

# 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」——

李 敬 淑

## 1. はじめに

1937年のデビューから1940年頃までにおける<sup>キムシンジェ</sup>金信哉（1919～1999）の女優表象が、明朗さ、健全さ、誠実さといったキーワードを中心に構築された「模範的女優」であったこと、そしてそれは同時に朝鮮映画界の第一世代の女優たちの表象との区別を通して形成されたことを、拙稿「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」<sup>1</sup>にて明らかにした。また彼女のシネマレベルの表象が同世代の女優達と弁別される要素として「憂鬱な色のない明朗さ」という特質も持っていたことも確認できた。それは、金信哉が自分の表象を時局の要請する通りに、すなわち国策イデオロギーの理想化するものにあえて合わせようと意図した結果ではなかったものの、そこには国策色の強い映画フィルムに活用されるに適切なファクターが内在していたことも述べた。

本稿は、それらの分析結果を土台にした後続論文であり、金信哉の女優表象が日本帝国の男性の視線によってどのように専有化（appropriation）されたか、またその表象が戦時末期において如何に消費されていったかを論じるものである。これは、「保護される明るい植民地の女性」という金信哉の表象に内在する危険性——帝国による専有のされ易さ——に関する考察であると同時に、大東亜共栄圏構想において植民地朝鮮の映画が帝国から何を求められ、それに如何に向き合っていたかを浮き彫りにするものとも言えよう。

## 2. 表象の専有化——「保護」の二重性

朝鮮総督府警務局図書課員の岡田順一は1941年3月、雑誌『文章』に「朝鮮映画令解説」という原稿を発表し、1940年1月に公布された「朝鮮映画令」

<sup>1</sup> 拙稿「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、25～50頁

について以下のように概説した。

昨年制令第一号として公布された朝鮮映画令は同年八月一日から実施されてゐる。本令の制定目的は映画の質的向上を図り、映画事業の健全な発達を促進することによつて国民文化の進展に寄与するためである。従来、国家は映画に対して単純に公安、風俗上の見地から検閲制度を実施し、所謂警察的、消極的態度で臨んでゐて、これを積極的に統制し助長する道は、遺憾ながら缺除してゐたのである。<sup>2</sup>

映画の製作・配給はもちろん、この業種に就業することまで許可を受けることとした「朝鮮映画令」の骨子を考えると、岡田の言う「映画の質的向上を図り、映画事業の健全な発達を促進する」という本令の目的は、新しい映画法の飾りに過ぎない。映画が大衆に及ぼす影響をよく分かっている朝鮮総督府は、映画の製作と配給など流通体系を掌握することで、戦時体制に備えようとしたからである。そのような戦略から急いで制定し公布されたのが、朝鮮総督府制令としての朝鮮映画令だった訳で、これにより朝鮮映画人たちは許可を受けたとしても命令が定めることに従わなければ、許可を取り消され、厳罰に処されるという制度的な装置のもとで活動せざるを得なくなったのである。

それなりに伸縮性があつた従前の映画法より、規制が大幅に強化されたこの新映画法の時期に、金信哉は女優としての活動を再開した。夫の不倫スキャンダルがある程度小康状態を得ていて、初めての出産後、朝鮮映画界に復帰してきた金信哉は、朝鮮では1941年2月に、日本内地では同年10月に封切上映された『家なき天使』によってその活動を本格化した。この映画で金信哉は文芸峰と共演したが、初めて文芸峰より比重の重い役にキャスティングされた。本節では、その『家なき天使』における金信哉の表象分析から、金信哉の女優表象が専有化<sup>3</sup>されていく過程について論じていきたい。

(1) 映画『家なき天使』(1941)と「保護される植民地の女性」

『家なき天使』の監督は崔寅奎である。この映画が日本内地への進出のた

<sup>2</sup> 岡田順一「朝鮮映画令解説」『文章』1941年3月号

めに文部省の検閲を受けていた真っ最中の1941年6月、雑誌『三千里』は、朝鮮映画協会設立（1939年8月）の二周年や朝鮮映画令実施（1940年8月）の一周年を記念して「映画文化と新体制特輯」という文章を掲載した。そこで、星寅奎<sup>4</sup>が評議員をつとめていた朝鮮映画協会の会長・安田辰雄（安鍾和の創氏改名した名前）は「彼ら（朝鮮映画人協会のメンバー達——引用者）は皇民化に努力を尽くし、彼らはすでに彼らの作品において朝鮮映画人協会の結成の意義をあらはしてゐる」<sup>5</sup>と、この協会結成の意義を明示している。同特輯の「朝鮮映画監督論——登録された演出者のプロフィール」<sup>6</sup>において、崔寅奎は「現役監督の中では最も弱年者でありながらここ二、三年間最も輝く仕事ぶり」<sup>7</sup>を見せていると言われ、その代表作として『授業料』『家なき天使』『国境』が挙げられている。この監督論は「可愛らしい女優・金信哉の夫君であることもこの演出家の将来のため記憶しておくべき誇りであ

<sup>3</sup> 杉野健太郎他訳の『コロンビア大学現代文学・文化批評辞典』（松柏社、1999、68～69頁）は「専有化（appropriation）」について次のように定義している。「普通の使い方と言えば、専有化とは、自分だけで独占して使用するために（しばしば許可なしで）何かを獲得することを指す。カルチュラル・スタディーズ（Cultural Studies）におけるその言葉の使用法もきわめてこれに類似している。カルチュラル・スタディーズのコンテクストにおいて、専有化は、ある種の文化資本（Cultural Capital）を乗っ取り、その文化資本の元の所有者に敵対するような行為を指す。したがって、たとえば、英国の旧植民地出身作家は、自分の人生形成に影響を与えた植民地主義（Colonialism）の文化と植民地開拓者を批判する目的で、英語を専有化したのである。しかしながら、専有化は、転覆的（subversive）である必要はない。たとえば、ラップとヒップホップは、商業的目的のために音楽産業に専有化されたが、商品化されるにつれて転覆的で対抗文化（counterculture）的な衝動力を剥奪されてしまったと主張する音楽評論家もいる。」

一方、英語の「appropriation」の和訳語として「専有」「専有化」「占有」「私有」「流用」「盗用」などが使われているが（『日本国語大辞典（8）』小学館、2001、179頁）、太田好信は「トランスポジションの思想」（世界思想社、2010、47～53頁）において、ポストコロニアル批評の見地から「appropriation」を「流用」と訳している。これは、「appropriation」の概念に含まれている特質、すなわち「自分たちの利益にかなうように規則を読み替える」「自分にとって都合のよいように配列し直す」「整序され文化化された社会空間を意図的にズラし、そこに新たな意味をみいだす」特質を強調した訳だと考えられる。

本稿では、カルチュラル・スタディーズやポストコロニアル研究において一般化されている「専有化」という用語を用いることとする。そして、転覆的（subversive）特質を持っている概念としてといるよりは——転覆性は、植民地開拓者の文化を被植民地人が専有化する場合にあらわれる——、太田好信のいう「流用」に類似した概念を意味するものとして使うこととする。

<sup>4</sup> 崔寅奎が創氏改名した名前。金信哉は星信哉と創氏改名した。創氏改名した姓名については、安田辰雄（安鍾和）の「新体制と映画人協会の任務」（『三千里』1941年6月号、160～165頁）に掲載された「朝鮮映画人協会役員及職員」の表（163頁）と、雑誌『大東亜』の1942年7月号に掲載された「映画」（69頁）を参照した。

<sup>5</sup> 安田辰雄（安鍾和）「新体制と映画人協会の任務」前掲書、161頁

<sup>6</sup> 金正革「朝鮮映画監督論——登録された演出者のプロフィール」『三千里』1941年6月号、226～229頁

<sup>7</sup> 同上、229頁

ろう」<sup>8</sup>と彼に対する記述を締めくくっている。つまり、「皇民化に努力を尽く」す朝鮮映画人達の決意を示そうとでもしているかのように「皇国臣民の誓詞」を斉唱するシーンで終わる『家なき天使』は、崔寅奎の「ここ二、三年間最も輝く仕事ぶり」の成果であり、彼の「将来のため記憶しておくべき誇り」である「可愛らしい女優・金信哉」が主演女優として登場している映画なのである。

金信哉はこの映画を通して日本内地に「半島の新人美女」と紹介されるようになる。文部省推薦・朝鮮軍報道部推奨の映画に指定された<sup>9</sup>この映画は、日本内地への進出にあたって、内地の新聞・雑誌などにおいて大々的に広告広報されたが、その際に金信哉の顔がポスターや広告の紙面を飾った（【写真1】を参照）。「本映画は京城の街に浮浪する少年少女達を救ふため献身的な努力をして少年の家『香隣園』を建設する一牧師の物語を描いたものである」<sup>10</sup>と紹介されるように、『家なき天使』は牧師と複数の孤児たちを主人公にしていて、実際には児童映画に分類されるものである。だが、この映画を広報するにあたって朝鮮の代表女優として金信哉が選ばれ、彼女の顔と名前が日本内地のメディアを通して知られるようになったのである。

この映画で金信哉の演じた明子は、弟と一緒に花を売って生計を立てる孤児である。文芸峰は、孤児院である香隣園を運営する牧師の妻・マリア役に



【図1】映画『家なき天使』関連広告

<sup>8</sup> 同上

<sup>9</sup> 『通信合同』1941年9月4日付

<sup>10</sup> 同上

扮したが、可哀想な孤児たちとその孤児たちを教教導く牧師が物語の焦点となっているため、マリア役の比重は大きいとはいえない。明子はみすぼらしい姿をしていて、しかも花を売ったお金を街の不良達の集団に取り上げられ、彼らによって妓生に売られるかもしれないという不安を抱いてもいる（【写真2】を参照）。

そんな明子を救ったのは、マリアの兄・安院長である。彼はドイツで医学を修学した医者であり、明子を自分の経営する病院の看護補助員として雇用する。そして明子のために、彼女と離ればなれになった弟の行方を探しつづける。

「悪い朝鮮人達＝不良集団」によって妓生に転落させられるところだった植民地の孤児の少女が、この「善良かつ裕福な朝鮮人＝安院長」によって救われたのである。

そして、もう一人の「善良な朝鮮人＝牧師」は、明子の弟を香隣園で保護している。香隣園にいる孤児たちを自分たちの集団に取り戻しに来た不良たちに対抗する過程で、明子の弟は怪我を負ってしまい、その治療のために安院長が明子とともに香隣園を訪ねた時、この姉弟は再会する。ここで明子はようやく自分の名前に相応しい明朗さを持つ人物になり得たのである。安院長と牧師への感謝の気持ちを込めて明子は看護師になるため頑張るといい、弟を香隣園に置いたまま、安院長のもとに戻ることにする。映画は、安院長の訓話に続き、子供達の斉唱する「皇国臣民の誓詞」で終わる（【写真3】を参照）。

この映画において金信哉の演じた明子は、朝鮮の街を浮浪する貧しい孤児であると同時に、安院長と牧師によって保護され救われる植民地朝鮮の女性である。彼女は身体を売る行為を強要される弱者であ



【図2】映画『家なき天使』の明子



【図3】映画『家なき天使』

り、最後にはそうした試練を乗り越え、看護師という明るい希望を持つことが許される幸運児でもある。これは、金信哉の初主演作『圖生録』(1938)において彼女が扮した順伊の物語と対照的にみえる。『圖生録』において順伊は、貧乏な両親のため富豪の妾に売られる少女であり、女性の身体がお金と交換可能な対象物として設定されている点で、明子と同様である。だが、順伊は娼婦になり、明子は看護師を夢見るようになる。こうした結末の相違を決定したのは、彼女らの周りに保護者や救援者にあたる強力な人物がいたか否かであって、『家なき天使』においてそれは安院長と牧師である。

ここで注目すべきは次のような点である。安院長と牧師は朝鮮人である。そして彼らの保護している朝鮮人の孤児達を抑圧・搾取する不良たちもまた朝鮮人である。しかし、善良な朝鮮人と悪徳な朝鮮人の間には、明白な階級差が設定されている。つまり、植民地朝鮮人「内部」の階級的差が描写されているのである。ところで、1919年、朝鮮で初めて作られた映画『義理的仇討』以来、権力を持つ朝鮮人は、地主あるいは墮落したモダンボーイとして再現され、主人公を抑圧または搾取する役割を担当してきた。<sup>11</sup>そういう意味で、安院長と牧師は、朝鮮人権力者としては全く新しいタイプの人物であるといえる。彼らは孤児の少年少女達を保護することができ、不良朝鮮人達を阻止することもできる。そして彼らはそれほどの権力を持っていながら、善良そのものである。

この救援者達はどこから来たのだろうか。この救援者達は、植民地朝鮮映画史上ようやく——ある意味では突然——登場した「善良な朝鮮人権力階級」であるのだろうか。それとも「恩恵を施す植民地権力者」であるのだろうか。また、この救援者たちの職業(医者と牧師)と宗教(キリスト教)の設定は、何を意味しているのだろうか。これは朝鮮映画の伝統には全くなかったものである。エリートとされる彼らは、なぜ二人の間ではコクゴ(国語、日本語)<sup>12</sup>で会話するのだろうか。それは何を意味し、その背景には何があるのだろうか。

<sup>11</sup> これは韓国側の近代朝鮮文化研究においてはすでに一般化されている論議で、映画分野のみならず、植民地朝鮮における演劇分野、大衆小説分野の物語においてもそのような傾向が見られる。純文学分野においては朝鮮人の知識人階級の職業として医者や牧師などが設定され、その知識人階級とそれ以外の階級の人物達が調和する場合も少なくないが、大衆文化的産物としての映画・演劇などにおいては、劇的葛藤を起こす人物、抑圧や搾取に明け暮れる人物として「権力者=地主あるいは墮落したモダンボーイ」が描かれてきたのである。

このすべての問いに答えるにあたって重要視しなければならないのは、脚本を担当した人物である。『家なき天使』の脚本は、高麗映画協会の文学部に所属していた西亀元貞のオリジナルシナリオで、彼は当時朝鮮総督府において映画と図書を



【図4】左から三番目が金信哉、四番目が西亀元貞

検閲する部署の嘱託を兼ねていた<sup>13</sup>。したがって、この映画が無意識的に前提している論理は、この在朝日本人脚本家・検閲者のものであって、その中に登場する可哀想な朝鮮人少年少女達と彼らを救う人物達もすべて彼によって作り上げられたものであったのである。

こうしてみると、『家なき天使』は、この映画における国策性を指摘する際によく引き合いに出されるラストシーンを除いても、帝国の論理と植民地に対する思考方式が忠実に映画化された作品であることが分かる。恩恵を施す植民本国の権力者を象徴する安院長と牧師によって救われる可哀想な植民地朝鮮の孤児達を描いたこの映画は、帝国—植民地の関係を隠喩し、その権力関係に従う者であれば、植民地人であっても立派な皇国国民になれるというメッセージを伝えているのである。それゆえ、この映画における金信哉の表象は、帝国の保護と救援によってのみ「明朗」でいることの許される「植民地の少女」「植民地の女性」である。金信哉は、そうした彼女の表象を内在している作品によって、帝国側に紹介されたのである。

次の(2)では、この「保護される植民地の女性」という金信哉の女優表

<sup>12</sup> 「コクゴ」とは、単純に「日本のナショナルランゲージ (national language) = 国語」たる日本語を指す言葉ではなく、「(母語でない) コクゴ=外人の日本語」を意味する。国語とコクゴの区別については、拙稿「『植民地発コクゴ映画』における二重言語問題と女優の表象」(『映画研究』日本映画学会、2012)を参照されたい。

<sup>13</sup> 朝鮮における西亀元貞の活動は詳しく知られていない。映画『授業料』(1940)を企画し、『家なき天使』(1941)や『豊年歌』(1942)の脚本を担当した人物という基本情報は知られているものの、日本・韓国両国において植民地時代の在朝日本人映画人に関する研究が不十分であることもあって、詳細な活動様相は明らかになっていない。本文の西亀元貞に関する記述は、彼の参加した座談会(「半島の映画界を背負う人達の座談会」『モダン日本——朝鮮特集号』1940年8月号)から得た情報にもとづいて作成した。

象が、植民本国によってどのように専有化されたかについて論じることしたい。1941年に行われた佐野周二と金信哉との会談から、次の論議を進めていこう。

## (2)「保護」から「花」へ——佐野周二と金信哉の女優表象

1941年6月号の雑誌『三千里』に掲載された「佐野周二、金信哉会談記」<sup>14</sup>はその約一ヶ月前に行われた二人の会談にもとづいている。佐野周二(1912～1978)は、1935年、松竹の俳優募集に応募して1000人の中から1人だけ合格し、1936年松竹入社後、「大船撮影所一期生」として立教大学の先輩である上原謙とともに、主役格で使われた日本の俳優である。1937年には早くも松竹の準幹部に昇格し、島津保次郎監督の『婚約三羽鳥』(1937)で共演した上原謙、佐分利信と



【図5】佐野周二、金信哉の会談記

ともに「松竹三羽鳥」としてスターの地位を決定的にした。1938年には幹部に昇格し、名実共に松竹を背負う存在となった<sup>15</sup>。彼は、人気絶頂だった1941年から終戦まで三度召集されたが、その間隙を縫うように、李香蘭主演の『蘇州の夜』(1941)や小津安二郎監督の『父ありき』(1942)などの作品に出演した。金信哉との会談は、その一回目の召集からの帰りに京城において行われ、李香蘭との共演や『父ありき』への出演などが予定されているという話もこの会談中に出ている。

一方、金信哉から見ると、この会談の行われた1941年5月は、『家なき天使』の封切上映後の休息期であり、翌年に封切られる『豊年歌』(1942)の地方ロケーションが予定されている時点でもある。ロケーション撮影の際に、金信哉の長女は病死したが、年末には息子が生まれた<sup>16</sup>。また、同年6月には

<sup>14</sup> 「佐野周二、金信哉会談記」『三千里』1941年6月号、50～54頁

<sup>15</sup> 佐野周二に関する記述は、盛内政志の『映画俳優事典——戦前日本篇』(未来社、1994、163～164頁)を参照した。

<sup>16</sup> 「名作映画主演女優座談会」(『三千里』1941年12月号、78～85頁)においてこの事情を金信哉本人が語っている。



妊娠を理由に映画『君と僕』への出演予定が取り消された。つまり、会談記には記載されていないが、この会談の際に金信哉は妊娠中であった。

会談記には、「内地の名優にして数年間北支戦線に馳駆したる佐野周二が京城に來られたので半島側の名花金信哉との問答を致した」<sup>17</sup>という説明がつけられている（【写真5】を参照）。植民本国の男優、さらに「戦線に馳駆したる」経験を持つ帝国の戦士と、「半島側の名花」、すなわち植民地の女優が京城において初めて出会ったのである。すべて国語（日本語）によって進められたこの会談は、次のような話から始まっている。

金 信 哉 朝鮮は御初めて御ざみますか？

佐野周二 え々、さうです。

金 信 哉 どうですか。

佐野周二 い々ですね。美しいです、空も山も…。それに品物も沢山ありますね。何處へ行つてもあり餘る程の感ですから…。あなた方は感謝すべきですね。

金 信 哉 それは感謝しますわ。でも、苦勞して見ないとほんとの感謝の念は起こりませんわ。

佐野周二 それもさうでせう。併し朝鮮は大分緊張してはゐますね。正午のサイレンと共に皆は黙禱してゐますし。びつくりしましたよ。東京はさうぢやありません。ふだんはしませんよ。

金 信 哉 さうですか。私から見ても半島人の意識は大分違つて來た様に思はれます。全部とは云ひませんが、近頃は銃後の国民だと云ふ強い意識を持つてゐるんですもの。<sup>18</sup>

上の引用文で佐野周二は、朝鮮には「餘る程」「品物も沢山」あるという。戦線から帰ってきてから間もない佐野周二にとってそれは「あなた方が「感謝すべき」ことである。そして「正午のサイレン」が鳴ると、「皆」が「黙禱して」いるなど、朝鮮は東京と異なって「緊張」しているようで、彼はそれに対する驚きを示す。「感謝すべき」という佐野周二の言葉は、その感謝の相手が「誰」だと言っているかが不明確であるが、金信哉は「感謝します」

<sup>17</sup> 「佐野周二、金信哉会談記」前掲書、50頁

<sup>18</sup> 同上

といい、「でも、苦勞して見ないとほんとの感謝の念は起こりません」と付け加える。その「苦勞」が具体的にどんな苦勞であるかもまた明確に述べられてはいないが、戦場で苦勞してきたばかりの佐野周二にとってその答えは悪く聞こえるものではなかったはずである。また、金信哉は、「朝鮮の緊張」に言及した佐野周二に「半島人の意識は大分違って来た」といい、多くの朝鮮人が「銃後の国民だと云ふ強い意識」を持っているという。そこからは、「近頃」の朝鮮の変化に対する金信哉の自負心が見て取れる。

このように会談は、朝鮮人達は感謝すべきだという帝国の男性の発言と、それに朝鮮人達は銃後の国民という強い意識を持っていると応じる植民地の女性の答で始まっているのである。気まずい雰囲気が始まりには見えない。その後、会談は佐野周二が戦線で出会った朝鮮人達、とりわけ通訳を担当していた朝鮮人兵士と、彼に「ライスカレー」をおごってくれた若い朝鮮人婦人のエピソードに移る。主に金信哉の質問に佐野周二が答える方式を取ってきたこの会談は、いきなり佐野周二が金信哉に質問する形に変わる。順調に進んできた会談の雰囲気が一変するのは、佐野周二の次のような質問からである。

佐野周二 金さん、今十八？

金 信 哉 い々え、もつと上ですわ。

佐野周二 さうですかね、十七八しか見えませんよ。

(信哉は真赤になつてうつつむいてしまふ。佐野周二は何時までも信哉の顔を見入る。)<sup>19</sup>

上の引用文から推測すると、佐野周二は「半島側の名花」としてこの会談に参加している金信哉の年齢など、彼女に関する情報を持っていない。機会がなかったため、朝鮮映画を見たことは一回もないという彼の発言<sup>20</sup>からも、彼が金信哉について知っていることがほとんどないことが推測できる。したがって、佐野周二に金信哉が何歳か、未婚か既婚か

The image shows a handwritten signature in Japanese characters, which reads '金信哉' (Kim Shin-jae). To the right of the signature is a commemorative inscription in Japanese: '会談記念サイン' (Interview commemorative signature). The signature is written in a cursive style, and the inscription is written in a more formal, blocky style.

【図6】会談記念サイン

<sup>19</sup> 同上、52頁

<sup>20</sup> 同上、51頁

など分かるわけがなく、しかも彼女が一人の娘を持つ、現在妊娠中の女性であることは想像もつかないことだっただろう。だが、初めて出会った女性に何の脈略もなしに「十八？」と聞くことは、単に相手に対する客観的な情報を問う行為とは異なり、この会談の目的とも関係のないことである。「十七八しか見え」ないと付け加えた彼は、すでに「真赤になつてうつむいてしま」つている金信哉の顔を「何時までも」「見入る」。公式の席上であるにもかかわらず、女性個人に対する私的好奇心を見せ続ける佐野周二からは、その女性の気持ちを配慮する気色などは見えない。この後、彼の言動はどんどんエスカレートしていく。

佐野周二 これは麻ですか。

(信哉のウワギの袖のところをつまみ上げながら佐野が尋ねる。)

金 信 哉 いえ、絹です。

佐野周二 きれいですね。

(信哉は赤い顔その儘ではじらふ。ここへ第三者の一人の者が、朝鮮の女性をどう思ふかと尋ね見てる。佐野は感極まつた顔で以て。)

佐野周二 美しいですね。服装もいいしね。ほんとにあなた方はめぐまれてゐますよ。金さんなんかはお花みたいに床の間に飾つて置いて眺めながらお酒でも飲んで見たくなる程ですからね。<sup>21</sup>

上の引用文から分かるように、佐野周二は真っ赤になった金信哉の顔を「見入る」のにとどまらず、彼女の「ウワギの袖のところをつまみ上げ」る。服とはいえ、これは身体に接触する行為にあたり、それゆえ初めて出会った成人女性に対する好奇心の許す範囲を越える行動ともいえる。金信哉はさらに「はじら」う。その時、会談に参加していたある第三者が「朝鮮の女性をどう思ふかと尋ね」、佐野周二は「美しい」と、そんな「美しい」女性のいる朝鮮の男性たちは「ほんとに」「めぐまれてゐる」という。そして金信哉は「お花みたいに床の間に飾つて置いて眺めながらお酒でも飲んで見たくなる」相手だと締めくくっている。

<sup>21</sup> 同上、52頁

このような佐野周二の金信哉に対する無礼に近い言辞は、「床の間に飾つて置いて眺めながらお酒でも飲んで見たくなる」「お花」のような役割をする性的対象としての植民地女性という帝国男性のファンタジーを如実に示している。眺めながらお酒を一緒に飲みたい花とは、妓生あるいは酌婦のようなものにはかならず、それゆえに植民本国の男性である佐野周二の金信哉に対する視線は、かなり暴力的で、躊躇なく性愛化されているのである。彼の女性に対する認識一般がそうであったかというところでもない。次の引用文を見よう。

記者 内地の女優で素顔のきれいな方は誰ですか。

佐野周二 それは僕の口からは云えませんね。顔のきれいの<sup>マ</sup>があ<sup>マ</sup>の社会では必要ぢやありませんよ。無論顔もきれいでないとだめですが、顔よりも性格を土台にした美しさぢやなくてはなりませんよ。<sup>22</sup>

金信哉について花のようにそばにおいて酒でも飲みたいと言った佐野周二は、上の引用文では、「顔のきれいの」は「あの社会」、すなわち日本内地の映画界では「必要」ではないという。そして日本人女優にとっては「顔よりも性格を土台にした美しさ」が重要だという。植民地の女優は「花」であるのに対し、帝国の女優は「性格を土台にした美しさ」の持ち主であると、佐野周二ははっきりと言い切るのである。彼のそうした矛盾的認識は、この時期における植民地の女性あるいは植民地の女優の位置——性的対象としての女性——を端的に表している。そして、この植民地支配者側の男性と被植民者側の女性の間の会話に見られる権力関係は、『家なき天使』の明子のように「保護される孤児の少女」としての朝鮮人女性の位置が、「帝国男性の性的対象」に専有化されやすいものであったことを示しているのである。会談の冒頭における「あなた方は感謝すべき」だという佐野周二の発言は、日本帝国の保護下にある朝鮮と朝鮮人に対する帝国の視線が溶け込んでいるものである。

同じく『家なき天使』に出演した朝鮮人女優・文芸峰は、朝鮮を代表す

<sup>22</sup> 同上、54頁

る「国際的女優」として期待され、日本内地にも紹介され、そこでいくらか活動もしてはいたものの、日本語使用の不自由さという問題によって、日本側と直接に接することがほとんどできず、また同じ問題によってコクゴ映画に出演する機会も多くは与えられなかった。それは彼女が「植民地朝鮮人が日本国民になることの根本的な不可能性」を表象する女優になることにも繋がっていて、彼女を「朝鮮」から離れて考えにくい存在にすることにもなった<sup>23</sup>。反面、金信哉は内地人との国語（日本語）による会談に不自由なく、多くのコクゴ映画にも出演していた。そのため、彼女の女優表象は、帝国の視線によって専有化されやすい位置にあり、しかも、彼女の女優表象を構築する要素の一つである「明朗さ」は、帝国の「保護」のもとにある「植民地の女性」の「明朗さ」として活用しやすい性質を持っていたため、表象の専有化は、いつでもまたいくらかでも可能であったと考えられる。「保護される植民地の女性」という表象は、帝国の「利益にかなうように規則を読み替え」、帝国にとって「都合のよいように配列し直す」<sup>24</sup>ことのできる、「保護」というものの二重性を内在していたのである。

顔を真っ赤にした金信哉の気持ちに関係なく、会談は続く。その後、金信哉は短い質問を投げかけるだけである。佐野周二は、「強い軍隊を作り上げたのは日本國の偉さからです。半島人が今日この様に安らかに暮らしてゐるのも全く日本の強い大きな抱圍のうちに置かれてゐるからです。でありますから半島人も日本人同様な意気、熱と魂を持たなければならぬと思ふね。そして日本のために身も心も捧げなくぢゃなりませんと思ふ」<sup>25</sup>と、帝国主義的言辞を長々と並べ立てる。会談が終わるところ、金信哉はいきなり彼に趣味を聞く。「碁と、釣と將碁です」と答える佐野周二に金信哉は、「皆いやなばかりですわね」といい、びっくりしたような佐野周二が「あなたはさう云ふものがいやですか」と聞くと、金信哉が「ええ」と冷淡に答えて会談は終わる<sup>26</sup>。専有化されやすいものとしての自分の表象が彼女の気には入ってなかったようである。

<sup>23</sup> 文芸峰の女優表象については、拙稿「戦時下日本・朝鮮映画における女優表象の比較研究」（東北大学大学院国際文化研究科博士論文、2013、86～141頁）を参照されたい。

<sup>24</sup> 太田好信『トランスポジションの思想』前掲書、48頁

<sup>25</sup> 「佐野周二、金信哉会談記」前掲書、52頁

<sup>26</sup> 同上、54頁

### 3. 大東亜共栄圏と朝鮮映画の新たな位置—偽装された「明るい植民地」と金信哉

金信哉の復帰作となった映画『家なき天使』(1941)は、高麗映画協会の李創用イチャンヨン——1941年時点では廣川創用という名前で活動した——によって企画・製作された映画で、企画段階から内地進出を念頭に置いてつくられた映画でもあった<sup>27</sup>。1937年の『旅路』が配給体制の変化によって日本内地への進出を偶然成し遂げたものとすれば、1941年の『家なき天使』は最初からそれを明確な目標とした作品だったのである。

ここで、問題が発生する。すでに日本側の検閲を通過し、文部省推薦・朝鮮軍報道部推奨の映画に指定されたこの映画が、内地での封切上映直前の1941年10月1日に再検閲を受けることになったわけである<sup>28</sup>。そしてその二度目の検閲の結果、「推薦はしたものの、最近内務省の事情によって新たに改訂することになったため、二日、改訂版を推薦映画とすることができなくなったことを正式に決定した」と発表されることになる。

大東亜共栄圏の朝鮮映画と金信哉の女優表象との相関関係に関する考察の一環として、ここではその封切上映直前の再検閲や改訂版の封切、そしてそれをめぐる座談会を通して、映画新体制に入りつつあった朝鮮映画に要求されたもの、大東亜共栄圏の中の朝鮮映画の位置について検討することにした。それは同時に、1940年の朝鮮映画令の実施以後、より活発に活動するようになった金信哉に求められたもの、そして大東亜共栄圏の中の女優・金信哉の位置に関する考察ともなるだろう。

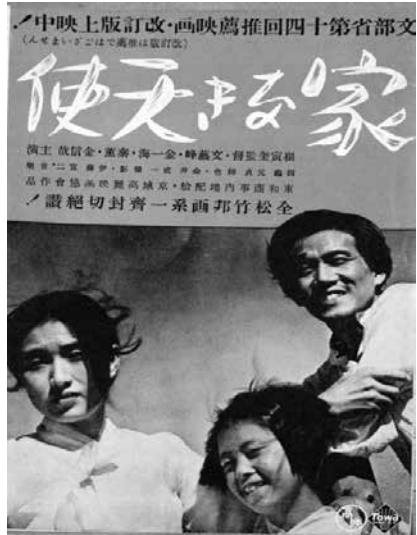
映画『家なき天使』は朝鮮内の封切上映(1941年2月)の前から、日本東和商事による輸入と東京および大阪などの大都市での封切が予定されていた<sup>30</sup>。朝鮮総督府の検閲を経て、朝鮮軍報道部の推奨を受け、日本側の検閲も通って、朝鮮映画としては初めて文部省の推薦も受けた。しかし、同年9

<sup>27</sup> 『映画旬報』の「朝鮮映画新体制樹立のために」という座談会に廣川創用という名前で参加した李創用は、『家なき天使』は「街の不良児を取り上げてこれをよく教育すれば立派な人間になって国旗に向かって敬礼するし、忠良な日本臣民になりつつあるのだという状態を内地に見せる」ため、この映画を製作したと述べる。(『朝鮮映画新体制樹立のために』『映画旬報』1941年10月号、52～56頁)

<sup>28</sup> 『映画検閲時報』(第八回配本、第36～40巻、1941)の334頁と445頁に検閲記録が残っている。

<sup>29</sup> 同上、445頁

月から試写会が頻繁に行われたにもかかわらず、公式封切は延期された<sup>31</sup>。そして、文部省はこの映画に対して再検閲を敢行し、その結果は先述の通りである。推薦が取り消された理由——「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意味合いであったが——、すなわち「最近の内務省の事情」<sup>32</sup>が何かは明らかでないまま、映画は改訂版で公開された。それゆえ、この映画が広報される際によく前面に出された「文部省推薦」という文句には、「改訂版は推薦ではございません」という但し書きがつけられるようになった（【写真7】を参照）。



【図7】改訂版ポスター

なぜ『家なき天使』の再検閲が行われ、改訂版でなければ公開のできない状況に追い込まれたのだろうか。「最近の内務省の事情」とは一体何を指しているのだろうか。雑誌『映画旬報』の1941年10月号に掲載された「朝鮮映画新体制樹立のために」という座談会から、それらの背景が見て取れる。この座談会には『家なき天使』の監修を担当した飯島正、製作者である廣川創用（李創用）、映画評論家の筈見恒夫が参加していた。次の引用文はその一

<sup>30</sup> 東和商事は映画『家なき天使』の配給趣旨を次のように説明している。「我々が高麗映画協会と提携して本映画を日本に紹介しようとする趣旨は、半島映画人たちの熱意を伝え、映画による内鮮一体の精神を観察しようとする意志にほかなりません。」東和商事映画部『『家なき天使』の配給趣旨』『高麗映画協会と映画新体制』（韓国映画資料院、2007、153頁）から再引用（本文献資料については『高麗映画協会と映画新体制』において「当時の日本映画雑誌に掲載された文章で雑誌名は確認不可」とされている）。

<sup>31</sup> 『高麗映画協会と映画新体制』（前掲書、98～143頁）に掲載されている川喜多記念映画文化財団提供の資料——広告、内部書類、記事など——を総合的に検討してみると、9月の試写会から10月の封切までの上映日程は次のようにまとめられる。1941年9月9日に松竹本社試写、13日に東和商事主催試写、19日に特別有料試写、21日に『映画評論』愛読者試写、23日に京都府協和会主催試写があった。また、正式な封切上映の日程からみると、1941年9月25日に東京での封切が予定されていたが、実際には10月2日から、そして関西封切は9月末に予定されていたが10月8日から上映された。

<sup>32</sup> 『映画検閲時報』前掲書、334頁

部である。

答見 (前略) それは例の『家なき天使』のことです。検閲も無事に通つて文部省推薦になつた。いよいよ上映間際になつて、図らずも横槍が入つて、再検閲となり、何でも二百メートル切られた。文部省は推薦を取消したのぢやないけれども、今後改訂した映画は推薦が出来ない。上映するのは改訂版だから、推薦ぢやないが、しかし文部省推薦といふ事実は厳然として残つてゐる。かういふ羽目に陥つたわけなんだ。再検閲の理由は、保安の立場からいろいろあると思ふけれども、結局文部省が推薦した映画だから、内容的に悪い筈がないのです。しかし根本的な理由は、朝鮮映画だからやつぱりいけないといふらしい。

記者 朝鮮映画だからといふのはどういふ意味ですか。技術が拙劣だからといふのですか。

答見 そんなことぢやないのです。或る一部では、朝鮮語を喋つてゐるやうな映画が出てくれることは、歓迎しないといふのです。朝鮮映画でも、国語ならいいのだと思ひます。(中略) 朝鮮語を喋らせないで、国語を喋らせてくれ、といふ方針が決まつてゐれば、それに附いて行けると思ふのです。<sup>33</sup>

上の引用文で答見は、『家なき天使』が「かういふ羽目に陥つた」理由が、「内容的に悪い」からではないといい、「根本的な理由」は「朝鮮映画だからやつぱりいけない」というところにあると述べている。そして、記者が「朝鮮映画だからといふのはどういふ意味」か、その「拙劣」な「技術」が問題になったのかと反問すると、「そんなことぢやなく」、「朝鮮語を喋つてゐるやうな映画」、すなわち使用言語が国語ではないから問題だという。これは、文部省が再検閲の理由を明らかにしていない状態で、映画評論家の答見が判断した再検閲の理由であつて、そこからは朝鮮映画だとしても「朝鮮語を喋らせないで、国語を喋らせ」るべきだという日本映画界の「或る一部」の立場が見て取れる。既存の研究では、答見のこの発言にもとづき、『家なき天使』

<sup>33</sup> 「朝鮮映画新体制樹立のために」前掲書、15～16頁



の再検閲の理由を、それが「朝鮮語発声」であるからだと推測してきた<sup>34</sup>。ピーター B.ハイが再検閲の理由を、「朝鮮語の使用を禁止し、最下層を除いてはすべての階層で朝鮮語を日本語に置き換えていたので、朝鮮語は、公式には『存在しない』ことになっていた」<sup>35</sup>のに、この映画が朝鮮語を使っていたからだと理解したのもその一例である。

しかし、本当に「朝鮮語」が「問題」だったのだろうか。「問題」は使用言語だけに限られていたのだろうか。筈見の上のような発言に廣川創用は次のように反駁する。

廣川 いや、総督府はさういふことを主張もしてゐないし、強要もしてゐないのです。だから作品の内容によつて、現在国語を使つてゐる所は出来るだけ国語で行き、映画的に見て国語では困るやうな場面は無理に国語を使はなくてもいいのです。(中略)『家なき天使』のやうに、街の不良児を取り上げてこれをよく教育すれば立派な人間になって国旗に向かって敬礼するし、忠良な日本臣民になりつつあるのだという状態を内地に見せることは、服装の問題とか或いは言葉の問題に拘泥るべきものぢやないと思ふのです。(中略)あの映画を作つた目的は、今言つたやうな考へからです。内務省がどういふ趣旨であとから削つたのか、私はよく判りませんが…。

筈見 聞くとところによれば、これは朝鮮で上映するのは構はない。内地に持つてくることに疑問があるといふのだ。(中略)僕の見た限りでは、(朝鮮映画には) 否定的なニヒリスティックな暗いものが多過ぎたのです。今でも僕は朝鮮映画は暗さをぬけ切つてゐないと思ふのだが…。(後略)

飯島 あれの本当の意味はどうなんです。朝鮮語と服装ですか。

廣川 内務省が再検閲した理由ですか。ハッキリそれは知りません。

<sup>34</sup> 正確には朝鮮語と日本語が場合によって混在する形を取っている。そして、再検閲が「使用言語＝朝鮮語」という問題に起因したと推測した先行研究は、宋兌昱の「日本帝国支配末期における映画の言語政策と検閲」(李載明他『解放前公演戯曲と上映シナリオの理解』平民社、2005、70～100頁)、桜本富雄の『大東亜戦争と日本映画』(青木書店、1993、92頁)、ピーター B.ハイの『帝国の銀幕』(名古屋大学出版会、1995、275～276頁)などがある。

<sup>35</sup> ピーター B.ハイ、前掲書、275頁

その理由が何であれ、私らがあの映画を作った理由は、(中略)  
京城の風景を現状のまま描いて、街の不良児でもこれをだんだん  
いい子供に育てて行けば、立派な日本臣民になるのだといふのが、  
あの映画の究極の目的なんです。それが再検閲、削除となるなら、  
これは朝鮮映画全体の問題ですね。<sup>36</sup>

筈見の「朝鮮語が問題である」という発言に、廣川はすぐ「(朝鮮) 服装」とか「(朝鮮) 言語」とかの問題ではないと思うと反論する。彼にとって、『家なき天使』は「街の不良児を取り上げてこれをよく教育すれば立派な人間になって国旗に向かって敬礼するし、忠良な日本臣民になりつつあるのだ」という、内地の植民者から見て喜ばしいメッセージを含意している映画であって、どう考えても「内務省がどういふ趣旨であとから削つたのか」が彼には理解できない。そう反論されると、筈見は「聞くところによれば」と前提した上で、「朝鮮で上映するのは構はない」が、それを「内地に持つてくることに疑問がある」という。そして彼が見た限りでは、朝鮮映画には「否定的なニヒリスティックな暗いものが多過ぎ」て、今でも「暗さをぬけ切つてゐないと思ふ」と述べる。これは、廣川が「京城の風景を現状のまま描いて」というところに関わるように思われる。廣川の立場からみると、それは朝鮮の現実をありのままに見せること、すなわちリアリズムのタッチで植民地朝鮮の現実を再現することであるが、日本側からみるとそれこそが、「否定的なニヒリスティックな暗いもの」、すなわち朝鮮映画の露呈している本質的な「問題」なのである。そしてそれが問題視されているということは、『家なき天使』のみならず、廣川の言った通りに、「朝鮮映画全体の問題」となる。この問題は、別の座談会においても指摘されている。

菊池盛央(朝鮮映画人協会) 今は朝鮮映画が必要でないか、といふ所へ来てゐる。若し必要だといふ見解ならば、この合同問題でもスムーズに行くと思ふ。

日夏英太郎(新興キネマ京都企画部) 朝鮮映画が必要か、必要でないか、今そんなことを言つてゐる時ではない。映画が国民文化財である

<sup>36</sup> 「朝鮮映画新体制樹立のために」前掲書、16頁

ことは三尺の童子でも認めてゐる。(中略)

白鐵 (毎日新報学芸部長) さうだ、指導者の方でも、朝鮮映画は半島民衆に時局を深く認識させる為にも大いに啓蒙的に考へていい訳だが——。

石橋豊 (京城明治座支配人) (前略) これは必要であるか必要でないかと言ふ議論、これを明確にするよりも必要性のあることは断然事実であるから、それを明かに見せつけてやると言ふ行き方が将来の方針ではないかと思ひます。たとへば我々今後仮に生活費は五十円であるとする、これを百円にしたいと言ふのが人情である。もし映画を見た場合それが自分の生活より少し高い生活をしてゐる。それは楽しく感じるものである。自分の現在より高い所を目の辺り見ることは楽しみと明るさを感じられると思ひます。(中略) で今の様な暗い場面は或程度改めてもつと明るい楽しめるものにする必要があると思ひます。

菊池 それが朝鮮映画の弊ですよ。

(中略)

日夏 話は前に戻つて朝鮮映画の必要性と云ふことですが、私は先づ斯う云ふことを考へて頂きたいと思ひます。私は十六年内地で生活をしてゐます。今度始めて帰つて来たのですが、内地では朝鮮の実情と云ふものを全然知らないのです。(中略) 朝鮮映画にしても内地では非常に根本的に考へが違つてゐます。これは東和商事での話なんです、例の『家なき天使』あれは立派なものである、実によいと思つた。ところが内地ではこれが上映されない。筈見さんに何うか内地で一遍上映されるやうに奔走してくれませんか、と頼んだところが、実は色々奔走したが一般の内地の人はああいふものは見たがらんと云ふ。(中略) このためには映画の内容を先程石橋さんが言はれたやうに明るくする事が必要である。『授業料』でも『家なき天使』でも、その点から見ると明るさが足りない。それに殊更に朝鮮映画であるだけに、見る前から内地では薄汚いといふ観念を一般大衆は持つ、このことをこちらではよく考へて頂きたい、さうした先入主があるといふことを——。

崔寅奎 (高麗映画製作部長) 我々が朗らかな明るいものをドンドン作

らうと思つても、一面この資材の制限に縛られて手がつけられないこともあります。

日夏 今日朝鮮映画即ち日本映画ですから、(中略) 大東亜共栄圏の一環としての半島の重要性といふのは実に重大なポイントだと思ふ。<sup>37</sup>

上の引用文は1941年6月8日、雑誌『映画評論』の主催で京城の半島ホテルで行われた座談会「朝鮮映画の全貌を語る」の一部である。朝鮮映画の必要性を疑問視する日本側の関係者達に対して、日夏英太郎(許泳)、崔寅奎、白鐵ベクテヨル、廣川創用(李創用)などは強力に反論している。そこで日本側の関係者達が朝鮮映画の「弊」、すなわち弊害や限界として取り上げているのは、「楽しく感じるもの」がないことや「明るさが足りない」ことである。つまり、「自分の生活より少し高い生活」を描くことによって「楽しみと明るさを感じられる」映画でなければならないのに、「『授業料』でも『家なき天使』でも」植民地朝鮮の現実をありのまま反映した「暗い場面」ばかりが出てくるのである。朝鮮映画にはより「明るくする事が必要である」。そうしない限り、「朝鮮の実情と云ふものを全然知らない」内地の「一般大衆」は「見る前から」朝鮮映画に対して「薄汚いといふ観念」を持っているため、「一般の内地の人はああいふものは見たがらん」ことは変わらない。それは「大東亜共栄圏の一環としての半島の重要性」までを脅かすこと、すなわち「朝鮮映画の必要性」までを疑問視する認識に繋がる。帝国の一般大衆はありのままの朝鮮を見たがらず、帝国の植民者達も彼らにそれを見せたくない。彼ら皆が求めているものは「明るい植民地」である。

上記の引用文から明らかになったのは、①映画『家なき天使』の再検閲は、単に「朝鮮語発声」をめぐる騒動ではなく、この時期における朝鮮映画の本質的な存在意義に関わった事件である。②この時期における朝鮮映画の本質的な存在意義とは、日本帝国を中心とした大東亜共栄圏下の植民地朝鮮の人々が明るくて楽しい生活をしているという偽装された表象を展示することにある。③したがって、「大東亜共栄圏の植民地映画」としての朝鮮映画は、「明るさ」を表現しなければならず、それは朝鮮映画・半島映画の必要性そ

<sup>37</sup> 「朝鮮映画の全貌を語る」『映画評論』1941年7月号、59～60頁

のものに直結する要件でもある。

1941年時点の朝鮮映画に求められたこの「明るさ」は、1937年時点の朝鮮映画に求められた「朝鮮的なもの」とは相違したものである。『旅路』(1937)をめぐって「半島の言語が持つ音調が我々に初めて半島らしさを伝えてくれる」<sup>38</sup>といい、「単調ではあるが、素朴でありながら逞しい根気」<sup>39</sup>を再現する朝鮮映画の特徴を、「朝鮮的なもの」すなわち、ローカルカラーという美徳を持つものとして把握したのが、1937年時点の植民者の態度であるのに対し、1941年のそれはそのすべてを帝国の都合に合わせ、「明るくて明朗なもの」にさせようとするのである。これは、この時期に帝国によって要求された朝鮮映画の新たな位置であり、そこに「憂鬱な色のない」「明朗な」女優・金信哉の出番があったのである。

#### 4. おわりに

本稿では、初期フィルモグラフィーにおいて「明朗で模範的な女優」「保護される植民地女性」という表象を獲得した金信哉が、その表象の内質のゆえに、帝国によって如何に専有化され、屈折されていったかについて論じてきた。その初期の表象形成過程もそうであったように、1940年以降における表象の専有化も金信哉本人が意図した結果ではない。当然ながら、植民本国の男性によって或る意味暴力的な形で、また躊躇なく性愛化されることを、彼女が望んでいたはずはないからである。我々は、ただ「保護」されるに相応しい「模範的な植民地」という表象が如何なる危険性を孕んでいるものだったかを金信哉の事例から確認することができるだけである。

本論で述べたように、金信哉の活動再開以来、朝鮮映画界は大東亜共栄圏構想のもとで、帝国日本から新しい植民地の表象、即ち「明るい植民地」の映画的再現を強く求められていくことになった。映画『家なき天使』の再検閲と内地封切をめぐる様々な意見の衝突から当時の被植民映画人たちの戸惑いを目撃することもできたが、では、「明るい植民地の女性」として表象された金信哉は、その時代と如何に向き合っていくことになるのだろうか。本稿で分析した通り、金信哉は表象的な側面において新たに求められた植民地朝鮮を体現できる最も適切な女優表象の持ち主だったが、その「明るさ」だ

<sup>38</sup> 石田義則「旅路」『日本映画』1937年4月号

<sup>39</sup> 同上

けで彼女は「大東亜共栄圏の女優」にのぼりつめることができたのだろうか。これについては今後の研究課題としておきたい。

■付記 本研究はJSPS科研費17K13373の助成を受けたものです。

■参考文献

<一次資料>

「映画」『大東亜』1942年7月号

「佐野周二、金信哉会談記」『三千里』1941年6月号

「朝鮮映画の全貌を語る」『映画評論』1941年7月号

「朝鮮映画新体制樹立のために」『映画旬報』1941年10月号

「半島の映画界を背負う人達の座談会」『モダン日本——朝鮮特集号』1940年8月号

「名作映画主演女優座談会」『三千里』1941年12月号

『映画検閲時報』第八回配本、第36～40巻、1941

『通信合同』1941年9月4日付

安田辰雄(安種和)「新体制と映画人協会の任務」『三千里』1941年6月号

岡田順一「朝鮮映画令解説」『文章』1941年3月号

金正革「朝鮮映画監督論——登録された演出者のプロフィール」『三千里』1941年6月号

石田義則「旅路」『日本映画』1937年4月号

東和商事映画部「『家なき天使』の配給趣旨」『高麗映画協会と映画新体制』韓国映画資料院、2007

<二次資料>

ピーター B.ハーイ『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995

桜本富雄『大東亜戦争と日本映画』青木書店、1993

杉野健太郎他訳『コロンビア大学現代文学・文化批評辞典』松柏社、1999

盛内政志『映画俳優事典——戦前日本篇』未来社、1994

宋兌昱「日本帝国支配末期における映画の言語政策と検閲」李載明他『解放前公演戯曲と上映シナリオの理解』平民社、2005

太田好信『トランスポジションの思想』世界思想社、2010

李敬淑「『植民地発コクゴ映画』における二重言語問題と女優の表象」『映画研究』日本映画学会、2012

——「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」『日文ノート』第53号、宮城学院女子大学日本文学会、2018

——「戦時下日本・朝鮮映画における女優表象の比較研究」東北大学大学院国際文化研究科博士論文、2013