

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University merge to Osaka Metropolitan University

Title	太平洋戦争期の布袋戯
Author	邱, 昱翔
Citation	中国学志. 32 卷, p.41-55.
Issue Date	2017-12-20
ISSN	0913-3151
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学中国文学会
Description	

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

太平洋戦争期の布袋戯

邱 昱 翔

1. はじめに

近年、台湾演劇史における日本統治期の研究が盛んとなっている。太平洋戦争期の布袋戯について、主要な先行研究は二篇ある。ひとつは謝中憲の修士論文「台湾布袋戯発展之研究」¹⁾である。これは中国語文献を全面的に検討した上に、布袋戯芸人の家に生まれた経験を加えている。もうひとつは石婉舜「黃得時與太平洋戦争期的布袋戯改造」²⁾である。これも太平洋戦争期の黃得時による布袋戯改造を詳しく考察した。本論は、以上の先行研究を基礎とし、太平洋戦争期の布袋戯上演の実態の解明を通して、当時の植民統治政策と演劇統制の果たした役割を再認識し、あわせて布袋戯という演劇の当時の社会環境における特殊性を探求したい。

2. 布袋戯の紹介

布袋戯は、人形の頭部は木彫で、胴体は布で出来ており、その胴体の布の中に片手を入れて操る形式の人形劇であり、掌中戯、小籠とも称される。台詞本位の「文戯」と、立ち廻りや剣劇などを織り込んだ「武戯」に大別される。伝統布袋戯とは、片手遣い人形による人形劇を指す（今日台湾でテレビ放映されている布袋戯の両手遣い人形とは異なる）。

布袋戯の劇団は、通常二人の人形遣いと四人の楽師、一人の助手からなっている。近年は楽師のかわりにテープレコーダーやレコードを使用し、それを伴奏がわりに用いている劇団が多いため、二人ないし三人で一つの劇団を構成するのが一般的となっている。³⁾

布袋戲は清朝道光（1821-1850）、咸豐（1851-1861）年間、泉州・漳州・潮州から台湾に伝来した。当時、布袋戲で使用されていた曲調は、（1）南管、（2）白字戲仔、（3）潮調である。（1）南管布袋戲は、南鼓・蕭・唵仔・琵琶・三絃などの楽器を使用しており、文戲が中心とされ、仕草は優雅である。（2）白字布袋戲も南管系統に属するが、漳州から伝来したため、南管布袋戲より観客にとって理解が容易であった。（3）潮調布袋戲は、道士作功德（超渡、葬式などの宗教儀式）の「道調」に似て、主な楽器として單皮鼓・唐鼓・胡琴・唢呐・鑊鈸などが用いられた。また、潮調布袋戲については、清末から、北管と京劇という二つ布袋戲の流派が生まれ、どちらも單皮鼓・唐鼓・唢呐・榔胡・京胡・鑊鈸などの北管楽器を使用している。北管布袋戲は、革新的な上演技法を用い、多くは武戲を得意とした。⁴⁾

当初これらの布袋戲は全て、基本的に各々の籠底戲・正本戲（師匠から学んだ伝統的な演目、例えば南管の『西廂記』、『漢宮秋』、北管の『群英会』、『雷峯塔』、潮調の『蔡伯喈』）を中心に演じていた。1910年代にはいると、布袋戲演者は伝統的な演目をとりあげる一方で、伝奇・小説に着想を得て、新奇な演目を考案し、講古（日本の講談に類し、中国の伝統小説を語る語り芸）と布袋戲の特徴を融合させ、古冊戲（歴史物語を重視した演目、例えば『封神榜』、『三国演義』）、劍俠戲（武戲を重視した演目、例えば『七俠五義』、『水滸伝』）が生まれた。

補足しておきたいのは、日本統治期において台湾の伝統演劇が一番よく見られる場は縁日であったことである。通常はポエ占いを通し、「爐主（主な担当者）」、「頭家（担当者）」を選んだ。「爐主」と「頭家」は祭典や演劇の費用を負担するとともに、村民にも費用を徴収した。村民にとって、平安を祈るために、祭典や演劇の費用を負担することは当たり前のことであった。⁵⁾ ゆえに、布袋戲も主に縁日の日に寺廟の前のスペース、あるいは路地などで無蓋で上演された。村民の寄付にたより、見物自体は無料であった。布袋戲は劇場でも上演されたが、その公演数は少なかった。

3. 日本統治期の台湾の伝統演劇

本題に入る前に指摘しておきたい点がある。従来の研究者の多くは、日本統治期の台湾の伝統演劇について、日中戦争の勃発を分岐点として、前後期に分けている。前期は旧慣を尊重し、後期は全面的に台湾の伝統演劇を禁止し、皇民劇を推進したとみなす。しかし、この見方は不十分な理解に基づくものであり、実際の状況を単純化しすぎている。よって、筆者は総督府の姿勢を基準として、四期に分ける。このように区分することで、史実をより正しく認識できると考える。

3.1. 第一期 1895-1934

第一期は、演劇を用いた積極的な植民地教化を考えていない。旧慣を尊重し、不道徳的な上演を除いて、基本的に干渉しない方針がとられた。

1898年1月、後藤新平(1857-1929)は総督府民政局長(台湾総督の施政を補佐するとともに、台湾総督府の各政策の実務を担当した)に就任する直前、首相伊藤博文(1841-1909)、第三師団長児玉源太郎(1852-1906)、蔵相井上馨(1836-1915)に「台湾統治救急案」を提示した。この案には「況ンヤ支那民族ノ性格ヲ改造シ、習俗ヲ移易スルノ容易ナラザル事ハ、史上ノ事実ニシテ、世界ニ於ケル未決ノ問題ト謂ワザルベカラザルヲヤ。故ニ諸般ノ問題ニ関シテハ、宜シク十分ノ調査研究ヲ待チテ、然ル後一定ノ政策ヲ立テンコトヲ要ス。」⁶⁾と述べられている。

これにより、まず台湾の自治制や慣習を最大限に活かすことが基本方針とされた。台湾旧慣調査は1899年に京都帝国大学岡松参太郎(1871-1921)教授に委嘱した予備調査から開始され、1901年には臨時台湾旧慣調査会が発足した。1919年の調査会解散までの22年間の成果は『臨時台湾旧慣調査会報告』全22冊、『清国行政法』全10冊、台湾民事令等9法案などである。⁷⁾

1928年2月、総督府文教局社会科は、前年行った演劇調査に基づき、

社会教化の参考資料として、『台湾に於ける支那演劇及台湾演劇調』を刊行した。これには台北州・新竹州・台中州・台南州・高雄州・花蓮港廳（台東廳欠）における八つの劇種ごとに総計 111 の劇団名、劇種名、代表者名、芸題（演目）、延日数（上演日数）が載せられている。⁸⁾

3.2. 第二期 1934-1937

第二期は、演劇（伝統演劇と新劇）が社会教化の手段となることを図った。

その方針が明確に打ち出されたのは、1934年3月、総督府により頒布された「台湾社会教化要綱」である。本要綱には、五つの「教化施設」（一、神社崇敬。二、国語ノ普及。三、青少年訓練。四、教化網ノ完成。五、其ノ他ノ社会教化。）が挙げられており、そのうち、「二、国語ノ普及」の第六項は「国語ノレコード、音楽、演劇、映画、地方色アル民謡等ニ依リ国語ニ習熟セシムルコト」と記され、「五、其ノ他ノ社会教化」の第八項は「ラヂオ、映画、演劇、音楽、レコード等ニ依ル教化ノ奨励及改善ヲ図ルコト。」と記されている。⁹⁾ なお、本要綱にいう演劇は主に新劇を指している。

更に、1936年7月、総督中川健蔵（1875-1944）は「民風作興協議会」を開催し、「教化ニ関スル事項」七つを挙げている。そこには「一、敬神思想ノ普及。二、皇室尊崇。三、国語ノ普及常用。四、国防思想ノ涵養。五、国民的訓練。六、宗教並ニ演劇講古ノ改善。七、隣保扶助ト協力一致。」とある。¹⁰⁾ この段階では、単に旧慣を尊重するのではなく、演劇による「教化ノ奨励」や「改善ヲ図ルコト」が目指されたが、具体的な施策は立案されていないようだ。

3.3. 第三期 1937-1940

第三期は、日中戦争開始から、太平洋戦争期直前に至る改善から禁止への過程である。

1937年9月、日中戦争勃発した後、第一次近衛内閣によって、国

民を戦争に協力させるための政策が「国民精神総動員」が提出された。台湾では、総督府により「国民精神総動員本部」が設置された。1938年出版された『国民精神総動員実施概要』によると、「社会風潮ノ一新ニ関スル事項」は、「神宮大麻奉斎」、「国語ノ普及並ニ全島国語演習会」、「陋習ノ改善」、「台湾劇」、「台湾音楽」を挙げている。¹¹⁾「台湾劇」については、国語を用いる青年劇を通し、本島皇民化運動に拍車をかけると記されている。

同年 11 月には、新竹州で開催した国民精神総動員参与会に、州知事の「本島における皇民化徹底のため、在来の寺廟、齋堂等に対し執るべき適切なる方策如何」という諮問に対して、「寺廟の整理」、「神明会祖公会等の整理」、「財団の結成」の三項目の答申が採択されて、そのうち、「寺廟の整理」の項目では「寺廟は全廃を原則とす。但し過渡的方策として一街庄一寺廟に廃合存置することを得」と記されていた。¹²⁾寺廟整理運動はその後全島で展開され、布袋戯が主要な上演場所を喪失する結果を招いた。例えば、新竹州での 1937 年度の演劇上演日数は 1936 年の二割に過ぎなかった。¹³⁾この二割という数字は、劇場での上演も含んだものだが、布袋戯の主たる上演場所である寺廟での活動が大幅に減少したことを示している。この時期、布袋戯上演者の多くは、やむを得ず転業した。

1940 年 9 月、総督府によって発行された『台湾時報』によると、「二十一日、風俗関係諸營業及興行の取締方針¹⁴⁾ 総督府から各州に通牒さる。四日後、台中州台湾芝居斷禁の通牒を各郡に発す。」¹⁵⁾と報道されている。1937 年以來の改善から禁止への過程が、ここで初めて全島的な条例として打ち出されたのである。

3.4. 第四期 1940-1945

第四期は、全面禁止の施策を再検討し、地方文化重視に立脚して、演劇改造と集中管理を行った。

1940 年 10 月、日本の新体制運動の中心組織である大政翼賛会が成

立し、その文化部長を務めていた岸田国土（1890-1954）は『台湾日日新報』の取材に対して、朝鮮、台湾の外地文化方針について、「われわれは内外地を全く区別しない……それには外地の知識層の考へ方を轉換させねばならない、そのことが狙ひである。」と述べた。その手法は「台湾なら台湾、朝鮮なら朝鮮の特殊性に立つて、最もよい日本はいかなるものかを探求することである。」¹⁶⁾とした。

1940年11月、総督長谷川清（1883-1970）が就任し、1937年以來の急進的な皇民化の効果が明らかではないとして、その統治方針を「台湾在来の宗教、祭祀、慣習、郷土芸能、生活方式等は、統治の主旨に反しない限り容認」¹⁷⁾するものとした。

1941年4月、日本の新体制運動の中心組織である大政翼賛会に呼応して、台湾における新体制運動を担う組織として「皇民奉公会」が発足した。総裁は台湾総督が当たり、会務総括機関たる中央本部長は台湾総督府総務長官が就任し、これとともに、旧来の「国民精神総動員本部」を解散した。¹⁸⁾

1942年3月、「台湾演劇文化ノ向上確立ヲ図リ併セテ島民ニ健全ナル娛樂ヲ提供シ情操ヲ陶冶シ、進ンデ日本精神ノ昂揚ト皇民奉公運動ノ推進資スルヲ以テ」¹⁹⁾ 目的に、「皇民奉公会」の指導によって、「台湾演劇協会」が設立され、上演前に脚本は検閲を経なければならなくなった。また、1942年4月、「本島ニ於ケル映画、演劇、演芸ノ一元的統制ヲ計リ以テ新日本文化ノ向上ニ、健全娛樂ノ提供ニ奉公ノ誠ヲ竭サン」²⁰⁾との使命のために、「台湾興行統制株式会社」が設立され、島内の演芸場所についてはこの会社によって、興行権が配給されることになった。在来演劇の上演、興行活動が認められると同時に、脚本の検閲を通して、演劇統制が本格的に実施される。

4. 太平洋戦争期の布袋戲改造

では、太平洋戦争期の厳しい演劇統制のもとで、台湾演劇はどのように上演していたのであろうか。その消息を伝えるのが黃得時「無表

情の表情「台湾の人形劇とその将来」である。当時の布袋戯上演状況は、「……演劇協会の正式認可を受けた劇団も六、七団ある外、芸能挺身隊として各地の鉱山や工場を廻っているものもある」²¹⁾という。本章ではこの二つの上演形態について考察する。

4.1. 皇民奉公会娯楽委員会（1942年解散）とその後の台湾演劇協会²²⁾

沖縄出身の川平朝申（1908-1998）は、1924年台湾に渡航し、その後台中郵便局通信事務員や台湾新聞社の記者となった。1931年に「台湾放送協会」台北放送局が開局すると、彼は日刊ラジオ新聞の編集を担当し、また琉球古典音楽を流すなど沖縄文化の紹介にも努め、²³⁾実弟の朝清（1927-）とともに台湾芸能のラジオ番組も製作した。1940年から台湾総督府総督官房囑託として臨時情報部に勤務している。

1940年9月、川平朝申は新劇運動の展開を計画する会議で、台湾の伝統演劇を全面的に禁止する政策を民族圧迫の方針と見て、これに抵抗する姿勢を示した。彼は台北帝大の文政学部教室の協力を得て、黃得時の解説で皮戯（影絵）を台湾総督府の高官たちに鑑賞させた。その後、布袋戯も併せて長谷川総督に鑑賞させて、公開が許可される命令が総督から出された。²⁴⁾

黃得時（1909-1999）は、中国文学、台湾文学研究者、記者、作家、翻訳家であり、戦後、台湾大学教授も務めた。彼は1930年代の植民地文壇で脚光を浴び、1940年代前半、戦争期文化界において活躍した。彼が戦争期に発表した台湾文学史は内容の不備のために、楊雲萍（1906-2000）から激しい批判を受けたが、²⁵⁾台湾を主体とした本土文学史観、帝国主義に基づく外地文学史観を対等にみなそうとする姿勢は、今日の研究者たちにより重視されている。

1941年7月、「皇民奉公会」中央本部は娯楽委員会を設置した。10月、黃得時が関わった第一回試演会が皇民奉公会中央本部の事務室で行われた。その内容は布袋戯、皮影戯、十六ミリ映画、傀儡戯であつ

た。当時、「脚本の内容を厳選すれば、従来のまま上演させて差支へなしのと従来の技術を基にしてさらに新しい人形芝居を作ったらの二通りの意見があつた。」²⁶⁾ 結局、後者の意見が採用され、黄得時は布袋戲改造を指導することになった。

1942年3月、第二回試演会は皇民奉公会中央本部の会議室で行われた。演目は黄得時作『和平村』と近松門左衛門(1653-1725)原作、陳水井(生没年不詳)改作『国姓爺合戦』であった。同年8月、第三回試演会は皇民奉公会中央本部の会議室で行われた。演目は陳水井率いる「新国風人形劇團」の『月形半平太』と謝得率いる「小西園人形劇團」の『水戸黄門・江戸之巻』であり、好評を得て、「台湾演劇協会」に入会することを認められた。同年10月、「新国風人形劇團」は艋舺戯園で、「小西園人形劇團」は第三世界館で同時に公演した。

「台湾演劇協会」に認められた演目の多くは題名しか残っていない。現在、確認できるのは『鞍馬天狗』、『水戸黄門』、『国定忠治』、『猿飛佐助』、『四谷怪談』、『金色夜叉』、『国姓爺合戦』、『月形半平太』、『血染燈台』、『荒木遊廈門』、『怪魔復仇』、『桜花恋』、『孝子復仇記』、『鳥獸之戦』、『黒頭巾』、『岩見重太郎』、『鴉片戦争』、『楊文廣平蠻』、『南洋戦争』の計19演目である。²⁷⁾

改造の内容と観客の反響は資料不足のため、黄得時の文章から考察する他ない。黄得時のまとめによれば、改造の内容は次の四点に分けられる。

- (1) 伴奏に西洋楽隊並に伴奏レコードを使用したこと。
- (2) 和服と在来服を併用したこと。²⁸⁾
- (3) 用語は、辯士をつけて国語を使用したこと。
- (4) 舞台に書割や背景を添へ、できるだけ立体感を出したこと。

同じく黄得時によれば、観客の意見や希望は次のようであった。

- (1) 時代的な豫備知識をもたない本島人大衆に対しては、開幕前に劇の筋や内容を解説すること、例へば勤王黨と佐幕黨の意義

並に両者の関係など。

- (2) 筋は単純で解りやすいものほどよい。水戸黄門、彌次喜多、宮本武藏などは比較的歓迎される。
- (3) 場面の転換を速かにし、一場面は少くとも五分を越さないこと。
- (4) 斬り合ひの場面は、伴奏レコードだけでは物足りないから、太鼓や銅羅を併用すること。²⁹⁾

(1)、(2) は、日本の歴史について不案内な台湾人の観客があまり共感し得なかったことを示す。(3) からは、舞台のセットが複雑化したため、場面転換の時間が増大する傾向があったことが読みとれる。(4) からは、台湾人の観客は、太鼓や銅羅の伴奏が芝居に不可欠なものとして好んでいたことが読みとれる。

4.2. 演劇挺身隊

台湾演劇挺身隊の結成は、日本本土の「地方文化運動」に沿うものであった。戦争の激化をうけて、日本本土では 1941 年 6 月に、情報局の指導によって、「日本移動演劇聯盟」が結成され、巡業を行っていた。その活動は僻地の民衆に娯楽を提供し、皇民奉公運動を宣伝するものであった。挺身隊を推進していたのは娯楽委員会だが、1942 年、皇民奉公会中央本部のもとに新たに設立された文化部に挺身隊業務が移転されたことで、娯楽委員会は解散した。³⁰⁾ 現存する演劇挺身隊についての資料は、ほぼ新劇に関するもので、布袋戯関連の資料はまだ見つかっていない。本論は相対的に多くの口述記録を残している、李天祿を中心に、当時の布袋戯演劇挺身隊の上演状況を考察する。

李天祿 (1910-1998) は、台北出身、布袋戯芸人の家に生まれた。8 歳から父に人形を操る法を学び、13 歳で初めて「頭手 (主遣い)」になった。その後、「新賽楽」、「青雲楼」、「遊山景」、「玉花園」、「龍鳳閣」、「楽花園」などの劇団の「頭手」を経て、22 歳で「亦宛然」を創出し

た。日中戦争が勃発した後、布袋戲の上演が禁止されたために、しばらく商業に従事した。すでに言及した黃得時による布袋戲改造の後、陳水井率いる「新国風人形劇團」に参加して、再び「頭手」を務めた。³¹⁾ 彼はこう回想している。

「ある日、私は『鞍馬天狗』を演じ終わった後で、その地の警察課長に出頭を命じられた。私は何か違法なことをしてしまったのかと、とても怖かった。(中略) 彼は文山郡³²⁾ で自分のために上演してくれるかどうか問うた。前より 30 元多い月給 120 元が得られて、大龍峒に住んでいる家族も景美にある高級刑事寮に引越して、国語家庭として配給をもらえるという。(中略) このような好待遇を提供するのは、彼の宣伝隊—「米英撃滅推進隊」に加入してほしいがためだった。彼は布袋戲を宣伝手法として利用したいのだ(中略) 当初は日本劇だけ上演していたが、しばらくして、私はこの川上課長に日本劇以外を上演することを提案した。日本劇だけでは、観客に受け入れられない。まず宣伝劇を上演して、次に伝統的な演目を上演するべきなのだ。「何を上演するのがいいか」と川上が聞いたので、私は『西遊記』!』と答えた。あらすじは周知のものであるから、課長もトラブルを心配する必要がない。川上の同意を得た後で、私は日本と台湾の 2 つの演目を演じた(中略) 宣伝劇の内容とは何か。今の若い人は知らないかもしれない。例えば、原住民が住んでいる山間では、宣伝劇として『南洋戦争』が上演されていた。」

『南洋戦争』は、原住民の島奇という人物を主人公とした以下のような物語である。島奇は通信兵であった。ある日、米英軍が山間で通信回線を架設するのを目撃して、木に登り、通信回線を切った。しかし、米英軍に発見され、彼は背中を撃たれた。島奇は死ぬ前に日本の国旗を取り出して、「天皇万歳」を叫んだ。数日後、死体は、パトロールをしていた日本軍に発見され、彼の硬くなった手は、日本の国旗を依然

として掲げていた。最後は雄壮にして、物悲しい軍楽で幕が下りるのである。³³⁾

資料不足のために、本論ではオーラル・ヒストリーと侯孝賢監督『戲夢人生』(1993)で再現された『南洋戦争』の映像を通して、挺身隊の布袋戯を考察する。黄得時が指導した布袋戯改造と比較すると次の四点が明らかとなる。(1) 改造時には伴奏に西洋の楽隊並びに伴奏レコードが使用されていたが、『南洋戦争』は伝統的な楽器が用いられた。

(2) 改造時には和服と在来服が併用されていたが、『南洋戦争』では在来服は併用されていない。但し、在来の布袋戯の服装を用いる演目もある。例えば、『鴉片戦争』、『楊文廣平蠻』など。(3) 改造時には辯士をつけて国語を使用したのに対して、『南洋戦争』は日本人警察官が辯士を担当した。(4) 改造時には舞台に書割や背景を添え、できるだけ立体感を出すことが目指されていたが、『南洋戦争』でもその傾向がみられる。

5. 太平洋戦争期の布袋戯改造がその後にもたらした影響

太平洋戦争期の布袋戯改造は、半ば強制的ではあったが、その上演形態の近代化につながる側面のあったことも見逃せない事実である。では、どういう改造がその後も受け入れられたのであろうか。従来の見解は、三点ある。

(1) 佈景(背景)の使用により、舞台が立体的になった。一方、彩楼(楼閣形の戯台)、は木骨に布張りの上に顔料や蛍光塗料で絵を描き安手の看板のような舞台に一変してしまった。³⁴⁾

(2) 伴奏音楽にレコードや外国の曲など、非伝統的な音楽形式を使用する。

(3) 題材は、伝統的な物語に限らず、外国の物語、外国人の登場人物を自由に用いている。

これらはいずれも黄得時の改良布袋戯に対する発言内容と一致することがわかる。

筆者は、太平洋戦争期の布袋戲改造と光復後の「金光戲」との関係を強調したい。狭義の「金光戲」は、1950年代に、布袋戲が内台商業劇場に進出した際に発展した流派である。彼らの佈景、音楽の革新は、基本的に太平洋戦争期の布袋戲改造の路線を踏襲していると筆者はみる。これに加えて彼らは独自に照明効果の改良、人形サイズの大形化を行なった。物語の構成も観客の好みに応じて自由に改変された。代表的な演目は『清宮三百年』、『龍頭金刀俠』、『大俠百草翁』などである。³⁵⁾

一方、吳明德の研究³⁶⁾は、「金光」を時局や観客の好みに応じた伝統布袋戲の発展としている。前述した古冊戲はすでに「金光」意識を持っており、日本統治期には第一回目の「金光」化、狭義の「金光戲」は第二回目の「金光」化である。そして、1970、1980年代にテレビで放映された布袋戲は第三回と第四回目の「金光」化である。この視点から見ると、太平洋戦争期の布袋戲改造、つまり、「金光」化は近代化につながる側面もあったということになる。

筆者は太平洋戦争期の布袋戲改造の影響を受けた「金光戲」と、戦争期の時局によって歌仔戲から発展した「胡撇仔」との共通点も指摘したい。司黛蕊の研究によると、「胡撇仔」の特徴は三つある。

- (1) 物語は様々な文学類型の混合体。
- (2) 音楽については、伝統曲調以外に、流行歌曲も含める。
- (3) 服装、照明、道具などが華やか。³⁷⁾

これらは、前に述べたように、太平洋戦争期の布袋戲改造がその後にもたらした影響と類似すると言える。

6. おわりに

今後の課題は三つある。まず、日本統治期の演劇統制を経た「金光戲」と類似性の極めて高い「胡撇仔」に対して、その形成された原因の分析である。次は、台湾文化圧殺の緩衝役を担った沖縄出身の川平

朝申と太平洋戦争期の布袋戯改造との関係を更に考察することである。最後は同時代の知識人の見方に対する考察である。例えば、台北帝国大学教授を務めていた瀧田貞治（1901-1946）は、「台湾に多い人形劇團（布袋戯・傀儡戯）や影繪芝居のやうなものも、この際総動員さるべきで、あの優秀な技術の死蔵は、反国策でさへあらう。」³⁸⁾と述べている。その時顧みられなかった台湾の文学、美術、歌仔戯、新劇などの芸術形式とは異なり、布袋戯は優秀な技術として重視された。その理由は、考察し続ける価値があると思う。

[追記] 本稿は、2017年7月8日、第80回大阪市立大学中国学会（於大阪市立大学文化交流センター）において研究発表を行った際の原稿をもとに、加筆・修正を加えたものである。当日、貴重な意見を頂戴した方々にこの場を借りて謝意を表したい。

〈注〉

- 1) 謝中憲「台湾布袋戯発展之研究」（国立嘉義大学史地学系碩士班碩士論文、2006）。2009年、稲郷出版社によって出版された。
- 2) 石婉舜「黃得時與太平洋戦争期的布袋戯改造」、韓国台湾比較文化研究会著、柳書琴編『戦争與分界：「総力戦」下台湾・韓国的主体重塑與文化政治』（聯經、2011）183-208頁。
- 3) 宮尾慈良『アジアの人形劇』（三一書房、1984）22-23頁。
- 4) 邱坤良『旧劇與新劇 日治時期台湾戯劇之研究（1895-1945）』（自立晚報、1992）173-174頁。
- 5) 同注4、41-46頁。
- 6) 鶴見祐輔著、一海知義校訂『〈決定版〉正伝・後藤新平3 台湾時代 1898-1906』（藤原書店、2005）52頁。
- 7) 御厨貴『後藤新平大全 正伝 後藤新平・別巻』（藤原書店、2007）28、38頁。
- 8) 林鶴宜『台湾戯劇史 増修版』（国立台湾大学出版中心、2015）145頁。
- 9) 慶古隆夫「台湾の民風作興運動」、『台湾時報』第206号（台湾総督府台湾時報発行所、1937）6-10頁。 .

- 10) 同注7、11-14頁。
- 11) 台湾総督府『国民精神総動員実施概要』（台湾総督府、1938）84-87頁。
- 12) 横田隆志「一九三〇年代における台湾宗教施策と媽祖信仰—寺廟整理運動を中心として」、緒形康編『一九三〇年代と接触空間—ディアスポラ思想と文学』（双文社、2008）169-171頁。
- 13) 石婉舜「『黑暗時期』顯影：「皇民化運動」下の台湾戲劇（1936.9-1940.11）」、『帝国裡的「地方文化」皇民化時期台湾文化狀況』（播種者、2008）113-174頁。
- 14) 具体的な条例がわからないが、1939年の新聞記事「興行取締規則を制定 全島的に統一する 警務局が目下立案中」の中に、「本島人の演劇に対しては検閲を通じて特に皇民化に十分の考慮を携ふ」という叙述を見つけた、『台湾日日新報』、1939年8月16日（七）。
- 15) 『複製版 台湾総督府編 台湾日誌』（緑蔭書房、1992）268-269頁。
- 16) 「外地文化の問題 翼賛会文化部長岸田氏との一問一答」、『台湾日日新報』、1941年8月28日（四）。
- 17) 長谷川清伝刊行会編集『長谷川清伝』（長谷川清伝刊行会、1972）128頁。
この転向の始末について、呉密察「『民俗台湾』発刊の時代背景及其性質」、『帝国裡的「地方文化」皇民化時期台湾文化狀況』（播種者、2008）49-81頁を参照できる。
- 18) 上杉允彦「皇民奉公会について（一） 植民地台湾における大政翼賛運動」、『高千穂論叢』昭和63年度（三）（高千穂商科大学商学会、1989）21-42頁。
- 19) 皇民奉公会中央本部『第三年目に於ける皇民奉公運動の実績』（台湾新報社、1944）171頁。
- 20) 『新建設』創刊号（皇民奉公会中央本部、1942）49頁。
- 21) 黃得時「無表情の表情 台湾の人形劇とその将来」、『台湾時報』第302号（台湾総督府台湾時報発行所、1945）39頁。
- 22) 石婉舜「黃得時與太平洋戦争期的布袋戲改造」、韓国台湾比較文化研究会著、柳書琴編『戦争と分界：「総力戦」下台湾・韓国の主体重塑與文化政治』聯經、2011、183-208頁を参照。
- 23) 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」、『福山市立大学 教育学部研究紀要』第3巻（福山市立大学教育学部、2015）32頁。

- 24) 川平朝申「わが半生の記(4)」、『沖繩春秋』第9号(沖繩春秋社、1974) 52-54頁。
- 25) 楊雲萍「糊と鈿と面の皮—黃得時氏「台湾文学史序説」を読む」、『文芸台湾』第六卷第五号(文芸台湾社、1943) 43-47頁。
- 26) 黃得時「人形劇とその歴史」、『台湾文学』第三卷第一号(啓文社、1943) 41頁。
- 27) 同注1、68頁。
- 28) 黃得時によると、『和平村』は在来の布袋戯の服装を用い、『國姓爺合戰』は和服と在来の布袋戯の服装を併用する。
- 29) 同注21。
- 30) 簡秀珍「太平洋戦争後台湾的新劇活動—以地方青年業餘演劇與中央指定演劇挺身隊為討論中心」、『戲劇学刊』第8期(国立臺北芸術大学戲劇学院、2008) 38頁。
- 31) 邱莉慧主編『李天祿 光影傳神·亦宛然』(台北市立社会教育館、2010) 168-170頁。
- 32) 現在の台北市文山区、新北市新店区、深坑区、石碇区、坪林区、烏来区等の地域を含んでいた。
- 33) 李天祿口述、曾郁雯撰録『戲夢人生—李天祿回憶録』(遠流、1993) 98-100頁。
- 34) 宇野小四郎文、森元勝人画「台湾の人形劇考」、『台湾の人形劇』(財団法人・現代人形劇センター 紀要No.2、1980) 87頁。
- 35) 同注1、103-108頁。
- 36) 吳明德『台湾布袋戯表演芸術之美』(台湾学生書局、2005)。
- 37) 司黛蕊「胡撇仔の分裂時空—從「本土文化」之外再看歌仔戲」、『民俗曲芸』第184期(施合鄭民俗文化基金会、2005) 8頁。
- 38) 瀧田貞治『現段階に於ける台湾演劇』、『臺灣文学』第三卷第一号(啓文社、1943) 29頁。