たちは舞や歌は勿論のこと、琴や詩文にも秀でていることが要求された。貴顕や文人、高官らを相手にする以上、学問・言行などのレベルが高いことも必要な素質であり、なかには漢方薬の調合や医学の知識を得て「医女」として働く者もいた。妓生は一牌・二牌・三牌と細かく身分が分けられており、技術の高い官妓は「一牌」と呼ばれ、「正三位」「従四位」を名乗る者すら居たという⁴。また中国などとの外交にも積極的に使われ、使節の接待の席などには欠かせない存在であった。しかし本質は日本の「遊女」や一部の「芸者」と同じように、男性への性的奉仕にあり、その本質を隠蔽するためにハイレベルな妓生文化が存在していたとされる^{5,6}。

李朝末期の1894年の甲午改革で、身分制度が廃止されたことにより、両班・良民間の身分差別、奴婢制度の廃止、賤民の開放が宣言される⁷。官妓たちは宮中や地方の官衙から出されて売酒業（実質的には売春業）などを営んだり、経済的な自立に成功した者は一般の女学校へ通い始めたりした⁸。

1908年には妓生組合が「券番」という名前で営業化される。付属の妓生養成所（妓生学校）もあり、歌舞の伝統も伝承された⁹。

第二節：女性芸能者に対する女性差別 ― 儒教思想における男尊女卑

近代になって女性芸能者の身分は制度的に解放されたことは前節で述べたが、中世から続く儒教思想による女性差別からは近代になっても呪縛されていたと考えられる。後述のようにこの儒教思想が、近代化の流れの中で、演劇や映画など新しいジャンルの芸能が移入されたにもかかわらず、その演技手となる「俳優」を志す女性が、なかなか現れなかったという事実（後述）を解く鍵を握っているように思われるため、第二節ではその信条を簡単に概観する。

儒教が、朝鮮半島に渡ったのは高麗末期の中国・宋からで、生活文化の基本原理として採用されるようになったのは、朝鮮時代からである。五常（仁・

義・礼・智・信」という徳性を拡充することによって五倫（父子、君臣、夫婦、長幼、朋友）関係を維持できると論し、特に天に該当する男性が地に該当する女性を支配する宇宙的な秩序は自然の摂理であると理解された（＝「男尊女卑」）¹。

これらの秩序を維持するため「男女七歳にして席を同じうせず」という言葉にも代表されるように、幼い頃から男女別々に教育が施されたり、男女の社会的役割（男性は外的な公的役割、女性は内的な家庭的役割）も分離されたりした。女性は外出も制限されており、外出の際は「チャンオッ」という長い衣を頭から被り、自由恋愛による結婚は成立しなかった。また女性には結婚せずに生きていく権利や手段は無く、一度結婚すれば「三従の教」²「貞女二夫にまみえず」の言葉のとおり離婚・再婚は禁忌であった。このように女性には「貞操観念」が強いられ、人生の選択肢が限られていた。これらの思想は両班階層に限らず一般民の生活に至るまで浸透しており³、近世の朝鮮半島においては、五倫関係維持の強化により、女性に与えられた自由は少なかったといえるだろう。

このような一般女性たちの生活から比べると、第一節でみた妓生たちの生活には貞操観念は存在せず、人前に積極的に出て芸を披露することを要求されており、儒教の信条とは乖離しているといえる。尊厳のある人としての扱いを受けていないという指摘も出来るが、近代化の中で西洋的な「女優」という概念が移入され、春を囁く^{ひさ}行為がその職業の本質的役割から削ぎ落とされた時、表現者として最も進歩的な存在になり得たと考えざるをえない。

第二章 韓国における1890～1920年代の近現代史と演劇・映画界の動向について

本章では、適宜時代を区切りながら歴史的背景と「演劇」「映画」の移入状況を照らし合わせて、見ていくことにする。

第一節：1890～1900年代　－日本の侵略と劇場文化の移入

朝鮮半島では、1875年の江華島事件後に締結された日朝修好条規を不満とし、1894年に農民たちが蜂起（甲午農民戦争）、それを契機として日清戦争が勃発する。日本は戦争終結後の1895年7月に反日的立場であった明成皇后（閔妃）を殺害し、親日的な内閣を成立させた。1896年には日本軍が廃位を狙っているという噂を聞きつけた高宗皇帝が、約1年間ロシア公館へ執政場所を移すなど、常に内政は不安定な状態であった。

朝鮮半島における映画上映のはじまりは「李氏朝鮮」から国号を「大韓帝国」に改めた1897年、アストハウスという人物が中国人の倉庫を借りて映画を上映したと言われている¹。当時新発売された煙草の空き箱を持ってくれば、無料で入場できたようだが、女性の喫煙を忌む傾向のある社会において、最初に映画を楽しむことが出来たのは男性を中心とした、限られた層の人々であっただろう²。

1890年代の朝鮮半島では領域内で日清戦争を経験し、その後進出し続ける日本への恐怖と高宗皇帝を始めとする内政への不安を感じながら、その一方で映写機の移入のみならず王室とアメリカ人技師との共同出資でソウルに路面電車（漢城電気会社機器廠）が敷設されるなど、近代西洋文明の利器を享受し始める時期でもあったといえる。

1902年、ソウルでは高宗皇帝の即位40周年を記念し、また内外の賓客を接待することを目的として、当時官庁として使っていた奉常寺の南側部分を改造して、官立劇場「協律社」が設立された。これは韓国で最初の劇場と言われている。全国から高宗皇帝の勅命で名唱を集め、また様々な技能を持った娼妓を集めて専属の芸能者集団を組織し、技量に合わせて国家が給料を支払った。当初は政府の行事を行うための施設であったが、伝染病の流行により宮廷内の儀式が延期されるうちに、その設立目的が曖昧になり、次第に貸館による一般向けの興行が行われるようになった。1903年、協律社で漢城電気会社機器廠が路面電車事業の客寄せのためにフランス映画を上映し好評を得るが、次第に劇場の

風紀が乱れ、1906年に運営責任者であった奉常寺副提調・李苾和が上奏し、閉館するに至った³。

同年、東大門の漢城電気会社機器廠内に建てられた官立劇場「光武台」は、当時韓国で使用されていた年号（光武）を使用し、皇帝の文化に対する理解の深さを示した。集客のための映画上映はもちろんのこと、官妓による様々な伝統舞踊を見せた。

1904年から1907年の間には、3回に亘って日韓協約が結ばれている。第一次日韓協約では財政と外交の顧問に日本の推薦者を置くことを定め、1905年の第二次日韓協約では、日本は憲兵を派遣して韓国の警察自治権を掌握し、外交権を奪った。また統監府を置き、初代統監には伊藤博文が就任する。この年には、内地から渡って来る日本人の数が増加し、南山の麓の忠武路に日本人街が出来る⁴。翌年、伊藤統監は高宗皇帝がオランダ・ハーグに密使を派遣した責任を追及し、退位させ、1907年の第三次日韓協約では、高級官吏は統監府が推薦する日本人が就任することなどを定め、1910年の韓国併合に向けて、一層支配を強化していった時代であった。

このような時代背景の中、1907年に伝統演戯の公演を行うために「団成社」が設立される⁵。また翌1908年には協律社の後地に「円覚社」という劇場が設立され、韓国人経営による民間劇場が次々に創立される（他にも「演興社」「長安社」「音楽社」「団興社」などが挙げられる⁶。）ここで李人植が自作の小説『銀世界』を演劇化し、上演したのが本格的な新演劇の始まりとされている。実際には「唱劇」と呼ばれ、パンソリという伝統芸能が歌手一人が何役も演じ分けるのに比べて、登場人物ごとに歌手が割り振られる表現方法に転じた。当時、ソウルでは「本町座」「寿座」「京城座」「歌舞伎座」「御成座」などの日本人経営の劇場も数多く設立され、新派、歌舞伎、浪花節、浄瑠璃、講談などが上演されていた。観客は主としてソウルに移入してきた日本人であったが⁷、韓国人の観客も多かった。韓国人の間における日本語の普及が異文化の受容にはたらいたという指摘もあるが⁸、当時のソウルにおける日本語教育が

どの程度浸透していたかは推測の域をでない。ともあれ、そのような外からの刺激もあり、伝統芸能に新たな表現が編み出されたのは事実だろう。

それまで民間芸能のパンソリは家の客間や庭や宮中などが上演する場であり、仮面劇や軽業のような見世物は村のマダン（広場）などで演じられており、演者がその場その場へ移動するのが常で、まさに劇場という施設は無かった。しかし当時の興行者は屋内に舞台と客席を設置し、有料の観客を形成し、劇場文化の形成を積極的に行い、その新しい施設に合った「唱劇」という見世物を生み出していった。

一方映画も興行が定着してきた。まだ韓国で制作される映画は無く、この頃は専ら輸入映画の時代で、日本同様に弁士が活躍した時代でもあった。当時の日本で映画がメディアとしての機能を期待されたように、日本政府は韓国に於いても映画を統治のツールとして利用した。1908年に皇太子・李垕が統監・伊藤に伴われて来日した際、吉沢商店の技師は伊藤から韓国皇太子が日本旅行を楽しんでいる様子を撮影するように依頼される⁹。この映像は韓国で公開され、植民地化に対する韓国人の恐怖をやわらげるための宣伝映画として利用された。先述の日本人経営の劇場では演劇、落語などの実演芸能の他に映画の上映も行っており、次第に日本人資本によって韓国の映画興行が掌握されていくようになる。

日清・日露戦争において勝利を遂げ、大陸進出を目指し始めた矢先の1909年、伊藤統監はハルビンで韓国人青年の安重根に暗殺される。

第二節：1910年代 一新派劇の受容と連鎖劇の誕生

1910年、日本は「日韓併合条約」を結び朝鮮半島を領有する。韓国の新劇創始者とされる林聖九が新派劇団「革新団」を結成し、1911年に御成座で公演を行う。林聖九は日本人経営の劇場に下足番などをしながら出入りし、日本語や新劇に精通していたため、初期の頃の演目は日本の新派劇の翻訳劇を上演していた¹。続く1912年には尹白南と趙一齋が劇団「文秀星」を、李基世が「唯一

団」を創立するなど、この時期は20近い新劇劇団が創立された。それ以前の俳優は「広大（クァンデ）」と呼ばれ、被差別階層の出身者によって受け継がれていたが、新劇劇団の登場が俳優の身分打破の歴史的な一歩となったと評価されている²。しかし、この頃まだ女性は俳優として新劇活動に参加していない。そのため日本の新派と同様に、女性役は「女形俳優」と呼ばれる男性が演じていた。

上演された演目は日本の作品の翻訳が多く、徳富蘆花の『不如帰』や尾崎紅葉の『金色夜叉』が翻案された『長恨夢』などである。特に『長恨夢』は人気が高く、背景は韓国に書き換えられ、登場人物の「貫一・お宮」は「スイル・スネ」と韓国式に翻訳された。当時の演目で特に人気があったのは、観客の甘い感傷に訴えて涙を誘おうとするような内容の新演劇であった³。

1915年、島村抱月の率いる芸術座が韓国巡回公演を行い『カチューシャ』『サロメ』などを上演した⁴。これを契機として韓国でも「芸術座」という劇団が誕生し、『カチューシャ』の翻訳劇が上演され、劇中歌の「カチューシャの唄」は大きな人気を呼んだ⁵。

1918年には金小浪が新劇劇団「聚星座」を結成し、妻の馬豪政は女優として人気を集めた。馬豪政はもとも妓生の出身で、私財を投げ打って劇団運営を行った。この劇団は男性だけではなく女性も俳優として集めた⁶。

1910年代の後半は韓国人による戯曲の発表も多く見られた。1917年には、李光洙が日本の朝鮮留学生学友会の機関紙『学之光』1月号に悲劇『閨恨』を、1918年12月に尹白南が新聞に『国境』を、1919年2月に崔承萬が雑誌『創造』に『黄昏』を発表している。これらの作品に共通するのは婚姻や家庭内不和などを主題としている点で、時代と共に変化した生き方や家庭のあり方について、読者に独自の見解を持つように促しているように思える。

一方この時期、映画も既に大衆の娯楽として浸透していた。この頃はまだ、韓国に映画制作のシステムは確立されておらず、上演されていたのは日本や西洋からの輸入された無声映画が殆どであった⁷。当時の映画館は日本人経営の

「京城高等演芸館（その後大正館）」「世界館」「黄金館」、韓国人経営の「優美館」「団成社」である。朴承弼が経営する「団成社」は1918年に映画専用館となる。ここで1919年に新劇の金陶山が『義理の仇討ち』という連鎖劇を上演し、劇中に映像を使用した。この映像が韓国で制作された初めての映画とされている⁸。

この1919年という年は、民族の自主・自尊の回復を目指した3・1独立運動が起こり、女学生から妓生まで様々な階層の女性が参加し、韓国の女性運動における金字塔的な意味合いがある。特に柳寛順、金瑪利亜といった運動を主導した女性たちの活躍は、一般女性たちを覚醒させた。また1914年の第一次世界大戦、1917年のロシア革命を契機とし、男性に加えて産業の担い手となった女性性は、従来の「良妻賢母」としての生き方を問い直す必要性に迫られていた⁹。

第三節：1920年代 一新劇劇団と映画制作の興隆

1920年の春、東京へ留学中の演劇人が集まって「劇藝術協会」を結成する。早稲田大学へ留学していた金祐鎮を始め20余名が集まり、韓国の時代遅れの新派劇を批判し、新しい近代劇を研究・実現することを目的として出発した。夏休みに韓国へ帰国して行った巡回公演では、幕間にヴァイオリン演奏や後に金祐鎮と結婚する梨花学堂の音楽科出身の声楽家である尹心徳の独唱など、西洋音楽の演奏を交えながら上演し、新劇がハイカルチャーであることを色濃く提示した。また20年代初頭には、学生たちによる素人劇団も数多く創立され、ソウルや地方で演劇活動を展開した¹。

1922年、東京の立教大学に通っていた金基鎮の下宿に、朴勝喜ら7名が集まり劇団「土月会」が結成される。夏休みに帰国し、ソウルの朝鮮劇場で第一回公演を行った。上演演目は、チェーホフの『熊』、ユージン・ピロットの『飢渴』、朴勝喜の『吉埴』など翻訳劇とオリジナル作品であった。「土月会」は第2回公演をもって大部分の会員が離脱し、第3回公演以降は朴勝喜が団長となって率いていくことになるが、芸術至上主義ではなく、大衆的な演目へ傾い

ていくことになる²。1920年代は「土月会」に限らず、無数の劇団が経済的な問題や活動趣旨の相異などを理由に離合集散を繰り返す状況であった。

20年代の映画界における最も大きな変化は、韓国内で映画の制作が活発に行われるようになったことである。当時新派劇と同じように女性役は男性（高洙喆、崔汝煥、李應洙など³）によって演じられていたが、1920年に金陶山が京城道庁からの依頼を受けて制作した『虎列刺』という宣伝映画に、女優として馬豪政が出演した。また1923年に尹白南が朝鮮総督府通信局の依頼により、貯蓄推奨のための映画『月下の盟誓』を撮影し、土月会の第一回公演にも参加した李月華を女優として起用した。

また同年、当時黄金座と朝鮮劇場を経営していた興行主である日本人・早川弧舟（本名：松次郎）が「東亜文化協会」という社名で、韓国の古典『春香伝』を映画化し、春香役には妓生・韓龍を起用した。これに対抗して翌1924年、団成社の朴承弼も李朝時代の古典『薔花紅蓮伝』を制作し、光武台の妓生を2名起用している⁴。

これらを動機として1924年、名出音一を始めとする数人の日本人が出資して、釜山に「朝鮮キネマ株式会社」を設立した。ここでは監督・王必烈⁵が『海の悲曲』を撮影し、俳優・安鍾和と李月華が起用された。次いで1925年には『雲英伝』（監督：尹白南）、『神の粧い』⁶（監督：王必烈）などが制作され、金雨燕、李彩田といった新人女優が起用され、妓生出身ではない女優が少しずつ現れ始めた。

1925年、「朝鮮キネマ株式会社」の内部問題により、尹白南ら大部分の韓国人スタッフは退社し、ソウルで「尹白南プロダクション」を設立することとなる。同年には他にも、韓国人経営による「高麗映画製作所」「鷄林映画協会」等が設立されたほか、玄哲と李龜泳によってソウルに韓国最初の俳優養成機関である「朝鮮俳優学校」が設立され、ト恵淑を始めとする俳優が輩出された。

韓国人たちが主体的に映画制作に乗り出した翌1926年に、朝鮮総督府によって映画検閲に関する最初の法令が出される⁷が、そのような状況の下でも、映

画関係者は映画を制作し続けた。同年日本人・淀虎蔵によって設立された「朝鮮キネマプロダクション」では、『籠の中の鳥』が制作される。当時徐々に高まりつつあった自由恋愛の風潮を描いた作品で、新人女優のト恵淑はヒロインとしてデビューした。また同年10月に「朝鮮キネマプロダクション」で、『アリラン』（監督・脚本・主演：羅雲圭⁸）が制作される。抗日的な内容であったが、主人公は精神に異常をきたしているという設定であったため、幸運にも検閲を潜り抜けた。主人公の妹役を演じた申一仙は無声映画時代の人気女優として活躍し続けた。

このほか同時期に作られた映画として特徴的なのは、朝鮮券番の演芸部が制作した『落葉の道』（1927年 監督：千漢洙）で、妓生たちが女優として総動員され話題になった⁹。

このように1920年代は演劇界においても、映画界においても、それまでにない大きな変革期を迎えており、意欲的な作品が数多く制作されていたが、職業俳優のシステムは未だ確立されていなかった。

第三章「女優」の誕生にみるもの

第一節：「妓生」か それとも「女優」か 一身分差別の克服

第一章では妓生の役割と社会的地位、そして社会に根ざしていた儒教思想の厳格さについて概観し、第二章では近世から近代に移り変わる過程の中で、女性芸能者が職業俳優としての地位を獲得していく時代背景と社会背景を概観した。ここでは、それまでの「妓生」と「女優」の違いを、人々がいかにして認識していったのかということを考察する。

まず当時活躍していた映画監督で作家の沈薫は1928年の『別乾坤』の「いま成長する朝鮮映画界」と題した文章の中で、以下のように述べている。

最小限度の生活保障さえなされれば、作者、脚色家、監督、俳優、技術者になる人が出

てくるだろうことは間違いなく、また、女俳優という職業は売春婦の別名として知られているが、引導者に出会い、生活を安定させる財力さえあれば朝鮮から世界的な女俳優が誕生しないと誰が断言できようか？

『別乾坤』1928年12・13合併号

この文章では、韓国の映画・演劇に携わる人々の社会的地位の低さや、経済的貧窮状態を嘆きながらも、天性の素質を発揮すれば必ず報われると強調している。

また新劇劇団「土月会」の代表であった朴勝喜が、1963年に雑誌『思想界』に「土月会のはなし」として初演当時（1923年）の心情を叙述した文章をみよう。

「妓生も嫌がる女優志望」

演劇をする女性をソウルで探すことなど、夜空の星を掴むより難しいもので、誰も考えもしないことであった。しかし、月日はあつという間に流れ、盲者が葱畑に入ったかの如く、どこもかしこもくまなく探してみた。まず妓生界や花柳界で、出演させるに相応しい女性が居ないか尋ねてみることにした。（中略）私は生まれて初めて妓生宿に行ったが、彼女たちは即、「両親（＝妓生宿の主人）が役者業をするということは博打にもならないと言う」から無理だと言った。妓生本人は時々「やりたい」という人もいたが、両親が絶対に駄目だと反対した。妓生までも役者業を下層階級の扱いをして、どうしようもなく絶望した。雉の代わりに鶏は使えないと思い、私は正月も遊郭へ足を運んだがやはり無駄であった。遊郭の主人が承諾をしないのである。そこでも絶望し、みな賤しいものだと思っているこの役者という職業を、（自分は）何故続けているのかと考えたが、この一抹のむなしさに耐えることが出来なかった。何の成果も無く、無駄に数日歩き回り、私は足ばかり痛んで疲労した。

『思想界』1963年5月号

このエピソードから、世間の認識として女優業と妓生業の区別が無かったこと、妓生（もしくは妓生宿の主人）ですら女優になっても儲からないという理由で蔑んで見ていたということがわかる。上記の文章は原文の「廣大」を「役者」と訳したが、そもそも新劇というジャンルがまだ世間で知られていなかった時代に野外でパフォーマンスをする「廣大」と、劇場空間で台本を読み、台詞を喋る「女優」という職業の区別すらついていなかったと思われる。東京で新劇を勉強し、夏休みに一時帰国して女優探しをしているインテリゲンチヤ層と、ソウルで伝統技芸を身に付けて商売をしている妓生や妓生宿の主人とでは、芸能に対する感覚も流行に対する感覚も違っている。

では、このような芸能に対する社会の認識が、いかに変化していったのか、時代の順を追って考察してみる。

1902年に官立劇場「協律社」、続く1906年に官立劇場「光武台」、1907年に「団



협률사의 전속여배우들

協律社専属の女優たち

（後ろの旗に「宮内府所属協律社」と描かれている。撮影年不明！）

成社]、1908年に「長安社」「円覚社」(「協律社」の再建)が設立される。1894年に身分制度が廃止され妓生の身分は開放されたわけだから、その舞台に出演していたのは廃業した妓生(官妓)たちということになる。劇場はそのような本来の職を失った女性芸能者たちの受入れ場所として機能していたのではないだろうか。

1908年には「券番」という妓生組合が組織され²、貴顕や文人、高官から民間人へ相手を変えて営業が続いていくわけだが、芸を見せる相手が、宮中に入りする特定の身分の人に限らず、広く民間に開かれたと言える。妓生たちには券番から料亭へ出向き、客の相手をする仕事もあったが、劇場空間で身に付けた芸を見せる手立てもあった³。劇場空間が、芸能者と民間人の身分制度のラインを超える近代的な媒体として受容されただろうことが伺える。

これらの劇場では官妓たちの歌舞を見せる以外に、当時人気の高かった映画も上映していたことは先述したが、前近代的な芸風俗と技術躍進による近代的な見世物が同じ舞台上に並んだことにより、賤視されていた女性芸能者による芸は一絡げに大衆の「娯楽」というジャンルにカテゴライズされるようになったと言えるのではないだろうか。

先述の土月会の朴勝喜は後に李月華という少女と出会い、彼女を初演時の女優として採用している。彼女が同時期に活躍していた女優たちと違うのは、演技をしたくて女優になりたいと願った点である、という指摘がある⁴。李月華は活動を始めた当初から「女優」という職業の職務内容を理解していたということになる。その意味で韓国初の女優と称されているが、この時期はこの他にも妓生出身の女優や、妓生業をしながら映画などに出演する場合もあり、職業間にも流動性が見られた。前近代的な制度や慣習が近代的な劇場という空間や女優という職業との邂逅により、平均化されていったのだろう。

第二節：新女性たちの活躍 ―女性差別の克服

1919年に起こった3・1独立運動が一つの契機となり、続く1920年代には、

女性運動が盛んに展開されるようになる。19世紀末から徐々に行われてきた女子教育を受けた「新女子」「新女性」と呼ばれる女性たちが活躍し、旧来の思想・概念・生活様式などに疑問を投げかけた。ではそれは一体どのような運動であったのか。

まず1920年代に盛んに行われた女性運動の傾向は、社会主義や共産主義と連動した抗日独立運動と、キリスト教・仏教・天道教などの宗教界と女性の啓蒙を呼びかける教育界の人物が中心となった実力養成運動とに大別出来る。日本の植民地支配と李朝時代からの儒教思想による家父長制という、二重の桎梏からの開放を求める運動であったと言える。

女性の地位向上などを積極的に求めたのは後者で、雑誌の発刊などを通じて、旧時代の貞操観念によって規定されてきた、思想の範囲や行動領域に対して問い直しを求めた。「新女子」「新女性」という言葉は、それぞれ当時刊行されていた雑誌のタイトルであるが¹、次第に自由恋愛や自由結婚を実践した女性、中等教育を受けて社会に出て働いた知識人女性たちを指すようになった²。また、チマ・チョゴリを脱いでスカートや踵の高い靴を履き、頭髮を短く整えるなど、ファッションという視覚的に訴える側面から、旧来からの慣習に問題意識を投げかけた。またその頃、事務職、サービス職などの職業を持つ女性が増え始め、教師、記者、医師などの専門的知識を要する仕事に従事する女性のほか、音楽家、小説家、画家などの芸術家になる女性もいた。代表的なのは画家の羅蕙錫、小説家の金元周（雅号：一葉）、ソプラノ歌手の尹心徳などである³。特に芸術家は社会的な露出が大きいので、彼女たちの恋愛、結婚・離婚問題は注目度も高かった。「女優」もまた、その高い関心を集めた職業の一つといえよう。

まず、1926年に羅雲圭監督の映画『アリラン』に主人公の妹役として出演した女優・申一仙のインタビュー記事を紹介する。この映画は彼女のデビュー作で、下記インタビューは封切間もない時期に行われたものであり⁴、一般大衆の「女優」の生活や嗜好に対する関心度の高さが伺える。

「朝鮮映画界唯一の花形女優

一問一答 申一仙嬢の問答記 一履歴・出演経験・結婚問題・希望一

記 者：まだ16才ですが、結婚問題についてどのようにお考えですか？

申仙一：まあ（といって、首をかしげて笑う）

記 者：誰にでもふりかかる問題ですから、何の意見も無いというのはだめですよ。

それから、あなたの映画を愛するファンにとっても一番知りたいことなのですよ。

申仙一：20才までは俳優をしたいと思います。

記 者：では、20才になったらお嫁に行くということですか？

申仙一：そうでしょうね。

記 者：結婚するならどんな男性が良いですか？

申仙一：まあ（といって 又 首をかしげて笑う）んー。

記 者：笑ってごまかそうとしてもだめですよ。

それについて意見を伺わなければ、私がファンから非難されます。

どんな男性と結婚したいか、また もしそれが難しいとしても今のお考えをお聞かせ下さい。

では簡単な聞き方にしましょうか。

芸術家と結婚したいですか？それとも他の方面の男性と結婚したいですか？

申仙一：（うつむきながら）芸術家です。

記 者：そうでしょうね。やっぱり・・・

『別乾坤』5号 1927年7月号 P98～104

誘導尋問のような強引なインタビューではあるが、自分の今後の生き方や結婚観について、16才⁵の少女がはにかみながらも、一通りの意見を述べようとしているのは注目に値する。適齢期になれば結婚するという、ありきたりの思

考からは逸脱してはいないが、父親が結婚相手を決めていた旧来の家父長制に対し、自分の希望を述べる姿は、インタビュアーである記者の意図が大きく絡んでいたにせよ、読者に何らかの影響を与えただろう。

また記者がしきりに引き合いに出す「ファン」の存在も、韓国映画界におけるスターダムの確立⁶を伺わせるもので、「女優」という存在がより強化される一過程を見ることができる。藤木秀郎によるとスターダムとは「魅力の産出、アイデンティティの流通、消費者の指示」から成立するとされている。この理論に則って上記インタビューを読むならば、女優・申仙一は雑誌というメディアによって言語的に魅力を産出され、アイデンティティ（名前とイメージ）を流通されている。彼女は『アリラン』で民衆と映画界の寵愛を一心に浴び、後に数本の映画に出演した。草創期映画の貴重な人材として親しまれ、消費者からの支持も得て、新しい「女優」という職業の誕生の一端を担ったといえるだろう。

次にファッション面から女優の影響力を考察してみる。風俗的側面からも彼女たち女優は新女性として世間の注目を集めていたことが下記の記事から伺える。

「断髪女譜」

この時代においては、断髪は新女性の新しい流行で、「断髪」それ自体でも取り沙汰される。各地方で有名な断髪美人はさておき、京城を中心に妓生、女流文士、女優、医師、社会主義者など、各方面で髪をばつさりと切っている女性たちの数はなんと20人余りおり、これはある意味朝鮮女性の一つの進歩であるとも、非常に奇怪で非常識な傾向であるとも言える。

ともかく、断髪美人の元祖といえ（中略）女優では上海に行って髪を切り、毛皮のコートを着て帰ってきた李月華、今は一児の母となり、子どもの名前を何とつけようかと悩んでいる元・土月会の女優・金明順嬢、8月下旬に漢江で溺死した女優出身の妓

生・崔星海もいる。彼女たち以外にも女優には断髪美人が多い。

『別乾坤』 9号1927年10月1日号

1920年代には、まだ洋装している一般女性が少なかった時代に、初期の女優たちは自らが新女性を代表し、古い因習から抜け出そうとする姿を見せていたのではないだろうか。特に上記の中でも李月華は土月会の舞台『復活』や『カルメン』で主演をつとめたほか、映画『月下の盟誓』『海の悲曲』『支那街の秘密』などに出演し、映画・演劇界の名花として注目を浴びる存在であった⁸。



▶ 한국 최초의 여배우 이월화

韓国最初の女優 李月華⁹

もちろん当時の新女性たちの行動は、農村や労働者階級の女性たちとは隔離されたところで展開されていたことは否めない。しかし、同時代に注目されていた他の職業の女性たちと違って、演劇・映画といった視覚的に訴える芸能・表現にたずさわる「女優」という職業は、より影響力が大きかったのではないだろうか。1910年代は輸入映画の時代で、欧米の映画女優の演技から新しい女性の生き方や風俗などを知って、影響を受けてはいたものの、どこか他人事のように眺めているに過ぎなかつただろう。しかし1920年代に同じ民族の女優が、劇場という空間の舞台やスクリーンで活躍するようになったことによっ

て、韓国の女性たちは少なからず刺激を受け、覚醒していったに違いない。もちろん、全ての韓国人女性がすぐに、新女性と呼ばれた人々のように生きられたわけではない。しかし、「女優」という職業の誕生が、韓国人女性にとって今までの価値観に疑問を持ち、自問し、悩み、近代的自我の発見に繋がる一つの契機となり、また社会的にも重要な出来事だったと言えるだろう。

おわりに

本稿では、演劇・映画が移入された当時の状況を示しながら、韓国に前近代から存在していた、芸能者に対する差別意識と女性に対する差別意識を克服する職業としての「女優」の役割について考察した。その職業の誕生の意味と意義について「劇場」という近代的なメディア空間の存在を認識しながら述べた点と、1890年代から1920年代の歴史と演劇・映画の発展について系統的に纏めた点は成果として挙げられる。

「女優」を分析するための視点として、まず、二つの側面からアプローチする必要がある。彼女達が仕事として出演した映画や演劇の作品の中で描かれた女性像を追うという作業と、彼女たち自身の生き様について検証するという作業である。当時の一般女性は観客として女優の出演する作品を鑑賞すると同時に、彼女達の人生をも同時代人として、見守っていたわけである。彼女たち女優の生き様の大胆さは、一般女性たちからは憧憬の眼差しを向けられたかもしれないが、同時に嫌悪感を呼び覚ました可能性も十分にありうるはずだ。

また本稿で課題として残された点は、帝国主義と女優との関連についてである。この点については続く1930～1940年代を検討する必要がある。日本の支配下において国策映画制作が推奨された時期でもあり、映画統制と女優をめぐるスターシステムの確立が対立していたのではないかと推測される。また日本が植民地の女優たちに負わせようとした役割は一体どのようなものだったのか、そこに象徴された意味や台詞として語られていた言語などを検証する必要もあ

るだろう。

「女優」の誕生と日本の近代化における帝国主義との関係性を指摘した先行研究としては、『日米女性ジャーナル23号』（1998年）に掲載された加野彩子（大串向代訳）の論文「日本演劇と帝国主義：ロマンスと抵抗」、池内靖子『女優の誕生と終焉 パフォーマンスとジェンダー』（2008年）がある。加野、池内両氏の研究では共に川上貞子、松井須磨子ら日本人の女優に焦点を当てながら、その身体に「帝国主義」や「近代」が表象されているという指摘がなされている。また四方田犬彦『日本の女優』（2000年）でも原節子、李香蘭など戦時期にデビューした女優たちが背負わされた役割について語られるなど、重要な研究は数多い。これらの研究において植民地である「満州国」はもちろん韓国・台湾に対しても目が向けられているが、韓国人の「女優」とその歴史的・思想的・時代的背景との連関性については触れられていない。今後の課題としては、上記の先行研究での切り口から、更なる論証を試みることである。

はじめに

- 注1）朝鮮国の滅亡後、1897年から1910年に使われた国号である。歴史的な区分で考えると、本稿で扱っている1910年以降を「外地」もしくは「朝鮮半島」と表記すべきかもしれないが、混乱をきたすため統一して「韓国」と表記する。
- 注2）ここでは女性で身体表現をする者を時代に関係なく「女性芸能者」と称し、近代の演劇・映画システムの中で確立された職業俳優で女性が担った役割を「女優」と表現する。「女優」という言葉自体が性差別を表しているという指摘があるが、そのような指摘も含めて問題提起するため、本稿ではあえてこの言葉を使うことにする。

第一章 中世・近世における女性芸能者に対する差別意識

第一節：女性芸能者に対する身分差別 ―中世から近世における歴史

- 注1）『妓生 「もの言う花」の文化誌』（川村湊 作品社 2001年 P21～22）及び『韓国舞踊史』（金梅子 サムシンガク 1995年 P95～96）
- 注2）『妓生 「もの言う花」の文化誌』（川村湊 作品社 2001年 P21～22）及び『韓国舞踊史』（金梅子 サムシンガク 1995年 P95～96）

- 注3)『妓生 「もの言う花」の文化誌』(川村湊 作品社 2001年 P22~24)
- 注4) 日本でも官許の遊女・芸妓の最高位の呼びかけとして朝廷の五位の通称として「太夫」を称することがあった。韓国の官位が通称であったのか、実際に与えられた身分であったかどうかは分からないが、それ相応の権威があったことは事実であろう。
- 注5)『妓生 「もの言う花」の文化誌』(川村湊 作品社 2001年 P127)
- 注6) 日本の場合は佐伯順子(『知るを楽しむ』日本出版放送協会 2008年 P90, 103)によると、日本でも18世紀半ば頃には、遊女の教養が低下し、遊芸が出来ない者が増えてくると、代わりにお座敷で三味線や踊りなどの芸をする女性エンターテイナーとして、芸者が登場した。「芸者」は「芸」のみを売る女性として登場し、「遊女」との違いは春を販ぐか否かという点で分けられていたが、実際その境目は江戸時代から曖昧なものになり、まとめて「芸娼妓」と表現されるに至った。
- 注7) 日本でも1872年に芸娼妓解放令が施行されている。
- 注8)『朝鮮「新女性」に見る民族とジェンダー』(宋連玉『叢書 現代の経済・社会とジェンダー 第3巻 日本社会とジェンダー』編：三宅義子 明石書店 2001年 第5章 P137)
- 注9)『妓生 「もの言う花」の文化誌』(川村湊 作品社 2001年 P142~152)

第二節：女性芸能者に対する女性差別 ―儒教思想における男尊女卑

- 注1)『現代韓国女性の生活における儒教の影響』文玉杓／井上和枝訳(『アジア女性史 比較史の試み』1997年 明石書店 第3章 P241)
- 注2)『三従の教』は儒教思想に限らず、仏教思想の「五障三従(ごしょうさんしょう)」にも見られる。
- 注3)『現代韓国女性の生活における儒教の影響』文玉杓／井上和枝訳(『アジア女性史 比較史の試み』1997年 明石書店 第3章 P244)
- 「近代朝鮮における「新女性」の主張と葛藤―洋画家羅蕙錫を中心に」山下英愛(『「日本」国家と女』井桁碧編 青弓社 2000年 第6章 P219~220)

第二章 韓国の1890~1920年代の近現代史と演劇・映画界の動向について

第一節：1890年~1900年代 ―日本の侵略と劇場文化の移入

- 注1) 映画初上映は1898年という説もあるが、立証資料が無いため、諸説乱立している。アストハウスは米国人とも英国人とも言われ、場所も南大門辺りとも泥岬(現：忠武路)辺りとも言われている。立証資料が出現するのは、1903年の『皇城新聞』の広告だが、本稿では日本での映写機輸入の時期と比較しても、この時期の韓国への映写機移入の可能性は高いと判断し1897年~1898年説を採用した。

- 注2) 開化期の煙草と映画の因果な関係性については長沢雅春の「開化期韓国における“活動写真”の伝来と近代日本」(『佐賀女子短期大学研究紀要』35集 2001.3)が詳しい。
- 注3) 『私たちの演劇100年』(著:ソ・ヨンホ、イ・サンウ 出版:ヒョンナムサ 2000年 P30)
- 注4) 在京日本人商街の拡散過程に関しては、全遇容論文の「植民地都市イメージと文化現象—1920年代の京城—」(2003年)を参照。(京城府『京城府史』2、1934年、664-5ページ)。「日清戦争勝利を背景として、日本人の新規移住も急速に拡大した。1885年当時、ソウル居留日本人の人口は89人に過ぎなかったが、10年後の1894年にはその10倍近い848人に増加した。在京日本人の人口は日本の日清戦争勝利を契機に急増して1895年には1,839人に増加し、日露戦争以後に再び急増を繰り返し、1910年には47,148人に達した。」とある。因みに日本公使館がソウルに出来たのは1880年11月26日で、植民地化の足がかりを少しずつ作っていった時期であった。
- 注5) 後に映画専用劇場へと姿を変えていく。
- 注6) 『日韓音楽ノート—越境—する旅人の歌を追って—』(姜信子 岩波書店 1998年 P76)
- 注7) 『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』(著:ホ・ヒョンジャン 訳:根本理恵 凱風社 2001年 P36)
- 注8) 洪善英論文『越境する人と文化——一九一〇年代の韓国における日本文学・演劇と<翻案>』(2002年 P17下段)
- 注9) 『日本映画史 I 1896年～1940年』(著:佐藤忠男 岩波書店 1995年) P114～115

第二節: 1910年代—新派劇の受容と連鎖劇の誕生

- 注1) 『私たちの演劇100年』(著:ソ・ヨンホ、イ・サンウ 出版社:ヒョンナムサ 2000年 P55～56)
- 注2) 『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』(著:ホ・ヒョンジャン 訳:根本理恵 凱風社 2001年 P37)
- 注3) 『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』(著:ホ・ヒョンジャン 訳:根本理恵 凱風社 2001年 P31)
- 当時の状況については、洪善英論文「越境する人と文化——一九一〇年代の韓国における日本文学・演劇と<翻案>」(2002年)及び『日韓音楽ノート—越境—する旅人の歌を追って—』(著:姜信子 岩波書店 1998年)が詳しい。
- 注4) 『カチューシャ』とは島村抱月・松井須磨子の芸術座によって1914年に日本で上演されたトルストイの『復活』である。日本では映画化もされ劇中の「カチューシャ

の唄」(作詞：島村抱月・相馬御風、作曲：山中晋平)は空前の大ヒットとなる。この時の巡業は満州や中国まで足を伸ばす大規模な公演であった。(『私たちの演劇100年』著：ソ・ヨンホ、イ・サンウ 出版社：ヒョンアムサ 2000年 P76～77)

注5)『私たちの演劇100年』(著：ソ・ヨンホ、イ・サンウ 出版社：ヒョンアムサ 2000年 P77)

注6)『朝鮮の女優たち』(著：キム・ナムソク 出版社：国学資料院 2006年 P11)

注7)『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』(著：ホ・ヒョンジャン 訳：根本理恵 凱風社 2001年 P70～73)

注8)『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』(著：ホ・ヒョンジャン 訳：根本理恵 凱風社 2001年 P40～42)

注9)『ジェンダーの視点からみる 日韓近現代史』(梨の木舎 2005年第二章二節「朝鮮の新女性と社会の変化」著：申榮淑 P61)

第三節：1920年代—新劇劇団と映画制作の興隆

注1)『私たちの演劇100年』(著：ソ・ヨンホ、イ・サンウ 出版社：ヒョンアムサ 2000年 P83～87)

注2)『私たちの演劇100年』(著：ソ・ヨンホ、イ・サンウ 出版社：ヒョンアムサ 2000年 P87～90)

注3)『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』(著：ホ・ヒョンジャン 訳：根本理恵 凱風社 2001年 P53)

注4)『韓国映画叢書 I 上』(企画者：(社)民族文化映像協会 都東煥、編集：キム・チョヌク 出版年：2002年 P73)

『韓国映画入門』(著：李英一・佐藤忠男 出版社：凱風社 出版年：1990年 P26)

注5)日本人で本名を高佐貫長といった。彼の他にも韓国名で活動する日本人が数多く居た。

注6)検閲でタイトルが『閨光』へ変更になった。

『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』(著：ホ・ヒョンジャン 訳：根本理恵 凱風社 2001年 P47)

注7)法令の骨子は以下の通り。

「検閲を受けていないフィルムを映写し、大衆の観覧に供する事はできない」

「検閲の有効期間は3年」

「検閲を受けた作品でも問題があると認められた場合には映写を制限・禁止することが出来る」

「警官官吏または検閲に従事する官吏は映画上映の劇場に臨検することが出来る」
「この規則に違反するものは3ヵ月以下の懲役、又は100ウォン以下の罰金、拘留、
科料に処す」

『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』（著：ホ・ヒョンジャン 訳：根本理
恵 凱風社 2001年 P48）

『朝鮮映画統制史』（高島金次 出版社：ゆまに書房 2003年）

注8）その後も羅雲圭は『風雲児』（1926年）、『野ネズミ』（1927年）、『金魚』（1927年）、
『愛を求めて』（1928年）、『聾啞の三龍』（1929年）などを制作し、韓国映画界の
父とも称されている。

注9）『韓国映画史 開化期から開花期まで』（企画：キム・ミヒョン、共同編集：ア
ン・チェソク、出版：コミュニケーションボックス 2006年 P34）

第三章 「女優」の誕生にみるもの

第一節：「妓生」か それとも「女優」か 一身分差別の克服

注1）『韓国小劇場演劇史』（車凡錫 図書出版演劇と人間 2004年 P28）

注2）『妓生 「もの言う花」の文化誌』（川村湊 作品社 2001年 P126）によると、1908
年に30余名の妓生が風俗改良のため妓生営業の組合化を警察庁に請願したことを
受けて、警視庁令として「妓生取締令」と「娼妓取締令」を発令したとされている。
しかし、取締令の発令が9月、妓生の請願が10月であることから、実際には
警察主導で行われたことは間違いないだろう。朝鮮半島における性売買の介入の
機会を狙っていた日本にとっては、事実関係を前後させることで、公娼制度を正
当化しようとする目論見があったのかもしれない。

注3）券番から料亭へ出向き、客の相手をするという仕事をする妓生と、劇場空間で芸
を見せる妓生は区別されていたかどうかについては分らない。しかし『韓国小
劇場演劇史』（著：車凡錫 出版社：図書出版演劇と人間 出版年：2004年 P28、
P85）によると、劇場所属の妓生も居たことが分かる。

注4）『朝鮮の女優たち』（著：キム・ナムソク 出版社：国学資料院 2006年 P338）

第二節：新女性たちの活躍—女性差別の克服

注1）雑誌『新女子』は1920年3月に刊行されるが、同年6月の4号で廃刊。天道教団
が経営する開闢社の李敦化が『婦人』（1922年6月～1923年9月・通巻16号）を
創刊し、その後『新女性』と改題される（1923年9月～1926年10月、1931年1月
～1934年4月・最大76巻、最小70巻発行されたと推測される）。その他、『女子界』
（1917年12月～1921年1月）、『新家庭』（1933年1月～1936年9月・通巻45号）、
『女性』（1936年4月～1940年12月・通巻57号）など、女性向け雑誌は約20種類

出版された。

- 注2) 『「日本」国家と女』（編：井桁碧 青弓社 2000年）の第6章山下英愛論文「近代朝鮮における「新女性」の主張と葛藤—洋画家羅蕙錫を中心に」のP214の定義を参考にした。
- 注3) 『ジェンダーの視点からみる日韓近現代史』（日韓「女性」共同歴史教材編纂委員会編 梨の木舎 2005年 P62）
しかし、時代に先駆けて問題提起をした彼女たちの生き方は、社会において否定的に捉えられた。彼女たちに共通して見られた出家や自殺といった不幸な人生の最後は、放蕩による自業自得であると評価された。（『女性と文学』金允植 『亜細亜女性研究』 7号淑明女子大学亜細亜女性問題研究所1968年など）
- 注4) 映画『アリラン』の封切が1926年の10月で、このインタビュー記事の掲載された雑誌が発行されたのが1927年7月なので、半年から8ヶ月以内に行われたものと思われる。
- 注5) 現在の韓国は年齢を数え年で計算するが、申一仙は1911年生まれなので、インタビュー当時は満16歳である。
- 注6) 『増殖するベルソナ 映画スターダムの成立と日本近代』（著：藤木秀朗 名古屋大学出版会 2007年 P2.3）
- 注7) 『韓国映画入門』（著：李英一・佐藤忠男 凱風社 1990年 P338）
- 注8) 『韓国映画入門』（著：李英一・佐藤忠男 凱風社 1990年 P339）、『韓国映画史開化期から開花期まで』（企画：キム・ミヒョン、共同編集：アン・チェソク、出版：コミュニケーションボックス 2006年 P31～34）、『朝鮮の女優たち』（著：キム・ナムソク 出版社：国学資料院 2006年 P19～77）など記述が多い。後に女優を辞めて妓生になったとも言われる。数多くのスキャンダルを起こし、醜聞に悩んで自殺を遂げる。
- 注9) 『韓国映画100年』（著：ホ・ヒョンチャン 出版社：文学社想像 出版年：2000年 P31）

<参考文献>

<日本語文献>

一論文

「『通俗演劇』をめざすこと：明治末期の演劇界における新派劇の定位」

著：洪善英 誌名：筑波大学比較・理論文学会 文学研究論集 20号 P75～91

「越境する人と文化——一九一〇年代の韓国における日本文学・演劇と〈翻案〉」

洪善英博士学位論文（筑波大学）2002年

「日本演劇と帝国主義：ロマンスと抵抗」著：加野彩子（訳：大串向代）

『日米女性ジャーナル23号』1998年

「韓国「新女性」と「近代」の出会い」著：井上和枝

日韓歴史研究委員会 報告書 第2部日本の植民地支配と朝鮮社会

第5章植民地支配と社会変化

「近代朝鮮における「新女性」の主張と葛藤——洋画家羅蓮錫を中心に」著：山下英愛

『「日本」国家と女』（編：井桁碧 青弓社 2000年）第6章

「朝鮮「新女性」に見る民族とジェンダー」著：宋連玉

『叢書 現代の経済・社会とジェンダー 第3巻 日本社会とジェンダー』

（編：三宅義子 明石書店 2001年）第5章

一書籍

『妓生「もの言う花」の文化誌』 川村湊 作品社 2001年 P20～22

『韓国映画の精神——林権沢監督とその時代』

著：佐藤忠男 出版社：岩波書店 出版年：2000年

『韓国映画入門』著：李英一・佐藤忠男 出版社：凱風社 出版年：1990年

『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』

著：ホ・ヒョンジャン 訳：根本理恵 凱風社 2001年

『女優の誕生と終焉 パフォーマンスとジェンダー』

著：池内靖子 出版：平凡社 出版年：2008年

『日韓音楽ノート—越境—する旅人の歌を追って』

著：姜信子 出版：岩波書店 出版年：1998年

『日本の女優』著：四方田犬彦 出版社：岩波書店 出版年：2000年

『日本映画史Ⅰ1896年～1940年』著：佐藤忠男 出版社：岩波書店 出版年：1995年

『映画史への招待』著：四方田犬彦 出版社：岩波書店 出版年：1998年

『ジェンダーの視点からみる日韓近現代史』

日韓「女性」共同歴史教材編纂委員会編 出版社：梨の木舎 出版年：2005年
『増殖するバルソナ 映画スターダムの成立と日本近代』著：藤木秀朗
出版社：名古屋大学出版会 出版年：2007年

＜韓国語文献＞

『私たちの演劇100年』

著：ソ・ヨンホ、イ・サンウ 出版社：ヒョンアムサ 出版年：2000年

『韓国舞踊史』著：金梅子 出版社：サムシングク 出版年：1995年

『韓国小劇場演劇史』著：車凡錫 出版社：図書出版演劇と人間 出版年：2004年

『韓国映画100年』著：ホ・ヒョンジャン 出版社：文学社想像 出版年：2000年

『韓国近代劇場変遷史』著：柳敏栄 出版社：テハクサ 出版年：1998年

『韓国映画叢書Ⅰ 上』

企画者：従民族文化映像協会 都東煥 編集：キム・チョヌク 出版年：2002年

『韓国映画史 開化期から開花期まで』

企画：キム・ミヒョン 共同編集：アン・チェソク

出版社：コミュニケーションボックス 出版年：2006年

The Origin of the Actress in Modern Korea

IHARA Rena

In this paper the importation of plays and movies from Japan to South Korea between the 1880s and the 1920s and the development of the profession "Actress" are considered. Particularly in this period Japan and South Korea imported cine-projectors from the United States and France and the system of performance was established in South Korea. Besides, the cultural exchange between South Korea and Japan was extremely active and their movies and plays were influenced by each other. In this paper, I would like to consider what social role the "Actress" carried out in South Korea and how Korean modern society received it.

In South Korea Confucianism has been absorbed into every aspect of life. Because of the resulting discrimination against women, female entertainers who expressed feelings by using their bodies were despised. Women's advance into South Korean society started with its modernization in those years. Therefore, I would especially like to examine the relation between this phenomena and the introduction of "Actress" into South Korea, which has not been studied yet.