

博士論文

論文題目 韓国映画史における映画都市〈京城〉の意味
——1910～30年代の在朝鮮日本人と朝鮮人映画人の活動を中心に

氏名 任 ダハム

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻
比較文学比較文化コース

指導教官：今橋映子 教授

博士学位論文（課程博士）

韓国映画史における映画都市〈京城〉の意味
——1910～30年代の在朝鮮日本人と朝鮮人映画人の活動を中心に

任ダハム

*本論文は注を含めて400字詰換算706枚である。

2014年7月

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻
比較文学比較文化コース

指導教官：今橋映子 教授

博士学位論文（課程博士）

韓国映画史における映画都市〈京城〉の意味
——1910～30年代の在朝鮮日本人と朝鮮人映画人の活動を中心に

任ダハム

2014年7月

本編（本文、注、参考文献）

資料集（資料、図版）

合計二冊

凡例

一、本論文における「韓国」と「朝鮮」の用語上の区別は、原則として1948年に「大韓民国」・「朝鮮民主主義人民共和国」が建国される以前は「朝鮮」と表記した。朝鮮は1897年10月に国号を朝鮮から大韓帝国に変更し、1910年8月の韓国合併まで通称「韓国」の国号を使っていたが、ここでは「朝鮮」という用語に統一する。但し、原文を引用する場合はそのままにする。

一、原典の引用に際しては、時代的背景を鑑み、原文を尊重することとし、誤字・脱字と思われる箇所も含め、原文のまま掲載した。但し、明らかに誤記・誤植・脱字と認められるものに限っては、〔ママ〕のルビを付して表記した。なお、くの字点は「／＼」で表した。

一、本文中の括弧の使い方は、以下のようにする。

『 』 単行本、雑誌・新聞名、映画名

「 」 論文、小説等の雑誌・新聞初出時における表題、本文中の引用、特殊用語

〈 〉 筆者による強調・用語

〔 〕 引用文中の筆者による注記・追加

一、本論文で引用した韓国語（朝鮮語）文献の邦訳は、すべて筆者によるものである。

一、注記しない限り、本文中に引用される映画の台詞は、韓国語からの邦訳である。

一、研究者名は、全て敬称略で統一した。

目次

序章	1
第一節 植民地期「朝鮮映画史」研究の現在	1
第二節 植民地都市〈京城〉と朝鮮映画界	5
第三節 本論の構成	6

第一部 1910～1930年代の京城映画文化の形成と在朝鮮日本人

第一章 朝鮮映画史の再考——在朝鮮日本人の映画言説を通して	9
第一節 朝鮮映画界と在朝鮮日本人	9
第二節 植民地期在朝鮮日本人のメディアと朝鮮映画	17
第三節 雑誌『朝鮮及満州』と『朝鮮公論』	21
(一) 『朝鮮及満州』（1908年3月～1941年1月）	21
(二) 『朝鮮公論』（1913年4月～1944年11月）	25
第二章 雑誌『朝鮮公論』を通してみる朝鮮映画界（1913～1942）	34
第一節 新しい娯楽としての活動写真と「活弁」（1913～1920）	34
(一) 映画常設館の登場と民族的分離	34
(二) 京城映画興行界における「活弁」	39
(三) 映画文化の芽生え——『朝鮮公論』の読者投稿欄を通して	45
第二節 在朝鮮日本人の映画文化と朝鮮映画の発展（1921～1939）	51
(一) 「キネマ界に半島唯一の機関紙」を目指して——松本輝華の活躍	51
観客の理解を求める——読者投稿欄「フ井ルム・フアンの領分」	61
弁士の改善を求める——映画の普及における「説明者」の役割の強調	75
映画興行者の自覚を求める——中央館の入場料値下げ騒動	85
(二) 『朝鮮公論』から見る朝鮮映画界——「朝鮮映画」と「朝鮮もの」	92
第三節 日本の映画政策と在朝鮮日本人	112
——「活動写真フィルム検閲規則」（1926）と映画検閲料金撤廃運動	

第二部 1930年代植民地期朝鮮映画の中の〈京城〉

第三章 1930年代後半の朝鮮映画界と新進映画人たち	134
第一節 トーキョーの登場（1935）と「朝鮮映画令」（1940）	134
第二節 1930年代後半の朝鮮映画を読み直す ——「朝鮮映画令」（1940）を境にして	137
第四章 1930年代朝鮮映画界の一断面——映画『迷夢』（1936）	141
第一節 「交通映画」『迷夢』	141
第二節 映画『迷夢』の製作をめぐる ——東洋劇場と崔獨鵬（1901～1970）を中心に	148
第三節 映画『迷夢』から見る1930年代の都市京城	160
（一）映画『迷夢』と小説『僧房悲曲』（1927）	160
（二）「昌健」、もうひとつの「迷夢」——1930年代の都市京城の「陰」	164
（三）映画『迷夢』の後	167
第五章 戦略としての「朝鮮らしさ」の裏面——映画『漁火』（1939）	170
第一節 1930年代朝鮮映画界における「郷土色」論争 ——日朝合作映画『旅路』（1937）	170
第二節 安哲永監督（1910～没年未詳）の映画認識 ——映画の現実性と「朝鮮らしさ」	182
第三節 映画『漁火』（1939）を読み直す	185
第六章 朝鮮映画人が見た〈京城〉	192
——小説「半島の芸術家たち」（1936）と映画『半島の春』（1941）の間	
第一節 小説「半島の芸術家たち」（1936）の中の京城	192
（一）小説「半島の芸術家たち」の創作背景	193
（二）植民地期京城における朝鮮人の「内的国境」	196
第二節 映画『半島の春』（1941）の空間的隠喩	201
（一）映画『半島の春』の自己反映性	201
（二）異種混交の都市・京城と「アンナ」	203
（三）「階段」のイメージと「上京」	205
終章	208
参考文献	212

序章

第一節 植民地期「朝鮮映画史」研究の現在

本論文は、植民地期（1910年～1945年）の「朝鮮映画史」の再考を目的としている。その際、本論文の主な研究対象となる「朝鮮映画」とは、一体何を指すものであろうか。本論文において「朝鮮」という名称は、1910年の韓国合併から1945年に解放されるまで、日本の植民地支配を受けていた「韓国」を指すものである。したがって、本論文の研究対象である「朝鮮映画」とは、35年間にわたる植民地期に朝鮮で製作された映画を意味している。

しかし、植民地期に朝鮮で製作された「朝鮮映画」を「韓国映画史」の範疇に入れることについては、1945年の解放以降、韓国映画史研究者の間で論議が続いていた。この論議で争点になっていたのは、植民地期の朝鮮映画の「国籍」に関わる問題であった。言い換えれば、日本による植民地支配下の朝鮮で作られた映画を、果して「韓国映画」の範疇に入れることができるのかという問題が、解放以降の韓国映画研究者たちにとっては、何よりも争点となっていたのである。

韓国映画史における「朝鮮映画」の位置づけに関わるこの議論の根底には、1945年の解放以降に構築されていた「韓国映画史」から、日本による植民地支配の時期を区分しようとした、韓国映画研究者たちの意図があった。その意図とは、韓国人の手による映画製作の歴史のみを、ナショナル・シネマとしての「韓国映画」の通史として認めようとしたものである。そのため、これまで植民地期の朝鮮映画に関する多くの研究は、韓国映画史の起点を究明することに集中してきた。韓国に映画が輸入された時期と、「最初の韓国映画」は何かをめぐる論争は現在も終わっていない¹。その一方で、日本の朝鮮支配に「対抗」した朝鮮人映画人たちの意志が、植民地期の朝鮮映画に如何に反映されていたのかに対する分析が活発に行われた。1926年に製作された羅雲奎監督の無声映画『アリラン』が、「植民地統治に対する朝鮮民族の抵抗精神を画期的な映画技法で描いた韓国無声映画期の傑作」²として、植民地期朝鮮の代表的な「抗日民族映画」と評価されてきたのも、「韓国映画の抹殺期」³とも呼ばれていた植民地期の朝鮮映画史を、「韓国映画史」のなかへ編入させるための努力の産物であった。

このように、植民地期の朝鮮映画に関する多くの研究は、「朝鮮対日本」という二項対立の構図で、「抑圧と抵抗」の歴史としての朝鮮映画史を論じてきた。このような観点からみると、植民地期の朝鮮映画の歴史——つまり「朝鮮映画史」は、韓国映画史の「前史」としてしか存在意義を認められることがなかった。このような観点を代表する韓国映画史研究として、1969年に刊行された李英一の『韓国映画全史』⁴を挙げられる。

¹ 「最初の韓国映画」をめぐる論争は、本論文の第一章第一節を参照されたい。

² 金麗實「『アリラン』とは何であったか——韓国抗日民族映画の形成」（『映像学』72号、2004年）、5頁。

³ 兪賢穆『韓国映画発達史』（韓辰出版社、1980年。改訂増補版は、チェックヌリ、1997年）の時期区分を参照。

⁴ 李英一『韓国映画全史』（ソド、1969年。改訂増補版は2004年）、17頁。本論文では、2004年に刊行され

李英一は、韓国最初の韓国映画通史であるこの研究書を通して、他国の映画史と区別される韓国映画史の特徴は、「映画の核心に独立という目標意識を置いて、我々固有の情緒や生活風俗をスクリーンに収めようとした朝鮮人製作者と、これを抑圧した日帝の間の葛藤」⁵であると論じている。そしてその観点から、植民地期の朝鮮映画史における最大の争点は「検閲」であると指摘している⁶。李の研究は、韓国映画史の正典として、ごく最近まで多くの朝鮮映画史研究に引用されてきた⁷。

ところで、映画研究者キム・ハンサンは、2008年に発表した論文「映画の国籍観念と国家映画史の制度化に関する研究——韓国映画史の主要文献を中心に」⁸において、朝鮮映画の国籍の曖昧さを指摘している。キム・ハンサンは、その曖昧さが最もよく表れている例として、一部の韓国映画研究者たちによって「現存する最古の韓国映画」⁹と評価されてきた、映画『迷夢』（1936）を挙げている。本論文の第四章で詳しく論じることになるが、『迷夢』は日本人・分島周次郎（1877?～没年未詳）所有の映画製作プロダクション・京城撮影所で、朝鮮人・梁柱南（1912～ ）監督が、当時朝鮮映画界のトップ女優であった文藝峰（1917～1999）などの朝鮮人俳優を起用して演出した朝鮮語トーキーである。この事実に基づいてキム・ハンサンは、「通常、映画の国籍を論じる際に製作会社を基準にすることを考えると、植民地朝鮮で日本人の設立会社が製作した映画を、大韓民国の映画として見るのは難しい」¹⁰と指摘している。かといって、製作会社ではなく「映画作品を生産した個人」¹¹を基準としても、「植民地期の朝鮮人は国際法上では日本人であったため、植民地朝鮮の構成員が作った映画を、植民地支配から解放された後に建国された大韓民国の映画としてみるのは無理である」¹²と、この筆者は論じている。つまり、この論文を通してキム・ハンサンは、植民地朝鮮で日本人製作者と朝鮮人スタッフという、多様な国籍の製作主体によって作られた映画『迷夢』に、単一国籍を与えるのが果して妥当なのか——と、疑問を投げかけたのである¹³。

映画『迷夢』の場合の如く、植民地期に製作された朝鮮映画の相当数は「多様な国籍の製作主体によって」作られていたというのが正しい。多くの場合、映画『迷夢』と同

た改訂増補版を参照した。

⁵ 『韓国映画全史』、17頁。

⁶ 同上書、20頁。

⁷ 1945年の解放以降、韓国で刊行された主な韓国映画史研究書は、以下の通りである〔韓相言『活動写真時期の朝鮮映画産業研究』（漢陽大学大学院博士論文、2010年提出）、7頁参照〕。

魯晩『韓国映画史』韓国俳優専門学院、1963年。

李英一『韓国映画全史』ソド、1969年。

兪賢穆『韓国映画発達史』韓振出版社、1980年（改訂増補版は、チェックヌリ、1997年）。

李孝仁『韓国映画歴史講義1』理論と実践、1992年。

扈賢贊『韓国映画100年』文学思想社、2000年。

金鐘元・鄭重憲『私たちの映画100年』玄岩社、2001年。

キム・ミヒョン（編）『韓国映画史——開化期から開花期まで』コミュニケーションブックス、2006年。

金麗實『投射する帝国、投影される植民地』サムイン、2006年。

⁸ キム・ハンサン「映画の国籍観念と国家映画史の制度化に関する研究——韓国映画史の主要文献を中心に」（『社会と歴史』通巻80号、2008年冬号）。

⁹ キム・ミヒョン（編）『韓国映画史——開化期から開花期まで』（コミュニケーションブックス、2006年）、86頁。

¹⁰ キム・ハンサン、前掲論文、265頁。

¹¹ 同上。

¹² 同上論文、265～266頁。

¹³ 同上論文、266頁。

様、日本人製作者と朝鮮人スタッフの「合作」形態で製作されていた。この事実は、朝鮮対日本という二項対立の構図で朝鮮映画史を論じてきた『韓国映画全史』に代表される、従来の韓国映画史研究の再考が必要であることを意味する。

一方、植民地期の朝鮮映画を論じる際には、長い間一次資料である映画フィルムのないという問題があった。植民地朝鮮で初めて連鎖劇『義理的仇討』が製作された1919年を、韓国における映画製作の歴史の起点とするならば¹⁴、1919年から1945年の解放にいたるまでの朝鮮映画製作本数は、約180本にいたると推定されるが¹⁵、1998年まではその現物を確認することができなかった。一次資料の不足を補うためには、当時の新聞雑誌の記事や映画人たちの回顧によって、映画の内容を把握するしかなかった。だが、1998年にロシア国立フィルム保存所・ゴスフィルムフォンドで、朝鮮映画『沈清伝』（1937）と『漁火』（1939）の一部が発見された。それを皮切りにして、2000年代半ばまで朝鮮映画フィルムが続々と発掘公開されるにいたった¹⁶。

ところが、公開された発掘映画を観た韓国映画研究者たちを当惑させたのは、植民地期の新聞雑誌を通じて大雑把に推定してきた映画のあらすじと、実際に公開された映画の内容の乖離であった¹⁷。この時期に発掘された映画のうち、『青春の十字路』（無声映画、1934）、『迷夢』（1936）、『沈清伝』（1937）、『漁火』（1939）以外は、1940年に発布された映画統制政策「朝鮮映画令」の実施以降に製作された、いわば「親日国策映画」だったのである¹⁸。朝鮮映画令とは、朝鮮映画界の製作と配給全般を一元化するために、朝鮮総督府によって発布された法令であった。その背景には、1930年代に入って戦時体制を強化していた日本政府が、プロパガンダの道具としての朝鮮映画を、より効果的に統制しようとした意図があった。以前に増して厳しい統制下に置かれた朝鮮映画は、必然的に日本植民政策に「協力的な」内容を含んでいたのであった。

2000年代以降の朝鮮映画研究は、1940年の朝鮮映画令実施以降に製作された、この一連の発掘映画の分析を中心に行われた。その大半は、発掘映画群が製作された1940年代の朝鮮映画界の状況——つまり、朝鮮映画令実施以降の「映画新体制」——に関する研究と、発掘映画の親日性の分析に集中していたといえよう¹⁹。そのような中、植民地期の

¹⁴ 李英一の『韓国映画全史』をはじめ、多くの研究者がこの映画を韓国映画の嚆矢としている。1966年には、韓国映画人協会の要請によって、『義理的仇討』が封切られた1919年10月27日を記念して、10月27日が「映画の日」として制定された。

¹⁵ 金麗實、前掲書、10頁。

¹⁶ 植民地期朝鮮で製作され、2014年の時点で現存する植民地期の朝鮮劇映画は、次の通りである。

『青春の十字路』（無声、1934）

『迷夢』（1936）『沈清伝』（1937、一部のみ）『軍用列車』（1938）『漁火』（1939）『授業料』（1940、2014年9月に発掘・公開）

『半島の春』（1941）『家なき天使』（1941）『若き姿』（1941）『志願兵』（1941）『君と僕』（1941）

『朝鮮海峡』（1943）『望樓の決死隊』（1943）『兵隊さん』（1944）『愛と誓ひ』（1945）

¹⁷ 李英載『帝国日本の朝鮮映画』（現実文化、2008年）、28～29頁。金麗實の前掲書、12頁。

¹⁸ 金麗實、前掲書、13頁。

¹⁹ 本論文で参考にした主要研究は、以下の通りである。

イ・ジュン『親日映画に現れた植民地映画人たちの二重意識に関する研究——1940年代前半期の朝鮮映画を中心に』中央大学大学院修士論文、2009年提出。

イ・ジュンシク「日帝ファシズム期宣伝映画と戦争動員のイデオロギー」（『東方学誌』第124輯、2004年3月）。

イ・ヨングァン、イ・ジュン「映画新体制転換期の朝鮮映画の里程碑——『半島の春』に現れた朝鮮—日本—西欧の関係を中心に」（『映像芸術研究』18号、2010年）。

朝鮮映画に関する従来研究とは、少し違う立場を取った研究が登場した。発掘映画から読み取れる、あまりにも明白な親日性の分析よりも、何故朝鮮人映画人たちが映画新体制に協力的にならざるを得なかったのかに注目した論考が出始めたのである。注目すべき研究書としては、イ・ファジンの『朝鮮映画——音の導入から親日映画まで』（2005年）、金麗實の『投射する帝国、投影される植民地』（2006年）、そして李英載の『帝国日本の朝鮮映画』（2008年）がある。

イ・ファジンの論考『朝鮮映画——音の導入から親日映画まで』は、朝鮮初のトーキー『春香伝』（1935）以降の朝鮮映画が、如何にして帝国日本に協力する親日映画になっていったのかを、当時朝鮮映画産業の状況を視野に入れながら追求した²⁰。李英載の『帝国日本の朝鮮映画』は、1937年～1940年代に朝鮮で製作された親日映画を分析対象にして、戦時期の帝国日本と植民地朝鮮の男性エリート映画人の連帯と競合、そして決裂にいたるまでの過程を論じている²¹。二人の論考が主に1930年代後半以降の親日映画を研究対象にしているのに対して、金麗實の『投射する帝国、投影される植民地』は、研究対象となる時代を1901～1945年まで拡張させている。この研究書を通して金は、「収奪と抵抗」という二項対立の構図で朝鮮映画史を論じてきた従来の研究方法に、異を唱えている。言い換えれば、「朝鮮/日本」「抗日映画/親日映画」という対立構図で朝鮮映画史を論じてきた結果、『アリラン』（1926）に代表される抗日民族映画に重点が置かれ、それ以外の映画、とりわけ1940年代以降の親日国策映画に対する綿密な分析は等閑視されるなど、映画史叙述上の不均衡があると指摘している²²。とはいえ、2000年代以降の発掘映画を網羅して分析している金麗實の研究は、特に『漁火』（1939）の分析の際に、先行研究の引用資料の原文を間違えて引用してしまい、事実関係の過ちがあるという欠点を持っている²³。

1930年代後半～1940年代の朝鮮人映画人が直面していた時代的背景に論議の焦点を合わせ、彼らが日本の映画政策に協力するまでの事情を詳しく論じた三人の研究は、「（日本の）収奪と（朝鮮の）抵抗」という二項対立の構図で、親日映画の分析を行ってきた従来の研究方法から脱しようと努めたという点において意義がある。しかしここで注意しなければならないのは、前述の通り、植民地朝鮮には日本人製作者と朝鮮人スタッフによって作られた映画『迷夢』のように、決して単一ではない国籍の製作主体が

韓国映像資料院（編）『高麗映画協会と映画新体制：1936～1941』韓国映像資料院、2007年。

カン・ソンリュル「映画における日帝末期の新体制擁護論理に関する研究」（『映画研究』28号、2006年4月）。

カン・ソンリュル『親日映画の内的論理研究』東国大学大学院博士論文、2007年提出。

キム・ミヒョン「日帝末期の朝鮮映画に再現された親日協力に関する研究」（『映画研究』45号、2010年）。

金麗實「日帝強占期の児童映画と内鮮一体イデオロギー——『授業料』と『家なき天使』を中心に」（『現代文学の研究』30巻、2006年）。

チュ・チャンギョ「移行的親日映画（1940～1943）としての『家なき天使』の二重意識に関する研究」（『映画研究』43号、2010年）。

チョ・ヘジョン「日帝強占末期の映画新体制と朝鮮映画（人）の相互作用研究」（『映画研究』35号、2008年）。

チョ・ヘジョン「親日映画に現れた親日言説の様相と国民統合イデオロギーの研究」（『韓民族運動史研究』58号、2009年）。

²⁰ イ・ファジン『朝鮮映画——音の導入から親日映画まで』（チェックセサン、2005年）、12頁。

²¹ 李英載、前掲書、30頁。

²² 金麗實、前掲書、13頁。

²³ この点については、本論文の第五章第一節を参照されたい。

混在していたという事実である。前述した三人の研究は、「朝鮮人製作者」側に焦点を合わせたため、植民地期の朝鮮映画界を「総体的に」捉えるまでには至らなかったのである。

第二節 植民地都市〈京城〉と朝鮮映画界

前節でみてきた通り、これまでの植民地期朝鮮映画に関する研究は、朝鮮映画界を朝鮮対日本という二項対立的な構図として捉え、日本の映画統制政策と、それに対応する朝鮮人映画人の映画活動に限定して論じてきた。それゆえ、実際には朝鮮に居住していた日本人と朝鮮人が競合・交流していた植民地朝鮮映画界の複雑な様相を、立体的に捉えることはできなかったのである。このような観点では、植民地朝鮮で映画製作活動をしていた、当時朝鮮に居住していた日本人映画人、すなわち「在朝鮮日本人」²⁴映画人という存在は、朝鮮映画史から完全に排除される。それと同時に、植民地支配下の朝鮮の厳しい状況の中でも、芸術としての映画、そして近代産業としての映画の発展のために尽力していた「朝鮮人」映画人たちの努力までも、ただ「抗日/親日」という枠の中に閉じ込めてしまう恐れがある。

それでは、これまで朝鮮映画史で見過ごされてきた存在に目を向けながら、植民地期の朝鮮映画界を総体的に見直すためには、如何なる研究方法が有効であろうか。本論文では、植民地期の朝鮮映画が製作・興行され、朝鮮の観客に受容されていた空間——つまり、植民地朝鮮の首都・京城（現在のソウル）に、あえて注目することにしたい。京城は、植民地期の朝鮮映画界の中心地であって、朝鮮における映画の製作と興行は、主に京城を中心に行われていた。そして、京城を中心とした植民地期の朝鮮映画界は、非常に複雑な人的交流が起こっている場でもあった。そのため、本論文では京城を中心として、そこで繰り広げられた、様々な人々の映画活動と、彼らが享受していた映画文化に目を向けたい。植民地期の京城という空間に注目することで、従来の朝鮮映画史では等閑視されてきた人々の映画活動も、改めて浮かび上がってくる。それは、朝鮮総督府の植民地政策に意識／無意識的に同調しながら暮らしていた在朝鮮日本人映画人と、朝鮮映画界の発展のために努めていた朝鮮人映画人たちを、朝鮮映画史を支配してきた「抗日/親日」という枠の中から解放することでもある。

朝鮮映画史における植民地都市〈京城〉の意味に注目する本論文の目的は、次の二つである。まずは、植民地期に朝鮮に居住していた在朝鮮日本人の映画文化を初めて究明することである。植民地期朝鮮映画の製作・興行と「在朝鮮日本人映画人」の関わりについては、日韓の映画史研究の中で、ごく最近になってからいくつかの研究が出た程度である²⁵。とはいえ、在朝鮮日本人の映画文化は如何なるものであって、朝鮮の映画文化にはどれほど影響を与えていたのかを追う研究は皆無に近い。したがって本論文の第一部では、植民地期朝鮮で発行されていた在朝鮮日本人向けの日本語新聞と雑誌を中心に、

²⁴ 植民地期に朝鮮に居住していた日本人を称する用語は、研究者やその対象となる時期によって「在朝日本人」「在朝鮮日本人」「在韓日本人」「朝鮮在住日本人」「在韓居留民」「韓国在留日本人」など、様々な用語が混用されている。以下、本論文では彼らを指して「在朝鮮日本人」と統一するが、引用文のなかの用語については原文のまま引用する。

²⁵ 「在朝鮮日本人と朝鮮映画」に関する研究史は、第一章第一節を参照されたい。

在朝鮮日本人の映画文化を具体的に探ってみることにしたい。それによって、在朝鮮日本人の映画文化が、京城、さらには朝鮮映画文化に与えた影響とはどのようなものであったのかを、詳細に論ずることができると考えられる。

もう一つの目的は、1930年代後半に朝鮮映画発展のために力を尽していた、「忘れられていた」朝鮮人映画人を再発見することである。前述した通り、植民地期の朝鮮映画に関する研究は、1926年の「抗日民族映画」『アリラン』に関する研究、あるいは、1940年の朝鮮映画令施行以降の朝鮮映画に関する研究に集中してきた。その結果、朝鮮映画令実施直前の1930年代後半に製作された映画群——いわば「親日色」が薄い作品群——に関する研究は、意外にも等閑視されてきた。そこで本論文の第二部では、植民地都市・京城で、在朝鮮日本人たちとともに朝鮮映画界を構成していた人々、すなわち、朝鮮人映画人たちは、植民地支配下の朝鮮において、朝鮮映画界の発展のために如何なる努力をしていたのかを探ってみる。現在では、日本の映画統制政策に「協力」したことで、「親日」映画人という烙印が押されている多くの植民地期の朝鮮映画人たちは、果して実際にはどのような映画活動を行っていたのか。第二部では、1940年に発布された朝鮮映画令によって朝鮮映画の興行・製作全般が朝鮮総督府の統制下に置かれた1940年直前の朝鮮で、「朝鮮映画」製作のために奮闘していた朝鮮人映画人たちについて、彼らの製作した映画を中心に、具体的に探ってみることにしたい。

本論文では、日本と朝鮮という二つの民族が競争、あるいは連合しながら朝鮮映画界を構成していた、植民地都市・京城の地域性が、京城の映画文化に如何に反映されたのかを明らかにする。このことは、植民地期の朝鮮映画史において〈京城〉とは何かを究明することにも繋がるだろう。

第三節 本論の構成

本論文では、京城を中心とした植民地期の朝鮮映画文化の形成過程を、従来の研究で見逃されてきた存在（主に在朝鮮日本人と朝鮮人）に注目しながら、徹底的に究明することを目的としたい。それによって、彼／彼女らの生きていた空間としての植民地期の京城が、現在のソウルにおいて持つ意味をもう一度喚起したいのである。

本論文の構成は、第一部「1910～1930年代の京城映画文化の形成と在朝鮮日本人」、第二部「1930年代植民地期朝鮮映画の中の〈京城〉」の二部とする。

第一部では、植民地期朝鮮で発行されていた在朝鮮日本人向けの日本語新聞と雑誌を中心に、在朝鮮日本人の映画文化を具体的に探ってみることにしたい。それによって、近代都市として発展していく京城を中心とした、在朝鮮日本人と朝鮮人が築き上げていった朝鮮の映画文化の形成過程を辿ることができるだろう。これは、主に国家政策という観点から論じられてきた従来の朝鮮映画研究の欠落を新たに補うものである。

第一章では、朝鮮映画を読み直すためには、「在朝鮮日本人」という存在に注目しなければならない理由を、先行研究をまとめながら論証する。そして、在朝鮮日本人が発行していたマス・メディアの中でも、総合雑誌『朝鮮及満州』と『朝鮮公論』を取り上げて、両誌の論調を比較する。そうすることで、第二章から詳しく分析することになる『朝鮮公論』が、どれほど映画というジャンルに力を入れていたのかが、はっきりと見

えてくると考えられる。

第二章では、1913年4月に創刊された当初から映画関連記事に注力していた『朝鮮公論』映画欄を分析の対象とする。つまり、『朝鮮公論』の映画欄から発信されていた在朝鮮日本人の映画言説を時期別にまとめることで、従来の映画史研究では全く論じられたことがなかった、植民地期朝鮮における在朝鮮日本人の映画文化を総体的に窺うことができるのである。

『朝鮮公論』が在朝鮮日本人向けの総合雑誌であったため、その映画欄から読み取れるのは、在朝鮮日本人が見た植民地期の朝鮮映画界の様子である。とはいえ、彼らの目を通して、京城を中心に起こっていた複雑な日朝映画人の交流の様子も同時に窺える。植民地期朝鮮の首都・京城は、朝鮮映画界の中心地であって、朝鮮における映画の製作と興行は、主に京城を中心に行われていた。京城は日本人町「南村」と朝鮮人町「北村」に二分されていた二重構造の都市であったが、『朝鮮公論』映画欄を通して分かるのは、京城の映画文化においては、在朝鮮日本人と朝鮮人の区分が明確ではなかったということである。このように、『朝鮮公論』映画欄を綿密に読むことで、在朝鮮日本人の映画文化を読み取れると同時に、京城を中心とした植民地期朝鮮映画界の特性も確認できるのである。これを通して、朝鮮映画史における〈京城〉の重要性が浮かび上がってくるのが期待される。

第二部では、以上のような過程を経て、近代映画文化を築き上げていた1930年代後半の朝鮮映画人や文学者の努力と挫折、そして彼らによる京城表象を、現存映画資料を中心に考察する。この部は、いままでの先行研究では見逃されてきた朝鮮の映画人たちに、改めて注目するという点で意義がある。特に、現存する植民地期の朝鮮劇映画のなかで、1940年1月に日本の映画統制政策である「朝鮮映画令」が公布される直前の映画群については、いままであまり詳しく分析されていない。先行研究があるとしても、日本語資料の誤読や歪曲によって、数え切れないほどの間違いが存在する。

したがって第二部では、朝鮮映画令の施行直前に製作された映画群を主な分析対象にして、忘れられていた朝鮮人映画人を中心に、彼らの朝鮮映画史における業績に改めて注目したい。さらに、彼らが演出した映画作品に反映されている〈京城〉認識の究明を目標とする。その際には、当時の日韓主要新聞雑誌はもちろん、『朝鮮及満州』『京城日報』などの在朝鮮日本人のためのメディアも積極的に活用する。

第三章では、トーキーの導入と「朝鮮映画令」の実施予告によって揺れる、1930年代後半の朝鮮映画界の時代状況を把握することを目的とする。

第四章からは、章ごとに一本の重要な映画を中心に据え、そこに反映されている朝鮮映画人の〈京城〉認識と、当時の朝鮮映画界の様子を綿密に分析することにした。第四章では、崔獨鵑（1901～1970）という朝鮮映画人と映画『迷夢』（1936）の関係、そして東洋劇場と京城撮影所の関係を明らかにすることで、第一部で確認してきたように、当時、在朝鮮日本人が朝鮮映画製作に深く関わっていたことを再確認する。

第五章では、1930年代の朝鮮映画界で論議されていた「朝鮮らしさ」の問題を、映画『漁火』（1938）を通して探ることにした。

最後に第六章では、「朝鮮映画令」の実施を目の前にした朝鮮映画人たちの自己反映的映画『半島の春』（1941）を、原作小説「半島の芸術家たち」（1936）と比較しながら

ら分析する。

このような考察を通して、本論文で最終的に目指していることは何か。本論文は、20世紀初頭朝鮮に映画が到来してから、一つの芸術ジャンル、そして近代産業として成長するまでの朝鮮映画文化の形成過程を、「日本」という要素を入れることで再照射することを目指している。つまり、1910年から1930年代にいたるまでの朝鮮映画史を、映画都市・京城を中心とした日朝映画史の交流という側面からみれば、何が見えるのかを追求したいのである。その過程において、本論文では、いままでの研究で排除されてきた人々（特に、在朝鮮日本人と朝鮮人映画人）の復権を果たせるものと期待する。

第一部 1910～1930年代の京城映画文化の形成と在朝鮮日本人

第一章 朝鮮映画史の再考——在朝鮮日本人の映画言説を通して

第一節 朝鮮映画界と在朝鮮日本人

19世紀後半から20世紀初頭にかけて、朝鮮に「映画（活動写真）」が輸入され、一つの芸術ジャンルとして、そして近代産業として発展していく過程は、まさに日本による朝鮮の植民地支配の時期と重なっていた。言い換えれば、朝鮮映画の歴史は「日本」という存在を抜きにしては語れないともいえよう。にもかかわらず、植民地期の朝鮮映画史に関する多くの研究は、ごく最近までもこの時期に作られた「朝鮮映画」を「韓国映画史」に編入させることを躊躇してきた。朝鮮が日本の植民地支配から解放された1945年8月15日以降、ナショナル・シネマとしての「韓国映画史」を構築しようとした韓国の映画研究者たちにとって、「朝鮮映画史」から「日本」の痕跡を削除する作業は最も重要な課題であったためである。このような研究傾向の中では、朝鮮映画史は韓国映画史の「前史」としてしか存在意義を認められることがなかった。

したがって、これまでの植民地期朝鮮映画に関する多くの研究は「朝鮮対日本」という二項対立の構図で朝鮮映画の歴史を論じてきた。その大半は、日本による映画統制政策と映画検閲に関する研究に集中してきた。その一方では、植民地期に作られた朝鮮映画は「親日/反日」という基準によって厳しく評価され、日本に「協力」した朝鮮映画人たちには「親日映画人」という烙印が押される作業が続いた²⁶。韓国映画史における最大の論点である、「朝鮮最初の映画」をめぐる論争も²⁷、日本人の関与なしに朝鮮人の手に

²⁶ 2009年に韓国で発刊された『親日人名辞典』（全三巻、民族文化研究所）の「演劇・映画」の項目には、植民地期に活動していた計58名の演劇人・映画人の名前が載せられている。その殆んどが、本論文の第二部に登場する映画『半島の春』（1941）を演出した李炳逸監督や、『迷夢』（1936）の主演女優・文藝峰など、植民地期の朝鮮映画界で旺盛に活躍していた映画監督と映画俳優である。

²⁷ 現在まで「朝鮮最初の映画」としてあげられてきた映画は次の4本である。①1919年10月27日に公開された、新劇座の金陶山が演出した連鎖劇『義理的仇討』。李英一『韓国映画全史』（ソド、1969年）をはじめ、大部分の韓国映画史研究書がこの映画を「韓国映画の嚆矢」としている。②連鎖劇は演劇と活動写真が融合した形態なので映画として認められないという点で、1923年封切られた尹白南による貯蓄奨励映画『月下の

よって製作された映画を「韓国映画史」の起源として定めようとした研究者たちの努力の産物である。

もちろん、1910年の韓国併合から1945年に日本の植民地支配が終わりを迎えるまで、朝鮮映画界が朝鮮総督府と、その背後にあった日本の規制と抑圧を受けていたことは否めない事実である。植民地期の朝鮮は、日本映画産業の「新開地」であったと同時に、大陸進出のための「橋頭堡」でもあった。さらに、帝国日本の拡張につれ、この時期に朝鮮で作られた「朝鮮映画」は、日本の植民政策をバックアップするプロパガンダの宣伝道具として徹底的に利用された。そして、多くの朝鮮映画人たちは、そのような日本の映画政策に「協力」していた。

ところが、この事実は、逆説的にも植民地期の朝鮮において「純粹に」朝鮮人の手によって製作された映画は存在し難い状況であったことを見せてくれる。たとえ朝鮮人のスタッフ（監督、俳優）によって製作された映画であったとしても、朝鮮人の資本だけで作られた朝鮮映画はほぼ存在しなかった。日本の支配下、様々な法律的制約を受けるしかなかった植民地期の朝鮮において、朝鮮人が映画製作に必要な莫大な資本（金銭・技術・人材などの資本を含めて）を確保するのは至難のわざであったためである。

とはいえ、「朝鮮映画史」において植民地期の朝鮮人映画人たちの映画発展のための努力を見逃すわけにはいかない。いくら日本の規制と抑圧があったとしても、映画を一つの芸術として、そして近代産業として発展させていこうとした朝鮮人映画人たちは、確実にそこに存在していたのである。そうすると、前述したように「朝鮮対日本」という分離した観点によって構成された「韓国映画史」、そしてその「前史」としての植民地期「朝鮮映画史」は、果たして朝鮮映画界の全貌を正当に捉えているといえるだろうか。

実際、植民地期の朝鮮映画界は「朝鮮対日本」という対立構図を取っていたというよりは、主に植民地期朝鮮の首都・京城という場を中心に、朝鮮人映画人と、京城に在任していた日本人映画人が時には協力し、時には競争し合いながら、朝鮮映画産業の発展を模索していたという方が正しい。彼らは日本の植民政策から決して自由ではなかったものの、日本（＝「内地」）の映画界とは同様ではない、独特の映画文化を築き上げていた。それゆえに、朝鮮対日本という二項対立的な観点で朝鮮映画を論じるだけでは、植民地都市「京城」という特殊な空間を中心とした複雑な映画活動の様子はもちろん、朝鮮映画界の実体を総合的に捉えることは出来ないと考えられる。

しかしながら、これまで朝鮮映画を論じてきた多くの研究は、概ね朝鮮総督府を中心とした日本の統治勢力によって、映画（活動写真）がいかに利用されていたのかという

誓い』。キム・ミヒョン（編）『韓国映画史——開化期から開花期まで』（キネマ旬報社、2010年）などで、この映画を「韓国最初の劇映画」として認めている。③趙熙文が博士論文『草創期韓国映画史研究』（中央大学大学院博士論文、1992年提出）において主張した、新劇座が製作して『月下の誓い』より三ヶ月早く公開したという劇映画『国境』が最初の韓国映画であるという説もある。この説に対して李英一は、『国境』は松竹によって製作された日本映画であると反論している。④『月下の誓い』は朝鮮総督府の後援で作られた映画であるということで、1926年公開された羅雲奎の『アリラン』を朝鮮人による最初の映画としてみる意見もある。

問題について集中的に論じてきた²⁸。そのため、京城の映画文化を実際に担っていた民間の朝鮮人と京城在住日本人の映画活動については、あまり注目してこなかったといえる。

したがって本論文は、朝鮮に「映画」という新しいメディアが輸入され、新奇な見世物から芸術へ、また単なる娯楽から近代産業として認められるようになるまで、京城を中心に繰り広げられた様々な人々の活動に目を向けたい。前述の通り、植民地期の朝鮮映画界は、非常に複雑な人的交流が起こっている場であった。つまり、京城を中心に発展していた朝鮮映画界には、朝鮮総督府の植民政策に意識的/無意識的に同調しながら暮らしていた「在朝鮮日本人」²⁹や、メディアが拡散する植民地表象を無防備に受け入れていた「内地日本人」と、それに敏感に反応していた「朝鮮人」が常に交流しながら存在していたのである。その人々の行跡を追っていく過程で、単に支配・被支配の力学の読解ではなく、当時の京城映画文化を形成していたシステムと、それに絡む様々な個人の活動が、いかに朝鮮の映画文化に影響を与えていたかを総合的に読み取ることができると考えられる。

特に、本論文の第一部では、植民地期の朝鮮に居住していた「在朝鮮日本人」という存在が、いかに朝鮮の映画文化に深く関わっていたのかについて重点的に探してみたい。植民地期の京城人口の相当部分を占めていた在朝鮮日本人は³⁰、京城での日常生活のなかで植民地人であった朝鮮人と密接に関わりながら暮らしていた。そのため、彼らの目に映る京城映画界の様子を窺うことで、当時の京城映画文化の新しい側面が浮かび上がってくると期待される。何故ならば、これから本論文で詳しく論じることによって明らかになるように、在朝鮮日本人は日本政府——つまり、植民統治権力——とはまた別の立場に立っていた存在であったためである。

日本側において「在朝鮮日本人」という存在を本格的に追求した研究成果は、木村健二の『在朝日本人の社会史』（未来社、1989年）である。この研究書は、1876年の朝鮮の港湾都市・釜山プサンの開港から1910年の韓国合併に至る日本の朝鮮植民地化過程において、在朝鮮日本人の位置と役割がいかなるものであったのかを、政治的・経済的・社会的側面から明らかにすることを課題としている³¹。

²⁸ 朝鮮総督府の映画政策については、キムキョンスク 金京淑「日本植民支配末期の朝鮮における映画政策——崔寅奎の『家なき天使』（1941年）を中心に」（『映画学』16号、2002年）、ボクファンモ ト煥模『朝鮮総督府の植民地統治における映画政策』（早稲田大学大学院博士論文、2006年提出）、イスギョク 李修京・チョンスンヒ 全昇喜「近代韓国の映画導入と1920年代までの映画政策考察」（『東京学芸大学紀要人文社会科学系』64号、2013年1月）。朝鮮総督府の映画利用については、ト煥模「1920年代初頭における朝鮮総督府活動写真班の役割に関する研究」（『映画研究』第24号、2004年12月）、キム・ジョンミン「1920年代初頭朝鮮総督府の活動写真に対する認識と活用」（『人文科学研究』第27輯、2008年）などを参照。

²⁹ 植民地期に朝鮮に居住していた日本人を称する用語は、研究者やその対象となる時期によって「在朝日本人」「在朝鮮日本人」「在韓日本人」「朝鮮在住日本人」「在韓居留民」「韓国在留日本人」など、様々な用語が混用されている。以下、本論文では彼らを指して「在朝鮮日本人」と統一することにすが、引用文のなかの用語については原文のまま引用する。

³⁰ 在朝鮮日本人の人口は、敗戦の時点には約70万人、日本の小さな県一つくらいの規模に達していた〔梶村秀樹「植民地と日本人」『梶村秀樹著作集 第一巻朝鮮史と日本人』（明石書店、1992年）所収〕の193～194頁、「植民地朝鮮での日本人」（同上）の224頁参照〕。

³¹ 木村健二『在朝日本人の社会史』（未来社、1989年）、7頁。

その後の日本における重要な研究成果は、1876年の釜山開港に始まり、1945年の日本の敗戦にいたるまでの在朝鮮日本人史の全体像を徹底的に論じた高崎宗司『植民地朝鮮の日本人』（岩波書店、2002年）をあげることができる³²。そして、多岐にわたる最近の研究成果は、木村健二の「在朝日本人史研究の現状と課題——在朝日本人実業家の伝記から読み取り得るもの——」（『日本学』第35集、2012年11月）に詳しい³³。

一方、韓国側の在朝鮮日本人研究も様々な方面からなされてきた。その最新の研究成果をまとめたのは、2013年に発刊された在朝鮮日本人に関する研究論文集『월경의 기록——재조일본인의 언어·문화·기억과 아이덴티티의 분화（越境の記録——在朝日本人の言語・文化・記憶とアイデンティティの分化）』である。

この論文集の序文において編者は、これまで韓国で行われてきた植民地期関連研究の大半が、実は他ならぬ「在朝日本人研究」であったと評価している。すなわち、「植民統治の尖兵としての官僚、学者、教師、記者、文学者、実業家など多様な職業群をはじめとした、朝鮮内の多様な日本人コミュニティに関する研究」³⁴が、たとえ「在朝鮮日本

³² 高崎はこの著書の「はじめに」で在朝鮮日本人に関する先行研究をまとめて紹介している。高崎によると、在朝鮮日本人に関する最初の学術的な論文は、1974年に発表された梶村秀樹の「植民地と日本人」〔『日本生活文化史 第八巻 生活のなかの国家』（河出書房新社、1974年）に所収〕である。梶村の在朝鮮日本人に関する一連の研究成果（「植民地の日本人」「植民地朝鮮での日本人」「植民地支配者の朝鮮観」「『旧朝鮮統治』は何だったのか」）は、『梶村秀樹著作集 第一巻 朝鮮史と日本人』（明石書店、1992年）の「Ⅲ 在朝日本人」に収められている。

³³ 木村は、最近の在朝鮮日本人史の研究成果を以下のように紹介している。（木村前掲書、1～2頁）

①朝鮮総督府の官僚群に関するもの〔岡本真希子『植民地官僚の政治史——朝鮮・台湾総督府と帝国日本』（三元社、2008年）、松田利彦・やまだあつし（編）『日本の朝鮮・台湾支配と植民地官僚』（思文閣、2009年）〕

②日本人教育者に関する研究〔新藤東洋男『在朝日本人教師——反植民地教育運動の記録』（白石書店、1981年）、本間千景『杉山とみ 1921年7月25日生まれ』（韓国民衆口述列伝、2011年）〕

③在朝鮮高等女学校や女子師範学校卒業生に対するアンケート調査による植民地支配責任に関する研究〔咲本和子「植民地のなかの女性教育」（『知の植民地支配』（社会評論社、1998年）所収）、広瀬玲子『帝国の少女の植民地経験——京城第一高等女学校を中心に』（科学研究費成果報告書、2012年）〕

④在朝鮮日本人の地方政治や「内鮮融和」に果たした役割を解明する研究〔洪淳権の論文（題名・出典不明——しかし私の調査によると、洪淳権は「植民地研究と地方史——日帝下朝鮮の地域社会研究と『草の根植民地支配』について」（「植民地帝国日本における支配と地域社会＝The rule and the local society in the Japanese colonial empire：第40回国際研究集会」発表論文）など、植民地期朝鮮の地方都市「釜山」とそこに居住していた在朝鮮日本人に関する一連の研究成果を出している）、Jun Uchida（2011）：“*Brokers of Empire Japanese Settler Colonialism in Korea 1876-1945*” Harvard Univ. Press）

⑤日本人警察官による朝鮮語学習に関する研究〔鈴木文子「山陰から見た帝国日本と植民地——板祐生コレクションにみる人の移動と情報ネットワークの分析を中心に」（『国立民族学博物館調査報告』69、2007年）所収〕

⑥在朝鮮日本人の生活実態などを文化人類学的アプローチから分析すること〔鈴木文子「『玩具と帝国』——趣味家集団の通信ネットワークと植民地」（『仏教大学文学部論集』第93号、2009年）所収〕

³⁴ 박광현(朴光賢)·신승목(辛承模)（編）『월경의 기록——재조일본인의 언어·문화·기억과 아이덴티티의 분화（越境の記録——在朝鮮日本人の言語・文化・記憶とアイデンティティの分化）』（語文学社、2013年）、4頁。韓国側における最新の在朝鮮日本人研究の傾向が窺えるこの論文集に収録されている論文は、以下の通りである（拙訳のみを紹介）。

第一部 植民文学と言語権力——朴光賢「在朝鮮日本人雑誌の文芸欄と植民地日本語文学の起源——『韓半島』と『朝鮮之実業』の文芸欄を中心に」、辛承模「日韓書房と日本語権力」、パク・ヨンミ「在朝鮮日本人の朝鮮漢文学研究と植民地支配イデオロギー」、김계자(金季杼)「在朝鮮日本人雑誌『朝鮮時論』と同時代朝鮮文学の翻訳」、朴光賢「朝鮮文人協会と『内地人半島作家』」

人」という存在を意識してなかったとしても、まさに在朝鮮日本人研究そのものであったということである。

続いて編者は、最近在朝鮮日本人に注目した研究が盛んに行われている背景には、研究者たちの次のような認識があると指摘している。

植民地期研究において、帝国と植民地の関係を相補的に捉えようとした動きがあったためである。また、朝鮮に移住してきた植民者のアイデンティティが、決して単一ではないということに注目したためであろう。階級、ジェンダー、地域、出身地などの差異と、渡韓時期と世代の差によって、彼等は複数のアイデンティティを持っていた³⁵。

ところが、このように様々な分野にわたって在朝鮮日本人に関する研究成果が蓄積されていく中、在朝鮮日本人と「映画」の関わりを具体的に究明しようとした研究は、日韓ともにあまりなされてこなかった。

韓国側の研究としては、1983年の李重巨^{イジュンゴ}の論文「日帝下韓国映画における日本人・日本資本の役割に関する研究」³⁶が、植民地期の朝鮮映画界における在朝鮮日本人の映画活動に関して論究した最初の試みとしてあげられる。李は、日本人の資本で設立された映画製作会社と、日本人が経営した劇場（映画常設館）が如何に朝鮮映画界を掌握していたのかを見せることで、その状況では日本人の技術力と資本がなければ映画を製作・興行すること自体が難しかったという、植民地期の朝鮮映画界の不遇な状況を説明している。そして、在朝鮮日本人による利益独占の結果、資本の循環と映画製作への投資が活発に行われていなかったのが、朝鮮映画の発展を阻害した要因であると指摘している。李の論文は、在朝鮮日本人映画人たちが朝鮮映画界に与えた様々な影響を、なるべく総体的に究明しようとした点で注目すべき研究である。そしてこの論文は「付記」として、朝鮮映画界との関わりを持つ日本人映画人たちの名前と、日本人作家（脚本家）の作品を翻案した朝鮮映画のリストを、大まかではあるがまとめて提示している。

これに続く、韓国側で在朝鮮日本人と朝鮮映画界の関わりについて本格的に注目した研究が、2010年の韓相言^{ハンサンオン}の博士論文『活動写真時代の朝鮮映画産業研究』である³⁷。韓相言は、朝鮮人が主導しなかった映画活動は完全に無視して、朝鮮人側だけに焦点を合わせてきた従来の韓国映画史の研究手法に異を唱えている。その結果、朝鮮に「活動写真（映画）」が到来した1897年頃から、朝鮮最初の連鎖劇『義理的仇討』が製作される

第二部 植民のアイデンティティ/記憶の専有——チョ・ウネ「植民者との出会い、その不都合な再現の場所——^{ヨムサンソフ}廉相渉の小説を中心に」、ギ・ユジョン「森田芳夫の国体論議と植民二世のアイデンティティ論——『緑旗』の記事を中心に」、中根隆行「ある在朝鮮日本人の引き揚げ体験記——村上杏史の『手記三千里』を読む」、キム・ヘイン「植民者のジェンダー化された肖像——二つの戦後、植民記憶の再構成」、辛承模「戦後日本社会と植民者二世の文学」

第三部 「興行」する帝国の劇場・映画——^{ヤンインシル}梁仁實「帝国-植民地を移動する映画人たち」、^{カンテウン}姜泰雄「満州開拓団の映画『大日向村』」、^{ホンソンヨン}洪善英「在京城日本人の劇場と文化政治」

³⁵ 前掲書、4～5頁。

³⁶ 『中大論文集』第27輯（人文科学篇）1983年。

³⁷ 韓相言『活動写真時代の朝鮮映画産業研究』（漢陽大学大学院博士論文、2010年提出）。

1919年までの時期に関する研究はあまりなされていないとも指摘している。この論文は、あえてこの研究の空白の時期を中心として、京城に存在していた活動写真館（朝鮮人経営館と日本人経営館を合わせて）の状況と、その経営と興行に関わっていた在朝鮮日本人について実証的にまとめて見せている。韓の研究は、いままでの韓国映画史で等閑視されてきた、朝鮮における映画の受容と、映画が近代産業として定着していく過程を、在朝鮮日本人という存在と関連付けながら実証的に探ったという点で意義を持つ。

韓相言の研究に続いて、在朝鮮日本人の朝鮮における映画活動に注目した研究は、2012年の鄭琮樺^{チョンジョンファ}の博士論文『朝鮮無声映画スタイルの歴史的研究』³⁸である。鄭琮樺の論文は、朝鮮の無声映画の映画スタイルが西欧、特にハリウッド映画のスタイルを受容し、朝鮮独特の映画スタイルに発展していく過程の検証にあたって、西欧と朝鮮の間に「日本」というファクターを入れて論じている。そして、韓相言が在朝鮮日本人の映画活動を「興行」の側面から探求していたのに比べて、鄭琮樺は無声映画時代に朝鮮で設立された在朝鮮日本人の映画「製作」会社に注目している。

前述したように、1897年頃に朝鮮に映画が導入されてから、1919年の連鎖劇『義理的仇討』の製作を皮切りに、朝鮮で本格的に映画が製作され始まるまでの時期は、従来の韓国映画史では「鑑賞の時代」と呼ばれてきた。長い間、韓国映画史の「正典」とされてきた『韓国映画全史』（ソド、1969年）³⁹の著者・李英一^{イヨンイル}は、この時期は朝鮮人による映画製作が皆無で、もっぱら外国映画の上映だけが行っていたため、韓国映画史の「前史期」と見るべきであると言及している⁴⁰。その研究の空白を埋めたのが、韓相言と鄭琮樺の研究成果であり、二人の研究を通して、1919年までの朝鮮映画産業の形成期において、映画の興行と製作に「在朝鮮日本人映画人」という存在がいかに密接に関っていたのかが明らかになったといえよう。

それ以降で、在朝鮮日本人と朝鮮映画界の関わりを論じた韓国側の最新の研究成果は、前掲の論文集『越境の記録——在朝鮮日本人の言語・文化・記憶とアイデンティティの分化』の第三部「『興行』する帝国の劇場・映画」に掲載されている一連の映画関連研究である⁴¹。

梁仁實^{ヤンインシル}の論文「帝国—植民地を移動する映画人たち」は、1920年代から1930年代にいたるまで、日本から植民地朝鮮に渡ってきて、朝鮮の映画界で活動していた在朝鮮日本人映画人の活動について、主に当時日本で発行されていた『国際映画新聞』『キネマ旬報』などの映画雑誌や新聞の記事を通して論じている。この論文は、映画検閲の問題をめぐる在朝鮮日本人映画人たちと朝鮮総督府との「葛藤」の一端を、日本で発行されていた新聞雑誌の記事を通して見せてくれる。

一方、洪善英^{ホンサンイル}の論文「在京城日本人の劇場と文化政治」は、1876年の朝鮮の開港によって形成された日本人居留地に出来た日本人劇場から始まって、1930年代の映画常設館にいたるまで、植民地期の朝鮮で日本人が経営していた劇場（演劇などの舞台公演場と

³⁸ 鄭琮樺『朝鮮無声映画スタイルの歴史的研究』（中央大学大学院博士論文、2012年提出）。

³⁹ 改訂増補版は2004年に出版された。

⁴⁰ 李英一、前掲書、56頁。

⁴¹ 注9参照。

映画常設館を合わせる)を網羅的に調査している⁴²。特に、各劇場の特徴、開館・閉館日、所在地、規模、劇場主の項目に細分化してまとめている点は注目に値する。

他方、上記のような韓国側の活発な研究状況に比べて、日本側の研究では、田中則広の論文「在朝日本人の映画製作研究——剣戟俳優・遠山満の活動をめぐって——」(『メディア史研究』17号、2004年11月)と、笹川慶子の研究「京城における帝国キネマ演芸の興亡——朝鮮映画産業と帝国日本の映画興行」(『大阪都市遺産研究』第3号、2013年3月)が、在朝鮮日本人と映画に関する研究としてあげられる程度である。その内、最新研究成果である笹川慶子の論文は、本論文と同じく「朝鮮映画史の再構築」という目的のもと、植民地期の朝鮮映画産業の形成と発達における日本の影響を「興行」の側面において具体的に論じた。この研究は1920年大阪に設立された「帝国キネマ」という日本映画会社の朝鮮における興行活動を具体的に論じた研究として注目に値する⁴³。

本節で注目したいのは、2004年発表された田中則広の研究である。この論文は、1930年代初頭の朝鮮映画界で三本の映画を製作した「遠山満」という一人の在朝鮮日本人に焦点を合わせている。遠山満については、朝鮮映画史のなかでその存在は幾度か言及されたことはあったものの、彼に関する具体的な研究はこの論文が初めてである。この論文は、日本で剣戟俳優として活動していた遠山満が1930年に朝鮮に来て、当時の朝鮮興行界の実力者であった分島周次郎(1877~?)の後援で設立された「京城撮影所遠山プロダクション」で、『金剛嵐』(1931)『夫は警備だ』(1931、朝鮮総督府警務局後援)『ルンペンよ何処?』(1931)という三本の現代劇映画を製作するまでの経緯を、『京城日報』⁴⁴の記事に基づいて詳細に追跡している。

ところが、この論文の目的は、遠山満と朝鮮映画界との関わりを論じるというよりは、彼の映画活動が在朝鮮日本人社会に与えた影響を追及することにあると考えられる。田中は、遠山満が製作した一連の映画に対する朝鮮人の冷たい反応と、それに相反する在朝鮮日本人社会の熱狂振りを対比して見せた上で、次のような結論を下している。

遠山の映画製作を中心とした一連の活動を、在朝日本人社会が肯定的に捉えた背景には、在朝日本人の多くが本人、あるいは親の代に「内地」から渡ってきた人々であったという事情が考えられる。当然、個人差はあるにせよ、映画ひとつ取り上げても内地から次々に作品が入ってくるなど、多分に内地の影響を受けながら暮らしていたことがわかる。その一方で、朝鮮を題材とした作品を製作し、紹介することで、内地に対して自らの立場を伝えていこうとする状況はなかなか生れなかった。こうした中、遠山の登場は、在朝日本人にとって、朝鮮の宣伝を行う絶好の機会と受け止められた。朝鮮を宣伝することは、そこに暮らす在朝日本人の宣伝につながることから、期待を

⁴² この論文は、洪善英「1910年前ソウルで活動した日本人演劇と劇場」(『日本学報』第56巻2号、2003年)と、洪善英「京城の日本人劇場変遷史——植民地都市文化と劇場」(『日本文化学報』43号、2009年)を発展させた論文である。

⁴³ なお、無声映画時代の植民地期「内地」日本映画会社の朝鮮進出に関しては、韓相言の前掲博士論文を参照されたい。

⁴⁴ 『京城日報』は1906年9月に伊藤博文が韓国統監府の機関紙として創刊した日本語新聞であり、1910年の韓国併合後には朝鮮総督府の機関紙となった。1945年8月15日、日本による植民地支配が終わった後も暫く刊行されたが、10月31日をもって廃刊になった。

持って受け入れられたのである⁴⁵。

田中の指摘は、常に「内地」日本を意識しながら「外地」朝鮮に居住していた「在朝鮮日本人」の微妙な位置を喚起させる。彼らは「日本人でありながら、日本内地から離れて朝鮮に居住している日本人という二重的アイデンティティ」⁴⁶を持っていて、「本国（日本内地）の日本人と同一の者であるという意識を持ちながらも、一方では朝鮮における植民者として、内地人との差別化を図るという二重的な立場を保っていた」⁴⁷。つまり、在朝鮮日本人たちは、植民地朝鮮に向っては植民者として、その一方で日本「内地」に向っては植民地朝鮮における自分たちのイニシアティブを主張することで、自分たちのアイデンティティを確保しようと絶えず奮闘していた。そして当然、そのような彼らの「欲望」は、田中の指摘のように、在朝鮮日本人社会全般に共通していたといえよう。朝鮮映画界で活動していた日本人映画人たちはもちろん、在朝鮮日本人の「一般観客」も、自分たちの存在を「朝鮮人」とも「内地」の日本人とも違う存在として宣伝したいという願望を持っていた。しかし、それは容易なことではなかったため、「朝鮮を題材とした作品を製作し、紹介することで、内地に対して自らの立場を伝えていこう」とした映画製作を企画していた遠山満を、在朝鮮日本人たちは後援会まで組織して積極的に支援したのである⁴⁸。

このような欲望を持っていた在朝鮮日本人たちが作り上げていた映画文化——言い換えれば、朝鮮総督府を中心とした統治勢力ではなく、朝鮮の映画館で日常的に映画を観覧し、新聞や雑誌などを通して映画評を共有しながら、映画論壇を形成していった在朝鮮日本人の映画文化は、朝鮮映画界にいかなる影響を及ぼしたのだろうか。前述したように、植民地期の朝鮮映画文化は、朝鮮人と在朝鮮日本人が共に築き上げていったにもかかわらず、一般の在朝鮮日本人の映画文化に関する研究は、日本映画史の側面からも、そして朝鮮映画史の側面からも等閑視されてきたのが現状である。そのような状況の中、田中の前掲論文は、「遠山満」という在朝鮮日本人映画人の活動が、朝鮮映画界に及ぼした影響までは論じなかったという限界を見せてはいるが、これまで在朝鮮日本人と映画との関わりを論じた研究が、在朝鮮日本人による映画の製作・興行の問題だけに集中してきた結果、在朝鮮日本人が享有していた「映画文化」については完全に無視してきたという点を浮き彫りにする。

京城は朝鮮人の町「北村」と、日本人の町「南村」という二重構造を成していて、各々の文化を発展させていったということは、多くの研究者が指摘してきた通りである⁴⁹。映画館の場合も、最初から南村には日本人専用常設館、北村には朝鮮人専用常設館という形に分けられて運営されていた。しかしながら、時間が経つにつれ、民族の領域を越

⁴⁵ 田中、前掲論文、134～135頁。

⁴⁶ 朴光賢「조선거주 일본인의 일본어 문학의 형성과 (비)동시대성——『韓半島』와 『朝鮮之実業』의 문예란을 중심으로 (朝鮮居住日本人の日本語文学の形成と (非)同時代性——『韓半島』と『朝鮮之実業』の文芸欄を中心に)」(『日本学研究』第31輯、2010年9月)、320頁。

⁴⁷ 朴光賢「재조일본인의 ‘재경성(在京城) 의식’ 과 ‘경성’ 표상——‘한일합방’ 전후시기를 중심으로 (在朝鮮日本人の在京城意識と京城表象——韓国併合前後を中心に)」(『尚虚学報』29、2010年6月)、44頁。

⁴⁸ 田中、前掲論文、134頁。

⁴⁹ 橋谷弘『帝国日本と植民地都市』(吉川弘文館、2004年)、29～33頁。

えて、お互いの映画文化を横断して楽しむ観客が次々出現するようになった。その結果、製作と興行の方面において完全に民族的に分離されていなかったのと同様、在朝鮮日本人と朝鮮人の映画文化も、混在、混淆していったのであると考えられる。

では、そのような在朝鮮日本人の映画文化はいかなるものであったのか。そして、在朝鮮日本人の映画文化は、朝鮮人、さらには日本の映画文化にどれほど影響を与えていたのだろうか。本論文の第一部では、以上のような様々な疑問点を、在朝鮮日本人向けの日本語新聞と雑誌を中心に具体的に探ってみることにしたい。それによって、在朝鮮日本人の映画文化が、京城、さらには朝鮮映画文化に与えた影響とは、如何なるものであったのかを詳しく追及することができると考えられるのである。

第二節 植民地期在朝鮮日本人のメディアと朝鮮映画

本論文の第一部では、在朝鮮日本人の目に映る京城映画界の様子を窺うことで、当時の京城映画文化の新しい側面を浮き彫りにすることを目的としている。その際に重要な手がかりとなるのが、植民地期の朝鮮で発行されていた在朝鮮日本人向けのメディアである。

植民地期の朝鮮では、朝鮮総督府の機関紙『京城日報』『朝鮮』以外にも⁵⁰、在朝鮮日本人読者のための日本語新聞及び雑誌が数多く発行されていた。にもかかわらず、『京城日報』以外の媒体については、ほとんど論究がなされていない状況である。したがって本節では、在朝鮮日本人が経営していた民間ジャーナリズム、特に総合雑誌が植民地朝鮮で果たしていた役割について、先行研究を踏まえながら追求することにしたい。その過程を通して、在朝鮮日本人の映画文化を窺うために、在朝鮮日本人向けの総合雑誌に注目する理由も明確に浮かび上がってくると考えられる。

李海暢イヘチャンの「旧韓国時代の日人経営新聞——1881年부터1910年韓日合併까지（旧韓国時代の日本人経営新聞——1881年から1910年韓国合併まで）」⁵¹は、日本人が朝鮮に移住し始めた時期から1910年の韓国合併までの時期に朝鮮で発行されていた日本語新聞をまとめている韓国側の研究である。この論文は、1876年に開港された朝鮮の南東部に位置する港湾都市・釜山で1881年に発行された最初の日本語新聞『朝鮮新報』から、1910年の韓国併合までに仁川インチョン、大邱テグ、平壤ピョンヤン、元山ウォンサンなどの日本人居留地を中心に発行されていた在朝鮮日本人向けの新聞を一括して紹介している。1910年の韓国合併以降に創刊された新聞については割愛してはいるが、この論文で言及している日本語新聞の相当数が、植民地期全般に渡って続けて発行されていたため、在朝鮮日本人が経営した新聞の創刊当時の背景を垣間見ることができる。

水野直樹の「資料紹介——植民地期朝鮮の日本語新聞」⁵²は、「日本の朝鮮侵略と植民

⁵⁰ 植民地期には日本語版新聞『京城日報』（1906年9月1日～1945年10月31日）と月刊誌『朝鮮』（1920年～1944年）以外には、朝鮮語版『朝鮮』と朝鮮語版新聞『毎日申報』（1904年7月18日『大韓毎日申報』として創刊、韓国合併以降1910年8月30日から朝鮮総督府の機関紙になる。解放後には『ソウル新聞』に改題して現在まで発行中）が朝鮮総督府の機関紙として発行されていた。

⁵¹ 李海暢「旧韓国時代の日人経営新聞（1881年부터1910年韓日合併까지）」（『韓国新聞史研究』成文閣、1971年）所収。

⁵² 水野直樹「資料紹介——植民地期朝鮮の日本語新聞」（『歴史問題研究』第18号、2007年）

地支配の実態、そしてそれをバックアップした在朝鮮日本人の政治・経済活動及び文化活動、日本人の生活状況などを解明する点において、朝鮮で刊行されていた日本語新聞は欠かせない資料」であるにも関わらず、殆んど研究がなされていない現況を指摘し、ごく簡略ではあるが植民地期全般に渡って朝鮮で発行されていた日本語新聞の情報を網羅している。特にこの研究は、朝鮮内で発行されていた日本語新聞以外にも、『大阪朝日新聞』と『大阪毎日新聞』など、日本内地発行新聞の朝鮮版まで合わせて紹介している。

その他、朝鮮総督府の機関紙『京城日報』に関する研究は、日韓ともに相当な研究成果を出しており⁵³、在朝鮮日本人の日本語新聞に関しては、ある程度研究が進んでいる。それに反して、在朝鮮日本人が経営した日本語雑誌に関する研究は、あまりなされていない状況であった。

そんな中、木村健二は『在朝日本人の社会史』の第5章「在朝日本人ジャーナリズムの活動——『朝鮮（満韓）之実業』を中心に」において、「日露戦争以降合併にかけて在朝日本人によって創刊された新聞・雑誌の中で、『朝鮮（満韓）之実業』と『朝鮮（及満州）』に焦点をあて、当該時期の朝鮮植民地化に果たした民間ジャーナリズムの役割を明らかにすること」⁵⁴を目指している。この研究は、各々の雑誌が創刊されてから（『朝鮮（満韓）之実業』は1905年、『朝鮮（及満州）』は1908年）1910年の韓国合併にいたるまでの限定的な時期を対象にしているものの、それまで注目されてこなかった植民地期の在朝日本人向けの日本語雑誌と、その雑誌が植民地において持っていた役割について、本格的に論究した最初の試みとして意義を持つといえよう。

木村は、二つの雑誌の創刊の経緯と読者層、そして記事の内容を細かく分析して「初期の『朝鮮』が当局への鮮明な対抗姿勢をうち出していた（その場合も単に読者獲得の

⁵³ 『京城日報』に関する日本語による主な研究成果は以下の通りである。（年度順）

まず、朝鮮総督府と『京城日報』の関わりを論じた研究は、柴崎力栄「徳富蘇峰と京城日報」（『日本歴史』1983年10月）、森山茂徳「現地新聞と総督政治——『京城日報』について」〔（『岩波講座近代日本と植民地7文化のなかの植民地』岩波書店、1993年）所収〕、李鍊「朝鮮総督府の機関紙『京城日報』の創刊背景とその役割について」（『メディア史研究』21号、2006年12月）があげられる。

その他、『京城日報』掲載記事・広告を分析した研究としては、方一柱「戦前期の朝鮮における日本の広告——大正期（1913～1926）の『京城日報』の新聞広告を中心に」（『コミュニケーション科学』20号、2004年）、森津千尋「植民地下朝鮮におけるスポーツとメディア——『京城日報』の言説分析を中心に」（『スポーツ社会学研究』第19巻第1号、2011年）、嚴基權「『京城日報』における日本語文学関連目録——小説と講談を中心に」（『叙説』3号、2011年4月）、山本華子・李知宣「1910年代の朝鮮における日本の伝統音楽調査(1)『京城日報』の記事を参照して」（『洗足論叢』41号、2012年）、金廷珉「1920年代前半における『京城日報』製作映画に関する研究——『愛の極み』を中心に」（『マス・コミュニケーション研究』80号、2012年1月）、畑山康幸「『京城日報』に掲載された李権の版画「魯迅先生木刻像」（『日中藝術研究』38号、2012年12月）、沈元燮「阿部充家が在任期の京城日報・毎日申報と仏教——大谷光瑞、後藤瑞巖を中心に」（『マテシス・ユニヴェルサリス』第15巻第1号、2013年11月）などがある。

一方、韓国側の主な研究成果は、以下の通りである。（年度順、本論文の筆者による日本語訳の題目のみ掲載）主に『京城日報』と朝鮮総督府の関わりを論じていて、金圭煥『日帝の対韓言論・宣伝政策』（二友出版社、1978年）を始め、鄭晉錫「第二の朝鮮総督府『京城日報』研究」（『寛勳ジャーナル』第43巻第2号通巻第83号、2002年夏）、金大煥「斎藤実総督の文化政治と『京城日報』」（『慶州大学校論文集』第17輯、2005年2月）、全成坤「支配イデオロギーの選択と排除に関する考察——『時代日報』と『京城日報』を中心に」（『日本文化研究』第19輯、2006年7月）などがある。

⁵⁴ 木村、前掲書、152頁。

ための「批判」論調でしかない) のに対して、『実業』は比較的権力に近い所に位置して政策推進に寄与しつつ、世論に誘導・定着させ、さらに朝鮮人に対しては、蔑視・「威権」意識を根底に据えつつ「啓発」をちらつかせて同化に腐心した⁵⁵と論じている。そして「朝鮮実業協会」という団体によって経営・発行された雑誌『朝鮮(満韓)之実業』の役割について次のように結論づけている。

こうした特徴を日露戦争以降併合初期段階に至る日本帝国主義の朝鮮支配にひきつけて位置づけるならば、朝鮮実業協会は、当該期の日本国内から朝鮮在留の日本人を、権力や巨大資本の末端におきつつ、対朝鮮経済「開発」や朝鮮人同化の面で、それぞれが担うべき役割を認識させかつ実践にうつさせるのに大きく寄与したといえよう。そして、こうしたことを通して、日本帝国主義の社会的基盤はより強固なものとなり、また朝鮮側の抵抗基盤はより厳しいものになっていったのである⁵⁶。

木村の論を通して、朝鮮総督府の機関紙以外の「民間ジャーナリズム」も、日本の統治勢力の植民政策を民間に伝える役割を十分に果たしていたことが分かる。

帝国日本の「外地」発行の総合雑誌、すなわち、「中国在留の日本人を読者対象に発行されていた「時局的総合雑誌」とでもいうべき雑誌群」⁵⁷の役割について論じた高崎隆治は、「植民地や占領地発行の雑誌は、もともと時局性をもっていた」⁵⁸と言及している。そして、李海暢も前掲論文において、在朝鮮日本人によって経営された新聞の大半が、当初は「商業新聞」として創刊されていたが、次第に日本の大陸侵略政策に同調する「時局新聞」的な論調に変わっていったと論じている⁵⁹。木村の研究において分析対象となった『朝鮮(満韓)之実業』と『朝鮮(及満州)』の場合も、当初は居留地の情報を在朝鮮日本人と内地の日本人に伝えるための商業雑誌として創刊されていたが、次第に朝鮮統監府、そして併合後には朝鮮総督府の政策を積極的に支える「時局雑誌」へと変わっていったのである。そしてこの事実は、植民地期の在朝鮮日本人による民間ジャーナリズムが、いかに日本植民政策を効果的にバックアップする媒体として機能していたかを見せてくれる。

しかしながら、在朝鮮日本人の民間ジャーナリズムが常に朝鮮総督府の政策に協力的であったわけではない。特に、朝鮮総督府の映画政策に対して、そのような傾向は顕著に現れていた。この点に関しては、本論文の第二章で詳しく論じることになるが、在朝鮮日本人の民間ジャーナリズムは、映画統制政策が変わる度にそれに関する記事や論評を積極的に載せていたが、その論調は必ずしも日本内地と朝鮮総督府による映画政策に同調していたとはいえ、政策に厳しく反発する記事もよく掲載されていた。

そこには、常に「内地」日本を意識しながら「外地」朝鮮に居住していた在朝鮮日本人の微妙な立場が影響を与えていたといえる。言い換えれば、彼らは植民者である日本

⁵⁵ 同上書、199頁。

⁵⁶ 同上書、199～200頁。

⁵⁷ 川村湊「まえがき」(『近代日本と植民地7 文化のなかの植民地』岩波書店、1993年)、ix頁。

⁵⁸ 高崎隆治「中国在留日本人と現地雑誌」[『岩波講座近代日本と植民地7文化のなかの植民地』(岩波書店、1993年)所収]、32頁。

⁵⁹ 李海暢、前掲論文、350頁。

人でありながら、実際には支配されている植民地朝鮮人と同じく、朝鮮総督府の植民政策の影響を受けるしかなかった存在だったのである。この点について、川村湊は『文化のなかの植民地』（岩波書店、1993年）の「まえがき」で高崎隆治の前掲論文を解説する中、次のように論じている。

それらの雑誌記事を読むことによって明らかとなってくるのは、在留日本人が軍部や植民地官僚とは違って、ほとんど底辺の被植民地人と膚接するように暮らしていたという事実であり、また戦争の拡大という日本国家の方針に疑念や不安を感じる、在留日本人の立場である。それらはむろん結果的には国家の意志としての戦争と植民地支配のツケを、日本国民として支払わなければならないという境遇に彼らを追い詰めてゆくのだが、そうした植民地においてももっとも「声なき声」であった一般植民者の声をそこから聞き取ることができる⁶⁰。

この文章から読み取れるのは、川村が「一般植民者」と称している在朝鮮日本人も、結局朝鮮で暮らしている以上、朝鮮人と同様に日本の植民政策の変化に敏感になるしかなかったという事実である。実際に、彼らは日本国籍を持っていたものの、内地日本人と違って参政権は持っていなかった⁶¹。そのため、在朝鮮日本人は、常に内地に向けて自分たちの「声」を発さなければならなかった。それは、前節で言及したように、植民地朝鮮に向けては植民者として、一方で日本内地に向けては植民地朝鮮における自分たちの主導権を主張することで、自分たちのアイデンティティを確保するための努力であったといえよう。それゆえに、在朝鮮日本人の民間ジャーナリズムが朝鮮総督府の政策に批判的であったとはいえ、決してそれは朝鮮人の側に立って、彼らのために朝鮮総督府の厳しい植民政策に抗議していたわけではなかった。あくまでも、それは在朝鮮日本人自らの生存と利益のための「声」であったのである。

しかしながら、そのような一般植民者の「声」は、時には朝鮮人の「声なき声」と、時には共鳴するようになったことも事実である。木村健二は『在朝日本人の社会史』全体を通して、「在朝日本人が朝鮮人側といかなる接触を示すかという点を重要なポイントとして叙述する」⁶²ことを目指して、在朝鮮日本人たちの雑誌を綿密に分析することによって「国家や巨大資本のみでは描き得ない両民族接触のいまひとつのパターンをひろいあげることができる」⁶³と論じている。それは、在朝鮮日本人の映画文化の全体像を描こうとする本論文においても同じであり、在朝鮮日本人のための総合雑誌の映画関連記事を綿密に分析することによって、朝鮮総督府の植民政策に同調してはいるものの、その政策と同様とは言えない、植民地に居住していた一般植民者であった在朝鮮日本人の植民地認識と生活ぶりを垣間見ることができると期待されるのである。

植民地期の朝鮮では、1876年の釜山開港以降に日本人居留地を中心にして、新聞とともに次々と民間経営の日本語雑誌が創刊されるようになった。1910年の韓国合併を前後

⁶⁰ 川村、前掲論文、ix頁。

⁶¹ ソン・ミジョン『雑誌『朝鮮公論』における文学テキストに関する研究——在朝鮮日本人及び朝鮮人作家の日本語小説を中心に』（国民大学大学院博士論文、2008年提出）、1頁。

⁶² 木村、前掲書、9頁。

⁶³ 同上。

にして創刊された日本語雑誌は、『朝鮮協会会報』（1902年7月～12月）、『朝鮮評論』（1904年1月～2月）、『朝鮮農会報』（1910年12月～1927年3月）、『朝鮮医学雑誌』（1911年12月～1943年10月）、『朝』（1912年5月～6月）などがあるが、この雑誌群は総合雑誌というよりは、専門雑誌に近い内容と体制であった⁶⁴。月刊総合雑誌としては、『朝鮮』（1908年3月～1911年12月）と、『朝鮮』が改題された『朝鮮及満洲』（1912年1月～1941年1月）、『朝鮮時論』（1926年6月～1927年8月）、そして『朝鮮公論』（1913年4月～1944年11月）などに続いて、『緑旗』（1936年1月～1944年11月）、『総動員』（1939年6月～1940年10月）、『文教の朝鮮』（1925年～1942年）などがある⁶⁵。

本論文では、植民地期朝鮮で発行されていた日本語総合雑誌の中でも、特に『朝鮮及満洲』⁶⁶と『朝鮮公論』を分析の対象にしたい。この二つの雑誌は、他の在朝鮮日本人向けメディアのなかでも、とりわけ長い間——ほぼ植民地期全期間——に渡って発刊されていたという点においても、植民地期の朝鮮に居住していた在朝鮮日本人の様子を垣間見るのに適していると考えられるためである。

第三節 雑誌『朝鮮及満洲』と『朝鮮公論』

（一）『朝鮮及満洲』（1908年3月～1941年1月）

この節では、植民地期の在朝鮮日本人向けの総合雑誌『朝鮮及満洲』と『朝鮮公論』について、先行研究を踏まえながら紹介する。雑誌『朝鮮及満洲』（【資料1—1】）は「発行継続年数もきわめて長く、当時の朝鮮関係月刊雑誌としては破格の影響力をもつものであった」⁶⁷と評価されているように、その前身である『朝鮮』まで含めると、約34年間にわたって発行された植民地期朝鮮の最長命の総合雑誌である⁶⁸。

『朝鮮及満洲』の前身となる雑誌『朝鮮』は、1908年3月に京城の日韓書房の主人であった森山美夫（生没年未詳）が、『国民新聞』記者出身である菊池謙讓（生没年未詳）を主筆、釈尾旭邦（1875～没年未詳）⁶⁹を編集長として創刊した。しかし、1909年1月には菊池が休養のため会社を去り、さらに同年3月には発行主であった森山も退陣することになって、編集長であった釈尾旭邦が「朝鮮雑誌社」を作って独立するに至った⁷⁰。雑誌

⁶⁴ ソン・ミジョン、前掲論文、2～3頁。

⁶⁵ 植民地期の朝鮮で発行されていた日本語雑誌に関する情報は、高麗大学日本研究センター（編）『韓半島・満洲日本語文献目次集』（全27冊、図書出版ムン、2011年）、『韓半島・満洲日本語文献目録集』（全13巻、図書出版ムン、2011年）に詳しい。

⁶⁶ 本論文では、主に雑誌『朝鮮』が『朝鮮及満洲』へと改題した1912年以降の記事を分析対象にしているため、あえて『朝鮮（及満洲）』ではなく『朝鮮及満洲』と表記する。そして、改題以前の記事や雑誌関連事項を言及する場合には『朝鮮』と表記する。

⁶⁷ 木村、前掲書、153頁。

⁶⁸ 任城模「月刊『朝鮮及満洲』解題」〔任城模（編）『朝鮮及満洲総目次人名索引』（語文学社、2007年）所収〕

⁶⁹ 本名は釈尾春苜。雑誌『朝鮮及満洲』では「旭邦」「東邦」などのペンネームを使っていた。岡山県出身。1897年に東京東洋大学哲学科を卒業した後、京都で新聞事業に従事していたが、1900年に朝鮮に渡ってきて、釜山・大邱で日本語学校を経営した。1908年に京城に来て、雑誌『朝鮮』の編集長になる。〔川端源太郎『在朝鮮実業家辞典』（朝鮮実業新聞社、1913年）、244頁〕

⁷⁰ 木村、前掲書、154頁。

『朝鮮』は、1909年4月には発行所を日韓書房から「朝鮮雑誌社」へと変わり、雑誌社としての体制を整え事業を拡張することになる。

新しい社主を迎えた雑誌『朝鮮』は、1910年2月には東京支局を設置して内地日本の読者確保を図るほか、1911年には安東県支局、平壤支局、釜山支局に続いて満州支社を設置して、朝鮮全国及び満州地域へと販路を広げた⁷¹。その背景には、釈尾旭邦の大陸進出への野心があつて、彼は1911年10月に満州視察をした直後に、雑誌名を『朝鮮及満州』へと変えることを決め⁷²、1912年1月には雑誌名を『朝鮮及満洲』に改題した。

『朝鮮及満州』は、1912年6月から12月まで一時的に月2回発行したことを除いては、毎月1日に発行された月刊総合雑誌であった。誌面の構成は、発刊当時に「記事の体裁、配置、殆んど太陽の兄弟分とも云ふべき」「体裁は日本及日本人の如き」⁷³と評価されるほど、内地日本の総合雑誌の形式を相当部分参考にしてきたとされる。

ところで、雑誌『朝鮮及満州』の特徴は、1908年の創刊から1941年の廃刊にいたるまで、34年間にわたって「釈尾旭邦（以下「釈尾」）」という一人の人物によって率いられていた雑誌であるという点にある。釈尾自身も、その点について自負心を持っていて、雑誌廃刊の際に次のように述べている。

朝鮮や満州で個人経営の雑誌で、本誌より古るいのは無いやうだ。内地では三十五年以上の雑誌は十種位はあるであらうが、何れも主宰者や経営者が何人か変つて居る。三十五年以上継続して居る雑誌で創刊号から今日まで主宰者の変つて居ないのは余の知る限りに於て「実業の日本」だけのやうである。此実業の日本は増田義一氏の創刊であつて、それを今日まで依然として増田氏が主宰して居る。〔中略〕併し前にも言ふたやうに、朝鮮と満州では民間雑誌としては本誌が一番古いやうだ。其上、創刊以来余が単独で今日まで経営主宰して来たのである。自分で主筆、編輯、営業の三役を兼ねて兎に角三十五年発行を続けて来た⁷⁴。

したがって、このように釈尾一人が雑誌発行の全般に深く関わっていた雑誌『朝鮮及満州』の論調は、必然的に釈尾個人の考えに大きく左右されるしかなかつたといえよう。

雑誌『朝鮮及満州』を通して読み取れる釈尾の思想はいかなるものだったのが。チェ・ヘジュは、釈尾が「1900年に渡韓して以来、教師、京城民団の課長、そして御用言論人として40年余り活動しながら、民間人の立場で朝鮮侵略の正当性を唱え、日帝の植民統治に協力していた人物」⁷⁵であると評価している。そして、釈尾が「朝鮮に対する強い蔑視意識に基づいて雑誌『朝鮮』と『朝鮮及満州』を35年間発行することで、植民統

⁷¹ 任、前掲論文。たとえば、雑誌『朝鮮』の1909年の発行部数総24,000部の中、京城7,000部、京城以外の朝鮮内で8,600部、そして日本7,200部、台湾840部、清国360部とされていて、朝鮮内だけではなく「内地」日本及び海外にも読者を広げていたということが分かる。（『韓国統監府統計年報』1909年度、240～241頁）

⁷² 任、前掲論文。

⁷³ 「本誌『朝鮮』に対する批評」（『朝鮮』第1巻第2号、1908年4月）、90～92頁。

⁷⁴ 釋尾春苜（東邦山人）「本誌廃刊の辞」（『朝鮮及満州』第57巻第398号、1941年1月）、95頁。

⁷⁵ チェ・ヘジュ「韓末日帝下における釈尾旭邦の内韓活動と朝鮮認識」（『韓国民族運動史研究』第45輯、2005年12月）、6～7頁。

治の基盤作りに貢献し、さらには植民政策を宣伝する役割をも果していた⁷⁶と論じ、彼によって発行されていた雑誌『朝鮮』と『朝鮮及満州』は「朝鮮人に向っては植民統治の代弁者であり、日本人にとっては植民地朝鮮に関する情報を伝える架け橋」⁷⁷的な役割を担っていたと位置づけている。釈尾本人も雑誌『朝鮮及満州』を自ら評して「朝鮮の文化開拓には多少盡して来た」と自任して居る。鮮満開拓、大陸進出の急先鋒たる一役を盡したと自任して居る。小さいな存在ではあつたが明星位の光りはあつたと自信してゐる⁷⁸と言及している。

ところで、「植民統治の基盤作りに貢献し、さらには植民政策を宣伝する役割をも果していた」と評価される雑誌『朝鮮及満州』の論調は、『朝鮮』創刊当初から反統監府・反総督府を標榜していた。

本誌は、韓人に対しては我保護権の真意義を説きて倦まず、又世界に対しては、対韓政策を弁護し又統監府を弁護するを敢て辞せざるなり、而も我政府と我統監府其者に対しては、極力苦言と批評との位置を取るものなり⁷⁹

創刊間もない時期に掲載されたこの文章から、雑誌『朝鮮』は創刊当初から日本の植民政策を支持しながらも、統監府には批判的な論調を維持しようとしていたことが分かる。その論調は『朝鮮及満州』に改題された後にも続いていた。金圭煥は『日帝の対韓言論・宣伝政策』（二友出版社、1978年）において、1922年6月大阪の「某大新聞社京城支局」が朝鮮の各新聞の対政党、対総督府への態度について本社に送った報告書の内容を引用している。その報告書によれば、『朝鮮及満州』の対総督府論調は、当時朝鮮の民族紙『東亜日報』『朝鮮日報』と同じく「反対」とされている。朝鮮で発行されていた他の在朝鮮日本人メディアが大体「御用紙」か「好感」と評価されていたのに比べると、『朝鮮及満州』に対する評価は目立つものであった⁸⁰。実際に『朝鮮及満州』は、その攻撃的な論調のため、数回発売禁止の処分を受けていた。

しかし、ここで注意しなければならないのは、『朝鮮及満州』のいわゆる「反体制的」論調が、決して朝鮮に対する植民支配への反発から起因したものではないということである。チェ・ヘジュは、釈尾が『朝鮮及満州』にて統監府・総督府に批判的論調を保っていた理由は、朝鮮総督府で代弁される植民勢力が「朝鮮人を優待し、日本人には冷淡であったと信じ込んでいたため」⁸¹であったと指摘している。釈尾のこのような考え方は、1908年から1941年まで約34年間という長い間、ほぼ植民地期全般にわたって釈尾一人によって経営されていた雑誌『朝鮮及満州』の性格に関わる大事な問題である。

となると、釈尾のいう「朝鮮人を優待し、日本人には冷淡であった」という植民政策は、果たして何を指していたのか。釈尾の考えが最も明らかに表れているのは、彼が担当していた『朝鮮及満州』の巻頭論説である。韓国併合の直後である1910年10月号の

⁷⁶ 同上論文、7頁。

⁷⁷ 同上。

⁷⁸ 釈尾春仍（東邦山人）「本誌廃刊の辞」、95頁。

⁷⁹ 「第二巻の一号に題す」（『朝鮮』第2巻第1号、1908年9月）、1頁。

⁸⁰ 金圭煥、前掲書、207～208頁。しかし、この報告書の出典は明記されていない。ちなみに『朝鮮公論』の対総督府態度は「不離不即」と評価されている。

⁸¹ チェ・ヘジュ、前掲論文、36頁。

『朝鮮』の巻頭「主張」欄において、釈尾は次のように総督府について不満を述べている。

韓国が折れて日本帝国の一部となり、日本帝国の朝鮮となりし今日に於ては、朝鮮は即ち日本の一部として之を經營し、朝鮮人は即ち日本帝国民の一部として之を隔意無く統治啓発することに対しては、何人も異義なき所なり、然れども朝鮮人を日本人として之を同一に取扱ふべきか、又朝鮮人は即ち朝鮮人として之を取り扱ふべきかと云ふことに就ては多少異論無き能はざるなり、⁸²

つまり釈尾は、朝鮮人と日本人の融和政策を施していた総督府に基本的には同調していたものの、朝鮮人と日本人（在朝鮮日本人）に対する待遇が同じである点に関しては反発していた。そしてその反発は、号を重ねるにつれて激しさを増していった。

即ち朝鮮総督は朝鮮人を本位として日本人を従属視する傾向あり、凡てを朝鮮人本位より割り出して政治行政を行うに至りたり於此日本人は常に法律上行政上朝鮮人と同一に取り扱はるゝを非難し、朝鮮人に厚うして日本人に薄きを責め、総督府は朝鮮人の為めの総督府にして日本人の為にあらざるを論難して止まず、日本人不平の念は日一日高まりつゝあり、而も総督府は頡頏として一視同仁の旗を固守し、其実政治は多数民を目標として其方針を立てざるべからずと云ふの所以を以て朝鮮人本位の政策を敢行して他を顧みず、

〔中略〕総督府は朝鮮人に言論出版及び政治的集合の自由を与へず故に日本人にも之を与ふるを得ず、朝鮮人に自治機関を許さず、故に日本人にも之を許さず、朝鮮人に会社其他産業に関する企ての自由を与へず、故に日本人にも之を与ふるを得ず、斯の如くして日本人は朝鮮人と同じく政治経済二面に於て自由を得ず、凡て専制的官治主義の下に屈従し官憲の為す所に任す外無きなり、⁸³

この文章から読み取れるのは、朝鮮総督府の在朝鮮日本人待遇に対する不満が、唯に釈尾個人のみならず、在朝鮮日本人社会全般において共有されていたということである。事実、釈尾の主張通りに、在朝鮮日本人たちは「法律上行政上朝鮮人と同一」の待遇を受けていた。在朝鮮日本人には参政権がなく、自治機関であった居留民団も総督府によって解散させられ、総督府御用紙を除いた在朝鮮日本人の民間言論も、朝鮮人側と同様に検閲と取り締まりを受けていた。言い換えれば、在朝鮮日本人は国籍上「日本人」であるという点以外には、朝鮮において何の利権も獲得していなかった。

本章を通して繰り返して強調してきたように、植民地期の在朝鮮日本人たちは、植民地朝鮮に向っては植民者として、日本内地に向っては朝鮮における主導権を主張することで、自分たちのアイデンティティを確保しようと奮闘していた存在であった。にもかかわらず、植民地朝鮮において何の利権も獲得できないなら、植民者としての主導権はおろか、被植民者である朝鮮人の立場と何等の差異がない存在になるしかないという危機感を、当時の在朝鮮日本人たちは持っていたといえよう。その結果、総督府の在朝鮮

⁸² 旭邦生「主張——総督政治の方針を論ず」（『朝鮮』32号、1910年10月）、1頁。

⁸³ 旭邦生「総督政治に置ける朝鮮人と日本人」（『朝鮮及満州』第10巻第84号、1914年7月）、2頁。

日本人待遇に対する不満は、結局は「朝鮮総督は朝鮮人を本位として日本人を従属視する傾向あり」という非難へとつながっていた。常に在朝鮮日本人の代弁者を自称してきた『朝鮮及満州』誌面を通して伝わってくるのは、そのような一般植民者の生の「声」にほかならなかった。

木村健二は「個人名は知り得ないが、当局への批判・朝鮮人に対する強硬論調から、朝鮮内での政策的恩恵からもっとも遠い所に位置する、在朝日本人の底辺を形造っていた層により多くの読者を獲得したと考えられる」と雑誌『朝鮮』を評価している⁸⁴。そして、「統監府・総督府の政策に対する痛烈な批判で読者をひきつける」⁸⁵ことを『朝鮮』の記事の特徴としている。この指摘の通り、雑誌『朝鮮』と『朝鮮及満州』の社主として積尾の戦略は、一般植民者のスポークスマンとして、彼らの権益確保のために支配権力に向けて常に声を出すことにあったと考えられる。すなわち、「朝鮮内での政策的恩恵からもっとも遠い所に位置する、在朝日本人の底辺を形造っていた層」に位置していた、一般植民者の「声」を反映してその代弁者としての論調を維持すること——それが約34年間にわたって発行されていた雑誌『朝鮮』と『朝鮮及満州』の性格であったのである。

(二) 『朝鮮公論』 (1913年4月～1944年11月)

一方、雑誌『朝鮮公論』(【資料1—2】)は、1913年4月に牧山耕蔵(1882～没年未詳、【資料1—3】)によって創刊されて、1944年11月まで発行された日本語総合雑誌である⁸⁶。

『朝鮮公論』は、様々な側面において『朝鮮及満州』とは対照的な雑誌であった。雑誌の創刊から廃刊にいたるまで、積尾旭邦一人によって率いられていた『朝鮮及満州』に比べて、『朝鮮公論』は31年8ヶ月の間に総計5人の社長が雑誌の経営に携わっていたことも⁸⁷、二誌の相違点としてあげられるだろう。この節では、『朝鮮公論』の性格に大

⁸⁴ 木村、前掲書、168頁。

⁸⁵ 同上書、171～172頁。

⁸⁶ 厳密に言えば、『朝鮮公論』の実質的な「廃刊号」は1942年1月号である。この「廃刊号」は当時社長であった里吉基樹の「廃刊の辞」と保坂祐玄編集長の「廃刊に際して」を載せている。そして、最後の編輯後記「御挨拶をかねて」を通して、次号からは戦時下朝鮮総督府の言論統廃合のため、『実業之朝鮮』『京城雑筆』と合併されると知らせ、「本誌は廃刊の形式をとりますが三社合併して一元化されたもので公論は依然として、発刊されますし新に又有能の編輯担任者によつて紙面も刷新されることゝ存じますから何卒従来通り御眷顧をお願い申し度く」と雑誌名『朝鮮公論』は存続することを明らかにしている。その次号である1942年2月号は「創刊号」として発刊され、新しく社長になった鎌田正一の「創刊の辞」を掲載している。

ユン・ソヨンの「解題」(『朝鮮公論総目次人名索引』所収、vii頁)によると、『朝鮮公論』の現存する最終号が1944年11月号であり、その誌面に廃刊の予告がないため、その後も続けて発行されていた可能性はまだ残っている。以下、本論文において『朝鮮公論』に関する事項については、ユン・ソヨンの「改題」を多めに参照していることを断っておく。

⁸⁷ 1913年4月から1944年11月まで、雑誌『朝鮮公論』を経営した社長と、その在職期間(雑誌号数で表記)は以下の通りである。

牧山耕蔵	1913年4月号～1921年8月号
石森久彌	1921年8月号～1933年5月号
金思演	1933年6月号～1935年5月号
里吉基樹	1935年6月号～1942年1月号
鎌田正一	1942年2月号～1944年11月号

きい影響を与えていた二人の社長——牧山耕蔵と石森久彌（1891～没年未詳）を中心に『朝鮮公論』を探ってみることにしたい。

『朝鮮公論』の発行主兼初代社長・牧山耕蔵（以下「牧山」）は、1913年4月創刊号から、1921年8月号までの約8年間、朝鮮公論社社長として在職した。牧山は1882年1月20日長崎県壱岐郡香稚村で生れて⁸⁸、1906年に早稲田大学文学部政治経済学科を卒業した。そして同年末に国民党総理犬養毅（1855～1932）の推薦により朝鮮に渡ってきて、朝鮮統監府の機関紙『京城日報』の創刊に関わった。その後、1909年には『京城日報』を辞め『日本電報通信社』の京城支局主幹を経て、1912年には京城居留民団議員、1914年6月には京城学校組合会議員も歴任している⁸⁹。つまり牧山は、韓国併合と前後して日本の植民支配勢力に最も近い立場で活躍していた在朝鮮日本人の一人であるといえよう。

このような発行主・牧山の朝鮮における社会的地位と行跡は、雑誌『朝鮮公論』の性格を論じる際に最も重要なキーワードとなる。牧山が『朝鮮公論』を創刊するまでの経緯について、後に『朝鮮及満州』の釈尾は次のように回顧している。

朝鮮公論の創刊は慥か大正二年であつたと思ふ、当時牧山君は東亜電報通信社を経営して居たが、密陽に持つて居た未墾地が売れて思はぬ金が一萬圓計り転ろがり込だ、当時の牧山君には一萬圓と云ふ金は相当大きな到来品であつた、牧山君は此金を懐にしてほくほくの体であつたが、此金を如何に有利に使用せんかと云ふとに相当考慮したらしい、その結果、通信だけでは物足りないから一つ雑誌を発行して見やうと云ふ氣になつたらしいが、当時は政治雑誌の許可を得ることが困難であつたので、毎日拙者の宅へやつて来ては、拙者の主宰経営して居る雑誌の発行権を譲れよと強請したものだ。押とねばりの強い牧山君の交渉には全く閉口した、しまいには煩るさくなつたから断然と拒絶した、此に於て牧山君は余の方は思切つて、困難を突破して新しく雑誌を発行する決意をした、それが即ち朝鮮公論である、⁹⁰

ここで注目すべきところは、「通信だけでは物足りないから一つ雑誌を発行して見やうと云ふ氣になつたらしい」と釈尾が言及している箇所である。この文章を通じて、牧山が何のために、そして誰に向って「声」を出すために、『朝鮮公論』という総合雑誌を創刊するようになったのかという問題が浮かび上がってくるためである。

牧山は、前述のように政治家・犬養毅と親交を持っていて、彼の推薦で朝鮮に来た人物であり、予ねてから政界進出への夢を抱いていたと考えられる。実際に、牧山は1915年に「大隈内閣時代総選挙の事あるや憲政会系として逐鹿場裡に馳駆したるも時可ならずして選に入るに至らず」⁹¹、一回苦杯を嘗めていた。

⁸⁸ 川端源太郎『在朝鮮実業家辞典』（朝鮮実業新聞社、1913年）、167頁。民天時報社（編）『海外邦人の事業及人物』（民天時報社、1917年）、202～203頁。（〔復刻版〕芳賀登（他）編『日本人物情報大系』（皓星社、2001年）第72巻所収）

⁸⁹ 朝鮮公論社（編）『在朝鮮内地人紳士名鑑』（朝鮮公論社、1917年）、369～370頁。（〔復刻版〕芳賀登（他）編『日本人物情報大系』（皓星社、2001年）第72巻所収）

⁹⁰ 釈尾東邦「革新号に寄す」（『朝鮮公論』1933年6月）、37頁。

⁹¹ 民天時報社（編）『海外邦人の事業及人物』（民天時報社、1917年）、203頁。

その牧山にとって、植民地朝鮮は東京の中央政界進出のための拠点であったといえる。1917年に発刊された『在朝鮮内地人紳士名鑑』は、牧山を「衆議院議員、朝鮮公論社長、京城日本電報通信持主、鉱山業」と紹介している。それほど牧山は多岐にわたって朝鮮における自分の政治的足場を整えていった。1915年には、古城菅堂と中川湊と共同して、忠清南道青陽郡赤谷面所在のタングステン鉱山（青陽鉱山）を経営して巨富を得る。そして『朝鮮公論』以外にも、1916年3月には月刊雑誌『大陸婦人界』を創刊して、「大陸在住の婦人を指導啓蒙するに努む」⁹²ほか、1919年には、それまで仁川で発行されていた在朝鮮日本人向けの日本語日刊紙『朝鮮新聞』も買収する。鉱山経営を通して獲得した経済力を基にして、牧山は在朝鮮日本人の世論を左右する、いわば「言論界の大物」として位置づけられるようになったのである。その結果、牧山は1917年4月「衆議院議員総選挙に際し郷里長崎県郡部より所属政党たる立憲政友会の公認候補者として出馬し大多数の得票を以て当選」⁹³し、念願の中央政界への進出に成功する。

牧山は人脈も豊富で、政治手腕も相当ある人物であったようで、彼のその能力なしでは雑誌『朝鮮公論』の創刊も成し得なかったとされる。『朝鮮公論』は、創刊当初には本社を京城ではなく東京においていた。それは『朝鮮公論』の創刊号に載せられた広告文からも確認できる。

朝鮮公論購読御希望の方は内地にては東京市京橋加賀町二番地朝鮮公論社へ、又朝鮮にては京城旭町二丁目朝鮮公論総支社へ続々御申込被下度候也⁹⁴

この広告文から、『朝鮮公論』本社は「東京市京橋加賀町二番地」に位置していて、「京城旭町二丁目」には『朝鮮公論』の「総支社」があったことが分かる。牧山が朝鮮を基盤として活動していた在朝鮮日本人であるにもかかわらず、何故『朝鮮公論』は朝鮮ではない東京で創刊されていたのか。その点について『朝鮮及満州』の釈尾は次のように論じている。

当時は寺内式武断政治の天下で極端な言論圧迫時代であった、既刊の新聞雑誌に対する干渉も可成乱暴であったが、政治を論議する新聞雑誌は絶対に許可しない方針を取って居た、此際牧山君が朝鮮公論の許可を得ると云ふ風に説き落としたが、不許可の不文律を押切つて許可を取った、牧山君の押と手腕と口説き上手な事に吾々の仲間が舌を巻いたものだ、牧山君が今日の地位を造り上げた要素も此天分を有して居るからであらうと敬伏して居る⁹⁵。

釈尾のいう通り、『朝鮮公論』が創刊された1913年には、朝鮮総督府によって厳しい言論弾圧が行われていた。民間ジャーナリズムの発行が許されなかったこの状況の中、牧山は「朝鮮総督府の民間紙発行禁止という施政方針から逃れるための便法」⁹⁶として、

⁹² 朝鮮公論社（編）『在朝鮮内地人紳士名鑑』（朝鮮公論社、1917年）、369～370頁。

⁹³ 同上。

⁹⁴ 「購読申込注意」（『朝鮮公論』1913年4月）、172頁。

⁹⁵ 釈尾東邦、「革新号に寄す」、37頁。

⁹⁶ ユン・ソヨン、「解題」、ix頁。

『朝鮮公論』の発行地を東京にしたのだと推測される⁹⁷。その過程で、牧山は大隈重信を始めとした、母校・早稲田大学の人脈も活用していたようで、『朝鮮公論』創刊号に掲載されていた「本社賛助員」の名簿には、大隈以外にも、「早稲田大学長・高田早苗」「早稲田大学教授・島村抱月」「早稲田大学教授・坪内雄三」など、早稲田大学出身者が多数含まれている（【資料1—4】）。

このような紆余曲折を経て創刊された雑誌『朝鮮公論』は、その壮大な社屋からも京城の話題を集めたという。当時の社屋の様子を、釈尾の回顧から覗いてみることにしたい。

同時に牧山君は今の南大門側に聳えて居る朝鮮新聞の敷地を買収した。今では坪何百圓と云ふのだが、当時は坪二十圓位であつた、此に今の朝鮮新聞社になつて居る高層な家を建てたものだ、今ではあの付近に大きな家が沢山建つたが、当時は牧山氏の建てた家が最も高層で且つ宏大なもので人の目を引いたものだ、その家の高塔に堂々と朝鮮公論と云ふ大きな看板を掲げたものだ、苟も京城に出入するものは何うしても此高塔を見ずに居れない、従つて朝鮮公論と云ふ文字は京城人初め京城に出入する人々の頭に何時とは無く深く印象づけられた、朝鮮公論と云ふ名は京城初め朝鮮全土に幾何もなくして響き渡つた、牧山君は家を建てそれが同時に雑誌の大きな広告となつた、従つて雑誌朝鮮公論は朝鮮で大きな存在となつて、牧山君のやり方は万事此調子である、後ち牧山君が朝鮮新聞を買収してその社長となり終に代議士となつたのも、タングステンと云ふ大きな天佑もあつたが、密陽の土地、朝鮮公論、さう云ふものが牧山君飛躍の出発点を成したものである、同時に牧山君が如何に金を有利に使用し又宣伝上手の天才人であるかと云ふことも想像出来る⁹⁸。

当時の京城において最も高い建物を社屋として建築して、そこに『朝鮮公論』の巨大看板を建てることで「朝鮮公論と云ふ文字は京城人初め京城に出入する人々の頭に何時とは無く深く印象づけられた」ということから、牧山の手腕と野望が明らかになってくるだろう。

ところで、ユン・ソヨン、は、『朝鮮公論』創刊号の「賛助員」の面々を「朝鮮統治に対する日本のインテリの批評を旨とし、総督府の植民政策を支援するという雑誌の建前をよく表わす人的構成」⁹⁹と論評している。そして、「『朝鮮及満州』が釈尾旭邦や菊池謙讓など、在野の知識人によって率いられて、中下層の在朝鮮日本人を代弁する論調であつたのに比べ、『朝鮮公論』は朝鮮植民政策において、上流階級のインテリを代弁する性格を帯びていた」¹⁰⁰と論じている。この指摘の通り、牧山の政治的野心によって誕生した『朝鮮公論』は、「公明の地位に立ち、直言直筆權威に阿ねらず、利禄に走らず、敢て誠意を披瀝し、主として朝鮮問題を提唱し、之れが主張の貫徹と実行とを中心の希

⁹⁷ 1919年、朝鮮総督府の新聞紙規則が改正されて言論規制が緩和されると、牧山は『朝鮮公論』の京城における発行許可を得て、1920年11月号からは京城で『朝鮮公論』を発行した。『朝鮮における出版物概要』にも、『朝鮮公論』の認可日は1920年10月8日とされている。（ユン・ソヨン「解題」参照）

⁹⁸ 釈尾東邦「革新号に寄す」（『朝鮮公論』1933年6月）、37頁。

⁹⁹ ユン・ソヨン、前掲論文、x vii頁。

¹⁰⁰ 同上。

望となし、目的となせり」¹⁰¹という趣旨で創刊されたものの、必然的に朝鮮総督府を中心とした日本の統治権力に迎合する傾向を見せていた。

『朝鮮公論』の紙面構成は時期によって変化するが、牧山社長時代の『朝鮮公論』紙面は創刊号の場合は約200頁の大冊であって、「公論」「雑報欄」「文芸雑事」「社会記事」に分けられていた。「公論」欄には、牧山社長の論説を始め、『朝鮮公論』の「賛助員」たちが主な筆陣として参与し、日本政界と朝鮮総督府の政策に関する論評を載せていた。「雑報欄」には、朝鮮の経済産業に関する記事が掲載された。「文芸雑事」には随筆、小説などの文芸物が、そして「社会記事」欄には花柳界の動向やスキャンダルなどが載せられた¹⁰²。

ところで、『朝鮮公論』の創刊号が発売されて最も大きな反響を呼んだのは、「社会記事」欄、特に「恋の統監府と総督府」¹⁰³であった。この記事は、朝鮮統監府・総督府の歴代官僚たちの花柳界スキャンダルを、伊藤博文と芸妓たちの写真まで載せて、20頁にわたって赤裸々に暴露したものであった。『朝鮮公論』創刊号を批評した朝鮮内外の言論は「雑報欄文芸欄亦見るべく社会記事中の恋の統監府及総督府大家の艶福を網羅せり」（『朝鮮時報』）、「卷末の『恋の統監府と総督府』は最も振へり確に呼び物たるべし」（『釜山新報』）、「雑俎、社会の二欄亦大に賑ひをれり殊に『恋の統監府と総督府』は愈々佳境に入れり、唯希くばモ少し社会欄を賑はすことに努めて欲しい」（『木浦新報』）など、政治雑誌として出発した『朝鮮公論』の政治記事以上に、社会文芸欄に注目していた¹⁰⁴。

創刊号に対する朝鮮内外の反応は、以降の『朝鮮公論』紙面構成にも影響を与えていた。話題になった「恋の統監府と総督府」が1913年8月号まで連載されるほか、社会文芸欄が雑誌全体を通して相当な比重を占めるようになった。『朝鮮及満州』の積尾は、『朝鮮公論』の紙面構成について、次のように論評している。

言論圧迫の激しい時代であつたから牧山君は政治問題には善い加減にお茶を濁して置いて、経済界とか一般社会相とか云ふ方面に辛辣な筆を揮ひ、又人物評論とか、艶種とか、花柳界の記事とか云ふ軟派の方面に重きを置いて進んで行つたから、余り当局から圧迫を受けずに、社会からは面白い読物として歓迎され朝鮮公論は発行忽々大に人気を呼んだ、此軟派記事の方面に大に活躍したのが、石森君であつた¹⁰⁵。

この文章を通して、『朝鮮公論』が「軟派」記事と呼ばれた社会文芸方面の記事に重きをおく雑誌としての戦略を駆使していたことが分かる。それは、積尾の指摘通りに総督府による厳しい検閲から逃れるための方策でもあり、『朝鮮及満州』の後を追う新生大衆雑誌として、より多くの読者を引くための差別化戦略でもあるだろう。ユン・ソヨンも「『朝鮮公論』は当初政治雑誌として出発していたが、日本人の大衆的好みを考慮

¹⁰¹ 「発刊の辞」（『朝鮮公論』1913年4月）

¹⁰² 『朝鮮公論』1913年4月号目次、ユン・ソヨン「解題」、x viii頁。

¹⁰³ 一記者「恋の統監府と総督府」（『朝鮮公論』1913年4月号）、127～147頁。

¹⁰⁴ 「東鼓西鼓——本紙に対する新聞紙評」（『朝鮮公論』1913年6月号）、129～132頁。

¹⁰⁵ 積尾東邦「革新号に寄す」（『朝鮮公論』1913年6月）、38頁。

した内容を構成して、大衆の耳目を引こうとした¹⁰⁶と評価している。『朝鮮公論』の読者投稿欄も、雑誌に関する感想のほか、文芸面においても活発に運営されていて、読者から募集した漢詩、和歌、俳句なども相当な紙面を費やして掲載していた。

『朝鮮公論』が目指していた雑誌としての性格は、朝鮮総督府の政策に対する論評と意見提示、朝鮮の経済産業方面の情報の提供以上に、中流階級以上の識者層の日本人の読み物となるのであった。この点においては、「朝鮮内での政策的恩恵からもっとも遠い所に位置する、在朝日本人の底辺を形造っていた層」を重要読者層としていて、総督府政策に批判的な態度を取っていた雑誌『朝鮮及満州』とは対照的な性格であったといえよう。植民地期朝鮮の代表的な在朝鮮日本人向けの月刊総合雑誌『朝鮮及満州』と『朝鮮公論』は、発行主の社会的位置や政治的見解によってその内容構成が大分違っていた。

したがって、二誌の読者層も差異を見せていた。1930年に朝鮮総督府警務局が発刊した『朝鮮における出版物概要』¹⁰⁷の「朝鮮内発行新聞紙頒布状勢一覧表」¹⁰⁸によると、『朝鮮公論』の「京畿〔引用者注一京城を含む朝鮮の首都圏〕」地域の読者数は内地人（在朝鮮日本人）345名、朝鮮人56名であり、朝鮮全域では在朝鮮日本人読者数が624名、朝鮮人読者が138名、朝鮮外（東京、京都、大阪、埼玉、愛知、岩手、安東）¹⁰⁹の読者数が1396名であって、合計読者数は2158名であった¹¹⁰。一方、『朝鮮及満州』の読者数は、「京畿」地域の読者数は内地人（在朝鮮日本人）384名、朝鮮人36名であり、朝鮮全域では在朝鮮日本人読者数が536名、朝鮮人読者が83名、朝鮮外（東京、京都、大阪、ハルビン、安東）の読者数が670名であって、合計読者数は1289名であった。

両誌の読者数と販売地域における差異は、1930年の時点における二誌のメディア的影響力を明確に見せてくれる。まず、この時点では読者数が『朝鮮及満州』の二倍に達するほど、『朝鮮公論』の方が『朝鮮及満州』より広く読まれていた大衆雑誌であったということが分かる。そして、『朝鮮公論』は朝鮮内よりも、「内地」日本で多く読まれていたことと、『朝鮮及満州』に比べて多数の朝鮮人読者を確保していたことが明らかになる。

この事実は、『朝鮮公論』と『朝鮮及満州』の論調や、各々ターゲットにしていた読者層の差異から来た結果であると考えられる。つまり、朝鮮人たちは「朝鮮内での政策的恩恵からもっとも遠い所に位置する、在朝日本人の底辺を形造っていた層」を重要読者層として、朝鮮人と在朝鮮日本人を「同列に扱う」総督府政策に批判的な態度を取っていた雑誌『朝鮮及満州』よりは、「内鮮融和」を掲げていた『朝鮮公論』を好んでいたことが窺われる。

¹⁰⁶ ユン・ソヨン、前掲論文、x viii頁。

¹⁰⁷ [復刻版] 鄭晉錫（編）『極秘朝鮮總督府言論彈壓資料叢書②』韓國教會史文獻研究院、2007年。

¹⁰⁸ 「朝鮮内発行新聞紙頒布状勢一覧表」（『朝鮮における出版物概要』朝鮮総督府警務局、1930年）、23頁。

¹⁰⁹ 「朝鮮内発行新聞紙鮮外頒布状勢一覧表（其ノ一）」（『朝鮮における出版物概要』朝鮮総督府警務局、1930年）、35頁。「朝鮮内発行新聞紙鮮外頒布状勢一覧表（其ノ二）」、38頁。「朝鮮内発行新聞紙鮮外頒布状勢一覧表（其ノ四）」、44頁。

¹¹⁰ ユン・ソヨンの「解題」では、「京畿」地域の読者数を「京城」の読者数に、「鮮外」読者数を「日本」読者数と誤記している。（『朝鮮及満州』の場合にも同じく誤記）「鮮外」の場合、ほぼ日本地域ではあるが、『朝鮮及満州』の場合には、ハルビンや安東地方でも販売されていたので、「日本」と限定するのは間違いである。

『朝鮮公論』は、1923年5月には「諺文朝鮮公論」の広告も掲載していることから見ると¹¹¹、在朝鮮日本人だけではなく朝鮮人読者の確保にも力を入れていた。そして、石森が朝鮮新聞社副社長になって退任すると、1933年6月に朝鮮人金思演（1896～1950）を第3代社長として任命していた。金思演社長時代になって発行された1933年6月「革新記念号」には、「本誌は従来にもすくなからぬ朝鮮人の読者を持つてはゐるが、今後は更に大多数の朝鮮人読者を獲得して見たい。そして、本誌を朝鮮における最高標準の内鮮人共有の内地文の雑誌たらしめたい」¹¹²と説明している、その読者層を在朝鮮日本人に限定していなかったことを明確にしている。朝鮮人側も「偽らざる半島の実状を内地方面に紹介し、多数人がより良き朝鮮の理解者と為り、同情者と為るに至るべきを信じて疑はざるものである」¹¹³と、朝鮮人社長の起用を通じた読者層の拡大を期待している。

一方、日本内地で多くの読者が確保できたのは、創刊号に対する日本言論の反応からみて、「文芸欄、社会欄亦殖民地独得の材料を以て満され興味津々たるものあり（『福岡日日新聞』）」¹¹⁴と評価されていた紙面構成の戦略が成功を収めていたと推測される。言い換えれば、『朝鮮及満州』が在朝鮮日本人を注力すべき読者層と想定していたというならば、『朝鮮公論』は在朝鮮日本人だけではなく、日本内地と朝鮮人までをもそのターゲットにしていたので、より大衆的で多様な方面の記事を、読み物として提供しようと企画していたのである。

そして、そのような『朝鮮公論』の性格を確固たるものにしたのが、釈尾が「軟派記事の方面に大に活躍した」と言及した「石森君」——すなわち、牧山の中央政界進出によって1921年8月から第2代社長として就任した『朝鮮公論』の編集長・石森久彌（以下「石森」）である。社会部敏腕記者出身の石森社長時代になると、『朝鮮公論』はその紙面構成において、明確に社会文芸面中心になっていくのである。

1891年5月25日宮城県で生れた石森は、1910年には仙台東北中学校を卒業して上京、明治大学商学科と外国語学校夜学部で学ぶ。そして、1913年朝鮮公論社に入社して、社会部長と経済部長、編輯長を経て、1921年8月には朝鮮公論社社長と、朝鮮新聞社理事を兼任するようになる¹¹⁵。石森は、京城放送局平議員を兼任しているほか、「半島柔道界の元老」でもあり、長唄、釣魚、演劇、養鶏、闘犬など、実に多様な趣味を持っている人

¹¹¹ 「諺文朝鮮公論予告」（『朝鮮公論』1923年5月）、19頁。

¹¹² 「編輯局より」（『朝鮮公論』1933年6月）、162頁。

¹¹³ 李範益「革新記念号に寄す」（『朝鮮公論』1933年6月）、30～31頁。

¹¹⁴ 「東鼓西鼓——本紙に対する新聞紙評」（『朝鮮公論』1913年6月号）、131頁。

¹¹⁵ 朝鮮新聞社（編）『朝鮮人事興信録』（朝鮮新聞社、1922年）、34頁。（〔復刻版〕芳賀登（他）編『日本人物情報大系』（皓星社、2001年）第73巻所収）

有馬純吉『昭和六年版朝鮮紳士録』（朝鮮紳士録発行会、1931年）、33～34頁。（〔復刻版〕芳賀登（他）編『日本人物情報大系』（皓星社、2001年）第73巻所収）

この本では、以下のように石森を説明している。「大正二年に渡鮮して朝鮮公論社に入り同十年編輯長に進む後更に朝鮮新聞社社会部長、経済部長を経て専務理事兼主筆に就任す同十四年牧山耕蔵より朝鮮公論社の譲渡を受け、独力経営に当り同十五年長谷川町に社屋を建築するに至れり、半島柔道界の元老として之が振興に盡す所多し「朝鮮統治の批判」「朝鮮統治の根本義」其の他の著あり朝日印刷社長京城放送局平議員、中央朝鮮協会平議員、講道館朝鮮支部平議員を兼ね長唄、柔道、釣魚、演劇、養鶏、闘犬其の他あらゆる趣味を有す此より先明治三十九年河北文壇に応募当選後河北新報詞友として認められ同四十三年萬朝報懸賞短篇小説に『春の男』入選大正四年萬朝報の朝鮮通信員たり目下外交時報其の他の詞友として東都文壇に健筆を揮ふ」

物であった¹¹⁶。第二章から詳しく論じることになるが、このような石森社長の多趣味は『朝鮮公論』の紙面にも反映されて、牧山社長時代の目次と比べて石森社長時代になると、目次の構成が大分変わって、文芸社会記事に値する「雑録」欄の比重が格段に高くなる¹¹⁷。

本論文の分析対象になる映画関連記事は、石森社長の時代からこの「雑録」欄に載せられるようになって、次第にその紙面を増やしていった。それは『朝鮮及満州』と明確に区別される『朝鮮公論』の特徴である。筆者は、両誌の創刊から廃刊にいたるまでの映画関連記事とシナリオなどの映画関連創作物を、【資料2—1】朝鮮及満州映画関連記事一覧と【資料2—2】朝鮮公論映画関連記事一覧の一覧表にまとめた。この一覧表を比較してみても、『朝鮮公論』、特に石森社長時代の『朝鮮公論』において、いかに映画関連記事が活発に載せられていたのかが明白に見えてくる。

雑誌『朝鮮及満州』と『朝鮮公論』に関する研究は、2007年『朝鮮及満州総目次人名索引』『朝鮮公論総目次人名索引』¹¹⁸の刊行を前後にしてなされ始めたといえる。とはいえ、主に日本文学研究者によって、両誌の文芸欄に掲載された文学作品に関する研究が散見できるのみで¹¹⁹、映画との関わりを論じた研究はない状況である。朝鮮映画史研究分野においても、関連記事が部分的に抜粋引用されることはあっても、雑誌自体と映画について本格的に論じた研究は皆無である。『朝鮮及満州総目次人名索引』『朝鮮公論総目次人名索引』にも、論説以外の読者投稿映画批評欄などの映画関連記事は、ほぼ省略されている。

そんな中、2013年に韓国・高麗大学日本学研究センターが『朝鮮公論』と『朝鮮及満

¹¹⁶ 有馬純吉『昭和六年版朝鮮紳士録』（朝鮮紳士録発行会、1931年）、33～34頁。

¹¹⁷ 牧山体制の最後の号である『朝鮮公論』の1921年7月号と、石森体制の1921年9月号の目次を比較すれば、その差異は一目瞭然である。

[1921年7月号目次]（【資料2—3】）

「社説」「説林」「説苑」「半島文芸欄」「創作」「公論文壇（読者投稿欄）」「芸妓の番付」

[1921年9月号目次]（【資料2—4】）

「言論」「説林」「雑録」「衛生」「説苑」「想華」「童話」「人物評論」「運動」「創作」「公論文壇（読者投稿欄）」「芸妓の番付」

上記の簡略な目次でみるように、1921年9月には従来の社会文芸記事が「雑録」「衛生」「想華」「童話」「人物評論」「運動」に細分化されて設けられている。

¹¹⁸ イムソンモ 任城模（編）『朝鮮及満州総目次人名索引』（語文学社、2007年）、韓日比較文化研究センター（編）『朝鮮公論総目次人名索引』（語文学社、2007年）。

¹¹⁹ 『朝鮮及満州』に関する主な研究は、ユン・ソヨン「日本語雑誌『朝鮮及満州』に現れた1910年代の京城」（『地方史と地方文化』第9巻第1号、2006年5月）、朴光賢「1910年代『朝鮮』（『朝鮮及満州』）の文芸欄と植民文壇の形成」（『比較文学』第25輯、2010年10月）、鄭炳浩「20世紀初日本の帝国主義と韓国内日本語文学の形成研究——雑誌『朝鮮』の文芸欄を中心に」（『日本語文学』第37輯、2008年6月）、キム・ヒョスン「韓国併合前後日本語雑誌の朝鮮文芸物研究——『朝鮮及満州』『朝鮮（満韓）之実業』『朝鮮公論』を中心に」（『翰林日本學』第22輯、2013年5月）。

『朝鮮公論』に関する主な研究は、ソン・ミジョン『雑誌『朝鮮公論』における文学テキストに関する研究——在朝鮮日本人及び朝鮮人作家の日本語小説を中心に』（国民大学大学院博士論文、2008年提出）、金青均「日本語雑誌『朝鮮公論』（1913～1920）のエッセイと韓国認識」（『翰林日本學』第18輯、2011年5月）、中村静代「在朝日本人雑誌『朝鮮公論』における〈怪談〉の研究——閔妃の怪談「石獅子の怪」を中心として」（『日本学報』第96輯、2013年8月）。

州』の映画関連記事をまとめて、韓国語訳資料集『日本語雑誌で見る植民地映画』（全三巻）¹²⁰を刊行した。2011年既刊の『韓半島・満州日本語文献目次集』『韓半島・満州日本語文献目録集』¹²¹に基づいて編集・翻訳された¹²²この資料集は、朝鮮映画史研究者にとって重要な資料であるといえる。しかし、この資料集には漏れている記事も多く、誤訳、人名と日付の誤植も頻出しているほか、シナリオ、映画小説などの創作物は、紙面が限られているせいかすべて省かれている。

本論文の第二章からは、以上のような先行研究成果を踏まえて、漏れている記事をすべて網羅した、筆者による映画関連記事一覧表（【資料2—1】朝鮮及満州映画関連記事一覧、【資料2—2】朝鮮公論映画関連記事一覧）に基づいて、雑誌『朝鮮公論』を『朝鮮及満州』と対比しながら、そこから発信されていた在朝鮮日本人の映画言説をまとめてみることにする。具体的には、二つの雑誌に反映されている朝鮮映画界の生々しい様子、つまり、朝鮮総督府を中心とした支配勢力ではない、朝鮮に居住していた一般大衆による「声」——映画館設備への要求や、朝鮮映画界の観客が好んでいた映画ジャンル、植民地映画政策を見る在朝鮮日本人の視線など——を聞き取ることによって、在朝鮮日本人が見ていた植民地期の朝鮮映画界の様子と、京城を中心に起こっていた複雑な日韓映画人の交流の様子を総体的に捉えたい。それを通して、生きられた空間としての植民地期の「京城」が、現在のソウルと韓国映画史において持つ意味をもう一度考え直したいのである。

第二章 雑誌『朝鮮公論』を通してみる朝鮮映画界（1913～1942）

本章では、雑誌『朝鮮公論』の映画関連記事を主な分析対象とし、雑誌『朝鮮及満州』の映画関連記事と照らし合わせながら検討する。特に本章では、在朝鮮日本人の映画製作・興行の側面だけではなく、いままであまり注目されてこなかった在朝鮮日本人が享受していた映画文化に焦点を合わせる。それによって、在朝鮮日本人の映画文化の形成に、雑誌『朝鮮公論』が果たした役割は何だったのかを重点的に探求したい。その際に、在朝鮮日本人を対象にしていた上記二誌の記事以外にも、同時代の日韓メディアの記事を適宜引用しながら考察する。なお、本章における時期区分は、『朝鮮公論』の社長が変わって誌面構成や編集方針が明確に変化した時点を基準として区切っていることを予め断っておく。

¹²⁰ 鄭炳浩（他）（訳）『日本語雑誌で見る植民地映画』（全3巻、図書出版ムン、2013年）

¹²¹ 高麗大学日本研究センター（編）『韓半島・満州日本語文献目次集』（全27冊、図書出版ムン、2011年）、『韓半島・満州日本語文献目録集』（全13巻、図書出版ムン、2011年）。

¹²² 「序文」（『日本語雑誌で見る植民地映画①』図書出版ムン、2013年）、8頁。

第一節 新しい娯楽としての活動写真と「活弁」（1913～1920）

（一）映画常設館の登場と民族的分離

雑誌『朝鮮公論』に初めて映画（この時点では「活動写真」）関連記事が載せられるようになったのは、雑誌創刊からおおよそ8ヵ月後となる、1913年12月号である。その記事は、「奇しき運命の七村郁子——数奇を極むる彼女の半生」¹²³（【資料2—5】）と「京城活弁の裏表」¹²⁴（【資料2—6】）である。

まず「一記者」による「奇しき運命の七村郁子——数奇を極むる彼女の半生」は、京城の劇場「寿座」で活動していた「七村郁子」という「女弁士」の波乱万丈な半生を描いている。この記事によると、女優志望であった七村郁子は、浅草の活動写真小屋で女弁士としての仕事を始めた。そして、満韓地方を転々とした後、1912年4月頃には京城に来て、寿座で「活弁の新らしき女」と呼ばれるほどの高い人気を博した。だが、彼女は自ら組織した活動写真映写隊の興行失敗で莫大な借金を負って、結局朝鮮の南部地方・コンジュ公州のとある料理店の酌婦になってしまった。

陳腐なゴシップ記事ではあるが、この記事は京城に「映画常設館」ができる前の活動写真興行の様子を詳細に伝えてくれる。記事に登場する「寿座」とは、当時京城の日本人町「寿町」にあった在朝鮮日本人を対象とした劇場である¹²⁵。1900年代初頭から1910年代にかけて、京城には約20箇所の演芸興行専用劇場が設置されていた¹²⁶。その内、朝鮮人が経営していた「協律社（1902年開館）」、「光武台（1907年開館）」、「団成社（1907年開館）」、「演興社（1907年開館）」、「圓覚社（1908年開館）」、「長安社（1908年開館）」の6館を除く全てが、在朝鮮日本人経営の劇場であった¹²⁷。在朝鮮日本人経営の劇場は概ね、日本人が多く居住する京城の「南村」¹²⁸地域を中心に建てられていた。一方で、前述した6館の朝鮮人経営の劇場は、朝鮮人が主に居住している京城の「北村」¹²⁹地域に集っていた。すなわち、日韓両民族の居住地域を中心に演芸興行劇場

¹²³ 一記者「奇しき運命の七村郁子——数奇を極むる彼女の半生」（『朝鮮公論』1913年12月）、97～101頁。

¹²⁴ 胡蝶「京城活弁の裏表」（『朝鮮公論』1913年12月）、102～103頁。

¹²⁵ ハンサンオン韓相言「1910年代京城の日本人映画人研究」（『映画研究』40号、2009年）、243頁。

¹²⁶ 韓相言「無声映画時期京城の映画館に関する研究」（『2010年韓国映画学会ユネスコ世界文化芸術教育大会』発表資料、2010年）、61頁。ホンソンヨン洪善英「在京城日本人の劇場と文化政治」パクグァンヒョン朴光賢・シンスンモ辛承模（編）『越境の記録——在朝鮮日本人の言語・文化・記憶とアイデンティティの分化』（語文学社、2013年）所収、376頁。

¹²⁷ 洪善英、前掲論文、376頁。

¹²⁸ 現ソウル市の明洞～南大門～龍山付近に該当する京城の南部地域（ソウルを中心部を流れる「清溪川」の南側）。植民地期京城の日本人居住地域は、朝鮮統監府・総督府が位置していた南山「倭城臺」を中心に形成されていて、「本町（現ソウル市の忠武路一帯）」、「明治町（現ソウル市中区明洞一帯）」、「黄金町（現ソウル市庁が位置した乙支路付近）」、「永楽町（現ソウル市中区乙支路～忠武路付近）」という日本式地名で呼ばれていた。

¹²⁹ 現ソウル市鐘路区に該当する、京城の北部地域（「清溪川」の北側）。昔から朝鮮の王族・官僚が多数居住していた地域であったが、植民地期には朝鮮人居住地域として日本人居住地域である「南村」と区別された。

が出現していたので、自然に劇場街も民族別に分けられて形成されるようになったのである。

同時代の日本映画雑誌『活動写真界』の第14号に載せられた「満韓印象記」¹³⁰は、1910年8月の韓国併合直前の京城における劇場の民族的分離の一端を窺える記事である。この記事は、日本（＝「内地」）に居住していた日本人による満韓地方旅行記であるが、その中で「京城の二——恐ろしき団成社、八月十六日」という副題を付して、筆者は朝鮮人劇場街の朝鮮人専用劇場「団成社」を探訪した「冒険談」を、次のように記録している。

現王城から有名な鐘路に出る角に日本京都横田商会の活動写真が一寸見えた。昨夜からお馴染の浴衣で車を飛ばして広い広い朝鮮許りの鐘路に来る段々目的物に近づくに随ってイルミネーションが他の屋根を圧して高く光る。漸く車が止ると忽ち周囲は白衣の朝鮮人が幾重にも取巻いて僕と車夫とを見つめて居る。〔中略〕

暗い道の奥の電燈に輝いた切符売場には列をなして大勢の人が集つて居るが日本人らしい影が一向に見えない、と車夫は汗を拭きながら「遅くなったらお気を注げにならないと此辺は日本人が居ない処ですから何かあるか分かりません。其に彼の事から此辺の奴は大変気が荒れて居ますから…最も昼間なら何事ありませんが…遅くなりますと危険です」と親切に話して呉れる。

見上げると団成社と云ふ文字が如何にも朝鮮人許りの団結を意味して見える。貴様なんか早く帰らんと酷い目に合ふぞ、とも見える僕の頭の中にはトツサの間に昔から単身暴徒の中に飛び込んで身命を棄てた沢山の人の身の上が雲の様に群がつて来る。有体に云へば僕も木村長門守の子孫でない限り少し薄気味わるく感じだした、と云つて引き換へしたくもないので結局車夫と二人して入る事にした。案の定、中は朝鮮人許りで僕等二人を珍らしがつて（？）皆が見る。弁士まで見る。嘘か真か知らないが車夫が如何も此処は形勢不穩の様だから出ませうと切りに諫める。夫ぢやと云つて表に置いた車で此の恐ろしい鐘路の暗い細道を飛ぶ様に逃げ出した。ヨボ君〔引用者注：植民地期に「朝鮮人」を軽蔑して指す差別語〕が一度衝突したきりで何事もなかつた。

帰りは永楽町通りの高等演芸館に行く。やつぱり此方が心持がよい¹³¹。

1910年8月の韓国併合の前、朝鮮王朝の首都・韓城（併合以降「京城」）に移住してきた日本人は「南村」を中心とした日本人居留地に居住していた。居留地は韓国併合以降である1914年に廃止されるようになるが、在朝鮮日本人はそのまま「南村」を中心に日本人町を形成していく。この記事の筆者が探訪した「団成社」とは、京城の朝鮮人居住地域・北村の繁華街「鐘路」^{チョンロ}に1907年開館された、朝鮮人専用劇場である。そして、筆者が「心地がよい」と述懐している「（京城）高等演芸館」は、1910年2月に開館した京城最初の映画常設館であって、日本人居住地域・南村（永楽町）に位置していた。もちろん、この記事は旅行者の視線で書かれただけに、朝鮮という外国の物珍しさを強調す

¹³⁰ S. I. 生「満韓印象記」（『活動写真界』第14号、1910年11月）5～6頁。

¹³¹ 同上。

るための誇張があることは否めない。だが、この記事を通して分かるのは、1910年の時点には京城における日本人居住地域と朝鮮人居住地域の区分が確実に存在していて、両民族の間に相互領域の境界を越える行為はあまりなされていなかったことである。

ところで、上記のように、京城の劇場興行街が民族別に二分されていた時期に、朝鮮人専用劇場である団成社で「日本京都横田商会の活動写真」が上映されていた所以は何か。1910年2月に在朝鮮日本人・金原金蔵によって京城最初の映画常設館「京城高等演芸館」が登場するまで、朝鮮における活動写真は、各劇場の興行物として非定期的に上映されていた見世物に過ぎなかった。この時期の劇場とは、「活動写真だけではなく、演劇、伝統演芸などが公演される複合文化空間」¹³²であったのである。そのため、映画常設館で活動写真を年中観覧できるようになる前の朝鮮における活動写真の興行形態は、映画上映設備を整えた劇場がフィルムを輸入して映写するか、あるいは「奇しき運命の七村郁子——数奇を極むる彼女の半生」で見るように、楽隊や弁士で構成された「活動写真巡回映写隊」が、各地方の劇場設備を借りて興行するかであった¹³³。記事で言及している「日本京都横田商会」は、同時代朝鮮の新聞記事によれば、1908年頃から朝鮮での活動写真巡業を始めていて¹³⁴、京城の日本人居留地であった「泥岬」に出張所を設置していた¹³⁵。このように、「満韓印象記」がよく見せてくれる、京城に映画常設館ができる前の活動写真興行の様子と、民族的に分離され形成されていた京城の劇場興行街の在り方を、『朝鮮公論』最初の映画関連記事「奇しき運命の七村郁子——数奇を極むる彼女の半生」でも垣間見ることができるのである。

一方、同じく『朝鮮公論』の1913年12月号に掲載された「胡蝶」こと『朝鮮公論』の第2代社長・石森久彌（以下「石森」）による「京城活弁の裏表」【資料2—6】は、映画常設館が次々と出来始めた後の京城映画興行界を垣間見られる記事である¹³⁶。この記事は冒頭で、日本と同じく京城においても、1913年当時最も流行っている興行物は、他ならぬ「活動写真」であることを次のように伝えている¹³⁷。

東京だつてそうぢやないか、ボルクマンを演る「人形の家」を試る。「故郷」をやる。エルハルトの若若しい科白をして、恋人と駆け落ちをして見せたり、マグダが帰らねばよかつたなどとやらかして、如何程新らしい試みを見せようとしても矢張り流行としてはプカプカドン「今回映写致しまするは……」の活動写真が第一だ¹³⁸。

この記事から、1910年2月に京城最初の映画常設館「京城高等演芸館」が開館されると、活動写真が京城において最も高い人気を誇る大衆娯楽として浮上してきたことが分かる。石森は、当時京城の「三大活動常設館」として「黄金館」「大正館」「第二大正館」を

チョンジョンファ

¹³² 鄭 琮 樺『韓国映画史』（韓国映像資料院、2008年）、21頁。

¹³³ 韓相言『活動写真時期の朝鮮映画産業研究』（漢陽大学大学院博士論文、2010年提出）、57頁。

¹³⁴ 『皇城新聞』（1908年3月28日）、2面。韓相言の前掲論文、62～63頁。

¹³⁵ 韓相言、前掲博士論文、63頁。

¹³⁶ 石森久彌は「胡蝶」のほかにも「胡蝶子」「胡蝶生」などの筆名も併せて使っていて、1913年4月『朝鮮公論』の創刊当時から社会部誌面を担当していた。

¹³⁷ 胡蝶「京城活弁の裏表」（『朝鮮公論』1913年12月）、102～103頁。

¹³⁸ 同上記事、102頁。

あげ、そこで働いている「活弁（活動弁士）」について詳細に紹介している。記事によると、1913年12月現在京城では、黄金館に4人、大正館に3人、第二大正館に4人で、都合11人の日本人弁士が活躍していた¹³⁹。続けてこの記事は、各弁士の年齢、月給、前歴を掲載し、その中でも人気弁士である黄金館の「湯本狂波」と大正館の「藤本龍光」は顔写真も載せている。「早稲田実業学校三年までやった」という元学生の湯本狂波以外には、元役者の弁士が多かった。そして、弁士の月給は人気弁士の場合には月40圓^{ウォン}から最低10圓まで様々であって、経歴や人気度によって給料差があったことも分かる¹⁴⁰。

前述したように、1910年代前後に開館した京城の演芸興行劇場は、すでに民族別に分けられて各民族の居住地域を中心に開設されていた。そして、その後を継いで登場した映画常設館も、映画を説明する「弁士」の使用言語によって朝鮮人常設館と日本人常設館に分けられていた¹⁴¹。1913年12月の時点では、京城の朝鮮人側居住地域・北村には朝鮮人専用映画常設館「優美館（1912年開館）」があり、日本人居住地域・南村には、日本人専用映画常設館「第二大正館」（1910年開館した「京城高等演芸館」を1913年に大正館主・新田耕一が買収して再開館）、「大正館（1912年開館）」、「黄金館（1913年開館）」があった。そして時間が経つにつれ、次々とその周辺に数多くの映画常設館が立てられた¹⁴²。

ところが、『朝鮮公論』の記事「京城活弁の裏表」は「朝鮮弁士の部」として、黄金館と第二大正館で働いていた朝鮮人弁士二人（^{クォンボンイン}権奉仁と^{キムドクキョン}金徳経）も併せて紹介している。彼らの給料は各々月給18圓と23圓であり、日本人弁士よりは少ない給料をもらっていた。1913年末の時点では、黄金館と第二大正館は日本人専用映画常設館であったにもかかわらず、朝鮮人弁士を雇っていたことは、注目すべき点である。記事に登場した黄金館と第二大正館の朝鮮人弁士が、日本語と朝鮮語のうち、どの言語で活動写真の解説をしていたのかについては明記されていない。しかし、1910年8月時点の京城高等演芸館（日本人居住地域・南村に位置）での弁士説明の様子を伝えてくれる『活動写真界』の記事「満韓印象記」を通して、同時代の京城映画常設館における二ヶ国語を用いた興行形態が推測できる。

間もなく鈴が鳴る。サツクコートの弁士君が右の幕を開けて出て来て扇子片手に妙なスタイルで説明をする日本と大して違はない。幕の内に入って仕舞ったから映し出すのだらうと思つて居ると、今度は左の幕の方から麻の衣服を着た五分刈頭に八字髯のヨボ君が朝鮮の人民独特の小股で前弁士に比して聊か遜色あるスタイルを以て出て来てプラットホームの真中で留る。段々善く見ると、之は朝鮮側の為めの弁士丈に左の手を腰にあて少しそり身になつて右の扇子を持つて手を打ち振り打ち振り弁じたて

¹³⁹ 同上。

¹⁴⁰ 『朝鮮及満州』の1919年2月号の記事「活弁生活の裏面」も、当時弁士の月給は「一等弁士が三十五圓から四十圓が最高で二流どこが二十圓から三十圓、三流はそれ以下で下宿屋の支払も出来ない」と云ふ惨な待遇である」と明かしている（『朝鮮及満州』1919年2月、67頁）。

¹⁴¹ 韓相言、前掲博士論文、66頁。

¹⁴² 植民地期の京城に存在した映画常設館とその興行の詳細については、韓相言の前掲博士論文と、笹川慶子の「京城における帝国キネマ演芸の興亡——朝鮮映画産業と帝国日本の映画興行」（『大阪都市遺産研究』第3号、2013年3月）を参照されたい。

る。言葉に截れ目のない韓語をしかも九天直下の勢でやられるのだから二三日前から覚えだした僕等には頭から解らぬ。只解つたのは常に日本語よりも長い時間を費して居た事位だった¹⁴³。

この記事から、京城の日本人町の映画常設館は、1910年代前半までは日本人観客だけではなく、朝鮮人観客までも興行のターゲットとして視野に入れていたことが分かる。言い換えれば、両民族の居住地域ごとに分ける形で映画常設館が出来始めていたにもかかわらず、この時期には観客の民族的区分が必ずしも厳格に守られていたわけではなかったということである。映画研究者イ・スンジン^{イ・スンジン}は、京城高等演芸館の二ヶ国語による映画上映形態は、当時京城の活動写真興行市場がまだ十分に成長していなかったためであると論じている。つまり、観客確保のために、在朝鮮日本人と朝鮮人の観客両方にアピールするよう、映画館主たちが一時的に選択した経営方針であったということである¹⁴⁴。とはいえ、この記事によれば、その経営方針は京城高等演芸館が「第二大正館」に改称された後にも、しばらく続いていたのである。第二大正館の場合、1914年からは1915年まで一時的に朝鮮人専用映画常設館になっていた¹⁴⁵ので、前掲引用の記事でみるように、1913年末の時点にはすでに朝鮮人弁士を雇用していたと推定される¹⁴⁵。

このような京城の映画常設館の開館初期における民族的境界の曖昧さは、朝鮮総督府の朝鮮語機関紙『毎日申報』の1916年2月5日の記事「正初と見世物」からも確認できる。この記事によると、黄金館は「内地人専門の活動写真館であるが、特に旧正月に朝鮮人を引く方策」として、当時の人気朝鮮人弁士・徐相昊^{ソサンホ}を招聘して、昼間に限って朝鮮人観客向けの活動写真を上映していた¹⁴⁶。この事実は、京城映画興行街の民族的区分の出発は、朝鮮総督府の介入なしに、民間の在朝鮮日本人劇場主の経営戦略の一つとして、その都度変更されていたことを示している。つまり、映画常設館の位置も、各々がターゲットとしている観客にとって便利な場所に決められたので、「自生的に」民族別に分けられて形成されるようになったのである。

ところで、映画研究者韓相言は、この時期の京城高等演芸館の弁士による二ヶ国語の映画説明は、あくまでも映画上映の前に内容を簡略に説明する「前説」であったからこそ可能であったと指摘している¹⁴⁷。それゆえに、弁士の説明方式が「前説」ではなく、映画上映中同時に俳優の科白を説明する「中説」中心になると、二ヶ国語による映画説明は不可能になって、必然的に弁士の使用言語によって映画常設館が区分されるようになったと論じている¹⁴⁸。

¹⁴³ 「満韓印象記」、5頁。

¹⁴⁴ イ・スンジン『朝鮮人劇場団成社 1907～1939』（韓国映像資料院、2011年）、40～41頁。

¹⁴⁵ 記事で紹介された第二大正館の朝鮮人弁士・金徳経^{キムドクキョン}（1891年？～没年未詳）は、この時期に朝鮮総督府の機関紙である朝鮮語新聞『毎日申報』1914年6月9日の「藝壇一百人」欄でも「将来が有望であり、朝鮮弁士界で右に出るものがない」¹⁴⁵と紹介されていた。実際に金徳経は、後に朝鮮人に愛される人気弁士になって一世を風靡し、1924年12月発足した「朝鮮俳優学校」の設立に関わるなど、朝鮮映画界の重要人物となっていた。

¹⁴⁶ 「正初と見世物」（『毎日申報』1916年2月5日）、3面。

¹⁴⁷ 韓相言「1910年代朝鮮の弁士システム導入とその特徴に関する研究」（『映画研究』44号、2010年）、383～384頁。

¹⁴⁸ 同上。

韓相言の論ずる通り、説明弁士が活動写真の興行において最も重要な役割を占めるようになると、弁士の使用言語によって常設館の民族的分離は固定的なものになっていく。その変化の様子は、朝鮮語新聞『毎日申報』をみても明らかである。『毎日申報』は、1913年までは「演劇と生活」という劇場興行物紹介欄を設けていたが、1914年1月1日から「演劇と活動」へとコーナー名を変更して、主に演劇と活動写真の広告を載せていた。「演劇と活動」欄は、朝鮮人読者を対象とする朝鮮語新聞であるにもかかわらず最初の時点では、団成社、長安社などの朝鮮人専用常設館の演目とともに、黄金館、大正館、第二大正館の上映プログラムも簡単に紹介していた。それが1920年代になると、朝鮮人専用劇場の広告だけを載せるようになる。1920年代の京城における朝鮮人専用映画常設館と日本人映画常設館の観客は、「弁士の使用言語によって」完全に民族的に分けられるようになったのである。

(二) 京城映画興行界における「活弁」

『朝鮮公論』に登場した映画関連の最初の二つの記事がすべて「活弁」に関する内容、しかも彼らが解説した映画情報ではなく、活弁の収入や個人情報、そして彼らをめぐる艶聞であったことは、当時の朝鮮における活動写真弁士の人気と、彼らに対する大衆の関心の高さを代弁する。実際に『朝鮮公論』に載せられた映画関連記事は、「京城活弁の裏表」以降にも1920年代にいたるまで、殆んど弁士に関する記事が中心をなしている¹⁴⁹。そして、その一連の記事は、映画メディアに対する関心よりは、「活弁」という存在に焦点を当てていたといえる。

このような「活弁」に対する大衆の高い関心は、何に起因していたのか。その原因を探るために、まずここでは『朝鮮及満州』の1916年2月号の記事「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」を覗いてみることにする。この記事は、1916年の時点では、日本人専用映画常設館が多数建てられていた「桜井町」界隈（現ソウル市中区仁岷洞）が通称「活動小路」と呼ばれていたことに言及したうえで¹⁵⁰、当時の京城映画興行界の様子を次のように伝えている。

一昨年（1914年）の暮（12月）から去年（1915年）の夏（7月）頃にかけて、京城に於ける興行界のすべてを風靡し盡くさんばかりの勢ひを示した活動写真は共進会前後から〔引用者注：「朝鮮物産共進会」は1915年9月11日から10月30日まで、朝鮮総督府の主催で開かれた博覧会である〕今年にかけて多少下火になつて来た模様が見えるけれどもそれでも他の興行に比較すれば格段の差があると謂はねばなるまい。京城の活動写真館と云へば現在大正館、黄金館、有楽館、寿座、優美館の外に龍山には黄金館の分館とも見るべき龍江館〔引用者注：「龍光館」の誤記と考えられる。龍光館は1915年9月開館〕といふがあり是等を指を折て数へて見ると実に六の常設館ある。此の内、純朝鮮人向きの優美館を除いて内地人専門の常設館が五館からある、京龍〔引用者注：「龍光」の誤記と考えられる〕を合して漸く内地人人口七萬に過ぎない此の地に常設館五館の存在は少し多くは

¹⁴⁹ 【資料2—2】参照。

¹⁵⁰ 江戸ッ子「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」（『朝鮮及満州』1916年2月）、122頁。

あるまいか、假りに師団の設置を見越し「従来の発展を期待し」なんとかと大きく出たところで現在の状態で各館とも算盤が持てるであらうか、これは頗る疑問である¹⁵¹。

この記事は、1916年時点の京城映画興行界が直面していた問題点を頭にしている。1910年2月、京城最初の映画常設館である京城高等演芸館の開館以来、京城には主に日本人居住地域である南村を中心に、次々と映画常設館が開館されていた。この時期に、主に日本人専用映画常設館だけ建てられた理由としては、まず併合以降植民地支配下の朝鮮人には、映画興行業に必要な莫大な資本を投入する余裕がなかったという点あげられる¹⁵²。1910年の韓国併合を前後にして、日本から渡ってきた在朝鮮日本人たちが日本政府の政策的支援のおかげで、朝鮮の金融機関と商権を掌握するようになったのである。

そしてもう一つは、朝鮮総督府が1910年12月に制定した「会社令」（【資料2—7】）によって、朝鮮人の経済活動自体が制限されていたためであった。会社令とは、朝鮮における民間投資の抑制を目的として制定された法令であり¹⁵³、朝鮮で会社を設立する場合には、必ず朝鮮総督府の許可が必要であった。映画研究者笹川慶子は、この会社令が朝鮮映画界に与えた影響について次のように論じている。

京城の映画館開場ラッシュはこの法令が制定されたのちに起こっている。そのため京城の映画館の経営はほとんど例外なしに、南村も北村も、日本人が掌握することになる。つまり日本人は朝鮮総督府が制定した法の恩恵を受けて、京城の映画興行を独占していったのである。その意味で、この時期の京城の映画館は、まさに帝国日本の植民地支配が生み出した産物だったといえよう¹⁵⁴。〔傍点は原文のまま〕

すなわち、朝鮮総督府によって公布された会社令の主な目的は、朝鮮人による民間経済活動を抑止することにあつたので、朝鮮人に比べて相対的に資本的・法律的に有利な立場にあつた在朝鮮日本人たちが、京城の映画興行界を掌握することができたという指摘である。この論が指摘する通り、1900年代初頭から京城に存在していた朝鮮人経営の劇場は、1910年代になると団成社と光武台を除いてはほぼ閉館するようになる¹⁵⁵。

ところが、『朝鮮及満州』の記事「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」からは、この法令が在朝鮮日本人に、必ずしも有利に適用されていたわけではなかったことが分かる。次のくだりがそれである。

尤も此の中で有楽館、寿座の二館は月の内活動の興行を二週間しか許されてゐない、然かしそれも最初は両館の経営者共大正館、黄金館と同様、年中打通しの興行にした

¹⁵¹ 同上記事、122～123頁。

¹⁵² 韓相言、前掲博士論文、76頁。

¹⁵³ 笹川、前掲論文、24頁。

¹⁵⁴ 同上。

¹⁵⁵ 韓相言、前掲博士論文、79頁。しかし、この二つの劇場は朝鮮人経営であつたとはいえ、劇場の所有主は在朝鮮日本人田村義次郎であつた。映画研究者イ・スンジン（イ・スンジン）は、植民地期京城の北村に位置していた朝鮮人専用映画常設館が、所有主が在朝鮮日本人であっても、朝鮮人経営者によって運営されていたのは一般的な現象であつたと指摘している（イ・スンジンの前掲書、30頁）。なお、1917年田村に買収されて、1918年に活動写真常設館として再開館した団成社についてはイ・スンジンの前掲書を参照されたい。

かつたのである、ところが寿座の方は従前の体裁を一変して活動興行専門にするに当り改築丈は出来たが打通し興行は罷りならぬと総監部で許可にならず、有楽館では寿座の前例もあり旁旁以て一筋縄では行かぬと苦肉の策を廻らした末が今は無くなつたが元東拓〔引用者注：1908年設立された日本の国策会社「東洋拓殖株式会社」。京城の南村黄金町二丁目に位置していた〕の隣りにあつた世界館の権利を五千圓近くの金で買ひ占め、之れならば文句はあるまい、打通し興行の認可は一も二もなく下るだらうと思つてやつて見ると意外も意外！当事と何やらで見事に外れ、その近所、高木徳彌、三越呉服店、百三十銀行、塚谷雑貨店などから此の人家揃比の場所で唯さへ危険な活動写真などを打通しなどで遣られて堪まるものか、それとも強て遣らうといふのなら当方にも考へがあるなど、厳しい抗議を持ち込まれて、初めの目算はガラリと外れ、五千圓で買った世界館の権利も殆んど無用になつた様なもの、之れを手離せば月二週間の興行も出来ないといふ始末とはなつたのである¹⁵⁶。

この部分を通して分かる事実は二つである。一つは、既存の日本人専用映画常設館である黄金館、大正館に比べて、一步遅く京城映画興行界に飛び込んだ有楽館と寿座は、「月に二週間しか」映画上映ができなくなっていて、朝鮮総督府から年中無休映画上映の許可を得られなかったということである。言い換えれば、実質的には「映画常設館」としての許可を得てなかったともいえよう。記事に不可の理由は明示されていないが、1913年以降朝鮮総督府は公安と衛生を理由として、京城における活動写真常設館の新設許可を出さなかつた¹⁵⁷。この記事は、少なくとも会社令施行以降朝鮮で会社を設立するのは、朝鮮人はもちろん、「法の恩恵を受けて」いた在朝鮮日本人にすら容易ではなかつたということを裏付ける。

もう一つは、両館の開館を前にして、映画常設館敷地周辺の在朝鮮日本人商人から激しい反対があつたという点である。有楽館は京城南村の本町（現ソウル市忠武路付近）、寿座は寿町（現ソウル市中区鑄字洞）に位置していたが、既に存在していた映画常設館である大正館（桜井町）、黄金館（黄金町）があつた「桜井町」界限（現ソウル市中区仁峴洞）、通称「活動小路」とは少し離れている位置にあつた¹⁵⁸。そのため、近所の商人からの「此の人家揃比の場所で唯さへ危険な活動写真などを打通しなどで遣られて堪まるものか、それとも強て遣らうといふのなら当方にも考へがあるなど、厳しい抗議」に打つかつていたのである。これは、同時代の一般大衆の映画に対する否定的な認識を窺わせる一例であり、「公安と衛生」を理由に在朝鮮日本人経営の活動写真館新設の許可を出してなかつた朝鮮総督府が念頭においたのは、このような反対意見でもあつたらうと推測される。

記事「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」は、そのタイトル通りに新しく開館した二つの映画常設館の経営難について伝えているが、それは結局、京城の映画興行界全般に関わる問題でもあつた。韓国併合以降の朝鮮総督府は、植民地朝鮮全般を効果的に掌握するための強力な法律を次々と制定するが、その法律は

¹⁵⁶ 「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」、123頁。

¹⁵⁷ 韓相言、前掲博士論文、79頁。

¹⁵⁸ 1910年代京城の南村における日本人専用映画常設館街の形成過程の詳細については、韓相言の論考「1910年代京城の劇場と劇場文化に関する研究」（『映画研究』53号、2012年）を参照されたい。

必ずしも在朝鮮日本人を保護する法的装置ではなかった。もちろん、経済活動自体が不可能になった朝鮮人と同じ立場ではなかったが、民間の在朝鮮日本人も朝鮮総督府の規制から完全に自由ではなかったのである。しかも、朝鮮総督府の統制は、時には在朝鮮日本人の経済活動を阻害することもあった。「殊に昨今の様に男女席を区別するの、学生生徒には活動写真は観せてはならぬなどといふ事になつてくると、経営者は益々苦しい立場に陥る」¹⁵⁹という指摘は、朝鮮総督府の活動写真興行取締りに、決して好意的にはなれなかった在朝鮮日本人興行者たちの複雑な心境を代弁してくれるものともいえよう。

このような状況の中、さらに悪いことに、1916年頃には朝鮮における活動写真ブームが一時的に静まっていた。その結果、在朝鮮日本人の映画街「活動小路」は常設館興行の激戦地となって、各々の映画常設館は観客確保のために頭を抱えていたと推察される。だが、各館の経営不振は、当時京城の在朝鮮日本人の人口に比べて映画常設館が多かったためではなかった。「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」は、その理由について次のような意見を出している。

〔前略〕常設館の増設に対して市民の活動熱は凶らずも逆転を始めたので、蓋を開けたら、連日満員の様な望みを抱いてみた当業者の期待は全く外れて、興行すればする程経営に困難を感じる様になつたのであつた。それは何故かといふに有楽館にしても寿座にしても大正館と同じく日活と結んで同社の写真ばかり引いてみながら此の三者は敢へて提携しようとするでもなく、連絡を取るといふのでもないから写真は殆んど同じ畑のものばかり煩さく繰り返し／＼映写される。その上同じ会社の写真で競争しようとするから金ばかり多く出て観客の方には決してこれぞといふ刺戟を与へない、その上たとへ二週間より出来ない興行でも館として無くてはならぬ楽隊、弁士、札売人といふものには、相当の報酬を給与して繋いで置かねばならぬ。然かもそれが内地に較べると案外高率であるに於いてをやである、之れがため一時寿座と有楽館の間に弁士の融通といふ様な妥協問題が持ち上がったが、双方共に勝手な事を言ひ合ふので遂ひに之れは不調に終つた¹⁶⁰。

京城の映画興行界において、いわば「後発ランナー」であつた有楽館と寿座が、映画常設館として映画を上映するためには、何よりも映画フィルムの確保が最も大事な問題であつた。この時期に朝鮮に日活（日本活動写真株式会社）の映画を輸入・配給していたのは、大正館主・新田耕一が設立した「新田演芸部」であつた。新田演芸部は日活の朝鮮総代理店として、1917年の時点には京城の大正館をはじめとして、朝鮮全国7ヶ所の映画常設館を管理するほどの影響力を持っていた¹⁶¹。とはいえ、もちろん京城の映画常設館で上映されていた日本映画は日活の映画だけではなかった。大正館とともに京城映画興行収入を両分していた黄金館は、館主早川増太郎が設立した「早川演芸部」を通して天活（天然色活動写真株式会社）と配給契約を結んで、天活の映画を上映していた。

¹⁵⁹ 「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」、124頁。

¹⁶⁰ 同上記事、123頁。

¹⁶¹ 韓相言、前掲博士論文、102頁。植民地期の朝鮮、特に京城の映画常設館における映画配給については、韓相言の前掲博士論文の第四章「朝鮮映画産業の植民地化」と、笹川慶子の前掲論文を参照されたい。

だが、1916年頃の京城映画興行界では新田演芸部が早川演芸部を圧倒していたようで、有楽館と寿座は両館とも新田演芸部と契約して、日活の映画を上映するようになる。こうした背景もあって、日活の直営館であった大正館で先に上映された映画が、有楽館と寿座で繰り返して再上映されることになったのである。日本の特定映画会社による朝鮮市場独占ともいえる、このような事態はその後も指摘されていた。『朝鮮公論』1921年9月号に載せられた松本輝華の記事「京城キネマ界」は、次のように京城における映画興行の現況に不満を表している。

京城キネマ界の人々をして好奇に瞳を輝かしたのは最近上棟開館した京龍館であるが、案外の感に失望させたのは同館は罪なことだ兎に角同じ日活会社の特約店が狭い京都市中に三館もあるのだから、愛活諸家の落胆するのも無理もなからう。東都にはあれ丈けの大会社大特約店があるのに何故一般市民に飽かれてゐる同社と提携したのであろうか？¹⁶²

このような映画フィルム需給の不均衡は、1919年以降日活、松竹などの日本のメジャー映画会社が、代理店を通してではなく、直接朝鮮に進出するようになってからは徐々に解消されるようになって、朝鮮の観客には以前より多様な映画を楽しむ機会が与えられる。だが、記事「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」が書かれた1916年の時点においては、まだ映画常設館の興行主たちは、限られた映画フィルムで植民地朝鮮の京城、しかもその中の日本人町という、ごく限られた観客層を攻略しなければならなかった。自然、各映画常設館の観客確保のための競争は次第に激化していった。

「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」は、同じ映画フィルムを重複上映するようになった各常設館が観客を引く戦略として選んだ方策が、人気弁士（活弁）の確保であったと指摘している。そして、「顔の売れたものを内地から連れて来たり、京仁辺りの腕利きを引抜いたりしたり」¹⁶³して、人気弁士を確保しようとした各常設館の競争があったことも伝える。そうすると、無声映画時代の京城の映画常設館は、何故活弁の確保にそこまで力を入れていたのだろうか。それは、弁士に依存していた当時の映画上映形態のためであった。映画研究者加藤幹郎は、無声映画時代の日本映画興行における活弁の「中心的役割」について、次のように説明している。

弁士の説明（中説）は、基本的に映画会社から弁士に配布される「説明台本」にもとづくが、弁士のために試写がおこなわれたのちは、弁士の創意工夫にゆだねられるところが大きかった。したがって映画館専属の弁士のあいだにおのずと優劣が生じ、映画の内容よりも、むしろ弁士の優劣によって興行成績に差が出る場合が少なくなかった。それゆえ弁士がサイレント映画に付け加える説明は、「外国にあつては、作者と監督との二重創作であるが我が国へ来ては、それに説明[弁士]が加はり、三重創作となる」と言われるほどであった。弁士は観客の映画受容に多大な影響をあたえた。それゆえ観客は映画のスターを最頂にするのと同じように、映画館専属の弁士を最頂

¹⁶² 松本輝華「京城キネマ界」（『朝鮮公論』1921年9月）、136頁。

¹⁶³ 「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」、124頁。

にした。俳優か弁士かという二項対立的に言えば一九一四年ころが弁士全盛期であるが、弁士人気はその後も長いあいだつづき、サイレント末期にいたるまで同じ映画を見るのならば、あの映画館のあの弁士の名調子を聴きながら見たい、多くの観客はそのように感じた¹⁶⁴。

ここで加藤が指摘した「映画の内容よりも、むしろ弁士の優劣によって興行成績に差が出る場合が少なくなかった」という事態は、日本だけではなく、植民地であった京城映画興行界でも同様であった。『朝鮮及満州』の1919年2月号の記事「活弁生活の裏面」にも、「活動写真館に於ける評判のよしあしは無論映写のよしあしにも関係するが京城あたりの此種観客殊に婦人連の歓迎を受けるのは弁士の如何が其主なる原因らしい」¹⁶⁵と書いてあって、植民地期朝鮮の映画興行において弁士の役割が、どれほど重要であったのかを示してくれる。

植民地期朝鮮において無声映画時代の説明弁士、通称「活弁」は、朝鮮人側と日本人側を問わず、同時代大衆の「スター」のような存在であった。それは無声映画期の日本でも同様であって、北田曉大はそのような弁士の人気ぶりを指して「いわば役者や監督、作品に先じて『スター・システム』のなかに生きていくこととなる」¹⁶⁶と評価している。一方で、加藤幹郎は北田の意見に異を唱え、「日本で言葉本来の意味でのスター・システムが浸透するのは1914年ころから」であり、北田のいうように、スター弁士が役者に先じて「スター・システム」のなかに生きていくような事実は、映画史上なかったと断言している¹⁶⁷。

しかしながら、植民地期の在朝鮮日本人映画文化にとっては、植民地という「外地」であったからこそ可能な独特な現象——つまり、スター弁士が「役者や監督、作品に先じて『スター・システム』のなかに生きていく」ような「活弁」に対する過剰な熱狂現象——が起こっていた。「活弁生活の裏面」では、その現象について次のように指摘している。

芸妓と相撲、俳優と道楽な奥さん及び芸妓との関係は猫に鯉節と云ふやうな密接の関係を持つて居ることは昔からの相場であるが、悲しいかな役者も相撲も当住して居ない京城のことであるから関係をつけやう術がない、そこで活弁のやうな比較的永住的性質を持つて居るものと芸者との接近となるのは当然の事と云ふ可きである、それに役者があつたら役者買ひをしたいがなあとと思つて居る浮気の奥さん、後家さん、娘さんたちも勢ひ活弁買ひに傾くこととなる、それ故京城の活弁は相撲役者に傾むく可き蓮葉の素人玄人女どもの一手販売を受けて贅沢の暮をして行けるのだ、京城の活弁も亦多幸なりと云ふ可きだ¹⁶⁸。

「外地」朝鮮に居住していた在朝鮮日本人たち、特に活動写真観客層の中で大きい比

¹⁶⁴ 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』（中央公論新社、2006年）、211～212頁。

¹⁶⁵ △△生「活弁生活の裏面」（『朝鮮及満州』1919年2月）、67頁。

¹⁶⁶ 北田曉大『〈意味〉への抗い』（せりか書房、2004年）、211頁。

¹⁶⁷ 加藤幹郎、前掲書、216頁。

¹⁶⁸ 「活弁生活の裏面」、67頁。

重を占めていた芸妓たちが、役者（俳優）ではなく身近に会える「比較的永住的性質を持つて居る」存在である「活弁」に熱狂していたというこの記事の指摘は、京城興行界だけの特徴ともいえよう。そして、読者確保のために工夫していた『朝鮮公論』などの在朝鮮人向けの雑誌メディアは、このような弁士に対する熱狂振りに機敏に便乗するようになった。したがって、この時期載せられた映画記事は、活弁関連記事が中心をなして、彼らをめぐる噂やゴシップに集中されるにいたったのである。この種の弁士関連記事で頭角を現したのは、『朝鮮公論』の創刊号に掲載されて大きな反響を呼んだ記事「恋の統監府と総督府」¹⁶⁹を書いたと推定される「胡蝶」こと石森久彌（以下「石森」）である。朝鮮統監府・総督府官僚たちの花柳界スキャンダルを実名と顔写真を公開しながら暴露した「恋の統監府と総督府」を書いた石森は、「京城活弁の裏表」以降にも、続けて活弁に関するゴシップ記事を書いていた。

（三）映画文化の芽生え——『朝鮮公論』の読者投稿欄を通して

前項でみてきた通り、1910年代の京城興行界において映画は、最も人気の高い興行物となった。そして、映画興行において重要な位置を占めていた弁士は「時代の寵児」となって、彼らに対するゴシップ記事が新聞雑誌の紙面を掌握するようになる。しかしその一方では、「京城活動写真界の内幕——当て事の外れた有楽館と寿座は何うなる」にて紹介されていた、映画常設館の開館を「唯さへ危険な活動写真」と猛反対した在朝鮮日本人たちが存在していたように、映画を低級な娯楽として批判する声も続々登場していた。そのような批判の声は、『朝鮮公論』の紙面に生々しく反映されていた。

映画の低俗さに対する批判は、まずは弁士に対する非難という形で現れた。前述したように1910年代の京城映画界において弁士の人気は、映画メディア自体の人気を凌ぐほどであった。だが、その人気に甘えて横暴な振る舞いをする弁士たちも出現して、社会問題になっていた。黄金館の主任弁士であった湯本狂波がその代表的人物であって、『朝鮮公論』の1915年4月号の「京城を散々荒らした色魔活弁——湯本狂波」では、彼がその横暴な態度のために結局京城から「追放」されたことを知らせている。

京城黄金館に居た主任弁士湯本狂波は愈々「退京命令」を喰つて仁川下んだりをして終ふた。随分彼れの為めには京城の風俗は壊乱され、秩序を紊乱されてゐる。妙に那奴には良家の処女がやられるから不思議である。活動は家庭娯楽機関として最もよいと云ふて京城では、興行物として活動写真位流行するものはないけれども活弁に迷ふて終ふなどは言語同断である¹⁷⁰。

この記事だけではなく、弁士の横暴や淫行を告発する声は、雑誌の読者からも相当届いていた。『朝鮮公論』は「読者の声」（【資料2—8】）という読者投稿欄を設けていたが、同時期に活動弁士が「京城の風俗を壊乱」し「秩序を紊乱」しているという非難

¹⁶⁹ 一記者「恋の統監府と総督府」（『朝鮮公論』1913年4月号）、127～147頁。

¹⁷⁰ 「京城を散々荒らした色魔活弁——湯本狂波」（『朝鮮公論』1915年4月）、106頁。湯本は以降、台湾の首都・台北の映画常設館の主任弁士となった[迷々亭主人「京城キネマ界漫歩」『朝鮮及満州』1924年4月、172～173頁]。

は「読者の声」にもしばしば取り上げられた。たとえば、『朝鮮公論』1916年1月号の「読者の声」では、「子を持つ親」と名乗る読者が「黄金館の弁士連のいやらしさつたら見られた態ではないあんな所へは大事な娘などは決して連れて行けないとつくづく思った」¹⁷¹と語っている。

ところで、ここで注意しなければならないのは、記事「京城を散々荒らした色魔活弁——湯本狂波」の弁士の淫行に対する非難が、映画が「家庭娯楽機関として最もよい」という認識の下でなされていたことである。つまり、映画興行を行う弁士に不満を持っているものの、決して映画自体を否定して「活動写真廃止」を主張していたわけではなかったということである。これは、弁士だけに集中されていた大衆の関心が、映画という娯楽自体へと次第に移っていくようになったことを示すと同時に、人々が「家庭娯楽機関」としての映画の効用を認めるようになったことを裏付けてくれる。実際に『朝鮮公論』の1915年3月号の記事「朝鮮の浪花節と活動写真」は、そのような映画に対する認識の変化を明らかに見せている。

朝鮮の首都即ち京城に常時開演せられて居る演芸の案内を見るに浪花節にあらざれば活動写真か然らざれば十銭均一の新演劇位で誠に娯楽機関の貧弱、趣味の低級なることが表白せられてあつて、外人に対しては勿論のこと朝鮮人に対しても頗る恥ずかしい次第である。〔中略〕浪花節と云へばなんだか侮蔑の感を以て迎へらるゝ如く、活動と云へばまた多少危険視せられて居る傾がある、子女を持つ父兄は色魔の世界を連想し若い男女は直ちに一種異様な欲求を期待するかの如き傾きがある、併し活動其物は決して危険でも無く罪悪でも無い、立派な文明の賜物だ、近世科学の結晶だ、人智の如何に巧妙なるかを示す好標本である、けれども其方法が悪いやり方が宜しくないのである。試みに京城の活動写真館に足を運んで見玉へ先づ目に付くのは色彩のアクドイ一見醜悪の感を起さしむる画看板であるそれから写真を映す前に活弁とか云ふ先生がゴク幼稚な鄙猥な然かもウソ八百の説明をする（併し一二の例外はある茲には大体観察をするのみである）、一例を挙げれば「巴里よりサンフランシスコ行の急行列車が出発する光景」と云ふ様な程度である、然し是迄はまづよいとして、さて肝甚の「スクリーン」に映る「フィルム」如何と視るに例の薄馬鹿大将とか云ふクスグリか、追掛け沢山の探偵物か松之助乃至山長一派の立ち廻り専門の御芝居に止まり、一週一回フィルムは変るも其内容は常に同じ低級な俗悪な浅薄なものばかりである、尤も二三年前頃は多少文芸的なものも見えたが此頃はソナ写真は葉にたくも見られない¹⁷²。〔傍点原文、下線引用者〕

同時期に『朝鮮公論』と『朝鮮及満州』には、活動写真を教育方面に「利用」しようとする意見も登場してきたが¹⁷³、この記事の筆者も下線部でみるように、「併し活動其

¹⁷¹ 「読者の声」（『朝鮮公論』1916年1月）、140頁。

¹⁷² 花村農二郎「朝鮮の浪花節と活動写真」（『朝鮮公論』1915年3月）、95頁。

¹⁷³ 田原禎次郎「活動写真の利用（上）」（『朝鮮及満州』1914年5月）、22～24頁。国井泉「教育活動写真館の急設を要とす」（『朝鮮公論』1920年10月）、73～75頁。

物は決して危険でも無く罪悪でも無い、立派な文明の賜物だ、近世科学の結晶だ、人智の如何に巧妙なるかを示す好標本である」と活動写真の効用を認めている。ただ、筆者が問題視しているのは、活動写真を利用する際の「方法が悪いやり方が宜しくない」という点である。そして活動写真の「悪用」に対する批判は、弁士に対する批判へ、さらには映画フィルムの低俗さに対する非難へとつながっている。筆者は、続けて「趣味の向上を計れ」という小題目を付けた次のような文章を通して、映画常設館の経営者に向けて、常設館上映映画の質的向上を訴えている。

処で茲に一考を要するのは斯る俗悪な写真ばかり映される其の原因である、活動写真経営者に聴くとアンナ「フィルム」で無ければ観客に受けが悪いと言ふ、経営者も矢張り営利が本位で世道人心の振作とか趣味の向上とか云ふことは道学先生宗教家先生に御委し申して居るのであるから、損をしてまでも立派な「フィルム」を取寄せて観せる義務は無いと云ふ次第である、結局京城人士の趣味の俗悪浅薄なること夫れ自身が毎夜々々常設館に映し出されて居るのである。此麼風では何時迄経つても趣味の開拓も出来ねば活動其物の前途も「行き詰り」である。観る人も観せる人も茲は一番思案せねばならぬ処であるから出来るものなら「京城人士趣味向上令」を發布して貰いたい位に思ふのであるがそうも行くまいから先づ経営者諸君に相談に乗つて貰はねばならぬ、成程浪花節、活動写真等は現在の顧客を本位として算盤勘定を先にしての経営であらうが、京城にはもつと高尚な有趣味な、演芸なり「フィルム」を要求して居る人達が沢山あることを忘れてはならぬ。其人達に対し新たなる娯楽の途を展き其営業の地盤を開拓する位の勇氣や資力は、現在の経営者にも乃至新しく経営に着手する人にも無いことはあるまいと思はれる、若し之等の諸君にして有趣味の演芸なり文芸的や學術的の「フィルム」を取寄せてなりして経営をしても顧客はあるまいと高を束るならば、それは余り京城人士を侮辱したものである、私は此機会を利用して京城人士の趣味は悉く「チヨンガレ」的で無いと云ふことを声明し併せて演芸及び活動写真の経営に新生面を展かれんことを希望して置く¹⁷⁴。

記事の冒頭で「誠に娯楽機関の貧弱、趣味の低級なることが表白せられてあつて、外人に対しては勿論のこと朝鮮人に対しても頗る恥ずかしい次第である」と述べていた筆者が、「京城人士趣味向上令」を發布してもらいたいとまでいうほど、京城の低俗な趣味を批判する一方で、その解決案として映画常設館経営者に映画上映プログラムの質的向上を要求している点は注目に値する。何故ならば、京城の趣味の低俗さの原因が低俗な映画上映にあるという考え方の底辺には、京城における趣味娯楽機関として最も力を持っているのが活動写真、つまり、映画であるという認識が存在していたためである。

そして、この記事を通して、京城における大衆の関心が弁士から映画自体へと移ったことはもちろん、さらには「もつと高尚な有趣味な、演芸なり『フィルム』を要求して居る人達」、つまり「映画ファン」とも呼べる人々も登場してきたことが分かる。記事の筆者はそのような映画ファンを代表して、誌面を通して映画常設館の経営者に向けて、高いレベルの映画上映を要求している。言い換えれば、『朝鮮公論』のこの記事は、映画を楽しむ大衆がただ見世物の「見物人」ではなく、映画を「鑑賞」する観客へと変っ

¹⁷⁴ 「朝鮮の浪花節と活動写真」、97頁。

ていくようになったことを裏付けるとともに、同時代の京城映画文化の芽生えを示しているのである。

そんな中、『朝鮮公論』の読者投稿欄である「読者の声」には、号数を重ねる度に映画関連の投稿が増えるようになった。投稿の内容も様々であって、「仁川の何とか館といふ活動常設館には近頃忌まはしい紛擾沙汰が起きて居る（舞台裏で泣いて居る女）」などの業界の告発もあれば、「市内の某活動小屋は開演中非常口に錠を下ろして居るやうだがあれは開放して置く可きだ（活動狂）」¹⁷⁵などの観客からの意見もあり、実に様々な映画ファンからの意見が届いた。

しかしながら「読者の声」は、一方的に読者投稿を載せるのに留まらず、積極的に読者とコミュニケーションする努力も見せていた。たとえば、『朝鮮公論』1920年4月号の「読者の声」には、日本内地からの次の投書とともに、編集局からの返答も掲載されている。

私は京城に大劇場が建つといふ事を聞いてみますがその後どうになりましたか、もし金が不足で出来ないものとするれば株式を引受けて我々の個人経営とする積りですが、貴誌上で真相を知らして下さいませんか。（内地劇場経営者）

経営上の事に就てはまだ重役の問題になつてゐるやうですから決定致さぬやうであります。しかし京城としても一二つ劇場は必らず設立する事となりますから内地の人に買収せらるるやうな方針はとらぬだらうと考へます（係）¹⁷⁶

このやり取りから分かるように、「読者の声」は朝鮮内外に向かつて、京城映画界の情報提供の窓口としての役割も担当していた。もちろん、投稿読者の中には、在朝鮮日本人や日本（＝「内地」）の日本人だけではなく、朝鮮人も含まれていた。『朝鮮公論』の1919年7月「読者の声」には「朝鮮人中齋生」による「江原道鐵原の広島屋料理店のハイカラ連は朝鮮人に不親切極る行動をして困る。特に、好〇〇など、来ては鮮人に不親切なる事甚だしいとの噂が高い」¹⁷⁷という不満が載せられている。これは『朝鮮公論』が、在朝鮮日本人と日本本国の日本人だけではなく、朝鮮人にも読まれていたことを裏付ける。

『朝鮮公論』は「読者の声」に次第に映画関連投稿が増えてくると、1919年3月号から京城の劇場・映画常設館の演劇と活動写真のプログラムを紹介する「京城演芸風聞録」という欄を新設した。1919年3月号の「京城演芸風聞録」を見ると、寿座の芝居、浪花館の盆踊りなどを詳細に紹介した後、大正館、黄金館、有楽館の活動写真作品と俳優、弁士に対する批評を載せている¹⁷⁸。コーナー新設当初は、芝居など他の興行物より簡単な紹介であったのが、1919年9月の「京城演芸風聞録」には、以下のように詳細な映画関連消息と批評が掲載されるようになった。

乍併大正館と、喜楽館とは相変らず松之助の大競争で、ここ松之助の奮闘である。

¹⁷⁵ 「読者の声」（『朝鮮公論』1919年8月）、148頁。

¹⁷⁶ 「読者の声」（『朝鮮公論』1920年4月）、102頁。

¹⁷⁷ 「読者の声」（『朝鮮公論』1919年7月）、100頁。

¹⁷⁸ 洋太郎「京城演芸風聞録」（『朝鮮公論』1919年3月）、94頁。

何れかの館で一つ、実物の松之助を呼んで来て、京城の最眞蓮に御挨拶旁々、出演せしめてもよからうと思ふ。現今は松之助事人気の沸騰点にあるのだから、そういふ計画を樹てたら必ず、大入満員を続けるに相違ない。

黄金館の方は相変らざ^{ママ}超然主義を執つて、時々デカイものを出して、盛んにプロパガンダをやつて居る事現在では、西洋物弁士の脊揃ひで、岡田、南郷石田の人気弁士が大童になつて弁じ立てるので、大分西洋物党の足を引いて居るやうに見えた。要するに、西洋物に対する看客の最近の傾向は矢張り、内容の静的な小説的なものよりも動的な冒険的なものが歓迎せられて来た様でこの点に於て、経営者は余程時代に順応する経営方針を樹てる必要ありと認める。内容が如何に充実した、そして芸術的なものでも、所謂愛活党なるものの頭は大抵極ノて居る。お互に、活動写真を見て、芸術の眞実眞に触れやうとは思はない。殊に夏の興行なんか夕涼みがらアツサリしたものに於て見度いのである¹⁷⁹。

この記事は1919年の時点における京城映画興行界の現況を伝えてくれる。つまり、在朝鮮日本人観客をターゲットにしている京城の映画常設館の中、大正館と喜楽館（1919年に有楽館から改称して再開）¹⁸⁰は、「松之助の大競争」といわれたほど、日活の日本映画を主に上映して、京城の邦画ファンを呼び寄せていた。その一方で、日本の天活と配給契約を結んでいた黄金館は、それまでは邦画と洋画を混ぜて上映してきたが、1919年に天活が国活（国際活映株式会社）へ合併された後には、国活が配給するユニヴァーサル映画を主に上映するようになっていた¹⁸¹。そして、記事で伝えているように、西洋物中心の上映で興行収入を上げた黄金館は、1922年の春には国活と解約してユニヴァーサル社と提携して洋画専門常設館となる¹⁸²。

ところで、『朝鮮公論』1919年9月号の「京城演芸風聞録」では、次のような記事が掲載されている。

朝鮮人側活動常設館団成社で鮮人新派大立物林聖九が御名残興行をやる。此の俳優は朝鮮新派の創設者で、年十六の時から舞台を踏んで居る此度愈々引退して職業を換えるといふので鮮人間では大評判であるサクラビールから招待して、社の朝鮮劇通先生連と、行つて見る、団成社は仲々大きい活動小屋で、二千人位は収客出来る程の常設館、看客は総て朝鮮人で場内、白山を築いて扇子が一斉に波の如く動く。大へんな入りである。以て同優の人気すばらしいのに驚ろいた¹⁸³。

『朝鮮公論』の在朝鮮日本人記者である筆者は、第一項で引用した1910年8月の『活動

¹⁷⁹ 兎耳子「京城演芸風聞録」（『朝鮮公論』1919年9月）、98頁。

¹⁸⁰ 笹川、前掲論文、23頁。

¹⁸¹ 同上。

¹⁸² 本誌記者「鮮満映画界人物総捲り——経営者評論＝解説者評論」（『朝鮮公論』1922年11月）、144頁。この記事は黄金館が「初めて朝鮮に於ける洋劇専門館と成つた」と書いているが、それはあくまでも在朝鮮日本人専用映画常設館のなかでの「最初」であった。この時期、朝鮮人専用映画常設館であった優美館と団成社は、既に西洋映画専門常設館として興行していたためである。

¹⁸³ 兎耳子「京城演芸風聞録」（『朝鮮公論』1919年9月）、98～99頁。

写真界』の「満韓印象記」¹⁸⁴の筆者が探訪していた朝鮮人専用映画常設館「団成社」で、朝鮮の演劇を鑑賞している。異民族の間にいる恐怖に耐えず、結局劇場を逃げ出していた「満韓印象記」の筆者とは違って、平然と朝鮮の演劇を見て劇の粗筋や、俳優の演技を批評している記者の態度は興味深い。だが、それより注目したいのは、この時期には第一項で指摘していたように、京城における劇場や映画常設館の民族的区分が存在していたにもかかわらず、「社の朝鮮劇通先生連」のように、相互の文化を楽しむ人々も確実に存在していたという点である。

もちろん、この記事の筆者が鑑賞していたのは朝鮮映画ではなく演劇ではあったものの、在朝鮮日本人の間に、少なくとも朝鮮人専用の文化空間で朝鮮人の文化を楽しむという行為に抵抗感を感じない人々が登場し始めていたことは、在朝鮮日本人の映画文化を論じることを目的とする本章において注意すべき点である。何故ならば、これまでの朝鮮映画史に関する先行研究では、京城には二つの映画文化——つまり、朝鮮人の北村では西洋映画、日本人の南村では日本映画と西洋映画を楽しむ——が別々に存在し、弁士の使用言語によって分かれた二つの映画文化は、お互いに交流する機会が全くなかったという見解が支配的であったからだ。映画研究者笹川慶子は、その代表的な研究としてキム・ドンフンの論考¹⁸⁵を例としてあげて、次のようにその主張に異を唱えている。

少なくとも北村と南村の観客の交流する機会は「1910年代半ばから1930年代後半まで」「ほとんどなかった」というよりむしろ、二国間の政治的、経済的な状況が変化する中で、着実に増えていったと考えるべきであろう。植民地政策の変化とともに1920年代の京城では、差別的なまなざしを含みつつも、文化的な分離の雪解けは確かにはじまっていたのである¹⁸⁶。

笹川は、在朝鮮日本人側と朝鮮人側の観客の交流が1920年代からはじまっていると論じているが、『朝鮮公論』の記事を見る限り、映画観客ではなかったものの、朝鮮の文化を鑑賞する在朝鮮日本人は、1910年代から既に存在していたことが分かる。しかも、それが第一項でみたように、観客確保のための映画常設館の経営方針から起因したことでなく、観客自らの選択によるものであったことは、京城の映画文化を論じる際に、実に重要な点であるといえよう。

これまでみてきたように、雑誌『朝鮮公論』は他の在朝鮮日本人向けの言論媒体に比べて、早い段階から映画関連記事を活発に載せていた。それに留まらず、読者投稿欄「読者の声」を通して朝鮮内外の映画ファンの要望を機敏にキャッチした『朝鮮公論』の編集陣は、「京城演芸風聞録」という映画消息欄を設け、京城映画興行界と日本の読者、さらには朝鮮人読者までも引き付けようとしていた。そして『朝鮮公論』の誌面を通して流通する映画関連消息や、読者投稿欄での活発な意見交流を通して、映画に対する京城大衆の認識も変わり、京城の映画文化が芽生えるにいたるのである。

¹⁸⁴ 「満韓印象記」、5～6頁。

¹⁸⁵ キム・ドンフン「分離されたシネマ、絡み合う歴史——日本植民地支配下の一九二〇年代朝鮮映画文化」（『観客へのアプローチ』森話社、2011年）、139～170頁。

¹⁸⁶ 笹川、前掲論文、26頁。

このように、演芸映画分野の記事と企画に力を入れたのは、他の在朝鮮日本人メディアとの差別化を念頭においた『朝鮮公論』の戦略であったともいえよう。その中心にいたのは、当時『朝鮮公論』の編集長を務めていた石森久彌であった。彼が第2代社長になる1921年8月以降、『朝鮮公論』は明確に映画関連コンテンツを特化するようになるからである。次節からは、1920年代以降、石森社長時代の『朝鮮公論』の映画関連記事と企画を細かく分析することで、この雑誌が植民地期朝鮮の在朝鮮日本人の映画文化に果たした役割と、その影響を考察してみることにする。

第二節 在朝鮮日本人の映画文化と朝鮮映画界の発展（1921～1939）

（一）「キネマ界に半島唯一の機関紙」を目指して——松本輝華の活躍

初代社長・牧山耕蔵の日本政界進出によって、1921年8月から『朝鮮公論』の編集長・石森久彌（いしもり・ひさや、以下「石森」）が『朝鮮公論』の第2代社長として就任した。社会部敏腕記者出身の石森社長時代になると、『朝鮮公論』はその誌面構成において、明らかに社会文芸面中心になっていく。牧山社長体制の最終号である『朝鮮公論』1921年7月号と、石森社長体制の1921年9月号の目次を比較すれば、その差異は一目瞭然である。1921年7月号の目次を見るとその構成は、

「社説」「説林」「説苑」「半島文芸欄」「創作」「公論文壇（読者投稿欄）」「芸妓の番付」（【資料2—3】）

となっている。それが1921年9月号になると目次は、

「言論」「説林」「雑録」「衛生」「説苑」「想華」「童話」「人物評論」「運動」「創作」「公論文壇（読者投稿欄）」「芸妓の番付」（【資料2—4】）

になって、従来の社会文芸記事が「雑録」「衛生」「想華」「童話」「人物評論」「運動」に細分化されて設けられている。

このように、雑誌の紙面構成において大革新を見せている1921年9月号の『朝鮮公論』で特記すべき点は、映画消息だけを扱う「映画欄」が設けられたことである。この号には「松本輝華」たる人物による、「京城キネマ界」（【資料2—9】）という映画関連記事が掲載されている。松本輝華は、次のように1921年時点の京城映画常設館の現況を伝えている。

京城にも黄金館大正館、喜楽館京龍館、優美館団成社と他に近い中に竣成開館する中央館の七つの活動写真常設館がある。が一様に相当の利を揚げ客を呼んでゐるのは素破らしい。將に活動写真黄金時代だ。而し此の二三ヶ月は夏枯れ期であるから別に儲けも出来まいが損をしない事丈けは慥かだ¹⁸⁷。

記事の冒頭において「キネマを論ずる人は何よりも先きに映画フイルムを云々する様に吾々も映画の選択を大いに先づ主張するけれど、第二として弁士の上手なのを望む心が熾んで

¹⁸⁷ 松本輝華「京城キネマ界」（『朝鮮公論』1921年9月）、135頁。

ある」¹⁸⁸と言及している通り、この記事は、各映画常設館の弁士と上映映画に関する情報を伝える映画消息欄であった。とはいえ、弁士のスキャンダルに比重を置いてきた従来の『朝鮮公論』の弁士関連記事とは違って、その内容は各弁士の説明方式や実力に対する評価だけに集中している。しかも、その評価すら、ごく簡単な紹介で終わらせて、その後は次のように各常設館に対する評価と、上映映画情報を詳細に載せている。

扱て弁士に就ては是で打切り亦来月として、上場映画に及んで見よう。京城で一番高級な洋劇を映写してゐる館と言へば先づ未だ世人に知られざる二つの館がある。一つは優美館一つは団成社である。此の二館は全鮮でも冠たるもので、何時も高級なる洋劇専門館である。が惜しい哉不清潔なる平場や階上は兎角異臭に充ち亦は色々の悪質な人間に害を加へる虫類の生存してゐるのは甚だ遺憾だ。前者は米国ユニヴァサルの特約である。近い中に上場された映画では、ウ井リアム、ダンカン氏とエデイス、ジョンソンの共演「肉弾の響」がある。後者の団成社は時折妓生の踊や芝居に使用される事もあるが、平時は知らん顔で常設館として澄ましてゐる。黄金館と連絡否経営者を同じうしてゐるので連続ものや西洋劇は、迅速なる自転車で往来連続上演してゐる。他に西洋ものを持ち来つて是を差し加へて上場するのである。最近公開されたるものでは、ポーリン、フレデリック嬢の「酒に切えたる女」がある。先づ高級映画上映館として前二館を揚げたが、それに次ぐの何れの館か？是は頗る興味ある問題である。以前は喜楽館が有楽館と称した時代には同館が西洋専門館であつた丈け高級映画館として常に半島並に京城キネマ界の急先峯として尽してゐたが、近来は特に此の二ヶ月以前から大正館の活躍が目立つ。其の以前は黄金館が旺んにロバート、ハロン氏リトアン、ギツシユ嬢ドロシー、ギツシユ嬢の世界的大作「世界の心」や「イントレランス」等を上場し、更に染色の巧妙艶麗を極めた伊太利亜映画を見せたが、近来は特に名作と謂ふ可きものを見せぬ¹⁸⁹。

この記事を通して分かるのは、筆者が考える「名作」映画の基準が西洋映画であつて、その基準によって最新の西洋映画を上映している朝鮮人専用の映画常設館を、「全鮮でも冠たるもので、何時も高級なる洋劇専門館」として評価していることである¹⁹⁰。もちろん、朝鮮人専用の映画常設館施設の不潔さには強い不満を持っているものの、自分が見たい「高級な洋劇」を鑑賞するためには、朝鮮人専用の劇場に行くのもかまわないという筆者の態度は注目に値する。『朝鮮公論』の1921年9月号には「八月の演芸界」という興行界消息欄も掲載されているが、この記事の筆者も、南村の日本人専用常設館だけではなく、朝鮮人専用の常設館の近況もあわせて伝えていることからみても¹⁹¹、この時期の在朝鮮日本人映画観客の間では、映画プログラムによって朝鮮人側映画常設館まで足を運ぶ人々が存在していたのである。

1921年9月号に「京城キネマ界」を寄稿した「松本輝華」は、そのように積極的な京城

¹⁸⁸ 同上。

¹⁸⁹ 同上記事、135～136頁。

¹⁹⁰ 記事中に言及されている優美館の公開予定映画『肉弾の響（原題 *Man of Might*）』と、団成社の『酒に切えたる女（原題 *The Fear Woman*）』はアメリカで1919年に公開された。

¹⁹¹ 暁太郎「八月の演芸界から」（『朝鮮公論』1921年9月）、121頁。

映画ファンの一人として、石森社長時代の『朝鮮公論』を「キネマ界に半島唯一の機関紙」¹⁹²として位置づけることを目指していた人物であった。彼は【資料2—2】でみるように、1920年代の『朝鮮公論』の映画欄を担当する一方で、『朝鮮公論』の映画関連イベント企画にも関わっていた。松本輝華は1921年から1928年まで『朝鮮公論』の映画欄を担当していたため、『朝鮮公論』が1920年代に他の在朝鮮日本人メディアに比べて映画関連記事を旺盛に載せるようになったことには、彼の功が大きいといえよう。

「京城キネマ界」は、その松本輝華が1921年10月、正式に『朝鮮公論』に記者として入社する直前に書いた記事である。記事の最後で松本輝華は、映画というメディアに対する自分の考えを次のように表明している。

「損をして迄経営する必要もないし、亦損を見透いて営む商売はない」とは或業者〔引用者注：映画常設館の経営者〕の談である。而し多端なる此の映画界に立つて、じつと眺むる其の前途の洋々として果しない大潮流の感のあるのは臆て舞台芸術を圧倒する総合芸術たるキネマの如何に民衆に適し亦是嗜好されてあるかゞ判然するのだ。一面に於て日鮮融和も此の方面から光明を認めて来ると謂ふことは単なる架空談ではない様に思はれる¹⁹³。

西洋映画に傾倒し、映画を「舞台芸術を圧倒する総合芸術たるキネマ」と称賛しているところは、松本輝華も同時代の映画ファンたちと同様であった。その半面、総合雑誌の記者として、彼は「元来映画芸術が民衆娯楽や、社会的教化に多大の影響あるを信じて、是れを一般民衆及び今迄憚うした方面に出入せざりし知識階級方面に普及」¹⁹⁴すること、さらには映画を通した「日鮮融和」の実現を、ジャーナリストとしての使命であると思っていた人物でもあった。その松本輝華が主導した、石森社長時代の『朝鮮公論』における映画言説は、如何なるものであったのか。本節では、松本輝華が『朝鮮公論』に在職していた時期を中心に、雑誌『朝鮮公論』で発信されていた映画言説を詳しく探ってみることにしたい。

まずは、松本輝華（まつもと・てるか、以下「松本」）¹⁹⁵について簡略に紹介することから始めよう。松本の生没年は未詳であるが、本名は「松本與一郎」である。『朝鮮公論』での筆名は通称「輝華」であったが、時には本名と共に「輝萃」「YM生」という筆名も併用していた。『朝鮮公論』入社前の松本の行跡が窺えるのは、1921年10月号の「朝鮮文壇消息（本誌独特）」欄である。この欄には「松本輝華氏朝鮮中央経済会を辞して朝鮮公論社に入社」という短信が載せられている。「文化の民衆化」を目指して日本人と朝鮮人が集って組織し、日本の経済学者を招聘して朝鮮の大学生・青年層向けの講演会を活発に主催していた「朝鮮中央経済会」で¹⁹⁶、松本がどのような仕事をしてい

¹⁹² 「編輯局より」（『朝鮮公論』1924年4月）、151頁。

¹⁹³ 「京城キネマ界」、136頁。

¹⁹⁴ 松本與一郎（松本輝華）「朝鮮公論社主催特選活劇映画大会の記——意義ある映画芸術の普及」（『朝鮮公論』1922年3月）、86頁。

¹⁹⁵ 【資料2—10】『朝鮮公論』1923年10月号掲載編集陣写真。

¹⁹⁶ 「経済研究団体の必要」（『東亜日報』1921年7月7日）、1面。

たのかについては不明である。だが、この団体での経験が「元来映画芸術が民衆娯楽や、社会的教化に多大の影響あるを信じて、是れを一般民衆及び今迄恣うした方面に出入せざりし知識階級方面に普及」¹⁹⁷することを目指していた彼の考え方に影響を与えていたと推察される。

その一方で、松本は入社の前から『朝鮮公論』の「公論文壇」と「半島文芸」欄に頻繁に文章を投稿していたほどの文学青年であって¹⁹⁸、当時は文芸同人会でも活動していた。松本が「京城キネマ界」を寄稿した『朝鮮公論』1921年9月号「朝鮮文壇消息」欄には、松本が所属していた「牧童詩社」という文芸映画同好会が紹介されている。以下の引用文から、彼がこの雑誌の文芸部担当であったことが分かる。

香取浪彦氏松本輝華氏博井杜詩氏岸原百日紅氏濱野八洲男氏石田旭花氏吉武天行氏南郷公利氏等より成る映画及び文芸誌である（映画部龍山漢江通一六博井杜詩、文芸部、京城花園町六十九、松本輝華）¹⁹⁹

1921年10月の時点で第三号まで発刊されていた²⁰⁰、同人雑誌『牧童詩社』の実物は現在確認できないため、その内容を探ることはできない。しかし、その会員たちが1920年代の在朝鮮日本人メディアや、京城映画界との関わりを持つ人物であったことは重要である。牧童詩社会員の面々は、『朝鮮公論』1921年11月号掲載の「フィルム・フワンの人々」を通して確認できる。牧童詩社の会員である「牧童子」という筆者によって作成されたこの記事は、牧童詩社で活動している会員の映画趣向や、好きな映画俳優について羅列しているだけの記事ではあるが、会員の面々や、彼等が志向している映画が垣間見られる文章であるため、ここにその一部を引用する。

東京では映画賛美者が随分沢山あるのだが、京城には甚だ僅かの人しかない。あるのはあるけれど、低級なる所謂活狂である。狂的になると何でも仕舞ひだが活動写真でもこの活狂と言ふ奴は一種の不良性を浴びてゐるもので至極厄介千萬である。官憲も特に注目してゐるらしい。牧童子は此処に純情に富める、而して高踏的なる映画賛美者、即ちフィルム・フワンの人々を揚げて見ようと思ふのである。此種の連中が集つてゐるグループは牧童詩社である。此社では文芸にも大いに盡力してゐるけれど。映画に対する犠牲的精神は一統の人々が白熱的であるのである。同社の連中の名前を揚げると、博井杜詩、岸原百日紅、濱野八洲男、香取浪彦、松本輝華、吉武天行、の六人である²⁰¹。

¹⁹⁷ 松本與一郎（松本輝華）「朝鮮公論社主催特選活劇映画大会の記——意義ある映画芸術の普及」（『朝鮮公論』1922年3月）、88頁。

¹⁹⁸ 松本輝華「春の京城」（『朝鮮公論』1920年7月、84～85頁）、「月夜と理作と」（『朝鮮公論』1920年7月、95頁）、「足跡を辿る」（『朝鮮公論』1921年4月、168～175頁）、「半島文芸感想——花園橋畔より」（『朝鮮公論』1921年5月、90～101頁）。

¹⁹⁹ 「朝鮮文壇消息」（『朝鮮公論』1921年9月）、156頁。ちなみに、この欄には石森の社長就任消息も次のように掲載されている。「石森胡蝶氏＝朝鮮公論社長及び朝鮮新聞社理事に就任されたり。」

²⁰⁰ 「朝鮮文壇消息」（『朝鮮公論』1921年10月）、138頁。

²⁰¹ 牧童子「フィルム・フワンの人々」（『朝鮮公論』1921年11月）、160頁。

同人雑誌『牧童詩社』の映画部担当でもあった博井杜詩は、記事の筆者「牧童子」と推定される²⁰²。自称「ジヤツク・クレ井」²⁰³と名乗っている牧童子をはじめとして、牧童詩社会員が全員「キシハラ・サルスベリー」²⁰⁴（岸原百日紅）、「ウ井リアム・ハマノ」²⁰⁵（濱野八洲男）、「ドロシー・ナミヒコー」²⁰⁶（香取浪彦）、「ポーリン・チエルカー」²⁰⁷（松本輝華）、「パール・テンコー」²⁰⁸（吉武天行）という、西洋の映画俳優の名前をもじってつけたニック・ネームで活動しているところは興味深い。そのニック・ネームが代弁しているように、牧童詩社の会員たちが懂れている映画はほとんど西洋映画であった。こうなると、『朝鮮公論』1921年9月号に寄稿した「京城キネマ界」を通して、「高級な」映画と映画常設館の基準を西洋映画においていた松本輝華の映画観には、牧童詩社での映画経験が大きく影響を与えていたといえるだろう。

文芸映画同人会牧童詩社の人々は、雑誌『朝鮮公論』及び在朝鮮日本人向けのメディア、さらには京城映画界とも深く関わっていた。『朝鮮公論』の記者になった松本輝華をはじめとして、香取浪彦は、『朝鮮公論』の「公論文壇」欄に寄稿するほか²⁰⁹、映画関連記事も書いている²¹⁰。博井杜詩の場合は、『朝鮮公論』に「カウボー井/牧童子」名義で、「移民村通信」（1921年10月号）、「京城キネマ界の人々」（1921年11月号）、「映画夜話——映画K館の廊下から——『狂へる悪魔』に就て」（1921年12月号）、「映画筋書——牧場の恐怖」（1922年4月号～5月号）などの映画関連記事を続々投稿している。

一方、牧童子の「フィルム・フワンの人々」には、『朝鮮公論』の1921年9月号「朝鮮文壇消息」欄に紹介されていた牧童詩社会員のなかで、「石田旭花」と「南郷公利」が省かれている。だが、二人とも日本人側映画常設館の現役弁士であったことは、注目すべき点である。石田旭花は喜楽館の人気弁士であり、南郷公利は当時黄金館の専務取締役であると同時に、弁士としても名声を得ていた²¹¹。元々牧童詩社の同人であるこの二人の弁士を、「フィルム・フワンの人々」ではわざと省いて会員の人数を「六人」と限定していた理由は明記されていない。恐らく、二人の現役弁士を映画同好会牧童詩社の同人として紹介した場合、以降、牧童詩社の同人である松本が担当する『朝鮮公論』映画欄の各映画常設館の映画情報の紹介にあたって、いわば「不公平」論難が起こる恐れがあったためではないかと推察される。

ところで、牧童詩社に関わっていた京城映画界の人物は、上記の人物だけではなく

²⁰² 『朝鮮公論』1921年10月号の「朝鮮文壇消息」に「龍山漢江一六博井方、牧童詩社」と書いてあることから推測できる（138頁）。

²⁰³ アメリカの男優 Jack Grey (1880～1956)の名前をもじってつけている。

²⁰⁴ アメリカの男優 Monroe Salisbury (1876～1935)の名前をもじってつけている。

²⁰⁵ アメリカの男優 William Farnum (1876～1953)の名前をもじってつけている。

²⁰⁶ アメリカの女優 Dorothy Gish (1898～1968)の名前をもじってつけている。

²⁰⁷ アメリカの女優 Pauline Frederick (1883～1938)の名前をもじってつけている。

²⁰⁸ アメリカの女優 Pearl White (1889-1938)の名前をもじってつけている。

²⁰⁹ 香取浪彦「とりとめもない事」（『朝鮮公論』1920年4月、103頁）、「眠れる街路」（『朝鮮公論』1920年7月、79～83頁）。

²¹⁰ 香取浪彦「映画夜話——桃色の夜の高級雑談」（『朝鮮公論』1923年5月）、115～117頁。この文章は博多から送られている。

²¹¹ 牧童子は「フィルム・フワンの人々」の前頁に載せた「京城キネマ界の人々」（『朝鮮公論』1921年11月、158～160頁）という記事を通して、この二人の弁士について紹介している。

た。松本輝華は、『朝鮮公論』1925年6月号の「京城キネマ界風聞録」で、牧童詩社について次のように回顧している。

今の大正館の横山支配人が、喜楽館にゐた時代であつた。その当時若いキネマファンが寄り集つて『牧童詩社』と言ふ映画と文芸の研究結社を造つてゐた。同人には岸原百日紅、香取浪彦、博井杜詩、濱野八洲男、吉武天行とそして僕と、都合六人であつたものだ。

その牧童詩社は『牧童』と称する研究雑誌を発行してゐたが、初めは一同が謄写版刷りで手を真黒にして働いたものだ。後になつて『そうらく』と改題して活字雑誌にして発行したが、当時、この結社の映画研究は極めて高踏的で真面目であつたものだ。〔中略〕

その牧童詩社に最も館の方から努力し後援して呉れたのは当時の横山喜楽館支配人であつた。

又野村雅廷、石田旭花両君等も非常に盡力して、共に提携して熱心な映画研究に没頭したものだ。今日から考へて見ると右二君も牧童詩社の同人であつたから二人のキネマ界の新人を吾々の牧童詩社から輩出したことになる²¹²。

松本の回顧を通して、「牧童詩社」という映画同人会が、映画常設館・喜楽館の後援を受けていたことと、石田旭花と南郷公利以外にも、元大正館の弁士長であつた野村雅廷も同人として参加していたことが分かる。野村雅廷は『朝鮮公論』1922年5月号に「弁士とは何ぞや」という評論も書いているが、1925年の時点では日本に戻つて「日活の脚本部に席を置き、同時に京都帝国館の解説をも受持つて、関西界の大立物」²¹³となつていた。何れにせよ、松本が所属していた牧童詩社が、京城の現役映画弁士と映画常設館経営者まで会員として受け入れていたことが、後の『朝鮮公論』映画欄担当者としての松本の映画観に影響を与えていたことは否めない事実であるだろう。

『朝鮮公論』に入社した松本は、『朝鮮公論』の社会文芸誌面全般の編集に関わつていた。時には紀行文²¹⁴や説話²¹⁵を書いたり、1922年9月には入社の前に彼自身も頻繁に投稿していた「半島文壇」欄の短文部門の選者にもなつた²¹⁶。1922年11月からは「全鮮映画界の人々」²¹⁷という記事を書くほど、映画にも一見識を持っていた。また1924年2月からは京城のカフェー探訪記「カフェー夜話」を連載して好評を得て、『朝鮮及満州』1926年9月号に「カフェーと私」というエッセイを寄稿したこともある。

とはいえ、松本が雑誌『朝鮮公論』に最も貢献した領域は、何と云つても映画分野であつた。松本が入社してから初めて編集に関わつた『朝鮮公論』1921年10月号には、特別な企画が設けられた。「十四通信」（【資料2—11】）というタイトルで、「東京通信」「北京通信」「米国通信」「北海道通信」「財界通信」「満鉄通信」「警務局通

²¹² 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年6月）、97頁。

²¹³ 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年4月）、108頁。

²¹⁴ 松本與一郎「文豪国木田独歩の有縁の地麻郷村を訪ふ」（『朝鮮公論』1922年8月）、144～150頁。

²¹⁵ 松本與一郎「郷土の伝説——龍燈の松物語」（『朝鮮公論』1922年9月）、102～104頁。

²¹⁶ 「本誌文芸欄撰者異動」（『朝鮮公論』1922年9月）、139頁。

²¹⁷ 「全鮮映画界の人々」（『朝鮮公論』1922年11月）、131～134頁。

信」「琵琶界通信」「演芸界通信」「長唄界通信」「運動界通信」「キネマ界通信」「朝鮮文壇通信」「移民村通信」という、14の消息欄が掲載されたのである。そのなかで、松本は「キネマ界通信」と「朝鮮文壇通信」を担当していた。当時の「キネマ界通信」の内容構成は、松本が入社する前に寄稿した「京城キネマ界」と同様で、各映画常設館の上映映画批評と、弁士の説明に対する評価が主になっていた。「キネマ界通信」は、1922年5月号までは、時には「演芸界通信」の一部に映画関連消息が含まれるような形で掲載されていたが、1922年5月号「演芸界通信」では、次のように「映画界通信」の独立を知らせている。

来月号からは本通信を映画界通信と全然別個のものとして御紹介する。京城演芸界も在来より幾分か何物かを示して来た様であるから完全に独立される訳けだ。そして映画界通信はさらにヘビーをかけて批評且つ紹介して見たいと今から腕を撫してゐる次第である²¹⁸。

この予告通りに「キネマ界通信」は、その後も名称は何回かにわたって変更されたものの、映画界のニュースだけを伝える『朝鮮公論』の映画欄として定期的に連載されるようになった（【資料2—12】）²¹⁹。そして、『朝鮮公論』1921年10月号から新設された「キネマ界通信」は、『朝鮮公論』の読者はもちろん、在朝鮮日本人向けのメディアからも話題を集めた。その事実は1922年2月の「キネマ界通信」に載せられた、次のような文章からも確認できる。

本誌が時代の要求に鑑みて平民芸術の代表たるキネマ記事を逐号掲載し初めてより各地の新聞雑誌は一様に該方面に注目し初め特に朝鮮新聞京城日日新聞京城日報朝鮮及満州等に其の批評紹介等が掲載され初めたのは時勢の為す所とは謂へ蓋し本誌の先例が最も力あつた事は争はれない事実である。と俱に鮮満キネマ界の為に寔に喜ばしい現象である。今後本誌は益々鮮満キネマ界に盡す所ある可く謹しんでここに読者の期待を煩す所以である²²⁰。

この文章が伝えているように、『朝鮮公論』の映画欄「キネマ界通信」が読者から好評を得ると、在朝鮮日本人向けの他のメディアにも次々と映画批評消息欄が新設されていた。たとえば、『京城日報』の紙面にはこの時期「映画印象記」などの映画欄が目につくようになっていて、1923年4月からは「映画の国」という映画批評欄が開設された。『朝鮮公論』のライバル誌である『朝鮮及満州』も、1924年9月には映画評論募集の記事

²¹⁸ 「演芸界通信」（『朝鮮公論』1922年5月号）、94頁。

²¹⁹ 松本輝華が『朝鮮公論』の映画欄から手を引く1928年2月まで連載されていた映画消息欄「キネマ界通信」の名称変更は以下の通りである。【資料2—12】

「キネマ界通信」（1921年10月～1922年2月）

「映画界通信」（1922年6月～1922年10月）

「キネマ界往来」（1923年12月～1924年12月）

「京城キネマ界風聞録」（1925年4月～1925年8月）

「映画春秋」（1926年4月～1928年2月）

²²⁰ 「キネマ界通信——新春演芸界の驚異 観後感」（『朝鮮公論』1922年2月）、96頁。

を掲載していた²²¹。もちろん、それはこの時代に映画という「娯楽」がそれほど高い人気を博していたためでもあった。けれども、ここで注意しなければならないのは、この時期に各メディアで流通していた一連の映画関連記事が、従来のように単なる弁士のスキャンダルや、映画館で起こった不良少年の非行などを扱う、社会面記事ではなかったという点である。この時期に『朝鮮公論』及び各メディアにおける映画関連記事が、映画メディア自体に対する真剣な批評や論議を中心に行われるようになったことは、少なくともジャーナリストの間には、映画に対する認識に変化が訪れてきたことを示している。そして、その変化の動きの先頭に立っていたのは、熱心なる映画ファンであり、芸術としての映画を認めてきた松本輝華が編集に関わっていた『朝鮮公論』であったのである。

『朝鮮公論』と各メディアの映画欄の新設を歓迎していた人々は、他ならぬ嘗ての松本輝華のような、京城の熱心な映画ファンたちであった。『朝鮮公論』の1923年3月号の読者投稿欄「フ井ルム・フアンの領分」に載せられた「朝鮮新聞と京城日報に映画欄が設置されて大変参考になつて呉れてゐます。貴誌を中心として益々両紙も斯界の為に盡力して呉れる事と存じます」²²²と書いたとある読者、いわば「フ井ルム・フアン」の称賛は、在朝鮮日本人メディアにかける彼らの期待を代弁しているといえよう。

彼自身が熱心な映画ファンでもあった松本輝華は、京城映画ファンたちの映画情報の習得・共有への要望を、誰よりもよく知っていたに違いない。そのため、松本が『朝鮮公論』の映画関連企画において最も力を傾けたのは、『朝鮮公論』誌面を通じた京城の映画ファンたちの交流——言い換えれば、映画ファン文化の形成にあった。松本が『朝鮮公論』の記者になった後に新設された映画欄は「キネマ界通信」だけではなく、「フ井ルム・フアンの領分」と「映画夜話」（1921年12月～1924年4月）「映画と（其の）印象」（1922年9月～1923年3月）などがあったが、何れも読者投稿によって成り立つコーナーであったためである（【資料2—13】）。

特に、その内、読者投稿欄「フ井ルム・フアンの領分」は、まさに映画ファンの積極的な参加なしには存続できないコーナーであった。松本入社の前にも、『朝鮮公論』の読者投稿欄「読者の声」には映画関連投稿が次第に増えていたが、1922年7月号の「映画界通信」には「京城及び朝鮮満州に於ける映画常設館の批評映画及び弁士批評等の投稿を募ります。送稿先きは京城太平通朝鮮公論社編輯局宛として毎月十五締切とします一般キネマファンの奮起を希ふ」²²³と、映画ファンの積極的な投稿を要請する広告が載せられた。そして、1922年10月号の『朝鮮公論』には「フ井ルム・フアンの領分」という、映画関係の投稿だけを掲載する読者投稿欄が開設された。この投稿欄も「キネマ界通信」のように、何回かにわたって名称は変わったものの、1924年10月までほぼ毎月『朝鮮公論』に載せられていた²²⁴。

同時代の他の在朝鮮メディアには見当たらない、映画ファン向けの投稿欄「フ井ル

²²¹ 一記者「活動写真館巡り——黄金館の事と喜劇三つの話——」（『朝鮮及満州』1924年9月）、81頁。

²²² 「フィルム・フアンの領分」（『朝鮮公論』1923年3月）、116頁。

²²³ 「募集」（『朝鮮公論』1922年7月）、102頁。

²²⁴ 「フ井ルム・フアンの領分」の名称変更は以下の通りである。

「フ井ルム・フアンの領分」（1922年10月～1923年3月）

「ヒルムフアンの眩き」（1923年4月～1924年2月）

「ヒルムフアンの叫び」（1924年3月～1924年10月）

ム・フアンの領分」を、映画専門雑誌でもない『朝鮮公論』が設けた背景には、どのような目論見があったのだろうか。その意図を探るために、ここでは『朝鮮公論』の1922年3月号に掲載された本名「松本與一郎」名義で松本が書いた「朝鮮公論社主催特選活劇映画大会の記——意義ある映画芸術の普及」（【資料2—14】）²²⁵という記事に注目する必要がある。この記事によると、「特選活劇映画大会」とは『朝鮮公論』創刊10周年記念事業の一環として企画されたイベントであった。この映画大会は、サッポロビールとサクラビールの後援で、三栄組映画部と提携して1922年2月11日から4日間、京城劇場で開催された。そのうち、2月11～12日は軍人優待の日、2月13～14日は『朝鮮公論』及び「姉妹紙」である『朝鮮新聞』読者に割引券を発行して、愛読者優待の日となっていた。上映された映画は全部4本で、記事は「連続大活劇『蛸の眼』全十五編三十巻を四日間に写し、牧童活劇『牧場の恐怖』全十四巻を二度に頒ちて映写、社会劇『正義の勝利』全六巻及び芸術的思想映画『母の愛』全七巻を各上映、毎日写真を換へて観覧せしめた事は特に本社の特許とする所である」²²⁶と伝えている。弁士は、牧童詩社の会員であった石田旭花と南郷公利をはじめとして、京城の映画常設館三館（喜楽館、黄金館、中央館）の人気弁士が総出演していた。大会は連日満員の大盛況で終わって、松本は「李王職軍楽隊の演奏と各朝鮮代表弁士の熱弁と此の希有の映画との対尚は特に京城キネマ界史上の一大記録として吾人は此処に深く書き残す可きものである事を信ずる」²²⁷と記している。続いて松本は、次のように映画大会の開催の趣旨を述べている。

元来映画芸術が民衆娯楽や、社会的教化に多大の影響あるを信じて、是れを一般民衆及び今迄憚うした方面に出入せざりし知識階級方面に普及の為め今回映画大会を挙行したのであるが、果して今回の挙に依つて初めて映画の普遍的特徴及び最も興味を有するものである事を悟つた人々の多かつたのは本社の最も決心とする所である。兎角現下の頑迷なる教育家及び為政者が映画と言ふものを曲解して悪い半面のみを呑込んでゐるのは吾人の常に遺憾とする所であつて、人を殺すモルヒネは人命を救ふ唯一の靈薬である事を知らねばならない。最も興味深きが故に是れに随する事ありと雖、是を善用するに於ては素破らしき効果がある事を知らねばならぬ。

恋は人を殺すが、尚恋は人を活かすものである。危険を俱ふ故に是れを回避するのは近代人の取らない処である。映画に限らず何事に依らず悪用すれば結果に悪を伴ふのは蓋し当然の帰結とせねばならない。須く是を善用す可く勉めねばならぬ。然らば第一に映画製作者の覚醒、二に興行者の自覚、三に説明者の改善、併して観客の理解を求める事を必要とする。本誌は映画専門の雑誌でないから第一は其の路の人々に譲るとして二及び三其して観客の理解に附ては相当の鮮満斯界に対して多大の抱負を持するものである。今回の挙に依つて是等の諸項に幾分かの反省が認められたなら本社の本快とする所である²²⁸。

予てからの熱心な映画ファンであった松本記者による文章だけあって、この記事が伝

²²⁵ 「朝鮮公論社主催特選活劇映画大会の記——意義ある映画芸術の普及」、86～88頁。

²²⁶ 「朝鮮公論社主催特選活劇映画大会の記——意義ある映画芸術の普及」、86頁。

²²⁷ 同上記事、86～87頁。

²²⁸ 同上記事、88頁。

える映画大会開催の趣旨は、そのまま松本の映画観をよく表すものでもあった。とはいえ、この記事から読み取れる映画認識は、決して松本個人の考えだけではなかった。前節で見てきたように、『朝鮮公論』は1913年の創刊当時から、他の在朝鮮日本人向けのメディアに比べて、格段と映画関連記事を多く掲載してきた雑誌であった。『朝鮮公論』の1915年3月号の記事「朝鮮の浪花節と活動写真」で「活動其物は決して危険でも無く罪悪でも無い、立派な文明の賜物だ、近世科学の結晶だ、人智の如何に巧妙なるかを示す好標本である、けれども其方法が悪いやり方が宜しくないのである」²²⁹という筆者の意見は、その後『朝鮮公論』の映画関連記事を貫く映画に対する認識でもあったのである。

このように、早くからその誌面を通して映画の「善用」を唱えてきた雑誌『朝鮮公論』が、創刊10周年記念イベントとして他ならぬ「映画大会」の開催を企画したことは意味深いことである。松本記者が書いているように、このイベントの趣旨は、映画を「一般民衆及び今迄恣うした方面に出入せざりし知識階級方面に普及」することにあった。映画大会における上映映画プログラムが、半分は当時「一般民衆」が好んでいた西洋連続活劇、半分は「知識階級」を狙った「社会劇」（『正義の勝利』）と「芸術的思想映画」（『母の愛』）で構成されていたのは、その趣旨を最も明確に反映していたともいえる。

そして、映画を「善用」するための前提条件として「第一に映画製作者の覚醒、二に興行者の自覚、三に説明者の改善、併して観客の理解を求める事を必要とする」と前提したうえで、「本誌は映画専門の雑誌でないから第一は其の路の人々に譲るとして二及び三其して観客の理解に附ては相当の鮮満斯界に対して多大の抱負を持するものである」と宣言しているくだりは、それ以降の『朝鮮公論』の映画言説が目指す方向性を明確に提示しているものであった。換言すれば、映画芸術の「普及」と「善用」のために、「興行者の自覚」、「説明者の改善」、そして「観客の理解」を求める事——それが、松本を中心とした『朝鮮公論』編集陣が映画欄を設ける際にあたった最大の目的であったのである。

観客の理解を求める——読者投稿欄「フイルム・フアンの領分」

映画興行者の自覚、（説明者＝）弁士の改善、そして観客の理解を求める事。創刊10周年を迎えた雑誌『朝鮮公論』が映画芸術の普及と善用を唱えながら掲げたこの三つの目標の中で、松本及び『朝鮮公論』の編集陣が以前よりも力を傾けたのは、観客の理解を求めることであった。何故ならば、松本たちは「現下の頑迷なる教育家及び為政者が映画と言ふものを曲解して悪い半面のみを呑込んでゐる」のは、他ならぬ「低級なる所謂活狂」の非行が、映画に対する大衆の認識に悪影響を与えていたのが原因であると考えていたためである。このような考え方は、牧童詩社の同人・牧童子が「狂的になると何でも仕舞ひだが活動写真でもこの活狂と言ふ奴は一種の不良性を浴びてゐるもので至極厄介千萬である。官憲も特に注目してゐるらしい」²³⁰と論じていたことから窺える。

言い換えれば、『朝鮮公論』の編集陣が目指す「観客の理解を求める」というのは、

²²⁹ 花村晨二郎「朝鮮の浪花節と活動写真」（『朝鮮公論』1915年3月）、95頁。

²³⁰ 牧童子「フイルム・フアンの人々」（『朝鮮公論』1921年11月）、160頁。

「活狂」と区別される「観客」を養成することで、大衆が持っている映画に対する否定的な認識を変えることであった。そのためには、一般の映画ファンたちを、ただの見物人から、映画という芸術を鑑賞する、鑑賞眼を持つ観客へと向上させる必要があった。その際に『朝鮮公論』の編集陣は、読者投稿欄における映画ファン同士の自由な論議を通して、映画ファン自らそのような鑑賞眼を持つ観客文化を築き上げていくことを目指していた。約2年間にわたって『朝鮮公論』の映画ファン向けの投稿欄として存続した「フ井ルム・ファンの領分」及び、映画批評欄「映画夜話」（1921年12月～1924年4月）と「映画と（其の）印象」（1922年9月～1923年3月）は、そのような目的意識の下で設けられていたのである。

さて、その中でも読者投稿欄「フ井ルム・ファンの領分」には、どのような映画ファンたちの投稿が掲載されていたのだろうか。投稿欄の開設当初には、『朝鮮公論』の1922年7月号に載せられた「京城及び朝鮮満州に於ける映画常設館の批評映画及び弁士批評等の投稿を募ります」²³¹という投稿募集広告の通りに、京城の映画常設館や上映映画、弁士の説明に対する読者の短い感想が中心となっていた。たとえば、1922年10月号に掲載された、最初の「フ井ルム・ファンの領分」欄では、次のような読者投稿が目につく。

アラナヂモヴァの「死よりも強し」「紅燈祭」「雨後の月」の三大映画が殆んど連続して公開されたのは貧弱な京城の隠れたる我々ファンに（勿論極く少数）どんなに嬉しかった事でせうそしてその三篇が共に非常に優れたものであの偉大なナヂモヴァの芸術を一分の隙もなく私共の胸に喰ひ入らしめて呉れる事が出来ました。此の隠れたる名画の公開場こそ団成社であります。下らない古物の小さな映画に汲々として飽く事を知らない京城のファンに多少でも此の名画を紹介する事を得るのを誇と思ひます。オーケストラも不完全ながら各パス合わせて七人の奏手を持つてゐます。タイトルは嘘八百な説明よりずつと明確なものを与へます²³²。

「京城琅玕子」と名乗る読者によるこの投稿を通して、1920年代初頭の京城には、映画を鑑賞するためには、朝鮮人専用劇場にも積極的に足を運ぶ在朝鮮日本人観客が「極く少数」ではあっても存在していたことが再確認できる。それは、1921年9月号の「京城キネマ界」で、「京城で一番高級な洋劇を映写してゐる館」として朝鮮人側の映画館である団成社を紹介していた松本輝華記者の映画鑑賞の態度と同じである。

松本は、『朝鮮公論』の映画消息欄「キネマ界通信」などを通して、常に京城の各映画常設館の配給系列と、映画館の特徴について詳しく紹介していた。それゆえに、「キネマ界通信」をはじめとした『朝鮮公論』の映画欄をめくってみると、1920年代前半における京城の各映画常設館の特徴が明確に伝わってくる。

同時代、朝鮮人専用の二つの映画館・団成社と優美館は西洋映画専門館であって、特に優美館はアメリカのユニバーサル特約常設館であった²³³。日本人側の方では、大正館は京城の映画常設館の中で最も古い常設館として²³⁴、日活映画を主に上映していたが、

²³¹ 「募集」（『朝鮮公論』1922年7月）、102頁。

²³² 「フ井ルム・ファンの領分」（『朝鮮公論』1922年10月）、118頁。

²³³ 松本輝華「京城キネマ界」（『朝鮮公論』1921年9月）、135頁。

²³⁴ 牧童子「京城キネマ界の人々」（『朝鮮公論』1921年11月）、158頁。

1922年からは松竹特約店になった²³⁵。黄金館は、1921年12月15日から西洋映画専門常設館に変身して²³⁶、「一週を二分して即ち三日間を国際活映の新派に旧劇に洋劇を映写し、後半週間をユニヴァサル会社の洋劇計り写す事になった」²³⁷。そして、黄金館は、専属オーケストラの演奏も他館より好評を得ていた²³⁸。喜楽館は、1921年12月の時点には日活の京城支部であり²³⁹、日本人町の最大の繁華街である本町一丁目に位置していたため、京城の映画常設館の中でも地理的に「最も、いゝ位置を保つてゐる、随つて設けてゐる事も他館に譲らない」²⁴⁰館でもあった²⁴¹。中央館は帝国キネマの特約店として²⁴²、イタリア映画を多く上映する常設館であった²⁴³。つまり、1920年代初頭の京城の各映画常設館は、その上映映画において各々他館と区別される特色を持っていたのである²⁴⁴。

そうすると、京城の映画ファンは自然に自分の趣向に合う映画上映館を好むようになって、各々他館より選好する映画館ができるようになった。その現象は、大正館の館主で「新田演芸部」の設立者でもある新田耕一について論評している、『朝鮮公論』1921年11月号の記事「京城キネマ界の人々」からも窺える。

大正館の特色は固定的なる観客を抱持してゐる事である。此点に就て喜楽館は置屋が近い丈けに芸妓の観客が多いけれど、大正館のはそれら幾分流動的な感じのするものと全然趣を異にする。『大正館でなくては』と言ふ本統の大正館党があるのである。観客の総べてが概ねその傾向のあるのは同館の特色であらう。成程他館にも其れに類した喜楽館好き、黄金館好き、があるけれど、大正館程固執した確実な大正館好きは比較にならないのである。是は同館の永年の努力に依つて築かれたる基礎の権花たるものと言つてよからう、又一面同館党は少々成年者の多い理由から此処に因を発するのであるとも言へるのである²⁴⁵。（傍点は原文のまま）

要するに、それぞれターゲットにしている観客層に合わせて、上映映画を別にしていた京城の映画常設館経営主たちの努力は、「喜楽館好き」「黄金館好き」と呼ばれるほどの忠実な常連客を誕生させた。特に、その中でも「固定的なる」観客層を保有してい

²³⁵ 松本輝華「キネマ界通信」（『朝鮮公論』1922年1月）、86頁。

²³⁶ 正確な日付は、酒居正雄「京城の活動写真界」（『朝鮮及満州』1922年1月、118～120頁）を参照。

²³⁷ 松本輝華「キネマ界通信」（『朝鮮公論』1922年1月）、83頁。黄金館は、1922年には大活、1923年頃には松竹映画を独占上映して、1924年からは帝国キネマ系統の映画を上映した。

²³⁸ 松本輝華「キネマ界通信」（『朝鮮公論』1921年12月）、119頁。

²³⁹ 同上記事、118頁。

²⁴⁰ 牧童子「京城キネマ界の人々」（『朝鮮公論』1921年11月）、158頁。

²⁴¹ 笹川慶子は、喜楽館がその位置的特徴のため、洋画より邦画の需要の方が高く、「京城中でもっとも集客力のある、日活にとってもっとも重要な映画館となる」と論じている。（笹川前掲論文、23頁）

²⁴² 松本輝華「キネマ界通信」（『朝鮮公論』1921年12月）、119頁。

²⁴³ 松本輝華「キネマ界通信」（『朝鮮公論』1922年1月）、84頁。

²⁴⁴ そして、1924年になると、京城の日本人側映画館は「四館四社各々各系統を異にせる映画を上場する事となつた」（「キネマ界往来」、『朝鮮公論』1924年2月、115頁）。具体的には「一、黄金館帝国キネマ、二、大正館松竹キネマ。三、中央館牧野キネマ。四、喜楽館日活と言ふ陣容となり何れ劣らず懸命の努力を傾注して観客の争奪を初めた」（「キネマ界往来」、『朝鮮公論』1924年2月、115頁）。

²⁴⁵ 牧童子「京城キネマ界の人々」（『朝鮮公論』1921年11月）、158～159頁。

た大正館が、松本がかつてから『朝鮮公論』の映画欄を通して「名作揃ひの逸品」²⁴⁶を上映する館として最も推奨していた所であったことは、注目しなければならない。松本は、1921年12月の「キネマ界通信」でも、大正館について次のように言及している。

キネマのシーズンとなつての京城映画界の収穫は何と申しても大正館に得る事が多いのである。平静に考察して常に斯うした高踏的映画に注目してゐる時、昨今の同館の奮闘はシリアル計り上映して私欲を充たしてゐる一部の映画館に比して雲泥の差のある事を否む事は出来ないのである。私は先づ同館を推すと同時に名作『男性美』を上映した事を感謝したい²⁴⁷。

松本が言及した「シリアル計り上映して私欲を充たしてゐる一部の映画館」とは、一体どの映画館を指していたのか。当時、京城で最も高い興行収入をあげていた映画常設館は、日活の京城支部であった喜楽館であった。1923年8月の読者投稿欄「ヒルムフワンの眩き（「フ井ルム・フアンの領分」から改称）」には、「京城の映画常設館でどの館が一番収入が多く入場者が多いのでせうか参考の為に一寸お知らせ下さい」²⁴⁸という読者の質問が載せられている。それに対して、担当記者は「目下では喜楽館です、併し映画が優れて居るから入場者が多いと言ふよりは場所として好位置を占め映画として京城の人士に相応せる低級ものを上場してゐるからであります」²⁴⁹と返答している。この返答から、松本及び『朝鮮公論』の映画欄編集陣が、「シリアルもの」、すなわち、「連続活劇」を「低級もの」と見なして、同時代に連続活劇をメインに上映している喜楽館に批判的な態度を取っていたことが分かる²⁵⁰。

そのため、「損をして迄経営する必要もないし、亦損を見透いて営む商売はない」という京城の映画常設館経営者たち（特に喜楽館）に向つて、彼らの自覚を要求していた松本にとって、興行にならない「名作」を根強く上映していた大正館は、最も理想的な映画常設館であったに違いない。1924年2月号の「キネマ界往来（「映画界通信」から改称）」では、大正館の興行収入があまり高くない理由について、次のように評価している。

特に大書せねばならぬのは同館の不振の一因が余りに京城の低級なファンには容れられぬところの高級芸術映画等の順次上映が禍したものであると言ふ実に高級ファンとしては感謝に値する一事実である此の点で吾々は充分に大正館の尊い犠牲に敬意を表するものである²⁵¹。

同時代の大衆が好んでいた低俗な連続活劇ではなく、興行にならない芸術映画を根気よく上映していた大正館の営業方針を、「尊い犠牲」と賞賛しているところは、『朝鮮

²⁴⁶ 松本輝華「京城キネマ界」（『朝鮮公論』1921年9月）、136頁。

²⁴⁷ 松本輝華「キネマ界通信」（『朝鮮公論』1921年12月）、117頁。

²⁴⁸ 「ヒルムフワンの眩き」（『朝鮮公論』1923年8月）、117頁。

²⁴⁹ 同上。

²⁵⁰ 後に詳述することになるが、このような『朝鮮公論』映画欄の論調は、日活映画を好んでいた「喜楽館好き」の反感を買うようになる。

²⁵¹ 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年2月）、115頁。

公論』が同時代の映画館に望んでいたのが何かを喚起させる。つまり、『朝鮮公論』の編集陣は、京城の各映画館の経営者たちが、「映画」というメディアを商売の手段としてではなく、社会的教化の手段として認識するように要求していた。それによって、映画に対する大衆の否定的な認識を変えて、映画の芸術としての価値まで認められることを目指していたのである。

そして、『朝鮮公論』の映画欄が発信する、そのような各映画館に対する評価と、その背景に潜んでいる映画認識は、『朝鮮公論』の映画欄を愛読していた京城の映画ファンたち、さらには朝鮮の映画ファンたちの映画観にも影響を与えた。1922年10月の「フ井ルム・フアンの領分」に載せられた、次の投稿はその事実を裏付ける。

貴誌に現はる、映画界通信は吾々半島在住のキネマファンの一大指針であります。貴誌が発行さるゝ頃に恰度釜山にその写真が現はれるので参考にして名画を見る事が出来て非常に便利であり又一人の興味が伴ひます。今後共大いに此方面の消息を書いて下さい。(釜山三田村生)²⁵²

この読者投稿を通して分かるのは、『朝鮮公論』の映画欄が京城の映画ファンにとっては、「名画」を見るための参考書として読まれていたということである。そして、映画欄担当記者であり、映画消息欄「映画界通信」と映画コラム「映画夜話」などの実名記事を毎月書いていた松本輝華の存在は、『朝鮮公論』を愛読する映画ファンたちの間ではよく知られていた。1923年6月の「ヒルムファンの眩き」に掲載された、朝鮮の地方・大邱^{テグ}からの読者投稿「半島キネマ界の為に毎号貴重なる紙面を割いて唯一の向上機関として御盡力して下さいる貴誌に感謝する者です。私共はこれからは大いに研究して見たいと思つてゐる者です。松本様の御指導を願つて止みません(大邱新田投)」²⁵³からは、松本記者に対する映画ファンの信頼感が伝わってくるといえよう。

したがって、『朝鮮公論』の映画欄を通じて発信されていた映画言説は、そのまま『朝鮮公論』の愛読者である京城の映画ファンたちに受け入れられて、彼らの映画観にまで影響を与えた。それゆえに、松本たちの基準では「高級西洋映画」を上映する映画常設館であった大正館と黄金館、そして黄金館と同じ館主が所有していた朝鮮人専用の映画館団成社は、京城の映画ファンたちが好む映画常設館として浮上するようになった。それとともに、大正館と黄金館が、他館にはない『大正週報』『黄金週報』という映画プログラムを定期的に発行していた館であったという点も、京城の映画ファンを魅了させる要因であった。1923年2月号の「フ井ルム・フアンの領分」に掲載された、「京城では黄金館と大正館が上等の映画常設館だと思ふのは私ばかりではありませんまい。プロを出してゐるのも此の二館であります。いい写真を見せて呉れるのも二館であります。(ABC)」²⁵⁴という読者投稿からも、それを確認できる。

とはいうものの、ここで注意しなければならないのは、かつての「高踏的な映画賛美者、即ちフ井ルム・フワンの人々」が集った映画文芸同人会・牧童詩社に所属していた松本輝華が、『朝鮮公論』映画欄の編集方針においても「高踏的な映画賛美者」と

²⁵² 「フ井ルム・フアンの領分」(『朝鮮公論』1922年10月)、118頁。

²⁵³ 「ヒルムファンの眩き」(『朝鮮公論』1923年6月)、127頁。

²⁵⁴ 「フ井ルム・フアンの領分」(『朝鮮公論』1923年2月)、108頁。

してのスタンスを取っていたわけではなかったという点である。もちろん、前述したように、彼は当時流行っていた連続活劇を「低級もの」として軽蔑してはいたが、必ずしも『朝鮮公論』映画欄で、一般大衆が理解できない高級映画だけを紹介していたのではなかった。言い換えれば、『朝鮮公論』の映画欄は「高踏的なる映画賛美者」のためだけの言説空間ではなかったのである。映画批評に際しての松本の態度は、1923年12月の「キネマ界往来（「映画界通信」から改称）」に彼が書いている次の文章にも明確に現れている。

▼キネマに限らず批評と言ふものは自由性に富んであるだけに六ヶ敷いものである。それだけに責任も重い訳で、考へ様に依つては厳正なる批判は個々の立場からは同感されもするし又反感を買ふ場合もあるので慥かに進歩の先駆者であると思ふ。▼芸術は必ずしも美に於てのみは発生しない。醜の部分にも芸術の世界はあるそれを探求するとは又人類の使命であらねばならない。

この意味に於て映画の場合に於ても『この映画は感じが悪いから拙劣だ』とか『余りに純重で不快だから不可ない』とか直ちに断定して得々と名批評と心得てゐることは必ずしも正当ではあり得ない。其処には不快を忍んでもその深奥に互る真価を探り求めてそれを言ひ出す可き努力と言ふものが必要である。労力が必要である。映画芸術は単なる娯楽機関でのみはあり得ないから……。▼更に映画を対照としての批評と、観客を対照としての批評は又大なる趣の相違があることを知らねばならない。前者は純映画芸術批評乃至映画芸術の本質的解剖を必要とするが後者は以上の他に音楽と説明の好悪を言はねばならない。そして映画批評は幾分か普遍的にならざるを得ないと思ふ。▼朝鮮は従つて観客を対照としての批評でなくちやあならない。何故ならば映画の製作に直接携つた人の目には如何にしても縁遠いからである。朝鮮に於ける新聞雑誌の上に現はれる映画批評は即ち映画、説明、音楽の三点を総合するところの舞台批評であらねばならない²⁵⁵。

松本が作成したこの記事は、『朝鮮公論』の映画欄における映画批評が志向していたところを明示している。つまり、「高踏的なる映画賛美者」としてではなく、ジャーナリストとしての松本輝華の映画認識は、彼の表現を借りると「映画芸術が民衆娯楽や、社会的教化に多大の影響あるを信じて、是れを一般民衆及び今迄憐うした方面に出入せざりし知識階級方面に普及」²⁵⁶することであった。それゆえに、その映画認識の下で、松本及び『朝鮮公論』の編集陣が目指していた映画批評は、「純映画芸術批評」というよりは、観客視線の「普遍的」批評であったといえよう。そして、松本はその「普遍的」映画批評を、他ならぬ観客——すなわち、京城の映画ファンから求めていた。言い換えれば、『朝鮮公論』の読者投稿欄を通して、映画ファン自ら映画批評を行うように誘導していたのである。読者の映画批評募集広告に見える「一般キネマファンの奮起を希ふ」²⁵⁷という文句は、そのような『朝鮮公論』編集陣の目論見を反映していたのであ

²⁵⁵ 松本輝華「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1923年12月）、100頁。

²⁵⁶ 松本與一郎（松本輝華）「朝鮮公論社主催特選活劇映画大会の記——意義ある映画芸術の普及」（『朝鮮公論』1922年3月）、88頁。

²⁵⁷ 松本生「映画界通信」（『朝鮮公論』1922年7月）、102頁。

る。

1922年10月号に掲載された最初の「フ井ルム・フアンの領分」の場合、7編の読者投稿が寄稿されていたが、以降には京城及び朝鮮の映画ファンたちの投稿が殺到して、毎回平均的に15～20編程の投稿が載せられていた。読者投稿がひと月の誌面に収められないほど多くなってくると、1923年4月の「ヒルムフアンの眩き（「フ井ルムフアンの領分」から改称）」には、次のような予告が掲載された。

大変本欄も賑やかになつて参りました。今後は『映画と其の印象』欄は廃して沢山の人が沢山書かれる様に本欄丈けに致しました。女の方の如く住所に差支へのある人は唯変名でいゝのですからどし／＼送稿して下さい。（社内松本生）²⁵⁸

「フ井ルム・フアンの領分」と同じく読者投稿コラムであった「映画と其の印象」欄は、「フ井ルム・フアンの領分」の読者短評に比べると、「純映画芸術批評乃至映画芸術の本質的解剖」を目指していた、いわば「高踏的な映画賛美者」のための批評空間であった。その欄を廃止して、「沢山の人が沢山書かれる様に」、「フ井ルム・フアンの領分」欄を拡張したのは、観客による普遍的映画批評により比重を置いていた『朝鮮公論』編集陣の意図を反映していることであった。

さて、前述したように、開設当初の「フ井ルム・フアンの領分」欄は、読者による映画短評や、映画館と弁士に対する映画ファンの「一方的な」意見が中心になっていた。しかし、時間が経つにつれて「フ井ルム・フアンの領分」欄は、編集陣の意図通りに映画ファンたちが自由に議論を行う「場」となっていた。換言すれば、この欄を通じて、京城の映画ファン同士の活発な意見交流が始まっていたのであった。

その中でも特に目を引くのは、映画ファンの中で「自浄」を唱える動きがあったことである。『朝鮮公論』に映画欄が設けられたことを契機として、他の在朝鮮日本人メディアにも次々と映画欄が設けられて、京城映画ファンがそれを大歓迎していたことは前述した通りである。しかしながら、その一方で同時代の京城映画界では、各メディアの映画欄に悪意的な誹謗中傷を投稿する人々——通称「キネゴロ」——が悩みの種として問題になっていた。キネゴロの悪質な投稿に関しては、『朝鮮公論』1922年5月号の「映画雑話」でも既に指摘されていた。

京日〔引用者注：京城日報〕者讀欄へ不屈なる投書をするキネゴロの群がある斯かゝる輩を相手にするには物足しない極みである唯鳥渡言つて置かねばならぬのはキネマ界を攪乱らない様にして貰ひたい事である。その何者である事も判明してゐるが此処ではわざと言明しない事とする。三省自重を祈る者だ²⁵⁹。

とはいえ、キネゴロに関する非難の声は、それ以降にも『朝鮮公論』誌面に繰り返し登場していた。1922年10月号に新設された「フ井ルム・フアンの領分」にも、次のようにキネゴロを批判する投稿が載せられている。

²⁵⁸ 「ヒルムフアンの眩き」（『朝鮮公論』1923年4月）、126頁。

²⁵⁹ 本誌記者「映画雑話」（『朝鮮公論』1922年5月）、104頁。

京龍在住のフ井ルムファンの中に無闇に他人の事を兎や角言つたり館の悪口や弁士のコキオロシを新聞雑誌の読者欄に投書して蔭で喜んでゐる者があります。吾々眼醒めたるファンの中に彼かるキネゴロのある事を私は心の底から悲しまずにはゐられません。併し過去の事を責めるのは狭量と言ふもの今後の願ひのつゝしみを良くしようではありませんか。そして一つ同趣味の人の団結を計つては如何でせうか。（提唱の囁き）²⁶⁰〔傍点は原文のまま〕

この投稿者がキネゴロに対する非難とともに、「同趣味の人の団結」を呼びかけるところは注目に値する。それまでも、1921年10月号「演芸界通信」に載せられた「京城に映画同好会と云ふものがあるらしいが一派の連中が少し奮起してキネマ界に刺激を与へてやつたら慙うか、秋も来たのに眠つてる時ぢやあるまい」²⁶¹という要請のように、『朝鮮公論』映画欄では、各々活動している京城の映画同好会の人々を、『朝鮮公論』という公の場へ呼び出そうとした声があった。そして、それに答えるような形で、翌月号である『朝鮮公論』の1921年11月号には、松本輝華が所属していた映画同好会・牧童詩社を紹介する記事「フキルム・フワンの人々」が掲載されたのである。だが、前掲引用投稿の匿名の読者「提唱の囁き」は、京城の映画文化の自浄という明確な目的意識の下、映画ファンたちの以前より積極的な「団結」を訴えかけているという点において、以前の同好会関連投稿とは違っていた。

映画ファン向けの投稿欄「フ井ルム・ファンの領分」新設の際に載せられた、映画ファンの「団結」を要請する投稿以来、この欄には、京城における映画同好会の活動を伝える投稿が寄せられていた。その内、注目される同好会は、「大日方溪石」という人物が率いる「京城映画同好会」であった。大日方溪石は、『朝鮮公論』1923年3月号の「映画と其の印象」に「偶感の偶感」という投稿を載せているが、そこで京城の映画ファンについて、次のように述べている。

京城にもボツ／＼昨年あたりから名画も上場されるやうになつたが未だ眞のファンが余り見当たらない唯々面白がつて見る人士は多々あるやうだそして映画の感想を投書したりする人も殆んど定まつてゐる又不平があつて投書する人々でも不面目のが多い。歎かほしい事だも少し映画界に同情と理解があつて欲しいものだ。その点丈けである。自称ファンの多いこと實際驚かされる。〔中略〕

映画賛美と同時にファンの任務も甚大なものである。映画界の隆盛はファンに負ふ所多くその頽廢もファンの努力とそして同情にリライアパンしてゐるのだ。映画界は変遷して行くファンのデイウテイも亦算ふるに違あらずである。京城にはも少しファンが居る筈だ。居らねばならぬ。どうしてゐるのだらう。眠つてゐるのなら早くめ醒よ。そして活動を初めよ。

ヒルムは常に働いてゐる。ヒルムはファン諸君の何かにつけて批評して貰ふのを待つてゐる。行けよ、そして半島映画界の發展を期せん為めに批評せよ²⁶²。

²⁶⁰ 「フ井ルム・ファンの領分」（『朝鮮公論』1922年10月）、118頁。

²⁶¹ 曉太郎「演芸界通信」（『朝鮮公論』1921年10月）、100頁。

²⁶² 大日方溪石「映画と其の印象——偶感の偶感」（『朝鮮公論』1923年3月）、117～118頁。

筆者大日方溪石は、京城映画界の発展のためには、映画ファンの健全な批評が何よりも必要であり、それが映画ファンの「任務」でもあると力説している。それは『朝鮮公論』が目指していた、観客による普遍的映画批評とも相通ずるものであった。同時期、石森社長が就任してから2年目を迎えた『朝鮮公論』は、誌面の大改革を行っていたが、1923年2月号の「編集局より」には、以下のような編集後記が掲載された。

新年号の本誌は非常な好評でした。特に従来 of 編輯法に幾分革新を加へた所が一部読者間に飲ばれました。本誌が組織改革後約老年余個月の間に遂号紙面の整備を認められ内容の充実と外觀の卓抜なるを一般的に宣伝されて今では益々一般的に必要なものと誰しもの膝下に備へらるる状態で本誌の販路は暴風的に伸張しつつあります。

〔中略〕

映画の向上と共に本誌のキネマ欄も更に大々的に活躍をする可く準備中です今やキネマファンの中心機関として重要視され且斯界当事者の一大指針として参考となつてゐる誇りをお伝へ申します。（編輯室にて一記者）²⁶³

この時期『朝鮮公論』の編集後記である「編集局より」は、松本記者が1924年に退社するまで担当していたと推定される。本節で見てきた通りに、『朝鮮公論』は1921年8月に石森社長が就任し、10月に松本記者が入社してから、映画欄を設けることで他の在朝鮮日本人メディアより一歩先を行っていた。松本が書いたと推測されるこの後記からは、映画欄が「キネマファンの中心機関」として認められていることを「誇り」と思っている、松本をはじめとした『朝鮮公論』編集陣の自負心が読み取れる。そして、映画欄を「更に大々的に活躍する可く準備中」であると予告した通り、『朝鮮公論』は1923年4月から読者映画批評欄「映画と其の印象」を廃止して、読者投稿欄「フ井ルムファンの領分」を従来の一頁から二頁へと拡大編成した「ヒルムファンの眩き」を新設したのである。

その前月号に「偶感の偶感」を寄稿して、映画ファンの任務を唱えていた大日方溪石は、新しく設けられた1923年4月の「ヒルムフワンの眩き」欄に、次のような映画同好会の広告を載せた。

『京城映画同好会々則』

- 一、本会を京城映画同好会と称す（六椀映画同好会改名）
- 一、本会は京城を中心とする最も熱心なるキネマファンを以て組織し会員相互に映画に対する趣味普及向上並びに研究を目的とす。
- 一、会員には毎月映画研究雑誌（内地発行）を贈呈す。
- 一、会員には毎月一回優秀ブロマイド並びに当地のプログラムは勿論各地のプログラムを配布す。
- 一、会員にはブロマイド映画研究雑誌その他の御相談に親切に応ず。
- 一、会員には黄金館入場料を割引優待す。
- 一、会員は一ヶ月参拾銭を会費として必ず三ヶ月以上前納されたし（切手にても可併し会費は西澤宛御送金の事）

²⁶³ 「編集局より」（『朝鮮公論』1923年2月）、144頁。

一、前金切の際は再び三ヶ月以上前納下さる事。（京城長谷川町七九大日方内京城映画同好会、申込所京城明治町二ノ一〇七奥田方西澤勇次郎宛）²⁶⁴

「映画に対する趣味普及向上並びに研究」を目的として組織された京城映画同好会は、『朝鮮公論』の映画欄に会員募集広告を出した唯一の同好会でもあった。この会を組織している大日方溪石が、京城映画界とどのような関わりを持っていた人物であったかについては知られていない。とはいえ、少なくとも、この同好会が映画常設館・黄金館の後援を受けていたことは確かである。黄金館での映画鑑賞の際には入場料割引優待、そして、日本（内地）発行の映画雑誌やブロマイド、映画プログラムを毎月贈呈するという会員特典からみると、この同好会は会員同士の映画研究活動よりは、映画ファン向けの雑誌・ブロマイド販売と映画情報提供を主な目的としていたと推察される。

ところで、京城映画同好会を率いていた大日方溪石は、1923年5月頃には「半島芸術映画研究所」を設立して、映画雑誌『半島』を創刊していた。このことは、1923年6月号の「ヒルムフアンの眩き」に載せられた次の読者投稿と、それに続く大日方の反論投稿から分かる。

僕は映画機関雑誌『半島』の生れた事を喜ばない男だ。映画機関雑誌と言ふものは即ち映画研究雑誌である。それに半島はどうしたのか松竹映画計りを賛美し日活映画を侮辱してゐる。松竹映画を賛美するなれば『半島』と言ふ名を廃してもらひたい。松竹映画のみが朝鮮キネマ界を独占してゐるのではない。僕は元来京城のキネマファンが徒らに松竹の乱作映画に熱中してゐることを悲しんでゐる一人だ。それだからとて僕は日活映画を賞するものでもなく松竹映画を乱作と定める者でもない。たゞ僕は平等にしてもらひ度いと言ふ事を願ふ者である。（ペンを取る者投）²⁶⁵

そして、この投稿文が掲載された2ヶ月後である1923年8月（1923年7月号には「ヒルムヒルムフアンの眩き」欄休載）の「ヒルムフアンの眩き」欄には、大日方の反論が載せられた。大日方は、まず雑誌『半島』創刊の趣旨から述べた後、「松竹映画計りを賛美し日活映画を侮辱してゐる」という、「ペンを取る者」の非難に対する釈明を書いている。

貴誌六月号にて「半島」につき云々の記事を読み、少々私見を述べて返答としようと思ひます。内地には数多のキネマ雑誌があつて、お互の意見を交換して大いに映画を研究して行く機関があつて誠に結構であるがこの朝鮮には映画専門雑誌もなく、唯この公論、或は各館週報でキネマファンが気焰を吐いて居るに過ぎないので、一つ位は映画専門の雑誌もあつて欲しいと言ふ動機から「半島」を創刊したのです。

そして、写真版なども有り合せと言ふところから松竹物ばかり取り入れたもので松竹後援雑誌と思はれたのでせう。然し私等の希望は中立でありたい平等で有りたいた言ふのですから、第二号からは段々改良して行く積りでした。あの当時、喜楽館には京屋襟店の外、いゝのは来ないし、実に振はなかつたので奮闘を促す為に、眨したの

²⁶⁴ 「ヒルムフアンの眩き」（『朝鮮公論』1923年4月）、126頁。

²⁶⁵ 「ヒルムフアンの眩き」（『朝鮮公論』1923年6月）、127頁。

です。今でこそ「緑の牧場」「若草の歌」「濁潮」「鬮體の舞」の如き立派なものが続々と来る様になったが、その前に宜いものが有りますか？²⁶⁶

恐らく、植民地期の在朝鮮日本人による、最初の映画専門雑誌である雑誌『半島』の実物は現在確認できないが、松竹映画の紹介と批評をメインにして、映画のステル写真も載せていたことが、引用文から推測される。そして、雑誌『半島』が松竹映画中心で、偏向的であるという批判に対して、大日方は「写真版なども有り合せと言ふところから松竹物ばかり取り入れた」と反論している。

しかしながら、黄金館の後援を受けて京城映画同好会を主宰していた大日方としては、それは必然的な結果であったといえる。1923年の時点において、黄金館は主に松竹映画を上映していたためであった。小資本で映画雑誌を創刊した大日方にとって、後援者である黄金館を意識しないこと——換言すれば、「中立でありたい平等でやりたい」という創刊趣旨を保つことは難しかったと考えられる。結局、植民地期の在朝鮮日本人による最初の映画専門雑誌『半島』は、創刊号を最後に休刊することになる。1923年8月号の「ヒルムヒルムフアンの眩き」欄で、大日方は『半島』の休刊を知らせながら、朝鮮における映画雑誌市場の現況を伝えている。

「半島」も印刷費等の高いため僅かな頁数で、随分高価なものになって仕舞ひました。それに安価な内地の雑誌がどし／＼這入って居るので圧倒されて逆も立つ事が出来ません。まだ／＼時期が早やすぎたのでせう。暫く休刊します。そして折を見て又立つ事にします。力が盡きたのでありません。罵倒を恐れるからでもありません。半島に生れ出た赤坊を皆さまが可愛いがつて下さる人が少ないからです。慥かに創刊号は失敗でしたが、第二号が出た時は皆さまが擁護して成長させて下さい。お願いします。京城のキネマファンが進んでみない事は「蒲田」「松竹」「新花形」の如き雑誌がよく売れて、「映韻」「フアンの叫び」の如き高級な研究雑誌が僅かしか売れない事実にもよく証明されて居ります。最後にわが「半島」が公平の主義に立つたのでありますが其の主義を披露するに失敗したのを恐縮に堪えません。文句を言はれるだけでも嬉しいのです。ペンをとる者君、お暇があつたらお遊びにお出で下さい。心行くばかりお話し致しませう。（大日方溪石）²⁶⁷

このように、植民地期の朝鮮において、在朝鮮日本人によって創刊された最初の映画雑誌として「高級な研究雑誌」を標榜していた『半島』は、創刊号をもって休刊になってしまった。もちろん『半島』は、その内容においては、発行人大日方も「わが『半島』が公平の主義に立つたのでありますが其の主義を披露するに失敗したのを恐縮に堪えません」と認めている通り、後援者であった映画館（黄金館）を意識して松竹映画中心になっていた、多少偏向的な雑誌ではあった。とはいえ、この雑誌が、他ならぬ小資本の映画ファン個人によって創刊されていたことは注目すべきところである。大日方が率いていた京城映画同好会がどのような活動をしていたのかについては知られて

²⁶⁶ 「ヒルムフワンの眩き」（『朝鮮公論』1923年8月）、117頁。

²⁶⁷ 同上記事、117～118頁。

いないが、その映画同好会での活動を通して、大日方が在朝鮮日本人向けの、最初の映画研究雑誌の創刊を決心するにいたっていたと推察されるためである。この時点になると、京城の映画ファンたちの間では、メディアから発信される映画言説を受容する受け手の立場に留まらず、自ら積極的に「声」を出そうとした人々も登場し始めていたのである。

そして、雑誌『半島』をめぐる映画ファン同士の論争は、それまで一方的に自分の感想だけを誌面に投稿してきた、『朝鮮公論』映画欄の愛読者たちに新鮮な衝撃であったに違いない。1923年8月号に大日方の反論が載せられて以降、次号である1923年9月号の「ヒルムフワンの眩き」には、6月号に雑誌『半島』を猛烈に非難していた「ペンをとる者」による、感激に充ちた投稿が掲載されたのである。彼は態度を一変して、『半島』を「罵倒」したことを謝罪し、前月号での大日方の面談要請を熱烈に歓迎していた。そして、「私は永久に『半島』を愛さねばならぬし又擁護しなければならぬ。そして第二号よりは花々しく活躍せられん事を祈るものです。おゝ朝鮮に生れた「半島」よ。汝は私の許を離れずに成長して下さい」²⁶⁸と、最後には『半島』応援のメッセージまで送っていた。『朝鮮公論』映画欄において、京城の日活映画ファンと松竹映画ファンの最初の「衝突」ともいえる、映画雑誌『半島』をめぐる読者間の議論は、このようにいとも簡単に終わってしまった。だが、この論争は、『朝鮮公論』の映画欄を愛読していた映画ファンたちが、誌面を通してお互いに「会話」できるということに、初めて気づいた事例として意義を持つ。この議論に前後して、前号に載せられた読者の投稿に言及しながら、それに反論、あるいは賛成する投稿を送る読者が次第に目につくようになったためである。

一方で、この議論は、『朝鮮公論』の読者のなかの日活映画ファンを刺激した事件でもあった。本節で繰り返し指摘してきたように、『朝鮮公論』映画欄の論調は、西洋芸術映画を「高級映画」の基準として認めていた。日本映画については、当代の人気スターであった尾上松之助主演の日活映画を軽視し、映画の作品性という側面において「目下の日活は松竹に押され気味である」²⁶⁹と、日活よりは松竹映画を支持していた。映画欄の読者投稿も、相当数が西洋映画と松竹映画のファンによるものであった。しかし、「ペンを取る者」の反発からみるように、『朝鮮公論』の映画欄を購読していた京城の映画ファンの間には、日活映画を好んでいる人々も確実に存在していたのである。それゆえに、映画雑誌『半島』をめぐる二人の映画ファンの議論を前後して、日活映画を擁護する投稿が続々と登場するようになった。

雑誌『半島』をめぐる論議が出る以前から、『朝鮮公論』映画欄における日活系統の喜楽館に対する批判的な論調は、日活映画ファンである「喜楽館好き」の反感を買っていた。その不満が、遂に『朝鮮公論』の誌面を通して爆発した発端は、1924年2月号「キネマ界往来」に載せられた喜楽館批判記事であった。京城の各映画館の消息を順次伝えた最後に、記者は次のように喜楽館を強力に批判している。

▼最後に京城キネマ界に蟠踞して常に連続映画のみを上映して何等キネマ界に貢献するところなく徒らなる低級作品のみを公開して安価なる好評を得て、営業方策の為

²⁶⁸ 「ヒルムフワンの眩き」（『朝鮮公論』1923年9月）、128頁。

²⁶⁹ 「フ井ルム・フワンの領分」（『朝鮮公論』1922年10月）、118頁。

めには如何なる弊害をも顧みない喜楽館は漸く改暦と共に人気を失墜し松之助映画の如きは俗悪見るに堪えざるものとして一般子弟を有する家庭に於ては是れが観映を固く禁じてゐる状態である▼新しい年を迎ると共に喜楽館の当事者はも少し高所から頭を使ひ偉大なる大傑作品をどし／＼と公開する様敢て至言する。これは本町署の刑事から直接聴いた話であるが不良少女は一番連続映画の上場を事としてゐる喜楽館に多いとの事である▼社会公共の為に不利益なものであつて、しかも自己の営業政策のみを固持して如何なる社会上に影響する害毒をも恬然として顧みざる事が今の世に若しあるとすれば吾々は大に鼓を鳴らしてその非を攻めねばならぬのである。

附記…喜楽館の営業方針と社会風教上に及ぼす影響に就ては近く極めて厳正なる立脚地から黒頭布生が検討して見る事になつてゐる。期待あれ²⁷⁰

後に詳述するが、この時期の松本輝華記者の所属は、1924年1月から『朝鮮公論』の姉妹紙である『朝鮮新聞』社会部になっていた²⁷¹。映画欄「キネマ界往来」と「映画春秋」だけは1928年2月まで担当していたが、1924年1月号の「キネマ界往来」だけは休載であった。引用文中の「黒頭布生」は、『朝鮮公論』の社会部所属記者として、1924年2月号と3月号に限って臨時にこの欄を担当していたと推定されるが、引用記事からみると、日活の連続映画を低級であると軽視し、映画の社会的影響力を優先する彼の論調は、松本と同様であった。というよりも、「不良少女は一番連続映画の上場を事としてゐる喜楽館に多い」と断言しているところからみると、この記者は、松本が重視していた映画の芸術としての価値よりも、映画の社会的影響力にもっと比重を置いていたと考えられる。

さて、植民地期の在朝鮮日本人向けのメディアのなかで、ほぼ唯一の映画専門批評欄として名声を得ていた『朝鮮公論』誌面を通して、京城で最も集客力のあつた喜楽館が、いわば「犯罪の温床」と非難されたことは、喜楽館の関係者はもちろん、日活映画ファンまでも憤慨させた。この記事に対して不快感を示した匿名の読者投書の全文が、その次号である1924年3月『朝鮮公論』の「キネマ界往来」に、次のように掲載されたのである。

大正、黄金、中央の順に肩を持つた反対に喜楽（日活）をかなり極端に非難したるらしく感ぜられましたので、何故かその間の事情は判りませんが、権威ある半島の貴誌に於ける此の記事には真面目なるファンは如何なる感が起る事でせう？と言へば『ハハ……日活党だな』と早合点される様では無論御話になりませぬが、世のキネマファンなる者の通弊たる一種の心理——それは何でせう？映画に対する厳正なる批判は返つて製作者側より要求してゐるのに対し無意味なる個人的感情を突混ぜた批評に非ぬ罵言、侮辱的の記事は一体何の為め投書でせうか？京城のファン諸兄も神経を静めて真面目に研究し然して本邦映画の向上進歩を図り度いものだと、低級ながら駄文

²⁷⁰ 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年2月）、116頁。

²⁷¹ 「朝鮮文芸界消息」欄に「松本輝華氏東都より震災に遭難されて無事帰鮮された本誌の同氏は今回朝鮮新聞社会部専属として活躍されることとなつた」と掲載されている。（『朝鮮公論』1924年1月）、31頁。

を列べて感じをそのまま。失礼、覆面士²⁷²

この投書に対して「黒頭布生」は、1924年3月号の「キネマ界往来」欄を通して、辛辣な反論記事を出している。まず彼は、投書の全文を誌面に公開した理由として「投書の内容に含む或る暗示的の意味が喜楽館側の意見とも見られるからである」と断言してから、投書の批判内容を細分して一つずつ反駁している。特に、京城の他の映画館に比べて、喜楽館だけを極端に非難しているという、『朝鮮公論』という言論の公正性にも関わる指摘については、以下のように強力に反論している。

◎覆面士は『大正、黄金、中央の順に肩を持つた反対に喜楽をかなり極端に非難したるらしく云々』と言つてゐるが、正者に肩を持ち是れを賞賛し労をねぎらふのは当然であつて如何なる悪人と雖も正者に向ふ刃は持つてゐないのである◎それと反対に非難す可き欠点あるものに対し痛棒を喰す事は又当然過ぎる程当然なる帰結と称すべく公正なる言論の自由は此処にもあるのである。元来興行師が極端なる算盤高い頭脳を以て興行せんとするのは大なる間違であつて、特に尊い厳肅なる可き芸術の操縦を双肩に荷ふ映画館に於て痛切に此の感を深くする◎喜楽館が従来踏み来つたところの経路は社会上に寸毫の貢献も表示してはゐない已みならず俗悪低級そのものゝ松之助映画に殺伐なる鬪争欲をそゝり、而も映画の全巻に芸術の香だに味ふ可くもない、娯楽としても鑑賞としても民心教化上に絶大なる悪傾向を招来せしめつゝあつたではないか◎之の一事実として旧冬龍山で捕へられた放火犯の不良少年は同館に入浸りとなつて恐る可き毒素を養成されつゝあつたと言ふではないか情に於て忍びずと雖も是れを非難せずして吾人の責務は果されないのである。寧ろ無定見極まる検閲当局の非常識を吾人は今更の如く思はずにはゐられないのである²⁷³

京城の各映画館の経営者たちに向つて、「映画」というメディアを商売の手段としてではなく、社会的教化の手段として考え直すことを常に要求していた、かつてからの『朝鮮公論』編集陣の映画認識は、この文章を通してより明確に現れている。換言すれば、各映画館主の「自浄」努力を通して、映画に対する大衆の否定的な認識を変えて、映画の芸術としての価値まで認められることを目指していたことに関しては、松本記者と「黒頭布生」は共通した認識を持っていたともいえよう。ただ、黒頭布生の場合は、それまでの映画に対する大衆の否定的な認識——犯罪誘発の可能性——を逆に刺激する方法を取つて、喜楽館への非難に同調するように求めていたのである。ちょうどこの時期、1923年11月号の『朝鮮及満州』にも「京城の暗黒面秘史（1）——（F）活動写真の二少女」²⁷⁴という、喜楽館を拠点に活動していた不良少女たちを暴露する記事が載せられたのも、黒頭布生の主張に勢いを与えたといえよう。

ところで、匿名の投書は「映画に対する厳正なる批判は返つて製作者側より要求してゐるのに対し無意味なる個人的感情を突混ぜた批評に非ぬ罵言、侮辱的の記事は一切何の爲め投書でせうか」と、『朝鮮公論』映画欄における読者批評自体に疑問を表してい

²⁷² 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年3月）、45頁。

²⁷³ 同上。

²⁷⁴ 潮恋坊生「京城の暗黒面秘史（1）——（F）活動写真の二少女」（『朝鮮及満州』1923年11月）、65頁。

た。この点について、黒頭布生は以下のように反駁している。

◎最後の数行の中で『映画に対する厳正なる批判は返つて製作者側より要求してゐる云々』とあるが、是れは投書者たる覆面士の低級さ加減を遺憾なく自ら發揮したものである、成程製作者も厳正なる批判は望んでゐる事であらう、然し観客側に果して映画の批評を求めてみないであらうか、製作者側より以上に観客は正当なる批判を求める可き性質である。◎何故ならば映画芸術は民衆即ち観客の為に鑑賞に供す可き趣味の向上機関であるから、製作者が単なる作成上の参考に批評を聴くのに反し、広い意味の趣味の批判である可き筈であるからである。◎映画劇の本質から言へば映画は独立体で説明者音楽等は不必要のではあるが、無論声劇の批評は付随す可きで文芸に於ける月評が重大視されつゝあると同様である、文芸上の月評は新聞の文芸欄又は文芸雑誌に毎号掲載されつゝあるが、決つて作家丈けに読んで貰ふ為めに貴重なる紙面を割きつゝあるのではない◎物を見る目即ち批判力を正しくするためと一面多くの読者に見て貰ひ度いと言ふ使命を帯びてゐる。又多くのキネマファンの中には延ては映画研究の末は一人前の製作者となる人もあるであらう、それ等の人の参考にも必要である事は論ずる迄もないのである²⁷⁵。

この文章では、観客のための普遍的な映画批評を追及してきた、映画欄担当の松本記者以下『朝鮮公論』編集陣の信念が再度表明されている。あくまでも、「映画芸術は民衆即ち観客の為に鑑賞に供す可き趣味の向上機関であるから」、誰よりも観客の目線で映画を批評し、観客による映画批評を積極的に奨励することによって、「物を見る目即ち批判力を正しくするためと一面多くの読者に見て貰ひ度い」というのは、『朝鮮公論』映画欄担当であった松本の目標でもあり、ジャーナリストとしての使命でもあったのである。

『朝鮮公論』の喜楽館批判記事から触発された、映画関連報道の公正性をめぐる紙面上の口論以降、読者投稿欄「ヒルムファンの呟き」には、松竹映画ファンはもちろん、日活映画を支持するファンの投稿もどんどん増えていった。それは、『朝鮮公論』の編集部が、雑誌の論調に合わない投稿を故意に削除したりはしないことを証明するためであったと推察される。だが、これは、様々な観点の意見をすべて提示することで、観客自ら「物を見る目即ち批判力を正しくするため」に、読者投稿欄を設置した『朝鮮公論』編集部の意図を、以前よりも強く反映していた装置でもあった。

弁士の改善を求める——映画の普及における「説明者」の役割の強調

さて、松本輝華を中心とした『朝鮮公論』編集部が映画欄を設けた最大の目的が、映画芸術の普及と善用のために「興行者の自覚」、「説明者の改善」、そして「観客の理解」を求めるものであったことは、前述した通りである。その内、『朝鮮公論』編集部が最も力を入れていたのは、観客の理解を求めることではあったが、それと同時に「説明者の改善」——つまり、京城の説明弁士の改善もかねてから熱心に要求していた。

ここで、同時代の日本映画界の状況と、『朝鮮公論』映画欄担当の松本輝華記者の映

²⁷⁵ 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年3月）、46頁。

画観について言及しておきたい。その理由は、同時代の日本映画界では、弁士の存廃問題が議論となっていたが、それに対する松本の考え方が、『朝鮮公論』映画欄の弁士に対する論調に如何なる影響を与えていたのかを探るためである。松本は日本（＝「内地」）映画界の動静にも敏感であり、映画欄を通して日本映画界の消息も詳しく伝えてきた。西洋映画に傾倒していた松本が高く評価していた同時代の日本映画は、「日本映画としては矢張り谷崎潤一郎の大活映画と、映画芸術協会の例の帰山教正の監督製作するもの等が最も傑出せるものと言へるであらう」²⁷⁶と述べていることから推察できる。

特に、牧童詩社という文芸映画同好会に所属していた文学青年松本は、「大正活映株式会社」（「大活」）で、脚本家として映画製作にまで積極的に参加した作家谷崎潤一郎に憧れていた。何故ならば、松本自身も文学と映画という二つのジャンルにまたがって活動していたためであった。『朝鮮公論』の映画欄だけではなく、文芸欄の審査委員でもあった松本は、1923年6月からは『朝鮮公論』の東京駐在記者になって²⁷⁷、早稲田大学文科へ留学して本格的に文学の道を目指していた²⁷⁸。とはいえ、映画から離れたわけではなく、留学してからも『朝鮮公論』映画欄には、映画関連記事の投稿を続けていた²⁷⁹。1923年5月号には「本誌は何れその裡に東都特派記者に依つて東京所在の映画製作所訪問記を掲載する事にしました。蒲田、向島を初め其他角筈等の各プロダクションを縦横に誌上に紹介致します」²⁸⁰という予告を出して、1923年9月に「松竹キネマ蒲田撮影所訪問記」を寄稿したことを皮切りに、日活、国際活映などの日本の映画撮影所訪問記を連載する予定でもあった。

しかしながら、1923年9月の関東大震災でその夢も挫折してしまい、再び京城へ避難してきた後には、『朝鮮公論』と『朝鮮新聞』の映画欄を再度担当するようになった。その一方で、松本は『朝鮮新聞』映画班の監督としても活動していて、朝鮮博覧会などを記録するニュース映画の撮影に直接関わっていたことを『朝鮮公論』1926年6月号の「映画春秋」に述べている。このように、植民地期の朝鮮で文学と映画という二つのジャンルにわたって活動しながら、中央文壇（日本内地）への進出を夢見ていた在朝鮮日本人ジャーナリスト松本輝華は、日本の著名な文学者でありながら、日本映画界でも大活躍していた谷崎潤一郎に憧れていたため、彼が参与していた大活の映画に期待を寄せていたのであろう。松本の大活映画への期待感は、1922年10月号「映画界通信」にもよく現

²⁷⁶ 「演芸界通信」（『朝鮮公論』1922年4月）、84頁。

²⁷⁷ 「社告 輝華松本與一郎 東京駐在を命ず

因に氏は多年本社編輯事務に携はり其の天稟の文才は漸く半島文壇に知らるゝに至れるが今回三年の予定を以て東都へ留学を為すこととなり其間東京駐在となれり」（『朝鮮公論』1923年6月）、83頁。

²⁷⁸ 「編輯局より——本誌の編輯記者として漢城キネマ界の代表的ファンとして其の名を知られ、天来の文才は漸く円熟して毎号読者にまみゑて居りました輝華松本與一郎氏は六月初旬を以て東都に留学することになり早稲田大学の文科に入る予定であります多年本紙の編輯に盡されました氏を当分にでも失うのは遺憾であります、若い氏の前途を思へば之れも致し方もない次第で、次号より氏独特の通信を東都より寄せらるゝこととなりますが必ずや一般の進化を示すものあることを疑はぬ次第であります（一記者）」（『朝鮮公論』1923年6月）、156頁。

²⁷⁹ 『朝鮮公論』の1923年8月号には、松本輝華の東京住所が掲載されていて、「編輯局より」には以下のような予告が載せられていた。「東都留学中の松本輝華氏から、氏独特の才筆を縦横に馳せて、優艶華麗、洗練巧致を口めた創作、紀行文、映画夜話等、続々送つて来て居られますから順次発表掲載の筈です。之また御期待あらん事を……」（152頁）

²⁸⁰ 『朝鮮公論』1923年5月、126頁。

れている。

黄金館は矢張り洋劇専門丈けに優作は可成り有る今回ユ社と手を切つて大活と提携する想であるが然うなる事を望んでゐたのは一部の人計りではあるまい。何んにしても映画芸術の至上に多大の寄与を惜まない大活と京城で一番高級な同館が系統を同じうするに至つたのは甚だ結構な事と申上げねばならぬ²⁸¹。

ところで、当時の日本映画界には、「現実の興行につきまとう幾多の弊習に闘つて、一挙に純粹映画劇に飛躍しようとした」²⁸²人たちが登場していた。日本映画史において「純映画劇運動」と呼ばれるその動きの中心には、映画芸術協会の帰山教正がいた。彼は、1913年に創刊された映画雑誌『キネマ・レコード』の同人で、1917年には、日本最初の本格的な映画理論書ともいえる『活動写真劇の創作と撮影法』を刊行した人物でもあった。

帰山教正は『活動写真劇の創作と撮影法』の冒頭において、「本当の映画劇と云ふものと芝居とは全々異つた特徴を有して居つた演劇と離して独立したものとして扱はれなければならないものである」²⁸³と断言している。つまり、「演劇は形と色彩と音響等の総合芸術とも云ふ可きもので、活動写真はフィルムを通じて映される所の、形の流動に関する芸術でなければならない」²⁸⁴ものであり、映画の本質は他ならぬ「形態、動作、限定された色彩等」²⁸⁵であると主張している。そのため、映画の脚本（シナリオ）を書く際には、その映画の本質を最大限發揮できるように書くべきであると、以下のような意見を述べている。

尚平易に云へば活動写真に由つて表現し得る範囲は、萬物の形態とその動作をそのまま再現することが出来るのと、限定された色彩を使用し得ることである。故に映画劇の脚色に於ては、弁士の声色や、鳴物の音響などで補足されなければならない様な脚色をするのは非常に間違つた事で、映画芸術をより多く遠ざかつた作品となつてしまふ。純粹な映画劇と云ふものは本来字幕や音楽を以て補足されないものでなければならない筈である。何となれば活動写真映画の映された影は弁士の声色や音楽師の音楽とは眞の連繋は持つてゐない、オペラの俳優とそのオーケストラとの如き連繋はないのである²⁸⁶。

続けて帰山は、当時の日本映画はまだ弁士の説明や声色がないと理解できない、「眞の芸術と云ふ域には到達して居ない」²⁸⁷と批判し、「映画が写実主義から進歩して極めて象徴的なものとなつて来て始めて映画の芸術的独立も確立し、弁士の説明も声色も、

²⁸¹ 「映画界通信」（『朝鮮公論』1922年10月）、117頁。

²⁸² 田中純一郎『日本映画発達史1』（中央公論社、1957年）、275頁。

²⁸³ 帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』（正光社、1921年）、1頁。〔復刻版〕牧野守監修『日本映画論言説大系 第Ⅲ期 活動写真の草創期』（ゆまに書房、2006年）、23頁。

²⁸⁴ 『活動写真劇の創作と撮影法』、2頁。〔復刻版〕24頁。

²⁸⁵ 同上書、3頁。〔復刻版〕25頁。

²⁸⁶ 同上。

²⁸⁷ 同上書、4頁。〔復刻版〕26頁。

又鳴物も不必要となるのである」²⁸⁸と強調している。そして、「なる可く活動写真の本質に近づいて、出来るだけ字幕の説明を廃し、見ることに由つて十分理解される様に映画劇を脚色することは大事な事であつて、脚色者は芝居から全く離れた所に在つて、その本質を發揮して行くことが大切な事である」²⁸⁹と力説している。

要するに、帰山が主張していた「純映画劇」とは、映画の本質を最大限發揮した脚本に基づいて製作された映画を意味していた。日本映画史研究者田中純一郎は、帰山がこの映画理論書を通して「映画芸術の純粹性を、冷静に把握し追及しようと努め、グリフィスの発見したカット・バックや、クローズ・アップや、ロング・ショット等の手法から、シナリオの書き方やコンティニューイティの作り方にいたるまで具体的に研究し紹介した」²⁹⁰と評価している。それまで日本映画界では使われたことがなかった、コンティニューイティを導入した新しいシナリオ作法²⁹¹、そのシナリオで製作された映画こそ、純映画劇運動が目指していた「純映画劇」であったのである。西洋の映画、特にグリフィスに代表されるアメリカ映画に憧れていた彼らは、クローズ・アップ、クロス・カッティングなどの映画の技法を活用することによって、弁士を中心とした旧来の日本映画から、映画そのものを「芸術」として自立させようとしたのである²⁹²。

そして、この純映画劇運動に賛同していた人々の中には、文学者谷崎潤一郎がいた。大活時代の谷崎は、映画に関する評論やエッセイは多数残している。そのなかでも「活動写真の現在と将来」²⁹³は、大活に参加する3年前の1917年9月、雑誌『新小説』に発表した、彼の「日本映画論」ともいえる重要な文章である。この文章を通して、谷崎は活動写真の将来に対する彼の希望と、日本の映画関係者に対する彼の不満を述べている。このなかで、谷崎は演劇と比較した活動写真の長所を三つ挙げている。それは、一、実演劇の生命の一時的なのに反して、写真劇の生命の無限に長い事。二、取材の範囲が頗る広範であつて、而かも如何なる場面に於いても、(写実的なものでも夢幻的なものでも)芝居ほど嘘らしくないと云ふ事実。三、場面の取りかたが自由自在で、多趣多様の変化に富んでいる、ということであつた²⁹⁴。

ところが、本論文で注目したい箇所は、「予は前項に述べた活動写真の特長に基いて、ここに彼等に二三の警告を発したい」²⁹⁵という文章から始まる、日本映画関係者への不満を記しているこの映画論の後半である。谷崎は「日本特有の活動劇を撮影する営業者、舞台監督、俳優諸氏に、先づ以て要求したいのは、徒らに芝居の模倣をするなど云ふ一事である」²⁹⁶と強調してから、以下のように自分の意見を披瀝している。

²⁸⁸ 同上。

²⁸⁹ 同上。

²⁹⁰ 田中純一郎『日本映画発達史1——活動写真時代』（中公文庫、1975年）、282頁。

²⁹¹ 田中純一郎によると、帰山が追及したシナリオは「俳優の一つの動作ごとに短いカット（場面）を作つて行くべきで、その自然な表情、自然な動作、そしてその一つ一つのカットが、映画にあつては十分に言葉の内容を表現し、興行にあたって声色を入れた説明をしなくとも、見事にその意味を分からせねばならぬ」ものであつた。田中の前掲書、285頁。

²⁹² 滝浪佑紀「増村保造から純映画劇運動へ」〔西嶋憲生（編）『映像表現のオルタナティブ—1960年代の逸脱と創造』（森話社、2005年）所収〕、275～298頁。

²⁹³ 谷崎潤一郎「活動写真の現在と将来」（『全集』第20巻所収）〔初出』『新小説』1917年9月、13～21頁。

²⁹⁴ 「活動写真の現在と将来」、14～17頁。

²⁹⁵ 同上、17頁。

²⁹⁶ 同上。

芝居の模倣をして居る間は、活動劇はいつ迄立つても芝居を凌駕する事は出来ない。此れは要するに、活動劇には自ら異つた天地があり、使命があると云ふ事を、自覚して居ない結果であつて、今の活動俳優が、他の俳優に軽蔑されるのは当然と云はねばならない。

尤も其れは俳優の罪ばかりでなく、弁士を待たなければ分らないやうな脚本を上場する、営業者の罪が大半を占めて居る²⁹⁷。

このくだりからは、「映画にあつては十分に言葉の内容を表現し、興行にあたって声色を入れた説明をしなくとも、見事にその意味を分からせねばならぬ」シナリオを書くことで、映画の芸術性を向上させようとした、帰山教正の「純映画劇運動」への共感が読み取れる。その共感に基づいて、谷崎は映画脚本に対する自分の考えを述べている。

予は決して、機関車の衝突だの、鉄橋の破壊だのと云ふ、大仕掛けな物を仕組んでくれろと云ふのではない。何より先づ自然に帰れと云ふのである。さうして、忠実に平淡に、日本の風俗人情を写して見ろと云ふのである。尾上松之助氏や、立花貞次郎氏の映画よりも、青山原頭のナイルスの宙返りや、櫻島噴火の実況などの方が、予に取つてはどんなに面白かつたか分らない。活動写真は、筋は簡単であつても、ただ自然であり真実であるが為めに面白い場合が非常に多い。

何も最初から、高尚な文芸写真を作れなどと要求しない。通俗な物で結構であるから、活動写真本来の性質に復り、正しき方法に依つて、映写して貰ひたいと云ふのである。例の成金や、拳骨なども、極めて俗悪な筋であるが、写真にすると小説では分らない自然の景色や、外国の風俗人情が現はれて来る為めに、大人が見ても十分に興味を感ずる。金色夜叉だとか、己が罪だとか、小説としては余り感心出来ない物でも、日本の自然や風俗を巧に取り入れて、西洋流の活動劇にしたら、きつと面白いに相違ない²⁹⁸。

この段落から窺える谷崎の「日本映画観」は、日本のローカル・カラーを生かし、現実をそのまま反映した映画であつたといえよう。つまり、谷崎は「小説としては余り感心出来ない物でも、日本の自然や風俗を巧に取り入れ」ることで、世界（西洋）にも通用する映画になると信じていたのである。この映画認識の通りに、大活の設立目的の一つは、「風光絶雅なる我国の景勝を背景としたる欧米風映画を作製輸出し以て大いに日本及日本人の特性を世界に宣伝すること」²⁹⁹であつた。

そして、憧れていた作家谷崎が論じた日本映画論に接した松本——植民地である朝鮮に居住していながら、日本内地に対して常に自分たちの「声」を出すために悩んでいた、在朝鮮日本人向けの雑誌『朝鮮公論』の記者松本輝華——は、その映画観に相当示唆されていたと考えられる。何故ならば、松本は『朝鮮公論』映画欄における映画批評の際

²⁹⁷ 同上、18～19頁。

²⁹⁸ 同上、19頁。

²⁹⁹ 「大正活動写真株式会社の設立」（『活動倶楽部』第3巻第5号、1920年5月）、24頁。〔復刻版〕『日本映画初期資料集成13』（三一書房、1992年）、170頁。

に、映画のローカル・カラー（地方色）を強調する批評を多数掲載していたのである³⁰⁰。

さて再び、谷崎の方に話を戻すと、彼自身が製作を希望していた日本映画観を披瀝した後、「活動写真の現在と将来」の最後の部分において、谷崎は弁士存廃問題について次のように述べている。

最後に予は活弁と云ふものの可否に就いて一言したい。日本に、映画の伴奏に用ふる適当な音楽さへあれば、活弁を全廃して貰ひたいのだが、現在の要求としては、出来るだけ活弁のしやべる機会を少くして貰ひたいと思ふ。西洋音楽を用ふる事の出来ない場合に限つて、映画の効果を妨げない範囲で、簡略に筋を説明すれば足れりと思ふ。

西洋写真は、中に出て来る英語の文句を日本語に翻訳して、西洋音楽を陰で奏すれば沢山である。静な、品のいいピアノの音色などは、日本の写真にも随分応用の範囲が広く、史劇などに用ひても其んなに不調和ではないやうに感ずる。已むを得ず弁士が説明する場合には、成る可く映画中に出て来る文句に従つて、それを巧に朗読するくらゐに止めたいものである。全体の筋を最初に割つてしまつたり、掛け合ひで台詞のやりとりをしたりするのは、絶対に禁じてしまひたい³⁰¹。

ここからも、映画の純粹性を強調するために、弁士廃止を唱えていた帰山教正の純映画劇運動に同調している谷崎の姿勢が窺える。映画のタイトル（字幕）や音楽までも無用であると主張していた帰山よりは温厚な口調ではあるが、「活弁を全廃して貰ひたい」という考えだけは、帰山と同様であった。

そうすると、同時代の『朝鮮公論』の映画欄における、弁士に対する論調は如何なるものであったのか。「日本映画としては矢張り谷崎潤一郎の大活映画と、映画芸術協会の例の帰山教正の監督製作するもの等が最も傑出せるものと言へる」と断言していた松本であるだけに、帰山と谷崎が参与していた純映画劇運動に同調して、「弁士廃止」論を支持していたのだろうか。

ここで、『朝鮮公論』の1922年5月号に載せられた「弁士とは何ぞや」という評論を引用したい。筆者は「元大正館弁士長野村雅庭」、後に日本に戻って「日活の脚本部に席を置き、同時に京都帝国館の解説をも受持つて、関西界の大立物」³⁰²となった、松本が属していた映画同好会牧童詩社の会員でもある人物であった。

現にキネマの輝き盛んなる地にあつては説明者の存廃問題に附いて論議をすゝめてゐるものがある。私は勿論その愚を笑ひ蒙を嘲つてゐるけれど一般に現在の如き徹底を缺いた非芸術的の説明に進歩の焰を燃き添ゆるなくば知識階級の人々や少しタイトルの理解出来る方々より説明が邪魔物扱ひにされるに至るだらう事に恐怖の念を抱いてもゐます。すでに吾々の同輩中にも「もう弁士も駄目だ」と悲痛な叫びを挙げてゐるものがある。「おゝ迷蒙の徒よ」と私は恒に心に応酬してゐる「いまが、今が憤起す可き機会ではないか」すでに一般の方も認めてゐる事であらう。弁士と言ふ名に隠

³⁰⁰ 本論文の第二章第二節の第二項を参照されたい。

³⁰¹ 「活動写真の現在と将来」、20頁。

³⁰² 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年4月）、108頁。

れて物珍らしさに集つて来る女の空虚な心に附入つて思ふさま肉の香を嗅ぎより多く異性に接触せんと焦る非道徳的活弁の時代の去つた事を。社会的には弁士活弁の時代が去り説明者の時代が来りつゝある事を。然りI dare say with my conviction。芸術的にはスピーカアの時を送つてエキスポージャーの時代が廻つて来てゐると。今及び将来はキネマ萬能の時代である。学校に教科書を必要とする如く活動写真も又必要であらう。ある時宗教が経典を要する如く映画も要するであらう。

政治上にも新聞や雑誌同様の宣伝機関としてフィルムを必要としてゐる。その使命を持つ各映画の活殺興奮の権ある説明者の職業こそ益々神聖好尚となりゆくのである。但しそれには用意がなければならぬ。その要意に缺くる所あらばキネマの発達に反比例してます／＼侮辱さるる悲しい現実を痛切に味ふに至るであらうと私は考へました。吾々はターニングポイントに立つてゐる。回転期である³⁰³。

筆者野村は、「説明者」、つまり弁士の存廃問題を言及して、逆にそれが弁士にとっては「ターニングポイント」であると力説している。「映画万能時代」の到来とともに「社会的には弁士活弁の時代が去り説明者の時代が来りつゝある」のであるから、今こそ弁士たち自ら、弁士に対する否定的なイメージを払拭するように努力すべきであると、野村は主張しているのである。そのために、彼は弁士たちに向つて「各自提携して各方面に研究を進めて行く」こと、そして「美術に史学に宗教に思想に相互研究し合つてきて得た何物かを交換し各自の頭に交換さす」³⁰⁴ことを勧めている。

そして、弁士を「説明者」と称しながら、映画興行における彼らの役割の重要性を強調し、弁士に向つて常に研究することを勧めたのは、野村個人の意見だけではなく、『朝鮮公論』映画欄を貫く言説でもあった。同時代の日本映画界で提起されていた「弁士廃止論」を、『朝鮮公論』誌面で見つけることはできない。その代わりに、『朝鮮公論』誌面の映画批評には、記者や読者を問わず、映画俳優の演技と映画監督の演出、映画のプロットに対する評価とともに、必ず弁士の説明に対する批評が含まれていた。

それでは、松本輝華の弁士に対する認識は如何なるものであったのか。『朝鮮公論』1923年1月号のコラム「映画夜話——雪降る音を爐に聴き乍ら」で、松本は次のような意見を述べている。

映画が純然たる芸術の独立体であるならば従つてその操縦をする所の説明者も多分に芸術的自覚と精進に対する努力を惜しんではならない。其処で吾々の見る所の説明者の力量奈何と言ふ問題は根本的の発程を先づ此処に置くのである。であるから如何に巧妙にして要領を得たる解説と雖も芸術的自覚がなかつたならば無価値なものと断ずるのである³⁰⁵。〔下線は引用者による〕

このくだりと全く同じ考えを反映している文章を、次の号である1923年2月号の「映画夜話——螺鈿の木机に靠れての嘸」からも探することができる。松本は「大きな問題を残してゐるものは肝心の映画を操縦すべき解説者に対する責務である。映画の向上と俱に

³⁰³ 野村雅庭「弁士とは何ぞや」（『朝鮮公論』1922年5月）、103頁。

³⁰⁴ 同上。

³⁰⁵ 松本輝華「映画夜話——雪降る音を爐に聴き乍ら」（『朝鮮公論』1923年1月）、134頁。

歩調を同じうす可き筈である所の説明者其のものの時代に対する自覚である」³⁰⁶と書いている。この一連の文章で注目しなければならないのは、引用文の下線部の如く、「映画が純然たる芸術の独立体であるならば従つてその操縦をする所の説明者」「映画を操縦すべき解説者」と言及しているところである。この表現には、純映画劇運動に共感して、その運動に参加していた谷崎と帰山の映画を、日本映画の中でも高く評価していた松本ではあったものの、彼らが主張していた「弁士廃止」論には同調していなかった松本の考え方が現れている。

かつてから映画同好会で高級芸術映画を賛美してきて、遂には自ら映画製作にも関わった映画ファン松本輝華は、何故弁士廃止論にだけは同調していなかったのか。その答えは、『朝鮮公論』映画欄を通して、松本を中心にした編集部が掲げていた目標を再度想起することで探せるだろう。『朝鮮公論』の映画欄を率いていた松本は、創刊十周年記念行事として開催した映画大会の趣旨を、「元来映画芸術が民衆娯楽や、社会的教化に多大の影響あるを信じて、是れを一般民衆及び今迄恣うした方面に出入せざりし知識階級方面に普及の爲め」であると言明していた。そして、そのために『朝鮮公論』映画欄誌面を通して、「興行者の自覚」、「説明者の改善」、そして「観客の理解」を常に求めてきたのである。つまり、西洋の高級芸術映画に憧れていた映画ファンとしての松本は、帰山や谷崎が主張していた純映画劇運動に共感し、その主張の核をなす映画シナリオの作法については十分に同調していた。実際に『朝鮮公論』の1922年12月号には、「純映画劇脚本——復讐」（【資料2—15】）という、「純映画劇」を標榜する映画シナリオも載せていた³⁰⁷。

しかしながら、大衆への映画普及のために尽力してきた『朝鮮公論』映画欄担当記者としては、「映画の普及」という側面により力点が置かれていたのである。松本をはじめとした『朝鮮公論』映画欄では、当時の観客の水準を考慮すれば、まだ弁士廃止は「時期尚早」であるという意見が多数を占めていた。たとえば、1924年4月号に載せられた「映画説明に就て」という評論において、筆者「泉健」はその点について、以下のよう論じている。

映画を生かし映画そのものを直感的に鑑賞者否観覧者にみせしむるは説明者だ、説明者はそれ丈の熱と力の要る重大な責任者である。

一般の鑑賞力がすゝめば只タイトルの取次のみし伴奏に依て観客の判断に委し所謂メリケン式で事足りるのである、が未だ鈍き吾が日本には到底望み得ない事である、

³⁰⁸

筆者がいう「只タイトルの取次のみし伴奏に依て観客の判断に委し所謂メリケン式」の映画上映は、他ならぬ「純映画劇運動」で追及していた純映画劇の上映方式であった。だが、筆者は、そのような上映方式は「未だ鈍き吾が日本には到底望み得ない事」であり、だからこそ映画の説明者、すなわち、弁士の役割が重要であると強調している。とはいえ、映画芸術の向上のためには、従来の弁士の説明方式を固守してはいけないと、

³⁰⁶ 松本輝華「映画夜話——螺鈿の木机に靠れての嘶」（『朝鮮公論』1923年2月）、107頁。

³⁰⁷ 光永紫潮「純映画劇脚本——復讐」（『朝鮮公論』1922年12月）、89～95頁。

³⁰⁸ 「映画説明に就て」（『朝鮮公論』1924年4月）、127頁。

筆者は次のように弁士たちの覚醒を要求している。

デアルが場当りな声色交りの低級極る昔の説明要式は捨つべきだと思ふけれ共映画そのものゝ表面的な事実を物語る計りでなく映画のもつ使命及内面的内容に迄立入つて考察を加へ人物になり心理になりにつつと突き進んで只簡単に警句式に云い放つ事は良い事であつて贅言は極力避くべきである、ソシテ映画の把つた生命を充分観客に徹底せしむる様にして欲しいと思ふのである。〔中略〕

而して一方には前述した様に説明者の智識の向上を計る事が必要であると共に品位、人格、趣味性の向上と研究、努力、熱心さを必要とするのである、昔の様に表面的な説明でなくて本性にフレル問題であるから余程の慎重味を要するデ説明者に謙遜と云ふ事を最も必要とするのである、即ち説明者は自己の頭相当の事を云はねばならぬ、タツターつ覚へた英語「示せばセンチメンタル、コントラスト、メロデー、の如き」を種々な所に使はうとしてあせつてみたり頗る美文を列ねて人々に驚嘆の眼をみはらせ様とするから無理が出来るのである、説明者が凭ふした語を偶々使用したとて吾々は偉なりと呼ばぬ、亦映画もちつとも引立たしめず、平凡は平凡である、忠実にやらぬばならぬ。

映画説明者は立派な芸術家である、然して映画芸術は舞台芸術と同じく総合芸術である以上スベテ当路にある人全体の向上と努力に俟たねばならぬのであつてその中でも説明者は最後に芸術品を世に紹介すべき殿の役目を帯びてゐる者であつて今迄あらゆる努力と苦心の汗をしぼつて出来上がった芸術品の吉左右を定むる所である、説明者の任や蓋し重大なりと云ふのである、故に説明者は観客の上にあつて夫以上の観賞者であり批判であらねばならぬと同時に熱心なる研究家てなければならぬ、³⁰⁹〔下線は引用者による〕

以上で見てきたように、同時代の日本映画界で純映画劇運動を契機として提起された「弁士廃止論」に対して、雑誌『朝鮮公論』の映画欄は概ね反対する立場に立っていた。そして、その一方では、弁士たちを「活弁」ではなく「説明者」、あるいは「解説者」と格上げすると同時に、従来の「表面的な」説明方式から脱却して、自ら使命感を持って「智識」と「人格」を向上するように努力することを奨励していた。注目すべきことは、弁士の改善を訴えるこのような意見が、『朝鮮公論』だけではなく、ライバル誌であった『朝鮮及満州』からも窺えるということである。『朝鮮及満州』の1924年4月号に載せられた「京城キネマ界漫歩」には、次のような段落が目につく。

元来、解説なる者は日本独特の者で諸外国に於てはタイトルと音楽とで映画を味ふて居る事は、今更ら言ふ迄もない。一頃解説者の必要不必要に就て、東都フワンの間に姦しく論議せられた事があつたが、其の映画観賞者が若きフワン諸君丈けで無い以上興行者側では以前として解説者に重きを置いて居る。

事実、不完全な邦劇のタイトルや洋劇では長い間解説になれた耳には理解されないのも無理からぬ事である、まして、英語も分らないのに於ておやだ。まだ／＼我が国

³⁰⁹ 同上記事、127～128頁。

に於ては都会田舎を通じて解説者の必要を認める³¹⁰。

「迷々亭主人」という筆名の人物によって書かれたこの評論でも、「映画観賞者が若きフワン諸君丈けで無い以上」、「まだ／＼我が国に於ては都会田舎を通じて解説者の必要を認める」と言及して、弁士存廃の問題については『朝鮮公論』と同じ観点を持っていたことが分かる。この評論で目を引く部分は、何故同時代の日本映画界において、弁士不必要論が提起されたかについて論じた、次の段落である。

一体解説者の不要を論じるには大なる二つの理由があるその一は解説者の大部分が無教育で映画の如何なる者であるかを解しない者が多い。順つて映画を理解する事が出来ず観客が折角映画より受入れる気分を打ちこわされる事である。けれども映画に、しつくりと会つて要所／＼に鋭ひ解説を加へる事は映画に対する価値を増しこそすれ減ずる者ではない。

第二の理由は之れは映画とは直接交渉は無い事ながら解説者の社会に流す害悪である。之れは伝統的に伝はる彼等社会の悪風を一掃しない間は到底駄目ではあるが要するに墮落せる者が彼等社会に流れ込むが故自然世に害悪を流す様になる。今少し堅実な人を以てあてたならば其点に対する不要論も薄らぐ事と思ふ。是より京城に於ける解説者の月旦をやつて見たい³¹¹。〔下線は引用者による〕

この文章は、同時代の『朝鮮公論』の映画欄で、何故弁士の「智識」とともに「人格」の向上も要求していたのかに対する答えでもある。筆者は、元々映画の純粹性を追求する純映画劇運動を契機に提起された弁士廃止論ではあるが、弁士廃止論が出現した理由はそれだけではなく、弁士の社会的「害悪」にもあると指摘しているのである。

このように、弁士存廃論をめぐつての『朝鮮公論』映画欄の立場は、この雑誌が高踏的な高級映画雑誌を志向しているのではなく、大衆への映画普及を重視していたことを再確認できる例であったといえよう。

映画興行者の自覚を求める——中央館の入場料値下げ騒動

ここからは、『朝鮮公論』の映画欄が映画善用と普及のために掲げていた三つの目標——「興行者の自覚」、「説明者の改善」、そして「観客の理解」を求める——の内、「興行者の自覚」を求めるために『朝鮮公論』が主導していた、映画館の「入場料値下げ運動」について論じることにはしたい。

まずは、『朝鮮公論』映画欄が興行者、つまり、京城の各映画館経営者に何を自覚させようとしていたのかについて、再確認してみよう。この点に関して、『朝鮮公論』の1924年9月号の「キネマ界往来」には、次のような文章が載せられていた。

ナル程映画館経営が決して好きや道楽ではない、商人が店に出て算盤をはぢいて商ひをして金を儲ける様に即ち映画館経営も商売である、商売であれば損は出来ない儲

³¹⁰ 迷々亭主人「京城キネマ界漫歩」（『朝鮮及満州』1924年4月）、172頁。

³¹¹ 同上。

けなければならない、それは当然だ。だから損の見え透いてゐる事が如何して出来るものか、それも当然の様でもある。併しそれは損して徳とれの反語を知らないのかも知れない、要するに映画その物の標榜する性質は民衆娯楽を基調とする、然うすれば民衆の意に叶つた映画を提供せねば民衆娯楽にはならず其の使命が完達されない訳である、民衆の意に叶ふ映画、優秀なる日本映画に俟つ、優秀な外国映画であらねばならない³¹²。

この文章は、京城の各映画館経営者たちに向つて、映画が「民衆娯楽」であるため、各映画館には民衆の意に叶う映画を提供する「使命」があると強調している。それは、「損をして迄経営する必要もないし、亦損を見透いて営む商売はない」という京城の映画常設館経営者たちを批判し、興行にならない「名作」映画を根強く上映していた大正館を称賛していた、松本輝華記者の論調、そのものであつた。このように、各映画常設館経営者を狙つて発信されていた『朝鮮公論』映画欄の主張は、映画は民衆娯楽であるという認識の下で、興行者の使命感を自覚させようとする意図を含んでいた。そして、これから本項で論じることになる、映画館の入場料をめぐる論議も、そのような脈絡の中で行われていた。

『朝鮮公論』映画欄に、初めて映画館の入場料の問題が提起されたのは、1923年5月号に載せられた「楽屋裏から」の次の段落である。

大正館も新田秀吉君去り、新たに仁川より弟の又平君が襲つて来て経営をする事となつたが、文芸映画洋行とか言ふ妙なところから高い映画を借り入れるので評判が芳しくない。映画芸術は民衆本位であるから成る可くなら料金を安く見せる可く勉めねばならぬ。此の点しかと参考あれ³¹³。〔下線は引用者による〕

下線部の文章で分かるように、『朝鮮公論』は「民衆本位である」映画芸術の普及のために、映画館入場料をなるべく安くするよう、各映画館経営者に要求していた。1923年4月の時点における、京城の各映画館入場料については、『京城日報』の1923年4月1日付の次の記事が詳しく伝えている。

活動写真の入場料

全国で一番高いのは神戸

京城の常設館は普通

道保安課では内地各都邑の活動写真館の入場料を調査照会中であつたが此程各地より回答があつた一番高い処が兵庫県で特等二圓、一等最高一圓五十錢最低一圓四十錢、二等が一圓二十錢以下三十錢まで三等が八十錢以下二十錢迄である、其次が東京で一等最高が一圓五十錢、最低五十錢二等一圓から四十錢迄、三等が五十錢から三十錢まで京都是一等八十錢、二等七十錢、三等五十錢とすとの事、愛知県は京都と同じで二等が十錢廉い丈けナモだそうで、神奈川県は一等六十錢、二等五十錢三等が三十錢である、そこで京城はどうかと云ふに階上が六十錢で階下四十錢であるから高いと云ふ

³¹² 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年9月）、83頁。

³¹³ 「楽屋裏から」（『朝鮮公論』1923年5月）、120頁。

方ではないが朝鮮人側の朝鮮劇場の方は莫迦に高率で特等一圓五十銭、一等一圓、二等七十銭で三等はなしである、優美館も朝鮮劇場より少し安い丈けで大体に於いて同じ高率であると云ひ得るのである³¹⁴

この記事によると、京城の日本人側映画常設館の場合、入場料は平均40～60銭であった。だが、『朝鮮公論』の記事で料金が高いと指摘されていた大正館の場合、1923年4月の時点に一等席は80銭、二等席は60銭であって³¹⁵、他館より少し高い入場料を徴収していたことが分かる。映画は民衆芸術であるという信念を持って、映画普及のために尽力してきた『朝鮮公論』であるだけに、なるべく映画観覧料金を安くすることで、もっと多くの観客に映画観賞の機会を与えようとしたのである。そのような『朝鮮公論』の論調は、1924年5月号の「キネマ界往来」からも窺える。「世の中が不景気になつた影響とでも言ふのか、最近に於けるキネマ界の争奪戦は真に驚異に価するものがある」と話を切り出した筆者（おそらく松本輝華）は、続けて次のように意見を述べている。

▼其処で吾々の観察通り不景気である事は最早否み難い理由であるから、此の際吾々は映画の民衆的使命の上から論じて是非共入場料の値下を断行して、其の客脚を増加せしめると共に、一方如何なる貧困者と雖も容易に観映せしめる様一般的の映画劇的趣味を普及せられん事を希望する▼入場料値下！其処には当然種々なる弊害が誘発される事は免がれ難いから、ヒルムの巻数を短縮するなり、又は経費の大節減なりを行つて、其の間の改善策を講じ巧みに事を処理するなら、まさか、出来得ない事でもなからうと思はれる³¹⁶

この記事で筆者は、不況にもかかわらず、映画館経営者に「映画の民衆的使命の上から論じて是非共入場料の値下を断行」するように要求している。そして、その際の営業損失までも甘受して、映画フィルムの巻数を減らし、他の経費を節減するなどの対策を立てる努力が必要であると力説している。このような認識は、『朝鮮公論』映画欄が映画芸術の普及という目標のために、映画常設館の経営者にも映画興行を「商売」としてではなく、社会事業として考え直すことを——言い換えれば、使命感を「自覚」するように訴えていたことを示しているのである。

ところで、この記事は「吾々は此の入場料値下論を吾が愛する半島キネマ界の人々に提唱する各経営者又はフアン諸子にして本論はどし／＼意見を寄せられるゝならば非常なる幸甚とする」と締めくくられていたが、その「提唱」に京城の各映画常設館の経営者たちも積極的に反応していた。この件に関しては、1924年11月号に載せられた「キネマ界往来」に注目してみよう。この記事は、当時の興行界の不況を打開するための、各映画常設館の協定に関する消息を伝えている。

ところが十月二十三日夜喜久屋で催された協議会には各館より二名の代表者を選び出席せしめて種々凝議する処があつた結果▲茲に一、入場料各等拾銭値下げをする事

³¹⁴ 『京城日報』1923年4月1日、3面。

³¹⁵ 『京城日報』1923年4月9日、2面。

³¹⁶ 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年5月）、64頁。

二、今後は絶対優待券を発行せざる事等を決議し是れが実行を速時試みる事となつた。慥かに時宜に適した試みと言ふ可く吾人の主張した入場料値下問題は此処に愈々実現を見るに至つたのである▲然し右の二案たる優待券不発行は新聞社の後援の際に限り特別入場料を特定し、その料金より割引する際は除外例とさるる筈で従来の散ビラ等に附した半額券又は割引券は今後絶対に発行しない事となつたのである▲而し此の割引券廃止に依つて今後各館が如何なる営業上の結果を見るかは興味ある問題と言ふ可く、更に十銭値下に依つて現はれる入場率も実施後に於て初めて見らる可きものであらう³¹⁷

この消息からみると、一見、京城の各映画常設館が『朝鮮公論』の「入場料値下げ」への要求に応じる形で、入場料値下げを協議していたようにもみえる。そして、各館は『朝鮮公論』でも言及されたように、入場料を下げた分、他の費用を節減する方策として割引券の発行を中断することを決めたのである。とはいえ、「キネマ界往来」の記者（匿名ではあるが、おそらく松本輝華）は、この値下げ協定を完全に信頼していたわけではなく、次のように憂慮を持って注視していた。

▲此くの如く不景気の打撃を受けた彼等が総べて感情又は情実を廃して万事を各館協定の上に於て行ふと言ふ事はたしかに一つの進歩と見ていいのであるが▲余り結束のために誤つた協議でもしようものならそれこそ、大変であるから、須く民衆本位の要求を充す可く、此の点充分考慮して物事を決定す可きであらう〔中略〕▲吾人は一般愛活家と共に静かにその成行を眺めてみよう。然し乍ら此の自衛的色彩の濃厚な彼等の結束にして万一民衆を度外視す様な事があるなれば大いに戦はねばならぬ³¹⁸

前掲引用文では「吾人の主張した入場料値下問題は此処に愈々実現を見るに至つた」と自賛していたものの、記者が懸念しているのは、この協定が「自衛的色彩の濃厚な彼等の結束」であつたという点である。言い換えれば、この入場料値下げ協定が、『朝鮮公論』映画欄が志向していた、映画の普及のためであつたというよりは、興行界の不況を打開するための弥縫策であつたのではないかと、憂慮していたのである。そのため、記者は「万一民衆を度外視す様な事があるなれば大いに戦はねばならぬ」と、記事の最後において、各映画常設館の経営者に警告しているのである。

各映画常設館の入場料値下げ協定をみる観点の差異は別として、結果的に入場料値下げ協定は、客足の増加にはつながらなかった³¹⁹。この点について、『朝鮮公論』1924年12月号の「キネマ界往来」では、「此く市内各館が各等十銭の値下げをした事は慥かに機宣を得たものと言へるのであるが、さればと言つて、値下断行後何等の営業成績の上に見る可きものがないと言ふのは、一に不景気のセイ」³²⁰と評価している。

結局、京城の日本人側映画常設館の中で、この協定を破つた映画館が登場した。当時、東亜キネマ系列として、マキノ映画を上映していた中央館であつた。この件について、

³¹⁷ 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年11月）、101頁。

³¹⁸ 同上。

³¹⁹ 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年12月）、102頁。

³²⁰ 同上。

松本輝華は『朝鮮公論』1925年4月号の記名記事「京城キネマ界風聞録（この号より「キネマ界往来」から改称）」を通して、次のように話を切り出している。

私は本誌のキネマ欄を担当してゐると同時に、朝鮮新聞のキネマ方面の担当をもしてゐるが、此の頃中央館に対する悪声を放つた投書が旺んに私の下に舞込んで来る。その投書の内容には種々あるが特に眼立つのは例の特別入場料問題がその過半を占めてゐる事である。折角の投書ではあり、又直接にも苦情を言つてゐる人もあるので、此の際中央館及び所轄署たる本町署に申上げて置く事としよう³²¹

前述した通り、1924年1月からは『朝鮮公論』の姉妹紙『朝鮮新聞』社会部記者として働いていた松本ではあったが、1928年2月までは確実に『朝鮮公論』の映画欄を担当していた³²²。この引用文から、彼が『朝鮮新聞』でも映画欄を設けていた事実が分かってくるが、残念ながら、現存する『朝鮮新聞』は1921年3月31日付までであるため、映画欄を直接確認することはできない。そのために、中央館の特別入場料問題については、「京城キネマ界風聞録」で松本が伝えている次の箇所に注目するしかない。

同館では、本年の改暦以来連続的に特別大興行なる名目の下に、映画の良否を問はず特別入場料即ち階上七十銭階下五十銭を遠慮会積なく徴発したものだ。驚くなかれ、この特別入場料週間は正月から今日まで打続いで、普通入場料週間即ち階上五十銭階下三十銭僅かに此の三ヶ月間に五日間のみであつたのである³²³。

同時代、京城の各映画館の入場料は「階上五十銭階下三十銭」であつて、1923年4月の時点の平均料金が「階上が六十銭で階下四十銭」であつたのを、1924年11月に値下げ協定を通して10銭値下げした金額であつた。それを、中央館は「特別入場料」という名目で「階上七十銭階下五十銭」まで値上げして、結局は元来の料金よりも10銭高い入場料を徴収していたのである。松本は、この点について「不都合極まる暴利」であると猛烈に非難して、次の如く中央館に対する批判を強めている。

他の各館が何れも優秀なる映画と雖も打算上普通入場料で済むものは、多くの観覧者のために安価に観映せしめんと努力しつつあるに反し、只一人中央館のみが右の如き暴挙を敢行しつつあるのであるから、何人も不満に思ふのは無理もない。私の処へ投書された人々の気持ちは吾々も充分諒解される。然るに仄聞するところによると同館側では『京城のファンは判らず屋であるから、特別入場料の際は無条件にヒルムが優秀なものと合点し続々として来観する。その反対に普通入場料の際は映画が如何に秀れたものであつても、駄作だと思つて入場率が非常に減退する。其処で仕方なく吾館でも特別入場料を連続的に戴いてゐる訳である』

と言つてゐるさうであるが、若し右の言が事実だとするならば、まさしく京城のフ

³²¹ 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年4月）、104～105頁。

³²² 『朝鮮公論』における「松本輝華」名義の映画記事は、実質的には1928年2月号の「映画春秋」が最後である。だが、松本は1937年1月にも『朝鮮公論』誌面に「新春映画漫筆」を載せていた。

³²³ 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年4月）、105頁。

アンを莫迦にしてゐるのである。尠く共吾々まで大いなる侮辱を感じずにはゐられぬ。

同館は目下櫻井君と田中とか言ふ男とが経営してゐる筈であるが、是非共此の問題の釈明だけは求め度い。

此の問題は、中央館に対する全京城のファンの不信の叫びである事を吾々は信じてゐるだけに、特に明らかなる当事者の返答を要求する次第である。

それから、所轄署に於ても暴利を取締る必要が充分あると思ふ。一応の警告あつて然る可しである³²⁴。

この引用部分が注目される理由は、ただ中央館の経営方針を非難し、興行者としての自覚を要求するにとどまらず、所轄警察署という「公権力」の介入まで積極的に呼びかけていることにある。つまり、この文章からは『朝鮮公論』映画欄における民衆芸術としての映画普及という目標を、いわば「机上の空論」としてではなく、積極的に実践していこうとした松本たち編集陣の姿勢が読み取れる。そのせいか、この告発記事に対する反応は早かった。次の号である1925年5月号の「京城キネマ界風聞録」で、松本は前号掲載記事に対する映画ファンたちの熱狂的な声援について「記者としては非常に快心に堪へぬものがあつた」³²⁵と喜びを表している。続けて、彼自身の告発記事に「大慌てに慌てゝゐる」という中央館の反応については、「純真なるファンのために、正当な代価だけを要求すればそれで足りるのであつて、強いて吾々は小なる一常設館を相手取つて兎や角言ひ度くはない」³²⁶と断言し、「京城の言論機関に於けるキネマ担当者が黙つて是れを知らぬふりしてゐるのが不思議」³²⁷であると、他のメディアにも非難の矢を向けている。それから、まだ公式的には記事に対する返答を出していない中央館の経営者に向つて、再び次の如き要求をしている。その要求とは、「先づ第一に料金の不当所得を全部吐き出して仕舞ふ事」³²⁸と、「従来余りにも私欲を充たした罰として、三日でも四日でも優秀な映画を普く公開して、ファンのために無料デーでも催す」³²⁹であつた。そして最後に、松本は以下のような意見を述べている。

中央館として、今後尚も従来の如き暴利興行を続けるとするならば、吾々は飽くまで攻撃の鋒は納めない心境である。如何なる障害があつても、キネマ戦線の横道者として彼を懲らし且つ一般ファンのために、奮闘する決心である。最後のトドメを差すまで彼の行為を反省せしめずには置かない心境である³³⁰。

この文章は、映画芸術の普及を唱えてきた『朝鮮公論』映画欄担当記者としての松本輝華の使命感をよく示している。かねてから、松本記者は『朝鮮公論』の誌面を通して、京城の映画ファン文化を養成するために尽力する一方（観客の理解を求める）、映画説明者としての弁士の役割の重要性を強調してきた（弁士の改善を求める）。しかしなが

³²⁴ 同上。

³²⁵ 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年5月）、82頁。

³²⁶ 同上。

³²⁷ 同上。

³²⁸ 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年5月）、83頁。

³²⁹ 同上。

³³⁰ 同上。

ら、いくら観客自らいい映画を選別する観賞眼を持つようになり、弁士が映画芸術伝播の媒介者として研究に精進することになったとしても、映画興行者が映画を「商売」の手段としてのみ認識しているならば、映画に対する大衆の否定的な認識を変え、映画を「善用」しようとした『朝鮮公論』の目標は達成できないのであった。そのため、松本は『朝鮮公論』映画欄を通して、映画館経営者に対する告発と非難の声を高めていたのである。

中央館の特別入場料をめぐる騒動は、結局「旺んに攻撃した中央館の不当利得問題の責任者櫻井某は、遂に厚釜しくも京城には居堪らないと見へて、遂に京城から姿を消して仕舞った」³³¹ことで終結された。この消息を伝えた後、松本は「映画が社会的に暫く認められて来ると共に、第八芸術として又民衆芸術として重大視さるゝに至つた今日」³³²では、キリスト教や仏教などの宗教団体までそれを利用して「金儲け」をしようとすると猛非難している。そして、次のように、再度映画芸術興行者に向けて「映画公開をやつて貰ふのなら、尠く共映画の向上を目的とし民衆の上品な芸術的開発を助長し又趣の向上をはかるものであつて欲しい」³³³と念を押している。

ここまで見てきたように、『朝鮮公論』映画欄における松本輝華記者の役割は実に大きかった。彼の『朝鮮公論』在職期間は2年有余であったが、『朝鮮公論』が在朝鮮日本人向けのメディアの中で、映画方面において権威ある雑誌として認められるようになったのは、全面的に彼のお蔭であったといえよう。松本は『朝鮮新聞』記者になった後にも、1928年2月まで『朝鮮公論』の映画欄担当として働いていて、『朝鮮公論』映画欄と関わり続けていた。そのために、『朝鮮公論』1924年4月号の編集後記「編輯局より」からは、『朝鮮公論』映画欄に掲げる依然とした松本の抱負が読み取れる。

総ての宣伝には眼を以て見ると口を以て聞かするの二途がありますが相手方に対し極めて深刻に感受せられ何時迄も印象付け得るものは眼を以て読ませる宣伝が第一であると私共は信ずるものであります、殊に言論の機関に携はりまする輩は浮華の風潮漸く旺んならんとするの時、徒に社会思想や西洋文明の謳歌にのみ心酔せず半島は半島人として論議研究すべきもの多々あるを感ずるのであります、此の意味に於て大方の愛読者に於ても陸続として現下の朝鮮問題に関する御投稿を庶幾する次第であります、特に歌壇に詩壇に且つキネマ界に半島唯一の機関誌としたいのであります何分の御指導と御鞭撻をお願い致します³³⁴〔下線は引用者による〕

この抱負の通り、『朝鮮公論』映画欄は他誌では類例を見ないほど、圧倒的な分量の映画関連記事とともに、1920年代半ばからは映画シナリオも頻繁に掲載していた。ライバル誌『朝鮮及満州』にも映画筋書は度々載せられていたが、映画シナリオを積極的に載せていたのは『朝鮮公論』が唯一であった。このように、『朝鮮公論』は「キネマ界に半島唯一の機関誌」として着々成長していった。

³³¹ 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年6月）、98頁。

³³² 同上。

³³³ 同上。

³³⁴ 「編輯局より」（『朝鮮公論』1924年4月）、151頁。

ところで、1926年7月4日に雑誌『朝鮮公論』は、南大門通の旧社屋から長谷川町（現ソウル市中区小公洞）に立てられた「壮麗なる鉄筋ブロック造三階建新社屋」³³⁵に移転することになった³³⁶。ちょうど1926年10月には、朝鮮総督府も朝鮮王朝の正宮であった「京福宮」に、約10年3ヶ月にわたって続いていた新庁舎工事が終わって、南山「倭城臺」から新庁舎へ移転していた。『朝鮮公論』が朝鮮総督府の旧庁舎が位置していた倭城臺に近い南大門通から、新庁舎がある「光化門」近くの長谷川町へと新社屋移転を断行したのは、ただの偶然ではなかったようだ。新社屋移転とともに、『朝鮮公論』1926年8月号に寄稿した巻頭言において、石森は次のように書き記している。

南方の碧空遙かに朝鮮神社の靈域を望み、巒岨たる北漢山、遠く翠緑の麻浦の絶景展開し然も、本社に隣接して、京城府庁の大建築、朝鮮ホテル、京城公会堂等、目睫の間に点綴してゐる。吾人は新興の精神と、清新の意気を鍛錬し、以て益々朝鮮統治の爲めに微力を傾倒し度いと思ふ³³⁷

植民地期朝鮮の首都・京城に、統治権力日本によって建てられた建築物と、権力の核心ともいえる朝鮮総督府の新庁舎と近い位置に新社屋を建てた石森社長の野望は、いうまでもなく総督府の朝鮮統治に積極的に助力することにあつた。この巻頭言は、新社屋移転とともに社長就任5年目を迎えた石森社長が、改めて雑誌『朝鮮公論』が志向していた目的を再確認していた文章としても読める。

これまで、本節で見てきた『朝鮮公論』映画欄における映画言説は、あくまでも在朝鮮日本人の映画興行界を中心としたものであつた。もちろん、日本人側映画館のプログラムに不満を持った観客の間に、朝鮮人側映画館にまで足を運ぶ観客が存在していたということに関してのみは、度々言及されていたが、それ以外の「朝鮮人」の映画活動（製作、興行、観客文化全般）に関する記事は、この時点まではあまり見当たらない。すなわち、1920年代半ばまでの『朝鮮公論』で言及する「朝鮮キネマ界」とは、朝鮮人が排除された、在朝鮮日本人中心の映画界であつたのである。

ところが、1920年代半ば以降、次第に朝鮮人による映画製作が始まると、続々と朝鮮人の映画活動を伝える記事が『朝鮮公論』の誌面に登場してきた。とはいえ、ここで注意しなければならないのは、植民地期の朝鮮において「純粹に」朝鮮人の手によって製作された映画は存在し難い状況であつたという事実である。日本の支配下で、様々な法律的制約を受けるしかなかった植民地期の朝鮮において、朝鮮人が映画製作に必要な莫大な資本（金銭・技術・人材などの資本を含めて）を確保するのは至難のわざであつたためである。自然と、朝鮮における映画製作には、朝鮮人と在朝鮮日本人による「合作」の形態を取るものが多くなつた。

1920年代半ば以降のこのような状況を受けて、『朝鮮公論』の映画欄を通じてみえてくる、「朝鮮映画界」³³⁸の様子はいかなるものであつたのか。そして、その映画関連記

³³⁵ 「朝鮮公論新社屋上棟式と本社の自祝」（『朝鮮公論』1926年5月）、92頁。

³³⁶ 石森久彌「三層楼上より時流を觀る」（『朝鮮公論』1926年8月）、2頁。

³³⁷ 同上。

³³⁸ 本論文における「朝鮮映画界」とは、「朝鮮人側の映画界」を意味しているのではなく、朝鮮における朝鮮人と在朝鮮日本人の映画活動を全部含めた、総合的な意味である。

事は「朝鮮統治の為に微力を傾倒し度い」という『朝鮮公論』の論調とは、どれほど連動していたのか。第二項からは、1920年代半ば～1930年代の『朝鮮公論』映画欄の記事を分析することで、それについて考察することにしたい。

(二) 『朝鮮公論』から見る朝鮮映画界——「朝鮮映画」と「朝鮮もの」

『朝鮮公論』映画欄に初めて掲載された「朝鮮映画」に関する記事は、1923年2月の松本輝華記者によるコラム「映画夜話——螺鈿の木机に靠れての噺」である。そこで松本は、「極東映画倶楽部」という「映画撮影のグループ」が製作した映画『国境』について報じている。

京城に極東映画倶楽部と言ふ大きな名前を有する小さな映画撮影のグループがある。その倶楽部が作成した映画に『国境』と称する鴨緑江をバツクとして撮影した約十巻位のものが最近市内のXXXに上映された。所が観客の一部の学生連中が大弥次を飛ばして遂に中止の止むなきに到つた想であるが如何に映画が拙劣なものであつても直接的な弥次で中止させたと云ふのは甚だ面白くない事である。これは朝鮮人であつたのだ³³⁹。

このコラムは、京城で製作された『国境』という映画の上映中に起こったハプニングを伝えて、朝鮮人観客の映画鑑賞態度の悪さを指摘している。しかしこの文章は、韓国映画史において争点となっている一本の映画に関わる、実に貴重な記録でもある。その映画とは、一部の韓国映画研究者によって「韓国最初の劇映画」として支持されている映画『国境』（1923年、全10巻）である。

韓国映画史における「最初の韓国映画」をめぐる論争については、本論文の第一章第一節で簡単に紹介した通りである³⁴⁰。その内、映画『国境』は、映画研究者趙熙文^{チョヒムン}が博士論文『草創期韓国映画史研究』（中央大学大学院博士論文、1992年提出）で主張した仮説で知られている。趙熙文は、『国境』が朝鮮人劇団「新劇座」によって撮影され、尹白南^{ユンベクナム}監督による朝鮮総督府の宣伝映画『月下の誓い』（1923年、全2巻）よりも3ヶ月早く、朝鮮人専用映画館・団成社で公開された、韓国最初の「劇映画」とであると説いている³⁴¹。

映画『国境』はフィルムが現存しないため、その詳細について様々な疑問点が残っているままである。映画の梗概についても、『毎日申報』1923年1月5日付の紙面に、「新義洲^{イジュ}〔引用者注：北朝鮮の平安北道に位置した都市。鴨緑江を挟んで中国と向かい合う国境地方である〕一帯を背景にして、純粹に朝鮮人支那人俳優を起用して最長尺十巻の大活劇朝鮮活動写真を作つて」³⁴²と報じられていたことから、大まかに推定できるだけ

³³⁹ 松本輝華「映画夜話——螺鈿の木机に靠れての噺」（『朝鮮公論』1923年2月）、107頁。

³⁴⁰ 第一章第一節の注2を参照されたい。

³⁴¹ しかし、この説に対して映画研究者李英一^{イヨンイル}は、『国境』は日本の映画会社「松竹」によって製作された「日本映画」として反論している。

³⁴² 『毎日申報』1923年1月5日、3面。

である。ただ『国境』の公開日と封切館に関しては、『毎日申報』『東亜日報』などの同時代の朝鮮語新聞広告を通して、朝鮮人専用映画常設館である団成社で、1923年1月13日に封切られたことが定説となっている³⁴³。とはいえ、広告では1月13日から3日間上映される予定であった『国境』は、『毎日申報』の報道によると、「やむの得ぬ事情により、一日だけで上映中止」³⁴⁴になっていた。この件については、『朝鮮日報』1923年1月16日付の紙面にも「『国境』は事故により停止する」という広告が載せられただけで、その「事故」に関してはいままで究明されることがなかった。

ところで、映画『国境』をめぐる様々な疑問点の中でも最も議論になっているのは、やはりこの映画の「国籍」に関わる、製作主体の問題である。現在まで韓国映画史研究者たちによって提起された『国境』の製作主体に関する主張は、概ね次の通りである。

まずは、植民地期に活動していた脚本家兼映画監督・李龜永（1901～1973）が提起した「金陶山」説があげられる。李龜永は『毎日申報』1926年1月1日付の記事「演芸と映画——朝鮮映画の現在と将来」³⁴⁵で、「金陶山一派が撮った『国境』が朝鮮映画製作の嚆矢」と言及している。金陶山とは、朝鮮人新派劇団「新劇座」の座長として、1919年10月27日に公開された連鎖劇『義理的仇討』を製作した人物でもある³⁴⁶。しかし映画研究者趙熙文は、金陶山が1921年7月26日に既に病死していたという『毎日申報』の記事³⁴⁷を引用して、この説に疑問を提起している。その代わりに趙熙文は、新劇座の団員たちが金陶山の死後にも「金陶山一派」という名称をそのまま使っていた可能性を提示した³⁴⁸。

もう一つ、映画研究者李英一と、書誌学者金鍾旭^{キムジョンウク}が主張している「松竹」説がある。李英一は、『朝鮮日報』1923年1月13日付の『国境』紹介記事を根拠にしている。この記事は、「我が朝鮮に活動写真館は多くても、いままで朝鮮の事情を標本にして、朝鮮人俳優を以て活動写真を撮って一般観覧者に観せたものはなかったため、今回はじめて、五万圓という大金をかけて二ヶ月間を費やして、国境という活動写真を松竹会社で撮ることになった」³⁴⁹と伝えて、映画の内容も「中国と朝鮮の間にある安東県で起こった事実を撮ったもの」³⁵⁰であると報じている。そのため李英一は、日本の映画会社松竹製作の『国境』は、「韓国映画」ではないと断言している³⁵¹。

一方で、金鍾旭は、彼自身が所蔵しているという『朝鮮日報』1923年1月13日付の別紙全面広告に基づいて、映画『国境』は、「松竹キノドラマプロダクション」製作で「遠山満」監督が、2万圓の製作費をかけて撮った映画であると唱えている³⁵²。ただし、金鍾

³⁴³ 『東亜日報』1923年1月11日、4面広告。『毎日申報』1923年1月11日、3面広告。『朝鮮日報』1923年1月12日、4面広告。

³⁴⁴ 『毎日申報』1923年1月15日、3面。

³⁴⁵ 李紅園（李龜永）「演芸と映画——朝鮮映画の現在と将来」（『毎日申報』1926年1月1日）、4面。

³⁴⁶ 李英一『韓国映画全史』（ソド、1969年）をはじめ、大部分の韓国映画史研究書がこの映画を「韓国映画の嚆矢」としている。

³⁴⁷ 「金陶山君逝去」（『毎日申報』1921年7月28日）、3面。

³⁴⁸ 趙熙文『草創期韓国映画史研究』（中央大学大学院博士論文、1992年提出）、116～117頁。

³⁴⁹ 「演芸と活動」（『朝鮮日報』1923年1月13日）、3面。

³⁵⁰ 同上。

³⁵¹ 李英一、前掲書、59頁。

³⁵² 金鍾旭「現代史俗説と真実——韓国最初の映画は1923年の『国境』が嚆矢」（『月刊中央』2004年11月）、308頁。

旭がその証拠として引用している『朝鮮日報』1923年1月13日付の別紙全面広告資料は、現在『朝鮮日報』調査部にも所蔵されていないし、金鍾旭本人も「やむを得ぬ諸事情により」³⁵³公開していないため、直接確認することはできない状況である。

しかしながら、「遠山満」が映画『国境』を演出したという金鍾旭の主張については、時期的に釈然としない部分がある。本論文の第一章第一節でも言及した、日本の俳優兼映画監督・遠山満は、1930年に朝鮮で3本の映画を撮っていたが、1923年の時点ではまだ日本の浅草で剣戟俳優として活躍していたためである。さらに、映画『国境』の製作会社として金鍾旭が主張している「松竹キノドラマプロダクション」が、「実在していたか否かの確認が取れていない」³⁵⁴という指摘もある。

このように、映画『国境』の製作者をめぐる様々な説が存在している中、松本輝華が『朝鮮公論』に寄稿した『国境』関連記事も、また新しい情報を提供している。もちろん、松本が言及した『国境』が、同名の別作品であった可能性もあり得る。だが、松本の記事が『朝鮮公論』1923年2月号に掲載されただけに、『国境』が封切られた1923年1月13日と時期的に重なっている点、そして、当時報じられた『国境』の梗概と、松本が紹介した「鴨緑江をバツクとして撮影した約十巻位」という映画の内容が一致している点からみると、この映画が現在論難になっている映画『国境』である可能性は非常に高い。

松本の記事は、映画『国境』に対する二つの疑問点に答えを提示している。その疑問点とは、一つは、この映画が何故公開日に上映中止になってしまったのかということであり、もう一つは、映画の製作主体に関してである。まず、この映画が公開日に急に上映中止になった理由について、松本は「観客の一部の学生連中が大弥次を飛ばして遂に中止の止むなきに到った」と記して、「如何に映画が拙劣なものであっても直接的な弥次で中止させたと云ふのは甚だ面白くない事である。これは朝鮮人であつたのだ」と非難していた。この記事で、映画館名が「市内のXXX」と伏字になっている理由については確かではないが、観客騒動を指して「これが朝鮮人であつたのだ」と書いたところからみても、この映画館が『国境』の上映館であった朝鮮人側映画常設館「団成社」であったことは間違いない。要するに、松本の記事は、映画『国境』が公開日当日の観客の「大弥次」騒動のため、上映中断を余儀なくされたことを知らせているのである。

何故「観客の一部」の「弥次」くらいで、映画『国境』が上映中止にまで至ったのであろうか。それに関しては、1921年に東京と大阪で「興行場及び興行取締規則」と「大阪府観物場遊覧所取締規則」が法制化されると、朝鮮総督府がそれに基づいて、朝鮮でも映画検閲と興行場における取締令を定めようとしていたことを考えなければならない³⁵⁵。1944年5月に朝鮮総督府令第197号「朝鮮興行等取締規則」が制定されることで、全国的に取締規則が統一されるまでには、興行物取締規定は朝鮮の各道別に制定されていた³⁵⁶。したがって、京城の各映画館の場合は、1922年5月から施行された京畿道令第2号

³⁵³ 同上記事、307頁。

³⁵⁴ 田中則広「在朝日本人の映画製作研究——剣戟俳優・遠山満の活動をめぐって——」（『メディア史研究』17号、2004年11月）、137頁。

³⁵⁵ ボクファンキ 卜煥模『朝鮮総督府の植民地統治における映画政策』（早稲田大学大学院博士論文、2006年提出）、64～65頁。

³⁵⁶ 同上論文、63頁。

「興行場及び興行取締規則」によって規制されていた³⁵⁷。この規則の全文は現存していないが、朝鮮各地方の取締規則は、表題は異なってもその内容は似通っていたため³⁵⁸、1922年に施行された平安南道の「興行取締規則」（【資料2—16】）の条項をみれば、概ね京畿道の「興行場及び興行取締規則」の内容も推測できる。総44ヶ条からなる平安南道の「興行取締規則」は、「興行場の建設及び構造設備、映画説明者を始めとする興行業者の遵守事項、映画検閲の基本方針、興行中の場内環境、観客の遵守事項等」³⁵⁹を規定していた。この規則によると、各興行場には臨検警察官が同席して、興行内容、あるいは観客が公安や風俗を害した場合には、その警察官が興行を中止、又は制限することができるようになっていた³⁶⁰。それゆえに、映画『国境』上映の際に起こった、朝鮮人学生たちによる「大弥次」騒動は、「観客が公安や風俗を害した場合」に該当するため、臨検警察官がその場で興行を中止させたと推定される。

とはいうものの、さらに疑問になるのは、それが一時的な上映中止ではなく、結局は永久的な上映禁止になってしまったという点である。映画研究者イ・スンヒは、この時期に朝鮮総督府が、朝鮮における映画検閲と興行場取締令を強化したのは、「劇場は朝鮮人が集る数少ない空間として潜在的な不穏性を内在していて、この場においては『偽装的』、あるいは『潜在的』集会と見られる興行が次第に増加していた」³⁶¹ためであったと論じている。映画『国境』の場合には、この映画が「朝鮮初の大映画！ 斯界最善の大福音！」³⁶²と大々的に宣伝されて、朝鮮人専用映画館・団成社で、朝鮮人観客を対象に上映されたという事実に注目しなければならない。植民地支配のスローガンとして「日鮮融和」を掲げていた朝鮮総督府としては、ありふれたメロドラマであった『国境』の梗概よりも、この映画の興行そのものに注目していたに違いない。換言すれば、取締当局は、公開前から「朝鮮」という民族的特性を浮き彫りにして宣伝されていた映画『国境』の興行を、「潜在的な不穏性」を孕んでいると想定して、最初から注視していたと推察される。したがって、一部の朝鮮人学生が騒動を起したのは、映画の拙劣さに起因していたにもかかわらず、早速映画上映禁止を命じたのである。

ところで、このように、映画『国境』が如何なる経緯で上映禁止になったのかを知らせる松本の記事「映画夜話——螺鈿の木机に靠れての嘯」は、この映画をめぐる、もう一つの論点・映画の製作主体についても、大きなヒントを与えている。松本が『国境』の製作陣として言及している映画撮影グループ「極東映画倶楽部」は、『朝鮮公論』1922年11月号の映画欄記事「鮮満映画界人物総捲り——経営者評論＝解説者評論」でも、既に紹介されていた。

「極東映画倶楽部」

³⁵⁷ イ・スンヒ「解題——興行場及び興行取締規則」〔韓国映像資料院（編）『植民地期の映画検閲（1910～1934）』（韓国映像資料院、2009年）所収〕、43頁。

³⁵⁸ ト煥模、前掲論文、63頁。

³⁵⁹ 同上論文、65頁。

³⁶⁰ 「朝鮮総督府平安南道令第二号興行取締規則」（『朝鮮総督府官報』第2861号、1922年2月28日）、第25条と第29条。ト煥模、前掲論文、66～68頁。

³⁶¹ イ・スンヒ、前掲論文、43頁。

³⁶² 『東亜日報』1923年1月11日、4面広告。『毎日申報』1923年1月11日、3面広告。『朝鮮日報』1923年1月12日、4面広告。

中山隴月君（極東映画倶楽部員）

以前中央館に在りて主任弁士及経営を担当して活躍す。改革と共に斥いて目下極東映画倶楽部にあり優しい男なり。

萩野生馬君（極東映画倶楽部員）

中山君を従へて成清岩本君等と共に朝鮮唯一の映画撮影を業とする極東映画倶楽部にありてマネジャー格として働いてゐる³⁶³。

この記事を作成した記者は、「鮮人向常設館に筆の及ばなかつた事を非常に残念に思ふ」³⁶⁴と述べているが、その代わりにこの記事では、京城をはじめ、釜山、大邱、仁川、元山、平壤にいたるまで、朝鮮の各地方と、満州の大連市、奉天市で活躍していた日本人弁士と映画常設館主を総網羅している。その内「極東映画倶楽部」は、「朝鮮唯一の映画撮影を業とする」団体として紹介されていた。この団体に関する記録を、同時代の他メディアでは発見できないため、その実体について詳細なことは現在としては確認できない。とはいえ、「極東映画倶楽部」が京城を拠点に活動していた在朝鮮日本人中心の映画製作集団であり、元中央館の弁士兼経営者「中山隴月」を筆頭に、マネジャー役の「萩野生馬」、その他には「成清」「岩本」等の部員が所属されていたことは推定できる。

そうすると、ここまで引用してきた『朝鮮公論』映画欄の記事に基づいて、映画『国境』の製作主体については、一つの仮説を提起できる。つまり、1923年1月13日に朝鮮人専用映画館・団成社で公開された映画『国境』は、在朝鮮日本人を中心に組織された、当時朝鮮における唯一の民間映画製作所「極東映画倶楽部」が、朝鮮人俳優を起用して、朝鮮観客を興行のターゲットに製作した映画であるということである。映画『国境』に朝鮮人俳優が出演していた事実は、資料の確認を要する金鍾旭論³⁶⁵以外にも、『朝鮮日報』1923年1月13日付の記事で「重要俳優として活躍した朴順一君は、西洋活動写真で力士を自称する『ロー』以上の強力者」³⁶⁶という言葉があったことから確認できる。

ところで、映画『国境』の製作者を明らかにすることで本論文が目指したいのは、映画『国境』が韓国最初の劇映画であるか否かの問題ではない。それよりも、この映画が植民地期の朝鮮で製作された映画として、朝鮮に居住していた「民間」在朝鮮日本人と朝鮮人映画人たちが共同製作した、いわば「日朝合作映画」であった点に、本論文は重点を置きたいのである。1940年に「朝鮮映画令」の施行で、朝鮮総督府によって朝鮮映画界の製作・配給・興行全般が一元化されるまでは、このような民間の在朝鮮日本人と朝鮮人による映画共同製作が、植民地期朝鮮映画界の特徴であったためである。

韓国映画史において、植民地期の「朝鮮映画」とは何かを定義することは、実に複雑

³⁶³ 本誌記者「鮮満映画界人物総捲り——経営者評論＝解説者評論」1922年11月、149頁。

³⁶⁴ 「鮮満映画界人物総捲り——経営者評論＝解説者評論」、152頁。

³⁶⁵ 金鍾旭は、前掲記事で個人所蔵の『朝鮮日報』1923年1月13日の別紙全面広告を引用して、映画『国境』のスタッフを次のように紹介している。「資料によると、製作会社は『松竹キノドラマ株式会社』。製作者兼監督は遠山満。撮影技師は、当代の日本で名を上げていた宮下吉藤、韓国人出演者としては、柳今淑・朴順一・卞基鍾・金永徳など、劇団新劇座で活動していた団員たちが出演していた」（金鍾旭、前掲記事、310頁）。

³⁶⁶ 「演芸と活動」（『朝鮮日報』1923年1月13日）、3面。

かつ敏感な問題である。韓国映画史上「最初の劇映画」として論議されてきた、映画『国境』をめぐる論争からも分かるように、朝鮮人のみによって製作された映画を「朝鮮映画」として認めようとしたのは、植民地支配から解放された後に韓国映画史研究者たちが最も努めてきたことでもあった。しかし、本論文において繰り返して指摘してきたように、植民地期の朝鮮において、「純粹に」朝鮮人の手によって製作された映画は、ほぼ存在し難い状況であった。たとえ朝鮮人のスタッフ（監督、俳優）によって製作されたとしても、朝鮮人の資本だけで作られた朝鮮映画はほとんど存在しなかったのである。

植民地期の朝鮮映画界は「朝鮮対日本」という対立構図を取っていたというよりは、主に植民地期朝鮮の首都・京城という場を中心に、朝鮮人映画人と、京城に在住していた日本人映画人が時には協力し、時には競争し合いながら、朝鮮映画産業の発展を模索していたという方が正しい。『朝鮮公論』で報じられた、一種の「日朝合作映画」ともいえる映画『国境』は、その事実を裏付ける一例である。それゆえに、本論文では、朝鮮映画文化を実際に担っていた民間の朝鮮人と在朝鮮日本人の映画活動について、『朝鮮公論』映画欄を通して考察したいのである。

それでは、植民地期朝鮮で在朝鮮日本人と朝鮮人が作り上げた「朝鮮映画」とは、如何なるものであったのか。そして、在朝鮮日本人は朝鮮での映画製作を通して、一体何を目指していたのか。それについて論じるために、まずは、1923年3月号の『朝鮮公論』読者投稿欄「フ井ルム・フアンの領分」に載せられた、次の投稿に注目したい。この投稿で「七彩の気焔生」という読者は、「大分気焔が上つて来たネ、諸君——何よりも吾々は半島に映画撮影所を新設す可く叫ばねばならない。一体極東映画倶楽部ナンテ何処にあるのだい」³⁶⁷と、朝鮮に映画撮影所の新設を強力に要求しながら、前月号で紹介された「極東映画倶楽部」の存在に興味を見せている。

映画撮影グループ「極東映画倶楽部」が登場する前に、植民地期の朝鮮における映画撮影所は、1920年3月に朝鮮総督府官房文書課（1924年12月から内務局社会課所属、名称も「映画班」に変更）に設置された「活動写真班」³⁶⁸が唯一であった。総督府活動写真班の設置趣旨は、「朝鮮の事情を内地に又内地の事情を朝鮮に紹介する」³⁶⁹ことにあって、「最近朝鮮の姿を『フィルム』に撮影し、広く内外に紹介して朝鮮に関する正しき理解を求め、又内地の風物をも撮影して之を朝鮮内に紹介し、母国へ親しみを抱かせること」³⁷⁰を目指していた。

しかし総督府活動写真班は、その趣旨通りに機能してはいなかった。したがって、『朝鮮公論』映画欄には、活動写真班に対する非難の意見が頻繁に載せられた。たとえば、1923年3月の読者投稿欄「フ井ルム・フアンの領分」には、次のような投稿が寄せられた。

³⁶⁷ 「フ井ルム・フアンの領分」（1923年3月）、116頁。

³⁶⁸ ト煥模、前掲論文、24頁。朝鮮総督府の映画班については、ト煥模の論文以外に、ソ・ホ Chol「朝鮮文解題——『朝鮮総督府キネマ』と『活動写真フィルム検閲概要』」〔韓国国立中央図書館「Dibrary」ブログ（<http://dibrary1004.blog.me>）、2013年12月2日掲載〕を参照している。

³⁶⁹ 『朝鮮総督府キネマ』（朝鮮総督府官房文書課、1939年）、1頁。

³⁷⁰ 同上。

総督府の撮影所では何をしてゐるのか知つてゐるものは恐らく百人に一人もないだらうと思ひます。それ丈けに同撮影所は無意義で活躍をしてゐないのであります。

今一段善用せよ！ベストを尽せよ！真意を發揮せしめよ！（少年快人投）³⁷¹

この投稿が掲載されたのは、1920年に活動写真班が設置されてから3年が過ぎた時点であるが、それまで活動写真班の製作映画が一般公開されたことが殆んどなかったことを知らせている。そしてその事情は、「極東映画倶楽部」以降、朝鮮に次々と民間人による小規模映画プロダクションが開設されていた1924年頃にも変らなかつた。『朝鮮公論』1924年7月号の「キネマ界往来」は、当時朝鮮映画界の現況と総督府活動写真班の活動について、次のように指摘している。

▲最近京城に於て映画を製作する者続出し、釜山に於ても数名の同好者が合資の下に映画製作会社を創立するやの情報があつた、一時も早く実現されんことを望む▲尚ほ愈々映画が完成したなら是れを普く世間に発表してその批評を糺すことが必要であらう。総督府や各銀行会社の宣伝映画ではないが、田舎や内地に持つて行つて写すばかりで膝下の京城ではサツパリ姿を見せぬ▲是れは所有者として特策ではないし民衆としても決して嬉しい事でない。又総督府の映画部の如く総督や総監の姿ばかりを撮してゐたところで決して有難くない。それより劇の一つも撮影する方が半島文化の向上にもなり効果としても遙かにいいものであらう▲兎角役人のやる仕事位つまらぬものはないが、特に民衆を相手とする総督府の映画部に於て特に此の感が深い。今何本撮つてゐるのか知らないが一つとして名の知れたものがないのは残念だ▲仄かに聴けば投人の手当とが旅費等の冗費にばかり金がかゝつて、肝心の映画の上には幾何も金を費してゐないから此種結果になるのだと言ふそれは兎も角彼等に映画の何物かゞ果して判つてゐるのであらうか³⁷²。

記者は、京城をはじめ、朝鮮の各地方で民間映画製作会社が續々創設されていることを歓迎して、そこで製作された映画を活発に一般公開するように促している。そして、その時点でも、総督府活動写真班の映画が一般公開されていないことを再度批判している。さらには、総督府製作映画の内容が、当初の設立趣旨であつた「朝鮮の事情を内地に又内地の事情を朝鮮に紹介する」ものではなく、「総督や総監の姿ばかり」撮っている点についても、強く不満を表している。常に映画芸術の普及と善用を唱えてきた『朝鮮公論』映画欄であつただけに、このくだりを通じては、朝鮮総督府の製作映画がその設立趣旨通りに善用されていなかつたことを指摘すると同時に、総督府予算の無駄遣いを告発しようとした意図が読み取れる。

この記事が掲載されて以降、1924年12月に「総督府の活写班が五万圓の経費の大削減を行ひ」³⁷³、官房文書課所属であつた活動写真班は内務局社会課所属になつて、名称も「映画班」に変更された。とはいえ、所属と名称が変更された後の総督府映画班の活動も、さほど充実したものではなかつた。結局、松本輝華は1926年9月号の「映画春秋」で、

³⁷¹ 「フ井ルム・フアンの領分」（『朝鮮公論』1923年3月）、116頁。

³⁷² 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年7月）、122頁。

³⁷³ 光永紫潮「キネマ巷談——寅年生れのスターの献立」（『朝鮮公論』1926年1月）、124頁。

映画班の怠慢について強く批判している。

最後に総督府の社会課の映画撮影班に依つて作成されたるフィルムが、一として社会に公開されて居らぬ事はどうしたものか、公開されて居るとしても、極めて稀れな一部分に限られてゐて、京城等では見た者は数へる位しかない。是れでは話にならない、聴けば経費ばかり乱費してその割に効果が挙つて居らぬさうで吾々は何のために、この映画班が存在するのか不思議でならぬ、何れこの事に関しては改めて筆を及ぼして見ようと思ふ³⁷⁴。

ここで、『朝鮮公論』映画欄が、何故これほど朝鮮総督府映画班の製作活動に関心を寄せ、その貧弱な製作成果を強烈に非難していたのかについて言及しておきたい。それに対する答えは、『朝鮮公論』誌面における朝鮮総督府映画班の製作活動への関心と期待が、常に映画撮影所設置要求とともに表明されていたことから見つけることができる。この時期、『朝鮮公論』映画欄からは、朝鮮にも本格的な映画撮影所が建てられ、いわば「朝鮮産映画」が続々誕生することを願っていた、在朝鮮日本人映画ファンたちの願望が読み取れる。そのため、彼らは当時朝鮮で唯一映画撮影所を備えていた朝鮮総督府映画班が、「朝鮮産映画」を活発に製作公開することを待っていたのである。しかし実際には朝鮮総督府映画班は、予算を浪費するだけで、彼らの期待に答えるほどの成果を見せてくれなかった。

在朝鮮日本人たちが「朝鮮産映画」の製作公開を切実に願っていた所以は何か。その点については、常に「内地」日本を意識しながら「外地」朝鮮に居住していた「在朝鮮日本人」の微妙な位置を考える必要がある。本論文の第一章第一節でも指摘した通り、彼らは「日本人でありながら、日本内地から離れて朝鮮に居住している日本人という二重的アイデンティティ」³⁷⁵を持っていて、「本国（日本内地）の日本人と同一の者であるという意識を持ちながらも、一方では朝鮮における植民者として、内地人との差別化を図るという二重的な立場を保っていた」³⁷⁶。田中則広の論文「在朝日本人の映画製作研究——剣戟俳優・遠山満の活動をめぐって——」³⁷⁷で論じられた、1930年代初頭の朝鮮映画界で3本の映画を製作した「遠山満」に対する、同時代の在朝鮮日本人社会の熱狂振りには、そのような彼らの願望を代弁していた。つまり、在朝鮮日本人たちの心底には、「朝鮮を宣伝することは、そこに暮らす在朝日本人の宣伝につながること」³⁷⁸という共通の認識があつて、朝鮮を題材とした映画を製作して、日本（＝「内地」）に紹介しよ

³⁷⁴ 松本輝華「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年9月）、73頁。

³⁷⁵ 朴光賢「조선거주 일본인의 일본어 문학의 형성과 (비)동시대성——『韓半島』와『朝鮮之実業』의 문예란을 중심으로 (朝鮮居住日本人の日本語文学の形成と (非)同時代性——『韓半島』と『朝鮮之実業』の文芸欄を中心に)」(『日本学研究』第31輯、2010年9月)、320頁。

³⁷⁶ 朴光賢「재조일본인의 '재경성(在京城) 의식' 과 '경성' 표상——'한일합방' 전후시기를 중심으로 (在朝鮮日本人の在京城意識と京城表象——韓国併合前後を中心に)」(『尚虚学報』29、2010年6月)、44頁。

³⁷⁷ 田中則広「在朝日本人の映画製作研究——剣戟俳優・遠山満の活動をめぐって——」(『メディア史研究』17号、2004年11月)。

³⁷⁸ 同上論文、134～135頁。

うとした遠山満を、後援会まで組織して積極的に支援したのである³⁷⁹。そうすると、『朝鮮公論』映画欄で、朝鮮総督府映画班が非難されていた理由も説明できる。総督府映画班は、まさに「最近朝鮮の姿を『フィルム』に撮影し、広く内外に紹介して朝鮮に関する正しき理解を求め、又内地の風物をも撮影して之を朝鮮内に紹介し、母国へ親しみを抱かしめること」³⁸⁰を目的として創設されたが、その役割を十分に果していなかったのである。

このように、在朝鮮日本人たちは「朝鮮を宣伝することは、そこに暮らす在朝日本人の宣伝につながる」という認識を共有していた。そのため、朝鮮宣伝映画を製作する趣旨で創設された総督府映画班が期待以下の成果に留まると、『朝鮮公論』映画欄には、その代わりに民間の映画製作所設立を要求する意見が多く寄せられた。とはいえ、莫大な資本を要する映画製作所の設立は、朝鮮人はもちろん、小資本の民間在朝鮮日本人にとっても容易なことではなかった。『朝鮮公論』1927年9月号の「映画春秋」は、その事情について次のように伝えている。

朝鮮にも、随分、大がかりな映画製作所設立の計画が寔に屢々あつたが、遂に実現出来ない。いい監督も俳優もないことではないが、何しろ資本が伴はない。それで、朝鮮情緒のゆたかな映画がどん／＼作られ、内地に移出されて、常設館を賑はすようになつたら、どんなにかよろこばしいことだらうと思ふことが、結局思ふことだけに止るのである。

半島キネマ界に十二分な資力を与へてやり度い。培養さへすれば伸びうる素質があるのであるが。朝鮮の自力だけではゆかないとすれば、内地の大製作会社に頼つてなりと、おひ育てたいものである³⁸¹。

この記者は、朝鮮映画界が優秀な人材（監督、俳優）を保有しているにもかかわらず、資本不足で大規模の映画製作所の設立が実現されず、朝鮮を題材とした映画が活発に製作できない状況を悔しく思っている。そして、「内地の大製作会社に頼つて」でも、朝鮮に大規模の映画スタジオを建設してほしいという願望を述べている。「朝鮮情緒のゆたかな映画がどん／＼作られ、内地に移出されて、常設館を賑はすようになつたら、どんなにかよろこばしいことだらう」と書いているところからみると、この記者も当時の在朝鮮日本人たちと同様、朝鮮を題材とした作品を製作紹介することで、日本に対して自らの立場を伝えたいという望みを持っていたためであった。

在朝鮮日本人の朝鮮を題材とした映画製作への欲求は、群小映画プロダクション新設ブームへとつながった。資本不足で、日本のような大規模映画スタジオの建設は実現できなかったものの、この小規模の映画プロダクションが、朝鮮における映画製作を主導した。『朝鮮公論』1928年3月号の記事「キネマ狂時代か」は、当時の朝鮮映画界の製作状況を、次のように伝えている。

朝鮮の現在の映画界も最近非常に長足の進歩を来した、警務局映画検閲係の調査に

³⁷⁹ 同上論文、134頁。

³⁸⁰ 『朝鮮総督府キネマ』（朝鮮総督官房文書課、1939年）、1頁。

³⁸¹ よしを生「映画春秋」（『朝鮮公論』1927年9月）、104頁。

依れば昨年中の朝鮮作品は娯楽劇三十九本、宣伝劇七十本、実写二百九十七本、合計四百六本、八百二十巻十八萬四千三百七十八米で劇ものに比して宣伝、実写の多いのは官庁においては娯楽劇を撮影しても之に主力を傾注し得ぬ事情があり、之が撮影には相当の資本を要する処から民間においても、撮影を専門にし得ざる憾みがある、然し乍ら朝鮮ものが朝鮮人には非常に喜ばれるので常設館当業者は純朝鮮劇ものゝ出現を希望してゐる、之の傾向は最近特に著しく大小種々のプロダクションが□生してゐる、³⁸²

この記事によると、1927年1年間に朝鮮で製作された「朝鮮作品」総406本の内、「劇映画」は39本しかなかった。劇映画の製作本数が少ない理由として、筆者は、劇映画の撮影は「相当の資本を要する」ので、民間での劇映画製作は難しかったためであると指摘している。

にもかかわらず、そのような状況でも「朝鮮ものが朝鮮人には非常に喜ばれるので常設館当業者は純朝鮮劇ものゝ出現を希望」していたため、小規模のプロダクションは続々開設されていた。この記事は、1927年に製作された「朝鮮もの」、つまり、朝鮮を題材にした劇映画のうち18本を、各々製作プロダクションとともに紹介している³⁸³。ここで簡単に紹介された各プロダクションの詳細については、次月号である『朝鮮公論』1928年4月号「映画界漫歩」に、「プロダクション濫興時代」という小題目で詳述されていた³⁸⁴。【資料2—17】でみるように、各々のプロダクションは、映画『国境』の場合と同様、在朝鮮日本人と朝鮮人スタッフが共同で製作しているところが多かった。

ところが、ここで注意しなければならないのは、『朝鮮公論』の記事「キネマ狂時代か」を書いた筆者が、朝鮮を題材にして、朝鮮人俳優を起用して製作された映画を、「朝鮮映画」ではなく「朝鮮もの」と称している点である。この筆者にとって、朝鮮人によって製作された朝鮮の映画は、朝鮮風物を撮った「朝鮮もの」という、映画ジャンルの一つに過ぎなかったのである。つまり「朝鮮もの」という名称は、「朝鮮人」という製作主体を完全に捨象してしまうと同時に、植民地期朝鮮における在朝鮮日本人と朝鮮人の「朝鮮映画」に対する認識の差異を克明に示す証拠でもあった。そして、そのような観点の差異は、『朝鮮公論』だけではなく、『悲恋の曲』（1924年、全7巻）という朝鮮映画を紹介している『朝鮮及満州』1924年12月号の記事「京城活界縦横録」でも窺える。筆者は、この映画を「朝鮮文化協会の撮影、監督は早川弧舟君、撮影は鮮満活動

³⁸² 筑紫次郎生「キネマ狂時代か」（『朝鮮公論』1928年3月）、3の19頁。

³⁸³ 記事で紹介した作品名と製作会社は、以下の通りである。（「キネマ狂時代か」、3の19～20頁）

『開拓者』（高麗キネマ）、『山寨王』（鶏林映画）、『アリラン』（朝鮮キネマ）、『鳳凰の冕極冠』（鄭基鐸プロ）、『風雲児』（朝鮮キネマ）、『悲恋曲』（極東文化）、『不恋曲』（徳永プロ）、『紅恋悲恋』（徳永プロ）、『純情神の如し』（徳永プロ）、『春香伝』（東亜文化）、『怪人の正体』（極東キネマ）、『長恨夢』（鶏林映画）、『野鼠』（朝鮮キネマ）、『黒と白』（金澤潤プロ）、『沈清伝』（白南プロ）、『薔花紅蓮』（団成社）、『樂園を求むる我等』（極東キネマ）、『金魚』（朝鮮キネマ）、『籠中鳥』（朝鮮キネマ）

³⁸⁴ 白銀幕夫「映画界漫歩」（『朝鮮公論』1928年4月）、3の10頁。その内容をまとめた一覧表は、本論文の筆者による誤記訂正後の【資料2—17】を参照されたい。

の宮川君、俳優は鮮人ばかりと云ふ純朝鮮産と云ふべきもの³⁸⁵と説明している。監督と撮影技師は日本人、俳優は朝鮮人で構成されたスタッフによって製作されたこの「日朝合作映画」を、ただ「純朝鮮産」と称しているところからは、この映画を「朝鮮で生産された」日本映画の下位ジャンルとして認識していた、筆者の考え方が読み取れる。

このように、在朝鮮日本人と朝鮮人の「朝鮮映画」に対する認識には、明確な差異が存在していた。だが、前述したように、在朝鮮日本人は、朝鮮宣伝のためにも「朝鮮もの」が活発に製作されて、日本（＝「内地」）へ公開されることを願っていた。それだけではなく、「朝鮮ものが朝鮮人には非常に喜ばれるので常設館当業者は純朝鮮劇ものゝ出現を希望してゐる」と伝えていた『朝鮮公論』の記事「キネマ狂時代か」をみると、在朝鮮日本人興行主たちは、朝鮮人向けの興行にも「朝鮮もの」が有利であると思っていたことが分かる。したがって、「朝鮮映画」に対する認識は違っていても、在朝鮮日本人と朝鮮人映画人が同じく「朝鮮映画界」の発展を模索していたからこそ、両民族間に共同映画製作が可能であったのである。

植民地期における朝鮮人映画人たちの朝鮮映画発展のための努力については、本論文の第二部で詳述するため、ここでは『朝鮮公論』から読み取れる、在朝鮮日本人が朝鮮映画界で行った映画活動に焦点を合わせることにしたい。在朝鮮日本人たちが「朝鮮を宣伝することは、そこに暮らす在朝日本人の宣伝につながる」という認識の下で、朝鮮を題材とした映画製作を要求していたのは、すでに論じてきた通りである。その認識を共有していた『朝鮮公論』映画欄で注目すべきことは、「朝鮮を宣伝する」映画製作を、朝鮮内に限定していなかった点である。つまり、『朝鮮公論』映画欄では、朝鮮での映画製作に関する記事とともに、日本映画会社の「朝鮮ロケーション撮影」についても積極的に報じていたのである。

まずは『朝鮮公論』が伝えていた、日本映画会社の朝鮮撮影消息について窺ってみよう。1925年6月号の映画消息欄「京城キネマ界風聞録」では、日活の朝鮮ロケ撮影映画のニュースが目につく。

日活の三枝源次郎監督は南光明、高島愛子等を伴ふて、過般釜山上陸直ちに撮影に着手する筈のところ、同地は要塞地帯なので中止し、大邱に本陣を置き同地付近一帯で連続活劇『北海の女王』の撮影に着手し旺んに活躍して引揚げた。そして、最早その映画は、京阪地方に於て封切上映され朝鮮を背景に撮影したと言ふので、非常なる好評を博してゐる。何れ近く京城へもその『北海の女王』は現れるであらうが、特に朝鮮の場面等は素敵にいいものであるさうだ。

朝鮮を映画のカメラに納めることは、最近吾国の流行の様さにさへなつてゐる。日活は更に『国境を護る人々』の撮影を開始し、その場面の多くは全部京城と、鴨綠江畔に於て撮影されるのであるから、六月初旬にはその映画の主演者たる浦邊菊子徳川良子若菜馨高木永二等を初めとして数十名の男女俳優が、若山治監督に引率されて来朝する。そして、喜楽館の舞台から幹部俳優が京城のフアンの挨拶することになつてゐるので、京城のキネマ界も初夏晩春は殊の外賑ふことであらう³⁸⁶。

³⁸⁵ 輝二「京城活界縦横録」（『朝鮮及満州』1924年12月）、102頁。

³⁸⁶ 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年6月）、98頁。

松本輝華記者が言及した、日活の三枝源次郎監督の映画『北海の女王』は、この監督の『世界の女王四部作』（1925年、全26巻）シリーズの一環として、朝鮮で製作されたと推定される。この映画は、1925年3月10日に東京の浅草三友館で公開されたが³⁸⁷、松本の記事によると、「朝鮮を背景に撮影したと言ふので」好評を得ていた。そして松本は、当時の日本映画界において、朝鮮を題材とした映画製作が一種のブームを成していたと強調しながら、『国境を護る人々』という日活映画の朝鮮ロケ撮影の消息も合わせて知らせている。この『国境を護る人々』（1926年、全7巻）も、1926年3月11日に三友館で封切られた日本映画であった。

松本が主張した通りに、当時朝鮮ロケ撮影を行った日本映画会社は、日活だけではなかった。松本が書いた1926年6月号の「映画春秋」には、次のようなロケ撮影の消息も載せられていた。

マキノキネマ御室プロダクションの中根龍太郎、松浦月枝、村田正雄等一行十五名が来城した。一行の来城した要務は朝鮮で映画を撮影することで、原作はアナトールフランスの或る作から中根龍太郎君がヒントを得て改作したるもの、題して『恋の守備兵』と言ふのである。この映画は既に一行が京城に入る前に釜山で撮影を開始したもので、京城では朝鮮博覧会の会場及び府内外の諸所が場面に現はれる筈である。この一行で釜山出身の俳優が二人ある。その一人は例の松浦月枝嬢で、彼女は釜山の或る料亭の娘である。まだホンのウヴ／＼しい口調で『妾は京城に参つたのは是れが初めてでございます。釜山では友達も沢山ありますし南濱や龍頭山等で悪戯ばかりして遊んでみたものです。』と語つてみたが、純真な中にも既に小怜かしい瞳を輝かしてゐるのは、流石にスターになれる頭を持つてゐると思つた。吾々はこの朝鮮が産んだ唯一の女優に対して出来るだけ声援してやる必要があると思ふ。もう一人の釜山出身は真城光雄と言ふ男優である。まだ是れからウンと前途あり従つてどんなにでもなれる役者で、彼の今後は今のところでは未知数に属する。彼よ！松浦月枝に負けずに折角の努力を惜しむ勿れ³⁸⁸

ここで報じられた映画『恋の守備兵』（1927年、全10巻）も、1927年6月10日に東京の浅草千代田館で公開された映画であつて³⁸⁹、松本が伝えている通りに、この時期の日本では「朝鮮を背景に撮影した」映画が人気を博していたことが分かる。一方、この記事で松本が「朝鮮が産んだ唯一の女優」として紹介している「松浦月枝」という新人女優は、後に「松浦築枝」（1907～1999）という芸名で日本映画界で大活躍し、1960年代まで約241本の日本映画に出演していた人物であつた³⁹⁰。したがってこの記事からは、松本記者が朝鮮ロケ撮影の映画製作だけではなく、在朝鮮日本人俳優の日本進出も、「朝鮮を宣伝する」在朝鮮日本人の映画活動の一環として考えていたことが読み取れる。

ところが、このように『朝鮮公論』誌面を通して、日本映画会社の朝鮮ロケ撮影と、在朝鮮日本人俳優の「内地」進出を奨励していたとはいえ、『朝鮮公論』映画欄で最も

³⁸⁷ 「日本映画データベース」（<http://www.jmdb.ne.jp/>）、「世界の女王四部作」項目参照。

³⁸⁸ 松本輝華「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年6月）、134頁。

³⁸⁹ 「日本映画データベース」、「恋の守備兵」項目参照。

³⁹⁰ 「日本映画データベース」、「松浦築枝」項目参照。

強調していたのは、やはり朝鮮を宣伝する「朝鮮もの」制作であった。では、1920年代後半まで『朝鮮公論』映画欄の編集を率いていた松本輝華は、朝鮮を宣伝する朝鮮映画について、どのような考えを持っていたのか。松本が当時の日本映画界で活躍していた作家谷崎潤一郎を尊敬して、谷崎の日本映画論から多大な影響を受けていたことは、本論文の第二章第二節第一項で論じた通りである。谷崎が理想としていた日本映画とは、日本のローカル・カラーを生かし、日本の現実をそのまま反映した映画であった。谷崎は、「小説としては余り感心出来ない物でも、日本の自然や風俗を巧に取り入れ」³⁹¹することで、世界（西洋）にも通用する映画になると信じていた。この映画認識の通りに、谷崎が脚本部顧問として参与した映画会社・大活の設立目的の一つは、「風光絶雅なる我国の景勝を背景としたる欧米風映画を作製輸出し以て大いに日本及日本人の特性を世界に宣伝すること」³⁹²であった。そして、その映画認識は、日本の「外地」朝鮮に居住しながら、常に「内地」日本に自分たちの「声」を出すために苦心していた、在朝鮮日本人・松本輝華にとって、大きな共感を呼ぶものであった。

そのため、松本は『朝鮮公論』映画欄において、ローカル・カラー（地方色）を強調した映画を賞賛する批評を頻りに掲載していた。たとえば、『朝鮮公論』1921年12月号「キネマ界通信」では、アメリカの山村を背景にした、メイ・マレー（Mae Murray、1889～1965）主演のアメリカ映画『犁執る乙女（1916）』を、「ローカルカラーの良く出た作品」³⁹³として高く評価している。また、1922年1月号「キネマ界通信」でも、中央館公開中のイタリア映画『愛の復活』を、「確然したローカルカラーの表現がある。伊国映画としては矢張り恂ふした人情劇や詩劇及史劇等に見る可きものがある」³⁹⁴と評価している。そして、「米国アートグラフト会社の『神の賜はりし女』は本月出色の名作である。一体今の正館はレベルが高い」と賞賛し、この映画で男女主人公が夕陽を背景に見つめ合うシーンを、最も優れた場面として言及して、このシーンで「南国的な構図々々は強い光線を豊かに浴びてゐる。熱帯植物の生氣ある枝ぶりや、たつぷり水を湛えた池の面には鶯鳥が白い羽をひろげてゐる」といったところを、「地方色の表現がある」と好評している³⁹⁵。

一方で、松本が率いていた時期の『朝鮮公論』映画欄には、朝鮮を題材として、朝鮮の「ローカル・カラー」を強調した映画シナリオも度々掲載されていた。『朝鮮公論』1922年12月号に載せられた「光永紫潮」作の「純映画劇脚本——復讐」³⁹⁶は、「大正十一年十月京城神社秋季祭典に起つた悲劇」³⁹⁷を描いた、京城の「地方色」豊かな作品であった。このシナリオには、「京城神社秋季祭典」の場面以外にも、「南山公園」「朝鮮ホテル」「本町」など、京城の名所を各場面の舞台に設定して、京城の風景をなるべく多く映すように工夫した脚本家の意図が読み取れる。このシナリオを書いた光永紫潮は、1928年には在朝鮮日本人経営の徳永プロダクションの監督になって、各種の朝鮮宣

³⁹¹ 谷崎潤一郎「活動写真の現在と将来」（『全集』第20巻所収、[初出]『新小説』1917年9月）、19頁。

³⁹² 「大正活動写真株式会社の設立」（『活動倶楽部』第3巻第5号、1920年5月）、24頁。[復刻版]『日本映画初期資料集成13』（三一書房、1992年）、170頁。

³⁹³ 松本輝華「キネマ界通信」（『朝鮮公論』1921年12月）、117頁。

³⁹⁴ 松本輝華「キネマ界通信」（『朝鮮公論』1922年1月）、84頁。

³⁹⁵ 同上記事、85頁。

³⁹⁶ 光永紫潮「純映画劇脚本——復讐」（『朝鮮公論』1922年12月）、89～95頁。

³⁹⁷ 同上、89頁。

伝映画と教育映画を製作した人物でもあった³⁹⁸。そして、光永紫潮は「復讐」以外にも、『朝鮮公論』1929年8月号から11月号に、4回にわたって「映画脚本——朝鮮行進曲」³⁹⁹を連載していた。このシナリオは、1929年9月12日から10月31日まで、京城で開かれた「朝鮮博覧会」を宣伝する目的で書かれたと推定される。シナリオの梗概は、自分で考案した列車制動装置を朝鮮博覧会に出品するために奮闘する、とある在朝鮮日本人青年機関士の物語であるが、このシナリオにも「京城駅」「カフェー丸ビル」「南山公園」など、京城の名所が各場面の背景として配置されていた。

ところで、光永紫潮はシナリオ「朝鮮行進曲」を書く際に、もう一つの工夫をしていた。「朝鮮行進曲」が連載される少し前である1929年5月、日本（＝「内地」）では、雑誌『キング』に連載されていた菊池寛の人気小説『東京行進曲』が、日活で溝口健二監督によって映画化されて、興行的に大きな成功を収めていた⁴⁰⁰。そして、映画『東京行進曲』（1929年、全10巻）の公開に先立ち、佐藤千夜子が唄った映画小唄『東京行進曲』も大ヒットして、「ご当地行進曲ブーム」⁴⁰¹を巻き起こすほどの人気を博していた。そのため、「朝鮮行進曲」というタイトルは、光永紫潮が日本映画興行界の流行を意識して付けたものであると推察される。それだけではなく、光永紫潮はシナリオに「朝鮮行進曲」という曲の楽譜も挿入して、「朝鮮博覧会協賛会の朝鮮十景の歌詞を改作してピアノ曲に編曲せば尚ほ可なり」⁴⁰²という「注意」事項まで書き込んでいる。このように、シナリオ「朝鮮行進曲」は、朝鮮を題材とした「朝鮮もの」製作を追求していた在朝鮮日本人映画人たちが、日本映画界の流行にも常に敏感で、「朝鮮もの」企画にその流行を積極的に適用しようとしていたことを見せる事例であった。

一方で『朝鮮及満州』では、資金難に苦しむ朝鮮映画界の打開策として、朝鮮のローカルカラーを生かした映画の製作を督励していた。『朝鮮及満州』1928年11月号の記事「朝鮮人側の映画に就て」では、以下のような意見が載せられた。

今迄に公開された朝鮮映画は可成り米国映画を模倣し過ぎた観がある。併し之れは当然かも知れないが、朝鮮映画としては、朝鮮独特の味を表はす必要があらうと思ふ。外国映画の模倣も全々無意義ではないが、其れは外国映画の長所を撰取すると云ふ意味に於てある。最近の朝鮮映画には七、八巻のものが多いやうであるが、資金の貧弱な現状に於ては長編を画し、スケールの雄大を徒に夢見るよりは、七、八巻ものの中に充実した内容を盛り、勝れた演技と巧みなカメラワークとに依つて、其れを雄編たらしめることが、必要であり、或は又朝鮮のローカルカラーを多分に取入れた三、四巻程度のスケッチ風の小品ものを作つたならば、朝鮮映画としての生命が生れるの

³⁹⁸ 筑紫次郎生「キネマ狂時代か」（『朝鮮公論』1928年3月）、3の20頁。

³⁹⁹ 光永紫潮「映画脚本——朝鮮行進曲（その一）」（『朝鮮公論』1929年8月）、128～136頁。

光永紫潮「映画脚本——朝鮮行進曲（その二）」（『朝鮮公論』1929年9月）、2の10～20頁。

光永紫潮「映画脚本——朝鮮行進曲（その三）」（『朝鮮公論』1929年10月）、121～126頁。

光永紫潮「映画脚本——朝鮮行進曲（その四）」（『朝鮮公論』1929年11月）、109～114頁。

⁴⁰⁰ 映画『東京行進曲』については、志村三代子の論文「輻輳されるメディア——『東京行進曲』（1929年）」[志村三代子『映画人・菊池寛』（藤原書店、2013年）所収、106～140頁]を参照した。

⁴⁰¹ 小林貞弘『新聞に見る初期日本映画史——名古屋という地域性をめぐって』（学術出版会、2013年）、206頁。

⁴⁰² 光永紫潮「朝鮮行進曲（その三）」（『朝鮮公論』1929年10月）、124頁。

ではあるまいか⁴⁰³。

しかしながら、このように工夫して製作した「朝鮮もの」が、実際に日本（＝「内地」）で公開されたことはあまりなかった。それどころか、実際には朝鮮内興行すら容易なことではなかった。『朝鮮公論』1928年3月号の記事「キネマ狂時代か」は、その事情について次のように伝えている。

朝鮮の映画界が当然躍進的に進歩すべくして進歩しないのは之が配給が主として朝鮮に限られるからである、その上鮮内には常設館が少ない、製作しても之を配給する点になると甚だしく困難が伴ふ、朝鮮にプロダクションが族生して大成しないのは一にこの理由である。製作された興行映画は何れも相当の業績を挙げてゐる、然しこの賃貸料にしても他の映画より多少高価につくのは止むを得ない現象である。

現在の鮮内で映画を製作してゐる人々は製作専門の人は稀で他に映画配給若しくは常設館の経営者が従属的に製作してゐる向きが多い⁴⁰⁴

この記事を通して、朝鮮で製作された映画の相当数が日本への配給はおろか、朝鮮内の配給窓口を探すことすら難しい状況であったことが分かる。記事が伝えているように、「映画配給若しくは常設館の経営者が従属的に製作してゐる」場合を除いては、小規模映画プロダクションが直接製作映画の配給交渉をするのは、至難の業であったためである。

そしてこの状況は、記事の筆者が指摘している通り、「朝鮮にプロダクションが族生して大成しない」原因となった。この記事の前半で「現在は朝鮮におけるプロダクションの濫興時代とも称すべく、一起一倒の有様」⁴⁰⁵であると伝えているように、1920年代後半の朝鮮映画界では数多くの小規模プロダクションが浮沈を繰り返していた。だが、その大半は「プロダクションと名称してゐるものは多数にあるらしいがカメラ一台もない貧弱なものが多く、専属の俳優は居ない状態」⁴⁰⁶であったところが多かった。『朝鮮及満州』1928年11月号の記事「朝鮮人側の映画に就て」では、当時の群小プロダクションによる映画製作と配給について、次のように伝えている。

各プロダクションを通じて、作品の製作に余り資金を掛けないが、一篇二千圓内外のものが普通である。尤も「豆満江を越えて」の作品には一萬圓投げられたと称されてゐるが、元来セット等を作らず殆んどロケーション本位でやつてゐるのであるから、スタジオ等も完全ではなく、唯だロケーション費に大部分の金が費されるやうである。而も作品の市場価値如何に依つて次期の作品に取掛ると云ふ状態であるから、資金の貧弱なることが朝鮮映画に於ける癌であり悩みであらう。其の配給状態は主に朝鮮劇場、団成社の二社で消化されるわけで、何のプロダクションが何の館に特約すると云ふことは定つてゐない様であるが、京城の二館で封切られたものは、主に地方廻

⁴⁰³ A・W・生「朝鮮人側の映画に就て」（『朝鮮及満州』1928年11月）、67頁。

⁴⁰⁴ 筑紫次郎生「キネマ狂時代か」（『朝鮮公論』1928年3月）、3の20頁。

⁴⁰⁵ 同上記事、3の10頁。

⁴⁰⁶ 「朝鮮人側の映画に就て」、65頁。

りをして収入を上げてゐるらしいだから現在ほどし／＼作品を作らず、内地方面に移出する程に至つてゐない⁴⁰⁷。

この記事は、植民地期の朝鮮映画界が抱えていた最大の問題点——つまり、「資金の貧弱なること」——を、「朝鮮映画に於ける癌であり悩み」と断言しながら浮き彫りにしている。映画産業が発展するためには何よりもまず、映画製作に活発な投資が行わなければならない。だが、大規模の映画撮影所などの基本的なインフラすら整えられていなかった当時の朝鮮映画界では、映画製作への積極的な投資は期待できないものであった。また、「朝鮮ものが朝鮮人には非常に喜ばれるので常設館当業者は純朝鮮劇ものゝ出現を希望してゐる」⁴⁰⁸という文章が代弁しているように、朝鮮映画産業の長期的な発展よりは、目下の興行収入を上げることに重点を置いていた、朝鮮の映画館経営主や配給業者の「商売気質」も問題であった。

このような状況では、各映画製作プロダクションも零細化するしかなかった。結局、日本市場進出を狙って「朝鮮もの」製作に関わった、朝鮮における小規模プロダクションの野心は、次々と挫折せざるを得なくなった。「純朝鮮物映画は年に一本か二本しか出来ない」⁴⁰⁹ほど、朝鮮映画製作本数は減って、製作された僅かな映画も、朝鮮国内限定の興行に留まったのである。

このように、在朝鮮日本人と朝鮮人を問わず、植民地期朝鮮映画界の最大の悩みであった、映画製作における資金難は、結局朝鮮映画産業の発展を阻害してしまう原因となった。そしてその事情は、1930年代になって無声映画よりも莫大な製作費がかかるトーキー映画時代になってもあまり変らなかった。『朝鮮公論』1936年5月号の記事「朝鮮の映画界」は、1936年の朝鮮映画界の現況を、次のように伝えている。

現在プロダクションと銘打つてゐるものは京城撮影所、青島映画社、朝鮮キネマ、中央キネマ、漢陽キネマ、金剛キネマ、映画時代社、大邱に大邱五洋映画社、それから仁川に彗星映画社など数々あるが固定的スタジオを持つてゐるものは京城の京城撮影所（京城府本町）と漢陽キネマ（京城府龍山）の二つのみで、またトーキー・システムをもつてゐるものもこの二つでいはばこの二つが半島の二大映画社である、〔中略〕

俳優にしても専属的映画俳優をもつてゐるものは京城撮影所のみで他のプロダクションは舞台俳優を臨時に動員してゐる有様である。各プロを通じて一年に二十数本しか製作されず資本も潤沢になく従つて朝鮮映画の現勢は質的にも量的にも未だしの観である。従つて朝鮮映画専門館といふやうなものは存在の余地がない⁴¹⁰

1936年時点の朝鮮映画界の現況を詳細に伝えているこの筆者も、記事の冒頭で明らかにしているように、朝鮮映画界が「資本が充分でなくまた一方朝鮮大衆の経済力が豊かでないので充分な発達をとげてゐない」⁴¹¹という観点からこの記事を書いている。この

⁴⁰⁷ 同上記事、66頁。

⁴⁰⁸ 「キネマ狂時代か」、3の19頁。

⁴⁰⁹ 岡稠松「映画検閲雑感」（『朝鮮及満州』1933年4月）、78頁。

⁴¹⁰ 松山草平「朝鮮の映画界」（『朝鮮公論』1936年5月）、66～71頁。

⁴¹¹ 「朝鮮の映画界」、66頁。

記事で注目されるのは、「明日の朝鮮映画」という小題目がついた、次のくだりである。

前述のやうに朝鮮映画は漸やく勃興気運に向つて来た状態で水準も低いが明日の朝鮮映画は多幸な未来が約束されてあるやうだ。といふのは朝鮮には国産映画擁護のため内地に先んじて昭和九年映画取締規則が施行され九、十両年は常設館の全上映々画の四分ノ一メートルは日本映画を上映すべしと規定され十一年は三分ノ一、十二年は二分ノ一の日本映画を上映せねばならずこの日本映画には当然朝鮮映画が含まれてあるので必然的に朝鮮映画の需要が増加せねばならぬからである。かうした状勢だから前記の各プロも活発なる活動を起さんとしてをりまたオーケー・レコード京城支店ではお手のもの歌姫を動員してトーキー・プロダクションを起さんとしてをりこのほかにも有力資本がトーキープロダクションに触手をのばしてある⁴¹²

この記事でいう「映画取締規則」とは、1934年8月7日に公布された「活動写真映画取締規則」である。1926年7月5日に「活動写真フィルム検閲規則」（【資料2—18】）を公布して、映画検閲の全国統一を行った朝鮮総督府は、1934年には「活動写真映画取締規則」（【資料2—19】）を施行することで、映画興行に対する統制を強化した。つまり、両規則の施行によって、植民地朝鮮に対する日本の映画統制が本格的に始まっていたのである。

13ヶ条からなる「活動写真映画取締規則」の内容は、概ね「外国映画上映の比率を決めた映画の上映制限（第五条と第八条）、社会教化映画の常設館での強制上映（第六条と第七条）、朝鮮で撮られた映画の輸出及移出の許可（第九条）」⁴¹³にまとめられる。前掲引用記事で歓迎しているのは、その中でも、各映画常設館に日本映画の上映比率を次第に増やすように義務付けた、第5条と第8条である。1930年代に入って戦時体制に突入していた日本政府は、映画国策化の準備段階として、日本内地より先に植民地朝鮮でこの映画統制策を施行することで、その実効性を試していたのである。

そして前掲引用記事でみるように、在朝鮮日本人たちは日本による映画統制政策の実施を歓迎していた。本項で論じてきた通りに、それまで植民地朝鮮における映画の製作、配給、興行全般は体系的に行われていたとはいえない状況であったためである。言い換えれば、植民地期の朝鮮映画界を左右していたのは、資金力を備えていた各映画常設館経営者であった。そのため、資金難で苦しんでいた小規模プロダクションの映画人たちは、統制政策の実施という国家権力の介入で、その状況が改善されることを期待していたのである。日本映画上映の比率を増やすことで、当然朝鮮映画の需要も増加するようになると、資本家の映画製作への投資も増加し、さらには「朝鮮で撮られた映画の輸出及移出の許可（第九条）」条項の実施で、日本内地への配給窓口が探せるという期待も、彼らにはあっただろう。

ところが、規則施行以降である1936年10月、『朝鮮公論』には「朝鮮映画の現在と将来」という記事に、次のような朝鮮映画界関係者の不評が掲載された。

過般大阪に於いて鮮産映画の公開を内鮮融和の妨害になるとの理由の下に、現在は

⁴¹² 同上記事、72頁。

⁴¹³ 卜煥模、前掲論文、88～89頁。

勿論将来へかけて、全面的に禁止する旨の発表をして、朝鮮に一大センセーションを惹起せしめたが、此れに対しては直に吾々現業者や、本府当局の誠意ある説明と調定が効を奏し、円満に解決した。朝鮮の監督当局が、許可した映画を同じ国内である内地に於いてを公開許さないなどは、根本に諒解し得ない重大な矛盾と錯誤があると思ふ。結果としては大阪の此の処置は一警部の独断行為であるとして、解決されたものの、考へれば斯うした眼で、日本の経済中心をなす都会から観られる所に、吾々鮮産映画に当事する者の絶大な悩みが存在するのだ。現在の朝鮮映画が、正常な軌道を持たず殆ど名のみ存在を保つてゐるのも或る側面から観察すれば、朝鮮の特殊性に対する無意味な歪曲された観念を、一般、特に関係方面が持つてゐるのに禍ひされるからではなからうか⁴¹⁴。

この記事を書いた筆者は、朝鮮の映画製作所・京城撮影所の在朝鮮日本人映画監督である山崎行彦⁴¹⁵であった。ここで問題になっている映画は、京城撮影所製作の『洪吉童伝』（1934）である。前掲引用記事で伝えている通りに、映画『洪吉童伝』は朝鮮総督府図書課と日本内務省の上映許可を得て日本に輸出されたが、大阪府特高課と衛生課の独断によって、突然上映禁止になった⁴¹⁶。同時代の朝鮮語新聞『東亜日報』の報道によると、大阪府特高課が上映を禁止した理由は、「日本と朝鮮の融和運動に差し支えがある点、また朝鮮人が集合することで様々な衛生的な問題が発生する可能性がある」⁴¹⁷ためであった。

内地大阪における朝鮮映画『洪吉童伝』の上映禁止騒動は、山崎行彦も記事で述べているように、朝鮮の映画製作者と配給者たち、そして朝鮮総督府関係者が積極的に交渉に臨んで、大阪警察が解禁措置することで幕を下ろした⁴¹⁸。しかしこの騒動は、朝鮮映画界に大きな反響を巻き起こした。当然ながら、朝鮮人側のマスコミは大阪警察の上映禁止措置に不快感を表明した。朝鮮語新聞『東亜日報』1936年7月25日付の社説「朝鮮映画禁止に対して——奇怪な大阪警察の仕打ち」では、この騒動について「上部官庁が許可した映画を地方警察が上映禁止したのは非常におかしいこと」⁴¹⁹と非難の声を高めた。この社説は、1934年に施行された映画統制政策「活動写真映画取締規則」において、外国映画の上映を制限して日本映画上映の比率を増やしたのは、「経済的利益だけを追求した措置ではなく、欧米各国の映画に対抗して固有の映画を発展させようとした文化的意図が含まれていた」⁴²⁰ことであると指摘している。そして、朝鮮映画も日本映画と同じく、法的に保護されなければならないと、次のように主張していた。

그러한 의미에 있어서 본다면 朝鮮의 映画도 그製作及上映에 關하여 保護되지 아니하면 아니 될 것이다. 朝鮮사람의 心情에 適合하고 따라서 朝鮮色을 가진 映画를 保護하는 것은 朝鮮文化의 成長을 助成하는 것이 될 것이기 때문이다.

⁴¹⁴ 山崎行彦「朝鮮映画の現在と将来」（『朝鮮公論』1936年10月）、72頁。

⁴¹⁵ 「山崎時彦」とも。韓国名は「金蘇峰」。

⁴¹⁶ 『東亜日報』1936年7月24日、3面。

⁴¹⁷ 同上。

⁴¹⁸ 『東亜日報』1936年7月26日、2面。

⁴¹⁹ 「朝鮮映画禁止に対して——奇怪な大阪警察の仕打ち」（『東亜日報』1936年7月25日）、3面。

⁴²⁰ 同上。

그런데 朝鮮映畵를 朝鮮内に 局限하게 한다는 것은 그 發展을 阻止하는 것이니 될 수 있는대로 販路를 拡張하게 해야 그 需要의 길을 넓힌다는 것은 매우 緊切한 일이라고 할 것이다.

その意味においては、朝鮮映畵もその製作及上映に関して保護されなければならないだろう。何故ならば、朝鮮人の心情に適合し、朝鮮色を持つ映畵を保護することは、朝鮮文化の成長を助成することになるためである。しかし、朝鮮映畵を朝鮮内に限定してしまうのは、その發展を阻止することでもあるから、なるべく朝鮮映畵の販路を拡張させ、その需要を拡大することは非常に緊急な問題であるといえよう⁴²¹。

この文章からは、朝鮮人側が日本による映畵統制策「活動写真映畵取締規則」にかけていた期待感と、大阪における映畵『洪吉童伝』上映禁止騒動に直面して感じた困惑感が読み取れる。資金力に乏しく、折角製作された映畵も一般大衆に公開される機会すら与えられないことが多かった朝鮮映畵界では、法的に映畵界全般が統制されて、映畵上映が法的に保障されることを歓迎していたのである。「活動写真フィルム検閲規則」と「活動写真映畵取締規則」の実施によって、朝鮮映畵に対する日本の検閲と、興行への監視が一層厳しくなったにもかかわらず、それを「朝鮮人の心情に適合し、朝鮮色を持つ映畵を保護することは、朝鮮文化の成長を助成することになる」と、朝鮮人側が歓迎したことは、それほどまで1930年代の植民地朝鮮映畵界が悲惨な状況に置かれていたことを代弁している。そして、前述したように、朝鮮映畵産業の發展を願っている在朝鮮日本人たちも、同じ理由で日本による映畵統制政策の実施を歓迎していた。

しかしながら、実際に朝鮮の古典を映畵化した『洪吉童伝』は、その「朝鮮色」溢れる内容のため、「内鮮融和の妨害になる」という理由で日本内地で上映禁止となった。そしてその措置は、朝鮮人だけではなく、在朝鮮日本人映畵人たちにも少なからず衝撃を与えた。映畵『洪吉童伝』の製作会社であった京城撮影所の映畵監督・山崎行彦も、『朝鮮公論』記事で「朝鮮の監督当局が、許可した映畵を同じ国内である内地に於いてを公開許さない」と不満を顕にしたことからみても、朝鮮映畵の日本内地進出のために日本の映畵統制を歓迎していた在朝鮮日本人映畵人たちにも、この事態は予想外の結果であったのである。

本論文の第一章でも論じた通り、「一般植民者」であった民間の在朝鮮日本人は、結局「外地」朝鮮で暮らしている以上、朝鮮人と同様に日本の植民政策の変化に敏感になるしかなかった。実際に、彼らは日本国籍を持っていたものの、内地日本人と違って参政権は持っていなかった⁴²²。そのため、在朝鮮日本人は、常に内地に向けて自分たちの「声」を發さなければならなかったのである。それが、植民地朝鮮に向っては植民者として、一方で日本内地に向っては植民地朝鮮における自分たちの主導権を主張することで、自分たちのアイデンティティを確保するための努力であったということは、本論文の第一章で論じた通りである。

それゆえに、在朝鮮日本人の民間ジャーナリズムが朝鮮総督府の政策に批判的であっ

⁴²¹ 同上。

⁴²² ソン・ミジョン『雑誌『朝鮮公論』における文学テキストに関する研究——在朝鮮日本人及び朝鮮人作家の日本語小説を中心に』（国民大学大学院博士論文、2008年提出）、1頁。

たとはいえ、決してそれは朝鮮人の側に立って、彼らのために朝鮮総督府の厳しい植民政策に抗議していたわけではなかった。あくまでも、それは在朝鮮日本人自らの生存と利益のための「声」であったのである。とはいえ、そのような一般植民者の「声」は、時には朝鮮人の「声なき声」と、時には共鳴するようになったことも事実であった。映画『洪吉童伝』上映禁止で触発された、日本の映画統制政策に対する在朝鮮日本人映画人と朝鮮人映画人の不満は、まさにその共鳴の一例であるともいえよう。

このように、日本の映画統制政策は、朝鮮人映画人だけではなく、在朝鮮日本人映画人にも決して有利に作用してはいなかった。それゆえに、在朝鮮日本人映画人は、常に『朝鮮公論』誌面を通して、「内地」とは違う、朝鮮の特殊な事情を考慮してくれることを要求していた。次節からは、特に1926年の「活動写真フィルム検閲規則」実施をめぐって、在朝鮮日本人映画人の反対意見が『朝鮮公論』でいかに展開されていたのかを詳しく探ってみることで、在朝鮮日本人映画人の日本映画統制政策への複雑な視線を読み取ることにしたい。

第三節 日本の映画政策と在朝鮮日本人 ——「活動写真フィルム検閲規則」（1926）と映画検閲料金撤廃運動

本節では、植民地期朝鮮における日本の映画政策——特に「映画検閲」に、民間の在朝鮮日本人は如何に対応していたのかについて、雑誌『朝鮮公論』映画欄を中心に探ってみることにしたい。朝鮮における映画検閲に対する在朝鮮日本人の反応に焦点を合わせる理由を説明するためには、まず次の研究に注目する必要がある。

植民地期日本の映画統制政策、その中でも特に検閲の問題に関して、映画研究者イ・スンジン⁴²³は、論文「植民地期映画検閲の争点」を通して、李英一の『韓国映画全史』に代表される、従来の韓国映画史の叙述上の問題点を指摘した。この論文によると、『韓国映画全史』で「植民地期において、映画検閲以上の争点はない」⁴²³と主張する李英一は、日本による映画検閲を「植民主体日本と朝鮮人創作者の間の問題」として捉えることで、検閲をめぐる争点を、朝鮮人製作側の問題に限定してしまった⁴²⁴。それゆえに、イ・スンジンは、検閲問題を「（植民者）日本」対「（被植民者）朝鮮人映画人」の対抗構図として論じる李英一とは違う観点で、「植民地朝鮮において検閲を含めた映画政策は、植民者と被植民者の対立的関係としてではなく、産業と政策、すなわち、民間領域と植民権力との相互関係として論じなければならない」⁴²⁵という意見を述べている。この点については、映画研究者イ・ファジンも、植民地期朝鮮の映画常設館経営者の大半が在朝鮮日本人であって、「日本による興行取締と映画検閲について、最も積極的に不満を表明したのは他ならぬ彼らであった」⁴²⁶と指摘し、植民地期日本による映画検閲の問題は、「従来研究のように、植民者の被植民者に対する抑圧として見る観点では捉

⁴²³ 李英一、前掲書、20頁。

⁴²⁴ イ・スンジン「植民地期映画検閲の争点」〔韓国映像資料院（編）『1910—1934 植民地期の映画検閲』（韓国映像資料院、2009年）所収〕、17～18頁。本節で論じる植民地期朝鮮における映画検閲については、前掲書を大いに参考している。

⁴²⁵ 同上論文、19～20頁。

⁴²⁶ イ・ファジン「植民地期映画検閲の展開と志向」（『韓国文学研究』35輯、2008年）、420頁。

え難い」⁴²⁷複雑な問題であると、イ・スンジンと同じ視点で論じている。

本節では、以上のような韓国映画史研究者たちの最新研究成果を踏まえた上で、植民地期朝鮮における映画検閲の問題を、従来研究のように「朝鮮総督府対朝鮮人映画人」という二項対立の構図ではなく、植民地朝鮮に居住していた民間の日本人——すなわち、「在朝鮮日本人」は、検閲問題を如何に受け入れていたのかについて論じる。何故ならば、本論文を通して繰り返して唱えてきたように、朝鮮人映画人と共に朝鮮映画界を構成していた民間の在朝鮮日本人は、植民統治権力であった日本政府と朝鮮総督府とは、また別の立場に立っていた存在であったためである。言い換えれば、常に「内地」日本を意識しながら「外地」朝鮮に居住していた在朝鮮日本人は、植民者である日本人でありながらも、実際には被支配者であった植民地朝鮮人と同じく、朝鮮総督府の植民政策の影響を受けるしかなかったのである。

そのため、在朝鮮日本人たちは、常に朝鮮総督府の植民政策に敏感に反応していた。そして、『朝鮮公論』『朝鮮及満州』などの在朝鮮日本人向けの民間ジャーナリズムは、在朝鮮日本人の権益保護のために、朝鮮総督府の政策に批判的な「声」を出す時もしばしばあった。もちろん、彼らが決して朝鮮人の側に立って、朝鮮人の権益のために朝鮮総督府の植民政策に抗議していたわけではなかった。あくまでも、それは在朝鮮日本人自らの生存と利益のための声であったのである。とはいえ、そのような一般植民者の声が、時には朝鮮人側の意見と共鳴するようになったことも否めない事実であった。

その「共鳴」を、木村健二が両民族間の「接触」と称して、著書『在朝日本人の社会史』を通して「在朝日本人が朝鮮人側といかなる接触を示すか」という点を重要なポイントとして叙述する⁴²⁸ことを目指し、在朝鮮日本人たちの雑誌を綿密に分析することで、「国家や巨大資本のみでは描き得ない両民族接触のいまひとつのパターンをひろいあげることができる」⁴²⁹と論じていたことは、本論文の第一章で言及した通りである。木村の視点は、植民地朝鮮における日本の映画検閲を、「民間領域と植民権力との相互関係として」論じようとする本節においても同じである。したがって、本節では在朝鮮日本人のための総合雑誌『朝鮮公論』の映画検閲関連記事を分析することで、朝鮮総督府の植民政策に対する、植民地に居住していた一般植民者であった在朝鮮日本人と、朝鮮人映画人の「共鳴」の様子を垣間見ることができるのである。そして、それと同時に、朝鮮映画界の在朝鮮日本人の「代弁者」として努めていた『朝鮮公論』映画欄の役割も、再度確認できるともいえよう。

さて、『朝鮮公論』誌面で初めて「映画の検閲」が本格的に言及されたのは、1923年5月号の映画専門読者投稿欄「ヒルムフアンの眩き」である。次の引用文でみるように、投稿者（筆名「美女の弟」）は、映画観客の立場で映画検閲の改善を要求している。

映画の検閲に就て吾人は大改善を主張するものである『フアントマ』を見ると実に其の嘆を発せしむるものがある。あの映画は古いには相違ないがあの様に切られては館の迷惑であると共に観衆の迷惑である。寧ろあれでは上映禁止をした方が良いので

⁴²⁷ 同上。

⁴²⁸ 木村健二『在朝日本人の社会史』（未来社、1989年）、9頁。

⁴²⁹ 同上。

ある⁴³⁰。

ここで言及されている映画『ファントマ *Fantômas*』（1920～21年、全20編全40巻）は、アメリカの映画会社20世紀フォックス製作の連続活劇である。『ファントマ』は、この投稿が『朝鮮公論』に掲載された時期には、京城の朝鮮劇場で1923年4月4日から6月4日まで全篇上映されていた⁴³¹。だが、「あの様に切られては館の迷惑であると共に観衆の迷惑である」というこの投稿からみて、フィルムの一部が検閲で削除されて映写されていたと推定される。また、この号の「ヒルムファンの眩き」には、「花嫁の夫」という筆名の読者による「中央館の東路国彦氏の『黄金』の船倉で密航婦を見つける所が大分欠除してある此のプロットを運ぶ上に於て一番有効なる場面を切つたものだ。それは一つたい誰の仕業であらうか。少しも不自然な所はない筈だが」⁴³²という投稿も載せられていた。この投稿者も「美女の弟」と同様、映画のプロットが理解できないほどフィルムが検閲で削除されたことに、強い不満を抱えていることが分かる。

植民地期朝鮮における映画検閲は、1926年「活動写真フィルム検閲規則」の制定で全国の映画検閲が統一されるまでは、朝鮮総督府傘下の警務総監部の保安課管下で、各地方の警察署で直接行われていた⁴³³。とはいえ、朝鮮全国の各地方が一斉に検閲を行ったわけではなく、警察部保安課内に映写室を設置して検閲を行った京畿道地方を初めとして、それより半年位遅れて検閲を実施した慶尚南道・平安北道などの地域を除いては、映画検閲をしない地方が多かった⁴³⁴。それだけではなく、『朝鮮及満州』1933年7月号の記事「映画を巡るナンセンス」で「興行者も手続が各道区々に煩雑だし官途でも取締の統一がとれぬで困つた」⁴³⁵という、当時の検閲官の回顧からも分かるように、映画の興行地域が変わる度に興行者は再度検閲を受けなければならなかった⁴³⁶。

ところが、この時期の映画検閲において最も問題になったのは、前掲引用投稿で観客が不満を表明していたように、明確な基準なしに検閲担当者個人の判断によってフィルムが削除された場合が多かったという点であった。この時期、朝鮮の首都・京城で上映される映画検閲を担当していた京畿道警察部保安課における映画検閲の様子は、『朝鮮公論』1937年5月号の記事「検閲を繞る茶咄」から窺える。

でお話はその昔、今のやうに内務省で朝鮮では総督府——統一されてみない前、左様十二三年前、いやもつと前ですかなあ（これは知人から聞いたものです）

その当時の検閲は勿論発声映画はありません、警視庁の興行係の人達で朝鮮では京畿道庁の保安課の人達でした。先づこの検閲官氏はサーベルをガチャガチャ言はせながら、おもむろに検閲室といふ暗黒の室の椅子にかけ、眺める、いや検閲するのです、

⁴³⁰ 「ヒルムファンの眩き」（『朝鮮公論』1923年5月）、114頁。

⁴³¹ 「映写幕」（『毎日申報』1923年4月5日）、3面。『毎日申報』1923年6月4日、3面広告。

⁴³² 「ヒルムファンの眩き」、114頁。

⁴³³ バク・ヘヨン「解題——1926年『活動写真フィルム検閲規則』～1934年『活動写真映画取締規則』を中心に」〔韓国映像資料院（編）『1910—1934 植民地期の映画検閲』（韓国映像資料院、2009年）所収〕、114頁。

⁴³⁴ 岡稠松（総督府映画検閲主任）「映画を巡るナンセンス」（『朝鮮及満州』1933年7月）、66頁。

⁴³⁵ 同上。

⁴³⁶ バク・ヘヨン、前掲論文、114頁。

で面白ければ笑ひ、悲しければ泣きます、これでは見物してゐるのか検閲してゐるのが一寸説明出来ませんが、昔はそうであつたそうです。

冒頭に書きましたその検閲官の態度は矢張り以前の話でして、けつして現在の検閲官の態度ではありませんからそのやう御承知願ひ度いのです。

そこで、その名画に魅了されたセンサーは何が何だかさつぱり分らなくなり、今一度写して呉れ、そして母と子のキツスをカツトして了つたり、恋人同志をそつけないものにして了つたりするのです。それでも未だ自分一人で決定出来かねる時は、上官又は他のセンサーの応援を頼むのですが、その時のセンサーは新たな応援者に説明するのです（指をさして）彼奴、彼奴、あの眼のデカイ奴、彼奴は悪い奴ですぞお、といふ調子で何の事か私にも分りませんがその代り、眼こぼれといふ場面がかなり残つたものだそうです。然し、現在の検閲官は仲々眼がしつかりしてゐて、僅か五駒か六駒のフラツシュでさへ見逃しません⁴³⁷。

この記事でみるように、1926年8月1日「活動写真フィルム検閲規則」施行で朝鮮総督府に検閲所が設置され、法令で検閲基準が統一される前の映画検閲業務は、大抵その地方の警察部保安課所属の警察官が担当していた⁴³⁸。言い換えれば、映画に見識のある検閲専任の人が検閲を行ったわけではなく、保安課所属の警察官が業務を分担していたため、映画検閲は「警察的職務意識が働きすぎる」⁴³⁹警察官個人の判断によるところが多かった。その結果、前掲引用の『朝鮮公論』読者投稿のように、映画の筋が分からないほどフィルムが削除されることは、稀なことではなかつたのである。

『朝鮮公論』映画欄では、このような映画検閲の不徹底さに対して、嘗てから懸念を示していた。京城における映画検閲の場合、1922年5月から施行された京畿道令第2号「興行場及び興行取締規則」によって規制されていたが⁴⁴⁰、『朝鮮公論』1924年4月号の「キネマ界往来」では、その規則の実効性について次のように疑問を投げかけていた。

▲過般来より京畿道第三部が、京城キネマ界に降した大鉄槌は、各館主並に解説者に充分心臓を寒からしめたものがあつた。曰く『検閲法取締』曰く『無免許弁士の取締』何れも充分の効果を示し、為めにキネマ界の革正を来し不良分子の大掃蕩を招来したのは当局として近来の大出来であつた。〔中略〕

▲次に吾人の常に遺憾としてゐるのは、斯の映画取締法令そのものである。静かに列記された個条の一つ／＼を見つめる時、思はず吹出し度くなる程、その規則なるものは形式的で無理解である。實際上に於ける取締に必要なものはまだ／＼幾らもある筈だ。徒らに四角ばつた事己み言つてゐたところで、実際の上に於て施行出来ざる法規は何の役にも立たない。数拾箇条に互つて掲示されたる取締規則の中に、果して幾条を事実の上に適用せしめたらいいであらうか。モウ少しキネマ界に精通した係官を採用せざる限りは此の情弊は免れないであらう。▲此の事に就ては、何れ時を改め

⁴³⁷ 山口寅雄「検閲を繞る茶咄」（『朝鮮公論』1937年5月）、62頁。

⁴³⁸ 岡欄松、前掲記事、67頁。

⁴³⁹ 同上。

⁴⁴⁰ イ・スンヒ「解題——興行場及び興行取締規則」〔韓国映像資料院（編）『植民地期の映画検閲（1910～1934）』（韓国映像資料院、2009年）所収〕、43頁。

て、一條々々に互つて詳細に論じて見るつもりであるが、何にしても余りに現在法令は無理解で、而かも形式的なものである。此の点に就き一応各経営者との懇談会もあつたと聴くが、検閲当局に対して腰の弱い各経営当事者は啻黙認する他はなかつたと伝へられてゐる。

▲近代的社会教育の一環として映画と民衆の接触は最も密接なものである。当局の取締は極めて重大な責務がある筈だ。従前に於ける当局の失態は今更言ふ必要はない。今後着実なる実際上の問題に就いて、徹底的の取締を希望する。▲しかし乍ら徒らに形式的な取締は排斥せなくてはならない⁴⁴¹。

この記事の筆者は、京畿道令「興行場及び興行取締規則」が「キネマ界の革正を来し不良分子の大掃蕩を招来した」と評価してはいるものの、その規則の内容自体は「形式的で無理解である」と指摘している。そして、「モウ少しキネマ界に精通した係官を採用せざる限りは此の情弊は免れない」と、映画に見識のある人が映画の取締を担当することを要求している。

そして、「映画に対して理解がある」検閲責任者を要求する意見は、この記事以降にも『朝鮮公論』誌面によく登場した。たとえば、1925年2月の「楽屋ばなし」では、「今度の京畿道警察部の保安課長は頗る映画に対して理解があるので、素破らしい人気者となつた。矢張り若い学士さん丈けに新時代の要求するところのものを知つてゐる。折角自愛あらん事を希望する」⁴⁴²と、映画取締担当の京畿道警察部保安課の新任課長を歓迎していた。京畿道警察部保安課では、この時期に映画検閲の改善のために色々工夫していたが、松本輝華記者はそれについて、1925年5月号の「京城キネマ界風聞録」で次のように記している。

映画の検閲に就ては、当局でも種々改善の方途に出でゝはゐるが、それでも随分是れが改良に頭を悩ましてゐる様である。過般も道警察部保安課では、岡警部補を京阪神方面に見学に赴かしめ、新智識の移入に益するところがあつたが、結局経費の問題で彼の地のそのまゝを取入れる事は覚束ないとされてゐる。検閲官は常に『経費さへ充分であつたらなあ』と嘆声を洩らしてゐるが、それでも現在に於ける検閲振りを御拝見に及ぶと先づ先づ大分理解がある様になつた。此の点深く感謝してゐる⁴⁴³。

この記事で松本は、京畿道警察部保安課では経費の問題で苦勞してはいたが、「映画に対して理解がある」人物が映画取締担当として赴任してきてからは、検閲において「大分理解がある様になつた」と評価している。

ところで、この号の「京城キネマ界風聞録」で松本は、次のような消息も合わせて伝えていた。

総督府では近く映画検閲の統一と言ふ意味から京畿道、平安北道、慶尚南道の三警察部に於て総べての移入映画を検閲せしめる事となつた。是れは事宜に適した処置と

⁴⁴¹ 「キネマ界往来」（『朝鮮公論』1924年4月）、121頁。

⁴⁴² 「楽屋ばなし」（『朝鮮公論』1925年2月）、94頁。

⁴⁴³ 松本輝華「京城キネマ界風聞録」（『朝鮮公論』1925年5月）、94頁。

して非常に結構な事と言ふ可く、是れが実施の暁に於ては、右三個所の内何れかに於て検閲済のフィルムは全鮮ら、キネマ当業者の手数の省ける事は夥しいものである⁴⁴⁴。

この記事でも知らせている通り、それまでは朝鮮各地方の映画取締規則が統一されていなかったで、「興行者も手続が各道区々に煩雑だし官途でも取締の統一がとれぬで困つた」状況となっていたが、これを改善するために、朝鮮総督府でも映画検閲の一元化を図っていた。まずは、1924年9月から京畿道、平安北道、慶尚南道の三警察部で検閲を終えた映画は、朝鮮のどこでも上映が可能になるようになった⁴⁴⁵。だが、この措置も「三検閲官憲の見解の相違、検閲態度の相異等で統一された検閲とは謂ふ訳にはゆかず、他面映画自体も急速なる進歩発達に依り検閲をする範囲を単に興行物たる映画のみに止めたので、映画に対する徹底した警察取締が出来ない状態に及んだので」⁴⁴⁶、映画検閲が全国統一される必要性が生じてきた。そこで1926年7月、朝鮮総督府令で「活動写真フィルム検閲規則」が發布され、同年8月1日から朝鮮総督府に映画検閲所が設置されることになったのである。

そして『朝鮮公論』映画欄では、「活動写真フィルム検閲規則」が發布される前から、その経過を毎月詳しく伝えていた。1926年4月号の「映画春秋」において松本輝華記者は、朝鮮総督府に設置される映画検閲所に対する期待感を、次のように表明している。

京城にもいよ／＼映画検閲所が出来さうだ。果してその所長たり得る人が朝鮮に存在してゐたら、一つの大発見である。橋高四郎氏の如き理解あり造詣の深い人が就任されるであらうことを、吾々は期待してゐる。そして、検閲所の創立後は、在来の如く不統一で社選な検閲のないことを希求して止まない。私は過日の朝鮮新聞朝刊『雑記帳』欄にも書いて置いたが、マキノと帝キネマの『孔雀の光』の篇中に吾々の頷くことの出来ぬ切断箇所を発見したのであるマキノ映画は切断されず、帝キネ映画は切断された又最近上映された日活の『孔雀の光』では同箇所は切断されて居らぬ。是れは保安課長の弁明としては『切断せぬは自分の見解で、切断したのは他人のしたことである』と言つてゐるが、勿論吾々から言はすれば、切断せぬのが真絃で正しいと思ふ。何故なれば他の二映画が同じ場面であり乍ら切断してないからである是れは反語ではない⁴⁴⁷。

この文章でみるように、『朝鮮公論』映画欄を担当していた松本輝華は、本格的な映画検閲所が設立されて映画検閲が統一されることを、映画観賞の側面から歓迎している。つまり、朝鮮総督府検閲所で映画検閲が一斉に行われることで、『朝鮮公論』映画欄でも頻繁に指摘されてきたような、映画の筋が分からないほどフィルムがカットされることはなくなると期待していたのである。新任検閲所長として、映画に「理解あり造詣の深い人が就任される」ことを願っていたのも、映画というメディア自体に対する理解に基づいて検閲を施してくれることを望んでいた、松本の期待感の反映であった。松本は、

⁴⁴⁴ 同上。

⁴⁴⁵ 卜煥模、前掲論文、69頁。

⁴⁴⁶ 岡籾松、前掲記事、66頁。

⁴⁴⁷ 松本輝華「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年4月）、81頁。

次月号である1926年6月号の「映画春秋」にも、検閲所長人選の問題を言及しながら、前号と同じ意見を再度載せていた。

斯く共、映画検閲所長たらんとする人は、警察としての厳しい取締法を心得てゐる以外に、映画脚本の一つや二つは書ける位の所謂映画に対する理解がなくてはならぬ筈である。そして映画の本質に就いて是れまで相当の研究をした人でなくてはならぬ。全然の素人で初めて畑違ひの方面から飛込まれてでも来られると、それこそ大変である。徒に取締のみが嚴重になつて何んでも彼でも切断さへすれば良いと考へてゐるやうな無茶な人はマサカありもしないであらうが、それかと言つて無闇に寛大ぶりを示して取締を疎ろそかにするやうな人も困りものである⁴⁴⁸。

早くから『朝鮮公論』誌面を通して、常に映画の大衆への普及を唱えてきた松本記者であつたからこそ、映画芸術をきちんと理解した検閲担当者による、映画観賞を阻害しない範囲での映画検閲を望んでいたのである。ところで、この号の「映画春秋」でさらに注目されるのは、松本が京城における映画検閲の難しさについて言及している、次のくだりである。

今日に於ける京城のフアンの頭は如何なる程度を水準としてゐるかを知る事は、検閲官としては最も大切な事であり乍ら、それを知る事はなか／＼困難である。第一京城には内鮮人のフアンがゐて兎角民族的な立場から諸種の観察の相違がある。そして、内地人側にも朝鮮人側にも又幾つかのレベルを以て搔き分ける事の出来る理解の相違がある。高級低級と口で言へば単純な二通りであるが、実際のところはさう容易に判別出来るものでない。東京や大阪等になると常設館それ自体が高級モノを専門として上映し又是れに集る客も従つて高級フアンであるから、検閲官としては館の名前に依つていろ／＼な手加減を加へる事が出来るが、京城等の如くあらゆる階級が雑然として入りみだれてゐるところは、寔に見当が付きかねる。其処で当局者としては随分困惑してゐる模様であるが、それでも大体に於て暗中模索の程度で是れを総合して凡その見当を付けて居るものの如く其処で初めて所謂理解ある検閲となつて居るのだから、結局不安定なものである⁴⁴⁹。〔傍点は原文のまま〕

この段落を通して、松本記者が考える「理解ある検閲」とは何かが伝わってくる。松本は、映画検閲という問題に関して、『朝鮮公論』誌面を通して繰り返して「映画に対する理解がある」検閲所長が赴任することを主張してきた。しかし、この段落でいう「理解」とは、映画に対する理解だけを意味しているのではない。つまり、松本は、植民地朝鮮の首都・京城の映画文化に対する理解を、新任検閲所長に求めていたのである。植民地期の京城の映画文化を論じるためには、何よりもまず、この都市に日本人と朝鮮人という二つの民族が共存していたことを考えなければならない。そして、その一方では、京城観客の映画趣向の多様性も考慮する必要がある。言い換えれば、日本（＝「内

⁴⁴⁸ 松本輝華「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年6月）、136頁。

⁴⁴⁹ 同上。

地」)とは違う、複雑多様な植民地都市京城の映画文化の特殊性を、新設される朝鮮総督府の映画検閲所長は「理解」しなくてはならないと、松本記者は力説していたのである。そのため、松本は次の段落でみるように、朝鮮の事情をあまり理解できない、日本内地出身の人物が新任検閲所長になることを懸念していた。

だから、近く新任される映画検閲所長は内地から輸入したところで益々危険なものとなる訳で、結局暫時は揺籃時代にある京城キネマ界と共に検閲所長候補難も深刻な訳だ。それにしても、検閲所では時折一般ファンから普く投書を募っている／＼な希望なり質問なりを聴いて見るのも何等かの参考になりはしないであらうか。そして時を見てはファンと茶話会位やつて相互の意見の交換位はやつてはどうであらうか⁴⁵⁰。

ここで、検閲所側の京城映画文化に対する理解を深めるために松本が提案しているのは、京城の映画ファンとの活発な意見交換であった。具体的には「投書」や「茶話会」など、一般映画観客の意見に直接耳を傾ける方法を通して、検閲担当者の京城の映画文化に対する理解を深めることが、「理解ある検閲」につながることであり、松本記者は『朝鮮公論』誌面を通して主張していたのである。

そんな中、1926年7月に朝鮮総督府令で「活動写真フィルム検閲規則」が發布され、8月1日から実施されることになった。ところが、実際に検閲規則の發布以降、朝鮮映画界に大きな波紋を巻き起こしたのは、『朝鮮公論』で懸念していた検閲所長の人選問題ではなかった。そして、検閲規則施行で映画台本審査とフィルムの検写という、二段階の検閲を受けることで⁴⁵¹、以前より創作活動が制限されるようになった朝鮮の映画製作側からの反発でもなかった。実際に検閲規則公布で争点になったのは、「活動写真フィルム検閲規則」の第7條——すなわち、「『フィルム』ノ検閲ヲ受ケムトスル者ハ左ノ手数料ヲ検閲官庁ニ納付スベシ」⁴⁵²で制定された「映画検閲手数料（以下は、当時の新聞雑誌の表記に合わせて「映画検閲料金」）」であった。

この件について、本節では松本が書いた『朝鮮公論』1926年8月号の映画消息欄「映画春秋」を詳しくみることにしたい。この号の「映画春秋」誌面全体を費やして、松本は「活動写真フィルム検閲規則」施行で争点になった「映画検閲料金問題」を重点的に扱っていた。

兎角いろ／＼の問題に悩まされて居るのは、映画検閲所である。先づ、所長難に襲はれて困ったし、更に今回は、映画検閲料金問題で映画当業者の指弾の焦点となつて居る全く、朝鮮では初めての施設なので、この位の産みの苦しみは当然だが、さればと言つて、内務省の模倣を以つて、完全なるものと信じてゐては、自信が強過ぎると言ふものである。

大体、朝鮮と内地の事情が相違して居る事は今更茲に言ふまでのない。それをどう考へ違ひをしたものが、内務省の検閲規則を其の儘ソツクリ流用して、それを適用しようと言ふのだから堪らぬ。勿論、その全部を真似て居る訳ではあるまいが、大正十

⁴⁵⁰ 同上記事、136～137頁。

⁴⁵¹ 卜煥模、前掲論文、73頁。

⁴⁵² 【資料2—18】参照。

五年七月五日附朝鮮總督府令第五十九号第七條の『映画検閲規則』中の数項は、全然朝鮮の映画当業者としては、忍ぶべからざる不合理な検閲料が徴収される事となつて居る。即ち『三米突のヒルムに就き検閲料金五錢を徴収する』と言ふ事項がそれであつて、是れがそも／＼の今回の問題の原因をなして居る⁴⁵³。

記事の冒頭で松本が伝えているように、「活動写真フィルム検閲規則」発布と同時に朝鮮映画界を騒がせたのは、「三米突のヒルムに就き検閲料金五錢を徴収する」という、映画検閲料金徴収の問題であつた。この規則発布までの検閲には、検閲申請者には一切費用負担がなかつたが、規則施行以降に朝鮮全国の映画検閲を総括することになった朝鮮總督府警務局図書課では、映画検閲料金を徴収することを法令で決めたのである。しかし、朝鮮の映画常設館経営者と配給業者の反発を買つたのは、ただその検閲料金が高いという点だけではなかつた。朝鮮映画界を当惑させたのは、日本（＝「内地」）で一回検閲を受けて朝鮮に輸入された映画も、朝鮮では再度検閲を受けなければならなくなつて、検閲料ももう一度納付することになつたという点であつた。松本は、この件に対する朝鮮映画界の反応についても、「映画春秋」を通して詳細に伝えている。

映画当業者側の言分は『内地に於て既に三米突五錢の検閲料を支払つた映画を、朝鮮に移入上映する場合に、同一映画を再び三米突五錢の検閲料をとる事は余りに乱暴だ。そうなると、吾々映画常設館を經營する者は一ヶ月に三百二十圓乃至四百圓の検閲料を支払はねばならぬ。それでなくても、經營困難を痛感して居る此の頃の不景気に、斯る多大に過ぎる出費をしては到底經營を持続して行く事は困難である。而も此の料金を支払ふ可き立場にある吾々は、内地のその如き映画会社や、映画配給業者とは、全然立場を異にしてゐる更に京城が朝鮮の所謂封切場所である以上、最も負担に堪へぬのは京城に於ける常設館又は映画配給業者丈けである。速かに斯る規則は撤廃して貰ひ度い』と言ふのである。一点非難を打つ可き無理な言ひ分ではない⁴⁵⁴。

この段落で伝えている通り、「内地のその如き映画会社や、映画配給業者とは、全然立場を異にしてゐる」朝鮮映画界の事情を全く無視した「活動写真フィルム検閲規則」施行で、直接打撃を受けることになつたのは、他ならぬ「京城に於ける常設館又は映画配給業者」であつた。日本内地に比べると映画業界の規模が狭小であり、首都京城に製作と興行が集中していた朝鮮映画界にとって、京城の映画界の経済的危機は、結局朝鮮映画界全体の危機でもあつたといえよう。そのため、かねてから朝鮮映画界の発展のために努めてきた『朝鮮公論』映画欄では、早速映画検閲料金徴収の問題について、批判的な立場を取つた。前掲引用部分においても、「一点非難を打つ可き無理な言ひ分ではない」と、朝鮮映画界の意見を支持する立場を表明していた松本は、続けて「活動写真フィルム検閲規則」に対する彼自身の意見を明確に述べている。

一館の生死にも関係すると言ふことを、更に半島キネマ界の盛衰にも至大の影響あることを、何故總督府当局者は知らう、この規則を制定した人々は、全くキネマと言

⁴⁵³ 松本輝華「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年8月）、90頁。

⁴⁵⁴ 同上記事、90～91頁。

ふ民衆に取つて唯一の娯楽機関であり、近代人の精神に重要な糧となる可き、このキネマに対して、全くの理解がなかつたのである。素人であつたのである。其処で何気なく内務省のそれを、その通りに真似た訳であるが、一方朝鮮の映画業者側としては、又はキネマファンとしては、ナカ／＼重大である可き検閲規則である。簡単に何等の考慮も、研究も払はずに啻適当と認たから、との単なる理由で施行されては寔に迷惑千萬と言はねばならない⁴⁵⁵。

1926年8月1日から朝鮮で施行された「活動写真フィルム検閲規則」は、日本で内務省令で1925年7月1日から実施された同名の検閲規則をそのまま適用したものであつた⁴⁵⁶。前述した通り、松本輝華は「活動写真フィルム検閲規則」発布の前から『朝鮮公論』誌面を通して、京畿道令「興行場及び興行取締規則」が「形式的で無理解である」と指摘して、「モウ少しキネマ界に精通した係官を採用せざる限りは此の情弊は免れない」と、検閲当局の京城の映画文化に対する理解を深めることが、朝鮮における「理解ある検閲」を可能にすることであると主張してきた。それゆえに、この段落では朝鮮映画界の事情を全く考慮せずに、日本の規則をそのまま適用して制定された「活動写真フィルム検閲規則」に対する、松本の強い不満が明確に表れていた。さらに彼は、この規則が朝鮮総督府の財源確保のための措置なのではないかという、朝鮮映画界一角の非難の意見も伝えていた。

一部のファンは、『総督府が斯くの如き無暴な規則を設けたのは、先頃内務省でキネマ検閲料三メートルに就き五銭也と言ふ規則を出して、一箇年に純利四萬圓と言ふボロ儲けをしたので目の早いお役人様の事だから、早速『善は急げ』とかの法則で多額の旅費を支給して内務省見学と出かけ、結局頭の良い事一を見て十を知る内務省の検閲規則をそつくり持つて来て、『八月一日より実施とやらで金儲けに着手したのだ』と言つて居るが、其処まで利の敏い役人とは思へぬ。実際の真相は、啻無意識に簡単にやつて除けたところ、意外な結果を産んで、それと気が就いたものゝ、今更発布したものを如何する事も出来ず、内心尠からず狼狽してゐると言ふのが本統だ。で、結局は当局者が映画に対して余りにも無理解であつた、と言ふ一点にある訳だが、是れもかなしき産みの苦しみと見れば見られる⁴⁵⁷。（傍点は原文のまま）

ここでも松本は、規則制定をめぐって朝鮮映画界で提起されていた朝鮮総督府の「金儲け」疑惑を伝えながらも、それよりも「当局者が映画に対して余りにも無理解であつた」のが問題であると指摘していた。

続けて松本は、この号の「映画春秋」を通して、検閲料引き下げのための朝鮮映画界の積極的な対応を詳細に報じていた。この号の「映画春秋」によると、朝鮮映画界関係者たちは、早速協議会を組織して「検閲料金撤廃運動」を開始した。まずは、映画検閲担当の朝鮮総督府警務局図書課長と面談したが、図書課長は「興行界不振の原因を単に検閲料金の点丈けに帰されるのは当局として甚だ迷惑である」と、まだ施行もしない取

⁴⁵⁵ 同上記事、91頁。

⁴⁵⁶ 卜煥模、前掲論文、69頁。

⁴⁵⁷ 「映画春秋」、91頁。

締規則に反対することについて、不快を顕にしていた⁴⁵⁸。そこで朝鮮映画界の人々は、7月16日に「映画当局者会議」を開いて検閲料金撤廃、もしくは、フィルム3メートル当たり5銭の検閲料金を、朝鮮映画界の事情を考慮して、2銭に引き下げるように要求することを決意した⁴⁵⁹。この会議では実行委員選出も行われた。実行委員は、松田正雄（喜楽館）、中水友之助（大正館）、藤本省三（中央館）、早川弧舟（黄金館・朝鮮劇場）、^{パクスンビル}朴承弼（団成社）、柴田三代治（優美館）等の京城の映画常設館経営者たちと、荒木（フォックス映画配給所）、相澤（櫻庭商会）、宮川早之助（満鮮活動）等の映画配給業者で構成されていた⁴⁶⁰。そして、この委員団を中心として、7月20日には京城商業会議所に集って、「決議書」及び「嘆願書」を作成するに至った⁴⁶¹。

朝鮮人側と日本人側の区分を問わず、京城の映画常設館経営者と配給業者が団結して主導した「検閲料金撤廃運動」は、1928年9月、遂に朝鮮総督府が彼らの要求通りに、フィルム3メートル当たり2銭に検閲料金を引き下げるまで⁴⁶²、約2年間第1次（1926年）、第2次（1927年）、第3次（1928年）にわたって散発的に展開された⁴⁶³。そして、1928年2月号まで『朝鮮公論』映画欄を担当していた松本輝華記者は、「映画春秋」欄を通して、検閲料金撤廃運動関連消息を持続的に伝えていた。松本記者が検閲料金撤廃運動を『朝鮮公論』誌上で積極的に支持したのは、単に映画検閲料金問題が当時の朝鮮映画界を揺るがした、最大の争点であったためではなかった。本項でみてきたように、第1次検閲料金撤廃運動の消息を詳しく伝えた『朝鮮公論』1926年8月号「映画春秋」欄で、松本はこ

⁴⁵⁸ 同上記事、91～92頁。

⁴⁵⁹ 『東亜日報』1926年7月20日、5面。

⁴⁶⁰ 同上。この記事における人名の誤記は、『朝鮮公論』の記事「興味津々全朝鮮映画界人物総捲り」（『朝鮮公論』1924年10月、106～110頁）、「キネマ楽屋噺」（『朝鮮公論』1925年3月、54頁）と、韓相言の論文「『活動写真フィルム検閲規則』の検閲手数料問題と朝鮮映画産業の変化」（『現代映画研究』第12号、2011年11月）の5頁を参照して直した。

⁴⁶¹ 「映画春秋」、92頁。その決議書と嘆願書の内容は、以下の通りであった。

決議書

一、我等朝鮮在住フィルム業者は大正十五年七月五日附朝鮮総督府令第五十九号第七條第一項の次に（イ）但内務省検閲済映画は之を免除すと言ふ但書を加ふるか、又は（ロ）同上第二項の次に、但し内務省検閲済映画は三米突又は端数毎に金五厘と、但書を加ふる事。（ハ）同令附則第一の施行期日を大正十六年四月一日まで延期を願ふ事。

二、右嘆願に就き実行委員十名を選定す。

三、嘆願書は朝鮮総督府に提出すると共に、参考として内務省及内地各会社、朝鮮各道の地方同業者、京城所在各公共団体に移牒し、輿論に訴へること。

四、各自最善を盡し、輕挙妄動を慎しみ秩序ある運動を続け以て目的の達成を期する事。

五、我等キネマ同業者は、本問題解決の日まで、決して単独の行動を探らざる事。萬一是れに違背したる場合は、之れに依りて得たる金額を挙げて、本運動資金に提供する事。右決議す。

嘆願書

一、朝鮮は内地の延長である。内務省に於て検閲を受けたるフィルムは、免除されべき事。

二、内地延長と見做さざるも、内地は常設館千百余館に対して査定されて居る。朝鮮の検閲料は内務省と同額である。朝鮮は十九館である。余りに過重な負担である。内地の百分の一を以つて至当とす。

三、府令施行附則第一項の実施期日を大正十八年四月一日よりに延期されべき事。（「映画春秋」、92～93頁）

⁴⁶² 『東亜日報』1928年9月16日、3面。

⁴⁶³ 第1次～第3次検閲料金撤廃運動の詳細については、韓相言の前掲論文の5～8頁を参照されたい。

の運動を支持する理由を、次のように明示している。

偕て、吾々は茲にキネマファンとして、今回の検閲料金問題に就いて一言を余儀なくなれねばならない。それは、斯くの如く映画当業者に至大な打撃を与へる検閲規則が、吾々ファン及び引いて、半島映画界に及ぼす影響に就いてである。是れは此の検閲規則が映画関係者に及ぼす打撃より以上に、重大なるものである事を思ふ。尠く共斯る検閲料金を徴収されては一個月三百二十圓乃至四百圓の出費を映画関係者が余儀なくされると言ふことは、此の不景気の際に果して経営を持続されるか否か考へて見ると、可成り強い不安を禁じ得ない。現在京城に於ける各館の営業成績を眺め渡すと、如何に心細いものであるか判る。漸く収支償ふのが喜楽館丈け位のもので、他は此の数年来一萬乃至二三萬圓の損失を蒙つて居らぬところとはない。全く心細い話であるが事実であるから仕方がない。それを更に日々三四百圓も引出されては、果して館が続くか如何かが疑問だ。そうなると、従つて入場料金の値上となつて窮余の一策は案ぜられる。又は映画の質を下落させて不当な利益を揚げるかしくはなくつてはならない。憊うなると、一番迷惑千萬なのは映画好きの民衆である。そして、映画の質を下落さす事が如何に朝鮮キネマ界に悲しむ可き衰運を招来するかを考へると、単なる三米突五錢の検閲料がどの位各方面に影響するかが判る⁴⁶⁴。

つまり、松本が懸念していたのは、映画検閲料金の負担で経営難に陥った映画常設館が、「窮余の一策」として「入場料金の値上」か、「映画の質を下落させて不当な利益を揚げるか」を選択することにあつた。実際に、料金撤廃運動に参加した朝鮮映画界関係者の間では、「此の要求が容れられぬ場合は、各館休館して当局の反省を待つか、検閲料の懸らぬ既上映フィルムばかりを上映してお茶を濁すか」⁴⁶⁵という意見も出ていた。そうなると、結局打撃を受けるのは、他ならぬ映画館に足を運ぶ観客になるのであつた。そのため、松本は、「是れは此の検閲規則が映画関係者に及ぼす打撃より以上に、重大なるものである」と指摘していたのである。

松本が率いていた『朝鮮公論』映画欄編集陣が、一般大衆への映画芸術の普及と善用のために努めてきたことは、本論文の第二章第二節第一項で既に論じた通りである。松本をはじめとした『朝鮮公論』映画欄の執筆陣は、「映画芸術が民衆娯楽や、社会的教化に多大の影響あるを信じて、是れを一般民衆及び今迄憊うした方面に出入せざりし知識階級方面に普及」⁴⁶⁶という目標意識の下で映画欄の記事を構成し、『朝鮮公論』の読者及び朝鮮映画界の人々に向つて、常にその主張を発信していた。映画検閲料金をめぐる論難を重点的に伝えていたこの号の「映画春秋」でも、松本は、再度その旨を強調していた。

現代の民衆に取つて、映画は如何に汎く愛好され、期待されて居る事か。金と時間に充分なる余裕を持たぬ彼等民衆に取つては、映画は欠ぐ可からざる生活必需品であ

⁴⁶⁴ 「映画春秋」、93頁。

⁴⁶⁵ 同上記事、92頁。

⁴⁶⁶ 松本與一郎（松本輝華）「朝鮮公論社主催特選活劇映画大会の記——意義ある映画芸術の普及」（『朝鮮公論』1922年3月）、88頁。

るときへ言へる。そして、一部の階級のみが安易に観覧し得る歌舞伎以上に、彼等は映画を愛する趣味性を持つて居る。映画の使命は頗る重且つ大である事は今更繰り返すまでもない。劣悪な作品のみに依つて朝鮮のキネマ界が充満されたなら、彼等の生活の苦悩を医す可く他に何物があるであらうか。彼等の趣味の向上は何に依つてなし遂げられる事か。全く恐ろしい映画飢饉時代は到来しないとも限らぬ。其処で吾々ファンも、極力映画関係者と行動を一にして、当局の適当なる処置を要望しなくてはならない全く映画当業者とファンとは、共同利害の立場にあることを思ふ⁴⁶⁷。

この段落を通して、映画芸術の普及と善用のために、『朝鮮公論』映画欄を設ける際にあたっての最大の目的を「興行者の自覚」、「説明者の改善」、そして「観客の理解」を求める事においていた、松本を中心とした『朝鮮公論』映画欄の編集陣の意図がもう一度確認できる。言い換えれば、『朝鮮公論』映画欄がそれ以降「検閲料金撤廃運動」を積極的に支持した理由は、朝鮮における検閲料金の二重徴収問題が、朝鮮の映画館経営者、あるいは興行業者の損益の問題に留まらず、結局は朝鮮映画界全般の発展を阻害する措置であるという認識の下で、「映画当業者とファンとは、共同利害の立場にある」という考えを、彼ら編集陣が共有していたためであった。そのため、この号の「映画春秋」の最後において、松本記者は今回の検閲規則をめぐる問題に関する彼自身の見解を、再び明らかにしていた。

朝鮮は内地の延長である……と云ふ論法で行けば、当然理想としては朝鮮で再び検閲を行ふ事は不合理である事は勿論である。けれ共それは事情を異にしてゐる朝鮮の事ではあるし、当局者としても当然理由のある事だから、そうした理想の貫徹を望むものではないが、速かに此の検閲料金問題だけは、円満なる当局の処置が希ひ度い。さわ言へ、結局はモ少し映画に深い理解のある役人さんが朝鮮に欲しいと思ふ。そして、映画関係の諸官は今後充分なる研究と考慮を払つて戴き度いものだ。敢て前途ます／＼多端なる半島映画界のために希望する、⁴⁶⁸

映画検閲料金撤廃運動に参加していた朝鮮映画界の人々は、嘆願書にも明記していた通り、「朝鮮は内地の延長である」という論理で「内務省に於て検閲を受けたるフィルムは、免除されたき事」と主張していた。だが、前掲引用文において松本は、それは「理想」であると断言して、「事情を異にしてゐる朝鮮の事ではあるし、当局者としても当然理由のある事だから、そうした理想の貫徹を望むものではない」と、日本の「植民地」である朝鮮における二重検閲の必要性は認めていた。その代わりに、松本は日本より遥かに狭い朝鮮映画市場の状況に対する「理解」と、さらには「モ少し映画に深い理解のある役人さんが朝鮮に欲しい」という、かねてからの彼の主張を、もう一度強調していたのである。

『朝鮮公論』映画欄では、映画検閲料金問題を大々的に扱った1926年8月号「映画春秋」以降も、持続的にこの問題に注目していた⁴⁶⁹。その次月号である1926年9月号の「映

⁴⁶⁷ 「映画春秋」、94頁。

⁴⁶⁸ 同上。

⁴⁶⁹ 松本輝華「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年9月）、70～73頁。みやさき生「映画春秋」（『朝鮮公論』1

画春秋」で松本記者は、この問題が「単なる映画当業者当局の問題ではなくなつた。今や漸く社会問題化さんとしてゐる」⁴⁷⁰と述べて、「映画当局者達が自己の利害関係からそれが撤廃を叫ぶ事は、取りも直さず、民衆のために叫んでゐる形となつた」⁴⁷¹と報じていた。何故ならば、松本が前月号で懸念していた通り、「各館とも検閲料を節約する事に是れ忠実なる結果は、再上映モノの乱出となり、今まで倉庫の隅に腐るを待つてゐた劣悪映画の続出となり、全く鮮新なる新作品や高級な芸術映画は見る可くもなくなつた」⁴⁷²ためであつた。にもかかわらず、映画観覧料は従前のままの値段であるのは、「フアンの迷惑」であると指摘した松本は、この事態を招いた朝鮮総督府検閲所と検閲規則に対して、非難の声を一層高めていた。

一方深く此の結果を考察するならば、斯かる映画が一般民衆の頭に如何なる影響を及ぼすものであるかが危惧されるし、今後の半島映画界の衰運をまねく原因ともならう事を思ふと、全く深憂に堪へないものがある。何のために映画検閲所が新設され、何故に検閲規則が発布されたのか判らなくなる。尠く共吾々は民衆の幸福を計るために朝鮮映画界の隆昌を期するために斯く新設され、発布されたものと信ずるが故に、其処に大なる当局者の失策があり、責任がありはしないかと思ふ。まさか総督府の利益を目的として映画検閲所が出来たのではあるまい。吾々民衆のために尠少からざる犠牲をすら惜まらずに創設され、重大なる使命を帯びて折角生れ出たものを、開設早々にして一部分の欠点から、斯かる事態に至らしめた事は、甚だ総督府のために惜まざるを得ぬ⁴⁷³。

この段落において、松本は「今後の半島映画界の衰運をまねく原因」が、朝鮮映画界の事情を全く考慮しなかつた映画検閲料金の制定にあるとすれば、一体「何のために映画検閲所が新設され、何故に検閲規則が発布されたのか」と問い直している。そして、今回の検閲料金制定をめぐる諸問題は、結局「大なる当局者の失策」から起因していると、強く批判している。松本が付け加えている通り、この時期「既に同じ植民地の立場にある台湾総督府では、映画当業者達の希望を容れて、朝鮮より遥かに低廉であつた検閲料を更に引下げを行つた」⁴⁷⁴。朝鮮と同じく、日本の植民地であつた台湾でも検閲料金値下げを行つただけに、朝鮮総督府には朝鮮映画界の要求を無視する口実が無いわけであつた。そのため、朝鮮における検閲料金問題も「成る可く早く、当局者の努力に依つて値下げをするなり又は出来る事なら撤廃をするなり最善の処置を願ひ度い」⁴⁷⁵と、松本は誌面を通して強力に要求していたのである。

しかしながら、「活動写真フィルム検閲規則」施行前に起こつた第1次検閲料金撤廃運動は、失敗に終わった。朝鮮映画界の反対を無視して、朝鮮総督府は予定通り、1926年8

1926年12月)、64~67頁。「映画検閲の不徹底」(『朝鮮公論』1927年2月)、36頁。よしを生「映画春秋」(『朝鮮公論』1927年2月)、73~75頁。松本輝華「映画春秋」(1928年2月)、3の28~30頁。

⁴⁷⁰ 同上記事、70頁。

⁴⁷¹ 同上。

⁴⁷² 同上。

⁴⁷³ 同上記事、71頁。

⁴⁷⁴ 同上。

⁴⁷⁵ 同上。

月1日から検閲規則を実施して、フィルム3メートル当たり5銭の検閲料金を徴収した。『朝鮮公論』1926年12月号の「映画春秋」では、第1次撤廃運動失敗の原因を次のように論じていた。

ことしのキネマ界にとって、もつとも大きな問題は、何といても其筋の検閲制度の統一とそれに伴ふ検閲料金の制定であつた。これに対し、全京城の常設館経営者、映画配給業者の採つた態度は、いかにも紳士的であたけれども、それだけまた微温的であるを免れなかつた。で、結局、第三者が公平に判断して、苛斂誅求たるを免れない、新制度に盲従の形で今日に至つてゐる⁴⁷⁶。

そして記者は、このような状況でも、この時期朝鮮の映画館で上映された映画の質が、かろうじて維持できたのは、「各経営者の激甚なる競争の然らしめるところで、従つてその間には相当無理が伴ひ、各経営者の懐工合は、あまり、芳しいことはない筈である」⁴⁷⁷と指摘している。それゆえに、「営業者の目的は営利にあるのは当然なことであるから、何時までも、犠牲を払ふことは忍ぶまいし、商売人としていさぎよいところでもあるまいから、早晩何かの展開策を図る可き必要に迫られるは見えすいたところである」⁴⁷⁸と、懸念もしていた。

ところで、この記者は検閲料金問題に関して、松本記者とはまた違う側面から朝鮮映画界の将来を憂慮していた。その点については、この号の「映画春秋」の以下の段落から窺える。

現在の状況からおせば、経営上卓越せる手腕を有し、ふんだんの運用資金を持つてゐるものに採つては、実力の乏しい経営者をタゝキつけるのに、絶好の機会かも知れない。それには、折角今日までの発達をとげ、曲りなりにも、各製作会社の供給機関が備つてゐる、キネマ界のため惜しむ可き成行をつけることとなる。そんなら、今春、一時成立して間もなく頓挫瓦解した様な、経営者の聯盟を組織して、自由競争を制限し、積つて見れば尠からぬ、検閲料の失費をしても、差引勘定のとれる、経営をしたら、いいかも知れないが、これは、おほびらに、優秀作品の渡来を阻止する様なもので、ファンにとって迷惑至極なことである⁴⁷⁹。

この段落は何を意味しているのだろうか。前述した通り、松本輝華は1926年8月号の「映画春秋」において、「活動写真フィルム検閲規則」の制定で映画検閲料金の負担を負つた映画常設館が、「窮余の一策」として「入場料金の値上」か、「映画の質を下落させて不当な利益を揚げるか」を選択することを警戒していた。そうになると、結局打撃を受けるのは、映画を観る観客になるためであつた。だが、この号の「映画春秋」で筆者「みやさき生」は、松本とは違う観点で検閲料金問題の悪影響を論じている。つまり、一方でこの時期は、莫大な検閲料金を払えるほどの資金力を

⁴⁷⁶ みやさき生「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年12月）、64頁。

⁴⁷⁷ 同上。

⁴⁷⁸ 同上。

⁴⁷⁹ 同上。

持っている映画常設館にとっては、朝鮮映画興行界を掌握する「絶好の機会」でもあったということであった。松本が映画観客の立場で検閲料金問題を論じていたとすれば、みやさき生は映画興行の側面から、検閲料金問題を考えていたといえよう。そして、資金力を持った映画常設館による映画興行市場掌握を防ぐために、みやさき生は「経営者の聯盟を組織して、自由競争を制限」することを提案していた。とはいうものの、みやさき生はこの方法もその場しのぎに過ぎず、「優秀作品の渡来を阻止する様なもので、ファンにとって迷惑至極なことである」という懸念も付け加えていた。

結局のところ、朝鮮映画界の人々に残った選択肢は、検閲料金撤廃運動を再開することしかなかったといえよう。それゆえに、みやさき生は、記事の冒頭において、前回の検閲料金撤廃運動が失敗した理由を指摘することから始めていたのであった。つまり、朝鮮総督府に対する朝鮮映画界の態度が「いかにも紳士的であたけれども、それだけまた微温的」であったのが、撤廃運動失敗の原因であると明確に指摘することで、今後の運動再開にあたっての警告をしていたのである。筆者みやさき生は、記事の最後でも「官権に対してあまり弱すぎるからイケないのだ」⁴⁸⁰と、朝鮮映画界に向けてもっと確固たる態度を取るように、再び強調していた。そして、『朝鮮公論』1926年12月号にこの記事が掲載されてから間もない1927年1月から、「第2次」検閲料金撤廃運動が再開された⁴⁸¹。『朝鮮公論』1927年2月号の「映画春秋」では、この消息を次のように伝えていた。

忘れはててみたことを急に想ひ出したように、当業者の検閲料金値下げ運動が再び始められたことである。が、およそこの種の運動は、こんなまだるこいことでは、目的を達しうるものではないのである。

時々、気のついたかのように、微温的な叫びをあげて見たところで、当局者がたかをくくつて、あまりに取り合はないのは無理もない⁴⁸²。

前述したように、1926年12月号の「映画春秋」では、第一次検閲料金撤廃運動が失敗した原因が、朝鮮映画界の「微温的な態度」にあったと指摘していた。そのため、第2次運動の開始を報じているこの号の「映画春秋」では、冒頭からその微温的な態度について警告していたのである。そして、朝鮮映画界に向って、前回の運動より確固たる態度と、朝鮮映画界全般の一致団結を要求する意見は、この段落以降にも続いていた。

元来、警務当局の検閲料金の算定は、映画検閲を警務局に統一して、その完全を期すると同時に、これに要する費用、概算年額四萬圓を生み出そうといふ、単純なる理由から定められたもので、常設館経営者の尠い朝鮮で、それがいかに苛斂誅求であるかといふことは、深く考慮されてみないのである。それで、施行に先立つて、反対論が勃然と起つたときには、当局も、自身の不用意に省みて、甚だ困惑したものである。ところが、或ひは、悪化しはしないかとさへ思はれたこの運動

⁴⁸⁰ 同上記事、65頁。

⁴⁸¹ 『東亜日報』1927年1月19日、5面。

⁴⁸² よしを生「映画春秋」（『朝鮮公論』1927年2月）、73頁。

も、始め脱兎の勢を見せたものの須臾にして処女の如き柔順さを示して納つたので『まあ、言ふて見るだけの事さ』と甘く見られて了つたのである。第一の失敗がこゝにあつた。だから、こんど、また、遠慮がちな運動が再燃したところで歯牙にもかけはしないのである。だが今更既往を云々しても始まらない。今回こそは、根強い団結をして、尠くとも、歯牙にかけさせるまで、徹底的に進まねばならぬ⁴⁸³。

1926年9月号「映画春秋」で第一次検閲料金撤廃運動を報じていた松本記者が、検閲料金徴収は朝鮮総督府の「金儲け」目的であるという朝鮮映画界一角の非難に対して、「まさか総督府の利益を目的として映画検閲所が出来たのではあるまい」⁴⁸⁴と、直接的な非難を控えていたことに比べると、この記者はその措置が総督府の「苛斂誅求」であると明白に非難している。そして朝鮮総督府に対する批判的な論調は、この号の「映画春秋」全体を貫いていた。

この引用部分において、第2次検閲料金撤廃運動を展開するにあたって「根強い団結」を何よりも強調しているのは、もちろん朝鮮総督府に対して微温的な態度を取ることで、第1次運動が有耶無耶になったためであった。だが、ここで朝鮮映画界全般の団結を繰り返して強調している理由は、他にもあった。次の段落で、記者はその理由を述べている。

もう一つこの運動の欠点は、全鮮的色彩が乏しく、兎角、京城中心の策動のように見られ易い点にある。最も、検閲料金の大部分は、朝鮮に於ける各映画の封切場たる京城筋に於て負担せらるゝのであるから無理からぬ理由もあるが、もつともつと、確乎たる大同団結を起さねば真実に一つの力を為すといふに至らない。更に所信を貫徹せんとせば、やせ我慢をはつてゐるうちには、どこか、さゝへ切れずに、へたばるものができよう。そうしたら、自然、たとへ一個所でも高売敵がへる訳だからといふ、方角違ひの漁夫の利を予想してゐるような巧智は、絶対に排除せねばならぬ。それだけ、団結力が乏しくなるからである⁴⁸⁵。

第1次検閲料金撤廃運動の実行委員は、全員京城の映画常設館経営者と、京城の映画配給業者で構成されていた。検閲料金徴収の問題で最も直接的に打撃を受けたのは、「朝鮮に於ける各映画の封切場たる」京城の映画業者であったためであった。それゆえに、朝鮮総督府がこの運動を朝鮮映画界全体の反発ではなく、単に「京城中心の策動」として軽く受け入れた恐れがあると、この記者は懸念していたのである。そして、朝鮮総督府をより効果的に圧迫できるように、京城だけではなく、朝鮮映画界全体の一致団結を呼びかけていたのである。

ところで、この引用部分で注目すべきところは、朝鮮映画界全般の団結を要求しながら、「たとへ一個所でも高売敵がへる訳だからといふ、方角違ひの漁夫の利を予想してゐるような巧智は、絶対に排除せねばならぬ」と注意している部分である。言い換えれば、万が一でも朝鮮映画界に迫ってきた危機を悪用して、私利私欲を満たす機

⁴⁸³ 同上記事、73～74頁。

⁴⁸⁴ 松本輝華「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年9月）、71頁。

⁴⁸⁵ よしを生「映画春秋」、74頁。

会とすることを「団結力が乏しくなるから」警戒していたのである。このくだりを通して筆者「よしを生」は、1926年12月号の「映画春秋」でみやさき生が「経営上卓越せる手腕を有し、ふんだんの運用資金を持つてゐるものに採つては、実力の乏しい経営者をタゝキつけるのに、絶好の機会かも知れない」⁴⁸⁶と述べていたのと同じ意見を述べているのである。

そして、同時期の朝鮮語新聞『東亜日報』でも、『朝鮮公論』と同じ憂慮を表明していた。第2次検閲料金撤廃運動を展開する過程において朝鮮映画界の人々は、第1次運動の時には検閲担当の警務局図書課長と談判していたが、今回は朝鮮総督府警務局長に直接抗議する一方⁴⁸⁷、映画常設館協定で映画館の入場料金を統一するなどの努力をしていた⁴⁸⁸。だが『東亜日報』では、『朝鮮公論』と同様、そのような映画館主間の協定が「資本主義経済であるため、うまくいけるのかは分からない」⁴⁸⁹と懸念していたのであった。

その後、第2次検閲料金撤廃運動は、第1次撤廃運動の時と同じく京城の各映画常設館の一時休館などの方法を駆使して進められてはいたが、第1次撤廃運動のように大衆の関心を集めることはできなかった。そして、第2次撤廃運動を通して、朝鮮映画界の検閲料金反対意見を「考慮する」という、朝鮮総督府の返答を一応受けたものの⁴⁹⁰、それ以降朝鮮総督府からは何の動きもなかった。そのため、結果的には第2次検閲料金撤廃運動も失敗に終わったといえよう。第2次撤廃運動まで有耶無耶になると、松本輝華は1928年2月号の『朝鮮公論』誌面を通して、「一時旺んに騒ぎ立てゝみた例の映画検閲料撤廃問題は、その後一体どうなつたのやら。敢へて煽動するわけではないが斯う尻切れトンボになつては」⁴⁹¹と、今回は朝鮮映画界の人々を非難していた。

ところが、第2次運動が失敗したのは、第1次運動のように朝鮮映画界が微温的な態度を取ったためではなかった。それよりも、『朝鮮公論』と『東亜日報』で憂慮していた通り、朝鮮映画界が直面した危機を「絶好の機会」として掴んだ人々が出現したのが失敗の原因であった。この点に関して、『朝鮮及満州』1928年2月号の記事「演芸楽屋嘶——芝居、活動、寄席」では、映画検閲料金撤廃運動の失敗の原因を、次のように詳しく指摘していた。

各館が一斉に休館する。なる程一週間位は続くかも知れない。そのうちにはきつと裏切り者が出て来る。抜け駆けの功名といふ奴である。数に限りある常設館、めしよりも好きな活動ファン、そこで一館が検閲料の犠牲を払つて蓋を明けたとする。需要供給の原則に因つて観客が殺到する。大入また大入。検閲料なんぞは束になつて来いと。かういふ算盤の出るところが、先づその腹のうちの魂胆さ。

のみならず、この検閲料から蒙るところの打撃は、各上映館によつてそれぞれ厚薄

⁴⁸⁶ みやさき生「映画春秋」（『朝鮮公論』1926年12月）、64頁。

⁴⁸⁷ 『東亜日報』1927年2月25日、5面。

⁴⁸⁸ 『東亜日報』1927年2月12日、5面。

⁴⁸⁹ 同上。

⁴⁹⁰ 『東亜日報』1928年8月23日、3面。

⁴⁹¹ 松本輝華「映画春秋」（『朝鮮公論』1928年2月）、3の30頁。

がある。つまり連鎖を為してゐる同系の館が多ければ多い程、映画の遣繰りさへうまくやつて行けば、結局検閲料を分割して負担する勘定になる訳だから幾分とも支出を節することが出来る。だから館によつては、意外にも検閲料などは大した問題では無いと広言してゐるところさへある。かと思ふと、検閲料を大へん気にして、一ヶ月に三百圓もそれ以上も検閲料を支払ふその金で、百五十圓級の主任弁士が二人も備へますとこぼしてゐる向もある。

かうした調子で、先から先へと歩調が乱れるやうでは、一致も団結もあつたものでは無い。そして配給所や代理店などは、云はゞ検閲料は之をフィルムの貸付料に加算転稼して置けば良い訳であるから聊か平静な態度を持して居るし、上映業者は今述べたやうな次第で、寄ると触ると、うはべでは『されば……』と云つて首をかしげては居るが、要するに話に実の入らぬこと夥しく、内地が最近値下を実施されることになつても、台湾の五メートル三錢と云ふのを見せ付けられてゐても、依然三メートル五錢で、警務局図書課の門前市を為し、この制度の新設に与つた某々吏をして名を為さしめてゐることである⁴⁹²。〔傍点は原文のまま〕

この記事からみると、結局、在朝鮮日本人向けのメディアと朝鮮人向けのメディアから異口同音に警戒していた通り、朝鮮映画界の危機を悪用して、私利私欲を満たす機会とした映画業者が存在したのであった。そのため、結果的に「団結力が乏しく」なつた撤廃運動は、失敗に終わったのであった。その後、3年間散発的に起つていた検閲料金撤廃運動は、1928年に第3次撤廃運動が始まって間もなく、日本内地の検閲料金値下げ措置に合わせて、朝鮮総督府が朝鮮における値下げを決定することで幕を下ろした⁴⁹³。遂に朝鮮映画界の宿願が叶つたわけではあったが、失敗を重ねていた3回にわたる撤廃運動は、植民地期朝鮮映画界の可能性と限界を同時に見せていた。

その可能性と限界とは何か。朝鮮総督府の独断で制定された検閲料金徴収問題を通して、在朝鮮日本人たちは日本の映画統制政策が、朝鮮人映画人だけではなく、在朝鮮日本人映画人にも決して有利に作用してはいないということ、明確に認識するようになった。それゆえに『朝鮮公論』映画欄では、「朝鮮は内地の延長である」ことと、法律制定の際には「内地」とは違う、朝鮮の特殊な事情を考慮してくれることを、繰り返して強力に要求していたのであった。そして、せめて「内地」と同じ環境を、朝鮮映画界にも提供してくれることを求めていた彼ら在朝鮮日本人映画人の意見は、朝鮮人映画人と「共鳴」していた。その結果、朝鮮映画界全体を併せる検閲料金撤廃運動が触発されたのであった。言い換えれば、検閲料金撤廃運動は、内地と同様の条件を朝鮮映画界にもたらすよう要求することで、日朝両民族が同じ「声」を出した一例であつたのである。私利私欲を追求した、一部の映画常設館経営者のせいで「団結力が乏しく」なることさえなかったら、朝鮮映画界のための両民族の一時的で戦略的な「連合」は、もっと早い結果を出せたかもしれない。

しかしながら、もともと「朝鮮映画」と「朝鮮映画界」に対する認識に差異を見せていた両民族の結束力は、あまり強くはなかつた。前節で論じた通り、在朝鮮日本人は、朝鮮を題材にして、朝鮮人俳優を起用して製作された映画を、「朝鮮映画」ではなく

⁴⁹² 若柳緑朗「演芸楽屋噺——芝居、活動、寄席」（『朝鮮及満州』1928年2月）、86頁。

⁴⁹³ 『東亜日報』1928年9月16日、3面。『毎日申報』1928年9月19日、2面。

「朝鮮もの」と称していた。つまり、在朝鮮日本人映画人にとって、朝鮮人によって製作された朝鮮の映画は、「朝鮮」という国家のナショナル・シネマであるというよりは、朝鮮という日本の一つの「地方」の風物を撮った「朝鮮もの」という、映画ジャンルの一つに過ぎなかったのである。さらに、在朝鮮日本人映画館経営者や配給業者たちは、朝鮮映画産業の長期的な発展よりは、目下の興行収入を上げることに重点を置いていた。そのような在朝鮮日本人映画人たちの「商売気質」のため、朝鮮総督府に「朝鮮映画界」の意見を貫徹できる「絶好の機会」であった検閲料金撤廃運動を、私利私欲を満たす「絶好の機会」として掴むことによって、在朝鮮日本人自らの「声」を「内地」に伝える機会を逃してしまったのであった。

全3回にわたる検閲料金撤廃運動以降、在朝鮮日本人映画人と朝鮮人映画人が、このように大々的に、共同の利益のための一つの「声」を出すことはなかった。それとともに、松本輝華記者が映画欄から離れた『朝鮮公論』映画欄においても、朝鮮総督府の映画政策に対する批判意見は次第になくなっていった。1930年代に入って、戦時体制に突入した日本によって、朝鮮における映画統制政策が厳しくなっていく中、在朝鮮日本人は朝鮮人映画人と同じく、その政策の影響を受けるしかなかったのであった。

帝国日本の「外地」発行の総合雑誌の役割について論じた高崎隆治は、「植民地や占領地発行の雑誌は、もともと時局性をもっていった」⁴⁹⁴と指摘している。そして、韓国の言論学者李海暢も、在朝鮮日本人によって経営された日本語新聞の大半が、当初は「商業新聞」として創刊されてはいたものの、次第に日本の大陸侵略政策に同調する「時局新聞」的な論調に変わっていったと論じている⁴⁹⁵。『朝鮮公論』の場合も、当初は在朝鮮日本人と内地の日本人に朝鮮の情報を伝えるために創刊されていたが、次第に朝鮮総督府の政策を積極的に支える「時局雑誌」へと変わっていった。言い換えれば、日本植民政策を効果的にバックアップする媒体として、『朝鮮公論』も十全に機能していたのであった。そして、そのような雑誌論調の変化は、『朝鮮公論』映画欄でも同様であった。今回本論文の筆者が作成した【資料2—2】朝鮮公論映画関連記事一覧表をみると、松本輝華記者が『朝鮮公論』映画欄から離れた1928年2月号を前後して、『朝鮮公論』から「映画欄」——換言すれば、松本が率いていた時期のように、定期的に毎号載せられていた映画消息欄「映画春秋」と、映画専門読者投稿欄「ヒルムフアン」の叫び——が無くなったことが確認できる。もちろん、1930年代以降の『朝鮮公論』誌面にも映画関連記事は持続的に載せられていたが、「キネマ界に半島唯一の機関紙」を目指していた、松本輝華記者が在職していた時期とは比較にならないほどの掲載頻度と誌面構成であった。さらに、その記事の内容も、概ね映画の「利用」に関するものであった⁴⁹⁶。つまり、映画観客側に立って、映画芸術の普及と善用を唱えていた松本輝華在職時期の『朝鮮公論』映画欄が、朝鮮における映画ファン同士の「情報交流」に重点を置いていたというならば、1930年代以降の『朝鮮公論』映画記事は、映画の統制政策当局者の側に立って、映画を如何に効果的に利用するか——主に映画を用いる教育と教化——に関する「論

⁴⁹⁴ 高崎隆治「中国在留日本人と現地雑誌」〔『岩波講座近代日本と植民地7文化のなかの植民地』（岩波書店、1993年）所収〕、32頁。

⁴⁹⁵ 李海暢「旧韓国時代の日人経営新聞（1881년부터1910년韓日合併까지）」〔『韓国新聞史研究』（成文閣、1971年）所収〕、350頁。

⁴⁹⁶ 【資料2—2】参照。

説」が、その主な内容であったのである。

本章では、1913年4月に創刊された時点から映画関連記事に注力していた『朝鮮公論』映画欄を分析の対象としてきた。つまり、『朝鮮公論』の映画欄から発信されていた在朝鮮日本人の映画言説を時期別にまとめることで、従来の映画史研究では全く論じられたことがなかった、植民地期朝鮮における在朝鮮日本人の映画文化を総体的に窺うことができたのである。植民地期朝鮮に居住していた在朝鮮日本人の権益のために、彼らの代弁者を自任した民間ジャーナリズムであった『朝鮮公論』は、朝鮮総督府を中心とした支配勢力ではない、一般大衆が享受していた映画文化を先導していた。特に、自身が熱狂的な映画ファンでもあった松本輝華記者が映画欄を担当していた時期は、在朝鮮日本人向けの映画専門雑誌がなかった朝鮮において、『朝鮮公論』はまさに映画専門雑誌のような役割を果たしていた。前述したように、『朝鮮公論』が「キネマ界に半島唯一の機関紙」になることを目指していた松本輝華記者は、『朝鮮公論』映画欄を通して、朝鮮一般大衆の映画文化形成のために尽力していた。松本輝華記者は、映画の普及と善用のためには、映画観客だけではなく、映画の興行者、そして無声映画時代の映画上映においては欠かせない存在であった弁士の自覚も必要であると考えていた。よって、『朝鮮公論』映画欄に読者投稿欄を設けて、映画ファン同士に映画関連情報を共有するように督励する一方、映画消息欄を通して映画興行者や弁士に対する批評を活発に載せることで、常に彼らに映画の社会的役割を自覚するように主張していた。

『朝鮮公論』が在朝鮮日本人向けの総合雑誌であったため、その映画欄から読み取れるのは、在朝鮮日本人が見た植民地期の朝鮮映画界の様子であった。とはいえ、彼らの目を通して、京城を中心に起こっていた複雑な日朝映画人の交流の様子も同時に窺える。植民地期朝鮮の首都・京城は、朝鮮映画界の中心地であって、朝鮮における映画の製作・興行は、主に京城を中心に行われていた。京城は日本人町「南村」と朝鮮人町「北村」に二分されていた二重構造の都市であったが、『朝鮮公論』映画欄を通して分かるのは、京城の映画文化においては、在朝鮮日本人と朝鮮人の区分が明確ではなかったということである。京城の映画ファンたちの中には、自分が好きな映画を楽しむためには、他民族の映画常設館にまで足を運ぶ観客も存在していた。また映画製作の側面においても、在朝鮮日本人と朝鮮人は必要に応じて多様な形態の「合作」を図っていた。言い換えれば、京城の映画文化は、在朝鮮日本人の文化とも朝鮮人の文化ともいえない、独特の混雑性を帯びていたのである。にもかかわらず、朝鮮における映画統制政策当局であった朝鮮総督府は、そのような京城映画文化の特殊性を全く無視した映画統制政策を一貫して施すことで、被支配者であった朝鮮人だけではなく、自国民である在朝鮮日本人の公憤まで買っていたのであった。このように、『朝鮮公論』映画欄を綿密に読むことで、在朝鮮日本人の映画文化を読み取れると同時に、京城を中心とした植民地期朝鮮映画界の特性も確認できるのである。

ところで、植民地都市・京城で、在朝鮮日本人たちとともに朝鮮映画界を構成していた人々——他ならぬ朝鮮人映画人たちは、植民地支配下の朝鮮において、朝鮮映画界の発展のために如何なる努力をしていたのか。現在では、日本の映画統制政策に「協力」したことで、「親日」映画人という烙印が押されている多くの植民地期の朝鮮映画人たちは、果たして如何なる映画活動を行っていたのか。第二部では、1940年に発布された朝

鮮映画令によって朝鮮映画の興行・製作全般が朝鮮総督府の統制下に置かれた1940年直前の朝鮮で、「朝鮮映画」製作のために奮闘していた朝鮮人映画人たちについて、彼らの製作映画を中心に具体的に探ってみることにしたい。

第二部 1930年代植民地期朝鮮映画の中の〈京城〉

第三章 1930年代後半の朝鮮映画界と新進映画人たち

第一節 トーキーの登場（1935）と「朝鮮映画令」（1940）

1930年代半ば以降、朝鮮映画界には様々な方面から転機が訪れた。まず1935年には、韓国映画史における最初のトーキー『春香伝』が京城撮影所によって製作・公開された⁴⁹⁷。映像と音声合わないなど、技術的には未熟なものではあったが、トーキー『春香伝』は興行的に大成功を収めた。トーキーの登場は、それまでの朝鮮映画製作システム自体を揺るがす、実に革命的な「事件」であった。弁士が映画の内容を説明した従来の無声映画の上映スタイルにも変化が必要となってきたが、それよりも重要な問題に朝鮮映画人たちは直面していた。植民地期朝鮮に居住していた在朝鮮日本人向けの日本語雑誌『朝鮮及満州』1941年1月号の記事「半島の映画界」は、当時の朝鮮映画の状況を次のように伝えている。

現在製作所の数は大小合せて十社に近く又此れに従事する映画人の数は最近総督府側の調に依ると監督一七名、俳優男五七、女二三、カメラマン一五、総数百十二名、此れに製作者（資本家其他）大道具、助手等加へて約百五十名位の人間が従事してゐるわけである。

撮影所（録音、現象設備を含む）を有してゐるのは前記十社〔引用者注：原文記事には、「十社」の詳細については明記されていない〕の内、高麗映画社、朝鮮映画会社、朝鮮文化映画協会、京城映画製作所の四社のみで、他はすべてプロダクション式で製作する毎に他の撮影所を借りる。

又監督俳優、カメラマン等も専属は前記百二十名の内一割にも当らず他はすべてフリーで、各社の作品に自由出演することになる⁴⁹⁸。

⁴⁹⁷ 演出・李明雨、録音・李弼雨。1935年10月4日に団成社（ソウル・鐘路所在）で公開されたが、現存しない。

⁴⁹⁸ 熊谷生「半島の映画界」（『朝鮮及満州』1941年1月）、79頁。

この記事からは、1930年代後半の朝鮮映画製作システムの問題点を垣間見ることができ。つまり、小規模のプロダクションが中心になって映画を作っていた当時の朝鮮映画界には、まだトーキー製作に必要な録音設備などが整っていなかった。さらに、トーキーを製作するためには、無声映画の場合よりも莫大な製作費が掛かるようになったが、「すべてプロダクション式で製作する毎に他の撮影所を借りる」それまでの中小プロダクションでは、その費用を負担することができなかった。また、俳優やカメラマンなど製作スタッフの不安定雇用も、解決すべき問題であった⁴⁹⁹。当時の朝鮮人映画人が残した次の文章を通じて、朝鮮映画界が直面した問題に対する懸念が読み取れる。

지금 朝鮮映画界에서 토-키熱이 매우 甚한 模様이나 映画企業으로 보아 慎重히 考慮할 必要가 있다. 实例를 드리 다시 말하면 假令 五千元으로 無声 한 作品이 製作된다면 똑같은 作品을 토-키로 製作함에는 거진 倍額인 万円이라야 製作이 될 것

現在朝鮮映画界でトーキー熱が甚だしい様だが、映画企業からみて慎重に考慮すべき必要がある。实例を挙げていうならば、もし五千元で無声一作品が製作できるとしたら、同じ作品をトーキー製作するには、ほぼ倍額である一万円が掛かる⁵⁰⁰。

言い換えれば、従来の前近代的な朝鮮映画製作システムでは、トーキー製作はほぼ不可能であった。そのため、無声映画からトーキーへの転換期を迎えた1930年代後半の朝鮮映画界では、「映画産業の企業化」の必要性が唱えられるようになっていたのである⁵⁰¹。

その一方で、この時期の朝鮮映画界は、世代交代の時期でもあった。映画『アリラン』(1926)を演出して、1920年代の無声映画時代を風靡した羅雲奎(1902~1937)などの映画人は次第に映画界から姿を消し、それに代わって多くの新人が現れつつあった。彼らは、外国(主に日本)から映画を学んできた人物が多かった。その中でも重要人物としては、方漢駿監督(1907~没年未詳、日本松竹キネマに映画留学)⁵⁰²や、朴基采監督(1906~没年未詳、日本東亜キネマに映画留学)⁵⁰³、安哲永監督(1910~没年未詳、ドイツウーファー映画社に映画留学)⁵⁰⁴、崔寅奎監督(1911~没年未詳、京都に映画留

⁴⁹⁹ 1930年代の人気男優であった金韓(キムハン)ですら「勿論、月給だとか手当だとかは考えもしなかった程」であったと言及していた[金韓「俳優生活十年記」(『三千里』1941年1月)、224頁]。

⁵⁰⁰ 趙惠伯(チョヘベク)「朝鮮映画企業化問題」(『朝鮮映画』第1集、1936年10月)、66頁。以下、本論文の第二部における韓国語引用文の日本語翻訳は、すべて本論文筆者の拙訳である。

⁵⁰¹ 同時期、朝鮮映画界における「映画産業の企業化」への要求については、イ・ファジン『朝鮮映画——音の導入から親日映画まで』(チェックセサン、2005年)、李英載『帝国日本の朝鮮映画』(現実文化、2008年)、イ・スンジン『朝鮮人劇場・団成社 1907~1939』(韓国映像資料院、2011年)を参照されたい。

⁵⁰² 『漢江』(1935)、『城隍堂』(1939)などを演出。

⁵⁰³ 『春風』(1937)、『無情』(1939)などを演出。

⁵⁰⁴ 『漁火』(1939)などを演出。

学)⁵⁰⁵、そして李炳逸監督(1910～1978、日活に映画留学)⁵⁰⁶などを挙げることができる⁵⁰⁷。トーキー『春香伝』の登場以降、最も強く朝鮮映画産業の企業化を主張したのは、他ならぬこの新進「留学派」映画人たちであった。外国で積極的に最新映画技術を学び、実際に製作現場で働いた経験も持っていた新進映画人グループは、前世代の映画人たちとは違う「専門性」を持って、1930年代後半の朝鮮映画ジャーナリズムを主導した。

そのような中、1931年の満州事変に続いて、1937年には日中戦争に突入した日本は、戦時体制を強化し朝鮮の戦争協力を強制するため「皇民化政策」を行った。徴兵制の強制だけではなく、「内鮮一体」というスローガンのもと、朝鮮人の民族性を「抹殺」するための政策⁵⁰⁸が強行される中、朝鮮映画に対する統制も益々厳しくなっていた。1934年8月には「活動写真映画取締規則」(【資料2—20】)が制定されて、外国映画に対する上映制限を規定した。続けて、1939年10月に施行された日本(=「内地」)の「映画法」(【資料3—1】)と連動して、1940年1月には朝鮮でも「朝鮮映画令」が朝鮮総督府制令第一号で公布され、同年8月から施行されることになった⁵⁰⁹。本文26ヶ条と附則からなる朝鮮映画令の条文は、「映画ノ製作、配給及上映其他ニ関シテハ映画法第十九條ノ規定ヲ除ク外同法ニ依ル但シ同法中勅令トアルハ朝鮮総督府令、主務大臣トアルハ朝鮮総督トス」⁵¹⁰と明記されている通り、映画法施行のために「映画委員会」の設置を規定している映画法の第19条を除いては⁵¹¹、主務大臣を「朝鮮総督」に置換えただけで、日本の映画法の条文をそのまま適用したものであった⁵¹²。

朝鮮映画令の施行によって朝鮮映画界にもたらされた最も大きな変化は、「朝鮮における映画産業の集中・強化を目的として製作・配給の一元化が実施されたこと」⁵¹³であった。もちろん、日本側の表向きの目的は、「行き当たりばつたりだった朝鮮映画界の旧体制」⁵¹⁴を整えて、効果的に宣伝道具としての映画を統制することにあった。朝鮮映画令の発布以降、1942年9月には、朝鮮内の映画製作会社を統合して、朝鮮における映画の製作を統括する映画会社「朝鮮映画製作株式会社」が発足した。一方では、統合映画配給社である「社団法人朝鮮映画配給社」が1942年5月に設立された。二社の社長には、「田中三郎」という人物が朝鮮総督府により任命された⁵¹⁵。製作と配給を朝鮮総督府が統括する、この二社の発足が意味するのは、事実上「朝鮮映画の国策化」であった。朝鮮映画令の施行で民間主体による映画製作時代は幕を下ろし、名実ともに朝鮮映画は日本の統制下に置かれるようになった。「朝鮮映画」は日本のプロパガンダの道具になっ

⁵⁰⁵ 『授業料』(1940)、『家なき天使』(1941)などを演出。

⁵⁰⁶ 『半島の春』(1941)などを演出。

⁵⁰⁷ 方漢駿、朴基采、安哲永、崔寅奎監督は、4人とも朝鮮戦争時に北朝鮮によって拉致され行方不明になったので、没年未詳である。

⁵⁰⁸ 韓国では、この一連の政策を「民族抹殺政策」と称する。

⁵⁰⁹ 加藤厚子『総動員体制と映画』(新曜社、2003年)、213～221頁参照。

⁵¹⁰ 岩本憲児、牧野守監修『昭和十七年映画年鑑』(日本図書センター、1994年)、7～14頁参照。

⁵¹¹ 【資料3—1】参照。

⁵¹² 「映画法」と「朝鮮映画令」については、ト煥模^{ボクファンモ}の博士論文『朝鮮総督府の植民地統治における映画政策』(早稲田大学大学院博士論文、2006年提出)の「第7章 朝鮮映画国策化における新体制の展開」(135～156頁)を参照されたい。

⁵¹³ 加藤、前掲書、218頁。

⁵¹⁴ 熊谷生、前掲記事、79頁。

⁵¹⁵ ト煥模、前掲論文、151～152頁。

ていったのである。

ところで、朝鮮唯一の映画製作会社になった「朝鮮映画製作株式会社」と、統合配給会社「社団法人朝鮮映画配給社」の設立は、朝鮮の新進映画人たちが望んでいた「朝鮮映画の企業化」に通じるものであった。二社の設立とともに、年間映画製作本数が制限され、映画の種類までも法律で規制されるようになった。言い換えれば、朝鮮における映画製作・配給の主導権を握った朝鮮総督府によって、朝鮮映画産業の成長は完全に阻害されたのであった。それでも、製作費用の不足と、映画上映館の確保に悩んでいた小規模プロダクションが多かった朝鮮映画界の人々——特に、1930年代に登場した新進映画人たちは、「無秩序が横行する現今の製作状況からは助かるだろう」⁵¹⁶と、製作と配給全般における朝鮮総督府の制限的規制に肯定的であった。そして、日本が作り上げた「映画新体制」の下で積極的に国策映画製作に参与する結果となった。

当然、このような植民地期朝鮮映画人たちの映画新体制への自発的「協力」は、1945年に朝鮮が日本の支配から解放された後、「親日行為」という批判を免れることができなかった。「映画の近代性の獲得が、民族的情緒よりも優先した」⁵¹⁷彼らを、解放後の韓国映画史家たちは容赦なく断罪した。そのため、いままで植民地期の朝鮮映画に関する先行研究では、おおよそ彼らの親日行為をめぐる論議が中心を成してきた。映画作品のなかに現れている親日性の分析はもちろん、植民地期における彼らの動向や発言までも「親日/抗日」という基準で分析されてきた。前述した新進映画人の大半が、2008年に民族問題研究所が発行した『親日人名事典』にその名前が掲載されているということは、その傍証であるだろう。

第二節 1930年代後半の朝鮮映画を読み直す

——「朝鮮映画令」（1940）を境にして

さて、日本の映画新体制に協力的であった朝鮮人映画監督たちの映画作品における親日性を分析する論議の根本には、ナショナル・シネマとしての韓国映画史の「連続性」を究明しようとする、韓国映画史家たちの努力があった。したがって、「親日」という烙印が押された映画人のなかでも、その作品の解釈に対しては「韓国映画史」の先駆的作品として評価される場合もあった。植民地期、日本にも輸出された崔寅奎監督の映画『家なき天使』（1941）をめぐる論争は、その代表的な例として挙げられる⁵¹⁸。

2004年にこの映画が発掘される前、最初の韓国映画通史である『韓国映画全史』（ソド、1969年）⁵¹⁹を通して、韓国映画史の基調は「リアリズム」であると主張している映画史家・李英一^{イヨンイル}は、『家なき天使』を「子供たちを通して、当時の朝鮮の悲惨な現実を水際

⁵¹⁶ キム・ジョンヒョク「企業の合理化を図ろう」（『朝光』1940年8月）、172頁。

⁵¹⁷ ムン・ジェ Chol「植民地朝鮮映画における近代性への欲望と超民族的傾向に関する研究」（『映画研究』45号、2010年）、92頁。

⁵¹⁸ 2004年に発掘された映画『家なき天使』の親日性をめぐる韓国映画史研究者のこれまでの論争については、チャン・ウジンの「崔寅奎映画の非均質性——映画史的意味を中心に」（『映画研究』44号、2010年）を参照されたい。

⁵¹⁹ 本論文では、2004年に刊行された「改訂増補版」を参考にしている。

立ったリアリズムで表現した秀作」⁵²⁰として評価し、映画新体制に協力した「親日映画人」崔寅奎を、韓国映画史のなかへ「復権」させていた。解放直後『自由万歳』（1946）という抗日映画を作っていた崔寅奎自身も、次のような回顧談を通じて、『家なき天使』の製作意図は、むしろ「抗日」であったと抗弁していた。

무엇으로 인하여 조선의 가로에만 거지가 낭자하여야 하는가? 이것을 영화를 통하여 다시금 일본의 위정자에게 항의하려함이 나의 진의도였다.⁵²¹

何故、朝鮮の路上にだけ物乞いが溢れているのか。この問題について、映画を通して日本の為政者に抗議しようとしたのが、私の真意であった。

李英一の主張以降、映画『家なき天使』は「リアリズム要素が強い啓蒙映画」として評価されてきた。しかし、2004年にこの映画が発掘・公開されると、韓国映画研究者たちは当惑を隠せなかった。植民地期の朝鮮に実在した「香隣園」という孤児院を背景とした崔寅奎の『家なき天使』は、朝鮮総督府による皇民化運動の一環として制定された「皇国臣民ノ誓詞」を、朝鮮人園児たちと先生が唱和するシーンで終わっていたためである。このラスト・シーンは、1940年の朝鮮映画令施行の直後に製作された朝鮮映画『家なき天使』が、朝鮮総督府の映画統制政策をどれほど敏感に意識していたのかを明確に見せる場面であった。従来、韓国映画史を論じてきた「親日/抗日」という二項対立的な観点からみると、「皇国臣民ノ誓詞」唱和のシーンで終わる『家なき天使』は「親日映画」と評価されるしかなかった。それゆえ、映画『家なき天使』を「リアリズム要素が強い啓蒙映画として見るべきか、それとも親日映画として見るべきか」という問題は、2004年にこの映画が発掘されて以来、韓国映画史研究者の間で論争になってきた⁵²²。

朝鮮映画『家なき天使』の評価をめぐる論争は、植民地期の朝鮮映画を「親日/抗日」という枠に閉じ込めることが、果して朝鮮映画史を論じる際に有効なのかという疑問を浮かび上がらせる。最近になって、『家なき天使』の親日性の分析に重点を置いてきた従来研究に異を唱える研究が続々と出始めているのは⁵²³、そのような問題意識を、韓国映画研究者たちも共有しているという傍証であるといえよう。映画研究者チャン・ウジンは、これらの研究が『家なき天使』の親日性の究明よりは、この映画に反映されている「帝国と植民地の混濁性や近代的主体の形成過程」に焦点を合わせていると指摘する⁵²⁴。

「親日性」分析から距離を置く、そうした最新の研究成果と同じ観点からみると、崔

⁵²⁰ 李英一『韓国映画前史（改訂増補版）』（ソド、2004年）、218頁。李英一「日帝植民地時代の朝鮮映画」（『講座日本映画3 トーキョーの時代』岩波書店、1986年）、333頁。

⁵²¹ 崔寅奎「十余年間の私の映画自書——『家なき天使』」（『三千里』復刊第5号、1948年9月）。

⁵²² チャン・ウジン、前掲論文、287頁。

⁵²³ 李英載の前掲書、115～205頁。チャン・スギョン「日帝末期韓国映画に現れた混濁性——『家なき天使』と『志願兵』を中心に」（『文学と映像』第9巻2号、2008年）、ソ・ドンス「児童映画『家なき天使』と形而上的な身体の企画」（『童話と翻訳』第18号、2009年）、イ・ヒョイン「『家なき天使』と『みかへりの塔』の比較研究」（『映画研究』44号、2010年）。

⁵²⁴ チャン・ウジン、前掲論文、288頁。

寅奎の映画『家なき天使』は、当時の京城（現在のソウル）の中心街「鐘路」^{チョンロ}の描き方においても大変興味深い作品である。実際、植民地期に『家なき天使』が日本に輸出された時には、民族性を前面に描いたかどで、日本にて再検閲を受け上映制限されたほど⁵²⁵、映画のなかには同時代の朝鮮の首都・京城が克明に描写されている。また、この作品は、京城を撮ったドキュメンタリー『京城』（1940）を演出した、同時代の日本の映画監督・清水宏の『みかへりの塔』（1941）、さらには、清水の戦後の作品世界とも響きあう世界観を持っている。戦前の松竹を代表した監督である清水は、朝鮮と深い関わりを持っている日本映画人であり、『有りがたうさん』（1936）などの朝鮮関連の映画を撮影し、『京城』以外にも日朝合作映画『ともだち』（1940）を演出していた⁵²⁶。このような事実は、『家なき天使』の親日性の分析に集中してきた従来研究のような観点では、決して読み取れないことである。

単に『家なき天使』の場合だけではなく、植民地期の朝鮮映画には、複雑で多様な当時の日朝映画界の事情が投影されている。植民地期の朝鮮映画はこれまでごく一部しか現存していない貴重な資料であるにもかかわらず⁵²⁷、「親日映画」というカテゴリーのなかに閉じ込められ、映画のなかに潜在している、多様な植民地期の映画文化交流の様子は見逃されてきたのである。とりわけ植民地期の朝鮮映画に対する多くの先行研究は、1940年の朝鮮映画令施行以降、日本のプロパガンダ映画として機能していた1940年代に製作された映画の研究に傾注してきた。その結果、フィルムが現存する1930年代後半の朝鮮映画、つまり、『迷夢』（1936）、『漁火』（1939）、そして意外にも、朝鮮映画令施行以降の第一作である『半島の春』（1941）に関する研究は等閑視されてきた。もちろん、前述した3本の映画が最近になって発掘されたという点も、先行研究が少ない原因でもあるだろう（『迷夢』は2005年、『漁火』は2004年、『半島の春』は2005年）。だが、2004年に発掘された『家なき天使』に比べても、この3本の映画に関する研究は格段に少ない。

朝鮮映画令の施行を前後にして作られた映画群——つまり、『迷夢』（1936）、『漁火』（1939）、『半島の春』（1941）に注目しなければならない理由とは何か。前述してきたように、1940年の朝鮮映画令施行以降、朝鮮映画は帝国日本のプロパガンダの道具として徹底的に利用されることになった。当然、1940年代に製作された朝鮮映画は、議論の余地もない「親日性」を明確に表わしていた。言い換えれば、1940年の朝鮮映画令を境にして、「朝鮮映画」からは「朝鮮らしさ」が削除されていったのであった。そのような時代状況で、「朝鮮映画」はその存在価値を完全に失ってしまったのである。「朝鮮映画」の終末は、1930年代後半に意欲的に朝鮮映画界に身を投じた新進朝鮮人映画人たちの「挫折」でもあった。

⁵²⁵ 加藤、前掲書、219頁。

⁵²⁶ 崔寅奎の映画『家なき天使』と清水宏の映画『みかへりの塔』の類似性について論じた論考は、イ・ヒョインの前掲論文を参照されたい。

⁵²⁷ 「朝鮮映画」の定義については、その製作主体や内容などに対して議論が続いているが、植民地期朝鮮で製作され、2014年の時点で現存する植民地期の朝鮮劇映画は、次の通りである。

『青春の十字路』（無声、1934）『迷夢』（1936）『沈清伝』（1937、一部のみ）『軍用列車』（1938）『漁火』（1939）『授業料』（1940）『半島の春』（1941）『家なき天使』（1941）『若き姿』（1941）『志願兵』（1941）『君と僕』（1941）『朝鮮海峡』（1943）『望樓の決死隊』（1943）『兵隊さん』（1944）『愛と誓ひ』（1945）

しかしここで注意しなければならないのは、前述した通り、朝鮮映画令の施行を歓迎していたのも、他ならぬ彼ら朝鮮の新進映画人であったという点である。そうすると、朝鮮映画史における彼ら朝鮮人映画人と、彼らが残した映画作品を如何に評価すべきであるか。彼ら朝鮮人映画人が製作した上記の3本の映画を、従来の朝鮮映画史を論じてきた観点で評価するならば、3本の映画はすべて「親日映画」の分類に入る。何故ならば、『迷夢』は在朝鮮日本人製作者の資本で、『漁火』は日本映画会社との技術的提携で、そして『半島の春』は、「映画新体制」を宣伝する趣旨で作られた、日本に協力的な映画であったためである。

だが、本論文で追求したいのは、朝鮮映画産業の発展を切実に願っていた朝鮮人映画人が、朝鮮映画界の「終末」ともいべき日本の「映画新体制」に協力するまでには、如何なる心境の変化があったのかという問題である。そのため、朝鮮映画令に前後する映画群の分析を度外視することは、その変化の様相を捉える機会を逃すことに他ならない。

したがって、本論文の第二部では、1930年代後半に登場した新進映画監督たちによって製作された、現存する朝鮮映画3本を重点的に分析したい。特に、本論文では各々の映画のなかに描かれている植民地都市「京城」に注目することで、経済的な困窮のみならず、「朝鮮映画」としてのアイデンティティまでを失う危機に直面していた1930年代後半の朝鮮映画界の努力と挫折が、生々しく浮かび上がってくるだろう。

第四章 1930年代朝鮮映画界の一断面——映画『迷夢』（1936）

第一節 「交通映画」『迷夢』

植民地期の朝鮮で発行されていた朝鮮語版新聞『毎日申報』の1936年7月4日付の紙面に、次のような映画界短信が載せられた。

경성촬영소에서는 이번에 경기도경찰부보안과 후원으로 교통영화 미몽을 촬영하였다고 합니다. 머지않아 시내에서 봉절하리라고 하는데 그 제작 스태프는 다음과 같습니다.

監督 梁柱南
撮影 黄雲祚
主演 金寅圭 羅雄 文藝峰
趙澤元舞踊研究所會員特別出演⁵²⁸

この度京城撮影所では京畿道警察部保安課の後援で、交通映画『迷夢』を撮影したそうです。まもなく市内で封切られるようですが、製作スタッフは次の通りです。

監督 梁柱南
撮影 黄雲祚
主演 金寅圭 羅雄 文藝峰

⁵²⁸ 『毎日申報』1936年7月4日、3面。

趙澤元舞踊研究所会員特別出演

この短い記事と一緒に掲載されたスチル写真（【図1】）には、学校の運動場の隅にしゃがみ込んでいる一人の少女の上に、鏡を覗いている若い女性の姿がオーバーラップされている。この女性は、当時朝鮮映画界のトップ女優であった文藝峰（1917～1999）である。文藝峰は、朝鮮初のトーキー『春香伝』（1935）で主演「春香」を演じ、その頃「三千万の恋人」と呼ばれるほどの高い人気を博していた。その文藝峰をはじめとして、金寅圭（1909～没年未詳）、羅雄など当代朝鮮銀幕のトップスターたちが揃って出演した『迷夢』は、1936年10月25日に京城の団成社と東洋劇場で5日間公開された。

意外なことに、このような豪華キャストの映画『迷夢』に対する当時の批評は、前掲の『毎日申報』の短いニュースと、出演俳優と製作スタッフの名前だけを羅列した『東亜日報』の記事⁵²⁹を除いては、当時の新聞・雑誌で見つけることができない。ただ、朝鮮日報社主催で1938年11月26日から28日まで開かれた、朝鮮最初の映画祭における「ベスト・テン」選定の読者投票の結果、『迷夢』が発声映画部門の第8位（2,111票）を獲得していたことから⁵³⁰、興行的にはある程度の成功を収めていたとは推定できる。

映画『迷夢』を製作した京城撮影所は、当時日本人興行師である分島周次郎（1877?～没年未詳）が経営していた⁵³¹。1935年に朝鮮初のトーキー『春香伝』を公開して興行的に大成功を収めた京城撮影所は、意欲的に「発声映画」の製作に着手していた。その大半は『春香伝』のように朝鮮の古典文学を映画化したもので、『洪吉童伝続編』（1936）『薔花紅蓮伝』（1936）などが次々と封切られた。

そんな中、1936年に製作されたトーキー『迷夢』は、前掲の『毎日申報』の記事では「京畿道警察部保安課の後援」で作られた「交通映画」として宣伝されている。「交通映画」とは、どのような映画を指すのか。京畿道警察部では、1920年代後半から「交通安全日（交通安全デー）」を定めて、保安課を中心に交通事故予防キャンペーンを積極的に行っていた。この「交通安全日」は特定の日付が指定されていたわけではなかったようで、当時の新聞記事を見ると、1928年には9月30日（『東亜日報』1928年10月1日）、1931年には4月11日（『東亜日報』1931年4月10日）、1932年には4月16日（『中央日報』1932年3月24日）、1933年には4月22日（『東亜日報』1933年4月20日）、1934年には11月12日（『朝鮮中央日報』1934年11月11日）など、主に春と秋に実施されていた。

交通安全日には、京畿道警察部の警官と市内小学校の生徒が動員され、宣伝旗を掲揚し、市内を歩きながら宣伝チラシを配布するなどの活動を行った。『東亜日報』1931年4月10日付の記事「交通安全日順序」にはその詳細が記されている。

記

⁵²⁹ 『東亜日報』1936年7月3日、3面。

⁵³⁰ 『朝鮮日報』1938年11月23日、2面。

⁵³¹ 「京城撮影所」については、キム・ナムソクの論考「1930年代京城撮影所の歴史的変貌過程と映画製作活動の研究」（『人文科学研究』第33集、2012年6月、423～451頁）を参照。

- 一、日時 四月十八日正午から午後五時まで
- 二、実施の目的
 - 1、一般民衆の訓練指導
 - 2、自動車諸車の取締
- 三、従事人員
 - 1、各署当番員 全員
 - 2、各署非番員 一八六名
 - 3、保安課員 五名
 - 4、警察官講習所教習生 一三〇名
 - 5、小学校、普通学校児童 四五九名
 - 鐘路警察署配属 一三〇名
 - 東大門警察署配属 二〇名
 - 西大門警察署配属 五七名
 - 龍山警察署配属 一二四名
- 四、交通宣伝
 - 1、宣伝ポスター配属、一〇〇〇枚
 - (1) 各署配属付数
本町四〇〇枚、鐘路二〇〇枚、東大門七〇枚、西大門八〇枚、龍山一〇〇枚、
保安課一五〇枚（電車用）
 - (2) 配属場所
電車、料理屋飲食店、各商店の飾窓、湯屋、理髪屋、郵便局所、会社銀行、各派出所
 - 2、宣伝チラシ配付十万枚
応援児童に約二百枚式を左の七場所で通行人に配布する
本町署管内二九箇所、鐘路署管内一〇箇所、東大門署管内四箇所、西大門署管内一五箇所、龍山署管内一四箇所
 - 3、宣伝旗の掲揚約一〇九〇本
 - 4、宣伝放送
- 五、取締指導に関する事項
 - 1、服装
 - 2、取締要項
 - 3、学校児童の指導
 - 4、自動車の取締 ⁵³²

宣伝チラシが配布された七つの場所（本町、鐘路、東大門、西大門、龍山）は、当時の京城において交通量も通行人も多い繁華街であり、集中的に交通安全キャンペーンが行われたと思われる。商店の窓に宣伝ポスターを張るように指導しているところからは、各地域の商店街の協力も得ていたことが分かる。行事に動員される人員数、配布される宣伝ポスターやチラシの枚数からみても、「交通安全日」関連キャンペーンは相当な規

⁵³² 『東亜日報』1931年4月10日、2面。筆者による日本語翻訳だけを載せた。

模の行事であった。

京畿道警察部は宣伝方法も様々に工夫していて、たとえば1932年4月13日から17日までには「交通安全展覧会」を開いていた⁵³³。京城の三越デパートで開かれたこの展覧会には、外国や日本各県で使われている交通関連ポスターと、交通事故防止に関する宣伝画、交通機関の発達過程を見せる模型などが展示された。この展覧会に前後して、京畿道警察部では飛行機を利用して空中から5万枚の宣伝チラシを撒布していた⁵³⁴。

そして、展覧会以外に京畿道警察部が交通安全キャンペーンの一環として企画したのが「交通映画」であった。1934年8月11日付の『東亜日報』の記事では「交通宣伝映画会」の開催を知らせながら、「上映される映画は交通道德の普及発達を計り、交通観念を幅広く認識させ交通事故を防止するため、京城を中心とした朝鮮を背景にして京畿道警察部保安課の主催で撮影された『残されし者』」⁵³⁵であると説明している。京城の「演芸館」で開かれたこの映画会で上映された、交通映画『残されし者』がどのような映画であったのかについては、関連記録が残っていないため確認できない。だが、京畿道警察部保安課が「交通映画」の製作側に注文する内容が「交通道德の普及発達を計り、交通観念を幅広く認識させ交通事故を防止するため、京城を中心とした朝鮮を背景に」した映画であることは、この記事から窺える。

当時の新聞記事をみると、「交通映画」『迷夢』が封切られた1936年10月25日の前日である10月24日も「交通安全日」であり⁵³⁶、この映画が交通安全キャンペーンの一環として製作されたことは確かである。1932年に朝鮮映画『主なき渡し舟』⁵³⁷でデビューして以来、主に慎ましい「賢母良妻（良妻賢母）」タイプの朝鮮女性を演じてきた主演女優・文藝峰のイメージも、封切られる前の映画『迷夢』に「啓蒙的」雰囲気添えたに違いない。

しかしながら、実際に公開された映画『迷夢』は、警察の依頼を受けて製作された「交通映画」とは思えないほど、1930年代の朝鮮では衝撃的なものであった。副題を「死の子守歌」とした映画『迷夢』は、簡単にいえば、朝鮮のある中流家庭が主婦「愛順」（文藝峰）の暴走によって破綻する物語であった。

映画は、鳥かごのなかで羽ばたいている二羽の鳥のシーンから始まる。

「仙竜」（李錦龍）の妻である愛順は、娘「貞姫」（ユ・ソンオク）の養育や家事は全くせず、毎日のように出かけてデパートをぶらぶらしている。そんな妻に不満を抱いている仙竜との夫婦喧嘩は日常茶飯事であった。女中に家事と娘の養育まで全部任せている愛順を非難する仙竜に向かって、愛順は「じゃあ、家事がうまい女と暮らしたら？私とは別れればいいじゃないの」「私は、鳥かごのなかの鳥ではないですからね」と強く反撃するのである。

⁵³³ 『東亜日報』1932年4月14日、2面。

⁵³⁴ 同上。

⁵³⁵ 『東亜日報』1934年8月11日、2面。

⁵³⁶ 『朝鮮日報』1936年10月25日、2面。

⁵³⁷ 李圭煥演出の無声映画。朝鮮の貧しい農村家庭の悲劇を描いた作品で、羅雲奎、文藝峰主演で1932年9月に団成社で公開された（フィルムは現存しない）。

夫との喧嘩の後、憂さ晴らしにまたデパートに行った愛順は、失くした彼女の財布を探してくれたお洒落な青年「昌健」^{チャンゴン}（金寅圭）に出会う。初対面の彼と一緒にカフェでビールを飲む愛順。それと同じ時刻、家では夜遅くまで帰宅しない妻を待っていた仙竜が、怒りを抑えながら一人でビールを飲んでいる。

夜遅くなってやっと家に戻ってきた愛順と仙竜は、また娘の前で大喧嘩をする。結局、仙竜は彼女に離婚を要求して、愛順はそのまま家を出てしまう。二人の娘である貞姫は、毎日涙しながら母が戻ってくるのを待っているが、愛順は娘のことなど眼中になく、高級ホテルで昌健と同棲しながら享樂的な日々を送る。

ところが、富裕な青年資産家を装っていた昌健は、実は洗濯屋に下宿していて、デパートを徘徊しながら客の財布を盗むことで生活している人物であった。デパートで愛順の財布を探したのも、彼女の財布をわざと盗んで隠した後、見つかった振りをして彼女に接近したのである。一方で愛順は、昌健の自宅の電話番号である「光化門120番」に電話をかけてみたが、その番号が洗濯屋であることを知って昌健の正体を疑うようになる。

ある日、舞踊家「朴京林」^{パクギョソリム}（実際の舞踊家趙澤元^{ソ テクウォン}が特別出演）の公演が開かれて、二人はその公演を見に行く。昌健は公演の途中で劇場を抜け出し、愛順との遊興費を稼ぐために強盗事件に加担する。他方、彼がいないうちに愛順は朴京林に惚れてしまい、毎日のように彼を追いかけ積極的に求愛する。そんな中、愛順は、美容室で偶然洗濯屋の人が配達に来て、「光化門120番」に電話をかけるのを目撃し、ついに昌健の正体を知ってしまう。そして二人の愛は、愛順が警察に昌健の犯行を通報することで終わる。

しかし、この事件は新聞に大きく報じられ、愛順は昌健の犯行の巻き添えになった「有閑マダム」として世間を騒がせることになる。それにもかかわらず、釈放された愛順は地方巡回公演のために旅立つ朴京林一行を追って、京城駅から龍山駅へタクシーを飛ばす。

映画の結末は、愛順が乗ったタクシーに娘の貞姫が轢かれる、突然の事故によって訪れる。車に轢かれた少女が自分の娘であることを知った瞬間、愛順は夢から目覚めたように自分の過誤を後悔して、結局毒を飲んで自殺してしまう。

以上のようなあらすじの映画『迷夢』は、朝鮮の「新女性」に対する当時の社会的認識を窺える作品と評価されて、先行研究も主に愛順という女性に焦点を合わせてきた。映画『迷夢』に関する研究は、この映画が2005年12月に中国電影資料館で発掘されて復元・公開された2006年以降、集中的に行われてきた。これらの研究では、放蕩な生活を送った挙句に、自ら命を絶つことで生を終える「新女性」愛順の悲劇的な運命が、1930年代の植民地朝鮮の新女性に対する社会的断罪を象徴していると論じている⁵³⁸。ここで

⁵³⁸ 2014年現在まで、映画『迷夢』に関する研究論文及び短評は、以下の通りである。

キム・ソヨン「新女性の視覚的再現」（『文学と映像』第7巻第2号、2006年）、金麗實「モダンの『迷夢』、トーキーの『迷夢』」（『投射する帝国、投影される植民地』サムイン、2006年）、ムン・ヨンヒ「韓国映画に現れた近代と女性のアイデンティティ——脱走する女性のアイデンティティ」（『女性研究』第16巻第1号、2006年）、シン・ガンホ「『迷夢』、『半島の春』の映画スタイル分析」（『映画研究』33号、2007年）、イ・ヨングァン、ハン・ミラ「植民地期映画の脱植民的傾向——1930～1945年映画を中心に」（『映像芸術研究』第13号、2008年11月）、ベ・ギョソミン「植民地朝鮮のモダニティに関するアンビバレントな情緒構図の研究」（『映像芸術研究』第16号、2010年5月）、チョン・イスク、ビョン・ヒョク「映画『迷

映画『迷夢』の先行研究で繰り返し引用されている、映画『迷夢』が公開された時『朝鮮日報』に載せられた広告文について指摘しておきたい。これらの研究では『朝鮮日報』の1936年10月25日付の紙面に「ある放蕩女の裏面を余すところなく描いた行状記であり、常軌を逸した人生の告白録である (어떤 방탕녀의 이면을 描破한 行狀記요 상괘를 벗어난 인생의 고백록이다)」という『迷夢』の広告文が載せられていると言及しているが、実際に筆者が調べた限りでは、『朝鮮日報』の1936年10月25日付の紙面にはその広告文が掲載されていなかった。筆者はほかにも『迷夢』の製作を知らせた前掲の『毎日申報』を始め、『朝鮮日報』『東亜日報』など当時朝鮮の主要新聞をすべて調査したが(調査対象になる期間は、1936年7月～10月まで)、この広告文は発見できなかった。先行研究で引用されている資料の原文を確認することなく再引用することは、植民地期の朝鮮映画を論ずる先行研究にしばしば見られることで、先行研究に事実関係の過ちが多い理由でもあると思われる。

さて、映画『迷夢』の愛順のキャラクターは、非人間的に見えるほど母性と貞操観念が完璧に欠落した存在として描かれている。子供を捨てて家出をする時も、情夫とホテルで同棲する時も、そしてその情夫を捨てる時も、彼女は一瞬の躊躇もしない。映画のなかで、彼女の破廉恥さが最もあらわになっているシーンは、家出をした母を夢のなかでも待ち続けている娘がうな垂れている側で、父である仙竜が一睡もせず見守っているシーンに続く、ホテルの豪華な部屋で愛順が目覚め、悠々とタバコを吸うシーンである。それまで清楚なイメージで「三千万の恋人」として愛されてきた文藝峰の百八十度の変身ぶりに、当時の朝鮮観客が受けた衝撃はどれほど大きかっただろうか。

一人の夫の「妻」として、そして子供の「母」として果たすべき役割——つまり、植民地朝鮮の理想的女性像として台頭してきた「賢母良妻」像を完全に放棄し、自分の欲望だけを追求した愛順の行為は、当時の朝鮮社会では容認されないものであった。言い換えれば、1930年代の植民地朝鮮の社会制度のなかで、愛順は不純で異質な存在であったともいえよう。必然的に、彼女という不純で異質な存在は、社会から排除されなければならなかった。したがって、映画は彼女が自分の過誤を悔いて家庭に戻るのではなく、自殺することによって社会から永久に追放される結末で終わる。

このような観点から見ると、映画『迷夢』の副題「死の子守歌」が、最後の自殺シーンの伏線として設定されていることが分かる。車にひかれて大怪我した娘の傍らで、いつものように端正な髪型ではなく、乱れた髪で涙を流している愛順の悲しい顔のクローズ・アップは、スクリーンの向こう側の観客を凝視するように映っている(【図5】参照)。この映画において、一回もカメラを正面から凝視したことがなかった愛順が、初めてスクリーンに映るその瞬間、シューベルトの子守歌が流れながら愛順は独白のようにつぶやく。「お休みなさい。私も寝るわ」

一見、映画『迷夢』は「交通映画」とは何の関係もなさそうな通俗的なメロドラマで

夢』を通してみた1930年代のダンスの意味」(『舞踊芸術学研究』第31集、2010年)、チョン・ミンア『1930年代朝鮮映画とジェンダー再構成』(東国大学大学院演劇映画学科博士論文、2010年提出)、イ・ヒョイン「『迷夢』、植民地の悲しい染み」(『韓国映画データベース』2011年5月23日)、カン・ソンリュウ「日帝強占期朝鮮映画に現れた家族イデオロギー研究」(『韓民族文化研究』第37集、2011年6月)、イ・ヒョイン「『迷夢』、新女性批判のための企画」(『映画研究』49号、2011年)。

ある。だが、『迷夢』において偶然性が強く不自然ではあるものの、娘の「交通事故」が愛順を「迷夢」から目覚めさせるための決定的な装置として使われているのは注目すべき点である。この衝撃的な交通事故の後、その時点まで母性と貞操観念が全く欠如した「怪物」として描かれてきた彼女が、瞬時に「母」に戻るのである。

女性に「賢母良妻」像を要求していた当時の朝鮮社会において、愛順の「自由」は目覚めなければならない束の間の「迷夢」に過ぎなかった。その迷夢から醒めた愛順が目覚めの当たりとした現実、自分の過ちで死にかけている娘の姿であった。強盗事件を起こした情夫とのホテル生活が新聞に大きく報じられ、ある意味ではその頃の朝鮮社会で生きる女性としては「社会的な死」を迎えたにもかかわらず、好きになった男性をタクシーで必死に追いかけていた愛順が、自分が乗った車にひかれて大怪我をした娘を前にして、「母」の顔に戻るのである。しかし、社会からすでに追放された愛順が戻れる場所は、もうどこにもなかった。愛順に残った選択肢は、自殺することで再び「眠る」ことしかなかったのである。

このように「交通映画」『迷夢』は、交通安全キャンペーン映画としての役割を超えて、社会制度や規範から逸脱した行為に対する厳しい懲罰を警告している。言い換えれば、交通法規を守らなかった時に起こる「交通事故」の恐ろしさを警戒している映画を装って、家父長制という「鳥かご」からの脱出を試み、社会が要求する「賢母良妻」像に抵抗した愛順が悲惨な結末を迎えることを、当時の朝鮮観客が好んだメロドラマの形式を借りて効果的に宣伝していたのである。

映画『迷夢』を読解する際に、先行研究で等閑視されてきたこの映画の本来の製作目的——つまり、「交通映画」としての『迷夢』——に改めて注目しなければならない理由はここにある。『迷夢』に隠れているメッセージの発信主体が、他ならぬ日本の植民地政府であったためである。

映画研究者イ・ヒョインは、「2年後に製作され始めた宣伝映画に現れる、精神主義的説教と戦争プロパガンダの前兆もない」⁵³⁹という『迷夢』に対する評価に疑問を投げ、日本人の資本によって製作された映画『迷夢』は、必然的に日本の植民地政策からの影響を受けるしかなかったという見解を見せている⁵⁴⁰。彼によると、1931年の満州事変以降女性に良妻賢母像を強要していた帝国日本において、「個としての」自分の欲望に充実に従うことを唱える朝鮮の新女性は「非常に不便な存在」であったため、日本側としては彼女たちを単純に批判することに留まらず、極端に戒める必要があった。つまり、映画『迷夢』のなかで愛順が、度が過ぎるほど母性と貞操観念が欠如された人物として描かれ、結局自殺してしまうという梗概の背景には、日本の植民地政策があったという見解である⁵⁴¹。

映画『迷夢』は、1934年に朝鮮総督府によって公布された「活動写真映画取締規則」

⁵³⁹ 金麗實「モダンの『迷夢』、トーキーの『迷夢』」、141頁。（『投射する帝国、投影される植民地』サムイン、2006年）

⁵⁴⁰ イ・ヒョイン「『迷夢』、植民地の悲しい染み」（『韓国映画データベース』2011年5月23日）。本章は、映画『迷夢』に関する先行研究のなかで、唯一『迷夢』の脚本家・崔獨鵬（1901～1970）について言及したこの映画短評、そしてこの短評を拡張したイ・ヒョインの論文「『迷夢』、新女性批判のための企画」（『映画研究』49号、2011年）から多くの示唆を受けた。

⁵⁴¹ イ・ヒョイン、前掲論文、304頁。

の下、一層厳しくなった日本側の検閲を意識しながら警察の後援を受け、さらに日本人の資本によって製作されていた。当然、殆ど朝鮮人で構成されていた京城撮影所の製作スタッフとしては、依頼人である日本植民政府の意図通りに映画を作るしかなかった。イ・ヒョインは、これを「新女性」の社会進出による家父長制の崩壊を警戒していた植民地期朝鮮エリート男性の、日本植民地政策への「共謀」として分析している⁵⁴²。

しかしながら、本論で注目したいのは、映画『迷夢』というテキストに現れている「政治性」の分析ではない。『迷夢』に対する先行研究は、植民地期に作られたこの映画の政治性の分析に偏ってきたせいで、『迷夢』が持つ植民地期朝鮮、さらには「韓国映画史」における意味を確認する作業は等閑視されてきた。

本節で注目したいのは、日本人が経営する朝鮮の映画製作会社「京城撮影所」が、日本側の政策を代弁する政府機関である「京畿道警察部保安課」の後援で作った、日本語字幕が付いた朝鮮語のトーキー『迷夢』が、朝鮮人が経営する演劇常設館「東洋劇場」で封切られるまでの経緯である。この映画の製作をめぐる京畿道警察部保安課、京城撮影所、東洋劇場という組み合わせは、一見何の関係もなさそうに見えるかもしれないが、実は1930年代の朝鮮映画界と日本側の密接な関わりを窺わせる例として、もう一度注目する必要がある。それにもかかわらず、映画『迷夢』は、植民地期に製作された他の朝鮮映画に比べても関連情報が非常に少ない。特に、製作スタッフや製作背景に関しては、先行研究に記されている情報にすら間違いが多い。したがって、映画『迷夢』の製作背景について、当時の新聞記事や関連人物の記録などを中心に、先行研究における過ちを修正しながら詳しく再構成する必要があるのである。

第二節からは、愛順という女性の表象をめぐる「政治性」の分析に偏ってきた先行研究とは違う角度から、映画『迷夢』に対する新しい分析を試みたい。つまり、本章では先行研究では簡単な言及のみで終わっている、映画『迷夢』の製作背景を徹底的に追求することを目指している。特に、本章ではこの映画の脚本を担当した^{チェドクキョン}崔獨鵬（1901～1970）と彼の周辺に注目したい。映画『迷夢』が公開された「東洋劇場」の支配人でありながら、植民地期の朝鮮で最も人気の高い大衆作家でもあった彼が、『迷夢』の製作にいかに関わっていたかを追跡することは、この映画をめぐる1930年代の植民地期朝鮮映画界の状況を窺うにも有効な作業であると考えられる。それとともに、本章では崔獨鵬の映画認識と新聞記者としての感覚が、映画『迷夢』の梗概と人物構成にいかに関与していたのかも具体的に検討する。

このような考察を通して本章で志向していることは、1930年代に入って朝鮮の映画界に登場し始めた新進映画人たちによる日朝映画界の相互交流と影響の様子を明らかにすることである。それによって、植民地期の朝鮮映画界が、ただ日本側の抑圧のなかで呻いていたのではなく、互いの活発な「交流」によって世界の多様なジャンルの映画を検証し最新技術を実験する場であったことを再確認することができると思われる。

第二節 映画『迷夢』の製作をめぐる ——東洋劇場と崔獨鵬（1901～1970）を中心に

⁵⁴² 同上。

「交通映画」『迷夢』をめぐる、京畿道警察部保安課—京城撮影所—東洋劇場の関係は如何なるものであったか。その疑問について考察する前に、まずは『迷夢』の製作スタッフを窺ってみることから始めよう。

『迷夢』を演出した梁柱南^{ヤンジュナム}(1912～)監督は、この映画が監督デビュー作である新人であった⁵⁴³。1912年にソウルで生まれた彼は、1932年に李弼雨^{イピルウ}(1899～1978)⁵⁴⁴の斡旋で京城撮影所に入社した。最初は撮影現場の雑用手伝いとして雇われたが、入社1年後からは李弼雨の助監督になって、朝鮮初のトーキー『春香伝』が李弼雨の録音技術によって製作された時にもスタッフとして参加した。その頃の朝鮮映画界は、映画製作人員自体が少なかったこともあるが、まだ映画製作現場における分業体制が確立されていなかった。そのため、梁柱南は照明担当としても、録音担当としても働いたと述懐している⁵⁴⁵。それにしても、朝鮮にトーキーが導入された時期に、しかも朝鮮に適した最新録音技術を考案した李弼雨の助監督として、梁柱南が現場でその技術を習得できたのは、解放後に彼が韓国映画編集技術の第一人者として活躍した事実を考慮に入れれば、非常に意義深いものであったと考えられる。

入社4年目の新人である梁柱南に映画『迷夢』の演出が任されたのは、李弼雨の積極的な推薦があったためであると知られている。『迷夢』の公開当時にこの映画が他の映画に比べて注目を受けなかったのは、初めてメガフォンを取った梁柱南監督の知名度があまり高くなかったためでもあるだろう。しかも『朝鮮日報』の1938年12月7日付の記事

「朝鮮映画製作系譜」には、『迷夢』が梁柱南監督と金蘇峰^{キムソボン}(本名山崎藤枝、山崎行彦とも。生没年未詳)監督⁵⁴⁶との共同演出作であると記されていて⁵⁴⁷、梁柱南は先輩監督の助力を得て初演出作『迷夢』の撮影を終わらせたと考えられる。この事実から見ると、恐らく映画『迷夢』は、京城撮影所側が京畿道警察部の製作依頼を受けたものの、撮影所の他の監督たちは仕事に追われて、李弼雨の信任が厚かった助監督であった梁柱南に監督デビューの機会が回ってきたのではないかと推定される。

そうであるとすれば、映画『迷夢』の製作背景をめぐる疑問を解く鍵を握っている人物は、この作品が初演出作である新人監督よりも、その頃すでに人気大衆作家として『迷夢』の脚本を担当した崔獨鵑^{チュエサンドク}(本名は崔象徳、以下「獨鵑」)であるといえよう⁵⁴⁸。

⁵⁴³ 梁監督は『迷夢』以降は、映画の演出から身を引き、1957年に映画『ベベンイ・グッ』で再び劇映画のメガフォンを取るまでは、20年以上専ら編集と録音技術士として活躍した。植民地期製作されて現存する朝鮮映画のなかで、彼が編集を担当した映画は、崔寅奎監督の『家なき天使』(1941年)がある。以降、梁監督に関しては『韓国映画監督辞典』、『映画人ドキュメンタリー8 忘れられた匠人 梁柱南』(上映時間55分、企画・製作 韓国映像資料院、1998年)参照。

⁵⁴⁴ 京城撮影所長、朝鮮最初の映画撮影技師。韓国映画技術の開拓者であり、朝鮮初のトーキー『春香伝』の録音技術を開発・担当し、成功させた。

⁵⁴⁵ 上掲『映画人ドキュメンタリー8 忘れられた匠人 梁柱南』参照。

⁵⁴⁶ 京城撮影所で活躍した日本人監督であり、『洪吉童伝』(1934)、『前科者』(1934)などの映画を撮影監督である李弼雨とコンビを組んで演出した。

⁵⁴⁷ 雑誌『三千里』1940年5月号(第12巻第5号)の記事「朝鮮文化及産業博覧会、映画篇」にも、『迷夢』の演出者欄には二人の名前が併記されている。

⁵⁴⁸ 以下、獨鵑・崔象徳に関しては、当時の新聞・雑誌記事とともに、彼が『朝鮮日報』に連載した回顧録「浪漫時代」(1964年11月10日～1965年7月29日、全106回)【資料4—1】を主に参照。本稿では、彼に関す

1920年代を風靡した大衆小説作家であったにもかかわらず、現在ではその名前すらあまり知られていない獨鵑は、1901年に朝鮮の黄海道地方（現在の北朝鮮）で生まれた。彼は1919年から中国の上海に留学し、苦学して惠靈専門学院中文科を卒業した後『上海日日新聞』の記者を経て、帰国後は『中外日報』の学芸部長（1927年）、『毎日申報』の学芸部長（1928年）として働いた経歴を持っているジャーナリストでもある⁵⁴⁹。獨鵑が大衆作家として登場した契機は、『上海日日新聞』記者時代に、紙上に連載されていた長田幹彦（1887～1964）の小説が関東大震災の影響で連載中断されたため、紙面を埋めるために「獨鵑」という筆名で小説「蹂躪」を発表したことである⁵⁵⁰。

そして、獨鵑は『中外日報』に学芸部長として在職していた1927年、『朝鮮日報』に連載した中篇小説『僧房悲曲』（5月11日～9月11日連載）が大好評を得て一躍スター作家になる。異父兄妹の悲恋を描いた『僧房悲曲』は、スチル写真と映画的技法を導入した「映画小説」として朝鮮の読者の間で空前の人気を集めた。その人気に応じて、映画小説『僧房悲曲』は1920年代後半朝鮮の様々な大衆文化を担う諸ジャンルにて再生産された。1929年には新舊書林から単行本『僧房悲曲』が出版されて、より多くの読者を確保した。ラジオ放送局である京城放送局（JODK）では、弁士と俳優による映画劇に再構成した『僧房悲曲』を放送した。それに続けて、人気弁士・徐相弼^{ソ サンピル}独演の映画説明レコードも発売された⁵⁵¹。さらに1930年2月には、李龜永^{イ グヨン}（1901～1973）監督の演出・李瑞求^{イ ソグ}（1899～1982）⁵⁵²の脚色によって映画化作業が始まって、同年5月31日に団成社で公開さ

る先行研究や辞典の関連項目も参考しているが、記録に誤りがある箇所は、前掲の回顧録を基準にして直した。

⁵⁴⁹ 『植民地時代大衆芸術人辞典』「崔獨鵑」項目参照。解放後にも、彼は『平和新聞』副社長兼主筆（1949年）、『大邱新聞』主筆（1951年）、『ソウル新聞』編集局長（1952年）、『連合新聞』主筆兼編集局長（1954年）、『世界月報』主筆兼編集局長（1959年）などを歴任するほか、韓国戦争の間には従軍作家団の団長として戦争にも参加するなど、ジャーナリストとして活発に活躍した。しかし、1959年に雑誌『夜話』の筆禍事件の後、韓国の言論界から姿を消すことになった。

因みに、本節で論じる崔獨鵑については、前掲の回顧録と辞典のほか、以下のような研究論文を参考にした。李一東「人物論——獨鵑崔象徳」（『新聞と放送』104号、1979年7月）、カン・ヒョング「崔獨鵑の『僧房悲曲』に現れた映画の影響」（『韓国文芸批評研究』4巻、1999年）、チェ・ホソク「大衆小説、あるいは近代小説：1920年代崔獨鵑の長編小説の意味」（『韓国文学理論と批評』2002年9月）、カン・オキ「大衆小説の一起源としての新派小説——新派小説の系譜学的考察を中心に」（『大衆叙事研究』9号、2003年6月）、カン・ヒョング「崔獨鵑の長編小説研究」（『韓国語教育学会誌』第116号、2005年2月）、ユン・ジョンホン「日帝下恋愛小説の二様相」（『語文学』第87輯、2005年3月）、ユン・リャンイ『『僧房悲曲』の映画的特徴に関する研究』（嶺南大学教育大学院修士論文、2013年提出）。

⁵⁵⁰ 「崔獨鵑年譜」〔『韓国文学全集7 方仁根・崔獨鵑』（民衆書館、1959年）所収〕参照。しかし、この年譜には当時の連載作家が「佐藤紅緑」であると記しているが、獨鵑は彼の回顧録「浪漫時代」に、当時の連載作家は「長田幹彦」であったと述懐している。

⁵⁵¹ カン・ヒョング「崔獨鵑の長編小説研究」（『韓国語教育学会誌』第116号、2005年2月）、412頁。

⁵⁵² 1919年『東亜日報』創刊当時から記者として働いて、1921年には『朝鮮日報』の東京特派員としても活躍した。1922年に東京・日本大学芸術科を中退し、1923年には朴勝喜・金基鎮など日本留学生たちとともに東京で劇団「土月会」を創立した。『毎日申報』『中外日報』などを経て、1925年からは言論界から離れて、レコード会社の仕事と京城放送局演芸主任を並行しながら劇作に専念した（『韓国民族文化大百科』「李瑞求」項目参照）。元新聞記者であったこともあり、映画『僧房悲曲』の脚本を担当するほか、1935年に獨鵑の主導で東洋劇場が設立された時に専属作家として活躍するなど、獨鵑との関わりは深い。

れた⁵⁵³。映画の主題歌は、人気作詩家・劉道順（1904～1938）が歌詞を書いた。そして、1935年11月京城に開館した、韓国最初の演劇専用劇場である東洋劇場⁵⁵⁴の人気レパトリーにもなった。このようにして『僧房悲曲』は、1920年代後半から30年代に渡って、朝鮮の大衆文化の幅を広げる一翼を担った。言い換えれば、早い段階のメディアミックスの好例としてあげることできるだろう。

映画小説『僧房悲曲』は、スチル写真、シナリオ用語などを用いることで⁵⁵⁵、最初から映画化を念頭において書かれており、1930年実際に映画化された。現在フィルムが残されていない無声映画『僧房悲曲』については、当時の新聞記事を通して推測するしかない。『毎日申報』の1930年2月22日付の紙面には、この映画の製作開始を知らせる記事が載せられる。

崔象徳氏原作『僧房悲曲』撮影
東洋映画社에서

구미영화배급으로 임의 영화계에 그 기반을 세운 동양영화사에서는 금반 그 창설당시의 계획대로 주식회사로 조직을 확장하는 동시에 조선영화제작에 착수케 되었는데 데일회작품으로 문단의 중진 독견 최상덕씨의 작품『승방비곡』을 촬영키로 되였다하며 압력으로 계속하여 촬영을하게 됨으로 전속배우를 두게 되어 목하지망자를 기다리는 중이라는데 채용된 남녀배우는 그 재능 인기에 따라 오십원 이상의 월급을 주기로 되였다 한다 조선에서 영화배우에게 생활의 안정을 얻을만한 급료를 주게된 것이 이번이 처음이라 하겠으며 지망자는 남녀를 묻는 하고 매일 하오 네시부터 다섯시까지 시내 종로통일정목 오십오번디 동양영화사로 본인이 가서 상의를 하는게 조켓스며 지방에서는 사진과 리력서를 제출하는 게 쫓켓다고 한다⁵⁵⁶

崔象徳氏原作『僧房悲曲』撮影
東洋映画社にて

欧米映画配給によってすでに朝鮮映画界にその基盤を固めた東洋映画社では、今回その創設当時の計画通りに株式会社へと組織を拡張するそうである。それと同時に、朝鮮映画製作にも着手し、第一回作品として文壇の重鎮である獨鵑崔象徳氏の作品『僧房悲曲』を撮影することになり、これからも続けて撮影することによって専属俳優を雇うことを決め、目下志望者を待っている。採用された男女俳優に、その才能と人気に応じて五十圓以上の月給が支給されることになる。朝鮮において映画俳優に生活の安定を得るほどの給料を与えられるのは、今回が初めてである。志望者は男女を問わず、毎日午後四時から五時まで市内鐘路通一丁目五十五番地東洋映画社へ本人が直

⁵⁵³ 『中外日報』1930年2月21日、『毎日申報』1930年2月22日、4月24日、4月28日。因みに『僧房悲曲』は1958年にも尹逢春監督によって映画化されるが、尹逢春監督は1930年代版『僧房悲曲』では主演俳優として出演していた。

⁵⁵⁴ 東洋劇場については後に詳しく論じる。

⁵⁵⁵ 『僧房悲曲』の映画小説的特徴については、ユン・リャンイ『『僧房悲曲』の映画的特徴に関する研究』（嶺南大学教育大学院修士論文、2013年提出）を参照されたい。

⁵⁵⁶ 『毎日申報』1930年2月22日、5面。

接行って相談すること。地方からだど写真と履歴書を提出すること。

製作会社である「東洋映画社」は1929年5月に創設されて以来、それまで主に欧米映画の輸入と配給に集中してきた。その東洋映画社が朝鮮映画製作の第一作として選んだのが、常にある程度以上の観客動員は保証される「安全な」『春香伝』などの朝鮮の古典ではなく、獨鵝のヒット作『僧房悲曲』であったということは、その頃の朝鮮における『僧房悲曲』の人気の高さと話題性を語ってくれる。

製作開始から二ヶ月が過ぎた1930年4月24日発行の『毎日申報』を通して、順調に進んでいる映画『僧房悲曲』の製作状況が伝わってくる。

東洋映画社作

僧房悲曲

来月中旬封切

동양영화사 (東洋映画社) 데일회작품 최독견씨 원작 승방비곡은 그간 동양영화사 편에서 신중 협의한 결과 원작에 주인공이 중이 되어 가지고 사랑의 길노 빠지며 비록 나중에 아랏스나 남매가 서로 사랑을 한다는 것은 소설노는 관계가 업스나 영화화 하는데는 불가 (仏家) 의 반감을 사기 쉬우며 동양 도덕에 거스리기 쉽다고 하여 이 내용만은 개작을 하여야 촬영키로 되얏는데

監督 李龜永

撮影 李明雨

出演 李慶善 金蓮實 尹逢春 朴齊行 鄭淑子 田光玉 咸春霞 嚴時中

字幕 金尚鎭

등 사계에 주요한 사람들이 모도혀 래월십구일 단성사봉절을 기필코 진행중인대 대관일본영화회사전무백석수부 (白石壽夫) 씨와 계약이 성립되야 일본에 수출되리라더라⁵⁵⁷

東洋映画社作

僧房悲曲

来月中旬封切

東洋映画社の第一回作品である崔獨鵝氏原作の『僧房悲曲』は、この間東洋映画社側で慎重協議した結果、原作で主人公が僧になって恋に落ち、しかも兄妹が恋愛するというのは、小説では問題ないとしても映画化するには仏家の反感を買う恐れがあり、東洋の道徳に逆らうものでもあることから、この内容だけは改作して撮影することになって

監督 李龜永

撮影 李明雨

出演 李慶善 金蓮實 尹逢春 朴齊行 鄭淑子 田光玉 咸春霞 嚴時中

字幕 金尚鎭

など斯界の重要な人々が集って来月19日団成社封切を目指して進行中である。一方、

⁵⁵⁷ 『毎日申報』1930年4月24日、5面。

大阪日本映画会社専務白石壽夫氏との契約も成立し、日本にも輸出する予定である

記事で「斯界（朝鮮映画界）の重要な人々が集って」と書いてあるように、映画『僧房悲曲』を演出した李龜永監督は、1920年に渡日して映画研究をしてから1923年に帰国し、1924年に団成社が製作した映画『薔花紅蓮伝』の脚本を書くことで朝鮮映画界に本格的に投身した中堅映画人であった。彼は1924年に「朝鮮俳優学校」を設立して映画担当講師として後進育成にも努めたが、『僧房悲曲』の出演俳優のなかで「朴齋行」は、朝鮮俳優学校の第一期卒業生である⁵⁵⁸。

そして、撮影を担当した李明雨（1901～没年未詳）監督は、5年後に朝鮮初のトーキー『春香伝』を演出することになる人物であり、この時期には主に撮影監督として活躍していた⁵⁵⁹。また、主演を務めた李慶善（生没年未詳）、金蓮實（1911～1997）、尹逢春（1902～1975）などの俳優たちも、無声映画時代からすでに朝鮮観客の間で人気を集めていたスターたちであった。映画の製作費も、当時の朝鮮映画界では前例のないほどの巨額である8千圓をかけて、日本輸出を意識して金剛山で一週間ロケをするなど⁵⁶⁰、東洋映画社が第一作である『僧房悲曲』の製作に相当な力を入れていたことが分かる。

ところで、映画『僧房悲曲』の製作当時の新聞をめくってみると、他の映画に比べてこの映画に関する記事や宣伝の数が断然多いことが分かる。『中外日報』では1930年2月21日、『東亜日報』では1930年2月23日、そして『毎日申報』では1930年2月22日、4月24日、4月28日にスチル写真（【図2—1】、【図2—2】）とともに映画の製作状況を詳しく知らせる記事を発表している。『毎日申報』の場合、映画公開日である5月31日には試写評を、続いて6月5日と7日には「僧房悲曲を見て」という映画レビューを二回にわたって掲載していた。また封切られる前の作品としては異例なことに、1930年4月28日には金剛山ロケを報じる記事の下に「期待しろ 僧房悲曲 撮影中」という予告広告も載せられた（【図3】）。

このような各新聞による映画『僧房悲曲』の積極的な宣伝は、単に原作小説の高い人気や有名監督と俳優がそろって参加していたという理由だけでは説明できない。その背景には、1920年代後半の朝鮮言論界と映画界の結託があり、そこに獨鵑も深く関係していたのである。植民地期朝鮮の主要日刊紙で活躍したジャーナリスト、一世を風靡した大衆作家、そして朝鮮最初の演劇常設館の支配人兼脚本家。獨鵑・崔象徳は、植民地期朝鮮の大衆文化全般で大活躍していた人物であった。それにもかかわらず、彼に関する研究はごく最近までも皆無に近い状況であった。2000年代に入って出始めた研究も、主に大衆小説家としての彼に焦点を合せて、小説『僧房悲曲』の新派性を分析することに集中されている。

しかしながら、獨鵑については朝鮮の映画界とも深く関わっていた「映画人」としての評価も見逃されてはならない。また、彼が総支配人として運営していた「東洋劇場」

⁵⁵⁸ 映画『迷夢』で愛順の夫「仙竜」を演じた俳優李錦龍（1904～1955）も、朝鮮俳優学校の第一期卒業生である。

⁵⁵⁹ 京城撮影所の李弼雨（1899～1978）撮影監督と兄弟であり、彼と共に京城撮影所に在職した。

⁵⁶⁰ 『毎日申報』1930年4月28日、4面。

も、朝鮮の演劇史とともに朝鮮映画史においても重要な位置を占めていた。1930年、彼自身の小説『僧房悲曲』が映画化されてから1936年に映画『迷夢』の脚本を書くまで、朝鮮映画界と獨鵑は如何に関わっていたのか。それを究明する作業は、彼がどのような経緯で映画『迷夢』の脚本を書くようになったのかを明らかにすることでもある。ここでは、1920年代後半から1930年代にわたって映画『僧房悲曲』を中心とした獨鵑と映画界との関わりについて、さらに詳しく検討することにする。

嘗て彼の出世作『僧房悲曲』を通して映画小説の技法を試みた獨鵑は、実際に映画界とも深い関わりを持っていた。『中外日報』に在職していた1927年12月、彼は『毎日申報』『朝鮮日報』『東亜日報』『中外日報』など、植民地朝鮮の主要新聞社の映画担当記者が集って結成した親睦団体「讚映会」⁵⁶¹に参加していた。『毎日申報』1927年12月8日、『朝鮮日報』1927年12月8日、『中外日報』1927年12月8日、『東亜日報』1927年12月9日付の紙面には、一斉に讚映会の発足が詳細に報じられ、会の綱領も載せられている。

讚映会綱領

- 一、本会는京城에本社를有한各新聞演芸記者로組織함
 - 二、本会는演芸一般의研究와世界優秀映画批評及紹介로써斯界의向上發展을図함
 - 三、本会は幹事一人을置하여諸般事務를處理케함
- 會員 東亜=李益相 每申=李瑞求 朝鮮=安碩柱 中外=金基鎮外各社一人
幹事=李瑞求 ⁵⁶²

讚映会綱領

- 一、本会は京城に本社を有する各新聞演芸記者で組織される
 - 二、本会は演芸一般の研究と世界優秀映画批評及紹介を以て斯界の向上發展を図る
 - 三、本会は幹事一人を置き、諸般事務を処理せしむ
- 會員 東亜=李益相 每申=李瑞求 朝鮮=安碩柱 中外=金基鎮外各社一人
幹事=李瑞求

会員として名前を載せている人物たちの面々をみると、映画『僧房悲曲』の脚色を担当した李瑞求、『僧房悲曲』が単行本で出版された時に装丁を描いた安碩柱（1901～1950）など、以前から獨鵑と親交がある人物たちである。この讚映会は発足から間もない12月20日付の『朝鮮日報』に「忘年映写会」の開催を知らせることから始まって、活発に一般向けの上映会と映画講演会を開いた。

ところで、「演芸一般の研究と世界優秀映画批判及紹介を以て斯界の向上發展を図る」目的で、映画担当記者の親睦団体として結成された讚映会は、朝鮮の外国映画配給会社であった「紀新洋行」の事務室を借りて発足するほど、最初から紀新洋行と深く関わっていた。1927年設立された朝鮮最初の朝鮮人映画配給会社であった紀新洋行は、主にパラマウント、MGMなどの外国映画を輸入していて⁵⁶³、当時の朝鮮で西洋人が経営して

⁵⁶¹ 「讚映会」に関しては、イ・ヨンイル『韓国映画全史』（ソド、1969年）143～144頁、イ・ヒョイン「讚映会研究」（『映画研究』53号、2012年9月）を参照。

⁵⁶² 『毎日申報』1927年12月8日、2面。

⁵⁶³ イ・ホゴル「1920～30年代の朝鮮における映画配給」（『映画研究』41号、2009年9月）、136～137頁。

いた配給会社であるアレン商会、モリス商会、また日本の配給会社である徳永商会などと競争していた。それで、新聞記者を中心に組織されていた讃映会は、新聞や雑誌の映画評欄に紀新洋行が輸入した外国映画を重点的に紹介することで、紀新洋行に助力した⁵⁶⁴。

次第に讃映会は、外国映画の輸入と上映に自ら関与するようになり、ついには直接映画製作に進出することを決めた。それで、讃映会が独自の収益モデルを構築するために設立したのが、1929年5月設立された「東洋映画社」である。東洋映画社の支配人を務めた人物は、讃映会の幹事であり、『僧房悲曲』の脚色を担当した李瑞求であった。

1930年に獨鵑の原作『僧房悲曲』の製作会社として映画化作業を進めたのも、この東洋映画社であった。元『毎日申報』の社会部長であり、新聞社を辞めて本格的に映画事業に身を投じた李瑞求を積極的に支援するためにも、『毎日申報』出身の記者が多く所属されていた讃映会は機敏に動いた。前述したように『僧房悲曲』の映画化に関する記事が各新聞に連日掲載された内幕としては、このような讃映会と映画界との利害関係があったのである。

讃映会は、東洋映画社を媒介にしてフリッツ・ラング監督の映画『ドクトル・マブゼ』（1922）などの外国映画の輸入と上映を仲介した。さらに、失敗に終わったものの、朝鮮最初の映画撮影所の建設までも計画していた。当初「映画人親睦団体」として出発した讃映会は、次第に朝鮮映画界に大きな影響を与える圧力団体へと変貌していったのである。『韓国映画全史』によると、讃映会の一部のメンバーが記者という立場を利用し、映画人たちから供給を受けることも多かった。結局、讃映会の横暴に不満を持った朝鮮映画人との暴力事件（「讃映会事件」）に巻き込まれて、この団体は1930年1月に解散することになった。

芳しくない結末を迎えたとはいえ、讃映会の登場と、「讃映会事件」に代表される既存の朝鮮映画人たちとの衝突は、1920年代後半の朝鮮映画界にまた世代交代の時期が近づいてきたことを象徴する出来事であった。イ・ヒョインは、「讃映会事件」を「本質的には、既存の映画勢力と新しい映画勢力の間の葛藤」として評価し、「大衆文化空間で起きた被植民地民族エリート間の地位確保の闘争」⁵⁶⁵であると論じている。

もっとも、本論文の目的は讃映会の功罪を論じることではない。ここで目を向けたのは、当初の讃映会の創立趣旨が「世界優秀映画批判及紹介を以て斯界の向上発展を図る」ことであった点である。映画という新しいメディアが到来して間もない1920年代後半の朝鮮映画界において、最速で外国の最新映画情報に接することができたジャーナリストたちを中心に、朝鮮映画界の変革を最新の外国映画に求めていたということは注目すべきことである。そして、讃映会に主要メンバーとして参加していた獨鵑が、彼自身の小説作品世界に外国映画の影響を強く受けていたことは、1927年発表した映画小説『僧房悲曲』からも窺うことができる。そして、次節で詳しく論じることになるが、外国映画の影響は、獨鵑が脚本を書いて1936年封切られる映画『迷夢』にも強く現れているのである。

ところが、讃映会の全面的バックアップの下で封切られた映画『僧房悲曲』は、原作小説のファンであった観客たちの期待に応えるものではなかった。『毎日申報』1930年6

⁵⁶⁴ イ・ヒョイン「讃映会研究」、264頁。

⁵⁶⁵ 同上論文、264頁。

月5日、7日付の紙面に二日に渡って掲載された映画評において、記者^{キムウルハン}金乙漢⁵⁶⁶は「映画『僧房悲曲』は小説『僧房悲曲』に比べて劣る」と断言し、「これはただ私個人の意見だけではなく、連日連夜団成社におしかける数百数千の僧房悲曲のファンたちは（せめて小説を読んでみた人であれば）誰でも同じ感想を持つだろうと思う」⁵⁶⁷と不満を表している。

何故このような結果を招いたのか。映画が原作に劣る理由として金乙漢が指摘したのは、他ならぬ脚色の問題であった。改作された映画『僧房悲曲』は、原作小説の主人公であった^{チュヨンイル}崔栄一（^{ハムチュンハ}咸春霞）と^{キムウンスク}金恩淑（^{ジョンスクザ}鄭淑子）より、脇役であった^{ハンミョンスク}韓明淑（^{ミンジョン}金蓮實）・^{ミョンジン}明鎮（^{イボン}尹逢春）兄妹と、悪役である^{イピルス}李弼秀（^{イヒル}李慶善）の話⁵⁶⁸に焦点を合わせていた。金乙漢は小説『僧房悲曲』が若い修道者のかなわぬ切ない悲恋を描写した恋愛小説として人気を博したにもかかわらず、「脚色者が興行価値の問題を口実に物語の主流を転倒してしまった結果、映画の方は若い修道者の痛ましい愛欲の煩悩を描いた所謂僧房悲曲になれず、明鎮という男が妹明淑の敵をとる、一遍の単純な復讐劇になってしまった」⁵⁶⁹と酷評している。『東亜日報』1931年8月1日付の記事「女優オンパレード」でも、映画『僧房悲曲』について「技術的には成功に近いが、内容的には完全に失敗作」と評価している。

前掲の『毎日申報』1930年4月24日付の記事でみるように、検閲や世論を意識して削除された「異父兄妹の悲恋」という近親相姦的な要素が、実は人々が『僧房悲曲』に魅了された大きな理由であったのである。それに関して韓国の文学評論家^{ユン・ジョンホン}ユン・ジョンホンは、当時の『僧房悲曲』の読者たちに「現実的には近親相姦的な結合は受け入れられないが、内心一方では彼らの切ない恋が叶われることを切実に願うという、二律背反的な願望が内在していた」⁵⁷⁰と論じている。

この結果は、映画『僧房悲曲』の製作スタッフと獨鵑に小説の映画化の難しさを改めて認識させる契機となった。前掲記事で金乙漢は、二回にわたるレビューを次のような文章で締めくくっている。

最後に 한마디 말할 것은 처음부터 映画로서의 『씨나리오』를 映画化하는 것은 別問題이나 이번의 僧房悲曲과 가튼 남의 文芸作品을 映画化하는 경우에는 興行 価値도 興行 価値이러니와 무엇보다도 原作者의 精神을 깊이 생각하여 적어도 原作에 어그러지지 안도록 脚色하는 것이 어디로보나 賢明한 策인 同時에 다만 問題

⁵⁶⁶ 1930年当時『毎日申報』社会部記者であり、獨鵑の親友として『朝鮮日報』に在職していた時、獨鵑の『僧房悲曲』が同紙に連載されるまでの「産婆役」を務めたと述懐している。（「僧房悲曲を見て」『毎日申報』1930年6月5日付）

⁵⁶⁷ 金乙漢「僧房悲曲を見て」（『毎日申報』1930年6月5日）、5面。

⁵⁶⁸ 貧しい家の娘韓明淑は、主人公銀淑をしつこく誘惑する李弼秀に蹂躪され彼の子供を産ませるが無残に捨てられる。一方、明淑の兄である明鎮は、恋人「ウムジョン」が李弼秀の父の妾になるのを拒んで自殺してしまった事件で、弼秀の家に放火をするが未遂に終わり投獄される。明淑はそのショックで熱病にかかって失明してしまう。明鎮は、妹と恋人の復讐のため弼秀と格闘し、その過程で弼秀は致命傷を受けて死にいたる。最後まで弼秀を愛してした明淑は、結局子供を残して自ら命を絶つ。

⁵⁶⁹ 金乙漢の前掲記事。

⁵⁷⁰ ユン・ジョンホン「日帝下恋愛小説の二様相」（『語文学』第87輯、2005年3月）、599頁。

의 興行価値라는 点으로 보드래도 오히려 더 効果가 잇지나 안을가 하는 것이다⁵⁷¹

最後に一言付け加えると、最初から映画化を目指して書かれた「シナリオ」を映画化することは別として、今回の僧房悲曲のように他人の文芸作品を映画化する場合には、興行価値よりもまず原作者の精神を深く考えて、せめて原作を損なわない範囲で脚色することが賢明な策であると思う。そして興行価値という点からみても、その方がかえって効果的ではないかと思われるのである。

原作者である獨鵑が、映画化された自分の『僧房悲曲』に対してどのような反応を見せたかについては記録が残されていないが、恐らく小説『僧房悲曲』の「産婆」的な役割を果たした親友金乙漢の意見を共有していたと思われる。彼自身も、1929年に讚映会の会員であった金基鎭キムギジンの新聞連載小説『婚約』が映画化された際に書いた映画評を通して、小説の映画化の難しさについてすでに言及していたのである。

この映画評で注目すべきことは、獨鵑が「大体この小説は映画化するには適していないと思われるほど線が細くて、クライマックスがない、いわば大衆にアピールする条件が整えていないストーリー」⁵⁷²であると評価している点である。映画小説『僧房悲曲』を執筆する時点からすでに映画化を念頭においていた獨鵑は、「映画化するに適するストーリー」を書くために苦心していたに違いない。しかし、厳しい検閲や世論を意識するしかなかった当時の朝鮮映画界の状況で、原作の梗概は大幅に改作されるしかなかった。そして、完成された映画は「内容的に失敗作」という酷評を得たのである。

映画化は失敗に終わったものの、1920年代後半から30年代にかけて映画小説『僧房悲曲』を中心とした、いわば「メディアミックス」の大成功は、大衆作家・崔獨鵑にとって重要な経験であった。新聞記者として、そして人気大衆小説家として活躍していた獨鵑は、誰よりも大衆が抱く趣向に敏感であった。そのため、早くから映画というメディアが大衆に及ぼす波及力に気付いて、「映画小説」という方法を通して自分の作品の映画化を試みていたのである。獨鵑が映画人団体・讚映会の活動に積極的に関わったのは、映画を直接製作してみたいという願望があったためであると思われる⁵⁷³。その過程で、小説を映画化することの難しさを実感したが、決して獨鵑が映画界から離れたわけではなかった。逆にその後、獨鵑は、劇場運営と映画事業に本格的に身を投じることになったのである。

1931年に長編小説「心の春」を『毎日申報』に連載したのを最後に、獨鵑は文壇を暫く離れて1933年に日本へと向う。彼が日本全国の劇場を見学しながら日本の劇文化を研究した目的は、新たに建てられる「東洋劇場」の創建に関係していたためであった。

ここで「東洋劇場」について簡単に説明しておく⁵⁷⁴。映画『迷夢』が封切られたこの

⁵⁷¹ 金乙漢の前掲記事。

⁵⁷² 『朝鮮日報』1929年2月22日、3面。

⁵⁷³ 実際に崔獨鵑は、1938年1月20日『三千里』主催の座談会「如何にして半島芸術を發興させるか」で、「『僧房悲曲』を李龜永が演出した時、私も（演出を）やってみようと思っていた」と言及している。（『三千里』1938年8月号、89頁）

⁵⁷⁴ 東洋劇場に関しては、崔獨鵑の回顧録「浪漫時代」のほか、以下のような研究論文を参照した。

劇場は1935年11月4日に開館し⁵⁷⁵、1939年経営難で倒産するまで、獨鵑はもちろん映画『迷夢』の製作会社である京城撮影所とも深く関わっていた。嘗て京城の竹添町（現ソウル市西大門区忠正路）にあった東洋劇場は、興行師である洪淳彦（1905?～1937）と舞踊家・裴龜子（1906?～2003）夫妻によって設立された。東洋劇場の開館は、洪淳彦、京城撮影所の分島周次郎と李弼雨の三人の利害が一致したからこそ可能になったとされている⁵⁷⁶。その頃洪淳彦夫妻は、裴龜子が率いていた「裴龜子歌劇団」の公演収益をもとに劇場事業への進出を試みていた。それにしても、劇場を建てるには莫大な資本金が必要となったため、洪淳彦は付き合いがあった李弼雨を通して、分島周次郎に助けを求める。この際、李弼雨は仲介の条件としてこれから製作する映画への投資を洪淳彦に要求していたが、その映画が他ならぬ『迷夢』であった⁵⁷⁷。

植民地期朝鮮の興行界の大物であった分島周次郎は、裴龜子歌劇団が日本の吉本興業と契約して日本公演をした際に、その仲介をしたという縁があった。分島は、自分が所有していた京城劇場の側に位置した映画撮影所を、李弼雨が活かすことを条件として洪淳彦に協力した。その撮影所が「京城撮影所」として、李弼雨を所長にして1934年10月正式に発足することになる。一方、洪淳彦は分島の名義で資本金を銀行から借りて、敷地を購入して1934年秋から劇場を建て始めた⁵⁷⁸。

ところが、実際に東洋劇場が開館するには、当代の人気作家でありながら『毎日申報』などの有力紙の記者として活躍していた獨鵑の功によるところも大きかった。獨鵑の回顧によると、劇場を建てるには資本金よりもまず興行場建築許可が必要であったが、植民支配下の朝鮮で、朝鮮人がその許可を得ることは至難のわざであった。そのため、洪淳彦夫妻は、洪淳彦の遠い親戚である獨鵑を訪ねて事情を説明し、助けを求めた⁵⁷⁹。

獨鵑は言論界と映画界、演劇界にいたる自分の幅広い人脈（特に讚映会）を総動員して、興行場建築許可を担当していた京畿道警察部保安課長・田中武雄と交渉し、建築許可を得るにいたる。獨鵑は、東洋劇場が建った敷地を紹介したのも田中であつたと述懐している⁵⁸⁰。さらに、獨鵑は劇場の設計にまでも関与して、前述したように1933年には渡日して日本中の劇場を見学し、東京の丸の内にある宝塚劇場を相当部分参考にした設計図を考案した。

完成した東洋劇場は、土地488平、建平373平、客席648席の規模で、回転舞台とホリゾントも備え、映画上映もできるように設備を整えていた⁵⁸¹。また東洋劇場には「青春

金美都「1930年代大衆劇研究——東洋劇場の代表作を中心に」（『語文論集』31輯、1992年）、チェ・ジョン『東洋劇場研究』（壇国大学大学院国語国文学科博士論文、2007年提出）。

⁵⁷⁵ 開館日について先行研究ではそれぞれ日付が違っているが、本稿では『東亜日報』1935年11月4日付の紙面広告による。

⁵⁷⁶ 『植民地時代大衆芸術人辞典』「洪淳彦」項目参照。

⁵⁷⁷ 『李英一の韓国映画史のための証言録——ユ・ジャンサン/イ・ギョンスン、イ・チャングン、李弼雨』（ソド、2003年）、260～263、278頁。

⁵⁷⁸ 『植民地時代大衆芸術人辞典』「洪淳彦」項目参照、チェ・ジョン、前掲論文、26～29頁。

⁵⁷⁹ 平壤の鉄道ホテルの給仕であった洪淳彦と、劇団「天勝一座」の人気ダンサーであった裴龜子が夫婦の縁を結ぶまでは、洪の親戚であった崔獨鵑と彼が属していた映画人団体「讚映会」の助けが大きかったという。（「浪漫時代」参照）

⁵⁸⁰ 「浪漫時代」（33）（『朝鮮日報』1965年1月24日）、4面。

⁵⁸¹ 『植民地時代大衆芸術人辞典』「洪淳彦」項目、キム・ナムソク「1930年代京城撮影所の歴史的変貌過程

座」と「東劇座」、「喜劇座」という三つの専属劇団が所属されていて⁵⁸²、洪淳彦は、獨鵑を東洋劇場の青春座専属作家兼劇場の総支配人として雇用した。そして、崔進^{チェジン}など、京城撮影所の人力も多数作家やスタッフとして移ってきた。

東洋劇場は、「朝鮮人によって建てられた唯一な演劇専用劇場」として、当時の朝鮮で大きな期待を集めた。特に、演劇界やマスコミからの反応が熱く、総合雑誌『三千里』は東洋劇場の開館日に合わせて特集（『三千里』1935年11月号）を組んで、劇場の宣伝に力を入れた位であった⁵⁸³。この特集記事によると、東洋劇場は建設費用が5万圓かかって、そのうち1万圓がトーキー上映のための設備を整えるために使われた。そして、開館する前から、ガイドやチケット販売員などの従業員を全て美貌で高等女学校卒以上の学歴を持っている、20歳前後の「インテリ」女性だけを雇用したことで話題になった。開館直前である同年10月23日に実施された面接試験には、70名の女性が集ったと報じられている⁵⁸⁴。

その当時の獨鵑の働きぶりは『三千里』1936年4月号の記事「東洋劇場支配人崔象徳氏を訪れて——青年支配人訪問記」を通して確認できる。1936年1月からは分島から名義が移され東洋劇場の所有者となっていた洪淳彦⁵⁸⁵、この時期には渡日して歌劇団の公演に関わっていたので、実際に劇場の運営全般は獨鵑一人の手に任されていた。獨鵑はこのインタビューにて、東洋劇場を「朝鮮人に演劇文化を注入するための唯一な機関」として、「演劇専門上映の高級常設館を実現し、我々の手によって朝鮮の大衆を、演劇を通して文化的に向上させよう」⁵⁸⁶とする抱負を明らかにしている。

しかしながら、朝鮮人の手で開館されたものの、在朝鮮日本人分島の資本に頼るしかなかった東洋劇場は、必然的に分島から経済的支配を受け、その意向に沿わざるを得なかった⁵⁸⁷。そのため、演劇常設館でありながら映画上映もできるように設計されていた東洋劇場では、分島所有の京城撮影所の映画を時々上映した。たとえば、映画『迷夢』以外にも『東亜日報』1935年12月28日付の紙面には、東洋劇場で京城撮影所のトーキー第二作であり、朝鮮最初に同時録音で撮影した映画『アリランの峠』が上映されるという記事が載せられている。京城撮影所の場合も、経営主である分島の影響力から自由ではなかった。映画『僧房悲曲』に主役として出演していた尹逢春^{ユンボンチュン}の日記によると、京城撮影所では「分島自身の必要に応じて、映画を利用する必要がある度に映画製作をしていた」⁵⁸⁸と記録されている。

そうした事情は、映画『迷夢』にどのような影響を及ぼしただろうか。第一節で論じたように、映画『迷夢』は「交通安全日」宣伝のための「交通映画」として製作されていた。植民地期朝鮮興行界の大物であった分島と、京城の興行場及び興行自体の取り締まりを総括していた京畿道警察部保安課長が常に密接な関係を結んでいたことは明らか

と映画製作活動の研究」（『人文科学研究』第33集、2012年6月）参照。

⁵⁸² 後に「東劇座」と「喜劇座」は合併され「豪華船」になる。

⁵⁸³ 「浪漫時代」（63）（『朝鮮日報』1965年4月9日）、4面。

⁵⁸⁴ 『三千里』1935年11月号、198～200頁。

⁵⁸⁵ 『東亜日報』1937年6月16日付の崔獨鵑のインタビュー参照。

⁵⁸⁶ 『三千里』1936年4月号、230頁。

⁵⁸⁷ チェ・ジョン、前掲論文、29頁。

⁵⁸⁸ 『尹逢春日記』1937年12月31日。

と言って良く、二人の間で「交通映画」製作に関する交渉があったのではないか。言い換えれば、分島の「必要」によって、映画『迷夢』が製作されるようになったといえるのである。

一方、東洋劇場を創設する過程で関与していた京城撮影所長・李弼雨が、その条件として東洋劇場主・洪淳彦に要求した映画製作費の投資を、洪淳彦は『迷夢』製作の際に決行した。そして、映画企画の段階において、東洋劇場が開館するまで分島、京畿道警察部の田中課長と頻りに会っていた東洋劇場の実質的な経営者・崔獨鵬——元敏腕記者であり『僧房悲曲』の大ヒットで同時代朝鮮文化界の寵児になった——に「交通映画」の脚本が任され、新生劇場である東洋劇場がその封切館として指定されたのは自然な流れであった。京畿道警察部はその以降も「交通映画」製作を京城撮影所・東洋劇場側に依頼していたようで、『東亜日報』1939年4月9日付の紙面には、京畿道警察部内西大門署保安課が「東劇〔引用者注：東洋劇場〕映画部に依頼して『止まれ！見よう！行こう！』を製作し、交通安全週間である十日から上映する」⁵⁸⁹というニュースが掲載されている。

このように、京城撮影所の「交通映画」『迷夢』が京畿道警察部保安課の後援で、東洋劇場の支配人兼専属作家崔獨鵬の脚本によって製作されるまでには、東洋劇場と京城撮影所、そして京畿道警察部の利害関係が絡んでいた。このような製作背景を考慮した際、映画『迷夢』には、新人演出家であった梁柱南監督よりは、東洋劇場の支配人でありながら当代の人気作家であり、京城撮影所とも関係があった脚本家・崔獨鵬の意見がより多く反映された可能性が高いといえよう⁵⁹⁰。

第三節 映画『迷夢』から見る1930年代の都市京城

(一) 映画『迷夢』と小説『僧房悲曲』（1927）

本章の第一節では、映画『迷夢』が持つ「政治性」に対して先行研究を踏まえながら論じた。つまり「交通映画」である『迷夢』は、交通法規を守らなかった時に起こる交通事故の恐ろしさを警戒している宣伝映画を装って、社会制度や規範から逸脱した行為に対する厳しい懲罰を警告するメッセージを隠し持っていた。本節では、『迷夢』のシナリオを書いていた獨鵬が、『迷夢』の脚本構想の段階において、どこからモチーフを得ていたのかをまず追及することで、脚本家としての獨鵬の意図を探ってみたい。それによって、映画『迷夢』を先行研究とは違う角度から再解釈できると同時に、『迷夢』というテキストを通して、1930年代の都市京城の裏面を窺えると考えられる。

主に小説と戯曲分野で活躍してきた獨鵬の作品世界を顧みれば、『迷夢』のシナリオは彼が書いた唯一の映画シナリオとしても意味深い⁵⁹¹。彼の執筆活動のなかで唯一の映画シナリオを書く際、獨鵬がまず参考にしたのは、他ならぬ自分の書いた「映画小説」、『僧房悲曲』であった。

⁵⁸⁹ 『東亜日報』1939年4月9日、2面。

⁵⁹⁰ イ・ヒョイン、前掲論文、287頁。

⁵⁹¹ しかし、映画『迷夢』の脚本と崔獨鵬の関わりを本格的に論じた研究は、イ・ヒョインの前掲論文「『迷夢』、新女性批判のための企画」（『映画研究』49号、2011年）を除いては皆無に近い状況である。

「交通映画」『迷夢』には、愛順の娘・貞姫が通う学校の教頭（羅雄扮）が、学生たちに交通事故予防のために説教するシーンが挿入されている。【図4—1】

先生　　もし、君たちが自動車や電車にひかれたとしたら、誰が一番嘆くのか。
貞姫、答えなさい。
貞姫　　お父さんとお母さんです。
先生　　そうそう。
万が一でも、不幸にも君たちの中で一人が死ぬか、それとも障害者にな
ったとしたら、君たちのご両親は、ご自分のことのように悲しむのだ。
そうだろう。
生徒一同　はい。
先生　　だから、自動車が前に迫って来た場合には、走って逃げようとせず、
その場にじっと立ったまま動かないようにしなさい。分かった？
生徒一同　はい。

『迷夢』が「交通映画」であることを観客に喚起させるこのシーンは、物語の流れとしては唐突で不自然にも見えるが、映画の悲劇的結末の伏線として機能している。その後、貞姫は自分の母が乗っていた自動車にひかれて大怪我を負ってしまうのである。そして、好きになった男性舞踊家をタクシーで追いかけていた非情な母であった愛順は、この事故で自分の過誤を悟って自殺にいたる。

ところで、映画『僧房悲曲』の製作を知らせる『毎日申報』1930年4月24日付の記事には、次のような短文が一緒に掲載されている。

金蓮實嬢負傷

자동차에 치는 장면에

동양영화사에서 목하촬영중에 잇는 최독견원작 승방비곡에 주연배우로 출연하는 김연실은 이십일일 오후 송인동 부근서 사랑을 일코 거리에 방황하든 명숙이가 자기를 바리고 다른녀성과 자동차를 달니고가는 넷애인의 차박회에 치어서 중상을 당하는 장면을 촬영하다가 마춤내 급정차하는 차박회에 정말 말녀드러서 손과 가슴에 상처를맞아 일시소동이 이러났섯는데 다행히 중상은 아니요 약 일주일간 치료를 받게 되얏다는데 이로 인하여 자동차에 부상당하는 장면만은 엄각히 촬영되엇다고⁵⁹²

金蓮實嬢負傷

自動車にひかれるシーンで

東洋映画社で目下撮影中である崔獨鵠原作『僧房悲曲』に主演俳優として出演している金蓮實は、21日午後崇仁洞付近で、失恋して街を彷徨っていたミョンスクが、彼女を捨てて他の女性と自動車に乗って走る元恋人の車にひかれて重傷を負うシーンを撮影していたところ、急停車する車に本当にひかれて手と胸に怪我をし、一時騒ぎに

⁵⁹² 『毎日申報』1930年4月24日、5面。

なったが、幸い重傷ではなく約一週間治療を受けることになった。この事件で自動車によって負傷するシーンだけは厳格に撮影されたようである。

映画の撮影現場で起きた交通事故を報じるこの記事を通して、映画『迷夢』のクライマックスである交通事故の設定が、すでに『僧房悲曲』にも使われていたことが分かる。「失恋して街を彷徨っていたミョンスクが、彼女を捨てて他の女性と自動車に乗って走る元恋人の車にひかれて重傷を負うシーン」は、小説『僧房悲曲』に登場する主要な人物たちを初めて一つの場所に集める装置であった。盲目になった韓明淑^{ハンミョンスク}が子供を背負って京城の繁華街である夜の鐘路を彷徨っているうちに、彼女を妊娠させて捨てた元恋人李弼秀^{イピルス}が乗った車にひかれる。その明淑を助けに走ってきたカップルが、鐘路を散歩していた主人公崔栄一^{チェヨンイル}と金恩淑^{キムウンスク}であった。この事件を契機に明淑母子は崔栄一がいる寺に泊まることになり、一方、李弼秀は永一と恩淑の仲を嫉妬して、恩淑を拉致する計画を立てる。『迷夢』のように、事故を契機としてそれぞれの登場人物の運命が交錯するようになるのである。

小説『僧房悲曲』のなかで最も重要な転換点となるこのシーンを、「交通映画」『迷夢』を構想していた獨鵑は、そのまま借りてきたのである。そして、彼は『僧房悲曲』のシーンを「引用」しているというヒントを、映画『迷夢』のなかに残している。前掲の交通安全指導のシーンの後は、次のような会話が続く。【図4—2】

生徒 先生、
先生のご家族のなかで盲目の方がいらっしゃいますか。
先生 いや、何で？
生徒 この間、盲目さんが先生がおっしゃった通りに車の前でじっと立っているのを見たんですよ。
先生 ははは、そうか、君たちはちゃんと二つの眼を持っているから、盲目さんに負けてはいけないんだよ。じゃあ、授業を始めよう。

物語の展開には何の関係もなさそうな短い会話のシーンであるが、この会話は『僧房悲曲』において、盲目である明淑^{ミョンスク}が事故の直前、恐怖に襲われて車の前で突っ立っている場面⁵⁹³を想起させる。獨鵑は『迷夢』の脚本を書く際に『僧房悲曲』から交通事故のモチーフを「自己引用」していることを、この会話を挿入することで明らかにしているのではないか。

映画『迷夢』が『僧房悲曲』から多くのモチーフを借りていることは、他の設定からも窺える。『迷夢』の主人公・愛順と彼女の情夫・昌健の仲が壊れる決定的な契機となったのは、舞踊家・朴京林の公演を見に行っただ日のことであった。その夜、愛順は朴京林に恋してしまい昌健を裏切るようになるし、公演の途中で劇場を抜け出してきた昌健は、強盗事件に加担する。この時を境に、二人はお互いに破滅の道へと進んでいくのである。

⁵⁹³ 『僧房悲曲』 [『韓国文学全集7 方仁根・崔獨鵑』 (民衆書館、1959年) 所収]、367頁。

同じく『僧房悲曲』でも、同棲していた明^{ミヨンスク}淑と彌^{ビルス}秀の関係に危機が訪れたのは、「民立孤児園創立後援音楽会」が開かれた夜であった。京城の繁華街・鐘路の「青年会館」で開催された音楽会で独唱した金^{キムウンスク}恩淑に一目ぼれした彌秀は、会場を出たきり明淑のところには帰ってこなくなった。そして、一人で彌秀の私生児（この子は生まれつきの盲目であった）を産んだ明淑が、鐘路の夜街を彷徨った挙句に交通事故にあったのも、他ならぬ青年会館の前であった。

『迷夢』と『僧房悲曲』の類似性はそれだけではない。映画『迷夢』の副題は「死の子守歌」であり、映画の最後に愛順が自殺するシーンには、シューベルトの子守歌が挿入されている。言い換えれば、前述した「交通事故」、「夜の公演」とともに、「子守歌」と「自殺」もまた、映画『迷夢』の物語展開において最も決定的なキーワードなのである。小説『僧房悲曲』の悲劇的な結末にも、「自殺」と「子守歌」は決定的な影響を与えている。崔^{チュヨンイル}榮一と金^{キムウンスク}恩淑の結婚式の日、二人を生んだ母は遺書を残して自殺することで、二人が異父兄妹という真実を暴露する。一方、盲目の女性・明^{ミヨンスク}淑は、元恋人である李^{イビルス}彌秀が自分の兄・明^{ミョンジン}鎮との激闘の末、致命傷を受けて死亡した後、生に対する希望を失くして自殺を決心する。

『그는 갔다. 이제는 나에게 남은 것이 무엇이냐. 나는 어떻게 할까?』
명숙에게는 이 간단한 문제가 즉시에 해결을 요구하였다.
삶의 애착에 붙들리기에 명숙은 너무도 욕망이 스러졌다. 이 세상에 미련이 없었다. 죽지 못해서 살기에는 그의 앞길은 너무도 어두웠다.
『어디로 갈까?』
이렇게 한 번 더 자기에게 물어볼 때에 그의 앞에 상아(象牙)의 조각처럼 떠오르는 것은 죽음의 길이였다. [中略]
밤은 왔다. 살뜰한 밤, 무서운 밤, 이생과 저생이 맞닿은 밤…그 밤은 왔다.
잠의 나라를 찾아가는 길손들의 선하품 섞인 발자국도 이제는 끊어지고 아름다운 꿈을 가둔 집과 집은 무덤인 듯 고요하다.
그 밤은 마침내 왔다. 자매(姉妹)인 듯 죽음과 어깨를 견고 고요히 찾아왔다.⁵⁹⁴

「彼は逝ってしまった。もう私に残ったものは何もない。私はどうすればいいのか」

明淑には、この簡単な問題が即答を要求していた。

生への執着も、欲望も、完全に消えてしまった。この世に未練なんてなかった。死ねないから仕方なく生きるには、これからの人生があまりにも暗く感じられた。

「どこへいけばいいの」

もう一度自問してみた時、彼女の前に象牙の彫刻のように浮かび上がってきたのは、死の道であった。 [中略]

夜は来た。やさしい夜、恐怖の夜、この世とあの世が触れ合う夜…その夜は来た。

眠りの国を訪ねてゆく旅人の、あくび混じりの足跡もすでに絶え、美しい夢を収め

⁵⁹⁴ 同上書、485～486頁。

た家々はお墓のようにひっそりとしている。

その夜はついに来た。姉妹のように、死と肩を組んで静かにやって来た。

この夜、明淑は自殺を決心し、子供が一人残されることを危惧し、その首を絞めて殺そうとするが、子供が泣き出したので未遂に終わる。結局、子供を置いて一人で死ぬことにした彼女は、涙を流しながら「子守歌」を歌う。この場面は、子守歌が流れる中、怪我した娘の側で毒を飲む愛順を映していた『迷夢』のラスト・シーン（【図5】）を想起させる。

このように、映画『迷夢』は『僧房悲曲』から重要なモチーフを相当部分借りている。前述した通りに映画『迷夢』のシナリオは、小説や戯曲だけを執筆してきた獨鵑が書いた唯一の映画シナリオであった。そのため、映画『迷夢』のシナリオ執筆の際に獨鵑は、最初から映画化を念頭において書いた小説であり、実際に映画化された『僧房悲曲』を意識的に参考にしていただと考えられる。映画『迷夢』は『僧房悲曲』の「変奏曲」としても読めるのである。

（二）昌健、もうひとつの「迷夢」——1930年代の都市京城の「陰」

しかし、映画『迷夢』が小説『僧房悲曲』からすべてのモチーフを借りてきたとはいえない。何故ならば、この映画には他にも獨鵑の映画体験と、ジャーナリストとして同時代の朝鮮社会を見る彼の視線が反映されていたためである。

第二節で見てきたように、獨鵑は映画担当記者の親睦団体・讚映会に属していて、最新外国映画を熱心に研究していた。1938年1月20日雑誌『三千里』主催の座談会「如何にして半島芸術を発興させるか」で、獨鵑はいままで観た映画のなかで最も印象に残る映画を訊く質問に「チャップリンの『街の灯』と、『未完成交響楽』がよかったです」⁵⁹⁵と答えている。

『未完成交響楽 *Leise flehen meine Lieder*』（1933）は、フランツ・シューベルトの交響曲『未完成』をテーマにしているオーストリア映画である。朝鮮では1934年公開されて話題を集めながら高い人気を得た。この映画は『迷夢』の最後の、シューベルトの子守歌が挿入される自殺シーンに影響を与えたと思われる。

ここで探ってみたいのは、獨鵑が言及したもう一つの映画、「チャップリンの『街の灯』」である。『街の灯 *City Lights*』とは、1931年公開されたチャールズ・チャップリン（1889～1977）演出・主演の無声映画である。この映画は、盲目の花売り少女を片思いする、ある浮浪者の男の献身的な愛を描いている。

注目すべきことは、チャップリンが『街の灯』をただ切ない恋愛物語として演出してはいなかったという点である。特定の仕事もなく街をぶらぶらしていた男（チャップリン）は盲目の少女に富豪紳士を装って、彼女の目の手術費と家賃のために働き出すことを決心する。しかし、大恐慌のアメリカで学歴も体力もない彼が代金を稼ぐ方法はなかった。清掃夫になってもすぐ職を失い、賞金目当てにボクシングに飛入りしても負けてしまう。絶望した彼の前に現われたのは、とある酔っ払いの富豪であった。この富豪は、酔っ払っている時には浮浪者の男を友達だと呼びながら一緒に夜遊びをするが、酔いが

⁵⁹⁵ 『三千里』1938年8月号、91頁。

さめると男を覚えていないどころか、浮浪者である彼を露骨に軽蔑する人物である。この時も酔っていた富豪は快く一千ドルを貸してくれるが、その後あいにく強盗が現れてひと悶着おこるうちに、富豪が酔いからさめてしまう。結局、浮浪者の男は無実の泥棒の容疑で警察に逮捕される。数年後、刑務所から出た男と、男からもらった手術費で目が治った少女は再会し、映画は少女が偶然男の手を触って、彼が自分の恩人であることに気付くシーンで終わる。

この映画の性格は、映画の巻頭の、紳士淑女が集って行われる記念碑の除幕式の場面に明確に提示されている。記念碑に被せられていた幕が上がると、「平和と繁栄」というタイトルの記念碑の上には、チャップリンが演ずる浮浪者の男が寝ている（【図6】）。集っていた紳士淑女は悲鳴を上げながら彼を追い払う。「空前の繁栄を謳歌しながら1929年のニューヨーク株式市場の大暴落によって大不況におちいったアメリカ社会のもつ矛盾をむき出してみせる」⁵⁹⁶このシーンは、この映画が持つ意味を象徴的に見せるシーンであるといえる。チャップリンはこの映画を、彼特有のスラップスティック・コメディの形式を借りて、「平和と繁栄」という美名の下、浮浪者の男のような、いわゆる都市下層階級の人々は失業と貧困で苦しんでいた1930年代資本主義社会の「陰」をみせる風刺劇として仕上げているのである。

ところで、『街の灯』の浮浪者の男は、映画『迷夢』の愛順の情夫・昌健^{チャンゴン}を連想させる。昌健も街をぶらぶらしながらデパートで客の財布を盗むことで生活している浮浪者であった。そして一目惚れした愛順に、正体を隠して富豪紳士を装い、彼女のために強盗事件に加担し、結局は愛順から捨てられる。

獨崔は大ヒット作『僧房悲曲』を前後して、一時的に一連のプロレタリア文学系の短篇小説を発表していた。農村の貧しい家庭の悲劇を描写した「乳母」（1926）、とあるルンペンの日をリアルに描いた「プロ手記」（1926）、鉄道労働者を悲惨な死を扱った「火夫の死」（1927）などがそれである。この作品群は、主に『新民』という月刊総合雑誌を通して発表されたが、雑誌『新民』は「反地主、親小作人」を標榜する、社会教化を目的とした雑誌であった。獨崔はこの雑誌に10編を超えるプロレタリア文学作品を発表することで、『新民』の文学観を最も積極的に代弁していた⁵⁹⁷と評価される。1932年5月4日、雑誌『三千里』が主催した「文士座談会」で、「いままでの作品のなかで最も会心の作は何か」という質問に、獨崔は『僧房悲曲』ではなく「プロ手記」（1926）を挙げていた⁵⁹⁸。

前述したように、「プロ手記」はとあるルンペンが友達からお金を借りるために、京城を一周しながら過ごす一日をリアルに描いている。主人公には定まった居住地もなく、家族もない。食事代すらないので、誰かに奢ってもらわないと何日も飢えて過ごすしかない。その彼にとって、人生の悩みとはただ「今日は何を食べて、どうやって過ごすか」である。

飢えに耐えられず、彼は鐘路を出発して東大門、安国洞、そして西大門、貞洞にいたるまで、京城市内を横断して歩き回りながらお金を貸してくれる友達を探す。彼の姿はお金を借りるために走り回っていた『街の灯』の浮浪者そのものである。しかし、誰も

⁵⁹⁶ 橋本勝『チャップリン』（現代書館、1986年）、117頁。

⁵⁹⁷ チョ・ナムヒョン『韓国現代小説史1』（文学と知性社、2012年）、452頁。

⁵⁹⁸ 『三千里』1932年5月号、28頁。

お金を貸してくれなかったため、失望して鐘路に戻ってきた時、偶然知人に会いお酒を奢ってもらう。その知人からもお金を借りることは結局、失敗した主人公は、知人と別れて京城の早朝の空気を吸う。主人公の次のような独白で小説は終わる。「新しい日が始まるんだな、また暗い新しい日が…」⁵⁹⁹。小説のなかの華麗で賑やかな都市・京城は、主人公には「精神病者の抹消神経のように気忙しく」⁶⁰⁰感じられるだけである。獨鵑はこの短い小説を通して、近代都市として成長していく1920年代の京城の「陰」に生息している、都市下層階級の人々の姿を生々しく描写していた。

植民地期朝鮮の人気通俗小説作家として知られている獨鵑が、一時的にプロレタリア文学に傾倒していたことは、その後の彼の作品を論じる際には留意しなければならない。何故ならば、「プロ手記」の主人公は、小説『僧房悲曲』の明淑の兄・明鎮として、映画『迷夢』には昌健として、繰り返して登場しているためである。

映画『迷夢』にはカフェ、デパート、劇場、高級ホテルなど、京城のモダン・ライフを象徴する様々な場所が登場する。だが、昌健はどこにも属してない、属することができない人物であった。その彼が、中流家庭出身の愛順に接近し、身分を隠して彼女との同棲を始める。何故昌健はそのような行動を取ったのか。お金目当てだというには、家出をした愛順には財産が一文もなかった。

ここで意味を持つのが、映画『迷夢』に挿入されたあるショットである。愛順の密告によって昌健が逮捕される時、彼が刑事と格闘するシーンの次に、鳥かごのショットが挿入されている（【図7—1】）。このショットと、映画の巻頭、愛順の登場の直前に登場した、鳥かごのなかで羽ばたいている二羽の鳥をクローズアップしたショット（【図7—2】）を併せて考えれば、鳥かごのなかの二羽の鳥が象徴しているのは、他ならぬ愛順と昌健であることが分かる。

そうであるとすれば、昌健にとって鳥かごの意味は何か。下層階級出身の昌健は、正規教育を受けた中流家庭出身の愛順との繋がりを通して、なり上がる夢をみたのだと思われる。それは、映画『迷夢』のなかでは、愛順の夢とともに、もうひとつの「迷夢」に過ぎなかった。したがって、身分を装ってまで愛順が属している階級に編入しようと務めた昌健の努力は、結局失敗に終わる。

植民地期の朝鮮社会において、女性に許されなかった自由を夢見た愛順と、資本主義が支配する近代都市の最下層部に属していたにもかかわらず、身分の上昇を夢見た昌健。二人は結局、自分が属している現実から逸脱することができなかった。その現実の厳しさを、獨鵑は「二羽」の鳥が入っている鳥かごのインサートショットを、映画の冒頭と、昌健の迷夢が終末を迎えるシーンに各々挿入することで、観客に伝えようとしていたのである。

ここで強調したいのは、映画『迷夢』のモチーフを構想する際、獨鵑がチャップリンの映画『街の灯』の影響をも強く受けていたという点である。その影響とは、ただ「浮浪者の男が身分を装う」という、題材の類似性を指すものではない。チャップリンは、同時期に活動したハリウッドの映画監督のなかで、最も大衆的な成功を収めた監督であった⁶⁰¹。彼の作品は、当時の観客が好む大衆性が強いメロドラマの形式を取ったものが

⁵⁹⁹ 崔獨鵑「プロ手記」、280頁。

⁶⁰⁰ 同上、279頁。

⁶⁰¹ チョン・ソンイル「21世紀、チャップリンの映画を読み直す」（『いつかこの世は映画になる』、バダ出

殆どであり、映画『街の灯』も典型的なメロドラマの範疇に入る。しかし、チャップリンは、映画『街の灯』でみるように、通俗的な物語の中で現実を風刺した監督であった。言い換えれば、最も観客に効果的に伝わる方式を通して、社会の不条理を暴露する映画を製作し続けたのであった。そして、朝鮮最高の大衆小説家であった獨鵑が着目したのは、チャップリンが通俗的な物語の中で現実を風刺する、その表現方式であったに違いない。

(三) 映画『迷夢』の後

最後に、映画『迷夢』の製作以降、東洋劇場支配人としての獨鵑が「映画」をいかに劇場運営に活用していたかについて検討したい。前述したように東洋劇場は、1万圓という巨額をかけてトーキー映画の上映ができるように設計されていた。それは、ノートを片手に日本中の劇場を歩き回りながら見学して、東洋劇場の設計にも関与していた獨鵑のアイデアが積極的に反映された結果であった。朝鮮初の演劇常設館を標榜して創建された東洋劇場ではあったものの、実際に獨鵑は劇場の企画構想段階から、すでに映画興行までを念頭においていたのであった。

1937年に洪淳彦の急死により、新しく東洋劇場の経営責任者となった獨鵑は、映画分野にまで劇場事業の領域を拡張した。まず彼は、東洋劇場を映画館としても活用することから始めた。劇場の開館初期には、公演がない昼間に時々映画を上映する程度であったが、1938年1月31日からは、昼間には映画常設館、夜には演劇公演場という二部体制を取るようになった⁶⁰²。

それだけではなく、東洋劇場は本格的に映画製作分野への進出を図った。この時期にすでに京城撮影所の^{イビルウ}李弼雨監督が東洋劇場に移ってきて、日本からカメラを購入してくるなど映画製作の準備も整え始めていた。『東亜日報』1937年7月29日付の紙面には、東洋劇場が京城撮影所を買収するという計画が発表された。さらに1939年2月8日には、東洋劇場と高麗映画協会が京城撮影所を共同経営することになったというニュースが伝えられた⁶⁰³。京城撮影所を合併した東洋劇場映画部と高麗映画協会は、それ以降東洋劇場の人気レパトリー『愛に騙され金に泣く』の映画化（1939）を始め、『授業料』（1940）『家なき天使』（1941）⁶⁰⁴などの朝鮮映画を活発に製作することになった。

映画研究者イ・スンジンは、「当時映画俳優を主に提供していたのは既存の劇団であって、ある程度以上の規模の映画会社は、劇団と常に密接な関係を持っていたし、劇団側も映画製作分野に関与していた」とその頃の状況を伝え、「商業劇場として最も名声が高かった東洋劇場の映画事業への進出は、ごく自然な流れであった」と論じている⁶⁰⁵。しかしながら、獨鵑が率いる東洋劇場の映画事業への進出は、単に劇場の収益を上げるための、当時の朝鮮興行界のトレンドに合わせた動きではなかった。獨鵑は、嘗て自分

版社)、482頁。

⁶⁰² 『東亜日報』1938年1月12日、1月29日。

⁶⁰³ 『東亜日報』1938年11月7日、12月28日、1939年2月8日。

⁶⁰⁴ 崔寅奎（1911～没年未詳）演出。

⁶⁰⁵ イ・スンジン「『愛に騙され金に泣く』」（『高麗映画協会と映画新体制』韓国映像資料院、2007年）所収、45～47頁。

の人気小説『僧房悲曲』が新聞連載を経て単行本に出版され、さらにはラジオ放送、演劇と映画、流行歌にいたるまで、大衆文化の多様なジャンルで再生産して大成功を収めた経験を持っていた。それとともに、映画の興行と製作に深く関わっていた讚映会での経験を通して得た企画力も、獨鵑は東洋劇場の経営に最大限活かそうとしていた。

たとえば、前述した東洋劇場の人気レパートリーであった演劇『愛に騙され金に泣く』は、1936年7月23日から31日まで東洋劇場の青春座によって初演された。兄の学費を稼ぐために妓生になった「ホンド」と、兄の友人である名門家出身の留学生「ヨンホ」との悲恋を描いたこの作品は、植民地期朝鮮において最大の観客を動員した大ヒット作であった。

続編まで上演されるほど熱烈な人気を集めたこの作品のターゲットは、東洋劇場の主な観客層であった妓生たちであった。最初から特定の観客層を狙って企画されたこの演劇が、予想以上の大成功を収めたのである。演劇『愛に騙され金に泣く』は、1936年7月23日の初演以来、1943年まで繰り返して上演されるほどの爆発的な人気を博した。そして『僧房悲曲』と同様、朝鮮大衆文化の諸ジャンルに亘って再生産されるにいたった。

1938年に東洋劇場映画部と高麗映画協会が提携して京城撮影所を買収した段階から、すでにこの演劇の映画化は企画されていた⁶⁰⁶。1939年3月17日に東洋劇場で公開された映画『愛に騙され金に泣く』に、獨鵑は東洋劇場の人気専属俳優であったチャ・ホンニョなどの俳優を積極的に起用していた。映画の挿入曲『ホンドや泣かないで』も、空前のヒットを記録した。

このように、『僧房悲曲』及び『愛に騙され金に泣く』という、植民地期の朝鮮大衆文化史に残る二つの成功作が、すべて獨鵑と関わっていたことは決して偶然とはいえないだろう。これは、主要日刊紙の記者を経て、1920年代を風靡した人気大衆作家として大衆の要求に敏感であった獨鵑の企画力の所産であったともいえるのである。

以上の考察を通して、本章では、先行研究では簡単な言及のみで終わっている、映画『迷夢』の製作背景を詳しく究明した。特に本章の「収穫」は、この映画の脚本を担当した崔獨鵑が、植民地期朝鮮映画史上重要な人物であったことを「発見」したことである。植民地期の朝鮮で最も人気の高い大衆作家であった彼が、映画『迷夢』の製作にいかに関わっていたかを追跡する過程において、1930年代の植民地期朝鮮映画界における在朝鮮日本人と朝鮮人の複雑な交流・交渉の様相をも窺えた。

それとともに、本章では崔獨鵑の映画認識と新聞記者としての経歴が、映画『迷夢』の中の京城表象にいかに関わっていたのかも具体的に検討した。『迷夢』に描かれていたのは、モダン都市・京城だけではなく、「昌健」というある浮浪者の挫折を通して、崔獨鵑は近代都市として発展していく植民地都市京城の「裏面」を「告発」していた。彼の映画認識に影響を与えたのは、ジャーナリストとしての経験のみならず、1930年代に入って朝鮮の映画界に登場し始めた新進映画人たちとの交流を通して接した、世界の多様なジャンルの映画であった。このように、本章では映画『迷夢』をめぐる1930年代の朝鮮映画界の状況を詳しく検証することで、朝鮮の映画人たちが、ただ日本側の抑圧のなかで呻いていたのではなかったことを再確認した。1930年代の朝鮮の映画人たちは、活発に世界の最新映画の演出技法を実験していた。そして、必要であれば在

⁶⁰⁶ 同上。

朝鮮日本人とも提携して映画製作を行っていた。彼ら朝鮮人映画人にとって最大の目的は、朝鮮映画産業の発展であったのである。

第五章 戦略としての「朝鮮らしさ」の裏面——映画『漁火』（1939）

第一節 1930年代朝鮮映画界における「郷土色」論争 ——日朝合作映画『旅路』（1937）

1930年代半ば以降、朝鮮の論壇では美術、文学、演劇、音楽など、様々なジャンルにわたって「朝鮮らしさ」を希求する声が高まっていた。多様な分野の論者によって主張されていた「朝鮮らしさ」というのがいかなるものだったのかを、一言で定義することは難しい。この時期の朝鮮で発行されていた新聞や雑誌などをめくると、「朝鮮色」「（朝鮮）郷土色」「朝鮮的なもの」という見出しの記事が混在していることが分かる。「朝鮮らしさ」は、様々な文脈のなかで流通していたのである。

とはいえ、「朝鮮らしさ」とはおおよそ、朝鮮の伝統的なものから抽出されたものといえる。たとえば、文学者の間では文芸誌『文章』⁶⁰⁷を中心に朝鮮の伝統的な題材を文学作品に活かす傾向もあった。また「朝鮮らしさ」を古典に求めた「古典復興運動」、美術界における「郷土色」論争、さらには朝鮮民謡の大流行にいたるまで、「朝鮮らしさ」は1930年代後半の朝鮮文化全般で語られていたのである⁶⁰⁸。

朝鮮の映画界でも「朝鮮らしさ」を伝統から求める動きは存在していた。1935年に公開されて興行的に大成功を収めた、朝鮮最初のトーキー『春香伝』は、朝鮮の古典小説を映画化したものであった。『春香伝』以外にも、『沈清伝』（1937）『洪吉童伝』（1934、続編は1936年）など、朝鮮人に愛読されてきた古典が次々に映画化された。

ところが、この時期「朝鮮らしさ」が流行したのは、朝鮮だけではなかった。朝鮮総督府に代表される日本側——すなわち、植民地統治の主体である日本（＝「内地」）——でも、いわば「朝鮮ブーム」が起こっていたのである⁶⁰⁹。その背景には、1931年の満

⁶⁰⁷ 朝鮮の月刊文芸誌。1939年2月創刊～1941年4月廃刊（通巻25号）。

⁶⁰⁸ 「特集 日帝下『朝鮮的なもの』の起源と形成（일제하 ‘조선적인 것’의 기원과 형성 특집）」『民族文学史研究』（第31号、2006年）、イ・ファジン『朝鮮映画——音の導入から親日映画まで（조선영화—소리의 도입에서 친일영화까지）』（チェックセサン、2005）141頁参照。

なお、本章で論じる1930年代の朝鮮映画界における「郷土色」の問題については、イ・ファジンの前掲著書以外に次の論文を主に参考にしている。チョン・ミンア『1930年代朝鮮映画とジェンダーの再構成（1930년대 조선영화와 젠더 재구성）』（東国大学博士論文、2010年提出）、カン・ソングリュウル「1930年代ローカルカラー言説研究（1930년대 로컬 칼라 담론 연구）」（『映画研究』33号、2007年）、ムン・ジェチュオル「1930年代前半朝鮮映画の美学の変化に関する研究（1930년대 중반 조선영화 미학의 변화에 대한 연구）」（『映像芸術研究』第10号、2007年5月）。

⁶⁰⁹ 1930年代後半の日本における「朝鮮ブーム」に関しては、チョン・ミンア前掲論文、^{シンハギョン}申河慶「日帝末期『朝鮮ブーム』と植民地映画人の欲望——映画『半島の春』を通して（일제말기 ‘조선붐’과 식민지 영화

州事変に続いて1937年には日中戦争に突入し、大陸に進出するための戦略的要衝地としてその重要性が浮上してきた植民地朝鮮をもっと知ろうという、日本国内からの時代的要請があったといえる。つまり、日本にとっては朝鮮をうまく活用するために、朝鮮に関する一層詳しい情報が必要となってきたのである。

従来の研究では、1930年代後半の朝鮮で起こった「朝鮮らしさ」の追求は、日本への対抗意識から生まれたとみる意見が多かった。言い換えれば、この時期の日本帝国の植民地同化政策に反発した朝鮮の知識人たちが、朝鮮の伝統的なものに注目することで朝鮮の民族的アイデンティティを保とうとしたとみる解釈がそれである。

しかし、1930年代後半日朝両国を支配していた「朝鮮らしさ」という言説の裏には、当然のことではあるが、植民地朝鮮の抗日意識だけでは説明できない、もっと複雑な関係が絡んでいた。その事実をよく示すものとして、1930年代後半の朝鮮映画界で起こった「郷土色」論争を挙げることができる。本章では、1930年代後半の朝鮮映画界で求められた「朝鮮らしさ」の意味と限界を、先行研究を踏まえながら当時のジャーナリズムと朝鮮映画『漁火』（1939）を中心に探ってみることにしたい。

植民地期朝鮮の映画雑誌『映画朝鮮』⁶¹⁰の創刊号である1936年9月号に載せられた^{キムソン}金聖春^{チュン}の「朝鮮映画製作の主要問題」をみると、「郷土映画」という表現が登場する。

우리 朝鮮에 있어서는 우리 口味에 맞는 郷土映画를 製作하는 것이 朝鮮映画發展上에 있어서 第一主要한 問題라고 생각하는 바이다. 그러나 그동안 羅雲奎君의 全盛時代의 그 뒤를 니어서 무슨 키네마, 무슨 후로덕손이니 하고 映画製作所가 蜂起하여 無數한 作品을 내노왔으나 農村을 背景으로 삼은 郷土味가 豊富한 映画의 所産은 보지 못하고 헛되히 世紀末의 外国映画의 模方을 뜯 映画가 뒤를 니어나오게 되었다. [중략]

그러므로 우리는 映画를 製作함에 있어서 무엇보다 우리들의 現生活狀態를 그대로 映画에 移植하지 안어서는 아니되리라고 생각한다. 그리고 일찍이 外国映画에서도 보았지만 外国映画도 그初期에 있어서는 郷土映画, 또는 建設映画에 主力하였음을 뚜렷이 엿볼수가있지안는가? 우리가 郷土映画를 製作함에 主로 着眼하는 그 點은 農民과 接近하여서 映画에 대한 普及化 또는 農民生活을 理想化하려는 이것이라고 보겠다.

우리는 앞으로의 朝鮮映画製作은 무엇보다 郷土映画를 先頭로 製作의 旗入발을 힘차게 날이기로하자——그리하여 全鮮적으로 坊々曲曲映画를 알고 映画로써 生活의 糧食을 삼을 수가 있도록 힘에 힘을 거듭하기로 하자. ⁶¹¹

朝鮮においては、我々の好みに合う郷土映画を製作することが、朝鮮映画發展のために最も主要な問題であると思われる。しかし、羅雲奎⁶¹²君の全盛時代の後、何とか

인의 욕망——영화 <반도의 봄>을 통해)」（『アジア文化研究』23集、2011年）参照。

⁶¹⁰ 朝鮮の月刊映画雑誌。1936年9月1日創刊。

⁶¹¹ 『映画朝鮮』1936年9月号、56～57頁。

⁶¹² ^{ナウンギョ}羅雲奎（1902～1937）無声映画『アリラン』（1926）を演出した、朝鮮の無声映画時代を代表する映画

キネマ、何とかプロダクションという映画製作所が無数の作品を出してきたが、農村を背景とした郷土色が豊富な映画の成果は見られず、世紀末的な外国映画を模倣した映画だけが次々出てくるようになった。〔中略〕

我々は映画を製作する際に、何よりもまず我々の現実生活をありのまま映画に移植しなければならないのである。嘗ての外国映画も、その初期段階においては郷土映画、もしくは建設映画〔引用者注：建設の記録映画を指す用語であると推測される〕に注力していたことは明白な事実ではないか。郷土映画を製作する時、我々が主に着眼すべき点は、農民に接近して映画を普及させることと農民生活の理想化を図ることにあると思われる。

これからの朝鮮映画の製作は、まず郷土映画を先頭にして製作の旗を力強く揚げよう——そして全鮮的に津々浦々、映画を分かってもらい、映画を以って生活の糧食にすることができるように、協力しなければならない〔傍点は原文、下線は引用者によるもの〕

1930年代に入って、朝鮮の映画界は興行収入の低迷に悩んでいた。この記事の筆者金聖春は、その原因が朝鮮観客の趣向に合わない映画を製作していた、当時の映画製作者にあると指摘している。ここで注目したいのは、筆者が「我々の好みに合う」映画として提示している「郷土映画」というものである。彼によると「郷土映画」とは、「農村を背景とした郷土色が豊富な映画」である。

この時期、「朝鮮らしさ」が再現される様相はメディアによって異なっていた。文学の場合、歴史や伝統から素材を取っていたのに対して、映画と美術は「農村」という空間を以って「朝鮮らしさ」を表現していた⁶¹³。映画界でも、前述したように『春香伝』（1935）、『沈清伝』（1937）など朝鮮の古典小説が映画化されていたが、現代物に比べて莫大な製作費用がかかる時代物は、小規模プロダクションが中心であった当時の朝鮮映画界では製作が難しかった。その代案として「朝鮮らしさ」を再現する手段になったのが「農村」であった。

何故「農村」が「朝鮮らしさ」の代表的な表象空間として選択されたのだろうか。イ・ファジン⁶¹⁴は、その根拠として当時「朝鮮人口全体の8割を占める農民の比率や、伝統的な儒教の農本主義」⁶¹⁴を挙げている。ここでもう一度雑誌『映画朝鮮』の記事に戻ってみると、金聖春は「我々は映画を製作する際に、何よりもまず我々の現実生活をありのまま映画に移植しなければならないのである」と書いている。そして、それは「郷土映画」を通して具現できるのであって、郷土映画は「農民に接近して映画を普及させることと農民生活の理想化を図ること」に努めるべきであると強調している。

金聖春は「朝鮮映画製作の主要問題」を通して、興行成績の不振が続いている朝鮮映画界の現状を打開するために、これからは都市居住者に比べて相対的に無視されてきた「潜在的観客」である農民層を攻略することを要求している。そして、1930年代後半当時、朝鮮人口全体の8割を占めていた農民と農村を描くことは、朝鮮の現実生活を「ありのまま」描写することであると強調している。すなわち、この記事で繰り返し語られ

監督、俳優。

⁶¹³ イ・ファジン、前掲書、75～76頁。

⁶¹⁴ 同上書、77頁。

ている、農村を描いた「郷土映画」とは、最もリアルに「朝鮮らしさ」を表現できる映画として提示されているのである。

注意すべきことは、この主張があくまでも朝鮮「国内」の映画人と観客に向けて発信されていたことである。それまでは映画の製作と興行だけではなく、映画の題材までも、近代都市・京城に集中されてきた当時の朝鮮映画界に向かって、朝鮮人口の大多数を占めているにもかかわらず、その時点までは等閑視されてきた地方の農村と農民の生活に目を向けることを要求しているのである。

「朝鮮らしさ」を求めていた1930年代後半の朝鮮論壇の雰囲気とあいまって、朝鮮映画界では地方の「農村」を題材にした映画を盛んに企画・製作するようになった。しかし、当時の朝鮮映画製作者たちは、朝鮮国内の観客だけを狙っていたわけではなかった。前述したように、同じ時期には日本でも「朝鮮ブーム」が起こっていた。朝鮮国内の興行成績だけでは採算が合わない判断した朝鮮の映画製作者たちは、日本という市場に目を向けるようになる。ただし、「朝鮮ブーム」の需要に応じるためには、必然的に朝鮮映画の商品的価値を考え直さなければならなかった。日本に「売れる」ための「朝鮮らしさ」とは何かを、改めて模索する必要が生じてきたのである。朝鮮の映画製作者たちは、日本、さらには満州と中国、そして欧米にいたるまで、朝鮮映画を輸出することを目指していた。しかし、外国の視線を意識した瞬間——朝鮮の「農村」を描いた映画は、朝鮮の現実をありのまま、リアルに描写した映画ではなくなってしまった。つまり、本来、朝鮮的リアリズムを具現するために注目された朝鮮の「農村」は、外国の興味を惹くよう、エキゾチックな空間、前近代的・原始的な空間へと自ら変質していくことになったのである。

1937年4月に公開された最初の日朝合作映画『旅路（日本版のタイトル、原題は『ナグネ（旅人）』）』⁶¹⁵の成功は、このような、朝鮮の「農村」の持つ意味の変質に大きな影響を与えたといえる。朝鮮の聖峰映画園⁶¹⁶の第一作であるこの映画は、メガフォンを取った李圭煥監督が日本の映画会社（「新興キネマ」）で鈴木重吉監督の助手として2年間働いた縁で、二人が共同演出した作品である⁶¹⁷。といっても、技術的な部分を新興キネマが支援してくれただけで、シナリオと演出は李監督が担当し、朝鮮ロケーションの後に日本でセット撮影と録音をする形の合作であった。

クランク・アップした『旅路』は、公開の前にすでに海外進出が決まったことでも話題を集めた。『毎日申報』1937年4月1日の記事によると、この映画は国際映画協会の推薦を受けて、朝鮮最初の海外進出映画として米、仏、伊、独への輸出が決定され、英語とフランス語の字幕まで製作されていた⁶¹⁸。そして『旅路』は1937年4月には朝鮮の優美館、5月には日本の明治座で公開され、日朝ともに興行的に大成功を収める。

朝鮮の農村（慶尚南道「密陽」地方）を背景にして、貧しい農家の悲劇を描いた映画

⁶¹⁵ フィルムが現存しない映画『旅路』に関しては、日韓の当時の新聞・雑誌記事以外に、次の著書を参考にした。イ・ファジンイオンイルの前掲書、李英一イヨンジェ『韓国映画全史』（ソド、1969年）、李英載『帝国日本の朝鮮映画』（現実文化、2008年）

⁶¹⁶ 朝鮮の大邱地方テグに設立された映画会社。

⁶¹⁷ 『毎日申報』1936年11月29日、3面。

⁶¹⁸ 『毎日申報』1937年4月1日、8面。

『旅路』に対する日本の評価は好意的であった。たとえば、1937年5月4日付『東京朝日新聞』にスチル写真とともに載せられた「新映画評——『旅路』」は、この作品を「我国で作られた最初の鮮語トーキー」であり、「近来低調不振の極にある新興現代劇としては注目に値する進撃な感触を示し、トーキー以降の鈴木重吉監督作品としても最良のもの」であると賞賛している。

ここで注意しなければならないのは、この評者が『旅路』を「日朝合作映画」としてではなく、新興キネマの鈴木重吉監督の映画、つまり「日本映画」の「鮮語トーキー」として認識していたことである。その認識の根底には、日本の植民地としての朝鮮、日本帝国の一つの「地方」としての朝鮮があったといえる。換言すれば、この時期の朝鮮映画はナショナル・シネマとしてではなく、日本映画の「ローカル映画」としてしかその存在価値を認められていなかったのである。

一方、朝鮮映画界でも日朝合作映画『旅路』の「国籍」をめぐる、映画が公開される前には様々な論議があった。製作の全段階に日本人スタッフが介入した映画を、果たして「朝鮮映画」として規定できるのかという問題を、多くの映画人が提起していたのである⁶¹⁹。

ところが、映画が公開されて日朝ともに興行的に成功を収めると、雰囲気は一転した。朝鮮映画界では『旅路』の成功を、農村を背景とした「朝鮮らしさ」を盛り込んだ「朝鮮映画」の成功として受け入れた。『毎日申報』に3回にわたって『旅路』批評を連載している南宮玉ナムクンオクの評価をここに部分的に引用してみる。

이땅의 흙냄새가 넘친다하기보다 이땅이 아니고서는 보지못하고 듣지못할만큼 強烈한 郷土色으로 滲겹게 漆을 한 이 写真의 그 어느구석에서도 非朝鮮的精神과 表現을 發見하지 못하는 以上 나는 도리어 이 映画를 現在까지 出生된 朝鮮映画의 山脈中에서 가장높히 評價하여야 할 最高峰으로 推薦하고싶다. 지금 이자리에서 이一文의 結論을 먼저 말한다면 지금에야비로서 「映画다운 朝鮮映画」가 「토—키—」로서 誕生되었다고 말하고 싶다. ⁶²⁰

この国の土の香りが溢れるというより、この国でしか見ることも、聞くこともできないほどの強烈的な郷土色で厚く塗られたこの写真のどこからも、非朝鮮的精神と表現を發見できなかった以上、私は却ってこの映画を、いままで生まれた朝鮮映画という山脈の中で、一番高く評価すべき最高峰として推薦したい。いまここで、この一文の結論を先にいうならば、いまになって初めて「映画らしき朝鮮映画」が「トーキー」として誕生したといたいのである。

筆者の言う通り、強い「郷土色」——つまり「朝鮮らしさ」——ゆえに高く賞賛された映画『旅路』のなかで描かれた朝鮮の「農村」は、その後の朝鮮映画の模範となった。疑問として残るのは、映画『旅路』のなかの「農村」が果たして「朝鮮らしさ」を代表できる「郷土色」に溢れた作品であったのかという問題である。フィルムが現存して

⁶¹⁹ 南宮玉「朝鮮映画の最高峰——『ナグネ』を観て(上)」(『毎日申報』1937年4月25日、8面)。イ・フアジン、前掲書、74頁。

⁶²⁰ 南宮玉の前掲記事。

いない現時点では、当時の新聞や雑誌を通してしかその内容を把握できないが、『旅路』は人間としての尊厳までもを保持できないほどの貧しさが、一つの農村家庭を破壊する残酷な物語である。金を稼ぐために故郷を離れていた主人公が何年ぶりに帰郷してみると、父は強盗に殺害され、妻は病で弱った子供の治療費のため、街の男を相手に売春をしていた。怒りを抑えきれずその男を殺してしまった主人公は、結局放浪者⁶²¹になって、また故郷を離れる。

この映画が何故「郷土色」溢れる朝鮮映画として日本で評価されたのか。『旅路』のなかの「農村」は、1930年代後半の時点（同時代における「現在」）にも、殺人と強姦が頻発する原始的な空間として設定されている。日本の観客にとってその空間は、朝鮮の伝統衣裳を着た女性や、（京城に代表される都市ではなく）朝鮮の地方の風光を伴った新奇な見世物であると同時に、朝鮮が啓蒙すべき未開な他者であることを、改めて認識させる。同じ時代を共有しているにもかかわらず、朝鮮が未開な前近代的空間として描写されるのは、20世紀初頭の日本人による朝鮮旅行記——たとえば、高浜虚子の『朝鮮』（1912）——などで繰り返し使われてきた技法にほかならない。したがって、日本の『旅路』批評は、ヒロインを演じた女優文藝峰^{ムンイェボン}⁶²²の容貌、朝鮮農村の描写に集中されていた。言い換えれば、映画の内容に対する評価よりは視覚的イメージへの賞賛に偏っていたのである。

それにもかかわらず、朝鮮の映画人たちは、日本の視線に応じて「農村」のイメージを「朝鮮らしさ」を見せるショーケースのような空間へと、自発的に変質させていった。『旅路』以降、「農村」を描く数多くの『旅路』の「模造品」が登場した。1930年代後半の「朝鮮映画」には、20世紀初頭から反復されてきた、ステレオタイプ化された朝鮮のイメージ——朝鮮の伝統衣裳を着た妓生^{キセン}、現実とかけ離れた前近代的な空間としての農村の風景——がまるで観光葉書のように溢れていた。その背後には、芸術としての映画よりは輸出商品としての「朝鮮らしさ」を選んだ、植民地朝鮮の映画人たちの「戦略的選択」⁶²³が潜んでいたのである。ナショナル・シネマとしての「朝鮮映画」でなく、日本映画の「ローカル映画」としてしか存在価値を得られなかった朝鮮映画の現実を、植民地の朝鮮映画人たちは誰よりもよく分かっていた。

勿論、このような現実とかけ離れた農村の描き方に対しては、朝鮮国内でも批判の声があった。『東亜日報』1937年7月2日付の「『ナグネ（旅路）』を観て」という記事では、『旅路』を「虚偽の構成であり、全体的に李圭煥監督の失敗作」とであると酷評し、「李圭煥氏自身と其の外（配給者）は、朝鮮の現実を卑俗化したこの映画を外国に輸出しても遜色がないと思っているのか」と強く非難している。

1930年代日本文壇にデビューし、日本語で創作活動をしていた朝鮮人作家張赫宙^{チャンヒョクチュ}（1905～1997）⁶²⁴も、『帝国大学新聞』に寄稿した寸評「『旅路』を観て感じたこと」を通して『旅路』に現れている「朝鮮らしさ」について遺憾の意を示した。

⁶²¹ 朝鮮版のタイトル『ナグネ』は、放浪者、旅人という意味である。

⁶²² 第四章の主な分析対象になった映画『迷夢』（1936）のヒロインでもある。植民地時朝鮮の代表的な女優であった彼女に関しては第四章を参照。

⁶²³ イ・ファジン、前掲書、70頁。

⁶²⁴ 張赫宙については、第六章でもっと詳しく論じることにする。

最近の東朝、東日の朝鮮映画『旅路』の評文をよむと、この『旅路』を以て日本の現代ものとしての第一流の作品だと擁護してゐたので、私は意外な思ひもし、内心甚だ嬉しかった。

それは私が朝鮮人で、朝鮮の映画を誉めてくれたから、といふのではない。これまで、私の見た朝鮮映画が、映画そのもので甚だ幼稚であつても、俳優には演技の非常に優れたのが多く、もし、よい原作と頭のよい演出家と豊富な資本とがあれば、必ずよい映画が出来る。それ程に優秀な演技をもつた俳優があることを心ひそかにたのしんでゐたので「旅路」の或成功はそれではないかと思つたからである。

果たしてさうであつた。

原作は稍民謡的で素朴な魅力がなくはないが、非常に古いといふ感じがする。〔中略〕原作者の失敗は、朝鮮色を誇張したとしか言へない。このやうな陳腐な感覚は、例へば、夫の帰りをまつのに、その日数だけの唐辛の数を以てしてゐるなど、まるで野蛮地帯の女のやうではないか。手紙すらかける程の女が暦が分らない筈はないし、日暦の一つ位はどこの農家の壁にもかかつてゐる筈だ。こんなあらを探せばきりがなが、要するにこの映画は原作だけの評点をつけるならば二十点しか与へられない愚作だ。それにも拘らず、映画『旅路』があれだけの迫力をもつてゐるのは監督の演出と俳優の演技が優れてゐるからである⁶²⁵。〔傍点は原文のまま〕

ここでいう「原作」はシナリオを指すもので、張赫宙はシナリオで「朝鮮色を誇張した」のがこの映画の大きな欠点であると指摘している。張赫宙は、外国に「見せる」ことだけに集中している当時朝鮮映画の「朝鮮らしさ」^{ブーム}流行に不満を感じていた。そのため、同時代の農村地方を前近代的な「野蛮地帯」のように設定していることは、あまりにも「陳腐な感覚」で朝鮮の現実からかけ離れていると、映画『旅路』に対する失望感を述べている。

ところが、張赫宙の批評に対してまず反応を見せたのは、朝鮮ではなく日本の映画界であつた。日本の映画雑誌『映画評論』の1937年6月号には、張赫宙の『旅路』批評に反駁する来島雪夫の『旅路』評が掲載された。

映画『旅路』に関する重要な先行研究である^{キムリョシル}金麗實の『投射する帝国、投影される植民地』では、張一來島の論争を簡単に触れ、「張赫宙が『旅路』の叙情性と朝鮮的情趣を高く評価したのに比べて、来島はそれは演出されたに過ぎず、現代朝鮮の現実とはかけ離れていたと批判した」⁶²⁶と書いている。

しかし、実はこの文章は二人の批評を全く逆に引用していることを指摘しておきたい。いままで見てきたように、「現代朝鮮の現実とはかけ離れていた」と批判したのは来島ではなく張赫宙であつて、「『旅路』の叙情性と朝鮮的情趣を高く評価した」のが来島であつた。来島による次の文章を見れば、それは明らかである⁶²⁷。

⁶²⁵ 張赫宙「『旅路』を観て感じたこと」（『帝国大学新聞』1937年5月10日）、10面。

⁶²⁶ 金麗實『投射する帝国、投影される植民地』（サムイン、2008）、162頁。

⁶²⁷ このような解釈の間違いが起つた原因は、金麗實が張一來島の批評の原文を確認せず、本節で次に論じる安哲永の評論（出典は注25参照）からの「孫引き」によって論を展開したためではないかと推測される。

半島の作家張赫宙は、帝大新聞に、この映画に示される朝鮮人の生活は、朝鮮の現実非常に懸け離れたものだ。どん欲が未開人のみによく見られる現象だといふ風に描かれてゐる。朝鮮人は、からしばかりで生活してゐるやうに見られる。朝鮮人は思想的にも文化的にも程度が低くて、未だに原始的な生活をしてゐると思はせる。朝鮮人の物質文明の低いのは、本質的なものでなくて、他の理由によるのだ、といひたいやうに書いてあつた。尤もその新聞は今手元にないので確かな記憶はない。つまり、朝鮮に行けば、かかる生活は見られるだらうが、それは軽蔑に値するもので、もつと積極的な、内面的に見て豊富な思想を蔵すものを取上げて、映画化してもらひたいといふ意味であつたと思ふ。

然し、私は、この映画『旅路』をいふ場合には、張赫宙の抗議は不要のやうに思ふ。朝鮮映画『旅路』は、決して朝鮮人の恥にはならないと思ふ。お爺父のどん欲にしても、からしばかりを食べるシーンにしても、それは朝鮮人が自ら隠さなければならぬ性質のものとは考へられない。われわれ内地人は、『旅路』を見て、朝鮮人は、銀行に預金することを知らず、穴を掘つて壺に隠さなければ安心出来ぬ程に経済思想の発達しない人々と考えたり、年がら年中、栄養の少いからしばかりを食べてゐるのだとは考へはしない。朝鮮及び朝鮮人の現実に関しては、別に考へてゐる。『旅路』に現れた朝鮮人の生活断片は、我々には、一つの情景として映じたのみで、軽蔑に値すとは、決して思ひも寄らぬことである。張赫宙は、失礼だが、余りにも内地ずれしてしまつて、故郷の美に対して、ことさらに目を蔽はうとしてゐるのではないかと疑つて見た。

朝鮮芸術として誇つてよい美しい情景は、到る所に見られる。愛妻に、髪油を買つてやるシーン、子供に帽子をかぶせるシーン、屋根を葺くシーン、アリランを歌ふ居酒屋のシーン、天下大將軍、地下女將軍のトーテムの建つてゐるシーン、密陽江の渡し場等は、実に美しいと思つた。そして、これらのものを限りなく愛したくなつた。こんな美しい故郷を恥として愛さないものは眞の朝鮮人といへないと思ふのだが、どうだらう？⁶²⁸ [下線は引用者によるもの]

この評論は一見、『旅路』に対する朝鮮国内での批判に真正面から反論しているやうに見える。筆者は、映画のなかに描かれている朝鮮農村の未開さを、朝鮮全体の未開さとして受け入れる観客はいないはずだと強調している。それから、映画のなかで表現されている「朝鮮らしさ」を、「朝鮮芸術として誇つてよい美しい情景」として賞賛している。

しかし、注意すべきは来島がこの映画を、どのような位置に立つて観ていたのかである。この批評の前半には、次のような段落がある。

恐らく、この映画を見た人々は、朝鮮人の出演者に、愛着を覚えたことだらうと思ふ。微笑ましい気持で眺めたことと思ふ。どこか知ら、ラフカディオ・ハーンが書い

したがって、後に詳しく論じることになるが、金麗實の論には安哲永の評論を論じる際にも矛盾が生じている。

⁶²⁸ 来島雪夫「『旅路』」（『映画評論』1937年6月号）、113～114頁。

た日本に関する物語に似てゐる。博多の停車場で、亭主が編笠をかぶせられ、巡査に牽かれて改札口をはいつて行く。貧しい妻は乳呑児を、ねんねこでおぶつて見送りに来てゐる。妻は亭主の罪を責めることなく、寧ろ懐し気に別れを惜しんでゐる。亭主に今一度赤児を愛撫してもらはうとして、身体を差しのべた。これをハーンは日本人の美しい人情と見て取つて、濃やかにその情景を描いてゐた。この情景は、日本人が見たら、御気の毒とは考へるが、美しいとは余り思はないのではないかと思ふ。然し、ハーンはこれを美しいといつた。この映画で、ラスト・シーンは、ハーンのスケッチとそつくりの情景である。内地人の観客は、少なくとも知識層の人々は美しい情景と思つたであらう。然し朝鮮人は、ただ単に可哀さうだと考へるに過ぎない。ここの所に、この映画の秘密があると思ふ⁶²⁹。

この後は先に引用した張赫宙への反論が続くが、実はこの段落が筆者の考え方を最も明確に見せる部分だと考えられる。来島がラフカディオ・ハーンを引用している意図は、言うまでもなく西洋人が日本を見る視線に仮託して朝鮮を見つめようとする、典型的な植民者のオリエンタリズム的発想から来たといえよう。

しかし、結果的にハーンの引用は来島論の限界を見せる失敗を招いた。ここで引用されたハーンの記事は「停車場にて (AT A RAILWAY STATION)」⁶³⁰であると思われるが、まずその内容が来島の説明とは大分違っている。来島はこのエッセイを、罪を犯した亭主と貧しい妻との別れの場面として捉えて、それが『旅路』の梗概と似ていると比較している。だが「停車場にて」でのその場面は、実は亭主を殺した殺人犯と未亡人の対面の場面であつた。

ハーンの日本認識についても議論の余地はあるだろうが、少なくとも「停車場にて」のハーンの視線と、映画『旅路』を通して朝鮮を見る来島の視線には明白な差異が存在する。殺人犯を見物するために集った群衆のなかで、その場面と一緒に「見物」していたハーンの視線は、物語が進行するとともに徐々にそこに集った人々の内面へと向かう。好奇心に満ちた見物人の視線から、そこに集った、殺人犯までも含む人々の心境を読み取ろうとする彼の叙述からは、その視線の変化に伴うハーン自身の心境の変化が感じられるのである。

それに反して、来島の視線は映画『旅路』の登場人物たちを終始「見物」している。来島は「『旅路』に現れた朝鮮人の生活断片は、我々には、一つの情景として映じたのみ」と述べているが、それこそ植民地支配者の視線そのものであるといえよう。彼は、スクリーンのなかで呻く人物たちの悲惨な状況を顧みない。人物の苦痛と感情は、美しい自然風景とともに一つの「情景」のなかに閉じ込められる。そして彼は、ただ「愛妻に、髪油を買つてやるシーン、子供に帽子をかぶせるシーン、屋根を葺くシーン、アリアンを歌ふ居酒屋のシーン、天下大將軍、地下女將軍のトーテムの建つてゐるシーン、密陽江の渡し場」などを「美しい」と思つて、「微笑ましい」と鑑賞している。ここで「朝鮮らしさ」というのは、ただ視覚的スペクタクルを提供するだけである。それは当時「朝鮮らしさ」の視覚的イメージだけを重んじていた日本人の朝鮮認識と全く同様であるとしかいえない。来島はハーンの引用（しかも誤用）を通して、自分の視線を正当

⁶²⁹ 同上記事、112～113頁。

⁶³⁰ 小泉八雲「停車場にて」〔平川祐弘編『日本の心』講談社学術文庫、1990）所収〕を参照。

化しようとしたが、逆に限界を露呈してしまったのである。

ところで、来島の反論に対する張赫宙の再反論は今のところ確認できないが、二人の論議を注視していた一人の朝鮮人映画青年がいた。『東亜日報』1937年9月11日付の紙面には「^{アンチョルヨン}安哲永」という人物の評論「輸出映画と現実——張赫宙・来島雪夫氏の『旅路』評論を読んで」が載せられている。

「映画人安哲永」と名乗った彼は冒頭で、張・来島両氏の議論が「我が映画人にとって検討すべき研究材料を与えてくれたので、自分の意見をいくつか書こうとした」と執筆の動機を明らかにしている。そして、まず「我々は中国を背景にした欧米映画のなかで、明朗闊達で健全な映画を見たことがない」と指摘することから始まる。安哲永によると、それまで欧米によってスクリーンのなかで描写された中国は、犯罪が氾濫する暗黒街、あるいは盲目的に迷信を崇拜する前近代の封建国家であった。したがって映画のなかの中国人も、大体乞食か強盗などの悪人として登場し、白人の支配と統制を受けなければならない存在として描かれていた。そればかりではなく、中国の伝統文化は未開な迷信として嘲弄の対象となっている。必然的にこのような映画を観た欧米の観客は、知らず知らずのうちに中国に対する間違った先入観を持つようになる——と、安哲永は批判している。

続いて話題は朝鮮へと変わり、安哲永は朝鮮に関する外国の記録や映画においても同じ歪曲が起こっていたと強調しながら、自分の「映画観」をここで披露する。

朝鮮을 紹介한 짜벨(Zabel)의 『高麗』라는 冊子를 보아도 밥床우혜 노힌 食器에 「요강」이 重要な 位置를 占領하고 잇는等 腰折할 만한 珍風景의 写真과 別別 没常識한 紹介文이 数多하다.

欧米映画의 見識이 또한 이런 限囿를 超過하지 못하고 一般觀衆의 要求와 興趣가 亦是 이런곳에 集中되어어는것이 事實인以上 그들손에서 虚偽없고 眞正한 意力에서 비싸게 評價할만한 作品이 誕生될理는 萬無하다.

映画製作의 本意가 巧妙한 트릭(TRICK)에 依하여 觀衆을 陶醉하게하는 것이 目標가 아니라 民衆의 日常生活의 感心事와 要求를 取扱하여 現實社會의 테-마를 가장 進歩的인 世界觀에서 接近시키며 指導하게하는것이라면 中国을 背景으로 描写한 眞正한 映画는 地理, 人種, 歷史에 關한 特殊한 研究도 必要하거니와 多端한 現實의 諸矛盾을 分析하며, 中國民衆의 辛苦한 生活面을 虚偽없이 表現하는데 잇을것이다.⁶³¹

朝鮮を紹介したザベル(Zabel)の『高麗』という冊子を見ても、御膳の上に置かれた食器のなかに「ヨガン」〔引用者注：「尿瓶」のこと〕が重要な位置を占めている等、珍奇な風景の写真と非常識な紹介文が数多くある。

しかし、欧米映画の見識もこの範囲を超えず、また一般観客の要求と興味もこのような所に集中するのが事実である以上、彼らの手によって虚偽なく眞正な意志を以つ

⁶³¹ 安哲永「芸苑動議（17）輸出映画と現実——張赫宙・来島雪夫氏の『旅路』評論を読んで」（『東亜日報』1937年9月11日、6面）。

て高く評価すべき作品が誕生される筈は全くない。

映画製作の本意が、巧妙なトリック(TRICK)で観客を陶酔させることに目標があるのではなく、民衆の日常生活の興味と要求を取り扱って、現実社会のテーマを最も進歩的な世界観から接近し指導することにあるとすれば、中国を背景にした真正な映画とは、その地理、人種、歴史に関する特殊な研究をまず必要とするのは勿論、多様な現実の諸矛盾を分析し、中国民衆の辛苦に満ちた生活面を、虚偽なく表現したものであるといえよう。〔下線は引用者〕

安哲永が指摘しているのは、欧米映画のなかで歪曲された中国のイメージがそのまま流布し、中国に対する間違った先入観を形成してしまったことと同様、朝鮮に対しても同じことが起きているということである。

注目すべきことは、彼もそれが「一般観客の要求と興味もこのような所に集中するのが事実である」と認めている点である。見世物としての新奇さを求める映画観客の属性を、彼も熟知していた。しかし、安哲永は続けて「映画製作の本意」を再確認する。つまり、映画というのは「民衆の日常生活の興味と要求を取り扱って、現実社会のテーマを最も進歩的な世界観から接近し指導することにある」と強調するのだ。だから、外国に対する映画を製作する際には、「その地理、人種、歴史に関する特殊な研究をまず必要とするのは勿論、多様な現実の諸矛盾を分析し、中国民衆の辛苦に満ちた生活面を、虚偽なく表現し」なければならないと主張しているのである。次節で詳しく論じることになるが、ドイツから映画を学んできた、新進映画監督としての彼の、映画に対する「志」を感じられるのである。

そのような安哲永の目に、映画『旅路』はいかに映っていたのだろうか。『東亜日報』に載せられた前掲記事をもう少し読み進めてみよう。

『나그네』의 編劇構成은 어떠하였는가? 이제, 새삼스럽게 拳論할바는 아니나 外国市場에 販路를 얻기爲한 意圖에서 製作된 映画이라는 것은 틀림없는 事實이다. 即鈴木重吉氏의 独特한 手法은 從來의 貧弱하고 拙劣한 朝鮮映画界의 領域을 떠나 比較的 鋭敏한 觀察과 技術의 成果를 보였으나 終局은 日本内地市場에서 歡迎받을 使用價值의 利用을 善處한것에 不過하다.⁶³²

『ナグネ（旅路）』劇の構成は如何なるものであったのか。改めて言及するまでもないが、この映画が海外市場と販路開拓の為に製作された映画であることは、間違いない事実である。即ち、鈴木重吉氏の独特な手法は、従来の貧弱で拙劣な朝鮮映画界の領域から離れて、比較的鋭敏な観察と技術の成果を見せたものの、結局、日本内地市場で歓迎されるように努めたものに過ぎない。

安哲永にとって映画『旅路』は、従来の朝鮮映画よりは洗練された演出技術を見せてくれたものの、結局、いままで彼が指摘してきた中国を描いた欧米映画と同様、歪曲された朝鮮のイメージを盛り込んだ、海外市場向けの「輸出映画」に過ぎなかった。この

⁶³² 同上。

くんだりからは1930年代後半の朝鮮映画界を支配していた「朝鮮らしさ」という言説に対する彼の批判も窺えるといえよう。

それから、安哲永はまず張赫宙に向かって「リアリティと相反する『概念化した朝鮮』を映画化したことに対して痛切な適評であったが、映画知識が足りないためか、来島雪夫氏の弁論に一層厳正で有意義な説明ができなかったのは実に遺憾である」と不満を示し、来島雪夫の評論に反論している。

伝説과 童話에서만 存在할수있는 虚構를 朝鮮現代映画에 必然的條件으로 是認하고있는 来島雪夫氏は 무엇을 伝説映画라하며 劇映画라 指稱할것인가? 朝鮮의自然物과 風俗이 現代文化發展에 並行야 特殊한 状態에 存立하고있다하여도 이러한 輸出映畫로 収集한 素材를 簡單히朝鮮現實과 相伴하는 現代映畫라 断定하는 것은 現代朝鮮을 理解 못하고 消化 못하는 欧米人의 興趣나 同一한 程度의 觀点を 未免한 評論이다.⁶³³

伝説と童話の中のみ存在し得る虚構を、朝鮮の現代映画の必然的条件として認めている来島雪夫氏は、それでは、何を指して伝説映画といい、劇映画と称するだろうか。朝鮮の自然と風俗が現代文化の発展と並行して、特殊な状態に存立しているとしても、このような輸出映画から収集した素材を以って、簡単に朝鮮の現実相半ばする現代映画であると断定するのは、現代朝鮮を理解できず消化できない欧米人の興味と同一な程度の観点を免れない評論である。

安哲永にとって来島が激賛した『旅路』の「朝鮮らしさ」は、「伝説と童話の中のみ存在で得る虚構」であった。「何を指して伝説映画といい、劇映画と称するだろうか」というのは、そのような来島に対する揶揄である。安哲永は、朝鮮は現代文化の発展とともに進化し続けている近代国家であるし、映画のなかに描写されている風景は、朝鮮の地方農村の「特殊な状態」に過ぎない。しかも、それは海外市場開拓のため企画された「輸出映画」のなかの「朝鮮らしさ」である。それを以って、簡単に朝鮮の現実と合致する現代映画と断定するのは、中国に対する歪曲を犯してきた欧米人と同一な観点ではないか——と、来島の批評を張赫宙の論旨に立って批判しているのである。

ところが、映画研究者金麗實の著書『投射する帝国、投影される植民地』では、安哲永のこの評論が「『ナグネ（旅路）』に表現された朝鮮的情趣が現実に即していると主張する反面、同時にそれが輸出のために意図されていたということを批判した」と論じ、安哲永の批評が「二重的態度」を取っていると批判している⁶³⁴。これは、張・来島論に対する金麗實の解釈の間違いから生じている誤りであると推定される。安哲永が一貫して「輸出映画」『旅路』の「企画された朝鮮らしさ」を批判してきたというのは、これまでの引用からも明確である。

評論の最後に、安哲永は次のような文章で論を締めくくっている。

最近 李圭煥氏의 洗練된 才能을 追從한다는 것보다 『나그네』와 가튼

⁶³³ 同上。

⁶³⁴ 金麗實、前掲書、163頁。

輸出映画를 模倣하여보려는 映画人이 만흔 模樣이다. 興行成績으로는 成功을 얻을지 모르나 아직도 朝鮮映画의 標準이 確立되지 못한 今日, 現實性에 對한 映画人の 이니시아티브欠陷을 露骨로 表現하려는 것은 實로 遺憾이라아니할수없다.

635

最近、李圭煥氏の洗練された才能を追従するというよりは、『ナグネ（旅路）』のような輸出映画を真似してみようとする映画人が多いようである。興行成績としては成功を収めるかもしれないが、いまだに朝鮮映画の標準が確立されていない今日、現実性に対する映画人のイニシアチブの欠陥を露にすることは、実に遺憾であると言わざるを得ない。

この文章からは、1936年にドイツ留学から戻ってきたばかりの、新進映画青年の朝鮮映画に対する情熱が感じ取られる。映画製作の本意が「民衆の日常生活の興味と要求を取り扱って、現実社会のテーマを最も進歩的な世界観から接近し指導することにある」と信じ込んでいた安哲永は、『旅路』のように海外向けに企画された「朝鮮らしさ」の追従は「現実性に対する映画人のイニシアチブの欠陥」にしか見えなかったのである。

ドイツから映画演出を学んで帰国した安哲永は、1938年に「極光映画製作所」を設立して、直ちに映画『漁火』の製作に着手した。果たしてこの映画は、朝鮮の「現実の諸矛盾を分析し、民衆の辛苦に満ちた生活面を虚偽なく表現したもの」になり得たのだろうか。

第二節 安哲永監督（1910～没年未詳）の映画認識 ——映画の現実性と「朝鮮らしさ」

安哲永の映画『漁火』（1939）について論じる前に、この節では彼の経歴と残した文章を中心に、その映画認識を検討することにしたい⁶³⁶。

⁶³⁵ 安哲永、前掲記事。

⁶³⁶ 安哲永監督に関する研究はごく最近まで皆無に近い状況であった。彼が1950年8月2日北朝鮮によって拉致され行方不明となり、残された作品が劇映画『漁火』（1939）、記録映画『むくげの丘』（1948）の2本しかないことに加え、彼に関する情報が殆どなかったのが原因ではないかと推測される。たとえば、植民地期から現在にいたるまでの韓国の映画監督に関する情報を網羅した『韓国映画監督辞典』（国学資料院、2004年）にも、彼の項目には「生年月日および出身地不明。学歴と経歴についても当時の新聞記事から推定できるのみ」と記されている程であった。

しかし、2008年3年、安哲永の長男・安ヒョンジュ氏が、所蔵していた安哲永監督の貴重な資料を韓国映像資料院に寄贈した。その資料は現在『安哲永資料（1）写真』『安哲永資料（2）新聞・雑誌・著書』の二つのファイルに分けられて、ソウルの国立中央図書館に所蔵されている。本節では、この資料集を主な一次資料として参考にしている。

なお、安哲永監督に関する最近の主な先行研究は、キム・スナム「韓国映画の科学化を図った実務の民族主義映画作家・安哲永の映画人生論」（『映画教育研究』第7号別冊、2005年12月）、イ・ギョンミンの博士論文『韓国近代写真史研究——写真制度の形成と展開』（中央大学先端映像大学院、2011年提出）の第6章第2節「安哲永の朝鮮的なもの」、シム・ヘギョンの博士論文『安哲永のテキストを通してみる大韓民国設立初期の『朝鮮映画』研究——『むくげの丘』と『聖林紀行』を中心に』（中央大学先端映像大学院、2012年提

安哲永は1910年8月20日、朝鮮の公州地方で牧師の長男として生まれた。1928年には京城の培材高等普通学校を卒業して日本の専修大学予科へ留学し、1930年に卒業した。日本から戻った彼は、1931年6月、今度はドイツへ留学することになった。このことは『東亜日報』1931年6月9日付紙面で彼の写真と共に「安哲永君独逸へ——今夕京城を出発」と報じられるほどで、当時の朝鮮で彼は注目された秀才であった⁶³⁷。この記事によると、彼は「ベルリン大学経済学科に入学し、約6年間留学する予定」であったが、実際には1932年3月にベルリン大学写真化学科で本格的に写真を勉強することになった。

1935年にベルリン大学を卒業してからは、ドイツの映画会社ウーファー（UFA）の修習課程に入り、1936年に帰国するまで約一年半の間、映画製作を学んだ。おそらく、安哲永はこの時期ウーファーに所属していた有名な監督——ナチ党大会の記録映画『意志の勝利』（1934）、1936年ベルリンオリンピックの記録映画『オリンピア』（1938）などを演出したレニ・リーフェンシュタール監督、そして日本とドイツの合作映画『新しき土』（1937）などを演出した山岳映画の巨匠アーノルド・ファンク監督——から映画演出について習っていたと推定される。

1937年7月3日付『東亜日報』の対談記事⁶³⁸で彼は、「おそらく科学映画を撮っているのはウーファーしかないでしょう。そこには実際に動物学者と植物学者がいて、実地で撮影をしていた」と言及している。記録映画で名声を得ていたリーフェンシュタール監督、山岳映画の巨匠と呼ばれたファンク監督の演出スタイルを含め、科学映画や伝記映画を主に製作していたウーファーの写真主義は、中国を背景とした映画を撮る際には「その地理、人種、歴史に関する特殊な研究をまず必要とする」というほど映画の「現実性」を強調した安哲永の映画認識に多く影響を与えていたといえよう。

安哲永は1936年にドイツから帰国したのち、朝鮮の新聞雑誌を中心に批評家として活動した。特に、朝鮮人マラソン選手孫基禎^{ソンギジョン}が日本国籍で優勝した1936年ベルリンオリンピックの際には、直接ベルリンまで行ってマラソンコースを現地踏査して来るなど、朝鮮のドイツ通として活躍した。

とはいえ、彼が最も活発な活動を見せた分野は、やはり彼の専門領域である写真と映画であった。1937年9月3日から5日まで、3回にわたって『東亜日報』に連載した「自然を象徴する天然色映画の究明」では、天然色映画の製作技術及びその原理を、専門的な知識に基づいて詳しく説明している。

一方、安哲永は1937年6月『朝鮮日報』の主催で開催された「第一回納涼写真展」には審査員として参加していた。「朝鮮の名所旧跡を清新な写真を通して読者に紹介し、納涼味を味わせると同時に、写真技術の芸術化を促進しよう」⁶³⁹とした趣旨で開かれたこの写真展は、1940年まで4回開かれた。趣旨からも分かるように、この写真展は1930年代後半の「朝鮮らしさ」流行の一環であった。懸賞公募の社告では「納涼風景として、背景は各地方の名所旧跡、海水浴場や避暑地、天然記念物などにして、題材は人物、自然、

出) がある。

⁶³⁷ 安哲永はドイツで写真留学した最初の韓国人である。[イ・ギョンミン「韓国近代芸術写真の言説的地形」(『PHOTONET』2008年8月号)、85頁]

⁶³⁸ 「見聞記(3) 独逸映画界施設は充実——科学・伝記映画が特色」(『東亜日報』1937年7月3日)、7面。

⁶³⁹ 『朝鮮日報』1937年6月21日。

建築物など自由」⁶⁴⁰として「朝鮮の郷土色豊かな題材を推奨するが、必ずしも絶対的条件ではない」⁶⁴¹と明示しているが、出品された作品も、そして選定された作品も「郷土色」一色であった⁶⁴²。

1937年6月の写真展審査の経験を通して、安哲永は「朝鮮らしさ」の視覚的表現について考える機会を得たと思われる。そんな中、朝鮮の郷土色豊かな映画『旅路』が興行に成功し、張・来島の間で議論が起こった。そこで、安哲永は1937年9月11日、前節で引用した評論「輸出映画と現実——張赫宙・来島雪夫氏の『旅路』評論を読んで」を『東亜日報』紙面に発表し、自分の映画認識を表明したのである。

この評論は、映画監督デビューを目前にした一人の新進映画人が、朝鮮映画界に向けて発信した参戦の弁であった。安哲永は、朝鮮の現実をより正確に表現するために、そして芸術的にさらに多様な映画的表現ができるように、技術的方法論を徹底的に追及した映画人であった⁶⁴³。その根底には、日本とドイツでの留学経験を通して取得した、写真に関する専門的知識と広い映画的見識があった。ドイツの映画製作現場で最新の映画撮影技術と演出スタイルを身につけながら、彼は世界映画界のなかでの「朝鮮映画」の居場所を考え直す機会を得たに違いない。そして、映画『旅路』のように海外向けの「輸出映画」を企画する前に、まず「朝鮮映画の標準」が確立されなければならないという考えに至ったのである。

「朝鮮映画の標準」とは、彼自身の表現を借りれば「現実性に対する映画人のイニシアチブの確立」ともいえよう。1930年代後半、技術的にも芸術的にもまだ未熟な段階の朝鮮映画が目指すべきことは、海外に売り出すための、実在しない虚構の「朝鮮」を描いた映画ではなかった。朝鮮の現実と民衆の生活を、ありのまま素朴にスクリーンに投影することが、安哲永にとっての「朝鮮らしさ」であり「朝鮮色」であったのである。そして、安哲永は自分の専門を生かして、それを写真的技術を以って具体的に、可能な限り現実に近いかたちで具現しようとした。

1938年2月下旬、安哲永は徐丙珏、崔永秀などと共に、京城の鐘路一丁目に「極光映画製作所」を設立し、第一作として映画『漁火』を企画することになる⁶⁴⁴。同年4月4日から約一ヶ月間、朝鮮の東海岸と金剛山などでロケ撮影が行われた⁶⁴⁵『漁火』は、製作発表の段階から朝鮮映画界の注目を浴びていた。『京城日報』1938年5月31日付紙面に掲載された「またも半島映画——極光映画製作所の『漁火』」という記事からは、その関心の理由を窺うことができる。

同映画の陣容を見れば原作、脚色を徐丙珏氏、演出は安哲永となつてゐるが同氏はかつてドイツにゐた時フランク博士の助手としてその敏腕を振るつてゐたことがある。同氏を補けて演出助手に田淑禧嬢があるが同嬢は今春梨花女専出のインテリで、同女

⁶⁴⁰ 「社告 納涼風景懸賞募集」（『朝鮮日報』1937年6月17日）

⁶⁴¹ 「社告 第二回納涼風景懸賞募集」（『朝鮮日報』1938年6月5日）。

⁶⁴² イ・ギョンミン『韓国近代写真史研究——写真制度の形成と展開』（中央大学先端映像大学院、2011年提出）、204頁。

⁶⁴³ イ・ギョンミン「韓国近代芸術写真の言説的地形」、85頁。

⁶⁴⁴ 「朝鮮映画界の新機関——極光映画製作所設立」（『東亜日報』1938年2月25日）、5面。

⁶⁴⁵ 「極光映画の一回作品『漁火』ロケーション出発」（『東亜日報』1938年3月31日）、5面。

の出現は朝鮮映画界に於ける最初の女流演出家として多大の興味をひいてゐる。撮影は李丙穆氏音楽は編曲が金仁湜氏が、選曲を金大英氏が担当してゐる。なほ主演者の尹北洋氏、田曉峰嬢以下の出演者は全部素人でなかなかのインテリ揃ひである⁶⁴⁶。

ドイツ映画留学から帰ったばかりの新人映画監督の演出に、名門女子大学出身の女性助監督。さらに、妓生や女給出身の女優が多かった当時の朝鮮映画界では珍しく、主演女優朴魯慶パクノギョンは助監督と同様、梨花専門出の元新聞記者⁶⁴⁷、彼女以外の女優陣も大学卒の女性——映画『漁火』と「極光映画製作所」は、そのスタッフの面々が「インテリ揃ひ」ということで話題になっていたのである。そのためか、新人映画人が集った「極光映画製作所」の、しかも第一作にもかかわらず、『漁火』は日本の松竹キネマと合作で製作することになる⁶⁴⁸。

それ以降、朝鮮のマスコミは映画『漁火』の製作状況の一部始終を詳細に報じた。1938年4月4日に京城を出発、東海岸での撮影を無事に終えた『漁火』撮影隊は、4月20日頃には温井里方面に移動して撮影を続け⁶⁴⁹、5月下旬には撮影が終わって、東京での録音作業のため関係者が日本へ向かった⁶⁵⁰。『東亜日報』1938年9月3日付紙面には、いよいよ録音作業も終了したというニュースとともに、映画の梗概が公開された。

第三節 映画『漁火』（1939）を読み直す

荒波で有名な朝鮮の東海岸にある小さな漁村。映画は、豊魚祭で朝鮮の伝統民謡「쾌지나칭칭나네（クエジナチンチンナネ）」を踊りながら歌う村の人々の場面から始まる。お祭りの最中、お酒を飲んで楽しく騒いでいる人々から離れた場所で、二人の男女が海辺を散歩している。漁夫金春三キムチュンサムの娘・仁順インスンと、彼女の恋人である村の内気な青年・崔天錫チェチョンソクである。両親と知的障害を持つ弟と一緒に暮らしている仁順は、常に「京城」⁶⁵¹への上京を夢見ている。彼女の憧れは、すでに上京して働いている幼馴染の玉粉オクブンである。久し振りに帰郷した玉粉は、仁順も上京するように熱心に説得するが、親の反対で仁順の上京への夢はなかなか叶わない。

同じ時期、村の網主張龍雲チャンヨンウンの息子・哲洙チョルスも静養のため京城から帰郷していた。京城で放蕩な生活をしてきた哲洙には、この村はあまりにも退屈である。彼は仁順を誘惑しようと指輪をプレゼントするなど、積極的に彼女を口説いていた。

一方、不漁で収入がなくなった仁順の父は、毎日のように張龍雲から借金の返済を促されていた。ある日、悪天候にもかかわらず無理に海に出た仁順の父は、結局二度と帰

⁶⁴⁶ 『京城日報』1938年5月31日、6面。

⁶⁴⁷ 同上。

⁶⁴⁸ 松竹の島津保次郎監督が技術的な部分の監修を担当した。

⁶⁴⁹ 『東亜日報』1938年4月23日、4面。

⁶⁵⁰ 『京城日報』1938年5月31日、6面。『朝鮮日報』1938年6月3日、4面。

⁶⁵¹ 朝鮮語台詞に日本語字幕が付くこの映画で、植民地期の首都・京城は朝鮮語の台詞では「서울ソウル」と発音され、字幕には「京城」と表記されている。

らぬ身になってしまう。父の死亡で、巨額の借金は残された仁順たちにまわってきたが、彼女らには返すすべがなかった。その機会を狙って、張龍雲は仁順を妾にしてくれるように仁順の母を脅かす。絶望に陥った仁順を救ったのは、奇しくも張の息子、哲洙であった⁶⁵²。彼は父親を騙して手に入れた金を、仁順の母に無償で借してくれる。とはいえ、仁順を手に入れるために、父親と同じ計略を立てていたのに過ぎない。借金を返すために、仁順は上京して就職することを決心する。京城までは哲洙と一緒に行って、着いたらしばらく玉粉の世話になろうと思っていた。涙ぐむ仁順の母を後にして故郷を出た二人は、滝や山の風景などを見物しながら京城へ向かう。

しかし、京城に着いて何日が過ぎても、哲洙は、玉粉に連絡がつかないと仁順に嘘をつき続ける。そして仁順を自分のアパートに閉じ込めたまま、欲望の対象にしてしまう。哲洙に騙されたことを分かった仁順は、彼の不在のうちに玉粉に手紙を出して、彼女の助けでアパートから脱出する。哲洙は、かつて玉粉にも同じ手を使おうとしたが失敗したことがあった。仁順を自分の部屋に保護してから、哲洙のアパートに戻って彼の帰宅を待っていた玉粉は、当時の朝鮮映画としては相当にセンセーショナルなワン・シーンを見せる。「鉄面皮！」という一喝とともに、思いっきり哲洙を平手打ちしたのである。

ところで、故郷では京城で成功したといわれている玉粉は、実はバスガールとして働いていて、家賃も払えないほど厳しい生活をしていた。その実状を知った仁順は、それ以上玉粉の重荷にはなれないと思い、お詫びの手紙を残したまま姿を消した。

妓生「月花」になった仁順に遭遇したのは、あいにくにもまた哲洙であった。宴会で妓生と客として彼と再会した仁順は、屈辱感を抑えきれずその場を逃げてしまう。そこに故郷の元恋人、天錫からの手紙が届いて、結局仁順は自殺を図る。玉粉から仁順が重体であるという電報を受けた天錫は、京城まで仁順を迎えに来て、二人は故郷へ戻る。

ラスト・シーンは、映画の最初のように、楽しい風漁祭の場面。そして、海辺に座っている仁順と天錫がいた。天錫は「さあ、すべてが以前と同じく美しいじゃないか」というが、隣に座っている仁順は独り言のようにこう答える。「でも、人間は変わりましたよ。」

朝鮮映画界の熱い関心のなか、1938年10月4日に開かれた試写会で公開された⁶⁵³映画『漁火』は、このように一見すると陳腐なメロドラマであった。それだけではなく、素人を起用しただけに俳優の演技もぎこちなく不自然であった。「インテリ揃ひ」の新進映画製作所と安哲永監督にかかった期待が高かったジャーナリズムは、試写会の後『漁火』に対する失望感を隠さなかった。『毎日申報』1938年10月7日付の紙面には、次のような寸評が載せられた。

製作「스탑프」로부터 出演者全部가 新人이라는 것, 오직 熱노 비저넨 映画青年들의 作品인줄 노알고 보아달나는 製作關係者들의 率直한 付託이 잇다는 것을 미리 머리속에 두고 이 작품을 보았다. 까닭에 画面이 鮮明치 못하다든지 俳優들이 一切 「움죽임」이 업는 장승갯다든지 衣裳과 扮裝이 逆效果를 내일

⁶⁵² 同じ欲望を抱いている張氏父子を、一人の俳優（羅雄）が一人二役を演じているのは興味深い。

⁶⁵³ 「『漁火』を觀て」（『朝鮮日報』1938年10月9日）、4面。

地境으로 어색하다든지 하는 等々の 技術적으로 未熟한 點은 抹消的인 問題로 못지않는다 할 지라도 製作意圖에서만은 新人다운 「푸렛슈」한 氣概를 차져보고 시켰다. 그러나 新人다운 氣概와 野心마저 차져 볼 수 없다면 이것은 너무나 섭섭한 일이다.

新人이기 때문에 오히려 더 陳腐할 수밖에 없었던 責任의 大部分은 아마도 原作者에게로 돌려야 할 것이다. 「Happy End」의 「ラスト씬」만 업다며는 이作品은 完全히 典型的인 新派悲劇이요 그 때문에 「씨나리오」構成의 欠點이 더욱 또렷하게 드러나고있다.

朝鮮映画도 언제나 「메로드라마」의 桎梏에서 버서나 「生活」을 그리게 되나 하는 宿題는 이作品을 土台로한 이들 新人들의 손으로 解決되리라는 것을 맞고싶다.⁶⁵⁴

出演者全員が新人であること、そして映画青年たちの情熱だけで作り上げた作品であることを承知の上で鑑賞してくださいという、製作「スタッフ」たちの率直なお願いを念頭において、この作品を観た。したがって、画面が鮮明ではないとか、俳優たちが一切「動き」のない棒のようであるとか、衣裳と扮装が逆効果を出すくらい不自然であるとか等々、技術的に未熟な点は指摘しないことにする。とはいえ、製作意圖にだけは、新人らしい「フレッシュ」な氣概を見せてほしかった。新人らしい氣概や野心すら見られなかったのは、あまりにも寂しいことである。

新人であるからこそ、却って陳腐になるしかなかった責任の大半は、おそらく原作者にあるだろう。「Happy End」の「ラスト・シーン」を除けば、この作品は典型的な新派悲劇であり、そのせいでシナリオ構成の欠点がよりはっきり目立つ。

いつになったら、朝鮮映画が「メロドラマ」の桎梏から抜け出して「生活」を描くことになるだろうか。その宿題を、この新人たちがこの作品を土台にして、いつかは解決してくれると信じたい。〔下線は引用者〕

映画『漁火』は当時の映画人たちが見るには、期待はずれの出来であった。しかし、その失望感は映画の技術的完成度に対してではなかった。この評者も、新進映画人たちの第一作であるので、技術的な部分の未熟さはある程度見逃すつもりで映画を観ていたと書いている。評者が失望したのは、『漁火』には新人映画人としての「氣概」が全く見えないことであった。評者が見るには、公開された「極光映画製作所」の第一作は、既存の朝鮮映画で踏襲されてきた、陳腐なメロドラマの真似に過ぎなかったのである。

前節で見た通り、『漁火』を演出した安哲永は、当時新聞紙上に自分の映画観を旺盛に披露していた。映画製作の本意は「民衆の日常生活の興味と要求を取り扱って、現実社会のテーマを最も進歩的な世界観から接近し指導することにある」と信じ込んでいる安哲永は、『旅路』のように海外向けに企画された「朝鮮らしさ」の追従は「現実性に対する映画人のイニシアチブの欠陥」とであると主張していた。そして「現実の諸矛盾を分析し、民衆の辛苦に満ちた生活面を、虚偽なく表現する」映画を求めていた。『毎日申報』の評者も、おそらく安哲永の評論を読んで、深い共感とともにその安哲永が演出

⁶⁵⁴ 「演芸——新映画紹介」（『毎日申報』1938年10月7日）、4面。

する『漁火』に大きな期待感を抱いていたに違いない。

だが、実際に公開された『漁火』は、評者の目には既存の朝鮮映画と何の差異もなかった。「新人であるからこそ、却って陳腐になるしかなかった」というのは、既存の朝鮮映画の流行——メロドラマ——に安易に便乗しようとした「極光映画製作所」の製作意図を指すもので、評者はそれに向かって「新人らしい気概がない」と憤慨していたのである。そして「いつになったら、朝鮮映画が「メロドラマ」の桎梏から抜け出して「生活」を描くことになるだろうか」というのは、かつて映画の現実性を強調した安哲永に対する非難とも読める。

ここでもう一度考え直したいのは、安哲永の『漁火』が本当にただの陳腐なメロドラマに過ぎないのか、という問題である。先述した梗概をみる限りでは、この映画は仁順をめぐる二人の男（崔天錫、張哲洙）と彼女の三角関係を描いた通俗劇である。

しかし、この映画の「三角関係」が、非常に独特な様相をみせていることを、まず言及しなければならない。『漁火』のなかで仁順の恋人である天錫の存在感は非常に薄い。張哲洙が仁順に指輪を渡す場面を双眼鏡を通して発見したにもかかわらず、彼は傍観している。仁順の父が死んで、仁順が借金のために張龍雲の妾になる危機に直面した時にも、そして仁順が張哲洙と一緒に京城へ向かう汽車に乗る時にも、崔天錫の役割は「傍観者」である。用事があって上京し、仁順に会うため張哲洙のアパートに寄った時にも、彼女がいないという哲洙の嘘をそのまま信じて帰ってしまう。仁順と哲洙の関係において、天錫の存在は何の影響も持っていない。

その代わりに、『漁火』には「仁順—哲洙—（天錫）」以外に、もう一つの「三角関係」が存在する。「仁順—哲洙—玉粉」の関係がそれである。だが、この関係は当時の映画で好んで使われていた構図——つまり、一人の男性（哲洙）をめぐるモダンガール（玉粉）と賢母良妻型の女性（仁順）の競争——ではない。しいていえば、三角関係の図式での「仁順の恋人」の役割を玉粉が担当していて、仁順をめぐる哲洙と玉粉が戦っているともいえよう。張哲洙のアパートから彼女を脱出させたのも、二人の再会を「妨害」するのも、そして哲洙への「復讐」を敢行したのも玉粉であるためである。

この奇妙な「三角関係」を通して、観客は玉粉という人物に注目するようになる。そうであるとするならば、女主人公の親友という「脇役」としてではなく、「玉粉」という人物を物語の前面に配置することによって、安哲永監督が意図したのは何だったのだろうか。

映画『漁火』の事件が起こる舞台は「故郷」と「京城」に分かれている。「仁順—哲洙—（天錫）」の関係は故郷で、そして「仁順—哲洙—玉粉」の関係は京城で展開される。ここでは、いままでの先行研究⁶⁵⁵では等閑視されてきた、映画のなかの空間の意味——特に「京城」に注目して、仁順と玉粉、そして哲洙という人物が空間のなかでいか

⁶⁵⁵ 本論で参考にした映画『漁火』に関する論考は次の通りである。

キム・スナムの前掲論文、金麗實「『漁火』のメロドラマ的想像力」〔（『投射する帝国、投影される植民地』サムイン、2008）所収〕、チョン・ミンア「1930年代の近代言説と女性のセクシュアルリティ」〔『1930年代朝鮮映画とジェンダーの再構成（1930년대 조선영화와 젠더 재구성）』（東国大学博士論文、2010年提出）所収〕。そのほかには、李英一の『韓国映画全史』、『発掘された過去（2）1930年代朝鮮映画資料集』（韓国映像資料院、2008）も参考にした。

に「配置」されているのかを探ってみることにしたい。その作業は、『漁火』の「陳腐なメロドラマ」という表面的な見せかけの裏に隠されている、安哲永監督の意図を読むのに有効であると思われる。

故郷の場面で、仁順が「室内」にいるシーンは一つもない。いつも仁順は自然風景と一緒に、遠くから映っている場合が多い。勿論、それは漁村の場面はロケで屋外撮影をして、京城の場面は室内撮影をしたためでもあるだろう。しかし、故郷の場面においても、他の人物は頻繁に室内に出入りするシーンを挿入しているのに比べて、仁順は常に自然風景のなかで配置されている。

この映画で背景となる様々な空間は、主人公の未来を予言する「伏線」としても使われている。仁順と天錫の散歩の場面（【図8—1】）では、穏やかな海が背後に広がるが、哲洙が仁順に指輪をプレゼントしながら口説いているシーン（【図8—2】）になると、背景となる荒波の海は、父の死の伏線としての機能を持つと同時に、仁順の明るくない未来を予告してもいる。哲洙と仁順が上京する途中、山登りをしたり（【図9—1】）、滝の前で写真を撮ったりする場面（【図9—2】）も、単に朝鮮の自然風景を見せようとする、いわば「朝鮮らしさ」の披露としての演出意図だけではなく、その直後に続く京城での空間的配置との対比のために挿入されたと考えられる。

【図9—2】のシーンを最後に、仁順はとうとう京城に着く。しかし、仁順を迎えたのは京城の都会的風景ではなく、狭い哲洙のアパートであった。そして哲洙のアパートに入る瞬間から自殺未遂の挙句に帰郷するまで、仁順が京城の風景のなかで映っているシーンは一つもない。哲洙のアパートの中での仁順は、常に部屋の中の家具のように動くこともなくずっと座っている（【図10—1】）。

玉粉の助けで哲洙のアパートを出て玉粉の部屋に落ち着いても、事情はあまり変わらない。仁順はまた玉粉の部屋に閉じこもって、玉粉が仕事を探してくれるのをひたすら待っている（【図10—2】）。憧れ続けた京城に、遂に来たにもかかわらず、彼女は外を堂々と歩くことすらできない。外を歩く時にも、何か不安げに見える彼女は、都市京城の「異邦人」であり、その空間に入り込むことができなかったのである。

借金を返すために自分の意志で上京を決心した仁順ではあったものの、京城に来てからは始終哲洙に振り回され、玉粉の助けがないと何もできない無力な存在として描かれている。その彼女が、玉粉がバスガールとして働きながら家賃も払えない生活をしているのを分かった瞬間、再び自分の意志で動き出す。玉粉の部屋を出て、職業紹介所を訪ねたのである（【図11—1】）。しかし次のシーンには、人の気配がない公園のベンチに座って、池のなかを覗き込みながら絶望している仁順が登場した（【図11—2】）。彼女は、京城で仕事を見つかることができなかったのであった。結局、彼女は妓生になって、またしても部屋の中に隠れてしまうのである（【図10—3】）。

このように、安哲永監督は、仁順という人物を映画的空間のなかでいかに「配置」するかによって、彼女を京城という都市空間に解け入れない存在として描き出していた。そのような映画的演出を通して、安監督は何を伝えたかったのであろうか。

ここで、もう一度映画の冒頭、仁順を含めた村の娘たちが洗濯をしながら雑談しているシーンに戻ってみよう（【図12—1】）。彼女たちの話題は、京城に上京して妓生になった友達のことである。このシーンにおける会話を通して、この田舎娘たちにとって、

都市・京城は墮落の温床であり、彼女たちが故郷から離れて上京した女は皆、墮落して売春をする身になるしかないという偏見を持っていることが分かる。その内、仁順だけが自信に満ちた語調で言い返すのであった。「それは、その子が賢くないからだよ」と。

しかしながらこのシーンは、映画の後半部の伏線でもあったといえよう。結局のところ、その仁順が上京して妓生になってしまったというアイロニーを通して、安哲永監督は映画『漁火』を、とある田舎娘の「上京失敗譚」として作り上げているのである。

「現実の諸矛盾を分析し、民衆の辛苦に満ちた生活面を虚偽なく表現したもの」を追求した安哲永は、それまでの朝鮮映画で「朝鮮らしさ」を提示する手段としてしか用いられたことがなかった「妓生」という存在を、都市の周縁的存在として表象している。仁順が妓生になったのは、彼女が「賢くないから」ではない。彼女個人の力ではどうにもならない、社会的・時代的壁がそこには存在していたのであった。換言すれば、都市/地方、インテリ/無識、有産階級/無産階級、そして男性/女性——という、すべての領域において「周縁」に位置するしかなかった、植民地期朝鮮のとある田舎娘・仁順の悲劇を通して、安哲永は1930年代後半の植民地朝鮮の現実を訴えたかったと考えられる。勿論、そのような演出は、朝鮮最初の女性助監督を含めた「インテリ」女性スタッフが製作に参加していたからこそ可能であったに違いない。

ところで、映画『漁火』における「上京失敗譚」は仁順一人だけの話ではなかった。安哲永は、都市労働者ともいえるバスガールとして働く玉粉、そして映画の最後には失業者になる哲洙までも、結局は都市京城の構成員になれなかった、京城の「周縁的存在」として描いている。つまり『漁火』は、地方民の上京失敗譚でもあり、都市京城の陰に生きている周縁的存在——バスガール、妓生、失業者——に対する物語を通して、等身大の植民地朝鮮の首都・京城について語ろうとした作品として読むことができるのである。

その際、「仁順—哲洙—玉粉」の奇妙な「三角関係」は、都市の周縁的存在としての連帯に収斂される。映画の冒頭、都市生活に疲れを感じてしばらく帰郷していた玉粉はいう。「田舎っていいね」——それでも、彼女はもう故郷では「異質的存在」であった。それは、仁順を含めた村の娘たちが朝鮮の伝統衣裳を着ているのに比べて、彼女だけ改良された衣裳を着ていることから象徴されている（【図12—2】）。異質な存在になったのは、玉粉だけではなかった。京城で病を得て静養のため帰郷していた哲洙も、それでも「田舎は退屈で一日で飽きちゃう」といっていた。立身出世のために上京したが、職場では実力を認められず、父を騙してもらった金で夜遊びだけをして、ついには失業者にすらなった彼も、もう故郷には戻れない存在なのであった。

イ・ヨンガンとハン・ミラは、この映画のなかで「京城」が「抑圧と挫折の空間として植民地の現実を意味」⁶⁵⁶しているのに比べて、仁順が戻った故郷は「転覆と生成のエネルギー」を象徴していると論じている。そしてそれは、それまで前近代的な空間として認識されてきた農村、漁村などの空間に新しい意味を与えるのであると分析している。

しかし、映画のラスト・シーンの仁順にとって、果して故郷がそのような「転覆と生成のエネルギー」を与える空間として機能しているのかは疑問である。「すべてが以前と同じ」といっている元

⁶⁵⁶ イ・ヨンガン、ハン・ミラ「植民地期映画の脱植民的傾向——1930～1945年の映画を中心に」、277頁。

恋人に向かって、「でも、人間は変わりましたよ」と答える仁順も、映画の冒頭での伝統服装（【図12—3】）とは違って、玉粉と同じく短いスカートをはいているためである（【図12—4】）。その服装の変化が意味しているのは何か。仁順も結局のところ、玉粉や哲洙と同じく、故郷でも「異質な存在」になってしまったという余韻を残しているのである。「現実の諸矛盾を分析し、民衆の辛苦に満ちた生活面を虚偽なく表現した」映画を求めていた安哲永監督の映画『漁火』は、このように開かれた結末を観客に提示しているのである。

映画『旅路』のように海外向けに企画された「朝鮮らしさ」への追従は、「現実性に対する映画人のイニシアチブの欠陥」であると非難していた新進映画人、安哲永。果して、安哲永監督の「志」——朝鮮の「現実の諸矛盾を分析し、民衆の辛酸な生活面を虚偽なく表現したもの」——は、この映画で成功していたのか。

『漁火』は、同時代に流行っていた「農村を背景とした郷土色が豊富な映画」を装って、1930年代植民地都市京城の「裏面」をあらわにした映画であった。その「裏面」とは何か。この映画は、モダン都市・京城の陰に生きている周辺的存在（バスガール、妓生、失業者）に対する物語であった。注目すべきところは、その人々が仕事を探して上京してきた地方民であり、結局のところ、皆「挫折」してしまったという点である。『朝鮮総督府統計年報』を通して、1921年から1939年にかけての植民地朝鮮の首都・京城の人口（朝鮮人）変動の推移をみると、地方からの輸入口が1935年から爆発的に増加していたことが分かる⁶⁵⁷。この時期に、仕事を探して上京する地方民が急速に増えていたのであった。しかし橋谷弘はその現象について、「人口移動に関して、都市側で雇用が生まれて人口を引きつけるプル（pull）要因よりも、農村から人口が押し出されるプッシュ（push）要因の方が圧倒的に強い」⁶⁵⁸と論じている。言い換えれば、上京者が京城で就職することは、決して容易ではなかったということであった。映画『漁火』のなかの人物たちの挫折——「上京失敗譚」——は、そのような1930年代の都市京城の「現実の諸矛盾を分析し、民衆の辛苦に満ちた生活面を虚偽なく表現したもの」として読めるのではないだろうか。

このような考察を通して、本章では「陳腐なメロドラマ」と見過ごされてきた映画『漁火』を、植民地期当時の都市京城の現実を反映した映画として読み直した。それとともに、本章は韓国映画史上「忘れられていた」映画人・安哲永監督に関する再評価を試みたという点においても、意義を持つといえよう。

第六章 朝鮮映画人が見た〈京城〉

——小説「半島の芸術家たち」（1936）と映画『半島の春』（1941）の間

第一節 小説「半島の芸術家たち」（1936）の中の京城

本章では、1930年代後半の朝鮮映画界を描いている、同時代の新進映画人による一篇の朝鮮映画に焦点を当てる。2005年に中国電影資料館から発掘された、映画『半島の

⁶⁵⁷ 1921年には188,648名であった京城内朝鮮人人口は、1935年には284,633名、1936年には541,828名、1939年には632,118名に達していた（『朝鮮総督府統計年報』1921年～1939年参照）。

⁶⁵⁸ 橋谷弘「都市化のプロセス——過剰都市化と都市非公式部門」（『帝国日本と植民地都市』吉川弘文館、2004年）、52～53頁。

春』(1941)がそれである。植民地期朝鮮における在朝鮮日本人向けの総合雑誌『朝鮮及満州』1941年1月号の記事「半島の映画界」では、「現在製作中の明寶映画社の『半島の春』で、これは映画令公布後最初の作品であり、企画にも脚本にも検閲当局の厳重な事前検閲があり、又内地女優としては初めての元新興キネマ前新築地劇場女優志賀暁子が来鮮して特別出演して居り」⁶⁵⁹と、この映画の製作について報じていた。

1940年1月の「朝鮮映画令」施行以降、初めて製作された劇映画である『半島の春』は、「朝鮮の映画人たちがトーキー『春香伝』を撮影する過程における資金難を、巨大映画会社の設立と投資によって打開する」という映画内映画を扱う内容である。韓国映画史上では、それが明らかに朝鮮映画令を宣伝する内容であったため、「親日映画」と評価されてきた。同じ時期に作られた崔寅奎チュインギョの『家なき天使』(1941)に比べて、この映画に関する先行研究が少ない理由は、その親日性について現在も議論が繰り返されている『家なき天使』とは違って、この映画の親日性の明白さのためであるだろう。そのため、『半島の春』を論じた先行研究は、この映画が朝鮮映画令を支持するしかなかった当時の朝鮮映画界の状況——つまり、トーキーの登場による「朝鮮映画の企業化」を求めている——を視野に入れながら、朝鮮映画人の「協力」の理由の分析に集中してきたといえる⁶⁶⁰。

さて、この映画は、1936年発表された金聖珉キムソンミン(1915～1969、本名は金萬益キムマンイク)の日本語小説「半島の芸術家たち」を原作として作られた。小説「半島の芸術家たち」が書かれた1936年と、映画『半島の春』が公開された1941年の間には、時間の経過だけでは説明できない、様々な時代的コンテクストの違いが存在する。それゆえ、原作と映画を比較することによって、映画に隠されている演出意図が逆に見えてくる。しかしながら、各々を分析した論は散見できるが⁶⁶¹、原作と映画を比較分析した研究は、いまだにあまり行われていない。原作と映画の比較を試みた唯一の先行研究は、主人公の設定(名前の違い、使用言語)など、原作小説と映画の違いを指摘してはいるが、やはり朝鮮映画令に便乗するしかなかった当時の映画界の様子を、当時の「朝鮮ブーム」との関連から分析している⁶⁶²。

⁶⁵⁹ 熊谷生「半島の映画界」(『朝鮮及満州』1941年1月)、79頁。

⁶⁶⁰ 『半島の春』に関する先行研究は、以下の通りである(年代順)。

シン・ガンホ「『迷夢』、『半島の春』のスタイル分析」(『映画研究』33号、2007年)、金麗實「映画のなかの映画新体制」(『投射する帝国、投影される植民地』サムイン、2008年)、李英載「協力の制度——『半島の春』とトーキー時代の朝鮮映画」(『帝国日本の朝鮮映画』現実文化、2008年)、チョン・ウヒョン「植民地近代の二重拘束と映画的表象——『半島の春』の自己反映的叙事分析」(『韓国言語文化』第38集、2009年4月)、イ・ヨングァン・イ・ジユン「映画新体制転換期の朝鮮映画の里程標——『半島の春』に現れた朝鮮—日本—西欧の関係を中心に」(『映像芸術研究』18号、2010年)、申河慶「日帝末期『朝鮮ブーム』と植民地映画人の欲望——映画『半島の春』を通して」(『アジア文化研究』23集、2011年)、イ・ギョンプン「映画音楽で解釈した植民地朝鮮映画『半島の春』」(『人文科学論叢』68巻、2012年)。

⁶⁶¹ 『半島の春』に関する論は注2参照。「半島の芸術家たち」に関する論は、中根隆行『〈朝鮮〉表象の文化誌』(新曜社、2004年)、南富鎮『文学の植民地主義——近代朝鮮の風景と記憶』(世界思想社、2006年)。

⁶⁶² 申河慶「日帝末期『朝鮮ブーム』と植民地映画人の欲望——映画『半島の春』を通して」(『アジア文化研究』23集、2011年)。

本章では、映画『半島の春』（1941）とその原作小説「半島の芸術家たち」（1936）の比較を通して、これまでの先行研究で主になされてきた二重言語（韓国語と日本語の混用）の問題ではなく、物語のなかで表象されている、1930年代後半の植民地都市・京城の様子に注目したい。「近代都市は、単純な生活の背景ではなく、その時間を生きている人々に、多大な影響を与える空間」⁶⁶³であり、物語のなかでの京城は、人物の内面を反映する意味を持った空間でもありながら、作品の外側の時代状況とも密接に関わっていると見える。したがって本章では、「京城」に投影されている、植民地映画人たちの現実認識と欲望とはいかなるものだったのかを探ってみることにしたい。

（一）小説「半島の芸術家たち」の創作背景

「半島の芸術家たち」は、大阪毎日新聞社の週刊誌『サンデー毎日』の第一回「千葉賞制定長編大衆文芸第一等入選作」として、『サンデー毎日』38号（1936年8月2日）から46号（1936年9月20日）に、8回にわたって連載された日本語小説である。「千葉賞」とは、『サンデー毎日』大衆文芸募集の選者であった千葉亀雄の名を冠して記念とするもので、『サンデー毎日』1936年1月5日号にその制定の趣旨が発表された⁶⁶⁴。「半島の芸術家たち」は、1936年「現代物」部門の一等作であった（ちなみに「時代物」部門の一等作は、井上靖の「流転」）。

当時22歳の作家金聖珉は、^{ビョンヤン}韓国の平壤出身の鉄道局職員で、映画製作にも携わった経験を持つ人物であった⁶⁶⁵。「現在の職につく前に、朝鮮映画の脚本などを書いてみた関係上、映画界およびレコード界に知合が多く、彼等の生活を小説化して見ようとふと考へて」⁶⁶⁶書いたこの小説は、彼の文壇デビュー作である。

まずは、ここに小説の梗概をまとめてみよう。

物語は、映画脚本家・^{チョウエイイチ}張永一⁶⁶⁷宛での、友人からの一通の手紙から始まる。平壤に住むその友人は、その手紙のなかで彼の妹・^{レンシュク}蓮淑を永一の映画会社で製作している朝鮮最初のトーキー『舞姫と愁心歌』に、女優として使ってくれるように頼んでいた。承諾の返事を出した永一は、京城駅へ蓮淑を迎えに行く途中、『舞姫と愁心歌』の主演女優・^{エイキ}暎姫に出会う。暎姫は、映画会社の資本主であり、XXXレコードの文芸部長でもある^{サイヨウ}崔洋秀と同棲しながら、永一にも興味を見せている、典型的なファム・ファタールである。

蓮淑を崔部長に紹介し、レコード会社の事務員に就職させた永一は、ある日偶然、その二人がデートしている場面を目撃して嫉妬を感じる。その場で一緒にいた暎姫は、永

⁶⁶³ チョン・ハニ「朴泰遠の『川辺風景』とJames Joyceの*Dubliners*に現れた都市の意味比較」（『韓国現代文学研究』2007年12月）。

⁶⁶⁴ 戦後は、「長篇千葉賞」と「短篇千葉賞」の二つに分かれ、「長篇千葉賞」は公募、「短篇千葉賞」は年度内に大衆文芸募集に入選した作品より優秀作を選ぶ形式を取った。

⁶⁶⁵ 彼は、1948年には監督としてもデビューし、1950年代の韓国の代表的な映画監督の一人として活動した。

⁶⁶⁶ 「作者紹介」（『サンデー毎日』38号、1936年8月2日）

⁶⁶⁷ 韓国語の読みは「チャン・ヨンイル」であるが、原作には「チョウ・エイイチ」と日本語読みのルビが付いている。他の人物の場合も同様で、蓮淑（ヨンスク）、暎姫（ヨンヒ）、崔洋秀（チェ・ヤンス）は、各々「レンシュク」、「エイキ」、「サイ・ヨウシュ」と表記されている。

一を自宅へ無理やり誘ったが、永一はそこから逃げ出した。その際、忘れていった永一の洋服のせいで崔部長から家を追い出された暎姫は、撮影にも来ないまま女優をやめて女給になる。崔部長は、それを口実に蓮淑に接近し、暎姫の代わりに蓮淑を映画の主演として使う。

一方、製作費が足りなくて困っている映画監督・庚コウの話を知った永一は、レコード会社の作曲料を横領するが発覚してしまう。蓮淑は、永一の横領事件に失望して平壤へ帰ろうとしたが、事情を聞いて彼に同情する。この機会を利用しようとした崔部長は、暎姫と共謀して、蓮淑を手に入れる計略を立てる。その計略に乗せられた蓮淑は、横領事件で逮捕された永一を助けるために、崔部長を訪ねて金を借りる条件として、崔との結婚を承諾してしまう。崔部長からそのことを聞いた暎姫は、蓮淑より一歩早く永一の身柄を留置場から引き取る。暎姫の部屋で同棲を始めた永一が、酒に溺れ身を持ち崩す日々を送っているうち、映画『舞姫と愁心歌』は完成、公開され盛況を以って迎えらる。だが、公開当日、映画のヒロインである蓮淑が失恋のため自殺を図る事件が起こる。幸い命を取り留めた蓮淑と永一は誤解を解いて、二人で満州へと旅立つ。

このように、小説「半島の芸術家たち」は朝鮮映画界とレコード会社を舞台とした通俗的なメロドラマである。作者は「作中に出て来る事件に、事実あつたことが二三挿入されてゐます」⁶⁶⁸と述べていて、1930年代の朝鮮芸能界の状況と様々な問題が、生々しく、リアリティをもって描写されている。小説のなかで、資本家・崔洋秀に振り回される映画人たちの姿は、「一つの映画を作る毎に何々プロダクションと云ふものを作つて、ブルジョア息子から金を出させて喰つて行くのが朝鮮映画だと思へば間違ひない」⁶⁶⁹と自嘲していた植民地の朝鮮人知識人の文章を思い出させる。

ところで、ここでは作者金聖珉が自身の小説の入選後に『サンデー毎日』誌上に執筆動機を明かす、次の文章を引用してみよう。

私の作品が入選するとは夢にも思つてゐませんでした。題材に類想が少ないため選ばれたことだらうとは思つてゐますが、〔中略〕

何しろ素材が素材だけに、筆とうまく融け合ふかといふのが疑問でいろいろ苦心しました。それだけに無理をした箇所もあり、また事情を知つてゐる人が読めば誤謬だと直に気付くような点があるのも、知つてゐながらどうすることも出来ず、そのままにして置いたのです。これは近ごろ諺文小説に転向した張赫宙氏によつてでも、明かに示されてゐる植民地小説を書くものゝ悩みでせう。

が、この種の小説は張赫宙氏が純粹小説にいくらか紹介してゐるのみで、大衆小説には今まで殆ど影を見せてゐません。そこを狙つたといへば大げさですが、まあ、一般大衆にも、もう少し朝鮮といふものを確認させる上において、これはぜひかうした素材をとりあげるのが至当だと思ひ、拙ない筆を追つ立てつゝ書き綴つて見たわけなのです⁶⁷⁰。

⁶⁶⁸ 「作者紹介」（『サンデー毎日』38号、1936年8月2日）

⁶⁶⁹ ヒョンヨンソップ 玄永燮「現代朝鮮人文化論」（『朝鮮及満州』第50巻第355号、1937年6月1日）、54頁。

⁶⁷⁰ 「作者紹介」（『サンデー毎日』38号、1936年8月2日）

この文章を通して、金聖珉が当時日本文壇で知られていた張^{チャンヒョクチュ}赫宙（1905～1997）をかなり意識していたことが分かる。朝鮮人でありながら、日本語で小説を書いた作家張赫宙は、1932年4月、雑誌『改造』の懸賞小説に「餓鬼道」が入選し日本文壇にデビューした。彼が日本文壇で活躍できた最大の理由は、当時「題材の特異性」にあったと評価されていた⁶⁷¹。それゆえ、前掲の文章からみると、大衆小説を持って日本（＝「内地」）に進出しようとした新進作家金聖珉も、張赫宙に倣って独特な素材を自分の「戦略」として利用していたといえよう。その事実は、金聖珉自身も「題材に類想が少ないため選ばれたことだらうとは思つてゐますが」と述べている事からも確認できる。『サンデー毎日』の審査評にも、彼の作品が当選したのは「題材が珍しい」ところにあったと書いている。

「半島の芸術家たち」は、朝鮮の映画会社を繞る若き芸術家の群の純情な努力を描いたもので、題材が珍しく、かつ花やかな上に、人間を描くペンの確かさは、応募作品中、断然群を抜いてゐる。朝鮮の人が日本文を書くのだから、叙述にはまだ小説の格に十分嵌つてゐない難もないではないが、それを自覚してか、作者は叙述になると出来るだけ簡朴にして、会話を多くした用意もよい。盛装した妓生（キーサン）が緑風に芙蓉の裳を翻して散歩でもしてゐるような艶と清新さは、必ず読者に飲ばれるに違ひない。日鮮の文化交歓として、この上に出づるものはあるまい⁶⁷²。

審査委員であった菊池寛も、「題材が吾々に分つてゐない朝鮮を背景にしてあるから」と評し、「朝鮮人で、大衆文芸を書くことは、日本大衆の気持をのみこまねばならぬ。純文学より遙かにむつかしいはずなのに、よくこの作者がそれに成功したのにも敬意を表する」⁶⁷³と賞賛した。審査評からは、「朝鮮色」をめぐる朝鮮と日本の両方の視線が読み取れる。

前章で詳しく論じてきたように、当時の朝鮮内では「朝鮮色」の問題が活発に論議されていた。特に、映画界のなかでも、朝鮮だけの固有の風習や伝統を映画の素材として積極的に活用しなければならないという主張が活発になされていた。だが、この時期の朝鮮映画界における「朝鮮色」に対する欲望は、民族のアイデンティティとの関わりよりは、産業的な必要によって主張されたという指摘が支配的である。トーキー導入による製作費用の増加は、朝鮮映画を輸出しなければならないという論議を起し、その過程で商業的戦略として「朝鮮色」が提示されたというのである⁶⁷⁴。それゆえに、金聖珉も当時の朝鮮映画界での経験をもとにして、戦略として「朝鮮色」を用いていたといえる。そうであるならば、「半島の芸術家たち」という小説のタイトルや、小説のなかで製作中の架空の映画『舞姫と愁心歌』も、当時日本で人気を集めていた朝鮮人舞踏家・崔承喜主演の新興キネマ映画『半島の舞姫』を念頭においた設定であると推定される。

⁶⁷¹ 中根隆行『〈朝鮮〉表象の文化誌』（新曜社、2004）、214頁。

⁶⁷² 「審査評」（『サンデー毎日』38号、1936年8月2日）

⁶⁷³ 同上。

⁶⁷⁴ ムン・ジェ Chol 「植民地朝鮮映画における近代性への欲望と超民族的傾向に関する研究」（『映画研究』45号、2010年）、86～87頁。

「半島の芸術家たち」に関する先行研究では、金聖珉が日本語で小説を書いた創作行為に注目し、それを日本（＝「内地」）文壇に進出しようとした、植民地の文学青年の欲望として解釈している⁶⁷⁵。しかし本章では、物語のなかで表象されている「京城」という空間に注目してみたい。何故ならば、実は小説「半島の芸術家たち」は、単に「盛装した妓生が緑風に芙蓉の裳を翻して散歩でもしてゐるような艶と清新さ」を帯びた、「朝鮮色」を強調した物語ではなかったためである。この小説のなかには、近代都市京城で生きる、植民地映画人の欲望と、それが充たされないがための絶望が潜んでいるのである。

（二）植民地期京城における朝鮮人の「内的国境」

本項では、「京城」という空間の表象を中心にして、小説「半島の芸術家たち」を探ってみることにしたい。物語の始まり、主人公・張永一が友人の手紙を読んでいる場所は、京城の繁華街にあるレストランの中であった。彼は、平壤から来る蓮淑の出迎えのために、外に出て京城駅（現在のソウル駅）へと向かう。

外は、京城の銀座本町通りの雑踏だ。

小綺麗な店が両側にずらりと並んで、やがて来る年末大売出しの準備に忙殺されてゐる。

その人波の中を駅の方へと、歩みを運ばせてみた永一がふと前方をすかして（オヤ？）と足をとめた⁶⁷⁶。〔下線は引用者〕

永一が歩いている場所——1930年代の京城の「本町」通りは、現在のソウルの「忠武路（チュンムロ）」に当る、京城の代表的な繁華街である。本町には、三越百貨店京城支店をはじめとして、4つの百貨店があり、本町通りは「京城の銀座」と呼ばれて、「銀座」をもじって「本ブラ」という言葉が流行るほどであった。

当時朝鮮に居住していた日本人を対象にして発行されていた日本語雑誌『朝鮮及満州』の1937年の記事「京城の喫茶店街を歩く」を見ると、「朝鮮人側の繁華的な鐘路」という文章が目に入る。筆者は続けて、次のように書いている。

〔前略〕北村唯一の散歩街たる鐘路の文化的設備の貧弱さ加減はお話しにならぬ。鐘路が銀座化するのは遠い夢だ。朝鮮人インテリも鐘路へは余り散歩しないと云ふ⁶⁷⁷。

この記事で注目すべきところは、「鐘路」という京城の地域が「朝鮮人側の繁華的な」という表現で説明されていることである。『朝鮮及満州』の「内地人側の京城映画館を語る」という企画記事でも、「朝鮮街側の映画館に就いては此の度は割愛することにして」⁶⁷⁸というくだりがあるように、1910年の韓国合併から四半世紀を経た1937年と

⁶⁷⁵ 注3参照。

⁶⁷⁶ 「半島の芸術家たち」第一回（『サンデー毎日』38号、1936年8月2日）、6頁。

⁶⁷⁷ P・Q・R「京城の喫茶店街を歩く」（『朝鮮及満州』第49巻第347号）、111頁。

⁶⁷⁸ 本誌記者「内地人側の京城映画館を語る」（『朝鮮及満州』第50巻第351号、1937年2月1日）、87頁。

いう時点に至っても、依然として京城は、日本人が住む場所と朝鮮人が住む場所という二重構造を成していたことが分かる。

植民地期京城は、日本人の居住地域である「南村」と、朝鮮人の居住地域である「北村」に分離された都市であった。京城に住んでいた朝鮮人と日本人は、居住地域や商業圏において、別の都市に住んでいたといっても過言ではなかった⁶⁷⁹。日本人が住む地域には、「本町」「黄金町」「明治町」など、名称に「町」が付き、朝鮮人の居住地域には、「慶雲洞」「楽園洞」のように、「洞」が付いていた⁶⁸⁰。そして、両地域の中心には、各々「本町」と「鐘路」があって、商業・文化の中心地としてだけではなく、民族的象徴としての意味を持っていたと言ってよいだろう。

小説「半島の芸術家たち」で、「京城駅（現ソウル駅）」で蓮淑と出会った永一は、自分が住んでいる下宿に彼女を連れていく。彼が住む場所は、鐘路にある「苑南洞」という朝鮮人の居住区域にあった。

それから一時間許りの後――

永一は汽車から降りた蓮淑を伴って、苑南洞の自分の下宿へ落ち着いて居た⁶⁸¹。

〔下線は引用者による〕

韓国の文学研究者 ファンホドク 黄 鎬徳は、植民地期の朝鮮人作家・チェマンシク 蔡萬植の短篇「鐘路の住民」（1941）を分析して、植民地期の京城が、表面的には日本の植民政策によって強制的に統合されたように見えたとしても、実際には二重言語的空間であったと論じている。つまり、彼の指摘によると、京城において日本人と朝鮮人の区域は「内的国境」によって完全に二分されていて、京城の南部――つまり、日本人居住地域である「南村」は「朝鮮人にとっては一種の旅行地」⁶⁸²であったというのである。

この分析の通り、小説「半島の芸術家たち」のなかの人物たちの行動を通して、京城における「内的国境」を、彼らも常に認識していることが分かる。登場人物たちは「本町」「明治町」などの日本人の町では、「一種の旅行地」を観光する際と同様、常に「移動」していた。「京城の銀座本町通りの雑踏」の「人波の中を駅の方へと、歩みを運ばせてみた」永一と、「駅から南大門をあとに、明治町を歩いて居る」庚監督と蓮淑など、小説のなかの朝鮮人たちにとって、「一種の旅行地」であった日本人の町は過ぎてゆく風景であり、違和感を与える場所であったのである。それゆえ、前掲引用部分でみるように主人公永一は、やっと朝鮮人区域である「苑南洞の自分の下宿」に到着してはじめて「落ち着」くのであった。

京城における「内的国境」に対する認識は、永一や庚監督、蓮淑とは少し違う立場であった朝鮮人・暎姫と崔も共有していた。暎姫は、もともと崔と一緒に日本人が多く住む京城郊外の文化住宅地に住んでいた。その暎姫が永一を誘って、彼女が住んでいる地域に彼を連れていく、次の場面を窺ってみよう。

⁶⁷⁹ チョン・ウヨン「鐘路と本町――植民都市京城の二つの顔」（『歴史と現実』40号、2001年6月）参照。

⁶⁸⁰ キム・ジョングン「植民都市京城の二重都市論に対する批判的考察」（『ソウル学研究』38号、2010年2月）参照。

⁶⁸¹ 「半島の芸術家たち」第一回（『サンデー毎日』38号、1936年8月2日）、7頁。

⁶⁸² 黄鎬徳「京城地理誌、二重言語の場所論」（『大東文化研究』第51輯、2005年）、108頁。

暎姫が運転手に行先を命ずると、車がすべり出した。

「ほんたうに嬉しいわ、先生があたしの家へ来て下さるなんて——」

うつとりとした視線を柔かく永一の横顔へ向け乍ら、暎姫が囁くやうに云った。

車は早くも京城駅前を過ぎ、練兵場を左に龍山駅を右に見て、やがて漢江橋に差し加かった。

「ここを渡つて、神社の横を左に折れて——」

暎姫がもう一度運転手に命じた。

橋を渡れば郊外である。

この辺一帯を名付けて明水台、文化住宅地なのだ。

一昨年、部長もここに可成り豪壮な洋館を建てた。これは余談なのだが、周囲のすべてが内地人の屋敷であったので、田舎から家族を連れて来ても、近所づき合ひも出れないと云ふのを口実に、部長は何時迄も妻子を田舎に押し込めて置くのだった⁶⁸³。

〔下線は引用者による〕

この段落で登場する「明水台」は、当時拡張しつつあった、京城の郊外文化住宅地であった⁶⁸⁴。崔洋秀という人物は、この時代に日本留学までしている裕福な人物であり、日本側に「協力」することで権力や富を取得している人物として描写されている。

彼は早大の商科を出ると、知人の紹介で東京の本社に勤め、一昨年京城の支店に栄転して来たのである。

親譲りの多額な資産をもつて居る彼は、別に百二三十円月給に縛られて、固苦しい勤めなどしなくともいいのだが、そこは持つて生まれた放蕩性で、レコード会社特有の派手な雰囲気にはずると引きずられ、まあ、遊んでいるよりはという呑気な気持で其の日其の日を送つて居るのだった⁶⁸⁵。

時代的情況には全く興味がなく、享樂的生活を営為している崔。当然ながら崔は、朝鮮人側にも融合できないが、日本人になることもできない。作家は、そのような崔（そして、彼に「寄生」している暎姫も）の居住地を、朝鮮人居住地域（北村）でも、日本人居住地域（南村）でもない、明水台という「郊外」地域に設定することで、朝鮮人でもなく日本人でもない崔の中間者的性格を象徴したのであった。

そうすると、このような「内的国境」を越える行為は、小説「半島の芸術家たち」では何を意味していたのだろうか。ここで、暎姫と永一がタクシーに乗って明水台に位置した崔の家に向う、前掲引用部分に再度戻ってみよう。暎姫は、朝鮮人居住地域に住んでいた永一が内的国境を越えて、自分が住んでいる郊外領域へと「越境」してくれたことに、「ほんたうに嬉しいわ、先生があたしの家へ来て下さるなんて——」と喜びを感じている。だが、永一は内的国境を越えて暎姫が居住していた地域に入ってきたものの、

⁶⁸³ 「半島の芸術家たち」第三回（『サンデー毎日』40号、1936年8月16日）、39頁。

⁶⁸⁴ 砂本文彦「京城（現ソウル）の郊外住宅地形成の諸相」（『日本建築学会計画系論文集』第613号、2007年3月）参照。

⁶⁸⁵ 「半島の芸術家たち」第二回（『サンデー毎日』39号、1936年8月9日）、31頁。

すぐに逃げてしまった。その代わり、崔と別れた暎姫は、鐘路の朝鮮人居住地域「堅志洞」^{キョンジ}で一人暮らしをし始めることで、今回は自ら内的国境の越境を敢行するのであった。暎姫の恋敵である蓮淑の場合も同様である。横領事件で逮捕された永一を助けるために、崔を訪ねて金を借りる条件として、崔との結婚（崔が既婚者であるため、実際は妾となること）を承諾してしまう際に、蓮淑は自ら崔のところへ足を運ぶ。言い換えれば、蓮淑も暎姫のように、恋のために内的国境を越えたのであった。

その一方で崔は、朝鮮人の妻子が内的国境を越えてこないように、「田舎に押し込めて置く」人物であった。彼は蓮淑を誘惑する際にも、決して彼女の居住地である朝鮮人町まで赴くことはなかった。つまり小説全体を通して、崔は最後まで一度として、内的国境を越えることはないのである。そうであるとすれば、この小説のなかで「内的国境」を越える行為は、人物のアイデンティティと関わる象徴として設定されていたことが分かる。

登場人物における「内的国境」の感覚は、小説のなかで「言語」を通して現れていた。小説「半島の芸術家たち」は日本語で書かれているが、登場人物が日本語で発話する時には、その都度それを明記している。たとえば、蓮淑が「苑南洞」の永一の下宿を訪ねていく途中の次の場面がそうである。

電車から降りて、狭い露路をはいつて行くと

「ちよつとー」

と、後から呼ばれた。

振り返って見ると、見知らぬ中年男が立つて居る。

茶色のオーバーの襟を立てて、傘をささずに、ソフトのつばへ雪が一ぱいかかつて居た。

「貴女は日本語が話せますか」

男は蓮淑の朝鮮服に先づ慇懃う問ひかけた。

「ええ」

と、蓮淑が微笑すると、

「ぢや、ちよつとお訊ねしますが、此辺に漢陽下宿屋と云ふのがあるのをご存知ないでせうか」

漢陽下宿屋と云へば自分が行くところである、永一の居る下宿なのだ⁶⁸⁶。〔下線は引用者による〕

中年男は、横領事件を起した永一を逮捕するために来た日本人刑事であったが、小説では彼がこの「朝鮮人区域」の「侵入者（もしくは、訪問者）」であるということ、
「日本語」を使うことによって表現していたのである。

また、映画『半島の春』では、一言も韓国語で話さず完全な日本語を駆使する暎姫（映画版では「アンナ」）ですら、この小説では一回しか日本語を使ってないのも注目すべきところである。前述した通り、崔と別れた暎姫は鐘路の朝鮮人居住地域「堅志洞」で永一と同棲するようになる。「内的国境」を越え、永一を奪い取ったわけだが、

⁶⁸⁶ 同上、第六回（『サンデー毎日』43号、1936年9月6日）、39頁。

彼女は常に永一が彼女を離れることを恐れていた。暎姫がこの小説全体を通して唯一度日本語を駆使する場面は、彼女の不安を「日本語」を通じて表わす次の場面である。

「ぢや、行つて来るわね、動いちや駄目よ」

と、暎姫は今度は日本語でいつて、足元の着物を片付けながら、永一の背広も一緒に箆笥の中へ入るとカチンと鍵をかけた⁶⁸⁷。〔下線は引用者による〕

外出する前に、暎姫が永一の洋服を彼女の着物と一緒に箆笥に入れて鍵をかける行為は、「動いちや駄目」と永一に注意する彼女の科白とともに、永一の「脱出」を恐れている暎姫の不安を明確に表す。しかし作者は、この場面で暎姫が日本語で発話することを設定することで、暎姫も結局は日本人刑事のように、「朝鮮人区域」の「侵入者（もしくは、訪問者）」に過ぎないということを示しているのがであった。

結局のところ、永一は蓮淑と再会し、今度は実際に国境を越えて「満州」へと旅立つ。彼らを見送りに来た庚監督の次の発言は、その旅立ちが「亡命」に近い旅立ちであると示している。

「君達二人を失ふことは、僕達として非常に辛い。が、所詮京城はうるさいことが多いし、また向うへ行つても、好きな映画方面の仕事が待つて居ると云ふのだから、まあ行くに越したことはない、新規蒔直しで、大いに僕達を代表して気焔を上げて呉れ給へ」⁶⁸⁸

お互いに「平壤」から「芸術家」になりたいという夢を抱いて「上京」してきた永一と蓮淑は、結局「京城」では挫折して、「新京」へと旅立つことになった。落ち着くことなく、再度移動する者になってしまうのである。小説「半島の芸術家たち」は、そのような植民地映画人の挫折を、京城という空間を通して描いているともいえよう。

それでも、彼らが作った最初のトーキー『舞姫と愁心歌』が「朝劇に於いて封切された」ということは、小説の最後に余韻を残す。何故なら、「朝劇」というのは「朝鮮劇場」を指し、京城映画館経営主の大半が日本人であったこの時期、優美館と団成社とともに、京城に三館しか存在しなかった朝鮮人専用劇場の一つであったためである。朝鮮最初のトーキーを朝鮮人専用劇場で公開し、大成功を収める物語を書くことによって、金聖珉は朝鮮映画に対する希望を示したのであった。

だが、朝鮮劇場は1936年6月、火事で全焼して閉館になる。朝鮮映画令はまだ公布されていなかった時期ではあるが、朝鮮人専用劇場であった「朝劇」の閉館は、その後続く朝鮮映画の暗黒時代を予言していたようにも思われる。

第二節 映画『半島の春』（1941）の空間的隠喩

（一）映画『半島の春』の自己反映性

⁶⁸⁷ 同上、第七回（『サンデー毎日』45号、1936年9月13日）、35頁。

⁶⁸⁸ 同上、最終回（『サンデー毎日』46号、1936年9月20日）、37頁。

1940年1月、京城の長谷川町（現・ソウルの小公洞^{ソゴンドン}）に設立された、明寶映画社（代表・芝山基進）は、設立後第一作として『半島の春』を製作した⁶⁸⁹。メガフォンを取ったのは、会社の創設にも関わった当時31歳の李炳逸^{イピョンイル}監督（1910～1979）。日活撮影所の阿部豊の下で、1935年から7年間助監督として働いた後、朝鮮へ帰国したばかりの日本留学派映画人であった。当時、日活唯一の朝鮮人スタッフとして活躍していたという李炳逸は、日本大学法文学部に留学していた金蘇東^{キムソドン}（1911～1988）監督と一緒に、東京で「コリアレコード社」というレコード会社を設立し、朴基采^{パクキチエ}（1906～？）監督の映画『春風』の主題歌を製作した他、新人歌手の発掘にも力を入れた経歴を持っている⁶⁹⁰。

このような経歴の持ち主である李炳逸が、帰国後の監督デビュー作として小説「半島の芸術家たち」の映画化を試みたのは興味深い。おそらく李炳逸は、原作小説の作家金聖珉も、そして小説の主人公張永一も、自分と同様に、映画関係の仕事に携わっているかたわら、レコード会社にも関係していたということに共感していたと推測できる。そうであるならば、映画『半島の春』は、李炳逸の自己を反映する性格を強く持っている映画であるともいえよう。映画公開当時の、以下の李炳逸の発言からもそのことは確認できる。

<반도의 봄>의 테마는 조선영화인들의 독특한 환경과 그들이 가지고 있는 양심적 예술가로서의 정열을 묘사하려는 한 개의 생활 기록이다. [中略] 이 작품에서 나는 예술가로서의 야심을 성공시키기보다는 오직 작품에 대한 진지한 의도를 끝까지 관철함으로써 조선영화인으로서의 새출발을 약속하고 싶었다. ⁶⁹¹

『半島の春』のテーマは、朝鮮映画人たちの独特な環境と彼らが持っている良心的芸術家としての情熱を描写しようとした、一つの生活記録である。[中略] この作品で、私は芸術家としての野心を成功させるというよりは、ひたすら作品に対する真剣な意図を、最後まで貫くことで、朝鮮映画人としての新しい出発を約束したかった。

後に映画『半島の春』の梗概を詳述することになるが、この文章にて「朝鮮映画人たちの独特な環境と彼らが持っている良心的芸術家としての情熱を描写しようとした、一つの生活記録」と明示している通り、この映画はトーキー製作で奮闘する、とある京城の小規模映画プロダクションをめぐる物語であった。李炳逸監督は、映画における葛藤の最大の原因を「製作費不足」として設定し、その葛藤が「朝鮮映画令」実施で、朝鮮映画界の製作・配給全般を一元化する巨大映画会社の出現によって解決されるまでの過程を描いていた。言い換えれば、映画『半島の春』は、実際に製作費不足で悩んでいた、朝鮮における数多くの小規模映画プロダクションで映画を製作していた京城映画人の一人としての、李炳逸監督の自伝的な「生活記録」であったといえよう。それと同時に、朝鮮映画令実施という新しい転換期を迎えた朝鮮映画界に向って、「朝鮮映画人として

⁶⁸⁹ 金麗實、前掲書、271頁。

⁶⁹⁰ 『韓国映画監督辞典』、456～458頁。

⁶⁹¹ 李炳逸「情熱の描写」（『朝光』1941年5月）、243頁。

の新しい出発を約束したかった」李監督の意図も反映した、朝鮮総督府の映画統制政策に「協力的な」映画でもあった。

では、朝鮮映画令の施行前夜の朝鮮映画界を背景とした映画『半島の春』のあらすじを、ここで簡単に説明しておきたい。

映画は、劇中劇『春香伝』の撮影現場から始まる。朝鮮の伝統音楽が流れる中、男女俳優は朝鮮語で演技をしている（日本語の字幕付き）。2人のラブシーンがクライマックスに至る頃、「はい、オッケ！」と、監督の叫び声が聞こえてくる。カメラのアングルが急が変わって、トーキー『春香伝』を製作している（と推定される）、とある京城の小規模映画プロダクションのセット場の様子を上から俯瞰する。監督と一緒に座って、俳優たちの演技を見守っている男性が、この映画の脚本家である主人公・李永一^{イヨンイル}である。彼は手渡された電報を読み、平壤から上京する友人と、彼の妹・女優志望の金貞姫^{キムジョンヒ}を京城駅へ迎えに行く。しかし会社の資金難で、女優としては貞姫を雇うことができない状況だったので、永一は彼女をレコード会社に紹介する。

そのうち、永一と一緒に『春香伝』を撮影していた映画監督・許薫^{ホフン}は、主演女優・アンナが給料をもらってないことへの不満から、撮影をボイコットして女給になったため、代役として貞姫を使うようになる。製作費に困っている許監督の話聞いた永一は、レコード会社の作曲料を横領するも発覚してしまう。

ここまでの内容は、登場人物の名前などの細かい設定を除けば、大体原作小説と同じであるが、朝鮮映画令によって設立された「半島映画株式会社」の投資によって、『春香伝』が無事に封切され、大成功をおさめることになるくんだり、原作にはない設定である。映画の成功によって永一と貞姫は、映画会社の代表として「東京」へと映画研修に行く。それを見送る、何故か厳粛で憂鬱にも見える許監督の顔を真正面からクローズアップしながら、画面は徐々にフェードアウトする。

一見この映画は、主人公たちが愛と映画的成功の双方を獲得できたハッピーエンドの物語に見える。そうすると、この映画は小説「半島の芸術家たち」とは違って、半島の芸術家の「成功譚」を描いているのだろうか。

映画監督安鍾和^{アンジョンファ}（1902～1996）は、後に映画『半島の春』について「それまでの旧態とした他の作品に比べて、この映画は格段に違っていた」と評価し、「従来の演出者たちは、初歩的な技術と漠然とした知識、そして情熱だけで映画を作っていたが、炳逸は、映画という独立した芸術を、誰よりも熱心に研究、習得して、自信に満ちた態度で演出の正確さを図っていた」⁶⁹²と賞賛している。確かに、『半島の春』に使われている多彩なカメラのアングルと、モンタージュなどを巧みに取り入れた編集の技法は、同時代の映画では見られないものである。

この映画に関する先行研究は、朝鮮映画令の公布後、初めて製作された劇映画としての意味の分析に集中し、そこで問題になるのは、韓国語と日本語の台詞の混在という二重言語の問題が主であった。その他には、ショットの意味の分析や、映画のなかで使われている音楽の分析などの研究も散見できる⁶⁹³。だが、映画における空間の意味に注目

⁶⁹² 安鍾和『韓国映画側面秘史』（春秋閣、1962）参照。

⁶⁹³ 注2参照。

した論は、まだ見当たらない。次項からは、映画『半島の春』のなかの空間の描き方に注目し、そこに隠れている李炳逸監督の演出意図を探ることを目的としたい。

(二) 異種混交の都市・京城と「アンナ」

本章の第一節で見てきた通り、小説「半島の芸術家たち」は、京城という都市のなかに朝鮮人と日本人の「内的国境」が存在していたことを示している。これに対して、映画『半島の春』で描かれている京城は、その境界が曖昧な空間として現れている。さらに、映画のなかの京城からは、朝鮮の首都としての「地方色」もあまり見当たらない。登場人物は、韓国語と日本語を混用しているが、韓国語の台詞の場面には必ず日本語の字幕が付く。大部分の撮影は室内で行われて、原作小説の重要な背景であった鐘路も、本町も、観客は認識することができない。ここが朝鮮であるということを示す場面は、貞姫が着ている改良された朝鮮の伝統服装と、朝鮮の古典劇の映画化である、劇中劇『春香伝』の場面だけである。映画のなかの都市空間は、京城にも、東京にも、満州にも見える無国籍の空間である。

1940年、映画『半島の春』が製作されていた時期には、日本側によって「内鮮一体」というスローガンの下、朝鮮人同化政策が強化されていた。朝鮮における日本の映画統制政策は「作品内容に対するコントロールが民族問題を主眼としており」⁶⁹⁴、朝鮮の民族問題が映画の検閲基準の特殊事項として設定されて、朝鮮の民族性を前面に描くのは制限されていた⁶⁹⁵。そのため、シナリオの段階から厳しい検閲を受けて完成された『半島の春』のなかの京城は、いわば「異種混交」の「無国籍」都市として表象されていたといえるだろう。

映画のなかの異種混交性を最も象徴的に見せる人物は、アンナ（原作小説の「暎姫」）である。「アンナ」という国籍不明の名前の彼女は、朝鮮語訛りの日本語で話す他の登場人物に比べて、流暢な日本語を駆使する。外見も、朝鮮人には見えない異国的な顔立ちの持ち主であり、朝鮮の伝統衣裳を着た貞姫（【図13—1】）とは対照的に、洋服だけを着るモダンガールである（【図13—2】）。女優になる前の彼女の経歴に関して、東京で様々な所を転々としたダンサーであったといううわさがあるだけである。

李炳逸監督は映画『半島の春』において、いかなる意図を持ってアンナという人物を設定していたのだろうか。典型的なファム・ファタールとして描かれていた原作小説の暎姫とは違って、アンナは映画全体を通して、永一に献身的な女性であった。それにもかかわらず、彼女は貞姫との恋の対決では敗北し、映画の最後には物語から「追放」されることになる。申河慶^{シンハギョン}が「1920年代～30年代の日本の大衆文化の領域で、一人の男をめぐる良妻賢母型の女性と、モダンガール型の女性が競争し、結局モダンガール型の女性は更生し、良妻賢母型の女性は、恋の勝利者になるという物語は、典型的なメロドラマのパターン」⁶⁹⁶であると論じているように、映画『半島の春』は「良妻賢母」型の貞姫の恋の勝利として読むことも可能である。また李英載^{イヨンジェ}は、アンナの敗退が「『外来

⁶⁹⁴ 加藤厚子『総動員体制と映画』（新曜社、2003年）、219頁。

⁶⁹⁵ 同上。

⁶⁹⁶ 申河慶『モダンガール』（ノンヒョン、2009）参照。

的なもの』への象徴的な復讐」⁶⁹⁷であると論じている。

だが、ここでは日本の映画研究者御園生涼子の次の研究に目を向けたい。御園生涼子は、1930年代の日本で清水宏監督が演出した、『港の日本娘』（1933）、『恋も忘れて』（1937）など「墮落した女（娼婦）」を扱った一連のメロドラマ映画に注目している。そして御園生は、墮落した女たちを国民＝民族共同体の内部に位置する「他者」——つまり、共同体の根幹を揺るがす危険な存在——として排除していた当時の言説と、清水宏映画の違いを論じている⁶⁹⁸。映画『半島の春』のアンナに関しても、同様の解釈が可能である。清水映画の「墮落した女（娼婦）」と同様、アンナはこの映画のなかで、いわば「無国籍者」として表象されていて、都市京城の朝鮮人と日本人の境界を曖昧にしてゆく存在になる。そのようなアンナを映画の最後に追放することは、「無国籍」都市京城に、民族性が再度与えられることを意味するのであると考えられる。曖昧になっていた朝鮮の民族性の再生である。

このような李炳逸監督の意図は、『半島の春』における様々な空間の設定にも表れている。映画のなかの京城は、一見どの国か分からない都市として描かれている。しかし、ただ一箇所だけ、場所の名称が示されている場面がある。永一が逮捕される「鐘路警察署」がそれである（【図14】）。原作では「東大門署」であった設定を、わざと「鐘路警察署」に変えてまで映画のなかで明示した理由は何だったのだろうか。それに関しては、張圭植^{チヤンギュシク}の論文「日帝下鐘路の民族運動空間」から察することが出来る。

無断統治期において、日本の公権力の象徴的な存在が憲兵警察だとしたら、3. 1運動以降のそれは、他ならぬ「鐘路警察署」であった⁶⁹⁹。

つまり、李炳逸監督は、映画のなかの無国籍性を帯びた都市京城に「日本の公権力の象徴的な存在」としての「鐘路警察署」をそっと挿入している。そして、その「鐘路警察署」に朝鮮人映画人・永一が連れて行かれるように設定することで、朝鮮映画令の発布以降、日本の公権力による厳しい統制下に置かれた朝鮮映画界の状況を隠喩していたのであると考えられる。そうすると、再度この映画の結末の意味について吟味する必要が出て来る。先行研究のなかで共通に指摘されてきた、映画のラスト・シーンにおける許監督の深刻で憂鬱な表情（【図17—1】）が示しているのは何だろうか。

（三）「階段」のイメージと「上京」

そこで、「劇中の現実」と「劇中劇」『春香伝』で繰り返し表現されてきた特定の場面に注目したい。映画『半島の春』の登場人物たちの「絶望」は、「階段を下りる」という行為によって現れている。劇中劇『春香伝』の主演女優アンナが撮影をボイコットし、撮影中断になった場面（【図15—1】）、資金難によって、映画製作を中断するしかなくなってしまった場面（【図15—2】）、また、アンナが失恋した場面は（【図15—

⁶⁹⁷ 李英載「協力の制度——『半島の春』とトーキー時代の朝鮮映画」（『帝国日本の朝鮮映画』現実文化、2008）、149～150頁。

⁶⁹⁸ 御園生涼子『映画と国民国家——1930年代松竹メロドラマ映画』（東京大学出版会、2012）

⁶⁹⁹ 張圭植^{チヤンギュシク}「日帝下鐘路の民族運動空間」（『韓国近現代史研究』第26輯、2003年秋）、90頁。

3])、すべて階段を下りていくという人物たちの行動が伴っており、「絶望」の象徴として読むことができる。

一方、劇中劇『春香伝』の場合には、「階段を上る」シーンが強調されている。池亭に立って、ひたすら恋人・夢龍を待っている春香と、遠くから見えてくる夢龍を見て、喜びに満ちて「階段を上る」春香のシーン（【図16—1】）。春香と夢龍が手をつないで、楽しく「階段を上って」池亭に上がるシーン（【図16—2】）。夢龍についてきた下僕・バンジャも「階段を走って上る」（【図16—3】）。そして春香は、出世のために「上京」する夢龍と、涙しながら次のような会話をする。

春香「若様、都に行かれたら、一緒懸命勉強され立派にご出世の暁は妾を都にお連れくださりませ」

夢龍「判っている。必ず一心に励み代官に及第し、迎えに参る」

（泣いている春香を慰めながら）

「春香！泣かないでくれ。笑顔で送ってくれ」⁷⁰⁰

『春香伝』のなかの都・漢陽（ソウルの朝鮮時代の名称）は、立身出世と富という成功の表象空間であるといえる⁷⁰¹。「上京」という行為は、出世への欲望の発現であり、それを映画のなかでは、階段を上っていく、上を向いて上がるという行為を通して象徴的に表現しているのである。そうすると、階段を「下る」という行為は、「没落」、あるいは「失敗」を象徴するともいえよう。

このような相反するシーンの挿入によって、『半島の春』の李炳逸監督が表現したかったのは何か。「京城駅」での最後の場面で、東京に向かって出発する二人の主人公を見送る映画人たちの表情は、「笑っていない」。それは、映画の冒頭で笑いながら会話をしていた、貞姫と永一の顔とは全く正反対である（【図17—2】）。

原作「半島の芸術家たち」では満州へ亡命した主人公たちは、映画『半島の春』では日本への映画研修のために、華々しく京城駅に立つ。しかし、彼らの表情は憂鬱である。それは結局、映画の芸術性を求めていた彼ら植民地映画人の欲望が去勢され、大陸へと活路を模索しようとした彼らの希望まで、「内地」へと収斂されてしまったことへの監督の時代への反発を示しているからであると考えられる。

劇中劇『春香伝』の主人公たちは「上京」し、最後には立身出世できたが、映画『半島の春』の主人公たちの東京行きを見守る映画人たちの憂鬱な顔は、「階段を下りる」彼らの落胆した表情と重なる。とりもなおさず、朝鮮映画令の施行によって、朝鮮色という民族的特性は排除され、映画の「芸術性」は消え「産業」としての映画だけが残るという朝鮮映画令下の現実を、李炳逸監督はこのような象徴を通じて密かに表現していたのだ。

その証拠に、1945年の解放直後、李監督は次のような発言を残している。

現今의 朝鮮映画界는 以上과같은 歴史와 優秀한 芸術的要素를 先天的으로 가질습

⁷⁰⁰ 韓国語台詞。映画の日本語字幕をそのまま転載。

⁷⁰¹ シン・スンモ、オ・テヨン「植民地期京城の文化地政学的位相に関する研究」（『ソウル学研究』38号、2010年2月）参照。

에도不拘하고 内容的으로나 表現方式에 잇써서 너무도 貧弱하였든것만은 事實이다. 그러면 우리는 그原因이 어데잇섯는가를 冷靜히 反省하는同時에 批判할 必要가 있다. 이것은 過去에 朝鮮映画가 었던 모순된 社会的 制約밧해서 奇形的으로 發展하였기때문이다.

다시말하면 日本帝國主義밧해서 資本主義社会의 한 개의 商品행세밧게 못하였든 것이 큰原因의 하나이다.⁷⁰²

現今の朝鮮映画界は、以上のような歴史と、優秀な芸術的要素を先天的に持っているにもかかわらず、内容的にも、表現方式においても、あまりにも貧弱であったのが事実である。

ならば、我々はその原因がどこにあったのかを、冷静に反省すると同時に、批判する必要がある。これは、過去に朝鮮映画が、ある矛盾した社会的制約の下で、奇形的に発展したためである。

言い換えれば、日本の帝国主義の下、資本主義社会の一つの商品として転落してしまったのが、大きな原因の一つである。

朝鮮映画令に熱狂し、「朝鮮映画の企業化」を喜んだ植民地期映画人には、産業としての映画だけが残った。「半島の芸術家たち」という原作のタイトルから「芸術家」という言葉を削除した「裏面」には、そのような監督の腹案があったのではないだろうか。つまり、『半島の春』は、李炳逸監督の自己反映的映画であり、表面的には朝鮮映画令以降の「映画新体制」への支持を表明している映画として読めるが、実は新体制に対する批判的視点を隠している映画なのである。

終章

植民地期の朝鮮映画界を構成していた人々は、朝鮮人だけではなく。一方で、1930年代後半、朝鮮映画令の施行による「映画新体制」を目の当たりにした朝鮮人映画人たちは、その状況でも「朝鮮映画」の発展のために力を尽していた。本論文は、この二つの「事実」から出発している。従来の朝鮮映画史研究では、この事実を等閑視してきた。そのため、二つの事実が排除された朝鮮映画史は、植民地朝鮮に確実に存在していた「在朝鮮日本人」の存在とともに、朝鮮映画製作のために奮闘していた「朝鮮人映画人たちの努力」までも、「抑圧と収奪」と「抗日と親日」という二項対立的な構図で語られてきた歴史の中に閉じ込めてしまったのである。

したがって本論文は、朝鮮映画史で排除されてきた人々が生きていた時代の朝鮮映画界——特に、植民地朝鮮の首都・京城を中心とした朝鮮映画界に、改めて目を向けることにした。植民地期における朝鮮映画の製作と興行は、京城を中心に行われていたためであった。そこで本論文では、京城に居住していた朝鮮人と在朝鮮日本人が享受していた映画文化と、彼らが行っていた映画に関連する活動を詳しく探ってきた。それによっ

⁷⁰² 李炳逸「転向期朝鮮映画の進路」（『映画時代』1946年4月）、59頁。

て、京城という植民地都市の映画文化の特性が、朝鮮映画界に如何なる影響を与えていたのかを実証的に明らかにしようとしたのである。

第一部では、在朝鮮日本人向けの総合雑誌『朝鮮公論』の映画欄の記事を時期別（1913年～1942年）にまとめて分析することで、これまでの日韓映画史研究、そして在朝鮮日本人研究においても全く論じられたことがなかった、在朝鮮日本人の映画文化を総体的に窺うことができた。在朝鮮日本人の代弁者を自任した民間ジャーナリズムであった『朝鮮公論』は、朝鮮総督府を中心とした支配勢力ではない、一般大衆が享受していた映画文化を先導していた。特に、自身が熱狂的な映画ファンでもあった松本輝華記者が映画欄を担当していた1920年代には、在朝鮮日本人向けの映画専門雑誌がなかった朝鮮において、まさに映画専門雑誌のような役割までも果していた。

雑誌『朝鮮公論』の映画欄を通して分かるのは、日本人町「南村」と朝鮮人町「北村」に二分されていた二重構造の都市・京城の映画文化は、在朝鮮日本人の文化とも朝鮮人の文化ともいえない、独特の混淆性を帯びていたということであった。それとともに、京城を中心に起こっていた複雑な日朝映画人の交流の様子も、『朝鮮公論』映画欄の記事から読み取れる、植民地期朝鮮映画界の大きな特性であった。

第二部では、1940年の朝鮮映画令実施で新体制を迎えていた、1930年代後半の朝鮮映画界において、朝鮮映画の発展のために努力していた朝鮮人映画人を再評価することを目的とした。第二部に登場する朝鮮人映画人たちは、現在では親日映画人と評価される人物もいれば、韓国映画界から離れて完全に忘れ去られてしまった人物もいる。第二部は、その忘れられた朝鮮人映画人たちを、朝鮮映画史の中に再度呼び戻すための試みであった。具体的にいえば、各々の映画作品の製作過程を、植民地期朝鮮の新聞・雑誌を通して実証的に再検討し、映画作品を綿密に分析することで、彼らの映画製作活動の政治性よりは、作品の中に反映されている植民地映画人としての苦悩を読み取ることに集中した。

その際、第一部における雑誌『朝鮮公論』映画欄分析を通じた歴史的考察——言い換えれば、植民地都市・京城に居住していた在朝鮮日本人の映画文化の混淆性と、京城を中心とした朝鮮映画界における日朝映画人の「接触」の究明——は、第二部の理解を深めるためにも重要な作業であった。第一部を通して確認した植民地朝鮮映画界の特性は、必要であればためらわずに協力関係を結ぶ日朝映画人の「接触」の様相であった。朝鮮映画界において、日本人製作者が朝鮮映画に投資したり、日朝映画人が技術的に提携することは、決して稀なことではなかったのである。1940年に朝鮮映画令が發布されるまで、朝鮮映画界を動かしていたのは、政治的意図よりは、資本の論理であったという方が正しい。そのような朝鮮映画界の特性を把握したうえで、第二部では3本の朝鮮映画を分析した。そのうち、『迷夢』（1936）は日本人製作者の投資で、『漁火』（1939）は日本の映画製作会社と技術提携をした、いわば日朝「合作」映画であった。第一部における考察がなければ、そのような合作映画は日本に協力した映画、もしくは、日本資本に依存した映画として見做されるしかなかったのである。

第二部の主な分析対象になった3本の映画『迷夢』（1936）、『漁火』（1939）、『半

島の春』(1941)は、すべて同時代の朝鮮の首都・京城を描いていた。だが、3本の映画が描いているのは、モダン都市・京城だけではなく。1930年代になって朝鮮映画界に登場した新進朝鮮人監督たちは、京城という都市空間の表象を通して、近代都市として発展していく京城の「陰」に生きている、様々な人間群像を表現していた。都市の下層階級の男性（『迷夢』の昌健）、仕事を探して上京してきた田舎者（『漁火』の仁順）、資本不足で悩む小規模プロダクションの朝鮮人映画人たち（『半島の春』の永一）にいたるまで、そこには植民地朝鮮の首都・京城に蝟集している、等身大の人々の姿が生々しく描写されていたのである。3本の映画の中の人物たちが、結末においてはすべて挫折してしまっただけでなく、注目すべきことである。登場人物の挫折は、植民地期朝鮮の映画人としての監督の苦悩と絶望が、そのままスクリーンに投影されたものであったためである。1940年の朝鮮映画令の実施とともに、朝鮮映画界は朝鮮総督府の厳しい統制下に置かれることになった。多くの朝鮮人映画人たちは、映画新体制下で日本のプロパガンダ映画の製作に動員された。そのような時代状況で、「朝鮮映画」はその存在意義を完全に失ってしまったのである。「朝鮮映画」の終末は、1930年代後半に意欲的に朝鮮映画界に投身した新進朝鮮人映画人たちの「挫折」でもあった。しかし、彼ら朝鮮人映画人たちにとっては、映画ジャンルそのものを、芸術として、そして近代産業として発展させていくこと自体が、主な目的であった。たとえその努力が挫折で終わったとしても、その映画活動自体を無視することはできないのである。したがって本論文において、1930年代後半の朝鮮映画界と、現存する3本の映画に再度注目した理由は、彼らの努力の「挫折」を確認することではなく、その努力自体を再評価するためであった。

以上のような考察を通して、本論文では、植民地期の朝鮮映画史を〈京城〉という都市空間を中心に見直してきた。本論文全体を通じて、様々な領域にわたって植民地朝鮮の映画都市・京城と朝鮮映画の関わりを探ってみた。つまり、朝鮮総督府による映画統制政策（検閲の問題、朝鮮映画令）、朝鮮人映画人たちの人脈（讚映会）、朝鮮映画界の批評組織（雑誌『朝鮮公論』の映画欄）、映画の受容者である観客文化（『朝鮮公論』の読者投稿欄）、そして映画作品において都市京城を表象する問題にいたるまで、京城における映画の製作と興行全般を、同時代の新聞雑誌を探りながら、本論文では具体的に考察してきたのである。その過程で、朝鮮映画史において排除されてきた人々——つまり、在朝鮮日本人と忘れられていた朝鮮人映画人たち——を復活させ得たのではないだろうか。

同時代の映画言説と映画統制政策から判断するに、日本政府と朝鮮総督府には、京城をアメリカのハリウッドのような「映画都市」として成長させる意図は最初からなかった。それよりも、朝鮮は大陸進出のための橋頭堡であると同時に、日本映画興行界のもう一つの市場であった。そのため、一時的な「朝鮮ブーム」の時期以外には（第二章第二節第二項参照）、日本映画界では朝鮮で映画を製作しようとしなかった。

その代わりに、朝鮮映画界の発展のため、映画都市・京城を築き上げようと努めていたのは、他ならぬ朝鮮の映画人たちであった。その過程で、在朝鮮日本人たちも積極的に関わっていたことは、本論文全体を通して見てきた通りである。もちろん、「朝鮮映画」に対する朝鮮人映画人と在朝鮮映画人の考えは一致してはいなかった。芸術としての朝鮮映画、近代産業としての朝鮮映画界の発達を目指していた朝鮮人映画人とは違っ

て、あくまでも在朝鮮日本人たちは「商売として」朝鮮映画を製作していたのである。だが、支配勢力とは違う立場で植民地朝鮮を生きていた在朝鮮日本人映画人にとっては、朝鮮映画を通して日本（＝「内地」）に自分たちの存在を宣伝したいという願望があった点、さらには、生存のためにも植民地期朝鮮映画界の発展を望んでいたという点においてだけは、朝鮮人映画人と同様であった。1940年の朝鮮映画令が施行されるまでの朝鮮映画界は、この二つの民族が競合し、時には提携しながら発展を模索していた場であった。本論文は、その複雑な様相を具体的に提示しようと努めた。

本論文を通して「再現」した植民地期朝鮮の映画都市・京城が、韓国映画史において持つ意味とは何か。前述してきた通り、「抑圧と収奪」「親日と抗日」という二項対立的な構図で論じられてきた植民地期の朝鮮映画界は、実は〈京城〉を中心としたダイナミックな人的交流の場であると同時に、多様な映画活動の場でもあった。映画都市・京城で、海外から留学してきた新進朝鮮人映画人たちは、次々に最新外国映画の新しい演出技法を試していた。人気大衆小説を媒介とした多様なメディアミックスも、活発に展開されていた。映画の製作と興行において、在朝鮮日本人と朝鮮人映画人は、民族的境界を越えて合作と提携を図っていた。その多様な展開は、映画市場の規模は比較にならないほど小さかったとはいえ、首都・「ソウル」を中心とした現在の韓国映画界の特徴そのものであった。そのため、映画都市・京城を中心に繰り広げられた植民地期の朝鮮映画史は、停滞の時代ではなく、絶え間なく動いていた韓国映画史の一部として見直さなければならない。本論文を通じて、植民地期の映画都市・京城における映画活動の様相を具体的に提示することで、韓国映画史の「前史」と呼ばれてきた朝鮮映画史が、現在の韓国映画史に繋がる「連続性」を持っており、現在を考えるうえで重要な役割をも果たし得るということが提示出来たとすれば、望外の喜びである。

最後に、映画都市・京城を再現する際に、本論文では論じられなかった点について、簡単に言及しておきたい。それは、京城を中心とした1930年代の朝鮮映画界と日本映画界の交流の問題である。京城における多様な人的交流の、一層ダイナミックな様相を提示するためには、朝鮮内に留まらず、朝鮮映画界と日本内地の映画人との交流の様子まで着目する必要があるだろう。植民地期の朝鮮映画界と深く関わっていた日本内地の映画人として、朝鮮総督府の依頼を受けて記録映画『京城』（1940）と『ともだち』（1940）を演出して、植民地期の朝鮮映画界にもよく知られていた日本の映画監督・清水宏（1903～1966）を挙げることができる。同時代を生きていた日朝映画人が共有していた映画認識は如何なるもので、彼らは京城を中心とした朝鮮映画界で、どのように競合・交渉していたのだろうか。そして、彼らの交流が朝鮮映画界、さらには、日本内地の映画界に及ぼした影響とは何か。その疑問点に関する考察は、今後の研究課題としたい。

参考文献

* 原則として一次資料と二次資料に分け、さらに日本語資料と韓国語資料に分けて、各項目は著者名の五十音順で配列した。（韓国語資料も五十音順。ただし、映画作品と法令・官報は年代順で配列した。）

* 著名・雑誌名は『 』、作品名・論文名は「 」で表記した。

【参考文献目次】

一次資料

【日本語資料】

- I 在朝鮮日本人関連資料
 - 1 雑誌
 - 2 新聞
 - 3 事典
- II 朝鮮映画関連資料
 - 1 法令・官報
 - 2 雑誌・新聞掲載記事
 - 3 映画の原作小説、エッセイ
- III 日本映画関連資料
 - 1 映画雑誌
 - 2 単行本
 - 3 映画
 - 4 谷崎潤一郎と映画
- IV 同時代西洋映画

【韓国語資料】

- I 朝鮮映画関連資料
 - 1 分析対象の映画作品
 - 2 映画の原作小説・シナリオ
 - 3 雑誌
 - 4 人物関連資料
- II 朝鮮関連資料
 - 1 雑誌
 - 2 新聞

韓国語資料の日本語訳

二次資料

【日本語資料】

- I 在朝鮮日本人関連資料
 - 1 単行本
 - 2 単行本、雑誌等所収論文
- II 朝鮮関連資料
 - 1 単行本
 - 2 単行本、雑誌等所収論文
- III 朝鮮映画関連資料
 - 1 単行本
 - 2 学位論文
 - 3 単行本、雑誌等所収論文
- IV 日本映画関連資料
 - 1 単行本
 - 2 単行本、雑誌等所収論文
 - 3 その他
- V 歴史・文学関連資料
- VI アメリカ映画関連資料

【韓国語資料】

- I 在朝鮮日本人関連資料
 - 1 書誌
 - 2 単行本
 - 3 学位論文
 - 4 単行本、雑誌等所収論文
- II 朝鮮関連資料
 - 1 事典
 - 2 単行本
 - 3 雑誌特集
 - 4 単行本、雑誌等所収論文
 - 5 展覧会カタログ
- III 朝鮮（韓国）映画関連資料
 - 1 事典・書誌
 - 2 単行本
 - 3 学位論文
 - 4 単行本、雑誌等所収論文
 - 5 その他
- IV 日本映画関連資料

韓国語資料の日本語訳

一次資料

【日本語資料】

I 在朝鮮日本人関連資料

1 雑誌

『朝鮮』 1908年3月創刊、1912年からは『朝鮮及満州』へ改称

『朝鮮及満州』 1912年1月～1941年1月終刊

『朝鮮公論』 1913年4月創刊～1944年11月終刊

2 新聞

『京城日報』 1906年創刊～1945年終刊

『帝国大学新聞』 1920年12月創刊

『東京朝日新聞』 1888年創刊

3 事典

川端源太郎『在朝鮮実業家辞典』朝鮮実業新聞社、1913年

朝鮮公論社（編）『在朝鮮内地人紳士名鑑』朝鮮公論社、1917年〔復刻版〕芳賀登

（他）『日本人物情報大系』皓星社、2001年、第72巻所収

民天時報社（編）『海外邦人の事業及人物』民天時報社、1917年〔復刻版〕芳賀登

（他）『日本人物情報大系』皓星社、2001年、第72巻所収

II 朝鮮映画関連資料

1 法令・官報

「会社令」1910年12月29日発布、朝鮮総督府制令第13号

「朝鮮総督府平安南道令第二号興行取締規則」（『朝鮮総督府官報』第2861号、1922年2月28日）

「活動写真フィルム検閲規則」（『朝鮮総督府官報』第4162号、1926年7月5日）

「活動写真映画取締規則」（『朝鮮総督府官報』第2273号、1934年8月7日）

「朝鮮映画令」1940年朝鮮総督府制令第1号

『朝鮮における出版物概要』朝鮮総督府警務局、1930年〔復刻版〕鄭晉錫（編）『極秘朝鮮総督府言論弾圧資料叢書②』韓国教会史文献研究院、2007年

『朝鮮総督府キネマ』朝鮮総督官房文書課、1939年

『朝鮮総督府統計年報』1921年～1939年

2 雑誌・新聞掲載記事

S. I. 生「満韓印象記」（『活動写真界』第14号、1910年11月、5～6頁）

来島雪夫「『旅路』」（『映画評論』1937年6月号、113～114頁）

「大正活動写真株式会社の設立」（『活動倶楽部』第3巻第5号、1920年5月、24頁）

〔復刻版〕『日本映画初期資料集成 13』三一書房、1992年、170頁。

張赫宙「『旅路』を観て感じたこと」（『帝国大学新聞』1937年5月10日、10面）

3 映画の原作小説、エッセイ

金聖珉「半島の芸術家たち」『サンデー毎日』38号（1936年8月）～46号（1936年9月）

小泉八雲「停車場にて」〔（平川祐弘編『日本の心』講談社学術文庫、1990年）所収〕

III 日本映画関連資料

1 映画雑誌

『映画評論』（1925年創刊～1941年終刊）

『映画旬報』（1941年～1943年）

『活動倶楽部』（1919年～1927年）

『活動評論』（1918年12月～1919年8月、9月号から『活動倶楽部』に名称を変更）

『キネマ旬報』（1919年～）

『キネマ・レコード』（1913年～1917年）

『国際映画新聞』（1927年～1940年、全282号）

『新興映画』（1929年9月～1930年6月）

『文化映画』（1941年～1943年）

『文化映画研究』（1938年～1940年）

2 単行本

帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』正光社、1921年刊増補再版〔復刻版〕牧野守監修『日本映画論言説大系 第Ⅲ期 活動写真の草創期』第25巻、ゆまに書房、2006年

3 映画

『東京行進曲』（1929年、溝口健二監督、日本）

『港の日本娘』（1933年、清水宏監督、日本）

『有りがたうさん』（1936年、清水宏監督、日本）

『みかへりの塔』（1941年、清水宏監督、日本）

『恋も忘れて』（1937年、清水宏監督、日本）

4 谷崎潤一郎と映画

谷崎潤一郎「活動写真の現在と将来」〔『谷崎潤一郎全集』（以下「全集」）第20巻所収、中央公論社、1983年〕〔初出〕『新小説』1917年9月

——「浅草公園」（『全集』第22巻所収）〔初出〕『中央公論』1918年9月

——「早春雑感」（『全集』第22巻所収）〔初出〕『雄辨』1919年4月春季増刊号

——「『鮫人』の続稿に就いて」（『全集』第23巻所収）〔初出〕『中央公論』1920年11月

——「私の最初の映画—アマチュア倶楽部」（『編年体大正文学全集』第9巻所収）〔初出〕『読売新聞』1920年11月21日

- 「其の歎びを感謝せざるを得ない」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『中央公論』 1920年12月
 - 「月の囁き前書」 (『全集』第23巻所収) [初出] 『現代』 1921年1月
 - 「映画雑感」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『新小説』 1921年3月
 - 「日本の活動写真」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『社會及國家』 1921年3月
 - 「『カリガリ博士』を見る」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『時事新報』 1921年5月
 - 「出張撮影に就いての感想」 (『潤一郎ラビリンス』所収) [初出] 『現代公論』 1921年9月
 - 「映画のテクニック」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『社會及國家』 1921年10月
 - 「小説も書き活動写真にも力を注ぐ」 (『全集』第23巻所収) [初出] 『新潮』 1922年1月
 - 「支那趣味と云ふこと」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『中央公論』 (支那趣味の研究) 1922年1月
 - 「女の顔」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『中央公論』 (支那趣味の研究) 1922年1月
 - 「稽古場と舞台の間」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『新演芸』 1922年11月号
 - 「映画化された『本牧夜話』」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『演劇新潮』 1924年11月号
 - 「上海見聞録」 (『全集』第10巻所収) [初出] 『文芸春秋』 1926年5月号
 - 「栗原トーマス君のこと」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『映画時代』 1926年11月号
 - 「明治大正文学全集 谷崎潤一郎篇 解説」 (『全集』第23巻所収) [初出] 『明治大正文学全集』第35巻、春陽堂、1928年2月
 - 「ドリス」 (『全集』第11巻所収) [初出] 『苦楽』 1929年1月号～2月号、4月号
 - 「陰翳礼讃」 (『全集』第20巻所収) [初出] 『経済往来』 1933年12月号～1934年1月号
 - 「東京をおもふ」 (『全集』第21巻所収) [初出] 『中央公論』 1934年1月～4月
 - 「映画への感想——『春琴抄』映画化に際して——」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『サンデー毎日春の映畫号』 1935年4月
 - 「『暁の脱走』を見る」 (『全集』第22巻所収) [初出] 『東京新聞』 1950年3月
 - 「映画のことなど」 (『全集』第23巻所収) [初出] 『新潮』 1955年4月
- 千葉俊二 (編) 『潤一郎ラビリンス』 1～16巻、中央公論社、1998年

IV 同時代西洋映画

『街の灯 *City Lights*』 (1931年、チャールズ・チャップリン監督、アメリカ)

『未完成交響楽 *Leise flehen meine Lieder*』 (1933年、ウィリー・フォルスト監督、オーストリア)

【韓国語資料】

I 朝鮮映画関連資料

1 分析対象の映画作品

劇映画

- 『미몽 迷夢』 (1936年、양주남監督)
『어화 漁火』 (1939年、안철영監督)
『반도의 봄 半島の春』 (1941年、이병일監督)
『집없는 천사 家なき天使』 (1941年、최인규監督)

記録映画

- 『경성 京城』 (1940年、清水宏監督)
『친구 ともだち』 (1940年、清水宏監督)

2 映画の原作小説・シナリオ

- 최독건 「푸로수기手記」 [초출] 『신민』 16호, 1926년8월
—— 『승방비곡』 [『韓國文學全集7 方仁根·崔獨鵑』 (民衆書館, 1959년) 수록]
[초출] 『朝鮮日報』 1927년5월11일~9월11일連載
—— 「낭만시대 浪漫時代」 (『朝鮮日報』 1964년11월10일~1965년7월29일,
全106回)
영화진흥공사 (編) 『한국시나리오선집제1권 초창기~1955년』 집문당, 1982년

3 雜誌

- 『영화시대 映画時代』 1931년3월 창간
『영화조선 映画朝鮮』 1936년9월 창간
『조선영화 朝鮮映画』 1936년10월 창간

4 人物関連資料

- 『安哲永資料 (1) 写真』
『安哲永資料 (2) 新聞·雜誌·著書』 서울국립중앙도서관소장
이병일 「情熱의描写」 (『朝光』 1941年5月、243쪽)
—— 「轉向期朝鮮映畫의 進路」 (『映画時代』 1946年4月、59쪽)
『영화인다큐멘터리 8 잊혀진 장인 양주남 梁柱南』 (상영시간 55분, 기획·제작
한국영상자료원, 1998년)

II 朝鮮関連資料

1 雜誌

- 『조광 朝光』 1935年11월 창간~1944年12월 폐간, 1946年3월 복간~1948年12월 폐간
『삼천리 三千里』 1929年6월 창간~1941年11월 폐간,
1942年3월 복간~1942年5월 『대동아 大東亞』 로 개칭~1942年7월 폐간

2 新聞

『황성신문 皇城新聞』 1898年9月5日 창간～1910年8月30日 『한성신문 漢城新聞』 으로 개칭～1910年9月14日 폐간

『매일신보 毎日申報』 1910年8月30日 창간～1945年8月15日 이후 『서울신문』 으로 개칭

『조선일보 朝鮮日報』 1920年3月5日 창간～

『동아일보 東亞日報』 1920年4月1日 창간～

『중외일보 中外日報』 1926年11月15日 창간～1931年9月2日 폐간

以下、【韓国語資料】の日本語訳

【韓国語資料】

I 朝鮮映画関連資料

1 分析対象の映画作品

劇映画

『迷夢』 (1936年、ヤン・ジュナム監督)

『漁火』 (1939年、안· Chol-yon 監督)

『半島の春』 (1941年、이· Byon-il 監督)

『家なき天使』 (1941年、Che· In-gyu 監督)

記録映画

『京城』 (1940年、清水宏監督)

『ともだち』 (1940年、清水宏監督)

2 映画の原作小説・シナリオ

崔獨鵬「プロ手記」 [初出] 『新民』 16号、1926年8月

—— 『僧房悲曲』 [『韓国文学全集7 方仁根・崔獨鵬』 (民衆書館、1959年) 所収]

[初出] 『朝鮮日報』 1927年5月11日～9月11日連載

—— 「浪漫時代」 (『朝鮮日報』 1964年11月10日～1965年7月29日、全106回)

映画振興公社 (編) 『韓国シナリオ選集』 第1巻、集文堂、1982年

3 雑誌

『映画時代』 1931年3月創刊

『映画朝鮮』 1936年9月創刊

『朝鮮映画』 1936年10月創刊

4 人物関連資料

『安哲永資料 (1) 写真』

『安哲永資料 (2) 新聞・雑誌・著書』ソウル国立中央図書館所蔵

李炳逸「情熱の描写」（『朝光』1941年5月、243頁）

——「転向期朝鮮映画の進路」（『映画時代』1946年4月、59頁）

『映画人ドキュメンタリー8 忘れられた匠人 梁柱南』（上映時間55分、企画・製作
韓国映像資料院、1998年）

II 朝鮮関連資料

1 雑誌

『朝光』1935年11月創刊～1944年12月終刊、1946年3月復刊～1948年12月終刊

『三千里』1929年6月創刊～1941年11月終刊、

1942年3月復刊～1942年5月『大東亜』に改称～1942年7月終刊

2 新聞

『皇城新聞』1898年9月5日創刊～1910年8月30日『漢城新聞』に改称～1910年9月14日終刊

『毎日申報』1910年8月30日創刊～1945年8月15日以降『ソウル新聞』に改称

『朝鮮日報』1920年3月5日創刊～

『東亜日報』1920年4月1日創刊～

『中外日報』1926年11月15日創刊～1931年9月2日終刊

二次資料

【日本語資料】

I 在朝鮮日本人関連資料

1 単行本

岡本真希子『植民地官僚の政治史——朝鮮・台湾総督府と帝国日本』三元社、2008年

梶村秀樹『梶村秀樹著作集 第一巻朝鮮史と日本人』明石書店、1992年

川村湊（他）編『岩波講座近代日本と植民地7—文化のなかの植民地—』岩波書店、1993年

木村健二『在朝日本人の社会史』未来社、1989年

新藤東洋男『在朝日本人教師——反植民地教育運動の記録』白石書店、1981年

高崎宗司『朝鮮の土となった日本人』増補新版、草風館、1998年

——『植民地朝鮮の日本人』岩波書店、2002年

広瀬玲子『帝国の少女の植民地経験——京城第一高等女学校を中心に』科学研究費成果報告書、2012年

本間千景『杉山とみ1921年7月25日生まれ』韓国民衆口述列伝、2011年

松田利彦・やまだあつし（編）『日本の朝鮮・台湾支配と植民地官僚』思文閣、2009年

2 単行本、雑誌等所収論文

- 李鍊「朝鮮総督府の機関紙『京城日報』の創刊背景とその役割について」（『メディア史研究』21号、2006年12月、89～104頁）
- 巖基権「『京城日報』における日本語文学関連目録——小説と講談を中心に」（『紋説』3号、2011年4月、30～41頁）
- 金廷珉「1920年代前半における『京城日報』製作映画に関する研究——『愛の極み』を中心に」（『マス・コミュニケーション研究』80号、2012年1月、171～189頁）
- 咲本和子「『皇民化』政策期の在朝日本人——京城女子師範学校を中心に」（『国際関係学研究』25号、1998年、79～94頁）
- 鈴木文子「山陰から見た帝国日本と植民地——板祐生コレクションにみる人の移動と情報ネットワークの分析を中心に」（『国立民族学博物館調査報告』69、2007年、75～116頁）
- 「『玩具と帝国』——趣味家集団の通信ネットワークと植民地」（『仏教大学文学部論集』第93号、2009年、1～20頁）
- 高崎隆治「中国在留日本人と現地雑誌」（『岩波講座近代日本と植民地7 文化のなかの植民地』岩波書店、1993年、31～55頁）
- 田中則広「在朝日本人の映画製作研究——剣戟俳優・遠山満の活動をめぐって——」（『メディア史研究』17号、2004年11月、122～142頁）
- 方一柱「戦前期の朝鮮における日本の広告——大正期(1913～1926)の『京城日報』の新聞広告を中心に」（『コミュニケーション科学』20号、2004年、69～79頁）
- 松原孝俊「植民地空間京城の『駱駝山房書屋主』藤田亮策——「朝鮮は『朝鮮』だよ——」（『韓国言語文化研究』16号、2008年11月、1～17頁）
- （編）「朝鮮半島に関する1945年以前の紀行・随筆目録」（『韓国言語文化研究』9号、2005年6月、1～40頁）
- 森津千尋「植民地下朝鮮におけるスポーツとメディア——『京城日報』の言説分析を中心に」（『スポーツ社会学研究』第19巻第1号、2011年、89～100頁）
- 森山茂徳「現地新聞と総督政治——『京城日報』について」〔大江志乃夫（他）（編）『岩波講座 近代日本と植民地7 文化のなかの植民地』岩波書店、1993年〕
- 山本華子・李知宣「1910年代の朝鮮における日本の伝統音楽調査(1)『京城日報』の記事を参照して」（『洗足論叢』41号、2012年、61～69頁）
- 「1910年代の朝鮮における日本の伝統音楽調査(1)『京城日報』の記事を参照して」（『洗足論叢』42号、2013年、129～139頁）

II 朝鮮関連資料

1 単行本

- 大江志乃夫（他）（編）『岩波講座 近代日本と植民地7 文化のなかの植民地』岩波書店、1993年
- 川村湊『ソウル都市物語——歴史文学風景』平凡社、2000年
- 金振松『ソウルにダンスホールを——1930年代朝鮮の文化』川村湊訳、法政大学出版会、

2005年

- 琴秉洞（編）『資料雑誌にみる近代日本の朝鮮認識——韓国併合期前後』緑蔭書房、1999年
- 申明直『幻想と絶望——漫文漫画で読み解く日本統治時代の京城』岩井紀子訳、東洋経済新報社、2005年
- 園部裕之『近代日本人の朝鮮認識に関する研究文献目録』緑蔭書房、1996年
- 高澤秀次『文学者たちの大逆事件と韓国併合』平凡社新書、2010年
- 朝鮮史研究会（編）『朝鮮史研究入門』名古屋大学出版会、2011年
- 中根隆行『〈朝鮮〉表象の文化誌』新曜社、2004年
- 南富鎮『文学の植民地主義——近代朝鮮の風景と記憶』世界思想社、2006年
- 橋谷弘『帝国日本と植民地都市』吉川弘文館、2004年
- 朴春日『増補 近代日本文学における朝鮮像』未来社、1985年（初版は1969年）
- 四方田犬彦『ソウルの風景——記憶と変貌』岩波新書、2001年

2 単行本、雑誌等所収論文

- 井上厚史「『一視同仁』というはてしなき旅路——雑誌『朝鮮』に見る近代日韓関係の精神史的考察」（『比較日本文化研究』第7号、2003年、36～62頁）
- 川村湊「李相の京城——1930年代の文学都市ソウル」（『朝鮮史研究会論文集』30号、1992年10月、5～23頁）
- 「中島敦と朝鮮」（『アジア遊学』51号、2003年5月、130～139頁）
- 佐野正人「1930年・東京・上海・京城」（『比較文学』第36巻、1993年、42～53頁）
- 「1930年代朝鮮をめぐるトランスナショナルな風景——京城帝大・満州・日本語」（『朱夏』21号、2006年8月、31～38頁）
- 砂本文彦「京城（現ソウル）の郊外住宅地形成の諸相」（『日本建築学会計画系論文集』第613号、2007年3月、203～209頁）
- 町村敬志「戦前期における在日朝鮮人メディアの形成と展開——内務省警保局資料を中心に——」（『一橋大学研究年報社会学研究』40巻、2002年3月、181～233頁）
- 三ツ井崇「ソウル・朝鮮語・日本人——ある役人の留学体験記」（『アジア遊学』32号、2001年10月、62～71頁）
- 『朝鮮植民地支配と言語』明石書店、2010年
- 「特集 〈京城〉のモダン/近代」『朱夏』21号、2006年8月

Ⅲ 朝鮮映画関連資料

1 単行本

- 李英一、佐藤忠男『韓国映画入門』凱風社編集部訳、1990年
- 李英載『帝国日本の朝鮮映画——植民地メランコリアと協力』三元社、2013年
- キム・ミヒョン（編）『韓国映画史——開化期から開花期まで』キネマ旬報社、2010年
- 高島金次『朝鮮映画統制史』朝鮮映畫文化研究所、1943年〔復刻版〕牧野守監修『日本映画論言説大系 第I期 戦時下の映画統制期』第9巻、ゆまに書房、2003年

2 学位論文

ト煥模『朝鮮総督府の植民地統治における映画政策』早稲田大学大学院博士論文、2006年提出

3 単行本、雑誌等所収論文

- 李修京・全昇喜「近代韓国の映画導入と1920年代までの映画政策考察」（『東京学芸大学紀要人文社会科学系』64号、2013年1月、43～66頁）
- 李英一「日帝植民地時代の朝鮮映画」〔今村昌平（他）『講座日本映画3 トーキョーの時代』高崎宗司（訳）岩波書店、1986年、312～335頁〕
- 李英載「帝国とローカル、変転する叙事——『孟進士宅の慶事』をめぐる民族表象」（『映像学』75号、2005年、40～64頁）
- 川崎賢子「『外地』の映画ネットワーク——一九三〇—四〇年代における朝鮮・満州国・中国占領地域を中心に」（山本武利編『岩波講座帝国『日本』の学知』第4巻「メディアのなかの『帝国』」所収、岩波書店、2006年、244～279頁）
- 金京淑「日本植民支配末期の朝鮮と映画政策——『家なき天使』を中心に」（岩本憲児（編）『映画と「大東亜共栄圏」』森話社、2004年、208～236頁）
- キム・ドンフン「分離されたシネマ、絡み合う歴史——日本植民地支配下の一九二〇年代朝鮮映画文化」〔藤木秀朗（編）『観客へのアプローチ』森話社、2011年〕
- 金廷珉「1920年代植民地朝鮮における映画市場について——興行を中心に」（『文化資源学』9号、2010年、19～31頁）
- 金麗實「『アリラン』とは何であったか——韓国抗日民族映画の形成」（『映像学』72号、2004年、5～27頁）
- 笹川慶子「京城における帝国キネマ演芸の興亡——朝鮮映画産業と帝国日本の映画興行」（『大阪都市遺産研究』第3号、2013年3月、19～31頁）
- 下川正晴「『植民地時代の朝鮮映画』をどう見ればよいのか」（『大分県立芸術文化短期大学研究紀要』第46巻、2008年、37～46頁）
- フジタニ（タカシ）「植民地支配後期の朝鮮映画における国民、血、自決/民族自決——今井正監督作品の分析」〔富山一郎（編）『記憶が語りはじめる（歴史の描き方3）』東京大学出版会、2006年〕
- 門間貴志「韓国ブロックバスター映画と仮想歴史」（『明治学院大学藝術学研究』16号、2006年3月、69～80頁）
- 「映画に見る京城イメージ——韓国ブロックバスター映画と仮想歴史（二）」（『明治学院大学藝術学研究』19号、2009年7月、53～64頁）

IV 日本映画関連資料

1 単行本

- アンニ『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010年
- 猪俣勝人『日本映画名作全史——戦前篇』社会思想社、1974年
- 『日本映画作家全史〈上〉』社会思想社、1978年
- 今村昌平（編）『講座日本映画 1、2』岩波書店、1985年

岩本憲児、牧野守監修『昭和十七年映画年鑑』日本図書センター、1994年
岩本憲児（編）『日本映画史叢書1 日本映画とナショナリズム 1931～1945』森話社、2004年
——『日本映画史叢書2 映画と『大東亜共栄圏』』森話社、2004年
——『日本映画史叢書9 映画のなかの天皇』森話社、2007年
岡田晋（他）『現代映画事典』美術出版社、1967年
奥村賢（編）『日本映画史叢書10 映画と戦争』森話社、2009年
加藤厚子『総動員体制と映画』新曜社、2003年
加藤幹郎『映画館と観客の文化史』中央公論新社、2006年
川本三郎『大正幻影』筑摩書房、1997年
北田暁大『〈意味〉への抗い』せりか書房、2004年
キネマ旬報社（編）『日本映画人名事典監督篇』キネマ旬報社、1997年
黒沢清（他）（編）『日本映画は生きている』岩波書店、2010年
小林貞弘『新聞に見る初期日本映画史——名古屋という地域性をめぐって』学術出版会、2013年
佐藤忠男『日本映画思想史』三一書房、1970年
——『日本映画理論史』評論社、1977年
——『日本記録映像史』評論社、1977年
——『日本映画史1～4』岩波書店、1995年
——『日本映画の巨匠たちⅠ～Ⅲ』学陽書房、1996～1997年
——『映画の真実——スクリーンは何を映してきたか』中央公論新社、2001年
——『増補日本映画史1～4』岩波書店、2006年
——『見ることと見られること』岩波書店、2007年
志村三代子『映画人・菊池寛』藤原書店、2013年
高橋世織『映画と写真は都市をどう描いたか』ウェッジ、2007年
田中真澄（他）（編）『映画読本清水宏』フィルムアート社、2000年
田中純一郎『日本映画発達史1』中央公論社、1957年/中央公論社、1975年
千葉伸夫『映画と谷崎』青蛙房刊、1989年
野崎歓『谷崎潤一郎と異国の言語』人文書院、2003年
ハーイ（ピーター・B）『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、2000年
藤木秀朗（編）『日本映画史叢書14 観客へのアプローチ』森話社、2011年
ボスカロ（アドリアーナ）（編）『谷崎潤一郎国際シンポジウム』中央公論社、1997年
牧野守『日本映画検閲史』パンドラ、2003年
御園生涼子『映画と国民国家——1930年代松竹メロドラマ映画』東京大学出版会、2012年
山本喜久男『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究』早稲田大学出版部、1983年
吉川隆久『戦時下の日本映画——人々は国策映画を観たか』吉川弘文館、2003年
四方田犬彦『日本映画史100年』集英社新書、2000年
ワダ・マルシアーノ（ミツヨ）『ニッポン・モダン——日本映画1920・30年代』名古屋大学出版会、2009年

Bernardi, Joanne. *Writing in Light : The Silent Scenario and The Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 2001.

Hansen, Miriam Bratu. "Vernacular Modernism : Tracking Cinema on a Global Scale." in Nataša Durovicová, Kathleen E. Newman ed., *World Cinemas, Transnational Perspectives*, 2010.

2 単行本、雑誌等所収論文

明里千章「映像表現の夢——谷崎潤一郎の映画体験」（『金蘭国文』7巻、2003年3月、25～47頁）

————「作家と映画 谷崎潤一郎」（『國文學』第53巻17号、2008年12月、93～100頁）

有馬学「初期満映の活動に関する資料——雑誌『月刊満州』の映画関連記事・〈資料〉満映シナリオ「壮志燭天」」（『朱夏』第22号、2007年10月、36～58頁）

岩瀬みゆき「監督の誕生——純映画劇運動期(1918年～1921年)を中心に——」（『映画学』第11号、1997年、55～62頁）

川口恵子「ナショナル・シネマの研究動向」（『比較文学・文化論集』第22号、2005年3月、49～66頁）

川崎公平「表面の劇——清水宏『有りがたうさん』をめぐって」（『層——映像と表現』創刊号、2007年6月、29～50頁）

小松弘「ヒストリオグラフィと概念の複数性——大活を歴史化するために」（『映画学』第13号、1999年、2～11頁）

滝浪佑紀「増村保造から純映画劇運動へ」〔西嶋憲生（編）『映像表現のオルタナティブ—1960年代の逸脱と創造』森話社、2005年、275～298頁〕

内藤誠「〈戦前の映像〉清水宏の『実写精神』——『有りがたうさん』論」（『人文学部研究論集』10号、2003年7月、99～112頁）

ハヤシ（シャロン）「清水宏と植民地のロードムービー——日本帝国主義と映画」（『立教大学アジア地域研究所ニューズレター』12号、2004年6月）

平野正裕「大正期横浜における映画製作と『純映画劇運動』——大正活映とトーマス栗原、あるいは日本における映画監督の誕生——」（『横浜開港資料館紀要』第25号、2007年3月、5～58頁）

山本喜久男「純映画劇運動に於ける外国映画の影響」（『演劇学』7号、1966年12月、16～34頁）

梁仁實「1920年代視覚メディアの一断面—『大地は微笑む』と『朝鮮』」（『立命館産業社会論集』第43巻第1号、2007年6月、35～57頁）

四方田犬彦「谷崎潤一郎の映画体験」（『國文學』43巻6号、1998年5月、40～48頁）

3 その他

『特集：小津安二郎と清水宏』NFC NEWSLETTER 第52号、2003年12月～2004年1月号

『特集：生誕110年映画監督清水宏』NFC NEWSLETTER 第109号、2013年6月～7月号

「映画が見た東京」第20回東京国際映画祭、2007年10月20日～10月26日

「日本映画データベース」 (<http://www.jmdb.ne.jp/>)

V 歴史・文学関連資料

- 井上祐子『戦時グラフ雑誌の宣伝戦——十五年戦争下の『日本』イメージ』青弓社、2009年
- 今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』平凡社ライブラリー、2001年
- 『パリ写真の世紀』白水社、2003年
- （編）『都市と郊外』NTT出版、2004年
- 『フォト・リテラシー——報道写真と読む倫理』中公新書、2008年
- 海野弘『モダン都市東京——日本の一九二〇年代』中公文庫、1988年
- 小熊英二『〈日本人〉の境界——沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復帰運動まで』新曜社、1998年
- 佐藤卓己『『キング』の時代——国民大衆雑誌の公共性』岩波書店、2002年
- 佐藤忠男「谷崎潤一郎と映画(横浜)」(『解析と鑑賞』66巻6号、2001年6月、38～44頁)
- 小森陽一「都市の中の身体/身体の中の都市」〔佐藤泰正(編)『文学における都市』所収、笠間書院、1988年、119～143頁〕
- チョウ(レイ)『プリミティヴへの情熱:中国・女性・映画』本橋哲也、吉原ゆかり(訳)、青土社、1999年
- 十重田裕一「建築、映像、都市のアール・ヌーヴォー——谷崎潤一郎『秘密』・〈闇〉と〈光〉の物語」(『國文學』40巻11号、1995年9月、105～109頁)
- 成田龍一「文明/野蛮/暗黒」〔吉見俊哉(編)『都市の空間 都市の身体』勁草書房、1996年〕
- 『〈歴史〉はいかに語られるか——1930年代『国民の物語』批判』筑摩書房、2010年
- バーバ(ホミ・K)『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也(他)訳、法政大学出版局、2005年
- 劉文兵『映画のなかの上海:表象としての都市・女性・プロパガンダ』慶應義塾大学出版会、2004年
- 吉見俊哉(編)『一九三〇年代のメディアと身体』青弓社、2002年
- (他)(編)『アジア新世紀6 メディア——言論と表象の地政学』岩波書店、2003年
- 『都市のドラマトゥルギー——東京・盛り場の社会史』河出文庫、2008年
- 『書物と映像の未来』岩波書店、2010年
- 若桑みどり『戦争がつくる女性像』筑摩書房、2000年

VI アメリカ映画関連資料

- 浅沼圭司(他)『新映画事典』(美術出版社、1980年)
- 井上一馬『アメリカ映画の大教科書(上)』新潮選書、1998年
- 岩本憲児(他)『世界映画大事典』日本図書センター、2008年
- 垣井道弘『ハリウッドの日本人』文藝春秋、1992年
- 北野圭介『ハリウッド100年史講義——夢の工場から夢の王国へ』平凡社新書、2001年

- 『日本映画はアメリカでどう観られてきたか』 平凡社新書、2005年
- 小松弘『起源の映画』 青土社、1991年
- コマン (ベルナル) 『パノラマの世紀』 野村正人訳、筑摩書房、1996年
- サドール (ジョルジュ) 『世界映画全史2 映画の発明』 丸尾定他訳、国書刊行会、1993年
- 『世界映画全史7 無声映画芸術の開花——アメリカ映画の世界制覇』 丸尾定他訳、国書刊行会、1997年
- スクラー (ロバート) 『アメリカ映画の文化史 下』 鈴木主税訳、講談社学術文庫、1995年
- 出口丈人『映画映像史——ムーヴィング・イメージの軌跡』 小学館、2004年
- ハーモンド (ジョン・H) 『カメラ・オブスクラ年代記』 川島昭夫訳、朝日選書、2000年
- バーナウ (エリック) 『魔術師と映画』 山本浩訳、ありな書房、1987年
- 橋本勝『チャップリン』 現代書館、1986年
- 畑暉男 (編) 『日本公開アメリカ映画総目録上・下』 映画史研究会、1979年
- ブランドフォード (スティーヴ) (他) 『フィルム・スタディーズ事典』 杉野健太郎 (他) 訳、フィルムアート社、2004年
- フルドン (ジャン・ミシェル) 『映画と国民国家』 野崎歓訳、岩波書店、2002年
- 増田幸子『アメリカ映画に現れた『日本』イメージの変遷』 大阪大学出版会、2004年
- 淀川長治『映画監督愛』 河出書房新社、1999年
- Ellis, Jack C. *A History of Film*, Allyn and Bacon, 1979.
- Fuller, Kathryn H. *At The Picture Show*, The University Press of Virginia, 1996.
- Slide, Anthony, ed. *International Film, Radio, and Television Journals*. London: Greenwood Press, 1985.
- . *The New Historical Dictionary of the American Film Industry*, Lanham, Md. & London: Scarecrow Press, 1998.

【韓国語資料】

I 在朝鮮日本人関連資料

1 書誌

- 임성모 (편) 『조선과만주 총목차・인명색인』 어문학사, 2007년
- 한일비교문화연구센터 (편) 『조선공론 총목차・인명색인』 어문학사, 2007년
- 고려대학교일본연구센터 (편) 『한반도・만주 일본어문헌목차집』 (전27권) 도서출판 문, 2011년
- 『한반도・만주 일본어문헌목록집』 (전13권) 도서출판 문, 2011년

2 単行本

- 김규환 『日帝의 對韓言論・宣傳政策』 이우출판사, 1978년

식민지 일본어문학 · 문화연구회 『제국의 이동과 식민지 조선의 일본인들』 도서출판 문, 2010년

정진석 『언론조선총독부』 커뮤니케이션북스, 2005년

—— 『극비 조선총독부의 언론검열과 탄압』 커뮤니케이션북스, 2007년

정병호 (외) (역) 『일본어잡지로 보는 식민지영화』 (全3卷) 도서출판 문, 2013년

박광현 · 이철호 (편) 『이동의 텍스트 횡단하는 제국』 동국대학교 출판부, 2011년

박광현 · 신승모 (편) 『월경의기록—재조일본인의 언어 · 문화 · 기억과 아이덴티티의 분화』 어문학사, 2013년

3 学位論文

송미정 『『朝鮮公論』 소재 문학적 텍스트에 관한 연구—재조일본인 및 조선인 작가의 일본어 소설을 중심으로』 국민대학교 대학원 박사논문, 2008년 제출

4 單行本、雜誌等所収論文

이중거 「日帝下韓国映画에 있어서의 日本人 · 日本資本의 役割에 關한 研究」 (『中大論文集』 제27집 (人文科学篇) 1983년, 91~109)

이해창 「旧韓国時代の日人經營新聞 (1881년부터1910年韓日合併까지)」 (『韓國新聞史研究』 성문각, 1971년)

기무라켄지 (木村健二) 「在朝日本人史研究の現状と課題——在朝日本人実業家の伝記から読み取り得るもの——」 (『日本学』 第35集, 2012년11월, 1~15)

김정균 「일본어잡지『朝鮮公論』 (1913~1920) 의 에세이와 한국인식」 (『翰林日本學』 第18輯, 2011년5월, 101~119)

김대환 「사이토총독의 문화정치와 경성일보」 (『경주대학교논문집』 第17輯, 2005년2월, 203~227)

김효순 「한국병합전후 일본어잡지의 조선문예물연구 —『朝鮮及滿州』 『朝鮮 (滿韓) 之實業』 『朝鮮公論』 를 중심으로」 (『翰林日本學』 第22輯, 2013년5월, 5~32)

신승모 「식민지시기 경성에서의 ‘취미’ —재경성 일본인의 이념화 변용과정을 중심으로」 (『일본언어문화』 제17집, 2010년, 585~605)

—— 「조선의 일본인 경영서점에 관한 시론—일한서방의 사례를 중심으로」 (『일어일문학연구』 제79집, 2011년, 321~338)

전성곤 「지배 이데올로기의 선택과 배제에 관한 고찰—『時代日報』 와 『京城日報』 을 중심으로」 (『日本文化研究』 第19輯, 2006년7월, 265~287)

최혜주 「한말 일제하 사쿠오(釈尾旭邦)의 내한활동과 조선인식」 (『한국민족운동사연구』 第45輯, 2005년12월, 5~56)

정진석 「제2의조선총독부『京城日報』 연구」 (『관훈저널』 第43卷第2号通卷第83号、2002년 여름, 221~277)

정병호 「20세기 초기 일본의 제국주의와 한국 내 일본어문학의 형성 연구—잡지『朝鮮』 의문예란을 중심으로」 (『일본어문학』 제37집, 2008년 6월, 409~425)

나카무라 시즈요(中村静代) 「在朝日本人雜誌『朝鮮公論』における〈怪談〉の研究——

- 関妃の怪談「石獅子の怪」を中心として」(『日本学報』第96輯, 2013년8월, 105~120)
- 박광현 「재조일본인의 ‘재경성(在京城)의식’ 과 ‘경성’ 표상—한일합방 전후 시기를 중심으로」(『상허학보』 29호, 2010년6월, 41~80)
- 「조선거주 일본인의 일본어 문학의 형성과 (비)동시대성—『韓半島』와 『朝鮮之実業』의 문예란을 중심으로」(『日本学研究』第31輯, 2010년9월, 317~345)
- 「1910年代『朝鮮』(『朝鮮及滿州』)의 文芸欄과 植民文壇의 형성」(『比較文学』第25輯, 2010년10월, 25~56)
- 미즈노나오키(水野直樹) 「자료소개—식민지조선의 일본어신문」(『역사문제연구』 제18호, 2007년, 253~266)
- 윤소영 「일본어잡지『조선급만주』에 나타난 1910년대 경성」(『지방사와지방문화』 9권1호, 2006년, 163~201)
- 「特集 재조일본인의 사회사」『日本学』 제35집, 2012년

II 朝鮮関連資料

1 事典

- 『친일인명사전』 (전3권) 민족문화연구소, 2009년
- 『한국민족문화대사전』 (전27권) 한국정신문화연구원, 1979년

2 単行本

- 이경민 『경성, 사진에 박히다』 산책자, 2008년
- 『제국의 렌즈』 산책자, 2010년
- 이성욱 『한국 근대문학과 도시문화』 문화과학사, 2004년
- 김재용 (외) 『재일본 및 재만주 친일문학의 논리』 도서출판 역락, 2004년
- 김진송 『서울에 판스홀을 허하라—현대성의 형성』 현실문화연구, 1999년
- 김백영 『지배와 공간—식민지도시 경성과 제국 일본』 문학과지성사, 2009년
- 권혁희 『조선에서 온 사진엽서』 민음사, 2005년
- 신기욱·마이클 로빈슨 (편) 도면희 (역) 『한국의 식민지 근대성』 삼인, 2006년
- 신명직 『모던보이, 경성을 거닐다』 현실문화연구, 2003년
- 서기재 『조선여행에 떠도는 제국』 소명출판, 2011년
- 소영현 『부랑청년 전성시대—근대청년의 문화풍경』 푸른역사, 2008년
- 조이담 『구보씨와 더불어 경성을 가다』 바람구두, 2005년
- 조남현 『한국현대소설사 1』 문학과지성사, 2012년
- 동국대학교문화학술원한국문학연구소 『제국의지리학, 만주라는
경계』 동국대학교출판부, 2010년

3 雜誌特集

- 「特集 일본문학에 나타난 한국 및 한국인상」『日本学』 제22집, 2003년 12월

「特集 일제하『조선적인 것』의 기원과 형성」 『민족문학사연구』 제31호, 2006년

4 單行本、雜誌等所收論文

김종근 「식민도시 경성의 이중도시론에 대한 비판적고찰」 (『서울학연구』 38호, 2010년2월, 1~68)

신승모, 오태영 「식민지시기 ‘경성’의 문화지정학적 위상에 관한 연구」 (『서울학연구』 38호, 2010년2월, 105~149)

장규식 「일제하 종로의 민족운동 공간」 (『한국근현대사연구』 제26집, 2003년 가을, 71~91)

전우용 「종로와 본정—식민도시 경성의 두 얼굴」 (『역사와현실』40호, 2001년6월, 163~193)

정하늬 「박태원의 『천변풍경』과 James Joyce의 *Dubliners*에 나타난 도시의 의미 비교」 (『한국현대문학연구』 2007년12월, 283~321)

함동주 「1900년대초 일본의 조선관련서적 출판과 『식민지조선상』」 (『근현대일본의 한국인식』 수록, 동북아역사재단, 2009년)

황호덕 「경성지리지, 이중언어의 장소론」 (『대동문화연구』 제51집, 2005년9월, 107~141)

박양신 「19세기말 일본인의 조선여행기에 나타난 조선상」 (『역사학보』 177호, 2003년)

5 展覧会カタログ

『영화도시 서울』 전시회 카탈로그, 청계천문화관, 2009년

『영화도시 서울 7080』 전시회 카탈로그, 청계천문화관, 2010년

『이방인의 순간 포착 경성 1930』 전시회 카탈로그, 청계천문화관, 2011년

『청계천, 1930』 전시회 카탈로그, 청계천문화관, 2013년

III 朝鮮 (韓國) 映画関連資料

1 事典・書誌

강옥희 (외) (편) 『식민지시대 대중예술인사전』 소도, 2006년

김종원 (편) 『한국영화감독사전』 국학자료원, 2004년

2 單行本

안중화 『한국영화측면비사』 춘추각, 1962년/현대미학사, 1998년

이영일 『한국영화전사』 소도, 1969년/소도, 2004년

이순진 『조선인 극장 단성사 1907~1939』 한국영상자료원, 2011년

이효인 『한국영화역사강의1』 이론과실천, 1992년

이화진 『조선영화—소리의 도입에서 친일영화까지』 책세상, 2005년

이영재 『제국 일본의 조선영화』 현실문화, 2008년

한국영화사연구소 (편) 『신문기사로 본 조선영화 1911~1917』 한국영상자료원, 2008년

- 『신문기사로 본 조선영화 1918~1920』 한국영상자료원, 2009년
- 『신문기사로 본 조선영화 1921~1922』 한국영상자료원, 2010년
- 『신문기사로 본 조선영화 1923』 한국영상자료원, 2011년
- 한국영상자료원 (KOFI) (편) 『고려영화협회와 영화신체제
1936~1941』 한국영상자료원, 2007년
- 『식민지시대의 영화검열 1910~1934』 한국영상자료원, 2009년
- 『일본어영화잡지로 본 조선영화1』 한국영상자료원, 2010년
- 『일본어영화잡지로 본 조선영화2』 한국영상자료원, 2011년
- 한국예술연구소 (편) 『이영일의 한국영화사 강의록』 소도, 2002년
- 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록—유장산 · 이경순 · 이창근 ·
이필우편』 소도, 2003년
- 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록—김성춘 · 복혜숙 · 이구영편』 소도,
2003년
- 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록—윤봉춘편』 소도, 2004년
- 김종원·정중현 『우리영화100년』 현암사, 2001년
- 김수남 『광복 이전 조선영화사』 월인, 2011년
- 김승구 『식민지조선의 또다른 이름, 시네마천국』 책과함께, 2012년
- 김선아 『한국영화라는 낮은 경계』 커뮤니케이션북스, 2006년
- 김소영 『근대의 원초경』 현실문화, 2010년
- 김동호 (외) 『한국영화정책사』 나남출판, 2005년
- 김학수 『스크린밖의 한국영화사 (1, 2)』 인물과사상사, 2002년
- 김미현 (편) 『한국영화사—개화기에서 개화기까지』 커뮤니케이션북스, 2006년
- 김려실 『투사하는 제국, 투영하는 식민지』 삼인, 2006년
- 『만주영화협회와 조선영화』 한국영상자료원, 2011년
- 연구모임 시네마바벨 (편) 『조선영화와 할리우드』 소명출판, 2014년
- 정재형 (편) 『한국초창기의 영화이론』 집문당, 1997년
- 정종화 『한국영화사』 한국영상자료원, 2008년
- 호현찬 『한국영화 100년』 문학사상사, 2000년
- 유현목 『한국영화발달사』 한진출판사, 1980년/책누리, 1997년
- 연세대 미디어아트센터 (편) 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』 소도, 2006년

3 學位論文

- 이경민 『한국근대사진사연구—사진제도의 형성과 전개』 중앙대학교 첨단영상대학원 박사
논문, 2011년 제출
- 이지운 『친일영화에 드러나는 식민지영화인들의 이중의식에 대한 연구—1940년대 전반
기 조선영화를 중심으로』 중앙대학교 대학원 석사논문, 2009년 제출
- 강성률 『친일영화의 내적논리 연구』 동국대학교 대학원 박사논문, 2007년 제출

- 김상민『식민지말기 선전 극영화 연구—총력전체제와 조선의 공간표상을 중심으로』연
세대학교 대학원 석사논문, 2009년 제출
- 심혜경『안철영의 텍스트를 통해 본 대한민국 설립초기의 조선영화연구—『무궁화 언
덕』과『성립기행』을 중심으로』중앙대학교 첨단영상대학원 박사논문, 2012년 제
출
- 최지연『동양극장연구』단국대학교 대학원 국어국문학과 박사논문, 2007년 제출
- 조희문『草創期韓國映画史研究』중앙대학교 대학원 박사논문, 1992년 제출
- 정중화『조선 무성영화 스타일의 역사적 연구』중앙대학교 대학원 박사논문, 2012년
제출
- 정민아『1930년대조선영화와젠더재구성』동국대학교 대학원 연극영화학과 박사논문,
2010년 제출
- 한상언『활동사진시기의 조선영화산업연구』한양대학교 대학원 박사논문, 2010년 제출
- 윤량의『『승방비곡』의 영화적특징연구』영남대학교 교육대학원 석사논문,
2013년제출

4 單行本、雜誌等所收論文

- 이일동「人物論—獨鵬崔象德」(『신문과방송』104호, 1979년7월, 65~69)
- 이경분「영화음악으로 해석한 식민지 조선영화『반도의봄』」(『인문과학논총』68호, 2012
년12월, 193~224)
- 이경민「韓國近代藝術写真の言說的地形」(『PHOTONET』2008년8월호, 84~88)
- 이준식「일제 파시즘기 선전영화와 전쟁동원이테올로기」(『동방학지』제124집, 2004년3
월, 701~743)
- 이효인「『집없는 천사』와『みかへの塔』의 비교연구」(『영화연구』44호, 2010년,
251~279)
- 「『미몽』, 식민지의 슬픈 열록」(『한국영화
데이터베이스』2011년5월23일)
- 「『미몽』, 신여성 비판을 위한 기획」(『영화연구』49호, 2011년,
285~307)
- 「찬영회연구」(『영화연구』53호, 2012년9월, 243~268)
- 「『윤봉춘일기』연구」(『영화연구』55호, 2013년, 455~486)
- 이화진「식민지기 영화검열의 전개와 지향」(『한국문학연구』35집, 2008년, 417~456)
- 이호걸「1920~30년대 조선에서의 영화배급」(『영화연구』41호, 2009년9월,
127~152)
- 이용관 · 이지윤「영화신체제 전환기 조선영화의 이정표—『반도의봄』에 나타난
조선—일본—서구의 관계를 중심으로」(『영상예술연구』18호, 2010년,
193~230)
- 이용관 · 한미라「식민지시기 영화의 탈식민적경향—1930~1945년 영화를
중심으로」(『영상예술연구』제13호, 2008년 11월, 263~288)

- 강옥희 「대중소설의 한 기원으로서의 신파소설—신파소설의 계보학적 고찰을 중심으로」 (『대중서사연구』 9호, 2003년6월, 107~130)
- 강성률 「영화에서의 일제말기 신체제옹호논리연구」 (『영화연구』 28호, 2006년4월, 7~29)
- 「1930년대 로칼 칼라 담론 연구」 (『영화연구』 33호, 2007년, 239~262)
- 「일제강점기 조선영화에 나타난 가족 이데올로기 연구」 (『한민족문화연구』 제37집, 2011년6월, 289~314)
- 강현구 「崔獨鵬의 『僧房悲曲』에 나타난 영화의 영향」 (『한국문예비평연구』 4권, 1999년, 367~384)
- 「崔獨鵬의 장편소설연구」 (『한국어교육학회지』 제116호, 2005년2월, 409~439)
- 김종욱 「현대사 속설과 진실—한국최초의 영화는 1923년 만들어진 『国境』 이 효시」 (『月刊中央』 2004년11월, 306~313)
- 김수남 「한국영화의 과학화를 도모한 실무의 민족주의 영화작가 안철영의 영화인생론」 (『영화교육연구』 제7호별책, 2005년12월, 27~52)
- 김소영 「신여성의 시각적 재현」 (『문학과 영상』 제7권제2호, 2006년, 93~129)
- 김남석 「1930년대경성촬영소의 역사적변모과정과 영화제작활동연구」 (『인문과학연구』 제33집, 2012년6월, 423~451)
- 김한상 「영화의 국적관념과 국가영화사의 제도화 연구—한국영화사 주요 연구 문헌을 중심으로」 (『사회와 역사』 통권80호, 2008년 겨울호, 257~286)
- 김미도 「1930년대 대중극연구—동양극장 대표작을 중심으로」 (『語文論集』 31, 1992년12월, 285~316)
- 김미현 「일제말기 조선영화에 재현된 친일협력에 대한 연구」 (『영화연구』 45호, 2010년, 35~57)
- 김려실 「일제강점기 아동영화와 내선일체 이데올로기—『수업료』와 『집없는천사』를 중심으로」 (『현대문학의연구』 30권, 2006년, 173~197)
- 신강호 「『미몽』, 『반도의 봄』의 영화 스타일 분석」 (『영화연구』 33호, 2007년, 395~421)
- 신하경 「일제말기 ‘조선봄’ 과 식민지 영화인의 욕망—영화 『반도의봄』을 통해」 (『아시아문화연구』 23집, 2011년9월, 79~106)
- 서동수 「아동영화 『家 나 키 天使』와 형이상학적인 신체의 기획」 (『동화와 번역』 제18호, 2009년 12월, 127~157)
- 서호철 「조선문 해제집—『조선총독부 키네마』와 『활동사진 필름검열개요』」 [한국국립중앙도서관 「Dibrary」 블로그 (<http://dibrary1004.blog.me>), 2013년12월2일 게재]
- 채호석 「대중소설 혹은 근대소설 : 1920년대 최독견 장편소설의 의미」 (『한국문학이론과 비평』 2002년9월, 98~123)
- 장우진 「최인규 영화의 불균질성—영화사적 의미를 중심으로」 (『영화연구』 44호, 2010년, 281~331)

- 장수경 「일제말기 한국영화에 나타난 혼종성—『집없는 천사』와 『지원병』을 중심으로」 (『문학과 영상』 제9권 2호, 2008년, 409~429)
- 주창규 「이행적 친일영화 (1940~1943) 로서 『집없는천사』의 이중의식에 대한 연구」 (『영화연구』43호, 2010년, 355~403)
- 조혜정 「일제강점말기 영화신체제와 조선영화(인)의 상호작용연구」 (『영화연구』35호, 2008년, 433~452)
- 「친일영화에 나타난 친일담론의 양상과 국민통합 이데올로기의 연구」 (『한국민족운동사연구』58호, 2009년, 371~397)
- 정의숙 · 변혁 「영화 『미몽』을 통해 본 1930년대춤의 의미」 (『무용예술학연구』 제31집, 2010년 가을, 163~185)
- 전우형 「식민지근대의 이중구속과 영화적표상—『반도의봄』의 자기반영적서사분석」 (『한국언어문화』 제38집, 2009년4월, 69~100)
- 정성일 「21세기, 채플린의 영화 다시보기」 (『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』바다출판사, 2010년)
- 한상언 「1910년대 경성의 일본영화인연구」 (『영화연구』 40호, 2009년, 239~262)
- 「무성영화시기 경성 영화관에 관한 연구」 (『2010년 한국영화학회 유네스코 세계 문화 예술 교육 대회』 발표자료, 2010년)
- 「1910년대 조선의 변사시스템 도입과 그 특징에 관한 연구」 (『영화연구』 44호, 2010년, 371~395)
- 「『활동사진필름검열규칙』의 검열수수료 문제와 조선영화산업의 변화」 (『현대영화연구』 제12호, 2011년11월, 347~372)
- 「1910년대 경성의 극장과 극장문화에 관한 연구」 (『영화연구』 53호, 2012년, 403~429)
- 배경민 「식민지조선의 모더니티에 대한 양가적정서구조연구」 (『영상예술연구』 제16호, 2010년5월)
- 홍선영 「경성의 일본인 극장변천사—식민지도시의 문화와 『극장』」 (『일본문화학보』, 2009년11월, 281~305)
- 북환모 「1920년대초 조선총독부 활동사진반의 역할에 관한 연구」 (『영화연구』 24호, 2004년12월, 249~277)
- 문재철 「1930년대 중반 조선영화 미학의 변화에 대한 연구」 (『영상예술연구』 제10호, 2007년 5월, 133~162)
- 「식민지 조선영화에 있어 근대성의 욕망과 초민족적 경향에 대한 연구」 (『영화연구』 45호, 2010년, 79~98)
- 문영희 「한국영화에 나타난 근대와 여성 정체성—탈주하는 여성 정체성」 (『여성연구논집』 제16권제1호, 2006년, 237~242)
- 유선영 「초기영화의 문화적수용과 관객성」 (『언론과사회』 제12권제1호, 2003년 겨울, 9~55)
- 「황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934~1942」 (『언론과사회』 제13권제2호, 2005년 봄, 7~62)

—— 「식민지의 스티그마 정치—식민화 초기 부랑자표상의 현실효과」 (『사회와역사』 89호, 2011년 봄, 41~84)

윤정현 「日帝下戀愛小説의 二様相」 (『어문학』 제87호, 2005년3월, 589~611)

「한국영화사연구소 좌담회—일제강점기 영화사를 말한다」 『영화천국』 4호, 2008년 10월호

5 その他

「발굴, 복원 그리고 초기영화로의 초대」 한국영상자료원 영상회,
2012년 5월 10일~6월 3일

IV 日本映画関連資料

김려실 『일본영화와 내셔널리즘』 책세상, 2005년

구건서 『일본영화와 시대성』 제이앤씨, 2007년

막스 데시에 『일본영화사』 최은미 역, 동문선, 2000년

以下、【韓国語資料】の日本語訳

【韓国語資料】

I 在朝鮮日本人関連資料

1 書誌

任城模 (編) 『朝鮮及滿州總目次人名索引』 語文学社、2007年

韓日比較文化センター (編) 『朝鮮公論總目次・人名索引』 語文学社、2007年

高麗大学日本研究センター (編) 『韓半島・滿州日本語文献目次集』 (全27卷) 図書出版ムン、2011年

—— 『韓半島・滿州日本語文献目録集』 (全13卷) 図書出版ムン、2011年

2 単行本

金圭煥 『日帝の対韓言論・宣伝政策』 二友出版社、1978年

植民地日本語文学・文化研究会 (編) 『帝国の移動と植民地朝鮮の日本人たち』 図書出版ムン、2010年

鄭晉錫 『言論朝鮮總督府』 コミュニケーションブックス、2005年

—— 『朝鮮總督府の言論検閲と弾圧』 コミュニケーションブックス、2007年

鄭炳浩 (他) 『日本語雑誌で見る植民地映画』 (全3卷) 図書出版ムン、2013年

朴光賢、イ・ Cholho (編) 『移動のテキスト、横断する帝国』 東国大学出版部、2011年

朴光賢、辛承模 (編) 『越境の記録——在朝鮮日本人の言語・文化・記憶とアイデンティティの分化』 語文学社、2013年

3 学位論文

ソン・ミジョン『雑誌『朝鮮公論』における文学テクストに関する研究——在朝鮮日本人及び朝鮮人作家の日本語小説を中心に』国民大学大学院博士論文、2008年提出

4 単行本、雑誌等所収論文

李重巨「日帝下韓国映画における日本人・日本資本の役割に関する研究」（『中大論文集』第27輯（人文科学篇）1983年、91～109頁）

李海暢「旧韓国時代の日人経営新聞（1881年から1910年韓日合併まで）」（『韓国新聞史研究』成文閣、1971年）

木村健二「在朝日本人史研究の現状と課題——在朝日本人実業家の伝記から読み取り得るもの——」（『日本学』第35集、2012年11月、1～15頁）

金青均「日本語雑誌『朝鮮公論』（1913～1920）のエッセイと韓国認識」（『翰林日本學』第18輯、2011年5月、101～119頁）

金大煥「斎藤実総督の文化政治と『京城日報』」（『慶州大学校論文集』第17輯、2005年2月、203～227頁）

キム・ヒョスン「韓国併合前後日本語雑誌の朝鮮文芸物研究——『朝鮮及満州』『朝鮮（満韓）之実業』『朝鮮公論』を中心に」（『翰林日本學』第22輯、2013年5月、5～32頁）

シン・スンモ「植民地期京城における『趣味』——在京城日本人の理念化変容過程を中心に」（『日本言語文化』第17輯、2010年、585～605頁）

——「朝鮮の日本人経営書店に関する試論——日韓書房の事例を中心に」（『日語日文学研究』第79輯、2011年、321～338頁）

全成坤「支配イデオロギーの選択と排除に関する考察——『時代日報』と『京城日報』を中心に」（『日本文化研究』第19輯、2006年7月、265～287頁）

チェ・ヘジュ「韓末日帝下における釈尾旭邦の内韓活動と朝鮮認識」（『韓国民族運動史研究』第45輯、2005年12月、5～56頁）

鄭晉錫「第二の朝鮮総督府『京城日報』研究」（『寛勳ジャーナル』第43巻第2号通巻第83号、2002年夏、221～277頁）

鄭炳浩「20世紀初日本の帝国主義と韓国内日本語文学の形成研究——雑誌『朝鮮』の文芸欄を中心に」（『日本語文学』第37輯、2008年6月、409～425頁）

中村静代「在朝日本人雑誌『朝鮮公論』における〈怪談〉の研究——閔妃の怪談「石獅子の怪」を中心として」（『日本学報』第96輯、2013年8月、105～120頁）

朴光賢「在朝鮮日本人の在京城意識と京城表象——韓国併合前後を中心に」（『尚虚学報』29、2010年6月、41～80頁）

——「朝鮮居住日本人の日本語文学の形成と（非）同時代性——『韓半島』と『朝鮮之実業』の文芸欄を中心に」（『日本学研究』第31輯、2010年9月、317～345頁）

——「1910年代『朝鮮』（『朝鮮及満州』）の文芸欄と植民文壇の形成」（『比較文学』第25輯、2010年10月、25～56頁）

水野直樹「資料紹介——植民地期朝鮮の日本語新聞」（『歴史問題研究』第18号、2007

年、253～266頁)

ユン・ソヨン「日本語雑誌『朝鮮及満州』に現れた1910年代の京城」（『地方史と地方文化』第9巻第1号、2006年5月）

「特集 在朝鮮日本人の社会史」『日本学』第35輯、2012年

II 朝鮮関連資料

1 事典

『親日人名辞典』（全3巻）民族文化研究所、2009年

『韓国民族文化大事典』（全27巻）韓国精神文化研究院、1979年

2 単行本

イ・キョンミン『京城、写真に写られる』散策者、2008年

——『帝国のレンズ』散策者、2010年

イ・ソンウク『韓国近代文化と都市文化』文化科学社、2004年

キム・ジェヨン（他）『在日・在満州親日文学の論理』図書出版亦楽、2004年

金振松『ソウルにダンスホールを——現代性の形成』現実文化研究、1999年

キム・ベクヨン『支配と空間——植民地都市京城と帝国日本』文学と知性社、2009年

權赫熙『朝鮮から来た写真絵はがき』民音社、2005年

シン・キウク、ロビンソン（マイケル）（編）『韓国の植民地近代性』ド・ミョンホイ
（訳）サムイン、2006年

申明直『モダンボーイ、京城を歩く』現実文化研究、2003年

ソ・ギジュ『朝鮮旅行に彷徨う帝国』ソミョン、2011年

ソ・ヨンヒョン『浮浪青年の全盛時代——近代青年の文化風景』プルン歴史、2008年

チョ・イダム『丘甫氏と京城に行く』バラムグドゥ、2005年

チョ・ナムヒョン『韓国現代小説史1』文学と知性社、2012年

東国大学文化学院韓国文学研究所『帝国の地理学、満州という境界』東国大学出版部、
2010年

3 雑誌特集

「特集 日本文学に現れた韓国及び韓国人像」『日本学』第22輯、2003年12月

「特集 日帝下『朝鮮的なもの』の起源と形成」『民族文学史研究』第31号、2006年

4 単行本、雑誌等所収論文

キム・ジョングン「植民都市京城の二重都市論に対する批判的考察」（『ソウル学研究』38号、2010年2月、1～68頁）

シン・スンモ、オ・テヨン「植民地期京城の文化地政学的位相に関する研究」（『ソウル学研究』38号、2010年2月、105～149頁）

張圭植「日帝下鐘路の民族運動空間」（『韓国近現代史研究』第26輯、2003年秋、71～91頁）

チョン・ウヨン「鐘路と本町——植民都市京城の二つの顔」（『歴史と現実』40号、200

1年6月、163～193頁)

チョン・ハニ「朴泰遠の『川辺風景』とJames Joyceの*Dubliners*に現れた都市の意味比較」(『韓国現代文学研究』2007年12月、283～321頁)

ハム・ドンジュ「1900年代初日本の朝鮮関連書籍出版と『植民地朝鮮像』」(『近現代日本の韓国認識』東北亜歴史財団、2009年)

黄鎬徳「京城地理誌、二重言語の場所論」(『大東文化研究』第51輯、2005年9月、107～141頁)

パク・ヤンシン「19世紀末日本人の朝鮮旅行記に現れた朝鮮像」(『歴史学報』177号、2003年)

5 展覧会カタログ

『映画都市 ソウル』展カタログ、清溪川文化館、2009年

『映画都市 ソウル7080』展カタログ、清溪川文化館、2010年

『異邦人の瞬間キャッチ——京城1930』展カタログ、清溪川文化館、2011年

『清溪川、1930』展カタログ、清溪川文化館、2013年

III 朝鮮(韓国)映画関連資料

1 事典・書誌

カン・オキ(他)(編)『植民地時代大衆芸術人辞典』ソド、2006年

キム・ジョンウォン(編)『韓国映画監督辞典』国学資料院、2004年

2 単行本

安鍾和『韓国映画側面秘史』春秋閣、1962年/現代美学社、1998年

李永一『韓国映画全史』ソド、1969年/ソド、2004年

イ・スンジン『朝鮮人劇場団成社1907～1939』韓国映像資料院、2011年

李孝仁『韓国映画歴史抗議1』理論と実践、1992年

イ・ファジン『朝鮮映画——音の導入から親日映画まで』チェックセサン、2005年

イ・ヨンジェ『帝国日本の朝鮮映画』現実文化、2008年

韓国映画史研究所(編)『新聞記事で見た朝鮮映画 1911～1917』韓国映像資料院、2008年

————『新聞記事で見た朝鮮映画 1918～1920』韓国映像資料院、2009年

————『新聞記事で見た朝鮮映画 1921～1922』韓国映像資料院、2010年

————『新聞記事で見た朝鮮映画 1923』韓国映像資料院、2011年

韓国映像資料院(KOFA)(編)『高麗映画協会と映画新体制 1936～1941』韓国映像資料院、2007年

————『植民地期の映画検閲1910～1934』韓国映像資料院、2009年

————『日本語映画雑誌に見る朝鮮映画1』韓国映像資料院、2010年

————『日本語映画雑誌に見る朝鮮映画2』韓国映像資料院、2011年

韓国芸術研究所(編)『李永一の韓国映画史のための証言録——ユ・ジャンサン、イ・ギョンスン、イ・チャングン、李弼雨』ソド、2003年

- 『李永一の韓国映画史のための証言録——キム・ソンチュン、ボク・ヘスク、イ・グヨン』ソド、2003年
- 『李永一の韓国映画史のための証言録——ユン・ボンチュン』ソド、2004年
- 金鐘元・鄭重憲『私たちの映画100年』玄岩社、2001年
- キム・スナム『解放以前の朝鮮映画史』ウォルイン、2011年
- キム・スング『植民地朝鮮のもう一つの名前、シネマ天国』チェックカハンケ、2012年
- キム・ソナ『韓国映画という境界』コミュニケーションブックス、2006年
- キム・ソヨン『近代の原光景』現実文化、2010年
- キム・ドンホ（他）『韓国映画政策史』ナナム出版、2005年
- キム・ハクス『スクリーン外の韓国映画史（1、2）』人物と思想社、2002年
- キム・ミヒョン（編）『韓国映画史——開化期から開花期まで』コミュニケーションブックス、2006年
- 金麗實『透視する帝国、投影される植民地』サムイン、2006年
- 『満州映画協会と朝鮮映画』韓国映像資料院、2011年
- 研究グループシネマ・バベル（編）『朝鮮映画とハリウッド』ソミョン出版、2014年
- チョン・ジュヒョン（編）『韓国初期の映画理論』集文堂、1997年
- 扈賢賛『韓国映画100年』文学思想社、2000年
- 兪賢穆『韓国映画発達史』韓辰出版社、1980年/チェックヌリ、1997年
- 延世大メディアアートセンター（編）『韓国映画の美学と歴史的想像力』ソド、2006年

3 学位論文

- イ・ギョンミン『韓国近代写真史研究——写真制度の形成と展開』中央大学先端映像大学院博士論文、2011年提出
- イ・ジユン『親日映画に現れた植民地映画人たちの二重意識に関する研究——1940年代前半期の朝鮮映画を中心に』中央大学大学院修士論文、2009年提出。
- カン・ソンリユル『親日映画の内的論理研究』東国大学大学院博士論文、2007年提出
- キム・サンミン『植民地末期における宣伝劇映画研究——総力戦体制と朝鮮の空間表象を中心に』延世大学大学院修士論文、2009年提出
- シム・ヘギョン『安哲永のテキストを通してみる大韓民国設立初期の『朝鮮映画』研究——『むくげの丘』と『聖林紀行』を中心に』中央大学先端映像大学院博士論文、2012年提出
- チェ・ジヨン『東洋劇場研究』壇国大学大学院国語国文学科博士論文、2007年提出
- 趙熙文『草創期韓国映画史研究』中央大学大学院博士論文、1992年提出
- 鄭琮樺『朝鮮無声映画スタイルの歴史的研究』中央大学大学院博士論文、2012年提出
- チョン・ミンア『1930年代朝鮮映画とジェンダー再構成』東国大学大学院演劇映画学科博士論文、2010年提出
- 韓相言『活動写真時期の朝鮮映画産業研究』漢陽大学大学院博士論文、2010年提出
- ユン・リャンイ『『僧房悲曲』の映画的特徴に関する研究』嶺南大学教育大学院修士論文、2013年提出

4 単行本、雑誌等所収論文

- 李一東「人物論——獨鵲崔象徳」（『新聞と放送』104号、1979年7月、65～69頁）
- イ・ギョンブン「映画音楽で解釈した植民地朝鮮映画『半島の春』」（『人文科学論叢』68巻、2012年12月、193～224頁）
- イ・ギョンミン「韓国近代芸術写真の言説的地形」（『PHOTONET』2008年8月号、84～88頁）
- イ・ジュンシク「日帝ファシズム期宣伝映画と戦争動員のイデオロギー」（『東方学誌』第124輯、2004年3月、701～743頁）
- イ・ヒョイン「『家なき天使』と『みかへの塔』の比較研究」（『映画研究』44号、2010年、251～279頁）
- 「『迷夢』、植民地の悲しい染み」（『韓国映画データベース』2011年5月23日）
- 「『迷夢』、新女性批判のための企画」（『映画研究』49号、2011年、285～307頁）
- 「讚映会研究」（『映画研究』53号、2012年9月、243～268頁）
- 「『尹逢春日記』研究」（『映画研究』55号、2013年、455～486頁）
- イ・ファジン「植民地期映画検閲の展開と志向」（『韓国文学研究』35輯、2008年、417～456頁）
- イ・ホゴル「1920～30年代の朝鮮における映画配給」（『映画研究』41号、2009年9月、127～152頁）
- イ・ヨングァン、イ・ジユン「映画新体制転換期の朝鮮映画の里程標——『半島の春』に現れた朝鮮—日本—西欧の関係を中心に」（『映像芸術研究』18号、2010年、193～230頁）
- イ・ヨングァン、ハン・ミラ「植民地期映画の脱植民的傾向——1930～1945年映画を中心に」（『映像芸術研究』第13号、2008年11月、263～288頁）
- カン・オキ「大衆小説の一起源としての新派小説——新派小説の系譜学的考察を中心に」（『大衆叙事研究』9号、2003年6月、107～130頁）
- カン・ソンリユル「映画における日帝末期の新体制擁護論理に関する研究」（『映画研究』28号、2006年4月、7～29頁）
- 「1930年代ローカルカラー言説研究」（『映画研究』33号、2007年、239～262頁）
- 「日帝強占期朝鮮映画に現れた家族イデオロギー研究」（『韓民族文化研究』第37集、2011年6月、289～314頁）
- カン・ヒョング「崔獨鵲の『僧房悲曲』に現れた映画の影響」（『韓国文芸批評研究』4巻、1999年、367～384頁）
- 「崔獨鵲の長編小説研究」（『韓国語教育学会誌』第116号、2005年2月、409～439頁）
- 金鍾旭（キム・ジョンウク）「現代史俗説と真実——韓国最初の映画は1923年の『国境』が嚆矢」（『月刊中央』2004年11月、306～313頁）
- キム・スナム「韓国映画の科学化を図った実務の民族主義映画作家・安哲永の映画人生論」（『映画教育研究』第7号別冊、2005年12月、27～52頁）
- キム・ソヨン「新女性の視覚的再現」（『文学と映像』第7巻第2号、2006年、93～129頁）

頁)

- キム・ナムソク「1930年代京城撮影所の歴史的変貌過程と映画製作活動の研究」(『人文科学研究』第33集、2012年6月、423～451頁)
- キム・ハンサン「映画の国籍観念と国家映画史の制度化に関する研究——韓国映画史の主要文献を中心に」(『社会と歴史』通巻80号、2008年冬号、257～286頁)
- 金美都「1930年代大衆劇研究——東洋劇場の代表作を中心に」(『語文論集』31輯、1992年12月、285～316頁)
- キム・ミヒョン「日帝末期の朝鮮映画に再現された親日協力に関する研究」(『映画研究』45号、2010年、35～57頁)
- 金麗實「日帝強占期の児童映画と内鮮一体イデオロギー——『授業料』と『家なき天使』を中心に」(『現代文学の研究』30巻、2006年、173～197頁)
- シン・ガンホ「『迷夢』、『半島の春』の映画スタイル分析」(『映画研究』33号、2007年、395～421頁)
- 申河慶「日帝末期『朝鮮ブーム』と植民地映画人の欲望——映画『半島の春』を通して」(『アジア文化研究』23集、2011年9月、79～106頁)
- ソ・ドンス「児童映画『家なき天使』と形而上的な身体の企画」(『童話と翻訳』第18号、2009年、127～157頁)
- ソ・ホ Chol「朝鮮文解題——『朝鮮総督府キネマ』と『活動写真フィルム検閲概要』」〔韓国国立中央図書館「Dibrary」ブログ (<http://dibrary1004.blog.me>)、2013年12月2日掲載〕
- チェ・ホソク「大衆小説、あるいは近代小説：1920年代崔獨鵬の長編小説の意味」(『韓国文学理論と批評』2002年9月、98～123頁)
- チャン・ウジン「崔寅奎映画の非均質性——映画史的意味を中心に」(『映画研究』44号、2010年、281～331頁)
- チャン・スギョン「日帝末期韓国映画に現れた混種性——『家なき天使』と『志願兵』を中心に」(『文学と映像』第9巻2号、2008年、409～429頁)
- チュ・チャンギョ「移行的親日映画(1940～1943)としての『家なき天使』の二重意識に関する研究」(『映画研究』43号、2010年、355～403頁)
- チョ・ヘジョン「日帝強占末期の映画新体制と朝鮮映画(人)の相互作用研究」(『映画研究』35号、2008年、433～452頁)
- 「親日映画に現れた親日言説の様相と国民統合イデオロギーの研究」(『韓国民族運動史研究』58号、2009年、371～397頁)
- チョン・イスク、ビョン・ヒョク「映画『迷夢』を通して見た1930年代のダンスの意味」(『舞踊芸術学研究』第31集、2010年、163～185頁)
- チョン・ウヒョン「植民地近代の二重拘束と映画的表象——『半島の春』の自己反動的叙事分析」(『韓国言語文化』第38集、2009年4月、69～100頁)
- チョン・ソンイル「21世紀、チャップリンの映画を読み直す」(『いつかこの世は映画になる』、バダ出版社、2010年)
- 韓相言「1910年代京城の日本人映画人研究」(『映画研究』40号、2009年、239～262頁)

- 「無声映画時期京城の映画館に関する研究」（『2010年韓国映画学会ユネスコ世界文化芸術教育大会』発表資料、2010年）
- 「1910年代朝鮮の弁士システム導入とその特徴に関する研究」（『映画研究』44号、2010年、371～395頁）
- 「『活動写真フィルム検閲規則』の検閲手数料問題と朝鮮映画産業の変化」（『現代映画研究』第12号、2011年11月、347～372頁）
- 「1910年代京城の劇場と劇場文化に関する研究」（『映画研究』53号、2012年、403～429頁）
- ベ・ギョンミン「植民地朝鮮のモダニティに関するアンビバレントな情緒構図の研究」（『映像芸術研究』第16号、2010年5月）、
- ホン・ソンヨン「京城の日本人劇場変遷史——植民地都市の文化と劇場」（『日本文化学報』2009年11月、281～305頁）
- ト煥模「1920年代初頭における朝鮮総督府活動写真班の役割に関する研究」（『映画研究』第24号、2004年12月、249～277頁）
- ムン・ジェ Chol「1930年代前半朝鮮映画の美学の変化に関する研究」（『映像芸術研究』第10号、2007年5月、133～162頁）
- 「植民地朝鮮映画における近代性への欲望と超民族的傾向に関する研究」（『映画研究』45号、2010年、79～98頁）
- ムン・ヨンヒ「韓国映画に現れた近代と女性のアイデンティティ——脱走する女性のアイデンティティ」（『女性研究』第16巻第1号、2006年、237～242頁）
- ユ・ソニヨン「初期映画の文化的受容と観客性」（『言論と社会』第12巻第1号、2003年冬、9～55頁）
- 「黄色植民地の西洋映画観覧と消費の政治、1934～1942」（『言論と社会』第13巻第2号、2005年春、7～62頁）
- 「植民地のスティグマ政治——植民化初期浮浪者表象の現実効果」（『社会と歴史』89号、2011年春、41～84頁）
- ユン・ジョンホン「日帝下恋愛小説の二様相」（『語文学』第87輯、2005年3月、589～611頁）
- 「韓国映画史研究所座談会——日帝強占期の映画史を語る」（『映画天国』4号、2008年10月号）

5 その他

「発掘、復元、そして初期映画への招待」韓国映像資料院上映会、2012年5月10日～6月3日

IV 日本映画関連資料

金麗實『日本映画とナショナリズム』チェックセサン、2005年

具見書『日本映画と時代性』JNC、2007年

テシエ（マックス）『日本映画史』チョイ・ウンミ訳、東文選、2000年

