戲劇研究　第10期
Journal of Theater Studies
2012年7月　　頁35-68

高松豐次郎與臺灣現代劇場的揭幕*

石婉舜
國立清華大學臺灣文學所助理教授

前言

一九九〇年代臺灣有一波日治時期臺灣電影史研究風潮，其中李道明、羅維明、葉龍彥等人都注意到高松豐次郎的先驅性與重要性。特別李道明〈臺灣電影史第一章：1900-1915〉一文以過半的篇幅闡述高松豐次郎在臺經歷及其對早期臺灣電影史的貢獻——包括巡迴放映電影、奠定較爲制度化的電影發行放映制度、拍攝以臺灣爲題材的影片以及建造經營戲院等，就研究貢獻而言，李文除了更新一般對早期電影史的認識，它還具有「高松豐次郎與臺灣」課題的開創性意義。[1]在此之前，日本學界有關高松豐次郎的研究以一九七〇年代松本克平的研究爲代表，在《日本社会主義演劇史〈明治大正篇〉》一書中，松本以〈労働劇「二大発明国家の光職工錦」の上演〉與〈明治社会主義演芸家の其後〉兩個章節四十五頁中高達三十頁的篇幅討論高松豐次郎，是重要的先行研究，不過，卻僅以不到兩頁的篇幅敘述高松在臺經歷。上述李道明等人之後，日治時期研究成果迭有累積、更新，高松豐次郎的名字與特定事蹟也在戲劇、電影等不同領域中

* 本論文是根據本人《搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010年1月）第三章「建設『實踐理想的布教所』——高松豐次郎與戲院年代的展開」（頁33-51）改寫而成；主要新寫前言與結論，並對正文部分略調結構、增補舉證及添加註腳。此外，本論文在審查過程承蒙兩位匿名審查員教示寶貴意見，所賜高見多已於定稿過程消化、回應，謹此致謝。

1 李道明：〈臺灣電影史第一章：1900-1915〉，收入李道明、張昌彥編：《臺灣紀錄片研究書目與文獻選集（上）》(臺北：電影資料館，2000年)，頁3-27。

臺灣學術期刊資料庫

被提起，[2]然而卻始終未見到有關「高松豐次郎與臺灣」的進一步探討。

高松豐次郎對臺灣電影史研究的重要性無庸置疑，然而，實際上不止於此，高松豐次郎也因其密集在全臺多處興建戲院而具有劇場史、甚至社會文化史的重要性。從電影史角度出發的高松豐次郎研究，無可避免地會限縮相關討論，特別日治初期「戲院」雖有時兼做放映電影的場地，但主要活動仍以戲劇爲主，而高松豐次郎在臺事業的起步雖爲電影，卻是以戲劇演藝爲主的戲院事業爲其重心，先行研究對此卻大多點到爲止。在近十年來日治時期重要報刊史料陸續電子化有助檢索長時期範圍資料、減少遺漏之情事，以及既有研究成果正如上述有所不足的情況下，對「高松豐次郎與臺灣」課題重新探討、對重要事實重做確認，實具有必要性與迫切性。

在史料發掘與研究過程中，筆者發現「高松豐次郎與臺灣」是一龐大的研究課題，需要分階段處理。因此，已先就高松豐次郎成立的劇團「臺灣正劇練習所」提出研究成果，即〈殖民地版新派劇的創成——「臺灣正劇」的美學與政治〉[3]。該文介紹劇團始末，並分析「臺灣正劇」作爲最早的臺語話劇（現代劇），其戲劇形式與思想內涵。本論文則試圖重建高松在臺生涯與事蹟，並藉此分析其從事殖民地映演事業的理念、性質與影響。

在史料運用上，高松豐次郎與臺灣總督府關係密切，素有「官報」之稱的《臺灣日日新報》對高松豐次郎的活動報導不遺餘力，而高松自抒懷抱的重要文獻〈娛樂供給に関する予の抱負〉（1909）亦發表於此，本論文因而以之作爲重建高松在臺生平的主要依據。此外，本論文也運用高松豐次郎自述其在臺經歷與懷抱的另三篇文章，即兩篇〈臺灣だより〉（1904）與《臺灣同化會總裁板垣伯爵閣下歡迎之辭》（1914）。此外，還使用《営業報告書集成》中跟高松後期事業「臺灣劇場株式會社」相關的部分，以及，同時代人物的日記——包括《水竹居主人日記》與《黃旺成先生日記》，這兩位撰主都記下他們跟高松豐次郎其人其事的交會，提供難得的臺灣社會實際經驗與角度。根據以上資料，筆者也整理「高松豐次郎在臺灣大事紀」附錄於文後。

在論文章節架構上，第一節自高松來臺以前的生平展開敘述，第二節與第四

[2] 例如三澤眞美惠討論電影政策與電影接受過程時、徐亞湘討論文明戲演出時，都提到高松豐次郎的相關事蹟。

[3] 參見石婉舜：〈殖民地版新派劇的創成——「臺灣正劇」的美學與政治〉，《戲劇學刊》第12期（2010年7月），頁35-71。

臺灣大學學術期刊資料庫

至六節依時序建立來臺之後巡迴放映電影、興建戲院、經營戲院與結束殖民地事業等經過，第三節插入日治初期臺北日人劇壇概況作爲高松興建戲院前夕的背景參照，第七節探討高松的演藝理念與在臺實踐的實際，最後總結影響與意義，並指出未來課題。

一、「獨臂翁」的使命[4]

高松豐次郎（1872-1952）出生於福島縣，是飯阪地區溫泉旅館高松屋老闆的長男。青年時代的他曾在伯父經營的銀礦山見習，一心嚮往赴墨西哥學習採礦技術，顯然對父母經營的旅館業不感興趣。十九歲的時候藉口報考軍校而離家，因身高過矮而落榜後，高松就委請一位美國的同鄉長輩協助他赴美。乘船前夕，這位從中協助的長輩卻突然過世，高松的夢想受阻，倉皇之間，高松到剛創立的鐘淵紡織廠擔任職工，並自動請調到可以領取危險津貼的單位工作，期能早日籌足赴美資金。某日，高松因觸摸到廠方爲了減縮操作流程而進口的機器，不愼切斷了左手。當時日本產業界尚未成熟，明治政府也沒有勞動法或對職工施行救濟的辦法，高松在這次工傷事件中僅領取了十二圓的慰問金而已。之後，高松決心爲保障勞工權益挺身而出，他覺悟到修習法律的重要，在一八九四年辭去鐘淵紡織廠的工作，成爲明治法律學校（今明治大學前身）的學僕學生。就學期間，高松投入以短襯褲舞聞名的三遊亭圓遊門下，另外也參加上野的「鈴木亭」學習單口相聲及說書等口演藝術。這就成爲高松結合勞工運動志業與演藝興趣的起點。

高松生長於明治維新之後自由民權運動風起雲湧的年代，重返校園的那幾年正值日本近代勞工意識萌芽。被後人視爲勞工運動先驅的高野房太郎（1869-1904）、安部磯雄（1865-1949）、片山潛（1859-1933）等人，在此時組成「勞動組合期成會」。高松從明治法律學校畢業（1897）後不久即加入該組織，跟片山潛合作，並以「吞氣昧三樓」爲名，在演說中採用單口相聲或說書的表演方式，有趣而滑稽地向職工們演講。他也在期成會的機關刊物《労働世界》中撰寫

[4] 本節有關高松豐次郎來臺之前生平的敘述，主要參考松本克平：《日本社会主義演劇史〈明治大正篇〉》（東京：筑摩書房，1975年）與李道明：〈臺灣電影史第一章：1900-1915〉。另外，本文有關日本近代史背景知識部分，主要參考田中彰著，何源湖譯：《明治維新》（臺北：玉山社，2012年）與林明德：《日本近代史》（臺北：三民書局，1996年）。

臺灣博碩學術期刊資料庫

以勞工爲對象的趣味性文章。一八九九年，高松在該刊發表〈二大発明國家の光職工錦〉，是爲日本近代第一齣勞動劇。松本克平分析此時期高松豐次郎的口演記錄與著作，稱他是「即席說幽默話的高手」。[5]

一九〇〇年，明治政府頒布對資本家有利的「治安警察法」，讓勞工運動陷入困境。高松爲了另謀出路，注意到電影的效果——當時的電影放映並不在治警法的規範範圍內——既可作爲勞動者的啓蒙手段，也可以藉以改良說書場。當時的電影放映藉助燃燒乙炔發電，電力中斷後需要差不多四十分鐘的時間才能恢復供電。高松的方法是：在放映影片過程中利用發電的空檔穿插演說。一九〇三年，高松開始製作電影到寄席中放映，他稱自己攝製的社會諷刺電影爲「社會パック活動寫眞」，日本電影史學者田中純一郎稱他爲日本社會啓蒙電影的先驅。[6]

高松之所以決定自勞工運動中半途抽身，渡海來臺，據說肇因於他與曾經四度擔任明治政府內閣總理大臣的伊藤博文（1841-1909）之間的一番遇合。高松與這位大人物的因緣始於明治法律學校，當時伊藤身兼學校顧問，對高松這位聰明伶俐的「學僕」印象深刻。某日，伊藤召喚畢業後從事電影放映的高松前往赤阪某家餐廳放映電影。這次會面中，伊藤囑咐高松渡海前往臺灣，進行宣撫工作以協助殖民地開發。伊藤說，「你說過一些社會主義的演講無所謂，我會做你的後盾，去臺灣巡迴放映電影吧。」[7]根據筆者考察，高松於一九〇一年底初次渡臺，一九〇四年到一九〇七年間每年定期來臺停留約五個月的時間，而自一九〇八年起事業重心移往臺灣，在臺長住，一九一六、一七年間從臺灣淡出。[8]這位

---

5 詳見松本克平：《日本社会主義演劇史〈明治大正篇〉》，頁50。此時期高松豐次郎的出版品包括《最新政談大家演說集》（1899）、《絕世洒落滑稽百譚》（1900）、《呑氣樓三昧口演諷世洒落滑稽百話》（1901）等。

6 轉引自李道明：〈臺灣電影史第一章：1900-1915〉，頁13。

7 詳見松本克平：《日本社会主義演劇史〈明治大正篇〉》，頁306。

8 有關高松豐次郎初次來臺的時間，歷來眾說紛紜。日本方面，戰前出版品如市川彩：《アジア映畫の創造及建設》（東京：國際映畫通信社出版部，1941年）以及松本克平：《日本社會主義演劇史〈明治大正篇〉》等，都說高松是在明治34年（1901）年來臺，另外岡部龍編：《資料：高松豊次郎と小笠原明峰の業跡（日本映畫史素稿9）》（東京：フイルム・ライブラリー協議会，1974年）則以明治37年（1904）爲高松初次渡臺時間。臺灣方面，晚近出版品則主要根據1907年1月10日《臺灣日日新報》一則報導記載「高松每年冬天來臺，這回是第五度來臺」，故而有人認爲高松於1903年初次渡臺，如葉龍彥：《臺灣老戲院》（臺北：遠足文化，2004年）與黃建業主編：《跨世紀臺灣電影實錄（1898-2000）》（臺北：行政院文建會、國家電影資料館，2005年）都持此說，倒是最早提出研

國家圖書館學術期刊資料庫

「獨臂翁」在臺期間活動力旺盛、涉入事業項目繁多，以下即根據時間先後進行討論。

二、「高松活動寫真會」（1904-1907）

（一）巡迴放映影片



轉載自《電影欣賞雙月刊》第73期（1995年1-2月號），頁34。

在結束一九〇一年底初次渡臺的探路之旅後，高松豐次郎再次踏上臺灣土地是在一九〇四年的年初。自此之後直到一九〇七年，他連年於年初深冬時節來臺、夏暑降臨前的五月左右返日。這四年間前三年活動主要在全島各處巡迴放映「活動寫眞」——日人對電影的早期稱謂，一九〇七年則兼攝製影片。那是電影剛發明不久的年代，當時日本國內的電影巡映隊三五人即可成軍——他們帶著影片與放映器材，放映時有人負責放映、有人負責供電、有人負責解說影片內容。由於當時的影片黑白且無聲，內容由數十支長短不一的影片構成，在影片放映之際電力銜接的空檔，這些巡映隊或雇用樂手、或採用留聲機播放唱片，有時也穿插表演，藉以豐富觀者的視聽覺享受。根據報紙記錄，「高松活動寫眞會」在放映電影時有樂隊演奏臺灣音樂、演出日式說唱或短劇、甚至有魔術表演穿插其中。當時爲臺灣社會帶來電影初體驗的隊伍中，[9]「高松活動

究成果的李道明雖然也注意到這筆資料，但他反而審愼地提出「高松第一次來臺時間確實應該是1903年或以前」。對此眾說紛紜的情況，筆者拜《臺灣日日新報》電子資料庫問世之賜，對高松豐次郎的在臺活動記錄得以進行較細密的考察與掌握，在反覆交叉檢索後發現，1904到1907四年之間高松往返臺灣、日本的時間皆明確可徵，而初次來臺時間則不詳。另外，筆者也發現1901年10月23日一筆題爲〈激戰活動寫眞會〉的報導，指出該寫眞會自24日起將於西門外街放映「北清事變」、「英杜戰爭」與「故北白川宮殿下澳底灣上陸」等影片，過程中將穿插播放日本國內流行的義太夫、音曲唱片。觀其活動時間、放映模式與片目類型取向皆與日後高松的活動相當一致，筆者因而採信松本克平的說法。換句話說，筆者認爲高松是在1901年底伊藤博文勸說後不久即啓程渡臺，而這趟旅程自然是一趟「探路」之旅——對臺灣現階段狀況以及未來渡臺應有準備進行期前的掌握與瞭解。

9 目前已知臺灣最早放映電影的記錄爲1898年臺北北門外本願寺出張所舉辦的「少年教育映畫幻燈會」，而日治初期在臺灣巡迴放映電影的隊伍有些已不可考，除了高松豐次郎以外，較知名的隊伍包括1900年始有記載的大島豬市與松浦章三一行，以及1903年起始有記

臺灣藝術期刊資料庫

寫眞會」因片源通暢、具即時性，且影片在種類、長度與數量上皆可觀，故而廣爲人知。

在臺灣各地戲院尚未整備的年代，根據報載消息，「高松活動寫眞會」的足跡除了往返於基隆、新竹、苗栗、臺中、斗六、鳳山、臺南等當時人口較爲集中的城鎮之外，另外像是員林、芬園，乃至恆春廳下的楓港、車城、蚊蟀（「滿州」舊稱）的原住民部落，都是其電光幻影所及之處。放映場所可以是寄席（日式說書場）或戲院，可以是銀行、學校、醫院、俱樂部等邀請單位提供的空間，也可以因地制宜，找一塊適當的空地搭起白幕就進行放映——例如廟埕或稻埕一類本島人的日常活動空間。由此可知，高松放映電影的對象並非僅以重點城鎮的住民爲主，而是涵蓋偏遠鄉間的本島人以及山區部落的原住民在內。

在本島人爲主的放映場合中，高松主要挑選題材取向爲「科學之偉大力量、文明進步以及以母國爲首的世界文物風光事態人情」[10]之影片。除此之外，還包括一大類與時局相關的「新聞影片」，這類影片往往能產生即時的宣傳效果。以一九〇五年高松豐次郎放映的日俄戰爭影片爲例，在日俄戰事（1904-1905）爆發之初，日本國內人心惶惶，對打敗俄國這個北方大國毫無自信，這種情緒也在殖民地滋生蔓延。高松豐次郎即時將帝國壯盛軍容以及諸如〈黃海大海戰〉、〈軍艦的擊沈〉等主題的戰場畫面直接送到殖民地觀眾眼前，有助安撫騷動不安的人心。[11]

（二）攝製以臺灣為題材的影片

一九〇七年，佐久間左馬太就任臺灣總督（1906.4-1915.4）的第二年，高松豐次郎接受總督府委託，投入《臺灣實況介紹》影片的攝製工作。由於影片爲總

載的臺灣人廖煌一行。詳黃建業主編：《跨世紀臺灣電影實錄（1898-2000）》，頁107-109。

10 語出高松豐次郎：《臺灣同化會總裁板垣伯爵閣下歡迎之辭》，頁6。另，有關這類影片的片目與具體內容，李道明有詳細的闡述，詳李道明：〈臺灣電影史第一章：1900-1915〉，頁15-17。

11 竹中信子提到日俄戰爭期間「渡臺的人數減少，從臺灣逃出的日本人卻增加」、「戰爭白熱化時，臺北的空屋激增，市區居民人數變少」、「陸續也有臺灣人逃往中國大陸」。詳見竹中信子：《日治臺灣生活史——日本女人在臺灣（明治篇1895-1911）》（臺北：時報出版社，2007年），頁164。另外，李道明和三澤眞美惠都注意到高松及時帶來日俄戰爭影片對臺灣社會的影響。

臺灣藝術學術期刊資料庫

督府出資，攝製目的是爲了參加日本政府計畫舉辦的東京博覽會，當時《臺灣日日新報》對整個影片拍攝過程，幾乎隨時報導最新動態與進度，期間也配合攝製單位公布拍攝計畫（包括拍攝地點主題等）、預告接下來的拍攝地點與主題、以及要求該地讀者提供拍攝取景構想等，蔚爲一時之話題，也爲影片的日後上映做盡宣傳。此片用盡了高松攜帶來臺的兩萬呎底片，一共使用兩百零六個分鏡，拍攝一百二十項事物——計「臺北」二十項、「蕃界」五項、「日本當局討伐『生蕃』及『蕃人』的狀態」十九項、「鐵路旅行與地方漫遊」六十七項、「基隆港與金山」九項。拍攝事項的性質包括「建設」、「交通」、「教化成果」、「產業」、「風土」、「民情」、「動物檢疫」等項目。電影完成後，五月下旬起先在臺南、臺北放映。六月十日，高松帶著影片、五位原住民、以及本島人藝妓、樂師等共十五名同赴內地，於東京參加博覽會，之後，更陸續於各大都市巡迴放映。雖然該片在臺映期不長，《臺灣日日新報》報導觀看影片的臺人觀衆「其驚嘆之情，尤不禁油然而生，每幕皆喝采不絕焉。」[12]這雖然是日治初期報紙對臺人觀看電影新媒介反應時的常見報導，但差別在於，由於這是史上第一部以臺灣爲題材的影片，當時觀衆目睹《臺灣實況介紹》將日常熟悉的景物初次化爲白幕上的電光幻影，那種目眩神馳、驚奇又讚嘆之情，百餘年後的今日仍不難想像。

繼《臺灣實況介紹》之後，高松另有一部「副產品」。那是高松攜帶該影片赴日放映時，同時也有計畫地將隨片登台的原住民帶到各個名勝景點觀光，並將整個過程攝製成影片，並於日後帶到「蕃地」放映。此行亦開臺灣總督府「蕃人觀光」政策的先河。[13]接下來的幾年間，高松陸續攝製「討蕃影片」多種，如宜蘭、臺東、新竹等地前進隊的「討伐實況」，直到一九一二年拍攝過程中有一名成員犧牲爲止。[14]

12 詳見〈臺南之高松活動寫眞〉，《臺灣日日新報》，1907年6月5日。

13 李道明在檢討電影與日人「理蕃」政策間的關連時，曾說明「所謂『蕃人觀光』，就是選派原住民部落的知識份子或領導人至日本或臺灣島內觀光，與所謂的『文明世界』接觸，以去除他們對外界的排斥。1910年起『蕃人觀光』成爲臺灣總督府民政部蕃務署每年施政的例行事項」。詳李道明：〈日本統治時期臺灣電影與政治的關係〉，收入李道明、張昌彥編：《臺灣紀錄片研究書目與文獻選集（上）》，頁56-57。

14 〈同仁社之蕃地寫眞〉，《臺灣日日新報》，1912年12月20日。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）性質／色彩

此處先列舉幾筆日記資料，藉以說明「高松活寫會」在地方活動時與基層地方行政系統相互配合的狀況。

張麗俊（1868-1941）在一八九九至一九一八年間擔任下南坑第一保保正（相當於今日的里長），他的日記中有不少與「活動寫眞」相關的記載，以下摘抄自一九〇六年到一九〇八年間的記事：[15]

> 1906-02-22……往墩，到役場領觀日露戰爭活動寫眞入場券百二十枚，又小兒券二十枚……
>
> 1906-02-23……將觀活動寫眞入場〔券〕分配各甲長轉分交各户……
>
> 1906-03-12……午後往墩，到役場繳玩演活動寫眞券金，并領回保甲諸用紙……
>
> 1906-11-15晴天，往墩，入支廳抄户口簿，在役場午飯，午後仍往抄焉，四時餘出廳，在役場領慈善會派人玩活動寫眞入場〔券〕，並領地租稅告知書，至五時歸……
>
> 1907-03-15……午後，警部補吉富君支活動寫眞入場券來場，言欲分發各保，令捐多少義金，以賑澎湖饑荒慘狀也……
>
> 1908-01-23……陰天，往墩，到役場，區長述支廳長城與熊君言誘蛾燈價金若干員，各保正宜作速收繳，並述本月二十五夜，日人欲在聖王廟內演活動寫眞劇，各保俱派分入場券，特別者每張價金六拾錢，普通者每張參拾六錢，予則分領七張，近十二時回家午飯……

以上記事顯示張麗俊到役所或支廳領取活動寫眞的入場券或繳交從各甲徵收來的活動寫眞券金，都跟「抄戶口名簿」、「領／發地租稅告知書」、「繳交誘蛾燈費」等一樣，屬於基層行政的經常性工作。筆者將上述記事日期與「高松活寫會」在地方巡迴的行程進行比對後發現二者悉數重疊，進而確認了出現在張麗俊日記中的「活動寫眞」活動，正是由「高松活動寫眞會」所舉辦。[16]

---

[15] 張麗俊著，許雪姬、洪秋芬、李毓嵐編纂解讀：《水竹居主人日記（一）》（臺北：中央研究院近代史研究所，2000年）。

[16] 張麗俊也記下愛國婦人會在葫蘆墩舉辦活動寫眞會時的情況：「愛國婦人會欲在墩街演活動寫眞劇二夜，每夜金百五十円，係派葫蘆墩、潭仔墘二區人民負擔」；詳1913年5月1日記事。

臺灣人文學術期刊資料庫

「高松活寫會」活動期間，《臺灣日日新報》經常可見「往觀者絡繹不絕」、「每夜上千」、「滿場無立錐餘地」一類的活動報導，似乎，電影此一世紀發明初到臺灣之際即勢如破竹般廣受歡迎。但是，從上述保正日記可知，當時地方民眾觀看「活動寫眞」是以行政動員的方式——由保正而甲長下達各戶——讓民眾走出家門，帶有強制性質。

值得注意的是，高松豐次郎來臺期間正值臺灣總督府有計畫地武力鎮壓原住民期間（即所謂「理蕃事業」）。《臺灣實況介紹》是爲了促進日本內地民眾對殖民地現況的瞭解，達到「臺灣已非生蕃橫行之地」、「日本政府一如西方先進國家，能將臺灣建設成爲世界殖民地的模範」的理解，後續的「討蕃影片」也發揮提供即時戰地情報給日本官民的功能。然而，若從臺灣主體角度視之，諸如《臺灣實況介紹》中的「蕃界」、「日本當局討伐『生蕃』及『蕃人』的狀態」兩類主題以及「討蕃影片」的系列拍攝，以其近乎戰地新聞影片的拍攝手法，而最後又將這些影片也攜至原住民部落放映之舉，無異是把血淋淋的教訓與威脅直接帶到原住民面前了。[17]

總體而言，「高松活動寫眞會」巡迴放映的影片是日本中心選片觀之下的產物，由擴張中的帝國向新領地臺灣輸出，而承應臺灣總督府委託攝製的影片則是由殖民地政府對母國呈貢，是另一種「帝國之眼」的產物。正是通過此一影片迴路，殖民母國與殖民地社會的連結一再受到強化與鞏固。

「高松活寫會」何以能在臺灣地方上通行無阻，有別於同時期在臺灣各處行走的其他電影放映隊伍呢？據說高松豐次郎來臺之前批評政府的言行曾一度惹來刑罰，事後卻因有後藤新平（1857-1929）的關說而開脫，[18]而且其來臺初期活動即展現與官方良好的人脈關係，後期戲院競爭之際也遭日人同業公開譏諷其「背後有大官撐腰」，加上結束殖民地事業返回日本之後，又跟後藤新平屢有合作、在旁人眼中有著「上司與下屬」般的關係等等。[19]由此來看，高松在臺活動的堅強後盾與其說是因爲擁有曾任內閣總理大臣的伊藤博文的舉薦，不如說是來自時任臺灣總督府民政長官的後藤新平（任期1898.3-1906.11）的直接支持吧。一九

[17] 在影片之外，高松創設的臺灣正劇練習所在1913年下半年，也傳出將推出「討蕃劇」的消息，《臺灣日日新報》數度報導高松籌備這類戲劇且要將之帶往內地巡演的消息，不過最後是否成行、實際狀況又是如何，皆有待日後進一步查考。

[18] 詳見松本克平：《日本社会主義演劇史〈明治大正篇〉》，頁46。

[19] 詳見李道明：〈臺灣電影史第一章：1900-1915〉，頁18-19。

臺灣大學學術期刊資料庫

〇四至一九〇七年間，「高松活寫會」的合作對象上自臺灣總督府下至地方官廳與學校，旁及愛國婦人會、銀行、醫院等，其中特別是以臺灣總督夫人爲首的官夫人組織「愛國婦人會」，高松與之發展出長年且密切之關係。[20]松本克平曾委婉指出社會主義實踐家出身的高松豐次郎其赴臺之後的言行有反常態，特別是一味誇讚後藤新平的部分，言下不無遺憾之意。[21]

三、日治初期臺北的日人劇壇

一九〇八年是關鍵的一年，高松豐次郎從這一年起密集地以三、四年時間在臺灣西岸各主要城鎮興建戲院。在此，爲了闡述高松興建戲院如何有別於同時期其它日人興建戲院的意義，有必要先梳理一下日治初期臺北日人劇壇狀況。

日人於一八九五年五月接收臺灣，二十九日遵照樺山資紀（1837-1922）「登澳底，攻基隆，佔臺北」指示登入澳底，歷經獅球嶺的抵抗，六月十一日在商人辜顯榮（1866-1937）的協助下，兵無血刃進入臺北城，臺北城遂成爲日人最早立足之處。十二月城內北門街二丁目即出現了「軍夫大寄席」。「寄席」是日本特有的大衆演藝場所，主要上演如「落語」[22]、「講談」[23]、「浄瑠璃」[24]、「浪花節」[25]等深具庶民性格的日式說唱藝術，也間雜如「音曲」（おんぎょく，即通俗歌曲）、「手品」（てじな，即變戲法、魔術）一類的表演。「軍夫大寄席」從其名稱推測，是由軍夫進行的業餘演出，可以想見，觀衆是以當時臺

20 例如爲了擴大籌募隘勇隊救護基金，愛國婦人會自1909年起連續七年舉辦了六次全島性的「慈善義演」，就是固定與高松豐次郎方面合作。詳見三澤眞美惠：〈殖民地時期臺灣電影接受過程之「混合式本土化」〉，收入若林正丈、吳密察編：《跨界的臺灣史研究：與東亞史的交錯》（臺北：播種者，2004年），頁247。

21 松本克平的批評主要根據1904年間高松豐次郎發表在《社会主義》上的兩篇〈臺灣だより〉。詳松本克平：《日本社会主義演劇史〈明治大正篇〉》，頁49、51。

22 落語（らくご），最早流行於一般町民庶民生活中的「お伽話」（おとぎばなし），一種滑稽通俗的說故事的藝術。以詼諧、戲謔爲主的說話藝術，特徵是故事的藝者在每個故事最後，都會做個結尾或結束「落ちがつく」（通常會用板子拍桌代表結束）。

23 講談（こうだん）的內容包括戰爭故事、英勇善戰的故事、復仇、開卷驚奇俠客傳等，說者以生動的語氣有腔有調地讀給眾人聽。

24 浄瑠璃（じょうるり），以三味線伴奏的一種傳統說唱。

25 浪花節（なにわぶし），又稱「浪曲」，以三味線的伴奏，由樂師一人演出，題材以義理人情爲題者不少。此項演藝始於江户時代，明治時期進入「寄席」，主要結合講談、落語等表演。

臺灣大學學術期刊資料庫

北的日本人口（包括軍警憲、官吏與隨軍人）爲其主要對象。在一九〇五年臺北市區改正計畫完成以前，臺北城內的「寄席」場地留下紀錄者有：「東京亭」、「一龍亭」、「浪花座」、「幸亭」、「十字館」、「鶴之家」、「遊樂軒」、「吉川亭」、「新起亭」、「喜樂亭」等多處。這些「寄席」並非同時存在，因爲官方在一八九六至一九〇五年間五度實施臺北市街整備計畫，建物頻繁的拆遷，且當時脆弱的木造建物頻頻於夏季風災中受害傾塌，寄席也難倖免，如此一處拆除／倒塌一處又建起的寄席，先後留名於歷史紀錄中。

一般而言，「寄席」場地規模小，無法容納演出規模相對較大的戲劇上演。一八九七年這一年幾乎同時出現「臺北座」與「十字館」，都可供戲劇上演。其中「臺北座」（1897.12-1908.11）一開始即以戲院規模、構造興建，是日治以降第一座專門戲院。[26]「十字館」位於北門街，由共樂會舊址改建而來，原爲寄席場地，一八九七年底翻修改造成可供戲劇上演使用的場地。[27]不過，從多年後日人的回顧中可知這兩處戲院儘管可以上演戲劇，實仍屬小型場地，且設備也失之簡陋。

在劇團與演出方面，日人治臺的最初十年間，臺北已陸續出現在地日人組成的職業劇團，例如○○亭源助（壯士劇）、成駒一座（舊劇）、艋舺愛澤一座（壯士劇）、筑紫一座（新派劇）等，爲其同胞提供精神慰藉之所。[28]所演戲劇類型已如劇團名稱後方括弧所註，新舊劇種皆有之，值得注意的是，明治劇壇興起的新演劇（特別指「壯士劇」、「書生劇」或「新派劇」等），此時在殖民地劇壇頗爲流行。所演劇目除了既有劇目以外，也有就地取材的新編劇如〈臺北奇聞恨の刃（六幕）〉（1898）與〈新竹情婦殺し〉（1899）。[29]

官方也開始對戲院寄席一類場所與上演活動加以規範，如臺北縣參考日本內地法令於一九〇一年七月頒佈〈劇場及寄席取締規則〉，這是目前所知最初的戲院法規；又如一九〇三年一月臺灣總督府發佈的「通達」——〈演劇興行二關シ

26 臺北座落成啓用八個月後即遭風災摧毀，後於1900年5月重建再度啓用。

27 〈臺北の諸興行物〉，《臺灣日日新報》，1898年10月21日。

28 詳腰折大臣：〈興行物年代記〉，《臺灣日日新報》，1907年5月1日；好劇翁：〈兩劇場への註文〉，《臺灣日日新報》，1903年1月14日。

29 〈臺北奇聞恨の刃（六幕）〉由新派劇團筑紫一座推出，詳〈筑紫一座の新藝題〉，《臺灣日日新報》，1898年5月21日；〈新竹情婦殺し〉爲俄狂言與書生劇演員的合作，於十字館上演，詳〈十字館の奇劇〉，《臺灣日日新報》，1899年8月3日。

臺灣學術期刊資料庫

風俗上取締方ノ件〉，則是針對戲劇上演頒佈的最早的全島性規定。[30]

一九〇二年十月，座落於西門外街（緊鄰臺北城西門）的「榮座」落成；戲院建坪兩百七十餘坪，可容納觀眾一千五百名，是當時最具規模、「宏敞壯麗」的戲劇專門場地，其後持續使用到一九四〇年代戰爭期。榮座的出現壓縮了臺北城內原本兩家戲院的獲利空間，改寫了原本侷限於日人世界的小小殖民地劇壇生態。臺北座跟榮座之間的戲院競爭因而展開，除了由本地劇團提供演出節目之外，其經理人亦各自大顯身手招聘日本國內具有知名度的劇人或劇團來臺。這段時間，《臺灣日日新報》上較諸過往增加許多演藝消息、演員介紹與戲劇的評論性文字，而民營報刊《臺灣民報》社在一九〇三年二月間仿照日本國內報社舉辦人氣演員的讀者票選活動，《臺灣日日新報》亦轉載其結果，爲一時之盛事。

以上述榮座興建所展開的戲院競爭爲契機，在競爭中居於下風的臺北座座主笠松著手規劃招聘中國戲班渡臺演出，並於一九〇四年左右推出。[31]到了一九〇六年，榮座也出現中國戲班登台的紀錄。這段時間，臺人要求當局核准興建本島人專屬娛樂機關的輿論亦浮現。[32]殖民地戲院資本主義興起與臺人娛樂需求的召喚，正是一九〇八年高松豐次郎著手興建戲院的背景。

四、興建戲院（1908-1911）

> 余は多年本島に在て娯樂の供給を以て業と爲し世の同情を得つゝあるを幸ひ娯樂物の選擇に依りて大に本島人の同化開發に努むると同時に在臺内地人全般の慰藉を計らん事を期せんとし場屋の必要を認め昨年三月より基隆、臺北、新竹、臺中、嘉義、臺南、打狗、阿緱の八箇所に多數人を容るゝに足るべら場屋を建設し著々内地演藝物を誘引して各地を巡業

30 詳見三澤眞美惠：《殖民地下的銀幕：臺灣總督府電影政策之研究（1895-1942年）》（臺北：前衛出版社，2002年），頁52-56。

31 根據《臺灣日日新報》，最初的幾筆紀錄出現在1903年間，先是日文版在4月19日指臺北座傳出前往福州招聘演員籌備上演中國劇的消息，漢文版稍後跟進，數月後9月19日始有較完整的報導指出臺北座經營者笠松規劃於翌年農曆正月推出中國劇並說明籌備狀況，然而1904年間欠缺相關後續報導，唯1905年間再有一筆因臺北座突然休業造成中國戲班演員不知何去何從的消息。綜合以上來看，臺北座招聘中國戲班渡台演出的最早時間，當不早於1904年；而這也是中國戲班受（日人）戲院業者招聘來臺的最早紀錄。

32 〈擬設新戲館〉，《臺灣日日新報》，1906年11月15日。

臺灣大學學術期刊資料庫

せしめたのであつた併し是れは單に余の希望の一端を行つたに過ぎない此後は猶進んで各種の演藝物を本島に招き其需要に應ずると同時に余の目的を貫徹したい考である

【譯文】我長年在本島以供給娛樂爲業並有幸漸得世人共鳴，在藉由選擇娛樂物致力於本島人同化開發的同時，並期許能提供所有在臺內地人慰藉。因體認到場地的必要性，故從去年三月開始在基隆、臺北、新竹、臺中、嘉義、臺南、打狗、阿猴等八處興建足以容納多數人的場地，並逐步邀請內地各種演藝，安排他們到各地巡迴。但是這不過是我所希望的一部分之實行，此後我想進一步招攬各類演藝物到臺灣，在因應需求的同時也貫徹我的目的。[33]

以上摘自高松豐次郎發表於一九〇九年五月十六日《臺灣日日新報》的自抒懷抱之作〈娛樂供給に関する予の抱負〉（我的娛樂供給抱負）。高松興建戲院的動機一稟初衷：其在「選擇娛樂物致力於本島人同化開發」與「提供所有在臺內地人慰藉」之際，體認到常設專門場地的必要性。

有關高松豐次郎興建的戲院名稱與總體數量方面，高松曾在一九一四年的一篇文章中，自述此時他已陸續在全島八處要地建造了戲院，並列出這些戲院的名稱與竣工日期。[34]筆者謹添附所在地的今日地名如下：

竹塹倶樂部（新竹．1908年7月落成）
南座（臺南．1908年10月落成）
臺中座（臺中．1909年10月落成）
嘉義座（嘉義．1909年3月落成）
打狗座（高雄．1909年5月落成）
阿緱座（屏東．1909年6月落成）
基隆座（基隆．1909年10月落成）
朝日座（臺北．1910年12月落成）[35]

以上這些戲院的興建目的以上演戲劇等演藝節目爲旨，可以狹義「戲院」視之，

33 高松豐次郎：〈娛樂供給に関する予の抱負〉，《臺灣日日新報》，1909年5月16日。本文所有譯文皆由筆者翻譯、黃書倩女士譯校，在此謹向黃女士致謝，文責由筆者自負。

34 高松豐次郎，《臺灣同化會總裁板垣伯爵閣下歡迎之辭》，頁5-6。

35 朝日座在改建以前的1907年間，高松即與友人取得經營權。詳李道明：〈臺灣電影史第一章，1900-1915〉，頁15。

臺灣大學學術期刊資料庫

而若以廣義的映演場所來論「戲院」——即把專門放映電影的場所也算在內的話，則高松先後興建的戲院其實不只上述八間，根據《臺灣日日新報》資料庫的檢索結果，可以確認爲高松興建或改建的至少還有臺北「パノラマ館／燈畫館」（1908年10月）、臺北朝日座前「活動館」（1910年10月）、艋舺「高松活動寫眞會常設館」（1910年10月）、臺南「高松活動寫眞會常設館」（約1911年），以及李道明考證的（新）芳乃亭（約1911年）。[36]此外，由於資料過少而有待確認的尚有「彰化公會堂」與「鳳山座」等。

這些戲院每間建築外貌不一，內部規模構造也不盡相同。舉例來說，一九〇八年夏天落成的「竹塹俱樂部」爲木造二層樓高建築，後方房舍呈丁字形，設有表演者宿舍及戲院經理人住處。內部是一長型空間（長寬約24MX12M），從報上模糊的照片可依稀辨識出偌大的窗櫺與排座，客員數九百人。[37]又如「臺中座」，戲院建材自日本運來，內部構造承襲日式戲院空間，設有代表日本舞台獨特美學的「花道」以及「方形池座」（即日式觀眾席），客員數一千兩百人，並有販賣部。臺中座的落成典禮配合縱貫鐵路開通，自興建以來即是媒體輿論的焦點，也是高松興建戲院中最雄偉豪華的一座。

值得一提的是「燈畫館」（1908年10月落成啓用），兼有日文名「パノラマ館」，「パノラマ」即「全景立體」的意思。根據報載，這原本是東京牛淵公園內的一座建物，高松買下將其拆除後，再渡海遷移到臺北北門內側重新組建。外觀是一座十六角形的奇特建物，室內挑高六十尺，正中間是一觀覽圓台（即觀眾區）。開幕展覽時，圓台周圍環繞以模擬戰爭場面的巨幅寫實畫作，總共涵蓋四十四個戰事場面，報載觀眾置身其中仿若親臨戰場。當展期結束，「燈畫館」遂充作說唱藝術或魔術、雜耍表演的場所。[38]

上述這些「戲院」往往可做多功能使用，例如臺北的「活動館」原爲放映電影而建，然而片源青黃不接的檔期之間也會推出講談、浪花節一類說唱藝術節

36 李道明指出高松豐次郎於1911年間於芳乃亭（原寄席場地後改映電影）隔壁新建了一間專門放映電影的戲院，仍稱「芳乃亭」，而原芳乃亭則改名「新高館」。詳李道明：〈臺灣電影史第一章：1900-1915〉，頁22。

37 〈竹塹俱樂部落成〉，《臺灣日日新報》，1908年7月21日。

38 「燈畫館」在坍塌重建後改稱「臺北演藝場」，詳《臺灣日日新報》，1908年10月3、10、28日。而營業未及一年，即因市區重劃拆除。詳《臺灣日日新報》，1909年10月17日。

臺灣博碩學術期刊資料庫

目。又如「朝日座」主要作爲戲劇表演場地，但平時也兼作電影放映。這跟同時期世界上其他地區的戲院狀況頗爲一致，由於正值電影發明初期，戲院往往也提供電影放映之用，而專爲電影而設的場地雖然出現，卻由於片源不足或不穩，而經常安插小型演藝檔期。附帶一提，朝日座在高松豐次郎改建後業務蒸蒸日上，是貫穿一九一〇年代臺北四大表演場地之一。[39]此時「榮座」與「臺北座」的競爭已如過眼雲煙，取而代之的是「朝日座」與「榮座」雙雄對峙的新局面。

宏觀來看，稍晚於高松著手普建戲院的一九〇八年，臺灣各地陸續也傳出興建戲院的消息，如隔年有日人銀行家荒井泰治等人出資於臺北興建「淡水戲館」（1909年9月啓用），再隔年，臺南洪采惠等人合資建成「臺南大舞台」；以上這兩座戲院專爲上演中國戲劇而建造。同時期其它新築戲院尚有「高砂演藝場」（臺中，1911年）、「戎座」（臺南，1912年）等。在此必須強調，與同時代建造戲院的人相較，高松豐次郎興建戲院之所以具有劃時代意義，不僅因爲他「拔得頭籌」而已，更因爲他在興建之初即是以全島性之規模，以及以臺、日人雙方爲共同對象而進行規劃、興建，具有臺灣近代戲院普及的關鍵性意義。

五、「臺灣同仁社」

「臺灣同仁社」（以下簡稱「同仁社」）爲高松豐次郎在興建戲院之際，同時成立來綜理戲院經營、電影發行、演藝節目製作等的事業組織。[40]「同仁社」的名稱蘊含高松的事業理想，即在「同仁主義」的旗幟下，對不僅在臺日人與臺灣本島人、也對殖民地臺灣與日本國內「一視同仁」的意思。[41]以下分別說明「同仁社」在戲院經營、節目製作以及其它事業方面的具體狀況。

（一）戲院經營

所謂戲院經營，一般包含安排上演節目、場地租借與戲院內部管理。「同仁

39 1910年代臺北四大表演場地指的是榮座、朝日座、芳野亭與淡水戲館。

40 根據筆者所見，「臺灣同仁社」最早的活動記錄見載於1909年1月的《臺灣日日新報》，故推測其可能在1908年間即已成立，唯未能查見相關資料。又，黃建業主編之《跨世紀臺灣電影實錄（1898-2000）》（頁107）有「臺灣同仁社」在1904年成立一項，但不知根據爲何。

41 高松豐次郎，《臺灣同化會總裁板垣伯爵閣下歡迎之辭》，頁2、9。

臺灣大學學術期刊資料庫

社」對旗下戲院大致可區分爲「直營」、「合營」與「委外經營」三種型態：

1.「直營」者如基隆座、朝日座以及嘉義以南的幾家戲院，剛開始的時候概由「同仁社」直接經營。

2.「合營」即與人合資經營，如臺中座一開始由高松與樋口仁三郎合建，接著合營，後來一九一〇年改由股東認股，成立「臺中劇場株式會社」，以公司型態經營。[42]南座則歷經從同仁社「直營」轉爲高松釋出持股，改與當地本島人「合營」的過程。[43]

3.「委外經營」則是將經營權外租，如竹塹俱樂部在落成後「同仁社」即將經營權利租給一位姓有本的人士。[44]

整體而言，各家戲院的經營條件雖有不同，而各地人口結構、民眾趣味取向也可能導致經營方式差異，但無論如何，「同仁社」建立起暢通的映演管道，保障了自行輸入影片的發行與自製演藝節目的上演。

（二）節目製作

在節目製作方面，高松豐次郎曾構思演藝節目應分爲三類：一類專以在臺日人爲觀眾對象，一類適合臺、日人共賞，一類則專以臺人爲對象。綜觀日後「同仁社」推出的演藝節目內容，也確實涵蓋此三種向度。說明如下：[45]

1.專爲臺人製作上演的節目

幾與興建戲院同步，「同仁社」於一九〇九年間募集臺人男女「練習生」二十餘名，成立了附屬劇團「臺灣正劇練習所」，並於翌年八月正式推出「臺灣正劇」。這是一種專爲臺人觀眾量身訂做的早期臺語現代劇，由高松豐次郎邀來新派劇演員高野潤次郎與退休警察庄田義行指導演出。[46]「臺灣正劇」劇目一部分取材自當代臺灣社會的眞人實事、流行話題、民

---

42 篠原正己編：《臺中：日本時代の五十年》（東京：サンプリンティング，1980年），頁166。

43 1910年1月間，高松釋出南座股權，僅留下十分之一，南座遂成爲主要由本島人經營的一家戲院。

44 〈俱樂部火災〉，《臺灣日日新報》，1914年2月19日。

45 〈娛樂供給に関する予の抱負〉，《臺灣日日新報》，1909年5月16日。

46 有關此二人的背景詳見《臺灣日日新報》1905年9月5日〈臺南の興行物〉與1902年4月30日〈珍重話別〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

間傳說，也有部分改編自日本歌舞伎、新派劇以及中國戲曲劇目。這種新戲劇形式模仿日本新派劇，內容主要搬演當代故事，強調佈景裝置與表演的寫實性，跟傳統戲曲有明顯的區隔。[47]

2.專供在臺日人觀賞的節目

純以日人觀客爲對象的節目多從日本國內邀來，演出內容可區分爲說唱藝術與戲劇兩大類，前者涵蓋落語、浪花節、義太夫、淨瑠璃等，後者包括狂言、歌舞伎等舊劇以及新派、新演劇等現代劇在內。這些節目中並不乏日本國內頗負盛名的團體，例如一九一一年邀來曾在日本天皇御前獻演、有「新派劇鼻祖」之稱的川上音二郎（1864-1911）的劇團，一九一三年將具有崇高地位的歌舞伎名優第十五代市村羽左衛門（1874-1945）招聘來臺，一九一四年邀來有知名作家島村抱月（1871-1918）與松井須磨子（1886-1919）爲號召的「藝術座」等。這些團體來到臺灣，都是轟動殖民地日人輿論圈的盛事。

3.臺、日人雙方都能欣賞的節目

這類節目以強調肢體動作的表演爲主，像是雜耍、馬戲、魔術等。當時聞名東亞的天勝、天一魔術數度來臺，也有來自清國／中華民國的雜技表演。一九一〇年底，同仁社成立以臺灣少女爲主幹的「臺灣演藝社」，俗稱「臺灣少女奇術團」[48]，翌年春天正式對外公演。

高松興建戲院、製作演藝節目既是以臺、日人爲共同對象，那麼觀眾的接受狀況又是如何呢？這並非容易回答的問題，此處僅提出兩點觀察。

對日人觀眾而言，特別是那些多年以後仍常住臺灣、具有一定文化素養的日人觀眾，殖民地劇壇似乎是不堪一提的——來臺演出的團體或個人經常被指爲「鄉下來的」或者「二三流的演出」，唯獨「同仁社」時代，日本國內當紅的、

[47] 此一劇團始末與「臺灣正劇」性質，筆者已有專文討論，此處不再贅述。詳見石婉舜：〈殖民地版新派劇的創成——「臺灣正劇」的美學與政治〉。

[48] 〈奇術の練習〉，《臺灣日日新報》，1910年12月12日。

臺灣大學學術期刊資料庫

一流的表演團體與表演者相繼受邀來臺，是一段相當令人懷念的歲月。[49]

對臺人觀眾而言，一九一〇年代擔任新竹公學校教師的黃旺成（1888-1978）或許具有一定的代表性值得參考。黃旺成在其日記中記下多次偕友前往「竹塹俱樂部」（高松興建）觀賞諸如「臺灣正劇」、「正音」（即京戲，來自中國）、「歌劇」（來自日本）等的紀錄。[50]姑且不論高松興建戲院製作節目的動機與目的，黃旺成日記向我們揭示「走進戲院看戲」對當時大多僅有廟口戲臺經驗的臺灣民眾而言，不論是觀看何種演藝形式，都屬嶄新、值得特別紀錄／記憶的體驗。

（三）其它事業

高松豐次郎興建戲院過程，時值殖民地開路造鎮的年代，同仁社除了上述以戲院爲中心的映演事業之外，尚且留下涉入屏東土地開發與在北投購地預備建造遊樂園的紀錄，土地開發或跟高松興建、經營戲院的資金有關，值得日後深入瞭解。[51]此外，同仁社也在一九一二年間下設「交通部」，購入三輛自動車，並向總督府申請臺北到北投間四條路線之營運許可，翌年六月「始政紀念日」正式營運，是臺灣最早的「公共汽車」與路線。一九一四年間，又涉入打貓（今嘉義民雄）輕鐵之鐵道事業。[52]

值得一提還有，高松豐次郎在臺發展映演事業的整個過程中，也長期主辦、參與社會賑災、慰問、救護相關的義演或義捐活動。對殖民統治初期財政緊縮下的社會福利事業，或有挹注之功。

六、殖民地退出

「同仁社」的發展似乎無往不利，它的輝煌時代始自各地戲院相繼落成的

49　詳見〈昨年本島興行界（上）〉，《臺灣日日新報》，1923年1月11日。

50　詳許雪姬主編：《黃旺成先生日記（一）～（七）》（臺北：中央研究院臺灣史研究所，2008-2010年）記事。

51　有關高松豐次郎涉入屏東土地開發，筆者乃根據《臺灣日日新報》1911年元旦的一則賀年廣告推測而來。刊登廣告的加藤倉吉其署名的頭銜除了「土木建築業」，還包括「高松開墾地及阿緱座管理人」，無異點出「高松開墾地」與高松豐次郎之間的關係。

52　〈北投臺北間自働車〉，《臺灣日日新報》，1912年10月7日。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九〇九年間，一直持續到一九一五年底高松結束戲院事業時嘎然而止。

一九一一年這一年從元旦檔期開始，臺北劇界即已形成朝日座與榮座對立的競爭態勢，堪稱盛況空前。一方面，榮座推出「高琴家福圓」一座與朝日座這邊的「中村紅車」一座互別苗頭；另方面，兩家戲院的負責人高松與森田先後啓程往日本國內爭取知名大團前來，而他們即使人遠在國內，仍即時發佈合作洽談的最新進展給臺灣媒體，報上煙硝味十足，可見當時競爭之激烈。兩座競爭在高松豐次郎成功邀請川上音二郎劇團來臺消息傳出時達到高潮，並且告一段落。川上劇團是當時日本的一線劇團，曾在天皇御前上演，劇團也曾幾度赴歐美巡演，具有國際名聲，而團主川上音二郎是日本現代劇的鼻祖級人物，在戲劇形式上總能推陳出新引領一時之風潮。川上一座來臺於一九一一年五月間成行，五月這一整個月，筆者使用交叉檢索找出《臺灣日日新報》上至少七十條川上相關新聞，可知對當時在臺日人來說，這個月無異是「川上月」。回到朝日座與榮座競爭的脈絡，榮座面對朝日座推出川上劇團，僅能使出「免費入場」作爲因應，在這一役上可說徹底敗陣下來。

所謂戲院競爭意味著要能推陳出新，且必須端出比對手更具票房號召力的演出團體或明星，而這種競爭比較的是與日本國內劇壇的人脈關係及財力，同時也必須斟酌損益、持盈保泰。高松豐次郎在川上劇團公演後接著趁勝追擊，在同年的年底提出臺北諸劇場合併案，企圖組成「臺北劇場株式會社」。從節撙成本與長遠發展的角度來講，這是一個衆所樂見的成果，有識之士早在報紙上呼籲合併的必要。然而，實際的合併商談進行得並不順利，高松負債情況漸爲外人知悉，其嚴重程度讓人望之卻步，而他本人也提不出解決此一窘境之良策。一九一二年底，歷經年餘的朝、榮二座談判確定破局，過程中，有關高松在戲院經營上「有勇無謀」、「理想主義」的批評開始流傳。於是，榮座與朝日座繼續暗鬥，競爭之激烈屢受揭露於報端，時人多次以之入詩。

朝、榮二座談判雖然破局，卻意外促成榮座與淡水戲館合併成立「臺灣劇場株式會社」。[53]又一九一四年三月間，朝日座與榮座戲劇性地宣告合併，高松如願入主「臺灣劇場株式會社」，成爲握有半數以上持股的最大股東。他本人不但以常務董事（取締役）參與公司運作，同時還一手承攬朝、榮二座之經營權。然而，負債嚴重的高松何以能順利地與獲利頗豐的「臺灣劇場株式會社」合併，並

53 〈臺灣劇場株主總會〉，《臺灣日日新報》，1913年6月30日。

臺灣大學學術期刊資料庫

攬下兩大戲院的經營權？合理的推斷似乎僅能從外力介入設想。不過，後續經營並不容易，特別一九一四年六月間招聘澤村訥子（1887-1963）一座造成「臺灣劇場株式會社」由盈轉虧的嚴重虧損，此後高松幾度尋求解套，卻始終未能平衡收支。一九一五年年底高松著手釋出股權，同時讓渡基隆座的經營權。[54]榮座與朝日座歷時五年的競爭關係，幾可說是以兩敗俱傷收場。

一九一六年四、五月間，同仁社攝製「臺灣勸業共進會」影片，稍後高松攜此影片赴日本國內各城市巡迴放映。同此年間，高松在東京成立同仁社出張所、發行《植民公論》，同時也就任淺草「日本館」經理，他的事業重心似乎就在一九一六、一七年間轉移回日本。[55]不過，從現存「臺灣劇場株式會社」的「營業報告書」中，可以看到高松一直到一九一九年下半年仍持有過半股份，而至一九二〇年初才將其持股大量釋出，但一直到一九三六年，高松仍具有小股東身份。[56]若自高松定期來臺放映影片的一九〇四年算起到一九一七年爲止，高松前後滯臺時間長達十四年。他選擇淡出殖民地的時機，除了前述戲院事業經營挫敗的因素之外，還需考慮以下因素。

其一是高松來臺的使命至此已有階段性完成。進入大正時代（1912.7.30-1926.12.25），日本國內的通俗教育論高漲，殖民地臺灣也受到影響。一九一三年間，臺灣總督府設置通俗教育部，以兒童與家長乃至一般社會人爲對象，施以通俗的手段與教育內容，與學校教育系統相互分工、也相輔相成。此時所謂的「通俗手段」指的是電影，並不包括戲劇演出。[57]若從高松的角度來看，值此通俗教育之基礎設施（戲院）完成，相關政策與法令制度也漸次齊備之際，他的來

54 儘管如此，「臺灣劇場株式會社」仍必須背負高松留下的龐大債務，成爲日後經營發展上最大的絆腳石。

55 先行研究對高松豐次郎結束殖民地事業返日的確切時間亦是莫衷一是，如岡部龍指爲1917年3月、松本克平指爲1918年，李道明則是追隨岡部龍。唯這兩種說法不知出處爲何，筆者根據《臺灣日日新報》檢索結果，由於一九一六年之後《臺灣日日新報》上要再見到高松的消息，已是一九一九年間的一則報導提到「上京許久的同仁社社長高松豐次郎氏這回要務歸臺……」，詳〈樂燕來らん〉，《臺灣日日新報》，1919年4月11日。筆者因而判斷高松結束事業返日當在一九一六、一七年之際。

56 此外，以「同仁社」爲檢索詞得出最後一筆資料是1925年間有關「臺灣自動車株式會社」因經營困難而解散的消息，該報導在簡述會社創設始末時提及跟同仁社社長高松豐次郎之間的關連。詳〈經營難の臺灣自動車解散〉，《臺灣日日新報》，1925年8月7日。

57 三澤眞美惠：《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究1895-1945》（臺北：前衛出版社，2002年），頁125-127。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺使命可說有了階段性完成，已達「功成身退」之條件。

其二是高松對日本國內政治參與的挫折。高松在臺灣事業達到顛峰的一九一二年，回到故鄉福島縣代表執政的「政友會」參選國會議員。他的競選主張是「發展地方」、「加強新領土與母國的聯絡」。這次的選舉結果雖然失敗，高松並未放棄參政。三年後（1915）捲土重來，唯仍以些微差距落敗。[58]二度參選失利對高松的衝擊應該不小，加上殖民地事業處於嚴重虧損、難以起死回生的窘境，而當初來臺使命亦有階段性完成，這些因素幾乎同時出現，高松會在此時大幅度地重新調整人生定位與方向並不令人意外。

高松回到日本國內之後，成爲推動「淺草歌劇」的幕後功臣，稍後陸續成立「活動寫眞資料研究會」（1919）、興建「大東京館」（1921）、投身教育電影的攝製、跟電影大財團對抗而成爲日本近代獨立製片的先驅等；這些返日之後的事蹟偶也揭諸於臺灣的報章媒體，唯已不在本文關注範圍。

七、有關演藝的理念

自日人在臺灣興建戲院伊始，殖民地臺灣就漸次連結、進入帝國映演版圖之中。不過，以當時臺灣的風土地理條件而言，其實並不利業者自日本國內邀請知名演員或團體來臺。其原因約略有三：一是知名演員或團體的檔期通常只在夏季比較有空，而夏季往往又是演藝人員往北避暑的季節，此時要求他們向南到有著酷暑的臺灣，演員或團主通常意願不高；二是交通必須走海路且路途遙遠，單程就需要三天的時間，許多人一聽到臺灣，就以害怕搭船爲理由拒絕；三是交通耗時對業者本身來說也是成本上的一大負擔，因爲酬勞是自搭船日起算，以臺灣市場之有限，很難確保可以回收利潤。[59]儘管如此，高松豐次郎幾乎是不計成本地邀請國內具有聲望的團體來臺，究其緣故，戲院競爭與來臺使命並不能使之獲得充分解釋，筆者認爲更與高松個人對演藝活動的信念、想法有關。

高松豐次郎成長於新舊時代交替的日本，他目睹了鉅變時代中戲劇及其從業者的種種問題。明治維新以前，歌舞伎作爲江戶時代的庶民戲劇，具備與能樂

58 即「立憲政友會」，爲伊藤博文卸任內閣總理大臣之後於1900年間創設的政治派系，是主導戰前日本政治的兩大政黨之一。

59 詳見〈昨年本島興行界（上）〉，《臺灣日日新報》，1923年1月11日。

臺灣大學學術期刊資料庫

——由貴族與武士階級專享的「式樂」（式典藝術）——相對立的享樂性，是江戶藝術的代表。另方面，由於歌舞伎是嚴格的階級社會中庶民消費的對象，因此，演出場所集中在「芝居町」（劇場區）與「遊廓」（青樓區）等被社會稱作「惡所」的所在；演員們則被喚爲「河原乞食」，[60]他們雖然比能樂演員擁有較多的自由，卻「一味地、放縱而且猥雜地將其發揮在卑俗性上。」[61]一八七二年（明治5年）頒佈的「教部省布達」傳達維新政府「四民平等」的開明、解放精神：「以遊藝渡世之制外人，爲世人所鄙夷，實屬社會弊端。從今以後可以以其正當之社會身分，愼重營業。」除此之外，明治政府也透過公權力將戲劇上演的場所從「惡所」遷出，並頒發演員證照，正式將演員納入近代國家的管理之下。[62]

> 予ハ常ニ此等從業人士ニ對シ社會上ノ本來ノ地位ヲ重ンジ極メテ之ヲ優待シ以ヲ自重ノ念ト向上ノ心ヲ發揮セシメンコトヲ奬勵シタリ即チ著臺當日基隆埠頭ニ之ヲ迎フルノ時關係者全員列座ノ席ニ起チ告クルニ社會教育上ノ有力ナル地歩ヲ占ムル所以ヲ擧示シ品性ノ向上反省ニカムヘキ理由ヲ講演スルヲ例ナス又開演ニ先タチ必ヲス臺灣神社ニ參拜セシメ拜禮ヲ了レハ宮司其他ノ訓話ヲ乞フヲ常トス[63]
>
> 【譯文】我總是很看重這些從業人員原本在社會上應有之地位，給予極大的優遇以獎勵其發揮自重之念與向上之心。例如於基隆碼頭迎接他們來臺的當日，在有關人員全員列席下，我便起身闡述說明演藝之所以在社會教育上佔有重要地位的原因，以及必須努力反省提升自身品性的理由。此外在開演前必前往臺灣神社參拜，並於參禮後乞請宮司〔案：即代表神社的神官〕等人訓話。

---

60 河原乞食（かわらこじき），藐視歌舞伎演員的稱呼。江户時代的社會階級中，歌舞伎演員是社會制度以外的「制外者」，在某些記載上，演員數量甚至被用「幾匹」來計算，不被計算在正式登錄的人口之中。

61 郡司正勝著，李墨譯注：《歌舞伎入門》（北京：中國戲劇出版社，2004年），頁272-273。

62 詳見大筥吉雄：《日本現代演劇史：明治．大正篇》（東京：白水社，1985年），頁15-22。不過，歷史學者也指出這些階級解放法令的頒佈並非出自明治政府自發性行爲，而與新政府尋求國際支持有關，因此在頒佈之後法令原則與現實悖離的狀況是明顯的。此外，明治政府的「四民平等」是內藏著「一君萬民」的平等，而非單純的社會階級解放，也值得注意。詳見田中彰著，何源湖譯：《明治維新》，頁366-371。

63 高松豐次郎：《臺灣同化會總裁板垣伯爵閣下歡迎之辭》，頁13-14。

臺灣大學學術期刊資料庫

以上引文出自高松豐次郎對其在臺業績的自述，他特地將「演藝者的品行陶冶對策」列爲個人在臺的重要業績，足見他對新時代演員惕勵品德的注重與期許。[64]以下這段話則更充分展現高松豐次郎的戲劇信念：

> 或ハ予ノ供給ニ係ル娯樂ハ主トシテ演劇講談落語活動寫眞ノ類ナルヲ視テ一概ニ賤劣ナル下層社會ノ一小些事ト蔑如シ去ルモノアリトセハ寧ロ失笑ニ價セスンハアラス昔時貴族ノ賞讃シタル能樂ト現代上流ニ流行セル謠曲ハ中流以下ニ喧唱セラル、浪花節又ハ義太夫ニ比シ藝術上ノ價値ニ於テ果シテ差異アリヤ能樂謠曲乃至義太夫浪花節ノ各種何レモ先シ娯樂ヲ與フル上ニ在テハ其目的ヲ一ニシ遷善改過ノ資向上發奮ノ料タル素質ヲ同フス從シテ斯業演藝ハ社會教育上實ニ重要ナル機關ナリト信スルヲ以テ此ニ惡聲ヲ放テ冷遇排斥スヘキ所以ヲ知ラサルナリ既ニ文部省通俗教育調査委員會ニ於テ此種ノ演藝ヲ採テ以テ其施設ノ一ニ數ヘヲル、ハ當然ノミ劇場寄席ノ如キハ即チ布教所ニシテ藝術家演藝者ハ其教職員ナリトセハ其地位ノ高尚ニシテ貴任ノ重大ナルハ言ヲ俟タス[65]
>
> 【譯文】有些人看到我所提供的娛樂主要都是演劇（戲劇）、講談（說書）、落語（相聲）、活動寫眞（電影）之類，便輕蔑的認爲淨是些賤劣的下層社會玩意兒，對這種看法我反倒認爲甚至不值一笑。古時貴族所讚賞的能樂及現代上流社會所流行的謠曲過去皆受中下流階層所喧唱，其與浪花節或是義太夫在藝術上的價值難道有所差異嗎？不管是能樂謠曲乃至義太夫或浪花節，皆是先以提供娛樂爲首要目的，並在其中含有砥礪人遷善改過、奮發向上的性質。因此我相信演藝業在社會教育上實在是很重要的機構，實不解爲何有人要對其嚴聲批評、冷眼拒斥。如今文部省通俗教育調查委員會當然也已將此類演藝納入其下單位之一，劇場、寄席等地就是佈教所，而藝術家、演藝者就是教職員了，其地位之高尚與責任的重大自不待言。

高松豐次郎眼中的寄席、戲院是「佈教所」，演藝人員則是「佈教所的教職

---

64 1913年（大正2年）5月間，第十五代市村羽左衛門來臺演出之際，高松豐次郎要求他率領七十餘名長年在殖民地從事演藝工作的日本人，一同前往臺灣神社參拜。高松豐次郎詳述這次的參拜活動，並錄下臺灣神社神官對市村羽左衛門一行人的「訓語」，足見高松對演員品格及其社會責任之注重。

65 高松豐次郎：《臺灣同化會總裁板垣伯爵閣下歡迎之辭》，頁12-13。

臺灣大學學術期刊資料庫

員」。至於「所佈之教」的內容呢？在符合作爲演藝活動第一義的「娛樂性」之餘，還必須符合「良風美俗」、「含有砥礪人遷善改過、奮發向上的性質」。這說明高松強烈意識到演藝從業者的時代責任與演藝工作的社會教化功能。整體而言，跟明治時代的戲劇革新精神是一致的，也是高松豐次郎演藝思想的基本面貌。

另一方面，高松豐次郎還具有演藝創作者的身份。渡臺之前他在演藝方面的經歷其實與川上音二郎頗爲類似，都具有藉由創新演藝形式以啓蒙社會大眾的深刻認識與實踐。以此爲起點，川上音二郎後來持續耕耘戲劇現代化的道路，而高松豐次郎儘管不再從事演藝創作，但從他爲在臺日人製作的節目來看，他不僅在節目類型中涵蓋新派劇而已，他所招聘來臺的新演劇團體——諸如「川上音二郎劇團」、「近代劇協會」與「藝術座」等，都是在標示日本近代新劇確立的築地小劇場出現之前，持續摸索新派劇以外新戲劇可能性的重要團體；高松可說是在演藝節目製作人的角色上延續、支持了對新形式的追求。此外，一九〇九年間，高松促成以「新派正劇」爲藍本的「臺灣正劇」問世，選擇此一新戲劇形式的理由，除了殖民教化工具之需與戲院競爭，亦不無體現高松對現代劇形式的執著之念。[66]

然而，卻不能漏掉上述演藝信念在面對臺灣本地的演藝從業者與一般觀眾時，其實踐內涵的質變。首先，有關演藝人員素養與社會地位提昇的部分，似乎僅及於在臺日人的範圍。其次，筆者曾查考「臺灣正劇」現存劇本與劇目，發現其戲劇世界隱含一個依殖民者價值標準設定的新社會階序，高松藉此形塑臺灣觀眾認同的用心不言可喻，新戲劇因而是合理化殖民統治的工具。[67]

結語

本論文在日治初期劇場史欠缺研究的情形下，選擇從「高松豐次郎與臺灣」切入，兼有探討臺灣現代劇場的成立問題的目的。其中第三節對戲院普及以前日治初期臺北日人劇壇狀況，也進行了初步的重建。整體而言，筆者結論如下：

---

66 有關川上音二郎的戲劇之路以及「臺灣正劇」與日本「新派正劇」之間的關係，可參考石婉舜：〈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〉，《戲劇學刊》第8期（2008年7月），頁7-30。

67 石婉舜：〈殖民地版新派劇的創成——「臺灣正劇」的美學與政治〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

高松豐次郎生長於日本現代國家建構的過程中，早在來臺之前已有藉大衆演藝與電影啓迪勞動者權益的思想與實踐經驗。一九〇四年起定期來臺巡迴放映電影，自一九〇八年之後長住臺灣，興建戲院、經營演藝事業，直到一九一七年淡出爲止，高松豐次郎在臺灣歷史上留下不少「第一」的記錄，包括拍攝第一部以臺灣爲題材的影片、以臺人爲對象廣建戲院奠定全臺戲院普及之基礎、創設最早的臺語現代劇與劇團……等等。

臺灣社會的戲院最早由日人所建，雖非始於高松豐次郎，但卻是要到高松豐次郎才將臺灣民衆與在臺日人一體納爲主要對象而於全島各處大規模興建戲院。他在全島普建戲院之舉，具有爲殖民統治建置常設社教空間的積極意義。而如他視戲院爲「實踐理想的布教所」，使他有別於同時期其它以營利爲主要取向的日人戲院業者。宏觀地看，一九〇八年高松著手興建戲院，實爲戲院普及的關鍵的一步：戲院普及影響整體戲劇生態改變，不僅活動場合轉變，連帶民衆觀劇習慣與戲劇生產都受到影響，以戲院爲中心的臺灣現代劇場史自此拉開序幕。

高松豐次郎重視演藝人員素養，跟明治時代戲劇革新的精神堪稱一致，然而並未一體適用在臺灣演藝從業者身上，也未就此發揮可能的影響力。他支持新演藝形式，然而當這類新形式轉以臺灣觀衆爲對象時，卻與殖民統治互爲表裡，失去美學革命所蘊藏的進步主義精神。總而言之，高松豐次郎在殖民統治尚未穩定的年代裡，在臺灣總督府方支持下，以電影、戲劇作爲馴化臺灣民衆的工具，與殖民地行政體系相輔相成，發揮穩固殖民統治的積極效果。

本論文勾勒了殖民統治帶給臺灣戲劇生態的重大變遷，未來有必要進一步將殖民地戲院事業放在「帝國」的框架之中加以檢驗，諸如整體商業環境與政策機制如何影響演藝／戲劇的生產或創作，而當「戲院」作爲殖民地社會的跨文化流動空間時（如文中提及黃旺成日記所揭示的部分），它跟同時期其他地域的劇場活動有何異同之處，而對當代臺灣社會而言，又具有什麼樣的文化史或劇場史意義，都相當值得深入探究。

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄：「高松豐次郎在臺灣」大事紀（1901-1917）

說明：

一、本大事紀主要根據《臺灣日日新報》的相關報導擇要整理而成。

二、條目選擇以高松豐次郎具有代表性的在臺事蹟爲準，涵蓋早期（1904-1908）進出臺灣記錄、「高松活動寫眞會」活動要項、戲院興建、自日招聘來臺的演藝節目以及其他事業等。

三、篇幅有限之故，本大事紀有關「臺灣正劇練習所」劇團活動以及高松豐次郎參與社會賑災、慰問、救護等活動之紀要僅作一二列舉，餘皆省略。對前者有興趣之讀者可另行查閱拙論〈殖民地版新派劇的創成——「臺灣正劇」的美學與政治〉。

1901年	
10月	・「激戰活動寫眞會」自24日起於西門外街放映「北清事變」、「英杜戰爭」、「故北白川宮殿下澳底灣上陸」等影片，筆者推測此即爲高松最早來臺紀錄。
1904年	
1-5月	・高松於1月24日抵達基隆港，隨後在臺南、鳳山、斗六、臺中、苗栗、臺北等地巡迴放映「活動寫眞」。
4 月	・《社會主義》第6號刊載高松發自鳳山投書〈臺灣だより〉。
5月	・高松於淡水館月例會放映活動寫眞，並介紹自己的斷臂緣由與從事勞動運動之志業；此報導爲《臺灣日日新報》對高松豐次郎的首度深入介紹。
6月	・《社會主義》第8號刊載高松發自臺中投書〈臺灣だより〉，文中敘述在嘉義農產物品評會與民政長官後藤新平等人的互動。
1905年	
1-5月	・高松於1月18日入港，帶來日俄戰爭活動寫眞數十種，有片長超過一小時者。
12月	・高松於18日出發來臺，帶來數十種新購片目，數量爲過去五倍之多。
1906年	
1月	・高松於總督府園遊會放映活動寫眞。

臺灣大學學術期刊資料庫

4月	・高松將放映收入義捐嘉義大地震賑災。 ・《臺灣日日新報》漢文版首度介紹高松：「以拯護勞動者爲其終身之目的，以活動寫眞而巡□於全國之高松豐次郎氏，其來臺北也，開會已數次，歷次皆搏江湖之喝采，今次復爲救護嘉義賑災起見，兩日前由南部而來……。」
1907年	
1月	・高松於1月7日抵臺，《臺灣日日新報》指此爲第五回渡臺。
2-4月	・高松接受臺灣總督府委託拍攝《臺灣實況介紹》。
6-12月	・高松攜《臺灣實況介紹》影片赴日本國內巡迴，有原住民及本島人藝妓、音樂隊隨行；高松將原住民此行過程攝製爲「蕃人觀光」影片。
1908年	
2月	・高松著手興建戲院之消息首次見報，地點爲基隆船頭街。
4月	・報載高松活寫會此時已有三部，本月間第一部受邀於新竹、第二部於斗六、第三部於大稻埕開演。
7月	・新竹日英館舊址新建之「竹塹俱樂部」落成。
9月	・12日高松攜新片抵臺。 ・南座（臺南）竣工。
10月	・燈畫館（パノラマ館）落成。
1909年	
1-3月	・招聘松旭齋天一（奇術）、吉川秀廣（浪花節）、清國天津雜技團來臺演出。
3月	・嘉義座落成。 ・高松等人出資興建彰化公會堂。
5月	・高松豐次郎於《臺灣日日新報》發表〈娛樂供給に関する予の抱負〉。 ・打狗座（高雄）落成。 ・本月同仁社演藝包括亭○勝一座（改良講談）、喜劇パック會、秀廣一座（浪花節）、竹三郎一座（舊劇）等。
6月	・阿緱座（屏東）落成。
7月	・鐵道部聘高松活動寫眞於「觀月列車」放映。
9月	・基隆座落成。 ・愛國婦人會爲募救護基金與討伐事業費與高松活寫會展開合作。
10月	・臺中座落成。
10-12月	・招聘女流劍舞士金房千代子、虎丸一座（浪花節）來演。

臺灣大學學術期刊資料庫

11月	・高松同仁社以本島人爲對象編演新劇之消息披露於報端，翌月「臺灣正劇練習所」劇團名稱見報。
12月	・臺南市內本島人士向高松承租「南座」，開演閩班「官音」。
1910年	
1月	・高松將南座一園兩租，引起爭端。 ・招聘東京名優市川美壽之丞一班來臺。
2月	・報載臺灣正劇練習所正勤於排演取材自中國古代史事之《豫讓斬衣》等悲劇以及土匪討伐時事劇等共五種。
3月	・招聘浪花節霸王桃中軒星右衛門來臺。
4月	・招聘中村雁十郎一行來臺。
6月	・臺灣正劇練習所於臺灣總督府官邸舉辦之「始政紀念日」晚會中上演史劇《豫讓斬衣》。
7月	・同仁社隨軍實地拍攝宜蘭大討伐影片。
8月	・臺灣正劇練習所正式對一般社會大衆公演。 ・招聘關西派浪花節京山駒吉一座來臺。
10月	・高松改築「朝日座」座前空地爲活動寫眞新興行場。
11-12月	・招聘落語一座來臺，成員有初代三笑亭芝樂、女流落語家青柳華孃、手踊家佃家白魚、立花家圖好、桂家藤若、三笑亭松太郎等。
12月	・「朝日座」改建完工。 ・高松門下奇術師川喜田正一在高松後援下與大稻埕怡興街沈塗粒、六館街東薈芳共組「臺灣演藝社」，訓練11~16歲本島人少女6名表演奇術。 ・高松釋出「南座」之九成持股，改組爲株式會社。
1911年	
1月	・臺南高松活動寫眞會常設館（原臺南公館）上映法國アーノート商會出品影片及日本演藝影片。
1-3月	・招聘中村紅車一座（舊劇）、同氣團（東京改良戲）、京山若之助（浪花節）、青柳華孃（落語）、丸一太神樂（滑稽曲藝）、中野信近（新派）、千葉一座（女義太夫）、山本一座（人形芝居）清國曲藝一座等陸續來演。
3月起	・臺灣演藝社之本島少女奇術團開始在全臺各地巡演。
4月	・招聘嵐麟十郎一座來臺。
5月	・招聘川上音二郎一座來臺。
1912年	
1月	・招聘中野信近一行來臺。

臺灣大學學術期刊資料庫

3月	・報載演藝界高松等人在東京「換季」。
4月	・高松攜隘勇隊前進「蕃地」影片（愛國婦人會製作）進京，獲貴、衆兩院議員觀賞後好評，續於內地各處巡演。
5月	・高松代表政友會於故鄉福島縣參選第11屆衆議院議員，結果落選。
6月	・招聘桃中軒右衛門來臺。
9月	・高松欲籌資金30萬合併臺北各劇場。
10月	・「同仁社」購汽車三輛，同時向臺北廳申請開辦臺北-北投間公車路線。
12月	・「同仁社」拍攝新竹前進隊討蕃實況，隊員一名犧牲。
1913年	
5月	・招聘歌舞伎著名演員市村羽左衛門一行來臺。
6月	・「同仁社」交通部經營之臺北-北投公車路線正式開始營運。
7-11月	・報載高松籌備臺灣題材戲劇赴日本內地巡演，戲劇內容有「討蕃劇」與「芝山岩事件」兩種前後不一的報導。
1914年	
3月	・「臺灣劇場株式會社」併購「朝日座」，高松任常務董事。
10-11月	・「近代劇協會」於朝日座上演《復活》、《熊》、《哈姆雷特》等西方經典劇目。
1915年	
3月	・招聘連鎖劇陸團（佐久間熊男等）一行抵臺。 ・高松返鄉參選第12屆衆議院議員，結果落選。
10月	・島村抱月與松井須磨子率「藝術座」抵臺演出《復活》、《剃刀》等劇。
11月	・高松與榮座、朝日座解約，並將基隆座經營權轉讓給田宮氏。
1916年	
4-5月	・「同仁社」拍攝「台灣勸業共進會影片」。
7-9月	・高松攜共進會影片赴日本國內各城市放映，搏得讚譽。
10月	・「同仁社」東京出張所成立。
11月	・高松于東京發刊《植民公論》。
1917年	
7月	・「同仁社」特選活動寫眞隊一行在金瓜石俱樂部放映影片。

臺灣大學學術期刊資料庫

高松豐次郎與臺灣現代劇場的揭幕

石婉舜
國立清華大學臺灣文學所助理教授

高松豐次郎生長於日本近代國家建構的過程中，早在來臺之前已有藉大眾演藝與電影啓迪民權思想的實踐經驗。世紀之初，受首相伊藤博文囑其協助殖民地開發，而前來臺灣巡迴放映電影。

自一九〇八年起長住臺灣並興建戲院、經營演藝事業，直到一九一七年爲止，高松豐次郎在臺灣的歷史上留下不少「第一」的記錄，包括拍攝第一部以臺灣爲題材的影片、以臺、日人爲共同對象廣建戲院奠定全臺戲院普及之基礎、創設最早的臺語現代劇與劇團等。

本文在重建高松在臺生涯與事蹟，並分析其從事殖民地戲院事業的理念、性質與影響之後發現：在日本殖民統治尚未穩定、武官總督對臺灣山地原住民展開武力鎮壓的年代裡，高松豐次郎在全島普建戲院，爲殖民統治建置常設的社教空間，並積極地以電影、戲劇作爲宣傳教化工具，與殖民地行政體系相輔相成，使其有別於同時期其它以營利爲主要目的的日人戲院業者。

臺灣現代劇場的硬體（戲院）與軟體（臺灣正劇）由高松豐次郎建造、催生，並非出自臺灣民眾的主動追求。臺灣現代劇場史的揭幕，充分反映臺灣曾爲殖民地的歷史特殊性。

關鍵詞：高松豐次郎　同仁社　臺灣正劇　現代劇場　通俗教育

臺灣大學學術期刊資料庫

Takamatsu Toyozirou and the Inauguration of Modern Taiwanese Theater

Wan-shun SHIH
Assistant Professor, Institute of Taiwan Literature, National Tsing Hua University

Takamatsu Toyozirou was born in a time when Japan was constructing itself into a modern state. Before moving to Taiwan, Takamatsu had been engaged in promoting civil rights by means of popular entertainment and movies. In the beginning of the twentieth century, Takamatsu came to tour and to project movies in Taiwan at the request of Ito Hirobumi, then the Prime Minister of Japan, to assist in the colonial development.

During his stay in Taiwan from 1908 to 1917, Takamatsu became an entrepreneur of theatre construction and showbiz management. A pioneer among his contemporaries in the circles of theatre and cinema in Taiwan, Takamatsu was in charge of the construction of the first theaters taking both Taiwanese and Japanese residents as their target audience, which would lead to the prevalence of theaters around the island. Takamatsu also founded the first theater company staging modern Taiwanese-spoken drama, which he named Taiwan Seigeki (Taiwan Drama). He was even the first filmmaker taking Taiwan as the subject matter of his works.

The author finds, after re-establishing the historical facts of Takamatsu's career in Taiwan and analyzing the influences of his colonial theater business, that during the time when the Japanese colonial rule had not yet stabilized and the imperial forces were attacking the aboriginals in the mountains, Takamatsu built theaters to set up permanent spaces for social education, serving the colonial rule, and used theater performances and movies as tools of propaganda and education. Forming a reciprocal relationship with the colonial administration, Takamatsu's enterprises were distinct from those of his profit-oriented Japanese competitors.

The hardware and the software of modern Taiwanese theater have their first historical appearance in the form of colonial theater buildings, and Taiwan Seigeki, respectively. They were not born as a result of the active efforts of the Taiwanese, but came into being at the hands of Takamatsu. The inauguration of the history of modern Taiwanese theater reflects the historical particularity of Taiwan as a former colony.

Keywords: Takamatsu Toyozirou Doujinsha Taiwan Seigeki theatres popular education

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文獻資料

大笹吉雄：《日本現代演劇史：明治．大正篇》，東京：白水社，1985年。

三澤眞美惠：《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究1895-1945》，臺北：前衛出版社，2002年。

_____：〈殖民地時期臺灣電影接受過程之「混合式本土化」〉，收入若林正丈、吳密察編：《跨界的臺灣史研究：與東亞史的交錯》，臺北：播種者，2004年。

田中彰著，何源湖譯：《明治維新》，臺北：玉山社，2012年。

石婉舜：〈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〉，《戲劇學刊》第8期，2008年7月，頁7-30。

_____：〈殖民地版新派劇的創成——「臺灣正劇」的美學與政治〉，《戲劇學刊》第12期，2010年7月，頁35-71。

竹中信子：《日治臺灣生活史——日本女人在臺灣（明治篇1895-1911）》，臺北：時報出版社，2007年。

李道明、張昌彥編：《臺灣紀錄片研究書目與文獻選集（上）》，臺北：電影資料館，2000年。

岡部龍編：《資料：高松豊次郎と小笠原明峰の業跡（日本映畫史素稿9）》，東京：フイルム・ライブラリー協議会，1974年。

松本克平：《日本社会主義演劇史〈明治大正篇〉》，東京：筑摩書房，1975年。

林明德：《日本近代史》，臺北：三民書局，1996年。

郡司正勝著，李墨譯注：《歌舞伎入門》，北京：中國戲劇出版社，2004年。

高松豐次郎：《臺灣同化會總裁板垣伯爵閣下歡迎之辭》，影印殘本。

許雪姬主編：《黃旺成先生日記（一）～（七）》，臺北：中央研究院臺灣史研究所，2008-2010年。

張麗俊著，許雪姬、洪秋芬、李毓嵐編纂解讀：《水竹居主人日記（一）》，臺北：中央研究院近代史研究所，2000年。

黃建業主編：《跨世紀臺灣電影實錄（1898-2000）》，臺北：行政院文建會、國家電影資料館，2005年。

葉龍彥：《臺灣老戲院》，臺北：遠足文化出版社，2004年。

篠原正己編：《臺中：日本時代の五十年》，東京：サンプリンティング，1980年。

報刊及其他資料

《臺灣日日新報》，臺北：大鐸資訊，電子資料庫。

《臺灣日日新報 - YUMANI清晰電子版》，臺北：漢珍數位圖書，電子資料庫。

臺灣大學學術期刊資料庫

《漢文臺灣日日新報》，臺北：漢珍數位圖書，電子資料庫。
《社會主義》，東京：勞働新聞社，1903.3.3-1904.12.3。
《営業報告書集成》，東京都：雄松堂，微卷資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫