

日治台灣配銷型態下的電影市場

陳景峰

台灣首府大學通識教育中心助理教授

chenchingfeng@yahoo.com.tw

摘要

本文試圖以倒敘的論述方式，來逐步探討戰後初期台灣為何沒有電影片產製的能力，但在觀影市場的經營中，戲院的營運與民眾的消費能力卻是蓬勃發展的。

歸納其主因，在於台灣電影產業在日治時期即是一個無能力製作發行，卻有電影消費習性的市場。這種不均衡的畸形發展，在於總督府認為由台人製作發行電影，會使電影宣傳教化民眾的工作受阻，致使日治台灣的電影產業處在一種受制於殖民母國配銷型態的經營狀態。

為論證此一觀點，文中將先從台灣如何受到日本的「電影國策」計畫的影響，成為「大東亞電影配給聯盟」下「滿州映画」傾銷地域的過程論起。以1935年台灣「始政四十週年博覽會」的舉辦為例，在航運便捷與總督府獎勵的誘因下，日本片商搶占台灣市場，壟斷電影發行放映權，致使台灣無能力自製電影外，戲院的經營也逐漸為日人所取代。總督府甚至組織電影工會「台灣映畫配給組合」，進一步有效控制這種影片由日本配銷，在台灣構築文化消費市場的作為。

為促進電影消費與教化功能，總督府與日商不斷透過戲院改良與宣傳鼓勵的方式，建立台灣民眾的觀影消費習性。因此論文最後以庶民生活史的研究視角，利用報章雜誌與口述歷史的紀錄，來觀察在配銷型態下的電影市場，台灣民眾如何建立起觀影的休閒習性，以及剖析看電影對於日治台灣民眾的意義。

關鍵字：日治台灣電影產業、文化消費習性、庶民生活史、「電影國策」、「始政四十週年台灣博覽會」

一、前言

二次大戰結束，台灣在行政長官公署統治時期，對於台灣電影產業的處置，除了日產清算與接收外，台灣的電影播放事業，在「各業不停業」的接收處置原則下，戲院的經營與影片的排映仍是繼續運作的（台灣省行政長官公署，1946：372-373）。¹但此時看似熱絡的電影消費市場，在影片發行的經營上卻是一團混亂的。

當時台灣映演市場會瀰漫著一片投機取利的風潮，除歸咎日產接收過程的紊亂外，官商的勾結圖營私利，才是造成有五花八門電影在台播映的主因（Fieldhouse, 1983: 2-3）。²例如港商「大中華」與「國泰」電影公司，播映共黨在上海拍攝的影片；國府要員則進口日本「滿映」的影片（戴國輝，1992：162）；³台灣片商則進口廈語老片謀利；甚至連明令禁播的日語片，還常是當年的賣座強片。葉龍彥在〈光復前後高雄市的戲院與電影〉一文中，就有這樣的敘述：

光復之初，可說幾無審查制度，許多破舊老片紛紛出籠應景；片商眼明手快，到處竄竄爭片，造成影片供不應求，致使日片被允許暫時上映，結果日片仍為戰後初期電影市場的主流。像「越後獅子祭」、「明朗五人樓」、「一乘寺決鬥」、「無法松之一生」、「鳶」、「血路」、「丹下左膳大會」、「水戶黃門」……等。（葉龍彥，1995：27）

但戰後初期台灣的電影市場為何會如此紛亂失控，焦雄屏認為此時期官商有機會進口各式各樣違令的影片來台播映，主要歸因於台灣在日本統治時期，即沒有電影片產製的能力。所以戰後當然無法自行產製電影，以支應民眾觀看電影的需求（焦雄屏，1993：49）。⁴同樣的，李天鐸也有同樣的看法，在其《台灣電影、社會與歷史》一書中，提到戰後初期台灣因人手與技術的不足，只能依靠進口電影來支應市場需求：

1 1945年11月1日台灣省行政長官公署成立了宣傳委員會，負責辦理接收日本總督府所遺留下來的文化與新聞事業，其中包含電影產業的接收。依據當時日產接收的三原則：（1）學校不停課、（2）工廠不停工、（3）各業不停業的標準，台灣戲院的映演事業是不停頓的。

2 Fieldhouse 書中就曾提到：當殖民社會從被殖民到去殖民化的完成中，易產生權力市場、經濟與市民身份間的混亂與緊張。

3 這是指長官公署秘書長葛敬恩女兒葛允儀將上海淪陷時，日偽政府所製作的電影運台出租放映。

4 焦雄屏就曾經對戰後初期台灣的電影產業狀態下定義，她認為戰後接收時期台灣的電影產業在台灣歷史中佔有相當獨特的地位。因為在此一時期，台灣擺脫日本殖民時期的電影寄生型態；但卻尚未為隨後威權體制主導的反共文藝政策所籠罩，當時台灣電影產業的獨特性即在於它的「紊亂」。

當時電影這個社會機構，其實是殘缺不全的、六神無主的。……在經濟層面上則是電影經濟屬性最為彰顯的時期。無論民間或臨時機構長官公署對電影工業皆以發行映演為發展之途。……最後在文化上，因自日據時期以來台灣便未能發展出穩固的製片基底，而且發行上演的影片，計有國語片、西片甚至還有日片，尚且供不應求，因而在電影文化形貌上變異多樣，尚稱不上有什麼特別價值義理的型塑。(李天鐸，1997：55)

所以戰後長官公署在無力提供電影設備與技術人員的情形下，從1945年至1949年國府撤退來台前，台灣未曾出產過任何一部劇情影片(呂訴上，1991：30)，也因此若不縱放私人走私與日片上映，台灣的戲院將遭無片可映的窘況。所以「光復之初，長官公署本想禁演日本片，但是由於影劇界的強烈要求，只好允許戰前的日語片演映，另一方面吸收國產片和西洋片來臺播映」(王明我，1987：62)。

杜雲之則是從日產接收過程中，電影機具的殘破與片廠的簡陋，來驗證日治台灣電影製作的空白，根據《中華民國電影史》一書的說法，「戰後台灣電影產業只有戲院接收的問題，唯一日方的電影製片機構，只有中宣會從重慶派遣白克來台接收的『台灣映畫協會』與『台灣報道寫真協會』所合併改組的『台灣電影攝製場』」(杜雲之，1988：450)。⁵台影出版的《歷史的腳蹤：台影五十年》中也這樣的記載：「由於在日據時代，電影製片業便不旺絡，而且製作群體的骨架、人員幾乎都為日本人，因此台灣人才的匱乏可想而知……就是連一九四五年十月二十四日受降典禮的拍攝工作，亦需仰賴當時尚未遣返的日本技師，方能將這些珍貴的影像記錄下來。由此可知，當時臺灣根本沒有發展製片人才因素」(台灣電影公司，1996：52)。⁶

但為何台灣在日本統治時期，自身沒有產製電影片的設備與技術，致使台灣在戰後必須以多方管道進口非法影片；但同時台灣民眾卻已養成電影消費的習性，讓戰後台灣電影映演市場與戲院經營仍蓬勃發展，皆是本文著力探討論述的重點。

5 書中記載：「長官公署時期，接收的台灣唯一製片公司『台灣電影攝製場』，其實只是設在台北市御成町淡水河畔的破舊倉庫。接收時攝影機具殘破不全，設備簡陋。直至一九四六年遷到台北市植物園，將當地一座廟宇改造成小型攝影棚，增建暗房設備，才略具製片廠的雛形。但是其餘的機械、燈光、佈景板和錄音設備還是欠缺，加上電影技術人員和拍片資金均缺乏；所以當時的能力只能攝製為數不多的新聞紀錄影片。」

6 廖金鳳也提到當時台灣電影業的現狀，形成一種「電影工業映演部門日益繁榮的同時，製作部門卻也因日本殖民的下場而形同空白」的奇特現象。

二、「大東亞電影配給聯盟」下的台灣電影產業

如上所述，日治時期台灣電影產業為何沒有自己的產製技術與人材，究其原因主要在於日本殖民統治台灣的心態。1900年（明治33年），電影第一次在台灣放映，日本殖民政府認為這是一種新鮮時髦的娛樂，並未將電影產業規劃為總督府經濟統制的一環（陳國富，1984：95-97）。但隨著世界電影技術的進步，電影對社會發揮的影響力日益擴大，總督府才逐漸瞭解電影是宣傳教化台灣民眾、甚至情報蒐集的最好工具（三澤真美惠，1999：53-54）；⁷加上電影發行可以賺取龐大的金錢利益，所以殖民政府漸序加強控制台灣電影產業的發展。

因此在殖民政府刻意管控技術與設備由日人掌握的情況下，台人無法自行產製影片，只好依附日本一地的生產供應，並未有獨自經營的能力。當時總督府如此作為的考量，是認為台灣人有能力自行製作電影，是不利於殖民統治的。

因為在1920年代的台灣，正是文化啓蒙運動、非武力民族抗日，與各類社會運動蓬勃開展的時期。台灣社會民族意識的覺醒，令總督府更加嚴厲壓制台人的思想行爲，致使當時台人自費製作的電影「望春風」不能以台語發音，強制以日語配音與日文字幕呈現。因為總督府瞭解電影是宣傳民族意識的最佳工具，所以台灣的電影檢查，比日本本地更嚴厲。台灣電影產業的發展，被壓制在殖民者的生產模式下，並無法從「附屬」的地位擴展成「自製」的狀態（佐藤忠男著、卞鳳奎譯，1997：187）。

日治台灣也沒有培訓電影相關人材，所以一旦在台灣拍攝影片，技術人員如導演、攝影師、燈光師或剪輯技工等，也只好依賴日人的支援。台人最多只能擔任比較次要的工作，如化妝，或是擔任演員。雖說如此，但總督府卻鼓勵台人提供資金，投資影片買賣與戲院經營。

因此日治時期台灣電影生產的模式，最後形成台灣人出錢、日本人出技術的情況。台灣人試圖自製電影，在政策反對、沒有人材支援，長期仰賴日本人技術下，自然不可能有獨立的拍片能力（陳儒修，1994：4、14）。

7 這其中牽涉到「電影檢查規則」的電檢制度、「映畫演劇統制會社」電影發行商工會的運作，與「戰時電影統制」電影政策間相互的配合；另外，臨時情報課、愛國婦人會和台灣教育會則扮演執行的角色。

在呂訴上與三澤真美惠等人的著作中皆有提到，日治時期台灣電影的製作是很蕭條的，台灣人獨立製作的少數電影，都是呈現粗糙且技術不足的：

這樣落後的產業表現，主因不外乎電影的製作需大量資金，加上殖民政府不願台人搶食票房大餅，與妨害電影政宣的計畫。因此日本商人控制台灣所有影片上映的發行權，配合總督府警務局嚴格的電影審查制度。在資金、技術、行銷與檢驗處處受挫的情況下，當然在五十年殖民統治中，蒸蒸日上的電影產業發展上，獨缺台人角色的扮演。(三澤真美惠，1999：228)

尤其 1941 年太平洋戰爭開戰後，台灣總督府延續日軍「電影國策」中「大東亞電影配給聯盟」的南方電影工作策略，更可明顯的瞭解到殖民地的台灣，只是配合日本思想教化電影生產後的配銷市場而已。

「電影國策」最早是 1931 年中日九一八事件後，日軍在「滿州國」企圖以電影的製播，來塑造「日滿親善」政治宣傳的策略，之後就成為日軍在戰地進行思想侵略與教化宣傳的準則。尤其 1941 年，太平洋戰爭開打後，更將電影宣傳的功能，視為促進「大東亞共榮圈」形成的利器(加藤厚子，2003：204-205)。⁸其將日軍控制的「滿映」與「中聯」電影公司，作為國策電影生產的大本營，「大東亞電影配給聯盟」就成為國策電影配銷的下游組織，「從殖民地台灣、韓國，到東南亞各地，皆劃入日軍電影強制配給供應的範圍。尤其新佔領地的越南、泰國、緬甸、爪哇、印尼，甚至菲律賓的影片配銷，都遭到日軍壟斷」(田中純一郎，1986：116-117)。⁹

邱淑婷在《港日電影關係》一書中，評論這樣產、銷分離的電影分工制度。「讓殖民地等地注入日本的意識型態，提高東亞諸民族的思想層次」。一元化的電影統制體制，從主體日本、中國為副，東亞與殖民地為配銷市場的綿密行銷網絡關係，將「電影國策」欲意發揮的宣傳教化總動員的體制發揮得淋漓盡致(邱淑婷，2006：155)。

綜上所述，不難理解台灣雖是日本的第一個海外殖民地，但是卻從來沒有擁有自己的電影產業。台灣電影生產所需的技術與器材，皆掌握在日本人手中，台灣充其量只是「滿映」、「中聯」電影公司的配銷市場而已。

8 當時「大東亞電影配給聯盟」成立的目標：「給予共榮圈各民族深刻的感動，成為思想戰有利武器的作品，助長戰意和建設慾望」(加藤厚子，2003：204-205)。

9 「南洋電影協會」納入為「日本映畫協會」的分處，而辦公總部設在新加坡，主要的任務在於製作佔領區的宣傳電影。他們首先在泰國播映的是一部有關於日俄戰爭的記實紀錄片。

就猶如廖金鳳所言：「台灣從一八九五到一九四五之間遭受到日據殖民的事實，也使她在電影製作的發展上，遠遠落後於西方的電影核心國家」（廖金鳳，2001：64-65）。不過台灣民眾觀影的休閒習性，從1920年代中期殖民政府開始培養經營，到1930年代台灣的電影市場已逐漸蓬勃發展。所以台灣雖沒有生產電影的能力，但在發行和映演方面亮麗的票房成績，讓日人不敢忽視台灣電影市場的潛力（Anderson & Richie, 1982: 225）。¹⁰

三、「博覽會」開拓台灣電影配銷市場

日治時期台灣電影產業逐漸朝向無產製能力，而成爲一個商業配置市場的方向發展。尤其在「始政四十週年台灣博覽會」舉辦期間，總督府刻意的操縱安排下，日片與西洋片大量銷台。讓台灣成爲一處電影片傾銷的市場，讓戲院放映業與影片發行商更爲蓬勃發展，但台灣本地的電影拍攝與製作生產卻更形萎縮（王文玲，1994：76-77）。

1935年「始政四十週年博覽會」的舉辦，主要是爲了宣揚日本對台灣殖民地的成功統治，且配合宣傳日軍南進侵略的野心，因此「南進基地」與「台灣觀光」成爲博覽會宣傳的主軸（程佳惠，2001：18-23）。¹¹

所以台灣總督府及日本軍部省，特地聘請日本映畫株式會社「有聲映畫製作所」相關人員，前來台灣拍攝《日本統治下的台灣》有聲紀錄片。其結合台灣名勝風光與民眾生活爲主題的拍攝內容，被喻爲日本統治台灣40年來最佳的政治宣傳影片，充滿宣揚日本統治政績的色彩（葉龍彥，1998：244-245）。

但「始政四十週年博覽會」對於台灣電影產業最大的影響，在於美、日片商正式進駐台灣電影的銷售市場。市川彩在〈台灣映畫事業發達史稿〉一文中提到，「博覽會期間福岡與台北航線通航，使得東京的首輪影片，一個月後就會在台北戲院上映，造成當時台灣日片票房鼎盛，刺激日本電影公司來台設立分部」（市川彩，1941b：113）。其中東京「松竹」、「日活」、「新興」等著名電影公司在台北設立辦事處，此時日籍資本家，也積極來台擴展電影市場銷售日產電影（岩壺隆哉，1942：63）。

10 日治初期日人在台專事電影影片的買賣，到1930年代末期，日本各大公司競相來台爭奪台灣電影市場。

11 程佳惠認爲台灣博覽會的功能在於宣傳的作用，其中有提升產業、教育宣傳、現代衛生觀念宣導、新事物的介紹，和戰爭體制下宣傳的機能。

另外，總督府為配合日本片商取片便捷、供片不虞匱乏的商業利益，更允許日本片商來台收購專屬於自己的直營戲院，將台灣電影的發行與放映權利獨攬於一身。官商合作的誘因，讓台灣的電影市場也受到西洋片商的青睞。¹²首先是美國好萊塢的華納、派拉蒙、環球等電影公司，相繼派員來台評估台灣電影市場的規模，開啓外國片商來台排片上映的首例（李雅惠，2000：52）。

綜上所述，日治台灣電影產業自身無產製能力，除了沒有資金、技術不成熟、人才不足等因素外，最重要的是，在日本「電影國策」的驅使下，將台灣規劃為日片配置輸台的市場，徹底壓制台灣自產電影的空間。

尤其「始政四十週年博覽會」期間，進一步擴大規劃日本片商入駐台灣，壟斷台灣的放映市場（葉肅科，1993：250-254）。甚至在日片尚未能完全供應台灣市場的需求前，寧願優惠西洋影片輸入台灣，以填滿台灣整個商業電影市場的需求。相較於中國影片進口受總督府的阻攔，日片與洋片則享有關稅減免的優惠，且官方會不定時舉辦大型銷售宣傳活動。在總督府協助建構電影發行網絡與放映戲院的情況下，讓日本與西洋片商在台獨佔電影經營的利益（加藤厚子，2003：227-228）。¹³

由於政策的不公平，致使台灣本土片商雖握有中國片與部分西洋片的進口發行權，但在總督府刻意不同的檢驗標準下，能夠合格進口的西洋片與中國片，就比日片稀少（陳國富，1984：92）。¹⁴而且台商進口的影片素質通常比較差（通常只能代理到舊影片，甚

12 自日本昭和時代開始（1926年後），日片輸台每年皆達1000部以上，佔平均影片進口數量的4分之3以上。

13 根據〈各映畫館との提攜條件〉一文的說法，博覽會中電影影片作為宣傳工具的應用、映畫館作為強化台灣是南進的基地的用意，與拍攝《日本統治下的台灣》有聲紀錄片運回日本宣傳台灣統治的成功，這些其實都不脫總督府統治台灣，利用電影宣傳的一貫策略，所以說以博覽會中「台灣教育會」與「愛國婦人會」作為，其實並無法影響台灣原本電影產業的經營型態。題目中對於台灣電影產業經營型態轉變的影響，在於舉辦博覽會所帶來的觀念與軟硬體建設。例如：（1）軟硬體建設的改變：交通上的便捷性、仕紳對於電影硬體的投資興建、播映型態的改變、電影專屬街市的形成與週邊地區的開發、總督府提倡鼓勵下，日商、美商片場投入台灣電影銷售市場；（2）觀念的改變：台灣人現代休閒娛樂型態的確立、參與的公共娛樂場域的形成、博覽會所形成的都市娛樂地圖、衛生防疫措施（流行性腦脊髓膜炎、傷寒）的有效控制和環境衛生的加強檢測，使得公眾場合民眾聚集的安全性提高；（3）確立戰爭體制下的動員宣傳機制：博覽會後的戰爭宣傳政策下，台灣壟斷性工會的組織，東北「滿映」電影南進基地的形成，與「教育電影」偶像化……等等因素，才是博覽會舉辦前後對於台灣電影產業轉變的關鍵。（〈各映畫館との提攜條件〉，1936：1-2）

14 當時台灣上映的電影片：（1）直接向上海影片公司購買台灣版權、（2）向廈門購買舊片、（3）向南洋購買舊片。日治時期台灣在中國片的輸入量只有三百多部，不及日片一年進口量的三分之一。但是總督府對於可能引起反日情緒的中國片進口還是非常在意；大正15年（1926年）以前，電影檢閱規則尚未統一法規化，由各州官廳負責電影檢查事務；之後總督府公佈施行「電影檢查規則」，對影片的進口、製作與戲院的管理，有了較明確的規範。隨著中日關係的日趨緊張，昭和9年（1934年），日本當局開始對上海輸入的影片嚴加限制，並加重電影檢查的手續費，但中國電影的輸入量並未有明顯衰退。因此隔年總督府即修改電影檢查規則，全面禁止上海影片的輸入與放映。

至有部分是走私貨），加上當時設備較佳的專門電影院，大都放映日片或西洋片，中國片的開放進口遠較日片及洋片晚，加上又在皇民化時期全面禁止在台上映，所以台籍資本家根本無法與日籍資本家在電影進口的經營上一爭長短（市川彩，1941a：93-95）。

影片進口、發行管道與戲院映演，其實是環環相扣的營利串鏈，缺一不可。日本電影公司在插手台灣電影市場發行業務的同時，日籍資本家也積極在台進行戲院的收購。根據「警察取締ニ屬スル營業ノ他」紀錄，從昭和5年（1930年）到昭和16年（1941年），對台灣全島活動寫真常設館（專映電影院）的統計，台灣戲院的經營者日人始終比台人佔有近10家左右的領先。

四、「台灣映畫配給組合」的日資壟斷

除了總督府鼓勵日片進口的政策外，最主要還是與總督府的戰時「電影國策」有關，致使日籍資本家能穩執台灣電影發行與映演之牛耳。隨著台灣電影環境的日漸複雜，與戰爭情勢的改變，台灣總督府為加強對電影的統制，成立電影同業公會，以方便電影相關企業與人員的管制（王文玲，1994：83）。

透過對電影同業公會的協定與制約，總督府更能有效地運用電影產業，作為官方宣傳教化與情報蒐集的輔助。另外經由層層負責的公會組織，總督府亦可節省不少管理的氣力，統一輔導與指揮。例如：透過公會組織，支配會員放映殖民政府所推薦的影片，貫徹「電影國策」計畫，加速台灣皇民化的時程（加藤厚子，2003：227）。

當時總督府為重視電影宣教功能的統合，與配合日本國策的要求，行文當時台灣所有電影團體與企業，要求全台所有電影公司必須為「大東亞共榮圈」的理想效命，首要的第一步，希望台灣電影產業「主動統制」，如《台灣警察時報》271期中的記載：

關於戰時的重要事業，先期待業者的主要自制，一來關於同業者或相關業者之間統制協定的設定、變更等，予以必要措施；二來命令他們組織公會，令之共同進口、共同購買、共同販賣等。

例如：台南結成的「南部劇映協會」，在昭和11年（1936年）改組成全島性的「台灣映畫館同業組合（電影院同業公會）」；之後，昭和12年（1937年）電影同業組織集合電影發行業者，共同組成「台灣映畫配給同業組合（電影發行同業公會）」。

後更因時局的激變，昭和 15 年（1940 年）受「情報委員會」命令改組為「台灣映畫配給業組合」。從此台灣所有電影公會都肩負「提高國民文化、貫徹國策、及促進皇民化」等執行目標；此外也有全島電影巡迴放映業者集合的「台灣巡業興行組合」，和由總督府保安課斡旋結成的「台灣興行組合」等電影宣傳組織（市川彩，1941a：95-97）。

但其中最足以象徵電影產業全面統制的指標，主要表現在以下兩個組織的成立上。第一個是作為各州電影團體之間的聯絡機關，旨在「立即因應時局，徹底普及以電影啓發宣傳」而成立的「台灣映畫協會」；第二個是將電影、戲劇等所有表演節目，由「臨時情報課」予以總括統制發行的「台灣興行統制會社」。

昭和 15 年（1940 年）成立於台北的「台灣映畫配給業組合（發行商公會）」，由 24 家電影發行商組成，幾乎全台電影發行業者都參加了（各地方的電影巡迴隊就是從這些公司租片子放映的），其中 21 家皆為日資公司，屬於台人經營的只有 3 家。這種幾乎為日人所壟斷的「同業公會」組織結合，使得日籍資本案穩控台灣電影的發行與映放業。此外，昭和 17 年（1942 年）電影產業界更進一步成立「映畫演劇統制會社」，企圖將台灣全島的電影和演劇產業壟斷控制，當中參加的台籍人士也只有經辦洋片的謝火爐一名而已（呂訴上，1991：27）。

太平洋戰爭爆發後，總督府進一步更有效統御電影產業及其背後所代表的宣傳機制。此時電影公會組織與總督府之間，存在著「共利」與「制衡」的雙重關係（王文玲，1994：83）。電影公會組織聽從總督府的宣傳政策，放映宣傳影片，並且配合政府所舉辦的相關活動，總督府便給予稅率的優惠和檢查上的寬鬆標準，達到日本對台灣支配政策的要諦。

五、龐大電影消費市場的形成

在日本統治下的台灣電影產業，是一個只能接受總督府安排，成為日本、美國甚至「滿州映画」的電影配銷市場，台灣自身沒有產製電影的能力，台灣商人至多投資影片播映的發行事業，或是收取戲院的票房收益，這符合日本殖民政府南進政策中「大東亞電影配給聯盟」計畫的規範。

但台灣商人在電影經營上的困境，對於台灣社會的一般民眾而言，並不影響他們對於電影娛樂事業的喜愛，與長期下來所培養的觀影習性。

根據葉肅科在《日落台北城》一書的描述，「台灣之有電影，始自於明治末期，但很快地，就為大眾所喜愛。一九一五年左右，一張門票賣到十錢，但電影院還是門前若市，從不冷落。當時的電影先有西洋片和日本片，至日治中期，中國片進口漸多，至一九三〇年前後，達於極盛，這對離開祖國的台人，極具吸引力」（葉肅科，1993：253）。

在日本統治之初，台灣民眾主要的戲劇娛樂，是以新、舊劇或是布袋戲為主流，搬演地點大多以寺廟、公會所居多。專門的表演劇場也有，例如位於大稻埕的淡水戲館和永樂座。從1900年電影片輪台、1915年總督府組電影隊巡映播放電影，到1930年台灣電影市場達票房高峰的過程中，前述的表演劇場，也逐漸由話劇、偶戲的表演場所，改變成為經常播映演電影的暗室空間，證明電影娛樂的效果，逐漸受到台人觀眾的喜愛。台人日常生活的戲劇娛樂，也逐漸從舞台劇轉移到螢幕電影的觀賞（三澤真美惠，1999：183）。

這種觀影習慣的建立，在日人著述的《台北市史》中也有描述，「片源以上海製作的為主，也有一些歐美作品，而內地人經營的常設電影院，也在大稻埕開設。有趣的是，以前放映支那電影，最近則放映日本電影和西洋電影，並博得好評。無聲電影的解說員出現了台灣人，以台語說明，伴奏亦由台灣人擔任」（田中一二，1931：610）。¹⁵

西門町的「芳乃亭」也從早期日式木偶戲與說唱表演，逐漸在1911年之後改映電影。甚至在台北民眾熱烈的觀影風潮下，老闆在1913年同在西門町今康定路附近，新建「新芳乃亭」館，且完全以播映電影為主，以支應大量觀影人潮的需求（《台灣日日新報》，1916.02.19）。《台灣日日新報》就曾記載，台北西門町電影街熙來攘往的觀影現象：

台北西門的橢圓公園，有五彩的廣告旗子在飄揚，「芳乃亭」有熱鬧的音樂聲在放送，有如東京的淺草，而台北夜市場及小吃店，等於淺草的雷門附近，尤其是「芳乃亭」、「新高館」更像淺草的電影館。但是台北的觀眾缺乏熱情，電影已經開始了，觀眾仍然陸陸續續進場，在微少光線的黑暗中，有四、五名賣茶水的小妹在穿梭，二樓的觀眾席亂七八糟，辯士的聲音很大，可是觀眾沒有表情，而且影片老舊，影像模糊，似乎在很多國家放映過似的。（《台灣日日新報》，1916.04.10）

15 日治台灣電影的公開放映，一開始是以商業行為來營利。但初期電影的播映，主要是靠一些日本來的巡迴放映隊，在一些都會區空地搭屋放映，或借用原有的戲院放映，並無專門的電影院。放映活動也並不是經常有的，而且電影通常只是眾多綜藝娛樂節目中的一項演出而已；至於鄉野地區，更只有靠跑江湖的巡迴放映師來在廟埕或大宅院放映時，才有電影可看。對於當時台灣民眾而言，歌仔戲、布袋戲等野台戲的搬映，才是當時民眾對於觀看戲劇表演的大宗。

雖然是星期三，但「芳乃亭」與「世界館」兩家戲院幾乎都客滿，而且觀眾三分之一是少年男女，三分之一是婦人，其餘是各類型的男人。（《台灣日日新報》，1916.07.16）

其實報章的隨筆報導，最能夠顯現日治台人日常觀影活動的狀態。以歷年《台灣日日新報》正月的報導，就可以瞭解電影取代新舊劇，成為民眾重要休閒娛樂的變化過程。1918年〈新年的遊樂場〉一文，寫道「初春的人氣即是戲劇」。另一篇文章提到「電影院中，芳乃亭及世界館已經是固定舊有的模式」（《台灣日日新報》，1918.01.01）。1920年1月4日的報導：「電影院從中午開始即場場客滿」（《台灣日日新報》，1920.01.04）。1921年1月3日：「元旦的電影界，不管在哪一方面皆大受歡迎，新年當頭開張的各家電影院，雖然在中午時不能達到全滿的情況，但一到了晚上會發現從『新世界館』開始乃至於『芳乃』、『世界』兩館群眾爆滿」（《台灣日日新報》，1921.01.03）。至此時觀影的人氣已遠勝舞台劇之上。1922年1月3日也有這樣的報導：「三家電影院白天就有人氣，到了晚上相對於市內一般的安靜，更顯得人聲鼎沸，客源不絕」（《台灣日日新報》，1922.01.03）。

三澤真美惠評論：在大正5年（1916年）正月的影劇界中最受歡迎的還是舞台戲劇。但是，以後到大正10年前後地位逆轉，到了大正14、5年電影的娛樂事業達到顛峰（三澤真美惠，1999：171）。

陳惠雯在《大稻埕查某人地圖》一書，有一段敘述當時都市女性週末看電影，當做時髦休閒活動的口述訪談：

延平北路上的第一劇場，是上演傳統戲劇和現代電影的新都市活動空間，從戶外野台戲進入禮堂，多樣的演出型態，標示著不同的文化象徵，尤其是電影，新的想像媒介，開啟了一扇都市生活的窗口。蘇女士如數家珍地說出好幾部愛看的電影，像是萬福瑪利亞、音樂少女（オーケストテの小女）、舞會紀要（グルートワルト，伊朗片）、民主集會（會議踊ル，西德片）、椿姬（茶花女）、拂曉歸來（晩に歸る，法國片）等等。邱女士常到第一劇場看電影，順便拿張本事回來，多部日本片如荒城之月、地獄門、山本五十六、愛你入骨等都仍令她記憶猶新。第一劇場、永樂座、新舞台等這些表演空間，在日據後期大量出現，加上各式消費、休憩場所的出現，城市活動愈加繁盛。（陳惠雯，1999：149）

當時台灣民眾喜愛的電影片，據統計還是以西洋片為主，尤其是外國武打片，和大膽冒險的影片，無疑的必獲好評。「電影在台灣的發展，觀眾直線上升，今日已是小孩子

所歡迎的。因此，半價觀眾相當的多，由於場內一黑暗，色狼便大肆活躍；所以，警務課最近加強取締。但因為座位被劃分成男女兩區，其影響便是觀眾減少，而在使觀眾增加的條件下，又再回到原先無男女區別的進場方式」（《台灣日日新報》，1916.02.21）。

猶如呂訴上所說的，看電影對於當時台人而言，是當做一種娛樂，而逐漸普及的結果，造就了進口商利潤豐厚；所以在台北、彰化、台南都設置了數十個電影公司，以應付觀眾大量的觀影需求（呂訴上，1991：25）。

台灣民眾在日本殖民統治時期，短短的 20 年期間，電影此一新興娛樂事業就能夠取代傳統漢人的戲劇表演，其實與殖民政府刻意提倡鼓吹觀影活動的策略有關。就如三澤真美惠所言，「電影的商業經營，是可以為總督府賺取大筆稅金，但透過電影教育，對台灣民眾宣傳『日本國家主義』，才是提倡電影巡迴播映的主旨」（三澤真美惠，1999：89-90）。何基明在《台中州教育》中的投書，也有寫道當時宣傳電影的教育功能：

宣傳影片會為紀念始政二十年，六月十九日於台北公園，六月二十、二十一日於國語學校內舉辦宣傳影片上映會，本會特地放映由內地取得的影片，供一般人觀賞。（何基明，1941：46）

當時台灣各州廳教育局刻意安排到各級學校與各鄉鎮，進行巡迴放映電影宣傳的活動。那時總督府認為映畫教育，可說是以娛樂模式潛移默化台灣民眾對日本效忠的意識。看電影不但是紓解生活壓力的休閒活動，又何嘗不是收買人心的利器。

如《台灣日日新報》的報導：「台灣電影最早期的觀眾幾乎是大男人，漸漸地歐巴桑也多起來，而後青少年、小孩也跟著好奇地走進戲院，可見學校教育已有了啓發效果，大約在一九一五年左右，小孩子看電影頗為普遍」（《台灣日日新報》，1918.01.01）。

葉龍彥也說，日本因教化功能，加強電影播映，但其中娛樂功能，也引領台人觀看電影的習慣，「從一九二〇年以來，不管是日本的商人，還是殖民政府，不斷的推展電影的播放，無論是營利還是政策宣揚，這種強迫式的殖民教育已經養成，台灣人多少可以接受日人的娛樂方式。所以一九一一年台北，終於有了台灣第一家專屬的電影院，是可以理解的，雖然比日本的『淺草電氣館』晚了八年，但終究是由市場的需要而來」（葉龍彥，1998：80）。

總督府為宣傳教化功能，鼓勵民眾參與觀影活動。而民眾為瞭解世界潮流與吸收世界新知，也逐漸養成觀影的習性。例如林獻堂、蔣渭水等人，在 1921 年「台灣文化協會」

成立後，鼓吹文化啓蒙與政治待遇平等，所興起的「新文化運動」，就透過「美台團」電影巡映隊，在公園或廟宇等公共集會場所，讓民眾透過電影螢幕的知識傳遞方式，達成啓蒙大眾新知識的效果。

《台灣民族運動史》中提到，利用台灣民眾觀影的習性，以電影傳授新民族觀念是一種有效的方法。「組成電影巡迴放映隊，巡迴全省各鄉鎮。另外，『美台團』的電影播放中有辯士解說，辯士更趁一場電影播放完畢，再登台演說，不但傳佈新思想、新知識，也評判殖民統治者的不是，以挑起濃烈的民族意識」（葉榮鍾、吳三連等，1983：317-318）。

日本統治台灣時期，電影因寓教於樂的功能，成為官方殖民政府與民間知識份子鼓勵從事的新興娛樂休閒活動。在觀影活動蔚為風潮後，開始進一步進行台灣傳統戲院的改善計畫。

尤其「始政四十週年博覽會」後，台灣現代化新式戲院的建設陸續完成。例如辜顯榮出資新建的博覽會演藝館，是一現代化的電影播映空間（林秀澧，2002：41）；西門町也改造成為台灣第一條電影街（蘇文清，1998：152-155）。1935年，富商陳清波也在大稻埕建立現代化戲院「第一劇場」。大稻埕、西門町興起的現代化戲院建築的風潮，逐漸蔓延至全台，連鄉村地區也不例外。例如麻豆「電姬館」與高雄「大舞台戲院」都在1940年完成（王育才，1999：65-69）。台灣戲院建築，從早期「五分錢戲院」、「混合型戲院」，到1935年更新為「現代電影院」，更氣派、更舒適的觀影空間陸續完成，使台灣電影的消費市場在此硬體設備革新後，顯得日益蓬勃發展（邱坤良，1992：70-75）。

正如王文玲論文的結語，為日治台灣民眾觀影習性的養成，所下的定義：「日據時期，台灣電影工業體制雖呈現諸多失衡現象，但總的來說，電影放映活動（非營利性），一直持續而多樣地發展著（即使是戰時統制策略下，映演業者被迫放映新聞片，宣傳氣氛亦是熱絡的）。而『映画觀賞』亦成大部分民眾（含日、台人）例行有過的娛樂經驗。一部完整的日據時期民眾生活史，將無法割捨電影活動而不談。不僅在於它已融入當時黎民百姓的日常生活中，更在於它深深約制光復初期（指一九五五年間）台灣電影事業體質與運作狀況」（王文玲，1994：114）。正因為這樣的消費習性，縱使1947年「二二八事件」後，戲院的映演因宵禁的關係，一度門可羅雀；但是在兩三個月後，民眾就恢復了往日看電影的習慣，戲院仍是門庭若市，人聲鼎沸場場客滿（王健行，1987：9-11）。

六、 結論

1931 年日軍因侵入中國東北成立「滿州國」，至此以「滿州映画」株式會社為首的「電影國策」宣傳教化功能確立。1941 年太平洋戰爭開啓後，「大東亞電影配給聯盟」將殖民地台灣，劃入日本電影強制配給供應的範圍。讓原本不鼓勵台人自行生產影片的總督府，依此將台灣電影產業規劃為產在日人，銷在台灣的影片配銷制度。在刻意操縱安排下，「始政四十週年台灣博覽會」舉辦期間，安排日電影商來台設立分公司，併購台人經營的戲院為自己專屬的直營戲院，逐漸讓台灣電影的發行與放映權獨攬於日商一身。甚至在 1936 年後還組成「台灣映畫配給業組合」，統一輔導與指揮國策電影的製播計畫。但電影產業經營的成功，也需要有消費市場的經營，為促進電影宣傳與消費的功能，總督府與日商不斷透過戲院改良與優惠鼓勵的方式，建立台灣民眾的觀影消費習性。總合而論，整個日治時期台灣的戲院放映電影事業，是持續且逐漸熱絡地發展，即使在戰時「電影國策」政策下，映演業者被迫放映宣傳新聞片，民眾的觀影消費行為依然是熱絡的。「映画觀賞」亦成為台灣大部分民眾例行的休閒娛樂經驗。因此一部完整的日治時期台灣民眾生活史，是無法割捨電影活動而不談的。因為觀影不僅已融入當時黎民百姓的日常生活中，更深深約制戰後初期台灣電影產業的體質與營運狀況。

引用書目

一、中文書目

- 三澤真美惠，1999，〈日本時代台灣電影政策之研究〉，台灣大學歷史研究所碩士論文。
- 王文玲，1994，〈日據時期臺灣電影活動之研究〉，台灣師範大學歷史研究所碩士論文。
- 王育才，1999，〈西元1970年代前臺灣公共集會型建築之調查研究〉，台灣科技大學工程技術研究所建築設計學程碩士論文。
- 王明我，1987，《從民生主義育樂兩篇補述論我國電影事業——現階段電影政策之研究》，台北：正中書局。
- 王健行，1987，〈民國前十年至民國五十年間台灣電影事業概述〉，《台灣文獻》，第38卷第4期，頁1-34。
- 台灣省行政長官公署，1946，《台灣省行政長官公署三十五年度工作計劃》，台北：台灣省行政長官公署編印。
- 台灣電影製片公司，1996，《歷史的腳蹤：台影五十年》，台北：國家電影資料館。
- 佐藤忠男著、卞鳳奎譯，1997，〈日本統治下的台灣電影事業〉，《台北文獻直字》，第119期，頁187-192。
- 呂訴上，1991，《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版社。
- 李天鐸，1997，《台灣電影、社會與歷史》，台北：亞太圖書出版社。
- 李雅惠，2000，〈「美商八大」在台灣之發展與變遷研究（1946-1999）〉，政治大學廣播電視研究所碩士論文。
- 杜雲之，1988，《中華民國電影史（下）》，台北：行政院文化建設委員會。
- 林秀澧，2002，〈台灣戲院變遷——觀影空間文化形式探討〉，成功大學建築研究所碩士論文。
- 邱坤良，1992，《舊劇與新劇——日治時期台灣戲劇研究》，台北：自立晚報。
- 邱淑婷，2006，《港日電影關係》，香港：天地圖書。
- 陳國富，1984，《片面之言——陳國富電影文集》，台北：中華民國電影事業發展基金會電影圖書館。
- 陳惠雯，1999，《大稻埕查某人地圖》，台北：博揚文化事業。
- 陳儒修，1994，《台灣新電影的歷史文化經驗》，台北：萬象圖書。
- 焦雄屏，1993，《改變歷史的五年》，台北：萬象出版社。
- 葉肅科，1993，《日落台北城——日治時代台北都市發展與台人日常生活》，台北：自立晚報社。

- 葉榮鍾、吳三連等著，1983，《台灣民族運動史》，台北：自立晚報社。
- 葉龍彥，1995，《光復前後高雄市的戲院與電影》（台灣光復五十週年紀念叢刊（三）），高雄：高雄市文獻會。
- 葉龍彥，1998，《日治時期台灣電影史》，台北：玉山社。
- 廖金鳳，2001，《消失的影像——台語片的再現與文化認同》，台北：遠流出版社。
- 戴國輝，1992，《愛憎二二八》，台北：遠流出版社。
- 蘇文清，1998，〈始政四十年臺灣博覽會宣傳計劃與設計之研究〉，台灣科技大學工程技術研究所設計學程碩士論文。

二、日文書目

- 《台灣日日新報》，1916.02.19。（大正 5 年）
- 《台灣日日新報》，1916.02.21。（大正 5 年）
- 《台灣日日新報》，1916.04.10。（大正 5 年）
- 《台灣日日新報》，1918.01.01。（大正 7 年）
- 《台灣日日新報》，1920.01.04。（大正 9 年）
- 《台灣日日新報》，1921.01.03。（大正 10 年）
- 《台灣日日新報》，1922.01.03。（大正 11 年）
- 《台灣警察時報》，1938，第 271 期。（昭和 13 年 6 月）
- 市川彩，1941a，《アジア電影の創造及發展》，東京：國際電影通訊社出版部。
- 市川彩，1941b，〈台灣映畫事業發達史稿〉，《亞細亞映畫之創造及建設》，東京：映畫通信社出版部。
- 田中一二，1931，《台北市史》，台北：台北通訊社。
- 田中純一郎，1986，《日本映畫發達史Ⅲ 戰後映画の解放》，東京：中央公論社。
- 加藤厚子，2003，《總動員体制と映畫》，東京：新曜社。
- 〈各映畫館との提攜條件〉，1936，《映畫生活》，頁 1-2。（昭和 11 年 4 月號）
- 何基明，1941，〈教育映畫は果して面白くないか〉，《台中州教育》，第 3 卷 7 號。
- 岩壺隆哉，1942，〈文化と映畫と台灣〉，《日文台灣時報》。（昭和 17 年 5 月號）

三、英文書目

- Anderson, J. L. & Richie, D. (1982). *The Japanese Film: Art and Industry*. New Jersey: Princeton University Press.

Fieldhouse, D. K. (1983). *Colonialism, 1870-1945: An Introduction*. London: Verso.

The Distribution Pattern of Taiwan's Film Market under Japanese Colonial Rule

Chen, Ching-feng

Assistant Professor, General Education Center, Taiwan Shoufu University

Abstract

By flashback expositions, this paper discusses the reason why the growth of cinemas in Taiwan was booming at the time of early post-war, while Taiwan did not have the capability to produce films.

The main reason can be summarized by the phenomenon that Taiwan's film industry did not have the capability of film production under Japanese colonial rule, but Taiwan had a substantial market for movie-watching. This kind of abnormal development arose because the government believed that film made by Taiwanese would threaten colonial control.

To demonstrate the accuracy of this view, the paper will start with how Taiwan was influenced by Japan's "national film policy" and became Japanese films' dumping grounds. Taking the example of the 40th anniversary exhibition of Taiwan's colonial rule, at that time shipping methods had become much more convenient and the government created incentives for the Japanese industry. This led to the dominance of the Taiwanese market by Japanese film industry, and the monopoly of movie wholesale screening rights by the Japanese, which reduce the capability of the Taiwanese to produce movies of their own. The operation of theaters gradually became replaced by Japanese people. The government further attempted to create "Taiwan Screening Cooperation Network." Progress was thereby made on controlling these movies distributed by the Japanese and consumed by the Taiwanese. The foundation of Taiwanese film consumption habits was thus established.

To promote the consumption and educational function of movies, the government and the Japanese film producers intended to build habits of Taiwanese consumers by continuously improving theater facilities and promoting influence. In addition, the paper uses newspaper and magazine records as well as oral history together with a perspective of national history to observe the distribution channel of Taiwan's film market.

Keywords: colonial Taiwan film industry, habits of cultural consumption, folk life history, Japanese National Film Industry Policy during the Second World War, Exposition of the 40th Anniversary of Colonial Rule