

1930年代日本帝国内における文化「交流」： 映画『春香伝』の受容を中心に

梁 仁實

はじめに

朝鮮半島に古くから伝わる物語『春香伝』はその発祥こそ明確ではないものの、唱劇、映画、オペラ、演劇、小説など幅広い分野で借用されてきたものである。また、1939年『朝鮮小説史』を執筆した金台俊は『春香伝』が「最高の水準に達した朝鮮の古典」（金台俊 1939 = 1947年8月号：34）とした。この『春香伝』は18世紀半に初めて登場し、いくつかの説話に基づき、物語として生成された。最初、パンソリとして出てきたこの物語はのちに文字化され、小説として幅広く読まれることになった。その粗筋は南原に住んでいた元妓生の娘である春香とそこに赴任してきた府使の息子・夢龍が恋仲となるが、夢龍は父親の栄転とともに漢陽（今のソウル）に行くことになる。その後任使道は春香に夜添いを命令するが、春香はその命令を拒み、様々な受難に合うところに、暗行御使となった夢龍が現れ、救われるというものである。

ところで、『太白山脈』などで有名な韓国の小説家・趙廷來が「春香伝を越える恋愛小説を書いてみるのが夢」（『ソウル新聞』2009年10月7日付）というくらい恋愛小説の代表として知られる『春香伝』であるが、この作品を見る視線は多様である。前掲した『朝鮮小説史』をみると、朝鮮の「英正年間の春香伝は、一個の漢文小説でありまた艶情小説として封建階級貴族の娯乐的読み物」となっていたが、純憲哲朝以降、申在孝のような広太ちの手で、あるいは歌う妓生や広太ちの手で、どしどし脚色され、特権階級の生活の暴露や、それにたいする反抗の叫びを制限もなくつめこみ、かえって自分たちの真実を吐露する宣伝道具とし、「新興階級の勝利を代弁」（前掲 1947年10、11月号：23）したものにした。朝鮮において「英正年間」は復興時代、「純憲哲朝」以降は封建社会が近代化へと移行しようとする混乱の時期であった。この時期に『春香伝』は単なる恋愛小説からさらに幅広い作者の手により、様々な解釈ができる開かれたテキストとして生成されたのである。

また、この『春香伝』はとりわけ韓国の映画史においても重要な役割を果たしてきた。『春香伝』は植民地期には2回の映画化と、1回の映画のなかの映画劇、そして、植民地期が終わった後も韓国の映画界においては新たな映画技術が試されるたび、登場する素材であった。なぜこういった現象が起こっていたのかについて、韓国映画研究者のキム・ミヒョンは「社会は近代の過程にあるが、生活方式と構造には前近代的感性が残っており、こうしたアンビバランスは時期毎に表れる映画の新しい技術が『春香伝』という古典と結合するようになった歴史的現象を説明してくれる」（キム・ミヒョン 2006：83）と分析している。『春香伝』の映画化は経済成長とは裏腹に取り残された前近代的感性の表現であるともいえるのである。ちなみに、韓国のある新聞では、「『春香』こそ国産映画40年を飾った偉大な功労物といってもよい」（『東亜日報』

1961年2月19日付)と評価しているほど、「春香」が韓国映画史に与えた影響は多大なものであった。

本稿で注目するのは、韓国映画史において重要な役割を果たしてきた「春香」という物語が戦前から戦後に至るまで日韓の文化交流においても重要素材として影響を与えてきたことである。1930年代の日本帝国内における文化「交流」、戦後になっては1960年代日韓外交正常化期を前後とした時期に行われた文化交流¹⁾、そして1990年代末から2000年代初めに日韓ワールドカップ開催を前後にして行われた文化交流の中心にはいつも「春香」の物語があったのである。一方、最近になってからは、韓国のマンガやアニメーション、ドラマにも重要なモチーフを与えるなど、その領域も広がっている。

ここでは、この三つの時期のなかでも1930年代日本帝国内における文化「交流」に焦点をあてるが、そのなかでも映画に絞り、「春香」が果たした役割について考えてみることにしたい。上述したように「春香」は韓国映画史においては新たなテクノロジーの導入の際、いつも最初に作られる映画であった。1930年代には、こうしたテクノロジーの試作から、さらには日本帝国内における文化「交流」、とりわけ日本「内地」(以下、内地)と朝鮮の間をつなぐ役割をしていたのである。ここでは1930年代の内地や朝鮮の雑誌記事を中心にその「交流」の詳細、そして、そのなかで具体的に「春香」が果たした役割について考えてみたい。

1. 1930年代朝鮮における「春香」の位置づけ

朝鮮半島のパンソリ文学の一つであった『春香伝』が日本に紹介されたのは1882年であった。半井桃水が桃水野史という名前で1882年6月26日から7月23日まで20回にわたって『大阪朝日新聞』に『鷄林情話春香伝』を連載したのである(キム・シンジュンその他 2003)。1906年には高橋弘焉により雑誌『太陽』に「朝鮮の文学 春香伝の概略」というものが掲載された(西岡 2005)。また、朝鮮にて日本語で発行されていた雑誌『朝鮮』にはのちに京城帝国大学で国文学を教えることになる麻生磯次が「戯曲 春香伝—3幕4場」を掲載した(『朝鮮』²⁾ 1922年8月号, 89号)。このあと、『女性改造』には中西伊之助が抄訳した(原文は呂圭亨作)「春香伝 広寒楼記」が1924年9月号と10月号に連載され、完全なる訳が同雑誌の同年11月号に掲載された。以外にも演劇家の秦豊吉は、朝鮮とのつながりを聞く雑誌の応答のなかで「昨年十一月日劇で『春香伝』をレビューにしてやったのが」「朝鮮に手がけた最初」であり、これをきっかけに、「本年九月末演出、装置各1名女子踊り手二人を京城に派遣し、ぜひ面白い朝鮮レビューを製作したいと準備中」(秦豊吉 1939: 257)であると答えた。1941年には東京宝塚が芸術座において『春香伝』を上演した³⁾。このように「春香伝」は内地でも様々な形で再生されていた。

一方、植民地朝鮮においても、1930年代に入ってから春香伝の人気は高まっていた。例えば、1934年11月28日付の『東亜日報』には、読者たちの特別寄稿を募る広告のなかで5項目にわたる内容のものを提示⁴⁾する際に、「春香伝」が入っていた。その内容を具体的にみると、我々の人生観、1935年朝鮮思想界の主要課題、朝鮮の文化遺産とその伝承方法、春香伝の現代的解釈、「恋愛と結婚」に対する私の提唱などである。

新聞のみならず、1930年代朝鮮の演芸会において「春香」は多大な人気を集めることになった。韓国の上演研究者ペク・ヒョンミはその例として以下のようなものを取り上げている。1935年4月には唱劇『春香伝』のレコードが発行され、1936年初めには柳致眞による戯曲『春香伝』の新聞連載⁵⁾、青春座と朝鮮声楽研究会の『春香伝』公演⁶⁾、ロシア・バレエ団の舞踊劇公演⁷⁾、劇芸術研究会の公演⁸⁾（ペク・ヒョンミ 2005：240）などである。以外にも1930年代後半には朝鮮声楽研究会の『春香伝』公演（『毎日申報』1939年1月29日付）⁹⁾を報道する記事も見かけることができる。

また、舞台劇として上演されていた「春香伝」はラジオで生中継されることもあった。例えば、『毎日申報』の1936年9月26日付の記事をみると、「同八時三十分 舞台劇—東洋劇場から中継—『春香伝』中 第三幕 第一場五里亭 第二場東軒（以下、省略）」などの記事が見受けられる。興味深いことはこうしたラジオ中継が朝鮮半島のみならず、日本ともつながっていたことである。例えば、1937年2月25日に「唱劇 春香伝」を「朝鮮唱劇」という新名称として紹介するとして、生中継がされたとのことが当時の新聞記事にあった。このことを紹介した新聞記事（『朝日新聞』1937年2月25日付東京朝刊）によると、「夜八時半京城から朝鮮歌劇『春香伝』が中継される」とし、放送される『春香伝』は「朝鮮における小説中の白眉として、或は劇に或映画にして一般の愛好描かざるものであるが。今回は新任府使到着の場面を選んで前後の荒筋を付しておく」ことになったと述べている。ラジオというテクノロジーの発達により、「春香伝」は帝国日本のなかで朝鮮と日本内地を往来することができるようになったのである。

また、『春香伝』の発祥地である南原では、春香を祭る「春香司」を建て、「彼女の魂を慰めることになった」ことも報じられた（『毎日申報』1939年5月24日付）。以下の記事を見てみよう。

朝鮮の愛人烈女 春香に対する追慕の情はますます増しているが、南原廣寒樓の向かい側に春香祠を建て、彼女の魂を慰めることになった。しかし、未だに春香の姿が覗ける真面目な画像がないことを遺憾に思っていた湖南銀行の取締役 玄俊鎬氏と殖産銀行の取締役 林繁蔵氏らは春香の肖像を作り、ここに安置しようとして人物画の権威 以堂 金殷鎬氏に委嘱し、春香の画像を描こうと（中略）金殷鎬氏はこの絵を描くために去年12月から各方面の意見と考証を参考にし、朝鮮巻番妓生 金明愛をモデルにし（後略）

この記事を見ると、南原地方の朝鮮人のみならず、殖産銀行の取締役やあらゆる分野の人々が「春香司」の建立に携わったことがわかる。こうした日常生活から演芸界まで「春香」は多大な人気を得ており、この現象は映画においても同様であった。

さらに、同時期映画界では、「春香伝」が日本帝国のなかで内地と朝鮮を結ぶツール、あるいは文化人たちが「交流」する一つの場となっていたが、次章では「春香伝」の映画化が内鮮の「文化人」たち、そのなかでも映画人たちの交流に与えた影響について考えていくことにする。

2. 内鮮映画人たちの交流と「春香」

内地において朝鮮映画に関して紹介され始めたのは1920年代であった。映画雑誌『活動雑誌』は「朝鮮で映画の制作を開始」（『活動雑誌』1924年7月号）というタイトルのもと、以下のような内容を掲載している。

映画界の発展に伴い朝鮮にも多くの常設館が経営され居れるが朝鮮人の俳優によって製作さるゝ映画はまだ何人の手にても計画されなりが今回釜山の名流たる（中略）映画により内鮮親和の実を図ると同時に内地人に広く朝鮮の事情を紹介することとなり（中略）同社の映画は日活松竹等と提携して内地の各館に上映さるゝ事となるはずだ（下線は引用者）。

この記事で注目すべきは朝鮮における映画制作の出発が「内鮮親和の実を図ると同時に内地人に広く朝鮮の事情を紹介する」ためであったと、認識されていることである。こうした認識は1930年代日本における朝鮮映画の受容の際にも引き継がれる。

また、その3か月後の10月には大阪毎日新聞出版部が雑誌『芝居とキネマ』を創刊するが、「創刊の辞」の下にくる最初の記事として「左團次一座の満鮮行 大歌舞伎植民地巡業のうらおもて」という記事を載せた（高原慶三 1924）。この記事では「満鉄の社員や、中幹部連中が」「植民地暮らし」をしていると「浪花節芝居」か「古ぼけた活動位」しか見られないという話から、市川左團次壽美蔵が16人を引率して満州と朝鮮に渡ることになるまでの経緯を記している。

また、同号は「朝鮮キネマと松竹の朝鮮劇」という記事のもと、映画『海の秘曲』の李周環と李彩田、「朝鮮キネマのスターである女優『李月華』」をグラビアで紹介し、12月号には「女優の家（2）」で部屋に座って編み物をしている李月華¹⁰の写真を掲載した。これらの俳優たちは上述した『活動写真』が「内鮮親和の実を図る」ために朝鮮に出来たという映画会社・朝鮮キネマの俳優たちである。『芝居とキネマ』は『活動雑誌』の記事のように朝鮮の映画が「内鮮親和」のために作られているとは明記していないものの、「朝鮮キネマ」と松竹の「朝鮮劇」の写真を並置して掲載することで、その意図を視覚的に見せている。

ここでいう「朝鮮劇」とは松竹が制作した朝鮮を背景とした映画『逆流に立ちて』を指す。『逆流に立ちて』は安田憲邦が監督を務め、諸口十九と川田芳子が主演、松竹蒲田で作られた1924年の作品であるが、「我が国に於ける最初の試みたる朝鮮を背景とせる人情劇」（『キネマ旬報』1924年9月11日号）でもあった。この映画は「背景も衣装も道具もすべて朝鮮風俗を写したものの」（『芝居とキネマ』1924年10月号）であったが、「筋の運びのたどたどしさ」、さらに「地方色が出ないのは困ったこと」と清水千代太（『キネマ旬報』1924年11月1日号）は批判した。

この1年前の1923年には『朝日新聞』の映画劇部門懸賞公募に朝鮮人女性を主人公とする『大地は微笑む』¹¹が連載され、1925年から1926年までの間に松竹、日活、東亜が競い合って映画化したことで話題となった。このように1920年代に内地の映画界は朝鮮映画の受容とともに、「朝鮮」をテーマにした映画の製作がほぼ同時に進められていた。前田夢郎はこれらの映画が「何れとも朝鮮人生活の一片だに何う事では内容、形式共に非現実性を帯び朝鮮人を侮辱し、朝鮮

人観を内地人に誤認せしめたる責任のある作品」（前田 1930：58）であったと批判した。

これらの批判にもかかわらず、内地のこうした映画は以前内地に輸入されていた朝鮮映画のことをもう一度呼び出し、朝鮮への関心を喚起する役割を果たしていた。例えば、『大地は微笑む』が連載されていた『大阪朝日新聞』に、この小説の映画化への希望について、日本映画にもし朝鮮人を登場させるようなら、その役を朝鮮人に任せれば、多くの映画ファンが喜ぶだろうという寄稿も掲載されていた（『大阪朝日新聞』1926年3月4日付）。このファンは『大地は微笑む』を読んで、何年前に見た朝鮮映画『海の秘曲』を思い出し、このように考えたと述べた。

一方、その1年前の1923年には朝鮮において初めての商業用劇映画『春香伝』¹²⁾が制作された。この映画について、朝鮮ではこの映画の上映により、「我が朝鮮古代の文芸小説の著名な春香伝の光輝は一層新たなものとな」（『朝鮮日報』1923年12月25日付）ったと伝えられた。しかし、この1923年の映画について、当時朝鮮の小説家兼シナリオ・ライターとして名を知られていた沈薫は、「春香伝」の物語そのものはストーリー性に優れ、本も誰でも持っているにもかかわらず、映画は主演俳優たちの未熟な演技もあり、「朝鮮映画」に関する好奇心を持つ人達しか見に行かなかったと酷評した（沈薫 1931：7）。沈薫がこの記事を出してからしばらくして、1939年、李創用はこの「春香伝」について「その出来栄は兎も角」内容が広く知られていたものであったため、一般に相当な反響と刺激を与えたと評価した（李創用 1939：2）。また、前田夢郎もこの時期の朝鮮映画について「朝鮮大衆の赤いハートを慰めるもの」の一つとして『春香伝』を取り上げ、これらの映画が朝鮮映画史上「特筆すべき傑作」である（前田 1930：57）と評価した。

このあと、朝鮮映画史上2作目となる『春香伝』は朝鮮初のトーキー映画として製作された。朝鮮初のトーキー映画の素材として『春香伝』が作られたことについて、当時の『朝鮮日報』は以下のように評した（『朝鮮日報』1935年8月16日付）。

朝鮮のトーキー映画はこの映画を以て最初のものとするが、同時にタイトルが『春香伝』であるので興行価値は満点であるだろうと予測できる

トーキー映画は無声映画より莫大な制作費を必要としていたが、その映画制作において失敗の可能性が少ない物語として「春香」が選ばれたのである。また、『春香伝』は朝鮮だけではなく、「内地で全面的に興行するまでにはゆかなくとも、有名になったもの」（水井れい子 1942：91）の一つでもあった。

この背景には1935年版の『春香伝』が日本語字幕付で内地に輸出¹³⁾されたことに起因する¹⁴⁾。朝鮮初のトーキー映画であったこの『春香伝』は分島周次郎が持っていた京城撮影所で撮影されたものであった。分島はトーキーを撮るため、京都から中川堯司を特別に招聘して録音をしたが、さらに、この作品に日本語字幕を入れて内地に送ることで、内地人たちの鑑賞を期待するとともに、在日朝鮮人のための娯楽映画を作るためにも、トーキー映画を作っていくつもりである（『キネマ旬報』551号）と述べた。

しかし、朝鮮において『春香伝』のトーキー版に対する評判は好評ではなかった。安夕影は「観客の殺到とともに興行に多大な効果」があり、「朝鮮映画に大きなショックを与えた」（『朝鮮日報』

1935年10月11日付)としながらも、そこでは民衆の話が消え、恋愛物に変わってしまった(安碩柱 1936:76)と相反する意見を出した。また、朝鮮映画界で俳優として活躍していた羅雄は『春香伝』が「老幼男女を問わずポピュラーな烈女伝」(羅雄 1937:101)であると評価した上、「斯かる時代劇を制作したのは観衆に親しみがあること、時代考證に誤魔化しが利くこと、衣装、小道具が少ない費用で作られること等の理由に」(羅雄 前掲)よると述べた。さらに、羅雄はこうしたトーキー映画が「従来の無声映画よりズッとレベルの低いものに属す」(羅雄 前掲)と批判した。また、徐光霽は「脚色や監督や俳優の演技」としては「完全に失敗した作品であるが、ただし朝鮮で初めてのトーキー映画ということで観衆は入るだろう」とした(『新東亜』1935年12月号)¹⁵⁾。

一方、3年後の1938年東京では村山知義が中心となっていた新協劇団によって『春香伝』が舞台となった¹⁶⁾。この上演については多くの先行研究¹⁷⁾があるので、ここで詳しく述べることはしないが、注意すべきは村山がこの上演を「朝鮮との交流」のため作ったということである。

演劇の方では、歌舞伎劇はしばしば朝鮮へ行くが、これは朝鮮に住む内地人だけを相手とするものであり、内地から朝鮮人観客のために芝居を持って行くのは、今度新協劇団が「春香伝」を持っていくのが最初であろう。これがどういう結果を持つかは、今後の両地の演劇的交流に大きな影響を及ぼすだろう(『朝日新聞』1938年9月15日付東京版)。

新協劇団の『春香伝』の上演は東京公演に留まらず、朝鮮でも巡回上演した。文学研究者・林浩治によると、『春香伝』は「東京の築地小劇場で上演した後、大阪・京都、さらに京城から平壤、太田、群山、全州、大邱、釜山」(林浩治 1995:55)と回ったという。

ところで、ここで村山がいう「朝鮮との交流」には内地に住んでいた朝鮮人たちのことも含むものであった。彼はこうした意図について、朝鮮で発行していた日本語雑誌『朝鮮及満州』にて以下のように述べた。

内地に朝鮮の人が大勢居ます。(中略)さう云う人達にも、朝鮮の良い芸術を見せてあげたいと考え(中略)張赫宙君に、朝鮮をテーマにした戯曲を書いてくれるやうに頼んで居りました。すると、張君が「春香伝」(六幕十五場)を書いてくれました。「春香伝」では、柳致眞君が朝鮮語で書いたものを学生芸術座という朝鮮人の学生の劇団が、去年、東京で上演したことがありました…(村山 1938)

村山知義の依頼で『春香伝』の戯曲を書いた張赫宙¹⁸⁾は、「この新劇『春香伝』は朝鮮人を為主にするだけでなく、朝鮮人以外の人々にも広く知らせるために制作した」ものであり、「まず、日本内地人を目標とし、その次には支那人乃至外国人」にみせることを目標としていた(『毎日申報』1938年9月30日付)。彼は続いて以下のように述べる(前掲)。

朝鮮人のなかでも30代以前の若い人々は『春香伝』という言葉は聞いたことがあるが、自ら読んだり、目で見たり、聞いたりする機会が少なかったし、たとえ、そうした機会が

あるとしてもその形式があんまりにも古いので、近代的感觉を持つ彼らにはどうしても自分たちのモノのように感じられないだろう。

張赫宙が書いた『春香伝』の戯曲は朝鮮人だけではなく、内地や満州及び諸外国人向け、さらに「近代的感觉」を持った朝鮮の若い人々に向けられるものであった。こうした感觉は朝鮮上演で一部文化人を除いては批判されるようになる。とりわけ、村山と親しみのあった朝鮮の文化人たち、例えば柳致眞や崔承姫などを除くと、好評を得ることはなかった。『春香伝』が身分問題などを無視し、さらに日本語¹⁹⁾で歌舞伎形式を借りた公演をしたことがその批判の主な内容であった（イ・ジュンシク 2009：293-4）。村山は『春香伝』の日本語上演からさらに新劇方面における「内地朝鮮の将来」として以下のような「方法」が考えられると述べた（「朝鮮文化の将来（座談会）『文学界』1939年1月号）。

内地における朝鮮人の交戦後の芝居を盛んにすること。内地の劇団がもっと朝鮮を取り扱った戯曲、朝鮮の古典の翻訳脚本等を上演すること。たびたび内地の劇団が朝鮮に旅公演し、またその逆が行われること。

新協劇団の日本語による『春香伝』の上演はこのように「内鮮交流」のための一つの方法であった。しかし、こうした日本語で行われる歌舞伎形式²⁰⁾の劇は朝鮮人よりはむしろ在朝日本人たちに影響を与える「意図せざる結果」も生んだ。例えば、村山は小説『丹青』²¹⁾のなかで、以下のような場面を書いている。この小説は新協劇団の『春香伝』の戯曲を書いた作家・緑川が朝鮮で同名のものが映画化されるので、そのためのシナリオを書く為、京城に招待され、様々な人と会っていく話である。ここで、緑川が泊まるHホテル²²⁾に日本人の女学生4人と朝鮮人の女学生2人が訪ねてくる。この6人のなかで「四人の内地人のお嬢さんはみんな京城で生まれた人ばかりで、内地へ行ったことのある人は、そのうちたった一人」であるが、そのほとんどは「去年東京から来た新協劇団の春香伝を見た」人々である。また、彼女たちは朝鮮語の新劇ではない「懂れている新劇に初めて接したのでひどく感激した」（『中央公論1939：創作85）のである。

また、新協劇団の団長・秋田雨雀は朝鮮の新聞に寄稿した記事（『毎日申報』1938年10月12日付）のなかで、以下のように述べた。

（前略）私は先月初頃から朝鮮にいる朝鮮の友人と内地の友人たちから『春香伝』渡鮮に対する歓喜の手紙をたくさん受け取っている。この二つの国土に住んでいる人々がこのように熱情的に歓呼する例を私は見たことがない（中略）私は『春香伝』上演中のほとんど毎日観客席に座って観客の反応を観察した。朝鮮の人々とこのように一つの場所に座って一つの演劇のテーマにより喜悲をともにしたことがあるのか。私の一先輩が牢獄の場面の春香のある言葉を聞き、涙を流しながら泣いたという（後略）

このように、秋田は『春香伝』の上演で朝鮮の人々と「喜悲をともにする」ことができ、感

情の交流ができる一つの場になっていたことを感じていたのである。そのため、彼は、のちに朝鮮とのつながりを聞く雑誌の応答にも、「『春香伝』の旅」で受けた朝鮮の人々の好意に対して、或は生涯報いる時があるか何うかを心配している位です」（秋田 1939：255）と答えている。秋田が雑誌『人間』の1920年1月号に書いた戯曲『金玉均の死』は、その6か月後の同年7月に朝鮮の雑誌『創造』に掲載される²³⁾など、彼と朝鮮とのつながりは『春香伝』がはじめてではなかったが、『春香伝』の上演によってより深い「交流」について考えるようになったと、推察できる。

また、東京でこの上演をみた文学家・藤森成吉はこの上演が「セリフの不備にもかかわらず、たいへんおもしろかった」とした上、以下のように述べた（藤森 1946：65）。

なにがおもしろくたのしかったのか？

第一に朝鮮の芝居—しかもその独参湯ともいふべきもの—が東京の舞台に紹介されたこと。

第二に、割合単純な話ながらたのしめる芝居だったこと。

藤森は張赫宙が「日本語の小説や随筆ではあれほどの堪能を示しながら、セリフの書きかたではなほ」（藤森 1946：65）欠けていたとしながらも、「朝鮮の芝居が東京に紹介」されたことに大きい意味を置いた。『春香伝』の上演はその完成度はともかく、東京でも朝鮮でも「交流」や「紹介」の方からその価値が評価されていたのである。

ところで、この上演は、映画人たちにも刺激を与えるものとなった。例えば、映画評論家の飯島正はこの上演について、演劇が文学よりは「目に訴えるところが多」く、さらに「朝鮮文化の日本における紹介」には映画の方がいいと述べた。その詳しい内容を見てみると、以下の通りである。

演劇の方では新協劇団が『春香伝』をこの春上演した。（中略）目に訴えるところの多い『春香伝』は、一冊の本が出版されるよりも、朝鮮の事物を日本人に知らせる率は、はるかに大きい。しかし、演劇も亦その実行に就いては、相当の難関があるものと思わなければならない。だが、映画は、文学演劇のもつこういう実現に対する抵抗を比較的容易に避けられる特質を持っている。日本における朝鮮映画の興行は、最近の実情を見て即断するような樂觀を許しはしない。（中略）今日迄に行わなるべくして行われなかった朝鮮文化の日本に於ける紹介という大事業が、映画に依れば割合楽になれるということになったのだ（飯島正 1938：40-41、ただし、下線部は引用者）。

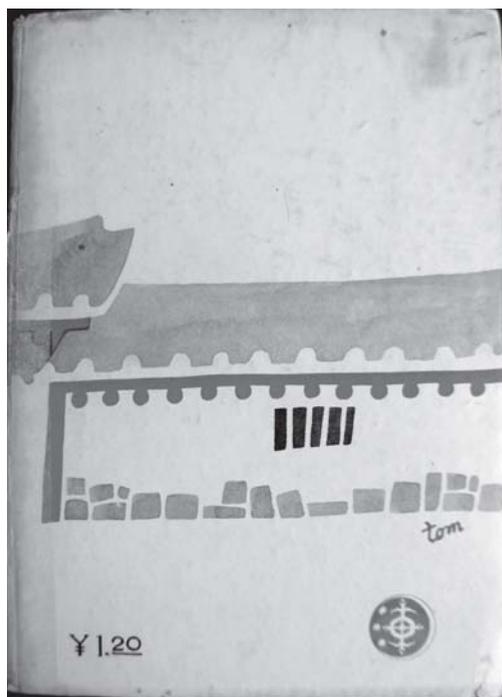
このように新協劇団の『春香伝』は内地の映画人たちに大きい影響を与えたことがうかがえるのである。また、同じ文章のなかで飯島は、日本語字幕をつけるだけで日本人が朝鮮映画を理解することができるなら、これには大きい意義があり、したがって朝鮮の映画人たちの文化的任務は大きいとも、述べた。ちなみに、村山はのちに開かれるある座談会で「内地の舞台で『春香伝』が受けたのは「内地・朝鮮に共通のヒューマニティがあった」からとした（『日本映画』1939年8月号）。

ところで、村山と張赫宙には「朝鮮的な作品」を見るとき、一つの共通点があった。日本で舞踊家として活躍していた崔承姫は村山が彼女の踊りに表れている「朝鮮の純風俗」等をみると「我々（朝鮮人—引用者註）の姿を自ら暴露するようでよくない」（『三千里』1936年12月1日号）と述べている。また、張赫宙は朝鮮映画を見ると「何か面映いような恥ずかしいような気のしない時はなかった」とし、それは「自分の家庭内の秘事を他人に見られる時のようなそうした羞恥心だ」と述べた。このように朝鮮のローカリティーを表わすことに肯定的ではなかった村山と張赫宙が「朝鮮最高の傑作」といわれる『春香伝』をもって朝鮮を越え、内地や満州への進出を図ったというアンビバラントな状況が生じていたのである。そして、こうしたアンビバラントは『春香伝』の映画化のときにも露になる。

以上で見てきたように、1920年代、1930年代半ば朝鮮で作られた映画『春香伝』も新協劇団の『春香伝』も観客にどのように受け入れられたかはともかく、朝鮮と内地の「交流」のなかで中心的な役割を果たしていたことが推察できる。すでに1920年代から日本では朝鮮を素材とする映画が作られ、朝鮮映画も紹介されていた。この時期、日本に紹介された朝鮮映画は朝鮮に住んでいた日本人たちの手によるものが多かったが、いわゆる「朝鮮映画」と呼ばれるものが日本に紹介されたことには間違いない。また、1930年代になると、映画だけではなく、ラジオや演劇においても内地と朝鮮をつなぐものが登場した。そして、新協劇団による『春香伝』の上演は朝鮮で生まれた映画会社により、映画化につながることになる。この『春香伝』の3度目の映画化については、次章で詳しく述べることにした。



【写真1】1938年新潮社で単行本として発行された張赫宙の『春香伝』の表紙



【写真2】同書表紙の裏表紙，tomは村山のサインである

（両方とも早稲田大学中央図書館所蔵 撮影：キム・スヨン）

3. 朝映の『春香伝』と「国策映画」

『春香伝』の舞台の「成功」を受けて、朝鮮国内では村山を監督として招聘し、映画化しようとする動きも出てきた。こうした企画をしたのは1936年8月に朝鮮に出来た朝鮮映画株式会社（以下、朝映）であった。朝映は映画製作と配給をするため、資本金50万圓を集めて、創立された（『キネマ旬報』584号）会社であり、鉦山で成功した実業家・崔南周が取締役兼社長を、呉榮錫が取締役を務めた。この会社は朝鮮の映画会社としては初めて株式会社の形を取っていた²⁴⁾。

また、朝映は日本全域及び満州への進出を図るため、内地の東宝と提携し、その「1回目の作品」として『春香伝』を製作することにした²⁵⁾。東宝との提携の内容は、日本及び満州向けの作品を2本、朝鮮及び満州向けの作品を4本、合計6本の映画を製作し、その配給はすべて東宝が担当するというものであった（『キネマ旬報』705号）。以外にも、この提携には、屋外撮影は朝鮮で、セット撮影（屋内撮影）は日本でし、朝鮮映画株式会社の監督部と村山が共同で制作するという事も含まれていた（『毎日新聞』1938年5月29日付）。

『春香伝』の映画化は舞台と同様に日本帝国内の「交流」の目的も強かったのである。

朝映は『春香伝』の企画を立てるとともに、「京城から汽車で三十分ほどのところにある議政府という小さな町はずれの山の中に、大規模なスタジオ建設のプランを立て」（村山 1939a）ていた²⁶⁾。朝映のこうした動きについて村山自身は「交流」の面から以下のように述べた（『朝日新聞』1938年9月15日付東京版）。

朝鮮だけの力では、映画の制作費が1万圓以上かけたら、どんなにその映画が成功しても到底回収できないということだ。だから内地の市場を開放することが絶対に必要であり、また、内地市場に現れ得るすぐれた映画を作らせるためには、内地の芸術家や技術家や製作会社やの技術的経済的援助がなくてはならない。この傾向が実際となって現れて『漢江』その他となり、朝鮮映画株式会社の『春香伝』の企画となった。

また、村山はほかの論考で『春香伝』を映画化することで、朝鮮の映画が朝鮮や内地の市場だけではなく、「外国の市場までを望まなくてはならず、「何かの機会にこういう冒険をして市場を」広めないと、「これからの発展が大変に困難で」とした。その上、『春香伝』は「朝鮮の誇りとして広く紹介されてよいすぐれた内容と感情を持っているし、それはまた民族や国境を越えて、誰にでも訴え掛けることのできる、普遍性を持っている」とした（村山 1939b：140）。

村山のこうした考え方は当時朝鮮の映画人たちや内地の映画人たちも共有しているものであった。例えば、日本の映画雑誌『国際映画新聞』は1940年8月下号（276号）における朝鮮映画『授業料』の広告のなかで、「村山知義により制作されるという『春香伝』もあり、半島の代表的スター文芸峰の大船映画出演の計画もあり、ようやく内鮮映画人たちの交流が著しくなりました」と記述している。また、この映画は「朝鮮の古典を映画化し、世界的水準まで上げると同時に朝鮮映画の海外進出の道を広く開拓する」（『東亜日報』1939年6月1日付）という

点で注目されるものでもあった。映画『春香伝』は内鮮の文化「交流」から、さらに世界へ進出するきっかけを提供するものとして期待されていたのである。

また、俳優たちも映画『春香伝』に出演することを世界的進出への機会とするという意見も出た。例えば、主人公の李夢龍役に選ばれた舞踊手の趙澤元について石井漠が、彼が『春香伝』の主演をすることで「世間的に進出するものこれからだと思ふ」とし、その期待を隠さなかった。また、各映画雑誌でも村山の『春香伝』にかかる期待は大きかった。内地の代表的映画雑誌『キネマ旬報』1939年7月1日号（686号）は「半島映画界活況 製作予定十一本」というタイトルのもと、村山知義シナリオに朝鮮映画と東宝が提携した『春香伝』が作られるとのことを報じている。さらに、1939年8月号の『日本映画』では、朝鮮映画株式会社が「村山知義氏を招聘して大作『春香伝』の計画を立てている」が、「これが実現すれば、朝鮮としては空前の十萬圓からの製作費を注ぎ込もう」ということになるとし、その製作資金を回収するためにも内地を対象にした映画を作らないといけなかったとした。

一方、村山は、京城帝国大学で行った講演のなかで、映画『春香伝』は、新協劇団の上演とは異なるものになるということを示唆した。具体的には、第一、年代を確定し、衣装などに徹底した時代考証を行うこと、第二、春香を理想的な人ではなく、もう少し人間的感情を持つものとして描き、李夢龍をたまには疑うようなところも描くこと、第三、全体的に素朴なものとして描くこと、などである。このなかで新協劇団の『春香伝』は歌舞伎の形式を借りて「ロマンチックで豪華で誇張されていた」が、映画『春香伝』は「リアリスティックで素朴で人間的」（『毎日申報』1938年11月6日付）なものにすることを明らかにしたのである。村山はほかの座談会でも日本で評判になった朝鮮映画『旅路』を事例とし、その理由として「単調だけれど、素朴な根強さ」（『日本映画』1939年8月号）を取り上げた。興味深いことは、このように村山自身が新協劇団の『春香伝』と『旅路』をその性格を異なるものとして判断していたのに対して、朝鮮人映画人たちの座談会にて、村山が「素朴な根強さ」として評価した『旅路』と『春香伝』は「デパートのお土産のような情緒が多いが、それは朝鮮的なものではない」（『新東亜』1939年1月号²⁷⁾）と批判されていたことである。

また、村山はある座談会において映画『春香伝』を撮るため、様々な場所を回り、以下のよう述べた。

映画の『春香伝』を撮るために、その旧跡というような所を歩き廻ったり、ロケーション・ハンティングのつもりで田舎のほうを少し歩いたりしたんです。彼処も彼処も非常に印象が新しいですよ。古い建物とか、古い美術品、遺跡なんかに、吾々の先祖の芸術品と非常に似通ったものが発見されて、それが又日本に伝わってきたのと全然違う特別な朝鮮的な独特なスタイルが持っているので、非情に惹かれたんですが（下略、ただし、下線部は筆者、村山 1939c:91）

この座談会で彼がいう「特別な朝鮮的な独特なスタイル」は日本の歌舞伎とは異なる「リアルで素朴で人間的」なところとも相通じるものであった。

そして、こうした朝鮮の「ローカリティー」とも呼ぶべきものを日本人が演出することに対

して、朝鮮内でも批判が起こった。例えば、朝鮮では、朝鮮の古典文学『春香伝』の映画化に日本人の村山知義がかかわるということから反発も強かった。例えば、映画評論家兼監督の徐光霽はこの映画制作費が4万圓に至る巨額であることを指し、「微弱な朝鮮映画界の技術でも4万圓も投資し『春香伝』を制作するなら、内地の市場に出しても恥ずかしい映画にはならない」といいながら、撮影技師や録音技師を内地から呼んでくるのは構わないが、『春香伝』のシナリオ・ライターと監督を内地人に任せては成功するはずがないと述べた（徐光霽 1938）。彼の論旨では、ほかの映画の場合は監督とシナリオ・ライターを内地から呼んでもいいが、『春香伝』に限ってはそうしてはいけないということである。

こうした考え方は日本でも出てきた。例えば、小説家の丹羽文雄（丹羽 1940）は「半島の映画も」「四五篇みていて、印象に残ったのは「監督も半島人」であった映画『授業料』と『漢江』だという。彼は続いて「日本人の監督はたとえどのような事情があるにしても決して半島映画を監督すべきではない」と語る。日本人監督による作品は「半島人の生活が誇張され、生活の真相が歪曲されて私たちの眼に映るという危険」があるため、一人の日本人を映画のなかに登場させるのはいいが、監督を日本人に任せることはいけないとのことである。また、日本の映画評論家・筈見恒夫は「最近になって漸く朝鮮映画株式会社のような纏った組織の会社が成立され村山知義を迎えての『春香伝』の様な大きな企画を発表している」が、その「実現性になると余り大きな期待は持てない」（筈見 1939a:251）とした。

ところで、村山や朝映が「世界」への進出を欲望しながら、企画した『春香伝』は完成までには至らなかった。『春香伝』がなぜ完成できなかったのかについてはまだ分らないところが多い。4万圓とも10万圓ともいわれる制作費の調達の問題や村山が1940年8月に治安維持法で捕まってしまったことが原因かもしれない。が、今まで出てきた資料では推察するしかないのである。また、1930年代のもう一つの映画制作会社である高麗映画協会は西亀元貞の企画によって『春香夜話』を企画していた。これは「朝鮮演劇史において新劇団が未だその専門劇場を持たない、謂うところの『流浪劇団』であった日の一挿話」であり、『春香伝』を劇中劇（内田 1941:47）としたものであるが、映画化には至らなかった²⁸⁾。西亀は朝鮮映画について以下のような考え方を持っていた。

朝鮮映画はよくチェッコの映画と比較され、朝鮮は内地と違ったエスプリを持っていると思うんです。僕は、民族の歴史、古典の傑作が出なければと思っています。朝鮮映画が内地へ進出すると同時に大陸へ進出するような映画を作って行かなければならない（西亀 1940:245²⁹⁾『モダン日本』1940. 座談会における発言）。

西亀の「民族の歴史、古典の傑作」をもって内地や大陸へ進出できると語っているわけであるが、こうした考え方に合うものが『春香伝』であったことは想像し難くない。

一方、映画化された「春香伝」が「世界」へと進出できたのは1941年に制作された『半島の春』を通して、初めて可能となった。『半島の春』は1941年に李丙逸が設立した明寶映画社の作品であるが、1942年創立した社団法人 朝鮮映画配給会社により、満州へ移出された初の朝鮮映画であった（『映画旬報』1943年9月21日号、『日本映画』1943年11月号）。朝鮮映画配給会

社は1942年に朝鮮にあった各映画配給業者を統合したものである。映画『半島の春』は映画『春香伝』を作ろうとして苦勞をしている朝鮮の映画人たちが、莫大な制作費を工夫していたが、半島映画社という映画企業により、ようやく映画『春香伝』が完成し、主人公たちは東京留学のため、京城を離れるという内容である³⁰⁾。こうして映画『春香伝』は映画のなかの映画劇ではあるが、村山や張赫宙が図っていた「世界」への進出に「成功」した。朝鮮初の映画企業であった朝鮮映画株式会社で映画化されなかった『春香伝』は、映画統制が厳しくなっていくなかで、「国策会社」ともいえる朝鮮映画配給会社によってようやく満州へと移出されていたのである。

ところで、映画をもって内鮮「交流」をしようとする動きはいわゆる「国策映画」をみるまなざしにも反映されていた。1942年朝鮮映画製作株式会社³¹⁾が作った『若き姿』をめぐる議論でこうした傾向は著しい。例えば、映画評論家の大黒東洋士は以下のように書いた。

この作品は、昭和十九年に実施される朝鮮徴兵制に備えて、一視同仁の皇恩に生きる内鮮一如の渾然たる種々相を交流展開し、そこに大愛の世界を構成して、戦時下いよいよ豊かな美しさを発揮する日本の若き姿を啓発し…（大黒東洋士 1944：36）。

このように『春香伝』を以て内地や満州にも移出できる作品を作りたいという欲望は植民地末期の映画をめぐる議論にもつながっていた。映画『春香伝』を映画のなかの映画として入れた『半島の春』が「国策会社」である配給会社によって満州に移出された初めての映画であったことはこうした欲望が国策にいかにつながっていたのかを裏付けているのである。

また、このつながりは、日本帝国が作り出そうとした「国策映画」というものが恋愛物を基本にしているからである。例えば、韓国の劇作家・呉泳鎮は「内地の国策映画が全体と個体、個人と共同体の運命の中にロマンスを見出そうとする良心的な企画にもかかわらず、その作品の大部分が、朝鮮の大衆に親和の情を起さしめない理由は」、「個々全体の運命を描かんとする善い意図にもかかわらず、それは絢爛として煽情的なロマンスにまで花咲えなかった」ことにあるとし、朝鮮映画を制作する意義は「実にこのブランクを充すところにある」（呉泳鎮 1943:41）とした。「朝鮮最高の傑作」である『春香伝』はまさに「絢爛として煽情的なロマンス」であったのである。

終わりに

以上で見てきたように、『春香伝』は日本帝国内で朝鮮と内地、朝鮮と満州を結ぶツールであった。また、こうした欲望は、村山や張赫宙のように内地で活躍していた文化人たちのものでもあった。村山や張赫宙が上演していた舞台『春香伝』をめぐるそれぞれの発言はそうした欲望を語るものであった。また、1937年満州や内地への配給を考え、東宝と提携した朝鮮の映画会社・朝鮮映画株式会社がその提携の1回目の作品として企画したものが『春香伝』ということも、当時の文化「交流」において『春香伝』がいかに重要な役割をして果たしていたのかを示している。

一方、中国映画と東洋的オリエンタリズムを語る研究のなかで、レイ・チョウがいう東洋人

のオリエンタリズムはこうした朝鮮映画の状況にも当てはめることができる。彼女はエルザエッサーの西ドイツ映画に対する「国内成長を保持するためには輸出に頼らざるをえない近代資本主義経済における、文化と商品の矛盾、(自己)表現の価値と(自己)露出の価値の矛盾のさなかで創造された映画」であったという分析を借りて、中国映画が「西洋」にいか「顕示」されているのかについて論じた(レイ・チョウ 1999:256-8)。

こうした「文化と商品の矛盾」は戦後韓国においても続くものであった。『春香伝』は戦後においても日韓の文化交流の中心にあったのである。例えば、日本では1948年11月20日から東京の有楽座でオペラ『春香伝』が上演された。これは在日本朝鮮人連盟が企画を立て、村山知義が台本と演出をつとめ、高木東六が作曲したものであった(成恩映 2010:196)。韓国では1961年1月1日のお正月を迎えた映画興行界で『春香伝』と『成春香』という同じ内容の異なるタイトルの映画が競映され、当時映画ファンたちの関心を集めた。両作品ともそれぞれ当時最高の人気を得ていた女優たちが主演するというで注目を浴びたが、『成春香』の方が完成度は高かった(『朝鮮日報』1961年1月30日付)といわれている。そして、この『成春香』は戦後日本の映画館では上映されなかったものの、日本に輸出された最初の韓国劇映画であった(『韓国日報』1961年3月6日付)。

また、2002年日韓ワールドカップを前後にして起きた文化「交流」からもこうした事例をみつけることができる。例えば、日韓合作マンガ『新暗行御使』(2001年-2007年)は韓国の若手漫画家・尹仁完の原作に、梁慶一の作画、出版元はデウォンCI(韓国)とサンデーGXコミックス(日本)が担当した。同作品は2004年には劇場版アニメーションにもなった。このマンガのモチーフはフィクションとノンフィクションを問わず、朝鮮半島に伝わる歴史的人物たちであるが、一貫して主人公となっているのは文秀(ムンス)と「春香」である。このなかで勧善懲悪はなく、歴史的にはヒーローだった人物たちを悪人や弱い者として描き出しているところが注目に値する。ここに登場する春香は夢龍を待ちながら受難に合う女性ではない。むしろ、夢龍は第1話の初めで死んでしまい、以降、春香は名前をサンドに変え、文秀のボーディーガードの役割をする。なお、この作品以外に日本で出たマンガのなかで「春香」からモチーフを得たものとして、『新・春香伝』(CLAMP,白泉社,1996)、『李朝暗行記』(皇なつき,角川書店,1993)などがある。

注

- 1) 戦後韓国映画史のなかでは1961年1月1日のお正月を迎えた映画興行界で『春香伝』と『成春香』という同じ内容の異なるタイトルの映画が競映され、当時映画ファンたちの関心を集めた。両作品とも当時最高の女優が出演するというで注目を浴びたが、『成春香』の方が完成度は高かった(『朝鮮日報』1961年1月30日付)。なお、『成春香』は戦後日本に輸出された最初の劇映画である(『韓国日報』1961年3月6日付)。
- 2) 日本語雑誌『朝鮮』は1908年3月創刊され、のちに『朝鮮及満州』に改題される日韓書房刊行のものと、朝鮮総督府が刊行していたものの二つがある。ここでは、後者の雑誌を指す。
- 3) この『春香女伝』はほかのものに比べると、新派劇的な要素が強く、一般大衆向きであったという。詳しくは、イ・ホンイ(2010)を参照されたい。
- 4) 「特別論文寄稿歓迎」『東亜日報』1934年11月28日付

- 5) 1936年1月24日
- 6) 1936年9月24日から28日まで公演した。
- 7) 1936年4月4日、場所はモンテカルロであった。
- 8) 1936年8月、京城府民館で公演した。
- 9) 1939年1月19日から25日まで東洋劇場にて上演した。
- 10) ほかに『映画と演芸』1934年11月号にも李月華は「朝鮮キネマ株式会社のスター」として写真が紹介された。
- 11) 『大地は微笑む』がいかに朝鮮を表象し、内地における朝鮮認識にどのような影響を与えたのかについては、拙稿（梁仁實 2007）を参照されたい。
- 12) 監督は早川孤舟、主演は金肇盛、韓龍（韓明玉）。
- 13) 内地では、『キネマ旬報』1935年9月21日号（553号）にて紹介された。
- 14) 1935年以前にも日本にはすでに多くの朝鮮映画が輸入されていた。その多くは朝鮮にいた日本人の手により作られたものであるが、彼らは自分たちの日本における人脈などを利用して朝鮮で作られた映画を日本に輸出しようとしていたのである。この問題については稿を改めて論じたい。
- 15) ただし、本稿では、チョン・ジェヒョン編（1997, p.160）から再引用した。
- 16) 村山の公演の前にも、すでに、1937年6月に在日本東京留学生たちが東京の築地小劇場にて『春香伝』を公演している。
- 17) 例えば、白川豊（1989）、イ・ジュンシク（2009）の研究などがある。
- 18) 張赫宙は6幕15場の戯曲を書き、『新潮』（1938年3月、日本語）と『三千里』（1938年4月1日、『三千里』の編集部が朝鮮語訳、ただし、『三千里』にはその一部掲載）にそれぞれ掲載しているが、劇団新協の上演時に使われたのは彼の戯曲を土台に柳致眞が意見を出し、最終的には村山が加筆校正をしたものである。
- 19) 1930年代の内地にて朝鮮語公演は厳しく制限されていたが、まったく禁止されていたわけではない。演劇等での朝鮮語使用の禁止が明確になったのは1940年代からである（外村 2004：181）。
- 20) イ・ジュンシクによると、この上演は歌舞伎を読み直そうとした企画であったという。例えば、村山は歌舞伎の女形を借用し、『春香伝』の上演では、主人公の夢龍役として女優を採用した（イ・ジュンシク 2009）。さて、2000年韓国ソウルで開催されたBeSeTo演劇祭にて『春香伝』は歌舞伎の形式で上演された。
- 21) 『中央公論』1939年10月号（54号）に掲載された。
- 22) 『丹青』のなかに、緑川が泊まるHホテルは半島ホテルではないか、と推測される。村山は映画『春香伝』企画のため、京城に滞在している間、半島ホテルにて過ごした（『毎日新報』1938年6月7日付）。
- 23) 朝鮮における日本文学の始まりは1900年代初めであるが、活発に紹介され始めたのは、日本に留学していた朝鮮の文学者たちが朝鮮に戻ってからの1920年代からである。詳しくは、任展慧（1981）を参照されたい。
- 24) トーキー映画は無声映画の2.3倍の製作費が必要であった。朝鮮では従来の映画制作会社ではトーキー映画にかかる費用を充てることができないため、映画制作会社の企業化が進められていた。その一つが朝鮮映画株式会社であり、もう一つは高麗映画株式会社であった。このうち、朝鮮映画株式会社は法的に会社組織として登録されていた（『日本映画』1939年8月号）。しかし、こうした朝鮮映画界の「自生」のための動きは、朝鮮総督府が1940年8月朝鮮映画令を發布し、同年12月には朝鮮映画制作者協会を結成させ、1942年9月社団法人朝鮮映画制作株式会社を発足させることで中止となった。
- 25) 朝鮮映画株式会社の1回目の作品は『無情』（1939年3月封切）、2回目は『新しき出発』（1939年10月封切）であった。ただし、『朝光』（1938年7月号）をみると、「第二回作品は春香伝」にしようと思っていると李載明（朝映の支配人）が言っている。
- 26) 莫大な資金のもとに、朝映のスタジオは建設され始めたが、スタジオが完成されたあとも同時録音は

出来なかった(筈見 b 1939:23)。

- 27) ただし、本稿ではチョン・ジェヒョン編(1997, p.253)から再引用した。
- 28) 西亀元貞は戦後映画のためのシナリオとして『春香伝』を書き、発表するが、映画化にはいたらなかった。彼は日本の『白蛇伝』(白夫人の妖恋)が東宝で映画化されて好評を博してから、『春香伝』も…』という念願からこのシナリオを書いたという(西亀 1958:97)。ちなみに、高麗映画協会は崔寅奎による『春香』という作品の制作を準備していたという記事(金正革 1940:147)もある。
- 29) 『モダン日本』の座談会における西亀の発言
- 30) この映画では女優たちの表象が特徴である。朝鮮映画の女優・文芸峰と金信哉について研究したパク・ヒョンヒはこの映画のなかに登場する男性映画人たちは無能力で優柔不断であり、問題解決能力に欠けているが、問題を解決していく女性映画人たちの活躍が著しいものであったと分析した(パク・ヒョンヒ 2008:124)
- 31) 1942年10月に朝鮮総督府が‘斡旋’して、従来の11社を一社に統廃合するが、このとき、出来た会社が朝鮮映画製作株式会社である。いわゆる「国策映画」を製作した。

参考文献

- イ・ジュンシク, 2009, 「村山知義の進歩的演劇運動と朝鮮文化への愛」『歴史批評』(=이준식, 2009, 「무라야마도모요시의진보적연극운동과조선문화사랑」『역사비평』 pp.280-301)
- イ・ホンイ, 2010, 「日本‘芸術座’の『春香女伝』公演(1941年)に関する研究」『韓国劇芸術研究』31号, pp.271-296 (=이홍이, 2010, 「일본‘게이우즈좌’의 <춘향조연> 공연에관한연구」『한국극예술연구』31호)
- 任展慧, 1981, 「朝鮮に翻訳・紹介された日本文学について(一九〇七-一九四五)」『海峡』10号, pp.35-52
- キム・シンジュンその他「半井桃水訳『鶏林情話春香伝』研究」『日本語文学』17, 2003 (=김진중의 「나카라이도스이역 『계림정화춘향전』 연구」『일본어문학』17)
- キム・ミヒョン編, 2006, 『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 (=김미현 외편, 2006, 『한국영화사 개화기에서 개화기까지』 커뮤니케이션북스)
- 金台俊, 1939, 『朝鮮小説史』, 学芸社 (=李殷植訳, 「朝鮮小説史」『民主朝鮮』1946年4月号-1947年12月号に連載)
- 白川豊, 1989「張赫宙作戯曲<春香伝>とその上演(1938年)をめぐって」九州大学文学部編『史淵』126号, pp.93-125
- 成恩映, 2010, 「終戦直後における在日朝鮮人の文化活動—在日本朝鮮人連盟によるオペラ『春香』の企画を中心に」東京大学大学院総合文化研究科編『年報地域文化研究』10, pp.196-217
- チョン・ジェヒョン編, 1997, 『韓国草創期の映画理論』集文堂(정재형편, 1997『한국초창기의영화이론』집문당)
- 外村大, 2004, 『在日朝鮮人社会の歴史学的研究』緑陰書房
- 林浩治, 1995, 「村山知義の朝鮮行についてなど—中野重治の疑問に則して」『新日本文学』56号, pp.54-57
- パク・ヒョンヒ, 2008, 『文藝峰と金信哉 1932~1945』, ソニン (=박현희 『문예봉과김신재 1932~1945』선인)
- ペク・ヒョンミ「民族的伝統と東洋的伝統」イ・ジェミョンほか編『解放前(1940~1945)公演戯曲と上映シナリオの理解』ピョンミン社, 2005 (=백현미 「민족적전통과동양적전통」이재명외편 『해방전(1940-1945) 공연희곡과상영시나리오의이해』평민사, 2005)
- 西岡健治, 2005, 「高橋仏焉 高橋亨の『春香伝』について」『福岡県立大学人間科学部紀要』14(1),

pp.37-49

丹羽文雄, 1940, 「朝鮮映画」『映画の友』

梁仁實, 2007, 「1920年代視覚メディアの一断面—『大地は微笑む』と『朝鮮—』立命館大学産業社会学会編『立命館産業社会学論集』43(1), pp.35-57

レイ・チョウ, 本橋哲也, 吉原ゆかり訳, 1999, 『プリミティヴへの情熱 中国・女性・映画』青土社

参考資料

ハングル

「特別論文寄稿歓迎」『東亜日報』1934年11月28日付

「声楽研究会で『春香伝』上演」『毎日申報』1939年1月24日付

「朝鮮映画社提携 春香伝を再映写 演出者 村山氏来城」『毎日申報』1938年5月29日付

「村山知義氏中心 春香伝懇談会」『毎日申報』1938年6月7日付

「村山知義氏へ—春香伝映画化を前に」『毎日申報』1938年11月6日付

「芸術家の双曲奏, 文士 張赫宙氏と舞踊家 崔承姫女史, 場所 東京で」『三千里』8(12), pp.103-106

「芸術と企業の対決」『朝鮮日報』1961年1月30日付

「日本にいく成春香／大映と輸出契約を結ぶ」『韓国日報』1961年3月6日付

金正革「朝鮮映画の現状と展望」『朝光』1940年4月号

日本語

「朝鮮で映画の製作を開始」『活動雑誌』1924年7月号

「朝鮮キネマと松竹の朝鮮劇」『芝居とキネマ』1924年10月号

「女優の家(2) 朝鮮キネマ…李月華」『芝居とキネマ』1924年12月号

「朝鮮映画の現状を語る—座談会報告」『日本映画』1939年8月1日号

「半島の映画界を背負う人々の座談会」『モダン日本 朝鮮版』1940年8月号

「朝鮮映画通信」『映画旬報』1943年9月21日号(94号)

「鮮, 満映画提携成る」『日本映画』1943年11月号

「朝鮮文化の将来(座談会)」『文学界』1939年1月号

秋田雨雀, 1939, 「ハガキ応答 朝鮮と私」『モダン日本 朝鮮版』

安碩柱, 1936, 「朝鮮映画樽話」『朝鮮及満州』338号, p.76

内田岐三雄, 1941, 「特集 朝鮮映画の現状 半島映画について」『映画評論』pp.44-47

呉泳鎮, 1943, 「映画と朝鮮大衆」『映画評論』1943年11月号, pp.38-41

石井漢「崔承姫 その他」『モダン日本 朝鮮版』1939年

飯島正「朝鮮映画論」『新映画』1938年1月号, pp.40-43

李創用, 1939, 「朝鮮映画の将来: その死活は將にこれから…にある」『国際映画新聞』252, pp.2-4

大黒東洋士, 1944, 「若き姿」『新映画』(4-1号), pp.35-36

沈薫, 1931, 「朝鮮映画の史的考察(2)」『国際映画新聞』49, pp.7-8

徐光霽, 1938, 「映画時感 春香の改嫁—村山知義氏へ製作依頼した朝映の態度批判」『朝鮮日報』7月3日-7月7日まで連載

高原慶三「左團次一座の満鮮行 大歌舞伎植民地巡業のうらおもて」『芝居とキネマ』1924年10月号, pp.1-2

西亀元貞, 1958, 『春香伝 オリジナル・シナリオ』14(12), pp.94-124

筈見恒夫, 1939a, 「朝鮮映画を語る」『モダン日本 朝鮮版』pp.250-251

———, 1939b, 「朝鮮の映画界」『キネマ旬報』699号, pp.22-23

- 秦豊吉, 1939, 「ハガキ応答 朝鮮と私」『モダン日本 朝鮮版』
藤森成吉, 1946, 「礼譜」『民主朝鮮』8・9月号, pp.63-68
前田夢郎, 1930 「朝鮮映画の現状」『キネマ旬報』385号, pp.57-58
水井れい子, 1942 「朝鮮映画製作界をかへりみて」『新映画』90-94
村山知義, 1938, 「春香伝'の築地上演に就て」『朝鮮及満州』364号
———, 1939a, 「朝鮮にて」『映画之友』1939年1月号
———, 1939b, 「春香伝 シナリオ朝鮮映画株式会社のために」『文学界』6(1), pp.139-190
———, 1939c, 「丹青」『中央公論』54号, pp. 創作 63- 創作 108
———, 1939d, 「新しい朝鮮を語る会」『モダン日本 朝鮮版』 pp.90-108
羅雄, 1937 「朝鮮映画の現状—今日及び明日の問題」『映画評論』19(1), pp.95-102
* 原文で引用した雑誌や新聞記事のうち, 本文中に出典を明らかにしてあるものに関しては, 割愛させていただきます。

* なお, 旧字体及び漢字はすべて改めた。また, 引用文のうち, 原文がハングルの資料は筆者が日本語に訳してから用いた。

** 本研究は科学研究費補助金(期間:2010年-2012年度, 代表:池内靖子)基盤研究(C)「帝国/植民地近代とジェンダー—日本・韓国・台湾に廻流する文化表象を中心に」の一部分である。