

行政院國家科學委員會專題研究計畫 期末報告

《軼事與電影史：中國早期電影與布洛斯基的再協議》 (II) 學術性專書寫作計畫

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 100-2410-H-144-007-
執行期間：100年08月01日至101年10月31日
執行單位：國立臺灣藝術大學電影學系(所)

計畫主持人：廖金鳳

計畫參與人員：講師級-兼任助理人員：黃慧敏
大專生-兼任助理人員：林佑君

報告附件：移地研究心得報告
出席國際會議研究心得報告及發表論文

公開資訊：本計畫涉及專利或其他智慧財產權，1年後可公開查詢

中華民國 102 年 03 月 22 日

中文摘要：中國電影史的研究，在近幾年展現明顯的演變。主要原因大致可以是中國在 2005 年聲稱「中國電影百年」，並且大肆舉辦紀念活動告諸天下；今年（2009）香港同樣試圖宣示「香港電影百年」，跟進追究在此全球化情境中，逐漸失落的歷史文化根源。

二〇〇五年至今，我們看到中國和香港分別在此「關鍵時刻」，重新檢視本地電影史的努力中，在電影史的研究裡，從議題之設定、歷史斷代之預想、理論概念之依據、研究方法到提出對傳統認識的挑戰，都有極具啟示的見解。尤其對於中國或香港的「第一部電影」《定軍山》（1905？）或《偷燒鴨》（1909？），製作的情況與實際可能完成的年份，都提出大膽的質疑。

如同多數非西方國家，中國的電影史論述面臨幾個基本、但卻重要的問題。首先是一個認識論問題：它的電影歷史起源，應該如何被界定？她又如何確認採取凝視的方向或觀點？進而預設了如何納入「歷史事實」，並且由一特定意識形態立場進行「過去的論述」、建構歷史？歷史不等於過去，歷史學家透過歷史編撰掌握過去、詮釋過去，並且以此取代歷史，進而聲稱指向過去的總體。誠然，我們看到許多歷史的撰述，一方面藉由一連串的人物與事件，在一特定時間與地方，展開歷史的敘述；另一方面，藉由預設的意識形態立場，對於史料、文獻或人物與事件本身，進行收編與排除，以至於達到一個完整敘述型態的展現。

本研究計畫試圖強調近年在台灣逐漸揭露有關班傑明·布洛斯基在中國早期電影裡的事蹟，並將其視為「軼事」的概念，以及這些被「排除」於中國電影史的「異質」特性，如何可能對於我們拓展中國電影史論述的可能。面對布洛斯基事蹟的啟示，本研究擬議採取一種「修訂主義」的歷史編撰可能，進而希望勾勒出中國早期電影在「布洛斯基和像他這樣的外國人」、「中國早期電影的映演概況」與「中國早期電影觀眾的接受」三方面的狀況。最後，本研究也將提議中國早期電影（1905-1921）的歷史編撰，或可採取一種「外來歷史」、「跨國歷史」或「前電影歷史」的「去中心歷史」論述策略。

中文關鍵詞：班傑明·布洛斯基、軼事、中國早期電影、電影史、歷史編撰、外來歷史、跨國歷史、前電影歷史、去中心歷史

英文摘要： Due to the fact that China considers the year of 2005 as her centenary of film history, in the past few years, we are witnessing somewhat of a flourishing development in Chinese film history studies. Following the footsteps of China, Hong Kong, in the urging of rebuilding her historical past, also tried to make an event of her centenary of film history in 2009.

In the course of reexamining their own film history, both China and Hong Kong, to some extent, are revising film history research in aspects ranging from research inquiries, periodization, theoretical concept employing, methodologies; and above all, their challenging suggestions to the established knowledge of Chinese film history: the beginning of film production in China (Dingjunshan, The Battle of Dingjun Mountain, 1905?) and Hong Kong (Tou Shao Ya, Stealing the Roasted Duck, 1909), respectively.

As most of non-Western countries, Chinese film history is constantly facing fundamental questions of: How does it begin? From what viewpoint it sets the gaze on her past? And, somehow this preconditioned historization of the past reveals her ideological positioning in the process of selecting/rejecting 'fitting' past events as 'historical facts'. Indeed, it is common to notice most of established Chinese histories arranged in a narrative form which follows the principles of start-and-end, cause-and-effect, logical relations of time and space, and characters and acts, in order to construct an imagined whole past.

In the light of encountering Benjamin Brodsky's lived episode in Chinese early cinema in recent years in Taiwan, this research project is proposing an 'anecdote' concept in confronting the established Chinese film history. In the vein of practicing 'revised historicism', delving into Brodsky's anecdotal film-related experiences in the early years of the last century, the research project

is to suggest a approach of ' foreign history' , ' cross-national history' and ' pre-cinematic history' , or a ' de-centered history' in dealing with historiography of Chinese early cinema (1905-1921).

英文關鍵詞： Benjamin Brodsky, Anecdote, Chinese Early Cinema, Film History, Historiography, Foreign History, Cross-national History, Pre-cinematic History, De-centered History

軼事與電影史：中國早期電影與布洛斯基的再協議
Anecdotes and Chinese Early Cinema: Renegotiating with Benjamin Bordsky

初步大綱：

第一章 布洛斯基出現的歷史意義

一個誤認的開始

「中國電影王」

「好萊塢大亨傳奇」

兩部「旅遊紀錄片」的影史地位

重返世界電影史

第二章 中國早期電影的概況

第三章 布洛斯基的電影成就

華語電影與國際電影

第四章 《經巡中國》深度記述

第五章 《美麗的日本》深度記述

第六章 中國早期電影史的再協議

布洛斯基與《經巡中國》的歷史意義

前言：「因為山在那裡！」

著名的美國電影史學者大衛·鮑威爾 (David Bordwell)，曾經形容投身歷史研究的人，就像那些喜好登山的人，你問他為什麼喜歡登山，他的回答就是：「因為山在那裡！」。

鮑威爾說得輕鬆，他當然也清楚事情沒那麼單純。歷史之所以令人著迷於追尋、探索，正是因為發生在過去的事情，我們永遠無法得知它的真相。我們可以做的就是仰賴現存的相關史料或文獻，透過它們進一步從事說明與解釋，所有發生在過去的人物或事蹟。誠然，歷史探究的重點之一，正是在搜索「現存的相關史料或文獻」。這些相關史料或文獻，有些我們信手可得、有些需要費番工夫搜尋、有些顯然我們可能疏忽遺漏，再就是那些遺失不再的更大部分。史料或文獻的無法周全與詳盡，因而我們也不可能掌握過去發生事件的全貌。然而，隨著近三十年來電影史意識的逐漸提升，相關史料或文獻的相繼出現，對於早期電影的發展狀況，電影史學家也逐漸建構起更為豐富與多元的歷史論述。

至少在一九七〇年代以前，葛里菲斯 (D. W. Griffith) 被視為美國「電影之父」，「發明」了許多重要的電影技巧。他在幕鏡拜奧公司 (American Mutoscope & Biograph Company) 的時期 (1908-1913)，拍攝了超過四百部以上的短片，實驗、創新並發明了特寫 (close-up)、交叉剪接 (crosscutting)、移動鏡頭 (moving shot)、虹鏡 (iris shot)、淡出鏡頭 (fade out) 到懸疑剪接 (suspense editing) 等，成就了開創早年電影拍攝技巧的貢獻。¹直到 1978 年國際電影資料館聯盟 (FIFA, International Federation of Film Archives) 在英國的布萊頓 (Brighton) 召開年會，人們才得欣賞到英國「布萊頓學派」(Brighton School) 1907 年之前的精采成就，對於早期電影有更深入的認識，對於葛里菲斯「電影之父」的見解，進而也採取較為開放的看法。²

一九八二年開始，每年一度在義大利波迪納 (Pordenone) 舉辦的默片影展，世界各國的電影資料館爭相推出或是修復、或是尋獲的珍貴影片參展，人們也開始逐漸更深入地掌握早期電影發展的狀況。³這些年間特別是默片時代的遺失影片，相繼經由各國電影資料館、戲院倉庫、陳舊庫房或私人收藏尋獲、修復，或是完整、或是殘片的著名影片就包括，可能是第一部恐怖片的《科學怪人》(Frankenstein, 1910, Searle Dawley)⁴、第一部改編自莎翁劇作的劇情長片《理查三世》(Richard III, 1912, James Keane)、佛瑞茲·朗 (Fritz Lang) 的科幻經典完整版《大都會》(Metropolis, 1927)、德萊葉 (Carl T. Dreyer) 的《聖女貞德謀難記》(The Passion of Joan of Arc, 1928)，以及近

¹ Terry Ramsaye 所著 *A Million and One Nights* (1926; New York: Simon & Schuster, 1966) 中的第 50 章即以「格里菲斯開拓電影語法」(Griffith Evolves Screen Syntax) 作為標題；Lewis Jacob 所著 *The Rise of American Film* (1939; New York: Teachers College Press, 1968) 一書中的第七章則以「格里菲斯的新發現」(D.W. Griffith: New Discoveries) 稱之。參閱 Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, Chapter one, 2002。

² James Williams 的 *The Big Swallow* (1900) 中我們看到一張大口的特寫，技巧地剪接一個黑幕畫面；另外，George Albert Smith 的 *Grandma's Reading Glass* (1900) 片中也以虹鏡的特寫鏡頭，表現放大鏡的視線。參閱 Kenneth Branagh 與 Jean-Louis Trintignant 主講旁白 DVD *Cinema Europe: The Other Hollywood*, 1995。

³ Thomas Elsaesser & Adam Barker 共同編著之 *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990，有關美國早期電影的深入研究，即為這個影展的豐碩成果。

⁴ 這部由艾迪生公司出品的影片、片長 12 分 42 秒，我們可以在 Youtube 網站觀賞完整作品 (<http://www.youtube.com/watch?v=TcLxsOJK9bs>)。

年尋獲並且修復、法國「戲法影片」(trick film) 導演梅禮葉 (Georges Méliès) 的巨作《月球之旅》(A Trip to the Moon, 1902) 手繪彩色動畫的片尾等。⁵這些影片的重新現世，無疑對於我們有關電影或動態影像，作為一種娛樂形式、藝術創作、社會實踐或文化表徵，在早期的發展有更為深入的認識。

在華語電影的歷史裡，同樣出現幾件特別值得一提的案例。費穆完成於 1948 年國共內戰期間的《小城之春》，要不是香港於 1983 年舉辦的「20 至 40 年代中國電影回顧展」再次公開映演，這部華語電影中最為著稱的「文藝片」，至今可能也不會成為公認的重要經典作品之一。⁶費穆另外一部 1940 年作品《孔夫子》，在 1948 年上映之後不知去向，直到 2001 年底一位匿名人士，將該影片的硝酸底片捐給香港電影資料館，隨後資料館將底片送往義大利做精心修復，終於在 2009 年香港電影節期間得以重現，我們也才對費穆的創作經歷與藝術理念、有一番更為深刻的理解。⁷上個世紀二〇年代的上海，可說是中國電影正式進入產業化的重要時期，由於現存影片拷貝的缺乏，因此也難以進行奠基於影像文本的研究。侯曜 1927 年的作品《海角詩人》中的一些中要片段，不為人知地收藏於瑞士洛桑的電影檔案館，直到 1996 年才透過義大利博洛尼亞電影資料館 (Cineteca Bologna) 進行修復，2009 年底在香港電影資料館舉辦的「中國早期電影歷史再探」研討會中，始得再次公開映演，我們也看出侯曜至此嘗試脫離取材於西方小說或中國傳統文學，進而展現一種「純電影」的創作。⁸

台灣電影在一九八〇年代末期，逐漸重視本土電影史料的保存與收藏，其中最重要的成就即為「台語片」的蒐集、修復與重建，以至於稍後相關的研究專書、學術論文不斷地產出。台灣電影史自此才有全面性的論述，「台語片」的美學實踐、社會意義、文化價值，乃至對於日後台灣影視文化的影響，都得以更為詳盡與深入的討論。⁹近年比較重要的影像史料重現案例，多屬紀實影片 (actuality) 或紀錄片，其中包括劉吶鷗拍攝於 1935 年前後的《持攝影機的人》系列「家庭電影」、鄧南光拍攝的《南光》(1935)、《台北幼稚園運動會》(1937) 和《台北映象選輯》(1943)，莊國鈞的《畜牧生產在台灣》(1953)、白景瑞的《台北之晨》(1964)，以及莊靈的《延》和《赤子》(1966) 等。由於這批早期紀實影像或紀錄片的公開發行，我們對於台灣二次戰後紀實影像創作的發展，也可有一個脈絡性的掌握。¹⁰除此之外，近年最為珍貴、引起更為廣泛矚目與多重層面討論的，要算是井迎瑞主持修復計畫完成的「國立台灣歷史博物館修復館藏日治時期紀錄片」的成果，這批拍攝於 1920-1940 年的「政宣片」包括《南進台灣》、《國民道場》、《台灣勤行報國青

⁵ 維基百科網站有一份「失而復得電影片單」(List of rediscovered films)，參閱 http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_rediscovered_films，2012/01/07。

⁶ 中國推選本片為其歷史上的 10 部經典作品之一，香港的評論界則在 2005 年推選本片為「最佳華語電影一百部」的第一名，參閱 <http://zh.wikipedia.org/wiki/最佳華語電影一百部>，2010/01/11。

⁷ 參閱黃愛玲著、《費穆電影孔夫子》序言、〈《孔夫子》的發現與修復〉，2010，pp. 4-5；黃愛玲作〈歷史與美學-談《孔夫子》〉、香港電影資料館《通訊》第 47 期，2009 年二月，pp. 3-5。

⁸ 參閱張真作、〈侯曜與格里菲斯「熱」與中國早期電影通俗劇的文化生態〉，收錄於《中國電影溯源》，香港電影資料館，2011，pp. 222-234。

⁹ 參閱廖金鳳著、《台語片的電影再現與文化認同》，遠流，2001。

¹⁰ 國家文化發展基金會贊助出版的《台灣當代影像：從紀實到實驗》(2006) 專書，搭配有 22 部早期與當代的紀錄片 DVD，其中包括這些珍貴的早期作品。另可參閱廖金鳳作〈台灣紀錄片「前史」：紀實影像、家庭電影到紀錄片〉，收於《台灣紀錄片美學系列》，「第一單元」，國家美術館/印刻出版，2008 年 12 月。

年隊》和《幸福的農民》，其中片長 64 分 41 秒的《南進台灣》尤其令人驚艷，內容豐富、畫質清晰，我們不僅可以看出日治時期的殖民主義實踐策略，更可看到日人如何藉由「紀實影像」進行展示國威、宣導政策與提振經濟發展。這些影片相較於戰爭期間的德國、義大利、英國或美國，在運用影像創作、投入戰爭的作法，就其藝術成就而言，可能也有過之而無不及。¹¹

史料、特別是影像史料，對於電影早期發展的歷史研究，尤其能夠激發多重脈絡的研究議題。這些指向電影過去的影像文本，可以是電影藝術的實踐、電影工作者的創作意圖、社會文化的反映，以至於更廣的國際趨勢；我們再參照現存或是稍早、或是同時、或是稍後的影像史料，希望藉此或是深化、或是質疑既有之歷史認知，電影史也因而演進。歷史必然是飄浮不定、難以捉摸，也正因為它的變化多端特性，它應該是亟待豐富的。每一個從事歷史研究的人，都亟欲貢獻一個多樣豐富的歷史，「因為山在那裡！」。

一個誤認的開始

台灣電影資料館在一九九〇年代初期，大約正在積極致力於搜尋坊間台語片的同時，台僑美商王熙寧先生攜帶一批包括一部「有關華人」影片的史料來訪。王熙寧僑居洛杉磯、從事汽車零件買賣，這批資料原屬他的一名美籍客戶波登（Ron Borden），託付他轉售予應該對它們感興趣的「中國人」。王熙寧的父親王保民先生，曾任職台灣省政府新聞處，稍後接掌台灣電影製片廠、改制後台灣電影文化事業公司的首任董事長；也因為王父與台灣電影文化界的深厚淵源，他所熟悉的電影資料館同僚舊識，這批珍貴的中國早期電影史料，輾轉來到了台灣。¹²

從王熙寧的來訪之後，有關布洛斯基的事蹟、他所拍攝的影片，以及他與早期華人電影發展的關係，要到 1995 年 6 月 4 日，台灣《中國時報》刊載一篇由資深影劇記者張靚蓓翻譯改寫的〈俄羅斯攝影機裡的亞細亞〉一文，引起往後十年之間台灣、香港、大陸、日本、澳洲與美國等地，一些學者和專家的重視，進而激起相繼一連串的持續探索。

班傑明布洛斯基（Benjamin Brodsky）這個名字第一次出現在中國電影史，可能是程樹仁在 1927 年所著〈中華影業史〉中曾經提到：

新式影戲由洋人輸入中國……，影戲輸入中國，不過二十餘年，由香港以至上海，由上海以至內地。……前清宣統元年（西曆 1909 年）美人布拉士其（Benjamin Brasky）在上海組織亞細亞影片公司（China Cinema Co）攝製《西太后》、《不幸兒》；在香港攝製《瓦盆伸冤》、《偷燒鴨》。……民國二年（西曆 1913 年）美國電影家依什爾為巴黎馬賽會，來中國攝影戲。張石川、鄭正秋等組織新民公司，由依氏攝了幾本錢化佛、楊潤身等十六人所演之新戲而去。¹³

接著就是程季華等編著的《中國電影發展史》，書中的第一章、第二小節「外國電影商人來華投機和亞細亞影劇公司的設立」，簡單地以幾百個字介紹了他在 1909 年：投資經營的亞細亞影

¹¹國立台灣歷史博物館出版的《國立台灣歷史博物館修復館藏日治時期紀錄片成果》（2008 年 6 月），附有這些影片的 DVD。書中除了介紹修復過程、影片介紹之外，收錄的幾篇論文大致以台灣歷史論述、日治殖民的帝國視野或殖民批判觀點申論之，可惜沒有一篇討論到這部影片的影像美學成就。

¹² 這段經過主要根據當時任職電影資料館資料組組長的高尚梅女士陳述。

¹³程樹仁著《中華影業年鑑》，上海，中華影業年鑑社，1927，頁 17。

戲公司成立，並開始在上海和香港攝製影片。就現在所知，亞細亞公司在上海攝製過短片《西太后》和《不幸兒》，在香港攝製過短片《瓦盆伸冤》和《偷燒鴨》……，因而這些無聊的短片，沒能引起當時觀眾的注意。布拉斯基無法繼續經營下去，就在 1912 年（民國元年）將亞細亞影戲公司的名義及器材，轉讓給上海南洋人壽保險公司經理依什爾和另一個美國人薩弗。¹⁴

基本上《發展史》有關布氏的訊息並未超出程樹仁的描述。第三次提到這個人的著述，即為美國學者陳立（Jay Leyda）的第一本中國電影史英文著述、*Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Audiences in China*（1972），其中同樣也僅以幾行字，介紹了他在中國的事蹟。然而，陳立所稱程季華等書中的「賓杰門布拉斯基（Benjamin Brasky）」，他的英文名字則為 Benjamin Polaski。其中有關「亞細亞影劇公司」（Asia Film Company）一事，陳立認為是成立於香港，進而對於這家公司在 1912 年「重現」（reappeared）上海，感到是中國電影史一個「啟人疑竇的懸空」（a curious hiatus）。¹⁵

事隔將近 25 年之後，張靚蓓在 1995 年發表於《中國時報》「寰宇版」的〈俄羅斯攝影機裡的亞細亞〉，其中有關布氏在中國成立電影公司、從事電影拍攝、買賣的事蹟，以及他在中國早期電影發展的影響地位，特別令人驚訝。一時之間，原本長年埋沒在中國電影史裡、僅有幾句延續自 1927 程樹仁簡單描述的人物，突然出現大量記載，很快地也引起電影史學界的關注。

這篇報導兼具評述的文章，基本上混合了兩件文獻撰寫而成；其一為電資館購入收藏布洛斯基史料中，一件以第三人稱記述記載布氏一生事蹟的紙本資料，¹⁶再就是主要根據程季華《發展史》有關布氏的資訊。張文結合了有關描述布拉斯基一生事蹟的英文原稿，以及參考程季華等著作的資料；除了我們已知的信息（程樹仁和程季華等之著述），其他顯然譯自「布洛斯基一生事蹟」英文原稿的部分，尤其具有令人驚訝的價值。布洛斯基的名字（至少據他本人所稱），從程季華等著作的 Benjamin Brasky，到陳立以為的 Benjamin Polaski，自此正名為 Benjamin Brodsky。當然，張文之所以引起注意，主要在於它描述布洛斯基在二十世紀初，三番兩次進出中國，投入早期中國電影產業的開拓，特別是他在香港和中國開發電影事業的成就；一名「中國政府的顧問」，

…准了賓杰門獨佔 25 年電影的總經銷權，…第二年又開了 82 家戲院，分布在中國的主要城市。…他又透過孫逸仙博士的安排，使中國政府同意他轉讓自己的公司給中國人，…賺取三百萬元，坐船回美國去了。¹⁷

這篇全文看來或是自傳、或是訃聞的文獻¹⁸，第一次提到中國早期電影發展裡，那些來到中

¹⁴程季華、李少白、邢祖文編著《中國電影發展史》，香港，文化資料供應社，1978，頁 13-14。

¹⁵ 參閱 Jay Leyda, 'Foreword', *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Audience in China*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1972。根據陳立、「亞細亞影劇公司」是轉讓給南洋人壽保險公司的兩名美國經理 Essler 和 Lehrmann，頁 15；北京大學的李道新認為是轉讓給「...公司經理美國人依什爾和另一位美國人薩弗(T. H. Suffert)」，參閱李道新著《中國電影文化史 1905-2004》北京大學，2005，頁 23。Essler 譯為依什爾應該無誤，然而，Lehrmann 和薩弗是否為同一人則尚待考證。

¹⁶ 這篇名為“God's Country”的文章，總共 28 頁，其中缺漏第 9 頁與第 12 頁。

¹⁷張靚蓓譯，〈第一個拍攝紫禁的白人：賓杰門走入戲劇電影界〉《中國時報》，1995/06/04，第 34 版。

¹⁸張文聲稱這些記述的材料是「……從賓杰門九十多年前在加州法院的這篇自傳裡（由法院的記錄員幫他打字），...」。這篇自傳從布洛斯基出生於帝俄時期的猶太家庭、離家闖蕩、跳船美國；

國「掏金」的西方巡迴放映師、攝影師、影片交易商或戲院經營商，竟然有這麼一位神通廣大、極具影響的人物。除此之外，這篇發表在報上的文章，提及布洛斯基曾在中國拍攝了一部名為「China」的紀錄片，並附上幾張片中（擷取）的照片，以及「受日本政府委託與 Tokyo Film Kash 合作拍了一百五十萬底片以增進美日人民的了解」的影片。¹⁹

從波登誤認王熙寧的「中國背景」、王熙寧輾轉將布洛斯基一個世紀前，在中國從事電影活動的史料轉售至「事不關己」的台灣；也或許是五年後張靚蓓參雜程季華等編著《中國電影發展史》所發表的報導文章，直接或間接引發中國早期電影的相關議題，至此大致可以有：

1. 班傑明·布洛斯基在中國的電影活動，除了程樹仁與程季華等的陳述之外；是否確實如其自傳所言，他似乎掌控著 1914 年之前中國電影的製作、映演與發行？

2. 至少就製片而言，布洛斯基最早於香港和上海從事電影製作，進而奠定了中國電影生產兩個重鎮的基礎，似乎具有間接開啟中國電影產業日後發展的地位，他與中國早期電影發展的連繫，具體影響力為何？。

3. 相較於那些在二十世紀初進入中國的外來巡迴放映師、攝影師、影片交易商或戲院經營商，布洛斯基的成就有何特別之處？他們又如何刺激或推動中國早期電影開展？

4. 除了經營電影事業之外，至今看來布洛斯基是少數在中國從事電影創作的專業電影工作者，他留下的 China 紀實片，在中國早期電影的史料影片中又具有何等的重要性？

5. 身兼電影製片的布洛斯基，他所完成的 China 與看來更具規模的「受日本政府委託與 Tokyo Film Kash 合作拍了一百五十萬底片以增進美日人民的了解」的影片；它們具有什麼歷史與文化價值，又可能成就什麼藝術價值？

6. 布洛斯基於一次大戰前後穿梭於太平洋兩岸，以及這段時期他在亞洲的電影活動都要在將近百年之後，才為世人知曉和探究的事實；說明的是，他的事蹟與他的影片，或許基於不同的原因，一方面未受中國電影史重視，另一方面也未被國際電影史所認同。時至今日，我們又可能如何透過重新論述，使得他的事蹟與他的影片，重返中國電影史與國際電影史應有的地位？

三、「東方電影大亨」

電影作為一種新的表意、藝術或娛樂形式，它在 1895 年正式問世之後，隨著西方幾個電影核心國家的殖民勢力範圍，電影活動幾年之間在國際間迅速傳佈擴張。²⁰除了幾個西方電影製作的國家，多數主要包括第三世界國家的電影史，都要從某年某月某日來自或是法國、英國或美國的巡迴放映師（traveling projectionist），來到本國拍攝紀實影片或放映電影的活動開啟自身的歷史。²¹

遊歷太平洋兩岸在中國的輝煌電影活動，身為二十世紀初美國移民的奮鬥事蹟，直到進入「天國」（God's Country），看來也像是蓋棺論定的訃聞。

¹⁹ 參閱同註 17，引自該文之註(五)。

²⁰ 電影在 1895 年 12 月 28 日在法國公開展示之後的兩年之間，國際間有案可考的電影放映活動包括 1896 年 3 月於南非、5 月於西班牙與俄國、7 月於印度、巴西與捷克、8 月於澳洲中國與墨西哥、12 月於埃及；1897 年 1 月於委內瑞拉、2 月於日本與保加利亞等。參閱廖金鳳譯《電影百年發展史》、1998，第二章：電影國際性的擴張。

²¹ 參閱 Aruna Vasudev etc. ed., *Being and Becoming: The Cinemas of Asia*, MacMillan, India, 2003；其中討論亞洲國家電影的歷史，從中國、香港、印度、日本、馬來西亞、菲律賓、台灣到越南，大致都以這個模式，開始敘述自己國家電影的歷時發展。

電影出現的大約第一個十年裡(1895-1907),²²電影的製作掌控於歐美少數幾個擁有電影技術與人才的國家,電影的跨國行銷則是透過代理商、特許權或是自行掌控的國外分公司,推銷流通於大西洋兩岸之間的各大城市;電影的映演也尚未制度化,雜劇院或遊樂場的節目、馬戲團的表演、不定期的市集或宗教聚會的場合,都是常見電影放映的場所。期間,歐美兩地的大型電影製作公司,諸如法國的百代(Pathé Frères)、梅理葉(George Méliès)的星光影業(Stars Film),美國的愛迪生公司(Edison Company)、偉塔影業(Vitagraph)、幕鏡拜奧公司,正進行著激烈的市場競爭。在全球留聲機市場已具強勢地位的百代,於1901年投入電影製作的產業,到了1904年公司利潤劇增四倍,威脅著愛迪生公司的發展;²³梅理葉的公司為了防止熱門影片在美國屢遭仿製,一部影片拍攝兩個版本以求保障自己的優勢;偉塔於1906年分別在巴黎與倫敦成立分公司,最早布局歐洲市場;愛迪生公司則以宣稱擁有影片或攝影機的專利權,展開對百代與星光一連串的訴訟打擊。

根據湯普森(Kristin Thompson)有關早期電影國際市場的發展狀況,一次大戰前最具影響力的百代公司,由於法國相對而言較小的市場規模,最早計畫性地積極開拓海外市場。百代透過派遣具有專業技術的巡迴業務員(travelling Salesmen),深入那些電影產業尚未開發的落後國家,藉由推銷影片與放映器材,並且支援建立影片放映的設施;他們接著鼓勵當地的企業家興建戲院,為自己公司的影片製造海外市場的需求,進而在當地成立影片交換據點、掌控市場。一次大戰開打之際,百代海外市場的勢力,已經延伸至中國與中東地區,並且幾乎壟斷了這兩個市場。²⁴美國的愛迪生公司由於1905-1907之間「五分錢戲院」(nickelodeon)的興起,²⁵急於應付國內市場的大量需求,以及致力於對付其他競爭對手的專利官司訴訟,直到1909年美國電影產業結構漸趨穩定,愛迪生公司掌控本土市場之後,轉而積極進軍歐陸與國際市場。

美國電影統御全球,大約要在一九一〇年代中期以後;一次大戰的爆發削減了法國、義大利、丹麥等,歐陸電影生產國家的強勢地位,自此美國電影大肆佔領全球任何可能入侵的電影市場。我們大致可以那麼說,法國、義大利、英國、美國等,獨占電影技術、設備、器材到製作能力的幾個歐美核心國家,同時也建立了這個時期電影活動由此擴散全球的結構與秩序。從最早的巡迴放映師,到正式授權的代理商、特權市場的特權商,到了固定戲院的普遍形成之後,各大公司紛紛成立海外分公司,專責影片之買賣與自家出品影片之推銷。大西洋兩岸之間的電影產業,大致在1909年以後,已發展為相當制度化的商業行為;這樣的發展模式,無疑仰賴著既有的資本主

²² Kristin Thompson 從電影產業的觀點闡述美國好萊塢電影的國際主導地位始於1908年;參閱所著 *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*, BFI Publishing, 1985。Tom Gunning 從早期電影的形式發展,提議在1907年之前的電影形式或可稱之為「初始電影」(primitive cinema);參閱 Thomas Elsaesser & Adam Barker 編著 *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, 1992, pp. 95-103。

²³ 法國電影史學家薩杜爾(Georges Sadoul)曾稱百代的老闆 Charles Pathé 為「電影界的拿破崙」(the Napoleon of the cinema)。有人估計1918年之前,歐美所有製作的百分之六十影片,是以 Pathé 生產的攝影機拍攝完成。參閱薩杜爾著《世界電影史》

²⁴ 參閱 Kristin Thompson、同註22, pp. 1-27。

²⁵ 相較較早或同時於雜劇院、遊樂場、馬戲團、市集或宗教聚會等,非固定時間與場所的電影映演型態,「五分錢戲院」藉由室內空間、常態節目、或是簡陋或是豪華的場地,放映短片並收取五分錢的戲票因此而得名。電影史學者 Charles Musser 論道:「如果說現代電影起始於五分錢戲院也不為過」;參閱 Charles, Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 417。

義擴張與殖民主義的勢力範圍，²⁶幾乎在電影出現的同時，延伸至全球所有可能的地域。中國早期電影的開啟，亦或布洛斯基的來到中國，無疑都可從一次大戰（1914）之前，歐美電影在國際間推廣與擴張的發展脈絡檢視之。

根據布洛斯基的自傳「天國」(God's Country)所描述，²⁷他第一次踏上中國的領土，至少是在「美西戰爭」(1898)之前。布洛斯基於1877年出生在俄國烏克蘭地中部的小鎮Tektarin，從小因為家裡貧困，就在馬戲團裡跑腿、打雜，經由奧德薩(Odessa)跳船到了美國之後，也有一段在馬戲團廚房擔任助手的經歷。來到中國不久之前，布氏曾與友人合夥在費城開設劇院，事業逐步起色，接著自己又在舊金山開設一家劇院，稍後轉手賣出，進而在加拿大買下一個馬戲團來到中國發展。就「天國」的記述，布洛斯基顯然一直展現自己對於「娛樂事業」的興趣，他第一次接觸電影事業，正是美國「五分錢戲院」蓬勃興起之際(1905-1907)，大約是在「舊金山大地震」(1906)不久之後。他參與友人經營的「五分錢戲院」，並且自己在舊金山開設了一家「五分錢戲院」，稍後並擴展至波特蘭與西雅圖。由於競爭激烈的市場無利可圖，布洛斯基於是到紐約採購了一些影片與放映器材，成立了自己的電影公司，再次前往中國闖蕩。

布洛斯基的第二次來到中國，也是他真正以戲院映演商與電影製片的身分，企圖在中國發展電影事業的開始。根據他自己在「天國」中的描述，以及他在1912年8月18日，接受美國電影專業期刊*The Moving Picture World*的專訪報導，²⁸布氏第一次將電影放映帶到中國的經驗，雖然受到相當的挫折，然而他也對這個廣大的市場更加瞭解，並且充滿樂觀期待。他在一個電力資源貧乏，廣大百姓仍對放映機投射影像抱持恐懼與疑慮的時代，甚至要以雇請一批觀眾看戲，並以這些花錢雇用的「觀眾演員」作為前導，吸引更多的觀眾購票入場。根據MPW的報導內容，布洛斯基在舊金山成立的「綜藝電影交換公司」(Variety Film Exchange Company)，直到此時(1912)已在檀香山、橫濱、東京、上海與香港，成立了分公司；而此刻來到紐約除了添購影片與器材之外，他將再重返東方繼續發展電影事業，並且將成立分公司的計畫，擴展至馬尼拉、新加坡、爪哇與加爾各答。

從「舊金山大地震」廢墟中重新站起、力圖振奮的布洛斯基，帶著四、五十部愛迪生公司出品的老舊影片，抵達中國的天津、成為一名電影早期周遊各國的典型西方巡迴放映師。到了1912年中，他成立的「綜藝電影交換公司」也躋身美國電影產業結構的「獨立公司」之一，²⁹它積極與大型製作公司簽訂合約，取得代理或特許發行與映演影片的權利，它的分公司顯然依循西方殖民強權與市場擴張的勢力範圍，設立遍及亞洲可能進駐的城市據點；無論布洛斯基在「天國」中的自述，或是MPW訪談內容的可信度如何，³⁰布洛斯基儼然已被視為一位「東方電影大亨」。³¹

²⁶ 「美國電影製片與發行協會」主席海斯(Will Hays)在1927年的國會進行遊說中，聲稱十九世紀資本主義的口號「貿易跟著國旗」(trade followed flag)，至此應該改為「貿易跟著電影」(trade followed films)，成功地推動在商業部成立了一個電影局。參閱Geoferey Nowell-Smith ed., *The Oxford History of World Cinema*, Oxford Univ. Press, 1996, pp. 57-58。

²⁷ 參閱同前註18, pp. 13-14。

²⁸ 這則專訪報導的篇名為「東方來的訪客」(A Visitor from the Orient)，它的副標題寫道：「第一手訊息-中國電影產業漸趨佳境的現狀」。

²⁹ 美國電影產業1912年之前，主要受到愛迪生公司結盟偉塔公司、幕鏡拜奧公司等，共同成立的「電影專利公司」(Motion Picture Patents Company, MPPC)所掌控，其他不願加入這一企圖壟斷市場的結盟公司，聯合成立了「獨立電影公司」(Independent Motion Picture Corporation, IMPC)與之抗衡；參閱廖金鳳譯，《電影百年發展時》(上)，pp. 64-67。

³⁰ 布洛斯基在「天國」中聲稱：「…准了賓杰門獨佔25年電影的總經銷權，…第二年又開了82

四、另類好萊塢電影大亨

根據湯普森的說法，美國電影的產銷制度要到 1909 年才漸趨穩定，直到 1914 年一次大戰的爆發，歐陸重要電影生產國家勢力削弱，美國電影強勢進軍歐洲市場，自此開始統御全球電影。³²美國電影在 1909 年之前相較於法國、義大利、丹麥或英國，並未重視海外市場的開拓，最重要的原因，在於就市場供需與投資報酬而言，歐陸國家的電影發展必須仰賴海外市場才得以回收獲利，美國本土市場的規模則足以支撐美國電影的投資與獲利。另一方面，美國在 1909-1912 年之間，愛迪生公司所領導的事業結盟「電影專利公司」，正與卡爾·萊梅爾 (Carl Laemmle) 主導成立的「獨立電影公司」，展開激烈的專利權之爭。³³萊梅爾與其他一些獨立公司約在 1910 年開始西遷，稍後並於 1915 年成立的了「環球製片公司」(Universal Motion Picture Production Company)。直到一九一〇年代末期，好萊塢的片廠相繼成立、逐漸茁壯，終至創建了主導國際電影的霸業。

好萊塢的幾家開山片廠，除了萊梅爾的環球製片之外，它們包括一手建造派拉蒙 (Paramount) 的阿道夫·儒卡 (Adolph Zukor)、開啟福斯影業 (Fox Pictures，稍後與「二十世紀」Twentieth Century 合併為「二十世紀福斯公司」) 的威廉·福斯 (William Fox)、創建米高梅 (MGM) 的路易·梅爾 (Louis B. Mayer)、成立華納兄弟 (Warner Brothers) 的哈利與傑克·華納 (Harry and Jack Warner)，以及創立哥倫比亞 (Columbia) 的哈利·柯恩 (Harry Cohn)。或許這不僅只是歷史的巧合，根據美國電影史學家蓋伯勒 (Neal Gabler) 在其專著「他們的帝國：猶太人如何創造好萊塢」(An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, 1989) 中的調查與分析，這些一手打造好萊塢夢幻世界的電影大亨，他們共同的背景包括：來自猶太教家庭的東歐移民、童年歷經貧窮生活、多數定居紐約邁哈頓的東南區 (lower east side)、家裡的父親性格柔弱，他們功成名就之後也都不再遵循猶太教的生活方式。³⁴

電影出現的第一個十年裡 (1895-1905)，電影的產製、推動或放映，都處於工匠、技藝的草創狀態，真正擴張更大規模的產業可能，都要在五分鐘戲院興起之後帶來的蓬勃發展。這些好萊塢開創者的新移民，也大多是在此一時期，或是影片發行 (環球公司)、或是開設戲院 (華納兄弟)、或是參與電影製作 (米高梅)，不約而同地投入這個新興行業。「電影專利公司」與「獨立電影公司」的多年專利官司訴訟，終於到了 1912 年美國政府認定前者屬於一個托拉斯集團，並以不公平的方式限制市場的公平交易。這群多屬「獨立電影公司」成員的好萊塢前身公司，自此更為自由地另行商業結盟，朝向製作、發行方興未艾的劇情長片 (feature film) 製片方針，同時開始逐漸西遷加州，直到在洛杉磯西北角的好萊塢，建立起企業化產銷模式的片廠制度 (Studio System)，進而開創直到今天最具影響力的大眾文化形式。

家戲院，分布在中國的主要城市…」，至今仍未見具體史料佐證他所描述的傲人成就。MPW 的專訪執筆 H. F. H.，對於當年僅 32 歲，能講 11 種語言或方言、跑遍東方世界的布洛斯基，在字裡行間透露感到驚嘆，強調這篇專訪的內容，類似在一個「質問」(cross-examination) 的方式下，從這位名為布洛斯基、沉靜、中等身材的男士口中挖掘而得。

³¹ *The Moving Picture World* 在刊登的這篇專訪報導中，附上了一張布洛斯基的照片，它的說明文為：「東方電影大亨，布洛斯基先生」(Mr. B. Bordsky-Film Mogul in the Orient.)。

³² 參閱同前註 22。

³³ 參閱同前註 29。

³⁴ 根據蓋伯勒的說法，好萊塢的第一部有聲電影《爵士歌手》(The Jazz Singer, 1927)，劇中描述年輕叛逆的兒子，不願繼承父親猶太祭司的神職，執意追求演藝事業成為歌手的故事，說的正是這些好萊塢大亨們自己的故事。

大約在同一時期，同樣投入電影事業的布洛斯基，或許可能成為他們之中的一分子，不同的是他的視野瞭望於遠在東方的中國。如前所述，布洛斯基出生於烏克蘭中西部窮鄉僻壤小鎮的猶太家庭，父親是地方上的猶太教祭司，家中兄弟姊妹共有 12 人。從小因為家境貧困，身為長子的他必須負擔家計。

馬戲團童工、鐵匠學徒、貨船機房助手 偷拐騙詐 19 歲馬戲團

土耳其 英國 南美

European Jewish immigrants, most of them poor, most of them from Manhattan's lower east side, none of them practicing Jews, most of them from families with weak father figures. But together they moved to an almost completely protestant city and created the most successful form of popular entertainment in America,

未在本土市場發展，著眼國際市場

比較遲進入電影這個行業

西方早期全球化的代表

There are a number of major and minor characters in Gabler's story, the most prominent being Adolph Zukor, who was instrumental in creating Paramount; Carl Laemmle, founder of Universal; William Fox of Fox Pictures, which later merged with Twentieth Century; Louis B. Mayer, who built MGM into Hollywood's largest studio; Harry and Jack Warner of Warner Brothers; and the belligerent Harry Cohn of Columbia

As Gabler wrote of these industry leaders: "What united them in deep spiritual kinship was their utter and absolute rejection of their pasts and their equally absolute devotion to their new country....something drove the young Hollywood Jews to a ferocious, even pathological, embrace of America. Something drove them to deny whatever they had been before settling here" (p. 4). Gabler believes that these Jewish leaders "colonized the American imagination" (p. 7). Over time, their films embodied American values; the irony is that they were made by people alienated from that culture. As Gabler concludes, "the Jews reinvented the country in the image of their fiction" (p. 7).

其次、布洛斯基、或是像他這樣的外國電影商人，顯示一種「跨國歷史」(cross-national history)的可能。布洛斯基或《經巡中國》長達將近八十年的遭到忽視、或甚遺忘，或與歷史編撰預設國族建構的目的論有關。

布洛斯基又可能如何「進入歷史」？他的出身背景看來類似好萊塢的開創者：[Samuel Goldwyn](#) (米高梅 MGM)、[Carl Laemmle](#) (環球 Universal Pictures)、[Adolph Zukor](#) (派拉蒙 Paramount Pictures)、[Louis B. Mayer](#) (MGM) 與 [Warner Brothers](#) (華納兄弟 Harry, Albert, Samuel, and Jack)，都是十九世紀末期由俄國或東歐移民美國的猶太人士；他們都在此新遷國家，試圖藉由新興的電影娛樂事業，努力追求自己的「美國夢」(Gabler, 1989)，不同的是、布洛斯基朝向亞洲發展，而且就電影事業而言，他顯然不如其他「好萊塢大亨」來得顯赫。³⁵另一方面，布氏製作/導演的兩部規模龐大的旅遊片《經巡中國》與《美麗的日本》；前者在美國 1917 年至 1918 年之間，有相當普遍地戲院映演紀錄，並且頗獲好評，後者則有日本企業財團(T. F. K.、與日本國鐵關係密切)之資助拍攝，並具宣揚國威、推展觀光之國策目的，³⁶然而令人疑惑地並未曾在美國進行任何公開映演。兩部在期所屬時代，製作規模和藝術表現上都具相當價值的作品，³⁷卻要在上世紀九〇年代之後，先

³⁵ 布氏於 1918 年底或 1919 年由日本返回美國，自此也不再有任何從事電影或相關娛樂事業的史料或文獻出現。

³⁶ 作者訪談岡田正子與岡田一男紀錄，或參閱專屬網站：http://homepage.mac.com/m_hagino/BJ_site/index.html。

³⁷ 這兩部影片都可被歸為「劇情長度的紀錄片」，比起這類影片引起重視之後 Robert Flaherty 的 *Nanook of the North* (1922) 和 *Moana* (1926) 或 [Merian Cooper](#), [Ernest Schoedsack](#) 與 [Marguerite Harrison](#) 三人合作的 *Grass: A Nation's Battle for Life* (1925) 和 *Chang* (1928) 都要早了幾年。顯然，布氏的作品容易被歸屬於稍早旅遊片的傳統，而 Robert Flaherty 與 [Merian Cooper](#) 等人的作品，其中民族誌的傾向，以及它們混合重現事件 (reenactment)、虛構情節和比較嚴謹的敘事，或都成為它們「進入」/「排除」於電影史的因素。

後、分別在日本與華語地區受到矚目，可能都和歷史建構過程國族主義的因素所造成。³⁸

布洛斯基、或是像他這樣的外國電影商人、電影工作者與他們的作品，可能歸入「這國」、也可歸入「那國」，它們也可能被排除於「這國」或被排除於「那國」。直到今天，法國的「盧米埃中心」(L' Institut Lumière) 仍無法確定，曾經派員促成中國第一次於 1986 年在上海徐園內「又一村」的電影放映活動；而將盧米埃放映/節目系統於 1987 年引進香港，並舉辦第一次公演的 Maurice Charvet，「盧米埃中心」也未存留任何文獻記錄 (Law Kar and Frank Bren, 2004, p. 5-6)。至於，一部人們稱之為「鼓舞群眾革命情緒」、「傳播革命意義」的「新聞短片」或「紀錄片」《武漢戰爭》(1911、程季華等，頁 27、方方，頁 9)，或許就是稍後在美國登記版權並透過發行公司 Oriental Film Co. Inc. 兜售的 *The Chinese Revolution* (1912)、或許不是；然而，它透過著名雜技幻術家朱連奎，結合「洋行美利公司籌集巨資，聘請攝影名家，分赴戰地，逐日攝取兩軍真相」(方方，頁 9) 的製作背景，不禁令人推測，這部電影、或這兩部電影，都和布洛斯基有著密切關係。³⁹

隨著第一次大戰於 1918 年的結束，美國在國際間的政治影響力逐漸取代了歐洲帝國的舊勢力。十九世紀帝國主義「貿易追隨國旗」(trade follow the flag) 的口號，到了一九二〇年代、美國「電影製作人與發行人協會」(the Motion Picture Producers and Distributors of America, MPPDA) 主席海斯 (Will Hays) 宣告一個「貿易追隨電影」(trade follows the films) 時代的來臨 (Nowell-Smith, 1996, 57-58)。自此，美國電影在中國取代了法國戰前的地位，掌控了中國的電影市場。

布洛斯基、或是像他這樣的外國電影商人，在此 (西方的) 全球化初年的潮流裡淹沒其中，同時又因 (中國的) 國族主義的趨勢而壓抑不顯；一個「跨國歷史」的策略，或可挽回他們在中國電影史裡應有的位置。

巡迴放映師

無論這個人物，或是他一生的經歷，都充滿傳奇性與戲劇性，讀來令人感到十足好萊塢傳記史詩巨片的題材。

《經巡中國》(*Trip Through China*, 1909-1915) 的真正「出現」台灣，可能要到 2000 年之後的後繼發展了。

軍艦 貨輪 Manila p. 14

³⁸ 中國二十世紀的歷史，國族主義可為其思想核心，而日俄戰爭 (1905) 之後，美日關係隨之逐漸惡化。

³⁹ Jay Leyda 傾向於認為《武漢戰爭》與 *The Chinese Revolution* 為同一部影片，他也猜測美利公司為布洛斯基所創公司，參閱 Jay Leyda: 1972, p. 11。羅卡與 Frank Bren 則揣摩 Oriental Film Co. Inc. 是布氏在香港登記的公司。

(Spanish-American War, Russian-Japanese War)

進入中國市場 p. 16 p20 p25

Japanese p21

一個誤認的開始

「中國電影王」

「好萊塢大亨傳奇」

兩部「旅遊紀錄片」的影史地位

重返世界電影史

根據張文所述，布洛斯基乃猶太裔俄國人，1875 年出生於俄國 Tektarin 附近的小村落。由於家境窮困，布拉斯基從小離家、出外討生活。他混入吉普賽的流民營隊，幾番波折抵達奧德塞(Odessa)海港，跳船登上一艘英國貨輪，自此展開他多采多姿、白手起家的生涯。他靠著自己機靈狡猾的應變能力、存錢應急的習慣，加上他熱心助人因而得到貴人相助，浪跡天涯的重重挫折都能迎刃而解。直到約十九世紀末，他藉著貨輪來到美國紐約。

來到紐約後，他實現了童年夢想，尋得在馬戲團當童工苦力的工作。布拉斯基努力工作累積儲蓄，在馬戲團遭遇挫敗時慷慨解囊、挺身相助，終於取得馬戲團的擁有權，並且入籍美國成為公民。從一個不懂英語的貧窮移民，到擁有自己的事業與財富，進而聘請教授學習英文，爭取更高的社會地位。衣錦還鄉時，他遭到俄軍洗劫，喪失一切所有。重返美國之後，幾乎如同第一次踏上這充滿希望的國度，布拉斯基重頭做起，又再次輝煌騰達。這次他在一個音樂劇院擔任清潔工，同樣因為接濟助人，獲得一名製作人的賞識，合夥成立了一家劇院。他所製作的多部音樂劇在全美巡迴演出，成了著名的製作人，並且在舊金山開設戲院。

布洛斯基似乎仍舊鍾情於馬戲團事業。他用賣出戲院所得的錢在加拿大買了一家馬戲團，並遠赴中國演出。由於路途遙遠、天氣惡劣，布洛斯基被迫出售馬戲團。就在再次陷入一貧如洗、流落異鄉之際，他又接獲他曾幫助的英國老朋友資助，回到美國。他為了逃避美西戰爭（1898 年）的徵召，乘船前往菲律賓，在當地開了一家雜貨補給站大賺其錢；他在菲律賓滿載而歸、返美途中結識嬌妻。由於厭倦單調的生活，布拉斯基再次展現對商機的敏銳，買了一船米銷往中國，日俄戰爭爆發（1904 年）趁機又由中國運送牛肉銷往俄國；接著再從中國購買生絲運回美國販售，使得他的財富大量倍增。不久之後的舊金山大地震（1906 年），幸運存活的布洛斯基財富瞬間化

為烏有，妻子僅餘的首飾就成為他東山再起、遠征中國的本錢。

地震摧毀了布洛斯基的貿易事業，他又以經營咖啡店的小本生意重新出發。隨著咖啡店生意的擴張，他在舊金山再投資開設五分錢戲院（nickelodeon），並將戲院擴展至波特蘭、西雅圖等地。由於競爭激烈，他於是購入影片和放映設備前往中國發展，並在中國設立了自己的電影公司。為了招攬對於動態影像仍存疑懼的中國觀眾，最初不惜付錢請觀眾看電影，後來生意逐漸興旺。在放映一部西部片時，因片中牛仔對著觀眾開槍的畫面，激怒觀眾放火燒了戲院，布拉斯基再度陷入身無分文。ⁱ 來到中國開創電影事業的布拉斯基，再次遇上了貴人，這位「中國政府的顧問」，准許他獨佔 25 年電影的總經銷權，並在中國主要城市開設了 82 家戲院。他在離開中國之前，透過孫逸仙轉讓自己的國際公司，賺取三百萬美金，乘船返美、衣錦榮歸。

1300

「中國電影王」

「好萊塢大亨傳奇」

問題的取向：

兩部「旅遊紀錄片」的影史地位

重返中國/世界電影史

ⁱ 就文中所描述，這部影片應該是艾德文波特（Edwin S. Porter）執導的《火車大劫案》（*The Great Train Robbery*, 1903），本片著名的最後一個鏡頭，即是全片唯一的半身近景、搶匪面對鏡頭（觀眾）開槍的畫面。

軼事與電影史：中國早期電影與布洛斯基的再協議
專書撰寫計劃

赴大陸地區研究報告

訪大陸時間：2012、07、09-17

訪問地點：廈門大學、福建師範大學、華僑大學、香港浸會大學與香港電影資料館等地

由於本研究關注上世紀初西方巡迴放映師在中國推廣電影活動的議題，前往大陸和香港 從事史料搜集、田野調查與察訪，為勢在必行的途徑。本研究的國外和大陸地區研究， 預期完成以下幾項成果；

- a. 布洛斯基在1909年-1914年之間，在中國、香港建立電影事業的詳細描述。
- b. 上世紀初西方巡迴放映師在中國推廣電影活動的概況掌握。
- c. 《中國之旅》的鏡頭重新整理版本。

一、對於學術研究預期之貢獻

- a. 本研究為目前國內較少嘗誦的視覺文化批判取向，可能觸及視覺再現形式(繪畫、照相和動態影像)、旅遊經驗、民族誌學和社會學等，是一個企圖跨越既有學術領域的研究計畫，希望可能引起更多新穎議題的開發，拓展人文學門的研究。
- b. 本研究所採「新歷史主義」的歷史方法，以及它所處理的視覺表現議題，尤其可作為有關中國傳統繪畫、或是西方人於清末民初在中國所拍攝靜態照片的研究，提供保貴的參考。
- d. 最後，本研究期望作為學術界『中國研究』的重要成果之一。尤其有關中國視覺文化發展與都市化或現代化的關係議題，能夠作為大陸旅美學者Yingjin Zhang所編 *Cinema and Visual Culture in Shanghai, 1922-1943* (Stanford Univ. Press, 1999) 和Hsiao-Peng Lu與Sheldon Lu合編的 *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity* (Stanford Univ. Press, 2002) 的近期研究，提供有關早期電影研究範圍的補充。

二、本研究獲得的大陸地區研究機構和人員的協助與配合：

本研究赴主要赴大陸地區的廈門大學、福建師範大學、華僑大學等地。廈門大學中國文學院協助提供本計畫中國早期電影活動的相關影像和文字史料。本研究也請益廈大電影史學者陳飛寶教授，安排在該地的調查和訪談。廈大新聞傳播學院岳淼教授的協助安排拜訪廈大圖書館的史料搜集和田野、訪察。

三、本人於廈大訪問期間，拜訪中國文學院李曉虹副院長，並參與包括北京藝術學院李道新教授、香港浸會大學卓伯棠教授，共同和議規畫將於2013年在廈大舉辦「海西華語電影學術研討會」，建立有別於上海、北京為中心之電影研究論述。

軼事與電影史：中國早期電影與布洛斯基的再協議
專書撰寫計劃

赴大陸地區研究報告

訪大陸時間：2012、07、09-17

訪問地點：廈門大學、福建師範大學、華僑大學、香港浸會大學與香港電影資料館等地

由於本研究關注上世紀初西方巡迴放映師在中國推廣電影活動的議題，前往大陸和香港 從事史料搜集、田野調查與察訪，為勢在必行的途徑。本研究的國外和大陸地區研究， 預期完成以下幾項成果；

- a. 布洛斯基在1909年-1914年之間，在中國、香港建立電影事業的詳細描述。
- b. 上世紀初西方巡迴放映師在中國推廣電影活動的概況掌握。
- c. 《中國之旅》的鏡頭重新整理版本。

一、對於學術研究預期之貢獻

- a. 本研究為目前國內較少嘗誦的視覺文化批判取向，可能觸及視覺再現形式(繪畫、照相和動態影像)、旅遊經驗、民族誌學和社會學等，是一個企圖跨越既有學術領域的研究計畫，希望可能引起更多新穎議題的開發，拓展人文學門的研究。
- b. 本研究所採「新歷史主義」的歷史方法，以及它所處理的視覺表現議題，尤其可作為有關中國傳統繪畫、或是西方人於清末民初在中國所拍攝靜態照片的研究，提供保貴的參考。
- d. 最後，本研究期望作為學術界『中國研究』的重要成果之一。尤其有關中國視覺文化發展與都市化或現代化的關係議題，能夠作為大陸旅美學者Yingjin Zhang所編 *Cinema and Visual Culture in Shanghai, 1922-1943* (Stanford Univ. Press, 1999) 和Hsiao-Peng Lu與Sheldon Lu合編的 *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity* (Stanford Univ. Press, 2002) 的近期研究，提供有關早期電影研究範圍的補充。

二、本研究獲得的大陸地區研究機構和人員的協助與配合：

本研究赴主要赴大陸地區的廈門大學、福建師範大學、華僑大學等地。廈門大學中國文學院協助提供本計畫中國早期電影活動的相關影像和文字史料。本研究也請益廈大電影史學者陳飛寶教授，安排在該地的調查和訪談。廈大新聞傳播學院岳淼教授的協助安排拜訪廈大圖書館的史料搜集和田野、訪察。

三、本人於廈大訪問期間，拜訪中國文學院李曉虹副院長，並參與包括北京藝術學院李道新教授、香港浸會大學卓伯棠教授，共同和議規畫將於2013年在廈大舉辦「海西華語電影學術研討會」，建立有別於上海、北京為中心之電影研究論述。


电影：文化力与影响力
 Film, Culture and Influence
2012 中国（北京）电影学术年会
 2012 China (Beijing) Film Annual Conference




[本站搜索](#)

[首页](#) | [关于年会](#) | [信息快递](#) | [演讲征集](#) | [嘉宾简介](#) | [出版物](#) | [网络直播](#)

演讲征集

廖金凤：“不能唯好莱坞化”

作者：本站编辑 来源：本站 时间：2012年10月31日



台湾艺术大学电影系主任、副教授 廖金凤

我对印象最深刻的，大概就是“引入室”和“当舞共舞”。结果那天听了所有的场次，我们拍对拍，或者把对拍的那两间放在好莱坞，我自己觉得这是一个很可惜的问题。全世界的电影文化，除了美国之外，欧洲、亚洲还有东欧、苏联，还有南美，西班牙语系。我说的电影文化，各位参考的架构，我们谈电影这部分，或者是看电影这部分，中国那么大的地方，也持我印象中错了，看电影的环境，我会觉得台湾比大陆好多了。台湾一个小小的片商，欧洲几个大影院的，只是一个摄影家或者是一个新人此，台湾也有人买，有人发行，在台湾院线可以看到，有关电影文化这部分，各位参考文化的架构，我们对文化走出去的东西会有更复杂的一些讨论，这是我第一个意见，整个来说，拍电影、看电影、谈电影，不应该把好莱坞作为唯一参考的对象来看架构。

回到电影文化的这部分，没那么简单。电影工作者，10个导演里面，我希望出现三个，这个环境能够让他有拍片的机会，给他以鼓励的机制，然后让他知道他的重要性。要懂得如果是在西方掉了之后，我们才知道要懂得是重要的导演，这是悲哀。台湾有时候是这样的，西方的影展和评论体系有一种特定的观点，是这样的。除了市场之外，美学，电影所散发出来的人文价值，这个人当然是我们中国这样的一个关键。

高峰论坛一：电影：文化力与影响力

高峰论坛二：叫座、叫好、叫响——中国电影如何“走出去”

高峰论坛三：转型期中国电影文化传播

高峰论坛四：中外电影中的文化表现方式

圆桌研讨一：中国电影文化内核的探寻与表达

圆桌研讨二：电影的叙事探索与文化建构

学术沙龙一：跨文化合作：中外合拍片的现状及未来发展走向

学术沙龙二：电影如何“文”“娱”兼备

圆桌研讨三：电影产业影响力的构成与提升途径

学术沙龙三：新电影业态的审美特征及发展之路

总结交流暨闭幕式

2012中国（北京）电影学术年会秘书处 电话(Tel): 86-10-62767249 传真(Fax): 86-10-62757883 备案号：京ICP备06005825号-1

國科會補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2013/03/18

國科會補助計畫	計畫名稱: 《軼事與電影史: 中國早期電影與布洛斯基的再協議》(II) 學術性專書寫作計畫
	計畫主持人: 廖金鳳
	計畫編號: 100-2410-H-144-007- 學門領域: 機械與電子影/音像
無研發成果推廣資料	

100 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：廖金鳳		計畫編號：100-2410-H-144-007-					
計畫名稱：《軼事與電影史：中國早期電影與布洛斯基的再協議》(II) 學術性專書寫作計畫							
成果項目		量化			單位	備註 (質化說明：如數個計畫共同成果、成果列為該期刊之封面故事...等)	
		實際已達成數 (被接受或已發表)	預期總達成數 (含實際已達成數)	本計畫實際貢獻百分比			
國內	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	1	1	100%		
		研討會論文	1	1	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力 (本國籍)	碩士生	1	1	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		
國外	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	1	1	100%		
		專書	0	0	100%		章/本
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力 (外國籍)	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		

<p>其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等，請以文字敘述填列。)</p>	<p>本研究計劃已將所有史料，以及研究觀點的部分，轉而完成紀錄片拍攝計劃，並於 2012 年完成加長版『尋找布洛斯基』紀錄長片。本延伸紀錄片於 2011 年獲得台北電影節最佳紀錄片提名之外，並獲中國電影博物館之邀，將於 2013 年 6 月在該館舉辦特別放映。</p>
--	--

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科 教 處 計 畫 加 填 項 目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與(閱聽)人數	0	

國科會補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

達成目標

未達成目標（請說明，以 100 字為限）

實驗失敗

因故實驗中斷

其他原因

說明：

上未達成目標。本專書預定至少 12 萬字，目前已進展至 5 萬字左右；另外，有關動態影像史料部分，也正擷取製作圖片資料，工作比較繁瑣，對於專書而言，需要較長的時間。

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文： 已發表 未發表之文稿 撰寫中 無

專利： 已獲得 申請中 無

技轉： 已技轉 洽談中 無

其他：（以 100 字為限）

部分已經發表於香港電影資料館出版『中國早期電影溯源』（2012）專書中。

3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

這場百年歷史的追尋會，以一種接近浪漫主義的鄉愁氣息展開。畫面將廖金鳳處理為布洛斯基（或者更該說電影史面貌）的信徒，帶著學者般求真的信念，走向每個布洛斯基落腳之處。拍攝手法異於傳統台灣紀錄片慣用的客觀中立態度，幾乎是循著明確的故事線建構起來，並在廖金鳳行經的許多場景上，刻意貼上了印有「Looking for Brodsky」文字與布洛斯基照片的傳單，構成觀眾對於畫面中廖金鳳行動的理解暗示所在。此外，片中剪輯了許多布洛斯基《經過中國》的片段，再緊接著現今當下的同景，刻意以同樣角度、距離拍攝的疊合印象，構成由兩部相差百年的紀錄片重疊而出的歷史感。種種「引導」觀者的手法，反倒形成一部不在乎「客觀、正確」外貌的紀錄片。也許，在所謂客觀視角界線不明的今日，這部紀錄片的出現，且是由兩位在台教導電影理論與實際操作的老師所執導，正巧提供觀者機會重新去思考過往紀錄片的存在價值與意義的侷限性。