

金城哲夫と映画『吉屋チルー物語』

世良利和

Kinjo Tetsuo and the Film “Yoshiya Chiru Monogatari”

Toshikazu SERA

The film “Yoshiya Chiru Monogatari (The Yoshiya Chiru Story)”, which Kinjo Tetsuo wrote, directed and produced in the early 1960s, is his starting point as a filmmaker. Kinjo Tetsuo is also well known for his later work on the Sci-Fi TV drama series “Ultra Q” and “Ultraman” under Tsuburaya Productions in Tokyo. His film “Yoshiya Chiru Monogatari” is one of the major moments of achievement in the history of Okinawan film making under U.S. military occupation. This film is a historical drama of Okinawa, based on the legend and the anecdotes of Yoshiya Chiru. She has been known for a long time as the heroine of the sad story “Kokenoshita (Under the Moss)” by Heshikiya Chobin. Then why did Kinjo choose the story of Chiru for his first film work, and what kind of originality does his choice and the film show? From these questions this paper examines the film “Yoshiya Chiru Monogatari” focusing on its background and narrative structure.

緒言

後に円谷プロダクションで活躍し、ウルトラマンの生みの親として知られることになる金城哲夫は、玉川大学を卒業して間もない頃に一時帰郷し、沖縄で長編映画『吉屋チルー物語』を自主制作した。その時期は1961年から1963年にかけてのことと推測される。これが哲夫の手がけた最初の映像作品であり、自ら製作・脚本・監督を兼ねての取り組みだった。東京での哲夫は、学生時代から円谷英二が主宰する私設研究所に出入りし、またSF特撮映画やアクション映画で知られる脚本家・関沢新一の指導を受けていたが、出発点に選んだのは沖縄芝居の演目として親しまれてきた郷土の時代劇であった¹。

この作品は映像が現存するだけでなく、オリジナルと推定される上映用のポジフィルムや哲夫自筆の台本原稿も残されており、映像作家・脚本家としての金城哲夫の出発点を理解する上で貴重な手がかりとなる。また最近になってフィルムの修復保存に向けた動きのほか、哲夫の生誕 80 周年に合わせた本作のテレビ放映や上映会なども相次いでいる。しかしながら、金城哲夫については円谷プロ時代に手がけたウルトラシリーズの印象があまりにも強く、それらに関する回想や論考は数多く見られるのに対し、これまで『吉屋チルー物語』についての研究が十分に行われてきたとは言い難い。

本作を取り上げた論考・著述としては、まず哲夫と親交のあった大城立裕が「映画『吉屋チルー物語』をみて」という短いエッセイの中で、二十数年ぶりに再見した本作における哲夫の創意工夫に触れている²。金城哲夫論の先駆けとなった山田輝子の『ウルトラマンを創った男』は、哲夫が本作を撮るにあたって一番頼りにした佐川昌夫や主演の島正太郎へのインタビューといった貴重な内容を含むが、作品内容についてはあくまでもビデオ版を見ての感想にとどまっている³。また玉城優子が『沖縄タイムス』に連載した「沖縄を愛したウルトラマン」は、山田の著作と重複する内容も多いが、背景としての沖縄をめぐる時代状況や地元関係者への取材部分に厚みがある。その中で玉城は本作を撮る際の佐川昌夫の協力や両親の反応を紹介し、平良良勝のアドバイスがあったのではないかと推測している⁴。玉城の連載と前後して真喜屋力は「幻の映画を追って『吉屋チルー物語』の時代」というエッセイを発表し、哲夫に影響を与えた新藤兼人の作品や佐川の果たした役割に言及しながら、沖縄芝居の風土と状況の中での位置づけを探っている⁵。また円谷プロで哲夫とともに仕事をした上原正三の『金城哲夫 ウルトラマン島唄』には、哲夫との出会いの時に本作のラッシュを観たこと、なぜ今「吉屋チルー」なのかという疑問を抱いたことなどが記されている⁶。金城哲夫はなぜ映像作家としての第一作に吉屋チルーを選んだのだろうか。そして彼が完成させた映画にはチルーの悲恋物語をめぐってどんな独創性があったのだろうか。本論考ではまず作品とチルー伝承の概要を確認した上で、製作の契機・背景とその物語構造に注目することにした⁷。

1 映画の概要

(あらすじ)

実母の眠る亀甲墓に参っての帰り道、チルーは比謝橋の上で昔を思い出していた。彼女は幼い頃に吉屋のアンマー（抱え親）に買われて那覇の仲島遊郭へ向かう途中、この橋で「恨む比謝橋や わん渡さとむてい 情きねん人ぬ かきていうちえさ」⁸という歌を詠んだのだ。チルーの回想が終わったところへ、突然暴れ馬が迫る。すると一人の美男侍が現れて馬を鎮め、名前も告げずに立ち去った。これがチルーと仲里里之子の出会いとなる。

役目を終えて首里に戻った仲里は、上役でもある義兄から、遊郭に入り浸る若侍たちを戒めるよう頼まれた。仕事とはいえ夫が遊郭へ行くと知り、仲里の妻・マジルは機嫌が悪い。彼女は下男の子三良に夫を尾行させるが、仲里は三良を捕まえて一計を案じる。そして三良と着物を取り換え、手ぬぐいで頬かむりした百姓姿で吉屋を訪れるのだ。カナ小は百姓を馬鹿にして追い返そうとするが、チルーが「お客様に身分の区別はない」とたしなめ、百姓姿の仲里を裏座に招き入れる。

チルーは仲島遊郭でも一番人気のジュリ（遊女）で、その日はちょうど彼女目当ての若侍たちが集まって歌会を催すところだった。チルーが上の句を詠み、最も優れた下の句を返した者が彼女の客に選ばれるという趣向だ。侍たちが作る歌は失笑を買うものばかりで、思わず笑った仲里に腹を立てた侍たちは、ならばお前が詠んで見ろ、詠めなければ命をもらおうと脅す。

止むなく進み出た仲里は「流りゆる水に桜花うきてい」というチルーの上の句に、「色じゅらさあてているすくていんちゃる」と下の句を返す⁹。チルーがこの歌を一番に選ぶと、若侍たちは二人が示し合わせていたと言いがかりをつけ、仲里に襲いかかる。ところが頬かむりを取って正体を明かした仲里に一喝され、一同は這々の体で退散する。それが暴れ馬から助けてくれた美男侍とわかり、喜んだチルーは仲里に夢中になる。仲里も彼女に惹かれるが妻を想って客にはならず、以後歌仲間として会う約束をした。

だがチルーは仲里への思いを募らせ、仲里もチルーとマジルの間で苦しむ。マジルは最初こそ嫉妬するものの、やがてチルーへの同情と共感から彼女の思

いに応えるよう仲里を促し、チルーにも「夫を苦しみから救ってほしい」と告げた。一方、商売に身の入らないチルーを苦々しく思う吉屋のアンマーは、彼女に店の債権者で船頭主だという男の相手を命じた。チルーが嫌々ながら一夜を共にしたその男の正体は、身体中に入れ墨のある波の上のニンブチャー頭だった。騙されて絶望したチルーはジーファー（簪）で男を刺殺し、自らも浜辺で死を選ぶ。

それから三年後、仲里が首里城別邸の命名に悩んでいるところへ、「御茶屋御殿（うちゃやうどうん）」とチルーの声が響く。不思議に思って近くにいた男たちに声をかけると、男のひとりにはチルーの兄で、壺に収めた彼女の遺骨を郷里まで運ぶ途中だという。仲里とマジルは改めてチルーの薄幸な人生と情の深さを偲び、遠ざかる遺骨をいつまでも見送るのだった。

（作品データ）

沖縄映画製作所第一回作品

製作年：[1961-1963年]

一般公開年：1965年（那覇・西武門会館）

フィルム：16ミリ（2巻）／モノクロ／磁気サウンド

上映時間：96分

フレームサイズ：シネマスコープ

使用言語：全編ウチナー口（オリジナルは標準語字幕なし）

製作・監督・脚本：金城哲夫

撮影：山崎政男

録音：伊波三郎

照明：梅野浩良

音楽：国吉正子

琉球音楽：宮里春行、多和田スミ、大浜長栄、添盛長保

出演：チルー／清村悦子

チルー（子役）／翁長愛子

仲里里之子／島正太郎

仲里の妻・マジル（真鶴）／瀬名波孝子

下男の三良／八木政男
大里里之子（マジルの兄）／松茂良興栄
吉屋のカナ小／堀文子
吉屋のアンマー／宮里澄子
チルーの兄／佐川昌夫 [正雄]
チルーの実母／翁長春子
ニンブチャー頭／安和守信
仲島遊郭の女／与那峯初子 [江]
歌会の侍／小島伸太郎、金城幸盛、中山幸四郎、宮城英太郎、
山城信夫、川村盛行
山原の男の子／佐川さとる

協力：料亭幸楽、阿波連舞踊研究所

撮影場所：那覇市内の料亭を含む沖縄本島各地でロケが行われた。

フィルムの収蔵機関：沖縄県立博物館・美術館

映像ソフト：VHS 版およびベータ版ビデオ（いずれも廃版）

2 吉屋チルー伝承

この論考の目的は吉屋チルー伝承を検証することではないが、金城哲夫の作品の独自性を明らかにするための前提として、以下では一般的なチルー伝承およびその受容と影響について概要を確認しておきたい。吉屋チルーは8歳で那覇の仲島遊郭にジュリとして売られ、仲里里之子との悲恋の末に食を絶ってわずか18歳で世を去った17世紀半ばの天才歌人と伝えられている。遊郭に売られた年齢や享年、死因については様々な記述があるが、チルーは才色兼備を謳われ、薄幸のヒロインとして沖縄では昔から広く語り継がれてきた。ただしその生涯は数多くのフィクションに包まれており、チルーの生家跡や墓も言い伝えの域を出ず、実在性を示す確証はどこにも見当たらない。

生誕地についても諸説あり、恩納の瀬良垣説や久良波説、宇加地説、大宜味の津波説、読谷の伊良皆説、恩納で生れて大宜味に転居したという説、大宜味の津波生まれで恩納の瀬良垣に移り、さらに読谷に移ったという説など様々だ。チルー伝承をめぐるこうした様相は、同じく才色兼備の歌人だったとされる本

土の小野小町伝承とも類似性を持っている。いずれにしても読谷から嘉手納(当時は北谷間切)に入る境界の比謝川に架かる橋で「恨む比謝橋や……」という有名な歌を詠んだのであれば、チルーはそれ以北の出身ということになる。

だが「チルー(鶴)」というのは、かつての沖縄では極めて一般的な女性名であり、近世以降同名の多くの少女たちが中・北部から那覇の遊郭に売られていったと考えられる。その中の幾名かが重なり合って吉屋チルーの伝承を形成している可能性を排除することはできない。生誕地に諸説あることや、チルーに関する伝承伝説が沖縄本島各地に残っていることなども、そうした可能性を指し示している。チルーをめぐるのは先述の比謝橋でのエピソードのほか、歌のかけ合いで優れた歌を作った相手を客に迎えた、貧しい百姓でも客として差別しなかった、あるいは卑しい素性を隠した金持ちの相手をさせられ、それが噂となって自死を選んだといった伝承が各村誌等に採録されている。

その一方で、彼女が残したとされる琉歌をすべて本人のものと断定できる根拠もなく、「恨む比謝橋や……」という歌にしても、田舎の没落農家で育った8歳の少女が詠んだにしては情艶が濃すぎよう。これをチルーが成長した後に昔を思い出して詠んだとする解釈もあるが、その裏付けとなる事実はない。以上のように、伝承されてきたイメージに合致する「吉屋チルー」という特定の女性が実在した可能性は低いにもかかわらず、1960年代に改めてチルー伝承の現地調査を行い、その実在性にこだわった池宮喜輝のような例もある。池宮は『琉球新報』に寄稿した調査報告の中で、生家とされる恩納村久良波の新垣屋を特定し、那覇へは舟で出て途中から陸行したという説を立てている¹⁰。

吉屋チルーに関して一番はっきりしているのは、1730年ごろに平敷屋朝敏が彼女を主人公として『苔の下』という歌物語を書き、これが以降のチルー伝承の原型となったことだ。ただし朝敏の物語のヒロインは「よしや君」というジュリであり、彼女に仕えるのが「つる君」というジュリ小だ。従って「吉屋」という屋号の遊郭に売られたチルーをヒロインとする現在の一般的な伝承物語とは構図が異なっている。そして沖縄芝居では朝敏の歌物語を原型としつつ、おそらくは各地の伝承を踏まえたチルー像が形成され、人気の演目としてたびたび上演されてきた。沖縄芝居が最初に吉屋チルーを取り上げたのがいつであったかは特定できていないが、遅くとも1909(明治42)年11月には沖縄座

の広告に『琉球故事 山入端之月（全九場）』の演目が見える¹¹。金城哲夫が朝敏の『苔の下』を読んでいたかどうかは不明であり、後述するように映画のストーリーは沖縄芝居で演じられてきた物語を基本としていたと考えられる。

3 なぜ吉屋チルーが選ばれたのか

後の円谷プロでの活躍やウルトラマンとの関係から眺めると、哲夫が自ら手がける映像作品の第一作に沖縄芝居で知られる郷土時代劇を取り上げたことは、意外な印象を受けるかも知れない。しかし哲夫は、子どもの頃から那覇市与儀の自宅近くにあった中央劇場や那覇劇場にヌギバイ（不正入場）でもぐり込み、映画だけでなく沖縄芝居にも親しんでいた。そして家に帰ると観てきた芝居の内容を身振り手振り、声色まで使って話し、その芸達者ぶりに父・忠栄も仕事の手を休めて聞き入るほどであったという¹²。もちろんそこには大の芸能好きだった忠栄の影響も少なからずあったと思われる。哲夫の実妹・上原美智子の証言によれば、忠栄は初めてテープレコーダーを購入した時、沖縄の組踊のセリフを何度も吹き込んで聞き直していたという¹³。

では数ある沖縄芝居の演目の中で、「運玉ギルー」「黒金座主」といった活劇や超能力モノの要素を持つ演目ではなく、若くして死んでゆく女性の悲恋物語である「吉屋チルー」が選ばれたのはなぜだろうか。まず思い浮かぶのは「チルー（鶴）」という名前が哲夫にとって極めて身近なものだったことだ。哲夫の母の名前は「ツル子」であり¹⁴、祖父母は現在の与儀公園のあたりで「つるや」という旅館を経営していた。そして1938年生まれの哲夫は、沖縄戦の最中に負傷して左脚を切断した母を曾祖母や妹とともに津嘉山の壕に残し、祖父母らに連れられて南へ避難した経験を持つ。もちろんそれは金城家の長男である哲夫を守るためでもあったのだが、哲夫は負傷した母を置き去りにしたことにずっと自責の念を抱いていたと推察される¹⁵。もしそうした母親への思いが、同じ名前を持つチルーの姿に投影されていたとすれば、仲里里之子の苦悩には母に対する哲夫自身の負い目が形を変えて表現されていたことになる。あるいは玉川大学在学中に哲夫が経験した恋愛が影響を与えている可能性もあろう。山田によれば、恋の相手は玉川学園高等部時代からの同級生だったが、彼女は病気で療養所生活を余儀なくされていた¹⁶。この恋愛をめぐって母・ツル子

から強く反対された哲夫が、薄幸なチルーの姿にその同級生への思いを重ねていたとしても不思議ではない。

一方、『吉屋チルー物語』の世界が新藤兼人や溝口健二の作品に通じるという指摘もある。真喜屋は哲夫が脚本家をめざすきっかけとなった作品として、新藤兼人脚本・監督の映画『愛妻物語』（1951）を挙げている¹⁷。『愛妻物語』はシナリオ修行に励む主人公とそれを支えながら死んでゆく妻の物語で、新藤は若き日の自分と最初の妻をモデルにしているが、真喜屋も述べているように映画『吉屋チルー物語』における哲夫の最大の独創性は、仲里里之子の妻・マジルの存在だった。そして新藤の師匠ともいべき存在が溝口健二監督だ。山田は『吉屋チルー物語』が溝口の『近松物語』（1954）を思わせるると述べ¹⁸、真喜屋はチルーの声が響く映画のラスト近くの場面に、溝口の代表作の一つである『雨月物語』（1953）の最後に配された、夫を見守っているという死んだ妻のナレーションの場面との類縁性を見ている¹⁹。もちろん平敷屋朝敏の『苔の下』にも死んだチルーの声が聞こえ、姿が現れる場面があり、沖縄芝居ではそれを「御茶屋御殿」とチルーの声が響く場面へとアレンジしていた。哲夫の脚本が直接的には沖縄芝居を踏まえたものだとしても、溝口の作品世界との類縁性という山田や真喜屋の指摘は決して荒唐無稽な推測ではない。言うまでもなく溝口は女性の情念を描き続けた監督だが、哲夫は『吉屋チルー物語』の自筆原稿の冒頭に「有名な吉屋チルーの生涯を描くこの映画が、封建時代に於ける女性の哀しみと、身分制度のもたらす悲劇の一端を描破出来ればと願うものである」と書き記していたからだ。

さらにもう一つ、これまで指摘されて来なかった当時の状況にも目を向ける必要があるだろう。実は哲夫が本作を手がける直前の1960年代に入って、沖縄ではちょっとした吉屋チルーのブームが起きていたのだ。きっかけは不明だが、すでに述べたように1960年4月に池宮喜輝が『遊女よしや思鶴伝』を3回にわたって『琉球新報』に連載し、同紙上でそれに対する批判と弁明のやり取りが行われた。翌5月には乙姫劇団が那覇劇場で石川文一脚本による時代歌劇『苔の下=遊女よしや物語』を上演しているが、これは平敷屋朝敏の原作を踏まえて「よしや」と「思鶴」が別な女性という設定だった²⁰。またRBCラジオでは同年10月14日から平良良勝と我如古安子による琉球講談『吉

屋物語』の連続放送を始めており、全8話が週一回のペースで放送された²¹。続く11月17-18日には東京在住の舞踊家・児玉清子（初代）が芸術祭参加作品の舞踊劇『苔の下』を共同演出し、自ら主演も兼ねた²²。そして翌1961年4月18日には、RBCテレビの「郷土劇場」が、RBCホール公開番組として大仲座の『ユシヤー物語』を放送している²³。吉屋チルーは沖縄芝居の定番の演目だったが、一年の間にこれだけ多様な注目を集めたことはなかった。東京にいた哲夫がこうした一連のブームを知っていたかどうかはわからないが、映画化する題材の選択に際して間接的にであれ、あるいは芸能好きの父・忠栄を通してであれ、何らかの影響を受けた可能性はあろう。

4 平良良勝の影響

そしてこの吉屋チルーブームの中で特に注目したいのが、哲夫と平良良勝の関係だ。よく知られているように、当時哲夫の母・ツル子は那覇の牧志で「かどや」というすき焼き店／食堂を経営していた。店は借家で、大家の仲地は店の近くにあった銀座ホテルのオーナーでもあり、玉城によればそのホテルに良勝がよく来ていたという²⁴。ツル子は沖縄からの移民の子としてペルーで生れたが、実は良勝の兄・良仁もペルーに渡って芸能活動を行っていた。また東京帰りの獣医として戦前から沖縄の名士で芸能好きだった哲夫の父・忠栄も、沖縄芝居の重鎮である良勝と何らかの繋がりを持っていたのではないだろうか。

良勝は戦前から活躍してきた沖縄芝居役者たちの中でも、声の通りとセリフ廻しの良さが抜きん出ていると言われる。戦後間もなく、米軍政府の意向を受けた沖縄民政府が松・竹・梅の三劇団体制を敷いた際には、竹劇団の団長を務めた。1952年にラジオで「琉球講談」という新しい芸能スタイルを確立したことで知られており、その「琉球講談」で良勝が1960年に吉屋チルーの演目を取り上げたことは先述の通りだ。また良勝が哲夫の映画化以前に沖縄芝居の舞台で手がけた「吉屋チルー物語」も代表的な名作の一つとして伝えられている。この芝居は後に親泊元清が演出した「演劇友の会」特別公演の舞台が撮影され、1990年にビデオ化されている。その舞台では哲夫の映画と同じく清村悦子がチルー役を演じ、映画のマジル役だった瀬名波孝子は吉屋のアンマー

を演じた。この芝居が良勝の原作にどこまで忠実なのか、親泊元清の演出がどう影響しているのか、あるいは良勝が先行する芝居をどう踏まえたのかまでは判断できないが²⁵、哲夫の映画との比較材料にはなろう。

良勝作の舞台にはチルーの幼少期と比謝橋で歌を詠む場面、歌会での若侍たちの滑稽なやり取りや百姓姿の仲里里之子、船頭主の正体がニンプチャー頭だという設定とチルーの自害、「御茶屋御殿」というチルーの声が聞こえ、仲里が遺骨を運ぶチルーの兄に出会うラストシーンなどが出てくる。いずれも平敷屋朝敏の歌物語にはなく、哲夫の映画には見られる要素と展開だ。哲夫が良勝作の舞台を見たという証拠も証言も見当たらないが、映画の物語構成は良勝作を含む沖縄芝居をベースにしていたと考えるのが妥当だろう²⁶。

平良良勝についてはもう一点、戦前に「平良プロ」の名前で無声映画『護佐丸誠忠録』（1935）を製作し、自ら主演も果たしたという注目すべき経歴がある。これは哲夫の『吉屋チルー物語』と同じく、沖縄芝居の役者たちによる沖縄本島各地でのオールロケ作品だった²⁷。このフィルムは兄・良仁がいたペルーに送られていたため沖縄戦での滅失を免れ、戦後になって良勝の元に送り返された。そして1951年7月、那覇劇場で映画および連鎖劇としてリバイバル上映され、大きな注目を集めている。当時中学生だった哲夫も、ヌギバイ（不正入場）の常習場所だった那覇劇場でこの映画を見ていたのではなかろうか。

哲夫が『吉屋チルー物語』を撮るにあたってアドバイスを求めるとすれば、おそらく良勝ほどふさわしい相手はいなかった。玉城優子が推測するように実際に相談して具体的なアドバイスを受けていたかどうかはわからないし、映画の技術スタッフは顔ぶれからみて平良の紹介であったとは考えにくい²⁸、少なくとも哲夫が良勝の映画や芝居、ラジオでの講談などから刺激や影響を受けていた可能性は高い。哲夫が同じ円谷門下の中野稔に、『吉屋チルー物語』を南米の沖縄系移民社会で上映する計画を語ったというのも²⁹、母・ツル子の家族がペルーにいたからというだけでなく、やはりかつて沖縄からペルーに持ち込まれた良勝の映画のことが念頭にあったのではないか。

5 物語構造における哲夫の独創性

朝敏作『苔の下』の基本骨格は、士族の男とジュリ（遊女）による身分違いの恋愛関係が、「黒雲殿」という金持ちの横やりで三角関係となり、女の死で悲恋に終わるというものだ。良勝作の芝居でもこの物語構造は引き継がれている。では哲夫の映画はどのような独創性を持っていたのだろうか。すでに多くの論者が指摘しているように、最もはっきりしているのは仲里里之子にマジル（真鶴）という妻を配し、物語にチルーとの新たな三角関係を加えたことだ。大城立裕はそれを「美しい三角関係」と呼び³⁰、玉城は「男性本位の理想論」を感じ取っているが、これによって物語が従来にない展開を見せていることは否定できない。もちろんこの三角関係における三者の心の動きは、物語の時代背景を考えればそれぞれにいささか腑に落ちないものであり、たとえば二人の女性の間で苦悩する仲里の姿には現代的な三角関係の葛藤が表現されていると言えるだろう。

そしてこの三角関係を改めてたどると、物語の前半と中盤以降で関係が変化していることがわかる。まず前半では仲里をはさんでチルーとマジルが対立関係にあり、一種のシンメトリーを形成している。チルーが庶民の間で使われる女性名の「鶴」であるのに対し、マジル（真鶴）は名前に「真」をかぶせた士族階級の「鶴」であり、チルーにカナ小という従者がいれば、マジルには三良という下男が仕えている。

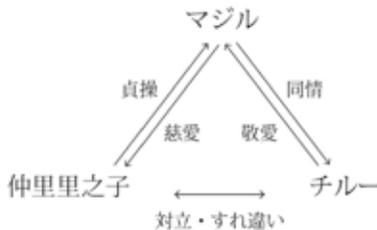
図版①(前半の三角関係)



片や遊里に身を置く薄幸な女で諸芸・琉歌をたしなみ、片や家庭を守る士族階級の貞淑な妻—仲里は対照的な二人の「鶴」の間で思い乱れるという構図だ。男と女二人の三角関係では、しばしば「奔放で能動的」な女性と「貞淑で受動的」な女性が対比され、あたかも女性の二面性を象徴するかのよう描かれることが多いが、本作でもそうした既存のパターンが踏まえられている。

ところが中盤になるとこの三角関係は変形する。マジルがチルーの身の上に同情し、かつその作る歌からチルーの心根と仲里に寄せる思慕の情に打たれ、二人の仲を認めて積極的に結びつけようとするのだ。マジルは仲里に宛ててチルーの思いに応えるよう手紙をしたため、仲島で遊ぶための金まで用意する。その一方で彼女はチルーに会い、女としての共感を伝えて夫と関係を持つよう促す。その言動はまるで息子の恋の成就を願う「母」のようではないか。チルーはマジルの情に感謝しつつも仲里への思いを一層募らせる。これに対して、チルーとの仲を認めているというマジルの言葉を「本心からではあるまい」と否定する仲里は、チルーに傾く思いに苦しみながらも踏みとどまる。ここで対立するのはむしろチルーと仲里であり、二人は常にマジルの視線を感じながら会うたびにすれ違い、結ばれることなく恋の諍いを繰り返すのだ。

図版②(中盤以降の三角関係)

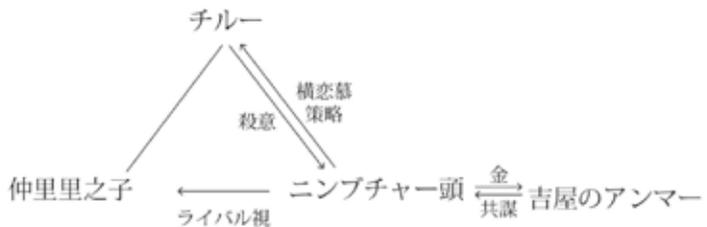


この中盤以降の三角関係はまさしく玉城の言う「男性本位の理想論」であり、三者の誰もお互いを思いやって裏切らないという意味では、大城の言う「美しい三角関係」となっているが、鍵を握るマジルについては最初の心境の変化が物語の中で十分に動機付けされていない恨みがある。この三角関係に哲夫自

身の経験がどう反映されているのかも不明だが、幼少期に体験した母・ツル子への負い目や、その母に反対された同級生との恋愛などがきっかけとなっているとも考えられよう。山田輝子は、息子の恋愛に反対するツル子が「もし、わたしとその娘が海で溺れたら、あんた、どちらを救ける？」と哲夫に迫ったというエピソードを紹介しているが³²、マジルの変化で形を変えた中盤以降の三角関係には、こうあって欲しいと哲夫が理想化した母親と恋人の関係が投影されているかのようだ。さらにはまたその恋愛相手の女性と、中学時代から思いを寄せて後に結婚することになる妻・裕子との間で揺れた若き哲夫の思いが重ねられていたのかも知れない。

そして物語の終盤になると、金持ちの船頭主を装ったニンプチャー頭がチルーを独占しようとして、彼女を間にはさんで仲里との新たな三角関係が形成される。朝敏に由来するこの三角関係はチルーがジュリであるが故に生まれる必然的な、その意味では古典的な三角関係だ。良勝作の沖縄芝居でも同様の展開になり、相手がニンプチャー頭と知った仲里に去られて、チルーは自害する。これに対して哲夫の映画では、チルーがその男を刺殺してから自死を選ぶところに特徴がある。

図版③(終盤の三角関係)



チルーが傷つき、殺人を犯し、そして自害することによって二つの三角関係は消滅し、仲里とマジルは死んでなお愛した男を助けるチルーの深い情を愛しむ。朝敏から沖縄芝居へと引き継がれた物語構造に対し、哲夫はマジルを加えてもう一つの三角関係を絡め、かつそれを変形させることで独自の物語を展開した上で、終盤には古典的三角関係へと接続して構造的安定を得ていると言えるだろう。

本作における哲夫のもう一つの独創性は、仲里家の下男・三良を登場させたことだ。マジルに命じられた三良は、遊郭に行く仲里を尾行するが悟られて捕まり、仲里と着物を取り換え、自分が里之子として遊郭の客となる。仲里が百姓に身をやつしてチルーの歌会の末席に連なるという展開は、平良良勝が作った芝居にも見られるが、映画では調子に乗って遊ぶ三良（写真①）と歌会の場面（写真②）とのカットバックにより、「取り換え」た二人の対照性が強調された。哲夫は道化役としての三良を配することで、身分の「取り換え」が生む滑稽さを演出しているのだ。そして三良の遊興ぶりが仲里のこととしてマジルに告げ口され、彼女は夫への不信を抱き、嫉妬を掻き立てられる。



写真①



写真②

さらに哲夫は本作にもう一つの「取り換え」を組み入れて、チルーの恋が成就しないことを示唆していた。それはマジルが仲里を装って月夜の浜辺にチルーを呼び出す場面だ。映画には出て来ないが、哲夫の自筆原稿ではこの時チルーを案内するのは三良だ。仲里とマジルの双方に仕えながら「取り換え」に加担する三良は、道化にふさわしく狂言回しのな役割を果たしている。そして初めて会うチルーとマジルは、同じ男を愛する女同士の手を打ち明けて会話を交わし、恋敵としての対立関係は完全に崩れてしまう。ニンブチャー頭を刺殺したチルーが浜辺で自死を選ぶ時、彼女の前に現れる幻影は仲里ではなく、マジルと実母だ。マジルは仲里に対してだけでなく、チルーのいわば「心の母」ともなるのだ。良勝作の芝居では、父親が預かった村の上納金を兄が持ち出したため、幼いチルーが自ら身売りを申し出るのだが、父親が登場しない哲夫の映画では実母とアンマー（抱え親）がチルーをはさんで対照的に描かれ、さらにマジルが「心の母」として加わって母モノ映画的な色合いを呈している。け

れどもマジルは恋敵から「母」の役へと退きつつも、仲里に扮して彼と一体化できる。彼女はチルーに対して最初から絶対的の優位にあり、チルーの骨壺に対面するラストの場面での仲里とマジルはほとんど一心同体と言えるだろう。

沖縄芝居と映画の融合 ―結びに替えて

映画が始まるとタイトルバックに哀感の漂う琉球音楽が流れ、琉装の女が波打ち際を歩く場面に配されている。本作の撮影は1960年代初頭に行われており、本土復帰10年前の、まだほとんど観光色が感じられない沖縄の姿、たとえば守礼之門、首里金城の石畳と石垣、玉城の新原ビーチ、具志川の栄野比にある古い石橋などが、ごく自然な形でモノクロの16ミリフィルムに映し取られている。哲夫がこうした風景にカメラを向けた背景には、戦争で失われた沖縄の風景を戦後に伝えた『護佐丸誠忠録』の影響があったとも考えられる。そして吉屋チルーの物語が沖縄芝居を踏まえたものであるだけでなく、出演者の顔ぶれにも沖縄芝居の若手・中堅の役者が選ばれた。さらには哲夫が物語に加えた三良という道化役の存在も、随所に流れる琉球音楽の大家らによる演奏も、あるいは全編を通じて使われるウチナー口やチルーの作とされる琉歌も含めて、本作は極めて沖縄芝居の色合いが濃い作品になっており、独自の文化的背景が抒情的な世界を織りなしている。

その一方で、演出やカット割り、シーンの繋ぎ方、撮影のアングルやショットの組み合わせ、構成などは明らかに映画的だ。乙姫劇団が本作の数年前に製作したカラー映画『月城物語』(1958)や『山原街道』(1958)には沖縄芝居の舞台を野外撮りしたような印象があるが、本作からはそうした印象は受けない。たとえば映画の冒頭では母親の墓参りを終えたチルーが、比謝橋の上で幼い頃を回想する。そこからディゾルブによる二重写しの場面転換(写真③)が行われると、煽り気味のパン撮影でとらえた樹々の風景(写真④)に子どもたちの歌がかぶさり、遊んでいる彼らの輪に近づく吉屋のアンマーのロングショット(写真⑤)を経てその背中からのショット(写真⑥)に切り替わる。



写真③



写真④



写真⑤



写真⑥

また回想が終わった直後に暴れ馬がチルーに迫り、仲里が飛び出してきたその馬を制する場面がある。大城立裕も指摘しているように、この出会いが歌会での再会の伏線となっているのだが³³、ここでは暴走する馬（写真⑦）とその脚のショット（写真⑩）が、追いかける百姓、声を挙げて騒ぐ百姓女（写真⑧）、驚いて慌てるチルーの姿（写真⑨）などをはさんでカットバックされている。そしてこの馬の暴走という「動」的な場面自体にも、百姓が嫌がる馬を引いて来る田舎ののどかな風景という「静」的な伏線が張られていた。そのほかにもティルト・アップ／ダウン、フェード・イン／アウト、切り返しや肩なめショット、鏡や影を使った工夫などが随所に見られ、歌会の場面では仲里とチルーのバストショットによる切り返しが緊迫の効果をもたらしている。



写真⑦



写真⑧



写真⑨



写真⑩

音入れなどの制作環境や時代・風俗考証の不備による拙い点は見られるものの、哲夫は本作で沖縄芝居と映画という二つの要素をうまく融合させている。幼いチルーの心理描写一つ取っても、これが第一作という若い監督の演出とは思えないほどだ。もちろん本作は哲夫一人の力で撮れたものではないし、またテレビ時代を迎えて沖縄芝居の役者が撮影慣れしていたこと、清村悦子、島正太郎、瀬名波孝子という美男美女の役者がそろい、天才子役の翁長愛子がいたこと等も含めて、様々な条件にも恵まれていた³⁴。本作は哲夫の映像作家としての出発点であると同時に、米軍統治時代の沖縄映画史における一つの頂点をなす作品だと言える³⁵。しかしながらモノクロのウチナー口作品であったためか、あるいは郷土時代劇という内容が時流に合わぬと判断されたのか、本作は本格的な劇場公開の機会には恵まれず、完成から3年目の1965年9月に那覇・西武門会館で、戦前の無声映画『執念の毒蛇』との二本立て上映会が開かれるにとどまった。その後哲夫の実家で眠っていたフィルムが改めて脚光を浴びるのは、制作から四半世紀以上も後のことである。

註

本論考の執筆に当たっては、金城家のご遺族、沖縄県立博物館・美術館、株式会社東京光音、中松昌次氏から調査協力・資料提供をいただいた。記して感謝申し上げます。
なお、人名等の表記に異説がある場合は〔 〕でそれを併記した。

- 1 哲夫の脚本（脚色）家としてのデビューは1962年1月24日にTBS系で放映されたテレビドラマ「純愛」シリーズ中の『絆』である。
- 2 大城立裕「映画『吉屋チルー物語』をみて」（『沖縄演劇の魅力』沖縄タイムス社1990年）352-355頁。
- 3 山田輝子『ウルトラマンを創った男 金城哲夫の生涯』朝日文庫1997年（『ウルトラマン昇天-M78星雲は沖縄の彼方-』朝日新聞社1992年の改題）。なお同書85頁に本作について「中野が撮影を受け持った」とあるが、そうした事実は確認できない。
- 4 玉城優子「沖縄を愛したウルトラマン 金城哲夫の生涯」（『沖縄タイムス』沖縄タイムス社1993年2月1日-12月24日まで全114回連載）
- 5 真喜屋力「幻の映画を追って『吉屋チルー物語』の時代」（『GARVE』vol.1パナリ本舗1993年）44-47頁。
- 6 上原正三『金城哲夫 ウルトラマン島唄』筑摩書房1999年81-82頁。
- 7 映画『吉屋チルー物語』を取り上げた論考としては、田中理子の「金城哲夫研究序説 -映画『吉屋チルー物語』をめぐって-」（『比較文化の可能性-日本近代化論への学際的アプローチ』成文堂2007年331-344頁）もあるが、その内容は大城を除く前記4名からの引用を継ぎはぎしたもので、先行研究への批判や独自の調査・分析はほとんど行われていない。
- 8 琉歌の引用は哲夫の自筆原稿による。島袋盛敏、翁長俊郎『標音評訳琉歌全集』（武蔵野書院1968年）では「恨む比謝橋やわぬ渡さともて情けないぬ人のかけておきやら」となっている。意識は「恨めしいこの比謝橋は、情知らずの誰かが私を渡そうと思って架けたのでしょうか」。
- 9 琉歌の引用は同前。島袋、翁長前掲書では「流れゆる水に桜花うけて色きよらさあてどすくて見ちやる」となっている。意識は上句「流れる水に桜の花びらを浮かべて」、下句「きれいな色なので掬ってみました」。
- 10 池宮喜輝「遊女よしや思鶴伝」（『琉球新報』夕刊1960年4月24-26日）。池宮の報告文はまるでその場に居合わせたかのようにチルーの足跡を描写しているが、具体的な根拠、資料は一切示されておらず、現地で聴き取った伝承から想像を膨らませて書いたものと考えられる。池宮の報告をめぐっては『琉球新報』夕刊1960年5月31日に金城紀代治による「よしやの傳説について」という批判が掲載され、これに対する池宮の弁明が同紙7月2日に掲載されている。また宮里政充は『吉屋鶴幻想』（菁柿堂1999年）11頁で資料の欠落した池宮の調査報告を批判している。
- 11 『琉球新報』1909年11月7日の広告。
- 12 玉城前掲『沖縄タイムス』1993年2月22-24日および実妹・上原美智子へのインタビュー（2018年3月22日に上原宅にて論者が行った）。
- 13 上原美智子へのインタビュー。
- 14 哲夫の母の名前については「つる子」という表記が一部資料に見られるが、上原美智子によれば「ツル子」が正しい。

-
- 15 上原美智子へのインタビュー。
 - 16 山田前掲59-60頁。
 - 17 真喜屋前掲45頁。玉城も前掲『沖縄タイムス』1993年7月19日で同様の指摘をしている。
 - 18 山田前掲213頁。
 - 19 真喜屋前掲45頁。
 - 20 『琉球新報』夕刊1960年5月12日。
 - 21 『沖縄タイムス』夕刊1960年10月13-14日。
 - 22 『沖縄タイムス』夕刊1960年11月18日。なお同紙夕刊1960年4月10日は、児玉が作品の資料収集に取り組むために同年4月に沖縄に帰郷したことを報じている。
 - 23 『沖縄タイムス』夕刊1961年4月18日。
 - 24 玉城前掲『沖縄タイムス』1993年8月12日。
 - 25 たとえば1961年4月18日に公開放送された大伸座の『ユシヤー物語』でも、チルーが比謝橋に至るまでの物語の発端は良勝作とほぼ同じだったようだ。
 - 26 玉城は前掲『沖縄タイムス』1993年8月17日で、チルーの芝居に出演したことのある佐川昌夫がその舞台の話を哲夫にしたと述べている。
 - 27 『護佐丸誠忠録』については拙論「映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇」（『演劇学論集』第46号2008年63-76頁）参照。
 - 28 玉城前掲『沖縄タイムス』1993年8月12日。
 - 29 真喜屋前掲47頁。
 - 30 大城前掲354頁。
 - 31 玉城前掲『沖縄タイムス』1993年8月17日。
 - 32 山田前掲60頁。
 - 33 大城前掲353-354頁。
 - 34 本作が制作された時期と経過、協力者の存在、スタッフ、キャスト、作品の受容と再評価、フィルムの現状等については稿を改めて論じたい。
 - 35 切通理作は『怪獣使いと少年 ウルトラマンの作家たち』（宝島社文庫2000年）の43-44頁で、本作を「全編沖縄語による沖縄人が作った沖縄ロケの最初の映画として今や神格化されている」と評しているが、「全編沖縄語による沖縄人が作った沖縄ロケ」の映画は本作以前にも複数作られている。詳細は拙著『沖縄劇映画大全』（ポニーリンク2008年）を参照されたい。