

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ► 視覺變奏曲：日據時期台灣人的電影實踐

The Cinema Practice in Japanese Occupied Era

doi:10.6752/JCS.200603\_(2).0004

文化研究, (2), 2006

Router: A Journal of Cultural Studies, (2), 2006

作者/Author : 李政亮(Cheng-Liang Lee)

頁數/Page : 127-166

出版日期/Publication Date : 2006/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603\\_\(2\).0004](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603_(2).0004)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，  
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，  
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一页，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

## The Cinema Practice in Japanese Occupied Era

—Cheng-liang Lee

# 視覺變奏曲： 日據時期台灣人的電影實踐\*

李政亮\*\*

\* 感謝兩名匿名評審的諸多批評，其中一位甚至逐字逐句地指出文字與注釋方面的疏漏；對於兩位匿名評審的批評與指教，本文進行了大幅度的修改。本文寫作期間，曾擔任北京大學比較文學與比較文化研究所訪問學者，並參加戴錦華老師所主持的「文化研究工作坊」。雖然該工作坊的工作計畫及讀書會與本文主題無直接關聯，不過，對文化研究領域相關經典的重新閱讀，對本文的寫作有直接的啓發。在此感謝戴錦華老師與工作坊的成員。另外，感謝目前於北京大學科學與社會研究中心攻讀博士的魏宏晉，幾乎每星期小酒館裡的研究心得交換，讓筆者收益不少。最後，感謝政治大學政研所碩士班學生鄭又銘及加拿大Calgary University 傳播學系碩士班學生于飛對本文的閱讀與文字修改意見的提出。

\*\* 李政亮，北京大學哲學博士，現居法國巴黎，從事自由寫作。  
電子郵件：aliang1229@yahoo.com.tw；aliang1229@263.net

## 摘要

電

影的發展過程當中，與現代性密不可分。在講求實用科技的年代當中電影孕育而生。電影誕生的年代，卻也是西方帝國主義擴張的年代，西方殖民者一方面透過影像建構帝國形象，另一方面從文明／野蠻的觀點建立被殖民者的形象。西方的現代性經驗與台灣是有距離的。不過，台灣卻在1895年開始受新興帝國日本的統治。在這個現代性生活當中，殖民者運用影像透過教育系統傳達殖民者所欲建構的現代文明生活與愛國教育；另外，隨著殖民者對休閒生活的引進，電影也以休閒娛樂的方式出現。

針對殖民者的作法，反殖民運動如何回應？1920年代的文化協會的目標是追求現代文明，儘管文協知識分子已意識到大眾的存在，然而，問題是透過什麼樣的媒介對一般大眾進行啓蒙？白話文運動與巡迴演說都是一種嘗試。不過，相較於白話文運動與巡迴演說，文協的電影巡映隊透過影像與語言的結合，補足了兩者的不足。文協轉向之後，左翼藝術團體高舉「大眾文化」的旗幟，不過，就演劇來說，則是以為藝術而藝術的方式建立群眾基礎。而右翼的台灣民眾黨則對歌仔戲採取激烈的批評態度。

電影除了是政治運動的實踐，也是一種休閒娛樂。作為娛樂的電影當中，辯士的解說成為觀影的關鍵，到了1930年代，流行文化工作者透過介入流行音樂的方式，讓電影更加本土化，也將1930年代的電影發展帶進另一個高潮。

### 關鍵詞

日據時期、電影、現代性、殖民、大眾文化

# Abstract

**T**here was a close relationship between the development of cinema and western modernity. As the expanding of cinema, it was the time western imperialism expanded. On the one hand, the western colonialists built the images for their empires through the cinema, and on the other hands, to build the images of the colonies through cinema from the view of civilized/uncivilized.

Japanese imperialism commenced its colonization on Taiwan from 1895. The Japanese colonialist used the cinema to propagate the modernization life and patriotism.

In the 1920s, the aim of the anti-colonialism group, Taiwanese Culture Association, was to pursue Taiwan's own modernity. They were conscious about the importance of the mass. But their problem was through which media channel they could enlighten the mass effectively? Literary reform and speech are two important attempts to solve this problem. Compared with them, however, the exhibition of cinema was a more effective way to enlighten the mass because of its combination cinema and speech. After Taiwanese Culture Association changed their aims, left-wing culture groups arose the term of 'poplar culture,' but for drama, their attitude on building the base with large masses through purchasing the value of art itself. On the other hand, the right-wing political party, their attitude to Taiwanese opera was more criticized.

Cinema was both a political practice and a leisure style. The Banshi had been a key man tot the cinema, besides, in 1930s, those who worked in the popular culture industry involved the cinema by popular music and novel, they brought cinema into localized and more popular in 1930s.

Keywords:

Japan occupied era, cinema, modernity, colony, popular culture

## 一、問題意識

本文的問題意識來自兩個層面。

第一個層面，是部分台灣電影研究者在譯介西方電影研究當中主流與非主流的作品時，語重心長地指出了應以台灣特殊的歷史經驗與主體性面對世界電影。例如陳儒修(1997)在其與廖金鳳翻譯羅伊·阿姆斯(Roy Armes)的《第三世界電影與西方》一書當中的譯序就指出，「阿姆斯提醒我們，不可再視第三世界電影為邊緣化的現象（這種說法只是強化了西方主義的論述），而需視為世界電影的一部分。」廖金鳳在翻譯克利斯汀·湯普森(Kristin Thompson)與大衛·鮑威爾(David Bordwell)合著的《電影百年發展史》譯序當中，也提醒台灣讀者，「作為一個關心台灣電影歷史發展的讀者，自該思考台灣歷經半個世紀的日據殖民，以及在戰後的一個『第三世界國家』地位，自有其獨特之電影發展經驗。」儘管這兩本譯作關於台灣電影發展的部分各有篇幅不同的介紹，不過，相同的則是將台灣新電影運動納入不同觀點的世界電影史的歷史書寫當中。

陳儒修(1997)在譯序當中同時也指出，「如果以台灣觀點提出批評（筆者註：針對Roy Armes的《第三世界電影與西方》一書），大概只能說他用不到兩頁的篇幅介紹台灣70年代以前的電影，實在未能描繪全貌的萬分之一，畢竟我們自己的電影還是需要自己來書寫（本句為作者強調）。」

如同Washburn與Cavanaugh(2001: xx)所提醒的，在文化力量交互滲透之下，電影成為百年前首波的全球現象。在電影發明之後不到數年的時間，電影的傳播跨越了殖民國／被殖民國、東方／西方等的藩籬，幾乎全球國家都有電影的蹤影。然而，如果檢視主流的世界電影史書寫，我們將發現有著極其相似的分析架構，以克利斯汀·湯普森(Kristin Thompson)與大衛·鮑威爾(David Bordwell)的《電影百年發展史（上）（下）》(1998)及David A. Cook的*A History of Narrative Film* (1996)兩本著作相較，我們將發現極為相似的電影史分析架構：

電影所需的科學技術發明；法國、美國、德國、英國等主要電影製作與傳播的國家的電影發展簡史；1920年代好萊塢的興起；二戰之後的好萊塢復興；歐洲的藝術電影；在歐美之外，亞洲的日本電影大致被放置在1960年代當中一併討論；台灣、香港與中國則是被放在1980年代的歷史時空當中被相提並論。在這樣的歷史架構之下，日據時期台灣電影史的開展很難與百年前以資本、國族等力量為基礎而開展的電影傳播產生連結。到底什麼樣的歷史架構得以讓台灣歷史與當時的電影傳播網絡產生連結？

第二個層面，隨著本土化的腳步，電影研究者開始對台灣電影史投入心力關注，長久以來被遺忘的台灣電影史逐漸如同「補破網」般地被電影研究者一步步地縫合歷史的缺口。不過，在這些討論當中，卻激發出一些值得深入討論的問題，首先，三澤真美惠(2002: 290)在《殖民地下的「銀幕」：台灣總督府電影政策之研究(1895- 1942)》一書當中，以《台灣日日新報》的記載為主要基礎，推論出「電影在娛樂界於1916／大正5年取得市民權後，人氣一路上升。1925、26年／大正14、15年電影已經達到影劇事業之頂峰」的結論。不過，如果從當時媒體對電影的介紹與報導來看，自我標榜為台灣人發聲的《台灣民報》及《台灣新民報》關於電影的報導與介紹除了電影巡映隊「美台團」的相關新聞（事實上，關於「美台團」的報導則多是電影巡映隊放映的預告或是官方阻止放映的報導）之外，卻少之又少。一方面，報紙內容當中關於電影的介紹極少，嚴格來說，僅有鄭登山於1927年於《台灣民報》發表的〈新興藝術的電影戲〉與日人丸楠禮仁於1931年在《台灣新民報》以日文所發表〈煽動及び宣傳の手段としての映畫：プロ映畫同盟設立の提倡〉兩篇文章；除此之外，則有《台灣新民報》進口自中國的電影的簡短介紹。另一方面，《台灣民報》時期並未有太多廣告，《台灣新民報》時期則開始有大量廣告，這些廣告內容主要包括旅社、藥品的廣告，戲院廣告極少在其中。相較於《台灣日日新報》經常出現電影的介紹與評論、以及不同戲院的電影播放片目與時刻來說，這意味著什麼？《台灣日日新報》與《台灣民報》、《台灣新民報》就資金來源以及辦報宗旨，很清楚地建立

在不同社會基礎上，《台灣日日新報》與日本殖民政權的台灣總督府有密切的關係，民間甚至稱之為御用報紙，其報導取向除了政令宣導之外，包含了大量日本與台灣所發生社會事件的報導與評論；而《台灣民報》、《台灣新民報》的資金來源則來自於台灣本土有反殖民意識的資產階級，其辦報宗旨主要在於透過知識分子式的啓蒙，喚起一般民眾的政治反抗意識。這兩個建立於不同社會基礎的報紙關於電影的不同程度報導，似乎指出了當時台灣社會不同群體對電影的不同想像。

除此之外，日據時期擁有日本大學藝術科學位，並活躍於不同的藝術類別（包括擔任電影辯士、歌仔戲改革等<sup>1</sup>）、戰後曾出版台灣電影史研究者必讀與引用的《台灣電影戲劇史》作者呂訴上，在戰後一篇比較演劇與電影的文章當中，獨尊戲劇而貶低電影的藝術價值：

勿論，電影的浸透力很大，可是，電影始終是個「放映的影像」，不能使民眾感到自身在表演的興趣。戲劇可使民眾感到「觀賞」和「表演」的兩重興趣，電影只能使人感到一重的興趣而已。（呂訴上，1947：7）

另外，呂訴上也從真實／虛構的觀點指出了兩者的不同：

沒論科學如何進步，發聲電影五彩電影出現了。真實的終是真實的，假冒的終是假冒。例如梅蘭芳終是梅蘭芳，沒論你怎麼精巧地，把梅蘭芳的型態，以光線以色彩把他搬上，銀幕上立體地把他再現了，也不能變成一個真實的梅蘭芳一樣，在這兒有科學沒法浸入的獨特的領域存在著。  
(ibid: 7)

在西方早期的電影理論演進過程當中，如何區隔戲劇與電影或者兩者的表現形式有何不同，一直是個受到討論的話題；熱愛不同類別戲劇卻也擔任過辯士的呂訴上，在電影與戲劇之間的偏好或有其個人的藝術價值判斷。不過，呂訴上並非個案，當時台灣的知識分子似乎對電影同樣也保持一種距離感，日後被視為現代主義的「新感覺派」作家如翁鬧(1998: 201-228)的代表作品〈殘雪〉，或是龍瑛宗(1998:

243-304)的作品〈植有木瓜樹的小鎮〉當中，關於現代性生活的想像，是透過咖啡店、舒伯特或是貝多芬的交響樂、電唱機、新劇來鋪陳，電影並不在其中。有趣的是，電影在日據時期台灣小說當中的出現，並非由電影本身而來，而是關於辯士的描述<sup>2</sup>。如果扣合前述三澤真美惠「電影在台灣已經取得市民權」的描述，加上《台灣日日新報》與《台灣民報》、《台灣新民報》不同社會基礎對電影的不同態度，似乎意味著在日據時期台灣不同社會群體對電影有著不同態度。

扣合前面兩個問題意識——台灣電影史應該扣合在什麼樣的歷史架構之下被開展，以及對既有日據時期台灣電影史研究的檢視，在本文當中，筆者擬從技術／社會的架構指出電影技術發明的時空背景、該項技術如何被使用與定義以及其傳播／接受的不同變異路徑；接下來，則嘗試分析在殖民政府的治理策略以及反殖民運動者的實踐策略當中，對待與運用電影的不同方式。

## 二、社會／技術觀點的電影發展與變異的接受路徑

關於社會／技術乃至文化之間的關聯，過去存在著科技決定論、社會決定論等不同的討論模式。雷蒙·威廉士(Raymond Williams)在《電視：科技與文化形式》一書中，對既有的看法提出了檢視，他認為在科技決定論者眼中，新興科技的產生，彷彿就是「現代世界」的創造，就是歷史新頁的改寫；而社會決定論的觀點，決定論的色彩相較減淡了一些，這類看法強調的是其他因素對社會變遷所引起的決定性作用，社會決定論認為科技是社會過程的副作用，而這個副作用，

2 日據時期女性作家張碧淵於1934年所寫的小說〈羅曼史〉當中，就描述了三名浪漫的少女，為電影情節所觸動，追求能說善道的男主角——辯士的故事。陳建忠，〈女性主體的追尋：日據時期的台灣女性小說〉（引自《自由時報》網站，<http://www.libertytimes.com.tw/2004/new/aug/8/life/article-1.htm>）

則又是被其他因素所決定(Williams, 1994: 25)。威廉士認為這兩種既有看法並無法充分說明科技與社會之間的關聯。在他眼中，史實應該倒過來看，有了長期的資本累積，加上種種技藝的改良，才有了產業生產的決定性轉變與新興社會形式的現身，由此再創造了新的需要，提供了新的發展可能(ibid: 31)。在這個脈絡之下，威廉士於是提出「意向」(intention)的概念作為分析科技／社會的核心概念，這個觀點認為人在心中先有了底，有了期望，才去找出、發展如電視、電影這樣的科技(ibid: 26)。然而，科技產品的發明，並未必為人們所接受。如同技術史學家喬治·巴薩拉(George Basalla)所指出的，技術創新與技術使用並非相同的概念，也就是新發明的技術未必為人們所接受，重要的是社會的選擇過程，而影響社會對技術接納的因素包括經濟、社會、文化等(Basalla, 2000: 70-146)。

威廉士與巴薩拉的觀點指出了技術的發明，不僅與發明家的技術想像有關，同時也有賴社會經濟等因素的支撐，更重要的是，社會對該項技術的選擇過程——人們是否接受該項技術，以及人們如何定義該項技術、並賦予該項技術價值內涵。電影的出現，與西方十九世紀以來逐步建構的現代性有著密不可分的關聯。威廉士在《關鍵詞》一書當中就指出Technology與Industry兩字在工業革命之後的變化，Technology自十七世紀原有對技藝(arts)作系統的描述之意，到了十九世紀中期，開始具有實用技藝(practice arts)之意；Industry最初具有勤勉之意，到了十九世紀中期，也開始與具組織的機械生產及一系列機械發明連結在一起之意(Williams, 2005: 237-41, 484-5)。十九世紀中期，工業革命以來科技對生活的改變，不但促使發明家更積極地透過專利制度發明新事物，也掀起西方國家之間技術發明的競賽，萬國博覽會正式在這樣的時代氣氛之下於1851年在英國倫敦首次舉行，在此之後，西方國家爭相舉辦，萬國博覽會於是也有「科技界的奧林匹克運動會」之稱；除此之外，這也是一個發明家身分開始被認可的年代，日後廣為暢銷的發明家傳記正是在此時孕育而出(Basalla, 2000: 64-6)。

工業革命以來的科技發明，改變了當時人們的生活方式；交通

的便捷，造訪異國異鄉成為可能，旅行於是成為十九世紀中期最重要的文化現象之一。對不同的群體來說，旅行有不同的動機與意義。對文人來說，在異國旅行並寫下遊記成為一種時髦；在實證主義高漲的十九世紀裡，地理與人類學家們嘗試走出國界，對其他（落後）社會的部落進行學術上的檔案整理。1872年《環遊世界八十天》的問世，或許就是旅行文化的代表，一方面，該書的問世指出了當時的交通網絡已足以在極短的時間內環遊世界，另一方面，作者也透過故事主人翁的造訪各國提出了各種異國的想像。

如同英國科技史家大衛·艾傑頓(David Edgerton)〈從創新到使用：十道兼容並蓄的技術史學題綱〉中的第八條提綱所指出的：「發明與創新很少導致使用，而使用經常導致發明與創新」(Edgerton, 2002: 31-2)。就視覺文化與技術之間的關聯來看，與電影在原理上有著密切關聯的攝影，其所需的技術支持，正是在實用技術不斷被發明以及現代性生活形成的過程當中快速地出現。在進步主義與實證主義高漲的年代當中，攝影機械性、非主觀地提供事物原貌的功能，不僅被廣泛運用在科學領域（攝影的再現功能甚至使科學家們嘗試捕捉那些隱藏在人類身體中的事物，例如靈魂），在十九世紀實證主義主宰學術領域的時代，人類學家、考古學家、地理學家們無不利用攝影的功能進行研究（張美陵，2003：69-72）。在國外旅行的文人也特別喜愛在他鄉透過攝影留下「異國情調」的記憶。到了1880年代，攝影作品得以用「照片」形式成為報紙插圖，明信片的出現以及家庭照與團體照的流行，都使人們對攝影的使用達到了高潮（王雅倫，2000：56-7）。除此之外，美國與法國政府更在1860年與1871年透過權力機制建立大量的攝影檔案藉以進行管理（張美陵，2003：74-6）。

正是照相術的多重功能——對政府的權力運作機制來說具有有效的管理功能，對科學領域來說攝影得以進行資料檔案的累積，對一般人來說家庭照乃至明信片除了標記某個特定時間點的記憶之外，也可以真實地傳達某種異國情調，甚至以照相維生者也逐漸取代了肖像畫家，這些現實元素使得科學家更積極地投入到一種運動影像呈現的研究中。

在電影史學家眼中，電影所需的技術奠基於五項技術發明的基礎上：首先，科學家必須瞭解人類的眼睛，對於眼前一連串每秒不少於16個且差異些微的快速連續影像，他會感到這些影像是動態的；第二項電影所需的技術是將快速連續的影像，投射於一個平滑表面的能力；第三項則是運用攝影術將連續影像製作於快捷模式表面的能力；第四項則是須將印片印製於一個柔韌的片基，以便能夠快速透過照相機；第五項則是發明家需要找尋一個適合於攝影機和放映機的間歇機械裝置（湯普森、鮑威爾，1998：28-9）。這幾項電影所需的技術當中，除了十七世紀以來已發明的「魔燈」(magic lantern)滿足了第二項需求之外，其餘的技術發明是在實用技藝、技術發明與產業之間高度連結的十九世紀時發明。1832年比利時物理學家約瑟夫·普拉陶(Joseph Plateau)和奧地利幾何學家蒙賽·史坦佛(Simon Stampfer)所發明的費納奇鏡(Phenakistoscope)就滿足了第一項需求；克勞·奈賽(Claude Niepce)1826年透過靜態相片置於玻璃感光板的方式滿足了第三項需求；1888年喬治·伊斯曼(George Eastman)所設計具有感光底的卷紙拍攝影像的照相機，就是滿足第四項需求；而1846年縫紉機的發明滿足了第五項所需的機械裝置(ibid: 28-9)。

就電影技術的演進來看，電影所需的技術支持到此已初步完成；不過，發明家們對技術的想像以及人們對技術的社會選擇在此扮演重要的角色。1891年，發明大王愛迪生在其助理迪克森(W. K. L. Dickson)協助下設計出西洋鏡攝影機(Kinetograph)與西洋鏡觀影機(Kinetoscope)，並依循愛迪生過去每發明一種技術所採取的模式——登記專利並公開展示。而其付諸商業化的模式也相同，他在紐約開設了第一家西洋鏡店鋪，自此大約連續兩年，西洋鏡店鋪不僅出現在美國，還包括海外地區(ibid: 32-3; Puttnam, 1997: 11-2, 2001: 9-10)。不過，西洋鏡一次僅能供一人觀看，這事實上正是愛迪生對電影的想像——電影應該是提供個人觀賞而非為大眾或娛樂所用，這或許與其作為一個荷蘭清教徒的文化背景有關，因為清教徒對娛樂是心存芥蒂的(Puttnam, 1997: 13, 2001: 11)。

什麼是看電影？1895年12月28日法國盧米埃兄弟(Auguste and

Louis Lumière)在大咖啡館的電影放映被西方電影史家認為是世界電影史的起點。不過，如果從技術／社會之間的關聯來看，相對於愛迪生的放映形式，這個界定突顯了觀眾的角色，而觀眾角色的被確立，也直接影響了後面所將討論的電影的政治社會功能。

早期電影的觀眾，如同威廉士(2002: 107)所指出，都是世界各大城市當中的勞工階級。早期的電影一直未被視為藝術，直到1910年代開始，出現了第一代電影美學理論的建構，這意味著人們開始對這些已被接受的技術賦予使用意義。1915年，電影在西方文化中的地位開始有了轉變，這種轉變有兩個元素，第一是葛里菲斯(D. W. Griffith)的電影《國家的誕生》(*Birth of a Nation*)上映後受到觀眾與評論家破天荒的歡迎與喜愛；第二則是，瓦契爾·林賽(Vachel Lindsay)《電影藝術》一書的問世，不僅預示了電影的未來發展性，更將電影提升為第七藝術(Czitrom, 1994: 9304)。

在第一代電影理論家當中，電影與其他媒體或藝術形式的比較，成為當時電影理論的焦點，例如匈牙利的巴拉茲·貝拉(1995: 28-33)就比較了文字與影像給予人們的不同視覺效果；義大利的卡努度(1995: 43-51)則透過電影與戲劇的比較方式嘗試賦予電影獨立的地位。

值得注意的是，電影興起的年代，也正是英國歷史學家艾瑞克·霍布斯邦(Eric Hobsbaw)眼中的「帝國的年代」。技術的傳播過程當中，存在著不對等權力關係的想像與操作。如同Ella Shohat與Robert Stam所指出的，不要忽略電影的傳播過程當中，其實也正是西方帝國主義的擴散時期，彼時電影技術的先進國家美國、法國、德國等都在亞洲與非洲進行領土的擴張；而這些電影技術先進國家，配合著其殖民統治所需，以帝國之眼拍攝「黑暗非洲」、「神秘東方」與「暴風雨的加勒比海」等形象。就以愛迪生與喬治·梅里業(George Méliès)為例，愛迪生在紐澤西拍攝了一系列的戰爭電影，這些戰爭電影當中旨在強調被侵略者的野蠻落後；而梅里業則攝製了大量侵略者航程與神秘東方形象的影片。

班納迪克·安德森(Benedict Anderson)在《想像的共同體》一書當中指出，能讓不同的場所同時發生的事情並存的近代小說，孕育了國民國家這一統一時空的概念(Anderson, 1999: 26-37)。Ella Shohat 與 Robert Stam 則透過電影（影像）與小說（文字）比較指出，一方面，安德森所說統一時空的感受，不僅小說得以透過文字表達，電影更能更鮮活地透過鏡頭呈現，另一方面，小說是以文字書寫的方式讓個人進入某個特定情境，而電影則透過影像以更快而有效率的方式讓觀眾感受到某個特定的時空，在此，觀眾在觀看電影的過程不同於小說，因為觀眾是集體而非單一個人的；除此之外，相較於小說來說，電影作為一種流行的娛樂，更容易吸引觀眾。對西方帝國來說，相較之下，電影比小說更有效地將殖民者納入西方帝國所欲建構的「共同體」當中(Shohat and Stam, 2002: 119-120)。

也因此，西方殖民者樂於在殖民地透過電影將被殖民者納入殖民者所欲建構的共同體當中，而殖民地第一家戲院通常與殖民者或殖民地當地的資產階級有關(Shohat and Stam: 119)。電影的傳播過程當中，除了權力不對等的關係之外，也包括一個新興科技與媒體形式如何被本地接納的文化問題。如果以與日據時期台灣在文化上有著密切交流的日本與中國為例，都發生不同藝術形式之間的相互滲透，進而產生電影本土化的過程。以日本為例，日本電影發展初期是以「活動寫真」（也就是動態的影像）來定義電影，並將之視為一種新形式的戲劇，但是，其演出形式實質上是源自日本傳統戲劇而來，當時日本電影是透過辯士來講解，辯士的角色源自日本民間傳統戲劇的布偶劇、歌舞伎等(McDonald, 1989: 98; Richie, 1990: 2; Gerow, 2001: 3-4)。西方電影對日本的直接影響起初並非是電影而是戲劇，日本戲劇透過對西方藝術電影的吸納，形成了新劇運動（山本喜久男著，1991：13-14）。不過，1910年間受到德國、法國與蘇聯藝術思潮影響而開展的純電影運動(Pure Film Movement)為追求電影作為獨立藝術的地位，嘗試避開傳統的觀影形式，透過剪接等技巧嘗試創作出具有獨立敘事體系的電影，在這個嘗試過程當中，劇本的寫作者成為純電影運動嘗試過程當中的主角；而純電影運動以文字為中心的嘗試，也吸引

了文學家投入電影創作當中(Gerow, 2001: 11-15, 23)。這個嘗試過程使得電影在日本逐漸成為獨立的藝術。

就中國來說，電影傳入中國之初，中國同樣以傳統戲劇「影戲」來定義電影，電影在中國擴散的過程當中，倡導反封建的文明戲的運動者鄭正秋不但對戲劇與影戲的異同進行討論，也將文明戲帶進電影當中。這種將本土戲劇帶入電影的作法，一方面在嘗試過程當中逐漸掌握了電影的敘事方式，另一方面，也使得電影與當時的流行文化產生連結（酈蘇元、胡菊彬，1996：55-56）。在對電影的接受過程當中，儘管多數五四運動文學菁英對電影不屑一顧（引自周蕾，2001：33）；但是，電影卻逐漸在中國大城市當中擴散，1920年代的上海更成為中國電影的中心。1930年代左翼電影是中國電影的另一個高潮，這些電影作者當中，大部分來自新劇運動，而其對電影／戲劇的態度則是電影是戲劇的延續(Armes, 1997: 167)。事實上，日本與中國戲劇工作者從戲劇到電影的實踐有異曲同工之妙，也就是嘗試透過文字進一步掌握影像內容的運動，在日本有將劇本寫作帶進電影的純電影運動，而中國的洪深則是力倡透過劇本的寫作，更細緻地進行電影的敘事（洪深，2003：89）。

### 三、現代帝國的巨大形象

前述西方現代化與電影發展的歷程，似乎與日據時期台灣電影有一段很遠的距離；不過，日本帝國所開展的現代性卻開始發生在台灣身上。對日本來說，正是西方力量侵入亞洲，特別是一向作為巨大他者的中國在1842年鴉片戰爭挫敗後，使得日本加快明治維新的現代化腳步。日本明治維新的成功使得日本的現代性從「歷時的現代性」轉化為「共時的現代性」（陳芳明，2004：11）。日本追逐現代性的過程當中，福澤諭吉的「脫亞入歐論」是明治維新現代化的思想主軸，在此主軸當中，開展了一個西方文明發達國家與非西方文明國家的二

元架構，而日本的角色則被設定為新興文明國，同時再以前述文明與非文明國的二元架構來說明日本與亞洲其他國家的關係（子安宣邦，2004：24）。儘管作為電影技術的後進國，日本電影發展的社會背景如同岩崎昶所指出的，「世界電影公開放映的時候，正是甲午戰爭剛剛勝利不久，日本資產階級正在急遽成長，為了把落後於西方先進資本主義國家的一段路程很快走完而拼命，所以對於西方的一切文明、制度和機械均毫不猶豫地予以吸收。電影便是其中之一（引自葉龍彥，1998：10）。

電影傳播到日本之際，正是日本國內已經開始孕育戰爭氣氛的時刻。1900年左右，戰爭電影的拍攝，成為日本當時主要的本土製作的電影類型之一。1900年中國爆發義和團運動時，當時日本的吉澤商店派遣隨軍攝影師拍攝；1905年日俄戰爭，吉澤商店同樣派出隨軍攝影師；由於人們關心戰場上的親屬，在日本全國放映的戰爭紀錄片獲得熱烈的迴響，戰爭片熱潮奠定了日本本土電影製作的基礎（佐藤卓己，2004：112-113）。在此，日本電影發展初期的軌跡，與西方帝國主義有著極其相似的背景。

日本統治台灣之初，一方面蒐集歐美列強的殖民經驗，一方面參考其統治琉球的經驗，最初十年尚未摸索出清楚的殖民統治方針<sup>3</sup>（駒込武，2004：175）。儘管尚未摸索出清楚的統治政策，不過，對當時台灣菁英階層展現現代化日本的形象藉以換取對殖民政權的效忠則是一致的。這些例子包括，1895年馬關條約之後，台灣曾有反抗日軍的舉動，當時支持和談的台北茶商李春生，便被日本殖民政府視為有功並安排至日本旅行，日後並著有《東遊六十四日隨筆》(1896)，書中對現代化日本的景象如學校教育、工廠等帶有欽羨的描述；返台

3 日本殖民初期的教育政策就是一個例子，時任台灣總督府學務課長的木村匡站在統一主義的立場認為，台灣應實施與日本一致的初等教育；然而，台灣總督府及日本殖民學者則多從西方國家的殖民經驗指出，教育的普及可能造成知識分子與統治當局之間的摩擦。參見吳文星，《日據時期台灣社會領導階層之研究》，頁97—98。（1992，台北，正中書局）

之後，這位茶商巨賈也出資鼓勵地方興學。再例如1900年台灣總督府舉行「揚文會」，邀集台灣各地擁有科舉功名的傳統文人，從飲食安排到會場展覽的擺設，都展現了讓傳統文人嘆為觀止的現代化設施，彰化舉人吳德功的《觀光日記》當中，就描述了揚文會當中的所見所聞，接觸現代化事物時的震驚之情，更是洋溢於《觀光日記》當中（黃美娥，2004：35-37）。

這種針對台灣菁英階層的現代性震撼，在電影方面也不例外。台灣首次官辦的電影放映會，可見於1901年11月21日的《台灣日日新報》，該篇報導全文如下（標點符號為筆者所加）：

月之十七日，新竹北門外竹陽軒特赦活動幻燈會，邀請各紳縉於午後六時至場觀會，至時新竹廳長並守備隊長廳內諸屬員及諸富紳人民等足有二百餘人入會。……其幻影諸景係就北京近事，如軍隊行停、炮火演操、天津攻戰、煙台佔領諸景，會中諸人以為似此活動得未曾有，每觀到入神處，群拊掌叫妙不絕云（羅維明，1993：118；葉龍彥，1998：56-57）。

除此之外，市川彩(2000: 61-62)的〈台灣電影事業發達史稿〉當中，我們也可以找到類似的例子。對台灣電影發展有著重要影響的高松豐次郎組織了以宣傳日本文化為目標的「同仁社」，1905年在取得日俄戰爭影片之後，在總督府的協助之下，舉行電影放映會，一方面成功地達成了國防獻金的捐募，另一個更為重要的效果則是，「當時島上的居民根本不相信日軍會打勝仗的，在看完戰爭新聞片之後，對日本屢戰屢勝的實況因而產生由衷的肯定，而對日本更加信服」。如同日本以新興文明國家之姿面對亞洲其他非文明之國的態度，殖民地台灣在日本眼中，僅是伊藤博文眼中「廣東福建周圍的漢人惡劣之徒，為『生番』所居住的『半開化野蠻』之地」（駒込武，2004：161）。因此，對殖民地人民灌輸現代文明生活，便成為最首要的工作。如同周蕾所指出的，視覺意象不具備書寫文字所特有的內化與抽象性。在當時日語並未普及的情況下，與其透過文字傳達官方思想，不如透過影像傳達（周蕾，2001：25）。事實上，1913年台灣總督府便成立「通俗教育部」，透過影像傳達官方所欲灌輸的思想；而影像的效果，如同台灣教育會所發行的雜誌當中也指出，「尤其像本島般，

語言不同的各民眾集團生活，徹底普及國語還是很困難，需要很長的時間，全面教化的手段，比起用語言的耳朵教育，用眼睛的直觀教育，更容易見到成果」（引自三澤真美惠，2002：159）。在這些教育影片當中，現代知識與生活的灌輸乃至對日本皇室的效忠，構成當時通俗教育的一環。

日據時期官方所攝製的電影當中，現代文明教育成果展示的極致，莫過於1935年始政四十年所舉行的台灣博覽會。就日本政治企圖來看，該年博覽會確立台灣作為日本南進的基地；如同博覽會的趣意書所指出的，「台灣為帝國向南支、南洋發展的策源地，在產業、貿易、國防上都佔有重要地位」（引自程佳惠，2004：34）。而在台灣博覽會的空間呈現，除了展示日本國內地方特色的展覽館之外，代表其所屬殖民地的地方特色也一一展出，例如滿洲館、朝鮮館等。值得注意的是，南方館當中也包括東南亞的菲律賓、泰國等館，這也正是透過博覽會彰顯當時日本帝國的南進企圖(ibid: 34)。在這場博覽會之前，台灣總督府與日本軍部聘請日本映畫株式會社前往台灣拍攝《日本統治下的台灣》有聲紀錄片，片中對於統治、教育、產業等多所觸及，該片並在台灣各地放映，藉以吸引更多的台灣人前往參觀(ibid: 34, 56)。如同前述Shohat與Stam所提到的影像與殖民者所建構的「想像的共同體」的關聯，「躍進中台灣」形象的呈現，一方面滿足日本文明教育的成就感，另一方面，也讓台灣大眾融進現代日本的共同體當中。值得注意的是，台灣總督府對於台灣是否能夠以影像出現也頗為在意，步入戰爭動員體制之後，則出現日本導演清水宏所拍、台灣總督府給予支援的《沙鷺之鐘》(1943)，片中以台灣原住民部落為背景，內容則是一個典型愛國主義的內容。不過，台灣總督府對於該片極不滿意，原因在於台灣總督府眼中的原住民是文化水準低落的族群，而日本人想到原住民就想到「生番」與瘡疾，如果該片在日本上映，台灣形象將受到誤解（小林勝，1995：91-92）。

戰爭體制的形成，是現代性國家的極端，而在影像呈現方面，步入戰爭動員時期之後，這類的影像也更為直接。1942年來到台灣觀察電影生態的小林勝(1995: 90)就指出，當時強調日本軍事威力的電影

《燃燒的天空》在台灣的受歡迎以及給予台灣人的震撼。戰爭時局下的台灣人甚至已經被融入成為帝國的一份子，出現合掌向起飛出擊的飛機編隊送行的景象。

儘管作為電影技術的後進國，短期內透過全面西化迅速崛起的亞洲帝國日本，在電影使用上卻與西方帝國有著極其相似之處；首先，針對台灣菁英透過影像傳達其現代化形象藉以爭取對殖民政權的服從；其次，將這樣的內容普及化，透過教育機制傳達；最後，在現代性的極端——戰爭動員體制當中，被殖民者甚至已經不自覺地成為帝國的一份子。

#### 四、找尋「大眾」<sup>4</sup>

如果說，以文明姿態殖民台灣的日本殖民政府透過影像呈現其強力的現代國家與進步文明形象，那麼反殖民運動又如何看待電影？

1920年代，一方面中國五四運動、日本大正民主、俄國布爾什維克主義的成功、朝鮮三一運動以及美國總統威爾遜高倡民族自決等思潮衝擊著台灣青年；另一方面，在台灣本土或到日本接受新式教育的

4 在本文之前的版本當中，原題為「啓蒙大眾」。當時筆者認為知識菁英對大眾文化保持一定的距離，這個看法主要來自於知識菁英以現代性的概念如「議會」（如議會設置請願運動）、「法律」（如廢除六三法案）等嘗試進行動員。除此之外，文化協會所舉辦的夏季學校或是通俗講座，更是如此。雖然知識菁英的理想當中是啓蒙大眾，但是，這樣的方式到底是培育另一批為數不多的知識菁英還是真能啓蒙大眾？如果要深入大眾，為何不選擇從大眾文化如歌仔戲當中著手？如此，反殖民的動員能量不是可能更強更迅速嗎？對於知識菁英與大眾文化保持距離的看法，評審之一認為，知識菁英事實上已認知到大眾的重要性，只是始終找不到有效的方式。筆者同意並感謝這個的提醒。這個提醒對於筆者來說，筆者前述的看法可能過於後設，更重要的是，忽略知識菁英面對現代性知識的心情，也就是，現代性文明的追求對當時的知識菁英來說，構成反殖民的最重要支柱之一。另外，同樣重要的是，他們的實踐過程與意義。也因此，在定稿當中，題為「找尋大眾」。

「乙未戰後新生代」也在此一時刻浮現（周婉窈，1989：11-13）。當時的台灣社會，如同第一代社會學家陳紹馨所指出的，「1920年代是台灣社會史上的一個重要轉變期。瘟疫已不再威脅，瘧疾也大有改進，西醫的人數已比中醫多，連牛瘧也能肅清。現代性的社會運動就是在此時發生」（陳紹馨，1979：127）。

作為台灣文化啟蒙運動的文化協會就是在一個逐漸步入現代性社會的情境之下誕生。文化協會的成立之初，即有一千餘名會員，可以說是日據時期政治社會運動團體當中聲勢極為壯大的團體。作為一個反殖民運動團體，文化協會必須建構區隔我者台灣人／他者日本人的對立，然而，其所建構的內容是什麼？他們的實踐方式又是什麼？對文化協會來說，一方面透過議會設置請願運動作為政治目標，另一方面，則希望以文化啟蒙喚醒大眾。文化協會切入文化的位置是站在一種啟蒙者的角色，蔣渭水著名的〈臨床講義〉當中更指台灣人的病症在於「問及稍微深入的哲學、數學、科學及世界大勢，便目暈頭痛……」（引自林柏維，1993：98）。而其處方則是「正規學校教育：最大量、補習教育：最大量、幼稚園：最大量、圖書館：最大量、讀報社：最大量」(ibid: 99)。

文化協會的啟蒙實踐，就在對現代性知識的追求以及文學改革運動兩個方向開展。就前者來說，文化協會結合台灣知識菁英以啟蒙之姿透過文化講座、夏季學校、新劇的演出、電影巡映隊等活動的舉辦，藉以孕育台灣人的民族意識。就對現代性知識的追求來說，文化協會所舉辦的「通俗講習會」、「夏季學校」等，其中課程或講座幾乎多是與現代性知識的追求相扣合，例如「通俗法律講習會」、「通俗衛生講習會」、「倫理哲學」等(ibid: 104-115)。

就文學改革運動來說，陳炘在《台灣青年》所發表的文章當中就指出了這樣的定位。首先，文學是文化的捍衛者，其次，台灣作家應當追求說寫的一致，如同中國的白話文運動一般(Hsiao, 2000: 37)。安得森在《想像的共同體》一書當中指出，想像的共同體的基礎，在於資本主義、印刷科技與人類語言三者之間的彼此連結所構成

(Anderson, 1999: 55)。就書寫言說系統的建立來說，張我軍在1924年於《台灣民報》燃起新舊文學論爭的戰火，這場戰火也開啟了白話文寫作的浪潮，而這一波文學改革也孕育了新一代台灣文學家。新文學運動固然孕育了以白話文書寫的小說等文學作品的出現，但是，如同湯姆·奈倫（Tom Nairn）所說的，「民族主義的新中產階級知識分子必須邀請群眾進入歷史之中；而且這張邀請卡得要用他們看得懂的語言來寫才行」(Anderson, 1999: 89)。如果檢視著名的黃朝琴與黃呈聰所提倡的白話文改革運動的論述，其論述一方面有發達台灣文化的企圖，另一方面則透過文化的提升進行政治抗爭；就前者來說，黃呈聰在說明使用白話文的好處時，便以英、德、法等國家為例，指出正因為這些國家的文字與日常談話是一致的，所以這些國家的國民很快便能閱讀報紙與各種書籍，也能很快地涉獵不同學門，因此這些國家的文化程度比台灣高一等（黃呈聰，1923：19）。就後者來說，如果沒有透過白話文的普及提高教育程度，就無法型塑足以影響政治的輿論，因此必須透過廣設白話文講習所（黃朝琴，1923：27-28；黃呈聰，1923：23）。黃朝琴提倡白話文的動機與黃呈聰有相似之處，也就是台灣的文化落後，必須透過白話文提高文化水準；這似乎可透露出當時台灣知識分子在一個標榜以文明自居的日本的統治之下，逐漸也以文明的追求作為目標。

在黃朝琴與黃呈聰的理想當中，台灣文化的提升顯然是一個最終追求的目的，而其方法則是透過白話文的方式加以宣傳。就方法來說，當時的知識菁英所提出的方案並不僅白話文，還有蔡培火所提出的羅馬拼音的方式等。**隱藏在文字書寫系統背後的企圖，就是嘗試對現代性的概念進行有效的傳播。**從夏季學校所講授的科目來看，我們不難了解當時知識菁英急切地希望將「法律」、「衛生」乃至「哲學」等透過日本中介而來的現代性概念，透過一般大眾易懂的語言文字系統迅速而有效地達成啟蒙大眾、提升台灣文化的目的。不過，啟蒙大眾的目的顯然無法在短期內達成。從1925年開始，台灣文化協會開始赴各地方進行演說，儘管文協知識分子演說總是吸引許多聽眾，不過，當時《臺南新報》的一篇觀察卻也指出文協知識菁英的困境，

「文化協會的人們即使開演講會，其中本島人有三分之二聽眾是聽得不得要領的。因為語彙很新的原因，宛如內地的流行曲式對本島的老人們而言，是無法理解其中意味的」（引自李承機，2004：227）。儘管《台南新報》是官方報紙，不過，如果從當時台灣的教育環境來看，知識菁英與一般大眾之間的鴻溝確實是存在的。

在此困境之下，緊接開展的電影巡映隊「美台團」便有其特殊意義。當時文協知識菁英當中，意識到進入大眾文化進行宣傳的或許是蔡培火。一方面，他鼓吹以羅馬拼音書寫多數人日常生活所使用的台語，相較於白話文的使用，更具有普遍性；另一方面，他則意識到電影的宣傳效果。大正十五年，他從母親壽禮當中撥出一千三百多元，並募款三千多元，赴日本購買放映所需的宣傳影片，並訓練文化協會的青年會員作說明人，這開啟了文協的電影巡映隊。就文化啟蒙的實踐來說，文協的巡迴演講其實是最為重要的，最主要原因在於文協如採文書宣傳的方式，這樣的方式在當時台灣多少欠缺普遍性；而直接訴諸群眾的演講方式，在1925年更是文協演講會的高潮，如就演講人數來看，單場演講可以有高達一千名左右的聽眾（台灣總督府警務局，1989a：204-205、207）。如果說，在當時大眾教育程度不允許的情形之下，文協知識菁英跳過文字而透過語言向一般大眾進行演說，那麼，電影巡映隊則是嘗試結合語言與影像的實踐。就電影巡映隊的實踐來說，有其挑戰到現實政治的一面，對此，當時的《台灣民報》也多所報導，例如「照昨夜的辯士之說明看來，非常沒誠意，例如《北極探險》劇中之西藏他說是什麼中國之領土竟被英國……好像和政談會一樣」（台灣民報，1926，132號）。

另外，電影巡映隊也有其結合影像的教育企圖，一方面，根據林柏維(1993: 139)對1926年4月至1927年3月之間電影巡映隊所放映片目的整理當中，我們可以看到一些教育取向的片目，例如《北極動物之生態》、《丹麥之農耕情況》、《丹麥之合作事業》等。另一方面，更為重要的是，「美台團」的創始者蔡培火更負責影片的購置。依日本外務省的紀錄，蔡培火在1926年曾以化名赴上海向基督教青年會購置影片，其所購置的影片主要正是社會文化教育類別的影片（引自三

澤真美惠，2005：34）。無論電影巡映隊是側重政治面的批評或是透過影像進行啓蒙，電影巡映隊的效果，因為當時農村電影還很稀奇，加上辯士的諷刺應和人心，每次都有眾多觀眾，得到預期的效果（台灣總督府警務局a，1989：214）。

值得注意的是，除了美台團的成功之外，文化劇的演出也極為成功。所謂的文化劇，演出方式實為新劇，不過因為與文協有關，所以稱為文化劇。文化劇興起之初，最大對手就是歌仔戲。當時歌仔戲在台灣民間受歡迎的盛況，日據時期作家張文環的小說〈閹雞〉當中有貼切的描述：

說到大正十三年（筆者注：1924年），那是『台灣歌劇』的全盛時期。……歌仔戲為什麼能夠這樣地抓住民眾的心呢？一方面，這也是由於他與向來的戲劇不同，不再用文言體的科白，而是用淺顯易懂的台灣語來說的。（張文環，1998：305-352）

不過，文化劇也在1926年左右達到高潮，當時台灣的重要都市，多有劇團的成立（張維賢，1947：106）。而根據日據時期台灣新劇活躍人物張維賢的回憶，其從事新劇的企圖在於「筆者決定無論如何，應先行從事啟蒙運動，使其本身有充分的理解力和判斷力之後，再談別的，於是專心從事演劇，組織職業劇團，巡迴全島，謀代替歌仔戲而深入民間」(ibid: 108)。然而，微妙的是，文化劇興起之後，殖民政府擔心文化劇因此蔚為風潮，無法駕馭，於是暗中鼓勵歌仔戲對抗文化劇；其結果則是，歌仔戲因為使用台語之故，成為中下階層的娛樂，而文化劇因為劇情較深的原因，觀眾多為中流以上人物 (ibid: 108)。

台灣史研究者若林正文曾指出，台灣人的自覺源自於台灣生存的困境而來，不過，這種自覺卻來自於「敵者」——統治者日本的近代化（若林正文，2001：243）。對於當時的反殖民運動知識菁英來說，建立具有現代精神的文明，是其最重要的目標之一。在當時的環境之下，知識菁英已意識到大眾的重要性；然而，問題是如何有效地（或者說透過什麼樣的媒介）將具有現代性精神的概念向一般大眾傳遞？就不同媒介類別的嘗試來看，白話文運動意味著新的書寫系統的

建立，不過，其實踐方式如同黃朝琴所說的，必須廣設講習所隨時間推移才得以普及。在以文字為媒介有所困難的情形之下，文協知識菁英也採取了巡迴演講會的方式，然而，這種實踐方式的問題一方面可能如同《台南新報》的觀察所指出的，知識菁英的語彙與一般大眾之間的落差；另一方面，語彙落差的背後不僅是語彙本身，還包括語彙所指涉的對象。在此情況之下，文協的電影巡映隊的嘗試便有其特別的意義，他們結合影像與語言，一方面跳過文字的艱澀，一方面則又透過影像補足語言的不足。除此之外，就知識菁英與一般大眾之間的相對位置來看，電影巡映隊採取了進入一般大眾的位置，而文化劇則採取另外建立「大眾」取代既有大眾的位置。

## 五、以「大眾」之名

一方面，隨著日本在現代化工程的開展，階級分化與城鄉差距現象也逐一浮現；另一方面，左翼思潮也開始在島嶼內興起。在此一思潮變動的時代當中，日本左翼運動開始影響台灣青年的政治實踐，標榜為台灣發聲的文化協會也在1920年代中後期出現路線之爭，1927年的文協轉向左傾則是左右思潮尖銳對立的明顯徵兆。值得注意的是，1930年代的知識分子開始產生兩種轉變，第一種轉變是對現代性展開批判，在台灣文學的創作當中，賴和的〈蛇先生〉(1930)、呂赫若的〈牛車〉(1935)乃至朱點人的〈秋信〉(1936)等就對日本在台灣的現代化建設展開反思與批判（陳芳明，2004：65-66、80-83、102-105）。第二種改變則是作家們不再將實踐的方針指向飄渺的現代文明，他們開始將目光轉向自己的土地。《南音》雜誌透過歌謠、小說等嘗試建立民間記憶就是一個代表(ibid: 83-87)。

知識分子社會關懷視角的改變，也直接改變了其訴求對象。從文化政治的角度來看，1930年代出現大量的左翼政治與文藝團體，在他們的綱領當中，「大眾文化」的字眼大量出現。1927年文協轉向之

際，大眾文化成為轉向之後文協的綱領內容，「本會以普及台灣大眾之文化為主旨，以實行本會綱領，決議宣言為目的」（台灣總督府警務局，1989a：268）。雖然綱領當中所界定的大眾文化包括提高農村文化、打破惡習迷信等，與轉向前文協的文化運動在形式上並未有多大的不同，不過，演劇的演出卻成為新文協一道清楚的標誌。雖然，1926年是演劇在台灣的高潮，轉向前的文協之下也有演劇的演出，不過，重要的是，轉向之後的文協的演劇結合了無政府主義者。面向普羅大眾的藝術，在1930年代蔚為左翼青年的風潮，例如1928年轉向後文協的機關報《大眾時報》創刊號的祝賀詞當中，彰化新劇社的祝詞就指出，「我們十二分地相信。他（筆者註：指《大眾時報》）一定能夠體著『大眾』兩個字的真義，盡量地發揮他真誠的雄偉高論，以來指導我們這些『歧路彷徨不知所是』的無產大眾」（彰化新劇社，1928：7）。1931年台灣文藝作家協會的成立會上，「邁向文藝的大眾化」便成為該會成立的口號之一（台灣總督府警務局，1989a：409）。此外，1932年王白淵等所組織的日本普列塔尼亞聯盟的文化友好會當中，就指出了「藉文學形式，啓蒙大眾的革命性」(ibid: 62)。東京台灣藝術研究會更指出：

同仁等集合於茲，自許為先驅者，在消極方面，則把向來微弱的文藝作品，以及膾炙民間的歌謡傳說等鄉土藝術，加以研究整理；在積極方面，則決心用我們的全副精神——如上述在特殊氣氛當中被孕育的——流露從心坎湧現出來的思想和感情，重新創造真實的台灣文藝。我們是一群想重新創造「台灣人的文藝」的人，絕不被偏狹的政治、經濟思想所困縛。(ibid: 70)

這些宣言當中，明顯與轉向前文化協會的文化運動有所區隔，轉向前文協以啟蒙的姿態追求現代性文明。相較之下，1930年代所出現的左翼團體，他們的姿態是面向大眾的。不過，值得注意的是，這些團體的「大眾」定義是混雜的，有的是清楚指向無產階級大眾（例如彰化新劇社的祝詞）、有的則指向庶民（例如台灣文藝作家協會）。

就電影來說，1928年日本出現納普運動，納普運動鼓吹建立無產階級的藝術，而電影也是其中一環。值得注意的是，1931年日人丸楠禮仁(1931: 14)在《台灣新民報》以日文發表〈煽動及び宣傳の手段そ

しての映畫：プロ映畫同盟設立的提倡》，在這篇依文義解讀應該受到總督府言論控制而刪減的文章當中，提出了作為納普運動一環的普羅映畫同盟的主張：一、將電影帶到工廠與農村；二、將普羅映畫同盟的組織擴大與強化；三、普羅映畫同盟電影製作的確立；四、普羅列塔利亞電影放映的自由。不過，丸楠禮仁的倡議在台灣只能是石沉大海。1927年文協轉向之後，該年第一次全島代表大會當中，便有提出要求繼承電影部的提議；電影放映器材與影片所有者、日後參加台灣民眾黨的蔡培火則以器材不屬於文協而拒絕（台灣總督府警務局，1989a：281、305）。轉向之後的文協，只有屬於文協的通霄青年會透過半營利的方式持續電影放映，關於通霄青年會的電影放映，《大眾時報》報導了《愛情與黃金》電影即將放映的消息，該報導對該片的簡介是，「此片《愛情與黃金》完全把布爾喬亞社會的欺瞞性、罪惡、腐敗等暴露出來，觀眾一看，對於現代社會制度必定會起了一種反抗的心來」（大眾時報，1928：9）。

值得注意的是，電影巡映隊與演劇的表演，是轉向前文協除了演講之外的兩大支柱。文協轉向之後，文協左傾、而原來文協右翼則另組台灣民眾黨。轉向後的文協因失去電影放映器材加上演劇工作者的左翼傾向，演劇成為轉向後文協的重要支柱；而電影巡映隊的方式則在蔡培火的支持下持續進行。在此情形之下，電影巡映與演劇的演出開始分流，分屬訴求不同社會基礎的政治團體。加入台灣民眾黨之後的蔡培火，依舊積極地繼續投入電影巡映隊的工作，1927年台灣民眾黨所屬的電影巡映隊便放映了94場，觀眾總計35336人，平均每場觀眾約376人（統計自台灣總督府警務局，1989b：174-175）。轉向後文協也積極投入演劇的演出，轉向後文協所屬劇團包括星光劇團、新光劇團等，1927年文協所屬劇團共計演出50場，觀眾共計18770人，一場平均375人(ibid: 304)。從觀眾人數來看，電影巡映與演劇演出觀眾人數可謂不分軒輊。

不過，從大眾文化的角度來看，無論是台灣民眾黨或是轉向後的文協，面對大眾文化多採取批判的態度，面對歌仔戲的興起，1930年台灣民眾黨的黨綱與黨則修訂討論當中，台灣民眾黨中央執行委員會

追加一條「反對歌仔戲取得許可的規定」(ibid: 259)；而台灣民眾黨的地方支部，更出現與歌仔戲打對台的現象，依《台灣民報》269號的報導(1929)，台灣民眾黨竹南支部幹部，為反對歌仔戲在該地持續演出，舉行反對歌仔戲的演講會；再例如295號的報導(1930)，則指出汐止支部幹部，同樣因歌仔戲連續數月的開演，前往警局抗議（引自邱坤良，1992：192，195）。

而就左翼陣營來說，1930年張維賢結合無政府主義者所組成的民烽劇團，在其成立宣言當中就指出：

看！現在所謂的民眾藝術、大眾藝術，所有的文藝、戲劇、音樂、美術竟成為愚弄大眾的反動工具而已。因此，處於現今之世，如何了解並關注整體人生問題，並揭露那御用藝術的黑暗，仍是我們努力以赴的目標。本劇團同仁對聲稱不關心藝術的大眾呼籲，請儘速來參與為藝術而藝術的劇團，共同完成我們對藝術的使命。（引自楊渡，1994：80）

民烽劇團對大眾文化的位置除了批判之外，顯然嘗試透過為藝術而藝術的方式建立另一批大眾。不過，就演劇來說，這樣的企圖很快地被瓦解，因為左翼陣營內部對演劇開始出現批判的聲音，依《台灣新民報》319號的報導，豐原文協支部中止藝術研究會的演劇部，其主要原因在於推翻封建思想的文化劇，是小資產階級的遊戲，會使青年鬥士喪失鬥志。1930年作家張深切於台中成立「台灣演劇研究會」，然而，《台灣新民報》也旋即出現質疑的聲音，指出張深切所組的劇團應符合當初成立的宗旨：「一、將於停頓中的台灣無產階級鬥爭史上開一新紀元；二、將於混沌的台灣劇界打箇先鞭」（曝狂鐘，1930）。自左翼陣營對演劇的質疑開始，台灣的演劇已陷入低潮。

1920年代末期的世界經濟恐慌，加上1930年代日本右翼力量抬頭，不僅日本內部左翼力量被掃蕩，台灣的政治社會運動空間也連帶被壓縮。前述電影放映或是演劇活動也都陷入停頓的狀態。

## 六、實存的「大眾」

日本殖民政府以現代文明之姿架構了教育系統、知識體系之外，現代性生活當中的休閒生活，也在日本殖民政府的引進之下逐漸形成。日本統治台灣以來，透過星期制的引入改變了台灣既有的社會時間，在社會時間改變之下，出現了以七天為規律的休息日、學校教育體系當中也出現「修學旅行」。除此之外，也透過島內景點的選拔與宣傳等方式，型塑了台灣人的休閒空間（呂紹理，1999：357-370）。隨著休閒概念的逐步興起，加上電影的引進，電影也成為休閒生活的一環。

台灣電影的觀看方式沿襲自日本。值得考察的是，日本的辯士與台灣的辯士在電影意義生產的過程當中其角色有何不同？儘管辯士是日本早期觀影形式的關鍵角色，但是，放在日本初期電影工業的角色來看，並非沒有制約力量；而這個制約力量正是來自文學／文字型態與電影／影像之間的相互滲透。根據Aaron Gerow的研究，這種相互滲透的原因之一在於電影批評雜誌的出現，電影批評雜誌的內容當中，透過將電影小說化的過程（也就是在雜誌內容對電影內容進行簡介），制約了觀影者對影像的想像。這種電影簡介所帶來的效果是雙重的，一方面，電影簡介其實就是一種電影廣告，另一方面，電影簡介透過文字制約了辯士的發揮空間，也就是辯士不可能隨意憑藉己身的想像對影像進行解說(Gerow, 2002: 4-9)。而日本官方對電影的態度，隨著電影的逐漸被接受而有了不同的規範。例如1917年之後建立辯士的執照制度，1920年之後則開始進行辯士的考試，不過，更為重要的是，辯士的言說內容須以文字得到官方的批准，這其實也是透過文字限制了辯士的發揮空間(ibid: 9-11)。相對來說，台灣的辯士或許發揮程度較大，就法規層面而言，基本上與日本相同<sup>5</sup>。不過，當時台灣的電影介紹刊物《映畫生活》、《映畫往來》等都是日文，欠缺

5 相關法規詳見三澤真美惠，《殖民地的「銀幕」：台灣總督府電影政策之研究（1895-1942）》，頁49-80。（2002，台北：前衛出版社）

本土的電影批評雜誌引介內容；而電影附帶的劇情解說也很簡短，辯士經常必須靠經驗與即時反應引導觀眾進入劇情（陳國富，1985：108）。在這種情況之下，相較於日本的實際經驗，台灣的辯士相對有較多的發揮空間，就如同當時擔任過辯士的林越峰所說的，「好辯士可以完全控制觀眾的情緒，逗哭逗笑等，或甚至把一部平淡的社會劇說成喜劇」（ibid: 107）。

辯士之所以受到台灣觀眾的歡迎，其最重要原因在於其所使用的語言類別——台語。一方面，語言產生區隔的作用，對殖民處境之下的台灣觀眾而言，辯士所使用的語言便有效地建立台灣人／日本人這種我者／他者之間的區隔。在回憶錄與訪談當中，我們可以找到這樣的論據，1927年至1932年之間，一位在台灣讀書的日本學生寫道：

大稻埕還有一家戲院叫作「永樂座」。這是專門放給本島人看的電影院，其節目混合了中國電影（主要來自上海）、日本片、西洋片。因為這是用台灣話（福建話）說明，所以我一次也沒去過。這間電影院經常放映中國製作的連續劇電影《火燒紅蓮寺》和取材自《水滸傳》的京劇調調的作品。（海野幸一，1995：40）

除此之外，隨著上海電影興起而引進的中國電影，也帶給觀眾親近感：

中國電影方面，比較受歡迎，因為同樣是漢民族，臉比較認得出來，劇情較適合當時時代背景。不管是扮裝的衣物啦、說的語言啦、動作、表情都像我們台灣人，給台灣人的感覺就是讓我們覺得這是我們的「祖國」，有這樣的感覺。……日本人的電影在日本人的電影院放映。完全不受台灣人的歡迎。……那種地方全是日本人，幾乎沒有台灣人。除了深受日本教育影響的台灣人罷了。台灣人的電影院當中，主流儘是中國電影。那種地方，日本人大概不會來，因為全部都是台語。（三澤真美惠，2002：397）

在這裡，我們還可以看到電影在台灣的本土化過程，影像加上辯士的台語講解。在這樣的情形之下，觀眾與其說是在看電影，不如說是在看影像，而非電影以及辯士的表演。在辯士主導電影的情形之下，字幕並無法成為觀眾進入電影文本的仲介，文字也因此回復「符號」本質，這也就是羅蘭·巴特所說的「具象表達的肢解」（引自陳

國富，1985：95-6）。

當時電影在台灣社會受到極大的歡迎，如同三澤真美惠(2002: 290)以《台灣日日新報》的記載為主要基礎，指出「電影在娛樂界於1916／大正5年取得市民權後，人氣一路上升。1925、26年／大正14、15年電影已經達到影劇事業之頂峰」。不過，台灣本土電影製作卻極為缺乏，台灣電影史的研究者所提出的主流意見，不外資金、技術以及政治審查等因素，例如呂訴上則提出了資金、欠缺好劇本以及審查制度等原因（呂訴上，1961：6-7）；李天鐸則透過政治經濟學的分析指出，日本殖民政府並未將從映演業所收到的稅賦投注到電影生產。此外，殖民者並不樂見被殖民者文化上的覺醒也是重要因素（李天鐸，1995：37-44）。而在近日的研究當中，三澤真美惠則指出，當時台灣電影市場已有日本、西方乃至中國電影，而在異族統治之下，文化背景較為接近的中國電影，透過辯士的解說與流行音樂的製作等，中國電影在台灣已完成足以被台灣觀眾接受的本土化過程（三澤真美惠，2002：368-74）。

事實上，促進電影本土化的關鍵角色並不僅止於辯士，還包括1930年代以來都市化的進程以及隨之而來的大眾文化工業。依照吉見俊哉(2005: 281-2)的看法，所謂的都市化意味著作為都市裝置的新聞雜誌、收音機、留聲機、百貨公司、博覽會的舉辦等彼此相關聯的媒介的大眾化與商品化。

就日本大眾文化的出現而言，1923年的關東大地震是一個重要的轉折點。作為原來文化重要生產機制的都市東京，在地震之後，大眾文化取代了傳統文化（佐藤忠男，1995：51）。所謂的大眾文化有許多不同類別，以文學來說，不僅包括以商業與大眾消費為導向的大眾文學的出現，更出現針對不同讀者群的雜誌（尾崎秀樹，1994：11、31）。另外，一方面隨著錄音技術的改變，一方面隨著美國資本的進入，1927年維克達（Victor）與1928年歌倫比亞（Columbia）兩家公司的成立，確立了日本唱片工業的開展；唱片工業興起之初所推出的〈東京行進曲〉更成為極為暢銷的流行歌曲，這也奠定了日本流行歌

曲的發展（南博、社會心理研究所，1992：469-470、472）。大眾文學與流行音樂的出現對電影意義在於電影行銷方式的改變，例如電影放映之前便推出電影主題曲、或是將流行一時的流行音樂轉化為電影（藝能史研究會編，1995：116-117）。除了電影與流行音樂之間的相互連結之外，也包括流行小說與電影之間的相互滲透。前述的〈東京行進曲〉就是一個例子，〈東京行進曲〉原來是刊載於大眾雜誌《國王》（キング）雜誌的連載小說，該小說以引入當時流行生活為背景而獲得極大迴響。〈東京行進曲〉緊接著不但成為流行歌曲，同時也被拍成電影。對於電影、流行音樂與小說三者之間相互滲透的現象，也被稱之為「流行的立體化」（南博、社會心理研究所，1992：472）。

對1930年代的台灣來說，一方面，都市化的腳步正在開展，另一方面，不同類別的媒介也紛紛往市場方向發展，而這與日本大眾文化的出現有著密切的關聯。其例之一是《台灣新民報》在1932年改為日刊，其背後的意義在於1930年代以來讀者大眾的成型與新聞媒體市場（隨著台灣與日本之間交通環境的改變，日本媒體也加入競爭行列）也面臨激烈的競爭（李承機，2005：247-253、265-271）。

另外，唱片工業的興起也是另一個媒介邁向大眾化的現象。唱片工業邁向大眾化的關鍵之一，在於日本唱片工業的確立，此外，則是日本唱片工業在台灣代理公司本土化的經營。1920年代末年來到台灣擔任古倫美亞（即歌倫比亞）公司社長的柏野正次郎，除了進口大量的日本唱片之外，也進行了本土化的經營策略。在古倫美亞所出的台灣本土唱片當中，以流行歌曲與歌仔戲為大宗，其中，流行歌曲約佔27%、歌仔戲約佔19%（統計自葉龍彥，2001：61-69、206-214）。在古倫美亞的本土化經營策略當中，流行歌曲創作者的角色便顯得重要。不同於政治社會運動者所定義同時也充滿歧義的大眾，大眾在娛樂事業逐漸成熟的社會當中也意味著市場。儘管因為資金或是言論控制等因素，本土電影製作基礎十分薄弱，不過，其他類別的流行文化工業卻也有其介入電影意義生產的空間，例如流行音樂工作者。流行音樂工作者的作品必須透過市場機制證明成功與否，也因此，他們必須嘗試切入當時的社會氣氛與文化；當時的流行音樂工作者對此也有

自覺，並提出他們眼中的音樂／社會的關聯，例如如同鄧雨賢在《台灣文藝》的發言所指出：

如果可能，藝術家應該和大眾有更頻繁的接觸，從而完成藝術家本來的使命。幸而我和唱片公司有關係，有較多機會接觸大眾。不客氣的說，現在的台灣藝術已經成了一部分紳士階級的娛樂機關，實在需要改進和大眾一同鑑賞藝術的態度。（引自《台灣音樂電子報》，<http://www.legend.net.tw/abcbbs/p1.htm>）

除此之外，另一位當時流行歌曲的重要作詞作曲者陳君玉於1934年在當時充滿前衛色彩的《先發部隊》當中，發表〈台灣歌謠的展望〉一文，討論大眾與音樂之間的關聯，他認為：

要誠實作我們台灣一般大眾的歌謠，定規要叫我們一聽，便知道這是在唱什麼。那個曲韻，又要順應咱台灣的特殊性，俾使簡單好學。大眾便可以自由自在，拿來當作消愁慰安的隨身寶。（引自郭珍弟、簡偉斯，2004）

如果就流行音樂與電影之間的關聯來看，台灣也出現與日本相同的情形——電影與流行音樂之間相互連結的現象，1932年的《桃花泣血記》就是一個轉折點。當時出名的辯士詹天馬引進中國電影《桃花泣血記》，為了宣傳該部電影，於是寫了同名並造成轟動的流行歌曲〈桃花泣血記〉，在這首歌曲當中，其實就把電影的情節化為歌詞內容，該故事內容是富家子弟德恩與貧窮女琳姑相戀，但封建制度下門不當戶不對的限制所產生的悲劇，〈桃花泣血記〉的歌詞甚至也放入男女主角的姓名：

戀愛無分階級性，有時開花有時死，琳姑出事歹環境，親像桃花彼薄命。德恩無想是富戶，專心實意愛琳姑，免驚日後來相誤，我是男子無糊塗。（葉龍彥，2001：76）

中國導演卜萬蒼的《人道》也是同樣的例子，該片講述一位已經有妻子的農村子弟到了大城市讀書之後，竟然愛上富家千金，而忘了因飢荒而死的父母與妻子：

家內全望君榮歸，艱難勤儉送學費，哪知踏著好地位，無想家中一枝梅。中途變心起莽蕩，人面獸心薄情郎，柴空米盡實難當，幼兒哭楞雙親亡。梅花葉落流目屎，千辛萬苦爲骯髒，節孝完全離世界，香名流傳在後代。（《台灣歌謠資料庫》<http://www.taiwan123.com.tw/musicdata/index.htm>）

另外，程步高的〈倡門賢母〉、〈一個紅蛋〉以及〈怪紳士〉，也是都是透過流行歌曲解說電影內容的方式。除了先有電影再有流行音樂的模式之外，也有先有創造的流行音樂，再依歌詞內容編劇者，當時流行的歌曲〈望春風〉就是一個典型的代表。在這些歌詞當中，值得注意的是，這些作詞作曲者多採用歌仔戲當中敘事最為常用的「七字調」（例如前述的〈桃花泣血記〉與〈人道〉）；這種結合民間底層的方式，是台灣電影發展的一個獨特軌跡。在欠缺本土電影製作的情形下，流行音樂的製作成為另一種介入方式。事實上，流行音樂的介入與辯士有著異曲同工之妙，也就是透過歌詞詮釋電影內容。儘管1930年代有聲電影已經出現，然而，台灣人仍喜愛這種混雜的觀影形式——依然存在的辯士加上流行音樂以及影像。

另外，當時台灣社會雖然並未如同日本一般出現有大量讀者群的流行小說，不過，書店卻成為當時台灣社會一道特殊的文化風景，從《台灣民報》到《台灣新民報》、《台灣大眾時報》到《新台灣大眾時報》，都刊有書店最新進書的廣告，其書目內容主要集中在嚴肅的政治、社會與經濟等相關議題上，而來源主要以日本為主、中國為輔。隨著通俗小報例如《三六九小報》的興起，通俗文學的商業網絡也迅速改變，例如書店所販售的書籍也隨之調整；蘭記書店就是一個例子。1930年到1935年間，蘭記書店便轉以通俗類書籍的銷售為主，其中，電影小說如《火燒紅蓮寺》也在其中之列（柳書琴，2004：42-52）。這除了顯示中國電影在台灣有極大的票房之外，更顯示台灣人的觀影，並不僅受到辯士的影響，流行音樂的歌詞歌曲或是電影小說都介入了電影意義的生產。

## 七、結論

在本文當中，筆者首先指出了電影的出現與西方現代性之間的關聯，西方現代性是多重的，儘管電影成為西方現代性生活的產物，然而，西方現代性卻也帶來向外擴張的暴力。在此情形之下，電影的角色也是多重的——既是時髦的產物，卻也是殖民者操作的工具，透過影像將被殖民者納入其所欲開展的歷史架構當中。

儘管西方的歷史經驗與台灣有所距離，不過，台灣卻也進入日本殖民主義所建構的現代性當中，在這個現代性生活當中，電影的角色是多重的，一方面，在教育系統當中的影像，傳達了殖民者所欲建構的現代文明生活與愛國教育；另一方面，殖民者也逐步開展了休閒生活的空間，電影也以休閒娛樂的方式存在於日據時期台灣社會。

面對殖民者視電影為統治機器的一環，反殖民運動者如何回應？就1920年代的文協來說，追求近代文明成為文協的主要目標之一，在當時的環境之下，知識菁英已意識到大眾的重要性；然而，問題是如何有效地將具有現代性精神的概念向一般大眾傳遞？就媒介類別來說，新的書寫系統的建立和地方巡迴演講會等都是當時的嘗試。不過，在當時教育環境之下，因知識菁英與一般大眾之間的鴻溝甚大，這兩種嘗試方式仍有不足之處。在此情況之下，文協的電影巡映隊的嘗試便有其特別的意義，他們結合影像與語言，一方面跳過文字的艱澀，一方面則又透過影像補足語言的不足。除此之外，就知識菁英與一般大眾之間的相對位置來看，電影巡映隊採取了進入一般大眾的位置，而文化劇則採取另外建立「大眾」取代既有大眾的位置。

1927年文協轉向之後，演劇與電影巡映隊因政治路線的變化分屬文協與台灣民眾黨，儘管當時知識青年已開始反省現代性以及將視野移向腳下的土地，並開始打著「大眾文化」之名進行實踐，不過，就演劇來說，仍嘗試透過為藝術而藝術的號召，建立群眾基礎藉以改革社會。儘管與轉向後文協有著不同的社會基礎，與文協相同的是，台灣民眾黨對歌仔戲的批判與敵視。至此，反殖民運動當中的電影與

戲劇，幾乎是走在不同方向，在這種情況之下，很難相互滲透進行轉化。

從文化協會到文協轉向乃至左右不同團體的實踐當中，可謂都是嘗試以不同方式爭取大眾的支持，雖然這些不同團體對大眾的定義或有不同之處；不過，1930年代殖民政府對政治社會運動的打壓，使得這些團體的嘗試告了一段落。就台灣電影的發展來說，一方面辯士構成早期電影的主角，在語言與空間的區隔下，構成了台灣人獨特的觀影方式；另一方面，隨著1930年代流行文化的興起，儘管台灣欠缺本土電影製作的基礎，不過，不同類別的流行文化則介入了電影意義的生產，特別是唱片工業的興起，本土的音樂工作者以讓一般民眾易懂的角度與音樂形式介入電影意義的生產。這樣的嘗試，也讓日據時期台灣電影邁向另一個高潮。

## 參考書目

### 一、中日文書目

Anderson, Benedict (班納迪克·安德森) 著，吳叡人譯，1999(1991)，  
《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》(*Imagined Community: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*)。  
台北：時報。

Armes, Roy (羅伊·阿姆斯) 著，廖金鳳、陳儒修譯，1997(1987)，《第三世界電影與西方》(*Third World Film Making and the West*)。台北：財團法人國家電影資料館。

Basalla, George (喬治·巴薩拉) 著，周光發譯，2000(1988)，《技術發展簡史》(*The Evolution of Technology*)。上海：復旦大學出版社。

Czitrom, Daniel J. (丹尼爾·澤芎) 著, 陳世敏譯, 1994 (1982), 《美國大眾傳播思潮：從摩斯到麥克魯漢》(*Media and American Mind: From Morse to McLuhan*)。台北：遠流。

Edgerton, David (大衛·艾傑頓) 著, 2002, 方俊育、李尚仁譯, 〈從創新到使用：十道兼容並蓄的技術史學題綱〉, 《當代》第176期, 頁22-43。

Puttnam, David (大衛·普特南) 著, 2001 (1997), 《不宣而戰：好萊塢VS.全世界》 (*The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*)。北京：中國電影出版社。

Thompson, Kristin (克利斯汀·湯普森)、David Bordwell (大衛·鮑威爾) 著, 廖金鳳譯, 1998(1994), 《電影百年發展史 (上)》 (*Film History: An Introduction*)。台北：麥格羅·希爾。

Turner, Graeme 著, 林文淇譯, 1997(1993), 《電影的社會實踐》(*Film as Social Practice*)。台北：遠流。

Williams, Raymond (雷蒙·威廉士) 著, 閻嘉譯, 2002a(1989), 《現代主義的政治：反對新國教派》(*The Politics of Modernism: Against the New Conformist*)。北京：商務印書館。

———, 馮建三譯, 2002b(1989), 《電視：科技與文化形式》(*Television: Technology and Cultural Form*)。台北：遠流。

———, 劉建基譯, 2005(1983), 《關鍵詞》 (*Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*)。北京：三聯書店。

子安宣邦著, 趙京華譯, 2004, 〈日本近代的東亞敘事〉, 《視界》第14輯, 頁2-75。

小林勝著, 李享文譯, 1995, 〈日本統治末期台灣電影的狀況：台灣電影界印象〉, 《電影欣賞》第74期：頁89-97。

三澤真美惠, 2002, 《殖民地下的「銀幕」：台灣總督府電影政策之研究(1895-1942)》。台北：前衛出版社。

———, 2005, 〈日本殖民地統治下の台灣人による非営利の映画上映活動〉, 《歴史学研究》第802期, 頁30-42。

山本喜久男著，郭二民等譯，1991(1983)，《日美歐比較電影史》（日本映画における外国の影響：比較映画史研究）。北京：中國電影出版社。

巴拉茲·貝拉著，何力譯，1995，〈可見的人類〉，頁28-33，收錄於李恒基、楊遠嬰主編，《外國電影理論文選》。上海：上海文藝出版社。

王雅倫，2000，《光與電：影像再現視覺藝術中的角色與實踐（1880-2001）》。台北：美學書房。

市川彩著，李享文譯，2000，〈台灣電影事業發達史稿〉，頁61-75，收錄於國家電影資料館編，《台灣紀錄片研究書目與文獻選集》。台北：國家電影資料館。

卡努度著，施金譯，1995，〈電影不是戲劇〉，頁43-51，收錄於李恒基、楊遠嬰主編，《外國電影理論文選》。上海：上海文藝出版社。

台灣民報，1926，〈嘉義文協影戲盛況〉，《台灣民報》第132號。

台灣總督府警務局著，王乃信等譯，1989a，《台灣總督府警察沿革誌第二篇：領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史（1913年-1936年）：文化運動》。台北：創造出版社。

——，1989b，《台灣總督府警察沿革誌第二篇 領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史（1913年-1936年）：政治運動》。台北：創造出版社。

吉見俊哉，2005，〈1930年代のコロニアル・モダニティとメディア〉，頁281-292，收錄於吳密察等編，《記憶する台灣：帝國との相剋》。東京：東京大學出版會。

芸能史研究会，1995。《日本芸能史（7）：近代・現代》。東京：法政大学出版局。1995。《日本芸能史（7）：近代・現代》。東京：法政大学出版局。

佐藤忠男，1995，〈日本映画成立の土台〉，頁2-52，收錄於佐藤忠男編，《日本映画の誕生（第一卷）》。東京：岩波書店。

佐藤卓己著，諸葛蔚東譯，2004(1998)，《現代傳媒史》（現代メディア史）。北京：北京大學出版社。

呂紹理，1999，〈日治時期台灣的休閒生活與商業活動〉，頁358-397，收錄於黃富三、翁佳音主編，《台灣商業傳統論文集》。台北：中研院台史所籌備處。

呂訴上，1947，〈台灣演劇改革論（一）〉，《台灣文化》第二卷第二期，頁7-23。

——，1961，《台灣電影戲劇史》。台北：銀華。

李天鐸，1995，〈殖民體制下台灣電影的扭曲歷程〉，《當代》第115期，頁28-49。

李道明，1995，〈台灣電影史第一章：1900-1915〉，《電影欣賞》第73期，頁28-44。

李承機，2004，〈殖民地台灣媒體語言的重層構造：「近代性」與「民族主義」的分裂〉，頁201-239，收錄於若林正文、吳密察主編，《跨界的台灣史研究：與東亞的交錯》。台北：傳播者文化。

——，2005，〈1930年代台灣における「読者大衆」の出現：新聞市場の競争化から考える殖民地のモダニティ〉，頁245-279，收錄於吳密察等編，《記憶する台湾：帝国との相剋》。東京：東京大学出版会。

尾崎秀樹，1994，《大眾文学（復刻版）》。東京：紀伊國屋書店。

若林正文，2001，《台灣抗日運動史研究（增補版）》。東京：研文出版。

邱坤良，1992，《日治時期台灣戲劇之研究（1895-1945）》。台北：自立晚報社文化出版部。

林柏維，1993，《台灣文化協會滄桑》。台北：台原。

周蕾(Rey Chow)著，孫紹誼譯，2001(1995)，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》(*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, and Ethnography in Contemporary Chinese Cinema*)。

- 洪深著，*Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema)*。台北：遠流。
- 周婉窈，1989，《日據時期的台灣議會設置請願運動》。台北：自立報系文化出版社。
- 洪深，2003，〈導言〉，頁1-99，收錄於《中國新文學大戲・戲劇集（影印本）》，洪深編選。上海：上海文藝出版社。
- 南博、社會心理研究所，1992，《昭和文化(1925-1945)》。東京：勁草書房。
- 柳書琴，2004，〈通俗作為一種位置：《三六九小報》與1930年代台灣的讀書市場〉，《中外文學》第33卷第7期，頁19-55。
- 海野幸一著，李享文譯，1995，〈昭和初期的台北戲院（上）〉，《電影欣賞》第74期：頁39-46。
- 陳芳明，2004，《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》。台北：麥田出版社。
- 陳紹馨，1979，《台灣的社會人口與社會變遷》。台北：聯經出版社。
- 陳國富，1985，《片面之言：陳國富電影文集》。台北：中華民國電影圖書館出版部。
- 張文環著，鍾肇政譯，1998，〈閩雞〉，頁305-352，收錄於許俊雅主編，《日據時期台灣小說選讀》。台北：萬卷樓。
- 張美陵，2003，〈攝影真實與社會身體的控制〉，《中外文學》31卷第12期：頁68-93。
- 張維賢，1947，〈我的演劇回憶〉，《台灣文化》，第二卷第二期，頁105-113。
- 黃呈聰，1923，〈論普及白話文的新使命〉，《台灣青年》，第四年第1號，頁12-23。
- 黃美娥，2004，《重層現代性鏡像：日制時期台灣傳統文人的文化視域與文學想像》。台北：麥田出版社。

黃朝琴，1923，〈續漢文改造論：倡設台灣白話文講習會〉，《台灣青年》，第四年第二號，頁21-28。

郭珍弟、簡偉斯，2004，《跳舞時代》（DVD）。台北：公共電視。

葉龍彥，1998，《日治時期台灣電影史》。台北：玉山社。

——，2001，《台灣唱片相思起》。台北：博揚文化。

程佳惠，2004，《台灣史上第一大博覽會：1935年台灣魅力SHOW》。台北：遠流。

楊渡，1994，《日據時期台灣新據運動（1923-1936）》。台北：時報。

楊肇嘉，1968，《楊肇嘉回憶錄（下冊）》。台北：三民。

翁闊著，李永熾譯，1998，〈殘雪〉，頁201-228，收錄於許俊雅主編，《日據時期台灣小說選讀》。台北：萬卷樓。

鄭登山，1927，〈新興藝術的電影戲〉，《台灣民報》第138號。

駒込武，2004，〈日本的殖民統治和近代：疊加的多重暴力〉，頁155-196，收錄於墨美姬（Meaghan Morris）、布雷特·德·巴里（Brett de Bary）主編，《印跡》第二輯。江蘇：江蘇教育出版社。

彰化新劇社，1928，〈祝大眾時報發刊〉，《台灣大眾時報》創刊號。

曝狂鐘，1930，〈張深切所引導的台灣演劇研究會將走入那一條路〉，《台灣新民報》335號。

羅維明，1993，〈「活動幻燈」與「台灣紹界活動寫真」〉，《電影欣賞》第65期，頁118-119。

龍瑛宗著，張良澤譯，1998，〈植有木瓜樹的小鎮〉，頁243-304，收錄於許俊雅主編，《日據時期台灣小說選讀》。台北：萬卷樓。

酈蘇元、胡菊彬，1996，《中國無聲電影史》。北京：中國電影出版社。

## 二、英文書目

- Cavanaugh, Carole and Dennis Washburn, 2001, “Introduction”, in *Word and Image in Japanese Cinema*, pp. xix-xxvii, edited by Carole Cavanaugh and Dennis Washburn. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerow, Aaron, 2001, “The Word before Image”, in *Word and Image in Japanese Cinema*, pp.3-35, edited by Carole Cavanaugh and Dennis Washburn. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hsiau,A-chin, 2000, *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism*. London and New York : Routledge.
- McDonald, Keiko I., 1989, “Popular Film”, in *Handbook of Japanese Popular Culture*, pp. 97-126, edited by Richard Gid Powers and Hidetoshi Kato. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press.
- Puttman, David , 1997, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the Word's Film Industry*. London: Harper Collins Publishers.
- Riche, Donald, 1990, *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Shohat, Ella and Robert Stam, 2002, “The Imperial Imaginary”, in *The Anthropology of Media: A Reader*, pp.117-147, edited by Kelly Askew and Richard R. Wilk. Oxford: Blackwell.

### 三、網路資料

李臨秋作詞，邱再福作曲，年代不明，〈人道〉，《台灣歌謡資料庫》。[http://www.taiwan123.com.tw/musicdata/search\\_d.asp?id=728](http://www.taiwan123.com.tw/musicdata/search_d.asp?id=728)。（2004/9/28瀏覽）

作者不詳，1999，〈人物誌：四月望雨「鄧雨賢」〉，《台灣音樂電子報》第一期。

<http://www.legend.net.tw/abcbbs/p1.htm>。（2004/9/28瀏覽）