

日治時期台灣人的電影實踐*

——通俗空間下的《望春風》與《可愛的仇人》

李政亮

自由作家

壹、問題的提出

1932 年 1 月 31 日與 2 月 6 日《台灣新民報》的 15 版與 14 版分別刊載了署名 GY 生所寫的〈台灣映畫界の回顧〉上、下兩篇文章。這兩篇文章除了介紹日本殖民時期台灣人所出資拍攝的電影如《誰之過》、《血痕》之外，也指出了當時台灣電影不振的事實。在 GY 生眼中，台灣電影不振的因素有三：第一是欠缺資金；第二是欠缺好的劇本；第三是殖民政府的檢閱制度。在 GY 生的文章發表的年代，也正是台灣文化空間產生激烈變化之際，以大眾為對象的文化消費市場正在形成。

1930 年代的東亞城市，如同吉見俊哉（2005：281—282）所指出的，無論東京或大阪、殖民地都市首爾或台北，作為都市空間裝置的媒介例如新聞、博覽會、百貨公司等都不斷地深耕並迅速地資本化。事實上，這個迅速資本化的過程當中，1923 年日本關東的大震災扮演了一個轉折的角色，大震災之後，複數的「大眾」同時出現在日本（尾崎秀樹，1994：133）。首先，是以大眾作為文化消費對象所架構的「大眾」。因為資本的集中，大量生產、大量宣傳與大量消費的時代揭開序幕（鈴木貞美，2005：160）。在此情形之下，扮演文化生產過程中關鍵角色的文學，在大震災之後，大眾更進一步地被成為文學生產機制的對象，針對大眾消費者的「円本」的出現、以大眾為閱讀對象的小說的出現，也使「大眾文藝」成為「大眾文學」（尾崎秀樹：43—45）。值得注意的是，以階級運動為基礎所建構的「大眾」，也躍進當時日本的時代舞台。根據當時日本內務省警保局的報告，隨著第一次世界大戰、俄國革命的成功等因素，社會主義與共產主義思想如燎原之火一般地進入日本；大震災之後，高等學校以上畢業所謂的知識階層尤其受到左翼思想的影響（轉引自丸山真男，2003：229）。伴隨出版市場大眾文學的大量出現，左翼思想或文學作品也得以大量出現，並擁有相當的讀者群，例如小林多喜二的

* 本文為初稿。

《蟹工船》1929 年出版以來，一年之間便再版十次之多（南博與社會心理研究所，1992：308—309）。

在大眾躍出的時代當中，電影也並未缺席。大震災之後，日本電影開始邁向無聲電影時期的高潮。另外，1920 年代末期美國有聲電影的出現，意味著電影技術與觀看形式的重大變革，在日本大眾文化蔚為主流的年代裡，伴隨大震災之後所出現的大眾文學以及 1927 年維克達（Victor）與 1928 年歌倫比亞（Columbia）兩家公司的成立，並迅速地推出極為暢銷的流行曲如《東京行進曲》；「電影的立體化」—大眾文學為題材、電影的呈現加上主題曲三者之間的結合於是出現（ibid：469—470，472）。

在日本媒介迅速資本化與大眾化的過程當中，台灣的文化空間也直接受到影響。例如 1920 年代末期，前述的古倫美亞（即哥倫比亞）也在台灣進行本土化的經營，聘用台灣本土的作詞作曲家進行本地流行歌曲的生產。此外，隨著 1920 年代中期以來日本本土與台灣之間郵便航空次數的增加等因素，日本本土的報紙開始進入台灣；另一方面，也隨台灣讀者大眾的出現，標榜為台灣人發聲的《台灣新民報》開始面臨強烈的市場競爭，連載小說的出現成為《台灣新民報》爭取讀者的方式之一，而連載小說也孕育了日治時期最受歡迎的通俗小說《可愛的仇人》（漢文版由《台灣新民報》社發行之後，連續印了三版¹）（下村作次郎，1998：7，12；李承機，2005：245—247）。另外，一個作為運動所嘗試召喚的「大眾」也同時出現。其一是以階級為軸線所嘗試動員的「大眾」，例如深受日本「全日本無產藝術聯盟」（簡稱「納普」NAP）影響，力倡與群眾結合的普羅文學者（施淑，1997：56）。其二則是 1930 年代鄉土文學論爭當中，無論是台灣語文派或是中國白話文支持派，其背後的企圖則是嘗試進行「文藝大眾化」（河原功，2004：165—176）。

就日治時期台灣電影的研究來說，一方面，如同 Charney 與 Schwartz（1995：10）所提醒的，電影的發展必須被放置在包含政治、經濟、社會轉型等的文化脈絡之下重新檢視。另一方面，吉見俊哉（281—282）也強調，這些作為都市空間裝置的媒介，彼此之間相互影響。在 GY 生的文章發表之後，出現了台灣人所投資拍攝並極富人氣的電影《望春風》，之後，則出現了《可愛的仇人》的積極電影化。在本文當中，筆者嘗試指出在日本與上海電影的影響之下，通俗空間當中不

¹ 依 1938 年《風月報》第 63 期 23 版，關於該書將由張文環翻譯為日文的預告當中，指出該書的漢文版已出 3 版。而出版數量，如依柳書琴所述，則是刷新讀書市場的高達 1 萬冊。至於我們如何感受「1 萬冊」在當時的重要性？一個或可參考的座標是，1938 年《台灣新民報》的銷售量是 34,915 份。參見柳書琴，2004，〈通俗作為一種位置：《三六九小報》與 1930 年代的台灣讀書市場〉，《中外文學》33 卷 7 期，頁 52；藤井省三著，張季琳譯，2004，《台灣文學這一百年》，台北，遠流：頁 49。

同媒介的彼此滲透影響過程，如何進行電影實踐與本土化。

貳、殖民者對電影空間的介入

日本殖民者對台灣電影空間的介入可分幾個層面，第一個層面是將電影作為政治教化的工具，其行動者包括早期台灣的高松次郎與總督府及愛國婦人會的合作、台灣日日新報社、台灣教育會乃至警察機關。第二個層面是作為娛樂的電影，這部分主要是從日本進入台灣的商業電影。

就第一個層面來說，Ella Shohat 與 Robert Stam 將電影與班納迪克·安德森（Benedict Anderson）的《想像的共同體》當中所說型塑國民意識的近代小說進行比較，指出相較於小說，電影以更快以及集體的方式能將被殖民者納入共同體的想像當中；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—120）。儘管 Ella Shohat 與 Robert Stam 所指的是西方殖民者，不過，對於亞洲新興的帝國日本卻也同樣適用。其主要原因在於電影傳入日本之初，當時的主政者即已意識到電影在政治宣傳上的功能。依田村志津枝（2000：36—44）的研究，對台灣電影發展初期有重要影響的高松豐次郎便是在對戰爭電影深感興趣的首相伊藤博文鼓吹下來台發展，另外，二十世紀之初，也是日本併合韓國最力的時候，當韓國皇太子受日本之邀赴日本訪問之際，為安撫韓國民眾的不安，伊藤博文則透過攝影隊拍下韓國皇太子的行蹤並於韓國公開放映。

關於高松豐次郎在台灣電影經營，既有文獻已有許多討論。就作為宣傳的電影來說，高松的主要角色除了配合日本軍隊拍攝討伐「番社」的影片之外；另一方面，則與愛國婦人會相互配合，將這些展現日本軍隊威武的影片，在全島巡迴放映（愛國婦人會台灣本部，1941：137—145）²。如果說，高松以個人的力量與殖民政府配合，在高松之後，則是殖民政府以官方形式更有組織地透過電影進行宣傳，例如為了推廣日語與日本文化而成立的「台灣教育會」裡，1914年成立寫真部，仿效高松的模式進行攝影並於全島放映；此外，如依1934年的統計，該年度上映次數2051次，觀眾人數高達45萬8812人次（佐藤忠男，1996：111）。

² 高松除了配合殖民政府透過電影進行政治宣傳之外，他也透過台灣正劇進行官方立場的宣導。例如被台灣民間視為「義賊」的廖添丁於1909年遭友人殺害之後，廖添丁的「英雄」形象也迅速被民間所建立，1913年甚至有歌誦廖添丁的歌仔冊出版。有趣的是，依照1913年8月3日6版與10月29日《台灣日日新報》7版的報導，高松的台灣正劇團則於朝日座演出「兇賊」廖添丁的劇碼。關於廖添丁被民間英雄化的討論，參見何義麟，〈台灣人的歷史意識：「御用紳士」辜顯榮與「抗日英雄」廖添丁〉，收錄於若林正丈與吳密察主編，《跨界的台灣史研究：與東亞的交錯》，台北，播種者，2004：189—198。

除此之外，被稱為三大御用報紙之首的《台灣日日新報》社同樣也頻頻透過「讀者慰安會」等形式在全島舉行電影放映。《台灣日日新報》對台灣電影空間的介入可分為兩個層面：第一個層面是《台灣日日新報》本身擁有電影拍攝隊；第二個層面是，《台灣日日新報》也經常舉辦電影放映會，其所放映的電影一部分為該報電影拍攝隊所拍攝，一部分為為擴大讀者階層所舉辦的各式放映會，到了戰爭動員時期，這個放映形式成為軍事動員的一部分。就第一個層面來說，例如 1925 年 8 月 23 日 2 版刊載該報攝影隊所拍攝太平山（大平山）的影像將於台北一中工開放映的消息、1926 年 7 月 28 日的《台灣日日新報》（5 版）曾刊載該報攝影隊拍攝玉山（新高山）的影像公開放映於台北新公園與樺山小學校的消息。不過，總體來說，專門以該報攝影隊的拍攝影像進行公開放映的形式相對不多見。為數更多的是，該報為擴大讀者群所舉行的各種形式的放映形式，例如 1924 年 11 月 19 日 5 版、12 月 14 日 7 版分別報導該報社於大溪舉行電影放映會吸引 2500 多名觀眾以及在新竹吸引 5000 多名觀眾的消息。再例如 1928 年 5 月 3 日該報漢文版報導於台灣主要城市台北、高雄、新竹、台南、嘉義等地以讀者招待會名義所舉行的電影放映會。

隨著 1930 年代日本本土右翼力量的崛起以及對本土與台灣左翼力量的掃蕩之後，《台灣日日新報》的電影公開放映形式也轉而配合象徵軍事力量的節日放映相關影片，而且其放映的地方幅度也隨之增加。例如 1930 年 3 月 12 日 2 版刊載了陸軍紀念日將於台北新公園所舉行的電影放映會，而其放映影片要是呈現日本的軍事力量。1934 年 3 月 10 日 7 版，也刊出了陸軍紀念日的電影之夜，其片目則除了宣揚戰爭的光輝之外、也放映了關於滿洲國的介紹。除了陸軍之外，以海軍為主題的放映形式也陸續出現，例如 1936 年 7 月 29 日 8 版，刊出聯合艦隊巡航台灣的電影放映活動訊息，其內容除了海軍軍官的演講之外，所放映的影片主要是以日本海軍的介紹宣傳為主。值得注意的是，該放映形式的地點，從主要城市到花蓮台東均涵括在內。1937 年 5 月 25 日（2 版）該報則預告了海軍紀念日「海軍之夜」的活動訊息，該活動內容當中，除了軍官的演講、「海軍紀念日之歌」的合唱之外，更播放《錦旗の下に》、《我等の聯合艦隊》等影片。在日本對中國進行軍事侵略之後，盧溝橋事件的軍事紀錄片不僅《台灣日日新報》於各地舉行電影放映，例如 1937 年 7 月 27 日（9 版）報導了該片於基隆工會堂舉行放映的消息、1937 年 8 月 1 日（2 版）則刊載了於中壢放映的消息、10 月 8 日（5 版）則刊出了該片在澎湖放映吸引高達 1 萬餘名觀眾的消息。值得注意的是，該片也進入電影院當中，1937 年 10 月 8 日 7 版芳乃館等戲院的廣告當中該片也成為電影院內播放的片目。

參、日本內地電影對台灣電影空間的介入

除了殖民政府對台灣電影空間的介入之外，大震災之後，日本內地商業電影也大幅進入台灣。日治時期日本本地的電影發展約略可分為三個階段：第一個階段是電影傳入日本之後，以辯士作為中心的電影觀看模式與明星制的出現；第二個階段是 1910 年代開始，「純電影運動」的開展，導演逐漸成為電影的中心；第三階段則是關東大震災之後無聲電影的成熟期以及進入有聲電影時代之後的高潮期（standish，2005：34）。

在日本電影的發展過程當中，相當程度地受到演劇的影響，二十世紀之初，演劇也因為其所描寫的時代與表現內容又可分為以封建時代社會為背景的歌舞伎與受到西方演劇影響、描寫當代社會的新劇（佐藤忠男，1995：23）。就電影類型而論，日本電影的時代劇承繼了歌舞伎，而現代劇則受到新劇的影響（ibid：24—25）。關東大震災之後，這兩種類型的電影雙雙攀上高峰，因為大震災之後，出現了以大眾為讀者群的暢銷作品，大眾小說映畫化也蔚為時代潮流（田中真澄，2001：259）。就時代劇而言，除了出現巨星阪東妻三郎之外，大眾文學家林不忘所寫的《丹下左膳》不僅連載小說引起轟動，更以此題材寫出續篇。除此之外，吉川英治也是描寫封建時期日本的暢銷作家。時代劇小說的大量出現，有奇特定的時空背景，例如 1922 年日本共產黨組黨、1920 年代中期步入昭和以來的經濟不景氣等因素，出現一種期待英雄出現的集體心理（サカイ，1997：205；川西政明，2001：177）。

就現代劇來說，東京大震災之後出現了更多的變化。描寫現代生活的基調成為主要的電影類型，而其中，又有許多不同的變化。現代劇的電影類型包括描寫小市民現實生活的電影，尤其在大震災之後，緊隨而來的是全球的經濟不景氣，描寫小市民現實生活的處境成為重要的電影類型之一，其中，小津安二郎的《生れてはじたけれど》（我出生了，但是..）則是此電影類型的傑作（佐藤忠男，1995：14—15）。另外，隨著大震災之後日本的社會轉型，例如女性擺脫傳統家庭主婦外出工作、摩登少男少女的出現等現象，也進入電影銀幕當中；其中，關於女性的愛情電影，尤其是現代劇的焦點。在描寫當代生活的小說家菊池寛、小島政二郎、川口松太郎等的出現，也一改新派劇女性悲劇的情況（ibid：22）。在傳統新劇派的電影類型當中，女性的角色通常是弱勢、被背叛的，然而，1930 年之後，電影中的女性開始出現轉型，例如溝口健二的電影當中的女性角色開始具有獨立自主決斷自己命運的可能（standish：54—55）。

就小說電影化的電影來說，出現兩種類型，一種是明治時期的暢銷通俗小說的再翻拍，例如尾崎紅葉原著的《金色夜叉》就是這類型的代表；另一類則是當

代通俗小說的翻拍，菊池寬原著的《不壊の白珠》則是這類型電影的代表。前者講述了一個日本版的愛情與金錢之間抉擇的故事。故事男主角間貫一與女主角鳴澤宮世青梅竹馬的男女朋友，然而，女主角卻接受富豪之子的富山唯繼的求婚。為此，間貫一封鎖自己的感情世界，以高利貸為業賺取金錢，透過金錢忘卻痛苦。婚後的鳴澤宮婚姻生活並不愉快，因金錢拋棄間貫一的她，嘗試透過共同友人與間貫一見面，但間貫一卻無意接受，故事的最終，則是鳴澤宮病床上的吶喊。而《不壊の白珠》的則講述了一對姊妹先後愛上同一個男子的愛情故事。首先是作為姊姊的俊枝與男主角成田戀愛，然而，之後成田卻愛上妹妹玲子並結為夫婦（佐藤忠男，1995：27）。失意的姊姊，最終接受甫喪妻的社長的求婚，雖然，社長的小孩認為俊枝是職業婦女而有所輕蔑（ibid）。故事的結尾是，妹妹在婚後見異思遷，緊接著，成田因公事將赴歐洲，姊姊在港邊送行，而妹妹卻未出現，故事的結尾則是男主角在港邊對過去無限地思念（ibid）。

日本電影在關東大震災之後的躍然崛起，日本內地電影也進一步與台灣市場產生連結。就映演來說，1923、24 年間，日本人所經營的芳乃館與世界館與日本內地電影公司的簽訂發行權，這使得台灣的電影映演進入一個新時代（市川彩，2000：61）。值得注意的是，在日本大眾小說出現並與電影之間有緊密連結的年代裡，《台灣日日新報》也扮演一個中介日本流行的角色，就與電影有所聯繫的通俗小說來說，1914 年便已連載新派劇作家佐藤紅綠所寫的《不見不知》，在關東大震災之後，通俗小說的連載更為密集，例如 1931 年吉川英治的《悲戀一眼鬼》、1932 年池谷信三郎的《兩都》、1934 年林不忘的《丹下左膳》、1934 年小島政二郎的《七寶の柱》等；值得注意的是，這些作者都是在日本內地極為活躍的通俗小說家。另外，依 1929 年 2 月 18 日 7 版於新世界放映的《神の姿》的廣告詞當中，特別指出了「原作監督者岩藤思雪說明」。除此之外，1934 年 7 月 14 日八版，刊載了大幅的廣告，其大意約為在《東京日日新聞》與《大阪每日新聞》連載的小說《風暴の街》嘗試拍成電影，刊登廣告徵選監督與配役的消息。這顯示了台灣電影也被更進一步被納進日本電影的含納範圍。值得注意的是，1925 年日本本土的「東京放送局」開始播音，為了讓日本內地文化得以延伸至台灣，1928 年以來歷經實驗階段，廣播網絡於 1930 年代開始擴展至於台南、台中等地（呂紹理，1998：167—168）。在收音機的出現，帶來了日治時期傳媒的空間化與立體化，而節目當中，也出現映畫節目。

肆、上海電影的進入

1920 年代的上海，是中國電影的生產中心，1921 年到 1930 年之間，當時明

星等八家主要電影公司生產的電影多達 348 部（統計自程季華，1998：521—579）。當時中國主要電影類型為古裝片、武俠片與神怪片（弘石，2002：100—14）。除此之外，隨著左翼電影工作者進入電影生產機制，1930 年開始出現以階級為背景的社會批判電影。

台灣引進上海電影，始自 1924 年廈門的影片公司的引進，在此之後，台灣各地紛紛出現巡映公司（呂訴上，1961：17—19）。如果依 1936 年《台灣公論》所舉行的「電影與演劇相關從業人員座談會」當中著名辯士詹天馬的發言，進口自上海的電影多達 630 多部（《台灣公論》，1936：216—217）。值得注意的是，關於上海電影的內容或是放映廣告也紛紛進入台灣人所可主導或參與的媒體空間當中。例如《台灣日日新報》漢文朝刊也刊載了相較之下經常放映上海電影的永樂座的廣告，例如 1928 年 5 月 20 日四版刊載《紅蝴蝶》、6 月 9 日的《棄兒》（又名骨肉重圓）、6 月 17 日的《後篇紅樓夢》的預告等。除此之外，1930 年創刊於台南府城的《三六九小報》甚至也設有「銀幕春秋」專欄，刊載上海電影的內容，其所刊載的電影、期數與出品公司等如下表所述：

電影名稱	刊載期數	出品公司（出品年份）	備註
大俠復仇記	第 19 號（1930.11.9）— 21 號（1930.11.16）	明星影片公司（1928）	
愛人的血	第 22 號（1930.11.19） —24 號（1930.11.26）	明星影片公司（不詳）	
小英雄劉進	第 26 號（1930.12.3）— 27 號（1930.12.6）	明星影片公司（1929）	第 27 號頭版預告台南蓬萊電影公司即將放映的《頭二三集女鏢師》（電影內容見該報 37—43 號；另，該廣告標榜台灣出身女明星鄔麗珠主演）、《浪漫女英雄》
家庭寶鑑本事	第 28 號（1930.12.9）	不詳	
女鏢師本事	第 28 號（1930.12.13） —31 號（1930.12.19）	月明影片公司（不詳）	
紅俠	第 32 號（1930.12.23） —34 號（1930.12.29）	友聯影片公司（1929）	
怕死英雄	第 35 號（1931.1.6）— 36 號（1931.1.9）	不詳	
女鏢師第二集本事	第 37 號（1931.1.13）— 38 號（1931.1.16）	月明影片公司（不詳）	
女鏢師第三集本事	第 42 號（1931.1.29）— 43 號（1931.2.3）	月明影片公司（不詳）	

註：出品公司與出品年代參照程季華主編，《中國電影發展史第一卷》，北京，中國電影出版社，1998：519—635 頁。

除此之外，《三六九小報》更從 239 期至 259 期連載程樹仁的〈中國銀幕史〉。

此外，1935 年創刊的《風月》，除了刊登上海電影放映的廣告，例如第 31 號 4 刊登聯華影片公司的《人道》、第 32 號 3 版則刊登聯華影片公司的《野玫瑰》以及第 33 號 2 版刊登聯華影片公司的《野草酒花》與明星影片公司的《黃之愛》等於太平館放映的廣告。《風月》除了刊登上海電影的廣告之外，更從 75 期到 84 期連載 CT 生所寫的〈阮玲玉哀史〉系列。

另外，1930 年代初期的《台灣新民報》也出現上海影片招租的廣告，其所刊登廣告，如下表所示：

刊號	招租公司名稱	片名(電影出品公司,出品年代)或廣告內容
第 355 號 (1931.3.14)	天馬共榮組	中外各種影片買賣交換配給等
第 361 號 (1931.4.25)	水聲影片公司	碎琴樓 (明星影片公司, 1930)
第 363 號 (1931.5.9)	永樂座與詹天馬	甘氏二小俠 (新人影片公司, 1929)、武松殺嫂 (大東影片公司, 1927)、偵探血 (不詳)
第 364 號 (1931.5.16)	水聲公司	桃華村前後集 (原名桃花湖, 明星影片公司, 1930)、白連庵前後集 (不詳)、爸爸愛媽媽全集 (明星影片公司, 1929)、美人島貳集 (上海影戲公司, 1930)
第 365 號 (1931.5.23)	華光影片公司	野草閒花 (聯華影業公司, 1930) 故都春夢 (聯華影業公司, 1930) 盜窟奇緣 (月明影片公司, 1930)
第 366 號 (1931.5.30)	華光影片公司	同上

註：出品公司與出品年代參照程季華主編，《中國電影發展史第一卷》，北京，中國電影出版社，1998：519—635 頁。

另外，《台灣新民報》爲了穩固讀者群，也開始如同《台灣日日新報》一般透過電影播放舉行讀者慰安會。1931 年的 367 號（頭版與 5 版）與 372 號（頭版）分別刊出憑《台灣新民報》訂戶半價優待券得以觀以觀賞上海電影《故都春夢》、《野草閒花》與《盜窟奇緣》的廣告。值得注意的是，無論是日本電影或是上海電影，辯士在台灣人的觀影形式當中扮演關鍵的中介角色，影像加上辯士的言說不但成爲台灣人的觀影形式，辯士所使用的語言也區隔日本人與台灣人不同的觀影空間。也因此，在《台灣新民報》前述的廣告當中，部分也會註明說明者爲註明辯士詹天馬。

伍、通俗空間的形成與電影實踐

儘管辯士在台灣人電影觀看過程當中扮演關鍵的中介角色，不過，在通俗空間逐漸形成過程當中，也出現了其他不同媒介介入電影意義的生產。依時序而論，

首先是台灣流行音樂生產機制的建立。台灣流行音樂生產機制的建立，與 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有密切的關係，他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。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》的歌詞甚至也把男女主角的姓名放入歌詞：

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，那知踏著好地位，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，幼兒哭拐雙親亡。
梅花葉落流目屎，千辛萬苦為鴛鴦，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》等，也都是透過流行歌曲解說電影內容的方式；事實上，這也是透過流行音樂將上海電影本土化的方式之一。值得注意的是，在古倫美亞所製作的影片主題歌當中，主要為以階級差距為背景的上進電影，除了前述的《桃花泣血記》與《人道》之外，還包括蔡楚生的《都會的早晨》、費穆的《城市之夜》與《人生》等。

除了流行音樂之外，《台灣新民報》也陸續刊登通俗連載小說，在通俗小說連載的過程當中，逐漸也產生能針對大眾胃口日後並被電影化的小說。《台灣新民報》首篇刊登的通俗小說是 1933 年的《命運難違》，其內容直接觸及了對門當戶對、

媒妁之言的問題，該小說精采地描述了原本依門當戶對、媒妁之言傳統方式應結為連理的夫婦，因為男方堅持婚姻自由意志而反對。有趣的是，雙方也因此各自展開不同的婚姻生活，男方依自由意志取了一位富家女、女方則依傳統方式嫁入豪門。不過，兩人的婚姻生活都不順遂。最後，兩人同樣在台北的明治橋有輕生念頭，此時，受命運捉弄的兩人開啓了對人聲與婚姻的對話，而這也如同書名所說的，「命運難違」。值得注意的是，日本電影新派劇的劇情大量進入當時的通俗小說當中，例如《命運難為》當中，就出現透過根據日本通俗小說家小島政二郎原著翻拍的電影《海燕》當中的電影情節，鋪陳男女主角之間的角色刻化（林煇焜，1998：327－328）。此外，日治時期最為暢銷的通俗小說《可愛的仇人》當中，更以新派劇作為情節描述或角色刻化的重點，例如男主角之一的萍兒與女主角之一的麗茹相約看電影，其所觀賞的電影就是《金色夜叉》，而小說裡更描述了《金色夜叉》當中的關鍵情節（阿 Q 之弟，1998a：204－205）。再例如刻化女主角之一的麗茹時，便指出「她所崇拜的小說家，是日本的菊池寬，尤其是三角戀愛的小說」（阿 Q 之弟，1998b：271）。

在通俗空間的形成過程當中，通俗文化的生產者－無論是流行音樂工作者或是通俗作家，都清楚地意識到透過市場為中介所形成的大眾與台灣文化之間的關係。例如鄧雨賢在《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

（《台灣音樂電子報》，<http://www.legend.net.tw/abcbbs/p1.htm>）。

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：

以我的愚見，要誠實做我們台灣一般民眾的歌謠，定規，要叫我們一聽便可以知道這是在唱什麼，那個曲韻又要順應我們台灣的特殊性，俾給一般容易習得，大眾便可以自由自在拿來當做消愁慰安的隨身寶（君玉，1934：12）。

陸、通俗空間下的電影生產：《望春風》與《可愛的仇人》

正是在一個台灣通俗文化空間的形成與交互影響過程當中，形成電影《望春風》與電影化未果的《可愛的仇人》的出現。《望春風》原是 1933 年由鄧雨賢作曲、李臨秋填詞，由古倫美亞所發行的暢銷流行歌曲。1935 年，紀念始政式四十年的台灣博覽會的舉行，在總督府對台灣從資本到社會等的全體總體動員之下，台北城的景觀乃至娛樂空間也隨之一變；1935、36 年間，「第一劇場」、「國際館」、「世紀館」等豪華電影院也在此情形下陸續出現。值得注意的是，1937 年第一劇場的吳錫洋，也成立「台灣第一電影製作所」。依成立申請書所述，其申請宗旨在於（吳錫洋，1937：195）：

以往我們在台灣拍攝初一些關於本島之風俗習慣人情等之電影。那些都是受不熟悉本島之內地諸製作所託的成果。....所以從今以後我們希望原作、導演、演員、攝影等均仰賴本島自己全力以赴，努力描繪與我們生息相關的台灣，以充實內外電影之不足。

同年，第一電影製作所所拍的電影《望春風》完成，該片的故事梗概為故事主人翁清德，與故事女主角之一的秋月情投意合，欲結伴終生。不過，視財命的秋月繼母，從中阻撓。清德於是負笈東瀛求學。不過，此時的秋月，因父親遭逢不測，精神異常，於是住院療養。龐大的醫藥費使得秋月只好賣身台北。清德回台之後，任職大東會社。大東會社十五週年慶的園遊會，青樓女子也在邀請之列。此時，清德與秋月相逢。不過，此時的清德已深獲大東會社社長的青睞，有意將其女惠美與之結連理。惠美在得知清德與秋月的舊情之後，臥病在床，而其母輝子夫人則勸惠美：我日本女性之精神，不該奪人所愛，應有成人之美。不過，秋月為了清德的前途，絕意離開清德。清德不解，大嘆女性無情。某月夜慘澹之際，秋月臥軌自殺未果，病床中的秋月，仍希望清德與惠美結為夫婦。故事的結尾則在清德與惠美的結合當中，悠然唱起〈望春風〉；而病床中終告人世的秋月也加入這首歌的吟唱。

該部電影在上映之後，迅速引起轟動，如同當時署名 C.K.B（1938：256）的影評所說的：「三等座席賣 30 錢對大稻埕之戲院而言，可說不算便宜的入場券。然而上映首日觀賞的人數幾乎把永樂座擠破，可見台灣電影是多麼受到期待。」值得注意的是，這部電影是以日語發音，不過，電影觀看時，卻仍由辯士以台語講解（ibid）。

另一個頻頻進行但最終未能完的則是《可愛的仇人》。《可愛的仇人》為筆名阿 Q 弟的徐坤泉於《台灣新民報》連載並引起轟動的連載小說，在這部小說的自

敘當中，作者（1998a：20）便指出了作者針對大眾創作的企圖：

真的，在台灣這樣的環境，要寫成一篇能被認為「大眾化」的小說，是難上加難的事。老先生輩好古文、中年先生輩好語體、青年同志們好白話，既然所謂「鄉土文學」，有時譯當用台灣鄉土的口音造句描寫，所以這部《可愛的仇人》，是以不文、不語、不白的自劇造成的，其目的在於能普遍讀者諸君....（標點符號為筆者所加）。

這部小說的結構約略可分為三個部分：首先是上一代的愛情悲劇，原本出身同地方而且相互有意但因家庭阻擾的男主角志中，因為妻子的臥病將亡從海外回到台灣；而女主角秋琴，則因所嫁非人，富家出身的丈夫不但坐吃山空，而且因性病過世，留下貧窮的孤兒寡母。在走投無路之際，秋琴家裡卻意外不定期地出現資助，事實上，這是在海外經營事業成功的志中暗中的幫忙。在此資助之下，秋琴之子阿國得以繼續升學，並與志中之子萍兒結為同窗莫逆之交。此後，阿國與富家女慧英相戀，慧英突破家庭反對，與阿國結為連理。志中之子萍兒，與秋琴之女麗茹相戀，在志中的資助之下，定下婚約的兩人雙雙赴東京求學。然而，其間，萍兒另與日本女性君子相戀，君子並懷孕生下萍太郎。歷經此波折，萍兒在向麗茹懺悔之後兩人重修舊好，不過，君子卻在產子之後過世。

該書在暢銷之後為了嘗試電影化，一方面在漢文的文藝報紙《風月報》刊登募集主題歌募集的廣告之外，也請張文環將該書翻譯為日文，並由大成映畫公司出版。這個在算是高額（三十圓）募集的主題歌徵求活動當中，最終由大甲郡的陳百盛的《愛的花》脫穎而出，內容為：

1. 志中與秋琴的歌

愛的花 花朱紅 心愛尾蝶來求夢
無疑誤 遇著蜂 被蜂採蜜怨恨重
啊啊！ 愛的花 被蜂採蜜怨恨重

2. 阿國與慧英的歌

愛的花 花真美 無論時候自然開
一回開 開一蕊 花心紅蕊專紅血
啊啊！ 愛的花 花心紅蕊專紅血

3. 萍兒與麗茹的歌

愛的花 花清香 花枝花葉無花蟲
有開花 有希望 風颭不得害花穰
啊啊！ 愛的花 風颭不得害花穰

儘管《可愛的仇人》在日治時期並未能拍成電影，不過，從通俗小說、報紙廣告乃至主題歌的募集等，都可以看到當時通俗空間下擅用不同媒介的操作方式。值得注意的是，《風月報》的主事者時有更迭，不過，《可愛的仇人》在《風月報》進行宣傳之際，正值徐坤泉擔任主筆、另一位通俗文學作家吳漫沙擔任編輯、全台最爲之名的辯士詹天馬擔任該報的監察委員；這個組合，可說是當時台灣的通俗空間當中極強的組合。

柒、結論

在本文當中，筆者嘗試拉起另一條歷史脈絡——一個解讀 1930 年代一部成功拍攝的電影《望春風》以及儘管小說引起熱潮、但最終無疾而終的《可愛的仇人》。就日治時期台灣電影史的角度而論，筆者嘗試指出，在一個通俗空間形成的過程當中，電影並未在此缺席。台灣人透過上海電影建立了一個不同於日本電影的流通機制，也在台灣本地流行音樂工作者的嘗試之下，與辯士共創了一個本土化的實踐。而流行歌曲《望春風》則再生產了電影《望春風》的問世。另外，透過通俗小說的出現，也再生產了一個在日治時期么折的電影《可愛的仇人》。

值得注意的是，《可愛的仇人》的案例可能挑戰了依政權更迭所建構的電影史（例如日治時期台灣電影史／戰後台灣電影史），因為有趣的是，在戰後台語片熱潮當中，1962 年終於被拍成電影，除了《可愛的仇人》之外，徐坤泉的《靈肉之道》也在 1965 年代被拍成電影。這個在日治時期未能被拍成電影的小說在戰後終於得以映入影像，這意味著什麼？這當然是台灣電影使得以持續進行討論的一個題目

最後，值得討論的是「通俗空間」承載了什麼？在殖民地台灣與身分認同的相關研究當中，吉見俊哉與藤井省三儘管關注焦點不同，卻分別提出了兩種不同觀察：吉見俊哉（288）認為在殖民現代性的情境之下，隨著以資本主義開展爲基礎的消費市場，反殖民意識可能在消費過程當中逐漸喪失。然而，藤井省三（2004：39—83）則從「大東亞戰爭」時期下台灣讀書市場的成熟以及關於戰爭動員下，台灣文學作品對台灣人對戰爭動員的記憶推論出台灣民族主義的形成。本文所說的「通俗空間」在前述兩種光譜當中應如何界定？面對通俗空間的形成，台灣文藝界對此仍出現批判的聲音，例如點人（朱點人，1934：8）於《先發部隊》所指出的：

台灣的現代小說以台灣新民報爲中心，其他在各刊物發表的可算不少了。但就成績而言，不過量勝於質，沒有什麼收穫：在思想方面，言愛

情不出失戀的苦悶，言社會不過弱者的悲哀，總不能創造些較活潑的新生活樣式。

另外，毓文（廖漢臣，1934：17）也對當時的流行音樂偏重愛情的情形提出批判。通俗空間形成的過程，恰恰正是 1930 年代中期台灣社會運動的空窗期，其蕭條的情景正如同王詩琅的小說《沒落》所描述的一般。依《望春風》與《可愛的仇人》的內容，恐怕也無法滿足朱點人與廖漢臣的期待。雖然，《望春風》與《可愛的仇人》引起台灣「大眾」的注目，或許她們也滿足了對台灣本土文化的想像與期待。不過，接下來的發展，卻是製作《望春風》的台灣第一電影製作所，緊接著拍攝台灣人擔任軍伕美談的故事《榮譽的軍夫》。在《可愛的仇人》之後，徐坤泉繼續撰寫《靈肉之道》；在徐坤泉之後，則出現了另一位通俗作家吳漫沙，她的《黎明之歌》與《莎秧的鐘》等小說卻是配合著殖民者軍事動員的步伐。

「通俗空間」可能像是一個填充題，可以填進不同的答案。

參考書目

一、報紙

三六九小報社編。1975。《三六九小報》，台北：成文。

台灣日日新報社編。1994。《台灣日日新報》，台北：五南圖書。

風月俱樂部編。2001。《風月報》，台北：南天書局。

婁子匡編。1973。《台灣新民報》，台北：東方書局。

二、中文書目

下村作次郎著，黃英哲譯。1998。〈台灣大眾文學序論〉收於阿Q之弟著《可愛的仇人（上）》頁1—12。台北：前衛。

朱點人，1934。〈偏於外面的描寫應注意的要點〉收於廖漢臣編《先發部隊》頁8—11。台北：台灣文藝協會出版部。

河原功著，莫素微譯。2004。《台灣新文學運動的展開：與日本文學的接點》，台北：全華科技。

市川彩著，李享文譯。2000。〈台灣電影事業發達史稿〉收於張昌彥、李道明主編《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（上）》頁61—80。台北：財團法人國家電影資料館。

《台灣公論》，洪雅文譯。1936。〈電影與演劇：相關從業人員座談會〉。收於張昌彥、李道明主編《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（上）》頁204—219。台北：財團法人國家電影資料館。

呂紹理。1998。《水螺響起：日治時期台灣社會的生活作息》，台北：遠流。

林輝焜著，邱振瑞譯。1998。《命運難違（下）》，台北：前衛出版社。

阿Q之弟。1998。《可愛的仇人（上）》，台北：前衛出版社。

阿Q之弟。1998。《可愛的仇人（下）》，台北：前衛出版社。

君玉（陳君玉）。1934。〈台灣歌謠的展望〉收於廖漢臣編《先發部隊》頁11—15。台北：台灣文藝協會出版部。

吳錫洋著，張昌彥譯。2000。〈台灣第一製片所成立聲明書〉收於張昌彥、李道明主編《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（上）》頁195。台北：財團法人國家電影資料館。

施淑。1997。《兩岸文學論集》，台北：新地出版社。

程季華。1998。《中國電影發展史（第一卷）》，北京：中國電影出版社。

葉龍彥。2001。《台灣唱片相思起》，台北：博揚。

毓文（廖漢臣）。1934。〈新歌的創作要明白時代的課題〉收於廖漢臣編《先發部隊》頁15—18。台北：台灣文藝協會出版部。

藤井省三著，張季琳譯。2004。《台灣文學這一百年》，台北：麥田。

C.K.B 著，張昌彥譯。1938。〈影評：望春風〉收於張昌彥、李道明主編《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（上）》頁256。台北：財團法人國家電影資料館。

三、日文書目

- 川西政明。2001。《昭和文學史（上卷）》，東京：講談社。
- 大橋捨三郎編。1941。《愛國婦人會本部沿革誌》，台北：愛國婦人會台灣本部。
- 丸山真男。2003。《丸山真男集（第10卷）》，東京：岩波書店。
- 田中真澄。2001。〈歷史としての「文藝映畫」：純文學と映畫の接近〉收於《文學界》55卷11號，頁248—277。
- 田村志津枝。2000。《はじめに映画があった：植民地台灣と日本》，東京：中央公論。
- 佐藤忠男。1995。〈トーキー時代〉收於佐藤忠男等編《講座日本映畫（2）無聲電影の完成》，東京：岩波書店。
- 佐藤忠男。1996。《日本映畫史（2）1941—1959》，東京：岩波書店。
- 李承機。2005。〈1930年代における「讀者大眾」の出現：新聞市場の競争化から考える植民地のモダニティ〉收於吳密察等編《記憶する台灣：帝國との相剋》頁245—280。東京：東京大學出版會。
- 吉見俊哉。2005。〈1930年代のコロニアル・モダニティとメディア〉收於吳密察等編《記憶する台灣：帝國との相剋》頁281—292。東京：東京大學出版會。
- 尾崎秀樹。1994。《大眾文學》，東京：紀伊國屋書店。
- 南博與社會心理研究所。1992。《昭和 cultura 1925—1945》，東京：勁草書房。
- 鈴木貞美。2005。《日本の文化ナショナリズム》，東京：平凡社。
- サカイ,セシル（Sakai, Cécile）著，朝比奈弘治譯。1997。《日本の大眾文學》。東京：平凡社。

四、英文書目

- Charney, Leo and Schwartz, Vanessa R. 1995, “introduction”, in Leo Charney and Vanessa Schwartz eds. *Cinema and the Invention of Modern Life*, pp. 1-12. California : University of California Press.
- Shohat, Ella and Stam, Robert. 2002, “The Imperial Imaginary”, in Kelly Askew and Richard R. Wilk eds. *The Anthropology of Media: A Reader*, pp.117-147. Oxford: Blackwell.
- Stand, Jsolde, 2005. *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*. New York: The Continuum International Publishing Press.

五、網路資料

- 《台灣音樂電子報》，<http://www.legend.net.tw/abcbbs/p1.htm>。
- 《台灣歌謠資料庫》，<http://www.taiwan123.com.tw/musicdata/index.htm>。