

竹本大隅太夫的台灣巡演 與日治初期「義太夫節」在台灣的發展

李思漢

國立政治大學台灣文學研究所博士級研究人員

中文摘要

一九一三年，義太夫節藝師第三代竹本大隅太夫在台灣巡演途中病逝台南，此事件在近代文樂發展史上至為關鍵。本文首先回顧大隅太夫來台演出的契機與過程。其次，為了了解在大隅太夫來台前，殖民地台灣上欣賞義太夫節的觀眾基礎，因此主要聚焦在明治期的發展經驗，以《臺灣日日新報》和演藝類雜誌所刊登的報導記事、劇場演出資訊為研究素材，透過史料爬梳、文獻解讀，也對照同時間日本內地的發展狀況進行考察。本研究發現，在花街文化與娘義太夫風潮影響下，女義太夫活躍於本地，在日治台灣義太夫節的傳播上扮演重要角色，她們在寄席、劇場中演出，也教學授藝，成為素人義太夫的推手。而素人義太夫在台灣的蓬勃盛行、同人的緊密凝聚力以及高度的藝術鑑賞力，則為大隅太夫來台演出提供良好的觀眾條件與穩固的興行市場。

關鍵詞：竹本大隅太夫、義太夫節、淨瑠璃、日治劇場、日本傳統藝能

Takemoto Osumidayu III's Taiwan Tour and the Development of *Gidayu Bushi* in Taiwan during the Early Japanese Occupation

Lee, Szu-Han

Postdoctoral Project Researcher,

Graduate Institute of Taiwanese Literature,

National Chengchi University

Abstract

While on tour Taiwan in 1913, the *Gidayu Bushi* (義太夫節) artist Takemoto Osumidayu III (三世竹本大隅太夫) died of illness in Tainan. His death was a pivotal event in the history of modern *bunraku* (文樂). This thesis first reviews the course of Takemoto Osumidayu III's performance career in Taiwan. Next, the research focuses on the development of *gidayu bushi* during the Meiji period, using articles on theater performances published in *Taiwan Daily News* (*Taiwan Nichinichi Shinpo*) and performing arts magazines to understand *gidayu bushi* audiences in colonial Taiwan before Takemoto arrived on the island. By unraveling historical data and interpreting relevant literature, the development of *gidayu bushi* in mainland Japan during the same era is also examined. This research shows how, under the influence of red-light district culture and the popularity of *Musume*

Gidayu(娘義太夫), *Onna Gidayu*(女義太夫) became active in the local area and played an important role in the popularization of *gidayu bushi* in Taiwan under Japanese rule. *Onna Gidayu* performed in *yose* and theaters, and also taught and passed down their techniques, serving as promoters of *Shiroto Gidayu* (素人義太夫). Due to the prevalence of *shiroto gidayu* in Taiwan, the close bonds among the performers, and the high degree of artistic appreciation, Takemoto Osumidayu III encountered enthusiastic audiences and a stable theatrical market when he came to Taiwan to perform.

Key words: Takemoto Osumidayu, Gidayu Bushi, Jōruri, Japanese Theatre, Japanese Traditional Performing Arts

竹本大隅太夫的台灣巡演 與日治初期「義太夫節」 在台灣的發展*

一、前言

一九〇〇年代中期起，日本殖民統治台灣已屆十年，在平地的日本人生活日趨穩定¹，日本內地各劇種的知名演員紛紛來台演出。舉其要者，有新演劇的川上音二郎（1864-1911）；歌舞伎的第十五代市村羽左衛門（1874-1945）；浪花節的桃中軒雲右衛門（1873-1916）；義太夫節的第三代竹本大隅太夫（1854-1913）；新劇「藝術座」的島村抱月（1871-1918）與松井須磨子（1886-1919），以及專門上演西歐翻譯劇的「近代劇協會」的上山草人（1884-1954）與山川浦路（1885-1947），戲劇類型包羅新舊、上演作品橫跨東西，豐富殖民地台灣的娛

* 本文主要翻譯、改寫自筆者博士論文〈中国・日本・台湾における伝統演劇の越境と受容—演劇史周縁からみた諸相—〉（京都：京都大學人間・環境學研究科博士論文，2021年），頁97-122的部分章節。全文尚未以日、中文形式在具審查制期刊上正式發表。形成本文的各階段研究成果，曾先後宣讀於「台日『文學與歌謠』國際學術研討會」（國立台灣文學館，2016年6月4日）及「日本戲劇・電影人的『台灣時代』—殖民地舞台所見的文化交錯—國際學術研討會」（早稻田大學演劇博物館，2019年11月13日），期間並歷經數次相當幅度的增刪與修改。感謝兩場口頭發表的評論人朱惠足教授、細井尚子教授針對此研究課題提出深具啟發的學術見解，兩位匿名審查人也給予本文非常嚴謹的修改建議，使本文更臻完善，謹在此由衷致上謝忱。

¹ 大江志乃夫曾提出日本統治台灣經過三階段的「殖民地戰爭」才達成。其中第二階段在1902年8月左右，來自平地漢人的游擊隊式襲擊大致平定後正式告終，平地社會漸趨安定。詳見大江志乃夫，〈植民地戦争と総督府の成立〉，《岩波講座 近代日本と植民地〈2〉 帝国統治の構造》（東京：岩波書店，1992年），頁3-11。

樂市場，也可作為見證近代日本戲劇發展的一道縮影。然而對這些來到殖民地演出的大牌藝人而言，即使來到台灣演出，主要觀眾是日本人，演出場地在日式劇場，一切就如同內地的地方巡演。台灣或許只是長年巡迴演出的其中一個站點，在殖民地上的演出經驗未必成為他們演藝生命中的特殊經歷。此外，除了川上音二郎曾創作數部以台灣為題材的作品外²，目前尚未見到這些擁有台灣演出經驗的藝人在返回內地後創作出與台灣有關的新作。當前的日本戲劇史深入追索戰前知名藝人的殖民地台灣表演經驗更是相當罕見。

不過，義太夫節的第三代竹本大隅太夫卻是一個特例。「義太夫節」是講唱「淨瑠璃」時所使用的其中一種音樂及聲腔，為日本四大傳統劇種之一「人形淨瑠璃文樂」的重要組成部分。淨瑠璃是出現於日本室町時代（1336-1573）的一種說唱藝術文本，演唱聲腔種類繁多。在十七世紀時由淨瑠璃藝人竹本義太夫（1651-1714）創出義太夫節，他並與有日本莎士比亞之譽的近松門左衛門（1653-1724）長期合作，使得此後以義太夫節演唱淨瑠璃蔚為風潮，其他聲腔逐漸式微。這門說唱藝術及木偶戲的演出發展到明治時代（1868-1912），人形淨瑠璃界形成以文樂座為首的「文樂系」與彥六座為首的「非文樂系」兩大演出系統對抗的局面。其中第三代竹本大隅太夫（以下簡稱大隅太夫）始終是「非文樂系」的領銜藝師。1913年7月，大隅太夫來台巡演一個月，卻在返回內地之前意外病逝台南，間接影響當時其所加盟的非文樂系餘脈「近松座」走向解散的命運，從而使得人形淨瑠璃劇壇僅存「文樂座」獨撐大局³，並讓「文樂」二字爾後逐漸成為義太夫節人形淨瑠璃的代名詞⁴。因此日本在書寫人形淨瑠璃史時，絕對無法忽略此一重大事件。

² 有關川上音二郎以台灣為題材之創作的中文研究成果可參見石婉舜，〈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。吳佩珍，〈日本新劇與臺灣「理蕃事業」——以川上音二郎、太郎冠者（益田太郎）為中心〉，《臺灣文學研究學報》第33期（2021年10月），頁37-63。

³ 本文有關文樂歷史背景概述主要參考下列圖書（依出版日期排序）：內山美樹子、志野葉太郎，《文樂・歌舞伎》（東京：岩波書店，1996年）。阪口弘之編，《淨瑠璃の世界》（京都：世界思想社，1996年2版）。鳥越文藏等編，《岩波講座 歌舞伎・文樂》（東京：岩波書店，1997年）。服部幸雄監修、國立劇場企劃・編集，《日本の伝統芸能講座 舞踊・演劇》（京都：淡交社，2009年）。倉田喜弘，《文樂の歴史》（東京：岩波書店，2013年）。除了特定歷史事件的詮釋另詳引資料來源之外，將不再一一標明出處。

⁴ 文樂成為人形淨瑠璃代名詞的過程，可參考向井芳樹、山田和人，〈文樂と地方の人形芝

非文樂系的大隅太夫與文樂系的竹本攝津大掾（1836-1917）、三味線名手第二代豐澤團平（1827-1898）並立為「明治淨瑠璃界的三台柱」，他在近代日本傳統戲劇界的藝術成就與權威地位自不待言。殖民地台灣能延聘當時淨瑠璃界的一代巨匠來台巡迴演出，顯見在那個時間點上台灣島上已然具備相當規模的觀眾基礎。

「義太夫節淨瑠璃」形成於十七世紀的大阪，主要以大阪方言說唱故事，內容也多以上方（今日的京都、大阪）一帶為背景，強烈的地域特色向來被視為「大阪鄉土古典藝能」⁵。有別於明治維新之後，受到新政府以國家力量推廣、改良，標榜為國粹經典的能樂與歌舞伎⁶，人形淨瑠璃始終都作為大眾娛樂文化，仰賴庶民階層的支持。然而戰前在殖民地台灣的演出情況、發展脈絡與傳承系譜，除了大隅太夫病逝台南這條記錄外，全然不見載於日本戲劇史當中。

有關日治初期在台日人戲劇活動的前行研究，皆提到當時日式寄席、劇場中常見義太夫節或「女義太夫」的演出；此外，康尹貞也已清楚梳理竹本大隅太夫來台的活動概況、演出票價設定、與台北花柳界的互動情形以及其身後事⁷。不過整體而言，前行研究大多從商業演出著眼，義太夫節在殖民地台灣日本人身生活中的傳播、流行、傳承、發展的經驗仍存在許多空白有待進一步補填。本文主要以《臺灣日日新報》和演藝類雜誌所刊登的報導記事、劇場演出資訊為基礎，透過史料爬梳、文獻解讀，並對照同時間日本內地的發展狀況，首先追索大隅太夫來台巡演的契機與評價，其次考察日治初期義太夫節淨瑠璃在台灣島上的發展面貌及觀眾的組成。試圖探索飽含一個國族之世情、風土、思想、價值觀與生命態度的傳統戲劇在殖民地如此特殊時空下的發展與特徵。

居——淡路と伊那谷の場合〉，收錄於阪口弘之編，《淨瑠璃の世界》（京都：世界思想社，1996年2版），頁143-146。

⁵ 同註4，頁143。

⁶ 渡邊保，《明治演劇史》（東京：講談社，2012年），頁87-94、205-206。田村景子，〈近代における能樂表象—国民国家、大東亞、文化国家日本における「古典（カノン）」として—〉，《演劇研究センター紀要》第9期（2007年1月），頁143-150。

⁷ 近年主要前行研究有石婉舜，〈搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010年）。康尹貞，〈戰前臺灣日人商業劇場的黃金時代——以1913年為例之觀察〉，《戲劇學刊》30期（2019年7月），頁7-58。許書惠，〈從祭祀演戲到商業戲劇——十九世紀末的臺北經驗〉，《戲劇學刊》第32期（2020年7月），頁67-88。

二、竹本大隅太夫與殖民地台灣

要考察竹本大隅太夫在台灣巡演的軌跡，相關史料除了在建構日治台灣戲劇史之際多所仰賴的《臺灣日日新報》以外，灣生作家新垣宏一（1913-2002）的〈歿於台南的第三代竹本大隅太夫〉（台南で歿せる三代竹本大隅太夫）也是另一個相當珍貴的參考資料⁸。尤其現存完整的《臺南新報》只能回溯到 1921 年，新垣宏一在文章中大量引用 1913 年《臺南新報》的報導，補充大隅太夫在結束台南演出後，中途病發直至病逝台南醫院的過程，史料價值極高。

此外，《臺灣日日新報》上的記事主要集中大隅大夫在台北的活動概況，也因報紙性質，使得記事內容較嫌零散、片段。而新垣宏一的文章則詳實記錄引發大隅太夫興起來台巡演念頭的前因後果，清楚鋪敘這位巨匠從日本來到台灣的過程。因此新垣宏一雖非直擊現場，記述內容也存在部分錯誤，這篇考察依舊是目前最為接近大隅太夫台灣巡演全貌的紀錄。

（一）竹本大隅太夫來台以前的義太夫節藝人

1913 年來到台灣的大隅太夫並不是首位登上殖民地舞台的義太夫節藝人，在他之前已有數位義太夫節淨瑠璃的藝人渡台。初期有文樂座的三味線藝人野澤三次郎、堀江座的竹本東太夫等人。雖然目前無法在《臺灣日日新報》上明確找到他們的演出紀錄，但可以見到三次郎與藝妓夜間私奔的緋聞事件⁹；也有東太夫主持過「東寧連」這個素人義太夫團體的活動消息，可以推論他們當時活躍於台灣，指導遊廓的藝妓及業餘愛好者。此後在報紙上特別被報導過，來到台灣獻藝的義太夫節藝人是 1907 年的竹本大島太夫¹⁰，與 1912 年「文樂若手連」的竹本津國太夫¹¹。

⁸ 新垣宏一，〈臺南で歿せる三代竹本大隅太夫〉，《臺大文學》4 卷 4 期（1939 年 9 月），頁 262-280。

⁹ 不著撰者，〈師匠と藝妓の夜逃げ〉，《臺灣日日新報》，1904 年 4 月 27 日，第 5 版。

¹⁰ 這次與大島太夫同行的成員還包括：鶴澤仲助、竹本つはめ太夫、竹本山城太夫、鶴澤仲治、竹本鞍登太夫、鶴澤仲太郎、鶴澤勝之助。詳見不著撰者，〈竹本大島太夫一行〉，《臺灣日日新報》，1907 年 6 月 13 日，第 5 版。

¹¹ 這次一同前來台灣的成員尚有竹本其太夫、竹本鶴尾太夫與三味線鶴澤大四郎等人。另

下段會提到竹本大島太夫是大隅太夫的門人；而竹本津國太夫則出身「文樂座」，顯示在大隅太夫以前，文樂系與非文樂系的義太夫節藝人皆已在台灣登台。尤其大阪文樂座長期在劇壇獨霸一面，其發展歷程幾乎等於整個近代義太夫節人形淨瑠璃的歷史，可說站穩宗師地位。

雖然受花街文化及「娘義太夫」風潮影響，女義太夫在台灣更為興盛，但畢竟男性的說唱才被視為義太夫節正統，其唱念韻味和舞台魅力都與女性的表現截然不同，文樂系與非文樂系藝人來台，顯然殖民地地上仍有觀眾期待男性藝人的演出。《臺灣日日新報》上的劇評便曾說：「如果想品味真正的淨瑠璃，比起看團加津、國芳（按：皆為娘義太夫）挑逗式說唱的樣子，我還是喜歡男性太夫莊重的部份。」¹²本文下一節會提到近代娘義太夫的流行盛況，由年輕女性演唱義太夫節，在色藝兼美的視聽享受下，固然有其獨特的舞臺魅力及觀眾號召力。但是義太夫節的低迴旋律相當講究吟唱的技巧，藝人在習藝階段更專注琢磨其說唱敘事時的情感表現，追求個人藝術風格的建立。可見即使在娘義太夫流行的時代，由男性說唱的正統義太夫節仍舊具備吸引觀眾的藝術價值。並且也顯示在明治末年，台灣已存在擁有高度義太夫節鑑賞力的觀眾。

（二）竹本大隅太夫來台動機

台灣島上已然形成觀眾市場，與親聞正統男性義太夫藝術表現的期待只是構成大隅太夫來台的外緣因素。當時內台航線不算便利，從神戶到基隆港需耗時五天四夜的船期，對於在 1909 年中風，體力衰弱的大隅太夫來說，之所以願意渡海來台，在其演藝生命即將結束前試圖奮力一搏，導火線是與「近松座」之間的解雇糾紛。

外需補充說明的是，《臺灣日日新報》上的演出報導有時僅記載藝人的名，而沒有連同姓氏的全藝名。事實上，日治時期來台演出的藝人當中，無論歌舞伎或文樂，皆普遍存在二、三流藝人，或習藝不精的泛泛之徒僭稱名演員的名號在台灣登台的情形。因此單就報紙上的演出資訊欄，未必能證明其與《義太夫年表》所記載者為同一人，有時須對照其他史料或藝人生平紀錄才得釐清。

¹² 不著撰者，〈津國太夫を聴く〉，《臺灣日日新報》，1912年3月31日，第2版。

大隅太夫中風後，雖仍在 1912 年加盟新成立的近松座，唯演技大不如前，上座率不佳，隔年 4 月便遭座主資遣，強迫他正式退休¹³。1913 年 4 月近松座的演出戲單上，雖仍將大隅太夫列於「紋下」的位置，以示巨匠坐鎮，但實際演出名單中並不見他出場（圖一）。此時人在廣島巡迴演出的大隅太夫實質上已離開了成軍未滿一年半的近松座¹⁴，台灣方面便在這個時候提出邀約。

關於出面邀請大隅太夫來台的人士，以及大隅太夫面對邀約的態度有二個說法，其一來自戲劇評論家香川蓬洲（生卒年不詳）的記事，他在〈去年的淨瑠璃界〉（去年の浄瑠璃界）指出是大隅太夫接受與之長期合作的三味線名家第三代豐澤團平（1858-1921）的勸進因而決定來台，至於由誰邀請則未明說¹⁵。另一說則是新垣宏一所詳述，由台北某位娛樂事業主「丸中」¹⁶，委託名古屋的青木氏出面邀請的。甚至這趟台灣巡演得以成行，還是由大隅太夫本人說服團平等人（〈臺南で歿せる三代竹本大隅太夫〉，頁 267-268）。這兩個說法的立場完全相反，哪一說比較接近事實，目前無法判定。不過進一步追查後，可以發現上一段所提到的，在大隅太夫之前來台的東太夫和大島太夫，其實原本就是大隅太夫從「堀江座」到後來在「近松座」的演出班底。尤其是竹本大島太夫來台的時候，《臺灣日日新報》已經介紹他是寄籍大隅太夫門下的弟子，並且強調他在東京尤受官紳寵遇¹⁷。因此姑且不論大隅太夫與豐澤團平誰真正主導了台灣巡演的成行，明治時期門人的渡台經驗，讓大隅太夫對彼時殖民地台灣的義太夫節流行概況必然已有相當程度的了解，這是否正好成為大隅太夫決定成行的關鍵，則也是難以忽視的因素之一。

¹³ 此事件的大致經過可參考鳥越文蔵等編，《岩波講座 歌舞伎・文樂〈10〉今日の文樂》（東京：岩波書店，1997年），頁 61-63。

¹⁴ 不著撰者，〈故竹本大隅太夫の略歴〉，《浪花名物浄瑠璃雜誌》第 121 號（1913 年 8 月），頁 25。

¹⁵ 香川蓬洲，〈去年的浄瑠璃界〉，轉引自文樂協會編，《義太夫年表（大正篇）》（大阪：「義太夫年表」（大正篇）刊行會，1970 年），頁 43。

¹⁶ 根據《臺灣日日新報》的記事，「丸中」其人本名三谷新八，當時在台北經營「丸中料理屋」。曾於台北檢番總會、台北料理屋組合等行會組織中擔任幹部。昭和期經營料亭「新喜樂」，任台北檢番組長。是自日本領台以來到昭和初期的台北娛樂、餐飲業中具相當分量的人物。他在 1930 年過世時，業界還為他舉辦追善演藝會。見不著撰者，〈故三谷新八氏 追善演藝會〉，《臺灣日日新報》，1930 年 3 月 9 日，第 2 版。

¹⁷ 不著撰者，〈竹本大島太夫一行〉，《臺灣日日新報》，1907 年 6 月 13 日，第 5 版。

(三) 竹本大隅太夫在台巡演概況

竹本大隅太夫於 1913 年 6 月底抵台，自 7 月 1 日起先在台北榮座演出七天¹⁸，緊接著在 7 月 9 日於台中的「台中座」演出兩天，最後於 16 日在台南「戎座」（按：《臺灣日日新報》或作「夷座」，二者發音相同）演出三天。在此之前來台的義太夫節藝人都只在台北一地演出，未見到巡演的紀錄。大隅太夫能在北中南三地主要都市登台（〈臺南で歿せる三代竹本大隅太夫〉，頁 272）¹⁹，足見他的演藝地位與人氣。另根據《臺灣日日新報》揭露他在台灣演出時的票價：台北榮座為一等席一圓七十錢、二等席一圓、三等席六十錢、四等席三十錢²⁰。台中座未見票價紀錄。台南戎座則是一等席二圓、二等席一圓五十錢、三等席一圓²¹。單就台北的票價來看，比起浪花節的桃中軒雲右衛門與歌舞伎的市川羽左衛門要低。主要理由在於此次是由台灣的義太夫節愛好者熱情邀請，以饗同好，與一般商業性質演出的目的不同²²。

大隅太夫在台灣貼出的劇目都是其個人的拿手好戲。例如《臺灣日日新報》上有觀眾觀賞演出後，為詩稱道《新版歌祭文》的「野崎村之段」云：「朗朗語出野崎村，戀愛微妙穿逼真。三弦和聲轉恍惚，聽眾歛耳顧我身。」²³其他諸如《菅原傳授手習鑑》的「寺子屋之段」、《近時河岸上的爭執》（近頃河原の達引）的「堀川猴戲之段」（堀川猿廻しの段）等，在日本內地就是大隅太夫代表作。明治期淨瑠璃劇評家杉山其日庵（1864-1935）曾評大隅太夫「堀川猴戲之段」說：「大隅唸到『好好照顧母親』這句台詞的聲音，即使幾十年過後，這淒寂的淨瑠璃的情感，仍舊貫透庵主的耳裡。」²⁴新垣宏一追憶文中曾引《臺南新報》

¹⁸ 新垣宏一文中說大隅太夫先在「朝日座」演出，這是一個明顯的錯誤。據《臺灣日日新報》刊登的演出報導，大隅太夫一開始便預定於榮座演出；同一時間在朝日座演出的是由高松豐次郎邀請的講談師邑井貞吉。見不著撰者，〈大隅太夫の渡臺 一日から榮座で開演〉，《臺灣日日新報》，1913 年 6 月 19 日，第 7 版。

¹⁹ 根據新垣宏一的記載，原先還預計在嘉義和高雄兩地演出，取消原因不明。

²⁰ 不著撰者，〈大隅の入場料〉，《臺灣日日新報》，1913 年 6 月 30 日，第 5 版。

²¹ 不著撰者，〈臺南の大隅太夫〉，《臺灣日日新報》，1913 年 7 月 12 日，第 7 版。

²² 同註 20。

²³ 望蜀山人，〈野崎村 大隅太夫初日〉，《臺灣日日新報》，1913 年 7 月 5 日，第 4 版。

²⁴ 杉山其日庵著，內山美樹子、櫻井弘編，《淨瑠璃素人講釈（下）》（東京：岩波書店，2004 年），頁 305。

的劇評提到這場演出的表現說：「脫卻所謂有趣的境界，而出入於某種玄妙之域。」（〈臺南で歿せる三代竹本大隅太夫〉，頁 270）證明大隅太夫並未讓在台戲迷失望。而另一齣被視為明治期淨瑠璃的傑作，大隅太夫與其師第二代豐澤團平合作演出的經典戲碼《觀音靈驗記》的「壺坂寺之段」²⁵，當時島上劇評也提到：「大隅的『壺坂』，幾有天下一品之讚譽，平實音調之中帶有甜味與苦澀，令滿場聽眾陶醉。」（〈臺南で歿せる三代竹本大隅太夫〉，頁 271）雖然劇評不免也暗示前些年中風過後的大隅，其嗓音和表現力都受到影響。但是新垣宏一認為「這位名人來台，對在台愛好此藝術者來說似乎是感激的事，所到之處，一般的評價都很好。」（〈臺南で歿せる三代竹本大隅太夫〉，頁 271）

大隅太夫原本預計結束台南演出後隨即返回大阪，卻在台灣染上大腸黏膜炎，於前往台北途中病發並迅速惡化，不久即在 7 月 31 日當晚病逝「台南醫院」。大隅太夫客死台灣這件事為當時淨瑠璃界投下了一顆震撼彈，新垣宏一的文章開頭即說：

義太夫節淨瑠璃最終以明治期名人二世越路太夫與三世大隅太夫的退休而閉幕。事實上，明治淨瑠璃界並稱為越路、大隅的二位名人退休後，此劇壇便感落寞。有人感嘆二位名人離開後的淨瑠璃界前途黯淡；如此一來恐怕會一步步走向毀滅的命運。前述二位或許真的是最後二位能完全配得上名人之名者。（〈臺南で歿せる三代竹本大隅太夫〉，頁 262）

此事件也意外地讓台灣這個殖民地永久被記錄在日本戲劇史中。回顧大隅太夫在台灣的演藝經歷，從演出日程、劇目安排到觀眾評價來看，顯然近松座解雇事件對他的藝術生命造成極大衝擊，因此他相當看重在台灣的演出，企圖藉此次巡演扳回顏面，再次證明自己價值的用意不言而喻。不過命運的嘲弄，也彷彿讓他的藝術生命在台灣演繹了一場完美的迴光返照，在台灣綻放最後的絢爛火花。

²⁵ 同註 24，頁 227。

三、女義太夫在台獻藝與授藝

如前所述，出面邀請竹本大隅太夫來台的三谷新八曾經擔任「台北檢番總會」與「台北料理屋組合」的核心幹部。而大隅太夫來台時，不只在台日本仕紳出面款待，也動員了台北花柳界的藝妓列隊迎接他的到來²⁶。義太夫節藝人在日治台灣之所以受到花街的矚目，其背景與藝太夫節淨瑠璃在台灣的傳播過程中，花柳界及女義太夫扮演重要角色這個現象有密切關係。

義太夫節淨瑠璃的表演系統中，最早出現在台灣島上的職業義太夫節藝人便是「女義太夫」。之所以被命名為「女義太夫」，是由於直至今日，主流的日本傳統戲劇界仍為一個獨尊男性的殿堂。即使女性演唱義太夫節的歷史已相當悠久，戰後改稱「女流義太夫」²⁷，也被日本認定為無形文化資產，表彰「人間國寶」的薪傳貢獻²⁸，在正統文樂界仍舊被視為支流。日治時期最初活躍於花街，爾後長年定居台灣，演出、傳承、教學不輟的女義太夫藝人不乏其人；來自大阪、德島等地的女義太夫也多次來台巡迴演出，甚至帶來木偶戲，上演完整的「人形淨瑠璃」²⁹，其在日治台灣戲劇史上的重要性不容忽視，如果說女義太夫在殖民地台灣比起正統的文樂更加有影響力，恐怕也非過譽。

1896年4月起，日本政府將台灣統治方針由「軍政」轉變為「民政」，允許一般日本民眾渡海來台，能演唱義太夫節的女性也紛紛上岸。由於彈唱三味線是藝妓必備的技能，因此初期來台的所謂「女義太夫」未必真的是專以演唱義太夫節為業的女性。爾後陸陸續續有更多藝人從日本來台演出³⁰，從小規模

²⁶ 不著撰者，〈大隅一行的乗船〉，《臺灣日日新報》，1913年6月26日，第7版。

²⁷ 女義太夫另外又有娘義太夫、女淨瑠璃、娘淨瑠璃等稱呼；戰後則改稱為「女流義太夫」。現今女流義太夫的演出形式與文樂相同，太夫和三味線分工，各司其職。但是在近代娘義太夫盛行的時代，藝人獨自一人邊彈奏三味線邊說唱的表演方式（弾き語り）也相當常見。

²⁸ 至2021年底，受表彰為「人間國寶」的女流義太夫有竹本土佐廣、竹本駒之助、鶴澤友路三人。

²⁹ 不著撰者，〈朝日座の鱗落し〉，《臺灣日日新報》，1906年9月20日，第5版。

³⁰ 1898年10月21日《臺灣日日新報》第5版上刊登「雀の亟」的〈台北の諸興行物（つづき）〉，說明自前一年5月起「在台北的內地人稍稍萌生出長住思想」後，演藝娛樂活動便益發活絡，同文也例舉當時在台北日式劇場的表演節目與類型：台北座有「成駒」、「愛澤」等團的戲劇以及壯士戲劇、「俄狂言」等；寄席「幸亭」中有落語、淨瑠璃、清元、常盤津、女義太夫等曲藝；府前街上的寄席可聽到「浮れ節（按：即浪花節）」；新

的「寄席」到十字館、朝日座、榮座等中、大型劇場皆可看到女義太夫公演的紀錄³¹，未具藝妓身分，專業的「女義太夫」也漸次登場。

日治時期有許多女義太夫在台灣活動，除了花柳界的市場需要之外，就日本演藝史而言，也反映了同一時間以東京為發展重心，席捲明治藝壇的「娘義太夫」風潮。日本近代知名的劇作家岡本綺堂（1872-1939）就曾回憶道：

其全盛期呈現出在明治 22、23 年到 40 年前後約莫二十年的時間，東京之寄席三分之一以上為女義太夫所佔領之景象。她們之中當然也有技藝精湛的名家，然由於大部分為年輕女孩，以高島田髻配上紅花簪子為賣點，因此一般不稱女義太夫，而稱呼其為娘義太夫。技藝表現的巧拙乃次要的，因是「年輕女孩」才博得人氣。³²

演唱淨瑠璃的女性早在江戶時代便屢屢牴觸當時的社會構造與身分制度而受到幕府取締³³。明治中期，出現像竹本京子（1883-1909）³⁴這樣刻意突顯「視覺」效果的藝人。如岡本綺堂所說的「紅花簪子」，不僅只是單純的髮飾；在演出中隨著節奏晃動，不經意從頭部掉落的髮簪，更能擾動男性觀眾的心緒³⁵。賣弄姿色的表演方式讓女義風行於年輕的大學生中間，當時學生們追逐、著迷女義太夫的狂熱程度，不僅學校與學校之間各自有擁立的女藝人，甚至因殆忽

起街上有「輕業」、「足藝」等雜耍特技。雀の亟，〈台北の諸興行物（つづき）〉，《臺灣日日新報》，1898 年 10 月 21 日，第 5 版。此外，根據石婉舜所整理的「日治初期台北的演藝場所（1895-1910）」以及「高松豐次郎在台灣・大年表」二表，也可清楚看見明治、大正時期在台日本人演藝發展的規模。石婉舜，〈搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010 年），頁 177-199。

³¹ 岡本綺堂在〈明治時代の寄席〉一文中曾說：「用來證明娘義太夫全盛期的，當時各家報紙上，除了二、三家大報外，大多會規劃『今晚的說書節目』一欄，刊載各寄席每晚的淨瑠璃劇目與太夫的名字。」岡本綺堂，〈明治時代の寄席〉，《日本及日本人》第 332 號（1936 年 1 月），頁 272。當時《臺灣日日新報》上也有相同現象，逐日公告各寄席、劇場的節目，女義太夫的演出訊息便常見於其中。

³² 同註 31。

³³ 江戶時代幕府屢次對「女淨瑠璃」發出禁令，詳細經過可參考水野悠子，《江戶東京娘義太夫の歴史》（東京：法政大學出版局，2003 年），頁 17-24。

³⁴ 生卒年據水野悠子編著、國立劇場調查養成部藝能調查室編，《娘義太夫一人名錄とその寄席》（東京：日本藝術文化振興會，2000 年），頁 26。

³⁵ 水野悠子，《知られざる芸能史 娘義太夫》（東京：中央公論社，1998 年），頁 33。

學業而讓教育主管機關發布禁令³⁶。日本領台初期，恰巧在這個時間點上躬逢其盛。明治時期來台的女義太夫，本質上是延續日本內地演藝發展這條脈絡，主要任務仍是提供在台日本人來自家鄉原聲的慰安娛樂。

今天能夠藉由《臺灣日日新報》刊載之各寄席、劇場的節目表得知早期來台演出的女義太夫名單與劇目。然而當我們將這些藝人與今人整理的明治、大正期女義太夫名錄，或是可以反映藝人於某年代之人氣聲望及藝術成就的「番付」³⁷相比對時，卻發現在台灣獻藝的女義太夫當中，雖有部分藝人在內地稍具知名度，如竹本大吉（1847-?）³⁸；但是更多的藝人並未見載於文獻中。例如 1898 至 99 前後，「竹本梅虎」可說是當時台北人氣極高的女義太夫。她在新起亭、十字館長期演出，《臺灣日日新報》上也出現關於她的軼聞報導³⁹。長期登台，乃至成為新聞的報導題材，顯見她具備相當的票房號召力。然而不只梅虎，就連與她同時在台演出的竹本八重松、竹本八重吉等女義太夫之名都未曾見於前述日本內地之名錄或番付等史料。關於梅虎在日本內地的演出情況，目前也僅見《東京朝日新聞》在 1901 年的一小則東京「新富座」節目表⁴⁰。

活躍於台灣的女義太夫多數名不見經傳，其中一個原因即是先前提過的，在台灣能演唱義太夫節的女性未必都是專業藝人，藝妓也常出入各寄席、劇場演出，單就演出資訊很難釐清她們的確切身分。其二與招募女義太夫來台演出者有關。如被在台日人封為「台灣興行界開拓者」的「永戶トモ子」，出身德島、曾活躍神戶，相對熟悉關西藝能界，自是直接從義太夫節大本營的關西邀請女義太夫來台⁴¹。其他像是分別在 1902 年與 1934 年來台巡演的義太夫鶴

³⁶ 同註 35，頁 2。

³⁷ 「番付」原本指的是類似現今劇場使用的「節目冊」或早期中國戲園的「戲單」，內容為劇目與演出陣容的介紹。後來番付則發展成另一種形式，借用相撲之橫綱、大關、關脇等位階與封號，依照女義太夫的人氣聲望與藝術表現等將其排序。本文所指的為後者這種列名排序式的番付。

³⁸ 竹本大吉在台時曾於台北的北門亭替其亡母舉辦追思祈福淨瑠璃會，此事載於不著撰者，〈雜報〉，《臺灣日日新報》，1903 年 4 月 29 日，第 5 版。竹本大吉後改名鶴澤大吉，明治 26 年（1893）的番付上列於東前頭第 17 位。參見註 34，頁 75-76。

³⁹ 這篇報導非常巧妙地運用淨瑠璃的劇情本事來譬喻、描寫梅虎與桂月彥這名男子情竇初開的往事。不著撰者，〈梅虎の初戀〉，《臺灣日日新報》，1899 年 6 月 11 日，第 7 版。

⁴⁰ 不著撰者，〈義太夫案内〉，《東京朝日新聞》，1901 年 3 月 20 日，第 4 版。

⁴¹ 不著撰者，〈空手巨萬の富を作つた芳乃館主永戸トモ子さん〉，《臺灣婦人界》昭和 11 年 6 月號（1936 年 6 月），頁 123。康尹貞另考證出曾在台活動的女義太夫「竹本國芳」

澤重八⁴²與竹本雛駒⁴³皆以關西一帶為活動據點。換句話說，即使當時「娘義太夫」的發展中心在東京，台灣也未自外於這項流行風潮。但是比起東京，台灣與關西的女義界互動更形緊密，使得整體上在此活動的藝人較少受到中央劇壇的注目。

不過，在東京成名的女義太夫多數出身自大阪、名古屋，而曾來台演出的鶴澤重八，其習藝處大阪「播重席」更是女義太夫登龍門的重要演出場所⁴⁴。因此相較在東京以姿色為賣點的娘義太夫，在台灣活動的這些關西圈的女義太夫必然不乏具有相當實力的藝人。下一節會提到台灣的「素人義太夫」向女義太夫習藝，且各自形成相互切磋的同人團體，也足見這些在台女義的藝術影響力。

如豐竹三玉⁴⁵、竹本鐘龍⁴⁶等人，戰前於台灣居住都超過三十年。她們在台灣從最開始的寄席演出、藝妓教學，也成為維持素人義太夫活動不可或缺的力量，在沒有職業男性太夫掌門的台灣，女義太夫幾乎等於淨瑠璃的代名詞。從而也使得在台女義太夫的藝術表現，往往在日治報刊的劇評中成為與其他義太夫節人形淨瑠璃相比較時的參照基準。

四、素人義太夫在台灣的流行盛況

傳統戲劇的演技與功法來自長年的積累與鍛鍊，因此職業演員的養成過程漫長且艱辛。另一方面，亦有業餘愛好者投身傳統戲劇的學習，他們並不需要

即為永戶トモ子的女兒。參見康尹貞，〈戰前臺灣日人商業劇場的黃金時代——以 1913 年為例之觀察〉，《戲劇學刊》第 30 期（2019 年 7 月），頁 20-21。

⁴² 《臺灣日日新報》中記載鶴澤重八曾於大阪的「播重席」習藝，在播重席和大阪在地的番付上都列居前位。詳見不著撰者，〈女義太夫鶴澤重八〉，《臺灣日日新報》，1902 年 5 月 31 日，第 5 版。

⁴³ 不著撰者，〈女義界の花形の來臺 竹本雛駒一座〉，《臺灣邦樂界》第 2 期（1934 年 7 月），頁 24。

⁴⁴ 大阪「播重席」為當時女義太夫的習藝重鎮，有「娘義太夫的道場」之稱。見水野悠子編著、國立劇場調查養成部藝能調查室編，《娘義太夫一人名錄とその寄席》（東京：日本藝術文化振興會，2000 年），頁 154。

⁴⁵ 不著撰者，〈豐竹三玉引退淨瑠璃大會〉，《臺灣日日新報》，1931 年 4 月 19 日，夕刊第 2 版。

⁴⁶ 不著撰者，〈竹本鐘龍師引退の慰安義太夫會〉，《臺灣日日新報》，1933 年 11 月 1 日，夕刊第 2 版。

具備該劇種全方位的演藝技術，只按照個人的喜好來選擇傳習內容。業餘愛好者雖然也偶爾登台串戲，其主要目的為生活消遣、自娛娛人，並不以此為生計。關於職業與業餘的性質差異，倉田喜弘曾如下分析日本的「素人義太夫」與職業的義太夫藝人之差異：

所謂玄人，即是無論演出什麼都能取得七、八十分左右的人。與之相對，素人鎖定特定劇碼充分鑽研，且在該劇目上可以獲得接近滿分的高分。然而除此之外的劇目一概拿不出手。⁴⁷

這段文字清楚說明職業演員與業餘愛好者在藝術追求上的不同需求，以及各自在藝術表現的差異。華人圈中各種傳統戲劇皆有業餘愛好者的群體，如京劇的「票友」、崑劇的「曲友」或台灣南、北管的「子弟」。他們不僅自發性地延聘專業演員教學，也組織各種演出與傳習活動。最重要的是成為傳統戲劇永續發展中絕對不可或缺的一股力量。

日本的「素人義太夫」在江戶時代也是推動淨瑠璃發展的一個重要群體，例如「文樂」二字的語源來自「植村文樂軒」（本名為正井與兵衛，1751-1810）這個藝人，他即是出身素人行列⁴⁸。到了幕末，同樣有數名素人正式下海成為職業藝人⁴⁹。大正期也是另一個素人義太夫發展的高峰期⁵⁰。日本近代文學作家中以擅長描寫大阪市井風情而出名的織田作之助（1913-1947），在其代表作《夫婦善哉》裡，便刻劃了男主角敗家少爺柳吉半途投身淨瑠璃的學習；小說甚至以柳吉和蝶子在素義大賽中獲得二等獎作結尾⁵¹，素人義太夫在大阪庶民娛樂生活中的位置由此可見一斑。

⁴⁷ 倉田喜弘，《文樂の歴史》（東京：岩波書店，2013年），頁92。

⁴⁸ 同註47，頁92、103。

⁴⁹ 鳥越文蔵等編，《岩波講座 歌舞伎・文樂〈10〉今日の文樂》（東京：岩波書店，1997年），頁11-13。

⁵⁰ 水野悠子，《江戸東京娘義太夫の歴史》（東京：法政大學出版局，2003年），頁158-159。

⁵¹ 織田作之助，〈夫婦善哉〉，收錄於《夫婦善哉 正統 他十二篇》（東京：岩波書店，2013年），頁26、57。

(一) 在台日本人社群中的「素人義太夫」

素人義太夫在近代日本的流行盛況也隨著日本的移民傳播到台灣島上。1937年的《臺灣藝術新報》曾出現一篇介紹台灣素人義太夫發展的文章。文中記載「台灣也在明治四十年後盛行，傳承藝師的人數一時之間也有十名左右，即使只算台北也有五、六人。每個月舉辦被命名為某某連的競藝大會，博得高人氣。」⁵²然而根據1902年11月刊載在《臺灣日日新報》上介紹當時台北各種日本藝能代表人物的記事，即可知道早在明治三〇年代，台北已有相當活躍的素人義太夫⁵³。該篇報導所舉明治三〇年代在台北素人義太夫界的代表人物為「足利利兵衛」，號「十三太夫」，原屬「若松連」，後轉投入女義太夫竹本八重松的門下。該文中另還記載足利利兵衛的真實身分為「大稻埕日本亭」的老闆⁵⁴。根據《臺灣日日新報》所載，他除了大稻埕日本亭，另外還經營基隆的「富貴閣」⁵⁵，也曾在台北的餐飲同業公會中擔任要職⁵⁶。

素人義太夫的表演出現在台灣島上的時間很早，據傳在日本領台初期的「軍政時代」已可見到義太夫的非正式演出⁵⁷。由於當時尚未開放藝妓、藝人等一般民眾來台，因此可推測是官憲中的業餘愛好者的餘興活動。

在刊出1903年11月這篇有關台北藝能界代表者這篇報導的前一個月，《臺灣日日新報》上其實已完整介紹當時在台北的素人義太夫界發展情形。根據這篇連載三天的〈台北的義太夫界〉(台北の義太夫界)，大致可以收集到有關明治時代台北素人義太夫的參與成員與組織概況⁵⁸。

⁵² 不著撰者，〈臺灣の素人義太夫界(一)〉，《臺灣藝術新報》第28號，1937年11月1日，第10版。

⁵³ 此報導介紹的人物中屬「表演藝術」範疇者包含：謠曲(觀世流、喜多流、寶生流)、狂言、邦樂(笛、尺八、鼓、太鼓)、女義太夫、素人義太夫、長唄、清元、常磐津、地唄、琴曲(生田流)、日本舞踊(井上流、山村流)、歌舞伎等等，幾乎囊括了日本所有的傳統藝能。他們當中有些是正好短暫來台演出的藝人；有隸屬於「臺北檢番」的藝妓；當然也存在不少定居於台灣的職業藝人或業餘愛好者。詳見不著撰者，〈黃菊白菊〉，《臺灣日日新報》，1903年11月3日，第15版。

⁵⁴ 同註53。

⁵⁵ 不著撰者，〈日本亭の移轉〉，《臺灣日日新報》，1911年10月3日，第7版。

⁵⁶ 不著撰者，〈臺北料理屋組合役員改選〉，《臺灣日日新報》，1906年2月21日，第5版。

⁵⁷ 竹中信子，《植民地台灣の日本女性生活史 明治篇》(東京：田畑書店，1995年)，頁60。

⁵⁸ 不著撰者，〈臺北の義太夫界(上)〉，《臺灣日日新報》，1903年10月20日，第5版。

透過這篇記事內容可獲得的資訊如下：

在台北參與素人義太夫社團的成員涵蓋各行各業、各個階層。包含官員、律師、校長、商人、餐飲業店主、職工、報社記者、廣告業務、和尚等等。顯見素人義太夫的成員多元，未集中在特定族群或職業。甚至在 1903 年這個時間點，台北的素人義太夫社團中，已出現技藝優異的「四天王」：除了前述日本亭亭主足利兵衛（十三太夫）之外⁵⁹，還包括木匠「黑田」（相生太夫）、台北座座主笠松的弟弟（柳枝太夫）以及齋藤別當（壽樂太夫）。若再加上台灣民報社的社員田中重助（都雀太夫）的話，則為「五天王」。據說素義四天王或五天王這幾位成員及其稱號在當時的台灣全地已聲名大噪。不過這裡必需補充一點，日本內地義太夫界職業演員與素人的位階分明，素人沒有取藝名的習慣，也不得冠上「太夫」稱號。這裡的素人自稱太夫，是殖民地才有的特殊現象；而且也出現了如「相生太夫」這樣假託內地知名藝人之名的情形。

除了上列參與成員之外，這篇報導也詳列明治時代台北素人義太夫組織的分布情形。明治時期台灣素義團體與日本內地相同，皆以「～～連」命名，該文中提到的有基隆「雀連」；台北有「若松連」、「鞍馬連」、「蒼連」、「都連」、「東寧連」與「互友連」，都是具相當規模的素人義太夫組織。除了上述以男性為成員的團體之外，他們的妻子也另外組成專屬女性的素義社團。

如前一節所述，戰前來台發展的藝人以女義太夫最多，她們也是台灣素人義太夫的最主要師資來源。水野悠子曾指出「戰前的藝妓必須具備義太夫三味線的技能。也有以教那些藝妓義太夫來獲取收入的女義。維持著像這樣共存共榮的關係，因有素義的存在，女義和床世話也得以無虞生計。」⁶⁰明治時代女義太夫來台，除了演出之外，「藝妓」教學是其目的之一。並且完全延續日本內地的習慣，也以指導素人義太夫為工作項目。例如竹本八重松所召開的義太夫溫習會中即有素人義太夫與「艋舺各樓之藝娼妓」共同參與⁶¹，而其本人在當時也被推崇為具「艋舺女義界執牛耳」⁶²之地位者。日本領台之初即在艋舺建

⁵⁹ 報導中誤作「足利藤兵衛」。

⁶⁰ 水野悠子，《江戸東京娘義太夫の歴史》（東京：法政大學出版局，2003年），頁192。

⁶¹ 不著撰者，〈淨瑠璃溫習會〉，《臺灣日日新報》，1900年3月27日，第5版。

⁶² 不著撰者，〈艋舺の義太夫溫習會〉，《臺灣日日新報》，1902年6月8日，第7版。

立「遊廓」，其中日籍娼妓的人數占壓倒性的比例⁶³，大量日籍藝娼妓的習藝需求，應該也是如竹本八重松等女義太夫選擇來到台灣，落腳艋舺發展的主要原因之一。

前面引用〈台北的義太夫界〉記事時提到明治台灣素人義太夫以「連」為單位的組織型態，沿襲自日本內地的習慣。這種組織據說最早可追溯到江戶時代的天保年間（1831-1845）⁶⁴。不過另一方面，在娘義太夫盛行的明治時代，支持她們的觀眾會組織後援會，並截取該女義藝人的藝名，也將其後援會命名為「某某連」，如竹本綾之助（1875-1942）的後援會稱為「好綾連」或「綾越連」⁶⁵。由於台灣素義連的組成以授藝教師為中心，如竹本八重松的都連⁶⁶，竹本八重吉的鞍馬連⁶⁷。因此明治台北的素義「連」除表明師門之外，是否另也具備女義太夫後援會的性質？則有待進一步研究。此外，除了女義太夫授徒，當然也有向男性藝師習藝的素人義太夫。如以隸屬大阪堀江座的竹本東大夫為師的「東寧連」便是其中之一⁶⁸。

日本領台初期，台北素人義太夫便已出現定期聚集的溫習會。根據《浪花名物淨瑠璃雜誌》中所登載的內容可知，同一時間日本內地素人義太夫的活動包括追善會、溫習會、月例會、年度大會，以及季節性的如納涼淨瑠璃、盂蘭盆淨瑠璃、地藏盆奉納會等等。台北的素人義太夫一如內地，維持類似的集會頻率與規模，定期輪流在社團成員的家中、經營的店面、料亭，抑或是老師的自宅舉辦溫習會、例會。

小規模的溫習會之外，素人義太夫們也年年在台北座、朝日座等較為大型的劇場舉辦素義大會。雖然是規模比較大的演出，但同歡共樂的性質濃厚，一般而言都是免費入場。1901年《臺灣日日新報》刊載由雀連和天狗連於台北座

⁶³ 據《臺灣日日新報》上所載艋舺娼妓人數統計資料可知，在1903年，艋舺遊廓的「內地」從業者有二百六十九人，土人（即台灣人）娼妓僅十六人。不著撰者，〈艋舺娼妓現在數〉，《臺灣日日新報》，1903年7月2日，第5版。

⁶⁴ 神田由築，《江戶の淨瑠璃文化》（東京：山川出版社，2009年），頁78。

⁶⁵ 倉田喜弘，《芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ—》（東京：岩波書店，2006年），頁167。

⁶⁶ 不著撰者，〈送別義太夫會〉，《臺灣日日新報》，1904年10月8日，第5版。

⁶⁷ 不著撰者，〈演藝雜俎〉，《臺灣日日新報》，1907年12月18日，第7版。

⁶⁸ 不著撰者，〈東寧連〉，《臺灣日日新報》，1909年3月21日，第7版。

合辦的大會上，還能見到藝妓之客席演出或是臨時參演等，報導中更指出素義大會不收費，因此連日高朋滿座⁶⁹。

台灣的素人義太夫還能在眾多慈善的募款演出中看見他們的身影。有為對外戰爭或對內討伐台灣抗日組織而犧牲之軍士及遺族的募款；也為日本內地發生的各種大小天災、意外而舉辦的賑災募款演出。而總督府主辦的遊園會、共進會等，素人義太夫更是不會缺席的重要餘興節目。到了一九〇〇年代初期，台灣島上的素人義太夫活動益發蓬勃，社團分布地域已不限於基隆和台北，台中、嘉義、台南、高雄，甚至離島澎湖都有素人義太夫成員存在及聚會紀錄可考⁷⁰。

進入大正時代，全台各地素人義太夫間的交流更為頻繁。組織規模從以師承為中心的小型「連」轉型成為「會」。定期活動也從原先以小型連為單位的溫習會，逐漸擴大規模，定期舉辦中、大型集會。值得注意的是，明治時代舉辦的素義大會僅由北部幾個連合辦，1912年12月則在台北「榮座」舉辦了首場「全島素人義太夫大會」⁷¹。其目的雖在追悼「白鳳軒」這位素人義太夫，卻反映了素義活動在台灣各地的繁榮，以及素人義太夫的高度向心力。而也正因為這場全島大會的舉辦，得以進一步解釋，台灣從北到南參與義太夫節活動的人口在當時已具相當數量，在台灣能欣賞義太夫節淨瑠璃的觀眾群穩固，也才有隔年義太夫節巨匠竹本大隅太夫的台灣巡迴演出。

昭和時代台灣素義界的大事當屬「台北素義因會」的成立。該會成立於1934年。雖然昭和期的素人義太夫集會仍在全台各地舉辦，台北放送局也自1934年起開始播送素人義太夫的演出節目。但是「台北素義因會」仍因「近來擔憂義太夫發展沉寂」之理由，由有志之士和義太夫的老師發起成立⁷²。「因會」的名稱源自於江戶時代僅限職業的太夫與三味線藝師（不含偶師）加入的「因講」。江戶期的淨瑠璃「因講」是對職業藝人的一種尊崇，因此甚至被要求不得與素

⁶⁹ 不著撰者，〈臺北座の義太夫〉，《臺灣日日新報》，1901年2月27日，第5版。

⁷⁰ 不著撰者，〈最近の澎湖島 素人義太夫會〉，《臺灣日日新報》，1912年2月13日，第7版。

⁷¹ 不著撰者，〈全島素人義太夫會〉，《臺灣日日新報》，1912年11月26日，第7版。

⁷² 不著撰者，〈臺北素義因會淨瑠璃大會〉，《台灣演芸と樂界》2卷8期（1934年8月31日），頁24。

人義太夫同席⁷³。日本在戰後的 1948 年也曾經成立過「因會」，同樣也是專屬於職業藝人的同業公會。因此在殖民地台灣由素人義太夫所成立的「因會」是極為特殊的案例。某個層面上確實反映了殖民地台灣沒有職業的男性義太夫長期駐留，而是靠素人義太夫支撐起義太夫發展的實際狀況。不過目前所見有關「台北素義因會」活動的資料非常有限，因此除了該組織的成立大會時間可考之外，其歷史沿革、運作情形、活動內容、組織成員，與台灣其他日本藝能社團的交流關係等等尚有待進一步的史料挖掘與爬梳。

(二) 日本的「素人」與台灣的「子弟」

素人義太夫雖然僅流行於在台日本人社群，未見到台籍人士參與，不過漢文的報刊上偶爾也會提及，而以「子弟淨瑠璃」稱之。1911 年 2 月，總督府為了宣傳台灣南部的產業，在台南舉辦「第一回南部物產共進會」，台灣人與日本人的演藝組織、花柳界皆共襄盛舉，安排多種表演節目。根據《漢文臺灣日日新報》上刊載的會期間餘興節目時間表，可以看到 2 月 5 日這天「在新公館樓下有藝妓舞蹈。竝子弟戲子弟淨瑠璃會」⁷⁴。這裡所稱的「子弟戲」，對照 2 月 7 日《臺灣日日新報》的活動報導，文中明確提到這天演出日本人的「素人芝居」並介紹演出劇目⁷⁵，可知這裡的子弟戲非指台灣本地北管子弟戲，而是日本人的業餘戲劇演出；「子弟淨瑠璃」則當指稱業餘人士的淨瑠璃表演，亦即「素人義太夫」。此外，該節目表公告 2 月 9 日安排「本島人紳士合奏清樂」的節目⁷⁶，也進一步證明 5 日的「子弟戲」、「子弟淨瑠璃」的「子弟」，無關當時在台灣民間盛行的北管子弟，而是對於在台日本人業餘戲劇與業餘義太夫節團體的稱呼。

⁷³ 神田由築，《江戸の淨瑠璃文化》（東京：山川出版社，2009 年），頁 73。

⁷⁴ 不著撰者，〈共進會彙報其二 協贊會餘興日程〉，《漢文臺灣日日新報》，1911 年 2 月 3 日，第 2 版。

⁷⁵ 不著撰者，〈共進會餘興手踊〉，《臺灣日日新報》，1911 年 2 月 7 日，第 3 版。

⁷⁶ 考察《漢文臺灣日日新報》上有關「清樂」演出的報導，此詞專指台灣人的音樂演奏，其內容包含南管、北管、藝妲演唱京調等多種音樂型態，而具體指涉的音樂類型與表演形式則尚待詳實考證。

《漢文臺灣日日新報》以「子弟」稱呼在台日人的「素人」演藝活動，事實上在共進會報導以前已出現過並加以說明：「基隆料理屋春心樓主宮地七郎兵衛。近為素人演劇。即臺俗所謂子弟戲者。」⁷⁷顯然是從「業餘表演」的概念，直接將日文中「素人演劇」理解為「子弟戲」⁷⁸。雖然日本「素人」與台灣「子弟」所具備的「業餘」與「自願」⁷⁹性質是這兩種演藝活動最顯著的共通點，但深究二者的生存環境、組織文化與活動型態，素人與子弟是否能像報刊用例，如此簡單地一概而論？

邱坤良指出子弟一詞源出「良家子弟」或「富家子弟」⁸⁰，成員分布各行各業。雖然是業餘的表演團體，技藝卻不在職業劇團之下，且是「台灣維持興盛戲曲傳統的主要力量」⁸¹。技藝得與職業藝人抗衡以及維繫傳統表演藝術發展兩點，同樣也是日本素人義太夫在發展過程的重要特色，例如本節開頭介紹「植村文樂軒」留下名號成為人形淨瑠璃代名詞，即可證明業餘人士的力量。然而邱坤良進一步歸納出的子弟團三特性：地域性、宗教性和競爭性⁸²，則未必能於在台日人的素人義太夫活動中看見相似的特點。

台灣子弟團的組成與農村社會密不可分，並以地方聚落為其參與成員的基礎，各聚落的世代之間透過參與子弟團來聯絡感情，也是地方耆老教導子弟「鄉土意識與倫理觀念」的重要場域⁸³。而在台日人的素人義太夫，如前所述，雖然台灣主要城市皆可見其組織，並常聯合全島各團體舉辦大會。但是其團體的成立主要以藝師為中心，由職業的三味線藝人與女義太夫指導技藝，成員追隨特定藝師組成習藝社團，並不限居住同一社區內的居民。其次，子弟團的宗教

⁷⁷ 不著撰者，〈捐金致祭〉，《漢文臺灣日日新報》，1908年6月13日，第4版。

⁷⁸ 另外，林佳儀〈竹塹北管子弟軒社活動考察——起源年代、空間分佈及演出盛況〉引用《臺灣日日新報》與《臺南新報》報導「同樂軒」演出時，有「素人劇」、「素人芝居」等語，作者指出「即子弟登臺演出子弟戲」。顯見當時「素人」、「子弟」兩詞或有混用情形。參見林佳儀，〈竹塹北管子弟軒社活動考察——起源年代、空間分佈及演出盛況〉，《臺灣音樂研究》第18期（2014年6月），頁20-21、23。

⁷⁹ 邱坤良從人類學的角度提出子弟團屬於「自願性社團（Voluntary Association）」。邱坤良，《舊劇與新劇 日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》（台北：自立晚報社，1992年），頁6。

⁸⁰ 邱坤良，《民間戲曲散記》（台北：時報出版，1979年），頁153。

⁸¹ 同註79，頁249-251。

⁸² 邱坤良，〈臺灣子弟團〉，《臺灣風物》24卷2期（1974年6月），頁83-84。

⁸³ 同註79，頁242。

性，亦即與在地廟宇緊密依存，在地方宮廟祭典遊行時擔負演奏各種儀式音樂或是酬神戲劇的重任。素人義太夫的組織中則並不存在這樣的宗教精神，他們的各種聚會或演出雖偶有配合時令舉行的情況，但無涉宗教儀式與祭祀活動。而台灣子弟團間的激烈對立、公開競爭，甚至出現械鬥的情事，就目前資料來看，也不見諸在台素人義太夫活動的紀錄裡。

子弟團的出現，在「移墾社會」中具備了「協助民眾適應環境、聯絡感情」⁸⁴的功能。而同樣地，日本人從日本內地渡海到台灣，其實也是一個移墾的過程。他們透過在寄席、劇場聽見來自家鄉的熟悉旋律，延續在家鄉的娛樂，組成業餘愛好團體，追隨女義太夫習藝唱曲。並且在各種場合中，或充當餘興節目，或義演募款。雖然就其功能而論，在聯繫同鄉情感這層意義上與本島的子弟團相類似，但是子弟團組織中最核心的宗教與涉及地方聚落的權力分配這兩大因素並不存在於台灣的素人義太夫當中。透過素人義太夫的活動集結在台日人，卻也未必產生「鄉土意識與倫理觀念」。這是台、日兩大業餘演藝團體在內涵上的根本差異，也是未必能將「子弟」與「素人」一概而論的理由。

1911年2月「第一回南部物產共進會」之外圍活動「協贊會」的餘興節目中，可見日本的素人義太夫與台灣的子弟團同時受邀演出⁸⁵。雖然未見二者直接交流的具體紀錄，但是這兩種業餘演藝團體能在官方主辦的活動中登場，不僅反映了殖民地的特色，一方面也足見「素人」與「子弟」在雙方傳統藝能發展中所具有的高度代表性及社會號召力。

五、小結

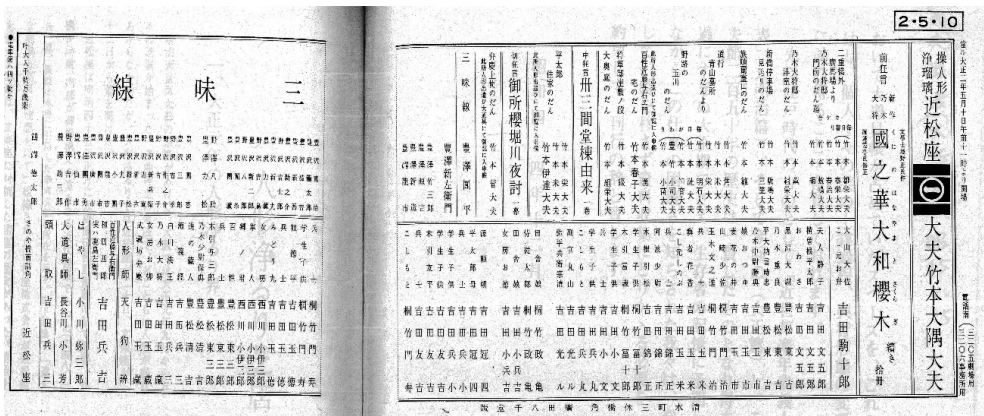
第三代竹本大隅太夫來到台灣巡迴演出，不幸客死異鄉，甚至被視為近代淨瑠璃界看見衰亡的一個表徵。這使得位處帝國邊陲，原本不太可能被日本內地劇壇注意到的殖民地台灣，意外地以極其哀傷又尷尬的形象被刻印在日本戲劇史中。由於目前日本戲劇史的專書中僅見大隅太夫病逝台灣的片段記述，未

⁸⁴ 邱坤良，《舊劇與新劇 日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》（台北：自立晚報社，1992年），頁3。

⁸⁵ 不著撰者，〈南部聯合物產共進會彙報〉，《臺灣日日新報》，1911年2月1日，第4版。

能深入探討殖民地台灣的演藝環境、義太夫節流行狀況。因此本文首先根據報刊的記事，考察大隅太夫來台之前島上「義太夫節淨瑠璃」的發展情況。發現女義太夫在台灣義太夫節的傳播上扮演重要角色，她們在寄席、劇場中演出，也教學授藝，成為素人義太夫的推手。而素人義太夫在台灣蓬勃盛行、同人的緊密凝聚力以及高度的藝術鑑賞力，為大隅太夫來台演出提供良好的觀眾條件與穩固的興行市場。

本文旨在關注大隅太夫來台演出的誘因，因此主要聚焦在明治期的發展經驗。就現存資料來看，大正、昭和期台灣的義太夫節活動依舊熱絡，女義太夫傳承不輟，甚至建立「襲名」制度；素人義太夫的活動規模也進展到成立「台北素義因會」。另一方面，職業藝人如京都的人形淨瑠璃、從文樂座獨立的「新義座」也都先後來台演出。義太夫節淨瑠璃在台灣的「後大隅時代」，對照起明治期的發展狀況，經歷哪些延續或變異；相較於內地的發展，是否型塑出殖民地特色？義太夫節在整體日治台灣的日本人社群中又扮演了什麼樣的角色？都將是今後進一步深究的課題。



圖一 資料來源：文樂協會編，《義太夫年表（大正篇）》
 （大阪：「義太夫年表」（大正篇）刊行會，1970年），頁42-43。

參考書目

一、專書

大江志乃夫等編，《岩波講座 近代日本と植民地〈2〉 帝国統治の構造》（東京：岩波書店，1992年）。

内山美樹子、志野葉太郎，《文楽・歌舞伎》（東京：岩波書店，1996年）。

水野悠子，《知られざる芸能史 娘義太夫》（東京：中央公論社，1998年）。

水野悠子編著、国立劇場調査養成部芸能調査室編，《娘義太夫一人名録とその寄席》（東京：日本藝術文化振興會，2000年）。

水野悠子，《江戸東京娘義太夫の歴史》（東京：法政大學出版局，2003年）。

文楽協會編，《義太夫年表（大正篇）》（大阪：「義太夫年表」（大正篇）刊行會，1970年）。

阪口弘之編，《浄瑠璃の世界》（京都：世界思想社，1996年2版）。

竹中信子，《植民地台湾の日本女性生活史 明治篇》（東京：田畑書店，1995年）。

杉山其日庵著、内山美樹子、櫻井弘編，《浄瑠璃素人講釈》（東京：岩波書店，2004年）。

邱坤良，《民間戲曲散記》（台北：時報出版，1979年）。

邱坤良，《舊劇與新劇 日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》（台北：自立晚報社，1992年）。

服部幸雄監修、国立劇場企劃・編集，《日本の伝統芸能講座 舞踊・演劇》（京都：淡交社，2009年）。

神田由築，《江戸の浄瑠璃文化》（東京：山川出版社，2009年）。

倉田喜弘，《芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ—》（東京：岩波書店，2006年）。

倉田喜弘，《文楽の歴史》（東京：岩波書店，2013年）。

鳥越文蔵等編，《岩波講座 歌舞伎・文楽〈10〉今日の文楽》（東京：岩波書店，1997年）。

渡邊保，《明治演劇史》（東京：講談社，2012年）。

織田作之助，《夫婦善哉 正統 他十二篇》（東京：岩波書店，2013年）。

二、論文

（一）期刊論文

田村景子，〈近代における能楽表象—国民国家、大東亜、文化国家日本における「古典（カノン）」として—〉，《演劇研究センター紀要》第9期（2007年1月），頁143-150。

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。

吳佩珍，〈日本新劇與臺灣「理蕃事業」——以川上音二郎、太郎冠者（益田太郎）為中心〉，《臺灣文學研究學報》第33期（2021年10月），頁37-63。

林佳儀，〈竹塹北管子弟軒社活動考察——起源年代、空間分佈及演出盛況〉，《臺灣音樂研究》第18期（2014年6月），頁1-35。

康尹貞，〈戰前臺灣日人商業劇場的黃金時代——以1913年為例之觀察〉，《戲劇學刊》第30期（2019年7月），頁7-58。

許書惠，〈從祭祀演戲到商業戲劇——十九世紀末的臺北經驗〉，《戲劇學刊》第32期（2020年7月），頁67-88。

新垣宏一，〈臺南で歿せる三代竹本大隅太夫〉，《臺大文學》4卷4期（1939年9月），頁262-280。

（二）學位論文

石婉舜，〈搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士班博士論文，2010年）。

三、雜誌文章

不著撰者，〈故竹本大隅太夫の略歴〉，《浪花名物淨瑠璃雜誌》第 121 號（1913 年 8 月），頁 23-25。

不著撰者，〈女義界の花形の來臺 竹本雛駒一座〉，《臺灣邦楽界》第 2 期（1934 年 7 月），頁 24。

不著撰者，〈臺北素義因會淨瑠璃大會〉，《台灣演芸と楽界》2 卷 8 期（1934 年 8 月），頁 24。

不著撰者，〈空手巨萬の富を作つた芳乃館主永戸トモ子さん〉，《臺灣婦人界》昭和 11 年 6 月號（1936 年 6 月），頁 122-125。

岡本綺堂，〈明治時代の寄席〉，《日本及日本人》第 332 號（1936 年 1 月），頁 270-273。

邱坤良，〈臺灣子弟團〉，《臺灣風物》24 卷 2 期（1974 年 6 月），頁 82-86。

四、報紙文章

不著撰者，〈梅虎の初戀〉，《臺灣日日新報》，1899 年 6 月 11 日，第 7 版。

不著撰者，〈淨瑠璃溫習會〉，《臺灣日日新報》，1900 年 3 月 27 日，第 5 版。

不著撰者，〈臺北座の義太夫〉，《臺灣日日新報》，1901 年 2 月 27 日，第 5 版。

不著撰者，〈義太夫案内〉，《東京朝日新聞》，1901 年 3 月 20 日，第 4 版。

不著撰者，〈女義太夫鶴澤重八〉，《臺灣日日新報》，1902 年 5 月 31 日，第 5 版。

不著撰者，〈艫舳の義太夫溫習會〉，《臺灣日日新報》，1902 年 6 月 8 日，第 7 版。

不著撰者，〈雜報〉，《臺灣日日新報》，1903 年 4 月 29 日，第 5 版。

不著撰者，〈艫舳娼妓現在數〉，《臺灣日日新報》，1903 年 7 月 2 日，第 5 版。

不著撰者，〈臺北の義太夫界（上）〉，《臺灣日日新報》，1903 年 10 月 20 日，第 5 版。

不著撰者，〈黃菊白菊〉，《臺灣日日新報》，1903 年 11 月 3 日，第 15 版。

不著撰者，〈師匠と藝妓の夜逃げ〉，《臺灣日日新報》，1904年4月27日，第5版。

不著撰者，〈送別義太夫會〉，《臺灣日日新報》，1904年10月8日，第5版。

不著撰者，〈臺北料理屋組合役員改選〉，《臺灣日日新報》，1906年2月21日，第5版。

不著撰者，〈朝日座の鱗落し〉，《臺灣日日新報》，1906年9月20日，第5版。

不著撰者，〈竹本大島太夫一行〉，《臺灣日日新報》，1907年6月13日，第5版。

不著撰者，〈演藝雜俎〉，《臺灣日日新報》，1907年12月18日，第7版。

不著撰者，〈捐金致祭〉，《漢文臺灣日日新報》，1908年6月13日，第4版。

不著撰者，〈東寧連〉，《臺灣日日新報》，1909年3月21日，第7版。

不著撰者，〈南部聯合物產共進會彙報〉，《臺灣日日新報》，1911年2月1日，第4版。

不著撰者，〈共進會彙報其二 協贊會餘興日程〉，《漢文臺灣日日新報》，1911年2月3日，第2版。

不著撰者，〈共進會餘興手踊〉，《臺灣日日新報》，1911年2月7日，第3版。

不著撰者，〈日本亭の移轉〉，《臺灣日日新報》，1911年10月3日，第7版。

不著撰者，〈最近の澎湖島 素人義太夫會〉，《臺灣日日新報》，1912年2月13日，第7版。

不著撰者，〈津國太夫を聴く〉，《臺灣日日新報》，1912年3月31日，第2版。

不著撰者，〈全島素人義太夫會〉，《臺灣日日新報》，1912年11月26日，第7版。

不著撰者，〈大隅太夫の渡臺 一日から榮座で開演〉，《臺灣日日新報》，1913年6月19日，第7版。

不著撰者，〈大隅一行の乗船〉，《臺灣日日新報》，1913年6月26日，第7版。

不著撰者，〈大隅の入場料〉，《臺灣日日新報》，1913年6月30日，第5版。

不著撰者，〈臺南の大隅太夫〉，《臺灣日日新報》，1913年7月12日，第7版。

不著撰者，〈故三谷新八氏 追善演藝會〉，《臺灣日日新報》，1930年3月9日，第2版。

不著撰者，〈豐竹三玉引退浄瑠璃大會〉，《臺灣日日新報》，1931年4月19日，夕刊第2版。

不著撰者，〈竹本鐘龍師引退の慰安義太夫會〉，《臺灣日日新報》，1933年11月1日，夕刊第2版。

不著撰者，〈臺灣の素人義太夫界（一）〉，《臺灣藝術新報》第28號，1937年11月1日，第10版。

望蜀山人，〈野崎村 大隅太夫初日〉，《臺灣日日新報》，1913年7月5日，第4版。

雀の巫，〈台北の諸興行物（つづき）〉，《臺灣日日新報》，1898年10月21日，第5版。

