

科技部補助專題研究計畫成果報告 期末報告

歷史距離與文化認同：《南進台灣》的旗袍、亭仔腳與高爾夫球

計畫類別：個別型計畫
計畫編號：MOST 104-2410-H-144-003-
執行期間：104年08月01日至105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：碩士班研究生-兼任助理人員：陳豐隆
講師級-兼任助理人員：蕭明達

報告附件：移地研究心得報告
出席國際學術會議心得報告
出國參訪及考察心得報告

中華民國 106 年 02 月 16 日

中文摘要：台灣歷史博物館歷經數年修復了一批日治時期留下的紀錄片，並於2008年發行、出版了這批影片DVD版本與研究成果。這四部紀錄片中又以《南進台灣》最受矚目，它對台灣歷史、亦或台灣電影史，立即成為不可或缺的重要影像歷史文獻。本文就此，提議三個研究分析的觀點：1. 作為一件動態影像的史料，以及它的紀實影像特性，都使有關它的影像再現模式的掌握，成為最基礎、也是最重要的議題；2. 作為一件歷史文本，它又可能如何「進入」台灣歷史、或是台灣電影史？3. 它或許露骨地展現一種「帝國的凝視」，我們也確定不可能和八十年前的東京觀眾一般，感受那「優越的民族」或「強國的驕傲」；我們又應該如何回應這個「凝視」？本文首先將據此三個觀點，分析比較現有之研究成果；進而提出《南進台灣》可能是一種「過時的再現模式」，我們也只有與它之間保持一個「歷史距離」的關照之下，或可洞悉台灣作為一個文化主體

中文關鍵詞：《南進台灣》、再現模式、後殖民情境、歷史距離、認同形構

英文摘要：National Museum of Taiwan History commissioned an archival film restoring project to Tainan National University of Arts in 2008, the result of which brought out the accessibility of the wartime documentary *Marching South toward Taiwan* produced during Japanese colonial rule. The publication and distribution of the DVD set, combined with treatments of the film, censorship documents; and most importantly, research papers contributed by film scholars, basically built up valuable preliminary studies of the film.

This research project is to reexamine previous research findings, and propose further inquiries into three research aspects: First of all, a reassessment of the film as an aesthetic practice and representation practice in order to pin-point its specific mode of representation; secondly, as a piece of historical text, how would it be 'reentered' into Taiwan history, and to be articulated to the understanding of our historical past and the incorporating of its significance to the present; thirdly, as present time viewers, we are not likely positioned as audiences in Tokyo some eighty years ago, mesmerized in the atmosphere of a superior, civilized, and rising colonial power; then, how are we going to respond to this 'imperialist gaze'?

As discussed, this research project is to propose to delve into the film, *Marching South toward Taiwan* as a specific mode of representation, a historical text requiring certain articulation into its historical/present significance, and a case of demonstrating our complex responses as present-day viewers. Finally, the research results will suggest:

1) Marching South toward Taiwan developed from the tradition of 'actualities film' and achieved a form of 'wartime documentary; 2) with its historical-specific mode of representation practice, it enables itself as a signifying historical text, and we need to keep ourselves in a 'historical distance' in order to possibly grasp its historical significance to the past and the present; 3) as present-day viewers, we are confronted with the 'imperialist gaze', at the same time, trying to construct our viewing position as a viewing subject, which could be testifying an ever-evolving Taiwanese identity formation.

英文關鍵詞：Marching South toward Taiwan, Actualities Film, Documentary Film Mode of Representation, Imperialist Gaze, Historical Distance, Identity Formation

回應帝國的凝視：《南進台灣》的旗袍、亭仔腳與高爾夫

Responding to an Imperialist Gaze:

Chipao, Ting-Ar-Kha and Golf Game in *Marching South toward Taiwan*

廖金鳳

台灣歷史博物館歷經數年修復了一批日治時期留下的紀錄片，並於 2008 年發行、出版了這批影影片的 DVD 版本與研究成果。這四部紀錄片中又以《南進台灣》最受矚目，它對台灣歷史、亦或台灣電影史，立即成為不可或缺的重要影像歷史文獻。本文就此，提議三個研究分析的觀點：1. 作為一件動態影像的史料，以及它的紀實影像特性，都使有關它的影像再現模式的掌握，成為最基礎、也是最重要的議題；2. 作為一件歷史文本，它又可能如何「進入」台灣歷史、或是台灣電影史？3. 它或許露骨地展現一種「帝國的凝視」，我們也確定不可能和八十年前的東京觀眾一般，感受那「優越的民族」或「強國的驕傲」；我們又應該如何回應這個「凝視」？

本文首先將據此三個觀點，分析比較現有之研究成果；進而提出《南進台灣》可能是一種「過時的再現模式」，我們也只有與它之間保持一個「歷史距離」的關照之下，或可洞悉台灣作為一個文化主體，八十幾年以來、或甚將來以後，它的內涵可能是一種「流動的認同形構」。

關鍵字：《南進台灣》、再現模式、後殖民情境、歷史距離、認同形構

回應帝國的凝視：《南進台灣》的旗袍、亭仔腳與高爾夫

前言

台灣進入日治殖民的開始，正巧也是電影或動態影像問世之際。日本殖民台灣半個世紀之久的時間裡，電影藝術的發展在美國已經渡過聲音納入既有敘事慣例、「古典好萊塢風格」益形鞏固；歐洲的德萊葉(Carl Dreyer)或尚·雷諾(Jean Renoir)已經完成他們的影史經典，「義大利新寫實主義電影」方興未艾。台灣在此日治時期、五十一年時間裡，基本上不存在電影創作。

日本對於台灣的殖民政策，相較於西方幾個殖民帝國的擴張勢力疆土、極盡經濟剝削，大致要算毀譽參半。¹然而，有關台灣日治時期的電影發展，殖民政府僅視台灣為其本土電影市場的延伸，電影的發行與映演有其相當的建樹，電影的製作則主要作為她的政治宣傳工具，這段期間的電影生產也以政宣紀錄片為主。直到今天，我們在台灣可以看到日治時期留下的影片確實屈指可數：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《漁遊》(1935)、《台北幼稚園運動會》(1937)、《台北映象選輯》(1943)，以及台灣總督府、滿映與松竹聯合製作的《沙鷺之鐘》(清水宏，1943)；再就是我們近幾年才容易取得、觀賞的《南進台灣》，這部大約完成於1937年、日本發動「中國戰爭」之際的政宣紀錄片。

在此影像史料、特別是動態影像史料幾乎空白的情況下，2008年修復、問世的《南進台灣》也因此顯得特別珍貴。這部依照Bill Nichols的說法，可以是一部解說式(Expository Mode)的紀錄片，²從台北、新竹、台中、嘉義、台南、高雄、屏東，直到台灣最南端著名的鵝鑾鼻燈塔，從南到北、由西向東，逐一介紹日治台灣四十年來，在政治、經濟、社會、文教各個方面的建設與成就。《南進台灣》影片開宗明義地宣稱它是一部「國策記錄映画」，片中聲稱日本應該以台灣為「南進」的基地，進而侵略東南亞各國，掠奪豐富的資源，拓殖、增強日本國力。日

¹ Colin Mason, *A Short History of Asia*, Palgrave, 2000

² Bill Nichols, *Introduction of Documentary*, Indiana University Press, 2001

本稍後繼而倡議「大東亞共榮圈」，乃至發動「太平洋戰爭」、直到戰敗、投降，已是我們熟悉的歷史。

時隔將近 80 年的今天看來，《南進台灣》表露的政宣目的、狂妄野心，讓人感到不可思議；另一方面，全片展現台灣早年的豐富紀實影像，也確實令人為之嚮往、讚嘆。

至此，本文以為面對這部 80 年之後重現台灣的影像史料，我們或許可以從以下幾個層面探討之：

1. 《南進台灣》作為一件動態影像的史料，以及它的紀實影像特性，都使有關對於它的影像再現模式的掌握，成為最基礎、也是最重要的議題。質言之，特別是紀實影像如何被運用於教化、宣導，乃至投入政治行動的脈絡分析，以期激發更為積極的電影研究對話。
2. 《南進台灣》作為一件歷史文本，它又可能如何「進入」台灣歷史、或是台灣電影史？
3. 《南進台灣》或許露骨地展現一種「帝國的凝視」，我們也確定不可能和七十年前的東京觀眾一般，感受那「優越的民族」或「強國的驕傲」；我們又應該如何回應這個「凝視」？這顯然是一個牽涉到「台灣認同」的議題，一個直到今天我們仍舊無法擺脫的紛擾困惑。

當代學者的觀點

《南進台灣》2008 年問世以來，本文當然不是第一個提出相關議題探究的論述。台南藝術大學的井迎瑞老師，率同他的團隊歷經三年的影片修復與考證工作之後，除了透過委託修復計劃的台灣歷史博物館發行DVD之外，並且隨片出版了《片格轉動間的台灣顯影》專書。³其中涵蓋介紹整個修復計劃的史料影片《南進台灣》、《國民道場》（約 1943）、《台灣勤行報國青年隊》（約 1940）與《幸福的農民》（約 1930），以及包括井迎瑞等學者的四篇影片分析論述，也可說是對於這批影片最早貢獻分析心得的成果，它們也多以《南進台灣》為其主要討論對象。

³ 吳密察、井迎瑞編，《片格轉動間的台灣顯影：國立台灣歷史博物館修復館藏日治時期紀錄片成果》，國立台灣歷史博物館出版/發行，2008 年 6 月。

一、再現模式或形式特色

有關本文提議影像再現模式、或是影片形式分析的討論，井迎瑞的〈殖民客體與帝國記憶：從修復影片《南進台灣》談記憶的政治學〉與陳其昌的〈亭仔腳的午後：《南進台灣》的紀錄片解析〉，分別從不同的面向的探討，提供了相當的參考價值。⁴ 井迎瑞將本片與德國納粹主政初期、瑞芬斯坦（Leni Riefenstahl）的兩部紀錄片經典之作相提並論；它們不僅拍攝的時期相近，《南進台灣》開場的飛機主觀鏡頭，類似《意志的勝利》（*Triumph of the Will*, 1935）以希特勒座機凌空而降、飛抵紐倫堡的出場；它們「暗示著…『神格』與至高無尚的權利」，而「南進」的主觀鏡頭，「伴隨著是一個『全知』的男性旁白俯瞰台灣地圖。象徵著本片是從『日本觀點』俯視台灣，主體與客體、看與被看的關係，已經被清楚定調…」。⁵ 井迎瑞對於本片由北到南、由西向東的「繞行一週」的敘述特色，認為「無疑這是從日本的需要出發，把台灣定位於做為國內市場之延伸與提供原料的殖民地地位」。他據此「繞行一週」的形式概念，進而以當下台灣「全省走透透」、「百萬人手護台灣」或單車環島的政治、社會或生活型態趨勢相提並論，提議一種屬於台灣的「島國美學」實踐，並驚訝於「這和 80 年前《南進台灣》所呈現的『繞境』經驗，竟然是可以相互呼應」。⁶

陳昌仁的分析並非直接關於本文提議的影像再現模式層面；大致而言，他將《南進台灣》置於一個「日本紀錄片本身的歷史發展」的脈絡觀察，對於我們嘗試掌握這個影片的特定再現模式，仍然具有一定的參考價值。透過勾勒日本殖民初期直到 1937 年《南進台灣》完成之際，日本媒體在出版、紀錄片與商業攝影的製作或生產的發展狀況，陳昌仁認為這些文化產品，主要是「作為新興中產階級的文化活動與消費行為，其功能主要為商業、販售、獵奇、旅遊宣傳等功用…」。⁷ 他更進一步的以為日本紀錄片的發展，到了《南進台灣》的出現，已由政治因素取代商業行為，並由戰爭主導的「第二波紀錄片」。

⁴ 同前註 3，分別參閱 PP. 40-49、PP. 64-75。

⁵ 井迎瑞作〈殖民客體與帝國記憶：從修復影片《南進台灣》談記憶的政治學〉，同前註 3，P. 44。

⁶ 同前註 3，P. 45。

⁷ 陳其昌作〈亭仔腳的午後：《南進台灣》的紀錄片解析〉前註 3，PP. 65-66。

至於陳昌仁稍後在文中論及有關日本電影與德國電影的密切關係，以及討論市川崑的《東京奧林匹亞》(1964)與瑞芬斯坦的《意志的勝利》或《奧林匹亞》(*Olympia*, 1938)的比較分析，對於本文提議探究《南進台灣》的特定再現模式，或已顯得偏離焦點。郭力昕的〈帝國、身體、與(去)殖民：對台灣在「日治時期紀錄影片」裡之影像再現的批判與反思〉一文，一併討論了前述修復計劃中的四部影片，有關所謂「影像再現」的探討；郭力昕主要從西方攝影或靜態影像之運用於殖民主義發展的傳統，逐一就美國之於印第安人、澳洲之於新幾內亞與澳洲的原住民，乃至日本之於台灣的原住民，建構一種「神秘化」、「客觀化」或「活標本」式的影像紀錄；他的文章也幾乎並未觸及動態影像或紀錄片的討論。⁸最後，陳怡宏的〈觀看的角度：《南進台灣》紀錄片歷史分析〉，以其歷史博物館研究人員的背景，對於本片之製作經過、修復過程，都有詳盡的介紹，文章的另一重要部分，則是對影片的拍攝內容有深刻的描述與分析。如同郭力昕的影片分析，本片的形式特色或再現模式，並非陳怡宏文章的關注重點。

二、歷史意義與時代意義

本文提議探討有關《南進台灣》的第二議題，亦即前述關於如何將其納入台灣歷史、以及台灣電影史的問題；再就是第三議題、一個我們又該如何回應本片對於台灣展現特定觀點的問題。這兩個議題，顯然彼此互相依賴、也互相界定：我們已經在一個80年之後的「後設的」情境，試圖建構我們與《南進台灣》的特定關係；就此同時，我們賦予本片特定的歷史意義，我們也因而確立本片對於當下的時代意義。

井迎瑞首先以為它是一件「影像歷史文本」，據此他提議參考Hayden White主張的「影視史學」(historiophoty)治史方法之外，他也以「集體記憶」的概念，闡述我們應該如何看待這部影片。井迎瑞特別強調，殖民者與被殖民者兩方從自己不同的角度來記憶，「不僅應該被兩方保留下來，甚至應該被一種跳脫雙方立場可能的第三力量記錄下來」。他繼而指出這個第三力量可以是「史家的春秋之筆，一種客觀的歷史記載…」，而「archive應該扮演這『第三者』的角色，它試圖超

⁸ 郭力昕作〈帝國、身體、與(去)殖民：對台灣在「日治時期紀錄影片」裡之影像再現的批判與反思〉，同前註3，pp. 51-54。

越雙方立場而為了人類更宏觀的立場更大的利益……」。最後，他引法農（Frantz Fanon）的見解，認為「被殖民者唯有理解自己的過去才能重新站起建構自己的主體」。⁹井迎瑞並在文中陸續以美國小說家Tony Morrison的*Beloved*、中國留滯於海外包括《鐵扇公主》（1941）、《小白菜》（1954）、《桃花江》（1955）等影片的重新發掘，以及台灣學者鄭維中透過檔案機構與圖書館的文獻資料，進行荷蘭時期台灣歷史研究的幾個例證，再次強調「只有先修復帝國記憶才有可能修復我們被殖民的記憶。」¹⁰

相較於井迎瑞的觀點，郭力昕的立場似乎更「激進」了些。如前所述，他以若干例證說明西方殖民國家，如何透過靜態影像對於原住民或殖民地的再現，進而展現或建構一種「他者凝視」。他引據薩依德（Edward Said）、敏米（Albert Memmi）和台灣文化批判學者陳光興的後殖民理論與論述，主張國族主義與本土主義可作為抵抗殖民主義的方法，其核心精神「是將未被殖民者影響、改造、或『汙染』的原先的『自我』，重新召喚回來（不論這種所謂『原初自我』的概念為何）」。

郭力昕還特別提到近年台灣紀錄片創作頗受好評的《跳舞時代》（郭珍弟、簡偉斯，2003），對於片中凸顯台灣一九三〇年代西方生活的品未感到憂心。對於日治時期，日本殖民統治可能成就的「殖民現代性」情境，「紀錄者沒有提出任何具反省意義的問題意識，反而自覺或不自覺的歌頌、緬懷，像是在追述一段純真的『美好舊日』」。郭力昕於是在文章最後呼籲，「…日本消費文化與次文化、撲天蓋地的席捲台灣社會與年輕世代的今日，我們如何能夠建立足夠的自覺、勇氣與想像力，擺脫殖民文化的持續糾纏，和自戀/自憐式的本土認同，並在精神上與實踐上，開始邁向去殖民的台灣文化主體。」¹¹

井迎瑞與郭力昕兩人大致都以殖民/後殖民/去殖民的理論或相關論述，提出他們對於《南進台灣》一片，可能具有的歷史意義與時代意義。另一方面，陳昌仁就此議題，似乎論及牽涉更廣層面的紀錄片風格與美學、紀錄片與真實之間的關係，直到文章結束；他說：「當 30 年代台北仕女坐著三輪車遊街的那十五秒鐘，與

⁹ 同前註 5，P. 46。

¹⁰ 同前註 5，P. 47。

¹¹ 同前註 8，PP. 59-60。

我們觀影時間重合的時候，我們達到一種時間感上的重合。當我們看著大稻埕、艋舺、亭仔腳下那一張張誠懇篤實、認真吃著東西的臉，以視覺的存在，逃脫旁白的暴力，穿過斑駁的光影，娓娓說著我的外祖父以及襁褓中的母親…」，陳昌仁真切地描繪出我們可能與80年前台灣影像心交神會的剎那。大約同樣的感嘆，出現在陳怡宏的觀影心得；她詳細描述本片的拍攝內容，也特別指出屏東街道上露天小吃的情景，「即使在刻意的消音下，仍是珍貴的史料」。除此之外，對於「殖民現代性」的問題，她則以為這個概念有其複雜性，「需要後人以同理心（empathy）的角度進行理解，並先力求認識當時的各種面向（客觀理解），然後才能進行『合理』的分析。而非先驗地加以仇恨並否定。唯有認清殖民現代性的複雜面向，才能逐漸耙梳並建構台灣主體的文化論述」。¹²

過時的再現模式

可能就像《南進台灣》片中的台灣，我們現在很少看到這樣的電影了，現在的電影工作者也幾乎不再採取這樣的表現形式。就紀實動態影像的表現，亦或紀錄片、新聞片（newsreel）的運用，《南進台灣》如果以一種特定的再現模式視之，這種模式似乎仍然停留在它所屬的時代。

一、從紀實影片到紀錄片

我們今天所認識的紀錄片（documentary），大致是指那些主要藉由非劇情（non-fiction，或非虛構、未經特別安排的）元素，像是人物、事件、場景、聲音等，製作完成的影片，人們也通常認為這些影片，比起一般商業映演的劇情片，更能忠實地展現外在現實，這也是它們的價值所在。早在紀錄片的相關概念與實踐在一九三〇年代逐漸形成之前，動態影像承襲靜態照像紀錄外在現實的功能，已經是人們對於電影的普遍認知。雖然動態影像很快地被運用於虛構的劇情片形式發展，這類非劇情影片、或是電影初期法國評論界稱之為紀實影片（actualities）的創作取向，仍然持續受到相當的重視。這些紀實影片包括常見的旅遊影片（travelogues）、民族誌影片（ethnographic film），以及少數純粹藝術家、像是法國畫家/雕塑家/電影工作者 Fernand Léger 藉由拍攝日常生活的影像編輯完成的著

¹² 陳怡宏作〈觀看的角度：《南進台灣》紀錄片歷史分析〉，同前註3，P. 92。

名實驗作品《機械芭蕾》（*Ballet Mécanique*, 1924）等。總體而言，這些紀實影片大致也都排斥採納劇情影片逐漸發展成熟的敘述技巧。

紀實影片工作者開始安排事件、重建情境，或是運用一些劇情片的技巧時，紀實影片也不再是「單純地」紀錄外在現實了。紀錄片的先驅者法荷提（Robert Flaherty）1920年在加拿大北極地區拍攝因紐特人（Inuit）在惡劣極地飢寒交迫的生存狀態，他找了一名當地的捕獵人，並為他取了一個「南努克」（Nonook）的名字，擔任起這個重建事件故事中的主要人物，進而完成了影史上公認的第一部紀錄片《北方的南努克》（*Nonook of the North*, 1920）。法荷提採用「真實人物」或「非演員」的技巧，或是他「重建真實情境」、「安排真實事件」的作法可能引發的爭議，至今看來已不重要，¹³他的突破之處更在於如何透過拍攝「真實情境」中的「真實」人物，並且透過剪接、特別是插卡字幕（intertitles），完成一部精采好看的敘述影片。葛里遜（John Grierson）在1926年界定紀錄片為「現實的創意處理」（creative treatment of actuality），或是他對於法荷提稍後作品《摩亞納》（*Moana*, 1926）評以具有「紀錄價值」（documentary value），¹⁴所指正是式紀實影片開始採納一些劇情片技巧，逐間趨向敘事影片的特性。直到一九三〇年代聲音納入電影創作的重要形式元素之一，紀錄片的慣用敘述技巧大致包括實拍影片、編輯資料影片、旁白評述、解說圖畫或地圖、動畫運用、音效與配樂，以及尚屬少見的現場同步聲音或訪談。

二、紀錄片之於政治宣傳

蘇聯共產黨在1922年建國之後，據聞最早看出電影可以作為政治宣傳工具的人物，正是布爾什維克派的創始領袖列寧（Vladimir Lenin）。¹⁵史達林（Joseph Stalin）

¹³ Brain Winston, 'Documentary Film', in William Guynn edited, *The Routledge Companion to Film History*, Routledge, 2010, p. 85。

¹⁴ John Grierson, 'First Principles of Documentary.' in *Grierson on Documentary*, Forsyth Hardy edited, Faber and Faber, 1966。

¹⁵ 廖金鳳譯，《電影百年發展史》（上），台北：麥葛羅希爾，P. 184。

於一九二〇年代中期接掌政權之初，蘇聯邁進集體經濟的國家工業化發展，政治情勢相較溫和，電影創作即使以馬列意識型態主導之下，仍就開創了相當程度前衛性與實驗性、影史上著稱的「蘇聯蒙太奇」（Soviet Montage movement）電影運動。這個創作趨勢的幾個重要人物，從維多夫（Dziga Vertov）、庫列雪夫（Lev Kuleshov）、普杜夫金（Vsevolod Pudovkin）到艾森史坦（Sergei Eisenstein）對於電影剪接的創作理念可能不盡相同；總體而言，蘇聯的蒙太奇電影工作者推崇的是一種非連續的剪接（non-continuous editing），相對於默片時期已經發展形成、有聲電影之後益形鞏固的好萊塢連續剪接系統（continuous system）。¹⁶在這個趨勢之下從事紀實影像或紀錄片創作的兩位重要人物，分別為倡議「電影眼」

（Kino-Eye）的前衛紀錄片工作者維多夫，以及蘇聯早期電影著名女性剪接師/紀錄片導演蘇布（Esfir Shub）。莫斯科市議會面對 1926 年的一次選舉，決定委託維多夫拍攝一部紀錄片，藉此宣揚歷年的豐功偉業政績。維多夫完成了《蘇聯、邁出大步！》（*Stride, Soviet!*, 1926），片中對於一場 1925 年的盛大遊行，維多夫以聚集的卡車、快速穿過的火車、俯角的揚聲器、按著喇叭特寫的手，表現群眾口耳相傳的盛況；片中機器對著機器講話，全片的群眾以疊影與機器交互出現，藉此展現他所謂的「完美的電子人」（the perfect electric man）。對於這部完全看不到遊行群眾的影片，多數議員大感疑惑，稱其「過於花俏」、「農人看不懂」，或者簡直就是「太快了」。¹⁷一年之後，議會官員、電影產業的高幹，以及一些文化評論人士，相繼看上蘇布藉由史料影像編輯完成的紀錄片創作模式，他們相信透過她這種事前深思熟慮拍片構想，完成的影片更能直接、清楚地傳達政治訊息。蘇布稍後受官方的蘇維埃影業（Sovkino）委託，拍攝完成關於布爾什維克革命十週年紀念的《羅曼諾夫王朝的落敗》（*The Fall of Romanov Dynasty*, 1927）；蘇布仰賴史料影片的穩健作風、運用長排鏡頭、平實陳訴的字幕，以及作為導演的低調內斂，使得這部政宣片相較於維多夫的前衛性與實驗性，因為它的清晰溝通性而大獲青睞。¹⁸

¹⁶ André Bazin, translated by Hugh Gray, 'The Evolution of Film Language' in *What Is Cinema?* Vol. I, University of California Press, Rev Ed edition' 2004, pp. 23-40.

¹⁷ 這部影片不易取得觀賞，然而維多夫稍後的《手持攝影機的人》（*Man with a Movie Camera*, 1929），可以看出他拒斥安排的事件、場景或演員的創作理念。參閱 Joshua Malitsky, 'A Certain Explicitness: Objectivity, History, and the Documentary Self', *Cinema Journal* 50, No. 3, Spring 2011

¹⁸ 蘇布的作品可於影音網站 YouTube 取得觀賞 http://www.youtube.com/watch?v=Lk0yfcP_t5U, 2013/12/10；另可參閱 Joshua Malitsky，同前註 17。

紀錄片創作無論仰賴史料影像或現場實拍，亦或對於真實人物、事件的特定安排攝製，直到一九三〇年代中期聲音納入電影製作的重要元素，隨即對於紀錄片創作帶來衝擊。葛里遜主掌英國郵政總局的電影小組，負責政府的宣傳任務時，他所主導完成的《工業化的英國》（*Industrial Britain*, 1933）、《灰煤臉孔》（*Coal Face*, 1935）與《夜間郵件》（*Night Mail*, 1936）；即是藉由添加權威性的旁白、戲劇化的事件與抒情的配樂，有效地傳遞社會教育與政策宣導的訊息。葛里遜受到蘇聯蒙太奇電影的影響，也將紀錄片創作導向社會關懷、社會教育的取向；英、美更為激進左傾的紀錄片工作者，紛紛成立勞工聯盟的新聞片攝製小組，結合工人遊行、勞資糾紛或受迫勞工等社會問題，直到歐洲二戰爆發（1939），這個左派紀錄片創作的趨勢才逐漸式微。¹⁹戰爭期間，英國的重要紀錄片導演堅尼斯（Humphrey Jennings）的《傾聽英國》（*Listen to Britain*, 1942）、《烽火來襲》（*Fires Were Started*, 1943）與《給提摩太的日記》（*A Diary for Timothy*, 1945），不僅刻劃戰爭後方群眾的堅毅精神，也為紀錄片創作展現音效與配樂、精心安排事件，以及虛構旁白敘述的豐富技巧。美國方面也在太平洋戰爭爆發之後，好萊塢電影產業積極結合國防部的政宣政策，投入拍攝政宣電影，其中最重要的要算是著名導演卡普拉（Frank Capra）主導的「我們為何而戰？」（*Why We Fight?*）系列影片。這個系列總共有七部影片，其中包括《戰爭序幕》（*The Prelude of War*, 1942）、《英倫大戰》（*The Battle of Britain*, 1943）、《中國大戰》（*The Battle of China*, 1943）等。²⁰卡普拉率領的導演團隊，藉由電影藝術與科學院（Academy of Motion Picture Arts and Science）研究部門提供的大量史料影片，完成了這一系列編輯式的紀錄片；相較於蘇布的《羅曼諾夫王朝的落敗》，這些影片的檔案影像更是豐富、節奏更為緊湊，配樂、音效、插圖、地圖到迪士尼支援的動畫，表現形式多樣而吸引人。其中最為突出的顯然是它們的旁白解說，這個主導所有影片敘述的權威性旁白，比起葛里遜時代郵政總局的作品，更是抑揚頓挫、鏗鏘有力，有時平鋪陳述、有時也咬牙切齒。《戰爭序幕》中快速瀏覽國際間烽火瀰漫的戰場，接著一一斥責挑起戰端的德國、日本和義大利之後，一個以分割畫面拼湊裕

¹⁹ 參閱廖金鳳譯，同前註 15, pp. 456-469。

²⁰ 這一系列的影片在二戰期間美國的新兵都是必看的，其中也有些公開映演過；今天我們都可方便地 YouTube 網站取得觀賞。

仁天皇、希特勒與墨索里尼的畫面，旁白說道：「看清楚這三個人，記得他們的長像，好好的記得了，如果你遇到他們，別猶疑…」。²¹紀錄片中權威式的旁白至此也近乎叫囂謾罵。²²

三、帝國的凝視

完成於日本發動侵略中國戰爭之際（1937）的《南進台灣》，比起《戰爭序幕》要溫和得多了。這部影片拍攝的源起，來自兩家私人出版企業「實業時代社」與「財之界日本社」的主編，從他們與台灣相當的淵源，以及兩個企業的主要關注方向，我們大致可以研判，《南進台灣》基本上可以是報章、雜誌或專書出版，對於台灣現況、特別是有關經濟資源與產業狀況的報導介紹，²³延伸至透過紀錄片製作進一步貼切掌握的產物。如同多數生存於非商業體系的紀錄片製作模式，諸如法荷提的《《北方的南努克》仰賴皮毛公司的贊助、《工業化的英國》英國郵政總局委製、卡普拉的「我們為何而戰？」系列是由美國戰爭部（Department of War）規劃執行，瑞芬斯坦強烈宣揚法西斯主義的《意志的勝利》與《奧林匹亞》，背後資金來自納粹政黨；即使當年最為獨立的荷蘭紀錄片工作者伊凡斯（Joris Ivens）的《工業交響曲》（*Industrial Symphony*, 1931、又名「飛利浦收音機」Philips Radio），²⁴也都要仰賴企業的資助而完成。《南進台灣》的製作與出品來自兩家民間企業，並且獲得台灣總督府的協助拍攝，這也是戰爭期間勢之所趨的紀錄片製作模式；兩家著眼於拓展日本經濟資源、產業發展的企業，一個積極投入執行「大東亞共榮圈」國策的政府，《南進台灣》的視野已經意圖昭彰。

電影開始於穿過一望無際的平原火車、橫渡大洋的巨輪，然後是一架凌空而降的航機，緊接著切入一張黑底白描的台灣地圖；《南進台灣》開宗明義似乎就是「來到台灣、走遍台灣、看透台灣」。²⁵ 這部片長 64 分鐘 41 秒的影片，拍攝紀錄的

²¹ 原文為：Take a good close look at this trio, remember these faces; remember them well, if you ever meet them, don't hesitate...。《戰爭序幕》11 分 20 秒至 32 秒。

²² 這些影片中分別以 Huns、Japs 極盡貶抑與歧視的字眼，稱呼德國人與日本人。

²³ 參閱陳怡宏，同前註 12。

²⁴ 這部影片是荷蘭的第一部有聲電影，片中生產線上的操作工人、機械運動，都使人聯想稍早維多夫的《手持攝影機的人》。伊凡斯在這之前的《雨》（*Rain*, 1926）或之後的《博林內吉的悲慘生活》（*Misery in the Borinage*, 1933），兩部靠著電影俱樂部影迷捐獻完成的作品，都要比本片有更好的評價。

²⁵ 凌空而降的飛機之後的台灣地圖，並迎瑞將其比擬為《意志的勝利》中希特勒座飛抵紐倫堡

內容從南到北、由西向東，包括地域依序從台北、新竹、台中、嘉義、台南、高雄、屏東、花蓮到台東，直到台灣最南端的鵝鑾鼻燈塔。片名字幕之後的大約 5 分鐘，從強調台灣的亞熱帶的自然景觀、氣候、大海之外，特別凸顯了原住民圍著圈圈跳舞的場面，自此建立一個異化地域的基調。這段序場還包括介紹幾個殖民政府的首領，他們如何在 40 年之間，將此清朝時期的化外之地，建設成為一個安居樂業、文明進步台灣的功績。電影進入台北地區部分之前，一段城市霓虹燈閃爍的夜間街景、疊映於連串飛出的霓虹燈招牌字幕，兩段影像都以運動中攝影機拍攝，十足表現摩登城市的意象；²⁶緊接著我們才跟著一個行進中車上的鏡頭，從台北橋進入台北市。我們由旁白得知「台北市由城內、艋舺、大稻埕三市街所組成」；除此之外，本片也包括了當年台北廳行政區域涵蓋的新店、淡水等地。我們基本上是隨著架設或安置於交通工具上的行動中攝影機，依序地由旁白介紹總統府一帶的行政要地，觀賞著三線路（今之愛國西路）左右的東門、南門、總統府等地標性場所，使人感到這個城市的莊嚴肅穆；接著讓氛稍微舒緩的是，背景音樂卻是一首輕快的〈台北市民之歌〉，歌頌著台北的美麗風光、快樂生活與文明進步，一個井然有序與整齊清潔的古城。在此同時，影片接著介紹了城內諸如公賣局、中研院、台大醫院、台北賓館、鐵道部、總督官邸等政府機構；夥同稍早的總統府，象徵殖民地知識建構、現代醫學、經濟發展或主宰權力的建築；這些威嚴肅穆的樓宇大廈，無論是「後期文藝復興式」、「巴洛克式」或「新古典主義式」的歐風特色，²⁷也都無疑地令人感到殖民統治的驕傲成就。

交通工具上運動中的攝影機，穿梭於城市拍攝街景，或橫搖（pan）、或上搖（tilt）的鏡頭輔以捕捉特定建築物、銅像、廟宇的畫面，以及其他一些靜止的或式遠景、或是特寫的鏡頭，則為緩衝節奏或是強調特定事物；片中台北部分的表現形式，基本上也重覆於接著的新竹、台中、台南…，直到結尾才再次運用資料影片、高調倡議揮軍南征。總體而言，《南進台灣》的影片行進流暢、輕快，大量實拍影

的出場，展現一種「神格化」的意義，參閱同前註 5。本文以為從火車、輪船到航機，以及全片大量安置汽車裡的動態攝影機；從飛機到地圖的幾個鏡頭或許更適於內在文本（intratextual）的解讀，而不在於交互文本（intertextual）的解讀。

²⁶ 這一段比起中國同一時期、中國三〇年代左翼電影的經典之作《馬路天使》（袁牧之，1937），片頭以蒙太奇技巧表現十里洋場的上海、毫不遜色。

²⁷ 參考文化部「台灣大百科全書」網站，其中包括台灣總督府等相關詞條 <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2658>，2013/12/16。

像與解說旁白，也使它看來接近這個時期流行的新聞影片、或可為一部較長的台灣專題報導。比較值得注意的是，全片那些顯然特別以特寫或中近景強調、那些我們看得清楚的特定人們，以及連繫各個地方、貫穿全片的簡單停格動畫表現地圖。台北一段中特別以中近景拍攝幾位行政或軍事首長，他們包括台北州知事、台灣總督海軍大將與台灣總務長官等，並以字幕介紹其職務姓氏、名字，這些人也都對著鏡頭或是脫帽、或是揮手致意。除此之外，令人印象最深刻的要算是一群旗袍女郎，她們一致身著旗袍手拎包包或手帕，促立於亭仔腳騎樓下、漫步於博物館前或植物園裡；鏡頭隨著她們每人坐著黃包車，進入大稻埕的街景。特別是她們漫步於二二八公園時，一個遠景之後接連切入七個特寫鏡頭，一一展現這七位旗袍女郎，她們或是正面看著鏡頭（觀眾）、或是側臉面帶微笑，《南進台灣》全片少數幾個要我們特別注意的人物。高官首長、旗袍女郎之外，如同日治時期日本人有關台灣原住民的照片展現，²⁸《南進台灣》的紀錄片，大致也延續靜態影像的再現模式，透過差異化、分類畫與標籤化，極度表現刻板印象的原住民族群與文化；²⁹電影的開始即以原住民圍圈舞蹈示意來到了台灣，片中到了台中的一段，也特別凸顯日月潭的邵族歌舞，邵族婦女圍著圓圈、手握杵棍，唱歌跳舞，作勢搗米的場面。畫面從遠景（她們在哪裡、做什麼）、中景（她們是誰）到近景（長得什麼樣子）；如同高官首長和旗袍女郎，全片幾個明顯安排造作的人物與事件展現。最後，《南進台灣》表現形式上另一值得探究的特色，即為以動畫地圖表現由北到南、由西向東的敘述策略，直到最後這個地圖延伸至南洋，直指南進台灣之後的終極目標。³⁰地圖之於視覺再現，到了二十世紀初年逐漸出現在報章、雜誌與印刷廣告。美國在 1898 年美西戰爭之後的三十年間，旅遊業者透過藉由撩人文字、生動圖畫，並搭配以一目了然地圖的廣告，成功地拓

²⁸ 國家圖書館「台灣記憶」網站圖像部分，其中「日治時期台灣圖像寫真」展示一九三〇年代有關原住民族群、家庭、生活與人們的明信片照片，看來如同對於商品分門別類的型錄照片，參考 http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=image_home.hpg。

²⁹ 英國維多利亞時期（1837-1901）大致正是照像問世、發展的時期，這個帝國對於照相的運用之一，即為熱衷於依據「人類學特徵」，紀錄分門別類的人種型態；參閱 Derrick Price, 'Surveyors and Surveyed: Photography out and about', Chapter 2 in *Photography: A Critical Introduction*, Edited Liz Wells, Routledge, 2000, pp. 68-69。

³⁰ 對於這樣的敘述形式，井迎瑞以為「繞行」的特色，可視為台灣特有的美感經驗，進而提議一種「島之美學」的思維與風格，參閱同前註 5。這個經驗可以是個旅行的經驗；台灣是個小島，中央山脈橫梗於中間，80 年前的日本人繞行，可能也如同 80 年之後大陸觀光客的環島旅行；至於這個經驗訴諸於表現或敘述，可能也不盡然是由北到南、由西向東的「繞行」。尚且，南進台灣的目的地，是藉此跳板進軍資源豐富東的南亞諸國。

展加勒比海的旅遊事業；美國的大型企業隨著帝國勢力的擴張，進而掌控著這個地區的自然資源與農業產。³¹《南進台灣》序場中的鳥瞰台灣地圖，提供著日本殖民侵略空間的想像，從台北到屏東、從台東到花蓮的點綴動畫，指示著勢力拓展的動力與方向，繼而指向象徵著能夠穿越、入侵、開發、佔取、進而擁有，遍地蘊藏豐富木材、棉花、金礦、鐵礦、錫礦與石油的南洋資源全景地圖。

從火車、輪船、飛機到汽車，《南進台灣》繞行台灣一周，並以停格動畫點綴示意行進的地圖串連全片，都可說明本片承襲早先旅遊紀實影片的表現特色。它的大量實拍影像、權威性旁白、歌曲與配樂、安排造作的人物與事件，同樣可以追溯《北方的南努克》的表現形式；除此之外，《南進台灣》對於特定人們的展現，相當程度也沿襲了照像表現的取向，刻意凸顯他們族群或文化的差異性。誠然，葛里遜在 1926 年提議紀錄片創作的理念之前，無論靜態的照像、或是動態的紀實影片，它們無疑都具「紀錄」的功能與價值；葛里遜的提議不僅影響一九三〇年代紀實攝影（documentary photography）的興起，更為紀錄片創作建立它的獨特價值。紀實攝影明顯走向以社會關懷或社會改進為其創作動機；紀錄片則或以其基於紀實影像或資料影像，透過旁白、配樂、音效與敘述等，傳統上源於劇情片創作技巧的影音創作。《南進台灣》表現形式不似《羅曼諾夫王朝的落敗》的低調平實，也不像如同《烽火來襲》或《給提摩太的日記》的豐富技巧與抒情意境，它更不見《意志的勝利》的壯觀震撼場面或《奧林匹亞》的精心營造詩意畫面；相較於稍後戰爭期間高亢偏激的《戰爭序幕》，它的觀點也算溫和。《南進台灣》作為一部紀錄片，它的形式、風格或技巧的表現，大致屬於這個時期的典型樣貌；當然，作為一個視覺再現的實踐，在此帝國主義、殖民主義氣焰囂張的戰爭前夕，《南進台灣》紀錄片的焦點專注於台灣、以台灣為其「凝視」的對象，台灣也只能在特定意識形態中展現意義。

認同分歧與集體記憶

《南進台灣》紀錄片的「凝視」展現於它承載了紀實影像作為一種再現媒介，歷經紀錄片實踐的慣例化、調整化（mediated）或符碼化，以至於戰爭期間的特定

³¹ James W. Martin, 'Mapping an Empire: Tourist cartographies of the Caribbean in the early Twentieth century, in *Early Popular Visual Culture*, Vol. 9, No. 1, Feb. 2011, 1-14.

製作條件(政權的資源或企業的介入),構成了它特有的紀錄片再現模是。誠然,《南進台灣》凸顯了一個優越民族、經濟發展、現代文明與進步社會的殖民統治者視野,台灣在此關照之下,似乎理所當然地擔負著南進擴張的使命。對此宣揚建設台灣為南下南洋諸國,進行武裝侵略、奪取資源,進而強化日本帝國的「國策」,作為當代台灣人的觀眾,我們顯然無法接受這樣幾近妄想或猖狂的野心。另一方面,《南進台灣》的紀實影像記錄著我們依舊熟悉的台灣山川美色、人文景觀到全台的大街小巷;我們仍然憧憬、懷念、或甚承繼的生活點滴。至此,我們面對這部將進八十年前,以台灣為記錄對象的紀錄片,似乎出現一種分歧的觀影經驗、或是一種分歧的觀影認同。

《南進台灣》的序場中我們看著原住民在空曠的草地上圍繞舞蹈,配上的旁白是這麼說的:「台灣充滿熱與光,是日本富庶之泉源。台灣是日本領土當中,唯一熱帶及亞熱帶地區,是個位於日本群島最南端的最大島嶼,……。也就是說台灣作為帝國的南方的第一關卡,無論是國防或經濟都相當重要。…台灣四季常綠,米有二獲,經年都有好看又好吃的水果,百花燦爛盛開,果實甜美,茉莉花香味縈繞,是南國的理想寶島。」這段原住民舞蹈配著漫妙輕快的爵士樂,結束之前字幕出現「這、是大家所想像的台灣姿態吧!」,它反問著觀眾。這裡的「大家」指的是1937年之後或戰爭期間的日本觀眾,不是當年的台灣民眾,更不是我們當代的台灣觀眾。《南進台灣》的觀影認知分歧現象,無疑主要來自全片的權威性旁白。稍後電影介紹到「台北市原先分為城內、艋舺、大稻埕三個地區…」,同時插入歌曲「台北市民之歌」,高唱著「台北!台北!吾等的台北!」,我們看到的是我們熟悉的總統府、公賣局、臺大醫院或郵政總局,困擾的是我們也被提醒一位名為藤田的「台北州知事」。歌唱完畢之後,影片介紹到台北車站,旁白說道:「在台灣沒有那種行走時發出噪音令人不快的電車,接到自然安靜舒適」,畫面中央引人矚目的是一排停泊於站前廣場,看似英國傳統老牌 Austin 計程車,幾秒鐘之後闖進鏡頭的是一個騎著腳踏車的中年男子,他橫越畫面、在出鏡之前轉頭看向鏡頭;當然,電影至此企圖表現的是台北車站、站前的一排黑頭計程車,騎車男子也無意出現在畫面裡。

作為一部戰爭期間的政宣片，《南進台灣》的訴求對象不是我們；作為一部特定再現模式的紀錄片，《南進台灣》的權威性旁白與它的紀實影像之間呈現認知的歧異；作為一件紀實影像的歷史文本，《南進台灣》顯現對於過去與現在的紛擾解讀。整體而言，這或是一個當代台灣觀眾如何面對一部日治時期製作紀錄片的問題，我們如何看待這部影片對於我們的過去所提供的訊息，以及這些訊息又是如何可能體現我們當下狀態的問題。為了要更深入地探究《南進台灣》對於當代台灣的意義，首先必須確認如同多數「當代歷史」的討論，³² 我們的見解都將可能無法蓋棺論定，而且無法避免地，也勢必仰賴或受制於當下的特定意識形態體系。³³另一方面，《南進台灣》的特定紀錄片再現模式、它的「帝國凝視」，也鮮明地展現殖民主義的軍事擴張與資源掠奪意圖。對於這一牽涉如何對應此一「當代」或「最近的過去」(recent past)的《南進台灣》歷史文本，我們的任何解讀或詮釋，都將可能是一個「蓋棺、而無法認定」的情況。台灣日治時期的歷史，直到今天仍然存在紛擾爭議的事實，³⁴無疑也必然出現於有關《南進台灣》的解讀，以及它的意義可能如何被納入台灣當下的社會生活。台灣民眾此刻所關注的族群想像、國家認同或歷史詮釋，以至於與這些特定意識形態相關的文化實踐，都使有關《南進台灣》的解讀導向此一意義脈絡，也或將引起族群認同或文化認同的紛爭。³⁵

誠然，我們在將進近八十年之後，再次觀賞一部原本並未以我們為訴求對象的影片，然而片中的一切又與我們如此息息相關；主觀上、它似乎提供我們對於現在的確認，客觀上、它又無疑屬於過去日治殖民的台灣。確實如此，我們是在一定的時間距離之外，察覺辨識本片的特定歷史形式(historical form)，詮釋其中歷史意義，進而建構我們的現在；然而，另一方面，《南進台灣》畢竟是以一件八

³² 英國的《當代歷史期刊》(*Journal of Contemporary History*) 將其討論範疇界定於一次大戰之後(post-1918)的歷史，參閱 <http://jch.sagepub.com/>，2013/12/20；歷史學術界則於二次大戰後，對於有關「最近的過去」歷史形成特領域的定研究取向，參閱 Japp Den Hollander, 'Contemporary History and the Art of Self-Distancing' in *History and Theory, Theme Issue 50*, Dec. 2011, pp. 51-57。

³³ Peter Catterall, 'What (if anything) is distinctive about contemporary?' in *Journal of Contemporary History*, 32.4, Oct. 1997, pp. 441-452.

³⁴ 台灣的高中歷史教科書，直到今天對於日本統治時期，是以「日治」或「日據」指稱仍然無法取得共識，教育部以「希望忠實呈現過去歷史，並且寬容看待」處理之。聯合報網路新聞，<http://city.udn.com/54543/4988250>，2013/12/25。

³⁵ 參閱王甫昌作，〈民族想像、族群意識與歷史：《認識台灣》教科書爭議風波的內容與脈絡分析〉，載於《臺灣史研究》、第八卷第二期，中研院台史所籌備處，民國 90 年 12 月，pp. 145-208。

十年前的歷史文本，它的存在首先奠基於它所屬的過去歷史情境。我們對於《南進台灣》的見解，明顯呈現主觀與客觀、現在與過去的認知歧異。至此，我們或許遭遇一個如何詮釋歷史文本，以及我們是否可能確認與其相關詮釋的問題。對於過去，我們似乎總是在與其保持一段時間距離之後，才得以看得更為貼切、更能確定過去對於現在的意義；一方面我們再次確定一個過去的時空座標，一方面我們也據以聯繫我們當下的時空座標。法國社會學家哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)在其討論有關我們對於過去的記憶，以及人們如何透過記憶建構過去的著述〈記憶的社會框架〉(*The Social Frameworks of Memory*, 1925)³⁶，提出「集體記憶」(collective memory)的概念，特別論及家庭組職、宗教儀式、社會階級與傳統活動等，社會群體生活如何在我們重建過去的記憶中扮演著重要因素。他也進一步指出「歷史記憶」(historical memory)與「自傳記憶」(autobiographical memory)之間的差異；前者可以是指仰賴語音、文字、圖片、靜態影像或動態影像等表達媒介，據以書寫或記錄的記憶，我們藉此觸及過去的社會狀態；後者則是個人對於過去親身經歷事件的記憶，像是家庭成員的成長階段、結婚周年、大學同學會、休假出遊、參加國慶活動、跨年聚會等。哈布瓦赫認為歷史記憶可以透過國定假日、法定節慶、典禮儀式等活動持續保存下來；自傳記憶雖然內涵更為豐富、多樣而生動，然而隨著時間的流逝，自傳記憶亦將趨於淡化，「除非通過與具有共同過去經歷的人接觸，來周期性地強化這種記憶」。相較於歷史記憶，哈布瓦赫強調的是個人記憶是無所適從的，自傳記憶只能仰賴於社會生活情境中產生，透過社會群體成員刺激聯想。稍後哈布瓦赫在此另一著述〈福音書中聖地的傳奇地形學〉(*The Legendary Topography of the Holy Land*, 1941)中，³⁷專注於討論人們如何透過公開的紀念性象徵符號、典禮儀式與再現形式，保存歷史記憶或建構集體記憶。他也特別強調歷史記憶與集體記憶，兩者並非僅止於公眾記憶與個人記憶的相對關係；更重要的是彼此建立於過去與現在的連聯關係；對於那些載於史書的歷史事件，個人並不是直接去回憶這些事件，只有透過閱讀或聽人講述，或者在紀念活動和節慶儀式場合中，人們聚集、共同回憶過去的事跡和成就，因而間接地被激發出來。至此，集體記憶不僅藉由人們的社會互動與社會參與，進而

³⁶ 參閱 Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, ed. and trans. Lewis Coser, Chicago, Illinois: University of Chicago Press, . 1992 (1952)。華然、郭金華譯，莫理斯·哈布瓦赫原著，《論集體記憶》，上海人民出版社，2002，pp. 65-314。

³⁷ 同前註，華然、郭金華譯，pp. 315-414。

建構對於過去的想像、建立過去與現在的聯繫，並且人們也藉由集體記憶體認自身的認同意識。

歷史距離與集體想像

面對將近八十年前的《南進台灣》歷史文本，我們大致可以採用哈布瓦赫提議的歷史記憶概念，將其視為一件透過動態影像記錄過去的文獻，它所可能表現的內涵、特別是它強烈透露的「帝國凝視」殖民主義意識形態，至今顯然已經不存在於我們的社會生活；然而，另一方面，《南進台灣》電影中所呈現的台灣產業發展特色、自然景觀或名勝古蹟、城鎮景觀或日常生活，無疑同時激發我們對於過去的憧憬，我們在此將其與當下所處情境聯繫、想像，以至於建構對於我們現在的意義時，無疑也正如哈布瓦赫所揭示集體記憶作為一種聯繫過去與現在的動力，相當程度我們也仰賴特定的集體想像，藉以建立我們的自我認同意識。

哈布瓦赫源起於社會學的關注議題，³⁸顯然也對歷史學帶來相當的啟發、特別是有關當代歷史的問題。他所提議自傳記憶或個人記憶的親身經驗，如何透過社會參與互動，進而形成集體記憶討論，也引美國社會學家舒曼（Howard Schuman）與史考特（Jacqueline Scott），有關世代生活經驗與集體記憶的研究。³⁹個人的記憶或親身經驗，如果要仰賴社會生活的參與，藉此促成集體記憶的形塑，似乎意指集體記憶也可能存在於個人一生的時間範疇裡，個人的生命或許能持續七、八十年；舒曼與史考特的調查研究，詢問美國成年人、他們所認為重要的「過去五十年國內或國際的事件或變遷」⁴⁰，英國的《當代歷史期刊》（*Journal of Contemporary History*）則將其討論範疇界定於一次大戰之後（post-1918）的時間範圍。無論如何，集體記憶凸顯的歷史問題顯然是，我們對於最近過去的認知，存在個人與社會、主觀與客觀、過去與現在之間的混淆、交錯或歧異現象。

誠然，《南進台灣》的殖民統治者視野，凸顯了一個優越民族、經濟發展、現代

³⁸ 哈布瓦赫師承法國社會學奠基學者涂爾幹（Emile Durkheim, 1858-1947），論者認為是涂爾幹學派第二代成員中，為社會學貢獻大量重要論文與著述的重要學者，參閱前註 36，華然、郭金華譯，pp. 1-65。

³⁹ Howard Schuman and Jacqueline Scott, 'Generations and Collective Memories' in *American Sociology Review*, Vol. 54, No. 3, Jun. 1989, pp. 359-381.

⁴⁰ 原文為“the national or world events or changes over the past 50 years”，參閱前註。

文明與進步社會的台灣社會狀態。它把「內地」延伸至「南進」的台灣，它把「高山族」融合於日本人與台灣人，它把日本神廟與孔廟相提並論，它把黃包車、腳踏車、三輪車、Austin式的黑頭計程車、汽車到火車的系列展現，除了強調一個進步發展中的社會之外，也展現了豐富多彩的文化樣貌。或許就是在「旗袍、亭仔腳與高爾夫」被湊在一起的時候，我們才注意到有些文化樣態的展現並非「理所當然」。它們都出現在一九三零年代台灣社會生活的同時，它們可以是、「滿族、閩南、日本人」。更重要的是，今天看來或許它們依序是「中國、台灣、西方」。，《南進台灣》所展現的文化形構，或是它在今天可能提供的文化認同，說明的正是台灣的文化認同，在此歷史演進過程中的流動狀態最佳例證。

廖金鳳澳科大講《從李安談華語電影的現況》

9月29日上午，由澳門科技大學澳門電影藝術研究院舉辦的影視名家系列講座於大學 N101 禮堂舉行。講座邀請到國立台灣藝術大學電影學系主任廖金鳳教授，主講《從李安談華語電影的現況》。澳科大澳門電影藝術研究院卓伯棠院長出席講座，並致送紀念品。

講座中，廖教授透過李安導演的華語電影，延伸到現時華語市場規模與製片、中國媒體集團的發展、商業掛帥的產製與行銷、藝術創作與人文關懷等多個方面，闡述華語電影產業的現狀和問題，以及對華語電影的展望，他的演講深入淺出，詼諧幽默，得到現場觀眾的好評和認可。

本次講座吸引眾多師生到場參與，廖教授在問答環節與同學們進一步分享，探討華語電影的發展及藝術創作中的哲學思考。

科大澳門電影藝術研究院主辦、科大技藝團協辦的“影視名家”系列講座昨日舉行。特邀台灣藝術大學電影學系教授兼主任廖金鳳，以“從李安談華語電影的現況”為題開講，重點分析本土影視產業概況，建議有關部門積極推動人才培養至關重要。

講座昨日上午十時半在科大圖書館會議廳舉行，獲澳門基金會贊助，得到科大基金會及科大校友會聯合總會支持。科大澳門電影藝術研究院院長卓伯棠及一眾師生出席。廖金鳳稱，澳門有很多獨特且值得推廣的故事，素材豐富，很適合開拍成電影。由於電影與文學創作有一定程度的聯繫，澳門文學創作亦有一定基礎，都是可以發展成電影產業的元素。

然而澳門的電影產業發展緩慢，未來有必要加強專才培養，建議大學內開設與影視產業相關的學系，有序地培養導演、編劇及各類相關技術人員。

講座上，廖金鳳透過闡述李安導演的華語電影，延伸到介紹現時華語市場規模與製片、中國媒體集團發展、商業掛帥的產製與行銷、藝術創作與人文關懷等方方面面，也提出個人對華語電影的展望。出席師生與講者互動討論，場面熱鬧。



活动回顾 | 第二十三届北京大学生电影节“亚洲类型电影研究”国际学术研讨会

发布于：05月07日 北京大学生电影节 阅读:251 赞:4



2016年5月5日，第二十三届北京大学生电影节“亚洲类型电影研究”国际学术研讨会在北京师范大学艺术与传媒学院顺利举行

本次研讨会由北京师范大学亚洲与华语电影研究中心、马来西亚、香港、第23届北京大学生电影节组委会、《当代电影》杂志社和（上海大学）电影产业与中国故事创意基地联合主办，来自中、台湾、韩、伊朗、日、地的专家和青年学者汇聚一堂，交流探讨各自对亚洲类型电影的观察与研究成果



本次会议由北京师范大学艺术与传媒学院教授张燕主持，北京师范大学艺术与传媒学院院长、教授周星，《当代电影》杂志社主编、研究员皇甫宜川，上海大学上海电影学院副院长、北京师范大学亚洲与华语电影研究中心主任、教授聂伟，伊朗驻中国大使馆文化副参赞汉尼阿德勒分别在开幕式上致辞



周星老师对出席第二十三届北京大学生电影节“亚洲类型电影研究”国际学术研讨会的嘉宾、学者表示欢迎，并简要介绍了北京师范大学亚洲与华语电影研究中心。他认为亚洲是唯一能够打破独裁的地区，亚洲电影中不同类型的相互借鉴推动了多样性的电影发展。回首经年，亚洲电影始终坚持创新，不断地在已有的类型上发展出全新的开放的类型



皇甫宜川老师认为，类型电影研究并不是一个新课题，甚至中国类型电影研究都不是一个新课题，但是，亚洲类型电影研究却充满了新意和令人鼓舞的想像空间。他说，亚洲类型电影研究不仅在于借鉴，而且在于发现亚洲电影已有的类型化特征和未来发展的可能性，这种特征和可能性必将是中国电影发展的丰富的养份而在未来显示出其更为强大的文化感召力



聂伟老师表示，研究电影永远是年轻的，研究电影的我们永远可以用年轻的状态来面对世界。他说，如果梳理一下新世纪前后的亚洲电影发展，可以发现过两年就会拥有一些热词的闪现，比如“重写电影史”、“合拍片”、。他认为这些概念的出现都表现了我们中国电影学术对创作的守护与支持，而“亚洲类型电影”的概念背后同样彰显着学术与创作成为密友



汉尼阿德勒欢迎中国的各类机构能与伊朗驻华大使馆进行合作，他希望从今以后，伊朗和中国的电影能够开拓出新市场，并对未来与中国艺术家的合作充满了期待。他说，希望明年这个研讨会再次召开的时候，双方之间已有一些合作项目渐次展开了



三位来自国外的特邀专家分别发言。韩国釜山庆星大学电影系主任、教授姜乃英为大家简单梳理韩国情节类型片，并总结其特点与意义。台湾艺术大学电影系主任、教授廖金凤提到了台湾“在地化”的类型电影，这是值得在各个国家亚洲电影的研究当中进行的思考，如何力求解决与本土化文化上的冲突。香港影评人协会会长

何威老师针对课题“香港电影发展前瞻”进行了研究，提出了对华语电影的希望，从类型片到类型片香港电影市场独立化的转变，是营运与环境改变产生的内容，转变成一个多元素的互补或者是互动，是未来对华语电影是非常好的机会。香港电影本身未来得发展，要走向一个独立的战略方式



(姜乃英)



(廖金凤)



(何威)

北京大学艺术学院副院长陈旭光对亚洲类型电影进行了微观研究，剖析了几个关键词：本土化、杂糅性与作者性。北京电影学院教授黄式宪教授谈到了亚洲类型电影应该具有自己的文化品位，并提到了少数民族题材电影，他指出中国电影走向世界的过程中，少数电影呈现出应有的价值



中国传媒大学艺术部副教授索亚斌提到了类型片创作的三个发展方向，喜剧的成熟，网络时代，观影的主要群体是青年人，影片越来越多开始依靠真是的情感和体制的宣泄重新挽回观众。同时，青春片也大力发展，年轻的手中需要在电影中积极寻找自己的形象代言。第三是正在建设的艺术院线



会议时间为上午9:00-12:00, 下午13:30-17:30, 晚上18:30-21:00, 两大主会场, 四大分论坛。各位专家各抒己见、畅所欲言, 探讨着关于亚洲类型电影的方方面面。会议成果将会编入《亚洲类型电影: 历史与当下》。文集目录见附件一。



附件一:

内地类型电影研究

李彬 (北京电影学院电影学系副教授)

《当我们谈论类型时, 我们在谈论什么? ——以中国公路电影类型创作为例》

王昌松 (马来西亚理科大学传媒学院高级讲师)

《解读两岸三地青春类型电影》

王玉良 (上海大学博士生)

《战后中国电影对好莱坞“黑色电影”的模仿与变异 (1945-1950)》

王冰雪 (浙江传媒学院戏剧影视研究院助理研究员)

《爱情都市: 新世纪华语爱情电影类型拓展与景观化实践》

张书端 (南阳师范学院讲师)

《类型策略与作者风格的融合——《烈日灼心》、《白日焰火》对国产电影的启示》

王则嵩 (五邑大学讲师)

《宗师与刺客的一步之遥: 世纪初华语“文艺片”与华语文化的后现代症候》

欧阳家庆 (重庆大学研究生)

《“青春电影”: “跨地”的流动与多元性的文化表征》

张斌 (上海大学上海电影学院副教授)

《银屏老凤传新声——2010年以来我国纪录电影创作简论》

郭春宁 (中国人民大学讲师)

《记忆的考掘: 动画式纪录片之探索》

丁柳 (南京晓庄学院讲师)

《论电影语言在戏曲电影中的虚实艺术表现》

张乐山（上海大学上海电影学院研究生）

《论姜文电影的喜剧狂欢》

港台类型电影研究

张 燕（北京师范大学艺术与传媒学院教授）

《香港歌舞片：亦中亦洋 亦真亦幻》

李 鹰（北京电影学院博士）

《香港法庭片中“侠文化”的承袭与流变》

王 平（北京师范大学讲师）

《喜剧性的来源——论成龙动作喜剧中打斗动作的节奏感》

杨宣华、李媛驩（北京电影学院副教授、硕士生）

《香港动画电影音乐研究》

陈亦水（北京师范大学博士）

《台式“小清新”可能成为一种亚洲类型电影吗？》

郑 睿（中国艺术研究院博士）

《琼瑶文艺片的类型传统》

韩国类型电影研究

丁珊珊：南京大学副教授

《近年来韩国类型电影发展综述》

杨宣华、李成楨（北京电影学院副教授、硕士生）

从《夺宝联盟》和《暗杀》看韩国犯罪片配乐新潮流

纪晓楠（中国传媒大学艺术研究院电影学博士）

《后现代视野下韩国黑帮电影人物的形象嬗变》

汪少明：湖北省黄冈师范学院教授

《韩国电影中教师的负面形象研究》

张 颢（北京电影学院文学系2015级博士）

《光影中的朝鲜王朝——韩国古装类型电影叙事策略》

闵思嘉（中国电影艺术研究中心研究生）

《从“一本两拍”、、现象看中韩合拍项目的风险与机遇》

日本类型电影研究

郑 炆（上海大学上海电影学院博士研究生）

《边缘 / 边远族群的银幕想象和记忆真实——战后日本电影的冲绳形象初探》

王玉辉（北海道大学博士）

《中日恐怖电影研究的比较学分析——兼论中国早期电影《夜半歌声》（1937）》

王温懿（日本名古屋大学学生）

《反权力者的特权：试论战后日本男性主体性之建构过程——以60年代日本粉红电影为例》

陈伟（长春师范学院讲师、北京师范大学博士生）

《花与火之歌：北野武电影的暴力与诗意》

潘沁（日本名古屋大学修士 2 年）

《“幻想”的表象——宫崎骏动画电影中的风景》

赵益（中国传媒大学艺术研究院2015博士）

《细田守动画电影的美学特点及其与日本文化相关性研究》

刘健（天津艺术职业学院副教授）

《日本机甲动漫电影的发展历程与文化主题探源》

杨宣华、苗杰（北京电影学院副教授、硕士生）

《是枝裕和的日本家庭情节剧中的音乐造型》

其他亚洲国家类型电影研究

崔颖（安徽大学出版社副社长、北京师范大学艺术与传媒学院博士生）

《泰国爱情片创作概况》

郝天石（天津市艺术研究所助理研究员）

《泰国恐怖类型电影中的文学母题与视听艺术特征研究》

屠玥（浙江理工大学讲师）

《机遇与藩篱——加工外包业务影响下的印度本土动画电影》

李姝（成都大学中外合作办学教研室主任）

《从女性意识觉醒到女性作者电影——当代印度女性电影创作述评》

龚一舟（浙江师范大学研究生）

《第三世界的家庭寓言——伊朗电影》

[上一篇](#)：活动回顾 | 中国台港电影研究会香港电影委员会成立仪式暨第一次学术论坛

[下一篇](#)：帮女郎|离异男子因病致残，渴望工作自食其力，终于圆梦...

相关推荐



不要太早遇到对的人

HUGO 04月13日



张艺兴男女老少通杀~因为绅士风度还能mix软萌小绵羊气质

严肃八卦 04月30日



冻龄女神陈紫函低调与小鲜肉领证 网友感叹：倚天四美都嫁了

南都全娱乐 05月25日



印度电影《流浪者》拉兹扮演者92岁了，歌声依然动听

大千世界 05月10日



为什么内地女星演OL，都逃不过尴尬症？

严肃八卦 04月30日



李小璐，影后起点网红心？为什么她从金马影后就这样变成了淘宝店主...

严肃八卦 04月12日



“鹿晗，生日快乐！”

红秀GRAZIA 04月20日



鹿晗，PK，鹿晗

红秀GRAZIA 04月18日



“救命啊！崖上在落石头！”山体垮塌前1分钟，他这样做救了全车42人！

交通91.8 07月10日



独家原创 | 黄景瑜的星七天，亲身示范7个春夏造型

红秀GRAZIA 04月13日

廖金鳳澳科大講《從李安談華語電影的現況》

9月29日上午，由澳門科技大學澳門電影藝術研究院舉辦的影視名家系列講座於大學 N101 禮堂舉行。講座邀請到國立台灣藝術大學電影學系主任廖金鳳教授，主講《從李安談華語電影的現況》。澳科大澳門電影藝術研究院卓伯棠院長出席講座，並致送紀念品。

講座中，廖教授透過李安導演的華語電影，延伸到現時華語市場規模與製片、中國媒體集團的發展、商業掛帥的產製與行銷、藝術創作與人文關懷等多個方面，闡述華語電影產業的現狀和問題，以及對華語電影的展望，他的演講深入淺出，詼諧幽默，得到現場觀眾的好評和認可。

本次講座吸引眾多師生到場參與，廖教授在問答環節與同學們進一步分享，探討華語電影的發展及藝術創作中的哲學思考。

科大澳門電影藝術研究院主辦、科大技藝團協辦的“影視名家”系列講座昨日舉行。特邀台灣藝術大學電影學系教授兼主任廖金鳳，以“從李安談華語電影的現況”為題開講，重點分析本土影視產業概況，建議有關部門積極推動人才培養至關重要。

講座昨日上午十時半在科大圖書館會議廳舉行，獲澳門基金會贊助，得到科大基金會及科大校友會聯合總會支持。科大澳門電影藝術研究院院長卓伯棠及一眾師生出席。廖金鳳稱，澳門有很多獨特且值得推廣的故事，素材豐富，很適合開拍成電影。由於電影與文學創作有一定程度的聯繫，澳門文學創作亦有一定基礎，都是可以發展成電影產業的元素。

然而澳門的電影產業發展緩慢，未來有必要加強專才培養，建議大學內開設與影視產業相關的學系，有序地培養導演、編劇及各類相關技術人員。

講座上，廖金鳳透過闡述李安導演的華語電影，延伸到介紹現時華語市場規模與製片、中國媒體集團發展、商業掛帥的產製與行銷、藝術創作與人文關懷等方方面面，也提出個人對華語電影的展望。出席師生與講者互動討論，場面熱鬧。



科技部補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2016/11/30

科技部補助計畫	計畫名稱: 歷史距離與文化認同:《南進台灣》的旗袍、亭仔腳與高爾夫球
	計畫主持人: 廖金鳳
	計畫編號: 104-2410-H-144-003- 學門領域: 機械與電子影/音像
無研發成果推廣資料	

104年度專題研究計畫成果彙整表

計畫主持人：廖金鳳			計畫編號：104-2410-H-144-003-				
計畫名稱：歷史距離與文化認同：《南進台灣》的旗袍、亭仔腳與高爾夫球							
成果項目			量化	單位	質化 (說明：各成果項目請附佐證資料或細項說明，如期刊名稱、年份、卷期、起訖頁數、證號...等)		
國內	學術性論文	期刊論文		1	篇	相關議題論文〈回應帝國的凝視：《南進台灣》的旗袍、亭仔腳與高爾夫〉，發表於《視聽傳播》總第46期，國立台灣藝術大學廣電學系出版，民國104年12月，pp. 38-62。	
		研討會論文		0			
		專書		0	本		
		專書論文		0	章		
		技術報告		0	篇		
		其他		0	篇		
	智慧財產權及成果	專利權	發明專利	申請中	0	件	
				已獲得	0		
			新型/設計專利		0		
		商標權		0			
		營業秘密		0			
		積體電路電路布局權		0			
		著作權		0			
		品種權		0			
		其他		0			
	技術移轉	件數		0	件		
		收入		0	千元		
	國外	學術性論文	期刊論文		0	篇	
			研討會論文		0		
			專書		0	本	
專書論文			0	章			
技術報告			0	篇			
其他			0	篇			
智慧財產權及成果		專利權	發明專利	申請中	0	件	
				已獲得	0		
			新型/設計專利		0		
		商標權		0			
		營業秘密		0			
		積體電路電路布局權		0			

		著作權	0		
		品種權	0		
		其他	0		
	技術移轉	件數	0	件	
		收入	0	千元	
參與計畫人力	本國籍	大專生	0	人次	
		碩士生	2		
		博士生	0		
		博士後研究員	0		
		專任助理	0		
	非本國籍	大專生	0		
		碩士生	0		
		博士生	0		
		博士後研究員	0		
		專任助理	0		
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。)					

科技部補助專題研究計畫成果自評表

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（簡要敘述成果是否具有政策應用參考價值及具影響公共利益之重大發現）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：

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形（請於其他欄註明專利及技轉之證號、合約、申請及洽談等詳細資訊）

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200字為限）

相關議題論文〈回應帝國的凝視：《南進台灣》的旗袍、亭仔腳與高爾夫〉，發表於《視聽傳播》總第46期，國立台灣藝術大學廣電學系出版，民國104年12月，pp. 38-62。

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）

台灣歷史博物館歷經數年修復了一批日治時期留下的紀錄片，並於2008年發行、出版了這批影影片的DVD版本與研究成果。這四部紀錄片中又以《南進台灣》最受矚目，它對台灣歷史、亦或台灣電影史，立即成為不可或缺的重要影像歷史文獻。本文就此，提議三個研究分析的觀點：1. 作為一件動態影像的史料，以及它的紀實影像特性，都使有關它的影像再現模式的掌握，成為最基礎、也是最重要的議題；2. 作為一件歷史文本，它又可能如何「進入」台灣歷史、或是台灣電影史？3. 它或許露骨地展現一種「帝國的凝視」，我們也確定不可能和八十年前的東京觀眾一般，感受那「優越的民族」或「強國的驕傲」；我們又應該如何回應這個「凝視」？

本文首先將據此三個觀點，分析比較現有之研究成果；進而提出《南進台灣》可能是一種「過時的再現模式」，我們也只有與它之間保持一個「歷史距離」的關照之下，或可洞悉台灣作為一個文化主體，八十幾年以來、或甚將來以後，它的內涵可能是一種「流動的認同形構」。

4. 主要發現

本研究具有政策應用參考價值： 否 是，建議提供機關文化部

(勾選「是」者，請列舉建議可提供施政參考之業務主管機關)

本研究具影響公共利益之重大發現：否 是

說明：(以150字為限)

影像史料除了電影、電視或照片之外，特別是日據時期的動態影像，我們掌握得不夠充分，也未進行有系統地調查研究。日據時期已經是台灣歷史文化發展，不可或缺的重要部分。這個專題研究的成果，希望能引起文化部對於這個領域的重視。