

# 川上音二郎的《奧瑟羅》與臺灣 ——「正劇」主張、實地調查與舞臺再現\*

石婉舜\*\*

## 中文摘要

日本現代戲劇的鼻祖級人物川上音二郎於1902年11月下旬來到臺灣，此行目的是為了籌備即將在帝都東京推出的一檔戲劇製作——《奧瑟羅》，而前來進行「實地調查」。改編自莎翁同名劇作的《奧瑟羅》是川上音二郎一生戲劇經歷的重要轉折點，他藉此劇倡議「正劇（Drama）」，並將這種源出自西方劇場的戲劇樣式，視作日本戲劇現代化所應追求的範式。

本文考察川上音二郎的戲劇經歷與追求、重建並審視其臺灣行的實際經過與成果、檢討「臺灣」如何被再現於帝都的舞臺。筆者認為，川上音二郎訪臺後發表的遊記與《奧瑟羅》一劇，兩者皆隱含迫切的殖民論述：強化殖民統治的合理性，也再現日本中心的「帝國秩序」。

藉由檢討、批判這齣百年前的戲劇製作，本文不僅意圖為身負殖民創傷的臺灣人進行後殖民發聲，也向當代的跨文化劇場工作者，提示值得警惕的歷史經驗。

關鍵詞：川上音二郎、「正劇」、奧瑟羅、新派劇、殖民論述

《戲劇學刊》第八期頁7-30（民國九十七年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院  
TAIPEI THEATRE JOURNAL 8 (2008):7-30  
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2008.04.07；通過日期：2008.05.01

\* 本論文是在以下兩次會議發表的基礎上由筆者親自改寫、修訂完成：1. 〈川上音二郎戲劇中的臺灣意象——以川上正劇「奧賽羅」的籌備、改編與上演為中心〉（日本早稻田大學演劇博物館「文明戲研究會」，東京：早稻田大學，2006.7.29）；2. 〈「帝國製作」：川上音二郎的《奧瑟羅》與臺灣〉（「『紀念中國話劇百年暨西方戲劇經典在亞洲舞臺』亞洲戲劇論壇」，北京：中央戲劇學院，2007.12.14-16）。本論文在調查研究階段，承日本早稻田大學附設演劇博物館平林宣和教授協助，在定稿過程中，承日本筑波大學吉原ゆかり教授惠賜近作與資料，臺北藝術大學鍾明德教授指出初稿在核心論述上之謬誤，以及匿名審查員針對文稿中論證有待加強處的賜正，皆使筆者獲得啟發、受益良多，謹此致謝。另，本論文之日文引文部分由黃書倩老師協助譯校，於此一併致謝，文責由筆者自負。

\*\*臺北藝術大學戲劇學系博士候選人

## *Kawakami Otojiro's "Othello" and Taiwan Seigeki, the Field Survey for "Othello" and its Representation on Stage*

Shih Wan-shun

### Abstract

Kawakami Otojiro, the founder of Japanese modern theater, visited Taiwan in the late November of 1902, where he made a field survey for his new production *Othello*, which was staged later in Tokyo, capital of the Japanese empire. Adapted from Shakespeare's namesake masterpiece, Kawakami's *Othello* was staged to demonstrate his arguments for "Seigeki (Drama)," which he derived from the western theater and regarded as the paradigm to be made for the modernization of Japanese theater. Therefore, *Othello* serves as a crucial turning point of Kawakami's theatrical career.

This article explores the theatrical experiences and pursuits of Kawakami, reestablishes and examines the actual course and results of his trip to Taiwan, and reviews the way "Taiwan" was represented on the stage of *Othello* in Tokyo. The author argues that both the travel notes Kawakami published after his trip to Taiwan and his *Othello* imply an urgent colonial discourse aiming to reinforce the legitimacy of Japanese colonial rule and manifest the imperial order centered around Japan.

By examining and criticizing this production staged a hundred years ago, this article intends not only to speak for the traumatized Taiwan people from a post-colonial viewpoint, but to suggest a historical example for the contemporary cross-cultural theater workers to beware of.

**Key Words:** Kawakami Otojiro, *Othello*, Shinpa Drama, Seigeki (Drama), Colonial Discourses

## 緣起

明治的新演員，以演唱〈喔咿K呖〉而出名的川上音二郎先生，搭乘前天入港的臺中丸突然抵臺。〔中略〕我原本以為先生或許只是歸國途中順道來臺，因為在歐洲博得高評的川上先生實在沒理由專程跑到臺灣這種地方來獻技。因此，我劈頭就問：「您為什麼來臺呢？」結果，實在令人吃驚，原來他是如此忠於自己專業的人，叫人好不慚愧。

作為歸國獻禮的序幕，先生打算將莎士比亞第三期著作的代表名作，所謂四大悲劇哈姆雷特、馬克白、李爾王、奧瑟羅中最為知名的奧瑟羅改編上演。此番渡臺乃是特為蒐集奧劇材料而來。<sup>1</sup>

以上是明治三十五（1902）年十一月二十六日《臺灣日日新報》上一篇專訪的起首段落。該文以〈川上音二郎丈の談話〉為題，一共連載十三回。《臺灣日日新報》是當時殖民地臺灣的第一大報，川上音二郎抵達臺北後隨即前往拜會，因緣際會地留下這篇訪談專文。

此時的川上才剛結束將近兩年的海外巡迴公演回到日本，他計劃在東京的明治座推出新戲——改編自莎翁同名劇作的《奧瑟羅》（日文原題『オセロ』），作為他倡導「正劇運動」的第一步。新戲劇的推出在當時追求革新的東京藝文界引發關注<sup>2</sup>，公演票房亦大獲成功。不僅東京的首演，接下來巡迴的京都、神戶、大阪同樣叫座，鼓舞川上推動「正劇運動」的意志。這些日本戲劇史上的事實教我們心生好奇：到底這是齣什麼樣的製作？「正劇」又是什麼？「臺灣」在改編的《奧瑟羅》劇中究竟佔有什麼樣的位置？甚至，川上來臺事件跟臺灣殖民者或說殖民統治之間，是否存在任何的關聯？

有關川上音二郎的研究，歷來在日本現代戲劇史以及日本的東西文化交流史討論中均佔有一席之地。晚近の後殖民主義風潮中，幾位相關領域的學者更針對正劇《奧瑟羅》的上演，相繼從帝國主義批判與文化研究的視野出發重作檢省，這些優秀的研究成績分別出自池內靖子、吉原ゆかり、兵藤裕己等人之手<sup>3</sup>。這些研究與其說是在日本戲劇史研究的脈絡下發言，不如說是在東亞の後殖民情境下選擇文化批判的位置發聲；就某種意義而言，

<sup>1</sup> 〈川上音二郎丈の談話（一）～（十三）〉，《臺灣日日新報》明治35（1902）.11.26-30,12.2-7,9-10。

<sup>2</sup> 在川上推出《奧瑟羅》之前，莎劇即曾被「歌舞伎」、「講談」的藝人改編上演，但是，若以東亞現代劇（即對話劇）的形式來說，川上的《奧瑟羅》則為首例，故而引起當時文化界的高度關注。

<sup>3</sup> 本文主要參考的先行研究有：池內靖子〈近代日本における『オセロ』の翻案劇——帝國のまなざしと擬態——〉（2003）、吉原ゆかり〈江見水蔭翻案・川上音二郎一座上演『オセロ』——重層化する〈周邊〉——〉（2005）、〈『生蠻』オセロ：江見水蔭翻案、川上音二郎一座上演『オセロ』（一九〇三）における日本人の外縁〉（2004）、兵藤裕己，〈演じられた近代—〈國民〉の身體とパフォーマンス〉（2005）。

我們殊途同歸。在本論文的討論裡，有多處要借重這些既有的研究成果。然而，若說本論文跟前述幾位學者的關心究竟有何不同、或說企圖有所貢獻之處究竟何在的話，那便是筆者擬根據近年來臺灣殖民地研究的相關成果，以及個人對臺灣劇場史的長期關懷進行補充、論證，繼續在前人研究的基礎上深化共同關注的主題。另外，若從臺灣劇場史的角度看川上音二郎，他跟殖民地現代戲劇的起源關係密切，本是有待開拓的研究課題，如此，本文亦可視作「川上音二郎與臺灣現代戲劇」研究之序章。

## 一、川上音二郎與日本現代戲劇的展開

日本在歷經幕末動亂後，明治政府（1868-1912）爲了修改幕末以來的不平等條約，促使歐美諸國就此與日本交涉，認爲必須顯示日本在文化上已趕上先進國家。這個史稱「明治維新」的時代，如所周知，是個凡事講求文明開化，一切以歐美爲標竿進行自我改造的年代。以歌舞伎爲主流的日本戲劇，在西化熱情的主導下，沒有例外地，也開始吹起改良之風。歌舞伎的表演者們追求著與時代浪潮相互呼應的新表現方式<sup>4</sup>；劇院經營者則致力於劇院改革，建設劇院成爲上流社會的社交場所；環繞著明治天皇的達官學者們組成「演劇改良會」，促成有天皇親臨觀賞的「天覽劇」，大大提升演員的地位。與此同時，明治政府也開始干涉戲劇活動，實施演員證照、劇本檢閱、演出課稅等措施。在這個時代背景下，誕生了川上音二郎這位被戲劇史家河竹繁俊稱爲「他的一生波瀾萬丈，宛如明治這一大過度期混亂時代的象徵，令人眼花撩亂而又色彩斑斕」的人物。（河竹繁俊〔郭連友等譯〕2002〔1966〕：310）

川上音二郎（1864~1911）<sup>5</sup>，出生於日本幕末時期的九州博多。父親原爲地方藩閥的御用商人，以經營沿岸運輸爲業，明治維新之後家境開始沒落。十四歲時母親過世，父親迎娶繼母，川上自此離家展開四處放浪的生涯。當時的青年人熱衷政治，川上也不例外。明治一〇年代中期，川上以「辯士」<sup>6</sup>身分活躍於政治講演場合，加入「自由黨」之後，更是積極投身講演活動，鼓吹「自由民權」<sup>7</sup>。僅明治一〇年代，川上受警察拘捕、進出拘留所、監獄的次數就高達一七〇回。當時有些自由黨員爲了逃避當局的監視而取得「講釋

<sup>4</sup> 例如五世尾上菊五郎開始演出足以展現新時代風貌的「散切狂言」，又如九世團十郎則專注於發展強調史實、重視腳色精神的「活歷劇」。

<sup>5</sup> 本文有關川上音二郎生平事蹟綜合參考倉田喜弘、井上精三、江頭光等人專著。

<sup>6</sup> 此處「辯士」指的是演講者。

<sup>7</sup> 「自由民權運動」爲明治前半期一廣泛的政治運動，以反對藩閥政治、擴大人民的權利與自由爲目標。參與自由民權運動者大多是拒絕入學、甚少有固定職業的異議青年，被通稱爲「壯士」。（林明德1996：95-105）

師」（即說書人）的執照，在「寄席」（即日式說書場）講唱，內容摻雜政治諷刺，頗受觀客歡迎；川上音二郎也是其中之一。

成為「講釋師」的川上，注意到一種近世以來流行於京阪地區的滑稽短劇——「俄（にわか）狂言」，主要是由非專業演員上演歌舞伎的滑稽作品，藉以博取觀眾的笑聲。當時坊間盛行起從報紙社會新聞或八卦消息欄取材的「新聞俄」。這類「俄狂言」由於不算正規戲劇，屬於一種即興的口語演出，所以並沒有接受官方審查劇本的義務。川上於是根據其即興形式加以改良，在戲劇進行中穿插大段演說以逞辯才。明治二〇（1887）年間，川上在京都阪井座推出「改良演劇」。此次演出在日後被視為「新派劇」的開山之作，川上音二郎也就成為「新派劇」的「鼻祖」級人物。川上在這次演出中，據稱是「將演說式的口語調與『俄狂言』式的豁達的肢體動作，半暴力性地帶入原有的『散切狂言』<sup>8</sup>中」。由於是毋須根據劇本的即興式口語演出，使得川上的「改良演劇」得以脫離歌舞伎的文語調，迅速地在舞臺上實現。（兵藤裕己 2005：132）

甫進入明治二〇年代，就在明治政府主導「演劇改良運動」<sup>9</sup>的氣運達到頂點之際，川上音二郎在一次戲劇演出的幕間或結束前，穿插演唱〈喔呸K呸〉調。〔圖1〕歌詞內容從「細民窮困」的庶民百姓立場出發，大肆抨擊當時上流社會的窮奢浮華。部份曲詞內容如下：



圖1 錦繪（局部）：川上音二郎演唱〈喔呸K呸〉之姿。轉載自江頭光《博多川上音二郎》，卷首圖片頁。

<sup>8</sup> 「散切狂言」（或「散切物」）可說是明治版的「世話狂言」（江戶歌舞伎的一支，主要自當代風俗、事態、人情取材），於明治一、二〇年代盛行一時。「散切物」在人物裝扮、戲劇取材上看似表現出新時代、新風貌，但是在演出樣式與編劇法上卻承襲江戶時代傳統而未見革新，屬於「新瓶裝舊酒」的一種表現。

<sup>9</sup> 明治初期以來的「演劇改良運動」由政府、學界精英、與劇壇領袖攜手，對歌舞伎進行由上而下的改造，而以明治十九（1886）年「演劇改良會」的成立為其頂點。

權利幸福冷感者，趕緊服用自由湯，喔呷K呷、喔呷K呷，喔呷K呷啵、呷啵啵，脫掉舊衣換西裝，搭人力車耍排場，鬚髮得意戴高帽，打扮淑女紳士狀，表面粉飾很風光，政治思想全走樣，天地真理不知曉，快把自由種籽栽。喔呷K呷、喔呷K呷，喔呷K呷啵、呷啵啵。<sup>10</sup>

〈喔呷K呷〉一經發表後，自關東地區引發全國性傳唱，川上成為家喻戶曉的人物。接二連三地舞臺實踐，使得川上說臺詞的技術在「帶有明顯抑揚頓挫的演說式口語調」、「俄狂言式的即興對白」、以及「〈喔呷K呷〉之類七五調式的誦唸韻律」間，磨練得越發洗練。這種新戲劇漸受歡迎，演員們獲得「辯舌流暢」、「演技逼真」的讚譽。川上在明治廿四（1891）年將新戲劇定名為「書生劇」，並提出新演劇的目的在於「發揮自由主義與保存國粹」，以「發揚國家的元氣」。此時「書生劇」在演出內容上，不僅上演鼓吹民權的戲劇，也演出以幕末或南北朝時代勤皇志士為主角的忠君愛國故事，與當時正在大眾間普及的「國民意識」相互呼應。（兵藤裕己 2005：151-152）

明治廿七（1894）年，「日清戰爭」（即「中日甲午戰爭」）爆發。這是日本在頒佈憲法、建立起天皇制的現代國家後，所初次經驗的對外戰爭。在所謂「戰爭」這一國家性危機面前，明治初期以來「國民」形成過程中的種種矛盾，被完整地回收、解消。換句話說，這場戰爭具有凝聚國民意識、一致對外的性質。川上敏銳地呼吸著時代空氣，在日清兩國開戰後僅數日，即向當局提出製作申請，推出題名為《壯哉快哉日清戰爭》的「日清戰爭劇」。根據紀錄，當時劇場中充滿節慶狂熱的高昂氣氛。在這齣販賣戰爭場面的戲劇中，「國民」這種想像的共同體意識被製造出來——川上在舞臺上成功地謳歌大眾的國家主義，觀眾則從舞臺上看見自己的「新的幻影」。（兵藤裕己 2005：163）川上在「日清戰爭」期間接二連三地推出同類型的「戰爭劇」，全都大為賣座。戲劇史家大笹吉雄謂：「新戲劇自此取得市民權」（大笹吉雄 1985：53）。自此之後，「戰爭劇」成為川上演劇的招牌，後來在攻臺戰役與日俄戰爭期間，他都有同類型的劇作推出。

「日清戰爭」結束後的數年間，川上劇團不斷推出新作。其中也有改編自當代新聞小說的作品如《滝之白絲》與《金色夜叉》等，這些劇目反覆上演、廣為流傳，成為日後「新派劇」的常演劇目。關於「新派劇」名稱的確定以及藝術樣式的穩定成形，兵藤裕己有以下闡述：

自「金色夜叉」上演的前後，之前被稱為壯士劇、書生劇、壯士演劇等的新演劇開始被定稱為新派劇。新演劇被廣為認知是與舊派的歌舞伎對抗的

<sup>10</sup> 譯文根據簡白略作更改；詳簡白，〈明治時代 演說的歌〉，《中國時報》2004.8.28（E7）。

一派演劇，也就是新派劇，這意味著「壯士劇」、「書生劇」的業餘習氣正漸漸消失。自從此時，新派劇的藝與型急速成形，但新派劇獨特的藝術的淬鍊，與其說是靠著川上本人，反而是透過自他的劇團脫離的新演員們來推動。（兵藤裕己 2005：172）

誠如兵藤所言，明治三十三（1900）年起的十餘年間，「新派劇」步入了劇作家、演員等人才輩出的黃金年代。從家庭小說改編的劇本，深獲中間層女性、男女學生之歡迎。人氣作品反覆上演使得演員的演技益發洗鍊，演技固定化的結果促成新派劇「型」的出現。這段黃金年代的代表人物，如高田實、喜多村綠郎、伊井荅峰等，幾乎都是從川上劇團前後脫退的演員。通過他們的努力，「新派劇」獨特的藝術樣式——跟傳統歌舞伎以及日後誕生的新劇迥然有別，在此時宣告完成。其特徵主要表現在以下幾方面：採用口語調臺詞、演員表演（包括說臺詞的方式與肢體動作）配合三味線音樂進行、樹立了獨特的女形藝術、呈現人情悲劇的主流傾向等。<sup>11</sup>（兵藤裕己 2005：174）

正當「新派劇」的藝術樣式急遽成形之際，川上音二郎的劇團跟他本人卻不在日本國內。川上繼明治二十六（1893）年以個人名義赴巴黎考察後，明治三十二（1899）年起兩度率領劇團出國巡迴演出，足跡遍及美國與歐陸地區。期間，在歐陸時因參與了巴黎的萬國博覽會（1900）而出盡鋒頭，開啓日本與西方文化交流的門扉。回到國內目睹「新派劇」引領劇壇風騷，川上不為所動，他抱持從海外交流與演出經驗中累積的新想法，另提戲劇主張——也就是本論文所關切的「正劇」。

綜觀川上音二郎一生可說集演員、製作人、劇院經營者、戲劇教育家與戲劇理論家等諸多身份於一身，具有龐大的實踐能量與開創性格。若探究此龐大的創造與實踐能量的根由，自然跟他身處的從鎖國走向開放、從守舊走向「文明開化」的明治社會密切相關。其中最關鍵的，不外乎川上的個人特質：他那勇於冒險犯難的改革開拓精神、以及對於戲劇演出的熱忱，而這些特質又都跟他「帝國臣民意識」的覺醒，交相激盪、滋長。（池內靖子 2003：140）從1891年「書生劇」的成功開始一直到他過世為止，不過二十一年間，川上屢屢締造了日本戲劇史上的「第一次」功業。順手捻來就有：將當代戰場實況即時搬上舞臺上演「戰況報告劇」、將新聞小說搬上戲劇舞臺、將西方莎劇經典首以現代劇之形式改編搬上日本舞臺、建造首座西式劇場（大阪帝國座）、創辦了首座女優專門訓練學校、製作演出最早的童話劇等等。這期間他率領劇團進行日本戲劇界最初的海外公演，開啓東

<sup>11</sup> 一般認為，「新派劇」的藝術在明治三〇年代（1897-1906）即告完成，之後歷經大正時（1912-1926）的衰頹，然後在關東大地震（1923.9）後復興。昭和前期（1926-1945）的「新派劇」受到新劇運動影響，發展出編導中心的演出體制，也採用「新劇」劇目。戰後五、六〇年代有花柳章太郎與水谷八重子兩位著名演員維繫發展，他們相繼謝世後，「新派劇」活動明顯消沉。

西戲劇交流的門扉，在國內帶領劇團四處巡迴，足跡踏遍日本各地，甚至遍及當時新近納入帝國版圖的臺灣、北海道、朝鮮等處。明治四十四年（1911）間川上率團到臺灣巡迴公演。就在結束臺灣巡演回到大阪半年後，即因盲腸炎併發腹膜炎猝逝，享年僅四十八歲。

## 二、「正劇（Drama）」的發現與主張

川上在明治二十六（1893）、三十二（1899）、三十四（1901）年三度赴西方遊歷、演出，第一次是個人旅遊，第二、三次則是率領一整個劇團出國巡迴演出。〔圖2〕日本戲劇史研究者井上理惠曾遠赴英倫等地，重建有關川上的三次出國經歷與返日後劇壇建設二者之間的關連性，從而建立起一個因識見變得寬廣而戲劇觀也隨之深刻的戲劇家川上音二郎形象。井上的論文主要揭示了處於思想重要轉變期的川上，如何從他三次洋行經驗中汲取西方劇場的成就並從中獲得啟發。第一次洋行的主要收穫是為日本引進西方劇場的照明技術、改編移植西洋劇目，以及興建歐式劇場。第二次出洋則是率團出國——先在美國境內巡迴演出，接著轉赴歐陸，在1900年巴黎萬國博覽會上贏得聲譽，並在抵達俄國時見到梅耶荷德，開啓了東西戲劇文化交流的新頁。（井上理惠 1999：157-183）

第三次出洋同樣是帶團巡演，此行川上並未停留於「在日本上演西方戲劇」、「在西方上演日本戲劇」的層次。劇團除了演出諸多舊有劇目之外，還在倫敦的Criterion Theatre推出《才六》一劇，「才六」的日文發音為sai-roku，劇情正是日本版的「威尼斯商人」

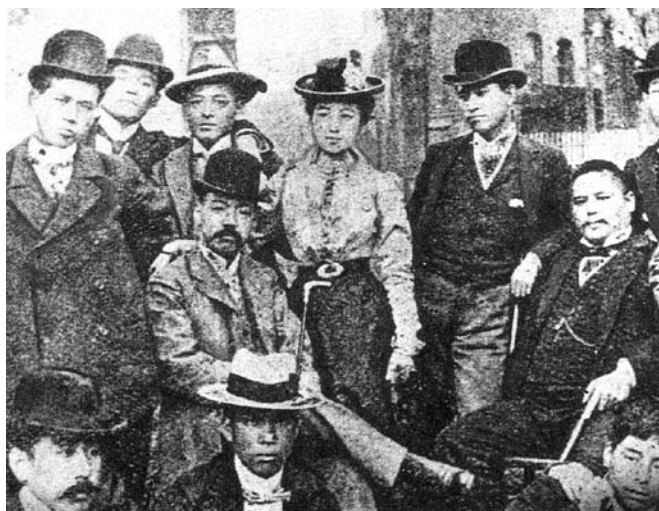


圖2 1899年美國巡演途中的川上劇團，中坐者為川上音二郎，側後方為貞奴。轉載自江頭光《博多川上音二郎》，頁144。



夏洛克。井上理惠根據倫敦的演出經驗認為，川上音二郎可能在此時開始思考劇場的寫實性問題，並提示川上日後在日本展開「正劇運動」的關鍵點，應追溯至這趟以倫敦為起點的歐洲巡迴公演。她提到：

川上在倫敦所觀賞的是什麼樣的舞臺劇並不清楚，但簡單說來就是正牌的演劇——可能由現今的角度來看，當時的演技並非那麼的寫實，但即便如此應該也是與歌舞伎異質的自然的演技。光看川上或貞奴演技的真實性受到盛讚這點即可理解。恐怕川上已察知此後的戲劇將會是寫實、真實的。對相較於歌舞伎演員的技藝而一直被貼上素人標籤的川上而言，或許感受到了一條通往未來的新道路的開端吧。但該如何訓練肢體，如何構築演技，積聚在川上眼前的課題應該也是毫無止境。（井上理惠 1999：181）

西方所謂「戲劇（Drama）」，上可追溯至古希臘劇場，歷經文藝復興時期以降美學風格之流變，一路發展到川上所在的二十世紀之初。川上見到的倫敦劇場，正延續上個世紀實證主義的影響，追求人物與布景的「逼真」與「寫實」，即使是處理莎士比亞戲劇舞臺的方式，也走向追求具體而微的寫實效果（Patti Gillespie & Kenneth. M. Cameron 1984:410-427）。誠如井上所言，這種舞臺效果的「寫實性」讓川上驚奇不已，同時也啟發了他對日本新戲劇，該往何處去的思考。

此外，西方劇場經驗還在演員訓練與演員地位上為川上帶來啟發。早先，川上音二郎跟他的「書生劇」演員們在剛開始從事戲劇的時候，大多是抱持著藉劇場宣傳政治理念的心理，本身並無演藝專業也志不在此。久而久之，當新戲劇漸受歡迎，他們有人發展出個人興趣、有人發現新戲劇的市場潛力，這些「素人」們也就興起朝職業化發展的念頭。另一方面，正也因為如此，川上等人在戲劇實踐逐漸獲得大眾認可的同時，卻經常招來傳統劇壇的嘲諷批評——認為「書生劇」是毫無技藝可言的東西。當川上跟西方劇界有過深入交流後，對西方戲劇的嚮往與對其演員地位的欣羨之情，可說是溢於言表。他曾幾度公開強調：沒有音樂、舞蹈素養的西方演員，照樣能建立起自己的專業、獲得社會的敬重。整體而言，對西方「戲劇（Drama）」的寫實性與其表演體系<sup>12</sup>的發現啟發了川上，他長年以來且戰且走的新戲劇思維，此時借鑑於西方，彷彿看到一條通往日本現代戲劇的康莊大道。

1903年2月，深冬時節，距離川上結束歐洲巡演返抵國門已近半年。《奧瑟羅》的演員們在排練場上反覆排演，原本劇作家寫就的對白被修改得更加順口、更易於情感表現。

<sup>12</sup> 此處「表演體系」指的是史丹尼拉夫斯基表演體系之前的西方表演傳統。《臺灣日日新報》的訪談專文中，川上音二郎詳細描述了法國演員專門學校的課程與術科訓練方式。

明治座的戲院這邊，則充分配合川上的要求，將日式舞臺所特有的花道予以拆除，並在舞臺外緣貼上木片，形成西方劇院中常見的舞臺框。繡工們依照川上的囑咐，將演出時常掛在舞臺前緣正上方的棗紅色橫幕用大金線繡上大大的漢字「正劇」二字。川上將英語中的「Drama」譯為日文「正劇」，許多時候，還會在漢字旁邊以假名標注其發音為「ドラマ」——即「Drama」的外來語表記。從譯語的漢字選用上，不乏「新戲劇應如是」之意吧。<sup>13</sup>日後，在〈正劇的由來〉一文中，川上本人對「正劇」有進一步的闡述：

……最早看到的是「歌劇」這樣的東西，如所周知，大體上以歌曲為主，演員自己唱歌、依其內容各自展現優美姿態，如果這就是真戲劇的話，沒有歌舞音樂素養的我們，無論如何也只有斷卻當演員的念頭，我這個想法越來越堅固，但是等到後來看了「Drama」，才發現早先的想法是不成熟且過於輕率了。也就是說，「Drama」跟「Opera」的根本不同處在於並不借用不自然的歌舞，只靠對白表情來表現情感，沒有像日本戲劇在表演中拼命亂用音曲，即使採用了也僅只用在實際上會發生的場合，或者像是聽到遠遠的浪聲風聲的程度。畢竟音樂這東西，應當僅止於存在於幕間，為安慰觀眾無聊所吹奏之物。其旨在於採取所謂的寫實性演技，致力於描繪出自然之美。<sup>14</sup>

從引文可知此時川上對「正劇（Drama）」此一戲劇型態的認識在於「只靠對白表情來表現情感」，並且，若有音樂性，也僅存在於必要的音聲效果之上。此外，川上將「正劇」之趣旨歸結到：「採取所謂的寫實性演技，致力於描繪出自然之美」。這莫非暗示著，是否川上的「正劇」追求純粹屬於一種對於西方「戲劇（Drama）」的形式主義的移植。無論如何，川上音二郎的正劇運動，跟不久後展開的、且可能更為今人所熟知的、以坪內逍遙「文藝協會」（1906-1913）為首的日本現代新劇運動，在戲劇的表現型態上其實並無太大歧異。這也就是為什麼當代日本戲劇史學者大笹吉雄認為，「川上音二郎的正劇運動，就結果而言，是促進了日本現代新劇的誕生。」（大笹吉雄 1985：58）

<sup>13</sup> 明治年間，除了川上音二郎，藝文界的森鷗外、花房柳外等都會創用「正劇」一詞，唯各人賦予該語彙之意義不盡相同。本文所討論的「正劇」，不應被擴大理解為一通行的概念或普遍使用的語彙。

<sup>14</sup> 川上音二郎，〈正劇の由來〉，《文藝俱樂部》12:1（1906年1月1日）；頁230-236。

### 三、1902年川上音二郎的臺、澎調查

時序推回1902年底，這個時候《奧瑟羅》的劇本改編工作已告一段落：原本莎劇中戰功彪炳的摩爾人奧瑟羅，因受到奸人伊阿哥播弄而燃燒起並無事實根據的忌妒心，乃至親手弑妻的悲劇故事，而今在川上劇團的版本裡，時空背景從十六世紀的威尼斯／塞浦勒斯轉移到廿世紀初的東京／臺灣，主人公從原本摩耳人出身的外籍將領身分改為低階武士出身的帝國陸軍將官，名字則改成與「Moore / Othello」諧音的「室鷺郎」（即MURO Wasi-rau，其中「室」是姓氏，「鷺郎」是名）。當川上抵台拜會《臺灣日日新報》社時，他說明由於先前委託的佈景畫家，竟將《奧瑟羅》劇中重要場景澎湖繪為一處綠蔭盎然的處所，這有違他從友人處得知的澎湖是一座「秃島」的印象，因而特意親身前來進行「實地調查」。川上特別向社方解釋要準備出符合一千五百年前時空的舞臺有實際上的困難，是以選擇以當代臺灣的澎湖島作為戲劇改編的背景。這樣的說詞或可解讀為此時川上對舞臺的「寫實性」要求，已是製作戲劇的重要前提。<sup>15</sup>

綜合相關史料，我們對他此番的行程有如下之掌握：

神戶出發（11.19）——抵達基隆港（11.24）——在臺北接受《臺灣日日新報》記者專訪（11.25）——抵達澎湖媽公<sup>16</sup>（11.27）——抵達吉貝島（11.30）——返抵東京（12.8）。

估算下來，川上滯留臺澎的時間約在九天左右。對於這九天的行程，我們還發現如下事實：川上此行自日本帶有一名熟悉海事的親戚同行；抵達澎湖媽公後川上帶著介紹信<sup>17</sup>面見澎湖廳的小林廳長，爾後獲一名憲兵外加兩名土人巡查補陪同，一起搭乘廳有的蒸氣船小富士號往返吉貝島；筆者也從相關文獻的四幅插畫推斷川上此行應配備有先進的記錄工具——照相器材<sup>18</sup>；另根據圖文資料中的人物化妝與服裝細節，以及稍後會討論到的「生蕃俗謠」材料等，筆者研判川上若非親身進過臺灣總督府，至少也跟總督府官員有過會面接觸，藉以取得足供戲劇製作使用的圖文參考資料。整體看來，川上此行不同於人類學家的田野調查，而是在殖民地行政體系的協助、支援下，在臺北、澎湖媽公與吉貝島等地蒐集資料。

<sup>15</sup> 詳〈川上音二郎丈の談話（一）～（十三）〉。

<sup>16</sup> 此處「媽公」地名乃沿用自史料。

<sup>17</sup> 「介紹信」是由一位名叫朝奈比知泉的人所寫，川上在日本啟程前曾拜訪這位據說在前幾年曾前往吉貝島，卻因海上風浪與暗礁危險而中途折返的人物。

<sup>18</sup> 本節稍後將就此四幅插畫進行進一步討論。

川上返回日本後，向一位署名為「けい舟」的作者述說他的吉貝島見聞，全文以〈海賊島——川上音二郎の探險〉<sup>19</sup>為題（以下簡稱〈海〉文），連續六回刊載在十二月下旬的《都新聞》上。爲了瞭解川上滯臺期間的見物角度，此處要特別就〈海〉文進行討論，以下是全文摘要，按照連載順序條列如下：

（一）說明川上此行的目的在於戲劇場景的實地勘查／啓程前已聽聞吉貝島航程之險惡艱難。

（二）抵達媽公後，小林廳長以航程奇險苦勸川上取消前往吉貝島的計畫，川上執意前往／啓程後，航程驚險萬狀。

（三）川上抵達後，對吉貝島風物的第一印象／「海賊島」名稱之由來／吉貝島的地籍戶政資料概說。

（四）川上一行人以現金利誘土民換得牛肉裹腹／煮食牛肉的燒炭竟爲乾燥後的牛糞——即糞炭。

（五）糞炭的製作過程，川上特意取一塊糞炭當作旅途的紀念／土民的鍛鐵屋規模出人意料／八十餘歲的老婆婆口述對附近海域沉船的記憶／川上攜回另一項土產：附著著千奇百怪沉船物件的石炭。

（六）奇特的土民習俗信仰：祈求船神興風作浪，廟中白鼠示神意／北島燈塔興建啓用後船難減少，卻引來土民的不滿甚至攻擊／川上總結認爲此行可視作是新戲劇、新演員的修煉功課。

〈海〉文的敘述生動、筆調詼諧誇張，很難說不是出自川上這位口述者其獨特的性情與語言習慣所影響。川上對新領地的「獵奇」之情，充分展現在字裡行間，舉凡用牛糞炭烹煮牛肉、發現規模遠勝日本內地的鍛鐵屋、當地住民的異端信仰、甚至是文章最後提到的當地政府興建燈塔卻引來土民抗議等。川上所「窺看」到的吉貝島，留下一種印象：當地住民停留在一種生活極度落後的、幾近未開化的原始狀態中。島上那些愚昧地抵制、抗拒著文明而不自知的人們，以未受文明馴染的、遺留有兇殘、貪婪、愚昧天性的一群海盜末裔圖像呈現在讀者眼前。在川上一行人的視線之下，吉貝島的人事景物遂成爲殖民者理所當然前來拯救、施以教化、建立文明秩序的對象。對於「海賊島」名稱的由來，〈海〉文則有如下之解釋：

<sup>19</sup> けい舟，〈海賊島——川上音二郎の探險（一～六）〉，《都新聞》明治35年12月18-21,23,24日。以下皆同，不再另註。

吉貝島，要說此島何以叫海賊島，實際上是因島上的居民靠操著海賊般的買賣謀生而得名。此事怎講呢，就是前述的暗礁，此乃島民們的生計之所在，管他是諸外國甚或是本國的船，所有船隻只要是遭強風吹襲至此島附近，那必然就會觸礁沈沒，這下島民可就要歡呼沈船來也大豐收萬歲了。偶有倖免於難者千辛萬苦登上此島，則被島民當作瘟神立即殺害，屍體就嘿咻一聲丟入海中水葬。至於船隻則根據多年竊賊經驗累積出的本領潛下水去，貨物財寶不用說，剝鐵板拆木頭，蠻搶惡搞片甲不留，簡直就是全島公然共竊，因此大家便開始將此島稱做海賊島了。

這或許就是東亞新興帝國主義的日本，其所謂的「黃種人的負擔」<sup>20</sup>吧。

綜觀〈海〉文中川上描述「事實」的根據，不外來自於（1）澎湖廳所提供的行政數據與資料、（2）隨行的吏員適時提供「在地知識」、（3）吉貝島住民的現身說法、以及（4）川上本人親履現場的「發現」。這些來源各自不同的訊息在川上口述中彼此參照，向日本讀者展示這場「實地調查」的科學性與權威性。值得注意的還有，〈海〉文在《都新聞》上連載時，前後搭配有四幅插畫〔圖3-圖6〕。根據透視的準確度與人物姿態，筆

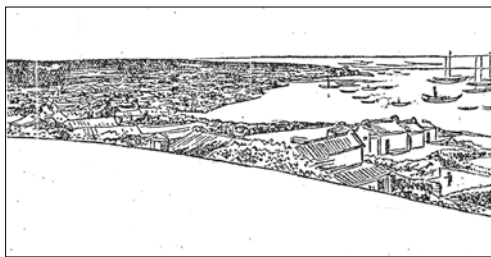


圖3 此處為《讀賣新聞》刊載〈海賊島——川上音二郎の探險〉一文所附之四幅插圖。



圖4 同前。

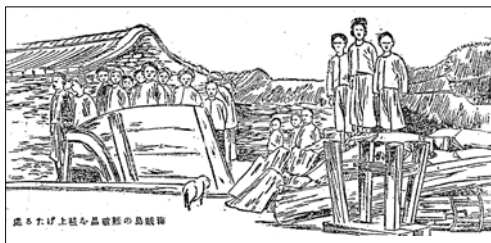


圖5 同前。



圖6 同前。

<sup>20</sup> 竹越與三郎曾將統治臺灣稱作是「黃人的負擔」，轉引自吉原ゆかり（2004），頁490。

者推斷這批插畫應是臨摹自實地拍攝的照片；另外，依其取景角度與畫面主題，筆者研判這批照片當為川上此行所攝。讓我們細加審視這些畫面吧。我們可以這樣設想：當陪同川上來島上的土人巡查補咄喝著一群男女老少的「土人們」放下手邊工作，站到戶外定點讓川上取鏡的時候，會是什麼樣的場面呢？他們可能一邊跟語言相通的巡查補咄嘆抱怨或好奇詢問，一旦意識到憲兵的存在，他們紛紛住了口，安靜地就指示位置站好，維持不動任人取鏡。在憲兵所代表的權力的凝視下，島民是沒有抗拒的餘地的。到底島民們投向鏡頭的是什麼樣的眼神呢？是由於不得不順從而略顯敵意或不悅的眼神？還是一如文字記述所指涉的「野蠻」、「未開化」、「危險」的目光？筆者以為，澎湖吉貝島住民作為被殖民主監看的客體，這層關係正因為川上一行人的到來而再次獲得鞏固。

歷來的海洋史與地方史研究告訴我們：澎湖一帶由於海岸曲折，沿海有很多的沙洲暗礁，加上東北季風強烈，船隻遭難的紀錄不斷，吉貝島即是諸多危險海域之一；以上是一項地理事實。〈海〉文植基在對此事實的認識之上，卻嚴重忽略了在「靠山吃山、靠海吃海」的根本生存之道背後，是東亞地區的連年征戰為澎湖海域居民所帶來的生活動盪與糧食不足。David Spurr在討論「帝國修辭」時曾特別提醒：「（報導文學作品中）由於作者本身就是敘事場景的一部份，既掩蓋了作品中最顯而易見的意識型態效果，也隱瞞了作品中詮釋範疇的歷史面向。作者隱晦地宣稱『主觀與獨立地位』，不受宏觀詮釋模式的影響，且因直接接觸現實而取得權威。」（David Spurr 1993：9）

有關川上音二郎在1902年11月間的臺、澎行，〈海〉文僅是眾多成果之一。對於《奧瑟羅》舞臺究竟如何吸收、轉化調查成果？如何將臺灣的人事景物再現於舞臺？以及此等「再現」背後的意識形態？將是我們接下來討論的重點。

#### 四、明治座觀眾視線下的「臺灣人」與「臺灣」

「正劇」版《奧瑟羅》有如下的分幕與故事梗概<sup>21</sup>。〔圖7〕

序幕 布良家の奥庭 / 駿河臺の街頭  
第二幕 首相官邸の會議

<sup>21</sup> 筆者所見的《奧瑟羅》劇本共有四種版本，分別是：一、〈オセロ〉，《文藝俱樂部》第九卷第三號（明治36.2），今收錄於《明治翻譯文學全集·新聞雜誌編4：シェイクスピア集IV》（東京：大空社，1997）；二、當時報紙連載：《都新聞》明治36.1/27-29,2/3-8,10,11,13-15,17,18,20,21；三、《オセロ》（警視廳審查本；日本早大演博藏）；四、川上、貞奴所飾《オセロ》劇中角色之臺詞摘抄本（日本早大演博藏）。另，此處的「故事梗概」為筆者所摘要整理。

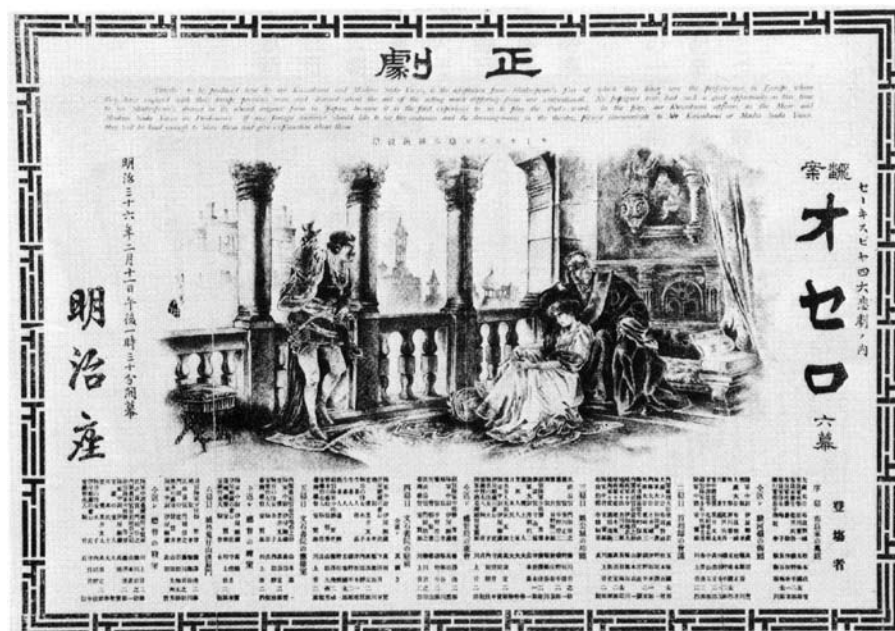


圖7 1903年川上版《奧瑟羅》在東京明治座演出時的「辻番付」（即日本劇院中招貼用的一種附有出場序的節目單）。轉載自白川宣力編著《川上音二郎・貞奴——新聞にみる人物像——》，卷首圖片頁。

第三幕 媽公城の埠頭 / 總督府の夜會

第四幕 文石書院の庭前 / 文石書院の庭前

第五幕 文石書院の應接室 / 總督の寢室

第六幕 城外鬼仔山洪辰門 / 總督の寢室

陸軍中將室鷺郎是「出身不明膚色黝黑又粗魯」的「野豬武士」。他與財經大臣的女兒轡音秘密相戀結婚，卻遭到大臣的強烈反對。此時臺灣的澎湖海域出現「臺灣土匪與清國海盜聯手」的不穩跡象，內閣召開緊急會議並任命室鷺郎前往鎮壓，亂事平定後直接就任臺灣總督。鷺郎凱旋到任，臺灣民、蕃歸順，生蕃一行人也前來為新總督祈福慶賀。鷺郎部下伊屋剛藏散播副官勝芳雄與轡音私通傳聞，挑動鷺郎的忌妒心。起初，鷺郎認為沒證據就聽信傳聞，是「生蕃人的知識程度」而未予采信。接著，卻逐漸從懷疑轉為深信不疑。內閣此時傳來信息，列舉鷺郎鎮壓民心履告失敗，以及先前「打退海盜的時候殺及良民」等罪狀，欲將他召還國內。當晚，鷺郎親手殺害摯愛。在得知事情全貌後，以忘卻了武士道的自己「實與生

蠻人無異」而悔罪自殺。伊屋剛藏則被士兵們抓回，亂槍射死。

劇中有關「臺灣」的情節發展，是從第二幕日本內閣收到一則臺澎海域不穩的急電展開，主人公室鷺郎因而被內閣指派前往平亂。此處的「亂事」作為下一幕情節的一個端緒，並非偶發狀況，也非劇作家憑空想像。上一節討論的〈海〉文，在刊載該文的報紙的同一版面上，即刊有題為「臺灣北勢蕃討伐隊的方針與死傷者」與「南庄蕃襲來及其蕃情」等的戰地報導。臺灣史研究者視明治三十五（1902）年為日本政府確立對臺灣統治的一年——兒玉、後藤對臺灣社會採取的兩手策略奏效，到這一年底為止，抗日勢力已有顯著之衰退。（黃昭堂 1994：93-97）顯然，《奧瑟羅》劇情有關臺澎海域不穩的改編發想，自有其歷史事實之參照與時代語境之歸著，反映出當時日本社會對新領地長年來未能徹底掌控的潛在焦慮。此外，「鎮壓民心履告失敗，以及先前『打退海盜的時候殺及良民』等罪狀」作為戲劇情節中內閣召回室鷺郎的重要理由，同樣是在現實參照之基礎上，進一步塑造帝國的「仁德」形象。

劇中作為戲劇主要場景的「臺灣」，是由「媽公城的碼頭」、「臺灣總督府」、總督官邸「文石書院」與「城外鬼仔山洪辰門」所構成。從實際的地理來理解的話，第三幕眾人在媽公港口迎接室鷺郎凱旋歸來之後，當晚室鷺郎即在「臺灣總督府」舉行夜宴，隔天一早起身後又在媽公城內的「文石書院」散步。這在一九〇三年的交通條件來說，是做不到的。也因此，我們知道《奧瑟羅》的戲劇時空，特別就「臺灣」的部份來說，是個抹消地理距離與風土差異的虛構空間。進一步說，這裡的「臺灣」是以主人公室鷺郎的辦公行政與日常作息處所為中心——即「臺灣總督府」與「文石書院」兩者，繼而以同心圓的方式朝媽公城、再朝城外的碼頭與鬼仔山、最後是海洋，如此一層層向外推出的世界。

第三幕由接續著媽公城石頭城垛路的樓閣遙望下方海景的位置安排相當不錯，前景實物與後方景片的配合採遼闊的全景效果，此處的道具可說製作的最好，但景片的陰影會投射到上方的雲幕，在水平線上形成一道黑線這點頗為礙眼。<sup>23</sup>

以上是當時劇評中有關「媽公城的碼頭」（3:1）的舞臺描述，令人聯想起〈海〉文的第一幅插圖：取景點由畫面推測是位於高處——也許是媽公城的城牆上——俯視瞭望，視野

<sup>22</sup> 日人領台初期，遭遇臺灣人民前仆後繼的頑強抵抗，到1902年為止的八年間，總計臺灣人被殺戮的人數已達三萬兩千人，超過當時臺灣人口的百分之一。也由於臺灣方面偶有「誤殺良民」消息傳出，致使引起日本國內輿情的關注與不安。

<sup>23</sup> 青青園，〈明治座の川上〉，《都新聞》明治36（1903）.2.14。



朝向陸地景觀、海岸線、近海船舶、乃至天際線展開。第三幕的舞台佈景或許即是參考這張實地拍攝來的照片也說不定。這場戲的規定情境是眾人在碼頭上等候迎接凱旋歸來的總督，一筆當時的紀錄提到：「澎湖島登陸排出五十名士兵陣仗」<sup>24</sup>，這是多麼軍容壯大而氣勢磅薄的舞臺場面。臺下觀眾也佔據著取景點的城牆位置，從此一具有高度的殖民地行政中樞之外緣，俯視、瞭望著以全景方式攤現於眼前的帝國新領地吧。

那麼，在上述空間秩序下行動的「臺灣人」究竟是哪些人？又各具如何的面貌呢？我們從下方〔圖8〕這張照片看起。這是目前《奧瑟羅》相關照片中保存至為良好的一張，應當是張特意在公演前拍攝的宣傳照。畫面細節述說著當時的舞台效果具有高度的寫實性，而根據畫面中人物的對位與場景陳設，則不難辨識出這是第三幕「總督府的夜會」中的戲劇場面。第三幕一開始有如下的舞台指示：



圖8 1903年川上版《奧瑟羅》的宣傳照，中立者為川上音二郎所飾演的臺灣總督室鷺郎。轉載自江頭光《博多川上音二郎》，頁196。

臺灣總督府內連接著接待大廳的宴會廳裡，有椅子、桌子等擺設。桌上器皿滿滿地盛裝著各色洋酒、水果、糕餅、西洋料理等。接待大廳中人聲鼎沸，此間則已張羅就緒，等候嘉賓到來。樂隊奏樂。各國領事來賓魚貫進場。伊屋剛藏，軍服，同裝扮成臺灣歸順紳士的櫓取孝一起出來。<sup>25</sup>

<sup>24</sup> 〈芝居だより（初日集）〉，《讀賣新聞》明治36（1903）.2.13。

<sup>25</sup> 此處引文根據審查本。

從相片中所凝結的畫面可辨識出，此處情節正發展到伊屋剛藏在總督府的夜會上誘騙勝芳雄飲酒故意使其失態，勝芳雄拔劍追打櫓取孝卻誤傷民政長官門田信之，室鷺郎出面追究責任之際。畫面左側跌坐在地的是手腕負傷的民政長官門田信之，正中間站立的是川上音二郎飾演的臺灣總督室鷺郎，在他詰問視線下方的，則是遭人算計酒後傷人的勝芳雄。此一場面的戲劇張力在於善人受陷蒙冤，戲劇世界的支配力量自此顛倒，室鷺郎逐步身陷惡人伊屋剛藏所佈下的網羅中，終致鑄成無可挽回的悲劇。進一步解讀的話，身著官服者以位於畫面正中央的室鷺郎為代表，原本是不可能被統治階層接受的低階武士，卻在日本取得殖民地臺灣後，可以在帝國秩序的重編過程中取得位置，成為臺灣總督<sup>26</sup>。後排身穿長袍馬褂、頭帶瓜皮小帽者是臺灣社會中，很快與殖民者建立起合作關係的一群「歸順紳士」。其它身穿西服的環境人物，當是總督府邀請來參加宴會的「各國使節」。這張照片恰好涵蓋了現實情況中由臺灣總督及其屬下官僚（帝國代理人）所代表的殖民地權力核心，以及這個權力核心的支持者——「歸順紳士」和「各國使節」。

這場「夜宴」還穿插如下的餘興節目，雖不見載於任何可見版本的劇本之中，卻被劇評記錄下來：

城內夜宴則演出臺灣劇、黑奴舞蹈等，觀眾對由貞奴、久米八、靜枝三位女演員戴著龜女〔按：具吉祥意義的女丑〕面具跳出的凱旋舞更是讚聲如雷。<sup>27</sup>

此種與劇情幾可說是無涉的穿插，主要用意在渲染新總督上任的喜慶氛圍，同時也透露川上音二郎對戲劇娛樂性的強調。劇評文字中的「臺灣劇」與「黑奴舞蹈」實際究竟為何，我們線索有限。劇評中的「黑奴（くろんぼ）」指的是膚色黝黑的人，根據劇本後續的情節，此處所指應為「臺灣生蕃人」。無論如何，此處戲中戲的表演者都清楚指涉「臺灣人」，他們為了慶賀新總督就任而前來獻演。而「龜女」此一深具日本庶民文化符碼意義的面具，或可解釋為一種對臺灣文化的評價或歸類。

誠如上述，《奧瑟羅》劇中有不少作為環境人物而登場的「臺灣人」，但是真正具有戲劇人物的重要性的，卻只有第四幕出現的「通辯」與「生蕃人」。那是在第四幕一開始，緊接在前述「總督府的夜會」之後的一場戲。幕啓時，總督從僕黑井文太入場，同行帶進四名「臺灣生蕃人」，其中一名擔任雙方溝通時的「通辯」（即口譯員），這些人物展開了如下對話：

<sup>26</sup> 吉原ゆかり曾就劇中室鷺郎的出身與明治社會階級的重整進行細膩的討論，詳吉原ゆかり（2005）。

<sup>27</sup> 〈芝居だより（初日集）〉，《讀賣新聞》明治36（1903）.2.13。

黑井：喂喂，你們是說仰慕新任總督的高德前來拜見是嗎？昨天應該已經在總督府拜見過了吧，現在還跑來這裡做什麼？

通辯：早上，大家，很早到這裡，太陽很早出來。所以，大家，拜拜。拜臺灣總督。這都一樣。祝總督萬歲。

黑井：說什麼呀？聽不太懂耶。是說日出膜拜時，要向太陽祈禱總督武運長久的意思嗎？

通辯：對對，是對這樣。

黑井：那麼，就先在這裡進行看看吧，讓我預先檢查。

通辯：好的。

（生蕃朝向太陽，頂禮膜拜，高聲喊叫著怪異的、咒語般的語句，跳來跳去）

黑井：喂喂，這樣就可以了。知道了知道了，總督才上任又是剛新婚，還沒起床呢。這樣四處吵鬧可不得了。反正我瞭解了，趕快出去吧。

通辯：各位各位，出去吧。不給我這個嗎？（伸出手要錢）

黑井：你這傢伙，打算利用生蕃人搞錢啊！你小子還沒排除支那人的劣根性吧，臺灣已經成為日本的領土了，你這小子最好學得像日本人一些！（揮杖。通辯逃。生蕃人全都跟著出去）

黑井：真是傷腦筋！（隨後出場）

……〔中略〕……

（黑井進場）

黑井：欸唷，為了趕生蕃人出去，還真累死我了。聽說那些傢伙可是會吃人的，比瘧疾還要恐怖！（此時勝芳雄進場）

劇中「通辯」一角被定位為漢化較深的「熟蕃」<sup>28</sup>——由於通曉簡單的日語而成為「生蕃」與日本人之間的溝通橋樑。這名「通辯」的日語是拙劣的，個性貪財而鑽營大膽。此處黑井將「機巧貪財」視為出自「支那人的劣根性」對原住民的壞影響，並跟日本人的民族性相對立，毋須贅言，是明白而直接的「日本人優秀論」，而這當然不僅只是戲劇人物黑井的觀點而已。

至於上述場面中黑井所檢閱的「生蕃準備來為總督祈福的儀式歌舞」內容如何？在各版本劇本中未有明載，但是卻在首演前一週《讀賣新聞》的報導中留下蛛絲馬跡：「該劇

<sup>28</sup> 雖然「文藝俱樂部版」與「審查版」劇本中，「通辯」的腳色定位為「生蕃人」，但按提出時序，應屬最後的「辻番付」上，則「通辯」的腳色定位已修正為「熟蕃」。

第四幕臺灣室總督官邸前臺灣生蕃人歌唱的俗謠，乃是川上將前些時日到該地調查而來的成果之一，做成場面並且填詞如左」。緊接其後的「歌詞」為一段以假名標注其發音的漢詩文：

今仔日早起大家較早來此處。日頭早起是較早出來。  
 大家來共伊拜日頭。參拜總督府要祈總督府萬歲。  
 內山土匪真正橫。總督來後就太平。  
 大家安穩免驚賊。誰人不敢這恩情。  
 近來看見百項新。機器好用果是真。  
 大家衣食有所靠。都由總督費心神。  
 總督來臺四五年。大家頭戴快活天。  
 上京未回人人念。只驚換去皇帝邊。<sup>29</sup>

這段所謂「臺灣生蕃人歌唱的俗謠」，根據報載的話，其實是一首臺語發音的「七字調」，並非確實從原住民部落採集得來的歌謠。有關出處來源，應該是川上在臺北時直接或間接向臺灣總督府方取得當時正在進行的「舊慣調查事業」的相關成果<sup>30</sup>。在「生蕃祈福」這場戲中，那幾位飾演著「會吃人」、「比瘡疾還要恐怖」的「臺灣蕃人」的日本演員們，他們顯然無須理會自己的口齒是否清晰、足以達意，更不用追究其「真偽」，只管「高聲喊叫著怪異的、咒語般的語句，跳來跳去」，在舞臺上拼湊、呈現出一種稟宇搜奇式的雜耍、奇觀，也就足夠了。川上安排此一戲劇場面所預設的，無非是明治觀眾們對於異國情調的渴求視線。（池內靖子 2003：146）

在日本殖民統治臺灣的初期，日本殖民者在漢番分治的政策底下對原住民採取「綏撫」的治理原則。也是在這樣的施政原則下，殖民地人類學得以展開並奠定關鍵性的基礎。人類學家伊能嘉矩在1900年出版《臺灣蕃人事情》民族誌，建立臺灣原住民研究體系。在伊能的文化理論中，他解釋臺灣原住民的文化發展是從「生番」（未歸化、野蠻）到「熟番」（已歸化）再到「漢人」，然後朝向「日本人」一路進化。（陳偉智 1998：148-150）《奧瑟羅》劇中預設的「人種序列」：「東京的內閣成員—『新平民』出身的臺灣總督—漢人歸順士紳—漢人勞動者—熟蕃—生蕃」<sup>31</sup>，正與之不謀而合。此中不可逆的

<sup>29</sup> 〈明治座二月興行の「オセロ」（附、臺灣生蕃の俗謠）〉，《讀賣新聞》明治36（1903）.2.3。

<sup>30</sup> 筆者從1942年出版的《臺灣習俗》（東方孝義著）頁167-169，查到與「生蕃俗謠」吻合的歌謠。繼而再考該書援引歌謠之出處時，雖未能於論文出刊前確認該段歌謠的明確出處，但是，根據其前後例證乃摘引自《臺灣慣習記事》（「臺灣慣習研究會」之機關刊物，1901.1~1907.8），筆者推斷《奧瑟羅》劇中「生蕃俗謠」之原始資料，應是出自臺灣總督府的「臺灣舊慣調查事業」成果。

<sup>31</sup> 吉原ゆかり曾指出，《奧瑟羅》在改編上預設了一個以「內地人」為頂端、漢民族系的臺灣人居中、

「帝國秩序」，也就隱然浮現。且看室鷺郎在自殺前所作的獨白：

鷺郎爲國家所做的努力都白費了。我愛妻子卻未能走在正道上，愛情陷於愚痴，因爲忌妒而心神錯亂，並且還表現出軍人不該有的大失態。拋棄我自己以及我的珍寶，現在已經後悔莫及，像生蠻人一樣的愚昧，這是我室鷺郎的末日。<sup>32</sup>

臺詞中的「生蠻」與「生蕃」在日語中諧音，就前述的「人種序列」來看，室鷺郎將自己先「生蠻化」後再予以殺害，無異是對逆行進化者的嚴厲懲罰，更是對「帝國秩序」的重新鞏固。

## 總結

日本在取得甲午戰爭的勝利之後，其國人開始產生戰勝國的榮耀心態，也開始自覺其國民性是優秀的。對川上音二郎有知遇之恩的金子堅太郎，就是十九世紀末「日本人優秀論」的代表人物。金子認爲日本人並非只有摹仿歐美，「初期雖是模仿，卻逐漸朝符合日本國民國情的方向去修正和應用，進而創造出日本的文明開化」（南博〔胡淑雯譯〕1994〔2003〕：48-49）。那麼，對於川上音二郎而言，戲劇到底是什麼呢？見識了西方帝國的劇場文明，川上心中早有定見。1902年11月，川上向《臺灣日日新報》記者提示他的戲劇觀：「像我們這等無學無識之輩，到底是不能肩負起新演劇，也就是高等劇的未來的，也就是說，我等已自覺自身能力之不足。但我們同時也相信，至少必須要將劇場的改良與演員的養成當作是勝戰強國國民的一事業，以之爲研究的課題。」

川上以《奧瑟羅》一劇作爲其「正劇（Drama）」主張的初步實踐。籌備期間，他親往臺、澎湖集資料，並得到殖民地官方的傾力支援與協助。川上以其來自宗主國戲劇家的「獵奇」之眼，於返日之後，在報紙上向其本國人民大肆宣揚自己在新領地的「探險」經歷，坐收戲劇宣傳的效果。另一方面，在川上一行人的凝視下，吉貝島上殖民／被殖民的權力關係，再次獲得鞏固。《奧瑟羅》劇中，川上將實地調查的成果通過劇場符號系統，將臺灣的人事景物重新予以脈絡化，並藉由營造高度幻覺的「正劇」舞臺，再現了以日本爲中心的「帝國秩序」。可以說，川上提供給明治觀眾關於「日本人」的自我幻視經驗。

<sup>32</sup> 「生蕃」在最下部的「人種序列」；筆者此處的「人種序列」說明乃根據吉原ゆかり的說法加以擴充。  
<sup>32</sup> 此段獨白在「文藝俱樂部」版與川上臺詞摘抄本略有出入，今從後者。

娛樂之間，也強化一般庶民大眾的殖民意識。

關於「正劇（Drama）」此一戲劇形式，川上採用西方現代劇場的鏡框舞臺，對視線具有遮斷效果，觀眾的目光被理解為是靜止的、不動聲色的、固定的。它造成一種長期以來被稱為「舞臺幻覺」的視覺反應，足以混淆舞臺世界跟真實世界的區隔。二十世紀中葉以降無數的劇場改革或實驗，正是以這種被動的、單一視角的觀看方法（即單一的理解眼光）作為對象。

當1903年2月，東京明治座裡《奧瑟羅》演出謝幕的掌聲響起之際，一個新興的亞洲帝國魂魄，正從包括劇場在內的無數場合中被召喚、崛起。而那些被動地接受川上調查、被他凝視、繼而被他寫入戲劇、再現於舞台上的臺灣住民們——包括原住民與漢人，他們無權過問此一與他們命運相繫的演出。然而，此一強勢文化對弱勢者的剝削與暴力行徑，其實並非特定歷史時空下的產物。特別在全球化／地方化的當代語境下，在眾多文化生產過程中，稍不留神，我們任何人之中，就可能複製另一齣「正劇版」《奧瑟羅》，或是成為舞臺下鼓掌叫好的觀眾。因此，川上音二郎及其《奧瑟羅》製作的經驗，不僅是身負殖民創傷的臺灣（劇場）人所應批判、檢討的對象，它還值得作為當代全球跨文化劇場工作者的殷鑑，而時時加以警惕。

## 引用書目

- 〈川上音二郎丈の談話（一）～（十三）〉。1902。《臺灣日日新報》明治35(1902).11.2 6-30,12.2-7,9-10。
- 〈芝居だより（初日集）〉。1903。《讀賣新聞》明治36(1903).2.13。
- 〈明治座二月興行の「オセロ」（附、臺灣生蕃の俗謡）〉。1903。《讀賣新聞》明治36(1903).2.3。
- 〈オセロ〉。1903。《都新聞》明治36(1903).1/27-29,2/3-8,10,11,13-15,17,18,20,21。
- 《オセロ》警視廳審查本。未刊本。日本早稻田大學演劇博物館藏。
- 《オセロ》川上、貞奴所飾劇中角色之台詞摘抄本。未刊本。日本早稻田大學演劇博物館藏。
- けい舟。1902。〈海賊島——川上音二郎の探險（一～六）〉。《都新聞》明治35(1902).12.18-21,23,24。
- 川上音二郎。1906。〈正劇の由來〉。《文藝俱樂部》12:1，明治39(1906).1.1。
- 大笹吉雄。1985。《日本現代演劇史 明治・大正篇》。東京：白水社。
- 井上精三。1985。《川上音二郎の生涯》。福岡：葦書房。
- 井上理恵。1999。〈拒絕された青春：ロンドンの川上音二郎・貞奴〉。收錄於《近代演劇の扉をあけるドラマトゥルギーの社会学》。東京：社會評論社。
- 白川宣力編著。1985。《川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—》。東京：雄松堂。
- 江見水蔭。1903〔1997〕。〈オセロ〉。《文藝俱樂部》第九卷第三號（明治36.2），輯錄於《明治翻譯文學全集・新聞雜誌編4：シェイクスピア集IV》，東京：大空社。
- 江頭光。1997。《博多川上音二郎》。福岡：西日本新聞社。
- 吉原ゆかり。2005。〈江見水蔭翻案・川上音二郎一座上演『オセロ』——重層化する〈周邊〉——〉。《社會文學》No.21。
- 。2004。〈『生蠻』オセロ：江見水蔭翻案、川上音二郎一座上演『オセロ』（一九〇三）における日本人の外縁〉。收錄於筑波大學文化批評研究會編。《〈翻譯〉の圏域——文化・殖民地・アイデンティティ》。茨城県：イセブ。
- 池内靖子。2003。〈近代日本における『オセロ』の翻案劇——帝國のまなざしと擬態——〉。《アート・リサーチ》No.3。
- 兵藤裕己。2005。《演じられた近代——〈國民〉の身體とパフォーマンス》。東京：岩波書店。
- 青青園。1903。〈明治座の川上〉。《都新聞》明治36(1903).2.14。

倉田喜弘。1981。《近代劇のあけぼの～川上音二郎とその周辺～》。東京：毎日新聞社。

河竹繁俊著，郭連友等譯。1966〔2002〕。《日本戲劇史概論》。北京：文化藝術。

林明德。1996。《日本近代史》。臺北：三民。

南博著，胡淑雯譯。1994〔2003〕。《日本人論》。臺北：立緒。

陳偉智。1998。〈殖民主義、「蕃情」知識與人類學——日治初期臺灣原住民研究的展開（1895-1900）〉。國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文。

黃昭堂。1994。《臺灣總督府》。臺北：前衛。

Patti P. Gillespie & Kenneth M. Cameron. 1984. *Western Theatre: Revolution and Revival*. Macmillan Publishing Company.

David Spurr. 1993. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Duke University Press.