



Title	日本統治期台湾演劇の概要 : 旧劇・新劇・皇民化劇
Author(s)	岩澤, 侑生子
Citation	JSPS科研費「日本統治下台湾における歌舞伎・浄瑠璃を中心とする諸芸能興行研究」23K00117 研究成果報告書. 2026, p. 16-36
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104307
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

1 日本統治期台湾演劇の概要 — 旧劇・新劇・皇民化劇 —

岩澤 侑生子

一、日本統治初期の台湾演劇

台湾には日本統治期以前より、中国大陸からの移民と共に伝来した、民間の様々な劇が存在していた。それらは風俗や祭事に強く結びついており、結婚式や葬式などで上演され、台湾社会の中に深く浸透し、民衆の日常生活の一部となっていた。日本統治時代の演劇研究家、竹内治は「台湾演劇誌」(一九四三)で、日本統治時代の

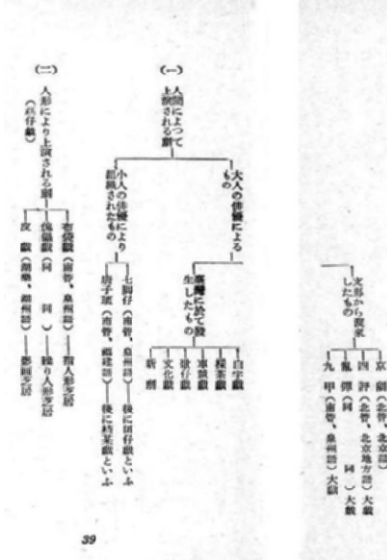


図 1

台湾演劇について図1のように分類している。なお、劇それぞれの読み方は、主に竹内(一九四三)の文中に記されている台湾語仮名を引用している。

まず、大陸から伝来したものとして、京劇がある。竹内(一九四三)によると、当時台湾では京劇のことを正音戲と呼び、北管音楽と北京官話を用いて上演されていた。次に四評ネイベン、それから乱弾ランタンがある。これらは大戲トアヒ、老戲ラウヒとも呼ばれ、北京京劇の流れを含む地方劇であるが、北管音楽と北京の地方の言葉を用いられており、北京地

方劇と称されるものだったようだ。「みだらに弾く」という意味から、「乱弾」という名がついたという説がある。また、九甲^{カウキョウ}は、泉州地方で発達した劇で、南管音楽を使用する。竹内によると、あまりこの劇は人気がなく、後に台湾では白字戯^{ペイジヒ}と呼ばれるようになったという。

子供が演じた劇として、まず戯仔^{ヒア仔}と呼ばれる一二歳から一七、八歳の少年たちが演じる劇があった。こちらは南管音楽、それから泉州語を使用していた。次に唐子班^{タンツワン}？、こちらは二〇歳前後の少女たち七名によって結成される劇で、北京語を使用していたと記されている。

人形劇では、現在も台湾で広く上演されている布袋戯^{ポウタイヒ}がある。布袋戯は、当時は手のひらサイズの人形を使って上演されていた。原則として泉州語を使い、南管音楽を使用する。布袋戯の人形は時代によって変化し、大きなサイズのものも登場して、現在は寺廟の前や街角のみならず、テレビでも上映され、専用チャンネルも存在する。糸を使った操り人形を使用する傀儡戯^{クワイレイヒ}も泉州語と南管音楽を使用するが、もともとは寺院の建立時に厄祓いや魔除けのために上演され、一般人、特に妊婦は見ることを禁止されていたという。現代においても傀儡戯を観られる機会は少ない。続いて、皮戯^{ポヒヒ}は影絵芝居である。牛の皮を使った影絵芝居で、起源については諸説ある。中国の唐代から五代のあいだに始まり台湾に伝わったとするもの³、あるいは竹内が記すようにジャワ地方のワヤン・クリに起源を發し、中国南部を経て台湾に伝わったとされるもの、更に台湾の原住民族にも古くから伝わっていたと記録されている。

台湾では当時、演劇は見るものというよりも聞くものとして、音楽性を重視されていた。演劇が娯楽として大衆に広がっていくにつれ、劇に付随する音楽もまた、親しまれるようになっていた。新竹地方で生まれ、大陸由来の民謡に台湾の音律を加えた音楽は、茶摘み歌（茶歌）として普及していた。そこから男女の掛け合いの演劇



図2

形式に発展したものが採茶戯サイチゲキと呼ばれ、客家人の部落で上演されていた。その他にも車鼓戯チャゴキと呼ばれる、主に祭事などで巡行する山車に加わり上演する劇もあつた。そして最も大衆に親しまれ、現在も台湾のいたるところで上演されている歌仔戯コアヒが、一九〇〇年代前後に宜蘭で誕生した。竹内（一九四三）は、この台湾の歌仔戯と中国大陸の演劇を比較し「在来の支那劇が假に歌劇（オペラ）であると假定するならば、歌仔戯はレヴューといふ處である。」と評している。中国大陸の劇は「歌と演技が完全に融合して、日本の能を彷彿とさせるものがある」とし、それに対し「歌仔戯は（中略）演技と歌曲とが互に遊離している。これはやはり支那劇が變形したと見るより、臺灣に於て發生した茶歌、相褒等の民謡が、支那劇の脚本を得て、演劇的な演出法を施されたと見る方が適切である。」⁴と、台湾独自の演劇としての歌仔戯の特徴をあげている。

図2は日本統治期時代の歌仔戯と布袋戯の上演の様子である。大勢の民衆が劇を見るために集まっている様子が伺える。このような祭典の時に、外の臨時舞台で演じられるものは野台戯ヤクタイヒと呼ばれ、劇場で演じられるものは内台戯ウチクタイヒと呼ばれていた。

日本の統治者たちは、当初、祭事に必要な儀式として上演される劇に対して、尊重する意思を表明し、研究の対象としていたが、これらの劇には中国大陸の文化の影響が強く表れており、やがて低俗なもの、風紀を乱すものとして見られるようになる。そしてこれらは、日本統治時代後期には、一九二〇年代に生まれた文化劇や新劇と比べて、旧劇と呼ば

れるようになるのである。

二、一九二〇年代～一九三〇年代前半の新劇

台湾のいわゆる新劇運動は大きく二つの時期に分けて考察される。最初の新劇運動は、一九二〇年代前半に台湾文化協会が、日本の統治に対し文化運動によって抵抗しようとしたことから始まる。それらは当時世界中で流行していた民族運動とも結びついて、文化劇と呼ばれた。

台湾文化協会は、日本の資本家たちによって抑圧・搾取されていた労働者階級を啓蒙した。各地で農民組合が続々と誕生し、演劇運動もそれに伴い活発化する。しかし、無政府主義者や左翼思想の青年たちが加入したことにより、協会内部で分裂が起こる。文化劇はプロパガンダ派とも呼ばれ、社会制度批判や民族意識を高めるような内容だったため、警察当局の取り締まりを受ける。当時の新劇運動は文化劇のプロパガンダ派と、星光劇団などの芸術派に分かれていた。これらは旧劇に対して、文化劇も含め新しい劇という意味で新劇と呼ばれた。

この時期、日本に演劇留学をしていた張維賢の活躍や、台北高校の記念祭での演劇公演も注目すべき出来事である。台湾のエリート学校、台北高等学校の記念祭で演劇が上演されたが、御真影の前でゴリーキーの『どん底』を上演したことが問題視され、当時の台北高等学校の校長であった三沢校長は、辞職に追い込まれるまでの事態となった。台北高校の演劇活動は他の高校にも影響を与え、日本人青年を中心とする劇団も誕生した。また、この時期、上海の文明劇団による上演もあった。台湾で巡回公演が行われ、文明劇という言葉が一般化した。

張維賢は、台湾新劇運動の第一人者と呼ばれている。明治三八年（一九〇五）に生まれ、昭和五二（一九七七）に亡くなった。台北で栄えた旧市街の一つ、大稻埕の生まれである。芸術派の星光劇団は、大正一三年（一九二四）

に張維賢が組織した劇団で、解散するまで毎年公演を行い、観客の入りも上々で評判も良かったが、人手不足と資金調達が困難となり、昭和三年（一九二八）に永楽座での十日間の連続上演を最後に解散した。この頃の星光劇団の演目として、『金色夜叉』以外はほとんど中国の新劇作品や劇団の創作と思われるものが中心となっていた。これは他の同時期の文化劇団とも共通している。その後、彼が新しく設立した宜蘭民烽劇団も、資金不足や人手不足といった同じ理由で解散する。

そして張維賢は、昭和三年（一九二八）に演劇を学ぶため、日本に留学をする。そこで日本の新劇に触れ、築地小劇場並びに新築地などの劇場や坪内逍遙の演劇図書館で、寝る間も惜しんで演劇を学んだという。昭和五年（一九三〇）一月に帰国後、張は再び民烽劇団を設立。昭和八年（一九三三年）永楽座でイプセンの『民衆の敵』や『原始人の夢』などの翻訳劇を上演する。また、日本人劇団と合同で新劇祭も開催している。当時の文化人たちにも、張の新劇活動は高く評価された。

三、皇民化政策

一九三〇年代に入り日中戦争が勃発すると、台湾人を日本人化、天皇の民とするための皇民化政策が推進される。皇民化政策は、日本の敗戦に至るまで、さまざまな取り組みが行われた。まず、国語運動である。新聞の漢文欄の廃止や、中国語雑誌の停刊など、国語（日本語）の使用が強要された。「国語家庭」に認定されると、配給や税の上での様々な優遇があった。それから改名である。台湾本島人の名前から日本語の名前に改名するには、国語常用家庭であること、日本精神を理解していることなど、条件があった。次に宗教や風俗である。日本の神道の受け入れや神社への参拝、「寺廟整理」と「正庁改善」運動の推進、旧暦の正月に行われる春聯などの風習

や大陸由来の伝統行事が禁止されるなど、生活と密接に関係するあらゆるものが日本式へと変えられた。後述するが、こうした皇民化政策のなかで、台湾演劇も当然あおりを受け、歌仔戲、布袋戲、皮戲、傀儡戲などの旧劇が、従来の形式での上演を禁止される憂き目にあつた。さらに昭和一七年（一九四二）には陸軍特別志願兵制度が導入、昭和二〇年（一九四五）には徴兵制度が全面的に実施された。こうした志願兵や徴兵制度を取りあげる戯曲も、この時期に度々登場する。教育面では、漢書房という私塾の強制廃止が行われ、公学校では選択科目である漢文科の廃止が決定された。「内台一如」「台湾人の皇民化」「台湾工業化」「南進政策」をキーワードにした皇民化政策は、実際には総督府の統一した指導があつたというわけではなく、各地で独自に推進された、様々な活動の総称と言えるものだったとされている⁵。

四、一九三〇年代後半の新劇

二度目の新劇運動は、昭和一二年（一九三七）以降の皇民化運動と密接に関わりがある。第一七代台湾総督の小林躋造は「皇民化、工業化、南進基地化」をスローガンに、皇民化政策を推進した。台湾の人々に日本精神を植えつけ、地方の風俗や民間宗教の風習を日本式に変えさせた。日中戦争が勃発すると、台湾総督府は国民精神総動員本部を設置し、文化芸術に対する取り締まりを厳格化した。

先述のとおり、旧劇の上演が原則として禁止されたため、多くの職業劇団が廃業していった。劇団を運営し続けていくためには、当局の意向に沿った演劇を上演するほかに道はなかった。劇団側は存続を賭け、劇団の名前の中に「新劇」や「皇民化劇団」といった名称を入れ、衣装、音楽、舞台装置を近代化した「改良劇」が登場する。しかし、その実情は衣装や役名などが日本風に変えられただけで、警察の取り締まりがないときには従来と



図3

変わらない形式で上演されたと言われている。図3は、「皇民化布袋戯」の人形である。この皇民化布袋戯で演じられた演目は、歌舞伎などでもおなじみの『国性爺合戦』や『月形半平太』『水戸黄門 江戸の巻』などである。布袋戯デジタル博物館のウェブサイトに、皇民化布袋戯を再現した映像が掲載されている(二〇二五年一月現在視聴不可)。それによると、人形が日本の時代劇の衣装を着て、活弁士が日本語で劇を解説する内容だった。

一九三〇年代後半以降、旧劇は改良が必要とされ、日本風に対応しないと上演することができなかったのだが、後述のように、旧劇の上演の禁止後も当時と変わらない歌仔戯の上演がたびたび摘発されていることを報道する記事が散見される。

一九二〇年代から三〇年代の張維賢らによる新劇運動は、特に旧劇に対する新しい形の演劇として確立し、社会運動にも結びつき、芸術志向の演劇が生まれるなど、日本の新劇運動との相違点も多い。しかし昭和一二年(一九二七)以降は、新劇という用語を使っているものの、最初の新劇運動とは全く異なるものと考えられる。この時期に職業劇団が掲げていた「新劇」は、皇民化政策を推進する総督府の目をごまかすための、単なる免罪符のようなものに過ぎなかったと言えるだろう。

五、旧劇への弾圧

演劇指導者の竹内治は、当時上演されていた台湾の「新劇」に対し、批判を込めてこのように記している。な

お、本島人とは台湾人を意味する。

本島人企業家は、之等の怪しげな新劇を真似し、和服と紋付、下駄履きと日本刀をひつさげ、台湾語を以て会話する支那劇とも日本劇ともつかない新台湾劇を造り上げてしまったのである。之等の劇団は、表面上如何にも日本化され、登場人物の総ては、和服を着用し、草履、下駄等と皇民化された様であるが、その実之等の衣裳の蔭に隠れて、従来より一層低俗な劇が公々然と横行していたのである。更に台湾統治上見逃すべからざる事は、当時、支那事変の勃発当初として、未だ旧思想に囚はれ、時局への認識を欠く不逞分子等が、演劇の大衆性と台湾語の利便の下に隠れて、不穩なるデマ宣伝をさへ鼓吹して歩く者さえあつた事である。

〔台湾演劇誌〕九六頁

昭和十三年（一九三八）の『台湾日日新報』には「改良劇を加えねば開演を許さぬ／演劇にも皇民化運動」という記事が掲載されている。ここでは、「本島人大衆皇民化運動の一助として」こういった「改良劇」を上演したと、そして「今後知識水準の低い一般大衆には直接眼から皇民化運動の趣旨を徹底せしめるのが効果的であるとして今後本島人劇場では必ず一つは改良劇を加へなければ開演を許可せぬ事に決定した」「用語も容易いものは成るべく国語を用ひしめ、漸次全部を国語に改めて国語普及の一端にも」働かせようとしている。同時に脚本の検閲もあり、先述のように衣装も内地人（日本人）の服に改め、さらに専属劇団の他に内地人俳優を加えようとした運動もあつた。

昭和十四年（一九三九）、同じく『台湾日日新報』には、「台湾に於ける歌仔戲の定評は言ふまでもなく演出す

る歌詞や動作表情等が非常に卑劣で煽情的であるため全島各地では既にその興行を絶対禁止している程である」と強調される。歌仔戯に関しては「一部無知の男女を喜ばせてゐる」と、統治者たちが旧劇を見る本島人への差別的な目線を感じることができると述べている。

昭和一五年（一九四〇）の『台湾日日新報』では、「歌仔戯嚴禁／田舎者の觀衆戸迷ひ」という記事に、旧正月で歌仔戯の上演をしようとしたところ禁止されたが、旧正月だから歌仔戯はやつてゐるだろうと「各部落から雪崩を打つて押駈けた男女の群は不意打を喰つて右往左往してゐる」とある。また昭和一五年（一九四〇）三月三日の記事には「偽つて歌仔戯上演」と題し「皇民化劇だと警察当局を誤魔化し許可を受け」たが、実際のところ「支那式の歌仔戯を上演してゐた」ことが報道されている。

一九四〇年代には『台湾日日新報』の記事で、非常に強い口調で歌仔戯に対して攻撃している印象を受ける。例えば「歌仔戯を撃滅せよ」では、皇民化運動を阻害し、社会的に害悪を及ぼす台湾芝居を撃滅せよと、いよいよ台湾中部のあたりにある嘉義市の委員から火蓋が切られたことが報じられている。「特に旧時代の遺物として芸術的にも一顧の価値なき台湾芝居が今猶存続して本島各地の劇場に上演され民衆の嗜好に根強く喰込んでゐる事は本島人の文化向上を阻止し又皇民化運動にも却つて逆効果を齎す傾向が益々濃厚であるので」「これを血祭に挙げて高尚、健全なる新劇を創設して本島人劇界の新体制を確立すべきと言ふ建前から」、嘉義の委員たちが憤然決起をしていると記されている。

昭和一六年（一九四一）の記事「歌仔戯類似行為の売薬行商等を検挙」では、歌仔戯の俳優が失職して売薬商人に転職をしたものの、様々な僻地の部落を巡回しているなかで「売薬宣伝だと称し人形芝居で歌仔戯類似の卑猥なる言動をなしてゐたこと」を、警察によって嗅ぎつけられ、検挙取り調べ中という報道もある。

このように歌仔戲などの旧劇は、昭和一二年（一九三七）以降、総督府やメディアの弾圧を受け、原則として上演を禁止されたものの、統治者の目をかいくぐりながら上演を続けていたことが確認できる。そのため、現代にも歌仔戲を伝えることができたのかもしれない。

六、一九四〇年代の台湾演劇―「青年劇」

昭和一六年（一九四一）四月、台湾の大政翼賛会の母体となる「皇民奉公会」が発足する。その下に、島民娯楽を審議する組織として「娯楽委員会」が同年七月に設置された。農村地での娯楽を提供するため、演劇分野では、新劇（ここでは旧劇を日本人風に改良した劇、皇民化劇として改良した劇）と青年劇が育成助長するべき「健全娯楽」として認定される。そして最も大衆の娯楽として支持を得ていた歌仔戲は、昭和一二年（一九三七）に「不健全娯楽」として原則禁止となる。青年劇では「青年劇演劇挺身隊」が発足し、さらにそこから「健全娯楽指導班」が発足する。新劇の方では「台湾演劇協会」が発足、移動劇団の「演劇挺身隊」が昭和一七年（一九四二）に組織される。この演劇挺身隊は、プロの俳優による本島人劇団の「南進座」と「高砂劇団」が中心となり、台湾各地で上演を行なった。

青年劇は、一九三〇年代、台湾各地に存在した青年団が日本語促進を目的として始めたことされる素人劇である。青年団は主に公学校を卒業した台湾人青年たちからなる地方団体で、年齢は一二歳以上二五歳以下の男女で結成されていた。青年団主催の催しでは、演劇の他に運動会や国語演習会、研究発表会、音楽会などが頻繁に開催されており、その様子は『台湾日日新報』の報道で確認できる。

大正三年（一九一四）に、花蓮港の吉野村にて第一号となる青年団が成立し、その後、昭和五年（一九三〇）

に「台湾青年団訓令」が公布されてから、青年団の設立は全台湾に広がっていった。そして昭和十三年（一九三八）に「台湾総合青年団設置旨趣」が発表され、青年団は皇民化運動の教化団体としての意味合いを深めていった。皇民化政策期の青年劇について『台湾日日新報』の報道を確認してみよう。

昭和十二年（一九三七）一月二二日の記事「総合青年団大会 南門小に開かる／青年劇等もあり盛会」には、台南の南門小学校講堂での青年団大会の催しの一環として青年劇が上演されたとある。この総合青年団大会は「青年団としての戦時体制下に於ける滅私奉公の観念をいやが上にも振作昂揚」するようなもので、青年劇の内容もそれに応じた内容だったと考えられる。昭和十三年（一九三八）一月二〇日「州国演で青年劇」では、台北市老松公学校で開催された国語演習会において、青年劇『日の丸行進曲』が好評を博したと報道されている。上演中の舞台の写真が大きく掲載され、白い幕を背景に、祭壇が舞台中央寄りに置かれ、右側の垂れ幕には「国語ノ光ニ伸ヒ行ク台湾」と書かれている。

昭和十五年（一九四〇）四月二〇日の記事「市民へ正しい娯楽／青年劇研究会を組織」によると、嘉義市教育当局によるこの組織は、従来の台湾娯楽を調査し改善または淘汰をも加えらるとともに「民衆娯楽青年劇研究会」を開催し、皇民化運動の促進に努めることを目的とした組織を作ったと報じている。同年八月三十一日「健全なる国民娯楽として」では、「皇民化の精神を多分に盛つた青年劇と音楽を指導」し、九月に大会が行われるという記事も掲載される。

また、一九四〇年には「奉祝青年劇」という見出しで、紀元二六〇〇年を祝う青年劇や音楽劇、舞踊が青年団によって催されたとある。台南の大会では「皇民化の誇りも高く盛大に開催され」、『愛国行進曲』などの音楽など、多くのプログラムが喝采を博したと報道されている。この頃、総督府の意向に沿った優良な青年劇を上演し

た青年団には、奨励金なども交付された。こうした地方での青年団の大会公演の他に、傷ついた兵士を慰問する公演なども行われていた。

昭和一六年（一九四一）一二月に真珠湾攻撃で太平洋戦争が開戦されてからも、青年劇・皇民化劇の報道は続き、高雄での講習会の様子や、皇民奉公会による青年劇脚本の公募も報道されている。昭和一七年（一九四二）七月二五日の記事では「素人ばなれした熱技を演じ大好評を博し観衆に非常な感銘を与えた」と、スパイの素人劇が大変盛況で、観客たちに受け入れられたとある。

青年劇は、戦争の長期化や旧劇の禁止により、特に農村地での民衆娯楽が欠如したとされ、それを補う目的と、皇民化運動の一環としての位置づけがある。青年劇を上演することによって、国語促進や、情操教育、教化性、娯楽の自給化が期待されたのである。その流れで、青年劇指導班の結成や、青年劇指導者の講習会の開催なども頻繁に行われていた。台北州総務部長の井田憲次が、州下の娯楽対策としての移動演劇を台湾演劇指導者の中山侑に依頼し、中山は「勤行報国青年隊」の活動を参考に「青年演劇挺身隊」を提案する。これをうけて昭和一六年（一九四一）九月頃、青年演劇挺身隊が発足した。勤行報国青年隊とは、総督府の連携機関である。農村から青年を集め、二、三ヶ月の勤労奉仕生活を過ごし、日本精神を体得した後、各自の農村へ戻る。農村を率いるリーダーを養成するための機関である。

中山侑が発足した青年演劇挺身隊は、皇民奉公運動の一環として結成された、無報酬奉仕の青年移動演劇隊である。当時は「善良な青年に旅役者の真似をさせるのは」「本来の農業作業に支障をきたす」などといった否定的な意見も見られた。しかし、中山侑は、昭和二年（一九三七）以降の戦争の特色は文化の破壊ではなく文化の建設を目的としたもので、国策としての文化政策が促進されていると主張する。この青年演劇挺身隊の根本理

念にあったのは、日本精神の再認識、在来の資本主義、個人主義、自由主義への否定があったと述べている。その後、士林演劇挺身隊や新莊演劇挺身隊の成功を受けて、台北州皇奉支部では「健全娯楽指導班」が作られ、各で青年たちによる挺身隊が結成されていく。

羅東街演劇挺身隊では、当時大政翼賛会の文化部長だった岸田國士の『かへらじと』等を上演していたという記事もある。中山侑は、青年演劇挺身隊を組織する上での難点について、「青年演劇運動」のなかで次のような点を挙げている。まず言葉の問題である。何語で演じるのか。本島語（福建語ないし台湾語）、それとも国語（日本語）なのか。昭和一六年（一九四一）四月末の段階で、本島人の国語理解率は五七・〇二%であった。国語理解のレベルも同一ではなかったため、検討の結果、方針として国語を使用するが、言葉を減らし身振りを増やすなどといった対策が取られた。しかし、青年劇の演劇の指導者（公学校の教師や、本島人の演劇人が青年劇の指導にあたっていた）が日本語を話せなかったというような記事もあり、実際の上演がどのようなものだったかは想像するしかない。

さらに青年劇への理解について、中山は「青年劇活動は単なる遊びではなく、農村の仕事と同等の役割を持つことを理解させる必要がある」と述べている。青年劇の内容に関しては「あまり難しい理屈や政治性を持たせるよりも、一つの文化運動として考え、娯楽性を持たせる」ことを念頭に置いていたという。しかし、実際に青年団に配られた青年劇の脚本を見る限り、政治性と娯楽性のバランスが取れているのかどうかは、時代背景なども含め、甚だ首を傾げざるを得ない。

青年劇の脚本に関して、昭和九年（一九三四）に『台湾日日新報』などに、台湾教育会による「青年劇脚本公募」の告知があった。公募の目的としては「本島在来の演劇は其の内容形式共に遺憾の点が多いので之を革新す

るため青年劇脚本を左記により公募した」とある。応募条件の中では題材は任意としながらも、内容に関しては「面白味豊なるものにして国民精神の涵養、国語普及、郷土振興、生活改善等を取入れたるもの」と指定がある。このことから、昭和十二年（一九三七）以降の国民精神総動員本部が設置される以前より、単なる国語普及や情操の涵養にとどまらず、日本国民としての精神を養うことを目的とした青年劇の創作が望まれていたと考えられる。

この青年劇の脚本を公募した「台湾教育会」は、当時台湾の学校教育と社会教育をサポートしていた社団法人で、総督府と密接なつながりがあった。『国光』『黎明』『薫風』など台湾教育会が刊行した雑誌には、青年劇の脚本が附録についていた。付録に掲載された青年劇の脚本には、農村でひたむきに働く本島人青年や、聘金制度（聘金は、女性が嫁ぐ際に、相手方の男性が女性の実家に払う金）に反対する若い本島人女性や、非科学的な医療を薦める母親、金儲けのことばかり考えて日本語を学ぼうとしない本島人の資産家に「日本国民として国語を知らないことを恥とは思いませんか」と説教するような、日本語学習に熱心な本島人青年が登場する。一九三〇年代に創作された青年劇は、現行の風習を否定し、日本語教育促進や日本精神を啓蒙する教化劇としての特徴が強い。

日中戦争以降は「銃後の本島人」、「皇民化」、「軍夫」、「志願兵」をテーマにした作品が多く見られるようになる。例えば昭和一六年（一九四一）、台湾総督府情報部から出版された『手軽にできる青少年劇脚本集 第一輯』の中には、日本統治時代に活躍した作家の西川満による『青毛獅子』が掲載されている。『青毛獅子』は「西遊記」をもとにしている。物語の最後には「天竺にお経を取りに行けるのも、日本の軍人さんたちが戦っているおかげだ」という孫悟空の台詞がある。このように、よく知られる昔話を皇民劇化したものがある。そのほか、同脚本

集に掲載されている川平朝申の『蓖麻ひまは茂れり』は、実際のできごとを元に創作された脚本とされている。当時蓖麻の種子から採れるヒマシ油は、戦闘機の潤滑油として使用されていた。蓖麻を育てる台湾人少年が病気になる、死ぬ間際まで蓖麻の心配をするような報国精神を持つ少年の話が、美談として描かれている。また、青年劇ではないが、この時期には李香蘭こと山口淑子が主演した映画で有名な『サヨンの鐘』も、実際に起った事件を物語化し、ラジオドラマや紙芝居など様々な媒体で展開していた。

昭和一七年（一九四二）に、皇民奉公会台北州支部健全娯楽指導班が『青年演劇脚本集（第一輯）』を出版する。これは青年演劇挺身隊を組織した中山侑による脚本集である。例えばこの中の浜田秀三郎『征く朝』（一幕もの）では、出奔した青年が、海軍特別攻撃隊、いわゆる特攻隊の報道を聞き、志願兵になるべく実家に戻ってくる話である。根室千秋『土』（二幕もの）では、先祖代々の土地を守る百姓の姿が描かれてる。作者の根室は「土、土、——しつかり故郷の土を踏みしめて起ち上る農民の尊い姿こそ増産日本の新しい力である」と作者あとがきに記している。名和栄一『蜜柑』（一幕二場もの）は、村一番のならず者が、護郷兵だった先生や幼馴染の少女の姿に心を打たれ、改心する物語が描かれる。この護郷兵とは、日本統治時代初期に日本軍に協力し、「匪賊」と呼ばれる日本統治に反抗する勢力と戦った人々のことである。昭和一九年（一九四四）には作家の吉村敏が台湾原住民の卑南族ブユマの頭目をモデルにした長編戯曲『護郷兵』を発表している。実際に起った事件や人々を取材して統治者に都合のいい物語に仕立て上げることはよく見られた。

七、演劇挺身隊・台湾演劇協会・厚生演劇研究会

最後に、プロの劇団による演劇挺身隊の活動について見ていこう。

昭和一七年（一九四二）一月に「皇民奉公会指定演劇挺身隊」が組織された。この挺身隊の前身は「南進座」と「高砂劇団」という本島人俳優が所属する劇団である。南進座は台北州、新竹州、台中州、高雄州、台東庁、花蓮港庁で巡回公演を行い、一月に結成されてから九月三〇日までの一七四日間にわたり二八六回の上演、観客動員数は二九万八八四〇人に及んだ。高砂劇団は台北州、新竹州、台中州、高雄州で一五七日間、二二七回の上演、二九万二二〇〇名を動員した。

これらの劇団が上演したのは、総督府情報部提供作品の『志願兵』、竹内治作の『童叟何処へ行く』である。童叟とは台湾のシャーマンで、宗教上重要な役割を持っていた。しかし日本統治時代になり、その役割を失う姿が作品のなかで描かれる。また、先述した『サヨンの鐘』も演劇挺身隊によって上演された。

南進座の舞台監督の林金龍の日記には、当時の巡回公演の記録が残されている。過酷なスケジュールで僻地まで行き、演劇を上演するが、当時流行していたマラリアなどで役者たちが倒れ、幕間に注射を打ってなんとか舞台に立たせたなど、克明な記録が記されている。なお、第一八代台湾総督・長谷川清から、演劇挺身隊宛に直筆入りの旗が送られている。「軍旗に非ずともこの旗の下で」と、芸能奉公に励むことを誓う挺身隊の様子も報道されている。

昭和一七年（一九四二）には、皇民奉公会の指導のもと「台湾演劇協会」が誕生し、日本から松居桃楼という演劇人が招聘される。松居の父は、劇作家で演出家の松居松葉の息子であり、松居自身も演劇の道へ進み、松竹演芸演劇会委員を務めていた。彼は昭和一七年（一九四二）に台湾に招聘され、青年劇や皇民化劇をさらに推し進めた。その時期、演劇の脚本検閲制度が改新され、これまでそれぞれの州ごとに行われてきた検閲は、台湾総督府保安課の管轄となり、脚本提出の前に、この松居桃楼が主事を務める台湾演劇協会の審査を経なければなら

なくなつた。台湾演劇協会は、こういった指導や審査の他に、時局に合わない演劇を上演する劇団に対し解散を命じるなど、台湾の演劇に対して強い権力を持った組織であつた。

更に松居桃楼は昭和一八年（一九四三）に「芸能文化研究会」も設立する。松居は『興南新聞』の中で「演劇は武装せざる兵器舞台としての利害性」があり「この貴き兵器を活用して国家的に役立たせることは、われらの急務の一つである」と述べている。松居は「大東亜演劇は台湾に於いて確立しなければならぬ」と、大東亜演劇確立の理想に燃えていた。日本人が中心となつて組織された台湾演劇協会は、これまでの台湾演劇の流れを否定し、「日本」を軸とした大東亜演劇の確立を目指した。その影響もあつて、反対に台湾人が中心となつて組織された「厚生演劇研究会」が同年誕生した。昭和一八年（一九四三）四月二十九日に大稲埕の料亭「山水亭」にて、「厚生演劇研究会」の発表会が行われた。この厚生演劇研究会は、主に雑誌『台湾文芸』のメンバーが中心となつて成立した演劇グループで、大稲埕の料亭「山水亭」の経営者であり、活動の資金提供をしていた、王井泉が責任者であつた。会員は林博秋、張文環、謝火爐などの文士たちが活動の中心メンバーであつた。研究生は、桃園・士林・新莊・三重などから集まつた男子二一五名、女子一〇名、合計三三五名の知識人の青年たちだつた。

彼らは同年九月三日に、台北の永楽座で『山から見える町の灯』、『閩雞』、『高砂館』、『地熱』などを上演した。日本語での上演だつたが、彼らが目指したのは、一九二〇年代の新劇運動の流れを汲んだ台湾本土の演劇を追求することだつた。

永楽座での公演は大好評を博した。その様子は『台湾日日新報』でも報道されている。特に『閩雞』の中で台湾民謡が歌われ、立ち見する場所もなくなるほど超満員だつたらしい。しかし、台湾を色濃く表現した演劇はすぐに、当局の取り締まりを受け、厚生演劇研究会の上演はこの永楽座の公演のみとなつてしまつた。



図4



図5

図4は当時の『閩雞』の舞台写真である。『閩雞』は張文環の小説をもとに林博秋が戯曲化したもので、大正七年（一九一八）の台湾南部が舞台である。タイトルの「閩雞」は去勢された鶏のことである。写真から分かるように、日本的な要素はなく、むしろ漢民族の雰囲気がある。『閩雞』は戦後も上演され、最近では台南人劇団が二〇〇八年に上演している。

図5は『高砂館』の舞台写真である。これも林博秋の作品で、日中戦争が始まってすぐの基隆の港にある旅籠屋が舞台である。未来に対して希望を持ってない、戦争に対してネガティブなイメージを持つ人々の姿を描いた作品である。こちらも二〇〇八年に歓喜扮戯団が上演している⁷⁾。

日本統治下の台湾では、土着性の強い旧劇が強い抑圧を受けていたが、大衆の支持

はなくなることがなく、現在も歌仔戲や布袋戲は上演され続けている。日中戦争以降、盛んに「健全な娯楽」としての青年劇が推し進められたが、皇民化を目的とした青年劇や皇民化劇の戯曲は完成度が低く、言語の問題もあり、実際のところほとんど上演されなかったようだ。それらの脚本を読むと浮かび上るのは、日本人が理想とする被植民者の姿である。それに対し、一九二〇年代の台湾新劇の流れをくみ、台湾の独自性を主張しようとした厚生演劇研究会の取り組みは、彼らが上演した『閨雛』や『高砂館』が二〇〇〇年代にも上演されているように、現代にも訴えかける力を持っている。

厚生演劇研究会は、一九二〇年代の新劇運動の流れを汲み、永楽座での公演で当時の台湾人の心情を十分に表したといえるだろう。その精神は、台湾独自の演劇を追求する現代の台湾演劇シーンにも受け継がれているのかもしれない。

参考文献

- 『台湾日日新報』
末光欣也『台湾歴史日本統治時代の台湾（中文版）』致良出版社、二〇二二年
王育徳『翔風』第二期「台湾演劇の今昔」一九四一年
藤井省三・黄英哲・垂水千恵編『台湾の「大東亜戦争」文学・メディア・文化』石婉舜「台湾新演劇運動の黎明」二〇〇二年
中島利郎・河原功・下村作次郎監修『台湾戯曲・脚本集一〜五』（日本統治期台湾文学集成）緑蔭書房、二〇〇三年
楊渡『日據時期台湾新劇運動（一九二三〜一九三六）』時報出版、一九九四年
邱坤良『舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一九四五〜一九四五）』自立晚報社文化出版部、一九九二年

論文

- 石婉舜「一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究」台灣大學戲劇學碩士論文、二〇〇二年
- 李宛儒「日本統治下の台湾演劇―総督府が奨励した青年劇と皇民化劇をみる―『言葉と文化』八、二〇〇七年三月
- 李宛儒「植民地台湾の新劇発展と張維賢―日本留学の影響をめぐって―」『演劇学論集 日本演劇学会紀要』四七、二〇〇八年一〇月
- 簡秀珍「太平洋戦争後臺灣の新劇活動―以地方青年業餘演劇與中央指定演劇挺身隊為討論中心」『戲劇學刊』八、二〇〇八年七月
- 石婉舜・近藤光雄訳「植民地における演劇と観衆―台湾語通俗演劇の興起を中心に」『言語社会』七、二〇一三年三月
- 邱坤良「從星光到鐘聲：張維賢新劇生涯及其困境」『戲劇研究』二十期『Journal of Theater Studies』二〇一七年七月

インターネット資料：

- 國家電影及視聽文化中心 <https://tf.openmuseum.tw/>
- 布袋戲數位博物館「皇民化布袋戲」http://folkartist2.eihb.nctu.edu.tw/collection/palm_drama/pdl/history/InSide4.asp
- 台灣現代戲劇暨表演影音資料庫 闖雞 <https://www.eti.tw.com/work/zlix2PE6P439INLki>
- 台灣現代戲劇暨表演影音資料庫 高砂館 <https://www.eti.tw.com/work/j97sDWnrTJh5Bvrx>
- 國立臺灣藝術教育館 臺灣傳統戲曲皮影戲 <https://web.arte.gov.tw/traditionalopera/2/c/c2/c2.htm>
- 図1 浜田秀三郎 編『台湾演劇の現状』丹青書房、昭和一八年、国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/1125547> (参照 2025.12.04)
- 図2 (上)「臺灣芝居開演中の光景」『高雄港勢展覽會誌』一九三一年高雄港勢展覽會、國立臺灣大學圖書館、臺灣舊照片資料庫、(下)「臺中學資料庫」《市街之味：臺中第二市場的百年風味》輔順將軍廟布袋戲演出
- 図3 皇民化布袋戲偶／創作者：拍攝：雲林縣政府文化處／數位物件授權：CC BY-NC 3.0 TW + / 建檔單位：雲林縣政府文化觀光處 © 國家文化記憶庫 https://cimb.culture.tw/zh-tw/detail?indexCode=Culture_Object&id=622710

図4：1943年舞台劇《鬧雞（前篇）》演出一景。典藏者：林嘉義。數位物件典藏者：國家電影及視聽文化中心。創用CC姓名標示・非商業性・禁止改作 3.0台灣 (CC BY-NC-ND 3.0 TW)。發佈於《台灣影視聽數位博物館》[https://tai.openmuseum.tw/muse/digi_object/8b77ddb20a57becf309d1e20ded711#11321] (2025/12/10閲覧)。

図5：1943年舞台劇《高砂館》演出一景。典藏者：林嘉義。數位物件典藏者：國家電影及視聽文化中心。創用CC姓名標示・非商業性・禁止改作 3.0台灣 (CC BY-NC-ND 3.0 TW)。發佈於《台灣影視聽數位博物館》[https://tai.openmuseum.tw/muse/digi_object/f0a7296becf816800ee856c6b808da8#11161] (2025/12/10閲覧)。

1 小梨園、七子班、七脚仔とも称される。

2 殖某戯（サボリーロ）とも称す。

3 参考文献：國立臺灣藝術教育館 臺灣傳統戲曲皮影戯 (2025/09/30最終閲覧) <https://web.arte.gov.tw/traditionalopera/2/c/c2/c2.htm>

4 竹内治 (1943) 「台湾演劇誌」p74-75

5 参照：吳密察監修 (2016) 『台湾史小事典 第三版』p218-219

6 <https://www.eti-tw.com/work/zix2PE6Pd39INLki>

7 公演情報：<https://www.eti-tw.com/work/j97sDWnrTTh5Bvrx>

付記 本論文は二〇二三年に台湾・淡江大学へ提出した修士論文『日本統治期台湾における青年劇の研究』をベースにしている。