

<研究ノート>

## 幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」 —金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—

李 敬 淑

はじめに

「潜境（せんきょう）」は、「越境」から派生した術語である。一般的に「越境」は「境界線や国境を越えること」を意味するが、この「越境」という概念から取りこぼされてしまう文化的・歴史的現象は実は多い。

たとえば、2014年に創刊された学術誌『跨境 日本語文学研究』のタイトルに用いられている「跨境（こきょう）」とは、東アジアの歴史に存在していたさまざまな形の境界を「たんに越すということではない。分割線を越えながらも、その両方に足場をもっているというニュアンスをもつ。超えていくのではなく、跨いでつなぐこと。それぞれの局地性や立場を無視することなく、そこに一方の足場を置きつつも、さまざまな『境』の向こうに他方の足を伸ばすこと<sup>1</sup>」を指す。同誌はこのように、境界線に隔てられた場所の間の物理的な往来だけでは説明しきれない日本とアジアの文学的現象を、「跨ぎ」と「繋ぎ」に重点を置いた視座から読み解こうとしている。

一方韓国では近年、歴史の記録に明確な痕跡を残した文学・文化・思想的な「越境」や「跨境」といった現象だけではなく、越境への不／可視的な挑戦とその失敗に目が向けられ、そうした現象を「潜境（せんきょう）」という術語を用いて解明しようとする動きがある。たとえば、2020年11月に行われた延世大学近代韓国学研究所主催の第七回海外研究者招請フォーラム「東アジアと韓国学の越境、または潜境」では、「単に境界を超える『越境』のみに注目するのではなく、歴史の表面にはその姿を鮮明に現さなかったものの東アジア各国間に明らかに存在していた共感とすれ違い、すなわち『潜境』<sup>2</sup>の問題に着目している。

このような研究動向を踏まえたうえで、本稿では「潜境」を、日本映画界と朝鮮映画界が帝国と植民地の間の不／可視的な境界線への「越境」を試みたものの、その成果や結果が映画史

<sup>1</sup>『跨境 日本語文学研究』編集委員会「創刊の辞」『跨境 日本語文学研究』第1号、東アジアと同時代日本語文学フォーラム、2014、8頁

<sup>2</sup>当フォーラムポスターに記載された「フォーラムの趣旨」からの引用（原文：韓国語／訳は引用者による）

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

上に可視化されるに至らなかった現象、しかし事実として、帝国の映画人たちが映画界の水中に「もぐり」、越境への関門を「くぐっていこう」としていた現象を指す術語として用いる。

本論文の目的は、こうした「潜境」という概念を用いずには説明しがたい複数の新資料を取り上げ、その詳細と史料的な意味を提示しつつ、これらを日朝映画史の水中に見えずとも厳然と存在していた「潜境」の具体的な事例として位置づけることである。本稿で取り上げていく新資料群はいずれも朝鮮人女優・金信哉（キム・シンジェ）と関係している。金信哉は、植民地朝鮮の映画界を代表する女優の一人でありながら、しかし今現在の韓国では親日反民族行為ならびに附日協力行為の先頭に立っていた映画人として知られている<sup>3</sup>。こうした相反する映画史的評価を受けてきた彼女の戦前・戦中の姿が納まった複数の写真から、日本と朝鮮の映画界における知られざる交流とその挫折の痕跡を追跡することにより、事象（点）と事象（点）を連続化してとらえようとする歴史（記述）によって捨象された多義的でポリフォニック（polyphonic）な声の断層を確認してみたい。

## 1. 金信哉と野口久光—野心と潜境

ここに、二枚の写真がある。日本と韓国の映画史研究においてこれまでに一度もどこにも紹介されたことのない新資料と考えられる。また、これらの写真は当時の日本と朝鮮の映画雑誌にも、一度も収録・掲載されたことがない。金信哉の、現存する幻の写真である。



【図1】雑誌『スタア』（左）・『新映画』（右）と金信哉  
（写真提供/韓国映像資料院・川喜多記念映画文化財団）

<sup>3</sup> 金信哉の基本情報については以下の拙稿を参照いただきたい。李敬淑「戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象(1)：女優表象の形成を中心に」『日本文学ノート』第53号、宮城学院女子大学日本文学会、2018年、25～50頁。李敬淑「戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象(2)：表象の専有化(appropriation)と『明るい植民地』」『日本文学ノート』第54号、宮城学院女子大学日本文学会、2019年、38～60頁。李敬淑「戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象(3)：大東亜共栄圏の女優には何が求められたか」『日本文学ノート』第55号、宮城学院女子大学日本文学会、2020年、67～83頁

この二枚は、韓国映像資料院で発見したものである<sup>4</sup>。日本の映画雑誌と金信哉が珍しくともに一枚の写真に納まっているが、いつどこで誰が何を目的に撮影したか、情報は皆無である。韓国映像資料院によると、この写真は2018年7月に川喜多記念映画文化財団（東京都千代田区所在）から提供を受けたものであり、それ以外の詳細は不明だという。川喜多記念映画文化財団に現在の所蔵状況について問い合わせたところ（2020年11月現在）、同財団の前身である東和商事が日本内地での配給を担った朝鮮映画『授業料』（1940）・『家なき天使』（1941）・『福地萬里』（1941）などの関係資料が集められているアルバム（スクラップブック状）とは「別に」、他のキャビネットに収められているとの回答を得た。また、二枚の写真はいずれも野口久光（のぐち ひさみつ）氏からの遺贈資料であるとのことであった。以上の所蔵情報を踏まえて謎解きを試みてみよう。

### 1-1. いつ、どこで、誰が撮ったか—女優と雑誌

この二枚の写真は、①いつ撮られたものなのか。そして、②どこで、③誰が何を目的に撮ったものなのか。まず①についてだが、結論からいうと、1938年5月頃、早くて同年5月の頭から6月、遅くとも同年の夏に撮られたとみるのが妥当と思われる。【図1】の左の写真に映っている雑誌は、1938年5月上旬号（第118号）の雑誌『スタア』（スタア社）で、フランスの人気女優アナベラ（Annabella）が表紙を飾っている。また右の写真のなかで金信哉が手に取っている雑誌は、同じく1938年5月号（第8巻第5号）の雑誌『新映画』（新映画社）であり、表紙のモデルはハリウッドの伝説的な女優グreta・ガルボ（Greta Garbo）である。いずれの写真にも1938年5月の雑誌が映っており、またこれらの写真を撮る際に、わざわざ古い雑誌を持ってきて写したとみるよりは、最新号を選んだと考えた方が推測としては自然である点から、撮影時期は1938年5月頃と推察できる。

次に②であるが、朝鮮の京城（現在のソウル）以外の場所である可能性は極めて低い。詳しくは後述するが金信哉が日本の内地を訪問したのは、1943年2月頃がはじめてである。1943年3月号の雑誌『大東亜』に掲載された金信哉の「初めての『東京』へ—女優手記」<sup>5</sup>に「生まれて初めての長途の旅で御座いました」<sup>6</sup>とあることを考えると、1938年時点で彼女が京城を遠く離れていたとは考えにくい。また同年6月に彼女の初主演作『圖生録』（1938）の封切があり、翌年3月封切の映画『無情』（1939）の撮影が進行中であったことを考えても、この写真の撮影場所を朝鮮以外の場所、たとえば内地の東京などとみるには無理があるだろう。

<sup>4</sup> 2023年4月現在、韓国映像資料院（KOFA）の韓国映画データベース（KMDb）から写真データの閲覧が可能となっている（管理番号：DSHT051906、DSHT051905）。

<sup>5</sup> 金信哉「初めての『東京』へ—女優手記」『大東亜』第15巻第3号、京城：大東亜社、1943年3月、140～141頁（原文：日本語）

<sup>6</sup> 上掲文、140頁

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

では、誰が1938年5月頃に朝鮮の京城で日本の映画雑誌とともに金信哉を撮影したのだろうか。③の謎についてまず考えられるのは、内地の雑誌社から依頼を受け、朝鮮の映画製作会社の宣伝班などが撮影した可能性、あるいは朝鮮の映画製作会社が女優を特定の雑誌で宣伝する目的で撮影した可能性である。当時、朝鮮の映画関連メディアが女優を撮影する際、特定の雑誌社の刊行物を被写体として意図的に写すことは極めて珍しく、しかもその刊行物が内地の映画雑誌である事例は、管見の限り、これらの写真以外に見たことがない。つまりこれらの写真が、朝鮮の映画会社や内地の雑誌出版社とは無関係に撮られていたとは考えにくいのである。

ただし、こう考えてくると、奇妙なことに気づかされる。雑誌『スタア』と『新映画』の出版元は、1938年時点で各々スタア社と新映画社であったが、両社とも南部圭之介によって設立された。両誌の編集長でもあった南部圭之介の主な関心は、今村三四夫の研究<sup>7</sup>によればヨーロッパやハリウッドの映画にあり、それゆえ両誌は欧米映画を中心とした画報や記事などを掲載する高級ファン雑誌の性格が強く、両誌が朝鮮映画に向ける関心は当然薄かった。『スタア』における朝鮮映画関連記事は、1940年10月号に掲載された朝鮮映画『福地萬里』と『家なき天使』の広告をはじめとする2件のみにとどまっており<sup>8</sup>、『新映画』でも1938年1月号の飯島正の「朝鮮映画論」を別にすると<sup>9</sup>、1941年1月号以降になってやっと朝鮮映画関連記事が少しずつ掲載されるようになっていた。これは、『キネマ旬報』が1924年から、『国際映画新聞』が1927年からそれぞれ朝鮮映画関連記事の掲載をはじめていたことを考えると、時期としてはかなり遅い。つまり、1938年の時点で南部と朝鮮映画、南部と金信哉を「直接」つなげて考えることには非常に無理があるのである。

## 1-2. 金信哉-崔寅奎-東和商事-野口久光-南部圭之介とつながる連鎖の物語

では、南部と朝鮮映画の間、あるいは金信哉と南部の間を取り持ったのは、あるいは取り持

<sup>7</sup> 今村三四夫『日本映画文献史』鏡浦書房、1967、170～200頁

<sup>8</sup> 『スタア』第8巻第18号（1940年10月上旬号）に掲載されている映画『福地萬里』・『家なき天使』の広告と、第8巻第20号（1940年11月下旬号）に掲載されている野口久光の文章「半島映画とその近況」である。

<sup>9</sup> 飯島正はさまざまな紙面に朝鮮映画関係の文章を載せており、彼の朝鮮映画への関心は当時から比較的高かったであろう。それでもなお、『新映画』の1938年1月号に載せられている飯島正の「朝鮮映画論」は、『新映画』の雑誌全体の構成や傾向からみると、かなり唐突なものだったといえよう。

この文章が載って以来、すなわち1938年2月号から1940年12月号までの約3年間、『新映画』に朝鮮映画関係の記事が掲載されることはなく、1941年1月号からやっと映画『家なき天使』・『福地萬里』・『君と僕』（1941）関係の広告や記事が間欠的に載せられるようになる。この1941年1月は、戦時体制に合わせ定期刊行物統制令が発令されたことにより、映画雑誌社の統廃合が開始された時期にあたり、『新映画』は統廃合以降も雑誌名はそのまま維持されたものの、出版元は「新映画社」から「映画出版社」に変更された。

つまり、1941年1月の前と後とでは『新映画』はほぼ別の雑誌とわいていい。よって「新映画社」の『新映画』と朝鮮映画の関係はないに等しく、したがって飯島正の「朝鮮映画論」も例外的な掲載だったと考えられる。

とうとしたのは誰だったのか。二枚の写真は、すでに見たとおり野口久光の遺贈資料である。野口久光は、1933年、東京美術学校（現・東京藝術大学）工芸部図案科を卒業し、同年11月、東和商事合資会社映画部・図案部に入社している。生涯1000点を超える映画ポスターを描いた画家として有名な野口だが、欧米映画や映画音楽、ミュージカルなどにも精通していた彼は、東和商事入社以降、南部が刊行する雑誌に多くの映画評論を書いた。野口が『スタア』に寄稿した映画関連記事は、1934年11月号から始まって全部で24件を数え<sup>10</sup>、『新映画』にも1936年12月号以降、計13件の文章を寄せた<sup>11</sup>。その内容は、「英国映画」「新春の欧州映画」「ハリウッドの流行歌の聖地に」<sup>12</sup>といった題名からわかるとおり、主にヨーロッパやハリウッドの映画および音楽に関するものであったが、雑誌社主催の座談会に出席し、カメラ・録音・装置など、映画技術について意見を述べることもあった<sup>13</sup>。

そうしたなか野口久光は、1940年11月下旬号の『スタア』に異例の寄稿文を載せる。「半島映画とその近況」と題したこの文章は、広告1件を除くと『スタア』に載せられた、ただ一つの朝鮮映画関連記事である。そしてこれは、野口久光が『スタア』に残した最後の文章であり、しかも朝鮮映画について彼が書いた、最初で最後の文章でもある。従来の研究において一度も目を向けられたことのないこの文章で、彼は次のように述べている。

半島映画といふと数年前、鈴木重吉が新興に居た頃の作品、『旅路』くらゐしか、多くのひとの記憶にあるまい。その前後に三映社の手で紹介された『春香傳』他数本を始め、松竹で編輯、録音された『漁火』、近くは『漢江』『國境』『志願兵』など、一年に二・三本の半島映画がどれも極めて冷遇されてしまつてゐる。『漢江』や『國境』などは、評壇からは温かい眼を注がれはしたが、興行的には依然として継子扱ひで見過された。これらは、まだ曲がりなりにも陽の目を見たもので、こゝろ二・三年の間に未公開のままになつてゐる作品も数本を下らない。『圖生録』『城隆堂』『無情』『沈清傳』などがそれである。『無情』は見てゐないが他の三作にしても決して見るに堪へないやうな作品ではない。どころ

<sup>10</sup> 1934年に1件、1936年に6件、1937年に3件、1938年に4件、1939年に8件（アガサ・クリステイ『死人島』の翻訳を含む）、1940年に2件がある。内容は、レコード解説の連載ならびに欧米映画の批評が主である。

<sup>11</sup> 1936年に1件、1938年に1件、1940年に6件（うち2件は座談会）、1941年に5件、1942年に1件、1944年に1件がある。映画雑誌社の第一次統合により、『スタア』のスタア社と『新映画』の新映画社とが「映画出版社」に吸収され、両誌は1941年1月号から『新映画』（映画出版社）に受け継がれた。これにより、野口久光の寄稿も『スタア』から『新映画』（映画出版社）に掲載先を移行することとなった。

<sup>12</sup> それぞれ、『スタア』の第2巻第22号（1934年11月）、第4巻第1号（1936年1月）、第5巻第2号（1937年1月）に掲載されている。

<sup>13</sup> 「座談会—カメラ・録音・装置」『新映画』第10巻第7号、新映画社、1940年6月4日、37～40頁

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

か『圖生録』や『沈清傳』には一寸忘れ難い感覚を示した場面がいくつかあつた位である。（中略）もしこの状態が今後も続くやうでは折角伸びて行かうとしてゐる半島映画の前途は甚だ不幸であると云はねばならない。そしてその不幸の責任の一端は、わがくにの興行者も負はなければならないことになる。<sup>14</sup>

ここでまず驚かされるのは、欧米映画に傾倒していたとされる映画評論家の野口久光が朝鮮映画についても該博な知識をもっていることである。彼は『旅路』（1937）・『漢江』（1938）<sup>15</sup>・『國境』（1939）のみならず、「未公開のままになつてゐる作品」についても正確に把握している。また彼は朝鮮映画の現状と将来について心を砕いている。「継子扱ひで見過された」朝鮮映画のことを心配し、このままだと「半島映画の前途は甚だ不幸」になるのではないかと危惧している。朝鮮映画に「決して見るに堪へないやうな作品」ばかりがあるわけではなく、むしろ『圖生録』や『沈清傳』に至っては「一寸忘れ難い感覚を示した場面がいくつかあつた」ともいう。

野口久光は、金信哉のデビュー作である『沈清傳』（1937）と、初主演作である『圖生録』（1938）を、内地では未公開であつたにもかかわらず「忘れ難い感覚を示した場面」のある作品として観ていた。彼の所属会社である東和商事が『圖生録』の内地配給を企画していたこと<sup>16</sup>を考えると、彼がいかにして金信哉の出演作とつながっていたかが類推できる。そして彼女のこれらの出演作が「未公開のままになつてゐる」ことを、彼は残念に思っている。続いて彼は次のように述べる。

一体、今までに紹介された朝鮮映画のどれもが持つ興行映画としての弱点—スタア・ヴァリウにとほしいことや、内容が地味であることが、専属スタア第一主義の邦画や、スケールの大きい外国映画を呼物にしてゐる内地の館で優遇しない何よりの理由に違ひない<sup>17</sup>だが

<sup>14</sup> 野口久光「半島映画とその近況」『スタア』第8巻第20号、スタア社、1940年11月下旬、14頁

<sup>15</sup> 方漢駿（バン・ハンジュン）監督の映画『漢江』（半島映画製作所）は、朝鮮では1938年5月に、日本内地では1939年7月に封切られた。朝鮮内での配給は高麗映画協会が、日本内地での配給は東和商事が担った。『漢江』の内地配給については、1942年に東和商事合資会社によって刊行された『東和商事合資会社社史 昭和三年-昭和十七年』の復刻版である『社史で見る日本経済史第83巻 東和商事合資会社社史 昭和三年-昭和十七年』（ゆまに書房、2015）の「昭和十四年—朝鮮映画の配給」（131～132頁）に詳しく記述されている。

<sup>16</sup> 映画『圖生録』の内地配給の企画について東和商事は次のような記録を残している。「東和商事はこの一作〔映画『漢江』のこと〕によつて、半島映画との接触を重ね、『圖生録』（尹逢春演出、李錦龍・金信哉・崔雲峰主演）、及び高麗映画社製作の『授業料』（崔寅奎・方漢駿演出、薄田研二・金信哉・文藝峰主演）、『福地萬里』（全昌根演出、秦薫・沈影主演）、『家なき天使』（崔寅奎演出、文藝峰・金一海主演）の配給を企画したが、この中で陽の目を見たのは『家なき天使』唯一本であつた」（『社史で見る日本経済史第83巻 東和商事合資会社社史 昭和三年-昭和十七年』前掲書、132頁）。

これだけを理由に朝鮮映画を冷遇してよいといふことにはならない。(中略)そこで、必要なのは内地の映画人の協力である。資本家の協力も脚本家の協力も、監督の協力も必要であるが、先づ何よりも必要なのは内地の興行者の理解と協力である。(中略)また、さきに内地映画界からの協力の必要を述べたが、半島に有能な映画人が居ないといふのではない。仕事のことで度々会ふ機会を持つた『國境』『授業料』の崔寅奎にしても『漢江』の方漢駿にしても非常な野心的な作家である。崔君などはわれわれも適はぬくらの熱心な映画ファンでもある。<sup>17</sup>

野口久光はここで朝鮮映画の弱点を指摘している。「内容が地味であること」は他の映画評論家もしばしば口にすることだが、「スタア・ヴァリウにとほしいこと」が朝鮮映画の弱みであるとの指摘は、多くのスターをモデルにして宣伝ポスターを作ってきた彼ならではの持論に見える。そんな野口からすると朝鮮映画のこの弱みは、「専属スタア第一主義」の内地映画界が朝鮮映画を「優遇しない何よりの理由に違ひない」のである。

そして野口は金信哉の夫・崔寅奎(チュ・インギユ)についても触れている。野口にとって「仕事のことで度々会ふ機会を持つた」崔寅奎は、「われわれも適はぬくらの熱心な映画ファン」である。この「有能な映画人」で「非常な野心的な作家」でもある朝鮮の若き映画監督が「われわれ」と同じく「映画ファン」であることを野口は、少し喜んでいるようにも見える。

この文章の至るところで朝鮮映画界の発展のために「内地の映画人の協力」、とりわけ「内地の興行者の理解と協力」を促した野口久光にとって、朝鮮映画界のスターバリューの乏しさは、半島映画の内地進出のためにいち早く解決されなければならない問題であったろう。そこで彼はその問題を克服すべく、仕事関係で交流のあった崔寅奎の妻であり、自分の所属会社が配給を企画している『圖生録』の主演女優でもある金信哉をモデルに、「映画ファン」の専有物ともいえる映画雑誌を持たせて写真を撮影する、あるいは撮影を依頼することを実行に移したのではなからうか。そしてその撮影の被写体となる雑誌は、自分が多くの文章を載せている南部圭之介の雑誌以外になく、撮影時期も『圖生録』の封切公開(1938年6月)を前後した時期のほかはない。二枚の幻の写真からこのように、金信哉-崔寅奎-東和商事-野口久光-南部圭之介とつながる連鎖の物語が立ち現れるのである。

もちろん、野口久光本人がこれらの写真を撮るため、1938年に朝鮮の地に足を運んでいたかは不明である。野口久光が内地を離れたのは、「映画臨戦体制」のため東和商事が一時解散した後、上海の中華電影へ転出した1942年から1946年の引き揚げまでの期間で、転出よりも前に、彼が中国大陸もしくは朝鮮半島と内地の間を行き来していたかどうかを証明できる具

<sup>17</sup> 野口久光、前掲文、14頁

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

体的な記録は残っていない<sup>18</sup>。だが、東和商事がこの時期、すなわち 1938 年 2 月、映画『漢江』の内地配給の決定を下し<sup>19</sup>、これを皮切りに朝鮮映画の内地配給の事業を正式に開始したことは確かである<sup>20</sup>。つまり、野口が金信哉を自ら撮影したにせよ、朝鮮に滞在していた東和商事の関係者<sup>21</sup>もしくは東和商事から依頼を受けた朝鮮の映画宣伝部が撮影したにせよ、これらの写真に野口久光を経由した日朝映画界の共同の目的—スター宣伝を通した朝鮮映画の内地配給とその興行面での成功—が働いていたことは間違いない。

### 1-3. 「越境の挫折」が語るもの

しかし、ここで何より重要なことは、誰によって何を目的に撮影されたかよりも、これらの写真が「幻」のものにされてしまった事実それ自体である。何らかの理由により、この二枚の写真はお蔵入りにされ、日朝映画界を「越境」することができなかった。その「越境の挫折」の理由は何であったか。これらの写真には、日本帝国によって媒介された「世界映画の中心＝欧米」への朝鮮映画界の憧れとその植民地的模倣が現れている。ここで捉えられているのは、日本帝国の映画界の欧米映画への心酔を、植民地朝鮮の映画界がそのままぞっている、いわば心酔の「重訳」の瞬間にはかならない。しかもこの「瞬間」はまさに、日本映画界が欧米映

<sup>18</sup> 野口久光の海外渡航歴を確認するためあらゆる手を尽くしたが、会社の海外活動について比較的多くの記録が残っている『東和商事合資会社社史 昭和三年-昭和十七年』にすら、野口を含む社員一人ひとりの出張記録は見当たらなかった。社員に関する記録が入退社を中心にしか記述されていないこともその原因の一つだが、何よりもまず、東和商事にとっての 1938 年が、映画『東洋平和の道』（1939）の製作の年、また映画『五人の斥候兵』（1938）の国際映画祭受賞（ヴェネツィア国際映画祭イタリア民衆文化大臣賞）の年であったため、これらを中心にこの年の社史が作成され、企画中であった朝鮮映画に関する記述が割愛されたことが大きく影響していると考えられる。

<sup>19</sup> 1938 年 2 月 25 日の『東亜日報』に掲載された「半島映画新作—『漢江』撮影完了」（『東亜日報』第 11637 号、京城；東亜日報社、1938 年 2 月 25 日、5 面）によると、『漢江』の「封切は 4 月中、京城、大阪、神戸、新京等、各主要都市で一斉同時封切になる」と決まっていた。また 1938 年 3 月号の『キネマ旬報』（第 638 号、キネマ旬報社、1938 年 3 月 1 日、131 面）には「半島の若き映画人達がつくり上げた美しき漢江の生活詩！」と、東和商事映画部が出した『漢江』の広告が載っている。これらの資料から、1938 年 2 月の時点で東和商事による『漢江』の内地配給が決定されていたことがわかる。

<sup>20</sup> 東和商事が朝鮮映画の内地配給を正式に開始したのは、1938 年作の『漢江』からである。ただし、朝鮮映画『旅路』（1937）の内地配給に東和商事が関わっていたこともわかっている。『旅路』は朝鮮の聖峯映画園と内地の新興キネマとの共同製作であったが、この映画の内地での配給権は新興キネマがもっていた（『キネマ旬報』第 602 号、キネマ旬報社、1937 年 2 月 21 日、34 頁）。東和商事は、新興キネマから依頼を受け、内地配給の実務面を担うこととなった。つまり東和商事は、朝鮮側の製作会社と契約を結んだのではなく、「新興キネマの映画」としての『旅路』の配給に関わったといっている。

<sup>21</sup> たとえば、東和商事の朝鮮支部が考えられる。『社史で見る日本経済史第 83 卷 東和商事合資会社社史 昭和三年-昭和十七年』によると、東和商事の朝鮮支部は「この年 [1935 年のこと] 4 月、従来、委託であった朝鮮の配給が、支社となり、高仁文（コ・インムン）が支社長に就任し文興植（ムン・フンシク）は社員」となっていた（『社員小史』『社史で見る日本経済史第 83 卷 東和商事合資会社社史 昭和三年-昭和十七年』前掲書、231 頁）。高仁文と文興植に関する記録はこの社史以外では見当たらず、朝鮮映画界での彼らの活動は明らかになっていない。

画に差し向けていた模倣の欲望と、その欲望の根幹にある欧米への劣等感とを、朝鮮映画界が暗に暴露できてしまっている瞬間でもある。

そしてこの写真に焼き付けられた金信哉の表象は、映画『旅路』で内地で紹介された文藝峰(ムン・イエボン)<sup>22</sup>の写真に見られる(【図2】を参照)、白いチマチョゴリを身にまとい、憂いを帯びた表情で情緒あふれる雰囲気醸し出す朝鮮人女優の表象とは全く異なっている。西洋と朝鮮とをダイレクトに連結する金信哉の表象は、1938年時点の日本帝国が求めていたものではなかったのかもしれない。穿った見方をすれば、細い眉毛、堂々たる眼差し、濃い化粧、ポマードを塗った髪の毛、派手な柄の服装をした金信哉が、欧米の女優が表紙を飾っている



【図2】日本の雑誌で紹介された文藝峰<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 二番目の出演作『春香傳』(1935、朝鮮初の発声映画)で主人公の春香役に起用された文藝峰は、この映画の興行面での成功によって一躍映画界のスターの座にのぼりつめた。翌々年には日朝初の合作映画『旅路』(1937)でも主演をつとめ、「朝鮮女優のなかで藝峰にしかできない役だったといえるくらい、人間の誰しもが心中に抱く感情を表に出さずとも表現する演技を見せ、可憐な農村女性の心情を如実に描き出した」(金幽影「出演のたびに良い機会を得る俳優、けがれない文藝峰氏、農村女性の感情を如実に表現」『東亜日報』第5733号、京城；東亜日報社、1937年8月3日、6面)と高く評価された。

この『旅路』の内地公開の成功とそこに描かれていた「可憐な」朝鮮人女性の表象が日本内地でも評判を得るようになり、文藝峰は日本内地を訪問するに至る。当時の日本のメディアは、文藝峰のこの内地訪問を取り上げ、朝鮮人スター女優の「上京」(「半島のスター達、東京に上京!」『国際映画新聞』第223号、国際映画通信社、1937年6月上旬、4頁)と表現、『旅路』の広告や関連記事が各種紙面を振らすこととなる。つまり、1937年時点で文藝峰は「将来を期待される朝鮮の女優文芸峰」(「新映画評『旅路』(新興映画)―将来を期待される朝鮮の女優文芸峰」(『東京朝日新聞』第18340号、朝日新聞東京本社、1937年5月4日、5面)として日本内地において知名度を高め、その際にメディアに取り上げられた白いチマチョゴリを身にまとった文藝峰のイメージはすなわち朝鮮人女性のイメージそのものに直結するものとなったのである。

これについては、拙稿「〈二つの舌〉をもった文藝峰―〈植民地発コグゴ映画〉における女優表象」(杉野健太郎編著『映画学叢書 映画とイデオロギー』ミネルヴァ書房、2015年、1~22頁)に詳しい。

<sup>23</sup> 左から、雑誌『モダン日本』第11巻第9号(モダン日本社、1940年8月)の表紙、『モダン日本』第10巻第12号(モダン日本社、1939年11月)の「特号グラフ」に掲載された写真(2頁)―「朝鮮映画の明星・文藝峰」(1頁)と紹介されている一、雑誌『映画旬報』第29号(映画出版社、1941年10月21日)の表紙。

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

る雑誌を手に持った姿は、内地からみて朝鮮人女優の割にはあまりにも近代的である。植民地朝鮮の女優は、近代の発明品である映画とその文化に身を置きながらも、決して「植民地朝鮮であること」から離れてはいけなかったのである。

その意味でこれらの幻の写真は、金信哉を売り込むことで内地進出のための新たな活路を広げたかった朝鮮映画界の野心の産物であると同時に、1938年時点の内地映画界が植民地朝鮮に求めていたものを正確に汲み取ることができなかった、日朝映画界の「潜境（せんきょう）」の証である。『旅路』の文藝峰の事例<sup>24</sup>のような「越境」に至らず、映画史の水面に浮かび出ることのなかった金信哉のこうした「潜境」から、朝鮮映画人たちは何を学び何を思ったのか。そしてその学びを活かし、彼らはいかにして内地との距離を縮めていったのだろうか。『家なき天使』のように、朝鮮の現実をあるがままに描いても受け入れられない<sup>25</sup>。幻の二枚の写真のように、近代的な朝鮮を再現しても越境は成し遂げられない。この二重の拘束の瞬間、そして金信哉-崔寅奎-東和商事-野口久光-南部圭之介とつながる日本内地と外地朝鮮の映画人たちの連携が帝国と植民地との間の壁の前で否応なく黙殺されてしまった瞬間を、これら幻の写真は物語っている。しかし、そうした依然として屹立していた壁をどうにか「くぐっていこう」ともがいていた瞬間もまた、これら幻の写真に刻められているのではなからうか。

## 2. 原節子と金信哉—帝国の片隅で

### 2-1. 映画『望楼の決死隊』のなかの二人—民族的序列

映画『望楼の決死隊』（今井正監督、東宝、1943）<sup>26</sup>で物語の舞台となっている国境地帯の村

<sup>24</sup> 註 22 参照

<sup>25</sup> 『家なき天使』は、朝鮮での封切上映（1941年2月）よりも前から、日本の東和商事による輸入と東京および大阪などの大都市での封切が予定されていた。日本側の検閲も通って、さらには朝鮮映画としてははじめて文部省からの推薦も取り付けた。しかし、一般向けの封切を間近にして突然公開が延期となり、文部省は異例の再検閲を敢行、その結果は推薦の取り消し—「推薦」そのものは取り消さないが、「改訂版」は推薦していないので、日本内地で封切上映されるものは推薦されたものとはいえない、という曖昧な説明であったが—だった。

拙稿「戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象（2）：表象の専有化（appropriation）と『明るい植民地』（前掲文、51～58頁）においてすでに、『家なき天使』が再検閲の対象になり、しかも推薦を伴わない改訂版でなければ一般公開できないというねじれ状態に追い込まれた理由を追跡した。端的に言えばその理由とは、この映画が当時の京城の風景を現状のまま描いたからであった。孤児や貧困問題等、植民地朝鮮が直面していた厳しい現実をリアリズムのタッチで再現するのも、植民本国が内地の国民に見せたかった被植民地の朝鮮像とは程遠いものであったのだろう。

<sup>26</sup> 『望楼の決死隊』は、満洲と朝鮮の国境に面した鴨緑江付近の朝鮮人村を舞台に、「匪賊」と呼ばれる抗日ゲリラから国境を守っている守備隊の物語である。原節子は、警備隊長・高須の妻・由子に扮し、夫や日本人・朝鮮人の隊員たちを支えながら、抗日ゲリラの襲撃に備える気丈な女性を演じた。映画の終盤には、雪山を越えて大襲撃をかけてくる抗日ゲリラに向けて銃を撃つ演技を見せている。原節子が植民地朝鮮の関わった作品に出演するのは、この映画がはじめてで唯一でもあるが、ここで彼女は銃後を守るのみならず、戦闘にも実際に参加する帝国の女性を演じたのである。

は、戦時下における大東亜共栄圏の構想を忠実に再現した空間である。この村で暮らしている日本人・朝鮮人・中国人には、東亜あるいは大東亜のなかの「我々」という想像された概念がそのまま転写されており、したがってこの映画に登場している人々は、個人としてではなく、それぞれの民族を代表する存在といえる。現実では彼らの間には、植民本国・占領国の日本からきた支配者たる国民と、その日本によって統治されている地域の被支配者という明確な差異が厳然としてあったが、映画のなかの彼らは、大東亜共栄圏という虚構的心象地理 (imagined geographies) に準じていかにも平和そうにそして仲良く共存しているのである。

原節子と金信哉は、この想像上の共存空間のなかで「模範的な帝国の女性=由子」と「保護される植民地の女性=英淑」を、各々演じている。由子と英淑のフィルムレベルの表象とその関係性には、「帝国日本」と「植民地朝鮮」の理想が二人の身体にそのまま転写されているかのようにあり、両者はしたがって、大東亜共栄圏における日本と朝鮮の位置関係そのものの隠喩である。

原節子は、『望楼の決死隊』封切よりも前に発表された作品群で、銃後の健気な新妻（『女の街』）や、運河の建設を通して外地の開発事業に勤しむ夫の妻（『緑の大地』）、そして聖戦に臨む少年の姉（『ハワイ・マレー沖海戦』）など、さまざまな銃後の女性たちを演じていた。『望楼の決死隊』の由子は、原節子が演じてきたそうした銃後の女性たちの暮らす場所とはおよそ比べものにならぬほど危険な、「匪賊」の出没する国境地帯で生活を営んでいる。にもかかわらず由子は、日本人の警備隊員たちの世話はもちろんのこと、朝鮮人や中国人など、被支配者の村人たち全員をまるで自分の家族のように優しく献身的に支える。とりわけこの村の女性たちにとっては、誠実に働き続ける彼女は精神的な支柱である。

一方の金信哉は、『望楼の決死隊』と同年に封切られた『朝鮮海峡』（朴基采監督、社団法人朝鮮映画製作株式会社、1943）で、銃後に残された問題の解決に奔走する清子を演じた。清子は周囲の人々の間を走り回り、こじれた関係の結び目を一つひとつ解いていく。彼女のスクリーン上の活躍は、文字どおり縦横無尽であった。金信哉が演じる役柄のこうした特質は、彼女が映画『水仙花』（金幽影監督、朝鮮映画株式会社、1940）で演じた石梅の造型にも共通して見られた。つまり金信哉は、朝鮮人の映画人たちが製作し、朝鮮人の俳優たちのみが出演する「朝鮮の映画」では、「とても聡明で伶俐」<sup>27</sup>な女性に扮し、作品のなかで起きているさまざまな問題を自分の知恵と行動力で解決していく自立した人物を演じていたのである。

---

<sup>27</sup> 金幽影「シナリオ『処女湖』」『文章』第1巻第10号、京城；文章社、1939年11月、55頁

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）



【図3】『望樓の決死隊』撮影現場の原節子と金信哉<sup>28</sup>  
（写真提供/韓国映像資料院）

しかし、日本人の脚本家（西亀元貞）がシナリオを手掛けた映画『家なき天使』（1941）や、日本人監督（今井正）の手でつくられた日朝合作映画『望樓の決死隊』で金信哉が演じた役では、「朝鮮の映画」に立ち現れていた問題解決者としての表象の特質が、影も形もなくなっている。「帝国の映画」のなかの金信哉には、誰かに「保護」されるか、あるいは「援助」されるかの選択肢しか残されていない女性の役が与えられているのである。

『望樓の決死隊』の英淑は、兄を失った孤児であり、学業を続けていく経済力ももっていない。英淑には、自分の問題を自分で解決していく力はもはやなく、そのため彼女は植民本国の慈愛ある国民たち、すなわち由子夫婦に依存するしかない。そして国境地帯の田舎から京城へ上京し、医師になるための勉強に励むほどの知性も誠実さももっているにもかかわらず、彼女は女医になってからも村の共同体のなかで由子の補佐役にとどまっている。「保護の客体」「帝国の施恵の受容者」としての英淑は、「慈愛ある支配者＝由子」とのこうした関係性に対して何らの疑念も不満ももっておらず、満足しているようにさえ見える。

『望樓の決死隊』のなかで描かれている由子と英淑の関係性は、大東亜共栄圏のなかの日本人（人）と朝鮮（人）の関係性それ自体を象徴している。「保護する側」の内地人と「保護される側」の外地人の間にある、「保護の主体と客体」「施しの主体と客体」という関係性は、その主体と客体の社会的地位や民族的序列をも自ずと決定する。その地位や序列に沿って、国境地帯の村という想像上の共同体の平和が維持されているのである。

だがこの映画は決して、そうした地位や序列を支配者からの圧力によって形成されたものとしては描かない。映画に登場する日本人と朝鮮人たちには、鬼畜米英の隠喩としての「匪賊」という共同の敵があり、その「匪賊」との戦いで勝利することは、すべての民族、この大東亜

<sup>28</sup> 【図3】は、韓国映像資料院が2011年6月に韓国映画振興委員会からデジタル写真資料の寄贈を受け、2023年4月現在、同資料院にて所蔵されている（管理番号：DSHT047289）。

共栄圏という家族全員の共通の目標である。保護される被植民地人たちは、帝国の恩恵にありがたく浴し、その恩恵に報いるために、自ら保護の主体に協力し、植民者たちを喜んで補佐する。協力と補佐は、保護の客体である被植民地人たちが自発的にこなっている行動であり、そこには保護の主体による強要などかけらも感じられないのである。大東亜共栄圏内の民族的序列は、実態はともかく概念のみに限定していえば、この映画が語っているように、可視化された強要や抑圧を随伴するまでもなく、強固で自明なものとして根付いていたのかもしれない。共通の敵を想定し、その敵に勝つために協力し、被支配者が自発的に支配者を補佐する世界。帝国の敵との戦いに主体的に命を捧げたがる被植民地人の表象が誕生するのは、こうした世界のなかでのことであった。

しかし、当時の帝国日本と植民地朝鮮がこうした世界であったからこそ、紹介されるべき二枚の写真がある。これは、金信哉の親友であった映画監督の故・朴南玉（パク・ナムク）が残した、日本では新出の資料である。詳細を見ていこう。

## 2-2. 韓国初の女性映画監督が残したモノ



【図4】故・朴南玉が個人所蔵していた原節子と金信哉の写真<sup>29</sup>  
(写真提供/李景珠・朴賢熙)

<sup>29</sup> 【図4】は、故・朴南玉監督が生前個人所蔵（スクラップブック状）していたもので、2023年4月現在、朴監督のご遺族である李景珠氏が所蔵している。李景珠氏の許可のもと、2007年に朴監督をインタビューした米研究者・朴賢熙氏からデータ提供を受けた。写真掲載にご協力いただいた二氏に記して謝意を表したい。

朴賢熙の著書『文藝峰と金信哉』（ソウル；図書出版先人、2008）にも、この写真の一部が切り取られた形で掲載されている（19頁）。朴賢熙氏によるとそれは、朴監督が原本の写真を切り取ってスクラップブックに貼り付けたものを、出版社側が二人の女優の顔を中心にさらに切り取って収録したものである。そのため、『文藝峰と金信哉』に収録されている写真資料からは、朴監督が書き添えた自筆メモの内容を確認することができない。本稿では、これらすべてに史料価値があるとみて、スクラップブック状のままを載せることにした。

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

1923年生まれの朴南玉が「朝鮮映画界」にはじめて足を踏み入れたのは、1943年頃であった<sup>30</sup>。友人の夫の紹介で京城の光熙洞にある撮影所に入り、主に戦時のニュース映画製作に携わっていた彼女は、1943年末、戦争の激化を心配する両親から強く説得されて故郷の大邱に戻り、その後1946年3月まで大邱唯一の日本語新聞であった『大邱日日新聞』の記者として働いた。1946年4月、彼女が再び舞い戻った映画界は、「韓国映画界」になっていた。

朴南玉が戦後にソウル入りしてはじめて映画製作にかかわった作品は、抗日独立運動家の青年の物語を描いた、崔寅奎（チェ・インギユ）監督の映画『自由万歳』（1946）であった。『自由万歳』の録音スタジオに出入りする映画人たちにとって彼女は、「大邱からやってきた映画学徒の朴君」という当時の呼ばれ方からわかるとおり、駆け出しの新米映画人であった。彼女は当時、崔寅奎の自宅に映画界の同僚たちと遊びに行き、そこで金信哉の姿を見かけることもしばしばあったというが、そのときの朴南玉と金信哉の関係は、朴本人の言葉を借りていえば、「片思い」のような、ただの一映画ファンと女優の関係に過ぎず、まだ「親友」とはいえない仲であった。

二人の間の距離が縮まったのは、1950年10月、朝鮮戦争が勃発した直後であった。金信哉はその頃、戦禍のなか夫の崔寅奎が拉北され、二人の息子を栄養失調と肺炎で亡くすという人生の危機のなかにあった。朴は、廃人のように悲しみに暮れていた金信哉を慰め、避難生活が続くはずと彼女の心身の安全を気遣った。朝鮮戦争が休戦協定でようやく終わった後、朴南玉は「韓国初の女性映画監督」として映画『未亡人』（1955）を発表するという前代未聞の快挙を成し遂げたが、女優として年齢が上がっていた金信哉はいくつかの映画に脇役の母親役などで出演しただけで、その後はアメリカに渡った。

アメリカのワシントンで家族で営むサンドイッチの店を開いた金信哉は、経済的な困難に追い込まれることがしばしばあったが、その度に朴南玉が韓国とアメリカの間を行き来しながら、彼女のために資金を調達した。二人は、朴が1980年末に一人娘のいるアメリカのロサンゼルスに移民したことで、その後もアメリカの地で交流を続けることができた。1997年のクリスマスカードのやり取りを最後に、1998年3月31日、金信哉は静かに息を引き取った。朴は晩年、2017年4月8日にこの世を去るまでずっと、金信哉からのクリスマスカードを時々眺めては、半世紀にわたって強い友情の絆で繋がっていた金信哉の、いや、女優・金信哉の姿で一杯のスクラップブックを、作っては直し作っては直ししていたという。

こうした二人の交流の軌跡から、【図4】の、戦時中に撮られたはずの原節子と金信哉の親し気なツーショットの写真がなぜ朴南玉の手元に保管されていたのか、少しは「想像」できる

<sup>30</sup> 朴南玉監督と金信哉の関係については、朴監督が生前執筆した自筆原稿を、監督の死後、遺族で一人娘にあたられる李景珠氏が直々にタイプ打ちの翻刻をおこなって刊行された『朴南玉—韓国初の女性映画監督』（ソウル；マウム散策、2017）の内容を参照し、映画史上の事実関係を確認しながら、主に金信哉に関する情報を抽出して作成した。

ように思う。戦時中には、女優と一ファンの関係に過ぎなかった金信哉と朴南玉であったが、金信哉に関わる記事や写真などを集めてスクラップブックを作るのが日常の趣味であった朴へ、戦後のある日どこかで、金信哉がこの写真を贈ったかもしれない。朴南玉の一人娘である李景珠氏は、2020年11月7日、この資料について「上の写真の右端に書かれている『金信哉』の文字は、うちの母親の書体ではありません。信哉おばさんがサインしたのかしら」とコメントしている<sup>31</sup>。

### 2-3. 歴史的事実としての「潜境」

朴南玉は、【図4】の資料の写真左隣に「望楼の決死隊」「金信哉」「原節子」「東宝・高麗映画社合作」と書き添え、「原節子」については「日本の一流女優」と付け加えている。原節子と金信哉が共演した映画『望楼の決死隊』が封切られた1943年、「高麗映画社」はもう存在しない過去の会社となっていたため、「東宝・高麗映画社合作」という朴のメモは、正しくは「東宝製作・社団法人朝鮮映画製作株式会社製作支援」に訂正されるべきであろう。だが、朴のこの間違いこそが物語ることはありはしないか。すなわち、金信哉の大ファンだった朴南玉にとっての金信哉は、あくまでも内地進出の夢を叶えた朝鮮の映画会社・高麗映画協会の輝かしい看板女優であり続けていたのではないか。したがって少なくとも彼女個人にとっての金信哉は、ただ国策に沿って映画を製作していただけの社団法人朝鮮映画製作株式会社の女優などではなかったのではなかろうか。

写真の下には、「徳寿宮にて」とある。原節子と金信哉は、朝鮮の京城にあるかつての王宮の徳寿宮で、これらの写真に納まった<sup>32</sup>。原節子本人も、金信哉本人も、そして当時の日本と朝鮮のメディアのいずれも、この「日本の一流女優」と「朝鮮の女優」とのまるでプライベートでの散歩のような古宮巡りに言及したことはない。しかし事実として、彼女らは日本と

<sup>31</sup> このコメントは、筆者が李景珠氏から直接拝聴したものである。なお、李景珠氏のこの言葉を手掛かりに、朴南玉と金信哉の書き込み等肉筆の残されている資料をより多く集めたうえ、書体検証などを踏まえた更なる追跡が今後必要だと思われる。また李氏によると、朴監督が残した映画界関連の写真資料は少なくとも二千枚を超えており、それらの多くは未整理のままだという。これらの写真資料から、金信哉・原節子関係の資料や、朝鮮・韓国映画関係の資料、さらには戦時下の朝鮮における日本映画の受容ならびに朝鮮で活動していた日本映画人たちに関わる資料が新たに見つかる可能性もある。本稿を書いている現在、全世界に広がるパンデミックのため、金信哉のご遺族がお住いのワシントンや、朴監督のご遺族がおられるロサンゼルスへの渡航そのものが事実上不可能であるが、この状況が今後改善され次第、調査を再開したいと考えている。

<sup>32</sup> 正確には「徳壽宮」内にある「昔御堂」の前で撮影されている。撮影場所を特定するにあたり、朴監督の直筆のメモだけではなく、金碩顯（韓国文化財庁文化財専門委員・漢陽大学大学院兼任教授）氏の教示を得た。識別の難しいメモ情報のみでは正確に場所を類推することが難しかったが、金氏の考証により場所の特定が可能となった。記してお礼申し上げます。

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

朝鮮を跨ぐ撮影現場を歩き来しながら、ある時<sup>33</sup>、二人で朝鮮の古き良き歴史の空間を散策していたのである。誰が何月何日に撮ったかも明らかでないこの写真で二人は、『望楼の決死隊』の演技では決して見せなかった、自然体の、満面の笑みを浮かべている。

上段の写真では、金信哉は原節子より少し前に立ち、二人はふわりと体を寄せ合いながら弾けるような笑顔で写っている。下段の写真は、上段の写真が撮影される様子を捉えたスナップショットだろうか、金信哉と原節子が視線を同じ方向を向けている。このアングルからだとして、金信哉が一歳年下の原節子の半歩前を歩きながら、そっとリードしているようにも見えてきて興味深い。『望楼の決死隊』のなかの英淑は、由子と行動をとるとともにするとき、常に由子の後ろを一步下がって歩き、またスクリーンの画面のなかでは常に由子よりも後ろに配置されていた。映画のなかの英淑と、徳寿宮を歩いていた金信哉の位置関係が、奇しくも全く逆になっているのである。そして写真のなかの原節子は、大きめの帽子やロングコートで盛装した華やかな姿でひと時の余裕を満喫しているように見える。『望楼の決死隊』での由子の、質素な着物や割烹着姿で常に家事やら手当てやらにせわしく立ち動いていた「銃後婦人」然とした様子とは打って変わった、女優・原節子の「素の姿」の現れに見える。

戦時下の映画から、そこに落とし込まれている国策イデオロギーのフレームワークを読み取るのは、実はそこまで難しいことではないかもしれない。しかし、映画を分析・解釈するときにもそのフレームを鵜呑みにすることは、その映画をめぐるさまざまな歴史的事実を無効化することになりはしないか。それは、映画界という同じコミュニティで協同し、時にはぶつかり、時には笑い合った多くの映画人たちの間の多様な関係性を見えなくし、さらには隠蔽すると同時に、戦時下のイデオロギーが植え付けようとした歪んだステレオタイプを映画の解釈においてもそのままざり、国策によって持ち出された言説のストーリーを無批判に踏襲することではなかろうか。

---

<sup>33</sup> 恐らく 1942 年 3 月、もしくは 1942 年 12 月～1943 年 1 月を前後する時期と考えられる。

原節子は、『望楼の決死隊』の撮影のため、二回にわたって朝鮮に赴いている。一回目の渡航は、1942 年 3 月であった。この際には、高田稔や原節子などの内地俳優たちを含む数十名の撮影隊が、釜山・京城・平壤を経て、ロケーション撮影地の満浦鎮に着いた（映画『望楼の決死隊』の製作過程については、尾崎秀樹編『プロデューサー人生—藤本真澄映画に賭ける』（東宝出版事業室、1981）を参照）。このロケ撮影は、気候の問題で難航し、計画どおりに撮影を終えることができぬまま、引き揚げるしかなかった。そのため原節子は、1942 年 12 月に再び満浦鎮に赴き、1943 年の正月を朝鮮の地で過ごすことになった（原節子「私の歴史（4）いつまでたつてもラヴシーンは苦手な私」前掲文、69 頁）。

この写真が撮られたのが、一回目の渡航を前後する時期か二回目のそれか、また満浦鎮行き途中なのか東京帰りの途中なのかは不明である。だが、一回目の朝鮮行きの際には大人数の撮影隊とともに移動していたことや、二回目の朝鮮行きでは「姉らしき女性と二人」で移動したこと（佐伯彰一の証言による。四方田彦彦『日本の女優』岩波書店、2000、5～6 頁）、そして写真のなかの原節子と金信哉がかなり打ち解けた仲に見えることなどから、二回目のロケーション撮影を前後した時期に撮られたと推測する。

これまでに日本で一度も日の目を見ることがなかったこの写真のなかで、国策映画のなかの由子と英淑とは全く異なる関係性をもっていたに違いない原節子と金信哉が、笑っている。そこからは、『望楼の決死隊』のなかで描かれていた「民族的序列」は感じられない。原節子と金信哉はこのとき確かに、映画女優として「帝国のはざま」をともに生きる仲間であったと思いたい。戦時下のひと時を同じ目的をもって過ごした二人の女優が、にこやかに笑って生きようとしていた姿がこの写真には焼き付けられている。帝国の片隅で分かち合えた二人の女優のこの笑みからは、映画のなかで鳴り響くイデオロギーの怒号はどうしても聞こえてきそうにない。

## おわりに

「潜境」は時には越境の歴史より多くのことを語り、時には越境の歴史には語れないものをも語る。本稿で取り上げた新資料の史的価値は、それらが大文字の歴史に載らない微かな声をもちつつも、マクロな日朝映画史が決してもち得なかった声を出していることにある。1938年に撮られ、最終的にはお蔵入りにされてしまった、一人の朝鮮人女優の写真は、日本内地と外地朝鮮の映画人たちが成し遂げたかった夢の痕跡を描いており、可視化されなかった連携を証していた。また老後をアメリカで過ごした一人の韓国人女性映画監督の手によって作っては直し作っては直しされていたスクラップブックの一頁に切って貼られた写真は、民族的な序列を自明なこととした映画フィルムのイデオロギー的内容とは真逆のことが帝国映画史の片隅で静かにしかし明らかに起こっていたという事実を物語っていた。本稿で確認してきたこうした「取りこぼされた史実」を通して、今にも消えてしまいそうな小文字の歴史の声を集め、日本と朝鮮の映画界が歴史の記録よりもはるかにポリフォニックな声の断層をもって「潜境」を繰り返していたことの重要性を、その強度を、もう一度強調しておきたい。戦時下を生きた日本と朝鮮の人々の越境や交流の成功を記録することは、その失敗や挫折としての「潜境」とともに語られることではじめて、今にも響く真の声を得られると言えるからである。

## 付記

本稿執筆にあたっては、このパンデミック時代に東京と仙台、日本と韓国、日本とアメリカを越え、多くの方々にご協力・ご助言を頂いた。川喜多記念映画文化財団の和地由紀子氏、韓国映像資料院収集班のスタッフの皆さん、故・朴南玉監督のご遺族の李景珠氏、在米研究者の朴賢熙氏、韓国文化財庁文化財専門委員・漢陽大学大学院兼任教授の金碩顯氏に、写真資料のデータ提供および権利処理、史料考証等において大きなご支援を賜った。ここに記して深謝申し上げます。

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジェ）と野口久光、そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

## 参考文献

- 「『漢江』 広告」『キネマ旬報』 第 638 号、キネマ旬報社、1938 年 3 月 1 日、131 頁
- 「『旅路』 広告」『キネマ旬報』 第 602 号、キネマ旬報社、1937 年 2 月 21 日、34 頁
- 「座談会—キヤメラ・録音・装置」『新映画』 第 10 巻第 7 号、新映画社、1940 年 6 月 4 日、37～40 頁
- 「新映画評『旅路』（新興映画）—将来を期待される朝鮮の女優文芸峰」（『東京朝日新聞』 第 18340 号、朝日新聞東京本社、1937 年 5 月 4 日、5 面）
- 「半島映画新作—『漢江』 撮影完了」『東亜日報』 第 11637 号、京城：東亜日報社、1938 年 2 月 25 日、5 面
- 「半島のスター達、東京に上京！」『国際映画新聞』 第 223 号、国際映画通信社、1937 年 6 月上旬、4 頁
- 『跨境 日本語文学研究』 編集委員会「創刊の辞」『跨境 日本語文学研究』 第 1 号、東アジアと同時代 日本語文学フォーラム、2014 年、8 頁
- 飯島正「朝鮮映画論」『新映画』 新映画社、1938 年 1 月、40～43 頁
- 李敬淑「〈二つの舌〉をもった文藝峰—〈植民地発コクゴ映画〉における女優表象」杉野健太郎編著『映画学叢書 映画とイデオロギー』 ミネルヴァ書房、2015 年、1～22 頁
- 李敬淑「戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象（1）：女優表象の形成を中心に」『日本文学ノート』 第 53 号、宮城学院女子大学日本文学会、2018 年、25～50 頁
- 李敬淑「戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象（2）：表象の専有化（appropriation）と『明るい植民地』」『日本文学ノート』 第 54 号、宮城学院女子大学日本文学会、2019 年、38～60 頁
- 李敬淑「戦時下朝鮮映画における金信哉の女優表象（3）：大東亜共栄圏の女優には何が求められたか」『日本文学ノート』 第 55 号、宮城学院女子大学日本文学会、2020 年、67～83 頁
- 今村三四夫『日本映画文献史』 鏡浦書房、1967 年
- 尾崎秀樹編『プロデューサー人生—藤本真澄映画に賭ける』 東宝出版事業室、1981 年
- 加藤厚子監修『社史で見る日本経済史 第 83 巻 東和商事合資会社社史 昭和三年—昭和十七年』（『東和商事合資会社社史 昭和三年—昭和十七年』 復刻版）ゆまに書房、2015 年
- 金信哉「初めての『東京』へ—女優手記」『大東亜』 第 15 巻第 3 号、京城：大東亜社、1943 年 3 月、140～141 頁
- 金幽影「シナリオ『処女湖』」『文章』 第 1 巻第 10 号、京城：文章社、1939 年 11 月、55 頁
- 金幽影「出演のたびに良い機会を得る俳優、けがれない文藝峰氏、農村女性の感情を如実に表現」『東亜日報』 第 5733 号、京城：東亜日報社、1937 年 8 月 3 日、6 面
- 野口久光「半島映画とその近況」『スタア』 第 8 巻第 20 号、スタア社、1940 年 11 月下旬、14～15 頁
- 原節子「私の歴史（4）いつまでたつてもラヴシーンは苦手の私」『映画ファン』 第 13 巻第 2 号、映画世界社、1953 年 2 月、66～70 頁
- 朴賢熙『文藝峰と金信哉』 ソウル；図書出版先人、2008 年
- 朴南玉『朴南玉—韓国初の女性映画監督』 ソウル；マウム散策、2017 年
- 四方田犬彦『日本の女優』 岩波書店、2000 年

**The “*Senkyo*-Going under Borders” between Japanese and Colonial  
Korean Cinema:  
Kim Sinjae, Hisamitsu Noguchi, and Setsuko Hara**

LEE Kyongsuk

The objects of this study are two photographs of colonial Korean actress Kim Sinjae which are believed to have been taken in 1938 and a two-shot photo of Setsuko Hara and Kim Sinjae which is estimated to have been taken between December 1942 and January 1943. Kim Sinjae and Setsuko Hara are both famous and leading actresses in the history of Japanese and Korean cinema, but they were never published in any media such as newspapers and magazines at that time and have never been studied thus far.

In this study, I will present these newly discovered photographs and clarify the history of the relationship between Japanese and colonial Korean cinema over these photographs. For this purpose, I use the term “*Senkyo*-going under borders” which is derived from “crossing borders.” In general, “crossing borders” means transcending national or cultural boundaries, but there are actually many historical phenomena that are overlooked due to the concept of “crossing borders.” The “*Senkyo*” in this paper signifies an effort of Japanese and colonial Korean cinema’s filmmakers to cross the invisible/visible boundary” between the empire and the colony, but the results and the outcomes of this effort have not been visualized in film history. The “*Senkyo*,” is a phenomenon that did not reach the point where it could be seen, but as a matter of fact, a phenomenon in which the filmmakers of the empire and the colony were trying to “go under the water” and “pass through” the barrier to cross the border.

What became clear as a result of the analysis was, first of all, that there were sympathy and cooperation among Japanese and colonial Korean filmmakers, such as Kim Sinjae, Choi Ingyu, Towa-Shoji, Hisamitsu Noguchi, and Keinosuke Nambu. Although they ultimately ended in failure, they unambiguously indicate inseparability of the relationship between the colonial country and the colonized country. The next thing that became clear was that there were equal and intimate relationships between Japanese and colonial Korean actresses which could not be depicted on film. The ethnic hierarchy showed in propaganda films cannot be seen in the photograph of Setsuko Hara and Kim Sinjae.

幻の写真からみる日朝映画界の「潜境（せんきょう）」—金信哉（キム・シンジエ）と野口久光、  
そして原節子と金信哉—（李 敬淑）

These photographs have been forgotten in the history centered on crossing borders, but attempts of an invisible “*Senkyo*” were obviously repeated behind the success of crossing borders. I would like to say that recording successes of crossing borders and interactions between the people of Japan and colonial Korean during the wartime can only be completed by taking account of the “*Senkyo*” as its failures and setbacks.