

1930～1940年代の朝鮮半島における「女優」という職業について

— 映画の製作と興行の発展を背景に —

井 原 麗 奈

はじめに

本稿では1930～1940年代の朝鮮半島における「女優」という職業について考察する。映画の発展を背景に植民地主義に歪められた近代性や特殊性を浮き彫りにし、当時の朝鮮人女優たちが何を考え、どのように行動していたのかを考察したい。

拙稿「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」(『女性学評論』第23号、神戸女学院大学女性学インスティテュート、2008年)で、1890年代～1920年代を中心に植民地支配下の朝鮮半島における「女優」の誕生とその背景について考察したが、明らかに出来たのは以下の「〈女優〉という職業に向けられた賤視と克服にあえぐ姿」、「〈女優〉という職業が当時の一般女性達に対して近代的自我の発見に繋がる契機をもたらした」という二点に集約される。さらに今後の課題として、「女優」を分析するためには「①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作業」と「②女優達の芸術観・生活信条」を検証するという二側面からのアプローチが必要であると述べている。

女優という職業が提示する新しい女性像は、当時の多くの朝鮮人女性達に大きな影響を与えただろうと推測される。今回は上記の課題も念頭におきながら、近代において朝鮮人女性達がどのように過去の桎梏から抜け出そうとしたのか、そして彼女たちが植民地支配に取り込まれていたのかについても考察し

たい。「女優」という特殊な職業の成り立ちや、その意味に目を向けることで、当時、社会的には大きな発言権を持たなかった朝鮮人女性達の声なき声を聞き取ることが出来るのではないかと考える。

次に本稿の周辺にある研究について述べておきたい。植民地における大衆文化、特に植民地時代の「映画」に焦点を当てた研究は近年数多くなされてきている。卜煥模論文「朝鮮総督府の植民地統治における映画政策¹」は、当時の映画検閲と国策による映画製作の歪みを指摘する内容で、詳細な調査と豊富な資料からの考察は本研究にとって前提となる時代背景を考慮するうえで有益であった。また本研究の分析視点と共通するのは朴祥美論文「『日本帝国文化』を踊る一崔承喜のアメリカ公演（一九三七—一九四〇）とアジア主義²」で、崔承喜という舞踊手を対象とした研究ではあるが、植民地の女性が舞台もしくはスクリーンに登場し、その身体を一般大衆が時代のアイコンとして崇めた点、そして彼女達の役割が民族主義、植民地主義、帝国主義という様々な歴史的な力学がせめぎ合う空間に存在していたという点が共通するのではないかと考える。さらに宋連玉の『脱帝国のフェミニズムを求めて 朝鮮女性と植民地主義³』は女優に関する記述は無いが、植民地主義下の朝鮮女性に目を向けた研究で「帝国のフェミニズム」の陰に消去された女性の声を聴こうとする姿勢は大いに参考になった。他にも日本国内における近代朝鮮女性に関する研究は幅広くなされるようになったが「女優」に関する言及は皆無である。

韓国における本稿に関連する研究では、キム・ナムソクの著書『朝鮮の女優たち⁴』がある。当時の代表的な女優を数名とり上げ、彼女達の功績について述べたものである。各人の活動や生き方の特徴を詳細に示している点は非常に興味深いものであるが、女優達の果たした役割などを時代背景と絡ませて俯瞰する視点に欠けているように感じた。そのほかにも、学位論文には「女優」をテーマに取上げたものが、近年幾つかみられるようになった⁵。しかしそれらはアメリカ、ドイツ、フランス映画の女優達に注目したものが多く、本研究の問題意識と共通するものはイ・ファジンの「『国民』を演じる—プロパガンダ

の女優達⁶」しか無かった。これは1930年代を代表し、「朝鮮の妹」と謳われた女優・文藝峯と金信哉の出演した国策映画を中心に分析し、結局は「国民」に成りきれなかった彼女達の置かれた境遇について考察したものである。この論文では日夏英太郎監督の『君と僕』という国策映画を分析対象としているが、本稿ではさらに当時出版された雑誌や新聞、そして2本の国策として製作されたのではない映画資料を中心に分析を進めたい。

まず分析対象とした雑誌資料は以下の通りである。『朝鮮及満州⁷』、『朝鮮公論⁸』、『モダン日本⁹』は日本語で発行された総合雑誌である。『朝鮮及満州』、『朝鮮公論』は在朝日本人を対象に朝鮮で出版されたものであり、また『モダン日本』は日本で発行されたもので、1939年及び1940年に内地で「朝鮮ブーム」が起こったため、増刊されて特集が組まれた。その中には文藝峯などの当時の人気女優のグラビア写真（1939年版）や、朝鮮映画に関する記事が掲載され、内地に対して朝鮮の大衆文化が積極的に紹介された。また『三千里¹⁰』は植民地期に朝鮮人大衆を中心に広く読まれた朝鮮語の総合雑誌である。当時から広く愛読されていた日本の映画専門雑誌『キネマ旬報¹¹』も調査して見たが、朝鮮半島の映画や俳優についての情報は殆ど掲載されていない。さらに朝鮮の女性に広く読まれた総合雑誌『新女性¹²』、新聞資料については主に『東亜日報¹³』を参照した。映像資料は中国電影資料館に所蔵されていたフィルムで、2008年に韓国映像資料院から販売されたDVD映像『発掘された過去Ⅱ 1930年代朝鮮映画集』を使用した。

また本稿では紙幅の都合上、舞台上で活躍した女優には言及せず、映画における女優の分析に留めたい。作品の中に描かれた女優像を分析するには映像の残っている映画がより適しているということ、また雑誌などに残された資料が、演劇より映画の方が多くことが理由である。

第一章 朝鮮半島における映画の発展状況について

第一節 映画館と映画の配給状況

ここでは1930～40年代の朝鮮半島における映画館と映画の配給状況について簡単に述べたい。まず映画館が特に集中していたのは一大都市である京城であった。

京城には1910年代より朝鮮人経営の映画館と日本人経営の映画館の二種類があった。朝鮮人経営の映画館「団成社¹⁴」は当初演劇の劇場であったが1918年に映画専門館となり、朝鮮映画が製作されるようになって以降は朝鮮映画の封切館として認知されるようになった¹⁵。1936年当時の京城の映画環境について述べた記事をみてみよう。

- ・昭和九年からの国産映画擁護から朝鮮人常設館でも内地国産映画を毎週上映してあるので日活、松竹、新興などの映画はお馴染みであり…
- ・映画館は京城の朝鮮側には団成社、優美館、朝鮮劇場などあり、朝鮮映画が提供されれば勿論上映してゐるが朝鮮映画は前述のやうに一年に二十数本しか製作されないので平常は外国映画二本、内地物一本といふ三本立で、団成社の如きは内鮮を通じての京城一の外国映画封切館で観客も内鮮半々なのでプログラムは国語と諺文（朝鮮仮名文字）を併用してゐる。日活、松竹、新興その他内地映画の封切館は内地人街に揃つてゐる。

『朝鮮公論』24巻5号278号「朝鮮の映画界」昭和11（1936）年

上記の記述によると朝鮮人経営の映画館は他に「優美館」「朝鮮劇場」があり¹⁶、朝鮮映画の上映はもちろん優先的に行うが、それ以外の時期は外国映画2本、日本映画1本の割合で上映していたようである。また団成社は古くから外国映画を扱っていたので、日本人の客層も多かったようである。朝鮮映画の配給は基本的に朝鮮半島内で完結していた¹⁷。



図1：1936（昭和11）年に設立された松竹直営の明治座。説明文には「文化建築の明粧を凝らせる明治座」とあり、映画「目撃者〔1936年・米〕」と「松本幸四郎一座」という垂れ幕がかかっているのが見える。

一方、日本人経営の映画館は1920年代後半には「喜楽館¹⁸」「黄金館¹⁹」「大正館」「中央館」「京龍館」など5館程度であったが²⁰、1940（昭和15）年『朝鮮及満州』3月号388号「京城映画界覗き」によると「浪花館」「大陸劇場²¹」「喜楽館」「中央館」「京龍館」「第一劇場」「新富座」「桃花劇場」「東洋劇場」「明治座²²（図1）」「若劇²³」「黄金座²⁴」「京城劇場」「京日文化映画劇場²⁵」十指に余る状況であったようである。

当時の内地における映画配給は「ブロック・ブッキング」という特別契約システムが確立していたが、朝鮮においても日本映画に関しては、同じシステムが導入されていた。日本映画を上映しようとする映画館は、好みの作品だけを各社から一本ずつ借りてきて上映することは出来ず、たとえば日活と契約している映画館は、契約期間中は日活作品を上映しなければならなかった。よって途中に松竹やマキノといった他社の映画を上映する事はできなかった。契約先はずっと同じではなく、日活を上映していた映画館が次の契約に松竹を選ぶという状況も実際に数多く起こっていた。1930年代末には東宝が京城に参入²⁶し、まさに興行界は群雄割拠の様相を呈していた。さらに1930年代になると徐々に無声映画からトーキーに移行しはじめた。それによって弁士の失業が相次ぎ、



図2：満洲との国境近くの咸鏡北道羅津府に建てられた羅津劇場（925席）の
絵葉書（昭和14年：1939年）

葉書の右下には「近代文化の諸設備全く整つた都羅津には、娯楽機関の設備も充分であり、殊に劇場にはここに見る羅津劇場の如き立派なものが建てられてある【躍進の港・羅津】」と書かれている。

また映画館のシステムも入れ替えなければならなかった。1933年段階でトーカーの映写機を備えている朝鮮半島の常設館は8館²⁷であり、内地と比較するとシステム導入に若干の遅れがみられた。

しかし輸入映画についてはそのような特別契約システムは存在せず、各国の配給会社が都市部に出張所を置いて外国映画専門の上映館に配給していたようである。団成社が朝鮮人経営の映画館であったにも関わらず日本人観客が多かった理由がうかがえる。逆に日本映画を観る朝鮮人観客もあり、明治座の観客の四割程度を占めていたようである²⁸。

京城府の年報である『京城府勢一斑』の「演藝場及活動写真館」という統計を見ると、1940年代には京城府内（現ソウル）の興行場は日本人経営、朝鮮人経営を合わせると約20か所存在した²⁹。また京城府における観客数は1936（昭和11）年から1941（昭和16）年までの5年間だけでも600万人近い増加が見られる。さらに、1943年度版『朝鮮年鑑³⁰』によると常設劇場は朝鮮半島全土で167カ所存在した（図2）。京城に近い仁川府には4館、釜山府と平壤府には6

館であった。

第二節 朝鮮における検閲と映画製作

次に統治期における映画製作と、映画関係の法令について述べたい。1923（大正11）年に最初の映画『月下の盟誓』や『春香伝』が製作されて以来、映画製作プロダクションが次々と生まれ、朝鮮人スタッフ・俳優による映画が製作されたが、栄枯盛衰が激しかった。それでも1933年までに総計80本程度の映画が製作されていたようである³¹。

現存する最古の無声映画は1934年に「金剛キネマ³²」によって製作された『青春の十字路』で、キム・ヨンシル シン・イルソン金蓮實や申一仙などの当時の人気女優が登場していた。2007年に団成社の関係者が保管していたものが発見されて話題を呼んだ。

1930年には日本人分島周次郎が主導して「大日映画興行会社京城撮影所」を京城本町3丁目に設立し、80坪の撮影場、30坪の現像室、俳優待機室が設置された。製作作品は1935年の朝鮮最初の発声映画『春香伝』から、1937年に羅雲圭監督の『五夢女』まで7篇が作成された。イ・ビルウ李弼雨は日本人土橋武夫と共に録音技術を研究し、トーカーシステムを開発して『春香伝』の録音を担当した。オモンニョオモンニョの録音技術は、トーカーシステムを開発して『春香伝』の録音を担当した。チュンヒョクジョンチュンヒョクジョンの録音を担当した。台詞の伝達にはまだ問題もあったが、喋る主人公・春香に人々は心躍らせたことだろう。この春香役は、後に朝鮮映画界伝説のスターとなる文藝峯が演じていた。ムン・イェゴンムン・イェゴン

1930年代は日本留学経験者によって新たな発声映画の製作が主導され、膨大な予算と技術力が要求される発声映画の製作のために常設の撮影所を持つスタジオが設置され始めた。1935年にはイ・チャンヨンによって「高麗映画配給所」が設置され、1937年に「高麗映画協会」として再出発した。さらに1938年に「京城撮影所」を引き継いで1940年に南大門にも撮影所を持つようになった。

1934年には「活動写真映画取締規則」が施行された。この法令の主目的は上映上の統制であり、映画上映の「取締」に加え「教化」や国策のための「利用」も追加され、大陸進出への兵站としての朝鮮の重要性を宣伝しようとする、朝

鮮総督府の意図が明確に現れはじめた³³。このような厳しい状況下でも意欲的に作品製作は続けられ、30年代後半から41年に製作された代表的な映画は次の通りである。『春風 [1935年・無声]』、『迷夢 [1936年・トーキー]』、『洪吉童伝・後編 [1936年・トーキー]』、『沈清 [1937年・トーキー]』、『旅人 [1937年・トーキー]』、『人生 航路 [1937年・無声]』、『漢江 [1938年]』、『漁火 [1939年・トーキー]』などである。これらはいずれも1938（昭和13）年に朝鮮半島で初めて開かれた映画祭（於：京城府府民館、主催：京城日報社主催）における観客人気投票で、無声映画部門、発声映画部門のそれぞれ10位以内に入った作品である³⁴。

しかしこのように映画の人気の高まる一方で、1937年に日中戦争、1941年にアジア太平洋戦争が勃発し、朝鮮映画界も戦争の影響を受けるようになる。高麗映画協会と満洲映画協会が合作した『福地万里（1940年）³⁵』は日本でも公開されたが、監督の全昌根が思想の是非を問われ100日間の入獄を命ぜられる憂き目にあった。また聖峰映画院と東宝との合作映画『軍用列車 [1938年]』や朝鮮総督府が企画、朝鮮軍報道部が製作した『君と僕 [1941年]³⁶』は御用映画と呼ばれ次第に軍事色が色濃くなっていった。

朝鮮プロレタリア芸術同盟（KAPP）による傾向派の作品も作られていたが、次第に当局に目を付けられて1932（昭和7）年頃から一部が離脱し始め、金幽影が傾向を異にした『愛恋頌 [1939年]』、『水仙花 [1940年]』などの作品を作るようになっていった。

1940年に「朝鮮映画令³⁷」が発令されると、1926（大正15）年の「活動写真フィルム検閲規則」と1934（昭和9）年の「活動写真映画取締規則」の両規則は撤廃されて、文化映画の指定上映実施、興行時間の短縮、外国映画の制限、脚本の事前検閲等が実施された³⁸。またこの映画令によって総督府は「技能審査委員会」を設け、映画関係者（監督、技術者、俳優）に技能審査を受けさせ、合格者を許可登録させて臨戦態勢下における朝鮮映画の新体制作りを目指した。

朝鮮映画は1923年から1941年までの約20年間で約200本製作され、1941年当時の内地人経営映画製作会社は10社、朝鮮人経営の映画製作会社は20社であった³⁹。これらは1942年に「朝鮮映画製作株式会社（朝映）」へと統合され、朝鮮半島の映画製作会社はこの「朝映」のみとなった。これ以降に製作された映画は全て国策映画であり、劇映画、文化映画、時事映画というジャンルに分類して製作された⁴⁰。朝映で製作された作品の中でも代表作は豊田四郎監督の『若き姿 [1943年]』で、これは朝鮮人青年の徴兵を目的としている。また1942（昭和17）年には「社団法人朝鮮映画配給社」が組織され、朝鮮半島内の映画配給から興行に至る権利まで掌握した。

市川彩の「朝鮮映画事業発達史」には「映画統制で内地より一步先んじた朝鮮は⁴¹、事変勃発以来、大陸政策の前進基地として愈々その重要性を増し、これに伴って映画統制も内地と歩調を合せて強化されんとする機運にあつた」と述べられている⁴²。まさに映画の戦時利用が盛んに行われようとしていたのである。

しかし解放直後の8月19日には「朝鮮映画建設本部」、11月15日には「朝鮮プロレタリア映画同盟」が結成され、これら二つの組織は1945年12月に「朝鮮映画同盟」に統合された。この活動を主導したのは、やはり左翼的な活動をしていた人々であった。

第二章 「女優」という仕事と観客に与えた影響

ここでは「女優」という職業の意味と観客に与えた影響について考えてみたい。ここで取り上げる「女優」とは朝鮮人女優を指し、また観客とは朝鮮人女性を指す。当時の劇場で上映されていた作品は「西洋映画」「日本映画」「朝鮮映画」など様々だが、「朝鮮人女優が出演している朝鮮映画を觀賞している朝鮮人女性」を対象とする。もちろん「西洋映画」「日本映画」等の影響も考慮に入れるが、参考程度にとどめたい⁴³。

第一節 職業に対する世間の認知と女優達の意識の向上

西洋映画の影響もあって、1930年代には西洋人スターへ向けるのと同じような憧憬が朝鮮人女優達にも向けられ始めた。女優志望者を集めることは10年代～20年代と比較すると困らなくなった。段々と新聞に女優募集の記事も出るようになり(図3)⁴⁴、その仕事内容が理解され始めたと言えるだろう。

雑誌や新聞には10代の少女達から「女優になるにはどのようにしたら良いか」という質問が寄せられている。回答者は「両親の言い分にも一理あるのと言うことを聞きなさい⁴⁵」「収入が安定しないので、生活費に余裕が無くなると墮落する。お金に余裕があるなら京城御成町にある劇藝術研究会を尋ねてみなさい⁴⁶」といった内容のアドバイスをしているが、女優になる事を推奨するというよりは忠告を与えるような印象がある。確かに俳優は基本的にフリーランスの状態での活動を強いられたため、一回の出演料の額は良くても安定した生活は望めなかった。朝鮮映画の主演俳優の一本の映画の出演料は5～600円、女優は150円と言われている⁴⁷。

1940(昭和15)年に施行された「朝鮮映画令」により映画人の登録制が進むと、希望すれば誰でも女優になれるという状況ではなくなったため、監督や俳優のプライドの向上にも繋がったようである。雑誌『三千里』に掲載された映画監督・アン・ソギョン安夕影のエッセイをみてみよう。

過去には映画監督や俳優になるのは容易であったが、今は誰でもなれるものではないのが監督と俳優である。現在の映画令によって登録できるのは大概は経験があるか、又は様々な資格があるかだが今後はその程度ではなれないかもしれない。(中略)

ところでどうすれば映画監督や俳優になれるのだろうか?昔はお金さえあれば、所謂監督、俳優になれた。妓生、ウェイトレス等の売春婦も女優になれ、そのような人々がもたらした風紀がついこの間まで、映画界に残っており、映画作品にも影響を及ぼし、ある期間朝鮮映画の発達を阻害

や俳優になるための秘訣である。

『三千里』13巻6号「映画俳優と監督になる方法」安夕影 昭和16(1941)年

昔は志望者が少なく誰でも女優になろうと思えばなれたが、10年程度で一転して希望者が増えるという状況になったこと、そして登録制度が導入されてしまったので、希望してもなかなか女優にはなれないこと、なりたければ人格者でなければならないとまで書かれており、権力側からのお墨付きがついたことによる自信とすら受け取れる。

また朝鮮での映画製作は当初から日本と朝鮮のスタッフが合同で行っていたが、30年代後半から40年代にかけて、さらなる越境が進み、活動に携わる朝鮮人達にとっては内地と同等であるという意識が醸成されていたのではないだろうか。以下のインタビューは当時の朝鮮を代表する女優達に好きな日本人女優を尋ねているところである。

記者：内地の女優では誰が好きですか？

チ・キョンスン

池京順：田中絹代、山田五十鈴が好きです。

キム・シンジェ

金信哉：私も田中さんが好きです。他の人は映画に依って好き嫌いが変わるけれど、彼女だけは何を見ても好きです。

キム・ソヨン

金素英：私も田中さんと山田さんが好きです。それからこの間「桜の国」を見たのですが、そこに出ていた高峯ママ（高峰三枝子：筆者加筆）の演技がとても素晴らしかったわ。

『三千里』13巻12号「名作映画主演女優座談会」昭和16(1941)年

田中絹代、山田五十鈴、高峰三枝子など往年の大スターの名前が並んでいるが、同業者として相手の仕事を評価している点が興味深い。また1941(昭和16)年に製作された『君と僕』に出演した金素英は共演の朝霧鏡子とは撮影の二ヶ月間で、すっかり親しい間柄になったようである。雑誌の取材では内地ロケの

際に二人でチマ・チョゴリを着て銀座を散歩し買い物をしたり、喫茶店でお茶を飲んだりしたことが明かされている⁴⁸。そのような格好の二人は人目を惹いたようで「『朝鮮クーニャン素晴らしい』と声をかけられたが信じなかった。」とある。クーニャン（姑娘）とは中国語で「娘」の意味だが、中国と朝鮮を混同している知性の無い内地人に嫌悪と軽蔑を感じたことだろう。女優として、また朝鮮人としてのプライドがしっかりと形成されている様子がうかがえる。

それは女優たち自身に、生活信条や芸術観が、演じる役柄や観客に対して大きな影響を与えるという自覚があったからだろう。彼女達の言動には女優としてのプロ意識や意識的な朝鮮らしさの強調も見られる。雑誌に掲載された彼女達の手記やインタビューの言葉をみてみよう。

〈金素英〉

今年は私に合った役を出来るだけ多くやりたいと思っていたが、順番にこんなにも簡単に来るとは思っていなかった。一年間に数としては何本にもならないけれど、希望だけではできない事実があるので、出来るならば沢山出演したい。不足している演技に野心はあるのだけれど、演技不足なので工夫したいと思っている。そしてこれまでは処女役ばかり主に演じて来たけれど、これからは出来るなら若いお母さんの役のようなものも沢山やってみたい。演技のレパートリーが一定であるよりも、広いレパートリーの演技を練磨することが、演技者として誰もがみな希望することだと思います。そのような意味で私はまた今年から以上の二つを一番大きい希望として持っています。

〈金信哉〉

「自己を生きる仕事」：俳優として、しかも映画俳優としていつも心掛けていることは「どうすれば自己を知り、自己を生きる事が出来るか」ということである。勿論私たちが成功するか否かは監督の手にその半分がかかっているのは事実である。しかし結局は、これは私達俳優が自ら能動的に考

え、研究しなければならない問題の一つであると考え。このような勉強は特別な時間と空間が必要ではない。私たちが日常生活、街頭でも家庭でもどんな行動でも即、私たちが学ぶ資料になり、学ぶ時間になると信じている。もちろんこれは極端に消極的な方法だ。しかし、現在の私たちの生活様式が許される限度の中でこの程度の過程でも私たちは満足して利用しなければならない。

〈文藝峯〉

私は今日も顔を洗って鏡に自分の顔を映してみる。そして化粧に勤しむ。しかしどうしてかまつ毛を鬼のように描くのが嫌で、唇に紅を真っ赤に塗るのが嫌である。出来るだけ化粧をせずに自然のままの素朴な美しさを出したいという思いも持っている。さらにカササギの籠のような「パーマメント」は死んでも嫌である。(中略) 夜に安心して眠れないのも悲しい状況だ。髪を梳くことも出来ず、埃を被った「舶来」崇拜者になるよりも、美しくはない私の顔を朝鮮式に表すのが私の格に合っているようである。だから私は伝統的な靴下を履き、長いチマ(伝統的なスカート：筆者加筆)に髪を束ねて簪を挿して朝鮮の典型的な美を表すように努力している。(中略) 「ハイヒール」や「ワンピース」や「ツーピース」をまとったその軽快な味わいも良い。しかしそれよりもより軽快で素朴で雅談で品がある美しい朝鮮衣服がより良いのではないだろうか。その上、洋装よりも経済的で、一石二鳥だと言ってもそれは明朗な言葉ではないだろうか。私の言葉を無視していたずらに西洋風に陶醉するのも良いが、一度考えてみる価値のあることではなかろうか。

『三千里』13巻6号「男女俳優手記 映画・映画人の本名調査状」昭和16(1941)年

金素英の文章にはやりたい役は既にやらせてもらったので今後は役者としての新境地を開きたいという希望、金信哉の文章には役者として常に学ぶ姿勢を持っていることの重要性、文藝峯の文章には朝鮮の美とは何かという信念がみ

える。どれも女優という仕事にとって考えずにはいられないテーマであったのだろう。また以下の文藝峯の対談には自分自身はプライベートな時間でも模範となろうとしており、女優としての気概を感じる。

沈：家に居る時は何をしますか。

文：洗濯をしたり、ご飯を作ったりしています。

沈：さつきも話しましたが、とても尊敬に値しますね。朝鮮ではいうまでもなく、他の国の俳優達も見たようだけれど、みんな家庭生活とは疎遠になっているのに、藝文さんは相変わらず忠実な主婦として過ごしているのですね。

文：他の人に影響を与える生活をしている人たちほど、他の人より質素な生活、いわゆる他の人に手本となるような生活をしなければならないのではないのでしょうか？

沈：そうですね、しかもこれまではこの方面の先達たちが私生活にあっては、手本にできないほどその影響がまだたくさん残っていますが、私たちは出来るところまで藝術家として恥じない生活をしなければなりませんね。

『三千里』10巻8号キム・パルヨン「名優文藝峯と沈影」昭和13（1938）年

1930年代頃から女優が一般の鑑賞者から向けられるのは「賤視」ではなく「羨望」に変化しつつあった。これらの憧れの眼差しは女優達にプロ意識やスター意識を植え付けていったといえるだろう。1910～20年代に現れた女優達は彼女たち自身もその仕事内容がしっかりと把握できていなかったせいか、周囲の噂に翻弄されたり恋愛に溺れたりするなど公私混同が多くみられ、いずれも短命に終わっていた。

しかし30年代になると、雑誌などにおいて過剰に褒められることもあれば、過剰に噂話でけなされる場合もあるなかで、自分を失わずしっかりとした意見

を述べられる芯の通った背筋の良い女優たちに人気寄せられた。また失われつつある「古き良き朝鮮」を体現できる女優が好まれ、彼女たちも戦略的にそのイメージに寄り添おうとしていたようにも見える。それは朝鮮人民衆のノスタルジーに訴えるものでもあり、また異民族への好奇心や自民族との差別化を求める日本人観客の欲求に答えるものであっただろう。

第二節 女優の演じた朝鮮人女性

では当時の映画で女優がどのような女性を演じていたのか、実際の映像を検証してみたい。女優はその時代の大衆にとって一番問題関心の高い事柄を、身体で感じ、身体を通じて表現し、より多くの人々に問題提起する役割を担っている。特に女性解放が叫ばれたこの時代にはその傾向がより顕著だったのではなかろうか。女優は大衆が密かにやりたいと思っていながら出来ないことを、舞台上やスクリーンの中で演じて見せることで喝采を得ていたはずだ。

ここでは1938（昭和13）年の映画祭での人気投票で共に10位以内にランキングされた『迷夢 [1936年]』と『漁火 [1939年]』を検証してみたい。

『迷夢 [1936年]』京城撮影所、監督：梁柱南^{ヤン・ジュナム}、金蘇峯^{キム・ソボン}

〈あらすじ〉

愛順^{エスン}（文藝峯）は主婦であるが見栄っ張りで家庭を少しも顧みないため、夫は彼女を離縁する。愛順は娘の貞姫^{チョンヒ}を見捨てたまま情夫と共にホテルで過ごす。二人は舞踊公演を鑑賞して楽しみ、愛順はその公演で観た舞踊家に関心を抱き何度も楽屋を訪ねる。彼女は次第に情夫が金持ちではなく洗濯屋の従業員であったことを知る。情夫はホテルで盗みを犯し、気付いた愛順は警察に通報する。愛順は舞踊手を追いかけてタクシーに乗り、駅まで行こうとするがその途中で歩いていた娘・貞姫を轢いてしまう。病室で貞姫と共に臥していた愛順は服毒自殺を図って帰らぬ人となる。



図4：ホテルのベッドで喫煙しながら自由を謳歌する文藝峯演じる愛順



図5：『迷夢』で服毒自殺を図ろうとする主人公・愛順

この作品には新しい時代を代表する女性としての主人公・愛順が、百貨店で買い物をし、モダンダンスの舞踊の公演を観るシーンが盛り込まれ、都会生活を謳歌する姿が強調されている。また愛順が情夫と共に宿泊するのは西洋風のホテルであり、そこで彼女はベッドに横たわって喫煙をする（図4）。主人公は当時の女性達がしたくてもなかなか出来なかった自由気ままなスタイルを体現していたのではないだろうか。演じているのは当時人気の高かった女優文藝峯であったから、その表象される女性像は一段と際立っていただろう。

そして彼女を追い出した夫は古い因習を押し付ける役として登場し、そんな彼女に対して離婚を突き付け「娘の事を第一に考えろ」と諫める。また彼は「娘の為にも再婚したらどうだ？再婚して幸せになった人もいる」と提案する同僚に対して「娘と静かに暮らしたい」と述べる。離婚をするということ自体受け入れられなかった時代に、再婚という選択肢が提案されているところが興味深いと感じる。

結局主人公は自分の勝手な行動によって、娘を危険な目に遭わせてしまったことに対して自らを苛み、また自らの力では抜け出せない不遇な生涯を悲観して自殺を図るが（図5）、これは前近代と近代の接合点における精神的分裂を体現している。しかしそれは観客に対して単純に自分勝手に生きることが悲劇し

かもたらさないと論しているというよりも、この桎梏からどのようにして抜け出すべきなのかという問題提起をしているのではないだろうか。作品中に何度も軒に下がった籠の鳥の画像が挿入されているが、人間は鳥では無いのだから、自らの意思で選択して人生を切り開くことが出来ると論されていると感じた。

『漁火〔1939年〕』極光映画製作所、監督：^{アン・チヨルヨン}安哲永

〈あらすじ〉

地方の漁村に暮らす少女・^{インスン バク・ノギョン}仁順（朴魯慶）は京城で仕事をしていて姉のように慕っている^{オクブン チョン・ヒョボン}王粉（田暁峰）について京城へ行きたいと願っている。借金の督促に苦しむ父親は仁順を引き留めたにも関わらず、嵐の日に漁に出て帰らぬ人となる。仁順は借金の代わりに彼女を手に入れようとする人物に「京城に来れば就職を探してやる」と言われ、京城に行くが騙されていたことに気付き、王粉に救いを求める。仁順は一旦、王粉のもとに身を寄せるが、王粉の重荷になると悟りを彼女のもとを去る。やがて仁順は妓生になるが自殺を図って危篤状態になる。幸い一命を取り留め、その知らせを受けた故郷の恋人が彼女を迎えに来て、二人で故郷へ帰ってゆく。

この作品では、典型的な「都市の女性＝新女性」と「地方の女性＝旧女性」が描かれており、前者が王粉で後者が仁順である。王粉は京城で働きながら暮らす自立した女性で、仁順は常に受け身である。仁順が京城に出るのも、故郷へ帰るのも周囲の引導によるものである。物語中で唯一彼女が自らの身の振り方を決定する場面があるが、行き先は妓生宿であった。仁順の仕事は酌婦程度であるが、女性が身を貶す典型として妓生が登場する。女性が自己決定することの成れの果を戒告しているかのようである。一方王粉は仁順を騙した男性を呼び出して平手打ちし（図6）、仁順に対しては「心が弱いからこのようなことになるのだ」と諫める。

紆余曲折を経て物語は納まるところへ納まるのであるが、仁順と王粉のどちら



図6：仁順を騙した男性を平手打ちする玉粉（田暁峰）

らの生き方が幸せかということについて物語は答えを出していない。それは観客がそれぞれの価値観で考えて答えを出すべきだということなのだろう。

これらの作品の脚本は双方とも朝鮮人スタッフによって書かれているため、これらは朝鮮人が見たい、もしくは見せたい朝鮮人女性に違いない。日本人が見せたい、もしくは見たい朝鮮人女性像は、これ以降に作成された軍国主義の色濃い作品の中で描かれていく。そして独立運動に参加する女性など、日本が見せたくない女性像は描かれなかった。

第三節 観客（受け手）としての朝鮮人女性

では、この時期の女優達の活躍を見守り、また憧れの眼差しを送っていた朝鮮人女性とはどのような人々であったのだろうか。また彼女たちは女優の活躍を見て何を感じていたのだろうか。

観客である彼女たちもまた「都市部の女性」と「農村部の女性」とに大きく区別できるであろう。前者は流行のスカートとハイヒールを履き、髪も短く切り、学校を出て職業を持ち、百貨店などの消費主体として近代化の最先端を歩んでいた人々である。彼女達は生活スタイルの一環として映画観賞していたことだろう。また、これまでに引用した雑誌のインタビュー記事の主たる読者であったに違いない。

女学生も基本的に学校で映画観覧を禁止されていたものの、学校で許可されたものについては観ることが出来た⁴⁹。以下は『モダン日本』に掲載された「朝

「鮮女学生座談会」からの引用で、彼女達が最近観た映画について、感想を述べた部分である⁵⁰。

記者：では、皆さんのご覧になつた映画の作品、俳優、監督等についての感想や批評をお願いませう。

趙英淑：批評なんて出来ないけどパールバック原作「大地」等は映画としても傑作だつわ。それから朝鮮のでは「新しき出発」なんかとても良かったと思ひます。それから、こんどの、「授業料」も素晴らしいと思ひます。内地のものでは新女性問答、愛染かつら、などが良かったと思ひます。

(中略)

趙英淑：「旅路」も最近のヒットだと思ひますわ。

金鳳珠：「土」の出演者は皆揃つてると思ひました。

崔鐘玉：映画は悲劇物だからと云つてすぐに泣くのはいけないわ。冷静に第三者の立場から批判的に観賞した結果、泣いたり笑つたりすべきですわ。(笑声) 朝鮮の人は内地の人より泣かないですわ。涙腺が塞がつてるためでせう。(大笑)

林命順：さうでもありませんわ。私なんかずいぶん泣く方ですの。あたしが泣く時、側の人を見たらやつぱし泣いていましたわ。半島の人だつて泣くわ。

金順愛：この前、「母の曲」を見てハンカチを二枚ぬらしてしまつたわ。

韓寧姫：内地の人にしろ半島人にしろ、その時の気持如何によつて泣くんぢやないでせうか。殊に女の場合だつたら余計そうだと思ひますわ。

崔鐘玉：同感だわ。環境の支配を受けてしまふんです。

『モダン日本』第11巻第9号「朝鮮女学生座談会」モダン日本社 1940年

上記の中で「母の曲〔1937年〕」「愛染かつら〔1938年〕」「土〔1939年〕」が日本映画、そして「旅路〔1937年〕」が朝鮮映画である。西洋映画は「大地〔米・1937年〕」以外にも「少年の町〔米・1938年〕」「制服の処女〔独・1931年〕」「格子なき牢獄〔仏・1938年〕」について言及されている。この中で特に「母の曲〔1937年〕」と「愛染かつら〔1938年〕」は母としての生き方や女性としての生き方を問題提起した内容である。彼女達はそれらの作品に対して感情移入をして涙を流していただけではなく、「冷静に第三者の立場から批判的に鑑賞」すべきであるという言葉からも分かるように、それらの作品から得た知識や価値観を内面化したに違いない。

では「旧女性」と呼ばれた後者について考えてみたい。彼女達の映画観賞頻度はあまり多くなかったと考えられるが、前述の通り1943（昭和18）年には朝鮮半島全体で映画館が167カ所もあり、また地域の公会堂や屋外でも青年団や婦人会組織での映写会が行われていたので、それらの機会に映画観賞体験をしていただろう⁵⁰。作品を見て彼女達がどの程度その中に描かれている問題意識を自分に引き付けて考えていたかということは、観賞回数よりも個々人の感受性に依るところが大きいだろう。例え僅かな鑑賞機会しか得られなかったとしても、その1回の観賞体験が人生観や価値観を変えてしまうこともあったであろう。鑑賞者はスクリーンの中で演じられている役に、母性、知性、愛嬌、清純さ、色っぽさ、強さなど様々な要素を求め、それを体現して、鑑賞者自身の声にならない想いを代弁してくれる「女優」たちを礼讃したのではないだろうか。それは植民地支配と古い因習との二重の桎梏に悩まされた彼女達の希求であり、それは内地の女性が内地の女優に求めたものよりも、また現代の朝鮮人女性たちが求めているものよりも、さらに強いものであっただろう。

おわりに

「女優」たちを取り巻く環境は数年間のうちに賤視からスターダム（花形の地位）の形成へと変化し、彼女たちにとっては、女優として生きることの問題

意識をより強く突き付けられた時期であった。これらの変化は先行する時代と比較すると職業に対する価値観が180度転換したドラスティックな変化であった。この変化は映画という近代のメディアが移入され、多くの人が作品を鑑賞することが出来たことに起因するが、これは「女優」が図像として観客である女性達に、女性としての生き方をより明確に提示したことも原因の一つであろう。植民地期という厳しい状況の中で、また近代という大きく時代の変革する中であって、女優達も観客であった女性達も、自立した女性として生きることを模索していたことの強い現れでもあるのだ。

帝国主義下における映画製作といえば軍国主義的な要素の色濃い映画ばかりが製作されていたという印象が強い。女性の地位向上を目指すフェミニストたちは帝国主義と共犯関係になることによって「帝国のフェミニズム」を唱導し、「母性」や「慈愛」など女性独特のイメージを戦争賛美に利用し、女優達もまたそのイメージに寄り添おうとした局面もあった。しかし映画人たちの中には、ひたむきな女性の性を映しだそうと懸命になっていた人々もあり、そして観客の女性達はそのメッセージを個々に内面化していたことをここに記しておきたい。

解放後には再び朝鮮戦争という内乱の憂き目に会い、より厳しい時代の流れが彼女達を待っていた。この植民地期に活躍した女優の中には、文藝峯をはじめ越北したが故に、韓国では長らく存在を言及することすら禁じられた人もいれば、南側に残り後年まで女優として活躍し、後輩の面倒を見続けた人もいる。近代において「女優」という職業のパイオニアであった彼女達、そして女優達の活躍を見ながらこの動乱期を生き抜いた無名の女性観客の果たした役割の大きさを心に留めたい。

凡例

朝鮮人の名前で漢字のわかるものについては漢字表記し、読み仮名をふった。わからないものはそのままカタカナ表記した。

注

- 1 早稲田大学大学院文学研究科映画学専攻博士学位請求論文、2006年。
- 2 『思想』975号126～146頁岩波書店、2005年7月号。
- 3 有志舎、2009年。
- 4 国学資料院、2006年。
- 5 学術論文検索サイト (<http://www.papersearch.net/>) で「女優」をキーワードに検索すると19件の論文がヒットする。
- 6 『女性文学研究』韓国女性文学学会、2007年。
- 7 1908年創刊、1941年廃刊、中下層の在朝日本人対象。
- 8 1913年創刊、1944年廃刊、中上層の知識人階級対象。
- 9 1930年創刊、文藝春秋社。
- 10 1929年創刊の総合雑誌、1942年の第14巻第1号まで確認。
- 11 1919年創刊。
- 12 朝鮮語雑誌、天道教団が経営する開闢社の李敦化が1922年に『婦人』（1922年6月～1923年9月：通巻16号）を創刊し、その後改題して『新女性』となる。（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。）
- 13 1920年に朝鮮人資本によって創刊された韓国の代表的な新聞で、1940年8月に一時廃刊に追い込まれるが、1945年12月に復刊し現在に至る。
- 14 1939年に明治座が団成社を買収して一時日本人経営となり、「大陸劇場」という名称になるが、解放後「団成社」に戻る。（『東亜日報』1939年7月27日、『朝鮮及満州』3月号388号「京城映画界覗き」昭和15（1940）年参照。）
- 15 現在でも当初の位置に存在することから韓国映画の聖地とされている。
- 16 朝鮮映画が製作される以前は専ら外国映画を上映していた。1922年に開館した朝鮮劇場は、朝鮮人側の映画館であったが2度日本人経営になっている。そのうちの一人は喜楽館や黄金座の経営もしていた早川孤舟で、東亜文化協会という名で1923年に朝鮮最初の映画「春香伝」を製作している。
- 17 1940年の『授業料』と1941年の『家なき天使』が内地でも公開されたが、これらは稀なケースである。後者は文部省推薦映画となったが、前者は貧しさ所以に授業料が払えない子どもの話であったため「日本統治下の朝鮮でこのような貧しい家庭があってはならない」という理由により、推薦を受けることが出来なかった。
- 18 元は「世界館」という名の劇場であった。
- 19 「黄金座」「黄金館」という名称が使われているが、同一の施設であったと思われる。
- 20 1925（大正14）年の「全国映画常設館名簿」によると当時の広島市、福岡市が京城

- と同数程度の映画館を有していた。（『大正15年度版 日本映画事業総覧』国際映画通信社、1925年参照。）
- 21 元団成社のこと。
 - 22 当時明治町（＝現明洞）にあったことから「明治座」と命名される。1936（昭和11）年に開館した映画館で松竹直営。現在の大阪松竹座（1923年）のような風格を持ち、冷暖房完備が売りであった。戦後にはソウル市の市公館、国立劇場として使用され、一時大韓投資金融の所有になるが、2009年に国の所有となり「明洞藝術劇場」という名前でリニューアルオープンし、現在は演劇公演を中心に行っている。
 - 23 旧大正館。松竹の特約館であったが、経営を巡るトラブルにより若草劇場と改名。（『朝鮮及び満洲』11月号336号「松竹映画を巡る諸問題」昭和10（1935）年参照。）後に東宝が京城に参入し、直営となり「東宝若草劇場」となる。
 - 24 1940（昭和15）年5月に吉本興業の直営となり「京城宝塚劇場」と改名する。（『東亜日報』1940年5月4日参照。）
 - 25 日本語新聞「京城日報」が三中井百貨店とタイアップして店内に文化映画劇場を設けた映画館。
 - 26 小林一三は東宝映画株式会社を設立した1937年に、早くも京城を訪れ都市のポテンシャルを視察している。（『朝鮮論』25巻6号291号「京城に進出する小林一三」昭和12（1937）年参照。）
 - 27 『朝鮮論』21巻7号244号「いよいよトーキー時代」昭和8（1933）年参照。
 - 28 『朝鮮及び満洲』3月号388号「京城映画界覗き」昭和15（1940）年参照。
 - 29 「興行場」とは演劇、映画を上演・上映する場をまとめて指すが、映画館で演劇を上演することもあれば、演劇の劇場で映画を上映することもあったことから、明確な区分は無かったとみて良いだろう。また次第に日本人と朝鮮人の共同経営の興行場も見られるようになる。
 - 30 京城日報社、毎日申報社編、高麗書林。（掲載されている数は168ヶ所であるが、府民館は公会堂で民間の常設劇場ではないため省いた。）
 - 31 『朝鮮論』21巻7号244号「フィルム検閲より見た朝鮮映画界の近況」、1933（昭和8）年参照。
 - 32 団成社が外国人からカメラを購入したことをきっかけに、1927年に設立されたプロダクションで「団成社プロ」とも言う。
 - 33 「活動写真映画取締規則」の内容は次の三点にまとめられる。「外国映画上映の比率を決めた映画の上映制限」「社会教化映画の常設館での強制上映」「朝鮮で製作された映画の輸出及移出の許可」（卜煥模「朝鮮総督府の植民地統治における映画政策—5章3節：「活動映画取締規則」の国策的内容」早稲田大学大学院文学研究科映

画学専攻博士学位請求論文、2006年参照。）

- 34 何故1938年開催の映画祭に1939年製作の『漁火』がランキングされているのかわからない。
- 35 製作期間2年4カ月、登場人物3000人、総製作費用10万ウォンの意欲作で、満州や東京でもロケが行われた。俳優沈影^{シム・ヨン}の発足した劇団高協^{コウキョウ}の劇団員の殆んどが出演していた。
- 36 監督は日夏英太郎。松竹大船撮影所でも撮影が行われている。金信哉、李香蘭、大日方傳、朝霧鏡子などが出演していた。監督の日夏は朝鮮人を名を許泳^{ホ・ヨン}と言い、戦後インドネシアに渡ってからはドクター・フユン (Dr. Huyung) という名で映画製作を続けた。
- 37 1939年に内地で発令された「映画法」に準じている。
- 38 卜煥模「朝鮮総督府の植民地統治における映画政策—7章：朝鮮映画国策化における新体制の展開」144頁、早稲田大学大学院文学研究科映画学専攻博士学位請求論文、2006年参照。
- 39 市川彩『アジア映画の創造及建設』『朝鮮映画事業発達史』1941年発行（ゆまに書房・2003年復刻版）
- 40 卜煥模「朝鮮総督府の植民地統治における映画政策—8章：『若き姿』の国策性と新体制以後の国策映画の一覧」早稲田大学大学院文学研究科映画学専攻博士学位請求論文、2006年参照。
- 41 このような表現がされているのは内地では1925年に「活動写真フィルム検閲規則」が実施されていただけであったが、朝鮮では1926年に「活動写真フィルム検閲規則」が実施されていたうえに更に1934年に「活動写真映画取締規則」を施行したことを指している。その後内地では1939年に「映画法」が制定され、その基準に合わせるが如く朝鮮でも1940年に「朝鮮映画令」が施行されたという流れになる。
- 42 『アジア映画の創造及建設』、1941年（2003年復刻版・ゆまに書房）。
- 43 以下の表は筆者が想定し得る、朝鮮での映画上映の状況についてまとめたものである。本稿で主に対象とするのは分類番号⑩と⑫である。④⑥⑧⑨は存在しなかったと考えられるもので、②③⑤⑦は周囲にそのような状況もあったという参考程度に留める。

【想定し得る映画上映の状況】

映画の種別		分類番号	言語	方法	日本人観客	朝鮮人観客	
						日本語を解する	日本語を解さない
西洋映画	上映映画数	無声	①	日本語	弁士	●	●
			②	朝鮮語	弁士		●
	75,761,918 メートル	トーキー	③	日本語	字幕	●	▲
			④	朝鮮語	字幕		

1930～1940年代の朝鮮半島における「女優」という職業について

映画の種別		分類 番号	言語	方法	日本人観客	朝鮮人観客	
						日本語を解する	日本語を解さない
日本 映画	39,848,812 メートル	無声	⑤	日本語	弁士	●	▲
			⑥	朝鮮語	弁士		
		トーキー	⑦	日本語	発声	●	▲
			⑧	朝鮮語	字幕		
朝鮮 映画	5,377,175 メートル	無声	⑨	日本語	弁士		
			⑩	朝鮮語	弁士	●	●
		トーキー	⑪	日本語	字幕	●	
			⑫	朝鮮語	発声		●

*●は観客として積極的に観に行つたと想定される状況、▲はおそらく観に行つたであろうと想定される状況。

*上映映画数は1932（昭和7）年の統計。（朝鮮総督府警務局図書課調査「朝鮮映画検閲統計」『国際映画年鑑昭和9年版』国際映画通信社130頁、1934年）

*1933（昭和8）年、1934（昭和9）年頃が朝鮮映画におけるトーキー映画の最末期である。

*1941（昭和16）年にはアメリカ映画は敵性映画として上映出来なくなったが、ドイツ映画は上映されていた。

- 44 他には『東亜日報』[「オリエンタルプロダクション」京城と連携事業男女俳優養成] 1927年7月17日、『東亜日報』[「近日創立する中外映画社女優募集」、1931年4月19日などの記事も見られる。
- 45 『新女性』[「女人サロン」] 5巻10号86頁、1931年11月。（研究空間くすくすノモ）近代媒体研究チーム『媒体からみる近代女性風俗史 新女性』ハンギョレ出版(株)174～175頁、2006年参照。）
- 46 『朝鮮日報』[「随問随答 どうするか難問解答」] 1931年12月21日。（注45と同様）
- 47 『朝鮮及満洲』10月号250号「朝鮮人側の映画に就て」、昭和3（1928）年参照。
- 48 『三千里』金素英「朝鮮軍製作・志願兵映画「君と僕」の内地撮影日記」13巻12号、1941年12月。
- 49 『朝鮮及満洲』11月号300号「最近の朝鮮人女学生の一面」、昭和7（1932）年。
- 50 昭和7（1932）年の「朝鮮各道別有料映画観覧人員統計」（朝鮮総督府警務局図書課調査『国際映画年鑑昭和9年版』「朝鮮映画検閲製作興行統計」国際映画通信社130～131頁、1934年参照。）に依ると朝鮮全土で5,935,363人であり、うち日本人観客3,209,909人（54%）、朝鮮人観客2,725,454人（46%）であった。人口比で考えると当時の日本人の人口は523,452人、朝鮮人の人口は20,037,273人なので、日本人一人当たり平均約6回、朝鮮人は7人に1人の割合である。しかし1943年には映画観覧人員は年間2,000万人を超えていた（桜本富雄『大東亜戦争と日本映画』青木書店183頁、1993年参照。）。この数字を上記の割合を借りて計算するならば、日本人

1930～1940年代の朝鮮半島における「女優」という職業について

観客は10,800,000人、朝鮮人観客は9,200,000人、当時の日本人人口は約710,000人なので、年間1人平均15回、朝鮮人人口は約24,000,000人なので5人に2人の割合で観賞していたということになる。

〈その他の参考資料〉

＝映像資料＝

『発掘された過去Ⅱ 1930年代朝鮮映画集』韓国映像資料院
「軍用列車」1938年／「迷夢」1936年／「漁火」1939年 等を収録

＝文献資料＝

日本語文献

- ・小平麻衣子『女が女を演じる』新曜社、2008年。
- ・加野彩子（大串尚代訳）「日本演劇と帝国主義：ロマンスと抵抗」『日米女性ジャーナル23号』成城大学、1998年。
- ・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』平凡社、2008年。
- ・佐藤忠男『日本映画史Ⅰ増補版—1896-1940』岩波書店、2006年。
- ・扈賢贊（根本理恵訳）『わがシネマの旅 韓国映画を振りかえる』凱風社、2001年。
- ・日韓「女性」共同歴史教材編纂委員会編『ジェンダーの視点からみる日韓近現代史』梨の木舎、2005年。

韓国語文献

- ・韓国映画博物館『韓国映画博物館展示図録』韓国映画資料院、2008年。
- ・ソ・ヨンホ、イ・サンウ『私達の演劇100年』ヒョンナムサ、2000年。
- ・研究空間くすのこノモ 近代媒体研究チーム『媒体からみる近代女性風俗史新女性』ハンギョレ出版(株)、2006年。
- ・檀君大学付設東洋学研究所『日常生活と近代映像媒体 映画1』民族院、2007年。
- ・柳敏栄『韓国近代劇場変遷史』太学社、1998年。

Summary

The Meaning of the Actress in Modern Korea: The Case of Development of Movies between the 1930s and the 1940s

IHARA Rena

In this thesis the development of movies, and the meaning of the profession 'Actress' in the 1930's and 40's are discussed. During this period, Korea was under the colonial rule of Japan, which restricted various activities of movies. However, despite such difficult situations, many outstanding screenplays were produced, and actresses splendidly played their roles. At the same time, they symbolized ordinary women's agonies by playing the roles of modern women. The social roles of the actresses in Korea during this era and how they were perceived by Korean modern society are described.

In modern Korea, women were struggling not only with discrimination against women (originating in Confucianism), but also with racial discrimination (originating in colonialism). However, women's advance into Korean society started with its modernization during this era. Therefore, the relations between this phenomenon, and the roles of actresses, and a Korean modernity distorted by colonialism should be examined.