

臺灣歷史與文化研究輯刊

花木蘭文化出版社 出版

五編 17

日治時期電影的文化建制

(1927 ~ 1937)

卓于綉 · 著



臺灣歷史與文化 研究 編輯刊

五 編

第 17 冊

日治時期電影的文化建制
(1927~1937)

卓于綉 著

花木蘭文化出版社

國家圖書館出版品預行編目資料

日治時期電影的文化建制 (1927 ~ 1937) / 卓于綉 著 — 初
版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2014 [民 103]

目 2+130 面；19×26 公分

(臺灣歷史與文化研究輯刊 五編；第 17 冊)

ISBN：978-986-322-649-9 (精裝)

1. 電影文學 2. 文學評論 3. 日據時期

733.08

103001770

ISBN-978-986-322-649-9



9 789863 226499

臺灣歷史與文化研究輯刊

五 編 第十七冊

ISBN：978-986-322-649-9

日治時期電影的文化建制 (1927 ~ 1937)

作 者 卓于綉

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455 / 傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 hml810518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2014 年 3 月

定 價 五編 24 冊 (精裝) 新台幣 48,000 元

版權所有·請勿翻印

日治時期電影的文化建制

(1927~1937)

卓于綉 著

作者簡介

卓于綉，1980年生於台北市萬華區。2003年畢業於國立台灣藝術大學電影學系。2007年於國立交通大學社會與文化研究所取得碩士學位。現就讀日本東京大學人文社會系研究科亞細亞文化研究專攻碩士二年級。大學時代論文《瓊瑤電影與歌曲：1965-83》曾獲國家科學委員會大專生研究創作獎。並參與2004年國立台灣師範大學人文教育研究中心主編之《台灣文化事典》辭典編撰。2005年獲頒「佑生基金會」優秀論文獎，並於翌年接獲教育部補助短期赴海外專題研究計劃赴日研究。

除論文撰寫外亦積極從事翻譯與其他創作，2007年撰寫中國時報「設計新生活」住家空間設計專欄，並於2011年翻譯《聯合文學》日本新詩及其它空間相關專書。

提 要

本論文的整體架構是以電影院的空間設置為始，從一〇年代電影放映在空地、戲棚與歌仔戲、魔術和廟會共處同一空間的混雜狀況，到二〇年代借用日本演劇劇場的混合戲院內映演，直至三〇年代，台灣各都市開始興建磚造的歐式大型映畫常設館。電影文化逐漸成形，伴隨而來的是相關的種種畫界與規範，包括電影教化與取締方針以及各種觀影規則。除此之外，20年代開始出版電影評論雜誌，30年代後台北與高雄兩地更相繼出現電影鑑賞團體並出版其團體之機關誌，不同的電影相關出版品也制定出各種評論準則與方向。

在電影文化不斷建制化過程中，當時台灣知識份子亦積極透過電影這項新的媒介爭取不同於日本殖民政府的文化詮釋，並從中鼓吹台灣人之受教權進而展開一系列自我教化與文化自清工作。

最後，相對於台灣本島知識份子所發起的教化與啟蒙圖像，與此連接並作為背景的是當時國際間頻繁流通的各類影像作品，以世界電影角度出發思考20、30年代透過日本內地中介而來的各類影片作品與論述，同時描繪出當時另一個關於電影與其他文藝表演交流混生的向度，藉以思考電影技術所開啟的空間之內，承載流通的電影文化如何活潑地拓展出一個嶄新的感官文化。



目

次

第一章	抵抗的矛盾	1
第二章	從移動到固定的空間化過程	9
第一節	游移的觀影空間	9
第二節	混合劇院內的相互借用	12
第三節	電影常設館的興設	14
第三章	電影論述的打開與閉鎖	27
第一節	臺灣文協的劇場爭奪戰	27
第二節	辯士的口頭翻譯	39
第三節	電影評論	49
第四節	文化自清	53
第四章	開合之間的隙縫：感官文化的熱力四射	65
第一節	早期放映的電影：從記錄到劇情	65
第二節	連鎖劇、演劇與電影	75
第三節	小說的映畫化	80
第四節	レビュー文化：邊界的混淆	87
第五章	電影：時代刻痕的介面	101
參考書目		109
謝誌		129

圖目錄

圖 2-1	1907 年高松豐次郎在新竹城隍廟前放映紀錄片	10
圖 2-2	新竹座，二層木造日式建築，是較低價的戲院	14
圖 2-3	高雄劇場	16
圖 2-4	芳乃亭	17
圖 2-5	高雄金鷄館	17
圖 2-6	新世界館	21
圖 2-7	新竹有樂館	22
圖 3-1	三〇年代興建的台北公會堂	31
圖 3-2	榮座	38
圖 3-3	辯士解說現場	40
圖 3-4	辯士詹天馬	40
圖 3-5	《忠臣藏》	50
圖 3-6	台北大稻埕	60
圖 3-7	高雄銀座街道	60
圖 4-1	《月球之旅》	66
圖 4-2	《火車大劫案》	66
圖 4-3	《國家的誕生》	67
圖 4-4	《卡里加里博士的小屋》	69
圖 4-5	《吸血鬼》(F. W. Murnau, 1922)	69
圖 4-6	《波坦金戰艦》	70
圖 4-7	《城市之光》(Charlie Chaplin, 1931)	70
圖 4-8	《瘋狂的一夜》	72
圖 4-9	昭和二年(1927 年)一月四日臺灣文化協會成員於台灣文化協會成立的活動寫真班前攝影留念，中為林獻堂	74
圖 4-10	日本映畫之父——牧野省三	78
圖 4-11	寶塚少女歌劇團演出《Paris Sette》(1930 年)	89
圖 4-12	《演藝とキネマ》創刊號封面	92
圖 4-13	《演藝とキネマ》1929 年 11 月封面	93
圖 4-14	《演藝とキネマ》1930 年 9 月封面	94
圖 4-15	《映畫往來》1937 年封面	95
圖 4-16	《UTOPIA》封面	96

第一章 抵抗的矛盾

「你年輕的時候曾經覺得自己是日本人嗎？」我突然問起我的爺爺。爺爺面帶羞赧地說：「那個時候，還是會吧。」雖然之後我們把這個令人感到不好意思的話題岔開，但是空氣中還是殘留些許異樣的空氣。我的爺爺是一名在台灣實施徵兵制度前即赴南洋戰場的志願兵。

2007年夏我帶著日本友人前往參觀總統府，一名年約八旬的老翁殷勤地為我們用日語解說。「沒關係，我們都會說中文」我說。「我只使用台語和日語」老翁回答之後，繼續使用日語解說著。

日本殖民台灣的這五十年，對我而言某些刻痕仍深植於當下的生活之中，回顧這段殖民歷史，有人說是帶來文明與現代，但殖民卻也意味著經濟和思想上的壓迫與不平等。我們如何重新回頭審視這些歷史片段？再度思考殖民時代的這段時間，面對歷史資料泛黃的扉頁，帶著幾絲的掙扎與兩難，可是卻是不得不面對的幽靈。選擇以什麼樣的語言說話，或是對日本幾番矛盾的情感，與其說是日本在台灣殖民統治手段，不如說是從生活所留下來的印記，或許是光著腳丫和鄰居一起上公學校、全村作醮的忙碌與歡樂，或是與親人分離而遠赴戰場的苦痛。正是這些生活的點點滴滴才構成我們面對日治時期時難以解開的糾結情緒，即使這些日常生活的活動可能繁雜而瑣碎，但是一旦避開，就很可能無法捕捉現在仍在我們周遭生成的複雜情感。

台灣進入殖民時期的那一年也恰恰是電影自1895年公開放映的時間點，電影媒體在一夕之間受到世界性的矚目。翌年，電影在日本當地亦受到相當的歡迎，不久之後便隨著電影巡迴放映隊前來台灣，就是這樣的機緣促成了台灣電影文化發展的起點，電影和殖民時期在時間點的契合上似乎象徵著一

段不解之緣。早期電影在台放映之時，經常在廟埕或空地臨時搭建的小屋與祭祀活動、奇術混合表演，成了當時民眾與電影接觸的特殊景像。進而，二、三〇年代電影文化的發展有了一定的規模，並且與不同的社會組織產生頻繁互動。本論文以二、三〇年代逐漸生成的電影文化作為當時日常生活與各種權力角逐的一個斷層切片，希望能夠從這個路徑貼近當時細碎紛雜的生活情境，思考面對日治時期矛盾的心理情感。電影作為透過殖民政府被介紹進來的新媒體，本身立即地帶有殖民刻劃的痕跡。同時，在電影進入台灣之後也隨即地被不同的社會團體作為發聲的媒介，台灣總督府、臺灣文化協會、各個電影俱樂部乃至於各類藝文雜誌等等，隨著這些相關論述的發生/聲，電影文化也在台灣逐步開展與建制。

九〇年代之前，台灣日治時期的電影研究屈指可數，最具代表性者為呂訴上所撰寫的《台灣電影戲劇史》。該書分為電影史、播音劇、戲曲、南管、平劇、車鼓戲、歌仔戲、連鎖劇、女優團、新劇發展史、布袋戲史、皮猴戲、鬼欄戲、腹話偶人戲、各國來台灣演出的戲藝簡史、文化工作隊、地方戲曲協進會史等等。此書為日治時期到五〇年代的電影、戲劇通史。近來由於對日治時期電影史有著進一步研究的趨勢，發現其大部分的內容泰半來自市川彩的《アジア映畫の創造及建設》〔註1〕，雖說該書被發現某些訛誤之處，但大致說來，仍是研究日治時期台灣電影文化第一步。之後，陸續出版的台灣電影史的通史書籍還有陳飛寶的《台灣電影史話》、黃建業編輯的《跨世紀台灣電影實錄 1898～2000》、黃仁、王唯編著的《台灣電影百年史話》、李泳泉的著作《台灣電影閱覽》以及杜雲之的《中國電影史》，多為介紹性的概述，為日後的電影文化史研究奠基了相當的基礎。

日治時期的電影研究，從九〇年代開始有了突破性的發展，開先端的是《電影欣賞雙月刊》進行一系列對日治時期台灣電影史料的翻譯、資料蒐集以及口述歷史的紀錄。翻譯了〈昭和初期台北的電影院（上）〉、〈昭和初期台北的電影院（下）〉、〈日本統治末期台灣電影之狀況：台灣電影的印象〉、〈台灣的電影政策〉、〈台灣電影界一瞥〉、〈臺灣蕃地攝影片斷〉、〈完成記錄電影〉、〈臺灣愛國婦人會電影巡迴映演始末〉、〈臺灣的電影教育〉等等相關文章。另一方面，李道明所撰寫的〈台灣電影史第一章：1900至1915〉、〈高

〔註1〕 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。

松豐治（次）郎略傳〉、〈電影是如何來到台灣的？〉提供了對當時較為深刻的認識。其他發表於《電影欣賞雙月刊》的文章，如，〈日治台灣電影資料出土新況〉、〈當神話從記憶出走時……電影《義人吳鳳》放映座談會〉對於日治時期的電影研究也有了更細緻的處理。此外，值得一提的是由文建會出版的《記錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集》，其上冊的部分翻譯了經由《電影旬報》、《愛國婦人界》、《臺灣公論》等期刊中許多日治時期台灣電影的珍貴史料。

葉龍彥自九〇年代後期開始陸續出版台灣日治時期電影的相關著述，包括《光復前後高雄市的戲院與電影》、《新竹市電影史：1900～1995》、《新竹市戲院誌》、《臺北西門町電影史 1896～1997》、《日治時期台灣電影史》、《紅樓尋星夢——西門町的故事》、《台灣戲院發展史》、《台灣老戲院：台灣の古映館》等等。具有豐富的史料與說明，為日治時期台灣電影史勾勒了一個較為清楚的輪廓，提供了相對較為完整、有系統的日治時期電影的歷史架構。其中，《新竹市電影史：1900～1995》有相當寶貴的口述歷史，在很大的程度上，補足了日治時期電影史在書面史料上的缺憾。但《日治時期台灣電影史》書中，作者認為台灣電影工業礙於台灣以農業為導向的經濟發展而不及日本，同時以「落後」、「依賴日本」的圖像以及對「依賴理論」的借用仍有值得進一步思考之處。其他日治電影史，例如由潘國正、葉龍彥、張德南、黃鏡全撰稿的《風城影話：新竹市電影、戲院大事圖錄》附有多張珍貴的圖片，得以在初步理解當時的某些建築與街道面貌，黃仁的著作《中國電影輸入台灣》也提供了當時上海電影在台灣的一些重要史料。

有了這些歷史爬梳的介紹性書籍，進一步的相關研究也相繼出現，2001年出版的《殖民地下的銀幕：台灣總督府電影政策之研究 1895～1942》，作者三澤真美惠以日治時期日本對台灣實行之電影檢查統治系統為主要研究對象，細緻地從電影相關的政策和法規中經營出一種台日之間較為細緻的比較和互動關係。書中，三澤真美惠不僅描述電影檢禁法規在日本所產生的論述效應，以及在台灣如何產生略為不同的修正，同時也思考兩者之間存在著怎樣的相互影響，相較於過去的日治電影史對於依賴理論的依賴，三澤提供了一個更為深入的觀察視點。該著作以電影相關法規等文化政策上的討論來理解日本殖民母國「對台灣電影產業加壓的壓力裝置」，進而理解其發揮「壓力

裝置」機能的原因（註2）。因此，三澤真美惠企圖描繪出整個殖民時期殖民母國的壓力以及台灣人從中尋求反抗的對抗圖像。

另一方面，以日文出版的台灣電影史相關文獻，除了上述市川彩的《アジア映畫の創造及建設》之外，尚有田村志津枝的《台灣發見：映畫が描く〈未知の島〉》（註3），本書不以日治時期電影史作為問題討論的對象，而是作為一本台灣電影通史的日文著作，另一本為《はじめに映畫があつた植民地台灣と日本》（註4），本書則詳細地記錄了當時初步發展的台灣電影文化，書中雖無進一步的分析，卻也提供了豐富的史料與說明。書中描述早期電影在日本的景況，以及遠渡來台的進程，相當有利於理解早期日本內地與台灣兩地之間電影的交流關係。2010年8月，前述三澤真美惠另出版了《「帝國」と「祖国」のはざま》（岩波書局，2010年8月26日）書中以日治時期台灣電影人，特別是劉吶鷗與何非光為例，參照兩人的電影活動軌跡來思考台灣處於日本「帝國」及中國「祖國」之間的各種「交涉」與「越境」。

從這些先行的史料與研究為開端，值得令人思考的是，雖然整個日治時期的電影活動不可避免地必須直接面對殖民時期日台之間不對等的權力關係，但是，如果從現今仍縈繞著我們的矛盾情緒作為結果往前追溯，可能將會發現當時其他更為複雜的時代表情。意即，如果整個殖民時期電影史的圖像唯有壓力與抵抗的關係，那麼我們如何理解總統府的解說員以及我爺爺的這兩段談話？是什麼樣的生活遭遇與情感糾葛使這種矛盾的心理至今仍翻騰不已，對筆者而言，不論是認同的轉折或是看起來自主性的語言選擇，都必須從當時生活的實質面向深入，才能更細緻地理解糾纏在日本殖民政府強權壓力中的複雜情感面向。電影，這個二十世紀透過殖民政府的仲介進入台灣的新興媒體，不僅是總督府的宣傳裝置，或是官廳與士紳們集會交流的方式，電影在一開始就以最為庶民的方式出現在各種空間細縫之中，如廟埕和歌仔戲棚。從這些混生的表演到後來延伸出來的感官摩登，不但逾越了電影媒體的範疇，在某個程度上更超出了日本殖民壓迫視角的界線。二十世紀電影文化的生成看似雜亂無章，其實卻恰恰說明當時交錯縱橫的各種面貌，壓

〔註2〕 三澤真美惠，《殖民地下的銀幕——台灣總督府電影政策之研究 1895～1942》，前衛出版社，2001，頁7。

〔註3〕 田村志津枝，《台灣發見：映畫が描く〈未知の島〉》，東京，朝日新聞社，1997。

〔註4〕 田村志津枝，《はじめに映畫があつた植民地台湾と日本》東京，中央公論新社，2000。

迫的、娛樂的、階層的、摩登的聲響可能更能帶領我們進一步貼近當時的生活狀態。

二〇年代反抗日本殖民政府的文化運動中最具組織性且最為持久的莫過於林獻堂、蔣渭水等人所成立的「臺灣文化協會」。自 1922 年成立之後，對於台灣民眾的啓蒙與社會教化不遺餘力，1925 年文協的電影巡迴放映隊成立之後，經常至農村進行電影放映，趁機宣揚其民族理念。「臺灣文化協會」積極爭取台灣民眾的普及教育、集會娛樂之劇場空間，與此同時，也宣傳各種衛生清潔概念，摒除過去鋪張浪費的婚嫁和廟會。透過電影這個由殖民者帶來的新興文化作為中介，攜帶出其民族理想。傅柯（Foucault）在《規訓與懲罰：監獄的誕生》（Discipline And Punish-The Birth of Prison）對主體性（Subjectification）的精采解析所給予我們的啓示恰恰是一種自我的形成過程，對於「自主」、「自我」的概念如何被整合起來，也就是一個具有自主性的個人如何被打造出來。如果將臺灣文化協會在日本殖民時期對於自主性的要求放置在這個意義上來看，這就恰好是一個積極地自我學習、教化和規訓的矛盾過程。但這並非意味著我們必須忽略殖民時期的壓制與反抗關係，相反的，是必須正視這層弔詭與矛盾。所有的文化建制向來就不是在權力平等下的狀況展開，因此，重新回頭檢視其內部運動的向度、拉鋸以及內部邏輯即成為面對日治史的第一步。

本論文以電影作為整個剖面的開端，將觀察的時間點設定在 1927 至 1937 這十年間。1925 年臺灣文化協會成立電影巡迴放映隊，購買放映機及影片，訓練放映師和辯士。隔年，臺灣文化協會活動寫真部正式成立，開始系統性地以電影放映作為文化啓迪的手段。1927 年文協分裂後，轉賣了所屬的放映機，很多小型的巡迴放映隊也紛紛成立，自此之後，台灣雜誌社所發行的《臺灣民報》〔註 5〕也開始對電影放映活動有較多的注意與報導〔註 6〕。另外，二〇年代中期之後，台灣總督府公佈「活動寫真檢查規則」（活動寫真フィルム檢閲規則），並且實施辯士考照許可制度，關於映畫的放映、發行漸漸有了依

〔註 5〕 《臺灣民報》同時也被視為文化協會的言論機關。

〔註 6〕 例如〈嘉義文協影戲盛況〉，《臺灣民報》132 號；鄭登山，〈新興藝術的電影戲〉，《臺灣民報》1927 年 1 月 1 日，第 138 號；以及丸楠禮仁，〈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〉，《臺灣新民報》1931 年 8 月 16 日都是《臺灣民報》及後續《臺灣新民報》上對映畫較為詳細討論的文章。

循的法規，雜誌上也出現對各種法令的討論與商榷。在三澤真美惠的研究當中，以1926年7月制定的「活動寫真フィルム檢閱規則」為始，開啓了全島統一檢查法規的階段，自此之後，電影被獨立出來進行管理〔註7〕。到三〇年代之後，台灣密集地興建歐式映畫常設館，台北第一劇場、國際館、大世界館、台灣劇場、新竹有樂館及高雄金鷄館等現代化的映畫館都在這段期間內陸續開幕。隨著電影院的設置與電影放映的普及，許多電影俱樂部也相繼組織起來，如1931年「臺北電影聯盟」（臺北シネマリーグ）及後來出現的「高雄電影聯盟」（高雄シネマリーグ）。這兩個電影俱樂部各自出版了《映畫生活》與《映畫往來》作為機關刊物，直至1937年戰爭爆發，映畫進口緊縮之後才停刊。本論文所希望能思考的是，在1927至1937此十年間，電影透過日本殖民政府以及臺灣文化協會引介進來，於二、三〇年代逐步發展，並在三〇年代中期之後開始被稱之為「第八藝術」。電影在這整個的建制化過程中，電影文化如何銘刻了台灣現代化進程中的各種矛盾。

本論文所討論的文本將集中在1927年至1937年之間的各類電影活動與論述。當時由漢文發表的電影評論並不多見，一小部份可能散見於近來所出版的作家全集當中。例如，《張文環全集》、《葉榮鐘日記》、《林獻堂先生紀念集》、《蔡培火全集》、《楊逵全集》、《劉吶鷗全集》及《張深切全集》，各個作家所撰寫的電影筆記則多見於全集所收錄的散篇或雜記當中。另外，其他對當時電影界重要人物的研究，如黃仁所編輯的《何非光：圖文資料彙編選集》也可做為參考。而漢文形式出現的電影文化活動、相關評論及電影本事、廣告等，則以當時的漢文報紙《三六九小報》、《風月》、《臺灣民報》及《臺灣日日新報》的漢文欄為主要文本來源及對象。

1927年至1937年期間以日文形式出現的電影、藝文相關雜誌、期刊則遠比漢文為多，本論文關注的對象集中在《演藝とキネマ》以及由「臺北電影俱樂部」（臺北シネマリーグ），以及「高雄電影俱樂部」（高雄シネマリーグ）所出版的機關報《映畫生活》與《映畫往來》，其他還具有參考價值的期刊是《台灣藝術新報》、《映畫教育》等等。《映畫生活》與《映畫往來》、《演藝とキネマ》三本雜誌因為持續發刊，同時又不完全是臺灣總督府的官

〔註7〕 活動寫真「フィルム」檢閱規則（大正15年7月府令第五十九號）。參考三澤真美惠，《殖民地下的銀幕——台灣總督府電影政策之研究1895～1942》，前衛出版社，2001，頁67。

方刊物，更能夠生動地呈現當時電影文化的氛圍，因此將作為本論文主要的研究對象。其他與當時電影文化關聯性較大，並常有評論與介紹的期刊還有《臺灣文藝》、《臺灣警察時報》、《臺灣公論》、《臺灣婦人界》等期刊雜誌。可能也將參考當時主要的日文報紙，如《臺灣日日新報》、《臺南新報》或《臺灣民報》（包含之後的《臺灣新民報》）等等。另外，日治時期以日文出版的寫真帖、畫報雖然並非我所關注的主要對象，但仍有一部份參考的價值，藉由這些圖像能夠使筆者更為深入理解當時氛圍，如《臺北州警察衛生展覽會寫真帖》、《士林文化展記錄——鄉土展之部》、《愛國婦人會總裁臺灣御成紀念帖》、《カメラで見た臺灣》、《臺灣北寫真帖》、《臺灣の事情寫真帳》、《始政四十週年紀念臺灣博覽會寫真帳》以及台灣畫報社發行的《臺灣畫報》等等，都有一定的參考價值。

本論文的整體架構是以第二章的電影院空間設置為始，從一〇年代電影放映在空地、戲棚與歌仔戲、魔術和廟會共處同一空間的混雜狀況，到二〇年代借用日本演劇劇場的混合戲院內映演，直至三〇年代，台灣各大都會區開始興建磚造的大型映畫常設館。隨著電影放映空間從開放到封閉的過程，電影也和歌仔戲、日本演劇、歌舞伎或レビュー〔註8〕相互借用、混生，營造出不同的電影放映樣態，現代化過程透過新興電影科技造成了各種空間配置與感覺體制的重組。第三章則接續第二章所帶來的種種畫界與規範，更具體地展現在不同的教化方針上。除此之外，不同的電影雜誌也制定了各種評論準則與方向，其中最為令人注目的即台灣啓蒙知識份子隨著現代化過程而展開的一系列自我教化，以及隨之而來的文化自清工作。最後，第四章相對於第三章的教化與啓蒙圖像，從當時國際間頻繁流通的各類影片為始，思考日本與台灣在電影文化史當中所扮演的角色。以當時在台灣放映的各類影片進一步理解二、三〇年代的影片內容，同時描繪出當時另一個關於電影與其他文藝表演交流混生的向度，並進一步思考電影技術所開啓的空間內承載流通的電影文化如何活潑地拓展出新的感官文化。最後則在第五章以電影文化作為一時代介面，勾勒出可能並非反抗與壓迫的喜怒哀樂，糾纏與掙扎。

整篇論文想要回頭重新翻閱的不只是殖民的悲情過往，而是當時此起彼落的各種聲調，其中可能夾雜了咆哮、悲鳴、歡笑或呻吟，並重新聆聽那個時代的特殊聲響。

〔註8〕 revue，原指法國輕歌劇，後來輾轉指涉各種大型華麗的表演和燈光效果，後文會詳細討論。

第二章 從移動到固定的空間化過程

第一節 游移的觀影空間

1895 年中日甲午戰爭之後，春帆樓一紙「馬關條約」將台灣歸屬於日本領地，開啓了台灣島長達五十年的殖民史。與割讓台灣同年，盧米埃兄弟（Auguste Marie Louis Nicholas, Louis Jean）在巴黎的咖啡廳舉行世界首次的電影公開放映〔註 1〕，一時間電影以風起雲湧之勢，很快地從法國、美國及德國等國家傳到世界各地。1896 年，也就是電影發明之後的隔一年，便在上海的徐園進行公開放映，獲得了熱烈的歡迎。同樣的情形也發生在日本，1896 年由稻畑勝太郎從法國引進攝影機與技師，並於 1897 年初在京都新京極的「東向座劇場」內進行放映活動。台灣，作為日本的第一個海外殖民地，也很快地有了公開放映的紀錄。除了明治 34 年（1901 年）6 月 21 日《台灣日日新報》廣告欄有活動大寫真的消息之外，該年 10 月也刊載了更具體的映畫放映消息，高松豐次郎在西門町台灣日日新報社前面的空地搭蓋臨時小屋，放映《英杜戰爭》等十餘部影片〔註 2〕；另外，明治 34 年（1901 年）

〔註 1〕 盧米埃兄弟改造了美國發明家愛迪生（Thomas Alva Edison）的西洋鏡（Kintoscope），讓更多人能一同觀賞電影。1895 年 12 月 28 日在法國巴黎卡普辛路十四號大咖啡館的地下室展開了第一次的公開放映。

〔註 2〕 按照呂訴上的說法，這台灣首次公開放映電影。但經過李道明的查證，明治 33 年（1900 年）才是電影公開放映的最早紀錄，該年 6 月 21 日《台灣日日新報》第六版的廣告欄中，刊登了一則廣告。廣告中說明為，原名為 Cinematographe 的活動大寫真，將於 6 月 21 日起，在台北的「十字館」戲院放映一星期。

11月21日，該報報導新竹廳北門外「竹陽軒」舉辦了所謂的「活動幻燈會〔註3〕」。

圖 2-1 1907 年高松豐次郎在新竹城隍廟前放映紀錄片



出處：翻拍自葉龍彥，《新竹市戲院誌》，竹市文化，民國八十五年。

電影公開放映以來，沒有特定的映演場所，大半在咖啡廳、私人園林或劇場內進行放映工作。從報紙的紀錄與存留下來的照片顯示，台灣早期的電影映演空間大多為空地、廟埕、晒穀場或臨時搭建的小屋，甚至是歌仔戲野台等等人潮容易聚集的地點，並沒有專門的放映場所。可以想見當時這個隨意開放的空間中，往來的群眾可能嘈雜混亂、或坐或站。而電影放映途中可能隨時成為觀眾，或脫離觀眾身份與他人談天、下棋、走動等等，筆者推想此時的電影應與街頭賣藝或廟會廣場前的奇術表演相差無幾。

為了將當時觀賞電影的景況更加立體化，筆者援引《台灣日日新報》於

〔註3〕 根據潘國正主編，潘國正、葉龍彥、張德南、黃鏡全撰稿，《風城影話：新竹市電影、戲院大大事圖錄》，新竹市：竹市文化，民國八十五年。此次放映為新竹市的電影首次公開放映。出自明治34年（1901年）11月之17日的《台灣日日新報》，十一月二十一日新竹北門外「竹陽軒」特設活動幻燈會，邀請各紳縉於午後六時至場觀會。筆者此處並不在於強調是否為該地方的首次電影放映，而是關切初始電影放映的場所與空間問題。