

初期沖縄映画史の諸相

世良利和

沖縄県立芸術大学

博士学位論文（論博5）

目次

凡例

はじめに	1
第1章 沖縄への映画伝来	7
第1節 映画伝来をめぐる諸説	8
第1項 岡山孤児院説をめぐる	
第2項 寒水川芝居の「映画」興行	
第3項 その他の諸説	
第2節 映画伝来前後の類似興行	16
第1項 幻燈の伝来と興行	
第2項 映画と幻燈の共存	
第3項 興行師・福永義一	
第3節 東洋活動写真会の来沖	31
第1項 東洋活動写真会による映画興行の概要	
第2項 東洋活動写真会の実態	
第2章 巡回上映の時代	46
第1節 様々な巡回組織による上映	46
第1項 高松豊次郎の来沖	
第2項 首里赤平の士族・小橋川朝真	
第3項 巡回上映と教化教育	
第2節 岡山孤児院の来沖	60
第1項 岡山孤児院音楽活動写真隊	
第2項 岡山孤児院による上映会の盛況とその背景	

第 3 項	その他の慈善興行	
第 3 節	常設興行前夜	68
第 1 項	明治座の映画長期興行	
第 2 項	活動屋をめぐる悪評	
第 3 項	那覇石門の二富士商会	
第 3 章	映画常設興行の開始	84
第 1 節	香霞座パリー館と帝国館	85
第 1 項	映画常設時代の幕開け	
第 2 項	香霞座パリー館の撤退	
第 3 項	帝国館の新築開館	
第 2 節	帝国館の黄金時代	98
第 1 項	帝国館の繁栄	
第 2 項	活動弁士の変遷	
第 3 項	映画受容の変化	
第 3 節	大正劇場の開設と連鎖劇の人気	114
第 1 項	新築の大正劇場	
第 2 項	沖縄への連鎖劇導入	
第 3 項	新派連鎖劇の時代	
第 4 章	映画館の変遷と社会への影響	139
第 1 節	映画館の競合時代の始まり	140
第 1 項	帝国館と大活館	
第 2 項	平和館の参入と帝国館の没落	
第 3 項	平和館と新天地の時代	
第 2 節	映画の役割と社会的規制	159

第 1 項	映画館と音楽	
第 2 項	映画論壇の可能性	
第 3 項	映画に対する法的規制	
第 4 項	教育上の観覧規制	
第 5 章	「沖縄映画」の登場	184
第 1 節	本土映画の中の沖縄	185
第 1 項	劇映画における沖縄	
第 2 項	日活向島の『悲劇百合子 前編』	
第 3 項	皇太子裕仁の来沖映像	
第 2 節	沖縄独自の連鎖劇	203
第 1 項	新派連鎖劇の衰退	
第 2 項	渡嘉敷守礼の郷土連鎖劇	
第 3 項	郷土連鎖劇の隆盛へ	
結び	—初期沖縄映画史とは何か	226
参考文献一覧		232
謝辞		

[凡例]

- 1 年表記は西暦を用い、原則として各章の本文初出時に（ ）で元号表記を添えたが、資料等の元号表記はそのまま引用した。
- 2 人名等は原則として引用資料の表記に従ったが、論者の判断で適宜新字体に改めた。
- 3 引用文における漢字および仮名遣いの旧字・旧表記、カタカナ表記等は原則として資料に従ったが、論者の判断で適宜新字体・現代表記、ひらがな表記に改めた。
- 4 引用資料における判読不能文字は□で表示した。
- 5 資料によって人名の別表記等の情報や紛れがある場合は、それを〔 〕で併記した。
- 6 公開年が判明している映画作品は初出時に（ ）でそれを示した。

はじめに

(1) 本論考の目的

これまで日本の初期映画史は、新派・現代劇を主とする東京（首都圏）と旧劇・時代劇を主とする京都（関西圏）を二つの軸としながら、大手映画会社の作品を中心に記述されてきた。もちろん映画伝来の経緯や映画興行の発祥、日本における最初の映画製作、全国に占める人口比や映画産業の興亡、映画ジャーナリズムの展開などを考えれば、この二つの大都市圏が記述の大半を占めるのはやむを得ないだろう。また上映隊が巡回興行した時代も、常設の映画館で興行が始まった時代においても、沖縄を含む全国各地で上映された作品の大半が、東京や関西に本社や撮影所を置く映画会社によって製作あるいは輸入されたものであった。

しかしながらその封切りの時期には場合によっては数年のズレがあったし、地方では見ることができなかった作品も少なくない。そもそも映画の伝来や映画常設館の成立時期も、大都市圏と地方では大きな時間差があった。またすべての事象が東京や京都・大阪を中心にして同心円的な時系列に沿って一様に伝播してきたわけでもない。伝播は交通網の状況や各地興行界の力関係・人間関係、配給系列に左右されたし、加えてサイレント映画の興行では弁士や楽隊によって大きく質が異なり、場合によっては内容まで違うものになっていた。興行に絡む法的規制や検閲についても、当初は道府県ごとに行われていたため、当然その基準や取締りには地域差があった。

さらに地域差は作品の受容や独自の映画製作という面にも現れる。小規模な映画製作会社は東京や関西だけでなく地方都市にも設立され、地元の記録映画や連鎖劇の撮影、フィルムの販売・貸与などを行っていた。また地方廻りの芝居の一座はしばしば巡業先で連鎖劇を撮影し、すぐにご当地連鎖劇として上演・上映していた。さらには松竹の『山中小唄』（1924）やマキノプロダクションの『三朝小唄』（1929）のように、京都の映画会社が地方の温泉町を舞台に小唄映画を製作した例もある¹。こうした地方でロケが行われた作品、あるいは現地ロケは行われなかったがその地方が物語の舞台となった映画などは、当然地元独自の受容がなされたはずだ。

映画史の流れは必ずしも全国的に均一ではない。その典型的な例として、論者がこれまで調査を行ってきた沖縄の映画史を挙げるができる。本土から遠く離れた地理的条件、日本という版図に組み込まれた経緯、独自の風土・文化・言語など、様々な要素が絡まっ

て沖縄の映画史に他の地域とは異なる特徴が与えられたと言えよう。本論考では、その沖縄映画史における初期の諸相を製作、興行、受容といった視点から明らかにすることを主たる目的としている。それは東京や関西圏の大手映画会社を中心にした従来の単一的な映画史観に対して、地域の独自性を踏まえた多角的な映画史の記述という可能性を開くと同時に、沖縄の映画史をめぐる従来の視点の偏りと、論じる際の時間軸の短さを見直す契機ともなる。

(2) 初期という条件

本論考では考察の対象期間を沖縄映画史の初期に、より具体的には明治・大正期に絞った。映画史における地域差はその初期において特に大きい。たとえば沖縄では映画の伝来も常設館の開業も、本土各地に比べて時期的にかなり遅れている。また活動弁士の「使用言語」という点でも部分的に本土との違いが指摘できるが、これは初期のサイレント時代であればこそ生じた問題であった。しかしながら映画史をさかのぼればさかのぼるほど、当然それだけではっきりしない部分も多くなる。古いフィルムも関連資料もほとんどが散逸し、あるいは戦禍で失われているため、初期の沖縄映画史に関するこれまでの言及には、後述するようにしばしば曖昧な記述や混乱した内容が見受けられる。今後、沖縄映画史をトータルに論ずる上でも、その出発点となる初期の部分は土台となるはずであり、確定できる部分と不明な部分とを整理しておく必要がある。

沖縄映画史の初期を明治・大正期とする理由についても簡単に述べておきたい。元号による時代区分は便宜的なものに過ぎないが、映画の伝来、地元の興行師の登場、初の映画常設館開業、沖縄が初めて物語の舞台となった映画、沖縄を対象とした初めての記録映画、沖縄における映画製作の始まりなど、沖縄映画史における様々な「初めての出来事」はこの明治・大正期にほぼ出揃う。その一方で日本映画自体も、大正の終わり頃から転換期を迎えている。連鎖劇の流行が沈静化したのも、歌舞伎の影響を受けた女形が映画から駆逐されたのもこの時期であり、様式化された立ち回りの旧劇に替わってリアルな殺陣の時代劇が台頭する。長らく旧劇のスターとして君臨した尾上松之助は大正時代の末期には人気も衰え、彼自身も時代の幕を引くように大正末年に亡くなっている。また 1925 (大正 14) 年には、それまで道府県ごとに行われていた映画の検閲が全国的に統一されている。「活動写真」という呼び名が「映画」へと代わるのも大正末期から昭和の始めにかけてのことであり、トーキーの時代もすぐそこまで迫っていた。

以上を踏まえると、沖縄映画史の初期を明治・大正期までとして区切ることは、沖縄の状況をまとめる上でも、またそれを日本映画史の流れと比較しながら記述する上でもわかりやすく、都合がよいということであり、それ以上の理由があるわけではない。もとよりこうした転換期はある時点を境に線引きできるものではなく、映画史の初期を 1925 年や 1930 年で区切るのも、元号と同じように便宜的なものでしかないだろう。もちろん本論考でも、必要に応じて昭和初期の状況に言及することになる。

(3) 先行研究

初期沖縄映画史という分野に限れば、残念ながら先行研究と呼び得るまとまった研究は存在していない。唯一『石垣市史』の中に、新聞などを丁寧に調べた三木健による戦前の八重山地方の映画史があり、対象地域は限定されているものの本論考でも随時参照させてもらった²。一方、論者自身はこれまで『沖縄劇映画大全』、「映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇」(『演劇学論集』46号)、『沖縄映画史の復元－戦前編－』、「『映画検閲時報』に記録された初期の沖縄劇映画群」(『沖縄文化』118号)等において初期の沖縄映画史を考察の対象としてきた。それらは改めて検証と資料的な補強を加えた上で本論考の一部となっている。

沖縄以外に目を向けると、初期の地方映画史を扱ったものとしては更科源蔵『北海道映画史』、岡長平「幻灯からトーキーまで」(『岡山市史 美術映画編』)、能間義弘『図説 福岡県映画史発掘(戦前編)』、唐鎌祐祥『天文館の歴史 終戦までの歩み』などがあり、沖縄の初期映画史を考察する上で比較することができた。また熊本大学・映画文化史講座編『映画 この百年－地方からの視点』は幻灯について詳述されており、その巻末には地方の映画文献の一覧が収録され、資料的な参考となる。こうした従来 of 先行研究に加え、近年になって各地方の初期映画史を新たに発掘する研究が相次いで行われ、これまでに論者が手に取ったものとしては、前川公美夫『明治期北海道映画史』と小林貞弘『新聞に見る初期日本映画史－名古屋という地域性をめぐって－』がある。前川が明治期の北海道における映画興行の状況を時系列的に明確化することに力点を置き、小林が大正期の名古屋を対象に映画の興行と受容を地域文化史的に分析しているという違いはあるが、どちらも基礎作業として地元新聞を丹念に調べて映画に関する記事を発掘している。これは論者が沖縄映画史についての調査研究で積み重ねてきたのと同じ作業であり、その成果は本論考においても土台部分をなしている。また笹川慶子の『明治・大正大阪映画文化の誕生：「ローカル」

な映画史の地平にむけて』は、地方ではなく映画産業・興行の中心地の一つである大阪の初期の映画館を詳細に調査している。

地方映画史について附言すれば、実は現在においても、映画の全国各地への伝播についてはっきりとした順序やルートが確定されているわけではない。初期の日本映画史の発掘に取り組んだ塚田嘉信は『日本映画史の研究―活動写真渡来前後の事情―』の中で、先人や自身の調査が東京や関西にとどまっていること、全国各地の地方新聞の調査にまで手が回らぬことを残念がっているが、そうした地方の情報の中には、従来の映画史を書き換えるような事実がまだまだ眠っているかも知れないのだ。地方映画史の流れはその大半が東京や京都・大阪の影響下にあり、地域独自の流れは細く、しばしば途切れがちだ。しかし各地の映画史を発掘して比較検証を行うことで、従来の単一的な映画史観によるものとは異なった姿が浮かび上がる可能性がある。

(4) 隣接分野と映画

初期沖縄映画史の隣接分野として第一に挙げられるのは沖縄の演劇史であろう。外来の新しい娯楽興行だった映画は、類似ジャンルとして地元の沖縄芝居と競合しただけでなく、影響を与えあって混交し、沖縄独自の郷土連鎖劇が生まれている。従って明治・大正期の沖縄文化を対象とする諸研究の中でも、映画に関する言及が比較的多いのは演劇史の分野だ。沖縄演劇史の基礎文献である矢野輝雄の『新訂増補 沖縄芸能史話』や『沖縄県史第6巻各論編 5 文化 2』は明治・大正期の沖縄芝居の動向やその背景を分析する中で、随時映画の興行や連鎖劇の導入にも触れている。大野道雄の『沖縄芝居とその周辺』は映画の伝来や初の映画館、映画の取締り等について紹介し、嘉手川重喜も「芝居・活動写真」(『季刊沖縄アルマナック 5』) でやはり映画の伝来や初期の映画館を取り上げている。また仲井真元楷は『那覇市史通史篇第2巻』ほかで沖縄芝居の劇団による連鎖劇の撮影について記述している。

しかしながら、映画に隣接する関わりの深い分野であることを考えれば、沖縄の演劇史における映画の取扱いはあまりにも小さく、断片的なものにとどまっている。映画は近代沖縄において人気の高い大衆娯楽だったにもかかわらず、これまで近代文化史の中でもほとんど言及されず、本格的な研究対象ともならなかった。それはたとえば沖縄演劇史の中で、明治後期以降に持ち込まれた本土の壮士芝居や新派劇、西洋劇が詳しく取り上げられ、その意義や背景、影響などが分析されてきたのとは対照的だ。そこにはおそらく、沖縄芝

居が琉球王朝時代の宮廷芸能を受け継ぐ在来文化に属しているのに対し、映画は本土を経由した外来文化に過ぎないという無意識の選別が働いていたように思われる。また初期の映画は娯楽や文化として受容されただけでなく、教育や情報の最新メディアとしても機能し、映画館は洋楽伝播の場でもあった。さらに映画興行は法制や経済史とも関わっているが、現在までのところそうした様々な分野から沖縄の初期映画史を考察した研究は見当たらない。本論考では演劇史を含めた隣接領域についても必要に応じて言及するが、論者の記述に対して今後各分野からの検証や批判が起こり、初期沖縄映画史がより多角的に検証されることを願っている。

(5) 資料の状況と研究の方法

明治・大正期の沖縄に関する映画については、フィルムの現存が確認できない。またそれに関わる副次的資料（スチル、プログラム、チラシ等）もほぼ失われている。もっともこれは沖縄に関する映画に限った話ではなく、初期の日本映画のフィルム残存率は極めて低い。その要因としては、フィルムの可燃性や興行後の廃棄、保存の観念の欠如、フィルムからの銀の抽出などが挙げられ、さらに関東大震災や太平洋戦争末期の空襲など、日本独自の要因も加わっている。いずれにしても本論考で言及する映画の大半は、沖縄に関するものも含めて映像を確認することができない。

作品を観ることができないという状況下で映画史の復元に取り組むために、本論考では『琉球新報』や『沖縄毎日新聞』を中心とする明治・大正期の沖縄の新聞を主な資料とし、報道記事や記者によるコラム、広告だけでなく、読者による投稿欄にも目を配って当時の観客による反応を拾い上げた。論者一人の眼では重要な記事を見落とす恐れがあったが、幸いなことに戦前の芸能記事を網羅した『琉球・沖縄芸能史年表（古琉球～近代篇）』が刊行され、手元に置いて比較参照することができた。ただし沖縄本島で発行されていた新聞は、1918年6月から1930年代前半頃までの大半が欠落しており、本論考が対象とする期間のうち、大正の中期以降はその欠落期に含まれてしまう。

この新聞の長期欠落は、沖縄の近代史研究全般にとってやっかいな問題であり、近年発掘された『植物標本より得られた近代沖縄の新聞』等によって欠落の一部はカバーされたが、多くの研究者がこの時期を埋める資料を他に求める努力をしてきた。論者も宮古・八重山で発行されていた新聞やハワイで発行されていた日本語新聞の沖縄関連記事によって欠落を補ったほか、沖縄芝居の役者や新聞記者、楽士らの回想にもあたったが、映画に関

する記述は極めて少ない。また本土で発行されていた当時の映画雑誌にも、沖縄に関する情報はほとんど見当たらない。このほか各市町村史に採録された証言や一般雑誌等に寄稿されたエッセイなどからも古い時代の映画に関する情報を探したが、その多くは専門家による厳密な記述ではないため事実関係や出典、時系列が曖昧で、資料として採用する際には検証と留保が必要となる。

一方、大正末から内務省警保局が発行した映画検閲の膨大な記録は、極めて事務的で素っ気ないものながら信頼性は高く、失われた沖縄映画史の復元に大きな役割を果たしてくれた。本論考では新聞を中心に以上のような資料を比較検証しながら、明治・大正期の沖縄映画史をできるだけ資料にもとづいて記述し、映画の興行や受容の様子、映画が果たした役割などを多角的に眺めた上で、そこに沖縄固有の映画史がどのように刻まれているのかを見極めたい。その出発点として、まずは映画の沖縄伝来について確かめておく必要がある。

1 富田美香 「『場』への回帰－『三朝小唄』という装置－」(『アート・リサーチ Vol.2』)

2 『石垣市史 各論編 民俗 下』の「第六章 娯楽 第二節 映画」831-852頁。

第1章 沖縄への映画伝来

フィルムを使った動く映像が初めて日本に登場したのは、1896（明治29）年11月のことだ。一人ずつ暗箱をのぞく方式の「キネトスコープ（Kinetoscope）」が、11月17日の特別試写を経て25日から神戸の神港倶楽部で一般に公開されている¹。1891（明治24）年にエジソンと助手のディクソンによって開発され、1894（明治27）年にニューヨークで興行が始まったのぞき箱式の装置だった。渡来前には「見動器」、渡来後は「写真活動機」などと呼ばれたキネトスコープには²、「ニーテスコップ」「ニウーテスコップ」という奇妙な表記も使われた³。日本に輸入される以前のキネトスコープは「電気活動走馬燈」という、幻燈や影絵、写し絵を連想させる訳語で紹介されていたこともある。ちなみに「活動」とは、ギリシア語に由来する *kineto* の訳語だ。

フィルムをスクリーンに拡大投射する方式は、1894年にフランスのリュミエール兄弟がキネトスコープを改良して開発し、シネマトグラフ（*cinématographe*）と名付けて翌1895（明治28）年にパリで一般公開される。このシネマトグラフは二年後の1897（明治30）年には日本でも上映され、2月11日から14日の間に京都・四条河原町で試演した後、2月15日から大阪の南地演舞場で一般公開が行われた。続いて3月1日から京都・新京極の東向演劇場、3月8日から東京・神田三崎町の川上座でも興行されている。またこれとほぼ同時期に、同じくスクリーン投射方式でエジソンの名を冠した「ヴァイタスコープ（*vitascope*）」もアメリカから輸入され、同年2月21日に大阪の新町演舞場で公開された後、3月1日から名古屋の末広座、3月6日からは東京神田の錦輝館でそれぞれ興行が行われている。これら動く映像の呼称はやがて「活動写真」に統一され、日本各地へと伝播してゆく⁴。

ではその活動写真が沖縄へ渡って来たのはいつのことだろうか。この問いに対しては現在のところ「1902（明治35）年3月27日」という答えが用意されている。この日から那覇の辻端道にある芝居小屋「上の芝居」で、東洋活動写真会による映画興行が行われたのだ。この興行については当時の『琉球新報』に掲載された広告や紹介記事によって確かめることができるし、すでに先行研究等の中でも言及されてきた。『琉球新報』には1902年3月27日以前に映画（活動写真）上映に関する記事が見当たらないことから、この日を沖縄における映画公開の始まりと考えてよいだろう。ところがこの沖縄への映画伝来については、いくつかの異説が流布している。その多くは調査不足による事実誤認や伝聞に基づ

く誤った情報、あるいは編集時の誤記に由来していると思われる。本章第 1 節では、これまでに流布してきた主な異説を取り上げて検証し、それぞれの問題点を明らかにしたい。続く第 2 節では映画に先行する類似興行の沖縄での状況について幻燈を中心にまとめた上で、第 3 節で東洋活動写真会による沖縄初の映画興行について詳しく検証する。

第 1 節 映画伝来をめぐる諸説

第 1 項 岡山孤児院説をめぐって

沖縄で初めて行われた映画上映については、しばしば「1902 年の岡山孤児院」を挙げている資料が見受けられる。その初出は特定できていないが、これまでに論者が確認した最も古い記述は、『琉球の郵便物語』という著書を持つ金城康全が『月刊沖縄』に寄稿した「活弁物語」という 1961 年のエッセイにおける以下の箇所だ。

「明治三十五年、岡山県の孤児院が基金募集の目的で渡沖上映したフィルムが沖縄における映画（そのころは活動写真とあって、沖縄語では、クワチドウ、カーガーウドイなどといわれていた）の最初のおとずれで、その後二、三回巡業に来たこともあるようである」⁵

金城自身は 1904（明治 37）年生まれであり、「岡山県の孤児院」については他者からの伝聞もしくは何らかの資料によって記述していることになるが、出典や取材相手等は明記されていない。しかし同説は山城善三・佐久田繁編の『沖縄事始め・世相史事典』に要約転載され⁶、それがさらに三木健によって『石垣市史』にも引用されるなどしたため⁷、沖縄では一般に広く流布している。もしこの説が何らかの真実を含んでいるとすれば、東洋活動写真会と同じ年の 3 月 26 日までに沖縄初の映画上映が行われた可能性があるため、少し詳しく検討しておきたい。

1902 年当時、「岡山県の孤児院」と言えば、ほとんどの人が石井十次の運営する「岡山孤児院」を思い浮かべたはずだ。これは日本初の近代的な孤児教育施設とされ、一時は 1200 人とも言われる多数の孤児らを収容していた。同孤児院では、主に賛助者を獲得して寄付を募る目的で、1898（明治 31）年 2 月から宣伝隊を各地に派遣し始めた。それ以前から同院では音楽隊を設置して音楽会を開催したり、幻燈の巡回映写を行ったりしていたが、本格的に音楽幻燈隊を組織して各地に派遣し始めたのは 1898 年に入ってからである⁸。当

初は吹奏楽器を中心とした演奏と幻燈の映写が行われたが、やがて幻燈に替わって活動写真が上映されるようになり、一般に「音楽活動写真隊」と呼ばれている。北海道から九州、朝鮮、台湾、満州、ハワイまで巡回したこの宣伝隊は沖縄も訪れているが、その時期は金城が述べているように 1902 年だったのだろうか。

岡山孤児院の宣伝隊の足取りを克明に追った菊池義昭によれば、1902 年には熊本から鹿児島、宮崎まで九州南部を巡回しているものの、残念ながら沖縄まで渡ったという記録はない。しかもこの九州南部を巡回した時期は同年 5 月から 9 月にかけてだから、たとえ沖縄に来ていたとしても東洋活動写真会の興行よりは遅かったことになる。また石井が宣伝隊のために活動映写機を入手するのは翌 1903（明治 36）年夏のことで、それまでの「音楽幻燈隊」が「音楽活動写真隊」に変わるのも 1903 年 8 月の北海道巡業からなのだ⁹。そして『石井十次日誌』には沖縄巡回をめざすメモが見えるが、記された時期は 1903 年 10 月と 1905（明治 38）年 5 月であり¹⁰、しかもその実現はさらに遅れて 1909（明治 42）年 2 月になってからだった。従って、もしそれ以前に岡山の孤児院が沖縄を訪れ、募金活動のために映画を上映していたとすれば、石井の宣伝隊とは別組織ということになる。

当時の岡山には菩薩会孤児院¹¹や甘露育児院¹²などがあったが、規模はいずれも石井の施設に比べてかなり小さい。また石井は明らかに自らが洗礼を受けていたキリスト教の布教活動等を参考にして、幻燈や映画を孤児院の基金募集活動に導入している¹³。これに対して菩薩会孤児院や甘露育児院は、名前の通り寺院系・仏教系の組織であり、キリスト教系の石井ほどの先進性は持たなかったと推測される。後にはこれらの組織でも、石井の音楽活動宣伝隊に倣って映画上映会による募金活動を行ったようだが、1902 年の初頭という早い時期に沖縄に渡って映画を上映するだけの組織力を持っていたとは考えにくい¹⁴。いずれにしても今のところ、この「1902 年の岡山孤児院」という初上映説には具体的な根拠が欠けている。

これに関連して『沖縄タイムス』は、1959（昭和 34）年 4 月 11 日、12 日、14 日の 3 回にわたって、1897-98 年頃の生まれと推測される砂岡秀三郎¹⁵の自伝的回想「活動写真昔ばなし」を連載している。砂岡は 1918（大正 7）年に上京して東洋音楽学校に学び、戦前の東京で映画館付きの楽士としてヴァイオリンの演奏していた経歴を持つが、その回想の中に次のような記述がある。

「私が始（ママ）めて活動写真を見たのは明治三十七年ごろである。毎年岡山孤児

院から基金募集に沖縄へやってきた。私が始(ママ)めて見たのは大宜味塩屋小学校の校庭で映写の始まる前、孤児たちが簡易クラリネットとドラムで当時流行の唱歌を吹奏した。私にはクラリネットの音が不思議でならなかった。映写幕は一間四方の白布がはられ、教員や村のお偉方、その妻子が表の方から見、吾々は裏の方から見たものだ。観覧料は生徒が一銭、一般三銭だった。」¹⁶

砂岡によればこの時上映されたのは『コックの夢』や『スペインの闘牛の実写』などだったという。また砂岡は同じく明治時代、父親に連れられて端道の芝居小屋でも岡山孤児院の興行を40銭で観たとも述べている。砂岡の回想には「沖縄での初上映」といった表現はなく、映画を観たという時期も東洋活動写真会より遅れるが、前述した金城の「1902年の岡山孤児院」説に近い証言であり、しかも自身の体験に基づいた具体的な内容だ。後に映画館の楽士になっているという経歴からしても、映画に関する証言は貴重なものだが、ここでも「岡山孤児院」という点が引っかかる。砂岡の言う「明治37年ごろ」というのは石井十次の岡山孤児院が来沖した時期と合致しないし、同孤児院が大宜味塩屋小学校で映画を上映したという記録もなく、石井が毎年沖縄に音楽活動写真隊を派遣したという事実も確認できないからだ。観覧料も岡山孤児院は1銭や3銭ではなく、寄付金込みでその10倍以上はしていた。しかも後述するように、岡山孤児院が沖縄に持ち込んだフィルムの上映リスト¹⁷や同院がストックしていたフィルムリスト¹⁸には、砂岡が観たという『コックの夢』や『スペインの闘牛の実写』に該当する作品は見当たらない。おそらく後に父親と端道の芝居小屋で「40銭」で観たというのが岡山孤児院の慈善上映と考えられ、それが別な巡回上映の記憶と入り混じったものと推測される。

石井の岡山孤児院活動写真隊は、国内各地はもとより外地や海外でも慈善興行を行うなど大きな成果を挙げた。その名前が全国的に有名になると、同様の手法を真似た募金活動が各地の孤児施設の名前で行われ、中には慈善とは名ばかりの怪しい興行も見受けられたようだ。たとえば岡長平は、岡山孤児院のお膝元である岡山市で鳥取孤児院が慈善名目で営利目的の興行を打って大成功を収めた例を挙げ、実際には鳥取孤児院が名前を使われただけで、わずかな名義料しかもらっていないと指摘している¹⁹。宣伝隊を派遣しての募金活動という手法の是非に悩んでいた石井は、数多くの模倣者や便乗者を生んだ状況にも責任を感じていたらしく、1911(明治44)年末に岡山孤児院の音楽活動写真隊による募金活動を廃止している²⁰。毎年沖縄へやってきたという慈善興行が岡山孤児院の名前を利用

し、混同されるような紛らわしい興行名を意図的に掲げていた可能性はあるが、現時点でそれを資料的に裏付けることはできていない。東洋活動写真会による沖縄での映画興行前後に、こうした怪しい「慈善」上映がなかったかどうかも含め、今後の資料発掘を通じて確認が必要となろう。

それはともかく、先述の金城康全によるエッセイ「活弁物語」の記述は事実誤認が多く、また出典の明示がないまま他の著作から引用したと思われる箇所も目立つ。沖縄における映画初興行についても、砂岡の回想を参照した上で他の資料・伝聞によって砂岡の「明治 37 年ごろ」という部分を「明治 35 年」と改変した可能性があるのではないか。というのも、東洋活動写真会による「明治 35 年」の興行では上映の中休みに余興として少年楽隊に吹奏をさせており、それが孤児による少年音楽隊で有名となった岡山孤児院の宣伝スタイルと混同して伝えられた可能性があるからだ。なお、1909 年 2 月に来沖した岡山孤児院の動向と興行内容については、第 2 章第 2 節で改めて詳述することにしたい。

第 2 項 寒水川芝居の「映画」興行

沖縄での映画初上映に関しては、はっきりさせておきたい点がもう一つある。東洋活動写真会の興行より約一年半早い 1900（明治 33）年 10 月 5 日の『琉球新報』に、首里の芝居小屋について次のような短い記事が掲載されているからだ。

「寒水川芝居の映画興行 首里寒水川芝居に於ては昨日より来る廿四日迄清国事
変戦争実況の映画を興行する旨首里署届け出たる由」

記事に「昨日より」とあるのは、当時の『琉球新報』が隔日刊で、初日予定の 10 月 4 日に報じることができなかつたためだろう。この記事をそのまま受け取れば、映画の沖縄伝来は東洋活動写真会より一年半早い 1900 年 10 月 4 日となる。しかしながらこれを映画初上映の根拠とするには、二つの瑕疵がある。一つには、この記事が「興行の届け出」のみを報じたもので、実際に「映画」が上映され、それを観たという具体的な報告がない点だ。もしこれが本当に沖縄初の映画上映ならば、新聞はもっと派手に書き立てたであろうし、観客も大勢つめかけたはずだ。当然ながら後日、改めてその様子が報じられたに違いない。ちなみに 1902 年の東洋活動写真会による上映の際には、『琉球新報』に事前広告や予告記事が何度も掲載され、映画の仕組みについて詳しい説明があり、さらには実際に上映を観

た感想が書かれるなど、映画関連の記事が連日のように紙面を賑わせている。ところが1900年のこの記事の前後には、そうした紹介や上映の様子を伝える記事がまったく見当たらない。

二つ目の、より根本的な瑕疵は「映画」という用語に関する点だ。よく知られているように、映画はかつて「活動写真」と呼ばれていた。これは福地桜痴による訳語だとする説が流布していたが、日本への映画伝来前後について詳細な調査を行った田中純一郎や塚田嘉信らによれば、エジソンののぞき箱式キネトスコープが日本に伝来した1896年当初から、すでに「写真活動機」「活動写真」といった表記がなされていた²¹。このほか伝来初期の映画には「活動画」「自動活画」「自動幻画」「自動写真」「自動幻燈」「活動幻画」「影画」など、さまざまな訳語があてられた。やがて訳語は「活動写真」に統一され、明治30年代から大正時代にかけては、この呼称が一般的に使われている。また「活動写真」では言葉として長いため、一般には「活動」という簡略形が使われた。沖縄ではこれを「カチロー」と呼んだが、他にも「影芝居（カーガーシバイ）」や「影踊り（カーガーウドウイ）」という、沖縄独特の呼び方もあった。呼称が活動写真から映画へと移行する時期については後述するが、少なくとも寒水川芝居での映画興行が報じられた1900年の時点では、「映画」はまだ現在の映画を指す言葉ではなかったのだ。

では、問題の記事にある「映画」とは何を指しているのだろうか？ 実は当時の「映画」というのは一般にスライド映写の原型である「幻燈」のことだった²²。江戸時代に長崎経由で渡来し、写し絵や錦影絵といった日本独自の大衆芸能も生んだ「幻燈＝マジック・ランタン（magic lantern）」は、次項で見るように明治期になって再渡来し、ガス光源を用いた金属製映写装置による西洋式幻燈として改めて人気を集め、「幻燈映画」と表記されることもあった。そしてさらに遡ると、そもそも「映画」は現在の写真を意味する言葉として用いられていた、という指摘もある²³。沖縄でも活動写真が伝来して以降の新聞に、幻燈に使うスライドやそれを映写することを「映画」と表記した新聞記事や広告が見られる²⁴。そして「映画」が幻燈ではなく現在の映画を指すようになったきっかけについては、新聞記者出身で料理に造詣の深い随筆家としても知られた本山荻舟のエッセイの中に「フィルムのあて字に『映画』をはめたのも、実はかくいうわたしらしいのだ」という記述がある。使い始めた時期は1909-1910（明治43）年頃で、その理由を荻舟は「フィルムと書くと字数が多い。また一般の読者には、片仮名よりも漢字の方が、頭に入りやすい時代であった」と説明している²⁵。

日本で最も古い映画批評家の一人で、映画監督・脚本家・原作者でもあった吉山旭光も「映画」という用語の使用については本山の名前を挙げているし²⁶、また「映画」という用語導入の手柄を主張する本山に対して反論が見られないことから、岡長平のようにこれを肯定する立場も見られる²⁷。しかし本山は「映画」という用語について「字義からいうとフィルムよりも、むしろ幻燈の種板にはまるので、自分でも決して上出来とは思わなかった」と述べている²⁸。これが本当だとすれば、本山は新聞記者として演芸評などを担当しながら、先に挙げた『琉球新報』の記事に見られるように「映画」が幻燈用語として使われていたのを知らなかったことになり、不自然な印象をぬぐえない。更科源蔵は『北海道映画史』の中で、1908年頃すでにフィルムや画面の意味で「映画」という言葉が使はれていると述べており²⁹、幻燈などの類似分野ですでに使われていた「映画」という用語の活動写真への転用は、本山だけの功績とするより一般的な流れであったと考えた方がいいのではないか。そして「活動写真」が上映や興行全体をも含むのに対して、本山や更科の記述からもうかがえるように「映画」はフィルムや個々の作品を指し、幻燈の種板に近い意味で使われ始めたに違いない。「活動写真」という言葉は昭和の初期まで日常的に使われたが、大正時代の後半からは次第に「映画」という呼称の方が主流となる。また「活動写真」から「映画」への移行期には「活映」という言葉もよく使われており、水野新幸のように「活映」にこだわり続けた業界人もいる³⁰。

いずれにしても以上のような経緯と用語の変遷から判断して、沖縄での映画初上映を「1900年10月4日」とすることはできない。

第3項 その他の諸説

(1) 川平朝申の記述

戦後間もない沖縄で映画、演劇、新聞、ラジオなどの文化・メディア行政に深くかかわり、映画興行の復興にも寄与した川平朝申は、『沖縄大観』の中で戦前の映画興行をこう振り返っている。

「沖縄に『映画』すなわち『活動写真』又は『影踊り（かがうどい）』が始められたのは大正の初期であった。」³¹

また米軍政府の宣伝広報誌『今日の琉球』に連載した文章の中で川平は、この「大正の

初期」についてより詳しく次のように述べている。

「大正元年の暮れ十二月、活動写真を那覇尋常高等小学校で三日間の予定で公開することになりました。(……)これが那覇で最初の活動写真の映写会で、沖縄電気株式会社の犠牲的奉仕で、良好の成績を納めることができた、関係者一同も大変喜びました。(……)」

これが沖縄における映画公開の始まりであります。

戦後も沖縄県教育会の巡回映画同様に、文化部芸術課と米国軍政府情報教育部の管理下で、巡回映画が最初に、始められましたが、歴史は繰り返さず、とはよく言ったものです。」³²

確かに 1912 (大正元) 年 12 月 1 日から那覇尋常高等小学校で、沖縄県教育会³³が沖縄電気株式会社の協力を得て教育活動幻燈会を催している。しかしながら 1912 年というのはすでに見た他の説と比べて時期がかなり遅い。後述するように、これ以前から映画の巡回上映は何度も行われているため、沖縄における映画初上映としては明らかに間違った記述だ。もしもこれが「沖縄県人による映画初上映」という意味だとしても、次章で見るように明治時代からすでに沖縄県人による上映は行われていた。いずれにしても 1908 (明治 41) 年 10 月生まれの川平は、この上映会の時点ではまだ 4 歳でしかも伊平屋島に暮らししており、自身の記憶に基づいた記述ではないだろう。ただし、沖縄県教育会による学校という公共の場での上映という点では、映画常設館の開業以前から行われていた「教化教育のための自主上映」の初期事例とも関わりがあるため、この川平の記述については第 2 章第 1 節第 3 項で別な角度から触れることになる。

(2) 松村興勝の記述

1976 (昭和 51) 年 3 月の『沖縄タイムス』に全 7 回連載された「沖縄における活動写真の歩み」の第 1 回で、松村興勝は「沖縄に興行としての活動写真が現れたのは、一九一三年 (大正二年) 東町三の一〇番地に帝国館 (木造建) が開設されてから」³⁴と述べている。事実と異なる上にこれは常設館の登場のことであり、巡業隊による映画伝来について松村は明確な日付を述べていない。加えて常設館についても、帝国館の開業時期を誤記し、また帝国館に先立つ香霞座パリー館の存在が抜け落ちている³⁵。松村の記述はその他の点

でもしばしば正確さを欠き、事実関係については多くの間違いが見られるが、連載記事にはかつての興行関係者からの聴き取りなども含まれており、沖縄における初期映画興行の情報としては非常に貴重だ。『那覇市史』における初期映画興行の記述も、かなりの部分が松村による聴き取りをベースにしたものと考えられる。

(3) 演劇・芸能研究における言及

演劇・芸能は映画の隣接分野であり、両者は「劇場」を興行の場とする大衆娯楽として競合するだけでなく、しばしば相互に混合する関係にある。沖縄におけるこの分野の研究において、映画伝来についての記述はどのようになっているだろうか。矢野輝雄の『新訂増補 沖縄芸能史話』の巻末年表には、1901（明治 34）年の項に「那覇端道の劇場で活動写真大入り」とあり、1902年の項にも「上の芝居で活動写真大入り、一等 20 銭」という記述がある。1902 年の上映に関しては定説と同じであり、矢野は同書本文中の 310 頁でもこれについて言及しているが、1901 年の上映については言及していない。記述が整合性を欠いている点や資料的な確認ができない点を考え合わせると、1901 年の上映という部分は年表作成時の校正ミスという可能性が高い。また池宮正治の『沖縄芸能文学論』の巻末年表には、1902 年の項に「四月 本演芸場（下の芝居）で活動写真大入り」とあるが、「3 月 上の芝居」という定説に対する時期・場所の微妙なズレが何に由来するのかは不明だ。なお、『那覇市史』は「近代沖縄演劇略年表」に池宮とまったく同じ「一九〇二（明治三五）四月 本演芸場（下の芝居）で活動写真大入り」³⁶という項目を採用する一方で、同年 3 月 27 日から上の芝居で映画が上映されることを報じた『琉球新報』の記事も紹介しており³⁷、沖縄における映画初上映について明確な記述をしていない。

一方、嘉手川重喜は『季刊沖縄アルマナック 5』に書いた「芝居・活動写真」の中で『那覇市史』と同じ『琉球新報』の記事によりながら、沖縄での映画初上映を「明治三十五年（一九〇二）三月」の上の芝居（新演芸場）と紹介し³⁸、大野道雄も同じく『琉球新報』の記事を踏まえて「沖縄にはじめて映画＝活動写真が登場したのは明治三十五年（一九〇二）の三月二十七日、東洋活動写真会が辻端道の上の芝居＝新演芸場で上映したニュースフィルムです」と述べている³⁹。新聞資料に基づくこうした記述が複数なされているにもかかわらず、誤った記述や根拠のない異説が流布している原因の一つとして、これまで沖縄の映画史、とりわけその初期の歴史が研究領域として取り扱われてこなかったことが挙げられるだろう。

第2節 映画伝来前後の類似興行

第1項 幻燈の伝来と興行

前述の寒水川芝居での興行に見られるように、映画伝来以前の代表的な類似興行としては幻燈が人気を集めていた。「マジック・ランタン」と呼ばれた西洋の幻燈が、長崎経由で日本に伝来したのは18世紀後半の安永年間（1772-1782）とされ、すでに1779（安永8）年以前から幻燈が大阪で見世物として一般に公開されていたという⁴⁰。幻燈はその後日本で独自の進化を遂げ、写し絵や錦影絵などと呼ばれる大衆芸能として広く親しまれるようになる。その形状から「風呂」と呼ばれた木製の箱にレンズを仕込み、ガラスに彩色絵を描いて木枠に嵌めた種板を美濃和紙などに裏から映写し、光源にはろうそくや菜種油の灯りが使われた。またガラスの代わりに薄紙を使ったり、背景と人物の種板を重ねたりもした。さらには横長の種板をスライドさせ、あるいは風呂自体を手持ちで動かすなど、さまざまな工夫を凝らして動く映像が演出されており、そこには現代へと続く日本アニメーションの原型を見ることができる⁴¹。

興行では複数の風呂が使われることもあり、10台もの風呂で映写しながら縁日や寄席の舞台などで物語を演じる大掛かりな「幻灯芝居」も登場している。映写に際しては三味線や太鼓が入って語り手が物語を説明するというスタイルで人気を集めていた。従ってそこには、囃子鳴り物声色入りで弁士が語りを担当する無声映画の興行スタイルとの類縁性も見ることができよう。庶民の間に根付いたこの幻灯芝居は、明治の終わり頃まで比較的安価な大衆娯楽として人気があり、祭りなどの小屋掛けでもしばしば興行されていたという⁴²。また島根県松江市で尋常中学校や師範学校の英語教師を務めたラフカディオ・ハーン（小泉八雲）は、明治20年代に同地でその実演を見ており、次のように述べている。

「(……) 日本では幻灯とは、幻灯芝居のことである。台詞は裏方が喋り、光と影が、俳優になり背景にもなる。したがって妖怪変化を活躍させるにはうってつけで、怪談芝居は大の十八番である。(……)」⁴³

こうした写し絵、錦影絵は江戸時代から各地で興行された。ハーンが暮らした松江は全国的に見ても幻灯芝居が盛んだった地域の一つであり、「影人形（かげにんげ）」という独特の名称で呼ばれていた。各地を巡回興行する専門集団も現れ、その伝統は明治以降も引き継がれていた⁴⁴。

江戸期に広まった大衆芸能としての幻灯芝居に対して、明治維新後の 1874(明治 7)年、後に文部官僚となる手島精一が留学先のアメリカからイギリス経由で帰国した際に、最新式のマジック・ランタンと天文・自然・人体・動物等のスライドを持ち帰り、「幻燈」という名称で改めて紹介している⁴⁵。これを契機として幻燈はそれまでの幻灯芝居とは異なる、社会教育・ニュースメディア・布教伝道などに効果の高い視覚装置として広く浸透し始め、民生用(家庭用)の幻燈装置や画像が印刷されたガラスのスライド、フィルムを製造販売する専門業者も登場する。全国的には 1880 年代後半にこの新しい西洋式幻燈が人気を集めて各地で上映会が催され、それは日清戦争(1894-1895)と日露戦争(1904-1905)における愛国心発揚とニュース興行で大きなピークを迎える。後述するように、沖縄でも日清戦争後から日露戦争期にかけて幻燈会が盛んに催されていた。塚田嘉信は明治中期の幻燈ブームを次のようにまとめている。

「(……) 明治 20 年代の我が国では、(……) それまでの「影絵」に代って「幻燈機」が、ようやく学校の教育資料として、社会教化の具として、宗教家の布教用として、さらに一つの娯楽機関として、広く全国的に行きわたるようになり、幻燈会の大流行をもたらし、その黄金時代ともいうべき現象を呈していた。」⁴⁶

ただし、伝統芸としての影絵(幻灯芝居)がそのまま一方的に西洋式の幻燈にとって代わられたわけではなく、両者は少なくとも明治の終わり頃まで併存し混合していた⁴⁷。江戸期に由来する幻灯芝居が沖縄にも伝えられていたのかどうか、その時期も含めて確認できる資料は見当たらない。また明治に入って再渡来した西洋幻燈がいつから沖縄に登場したのかについても、今のところはっきり確認できていない。わずかな手がかりとなるのが、1901 年 3 月 3 日の『琉球新報』が「近頃本県に入った内地の見世物はずいぶん多かつた」として「山雀の芸」「のぞき眼鏡」「軽芸」「義有団の壮士芝居」「公正会の講談」などを挙げていることだ。そこには「写し絵」も「幻燈」も含まれていない。従ってこれらは以前から沖縄でも見られたと考えていだろう。

映画が伝来して 3 年が経過する 1905 年までの沖縄県内における主な幻燈上映に関する記事を『琉球新報』から拾ってみると、次の表 1 「映画渡来前後の幻燈上映会」のようになる。

表 1 映画渡来前後の幻燈上映会

	開催時期	場所	主催者	目的・内容・状況
1898 年				
1	7 月 9 日	真教寺	沖縄私立衛生会	衛生幻燈会、600 有余名参加で盛会
2	7 月 20 日	真教寺	沖縄私立衛生会	衛生幻燈会
3	9 月 24 日	首里当蔵の旧国学内	沖縄私立衛生会	一般公開
4	9 月 29 日	首里当蔵の旧国学内	沖縄私立衛生会	衛生幻燈会、一般公開
5	10 月 15 日	南陽館	日本赤十字社沖縄支部	社員とその家族を対象に幻燈会、内容はナイチンゲール、日本赤十字本社、赤十字病院、天皇・皇后・皇太子の見舞い、日清戦争時の赤十字活動、台湾の北白川大将宮殿下
6	10 月 17 日	真教寺	日本赤十字社沖縄支部	一般公開、内容は 15 日に同じ
7	11 月 22 日	不明	少年孝子会	不明
1899 年				
8	5 月 [日付不明]	[名護]	[キリスト教伝道]	不明
9	11 月 30 日	南陽館	泉崎浸礼教会	運転画、各地風景
10	12 月 23 日	真教寺	少年孝子会	教育幻灯、観衆 300 名以上、「孟母三遷の故事」「国家衛生」「ペスト予防法」
1900 年				
11	1 月 16 日	真教寺	少年孝子会	不明
12	3 月 28 日	座間味村間切役場	沖縄県師範学校	一般公開、衛生啓蒙
13	9 月 28 日	首里区役所吏員控所	沖縄県師範学校教諭 黒岩恒	役所吏員を対象に新型装置で実業に関する上映

14	10月4-24日	首里・寒水川芝居	不明	清国事変戦争実況
15	10月15-[19日]	那覇・松田橋畔演芸場	公正会影劇部	新趣向の活動大影劇(幻灯芝居か)
1901年				
16	11月30日	那覇久米・聖公会	聖公会	クリストの十架幻灯会
1902年				
17	[1月22日以前]	北谷尋常小学校	北谷尋常小学校職員	学事奨励、観衆は毎夜800-900名
18	2月2日	那覇久米・沖縄聖公会	沖縄聖公会	不明
1903年				
19	4月[未]	首里、名護、那覇小学校	海軍志願兵検査官	小学校高等科2-4年生を対象に軍志思想養成のため軍艦内部の状況、北清事変の戦闘実況を映写
20	6月11日	那覇高等小学校	海軍	海軍に関する内容、漢那憲和中尉による説明
1904年				
21	3月10-12日	石門軍談の跡	沖縄美以教会	日露交戦、福島少将遠征
22	4月7-12日	那覇尋常小学校、泊尋常小学校、垣の花ウエノタナ	那覇島尻赤十字社委員部	一般公開、国民の覚悟を促すため教育・赤十字・日露戦争の各幻灯を上映
23	4月16-5月4日	島尻郡の各小学校、喜屋武役場	那覇島尻赤十字社委員部	一般公開、内容は上に同じ
24	5月[不明]	下の芝居	永盛座	日露戦争
25	6月26-28日	下の演芸場	黒木天賜園	薬の販促、日露戦争
26	7月17-19日	南陽館	沖縄義勇[友]会	出征軍人とその家族の救護、日露戦争、衛生、赤十字、運転映画
27	7月30、31日	首里小学校分教場	不明	出征軍人家族救護

1905年				
28	2月10、16、17日	泉崎浸礼教会	浸礼教会	新舶来幻燈
29	10月29-31日	那覇高等小学校	沖縄義勇[友]会	帝国義勇艦隊建設幻燈

※1905年までの『琉球新報』の記事による。

映画伝来以前に行なわれた初期の幻燈上映は、ほとんどが衛生幻燈、赤十字幻燈、少年孝子会幻燈といった公衆教化・社会教育を目的とするものや、キリスト教系の布教活動の一環としての上映であった。場所も芝居小屋などの興行場で行われることは稀で、真教寺や旧国学、南陽館、各地の小学校、教会など公共的なスペースが多く使用されている。幻燈の具体的内容は不明のものが多いが、1898年10月に日本赤十字社沖縄支部が開催した幻燈会ではナイチンゲールの活動、日本赤十字本社や赤十字病院の活動、皇族による見舞いのほか、日清戦争時に日本赤十字社が行った活動などが映写された。これらの幻燈は日本赤十字社から沖縄支部に下付されたもので、赤十字社員の夫人らの負傷軍人に対する看護活動の紹介などを通じて、慈善心の喚起と赤十字事業の宣伝をするのが目的であった⁴⁸。

また1899(明治32)年12月の泉崎浸礼教会(バプテスト教会)による大幻燈会では「運転画及各地風景等」が映写されたが、この「運転画」というのは「仕掛けや操作によって様々な運動を再現することのできる特殊な種板」⁴⁹のことを指している。たとえばまず風景のスライドを背景に映写しておいて、そこにもう一枚「汽車」や「馬車」、「雪」などのスライドを重ねて手で動かす⁵⁰。幻燈機は一台で映写する場合もあれば二台使う場合もあったが、静止画である幻燈が持つ「動き」への憧れを反映している点は幻灯芝居と同じだ。

1899年12月23日の少年孝子会は『孟母三遷の故事』『国家衛生』『ペスト予防法』という三種類の教育的幻燈を見せている⁵¹。また1900年に入ると、沖縄師範学校の生徒・職員合わせて100余名が鹿狩りと動植物採集のために座間味島に滞在したが、その際に衛生などの教育的幻燈の島民への公開映写が行われた⁵²。同年9月末には沖縄師範学校教諭で博物学者の黒岩恒が、首里区役所で役所吏員らに新型装置による「実業上に関する」幻燈映写を行っている。この時使用された幻燈機は黒岩が東京から持ち帰ったもので、「炭化カルシウムノ瓦斯を使用し光甚だ強烈なるもの」であった⁵³。これは一般にライムライトと呼ばれ、当時もっとも明るい光源だったが、扱うには専門的な知識が必要とされた。

1900年10月には前節第2項で検証した『清国事変戦争実況』の幻燈が首里・寒水川芝

居での興行を届け出ているほか、本節第 3 項で取り上げる公正会影劇部による幻燈が仲毛芝居で行われている。どちらもここまで見てきたような教化・教育・伝道が目的ではなく、劇場で行う興行としての幻燈だった。1901 年から 1902 年にかけては確認できる幻燈会が少ないが、小学校での学事奨励やイングランド国教会系の聖公会での宗教活動に利用されている。

第 2 項 映画と幻燈の共存

一般に幻燈は同じ映像メディアとして映画の前段階に位置づけられ、映画の登場と発展によってその役割を奪われ、急速に衰退したかのようにイメージされてきた。両者の性格や機能が類縁性を持つことは言うまでもないし、幻燈機器および映写用スライドを扱っていた大阪の寺田商店や東京の丸川商店（後の吉沢商店）も、活動写真機器やフィルムを扱うようになっていく。たしかに映画はそれまで主に幻燈が担っていた大衆娯楽、社会教育、ニュースメディア、布教伝道のツールといった役割を引き継いだ。しかし、映画の登場によってすぐさま幻燈がその役割を終え、人々の前から姿を消したわけではない。日本的な写し絵が西洋幻燈と共存したのと同じく、幻燈もまた映画＝活動写真と共存した⁵⁴。全国的に見ると、先述したように大衆芸能としての幻燈芝居は少なくとも明治の終わりころまで各地で興行されていたし、幻燈による民衆教化や戦時報道は 1905 年の日露戦争期およびその終結後もまだ盛んに行われていた⁵⁵。その理由としては、一般に 20 銭前後の入場料を取る映画に比べ、幻燈は入場料が安く 5 銭以下だったことに加えて⁵⁶、地方の農村部などではまだ映画の巡回興行が行われていなかったこと、幻燈は映写装置や映写素材が軽く小型で持ち運びやすいこと、また映写する素材の製作や扱いも簡便で安全だったことなどが挙げられよう。

先に掲げた表 1「映画渡来前後の幻燈上映会」が示しているように、「1902 年 3 月 27 日」に活動写真が初上映された後の沖縄でも、引き続き幻燈会は頻繁に行われている。その一部をたどってみると、日露関係の緊張が高まりつつあった 1903 年の 4 月末から 6 月にかけて、首里、名護、那覇の各小学校で軍志思想を養うための幻燈会が海軍主催で行われ、沖縄出身の海軍将校・漢那憲和も説明に立っている。そして 1904 年 2 月 8 日の日露開戦後には、軍資献金、出征軍人と家族救護、戦闘実況などの日露戦争に関連した幻燈会が相次ぐようになる。たとえば 1904 年 3 月 10 日から 12 日まで、沖縄美以教会（メソジスト教会）が国民の士気を鼓舞し、軍資献金するための日露幻燈会を催した。また 4 月に

入ると那覇島尻赤十字社委員部が、那覇区および島尻郡各間切において日露戦争画を含む赤十字幻燈会を開いている。

岩本憲児は「幻燈がしきりに社会教育のために利用されたのは、時の政府（より直接には文部省）が日清・日露の戦争を契機に『日本国家』と『国民』の成立を観客に吹き込みたかったからでもある」⁵⁷と述べているが、5月4日まで続いた那覇島尻赤十字社委員部の幻燈会は、戦時下にあつて儉約、増産、勤勉、相互扶助などの覚悟を求めた「県論告第三号」（1904年3月24日公布）⁵⁸の趣意を県民に普及させる目的で催されたものだった。日露間でポーツマス条約が締結された後の1905年10月末には、沖縄義勇会による帝国義勇艦隊建設幻燈も開催されている。これは帝国海事協会が全国で展開していた義勇艦隊建設のための幻燈会による義捐金募集活動に呼応したものと考えられる⁵⁹。一方、1905年2月10日の『琉球新報』に出ている浸礼教会による幻灯会の広告には「優絶美絶新舶来」という文面があり、異郷異国の風景風物人物等を映写して人々の目を楽しませていたことがうかがえる。

また沖縄における幻燈機の普及に関連する事例として、1904年6月5日の『琉球新報』に鹿児島の販売代理店・黒松洋物店が、大阪のメーカー・和田亥之助製造のガス仕様を含む様々な種類の幻燈機と日露戦争映画（スライド）の販売広告を出している。さらに1905年10月11日ほかの『琉球新報』には、大阪の瀧商舗が「少年幻燈」と称して幻燈機と日露戦争作品を含む映写スライドの販売広告を掲載しており、公共機関や諸団体による催しだけでなく、富裕層の家庭で個人的に幻燈を楽しむケースもあったと推測される。ただし黒松洋物店の広告文に「当地有名ナル画工ヲシテ写真原図ヲ描カシメタレバ其巧妙ニシテ且鮮明ナル恰モ実地ニ見ルノ感アリ」とあるように、日露戦争のスライドは実況写真を転写したものではなく、画工によって描かれた一種の想像図であった。実は映画のフィルムにおいても似たような状況があり、演習の様態を撮影した映像が実戦場面として使われたり、日本人エキストラがロシア兵を演じたものをニュース映像として使ったりした例もある。映画や幻燈が戦争報道のメディアとしての役割を果たしたことは事実だが、そこには現在の目からすればヤラセやねつ造を含むかなり恣意的な情報が含まれていたと考えられる⁶⁰。

さらにこうした情報の恣意性や作為性は、幻燈や映画の説明者によっていかようにも増幅されたであろうし、おそらくそこから1904年5月に辻端道・下の芝居で行われた永盛座の日露戦争幻燈のような興行における語りまでの距離は、さほど隔たつてはいなかった

のではない。さらにこの日露戦争ブームに乗って薬の販促に幻燈を利用したのが、同じく下の芝居で1904年6月26日から28日に行われた那覇大門通りの製剤販売・黒木天賜園による購入者向けの招待興行だった⁶¹。いずれにしてもこの戦争に対する国民の関心は高く、映画産業は日露戦争を契機にメディアとして発展し、同時に幻燈も再び人気を盛り返した。本土における幻燈人気の最盛期は日露戦争の十年前に行なわれた日清戦争の時期と重なっているが⁶²、日清戦争当時の沖縄での具体的な状況は新聞資料が残っていないこともあって確認ができない。

『琉球新報』の記事や広告で確認できる興行以外に、この時期に幻燈会がどの程度行われていたのかは把握できていないが、少なくとも表1「映画渡来前後の幻燈上映会」から読み取れるように、沖縄での幻燈会は娯楽のための一般興行が少なく、「教育」「啓蒙」「伝道」「宣伝」「募金」などの目的を持っているケースが大半であった。清国事変や日露交戦といった遠隔地の大事件を映像と説明で伝えるメディアとしての役割を果たすとともに、戦意高揚や軍志思想養成といった目的にも活用されており、こうした幻燈の役割は映画が同じ分野で果たす役割と重なり合っていた。

幻燈の学校教育・社会教育への利用がその後も続いていたことは、1906年から1907年にかけて西原小学校の安江校長が村内での幻燈会を奨励していることや⁶³、羽地小学校の山下孫十郎校長による羽地間切（現・名護市）各小学校での幻燈会が大盛況だったという1907年の新聞記事からも知ることができる⁶⁴。この羽地間切での幻燈会では、二宮金次郎伝とともに日露戦争画が上映され、「実地の見聞ある宮城軍曹」という在郷軍人による説明が行われた。また途中にポンチ絵（風刺漫画）をはさんで観衆が退屈しない工夫もなされたようだ⁶⁵。記事には明示されていないが、こうした幻燈会では集まった村内の男女幼老に対して標準語一点張りで講話や説明が行われたとは考えにくい。それは第2章第1節第3項で詳述する巡回映画の場で沖縄口（沖縄の言葉）による説明が行われていることから十分推察できるだろう。

幻燈が持つ社会教育上の効果については、羽地間切りの幻燈会の盛況ぶりを伝える『琉球新報』の記事が、次のような見解を述べている。

「感化的社会教育に戯曲演劇の勢力あるは吾人の喋々を要せず候雖然幻燈は人の好奇心に投じて即ち僻村にある者には見馴れざる新奇なる点に於て演劇よりも趣味を惹起すること深長なる可く候此の趣味は臆て同情心を喚発し同情心に伴って模倣

心も生ず可く候幻燈の比較的日進文明の新文物に縁遠き辺鄙の地に於て感化を及ぼすの偉大なるは先づ斯くの如くに候」⁶⁶

もちろん映像メディアとしての幻燈の地位は、映画の興行が一般化して活発化するにつれて徐々に低下し、大正時代の終わり頃にはほぼ役割を終えかけていたと考えられる⁶⁷。ところが昭和に入ってから戦時体制下で、幻燈は再び啓蒙・教育の視覚機器として注目を集めることになる。文部省が幻燈の復活と普及に積極的な姿勢を示し、新たに幻燈機やスライドの規格を定めるなどしたからだ。これは戦時下で金属やフィルムといった軍需資材が不足したため、映画の代替として装置や素材が安価で軽便な幻燈に注目したものでしょう。改めて幻燈の活用方法や素材の研究が行われ、フィルム代用品として紙製のスライドが実用化され、木材や硬質紙による幻燈機も製造された⁶⁸。さらに時代が下った戦後の学校教育や労働運動、社会運動においても、幻燈は積極的に使われて効果を挙げている⁶⁹。沖縄でも映画が巡回興行の時代から常設館の時代へと移行した後まで、幻燈は映画との共存関係を続けている。沖縄における映画常設館の登場は後述する 1913（大正 2）年 10 月のことだが、翌 1914（大正 3）年の一年間に行なわれた幻燈会の記事を『琉球新報』から拾ってみると、次の表 2「1914 年の幻燈上映会」のようになる。

表 2 1914 年の幻燈上映会

	開催時期	場所	主催者	目的・内容・状況等
1	2月21日	首里・女子学校前庭	真和志・町端両字青年会	両陛下御尊像、貧富両道、塩原多助、諺ポンチ
2	3月5日	首里区赤田町	首里教育部会	社会教育幻燈
3	不明	若狭病院	若狭病院	入院患者の衛生教育と慰藉のため 幻燈を導入
4	6月17日	首里・安国寺	安国寺	毎月17日に説教及び幻燈会を行い、参詣随意
5	7月5、6日	名護・大谷派説教場	不明	講演、幻燈、活動写真、蓄音機
6	7月18、19日	沖縄座	おきなわ社	おきなわ社一週年記念音楽会の余興として沖縄歴史幻燈

7	12月14日	天妃小学校	那覇教育部会	義士討入の記念会で講演、軍談、 幻燈
8	[12月]	宮古・下地村	下地村同志会	講演、幻燈、蓄音機

宮古島の下地村や名護地区は活動写真もまだ巡回興行の時代だが、那覇にはすでに映画常設館が開業しており、幻燈は映画と共存しながら利用されていたことがわかる。若狭病院では牧野院長の発案でスライドを東京から購入して院内で随時幻燈会を開き、安国寺でも毎月17日に幻燈会が開かれていた。また7月18日、19日に催された沖縄歴史幻燈は、「おきなわ社」の記者が伊野波親方や察度王の扮装をして写真撮影し、スライドにして映写した一種のお遊びであり、1914年の幻燈一覧には純然たる娯楽興行は見当たらない。先に見た1907（明治40）年の羽地間切での幻燈会のように、観衆の笑いを誘うポンチ絵の類が幻燈会の合間に上映されることはあったようだが、娯楽興行を主目的とする幻燈はほぼ役割を終えていたと考えられる。ただし幻燈上映では、名称や看板は「教育幻燈」であっても実際には幻灯芝居的な物語、場合によっては際物や艶物が上映され、巧妙な語りによって観客が盛り上がるケースもあった⁷⁰。沖縄でもそうした類の興行があったかどうかは、残念ながら確認できていない。

その一方で、映画常設館時代の映画と幻燈の間には、ここまで見てきたものとはまったく異なる共存関係が存在していた。第3章で詳述する那覇の帝国館は、1915年8月20日の『琉球新報』に次のような広告を掲載している。

「映写広告

簡明。有功。料金。低廉

なるは弊館の映写広告に限る論より証拠

来る廿一日土曜より舞台背面に顕わるる

電気応用の写真広告を御一覽あれ

活動写真帝国館」

これは幻燈を使った静止画による映写広告の広告主募集だったと考えられる。大勢の観客が集まる映画館は、現在と同じように宣伝広告の場としても利用され、作品上映の前後または合間にこうした広告のスライドが映写されていたのだ。さらに近藤和都は映画と幻

燈による予告編の関係について、次のような指摘をしている。

「(……) 戦前最後に発行された『キネマ旬報』には、『新春映画の予告に』という文句とともに幻燈映写機の広告が掲載されている。ここからわかるように、幻燈は映画の予告編として興行の場に組み込まれることで、映画史初期以降も多くの人々に映画とともに受容され続けていたのだ。(……)」⁷¹

近藤はアメリカの状況を踏まえながら、日本でも 1910 年代から幻燈による予告編が映写されていたのではないかと推測している。そして検閲前の映画フィルムから刺激的な場面を選んで幻燈に仕立て、観客の興味を煽るとい興行手法に注目し、映画では検閲によってカットされるシーンが一種の誇大広告的に使われた 1928 (昭和 3) 年の京都の例を挙げている⁷²。沖縄でこうしたケースがあったのかどうかは不明だが、場合によっては上映される映画の内容よりも、その刺激的な予告編の幻燈自体を目的に観客が集まった可能性も考えられ、非常に興味深い指摘だ。いずれにしても近藤が取り上げている『キネマ旬報』の「東京スライド」による幻燈広告は、映画による予告編や広告としての短編映画が製作上映されるようになって以降も、かなり遅い時期まで幻燈による新作映画の予告が行われていたことを示している。映画館では映写機と幻燈機を設置して切り替えながら映写したが、映画と幻燈の兼用映写装置もかなり普及していたと考えられる⁷³。また映画館内での上映予告に利用される以前から、東京では銀座などのビルの屋上にスクリーンを設置して幻燈による広告が映写されており、現在のネオンサインや街頭ビジョンのような役割を果たしていたことも付け加えておきたい⁷⁴。

最後にもう一点、幻燈は芝居の舞台美術の一種としても使われていた。たとえば 1913 年 7 月 8 日の『沖縄毎日新聞』に掲載された「旅俳優の涙」という記事は、ドサ回りの旅役者となった士族の前田良助という青年をめぐる不運となれの果てを報じたものだが、その中にこんな一節がある。

「(……) 与那原生まれ前城亀と云う者の薦めにより同志六名語り合い亀が興行主と云う名義にて一座を組織し活動写真 (名ばかりにて実は簡単な幻灯) 交りの芝居を開演し (……)」

活動写真ではなく幻燈ではあるものの、芝居の中に映写画像を取り込んだものだとすれば、第3章第3節で詳述する連鎖劇の前段階のような形態と考えられる。そしてこれに近い形で幻燈を背景画などの舞台美術に使う試みは、電気照明を使った舞台装飾などと同様、他の沖縄芝居の劇団でも行われていたと考えられる。

以上、第1項と第2項にわたって、映画に隣接先行する幻燈という分野について沖縄の状況を概観した。近年、チャールズ・マッサー（Charles Musser）の「スクリーン・プラクティス（Screen Practice）」という概念を踏まえて、先行する映写装置や娯楽興行などとの連続性の中で映画史を論じる立場から、幻燈の分野についての詳細な研究が盛んに行われている。しかし映画伝来以前の時期から戦中期にかけての沖縄における幻燈の歴史については、まだ本格的な研究は行われておらず、学校教育や社会教育、宗教布教などとの関係も含めて今後の調査分析が必要となる。

第3項 興行師・福永義一

幻燈以外の映画隣接分野における動きとしては、1899年1月から仲毛演劇場が蓄音機を導入し、東京の芸妓の歌三味線や役者の仮声、沖縄の歌、沖縄の役者の仮声などを芝居の道具に使い始め、人気を集めている⁷⁵。こちらも幻灯芝居と同様、囃子鳴り物や声色弁士付きで上映された後の活動写真の興行スタイルを連想させる。また活動写真以前の興行で特に注目したいのが福永義一という人物だ。福永は宮崎県高鍋の出身で、壮士芝居の役者として来沖したとされるが、その来歴や来沖の時期など詳しいことはよくわかっていない。真栄田勝朗『琉球芝居物語』の巻末年表では1901年の項に「この頃、仲毛芝居に『壮士芝居』の福永義一の一行が来演。初めての和芝居に人気集まる」⁷⁶とあり、また真境名由康『真境名由康 人と作品 上巻・人物篇』には、同じく1901年頃に「日本から九州廻りの一団・福永義（ママ）萩（ママ）島一行が乗り込み、沖縄で最初の日本演劇壮士芝居が、仲毛芝居で開演された」⁷⁷とあるが、いずれも福永の来沖時期については納得がいかない。というのも、1900年7月23日の『琉球新報』に掲載されている「奥武山公園開設 醸金及人名」のリストに「二円 福永義一」と記されており、これ以前から福永は沖縄に居留していたと考えられるからだ。また後述する福永の「のぞき眼鏡」や「活動大影劇」も同じく1900年の後半には興行が行われている。

これに対して矢野輝雄は、萩島一行が1896年頃に来沖し、那覇・松田橋際の旧仲毛演芸場で「ピストル強盗清水定吉」とみられる壮士芝居を初めて沖縄に伝えたと述べている

78。この一行の中にいた福永がその後沖縄に居留し、1900年に入って壮士芝居の一座「矯風会」を旗揚げしたと考えられるのではないか。1900年1月17日の『琉球新報』には、那覇警察署西の矯風会新演劇創設部による「廿才以上四十才以下ノ内地人ニテ普通教育アル者拾名募集ス」という劇団員募集広告が出ている。そして2月25日の『琉球新報』には「芸題美人薄命探偵替毎日午後六時より十一時迄 仲毛演芸場跡 二月廿二日 矯風会」という内容の「新演劇開演広告」が見える⁷⁹。池宮正治は『沖縄県史』の中でこの劇団員募集や芸題について触れ、「沖縄芝居に内地人というのも今考えるとおかしいが、セリフ劇らしいこの演題が、普通語で演ぜられたからであろう」⁸⁰と述べている。しかし内地人を10名も募集している矯風会は、そもそも沖縄芝居の劇団ではないだろう。当時の那覇警察署は東町の親見世跡地にあり、警察署の移転後には山形屋となった。福永は那覇警察署付近を拠点としていたらしく、この矯風会新演劇創設部も福永との関わりが推測される。

陽洲と号した福永について、新天嶺は『名瀬町史』の中で「体躯巨大、容貌莊重、談論風発、文絵両つながら練達の筆技を持っていた」⁸¹と記しているが、加えて進取の気性に富んだ極めて多才で器用な人物でもあったようだ。那覇に住み着いてからはペンキ看板業や写真業、催眠術治療など多方面にわたって新しい事業を次々に起こしている。また大阪から清国人の調理人を招いて「支那そばや」の店を開業したが、新城栄徳によればこれが現在の「沖縄そば」のルーツとなったという⁸²。さらに福永は1900年9月末から10月にかけて「のぞき眼鏡」の興行を手がけている。場所は矯風会新演劇創設部や「支那そばや」と同じく那覇警察署付近だった。

「のぞき眼鏡 四五日前より那覇警察署の裏通りに於て福永写真師がのぞき眼鏡を興行するよしなるが其の見料は大人一錢小兒五厘なりという」⁸³

「のぞき眼鏡の繁昌 数日前より那覇警察署 裏通りに於て興行するのぞき眼鏡は毎日早朝より午後十二時頃まで観客引きも切れず余程繁昌のよしにて少なからぬ収入ありとの事なるが観客は小学校生徒数多を占めし様見受けたりと」⁸⁴

のぞき眼鏡の原型は、江戸時代中期（17世紀半ば）頃には長崎経由で日本に伝来している⁸⁵。透視図法で描かれた浮き絵を下に置き、鏡に反射させてレンズで覗くと絵が立体的に浮き上がって見えるという仕掛けだ。後には箱型の装置が用いられて仕掛けが施された

一種の「のぞきからくり」となり、絵を何枚も切り替えながら物語が語られた。また明治になると絵の代わりに写真を使う「西洋のぞき眼鏡」が登場して人気を集めている⁸⁶。幻燈や活動写真の時代になると、のぞき眼鏡は主に子供向けの興行として行われ、村祭りなどでも小屋が掛けられていた。

言うまでもなく本章の冒頭で触れたエジソンらのキネトスコープも、同じく箱を覗く装置だった。日本に持ち込まれたものの短期間のうちに廃れたキネトスコープが、福永によって沖縄に伝えられたことをうかがわせる資料はなく、当時の新聞記事からもそうした事実は読み取れない。「大人一銭小児五厘」という廉価な見料から判断して、福永が興行に使った装置もレンズを通して箱の中の写真を覗く一般的な「のぞき眼鏡」だったと思われる。観客の大半が小学生であったという『琉球新報』の記事もその傍証と言えるだろう。しかし田中純一郎は廃れたキネトスコープの末路について次のように述べている。

「(……) キネトスコープは装置が簡単なだけに、後に日本でもこれを模造して『一銭活動』と名づけ、遊園地や勸工場の遊歩場に備え付けて、子供たちの感興を呼んだことがあった。(……)」⁸⁷

福永は写真師でもあったから、フィルムを扱うキネトスコープとのつながりがわずかな可能性として残る。もし万が一、福永によるのぞき眼鏡がこうしたキネトスコープの類を含んでいたとすれば、これが沖縄初の映画興行ということになるため、特にここで言及しておきたい。

さらに福永は「のぞき眼鏡」と同時期に別な興行も行っている。新城栄徳は福永が公正会影劇部と称して幻燈写真興行を行ったと述べているが⁸⁸、それが先ほどの表1「映画渡来前後の幻燈上映会」の15にある公正会影劇部の活動大影劇だ。『琉球新報』には次のような広告が見える。

「未曾有新趣向活動大影劇
那覇松田橋の畔演芸場に於て本日より毎午后七時開会
十月十五日 公正会影劇部」⁸⁹

この「影劇」という言葉は、中国語では「影絵」「戯劇」だけでなく「映画」「演劇」も

含むことがあるため誤解を招くが、日本語では一般に「影絵」を意味している。ただし山本慶一によれば、日本では大衆芸能・舞台芸術としての影絵芝居は育たなかったという⁹⁰。「未曾有新趣向活動大影劇」という一文からは独自の趣向が凝らされていたことが推測されるが、これが幻燈であったことは『沖縄毎日新聞』の記者だった渡嘉敷錦水（唯錦）の次のような記述からも明らかだ。

「(……) 此の福永と云う人は中々の技能家であったと見え松田橋の傍にあった仲毛芝居で『カアガー踊』と称し専門の写真を応用した幻燈絵を見せていたが当時としては中々珍しいものであった。」⁹¹

先述のとおり「カアガー踊」は沖縄で活動写真の呼称としても使われているため、「活動大影劇」という言葉とともに意味が紛らわしいが、渡嘉敷ははっきり「幻燈絵」としている。「新趣向」「活動」の意味するところは推測するほかはないが、おそらく静止した幻燈ではなく、動きのある仕掛けだったと考えられる。だとすれば、これは一種の「幻灯芝居」（写し絵、錦影絵）ということになる。福永がこれ以前に活動写真を実見していたかどうかは不明だが、新しいものに興味を抱くその性格からして、おそらくどこかで見ていた可能性が高い。またたとえ実見していなくても、それが本土各地で話題になっていることは十分知っていたはずであり、「絵を動かす」「影を動かす」というところから、活動写真に近いものとして沖縄での幻灯芝居興行を思いついたのではないか。

福永は 1905 年頃に再び壮士芝居の一座で沖縄を去り、今度は奄美大島へと渡る。その一座が現地で解散した後は名瀬で写真館を開業したほか、醤油製造、養豚業、幻燈興行などを手がけている。また名瀬で八千代館という芝居小屋の開業にも力を注ぐなど、那覇時代と同様幅広い活動を行った。さらに福永は、奄美で初めての新聞となる『大島新報』を創刊して「大島の新聞の父」と称され、名瀬の名士として名前を残している。ところが 1926（大正 15/昭和元）年、自ら発明したティーチ木（大島紬の染色原料）の裁断機を試運転した際、機械に巻き込まれるという事故で急逝してしまう。享年 60 余歳であった⁹²。

福永が那覇で暮らしたのは 10 年足らずだが、その期間は映画が日本に伝来してから沖縄で初めて興行されるまでの 5 年半を含んでいる。のぞき眼鏡に活動大影劇と、福永が 1900 年に相次いで新趣向の興行を手がけたのは、まもなく沖縄にも活動写真が伝来するだろうという期待、時代の空気を読み取ったことではなかったか。

第3節 東洋活動写真会の来沖

第1項 東洋活動写真会による映画興行の概要

沖縄で映画が興行上映された記録として資料的に確認できる最も古いものは、すでに述べた通り東洋活動写真会が辻端道上の芝居で行った1902年3月27日からの興行だ。これに先立って、同年3月23日付の『琉球新報』には東洋活動写真会による次のような「活動写真広告」が出ている。

「来二十七日午後七時より向十日間『上の芝屋』に於て北清事件、米西戦争実記、其他相撲、芝居、手踊の活動写真御覧に入れ候間開会当日より賑々しく御来観の上御好評賜はり度伏て奉願上候也」

入場料は一等20銭、二等15銭、三等8銭で、学生割引があった。また同日の『琉球新報』は、記事の中でこの東洋活動写真会による活動写真興行を次のように紹介している。

「広告にもある如く来る二十七日より辻上の芝居に於て一昨年北清事件及び米西戦争の実況を活動写真にて活現せしめ普く観客の好評を乞う筈なるが右北清事件の活動写真は曩に閑院宮殿下御邸に於て各皇族殿下の御覧を奏うせし由にて爾来東京其他各地に興行して至る所に好評を博し今回鹿児島を経て当地に来たる次第也と云う活動写真は普通有りふれたる幻灯とは違い実物の如く写真を活動せしめ観る人をして実物に接するの感あらしむるものなれば北清事件の如き又は米西戦争の如き近時歴史口著名なる出来事の実況をば活動写真を以て公衆に観せしむるは教育上有益の事にして学生は勿論一般の人々に於ても見物するの価値あるべし」

記事には「閑院宮殿下御邸に於て各皇族殿下の御覧を奏うせし由にて」という一節が見える。また同月29日の同紙記事にも「閑院宮殿下御邸に於て各皇族殿下の御覧に入れし際有栖宮（ママ）は御成の口り左の一句を賜はりし由」とあって、「写し絵の活きて働く真となりけり」という句が引用されている。映画は新参の見世物興行であり、しばしばこうした皇族の權威を借りて、ともすれば保守的な社会の警戒を解くと同時に、上流階級や中産階級の持つ社会的虚栄心をくすぐろうとした。キネトスコープが神戸に上陸した際にも、一般公開に先立って小松宮殿下に見せたという1896年11月19日付『神戸又新日報』

の記事が残っており⁹³、これは日本での映画上映を確認できる最古の資料でもある。続いて11月21日の『神戸又新日報』にも、今度は有栖川大宮妃殿下が同じくキネトスコープを見たという記事が載っているが、初期の代表的な巡回興行師・駒田好洋も好んで「皇太子殿下天覧(ママ)」という宣伝文句を使っていたという⁹⁴。こうした「皇族の御覧を賜った」という報道や宣伝をステイタスにしながら映画は市井に新たな話題性をふりまき、同時に興行としての市民権を獲得してゆく。また沖縄では、第3章第1節第3項の帝国館開業のところで触れるように、旧琉球王家である尚家の名前が全国における皇室・皇族のように扱われることがあった。

1902年3月23日に掲載された記事・広告以後も、表3「沖縄初の映画興行についての『琉球新報』記事・広告」のように、『琉球新報』の紙面には一か月近くの間ほぼ毎号活動写真の広告や続報、詳細な紹介記事などが掲載されており、大きな注目を集めていたことがうかがえる。なお、掲載の日付が一日おきとなっているのは、すでに述べたように当時の『琉球新報』が隔日刊だったためである。

表3 沖縄初の映画興行についての『琉球新報』記事・広告

1902年	記事・広告
3月23日	東洋活動写真会広告 「活動写真の興行」という予告紹介の記事
3月25日	23日と同じ広告
3月27日	23日と同じ広告 「活動写真に就き」という同日からの興行開始の記事
3月29日	23日と同じ広告 「活動写真の好人気」という詳細な紹介・批評記事
4月3日	「活動写真に就て(上)」紹介と映画の日本への渡来についての記事
4月5日	「活動写真に就て(中)」映画の特長についての解説記事 「活動写真の日延」という記事 4月10日まで日延べの広告
4月7日	「活動写真に就て(下)」映画の仕組みと活動幻燈という呼称の提案記事
4月9日	活動写真興行中にガス破裂、火事騒ぎの記事

4月11日	「活動幻燈の再興行」という記事 活動写真の再興行広告、13日より15日間、料金引き下げ
4月13日	11日と同じ広告
4月15日	11日と同じ広告
4月17日	11日と同じ広告
4月27日	「活動写真の日のべ」という記事、5月4日まで日延べ

3月29日の『琉球新報』に出た紹介記事によれば、初日の3月27日に上映されたプログラムは次のようなものであった。

- 1 『京都の都躍 [踊]』
- 2 『露国モスクー府男女の競馬』
- 3 『仏国反射鏡の奇術』
- 4 『三条小鍛冶の舞』
- 5 『米国学生の水泳』
- 6 『六歌仙文屋康秀』
- 7 『米国奇術月世界』
- 8 『西洋化物屋敷の奇術』
- 9 『壮士の剣舞』
- 10 『北清事件』
- 11 『米西戦争』
- 12 『近衛兵青山練兵場の障礙物飛越競争』
- 13 『日本体育会の墨田川水泳』
- 14 『浅草観音境内の鳩追』
- 15 『相撲』
- 16 『女団洲 [州] の称ある女優市川久 [九] 米八の廿四孝狐火の場の人形振り』
- 17 『米国ハドソンの瀑布』
- 18 『英国人の自転車乗』
- 19 『仏国リヨン公園の五頭立馬車上の男女の乗客』
- 20 『独乙伯林市中の賑い』

21 『東京美人の手躍 [踊]』

※左側の数字はわかりやすく整理するために論者がつけたものであり、必ずしも上映順と一致するものではない。以下本論考中に掲げる作品一覧においても同様とする。

西洋の作品と日本の作品、ニュース、実景、芝居、トリック、踊りにスポーツ等様々なフィルムが雑多に並んだ盛りだくさんの内容となっている。実写実況フィルムについては説明不要と思われるが、日本劇のフィルムについて簡単に説明しておく、4の『三条小鍛冶の舞』は一条天皇の命を受けた刀工の三条小鍛冶が、稲荷明神の助けで名刀を鍛えるという、能・謡曲のクライマックスの場面だ。また6の『六歌仙文屋康秀』は、六歌仙と称される平安時代の5人の男性歌人が同じく六歌仙の紅一点・小野小町を口説こうとしてそれぞれ失敗する歌舞伎『六歌仙容彩』の中の文屋康秀の段だ。そして16の『女団洲の称あり女優市川久米八の廿四孝狐火の場の人形振り』の「人形振り」とは、役者が人形の動きを真似て演ずるもので、「廿四孝狐火の場」はその代表例として知られている。また初代・市川九米八は明治期に活躍した女芝居の役者で、九代目団十郎になぞらえて「女団州」の呼び名があった。

一方、西洋作品は写真の種類から、エジソンの会社で製作されたヴァイタスコープ系のフィルムだったのではないかと推測される。ただし、ヴァイタスコープとシネマトグラフのフィルムは興行においてしばしば混在しており、相互に複製も作られた可能性が高いため断定できない⁹⁵。プログラムの中休みには少年楽隊が舞台上で演奏し、また見物客の小学生たちに鉄道唱歌を歌わせるという観客参加の試みも行われたようだ。一般に想像されるように興行側からの一方通行ではなく、沖縄では映画初公開の時点でインタラクティブな興行形態を含んでいたことになる。

1902年3月29日の『琉球新報』は「本島人には目新しき物なりしかば初より終まで感嘆の声絶へず興至りて真に迫る時は拍手喝采四隅に起りて場内破るるばかりの賑いをば呈したり」と、初めて映画に接した観客の興奮を伝えている。またプログラム中の呼び物は1900年に撮影された『北清事件』と1898年に撮影された『米西戦争』という、戦地の実況映像だった。特に前者では義和団鎮圧に参戦した日本軍の状況が注目を集めたと考えられる。そして『琉球新報』の記事は興行主への要望として、作品の説明を二、三まとめてやるのではなく一作ごとにやってほしい、せめて『北清事件』『米西戦争』の二本だけでも、と注文をつけ、「記者が斯く長たらしき批評を加うるも此二件が教育上にも裨益する所ある

を思えばなり」と述べている。

先に引用した 1902 年 3 月 23 日の『琉球新報』の記事にも「教育上有益の事にして学生は勿論一般の人々に於ても見物するの価値あるべし」とあったように、映画にはその初期から単なる大衆娯楽としてだけではなく、動く映像による「実況ニュース」という新しいメディアとしての役割や、「知識」の獲得および「教育」の手段としての役割が期待されていた。もちろんこれは沖縄に限ったことではないが、4 月 3 日の同紙記事が「由来見聞に乏しき当地人の好奇心を誘起し」と述べているように、本土から遠く離れた島嶼である沖縄においては、そうした役割への期待が一層高かったと考えられる。映画が果たす報道メディアとしての役割、あるいは国民を一体化させる上で映画が持つ影響力は、その後の日露戦争において一気に重要度を増しており、その波は沖縄へも押し寄せる。

また教育手段としての役割で最もわかりやすいのは、従来の幻燈と併用されながら学校関係者および教育会等によって行われた、いわゆる社会教育（当時の用語では通俗教育）における積極的な映画の利用だが、この点については次章第 1 節第 3 項で詳述したい。ただし、映画の持つこうした社会一般への影響力は肯定的に評価されただけでなく、逆に悪影響が心配され、同時に思想的な警戒の対象ともなった。社会風紀や国体政体を乱す可能性への警戒は、後に警視庁が公布した「活動写真興行取締規則」や全国的に行われた厳格なフィルム検閲および戦時体制下の様々な映画統制へと結びつくことになるが、沖縄における映画興行の取締りや観覧制限については第 4 章第 2 節の第 3 項と第 4 項で概観する。

1902 年 4 月 3 日の『琉球新報』には「活動写真に就いて（上）」という記事が掲載され、「毎夜山の如く群集せる幾多の見物人をして奇と呼び妙と呼ばしめ」と興行の盛況ぶりと人々の関心を改めて伝えている。またこの記事を書いている記者は、興行主に活動写真の原理を説明するよう勧告したところ、さっそく興行の舞台で説明が行われたが言葉が通じず声も届かないなど不十分であったため、自分が次号の紙上で原理を説明する、と予告している。記者は 1895 年に東京神田の錦輝館で行われた日本最初期の活動写真興行を見物し、その際に説明を聞いて了解したのだという。ただし錦輝館でのヴァイタスコープ上映は、先述したように 1895 年ではなく 1897 年のことである。4 月 5 日に掲載された続編の「活動写真に就いて（中）」は残されている新聞資料の状態が悪く、文字の判別ができない箇所が多いが、エジソンの発明による活動写真が 1895 年末頃に日本にもたらされたなどと述べた上で、「手を挙げる」という一秒間の動作を一秒間に 24 枚の連続した静止写真に撮り、それを同じ順序・速度で幻燈にかければ「手を挙げる」動作が再現される、と大雑

把な説明をしている。また同記事に続いて「活動写真の日延」という見出しで「一昨日迄の日限の処毎夜大入に付更に来十日旧三月三日迄日延したる由なり」と報じられ、三段下には同様の日延べ広告も掲載されている。もっとも、こうした興行の日延べについて前川公美夫は、あらかじめ日延べも計算した広告上の演出というケースがあったことを指摘している⁹⁶。さらに4月7日の「活動写真に就いて(下)」では再度活動写真の仕組みを解説した上で、「活動写真」に代わる「活動幻燈」という名称を提言し、またその原理を利用した「活動絵画」という子供向け学術玩具の案出を示唆している。しかし「活動幻燈」という用語はすでに映写機器会社の広告などで使われており、記者の独創による新名称というわけではなかった。

当時の沖縄ではまだ電気が供給されていなかったため、興行では光源にガスが用いられていた。4月7日には上映中に誤って映写用のガスが破裂する騒ぎとなり、責任者が那覇署に呼び出されて注意を受けたようだが、興行には影響なく、盛況が続いている。最初の日延べは4月10日で終わるが、今度は場所を県庁の向う空き地に移して13日から再興行を行っている。当時の県庁は旧薩摩藩在番奉行所の跡地にあった。従って「向う空き地」は現在の住所で那覇市西1丁目2-16周辺となり、おそらく小屋掛けでの興行だったと思われる。芝居小屋だった「上の芝居」と「向う空き地」での二様の興行は、映画が芝居の類縁ジャンルであると同時にまだ諸芸見世物の類でもあったことを示している。再興行の期間は15日間で、入場料を一等15銭、二等10銭、三等5銭に値下げし、新聞広告には「更に新規の写真を差加え」とあるものの、具体的な作品内容は判明していない。そして4月27日の『琉球新報』は5月4日までの日延べを報じているが、興行の終了時期については確認できていない。

以上が当時の新聞資料から判明している沖縄初の映画興行の概要である。次項ではこの映画興行について確認すべき点を挙げ、さらに検討を加えることとする。

第2項 東洋活動写真会の実態

沖縄での映画初興行を行った東洋活動写真会の実態については、これまで検証が行われたことがなく、残念ながら詳しいことはわかっていない。この名称を用いた上映組織として一番よく知られているのは、東京の芝居小屋・真砂座を経営していた佐々木長十郎（後の政次郎）と横浜の喜楽座・朝日座を経営していた佐々木染之丞という佐々木兄弟が組織した巡回上映隊だ。論者は『沖縄映画史の復元 一戦前編一』においてこの佐々木兄弟の

巡回上映隊が沖縄に来たとする立場を取ったが⁹⁷、その後の調査で判断は難しいことが判明した。以下ではその理由を挙げながら、併せて拙論の誤りを正したい。

何よりもまず、佐々木兄弟による東洋活動写真会の立ち上げ時期、巡業活動の開始時期が現状でははっきり確認できておらず、1902年3月の時点での活動の有無は不明だ。また前川公美夫によれば、「頗る非常」のフレーズで知られた巡回興行師で映画説明者の駒田好洋が、1903年7月ごろから佐々木兄弟と組んで東洋活動写真会を名乗っていたという⁹⁸。たとえば駒田は1904年に熊本や福岡、長崎、鹿児島など九州各地を巡業しており⁹⁹、同年6月14日から28日までは京都南座で東洋活動写真会を率いて興行している¹⁰⁰。しかし1902年の沖縄での東洋活動写真会による興行に際しては、全国的な有名人である駒田の名前も、人口に膾炙した「頗る非常」のフレーズも紹介されていない。従ってこの時点ではまだ駒田が東洋活動写真会と関わりを持っていなかったか、あるいは同名の別な巡回上映組織だったと考えられる。

これに関連して前川は、全国を何度も巡回した駒田の記録からその足跡が確認できない地域として茨城、千葉、沖縄の三県を挙げている¹⁰¹。また前川は北海道の札幌で錦輝館を経営する岩見永次郎という興行主が、東京のMパテー商会と組んで佐々木兄弟と同名の「東洋活動写真会」を名乗っていたことや、京都にも同名の組織があったことを指摘している¹⁰²。北海道の上映隊はエリアが限られ、時代も少し下るので該当しないが、京都の上映隊は横田商会を立ち上げる横田永之助が全国に派遣したものと考えられる。横田商会は後に沖縄にも巡回上映隊を送っていることから、1902年の東洋活動写真会も横田と関連のある上映隊の一つだった可能性がある。ただしそれを特定するだけの材料は見当たらず、また他にも同名の上映隊が存在したと考えられることから、現時点でこの件に関してこれ以上の追求は困難だ。

ところで、先に引用した1902年3月23日の『琉球新報』の記事には「鹿児島を経て当地に来たる次第也」という一文が見える。果たしてその通りなのだろうか。まず鹿児島への映画伝来時期についてだが、これは沖縄に映画が伝来する前年の1901年8月が定説となっている¹⁰³。沖縄同様、映画の最初の伝来地である神戸や大阪、あるいは東京からの距離が遠いこともあってか、他府県に比べて伝来の時期はかなり遅かったことになる。ちなみに全国的に見ると、シネマトグラフやヴァイタスコープが輸入され一般公開が始まった1897年のうちに、北は仙台、函館、西は福岡、長崎あたりまで映画が伝播している。唐鎌祐祥によれば鹿児島で初めて映画興行が行われたのは、鹿児島市の大門口にあった稲

荷座という芝居小屋だ。当時の鹿児島新聞を調べると、1901年8月に東洋活動写真会の興行広告と上映を実見した記事が出ている。

「広告

北清事変実況 米西、英杜 戦争実況活動大写真会

当所電燈会社特約二千燭光電気応用並ニ西洋奇術魔術ノ実(ママ)真海水浴場ノ

光景日本壮士ノ劍舞同怪物屋敷ト称スル神変不思議ノ早業奇術其他数十種

八月廿九日ヨリ向十日間毎夜七時開場

大門口稲荷座ニ於テ 東洋活動写真会」¹⁰⁴

「稲荷座の活動写真 広告にもありし如く大門口稲荷座にて一昨夜より興行せし東洋活動写真会は前日来の好景気のこととて一層の人気を添えたりしが午後八時頃よりは殆んど立錫の余地もなく集い来りしもの無慮千余人の多きに及びたりサテ幻燈は燦爛たる二千燭光の電気を応用し北清事件の実況、米西英杜戦争実況其他西洋奇術魔術の現状海水浴場の光景日本壮士の劍舞等一も其の真相を自在に写さるなく観者をして拍手喝采湧くが如くならしむ尚お序に記し置くは下足番のことなり今少しく機敏に手早く取捌かざれば多勢の観客中迷惑を蒙る者少からず注意こそ肝要なるべし」¹⁰⁵

一部のタイトルしか挙げられておらず、また日本劇のフィルムが見当たらないが、『北清事件』『米西戦争』『西洋奇術』『化物屋敷』『海水浴場』『壮士の劍舞』などは沖縄での興行内容と一致しており、同じ東洋活動写真会の可能性が高い。一行は9月8日まで稲荷座で興行を行い、翌9日は鹿児島45連隊に招かれ、11日から今度は花岡屋敷の大黒座に場所を移して三千燭光の電気で興行し、こちらも大入り続きで一週間の予定が22日までの日延べとなっている¹⁰⁶。ちなみにここに出て来る「花岡屋敷」は、現在名前が残る鹿児島市永吉の花岡屋敷ではなく、天文館通りにあった花岡屋敷のことである。その後の東洋活動写真会の動向は不明だが、12月24日と28日の『鹿児島新聞』には、翌1902年1月1日からの映画興行を予告する記事が出ている。前者は天文館近くの「東千石町」、後者は前出の「花岡屋敷」での興行となっていて、相互の関係は不明ながら同一の興行予定についての記事と推測される。そして後者の「西米戦争活動写真会」という興行名は東洋活動写

真会が上映していたフィルムを連想させる。この 1902 年 1 月 1 日からの興行記事は確認できていないが、2 月に入って『鹿児島新聞』に次のような記事が出た。

「電気仕掛の活動写真 昨年の夏ごろ当市大門口稲荷座及び花岡屋敷大黒座に於て開会非常の好評を博したる東洋活動写真会の技師は爾来苦心惨憺の結果東京大相撲、名優の芝居、能狂言京都口踊り、廿四孝狐火、日本体育会生徒競泳其他興味ある物を選択撮影して之を米国エヂソン会社へ送り原板の現像を託しありしが今回出来上り送り来りたるをもて来る十一日ごろより花岡屋敷万栄席に於て活動写真発明者エヂソン氏設計の通り五千燭光の強力電気を応用し興行する筈なりと云う」¹⁰⁷

実際の興行は 19 日から始まっているが、同日付『鹿児島新聞』の広告では興行の主体名が明記されていない。引用記事にある東洋活動写真会の技師が誰のことか、また本当にわざわざエジソンの会社に現像を依頼したのかどうかも不明だが、この記事中の日本もののフィルムを 8 月の東洋活動写真会が興行したフィルムのタイトルと合わせると、沖縄で上映されたタイトルの過半を占める。沖縄への映画伝来に直接つながったのは 1901 年 8 月末の興行ではなく、むしろこの 1902 年 2 月からの鹿児島における新たな興行だったと考えられる。この興行主体が改めて東洋活動写真会を名乗り、鹿児島での興行に続いて 3 月に沖縄へやってきたと推測されよう。そしてまたこの記事は、一行が沖縄に持参した映写機・フィルムがエジソンのヴァイタスコープ系だったのではないかという、本節第 1 項での推測の傍証ともなる。

ところで、『鹿児島新聞』における芸能・興行関連の記事や広告は、同時期の『琉球新報』に比べると全体的に数が少なく、内容も地味な印象を受ける。そして 1901 年 8 月の東洋活動写真会による興行は多くの観客を集めて大盛況となり、日延べ興行もなされているのだが、そこには「映画初上映」や「活動写真の伝来」をめぐる興奮が沖縄の時ほどには感じられない。新聞の性格や報道スタイル、県民性、他府県で興行に接する機会の多寡などが影響しているとも考えられるが、もしかするとそれ以前に映画興行が行われていたためではないかという印象も拭い切れない。これに関連した資料としては、駒田好洋の巡業日程を整理した前川公美夫による年表があり、その 1900 年の項で駒田が九州北部から鹿児島へ回ったのではないかと推定されている¹⁰⁸。駒田が 1900 年に鹿児島に来たかどうかは断定できないとしても、1897 年頃から九州各地を巡回していた様々な活動写真興行の情

報は、鹿児島県を中心に九州地方出身の寄留者や官吏の多かった沖縄へも伝わっていたに違いない。

-
- 1 それ以前の経緯については塚田嘉信『日本映画史の研究 ―活動写真渡来前後の事情―』13-35頁参照。
 - 2 塚田嘉信『日本映画史の研究』13-15頁。
 - 3 この奇妙な表記については田中純一郎は『日本映画発達史 I』36頁で、Kinetoscopeの「Kをサイレントと誤読して発音したものと見える」と述べているが、“K”をサイレント文字と誤読する前提として“Kine-”という綴りが“Knie-”と間違えられていたと考えられる。
 - 4 パーフォレーションの数はヴァイタスコープがフィルムの一コマにつき両側に各4個だったのに対し、シネマトグラフでは当初一コマにつき両側に各1個だったが、やがてヴァイタスコープ方式に統一された。帰山教正「フィルムと穿孔」(『キネマ・レコード』第21号)6-7頁。碓井みちこ「駒田好洋の遺した資料」(岩本憲児編『日本映画の誕生』)174頁。
 - 5 『月刊沖縄』1961年11月号36頁。
 - 6 『沖縄事始め・世相史事典』263頁。
 - 7 『石垣市史 各論編 民俗 下』の「第六章 娯楽 第二節 映画」833頁。
 - 8 菊池義昭「岡山孤児院の音楽幻灯(活動写真)隊の活動と養護実践のかかわり」(『共栄児童福祉研究』第4号)70-76頁。(以下本論考ではこの菊池論文を「岡山孤児院のー」と略記する)。
 - 9 菊池義昭「岡山孤児院のー」101頁。
 - 10 『石井十次日誌』の明治36年10月15日(111頁)、明治38年5月27日(84頁)。
 - 11 菩薩会孤児院は1898年、大石平が岡山県英田郡倉敷町安養寺に真言宗の教義に基づく孤児院として設立。1904年に岡山市磨屋町に移転し、1911年には元岡山孤児院外務員の佐藤弘之が経営を譲り受けて吉備撫育院と改称された。
 - 12 甘露育児院は1900年、津田白印が笠岡町の本林寺に設立し、後に同町浄心寺に移転。映画巡回などで募金を行ったが、1924年に閉鎖した。
 - 13 菊池義昭「岡山孤児院のー」。一色哲「メディアとしての音楽幻燈隊と岡山孤児院」(『石井十次の研究』)。
 - 14 松田完一『岡山の映画』の5-7頁には、岡山市内磨屋町にあった菩薩会孤児院が1906

年 1 月 11 日に関西中学（現・関西高校）の校庭で慈善上映を行った、とある。松田はこれを「慈善活動会の始まり」としているが、石井十次の岡山孤児院による上映の方が明らかに早い。また守屋茂『近代岡山県社会事業史』の 701 頁によれば、甘露育児院でも映画の巡回上映を行っている。

15 砂岡は 1947 年 12 月 3 日付で沖縄民政府知事宛に出された「南の星楽劇団許可願」（琉球政府文教局教育研究課編『琉球史料第九集文化編 1（復刻版）』72 頁）では「50 歳」となっている。また『あゝ沖縄“武器なき兵士の島”最後の日』の中では沖縄戦当時「46 歳」であったと自ら記述している。

16 『沖縄タイムス』1959 年 4 月 11 日。

17 『琉球新報』1909 年 2 月 15 日。

18 菊池義昭「東北三県凶作貧孤児収容後の岡山孤児院の音楽活動写真隊の活動内容」（『東北社会福祉史研究』第 16 号）21 頁ほか。（以下本論考ではこの菊池論文を「東北三県」と略記する。）

19 岡長平「幻灯からトーキーまで」（『岡山市史 美術映画編』）456 頁。

20 菊池義昭「岡山孤児院の一」71 頁。『石井十次日誌』明治 44 年 11 月 4 日（7 頁）。

21 田中純一郎『日本映画発達史 I』30-31、54-55、58-59 頁。塚田嘉信『日本映画史の研究』25、55、78-79 頁。梅村紫声「活動写真の命名者は福地桜痴居士に非ず」（『キネマ旬報』283 号）113-114 頁。

22 以下本論考では引用文等の原文や用語に従って「幻灯」を用いる場合を除き、表記を便宜上「幻燈」に統一する。

23 熊本大学・映画文化史講座編『映画 この百年 一地方からの視点』32 頁。

24 『琉球新報』1904 年 3 月 8 日、6 月 5 日ほか。

25 本山荻舟『板前随筆』240-241 頁。ちなみに本山は「イルミネーション」に「電飾」という語訳を用いたのも自分だと述べている。

26 吉山旭光『日本映画界事物起源』169 頁。

27 岡長平「幻灯からトーキーまで」460 頁。

28 本山荻舟『板前随筆』241 頁。

29 更科源蔵『北海道映画史』20 頁。

30 稲田達雄『映画教育運動三十年』71-72、155-157 頁。なお水野は大阪毎日新聞社活動

写真班主務から活映部長になり、後に日活多摩川撮影所長も務めた。

31 『沖縄大観』 214 頁。

32 川平朝申「郷土の歩み (79) 若き人々のための琉球歴史」(『今日の琉球』第 10 巻第 1 号) 35 頁。

33 沖縄県教育会はこの時点では「沖縄教育会」と称していたが、以下本論考では引用文等の原文に従って「沖縄教育会」を用いる場合を除き、表記を便宜上「沖縄県教育会」に統一する。

34 『沖縄タイムス』 1976 年 3 月 8 日。

35 松村は 1976 年 3 月 15 日付『沖縄タイムス』の連載最終回で帝国館の開業時期を「大正三年三月」と訂正している。

36 『那覇市史 資料篇 第 2 巻中の 7 那覇の民俗』の「第九章芸能 第二節 沖縄芝居 二 近代沖縄演劇略年表」 739 頁。

37 『那覇市史 資料篇 第 2 巻中の 7 那覇の民俗』の「第九章芸能 第三節 競技・娯楽 八 沖縄の活動写真の歩み」 782-783 頁。

38 嘉手川重喜「芝居・活動写真」(『季刊沖縄アルマナック 5』) 171 頁。

39 大野道雄『沖縄芝居とその周辺』 158 頁。

40 山本慶一『江戸の影絵遊び』 138-139 頁。

41 草原真知子「メディアテクノロジーとしての幻燈」(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『幻燈スライドの博物誌』) 26 頁。ただし、こうした日本の「動く」幻燈を山本慶一が『江戸の影絵遊び』 148 頁で「世界的にも最も早い例」と述べている点については、岩本憲児が『幻燈の世紀』 36 頁および 142 頁で西欧の方が先だったと指摘している。

42 岡長平「幻灯からトーキーまで」 398 頁。

43 ラフカディオ・ハーン(遠田勝訳)「化けものから幽霊へ」(『明治日本の面影』) 215 頁。

44 山本慶一『江戸の影絵遊び』 150 頁。熊本大学・映画文化史講座編『映画 この百年 一 地方からの視点』 14 頁。岩本憲児『幻燈の世紀』口絵。

45 岩本憲児『幻燈の世紀』 125 頁によれば、「マジック・ランタン」に対する「幻燈」という訳語は幕末から存在していた。手島がこの訳語を用いたのは、大衆娯楽としての「写し絵」「錦影絵」と区別するためであったと考えられる。

-
- 46 塚田嘉信『日本映画史の研究』81頁。
- 47 岡長平「幻灯からトーキーまで」393-398頁。岩本憲児『幻燈の世紀』146頁。
- 48 『琉球新報』1898年10月17日。
- 49 入江良郎「吉澤商店主・河浦謙一の足跡（1）吉澤商店の誕生」（『東京国立近代美術館研究紀要（18）』）55頁。
- 50 岩本憲児『幻燈の世紀』142-143頁。『琉球新報』1899年12月1日。
- 51 『琉球新報』1899年12月25日。
- 52 『琉球新報』1900年4月11日。
- 53 『琉球新報』1900年10月1日。
- 54 岩本憲児『幻燈の世紀』13-14、202頁。上田学「近代日本における視覚メディアの転換期に関する一考察」（『アート・リサーチ Vol.4』）109頁。（以下本論考ではこの上田論文を「近代日本における一」と略記する）
- 55 上田学「近代日本における一」109-110頁。
- 56 岡長平「幻灯からトーキーまで」398頁。
- 57 岩本憲児『幻燈の世紀』188頁。
- 58 『沖縄県令達類纂 六』645頁。
- 59 上田学「近代日本における一」110頁。
- 60 小松弘『起源の映画』296、311-312頁。岩本憲児『幻燈の世紀』168-170頁。上田学「近代日本における一」117頁。
- 61 『琉球新報』1904年6月23日。
- 62 岩本憲児『幻燈の世紀』165-166、198頁。
- 63 『沖縄教育』16号8頁。
- 64 『琉球新報』1907年7月17、25日。
- 65 『琉球新報』1907年7月17日。
- 66 『琉球新報』1907年7月17日。
- 67 稲田達雄『映画教育運動三十年史』13頁には、文部省による映画・幻燈・レコードの認定・推薦に関して「大正十四・五年頃には、もう幻灯の認定申請はほとんどなく」という記述がある。
- 68 稲田達雄『映画教育運動三十年史』394-399、453-456、460-461頁。

-
- 69 鷺谷花「よみがえる昭和期の幻燈」(『幻燈スライドの博物誌』) 176-177 頁。
- 70 大久保遼「写し絵から映画へ 映像と語りの系譜」(岩本憲児編『日本映画の誕生』) 80-82 頁。
- 71 近藤和都「幻燈と予告編」(『幻燈スライドの博物誌』) 143 頁。『キネマ旬報』735 号 (1940) 171 頁。
- 72 近藤和都「幻燈と予告編」144-145 頁。
- 73 松本夏樹「映画渡来前後の家庭用映像機器 幻燈・アニメーション・玩具映画」(岩本憲児編『日本映画の誕生』)。
- 74 『幻燈スライドの博物誌』82 頁。
- 75 『琉球新報』1899 年 1 月 5、11 日。
- 76 真栄田勝朗『琉球芝居物語』180 頁。
- 77 真境名由康『真境名由康 人と作品 上巻・人物篇』463-464 頁。
- 78 矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』241 頁。
- 79 仲毛演芸場跡で上演された矯風会の芝居については、1900 年 3 月 13-23 日の『琉球新報』で垣花山人が 5 回にわたって詳細な劇評を寄せている。また同紙 1900 年 3 月 29 日には「矯風会の殊勝」という記事があり、同会が台湾遭害者の祭典に寄付したと報じている。
- 80 『沖縄県史第 6 巻各論編 5 文化 2』の「第四部 第三章 演劇 第三節 明治商業演劇の展開 二方言セリフ劇の登場」202 頁。
- 81 『名瀬町史』124 頁。
- 82 新城栄徳「琉文 21」(<http://ryubun21.net/>)、『琉球新報』1902 年 4 月 9 日、1994 年 2 月 22 日 (夕刊)。
- 83 『琉球新報』1900 年 10 月 3 日。
- 84 『琉球新報』1900 年 10 月 9 日。
- 85 山本慶一『のぞきからくり』32-34 頁。
- 86 山本慶一『のぞきからくり』61-64 頁。
- 87 田中純一郎『日本映画発達史 I』37 頁。
- 88 新城栄徳「琉文 21」。
- 89 『琉球新報』1900 年 10 月 15、17、19 日。
- 90 山本慶一『江戸の影絵遊び』102 頁。

-
- 9¹ 渡嘉敷錦水「琉球辻情話」（来和雀 渡嘉敷錦水『琉球花街 辻情話史集』）280 頁。
- 9² 『名瀬町史』124-125 頁。『改訂名瀬市誌 2 巻歴史編』54-56 頁。
- 9³ 小松宮殿下がキネトスコープを見たのは 1896 年 11 月 17 日である。
- 9⁴ 前川公美夫『頗る非常！』392-393 頁。
- 9⁵ 碓井みちこ「駒田好洋の遺した資料」174-175 頁。田中純一郎『日本映画発達史 I』35、63 頁。
- 9⁶ 前川公美夫『明治期北海道映画史』199 頁。
- 9⁷ 世良利和『沖縄映画史の復元 - 戦前編 - 』6 頁。
- 9⁸ 前川公美夫『頗る非常！』386-387 頁。
- 9⁹ 前川公美夫『頗る非常！』467-468 頁。
- 10⁰ 田中純一郎『日本映画発達史 I』117 頁。上田学「観客のとまどい - 映画草創期におけるシネマテックの興行をめぐって -」（『アート・リサーチ Vol.7』）132 頁。
- 10¹ 前川公美夫『頗る非常！』29 頁。
- 10² 前川公美夫『明治期北海道映画史』122、208、220-228、346-347 頁ほか。
- 10³ 唐鎌祐祥『天文館の歴史 終戦までの歩み』147 頁。
- 10⁴ 『鹿児島新聞』1901 年 8 月 28 日。
- 10⁵ 『鹿児島新聞』1901 年 8 月 31 日。
- 10⁶ 『鹿児島新聞』1901 年 9 月 8、10、17 日。
- 10⁷ 『鹿児島新聞』1902 年 2 月 7 日。
- 10⁸ 前川公美夫『頗る非常！』466 頁。

第2章 巡回上映の時代

沖縄に映画の常設館が登場するのは、次章で詳述するように1913（大正2）年10月のことだ。それ以前に沖縄で行われていた映画の巡回上映について詳しくたどった資料は存在していない。論者は『沖縄映画史の復元 一戦前編一』で常設館以前の巡回上映について概観したが、その時点では不明な点も多く、内容的に不十分なものであった。前章で取り上げた1902（明治35）年の東洋活動写真会による初めての興行以降も、沖縄には毎年のように本土から活動写真の巡回組織がやって来て上映を行い、やがて沖縄に拠点を置く巡回興行組織や地元の興行主も登場したと考えられる。しかしながら、この時期の映画上映についての従来の言及や記述は曖昧な記憶や伝聞に基づく場合が多く、大半が資料的な裏付けを欠いたままであった。しかもほとんどが年月日を明記しておらず、興行の前後関係が判然としないまま混同されているケースも見受けられる。また巡回上映にも営利目的の一般興行だけでなく、寄付金を集めるための慈善興行や社会教育の手段・余興としての教育上映、布教活動としての上映などがあった。こうした様々な目的とスタイルを持つ巡回興行によって、映画は都市部から郡部や離島へと伝播し、また客層も広がると同時に同じ大衆娯楽として沖縄芝居の興行と競合した。

以下本章では主として新聞資料から関連記事を確認しながら、こうした映画の巡回上映の流れをたどり、常設館開業以前における巡回興行の形態、内容、目的等について、注目すべき点を明らかにしたい。まず第1節では明治末期以降に来沖した様々な興行と教化教育における映画上映の様子をたどり、映画が県下各地へ伝播した状況を確認する。第2節では明治・大正期に来沖した巡回上映隊のうち、特にインパクトが大きかった岡山孤児院による慈善上映会を中心に取り上げる。同孤児院が沖縄県下で開催した慈善興行の足取りと概要を把握して、沖縄における受容と影響について考察するとともに、同孤児院以外の巡回慈善上映についても整理しておきたい。そして第3節では一般の映画興行を中心に取り上げながら、沖縄における上映の形態が巡回時代から常設時代へと移行する前夜の様子を、興行の長期化や重複といった状況を通して確認したい。

第1節 様々な巡回組織による上映

第1項 高松豊次郎の来沖

沖縄に映画常設館が登場する以前の巡回上映を、『琉球新報』および『沖縄毎日新聞』か

ら拾い出したものが次の表4「巡回興行時代の上映記録」である。

表4 巡回興行時代の上映記録

	興行の期間	場所	主催者	主な上映作品等
1	1902年3月27日-5月4日	那覇・上の芝居、県庁向う空き地	東洋活動写真会	京都の都踊、三条小鍛冶の舞、北清事変、米西戦争、相撲、米国ハドソンの瀑布
2	1903年12月15日-不明	那覇・下の芝居	高松豊次郎	満州における露兵の実況
3	1904年9月24-30日	下の芝居	万国活動大写真会	不明
4	1906年5月15日-不明	下の芝居(沖縄座)	高松豊治(ママ)郎	日露戦争実況
5	1906年7月28日-8月3日	下の芝居(沖縄座)	不明	不明
6	1906年10月18-24日	首里・春日座	小橋川朝真[大阪大(ママ)陽活動写真会]	[日露戦争、滑稽]
7	1906年10月29-[11月2日]	沖縄座	大阪大陽活動写真会	日露戦争、滑稽
8	[1907年末-1908年]	島尻郡各地	島尻郡教育部会	天勝嬢羽衣ノ踊、宮島ノ絶景、日本海ノ大海戦、日光ノ建物及瀧、トランプノ奇術、英皇巴里着
9	[1908年3月上旬-不明]	[沖縄座]	[成田屋]	[活動写真興行を予定]
10	1908年9月6-17日	那覇・球陽座上屋敷	高松活動写真会(片岡文次郎)	東京回向院大相撲、台湾討蕃実況、欧米各国の学術・教育上の珍品
11	1909年2月16日-3月16日	那覇(沖縄座、球陽座、大和座ほか)、首里、糸満、名護、宮古、石垣	岡山孤児院	孤児院現況、忠義なる犬の手柄、自動車の危険、天勝嬢羽衣の舞、写真の奇術

12	1910年8月20日-不明	那覇・明治座	東京活動写真荻野一行	新派大悲劇松風村雨、北極の鳥島、乞食のバック、印度人の忠節
13	1910年12月4日-不明	沖縄座	大阪汎愛扶植会慈善活動写真	世界の壯観ナイヤガラの飛瀑、卵中美人の舞踏、遼陽附近砲兵の激戦、奇術胡蝶の舞
14	1911年6月27日-不明	明治座	横田商会	燈台守、皇帝自殺、吉原大火、鬼ヶ島、伊藤公国葬式、岡山大演習
15	1911年7月16、17日	明治座	飯牟礼寿長・自営会慈善演芸	横田商会[エムエー倶楽部]が活動写真寄付
16	1911年7月18-29日	明治座	エムエー倶楽部[横田商会]	クスグリ競争、泡盛飲ミノ末路、地主の娘、大理石切出、羅馬の恋
17	1911年10月[1日頃]-不明	沖縄座	二富士商会	軍人の滑稽、正直なる泥棒、影法師
18	1911年10月28日-11月4日	首里・朝日座	パテー商会特約 二富士商会	バイオリン、脱税者ノ末路、嫉妬の炎、恋慕流[シ]
19	1912年1月1-7日	沖縄座	東京パテー商会特約 石門二富士商会	清国革命戦争実景、日本劇浪子(ほととぎす)、景品付上映
20	1912年7月12日-不明	沖縄座	不明	13日に天妃校生徒が見学
21	1912年10月26日	南陽館	沖縄県教育会	捕鯨の実景(活動写真試演)
22	1912年11月8日	天妃尋常高等小学校	沖縄県教育会	活動写真試演
23	1912年11月11日	久茂地尋常小学校	沖縄県教育会	教育活動写真
24	1912年11月[末]	沖縄座	[内国活動写真]、[羽地村某]	[御大葬活動写真]、[米国新式活動写真]

25	1912年12月1-4日	那覇尋常高等小学校	沖縄県教育会	自動車の夢、印度支那の風俗、山中の危難、電気会社より電力・工事寄付
26	1912年12月8日	読谷山尋常高等小学校	同校、沖縄県教育会	山中の危険、教育活動写真と通俗講話
27	1912年12月10[11]日	越来尋常小学校	同校、沖縄県教育会	(上に同じか)
28	1913年1月[初め]	沖縄座	羽地村の某	御大葬写真
29	1913年1月[後半]	朝日座	不明(渡嘉敷一座と合同)	不明
30	1913年1月26-30日	女子小学校	首里教育部会、沖縄県教育会	不明、電気会社より電力・工事寄付
31	1913年1月31日	師範学校	沖縄県教育会	不明
32	1913年2月21、22、24日	沖縄座	日本メソジスト沖縄中央教会	不明(那覇大火慈善演芸会)
33	1913年4月15[16]日-[6月17日]	首里当蔵新市場、浦添、中頭郡各地、那覇・香霞座	鹿児島孤児院	不明
34	1913年[5月頃]	島尻郡各村、泊、安里	那覇石門・大田活動写真隊	不明
35	1913年10月1日-不明	沖縄座、名護	東京Mパテー村田活動写真会	乃木大将乃倂及葬列実況、新馬鹿大将魚釣りの巻、曾我兄弟の仇討

沖縄で映画が初上映された翌年の1903(明治36)年12月15日から、那覇・辻端道「下の芝居」で活動写真の上映と社会演説会を組み合わせた興行が始まっている¹。興行主の高松豊次郎は福島県出身で、鐘淵紡績会社(後のカネボウ)の職工時代、機械に巻き込まれて左腕を失った。わずかな見舞金しかもらえなかった高松は退職して明治法律学校(現・明治大学)に学び、労働問題を訴える社会活動家となる。また落語家として「呑気楼三昧」の芸名で寄席に出演し、社会演説に落語や映画を取り入れた。映画興行の際には自ら弁士

に立って説明を行うとともに、社会風刺の短編映画集『社会パック』（1906 [1903]）なども製作している²。高松は社会主義者の片山潜と近い関係にあったが、その一方で伊藤博文ともつながっていたとする説があり、高松が1901（明治34）年に台湾へ渡ったのも伊藤の依頼を受けたためとされている。そして台湾総督府の民政長官・後藤新平を後ろ盾に、総督府の外郭団体の依頼で巡回映画による娯楽提供と宣撫活動を行い、後には台湾の主要都市8カ所に興行場を経営した³。沖縄へは渡台または一時帰国する途次に立ち寄ったと考えられる。

高松による映画上映と社会演説は夜だけ行われたようだが、1903年12月21日の『琉球新報』は上映フィルムのうち「満州に於ける露兵の実況に関する分丈は其筋より差止めたり」と報じた。具体的な理由は書かれていないが、緊迫する日露関係を踏まえてのことと推測される。また同じ日の『琉球新報』によれば、高松は琉球新報社の新築落成記念と十年記念会の祝賀会の余興で得意の落語を披露している。高松の興行に関連してもう一つ注目したいのは、12月27日の『琉球新報』が伝えた永村蒲太と伊良波山という、沖縄芝居の役者同士による飲酒暴力沙汰の記事だ。諍いの原因は、伊良波が映画の興行に雇われたことを永村が遺恨に思っていたことだという。そこには個人的な感情だけでなく、興行として競合する旧来の沖縄芝居と新興外来の映画の間の対立感情やせめぎ合いのようなものが表れている。

日露戦争が始まると、日本各地ではその「実況」映画が製作上映され、報道メディアとして人気を集めると同時に戦意高揚にも大きな役割を果たした。その際に現在で言うところのヤラセや再現ドラマが「実況」フィルムとして上映されていたことは前章第2節第2項で述べた通りだ。演習映像を実戦に見せかけたり、別な戦争の映像が使われたりしたものもあれば、日露の兵隊をいずれも日本人エキストラが演じた作品やアメリカで撮影された作品もあったようだが、観客もある程度はそれを承知で受容していたという⁴。都市部では「日露戦争活動写真」や「征露活動写真」が注目を集めて多くの観客が押し寄せ、同時に幻燈ブームも再来する。時には同じ町で二つの興行がそれぞれ日露戦争映画を上映することもあった⁵。すでに見たように、沖縄でも日露開戦後にはしばしば関連した幻燈会が行われていた。高松も台湾で日露戦争映画を上映したと考えられるが、大国ロシアに対する戦争とその勝利は台湾在留の日本人を増長させ、同時に台湾人に対する統治上の圧力にもなったと考えられる。

高松は1906（明治39）年にも東京から渡台する途次に来沖し、5月15日から前回と同

じく下の芝居で日露戦争実況の「活動写真幻燈」(映画のこと) 興行を催している⁶。同日の『琉球新報』に掲載された下の芝居「沖繩座」の広告によれば、同座は同日より 10 日間、芸術練習と舞台構造換えのため休業の予定であったが、高松が日露戦争の実況映画を持ってきたため、昼は従来通り芝居を出し、夜は高松の映画興行が行われることになったという。沖繩座の事情は確認できないが、この説明はむしろ夜の興行を映画に明け渡すことの言い訳という印象を受ける。はっきりしているのは、沖繩芝居の興行領域が映画によって浸食されているという事実だ。

この映画興行については 5 月 22 日の『琉球新報』にその盛況ぶりを報じる「一昨夜の沖繩座」という記事が出た。だが記事の後半には、木戸銭をめぐって警察より注意を受けた興行主が観客に対して「陳状」(状況の説明、弁明) したとある。5 月 19 日の『琉球新報』に掲載された広告では「明十九日より大人十銭 小人五銭 場代一等席大人十銭、二等席五銭 三等席無料」と告知しており、おそらく木戸銭を値下げしたものと思われる。ところが実際には木戸銭は 15 銭となり、新聞を見て 10 銭を持ってわざわざ首里から来たのに帰っていった書生たちもあったという。第 4 章第 2 節第 3 項で見ると、当時の興行取締りでは料金を入り口の見えやすい場所に掲げるよう定めていたが、料金をめぐっては映画に限らず当時の沖繩芝居でもトラブルが発生しており、興行界の悪弊の一面を覗かせている。

高松は十年前の日清戦争で日本に割譲されたばかりの台湾で、映画による住民宣撫の役割を担っていた。一方、その日清戦争の結果、清がようやく日本の主権を認める形になった地域が沖繩であり、戦争中には沖繩の頑固党が清側の勝利を願って活動していた。そうした経緯を考え合わせると、日露戦争前夜から戦勝後の間もない時期にかけて、伊藤博文や台湾総督府と関わりの深い高松が二度も沖繩に立ち寄ったのは、果たして台湾と東京を往復する途中というだけの理由だったのだろうか。その後高松は郷里福島で 1915(大正 4) 年の第 12 回衆議院選挙に立候補するが落選、程なく台湾の事業を人に譲って帰国すると活動写真資料研究会を設立し、浅草に常設映画館「大東京」を経営、さらに高松プロを設立するなど映画の製作や興行に関わり続けている。

第 2 項 首里赤平の士族・小橋川朝真

高松による二度の来沖興行の間の 1904(明治 37) 年には、万国活動大写真会が映画興行を行った。9 月 25 日ほかの『琉球新報』には次のような広告が出ているが、上映フィル

ムのタイトルや興行主体等についての具体的な情報はない。

「万国活動大写真会 大割引九月廿四日より同三十日まで
観覧料 特等席 金十銭 並等席 金五銭 学生 金二銭
辻下の芝居小家に於て 開会」

「万国活動大写真会」という名称からは杉浦半兵衛を会主とする「東京万国活動大写真会」が想起されるが、断定はできない。ただし手がかりとして、横浜の港座で 1900 年に興行した東京万国活動大写真会のチラシには、日本の撮影技師の草分けの一人・土屋常二が撮影した『東京大相撲好取組数十番』のフィルムなどと並んで『西班牙国ノ闘牛』というタイトルが見える⁷。第 1 章第 1 節第 1 項で取り上げた砂岡秀三郎は、1904 年に初めて映画を観たという回想の中で『スペインの闘牛の実写』というフィルムを挙げていた。それがもしこの『西班牙国ノ闘牛』のことであったとすれば、万国活動大写真会と東京万国活動大写真会が同じまたは同系列の組織だった可能性が浮上し、また砂岡が観たのもこの万国活動大写真会の興行だったのではないかと推測できるが、似たようなフィルムは他にも複数あるため特定は難しい。

1906 年には高松の興行が終わってから 2 か月後の 7 月末にも、同じ下の芝居・沖繩座で活動写真の興行が行われている。7 月 31 日の『琉球新報』には次のような広告が出ている。

「活動写真興行広告 本日ヨリ向一週間下ノ芝居ニ於テ興行仕候間御見物ノ程伏
而願上候也 七月廿八日旧六月八日 沖繩座 各位様」

同じ広告は翌 8 月 1 日から 5 日まで掲載されたが、フィルムの内容、興行主体等は不明だ。さらに同じ年の 10 月 20 日の『琉球新報』には「春日座の活動写真」という記事が出ている。一昨日から一週間、首里の春日座で「活動写真の幻燈会」を興行する許可を得た、木戸銭が 7 銭で場代が 3 銭、という内容だ。おそらくこれが首里区内での映画初興行だったと思われるが、この記事で注目したいのは興行申請者として首里区赤平の士族「小橋川朝真」という名前が挙がっている点だ。

小橋川朝真は、1915 年に末吉安恭（麦門冬）らとともに琉球新報社を退社して沖繩朝日

新聞社を創設した社会主義者・小橋川朝明（南村）の義父にあたる⁸。この小橋川が実際に興行を手がけたのであれば地元初の映画興行主という可能性が出てくる。ところが1906年10月31日の『琉球新報』には「活動写真興行」という見出しで「これ迄首里の芝居にて興行中の活動写真は一昨夜より沖繩座にて興行を開始せり」とあり、10月29日から下の芝居・沖繩座に場所を移して興行を続けたことがわかる。そして同じ10月31日の『琉球新報』に「大阪大（ママ）陽活動写真会」による沖繩座での「日露戦争並ニ滑稽活動写真会」の興行広告が出ている。従って首里・春日座での興行に際して、小橋川は単に名義を貸しただけという可能性が高い。なおこの大阪大陽活動写真会の広告には「本日ヨリ向三日間毎日午後七時ヨリ開会」とあり、同じ広告は翌々日まで出ている。そして沖繩座では映画に夜興行を譲ったため、沖繩芝居の方はこの時もしかばらく昼興行のみとなっていた⁹。

1908（明治41）年2月14日の『琉球新報』には、奄美大島・名瀬で興行中の歌舞伎芝居一行が来覇の予定、という記事が出ている。一行は下の芝居・沖繩座で前半の20日間は歌舞伎芝居を、後半の20日間は活動写真を興行する予定、という内容だ。この歌舞伎一行は九州を中心に巡業していた成田屋一座で、新聞資料からは那覇で芝居興行を行ったことは確認できるが、映画については実際に興行したかどうか確認できない。またこの成田屋の興行に追い出される形で、沖繩座真境名一派は一時首里区字鳥小堀（とうんぢむい）（現在の首里鳥堀町）の屋敷に移っての臨時興行を余儀なくされた。

ところで台湾で活動していた先述の高松豊次郎の巡業隊は、台湾総督府からの依頼を受けて山岳地帯を含む台湾各地の実景実況を撮影しており、そのフィルムを元に台湾総督府の名義で『台湾実況紹介』（1907）が製作され、一般に公開されている。これは台湾統治の現状を宣伝するための一種のプロパガンダ映画であり、1907（明治40）年12月17日には大阪角座でも封切られた¹⁰。そして1908年に三たび来沖した高松活動写真会では、9月6日から球陽座上屋敷に開演して『台湾紹介』、『回向院の大相撲』、『西洋パック』などを上映しているが、このうち『台湾紹介』というフィルムには「台湾蕃界」や「討蕃の実況」が含まれていることから、おそらく先述の『台湾実況紹介』と同じフィルムだったと思われる。

ただしこの時に来沖したのは高松本人ではなく、高松活動写真会員という肩書を持つ片岡文次郎であった。片岡の来沖についてはすでに1908年8月16日の『琉球新報』が「目下球陽座の上の劇場新築着手中の一区を借り受け、小屋掛を了え斬新なる写真を以て開演すると云う」と報じている。その記事の最後には「欧米各国に於ける學術上及び教育上の

珍品なり」という一文がある。初期の映画興行ではしばしば「教育」「学術」といった宣伝文句が見られるが、これは娯楽興行としての幻燈が「教育幻燈」という看板を掲げたのと同様のパターンと言える。さらに 1908 年 9 月 8 日の『琉球新報』は片岡による興行の盛況を伝え、「芸場の矮小なるに引きかえ写真鮮明説明明白観るものをして身其境にある思あらしめたり」と持ち上げている。これに応えるように片岡は、琉球新報社の十五周年を祝う行事にクラリネット吹奏の楽士と楽隊一隊を寄付（派遣）している¹¹。この時の記事から、片岡の巡回上映隊が楽隊を同伴していたことや、彼が五年前の高松豊次郎による沖縄での興行の際にも同行していたことなどがわかる。そして記事中では「高松活動写真会」ではなく「片岡活動写真」と表記され、また同じ紙面の別な記事では片岡活動写真が 17 日に千秋楽を迎え、翌 18 日の二見丸で台湾へ出発、と報じられた。片岡は高松と関係を持ちながら、半ば独立した形での興行もしていたと考えられる。

第 3 項 巡回上映と教化教育

第 1 項で見た 1903 年 12 月の高松豊次郎による映画興行は、上映と社会演説とを組み合わせたものだったが、映画上映が大勢の人を集める上で効果的な役割を果たしていたことは、次節で見る岡山孤児院による慈善演芸会の例などからもよくわかる。それは映画に先行する幻燈が一般興行だけでなく、学校教育や民衆教化、慈善興行、宗教講話、軍志思想養成などの目的に利用され、客寄せの目玉となっていたのと同じであった。本項では映画が学校教育または社会教育と結びついた巡回上映の例を取り上げ、その取り組みと受容について考察してみたい。

1907 年 6 月 27 日の『琉球新報』には、尚家会計課による「最新式活動写真売却広告」が掲載されている。その広告の内容は「最新式大形(ママ)活動写真器械一式 附属品一切」およびフィルム 21 種を「大割引」で売却するというものだ。フィルムの内容は以下の通りとなっている。

- 1 『浜離宮ニ於ケル東郷大将「ムーア」中将歓迎会実況』
- 2 『天勝嬢羽衣ノ踊』
- 3 『宮島ノ絶景』
- 4 『日本海ノ大海戦』
- 5 『公德ヲ重ンゼザル紳士汽車ニ乗り大失敗ノ滑稽』

- 6 『東京葎町芸妓ノ元禄踊』
- 7 『ハイカラノ滑稽』
- 8 『テーブル上ニテ小人島ノ角力』
- 9 『メヤデグラス山ノ絶景ヲ探ル』
- 10 『アルプス山ヲ汽車ニテ通行中ノ絶景』
- 11 『下総銚子海岸ノ怒濤 附日出ノ怒濤及怒濤中ノ水泳』
- 12 『日光ノ建物及瀧』
- 13 『岩崎邸ニ於ケル連合艦隊歓迎園遊会ノ実況』
- 14 『埃及カイロウ府』
- 15 『アルプス山ヲ雪中汽車ニテ進行中ノ景』
- 16 『少年ノ悪戯』
- 17 『田舎漢ノ巴里（仏国）見物ノ滑稽』
- 18 『近衛師団ノ仮装行列』
- 19 『トランプノ奇術』
- 20 『英皇巴里着』
- 21 『芸者ト鳩』

各フィルムにはそれぞれの長さが尺数で表記されており、一番長い『宮島ノ絶景』でも417尺（約126メートル）の一巻物で、每秒16コマの上映時間に換算すると7分程度だった。こうしたフィルムや映写機がいつ、どこから購入されていたのかはわからないが、尚家の邸内ではかなり早い時期から映画の上映鑑賞が行われていたことになる。上記のうち9の『メヤデグラス山ノ絶景ヲ探ル』と10の『アルプス山ヲ汽車ニテ通行中ノ絶景』がそれぞれ『メヤデクスラス山に登る実況』と『アルプス山を汽車にて登る実況』のことだとすれば、どちらも1903年に日本で公開された作品だ¹²。また、もしこのリストに1902年3月以前の公開作品が含まれていたら、東洋活動写真会による沖縄初興行以前に尚家で映画が上映されていた可能性が出てくるため、今後更なる調査が必要となる。

それはさておき、ここで注目すべきはこの広告からほぼ一年後の『琉球新報』に「島尻の活動写真」という見出しで次のような記事が見えることだ。

「島尻教育部会にては曩きに尚家の活動写真を譲り受け専ら社会教育に資するの

目的にて昨年末以来郡内各村に於て举行し来り口下喜屋武村にあり来る十五日よりは兼城村にて行い順次豊見城小禄真和志の三ヶ村を巡廻したる後各離島へも行く筈なるが其成績は頗る良好にして至る処大喝采の体なりと云えり」¹³

つまり、尚家の活動写真一式は島尻教育部会に譲渡されていたことになる。無償だったか有償だったかは不明だが、沖縄において映画と教育が結びつくきっかけの一つは、尚家によってもたらされていたのだ。もちろんまだ電力の供給はなかったため、光源にはガスが用いられていた。この記事からは教育部会の上映会が島尻郡各地で人気を集めた様子がかがえるが、もし島尻教育部会が記事にあるように離島へも渡っていたのだとすれば、座間味島や久米島等への映画の伝播はかなり早い時期だったことになる。また岡山孤児院や次に見る沖縄県教育会による上映会でもしばしば沖縄口で説明が行われ、あるいは1914年時点での大谷派説教や1917年時点での教会における説教も沖縄口で行われていることを考えれば¹⁴、この島尻教育部会でも上映に際しての説明にはやはり沖縄口が使われたのではないか。

一方、沖縄県教育会でも1912（明治45／大正元）年に活動写真の映写機を購入し、同年10月26日には現在の沖縄県庁の敷地にあった県下初の洋風建築・南陽館で、活動写真の試演を行っている。これに関して10月29日の『琉球新報』が、試演における滑稽な顛末を詳しく報じている。それによれば、活動写真の試演は南陽館二階で当日開かれた教育総会後の会場で行われ、真和志小学校の樋口芳生校長や県教育会の親泊朝擢¹⁵らが中心になっていたようだ。すでに那覇区や首里区などには二年前から電力が供給されてはいたが、この時の試演は酸素ガスを光源として行われている。映画上映には多くの電力を使うことから電力会社の協力が不可欠で、別途交渉が必要であったからだけでなく、県教育会では電気が使えない地区での上映も考慮して、ガスによる試演に取り組んだと考えられる。ところがガスの準備に手間取った上に、最初の映写ではフィルムが逆さまになるという失敗があり、もう一度ガスを準備するところから始めてようやく映し出されたのは捕鯨の実景だったという。

その後、沖縄県教育会では那覇区や首里区の小学校で順次上映会を行っている。まず11月8日に天妃尋常高等小学校で映写の試演を行い、続く11月11日には久茂地尋常小学校で教育のための活動写真上映が行われた¹⁶。また11月13日の『琉球新報』は、首里区でも区教育部会が18、19日頃に城内小学校や女子小学校での上映を予定していると報じた

が、その実現は後述するように翌年1月下旬になったようだ。1912年12月1日からは那覇尋常高等小学校で電気仕掛けによる教育活動幻燈会が、生徒および父兄等を対象に3日間の予定で始まっている。1912年12月1日の『琉球新報』によれば、同日は那覇商業学校と高等科の生徒、翌2日は那覇尋常小学校と那覇尋常高等の尋常科の生徒、続く3日はその父兄ら保護者家族という順番だった。そして12月4日の『琉球新報』は「教育活動写真」という見出しでこの一連の上映会を次のように報じている。

「沖縄教育会に購入したる活動写真機械は目下那覇区に於て使用しつつあるが初め酸素瓦斯を用いて映写せし為め稍や鮮明を欠きしも本月一日より三日間の予定にて那覇尋常高等小学校に於て写映せる写真は電氣を用いし為め頗る鮮明にして教育的説明と相俟ちて良好の成績を挙げたれば父兄の来会するもの甚だ多く本夕まで延期したり因みに記す右電氣使用に付きては沖縄電氣株式会社に於ては重役以下電工に至るまで非常の好意を以て多大の便宜を与え殊に活動写真には多量の電氣を消費するのみならず多額の工事費を要するに係わらず其の入費は全部寄付せりとて区当局は大に感謝の意を表し居たり」

同様の記事は12月4日の『沖縄毎日新聞』にも見えるが、電燈を光源とした上映会は、電氣に対する理解とその効果の宣伝を狙った電力会社の全面協力で実現したものだ。第1章第1節第3項で言及した川平朝申の「県教育会による沖縄での映画初上映」という記述は、この時の上映を指していると見て間違いはない。そして日延べとなった4日目は「電氣会社の家族区役所員の家族学校職員の家族及び一般父兄の残分とを収容」して上映されている¹⁷。その際のプログラムは次のようになっていた。

- 1 『自動車の夢』
- 2 『パンの御礼』
- 3 『印度支那の風俗』
- 4 『頓智の妻君』
- 5 『頓智の子供』
- 6 『山中の危難』

1、2、4 は西洋喜劇、5 は日本喜劇だが、いずれもちよとした教訓を含み、特に 2 と 5 は子どもが主人公となる勸善懲悪的な内容だった。実写の 3 と夫の飲み歩きを戒める 4、日本活劇の 6 は大人向けだろう。教育活動写真ながら上映プログラムは旧劇と新派劇がないだけで、一般の営利興行の場合とさほど違わない。生徒はもちろん喜んで見たであろうし、父兄ら保護者家族が大勢集まったのも頷ける。

続いて沖縄県教育会の活動写真は本島中部にも出張している。

「活動屋の初陣（読谷山小学校に於る活動写真） 八日の午後六時から読谷山学校に於て、通俗教育会を催すことになった。それは八巻校長が非常なる熱心で、是非最初に本校からやれとの希望で、再三の督促があったからである。（……）会衆は児童父兄其他有象無象四教室に溢れていた。説明は人民の了解し易い為特に本県語でやった。佐久原牧師が適切なる通俗講話をやって貰って、一層好況を添え、職員も二三人教育上の注意を与えた。フィルム三個は無事済んだが、最後の山中の危険という七百尺の長物の時には、瓦斯は少なくなり、其上エーテル過出の為め、火炎を延き或は火を飛ばした。（……）」¹⁸

さらに 12 月 10 日には読谷山からの帰途、かねて池原秀栄校長が希望していた越来尋常小学校で通俗講話が開かれて同じく活動写真が上映され、フィルムも切れず、ガスも順調だった。来場者は児童父兄合わせて「幾千人」という空前の大盛況だったという。12 月 11 日の『沖縄毎日新聞』は越来尋常小学校での開催を「本日」と報じているが、12 月 13 日の同紙には「十日の午後六時から挙行了」とある。

「（……）池原校長が開会の辞を述べられ、生も村落を楽園にせよとの所感を本県語で述べた。実に聴衆も張合があつて『シタイサイ』の掛声も時々聞えた。映画の説明も比較的委しくやることができたのは、全く口衆が質口で子供の騒ぐ外一同皆静粛であつたからである。兎に角初回でこの如き効果を収めたのは、生等も心強く且つ通俗教育の前途を樂觀する次第である。」

読谷山小学校の上映も越来小学校の上映も、報告を寄せているのは「親泊生」であり、おそらく前出の沖縄県教育会の親泊朝擢であろう。また同教育会幹事の切通唐代彦に代わ

って照屋興善が現地へ出向いて準備・映写を手がけたようだ。こうした沖縄県教育会による映画の試演や社会教育のための上映の報告からは、関係者らが試行錯誤しながら熱心に上映に取り組み、学校関係者からは大きな期待を寄せられ、当日は大人から子どもまで大勢が押し寄せて賑わった様子が浮かび上がる。そして説明は聴衆にわかりやいように沖縄口で行われ、上映会場が盛り上がりればこそ掛け声もまた沖縄口で飛ぶ。もちろん催しの主たる目的は社会教育としての講話だが、娯楽の施設や機会に恵まれない郡部の住民にとって、映画の無料上映はめったにない楽しみだったと思われる。沖縄県教育会には活動写真や蓄音機を講話に使いたいとの希望が数多く寄せられていたようだが、一般の興行や慈善興行などに加えて、この時期に盛んに行われたこうした教化教育目的の自主上映会によって、映画は県内各地へと広まったことがわかる。

明けて 1913 年 1 月には、首里教育部会が女子小学校で県教育会の活動写真を上映し、やはり大勢の観客が詰めかけている。1 月 28 日の『琉球新報』には「混雑せる活動写真 電気会社の奇特」という見出しがあり、映画は 1 月 26 日の夜に電気会社の寄付によって「千燭光の電燈を以て映された」ものの、身動きが取れないほどの混雑で、会場に入れない人も多く、せっかくの上映に説明をつけることもできない有様だったと伝えている。翌 27 日には混乱を避けるために入場制限を行い、父兄母姉ら保護者のみとして児童は入場させない方針を取った。その結果大きな混乱はなかったものの、定刻には満員となって以後の観覧者は入ることができなかったという。上映は沖縄教育会の切通や親泊らが手がけ、二日目は上映前に「前説」が行われている。この上映会は当初二日間で終わる予定であったが、観られなかった生徒たちのために電気会社の協力を得てさらに二日間追加して行われ、1 月 29 日は首里小学校と女子工芸学校、翌 30 日夜は女子小学校、徒弟学校、師範学校付属小学校の生徒たちが鑑賞している。さらに 1 月 31 日の『琉球新報』によれば、同日には師範学校でも夜 7 時から生徒に映画を見せたようだ。

教育会等による学校での自主上映だけでなく、学校から集団で映画を見に行ったというケースも散見される。1911（明治 44）年 7 月 9 日に県立第二中学校（現在の那覇高校）の生徒一同が、教師に引率されて明治座で興行中だった横田商会の映画を見学したほか¹⁹、1912 年 7 月 13 日には天妃尋常高等小学校の生徒 180 名が、廣田校長を始めとする教師に引率されて午後 6 時から、沖縄座で興行中の活動写真見物を行っている²⁰。また「無料」「民衆教化」という点で教育上映と近い形態・目的を持つものとして、宗教の布教・説教における上映が挙げられる。教化教育、宗教、そして慈善のための上映は、しばしば相互

に関連を持ち、重なり合っており、この点については次節で改めて触れたい。ここではさしあたって、先述の読谷山小学校での活動写真上映を含む通俗講話で佐久原牧師による講話が行われていること、1913年2月11日に発生した大火で那覇区久米、東両町の400戸以上が被災した際には、同月21、22、24日に日本メソジスト沖縄中央教会が沖縄座で大火慈善演芸会を行っており、21、22両日の『沖縄毎日新聞』に掲載されたプログラムに各種音楽の演奏や伊波普猷の演説とともに「活動写真」が記されていることなどを指摘しておきたい。またキリスト教以外では、那覇に映画常設館が開業した後の1914年7月5、6両日に、名護の大谷派仏教説教場で幻燈や蓄音機とともに活動写真が上映された、という『琉球新報』の記事が残っている²¹。

第2節 岡山孤児院の来沖

第1項 岡山孤児院音楽活動写真隊

明治時代の中期以降、孤児院の運営や囚人の待遇改善、救世軍運動など、様々な社会事業や社会改良思想が日本に入ってくるが、その多くはキリスト教の普及と結びついていた。またキリスト教の伝道活動はしばしば音楽、幻燈や映画を伴っており、その影響もあってキリスト教の洗礼を受けた人々の社会活動は、映画と結びつきやすい素地を持っていたと考えられる。日本に伝来した当時の映画が一部で『キリシタン宗』の魔術」と誤認されたのもそうした背景からだろう²²。やがてそれは仏教や神道系新興宗教による布教活動や一般の社会労働運動、および各種の慈善興行にも影響を与えたに違いない。こうした中で「慈善」と結びついた映画興行として全国的に最もよく知られていたのが、第1章第1節第1項でも触れた岡山孤児院音楽活動写真隊であり、同孤児院の来訪は沖縄でも大きな注目を集めた。ただし全国的に見れば、孤児院による映画上映は岡山孤児院が最初ではなく、たとえば1900（明治33）年に行なわれた小樽孤児院名義による北海道での上映の方が早かった²³。

けれども岡山孤児院では映画を単なる客寄せや余興として使っただけでなく、院内の様子を撮影した映画を自主制作し、それを各地で上映しており、こうしたスタイルは当時としては非常に斬新なものだった。佐藤忠男は『日本映画史』の中でわざわざ岡山孤児院音楽活動写真隊に一項を設け「この音楽活動写真隊の映画は日本における自主制作自主上映の社会派ドキュメンタリーの先駆であった」と評している²⁴。岡山孤児院の名前は沖縄でも映画や少年楽隊と結びついて広く知られていたが、沖縄での活動について全体像を明ら

かにした資料はない。同孤児院を設立運営した石井十次は福永義一と同じく宮崎県高鍋の出身で、岡山医学校に学ぶ間にキリスト教の洗礼を受け、生涯をかけて孤児教育事業に取り組んだ。岡山孤児院音楽活動写真隊の宣伝募金活動は日本国内だけでなく、台湾や朝鮮半島など当時の大日本帝国による海外の支配地域やハワイにまで及び、満州での映画上映の嚆矢を岡山孤児院だとする説もある²⁵。

この岡山孤児院音楽活動写真隊の成立過程や国内外における動向全般については、先に挙げた菊池義昭の「岡山孤児院の一」および同じく菊池の「東北三県一」に詳しいが、残念ながら1909（明治42）年2月から3月にかけての沖縄での活動に関してはどちらの論文でもほとんど言及されていない。菊池は1909年の岡山孤児院音楽活動写真隊の動向について、五つのコースの一つとして「2月17日の沖縄県那覇区（未確認）、首里区から奄美諸島の名瀬村を経て鹿児島市を巡回したコース」を挙げている²⁶。これは『岡山孤児院新報』の147号と148号を元にした記述と考えられるが、後で見るように沖縄では那覇・首里両区以外にも糸満や名護、さらに両先島地方にまで足を伸ばしていた。また菊池は『岡山孤児院新報』の記載を踏まえて、沖縄から名瀬、鹿児島コースの寄付収入等合計を、沖縄が那覇、首里の両区で800円、名瀬村が210円35銭、鹿児島市が603円64銭としているが²⁷、『琉球新報』および『沖縄毎日新聞』に発表された沖縄県内の寄付収入を単純に総計すると2,400円を超えている²⁸。

『琉球新報』は1909年2月9日の紙面で、同孤児院の事務員である入江大九郎、蜂谷芳太郎、並川源三郎、定森馬次郎が来県したこと、慈善演芸会の中で同院の概況を紹介する活動写真が上映されることなどを報じている。また1909年2月15日の同紙では、上映に使うフィルムが同日入港の二見丸で持ち込まれる予定であることや、那覇区内での慈善演芸会の日程と時間、料金、上映されるフィルムの内容などが詳しく報じられている。そこに掲げられたこの慈善演芸会の概要は次のようなものであった。

日程：2月16日（沖縄座）、17日（球陽座）、18日（大和座）

開演：午後6時

料金：特別券50銭、普通券30銭（学生・児童は半額）

上映：幻燈及孤児院現況活動写真（二千尺）

全院児旗行列、掃除及食堂、活版部作業、二人の入院児到着、幼稚園遊戯、茶臼原農林耕作、家族生活、自由運動、少年花の遊戯、朝起洗面、器械体操、

物品買入並に売店、食後院児の大角力

余興活動写真

- 1 『忠義なる犬の手柄』
- 2 『米国発見者コロンブス一代記』
- 3 『象の曲芸』
- 4 『麗わしき花園の魔術』
- 5 『日本三公園の一岡山公園』
- 6 『花中より愛らしき小児出生』
- 7 『自動車の危険』
- 8 『遠洋航海の際妻別れを惜む』
- 9 『小〔嬢〕浦島の舞』
- 10 『日露戦争の際旅順に於ける軽気球』
- 11 『博士の失恋』
- 12 『小嬢越後獅子の舞』
- 13 『南洋土人の舞踏及勇壮なるボート競争』
- 14 『大名行列並に元禄踊り日英同盟踊り』
- 15 『天勝嬢羽衣の舞』
- 16 『写真の奇術』
- 17 『壮快なる捕鯨の実況』
- 18 『小嬢の剣舞』

全 18 種類の余興フィルムのうち、『天勝嬢羽衣の舞』は白い衣装が「青赤紫緑其他色々に変化す」²⁹ という染色されたフィルムだった³⁰。

岡山孤児院では前述のように 1903 年から慈善活動に余興として映画を使い、また当初は幻燈を使って院内の現況紹介を行っていたが、1905（明治 38）年に東京の吉沢商店や大阪の寺田商店に依頼して院内での生活の様子を映画で撮影させ、そのフィルムを慈善演芸会で上映した。さらに 1907 年になると、院内に活動写真製造部を設けて専属の撮影技師を置き、同院が孤児たちの自立を目指して購入した宮崎・茶臼原の開墾の様子などを撮影している。前出の新聞記事によれば、孤児院の概況フィルムは長さが「二千尺」（約 606

m) とあり、毎秒 16 コマの再生速度で換算すれば上映時間は 33 分程度だったことになる³¹。孤児院現況フィルムには院児の日常生活や施設、運動、作業の様子などが撮影されており、その映像の一部は現在も残っている。

沖縄での慈善演芸会では事務員による説明が行われたほか、余興フィルムはヴァイオリンや蓄音機による演奏、詩吟等を交えて上映された。岡山孤児院の音楽活動写真隊はその名の通り孤児の少年音楽隊による吹奏楽演奏がよく知られているが、人数の多い音楽隊派遣にかかる経費節減や遠征する子どもたちの教育環境への配慮などもあって、1908 年 8 月以降は少年音楽隊の活動を中止し、活動写真隊のみの派遣が行われている³²。沖縄での慈善演芸会でも少年音楽隊は派遣されておらず、蓄音機や同院音楽教師の楽器演奏が少年音楽隊の代わりを務めていた。従って第 1 章第 1 節第 1 項で引用した砂岡の岡山孤児院をめぐる証言は事実誤認を含んでいたことになる。

第 2 項 岡山孤児院による上映会の盛況とその背景

1909 年に来沖した岡山孤児院の慈善演芸会の実施状況については、表 5「岡山孤児院による沖縄での慈善上映」にまとめた通りだ。

表 5 岡山孤児院による沖縄での慈善上映

1909 年	地区	会場
2 月 16 日	那覇	沖縄座
2 月 17 日	那覇	球陽座
2 月 18 日	那覇	大和座
2 月 19 日	那覇	球陽座
2 月 20 日	那覇	沖縄座
2 月 21 日	那覇	大和座
2 月 22 日	真和志	沖縄県立高等女学校
2 月 24 日	首里	首里城西ノ殿
2 月 25 日	首里	首里城西ノ殿
2 月 27 日	糸満	糸満尋常高等小学校
2 月 28 日	糸満	糸満尋常高等小学校

3月1日	那覇	沖縄座(御礼演芸会)
3月3日	名護	名護尋常高等小学校
3月4日	名護	名護尋常高等小学校
3月11日[10日]	石垣	八重山島高等小学校
3月12日[11日]	石垣	八重山島高等小学校
3月14日	宮古	平良尋常高等小学校
3月15日	宮古	平良尋常高等小学校
3月16日	宮古	平良尋常高等小学校

新聞報道によれば那覇での慈善演芸会は連日の盛況ぶりで、当初発表されていたスケジュールに加えて2月19日に球陽座、20日に沖縄座、21日に大和座でそれぞれ追加開催された。また22日には真和志にあった県立高等女学校の講堂で交友会員約300人に対し、慈善活動の説明会が開かれている³³。『琉球新報』は慈善演芸会の様子を連日のように伝える一方で、岡山孤児院の沿革や現況を三日間にわたって紹介し、家族制度、満腹主義、実業教育といった同院独自の運営方針や教育理念について詳しく解説しているが³⁴、その熱心な報道ぶりは映画伝来時の興奮を連想させるほどだ。続いて2月24日と25日の両日、今度は場所を那覇から首里旧城内の西ノ殿に移し³⁵、伊江朝真男爵らを発起人とする慈善演芸会が催された。23日の『琉球新報』は会場の客席が莫塵敷きなので毛布等を持参するようにとわざわざ勧めている。そしてこの首里での二日間の慈善演芸では、沖縄口による説明が行われたことがはっきりしている。2月24日の映画上映に際しては「仲吉諸見里両附属訓導の平易なる琉語にて説明の労を取り会衆に多大の興味を与えたるが如し」³⁶と報じられているからだ。さらに25日の映画上映に際しても「仲吉朝周、佐久原好伝、諸見里朝成氏の交る交る琉語にて説明する所ありて会衆に多大の感興をあたえ拍手を以て迎えられたり」³⁷とあり、沖縄口による解説が聴衆から喜ばれていた様子うかがえる。

岡山孤児院の慈善演芸会は2月27日と28日の両日に島尻の糸満尋常高等小学校、3月3日と4日には北部山原の名護尋常高等小学校でも開催され、それぞれ大勢の観客を集めた。またこの間の3月1日には、那覇・首里・糸満での慈善演芸会成功に感謝して、岡山孤児院による御礼演芸会が沖縄座で開催され、600人が参加して映画の再上映や同院音楽教師の「宗(ママ)氏」による「不如帰」のヴァイオリン演奏を楽しんでいる³⁸。続いて岡山孤児院の一行は宮古・八重山へと向かう。3月21日の『沖縄毎日新聞』は、同月11

日と 12 日に八重山島高等小学校で慈善演芸会が開催されたと伝えている³⁹。一方、宮古での慈善演芸会は平良尋常高等小学校で同月 14 日から 3 日間行われた。特別券 30 銭、普通券 20 銭、学生児童 5 銭で、最初の二日間は昼夜、最後の 16 日は昼だけの開催だった。岡山孤児院が宮古・八重山地方に初めて映画を伝えたのかどうかは不明だが、少なくとも同院の慈善上映で初めて映画に接した人は多かったに違いなく、この慈善上映は沖縄県内各地への映画の伝播時期を検証する上で貴重な事例でもある。元・八重山毎日新聞社社長の村山秀雄は「石垣の町に初めて活動写真が来たのは記憶に間違いがなければ大正十年前後だったと思う」⁴⁰と述べているが、岡山孤児院による上映はそれより十数年早かったことになる。また首里の上映の際に沖縄口による説明が行われたのであれば、郡部・離島でも沖縄口で説明が行われたものと考えてよいだろう⁴¹。なお『平良市史』は岡山孤児院の慈善演芸会に関する記述の中で、活動写真の上映終了後に「イレイ」という大和人が校庭を自転車で走った、という古老の回想を採録しているが、言うまでもなくこの「イレイ」とは沖縄姓の「伊礼」ではなく、岡山孤児院事務員の「入江」大九郎のことであった⁴²。

新聞報道を元に推計すると、岡山孤児院による沖縄巡回上映では延べ約 1 万 2000 人もの観客が集まったことになる。那覇の主要な三つの劇場がそれぞれ二日間芝居を休んで会場を無料提供するなど、沖縄では官民こぞって岡山孤児院を歓迎し、その募金活動は予想を上回る大きな成果を収めたようだ。地元新聞による連日の報道が人々の関心を高めたのに加え、那覇だけでなく首里や郡部、そして離島まで巡回の活動範囲を広げており、毎回きちんと会計報告がなされる点なども好印象につながったに違いない。また岡山孤児院では各地にキリスト教関係者などの協力者・賛助員・地方委員を持ち、慈善興行に際して発起人となってくれる地域の名士や有力者を紹介してもらうという手法を取っていた。この点で一般の興行主への丸投げや名義貸しによる慈善興行とは一線を画している。そして先発隊の派遣から役所・新聞社への協力要請、開催前の提灯行列による宣伝や慈善演芸会場での慈善菓子販売も含め、音楽幻燈隊の時代から培ったノウハウとスタイルがしっかり確立されていた⁴³。沖縄のケースでは那覇区字西の田中廣という医師の診療所に事務所が置かれ、慈善演芸会開催の当日には提灯行列を行うべく準備が進められている⁴⁴。

沖縄における慈善活動の成功については、1909 年 2 月 20 日の『琉球新報』が「県民が同情心に富めるの結果」であったと述べているが、まだ映画常設館がなかった沖縄では、同院によって持ち込まれた 20 種類近いフィルムが、来場者確保に大きな効果をもたらしたことも否めないだろう。加えて沖縄口による説明が会場を盛り上げたと考えられる。菊

池義昭は「岡山孤児院は音楽活動写真隊の活動を通して活動写真という欧米の最新の娯楽（文化）を全国津々浦々の民衆に提供することにもなった」⁴⁵と述べているが、それは沖縄においてもそのままあてはまる。そしてもう一つ見逃せないのは、発起人総代として同隊受け入れの中心となった沖縄県事務官・河村彌三郎の存在だ。実は河村は岡山市の出身で孤児院側の入江とも懇意の間柄であり、同院の募金活動のために各地で有力者や篤志家への紹介を行っている。

以上のように、孤児院側のしっかりした事前準備と宣伝、県政の中枢にある事務官の積極的なバックアップ、連日の好意的な新聞報道、広範囲にわたる上映会実施と沖縄口による説明、そして自主製作された院内児童の紹介映像を含む映画への興味などが複合して、この慈善上映は沖縄の人々に強い印象を残したと考えられる。それが第1章第1節第1項で見たような、岡山孤児院の名前がしばしば沖縄における映画初上映と結びついて伝えられる原因の一つとなったのではないだろうか。またそこには活動資金募集という慈善としての目的や一般劇場を使った有料の娯楽という興行性だけでなく、学校などの公共施設を使って行う一種の講話という教育性が指摘できる。つまりこの上映会は慈善という本来の目的や映画・音楽といった娯楽の提供に加えて、上流階級から一般大衆までの幅広い階層を社会事業への参画を通じて教化する役割も果たしたと考えられよう。そしてその根底には、石井十次が洗礼を受けたキリスト教の理念があった。

一か月以上沖縄県に滞在して大きな反響と成果を収めた岡山孤児院の活動写真隊は、続いて3月27日から30日までは奄美大島の名瀬村で、さらに4月8日から10日までは鹿児島市の中座でも慈善演芸会を開催している⁴⁶。

第3項 その他の慈善興行

こうした寄付金募集の慈善興行は岡山孤児院以外の組織によっても、映画、幻燈、浪花節、琵琶、演劇、音楽会などさまざまなスタイルで行われ、その目的も火災に遭った同胞救済、施設建設、出征兵士の家族に対する義損金など多様であった。ただし、岡山孤児院のように寄付金の収入内訳をすべて報告する組織ばかりではなかったし、第1章第1節第1項で述べたように、中には慈善とは名ばかりの営利興行や詐欺まがいのものもあった。もちろん慈善を掲げた不明朗な興行は巡回映画に限った話ではなく、たとえば1910（明治43）年4月13日付『琉球新報』の「読者倶楽部」は、過去に渡嘉敷守礼らが名護で行った慈善演劇の収益に対する疑念を呈している。岡山孤児院以外にも沖縄で映画の上映を行

った慈善興行はいくつかあった。岡山孤児院の翌年1910年に来沖した大阪汎愛扶植会は、キリスト者の加島敏郎によって1896年に大阪・今宮村（現在は大阪市の一部）に創設された孤児院だ。同会では遅くとも1904年8月の時点で慈善活動に映画を取り入れていたことがわかっており⁴⁷、上映隊が来沖した当時は大阪・生野村（現在は大阪市の一部）に施設があった⁴⁸。同会による「慈善活動写真」の興行は1910年12月4日から沖繩座で行われ、1910年12月6日の『沖繩毎日新聞』が「椋太郎」の署名記事で内容を紹介している。それによれば上映されたのは、以下のような作品だった。

- 1『世界の壯観ナイヤガラの飛瀑』
- 2『卵中美人の舞踏』
- 3『巴里の大火消防夫の人命救護』
- 4『遼陽附近砲兵の激戦』
- 5『奇術胡蝶の舞』
- 6『常陸山梅谷大組相撲』

「椋太郎」は「写真の判明なる事は確かに今迄での活動写真よりは優って居る」と記事を結んでいる。また12月11日の『琉球新報』はこの上映会について、慈善目的なので観客には紳士紳商や中流以上の婦女子が多く、日露戦争等の勇ましい作品に学生が喝采していると報じた。汎愛扶植会の慈善上映会でも孤児院の現況紹介が行われたが、岡山孤児院のように映画として撮影されたものではなく、静止画の幻燈であった。椋太郎の記事が出たのと同じ日の『沖繩毎日新聞』には、沖繩座による演芸休業広告が出ており、一般の映画興行とは異なるものの岡山孤児院の慈善演芸会の時と同様、映画の上映のために沖繩芝居が興行場所を明け渡す結果となっている。

また巡回上映ではないが、1911年7月に薩摩琵琶の名人として知られる飯牟礼寿長が明治座を借りて自営会慈善演芸会を開いた際には、同座で興行していた横田商会（またはエムエー倶楽部）が7月16、17日の両日にわたって活動写真の寄付上映を行っている⁴⁹。その際に飯牟礼側と映画興行側の間に生じたもめ事の経緯については次節第2項で取り上げるが、この時の飯牟礼は奄美大島での演奏に招かれた後に6月から来沖し、真教寺ほか各地で演奏会が催されていた。なお飯牟礼は1909年に岡山孤児院が沖繩から奄美大島経由での帰途、鹿児島市内で行った慈善演芸会にも参加し、「本能寺」を演奏して喝采を博し

ている⁵⁰。

1913年4月には鹿児島孤児院の慈善上映隊が来沖したが、この孤児院は1902年に宗教家の林田大仙が鹿児島市内に設立した施設だ。1913年4月16日の『琉球新報』は「けんぶんろく」のコーナーで、同院が4月15日から4日間の予定で首里当蔵の新市場にて慈善活動写真の上映を始めたと伝えている。また興行主の借りた家が空き巣の被害に遭い、さらにそれを取り調べに来た刑事が帽子を盗まれるという顛末もあったようだ⁵¹。そして4月23日の『琉球新報』は、この慈善活動写真が4月16日から21日まで興行されたことを伝えている。興行の期間が前出の「けんぶんろく」とは微妙に異なっていることから、日延べになっていた可能性が高い。さらに鹿児島孤児院は4月23日には浦添村へ出かけ、続いて中頭郡各地を巡回する予定と報じられている。その後の詳しい足取りについては不明だが、6月14日の『琉球新報』に「慈善活動写真日延」という見出しで再び次のような記事が現れる。

「香霞座に於ける鹿児島孤児院活動写真は少からず区民の同情を引き此頃の暑気にも係らず毎夜大入の盛況を呈し居るを以て更に本日より四日間日延べすることになりたりと云う写真の種類も極めて面白きものありて喝采を博し居る由。」

鹿児島孤児院の一行は中頭郡を巡回した後再び那覇に戻り、辻端道の上の芝居香霞座で慈善上映を行っていたことがわかる。残念ながら岡山孤児院の来訪時のような詳細な報道はなされておらず、この上映隊の規模やフィルムの種類、あるいは上映が外部業者への委託だったのかといった点は判明していないが、一行は岡山孤児院の倍近い2か月以上も沖縄に滞在していたことになる。首里当蔵で興行主が借家していた靴屋は「伊知地」という姓から鹿児島出身と推測され、一行が長期滞在できた背景にはおそらくこうした鹿児島系の寄留商人や官吏らによる紹介・支援があったのではないか。岡山孤児院、大阪汎愛扶植会、鹿児島孤児院以外にも、新聞に報道されていない小規模な慈善上映はあったと考えられるし、映画常設館が開業してからも、映画の慈善上映や慈善会のプログラムの一つとしての映画上映は引き続き行われている。

第3節 常設興行前夜

第1項 明治座の映画長期興行

都市部である那覇および首里の両区では、明治の末期から沖縄座、明治座、朝日座などの芝居小屋が、まるで競うように活動写真を入れている。当時の活動写真の一般的な入場料は最上位席の一等で 10 銭から 20 銭程度だった。また上映広告や紹介記事には、しばしば「斬新奇抜」「鮮明な写真」「教育的」といった表現が使われている。こうした表現からは逆に、映画自体はすでに珍しくなかったこと、しばしば不鮮明な映写が横行していたこと、そして映画の社会的評価について教育上好ましくないとする声があったことなどが読み取れる。1910 年 6 月 27 日の『琉球新報』は、明治座の渡嘉敷兄弟一派が一月間の宮古・八重山巡業に出発すること、その間の明治座には活動写真一行が入る予定であることを同時に報じている。ところが 7 月 20 日の同紙には、交渉が決裂したため来覇中の活動写真一行主人が引き返したという記事が出た。そして鹿児島から名瀬経由で 8 月 15 日に来沖していた東京活動写真の荻野一行が、明治座で興行を開始するのが 8 月 20 日のことだ。8 月 16 日の『沖縄毎日新聞』の記事に「兼ねてより噂のありし荻野一行」とあるところをみると、7 月にいったん交渉が決裂したのもこの一行であった可能性が高い。初日の上映プログラムは次のような内容だった。

- 1 『松風村雨』新派大悲劇 高田實一座出演
 - 2 『少女の危難探偵口苦心』
 - 3 『伏魔殿の一夜』
 - 4 『北極の鳥島』
 - 5 『文明的結婚法』
 - 6 『浮れバンド』
 - 7 『フロックコートが、ボロックコート』
 - 8 『薬の大効能』
 - 9 『乞食のパック』
 - 10 『印度人の忠節』
- 其他珍写真数種 52

この他にも途中でプログラムの入れ替えを行い、旧劇『播随長兵衛』や『新野崎村』などが上映されたようだ。『琉球新報』の紹介記事には「最新式」「教育参考画多く」「幻影頗ぶる鮮明」といった謳い文句が並んでいるが、この興行に関する同紙および『沖縄毎日新

聞』の観覧記はどちらも好意的だった。

「(……) 写真は重に演劇風に仕込み喜劇悲劇交々写し出して観客を喜ばせて居るが幕内では写真の動作と共に声色を使い本物の演劇の様に思わしめて居る殊に写真は何千何十尺という長いものもありて其上影写準備に時間がかからずサッサと写して見せるから観客は少しの退屈も感じない様だった (……)」⁵³

「(……) 殊に二日目よりは新派俳優高田實一座の出演せる悲劇『松風村雨』の七幕を連日続けて仮声入りにて見せる為高田一派の演劇その物を目撃するが如く当地の三芝居の外には大都会舞台の演劇に眼を晒せし事殆んど稀なる当地の見物人の喜び一方ならず (……) 其上又た瓦斯の加減もよくなりて左しにも長尺(十四五分乃至二三分間)の写真画も漸次鮮明になりしと共に第三日目(一昨日)よりは西洋物の奇抜なる写真を取りかえ引換え見せる為め坐ながら西洋の風俗を目睹するが如く歓呼と拍手の声絶えず場内破るる計りの有様なり此種の活動写真は当地の如き辺陬の土地に在りては読書以上の補益あるのみならず演劇の実況の如き当地俳優の技芸研究の助となる事も少なからざれば (……)」⁵⁴

この興行では、特に高田實一座出演の新派悲劇『松風村雨』を始めとする声色(仮声)入り上映が注目を集めていることがわかる。もしかすると本格的な声色による上映が行われたのは沖縄で初めてだったのかも知れない。明治座では荻野一行の興行を日延べし、8月29日からは「十銭均一の大割引」も実施されている⁵⁵。

翌1911年6月にもやはり明治座で、後に日活の前身の一つとなる京都・横田商会による出張興行があった。実はこの年の正月、「横田活動写真商会」が鹿児島市内の芝居小屋・万栄座を改装し、鹿児島で初めてとなる映画常設館として直営の世界館をオープンさせている⁵⁶。京都・横田商会との関係は不明だが、もし両者に繋がりがあったとすれば、沖縄へも出張し易い環境が整っていたことになろう。横田商会による明治座での第1回目のプログラムは、同年4月9日に東京・吉原で発生したばかりの大火災の実写フィルムを含む次のような内容であった。

1 『燈台守』悲劇 彩色入

- 2 『命乞ヒ』 悲劇 彩色入
- 3 『皇帝自殺』 史劇 彩色入
- 4 『活動写真ノ失敗』 滑稽
- 5 『天眼鏡』 滑稽 極彩色
- 6 『覗キ眼鏡』 滑稽
- 7 『運命ノカルタ』 お伽
- 8 『帽子ノ魔術』 奇術
- 9 『小供ト象』 実写
- 10 『難船救助』 実写
- 11 『谷川ノ遊船』 実写 伊太利
- 12 『吉原大火』 実写 57

1～3の「彩色入」というのは部分彩色で、5の極彩色がフィルムすべてに彩色を施したものだたと推測される。初期のフィルム自体はモノクロでサイレントだったが、映画興行という場は決して無色無音ではなかった。楽隊、囃子鳴り物、弁士に声色、そして彩色フィルムなど、様々な音や色が伴っていたのだ。

ところで、横田商会による興行の開始については1911年6月26日の『琉球新報』広告に「平城丸入港次第」という一文がある。同紙で当時の平城丸の運行状況を調べると、6月22日の広告では「6月22日入港で25日出港」の予定になっているが、翌23日から26日までの広告には入港予定日が記入されておらず、何らかの理由で遅れたか欠航になった可能性が高い。沖縄での興行は天候や便船の都合で日程が左右されやすく、常設館時代になってもフィルムが未着でプログラムが替わらないといったケースがしばしば見受けられる。この横田商会の興行も遅れて6月28日から始まったようだが、映写の機械やフィルムだけは先に送られてきたものの、映写技師や説明者が同行しなかったため、フィルムが裏表にかかったり、急遽代役を務めた弁士の説明が要領を得なかったりした⁵⁸。この弁士について1911年6月27日の『琉球新報』は、横田商会の説明員が多忙で出張できないため「琉球語と内地語とを自由に操り得る当地の人がこれに任ずる」としていた。

その後プログラムは7月3日に総入れ替えが行われ、さらに7月10[11]日から再度総入れ替えされ、前年秋に明治天皇の統監下に行われた岡山大演習の実写千二百尺(約363m/20分程度)を含むプログラムが上映されている。その『岡山大演習』について7月

10日の『沖縄毎日新聞』には「学生等へ対して軍国思想養成の上に我か益する所あるべし」とあるが、7月13日の同紙では「唐人」という署名記事が「岡山大演習は長いわりに面白くなく怠屈を感じずのみであった」と酷評して対照的な評価だ。映画に教化教育の効果を求める評者がいれば、もう一方にはただ映画というだけではすでに満足しない評者がいる。さらに「唐人」は次のようにも述べている。

「(……) 全体について今度の活動の難を云えば写真が鮮明を欠いたことである先年来た岡山孤児院の慈善演芸会で演ったのよりは遥に劣っていると云う観客の評だった併し吾々が同写真によりて得た感興の尤も大なるものは写真中に現われる建築構造街路及び林野等の風色に接すると何となく西洋にでも来た様な気分心持を暫時乍らに味わされたことである本県のような狭ぐるしい汚ない土地にくすぶり返っている身には非常に胸がすいた様な感じがして日頃のくさくさした気分から免れ得た嬉しさが胸に充ちた」

「唐人」にとって映画は異郷異国へ開かれた窓であり、自分を取り巻く沖縄の日常から解き放ってくれるものだった。この感覚は先に引用した荻野一行の興行に対する『琉球新報』の評にも通じるものがある。7月15日頃まで行われた横田商会の出張興行については『琉球新報』の観覧評もやや厳しく、まず広告にもあった「通俗教育」という触れ込みが看板倒れであったことを批判した上で、「琉球語と内地語とを自由に操り得る」という当地の説明者について次のように述べている。

「(……) 説明者は古いフロックを引掛て鬚のある目の落付かない男である、説明が余り要領を得て居ないのだから写真が益々不鮮明に見える、説明者は学校生活をして居る男だそうだから説明が又少々硬苦しい所があり、どうも客商売者の営業としては余り感心が出来ない又強いて琉球語を遣うとして却て土地の人にも寄留人にも分らなくなる、而し幾ら何んでも当地の芝居を見るよりは二三割方面白いと僕は思っている (……)」⁵⁹

どうやら弁士は急造のまま変わらなかったようだが、説明にはやはり沖縄口も使われていたことがわかる。また一年前の荻野一行の際には「演劇の実況の如き当地俳優の技芸研

究の助となる事も少なからざれば」という評があったが、今回は「幾ら何んでも当地の芝居を見るよりは」と、映画との比較において沖縄芝居に対する間接的な批判がなされている。横田商会の興行は入場料一等 15 銭、二等 10 銭、小供 5 銭で「中銭ナシ」と明記された。学校からの団体鑑賞は一人 5 銭で、すでに本章第 1 節第 3 項で触れたように 7 月 9 日には県立二中生が団体で訪れている。また 7 月 3 日からは暑気対策として電気扇風機 4 台が客席に設置されたようだが、沖縄での夏季の上映には常にこの暑気対策が課題となり、常設館時代に入ってから、昼興行を中止したり開演時間を遅らせたりする対策が取られることになる。

明治座では横田商会の興行が終わった 7 月 16 日の『琉球新報』に、座主・新垣加那の名前で 20 日以降の借り座募集広告を出している。ところが 7 月 18 日の『琉球新報』にはエムエー倶楽部による同座での映画興行広告が掲載され、7 月 18 日から 29 日までは同倶楽部が興行している。またその広告が横田商会のものとはほぼ同じ形式で入場料も同じである上に、新規開演といった挨拶もないまいきなり「来ル十八日ヨリ写真全部取替」と出ているのだ。これは実質的に横田の興行が継続されたためと推測される。おそらく横田商会が何らかの理由で興行名を変えてそのまま借り続けたか、あるいは下請けもしくは代行業者に興行を委ねたのではないか。その傍証として、横田からエムエーに興行が移る間の 7 月 16 日と 17 日に薩摩琵琶の飯牟礼寿長が主催する自営会慈善演芸会が開催されたが、その演芸会に活動写真を寄付した主体が 7 月 18 日の『琉球新報』や 19 日の『沖縄毎日新聞』の記事では「横田商会」になっているのに対し、7 月 20 日の『琉球新報』に出た演芸会収支報告では「エムエー倶楽部」になっている。両者は同一視または混同される関係にあったと言えよう。

いずれにしても明治座では、6 月 28 日に始まった横田商会の興行から、慈善演芸会をはさんでエムエー倶楽部による 7 月 29 日までの日延べ興行に至るまで⁶⁰、映画の興行が約一か月間続いたことになり、ほとんど映画常設館と呼べるような状況だったのだ。そして映画の長期興行が行われた明治座は二か月後に香霞座と名前を変えているが、この香霞座がまた三年後により深く映画興行と関わることになる。

第 2 項 活動屋をめぐる悪評

ところで 1911 年 7 月 20 日の『沖縄毎日新聞』は、「欲張りたる活動写真」という見出しの記事で、エムエー倶楽部（もしくは横田商会）の角〔門〕岡某が自営会慈善演芸会に

対して取った態度を「犬糞的復讐」と軽蔑している。これは飯牟礼師の自営会慈善演芸が明治座を借りるにあたって、活動写真側が休業補償額を譲らなかったことを指したものだ。慈善演芸会という性質上なるべく経費を抑えたい自営会側に対し、エムエー倶楽部側は休業補償として一日につき 25 円という高額を要求したというのだ。自営会側はなんとかその半額で折り合おうとしたが、エムエー倶楽部側が頑として聞き入れず、慈善演芸会を予定通り挙げるために 25 円の条件を呑まざるを得なかった。記事は「一方には奇特なる心掛けある飯牟礼氏の如き人ありて今回の美挙あるを悦ぶと共に吾人は他方に彼の活動の興行者の如き頑迷不靈、没分曉漢、欲張屋のあるを顰感せずんばあらず」と批判し、活動写真側のこうした態度の背景には過去の遺恨があったことを指摘している。

遺恨の一つは、その年の 3 月に活動写真側の技術師・角岡が多少の寄付と引き換えに自営会の名義借りを申し込んだが、営利興行と関わることはできないとして自営会側に断られていたことだ。おそらく鹿児島での出来事だろう。またもう一つは、活動写真の興行中に「ラッパ」が壊れたため那覇区役所に借用を申し込んだがこれまた断られたことだ。こうした遺恨が重なって、エムエー倶楽部側では公的な事業に敵意を抱いていたらしい。記事の最後は「今回の鄙劣な行動は全くこの邪意に基き犬糞的復讐を試みたるに過ぎずと云う憎むべく卑むべき奴輩ならずや」と結ばれている。沖縄芝居の役者たちに対してもそうだが、当時の世論は興行界が何か不祥事を起こすと、それ見たことかといわんばかりに厳しく断罪する傾向があり、新聞はしばしばその世論の煽り役を務めている。性質の悪い興行師や生活の乱れた役者が少なくなかったことも事実だが、厳しい批判の背景には興行界に対する不信や妬みだけでなく、根本的には職業的な蔑視があったのではないかという印象を受ける。

またエムエー倶楽部が興行中に引き起こしたもう一つの暴力沙汰のいざこざをめぐる報道の背景には、こうした興行界への風当たりに加えて、沖縄に進出する本土の興行者への反発が重なっていたと考えられる。7 月 24 日の『沖縄毎日新聞』には次のような書き出しの「不法な活動屋」という記事が出ている。

「古往今来本県へ流れ来れる活動又は動物会の如き幾多興行師の連中にして一人として県下社会へ対し誠意ある者を見ず反って彼等の欺偽的行為と風俗壊乱的行動を成すあるを見聞し其の度毎とに吾人は世人に警告すると共に亦彼等に戒刀を与えたることは一再ならざりき（……）」

言うまでもなくこれは、直前の飯牟礼師の自営会慈善演芸をめぐる角岡らの「犬糞的復讐」を念頭に置いたものに違いない。そして続く記事の中で、明治座の木戸に石を投げたとしてエムエー倶楽部側が中座の木戸番を捕えて監禁し、暴行を加えたことを報じている。知らせを受けた中座一党が駆けつけて木戸番を救出し、逆にエムエー倶楽部側に詰め寄ったという。記事はここで「つづく」となり、7月27日に続報が掲載され、エムエー倶楽部側が近くの石門交番から巡査を呼んで取り調べが行われたが、事件の片方の当事者であるエムエー倶楽部の沼村という人物が姿をくらませてしまったことや、正式に訴える用意をしていた中座側に対して、活動写真の興行主が謝罪して事は収まったことなどを伝えている。

記事の論調は終始一貫して中座側に立っているが、事件の発端については不明なままだ。その真相や事実関係はともかく、このいざこざからは他所者の興行関係者と地元の芝居関係者、明治座と中座、本土と沖縄といった対立の図式に加えて、類似興行として競合する映画と沖縄芝居の対抗意識も読み取れる。沖縄芝居の側は新興外来勢力の映画興行によって客や劇場を奪われ、これまでも見たようにしばしば休演休業や小屋の明け渡しを余儀なくされてきた。映画に侵食される沖縄芝居側の不満、鬱憤のようなものが、この揉め事の伏線の一つとなっていたのではないか。だが映画はすでに大衆娯楽として確実に人々の間に浸透し、本土各地には映画常設館が生まれ、大都市では複数の常設館が競い合う時代を迎えていた。たとえ映画興行者の素行が悪く、その態度が「犬糞的」であろうとも、そして映写されるフィルムが鮮明さを欠き、さらには興行主が掲げる「教育的」という看板に偽りがあっても、新しい娯楽であり最先端の映像メディアである映画の台頭をとどめることはできない。その流れは沖縄でも同様であった。

第3項 那覇石門の二富士商会

明治座による映画の長期興行が終わって二か月後の1911年10月、今度は沖縄座、続いて朝日座が相次いで映画興行を入れている。まず沖縄座は、香霞座旗揚げの影響で座員の大量脱退が発生し、芝居の休演を余儀なくされていた時期で、座員補充のために改めて募集広告を出している⁶¹。沖縄座の活動写真については、9月30日の『琉球新報』に「写真は近日入港の京城丸にて着すべし」とあり、10月1日ごろからの興行を報じているが、興行主体については具体的な言及がない。この時の興行については10月10日の『琉球新

報』に「△△生」による「活動写真を観る」という観覧記事が出ている。

「(……) 機械の新たらしいと云う丈中々明瞭で従来渡来せしものよりは遙かに優
って居る未だ広告が行き渡らぬ為か見物場は甚だ淋しい先達て明治座でやって居
た朦朧たる写真にコリた人々は間もなく沖縄座で催す活動写真にも大に疑って居
るので之が人気を呼ばぬ第一の原因であろう (……) 影法師は東京に居て実物を見
るより以上の興味があるとは傍に居る人の評判であった (……)」

明治座のエムエー倶楽部は興行メンバーの素行だけではなく、映写したフィルムも不鮮
明で評判が悪かったようだ。「△△生」は記事の中で口上屋の浜田某の「明治座でやったの
と同じと思われては迷惑です」という言葉を紹介し、沖縄座で実見した作品として以下の
ものを挙げている。

- 1 『舌出瘻攣』
- 2 『せむしの富籤』
- 3 『軍人の滑稽』
- 4 『正直なる泥棒』
- 5 『チャンピオンの失敗』
- 6 『影法師』

一方、同じ 1911 年 10 月の 28 日から首里の朝日座で始まった映画興行は「パテー商会
特約 那覇 二富士活動部」によるものだ。この興行では 10 月 25 日の『沖縄毎日新聞』の
広告が「鮮明」「斬新」「奇抜」に加えて、首里では初めての電気応用による映写を謳って
おり、光源にガスではなく電燈が用いられた興行だった。電力会社「沖縄電気」が 1910
年に那覇に設立され、同年 12 月 15 日から那覇や首里を中心に電気の供給が始まっており、
先の明治座の電気扇風機導入も可能となっていた。駒田好洋の有名な「頗ル非常」のフレ
ーズを借用した二富士活動部の広告には、以下の上映プログラムが記載されている。

- 1 『バイオリン』滑稽
- 2 『驢馬ノ敵愾心』実写 着色

- 3 『脱税者ノ末路』 実写
- 4 『仏国パテー商会週画報』 実写
- 5 『嫉妬ノ炎』 西洋悲劇 着色
- 6 『屑屋ノ婚礼』 喜劇
- 7 『百万円 悪後見人ト忠僕』 西洋劇
- 8 『木崎先生 後ノ本能寺ノ門人 衣至肝』 剣舞
- 9 『恋慕流 [シ] 上ノ巻ノ下ノ巻』 新派日本劇 ⁶²

特に9・10の『恋慕流し(上・下)』(1910)については「実物ノ芝居ヲ見ルヨリ尚以上ノ趣味アルハ活動写真ノ特色ナリ」という説明があるが、これは先の「△△生」の観覧評が『影法師』(1909)を紹介した一文にも似ている。そしてこの『影法師』については、1911年10月21日の『沖縄毎日新聞』に出た加治木屋一座の芝居演目『影法師』の宣伝文に「過般二富士商会の活動写真でも演じて非常に喝采を博したもので」とあることから、先述の沖縄座でこれを上映した浜田某らの興行も二富士活動部によるものだったことがわかる。さらに翌1912年1月1日から7日まで沖縄座で『清国革命戦争実景』や日本劇『浪子(ほととぎす)』その他を洋傘や帽子といった景品付きで上映した「東京パテー商会 特約石門二富士商会」も同じ組織だろう⁶³。なお景品の洋傘に関連して付け加えれば、当時の那覇市西本町には「二富士洋傘店」があり、また新聞にはしばしば「二富士印洋傘製造所」による広告が出ていることから、二富士活動部はそれらの経営者と関係があったと考えられる。そして特約を結んでいたという東京のパテー商会というのは、二富士活動部のプログラムから判断して梅屋庄吉が創業したMパテー商会(日活の前身の一つ)のことだ。先述の『影法師』も『恋慕流し』もMパテーの作品であった。二富士活動部は本土の有力な映画製作・配給会社と契約を結んで那覇の石門に事務所を置き、沖縄で長期的な巡回興行を手がけた興行主だったことになる。

1912年7月にも沖縄座で活動写真の興行があったことは、7月14日の『沖縄毎日新聞』に出た「天妃生徒活動見物」などの記事から判明しているが、その興行広告や興行主体を明記した記事は見当たらない。こうした状況からは、映画そのものがすでに珍しいものではなくなりつつあったことがわかり、従って新聞記事になってない映画興行は他にもあったと推測される。また9月25日の『琉球新報』は、数日前に渡来した活動写真の一行が沖縄座と交渉中と報じ、さらに10月20日の『琉球新報』は既報の活動写真興行が目下電

気会社と交渉中で、まとめ次第これまた沖縄座で興行すると報じた。この二つが同一の興行かどうかは不明だが、先述の首里・朝日座での二富士活動部による興行も含め、都市部での映画興行がそれまでのガスから電気へと光源や照明を切り替えていく様子が見えてくる。

さらに 11 月 19 日の『琉球新報』は、崩御した明治天皇御大葬のフィルムを持った一行が沖縄座と交渉中だが、「米国新式の活動写真と称す羽地村某」からの借座申込みとの板挟みで座主が困っていると伝えている。先述の 10 月 20 日の『琉球新報』が報じた興行にも「米国より初めて輸入され極めて新式のものなり」という一文があるので、そちらも羽地村某のことであった可能性が高い。そして 11 月 20 日の『琉球新報』は沖縄座について、羽地 [村] 某の米国新式活動写真は「内国活動写真」の興行の最後に行なうことになったと報じている。

この羽地村某という映画興行師は約一年後の 1913 年 1 月 7 日の『琉球新報』にも登場する。「いの字」という名義による「新年の演劇界」の中に「沖縄座の活動写真」という項目があり、からかうような調子で次のように述べられている。

「曾て米国式だと触れて大味噌をつけた羽地村の某は見物席よりヤンバラなど嘲笑されて失敗したに拘らず今度口御大葬の御写真と云って此中より人気を呼ぼうとした、所が開演二三日は矢張りヤンラー（ママ）に終りて大物笑いになったがツイ二三日より新器械を輸入し来りたる為写真も明瞭に写り途中で切れる様な失敗もなくなった只説明者が要領を得ぬので御大葬の説明には見物場をヒヤヒヤさせた」

山原（沖縄本島北部）出身者に対する蔑視が露骨な調子だが、この「羽地村の某」という興行主がどういう人物で、映写機器やフィルムに投資する資金的な背景はどうなっていたのか、今のところわかっていない。

続いて 1913 年 1 月 22 日の『琉球新報』には、首里久場川の朝日座で渡嘉敷一座と合同して活動写真が行われ、午後 11 時から 12 時までの一時間上映されて人気を集めていると報じられた。沖縄芝居の側も何らかの形で映画の人気を取り込もうとしていたのだろう。芝居の興行に映画を取り込むこうした企ては、後に沖縄でも連鎖劇という別な形となって現れることになる。そして 1913 年 4 月には前節第 3 項で取り上げた鹿児島孤児院が来沖

して本島各地を巡回し、また同年 5 月 11 日の『琉球新報』は、那覇石門の大田活動写真隊が島尻郡各村を巡回した後那覇に戻って泊で興行し、10 日からは「安里前道仲本小」（現在の崇元寺通り大道中央病院の左斜め向かい付近）で興行して盛況と報じている。これが地元出身の興行主かどうかは判明していないが、県内で同時期に複数の巡回興行が行われていたことになる。続いて二富士活動部と同様「Mパテー」の名前を掲げた村田活動写真会が、奄美大島・名瀬での興行を終えて来沖し、10 月 1 日から 10 日間の予定で沖縄座に入っている⁶⁴。同会初日のプログラムは以下のような内容だった。

- 1 『蜜の群集』極彩色・実写
- 2 『伊太利ヒ [ピ] ネロロ騎兵学校乗馬演習』
- 3 『欧州の風景画工の口と秋の夕暮』悲劇
- 4 『新馬鹿大将お猿さんの巻』
- 5 『伊太利ゼーノア湾外朝夕の光景』
- 6 『高利貸退治』日本喜劇
- 7 『乃木大将葬式の実況』
- 8 『曾我の仇討』史劇
- 9 『新馬鹿大将魚釣りの巻』
- 10 『美術の標本火中の美人』

其外教育風俗滑稽等十数種 ⁶⁵

1913 年 10 月 6 日の『沖縄毎日新聞』に出た観覧評は、今度の沖縄座はフィルムの映りもよくて種類も多く、評判になるのも無理はないとした上で「殊に弁士の説明が写真の輸転と良く合うのだから実物を現に見てるような感じをさせられる兎も角今まで本県に来ていた活動写真などとは比較にならない」と褒めている。村田活動写真会の弁士の説明振りについては 10 月 3 日の『琉球新報』でも「評判」と報じられていた。1910 年の荻野一行の声色の評判や 1911 年の横田商会の弁士批判などを考え合わせるまでもなく、当時の映画興行がフィルムの鮮明さとともに活動弁士（説明者）によって大きく人気を左右されたことがうかがえる。活動弁士に対する評価は後の映画常設時代を迎えても重要なポイントであり、しばしば新聞紙上で毀誉褒貶の対象となっている。村田活動写真会は上映フィルムを入れ替えながら 17 日まで沖縄座で興行を続け、10 月 14 日からは大入御礼として入

場料を一等 15 銭、二等 10 銭（学生各等半額）に値下げした⁶⁶。そして 10 月 17 日の『琉球新報』には、同会が同日の千秋楽に続いて名護へ巡回するという記事が出ている。

芝居小屋を長期にわたって借り受けての映画興行、本土の映画配給・興行組織と提携して事務所を那覇に構える長期興行者、映画自体が珍しくなくなったこと、沖縄出身の映画興行主の存在、郡部への巡回などに加えて同時期に複数の映画興行が鉢合わせていること、さらには映写のための光源もガスから電気へと移行していることなど、1910 年代に入ってから巡回上映をめぐる様々な状況は、まさしく沖縄に映画常設館が誕生する前夜の諸相だったと言えるだろう。そして M パター村田活動写真会による沖縄座での興行が人気を呼んでいた最中に、沖縄初の映画常設館が那覇に開業することになる。芝居小屋だった辻端道の香霞座（旧明治座）が映画常設館へと衣替えして、1913 年 10 月 15 日から営業を開始したのだ。

1 『琉球新報』 1903 年 12 月 19 日。

2 高松が製作したとされる『活社会の玉乗り』（[1903]）という作品は、学生に扮した芸人が大学名を書いた玉に乗って出世競争をする、というものだった。松本克平「高松豊次郎初期の動き」（岡部龍編『日本映画史素稿 9 資料 高松豊次郎と小笠原明峰の業跡』）8 頁。

3 松本克平「高松豊次郎初期の動き」6-9 頁。田村志津枝『はじめに映画があった 植民地台湾と日本』45-58 頁。なお高松が初めて台湾に渡った時期について川瀬健一編「台湾映画年表 1895～1998」は 1903 年 1 月、松本克平「高松豊次郎初期の動き」は 1904 年としており、諸説ある。

4 上田学「日露戦争と映画 実写を受容する観客の歴史性」（奥村賢編『戦争と映画 撮る欲望／見る欲望』）55 頁。

5 水野一二三「日本映画史素稿 29」（『キネマ旬報』587 号）77-78 頁。

6 『琉球新報』 1906 年 5 月 15 日ほか。

7 平野正裕「日本人が撮影した映画」（『開港のひろば』第 89 号）。

8 新城栄徳「琉文 21」。

9 『琉球新報』 1906 年 10 月 31 日ほか。

10 『日本映画作品大鑑 1 集』（キネマ旬報別冊）43 頁。

11 『琉球新報』 1908 年 9 月 17 日。

-
- 1² 『キネマ旬報別冊 日本映画大観1集』36頁。
- 1³ 『琉球新報』1908年7月12日。
- 1⁴ 『琉球新報』1914年7月11日、1917年3月3日。
- 1⁵ 太平洋戦争敗戦後に一家で自決した親泊朝省（ちょうせい）元大佐は、朝擢（ちょうたく）の第三子で長男。
- 1⁶ 『琉球新報』1912年11月9、11日。
- 1⁷ 『琉球新報』1912年12月15日。
- 1⁸ 『沖繩毎日新聞』1912年12月12日。
- 1⁹ 『沖繩毎日新聞』および『琉球新報』1911年7月10日。
- 2⁰ 『沖繩毎日新聞』1912年7月14日。
- 2¹ 『琉球新報』1914年7月11日。
- 2² 『琉球新報』1902年4月3日。
- 2³ 前川公美夫『明治期北海道映画史』55頁。
- 2⁴ 佐藤忠男『日本映画史I』436-437頁。
- 2⁵ 天野光太郎「満州・映画今昔譚」（『満州映画』第二巻第二号）36頁。ただし田中純一郎は『日本映画発達史III』の104-105頁で、満州の映画初興行は明治34、35年頃にハルピンのロシア人が招来したという説を述べている。
- 2⁶ 菊池義昭「東北三県一」38頁。
- 2⁷ 菊池義昭「東北三県一」39頁。
- 2⁸ この総額は経費を差し引く前の金額と考えられる。当時の2,400円を正確に現在の貨幣価値に置き換えるの難しいが、250万円～1000万円程度と推定される。
- 2⁹ 坂本義夫『岡山孤児院』69頁。
- 3⁰ 板倉史明「黎明期から無声映画期における色彩の役割—彩色・染色・調色」（岩本憲児編『日本映画の誕生』）によれば、「染色」というのは白黒フィルムの白い部分全体が赤や青といった単色に染められたものだ。これに対してフィルム各コマの特定対象に一コマずつ手作業（あるいはステンシル）で色をつけたものを「彩色」と呼び、フィルムの各コマすべての部分に彩色を施したものを当時は「天然色」「極彩色」と呼んだ。このほかにフィルムの乳剤層の銀を化学変化させて特定の画に単一色をつける「調色」という技法があった。また1906年にはカラーフィルターを使ったキネマカラーという方式が開発されるが、

コストがかり過ぎて目にも負担が大きいことから普及しなかったとされる。

31 ただし前川公美夫が『明治期北海道映画史』の112頁に採録した1906年の岡山孤児院による北海道巡業時の新聞には「三千余尺」とある。

32 菊池義昭「東北三県一」24-30頁。

33 『沖縄毎日新聞』1909年8月5日。

34 『琉球新報』1909年2月16、17、19日。

35 この首里城「西ノ殿」は「北の御殿（にしぬうどん）」（現在の「北殿」）のことと思われる。

36 『琉球新報』1909年2月26日。

37 『琉球新報』1909年2月28日。

38 菊池義昭「東北三県一」33頁ほかによれば、この「宗氏」とは相宗幸次郎のことと推測される。

39 ただし1909年8月8日の『沖縄毎日新聞』に掲載された「沖縄県下岡山孤児院慈善会報告」の活動報告には八重山での日程について「三月十日、十一日の両夜」とある。

40 村山秀雄『不連続線』121頁。

41 同じ沖縄口でも北部の山原、南部の糸満、さらに宮古、八重山にはそれぞれ独自の方言がある。上映の際の説明がそうした沖縄各地の方言で行われたのか、首里・那覇の沖縄口で行われたのかは断定できないし、あるいは両方が混在した可能性もある。

42 『平良市史 第一巻 通史編I』419頁。

43 菊池義昭「岡山孤児院の一」。一色哲「メディアとしての音楽幻燈隊と岡山孤児院」（『石井十次の研究』）。

44 『琉球新報』1909年2月16日。

45 菊池義昭「岡山孤児院の一」112頁。

46 『鹿児島新聞』1909年4月4、8、10日。

47 「日本映画史素稿29」（『キネマ旬報』587号）78頁。

48 高見健一『大阪汎愛扶植会』。

49 『琉球新報』1911年7月18日。『沖縄毎日新聞』1911年7月19日。

50 『鹿児島新聞』1909年4月10日。

51 『琉球新報』1913年4月16日。

⁵² 『琉球新報』 1910年8月20日。ただし3の『少女の危難探偵口苦心』は誤植の可能性があり、『少女の危難』『探偵の苦心』という二作かも知れない。

⁵³ 『沖繩毎日新聞』 1910年8月22日。

⁵⁴ 『琉球新報』 1910年8月24日。

⁵⁵ 『琉球新報』 1910年8月30日。

⁵⁶ 唐鎌祐祥『天文館の歴史』151-152頁。『鹿児島新聞』 1910年12月29日。

⁵⁷ 『琉球新報』 1911年6月28日。

⁵⁸ 『琉球新報』 1911年7月16日。

⁵⁹ 『琉球新報』 1911年7月13日。

⁶⁰ 『琉球新報』 7月22日の記事では、同月31日までの日延べと報じられていた。

⁶¹ 『琉球新報』 1911年9月30日。

⁶² 『沖繩毎日新聞』 1911年10月25日。

⁶³ 『沖繩毎日新聞』 1911年12月28日。『琉球新報』 1911年12月30日。

⁶⁴ 『琉球新報』 1913年9月30日、10月3日。

⁶⁵ 『沖繩毎日新聞』 1913年10月1日。文字が判別できない部分があり、3は『欧州の風景』、滑稽『画工の夢』（フランス パテフレール社）、『秋の夕暮』という3作品かも知れない。また『ピネロロ騎兵学校演習』（1909）、『高利貸退治』（1911）、『新馬鹿大将』シリーズはMパテー商会の配給もしくは製作と確認できている。このほかMパテーの日本劇作品では『裾野の嵐』（1909）もフィルム入れ替え後に上映されたようだ。ただしMパテーは1912年10月に横田商会、福宝堂、吉沢商店とのトラストで日活となっていた。

⁶⁶ 『琉球新報』 1913年10月14日。この値下げは翌15日の映画常設館開業を意識してのことであろう。

第3章 映画常設興行の開始

前章でたどったように、明治末から大正時代初頭の沖縄では、那覇を中心として映画常設館前夜と呼べるような状況が見て取れた。そして1913（大正2）年に、上の芝居香霞座を改装した香霞座パリー館が沖縄で最初の映画常設館として開業する。同館は短期間で廃業するが、それと入れ替わるように本格的な映画常設館として新築されたのが1914（大正3）年開業の帝国館だ。以後帝国館は沖縄における映画興行の象徴的存在となるが、1916（大正5）年には大正劇場で旗揚げした沖縄芝居の潮会が新派の連鎖劇を導入して人気を集め、那覇の興行界は映画、連鎖劇、従来の沖縄芝居による三つ巴の競合となる。

この大正前期に始まった映画常設館時代については、当時を知る人の回想録などでしばしば言及され、その様子や思い出が語られている。また『那覇市史』等の資料にも証言が採録されており、全体的な流れについては一通り判明している。しかしながらここでも資料的な検討が不十分で、混乱した記述や未確認情報もあり、事実関係や時系列などの詳細が整理されているとは言い難い。その一例として『沖縄県史』や川平朝申による記述を挙げることができよう。たとえば『沖縄県史』は、「第1巻通史」の巻末年表で映画の伝来や常設館開業を正確に挙げているにもかかわらず、本文では大城立裕が「大正期にはいると（……）活動写真も導入されるようになった」¹、「一九一四年（大正三）に活動写真（映画）が導入され映画館が建った」²と曖昧に記述しており、統一されていない。さらに『沖縄県史』の「第6巻各論編5文化2」では宜保栄治郎が「明治の末期には既に那覇には帝国館（後の平和館）という常設の映画館があり」としているが、これは常設館の開設時期や帝国館と平和館の関係について誤解を招く記述だ³。また川平の記述は当時の映画興行に触れた数少ない資料として貴重ではあるものの、映画常設館の登場時期について明記していない、あるいは時期を誤るなどしており、開業や廃業の順序、場所、館名や経営者の名前などについても混乱が見られる⁴。

一方、この大正中期に沖縄でも流行した新派の連鎖劇をめぐるのは、これまで主に演劇史の分野で言及されてきた。しかしながら、それら複数の言及は一部で記述が食い違ったままになっており、また先行研究の記述が検証されないまま踏襲されてきた面もある。連鎖劇は本土においても沖縄においても「一時的な流行に終わった折衷的な試み」という評価が一般的であり、従来の映画史や演劇史はこれを異端児のように、あるいは番外編的に扱ってきたと言えるだろう。しかし近年になって連鎖劇を再評価する動きがあり、その可

能性を探る新たな視点も提出されている。また連鎖劇は沖縄における劇映画製作の直接的な土壌となったジャンルでもあり、沖縄の初期映画史にとっては非常に大きな意味を持っている。

以下本章では、まず第1節で香霞座パリー館から帝国館へと続く映画常設館の推移を新聞資料に拠りながらたどり、その興行の概要を明らかにした上で、第2節では帝国館の様子を多様な角度から浮かび上がらせ、常設館時代の映画受容についても考察する。そして第3節では大正劇場の落成と連鎖劇の導入をめぐる経緯を検証するとともに、沖縄における連鎖劇の隆盛とその人気の背景について論じることにはしたい。

第1節 香霞座パリー館と帝国館

第1項 映画常設時代の幕開け

沖縄における映画常設館の歴史については、東仲毛の帝国館から始まったという記述が散見され、一般に流布してきた⁵。しかしながら実際には帝国館の開業以前に、香霞座パリー（巴里）館という映画常設館が存在していた。このパリー館については、当時の『琉球新報』の記事を元にした大野道雄らによる言及はあるものの⁶、映画常設館として運営された期間がわずか三か月と極端に短かったこともあって、実際にパリー館で映画を観たという証言等を採録した資料は確認できていない。第1章第1節第1項で引用した砂岡秀三郎も「仲毛に帝国館が出来る前に端道の芝居小屋で楽隊もいるし弁士もいて興行したことがあるがそれはどんなものであったか覚えていない」⁷と述べるにとどまり、パリー館の名前は挙げていない。こうしたことから香霞座パリー館に関してはほとんど情報も見当たらず、これまでその興行体制や興行内容についての詳しい記述はなされていなかった。

この沖縄初の映画常設館に関しては、1913年10月12日の『琉球新報』と『沖縄毎日新聞』にそれぞれ掲載された二つの記事が確認できる。

「常設活動写真館開設 元共同店員真栄城英三氏外五六名の青年興行主となり巴里館と命名し活動写真館を開設する由なるが当分は端道香霞座を借り受け来る十四日より開演すべしとの事なるが映画も一週日毎に差し換え且つ東京大阪に於ける新旧劇の芝居の評判ものは残らず取り寄せて映出すべしと」（『琉球新報』）

「活動常設計画 今回真栄城英三氏外数名の組合にて香霞座を借り受け活動写真

の常設館となし一週間宛写真全部取換え来る十五日より挙行する由にて写真機械其他技師弁士等も明日入港の金澤丸便にて着覇すべしと云う」（『沖縄毎日新聞』）

『琉球新報』が「巴里館」という名称を紹介し、14日からの興行開始と報じたのに対し、『沖縄毎日新聞』はフィルムや映写機、映写技師、活動弁士が13日入港予定の金澤丸で到着し、15日から興行を開始すると報じている。いずれも開館直前になっての報道であり、急に話がまとまったか、あるいは情報漏れを警戒していたものと思われる。同じ12日の『沖縄毎日新聞』には、辻の芸妓が14、15日に香霞座を借りて手踊り行列の稽古をする予定と出ていたくらいだから、お膝元の辻一帯でも知られていなかったのだろう。香霞座は大城良信を興行主として、豊平良猷、我如古弥栄、佐渡山安盛らが1911年9月に新たな沖縄芝居一座を旗揚げした際に旧明治座から改名したものだが⁸、この1913年には一座の活動は休止状態だったようで、1913年8月1日の『沖縄毎日新聞』には「香霞座は大島より帰って以来頓と消息も聞かぬが」と評されていた。旧明治座時代にはしばしば映画興行が入り、一か月間にわたって映画興行が行われた時期もあったことを考えれば、香霞座が映画常設館の第一号となったことは自然な流れだったと言えよう。しかし先の『琉球新報』の記事では、香霞座での常設興行は「当分は」と表現されており、そのあたりにこの常設計画の不安定さが顔を覗かせている。

実際の常設開業は『沖縄毎日新聞』が報じた10月15日で、新聞広告による事前予告はなく、同日の『琉球新報』と『沖縄毎日新聞』に開館の挨拶広告が掲載された。ただし『琉球新報』の「香霞座パリー館」という表記に対して、『沖縄毎日新聞』では「於香霞座常設」「那覇パリー館」となっている。東京・浅草で電気館という見世物小屋が改装され、吉沢商店がフィルムを配給する日本初の映画常設館としてオープンしたのが1903（明治36）年10月1日のことだった。それからちょうど十年後に、沖縄でもひとまず映画常設館の時代を迎えたことになる。パリー館の開業第1回目の上映プログラムは次のような内容だった。

- 1 『アルゼリヤカンタラの風景』 実写
- 2 『乞食の代人』 滑稽
- 3 『大探偵』 泰西大活劇
- 4 『月魄』 新派悲劇

- 5『新馬鹿大将靴の巻』滑稽
- 6『大飛行』実写
- 7『博物学者』着色美術
- 8『村松三太夫』旧劇⁹

4の『月魄』は倭文子というヒロインを描いて人気を集めた菊池幽芳の新聞連載小説が原作で、1912年に福宝堂と横田商会が映画化しており、そのどちらであったかはわからない。6は飛行家・武石浩玻氏の実況、8の『村松三太夫』は老父から「とどまって母に尽くせ」と命ぜられながら吉良邸に討ち入りした赤穂藩士・村松高直を描く忠臣蔵義士伝だ。新派や旧劇は「囃、鳴物、声色」入りの上映で、7の『博物学者』は先述した彩色フィルムだった。客席は特等、一等、二等、学生席に分かれ、特等が20銭、二等がその半額の10銭となっている。またフィルムは大阪の杉本商会から供給を受けた。「交叉したるK.S.」を商標とする杉本商会は、杉本亀太郎が会主を務める個人組織で、フィルムの代理店だけでなく映画の製作も手がけていた¹⁰。杉本商会は1910年代の半ば頃から20年代にかけて連鎖劇用のフィルムを数多く製作供給しており、本章第3節第2項で取り上げる大正劇場の潮会も、この杉本商会と契約していたと考えられる。また大正時代の杉本商会は駒田好洋、横田商会、Mパター商会などと競うように、全国各地に映画の巡回上映隊を派遣していた¹¹。

10月17日付『沖縄毎日新聞』で「夕」という署名の記事がパリー館初日の景況を次のように伝えている。

「(……) 遠は前触れの広告隊が奇抜なりしだけ開館匆々、且同業者エムパターに機先を制せられたに係ず八九分通りの観客ありしは愈々以て同館繁昌の吉兆？ (……) 五番目滑稽新馬鹿大将靴の巻とかいう洋劇は (……) ヒルム輸転の妙なると説明者の弁舌の巧妙には絶ず観客の喝采を博して居た、(……) 要するに今回の活動写真はその種類何れも新流行のものばかりで映画鮮明なるが上囃、鳴物、声色入りと来てるから誰れに見せても実際内地の芝居を目の当り観るような感じがするのだから終に臨み請元諸君へ一言したきは説明を今少し声高に且つ明瞭にして貰いたい」

前触れの広告隊がどのように奇抜だったのかは不明だが、やはり開館は慌ただしいもの

だったらしい。弁士による説明の聞こえにくさや一部場面の不鮮明が指摘されたものの、写真が最新のもので概ね鮮明だったこと、弁士の弁舌が巧妙であること、新派劇や旧劇では囃子や鳴り物、声色が入って東京の芝居を実際に見る感じだったことなどが評価の対象として挙げられている。興行はひとまず成功のスタートを切ったようだ。以後パリー館は無休で興行を続け、ほぼ一週間ごとに上映作品を入れ替えている。プログラムは毎回実写と劇映画、西洋の長尺作品や滑稽、日本の新派、旧劇などを取り混ぜて組み立てられており、本土の常設館の一般的なプログラムが踏襲されていた。

パリー館には主任の林政雄を筆頭に寺田聲洲〔声州〕、実川八重三〔八重之助〕、平田松月、川村〔川本〕年一〔利一〕の合計5名の活動弁士が所属し、いずれも本土から渡来した顔ぶれであった。この「活動弁士」というのは通称で、1917年に警視庁が制定した「活動写真興行取締規則」等の法規上は一般に「説明者」となっている。弁士の中には「活動弁士」と呼ばれるのを嫌う向きもあり、またそれを略した「活弁」というのは一種の蔑称と受け止められもした。プログラムの目玉である長尺の西洋劇を担当するのは主任弁士で、日本の旧劇や新派劇で声色による陰台詞を担当する弁士を特に「声色弁士」と呼んだ。吉山旭光は弁士の中でも声色弁士が「一級下のものとして扱われるのが一般であった」と指摘している¹²。ただし映画館によっては主任弁士が声色も担当することがあり、興行の現場では役割が必ずしも厳密に区分されないケースがあった。香霞座パリー館の広告でも、主任弁士以外の区別は明記されていない。声色は普通何人かが掛け合いで分担したが、中には浅草・金龍館の土屋松濤のように一人で何種類もの声色を使い分けて人気を集め、映画のストーリーにまで口を出して内容を変えさせるほどの力を持つ声色弁士もいた¹³。また弁士の聞かせどころでは、映写技師にフィルムの回転速度を落とさせることもしばしば行われた。従って当時の映画はいつどこで見たかによって、流れる音曲や弁士の声遣いとその語る内容、フィルムの映写速度が異なっていたことになる。常設時代を迎えてもフィルムだけでは自立しておらず、興行による一回ごとの体験として完結する舞台や見世物と同じ要素を持っていたのだ。

さらにパリー館では第8回目と第9回目のプログラムで、活動弁士らが映画上映の余興として舞台に登場し、喜劇を演じている¹⁴。

「尚余興として弁士連中振った喜劇実演致し舛 曾我のや兄弟の作 新發明蓄音機 ヲモシロイ事請合ヲナジミの弁士故ナヲサラヲモシロイデス」¹⁵

第9回目のプログラムにある『二〇加三人片輪』は、三人の男が「片輪」を装って雇われ、主人の留守に酒宴を開く。ところが主人が戻ってきて大慌て、それぞれの「片輪」を装った演技が入れ替わってしまう。「二〇加」とは「二和加」とも書き、即興芝居を意味している。現在の眼から見ると、身体障害者に対する差別的な内容を含んでいたと思われるが、弁士一同によるこの実演舞台について『琉球新報』には「余興として活弁等の喜劇三人不具者は見物場を引繰返さん程の大滑稽にて」¹⁷、「尚お弁士実演の三人片輪亦観衆をして抱腹絶倒せしめ居り候」¹⁸といった評が出ており、当時の観客には大いに受けたようだ。さらに第11回目のプログラムを紹介した12月25日の『沖縄毎日新聞』の記事に「其間例の実演を交ぜ」とあることから、弁士による実演芝居が続いていたことがわかる。

無声時代の映画では弁士の肉声による「語り、説明」が上映に大きな比重を占めており、出演する弁士によって客の入りが左右されることも多く、映画そのものより弁士の名前で客が集まることもあった。有名弁士になるとその人気は現代の人気タレント並みで、東京で発行された芸人名簿には、歌舞伎役者や浪曲、落語家と並んで「活動弁士及声色」として弁士の名前がリストアップされている¹⁹。また映画興行の初期には役者や講談師出身の弁士も少なくなかったため、こうした弁士による「余興としての素人芝居は無論数多いこと」²⁰だったようだ。また弁士として東京で人気を二分した徳川夢声と生駒雷遊も、映画がトーキーに移行して弁士の時代が終わると、「笑いの王国」という一座で浅草の喜劇の舞台に立った。俳優、ラジオタレントとして活躍した夢声のように、今度は弁士から役者や漫談に転じた者も少なくない。沖縄初の映画常設館における弁士の実演が受けたという事実は、活動弁士が単なる映画の説明者や声色担当者にとどまらず、自身がパフォーマーであり一種の芸能者であったことを裏書きしている。そして無声時代のフィルムが常に音や音楽、声を必要とした一方で、観客はフィルムのこちら側に「役者」の身体を欲していたことを示唆している。

なお、このパリー館の興行について二点補足しておきたい。一つは音楽伴奏についてだ。広告や観覧評を見る限り、新派劇や旧劇に「囃子、鳴り物」が入ったことはわかるが、洋楽器による伴奏があったかどうか、また楽隊が存在していたのかどうかは確認できない。新聞の記事や広告には西洋劇の伴奏についての感想も告知も見られないが、先に引用した

砂岡の証言がパリー館のことであれば「楽隊」が存在したことになる。それ以前の巡回興行も多くは楽隊を伴っていたと見られることや「前触れの広告隊が奇抜なりし」という表現、西洋劇の上映が行われていたことなどから判断すると、やはり専属の楽隊がいたと考えられる。こうした映画館の楽隊が果たした役割については、第4章第2節第1項で改めて考察したい。

もう一つは第2回目のプログラムの目玉であった新派大悲劇『不如帰』について、1913年10月22日の『琉球新報』に「特に逗子の浜辺はキネオラエ式にて観衆をアッと云わず趣向なり」とある点だ。この「キネオラエ」はキネマとジオラマの合成語「キネオラマ」の誤記か誤植と思われる。ジオラマが背景画と模型に電気光線を組み合わせて実物感を出す静止型の展示アトラクションだったのに対し、キネオラマは電気光線や映写装置の光を使って情景の時間的変化を演出し、さらには模型を動かして臨場感のあるドラマを演じるアクション型のアトラクションだった。本土では1900年代から1910年代にかけて流行し、有名なものとしては日露戦争における旅順海戦場面のキネオラマがあった。大砲が火を吹き、水雷が爆発して敵艦が沈没する場面などが模型と光線、音響効果を使ってリアルに再現されたのだ。このキネオラマではしばしば場面の繋ぎに活動写真が上映され、また活動写真の上映終了後にアトラクションとしてキネオラマが上演されることもあった²¹。その様子を作家の稲垣足穂は次のように回想している。

「われわれの子供の頃、映画館の余興にキネオラマがあった。(……) 舞台正面には(固いスクリーンでなく) 只の白幕が張られているが、毎回プログラムの終りになるとこの幕がきりきりと巻き上って、その奥にしつらえた模型風景が現われる。すなわち天の橋立であり、松島であり、日光東照宮であり、時にアルプスのマッターホーンやマルタ島の絶景であった。(……)

模型旅順港外の波を蹴って、日本海軍の駆逐艦や水雷艇が現われ、かなたの砲台が火を吐いて、轟音が全館をゆるがせ、海面では砲弾落下の水煙の大入道があっちこっちに立上るといふ仕組である。ポートアーサーの丘々が夕焼空を背景にして暮れて行くと、折から雲間に顕われた月を受けて波がしらが金銀に光る。サーチライトがオサのように入れ違ふ……。」²²

場面の繋ぎに活動写真を入れるのであれば連鎖劇にも似たスタイルだが、上記の新派大

悲劇『不如帰』のキネオラマ式は、こうした派手なアトラクションのことではないだろう。なぜなら、芝居でもこのキネオラマが舞台美術として導入されていたからだ。おそらく逗子の浜辺を風景画と模型を使ってキネオラマ的に再現し、それを撮影して映画に挿入したか、あるいはキネオラマを背景に演技をしてロケ風に撮影した一種の特撮だったと推測される²³。

第2項 香霞座パリー館の撤退

『琉球新報』は香霞座パリー館の開業以降、その興行を常に「非常の人気」「大入り」「盛況」「大人気」などと報じていたが、その一方で12月2日には「巴里館へ小言」という見出しの記事を載せている。

「巴里館は特等二十銭より二等で十銭の二階が余程見栄えがある、但し二階は舞台の向うに限るのである、特等では目がチラチラするが二階の向う側はそれがなく楽であるのみならず特等の半値で行けるから割の宜い話しではないか、所が二階は周囲の格子戸をメ切って釘止めにしてあるから観客は窒素の中毒で少時すると頭痛が刺すのである（……）」

この記事から、館内の席割は特等が一階席で、二等が二階席だったことがわかる。また建築が許可された時の条件に違反して二階席の格子戸を締め切って釘止めしているのは、おそらく館内を暗く保つ必要があったためと推測され、芝居小屋を転用した映画常設館であるがゆえに生じた構造上の問題点だったのではないか。

また12月4日の『琉球新報』に掲載された「端道より啓上」は、当時の那覇における大衆娯楽興行においてパリー館の映画常設が占める位置と役割を分析した興味深い内容だ。そこではまず「当区演劇界は全く巴里館及中座の支配する所と相成り候」とした上で、両者の特徴を「各々趣味色彩を異にし居り」と対照的に捉えている。中座が「当地特有の習慣と歴史を以て」「当地のはんしあんまを随一の得意とせる」のに対し、パリー館の方は「近代趣味の斬新奇抜な活動写真」に拠って「学生及相当教育ある人士を得意とせる」と分析している。そして前述した弁士等による実演喜劇を「一夜の閑に一見すべき価値有」と評価し、また観客層に合わせた同館の敷物取替え等の改装を歓迎し、「教育的な物や家庭的の物を選択して広く人士の趣味に合致し先導すべき方針」を称揚している。

「端道より啓上」は映画を、旧来の沖縄芝居との比較において「近代」「新しさ」「教育」といった言葉で語っているが、それは取りも直さず本土の文化と価値観、そして西洋文明を浸透させる映画の役割を肯定することでもあったはずだ。とりわけ教育的役割については、10月22日の『琉球新報』が「教育物としては英国少年海軍学校の実写物等」と紹介し、同紙12月11日にも「塩原多助の教育的映画」とある。興行側も「教育」を意識していたことは、12月10日の『琉球新報』掲載のパリー館広告に見える「今回之塩原多助一代記は学生諸氏や婦人達の尤も教訓劇としては是以上もあり舛せん」という一文からもわかるし、そもそも開業時の10月15日付『沖縄毎日新聞』の広告では「教育活動写真常設館」を標榜していた。

11月14日の『沖縄毎日新聞』はパリー館について、連夜札止めだった『生きぬ仲』に続いて『三人の母』が「好評大入りの盛況」と報じている。しかし12月3日の同紙「劇狂生」による「演芸だより」の中では、兵役を終えて帰郷してくる満期兵とその家族や帽子くまあで賑わう中座や繁盛する朝日座の芝居を紹介した上で、パリー館を次のように評していた。

「(……) 去り乍ら如何したものか巴里活動が此頃比較的客足少きは些と変に感ぜられ候事実か嘘か附近の噂によれば同館は内輪に何だかゴタゴタあるやに伝えられ候劇狂子の察する所毎夜入り来る観客の多数は芝居同様矢張り無学の婦人と極り居り候に付長時間の声色入りを写演するよりか中流以下相手の趣向に適する滑稽物に重きを置かるるが却って人気を引くならんと被存候それに木戸前の如きも大阪千日前の如く今少しハデな装飾を要すると同時に弁士の説明を防げざる限り是亦鳴物などを叩いて自然客足を引くような気持あらしめたく候 (……)」

『琉球新報』の「端道より啓上」がやや俯瞰的で理念的であるのに対して、『沖縄毎日新聞』の劇狂生の記事はどちらかと言えば感覚的で現実的という印象の違いはあるものの、両紙とも県内唯一の映画常設館に対する期待と要求という点では同じだ。客層についての分析は食い違っているが、『沖縄毎日新聞』も12月9日の「パリー館の替り写真」で「塩原多助の立志美談は学生諸君杯に良い教訓劇なるべし」と評し、また12月24日には劇狂子が「パリー活動は重に内地人向き」と述べている。ただし、パリー館の経営状況については『沖縄毎日新聞』の方が正確に把握しており、同じく12月24日の「多分歳末の為め

客足少き筈なるも球陽団の出陣には旁々以って打撃を蒙り居る筈に候」という劇狂子の予測通り、パリー館は開業からからわずか三か月足らずで閉館してしまう。

1913年12月31日の『沖縄毎日新聞』は、「巴里館写真取換」という記事で「巴里館は本日より写真全部取換たり、(……) 其の外場外場内の装飾も目を驚かすばかり特等の外は全部十銭均一となし元日より三日間は午後一時より開館して昼夜二回興行すと云う」と報じたが、パリー館の広告は翌1914年1月11日の『沖縄毎日新聞』に出た第12回プログラムが最後となった。そして1月15日の『沖縄毎日新聞』は、パリー活動写真が1月13日に広運丸で当地を引き揚げたと報じている。開業時と同じく廃業もまた慌ただしく行われたようだ。ただし、この時引き揚げたとされる「パリー活動写真」とは、開業時に名前の出た真栄城英三らのことではなく、真栄城らの名義で実質的な運営にあたっていた本土の人物・組織を指している可能性が高いが、その詳細については確認できない。『沖縄毎日新聞』は撤退の理由について単に「不景気の為め」と報じたが、一番大きな撤退理由は次項で見る新たな映画常設館の建設計画だったと推測される。

過渡的な映画常設館だった香霞座パリー館は、その後再び芝居小屋に戻る。1914年1月27日には、それまで下の芝居沖繩座で興行していた渡嘉敷兄弟一座の球陽座が香霞座に移り、装いも新たに幕開けして大人気となっている。1913年8月1日の『沖縄毎日新聞』は、渡嘉敷兄弟一座が八重山巡業から帰郷後に香霞座で旗揚げする意気込みであることを報じていたが、半年遅れでそれが実現したことになる。香霞座パリー館は、その和洋折衷的で、かつまた芝居小屋と映画館を合体させたような館名にも、そして芝居小屋を転用したが故の映画館としての構造上の欠陥にも、さらには芝居小屋から映画館、映画館から再び芝居小屋へというめまぐるしい変転にも、沖縄独自の大衆演劇と外来文化である映画との間のせめぎ合いが映し出されていたと言っている。土着の沖縄芝居と新しく台頭した映画は大衆娯楽として競合し、興行場としての「劇場」を取り合った。そこには沖縄の伝統文化と本土から流れ込む最新文化の対照性が重なってはいたものの、単純な対立図式ではなかった。なぜなら映画の興行には弁士の語りやパフォーマンスに見られるような演劇的要素が混在し、対する沖縄芝居には本土の旧劇や新派劇、壮士芝居が加わり、シェークスピアなどの西洋劇も取り込まれていたからだ。

映画常設館としては短命に終わった香霞座パリー館は、見方を変えれば芝居小屋を使った三か月間にわたる長期の映画巡回興行であったとも言えよう。そしてパリー館が沖縄の映画常設館の歴史における「前座」の役割を終えて退いた後、今度は新たに本格的な常設

映画館の建築が始まることになる。

第3項 帝国館の新築開館

パリー館の閉館によって、沖縄はしばらく映画常設館のない状態に戻ったが、閉館からわずか二週間後の1914年1月28日、『琉球新報』に「定設活動写真館計画」という見出しの記事が出た。那覇で廻漕業を営む木村栄左衛門、古野島吉ら7名が出資して不動産業を目的とする七々合名会社を設立し、その事業の手始めとして映画常設館を設立するという内容だ。場所は東仲毛（東町3ノ10番地）で、現在のモノレール旭橋駅の近くにあるKDDI沖縄支社の裏手を西に入ったあたりだ。当時は東町公設市場の近くで、商店の並ぶ繁華街だった大門前通りにも近い賑やかな商業の中心部だった。経営は主に木村と古野があたり、営業主任には元沖縄県警警部の近藤信介を迎えると報じられている。またその記事と並んで「けんぶんろく」というコラムにも、以前から噂のあったこの新しい常設館はすでに合名会社の登記や設計も終わり、棟上げも済んでいる、と伝えている。これが沖縄で初めて本格的な映画常設館として建てられた帝国館だ。

木村も古野も福岡系の寄留商人で、米穀・肥料商の古野は1905（明治38）年に『沖縄新聞』を創刊した中心人物としても知られている。他の出資者について「けんぶんろく」は「通堂辺に名の売れた人々」と評して具体名を挙げていないが、『那覇市史』によれば残りの5名は薬師吾吉、桑原直太郎、倉増昌一、村瀬金十郎、平岡楠次郎であったという²⁴。そして後に支配人となる営業主任の近藤は鹿児島出身だ。帝国館は当時の有力な寄留商人らによって建設・経営されたことになる。また「けんぶんろく」は、「旧郵便局の焼跡に於て巴里館の持主たりし楚南某が活弁の林と協同してバラック式小屋を建て活動写真を興行する計画があるそうだ」と伝えたが、こちらはその後の報道がないことから実現しなかったと考えられる。

帝国館は1914年2月28日の『琉球新報』と『沖縄毎日新聞』に、それぞれ全4段（半ページ）という異例の大広告を打ち、3月1日から華々しく開業する。当日の帝国館付近には幟が立ち並んで楽隊の吹奏が行われ、定刻前から場内は満員で札止め大入りの盛況となったという²⁵。第1回目のプログラムは以下のようになっていた。

- 1 『桜島大噴火活動写真』
- 2 『地中の美人』 泰西大活劇

- 3『伊太利トロントの風景』実写
- 4『婿ト姑』滑稽
- 5『長恨歌 上・中・下』（1913）新派家庭訓大悲劇
- 6『新馬鹿大将不運ノ巻』滑稽
- 7『夫婦波』泰西文芸劇
- 8『薄馬鹿大将写真技師ノ巻』滑稽
- 9『佐野鹿十郎』（1912）日本正劇

1の『桜島大噴火活動写真』はこの年の1月12日に大噴火した桜島を撮影した実況フィルムで、広告には「見よ!!!見よ 驚天トハ之レ!!!動地トハ之レ!!!最近事実!!!全世界を震撼セル桜島大爆発ハ諸君ノ前ニ展開セリ」という派手な惹句が見える。桜島大噴火については、ひと足早く球陽座が2月5日から慈善演劇として脚色上演していたが、鹿児島を含む九州出身の住民にとって、この実況フィルムは関心の高いものだったに違いない。5の『長恨歌』は「生さぬ仲」で知られた柳川春葉原作の家庭小説を映画化した関根達彦一座の出演による新派悲劇で、東京では前年7月に封切られている。9の『佐野鹿十郎』は、島津の琉球攻めに際して軍令に背いたとされる江戸初期の剣豪の流転と活躍を描いたもので、当時の大スター尾上松之助の主演作であった。5は日活が、また9も横田商会（日活の前身の一つ）が製作した作品であり、帝国館が日活系の配給を受けていたことがわかる。

帝国館という館名は、東京・浅草にあった有名な映画館にちなんだもので、大正から昭和にかけて同名の映画館が全国に数多く存在していた。開業時の入場料金は特等（座布団下足料共）で大人25銭（ただし10月12日より20銭に値下げ）小児15銭、一等（下足料共）で大人15銭小児10銭、二等で大人10銭小児7銭だった。説明者は主任弁士に朝日昇峰、滑稽担当弁士に敷島翠峰という布陣でスタートしている。フィルムの種類やプログラムの組み方は前項で見たパリー館とほぼ同じであり、各ジャンルや長短を組み合わせた当時の常設興行の一般的なスタイルとなっている。当初のフィルムの入れ替えは毎週土曜日が基本だった。また3月7日からの第2回プログラム中にある実写『仏国マルセイユ港風景』の「天然色」というのは、第2章の注30で説明したようにカラーフィルムではなく、モノクロフィルムに一コマコマ彩色を施したものだ。

帝国館が開業した1914年当時は一般に大正の不況時代とされているが、那覇では沖縄芝居の球陽座の人気に加えて、2月から未田直五郎による手品と活人形の興行が東仲毛埋

地で、また富士川兄弟による軽業曲芸の興行が東市場埋地で、さらに桃中軒雷雲による浪花節興行が沖縄座でそれぞれ始まっている。3月10日の『沖縄毎日新聞』は帝国館の大入りに比して「軽業と活人形はお気の毒様昨今非常な不景気だそう」と報じているが、その後軽業は持ち直したのか3月20日の『琉球新報』には「相変らず人気にて今数日間日延べをなしたり」とある。球陽座では雑誌「発展」を発行する発展社の創立記念演劇会が3月15日から17日まで開催され、18日には風月楼の稲荷祭が同座で開催されて芸妓による芝居が華やかに行われた。対する中座も「大入の盛況」と報じられるなど、帝国館の活動写真、沖縄芝居、各種演劇演芸、軽業など多様なジャンルが相乗しての興行界の活況がうかがえる²⁶。

『琉球新報』などの新聞広告によれば、当初の帝国館の上映は年中無休の昼夜興行で、昼が午後1時からで夜は6時からだったが、1914年3月28日の広告から夜興行が1時間遅れて午後7時からとなっている。また3月15日の『琉球新報』は「仲毛帝国館にては送電の都合に依り本日丈昼興業(ママ)を休止する由」と伝えたが、4月5日の『琉球新報』に掲載された広告からは、年中無休ながら毎月1日と15日は電送の都合で昼興行を休む、とある。また6月27日の広告から上映終了が「十一時マデ」と明記されたのは、活動写真にも適用されていた「諸興行並遊技場取締規則」(明治24年7月3日制定)の第二条に「営業ハ日出ヨリ夜十一時ヲ限ルモノトス」と定められていたからだろう²⁷。

3月4日の『琉球新報』には「帝国館の活動写真」と題した記事があり、この新しい映画常設館に対する期待が述べられている。

「(……)」

仲毛に新築された帝国館は本県で創て立った活動写真の常設館で構造も位置も申分□な□本県のような娯楽機関の乏しい社会で今日之が建設を見るのは社会の為め誠に慶す可き事で記者は営業のますます繁昌せんことを祈るものである(……)

此種の興行物になると兎角下等の人間が采配を取るから事業も自然陋劣に流れ易くなるが聞けば帝国館の設立者は相応の身分ある人々で業務の担任者も亦経歴のある紳士と云うことだからヒルムの選択にも何れ考慮を盡し社会の趣味を向上せしむるの一助たる可きを疑わない(……)」

また開業間もない1914年3月19日の『琉球新報』には、「尚家令嬢帝国館御見物」と

いう見出しがあり、尚侯爵夫人と令嬢が 17 日夜に同館で映画を観覧したと報じている。帝国館にとっては願ってもない宣伝となったに違いないが、こうした一連の報道からもわかるように、当初の帝国館は観客の中心が上流・中流階級であったと考えられる。3月 28 日の『琉球新報』に出た帝国館の広告には、学生やインテリ層を意識したと思われる洒落た文面が見られた。

「●帝国館は階下を開放し風通しよし

●風通し良ければ涼し

●蒸し暑き日に涼みながら眼を喜ばし心を楽しませ得るは我が帝国館あるのみ

●暑き夜は蚊を追いながら読書するも憂し

●斯かる時帝国館に来て活動写真を見給え

●一挙にして小説を読み講談を聞き笑う内に

西洋又は内地の風景風俗を知る」

娯楽性と教育性を兼ねた映画の特質を、うりずんの季節に吹く涼やかな夜風と結びつけたイメージで描いた広告文となっている。また 4 月 23 日付『琉球新報』の「娯楽世界」は、端道の球陽座や中座と比較して、帝国館の客層が全く異なっているとして次のように分析している。

「(……) 両芝居が帽子工女や辻の女郎を以て観客の大半を占めて居る代りに帝国館では学生教員官吏等が観客の骨と見做されし観を呈して居る従て其の周囲に集る客種も区内上流家庭の人々が多く特等より一等の観客は帝国館の名に伴うて誠に異彩を現わして居る (……)」

客層という点では以前のパリー館とも共通するが、ここには「内地人向け」といった表現は見当たらず、映画が沖縄の娯楽興行として定着しつつあったことを感じさせる。また 3 月 20 日には高等女学校生徒一同が教師に引率されて昼興行を鑑賞し²⁸、6 月下旬には首里・那覇両区や糸満・真和志・西原などの学校から、他の一般プログラムとともに上映された『昭憲皇太后陛下の御葬儀』の鑑賞に向かっている²⁹。『琉球新報』の 6 月 6 日の広告には実写『ローマ動物園』について「学生諸氏是等観物の設備なき当地に於ては動物

研学の参考として確かに有益なる写真なり」とあるように、引き続き映画には教育的役割が期待されていたのだ。そして 1914 年 10 月 12 日付『琉球新報』の広告が「欧州戦争実況来る!!!」という惹句に添えた「絶えず活動する激しき戦の光景は活動写真を通さずして如何して想像だに出来よう」といった宣伝文は、映画が大衆娯楽や教育手段だけでなく最先端の情報メディアでもあったことを物語っている。

第 2 節 帝国館の黄金時代

第 1 項 帝国館の繁栄

帝国館は大正時代初期における県内唯一の映画常設館として娯楽興行界に君臨した。ただしその具体的な様子については、「大活動写真 テイコクカン」という看板の見える入り口付近の外観写真が残っているだけで、映画館の全容や内部、周辺の雰囲気を知ることもできる写真や詳しい資料は見当たらない。本項ではこの県内初の本格的な映画館の様子を、新聞記事や回想録などから多少なりとも浮かび上がらせてみたい。すでに何度か引用してきた砂岡秀三郎の回想には、帝国館について次のような記述がある。

「(……) 大正三年になって仲毛に帝国館という表が洋館の様な二階建て下は長椅子のある活動写真の常設館が出来た。入場料は大人五銭、小人学生三銭である。夕方になると岡山孤児院の孤児たちと比較にならない上手な楽隊たちが赤い服を着て呼び込の音楽をやる

替り日には楽隊たちが市中を回りビラをバラまいた。人々は珍しい楽器と上手な音楽に魅了された。実写物が三、四本、一卷物の西洋喜劇があって次に、尾上松之助の旧劇か新派劇で、両方に弁士たちが座り、声色で熱演、その真中に西洋物である。(……)」³⁰

入場料は先述した通り二等で大人 10 銭小児 7 銭であり、「大人五銭、小人学生三銭」というのは三等席のことであろうか。またこの記述によれば一階には長椅子席があったことがわかる。1914 年 6 月 15 日付『琉球新報』の「娯楽世界」には「八時を打つ時より大入の盛況平土間は学生で一杯二階は家族同伴の連中が多かった」、1916 年 3 月 13 日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には「帝国館の三等席で見物したら後方から履物の儘足を投げ出し知己から拝借の羽織を泥塗にされた」という表現があるが、当初は平土間だけだった

のか、最初から平土間の後方に長椅子席があったのか、それとも改装で一階が長椅子席に変わったのかは判然としない。上映前の帝国館周辺には楽隊の呼び込み音楽が流れ、また日本の旧派や新派劇では弁士や声色弁士がスクリーンの両側にすわって台詞を担当していた。1916年5月3日付『琉球新報』の広告には新派大悲劇『片男波』で声色を担当する弁士の役名が出ており、声色弁士だけでなく主任を含む一般の弁士も声色を担当していたことがわかる。

開業から二か月前後が経った頃に、『琉球新報』の「娯楽世界」の署名記事が相次いで館内の様子を描写している。

「(……) 入場券を買って木戸を潜れば黒い大きなカーテンがある僕等はカーテンを押し除けて中を覗くとデブプリ肥った愛らしい小女がサアーサアー何卒いらっしやいと階上の特等席に案内されて勧められた (……) (おさふみ投ず)」³¹

「(……) 花電燈は燦として光って居る窓より吹き来る風も涼しく階上階下の観客はいと心地よく開館時刻の来のを待って居ると懸て館の右手にある大きな時計は七時を指した写真が西洋ものだけあって時間も東洋式でなく七時の合図と同時に電気はパット消えた (……) (ニセ坊投ず)」³²

客席入り口が黒いカーテンで仕切られ、出方（接客案内）の娘がおり、パリー館とは逆に特等席は二階にあった。花電燈がきらめく館内は風通しが良く、客席から見て右手に大きな時計が掛かっていた。芝居小屋とは異なり、定刻に上映が始まったようである。また『那覇市史』には帝国館の「開館と閉館」についての聴き取り資料が収録されている。

「5 開館と閉館

当時は今のように昼興行はなく、夕方から興行をしていたが、館の入口の前方には活動大写真と緑に赤字を染めぬいた数本の幟が風にハタメキ、開館一時間くらい前から音楽を流し、客寄せをなしていたが、このジンタに誘われて三、三、五、五、館内に吸いこまれ、始まる前には館内いっぱいになり、開演をまちきれず指笛で催促することもあった。いよいよフィルム上映の二、三分前にリンリンーとベルが鳴ると、弁士がステージに現われ、来館御礼と上映写真のあらましの説明をしてひき

さがると同時に、館内の電灯が消えてそれまでの、ざわめきも止み銀幕に目がそそがれた。まず実写からはじまり、滑稽に移り、次に新派、旧劇、活劇の順に上映されて、どの劇にもそれに相応しい音楽が入り、旧劇の殺気みなぎる立ち回りの場面は初めの頃カタ、カタ、カタカタと拍子木で雰囲気盛りあげていたが、ピアノが備えられてから主に越後獅子の音楽に変わった。活劇の追跡などの場面には「天国と地獄」や、ウィリアムテルが演奏され、(渡久地政一氏談琉大音楽教授)観客の心をおどらせたものである。こうして一つのフィルムが終わると約五分くらい休憩して、またベルの音と共に館内が暗くなり、最後の活劇が終わると「蛍の光」の曲で、または拍子木で観客をおくった。(観客収容員数約六百人)」³³

複数の証言を組み合わせたものと思われるが、館内外の色や音、ざわめき、音楽などが拾い上げられている。指笛も沖繩風に鳴り響いたことだろう。ただし当時の新聞広告などから判断すると、上映される作品ジャンルの順序は必ずしもここに記されている通りではなかったようだ。またすでに見たように昼興行は開業当初から行われており、一時廃止となった時期があるものの、1915年11月7日からは日曜日毎に昼興行を行い、『御大典写真』の上映期間や新旧の正月にも昼夜興行が行われている。1916年4月12日付『琉球新報』の広告でも「当分の内昼間興行 午後一時開館」となっている。『那覇市史』の記述が帝国館の約10年間の営業期間のうち、いつのことなのか時期が曖昧ではっきりしないが、内容から判断しておそらく大正中期以降と推測される。また帝国館の幕後については、1915年10月3日の『琉球新報』に出た「豆腐外史」という署名によるコラム「無駄足」の中に、「帝国館 で宮下君が『遺憾ながら之れにて終結お忘れ物の無い様』……で進行曲に送られて門を出ると」という描写が残されている。

ところで上間草秋(正雄、早秋、正敏、本名は朝久)の選による1914年8月11日付『琉球新報』の「琉球歌壇」には、「帝国館を見て」と題する八首の短歌が掲載されている。号は「らくこう」となっているが、これは文人でジャーナリストの末吉安恭(俳人としては麦門冬、歌人としては落紅)の作品と推定されている³⁴。「らくこう」の短歌は10日前の8月1日に「球陽座を見て」、8月3日には「中座の『ざんげ劇』を見て」という題でそれぞれ琉球歌壇に掲載されており、芝居と映画をめぐる一連のシリーズとなっている。帝国館での映画見物について詠まれたのは次の八首だ。

- 1 午後の九時帝国館の太鼓鳴るわが夕風の肩にささやく
- 2 襷して若き出方の少女等（おとめら）が忙しさに客を引くかな
- 3 一片のパンゆえジョンは尾を振りて荊棘（いばら）小路をついて行くかな
- 4 特等はいと広やかに涼しけれ若き芸者に待つ人のあり
- 5 ふくよかにダリヤの花の弁（はなびら）の消ゆる生命（いのち）の悲しかりけり
- 6 変りゆくダリヤの花の色合の断末魔なる呼吸（いき）づかいかな
- 7 捨てられてお律はまこと死ぬる気か水の面を見つつ狂えり
- 8 罪ゆりてあわれお律は泣きにけりうれし涙に泣きぬれにけり

午後九時の太鼓といった表現や取り上げている映画から、「らくこう」が8月1日以後7日までの間に夜興行プログラムの後半から映画を観たことがわかる。このうち3は泰西活劇『忠犬の活動』、5と6は実写着色『ダリヤ栽培』、7と8は新派悲劇『親なし児』という上映作品の内容に関する歌だ。そして残りの1、2、4の三首からは、当時の帝国館の周辺と内部の情景が浮かんでくる。太鼓の音や館内で襷掛けの出方の娘たちが客を案内していたこと、上映の合間に眺める特等席の広々として涼し気な情景など、新聞の記事や広告には表れない映画館の様子がとらえられている。この「らくこう」の短歌については次節第3項でもう一度取り上げ、沖縄芝居について詠まれた歌と比較してみたい。

1916年2月20日の『琉球新報』には、端道の中座と球陽座が不潔なため同日「清潔法検査」が執行されるという記事が見える。翌2月21日の同紙では「汀雨生」という署名記事が「不潔極まる両劇場」という見出しで両座を槍玉に挙げて衛生状態の悪さを批判し、那覇署の取り締まりを訴えた。そして23日の同紙は21日の臨検の際に両座が掃除不行き届きで警察から指導を受けたことを報じている。これらの記事からは逆に、帝国館が端道の芝居小屋に比べて清潔で洗練された娯楽場所だったことや、客層の違いが推察されよう。また当時の新聞にはしばしば芝居小屋の木戸前で客が暴れるなどの事件が報じられているが、帝国館に関してはそうした事件が見当たらず、帝国館側も「本県唯一の高等娯楽場」³⁵としての自負を持っていた。ただし帝国館前の道路は雨が降るとひどくぬかるんでいたようで、1915（大正4）年2月6日付『琉球新報』の広告にはわざわざ「館前泥中の道路も修繕致し置候」とある。

また第2章第3節第1項でも述べたように、沖縄の夏興行では暑さ対策が必要となった。1914年7月9日付『琉球新報』の「娯楽世界」では「編輯小僧」が、帝国館は昼の興行

が全然駄目で「近頃夜ばかりやって居るが小屋が暑苦しいので大分淋しくなって居る扇風器でも奢って貰わぬと実際辛苦(ママ)が出来ない」と記しており、開館一年目の夏はまだ扇風機が導入されていなかったことがわかる。帝国館では真夏を迎える6月末から夜興行の開始時間を30分遅らせて「夜7時半ヨリ」とし³⁶、10月に入ると再び「7時ヨリ」に戻しているが³⁷、これも暑気対策の一つだったのではなかろうか。この年の沖縄芝居は中座が8月16日から9月4日まで暑中休演、球陽座は8月31日より5日間盆休となったが、帝国館は休みなしで興行を続けている。1915年になると、8月1日には「暑気激しき為」という理由で昼間興行を当分休止し、代わりに夜間興行を8時から12時までとして「館内風通しの設備を完成」した³⁸。これを受けて8月4日の『琉球新報』は「時間を延長して写真の数も多く間々に蓄音機を挟みすべて夏向の涼味たっぷりであった」と歓迎しているが、その同じ紙面で帝国館の上映時間が「一般学生の便宜上午七時より十一時」に戻されたことを報じている。この朝令暮改には文面のように学生への配慮という面があったかも知れないが、それよりもむしろ前節第3項で指摘した「諸興行並遊技場取締規則」第二条の「夜十一時ヲ限ル」という営業時間規定に抵触するためだったと考えられる。ちなみに帝国館が扇風機を導入するのは開業3年目となる1916年の夏であった。

「涼しく成りました!!!

本日から各等席に数十台の扇風機と天井用大扇風機を取付けまして館内の暑さは全く一掃されました

活動写真帝国館」³⁹

この扇風機導入は、次節で詳しく取り上げる大正劇場の連鎖劇上演開始に対抗するためという一面も持っていたのではないだろうか。暑気対策と並んでもう一つ、沖縄の地理的条件がもたらす問題としてフィルムの延着が挙げられる。例えば1914年5月9日に取替え予定だった新フィルムが届かず、12日になってようやく上映が始まると、待ちかねた観客で大入りの盛況となっている⁴⁰。延着は悪天候による便船の欠航だけでなく、便船の都合に左右されたり、フィルムの出荷が船の出発に間に合わないケースもあったりしたようだが、こうした状況は沖縄芝居では発生しない映画館ならではの問題だった。なおフィルムの入れ替えは、開業当初は毎週土曜日であったが、1916年4月28日からは毎週金曜日になっている。

第2項 活動弁士の変遷

すでに述べたように、帝国館の開業時に所属していた説明者は主任弁士の朝日昇峰と滑稽弁士の敷島翠峰であった。ところが開業から三か月足らずの1914年5月26日には、帝国館が『琉球新報』に朝日昇峰の解雇広告を出している。これについて5月31日の『琉球新報』は、朝日が当地某商店と共謀して帝国館に反旗を翻そうとしたことが発覚してクビになった、と報じた。大正末期の1926（大正15・昭和元）年の統計によれば、全国に7,576人の活動弁士（説明者）がいたとされるが⁴¹、自身の技量を頼みとする弁士、楽士、映写技師らは、より好い環境や条件を求めて各館を渡り歩くのが常であった。ちなみに人気弁士の生駒雷遊が大正後期に松竹の専属弁士として迎えられた時の条件は、前金が一万円で月給千円だったとされ、この月給は当時の総理大臣とほぼ同額だった⁴²。

帝国館では一か月の間主任弁士を欠いたまま営業が行われ、6月末になってようやく新たな主任を迎えている。着任したのはハワイなど海外で弁士の経験を持つという触れ込みの花山実だった。だが花山の活弁ぶりについて1914年7月6日の『琉球新報』で「編輯小僧」は「ナカナカ無邪気なもんだが台詞が朗読めいているので興が薄い」と厳しく評している。その花山もわずかひと月で沖縄を去り、後任には改めて宮下星波が招聘された。実は宮下の名前は、花山を迎える前に一度「今度和歌山の電気館に居る宮下某と云う新弁士を雇入れることとなり」⁴³と報じられていたが、その時は交渉がまとまらなかったようだ。

1914年8月14日の『琉球新報』は新弁士の宮下を「まだ二十三歳の若盛りにて朝鮮より帰来阪神地方にて少しく鳴らしたる者にて過般横浜よりも交渉ありたるが帝国館の懇請に依り来任したるなり」と紹介している。翌8月15日の同紙「娯楽世界」は、主任弁士の頻繁な入れ替わりが夏の暑さと相俟って客足を鈍らせているのではないかと推測した上で、宮下を「兎に角前弁士の花山某などと比べものではない」と持ち上げている。以後の帝国館ではこの宮下を中心に興行が行われ、県内唯一の映画の殿堂として黄金時代を謳歌することになる。

上映プログラムの中では、西洋の史劇、悲劇、活劇などが弁士にとって一番の見せ場であり、これは主任弁士の宮下が専ら担当した。『那覇市史』には宮下の活弁ぶりとそれを受容する館内の様子が次のように描写されている。

「(……)」

宮下の抑揚のある独特な説明と、追跡の場面と一体となり奏でる『天国と地獄』や『ウィリアムテル』の鼓動の高鳴るような音楽に引きこまれた館内の眼は、すっかり画面に吸いつけられ、クライマックスの場面には長い台詞（せりふ）を一息にしゃべると、観客は拍手喝采や指笛の音で興奮の坩堝と化した。(……)」⁴⁴

こうした様子は本土の映画館と同様であり、フィルムと音楽と弁士の語り、そして観客の反応が一体となって館内が盛り上がった。その意味では観客もまた映画の上映という「ライブイベント」に参加し、積極的な役割を果たしていたのだ。もちろん弁士の技量や説明スタイル、得意なジャンルによって館内の雰囲気もずいぶん違ったものになったはずだが、1914年8月14日の『琉球新報』は宮下を「口調が浪花節掛りなるが元来活劇物が得意の由なり」と紹介していた。また砂岡秀三郎は宮下について次のように回想している。

「(……) 弁士も前座、声色、主任弁士がいて、その挨拶の出場にはチャーンと演奏する曲が決まっていた。主任弁士になると暫く音楽が始まり身振りよろしく出て頭を下げると音楽はピタリと止むそれから立板に水を流す一気か勢の前説（上演面の荒筋を話す）が始まるその時分宮下星波という牧師から弁士になったという変り種子がいて、

ハーメーグチから流れ出る前説は、ベラベラ ベラベラベラベラ よくもああ息が続いてしゃべるとあきれ程舌の回る男であった

その当時の西洋物には台本というのがないから字幕を読んで筋を通して行かねばならない。だから彼等は英語は達者であった。(……)」⁴⁵

帝国館や後述する平和館の楽士だった島袋次郎も宮下について「英語の素質（ママ）があって、台本なしでタイトルを読んで説明していた」と述べているし⁴⁶、帝国館の開業広告では朝日昇峰をわざわざ「主任英語弁士」と紹介していた⁴⁷。ただし活動弁士全体について見れば一般に学歴は低く、1926年の調査でも92%以上が高等小学校まで、43%が尋常小学校までの学歴しか持たなかった⁴⁸。そのことが説明内容の低俗さやいい加減さ、品行の悪さなどと結びつけられてしばしば問題視され、1920年の警視庁による活動弁士試験の実施や各府県による免許制度へとつながる。また一方では、活動弁士を蔑んだりその人気を嫉妬したりする風潮もあり、沖縄でも「お前はん達は矢張芸人の配りに入るんだよ」⁴⁹、

「世の中には馬鹿が多いと見えて活弁等から無学と言われてよくも怒らないで平気で見て居る人がある」⁵⁰といった発言が見られる。

いずれにしても帝国館の黄金時代は宮下星波とともにあった。しかし宮下についての情報は極めて少ない。沖縄を離れた後の1925（大正14）年、彼は映画説明者の権利を守ることと地位の向上を目指した「説明社」起ち上げの中心メンバーとなっている。同時に創刊された『説明者』という雑誌には宮下も一文を寄せている。

「(……) 本当に俺達は沈黙を永い間守って居た。黙って居れば良い気になって、世間には可成り癩に触る奴が多い。或る者は、俺達をキネマ界の無用の長物の様に云い、或る者は、俺達に理由なき悪罵漫罵をあびせ、或る者は、俺達から甘い汁を吸おうとして居る。(……)」⁵¹

宮下の語気は強く、なかなか硬派の論客だったと推察される。またこれとは別に『説明時代』という雑誌の創刊号には、沖縄へ渡る時の状況や心境を綴った宮下の回想が掲載されている。それによれば宮下は和歌山、大阪、朝鮮などを渡り歩いて改名も二度したが運が開けず、事情があって大都会の常設館では働けないため、播州の田舎回りの巡回上映一座にいたどん底の時、那覇の常設館から誘いが来たのだという。

「(……)

那覇、琉球、

(……)

其処に、彼を招いている人達があるのだ。けれど、琉球は離れ島だ相だ。虻蛇と云う獰悪な毒蛇が町にも田舎にもうじゃうじゃしているそうさ。

太陽の直射と、小石原の熱の反射で、道を歩いている者が、バタバタ斃れるそうさ。そして斃れる人間は、皆他国から行った人ばかりだそうさ。

彼地の人は武器を持たない代りに、拳骨で一撃して、よく人命を奪い得るそうさ。しかも殺されるのは、大てい他国の者だそうさ。聞いてみると、とても怖ろしい所らしい。彼の仲間は、殆んど拳って彼の琉球行を止めるのだった。(……)」⁵²

当時、本土から沖縄に流れてくる興行関係者の事情や沖縄についての認識は、宮下と大

同小異だったのではなかろうか。本土には居場所もなく将来も見えなかった宮下だが、その「怖ろしい」はずの沖縄で主任弁士として脚光を浴びた。移り変わりの激しい弁士の世界にあって、宮下は回想の中で沖縄に5年いたと述べている。帝国館の新聞広告で宮下の名前が確認できるのは1918（大正7）年の5月初めまでで、それ以降は沖縄本島の新聞自体がほとんど残っていないが、1919（大正8）年ごろまで帝国館に所属していたと考えられる⁵³。

宮下が沖縄に居場所を見出した一方で、帝国館は宮下の招聘によって安定した興行体制を維持することができた。さらに宮下は在任中に、沖縄出身の活動弁士を育成するという重要な役割も果たしたと考えられる。1915年8月9日と10日の『琉球新報』には「弁士見習募集」という広告が掲載された。もちろん欠員補充のためには違いないが、香霞座パリー館や巡回興行時代も含めて、それまでは専門職の弁士がすべて本土から来ていたことを考えると、新しい動きとして注目されよう。岡山孤児院の上映会や沖縄県教育会などの上映会で地元の教員らが説明に立ったり、地元の興行者が自ら説明に立ったりしたケースはあるが、いずれも素人の急造弁士に過ぎなかった。本土ではMパターや日活などの映画会社が弁士養成所を設けたことはあるが、弁士をめざす者はまず誰かに弟子入りするのが一般的だった。そして下働きをしながら師匠や先輩弁士の話術やスタイル、知識を見よう見まねで習得し、最初はニュース映画などの説明を担当して経験を積んでいった。当時の沖縄には弁士の資格制度や取締規定もなく、採用された帝国館の見習い弁士は主任である宮下の指導と判断で説明に立ったはずである⁵⁴。

帝国館が本土からの弁士招聘だけでなく、沖縄での弁士育成を始めた背景には、本土からの招聘に付随する手間や費用の問題だけでなく、地元での採用なら簡単には他所へ移らないだろうという現実的な思惑もあったに違いない。加えて常設興行の定着で沖縄でも映画が日常的なものとなり、弁士も単なる憧れの存在からより身近な職業と感じられるようになったのではないかと。そして1915年9月4日の『琉球新報』広告には、それまでの「宮下、敷島」の二枚看板に加えて「沖縄弁士 與座南波」という記載があり、初の沖縄出身弁士の存在が確認できる。與座南波（後に南海、本名は盛敏）の「波」は宮下星波から一文字をもらったものであろう。先の見習い募集に応じて採用された弁士と推測されるが、逆に11月13日付『琉球新報』の広告からは、それまでの滑稽弁士・敷島翠峰の名前が消えており、以後滑稽作品は與座が担当することになる。

ところで與座に付けられていた「沖縄弁士」という表記は、単に沖縄出身という意味な

のだろうか。それとも沖縄口を使う弁士だったのだろうか。1914年4月8日付『琉球新報』の「娯楽世界」は「帝国館では生じっか本県語で説明することはしない方針だと云うが成程是れで通した方がよい△斯うして日が経つ中には誰れにでも分る様になるから一面には普通語の稽古にもなる訳だ」と述べられていた。ここでも映画に対して教育的効果が期待されているのだが、裏返せばこの記述は、帝国館以前には映画の説明が「本県語」で行われていた可能性を示唆している。帝国館については、沖縄口による説明が行われたという証言や資料は見当たらないし、1914年5月18日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には「アンマー達はただ写真を見て面白がるに過ぎまい言葉はチットモ通じないではないか（アンマー生）」という投稿がある。また1916年元旦の広告以降は與座の「沖縄弁士」という表記が消えていることから、やはりこの表記は沖縄口による説明とは関わりがなかったと考えられる。その一方で、沖縄出身の弁士かどうかは「與座」という名前を見ればわかるはずだ。従ってわざわざ「沖縄弁士」を表記したのは、客層の一般大衆への広がりという状況に向けた一種の宣伝だったとも言えるし、もしかすると経験の浅い地元採用弁士に対する差別意識の表れだったのかも知れない。

もちろん説明は基本的に大和口を使ったとしても、踊りながら登場していたらしい與座が説明のところどころに沖縄口をはさむことはあったと考える方が自然だろう⁵⁵。あるいはまた沖縄訛りの大和口であれば、地元客には親しみを持たれたであろうし、逆に他県人や方言批判者を苛立たせた可能性もある。この沖縄弁士・與座に対しては1915年9月19日付『琉球新報』の「読者倶楽部」に「君の説明は牛の唾れ見た様に長たらしいから困るんだ説明と言う物は要点を取纏めるのが真実だ（活動眼士）」、1916年5月4日付『琉球新報』の「読者倶楽部」に「帝国館の與座弁士よ印度人にインデアンとはちと変ですぜー今少しは修養せよ（英学者）」といった苦情が投稿されている。また1916年6月25日付『琉球新報』の「読者倶楽部」でも「與座弁士の説明は写真と釣合が取れんので折角の写真も台無しにしてしまう彼の説明は滑稽を通り越して非常識だ何事もコンモンセンスが肝要だ洋人の名を知らなければナショナルの一二頁位習ったがよかろう（一葉生）」という厳しい批判がなされている。

開業から足かけ3年目を迎えた1916年の『琉球新報』をたどると、まず元旦の新年挨拶広告における帝国館の弁士や楽士を含むスタッフの構成は、以下のようになっていた。

支配人：近藤信介

弁士：宮下星波（主任）、與座南海

声色：石井義雄（主任）、片岡清之助、浅尾当之助

映写技師：中村市之助

楽士：山口貞雄（楽長）、林田幸吉、新里蒲戸、阿嘉松

囃方：西村一二

表方：真喜志錫祉

札売：阿嘉カメ

接待係：渡口カマド、古堅カメ、徳永マカテ

しかし直後の1月8日の広告には弁士として池江末吉（釣月）が加わり、1月15日には声色の片岡という名前が消えて嵐円之助に替る。さらに4月18日の写真取り替え広告では「弁士声色を増員して音楽部も大改革を加えた」として「弁士に声色 宮下星波、與座南海、近藤洲朗、飯田文雄、中村九〔八〕郎」となっており、4月23日の広告の最後には改めて「新加入者 近藤洲朗、飯田文雄、中村八郎」とある。4月28日の広告では西洋作品の説明担当として宮下とともに近藤の名前が挙がっていることから、近藤がいわば次席弁士だったと思われる⁵⁶。そして5月5日の広告によれば、飯田と中村もそれぞれ実写の説明に立っており、やはり興行の現場では弁士と声色の区別が曖昧だったことがわかる。続いて5月12日付の「読者倶楽部」には「帝国館は弁士を増した上に楽隊も上手なのを雇い写真も面白物揃いなので殊に人気を引く様になった（活動好き）」とあり、6月25日付『琉球新報』の「活動写真」という記事は宮下の説明を「何時もながら流る様な涼しい弁には全く感服して居る」と褒めつつも「宮下君近頃健康が勝れないと云う夜遊は御用心なさい」と皮肉っている。沖縄芝居の人気役者と同じく、人気弁士の私生活も人々の興味の対象となったのだ。

さらに年末になって12月13日には「男子弁士声色、女子声色、を募集す」という広告が見える。ちなみに当時の女性弁士はきわめて珍しく、十年後の1926年時点の全国統計でも女性弁士は全体のわずか4%に過ぎない⁵⁷。また翌1917（大正6）年3月16日付『琉球新報』の「読者倶楽部」では、読者と記者の間で次のようなやり取りがあった。

「記者様に御尋ねします弁士学校と云う所もありますか又何所にありますか（上ノ蔵生）」

「学校は未だ出来て居ないように聞きますが各活動写真会社に養成所があるそうです詳しい事は専門の人に聞かれたがよからん（係り）」

1917年4月15日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には「帝国館の大塚弁士」という新しい名前が出ている。また弁士見習いの募集広告は1917年5月31日、6月2日の『琉球新報』にも掲載された。この時は「男女各三名」の募集で見習い中も手当てが約束されているが、募集の上でも弁士と声色の区別がなくなっていることがわかる。6月15日の『琉球新報』の広告には「新弁士三名今週より出演」とあり、こうした募集を通じて地元出身の弁士が採用され、後には宮下に師事した元教師の小宮下星美（本名は松田）や沖肇（後に瀬名波肇、本名は瀬名波起安）といった、興座に続く第二、第三の沖縄出身弁士が登場している⁵⁸。

第3項 映画受容の変化

1915年10月9日の『琉球新報』は「那覇口興行界」という記事で興行の不景気を報じた。記事は帝国館について「写真の替り目の土曜日はいつも満員で日曜月曜火曜までは相当の入があるが其後はカラ駄目」と述べているが、これは毎週のフィルム入れ替えごとに来場する一定の客層が存在しているということでもある。本節第1項でも見たように、フィルム延着の際には新作を待ちかねた人々で大入りの盛況を呈しているのだ。こうした客層の存在を受けて、新聞における映画の扱いにも変化が見られる。帝国館の興行内容の批評紹介について、『琉球新報』は当初「ごらく」欄で沖縄芝居と同じ扱いをしていたが、1915年4月7日からはその「ごらく」欄に「帝国館漫評」という半ば独立のコーナーが設けられ、さらに4月26日からは「帝国館の新写真」として独立させるなど、しばしば沖縄芝居とは別枠の扱いとなっている。また新聞による批評紹介では作品のあらすじが紹介され、客の入り伝えられ、時にちょっとした提言が加えられるというのが一般的なパターンだ。このパターンは巡回上映の時代からほとんど変わっていなかった。

しかしながら帝国館の開業以降、新聞にはプログラムの内容や上映の順序に対する要求や映画の内容に対する批判の記事が出るようになる。

「(……) 而し欲を云えばプログラムの配合に今少し研究をして貰いたいのは写真

の種類が一方に偏し過ぎては居ないか即ち一昨夜のプログラムを見ると喜劇活劇滑稽お伽劇滑稽正劇と云う順である此の長時間の間皆な人物の写真である之では遂に観客の目を飽かしはすまいかと考えた（……）」⁵⁹

「（……） 広告文で大変に褒めてある人の橋はそれ程でもない五人の人間が断崖に橋を架ける所は少しく奇抜に写してあるが其他はチットも要領を得ない宮下君の流れる様な趣味ある弁も人の橋には当られてマゴツイて居た人物よりも英字が余計に写って文字の読めない人々は頗る不満であった」⁶⁰

この他にも 1916 年 10 月 13 日からトルストイ原作の『復活』を脚色した日活の大ヒット作『カチューシャ』（1914）が公開されて大入りとなった際には、10 月 15 日の『琉球新報』に「カチューシャの白」という記事が書かれ、弁士の台詞の品のなさが「家庭的と云われて来た」帝国館の人気に関わると批判している。また 1916 年 7 月 7 日から長編の冒険活劇『プロテア』（1913）が公開された際には、『琉球新報』紙上で 3 日にわたって物語の梗概が紹介されたが、実際に帝国館で上映された作品はその姉妹篇だったという間違いも生じている⁶¹。さらに読者コーナーにも帝国館やプログラムへの要望が投稿され始める。

「（……） 近藤さん泰西の風景も頗る宜ろしいですが吾々学生には勇壮活発なる運動界の実況をも御紹介して下さいれば此の上もない合わせと思います（一学生）」⁶²

「帝国館の宮下君どうだい去年の夏頃喝采を得た日本物の探偵劇『ジゴマ』の様なものを今でも又取りよせたら大受であろう一つ交渉して見てはどうだ大受である事は予め僕が保証する（帝国館員）」⁶³

「帝国館に弁士が増したのは結構だが女形の声色が居ないのは遺憾だ（前島梅月）」⁶⁴

「帝国館へ滑稽フィルムの長尺物を映写されては如何何となれば面白いからだ（笑好き少年）」⁶⁵

「帝国館へ近頃東都のキネマ界で流行している毒草劇を取寄せられては如何です（活動好き）」⁶⁶

「余は毎週活動を観て居るが前週のブラザーは実に近來に見ざる価値ある写真であると思う県の結核予防会でも借切りをして一般に観覧させては如何です（活動狂）」⁶⁷

「鹿児島島の喜楽館では誘惑を上演して人気を博したそうですが当地の活動写真館も取りよせては如何美都子は立花君が扮してるそうだから（活動狂）」⁶⁸

1915年4月7日付『琉球新報』の「帝国館漫評」は「活動好」という表現を使っていたが、沖縄にも自ら「活動狂」を名乗るほどの映画好き、すなはち「活キチ」と呼ばれる人々が登場してくるのだ。彼らは本土のヒット作や鹿児島島の情報もいち早くキャッチしている。また1917年5月7日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には「愛活家諸君へ御尋ねず」として、帝国館で上映された『カチューシャ』のシリーズについて、第1回は松井須磨子で第2回以降は立花貞二郎がヒロインを演じたという説の真偽を問う「知らぬ人」名義の投書があった。これに対して宮下星波と思しき帝国館の関係者「M星」が次のように詳しく答えている。

「知らぬ人へ 当館で御覧に入れたカチューシャは三篇とも立花貞二郎の扮装でただ第一篇が芸術座で演じた復活劇の方其儘で二篇三篇はカチューシャを主人公として日本の作家が増補したものなのです因に須磨子は未だヒルム中の人とは成て居ません（M星）」⁶⁹

新聞の紙面を通じて、より詳しい情報を求める映画ファンと、業界に詳しい専門家である弁士の交流が実現している⁷⁰。そして投書の中には記者顔負けの批評もあった。

「帝国館今週の後のカチューシャは余り予想外であった先にはあれ程悲調を帯びてシンミリとした気分を与え同情の涙を濕しながら今度のは砲煙弾雨全く活劇化して曩きの気分を殺ぐ許りか可惜文豪の作も根本的に破壊して居る（……）希願は内

容の充実した写真をみせて貰い度い（感激生）」⁷¹

こうした投書が出て来る背景には、映画を見る客が中・上流階級層やインテリ・学生の中で横に広がる中、よりコアな観客層が生まれたことが挙げられる。「活動写真に就いて論ぜんとする者先づ本ヒルム見よ！！」という帝国館の広告に見える惹句は、こうしたコアな「活キチ」「愛活家」の存在を意識したものと言えるだろう⁷²。また1917年9月8日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には「帝国館の宮下弁士へ以前のようにタイムスを発行せられては如何（活動狂）」とある。帝国館が熱心なファン向けに活動写真ニュースのようなものを発行していたと思われるが、その一方で9月17日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には「浅草の本場で見てからフィルムの評をせよ（大先生投）」といった、本土風を吹かせる投書もあった。

映画の観客はまた一般の下層大衆に向けても確実に広がり、とりわけ那覇に暮らす人々にとって映画館は日常生活の光景の一つとなっていた状況が想定される。1914年5月6日付『琉球新報』の「娯楽世界」は、帝国館の観客に「当地芝居好きの那覇婦人達が次第に増えて来るのは偏に時勢の然らしむる所である」と述べていたが、それは前項で見た「アンマー生」の投稿からもうかがうことができる。また1916年10月16日付『琉球新報』の「廓だより」は、『カチューシャ』が「辻遊郭のハイカラ女郎連の噂さにまで上」ってジュリ（尾類）たちが見に来ていたと伝え、1917年8月29日付『琉球新報』の「花街だより」では「朝日楼のオト小」という16歳のジュリが「頗る付の活動写真狂活動に就ては映画の評やら弁士の好し悪しに至る迄で判ってるそうな」と紹介されている。

そして目の前で役者の声と肉体に接する芝居とは異なり、映画は無声で生の身体を持たないため、ファンの関心はまず館内でその声を「代理」し、身体を現す弁士たちへと向けられる。活動弁士が一種の芸能人であり、また新聞記事がその私生活まで報じたことはすでに述べた通りだが、帝国館の初代主任弁士・朝日昇峰についても、解雇広告が出た1914年5月26日付『琉球新報』の「読者倶楽部」に「活弁の朝日某は善興寺辺の穢い女と怪しい関係が附いて居たと専らの評判であったが（……）（大阪人）」という投稿が見える。また帝国館の花形弁士として長く活躍した宮下には当然ファンが多く、『琉球新報』の「読者倶楽部」には、宮下星波に宛てたファンレター（あるいは当てこすりか）も投稿されている。

「帝国館の宮下様へイケ好かないと仰有ては妾困ります口好きなんです一番にお顔がよく似いらしやるし又お説明振りも酷肖で妾何んだか貴方がお懐かしゅうございます（新口の女）」⁷³

「妾の好く帝国館の宮下さん近頃活劇ばかりを出口ますがたまには新派悲劇も出して妾をタント泣かしてお呉れ（お君）」⁷⁴

宮下と親交があった渡嘉敷錦水（唯錦）は「琉球辻情話」の中で、「左手で耳朶を押さえて説明する」宮下に岡惚れした、辻後道天使館小路銀行染屋小のマカテーという熱心な映画マニアのジュリの話を書き留めている⁷⁵。

帝国館の観客には実写風景を望む声もあればスポーツ写真に喝采する学生層もあったし、昭憲皇太后葬儀映画や大正天皇の即位を祝う御大典映画の上映も大きな注目を集めた。映画には相変わらず「教育」「社会性」「ニュース」といった役割も期待されたが、その一方で映画の発達と観客層の大衆化が進むにつれて、作品の種別はアトラクション的な見世物としての実写作品からストーリーを持つ劇映画へ比重を移し、直接的な教育・学術作品に替ってより娯楽性の高い作品が主流になってくる。「特に旧劇や活劇のファンが多かった」という『那覇市史』の証言もこうした流れを示唆しており、日本映画史における最初の国民的スター・尾上松之助の人気も高く、新しい松之助作品がかかるたびに帝国館にきていたという「松之助パーパー（本名は金城モウシ）」のような事例も伝えられている。⁷⁶

巡回興行時代の映画は芝居小屋や学校、公共施設を活性化し、また演説会や慈善演芸会などに人を集める手段としても使われた。そして映画常設時代を迎えると、今度は逆に映画館が他の芸能やイベントを取り入れてより多くの客を集め、施設の有効利用を図って収益を上げようとする。帝国館でも通常の映画以外の興行を雇い入れ、催事等に館を貸切り、あるいは協賛上映することがあった。たとえば1914年10月17日の『琉球新報』には、那覇区西本町の楽器商・森屋本店による蓄音機購買会の広告が出ているが、その会場は帝国館となっている。続いて11月20日からは映画のプログラムの幕間に浪花節をはさむという試みがあり⁷⁷、すぐ後の12月3日は昼夜映画興行を休業して「なはの連義太夫会」の貸切りとなっている⁷⁸。この「なはの連義太夫会」は辻の遊郭とは異なり、風月楼、玉川屋、いろは屋、花月といった大和風料亭の芸妓たちによる組織のことだ。

1915年9月19日からは再び上映の幕間に浪花節を入れたが、10月9日の『琉球新報』

は「高い金を出して雇入れた会川の浪花節が大失敗に終了後は決して余興は入らない活動写真一天張りで追っ通すと云って居る」と報じた。また 10 月 7 日の『琉球新報』には「活動写真帝国館にては本日の入場者に景品を呈すと」とあり、さらに 11 月 7 日の『琉球新報』には帝国館が懸賞広告を出している。「御大典奉祝余興」で同館員が仮装行列を出し、当週上映の三本の映画に出てくる品を持って歩くので、それがどの映画に出てくるのかを当てて投書するというものだ。賞品は総額で 30 円分の同館入場券で、当選者は 11 月 17 日の『琉球新報』に掲載されている。また第 1 章第 2 節第 2 項で見たように、映画館は宣伝広告の場としても利用され、作品上映の前後には幻燈による広告が映写された。こうした様々な動きは、中・上流の富裕層やインテリ、学生層を中心に活動写真という新しい文化・娯楽を提供する特別な場所だった映画常設館が、一種の公共施設としてさらに広く一般大衆の日常生活の場所へと開かれてゆくことでもあった。

そして 1917 年 3 月 1 日の『琉球新報』には、帝国館による「三週年紀念興行」の大きな広告が出た。そこには「当館は既に過去に於て百五十六回の興行に九百三十六種口八百七十二巻、尺数にして千七百七十三万八千余呎のフィルムを映写して御覧に供しました」と誇らしげに数字が挙げられていた。紀念興行の目玉は尾上松之助と実川延一郎の大作『曾我兄弟』（1915）で、入場者には紀念絵葉書一組が贈呈されている。次節で見るように途中で連鎖劇という伏兵が登場したものの、新築開業からの三年間はまさしく帝国館の黄金時代だったと言えるだろう。

第 3 節 大正劇場の開設と連鎖劇の人気

第 1 項 新築の大正劇場

帝国館の新築開業から約 9 か月後の 1914 年 11 月 27 日の『琉球新報』には、新埋地遥拝式場跡に新しい劇場を建てるための認可が出願された、という記事が出ており、敷地が約 300 坪で建坪は約 120 坪とある。これは後に連鎖劇を導入し、さらに映画常設館へと衣替えするなどして、帝国館のライバルとなる大正劇場のことだ。場所は当時の那覇区西新町三丁目 14 番地、現在の那覇市西消防署通りの西（北）交差点から西のパシフィックホテル方面へ約 200 メートル進んだ右手付近と推定される。一帯は当時「潟」と呼ばれ、最初に付けられた町名は「筑地町」であったが、後に「西新町」と改められたという⁷⁹。この劇場は尚順男爵らの土地建物株式会社が新埋地の人通りを増やし、土地利用を促す目的で建設したとされ⁸⁰、1915 年 3 月 8 日の『琉球新報』は一等 10 円、二等 5 円の賞金で

劇場名が募集されていると報じた。そして 3 月 22 日の『琉球新報』には「新築の大正劇場」という記事があり、完成間近い新劇場の内部設備が詳しく紹介されている。記事中に収容人数が「約五千名」とあるのはあまりにも規模が大きく、おそらく誤記か誤植と思われるが、建物の設備概要は次のようになっていた。

「(……) 該劇場の特色を挙げれば先正面二階に貴賓室貴婦人室あり活動写真の装置を為す設備もあり三階には露台ありて観客の逍遥遊歩に便なり平土間はすべて三尺四方の舛付なり更に二階には高等売店あり休憩所あり完全なる設備を施し猶お下足番を設けあれば目下の各劇場の如き下駄穿にて喧噪する如き不体裁を免るべし (……)」

大正劇場は近代沖縄を代表する劇場であり、その名前は沖縄演劇史にも頻繁に登場する。正面からの外観写真はよく知られているが、内部の様子や設備等については帝国館同様ほとんど紹介されておらず、上に引用した記事はそれをうかがい知るための手がかりとなる。そして記事中にある「活動写真の装置を為す設備もあり」という一文は、この新劇場が最初から映画の上映もしくは映画館への転用を想定して建てられていたことを示している。大正劇場の外観については 1915 年 6 月 25 日の『琉球新報』が「新劇場舞台開き」という記事の中で、「南向きの洋館風に漆喰で塗り立て嶄然として聳えたり正面には懸賞の座名『大正劇場』と刻んだは殊更に嬉しく」と描写している。「大正劇場」という文字の右上には「兎」の、左上には「亀」の彫刻がそれぞれ浮き彫りになっていたとされ、兎は落成した 1915 年が干支で「乙卯（きのとう）」にあたることにちなみ、また亀は「万年」の意を込めたものらしい⁸¹。

落成後は、沖縄芝居の中座がいったん解散した上で新たに一座を旗揚げし、劇場の借り受け契約を行った⁸²。しかしその直後に、『琉球新報』が中座の楽屋で発生したとされる役者の不品行を報じたことから、中座と『琉球新報』が激しく対立する⁸³。『琉球新報』側は世論を煽りながらこの事件に徹底した攻撃を加えたため、7 月 20 日に予定された舞台開きも盛り上がりを欠いて不入りに終わる。『琉球新報』側はその後手を緩めず、さらに大正劇場に見張り番を置いて芝居見物に出入りする客の実名まで紙上で報じるなど、現在の目から見ると異常なまでの圧力をかけ続けた。繁華街からややはずれた場所にあった上に、この騒動が禍して大正劇場の芝居興行は振るわなかったようだ。そして 1915 年 10 月

8日の『琉球新報』には、所有者である土地建物株式会社との契約不履行で役者たちが大正劇場からの立ち退きを命じられた、という記事が出ている。ただし『琉球新報』のオーナーが土地建物株式会社社長の尚順男爵であったことを考えると、『琉球新報』による執拗な役者攻撃は単なる興行界の風紀粛清だけが目的ではなく、事件でイメージの悪化した元・中座の一派を大正劇場から追い出そうとしたのだとも考えられる。

その後大正劇場では単発の演芸会や音楽会、本土から来た浪花節興行、久盟団による芝居興行、琉球古典劇の上演、球陽座による短期興行などが行われる。1916年3月8日の『琉球新報』に掲載された「演劇革新の声」の中で尚順は、俳優を育てて観客を向上させるのであれば大正劇場を安く貸してもいいと述べているが、裏を返せば劇場経営は必ずしも順調ではなかったことになろう。そうした中で注目しておきたいのが、前節第3項で触れた1915年10月9日の『琉球新報』に掲載された「那覇口興行界」という記事だ。そこには元・中座の役者たちが立ち退きを命ぜられた大正劇場を所有する土地建物会社について、次のような一節がある。

「(……)」

土地建物会社では大坂から新派劇の活動写真を引いて来て土地の役者を使って連鎖劇をやろうかと目論んで居るとか色々善後策を考案の様子だ(……)」

この連鎖劇というのは、一般に芝居の実演とフィルム映写を組み合わせた上演スタイルを指している。舞台上で実演芝居が行われている途中でスクリーンが降ろされて場内が暗くなり、あらかじめ撮影しておいた野外のシーンなどを映写してから、再び実演芝居が始まる。打ち寄せる波や山中の滝といった実写風景、それを背景とする格闘シーン、馬や乗り物が疾走する場面などを映写することで、実演の舞台に空間的な広がりやスピードのある動きを与えることができる。また素早く場面転換ができるため、幕間の時間がかからないという利点もあった。実演と映像が交互に連鎖する形になることから連鎖劇と呼ばれたが、フィルム映写が導入された初期の段階では、映像を背景として芝居が演じられるスタイルで、「活動写真応用」「実物応用活動写真」といった呼称が用いられていた⁸⁴。

連鎖劇という呼称については前川公美夫が北海道発祥説に言及している⁸⁵。また吉山旭光や笹川慶子の指摘によれば、最初に連鎖劇と銘打って興行したのは中村歌扇だったという⁸⁶。ただし連鎖劇という呼称が一般に広く定着するのは、関西で山崎長之輔が活躍し始

める 1913 年後半頃からと考えられる⁸⁷。また連鎖劇では風景や情景のみを映写する場合と、野外での芝居などを撮影して映写する場合があったが、後者では原則として舞台と映画は同じ役者が演じ、映写の間は役者が幕裏で陰台詞をつけた。沖縄では戦後の 1950 年代にも沖縄芝居の劇団によって連鎖劇が上演されていたため「連鎖劇＝沖縄芝居」という印象が強いが、もともとは明治時代の後期に本土で始まり、明治の末期から大正の初期を中心に各地の大衆演劇で大流行したスタイルだった。

何をもって日本における連鎖劇の始まりとするかは諸説あり、たとえば伊井蓉峰が演伎座における新派劇の舞台に活動写真を組み込んで大評判となったのは 1897（明治 30）年 4 月だとする説がある⁸⁸。蓉峰はさらに 1904（明治 37）年 3 月、日本橋真砂座で上演した日露戦争劇『征露の皇軍』の中で、水雷による敵艦の撃沈場面（実際は演習）を映写で挿入して人気を博し、また歌舞伎では 1908（明治 41）年 9 月に浅草宮戸座で、沢村源之助主演の『女さむらい』が仇討ちの場面にフィルム映写を取り入れている⁸⁹。連鎖劇には実演を主としてその中に映写を挟むスタイルもあれば、逆に長編映画のクライマックス部分だけを実演するスタイルもあったが、一般に前者は劇場での、後者は活動写真館を含む観物場での連鎖劇であった⁹⁰。連鎖劇は明治末期から大正初期にかけて中村歌扇らが地方巡業で上演して盛んになり、大阪では先述の山長こと山崎長之輔一派の連鎖劇が大いに当たった。京都では久保田清の一派が、また東京では中野信近、柴田善太郎らに続いて井上正夫が浅草みくに座で連鎖劇の旗を揚げ、それぞれ人気を集めている。

演劇と映画の双方からまるで鬼子のように扱われ、時に差別的な批判を浴びつつも、連鎖劇は大正年間に日本各地の都市で大流行し、まさしく一世を風靡した。先に引用した土地建物会社の連鎖劇云々という話は、こうした本土における大流行を踏まえてのことであった。そして 1916 年 7 月、球陽座が分裂して誕生した潮会がこの大正劇場で旗揚げした際、その目玉となったのが沖縄では初めて上演される連鎖劇であった。

第 2 項 沖縄への連鎖劇導入

吉山旭光は『日本映画史年表』の中で、幻燈が芝居の背景に使われたのは 1888（明治 21）年 10 月に浅草の中村座で上演された黙阿弥作、五代目菊五郎、中村福助主演の『音聞浅間幻燈画（おとにきくあさまのうつしえ）』だとしている⁹¹。実際にこの年の 7 月に噴火したのは会津磐梯山であり、中村座の芝居はそれを昔の浅間山の噴火に置き換えたものであったという⁹²。そして芝居の途中で会津磐梯山の噴火の写真を幻燈で映写して背景

に使っており、吉山はこれが後の「実物応用活動写真」、つまり連鎖劇の先行形態となったと指摘している。こうした演出は、舞台に蓄音機や電光を使ったり、イルミネーションで飾った衣装で踊ったりするのと同様、演劇が新しいテクノロジーを取り込もうとする試みの一つであり、沖縄でも 1899（明治 32）年に仲毛演劇場の芝居で蓄音機が使われたことはすでに第 1 章第 2 節第 3 項で述べた。

また沖縄に電気が供給され始めると、1911（明治 44）年 3 月 4 日から沖縄座が『悪の果』という演目で「電気作用八色玉ノ珍燈外色々の大仕掛」を売り物にし⁹³、3 月 25 日からは明治座が前狂言として『サーチライト 不夜城乃都』を出している⁹⁴。同年 4 月末には風月楼主人・檜原一〇〔丸〕が勧進元となって風月楼の芸妓に明治座で「電気踊り」をやらせて人気を博したが、これは芸妓が全身にカラフルな豆電球をつけた「花笠踊（花電気総踊り）」と白羽二重の衣装を着た芸妓に彩色光線を当てて色を変化させる「胡蝶の舞」で、後者では投光に幻燈器が使われている⁹⁵。その後も同年 6 月 3 日から中座が電気仕掛けの踊り『牡丹の精』を出せば、沖縄座では沖縄電気会社の作歌による『沖縄電気ぶし』をイルミネーションで彩色して躍り⁹⁶、6 月 10 日の広告で中座が『蝶の踊り』を「電気化学応用ノ花火有」と宣伝すると、沖縄座も黒金座主と北谷王子の琉球史劇『魔術』に「電気技術」という宣伝文句を掲げている⁹⁷。さらに沖縄座は 7 月 1 日から「電気技術」「光線応用」を謳って琉球史劇『魔術大怪異の場』や『琉球神代記』を舞台に出している⁹⁸。

澤井万七美はこの 1911 年の沖縄における「電気踊り」ブームについて、新しい文明の象徴である電気を舞台に取り込むことで、演劇界のイメージを改善しようとする戦略の一つであったと指摘しているが⁹⁹、同時にそれらは他ジャンルを取り込むという連鎖劇に先行する試みでもあったとも言えるだろう。第 1 章第 2 節第 2 項で引用した 1913 年 7 月 8 日の『沖縄毎日新聞』の「活動写真（名ばかりにて実は簡単な幻灯）交りの芝居」という記事は、ドサ廻りの一座ですらすでに芝居に幻燈を織り込んでいたことを示している。また 1913 年 8 月 29 日の『沖縄毎日新聞』には、菊池幽芳原作の新派劇『月魄』について「背景等ニ新仕立ニテ殊ニ日光陽明門ノ如キハ実物ヲ写シ大仕掛」という中座の広告が見える。後は連鎖劇の登場を待つばかりであった。

大正劇場で旗揚げした潮会の出資者の中心は、劇場を所有する土地建物会社だった¹⁰⁰。1916 年 7 月 7 日の『琉球新報』には、11 日からの蓋開興行の広告が出ており、その口上には次のようにある。

「(……) 今般当潮会に於ては目下東京並に京阪各地にて大流行の連鎖劇を相演じ申すべく曩に研劇の為め上阪致させ候当会俳優弟渡嘉敷守礼技師同伴帰県致し候に付当る十一日を以て花々敷蓋開申候 (……)」

新劇団旗揚げ興行の目玉として、東京や京阪で大流行の連鎖劇を上演することを告げて前人気を煽る内容だ。そして7月11日に上演された沖縄初の連鎖劇『情の光』は実演とフィルム上映を合わせて3時間に及ぶ大作で、配役は以下の通りだが、場割や映写場面についての詳細は判明していない。

(配役)

上杉男爵	: 真境名由孝	室木少将	: 豊平良猷
同夫人君子	: 仲井真盛良	悪漢徳三	: 安慶田賢明
新村お静	: 大見謝恒幸	お夏	: 添石良智
家令深沢	: 添石良保	磯塚平兵衛	: 神山庸一
大工貞三	: 知念喜康	新村新作	: 渡嘉敷守礼 101

内容はいわゆる新派劇で、「茶目坊」のコラム「連鎖劇が来た(下)」によれば「渺々たる海上で白波沫を跳ばして二壮士の格闘せる誠に勇ましくも且つ涼味たっぷり」という映写場面があったようだ¹⁰²。続く連鎖劇第二弾は新派活劇の『怒涛』で、以下『闇の女』、『良人の涙』、『深山の美人』などが一週間から10日ごとに上演されている。

この連鎖劇導入について矢野輝雄は、本土の連鎖劇人気に目をつけて沖縄に持ってきたのは新しいもの好きの渡嘉敷守礼だ、と述べている¹⁰³。また俳優として活躍した島袋光裕の『石扇回想録』にも、連鎖劇の導入に一番熱意を示したのは守礼で、大阪で評判だった「山長式連鎖劇」に感激したらしい、という記述がある¹⁰⁴。論者も当初は『琉球新報』などの記事を頼りに、連鎖劇の導入を守礼の功績と考えていた。たとえば1916年6月17日の『琉球新報』は「演劇だより」で新劇団の動きとして「昨日今井と弟渡嘉敷は準備の為上阪したと云うことである」と報じ、先に引用した潮会の蓋開興行の口上にも、上阪していた守礼が技師同伴で帰県した、という一節がある。さらに9月15日の同紙劇評には、守礼が連鎖劇という新しいものを持って来た、という記述が見え、また連鎖劇ではないが、潮会の蓋開興行の大喜利『喜劇 風車』には「渡嘉敷守礼御土産狂言」と記されていた¹⁰⁵。

これらを踏まえれば、1916年6月の潮会結成直後に守礼が大阪へ出かけて山長一派の連鎖劇人気を目の当たりにし、連鎖劇を含む新しい芝居を持ち帰った、という経緯が推測できるからだ。

山崎長之輔一派の連鎖劇は、当時の関西で女性大衆層を中心に絶大な人気を誇っていた。ただし、この時守礼が大阪で実際に山長の舞台を見たとする論者の立場は¹⁰⁶、その後の調査で裏付けが取れないことが判明した。撮影技師だった柴田(大森)勝の『実演と映画 連鎖劇の記録』や井手鉄處が主宰した映画雑誌『活動之世界』によれば、山長一派は1916年6月4日から東京の新富座、続いて7月初旬から横浜座に出た後、盆興行には再度新富座に出ることになって、しばらく本拠地の関西を離れていたからだ¹⁰⁷。もし守礼が実際に山長一派を見ていたとすれば、これを追って上京したか、あるいは潮会結成以前に上阪した際ということになるが、新聞資料からはその動向が確認できない。

さらに沖縄への連鎖劇導入については、第一作を『情の光』とは別な作品とする記述や証言も残っている。たとえば仲井真元楷は「沖縄演劇のあゆみ抄」の中で、潮会が旗揚げに際して「沖縄で最初の連鎖劇『深山の美人』『瀬長若按司』などを公演した」と記述している¹⁰⁸。だが当時の新聞を調べると、『深山の美人』の上演は1916年8月14日からで、潮会の連鎖劇上演としては第5作に当たる。また『瀬長若按司』の方は連鎖劇としての上演記録が見当たらないし、そもそもこの時期に沖縄独自の連鎖劇が製作されたという情報もない。しかしながらこの仲井真説は真栄田勝朗の『琉球芝居物語』の巻末年表などにもそのまま引き継がれている。

一方、守礼とともに最初の連鎖劇『情の光』の舞台に立ったはずの真境名由康(孝)も「自伝」の中では、なぜか蓋開興行の連鎖劇を『深山の美人』としている。しかも同時上演の芸題に歌劇『瀬長若按司』を挙げており、仲井真の記述とよく似ている。おそらく仲井真は執筆する際にこの真境名由康の回想を参照し、『瀬長若按司』も連鎖劇だったと勘違いしたのではないか。さらに由康は、舞台担当の今井宗五郎とともに自ら上阪し、連鎖劇の視察や衣装および諸道具の調達、フィルム配給会社との契約にあたった、と述べている¹⁰⁹。これは渡嘉敷守礼による連鎖劇導入という定説を完全に否定する内容だ。不思議なことに由康の「自伝」には、肝心の連鎖劇第一作『情の光』に関する記述が欠けているものの、連鎖劇導入をめぐる証言がすべて本人の記憶違いだとは思えない。たとえば「自伝」には「連鎖劇専門の杉本映画会社と月四本の連鎖劇用映画を送る事を契約し」¹¹⁰という箇所がある。潮会と取引した大阪の業者を小松商会や小林商会とする資料もあるが、どち

らも東京の会社であり、直接の取引相手としては腑に落ちない¹¹¹。これに対して杉本映画会社（商会）は大阪の業者であり、かつて香霞座パリー館にフィルムを配給していた実績からしても納得がいくし、実際に 1917 年 7 月 5 日の『琉球新報』の記事から配給元は「杉本」だったと判断できる。また「月四本」というのは潮会の連鎖劇上演ペースとほぼ一致している。

こうした具体的で信憑性の高い証言を残している真境名由康が、連鎖劇導入に果たした守礼の役割をすべて忘れるとは思えない。しかも由康は伯父・由祚の養子に入っているが、その由祚の妻が渡嘉敷兄弟の姉という間柄であった。つまり由康にとって守礼は義理の関係とはいえ叔父にあたり、自身が潮会の会長だったにもかかわらず蓋開興行の広告では序列のトップを守礼に譲っているのだ。そんな由康が、何の理由もなく連鎖劇導入の功績から守礼の名前を削除したとも考えにくい。こうした証言の矛盾や事実関係の混乱は、潮会と連鎖劇、あるいは大正劇場をめぐる何らかの事情や意図のもつれを示しているのかも知れない。非常に興味深いところだが、残念ながらそれを解きほぐす作業は、沖縄演劇史の門外漢である論者の手には余る。ただし、連鎖劇は役者一人の力で導入できるものではなかったはずだ。導入を提案した者もいれば、演目の種を仕入れた者、映画会社との交渉や上演準備に奔走した者もいただろう。たとえ渡嘉敷守礼が導入に一番熱心だったとしても、連鎖劇の沖縄への導入は一個人の功績とするのではなく、やはり真境名由康を会長とする潮会全体の功績とすべきだ。また前項で引用した 1915 年 10 月 9 日の『琉球新報』の記事は、大正劇場を所有し潮会に出資した土地建物会社の側からも、同会旗揚げに際して連鎖劇の導入を促す動きがあった可能性を示唆している。

いずれにしても連鎖劇を売りにした潮会の目論見は見事に当たり、旗揚げ公演は連日大入り満員という盛況になった。1916 年 6 月 17 日付『琉球新報』の「演劇だより」には「連鎖劇を演ると云いながら名前を芸術協会と付けるなどは分らない話だ」という批判も出ていたが、観客は本土で大流行している連鎖劇を見ようと大正劇場に押し寄せたのだ。『琉球新報』には「連鎖劇が来た」と題する解説記事が二日にわたって掲載され、この新しい試みを歓迎している。

「(……) 時期到来！ 吾が孤れ島たる沖縄にも此の簡易にして趣味多き連鎖劇はうしおの打寄する如き勢もて遂にやって来て親しく県民の眼前に展開された何たる幸ぞや、即ち大正劇場で演じられているものが実に其の連鎖劇そのものである、

(……) 行け！ 県民諸君！ そうして辻の如き小便の臭気高き裏座にあるよりは一家同伴の和楽を以って肩も凝らず簡便なる此の連鎖劇なるものを見て一夜の遊楽を求められん事を切に希望するのである (……)」¹¹²

その後も潮会ではほぼ週替わりでフィルムを取り換えながら、『槍一筋』、『浪の響』、『我世のさらば』といった連鎖劇を中心とするプログラムで興行を続けている。潮会の成功によって那覇の興行界は帝国館の映画、中座の沖縄芝居、そして潮会の連鎖劇と沖縄芝居という三者鼎立の様相を呈することになった。1916年9月15日の『琉球新報』に出た「紅」による「潮会の印象」というコラムは、潮会の新しい試みが「努力と練磨に依っては将来立派な芸術を生み出すことを期待し、かつ「新しい者を排斥する人には今度の潮会はゼロである」とした上で、次のように述べている。

「(……) 第一目に付のは顔のこしらえ衣物の着利である。▲第二には道具立に注意する様になった事である、背景等も球陽座時代からすると非常な進歩と云って好い、今少し電気の使方に注意したら劇の進歩を助けるに偉大な効があると思う (……)」

こうした声を意識してかどうか、潮会は9月22日から上演した歌劇『怨霊』について27日の広告で「電気大仕掛にて上演す」と宣伝し¹¹³、9月30日からの歌劇『忍び』も「電気応用」と謳っている¹¹⁴。そして10月14日からの立志歌劇『意気地』では「電気仕掛の幽霊」を登場させて話題となり、「今後どしどし改良した面白い芝居を見せて貰い度いものだ」と期待されている¹¹⁵。また11月5日付『琉球新報』の「演芸だより」には「一座の努力は観客を向上させ中流以上の家族連の観客が多くなったのは同座の手柄である」とあり、連鎖劇によって従来沖縄芝居の客層が広がったことがうかがえる。

自身の元から分派した潮会の人気を目の当たりにした球陽座の渡嘉敷守良は、後年その連鎖劇の様子を「守礼以下一座の幹部が扮装だけは丹念に写真に似せて、実演の幕に飛び出したのはこっけいといえどこっけいであった」¹¹⁶と皮肉交じりに回想しているが、当時は連鎖劇の勢いを前にして成す術がなかった。そして潮会は旗揚げから4か月後の1916年11月13日の『琉球新報』に、大正劇場から辻端道の球陽座（上の芝居）に移転するという広告を出している。好調な時期に移転するというのは解せないし、広告にはなぜか「来

春迄」とある。真境名由康によれば、潮会の主要な出資者であり大正劇場を所有する土地建物会社が上の芝居を雲登龍小から買い取ったため、潮会側から移転を持ち掛けたと言う¹¹⁷。元々沖縄芝居に馴染みのあった立地に加え、家賃その他の条件が良かったのかも知れない。

もちろん移転後も引き続き連鎖劇は潮会の代名詞であり、11月14日からの上の芝居移転第1回（通算では第17回）興行では、「キネオラマ応用」を目玉にして新たな人気を集めている¹¹⁸。キネオラマ応用が告知された演目とその内容は次のようなものであった。

- 1 連鎖劇『女ごころ』全8場 新派大悲活劇 第4場目でキネオラマ稲妻、雨、雷
応用
- 2 歌劇『許婚』全4場 キネオラマ雪応用
- 3 踊り『福神の恵』全1場 キネオラマ旭、波応用 ¹¹⁹

いずれも舞台に設置したジオラマや背景画などに光線を当てて自然現象が表現されたものと思われる。潮会では同年11月25日の『琉球新報』でも第18回興行広告に「御待ち兼ねのキネオラマ」を謳い、第19回興行となった12月1日からの連鎖大悲劇『意外の意外』でも「第二場京都鴨川河岸雪降の景はキネオラマを応用致します」と宣伝している¹²⁰。新たな工夫を次々に導入しながら、本土の新派劇のフィルムを使った連鎖劇を沖縄の興行界に定着させ、新風を吹き込んだ点で潮会の功績は大きかった。12月21日の『琉球新報』に出た「中座の分裂」という記事は潮会を次のように評価している。

「(……) 実際芸に於てもメッキリ上達して以前とは段違いになった、加之衣装や道具だてにも注意したので従来の芝居とは凡てに於て面目一新し 潮会は愈々油が乗って来て座元は金を吝ず好い写真を取寄る事に苦心し役者は写真の科を真似て写真と調和する事に努めた結果今では如何なる写真が来てもちゃんと歩調を合して演っていける様になった (……)」

一方、10月の終りに宮古・八重山の巡業から戻った渡嘉敷守良、鉢嶺喜次の旧球陽座一派は、一旦首里久場川の朝日座に入った。そして潮会の移転で空き家となった大正劇場に移り、伊良波尹吉、潮会を離れた渡嘉敷守礼も加わって伊渡嶺団を結成したものの、わず

か四か月足らずで撤退を余儀なくされている¹²¹。

第3項 新派連鎖劇の時代

連鎖劇を売り物にする潮会に対し、中座では従来通り琉球史劇や歌劇に新派劇を織り交ぜて興行を続け、1916年の盆明け興行では「電光仕掛にして胡蝶の舞を演じ」るなどしていたが¹²²、12月には多嘉良朝成らの分裂騒ぎが起きており¹²³、潮会に客を奪われる状態が続いていたと推測される。また1916年10月7日の『琉球新報』に出た中座の広告には『喜劇 ざんねん』にわざわざ「中野連鎖喜劇壇（ママ）一行上演劇（土産）」という一文があり、連鎖劇を意識していたことがうかがえよう。そして潮会の旗揚げから一年後の1917年7月12日の『琉球新報』に「中座も連鎖劇 ▽愈々日曜日頃から」という見出しの記事が出る。

「中座はこれまで潮会の連鎖劇に対抗して専ら琉球史劇、新派劇などを演じ来りしが、今回大坂に座員を出張せしめ連鎖劇の映画を特約し目下機械室を造りつつある由なるが其の筋の許可を得たる上多分此の土曜か日曜頃より連鎖劇本位に興行する由」

大阪・敷島倶楽部〔敷島商会〕と提携した中座は、7月14日から準備のために休演し、18日から連鎖劇の上演を始めている。作品は山田九州男一派出演のフィルムを使った『誘惑』を皮切りに、『銀の蛇』や『心中くらべ』といったラインナップで、やはり潮会と同じく新派劇だった。こうして沖縄芝居の両座が連鎖劇を興行の中心に据え、まさしく「演劇は全く連鎖劇本位になってしまった」¹²⁴のだ。もちろん潮会や中座では映写を伴う連鎖劇だけではなく、一般の琉球史劇や新派悲喜劇も上演されたが、全体として見れば映画常設館を含む那覇の主要な興行場のほとんどに映画が進出する状況となった。

次頁以下に掲げる表6「潮会と中座による連鎖劇と初演日」は、『琉球新報』の新聞広告と劇評記事から潮会および中座による連鎖劇の上演タイトルとその初日の日付を拾い上げたものである。

表 6 潮会と中座による連鎖劇と初演日（1916年7月～1918年5月）

	潮会・大正劇場	潮会・上の芝居	中座
1916年	情の光(7月11日)		
	怒濤(7月21日)		
	闇の女(7月29日)		
	良人の罪(8月5日)		
	深山の美人(8月14日)		
	槍一筋(8月25日)		
	浪の響(9月1日)		
	我世のさらば(9月8日)		
	空中飛行機(9月15日)		
	柳橋(9月22日)		
	浜子(9月30日)		
	焼野のきぎす(10月7日)		
	松の操(10月20日)		
	友情(10月28日)		
	磯の夜嵐(11月5日)		
		女ごころ(11月14日)キネオラマ	
		満州の空(11月25日)[キネオラマ]	
		意外の意外(12月1日)キネオラマ	
		玉川染め(12月[16]日)※日延べ	
		想夫憐(12月18[19]日)	
		軍神乃木將軍一代記(12月26日)	
1917年		春の波(1月1日) ※乃木將軍も続演	
		五重之塔(1月[7]日)	
		新塩原太助(1月13日)	
		不明(1月24日)	
		ちぎれ雲(1月28日)	

		夏目草紙(2月8日)	
		七化お新(2月19日)	
		よしあし草(2月24日)	
		毒草(3月6[7]日)	
		独探(3月12日)	
		光子之家(3月25日)	
		名探偵(3月31日)	
		春雨傘(4月9日)	
		累ヶ淵(4月19日)	
		観音菩薩(4月23日)	
		波の寄る辺(5月8日)	
		遺言状(5月19日)	
		母なき児(5月26日)	
		ヨット(6月8日)	
		南地夜話(6月26日)	
		征衣の血涙(7月14日)	誘惑(7月19日)
		思いヶ淵(7月21日)	銀の蛇(7月24[25]日)
		命(7月28日)	心中くらべ(7月31日)
			芸者ほととぎす(8月8日)
			祇園ばやし(8月15日)
		須磨の仇浪(8月19日)	花散る夕(8月21日)
		華族の家(9月2日)	夢の反省(9月2日) 鐘が鳴る頃(9月2日)
		花売女(9月8日)	道後遊記(9月8日)
		今様幡随院(9月15日)	飛行家(9月15日)
		猛火(9月22日)	観世の濁(9月22日)
			[腹違い(9月29日)]
		みだれ髪(10月7日) 稲荷車夫(10月7日)	春の海(10月6日)

		素顔の蓮子(10月13日)	孝子の鏡(10月13日) 祇園情話(10月13日)
		花笈(10月20日)	千鳥の曲(10月20日) ※孝子の鏡も続演
		短夜(10月27日)	大蛇ヶ淵(10月28日)
		三十万円の宝石(11月3日)	舞小袖(11月9日)
		露の曲(11月17日)	鉄道日誌(11月17日)
		なさけ(11月25日)	姉と妹(11月24日)
		女曾我(12月1日)	おもかげ(12月1日)
		因果草(12月8日)	涙の女(12月8日)
		銀梅帳(12月15日)	
		彼も人の子(12月22日)	夏目草紙(12月21日)
			つきぬ縁(12月26日)
1918年		蟬時雨(1月6日)	しがらみ(1月7日)
		天竺徳兵衛(1月13日)	
		博士の家(1月22日)	
			若葉の頃(2月11日)
		春の恨(2月15日)	離縁になる迄(2月19日)
			魔の淵(3月11日)
			保津嵐(3月16日)
			桜時雨(3月23日)
			薄月夜(3月30日)
			果敢なき縁(4月5日)
		金貨(4月20日)	執念の蛇(4月22日)
		月魄(4月28日)	ふじ波(4月27日)
			桜の下(5月6日)
		白菊草紙(5月11日)	長恨歌(5月12日)
			花吹雪(5月18日)
			島の美人(5月25日)

※潮会の大正劇場での第13回興行（1916年10月14日初日）には連鎖劇の表示が見当たらない。

表6「潮会と中座による連鎖劇と初演日」からは、1917年7月以後潮会と中座が連鎖劇で競い合った様子が見て取れよう。中座が1917年9月2日からの旧盆興行で久保田清一派の新派連鎖劇を二作並べたのに対し、潮会も10月7日から連鎖劇の二本立て興行を行い、『稲荷車夫』を「本県では始（ママ）めての連鎖喜劇」と宣伝した¹²⁵。すると中座も翌週から再度連鎖劇の二本立て興行を行い、しかもそのうちの『孝子の鏡（汽船ノ遭難事件）』は広告に「琉球連鎖」と謳われ、「連鎖ニテ胸（ママ）色致シ琉球劇」という表現がある¹²⁶。これは本土配給の実景フィルムを使って沖縄芝居に仕立てたものと推測される。もし沖縄で撮影したフィルムを劇中に使っていたのなら、広告の文面にもそうした惹句が派手に踊ったはずだし、新聞評でも大きく取り上げたに違いないからだ。この『孝子の鏡』については10月14日付『琉球新報』の「今週の演芸界」で「時節柄人気を引かんとして居るから大入喝采を博するであろう」と評されているが、この「時節柄」というのは、直前の10月10日に台風のために名護湾で沈没した運輸丸の遭難事件を指すと考えられる。この連鎖劇は一種の時事劇として注目を集めた様子で、日延べ上演もされている。芝居の内容は沖縄座が1910年5月28日から上演した『琉球故事 孝子之鑑』と関連がありそうだが¹²⁷、「汽船ノ遭難事件」の場面がフィルム映写だったのかどうかといった詳細については今のところ不明だ。ここでは山崎長之輔が出演した連鎖劇『野菊の家』（1915）の中に、「汽船航海中の惨事」という映写場面があったことを指摘するにとどめたい¹²⁸。

一方潮会では、11月3日より「本県に連鎖劇輸入されて以来未だ試みたることなき 連鎖泰西大々活劇」として「写真23場」の西洋連鎖劇『三十万円の宝石』¹²⁹、明けて1918年1月13日からは「本県が嚆矢の連鎖旧劇」と銘打って『天竺徳兵衛』を出すなど¹³⁰、従来の新派劇や中座の演目との差異化を図っている。両座が競ったのは芝居やフィルムの内容だけではない。1917年9月15日の『琉球新報』に出た中座の広告に「今や県下の各劇場に於ては日に増し長尺物フィルムの競争と相成り」とあるように、映写するフィルムの長さも客へのアピールとなった。もちろん当時の連鎖劇に使うフィルムはすべて、山長一派や久保田清一派、山田九州男一派のものなどが本土から持ち込まれていた。沖縄の役者たちは映画と同じ衣装を用意して実演の舞台に立ったが、映写部分とは役者の顔が違うため、これを俗に「首切り連鎖劇」とか「首違いの連鎖劇」と呼んだ。ただしこれは沖縄

特有の現象ではなく、本土でも自前の活動写真を撮影する資力のない地方巡業の一座は、別な役者が出ているフィルムを借りて各地で「首切り連鎖劇」を上演していた。

ところで 1964 年 3 月 3 日付『沖縄タイムス』夕刊の「沖縄映画界の歩み (1)」には、沖縄に入ってきた映画と連鎖劇の順番をめぐって「大正の初期には芝居と映画を組み合わせた連鎖劇が上演されており、本格的な映画は恐らくその後ということになる」とあるが、これは逆立した認識だ。連鎖劇は映画の台頭に押された大衆演劇が、競争相手の映画を取り込む形で生み出した一種の対抗手段であり、映画の浸透と人気を前提として登場したスタイルだ。この点は沖縄も本土と同じだった。確かに連鎖劇は一見したところ、実演の芝居から本格的な映画へ移行する途中のような折衷的な姿をしている。従来の演劇史や映画史において連鎖劇が一過性の流行として軽く扱われてきたのも、その折衷的な姿が中途半端で過渡的なイメージと結びついていたのかも知れない。しかし近年になって、演劇史と映画史双方の分野から連鎖劇を再検証・再評価する動きが出ている。たとえば横田洋は番付の分析を通じて山長連鎖劇の内容と特徴を明らかにするとともに、連鎖劇が法的規制を受けて衰退したとする通説に対する反証を提示している¹³¹。また加藤幹郎は連鎖劇が映画の上映機会の量的拡大につながったと指摘し、無声映画に対する声と身体の回復という文脈でそのライブ・パフォーマンス性を再評価している¹³²。

異国異郷をも含む風景風物や物語を映像として呈示する無声映画が、俳優の声と身体を欠落させた仮象の複製物であるのに対し、演劇は目の前に登場する生身の役者による一回ごとのライブ性が大きな特徴だ。この関係を沖縄の状況に引き寄せて考えると、まず連鎖劇で数多く上映上演された新派劇の世界は、沖縄の観客にとって必ずしもなじみの薄いものではなかった。明治 30 年代から沖縄芝居でも本土の壮士芝居や旧派、新派が数多く上演されており、1906 (明治 39) 年には上間正品や渡嘉敷守礼に主導されて沖縄口に大和口を混ぜた新派劇が隆盛だったという¹³³。また新派劇の映画も巡回興行時代からしばしば上映され、さらにパリー館から帝国館へと続く常設時代を迎えると、週替りのプログラムには柴田善太郎、関根達発、立花貞二郎らによる新派劇が組み込まれ、数多くの作品が上映されてきた。たとえば 1915 年 4 月 7 日付『琉球新報』の「帝国館漫評」には、山長や久保田による新派劇映画についての記事も出ている。従って沖縄の観客が、本土から移入された新派連鎖劇の世界を受け入れる素地は十分にあったと考えられる。

その一方で、従来の沖縄芝居の観客という立場から帝国館で上映される映画を眺める時、そこでは実演の芝居とは異なってスクリーンに現れる役者との距離が遠く、しかもフィル

ム自体はまだ声を持っていない。役者の声は弁士による大和口の声色で補われ、役者の身体も映写幕の脇に登場する弁士によって代理される。そこには耳慣れた日常の言葉である沖縄口も琉球の音曲もなく、同じ街に暮らす身近な役者たちの顔も身体もない。この感覚の違いは前節第 1 項で引用した「らくこう」の短歌からも読み取れる。「らくこう」は帝国館見物の短歌の前に、球陽座と中座の芝居を観てそれぞれ歌を詠んでいた。

球陽座を見て

- 1 渡嘉敷の黒島王の怒りたる眉こちよき舞台のあかるさ
- 2 琴の手の指の白さ鮮やかに若き遊女のほれる仲井間
- 3 鉢嶺の白き額に宿りたる恋と忠義の泣かまほしけれ
- 4 ヒステリーの遊女もそっと眼を拭う心中劇の面白さかな
- 5 誰さんと共に来たのか三榊木の四等美人のカマダ小がいる
- 6 大見謝は悲しからずや道化たる下男役して蹲踞口いる 134

中座の「ざんげ劇」を見て

- 1 永村の土産芝居を見にぞ行くか [と] にかく人の恋しき日なり
- 2 われら皆心元なき仲間なり芝居よりげに行くところなし
- 3 そこはかと見物席を見渡しぬ若衆踊りが幕になる時
- 4 西瓜色の幕がゆれ出し永村の真顔真ん丸口上をする
- 5 まことしき涙流して淫れ女もハンケチ取りぬ悲しかるらん
- 6 喝采の湧くが如きは悪人をやりこめている森の下道
- 7 「ざんげ」「ざんげ」今がざんげの幕ならんあの吉本 [元] の悪人の顔
- 8 悪人も悲しかるらん切なかるらん手にも取れぬ恋をしつれば
- 9 取次の若き女形の看護婦の艶なるにぱっと開くカーテン 135

総じて帝国館での短歌が客観的、俯瞰的であったのに対し、球陽座と中座での短歌は感情移入的で視線が低く、芝居との距離が近い。渡嘉敷の眉、鉢嶺の額、吉元の悪人顔といった、おそらくは「らくこう」の顔見知りでもあった役者たちの生身の表情や肉体への共感が、演じる役柄と渾然一体となって詠む者の感情に迫っている。名前で呼ぶ役者との身近な関係、舞台との一体感のようなものは、帝国館での短歌には見られなかった。帝国

館ではフィルムに登場する役柄に視線が向けられており、また映画館という場所に対しても距離が感じられ、「芝居よりげに行くところなし」といった親近感はうかがえない。同じように幕間に客席を眺める視線も、帝国館ではどこか冷静でよそよそしく大和芸者を眺めているが、中座では顔見知りを探す人恋しさを含んだ視線となり、実際に顔馴染みの尾類（ジュリ）をそこに見出している。

「らくこう」は当時の沖縄を代表する文化人の一人だが、おそらく沖縄芝居の観客の多くは演目や舞台づくりのマンネリ化や通俗化を感じつつも、役者に対して「らくこう」と似たような親近感を抱き、あるいは映画に対して同じように距離を感じていたのではなかろうか。そこへ登場した連鎖劇には「映画の挿入」という旧来の芝居にない新しさと、フィルムに欠けている「役者の声と身体」という要素が二つながらに盛り込まれていた。また台詞は沖縄口を主体に大和口を混在させたものであり¹³⁶、首切り連鎖劇に言葉の二重性が加わった沖縄独自の新派劇として上演上映されていた。1917年12月7日付『琉球新報』の「毎夜大入の中座」では、泉鏡花原作の連鎖劇『面影 [おもかげ]』における真境名安規の「普通語と方言の使い分け」が評価されている。観客は映写されている間は主に沖縄口でつけられる陰台詞を聞きながら本土で撮影された映画を楽しみ、スクリーンが上げれば沖縄芝居の馴染みの役者たちの身体が現れ、舞台に感情移入することができたのではないか。

ここで思い起こされるのは、東京出身ながら関西で連鎖劇の火付け役となった山崎長之輔の人気について、柴田勝が指摘している次のような興味深い背景だ。

「(……) 山長にはこれら長屋の女房連中のほかに、もう一つのファンに、江戸種の娼妓というのがあったそうである、山長が人気を得た原因として数うべきは彼等が江戸っ子であるということである、その江戸っ子が故郷恋しき人々によって賛美されたのである、云い替えれば道頓堀の南に一郭を形成している難波新地なるものの娼妓に江戸っ子の多くなったことは驚くばかりだそうで(……)、だから濡れ場で忘我の郷に遊んだ江戸種の娼妓はなんだか、自分の古い情人にでも知らぬ他国で巡り合ったように無闇と江戸っ子を悦しがっては、次から次へと人気を喰ったのである(……)」¹³⁷

関西で頭角を現した山崎長之輔の人気は、その出身地である「東京」という地域性に結

びついた身体に由来するといふのだ。江戸種の娼妓と沖縄の観客すべてを同一視することはできないが、連鎖劇で実演する沖縄芝居の役者に対する観客の心理にはこれに通じるような感覚があったのではないか。

もちろん沖縄の観客が新派連鎖劇の導入を喜んだ背景は、おそらく単一ではない。当初は元々の沖縄芝居ファンに加えて新派のファン、映画ファンもいただろうし、本土から渡って来た官吏・教師・商人らとその家族、学生・インテリ層など、それぞれに連鎖劇を観に行く動機は異なっていたに違いない。本土で流行しているとか、映画も芝居も両方やるからとかいった単純な理由に加えて、映写と実演の連鎖を通じて本土と沖縄の役者、フィルムと生の身体、沖縄口と本土情緒といったさまざまな対立項がハイブリット化される新しさもあったと考えられる。また最初に連鎖劇が上演された大正劇場という場が引きよせる客層もいたに違いない。

けれども連鎖劇から当初の目新しさが薄れ、潮会が辻端道の上の芝居へ移り、さらに中座が連鎖劇を始めた頃の主な客層は、1918年1月24日の『琉球新報』に出た「文」による「芝居改革論(上)」の「見物人を見給え帽子職工にあらざれば下等社会の人々で良家の娘なんかは芝居見るのは一の恥辱としている」という一節が指し示している。こうした客層にとっては、大和口の弁士が立つ帝国館の映画よりも、映写と沖縄の言葉・身体とが結びつく新派の首切り連鎖劇の方が馴染みやすかったに違いない。そしてやや先取りして言えば、彼女たちの視線の中に、沖縄で沖縄の役者によって撮影され、沖縄口の陰台詞をつけて上映される沖縄独自の映画や連鎖劇の登場を待つ無意識の欲求を見て取ることができるのではないか。

1 『沖縄県史 第1巻通史』第4章第8節 588頁。

2 『沖縄県史 第1巻通史』第5章第6節 746頁。なおこの746頁の後ろから2行目には連鎖劇をめぐる記述があるが、文章が一部欠落している。

3 『沖縄県史 第6巻各論編 5文化2』269頁。

4 川平朝申「郷土の歩み(79)若き人々のための琉球歴史」35-36頁。『沖縄大観』214頁。

5 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』783頁、『沖縄大観』214頁、松村興勝「沖縄における活動写真の歩み〈1〉」ほか。

6 大野道雄『沖縄芝居とその周辺』158、206頁。

7 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)。

-
- 8 『沖繩毎日新聞』 1911 年 9 月 24 日。
 - 9 『琉球新報』 1913 年 10 月 15 日。
 - 10 『キネマ・レコード』 第 19 号 17 頁。
 - 11 前川公久夫『頗る非常！』 19 頁。
 - 12 吉山旭光「日本映画界事物起源」 85 頁。なお声色弁士については成田雄太「日本映画と声色弁士」（岩本憲児編『日本映画の誕生』） 273-301 頁に詳しい。
 - 13 田中純一郎『日本映画発達史 I』 181-183 頁。日活編『日活四十年史』 76 頁。
 - 14 この第 8 回目のプログラムの広告から寺田の名前が見えなくなる。『琉球新報』および『沖繩毎日新聞』 1913 年 12 月 2 日。
 - 15 『琉球新報』 1913 年 12 月 2 日。『沖繩毎日新聞』 1913 年 12 月 3 日。
 - 16 『琉球新報』 および『沖繩毎日新聞』 1913 年 12 月 10 日。
 - 17 『琉球新報』 1913 年 12 月 11 日。
 - 18 『琉球新報』 1913 年 12 月 12 日。
 - 19 文芸協会編『芸人名簿』。
 - 20 吉山旭光「日本映画界事物起源」 116 頁。
 - 21 大久保遼『映像のアルケオロジー』 245-266 頁。
 - 22 稲垣足穂「旅順海戦館と江戸川乱歩」（『稲垣足穂全集第 11 巻』） 247-248 頁。
 - 23 更科源蔵『北海道映画史』 26 頁。
 - 24 『那覇市史資料編第 2 巻中の 7 那覇の民俗』 783 頁。ただし同書にある「営業面は平岡楠次郎が担当していた」というのがいつのことかは不明。
 - 25 『沖繩毎日新聞』 1914 年 3 月 3 日。
 - 26 『琉球新報』 1914 年 3 月 20 日。
 - 27 『沖繩県令達類纂 四 警察』 239 頁。
 - 28 『琉球新報』 1914 年 3 月 21 日。
 - 29 『琉球新報』 1914 年 6 月 23 日。
 - 30 砂岡秀三郎「活動写真昔ばなし」（『沖繩タイムス』 1959 年 4 月 11 日）。
 - 31 『琉球新報』 1914 年 4 月 28 日。
 - 32 『琉球新報』 1914 年 5 月 6 日。
 - 33 『那覇市史資料篇第 2 巻中の 7 那覇の民俗』 783 頁。

-
- 34 琉球・沖縄芸能史年表成研究会編『琉球・沖縄芸能史年表』594-595頁。
- 35 『琉球新報』1916年1月1日。
- 36 『琉球新報』1914年6月27日。
- 37 『琉球新報』1914年10月3日。
- 38 『琉球新報』1915年8月1日。
- 39 『琉球新報』1916年7月18日。
- 40 『琉球新報』1914年5月9、11、13日。
- 41 市川彩編『日本映画事業総覧 昭和三-四年版』73頁。
- 42 朝日新聞社編『人物おかやま一世紀』52頁。
- 43 『琉球新報』1914年6月14日。
- 44 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』784頁。
- 45 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)。
- 46 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』783頁。
- 47 『琉球新報』および『沖縄毎日新聞』1914年2月28日。
- 48 『日本映画事業総覧 昭和三-四年版』73頁。
- 49 『琉球新報』1915年10月3日「読者倶楽部」の「公眼浪人」による投稿。
- 50 川部学務課長「演劇革新の声」(『琉球新報』1916年3月10日)。
- 51 宮下星波「沈黙の群より」(『説明者』第1巻第1号)12頁。
- 52 宮下星波「父を恋う」(『説明時代』第1巻第1号)4-5頁。
- 53 その後の宮下については詳細がわからないが、報知新聞社記者の渡嘉敷錦水(唯錦、元は『沖縄毎日新聞』記者)は「辻物語(3)」(『大阪球陽新報』第27号)の中で、宮下が1938年には「大阪にありさる大親分として重きをなして居る」と述べている。
- 54 沖縄では1920年の時点でも弁士に関する規定はなかったが、1930年1月1日の『先嶋朝日新聞』に「活動写真説明者試験執行」という記事があることから、後年には試験が実施されたことがわかる。また金城康全は前掲「活弁物語」37頁で、沖縄に活動弁士の免許制が導入されたのは1927年だと述べている。
- 55 『琉球新報』1915年10月3日。
- 56 この近藤について首里出身の作家・石野径一郎は「私の戦後史」(『私の戦後史』第9集)の112頁で「忍術映画のスター尾上松之助の声には近藤洲朗がぴったりだった」と回

想している。

57 『日本映画事業総覧 昭和三・四年版』 73 頁。

58 『那覇市史資料篇第 2 巻中の 7 那覇の民俗』 784 頁。このうち沖（瀬名波）肇こと瀬名波起安は沖縄芝居の女優・瀬名波孝子の伯父で、山里将人『アンヤタサ！ 沖縄・戦後の映画 1945~1955』の 31 頁によれば、戦後も巡回映画の興行師兼弁士として活躍し、自らクラリネットを吹きながら説明を行ったという。

59 『琉球新報』 1914 年 4 月 23 日の「娯楽世界」。

60 『琉球新報』 1916 年 5 月 21 日の「活動写真」。

61 『琉球新報』 1916 年 7 月 10 日。

62 『琉球新報』 1914 年 4 月 29 日の「読者倶楽部」。

63 『琉球新報』 1915 年 4 月 17 日の「読者倶楽部」。『ジゴマ』（1911）は大ヒットしたフランスの探偵活劇。吉澤商店やMパテーによって日本でも類似作が撮られるなど大ブームとなったが、少年犯罪への影響が指摘されてジゴマ映画はすべて上映禁止となった。

64 『琉球新報』 1917 年 2 月 19 日の「読者倶楽部」。

65 『琉球新報』 1917 年 3 月 16 日の「読者倶楽部」。

66 『琉球新報』 1917 年 5 月 6 日の「読者倶楽部」。

67 『琉球新報』 1917 年 6 月 30 日の「読者倶楽部」。

68 『琉球新報』 1917 年 7 月 23 日の「読者倶楽部」。

69 『琉球新報』 1917 年 5 月 10 日の「読者倶楽部」。

70 ただし松井須磨子は 1914 年に公開された日本キネトフォンの短編フィルム『カチューシャの唄』に出演している。『キネマ・レコード』第 14 号広告、第 15 号 25 頁。

71 『琉球新報』 1917 年 3 月 26 日の「読者倶楽部」。

72 『琉球新報』 1917 年 6 月 22 日。

73 『琉球新報』 1915 年 3 月 22 日。

74 『琉球新報』 1916 年 5 月 3 日。

75 渡嘉敷錦水「琉球辻情話」223-224 頁。ただし同じく渡嘉敷による「辻物語（3）」ではジュリの名前が「カマデー」となっている。

76 『那覇市史資料編第 2 巻中の 7 那覇の民俗』 785 頁。

77 『琉球新報』 1914 年 11 月 20 日。

-
- 78 『琉球新報』 1914年12月3日。
- 79 志良堂清英「那覇の古代から戦後まで」(仲程正吉編『沖縄風土記全集 那覇の今昔』) 343頁。
- 80 真栄田勝朗『琉球芝居物語』123頁。『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。
- 81 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。
- 82 『琉球新報』 1915年6月15日。
- 83 『琉球新報』 1915年7月6、8日。
- 84 吉山旭光「日本映画界事物起源」36-37頁。
- 85 前川公美夫『明治期北海道映画史』323-327頁。
- 86 吉山旭光「日本映画界事物起源」38-39頁。笹川慶子「小唄映画に関する基礎調査 ―明治末期から昭和初期を中心に―」178頁。(以下本論考ではこの笹川論文を「小唄映画に関する―」と略記する)。
- 87 田中純一郎『日本映画発達史I』242頁。笹川慶子「小唄映画に関する―」178頁。横田洋「連鎖劇の興行とその取り締まり ―東京における事例をめぐって―」(『フィロカリア』第25号) 32頁。(以下本論考ではこの横田論文を「連鎖劇の興行と―」と略記する)。
- 88 吉田喜重・山口昌男・木下直之編『映画伝来』197頁。四方田犬彦『日本映画史 100年』44頁。
- 89 吉山旭光「日本映画界事物起源」33-35頁。なお吉山は同書の41-42頁で、最初の連鎖劇を1901年11月の市村座における『眉間尺』とする説を否定的に取り上げている。
- 90 横田洋「連鎖劇の興行と―」38-50頁。
- 91 吉山旭光「日本映画史年表」36頁。
- 92 大久保遼『映像のアルケオロジー』130頁。
- 93 『琉球新報』 1911年3月4日。
- 94 『琉球新報』 1911年3月27日。
- 95 『琉球新報』 1911年4月23-25、27日。
- 96 『琉球新報』 1911年6月3日。
- 97 『琉球新報』 1911年6月10日。
- 98 『琉球新報』 1911年7月3日。

-
- 99 澤井万七美「明治 44 年の『電気踊り』（板谷徹編『沖縄における身体の近代化－御冠船踊りの受容をめぐって－』） 27 頁。
- 100 真境名由康「自伝」（『真境名由康 人と作品 上巻・人物篇』） 482 頁。
- 101 『琉球新報』 1916 年 7 月 11 日。
- 102 『琉球新報』 1916 年 7 月 17 日。
- 103 矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』 310 頁。
- 104 島袋光裕『石扇回想録』 81 頁。なお「山長式」というのは、実演を主にして屋外の乗り物や格闘場面を映写で挟むスタイルを指していると思われる。横田洋「山崎長之輔の連鎖劇－池田文庫所蔵番付から」（『演劇学論集 日本演劇学会紀要 44』） 170-171 頁、174-175 頁。（以下本論考ではこの横田論文を「山崎長之輔の－」と略記する）。
- 105 『琉球新報』 1916 年 7 月 11 日。
- 106 世良利和「映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇」（『演劇学論集』 46 号） 65 頁。
- 107 柴田勝『実演と映画 連鎖劇の記録』 9-10 頁。『活動之世界』 1916 年 7 月号 119 頁、8 月号 109 頁。
- 108 仲井真元楷「沖縄演劇のあゆみ抄」（『青い海』 通巻 29 号） 120 頁。
- 109 真境名由康「自伝」 482 頁。
- 110 真境名由康「自伝」 482 頁。
- 111 たとえば島袋光裕の『石扇回想録』 81 頁には「小松商会」の名前が挙がり、宜保栄治郎「真境名由康先生から（聞き書き）」（『真境名由康 人と作品 上巻・人物篇』） 47 頁や『沖縄県史第 6 巻各論編 5 文化 2』 256 頁では、真境名由康自身が「大阪の小林商会」を挙げている。ただし小林商会の小林喜三郎と盟友関係にあった山川吉太郎が大阪で山川商会を率いていたため、両社が混同されていた可能性はある。
- 112 茶目坊「連鎖劇が来た（下）」（『琉球新報』 1916 年 7 月 17 日）。
- 113 『琉球新報』 1916 年 9 月 27 日。
- 114 『琉球新報』 1916 年 9 月 30 日。
- 115 『琉球新報』 1916 年 10 月 14、16 日。
- 116 渡嘉敷守良「近代沖縄演劇の発祥（10）」（『琉球新報』 1963 年 5 月 9 日）。
- 117 真境名由康「自伝」 483 頁。
- 118 潮会は大正劇場時代にも 1916 年 8 月 10、14 日付『琉球新報』の広告でキネオラマ

導入を予告しているが、実現したかどうかわかっていない。また真境名由康は「自伝」483頁で移転第1回の芸題を『乃木大將軍』としているが、この演目は実際には移転第6回目の芸題だった。

119 『琉球新報』1916年11月14、16日。

120 『琉球新報』1916年12月2日。

121 「大正劇場 伊渡嶺団」による広告が確認できるのは1917年3月2日の琉球新報が最後である。ただし1917年3月7日の琉球新報には「毎日社観劇会▽大正劇場の盛況」という記事があり、伊渡嶺団の出演が報じられている。

122 『琉球新報』1916年8月14日。

123 『琉球新報』1916年12月21日。

124 『琉球新報』1917年7月30日。

125 『琉球新報』1917年10月7日。

126 『琉球新報』1917年10月13日。

127 『沖縄毎日新聞』1910年5月29日ほか。

128 柴田勝『実演と映画 連鎖劇の記録』6頁。

129 『琉球新報』1917年11月5日。

130 『琉球新報』1918年1月13日。

131 横田洋「連鎖劇の興行と一」および「山崎長之輔の一」。

132 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』222-224頁。

133 『沖縄県史第6巻各論編5文化2』203-211頁。矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』240-257頁。

134 『琉球新報』1914年8月1日の「琉球歌壇」。

135 『琉球新報』1914年8月3日の「琉球歌壇」。

136 後に帝国館の弁士となる檜原翠邦が編集した1916年11月発行の『沖縄県人事録』33頁には、潮会の連鎖劇について「多くは沖縄語を用い」とある。

137 柴田勝『実演と映画 連鎖劇の記録』4頁。

第4章 映画館の変遷と社会への影響

1917（大正6）年3月初頭をもって伊渡嶺団が常打ちから撤退した後の大正劇場では、再び浪花節の興行、演説会などが単発的に行われていた。那覇の興行界は帝国館の映画、中座の沖縄芝居、そして上の芝居・潮会の連鎖劇と沖縄芝居という三者鼎立の関係が続くが、7月に入ると興行界の構図が大きく動いた。前章第3節第3項で見たように中座が連鎖劇を導入して潮会を追撃し始めたのに対し、潮会では新たに活動写真部を設けて大正劇場での映画常設興行に乗り出したのだ。同年8月にオープンしたこの映画館は大活館と名乗り、那覇の映画興行界はいよいよ常設館同士の競合と興亡の時代を迎える。その後潮会が解散に追い込まれて中座に吸収され大活館が廃業すると、新たな映画常設館として寄留商人による平和館が西本町に開業する。そして長らく県下に君臨した帝国館が閉館すると、今度は芝居小屋として建てられていた那覇劇場が新天地を名乗って映画常設興行に参入する、といった具合だ。

本章ではこうした大正時代の中期から末期までを、映画常設興行の変遷を中心にたどるが、この時代についての従来の記述にも誤りや曖昧な点が少なくない。たとえば『沖縄事始め・世相史事典』は金城康全による前掲「活弁物語」の記述を元に、「大正十年ごろに鳴物囃入り音楽が洋楽に替り始めたころから洋画も上映されるようになった」「大正十五年に尾花仲次（旧丸（ママ）山号店主）が西本町に平和館を新築」「西本町に旭館、石門通りに出来た新天地にイシヤー劇場が相前後して建った」などとしているが¹、いずれも出来事の時期・順序・事実関係が乱れた記述なので正す必要がある。

こうした混乱が生じている最大の原因は、「はじめに」でも述べたように1918（大正7）年6月以降、沖縄本島で発行されていた新聞の大半が失われていることにある。新聞資料が完全に発掘されない限り、この期間の映画興行史を正確に復元することは難しいだろう。以下の第1節では残されている新聞資料をベースに、これまでに公表されている回想資料などを比較検討しながら、那覇区における映画常設館の変遷を可能な限り明らかにするとともに、帝国館を中心とした大活館、あるいは平和館との競合時代、そして続く平和館と新天地の競合時代の様子までをたどる。また第2節ではまず沖縄における音楽、とりわけ洋楽受容の場として映画館が果たした役割について考えてみたい。そして沖縄における映画論壇の可能性と警察による映画興行の取締り、学校等による生徒に対する観覧制限についても検証したい。

第1節 映画館の競合時代の始まり

第1項 帝国館と大活館

戦前の那覇市内にあった映画館については、これまでも数多くの言及があるが、そのほとんどが個人的な思い出や表面的な概説に終わっている。また資料的な裏付けのない回想や他からの聴き取り採録には、時期の曖昧さに加えて出来事の前後関係にも間違いが散見されるため、しばしば混乱を招いている。以下ではこれまで記述されてこなかった部分を含め、当時の新聞などの資料を掘り起こしながら、大正末期までの沖縄の映画館について変遷を確認したい。

1917年7月5日の『琉球新報』は「潮会の拡張 活動写真の常設館」という見出しで次のような記事を掲載している。

「潮会に於ては従来連鎖のフィルムを杉本より取り寄せ居るが今般拡張し一は従来の通り連鎖をなし他に又活動写真の常設館を設立する由にて写真は日本一の天勝と契約の爲め株主上阪せる由なれば近日内に実現するに至るべしと」

記事中の「天勝」は「天活」が正しい。日活に対抗して当時の映画界を二分した「天然色活動写真株式会社」の略称である。社名に「天然色」とあるのは、イギリスで発明・実用化されたキネマカラー方式の権利を入手し、当初はカラー映画の製作をめざしていたためだ。同社の劇映画第一作はそのキネマカラー方式による『義経千本桜』（1914）だったが、採算が取れないことなどからその後は連鎖劇を含むモノクロ作品を数多く製作した。なお『義経千本桜』を監督した吉野二郎は、後に沖縄で撮影された初の長編劇映画『執念の毒蛇』（1932）を監督することになる。また天活は宮古島生まれの下川凹天製作による日本初の興行用アニメとされる『芋川棕三玄関番の巻』（1917）を公開した映画会社でもある。潮会がフィルムの供給先を杉本商会から天活に変えた理由は推測するしかないが、おそらく規模の小さな杉本の作品では大手である日活系の帝国館に対抗できず、連鎖劇にも強い天活なら映画と合わせて人気のフィルムが配給されると判断したためだろう。さらには中座が大阪の敷島商会と交渉しているという情報も入っていたに違いない。潮会は7月11日の『琉球新報』に、一周年記念興行準備の爲の三日間の休業と大正劇場での活動写真興行開始の広告を出した。

前章第3節で論じた潮会による連鎖劇の導入は、帝国館にとって初めての「フィルムを

上映する」競合相手であった。連鎖劇は新聞でも大きく報じられたため、新しもの好きの観客が一時的にそちらに流れたことはあるだろう。しかし連鎖劇によって観客動員に大きな影響を受けたのは、帝国館の映画よりも中座等の沖縄芝居であったと考えられる。全国的に見ると、連鎖劇人気は映画の発展にとって障害とは見なされたが、映画そのものの人気は陰ったり、映画ファンが連鎖劇一辺倒のファンに鞍替えしたりすることはなかった。むしろ連鎖劇の流行によって加藤幹郎の言う「映画の量的消費拡大」が生じ、映画そのもの大衆への浸透を促す契機にもなった。従って帝国館にとって潮会の連鎖劇は、確かに集客力という点や同じくフィルムを使うという点では競合したとしても、どこかで相手を見下し、まともな競合相手と見なすつもりはないといった態度ではなかったか。そうした余裕というか気位は、前章第2節第3項で見た1917年3月1日の『琉球新報』の、数字を列挙した開業三周年記念の自信に満ちた広告文からもうかがえる。また1917年6月に公開した『ブラザー』という作品の広告には、説明者・宮下星波の名前で大上段に構えた一文が掲げられており、それは次のように結ばれている。

「(……) 低級なるヒルムを上場して世俗に媚る時代は去れり当館はこの際敢て世界の斯界に於て既に定評あるこの芸術的大写真を上場し本県に於ける有識者諸彦の一覽を乞わんとす」²

「低級なるヒルムを上場して世俗に媚る」というのは連鎖劇を意識したものだろう。帝国館側は映画の発展とより芸術的な作品の上映を謳って、通俗な連鎖劇との差別化を示す意図があったのではないか。

また1916(大正5)年1月22日の『琉球新報』には「理科学応用珍館」という見世物興行の広告が出ている。住所は那覇区石門通りの「上ノ蔵町一丁目三十八番屋敷」(現在の西一丁目)で、前日の21日から見世物興行を始めたようだが、この広告では具体的に何を観覧させるのか不明だ。ところが2月26日からは、余興として『各国人首ノ入レ替エ』、『大観艦式』、『骸骨ノ活動』といった活動写真を上映し始める³。また4月12日の『琉球新報』では「祝共進会」と掲げて次のようなプログラムの上映を告知している。

1『御大典御即位御大礼ノ実況』教育参考

2『少年少女立身鑑』教育参考

3『忠臣蔵 第序より大詰迄』教育参考

4『衛生美談』家庭教訓

5『三悪道地獄極楽』教育参考

6『大観兵式大観艦式ノ実況』教育参考

7『各国人首の入替え』滑稽

8『骸骨の大活動』滑稽

其他各国風俗及ビ風景等種々

一見してわかるように、フィルムは巡回上映時代に戻ったかのような時代遅れの印象があり、あまり集客力はなかったと思われる。こうした臨時興行は帝国館の開業後も行われたであろうし、常設館のない郡部や離島では相変わらず映画は巡回興行の時代が続いていた。たとえば1917年10月10日の『琉球新報』は、12日から久米島で衛生幻燈会と沖縄県教育部会による教育活動写真会が開催される、と報じているし、1919（大正8）年3月5日の『先嶋新聞附録宮古号』にも活動写真の巡回興行の記事が出ている。また1925（大正14）年6月29日の『沖縄朝日新聞』では、沖縄県の活動写真隊が社会改善のための上映会を両先島で行うと報じられている。こうした巡回興行が那覇で一時的に常設館と競合することはあっても、すでに固定客を持つ常設館にとっては連鎖劇同様、さほどの脅威にはならなかったと考えられる。

しかし同じ那覇区内に映画常設館がもう一館開業するとなれば、話は全く違ってくる。潮会による映画常設の記事が出ると、さっそく1917年7月10日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には、競争になれば面白い映画が見られる、と潮会の映画常設新規参入を歓迎する投書が掲載された。そして帝国館側の広告には、大正劇場による映画興行を意識したと思しき文面が見える。

「本県に漸く活動熱勃興す 然して本館は其先覚者なり!! 本県の興行者漸く時勢を知る 然して本館は其開眼者なる!!」⁴

「当館が既に創立後第七十六回目の興行をなす時……漸く醒めて喘ぎつつ跡を慕う者多し!!!」⁵

ここには先行者としての帝国館の強い自負が込められているが、一年前に連鎖劇が導入された際と比べて、追撃者に対する警戒心は強かったに違いない。帝国館は、評判がよくなかった興座南海に替えて、1917年7月20日の『琉球新報』の広告で「上野ジャガタラ」（本名は上野秀喜代）という新たな滑稽弁士を登場させている。「ジャガタラ」とはインドネシアの首都ジャカルタやジャワ島あるいはジャガイモのことだが、この当時は西洋の滑稽映画シリーズに出て来る主人公の名前として広く知られていた。なお1918年5月11日の『琉球新報』によれば、上野ジャガタラは恋仲になった辻遊郭後道天使館小路の「時小のウシ」というジュリを連れ出し、警察沙汰の問題を起こしている。また1917年7月20日の『琉球新報』広告には、上野ジャガタラに加えてもう一人「軍艦頭」というおかしな芸名の滑稽弁士が出ている。7月27日の『琉球新報』の広告ではこの軍艦頭に「グンカンチブラ」という沖縄口の読み仮名がつけられていることから、沖縄出身の弁士だったと推測される。また実景の説明には吉里弥生という新たな弁士の名前が出ているが、こちらは沖縄出身の女性弁士かも知れない。

一方1917年8月1日の『琉球新報』は、大正劇場で映画常設興行を始める潮会が、林天風を主任に5人の弁士を招聘し、うち2人は女弁士であると報じた。記事には林がすでに着覇し、他は大義丸で乗り込む、とある。また記事の下にはマスト石罅と提携し、歌舞伎の人気キャラクターの絵を配した大きな広告が出ている。「連鎖劇（しばい）!!! 活動写真（かつどう）!!! ただで見られる！」という謳い文句で、8月1日から15日まで、マスト石罅の空き箱を持って行けば、潮会の連鎖劇でも大正劇場の映画でも観覧できるという企画だ。そして大正劇場の潮会活動写真部は「大活館」という名称で8月6日から上映を開始する。同日の『琉球新報』は8月4日の大義丸で弁士4名が来着したこと、既着の主任弁士・林天風が「長崎でも名を売った巧者」であることを紹介しているが、同じ頁の大活館広告にはなぜか林の名前が見当たらず、主任弁士は秋山紅葉となっている。砂岡秀三郎も前掲の「活動写真昔ばなし」で同館の主任弁士として林天風の名前を挙げているものの、「本物かにせ物か知らんが」と付け加えている⁶。林天風は浅草の帝国館で主任を務めた大物弁士であり、大活館が「本物」を招聘したとは考えにくい。一方の秋山（本名は村上正蔵）は熊本の出身で、弁士になる前は長崎三菱工業所に勤めており⁷、「長崎でも名を売った巧者」の可能性が高い。パリー館の主任だった林政雄も含めた三人の情報が、どこかで交錯していたのではないか。大活館の入場料は「特等20銭、一等15銭、二等10銭」で帝国館と同じだった。1917年8月6日の『琉球新報』によれば、第1回興行のプログ

ラムと弁士陣は以下の通りであった。

- 1『女探偵王』泰西冒険大活劇
- 2『猿飛佐助』旧劇 市川四郎五郎出演
- 3『ボアノ仏軍』実写
- 4『二人共犯』滑稽

弁士：秋山紅葉（主任）、花山照月、龍田天外、芳野定子、石川花子、露亜ハルビン
（滑稽）、桃井登（子役）

しかし直後の 8 月 15 日の広告には前説の担当者として敷島一二三という名前が、また 10 月 5 日の実写の説明には宮川一夫という名前が出ている。一方、11 月 9 日の広告からしばらく消えていた主任弁士・秋山の名前は 11 月 23 日の広告で復活するが、翌年の正月広告には再び名前が見当たらない。このほか秋山の名前が復活した 11 月 23 日の広告には新弁士・東翠光が紹介されるなど、こちらも帝国館と同じく弁士の入れ替わりは頻繁だったことがわかる。入れ替わりは弁士だけではない。1917 年 9 月 28 日の『琉球新報』は、大活館の興行主がそれまでの柴田喜蔵から、潮会旗揚げに際して新加入していた山城碧月が変わった、と報じている。同日の紙面には柴田について「今後一切関係無之候」という大活館による絶縁広告が出ており、柴田と大活館の間に何らかのトラブルがあったと思われる。1918 年 1 月 1 日の『琉球新報』に出た広告によれば、開館から五か月後の大活館のスタッフは以下の顔ぶれだった。

館主：神里長盛

興行主：山城碧月

弁士：花山照月、東翠光、敷島一二三、西尾〔露亜〕ハルビン、浜田清、小西定子、
熊川若子

技師：渡辺金太郎

楽士：敷島一夫、岡敬人、宮川一夫、吉武信、栄駒吉

開館当初とは大幅に入れ替わっており、また楽士の宮川が時に弁士も務めていたことが

わかる。大活館の滑稽弁士は露亜ハルビンという変わった芸名だったが、ほかにも「岡ピリケン」という弁士が登場しており、弁士の芸名をめぐっても先述の帝国館と張り合っていたようだ。さらに1918年4月5日の『琉球新報』の同館広告では、東翠光に対して「未だ舞台慣れぬ下手糞弁士」という自虐風の形容が使われている。

大活館の女弁士人気に対抗するためか、帝国館は1917年9月14日の『琉球新報』で女弁士の増員を宣伝している。また10月21日の『琉球新報』には、『沖縄県人事録』を編集した檜原翠邦（友満、友講）が19日から帝国館の弁士として加わった、という記事がある。檜原は月岡清風という芸名を名乗り、宮下、近藤と共に主要な作品を担当している。11月30日の『琉球新報』の広告によれば、月岡は同日から上映した日活の新派悲劇『破れ衣』を一般的な声色ではなく洋劇式に説明する試みをしており、12月16日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には「面白かったです出来る事なら今後は新派をああいいう風に説明して貰い度いものです（感心した人）」という投書が掲載されている⁸。

大活館の開業によって、連鎖劇では潮会と中座が火花を散らし、活動写真では帝国館と大活館がしのぎを削るといふ、映画を軸にした那覇の興行界の戦国時代が始まった。1917年9月8日の同紙「読者倶楽部」には、前章で見たように「帝国館の宮下弁士へ以前のようにタイムスを発行せられては如何（活動狂）」とある一方で「（大活館の）秋山さん沖縄随一と威張った某弁士の鼻をヘシ折って下さいフレーフレー（似活動狂）」ともある。ファンが作品だけでなく、上映館や弁士を選択する状況が生まれているのだ。大活館が9月24、25日の両日、『琉球新報』創立25周年記念号掲載の同館広告持参者に木戸賃半額のサービスを行えば、帝国館の9月28日の『琉球新報』の広告には「当館は絶体に写真本位弁士本位なり（某館の如くイカサマ者を舞台に上し不申候）」という非難めいた惹句がある。これが大活館に向けられたものかどうかははっきりしないが、同系列の潮会ではこの時期に本荘幽蘭という話題の女講談師・女優を舞台に登場させている。

大活館が開業してしばらく後の8月26日の『琉球新報』は、無記名の「此頃の活動熱」という記事を掲載している。他府県と同じく那覇でも活動熱が盛んになってきており、帝国館対大活館、潮会对中座という競争によって高尚な写真が見られるようになれば幸いである、という内容だ。同紙には沖縄芝居を紹介する「今週の演芸界」というコーナーがあったが、10月5日には「本週の活動界（後に「今週の活動写真界」「今週の活動界）」というコーナーで両館の作品が紹介されている。そして10月8日の『琉球新報』には8月26日の「此頃の活動熱」をさらに詳しく展開した論説が掲載されている。

「(……) 本県では数年間常設館としては帝国館の独舞台であったが大正劇場に大活館と云うのが出来て今では二つの常設館が猛烈に競争し出したので、頓と活動熱が高まって来て本県の興行界の人気は殆ど此の両館に集まって居ると云っても好い位である、(……) 活動は追々家族的娯楽場として芝居よりも歓迎されるであろう、現にそう云う傾向が現われて居る、(……) 両館が競争の結果は写真も一層高尚なものを取寄せて見せるだろうが娯楽機関の少ない本県だから弁士は何処までも家庭的と云う事を考えて説明を上品に趣味のあるようにやって欲しいものである」

帝国館と大活館の競争が激化し、映画が沖縄の興行界の中心となりつつあることが述べられているが、その一方で「説明を上品に趣味のあるようにやって欲しい」という要望は、弁士の説明がしばしば下品で猥雑なものに墮していたことを暗示している。両館による広告合戦もヒートアップする。1917年11月23日の広告で大活館は「世界的の大雄編空前無比大写真那覇に来る」として一年前に帝国館が上映した『プロテア』シリーズの新作『第三プロテア』全8巻を「開館以来不浅御愛顧に酬いんが為め」に普通入場料で上映すると大きく広告している。対する帝国館は「当館は常に他館より写真潤沢にして且優秀なり!!!」として「本週は写真増加に就き特に午後六時半開演」と広告する。翌週11月30日の大活館はやはり全8巻の大作『モルガン』を中心にしたプログラムで「最近斯界を睥睨す名実備わる活界の最高権威の大活館が真に飛躍は来週以後に在り記憶せられよ愛活家諸氏」と広告しており、二週続けて長尺の大作で攻勢に出ている。すると12月7日の広告では帝国館がやはり8巻の冒険大活劇『死の曲馬』を「過去現在に亘りて斯の如き名写真は断じて出し事なし」、「勿驚撮影費用三百万弗に及び俳優の傷害保険六十万円の空前映画」と宣伝する。

いずれも大仰な言葉遣いがエスカレートして、当時の読者もいささか食傷気味だったかも知れないが、激しい広告合戦の一端が垣間見える。そして12月12日の『琉球新報』に出た「帝国館評判の『死の曲馬』」という記事からは、活劇としての見せ場や大掛かりなセットの様子がうかがえる。

「今週の帝国館は例の『死の曲馬』が評判になって毎夜大入と云う盛況である、怪猿が赤子を引攫て数十丈もある煙筒に昇る様は見物をして手に汗をせしめ劇中劇の

月の世界は凄艶の気を起さしめ曲馬場の有様は中々の大仕掛で近頃稀ないい写真である」

帝国館にせよ大活館にせよ、この時期には西洋の冒険活劇がプログラムの中心となっていた。11月22日付『琉球新報』の「読者倶楽部」には、『潜航艇の秘密』を上映してはどうかという帝国館への提案が出ているが、1916年5月25日や6月24日付『琉球新報』の「新刊紹介」に映画批評家の岡村紫峰が創刊した『活動写真雑誌』が載っていることから、沖縄の映画ファンが映画雑誌を購読していち早く作品や俳優たちの情報を仕入れていたことがうかがえよう。巨費を投じたセットでの手に汗握る迫真のアクションが人気を集め、上映されるフィルムも従来の4巻程度から8巻前後へと長尺化が進んだ「大作」が目玉となっている。こうした大作はフィルム配給の費用も高くなり、特別料金での上映も行われていた。これに対して、当時の日本映画は相変わらず尾上松之助らの旧劇や同工異曲の新派劇が中心で、しかも一部の連鎖劇を除けば女優ではなく引き続き女形が女性を演じていた。こうした状況下、西洋活劇大作の人気に対抗すべく、日活では日本製の冒険活劇として『極光（オーロラ）』という作品を製作しており、那覇の帝国館でも1917年12月14日から上映を始めている。

ところが大活館はその同じ日に帝国館の倍の大きさの広告を出し、連続活劇『百万弗怪事件』の上映開始を宣伝した。連続活劇というのはアメリカで人気を集め、本土では1915年頃から1918年頃まで流行した上映スタイルだ。この連続活劇を田中純一郎は次のように説明している。

「連続活劇というのは、探偵小説的な題材を二巻一篇として、十二、三篇から二十四、五篇くらいの長尺に盛り込み、一篇の終りには必ず危機一髪という場面を作り、見物人をして次篇への興味を十分につながせるように仕組んである。そして一週に一篇ずつ上映するのである。(……)」⁹

次回を期待させる弁士の口上に誘われ、観客は毎週放映される現代の連続テレビドラマのように続編を見に出かけた。『百万弗怪事件』は全46巻という大作で、田中は「一週に一篇ずつ」と述べているが、大活館では毎週6巻(3篇)ずつ公開すると予告した。実際には6巻上映は第一週のみで、12月21日の第二週からは毎週4巻(2篇)ずつの公開だ

った。帝国館ではすぐさまこれに対抗して全 30 巻のユニバーサル社による冒険活劇『マスターキー』を取寄せ、12月23日から同じく4巻ずつ上映を始める。翌1918年1月19日の『琉球新報』は「両館の競争写真」という見出しで、帝国館と大活館との競争が益々激しくなり、前者が連続活劇の『マスターキイ (ママ)』で好評を博せば、後者が同じく週替わりの連続写真『百万弗怪事件』を入れて喝采を博しつつあると報じた上で、活動好きは本土で大ヒットした『名金』をどちらかが上映するのを期待している、と結んだ。

両館は激しく競いあって盛況かと思われたが、大活館は3月8日のフィルム差し替え広告以後『琉球新報』に広告も記事も出なくなり、4月5日の『琉球新報』に「第一回革新興行 当る四月五日より」という広告が出る。4月8日の『琉球新報』には「久しく休業中なりし大活館は革新第一回の興行として名写真『金の矢』を映写し居れるが」とあり、大活館の映画興行が派手な宣伝や企画とは裏腹に、必ずしも順調ではなかったことがわかる。その理由ははっきりしないが、大作の取り寄せで経費が嵩んだ上に、映画では帝国館と、連鎖劇では中座と競合して二正面の戦いを続けてきたが故の潮会全体の蓄積疲労も一因ではないか。しかも前章第3節第3項に掲げた表6「潮会と中座による連鎖劇と初演日」からわかるように、この時期の潮会は連鎖劇もしばらく休止している。

大活館がいつまで存在したのかについては、1918年6月以降の沖縄本土の新聞がほとんど残っていないため特定できないが、遅くとも1919年10月に発生した辻の大火以前には廃業していたと推測される。矢野輝雄によれば、辻の大火で端道の劇場はすべて焼失し、唯一残った大正劇場には「安慶田賢明ら一行がよっていた」という¹⁰。また文部省による1920（大正9）年1月から2月頃の調査では、沖縄にある常設の映画館は1館のみとなっており、これは帝国館と考えられる¹¹。さらに大活館にフィルムを配給していた天活自体も1920年初頭には消滅している。

ところで大活館に関連して未確認の情報がある。『那覇市史』には大活館以前の大正劇場に「活動写真の電気館が開業したが思わしくなく廃業」したとあり¹²、他にも電気館の名前を挙げた記述が散見されるのだ¹³。しかしその存在を裏付ける具体的な証言や、時期および経営者について確認できる資料は見当たらない。大活館との関係も含めて、今後の調査で明らかにすべき課題としたい。

第2項 平和館の参入と帝国館の没落

大活館の廃業によって沖縄の映画興行は再び帝国館の独占となるが、やがて新たな常設

館として平和館が開業する。これは那覇市の「平和通り」という名前の由来となった戦後の平和館とは関係がない。戦前の平和館は、兵庫県出身で百貨店の円山号を経営し、那覇市議員も務めた尾花仲次と、三重県出身の鯉節商で後に沖縄県議員となった立住兼次郎という、二人の非鹿兒島（非九州）系寄留商人が共同で出資したものだ。平和館の開業の時期については『那覇市史』などの「1919年」がこれまでの通説となっているが¹⁴、論者による調査ではそれを裏付ける資料を確認することはできなかった。また『那覇市史』には、帝国館と大活館が競争しているところへ平和館が参入して三つ巴の競争となり大活館が撤退したとあるが¹⁵、この説も疑わしい。なぜなら1924（大正13）年7月15日付『琉球新報』の広告に「平和館創立満四週年祝賀特別大興行」という一文が確認できるからだ。従って平和館の開館は1920年7月頃とするのが妥当であり、大活館の撤退から少なくとも一年以上経った後のことだったと考えられる。前掲の文部省による『全国に於ける活動写真状況調査』第一表の記載や後述する『日本映画年鑑 大正一三・一四年版』の記載もそれを裏付けている。平和館が開業した場所は当時の西本町4の37番地（現在の那覇市西1丁目16-16付近）で、繁華な石門通りにも近かった。

この平和館についても、やはり内部の様子などを詳しく伝える資料は見当たらない。1925年に発行された『日本映画年鑑 大正一三・一四年版』によれば、平和館は大正9年7月に約5万円の費用を投じて新築された77坪の木造洋館だった¹⁶。ただし同年鑑が平和館の収容人数を1416名としている点には疑問がある。と言うのも、経営者の尾花は共同経営者だった立住の株を買い取った上で1930（昭和5）年8月から平和館の正面入り口の向きを変える大改築を行い、収容人数も増やしているが¹⁷、改築後の収容人数を1200名とする伝聞や1500名としたデータがあるからだ¹⁸。『那覇市史』や『日本映画事業総覧 昭和二年版』のデータからは、開業当初の収容人数は800名から900名程度だったと推測される¹⁹。現在残っている同館の外観写真は、改築後のものである可能性が高い。また平和館は改築に際してしばらく仲毛の帝国館跡で仮興行を行ったため、一部の資料には平和館が最初は「仲毛」にあってその後西本町に移転したかのような記述や帝国館と混同した記述が見られる²⁰。興行は通常は夜一回だったが、祭日と土曜日曜は昼夜二回行われたようだ。平和館について『那覇市史』には次のような証言が採録されている。

「(……) 活弁陣には林正〔政〕夫、瀧本楽水、西好洋、吉良東邨、梅田天水、大和洋行、花山麗次郎・てる子夫妻、東絃二（山田義認）がいて、特に旧劇には渋味

のある声の西好洋の声色は定評があつて、活劇担当の瀧本楽水のほりのある声で筋をはこぶテクニックは、彼の右にでる者が無いといわれた（……）」²¹

「入場料は大人二十五銭に小人十五銭で帝国館の開設時代の料金に比し割り高になっているが松竹や、阪妻、林長二郎の人気で大入りをなし、ときたま十五銭均一の興行もあった。

活弁の待遇は帝国館時代五十円くらいだったが、平和館の活劇の名弁士瀧本楽水は百二十円くらいだった。〈島袋次郎氏談（元平和館従業員）〉」²²

ここでも年月日が欠けているため、いつのことが語られているのか漠然としている。入場料は通常の二等のことだとすれば帝国館の開設時に比べて 10 銭高くなっているが、さらに 1925 年の段階では二等で 30 銭に値上がりしていた。また名前が挙げられた弁士のうち、林正夫は香霞座パリー館の主任弁士だった林政雄のことであろう。林はパリー館廃業後も沖縄に暮らしており、1921（大正 10）年 5 月 4 日の『沖縄タイムス』に出ている「フィルム機械と活動写真機」という販売業の広告では、連絡先が「那覇区西本町平和館前 林政雄方」となっている。また東絃二（山田義認）は沖縄出身の弁士で、戦後の沖縄では巡回映画の山田映画を興し、先述した瀬名波肇と並ぶベテラン弁士としても活躍することになる。

帝国館が日活系で、大活館が天活系だったのに対し、平和館は当初、旧天活作品を含む国活（国際活映株式会社）や大阪の帝キネ（帝国キネマ演芸株式会社）の配給を受けていたが、中にはかなり古いフィルムも含まれていた。そうしたこともあってか、1923（大正 12）年 5 月 19 日の『琉球新報』の広告には「松竹 1 社共営」と掲げ、この頃から松竹系の封切館として興行の刷新を図ったようだ。この広告と同紙 5 月 22 日の広告には弁士として「春日延夫、桂城桃朗、瀧本楽水」という三名の名前が確認できる。また 1923 年 9 月 27 日の『沖縄朝日新聞』には、かつて帝国館に在籍した月岡清風（檜原翠邦）の平和館入りを報じた記事が見える。

「七年前当地の活動界にて名声を博せし月岡清風は爾来関西及九州地方に於て研鑽の効を積み各一流常設館主任として到ル処に錚々たる名を馳せしが今般病氣静養の為め帰郷セルを幸い多数愛活家の懇望に依り愈々今廿七日夜より平和館に主任と

して出演することとなるが松竹キネマ代表作たる『法の涙』を独演して従来とは全然趣きを異にセル解説に依り映画芸術の向上に努むる由なれば返り咲きの人気を集中することであろう」

ただし月岡の平和館出演は長く続かず、翌年には新たに登場した別な映画館の経営に携わることになる。平和館の開業によって帝国館は再び競争にさらされた。1920年9月に平和館が上映作品のタイトルを伏字にした広告を出せば²³、10月27日には帝国館も同様の伏字広告で対抗している²⁴。この時期に在籍していた帝国館の活動弁士は、1921年1月17日に発生した通堂火災の慈善演芸大会のプログラムから知ることができる。火災から一週間後の1月24日に同館で開催されたこの演芸会では、流泉会の筑前琵琶、花月や玉川屋など大和風料亭の芸妓による舞踊に加えて、帝国館員による弁士劇が上演されている。その出演リストから近藤洲朗、高橋義雄、瀬名波肇、仲本若洲、菊池美暁、寺本美洲、杉本嬉らが弁士として在籍していたと考えられる²⁵。このうち菊池美暁については1920年7月5日の『琉球新報』の広告に新加入弁士として名前が出ていたが、主任になっていたと推測される近藤を除けば、5年の間に大きく顔ぶれが変わっている。

しかしながら日活から配給を受けるプログラム自体はほとんど変わり映えがせず、特に日本映画はその後も尾上松之助の旧劇が中心で、女役も女優ではなく女形が主流だった²⁶。一方、松竹の封切りに切り替えた平和館では栗島すみ子、柳さく子、五月信子といった人気女優の出演作を上映し始める。こうした点では老舗の日活より、後発の松竹の方が一歩先んじていたと言えるだろう。1923年11月3日の『沖縄タイムス』は、平和館で公開されていた菊池幽芳原作の新派劇『月魄』（1922）についての批評を掲載している。

「(……) 井上正夫氏の沈着な表情動作□老練な手腕で發揮して絶頂的な嫉妬に駆られて煩悶する瞬間にも愛妻に対する熱烈な愛着心の閃きに狂乱となる性格描写の巧妙さや自己の浅薄な行為を恥じて妻の口に涙ながらに懺悔する演技は賞讃措く能わざる程□ある。川田芳子嬢適確な技倆□不幸に泣く妻の心理経過を□め□深刻に大胆に演出して井上氏の力強い芸を柔らかに補助している (……)」

単なる粗筋の紹介や人気スター礼賛ではなく、俳優の演技にまで踏み込んだ分析になっており、映画館はこうした批評を読む層の要求にも応えねばならなくなっていた。いわば

活動写真が映画へと脱皮しつつあったこの時期に、平和館の攻勢を受けた帝国館では株主の離脱が相次ぐなど、経営が不安定となっていたようだ²⁷。現存する新聞資料で帝国館の上映広告が確認できるのは、1923年9月19日の『琉球新報』までで、その上映プログラムは9月1日に発生したばかりの関東大震災の実況映像だった。そして次項で述べるように、12月末には同じ日活配給の新たな映画館が那覇に登場していることから、帝国館は1923年の秋から年末までの間に廃業したと考えられる²⁸。その後帝国館跡では音楽会や演芸会などが行われていたが、1924年8月から10月頃には島袋光裕らが那覇小劇場を旗揚げして東京の築地小劇場を意識した演劇改革を試みることになり、同年10月26日の『沖縄朝日新聞』には那覇小劇場による『伊江島ローマンス』ほかの上演広告が確認できる。

第3項 平和館と新天地の時代

1922（大正11）年に落成した那覇劇場について、役者の島袋光裕は次のように回想している。

「(……) 辻の大火以来、あれやこれややっているうちに大正十一年、焼け跡の瓦などを集めてできたのが、コンクリート建ての那覇劇場（新天地）である。人はこれを『石家』（イシヤ）と呼んだ。石家は西武門から那覇港へ向かって下りたところに建ち、大正劇場はその右手にあった。」²⁹

場所は現在の那覇市久米1丁目25-1付近、西消防署通りの西（北）交差点の北東角あたりだ。この那覇劇場も那覇市開南にあった戦後の那覇劇場とは関係がなく、所有者の向井文忠は奄美出身で、那覇区の善興寺通りに眼科医を開業していた。1921年12月30日の『琉球新報』に「竣工近き那覇劇場 開場は新年早々」という記事があり、その施設内容について次のように報じている。

「(……) 客席は斜面ニなり階上階下デ総坪百五十坪ニなっているガ舞台ヲ広くする為ニ楽屋は舞台下の地下室ニ設け、舞台の階上は簡易な料理屋ヲ経営する計画で屋上は庭園式に経営する由」

落成後は芝居小屋として興行が行われ、若葉団が拠ったり新生劇団が結成されたりした

が、後に映画を上映して「新天地」と名乗るようになった。ちなみに若葉団については、那覇劇場が落成した時に旗揚げ公演を行ったという通説が流布しているが³⁰、実際には遅くともその二年前の1920年5月までに、公演活動を開始していたことが判明している³¹。新天地は当時の沖縄では珍しい鉄筋コンクリートの建物だったことに加えて、1944年10月10日の「十・十空襲」や沖縄戦を潜り抜け、戦後しばらくの間も砲弾に傷ついた姿で建っていたため、人々の記憶に印象深く残っていたようだ。たとえば川平朝申は戦後に台湾から戻って新天地と再会した時の印象を「私にとって懐かしく嬉しかったのは、新天地がまるでローマの遺蹟のように建っていることであった。この新天地の威容は、在りし日の那覇の文化を語っているようにさえ見えた。」と回想している³²。

那覇劇場が映画常設館・新天地になった時期については、これまで明確にされていなかったが、1923年12月末のことと推定される。その根拠として、1924年12月29日の『沖縄朝日新聞』を挙げるができる。そこには新天地による「満一週年記念超特別大興行」の広告が出ているからだ。新天地による映画の常設興行開始は、帝国館と日活の契約が終了するのを待ってのことであったと考えられ、従って帝国館の廃業後もほとんど間を置かずに、沖縄で常設興行する映画館は二館の状態が維持されたことになる。新天地の座席数は1300席とした資料や900席とした資料があり³³、平和館同様はっきりしない。開業当時の通常料金は確認できないが、1924年4月30日の『沖縄朝日新聞』には「延着の為大割引特別大興行」として一等が大人25銭、小人14銭、二等が大人14銭、小人10銭となっており、「14銭」というのが平和館への対抗価格であったと思われる。

そして同年7月3日の『沖縄タイムス』に出た新天地の広告には、向井から同館の経営を任された、という月岡清風(檜原翠邦)による興行革新の長い挨拶文が掲載されている。月岡は那覇で帝国館、平和館、新天地と三つの映画館を渡り歩いたことになるが、その挨拶の中には次のような一節がある。

「(……) 私は微力な無産階級な労働者に過ぎません従て他の堂々たる資本家的態度の興行者とは自ら立場も異なり又進路も違います営利を離れ皆様と共に楽しみ共に映画芸術の研究をしたい希望で微力乍ら単独の奮闘にて此の夏枯れの難関を切り抜けようとするのです(……)」

自身を「無産階級」「労働者」と定義して他館の経営者との違いを強調し、「営利を離れ」

「楽しみ」と大衆的な支持を狙う一方で、「映画芸術の研究」を持ち出してインテリ・学生層へも目配りするという、やや八方美人的な内容になっているが、「高級常設」を謳う平和館に対し³⁴、庶民性を訴えようという意図は見て取れる。これに対して平和館は松竹作品に加え、1924年からはマキノ映画およびそれを買収した東亜キネマの作品も上映し始めているが、同年12月21日より平和館で公開された東亜キネマの現代劇『熱血の洗礼』(1924)は、沖縄で育った本山裕児による監督作品であった³⁵。

ところで『日本映画年鑑 大正一三・一四年版』の調査データによれば、当時平和館に在籍していた弁士、楽士、映写技師は以下の通りだ。

弁士：本絃路（本名は鷺巣義隆 [孝]）、本多史郎（本名同じ）、水谷桃村（本名は三重野三男）、瀬名波肇

楽士：中村新五郎（楽長）、福島三郎、比嘉良達、石垣二郎、島崎君雄、渡邊光三

映写技師：具志恒福、今村保之助³⁶

ここに記載された弁士は、『那覇市史』に挙げられていた顔ぶれとも、1923年5月の新聞広告で確認できた顔ぶれとも違っている。本絃路の経歴は東京外語学校中退、台湾総督府外事課勤務となっており、沖縄県立二中出身の瀬名波は先述したように帝国館で当初「沖肇」を名乗っていた。楽士には九州の出身者が多く、石垣二郎は出生地が東京となっていて沖縄との縁は不明だが、いずれの職種にも沖縄出身者が含まれており、地元採用の比率は徐々に高くなったと考えられる。香霞座パリー館以来、実に数多くの弁士や楽士、映写技師たちが来沖し、フィルムの映写、作品の解説、音楽の演奏を担当してきた。ある者は短期間で去り、ある者は長期間にわたって在留したが、興行史にも芸能史にも名前が残ることのない多くの外来者たちが、沖縄で映画常設館に関わっていたことは、初期映画史の片隅に書き留めておきたい。また『日本映画年鑑 大正一三・一四年版』から数年後の記録になるが、1927（昭和2）年2月末現在で沖縄の映画館二館に在籍していた弁士の数は10〔9〕名で、そのうち女が2〔1〕名だった。また映写技師は二館で7名となっている。学歴別では、男の弁士に中学校卒業者が1名いるだけで、他はすべて高等小学校または尋常小学校卒業であり、映写技師は7名のうち高等小学校卒が1名で、残る6名は尋常小学校卒業だった³⁷。

平和館と新天地が並立した時代については、残存する新聞資料がわずかであり、また当

時の映画興行の状況を知ることができる資料もほとんどない。川平朝申は帝国館が衰えて新天地が登場し、平和館と競い合い始めた時期に映画館で観た具体的な作品として、松竹蒲田の『地獄船』(1922)や『船頭小唄』(1923)、日活向島の『髑髏の舞』(1923)を挙げている³⁸。中でも『髑髏の舞』はよほど印象深い作品だったらしく、『沖繩春秋』に連載された回想録「わが半生の記」でも改めて次のように言及している。

「(……)」

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「髑髏の舞い」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(現一燈園のすわらぢ劇団々長)で、その恋人に岡田嘉子、その妹に夏川静江が扮していた。(……)」³⁹

『髑髏の舞』は田中栄三監督が自らのオリジナル脚本で撮った大作で、東京公開は1923年3月15日となっている。那覇での公開時期は特定できていないが、手がかりとして1924年7月3日の『沖繩タイムス』に出ている新天地の『地獄の舞踏』(1923)の広告文に「髑髏の舞に次ぐ名篇として好評嘖々」とあることから、同年6月頃と推定される。またこのフィルムは現存が確認できておらず、すでに失われてしまったようだ。ただ幸いなことに、公開直後に田中栄三がかなり詳細な脚本と50枚近いスチル写真を一冊の本にまとめて出版しており、ある程度作品の雰囲気を知ることができる。

物語は修行中の禅僧と骨董商の娘の恋を、愛欲にまみれた周囲の世界と対比させて描いたもので、作中に掲げられた「虚偽に生きる者は敬われ、真実に生きる者は迫害される」という字幕の通り、二人の関係は悲劇的な結末へと至る。川平を含む那覇の中学生たちが北国の雪深い風景を眺めながら、修学中という自らの立場を若い良禅の身の上に重ねたであろうことは想像に難くない。また、朽ち果てた草庵で一体の骸骨が町娘の姿になり、それを見つめる老僧の中から若い良禅の身体を連れ出してゆくという冒頭のトリック撮影の場面には、生と死をめぐる無常や愛のはかなさが漂っていたことだろう。

本作は新派の主力俳優が大量脱退した直後の日活向島が、新劇の舞台協会と提携した作品として注目を集め、高い評価を受けた。日本の映画史においても、映画が女形と決別し

た記念碑的な作品と位置づけることができよう。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、この『髑髏の舞』から完全に女優時代へ移行することになったのだ。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。

帝国館と大活館、帝国館と平和館が競い合ったのと同じく、平和館と新天地も観客の獲得を巡ってしのぎを削っている。平和館は1924年12月に「歳暮大景品付特別大興行」を行うが⁴⁰、新天地もこれに対抗して先に見た「満一週年記念超特別大興行」を掲げて景品を用意した⁴¹。平和館は1925年に入ると急に「帝キネ東亜ユ社競映」を謳い⁴²、しばらく松竹作品が上映されなくなるが、3月下旬に出た平和館の広告には次週公開作として『かるめん』が挙げられ、小さな文字で「松竹映画上映復活□興行」とある⁴³。おそらく配給条件等をめぐって平和館と松竹の間に交渉の纏れがあったのではないか。また同じ広告に「松竹本社特派大阪朝日館より新進花形□梅田大翠」とあるのは、松竹の配給再開にあたってのテコ入れが行われたのだろうか。梅田大翠についての詳細は不明だが、おそらく弁士であったと思われる。これに対して新天地は継続して日活系の封切館だったが、昭和に入ると東亜や帝キネの作品も上映している。1925年9月30日付『琉球新報』の「映写幕」というコラムは、同館が尾上松之助や鈴木伝明の作品を10銭均一で上映して連夜満員、と伝えており、料金値下げによる大衆路線を取っていたようだ。またこのコラムから、当時の新天地に伊藤という弁士がいて時代劇を担当していたことがわかる。

1926年5月9日に新天地が出した『沖縄タイムス』の広告には、平和館を皮肉った次のような文面が見える。

「○牛と山羊とは聊か違う○鶴と雀は少しばかり違う○豆鉄砲と称し気脱ビールを
レットルで売出す事程左様に新天地は勇士ではない」

さらに同月の同紙掲載（日付不明）の「キネマドム」では「たけし」という投稿者が「某館の人気収取策」と題して、十銭均一で盛況の新天地に対抗して平和館が行っている懸賞募集を「愚の骨頂」「吾々を馬鹿にしたやり方」「愚策」と厳しく批判した⁴⁴。両館がそれぞれ工夫を凝らし、ライバルとして激しく火花を散らし、映画ファンがそれに反応する様

子が、わずかに残された新聞の断片から垣間見える。『日本映画事業総覧 昭和二年版』によれば、両館の概要は次のようになっている。

平和館：(所在地) 那覇市西本町 4 ノ 34 (定員) 930 (配給系統) 松竹、マキノ
(電話) 203
(所有者・経営者) 立住兼次郎・尾花忠次 (支配人) 楠田龍治
(好評映画) 『修羅八荒』、『オペラの怪人』

新天地 (所在地) 那覇市上之蔵町 1 ノ 88 (定員) 1300 (配給系統) 日活
(電話) 242
(所有者・経営者) 向井文忠 (支配人) 徳 幸美 45

新天地の支配人・徳はおそらく向井と同じ奄美出身だろう。なおこの『日本映画事業総覧 昭和二年版』には「代表的地方新聞映画記者諸氏及び其の地ファン諸氏の推選」による「全国各地好評映画及俳優人気調査表」が掲載されている。その 300 頁にある沖縄県の項では、好評映画として『修羅八荒』、『影法師』、アメリカ映画『オペラの怪人』が、また人気俳優として「阪東妻三郎」と「ロン・チャニー (Lon Chaney, Sr.)」の名前が挙がっており、上映時期のずれを考慮すれば他府県との大きな違いは見られない。この大正末期の日本映画は、立ち回りや女形などに様式化された歌舞伎の影響を残していた「旧劇」から、より写実的な「時代劇」「時代映画」へと進化し、第二世代の剣戟スターとして「バンツマ」こと阪東妻三郎が登場する。そして日活の顔であり、日本の旧劇を代表するスターだった尾上松之助は、その旧劇全盛時代と大正時代の終わりを告げるように 1926 年 9 月に死去し、時代は昭和へと向かってゆく。

次ページの表 7「那覇市内の映画館の変遷 (大正時代)」は、ここまで見てきた那覇市内における映画館の変遷をまとめたものである。

表 7 那覇市内の映画館の変遷（大正時代）

	パリー館 (香霞座)	帝国館	電気館 (大正劇場)	大活館 (大正劇場)	平和館	新天地 (那覇劇場)
1913 (大正2)	10月 ↑					
1914 (大正3)	1月	3月 ↑				
1915 (大正4)						
1916 (大正5)						
1917 (大正6)			不明 ↓ 不明	8月 ↑		
1918 (大正7)						
1919 (大正8)				不明 ↓		
1920 (大正9)					7月 ↑	
1921 (大正10)						
1922 (大正11)						
1923 (大正12)		9月~12月 ↓				12月 ↑
1924 (大正13)						
1925 (大正14)						
1926 (大正15)						
						1944年10月 ↓
						1934年末 ↓

第2節 映画の役割と社会的規制

第1項 映画館と音楽

1925年2月26日の『沖縄朝日新聞』には、那覇の映画館について弁士と楽隊演奏のレベルの低さを指摘した「比露氏」名義の「キネマ」という題の投稿が掲載されている。

「(……) 平和館新天地二館共一口嫌な気がするの、館の設備よりも解説者は十分に映画を見ずして説明する事、音楽が間に合せの事口である、説明者がタイトルを見ずして所謂活弁口調でダミ声を弄して饒舌られては嘔吐を催す事夥しい、音楽もプカプカ口でやられては見物こそ迷惑する外国映画には『ローマンス』『セレナーン』『ロレライ』等日本映画には『六段』『三十三間堂』『越後獅子』『春雨』等適当な曲を奏して欲しい、殊に新天地口は平和館のお古を煎じ直して演奏するに至っては嘔飯に堪えぬ」

両館に対する批判は同年9月30日付『琉球新報』の「映写幕」にも見え、新天地を「近頃ドシドシ良い映画を上映する解説音楽もやや良くなった様だ」としながらも、「場面に応じての奏楽ボンヤリして弁士に注意されて初めてやる様では駄目だ」と指摘し、平和館についても「説明音楽で勝ち誇っている丈あって此では気持よく見られるが近頃松竹映画衰えたのか面白い映画が見られぬのは如何したのだ」と手厳しい。無声時代の映画館で弁士が果たした役割とその受容についてはすでに見た通りだが、常設館同士の競争が激しくなると、各館で演奏される音楽に対しても比較が行われ、批判が出るようになり、興行側もそれを意識せざるを得なくなる。これもまた弁士に対する憧れや批判同様、映画がサイレントであったが故の状況だ。

上述した二つの批判から判断すると、楽隊の伴奏については明らかに平和館に分があったようだ。新天地が1925年11月に「福崎と云う管楽の名手を招聘した」のは⁴⁶、単なる欠員の補充ではなく、そうした評判を覆そうとしてのことだったかも知れない。これに対して平和館側は、1926年10月1日の『沖縄タイムス』の広告でわざわざ「音楽部員充口」と掲げ、「今回音楽部の大刷新を企画し松竹会社の幹旋に依り左記高級楽士を招聘し従来より以上に音楽の向上発展を計ります幸いにご声援を願います」と告知している。招聘されたのは「京都歌舞伎座よりピアニスト 山田志郎」「京都松竹座よりバイオリンニスト 高野正」の二人で、「詩の島音楽の樂園たる美しい情緒のローマンスに富む南国口慕口松竹

本社の指令に依り映画と音楽に対する重大なる使命を負うて参りました宜しく御鞭撻を願います」という着任の挨拶まで添えられている。これは沖縄でもサイレント時代の映画興行において、音楽演奏が上映の印象に占める比重を高めつつあったことを示している⁴⁷。

吉山旭光によれば、1897（明治 30）年に神田の錦輝館で最初期の映画興行が行われた際、楽隊による伴奏が行われたという。つまり日本における映画上映では、その初期から西洋楽器による演奏が付随していたことになる。当初は芸妓の踊りを写したフィルムも楽隊の伴奏で上映したが、「明治四十一年以後日本物の製作が盛んになるに従って各上映館は専属の囃子方を置」くようになった⁴⁸。吉山によれば、楽隊の方は当初のブラスバンドからピアノ伴奏の導入、そして管弦楽へと進化し、大劇場での上映ではオーケストラボックスに本格的な管弦楽団が置かれるようになる。

「(……) 和洋楽はそれぞれ分担が異って居て、日本物は和楽、洋物は洋楽と分担がハッキリしていたのであるが、大正の末期、蔭白映画が次第に廃れ白は字幕と変るに至って、洋楽と和楽の合奏が時代劇映画に使用されるようになった。」⁴⁹

沖縄でも 1902（明治 35）年の東洋活動写真会による映画初興行で、少年楽隊が幕間に演奏を披露しており、映画は伝来当初から西洋音楽と結びついていた。そして第 2 章でたどったように、巡回興行の上映隊はしばしば小規模な楽隊を伴っていた。たとえば 1908（明治 41）年に来沖した高松活動写真会の片岡文次郎は、琉球新報社十五周年行事にクラリネット吹奏の楽士と楽隊一隊を派遣して演奏させているし、1909（明治 42）年に来沖した岡山孤児院の慈善演芸会では、少年音楽隊こそ同行しなかったものの、蓄音機や同院音楽教師によるヴァイオリンの演奏が行われている。また 1911（明治 44）年に明治座で興行したエムエー倶楽部を批判した新聞記事からも、同倶楽部が楽隊を同伴していたことがわかる⁵⁰。

もちろん映画常設館には三味線や囃子鳴物の担当とともに楽隊が置かれていた。前掲の『沖縄事始め・世相史事典』には、帝国館の伴奏について「音楽も鳴物ハヤシ方といわれた内地三味線、琴、太鼓、つづみ、笛、その他の楽器で、拍子木などとともに純日本風に、にぎやかに伴奏された」とあるが⁵¹、こうした囃子・鳴り物は旧劇など日本映画についての話であり、開業当初から上映されていた外国映画では楽隊による演奏が行われていた。本論考で何度も引用してきた砂岡秀三郎は、帝国館の楽隊による呼び込み演奏やプログラ

ムの入替え時の町廻りの様子を回想し、「(弁士の) 挨拶の出場にはチャーンと演奏する曲が決まっていた。主任弁士になると暫く音楽が始まり身振りよろしく出て頭を下げると音楽はピタリと止む」⁵²と描写している。プログラム終了後に流れた「蛍の光」も含めて、楽隊の演奏は単に映画の伴奏だけでなく、各種の合図や雰囲気づくりといった演出も担っていた。また『那覇市史』によれば旧劇の立ち回り場面ではピアノ伴奏による「越後獅子」が、活劇の追跡場面では「天国と地獄」や「ウィリアム・テル(序曲)」が、帝国館の定番だったようだ⁵³。帝国館で使われた楽器や楽隊編成の変遷や詳細については確認できないが、1917年10月5日付『琉球新報』の「本週の活動界」に帝国館が「管絃楽の伴奏なすとの事なれば」とある。また平和館については『日本映画年鑑 大正十三・十四年版』から当時の楽隊における楽器編成の一端を知ることができる。

中村新五郎(楽長): ピアノ(トロンボーン)

福島三郎: トロンボーン(バス)

比嘉良達: ヴァイオリン

石垣二郎: ヴァイオリン(チェロ)

島崎君雄: コルネット(ピアノ、ヴァイオリン)

渡邊光三: ヴァイオリン、クラリネット ⁵⁴

この楽器編成は吉山の説明にあった、管楽器にピアノが導入され、さらに管絃楽へと至った段階に当たる。1924年4月13日付『沖縄朝日新聞』の平和館による広告に見られる「時代劇には当館独特の和洋楽伴奏」という表現も、吉山の引用にある説明と符合しており、沖縄の映画館における演奏の変遷は本土のそれとほぼ同じ流れをたどっていたことになろう。もちろん弁士と同じく楽士の入れ替わりも頻繁だったと考えられる。東京で楽士となった砂岡は、楽士の生態や日常について次のように回想している。

「大正十二年の正月元日から私も品川の帝国館のバイオリン奏者になった。(……) 楽士はピアノと私と二人だけ。

私は東洋音楽学校在学中にここに来たが、(……) 楽士の少い時分だから引っ張り尻であった。(……) 午後一時から始めて実写をワルツでやり、喜劇の乱闘やオワ(ママ)カケをピアノ一つでやり、連続物に三、四回マーチかロップをやって夜の十時

頃終る。これで月八十円位いの楽士様だ。(……)

活動屋も小屋を三、四か所遍歴する様になると一人前になれる。世の中にこんな楽で金が取れ遊んでいられる世界があるとは不思議だ

(……) 活動小屋には浪花節語りの様な声をからしてシワガレ声になった弁士達とぐろを巻いている。

類は類をもって集る法則通り、そこに集る者は土地の与太者、新聞記者、賭博打、刑事、背世の中の裏街道に行く侍達である。(……)

浅草の帝国館に遠藤という海軍軍楽出の楽長さんがいた。或る日休憩奏楽の時、いい気持ちでタクトを振っていると突然ボックスの中から物凄いいびきが聞えた。(……) すぐ足もとでトップバイオリンの丸山が、したたか酒を食らったとみえ、バイオリンを持ったままいい気持ちでねむってござる。(……)」⁵⁵

映画館の規模こそ違うものの、こうした点はおそらく沖縄でも似たようなものだったと考えられる。また引用中にある休憩奏楽というのは、プログラムの休憩時間に行う演奏で、前掲の吉山旭光によれば 1907 (明治 40) 年頃に横田商会の封切館だった錦輝館で始まったものだ。曲目はほとんどが洋楽だったが、観客に配るプログラムにも曲目が記載されていた⁵⁶。砂岡は「洋楽の通俗曲が大衆に知られ愛される様になった」のは、こうした休憩奏楽も含めた映画館の楽隊の功績によるところが大きいと主張している⁵⁷。大傍正規は 1910 (明治 43) 年頃の活動写真館が、楽士による映画伴奏音楽を聞く空間として機能していたと述べているが⁵⁸、沖縄でも 1913 (大正 2) 年の常設開業以降、映画館は一般大衆の日常的な洋楽受容の場という役割を果たしていたと考えられる。加えて楽隊の影響は館内だけでなく、呼び込みや町廻りの宣伝などを通じて館外にも広く及んでいた。たとえば町廻りについては、大正の終りから昭和にかけての那覇区前島あたりでの様子について、次のような無記名の証言が残っている。

「活動の町廻り — 活動の場合は、芝居のように人力車ではなく、さすが活動だけに自動車を使った。その車は乗用車のホロ付きで、取りはずしが利いた。車の両側に『近日大公開』などと書いた幕を貼りホロをはずした車の中に三～四名の楽士が乗りこみ、太鼓、クラネ (ママ) オネット、トランプ (ママ) ットなどの楽器で、『天然の美』(空にさえずる鳥の声 — 私たちはブンチャッチャーと言った) を奏でなが

ら崇元寺方面から十貫瀬通りをビラをまきつつ威勢よく通った。(……)」⁵⁹

この町廻りの宣伝隊は子どもたちに人気だったようで、『那覇市史』には帝国館の町廻りについて次のような証言も採録されている。

「7 町廻り（宣伝隊）」

フィルムは週一回の切り替えで、その都度、宣伝隊はトランペットやクラリネット、それにトロンボーンで『天然の美』や、その時代の流行歌など吹奏し、街を流して道行く人や戸ごとに宣伝ビラを配っていた。この音楽を聞きつけた子供達は、それ活動の宣伝隊だと、遊びや勉強を放りだして、われ先にチラシを貰ったもので、その宣伝隊の音楽につられて、遠くまでついていき迷子になり『ベソ』をかく子もいた。(……)」⁶⁰

まるで「ハーメルンの笛吹き男」のような光景だが、活動写真館付楽隊の演奏は子供たちを引きつける魅力があったのだ。またやや時代は下るが、ジャーナリストで風俗史家の徳田安周は、夕方になると新天地から客寄せのために吹き鳴らされる音楽が流れてきたと述べ、その「チンラッター、フェ、ブーブー」という調子が那覇の子どもたちの間で口真似されていたと回想している⁶¹。少し遡ると、1914（大正3）年12月5日の『琉球新報』は、帝国館が石門の森屋楽器店とともに『琉球新報』の製糖奨励褒賞贈呈式に楽隊を寄付することになった、と謝辞を述べ、1915（大正4）年5月22日の『琉球新報』にも、同社主催の飛行大会に帝国館が楽隊を寄付したという記事が見える。こうしたイベントへの楽隊派遣も含めて、映画館の楽隊は館外でも西洋音楽やその楽器、流行歌などの普及・浸透という面で影響力を持っていたと考えられる。1914年10月に楽器商・森屋本店による蓄音機購買会が帝国館を会場に行なわれたのも、こうした映画館と洋楽・流行歌の結びつきの表れだったと見ることができよう。

大正末期から昭和初期における映画館と音楽の結びつきに関しては、もう一つ見落とせない点がある。それは「小唄映画」と呼ばれる作品群の流行があったことだ。加藤幹郎は小唄映画を次のように定義している。

「(……) 小唄映画の基本的なスタイルとしては、映画の冒頭部（そして／あるいは

は終結部) でしばしば風景映像に歌詞が重ねられ、それを劇場の舞台袖に立つ女性歌手が伴奏入りで歌うもので(後年には生身の歌手からレコードにとってかわられる)、一九二〇年代後半から三〇年代前半のトーキー期に入る直前まで量産された。」

62

そして加藤は小唄映画に文字通りの「メロ」ドラマ性、メディア・ミックス的手法、トーキー時代の兆候、女性の声による上映空間の支配、アメリカとの同時代的類似性、ご当地映画的側面などの特徴を指摘する⁶³。また笹川慶子は無声時代からトーキーに至るまでの日本映画と歌・音楽の関係の多様性をたどりながら、大正末期の松竹における小唄映画の成立契機をハリウッド的な映画劇と蒲田的な新派劇の混合に見出した上で、昭和初期の大流行の状況と背景を分析している⁶⁴。

もちろん小唄映画は沖縄でも流行したと考えられる。前節で見たように川平朝申は『船頭小唄』(1923)が平和館で公開されたと述べているが、その他にも溝口健二監督による日活京都の『峠の唄』(1923)や「逢いたさ見たさに怖さを忘れ」で知られる『籠の鳥』(1924)の松竹蒲田版、日活京都版『恋慕小唄』(1924)などの沖縄公開が確認できるからだ。おそらく沖縄でも当時の流行歌が小唄映画の人気を煽り、また映画を通じて流行歌がさらに巷で広まり、歌われていたことだろう。沖縄の映画館で歌手が上映中に歌ったことを示す資料は見当たらないが、新天地による『峠の唄』の広告には「風が吹こうと 樹の葉が散ろうと」⁶⁵、同じく新天地による『恋慕小唄』の広告には「親が許さぬ恋じゃとて」という歌詞が掲載されており⁶⁶、館内では映画に合わせて蓄音機による歌が流されたり楽隊による演奏が行われたりしたと推測される。

ところで砂岡秀三郎は前掲「活動写真昔ばなし」の中で、幼い頃に小学校の校庭で見た活動写真の記憶として「映写の始まる前、孤児たちが簡易クラリネットとドラムで当時流行の唱歌を吹奏した。私にはクラリネットの音が不思議でならなかった」⁶⁷と述べ、帝国館の楽隊については「夕方になると岡山孤児院の孤児たちと比較にならない上手な楽隊たちが赤い服を着て呼び込の音楽をやる 替り日には楽隊たちが市中を回りビラをバラまいた。人々は珍しい楽器と上手な音楽に魅了された」⁶⁸と回想していた。砂岡は少年時代に映画を通じて洋楽と出会い、その楽器に心惹かれている。後に上京して浅草帝国館で映画を見た砂岡は、弁士は沖縄の方がうまいと思ったが「音楽だけは素晴らしかった。バイオリンが震えてあんな美しい大きな音が出るとは考えてもみなかった」⁶⁹と強い印象を受け

ている。

「(……) 私も次第次第に洋楽に興味を持ち、活動を見るときは一番前に座ていい音楽をする度にボックスの譜面台をのぞいて曲名を覚える様になった。これが後程私を活動館のバイオリン屋にしたのだ。」⁷⁰

映画館の楽隊による洋楽演奏に心惹かれたのは砂岡だけではない。『那覇市史』には帝国館をめぐる次のような記述がある。

「(……) この耳新らしい音楽に魅力を感じた少年達には、特に活劇の伴奏の音楽のテーマが好きで、これを覚えるため、館の入口あたりに立って聞いて、翌日学校から帰って、友達の家好きな連中が集まりヴァイオリンで弾いてああだこうだと意見を交わして楽しんでいた。」⁷¹

映画館の入口で一生懸命音楽に耳を傾ける少年たちの姿は微笑ましくあるが、同時にそれは学校における音楽教育や音楽家による演奏会とは異なる、映画を通じたより大衆的で身近な洋楽の受容と伝播があったことを物語っている。また川平朝申は県立二中時代に、名渡山愛順や山田有邦らと「樹緑会」という絵画サークルを結成して活動しただけでなく、「親友の仲浜政信君の二階に下宿していた松山と言う平和館の楽士のところで渡久地政一や、名嘉真武雄、兼城賢章、私たちが集まり練習を始め、そのころ『瀬戸の風景』という楽譜が出て、しかもドイツ映画のテーマミュージックになっていた」とも回想している⁷²。

先述の砂岡は映画館の楽士となり、渡久地政一は音楽教育の専門家となって琉球大学教育学部音楽科の教授を務めた。これに対して川平は音楽の道にこそ進まなかったが、戦前には台湾で台北放送局に関わりを持ち、児童文化団体「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」した⁷³。川平は戦後にも沖縄民政府の食堂兼会議室や那覇琉米文化会館で開いたレコード・コンサートの解説を担当している⁷⁴。さらに川平は沖縄民政府の文化部芸術課長として音楽の興行を含む文化行政全般を手がけていたが、その際、民政府の一部首脳や沖縄芝居の劇団の反対を押し切って軽音楽の「南の星楽劇団」に興行許可を出している。川平はこの軽音楽団についての回想の中で、第二ヴァイオリンとして「砂田秀三郎」の名前を挙げているが、これは「砂岡秀三郎」の

誤記・誤植と推定される⁷⁵。

そして川平は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（……）。」

76

家庭の事情から県立二中在学中の1924年8月に台湾へ移住し、現地で敗戦を迎えた川平にとって、那覇で過ごした二中時代は最も愛着のある「古き良き時代」であったに違いない。彼の回想にはそうした郷愁が、活動写真と呼ばれたサイレント時代の映画の記憶と結びついて溢れ出している。そしてそれはまた、映画が洋楽の大衆化に大きく貢献したという砂岡の主張を、沖縄においても裏付けるものと言えるだろう。このほかにも映画の伴奏ではないが、ヴァイオリンカメと呼ばれた辻遊郭荒神以前のジュリに「命短し恋せよ乙女～」という歌詞で知られる『ゴンドラの唄』の演奏を手ほどきしたのは帝国館の主任弁士・宮下星波だった、という証言も残っている⁷⁷。

第2項 映画論壇の可能性

1925年11月8日付『沖縄タイムス』の「キネマ界」には、「ひろし」（本節第1項で引用した比露氏と同一人物か）名義の「活動屋根性」と題する長文の批判が掲載されている。内容は、日活が東洋での興行権を持つハロルド・ロイド主演の『巨人征服』（1924 [1923]）とジャッキー・クーガー主演の『サーカスデー [サーカス・デイズ]』（1923）が他系列の平和館で先行上映された後に、日活系の新天地で再度上映された件についての苦言だ。「ひろし」によれば、この件について新天地側は平和館で上映したのは盗写品か偽物だと主張し、後れを取った言い訳をしている、という。「ひろし」は東京など本土で広がりつつある

系列を超えたフリーブッキングの状況や、映像はむしろ平和館のものがきれいで新天地の方が劣っていたという印象を述べ、「私は別に平和館のチョウチン持でもなければ新天地と利害関係を有する者でもない」と断った上で、この一件を次のように断罪している。

「(……) 自分の方で同一映画をおくれて持って来ておいて、観客に『マタカ』と云われたくなさに一種のテレかくしに逃口上をかまえて盗写品とか偽物の名をつけて如何にも自分のもって来た映画が特別に価値あるかの様に勝手な寝言を云っているサモしい心持と苦しい言訳には噴飯にたえぬ次第である。

◇

それ程ロイドの『巨人征服』が人気映画であり『サーカスデー』が日活の特専物であるなら何故モット早く上映せぬのか？『洋画はケチ臭い』とか此の映画は沖縄のファンにはレベルが高すぎる云うて勝手な手前味噌や世迷事を並べるのが能じゃない。(……)」

これに対して 11 月 15 日の同紙「キネマ界」では、新天地側の「日活代表」中村光義がやはり長文の反論を寄稿している。中村はまず「ひろし」が匿名であることをさんざんからかって「神様」に祀り上げた上で、(1) 不正品と主張する当館を非難する前に、言われて黙っている平和館を調べたらどうか、(2) 種板（ネガ）からの焼増プリントと上映用フィルムからの複製物は異なる、(3) 正当な権利の行使を批判するのは本末転倒である、という三つの論点を挙げ、次のように挑発して締めくくっている。

「(……) 君の云う通り写真は商品であるから値次第では貸しもすれば売りもする況んや処と人とを問わんやだ然し日活の巨人征服は沖縄の平和館には無論の事仮令巡業者と云共断じて新天地以外の公開は出来ん事になって居る偽りと思うなら来給え日活からの電報をお目に懸るから若し沖縄で上映するものあらば夫れは不正品だから直に電報せよと前以て通知が来て居る神様遊びがてら来給え御茶位は上げるよあまり湯気を立てるとお体に毒です あばよ」

この論争がいつ、どういうきっかけで始まったのかは不明だが、石井文作編『日本映画事業総覧 大正拾五年版』によれば、パテー社の『巨人征服』は 1924 年 12 月 31 日に日活

系で封切られ、その後も同社の在庫リストに入っている。しかもその『日本映画事業総覧 大正拾五年版』に寄せた「国際的に見たる日本映画界の位置」という論考の中で、田口桜村が「不正映画と国際関係」という章を設けて、さまざまなルートから入ってくる不正品問題を取り上げ、トラブルの実例を挙げながら解説している⁷⁸。その初めのあたりに「例えば」として、日活がパセー映画の日本における独占権を得ているのに第三者がロイドの映画を所有しているとすれば、それは不正なものだ、と述べている件がある。これは『巨人征服』の一件を連想させる「例えば」であり、実際にそうした不正問題があったことをうかがわせる。

また次項で見ると、この1925年7月からは内務省警保局による統一的なフィルム検閲が始まっているが、検閲には不正な複製品を排除するという目的もあったはずだ。平和館による上映がそれ以降なのであれば当然検閲を通過しており、法的には問題なかったことになるが、それ以前に上映されていたのであれば、県警による形式的な検閲では不正品を見抜くことは難しいだろう。論争自体は中村の側に分がありそうだが、どう決着したのかについては、新聞資料が欠落しているため確認できない。いずれにしても「ひろし」はここで、単なる弁士や楽士への苦情、見たい映画のリクエストを投じているのではなく、沖縄の映画上映環境をめぐる興行の姿勢に苦言を呈している。1925年5月2日の『沖縄朝日新聞』に寄せている「キネマ近事片々」の内容からしても、「ひろし」が映画事情に相当詳しい人物であることは間違いない。対する興行側の中村にはこれを受け流す余裕が感じられず、その反論もかなり感情的になっている印象だ。

一方、1925年4月30日の『沖縄朝日新聞』には「真栄田さむろ」による「映画研究(二)」が掲載され、アイリスイン、カットバック、オオバアラップといった技術用語の解説を行っているが、「映画研究(一)」の内容や、連載が何回続いたのかについては、前後の新聞が欠落していてわからない。また1926年5月28日の『沖縄タイムス』には「麻佐迦津」という名義の「映画劇の批評に就て 一」が掲載されている。「麻佐迦津」は沖縄県の映画ファンには「映画製作に最も必要とする監督なるものを知らない者さえ居る位だ」と嘆き、「一般の方々にも成ろう事なら正確な批評をして戴きたいと思う」と願って、映画劇は総合芸術なのだから批評は映画に登場する俳優の演技に責任を求めるのではなく、「もっと監督に向ってなさるべき物である」と主張する。そして翌5月29日の「映画劇の批評に就て 二」では、映画劇を殺生するものは諸要素を総括して映画を完成する監督である、と再度監督の重要性を確認した上で、脚本家と監督の役割を解説し、続く5月30日の「映

画劇の批評に就て「三」では俳優と撮影技師の役割を解説している。「麻佐迦津」の連載が翌日以降どうなったのかは判明していない。

以上のように大正時代末期の沖縄の新聞では、映画の作品情報や俳優、映画会社の動向を伝えるだけでなく、興行および配給の姿勢を問う批評や専門技術の解説、映画における批評の方向を示す論説が掲載されていた。「ひろし」「真栄田さむろ」「麻佐迦津」といった投稿者の素性は不明だが、新聞を舞台として「映画論壇」と呼べるような状況が生まれかけていたのではないかと推測される。残念ながら現存する新聞資料が余りにも少なく、その全体像を示すことは難しいため、ここではそのおぼろげな可能性を指摘するにとどめたい。

第3項 映画に対する法的規制

明治・大正期を通じて映画は沖縄の幅広い層に浸透し、沖縄芝居と並んで娯楽の中心的な位置を占めるようになっていた。観客動員数も大正中期の1920年頃からは映画が芝居を上回ったと見られ、1926年の県内での年間観客数については映画が27万人強、芝居が21万人強という統計が残されている⁷⁹。活動弁士は役者並みに注目の的となり、スクリーンで活躍する「目玉の松ちゃん」こと尾上松之助は、沖縄でも老若男女を問わず多くのファンに支持された。そして松之助映画をはじめとする忍術映画は子どもたちの憧れであった。兼本信知は大正時代に巡回映画が八重山に来た際、ヌギバイ（不正入場）で忍者映画を観たと述べ、子どもたちの間で忍者の含み針を真似た危険な遊びが流行っていたと回想している⁸⁰。また川平朝申は少年時代に、帝国館の連続活劇を真似た「悪漢探偵ごっこ」をしたと述べている⁸¹。当時の最先端の情報メディアである映画には教育的効果が期待される一方で、その影響の大きさが風俗風紀、思想、衛生、安全など様々な面から懸念され、取締りや検閲、年齢制限、警察官による臨検の対象ともなった。こうした点では沖縄も本土と同じであったが、取締りの法的整備や取締りの実態は必ずしも全国一律ではなかった。

沖縄の取締り状況を述べる前に、まず全国的な取締りの流れを確認しておきたい。外来の興行として日本に持ち込まれた活動写真について、当初は特別な法律は存在しなかった。映画が法律の中に登場した最初の事例は1910（明治43）年のことで、著作権法の改正に際して「活動写真術ニ依リ他人ノ著作物ヲ複製シ又ハ興行スル者ハ偽作者ト看做ス」という条項が設けられた⁸²。しかし興行面ではその後も見世物や演芸その他諸興行の一種として扱われ、それ以前から定められていた興行や劇場取締りの規則が適用されていた。また

フィルムの内容についても、出版公布される印刷物等の定めによって取締りが行われていた。映画史研究者の牧野守は『日本映画検閲史』の中で、当時の映画の取締りに関わるその他の関連法規として、大衆運動を規制するための「治安警察法」（1900年3月10日公布）、皇室の尊厳に関わる「御肖像ニ関スル取締方」（1898年12月内務省告諭）、興行権や脚本検閲に関する「演劇取締規則」（1900年11月警視庁令）、野外ロケを規制する軍事上の制限、可燃性フィルム対策に関わる「工場法」（1911年）などを挙げている⁸³。

しかしながら警察による統一的な取締り基準は存在せず、基準は各道府県によって異なり、さらに実際の取締りは各所轄署に委ねられていた。やがて映画興行が盛んになると、巡回上映や仮興行の時代から常設館の時代へと移行し、日本国内での映画製作本数も増えてくる。また映画の内容が実写や単純なストーリーによる「見世物」から物語性重視の「劇映画」へと移り始め、取締る側の対応も複雑になる。一方、取締りを受ける興行側は場所ごとに異なる基準があるため、煩雑さと不安定さを抱えることになった。そして前章の注63でも触れたように、1911年の終り頃にフランスの探偵映画『ジゴマ』（1911）が公開されて大ブームを巻き起こし、映画による犯罪誘発を危惧する声が大きくなる。また無声映画では弁士の語り一つで内容は大きく変化するため、弁士の資格審査を求める声も強かった。こうした様々な事情から映画の取締りが必要となり、青森県や静岡県、愛知県などでは独自に活動写真取締規則が定められていた。そして1917年には東京の警視庁が「活動写真興行取締規則」（7月14日公布）を制定している。これは興行場、フィルムの検閲、説明者、興行について定めたものだが、本論考との関わりで注目される特徴は以下の点にあった。

- 1 映画を検閲で甲乙に分け、甲の観覧は15歳以上とする。
- 2 説明者（弁士）を免許制とする。
- 3 客席を「男」「女」「同伴」に区分する。

取締りの対象は東京の管轄内のみであったが、この「活動写真興行取締規則」は警視庁によるものだけに、全国的に大きな注目を集めた。沖縄でも1917年7月20日の『琉球新報』がこの取締規則を詳しく報じ、これを参考にして各地に応じた規則を公布するよう主張している。また1921年には同規則が廃止され、新たに活動写真を含む「興行場及興行取締規則」（7月警視庁令）が制定されている。しかしフィルムの検閲は引き続き道府県ご

とに行なわれており、たとえば東京で上映が認められた映画でも沖縄で上映するためには改めて検閲を受けなくてはならなかった。検閲が全国的に統一されるのは大正末期の 1925 年に定められた「活動写真『フィルム』検閲規則」（内務省令 5 月公布 7 月施行）によってであり、以後原則として内務省警保局による全国一律のフィルム検閲がスタートすることになる。

沖縄に目を移すと、1902 年 3 月末に始まった東洋活動写真会による県下初の映画興行が、早くも警察の取締りを受けている。第 1 章第 3 節第 1 項で見た通り、上の芝居で日延べ興行が行われていた 4 月 7 日の上映中に、誤って映写用のガスが破裂する騒ぎが発生し、那覇署に呼び出されて注意を受けたというものだ。またフィルムの内容をめぐる規制では、1903 年 12 月 21 日の『琉球新報』が高松豊次郎による『満州に於ける露兵の実況』の上映差止めを報じたが、これがどういう法律によるものなのかはわからない。沖縄では大正時代後期まで、主に 1891（明治 24）年の「諸興行並遊技場取締規則」（県令甲第十六号 7 月 3 日）によって活動写真の取締りが行われていたと考えられる⁸⁴。その規則から映画興行に直接関係する主な条項を取り上げてみよう。

第二条 諸興行並遊技場ノ営業ハ日出ヨリ夜十一時ヲ限ルモノトス

第四条 此規則ニ於テ諸興行ト称スルモノハ左ノ諸目トス

軍談、講釈、落噺、人情噺、浄瑠璃、唱歌、音曲、物真似、手品、影絵、操人形、猿狂言、火芸、軽口、俄身振、角力、足芸、軽業、独楽廻シ、曲馬、及ヒ其他ノ諸芸並観物

第五条 興行場ノ構造ニ付テハ左ノ諸項ヲ遵守スヘシ

二 空気ノ流通ヲ便ナラシムル為メ四ヶ所以上ノ窓牖ヲ設クル事

四 全場見通シ易キ箇所ヲ撰ミ警察官吏ノ臨席ヲ設クル事

第六条 諸興行ニ於テハ左ノ諸項ヲ禁ス

一 演劇ニ等シキ所作ヲ為ス事

二 勸善懲悪ノ趣意ヲ失スル事

三 風俗ヲ紊ルヘキ猥褻ノ新[所]為又ハ不具ノ人身及臭気アル腐敗物

四 開場中芸人等看客ノ座席ヘ往来シ又ハ看客ヲ楽屋ニ入ルル事

五 看客ニ鬮ヲ売り又ハ其他ノ名義ヲ以テ出銭ヲ促ス事

六 表看板ト実物ト相違スル事

七 定員外ノ看客ヲ入ルル事

八 看客ノ座敷ヲ暗黒ニスル事

第九条 木戸銭及座敷料ヲ出入口見易キ場所ニ揭示スヘシ 85

映画は第四条の最後にある「其他ノ諸芸並観物」の類に入り、別途「演芸場取締規則」（県令第廿二号 1892年11月17日）が定められていた演劇とは異なる扱いだった⁸⁶。第二条について言えば、演劇は「日出ヨリ夜十二時」までであり、諸興行の方が一時間早く終わらねばならなかった。また第五条二の空気の流通については、香霞座パリー館の二階席について空気の悪さが問題となっていたが、果たして規則に適合していたのだろうか。そして第六条の一で思い浮かぶのは、香霞座パリー館の弁士達が余興の素人芸を行った件だが、新聞記事からは問題となった様子がうかがえない。元々芝居小屋なので問題にならなかったか、あるいは事前に届けが出されていたものと考えられる。映画の内容については第六条の二と三が関わりを持つが、これだけでは検閲の基準として曖昧だ。そして第九条関連では第2章第1節第1項で見たように、1906（明治39）年5月から下の芝居で興行した高松活動写真会が木戸銭をめぐるトラブルを起こしていた。また警察官の臨検について「県達乙第七十五号」（1891年7月3日）の第六条は「容姿ヲ正シクスル事、高声雑話セサル事、故ナク其詰所ヲ離レサル事、湯茶ノ外飲食セサル事」という心得を定めていた。

ただしこうした取締規則以外に、各道府県の警察では外部に公開しない内規を定めて興行の取締りやフィルムの検閲を行っており、沖縄でも同様であったと考えられる⁸⁷。たとえば1917年7月12日の『琉球新報』は中座の連鎖劇導入について「目下機械室を造りつつある由なるが其の筋の許可を得たる上」と報じており、映写室に関する何らかの判断基準が存在していたと推察される。また上記の取締規則だけではフィルム検閲についての具体的な実態がまったく浮かんでこないが、1916年6月22日の『琉球新報』には検閲の様子を伝える「帝国館の試写を観る」という興味深い記事が掲載されている。毎週金曜日に封切る映画の試写が、火曜日の午前9時半から帝国館で行われていたというものだ。

「(……) 試験は警察から検閲して風気の壊乱少年少女に悪感化を与える物を取締ると弁士の予習との為である一昨日は写真八本の試写をしたがすべて無難で試験は通った尤も京浜や京阪の封切試験には嚴重であるが本県の[に]来る写真は京浜

京阪で第一回の検閲を済んだ物であるから極く簡単に行わる機械も普通の二倍位早く回転させ弁士の説明もない（……）」

検閲は興行場である映画館に出向いて行われていた。早回しで検閲するのは一般的なことで、記事によれば沖縄県の検閲は「極く簡単に行わる」形式的なものだったことになる。本土ですでに検閲済みだという安心感のほかに、検閲で上映が不許可になった場合は代替フィルムの手配が時間的に難しいという地理上の条件や、帝国館の支配人が沖縄県警の元警部・近藤信介だったことも背景にあったのではないかと考えられる。さらにまた、県警察の中核を占めていた本土出身の警察官僚の警戒心は、本土から入ってきて標準語で説明されるフィルムよりも、むしろ自分たちが理解できない沖縄口で演じられる沖縄芝居に向けられていたとも考えられる。いずれにしても沖縄における映画の検閲では、東京や大阪で検閲を通った三社競作の話題作『大地は微笑む』（いずれも 1925）がすべて上映禁止されて騒動になった名古屋のようなケースや⁸⁸、潮会による梅泉（前出の上間朝久）の懸賞当選脚本『時花唄』（上演に際して『汀間と（当）』と改題）を検閲担当の坂元〔阪本〕警部がずたずたにして非難を浴びた沖縄芝居のようなケースは見当たらない⁸⁹。

映画常設館が二館になり、沖縄芝居で連鎖劇が上映され始めると、それだけ検閲作品も増えて管轄する那覇署の負担は増大したが、文部省が調査を実施した 1920 年の時点では沖縄県には映画に関する特別の規定は存在せず、一般興行物取締規定を準用する三十一府県の中に分類されている⁹⁰。ただしフィルム検閲について沖縄県は内規を持っており、検閲対象となる基準はおおよそ次のようなものであった。

- ・ 皇室の尊厳を冒瀆するもの
- ・ 朝憲紊乱等不穩なる思想を鼓吹し又は風刺するの口あるもの、
- ・ 時事を風刺し公安上に害あるもの
- ・ 道義に悖り勸善懲悪の趣旨に反するもの
- ・ 形容動作賤劣にして公衆に悪感を起さしむるもの
- ・ 犯罪事項を仕組み犯罪の手段を示すもの
- ・ 惨虐若は醜汚に渉るもの
- ・ 卑猥にして劣情を挑発する虞あるもの
- ・ 姦通等不倫の事柄を骨子として仕組みたるもの

- ・小児の悪戯を誘発助成するもの
- ・学校教育上障害となる如きもの
- ・フィルム毀損若は磨滅し又は震動甚しきもの⁹¹

最後の基準はフィルムの内容ではなく物理的な状態についての定めだが、傷んだフィルムは観客の不利益になるだけでなく、失火につながる危険があった。1923年4月から1924年3月までの一年間に沖縄県で行われた検閲の尺数合計は1,297,124尺（フィート）、そのうち1,293,938尺は「府県ヲ異ニスル為ノ検閲」で「新検閲尺数」は3,186尺となっている⁹²。

またすでに述べたように、沖縄では説明者（弁士）や映写技師の資格についても、大正時代には特別な定めが存在しなかった。沖縄で映画に関する独自の法律が定められたのは、「活動写真『フィルム』検閲規則施行細則」（1925年11月12日沖縄県令第二十号）が最初であった。大野道雄はこの細則が1917年に東京で公布された活動写真取締規則を受けて作られたと述べている⁹³。内容的には大野の指摘通りだが、動機的には内務省が1925年に公布施行した「活動写真『フィルム』検閲規則」を受けて定められたものだろう。なぜならその「活動写真『フィルム』検閲規則」の第二条によれば、時事映画等について内務省で検閲を受ける時間がない場合は、映写地の県知事やその委任を受けた警察署長による検閲が認められることになっており、それに対応する規定を定める必要があったと考えられるからだ⁹⁴。またこの細則と同時に定められたその施行手続きでは、上映不許可となる基準が以下のように示されたが、その内容は先に見た県警の内規と同じく、1917年に警視庁が活動写真興行取締規則を定めた際の検閲基準に基づいていたと思われる。

- 一 皇室ノ尊嚴ヲ冒ス虞アルモノ
- 二 国体政体ノ変革其ノ他朝憲紊乱ノ思想ヲ鼓吹又ハ風刺スルモノ
- 三 現在ノ社会組織打破ノ思想ヲ鼓吹又ハ風刺スルモノ
- 四 国交ノ親善ヲ害スル虞アルモノ
- 五 犯罪ノ手段方法ヲ誘致助成スルノ虞アルモノ
- 六 教育上悪影響ヲ及ホスノ虞アルモノ
- 七 道義ニ悖リ又ハ地方民情ニ背馳シ弊害アルモノ
- 八 恋愛ニ関スル事柄ヲ仕組タルモノニシテ劣情ヲ挑発スルノ虞アルモノ

- 九 卑猥又ハ姦淫ニ関スル事柄ヲ骨子トシテ仕組タルモノ
- 十 其ノ他公安ヲ害シ又ハ風俗ヲ紊スルノ虞アルモノ
- 十一 画面毀損其ノ他保健上障害アルモノ 95

なお、1925年8月に内務省で開かれた活動写真取締事務打合会議には沖縄県警から警部の東善一が出席しており、上記の細則および施行手続きの策定も東が担当したと推測される⁹⁶。その後沖縄県でも関連法規の整備改廃が行われるが、全国的な流れとしては1934年の映画統制委員会規程の閣議決定を経て、1939年に映画法が施行され、映画の製作は完全に国家の管理下に置かれた。1940年からは文化映画・ニュース映画の強制上映や映画雑誌の統合が始まり、監督・撮影技師・俳優等の技能審査と登録制が導入されている。また1941年にはフィルムの軍需優先により劇映画の製作本数が制限され、1942年になると映画会社の統廃合や配給一元化、映画館の紅・白二系統化など、統制は製作・配給・興行のあらゆる面に及ぶことになる。

第4項 教育上の観覧規制

映画に対する規制・取締りは法律や警察によってのみ行われたわけではない。たとえば1908年9月29日に岡田良平文部次官が各地方庁に通牒した中学校注意事項の中には「寄席演劇興行物は勿論出版物絵画俗謡に細心注意し厳に注意を加え学生をして悪風に感染せしめざる様注意す可し」という項目があったが⁹⁷、もちろん映画は興行物に含まれていた。文部省では1911年10月に幻燈と映画の社会教育に関する認定制度を創始し、1920年には興行映画を対象に内容を「教育的、娯乐的、鑑賞的の三つに分け、それぞれに成人向、児童向、あるいは一般向等、観覧対象を指定する」推薦制度を開始している⁹⁸。また1917年には帝国教育会から提出された「活動写真取締建議」を受けて「児童と活動写真興行との関係に関する調査」を行い⁹⁹、1920年には「全国に於ける活動写真状況調査」を実施するなど、文部省は映画が教育に及ぼす影響に強い関心を示していた。一方、帝国教育会では社会学者・権田保之助らに映画興行の現況や児童に与える影響の調査を委託し、その報告書を機関誌『帝国教育』に掲載するとともに、同誌第418号では活動写真特集を組んで各界識者の見解を掲載している¹⁰⁰。こうした全国的な動きは沖縄でも注目されており、1917年9月3日の『琉球新報』には、帝国教育会も調査会を設けて東京市内三十校に対して児童と映画の関係を調査している、という記事が見える。

すでに見たように、沖縄では県や郡区の教育会によって映画の巡回上映が熱心に行われ、また教師の引率で学校から映画鑑賞にも出かけていた。社会教育や学校教育における映画の効果が十分認識される一方で、映画による悪影響を警戒する声も挙がっていた。映画に対する警戒は、岡田文部次官の通牒にあったような映画の「内容」に関するものと、映画を上映する「場所」に関するものに分けられる。たとえば 1912（大正元）年 11 月に久茂地尋常小学校で教育上映が行われた際には、『琉球新報』の「読者倶楽部」に取締りを求める次のような長い投書が掲載されている。

「十一日夜久茂地尋常小学校へ教育活動写真を見に行った処が来会者中に付暗いのを好機会として数多の若い男女が立って左右に押し合い女子の後方に男子が立ち中には女の肩に手をかけて呆然と立って居るのもある又人が懐に手を入れたと云う女もあつた私の思う所には活動写真とか教育幻燈とかで夜催すときに保護者は女子部では女男子部では男を入場させる様に仕たい然し女子を持つ家庭で女が保護者として行き得ぬ所があるか知らぬに付何か善き方法を考えるか或は男女別々に席を設けるかしたら立派な事になると思ふ左様せぬと折角の教育が反って密通の媒介になる様になるから当局の反省を促がす（矯風帽子職工）」¹⁰¹

翌 17 日にもこの「矯風帽子職工」の投書を支持する「杞憂生」の長い投書があつたが、ここで問題にされているのは映画の内容ではなく、映画が上映される暗がりという場所での男女の接近という状況である。男女の席については、前項で取り上げた 1917 年の警視庁による「活動写真興行取締規則」が「男」「女」「同伴」の区分を明文化したが、1920 年に文部省が実施した調査では東京を含む 25 府県で男女の客席を区別する規定が設けられている¹⁰²。沖縄では 1920 年の時点で特に定めはなかつたようだが、1917 年 7 月 4 日付『琉球新報』の「読者倶楽部」に「帝国館の二等婦人席は毎夜男女雑居で観覧して居ますが男女席を嚴重に取締まって貰いませう池口監督殿（老婦人）」という投書が掲載されている。映画館側が自主的に婦人席を設けていたのか、県警の内規による指導があつたのかは不明だが、沖縄の映画館でも男女席の区別が一応実施されていたことになる。また『活動写真「フィルム」検閲年報 昭和二年版』によれば、沖縄でも後に県令で「男女席ヲ別ニシ其間三尺以上ノ間隔ヲ置クコト」「映写中モ観客ノ容貌ヲ認識シ得ル程度ノ不滅燈ヲ設ク」と定められている¹⁰³。

また警視庁の「活動写真興行取締規則」は映画を甲乙に分けて観覧に年齢制限を設けたが、沖縄でも 1917 年 4 月に那覇区松山校で開かれた教育部会で、小学生徒の映画見物の可否が議論されている¹⁰⁴。同年 12 月 11 日の『琉球新報』は、大阪で 14 歳前の少年が「活動写真を真似て」殺人未遂に及んだ事件を詳しく報じており、映画が犯罪を誘発するという「ジゴマ批判」的な立場が根強く支持されていたことをうかがわせている。児童・生徒の映画見物をめぐる是非については、教育関係者の中でも賛否があり、沖縄では各学校の方針に委ねられていたようだ。石野径一郎は、女子師範付属だった安里尋常高等小学校 6 年の頃活動写真に夢中になり、土曜日の午後の入試勉強をサボって帝国館に向かうと、マカン（真嘉比）道の入り口で待ち受けていた担任に叱られたという思い出を記している¹⁰⁵。また『那覇市史』には「学童は学校の証印があれば半額の割引があって、甲辰校や那覇尋常校の校長は理解のある人で、知識向上のためと証印を押してやった」という証言が採録されている¹⁰⁶。帝国館に近い泉崎にあった甲辰尋常小学校の恵木校長については、川平朝申も前掲「懐かしい活動写真の思い出」の中で同様の回想を残している¹⁰⁷。また川平はその回想の中で「中学では禁止されたが、私たちは学友と堂々と観に行った」と述べているが、もし禁止されていたとすれば県立二中の校則または校長の方針だったと考えられる。というのも、沖縄で中学生の映画観覧が全面的に禁止されるのは、川平が台湾へ移り住んだ後のことだからだ。

この観覧禁止問題は 1925 年 3 月の県下中学校長会議で議論され、①原則として男女生徒は芝居活動の見物禁止、②教育上有効な場合は学校側が引率、という二項目を申し合わせている。これを報じた 3 月 8 日付『沖縄朝日新聞』の「爾今、男女中等学生の活動小屋出入禁止 俗悪なるフィルム口影響と『暗がりの男女同席』の持つ誘惑に中等学校長会の対策」という見出しに、問題の所在が表れている。申し合わせでは「芝居活動」となっているが、新聞報道からもわかるように問題とされたのはもっぱら「活動」と「活動小屋」であった。3 月 11 日の『沖縄朝日新聞』の記事でも、見出しは「『活動』を観れば恐しい放校処分 学校側では活動小屋に張り込んで嚴重監視」となっている。さらに 3 月 13 日の『沖縄朝日新聞』は、郡市視学会でも小学児童の活動見物について、①父兄同伴でも一切禁止、②教育上有益なものは学校側で団体見物する、と申し合わせたと報じた。記事によれば、那覇市では校長会で取締り方法を話し合う予定だという。また 1927 年 3 月 1 日の『八重山新報』には「十五歳以下の少年少女に活動写真の観覧を禁止する議案が十五日政友会山下原両代議士より衆議院に提出された」という記事が見える。映画の及ぼす教育上の悪影

響をめぐって、大正末期から観覧を規制する動きが全国で活発化しており、興行者側にとっては大きな脅威となった。ただし先ほどの川平の回想や『那覇市史』の採録証言、やや時代が下った徳田安周の回想などは観覧禁止の校則を破る生徒たちのエピソードを伝えており¹⁰⁸、学校教育機関による禁止や取締りが必ずしも厳格に行われていたわけではないことを教えてくれる。

1 山城善三・佐久田繁編著『沖縄事始め・世相史事典』264頁。

2 『琉球新報』1917年6月22日。

3 『琉球新報』1916年3月3日。

4 『琉球新報』1917年7月14日。

5 『琉球新報』1917年7月27日。

6 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）。

7 岡村紫峰『活動写真名鑑 前編』330頁。

8 このほか『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』の784頁には、帝国館に在籍したその他の弁士として「櫻井某」の名前が挙げられ、また仲井真元楷「芸能史年表」（三隅治雄『沖縄の芸能』）の590頁には帝国館の三代目主任として松浦露果の名前が挙げられているが、現時点での資料による確認はできていない。このほかにも金城康全が「活弁物語」の37頁で本土から来た松本、沖縄出身の錦南城、沖静波、東天洋といった弁士を挙げているが、所属先も時代も判明しておらず、資料的には確認できていない。

9 田中純一郎『日本映画発達史I』254頁。

10 矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』318頁。

11 文部省普通学務局編『全国に於ける活動写真状況調査』の第一表。

12 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。

13 志良堂清英「那覇の古代から戦後まで」343頁。『沖縄大観』214頁。「沖縄映画界の歩み(1)」。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）。

14 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。

15 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。

16 『日本映画年鑑 大正十三・十四年版』504-505頁。

17 『月刊琉球』第2巻第6号12頁。

18 『国際映画年鑑 昭和九年版』452頁。

-
- 19 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。『日本映画事業総覧 昭和二年版』695頁。
- 20 徳田安周「沖縄千一夜 一映画の巻一」(『今日の琉球』第3巻第12号)13頁。『沖縄県史 第6巻各論編5文化2』269頁。
- 21 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。
- 22 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。
- 23 『沖縄朝日新聞』1920年9月9日。
- 24 『沖縄朝日新聞』1920年10月27日。
- 25 『沖縄朝日新聞』1921年1月24日。なおこの弁士劇の出演者には武田、石井、竹本花子という名前も見えるが、弁士ではなく楽士・囃子方と推測される。
- 26 田島良一「時代劇の誕生と尾上松之助」(岩本憲児編『時代劇伝説 チャンバラ映画の輝き』)59-88頁。
- 27 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』786頁。
- 28 『日本映画年鑑 大正十三・十四年版』の映画館リストには平和館と並んで帝国館の名前も記載されているが、データは空白となっている。
- 29 島袋光裕『石扇回想録』92頁。
- 30 矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』318頁。
- 31 世良利和「続・発見された近代沖縄の新聞 映画と芝居編(中)」(『琉球新報』2008年4月12日)。
- 32 川平朝申「わが半生の記(12)」(『沖縄春秋』17号)80頁。
- 33 『日本映画事業総覧 昭和二年版』695頁。『国際映画年鑑 昭和九年版』452頁。
- 34 『沖縄タイムス』1924年7月9日。
- 35 本山は沖縄で小学校長を務めた佐賀県出身の本山満吉の長男。本山の経歴等については世良利和『沖縄映画史の復元一戦前編一』67-68頁。
- 36 『日本映画年鑑 大正一三・一四年版』(1925)288、336-337頁、366頁。
- 37 『日本映画事業総覧 昭和三・四年版』73頁。
- 38 川平朝申「懐かしい活動写真の思い出」。
- 39 川平朝申「わが半生の記(12)」80頁。なお引用文中の「京都撮影所」「髑髏の舞い」「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。

- 40 『沖繩朝日新聞』 1924年12月23日。
- 41 『沖繩朝日新聞』 1924年12月29日。
- 42 『琉球新報』 1925年2月22日。
- 43 『沖繩タイムス』 1925年3月20日。
- 44 『沖繩タイムス』 1926年5月。日付不明。
- 45 『日本映画事業総覧 昭和二年版』 635頁。
- 46 『沖繩タイムス』 1925年11月15日の「キネマ界」。
- 47 たとえば1920年4月11日の『キネマ旬報』27号9頁の「音楽欄」には「常設館内の管絃楽編成に関する理想と実際（一）」と題する論考があり、アメリカでは「活動写真を見物に行く事は、今日我国でよくある音楽会に行くような感がある」とした上で、日本の映画館の楽隊編成や楽士の問題を論じている。
- 48 吉山旭光「日本映画界事物起源」86-88頁。
- 49 吉山旭光「日本映画界事物起源」89頁。
- 50 『沖繩毎日新聞』 1911年7月20、27日。
- 51 『沖繩事始め・世相史事典』 264頁。
- 52 砂岡秀三郎「活動写真昔ばなし」（『沖繩タイムス』1959年4月11日）。
- 53 『那覇市史資料篇第2巻中の7』 783頁。
- 54 『日本映画年鑑 大正十三・十四年版』 336-337頁。
- 55 砂岡秀三郎「活動写真昔ばなし（三）」（『沖繩タイムス』1959年4月14日）。
- 56 吉山旭光「日本映画界事物起源」89頁。
- 57 砂岡秀三郎「活動写真昔ばなし」（『沖繩タイムス』1959年4月12日）。
- 58 大傍正規「無声映画と蓄音機の音 歌舞音楽と革新的潮流」（岩本憲児編『日本映画の誕生』） 351頁。
- 59 「芝居と活動の町まわり」（那覇市企画部市史編集室『那覇の民俗編集ニュースNo5』） 6頁。なお「天然の美」は「美（うるわ）しき天然」とも呼び、いわゆる「チンドン屋」の定番として知られるワルツの唱歌。
- 60 『那覇市史資料篇第2巻中の7 那覇の民俗』 783頁。
- 61 徳田安周「沖繩千一夜 -映画の巻-」 12頁。

-
- 6² 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』230頁。
- 6³ 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』230-235頁。
- 6⁴ 笹川慶子「小唄映画に関する一」参照。
- 6⁵ 『沖縄タイムス』1924年8月31日。
- 6⁶ 『沖縄朝日新聞』1925年3月17日。
- 6⁷ 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)
- 6⁸ 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)。
- 6⁹ 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)。
- 7⁰ 砂岡秀三郎「活動写真昔ばなし」(『沖縄タイムス』1959年4月12日)。
- 7¹ 『那覇市史資料篇第2巻中の7那覇の民俗』783頁。
- 7² 川平朝申「私の戦後史」(『私の戦後史第6集』)179-180頁。
- 7³ 川平朝申「私の戦後史」181頁。川平が創設した「銀の光子供楽園」と台北放送局との関わりについては、三島わかな「地域を巻き込む放送文化」(『沖縄県立芸術大学紀要』23巻)参照。
- 7⁴ 川平朝申「わが半生の記(16)」(『沖縄春秋』第21号)80頁。『那覇琉米文化会館日誌第2号』1951年12月8日。なお後者については映画研究者の名嘉山リサから情報提供を受けた。
- 7⁵ 川平朝申「わが半生の記(26)」(『沖縄春秋』第31号)29頁。なお、南の星楽劇団のメンバーには砂岡以外にも島袋次郎(トランペット、トロンボーン)、安里太郎(トランペット、打楽器)、松堂恵愛(バリトン、打楽器)といった戦前の映画館の楽士出身者がいた。
- 7⁶ 川平朝申「懐かしい活動写真の思い出」。
- 7⁷ 渡嘉敷錦水「琉球辻情話」217-218頁。
- 7⁸ 田口桜村「国際的に見たる日本映画界の位置 第4章不正映画と国際関係」(『日本映画事業総覧 大正拾五年版』)78-80頁。
- 7⁹ 『沖縄県統計書』および『活動写真「フィルム」検閲年報』のデータによる。ただしこれらのデータの正確さについては、興行主による過少申告の横行や『沖縄県統計書』が活動写真と諸興行を分けていない点など、一定の留保が必要である。
- 8⁰ 兼本信知『八重山伝承童戯 兼本信知画文集』4-5頁。
- 8¹ 川平朝申「私の少年時代—天真爛漫な大正の子供たち」(『青い海』第47号)147頁。

-
- 82 大日本弘法会『追補改正法規大観』98頁。吉山旭光「日本映画界事物起源」121頁。
牧野守『日本映画検閲史』34頁。
- 83 牧野守『日本映画検閲史』34-37頁。
- 84 『沖縄県警察史 第二卷（昭和前編）』309頁。
- 85 『沖縄県令達類纂四 警察』239-248頁。
- 86 この「演芸場取締規則」の第八条には「興行中ハ通弁ヲ為シ得ル場番人ヲ置キ監臨警察官ノ指揮ヲ受ケ職務ノ執行ヲ便ナラシム可シ」という、おそらく沖縄独自の定めがある。大野道雄が『沖縄芝居と其の周辺』154-155頁で指摘しているように、当時の監臨警察官はほとんどが本土出身で沖縄口を解さなかったためである。
- 87 牧野守『日本映画検閲史』37頁。
- 88 小林貞弘『新聞に見る初期日本映画史 一名古屋という地域性をめぐって』187-194頁。
- 89 『琉球新報』1917年6月14-17日ほか。
- 90 『全国に於ける活動写真調査状況調査』4-5頁。
- 91 『全国に於ける活動写真調査状況調査』15-18頁。
- 92 『日本映画事業総覧 大正拾五年版』277頁。
- 93 大野道雄『沖縄芝居と其の周辺』159頁。
- 94 『沖縄県警察史 第二卷（昭和前編）』309頁。
- 95 『沖縄県警察史 第二卷（昭和前編）』311-312頁。
- 96 『日本映画事業総覧 大正拾五年版』265頁。
- 97 『琉球新報』1908年10月11日。
- 98 稲田達雄『映画教育運動三十年』13頁。
- 99 『琉球新報』1917年6月9日。
- 100 『帝国教育』417-419号、421号。
- 101 『琉球新報』1912年11月16日。
- 102 『全国に於ける活動写真調査状況調査』7頁。
- 103 『活動写真フィルム検閲年報 昭和二年版』154頁。
- 104 『琉球新報』1917年5月1日。
- 105 石野径一郎「私の戦後史」105頁。

106 『那覇市史 資料編 第2巻中の7那覇の民俗』783頁。

107 ただし川平の回想では校長の姓が「江木」と表記されており、論者は齋木喜美子との共著論文「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－」の中でこれを踏襲したが、その後の調査で表記は「恵木」であることが判明したので訂正したい。

108 『那覇市史 資料編 第2巻中の7那覇の民俗』784頁。徳田安周「沖縄千一夜－映画の巻－」13-14頁。

第5章「沖縄映画」の登場

前章までは主に興行と受容の面から沖縄の映画史をたどってきたが、本章では映画の製作面について考察する。沖縄の観客にとって映画は本土経由でもたらされた近代文化の一つであり、新しい大衆娯楽であると同時に、本土や外国の風土風物を見聞し、その文化や価値観を背景とした活劇、喜劇、人情劇などの物語に接する場所でもあった。ハリウッド映画がアメリカの文化やライフスタイルを世界各地に宣伝する役割を担ったことはよく知られているが、先に見た映画の観客層の広がりや弁士人気、松之助人気といった現象は、映画が沖縄における本土文化の浸透に大きな影響を与えたことを推測させる。沖縄の観客にとって映画は遠く離れた本土を身近に眺め、場合によっては一時的な同化を体験する窓でもあった。そして帝国館が開業して間もない1914（大正3）年3月28日から上映された『悲劇百合子 前編』（1913）では、この窓に思いがけない姿が映し出される。沖縄の観客はそこに、外部のまなざしや想像によって描かれた沖縄の風景風俗と自分たちの姿を見ることになるのだ。一方、大正時代の半ばになると沖縄での劇映画製作も始まっている。

ところで一般に「沖縄映画」という言い方が、沖縄を舞台あるいはテーマにした映画を広く指して多くの本土資本・本土製作の作品を含む場合、その定義は曖昧だ。これに対して「沖縄映画」を厳しく定義すれば、主要な資本・出演・スタッフを沖縄の人々が担って沖縄で製作された作品を指すことになる¹。以下第1節では広義の「沖縄映画」、すなわち沖縄が登場もしくは沖縄に言及された可能性のある初期の本土映画について検証する。そして沖縄を描いた最初期の映画の代表例である『悲劇百合子 前編』の成立経過をたどり、そのテーマ分析を通じて、沖縄のイメージの原型を明らかにしたい。また沖縄を撮影した時期が判明している記録映画としては最も古い皇太子裕仁の沖縄来訪映像についても、製作の時期や内容について検討する。

続く第2節では狭義の「沖縄映画」、すなわち沖縄における映画（連鎖劇）製作の始まりについて論じるが、その土壌となったのは何よりもまず沖縄芝居の伝統であった。そこに第3章第3節で見た本土の新派連鎖劇が移植され、独自の連鎖劇製作のきっかけをもたらしたと考えられる。最初に撮られた沖縄独自の連鎖劇については、フィルムやスチルはもちろん資料も一切残っていないが、当時を知る芝居関係者の回想などから内容のわずかな断片を拾い、製作された時期の推定を試みる。そして1920年代に沖縄芝居の各劇団が競って製作した沖縄連鎖劇群についても、新聞資料や検閲記録に基づきながら可能な限り

作品の概要と製作時期を推定し、沖縄における映画製作の胎動期の様相を探るための手がかりとしたい。

第1節 本土映画の中の沖縄

第1項 劇映画における沖縄

沖縄が描かれた、あるいは現地ロケの有無にかかわらず沖縄が舞台となった戦前の本土映画としては、1930年代半ば以降の『敵艦見ゆ』（1934）、『オヤケ・アカハチ 南海の風雲児』（1937）、『白い壁画』（1942）の三作品がよく知られている。そのため従来は、この1930年代を待つてようやく沖縄は本土の劇映画に登場し始めると考えられてきた。論者も2008（平成20）年に『沖縄劇映画大全』を上梓した時点ではそうした見解を踏襲していた。しかしこの三作品以外に沖縄を描いた戦前の本土作品があったのかどうか、あるいは沖縄が描かれた映画はどの時代までさかのぼることができるのか、といった点について十分に調査研究が行われた形跡はなかった。改めて調査を行った結果、「現在判明している範囲では」という限定付きではあるが、沖縄を描いた可能性がある最も古い劇映画として『泡盛飲ミノ末路』（公開年不明）を挙げることができる。1911（明治44）年7月に、那覇・明治座で横田商会に続いてエムエー倶楽部による映画興行が行われたことは第2章第3節第1項および第2項で触れた。その際の上映プログラムが『琉球新報』の7月18日の広告に掲載されており、『泡盛飲ミノ末路』というタイトルはそこに記されている。

欧米では幻燈の時代から、酒の害や父親もしくは夫の飲酒癖による不幸な家庭を描いた教訓的作品が数多く作られ、主に生活改善や社会改良の啓蒙手段としてキリスト教の団体などによって上映されていた²。こうした映画は日本に輸入されただけでなく、国内でも同種の作品が製作されており、沖縄に興行にやってきた高松豊次郎は社会パック作品『飲酒と家庭』（1906）を製作していた³。このほかにも吉沢商店が提供した『酒乱の父』や横田商会が提供した『禁酒の夢』などの上映記録が確認できる⁴。また『泡盛飲ミノ末路』はそうした作品の一つと考えられるが、残念ながら詳しい内容や沖縄の場面の有無については確認できていない。泡盛が出てくる場面も含めて実際に沖縄で撮影されていたのか、泡盛は出てくるが撮影は本土で行われたものなのか、あるいは元は「酒呑ミノ末路」あるいは「焼酎呑ミノ末路」といったタイトルだったものを沖縄での興行向けに「泡盛」に差し替えたのか、いずれのケースが該当するのかを判断する材料はない。

また帝国館の開業第1回プログラムにあった旧劇『佐野鹿十郎』の主人公は、1608（慶

長 13) 年の琉球征伐に際して軍令に反したとされる薩摩藩士だ。佐野鹿十郎を主人公とする作品は 1911 年から 1915 (大正 4) 年にかけて 10 本前後が製作されており、もしかするとその中に琉球に言及した作品があったかも知れない。このほか沖縄の場面が出て来る可能性がある映画としては、琉球渡来伝説で知られる源為朝を描いた作品群が挙げられよう。流罪地の伊豆大島を脱出した為朝が琉球に漂着して活躍し、その子が舜天王になったという伝説は、琉日同祖論の拠り所として沖縄でも有名だ。為朝映画は 1912 (明治 45) 年以降たびたび製作されており、これまでに確認できている明治・大正時代の為朝映画は以下のとおりだ。

- 1 『鎮西八郎為朝』(1912) Mパテー商会 (監督・主演不明)
- 2 『弓張月源家鎬箭』(1912) 吉沢商会 (監督・主演不明)
- 3 『弓張月 [源為朝]』(1914) 日活京都 (監督／牧野省三、主演／尾上松之助)
- 4 『しらぬい物語 (白縫姫)』(1914) 日活京都 (監督／牧野省三、主演／尾上松之助)
- 5 『鎮西八郎為朝』(1917) 天活東京 (監督／吉野二郎、主演／沢村四郎五郎)
- 6 『鎮西八郎為朝 [源為朝]』(1920) 日活京都 (主演／尾上松之助)

いずれも映像は残っておらず、詳しい内容もわからない。もちろん沖縄ロケが行われたという記録は見当たらない。このうち 2 の『弓張月源家鎬箭』については「実物応用」とあり⁵、実演の舞台とフィルム映写を組み合わせた連鎖劇だったと考えられる。またこのリストの中で作品の情報が比較的好く残っているのは、「日本映画の父」と呼ばれる牧野省三監督と尾上松之助のコンビで製作された 3 の『弓張月 [源為朝]』だ。初期の映画雑誌『キネマ・レコード』にはフィルムの長さが 3,050 呎 (約 930 メートル) とあり、「曲亭馬琴翁の名高い小説の一である松之助の為朝が活躍している」という簡単な紹介が残されている⁶。また本作は新聞に上映広告が掲載されており、そこには「鎮西八郎為朝一生の大活劇」という一文がある⁷。この文章通り「一生」を描いた内容であれば、琉球への漂着とその後の物語が含まれることになるが、それを確認できる材料はない。

為朝伝説は 1913 (大正 2) 年 10 月に公開された日活向島製作の現代劇『悲劇百合子 前編』(1913) にも関わりがある。沖縄を描いたことがはっきり確認できている劇映画としては、この『悲劇百合子 前編』が今のところ最も古いだが、フィルムも詳しい資料も残っていないため、これまでまったく注目されてこなかった。先述したように、本土の劇映画に

沖縄が舞台として登場するのは 1930 年代に入ってからとされてきたが、本作品が確認できたことでその時期は一気に 20 年ほどさかのぼったことになる。ただし、この映画でも沖縄ロケが行われたという情報は見当たらない。『悲劇百合子 前編』については原作の内容や原作者の動向なども含めて次項で詳しく論じるが、実は本作と同じ時期に、連鎖劇を数多く製作して後に沖縄の中座にもフィルムを配給することになる大阪の敷島商会が、久保田清一派による 3 巻の『百合子』（1913）を製作しており、日活向島版との競作となった。この敷島商会版については次のような作品評が残っているが、沖縄の場面があったかどうかについては確認できない。

「(…)写真は百合子が一色家へ嫁ぐ件から始まるので原作を読まぬ人には筋が解り悪いだろうと思った、それに三巻の割りには場数が少ない。写真の出来は前回の『妻と子』よりは慥に勝って居る。俳優で久保田の百合子、秋元の千枝子は役柄丈けに嵌まって居た」⁸

この敷島商会版の東京封切りは 1913 年 10 月 25 日の上野・みやこ座だが⁹、同商会の設立者・木元栄吉が経営する大阪・千日前の敷島倶楽部等では先行上映されていたと考えられる。これについては、日活向島版の公開日が従来の資料で「10 月」としか記載されていない点と合わせて、次項で改めて触れる。さらに百合子映画ではこの二作品以外にも、東洋商会が映画化したという情報があり、1913 年 10 月 3 日の『大阪毎日新聞』は「東洋商会では木村猛夫一派と野村君子一座との大合同で君子が百合子を勤め」と報じている。また『日本劇映画総目録』には、Mカシー商会が製作した無声版 3 巻物の新派劇『百合子』が記載されているが、製作年は 1913 年から 1917（大正 6）年の間と未確定になっている。これら東洋商会版やMカシー商会版も、沖縄の場面があったかどうかは判明していない。

1920 年代に入ると、それまでの旧劇に対する新たな時代劇の先駆けとされる野村芳亭監督の『女と海賊』（1923）が撮られたが¹⁰、その中でも「琉球」に言及されていた可能性がある。というのも、本作の脚本を担当した伊藤大輔は、戦後になって長谷川一夫と京マチ子の主演で自らリメイク版『女と海賊』（1959）を監督しており、その中に琉球に関するセリフが出てくるからだ。もっとも、野村監督版『女と海賊』は 1924（大正 13）年 6 月に那覇・平和館で上映された際、当時の新聞に「女と海賊の大人気」という記事が出ているが、沖縄に関連した文言は見当たらない¹¹。

1924年3月には国際映画協会の監督・藤井三次が「沖縄の風土人情其他沖縄名物をフィルムにして紹介しようと思うて」来沖し、沖縄の光線と乾燥した空気はフィルムにも好都合だが、水は悪いから現像は内地でやらねばならないだろう、と述べている¹²。藤井はハリウッドで俳優から編集助手になり、早川雪洲とも関わりが深い独立プロダクションのロバートソン・コール社で撮影技師をしていた。そこへ視察に来た大実業家・藤山雷太の知遇を得て、藤山が50万円を投じて設立する国際映画協会の監督に招聘され、帰国したという¹³。藤井は旧姓を渡辺と言い、また兵馬と号した。奄美大島・名瀬の生まれだが、少年時代を首里の汀志良次で過ごしているため、沖縄は第二の故郷であり沖縄口も流暢だった¹⁴。そして1924年4月13日の『沖縄朝日新聞』には「本県を背景に時代映画を作製 国際映画協会の藤井氏が俳優は本県から募集」という見出しの記事が出ている。この時藤井が構想していたのは「平識朝敏の一代記」だったが、4月17日付『沖縄朝日新聞』の「骸骨塔」という寸評コラムは、藤井氏が「チョン髻の生きて居る裡にと力み返って居る」とからかうような調子で書いている。残念ながらこの企画は流れたようだが、もし実現していれば、本土の映画会社が初めて沖縄ロケを行う長編劇映画となった可能性があり、同時に限りなく地元製作映画に近い作品と位置づけることができただろう。

また1926（大正15）年6月29日の『読売新聞』には「傳明が琉球へ『海人』を撮影に」という見出しがある。記事の内容は、次のようなものだ。

「近藤伊與吉共演の海洋大活劇『海人』は松竹蒲田が今夏中の大作として力を入れ風浪の荒い海洋を舞台として男性美を發揮させる筈であるがそれが為めロケーションには琉球までも押出すとあり（……）」¹⁵

鈴木伝明は明治大学時代に水泳選手として活躍した人気俳優で、報じられているのは伝明自身が初めて監督も手がけた松竹蒲田製作の海洋神秘大活劇『海人 南国篇』と『海人 都会篇』（ともに1926）のことだ。ただしタイトルは「うみんちゅ」ではなく「あま」と読む。7月4日の『蒲田週報』第56号にも「ロケーションは南支那沿岸地方の港や琉球の港と町と決定し」とあり、当初は沖縄ロケが計画されていたのかも知れない。しかし撮影の進捗状況を確認すると、海上の場面は千葉県の銚子方面や宮城県の花巻山沖などで撮影されており、時間的にも沖縄でロケを行ったとは考えられない¹⁶。この作品もフィルムは現存しないため、物語の内容は雑誌に掲載された梗概や作品評で確認するほかはない¹⁷。そ

ここには「沖縄」「琉球」といった言葉は出て来ないが、「南国篇」と題された前編の舞台そのものが沖縄という設定だった可能性がある。

ところで『海人』や『女と海賊』も含め、当時はこうした海洋活劇が時代劇、現代劇を問わず一種のブームであり、『海の人気者』(1926)や溝口健二監督の『海国男児』(1926)、衣笠貞之助監督の『海国記』(1928)などが相次いで製作されている。『勇敢なる水兵』(1926)のような日清戦争の海軍美談が製作されていることも含めて、背景には日露戦争によって米英と並ぶ三大海軍国の一角を占めた日本の「海洋立国」「海国日本」といった国是や、主力艦比が米英の60%と定められたワシントン軍縮条約に対する反発の風潮があったと考えられる。こうした流れは1930年代に入って「南進」「南方発展」という、より明確な意図と方向性を持った映画製作へと繋がり、沖縄のイメージも改めてその中に位置づけられてゆく。

第2項 日活向島の『悲劇百合子 前編』

100年以上前に撮られた『悲劇百合子 前編』はフィルム of 現存が確認できず、今後も見つかる可能性は低い。また本作についての批評などもほとんど見当たらないため、内容を推測するにはまず原作となった菊池幽芳の新聞連載小説が大きな手がかりとなる。以下では小説『百合子』の物語を確認しながら、幽芳がこの小説に取り組んだ背景と舞台化を含む当時の受容のされ方を踏まえた上で、映画について考察したい。なお競作となった敷島商会版、東洋商会版、Mカシー商会版については、現時点で沖縄の場面を確認できる資料が見つからないため、本項では原作以外の資料によって内容を推測できる日活向島版のみを取り扱うこととする。

(1) 菊池幽芳の来沖と小説『百合子』

現在、「小説家の菊池」と言えば、大方の人が思い浮かべるのは『父帰る』の菊池寛であろう。これに対して菊池幽芳の名前はすでに文学史の片隅に埋もれかけている観がある。しかしながら、明治30年代から大正の終わりにかけての菊池幽芳は、『己が罪』(1899-1900)、『乳姉妹』(1903)、『月魄』(1908)といった新聞連載小説で知られる大流行作家だった。茨城県水戸出身の幽芳は、1891(明治24)年に大阪毎日新聞社に入社してから本格的に小説家としてデビューしている。『大阪毎日新聞』および同系列の『東京日日新聞』に連載された彼の小説の人气が新聞の販売拡張に大きく貢献したとされ、後には

大阪毎日新聞社の社会部長や学芸部長を務め、1924年からは取締役にも名を連ねた¹⁸。ちなみに幽芳より3歳年長の夏目漱石は、1907（明治40）年に大阪毎日／東京日日のライバルである朝日新聞社に入社し、幽芳と同時期に『虞美人草』（1907）や『三四郎』（1908）などを紙上に連載していた。

幽芳の作品の多くはたびたび新派の芝居や映画になっており、代表作の『己が罪』は1908（明治41）年の吉沢商店版を皮切りに続編やリメイク作などを含めて20回以上、また『乳姉妹』も1909（明治42）年の吉沢商店版を皮切りに13回以上映画化されており、その人気がいかに高かったかを物語っている。幽芳原作の新派劇は沖縄芝居の劇団によってもしばしば上演されており、一例を挙げれば中座が1912年1月20日から『寒潮』を、1913年8月末には『月魄』を舞台に出している。

小説『百合子』は1913年の4月25日から11月22日まで全212回にわたって『大阪毎日新聞』と『東京日日新聞』に連載された。薄幸のヒロイン・山科百合子は華族の娘だが、今では一家で貧困に喘ぎ、加えて彼女は肺結核のため余命も限られている。そんなある日、百合子と資産家の貴族院議員・一色敏夫とを偽装結婚させる話が彼女の義父の元にもたらされる。一色は、男爵令嬢・千枝子という美貌の未亡人との間に隠し子を儲けており、すぐに死んでくれる都合の良い結婚相手が必要としていた。隠し子をその相手との間に生まれた子どもということにして籍に入れ、出生の秘密を偽装するためだ。この計画を一色に提案したのは、自分の子に一色の資産を継がせたい千枝子だった。すでに死を覚悟している百合子は、義父に相当の金が支払われることも知った上で、この提案に応じた。従って一色との間にはお互いに打算があるのみで、愛も契りもない。ところがいざ二人の結婚が決まると千枝子が嫉妬と疑念を募らせる。やがて千枝子は一色家の小間使いを取り込んで百合子に亜ヒ酸を飲ませ、毒殺を図る。そうとは知らぬまま百合子はいつしか一色の誠実な人柄を知り、一色もまた百合子の病を治したいと思い始める。

こうした展開の中で、物語の後半では沖縄が舞台となる。一色がフランス人宣教師から、結核の療養には琉球の気候風土が良いと教えられたのがきっかけだ。一色は医者にも相談の上で、百合子に自分の母、小間使い、医者などを加えた総勢7名で沖縄に渡って来ると、旧知の沖縄県令から紹介された尚家の識名園を借りて暮らし始める。一色は百合子に源為朝の活躍と琉球王朝の由来を描いた『弓張月』の物語を読み聞かせ、浦添城跡や金武の鍾乳洞へも連れて行った。こうして沖縄で夫婦の距離は近づき始める。結局百合子は、小間使いが継続的に盛った亜ヒ酸が逆に結核の治療薬となって健康を取り戻し、一色との間に

は本当の愛情が芽生え、その息子との母子愛や姑との関係にも恵まれる。

物語の中で百合子が沖縄に来るのは結核の療養が目的だが、その背景には原作者・幽芳自身の個人的な経緯があった。幽芳は『百合子』の連載を始める七年前の1906（明治39）年2月に来沖して、首里や浦添、金武洞、今帰仁のほか、粟国、渡名喜、久米、慶良間といった離島、さらに南の宮古・八重山から北の喜界島まで南西諸島各地を訪れながら、約二か月滞在している。来沖の直接のきっかけは、地理学者の志賀重昂（矧川）に会って刺激を受けたことだ¹⁹。志賀は幽芳が沖縄に出発する直前に、大東島についての調査紀行文を『大阪毎日新聞』に寄稿しており、それはちょうど幽芳の沖縄滞在中に『琉球新報』にも転載されている²⁰。さらに幽芳自身、少年時代から曲亭（滝沢）馬琴の『弓張月』を愛読して北斎の絵にも強い印象を受け、琉球は憧れの地だったと述べている²¹。幽芳の来沖の目的は為朝の遺跡をめぐってその実在を確認しようというものであったが、結果として為朝はおろかその子とされる瞬天王の墓も遺跡も見つからず、落胆している²²。その一方で今帰仁の百按司墓や糸満の和解武〔名〕については、民俗学上の貴重な調査報告を残すことになった。大流行作家・菊池幽芳の来沖はもちろん沖縄でも注目を集め、風月楼で歓迎会が催されて『琉球新報』が動静を伝えたほか、球陽座渡嘉敷一派が3月17日から『乳姉妹』、4月7日から『己が罪』を、また沖縄座が3月31日から『琉球歴史 為朝公歸及瞬天王御即位伝』と、それぞれ幽芳関連の演目を舞台に出している。また東恩納寛惇は『琉球新報』に寄稿連載した「為朝事蹟考」の中で、幽芳の訪沖にも触れている²³。

幽芳の沖縄探訪記は一部が「琉球離島の記」として『大阪毎日新聞』に連載され、さらにそれが『琉球新報』にも「菊池氏の沖縄観」として転載された²⁴。また1908年には『琉球と為朝』という紀行文集が文禄堂から刊行されている。為朝の実在云々はさておき、この紀行文集には沖縄の風景風物、人々の姿や様子が清新かつきめ細やかなまなざしで生き生きと描き出されており、幽芳が随筆家として非常に豊かな才能を持っていたという印象を受ける。ただし、日露戦争からの凱旋兵士を迎える村の人々へのまなざしも含め、琉球に対する幽芳の思い入れの背景には、日清・日露戦争を経て醸成された帝国主義的な領土意識の高揚があったのではないか。為朝伝説へのこだわりもそのことと無縁ではなかったと思われる。小説『百合子』には、沖縄に対する幽芳自身の少年時代からの憧憬や興味に加え、この沖縄探訪の体験が色濃く反映されている。小説に出てくる百合子を含む一色一行が遭遇する「トカラの七島灘の暴風雨」も幽芳自身が実際に経験していたし、沖縄では尚家も訪ねている。小説の中では一色が馬琴の『弓張月』を愛読していたという設定で、

それを百合子に読み聞かせるというのが、夫婦としての結びつきへの伏線ともなっている。また病身の百合子が浦添城跡や金武洞にまで同行するというのは展開としていささか強引だが、これも幽芳の探訪体験に基づくものだった。

小説における風景描写などには『琉球と為朝』とほぼ同じ文章の転用も指摘できる。たとえば百合子が夫に同行して浦添を訪れる場面には次のような一節がある。

「(……) 併し琉球では二里の道を都会の外に踏出すのは容易の事では無かった。(……) 道は大分凸凹の甚だしい、珊瑚虫の営んだ珊瑚巖の地盤から出来て居るので、その角々は幾千百年の風雨と人の踵とでテラテラと研出され、靴で歩けば滑り、下駄では齒の立てようがない。琉球の道を歩く方法は只馬に騎るか、草鞋を穿くかの外にないのだ。(……) 土地の女や子供が素足のまま飛ぶように其石道を辿って行くのを見て、百合子は琉球の女が釘を踏むと釘が折れると聞いたのも全く虚談ではないと思った。」²⁵

これは『琉球と為朝』に出て来る次のような記述を下敷きにして書かれたものだろう。

「琉球では二里位のところへ出かけるにも靴で行く事は出来ぬ。それは大抵地盤が凸凹の烈しい角の多い珊瑚岩から成って居るので、靴では歩行に困難な許か、雨降りには滑って逆も歩けないのである。実際琉球節に唄われて居る通り、草鞋を穿かねばどこへも踏み出す事は出来ぬのだ。(……) そこへ行くと土地の人は驚いたもので、女でも小兒でも跣足のまま平気で飛び歩く。珊瑚岩の角が研出されてテラテラと光って居る。夫れはみな琉球人の踵で研出したのである。琉球人は足の掌で釘を踏むと釘の方が折れるというが、実際を見ると萬更話だけではなさそうな気がする。(……)」²⁶

『百合子』の新聞連載は柳川春葉の『生さぬなか』の後を受けて始まり、挿絵は日本画の鐙木清方が担当した。そして連載中から特に大阪毎日新聞エリアの関西方面を中心に人気を呼び、連載終了を待たずに映画の撮影が始まり、続いて「百合子劇」が上演されることになる。

(2) 関西における百合子ブームと真境名安規の浪花座出演

石井琴水は「百合子劇」をめぐる劇評の中で、幽芳の小説を「単純な大阪趣味の読者を釣りこみつつある」と冷ややかに評しているが²⁷、芝居や完成した映画が関西先行で封切られた背景には、こうした小説『百合子』の西高東低の人気状況があった。「百合子劇」は小島孤舟脚色によって道頓堀の松竹系浪花座で上演され、ヒロイン・百合子は川上貞奴が演じ、夫の一色敏夫に高田実、恋敵の千枝子には喜多村緑郎が扮した。1913年10月6日の初日は「前代未聞の盛況と称せられし『生さぬ仲』の記録を破り新たに『百合子』の記録が作られたり」と報じられるほどの人気で、「観客の全部が殆ど中流以上の家庭の人々」であったという²⁸。浪花座の舞台と前後して、10月1日より京都・京都座にて静間・井上一座、10月5日より神戸・相生座の福井茂兵衛、熊谷武雄と有楽座女優合同一座などによる「百合子劇」が上演されたほか、同じ大阪でも松島の八千代座や千日前の弥生座でそれぞれ上演されている²⁹。また名古屋、岐阜、伊勢山田、福知山、姫路、岡山、高松、呉、博多、大分中津などでも地方回りの一座による「百合子劇」が上演されたと報じられており³⁰、西日本エリアでの人気の高さを裏付けている。

新聞連載時に鏑木清方が描いた挿絵も人気が高く、百合子の髪型が百合子巻と呼ばれて流行し、百合模様の中止、簪、櫛まで揃えられた³¹。金尾文淵堂からは幽芳の小説の単行本だけでなく、連載終了後に鏑木の挿絵100枚を選んだ『百合子画集』も発売されている。「百合子劇」の開演が近づくと、大阪の三越、高島屋、大丸にはそれぞれ百合子人気にあやかった着物などが陳列され、百合子巻を考案した戎橋のおたつの店では百合子型丸髷が良く売れた。さらには百合子にちなんだ髪飾りや下駄、絵葉書、写真集、写真縁、花緒に百合子餅まで売り出されている³²。新聞、書籍、演劇、映画によるメディアミックスが相乗効果を生み、人気にあやかったキャラクターグッズや便乗商品が次々に発売されたのだ。

実は新聞小説『百合子』とその舞台化は沖縄でも注目されていた。那覇の中座ではいずれこの「百合子劇」を上演する計画で、一座の女形・真境名安規（桂月）が浪花座の「百合子劇」を視察するために上阪している。

「謹告

弊座優真境名安規事今般大阪浪花座にて開演さるる菊池幽芳先生作『百合子』劇を観覧旁々研劇の為め大阪より東京へ掛け約二ヶ月滞在の予定にて昨日出港の広運丸より上阪為致候（……）」³³

ところがこの視察はむしろ浪花座にとって願ってもないことであった。芝居では識名園の場面で沖縄の歌と踊りが織り込まれており、安規はさっそく交遊節の踊りと三線の指導を依頼されている。さらには一団の音頭を取ってくれということで出演依頼を受け、これが1913年10月6日の『大阪毎日新聞』に大きく報じられた。

「琉球の交遊節 琉球那覇劇場中座附の琉球俳優真境名安規というは小説百合子が琉球全島でも大評判なるより琉球俳優のみにて百合子劇を演ずる計画にて見学のため数日前来阪し毎日浪花座の稽古場を参観しつつあるが識名園の場には琉球踊の交遊節を見せる所あり浪花座にては同人の見学を幸い踊の音頭取として登場を所望せしに真境名は内地一流の俳優に交りて檜舞台を踏まして貰うは自分一生の面目なりとて即座に承諾し三十名の踊子俳優並に囃子方に踊と蛇皮線の手を教え見学生が一躍教師になって熱心に琉球振を伝授し居れり (……)」

『沖縄毎日新聞』は10月11日に「大阪の檜舞台を踏む真境名優」という見出しで「同優の特意思うべし」とコメントし、上記の記事を転載した。一方、同日付『琉球新報』の「けんぶんろく」は、浪花座が尚家資本の貿易商社・丸一商店大阪支店を介して安規に音頭取りを依頼したという経緯を紹介している。また安規自身は帰覇後に『沖縄毎日新聞』のインタビューに答えて、識名園の場面の踊りは一番覚えやすいアヤゴを高田実が選び、安規が一週間稽古をつけたこと、音楽は囃子方に五日間の稽古で仕込んだことなどを語っている³⁴。沖縄の伝統芸能が本土の演芸に大きな影響を与えた例としては、1930年代後半の東京・日劇における「琉球レビュー」や「八重山レビュー」がよく知られているが、安規の浪花座における指導と出演はそれより四半世紀も前のことになる。

中座では安規の帰覇を待って1913年12月6日から「百合子劇」を出した。もちろん安規が百合子を演じているが、浪花座出演が話題となって盛況が続き、地元の観客だけでなく寄留商人ら他県出身の観客も多かったようだ。また松竹から安規へのお礼として贈られた引き幕が沖縄での「百合子劇」上演に花を添えている³⁵。

(3) 「癒しの島」の先駆けと沖縄での違和感

「百合子劇」についての情報は多いが、日活版の映画『悲劇百合子 前編』についての

情報は極めて少ない。当時発行されていた映画雑誌『フィルム・レコード』にも、次のような短い評が出ているだけだ。

「東京日日新聞連載中とかで殆ど半分撮影されたもので確な筋の判断が付きません、終りは『ほととぎす』の逗子の別れ宜敷で、相変らずの船歌で御別れ……………俳優は五味、関根、河原、横山、立花、藤川、等です」³⁶

「相変わらずの船歌」というのは、第3章第1節第1項で触れた声色弁士の土屋松濤が船歌を得意とし、どんな作品でも必ず最後にこれを歌ったためだ。弁士によって映画の内容が変えられた実例ということになるが、この件について『日活四十年史』はわざわざ次のように記述している。

「……………」

金龍館の声色弁士土屋松濤は幕切れに舟唄を一曲うなるのが得意で、どんな映画でも土屋の説明するものには、必ずこの舟唄を入れるのを例とした。東京日々、大阪毎日連載の菊池幽芳原作『百合子』も、原作には全然無関係の海岸の場面が出て、これに舟唄が入るので、原作者が驚いたという話がある。しかしこの映画は新聞連載小説ではあり、五味、関根、立花外総動員で満員の盛況を見せた。十一月五日の封切である。(…………)」³⁷

1913年10月3日の『大阪毎日新聞』には「日活は五味関根の一派で女か男か問題になった程の河原市松が千枝子に扮し」とあるが、他の配役についての言及はない。また同記事にはスチルが一枚添えられているが、日活向島版のものかどうかは判断できない。さらに10月5日の『大阪毎日新聞』には原作者の菊池幽芳が「百合子劇に就て」という一文を載せている。幽芳はその中で、芝居の脚本には制約が多く、却って活動写真の方が自由に小説をそのまま表現することができる、と述べた上で次のように続けている。

「……………」今迄の活動写真は小説にしても新派劇を通じたものを映写してきたのだが、これは甚だ拙劣な方法で、今日では忠実に小説の筋を辿り、劇とは全然離れたものとして映写する事が最も賢い方法であると思う、今度の日活の『百合子』を見

ると『百合子』劇の活動写真でなくて小説『百合子』の活動写真であり、それが極めて成功して居るのは活動界に新生面を開くものであると思う。(……)」

ここでは二つの点に注目したい。幽芳はすでに完成した日活版を見ていること、そして映画は小説にかなり忠実だったと考えてよいことだ。先述の『日活四十年史』は封切りを11月5日としているが、いくつかの資料では日活版『悲劇百合子 前編』の公開日は曖昧に「10月」「10月下旬」と記されている³⁸。改めて調べたところ、東京での封切りは10月31日の浅草・金龍館と判明した³⁹。しかし『大阪毎日新聞』の記事によれば、大阪市内ではそれより4週間早い10月初旬に敷島商会版や東洋商会版と前後して封切られていたと推測できる⁴⁰。さらに立命館大学の国際平和ミュージアムに収蔵されていた京都・新京極歌舞伎座の1913年の二色刷りプログラムから、日活直営の同館では『悲劇百合子 前編』が10月4日に公開されていたことがわかる。

このプログラムには映画のスチルが一枚収録されているが、残念ながら具体的な場面は特定できない。また映画の場面割りや出演弁士の配役の情報が、以下のように記載されている。

映画順序

第一	熟談	第二	侘住居
第三	復命	第四	訪問
第五	結婚	第六	新婚旅行
第七	写真	第八	すれ違い
第九	毒物学	第十	誘惑
第十一	信夫	第十二	毒
第十三	女客	第十四	中傷
第十五	疑心	第十六	金武洞
第十七	千枝子	第十八	八代へ

(金武洞の一節) 薩摩琵琶 中川照子弾奏

科白弁士 配役

松川男爵令嬢千枝子	柳愛童
子爵藤枝高文(補助)	高田百弥

一色敏夫	井上愛二
山科百合子、召使お仙	太田清風
山科真澄、医学士里見俊彦	浅田茶目光
三島弥生子、樫原医学博士	鶴野一声
小笠原夫人、召使お苦	小川静夫

監督、脚本担当、撮影技師、出演者等の記載は一切ない代わりに、声色を担当する弁士や琵琶の演奏者の名前が記載されているのは、当時の映画興行が映画館で実演する芸能者を重視していたことの表れであり、同時に観客が映画をどう楽しんだのかをうかがわせる資料でもある。そしてここに記載された映画の場面順序や採録されている「百合子劇（流行ドンドン節）」の歌詞からは、映画の大筋は連載中だった原作小説の「八代へ」までの部分をそのまま踏襲したものだったと判断できるだろう。『フィルム・レコード』の映画評にあった「終りは『ほととぎす』の逗子の別れ宜敷で、相変らずの船歌で御別れ」という一文も、一色が恩師の危篤で那覇から熊本の八代へ向かうため、百合子としばし別れる場面（映画順序の第十八）を指していると思われる。

この場面は金尾文淵堂から発売された単行本『百合子』全三巻では、ちょうど第二巻「中編」の終りにあたる。先に紹介したように幽芳の原作小説はハッピーエンドであり、映画のタイトルにある「悲劇」という表現はヒロインの百合子ではなく、むしろ自ら策を弄した結果、恋人も息子も百合子に奪われ、プライドを踏みにじられる千枝子にこそあてはまる。また映画は「前編」と銘打っているにもかかわらず、日活向島で「後編」が製作されたことを示す資料はない。しかも先に挙げた新京極歌舞伎座のプログラムでは、映画の題名が『百合子 前編』となっていて、「悲劇」という表示は見当たらない。こうした映画のタイトルをめぐる不自然さや不統一は、連載途中での映画化という事情を写し出しているだけでなく、逆に幽芳の連載小説の方が結末に向けて映画や芝居、あるいはそれらに対する観客や読者の反応などに微妙に影響を受けた可能性を感じさせる。幽芳自身も連載最終回の紙上で、当初の予定では百合子の結末が悲劇であったことを匂わせている⁴¹。

連載途中での映画化がもたらすそうしたズレや不整合は残るし、小説の後編では新たな紆余曲折のストーリーが展開するものの、映画が基本的に小説と同じ展開だったとすれば、そこでの沖縄はまさしく「癒しの島」として描かれていたことになる。一色は百合子の結核療養のために沖縄を選んで一家で移住し、千枝子の手先が盛った毒は逆に薬となって百

百合子の病を癒やすのだ。さらには金で買われたに等しい偽装結婚の中で真の夫婦愛を見出し、姑にも可愛がられ、夫の幼い連れ子からは母親として慕われる。そこには「癒し」とともに百合子の全面的な「自己実現」が描かれている。百合子は本来の家庭小説を原作とした映画のヒロインにふさわしく、良き妻、良き母、そしてよき嫁という、当時の女性が家庭で果たすべきとされた役割、女性としてかくあるべしという理想の体現へと向かうことになるのだ。それはまた、那覇・帝国館での公開時の広告に「新派家庭教訓悲劇」（傍点論者）と掲げられていたことや⁴²、「百合子劇」の浪花座での初日が「観客の全部が殆ど中流以上の家庭の人々」と報じられたこととも繋がっている。

さらに言えば、原作者・菊池幽芳が琉球で行った「為朝探し」は、物語の中では百合子にとっての「自分探し」へと写し取られている。百合子自身は病身ということもあって常に受動的ではあるものの、幽芳自身の琉球探訪体験をたどりながら、一度はあきらめた自分の人生を探ることになる。「自己実現」「自分探し」というのは、古くからある貴種流離譚のバリエーションでもある。そして没落したり苦境に置かれたりしていた貴種が自分にふさわしい場所を見つけ、あるいは貴種本来の姿を取り戻す時、自らも周囲もそして世界自体も調和に至って癒やされることになる。百合子について言えば、彼女の病が癒え、夫や継子との愛を見出して自己実現へ向かうことは、同時に華族の娘としてふさわしい場所に戻ることであった。幽芳が少年時代から愛読した『弓張月』が為朝という貴種の流離譚であったように、百合子の物語もまた一種の貴種流離譚であり、幽芳が北斎の絵を通じて憧れた琉球は、百合子がすべてを手に入れる夢の島へと置き換えられている。

『悲劇百合子 前編』が那覇・帝国館で公開されたのは1914年3月28日のことだったが、当日の『琉球新報』に出た帝国館の広告には「殊に写真は本県を舞台とせる日活会社最近の大出来物なり」という一文があった。また翌29日の同紙「娯楽世界」にも「舞台は本県まで及び極めて趣味多きものなり」と書かれるなど、沖縄が本土映画の舞台となることへの大きな期待が感じられる。ただしこれらの広告にも記事にも、本作が沖縄を舞台とした「最初の」映画であるといった明確な表現が見えない点には留意しておきたい。すでにそうした作品があった可能性を感じさせるからだ。そして3月30日の『琉球新報』には「帝国館の百合子劇」という観覧後のコラムが掲載された。

「一昨土曜日より写真取替えられたる定設活動帝国館の百合子劇は新聞小説として好評を受けし程に各地の舞台に上ぼせて又非常の成功を収めたるが当地帝国館に

於ても一昨夜より百合子劇の写真を影出し拍手喝采を受けつつあり殊に百合子が一色俊(ママ)夫に扶けられて我が琉球に渡り金武洞の探検をなす場など見物を狂喜せしめ居たり然し此の百合子一行の案内をなす琉球人の服装を全然朝鮮人に見せたのは脚色者の浅薄を証すべく吾々琉球人には此の似せものを見て却って感興を殺くべし(……)」

沖縄が本土の話題作に登場したことが観客を喜ばせていると報じながらも、その一方で沖縄の描かれ方、風俗考証がでたらめであることに失望している。期待ゆえのこうした失望感、あるいは本土が描く沖縄像への違和感と反発は、久松五勇士を描いた『敵艦見ゆ』(1934)や沖縄本島ロケを行った『オヤケ・アカハチ 南海の風雲児』(1937)など、1930年代の本土製作映画でも繰り返されることになる。沖縄の観客にとって『悲劇百合子 前編』は、映画の中に自分たちの島、自分たちの姿を見るという新しい体験だったに違いない。もちろん現地ロケは行われていないが、それだけにまた本土における沖縄のイメージや外部からのまなざしが露わにもなる。そして100年以上も前に製作されたこの映画が、すでに本土にとっての「癒し」と沖縄にとっての「違和」をはらんでいたことは、その後の沖縄をめぐる映画史を論じる上で重要な出発点であり、映画における沖縄表象の原点として注目されねばならない。

第3項 皇太子裕仁の来沖映像

沖縄が記録映像の中に姿を現し始めたのはいつの頃からなのか、という点についても、これまで本格的な調査研究が行われたことはない。残念ながら劇映画と同じく古い映像の残存率は極めて低いため、記録映像の歴史を初源にさかのぼってすべてを明らかにすることは難しいだろう。沖縄で撮影されたことが資料から推測できる最も古い映像は、渡嘉敷守礼の連鎖劇に挿入された「首里城附近の情景の写真」だ。時期はおそらく1918年から1920年の間であり、これについては次節第2項で詳しく検証する。一方、現存する最も古い記録映像は今のところ『体育行脚』(1929)という16ミリフィルムだ。内容は「沖縄本島の巻」と「八重山群島の巻」に分かれており、当時の沖縄本島から宮古・八重山・奄美にかけての風景風俗が撮影されている。これは1929(昭和4)年8月に東大阪市の樟蔭女子専門学校(現・大阪樟蔭女子大学)の生徒が沖縄を訪れた際、引率教師の朝輝記多留によって個人的に撮影されたフィルムだ⁴³。四方田犬彦はこのフィルムを「沖

縄が最初に映画として撮影された」ものとしているが⁴⁴、誤解を招く表現だ。そして先の「首里城附近の情景の写真」とこの『体育行脚』の間に、沖縄を撮影した記録映画として以下の5本を挙げるができるが、いずれもフィルムの所在は判明していない。

- 1 『東宮殿下御外遊実況』（1921）日活
- 2 『皇太子殿下御召艦横浜解纜及沖縄御上陸』（[1921]）海軍省
- 3 『沖縄に於ける海軍記念日』（製作年不明）中島活動写真製作所
- 4 『琉球の雑観』（製作年不明）大阪毎日新聞社
- 5 『沖縄県実写波之上祭爬龍船競争糸満町の風景』（製作年不明）中島活動写真商会

2～5の4作品については製作年が特定できないが、1925（大正14）年以前に製作された可能性が高く、その理由については次節第3項で改めて述べたい。そして1と2は皇太子裕仁（後の昭和天皇）がヨーロッパ外遊に向かう途次で沖縄に立ち寄った際の映像を含んでおり、沖縄が撮影された年月日をはっきりしている。

1921（大正10）年3月3日、近衛騎兵に護衛されながら高輪仮御所を馬車で出立した皇太子裕仁は、東京駅で鉄道に乗り換えて横浜駅へ向かう。横浜港では原敬首相を始めとする大勢の見送りを受けて御召艦・香取に乗り込み、随行艦・鹿島に護られてヨーロッパへと出港した。よく知られているように、香取の艦長を務めていたのは沖縄出身の漢那憲和だった。当初、香取の沖縄寄港は予定になかったが、漢那の熱心な働きかけもあって、横浜を出港した後に皇太子の沖縄寄港と首里行啓が決定された⁴⁵。3月6日午前11時過ぎ、皇太子は中城湾沖に投錨した香取から、船を乗り継いで与那原に上陸し、大勢の沖縄県民による奉迎を受ける。翌3月7日の『東京朝日新聞』は「東宮殿下琉球御上陸 仮棧橋より那覇へ ◇光栄に感泣しつつ全島の奉迎」という見出しを掲げてその様子を報じ、『大阪毎日新聞』は号外まで出している。

皇太子は急遽設置された仮棧橋から、与那原警察署前を通過して軽便鉄道の与那原駅まで歩き、特別列車で那覇へ向かった。途中、風物の説明は川越県知事が行っている。そして、現在の那覇バスターミナルにあった那覇駅で人力車に乗り換え、県庁に向かう。昼食を県庁で終え、松の記念植樹を行った。午後からは首里へ上って尚侯爵の案内を受け、富名腰義珍指揮による沖縄師範学校生徒らの唐手演武ほかを見物し、首里城に入っている。惠隆之介によればこの首里行啓の際、沖縄師範学校で音楽を教えていた宮良長包の作詞作曲に

よる「我が大君のたかひかる」で始まる奉迎歌を小学生たちが合唱したという⁴⁶。また島袋光裕は、芸能界でも琉球舞踊を披露しようという動きがあったが、日程の都合でとりやめとなった、と述べている⁴⁷。翌年以降この3月6日は東宮行啓記念日とされ、沖縄では毎年奉祝の行事が催されていた。与那原には皇太子御上陸記念の石柱が建立されたほか、運動場にも「行啓記念」という形容が冠された。こうした与那原の皇太子関連記念施設は、先に挙げた『体育行脚』の映像で見ることができる。また那覇市久茂地川に架かるゆいレール県庁前駅下の「御成橋」という名前が、今も皇太子裕仁来沖の痕跡を留めている。

ところで昭和天皇は皇太子時代からメディアへの露出が目立っていた。病気の太正天皇に代わる存在として、当時の新聞や雑誌も皇太子の様子を熱心に報道し、次世代の皇室イメージの醸成に寄与している⁴⁸。皇太子のヨーロッパ歴訪が決まると、新聞各社はこぞって取材を申請し、複数の新聞社が別便の商船クライト号での随行を許可された。新たな大衆娯楽および報道メディアとして普及しつつあった映画も、この時初めて皇太子の撮影を認められている。映画会社として唯一撮影技師の随行を許可された日活は、向島撮影所の技師長・藤原幸三郎を海軍の供奉員として派遣し、鹿島に乗船させた。日活では藤原が撮影して持ち帰った「全二十七巻五万四千尺」に及ぶフィルムを「十一巻一万二千尺」の記録映画『東宮殿下御外遊実況』にまとめ、天皇や皇族に映写した後の10月10日から帝国劇場で一般公開することになる⁴⁹。また松竹では『謹写東宮殿下御渡英実況 横浜御出発の光景』（1921）を製作し、6月から各地の系列館で公開した。この渡英実況シリーズは続編も製作されているが、皇太子の帰国を撮影した際には、軍用機でフィルムを大阪へ送っており、これがわが国初のフィルム空輸とされる⁵⁰。一方、活動写真班を持っていた大阪毎日新聞社は、フランスのゴーモン社と提携していち早く現地映像を入手するという作戦に出た。そして6月から日比谷公園や明治神宮表参道、大阪・中之島公園、京都・円山公園などで購読者招待の野外上映を行って話題を集め、大量の観客を動員した。さらに同社は全国各地を巡回上映し、当時の植民地にまで上映隊を派遣している。こうした映画各社の報道・上映合戦は、国民による皇太子イメージの共有を可能にし、ナショナリズムの高揚をも促したと言えるだろう⁵¹。

そして映像の中の皇太子は、必ずしも「威厳」や「神聖」、「気品」といった神格化された姿だけを見せているわけではなく、若くて好奇心にあふれた気さくな青年としても振る舞っている。たとえばイギリスでは外国人技師の勧めに応じて撮影カメラのクランクを回す姿が見られるし、得意気に大砲にまたがった写真も残っている。また帰国後に皇太子が

東京で活動写真展を視察した際の記録映像『摂政宮殿下活動写真展覧会御台覧実況』（1921）では、東京空襲を描いた松竹の空想映画『悪夢』（1921）で使われた東京市街のミニチュアセットと仕掛けを興味深そうに眺めている。そこには「親しみやすさ」を打ち出そうとする宮内省のイメージ戦略も感じられる。

皇太子によるヨーロッパ訪問の映像は複数のアーカイブに残っており、一部は現在インターネット上の無料動画として公開されている。また御召艦・香取が中城湾に入港する場面、皇太子が人力車で那覇や首里に行く場面などは、『皇太子殿下御渡欧記念写真帖』に収録された写真で確認することができる。ところが残念なことに、これら一連の沖縄上陸と首里行啓を撮影したフィルムは今のところどこにも見当たらない。東京国立近代美術館フィルムセンター、宮内庁や防衛省資料室などにも問い合わせたが、フィルムの所在は確認できなかった。沖縄の場面が映画として撮影されていたことは、いくつかの資料から明らかだ。たとえば三年後の1924年3月5日の『沖縄タイムス』には「東宮行啓記念日」という特集があり、祝賀会や音楽会、角力など様々な記念行事が予定されている。その中に「新天地では東宮御外遊映画 沖縄行啓の部だけで千尺以上の長尺」という見出しの記事がある。

「東宮殿下が本県に行啓遊ばされた時の御動静を御召艦の中城湾寄港から那覇首里行啓の実況を初め御外遊中の映画を明六日の記念日から新天地では上映することとなるが此の写真は本県行啓の部だけでも一千尺以上の長尺で国宝映画として記念日に之を公開することは極めて有意義（……）」

上映されたのは、おそらく上記1の『東宮殿下御外遊実況』のことだと思われる。そして本当に「沖縄行啓の部分だけで千尺以上」だったとすれば、沖縄関連の映像は300メートル以上、毎秒16コマの映写スピードで計算すると少なくとも17分前後の長さであったこととなる。

一方、上記2の『皇太子殿下御召艦横浜解纜及沖縄御上陸』は、次節第3項で検証する1927（昭和2）年の検閲記録から存在が確認できたフィルムだ。こちらはフィルム全長が193メートルと短く、沖縄の部分もせいぜい数分程度だったと推測される。製作は海軍省となっているが、撮影・編集等も海軍省が独自に行ったのか、それとも民間業者に委託したのかはわからない。民間が撮影したのであれば、沖縄の場面は新天地で上映された日活

作品と同じフィルムが使われている可能性が高い。同行撮影ができたのは日活だけであり、しかも海上で決定された寄港であったため、他社では技師の派遣も撮影許可も間に合わなかっただろう。いずれにしても、1921年3月6日に沖縄を撮影した記録映画が存在していたことは間違いない。日付が明確な沖縄での撮影記録としては、今のところこの皇太子の沖縄上陸映像が最も古いことになる。周知のように、昭和天皇は在位中一度も沖縄の土を踏むことがなかった。1987（昭和62）年の沖縄海邦国体では天皇の来沖が予定されていたが、腸の手術のために中止となっている。ヨーロッパ歴訪に向かう途中で立ち寄った皇太子時代のわずか半日足らずの滞在が、87年を超える昭和天皇の長い生涯でたった一度の沖縄上陸となった。沖縄と昭和天皇の関係をたどる上でも、また大正時代の沖縄の様子を知る上でも、さらには本土の撮影技師が沖縄に向けた視線を検証する上でも、この皇太子の沖縄上陸映像は貴重な資料であり、今後のフィルム発掘と映像の分析が大きな課題となろう。

第2節 沖縄独自の連鎖劇

第1項 新派連鎖劇の衰退

本節では沖縄独自の映画製作について論じるが、それは連鎖劇として始まったと考えられる。沖縄芝居の劇団によって沖縄で撮影され、もっぱら沖縄の観客のために沖縄口で上演された郷土連鎖劇が登場するのだ。第1章から本章前節まで初期沖縄映画史を詳しくたどってきたのは、本節を記述するためだったと言っても過言ではない。沖縄における映画製作の開始をめぐっては、四方田犬彦が次のように述べている。

「(……) 沖縄で最初に映画制作が行われたのは、一九三一年である。渡口政善が脚本と制作を担当し、吉野二郎が監督をした『執念の毒蛇』なる無声映画が、沖縄映画の嚆矢とされる。その後一九三〇年代には、珊瑚座という劇団を中心にして、那覇で若干の連鎖劇が制作された。」⁵²

曖昧な情報と調査不足が二重三重に絡み合った極めて不正確な記述であり、加えて情報源も資料的な裏付けも示されていない。『執念の毒蛇』(1932)は映像が現存する沖縄の劇映画としては最も古い⁵³、それより10年ほど前に球陽座や新生劇団といった沖縄芝居の劇団による連鎖劇が撮影されていた。その背景を探るためには、もう一度潮会と中座に

よる新派連鎖劇の時代へと話を戻さなくてはならない。第3章第3節第3項の表6「潮会と中座による連鎖劇」で見たように、新聞で確認できる2年足らずの間に沖縄で約100本もの新派連鎖劇が上演されている。芸題はほぼ週替わりでフィルムも入れ替わったが、全体として見ればそれは本土の風景風物、文化、社会、生活習慣や価値観を写した同工異曲のパターン化された世界であり、映写と実演の組み合わせという当初の新鮮さが失われれば、当然マンネリ化は避けられなかった。潮会や中座が連鎖劇の二本立て興行を導入し、連鎖喜劇、連鎖旧劇、泰西連鎖、琉球連鎖などを謳ってお互いに差別化を図り、あるいは映写部分の長尺化を競うといった状況は、両劇団の対抗意識だけによるものではなく、新派連鎖劇そのものが停滞して観客離れが意識された結果とも言えるだろう。

それは新聞記事の論調からもうかがえる。たとえば1917年10月8日の『琉球新報』には「活動熱」という無記名の記事が出ていた。

「(……) 従来の芝居が最早行詰った結果として現われたのは今両芝居でやって居る連鎖劇である、然し連鎖劇は大抵型にはまったようで活動写真のように変化が無く又新派劇をより一層俗悪にしたような筋のものばかりだから中流社会の観客の足はどうしても活動の方に向くようになる(……)」

一方、潮会による連鎖劇導入を支持し、その可能性に期待を寄せた『琉球新報』の「紅」は、1917年の年末回顧「本年の梨園界を振り返って(上)」の中で、潮会の連鎖劇について「芸にも、科白にも、其他衣装道具立等総て向上した跡が歴然と現れて居る」と改めて評価しつつも、帝国館と大活館の競争による活動熱の中で「多くの人は連鎖より活動に走り、連鎖は少々下火に掛けた傾向がある、而して再び琉球古劇が復活するようになって来た」と述べている⁵⁴。また続く「本年の梨園界を振り返って(下)」では、現状打破の空気の中で連鎖劇の勃興は当然であったとしながら、「而して斯くの如き変化に富む現代社会の強い刺激を受ける一般観衆は更に波瀾曲折の多い活動写真に快哉を叫ぶであろう」と述べ、連鎖劇の衰退と映画のさらなる隆盛を予測している⁵⁵。

「紅」の回顧にはまだ連鎖劇への共感が示されている。しかし1918年1月24日から3日間にわたって『琉球新報』の「三面評論」に掲載された「文」による「芝居改革論(上・中・下)」は、連鎖劇による衣装や舞台美術の進歩を認めつつも、内容においては上間正品らが新派劇を始めた十四、五年前から進歩がなく、むしろ退歩しているのではないかと切

り捨て、「今の芝居程内容の貧弱な下劣な、下等の芝居はあるまい」とまで非難している⁵⁶。組踊など琉球古劇の復権を求める「文」の立場からすれば、マンネリ化した本土の新派連鎖劇は苛立たしいものだったに違いない。さらに「文」は、はっきり連鎖劇の廃止を訴えていた。

「(……) 第一に近頃流行の連鎖劇を廃止すべし、もう東京あたりでも連鎖劇は下火になって居る本県に於いても早晩連鎖劇は滅亡するに違いない之に代うるに新派劇を以てすべしだ、今芝居で演っているのは新派劇でも何んでもない(……)」⁵⁷

「紅」の予測にせよ「文」の攻撃にせよ、本土からフィルムの供給を受けて上演する新派の「首切り連鎖劇」に対する倦怠感が演劇界にあったことを物語っている。そして「文」が述べているように、実際に東京では1917年の秋ごろから連鎖劇は下火になっている。

この時期に東京で連鎖劇ブームに陰りが生じた理由として、従来は1917年7月に東京府警視庁が公布した「活動写真興行取締規則」が重要視されてきた。その第29条で、映画館以外で映画を興行する場合は映写室等の設備について詳細を届けて許可を得ること、映画館以外での映画興行は月に10日以上は認めないこと、などが定められたためだ。たとえば田中純一郎は『日本映画発達史Ⅰ』の中で、この取締規則によって「七月二〇日をもって、警視庁管内の連鎖劇場は一斉に興行を中止した」と述べている⁵⁸。

だが29条の最後には「但し」として、映写室等の基準をクリアした劇場における演劇の一部としての映画興行はこの限りではない、と明記されている。これはむしろ劇場・芝居小屋での連鎖劇の興行を認める内容であり、実際に取締規則が施行された1917年8月1日以降でも連鎖劇の上演を確認することができる⁵⁹。横田洋が詳しく検証しているように⁶⁰、活動写真興行取締規則によって連鎖劇を上演するにあたっての制限等が明文化されたものの、条文そのものが連鎖劇を全面的に禁止しているわけではないのだ。またこの取締規則はあくまでも東京の警視庁管内を対象にしたものであり、柴田勝が「七月の興行法改正で映画と実演の併映は不可能と発表され、東京はやめたところが多いが、名古屋以西は盛んであった」と述べているように⁶¹、東京以外の地域では沖縄も含めて引き続き連鎖劇が盛んに上映されていた。

東京で連鎖劇興行の中心にいたのは小林商会を率いる小林喜三郎だが、この時期の小林は経営に行き詰まって連鎖劇の興行から撤退を始めている⁶²。また冬樹薫によれば、1917

年秋に小林の個人事業だった小林商会は債権者による合資会社となり、12月には撮影所もそれまでの南千住から池袋に移転したが、1918（大正7）年9月にはその撮影所が焼失してしまう⁶³。東京における連鎖劇の衰退にとって1917年の「活動写真興行取締規則」の解釈をめぐる誤解と混乱は確かに一つの契機とはなったが、より根本的には横田洋が示唆したように、小林の行き詰まりに象徴される連鎖劇の製作と興行状況にこそ衰退の原因を求めべきではないだろうか。

そもそも連鎖劇というスタイルは、既存の芝居に対する新機軸であると同時に、新たな大衆娯楽として台頭してきた活動写真に対抗するための奇策という一面を持っていた。なにしろ当の競争相手である活動写真を取り込むという、一種の矛盾の上に成り立っていたのだ。無声映画が欠落させていた声や身体を役者の実演で補うライブ性やパフォーマンス性が特徴だったとしても、舞台途中に映写を挟むというスタイルはいつしか新鮮味を失う。また映画は技術的にも技法的にも進化し、外国映画を中心に巨額の予算を投じた長編大作や連続活劇、豪華なセットや大群衆を使ったスペクタクル作品が次々に公開されていた。これに対して実演芝居との接続という制約を受けた連鎖劇が、低予算体制下で相変わらず乗り物や屋外の格闘シーン、見世物的な風景風物、芝居を直撮りしたような工夫のない映像を使い、あるいは映画と実演の結合というスタイルに安住していれば、やがて観客に飽きられてしまうことは明らかだろう。

しかも舞台公演を続けながら次回作の撮影と芝居の稽古をこなすというハードスケジュールは役者の消耗を招き、興行優先で通俗に墮しマンネリ化した芝居の中身も、観客離れに拍車をかけたと考えられる。中には連鎖劇を謳いながら、実演にほんの申し訳程度の映写を挿入した詐欺まがいの興行もあったようだ⁶⁴。こうしたいくつかの原因が複合し、連鎖劇は活動写真興行取締規則の施行をめぐる混乱の生じた東京でまず下火となった。そして1920年代に入ると全国的に勢いを失い、1930年代前半には芝居興行の表舞台からはほとんど姿を消している。ただしその後も巡業芝居などでの連鎖劇上演は続いており、1940年頃までは連鎖劇に使うためのフィルムについての検閲記録が確認できる⁶⁵。

沖縄では1918年3月10日の『琉球新報』に、「倦かれて来た連鎖劇」という無記名の演劇記事が出る。

「此の頃両芝居の看客がだんだん活動写真に奪われて行く傾向が著るしく見えて来た、(……) 琉球史劇とか新派劇などで客を引く事が出来なくなった揚句は連鎖劇

と云う芝居と活動の 混血児みたようなものを輸入したがもともと一時の流行で根拠のあるものでも価値のあるものでも無いから何時までも人気を引く筈がなく、此の頃では看客の殆ど九分通りは連鎖劇に倦いて来て反って活動趣味が伝播して行く有様である（……）」

そしてすでに見たように潮会内部では何らかのトラブルがあったらしく、1918年2月から4月にかけて二か月余りの間、広告には「連鎖劇」を掲げながら実際には連鎖劇を上演していない。久し振りに連鎖劇を出した4月20日の『琉球新報』の広告には「御勧めに依り引続き琉球史劇並に組踊等に力を入れ観客様方の御ひーきに預り」という一文があり、劇団側にも連鎖劇離れの状況が見え始める。また毎年旧暦3月3日の浜下りの時期は⁶⁶、沖縄芝居にとっていわば書き入れ時だ。一年前のこの時期の潮会は新作の連鎖劇以外に旧作連鎖劇を4種類も用意して、取り替え上演を広告していた。ところが1918年になると潮会も中座も演し物から連鎖劇を外して琉球歌劇や組踊などを中心に据えており、これを報じた3月30日付『琉球新報』の「三月狂言の仕度」も「中座も下火になった連鎖劇では人気を惹くのが覚束ないと云う処から」と評している。

こうした状況から判断して、潮会にせよ中座にせよ沖縄での新派連鎖劇のマンネリ化は本土と同様だったと考えられる。さらに沖縄の場合は固有の風土風習や文化を持ち、沖縄芝居にも独自の演目や物語世界があること、すべての連鎖劇が映写と実演で役者の顔が違う「首切り連鎖劇」にならざるを得ず、しかも実演や陰台詞が沖縄口と大和口の混交だったことなど、様々な点で本土とは異なる事情もあった。本土の新派連鎖劇の上演が沖縄でいつ頃まで続いたのかは、これまた1918年6月以降の新聞資料が欠落しているため判断できない。

その後潮会は賃料をめぐる揉め事もあって地方巡業に出たが、辛酸を舐めた後に解散して一部は中座に吸収された⁶⁷。そして中座も1919（大正8）年10月の辻の大火で芝居小屋が消失してしまう。以後中座は波之上通りの仮小屋での興行を余儀なくされており、すでに連鎖劇を続ける力はなかったと思われる。こうして沖縄における本土連鎖劇の時代は終わりを告げた。その隆盛は沖縄演劇史の中のわずか2、3年に過ぎず、本土においてと同様「一時の流行」であったとする一般的評価も当然と言える。しかし本土とは異なり、沖縄の連鎖劇にはもう一つの可能性が残されていた。

第2項 渡嘉敷守礼の郷土連鎖劇

沖縄で初めて撮られた郷土連鎖劇はどういう作品だったのだろうか。残念ながらその答えは映画史と演劇史が交錯する遠くにぼんやりと霞んだまま、はっきりしない。何しろフィルムや関連資料はおろか、当時の地元新聞さえほとんど残っていないのだ。論者はこれまでの調査で沖縄芝居関係者の手記などに微かな手がかりを見つけ、タイトル不明のまま沖縄初の劇映画の可能性を示唆してきたが⁶⁸、それが本当に沖縄で初めて製作された映画だと断言できるだけの確かな証拠はない。しかしこれは初期沖縄映画史の中でもとりわけ重要な部分なので、以下本項で改めて詳しく検証してみたい。

沖縄での映画製作は、沖縄芝居の土壌から生まれたと考えられる。そしてその具体的なきっかけとなったのが、第3章第3節および本節第1項で取り上げた本土の連鎖劇というスタイルだ。先述したように潮会と中座の連鎖劇が続く中で、本土から供給される同工異曲の新派劇に飽きていたのはおそらく観客だけではない。舞台上大和口混じりの「首切り連鎖劇」を演じ続けた役者の側にも、独自の歴史と風土に根差した沖縄の演目による連鎖劇を作りたいという欲求が芽生えていたのではないか。第3章第3節第3項で触れた中座による琉球連鎖『孝子の鏡(汽船ノ遭難事件)』の上演からも、そうした思いが感じ取れる。ただし中座が1918年5月6日から上演した『桜の下』の広告に「琉球連鎖」とあるのは、タイトルや同日の記事「今週の両座」の内容から判断して「新派連鎖」の誤記・誤植と考えた方がよさそうだ⁶⁹。

一方、劇評家で新聞記者だった真栄田勝朗の回想手記『琉球芝居物語』には、次のような記述がある。

「(……) 大正六、七年頃に、渡嘉敷守礼(弟)を座頭として仲井真、大見謝、安慶田など球陽座系の座員で組織した一団が、沖縄で初めての試みである連鎖劇を大正劇場で上演した。出し物がなんであったかは忘れたが、なんでも渡嘉敷が火消しの火事装束のような格好をして格闘していたが、それが急に首里城附近の情景の写真に変わったりして、かなり楽しんで観られ往年の『山長』の連鎖劇を思わせるものがあった。しかしこれもわずか二、三ヶ月の短期間に解散し、尻切れトンボに終わったのは残念である。」⁷⁰

真栄田の記述を信じるならば、この「首里城附近の情景の写真」(以下本論考ではこのフ

フィルムが実在したと想定し、便宜的に『首里城附近』と記す)は、沖縄で最初に撮られた映画であった可能性が高い。けれども、そう断定するにはいくつか不明な点がある。まず真栄田の手記では、本土のフィルムを使った「首切り連鎖劇」と、沖縄で撮影した独自の「郷土連鎖劇」との区別がはっきりしていない。従って「沖縄で初めて」がどちらの意味で使われているのかも曖昧なままだ。次に気になるのは、肝心の演目が不明な点と「大正六、七年頃」という上演時期の曖昧さだ。この2点を確認するために改めて当時の新聞資料をたどってみたが、1918年5月までに『首里城附近』らしき連鎖劇が上演された記録は見当たらない。続く6月以降は沖縄本島の新聞がほとんど欠落しているため、残念ながら資料的な裏付けを取ることは不可能だ。真栄田の記述を別な角度から検証するには、新聞以外の資料や証言を探さねばならない。

またもし『首里城附近』が沖縄で撮影された初めての映画であった場合には、もう一つ別な問題が出てくる。それはこのフィルムが単なる実景のみを撮影したものだったのか、それとも役者が出演していたのかという点だ。前者であれば一種の記録映像、後者なら劇映画となる。当時の連鎖劇には、ご当地芝居とでも呼ぶべきスタイルがあった。本土で地方巡業をする一座が、あらかじめ興行を打つご当地の名所や風景風物を撮影し、それを連鎖劇の中で映写するというものだ。よく知っている地元の名所や情景が出てくるから、観客には受けた。ただし撮影されるフィルムの中身は様々で、実際に役者を使ってロケを行い、大勢の見物客が撮影現場に押し寄せたケースもあれば、役者は参加せずに実景だけを撮るケースもあった。『首里城附近』の場合は、いわば地元劇団によるご当地連鎖劇という珍しいケースとなるが、果たして撮影されたフィルムには守礼一派が出演していたのか、いなかったのか。それによってこの作品が沖縄の映画史に持つ意味も多少変わることになるが、真栄田の言うように「山長」風であったとすれば映写場面は風景のみだった可能性が高い。

論者の知る限りでは、真栄田勝朗のほかに二人の著名な沖縄芝居の役者が、それぞれ回想録の中で『首里城附近』のフィルムに触れている。一人は島袋光裕、もう一人は守礼の次兄・渡嘉敷守良だが、以下この二人の回想録について真栄田の記述との関係を検証しながら見ておきたい。まず島袋光裕の『石扇回想録』には、連鎖劇をめぐる次のような一文がある。

「連鎖劇ブームは線香花火のようなものであったが、渡嘉敷守礼氏はなかなか執

念を捨て切れず、同じ大正劇場で連鎖劇の一座を組織し、首里城を背景に映写したりして、その後も沖縄ものをつくっていた。」⁷¹

真栄田勝朗の手記とは違い、島袋の回想録では本土のフィルムを使った「首切り連鎖劇」と、その後に製作された「沖縄もの＝郷土連鎖劇」が区別されている。島袋は役者になる前から芸能記者や劇団書記を務め、沖縄芝居の盛衰を目の当たりにしていたし、後には自らも連鎖劇のフィルムを監督したと述べている。『首里城附近』というフィルムの存在を裏付ける証言として採用したいところだが、島袋の回想録にも年代や日付がはっきりしない部分があり、時系列や事実関係にもしばしば曖昧さが残る。加えて先行資料との関係にも注意が必要だろう。島袋の回想録は1974（昭和49）年に『沖縄タイムス』に掲載され、後に単行本化されている。これに対して真栄田の手記は、1952（昭和27）年の『琉球新報』に短縮版が連載されているから、島袋がそれを読まなかったとは考えにくい。また潮会の連鎖劇導入や『首里城附近』についての部分は、おそらく次に見る渡嘉敷守良の遺稿が参照されている。

守良の遺稿は「近代沖縄演劇の発祥」と題して、1963（昭和38）年の『琉球新報』に一部が連載された。その中で守良は潮会による首切り連鎖劇を冷ややかに評した後、次のように述べている。

「しかし弟は連鎖劇にはよほど未練があったと見え、昭和（ママ）年代になっても、再び同じ大正劇場で連鎖劇の一座を組織し、この時は新派劇『潮』やこんどは首里城付近を背景に写した純沖縄ものを上演したが、これまた長続きせずその後、守礼一党は球陽座に帰ってからも連鎖劇をまじえて、郷土劇を演じていた。」⁷²

守良は守礼の連鎖劇を島袋よりさらに詳しく三つの時期に分けている。そして『首里城附近』についての言及は、島袋や真栄田の記述とよく似ていることがわかる。書かれた時期が一番古いのは守良の遺稿で、真栄田も『琉球芝居物語』を執筆する際に、守良に取材して資料を借り受けている⁷³。従って真栄田と島袋の証言は、守良の手記から完全に独立した別個のものとは言い難いかも知れないが、当時の沖縄演劇をよく知るこの三人が『首里城附近』のフィルムに触れている重みは無視できないだろう。また三人がそろって首里城やその周辺の情景を見間違えたとも思えない。連鎖劇の導入に熱心だった新しい物好き

の守礼が沖縄独自の郷土連鎖劇に取り組んだという流れは納得できるし、最初の撮影対象に沖縄のシンボルとも言える首里城を選んでいる点も極めて自然だ。

また 1963 年 4 月 30 日の『沖縄タイムス』夕刊掲載の「郷土演劇いまはむかし(9)」に、次のような一節がある。

「(……)『潮会』は沖縄で初めての連鎖劇を打ち出した。この連鎖劇というのは芝居と映画を組み合わせた劇で、首里城付近の下道や城壁、綾門通りを撮影したもので、なじみ深い景色に見とれていると、急に銀幕が揚って守礼を頭に四、五人の鳶職人が半被姿で乱闘する場面になるといったものである。(……)」

ここでも本土のフィルムを使った潮会による連鎖劇と沖縄独自の連鎖劇が区別されていない。加えてこの記事が誰が書いたのか、またその取材源が何なのかについても明記されていないため、残念ながら『首里城附近』の裏付け資料として採用することは難しいが、具体的な撮影場所が挙げられている点は貴重だ。

ではこの『首里城附近』のフィルムが撮影され、連鎖劇として上映されたとすれば、それはいつのことだったのだろうか。以下では渡嘉敷守礼の動向と、沖縄の郷土連鎖劇が上演されたという大正劇場の状況を追った上で、撮影と上映の時期について考えてみたい。潮会が大正劇場で沖縄初の連鎖劇を上演したのは、1916(大正5)年7月だった。それからわずか四か月後の11月、潮会は大正劇場を出て上の芝居へ移る。替わって地方巡業から戻った守良らの伊渡嶺団が大正劇場に入り、守礼も潮会を離れてこれに合流する。しかし伊渡嶺団は翌1917年3月頃に再び地方巡業へと去り、8月になると潮会が大正劇場で映画興行を始めた。大活館の映画上映が新聞で確認できるのは1918年5月末までで、以後は新聞が欠落している。

すでに述べたように、この間『首里城附近』に関する記事は見当たらず、守礼の名前はしばしば『先嶋新聞』に登場する。1917年の9月頃から1918年5月初めまで、守礼は宮古・八重山に滞在していたと見られる。1917年9月5日の『先嶋新聞』には兄・守良とともに渡嘉敷一座として名前が挙げており、以後断続的に球陽団、伊渡嶺団という名前が出ている。守良や鉢嶺喜次らは12月末に帰郷するが、守礼は引き続き宮古で活動し、翌1918年5月5日の『先嶋新聞付録宮古号』に「守礼の球陽座」が宮古を去って帰郷するという挨拶広告を出している。その5月末から兄・守良の伊渡嶺団が再び宮古で公演し

て10月下旬に那覇へ戻ると、再び入れ替わるように11月下旬から「守礼の球陽団」が宮古に入り、そのまま宮古・八重山に滞在している。そして1919年10月には辻一帯を大火が襲う。

この大火の前後から1921年2月頃までの守礼の消息ははっきりしないが、大火の後の大正劇場には、球陽座出身で首里座、潮会などでも守礼と行動を共にしたことがある安慶田賢明らがいたとされる⁷⁴。そして1920（大正9）年9月の時点では旧中座系の若葉団が大正劇場を占めており⁷⁵、兄・守良の球陽座が再び大正劇場に入るのはその後のことだ。一方、守礼の名前は1921年3月15日付『先嶋新聞』の「新劇団成る」という記事に現れ、以後八重山で活動していたが、6月11日の『八重山新報』は当地で守礼が神経に異常をきたしたと報じている。守礼はその後沖縄に戻って首里赤平の仮小屋で興行を打つが、興行中の1922（大正11）年4月に病没する。以上が守礼と大正劇場をめぐる大まかな流れだ。

残念ながら島袋の手記は『首里城附近』の上映時期を明示していないし、守良の遺稿ではなぜか「昭和年代」と誤記されており、この箇所は後に『渡嘉敷守良の世界』に収録された際に「大正時代」と訂正されている。実は守良の遺稿もしばしば年代が前後しているので注意が必要だ。また矢野輝雄は守礼による沖縄製作連鎖劇の上演時期について、新派連鎖劇が停滞してから「数年後」という幅のある表現をしており、その典拠や正確な時期は示されていない⁷⁶。「大正六、七年頃」と述べている真栄田は、1919年に沖縄を離れて同年5月から大阪朝日新聞の記者を約2年半務めているが⁷⁷、『首里城附近』を見たのが離沖前のことか後のことか明記していない。以上、いずれも決め手に欠けているが、『首里城附近』が撮影され連鎖劇として上映された可能性があるとするれば、沖縄本島の新聞が確認できなくなる1918年6月頃から守礼が再び宮古へ渡って興行を始める同年11月後半までの間か、辻の大火があった1919年10月前後から守礼が八重山で新劇団を興す前の1921年2月頃までの間だったと推測される⁷⁸。

ちなみにこの時期には、朝鮮半島でも初の劇映画となるキム・ドサン（金陶山）一座の連鎖劇『義理的仇討』（1919）が日本人カメラマン・宮川早之助によって撮影され⁷⁹、また台湾では大阪の二葉商会が台北の風景を織り込んだ連鎖悲劇『虚栄の夢』（1918）を製作したとされている⁸⁰。それぞれに経緯や動機は異なるものの、当時の大日本帝国の周縁地域で同時期に劇映画の製作が連鎖劇というスタイルで始まっていたことになる。そして沖縄では、守礼の『首里城附近』を先駆けとして新生劇団や球陽座が本土の映画会社から撮影技師を招き、郷土連鎖劇を相次いで撮影し始めた。

第3項 郷土連鎖劇の隆盛へ

仲井真元楷は『那覇市史』の中で、1923（大正 12）年に分裂した沖縄芝居の球陽座とそこから新たに旗揚げした新生劇団について、次のように述べている。

「(……) 大正劇場の球陽座は分裂して幹部俳優が小人数になったので、その挽回策として連鎖劇をやることにして、神戸の中島撮影会社から撮影技師を招いて、撮影にとりかかった。脚本は渡嘉敷守良作の『沖縄入り』であった。(……) 歓会門での撮影のとき、伊良波尹吉が、門前の獅子像から飛びおりたとき、したたか足首をねんざして、立てなくなって、比嘉正義を起用した。(……) この連鎖劇が名優比嘉正義すなわち比嘉ミーチラーを生んだきっかけとなった。この連鎖劇で、久米町の普久里と国場の屋敷でも撮影した。

一方の新生劇団も、球陽座の連鎖劇に対抗して、首里の湯浅というスポンサーが金を出し、大阪の小林商会と連鎖劇撮影の契約をとりかわした。そして撮影のメンバーがやってきて、『黒金座主』と『運玉義留』をとり終えて公演した。(……)」⁸¹

仲井真によれば、どちらの劇団も連鎖劇に経費がかかり過ぎて経営を圧迫したという。関係者への聴き取りに基づいたと思われる仲井真の記述は貴重なものだが、資料的な裏付けを取ることが難しく、後述するように事実関係にはいくつか疑問点もある。そして何より残念なのは、当時の新聞がほとんど残っていないため、こうした沖縄独自の連鎖劇に対して地元の観客がどのように反応し、また新派連鎖劇を批判した劇評家がこれをどう評価したのかがわからないことだ。

わずかに残る当時の新聞から得られる郷土連鎖劇について情報は少ない。1923年3月23日の『沖縄朝日新聞』には、球陽座が沖縄芝居としては珍しい全一段の横長広告を出しており、その中で『松の精』が「舞踊連鎖劇」と表記されている。この演目は座長の渡嘉敷守良が踊りを振付けた歌劇として1914年頃から上演されていたものだ。恋人が他の美女に誘惑されて心変わりしたため、女が自殺しようとする。それを松の精が救って美女の正体を暴き、男を改心させるという物語だ。当然ながら守良自身の踊りが見せ場の一つだった。1922年2月17日の『沖縄朝日新聞』に出ている球陽座の広告を見ると、『松の精』は舞踊劇と記されているだけで連鎖劇という表記はない。従ってこの演目をフィルムに撮影して連鎖劇が製作されたのは、1922年3月頃から1923年3月半ばまでの間であったと

推定される。

一方、1924年10月11日の『八重山新報』では、八重山で上演された連鎖劇『黒金座主』について「なかざ」名義の評者が「しばいのぞ記」の中で取り上げている⁸²。この劇評から、八重山ではまだ電力供給がなかったため光源や照明にガスが使われ、映写と実演の切り替えがもたつて興ざめであったことや、糸満の風景が映写され、映写場面には説明がついたことなどがわかる⁸³。そして注目したいのは、配役が「渡嘉敷（守良）の黒金座主」「鉢嶺（喜次）の北谷王子」（カッコ内は論者）となっている点だ。これは明らかに渡嘉敷守良の球陽座系による連鎖劇であり、仲井真の記述にある新生劇団のフィルムが使われたのだとすれば、守良一派は競合する劇団からフィルムを借りて、わざわざ首切り連鎖劇を上演したことになり、不自然だ。またいくら座長同士が血縁関係にあるとはいえ、新生劇団（もしくはその後継一座）が大切なフィルムをライバルの一座に長期間貸し、八重山にまで持って行かせたとも考えにくい。

このフィルムに関してはもう一つ別な資料がある。それは渡嘉敷守良一派が1931（昭和6）年7月に「伊渡嶺団」の名前でハワイ巡業を行った際、『黒金座主』のフィルムを持参していたことがわかる現地の新聞広告だ⁸⁴。その広告文を読む限り、フィルムの所有者は渡嘉敷守良であり、おそらく1924年に八重山で使ったフィルムと同じものだろう。このフィルムを使った連鎖劇はトラブルが生じてホノルルでは上演されなかったが、マウイ島で上演されたことがわかっている⁸⁵。仲井真の記述が劇団名を取り違えているのでなければ、渡嘉敷一派と新生劇団が同時期にそれぞれ『黒金座主』を撮っていたことになるが、現段階では新生劇団による『黒金座主』は撮影を裏付ける資料が見つからない。このほか1920年10月27日の『沖繩朝日新聞』には、若葉団による民衆劇『運玉慶留』の上演予告が掲載されているが、そこには「全四巻」と記されている。本当に4巻のフィルムなら当時としては立派な長編劇だが、これは「全四場」等の誤りという可能性が高い。

また新聞ではないが、島袋光裕は回想録の中で次のように述べている。

「(……) ここで特記しておきたいのは、大正十二年ごろ球陽座に反発して抜けた大見謝、山城、多嘉良、仲井真氏らに新垣松含、儀保松男、安慶田賢明、我如古弥栄氏らが加わって、沖繩独自の連鎖劇をつくったことである。第一作『渦』はカゴ、人力車、自転車、電車、軽便鉄道、舟、馬など、あらゆる乗り物を写した。大阪から技術を呼び、いろいろ工夫したもので、だれも映画の知識がないのに、よくもや

れたものと思う。作と監督には、“学問がある”ということで私が当たった。」⁸⁶

これは 1923 年に旗揚げした新生劇団による作品のことと思われ、「第一作」とあるからには第二作も撮られたと考えられるが、『渦』も含めてこちらも資料的な確認は取れていない。沖縄独自の連鎖劇をめぐるっては、どうしてもこうした資料不足の壁がつきまとう。

それを別な角度から補ってくれる資料として、以下では『映画検閲時報』という内務省の内部資料に注目したい。前章第 2 節第 3 項で見たように、日本における戦前の映画検閲は大正後期まで各道府県でそれぞれ個別に行われていた。それが 1925 年 7 月 1 日施行の「活動写真『フィルム』検閲規則」によって全国的に統一され、内務省警保局警務課の管轄となった。これ以後、洋画、邦画、劇映画、記録映画等の種別を問わず、国内で公開上映されるすべての映画について、原則として内務省警保局の検閲室で行われる事前査閲を受けることが義務づけられた。さらに後の映画法制定等により、国内の検閲には文部省や厚生省なども加わることになる。そして検閲の結果は『活動写真フィルム検閲時報』（1939 年 10 月からは『映画検閲時報』。以下本論考ではこの冊子について便宜上『検閲時報』という略記で統一する）という小冊子にまとめられ、映画の上映を取締る全国の警察や外地の管轄府庁等へ配布された。これは月 3 回（当初は月 2 回）の発行で、発行部数は 1600 部～1700 部と公表されていたが、検閲機関向けの内部資料であったため一般には流通しなかった。

この冊子の復刻版に収録された牧野守の解説によれば、『検閲時報』は 1944（昭和 19）年 2 月まで発行が続いたと考えられ、日本の無条件降伏が決まった後、占領軍による接収摘発を恐れた当局によってすべて焼却処分の指示が出された。ところが当時検閲室に勤めていた鳥羽幸信は、その資料を自宅に持ち帰って秘密裏に保管していた。そして後に東京国立近代美術館フィルムセンター勤務となった鳥羽は、保管していた『検閲時報』を同センターに寄贈する。復刻版のうち、1939（昭和 14）年 9 月以前についてはこの鳥羽の寄贈資料を原本とし、それ以降については牧野が収集していたものを原本としている⁸⁷。

この『検閲時報』は大きく「査閲フィルムノ部」と「拒否又ハ制限ノ部」に分かれている。「査閲フィルムノ部」では検閲番号順に作品が並び、「検閲月日、検閲番号、種類、題名、原名、巻数、米数、製作者、申請者、拒否又ハ制限、備考」という 11 項目が基本的に一行分の情報として小さな活字で表示されている。このうち「種類」とは、風景物、時代物、人情物といった作品の内容によって「風、時代、人」等の略語が記されたものであ

り、「米数」とはフィルム全長のメートル表示だ。このほかトーキーが登場してしばらくの間は題名に「発声フィルム式」という表示が加えられ、また 35 ミリ以外のフィルム幅が登場すると「拒否又ハ制限」の項にその幅が表示されるなど、状況に応じて情報の様式も変遷した。そして「拒否又ハ制限」の項に何らかの記載があれば、それはフィルムの切除や台本の削除を命じられたことを意味している。切除や削除の箇所とその理由については、別途「拒否又ハ制限ノ部」に掲載された。

一部に誤記・誤植等は見られるものの、戦前の映画検閲は国家による思想および文化統制策として厳格に行われたため、この『検閲時報』は資料としての信頼度が非常に高いと言える。1925 年 7 月以降の『検閲時報』に記載された検閲件数は、1943 年分までで延べ約 45 万件に達している。検閲は国家によるものであれ、優越的な立場にある企業や個人によるものであれ、あるいは進歩派や民意を装うものであれ、表現活動にとっては常に大きな脅威となる。そして表現や作品を人々の目から隠し、場合によっては歴史から抹消してしまう。ところが大日本帝国における戦前の映画検閲は、官僚的な律儀さとその徹底ぶりによって、結果的には貴重な映画資料を後世に残すという皮肉な役割を果たしたことになる。約 20 年分の『検閲時報』には、従来の映画史には記述されていない事実や他の資料では確認できない貴重なデータが数多く含まれている。そして初期の沖縄映画史をめぐる失われた情報の一端も、その中に埋もれていたのだ。

実は本論考が対象とする大正時代に発行された『検閲時報』には、沖縄の郷土連鎖劇用フィルムに関する検閲情報を見出すことができない。ところが検閲が始まって二年目の 1927（昭和 2）年になると、郷土連鎖劇用のフィルムや前節第 3 項で挙げた記録フィルムも含めて、10 本以上の沖縄関連映画が相次いで、しかもほとんどが 3 か月の間に集中して検閲を受けている。その状況をまとめたのが次の表 8「1927 年に検閲を受けた沖縄関連映画一覧」である。

表 8 1927 年に検閲を受けた沖縄関連映画一覧

	検閲年月日	タイトル	m	巻	製作者	申請者
1	1927 年 3 月 8 日	皇太子殿下御召艦横浜解 纜及沖縄御上陸	193	1	海軍省	海軍省
2	1927 年 7 月 9 日	黒金座主	243	1	中島活動写真製作所	同左

3	1927年7月9日	普天間権現	142	1	中島活動写真製作所	同左
4	1927年7月9日	沖縄に於ける海軍記念日	71	1	中島活動写真製作所	同左
5	1927年8月3日	琉球の雑観	171	1	大阪毎日新聞社	同左
6	1927年9月13日	朝丸と夕丸	85	1	中島活動写真商会	中島萬吉
7	1927年9月13日	大濱赤八	179	1	中島活動写真商会	中島萬吉
8	1927年10月4日	黒島王	43	1	中島活動写真商会	中島才吉
9	1927年10月4日	松の精	57	1	中島活動写真商会	中島才吉
10	1927年10月4日	沖縄県実写波之上祭爬龍 船競争糸満町の風景	185	1	中島活動写真商会	中島才吉
11	1927年10月4日	今帰仁由来記	275	1	中島活動写真商会	中島才吉

※作品は申請時の検閲番号順に掲げた。

※フィルム形状はすべて35ミリ。

※6の『朝丸と夕丸』と7の『大濱赤八』の申請者は「中島萬吉」となっているが、これは「中島才吉」の「才」を「万」と誤読した結果と推測される。

1の『皇太子殿下御召艦横浜解纜及沖縄御上陸』と5の『琉球の雑観』は製作された経緯が異なるので判断できないが、他の9本は必ずしもすべてが申請直前に撮影されたものではなく、数年遡って大正時代後半に製作されていた作品が含まれていると考えねばならない。なぜなら、1925年7月1日の「活動写真『フィルム』検閲規則」施行以前に各道府県で上映が許可されていた作品は、その有効期間（一般に二年間）が満了するまで上映が認められていたからだ。そのため施行直前の駆け込み検閲現象が全国的に見られたようだ⁸⁸。また2の『黒金座主』と9の『松の精』は、すでに見た通りこの検閲年月日以前の上映が確認されており、『黒金座主』は少なくとも3年程度、『松の精』は4年以上製作時期が遡る。同様に他の7作品についても、1923年～1925年頃に製作されて沖縄県等の検閲を受けていた作品の再申請（あるいは再々申請）という可能性が高い。そして3の『普天間権現』、6の『朝丸と夕丸』、7の『大濱赤八』、8の『黒島王』、11の『今帰仁由来記』は、タイトルやフィルム全長から『黒金座主』や『松の精』と同じく、郷土連鎖劇用に撮影されたものと見て間違いない。現在では馴染みの薄い演目も含まれているが、わざわざ高い費用を投じて連鎖劇に仕立てようというくらいだから、当時は人気が高かったと考え

られる。

ではこれらの作品を中心に個別に見ていこう。まず 1927 年 7 月 9 日に『黒金座主』と『普天間権現』が検閲を受けている。『黒金座主』についてはすでに触れたが、若干の補足をしておきたい。というのも、検閲記録に記載された製作者および申請者は「中島活動写真製作所」であり、仲井真元権が新生劇団と契約したと述べている「大阪の小林商会」ではない。そもそも連鎖劇を数多く製作していた小林商会は東京の会社だった。しかも本節第 1 項で見たように 1917 年秋には経営に行き詰まり、以降は連鎖劇を製作しておらず、撮影所も焼失している。代表者の小林喜三郎はその後フィルム輸入配給業などを手がけていたし、大正末期には三重県に「小林キネマ商会」という別な配給会社が存在していたが、いずれも沖縄での連鎖劇撮影に関与したとは考えにくい。おそらくこの『黒金座主』は渡嘉敷守良出演作の再検閲（もしくは再々検閲）だろう。一方、同じ 7 月 9 日に検閲を受けた『普天間権現』も、芝居としては明治期からたびたび上演されていた演目だ。『黒金座主』と同じく渡嘉敷守良が 1931 年に『普天間権現由来記』というフィルムをハワイに持ち込み、マウイ島で連鎖劇を上演したことがわかっている⁸⁹。さらに『具志川市史』には、南洋テニアン（現フィリピン）の球陽座で渡嘉敷守良一派による連鎖劇『普天間権現之由来記』が上演されたという証言が採録されている。

「(……) その時の演目は『普天間権現之由来記』だったといい、映画は沖縄の球陽座で撮影されたものであったが、古くて映りも悪かった。しかし観客たちは沖縄のなつかしい風景が見られる、とつぎつぎに集まってきた。これが南洋で初めて上演された連鎖劇であったといわれている。」⁹⁰

以上を考え合わせると、『検閲時報』で確認できた『普天間権現』は、『黒金座主』とともに渡嘉敷守良が所有していたフィルムの最も早い時期の記録と考えられる。ただし、一般に知られている複数の普天間権現伝説のうち、どれを取り上げたものなのかなど、具体的な内容については不明だ。

続いて 1927 年 9 月 13 日には『朝丸と夕丸』と『大濱赤八』が検閲を受けているが、どちらも論者の調査で新たに製作が確認できた連鎖劇用のフィルムだ。『朝丸と夕丸』は城の乗っ取りを企む側室と悪家老の陰謀を、若按司兄弟の朝丸と夕丸が打ち破る物語として知られ、戦後には大宜見小太郎の大伸座が新たに連鎖劇『朝丸夕丸』(1956) を撮影してい

る演目だ。また『大濱赤八』は、石垣島の大浜を根拠地として首里王府に反旗を翻した土豪・オヤケアカハチを描いたものと考えられる。当時の沖縄芝居でオヤケアカハチの演目が一般的だったかどうかは不明だが、1914年10月10日から球陽座が『琉球史劇 大濱赤八』（全5場）を上演した記録がある⁹¹。アカハチの物語は1937（昭和12）年、本土の東京発声という映画会社が伊波南哲原作による長編映画『オヤケ・アカハチ 南海の風雲児』を製作した際、沖縄本島で長期ロケが行われて大きな話題となった。今回記録が確認できた『大濱赤八』は連鎖劇用の短いフィルムながら、その話題作に先行する、おそらく最初のアカハチ映画だったと考えられる⁹²。

1927年10月4日には『黒島王』、『松の精』、『今帰仁由来記』という三本のフィルムが検閲を受けている⁹³。いずれも沖縄芝居の舞台でしばしば上演されてきた人気の演目だ。『黒島王』は王の一人娘をめぐって三人の兄弟が競うという婿取りの物語で、今回の調査で初めて連鎖劇の製作が確認できた。現在はあまり一般に知られていない演目だが、近年では2004年および2005年に、高宮城実人の演出による時代舞踊劇『黒島王物語』が上演されている。前掲の表8中『黒島王』のフィルム全長は43メートルと最も短く、再生速度を毎秒16コマとした場合の上映時間は約2分20秒となる。また本作は37メートルのバージョンも同時に検閲を受けているが、両者にどのような違いがあったのかは不明だ。『松の精』はすでに述べた通りで、1923年3月23日以前に撮影されていたと考えてよい。

最後の『今帰仁由来記』は、謀反によって北山城を追われた若按司が忠臣に育てられ、下人奉公に身をやつしながら、ついには城を取り戻すという貴種流離の復讐譚だ。先述の渡嘉敷守良ら伊渡嶺団によるハワイ興行の際にマウイ島で同タイトルの連鎖劇が上演されており、その時に使われたフィルムと同じものと考えられる。『検閲時報』ではこの三作品と同じ10月4日に、中島活動写真商会製作の『轟神話』という連鎖劇用のフィルムが検閲を受けている。名護にある轟の滝との関連が思い浮かぶが、タイトルからだけでは判断できないため、今回は取り上げなかった。また4の『沖縄に於ける海軍記念日』と10の『沖縄県実写波之上祭爬龍船競争糸満町の風景』については、中島活動写真商会が連鎖劇の撮影の際に別途カメラを回して神戸に持ち帰ったものと思われる。「糸満町の風景」が『黒金座主』にも出てきていたことは先述した通りだ。

この中島活動写真商会という会社は、1912年7月に神戸で創業している⁹⁴。会社の表記は中島活動写真商会、中島キネマ、中島映画製作所、中島活動写真機械製作所、中島映画撮影商会など様々で、仲井真元楷は球陽座の連鎖劇を撮影した会社として「神戸の中島

撮影会社」を挙げていた。主に連鎖劇やローカルな記録映画の撮影・製作を手がけ、フィルムの輸入と配給、検閲申請業務の代行のほか、映写機の改造と販売、フィルム現像なども行っていた。少なくとも 1941（昭和 16）年頃までは会社の存続が確認できており、また営業地域として日本全国に加えて台湾、中国本土、朝鮮半島を掲げていた時期もある⁹⁵。ただし日活や松竹のような大会社ではなく、おそらく最盛期でも撮影技士を含めて社員は十数人程度という規模の小さな映画製作会社だった。

日本映画史の中でこの会社が大きく取り上げられることはないが、沖縄では 1930 年代にも引き続き連鎖劇や長編劇映画の製作に携わっている。同社が沖縄における映画製作の揺籃期、とりわけ沖縄独自の郷土連鎖劇の流行に果たした役割は看過できない。沖縄と深く関わることになった経緯は不明ながら、中島活動写真商会は前節第 1 項で取り上げた藤井三次との間にも接点があった。帰国直後に関東大震災に遭遇して被害を受けた藤井は、関西に移って神戸に「国際と映画社」を設立する。そして「兵馬派」を名乗って映画製作を目指すとともに、『国際と映画』という雑誌を創刊した。『国際と映画』の創刊号には神戸・新開地本通りに会社を構える中島活動写真撮影製作部の広告が出ているのだ⁹⁶。創刊号の発行は 1924 年 2 月 1 日付で、翌 3 月には藤井が沖縄に現れている。

1927 年に郷土連鎖劇用のフィルム検閲を受けているのもすべてこの中島活動写真商会だが、すでに触れたようにその撮影時期は 2 年～4 年遡ると推測される。ちょうどその時期に、沖縄独自の演目による連鎖劇が流行していたという証言も残っている。宜保栄治郎が採録した真境名由康の回想によれば、1923 年頃に結成した新生劇団の「演目の中心は流行の連鎖劇で」あり、1924 年の同座解散後には「溜ったフィルムを活用するために国頭巡業」に出ている。「沖縄で台本を作り撮影もした」郷土連鎖劇は「従来上演していた史劇なども新しい試みをしたので興業的にも大成功だった」という⁹⁷。また音楽家の山内盛彬は田辺尚雄に宛てた 1923 年 1 月 16 日付の書簡の中で次のように述べている。

「近頃本県に活動写真撮影営業のウルマ商会が出来ました。多分大阪から時々技師が来て撮すのではないかと思います。琉球舞踊保存の為には幸福です。然し取扱うものは金になる劇で、吾人の希望する所は百分の一も容れられないだろうと思います。」⁹⁸

果たして盛彬が望んだような作品が撮られたのかどうかはわからないし、ウルマ商会と

中島活動写真商会の関係についても今のところ不明だが、先述の島袋光裕や真境名由康の回想と重ねれば、当時の沖縄における連鎖劇撮影のブームが推察できる。そして大正時代末期の沖縄で芽吹いた郷土連鎖劇の動き、すなわち沖縄独自の劇映画製作の初期の姿は、国家による映画の検閲と統制が残した負の遺産である『検閲時報』の記録に、かろうじて痕跡をとどめていたと言えるだろう。

1 「沖縄映画」の定義をめぐっては、四方田犬彦「沖縄映画をいかに語るか」（四方田犬彦・大嶺沙和編『沖縄映画論』）10-13頁および Kosuke FUJIKI（藤城孝輔）“The Scholarly Gaze toward *Okinawa Eiga*”（『映画研究』8号）42-44頁を参照。

2 岩本憲児『幻燈の世紀』57-58頁。

3 岡部龍編『日本映画史素稿 9 資料 高松豊次郎と小笠原明峰の業跡』12頁。

4 『日本映画大観 第1集』43、49頁。

5 『日本映画作品大鑑 第1集』70頁。

6 『キネマ・レコード』第12号33頁。

7 『東京朝日新聞』1914年5月10日。

8 『フィルム・レコード』第3号3頁。

9 『日本映画作品大鑑 1集』77頁。『都新聞』10月25日。

10 岩本憲児「総論 時代劇伝説」（『時代劇伝説』）10頁。

11 『沖縄朝日新聞』1924年6月28日。

12 『沖縄タイムス』1924年3月15日。

13 藤山雷太は大日本製糖などを経営して藤山コンツェルンを率い、東京商業会議所会頭などを歴任。外務大臣などを務めた藤山愛一郎はその息子。

14 『沖縄タイムス』1924年3月15、16、18日。

15 『読売新聞』1926年6月29日朝刊5頁。なお、この記事の情報は映画研究者・字幕翻訳家の藤城孝輔から提供を受けた。

16 『蒲田週報』第56号3-4頁、58号4頁、60号4頁。

17 『蒲田週報』第64号2頁。『キネマ旬報』234号（1926年7月21日）39頁、241号（1926年10月1日）88頁。

18 湯本豪一編『図説 明治人物事典 文化人・学者・実業家』191頁。

19 菊池幽芳「余の琉球行」（『大阪毎日新聞』1906年1月26日。同年2月11日の『琉

球新報』に転載)。

- 20 志賀矧川「大東島」(『大阪毎日新聞』1906年1月21日。2月23日より『琉球新報』に転分載)。
- 21 菊池幽芳「余の琉球行」。なお馬琴の『椿説弓張月』は葛飾北斎画の読本として1807(文化4)年から1811(同8)年にかけて刊行された。
- 22 菊池幽芳『琉球と為朝』(文禄堂版)の「はしがき」25頁。
- 23 『琉球新報』1906年4月1日。
- 24 『大阪毎日新聞』1906年3月23日-4月16日。『琉球新報』1906年4月7日-5月15日。
- 25 菊池幽芳『百合子』(『菊池幽芳全集第5巻』)425頁。
- 26 菊池幽芳『琉球と為朝』(『菊池幽芳全集第13巻』)612-613頁。
- 27 石井琴水「劇としての『百合子』」(『演芸倶楽部』第2巻第11号)63頁。
- 28 『大阪毎日新聞』1913年10月7日。
- 29 『大阪毎日新聞』1913年9月26日、10月7、11日。
- 30 『大阪毎日新聞』1913年9月26日、10月6、17、22、23日。
- 31 『大阪毎日新聞』1913年9月25日。
- 32 『大阪毎日新聞』1913年10月2、6、7、22、27日。
- 33 『沖縄毎日新聞』1913年9月17日。
- 34 『沖縄毎日新聞』1913年12月8日。
- 35 『沖縄毎日新聞』1913年12月5、6、8日。
- 36 『フィルム・レコード』第3号(1913)20頁。ここに紹介されている俳優のフルネームはそれぞれ五味国太郎、関根達発、河原市松、横山運平、立花貞二郎、藤川三之助。
- 37 『日活四十年史』76頁。
- 38 朱通祥男編『日本劇映画総目録』1227頁。『日本映画作品大鑑1集』78頁。
- 39 『都新聞』1913年10月30日。
- 40 『大阪毎日新聞』1913年10月3、7日。
- 41 『大阪毎日新聞』1913年11月22日。
- 42 『琉球新報』1914年3月28日。
- 43 『琉球新報』1975年11月23日。

-
- 44 四方田犬彦「沖縄映画をいかに語るか」6頁。
- 45 溝口白羊『東宮御渡欧記』40頁。高橋紘『人間 昭和天皇 上』174頁。
- 46 惠隆之介『昭和天皇の艦長 沖縄出身提督漢那憲和の生涯』112-117頁。
- 47 島袋光裕『石扇回想録』90-91頁。
- 48 岩本憲児編『映画のなかの天皇 禁断の肖像』20-22頁。
- 49 『読売新聞』1921年10月5、9日ほか。
- 50 『キネマ旬報』第77号11頁。
- 51 藤岡篤弘「野外上映映画の諸相－戦前期の日本の大都市圏における映画イベント」(『CineMagazinNet!』No.9)。
- 52 四方田犬彦「沖縄映画をいかに語るか」6頁。
- 53 『執念の毒蛇』については世良利和「琉日布合作の無声映画『執念の毒蛇』をめぐって」参照。
- 54 『琉球新報』1917年12月29日。
- 55 『琉球新報』1917年12月30日。
- 56 『琉球新報』1918年1月24日の「芝居改革論(上)」。
- 57 『琉球新報』1918年1月26日の「芝居改革論(下)」。
- 58 田中純一郎『日本映画発達史I』245-246頁。
- 59 たとえば1917年8月29日の『東京朝日新聞』には、本郷座による9月1日からの連鎖劇上演広告が出ている。ただし同紙1917年9月1日の本郷座の広告には「都下唯一の大連鎖劇」とあることから、他ではやっていないとも受け取れる。
- 60 横田洋「連鎖劇の興行と一」参照。
- 61 柴田勝『実演と映画 連鎖劇の記録』14頁。
- 62 横田洋「連鎖劇の興行と一」63-64頁。
- 63 冬樹薫「田園散華・小林商会池袋撮影所・続」(『映画論叢⑨』)74-87頁。
- 64 吉山旭光「日本映画事物起源」40-41頁。
- 65 『映画検閲時報 第34巻』426頁ほか。
- 66 1917年は4月23日、1918年は4月13日が旧暦の3月3日にあたる。
- 67 真境名由康「自伝」483-487頁。『沖縄県史第6巻各論編5 文化2』238頁。
- 68 世良利和『沖縄劇映画大全』ほか参照。

-
- 6⁹ 『琉球新報』 1918年5月11日。
- 7⁰ 真栄田勝朗『琉球芝居物語』133頁。
- 7¹ 島袋光裕『石扇回想録』82-83頁。
- 7² 渡嘉敷守良「近代沖縄演劇の発祥（10）」（『琉球新報』1963年5月9日）。
- 7³ 真栄田勝朗『琉球芝居物語』16頁。
- 7⁴ 矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』318頁。
- 7⁵ 『沖縄日日新聞』1920年9月26日。
- 7⁶ 矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』313頁。
- 7⁷ 『大阪球陽新報』23号によれば、真栄田は大正8年5月末に大阪朝日新聞社から初月給を支給され、大正10年末に退社している。
- 7⁸ 論者は『沖縄映画史の復元－戦前編－』の中で『首里城附近』の撮影時期について真栄田の記述を頼りに「1918年6月-11月」としたが、もう少し幅を広げて「1918年6月-11月または1919年10月-1921年2月」と訂正し、今後の調査で改めて時期を絞りたい。
- 7⁹ キム・ミヒョン編（根本理恵訳）『韓国映画史』45頁。なお、本作の物語は尾崎紅葉原作『金色夜叉』の翻案であった。
- 8⁰ 田村志津枝『はじめに映画があった』187頁。
- 8¹ 仲井真元楷『那覇市史通史編第二巻』641頁。
- 8² この連鎖劇については久田千春が「『先嶋新聞』『八重山新報』にみる演劇関連記事目録（大正期）」の73頁に採録している。
- 8³ 石垣島で電気が供給されるのは1927（昭和2）年からである。『石垣市史 各論編 民俗上』391頁。
- 8⁴ 『布哇報知』1931年12月5日。
- 8⁵ 『布哇報知』1931年12月5日。『馬哇新聞』1931年11月13日。なお、伊渡嶺団によるハワイ公演の経緯については、世良利和『沖縄映画史の復元－戦前編－』の第8章「沖縄芝居のハワイ巡業と連鎖劇」を参照。
- 8⁶ 島袋光裕『石扇回想録』82頁。
- 8⁷ 論者を含め、研究者が現在この貴重な資料を自由に扱うことができるのは、鳥羽の判断と牧野による熱心な収集、そして復刻を手がけてくれた出版社のおかげである。なお『検閲時報』の詳細については、『映画検閲時報』（復刻版全四〇巻 不二出版）別冊の牧野守に

よる「復刻版 映画検閲時報 解説」を参照。

88 牧野守『日本映画検閲史』139頁。

89 『馬哇新聞』1931年11月13日。

90 『具志川市史 第四巻 移民・出稼ぎ論考編』712-713頁。なおこの件については、聞き取り調査を行って該当箇所を執筆した今泉裕美子から情報と資料の提供を受けた。

91 『琉球新報』1914年10月10日。

92 論者は『映画検閲時報』に記録された初期の沖縄劇映画群の15頁で、このフィルムについて「八重山へ巡業する一座がご当地向けの演目として撮影した可能性も考えられる」と述べたが、沖縄芝居の俳優・高宮城実人から、アカハチは伊波南哲の叙事詩が発表されるまでは沖縄芝居において「悪役」であったという指摘を受けた。今後の課題として検討したい。

93 論者は『映画検閲時報』に記録された初期の沖縄劇映画群5頁および8頁で、『黒島王』、『松の精』、『今帰仁由来記』の3作品の検閲月日を「10月3日」と誤記していたが、すべて「10月4日」と訂正する。

94 日本映画雑誌協会編『映画年鑑 昭和十七年版』9の126頁。

95 神戸商工会議所編『神戸商工名録 昭和3年』362頁。

96 『国際と映画』創刊号広告。

97 『沖縄県史第6巻各論編5 文化2』238、256-257頁。

98 海野貴裕・金城厚「翻刻『琉球音楽家 山内盛彬氏ヨリノ書翰』」146頁。この書簡については金城厚から情報と資料の提供を受けた。

結び — 初期沖縄映画史とは何か

本論考では新聞資料や検閲記録などの精査を通じて、これまで流布してきた俗説や誤謬を整理しながら、明治・大正期における沖縄映画史の事実関係を明らかにすることを試みた。考察の対象としたのは沖縄への映画伝来に始まり、巡回上映時代の様相、常設館時代の映画興行と連鎖劇の登場、複数の常設館による競争と映画館における音楽受容、映画に対する規制、さらには沖縄を描いた本土映画の登場と沖縄における劇映画製作の胎動に至るまでである。本論考によって、これまで輪郭すら定かでなかった戦前の沖縄映画史を復元する作業はその土台部分を確認したことになるが、そこには沖縄の地理的条件や歴史的背景、そして文化的土壌などに起因するいくつかの特徴を見て取ることができた。沖縄には本土の映画史に包摂できない独自の映画史が、断続的にはあるが確かに存在しているのだ。

もちろん沖縄の映画史は常に本土からの大きな影響を受けてきた。初期の巡回興行は大半が本土から渡来し、映画館のフィルムも本土の映画会社から配給を受けている。弁士や楽士も多くが本土から招聘されていたし、日本映画の上映に際しては本土風の囃子鳴物が演奏された。従って映画伝来以後の興行においては、沖縄でもほぼ本土における流れが踏襲されている。ただし沖縄では他の地域に比べて時間的なズレが大きく、たとえば映画の初上映はキネトスコープが日本へ伝来してから約5年半、映画常設館の登場は全国第一号から10年、連鎖劇の導入時期も関西で流行し始めてから3、4年が経過した後だった。また常設館での作品封切り時期も早くて半年、場合によっては数年遅れているが、これには映画館数が少ないという配給系列上の問題も関わっている。

こうした時間的なズレの大きさにより、沖縄の映画史が始まる前にはキネトスコープ、シネマトグラフ、ヴァイタスコープといった上映方式や装置、上映素材のフォーマットなどの違いは淘汰・統合されており、日本本土への輸入前後に用いられた様々な映画の呼称もほぼ「活動写真」に統一されていた。東洋活動写真会が沖縄に持ち込んだ、前説や楽隊の演奏付きといった興行スタイルも、本土の一般的スタイルであった。また映画常設館の開業が遅かった沖縄では、1912年前後の「ジゴマ」ブームとその上映禁止をめぐる問題は生じなかったようだ。那覇に日活系の帝国館が開業してからは、作品の封切り時期を除けば本土とのそうした様々なズレも減じ、尾上松之助や西洋活劇の人気、熱心な映画ファンの登場と映画論壇の萌芽、小唄映画、生徒・児童に対する観覧制限など、本土の状況や流

行が次々に沖縄へも波及している。そして 1925 年 7 月には映画検閲が内務省警保局によって一元化され、興行規制における地域的な差異もほぼなくなってゆく。こうしたおおまかな流れだけを追えば、沖縄における映画の興行と受容は本土の他の地域とほとんど区別がつかない。

しかしながら、当時の新聞記事や広告の中にはしばしば映画をめぐる沖縄独自の反応や状況を見出すことができる。映画が初めて興行された時や連鎖劇が導入された時の熱の入った新聞報道ぶり、帝国館の広告に登場した「沖縄弁士 與座南波」や大活館の広告に登場した「軍艦頭(グンカンチブラ)」といった滑稽弁士の肩書・芸名などもその一つであった。あるいは警察による映画の検閲が沖縄芝居の検閲に比べて甘かったことや、スクリーンに映し出された沖縄のイメージに対する反応なども挙げられる。だが、最も注目されるのは本論考において繰り返し指摘したように、巡回上映時の説明がしばしば沖縄口(琉語、本県語)で行われるという状況があったことだ。この状況は、たとえば名古屋の映画館で名古屋弁の弁士が人気を集めていた事例とは根本的に異なっている¹。名古屋の場合はおそらく弁士も観客も標準語の共有を前提とした上で地元の方言を楽しんでいたと考えられるのに対し、沖縄では必ずしも標準語の共有は前提とはなっていない。しかも一般興行においてだけでなく教育上映に際しても、標準語の普及・教育を遂行する立場にあった地元の訓導らが沖縄口で説明に立ち、集まった雑多な観客から歓迎されているのだ。新しい外来文化だった活動写真は、沖縄口の説明によってこそ親しみの持てる娯楽・アトラクションとなったのではないか。

ここで想起されるのは日本統治下にあった戦前の台湾の状況だ。三澤真美恵によれば「新聞や学校では禁じられた台湾語が、映画の巡回上映では観客の理解を深めるものとして許容されていた」という²。台湾人弁士による台湾語での説明はトーキー時代を迎えた 1930 年代後半から 1940 年代に入っても続くが、三澤はこれを「上映の場で映画を『台湾化＝土着化』するものだったと思われる」³として次のように述べている。

「(……) そこで決定的に重要だったのは弁士の存在だ。複製されたコンテンツが持つ『冗長性 (redundancy)』に弁士の説明が「可変性」を与え、さらには観客の反応が加わることによって、その場限りの「〈我々〉の映画」——場(イベント)としての映画のaura——が立ち上がることに、その醍醐味があったといえる。」⁴

もちろん沖縄は内地であり、植民統治の対象だった台湾とは事情も言語環境も異なるし、事例の時代も違う。また沖縄では沖縄口の弁士が常態化していたことを確認する資料も見当たらない。けれども先に挙げた名古屋弁の例と沖縄口による上映、そして台湾語の状況を並べてみる時、映画受容をめぐる沖縄の微妙な地政学的位置が浮かび上がる。さらに1916年から沖縄芝居に導入された連鎖劇でも、沖縄口と大和口が混在して使われており、観客ばかりか連鎖劇の映写場面で陰台詞をつける役者の側も、必ずしも大和口が堪能であったわけではない。映画が沖縄口で説明される時、あるいは映写に沖縄口の陰台詞がつく時、語り手の主観による恣意性は大きくなり、場合によっては意味も変容したと思われる。それは本土経由の外来文化であり、新しい娯楽の代表でもあった映画の近代的な、そして同時に本土文化的な輪郭が曖昧になり、沖縄の風土・風俗・芸能へと溶け込む瞬間だったのでないか。

映画に隣接かつ競合する分野であり、しかも連鎖劇を通じて相互に混交することになる沖縄芝居について、矢野輝雄は明治30年代に上間正品が試みた改革を論じながら、次のように述べている。

「沖縄の演劇は、内容、入れ物ともに本土演劇の摂取、ひいては移植を目ざしながら変貌を遂げてきた。上間正品の意図したところも、究極は沖縄の地に大和演劇を移植することにあつたと思われる。このような風潮は、あながち演劇界のみにとどまらず、廃藩以来の社会の各般に及んだところであつた。『言語風俗ヲシテ本州ト同一ナラシムルハ、当県施政上ノ最モ急務ニシテ』、と述べた初代県令鍋島直彬以来の同化政策は時代の風潮でもあつた。古来の組踊りや古典舞踊が大衆から飽きられることによって生じた間隙に、上間正品という時代の改革者の手によって、演劇の大和同化への拍車がかけられる。

しかし、上間の改革、新派・歌舞伎の移植を阻んだものは沖縄の言葉であつた。沖縄口という関門と口立てという上演方式は、巧みに大和演劇を土着的なものへと転換していった。いわば沖縄語という触媒によって、大和芸能が完全に沖縄的なものへと変容し転化させられて行くのを見ることができる。(……)」⁵

人、物、言葉、風俗習慣、思想、価値観、法律、制度、教育、技術、文化、芸術、娯楽などあらゆるものが、本土から波のように次々押し寄せた近代以降の沖縄において、人々

はそれらをどう取り扱い、旧来の固有性あるいは土着の仕組みの中でどのように消化吸収するのかという課題に直面した。沖縄芝居もまた近代化、本土化の波に洗われたが、しかしそれらはいっしょに伝統的な土壌の中に取り込まれて独自の姿へと変わっていったという矢野の分析は、沖縄に導入された連鎖劇にもそのまま当てはまる。潮会や中座が導入した本土の新派連鎖劇は、「映写／実演」という本来の対立項に加えて「本土の役者／沖縄の役者」、「大和口／沖縄口」という沖縄独自の対立項を持つ二重、三重の意味での連鎖劇へと変容していた。そして第5章第2節で見たように、そこから沖縄独自の土着的な郷土連鎖劇が育まれてゆく。さらにこの沖縄の郷土連鎖劇は、戦後の米軍統治下でも復活することになる。

その一方で最先端の視覚メディアであった映画は、本土の文化や言葉、風俗習慣、流行などが沖縄に紹介され、浸透する上で大きな役割を果たしたと考えられる。本論考で考察の対象とした明治末期から大正期について大城立裕は「沖縄における自我の開花期であると同時に、教育者や知識人たちが、たえず他府県（ないしは外国）＝沖縄のそとを規準にして沖縄を計ることを常とした時代であった」と述べている⁶。本土の文学や芝居、来沖する官僚や文化人らの発言の中に自分たちの姿がどう映し出されているかを意識してきた沖縄の人々にとって、大正時代の初めに上映された『悲劇百合子 前編』という映画は、現在私たちが想像する以上に大きな意味を持っていたのではないかと。すでに見たように、この映画の中で沖縄は文字通り「癒しの島」あるいは「自己実現および自分探しの場所」として描かれていた。言うまでもなくそれは、近年の全国的な沖縄ブームの中でしばしば沖縄に付与されてきたイメージにも共通している。そしてこの「癒しの島」のイメージは『ナビィの恋』（1999）を始めとする数多くの映画に写し取られてきたが、論者はこれまでその先駆けとして沖縄の本土復帰が一段落した時期に製作された『男はつらいよ 寅次郎ハイビスカスの花』（1980）を挙げてきた。この映画には渥美清演じる寅次郎が美しい海の見える本部あたりに民家を借り、病み上がりのリリーを療養させる場面があったからだ。しかし本論考で取り上げた『悲劇百合子 前編』は、こうしたイメージの原型が一世紀以上も前に登場していたことを示している。

しかもその中に描かれた沖縄の姿は観客らを喜ばせる一方で風俗描写が違和感を与え、観覧した記者の反発を招いている。こうした本土のまなざしに対する違和感や反発は、第5章第2節第2項で挙げた戦前の本土作品だけでなく、戦後の『ひめゆりの塔』（1953）やそれに続く1950年代の時代劇、復帰前後に撮られた今村昌平、深作欣二、大島渚、森

崎東といった巨匠たちによる沖縄論とでも呼ぶべき映画群、さらには 1970 年代のヤクザ映画における沖縄のイメージを経て、その形や質、レベルを変えながらも、現在にまで引き継がれているのではないか。「癒しの島」といい「違和感」といい、百年前から何も変わっていない、と言ってしまうと身も蓋もない話ではあるが、沖縄を描いた映画の大半は本土の資本や監督、俳優によって製作されてきたという歴史がある。そしてそこに、現代の沖縄を代表する映画監督・高嶺剛の『パラダイスビュー』(1985)や『ウンタマギルー』(1989)といった、沖縄口や沖縄の役者による土着的な空気と時間の流れを色濃く漂わせる作品世界を対置してみる時、明治後期の巡回上映時代の沖縄口による説明から地元出身弁士の登場、新派連鎖劇の沖縄化、それを踏まえた郷土連鎖劇の誕生と流行、沖縄芝居による長編映画の製作、そして米軍統治下で撮られた沖縄映画群を経て現在へと、沖縄に内在する独自の表現への欲求が断続的にであれ一つの流れを形成していることが理解される。

初期沖縄映画史とは、単に本土の周縁に位置して中央から遅れながら展開してきただけの地域映画史ではない。それは近代的な文化・技術・娯楽の代表例である映画の興行と受容、製作をめぐる、本土からの影響と同化への圧力という外在的な条件に押され続けながらも、沖縄固有の表現への欲求という内在的な動機が芽吹いて時に外在的条件と交錯し、せめぎ合いを見せる場所でもあった。そしてその諸相は、東京や関西の大手映画会社を中心にした単一的な映画史観をわずかながらでも相対化するだけでなく、「沖縄映画」の現在を照らし、従来よりもはるかに長い時間軸をもって論じる必要性を問いかけてくる。

最後に今後の課題についても簡単に触れておきたい。まず本論考では、キネトスコープあるいは一銭活動が沖縄にも伝来したのかどうかという点や、映画に先行する「幻灯芝居」の伝来および西洋幻灯の興行開始については明確にできていない。また新聞に報じられなかった慈善興行、第 2 章第 1 節第 3 項で触れた尚家のような上流階級・富裕層による個人上映、軍司令部や官庁による軍事・政治目的の撮影や上映の有無についても、調査は不十分なままである。さらに第 4 章第 1 節第 1 項で触れた大活館に先行する電気館の実態や第 5 章第 1 節第 3 項で取り上げた皇太子の沖縄上陸映像の調査発掘も必要となる。そして初期沖縄映画史にとって何よりも重要なのは、渡嘉敷守礼が製作したとされる沖縄初の郷土連鎖劇『首里城附近』の内容と撮影時期をもっと明らかにすることだろう。また『検閲時報』によって存在が確認できた沖縄の初期連鎖劇群についても、どの劇団がいつ撮ったのかを含む具体的な肉付け作業とフィルムの発掘が今後の大きな課題となる。新たな資料の発掘という点では、沖縄から多くの移民が渡ったハワイ、南米、南洋、台湾についての調

査が不可欠だろう。そして本論考では対象期間を明治・大正期に絞ったが、それに続く昭和前期の沖縄映画史では、郡部や離島における映画館の開業や沖縄における本格的な長編劇映画の製作、トーキー時代の始まり、本土映画における戦前の沖縄ブーム、戦時体制へと向かう国家による映画統制の影響などが論じられなくてはならない。そこにもまた沖縄映画史独自の諸相が見え隠れしている。

-
- 1 小林貞弘「名古屋で展開した弁士に関する言説」(岩本憲児『日本映画の誕生』) 306 頁。
 - 2 三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざまー植民地期台湾映画人の交渉と越境』 58 頁。
(以下本論考では三澤書を『「帝国」と「祖国」のー』と略記する。)
 - 3 三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のー』 72 頁。
 - 4 三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のー』 73 頁。
 - 5 矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』 256 頁。
 - 6 『沖縄県史第 5 卷各論編 4 文化 1』 104 頁。

参考文献一覧

(単行本・論文等)

- Kosuke FUJIKI (藤城孝輔) “The Scholarly Gaze toward *Okinawa Eiga*” 2013 長野『映画研究』8号
- 朝日新聞社編『人物おかやま一世紀』1973 朝日新聞社 大阪
- 天野光太郎「満州・映画今昔譚」1938 満州映画発行所 新京『満州映画』第二巻 第二号
- 池宮正治『沖縄芸能文学論』1982 光文堂 南風原
- 石井琴水「劇としての『百合子』」1913 博文館 東京『演芸倶楽部』第2巻 第11号
- 石井十次『石井十次日誌』1973-82 石井記念友愛社 木城
- 石井文作編『日本映画事業総覧 大正拾五年版』1925 国際映画通信社 東京
- 石垣市史編集委員会編『石垣市史 各論編 民俗 上/下』1994/2007 石垣市 石垣
- 石野径一郎「私の戦後史」1986 沖縄タイムス社 那覇『私の戦後史』第9集
- 市川彩編『日本映画事業総覧 昭和二年版』1926 国際映画通信社 東京
- 市川彩編『日本映画事業総覧 昭和三-四年版』1928 国際映画通信社 東京
- 市川彩編『国際映画年鑑 昭和九年版』1934 国際映画通信社 東京
- 一色哲「メディアとしての音楽幻燈隊と岡山孤児院」1999 同朋舎 東京『石井十次の研究』
- 稲垣足穂「旅順海戦館と江戸川乱歩」2001 筑摩書房 東京『稲垣足穂全集』第11巻
- 稲田達雄『映画教育運動三十年』1962 日本映画教育協会 東京
- 伊波南哲『オヤケアカハチ』1936 東京図書 東京
- 入江良郎「吉澤商店主・河浦謙一の足跡(1) 吉澤商店の誕生」2014 東京『東京国立近代美術館研究紀要』(18)
- 岩本憲児『幻燈の世紀 映画前夜の視覚文化史』2002 森話社 東京
- 岩本憲児編『時代劇伝説 チャンバラ映画の輝き』2005 森話社 東京
- 岩本憲児編『映画のなかの天皇 禁断の肖像』2007 森話社 東京
- 岩本憲児編『日本映画の誕生』2011 森話社 東京
- 上田学「観客のとまどい -映画草創期におけるシネマテックの興行をめぐる-」2007 立命館大学アート・リサーチセンター 京都 『アート・リサーチ』Vol.7
- 上田学「近代日本における視覚メディアの転換期に関する一考察」2004 立命館大学アート・リサーチセンター 京都 『アート・リサーチ』Vol.4
- 内山正如編『官員録』1895 博文館 東京

- 海野貴裕・金城厚「翻刻『琉球音楽家 山内盛彬氏ヨリノ書翰』」2008 沖縄県立芸術大学
音楽学部音楽学科 那覇『ムーサ』第9号
- 江戸川乱歩「旅順海戦館」1991 筑摩書房 東京『ちくま日本文学全集 019 江戸川乱歩』
大宜味小太郎『小太郎の語やびら うちなあ芝居』1976 青い海出版社 那覇
- 大久保遼『映像のアルケオロジー 視覚理論・光学メディア・映像文化』2015 青弓社 東
京
- 大阪毎日新聞社編『皇太子殿下御渡欧記念写真帖』1921 大阪毎日新聞社 大阪
- 大野道雄『沖縄芝居とその周辺』2003 みずほ出版 名古屋
- 岡長平「幻灯からトーキーまで」1992 岡山市史編集委員会 岡山『岡山市史 美術映画編』
岡部龍編『日本映画史素稿 9 資料 高松豊次郎と小笠原明峰の業跡』1974 フィルムライ
ブラリー協議会 東京
- 岡本紫峰『活動写真名鑑 前編』2006（復刻版）ゆまに書房 東京『最尖端民衆娯楽映画文
献資料集』5
- 沖縄朝日新聞社編『沖縄大観』1953 日本通信社 東京
- 沖縄県『沖縄県令達類纂 四 警察』1994 沖縄県立図書館 那覇
- 沖縄県『沖縄県令達類纂 六 会計・統計・雑・附録』1994 沖縄県立図書館 那覇
- 沖縄県教育委員会編『沖縄県史 第1巻 通史』1989 国書刊行会 東京
- 沖縄県教育委員会編『沖縄県史 第5巻 各論編4 文化1』1989 国書刊行会 東京
- 沖縄県教育委員会編『沖縄県史 第6巻 各論編5 文化2』1989 国書刊行会 東京
- 沖縄県警察史編纂委員会編『沖縄県警察史 第二巻（昭和前編）』1993 警察本部 那覇
- 沖縄県内務部・知事官房ほか編『沖縄県統計書』（1902-1944）沖縄県 那覇
- 沖縄県文化振興会公文書館管理部史料編集室編『植物標本より得られた近代沖縄の新聞』
2007 沖縄県教育委員会 那覇
- 奥村賢編『戦争と映画 - 撮る欲望／見る欲望』2009 森話社 東京
- 嘉手川重喜「芝居・活動写真」1980 社会経済研究所 那覇『季刊 沖縄アルマナック』5
- 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』2006 中央公論新社 東京
- 兼本信知『八重山伝承童戯 兼本信知画文集』2004 ミル出版 石垣
- 川平朝申「わが半生の記(1) - (56)」1972-82 沖縄春秋社 那覇『沖縄春秋』6-61号
- 川平朝申「懐かしい活動写真の思い出」1975.12.11 那覇『琉球新報』
- 川平朝申「私の戦後史」1982 沖縄タイムス社 那覇『私の戦後史』第6集

- 唐鎌祐祥『天文館の歴史 終戦までの歩み』1992 春苑堂出版 鹿児島
- 川瀬健一編『台湾映画年表 1895～1998』<http://web1.kcn.jp/toyo/newpage7aa.html>
- 菊池幽芳「百合子」1997（復刻版） 日本図書センター 東京『菊池幽芳全集』第5巻
- 菊池幽芳「琉球と為朝」1997（復刻版） 日本図書センター 東京『菊池幽芳全集』第13巻
- 菊池幽芳『琉球と為朝』1908 文禄堂 東京
- 菊池義昭「岡山孤児院の音楽幻燈（活動写真）隊の活動と養護実践のかかわり」1997 石川（福島県）『共栄児童福祉研究』第4号
- 菊池義昭「東北三県凶作貧孤児収容後の岡山孤児院の音楽活動写真隊の活動内容」1997 石川（福島県）『東北社会福祉史研究』第16号
- キネマ旬報社編『日本映画作品大鑑 1』1960 キネマ旬報社 東京
- キム・ミヒョン編（根本理恵訳）『韓国映画史』2010 キネマ旬報社 東京
- 金城康全「活弁物語」1961 那覇『月刊沖縄』第1巻 第2号
- 具志川市史編纂委員会編『具志川市史 第四巻 移民・出稼ぎ論考編』2002 具志川市教育委員会 具志川
- 久田千春「『先嶋新聞』『八重山新報』にみる演劇関連記事目録（大正期）」2007 沖縄県文化振興会公文書管理部史料編集室 那覇『資料論集室紀要』第32号
- 熊本大学・映画文化史講座編『映画 この百年 ー地方からの視点』1995 熊本出版文化会館 熊本
- 神戸市商工課編『神戸市商工名鑑 昭和2年』1927 神戸市商工課 神戸
- 神戸市商工課編『神戸市商工名鑑 昭和4年』1929 神戸市商工課 神戸
- 神戸商工会議所編『神戸商工名録 昭和3年』1928 神戸商工会議所 神戸
- 国際映画通信社編『日本映画事業総覧 昭和三ー四年版』1928 国際映画通信社 東京
- 小林いさむ「映画の倒影（復刻版）」2006 ゆまに書房 東京『最尖端民衆娯楽映画文献資料集』16
- 小林貞弘『新聞に見る初期日本映画史 ー名古屋という地域性をめぐってー』2013 学術出版会 東京
- 駒田好洋『駒田好洋スクラップブックデータベース』早稲田大学演劇博物館
http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/komada/index_kmd.php
- 小松弘『起源の映画』1991 青土社 東京

- 齋木喜美子・世良利和「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－」2015 福山市立大学教育学部 福山『福山市立大学教育学部研究紀要』第3巻
- 坂本義夫『岡山孤児院』1907 岡山孤児院 岡山
- 笹川慶子「小唄映画に関する基礎調査－明治末期から昭和初期を中心に－」2003 早稲田大学演劇博物館 演劇研究センター 東京 『演劇研究センター紀要』I
- 笹川慶子『明治・大正大阪映画文化の誕生：「ローカル」な映画史の地平にむけて』2012 関西大学大阪都市遺産研究センター 吹田
- 佐藤忠男『日本映画史 増補版』2006 岩波書店 東京
- 佐藤忠男・登川直樹・丸尾定編『新興キネマ 戦前娯楽映画の王国』1993 フィルムアート社 東京
- 更科源蔵『北海道映画史』1972 九島興行 札幌
- 澤井万七美「明治44年の『電気踊り』」2008 沖縄県立芸術大学 那覇『沖縄における身体近代化－御冠船踊りの受容をめぐる－』
- 柴田（大森）勝『実演と映画 連鎖劇の記録』1982 私家版 東京
- 島袋光裕『石扇回想録 沖縄芸能物語』1982 沖縄タイムス社 那覇
- 志村三代子『映画人・菊池寛』2013 藤原書店 東京
- 週刊朝日編『値段の 明治大正昭和 風俗史 上・下』1987 朝日出版社 東京
- 朱通祥男編・永田哲朗監修『日本劇映画総目録 明治32年から昭和20年まで』2008 日外アソシエーツ 東京
- 志良堂清英「那覇の古代から戦後まで」1969 沖縄図書教材 那覇『沖縄風土記全集 那覇の今昔』
- 新城栄徳『琉文 21』<http://ryubun21.net/>
- 砂岡秀三郎「活動写真昔ばなし」1959.4.11、12、14 那覇『沖縄タイムス』
- 砂岡秀三郎ほか『あゝ沖縄 “武器なき兵士の島” 最後の日』1992 光人社 東京
- 世良利和「映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇」2008 日本演劇学会 豊中『演劇学論集』46号
- 世良利和「『映画検閲時報』に記録された初期の沖縄劇映画群」2015 沖縄文化協会 那覇『沖縄文化』118号
- 世良利和「琉日布合作の無声映画『執念の毒蛇』をめぐる」2013 日本演劇学会近現代

- 演劇研究会 豊中『近現代演劇研究』vol.4
- 世良利和「続・発見された近代沖縄の新聞 映画と芝居編（中）」2008.4.12 那覇『琉球新報』
- 世良利和『沖縄映画史の復元 一戦前編一トヨタ財団 2010 年度研究助成プログラム報告』2012 蜻文庫 岡山
- 世良利和『沖縄劇映画大全』2008 ボーダーインク 那覇
- 世良利和『米軍統治時代の沖縄映画史 一興行、制作、受容の独自性をめぐって一 三菱財団 2014 年度研究助成プログラム成果報告』2016 蜻文庫 岡山
- 大日本弘法会『追補改正法規大観』1911 東京
- 高橋紘『人間 昭和天皇 上』2011 講談社 東京
- 高見健一『大阪汎愛扶植会』1909 大阪汎愛扶植会 大阪
- 滝沢馬琴（丸屋おけ八訳）『全訳椿説弓張月』2012 言海書房 東京
- 田中栄三『鬮の舞』1924 新潮社 東京
- 田中純一郎『日本映画発達史 I-V』1980 中央公論社 東京
- 田村志津枝『はじめに映画があった 一植民地台湾と日本』2000 中央公論社 東京
- 塚田嘉信『日本映画史の研究 一活動写真渡来前後の事情一』1980 現代書館 東京
- 渡嘉敷錦水「琉球辻情話」1973 沖縄郷土文化研究会 那覇『琉球花街 辻情話史集』
- 渡嘉敷守良「近代沖縄演劇の発祥(10)」1963.5.9 那覇『琉球新報』
- 渡嘉敷守良記念誌編集委員会『渡嘉敷守良の世界 沖縄演劇界の巨匠』2005 渡嘉敷流守藝の会 与那原
- 富田美香『『場』への回帰 一『三朝小唄』という装置一』2002 立命館大学アート・リサーチセンター 京都 『アート・リサーチ』Vol.2
- 仲井真元楷「沖縄演劇のあゆみ抄」1974 青い海出版社 那覇『青い海』通巻 29 号
- 仲井真元楷「芸能史年表」1969 邦楽と舞踊出版部 東京『沖縄の芸能』
- 仲井真元楷「沖縄芸能史年譜」1981 浦添『大宜見小太郎芸道五十五周年記念公演パンフレット』
- 永沢道雄『昭和ひとけた時代 1926～1935』2008 光人社 東京
- 名瀬市誌編纂委員会編『改訂名瀬市誌 2 巻 歴史編』1996 名瀬市 名瀬
- 名瀬町史編纂委員会編『名瀬町史』1943 名瀬町史編纂委員会 名瀬
- 那覇市企画部市史編集室編『那覇の民俗編集ニュース 1-30』1975-78 那覇市企画部市史編

集室 那覇

那覇市企画部市史編集室編『那覇市史 資料篇 第2巻中の7 那覇の民俗』1979 那覇市 那覇

那覇市史編集室編『那覇市史 通史篇 第2巻』1974 那覇市 那覇

那覇市文化局歴史資料室編『那覇市旧跡・歴史的地名地図』1998 那覇市文化局歴史資料室 那覇

那覇琉米文化会館編『那覇琉米文化会館日誌』1951 那覇琉米文化会館 那覇

檜原翠邦〔友満〕編著『沖縄県人事録』1916 沖縄県人事録編纂所 那覇

日活編『日活四十年史』1952 日活 東京

日本映画雑誌協会編『映画年鑑 昭和十六年』1942 日本映画雑誌協会 東京

日本映画雑誌協会編『映画年鑑 昭和十七年』1943 日本映画雑誌協会 東京

日本映画年鑑『日本映画年鑑 大正一三・一四年版』1925 東京朝日新聞社 東京

日本活動写真『活動写真 百合子 前編（新京極歌舞伎座）』1913 日本活動写真 京都

能間義弘『図説 福岡県映画史発掘（戦前編）』1984 国書刊行会 東京

平野正裕「日本人が撮影した映画」2005 横浜開港資料館 横浜『開港のひろば』第89号

平良市史編纂委員会編『平良市史 第一巻 通史編I』1979 平良市 平良

藤井三次編『国際と映画』1924 国際と映画社 神戸

藤岡篤弘「野外上映映画の諸相 ―戦前期の日本の大都市圏における映画イベント」

AUTUMN 2005 『CineMagazinNet!』No.9

冬樹薫「田園散華・小林商会池袋撮影所・続」2004 樹花舎 東京『映画論叢』⑨

文芸協会編『芸人名簿』1915 文芸協会 東京

前川公美夫『明治期北海道映画史』2012 亜璃西社 札幌

前川公美夫編著『頗る非常！ 怪人活弁士・駒田好洋の巡業奇聞』2008 新潮社 東京

真栄田勝朗『琉球芝居物語』1981 青磁社 東京

真喜志康忠『沖縄芝居五〇年』1983 新報出版 那覇

牧野守『日本映画検閲史』2003 パンドラ 東京

真境名由康『真境名由康 一人と作品― 上巻 人物篇／下巻 作品篇』1987／1990 「真境

名由康 一人と作品―」刊行委員会 那覇

松田完一『岡山の映画』1983 日本文教出版 岡山

松村興勝「沖縄における活動写真の歩み〈1〉 - 〈7〉」1976.3 那覇『沖縄タイムス』

- 三木健『南島の情熱 伊波南哲の人と文学』1978 伊波南哲詩碑建立期成会 那覇
- 三木健『八重山研究の人々』1989 ニライ社 那覇
- 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』2010 岩波書店 東京
- 三島わかな『近代沖縄の洋楽受容 伝統・創作・アイデンティティ』2014 森話社 東京
- 三島わかな「地域を巻き込む放送文化」2015 沖縄県立芸術大学『沖縄県立芸術大学紀要』23巻
- 溝口白羊『東宮御渡欧記』1921 日本評論社出版部 東京
- 宮下星波「沈黙の群より」1925 説明者 発行地不明『説明者』第1巻第1号
- 宮下星波「父を恋う」1927 全国説明者連盟本部 発行地不明『説明者時代』第1巻第1号
- 村山秀雄『不連続線』1990 八重山毎日新聞社 石垣
- 惠隆之介『昭和天皇の艦長 沖縄出身提督漢那憲和の生涯』2009 産経新聞出版 東京
- 本山荻舟『板前随筆』1935 岡倉書房 東京
- 守屋茂『近代岡山県社会事業史』1960 県社会事業史刊行会 岡山
- 文部省普通学務局編『全国に於ける活動写真状況調査』1921 文部省普通学務局 東京
- 矢野輝雄『新訂増補 沖縄芸能史話』1993 榕樹社 宜野湾
- 山里将人『アンヤタサ！ 沖縄・戦後の映画 1945~1955』2001 ニライ社 那覇
- 山城善三・佐久田繁編著『沖縄事始め・世相史事典 明治・大正・昭和 ―事件と暮らし』1983 月刊沖縄社 那覇
- 山野一郎『人情映画ばか』1960 日本週報社 東京
- 山本慶一『のぞきからくり』1973 私家版 倉敷
- 山本慶一『江戸の影絵遊び』1988 草思社 東京
- 湯本豪一編『図説 明治人物事典 文化人・学者・実業家』2000 日外アソシエーツ 東京
- 横田洋「山崎長之輔の連鎖劇 ―池田文庫所蔵番付から」2006 豊中『演劇学論集 日本演劇学会紀要』44
- 横田洋「連鎖劇の興行とその取り締まり ―東京における事例をめぐって―」2008 豊中『フィロカリア』第25号
- 吉田喜重・山口昌男・木下直之編『映画伝来 シネマトグラフと〈明治の日本〉』1995 岩波書店 東京
- 吉山旭光「日本映画界事物起源（復刻版）」2006 ゆまに書房 東京 『日本映画論言説体系』

- 吉山旭光「日本映画史年表（復刻版）」2006 ゆまに書房 東京 『日本映画論言説体系』29
- 四方田犬彦・大嶺沙和編『沖縄映画論』2008 作品社 東京
- 四方田犬彦『日本映画史 100年』2000 集英社新書 東京
- ラフカディオ・ハーン『明治日本の面影』1999 講談社学術文庫 東京
- 琉球・沖縄芸能史年表作成研究会編『琉球・沖縄芸能史年表（古琉球～近代篇）』2010 国立劇場おきなわ運営財団 浦添
- 琉球新報百年史刊行委員会編『琉球新報百年史』1993 琉球新報社 那覇
- 琉球政府文教局教育研究課編『琉球史料第九集文化編 1（復刻版）』1988 那覇出版社 那覇
- 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『幻燈スライドの博物誌 プロジェクション・メディアの考古学』2015 青弓社 東京
- 編著不明『那覇市全図 昭和八年』出版年不明 那覇

（新聞・雑誌等）

- 『青い海』おきなわ出版・青い海出版社 大阪・那覇・宜野湾
- 『映画検閲時報（復刻版）』1985-86 不二出版 東京
- 『映画論叢』樹花舎・国書刊行会 東京
- 『大阪球陽新報』大阪球陽新報社 大阪
- 『大阪毎日新聞』大阪毎日新聞社 大阪
- 『岡山孤児院新報（編集復刻版）』2014 六花出版 東京
- 『沖縄朝日新聞』沖縄朝日新聞社 那覇
- 『沖縄教育（復刻版）』2009-2012 不二出版 東京
- 『沖縄春秋』沖縄春秋社 那覇
- 『沖縄タイムス』沖縄タイムス社 那覇
- 『沖縄日報』沖縄日報社 那覇
- 『沖縄毎日新聞』沖縄毎日新聞社 那覇
- 『鹿児島新聞』鹿児島新聞社 鹿児島
- 『活動写真「フィルム」検閲年報（復刻版）』1984 龍溪書舎 東京
- 「活動之世界（復刻版）」1990 三一書房 東京 『日本映画初期資料集成』3-5

『蒲田週報』松竹キネマ蒲田撮影所企画部 東京
『キネマ旬報』キネマ旬報社 東京
『京都新聞』京都新聞社 京都
『月刊沖繩』月刊沖繩社 那覇
『月刊文化沖繩』月刊文化沖繩社 那覇
『月刊琉球』月刊琉球社 那覇
『神戸又新日報』神戸又新日報社 神戸
『国際と映画』国際と映画社 神戸
『今日の琉球』琉球列島米国民政府渉外報道局 浦添
『先嶋朝日新聞』先嶋朝日新聞社 石垣
『先嶋新聞』先嶋新聞社 石垣
『帝国教育（復刻版）』1989 雄松堂 東京
『東京朝日新聞』東京朝日新聞社 東京
『東京日日新聞』東京日日新聞社 東京
『日本映画（復刻版）』2002-2003 ゆまに書房 東京 『資料・〈戦時下〉のメディア』第1
巻-31巻
『布哇報知』布哇報知社 ホノルル
『フィルム・レコード（キネマ・レコード）（復刻版）』1999 国書刊行会 東京
『馬哇新聞』馬哇新聞社 ワイルク
『都新聞』都新聞社 東京
『八重山新報』八重山新報社 石垣
『八重山毎日新聞』八重山毎日新聞社 石垣
『読売新聞』読売新聞社 東京
『琉球新報』琉球新報社 那覇

謝辞

まず本論文を書く機会を与えていただき、論文審査の主査を引き受けてくださった沖縄県立芸術大学の波照間永吉先生に心から感謝します。また副査を務めていただいた沖縄県立芸術大学の久万田晋先生と波平八郎先生、そして琉球大学の大城學先生にも深くお礼を申し上げます。なお本研究の一部は、公益財団法人トヨタ財団から 2010-2011 年度の助成を受けて行った研究「沖縄映画史の復元」がベースとなっています。