

日本新劇與台灣「理蕃事業」

——以川上音二郎、太郎冠者（益田太郎）為中心*

吳佩珍

政治大學台灣文學研究所副教授

摘要

川上音二郎（1864-1911）是明治時期的演員以及興業師，在1902年以及1911年兩度赴台，催生了以台灣為舞台的《奧賽羅》（1903）與《生蕃討伐》（1911）。喜劇作家太郎冠者（1875-1953），原名益田太郎，是三井財閥董事益田孝的次子。1906年進入台灣製糖株式會社擔任常務董事，1913年2月赴台，返回日本之後所寫的《台灣土產 喜劇 生蕃襲來》同年5月在帝國劇場上演，是由帝國劇場女優擔綱演出。川上音二郎與太郎冠者不僅在新劇的演出有合作關係，二人也無獨有偶地都創作了與台灣相關的戲曲，同時這些戲劇創作都與他們的台灣殖民地經驗有關。《生蕃討伐》（1911年7月）與《台灣土產 喜劇 生蕃襲來》（1913年5月）的創作以及演出背景是日本在台「理蕃事業」下催生的產物。本文將透過爬梳川上音二郎與太郎冠者的台灣經驗與前述的新劇創作，特別聚焦於日本在台灣的「理蕃事業」時期，檢視當時日本帝國在近代的進程中對新興殖民地台灣的統治，如何透過新劇來描摹「殖民地台灣」，以及以西洋為師進行改良的日本新劇，如何透過「殖民地台灣」的鏡像，折射出日本面對西洋時對其自身抱持的「後進性」所顯露的矛盾與恐懼。

關鍵詞：日本新劇、理蕃事業、川上音二郎、太郎冠者

* 本文應日本早稻田大學演劇博物館邀請而寫，於2019年11月13日首次以日文宣讀於「日本演劇・電影人的『台灣時代』——從殖民地舞台看文化的交錯」國際研討會。

Japanese Modern Drama and the “Enterprise of Ruling Barbarians” in Taiwan:

Centering on Kawakami Otojirô and Tarôkaja

Wu Pei-Chen

Associate Professor

The Graduate Institute of Taiwanese Literature
National Chengchi University

Abstract

Kawakami Otojirô (1864–1911) was a Meiji-era Japanese actor and show proprietor who visited Taiwan in 1902 and 1911 to produce the new dramas *Osero* and *Conquering the Barbarians* respectively, both of which were based on colonial Taiwan. The comic drama writer Tarôkaja - whose real name was Masuda Tarô (1875-1953) – was the second son of the executive director of the Mitsui chaebol, Masuda Takashi. After finishing his studies in Europe, he became the managing director of Taiwan Sugar Production LTD and then visited Taiwan in February 1912 to write the drama *Taiwanese Souvenir: The Invasion of the Barbarians*. This play was shown at the Imperial Theatre (Teikoku Gekijo) in May of the same year. Kawakami Otojirô and Tarôkaja not only collaborated in the production of these modern dramas, but also wrote them based on their impressions of Taiwan. Accordingly, this paper discusses both Kawakami Otojirô and Tarôkaja’s dramas in relation to their personal experiences - especially their involvement in the “the enterprise of ruling barbarians” (riban seisaku) - to examine how the Japanese Empire ruled colonial Taiwan during the era of modernization. Moreover, this paper explores how these dramas depict colonial Taiwan and reflect the fears and

contradictions of Japan while confronting the Other—in this case, colonial Taiwan.

Keywords: Japanese Modern Drama, Enterprise of Ruling Barbarians, Kawakami Otojirô, Tarôkaja





日本新劇與台灣「理蕃事業」

——以川上音二郎、太郎冠者（益田太郎）為中心

一、前言

川上音二郎（1864-1911）是明治時期的新劇演員以及興業師，¹自由民權運動時期，以「自由童子」之名從事政治講談，²1891年在東京因演出壯士劇³而知名。1893年前往法國，返國後的《意外》、《又是意外》等劇獲得佳評。1896年在神田三崎町建設「川上座」，之後相繼前往美國與歐洲。1902年回國後，開始提倡「正劇」⁴，同時上演莎士比亞翻案劇。⁵他在1902年以及1911年兩度赴台，催生了以台灣為舞台的《奧賽羅》（1903）與《生蕃討伐》（1911）。

喜劇作家太郎冠者（1875-1953）原名益田太郎，是三井財閥董事益田孝的次子。中學畢業後，在父親的安排下前往英國留學，之後進入比利時安特華普商科學大學，畢業後進入德國貝魯漢特商會。1898年返日之後，進入橫濱正金銀行。

-
- 1 興業師意為策劃戲劇演出等相關活動的業者。
 - 2 政治講談為講談形式的一種，為自由民權運動時期，自由黨員被禁止進行政治演說，於是便以講談形式進行政治理念宣傳，對大眾進行政治思想的啟蒙。參考柳田泉，《隨筆 明治文學1》（日本東京：平凡社，2005.08），頁61。同時參照吳佩珍，〈日本自由民權運動與台灣議會設置請願運動——以蔣渭水〈入獄日記〉中《西鄉南洲傳》為中心〉，《台灣文學學報》11期（2007.12），頁118-120。
 - 3 壯士劇為明治初期由自由黨壯士所開始的演劇形式，又稱為書生劇，成為之後新派的源流。參照 Japan Knowledge「壯士芝居」項目。（來源：<https://japanknowledge-com.autorpa.lib.nccu.edu.tw/lib/display/?lid=1001000140268>，檢索日期：2021.02.03）。
 - 4 日本明治時期，相對於能劇與歌舞伎等舊劇，「正劇」的表演形式主要以台詞以及動作為主。「正劇」的命名始於川上音二郎於1903年上演翻案劇《奧賽羅》之時，以川上音二郎為首的「正劇」改革，持續約有三年。參照 Japan Knowledge「正劇」項目。（來源：<https://japanknowledge-com.autorpa.lib.nccu.edu.tw/lib/display/?lid=20020255ddd6ib624Q1I>，檢索日期：2020.06.28）。
 - 5 參考 Japan Knowledge「川上音二郎」項目（來源：<https://japanknowledge-com/lib/display/?lid=30010zz116310>，檢索日期：2019.09.13）。

1902年成為日本精製糖株式會社的常務董事，⁶1906年進入台灣製糖株式會社的常務董事，1939年成為該社社長。1904年起他開始以筆名太郎冠者創作現代喜劇，1907年成為帝國劇場株式會社董事。帝國劇場1911年3月開幕後，帝國劇場女優劇幾乎由其一手打造。他於1913年2月赴台，返回日本之後創作《台灣土產 喜劇 生蕃襲來》，同年5月在帝國劇場上演，本劇也由帝國劇場女優擔綱演出。

川上音二郎與太郎冠者不僅在新劇的演出有合作關係，無獨有偶地，二人都創作了與台灣相關的戲曲，這些戲劇創作都與他們的台灣經驗有關。川上音二郎於1903年2月11日在明治座上演的莎士比亞翻案劇《奧賽羅》，以及1911年7月在大阪帝國座演出的《生蕃討伐》，都以台灣為舞台。川上音二郎的《奧賽羅》除了是日本「正劇」的第一部作品，也是第一部以台灣為舞台的日本翻案莎劇。此作與太郎冠者的《台灣土產 喜劇 生蕃襲來》都以實際的台灣踏查經驗來呈現台灣的舞台。《生蕃討伐》（1911年7月）與《台灣土產 喜劇 生蕃襲來》（1913年5月）的創作以及演出背景，則是日本在台「理蕃事業」催生的產物。

本文將透過爬梳川上音二郎與太郎冠者的台灣經驗與前述的新劇創作，聚焦於日本在台的「理蕃事業」時期，檢視當時日本帝國在近代的進程中對新興殖民地台灣的統治，如何透過新劇來描摹「殖民地台灣」。此外，以西洋為師進行改良的日本新劇，如何透過「殖民地台灣」的鏡像，折射出日本面對西洋時對自身「後進性」的疑慮，以及因此所顯露的矛盾與疑懼，則是本文欲探究的另一個問題。

二、川上音二郎的新劇與殖民地台灣——從甲午戰爭到「五年理蕃事業」

由書生演劇出發，有日本新演劇鼻祖稱譽的川上音二郎，⁷其演劇生涯與日本近代演劇的進程息息相關。從日本新劇史來看台灣與日本近代的關係，台灣與川上音二郎的新劇也數度交錯。川上音二郎以台灣為舞台的戲曲先行研究，幾乎

6 星野高編，〈閩連年表〉，《「今日もコロッケ、明日もコロッケ」——“益田太郎冠者喜劇”の大正展示 図録》（日本東京：早稲田大学坪内博士記念演劇博物館，2014.03），頁70-71。

7 白川宣力編著，《川上音二郎・貞奴——新聞に見る人物像——》（日本東京：松雄堂，1985.11），頁11。

都集中於《奧賽羅》，主要聚焦此劇所呈現的日本帝國與殖民地表象的關係。如池內靖子、吉原ゆかり、吳佩珍。此外，川上音二郎如何赴台進行考察以便製作《奧賽羅》的經過，可見於吉原ゆかり、石婉舜論文，翻案劇《奧賽羅》在台灣的上演紀錄與考察可見吳佩珍論文。聚焦川上音二郎的「台灣」舞台系列戲曲者，則有井上理惠考察日本的台灣統治如何催生《台灣鬼退治》、《奧賽羅》與《生蕃討伐》等戲曲。⁸但井上論文並未注意到川上音二郎的台灣戲曲如何從甲午戰爭到台灣的「理蕃事業」之間緊密連結，而這正是本文欲更進一步深入探討的問題。

明治 27 年（1894）中日甲午戰爭開戰，川上同年 8 月 31 日隨即在淺草座上上演應景的戰爭劇《壯絕快絶日清戰爭》，此劇因應時勢，因而大受歡迎。川上乘勢親赴戰場，於同年 11 月於市村座演出《川上音二郎戰地見聞日記》。隔年明治 28 年（1895）5 月隨即踏入日本劇場最高殿堂的歌舞伎座，上演《威海衛陷落》與《因果燈籠》，緊接著 7 月在同劇場上演《誤判錄》與《大江山》。受了川上等新演劇的衝擊，歌舞伎也開始加入戰爭劇以及新聞小說劇。川上的聲勢扶搖直上，進而於 1896 年 6 月在神田三崎町建設了「川上座」（之後的改良座）。⁹

8 探討川上音二郎以台灣為舞台的作品，先行研究幾乎都集中於《奧賽羅》。有池內靖子，〈近代日本における『オセロ』の翻案劇——帝国のまなざしと擬態〉，《アート・リサーチ》3 号（2003.03）、吉原ゆかり，〈江見水蔭翻案・川上音二郎一座上演『オセロ』（1903 年）の研究〉（日本：筑波大学文学博士論文，2004）、以及吉原ゆかり，〈『生蛮』オセロ〉，筑波大学文化批評研究会編，《〈翻訳〉の圏域：文化・植民地・アイデンティティ》（日本：筑波大学文化批評研究会，2004.03）、石婉舜，〈川上音二郎の《奧瑟羅》與台灣——「正劇」主張、實地調査與舞台再現〉，《戲劇學刊》8 期（2008.07）。而對於此翻案劇與台灣殖民地表象的相關論文，見吳佩珍，〈シェクスピア翻案劇と台湾表象——日本『オセロ』と台湾『テンペスト』を中心に〉，《東吳外語學報》25 期（2007.09）以及 Peichen Wu, “The Peripheral Body of Empire: Shakespearean Adaptations and Taiwan’s Geopolitics,” *Re-Playing Shakespeare: Performance in Asian Theatre Forms*, eds. Poonam Trivedi and Minami Ryuta (New York and Abingdon: Routledge, 2010) 等。此外，探討翻案劇《奧賽羅》在台灣上演經過與紀錄的論文為：吳佩珍，〈シェクスピア翻案劇『オセロ』と植民地台湾——1910 年代『臺灣日日新報』を中心に〉，松田幸子、笹山敬輔、姚紅編著，《異文化理解とパフォーマンス》（日本東京：春風社，2016.07）。集中探討川上音二郎以台灣為舞台的劇作者有：井上理惠，〈日本統治で生まれた川上の演劇——「台湾鬼退治」、「オセロ」、「生蕃討伐」——〉，《吉備国際大学社会学部研究紀要》19 号（2009.03）。

9 関根黙庵，〈日清戦争と新旧劇の競争〉，《明治劇壇五十年史》（日本東京：玄文社，1918.06），頁 209-216。

1895 年中日甲午戰爭結束，中日簽訂馬關條約，中國割讓台灣，日本獲得第一個殖民地。1896 年 2 月 17 日於東京淺草座初次上演《台灣鬼退治》戰爭劇，¹⁰ 乃川上音二郎第一部以台灣為舞台的戲曲。從當時為數不多的劇情角色介紹與劇評看來，可推測此劇為甲午戰爭期間的戰爭劇系列作品。概梗為武藏坊弁慶佐藤大尉（川上音二郎飾）單身深入賊窟，進而降伏「蕃賊」。¹¹《台灣鬼退治》曾二度受邀為勞軍目的而上演。首先是 1896 年 3 月 22 日「在小石川細川侯爵宅邸舉行舊藩出身軍人慰勞會」，¹² 以及同年報導「近衛師團司令部員的向島八百松樓將於〔8 月〕28 日舉行彰化縣佔領紀念會，邀請川上座員演出《台灣鬼退治》作為餘興節目。」¹³ 劇名以桃太郎的鬼島征伐為意象，以及劇中人物佐藤大尉宛若著名武將武藏坊弁慶的設定，可知是宣揚日軍武勇，以及呈現「征伐鬼島」台灣的艱難。細川侯爵原屬「熊本藩」，舊藩軍隊乃指 1874 年台灣出兵的主力軍隊，¹⁴ 近衛師團更是 1895 年日軍接收台灣時，由北白川宮能久親王率領，首先由澳底登陸台灣的軍隊。¹⁵《台灣鬼退治》直至 1897 年 11 月都還可見上演的紀錄。¹⁶

之後，川上音二郎於明治 34-35 年（1901-1902）在歐美進行巡演，1902 年 8 月歸國。1903 年以「正劇」之名上演以台灣（澎湖群島）為舞台的作品，是翻案自莎士比亞四大悲劇的《奧賽羅》。1902 年底，川上便開始著手準備上演此劇。「此次的劇本並非依莎翁原作，而是以川上在歐洲實地目擊莎翁劇的原作奧塞羅

10 井上理惠，〈日本統治で生まれた川上の演劇——「台湾鬼退治」、「オセロ」、「生蕃討伐」——〉，《吉備國際大學社会学部研究紀要》19 号，頁 68-71。

11 蘭圃，〈小芝居めぐり〉，《歌舞伎新報》1635 号（1896.02），轉引自井上理惠，〈日本統治で生まれた川上の演劇——「台湾鬼退治」、「オセロ」、「生蕃討伐」——〉，《吉備國際大學社会学部研究紀要》19 号，頁 69。

12 不著撰者，〈細川侯爵邸の川上演劇〉，《読売新聞》朝刊，1896.03.16，頁 3。

13 不著撰者，〈川上座員〉《都新聞》，1896.08.26，轉引自白川宣力編著，《川上音二郎・貞奴——新聞に見る人物像——》，頁 219。

14 西郷都督と樺山総督記念事業出版委員會編，《西郷都督と樺山総督》（台北：西郷都督樺山総督記念事業出版委員會，1936），頁 9-10。

15 吳佩珍，〈明治「敗者」史觀與殖民地台灣——以北白川宮征台論述為中心〉，《台灣文學研究學報》20 期（2015.04），頁 131-157。

16 〈川上音二郎〉，《読売新聞》朝刊，1897.11.19，頁 4、〈蔦座〉，《読売新聞》朝刊，1897.11.27，頁 4。

為骨幹，參考莎翁原作，委託青年文士江見水蔭製作劇本。」¹⁷ 莎翁《奧塞羅》原作描寫，獨立聯邦時期的威尼斯與土耳其發生戰爭，奧賽羅受命對抗來襲塞浦路斯孤島的土耳其軍隊。應川上的要求，舞台背景改寫為日本，威尼斯則為東京，塞浦路斯島則是日本新領地的台灣澎湖島中的吉貝島（俗稱海賊村），摩爾人將軍奧塞羅（Othello）則成了台灣總督室鷺郎（Muro Washirô）。¹⁸ 自歐美返回日本之後，川上「對不知實地而在舞台演出來欺騙觀眾，感到不快」，¹⁹「為歐美風格的大型布景的實景寫實，將前往當地（台灣）拍攝照片」。²⁰ 川上音二郎對於舞台的「寫實」與「求真」的執著與追求，源自其在歐美見聞西洋演劇後的影響。返日之後，由其對於日本演劇的形式提出改良與見解，可窺見一二：「從喜怒哀樂的表情術，此外對服飾器具等盡力考證，希望以自己的理想來發揮人物的精神。」²¹

根據《臺灣日日新報》報導，可知川上音二郎於 1902 年 11 月 25 日搭乘台中丸抵達台灣，於澎湖島視察完畢之後，於同年 12 月 2 日搭乘台南丸返回日本。²² 有關其在澎湖群島視察的經過與見聞，「けい舟」在 1903 年 12 月 18 日至同年同月 24 日，以〈海賊島——川上音次郎の探險——〉為題在《都新聞》連載介紹。

17 不著撰者，〈川上の文士優遇（千円の脚本）〉，《都新聞》，1902.12.11，轉引自白川宣力編著，《川上音二郎・貞奴——新聞に見る人物像——》，頁 368-369。

18 不著撰者，〈川上の渡台〉，《都新聞》（1902.11.19），轉引自白川宣力編著，《川上音二郎・貞奴——新聞に見る人物像——》，頁 369。原作當中，奧賽羅與蒂絲摩娜異人種通婚的設定，在翻案劇中改寫成為有「新平民」風聞的室鷺郎與布良伯爵千金的結合。有關奧賽羅翻案劇與新興帝國日本中人種位階論述的關係，參照 Peichen Wu, "The Peripheral Body of Empire: Shakespearean Adaptations and Taiwan's Geopolitics," *Re-Playing Shakespeare: Performance in Asian Theatre Forms.*, pp. 235-249。

19 同註 17，頁 368。

20 不著撰者，〈梨園叢話〉，《都新聞》，1902.10.26。轉引自白川宣力編著，《川上音二郎・貞奴——新聞に見る人物像——》，頁 368。

21 〈俳優に踊は要らぬ（続き）〉，《時事新報》，1902.01.31。轉引自白川宣力編著，《川上音二郎・貞奴——新聞に見る人物像——》，頁 378。

22 參照〈川上音二郎丈の談話（一）〉，《臺灣日日新報》，1902.11.26，4版與〈川上音二郎丈の談話（九）〉，《臺灣日日新報》，1902.12.05，4版。另，川上音二郎訪台期間，同時接受臺灣日日新報記者採訪，在該報連載 13 次的談話。參照〈川上音二郎丈の談話（一）～（十三）〉，《臺灣日日新報》，1902.11.26-12.10。

演出當時，劇評對於舞台布景寫實的成功，予以好評：「讓大家看到第三幕澎湖島全面景觀的海岸，不可不說是奇觀……作為空前的大道具既壯且美，能讓觀眾有身在台灣的想像。」²³除了在舞台布景力求寫真，劇中使用的原住民歌舞場面，也是台灣取材的成果之一。「第四幕台灣室總督宅邸庭前台灣生蕃，應該是台灣生蕃人所唱的俗謠，是川上之前赴當地時調查而來的。」²⁴此場景相當於第四幕總督宅第庭前，漢人通事帶來台灣原住民向新總督宣示忠誠，在舞台上以原住民的歌舞呈現。²⁵

川上音二郎之後於 1911 年再度赴台。²⁶邀請川上一行來台公演的，是台灣同仁社社長同時也是朝日座經營者高松豐次郎。除了在台北朝日座進行首演，之後巡迴台灣全島進行演出。高松與愛國婦人會台灣支部關係密切，是「理蕃事業」的重要協力者。從「理蕃事業」後援團體的愛國婦人會台灣支部在沿革誌中的記述，可知高松豐次郎除了以其台灣同仁社演藝部的名義透過活動寫真的演出為「理蕃事業」的征伐軍費籌措資金，²⁷也在愛國婦人會的請求下，致力於娛樂機關的發展。除了於 1910 年 12 月興建朝日座，同時也廣邀內地知名演員來台巡演，1911 年的川上音二郎的來台演出即是此中一環。

川上音二郎 1911 年 4 月 12 日來台，之後福田茂兵衛、川上貞奴、帝國座男女演員、西洋樂隊以及劇場工作人員等共計 72 人的團員也在同年 5 月 1 日抵達台灣。²⁸「隨行的有帝國座專屬舞台布景畫家野村畫伯與門弟數名，演劇專門的電氣技師二名，還攜來帝國座專用的探照燈以及其他機器設備，以及西洋樂隊……。」由以上紀錄可知，除了現代男女演員，川上音二郎將 1910 年 3 月開場的大阪帝國座現代舞台裝置直接輸入台灣，首先在台北朝日座再現。同年 5 月

23 〈川上正劇派の『オセロ』〉，《読売新聞》朝刊，1903.02.12，頁 4。

24 不著撰者，〈明治座二月興行の『オセロ』（附、台湾生蕃の俗謠）〉，《読売新聞》朝刊，1903.02.03，頁 4。

25 シエーキスピヤ作，江見水蔭翻案，〈小説脚本 オセロ〉，《文藝俱樂部》9 卷 3 號（1903.02），頁 34。

26 不著撰者，〈川上音二郎の來台〉，《臺灣日日新報》，1911.04.13，7 版。

27 大橋捨三郎編，《愛國婦人会台湾本部沿革誌》（台北：愛國婦人会台湾本部，1941.11），頁 141-143。

28 不著撰者，〈川上の開演 空前の大演劇〉，《臺灣日日新報》，1911.04.20，7 版。

2日，貞奴一行抵達台北車站時，民眾為了一睹日本第一位女優川上貞奴及其他男女俳優（按：即演員）風采，擠得水洩不通，臺灣日日新報報導：「俳優真不得了，比長官歸北更受到歡迎呢！」²⁹這應是現代女優首次登陸台灣的紀錄。1911年是日本現代女優誕生的關鍵年度，演出文藝協會《人偶之家》娜拉的松井須磨子，以及3月隨著帝國劇場開幕而開始躍上舞台的帝國女優養成所的森律子等女演員，開始成為大眾的焦點。從川上一行來台的報導，可知現代演劇的風潮也傳到了台灣。

邀請川上一行來台公演的高松豐次郎於明治5年（1872）生於東北福島，任職於鐘之淵績紡的打棉工廠時，因為工傷而喪失左腕。之後參與日本社會主義者片山潛、安部磯雄等的「勞働組合期成會」，同時以勞働單口相聲家吞氣樓三昧的身分活躍於勞働運動。之後因勞働演說遭到禁止，於是在勞働演說當中加入「活動寫真」，藉以進行演說。伊藤博文看中高松的電影宣傳才能，要他在台灣進行宣撫工作以及開拓娛樂界。高松於1901年渡台，³⁰是台灣現代劇場以及電影常設館經營的先驅者，³¹同時也是台灣「正劇」的主導者，1909年開始以同仁社演藝部開設「台灣正劇練習所」，³²同時開始在台灣各地巡迴演出。高松豐次郎在來台之前便已經與川上音二郎結識，二人無論在經歷，或者是倡導「正劇」的演劇理念，都可見有許多契合處。

29 不著撰者，〈川上座員の著北〉，〈昨日の停車場 川上座員の到著と見物人〉，《臺灣日日新報》，1911.05.02，7版。

30 松本克平與戰前台灣雜誌《實業之臺灣》均指出，高松來台時間為明治34年（1901）。參照松本克平，《日本社會主義演劇史——明治大正篇》（日本東京：筑摩書房，1975.06），頁306、一記者，〈本島事業界の三奇人〉，《實業之臺灣》27號（1911.12），頁16。

31 據松本克平調查，高松豐次郎應作高松豐治郎，此次新出土的台灣正劇海報，也作高松豐治郎。本文依當時《臺灣日日新報》資料，仍以高松豐次郎表記。松本克平，《日本社會主義演劇史——明治大正篇——》，頁303-316。高松豐次郎在台的劇場與電影館事業活動，參照石婉舜，〈高松豐次郎與台灣現代劇場的揭幕〉，《戲劇研究》10期，（2012.07），頁35-68。

32 不著撰者，〈台灣正劇練習所〉，《臺灣日日新報》，1909.12.19，7版。高松豐次郎的台灣正劇活動與演出的先行研究參照石婉舜，〈高松豐次郎與台灣現代劇場的揭幕〉，《戲劇研究》10期（2012.07）、陳怡如，〈日本統治初期台灣における近代演劇の上演と国民演劇の形成：川上音二郎と高松豐次郎から〉，《国

川上一行在朝日座的主要演目，包括太郎冠者為川上劇團創作的《玉手箱》（1906）以及《啞旅行》（1908）。此次的台灣行，除了台北之外，川上一行還至台中、台南、嘉義巡演，共計上演了26日，1911年6月5日搭乘信濃丸返回大阪。³³同年7月旋即於大阪的帝國座上演以台灣討伐原住民主題的應景劇《生蕃討伐》。川上「從台灣歸來後，遇人便鼓吹，目擊生蕃討伐，艱難甚於日清戰爭日俄戰爭以上，實在非常同情」。³⁴有關緊急上演此劇的動機，川上指出：「討伐隊的戰死者與對外出征不同，不被看重，但其實有極大的戰功。由於有不少不為人知的美談，我們有深刻的感受。」³⁵根據當時劇評，此舞台概梗呈現了「台灣討伐隊的苦心慘澹，軍隊中新舊思想的衝突，台灣住民的現狀。」³⁶此外，也強調此舞台使用的「一切武器裝具都來自台灣」，³⁷同時扮演女主角龍造寺大尉夫人木曾秀子的貞奴在舞台上騎乘真馬深入敵陣的演出，也成為話題。

《生蕃討伐》的舞台除了凸顯川上一直以來貫徹寫實以及緊貼時事創造話題舞台的傾向，此劇旋即在「內地」緊急上演，主要原因與台灣當時的政治情勢有密切關係，因當時台灣總督府正對原住民進行如火如荼的武力征伐。日本領台初期，台灣總督府為開發台灣山地的木材以及取得樟腦原料，開始武力征伐原住民。明治43年至大正3年（1910～1914）年間，台灣總督佐久間左馬太更主導「理蕃五年事業」³⁸，更進一步進行大規模的武力掃蕩。1941年發行的《愛國婦人會台灣本部沿革誌》對佐久間左馬太「五年理蕃事業」有詳細描述。佐久間左

際文化學》31期（2018.03），頁86-110。朝日座為台灣正劇練習所的重要根據地。參照大橋捨三郎編，《愛國婦人會台灣本部沿革誌》，頁144。

33 不著撰者，〈五日の信濃丸〉，《臺灣日日新報》，1911.06.06，7版。

34 不著撰者，〈く才ない川上〉，《都新聞》，1911.07.05，轉引自白川宣力編著，《川上音二郎・貞奴——新聞に見る人物像——》，頁491。

35 不著撰者，〈演芸界 川上の討蕃劇〉，《臺灣日日新報》，1911.07.05，7版。

36 不著撰者，〈えんげい百種〉，《大阪毎日新聞》，1911.07.07，轉引自井上理恵，〈日本統治で生まれた川上の演劇——「台湾鬼退治」、「オセロ」、「生蕃討伐」——〉，《吉備國際大學社会学部研究紀要》19号，頁65。

37 不著撰者，〈川上と台湾の劇界〉，《臺灣日日新報》，1911.06.06，7版。

38 吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》（台北：遠流出版事業公司，2000.09），頁117-121。

馬太 1906 年上任台灣總督之後，樹立五年的剿討政策。經過議會的協贊與裁示，出現「本島理蕃史上一大廓清期」。³⁹ 明治 42 年（1908）10 月，台灣總督府內設置「蕃務本署」，明治 43 年至大正 3 年（1910～1914）開始實施預定五年的「討蕃計劃」。明治 43 年（1910）5 月開始討伐「高岡蕃」，第二年的明治 33 年（1911）初，開始討伐南投「霧社蕃」等。大正 3 年（1914）由花蓮港、南投等各廳開始討伐「太魯閣蕃」。最後兩年的討伐則由總督佐久間佐馬太親自出征，即對「太魯閣蕃」的討伐。⁴⁰ 這也是五年理蕃事業最大的軍事行動。戰爭結束後，1914 年 9 月 19 日佐久間佐馬太前往東京向天皇報告「理蕃事業」完成。繼任的安東成美總督於 1915 年 7 月廢除「蕃務本署」，將山地納入歸警察本署「理蕃課」管轄，正式結束武力討伐的「理蕃事業」。⁴¹

如前所述，後援此一理蕃計劃的重要團體者，是愛國婦人會台灣支部。⁴² 「愛國婦人會台灣支部」於 1905 年設立當時，民政長官後藤新平擔任顧問，其夫人和子擔任支部長。其事務室自 1905 年到 1916 年設於總督府民政部，可知此一女性團體與台灣總督府關係密切。1906 年的「支部設立的目的及理由書」內容明示「為救護因討伐蕃人以及防蕃職務戰死者的遺族以及傷病者」，⁴³ 沿革誌也指出「台灣愛國婦人會完全是在蕃界討伐隊以及救護的使命下出現。」⁴⁴ 由於討伐軍事後援需要龐大的軍費，透過愛國婦人會，總督府能夠迴避審查等複雜的行政手續，來調度資金。此外，以對愛國婦人會「捐贈金」名目，以「安全保護」費

39 大橋捨三郎編，《愛国婦人会台湾本部沿革誌》，頁 35-36。

40 同註 39，頁 36。

41 同註 38。

42 愛國婦人會 1901 年於東京成立，主導者奧村五百子向兒玉源太郎總督強力主張在台灣設置支部的必要，台北支部於 1904 年 6 月於台北廳成立，之後台中、台南也設置支部。1905 年 7 月，解散台灣各地支部，改為台灣支部。大橋捨三郎編，《愛国婦人会台湾本部沿革誌》，頁 19-29。另，洪郁如指出，愛國婦人會台灣支部的歷史角色有二：（1）協助對山地武力進行壓制（2）對殖民地女性進行統合。洪郁如，〈『台湾婦人会台湾本部沿革誌』解説〉，《愛国婦人会台湾本部沿革誌》下卷（日本東京：ゆまに書房，2007〔1941〕），頁 2-6。

43 大橋捨三郎編，《愛国婦人会台湾本部沿革誌》，頁 25。

44 同註 43，頁 39。

用的對價關係，對全島樟腦製造業者以比例進行捐獻金的徵收。除此之外，還以所謂的「特殊經營」來調度資金，手段有三：（一）以鹽、砂糖等原住民必要的生活用品來交換獸皮、獸骨等山產的「蕃產品交換事業」；（二）委託台灣同仁社的高松豐次郎進行巡迴電影放映；（三）發行雜誌《臺灣愛國婦人》，其中（一）與（二）項都帶來極大獲利。⁴⁵

高松豐次郎與愛國婦人會關係密切，其娛樂事業不僅是台灣總督府「理蕃事業」的一環，高松本身也是理蕃事業的協力者以及既得利益者。「透過與高松同仁社善意的契約，除了慈善放映會之外，數年持續當時最稀奇的活動寫真全島巡迴放映，實際上也兼有適時地為愛國婦人會支部宣傳。在社會教化上頗受好評，經常激勵同仁社而給予種種方便」。⁴⁶「對於愛國婦人會，高松同仁社主竭力於活動寫真事業，協助支部積蓄為達成目的的救護資金……而本支部事實上也時常直接或間接援助高松社主。一方面是為了從活動寫真的巡迴演出得到討蕃隊慰問以及救護資金，另一方面由於郊外缺乏遊園地，唯一的榮座也少有名演員來演出，因此支部便慫恿同時協助高松，也是為了提升娛樂趣味，極度熱切希望能夠給予各個家庭，以及婦人會員適切的慰安。因此，首次介紹台灣一流演劇的，事實上是於大正2年5月市村羽左衛門一行在朝日座的上演。在那之前也有新劇川上音二郎、魔術師天勝等在朝日座公演。如這般，支部的夙願是為了會員的慰安娛樂，更進一步為了一般民眾，常以社會教化的先驅為己任。」⁴⁷

由上述可知，高松豐次郎在此時期的電影巡迴放映事業以及演劇事業，與「理蕃事業」以及愛國婦人會的後援事業互為表裏。1909年高松創立台灣正劇練習所，⁴⁸在鐵道旅館為愛國婦人上演餘興節目之後，1910年8月開始全島巡迴演出的《愛國婦人》，以及《可憐的壯丁》，故事的舞台均以「生蕃討伐」為主題，

45 洪郁如，〈『台灣婦人會台灣本部沿革誌』解說〉，《愛國婦人會台灣本部沿革誌》下卷，頁3。

46 大橋捨三郎編，《愛國婦人會台灣本部沿革誌》，頁29。

47 同註46，頁144-145。

48 根據《臺灣日日新報》1909年12月19日的報導，可知台灣正劇練習所的排練場設於台北朝日座，同年11月中旬已經開始進行排練。〈台灣正劇練習所〉，《臺灣日日新報》，1909.12.19，7版。



臺灣正劇

自月 日下午

點鐘開演

座

各地演藝場

基隆座	竹塹俱樂部	嘉義座	打狗座
臺南座	台中座	嘉義座	阿緞座

臺灣同仁社主 高松豐治郎敬白

謹啓者 自往年渡臺以來為慰藉在內地人勞苦及開導本島人計於各地開活動寫真會暨供大眾觀覽蒙各位嗜好匪淺幾幾有應接不遑之勢遂於日前由內地精撰各種演藝物令巡迴各地以供大眾觀覽雖然斷不敢因是而自足統觀外界事情因現象其直接間接感化於吾人之精神及行動不少而演劇尤其特著

本島無本島固有之劇其所演多自支那流入者舉動反逆淫猥卑鄙之演題紛紛出噫人心世道之維持危矣且其言語本島人解之者鮮每每有隔靴搔癢之嘆故余欲以本島固有之人情風俗及事實演為主題一而斟酌支那劇長所及日本美風其言語依本島人易解之言講其構造設備採本島人嗜好者若然則此後為所歡迎嗚呼及同化開發有力自不待論矣

擇全島中樞要之地建設劇場八個其設備稍無間焉其組織及實行均慎重注其有不合者乞大方指教小設研究機關以期改良若夫事業之有成目的之克遂始終之一致還望諸大方之樂為贊襄也幸甚



義憤報讐



豫讓



愛國婦人



可憐之壯丁



性善



臺灣正劇練習所及生所自

行印部刷社本日之家工 目丁查物臨其內申版大



無情之恨

圖1 1909年台灣正劇練習所創立之後，根據《臺灣日日新報》，台灣正劇的初次台灣全島巡迴演出時間約於1910年8月至11月之間。對照《臺灣日日新報》報導與這張海報，可知1910年巡迴演出的劇碼以及當時上演的各地劇場。此張海報由早稻田大學演劇博物館助手李思漢先生發掘出土，於2019年11月13日首次展出。在此謹向李思漢先生的協助與早稻田大學演劇博物館允諾海報的使用致上謝忱。

對台灣觀眾，特別是對「本島人」進行「理蕃事業」的宣傳。⁴⁹《愛國婦人》描寫台灣女性月裡立志成為台灣愛國婦人會會員，之後在「討伐生蕃」事業從事救護，結識同在救護班的文章，二人結為連理。⁵⁰《可憐的壯丁》則描寫周文有妻雲嬌，壯丁團團長裴源垂涎其美色，打算在討伐「生蕃」的戰場開槍打死周文。幸好雲嬌之兄，醫學生林添貴因加入紅十字救護隊隨行討伐，因而及時趕到，裴源誤擊自己，因而身亡。⁵¹1911年6月5日返回大阪，川上音二郎隨即在大阪帝國座上演《生蕃討伐》，除了川上演劇追求時事的風格，台灣總督府的理蕃事業背景，以及高松豐次郎與愛國婦人會後援的影響力，也是重要的推手，讓川上音二郎與「台灣正劇」成為「理蕃事業」宣傳的重要助力。

三、益田太郎（太郎冠者）⁵² 與殖民地台灣——《台灣土產 喜劇 生蕃襲來》與其成立始末

《台灣土產 喜劇 生蕃襲來》在1913年5月1日-25日於東京帝國劇場上演，⁵³千秋樂這日，由趣味社發行單行本，同年6月以附錄形式發表於《臺灣愛

49 為籌備「日本演劇・電影人的『台灣時代』——從殖民地舞台看文化的交錯」國際研討會，早稻田大學演劇博物館助手李思漢先生著手進行調查館內「台灣正劇」相關資料，發現了高松豐次郎率領台灣正劇練習所於全島巡迴演出的宣傳海報。早大演劇博物館於國際研討會舉行當天的2019年11月13日，初次展出這張新出土海報。據海報，可知此次共演出六部劇碼，分別是《可憐的壯丁》、《愛國婦人》、《忠臣義士豫讓》、《義僕張譽》、《無情之恨》、《性是善》，並於基隆座、朝日座、竹塹俱樂部、台中座、嘉義座、南座、打狗座、阿緞座上演。對照海報的演出劇碼與《臺灣日日新報》「演藝界」專欄與演劇新聞，可推測此次的巡迴演出期間是在1910年8月至同年11月。參照〈朝日座の台湾正劇〉，《臺灣日日新報》，1910.08.02，5版、〈台湾正劇台南乘込〉，《臺灣日日新報》，1910.09.08，5版、〈新竹の台湾正劇〉，《臺灣日日新報》，1910.11.25，7版，同時參照圖1海報附件與說明。

50 不著撰者，〈台灣正劇廣告〉，《語苑》3卷10號（1909.10），無頁碼。

51 不著撰者，〈台灣正劇廣告〉，《語苑》3卷9號（1909.09），無頁碼。

52 有關太郎冠者《生蕃襲來》的先行研究，有上田正行，〈「生蕃」と表象された台湾——通俗小説、大眾小説、冒險小説の位相〉，國學院大學編，《『台湾愛國婦人』の研究——本文篇・研究篇》（日本東京：國學院大學，2015.02）、乙重昌文，〈太郎冠者＝益田太郎と「理蕃事業」：《台湾土產 喜劇 生蕃襲來》の成立事情〉，《国文学攷》240號（2018.12），頁15-28，主要探討此劇作中原住民表象以及與理蕃事業的關係，但均未觸及與日本新劇的關係。另，本文則以益田太郎或益田太郎冠者表記。內文提及劇名以《生蕃襲來》稱之。

53 太郎冠者的傳記作者高野正雄指出益田太郎1913年2月訪台，是其唯一一次的台灣訪問。高野正雄，《喜

國婦人》第 55 號。先行研究指出，「取材、上演到雜誌刊載整體與台灣總督府有密切的關係。」⁵⁴ 益田太郎 1906 年成為台灣製糖董事，1939 年成為該會社社長，直至 1942 年為止。領台初期，兒玉源太郎總督以及後藤新平民政長官向三井物產合名會社交涉，1900 年 6 月於東京創立台灣製糖，為一總督府強力後援的準國策製糖公司。時任三井物產合名會社專務理事的益田孝是重要推手，也是益田太郎的父親。⁵⁵

根據筆者調查《臺灣日日新報》中益田太郎訪問台灣的紀錄，只有 1913 年這年，停留期間為 2 月 1 日-2 月 19 日。糖業相關資料對於益田太郎與台灣的关系，均指出其「不太認識台灣」，「台灣的相關知識不足」。⁵⁶ 益田太郎 1913 年 2 月的訪台行程，根據《臺灣日日新報》報導，整理如下：

大正 2 年（1913）1 月 31 日：益田太郎搭乘信濃丸來台，船中演出餘興節目《女天下》（按：此劇為益田太郎冠者創作），同時請益田作者講評。預定 2 月 1 日抵台。

大正 2 年（1913）2 月 3 日：2 月 1 日三井物產箕輪（焉次郎）君出迎，一行入住鐵道旅館，「其喧囂程度宛若諸侯降臨」。由此日報導也可知益田太郎此次來訪，一行七人。

2 月 15 日：2 月 14 日赴角板山

2 月 18 日：2 月 16 日搭乘夜行列車由南部返北

2 月 19 日：2 月 19 日返回東京。

益田太郎於 1913 年 5 月 25 日出版的單行本《生蕃襲來》序言中提到抵達台

劇の殿様——益田太郎冠者伝》（日本東京：角川書店，2003.06），頁 84。糖業相關資料則指出「很少到台灣，入社以來大概來了兩三次吧。」〈糖業の人物 益田太郎と太郎冠者〉，《糖業》18 卷 2 號（1931.02），頁 23。

54 乙重昌文，〈太郎冠者＝益田太郎と「理蕃事業」——『台湾土産 喜劇 生蕃襲來の成立事情』，《国文学攷》240 號，頁 16。

55 伊藤重郎編，《臺灣製糖株式會社史》上（台北：臺灣製糖株式會社，1939.09），頁 63-78。

56 宮川次郎，《臺灣放言》（日本東京：蓬萊書院，1934.12），頁 145。〈糖業の人物 益田太郎君と太郎冠者〉，《糖業》18 卷 2 號，頁 23。

灣後最吃驚的是「生蕃統治上的事」，「目前總督府仍犧牲莫大的金錢與人命……然而不只是生蕃，有關此新領土，國民的知識仍相當駑鈍……因此作者以在歡笑中介紹這土地的狀況為目的，來創作一場喜劇。」⁵⁷之後更詳述，關於「土人語與蕃人語」，更不能因為觀眾不懂而信口開河。此外，在背景、衣裳、大小道具等都盡量使用實物，或者接近實物者，因此煞費苦心。同時言及「就算是模模糊糊，要是得以介紹台灣的一部分的話，作者便會相當滿足。」⁵⁸

序言中感謝的對象包括民政長官、大津蕃務總長（討伐隊總指揮）等，可知《生蕃襲來》是在總督府後援下所創作。另在舞台化過程中，對此劇定位為「介紹台灣的狀況，也是為了讓大家知道生蕃征伐的實況，因此內田長官（按：此時的民政長官內田嘉吉）寄來許多照片做為參考，總督府蕃務本署也送來生蕃槍，背景的製作也力求逼真。」⁵⁹同年5月1日於帝國劇場開演時，帝國劇場女優村田嘉久子扮演的原住民女性以及藤間房子扮演的警部之妻操用的九州方言，「受到大津蕃務總長與高木總督府技師的稱讚，二人非常得意。」⁶⁰在帝國劇場上演之後，「〔生蕃襲來〕（此處為筆者補上，因原文缺漏主詞《生蕃襲來》）在台灣受到歡迎，是因為非常歡喜得以向內地人普遍介紹討伐時代的困難、愛國婦人會的竭盡心力等實際狀況，連內田民政長官都要求拍下活動寫真永久保存。結果由台灣協會向帝劇的攝影班交涉，帝劇以寫真不以營利而是公共團體使用為條件，答應拍攝。」⁶¹上演當時，《臺灣日日新報》甚至出現了如下的漢詩：「帝國劇場今正開。評判幕『生蕃襲來』。流石太郎冠者巧。種友人粗上舞臺。」⁶²由以上敘述可知，《生蕃襲來》是因應總督府對於「理蕃事業」以及「愛國婦人

57 太郎冠者，〈自序〉，《台灣土產 喜劇 生蕃襲來》（日本東京：趣味社，1913.05），頁1-4。

58 同註57。

59 不著撰者，〈演藝 帝劇の台湾喜劇〉，《読売新聞》朝刊，1913.04.19，頁3。

60 不著撰者，〈演藝 嘉久子と房子の蕃臭〉，《読売新聞》朝刊，1913.05.03，頁3。

61 不著撰者，〈演藝 「生蕃襲來」と活動写真〉，《読売新聞》朝刊，1913.05.07，頁3。

62 伐柯野老，〈生蕃襲來〉，《臺灣日日新報》，1913.05.15，4版。此處漢詩以日文訓讀方式（読み下し）寫成，從日語文法推敲，較易領略大意。

會」在內地宣傳的要求而製作的喜劇。太郎冠者身為台灣製糖常務董事，同時也是帝國劇場的發起人兼帝國劇場女優劇的劇作家與推手，有相當充分的理由寫下《生蕃襲來》為台灣總督府的殖民統治政策宣傳。

即使是為殖民地「理蕃」事業宣傳，太郎冠者的《生蕃襲來》仍保有其個人風格的喜劇形式，同時與川上音二郎的《生蕃討伐》或是高松豐次郎台灣正劇的《愛國婦人》與《可憐的壯丁》等宣傳劇的內容以及戲劇手法迥異。川上與高松的戲劇以出征戰場為背景來凸顯「理蕃事業」的艱難與危險，除了日本舊劇一貫的勸善懲惡，也直接聚焦戰爭來呈現寫實感，訴諸民眾的共鳴與同情，以達到宣傳與戲劇的效果。太郎冠者的《生蕃襲來》與前者最大的不同，首先是以喜劇來呈現，第二，此劇舞台的大料崁雖是征伐原住民的舞台與原住民居住地，但作者並未約定俗成地將原住民形塑為「野蠻殘暴」的形象。此外，《生蕃襲來》雖然是宣傳劇，仍承襲太郎冠者前幾齣戲的主要風格，「新女性」以及文明開化新風俗仍為全劇焦點。

此劇構成為二幕四場，故事的梗概如下：富翁增尾長清（66歲）帶著美麗的新婚妻子君子（21歲）前往台灣蜜月旅行。女學生出身的君子熱愛冒險，原來希望前往婆羅洲或西藏，但丈夫不同意，只好退而求其次，選擇到「台灣蕃界參觀」，君子的友人靜江也一起同行。增尾長清對於「生蕃」甚為恐懼，一路上擔心受怕自己會被「生蕃」砍去首級。一開始以台灣「蕃界」Kaurain 隘勇監督所揭開序幕，增尾長清在輕軌火車上做了一場被原住民取去首級的夢。之後一行在大料崁的立屋茶店休息（目前台灣大料崁一帶），之後前往角板山三木組植林部事務所。已滯留當地「蕃界」角板山18年的吉川警部夫婦與三木組殖林部長押野正年出迎，細說「理蕃事業」與在殖民地事業的經營不易。另一方面，由內地一起同行的紳士有窪野謹二、櫻木新四郎、阿久津升太郎、井上熊次郎、永村大三郎。這當中，窪野與阿久津對於增尾一味畏懼「生蕃」，膽小如鼠，卻又總是炫耀自己擁有年輕貌美的「嬌妻」感到甚是厭煩，決定假扮「生蕃」，突襲睡夢中的增尾與櫻木。最後「假生蕃」窪野與阿久津則為君子與靜江制伏。

當時土岐哀果與村之人給予此劇相當的惡評，⁶³ 其他劇評指出此劇的缺點在於「不自然」。《讀賣新聞》演劇欄指出：「松助的紳士增尾長清的滑稽，以及蕃人的風俗，不得不引人發笑。但是太過符合喜劇典型的喜劇，我希望能夠是更自然的喜劇。」⁶⁴ 川村花菱則認為：「我雖然知道事實（real fact）與戲劇（drama）之間當然會有區隔，我認為此作的內容，其不自然的情節部分應該是源自為了表現相當滑稽的觀光團的心情與氛圍。」⁶⁵ 從《生蕃襲來》的情節設定來看，此劇的「不自然」，可說是源自於太郎冠者一貫的喜劇風格與宣傳台灣以及「理蕃事業」事實之間的不調和。為了凸顯「台灣色彩」，對舞台背景、道具甚至台灣「本島人」以及原住民語言力求寫實，⁶⁶ 同時為了達到宣傳效果而放入台灣「理蕃事業」的說明以及愛國婦人會後援的「事實」，原住民形象的呈現，多透過劇中「理蕃警察」吉川警部的口頭說明。

此外，第二幕的角板山三木組植林部事務所內的原住民「獵首舞」，令人聯想 1903 年川上音二郎《奧賽羅》第四幕「總督府第庭前」祈禱台灣新總督室鷺郎「武運長久」的原住民舞蹈場面。《奧賽羅》的原住民記號，除了前述的舞蹈場面，台灣總督室鷺郎（Othello）最後因為聽信伊屋剛藏（Iago）的挑撥，誤信夫人軻音（Destemona）與勝芳雄（Casio）之間有姦情，殺死軻音後自殺之前的台詞：「棄置余與余之珍寶，後悔莫及，愚如生蠻人，室鷺郎命該絕」的全劇高潮，再次出現。⁶⁷ 「生蕃」、「生蠻人」可說是《奧賽羅》翻案劇表象「台灣」的重要記號。太郎冠者曾在 1906 年為川上音二郎創作喜劇《新奧賽羅》，當中主人公的名字「室鷺郎」、「軻音」、「勝芳雄」均援用 1903 年川上音二郎《奧

63 土岐哀果，〈帝劇五月狂言 合評（上）〉，《讀賣新聞》朝刊，1913.05.09，頁 5。村の人，〈帝劇五月狂言 合評〉下，《讀賣新聞》朝刊，1913.05.10，頁 5。

64 不著撰者，〈六歌仙の帝劇〉，《讀賣新聞》朝刊，1913.05.03，頁 3。

65 川村花菱，〈劇評 四月と五月の帝劇〉，《演芸画報》第 7 年 6 号（1913.05），頁 166。

66 根據筆者觀察，序幕二「立場茶屋」場面的「本島人苦力」對白，其中大量使用的「台灣話」相當傳神到位。除了總督府の後援（小川尚義編輯官），太郎冠者對於如何透過「寫實」來呈現台灣色彩，可見著力甚深。

67 シエーキスピヤ作，江見水蔭翻案，〈小説脚本 オセロ〉，《文藝俱樂部》9 卷 3 號，頁 75。

賽羅》版本。由此推斷太郎冠者應熟知川上翻案劇的《奧賽羅》，當其撰寫以台灣為舞臺的《生蕃襲來》時，參考《奧賽羅》其中的情節，不難想像。

《生蕃襲來》呈現太郎冠者一貫喜劇形式的要素，便是沿襲其對「明治女學生」與「新女性」橋段的運用，諷刺與批評當時明治期的「海老茶袴」（按：明治時期女學生制服的褲裙，之後轉喻為貶抑明治女學生的代名詞）的新女性。太郎冠者常以諷刺明治女學生，批評當世風俗的手法，來為帝劇的女優劇打造「單口相聲風格的鬧劇。」⁶⁸ 這不僅成為帝劇女優劇的招牌，也反映了當時女優成為女學生出身者嚮往的職業的某個面向。⁶⁹ 甚至是新式的男女戀愛關係，也成為太郎冠者嘲弄的對象，如《新奧賽羅》便是一例。然而新女性橋段的運用，卻拯救了《生蕃襲來》免於陷入樣板宣傳劇的教條與死板。劇中女主人公增尾君子成為老富翁的再婚對象，來到「台灣蕃界」新婚旅行。這觀光旅行團彷彿帶領「內地」日本人進入台灣山地，目擊的不僅是台灣的原住民，還有在當地進行「撫蕃」工作的日本警察與輔佐的日本女性（愛國婦人會）。這部份的呈現，不僅達到了宣傳的效果，也點出「日本人」共同體的位階。另，增尾進入台灣山地之後一直處於被原住民割去首級的恐懼，潛意識中被原住民「殲首」的驚恐貫穿全劇。這樣的恐懼激起了同行的阿久津與窪野惡作劇的心理，二人與台灣原住民互換衣裳，喬扮成原住民夜襲增尾與櫻木。增尾驚慌之餘，對穿著洋服的二名原住民，高喊：「我、我的頭還在嗎？」⁷⁰ 時，道出了「理蕃事業」的危險與艱辛，也暴露帝國統理台灣這塊新領地時內心深沉的恐懼。誤以為原住民來襲而陷入恐慌的增尾與櫻木，正在無以為繼之時，代替六神無主驚慌失措的男性群出來制伏「生蕃人」的，卻是「新女性」君子與靜江，雖然二人制伏的是「假生蕃人」阿久津與窪野。這樣的設定，不僅達成了向後援「五年理蕃事業」的「愛國婦人會」致敬的宣傳

68 帝劇史編纂委員會編，《帝劇の五十年》（日本東京：東宝株式会社，1966），頁158。

69 如女學生出身作家田村俊子，其文壇出世作《斷念》（1911）中，便出現女學生出身的女優。帝國劇場附屬技藝學校（前身為女優養成所）第一期生森律子也是女學生出身。

70 太郎冠者，《台灣土産 喜劇 生蕃襲來》，頁139。

目的，也呈現太郎冠者所打造的帝劇女優劇的特色與風格。

《生蕃襲來》上演時，劇中人物的藍本，在上演宣傳放入了 1913 年 2 月與益田太郎冠者同行訪問台灣的三井物產幹部等真實人物的照片。劇中假扮「生蕃」夜襲的阿久津升太郎，其藍本照片則是益田太郎冠者本人。⁷¹ 太郎冠者以喜歡惡作劇著名，其周遭的人們經常成為其劇中藍本。⁷² 益田太郎即為偽裝「生蕃」的阿久津升太郎的演出，對於「野蠻」與「文明」的界線，以及人種位階的絕對性，益田太郎提出流變與模仿的可能。此外，也透過《生蕃襲來》中膽怯的增尾長清與「新女性」的君子與靜江的對照型塑，對於男性與女性絕對的上下關係，以諷刺的手法提出異議。

益田太郎在《生蕃襲來》中刻意形塑新女性，除了是其創立帝國劇場女優劇以來，一直致力於形塑「女優」，從其書寫的劇本為女優量身打造劇碼的一貫風格以及此劇本內容的設定，也可推敲出益田太郎冠者意識到對於日本女性（即愛國婦人會）在台灣「理蕃事業」中所扮演的角色。然而我們也看到益田太郎冠者對此劇當中「野蠻」與「文明」，以及男性與女性的上下位階關係顛倒以及流動可能性的呈現。這樣的問題意識正是曾經留學歐洲八年，熟知當時西歐諸國與帝國權力結構的益田太郎才可能具有的洞察力。益田太郎的劇作挑戰「文明」與「野蠻」的界線，早在 1908 年為川上音二郎的改革劇所創作的《啞旅行》已經顯露無遺。⁷³ 《啞旅行》共四幕五場，敘述東京羅沙大盤商双田宇助在神戶旅船香取丸送行，卻來不及下船，便一路從神戶到了倫敦。同行的日出貿易商會倫敦分店

71 星野高編，《「今日もコロッケ、明日もコロッケ」——“益田太郎冠者喜劇”の大正展示図録》，頁 22。

72 訪台當時，《臺灣日日新報》記者追問益田太郎：「你以愛惡作劇聞名，台灣的題材您覺得如何呢？」〈益田氏と語る〉，《臺灣日日新報》，1913.02.04，1 版。

73 《啞旅行》為益田太郎為川上音二郎的革新改革劇所寫，1908 年 9 月於東京本鄉座演出。根據目前演出紀錄，戰前共有三次，分別為 1908 年、1914 年、1929 年。1926 年 3 月 7 日的《臺灣民報》曾報導草屯炎峯演劇團在竹山演出，其中第二夜的劇碼包含《啞旅行》，至今為止被認為是張深切為此劇團撰寫。台灣此劇是否與益田太郎的《啞旅行》有關聯，有待今後對張深切的演劇活動與創作更進一步地深入調查與研究。參照〈草屯演劇團之活躍〉，《臺灣民報》，1926.03.07，頁 4，以及陳芳明、張炎憲、邱坤良、黃英哲、廖仁義等編，〈張深切年譜〉，《張深切全集》卷 2（台北：文經社，1998.01），頁 12。

長大野富三郎雖然適時伸出援手，由於語言不通，風俗不同，双田宇助鬧出了諸多笑話。大野對双田屢屢警告，要他謹言慎行。警告他：如果失敗出醜，均為「國辱問題」。⁷⁴倫敦帝國座的三位舞孃，蘿絲、莉莉與紫羅蘭初見双田時，大吃一驚。紫羅蘭反問大野：「是帛琉的食人族嗎？」莉莉則說：「以為是從動物園出來的。」這些白人眼中的日本人形象描寫，均可見益田太郎如何以戲謔的描寫呈現日本面對西洋時所遭受的歧視與恐懼。

此劇 1908 年初次上演時，日本戲劇改良推手也是築地小劇場創始者小山內薰在劇評中以諷刺的口吻表達他對《啞旅行》的憤怒與不平：「《啞旅行》侮辱國家（的程度）更上一層。國粹保存家川上音次郎對《啞旅行》或許會如此解釋……並非是野蠻受了文明的操弄，而是文明受了野蠻的蹂躪，因此對國家來說，這也是極為名譽的戲曲。」⁷⁵ 益田太郎毫不猶疑地揭露當時西洋列強眼中的日本，便是「野蠻」、「後進」。

如此曲折的鏡像投射於《生蕃襲來》時，呈現在我們眼前的現象便是：「野蠻」與「文明」的位階關係隨時可以顛覆，二者的角色也能隨模仿扮演而易位。作為「理蕃事業」的宣傳劇，益田太郎對於人種位階以及權力序列基本上便是一種具流動性結構的揭露無疑是一大諷刺。這樣的「惡作劇」或許來自益田太郎天生戲謔的性格，而未帶有太多深刻的政治意涵。益田太郎早年的歐美經驗，之後身兼台灣製糖會社的要職，讓其對於日本與西洋及殖民地的關係有其獨到且清晰的洞見。無論是《啞旅行》還是《生蕃襲來》都充分展現了如此的洞察力。即，日本人投射於台灣原住民的視線，基本上便是西洋人投射於日本人的視線，也就是日本人對於如何建構帝國統治權力正當性時，對西洋的一種擬態與模仿。

四、結語

日本新劇啟程的時程，與日本取得台灣這塊「新領土」的時期相近。也因為

74 星野高編，《「今日もコロッケ、明日もコロッケ」——“益田太郎冠者喜劇”の大正展示図録》，頁 51。

75 小山內薰，〈日曜附錄 革新劇雜感（中）〉，《読売新聞》，1908.09.27，6 版。

如此，從川上音二郎到太郎冠者的新劇，台灣都成為其演劇的舞台與取材的對象。川上音二郎反映時事同時緊貼國策，讓其台灣相關戲曲的《台灣鬼退治》、《奧賽羅》與《生蕃討伐》均以最直接的討伐征戰的戰爭寫實，呈現日本帝國如何將此新領地納入版圖的歷史現實，在日本新劇運動中留下帝國擴張進程的軌跡。相對於此，益田太郎對於自己的喜劇創作，希望能為觀眾在歡笑中帶來啟蒙與教訓：「要是認真地看我的喜劇的話，我的寫法多少能帶有一些教訓才是」。⁷⁶《生蕃襲來》作為宣傳日本殖民地經營的「宣傳劇」，其「不自然」的呈現是為了達成其被賦予的宣傳任務。此外，《生蕃襲來》透過來自內地觀光的一行人呈現對台灣原住民的想像與恐懼，此劇向當時「內地」日本人觀眾拋出的，或許是如何反思「日本（內地）／日本人 = 自己」與「台灣（殖民地）／生蕃 = 他者」之間距離的問題。



76 益田太郎冠者・談，〈喜劇に就いて〉，《歌舞伎》1906年3月号，轉引自星野高編，《「今日もコロッケ、明日もコロッケ」——“益田太郎冠者喜劇”の大正展示図録》，頁63。

參考資料

一、專書

- 大橋捨三郎編，《愛国婦人会台湾本部沿革誌》（台北：愛国婦人会台湾本部，1941.11）。
- 太郎冠者，《台灣土産 喜劇 生蕃襲來》（日本東京：趣味社，1913.05）。
- 白川宣力編著，《川上音二郎・貞奴——新聞に見る人物像——》（日本東京：松雄堂，1985.11）。
- 伊藤重郎編，《臺灣製糖株式會社史》上（台北：臺灣製糖株式會社，1939.09）。
- 西郷都督樺山総督記念事業出版委員會編，《西郷都督と樺山総督》（台北：西郷都督樺山総督記念事業出版委員會，1936）。
- 吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》（台北：遠流出版事業公司，2000.09）。
- 松本克平，《日本社会主義演劇史——明治大正篇——》（日本東京：筑摩書房，1975.06）。
- 松田幸子、笹山敬輔、姚紅編著，《異文化理解とパフォーマンス》（日本東京：春風社，2016.07）。
- 帝劇史編纂委員会編，《帝劇の五十年》（日本東京：東宝株式会社，1966）。
- 星野高編，《「今日もコロッケ、明日もコロッケ」——“益田太郎冠者喜劇”の大正展示図録》（日本東京：早稲田大学坪内博士記念演劇博物館，2014.03）。
- 柳田泉，《隨筆 明治文學 1》（日本東京：平凡社，2005.08）。
- 洪郁如，《愛国婦人会台湾本部沿革誌》下卷（日本東京：ゆまに書房，2007〔1941〕）。
- 宮川次郎，《臺灣放言》（日本東京：蓬萊書院，1934.12）。
- 高野正雄，《喜劇の殿様——益田太郎冠者伝》（日本東京：角川書店，2003.06）。
- 國學院大學編，《『台湾愛国婦人』の研究——本文篇・研究篇》（日本東京：國學院大學，2015.02）。
- 陳芳明、張炎憲、邱坤良、黃英哲、廖仁義等編，《張深切全集》卷2（台北：文經社，1998.01）。
- 筑波大学文化批評研究会編，《〈翻訳〉の圏域：文化・植民地・アイデンティ》（日

本：筑波大学文化批評研究会，2004.03）。

関根黙庵，《明治劇壇五十年史》（日本東京：玄文社，1918.06）。

Poonam Trivedi and Minami Ryuta, eds. *Re-Playing Shakespeare: Performance in Asian Theatre Forms* (New York and Abingdon: Routledge, 2010).

二、論文

（一）期刊論文

一記者，〈本島事業界の三奇人〉，《實業之臺灣》27号（1911.12），頁15-18。

乙重昌文，〈太郎冠者＝益田太郎と「理蕃事業」——『台湾土産 喜劇 生蕃襲来の成立事情〉，《国文学攷》240号（2018.12），頁15-28。

川村花菱，〈劇評 四月と五月の帝劇〉，《演芸画報》第7年6号（1913.05），頁158-167。

井上理恵，〈日本統治で生まれた川上の演劇——「台湾鬼退治」「オセロ」「生蕃討伐」——〉，《吉備国際大学社会学部研究紀要》19号（2009.03），頁63-72。

不著撰者，〈台湾正劇廣告〉，《語苑》3卷9-10号（1909.09-10），無頁碼。

石婉舜，〈高松豊次郎與台湾現代劇場の揭幕〉，《戲劇研究》10期（2012.07），頁35-68。

——，〈川上音二郎的《奥瑟羅》與台湾——「正劇」主張、實地調查與舞台再現〉，《戲劇學刊》8期（2008.07），頁7-30。

池内靖子，〈近代日本における『オセロ』の翻案劇——帝国のまなざしと擬態〉，《アート・リサーチ》3号（2003.03），頁137-150。

作者不詳，〈糖業の人物 益田太郎君と太郎冠者〉，《糖業》18卷2号，頁23。

吳佩珍，〈シェクスピア翻案劇と台湾表象——日本『オセロ』と台湾『テンペスト』を中心に〉，《東吳外語學報》25期（2007.09），頁59-80。

——，〈日本自由民権運動與台湾議會設置請願運動——以蔣渭水〈入獄日記〉中《西鄉南洲傳》為中心——〉，《台灣文學學報》11期（2007.12），頁109-132。

——，〈明治「敗者」史觀與殖民地台灣——以北白川宮征台論述為中心〉，《台灣文學研究學報》20期（2015.04），頁131-157。

陳怡如，〈日本統治初期台灣における近代演劇の上演と国民演劇の形成：川上音二郎と高松豊次郎から〉，《國際文化學》31期（2018.03），頁86-110。

シエーキスピヤ作，江見水蔭翻案，〈小説脚本 オセロ〉，《文藝俱樂部》9卷3號（1903.02），頁1-75。

（二）學位論文

吉原ゆかり，〈江見水蔭翻案・川上音二郎一座上演『オセロ』（1903年）の研究〉（日本：筑波大学文学博士論文，2004）。

三、報紙文章

不著撰者，《読売新聞》，1896-1913。

——，《都新聞》，1896-1903。

——，《臺灣日日新報》，1902-1913。

——，〈草屯演劇團之活躍〉，《臺灣民報》，1926.03.07，頁4。

四、電子媒體

Japan Knowledge「壯士芝居」項目（來源：<https://japanknowledge.com/library/>，檢索日期：2021.02.03）。

Japan Knowledge「正劇」項目（來源：<https://japanknowledge.com/library/>，檢索日期：2021.06.28）。

Japan Knowledge「川上音二郎」項目（來源：<https://japanknowledge.com/library/>，檢索日期：2019.09.13）。