

川平朝申の文化活動に関する一考察（1）

—— 日本統治下台湾における映画との関わりを中心に ——

齋木 喜美子⁽¹⁾・世良 利和⁽²⁾

An analysis of Choushin Kabira (1) :

Examining his relationship with film in Taiwan under Japanese rule

SAIKI Kimiko⁽¹⁾ and SERA Toshikazu⁽²⁾

This thesis examines Choushin Kabira (1908-1998), a man who worked for the Okinawa Civilian Administration's cultural division upon his return to Okinawa from Taiwan at the end of the war, expending great efforts for the cultural restoration of Okinawa. While in Taiwan, Kabira worked for the intelligence division in the office of the Governor-General, and was involved in the imperialization of Taiwan through his work with the mass media. He also had a profound knowledge of Okinawan folklore and history, and the articles he wrote and programs he broadcast were highly influential on the public. Kabira's activities transcending the Second World War were extremely varied, but this thesis focuses on his work on culture and the arts during his time in Taiwan, in particular his involvement with film as a new, cutting-edge medium for pop culture. By uncovering one aspect of his cultural and artistic activities in Taiwan, we hope to explore the meaning and conceptual background for the cultural practice Kabira conveyed to Okinawa after the war.

Keywords : Choushin Kabira, Taiwan under Japanese rule, Film

序・問題の所在

筆者らはこれまでも近現代の沖縄教育や文化に関心を持って研究を進めてきた。それは、従来中央の文脈で語られることの多かった日本教育史研究に、地方の具体的な事例を加えることで研究の空白部を埋めるという意味もあった。しかしそれ以上に重要なことは、日本本土とは著しく異なった近代化過程を辿った沖縄の教育や文化に着目し、沖縄の問題を本土の歴史との関係性、あるいは植民地教育のシステムとの関係性において論じる必要性があると考えたからである。こうした視点が従来の日本教育史研究には欠けていたのではないか¹⁾。つまり「国民国家としての日本にみる沖縄」ではなく、「沖縄の教育史、文化史からとらえ直す日

本」という指向性である。

戦前から戦中にかけて沖縄人に対しては皇民化教育が徹底して行われており、それはかなりの程度成果をあげていた。戦中の「ひめゆり学徒隊」に象徴されるように愛国心の涵養は、学校教育を介して確実に沖縄人に定着していたとみてよいだろう。一方で沖縄人は、日本の委任統治国へ移民として渡る機会も多かったため、「日本人」、すなわち「占領者」側の人間として現地の人々に皇民化教育を行う立場にもあった²⁾。このような二面性を持った人々が太平洋戦争で激しい地上戦を経て、すぐさま異民族支配下におかれた時、戦前から戦後への意識の変革、移行は一体どのように行われたのだろうか。あるいは戦前から戦後をつなぐ沖縄

⁽¹⁾ 福山市立大学教育学部児童教育学科

⁽²⁾ 岡山理科大学非常勤講師

教育、文化の連続性と不連続性はどこに見いだされるのだろうか。この問題は、日本教育史研究にとってのみならず沖縄研究にとっても新たな研究課題となる。そのため現在筆者らが共同で取り組んでいる研究では、とりわけ終戦直後の沖縄における文化復興の展開過程に関心を寄せているのである。

周知の通り先の大戦で日本唯一の地上戦が行われた沖縄は、壊滅的な戦禍に見舞われた。沖縄戦では20万人余りの人命が奪われたが、そのうち非戦闘員である住民の死者は12万人とも15万人とも言われ、一家全滅の家族も多いために正確な数字を確かめることも困難だという³。さらに、戦後27年にも及ぶ米軍の直接占領によって事態はより一層複雑になる。社会の混乱と人材不足のため、この時期の沖縄教育や文化復興は一極集中的に行わざるを得なかった。行政機構そのものが整っていなかったからである。当時は諮詢会（1945年8月20日発足）、沖縄中央政府（1946年4月22日発足）、沖縄民政府（1946年12月1日発足）、沖縄群馬政府（1950年11月4日発足）とわずか数年のうちにめまぐるしく移り変わった上、米軍政府との二重構造があった。さらに「一九四五年から四九年前半まで、とくに一九四六年までは、軍政のあり方もかなり場あたりので一貫性がなく、強烈な“占領者意識”と“パターンリズム”に裏打ちされていた⁴と指摘されているように、対沖縄政策については不確定で不安定な要素が大きかった。加えて、この時代における一次史料の散逸、未整理状況も研究の隘路となっている。以上のことからこの時代を取り扱う研究方法として、筆者らは当時の社会的気運の醸成や政策推進に関わっていた人物の実践を丹念に検討していくことで時代の思潮、実践の全体像を描き出すという手法をとりたいと思う。そこで、本論文では台湾から沖縄に帰還し、沖縄民政府の文化部芸術課長、米軍政府の情報部統計長や琉球放送局放送部長などの任に就いて文化復興に尽力した川平朝申（1908-1998）に注目した。

川平は青年期を過ごした日本統治下の台湾で新聞やラジオなどのマスコミ関係の仕事に関わっており、また台北帝国大学文政学部に入出入りして講義も受け、沖縄の民俗学や言語学の研究に取り組んでいた⁵。その一方で彼は台湾総督府臨時情報部に入り、台湾人たちの皇民化運動を推進する立場にもあった。折しも沖縄では、日本民芸協会の柳宗悦らと沖縄県庁の標準語励

行を巡る論争が起きていた頃である。小熊英二は「この論争は、たんに地方文化を圧殺する側と尊重する側の論争ではなかった。それは民芸研が位置づけたように、沖縄がまだ『日本人』になりきっていないと考える側と、沖縄が十分に『日本人』であるとみなす側の論争であった⁶という。そして結果的にこの論争が、「同化の努力を強化する方向にむかってしまった⁷と結論付けている。

川平は沖縄の知識人として、また総督府で台湾人や沖縄人の文化運動にも関わる人物として、この論争をどうとらえていたのだろうか。また川平はマスメディアを通じて民衆に情報を伝えることのできる立場にあったため、彼の書いた記事や放送した番組、発表した作品などは、日本統治下の台湾住民や沖縄人たちの思想形成にも影響を与えていたであろう。つまり川平の文化・教育活動を戦前から戦中・戦後へとたどっていくと、彼のライフサイクルそのものが、近現代沖縄の歩んできた歴史の矛盾と葛藤を内包し、そこに近現代沖縄の問題を発見できるのではないかと考えたのである⁸。川平の文化活動は、戦前には詩や短歌、版画、絵画、児童文学作品、児童劇やラジオ劇の脚本制作、戦後は芸能や映画興行の復興、芸術家たちの保護と育成、図書館の再建、ラジオ局の開局など多岐にわたっている。本論文では取り扱う時期を戦前から戦中期に絞り、当時の新しいメディア・最先端の大衆文化として人気を集めた映画との関わりについて論考を進めることとし、まず川平の少年期の映画体験からとどめてみたい。

1 戦前期那覇における川平の映画体験

川平朝申は1908（明治41）年10月9日に首里当蔵で生まれた。幼少期を伊是名、伊平屋両島で過ごした後、1915（大正4）年に首里山川に移って首里城内にあった首里尋常高等小学校に入学している⁹。沖縄に興行としての映画が持ち込まれたのは1902（明治35）年3月のことだが、それ以降も本土からの巡回映画がたびたび沖縄へ来ており、その中には名護など本島北部地方で興行した記録も確認できる。映画館の楽士だった砂岡秀三郎は、1904（明治37）年頃に大宜味塩屋小学校の校庭で初めて映画を見た、と回想している¹⁰。また明治の終わりから大正にかけて、映画はしばしば社会教育の一環として利用され、県内各地の学校など

で巡回上映された。電気が普及していない場所ではアセチレンガスなどが光源として使われていた時代だ。従って、川平が首里に戻るまでの幼少期に、どこかでこうした上映に接した可能性は否定できないが、公刊されている彼の回想録等にはこの時期に映画を見たという記述は見当たらない。

1916（大正5）年10月に首里从那覇へ移った川平は、泉崎の甲辰尋常小学校に転校し、1922（大正11）年には県立第二中学（現・那覇高校）に進学する。川平が首里に戻った当時は、那覇・東仲毛の帝国館が沖縄県内唯一の映画館だったが、1917（大正6）年に西新町の大正劇場が大活館という名称で映画の常設興行を始めた¹¹。それまでは芝居が競合相手であった沖縄の映画興行も、これ以降は映画館同士の本格的な競争時代を迎える。大活館の興行が衰退すると、1920（大正9）年7月頃から平和館が西本町に開業し、また帝国館が焼失廃業すると、今度は上之蔵の那覇劇場が新天地を名乗って十銭均一の映画館に転じた。各館では夕方になると楽隊が呼び込みの音楽を演奏し、毎週プログラムを入れ替える時には町回りをしてビラが配られた。川平が首里および那覇で小学生から中学生時代を過ごしたのは、映画が日常的な娯楽として定着し、複数の映画館が競合して人気を集めた時代であった。

ではこの時期の川平にとって映画との関わりはどのようなものだったのだろうか。川平は1975（昭和50）年12月に「活動大写真」という無声映画祭が沖縄で催された際、琉球新報に次のような回想を寄せている。

私たちの少年時代「カツドウ！」は唯一の健全娯楽であった。（……）活動写真館のジンタ（楽隊）は我々少年たちに音感教育をしてくれた。帝国館も平和館も沖縄の文化高揚に大きな役割を果たした。それは弁士と言う生な声と音楽が観衆と一体感にひたることができたからである。流行も歌も「カツドウ」が私たちに伝え教えてくれた…。「カツドウ写真」は、平和で我が人生の中で、もっともよき時代であった（……）¹²。

ここには活動写真と呼ばれたサイレント映画への、さらにはそのサイレント映画の記憶と結びついた古き良き時代への郷愁が溢れている。そしてもちろんこれは後年の回想であるにしても、少年時代の映画体験に

「健全娯楽」「教育」「文化高揚」といった表現を使う川平の視点には留意しておきたい。当時の映画は異郷異国の風景や情報にも触れることができる最新の映像メディアであり、一般の社会教育に活用されただけでなく、学校が生徒を引率して映画を見せることもあった。沖縄でも1911（明治44）年という早い時期に、県立第二中学校の生徒一同がそろって明治座の映画興行を見物したという記述がある¹³。最先端のメディアだった映画には教育的効果が期待される一方で、風紀風俗、思想、衛生、安全など様々な面から影響の大きさが危険視され、検閲や年齢制限、警察官による臨検の対象ともなった。そうした中、川平が通った甲辰尋常小学校は帝国館に近いこともあってか、江木校長が学童の知識向上のために映画鑑賞を奨励し、積極的に学童割引の印を押していた¹⁴。中学では映画館への入場が禁じられていたが、川平は時々禁を破って映画を観に行ったという。川平がこの県立第二中学時代に名渡山愛順らとともに絵画サークル「樹緑会」を立ち上げて活動し、また渡久地政一らと平和館の楽士の下宿に集まって音楽の練習もするなど¹⁵、仲間と切磋琢磨しながら芸術的素養を身につける機会を得たことは注目に値する。

また川平はこの頃に観た具体的な作品として、平和館で上映された松竹蒲田の『地獄船』（1922）や『船頭小唄』（1923）、新天地で上映された日活向島の『髑髏の舞』（1923）を挙げている¹⁶。中でも『髑髏の舞』はよほど印象深い作品だったらしく、回想録の中でも以下のように述べている。

それから当時、少年の私たちを感動させたのは、日活映画京都撮影所で撮影したという舞台協会制作の「髑髏の舞」という映画が上映されたことであった。どうしてか少年の私の胸に長く焼きつき離れなかった。そのストーリーは、若い出家の恋物語りで、主人公の良善という若い坊さんに舞台協会の山田隆也（現一燈園のすわらち劇団々長）で、その恋人に岡田嘉子、その妹に夏川静江が扮していた¹⁷。

田中栄三が監督した『髑髏の舞』は生の無常と純愛のはかなさを描いた大作として当時高い評価を得ていた。また日本映画が女形と決別した記念碑的な作品と位置づけられており¹⁸、本作で初めてヒロインに起用

された岡田嘉子の新鮮な演技や当時まだ14歳だった妹役の夏川静江の姿は、多感な時期の川平にも強い印象を与えたに違いない。

このように、川平が那覇で過ごした7年間は地理的にも環境的にも、そして時代的にも映画や音楽、芸術に親しむ機会に恵まれていた。のちに川平が台湾で文化芸術活動に熱心に取り組んだ背景には、多感な時期をこうした文化環境で過ごしたことが大きく影響していると考えられる。

2 台湾での文化活動と映画状況

1924（大正13）年8月、川平は台湾の台北第一中学に転校した。この移住は、家庭の事情から母方の叔父を頼っての単身渡航であり、台湾総督府鉄道部機関練習生として働いていることなどから、生活および勉学の環境には恵まれていなかったと考えられる。台湾に来た家族とともに台中に移ってからは薬屋で働き、1926（大正15）年3月に台中州立中学夜間部を卒業している。その後は台中郵便局通信事務員や台中に本社があった台湾新聞社の記者となり、1928（昭和3）年に長崎の大村歩兵第46聯隊に入隊して1930（昭和5）年に満期除隊となった¹⁹。1931（昭和6）年に台北放送局が開局すると、川平は日刊ラジオ新聞の編集を担当し、また同局の放送児童劇団「銀の光・子供楽園」を創設して次弟の川平朝甫とともに「創作、脚本、演出、音楽を分担」している²⁰。さらに台北帝国大学文政学部の土俗・人種学教室に出入りして移川子之蔵教授や医学部の金関丈夫教授らの薫陶を受けるとともに、台北高等学校の須藤利一教授を中心とする南方民俗研究誌『南島』の編集発行にも携わった。須藤周辺の沖縄研究熱の中で川平自身も『おもろそうし』の研究に手を染め、また台北放送局の番組で琉球古典音楽を流すなど沖縄文化の紹介にも努めている。青年期の川平が大正末期から昭和初期にかけての台湾時代にどのように映画体験を持ったのかについては、残念ながら公刊された回想録等に具体的な記述を確認することはできない²¹。しかし絵画や詩、短歌、演劇、音楽、児童文化、放送、沖縄文化の調査と紹介など、多様な分野で那覇時代からの継続性を感じさせる文化活動を手掛けていた川平が²²、映画に興味を失っていたとは考えにくい。それは川平がのちに応召して対空監視の任務に就きながら、在籍していた総督府情報部のスタ

ジオで班員に映画を鑑賞させていたことから推察できる²³。

では川平が在留した時代の台湾の映画状況はどのようなものだったのだろうか。台湾に映画が伝来したのは日本による植民地統治が始まった1895年（明治28年）から数年後のこととされる²⁴。そして1900年代の初め頃には社会運動家の高松豊次郎がたびたび台湾に渡り、台湾総督府やその外郭団体を後ろ盾に、社会演説を交えながら全島各地を巡回していた。そこには在留日本人への娯楽提供だけでなく、日露戦争等の実況を伝えるメディアとしての役割、日本の統治施策費と山岳先住民討伐費用の調達²⁵、被支配者に対する文明の誇示と民情宣撫といった、様々な目的と役割が含まれていたと考えられよう。また高松の巡業隊は山岳地域も含む台湾各地の様子を撮影し、台湾総督府による『台湾紹介活動写真』（1907）などが製作されている²⁶。その後台湾人を含む民間業者の巡回上映興行が盛んになる一方で、日本語の普及と同化教育を推進する台湾教育会が学校を中心とした巡回上映を行った²⁷。1910（明治43）年頃からは映画常設館での上映が始まり、川平が渡台した大正時代末期の台北では日本人街の西門町で世界館と芳乃館が競い、台中にも大正館や第二台中座があった。また台湾人街の台湾キネマなどでは日本映画が台湾語弁士付きで上映されることもあったが、台湾人に人気があるのはもっぱら中国映画だった²⁸。また映画は台湾文化協会などの抗日啓蒙運動にも利用されたが、民族意識の高揚を警戒する台湾総督府では弁士の資格を厳しく管理し、中国映画に対しては検閲や臨検で締め付け、日中戦争が本格化すると原則として輸入が禁止された²⁹。1930年代半ばにはトーキー時代の本格化を迎え、さらに1935（昭和10）年の領台四十年記念博覧会を契機として、台北には台湾第一劇場、台湾劇場、国際館、大世界館、台中には天外劇場、台中座などの大型映画館が新築された。日本映画は東京封切りから一ヶ月ないし一ヶ月半遅れで封切られるようになり³⁰、映画館の数は台北だけでも16館を数えている³¹。

先述の『台湾紹介活動写真』以降も台湾総督府では警務局理蕃課や文教局、殖産局、鉄道部といった各部署が統治広報や啓蒙、教化教育、観光宣伝のための映画を制作・上映した。その制作本数は相当な数に上り³²、映画が武力とともに植民地統治の主要な手段として利

用されたことがわかる。その作品は台湾だけでなく日本本国でも検閲を受けて上映され、南国の異国情緒をもたらすと同時に台湾統治の宣伝ともなった。こうした映画戦略の集大成的な作品として、始政40周年を記念して製作された『日本統治下の台湾』（1935）を挙げることができる。また満州事変から日中戦争、真珠湾攻撃による日米開戦へと日本の軍事行動が拡大すると、台湾でもニュース映画の需要が高まった。ニュース映画は日本本国からの配給に加えて、現地の台湾日日新聞も1930年代半ばから製作を始めている。

劇映画では日本本国の『哀の曲』（1919）で台湾先住民の姿が描かれたのに続き、台湾人俳優が出演した『仏陀の眸』（1924）、日活が台湾ロケを行った『阿里山の俠児』（1927）、先住民の首狩りを止めさせた美談の主人公を描く『義人呉鳳』（1932）などが製作された。これらの劇映画は台湾を南国の異郷として描き、登場する台湾人や先住民たちの姿は画一的で所作や風俗の考証もいい加減なケースが多かった。1920年代に入ると台湾人による映画製作も行われたが、1926年8月からは台湾総督府による映画検閲が始まっており、トーキー時代になると日本語の強制的な使用は映画にまで及んだ。また民族問題を扱った『阿里山の俠児』（1927）や、日本の貧民を描いた名作『蒼茫』（1937）、首里王府に反旗を翻した八重山の英雄を描く『オヤケアカハチ 南海の風雲児』（1937）などが台湾で上映禁止となっており、抗日運動を警戒する台湾総督府の神経質な対応がうかがえる。その総督府では、日活が『南国の歌』（1937）に続いて台湾ロケを行った『南方発展史 海の豪族』（1942）や松竹が満州映画協会と提携した『サヨンの鐘』（1943）など、国策に迎合した劇映画の共同製作も手掛けている。そして次項で詳しく見るように、最後の二つの作品には川平朝申が関わりを持つことになる。

3 映画『海の豪族』と『サヨンの鐘』

川平は1940（昭和15）年から台湾総督府総督官房嘱託として臨時情報部（1942年より情報課に改組）に勤務している。この部署は1937（昭和12）年7月7日の盧溝橋事件を受けて設置された臨時情報委員会³³を強化したもので、メディアの統制と情報の管理を主な目的としていた。川平を臨時情報部に推薦したのは台北帝国大学文政学部長の移川子之蔵教授であった。

川平が新聞やラジオに関わっていたからだけでなく、首里王家につながる自らの家系を誇りとし、沖縄の歴史や文化、芸能、言語に愛着を持ってその紹介に努めていた川平に、台湾での行き過ぎた皇民化政策の歯止め役を期待したものと考えられる³⁴。川平は着任後、上司の指示で約一ヶ月かけて台湾各地の民情を視察した上で、強圧的な皇民化政策に反対し、台湾の宗教習俗や言語、皮戯や包装戯といった大衆芸能を認めるべきだと主張したという³⁵。しかしその一方で川平は「日本の南方発展の夢は、もう夢ではなく武力による占領が着々進められていた」³⁶と述べ、「台湾総督府では日本の南方発展史を国民に理解させるために映画制作の企画がなされ、これも情報部の担当になった」³⁷と得意気に回想している。そこには自らの立場の二重性に対する認識や躊躇いは感じられない。

そして1941（昭和16）年8月には総督府とは別組織ながら、情報部の管轄下に台湾映画協会が設立され、非営利の映画関連諸団体を傘下に収めて映画の撮影・製作・巡回上映等を一元化することになる。これによって情報部は台湾全土に「下部組織」を持つことになり³⁸、毎月一本のニュース映画と二ヶ月に一本の文化映画の制作・配給を行った。同協会の本部は情報部内に置かれ、同部の篠島巖が協会主事として実質的な運営を取り仕切った。この時期の川平は総督府の中核で、そうした映画統制の強化を目の当たりにする立場にいたことになる。

その台湾総督府は「南方発展の重要拠点に鑑み自主制作を企画」³⁹していた。背景には既存の劇映画が台湾の異国情緒や先住民の風俗への興味に傾き、台湾の現状や植民地統治の成果、南方の重要拠点としての役割などを十分に伝えていないという不満があったと考えられる⁴⁰。そこへ新たに日活京都の国策時代劇『南方発展史 海の豪族』が企画され、総督府との共同作品として製作されることになった。物語は三代將軍家光の時代を舞台に、台湾から日本人を駆逐して領有支配を強めようとする悪辣非道なオランダ総督らに対し、長崎代官配下の朱印船船長・浜田弥兵衛一党が立ち向かうというものだ。弥兵衛は総督の居城に乗り込んで豪胆な日本男児ぶりを示し、仲間の津軽小四郎は先住民の信頼を得てその頭目の娘と結婚する⁴¹。原作は長谷川伸による5幕7場の戯曲で⁴²、物語の素材は実話に基づいているものの、日本を小国と侮るオランダ

に一泡吹かせ、台湾の先住民を教化して中国商人にも歓迎されるという展開は、台湾総督府の皇民化政策に見事に合致している。またこの時期に浜田弥兵衛が題材として選ばれた背景には、1940年から1941年にかけて日本がオランダ領東インドの経済局長と行った交渉があった。日活の宣伝資料にも「同篇中のクライマックスであるゼーランデャ城内に於ける濱田彌兵衛對オランダ長官ピーテル・ノエツとの日蘭交渉は、目下バダヴィアに於いて交渉がすすめられている芳澤全権對ファン・モーク経済相との日蘭接衝を彷彿させるものあり」という一文が見える⁴³。「南方発展史」というサブタイトルの通り、本作が日本帝国主義の南進政策を宣伝するための格好のプロパガンダ作品として位置づけられていたことがうかがえよう。

川平はこの『海の豪族』の製作に際して「制作主任は先輩の篠田氏が担当し」「私は台北帝大の民族、民俗、土俗学教室で時代考証を担当した」と述べている⁴⁴。監督の荒井良平が『映画旬報』に寄稿した台湾旅行記によれば⁴⁵、荒井と脚本の片桐勝男（八尋不二の変名）がロケハンと取材のために基隆に到着したのは1941年7月2日となっている⁴⁶。基隆では総督府情報部の篠島、出張所の広瀬両名が出迎え、翌3日は総督府理蕃課の齋藤、台北図書館の山中らにアドバイスを受け、4日は台北帝大に移川、岩生両教授を訪ねている。そして5日からは篠島の案内で台南の安平へ向かい、高雄から台東まで足を延ばして台北に戻っている。この旅行記に川平の名前は出てこない。台北に戻った後の7月11日に撮影の打ち合わせをした「情報部係員の方」というのが、もしかすると川平のことかも知れない。荒井監督たちはこの後も長谷川伸の講演会および懇談会、情報部が開いた映画制作に関する意見交換会にも参加しており、川平の回想録には荒井や片桐と自分が並んですわった戸外の写真も掲載されている⁴⁷。しかし川平はこの映画の製作において具体的にどんな役割を果たしたのか述べておらず、関与の程度は曖昧ではっきりしない。荒井監督一行に続いて、7月8日には原作者の長谷川伸が大林清、村上元とともに講演と取材を兼ねて来台する⁴⁸。川平は「情報部では映画制作に際しての台南州安平（アンピン）の浜田弥兵衛の時代考証など現地ロケについては私とその担当を命ぜられていたので長谷川伸翁一行と行を共にしなければならなかった」と述べ、以下長谷川に対する礼賛と創作

の指導を受けた話が続く⁴⁹。けれども川平は「私はそのころまで長谷川伸の作品を『股旅もの』としてあまり読みもしなかったし興味も感じなかった」⁵⁰とも述べており、まさしく手のひらを返すような傾倒ぶりだ。ここにも川平の二重性とそのことに対する無自覚が現れている。手元の集計によれば、長谷川は原作としてクレジットされた映画本数が、大佛次郎、川口松太郎に次いで三番目に多い日本人作家であり、戦前に限ってもその数は優に100本を超える。作品の大半は流れ者の博徒を主人公として義理人情を描く「股旅もの」であった。ところが軍部主導の戦時体制下で映画検閲が強化されると、長谷川の原作は好ましくないと判断され、星哲六監督の『忠次と頑鉄』（1940）を最後に映画化がことごとく検閲当局によって拒絶される。その中で唯一の例外がこの『海の豪族』であり、図らずも日本の軍事政権の好みと川平の長谷川への接近が軌を一にしていたことになる。

『海の豪族』の台湾ロケは台東を中心に行われ、荒井監督や撮影の宮川一夫以下総勢40人が1941年8月下旬から約一ヶ月滞在した。川平は「來台した主な俳優は、嵐寛寿郎のほか原健作、市川春代らだった」⁵¹と述べているが、実際には浜田弥兵衛に扮した主演の嵐寛寿郎は台湾ロケに参加していなかった⁵²。この事実誤認は川平の本作に対する関わりの浅さを示唆している。情報部に在籍したまま台湾軍司令部航空隊に極秘招集された川平は、映画制作に本格的に関わる立場からは離れていたのだ。本作は台湾ロケ終了後に日本国内でセット撮影や海上ロケが行われたが、夏のシーンが撮影できずに中断されるなど、完成までに1年以上を要している。東京で1942年10月8日に公開された後、台北では同月21日から西門町の大世界館で一週間公開されている⁵³。

川平は回想録の中で、台湾総督府が満州映画協会、松竹と共同製作したもう一本の国策映画のことにも触れている⁵⁴。これは清水宏が監督した『サヨンの鐘』（1943）というよく知られた作品で、ヒロインには満州映画協会に所属する女優・歌手の李香蘭（山口淑子）が起用された。物語は皇民化教育のシンボルとなった実話を脚色したものだ。山奥にある先住民族の村で、教師兼任の日本人駐在巡査が出征することになり、彼を慕う教え子のサヨンは荷物を持って雨の中を麓まで送って行く。ところが彼女は途中で丸木橋とともに濁

流に吞まれ、行方不明となってしまう。映画化以前には渡辺はま子や佐塚佐和子の歌曲が台湾でも日本本国でも大ヒットしていた。本作の撮影に際して李香蘭は台湾を訪れているが、この当時の彼女はまだ一般には中国人と信じられており、1941年1月に台湾公演を行った際には各地の大劇場を超満員にするほどの人気ぶりだった。川平は撮影前に情報課に挨拶に来た彼女を参謀長や軍司令官のところへ案内したと述べ、「思ったより小さな可憐な女性であった」⁵⁵と印象を書き記している。この映画は現地先住民を宣撫同化し、皇民化を推進する国策映画ではあるが、セミドキュメンタリー・タッチで撮られた山村風景や子どもたちの姿には、いかにも清水監督らしい作風がうかがえる。川平がこの映画の製作に具体的な役割を果たしたという事実は認められないが、後年の回想の中では『海の豪族』とともに自身が直接製作に関わったと読めるような言い回しも使っている⁵⁶。いずれにしてもこの二本の映画について語る川平の立場には、国策映画に対する批判や総督府職員として植民統治に関わっていたことへの葛藤が読み取れなかったのである。

4 川平の連続性と二重性

序でも述べたように、筆者らは終戦間もない沖縄の文化行政・芸能復興に大きな役割を果たした川平朝申のライフコースをたどりながら、彼が戦前から戦時下、そして戦後にかけてどのような環境・立場で文化活動に関わったのかというテーマに取り組んでいる。その枠組の中で、本論文では戦前の那覇および日本統治下台湾における川平と映画の関わりを軸に考察を進めてきた。それは川平が戦後の沖縄で映画興行の復興に多大な貢献をし、自ら映画制作の意欲を持ち続けた背景を明らかにするためであり、また彼自身が回想録の中で繰り返し触れている台湾総督府での映画製作について、その具体的な関与を検証するためでもあった。川平が1940年に台湾総督府臨時情報部に推薦された理由として、沖縄文化に対する知識と愛着、マスコミや文化活動の経験などが挙げられる。そこには琉球芸能を愛した祖父や父の影響に始まり、那覇時代から台湾時代へと受け継がれた文化活動、そして戦後の文化行政担当へとつながる連続性が認められる。しかし沖縄出身の川平に台湾文化圧殺の緩衝役が期待されたこと、序で触れた「同化の成功例としての沖縄人への期

待」という視点を重ねる時、川平は最初から二重化された複雑な立場を要求されていたことになる。そしてこの二重性は川平のライフコースをたどる上でのキーワードともなる。川平は台湾の宗教習俗や言語、大衆芸能を抑圧する前総督・小林以来の皇民化方策に反対し、長谷川総督に受け入れられたと述べている。しかしながら川平が在籍した情報部は日中戦争下の情報管理とメディア統制のために総督府官房に新設された部署であり、総督府は皇民奉公会との重複体制の中で演劇や映画などの文化活動も大きく制限していた。たとえどのような統治方針であれ、支配を受ける側にとっては統治国による異質な価値観と一方的な同化策の押しつけであり、台湾文化を擁護した川平は事あるごとに矛盾する二重行動を余儀なくされたはずだ。しかしながら彼の回想録にはそうした二重性に対する葛藤や自己批判はほとんど見出すことができない。それは沖縄人であることに誇りを持ち、沖縄語を民族語として重視しつつも、同時に帝国主義下の日本人であることを積極的に肯定し、沖縄人も標準日本語を話すべきだと主張した川平の言語をめぐる二重性とも重なっている⁵⁷。

本稿で注目した映画との関わりについても同様の指摘ができる。総督府臨時情報部が日活との共同製作を手がけた『南方発展史 海の豪族』は、日本による台湾統治を歴史的にさかのぼって正当化する目的で作られた映画であったが、川平はこの映画が持つ植民地主義的進進思想に対して何の疑念も挟んでいない。時局に迎合した露骨な国策映画であるにも関わらず、川平の回想からは自分がこの映画に参加したこと、そして原作者である長谷川伸の知遇を得たことを無邪気に自慢する姿しか読み取れない。『サヨンの鐘』という作品についても、皇民化政策を體現したような内容、先住民を描く差別的な眼差し、日本語と日本人の価値観を押しつける民族圧迫を、川平の二重性は何の躊躇いもなく受け入れている。

川平と映画の関わりについては、本論文で確認できた点が二つある。一つは、川平が台湾総督府時代に『海の豪族』と『サヨンの鐘』を制作したと述べているが、その関与は浅いものだったとわかったことである。川平にとって映画は、那覇で過ごした少年時代から常に大きな関心の対象であったとは思われるが、戦後の映画興行の復興へ向けた後押しや映画制作への執着に直

接つながらの深い関わりが台湾時代にあったとは認められない。川平がこの二作を挙げて映画制作の経験を強調したのは、戦後の映画行政に関わり、映画製作の企画に参加する上での身分証明という意味合いが強いと思われる。そして自身の関与を誇張気味に語る姿勢からは、もっと映画に関わりたかったという未練が読み取れる。川平が戦後に示した映画に対する強い関心の背景には、むしろこうした未練があったのではないか。

もう一つは、当時台湾総督府臨時情報部に映画担当のエキスパートとして在籍していた篠島巖という人物の存在である。篠島は台北の国際館という映画館の支配人として手腕を振るったのち、川平と同じく囑託の立場ながら「情報課から三顧の礼を以て迎えられた」⁵⁸という。総督府情報部の映画政策を担当し、台湾映画協会主事としてニュース映画や文化映画の制作配給を統括する篠島の間近にあって、川平はその仕事ぶりをつぶさに見聞していたはずである。健全娯楽としての映画供給、啓蒙と教化教育としての映画制作と上映、南方発展を正当化してその拠点としての文化的高揚を目指す映画の役割など、制作・配給・興行・統制に関する様々な知識を篠島から吸収したと考えられるのである。

台湾から沖縄へ引き揚げた川平は、台湾総督府情報部での仕事をそのまま戦後へと折り返すようにして沖縄民政府に迎えられ、米軍統治下で芸術、芸能、文化の復興と管理、住民の宣撫と啓蒙に関わることになる。川平は台湾での自身の仕事について「情報部の中でも私の仕事は多岐にわたり多方面との接渉も多かった」⁵⁹と回想しているが、それはそのまま戦後の川平の仕事にも当てはまる。そこには戦前・戦中の植民地統治と天皇崇拜から戦後の米軍による支配と民主主義への転換という大きな断絶が、川平の個人的な資質の中で連続性へと転化されている図式が見て取れる。戦後の川平の言動は沖縄とアメリカ、あるいはアメリカと日本本土といった二重性を帯びることになるのだが、台湾総督府時代に未練を残した映画との関わりにおいて、この二重性はどのような形で現れたのだろうか。紙面の都合上、この問題については稿を改め、川平が戦後の映画行政で果たした具体的な役割と思想について考察することにした。

註

- 1 こういった志向性を持つ研究では、森田俊男の『個性としての地域・沖縄』（汐文社、1988年）や小林文人・平良研一編著『民衆教育と社会教育－戦後沖縄社会教育史研究』（エイデル研究所、1988年）など占領下社会教育の研究成果が一定の到達点を示してきた。また近年では藤澤健一が『教育／教育権力の現代史』（社会評論社、2005年）で戦後沖縄教育における近代教育制度や思想の連続性に着眼し、屋嘉比取は『沖縄戦、米軍占領史を学びなおす』（世織書房、2009年）で記憶の継承と当事者性という観点から沖縄戦後史を学び直す提言を行った。ほかにも鹿野政直の近現代沖縄思想史研究や植民地政策の言説の分析から日本人とは何かを問い、国民国家とナショナリズムの問題に迫った小熊英二の研究成果なども注目に値する。しかしこれらは具体的な実践事例を研究対象とし、個人を当時の歴史的文脈の中に位置づけて全体を俯瞰する視点は十分とは言えない。具体的な実践の蓄積と解明、個人の思想の変遷を見、戦前から戦後へ、占領者から被占領者へという激動の時代を生き抜いた人々が、日々何を考え、語り、実践したのか、そのことが戦後社会にどのような影響を与えたのか。本論文ではその点に注目している。
- 2 1920年代以降活発になっていく海外移民の動向を見てみると、沖縄県は最盛期の1925（大正14）年には住民1万人に対して429人と全国一の水準を示し、1940（昭和15）年の統計調査でも総人口の10パーセント近い数値を保ち、移民数は全国1位となっている。（沖縄県教育委員会編『沖縄県史』第7巻 各論編6、国書刊行会発行、1989年、12頁）。当然南方の東南アジアや南洋群島（内南洋）・フィリピン群島を筆頭に、中国大陸や満州、朝鮮、台湾などへも多くの沖縄人が移住していた。
- 3 仲宗根政善『石に刻む』沖縄タイムス社、1983年、179頁。
- 4 宮城悦二郎『占領者の眼』那覇出版社、1982年、67頁。
- 5 川平朝申「わが半生の記」（『沖縄春秋』第6号、沖縄春秋社、1973年6月）36～37頁参照。
- 6 小熊英二「＜日本人＞の境界」新曜社、1998年、415～416頁。
- 7 同上、404頁。
- 8 藤澤健一は台湾領有以後、日本社会における沖縄の位置づけに関する論理が明瞭に変化したと述べている。それは「国内における『辺境』としての沖縄から、植民地台湾を眼前にした『帝国枢要ノ地』としての沖縄への転換」であったという。さらに当時の教育界をリードしていた奈良原繁と児玉喜八の発言をとらえ「今後本格化する台湾での教育政

- 策において沖縄人が台湾の『蛮族』を『皇化』させる『責任』をもつことが期待されている」と述べている（藤澤健一『近代沖縄教育史の視角』社会評論社、2000年、117頁）。すなわち、台湾総督府に勤務していた沖縄人である川平にも、沖縄の同化政策の成功を台湾人の皇民化教育に生かす手腕が求められていたと考えられるのである。
- 9 那覇市歴史博物館編『川平朝申と沖縄文化』那覇市歴史博物館、2012年、2頁および6頁参照。
 - 10 砂岡秀三郎「活動写真昔ばなし」（『沖縄タイムス』、1959年4月11日付）。ただし砂岡がこの時の上映を岡山孤児院によるものとしている点は事実と反する。
 - 11 これ以前に大正劇場では電気館という名称で映画の常設興行が行われたが、短期間で廃業している。なお、戦前の沖縄における映画興行・映画館の変遷については、世良利和『沖縄映画史の復元—戦前編—』（トヨタ財団2010年度研究助成プログラム成果報告、2012年）を参照されたい。
 - 12 川平朝申「懐かしい活動写真の思い出」（『琉球新報』、1975年12月11日付）
 - 13 『琉球新報』、1911年7月9日付参照。
 - 14 川平、前掲紙「懐かしい活動写真の思い出」、松村興勝「沖縄における活動写真の歩み〈1〉」（『沖縄タイムス』、1976年3月8日付）、および那覇市企画部市史編集室『那覇市史 資料編』第2巻中の7、那覇市役所、1979年、783頁参照。
 - 15 川平朝申「私の戦後史」（『私の戦後史』第6集、沖縄タイムス社、1982年）179～180頁参照。
 - 16 川平「懐かしい活動写真の思い出」参照。
 - 17 川平朝申「わが半生の記（12）」（『沖縄春秋第17号』、沖縄春秋社、1975年8月）80頁。なお引用文中にある「京都撮影所」「髑髏の舞」「良善」「山田隆也」は、それぞれ「向島撮影所」、『髑髏の舞』、『良禅』、『山田隆彌』が正しい。
 - 18 すでに松竹キネマなどでは女優が起用されていたし、日活でも一部女優の登用が始まっていた。しかしながら田中栄三監督の前作『京屋襟店』（1922）までの日活では新派の女形が女性役の主力であり、『髑髏の舞』から完全に女優時代へ移行することになった。
 - 19 川平、前掲、「私の戦後史」181頁、および那覇市歴史博物館前掲書、2頁・7頁参照。
 - 20 川平、同上、参照。
 - 21 この点は今後の資料調査と聞き取り調査で明らかにしなくてはならない課題である。
 - 22 台湾時代の川平の文筆活動の一端については齋木喜美子「川平朝申の児童文化・児童文学—日本統治下の台湾を背景地とした沖縄児童文化・文学の潮流—」（沖縄文化協会編集発行『沖縄文化』第48巻1号、2014年2月）を参照されたい。
 - 23 川平朝申「わが半生の記（5）」（『沖縄春秋第10号』、沖縄春秋社、1974年3月）84頁参照。
 - 24 三澤真美恵「『帝国』と『祖国』のはざま 植民地期台湾映画人の交渉と越境」岩波書店、2010年、41頁参照。
 - 25 市川彩『アジア映画の創造及建設』ゆまに書房、2003年復刻版、139頁、三澤前掲書、42頁、および田村志津枝『はじめに映画があった 植民地台湾と日本』中央公論社、2000年、70～71頁参照。
 - 26 市川、同上、141頁、三澤、同上、および田村、同上、74～83頁参照。
 - 27 『台湾教育』155号、台湾教育会、1915年3月、68頁、および同159号、129頁参照。
 - 28 市川、前掲書、140～141頁、三澤、前掲書、47～48頁・59頁、田村、前掲書、133～168頁、『キネマ旬報』第234号（キネマ旬報社、1926年7月21日）50頁、および国際映画通信社『大正拾五年版 日本映画事業総覧』日本図書センター、1994年復刻版、151頁参照。
 - 29 市川、同上、146頁参照。
 - 30 同上、141頁参照。
 - 31 同上、144頁参照。
 - 32 田村志津枝は「総督府が制作した八百本を超えともいわれる膨大な記録映画の所在は、約四十本、合計八時間余りをのぞいて不明あるいは公表されていない」（田村、前掲書、178～179頁）と述べている。ただし近年になって、総督府制作の映画が台湾で数多く発見されている。
 - 33 『大阪朝日新聞台湾版』、1937年7月15日・16日付参照。
 - 34 朝申「わが半生の記（4）」（『沖縄春秋第9号』、沖縄春秋社、1974年1月）52頁参照。
 - 35 同上、52～54頁参照。また同上54～57頁にかけて川平は、最終的に自身の献策が長谷川清総督に認められたと述べているが、台湾統治の基本方針が新米の囑託職員の具申によるとは考えにくい。前任の小林総督の民族圧迫には日本本国でも疑問視する声があり、抑圧緩和は長谷川総督の気質と前任者の方針に対する長谷川の独自色の反映であったと考えられる。また黄昭堂は長谷川による台湾文化に対する抑圧緩和について、仁政ではなく「反発が抵抗を呼ぶことをおそれて、やむなく政策の後退をはかった」（『台湾総督府』、教育社、1981年、177頁）ものと分析している。
 - 36 川平、同上、55頁。
 - 37 同上、55頁。

- 38 森久「台湾の映画政策」(『映画旬報』84号, 1942年6月11日) 20頁参照。
- 39 「入洛の森田台湾総督府事務官談」(『日活宣伝資料臨時号』, 日活, 1941年12月下旬)。
- 40 小林勝「台湾映画界の印象」(『映画旬報』46号, 1942年5月1日) 41頁参照。
- 41 フィルムの現存は確認されていないが, 当時の『台湾時報』に掲載されたシナリオが復刻出版されている。中島利郎編『台湾戯曲・脚本集五 日本統治期台湾文学集成14』, 緑蔭書房, 2003年, 253頁～298頁参照。
- 42 長谷川は戯曲に先立って1940年の『オール読物』4月号に小説「浜田弥兵衛」を発表している。
- 43 「南方発展史 海の豪族 日蘭外交々渉に重点」(『日活宣伝資料臨時号』, 日活, 1941年6月中旬)。
- 44 川平, 前掲, 「わが半生の記(4)」57頁。ただし文中「篠田」は「篠島」の誤記または誤植と思われる。
- 45 荒井良平「南の拠点台湾を観るの記」(『映画旬報』25号, 1941年9月11日) 24～25頁。
- 46 ただし『日活宣伝資料臨時号』(日活, 1941年7月下旬)では, 荒井の台北到着は6月28日となっている。
- 47 写真は川平, 前掲, 「わが半生の記(4)」56頁参照。
- 48 川平は前掲「わが半生の記(5)」78頁で, 長谷川伸一行の来島を荒井監督一行が帰った後としているが, 記憶違いと思われる。荒井は長谷川の講演を聞きに行っているため, 両者の滞在時期は重なっていた。
- 49 川平, 同上, 78～79頁参照。
- 50 同上, 79頁。
- 51 川平, 前掲, 「わが半生の記(4)」57頁。
- 52 嵐寛寿郎は本作について「台湾ロケを断った」「台湾暑いから嫌や(笑), ちょっとヒステリー気味やった」(竹中労『鞍馬天狗のおじさんは』, ちくま文庫, 1992年, 236頁)と述べている。
- 53 『映画旬報』67号, 1942年12月11日, 53頁。
- 54 川平, 前掲「わが半生の記(5)」82～83頁参照。
- 55 同上, 83頁。
- 56 川平朝申「わが半生の記(31)」(『沖縄春秋第36号』, 沖縄春秋社, 1978年11月) 29頁参照。
- 57 川平, 前掲, 「わが半生の記(4)」46～47頁参照。
- 58 杉山静夫「台湾映画界瞥見」(『映画旬報』100号, 1943年11月21日) 52頁。
- 59 川平, 前掲, 「わが半生の記(4)」55頁。

付記

本論文は平成25～28年度の日本学術振興会科学研究費補助金(基盤研究(B), 課題番号25285217, 研究課題「川平朝申のライフコースを基軸とした戦前から戦後沖縄の教育・文化実践史研究」)の助成を受けた成果である。

(2014年10月31日受稿, 2014年12月5日受理)