

國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：蔡欣欣教授

太平洋戰爭前後臺灣皇民影劇下被想像的「大眾」

研究生：賴珮娟

中華民國一〇四年七月

目錄

緒論.....	1
第一節、寫作動機與目的.....	3
第二節、前人文獻分析.....	6
第三節、研究範圍與研究方法.....	8
第一章、太平洋戰爭前後時期影劇政策想像的「大眾」.....	11
第一節、電影政策.....	13
一、電影配給統制.....	13
二、積極法制主導權.....	16
第二節、戲劇政策.....	20
一、舊劇漸禁.....	21
二、劇本檢閱政策.....	22
三、劇團與劇場統括.....	24
四、移動演劇與國民演劇.....	26
第二章、以改良歌仔戲為想像的「大眾」.....	29
第一節、殖民者的主觀論點.....	30
一、投入新劇本.....	30
二、漸進式的改良.....	32
第二節、民間實際演出狀況.....	33
一、劇情與人物的移植.....	34
二、臨場換演.....	35
三、通俗戲曲及電影的影響.....	36
第三節、批評聲浪與官民差異.....	37
一、對劇情、語言及演技的評議.....	37
二、劃分「酥胡」與「純棉」.....	39
第三章、以新劇為想像的「大眾」.....	42
第一節、政策強調的戲劇內容.....	43
一、動員.....	44
二、日臺親善與防諜保密.....	44
第二節、藝能祭下的新劇演出.....	45
一、著重生動演技的藝能祭.....	46
二、人氣演員與劇本創造.....	48
第三節、鄉土與皇民化.....	51
一、皇民化的鄉土論述.....	51
二、禁用臺語政策論爭.....	52
三、認知不一的皇民化路徑.....	53
第四章、以皇民化電影為想像的「大眾」.....	57

第一節、名優、歌曲與異國情調.....	59
一、電影與名優的連繫.....	59
二、流行歌曲與電影.....	60
三、異國情調.....	61
第二節、電影《蘇州之夜》、《沙鷺之鐘》的政策取向.....	62
一、以中華／臺灣身分達成的親善策略.....	63
二、志願兵制度.....	64
三、差異地點.....	66
第三節、皇民政策與電影吸引力.....	72
一、日本內地批評聲浪.....	73
二、大眾的位置.....	74
第五章、「大眾」底下的皇民化影劇政策.....	78
第一節、官方的皇民化政策視角.....	78
一、日語政策與純血化.....	79
二、總體戰與奉公精神.....	80
第二節、「大眾」進入政策中心的差異模式.....	82
一、漸進改良.....	82
二、提升劇場藝術性與鄉土元素.....	84
三、流行與現代化外衣.....	85
第三節、政策向大眾主體間的縫合.....	86
一、流行歌曲的戰爭元素.....	87
二、演員「日本」身體的轉換.....	88
結論.....	90

緒論

1937 年蘆溝橋事變後，臺灣開始邁入戰爭體制下的前進基地，配合日本內地「國家精神總動員」體制展開皇民化運動。在事變爆發前一年臺灣總督小林躋造即宣布治臺重點為皇民化、工業化、南進基地化，至 1937 年 4 月廢止報紙漢文欄、師範學校之漢文課程、獎勵「國語家庭」，¹11 月舉行「神宮大麻」頒布典禮，將國家神道推展至家庭，²1940 年 2 月起推行改姓名運動，³並推行各種日本化臺灣風俗習慣之政策。⁴1941 年太平洋戰爭爆發，皇民化運動更從「皇民鍊成」進入「皇民奉公」的體系，1941 年 4 月成立皇民奉公會，以各種訓練及宣傳活動全面動員臺灣民眾，⁵1942 年實施「陸軍特別志願兵制度」，1943 年實施「海軍志願兵制度」，1945 全面實施徵兵制，動員臺灣整體戰力。⁶在這樣的體制下，戲劇與電影同樣也受到了規制，戲劇歷經了禁鼓樂、宗教祭祀、臺語演出的演變，及松居桃樓主導的愛國戲劇，到「臺灣演劇協會」、「劇本檢閱」的戲據統括政策與推行國民演劇，強烈限縮傳統表演藝術的空間，也因此創造出了新劇與改良戲的發展位置，填補傳統戲劇留下的娛樂空缺；官方並投入劇本與指導人員，並推行素人演劇、青年劇等一套由上至下的集體規制與表演方法，試圖控制戲劇整體發揮戰時宣傳功效。⁷電影則是經過法令逐漸禁止外國影片進口、嚴格執行檢閱

¹ 李筱峰，《台灣史 101 問》，頁 229-230，台北：玉山社，2013 年

² 何義麟，《皇民化政策之研究—日據時代末期日本對台灣的教育政策與教化運動》，頁 99-106，中國文化大學碩士論文，1986 年

³ 周婉窈，〈從比較的觀點看台灣與韓國的皇民化運動（1937~1945 年）〉，收錄於《台灣史論文精選：下》初版，頁 176，張炎憲、李筱峰、戴寶村主編，台北：玉山社，1996 年

⁴ 包括「服飾住宅之皇民化」、「廢止陰曆新年」、「改用日式婚禮葬禮」、「廢除臺灣特殊法律習慣」，為日本人推行皇民化期間，欲同化臺灣人風俗習慣的重點。參閱參閱何義麟，《皇民化政策之研究—日據時代末期日本對台灣的教育政策與教化運動》，頁 106-113，中國文化大學碩士論文，1986 年

⁵ 何義麟，《皇民化政策之研究—日據時代末期日本對台灣的教育政策與教化運動》，頁 176-183，中國文化大學碩士論文，1986 年

⁶ 周婉窈，〈從比較的觀點看台灣與韓國的皇民化運動（1937~1945 年）〉，收錄於《台灣史論文精選：下》初版，頁 183-189，張炎憲、李筱峰、戴寶村主編，台北：玉山社，1996 年

⁷ 關於宗教、風俗及文學戲劇之皇民化歷程，參閱何義麟，《皇民化政策之研究—日據時代末期日本對台灣的教育政策與教化運動》，頁 91-124，中國文化大學碩士論文，1986 年；關於戲劇之皇民化歷程可參閱石婉舜之相關研究。

規則及配給制度，隨後將所有電影業、戲劇業統制成「臺灣興行組合」，以達成完全的控制；除此之外，先後有日本內地的映畫法、朝鮮映畫令、臺灣活動寫真フィルム檢閲規則取扱規程，以法制積極主導電影界；爾後又推行防諜愛國電影的劇本徵求、巡映會，以及電影新聞片的播放，將電影作為戰爭工具的一環。⁸由此可見皇民化體制下的電影與戲劇政策如何的嚴密，當時電影與戲劇所面臨的多重困境，以及官方在其中所能影響的層面如何重大。

然而若仔細觀察皇民化時期的電影或戲劇，不免會對於「大眾」的位置產生質疑。電影或戲劇與一般文學不同之處，在於必須更加關注觀眾的喜好，沒有吸引「大眾」能力的電影或戲劇，自然也無法達成皇民化下的宣傳政策，也因此筆者對於「大眾」在皇民化影劇政策底下的位置，是否如同以往強調的被動產生興趣？即，大眾在皇民化影劇政策下，的確被限縮了觀賞的自由度，但換個角度而言，皇民化政策下的影劇也必須達到吸引大眾觀賞的能力，甚至必須讓觀眾有感同身受的認同感，才能達成其宣傳功效。實際來看，皇民化下的電影或戲劇並非由官方主觀層面的主導一切即可，由於「大眾」口味的介入，官方主觀層面下的影劇與實際演出是有距離與縫隙的，「大眾」的能動性應被提高，在整個皇民化影劇活動中形成一個或數個隱性的能動主體。

然而，既然「大眾」是一個或數個能動主體，要探究完整的「大眾」，對無論是官方、劇團或評論家而言幾乎是不可能的，「大眾」只存在被想像出來的空間，而這些被各界想像出來的「大眾」卻仍能在各種層面下，影響著皇民化影劇政策及市場。因而本文所論之「觀眾」或「大眾」，係指在當時時空環境下，被官方、劇團或評論家所想像出來的「觀眾」或「大眾」，這些被想像的「觀眾」或「大眾」，多由想像者自身的觀察或經驗，憑藉其主觀意識選擇並凝塑出來。亦即，不論是官方發言或是報論，劇團、劇作家或評論者的觀點，都僅能代表發言者依自身經驗得來的「觀眾」喜好，這些想像的「觀眾」喜好是否能代表實際

⁸ 關於電影之皇民化政策及歷程，可參閱三澤真美惠之相關研究。

的觀眾喜好，在此論文中並不討論，然而著重於「觀眾」喜好本身的意圖，卻仍能體現出「觀眾」在皇民化政策過程中，其隱藏的影響力及能動性應被重新重視及提升。

第一節、寫作動機與目的

皇民化時期的影劇活動約可分為兩期，以 1941 年太平洋戰爭為界，前期為強調高壓統治的「皇民鍊成」期，此時期影劇團體雖被限制，但仍存在私人組織空間與市場機制；後期則是由官方完全掌控的「皇民奉公」期，1942 年 4 月「臺灣演劇協會」、「臺灣興行統制株式會社」成立，以及同時發布的「腳本及臺本檢閱規則」，將戲劇、電影等演藝活動強制納入官方系統控管，自此影劇團體喪失自主機制，不論成員、劇本、演出形式，都受到官方一元統制。

本論文旨在探討當時影劇市場受官方強勢控制的情況下，「大眾」所能產生的影響力，因此時間的界定以後期的「皇民奉公」為主。但由於殖民當局早在 1940 年末，即開始醞釀電影統制機制，如成立「臺灣興行組合」與「臺灣巡業興行組合」；而戲劇方面，亦於同年 5 月成立「臺灣新劇聯盟」，並於年底舉辦「藝能祭」，雖是以加盟方式組成的聯盟，亦顯露出官方準備將戲劇統合的企圖。是故，筆者特意將時間斷限提前，從官方具備影劇統制意圖時期開始研究，以期突顯此時期官方指導者所主張的方針與口號，以及劇本指導等政策對於「皇民奉公」時期影劇的影響力。再者，有鑑於 1944 年後皇民化影劇，現今所能掌握的文獻史料與研究成果極其有限，非筆者目前時間與能力所能開掘探究的，故僅能俟日後繼續鑽研探究。

是以，本論文擬定以太平洋戰爭前後（1940～1943）的皇民化影劇為觀察場域，至於「皇民化影劇」，在本論文中則定義為皇民政策下，以臺灣「觀眾」為主體，同時兼顧政策及商業性質的戲劇與電影，這些影劇主要在劇場演出，具備購票機制，直接與觀眾口味連結，如各劇種的改良戲、新劇、皇民電影等。不過，由於篇幅所限，本論文先聚焦以皇民化時期演出活絡的改良歌仔戲、新劇與電影

為主要觀察對象，以探究在此三類表演藝術中，「大眾」行使主體的位置，與皇民政策間的縫隙。至於非「人戲」的其他舊劇改良劇種，如皮影戲、布袋戲與傀儡戲等，本論文中暫不討論。

綜觀這三類表演藝術，大抵都具備商業市場的演出機制，其觀眾群或有重疊性或有個別族群，但基於三者的生成背景、技術條件與藝術特質不盡相同，因而對於皇民化政策的接受度與自身形式的調整，則或多或少有著程度上的差異性。以與皇民影劇政策距離最遠的歌仔戲來看，雖是日治時期臺灣新興劇種，但其本質上屬於「傳統戲曲」，且又受到許多其他中國劇種的涵養，因此在日本官方視角中，將其與其它舊劇同歸類為「支那舊劇」。在當時嚴禁支那戲劇的風潮下，歌仔戲迫不得已只能受官方的指導或改良，或轉型成為新劇團或演出改良式歌仔戲，本文中即針對此兩類型改良歌仔戲加以論析，以了解在歌仔戲的原表演形式下，劇團與官方如何兼顧觀者口味與政策取向，而突顯出大眾主體與其時代流行風格。首先是劇團本身因應政策與觀眾需求，必須有所調整：以改良式歌仔戲而言，在兼顧唱曲與口白下，調整後場配樂、唱腔、服裝等，進行混血式的拼貼；而轉型新劇的歌仔戲團，則在語言、表演形式，甚至演員身體、經營模式上進行改造，以適應皇民化後期的統制體制。再者，由當時的報紙與批評中可知，官方對於歌仔戲改良劇團一直抱持懷疑態度，劇團調整與官方政策間存有差異即代表，官方不可能無視大眾主體的存在，如在提出改良歌仔戲時，官方遂投入日人劇作家於劇團指導，當時即有認為缺乏真摯與自然、不能使民眾理解的劇本只是指導者自身趣味，並無藝術性，可知即便官方主導的政策行為，戲劇仍不得不以觀眾為主體。

而新劇則以偏向現代題材，以及強調思想內涵的「純棉」新劇為討論主體。除此之外，同隸屬於話劇體系，由中央指定或業餘組成的「演劇挺身隊」，由於其主要訴求於政策理念的傳達，並不牽涉到商業售票機能，故不在本文討論範圍內。新劇在表演形式上以日語或台語對白為主體，尤須注重劇情與思想內涵，比

起改良戲更適宜宣傳策略的展現，成為官方演劇宣傳的主要形式。首先劇團於皇民政策與觀眾需求間尋求縫隙，在劇情、導演、舞臺設計上進行更加專業化的改革，並有了長足的進步，影響之後臺灣新劇職業化。而同改良戲一般的情況，官方對於劇團演出著重觀眾需求的認可或爭論，亦可作為官方必須同時顧及「大眾」的例證，以藝能祭為例，仍以演技是否生動能打動觀眾為重要評估；1942年「厚生」成功的幾齣戲，更突顯出鄉土與皇民化的連繫，官方的皇民化定義與路徑受殖民地大眾主體表徵的「鄉土」元素影響，達到皇民化路徑解釋不再單一，「大眾」所關注的「鄉土」帶來了不同的爭議與可能性。

至於最具技術性、流行代表的電影，則是官方主導最嚴密的一環。在幾乎完全被官方掌控的電影機制下，透過鏡頭呈現「皇民化」的身體與語言；並利用電影敘事模式，包裝皇民化政策，以滲透傳遞給追求現代化的觀眾，是以電影遂成觀眾與官方意識形態相互角力的重要觀察視域。在電影一環，因日治時期臺灣的製片基本上並無達到產業化的地步，而後期能進入臺灣的外國影片又非常稀少，可以說電影工業整體幾乎都被官方掌控，故在電影此部分只針對官方在電影製作上，如何兼顧政策與「大眾」的層面來探討。以皇民電影《蘇州之夜》與《沙鷺之鐘》為例，透過鏡頭，藉名優、歌曲、影像與愛情敘事的整合，官方有意識地結合現代化要素與都會流行，藉此吸引「大眾」，以遂其宣傳策略。官方在追求電影的吸引力元素下，甚而引起日本內地批評聲浪，認為不夠體現皇民精神而造成爭議，以此可見大眾主體在其中隱含的策略能動性。

本論文將立基於前賢的研究成果上，對文獻史料進行更全面地耙梳挖掘與深入解讀，以嘗試勾勒皇民化時期被想像的大眾觀賞戲劇或電影的趣味，及形塑出其「大眾主體」在政治、社會結構中的能動性，影響官方修正皇民化影劇政策施行面的軌跡，以求更多方面體現出皇民化時期社會中的影劇現象，與其中隱含被想像的集體意識與時代風格。

第二節、前人文獻分析

相關日治時期台灣戲劇或電影的相關論述，多已成書，且有以整體時期作論述者，亦有分不同劇種或戲劇情況作論述者：

(一) 專書有呂訴上《臺灣電影戲劇史》、邱坤良《舊劇與新劇—日治時期臺灣戲劇之研究(一八九五~一九四五)》、三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」—臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》、黃仁《日本電影在台灣》、葉龍彥《日治時期台灣電影史》、黃建業總編《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》等，針對當時的戲劇情況及官方政策有詳細的描述可供參考。另大笹吉雄《日本現代演劇史(昭和戰中篇 I)》、《日本現代演劇史(昭和戰中篇 II)》及《日本現代演劇史(昭和戰中篇 III)》，對於戰爭期的日本戲劇政策、戲劇理念、各劇種劇團流變等，有詳細的描述可做為臺灣戰時戲劇研究的對照參考。

(二) 單篇論文如謝筱玫〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉、〈胡撇仔及其歷史源由〉、周婉芬〈「莎勇之鐘」的故事及其波瀾〉、三澤真美惠〈殖民地期台灣電影接受過程之「混合式本土化」〉、石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的台灣戲劇(1936.9-1940.11)〉等，關於改良戲與電影的單篇論文已有許多，對於其時代特徵、演出形式、美學風格、吸引要素，到國族認同、官方意圖等，都有深刻的論述可資參考。

(三) 碩博士論文有專介或涵括日治時期的新劇團或電影概況者，如石婉舜《一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究》、《搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構(1895-1945)》、蔣萊春《新劇〈闍雞〉之研究--1940年代與1990年代演出活動之比較》、鄭如珊《劇場的權與力——以星光劇團及其分支之活動為論述核心》，對新劇在皇民化時期因政策主導再起，及皇民化時期的主導政策與《闍

雞》一劇的演出與歷史意義，都有仔細的爬梳與精闢闡釋。

呂書是現存最早的一部臺灣電影戲劇史專書，在臺灣電影史中提及日治時期臺灣電影在製作、發行方面概況，並依劇種分別撰述播音劇、南管、平劇、車鼓戲、歌仔戲、連鎖劇（電影與舞臺劇合併之戲劇）、新劇、布袋戲、皮猴戲及傀儡戲、偶人戲（腹語術偶戲）史等，惟除新劇外其餘劇種論述簡略，且多無引文出處，經後人研究發現謬誤不少。⁹邱書則以田野訪談及日治時期的報刊、相關戲劇研究報告為範疇，將日治時期的戲劇劃分為日本佔領到一戰時期（1895～1918）、內地延長主義時期（1919～1936）、二戰期間（1937～1945）三時期論述，並特別針對各劇種流變、劇團與演員、戲劇與現代化進行專章討論，其中論及日治時期新興的本土戲劇歌仔戲時，認為其受京劇影響最深，且因其承繼大戲傳統之表演形式，而使用生活化的舞臺語言，吸收西洋樂器編寫新腔及新劇，以致廣泛流行。該書將日治時期新劇置入政治運動脈絡下觀察，認為新劇與舊劇立於對立面的戲劇發展，使新劇未能更精壯發展。¹⁰呂書關於臺灣新劇的發展，多本於自身經驗所寫，值得作為參考，惟論述方面稍嫌不足，且亦未提及觀眾層面。邱書雖提及皇民化時期的戲劇，著重點仍在戲劇統制層面，以劇團及幾部戲劇主線論述，且限於篇幅並未深入探討戲劇政策及影響。

另簡秀珍在《環境、表演與審美—蘭陽地區清代到一九六〇年代的表演活動》一書中，針對日治時期在宜蘭的遊藝活動、當地劇場、境內及境外劇團演出，作出全面性的研究，並針對文化劇、青年劇與兒童劇場間的關係提出論述。其中探討劇場吸引觀眾之因素為演員、佈景與舞臺技術、劇情內容、服裝造型四點，雖是以宜蘭為探討中心，仍得反映出日治時期部分內臺觀眾的觀戲取向。¹¹

關於日治時期電影專書，三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」—臺灣總督府電

⁹ 呂訴上《臺灣電影戲劇史》，臺北銀華出版部，1961年

¹⁰ 詳見邱坤良《舊劇與新劇—日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，自立晚報社，1992年6月

¹¹ 簡秀珍《環境、表演與審美—蘭陽地區清代到一九六〇年代的表演活動》，稻鄉，2005年11月

影政策之研究(1895~1942年)》對於日治時期電影(甚或戲劇、媒體)之重要政策、主管機關、立法背景,電影在臺灣之內製作、放映與宣傳,電影觀眾的喜好等,分時期各有詳細的論述與分析,也是本論文重要的參考著述之一。另黃仁《日本電影在臺灣》、葉龍彥《日治時期台灣電影史》、黃建業總編《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》等專書,也描述日治時期電影及劇院發展、著名電影及影響,對於日治時期的觀眾研究也可供參考。

碩博士論文則以石婉舜《搬演「台灣」:日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構(1895-1945)》,針對日治時期以劇院為主的「通俗劇場」進行研究,以嶄新的視角詮釋臺灣歌仔戲的起源與皇民化運動下,殖民地新劇的演變及知識分子的應變。其單篇論文〈「黑暗時期」顯影:「皇民化運動」下的台灣戲劇(1936.9-1940.11)〉更以皇民化時期為研究主軸,對以往稱為「黑暗時期」的皇民化時期戲劇,重新以開放的視角審視其中發展,包含戲劇政策、劇種變化、觀者反饋等面向,最後從殖民者的視角出發,研究其編劇策略與意圖。本篇論文亦受其啟發,認為皇民化時期之商業劇場內之影劇,不能單以受殖民政策所限草草作結,進而認識到觀眾在其間所扮演的角色與劇團之流變,殖民者政策意圖與政策施行面之折衝,皆可被重新探討。也因此本論文嘗試深化其研究,針對皇民化時期商業劇場下的電影與戲劇進行爬梳,並整合文獻史料,深層探討此時期主要商業劇場間的影劇流變、觀眾口味與政策取向。惟限於篇幅,僅能以影劇朝向統制政策變動最劇烈的太平洋戰爭前後時期為研究範疇,然最早皇民化影劇政策至少可推衍至三〇年代即已逐漸成型,其對觀眾與劇團的影響,皆是日後可深化研究的議題。

第三節、研究範圍與研究方法

本論文將結合歷史文獻解讀與前人論述分析等研究策略,對太平洋戰爭前後(1940~1943)的改良歌仔戲、新劇、電影等演出活動與官方評論、報論進行比較論述。改良歌仔戲以原始文獻為基礎,新劇則以藝能祭、厚生演劇團的相關劇

本與報導，電影以皇民電影《蘇州之夜》與《沙鷺之鐘》作對象，對三種不同類型的大眾表演藝術進行研究，以便將此時期的戲劇演出與電影活動，及其文化背景、社會情況與政治主軸等一同考量，由其中釐析基於不同的演出載體，遂使三類表演藝術在皇民化政策與觀眾口味的雙重考量下，調整自身以因應生存的型塑模式；除此之外，劇團調整或著重點與官方強勢政策觀點不盡相同時，也體現官方為能執行其政策思想，在戲劇與電影中與劇團或「大眾主體」妥協，甚至主動參雜入可以吸引「大眾」的元素的過程，藉此展演出「大眾主體」的地位，進而影響皇民化影劇政策的一個面向。

是以本文的研究步驟將分為：

- (一) 對皇民化前期的台灣戲劇背景進行了解，包括文化劇的活絡與式微、歌仔戲劇團的活絡、流行電影拍攝的內容與具備元素，及其它當時傳統戲劇、來台戲班等活絡的戲劇生態，可能對台灣觀眾之影響。
- (二) 研究太平洋戰爭前後期台灣總督府統治下的戲劇報導與評述，包括台灣日日新報、台南新報、台灣藝術新報等及相關演藝雜誌、官方政策，及當時的法律、經濟、社會、人口等統計資料，以期對當時台灣官方戲劇導向與實際演出情況有所了解。
- (三) 針對相關文本，包括前述劇團或電影的劇本或大綱、歌詞、照片、影片內容等，及劇團或映演團相關文獻進行全面性的掃描，得到概略的整體印象後，再進行第二次的詳細文本剖析，以求更深入的評述，分析其主要吸引大眾的元素與皇民化政策參與痕跡。
- (四) 以歸納及比較法，綜合分析出台灣民眾與皇民政策推動者藉電影與戲劇獲得認同與宣傳思想的異同處，並比照相關背景推衍其可能的影響因素，尋索此三類表演藝術的特性，並關照前述研究推論出「大眾主體」在皇民政策中的能動性。

本文意圖確立「大眾主體」於皇民化時期戲劇與電影政策中的位置，不再處於被忽視的地位。而皇民影劇政策也非統一模式與策略體系的單一化政策，實際上具有多種歧異與可能性，也因此「大眾主體」能在其中發揮作用。並針對「大眾主體」與表演特質的關聯，體現戲劇元素與社會發展的環境，如在政策限制下的窘境及商業化需要，由政策邊緣的位置變為影響政策的過程，所引起的協商與共存等現象，進行深層的連結分析。



第一章、太平洋戰爭前後時期影劇政策想像的「大眾」

日治時期總督府對臺灣的影劇政策，自日本領臺後，初採放任政策，當時流傳的戲種如亂彈、九甲、四平、傀儡、布袋、車鼓戲等，與領臺前無太大差異。¹²二〇年代後，隨著經濟的發展，商業劇場增加，之前已培養出票房的福州與上海京班獲得更多表演空間，常受邀至臺演出，而電影、歌仔戲也逐漸轉向劇院內發展，壯大興盛；同時知識分子發起啟蒙運動，也間接造成臺灣新劇運動的誕生，更成為官方取締的重點。至三〇年代資本主義與現代化持續發展下，商業劇場更興盛，在市場機制整合下，歌仔戲逐漸取代中國戲班的地位，電影觀眾也持續上升。¹³綜觀三〇年代前期的影劇政策，除針對知識分子發起的新劇或電影巡映行為，進行取締外，原則上對影劇採放任主義，任憑自由發展。進入三〇年代因中日情勢緊張，至太平洋戰爭以前，日本對台的影劇政策限制外國（尤其是中國）的影劇在臺灣上演，使得中國戲班與電影逐漸消失於臺灣市場。¹⁴再者，也禁止承襲自「支那」戲曲文化的京劇、亂彈戲、歌仔戲與偶戲等，以中華各地方言演出並配合聲腔、曲調、身段的演出型態，在日人眼中都被視為「舊劇」，成為三〇年代官方禁止的重點項目之一。¹⁵

是以原先採放任主義的殖民地各地方政府，先後出現批評舊劇傷害風俗、卑猥的言論，並主張應加強取締。「舊劇漸禁」以各州廳為起始逐漸向中央統一，在各地有實施上有程度緩急上的差異，各地紛起實施後，在三〇年代的末尾，理

¹² 詳見邱坤良《舊劇與新劇 日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，頁 131-133，1992 年

¹³ 以上關於太平洋戰爭前期的影劇概況，可參閱徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》，台北：南天，2000 年、石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的台灣戲劇（1936.9-1940.11）〉，《民俗曲藝》第 159 期（2008 年 3 月），頁 7-81、邱坤良，《舊劇與新劇—日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，自立晚報社，1992 年 6 月、三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」臺灣總督府電影政策之研究（1895～1942 年）》，台北：前衛，2002 年 10 月等人之研究。

¹⁴ 三〇年代官方限制中國電影進口，非直接訂定禁止中國電影進口之法規，而是藉各種關稅、貿易法令之解釋權，限制中國電影的進入，詳見三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」臺灣總督府電影政策之研究（1895～1942 年）》，頁 34-39、71-73，台北：前衛，2002 年 10 月

¹⁵ 禁止的戲種除日治前已流行的亂彈等「支那(舊)劇」外，也包含形成於日治之後的歌仔戲，詳見石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇（1936.9～1940.11）〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 12-23，2008 年 3 月

論上已確定「全禁」的政策，由地方至中央達成一貫的道路。太平洋戰爭後，由於舊劇全禁造成的娛樂空缺，政策改為鼓勵以國家全體利益、戰爭協力為目的，由中央推廣至各地方的素人演劇「青年劇」及「巡迴電影」，並建立全國性的同業組織，直接或間接由官方整合主導，並排除組織外的劇團、影商、劇院，使影劇整體相關產業成為殖民官方一元統制下的產物。

在日本內地，自 1939 年實施映画法，即預備將影劇納入國家統制一環。先是以德國、義大利的電影國策為參考制定基礎，於 1939 年 10 月在內地實施「映画法」，之後更進一步研究「演劇法」的施行，與統一戲劇機構、國立劇場、官立劇校等各種國家統制機關，朝向演劇一元統制的政策脈絡前進。另一方面，對於殖民地的影劇政策，除在同一基礎上實施外，也顧慮到殖民地的特殊性，針對殖民地特性進行調整。在電影方面，日本內地施行的映画法雖從未在台實施，卻在內地施行映画法不久後，也實施了內容類似映画法的「活動寫真フィルム檢閱規則取扱規程」（1939.12.6），進一步對 1926 年「活動寫真フィルム檢閱規則」的影片檢閱規定了標準與程序。

自三〇年代後期開始，臺灣影劇統制發展承繼日本內地模型，逐漸朝向中央統一管控的體系邁進。在電影市場，「活動寫真フィルム檢閱規則取扱規程」在內地施行「映画法」之後馬上制定，並且立法時期同為 1939 年，可以說是根源於日本映画法的殖民地影劇政策。¹⁶繼「活動寫真フィルム檢閱規則」後，臺灣影劇統制發展承繼日本內地模式，在戲劇方面也朝向演劇統制前進。1940 年「臺灣新劇聯盟」成立，將二〇至三〇年代台灣新劇團體的諸多脈絡併入同業體系，其後創生出新劇藝能祭活動。¹⁷1942 年 4 月日本殖民政府公布「腳本及臺本檢閱規則」及「腳本及臺本檢閱規則取扱規程」，以「臺灣興行統制會社」與「臺灣演劇協會」鋪天蓋地的嚴格控管，戲劇最終也在殖民官方一元統制的體系下，成

¹⁶ 三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，頁 75-77，台北：前衛，2002 年 10 月

¹⁷ 石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 60-61，2008 年 3 月

為戰爭政策控管的一環。

整體而言，臺灣的影劇政策承襲著日本內地影劇統制的構想而來，並在殖民地的特殊性上發展，台灣的影劇界在接受殖民官方的政策過程中，發展出多種變異形式，後續各章將分別針對電影與戲劇在國家政策下的各種變化，與觀眾間的連繫及官方間的角力，進一步詳細申述。

第一節、電影政策

日治時期的電影，一直被視為推廣殖民統治及現代化的一環，由警察及教育機關攜至各鄉村、蕃社播映，免費或收取簡單的手續費，此情形延續至皇民化時期，除了持續以電影推廣戰爭協力影片、戰爭紀錄片等外，並進一步以法規限縮非官方影片的生存空間。皇民化時期的電影政策先是以限制華語電影的進口，並強制進行電影檢閱制度，消極禁止不符政策利益的娛樂之外。又積極官方主導電影一元統制，先是以「臺灣映畫配給組合」統合全臺電影發行與劇場經營，後又成立官方組織「臺灣映畫協會」進行電影宣傳活動，並由「臺灣映畫協會」轉投資「臺灣興行統制會社」，全面管控臺灣電影製作與發行系統。¹⁸

一、電影配給統制

關於限制外國電影進口的法規，根據三澤真美惠的研究可知，日治時期並無明文法規規定直接限制外國電影進口，然而在 1934-1937 年「貿易調節及通商擁護ニ關スル法律」、「輸出入品等ニ關スル臨時措置ニ關スル法律」等關稅法律的增修，以敕令方式禁止進口外國電影進口，減少外國影片輸入，因而造成戰爭時期的外國（尤其是同盟國）影片進口驟減；而 1941 年實施的「貿易統制令」，更強化了此基礎，外國影片進口減少的缺口，大部分則由日本內地影片填補。¹⁹

如此對內地的影片的需求必定增加，包含日本內地本身也因限縮外語片進口

¹⁸ 上述內容參閱三澤真美惠之研究整理而來。

¹⁹ 三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，頁 34-38，台北：前衛，2002 年 10 月

產生的電影需求，相對的製片公司、導演、演員等人才需求也須相對增加，針對此現象觀察日本內地的製片系統，發現此時期的製片商除有激烈競爭的情況外，在國家戰時體制下，又必須接受國家機關的一元統制，也就是說，國家作為一個大型製片公司存在，轉投資許多製片公司，握有行政施策上的實權，而除了一般劇情片、武打片之外，以戰爭紀錄片拍攝而成的報導片，或褒揚皇民精神的戰爭協力片也受到相當重視，成為體現戰爭即時感與激勵後方協力的方針之一。而輸入臺灣的影片承襲相關脈絡，在商業市場上雖仍有部分歐洲（主要為德語片）及好萊塢影片上映，但日語片數量幾乎是其他外語片的兩倍之多，若含中間放映的新聞片則更多。

電影配給統制政策到皇民化後期，除少部分「中聯」、「滿映」、「華影」具官方色彩製片公司拍攝的電影外，其餘華語電影已無法進入臺灣放映，中國電影在臺灣的電影市場被少數公司寡佔著，而當時輸入臺灣的華語片不少是帶有濃厚的「大東亞共榮圈」戰爭協力色彩，成為替官方政策服務宣傳之一環。²⁰

在外語片輸入受限，臺灣自身製片的資源又不足的情況下，臺灣的影片製作主要仍是由官方進行，以到全臺各地拍攝紀錄片作為政策推廣至各地放映為主。而臺灣主要的民營電影公司以進口外語片在臺發行，或與發行公司接洽檔期的影院公司為主，在 1937 年後臺灣電影進入戰時體系，配合官方發表聲明，期望各業自動組成「同業公會」以利官方控管的政策下，1937 年日人先統合了內地人系的發行公司成為「臺灣映畫配給株式會社」，1939 年本島人系的發行公司也統合成為「臺灣映畫株式會社」，至 1940 年兩者更合併為「臺灣映畫配給組合」，統合整體發行系統。而在更早之前的 1936 年臺灣的影院公司也由「南部劇映協會」擴大為「臺灣映畫館同業組合」，完成影院公司的同業公會。²¹

因此四〇年代開始，臺灣電影發行與影院放映，皆歸於一元組織的同業公會下，更利於官方管控並推行戰爭宣傳影片，當時幾乎所有的影院，都要在兩片影

²⁰ 黃仁《日本電影在台灣》，秀威資訊科技股份有限公司，2008 年 12 月一版

²¹ 《台灣警察時報》271 期，頁 28-33，1938 年 6 月，詳細內容整理自三澤真美惠之研究。

片播放中間放映相關戰爭新聞片，使民眾於娛樂之際也同時了解戰爭現況。²²另外尚有限制影片長度與影院營業時間等電影政策，由於同業組織的形成，使這些政策在執行上更為容易，且因歸於一元統制，官方面對的只有最高主事者，由其負責磋商協調，也較少出現直接的反彈聲浪。

1941 年臺灣總督府下情報課成立「臺灣映畫協會」，主要目的是將各州廳轄下非營利的電影拍攝機關整合，這些機關以拍攝新聞片，並至各地宣傳放映為主要活動，因其隸屬官方的身分，導致拍攝以皇民精神與戰爭協力為思想中心，這些機構以往在各州廳下各自為政，藉著「臺灣映畫協會」此官方機構的整合，達成更有效能的運作，並由最高行政機關總督府統合主掌，以確立正確的宣傳施策方向。該會主要業務如下：

- 一、 電影製作
- 二、 發行電影至台灣島內、南支（華南地區）、南洋
- 三、 電影上映
- 四、 電影之介紹與相關事務之斡旋協調
- 五、 輔助加入之團體
- 六、 發行機關誌
- 七、 其他必要事業²³

「臺灣映畫協會」除掌控臺灣製片業外，並於 1942 年轉投資「臺灣興行統制會社」。「臺灣興行統制會社」的成立，係因警務局保安課以「臺灣劇院界的明朗化」與「電影戲劇的一元配給」為目的，²⁴認為應在同業組織之外另行設立公司，

²² 此情形普遍見於四〇年代後《臺灣日日新報》影院廣告欄中，如 1943 年 3 月 30 日 3 版、5 月 9 日 3 版、9 月 1 日 3 版、12 月 2 日 2 版等。

²³ 三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942 年)》，頁 337，台北：前衛，2002 年 10 月

²⁴ 李宛儒〈日本統治下の台湾演劇：総督府が奨励した青年劇と皇民化劇をみる〉，《言葉と文化》8，頁 94，2007 年 3 月

並正式統合所有臺灣電影戲劇上演公司，成為一個全面控管的總機構。而握有 20%資本的「臺灣映畫協會」，成為此機構的重要主導者之一，未有其他更高的控股方而存有絕對的影響力，得以控制所有臺灣影劇的上演權力。

由上可知，此時期臺灣的電影製作與上映，在體制上近乎被官方完全掌控，民間公司因被強制納入官方控股體系，遂導致決策空間受限，雖在營運上官方介入應當不深，各劇院仍是以營利為主。以電影配給的政策執行而言，官方控股的結果，仍使影片的播映權受限，除禁止部分影片上映外，甚或介入院線經營，強制規定播放戰爭協力影片，俾以達成官方政策為目標。在電影發行上，因臺灣電影發行公司數量甚少，官方雖未曾以公司名義進行統合，但「臺灣映畫配給業組合」也是以兩大公司為基礎整合而來的同業組織，且其下游電影上映業又被官方實質掌控，造成「臺灣映畫配給業組合」在性質與管控主體上也幾乎全被官方操縱，配合著之後實施的電影檢閱政策，臺灣的電影發行業在影片選擇上也受到相當的限制，必須考量官方的口味進行選片，以免在檢閱或上映前遭受禁止。

二、積極法制主導權

關於電影在臺灣出現雖有數種說法，²⁵大抵都在電影發展史的初期，然而電影真正普遍於殖民地台灣，約是在經濟與教育逐步奠定的二〇年代。電影作為一個新媒體，初期並無相關規範，乃是統攝涵在其他媒體中。直到二〇年代才有電影法規的制定，最早的電影檢閱法規是 1926 年的「活動寫真フィルム檢閱規則」，關於此規則的制定，可能與 1926 年台灣知識份子，以電影作為文化宣傳活動相關。由於知識份子以電影為啟蒙民智的一環，多以播放現代化的影片，配合主講人（辯士）如演講般的慷慨陳述，內容也常延伸至民權思想與社會運動。²⁶

此時期的檢閱，多以臨場人員取締禁止為主，因當時是以默片為主的年代，

²⁵ 一為葉龍彥《日治時期台灣電影史》言，1896 年日人在臺北建昌街販售的「覗き眼鏡」等十部早期紀錄片，為臺灣電影之起始；另呂訴上則認為 1901 年 11 月高松豐次郎在臺灣日日新報社前空地放映電影，是臺灣電影嚆矢；李道明則認為 1900 年 6 月 16 日松浦章三在淡水館九號室放映電影，才是臺灣第一次上映電影。

²⁶ 以上內容參閱三澤真美惠之研究整理而來。

主講者常無一定本講稿，供正式放映時使用。故針對影片本身的事前檢閱，僅剪除少部分官方認為「不合宜」的電影畫面外，播放現場才是殖民官方著重的檢閱目標。三〇年代中後期，有聲電影在臺灣市場普遍上映，使辯士逐漸失去表演舞臺，影片與台詞正式結合成為一體，針對影片的事前檢閱也較之前更具效用。同時伴隨著二戰爆發，官方也急欲加強各類媒體的檢閱制度，1938年實施「國家總動員法」，政府可以依敕令命令禁止報紙及其他出版物，也可以命令限制其登載，大眾媒體的統制，以國家總動員法為軸而大幅地轉變。²⁷

1939年「活動寫真フィルム檢閱規則取扱規程」重新訂立1926年以來的新電影檢閱法規，其第四條規定檢閱以影片及說明台本整體，若有下列各項之一情況者，將該片段切除、抹消或限制放映：

- 一、冒瀆皇室尊嚴
- 二、損毀國家尊嚴
- 三、諷刺或鼓吹使朝憲紊亂的思想
- 四、諷刺或鼓吹破壞社會生活的根本律則
- 五、有害外交上親善
- 六、軍事機密或有關政治經濟外交、或其他國防上的秘密事項
- 七、揭示犯罪手段方法，或揭示犯罪後隱蔽犯人的方法，而引發模仿心者。
- 八、擾亂敬神祭祖之良風，或有害善良信仰之心
- 九、涉及殘酷造成醜惡感
- 十、涉及猥褻
- 十一、通姦情節，擾亂貞操觀念
- 十二、戀愛情節，其內容低劣
- 十三、隨意揭發或惡意諷刺他人秘密或家庭內情

²⁷ 三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，頁23，台北：前衛，2002年10月

- 十四、造成怠忽業務、荒廢志操
 - 十五、阻礙發展德智，造成教育上的障礙
 - 十六、引發兒童的惡作劇心態，或損害教師威信
 - 十七、明顯背離善良家庭風俗事項之情節
 - 十八、違反感化向善
 - 十九、畫面明顯損毀，造成保健上的障礙
 - 二十、其他鑑定為本島特殊事情的障礙
- 前項事項若橫互全卷影片，禁止放映。

綜合條例，可知官方禁止的內容大致可分為（一）破壞國家或皇室尊嚴（二）危害外交親善或國家機密（三）危害朝憲（四）散布犯罪思想（五）擾亂敬神祭祖（六）危害社會秩序或家庭倫理（七）造成教育或職務上的低落（八）其他特殊事項，這些事項都可看出皇民化或戰爭協力政策的軌跡。與 1926 年公布的「活動寫真フィルム檢閱規則」相比，當時僅在第八條中規定，對公安、風俗或保健上有障礙者禁止放映。

此外，各地尚有臨檢時的規定，如台北「興行規則施行細則」內訂定了臨檢時的四項標準：「虛偽或嚴重誇張事實者」、「有令人感到慘酷或情慾或醜污之虞者」、「不具應有的局面者」、「其他被認為擾亂安寧敗壞風俗或邦交上有問題者」，其內容與 1930 年台南「興行場及興行取締規則施行細則」差不多，可作為各地臨場取締的大略方針參考。²⁸比較二時期的規定可看出，「活動寫真フィルム檢閱規則取扱規程」實施前的取締規則面向較大，可涵蓋的範圍較廣，解釋上也更具行政力，如以「不具應有之局面」為標準，實際上意謂判斷全靠檢閱官自由心證，並賦與臨場檢閱官極大的行政執行權。

當時雖也有中央進行事前影片檢閱，但在影片眾多與檢閱官配置不足的狀況下，剪掉的影片比例約在 0.5% 以內，而取締的著重點則在擾亂安寧、敗壞風俗

²⁸ 同上註，頁 70。

等，這類與社會安定較為相關的議題上。²⁹至 1939 年「活動寫真フィルム檢閱規則取扱規程」實施，除卻「涉及殘酷造成醜惡感」、「涉及猥褻」、「明顯背離善良家庭風俗事項之情節」、「有害外交上親善」等事項上的持續關注外，更增加了與皇民政策相關的「皇室及國家尊嚴」、「擾亂敬神祭祖」及總體戰協力相關的「危害朝憲」、「危害國家機密」、「造成教育或職務上的低落」等，並且在規章上更強調各項細目內容，以明確中央檢閱權，實際檢閱重點則在影片本身是否違反檢閱規定，臨場的檢閱因無社會啟蒙運動的介入，且有聲電影逐年增加取代無聲電影後，臨場檢閱實際上已不存在，電影檢閱以事前檢閱為主，且檢閱重心由地方移向中央，由警務局保安課統一進行正確符合檢閱規則的刪剪。

至於 1939 年更具體化的「活動寫真フィルム檢閱規則取扱規程」，雖沒有取締使用漢語或台灣方言的影片，但特別列出「皇室尊嚴」、「國家尊嚴」、「朝憲紊亂」、「外交親善」、「軍事機密」、「敬神祭祖」等事項，最後再以「其他本島特殊事情」概括承受，與 1926 年的規則相比，取締面向更具備軍國主義的特徵，且影片實際被剪掉的比例也確實增高。

另由於台灣施行「六三法」之故，總督府命令具有法律之效力，即便在法三號施行後，因特殊情形仍可具有律令制定權，導致在台灣除法律規定外之事項，皆可以律令自行規定，因此殖民官方可自行制定律令規範各媒體的檢閱，其檢閱權力比日本內地還高。³⁰此外，當時日本還有管控影片長度的政策，台灣電影市場因大部分引進外片也受到影響，影片長度不超過兩小時（不包含新聞片）。

又臺灣尚有 1940 年發布的「風俗關係諸營業及興行等取締方針」，規範臺灣映演場所的營業時間、入場費、看板廣告、限制學生入場等，³¹以管制娛樂時間限縮戰時民眾娛樂的發展。對官方而言，娛樂的目的僅在給與疲勞民眾提供適當

²⁹ 檢閱官配置不足及剪片比例低之情形，請參閱三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，頁 81-106，台北：前衛，2002 年 10 月

³⁰ 三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，頁 16，台北：前衛，2002 年 10 月

³¹ 石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 43，2008 年 3 月

休養，以利於後方戰略資源上的持續貢獻。整體而言，三〇年代前的取締，以警察的臨場判斷為主，此後隨著電影市場的逐年興盛，針對影片本身的檢閱與細目實行逐年加重；四〇年代後則除臨場檢閱外，於上映前還需經過嚴格的影片檢閱程序，不符合檢閱法規內容者，在上映前即被切除，甚至禁止放映。

殖民官方一邊消極禁止不合政策需求的影片，一邊積極獎勵具備政策宣傳效果之影片。「活動寫真フィルム檢閱規則」第九條規定，官公署或公共團體其所有相關影片之檢閱申請，免除檢閱手續費；而官公署或公共團體以外者，所有關於製作優秀的教化、學術研究、時事、宣傳、紀錄片等認定為專為公益放映者，其申請同樣免除手續費，文部省、其他官署選獲優良映画獎之電影亦相同。意即在總督府情報課下「臺灣映畫協會」拍攝的影片，可免除檢閱申請費用外，其餘電影製作業者若能拍攝符合國策宣傳的影片或紀錄片，或是發行業者發行內地官方選定的優良教化片，亦可免除相關檢閱手續費，積極引導非官方的電影業者拍攝或發行有助於政策宣傳的影片。

第二節、戲劇政策

皇民化時期臺灣的戲劇處於嚴格的管控制度中，包含劇團、劇院、劇本、演員，都成為殖民官方監控的對象，將戲劇納入於戰爭政策脈絡中，針對違反政策利益之處做出嚴厲的批評與檢視。在積極鼓勵面上，藉戲劇統制組織將各商業劇團及劇院整合進入官方一元統制體系，另一方面以挾教育、行政整體資源的奉公組織為基礎，提出素人演出的青年劇型態，並深入各鄉村進行移動演劇，積極宣揚戰爭策略；在戲劇軟硬體層面上則提出演劇學校、國立劇場的概念，並希冀達成強調國民整體、國家利益，以民眾為主體的「國民演劇」。

如同電影政策，皇民化時期的戲劇政策亦可分為消極的禁止與積極的鼓勵兩方面，其發展脈絡如同電影政策一般，也是承襲自日本內地的演劇政策而來，並加以調整殖民地的特殊性，以適應殖民當地情勢。在消極禁止的政策面上，除卻原先三〇年代中期持續進行的舊劇漸禁政策，已逐漸限縮原舊劇生存空間，最終

到三〇年代末遭到殖民官方全面禁止；其後於 1942 年全面實施劇本檢閱制度，所有上演劇本必須經過官方嚴格的審查，確定無損皇民思想，甚或有益戰爭施策後，始得正式於舞臺上搬演。

一、舊劇漸禁

1933-1936 年間臺灣劇院一直持續增加，顯示著臺灣進劇場觀劇人口，隨著經濟穩定而逐年上升，此時期同時也是歌仔戲逐漸取代中國來臺戲班，在劇院日漸興盛的時期。早在三〇年代中期，各州廳管內就有批評舊劇的聲浪，並認為應提出改善，向日本精神邁進，對舊劇採取漸禁主義。³²同時期各州廳也提出加強取締改良劇並鼓勵青年劇的政策，甚至有禁止舊劇的激進主張。

1937 年「臺灣劇」成為國民精神總動員改善的目標事項，各地戲劇改善如台北州海山郡部落振興會禁止本島歌劇及類似的演劇、新竹州民風作興委員會要求改善戲劇內容、台南州限制支那舊劇上演等施政，因有政策依據而逐年增加，1938 年文教局社會課編列的模範部落事蹟中，舊劇廢止佔極大比例，以此作為各地施政的標準，官方的意圖明顯。除了直接禁止舊劇演出的政策外，伴隨著 1938 年間的「寺廟整理運動」³³，一連串撤廢寺廟、燒毀神像、改廢年中行事的運動，造成台灣社會嚴重的宗教迫害，並連帶衝擊以神廟活動為主要演出場所的舊劇，也因此逐漸失去生存空間，許多劇團紛紛轉型或轉行，改演改良戲或經營賣藥團。³⁴

石婉舜研究中更指出，三〇年代中後期，舊劇在各地被禁的程度與方式皆有不同，有改善臺灣劇、加強檢閱臺灣劇、單禁外臺戲、單禁歌仔戲、除申請通過

³² 《臺中州管內概要及事務提要》，1935-1936 年

³³ 關於寺廟整理運動各地情況不一，其中以新竹州中壢郡表現最積極，要求各寺廟、齋堂、神明會、祖公會等宗教團體捐出財產設立教化團體，並銷毀神像，其後並擴及新竹州各郡。然總督府認為此政策過於激烈恐刺激民心，後下令禁止。詳見何義麟，《皇民化政策之研究—日據時代末期日本對台灣的教育政策與教化運動》，頁 102-103，中國文化大學碩士論文，1986 年

³⁴ 以上資料蒐集參閱石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 17-20，2008 年 3 月

外禁止臺灣劇，以及全面禁止臺灣劇等不同方式，各地方在戲劇政策執行上具差異性，而國民精神總動員改善臺灣劇之政策，實際執行上卻具「漸禁主義」的實質，到 1939 年間文教局長島田昌勢強調日常風俗習慣上「禁止或停止那些有違日本精神之發揚者」，正式透露出舊劇全面禁止之意。³⁵自此之後，在政策強硬取向之下，舊劇在市場上失去生存空間，被新劇（包含由歌仔戲轉型的改良戲）取代，甚至是逐漸轉移至電影，造成四〇年代電影人口逐年增加至超越商業劇場上的戲劇人口。

二、劇本檢閱政策

臺灣的戲劇檢閱制度，由 1920 年臺中地方律令中規定的「演藝觀物其ノ他興行取締ニ關スル件」可知，當時取締的重點還在有關革命思想及猥褻性，而取締的標準則因各臨場取締人員而參差不齊。³⁶而實際上針對「劇本」進行檢閱，直至 1942 年 4 月 14 日公布的「腳本及臺本檢閱規則」中才出現，「腳本及臺本檢閱規則」第二條規定戲劇腳本或演藝的臺本，在接受檢閱時須將具有下列事項之腳本或臺本二部，送與台灣總督申請：³⁷

- 一、申請者的住所、姓名及出生年月日（法人所在地及其名稱、主要事務所所在地、代表者的住所、姓名及出生年月日）
- 二、類別及標題
- 三、幕數及場數
- 四、作者名（翻譯或改編，附記相關原著及原作者名）
- 五、冊數及各冊的頁數
- 六、前項各號揭示之外，認為有必要時，需添附與腳色中的事件有利害關

³⁵ 參閱石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 17-23，2008 年 3 月

³⁶ 三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942 年)》，頁 61，台北：前衛，2002 年 10 月

³⁷ 此處所稱的「腳本」即劇本，「臺本」即演出本。

係者的承諾書。

非國語之腳本或臺本需附翻譯。

1942年4月14日同時公布相關行政上訓令「腳本及臺本檢閱規則取扱規程」，其中第一條規定，有關腳本或臺本，有下列各項情事者禁止上演：

- 一、冒瀆皇室尊嚴之虞
- 二、損害國家威嚴之虞
- 三、阻礙外交親善之虞
- 四、對教育產生不良影響之虞
- 五、誘導助成犯罪之手段方法之虞
- 六、涉及嫌惡、卑猥或慘酷之虞
- 七、涉及顯著低劣卑俗
- 八、前列各項外，認定有危害公安或風俗之虞

由上可知，劇本檢閱需將包括申請人、作者的個人資料一併呈報，檢閱申請者為劇團，在檢閱劇本之際添附演出意圖及作者的上演承諾書。³⁸劇本檢閱是全國性統一的制度，官方在腳本檢閱的同時，也進行劇團及演出者的審查與登錄，而其主要檢閱重點，則是官方認定的違反皇民化思想與涉低劣卑俗之劇情等情況，與前述電影檢閱規則相較，禁止內容相似，然劇本檢閱的法規在文字敘述上較電影涵括性廣，可解釋程度較大，賦與檢閱官自行判斷的程度也較高。此點與戲劇本身現場演出的「活」的戲劇特性相關，與電影不同的是，劇本只是戲劇演出的一環，劇場、演員、觀眾、後場等各種因素皆會影響戲劇的演出效果，劇本檢閱僅是在前置階段進行審核，演出情況也需靠檢閱官自行想像，因此賦與其較高的解釋權，當實際演出時尚有臨場檢閱存在，現場判斷演出是否違反檢閱規定。在劇

³⁸ 大笹吉雄，《日本現代演劇史（昭和戰中篇1）》，頁253，東京：白水社，1993年

本檢閱制度下，戲劇在前置階段即已受到官方控管，違背官方政策思想者即遭刪除甚或禁演，而實際演出時尚有現場取締，以確認演出內容與劇本是否相符。

三、劇團與劇場統括

日本內地相對於《映畫法》的實施，《演劇法》則一直到終戰皆無法正式實施，相比電影所需的龐大資本限制與製作公司數量較少較易控制的特性，演劇以其長期持有前近代的各種要素，難以在「依法整備」這種近代體制下受到抑制。實際情況則為演劇涵括範圍太廣，除大劇場外，尚有許多各地巡迴的小劇場，以一網去覆蓋是相當困難的。³⁹在內地雖然演劇的一元統制政策進行緩慢，但以「日本演劇協會」為主的半官方機構卻一直持續推行著《演劇法》的提案，直到 1944 年可以說《演劇法》以各種細目法方式達到部分實施，最早是在映畫法公布之前，1939 年 3 月 31 日內務省警保局就曾提出「演劇的淨化與統制」，傳達如下的議案要項：


- 一、為給予農村娛樂之目的，與計畫健全地普及低廉入場費的農村演劇，
以村莊戲劇的淨化為努力
- 二、組織巡迴演劇團，宣傳國民精神總動員運動等
- 三、施行歌舞伎的保存與新劇淨化
- 四、計畫統一腳本檢閱
- 五、新設國立或公立劇場
- 六、創設演劇研究所，計畫舞台裝置、演技、演出、腳本及其他相關提
升一般演劇之事

當時作為戰時下的演劇統制之一環，國立劇場的構想浮現，並且考慮創設統合的戲劇研究所。與全數由內務省執行的電影檢閱不同，日本各府縣分別執行戲劇檢

³⁹ 大笹吉雄，《日本現代演劇史（昭和戰中篇 I）》，頁 256，東京：白水社，1993 年

查十分麻煩，因此提出欲由中央機關統一的方向。⁴⁰

殖民地政府則承襲日本內地《演劇法》立案的一貫想法，先是 1940 年成立「臺灣新劇聯盟」，此機構官方上認定了數個新劇劇團，並持續舉辦「新劇祭」，作為新劇主導的機構之一，提出戰爭時期新劇應有的形象，具「示範」性質的標竿效果。到 1942 年「臺灣演劇協會」在「皇民奉公會」指導下成立，取代「臺灣新劇聯盟」，與同年成立的「臺灣興行統制會社」，將戲劇團體與劇場經營、戲劇刊物等正式納入統制。「臺灣演劇協會」作為戲劇一元統制的機構，著重目標為以下幾點：

- 
- 一、全島演劇的統制
 - 二、腳本製作及演出指導
 - 三、演員養成並創設「台灣俳優養成所」
 - 四、組織移動演劇巡迴演出
 - 五、戲劇相關調查研究
 - 六、招聘內外地優良劇團
 - 七、刊行發布印刷物
 - 八、其他必要事業⁴¹

比較日本《演劇法》的議案構想，更可看出其承續的軌跡，「臺灣演劇協會」作為全島戲劇的統制機構，負有「劇本製作」與「指導」各劇團之則，並且需培養演員及成立演員訓練所、組織移動演劇至鄉間演出、招募優良劇團來臺演出，甚至進行戲劇調查、發行戲劇刊物等戲劇相關產業，加上同時期實施的「腳本及臺本檢閱規則」，「臺灣演劇協會」儼然具備日本《演劇法》實施的雛型，將臺灣的戲劇相關產業與培養一併納入中央統制體系中。

⁴⁰ 大笹吉雄，《日本現代演劇史（昭和戰中篇 I）》，頁 243-244，東京：白水社，1993 年

⁴¹ 〈島民の情操陶冶に 先づ演劇の改革 演劇協會で一元の取締〉，《台灣日日新報》2 版，1941 年 9 月 27 日

另在前述電影政策中提及的「台灣興行統制會社」，是將臺灣劇院全數納入一元統制的組織，此組織著重的重點為：

- 一、社團法人日本映画配給社及其他法人之電影、戲劇、技藝的進出口
- 二、島內戲院及其他關於電影、戲劇、技藝的借出與販售
- 三、以啟發指導民眾為目的，進行有關電影、戲劇、技藝的普及宣傳之調查研究及發行出版物
- 四、以啟發指導民眾為目的，進行電影、戲劇、技藝的特殊表演⁴²

「台灣興行統制會社」主要管控臺灣劇院系統，除此外尚需進行影劇配給與進出口，及影劇相關研究與表演等業務，並著重在啟發民眾的宣傳面向，亦即以劇院為主體，對觀眾進行影劇宣傳政策。由上述可知，臺灣的戲劇統制實乃承續日本內地的戲劇統制脈絡而來，而由於臺灣的殖民地特性，舊劇早在三〇年代中後期開始陸續被禁，至三〇年代末期失去生存空間，許多劇團紛紛轉化成新劇團，也因此戲劇統制之前的臺灣戲劇市場，已呈現逐年削減的趨勢，故殖民者在臺施行戲劇統制，較日本內地反彈聲浪較低，反而是舊劇的全面禁止與歌仔戲的轉型，成為殖民官方不斷提出需加強管控與改善的方向。

四、移動演劇⁴³與國民演劇

隨著舊劇漸禁，臺灣戲劇市場驟減的空缺，必須以當時官方唯一認可的新劇（包含歌仔戲轉型的改良戲）填缺，也因此產生新劇演員、劇本缺乏的狀況。除來自三〇年代後期的新劇團體重新整合演出外，商業劇場上對演員與劇本的需求

⁴² 〈臺灣興行統制會社近頃設立〉，《台灣日日新報》3版，1942年2月11日

⁴³ 移動演劇的發想與國民精神總動員的情勢相關，並且與未成立之演劇法亦有關聯，以1939年3月內務省警保局提出的「村莊戲劇的淨化」、「組織巡迴演劇團」為考量而生。通常以簡素、容易搬運的舞台裝置、衣裳、小道具等進行演出，至各農村、漁村、工廠等地，以娛樂勞苦大眾為目標之演劇。詳大笹吉雄，《日本現代演劇史（昭和戰中篇II）》，頁386-421，東京：白水社，1994年

仍是無法獲得滿足，而歌仔戲改良的新劇在演員與劇本上，又無法達到官方認可的標準，甚至成為許多政策主事者批評的對象，因此在積極層面的戲劇統制上以「移動演劇」、「演員養成」為重點與政策著重的目標。

為培養出為適應戰時體制，符合國家利益，為戰爭服務的新劇，日本內地劇界提出了以新派劇為雛型的「國民演劇」，這是一個強調群體性、大眾性，放棄個人主義的，並以國家整體利益為依歸的戲劇概念：

正在向制定演劇法前進的這個時期，一言以蔽之，有史以來初次，演劇成為由國家公認的「大事」，被「保護」、「育成」。依此方向，此時演劇除了為整體健全外沒有其他，演劇比如與國家同床共眠，正像變成純粹殉情那樣深的關係。在其中浮現了國立劇場的構想、官立演劇研究所提案、創設官立大學內演劇科的設計圖、演劇協會結成等舉動，同時，不認可個人的演劇活動，全部根據團體進行規定，也是其特色。⁴⁴

為實現此「國民演劇」的民眾戲劇，欲設置演劇專門學校與國立劇場，除培養具備符合戰時國家思想的新劇演員外，甚或現役演員也須重新接受教育，以宣揚皇民政策與大東亞共榮圈的思想，最終樹立出以民眾為主體、體現國家全體利益的「國民演劇」。同樣的臺灣的劇界主事者，也不斷提出「演員養成」的概念，並明文由「臺灣演劇協會」主動建立專門演劇學校，培養出優秀的新劇演員，提升新劇的水準，創造出符合國情的「國民演劇」。

「移動演劇」在殖民地臺灣則以青年劇的型態實踐，青年劇培養素人演員進行演出，非以營利為目的，深入各農村漁村，企圖取代因舊劇被禁在民間產生的娛樂空缺。青年劇最終目的則是強韌國民精神、提升國民士氣，以激勵民眾生產力、戰鬥力的方式貢獻戰爭。

綜觀此時期的戲劇政策，除卻前述各節以檢閱或漸禁的方式，達到消極禁止

⁴⁴ 大笹吉雄，《日本現代演劇史（昭和戰中篇1）》，頁254，東京：白水社，1993年

違反國家利益的戲劇上演外，一方面又培養適合「國民演劇」的新劇演員，以及鼓勵移動演劇深入民間演出，達積極宣傳政策思想的目標。戰時著重群體奉獻的精神，戲劇上配合戲劇團體與相關產業的統制政策，在積極與消極兩方面併同控管整個臺灣戲劇界。



第二章、以改良歌仔戲為想像的「大眾」

三〇年代以後中日情勢日漸緊張，總督府也由強調日臺合一的「內地延長主義」，逐漸轉化成強調激進內地化與戰時體制的「皇民化」政策，目的將臺灣改造成南進戰爭基地，以提供戰時物資，成為盡忠天皇的戰爭之子。為達到皇民化的目標，總督府推行許多政策，其中「國語普及」挾整體教育資源護航，以提升日本精神為依歸，將日語植入全臺教育及行政體系，並逐漸增加日語使用人數。在此氛圍下，非使用日語的「支那舊劇」勢必成為整肅對象之一，在政策上於是形成「舊劇漸禁」，由早期的改善，隨戰爭加劇逐步演變成全面禁止。

當時在臺灣的所謂的「支那舊劇」非常多，主要係由福建傳來的亂彈、七子、偶戲等各劇種，除此之外也有上海、廣東來的官音班留臺發展，在「國語普及」的政策下，這些以中華各地方言發音的劇種，皆被視為需要改良的對象。其中也包含以閩南方言表演的歌仔戲，隨著明清閩南移民的來臺，流傳在福建的歌謠曲藝與歌舞小戲，在臺灣落地生根茁壯；且在臺灣人文風土與京劇、亂彈與七子戲等大戲養分的涵融下，逐步發展成為本土的新興劇種。

歌仔戲由於語言通俗易懂、歌詞淺顯易學，散發著質樸親切的鄉土情味，具有廣大的包容力，因此逐漸受到普羅大眾的歡迎。是以在戰爭期的統制政策時，也能以吸收受容的方式，體現新的表演形式與風格，不致造成既有觀眾群的過度批判，在全面統制的戲劇政策下獲得相對的發展；相對的殖民者在軟硬體缺乏的情況下，政策實施上捉襟見肘，對改良歌仔戲的存在形同默許，即便批評聲浪不斷，卻仍無法全面改善或禁止。因此本章以「改良歌仔戲」為場域進行觀察，「改良歌仔戲」在此借用石婉舜之定義，係指「歌劇化」或「胡撇仔化」之歌仔戲，其發源實早於皇民化時期，已有劇團採用西式樂器、演唱流行歌曲之現象，屬於三〇年代歌仔戲的眾多創造性嘗試之一。⁴⁵而藉著殖民者加諸改良歌仔戲的論

⁴⁵ 另依呂訴上、王育德之分類，分別稱為「應稱作改良戲的皇民化劇團」及「歌仔戲之極低級者」、「改良戲」，詳見石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~

點，與觀眾期待間的差異，探討其中折衝出的「交混」與「差異」，體現於實際演出時的情形。

第一節、殖民者的主觀論點

在皇民化戲劇統制政策之下，殖民者欲藉戲劇、電影等文化媒介達成皇民化的思想傳播，使殖民地群眾對殖民國產生「母國」認同，致力於奉獻殖民地資源，最終使殖民地成為南進戰線的前哨。以此為目標，在戲劇改良政策上，其方式又分成兩派，一派認為需全面禁止「支那舊劇」，並以日語演出「新劇」形式的現代化戲劇作為傳播媒介，另一派則認為在現行日語尚未普及的情況下，與其強制推行觀眾無法理解的日語新劇，不如著重在戲劇內容，推行以臺灣語為主的皇民化劇。⁴⁶前者所必須面對的議題是將龐大的華語或其方言語系觀眾群轉變為日語系觀眾群，此必須以國語普及政策完全成功的前提進行，而當時在軟硬體方面兼無法迅速達成的因素下，此派的論點一直無法真正體現。而以臺灣語為演出媒介的主張，也並非是單純認可語言僅是形式，體認皇民精神的內容才是精髓，而僅是視之為一種過渡時期的施策，仍是以全面「日語」演出為最終目的。

在此殖民論調下，不論哪一派觀點，皆認為應以「新劇」形式作為傳播皇民思想的媒介，似與日本新劇運動脈絡不無關聯，政策的主張者多為具備新劇背景的文化人士，甚至訂出一套新劇標準作業程序，讓新手可以按表操課的進行演出。強制戲劇型態與內容的政策，使戲劇與觀眾喜好的距離漸行漸遠，間接影響戲劇人口的減少，而這一類文化人士忽略了另一種「皇民化」的途徑，卻在真正執法者的手中，藉由一種模糊的執法地帶達到實現。

一、投入新劇本

雖然演劇法在臺灣一直沒有實施，然而在舊劇禁演的政策之下，許多舊劇劇

1940.11)》，《民俗曲藝》NO.159，頁 31-38，2008 年 3 月

⁴⁶ 西川滿〈演劇と臺灣語〉，《臺灣日日新報》夕刊 4 版，1941 年 11 月 11 日

本也形同遭禁，普遍造成劇本嚴重缺乏的現象。臺灣演劇協會的中山侑，於 1941 年曾探討臺灣皇民化劇現況，認為「皇民化劇の脚本は府の社會課で作つたが、舞臺には上らなかつた。」⁴⁷因其娛樂性無法與商業性質的職業劇團相比，僅能以強制方式演出，效用不大。中山侑隨後不斷創作新劇劇本，並主導青年劇的實施，以提升臺灣皇民化劇的成效。另曾任新劇聯盟代表的十河隼雄認為必須廣徵劇本，並且最好由內地的優良作家進行指導，使臺灣作家能發展出自己的作品，再者成立演劇學校，以培育優良的青年演員。⁴⁸

事實上缺乏劇本與演員的問題，並非單純殖民者欲實施皇民化政策而提出的論調，除中山侑與十河隼雄，包括臺灣新劇運動旗手張維賢也對此評論過，是當時新劇界遭遇的普遍問題。直到日治晚期厚生演劇社的重要推手張文環依然對此提出檢討，可見此問題於日治時期一直未獲解決。然而這是在以「新劇」作為表演模式的前提之下，才會遇到的問題，眾所周知歌仔戲是以「幕表制」⁴⁹作為演出基礎，並沒有實際上的文字「劇本」，而其改編各自劇種與時事的故事，也並不存在「劇本」的問題，也因此提出缺乏劇本的說法，在歌仔戲變身為「新劇」的過程中，無疑是造成歌仔戲整體創作基調的改變，原先口耳相傳的「說」戲，陰錯陽差的經過改裝後，以文字的形式記錄下來，成為定本或類型。

即便以改變時代或場景的歌仔戲「劇本」出現，也並非全數歌仔戲皆可經過改造或通過檢閱，而不論是培育劇作家或培育演員皆須長時間與官方政策配合執行，非一時一刻能達成。戰時的情勢又如此緊湊，因此必須找到更立即有效的方式取得劇本，此時的劇本除幾位知名劇作家編寫之外，多由一些舊劇或電影改編，以敷上演需求。

⁴⁷ 中山侑〈皇民鍊成劇雜感〉，《臺灣警察時報》NO.313，1941 年 12 月 15 日

⁴⁸ 十河隼雄〈臺灣演劇の更新〉，《臺灣日日新報》夕刊 4 版，1941 年 9 月 18 日

⁴⁹ 指沒有固定腳本，只有大綱、場次、角色、出場先後、情節概要，由演員即興發揮唱詞念白。詳見《中國戲曲曲藝辭典》，頁 86，上海：辭書，1981 年

二、漸進式的改良

如前章所述，此時期對舊劇的改良是由地方發起，以各種不同形式與程度向中央靠攏，最終由中央完成舊劇全禁的主張。其論調依各地民情不同各有差異，亦有強調立即式的改良，即全面禁止舊劇演出，完全以新劇取代舊劇的作法，然而這種激進的改良方式因具極大困難度，多半是採取另一種漸改漸禁的策略，自1936年後持續進行，一直到1940年才真正達成全面禁止舊劇演出。⁵⁰十河隼雄曾評論臺灣的戲劇界：

勿論事變前と雖も或る一部の階級に於ては新劇(當時は新劇といはれるたのは一少部分に過ぎず改良劇、或は文化劇等と稱せられてゐた)が認容されて娛樂として上演されて居たが極少範圍で比較的文化程度の高い都市に限られて居り、大衆的娛樂として一般には行き互つてはなかつた。此の新劇が大衆娛樂として社會性を持つにいつたのは、則ち今次事變に依つてである。勿論新劇が本島演劇界に大衆娛樂として普及されたのは、新劇の持つ内容が時局下に相應しきものであり、皇民鍊成的社會較化的イデオロギーが多分に盛られてゐる事、在來劇に比較し○郷土演劇としての藝術的發展性をもつことによるのであるが然しそれよりも時代の趨勢と云ふものが大きな原因を爲してゐる事を見逃してはならない。⁵¹

十河隼雄認為在事變前一部分的新劇被稱為改良劇或文化劇，並且只限於文化程度較高的都市演出，缺乏社會性，然而事變後新劇成為大衆娛樂主體，肩負皇民鍊成社會教化思想的重要性，必須加強其普遍性及發展性，成為取代舊劇的主

⁵⁰ 詳石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁7-81，2008年3月

⁵¹ 十河隼雄〈臺灣演劇の更新 先づよき指導者を〉，《臺灣日日新報》夕刊4版，1941年9月18日

體。在此篇評論中，十河隼雄提到了新劇作為皇民劇主要載體的特殊性，他認為新劇之所以做為推廣大眾娛樂的主因是「內容與時局相應，含較多皇民鍊成思想，比以往鄉土演劇（舊劇）更具藝術的發展性，也是時代的趨勢」，並且提到所謂的「支那舊劇」（包括歌仔戲、布袋戲等）單純為支那演劇的模倣，不存在藝術價值，並且低俗卑猥，破壞皇民思想，因而遭當局全面禁止。

作為一個長期觀察臺灣劇界的殖民者，十河隼雄深切了解新劇對社會的影響性並不如舊劇，尤其在都市圈外的中下階層更是如此，然而又不能將大眾娛樂的載體置於舊劇上，於是只能強調革新新劇的重要性與急迫性，甚至其後更進一步成立職業劇團「南進座」，隨後在 1942 年與「高砂劇團」被指派為皇民奉公會指定演劇挺身隊，共十四、五名成員進行十日間的鍊成課程，嚴選皇民化劇目進行試演，隨後至各地學校講堂、體操場、公會堂、集會所、寺廟，甚至野外進行免費公演，以實際演出實現其言論。⁵²

綜觀之，所謂的舊劇改良，若將時間線拉長來看，由三〇年代起始的舊劇漸禁，到四〇年代間劇團轉型，名義上雖已達舊劇全禁，卻以改良戲的型態改頭換面的持續上演，在官方也知悉默許的情況下，持續進行將「改良戲」轉型至純種「新劇」的漸進式改良政策。

第二節、民間實際演出狀況

自新竹州的行業統計裡可看出，三〇年代開始都市的電影人口持續成長，至四〇年代電影的觀眾群超越戲劇觀眾，雖展現了現代化娛樂媒介進展的過程，但與官方政策加速其進展也不無關係。⁵³在此之前，一直以來臺灣的影劇情況，比起電影，演劇更加貼近大眾，即便處於嚴格監控下的戲劇，比起握有廣大官方資源的電影，戲劇仍具備更多支持者。⁵⁴

⁵² 參閱竹內治〈臺灣演劇誌〉，《臺灣演劇の現狀》，頁 111-134，東京：丹青書房，1943 年 5 月 15 日

⁵³ 統計以商業劇場為準，不包含非商業演出如青年劇等。

⁵⁴ 〈島民劇を見て 一層水準を高めたい〉，《臺灣日日新報》夕刊 4 版，1941 年 11 月 16 日

但戲劇在經歷禁演令、皇民鍊成的數年，已有許多舊劇劇團因無法持續演出而解散，或是轉行至賣藥團，配合表演與賣藥行為，

臺灣歌仔戲の開演が禁止されて以來，之に代るべき新劇が出現したが。最近舊歌仔戲俳優より賣藥行商人に轉職した者の中の一部の者が郡下の僻陬部落を巡迴して賣藥宣傳だと稱し人形芝居で歌仔戲類似の卑猥なる言動をなしてゐたことを郡警察課で探知、これらの者を一網打盡に檢舉し目下留置取調べ中である。⁵⁵

當時舊劇漸禁的狀況使得大眾娛樂逐漸真空，殖民者期以新劇填補，卻在缺乏觀眾、劇本及演員的窘境之下，轉為動員整個鄉土的青年劇方式實行，與奉公體系結合，由頂端至末端整體監控。然而這種照本宣科的劇本及未經訓練的演員，卻一直無法取代披著「新劇」外衣的改良歌仔戲，成為真正受到觀眾歡迎的戲劇。

一、劇情與人物的移植

如前所述，由於舊劇漸禁及劇本檢閱制度，使劇本不敷需求，最便捷的取得方式即為改編舊劇或電影，或是直接使用在內地審核過的劇本。內地審核過的劇本雖方便，卻又存在因風土民情不同，題材上無法吸引臺灣觀眾的顧慮。再加上由歌仔戲變身成的新劇團，或因資源上的不足（如無精通日語的指導者與演員），或源於主要觀眾群的觀劇取向（多為本島非精通日語者），在劇情上多是將過往的支那舊劇，變化角色姓名、衣飾、語言，整體的劇情結構與原劇仍相似，甚至結局也沒有差異。除此之外，日治時代也十分流行「時事劇」，這類戲劇將當時轟動一時的真人真事改編成戲曲，往往也能引起熱潮，此類改編也虛增一些故事，或神鬼情節，以造成吸引觀眾的目的。總之將原歌仔戲劇情與人物，更換日文名字、現代化場景，換穿日式或西式服裝的情形屢見不鮮，即當時被殖民者稱

⁵⁵ 〈歌仔戲頭似行為の賣藥行商等を檢舉〉，《臺灣日日新報》，1941年6月4日

為「披著新派假面之皮，穿著和服欺瞞取締當局的歌仔戲，所謂酥胡」⁵⁶的改良戲。

除了將原戲整體「移植」成新劇外，原採「幕表制」的歌仔戲因並無劇本，是由說戲人先將故事梗概說出，再由演員依曲調自行發揮，可參考的範本為民間已出版的一些歌仔冊，以七字調、都馬調等旋律填詞，可以說是一種「演活戲」的狀態，因此歌仔戲吸收其他戲種或劇本的空間很大，甚至時事劇也都可以迅速排成，與劇本取向的新劇演法差異大，即便當時政策強制執行劇本檢閱，也可合理懷疑演員是否會照本演出。

依據 1942 年 4 月公布的「腳本及臺本檢閱規則」及「腳本及臺本檢閱規則取扱規程」，劇團演戲必須先有「劇本」送審，才有後續演出的可能，這也間接造成了歌仔戲劇本的產生（當時是以改良劇形態體現），然而劇本送檢，必須全數以日語進行書寫，大部分由歌仔戲轉化而成的新劇團體，其成員多來自中下階層，嫻熟日語的演員並不多，教育程度不高造成「流暢日語」演出具備一定的難度。同樣的，為戲劇創作日文劇本且須符合官方檢閱角度，其難度更高於日語演出，除可能有專門人士進行寫作外，甚或有盜用官府檢閱印的情況出現。⁵⁷因此劇本檢閱在改良戲的演出中，可能是「僅供參考」的，實際的演出包含許多演員的自我發揮，或靠演員往日的演出經驗而來。⁵⁸

二、臨場換演

1941 年一篇報導，一個正在巡迴各地的新劇團臺北州七星郡士林街『中央新劇團』於臺中州豐原郡演出時，與警方發生衝突，毀謗侮辱警察、公然紊亂國紀，因而遭到警察課召喚劇團指導，召喚後才訝異的發現，以皇民鍊成劇為名的此劇團本身的指導者竟不會日文，因此停止其演出。此篇報導也提及此劇團是最

⁵⁶ 西川滿〈演劇と臺灣語〉，《臺灣日日新報》夕刊 4 版，1941 年 11 月 11 日

⁵⁷ 詳石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 24，2008 年 3 月

⁵⁸ 參考見王育德〈臺灣演劇の今昔〉，《翔風》，臺北高等學校報國校友會，1941 年

近掛著新劇之名但無劇本，與歌仔戲相同的低俗劇團，在各地巡迴風行的劇團之一。⁵⁹同樣的情況也出現在 1941 年的另一篇報導中，提及當局逐年取締舊劇的結果是，很多只是在新劇、皇民劇、改良劇的偽裝下，低調然實體與之前無異的舊劇。⁶⁰

由報導中可知，在檢閱系統下，檢閱官來臨時，才更換衣飾、語言胡演一番的情況也有。依此，基層員警的取決很重要，在考量皇民化政策的同時，必須了解到基層員警才是執行政策的主力，許多員警與地方關係密切，多睜隻眼閉隻眼執行政策，⁶¹也因此「中央新劇團」這樣的演出甚至能在全省巡迴，足見當時地方的執法與中央有一定程度的差異，而這樣的差異也替歌仔戲留下了一線空間，持續生長茁壯。

三、通俗戲曲及電影的影響

歌仔戲的觀眾本身即有接受新形態戲劇的喜好，其思想也較新穎，不受既有戲劇形式的束縛，僅以自身喜好為觀賞標準。在舊劇全禁，改良戲必須自行尋找新劇本的年代，此時臺灣剛發展起的歌仔戲，由於在三〇年代就已具備吸收各種劇種精華的柔軟性，更適宜發展出新的銳變。在缺乏劇本及劇作家的困境下，此時最方便的劇本，是同時期已具備更嚴格檢閱制度的電影劇本，當時電影市場幾乎全被日本電影佔據，其他外語片只有德、美等國的電影，以及少數尚可由上海、廣州輸入的電影，而以日語上映的電影劇本，對於想要更改為日語演出的改良戲班而言，無疑是最方便的來源，因此諸如宮本武藏等日式武打電影就常被改編，原先臺灣人就喜好武打戲及變化的舞臺，如噴煙、火花、爆破等場景，甚或活動佈景都是常出現於廣告文宣上以吸引觀眾的指標，加之臺詞稀少對不諳日語者也

⁵⁹ 〈皇民劇の指導者が皮肉にも國語不解者 取締當を局面喰はず〉，《臺灣日日新報》4 版，1941 年 5 月 7 日

⁶⁰ 〈島民の情操陶冶に 先づ演劇の改革 演劇協會で一元的取締〉，《臺灣日日新報》2 版，1941 年 9 月 27 日

⁶¹ 詳石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 24，2008 年 3 月

容易觀賞，此風甚至延續到戰後的歌仔戲劇齣中，也常有日本武士的出現。

而早在三〇年代，歌仔戲就有逐漸吸收西方音樂的趨勢，因此冠以「文化劇」、「文化歌劇」之稱，同時京劇等某些舊劇種也有此傾向，除了響應國家政策之需外，亦有逐漸向「新文明」靠攏的意圖。如 1939 年出版的《三伯與英臺》唱片，雖為以西洋樂伴奏的改良音樂，其唱詞與曲調卻仍為舊歌仔冊內容，⁶²此種「現代化」取向本應是緩慢進行的，卻在遇到「皇民化」而加速變異。意即，透過皇民化政策加速的「現代化」，使得觀眾的戲劇口味也隨之變化，如穿著西式服裝，故事及音樂以現代背景或西樂為主，然而這類「現代化」的變革非起始於皇民化政策，而是早就隨著時代變遷獲得觀眾的認可，皇民化在此扮演的角色只是加速其發展，甚或突變的催化劑。

第三節、批評聲浪與官民差異

對於歌仔戲變身的新劇團體，官方的批評聲浪一直不斷，然而在三〇年代以前，官方卻完全採放任態度，反倒是臺灣知識分子批評歌仔戲，甚至督促官方禁止歌仔戲演出的評論不斷。三〇年代後政策轉變，歌仔戲被歸類為「支那舊劇」的一支，開始被認為「劇本低劣」、「演員無學無教養」，⁶³成為漸禁的對象。而經過皇民化轉型的歌仔戲，在官方的眼裡仍是披著新劇外衣的舊劇，無法塑造日本精神，更遑論完成皇民思想的傳遞，甚而因改良戲的存在，影響到純正「新劇」的生存，因而對改良戲的批評與加強取締的聲浪，在皇民化時期幾乎沒有停過，這也顯示出官方論點與實際上民間演出的差異之大，以及官方主事者無法調節民眾喜好，發展出適切政策之事實。

一、對劇情、語言及演技的評議

早在 1931 年，新竹州管轄內就曾對「改良劇」進行過批評，認為其「卑猥」，

⁶² 《聽到臺灣歷史的聲音 1910~1945 臺灣戲曲唱片原音重現》，頁 88-95，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000 年

⁶³ 《臺中州管內概要及事務提要》，1929-1939 年

需「加強取締」，這樣的情形至少持續到 1939 年。⁶⁴官方對歌仔戲的印象並不佳，除了因服裝、語言、表演形式等吸取各舊劇種養分，仍具有濃厚的「支那」風情之因外，尚與比其他舊劇種更開放的演員動作、口白內容，被認為破壞善良風俗有關。這樣的臺灣戲劇，被在臺內地人認為是臺詞粗野，且婦女觀賞會臉紅，不適宜年少者的娛樂。⁶⁵

在一次臺灣日日新報社主辦的「臺灣の印象を聞く座談會」中，⁶⁶論及臺灣戲劇在劇本、演技、音樂上都屬拙劣，同時又承認「以內地題材之戲劇無法招攬來客，明治年間至今已歷無數次撮合失敗」，楊雲萍在席中雖也提出反論「臺灣舊劇的臺詞讓臺灣觀眾感受深刻」、「臺灣劇也有讓人感動落淚的」，最終殖民者的結論仍是回歸到「置之（臺灣戲劇）不理永遠無法作出好戲劇，因此先由翻譯（內地劇）臺詞開始」，而現況下「劇本雖差，如何將差的劇本演好也很重要」、「觀眾對可笑之事笑，但無論怎樣的劇都不會哭……此為演技太差，節目的組織能力也差」之故，⁶⁷一方面覺臺灣劇本不佳而欲翻譯內地劇本，一方面又無法以內地題材吸引觀眾，並且在演技及節目組織上也未達預期，短期又難以改變，殖民方矛盾的心理在此體現。

而在語言上，直到 1941 年大部分新劇仍在使用臺灣語⁶⁸，這點將造成純粹使用日語的新劇，因市場因素無法生存。使得許多劇評家、主事者紛紛生出危機意識，強調唯有徹底取締使用臺灣語的劇團，才得以真正推廣純正的日語新劇。如前所述，無論是採全面以日語演出的論點，或是先以臺灣語或臺日語混合演出，再漸渡至日語演出的論點，在戲劇語言使用臺灣語與日本語的角力當中，殖民者的最終結論還是藉著禁止「臺灣語」戲劇的手段，強制推行「國語」戲劇，

⁶⁴ 此處的「改良劇」指稱由舊劇「改良」成的戲劇，當時歌仔戲不論是改編或是新創的劇，常以「改良劇」稱之，詳《新竹州管內概要及事務提要》，1931-1939 年

⁶⁵ 〈島民劇を見て 一層水準を高めたい〉，《臺灣日日新報》夕刊 4 版，1941 年 11 月 16 日

⁶⁶ 「臺灣の印象を聞く座談會」此座談會由劇作家長谷川伸、村上元三、大林清，學者矢野峰人、島田輝二、小山雅月，與臺灣文藝家協會會員楊雲萍、川合三良、新田淳等人一同參與討論，並集結成稿分段刊載於《臺灣日日新報》。

⁶⁷ 〈荒過る臺灣の芝居(3) 脚本も演技も音楽も拙い〉，《臺灣日日新報》，1941 年 8 月 6 日

⁶⁸ 西川滿〈演劇と臺灣語〉，《臺灣日日新報》夕刊 4 版，1941 年 11 月 11 日

而非考慮維持「臺灣語」戲劇傳播皇民思想。殖民者提倡使用臺灣語的目的，欲藉此使被殖民者理解皇民化內容，體認皇民的責任而自發學習語言此等「迂迴」的手段，使民眾先認同思想再學習語言。因「皇民化」直接將語言本身視為「皇民」的主體之一，以「語言」作為「皇民身體」的必需要素，⁶⁹若無純正的語言則罔論皇民，強調形式勝於實質。然而此激進的「皇民換血」方式需要強力的政策執行為後盾，於此同時強化官方的統制地位，即便如此，在現實考量下殖民者卻仍在語言上作出折衝與妥協，這點將在下一章詳細說明。

二、劃分「酥胡」與「純棉」

當時所謂的新劇團，主要可分為由歌仔戲轉化而成的新劇團，與由原新劇團體重新組成的新劇團。歌仔戲轉化成的新劇團因其不純正的「血統」與演出方式，被戲稱為「酥胡」或「壞把」，與相對「血統」純正的新劇團「純棉」對比。「酥胡」、「壞把」通常的特點是雖演出時穿和服、唱流行歌曲或放流行歌唱片等，但身段與故事都與原歌仔戲相同，即是一種因應政策進行變化，陽奉陰違的作法。

其實官方了解改良戲陽奉陰違的狀態，然而在某程度上的認可，其實也是因為立即的改良並不容易，首先是劇本的缺乏，再者舊劇演員多數並不熟悉日語，然最重要的因素可能還是觀眾。此時臺灣大眾精通日語與觀賞純正新劇的比例仍不高，且大部分集中於知識階層，若貿然以純新劇形式進行演出，可能會造成觀眾大量流失，即便前往觀賞，也只是憑藉戲劇的動作來測度內容，而不知實際的對話及主張，如此將造成戲劇效果大為打折，若是殖民者欲在其上加諸政策指向，其效果也將大打折扣。因此可以說「陽奉陰違」，在殖民者的角度則為「漸進式改良」，實為一種不得不為，在法律下實施層面上的妥協政策。

在戲劇上殖民者將「新劇」作為皇民化途徑的唯一媒介，摒棄「模倣支那劇」的舊劇，自有其理論上與歷史上的因素。然無相對應的軟硬體供應之下，「純棉」劇團的數字遠低於「壞把」，使得有志於皇民思想推廣的殖民者憂心，「作為本島

⁶⁹ 詳陳培豐《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，麥田，2006年

娛樂的新劇不應各自為政，應統籌之，並附加其指導地位。雖然舊劇團因咬住人性弱點、低俗卑猥，迎合大眾低俗欲望的因素被禁止，但改變長久歷史的根深蒂固非一朝一夕之易事，使得舊劇改良的新劇壓抑真正新劇發展」，顯示出殖民者的矛盾與急迫心理，一方面深知改良戲禁絕不易，因而不斷重申取締方的重要性，「取締者不應只針對劇本內容等檢討，而應分辨舊劇的變形與新劇的差異，當然第一線取締者非演劇專門家，辨識不易，至少應檢視劇之內容及表演……」一方面求速效於新劇軟硬體之設立，「新劇內部問題：一、指導不足。二、腳本不足。三、缺乏演員養成機關。若本島人員無法完成，必須由內地招聘指導者……具體實行機關須比現存的新劇聯盟更強力，因此計畫創立臺灣演劇協會」。⁷⁰邱坤良認為新劇發展不如歌仔戲的原因在於：難滿足民眾生活需求，缺少娛樂性、演出形式簡單、劇情較深，非智識階級無法理解、缺少專業演員及內行指導、票價較昂貴。⁷¹

殖民者對「酥胡」為數眾多的職業新劇團體失望之餘，將皇民化劇的重心致力於素人的「青年劇」，一方面成立演劇協會將劇團整體納入一元統制體系管理，一方面動員整個鄉土以移動演劇的方式深入各農村、漁村等職業新劇團體無法到達之處。以皇民奉公會為主軸，併入鄉土論述，強調演劇的大眾性，

戲劇自鄉土而生，由鄉土藝術誕生戲劇真正值得誇耀，不就是本島戲劇界的現狀？依此原則取捨舊劇，依島民之望適當指導新劇，在當局保護下推廣新劇，早日建立作為健全娛樂的島民劇。...皇民奉公會等文化政策的一部門進行戲劇執演，考量到戲劇的大眾性（島民喜好戲劇），應在各層面大大利用，且與南支南洋的文化戲劇一同考量。⁷²

⁷⁰ 十河隼雄〈臺灣演劇の更新 先づよき指導者を〉，《臺灣日日新報》夕刊4版，1941年9月18日

⁷¹ 邱坤良《舊劇與新劇—日治時期臺灣戲劇之研究》，頁325-326，臺北：自立晚報社，1992年

⁷² 十河隼雄〈島民劇の樹立〉，《臺灣日日新報》夕刊4版，1941年7月8日

此處欲建立的「島民劇」，已非「酥胡」、「純棉」等職業新劇團體為主體，而是在皇民奉公會領導下，至各地巡演的移動演劇團，以此為重心並與鄉土藝術作連結，體現大眾性的群體主義所構成的，具備官方背書替政策服務的戲劇。



第三章、以新劇為想像的「大眾」

皇民化時期的新劇團，可分為由歌仔戲等改良而來的改良新劇團、以新劇及新派劇形式演出的職業新劇團，及以推行皇民政策下鄉演出的青年劇等三類型。本論文因嘗試以商業劇場為中心，主探討前兩類型之新劇團，由歌仔戲改良而來的新劇團在前章已述及，本章重點在以新劇及新派劇形式，主在商業劇場演出的職業新劇團，而青年劇因不具備收票性質，觀眾也多非憑自身喜好前往觀賞，因論點需要略微提及，但不列為本論文探討重點，然青年劇由官方自上至下，以教化兼控制的整體動員模式深入每個鄉土、家庭、成員，對表演者、表演者家族親友造成的內部外部影響，都是值得發文進一步探討的議題。

除此之外，當時本島人務農人口高達七成，人口分布南部高於北部，以臺中、臺南為本島人聚居最大兩都市，而臺灣日日新報上刊登的戲院、電影院廣告卻清一色以臺北、基隆兩地的影劇院為主，主因當為臺灣日日新報係以多數內地人為主要客群，1942年臺北州的內地人佔全臺內地人四成以上，其中又以臺北市30%，基隆市7%最多，可見內地人都市化程度極高，且多集中北部。⁷³相對的本島人都市化程度並不高，多數為農民，商業劇場中的新劇對其而言並非容易接觸到的娛樂，也是青年劇及演劇挺身隊下鄉演出的主因。

尤其當時觀賞新劇的價格並不便宜，比起電影約一圓上下的花費，新劇及歌舞伎約兩圓上下的價格，一般人農工階級似乎較難負荷，且劇情亦較深不易理解，這也是新劇的觀眾，多為少數有錢的「知識階層」的原因。⁷⁴由於新劇較少像電影一樣會在報紙上進行宣傳，一般的宣傳也僅是顯示出團名，多半連劇名都不會出示，由此可推測新劇並非以「劇」來吸引觀眾，而是「劇團」本身即有其特定觀眾群。而對於會觀看報紙的特定知識階層讀者群而言，劇團何時有戲於何處演出即可成為其關注重點，該是此類劇團已有其固定忠實觀眾群之故。

⁷³ 資料統計來源為《臺灣總督府第四十五號、第四十六號統計書》，臺灣總督府，1943-1944年

⁷⁴ 邱坤良《飄浪舞臺》，頁71-72，臺北市：遠流，2008年

皇民化時期以新劇及新派劇形式演出的職業新劇團，可分為由內地而來的日本職業劇團與臺灣本地的職業劇團兩種。在太平洋戰爭後，劇團皆受到官方統制，有志於劇團事務者，除了組成加入政策主導的臺灣新劇協會，演出皇民化劇之外，尚有一群認為職業新劇演出水準低落，不具娛樂性與藝術性，而主張以非職業演出、青年組成的青年團為主體，表演給農村漁村民眾觀賞，強調大眾娛樂性與教育性的連結。依呂訴上所言，1942年「臺灣演劇協會」的純新劇團會員有「國風」、「鐘聲」、「嘉義國民座」、「國鐘」、「南寶舞臺」、「星光」、「廣愛」等七團，而改良劇團則有三十四團，⁷⁵數量上懸殊的差異意謂著在演員、觀眾群數量上，新劇皆無法與改良戲相比，這不僅與二者鎖定觀眾群有別之故，也與劇團軟硬體設施能否齊備相關，相較於二〇年代興起後，逐漸壯大的歌仔戲團，同樣於二〇年代興起的新劇，在演員及劇本、舞臺、燈光等各方資源都受限的情況下，觀眾群不多又備受官方打壓，實際上能持續演出的團體並不多，也間接造成其後戰時以新劇為載體的皇民戲劇政策，在執行上窘迫的情境。

第一節、政策強調的戲劇內容

1937年逐步禁演舊劇後，沉寂一段時間的新劇因而出現復甦的跡象，其中也包含二〇年代文化劇的相關人士參與。純粹新劇團體的數量雖遠不及由歌仔戲轉變而來的新劇團體多，甚至不到十分之一，卻已達到前所未有的發展，更吸引許多有志青年男女的加入，隱然成為另一「現代化」指標。不過四〇年代的職業新劇團，與二〇年代新劇團最大的差異在於四〇年代的職業新劇團因皇民政策導向而興起，與二〇年代專為啟蒙而發的新劇團體，時代背景有別，其「抵殖民」的程度不高，投資者更是臺日雙方皆有，⁷⁶專為營利而演出，是以「觀眾」才是職業新劇團體著重之處，對官方提出的皇民政策，以不觸犯甚至配合的方式，在當時已十分盛行的商業劇場中進行演出。

⁷⁵ 呂訴上《臺灣電影戲劇史》，頁324，臺北銀華出版部，1961年

⁷⁶ 石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁39，2008年3月

一、動員

隨著戰事緊張，臺灣於 1941 宣布將實施志願兵制度，此意謂著戰時整體動員的體制，由日本本土延伸到殖民地。殖民地由農工業後援到主線戰力支援，相對應的政策推廣也在戲劇中顯現。

對殖民者而言，娛樂的目的在於「撫慰民眾的心」，撫慰人心的原因卻是「使一日勞動疲憊的心獲得一夜的安慰後，成為明日的勞動力」⁷⁷，娛樂整體成為增加戰力、後備力的手段之一，也因此「動員」從個人、到整個鄉土、國家成為戲劇的最終目的。配合此時宣布的志願兵制度，戲劇的內容常出現志願兵申請或出征的主題，成為志願兵也被等同皇民化的代表，未能成為志願兵者，則須懷抱皇民思想，替這些志願兵祈願，並努力做好後援，將己身勞動力化為天皇所用。這種全殖民地的戰時動員體制，一方面欲藉著戲劇撫慰人心的功能，以增加勞動力，一方面又冀以皇民化政策包裝全劇，將「皇民化」等同於戰爭協力，在戲劇上以各種情感激昂的戲劇語言呈現，使民眾奉獻出全身心，參與戰爭整體動員。

二、日臺親善與防諜保密

除了整體動員之外，戲劇中常出現的宣揚內容還有「日臺親善」與「防諜保密」。日臺親善乃皇民化的方向之一，欲排除臺灣與中華（支那）的舊血緣連繫，強調臺日一體，建立臺灣與日本的新血緣關連，進一步「皇民化」殖民地民族至新的日本體系，亦即天皇一統下的唯一民族。

「日臺親善」以外，防諜保密也是政策重點之一。1942 年臺灣警察時報一篇專談防諜用語的文章中，提及「防諜劇」的概念，並將其定義為「防諜思想の昂揚と普及を目的とした劇をいふ。」⁷⁸而更早在 1938 年臺灣公論上，即有嘉義

⁷⁷ 竹內治〈島民劇の再検討— 臺灣と演劇（上）〉，《臺灣日日新報》夕刊 4 版，1941 年 10 月 16 日

⁷⁸ 另提及「防諜映畫」、「防諜歌謠」等用語，其中提及第一部本島「防諜劇」係 1941 年藝能祭高砂劇團之「月の漩渦」，應是自高砂劇團「月の漩渦」後，「防諜劇」才成為一通用用語。

劇團演出「防諜劇」之說，⁷⁹「防諜劇」成為分類的戲劇類型之一，可見其在戲劇政策上重要性。「防諜」也具備排華影響的引伸，同文同種的華人常成為匪諜出現身邊，偽裝各種身分竊取機密，而身為皇民之子的臺灣人必須有所警覺，甚至大義滅親以衛國家安全。防諜劇在戰爭時期下，除反映現實狀況外，也更強化以大日本作為「國家」，將殖民地全數納入的形象。

第二節、藝能祭下的新劇演出

1940 年臺灣新劇聯盟成立，由聯盟指派指導者給參加劇團，舉辦演員訓練所，約半年期間就在永樂座舉行「藝能祭」的新劇競演活動，由「廣愛」、「星光」、「東寶」、「高砂」四團競演，⁸⁰使用日文劇本但以臺語翻譯演出。⁸¹

當時日治後期 1943 年臺北市十六家戲院中，「榮座」、「新舞臺」、「萬華劇場」專供戲劇演出，「大世界館」、「新世界館」、「第二世界館」、「大三世界館」、「國際館」、「臺灣劇場」、「芳乃館」、「第二芳乃館」、「芳明館」、「太平館」為映畫常設館，「永樂座」、「第一劇場」、「雙連座」被列為影劇混和戲院，「永樂座」係專門給本島人看的小電影院，或觀眾多屬下層階級的嘈雜戲院，而西門町的電影院則多有冷氣設備。以本島人為主要客群的戲院有「新舞臺」、「萬華劇場」、「永樂座」，以內地人為主要客群的有「榮座」及西門町的電影常設館。⁸²藝能祭選擇在「永樂座」舉辦，而非試演會舉辦地「榮座」，顯示在觀眾群定位上以本島人為主，在語言、票價的選擇上也近於一般本島大眾標準。

詳〈防諜用語談義（一）〉，《臺灣警察時報》NO.312，1942 年 4 月 20 日

⁷⁹ 〈防諜劇を公演 嘉義厚生劇團頗る好評〉，《臺灣公論》NO.12，1938 年 12 月 1 日

⁸⁰ 依 1940 年 11 月 9 日《臺灣日日新報》夕刊 2 版〈臺灣新劇聯盟の藝能祭〉上刊載，其他二加盟劇團「東明」、「鐘聲」亦會出演，將在兩三日內選定劇本並練習，是否因排練不及而未出演尚待查明。

⁸¹ 詳石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 60-61，2008 年 3 月

⁸² 邱坤良《飄浪舞臺 臺灣大眾劇場年代》，頁 49-60，遠流，2008 年

一、著重生動演技的藝能祭

關於 1940 年首次藝能祭的演出，在各方所獲評價都很高，《文藝臺灣》創辦者西川滿評論：

臺灣新劇聯盟四劇團のコンクールの中では、東寶の「新しき出發」と、星光の「黎明之家」が心に歿つた、實際にこの演劇をみるまでは前者はイデオロギーを盛りすぎた詞劇の故を以て、また後者は餘りに型にはまつた安易な筋の故を以て、正直なところ、たいした期待を持ち得なかつたのであるが、一見するに及んで、かなりの感動に打たれた（中略）

律動感を覺えずにはゐられなかつた、私は臺灣語を知らない然し、話してゐることは實によくわかつた、熱いものさへこみあげて来た、まして臺灣語を解する人人には一層深い感激を與へたことと思ふ、事實、舞臺で日本精神の發揚を説き、本島人の陋習改革を述べ、國語を話すありがたさ、皇民として歡喜を謳歌するあたり、觀客の拍手はしばし鳴りもやまなかつたであるし、すすりあげる（中略）

「新しき出發」では、漁師になつた楊錦、その妻楊月發、次男陳天枝の諸君が抜群であつたし、他の諸君もよく呼吸があつて、完全な成功であつた

「黎明の家」では前科者の翁寶樹君とその妹黃氏瑞月さんか立派だつた、黃さんの和服姿も、その狂亂の死然たる姿も、また一寸した帯を直すしぐさも、少しも不自然さはなかつた、それに舞臺もゆつたりして觀客には相當受けたのではないかと思う

さう云へば高砂の「月の漩渦」も實に眞劍であつた、木刀勝負ならぬ白刃の熱演であつた、廣愛の『護れ國旗』は脚本の故に多少損をしたが、南部特有の會話はなめらがで心地よかつたし、俳優諸君にも玄人らしい

餘裕さがあつてよかつた⁸³

開演前西川滿應已知悉劇本與臺詞，但因其太過理想的臺詞與簡單的故事架構，開始並不抱太大期望，直到看到現場演出，因職業演員出色的演技與現場節奏拿捏得當，使得不懂臺灣話的西川滿也感到熱血沸騰。由西川滿的描述可知，當時藝能祭的新劇雖清一色宣揚皇民化政策，然以其生動的演技及大眾能理解的語言，使觀眾深受感動，而達到宣揚政策的效果。藝能祭跨越職業新劇團商業演出的界線，是在官方訴求下進行皇民劇演出的特例，也是官方將推廣皇民思想的主力由業餘青年劇轉嫁部分至職業新劇團的開端，在評價與效果上較業餘劇團更成功，且不論是否受到觀劇群不同的影響，對官方而言，職業新劇團似是達成以戲劇傳遞皇民思想的另一可能性，然考量其商業性質，動員不易，也僅能以舉辦藝能祭的方式進行。

自 1940 年舉辦首次藝能祭後，每年仍持續舉辦藝能祭，也有持續觀看的觀眾進行比較，1941 年一位觀劇的夫人發出如下的評論：

處が確か兩三年前から内地風の演劇—新劇が出来て、演出の方法から、劇の筋並びに感覺表現が全く内地風であつて物考へ方、物の觀方、物の感じ方が内地風に識らずに引き込まれていく様であります。そして最近では時局物を澤山〇込んでゐますので、楽しみ乍ら時局認識にもなり、これなら皆様をお誘ひして觀に行けるとおもはれます。

先日臺北の永樂座の新劇大會にまいりましたが、昨年と同處のコンクールと比較致しますなら演技、演出、照明等全般的に圓熟し、進歩して來たことは否めませんが、演劇が醸す氛圍氣とか、舞臺から受取る氣分とか言ふものは、確かに昨年の方が活氣があつた様に感じました。尤も本年のコンクールではなく情報部選定脚本の發表大會と言ふせるであつ

⁸³ 西川滿〈皇民化劇を見て 藝能祭新劇コンクール〉，《臺灣日日新報》夕刊 4 版，1940.11.17

たかも知れません。もう一度去年の氣分に満ちみちにたものを見たいと思ひます。一般觀衆の評を綜合して、忌諱なく申せば、脚本が臺北の様な都會人には程度が少し低いのではないかとも思はれます。又臺詞も冗長で、舞臺がだれ氣味になる様にかんじました。この脚本を水準の低い地方に持つていけば一般觀衆に満足されるかもしれませんが、さういふ地方では上演できる様な舞臺を持たないし、兎に角一般本島人民衆の知識は皇民奉公運動によつて、事變以前に比じて、芝居の内容も觀客層の知識の水準に伍して行く必要があるのではないでせうか。⁸⁴

隔了一年後舉辦の新劇祭，在演出上不如首次舉辦所獲的評價那麼高，此篇評認為出其原因在劇本上，由情報部所選定的劇本「程度略低」、「臺詞冗長」、「舞臺沒有張力」，並不能達到預期皇民思想傳遞的效果。暫不提此評論的中央意識，這時期在報章雜誌上發表評論的「觀衆」，已不再單純滿足於首次藝能祭造成的震撼，而開始以更專業的角度比較與評論，除卻關心演技、演出、照明等技術層面外，更從劇情架構、臺詞內容、演出氛圍等各面向深度考量，單純宣揚國策、沒有戲劇張力及角色深度的劇本，已無法撼動具備都會中接受基本教育，擁有一定程度知識水準的新劇觀衆，也因此新劇的劇本比起改良劇，普遍更需在「質」上提升，而新劇劇本缺乏的問題也日漸浮出檯面。

二、人氣演員與劇本創造

職業新劇團如「星光」、「鐘聲」，主要演員多是有地緣關係的當地人，且大部分為商人、地方知識分子、甚至市井大眾，沒有出國留學，未曾受過專業劇場訓練，其舞臺生涯多半始於日治末期，進劇團後才開始學習戲劇，經過見習、中間、幹部等階段，邊演邊學，⁸⁵但也有不少人氣演員，在官方特意的形塑下，創

⁸⁴ 〈島民劇を見て 一層水準を高めたい〉，《臺灣日日新報》夕刊4版，1941年11月16日

⁸⁵ 邱坤良〈星光與鐘聲〉，《表演藝術》NO.89，頁100-101，2000年5月

造出一種與過往演員有別的知性、健康而摩登的形象，⁸⁶以產生「新劇演員」與「現代化」、「文明化」表徵間的連結。

除此之外，劇本編寫也成為官方重心之一，以藝能祭的《黎明之家》為例，此劇描以一群口渴要水喝的日本中學生，偶遇遭受村民排擠的前科犯勇良，鼓舞其重新站起為開頭，描述到勇良的故事。勇良父親為偷鄰人的牛乳給飢餓的勇良兄妹，被發現後重傷鄰人入獄，在獄中抑鬱而終。勇良兄妹自小在同情與嘲諷中成長，造成勇良因受不了村民欺負憤而縱火入獄，出獄後因前科犯身分使勇良兄妹更受排擠，惟有日警田中時常給予開導及幫助。勇良妹在日警田中的介紹下嫁入鄰村，卻因前科犯之妹的身分被婆婆趕回家門。正巧此時勇良接獲徵召令，卻擔心因拋棄而發狂的妹妹無人照顧，日警田中與妹夫貞順適時出現，田中說服村民一同前來替勇良出征慶賀，貞順則為接回妻子美寶，也使美寶恢復神志。最後眾人齊呼萬歲與合唱愛國進行曲，歡送田中與勇良出征。此劇展現日臺融合的主題，在主角勇良與日警田中深厚的情誼，甚至是偶遇的日本中學生也能與其互相體諒，相對本島村民的百般排擠、刁難，更是明顯對照。勇良的形象由最先的強悍的惡人形象，轉為猶豫、依賴的善人形象，在戲劇中是一大翻轉，尤其描寫到田中以生離死別的口吻提醒勇良「大地に立つお歩のその足も箸を持つその手も自分のものだと思ふな國家のものだと思へ、そこには自ら不平も不満もなく真の国民精神が湧き出するのか、郭！わかったか……わかってくれたか？…」⁸⁷將雙手雙腳視為國家之物，並以連問兩次的語氣詢問對方能了解嗎，應當是具備十足感情的演出，在劇本寫作編排之初，就已確立將自我認同衝突為導向，以感性的對白進而影響大眾情緒，使觀眾產生情感上認同，進一步認同於皇民思想的模式。

因此能使觀眾產生情感認同的「好」劇本非常珍貴，在劇本不足或品質不佳的情況下，許多致力新劇的殖民知識分子如竹內治、西川滿、中山侑，紛紛投入

⁸⁶ 石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁48，2008年3月

⁸⁷ 榎林智惠子〈皇民化劇 黎明の家〉，《藝能祭皇民化劇脚本集》，1941年

劇本寫作，並且由於其對商業上演的職業新劇團存疑，尚有職業新劇團上演須經許可的規定。⁸⁸然而除劇本之外，能體現劇本的演員（技）、語言也同樣不可或缺，也因此以素人為主的青年劇團，一直無法成為取代職業新劇團體及改良戲，成為大眾娛樂的主體，真正受到民眾的歡迎。

另一面來看，職業新劇團除了藝能祭之外，以 1938-1940 年間上演的劇目看來，配合大眾口味，多半以人情劇、悲喜劇、活劇（武打劇）等為主要類型，⁸⁹強調政策的意味並不強。四〇年代無論舊歌仔戲團所改成的新劇團，或二〇年代後期「星光」、「鐘聲」等發展演變的新劇團，檢視其演出劇名，可知最常搬演的題材是「家庭悲劇」，⁹⁰當然此類戲劇中，是否穿插有配合政策宣傳的部分演出目前無法確知，然而以劇名應當是配合劇情整體而定出的題目的常論，劇情整體尚不至於差異過大。由此可見即便有專以上演「皇民化劇」為營的劇團如「新興」、「寶來」，但大多數職業新劇團僅配合演出少數「皇民化劇」，主要類型仍是以大眾喜好的劇情進行賣票演出，也因此藝能祭在象徵與宣傳意義上似乎更高於實質意義。

當時戲劇受檢閱制度影響，常有直接以內地電影劇本作改編的情形，其中具備武打特質及忠義思想的時代劇如《丹下佐膳》、《鞍馬天狗》等，常被劇團改編，甚至影響到戰後的胡撇仔歌仔戲，是相對上受民眾歡迎的類型。⁹¹另外也有一類為家庭悲喜劇，以家庭倫理、愛情、淪落為主題的各種悲喜劇。以新劇而言，一般都會穿插愛情進入，各種類的愛情受到「錯弄」的情節，成為職業新劇幾乎是必備的劇情。新劇的表演手法，又與電影通過鏡頭拍攝出角色的臉部表情，表現其內心戲的方式不同，戲劇更注重在舞台現場的劇情張力、對白與角色動作，可與觀眾直接互動交流，觀眾的反應甚至可使演員臨場調整其演出，是比起電影更

⁸⁸ 《文藝臺灣》，1942 年 2 月 20 日

⁸⁹ 參考石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 45，2008 年 3 月

⁹⁰ 〈本社主催臺灣の印象を聞く座談会 臺灣の民謡と踊り(7) 美しい長衫に似合はぬ醜い脛〉，《臺灣日日新報》，1941 年 8 月 19 日

⁹¹ 詳參陳幼馨〈東風南來：日治時期以降日本「時代劇」電影與臺灣歌仔戲的生產轉化〉，第五屆台灣文學與語言國際學術會議，2008 年 11 月 23 日

具現場感染力的媒體。電影可憑藉剪接等後製方式，增添許多劇場外的視聽效果，並藉此在劇情與角色之外吸引觀眾，接受劇場內（甚或生活內）無法接觸的感官享受。而戲劇更著重在劇場內的演出，以其即時藝術的特性，包含布景與特技、燈光效果等舞臺技術，與情節、對白、角色等劇本架構與演員素質，更需專業且熟練的演出以吸引觀眾。也因此在此皇民化的施策上，對戲劇更為重視演員與劇本的要求，並不斷重申此二者的重要性。

第三節、鄉土與皇民化

石婉舜認為戲劇融合在學程教育體系中，不僅對公學校的學生具備達成任務的榮譽感，甚至對觀賞與陪同的學生家長也產生一定程度的影響力。⁹²承接此政策脈絡而來的，即是廣推至鄉里民間，各農、漁村的「青年劇」體系，最終目標是整個鄉土的參與感，戲劇及演員本身的專業程度似乎已不那麼受重視。而在都市娛樂多元的情況之下，觀眾自然有「比較」與「選擇」的能力，即便是舊劇漸禁，慣於觀賞舊劇的觀眾也未必在有限條件之下，放低自己胃口進入劇場，更何況還有電影可供選擇，也因此註定青年劇在都市商業劇場難以生存的命運。不過自 1940 年開始，日本本土興起了著重鄉土文化的「地方文化論述」，雖其實踐的主體以移動演劇為重，卻也對商業劇場起了一定程度的影響。

一、皇民化的鄉土論述

所謂「地方文化論述」是起自 1940 年近衛第二次組閣，以「高度國防國家體制」為主體抑制軍部勢力，提出「國民士氣的沉滯將影響長期戰下國民對政府施策予以積極協助的信念，因此有必要獎勵健全娛樂」、「過去政府的高壓政策受到批判，轉而提倡各項傳統祭典、娛樂之復活」，此「文化政策最特殊之處，在於提出由中央往地方移行的地方文化論，並強調重新創造地方文化的新價值。」

⁹² 石婉舜《台灣總督府戲劇（曲）政策之研究（1895-1945）》，頁 14-17，財團法人國家文化藝術基金會、台北市文化局，2004 年 10 月~2005 年 12 月

「致力於傳統文化的復活、重編與新興文化的移入」、「而民藝／鄉土資料展覽會、鄉土舞蹈／民謠大會、鄉土演劇、鄉土史的編纂、鄉土偉人的表揚等也都陸續舉辦。透過這樣的文化運動，鄉土主義一時間高揚起來。」⁹³

在此地方文化論述的表述下，殖民地的地方文化有逐漸復甦的徵兆，1941年成立的「臺灣鄉土演劇研究會」為開端，到1942年布袋戲正式在戲院復演，至1943年厚生演劇研究會使用臺語流行歌演出，一系列的進程皆以「地方文化論述」為基礎論調，即便官方的地方文化論述並不包含殖民地，但透過被殖民者的努力得以擴張，也正顯示出被殖民者在官方政策的縫隙中，求取不同解釋與其妥協的成效。

二、禁用臺語政策論爭

西川滿曾評論道，許多新劇團是披著新派假面的皮，穿著和服欺瞞當局的舊歌仔戲，即所謂「酥胡」，這類的劇團通常使用臺灣語演出。在此西川滿顯然把使用臺灣語等同於改良劇團，但如前所述，藝能祭的新劇團也使用臺灣語演出，並非只是個別劇團現象。

關於戲劇使用語言的論述主要分三派，贊成使用臺灣語的理由，是因為民眾無法理解國語，為使民眾了解皇民化的意義，不得已必須以臺灣語為工具，也就是臺灣語僅僅作為皇民思想的傳遞工具，並不具備文化上的實質意義。漸進主義者認為在演員素質、演出狀態未配得上時，國語化只是空論，然而隨著如國民學校畢業的新弟子加入，總有一天將可取代臺灣話演出。

而臺灣話演出者的方式有三：(1) 全臺灣話：若使用國語演出，觀眾不來觀看將無法達成效果。(2) 劇中只有內地人對話時使用國語。(3) 臺灣話與國語混雜使用。反對使用臺灣話者，如西川滿則視前兩種論調為禍根，認為現今愛國劇團絕對不會使用臺灣話，同時其他酥胡劇團仍使用臺灣話，將造成愛國劇團無法

⁹³ 石婉舜《一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究》，頁17-18，國立臺灣大學戲劇學系碩士論文，2002年

與之抗衡，因此只有當全島皆使用「國語」演出，才可能達到公平，且在志願兵制度施行的現在，更無議論餘地，因而設立演劇協會之劇團統制政策是必須的，他並且認為戰時的三年，相當於平時的三十年，三年間即可創造出真正具備日本性格的劇團。⁹⁴

皇民劇使用語言的爭論，其實也是殖民者在國語尚未普及的情況下，矛盾的選擇之一。如前所述，也涉及到採取直接或間接皇民化的方式，觀此時期的報章評論，劇作家、主事者雖多傾向直接以國語演出，然最後不論藝能祭、演劇挺身隊都以台語（夾雜部分日語）進行演出，也顯現出在政策目的整體考量後，殖民者不得不作出的折衝。

三、認知不一的皇民化路徑

1941年竹內治針對臺灣戲劇，曾在《臺灣日日新報》上發表評論：

臺灣に於ける演劇の根本目的をその本質からして、大體左の二通りに分けることが出来ると思ふ。

一、大眾の慰安對照として考へる場合

一、演劇の有つ大眾性を利用して教化並啟發宣傳をなす事によつて、皇民鍊成の一翼とする場合（中略）

假に二を主として考へた場合、臺灣演劇は原則的に日本的でなければならぬ。さうなれば、臺灣音樂、在來の臺灣風俗などは、これを許容する事は出来ない。當然言語も日本的を主體としなければならない事になる。これは見方によつては過酷の様ではあるが、形式同化の一種であると考へられる元來同化の方法には二種あつて、形式から入るものと、内容、精神に中心を聞くものと區別される。形式をすべて日本的に統一する事によつて、その環境に馴育させ、終には日本的な演劇を本島人大眾

⁹⁴ 西川滿〈演劇と臺灣語〉，《臺灣日日新報》夕刊4版，1941年11月11日

に開合させてしまふ。これには相當の難を排して……（中略）

又一を主とした場合を考えると本島人大眾中、その大部分を占める教育程度の低い民眾を對照としなければならない。本島人大眾が娛樂として欲しい、慰安として心ゆくばかり楽しめるものといへば、從來の臺灣芝居であり、臺灣音樂である。一般大眾にとって、これ程樂しめ、慰安になるものは、事實上他にない筈である。⁹⁵

竹内治並將地方文化論與其結合，認為

健全なる文化育成に努めるものの、決して之を強制はしない筈だ。（中略）眞の國民文化は、正しき國家の文化政策に基いて、時代の流れと共に、眞に國民の中から湧上るものでなければならない。茲國家の文化政策確立の意義と、國民の自覺が必要となるわけである。（中略）

地方文化と郷土色。その間に切り○すことの出来ない密接な關係が存在することは……（中略）

演劇はその本質からして、勿論民眾の娛樂の一面である。然して娛樂は民眾の心の糧でなければならない。一日の勤勞に疲れた心を一夜の慰安によつて、心ゆくばかり憩はせ、明日への働く力を養成させるものでなくてはならない。（中略）

臺灣に於ける健全娛樂とは、明日への勤勞を増進させるのもであると同時に、更に臺灣の根幹ともなる、皇民鍊成運動の資となるものでなければならない事は勿論である。⁹⁶

⁹⁵ 竹内治〈島民劇の再検討— 臺灣と演劇（下）〉，《臺灣日日新報》夕刊4版，1941年10月17日

⁹⁶ 竹内治〈島民劇の再検討— 臺灣と演劇（上）〉，《臺灣日日新報》夕刊4版，1941年10月16日

竹內治認為臺灣戲劇目的不外乎二者，撫慰大眾及教化啟發，成為宣傳皇民鍊成的一翼。並且假若以宣傳皇民鍊成為目的，臺灣演劇原則上非為日本式不可，臺灣音樂等臺灣舊有風俗元素則不應存在戲劇內，而語言也必須以日語為主；但以撫慰大眾為考量，本島大眾想要的娛樂是臺灣舊有戲劇及音樂，並非日本式的樂舞。因此他認為臺灣戲劇須在由形式進入跟由內容、精神為中心了解，此二種同化方式中找尋方向，而完全統一於日本形式相當困難。他並將地方文化論與戲劇同化方式結合，認為地方文化與鄉土色有無可畫分之密切關係，而真正的國民文化，是基於正確的國家文化政策，與時代一同變遷，由國民自身湧現，在國家文化政策的確立上，國民自覺是必要的。

雖然殖民者的最終目的，仍是透過戲劇達成皇民鍊成，即便是以撫慰人心的角度，也是為了養成明日的勞動力，同時育成臺灣的根幹，皇民鍊成運動的養分。殖民者的觀點認為娛樂撫慰人心的目的在於「動員」物資、人利，甚至軍備力，所謂「樂在其中、撫慰人心之物」，承繼日本近衛內閣所提出「地方文化」論述中，要求戲劇和文學需達到「新的慰安的創造」而來。⁹⁷

而對於本島人而言，此種論述正適合其觀劇需求，在不違背政策前提下，商業劇場以演出「撫慰人心」的各種戲劇，也並不一定具備了皇民政策內容，不論語言、劇情、佈景、音樂上，皆以觀眾喜好為主，因商業劇場不論劇場、劇團、股東，其主要目的為營利，與殖民者「動員戰爭」的認知並不相同，其皇民化的路徑也不一致。

此種漸進式改良的弔詭之處在於，想藉「新派劇」為標竿的「新劇」，創造出「國民演劇」的最終目標，⁹⁸卻又必須提防臺灣知識份子也同樣利用「新劇」在官方認可的夾縫中達成抵殖民的目的，其原因在於官方的視角一直關注於「新劇」上，從未將「改良劇」視為一個可行的策略，這與日本近現代戲劇發展的路程不謀而合，只是未考慮殖民地的「特殊性」，或者即便發現卻無法改變國家整

⁹⁷ 鳳氣至純平《中山侑研究——分析他的「灣生」身分及其文化活動》，頁 72，國立成功大學碩士論文，2006 年

⁹⁸ 詳大笹吉雄，《日本現代演劇史（昭和戰中篇 II）》，頁 245-262，東京：白水社，1994 年

體政策方針。如果說「純種」的新劇只是少數文化階級或具備特殊目的者觀看的話，⁹⁹那殖民政府處心積慮想要介入此市場未免顯得事倍功半，然而從「改良劇」上著手卻又是殖民者「不屑而為」之事，此種矛盾一直持續到黃得時致力於布袋戲的復演，才得以獲得官方認可。關於「地方文化」的論述，等於間接承認了嘗試「純種新劇」政策上的失敗，其不論在劇團、觀者人數上，皆未達到官方當局希冀的目標，自然也遠非「改良劇」所能影響的程度。因此官方將戲劇政策延伸到全島性的戲劇統制，藉著到達各村庄、各部落的全面控制系統，提倡素人演劇的「青年劇」及下鄉服務的「演劇挺身隊」，挾教育、行政體系等各種資源為後援，徹底塑造出純粹為殖民者服務的劇團。



⁹⁹ 邱坤良《飄浪舞臺》，頁 58，臺北市：遠流，2008 年

第四章、以皇民化電影為想像的「大眾」

日治時期的臺灣電影，在二〇年代以前幾乎與宣揚政策、文明思想無法劃分，無論是殖民者藉由巡迴放映宣傳統治成果，或是抵殖民者藉由電影放映傳播自由民權思想，電影與政治的關連緊密，甚而辯士（無聲電影解說人）在其中扮演宣揚思想的主要角色，重要性更大於影片本身。而直到二〇年代後期資本主義在臺灣逐漸發展，都會消費意識提升，戲院、影院數量逐年增加，再加上有聲電影的出現，至三〇年代電影已逐漸成為娛樂的主力之一，許多劇情類、武打類電影在戲院上演，單純的紀錄片式影片反逐年減少，顯示觀眾口味的轉移，當電影的新鮮度逐年削減，吸引觀眾之處也逐漸由「觀影」本身轉移到影片內容或演員上。

而如同戲劇一般，電影的普遍意謂觀眾「選擇權」的提升，其口味的變化也成為製片的重點。然而與戲劇相比，日治時期的電影產業卻始終握於官方手中，除卻二〇年代文化團體巡迴放映的啟蒙電影，及少部分個人或資本家投資的電影外，臺灣主要的電影產業皆由官方或半官方團體掌控，尤其在 1942 年「臺灣興行統制株式會社」成立後，全島電影業皆歸唯一官方公司主導，其最大投資方即為 1941 年由總督府情報課成立的「臺灣映畫協會」。

在電影一元統制的情況下，當時能進出臺灣的影片尚需經過「活動寫真フィルム檢閱規則」的檢閱機制，除此之外針對國家別也管制了部分國家影片的輸入。觀察當時的報紙，在皇民化後期德、美、日的影片最常出現在報刊中，其中以日片最多，受政策影響不無關連，但臺灣本土製片不多也是原因之一。而此時中國影片受時局影響輸入受限，僅有少數公司拍攝之華語電影可進入臺灣，檢閱也較其他國家影片嚴格。¹⁰⁰在電影一元統制的情況下，觀眾如何藉其選擇權反映其觀影趣味，而國家為推行皇民化政策，又如何投其所好將皇民思想包裝於電影中，

¹⁰⁰ 關於中國電影進口受限之情況，可參考葉龍彥、黃仁、三澤真美惠等人之專書。

使得觀眾願意進影院欣賞並受其影響，皆是值得探究的議題。

《沙鷺之鐘》的故事歷經皇民化、中日斷交、政權轉換等不同階段，在這些開放程度各異的公共領域下，詮釋出的相貌也大相逕庭。誠如許多先行研究所言，電影《沙鷺之鐘》是日本宣傳愛國從軍的手段，更與日本在臺實施高砂義勇隊、特別志願兵、徵兵制息息相關。¹⁰¹然而故事的竄改並非始於電影，早在電影出現前就有歌曲、戲劇、浪曲等表演，電影劇本只是諸多改編之一。《沙鷺之鐘》雖是一部官方主導的電影，卻能轟動一時，若從消費與接受者的角度來觀察，就算是宣揚軍國主義的電影，要達其「功效」，電影本身仍舊具有對觀眾的「吸引力」，包括約七分鐘的「高砂族生活」片段、著名女優李香蘭、流行歌曲等，都是讓此片轟動一時的要件。

本文將重點放在觀賞影片的「接受者」身上，探討官方蓄意在影片中放入何種策略吸引觀眾，並使接受者受到何種影響，以達成其榨取殖民地資源的功效。並引用米歇·傅寇(Michel Foucault)「差異地點」(heterotopias)的概念，並將接受者依所屬區域不同分為「高砂族」與「都市觀影者」兩種。因此觀察被建構出的高砂族或殖民地電影《沙鷺之鐘》下的「差異地點」，在殖民地不同接受者間，具備何種接受角度與接受元素？是否有造成差異地點鬆動的可能？殖民者將觀影者分為「高砂族」與「都市觀影者」兩種，兩者對比殖民者具備的完美真實空間，分別類屬兩種不同層次的邊緣空間，在觀影後的接受程度亦不同。

以下嘗試以皇民化時期的電影為觀察場域，選出以宣揚皇民思想為主軸的皇民電影《沙鷺之鐘》及另一部李香蘭主演的電影《蘇州之夜》為探討對象，在此二部受歡迎的皇民電影背後，究竟隱藏了何種吸引力要素，以及官方將其皇民政策包裝於此要素下，間接影響觀眾達成其政策目標的結果。

¹⁰¹ 關於《沙鷺之鐘》之先行研究頗多，可參閱周婉筠，〈「莎勇之鐘」的故事及其波瀾〉，《歷史月刊》第46期，1991年11月、陳昭順整理，〈莎韻之鐘的迷思〉，《歷史月刊》第79期，1994年8月、溫浩邦，〈歷史生產的多重性：罷工、莎韻與歷史詮釋〉，《宜蘭文獻雜誌》第79期，1996年3月、趙民、陸擘，〈文化身分的生成與再造：從《沙鷺之鐘》到《月光小夜曲》〉，新聞大學2007年第1期，2007年1月等論文，針對《沙鷺之鐘》與軍國主義的連結，有作出精彩的論述。

第一節、名優、歌曲與異國情調

日治時期的在臺電影，具備的流行要素不外乎名優、流行歌曲，或具罕見性的寫實片段，以在臺拍攝的日資電影而言，對於原住民的拍攝或描寫原住民相關故事的電影佔總體比例高，不論是對於日本內地市場，甚至在臺內地人或本島漢人市場中，原住民題材的電影都具有某種程度的市場吸引力，以其具有「異國風情」及「社會教材」等面向，在觀眾群中扮演刺激與反饋的功能，不僅能吸引觀眾，又能達成殖民者宣揚施政的政策目標，遂成為廣泛出現於影片中的題材。而名優與流行歌曲承繼著電影觀眾對「現代化」的喜好與追求，作為影片的吸引要素之一，在事前廣告與宣傳活動中，更是指標性的宣傳重點。

一、電影與名優的連繫

早期電影以誇張的影像、敘事手法，達到吸引大眾觀賞的功效，直到電影作為一個普遍的娛樂媒體存在，「演員」的重要性才逐漸顯現。電影開始以「明星」作為吸引觀眾手段，在美為好萊塢系統成立、在上海則是二〇年代的消費型女演員為起始，著名演員的銀幕形象與私生活的連結，成為媒體與觀眾注目焦點，名電影的背後總聯繫著名優，如好萊塢的瓊克勞馥、上海的胡蝶、阮玲玉等，除此之外，螢幕名優也必須在私生活中扮演著「螢幕角色」，意即，她們的生活本身就是一場戲。

在《日本電影在臺灣》一書中，針對日治時期臺灣人最喜歡看的日片問卷統計前五名，李香蘭主演即有《支那之夜》、《沙鷺之鐘》、《蘇州之夜》三部。而其餘幾部受歡迎的影片，也多有明星作為廣告招牌，如現在在臺老一輩人心中仍非常著名的三船敏郎，就是當時十分著名的影星。¹⁰²以明星作為廣告，常可見於報章雜誌的電影廣告中，日治時期電影廣告，除卻以實景錄製的紀錄片外，一般劇

¹⁰² 黃仁《日本電影在臺灣》，頁 333，臺北：秀威資訊科技，2008 年 12 月

情片常以男女主角的圖像佔絕大篇幅，並且附上演員姓名，以為吸引觀眾的焦點，電影也常因名優演出而成為令觀眾印象深刻，名電影與名優二者，有互不可分、相輔相成之關連。

如前所述，許多名優扮演著螢幕角色，其人生即如演出的電影一般，帶有戲劇性的色彩。此種特性正好為官方影劇政策所用，藉著名優被皇民電影所規範的身體，使其成為皇民化的代表，結合了電影明星本身「劇如其身」的特點，將皇民角色置入現實人生中，最著名者當為李香蘭，這點將在其後詳述。

二、流行歌曲與電影

1935年《臺灣藝術新報》每個月都可看到〈唱片界〉的專欄，每個月都會介紹新譜。¹⁰³歌曲不僅與戲劇聯繫，成為吸引觀眾的要素，在電影中也常出現，二〇年代的《桃花泣血記》就嘗試譜流行歌曲作為電影的主題曲，而當時還尚是無聲電影的年代，桃花泣血記的主題曲，儼然成為電影風行要素之一，琅琅上口的主題曲增添觀眾回味電影情節，甚至再次踏入影院的契機。爾後也曾出現樂隊現場演奏或留聲機播放樂曲的情況，至三〇年代有聲電影逐漸取代無聲電影，聲音成為電影吸引觀眾的要素之一，也因而汰換了一批演員後，具備優美的音色與唱腔之演員，逐漸更能嶄露頭角，在新的電影型態中取得優勢。

再者，三〇年代後期臺灣流行歌曲漸趨成熟，在古倫美亞唱片公司的帶動之下，許多作詞作曲家如鄧雨賢、周添旺、李臨秋等人，皆致力於臺灣流行音樂，著名歌星也順勢而生，也因此產生了傳唱流行歌曲的風潮。當時的流行歌曲以新的曲調、唱法及融合西式的演奏樂器，搭配具備時代新女性樣貌的歌手演唱，儼然是一種「現代化」的表徵。而流行樂與電影的結合，更是電影宣傳的手段之一，不論是歌星踩街獻聲，或是影星登臺演唱，歌曲本身即是賣點之一，某些主題曲甚至成為單獨獲利的曲盤商品，而歌曲、現代化、電影之間的關連，也在觀眾的

¹⁰³ 三澤真美惠，《殖民地下的「銀幕」—臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，頁313，前衛出版社，2002年10月初版

心中成為三位一體的存在。

在皇民化時期，不論電影、新劇或改良歌仔戲，都有以流行歌曲作為賣點的趨向。以電影《沙鷺之鐘》為例，其中就有包括「沙鷺之歌」、軍歌、蕃歌、「沙鷺之鐘」等共七首歌，請當時著名詞曲家如古賀政男、西條八十製作，並製出唱片，¹⁰⁴其或浪漫、或莊嚴、或輕快的曲調，令觀者印象深刻琅琅上口，也因此才有觀眾為熟記歌曲與歌詞而重複入場觀看。另《蘇州之夜》的主題曲「蘇州之夜」，亦由仁木他喜雄、西條八十作詞作曲並發行唱片，其流行程度致其後再次發行由金成填中文詞、周璇灌錄，中文版本的「蘇州之夜」唱片。流行歌曲可作為引領觀眾回憶劇情的最佳工具，也因此，藉著「流行歌」引導觀眾入場，並於出場後持續回味。

三、異國情調

在臺拍攝的日資電影對於高砂族的拍攝或描寫高砂族相關故事的電影，在 16 部裡佔了 5 部，其餘 11 部有攝於臺北知名地林家花園、保安宮、圓山等戶外場景，有攝於永樂座、臺北舞廳等室內場景，有應台灣製糖會社之邀在虎尾糖廠拍攝，還有圓山的空攝及拍攝苗栗、公館、石圍等地震災情的紀錄影像等，其中並有特意來臺拍攝風景的日片，可見臺灣風景對內地具有相當之吸引力，而其中「高砂族」的影像在這些異地風情中，又更為特殊，如前述在臺拍攝的影片中佔約三分之一外，尤其四〇年代的 2 部都是。¹⁰⁵許多新聞片及紀錄片都攝有原住民，¹⁰⁶「原住民生活」對當時都市觀影者可能是一種稀有、具窺視慾望的影像，因這些影片對內地人及都市圈生活的本島人，具備特殊性與宣揚效果。然而這些拍攝高砂族的影片，其主要角色卻大都由非高砂族的內地人飾演，高砂族在其中只能當作臨時演員，或如同被記錄的「風景」一般存在。

¹⁰⁴ 渡辺はまこ於 1941 年所唱的歌曲〈サヨンの鐘〉，亦為此二人作詞作曲。

¹⁰⁵ 三澤真美惠，《殖民地下的「銀幕」—臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942 年)》，前衛出版社，2002 年 10 月初版，頁 341-374。

¹⁰⁶ 葉龍彥《日治時期臺灣電影史》，臺北市：玉山社，1998 年初版

一方面高砂族的生活方式，對後者具備新奇之吸引力要素，甚至在心裡上將其擴大至全殖民地的「異地風情」，在地理空間上位處殖民地，且高山地區更增加其難以進入感，並且由於高砂族兇猛的形象，在日治初期已被廣為宣傳，內地人對高砂族甚至帶有被隔離的、非文明的恐懼感，這些都成為影片吸引內地或都市觀眾的要素之一。因此不論飾演者是真正高砂族或內地人，為增添影片「奇幻」色彩，高砂族角色都常出現在影片片段中。

而另一方面，藉由宣揚高砂族的勇猛形象，殖民者更進一步提升自己「征服者」的形象，影片中日人通常以巡警、醫生、老師等形象出現，對內地及都市圈觀眾更強調了「現代化」的「優越」形象，藉突顯被差異化、邊界化，且應予敬畏的高砂族被觀看的客體，提升日本本民族的主體位置。

皇民化時期高砂族在電影中的形象，也逐漸與「皇民」相連結，如《南方發展史：海之豪族》中高砂族與日本民族合作的驅逐外族的故事，宣揚高砂族與日本親善的國策，另《沙鷺之鐘》更是以高砂族為受徵召的日人犧牲，具備崇高皇民精神，將高砂族也納入轉化成皇民的範圍，將在後續詳述。至於殖民官方將電影主題鎖定於高砂族，除了可以置入其政策意識形態於影片中，影響高砂族接受者之外，亦可以作為一種電影吸引力元素，吸引都市接受者前往觀賞。

第二節、電影《蘇州之夜》、《沙鷺之鐘》的政策取向

在幾乎由官方一手主導的電影市場中，電影能夠被加諸政策導向的程度顯然較商業戲劇為高，以當時著名的電影《蘇州之夜》、《沙鷺之鐘》為例，官方將日中（臺）親善、志願兵制度等政策，自編劇、演員、拍攝地點、後製過程整體編入，加諸政策上的主導軌跡，亦即整部電影可說是完整呈現了推廣「國策」的宣傳影片，再加上諸多吸引觀眾進入電影院的要素，甚至是將政策意識融入在吸引要素中，以使觀眾受吸引進入觀看電影的同時，將政策意識一併吸收並融入思想當中，並自覺協助戰爭政策。

一、以中華／臺灣身分達成的親善策略

電影《蘇州之夜》片中藉由一段日本「醫生」到中國鄉間，醫治中國「病人」的隱喻，召喚著嚮往「現代化」的主體。在此片中中國人常以病者、弱者（勞力工作者）影像出現，相對日人則是以醫者，西洋人及以高級餐廳用餐者的形象出現。這對比的形象召喚著電影觀賞者對「現代化」的渴求，並進一步投射到日本藉「醫者之手」給予的途徑中。

同樣的電影《沙鷺之鐘》的開頭，原住民受日人教導學會農耕、工事，並且由日人提供教育、醫療等服務，其差異在於臺灣因受日本殖民，其現代化程度已較中國為高，所需跨越的距離也相對中國為短，對臺灣的觀眾而言，藉著影像的傳遞，除卻感受到自身「現代化」、「皇民化」的不足外，同時藉著觀賞中國現代化低落的景象，也為電影觀者提供侵華戰爭的合理性，與替戰爭服務的決心。

另一層面上，日本在召喚電影觀者進入「現代化」的同時，就將中國、臺灣劃分在「現代化」的邊緣位置，而中國又較臺灣更邊緣。在影片中，日人藉著某種犧牲，由中央跨境至邊緣並進入其中，使邊緣者認同其主張。如《蘇州之夜》中，不論是對其愛慕或嫉妒的中國人，讓日人男主角經歷多次自願及非自願的生死關卡，並終致獲得中國人的認同，在經歷過死亡的犧牲儀式後，日本人終於能跨越進中國人「非文明」的邊緣地帶，日本醫生在接近生死關頭時，腦中浮現的是女主角梅蘭唱歌的形象，同時使觀影者心裡上產生理解與認同。在《沙鷺之鐘》中，因原住民離現代化中心的距離相對較短，日人的跨界就無《蘇州之夜》般困難，僅是以醫療、教導的引領者角度給予幫助，即已跨越這層界線。

在兩片中女主角梅蘭與沙鷺作為中國、臺灣與日本間的跨界橋梁，可說是電影最主要的銜接人物，女主角身為中國人或原住民，卻會使用流利日語，並致力於教導孩童日語，與日本巡查或日本醫生維持良好的情誼，甚至是產生情愛心理。然而在皇民化的過程中，中國與臺灣卻有不同的地位，《蘇州之夜》的梅蘭

最終以嫁給中國人作結，並未真正成為日本「皇民」，亦即在其接近日本中心的嚮往終獲失敗，此與日本大東亞政策一致的是，將「現代化」的方式提供，卻不以侵略為目的，而是亞洲整體的共榮與超克。

而《沙鷺之鐘》相對地身為殖民地的臺灣，在趨向皇民的過程，最終是以沙鷺透過死亡的純粹奉獻，到達皇民化的最中心，獲得純粹的皇民之血，成為為天皇犧牲的英魂之一，沙鷺的鐘聲對觀者產生了召喚到達中心的動能，也是臺灣身為殖民地人民，與中國不同，具備有成為「皇民」可能性的另一表徵。兩部電影中梅蘭與沙鷺的角色分別召喚著電影觀影者產生身分認同，展示著良好皇民應有的形象，為日中（臺）親善的目標努力。

二、志願兵制度

隨著戰事趨緊，日本於 1942 年準備在臺灣施行志願兵制度，於高砂族則稱為高砂義勇隊，許多電影及戲劇也相繼出現志願兵內容。《沙鷺之鐘》以高砂族為對象，描述青年間懷抱著為天皇獻身之心，不願屈居人後，一旦成為志願兵全族皆感榮耀，齊心一致為其祝賀與祈禱、高唱軍歌送行，最終甚至付出生命。如此一心一意的「純情」精神，正是日本崇尚的精神。以下就《沙鷺之鐘》事件本末稍作描述：

沙鷺原事件發生於 1938 年 9 月 27 日，利有亨社一少女沙鷺不幸墜落南澳溪，當時的報紙以「蕃婦掉落溪流行蹤不明」為題，報導了事件概要與搜查結果。¹⁰⁷此原為一意外事件，卻因時局關係，逐漸受到重視；1941 年，臺灣總督長谷川清於臺北公會堂參與臺灣全島高砂族青年團幹部會及皇軍慰問學藝會時，在利有亨社青年的表演中聞及「回憶少女沙鷺」的歌詞，遂於 1941 年 4 月 14 日贈與利有亨社「沙鷺之鐘」，此後沙鷺更被美化為「愛國少女」的故事。1941 年名歌手渡邊はま子錄製唱片，鹽月桃甫參加畫展，村上元三製作新劇，除此外還有長

¹⁰⁷ 〈蕃婦溪流に落ち 行方不明となる〉，《臺灣日日新報》七版，1938 年 9 月 29 日

歌、紙芝居、小說等，都是先於電影《沙鷺之鐘》的改編，沙鷺形象塑造是一整個連串的過程，非單一由電影起始。¹⁰⁸

1945年二戰結束後，臺灣在國民政府「中國化」的背景下，「沙鷺之鐘」的故事逐漸無人提及，後雖拍攝成電影，內容卻轉換為向中華民國效忠的「紗蓉」的故事。隨著電影《沙鷺之鐘》因政治敏感關係無法在臺重製、重映，沙鷺的紀念碑也在臺日斷交後遭到抹除，這個轟動一時的影片遂逐漸消聲匿跡。直到九〇年代電影的錄影帶化與臺灣本土化，在1994年2月國家所舉辦的原住民影展中，巡迴全島放映《沙鷺之鐘》，才使此事件再次受到公共領域的重視，也讓愈來愈多的學者投入相關研究。¹⁰⁹

電影《沙鷺之鐘》上映的時代背景，正是太平洋戰爭晚期，也是臺灣實施志願兵、高砂義勇隊與徵兵制的時間點。電影作為軍國主義的宣傳工具，致力於榨取殖民地臺灣物資與人力的潛在效用。而早在電影之前，沙鷺故事就有許多改編，因其盛行程度也使大眾對電影產生某種程度之預期。¹¹⁰1942年《臺灣日日新報》報導嘗試將志願兵與沙鷺故事連結，¹¹¹同年出版的《高砂義勇隊記》則編造出包括「沙鷺之鐘」在內的許多愛國故事，正如電影的手法一般，其時間、地點、話語多為蓄意創造，全本則試圖將「高砂族」與「驍勇」、「愛國」的形象相連。¹¹²殖民者將高砂族冠以「尚武」的能力，一旦當兵則與內地人、本島人無區別，都是天皇親率的軍隊，¹¹³享有同等地位與尊崇，使高砂族藉此達成自我認同，將「驍勇善戰」與「參與志願兵」二者聯繫成因果。

¹⁰⁸ 如〈懷しの臺灣へ歌の行脚に 佐塚嬢沙鷺之鐘を歌ふ〉、〈熱演に満堂酔ふ、昨夜島都で沙鷺の夕盛會〉、〈"沙鷺之鐘"劇化 村上、大林兩氏の手で上演〉，《臺灣日日新報》，1941年8月17日、10月7日、10月28日，都是在臺灣早於電影《沙鷺之鐘》的改編。

¹⁰⁹ 溫浩邦，〈歷史生產的多重性：罷工、莎韻與歷史詮釋〉，《宜蘭文獻雜誌》第79期，1996年3月，頁3-23

¹¹⁰ 吳漫沙〈莎秧的鐘小說刊行前言〉，《南方》第172期，1942年4月1日

¹¹¹ 〈"志願兵"へサヨンの鐘韻韻〉、〈"志願兵"に備へる 山の青年を視る この感激をサヨンに 婦女子を銃後挺身に一死奉公の誠流石は軍國少女發生の地〉，《臺灣日日新報》，1942年1月27日

¹¹² 宮村兼彌〈山の君が代少年〉，《高砂義勇隊記》，東都書籍株式會社，1942年9月30日

¹¹³ 中村哲〈徵兵制と本島青年〉、小野壽夫〈高砂族と徵兵〉，《臺灣時報》，1943年9月

三、差異地點

依傅寇的說法，差異地點與虛構地點烏托邦(utopia)相對，存在著另一種真實空間，「它們確實存在，並且形成社會的真正基礎，它們是那些對立基地(couter-sites)，是一種有效制定的虛構地點，於其中真實基地與所有可在文化中找到不同真實基地，被同時地再現，對立與倒轉。」¹¹⁴因此，差異地點指的不僅是一個真實地點，更是一個在心理層面上的非真實地點，與真正的虛構地點相對，卻又在一般普遍的真實地點中被分類、建構出來，交混著對虛構地點的想像，而成為一種在真實空間中的反射。

在所謂的原始社會中，有一種差異地點的特定形式，我稱之為危機差異地點(crisis heterotopia)，特權的、神聖的，或禁限的地點，保留給某些相對於它們範圍之社會，或人類環境而言，處在一種危機狀態(a state of crisis)的個體……今天，這種危機差異地點正逐漸消失，我相信，取代的是所謂的偏離差異地點(heterotopia of deviation)：以安置那些偏離了必備之中庸和規範的人們。¹¹⁵

日治時期殖民官方的態度，將介於原始社會過渡到現代社會的高砂族視為一差異地點／偏離差異地點，分以不同管理制度，再更大層面上來看，整個臺灣殖民地也被視為一差異地點來管理。而在這樣不同的差異地點之下，內地人、本島人對高砂族建構的差異地點，與高砂族自身對被殖民官方建構出的差異地點，藉由影片的展現，呈現出不同的面貌，隔絕於其他。

若就當時《沙鷺之鐘》的拍攝地點與參與人員來探討，電影選擇了霧社事件

¹¹⁴ 米歇·傅寇著，陳志梧譯〈不同空間的正文與上下文(脈絡)〉，收錄於夏鑄九、王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北：明文書局，1993年3月再版，頁403

¹¹⁵ 米歇·傅寇著，陳志梧譯〈不同空間的正文與上下文(脈絡)〉，收錄於夏鑄九、王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北：明文書局，1993年3月再版，頁404。

的發生地及當時親日的春陽部落，而非沙鸞事件原址利有亨社，自有其政治上的考量。整理相關研究論述與口述訪談資料，就「高砂族」觀影者而言，目前可見的口述訪談資料中，主要分為在沙鸞事件發生原址的「利有亨社」，與當時親日的拍攝現場霧峰「春陽社」的觀影者感想，這二者的言論可分為「存有保留」與「感同身受」二種。在九〇年代的訪談中，「利有亨社」的訪談對象以沙鸞的親人、沙鸞原事件的參與者為對象，其作出的訪談多為「存有保留」的態度。例如沙鸞胞姊家人們認為「我們南澳武塔部落深受日人的欺凌，對日本反感，不願配合竄改史實的電影演出，所以日方才找霧社春陽部落合作拍片」。¹¹⁶由於當初此電影因為「利有亨社」的住民不願配合演出，故無法在原址拍攝，並指出拍攝者蓄意捏造史實。而「感同身受」的「春陽部落」接受者，則在觀影後感到懷念，甚有當初參與拍攝影片者，談及在觀影後即加入志願兵；同樣的，在一篇針對臺籍日兵的訪談中，也有受訪者提到類似的情況：

李展平在田野調查中曾經訪問的原住民老人說，當時他們出發到南洋作戰前日本當局還把他們帶到台北集體看這部電影，而許多人看完電影後，都是被感動的淚流滿面。¹¹⁷

當時《沙鸞之鐘》在各部落間巡迴放映，在高砂族的接受者間產生盛大回響，並有不少觀影者在此氛圍下加入高砂義勇隊，¹¹⁸更可推測當時官方將宣傳的重點放在「驍勇」、「尚武」的「高砂族」，與參與戰爭連結、成為皇民互相連結，以寫實影像形塑出戰爭體制下的高砂族印象，對不論親日或反日的高砂族皆有影

¹¹⁶ 李展平，〈重返電影《沙鸞之鐘》現場一(櫻之都)春陽部落〉，《臺灣博物》第 26 卷第 2 期，2007 年 6 月，頁 48-55。

¹¹⁷ 林楠森，〈二戰結束 60 週年專題報導 第七集：為誰而戰的台籍日本兵〉，BBC 中文網時事專題，2005 年 8 月 16 日，網址 http://news.bbc.co.uk/chinese/trad/hi/newsid_4150000/newsid_4156600/4156632.stm

¹¹⁸ 林楠森〈二戰結束 60 週年專題報導 第七集：為誰而戰的臺籍日本兵〉，BBC 中文網時事專題，2005 年 8 月 16 日

響，甚至到二十一世紀在宜蘭的泰雅原住民，仍會歌唱「沙鳶之鐘」這首歌，¹¹⁹顯示出此電影與其相關歌曲、政策在當時造成的影響之大。

關於「感同身受」，前行研究大致上已述及，在此針對「存有保留」接受者的態度再仔細分析，發現其言論與一些資料存有矛盾，而其態度亦有曖昧之處。例如其指稱當時因「利有亨社」的住民平素就厭惡日人而不願合作，故電影無法在原址拍攝，但檢索《臺灣日日新報》當時記載如下：

沙鳶出生地羅東郡リヨヘン社，一如其名是個山間僻地，也沒有電氣設備，不利於有聲電影的拍攝，遂決定以○的名所霧社及櫻社為拍攝地點。¹²⁰

報導指出是因無電氣設備，導致電影無法在「利有亨社」拍攝，與「利有亨社」住民所述原因不同，雖難以確認是否利有亨社的受訪者所言有誤，但的確可能存有矛盾之處。除此之外，據沙鳶親人後人所言，每年沙鳶忌日時皆會在總督送的巨鐘下敲三聲，以表達對死者的思念，以及認為李香蘭的形象與原沙鳶的天真頑皮非常相像等口訪結果，不排除「反日」這一說詞，是受九〇年代公共領域權力主體引導下「存同化異」的可能性。¹²¹

因此推測，皇民化時期時代背景下，無論「存有保留」或「感同身受」的高砂族，或多或少在觀影後都受到了感召，進而認同或部分認同電影所內附的皇民政策及皇民形象。試探究其因，在 1942 年宮村兼彌《高砂義勇隊記》，其中第三章〈銃後の山〉專講後方的戰爭美談，第七篇〈山の君が代少年〉中即編造出包括「沙鳶之鐘」在內的許多愛國故事，其時間、地點、話語多為蓄意創造，例如：

¹¹⁹ 陳懷恩《練習曲》，華納兄弟公司臺灣分公司、齊霏影視製作有限公司發行，2007 年

¹²⁰ 〈夕刊地方欄 映畫沙鳶に鐘撮影地は霧社か〉，《臺灣日日新報》夕刊 3 版，1941 年 11 月 12 日

¹²¹ 溫浩邦，〈歷史生產的多重性：罷工、莎韻與歷史詮釋〉，《宜蘭文獻雜誌》第 79 期，頁 3-23，1996 年 3 月

沙鷺的朋友光子敲打著「沙鷺之鐘」的聲音，餘韻響徹傳遍四周山間。全員一起低下頭，誠心地感謝贏得赫赫戰果的皇軍將士們。

「終於我們高砂族也能以作為日本人而榮耀的日子來臨了。沙鷺也請替我們高興，這也是因為您以身體替我們展示了高砂族的赤誠，那尊貴的真心的賜予。」

尚同社，將沙鷺作為高砂族的恩人，每每有事都會在墓碑跟鐘的前方集合報告，成為一種習慣。不讓沙鷺羞恥，「是男人的話就不要輸給沙鷺」、「女人的話就成為沙鷺」這樣的話據說變成一般通用語。¹²²

藉由塑造的沙鷺朋友「光子」與「尚同社」的族民，將「沙鷺的形象」、「鐘的聲音」，與高砂族從軍報國、展示忠誠的行為相連結，甚至還有「沙鷺第二」的出現，這些所謂軍國美談當然並非事實。

宮村兼彌的《高砂義勇隊記》共分為三章，第一章〈義勇隊征く〉、第二章〈密林に闘ふ〉、第三章〈銃後の山〉，由決定從軍、到戰鬥殺敵、與後方戰爭美談等，包含了許多偽造的高砂族軍國故事，全本則試圖將「高砂族」與「驍勇」、「愛國」的形象連結。同樣的，若再進一步觀察電影《沙鷺之鐘》，可以發現影片中特意拍攝了高砂族狩獵的勇猛片段，及以等待出征場面配合泰雅族傳統舞蹈，把「驍勇」與「愛國從軍」二者巧妙結合，讓觀者產生「愛國從軍」即為「驍勇」的表徵此因果關係。除此之外，觀察當時的報紙雜誌，可知當時正準備在臺灣實施徵兵制，一般的刊物上皆充斥著相關訊息，而報論也是以實施徵兵制為對象進行評論，其中試圖將高砂族與「尚武」的觀念連結，在一篇〈高砂族と徵兵〉的報論中，特別將高砂族的形成、討蕃過程進行一番回憶描述：

尚武的民族，高砂族

¹²² 宮村兼彌，《高砂義勇隊記》，頁 262-263，東都書籍株式會社，1942 年 9 月 30 日

在臺灣稱為原住民的高砂族，約是居住於臺灣中央山脈地帶的印度尼西亞系或馬來系的民族，因與一般社會隔絕，形成完全原始的社會，其文化程度也很低，在我國領臺後置於理蕃的特殊行政下，對於此未開化民族，為讓其一同沐浴於皇民化之中，持續努力至今日。¹²³

隨後引述 1909 年警務局編纂的理蕃誌稿第三篇〈兇蕃的決死抵抗〉，其中生動地描述了高砂族反抗的模樣，如「如野獸般跑跳迅速」、「善攀樹、游泳」等，並「獵首奪槍」，其中最慍悍者為泰雅族，「僅兩三人就能抗衡我方砲隊或突擊機關槍之事」，在此重提高砂族的武勇，並歸結成：

因此高砂族富於尚武氣象是祖先以來的傳統，在近時蕃情全數歸於平靜，相互間鬥爭根絕，在今日尚武民族的血液仍脈脈相傳著。¹²⁴

在徵兵制實施的當時，重新再次強調高砂族的武勇，並且認為這血脈相傳至今，仍未改變；由此可見殖民者意圖燃起高砂族的民族信心，先是藉著與祖先的武勇血脈相連，再將其轉移至「徵兵制」此一目的上，給予許多誘因，鼓舞高砂族從軍：

無需由我介紹，被授與金鷄勳章者達四十餘名之多，由現地最高指揮官的獎狀、獎詞、配屬部隊長的感謝狀等授與開始，通過新聞或其他被發表出來，現在他們的勇名轟動天下。

既然身為士兵進入軍隊，就全然無內地人、本島人、高砂族的區別，同樣為天皇親率賜予的軍隊。¹²⁵

¹²³ 小野壽夫，〈高砂族と徵兵〉，《臺灣時報》昭和十九年九月號，頁 63-68，1943 年 9 月

¹²⁴ 同上註。

¹²⁵ 同上註。

除了特別強調高砂族獲得功績的部分外，還點出了一旦當兵則高砂族與內地人、本島人無區別，都是「天皇親率賜予的軍隊」。依傅寇的說法，在此能明顯發現官方試圖透過「差異地點」的鬆動，來達成皇民政策目標：

差異地點經常預設一個開關系統，以隔離或使它們變成可以進入……或許進入的個體必須被奉獻到儀式或淨化。為了進入，我們必須有一定的許可，並作出某種姿態。¹²⁶

鬆動的方式是藉由從軍而「無內地人、本島人、高砂族的區別」，來達成一種儀式上的淨化。而這些鬆動差異地點的誘因作為官方施策重點，如同展示品一般被放入電影畫面與對話中，在影片裡不斷強調著，引領高砂族接受者相信，進而受到感召，可以說是官方特意針對高砂族接受者，置入《沙鷺之鐘》中的電影元素，而藉由接受者的反應，不論是否確實屏除了差異地點，其確實部分體現出官方欲達成的功效。感同身受者受到電影的感召，甚至加入軍中，然而即便是存有保留者，比對現存的口述歷史，似乎仍有隱瞞與矛盾之處，可看出時局對歷史印象的控制能力。

而對都市觀影者而言，《沙鷺之鐘》或《蘇州之夜》的「吸引力」可能更是在「歌曲」、「名優」等流行因素，因此利用李香蘭象徵的「中華身分」與情愛劇場介入皇民身體與日中（臺）親善的既定路線，以達成深化皇民化政策的目標。

《沙鷺之鐘》以李香蘭作為電影的主角，並安排其與曾去內地留學且一心加入志願兵的高砂族青年 Saburo（劇本上原文為假名サブロ，亦可視為日文的三郎）戀愛的情節，具有嘗試將李香蘭假象的「中日混血」代入皇民化後的日臺親善關係

¹²⁶ 米歇·傅寇著，陳志梧譯〈不同空間的正文與上下文(脈絡)〉，收錄於夏鑄九、王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 407，台北：明文書局，1993 年 3 月再版

中。電影改編前不同類型的沙鶯故事改編中，許多皆包含有情愛劇場，¹²⁷也可視為部分接受者對電影的預期。電影《沙鶯之鐘》也巧妙利用此點，若將沙鶯愛人 Saburo 與另一高砂族青年 Mona 相比，無論在舉止還是語言上，都體現得更為「日本化」，也因此在這場情愛追逐戰中，能較 Mona 更有優勢贏取芳心，也更獲得北田巡查等日本官警的信任。

以此，官方主導的電影將其皇民意識與皇民身體與「日本化」連結，這個「日本化」除了在語言上，更在言行舉止與忠君愛國層面上體現，並藉著少女沙鶯與日本官警們的抉擇，暗示出「日本化」較優良的意識形態，以觀眾熱愛的情愛場景引導接受者自然於影片中接受此概念；除此之外，日本官警的居中協調，扮演長輩的角色，也時刻強調著日本主導與日臺親善的固定軌道。在此，李香蘭的身分具有重要的表徵，李香蘭雖身為日本人，卻在中國長大，擁有中日兩種語言能力，當時主要以演出中國人的身分出現於影壇，而能說得一口流利日語的李香蘭，遂成為皇民化身體的完美表徵。

電影藉現實中李香蘭偽造的「中華身分」置換為泰雅族少女沙鶯，作為一個為皇軍犧牲的完美皇民形象，更使得在臺灣的接受者能在認同其具有「中日混血」的身分之下，對比於自身，也一併認同其轉換而來的皇民形象。在此同樣也看到了「差異地點」的鬆動，與高砂族不同，這次是藉由李香蘭的身體進行轉換，將中國血統下的身體轉化為純正皇民的可能性，鬆動殖民地整體「差異地點」的界線，其進入方式雖比較蒙昧，但同樣也由影片中的行為，如說日語、展現愛國情操等，被展演出來。因高砂族與都市觀影者因生活空間的不同，觀影後的認同必有差異，在殖民者的設定中，通往「皇民中心」方式亦各有所異之故。

第三節、皇民政策與電影吸引力

如前所述，殖民者將政策意識包裝於電影的吸引力要素之中，以期觀眾能在

¹²⁷ 如寫於 1942 年的吳漫沙小說《莎秧的鐘》，就有莎秧與高砂族青年巴采的戀愛場景。

觀影同時一併融入政策主導意識中。為吸引商業市場的觀眾入場觀看，殖民者將許多吸引觀眾的要素置於片中，如歌曲、名優、情愛或武打場面、人倫悲喜等觀眾喜好的內容，以迎合觀眾喜好並且也的確較其他單純的戰爭影片更受歡迎，然而實際上觀影者對政策的接受與殖民官方期待仍有落差，許多觀眾是為了熟記歌曲進入影院，尤以都市的年輕觀影者為多，其自主意識較高，在政策意識的接受程度上也並不完全如官方所預期，而產生兩者認同間的縫隙。

一、日本內地批評聲浪

如前所述《沙鷺之鐘》的故事在電影改編前已有許多他種改編，也因此造成電影未上映前的諸多期待。然而事實上《沙鷺之鐘》在內地觀眾評價並不高，認為沒有活用沙鷺精神，¹²⁸這可能與《沙鷺之鐘》拍攝時空背景的延遲有關。1941年10月22日《臺灣日日新報》揭露了「沙鷺之鐘」決定拍攝電影的消息，¹²⁹然而實際來臺拍攝卻因太平洋戰爭爆發、導演受傷、主演李香蘭身體不適等因素導致拍攝速度延遲，直到1942年5月31日才來臺拍攝，¹³⁰也因此造成劇本完成、拍攝、放映時的時空背景已有所不同，這也許是內地人觀眾在戰事吃緊的狀況下，對《沙鷺之鐘》內揭內容與沙鷺的「皇民精神」覺得不夠深入，無法認同的因素。根據內地觀眾的看法，「關於三個人的劇本略顯粗糙，清水導演十二分地活用其得意的孩子之處尚可，但是過於活用而造成最重要的沙鷺精神被忽略，令人感概。」¹³¹能推知其認為電影沒有活用沙鷺精神，僅是將政策生硬的冠於沙鷺故事上，顯示部分觀影者能夠判斷時局政策與電影內容間的連繫，而過於生硬、不合時宜的應用，不僅不能滿足殖民者的政策取向，也容易使觀影者察覺，進而

¹²⁸ 三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」—臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，頁362-364，前衛出版社，2002年10月初版

¹²⁹ 〈サヨンの鐘を映畫化〉，《臺灣日日新報》，1941年10月22日

¹³⁰ 黃建業總編《跨世紀臺灣電影實錄 1898-2000》，行政院文建會、財團法人電影資料館，2005年5月31日初版一刷

¹³¹ 澀谷精一，〈映畫《サヨンの鐘》を觀る〉，《臺灣公論》，1943年8月，頁93-95，在此引用三澤真美惠之翻譯，詳見《殖民地下的「銀幕」—臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》頁364，前衛出版社，2002年10月初版

採取批評的角度。

二、大眾的位置

電影主動接受者多是懂得日語的年輕上班族與知識份子，由三澤真美惠進行過的口述訪談中可知，電影的主動接受者多是懂得日語的年輕上班族與知識份子，多數人是想熟記歌曲才去觀賞《支那之夜》、《沙鷺之鐘》等電影，¹³²而日治時期臺灣人喜愛的《支那之夜》、《沙鷺之鐘》、《蘇州之夜》等電影，對比當時在臺公映之日本影片片目，可知在臺放映的日片許多與戰爭相關，並非僅李香蘭主演的這幾部，¹³³李香蘭主演的電影所以受喜愛之故，更多在於其歌曲、外貌、演技等明星個人魅力。

當然四〇年代華語電影輸入受限，也造就了李香蘭在臺灣成名的時空環境，1941年12月後由「中聯」、「滿映」、「華影」拍攝的中文電影仍可以進入臺灣，李香蘭主演的《鐵血慧心》、《冤魂復仇》都在其中，¹³⁴但其他華語電影已無法輸入，這樣的環境成就了當時以「華人」身分出現的明星李香蘭。李香蘭在臺灣受歡迎的情況也常見於口述歷史，如1943年在新竹登臺演唱，曾引起臺灣民眾風靡的盛況，¹³⁵觀眾對李香蘭其人與歌聲印象深刻，也顯示了流行歌曲與明星在當時商業市場中的重要性。

因此，在臺灣曝光度高、十分受歡迎的李香蘭於電影《沙鷺之鐘》或《蘇州之夜》的盛行過程中是一個重要因素，當時這些電影在都市接受者間，是以「名優」及「歌曲」作為票房策略的，官方遂利用這兩點進行政策宣傳，將其所屬意識形態暗渡其中。

另需注意的是，依三澤真美惠的研究，當時至電影院觀影的觀眾，依劇院分

¹³² 〈記憶中的電影〉提到此說法，詳見三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」—臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，前衛出版社，2002年10月初版

¹³³ 黃仁《日本電影在臺灣》，秀威資訊科技股份有限公司，2008年12月一版

¹³⁴ 葉龍彥《日治時期臺灣電影史》，臺北市：玉山社，1998年初版

¹³⁵ 潘國正編，《風城影話》，頁85-91，新竹市立文化中心，1996年5月再版。

布地的不同，有內地與本島人之分。在本島人的劇院中，即便是日語片，也會由解說員進行「臺語」解說，¹³⁶可知與戲劇同樣的，在電影方面也有以理解皇民思想為優先，再漸渡至使用國語作理解手段的過程，無法逕行禁止臺語的使用。然而同書的訪談中，也可看出部分觀影者因年輕且諳熟日語，反而對「臺語」解說感到困擾，顯示出部分商業電影的接受群，因在被殖民者的分佈中受殖民教育與對「現代化」渴求程度較高，在面對殖民者將「現代化」等同「皇民化」、「日本化」的策略之下，對皇民化影劇政策所產生的衝擊較戲劇接受者為低。

皇民化下的電影並非由官方主觀層面主導一切即可，由於大眾口味的介入，官方主觀層面與實際演出是有距離與縫隙的，接受者的能動性應被提高，藉著被各界塑造、想像的過程，在整個皇民化電影活動中形成一個或數個隱性的能動主體。然而在幾乎完全被官方掌控的電影機制下，接受者又是如何被考量？因此觀察到，官方在想像接受者的需求後，透過鏡頭呈現「皇民化」的身體與語言，並利用電影敘事模式，包裝皇民化政策，以滲透傳遞給接受者，是以電影遂成接受者與官方意識形態相互角力的重要觀察視域。

以《沙鷺之鐘》為例，將接受者分為「高砂族」與「都市觀影者」，進行分類後發現，高砂族的接受者雖態度上有「存有保留」與「感同身受」二種，但在接受電影的意識形態中，卻幾乎都有受到程度上差異的影響，不排除「存有保留」者為九〇年代後受主流公共領域引導的結果。因此進一步探究官方電影置入官方政策成功要素，可發現官方對高砂族的宣傳策略體現為強調「驍勇」與「愛國」的連結，並以祖先血脈遺傳給予高砂族民族信心，再以同為天皇子民與戰功誘因等元素，鬆動「差異地點」的邊界，以引發高砂族接受者達官方政策功效，許多接受者觀影後隨即入軍隊或赴戰場。

在都市，電影《沙鷺之鐘》與《蘇州之夜》則藉名優、歌曲、影像與愛情敘事的整合，有意識結合現代化要素與都會流行，吸引「大眾」以遂其宣傳策略。

¹³⁶ 三澤真美惠《殖民地下的「銀幕」—臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，頁375-408，前衛出版社，2002年10月初版

首先是以李香蘭當時在影壇的「中日混血」身分，置入泰雅族少女沙鶯或中國教師梅蘭的高砂族或中國身體，並與象徵「日本化」優勢的 Saburo 甚或日本人產生情愛劇場，進一步優勢化官方的日本意識。除此外日本官警的主導地位一直不變，在日方主導的和諧相處之下，體現出「中日親善」的政策目標。因此，對照李香蘭「中華身分」的臺灣觀影者，能更自然地接受暗渡於名優身體底下的官方意識形態，在此同樣也能見到官方嘗試泯除「差異地點」的界線，以到達政策目的。另外在流行歌曲方面，《沙鶯之鐘》與《蘇州之夜》一如當時許多劇場、電影一般（不論是否以皇民政策為主題），十分重視歌曲在電影或劇場中的穿插出現。並請當時著名詞曲家撰寫詞曲，《沙鶯之鐘》甚至達七首之多，有些並重複於影片中放映，因此造成某些接受者為重聽歌曲再次進入戲院觀賞，也因此流行歌曲藉著吸引觀眾入場與回味劇情，達到官方因應接受者需求所體現出的吸引力功效。

由此可見，以電影為例，在皇民化晚期的殖民官方，於電影已在官方一元統制的情況下，其置入電影中的政策需求元素，仍須注意接受者的喜好。甚至，官方特意利用此類元素，將其政策意識暗渡其中。然而這類已經過體現接受者需求的元素，與官方的原政策意識，在摩擦過程中自然會出現許多不能完全相合的縫隙。官方在追求電影的吸引力元素下，有時甚而引起日本內地批評聲浪，認為不夠體現皇民精神而造成爭議，可見接受者在其中隱含的策略能動性，以及強烈官方主控下，亦必須對接受者而進行的軍國策略，與其策略成功的因素，都可以被重新衡量。

在此情形下，可見大眾在接受官方主導的電影中，其「主體性」仍存在，但殖民者巧妙將皇民意識與日中（臺）親善的政策思想編織入電影中，藉不論是明星、歌曲或情愛場景等吸引觀眾之要素，將電影觀者向「現代化」的主體轉化為戰爭政策的被動體，其中也有部分觀者發出自覺並批評，然整體而言電影受官方主導，在商業市場上的動能顯較戲劇為低，政策取向與觀眾的主體間的縫隙也更

為嚴實，觀眾的主體性則較難顯現，這也是官方藉著「臺灣映畫協會」與「臺灣興行統制會社」，將電影作為政策宣傳一環，廣泛於各地放映的因素。



第五章、「大眾」底下的皇民化影劇政策

皇民化時期的影劇政策，在法規層面上消極禁止舊劇、華語電影在影劇市場上的演出，並訂立嚴格檢閱過程排除不合法規的片段，在組織層面上則積極以一元統制機構，整合市場上影劇組織，利於官方實施各項政策及政策宣傳。在此嚴厲的控管制度下，「大眾」成為隱性的存在者，其動能被官方限縮而變得微弱，在商業市場上卻並非不存在，官方為達到影響「大眾」的政策目的，必須以「大眾」的喜好做衡量，因此「大眾」成為政策的隱性引導者之一，其喜好也影響官方施策的方向，即便在皇民化嚴厲的統制政策底下，官方勢必也須做出適度的協調，尤其在娛樂體系中，因非民生必須品，由自身喜好去選擇更成為考量重點。而「大眾」的動能則隱藏於市場機制下，雖不如開放市場明顯具備影響力，卻也有能夠改變政策方向之處。

本章試圖綜合前述章節，推尋出戰爭時期「大眾」主體的喜好，在戰爭的限縮制度下，由顯性的主導戲劇市場的取向，轉變為隱藏於統制體系下，間接轉化影劇政策的趨勢。「大眾」被施政者臆測的過程中，逐漸轉化為各種不同階層的想像體，而官方藉著想像大眾的主體，與考量政策的目的後，折衷推行更適於現況的影劇政策，藉以證明「大眾」在其中扮演著，並非被動的接受者，實際上仍具備某程度的影響力甚或是引導權。

第一節、官方的皇民化政策視角

觀察太平洋戰爭前後期官方的政策，由於戰爭加劇造成戰力及後援物資需求增加，1941年殖民官方成立「皇民奉公會」，與日本「大政翼贊會」相呼應，其主要目的在於「透徹皇民精神，達成職分奉公的赤誠，確立往後生活體制，協助推進非常時期的經濟」¹³⁷，此立旨標示著皇民奉公會作為戰時體系下的統制機

¹³⁷ 許雪姬〈皇民奉公會的研究：以林獻堂的參與為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》

構，目的為使轄下殖民地民眾皆能透徹皇民精神，心悅誠服盡非常時期的努力，以產出超越平時的產能，替戰爭奉獻服務。皇民奉公會由中央本部、委員會、地方支部、分會、區分會、部落會、奉公班，與「州廳郡市街庄」的行政體系與「部落振興會」的教化體系相結合，除此之外行政體系外尚有多種職業團體組成的「奉公團」，將全臺皆納入奉公編制中。在中央項下的「娛樂委員會」，主要負責將娛樂帶入各地方，培訓青年團組織演出青年劇，以供應舊劇漸禁後，在非都市區產生的娛樂空缺。

如前所述，官方著重青年劇與移動演劇作為娛樂的重點，目的為藉重視娛樂，緩和殖民地民眾疲乏的戰爭協力行動，在娛樂的過程中獲得休養，並持續替戰爭與皇國奉獻。在此同時又希冀藉著娛樂宣揚皇民政策，以娛樂作潛移默化的效用，將皇民理念與各類典型人物置於電影或戲劇中，藉著劇情推展使民眾產生認同，並將進入「皇民化」視為崇高的目標，進而身體力行無私奉獻。典型的皇民化劇為達宣揚皇民政策目標，常出現對比人物強烈的皇民與非皇民角色，以及存在其中的「準皇民角色」¹³⁸，作為觀眾投入自身想像的指標。

一、日語政策與純血化

如前所述，殖民方將說日語作為更換血液，成為皇民的要素之一，更是在皇民化時期之前即已推廣「國語普及」計劃，預定十年內完成全島的日語提升。若說「國語」成為皇民血液的必要因素，「國語普及」應當做為皇民化的重點進行，然在戲劇上推廣純日語劇的政策上，卻一直在各派主事者間產生矛盾，難以統合出確切的做法。在電影上亦然，開放部分華語電影的市場，意味著純日語、外語的電影，並不能完全涵括商業電影市場中的臺灣民眾，或是此類電影無法有效達成殖民者的意圖，固然滿映的電影與日本在中國內部的媒體宣傳政策也有關，但

NO.31，頁 178，1999 年

¹³⁸ 石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 69-73，2008 年 3 月

滿映拍出的許多中日語混用的電影，也顯示出進電影院的臺灣民眾日語程度確實較高，相對的在政策上的宣傳效果，臺（中）日語併用產生的「交混」狀態，也更符合正處於急速皇民化的臺灣現況，更易產生共鳴。

除此之外，在舞臺使用臺日或中日二種語言交錯的效果，更易於將角色進行區分，使用日語者代表現代化、文明的形象，使用臺（中）語者則多處於未現代化、經濟及思想落後的狀態，這種近乎二元對立的劃分，無形中將「日語」的位階提升，「日語」在劇中成為現代化的表徵，同時因政策宣傳，又連結到皇民化的路徑，使三者觀眾主體意識中產生不可區分的連繫。值得注意的是，臺（中）日兩種語言皆能運用者的角色，尚可分為運用流利與正在學習中，這類角色是處在皇民化階段的民眾投射對象，將被殖民者對皇民化的想像以影像或實際演出呈現，不同程度呈現了各種臺灣的皇民化現況。這類現況除卻以流利日語在影片或臺上演，展現出完美的皇民化形象外，也包含著使用腔調與斷句皆不甚流暢，帶著非母語痕跡的臺灣（中國）演員，由其親身展示著皇民化過程中學習日語的困境與執著，更能深入觀者之心，達到宣傳國語普及政策之效。

運用「語言」作為皇民化途徑，是非大和民族的被殖民者轉換成皇民的唯一途徑，因此語言與皇民化的關係緊密連結，藉由「同文」到達「同種」的意圖，是殖民地皇民化政策的主軸之一。¹³⁹日語政策憑藉著臺（中）日語臺詞的使用充斥於整部電影或戲劇中，並不需要刻意提及，在觀者觀賞影片的時即已受到「日語」作為「皇民純血」的表徵，這類預設意識型態的引導，進而產生認同的結果。

二、總體戰與奉公精神

太平洋戰爭後皇民化政策進入「皇民奉公」時期，強調以個體奉公，體會皇民真諦，在職務與生活皆無私奉獻，以度過戰時堅忍的物資及戰力缺乏狀態。「皇民奉公」配合著「志願兵制度」在臺實施，更明確昭示出臺灣「南進基地」的地

¹³⁹ 關於語言與同化政策之關聯，可詳陳培豐《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，麥田，2006年10月22日

標，使進入戰時體制的臺灣更趨於全體動員，參與戰爭主／協力的傾向濃厚。在影劇政策上，皇民化的實際行為以「奉公」體現，常出現於電影或戲劇的劇情、對話中，包括參與志願兵、重視生產嚴盡本分、奉獻身心效忠天皇等內容，作為中心思想貫穿整個皇民化劇，而角色面對這些奉公事宜，常帶有激烈的情感，其中也可能包含著疑惑、猶豫的痛苦，或是充滿著正面困難之徑的絕望感，這些戲劇上的「衝突」在觀眾心中產生了一個至高點，並延續著這股激昂使觀眾對角色的心理衝突產生思考與認同，成功的皇民化劇即是藉此宣揚皇民理念、奉公精神的思想，使觀眾在不自覺間納入了皇民奉公的政策意識。

演員在其中也扮演著重要因素，完美詮釋著角色的演員，能將觀眾的情緒引至衝突的爆發點，而達到戲劇深厚的影響力。在皇民化劇的情況，培養新劇演員遂成為重要戲劇政策之一，培訓的重點涵括了指導者直接進駐劇團、舉辦演員訓練所、演員專門學校等，而課程內容則包含了「修養」、「國史」、「地理」、「法制」、「社會常識」、「演劇史及理論」等，此中最具代表的為《皇民化劇入門》一書，不僅提供戲劇入門者按圖索驥的演練本，更在書中不斷提及戲劇「讓民眾理解崇高的皇國精神，並徹底普及『惟神之道』」的目標。¹⁴⁰由這類把具培養皇民意識的課程作為培訓演員必備根基的作法，得見官方將演員視為呈現皇民劇張力的要素，並且在培訓時即涵養其皇民意識，利於在演出時更能由內而外體現激昂的皇民情感，進而影響觀眾認同其困境與結論。

在各行政與非行政體系之分支奉公會與奉公團體，全數「個體奉公」以達整體的監控模式下，進而達成總體戰的目標。將個人的奉公與國家目標結合，除去個人主義的存在，意即「個體奉公」至極限後，成為總體戰爭的基石，在缺乏物資的戰況下，個人奉獻所有以集合國家全數資源進行戰爭，兩者實為一體兩面之關係。

¹⁴⁰ 石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》NO.159，頁 54-61，2008 年 3 月

第二節、「大眾」進入政策中心的差異模式

戰時隨著官方強硬的影劇政策，「大眾」在商業市場上選擇權受限，原本理應成為弱勢、被迫接受的角色。然官方作為主導影劇市場的唯一獨佔者，其目的卻是確使觀者「大眾」藉著觀看影劇同時接納皇民化政策，達到宣揚皇民奉公的效應。因此「大眾」的喜好遂成為戲劇考量的因素，「大眾」在影劇政策中的動能也隨之增高。要言之，「大眾」並非完全處於被動的狀態，官方嘗試深入了解「大眾」並將之注入皇民化要素，更能完美結合戲劇與政策宣傳的連結點，成功傳遞皇民思想與大眾。

然而「大眾」作為一個被想像的集合體，姑且稱之為「大眾主體」，其喜好實際上並不可能單一，如同「大眾主體」被想像出來一般，「大眾主體」的喜好也只能被塑造或想像、歸結成某些特性。皇民化時期的影劇政策，大致可分成消極禁止與積極鼓勵兩大面向，而「大眾主體」在皇民影劇政策中所佔的地位，在官方考量政策效益下，經過多重嘗試與辯證過程，回應「大眾主體」所體現的政策，以下將依劇種分為三類進行討論，探討官方對不同想像的「大眾主體」的喜好，分別做出依各劇種不同程度的妥協與變化。

一、漸進改良

以歌仔戲轉化的改良戲而言，由於大部分為原歌仔戲觀眾群，其觀戲偏向仍是以原歌仔戲劇藝為主，在轉型成新劇的過程中，採用西式樂曲、現代衣著、流行音樂及臺日語夾雜，卻仍保有部分歌仔戲的曲調、身段、聲腔等，而官方雖多有批評，在整體新劇發展未有足夠基礎取代改良戲前，僅僅是寄予漸進式改良的政策，在某程度上認可改良戲劇團的生存。此時官方藉著派駐指導員進駐劇團，評鑑劇團不良者予以除名，並加強培訓公學校畢業的之演員、提升日語人口及廣徵劇本，以待時機取代改良劇。

在漸進改良的政策下，官方派駐指導者至各劇團，要將臺灣新劇改造成「純

日本式」的劇團，並且培養其道德觀念，「劇團の創立は容易であるが、これを根底から一つの鑄型に箝めた、少なくとも純日本式の劇團に仕上げる事は、道程もあれば、熟練した、經驗者にしてこれに興味を有した指導者を要するは勿論、劇團の道德觀念を植付け……」。¹⁴¹然而初始就因優良的指導者稀少，而有批評聲浪，首先是內地人中精研日本精神於戲劇者本就不多，而由非智識階層的本島人作為劇團指導者，將造成誤植錯誤種子，使得臺灣劇朝錯誤方向前進，「現在の臺灣新劇團の指導者なるものの多くは、本島人である。如何に國語に精通せる本島人にしても、日本精神の機微、それを如何に劇に織りなすか、然してそれを如何に演出せしめるか、その目的を那邊に置いて達成せしむるかを熟知するものは皆無であらふ。内地人にすら、専門的の事は斯道研究の學徒にも識る者は多くないのである。」¹⁴²甚至對於劇團經營者及表演者也應考量其思想與德行，使台灣新劇具備「徹底的日本精神」為目標，「經營者の思想上は勿論の事、人格及資産等の考慮を要す。」¹⁴³此情形直到 1942 年仍被提出，「具體的に云へば、經濟の充實を圖るのが第一問題として、次は良き指導者に良き後援者を求むる事である。」也成為臺灣演劇協會評鑑劇團的重點之一。¹⁴⁴

在此之前官方對改良劇採通融的態度，舊歌仔戲中加入日本元素，使改良戲觀眾在觀戲同時，逐漸接受日本元素，此種意欲藉指導者進入劇團的方式，漸進將改良戲轉化成純種新劇，最終成就純正日本精神的戲劇改良政策，即以達到官方目的，直到演劇協會的出現，才有了急進的劇團評鑑，使不符官方標準的改良劇團無法繼續生存。

¹⁴¹ 楢林鷗遊〈臺灣新劇團 矯正の急務〉，《臺灣藝術新報》，臺北：臺灣藝術新報社，1939 年 6 月 1 日

¹⁴² 井蛙〈臺灣の新劇團を如何に育くむか？(二)〉，《臺灣藝術新報》，臺北：臺灣藝術新報社，1938 年 11 月 1 日

¹⁴³ 同上註。

¹⁴⁴ 王登山〈臺灣新劇問題に觸れて〉，《臺灣地方行政》，1942 年 8 月 5 日

二、提升劇場藝術性與鄉土元素

純種新劇觀眾則多為都市知識階層，強調劇本深度、生動自然的演技，太過刻板的劇情無法滿足觀眾的喜好，必須加強劇本及角色的豐富性，以求在市場上的競爭力。以當時商業劇場內的戲劇劇種觀之，實際演出的新劇多以家庭悲喜劇、武打劇為主，或是三〇年代新劇劇本改編，或是著名小說或電影改編。正因如此，官方嘗試以「藝能祭」的方式進行示範性的新劇演出，到後期「試演會」的進行，以作為新劇劇團的標竿。

值得注意的是「藝能祭」與「試演會」的不同處在於，「藝能祭」在臺灣演劇協會成立前，由臺灣新劇聯盟主導，各劇團共同參與的皇民化劇演出，其具備作為各劇團示範的展演性質。而「試演會」則是在 1943 年後由臺灣演劇協會與臺灣興業統制會社聯合主辦。相對於以本島人為主要客群，在「永樂座」上演的「藝能祭」，「試演會」則在以內地人為客群的「榮座」演出，並且其演出主要目的為「提供有識階層觀賞新劇的機會，並對其提出檢討與再認識」，¹⁴⁵可知「試演會」的目的為先讓劇界相關人士觀賞該劇，提出批評之處，重新改進後再推行至一般本島群眾，在提升新劇之可看性與藝術性的同時，確實達成展演「健全娛樂」的目的。

1942 年皇民奉公會外圍機關「臺灣演劇協會」成立，作為全島性的戲劇統制機構，延續著大政翼贊會的「地方文化」論述，開始重視「鄉土藝術」的重要性，其主事松居桃樓在「臺灣演劇協會」成立後數個月，在《臺灣文學》上發表其戲劇觀，開篇特別敘述臺灣戲劇與日本戲劇的連繫，認為臺灣傳統戲劇乃具體日本戲劇史的展示，並且是「活的東亞戲劇博物館」，在此松居認定臺灣的南北管、祭典與日本的傳統雅樂、舞蹈具備同一傳承，布袋戲、皮影戲則與人形淨琉璃、人形芝居相似點甚多，應互有關連。

尤其臺灣的音樂、戲劇廣受東南亞僑民的喜愛，比起日本、朝鮮，臺灣更適

¹⁴⁵ 〈卅一日、初の新劇試演會〉，《臺灣日日新報》2 版，1943 年 5 月 29 日

於作為大東亞南方諸國的文化交流點與前線基地。¹⁴⁶從這篇文章中可看出松居一掃以往將臺灣舊劇是為「支那文化」的遺留，不具備優良的日本精神這種觀點，而試圖將日本的「地方文化」與臺灣「地方文化」作連結，認定其具備同一歷史傳承，再將之框架於「大東亞共榮圈」的脈絡之下。此時開始推行傳統戲劇、鄉土文化的復甦，在傳統戲劇的「形式」下，置入皇民劇的「內容」，並以移動演劇的方式推廣至各都市、鄉村；重新提倡鄉土文化並使部分劇種復甦，某程度上修正先前舊劇漸禁政策的失敗，轉而利用舊劇的「形式」，傳達皇民思想的傳播。

然而對於在舊劇漸禁後，以改良戲型態出現的「酥胡」團體，松居桃樓一方面認可歌仔戲為臺灣受現代劇影響，創新劇種的前身，一方面又認為其受舊「採茶戲」演員流入的影響，多為卑俗低劣，以致其後改良成的「新劇」團體，也多為掛羊頭賣狗肉之流。並且針對新劇團體提出的劇本，認為其中大半為「姦通、強盜、間諜」之劇碼，完全不能使用，更遑論未按劇本演出，自行發揮的現場狀況。因此觀察三個月後，不符規定的新劇團將遭除名。¹⁴⁷在這一波的整理之後，改良戲劇團數量減少，劇團指導者與劇本受到官方指派與監控的程度也增高，「陽奉陰違」的情況也不再復見。

三、流行與現代化外衣

如前所述，臺語流行歌在當時的受歡迎程度，使得流行歌曲不斷在戲劇、電影中成為吸引觀客的元素之一，對於處在新舊時代交接，由日本帶來現代化的殖民地民眾而言，流行歌曲與西式樂器、曲調，具備時代因素而造成轟動，並且因民眾傳唱的效果，使得流行歌曲的宣傳效用更高。除此之外，作為「曲盤」被刻錄下來的流行歌曲，更能廣泛流傳於臺灣、甚至東南亞市場。

在日治時代，「流行」如同披上現代化的外衣，在民眾的心中將其與文明靠攏，而流行歌曲更是具有讓人耳目一新的功效，在劇烈變化的時代中，新事物往

¹⁴⁶ 松居桃樓〈臺灣演劇私觀〉，《臺灣文學》NO.4，頁 142-153，1942 年 10 月 19 日

¹⁴⁷ 同上註。

往成為時代的指標之一，在大眾娛樂層面上，流行事物最具代表性。改良劇在歌舞上朝向西式曲調的變異，與新劇演員摩登男女的形象，及電影這個本身即具備現代性的媒體，與綜合流行歌、演員的各種元素，創造出的新時代形象，這些程度不一的流行因子成為吸引觀者的要素之一，也是商業影劇成功不可或缺的考量因素。典型的皇民化劇以角色人物的實際作為來體現皇民精神，因此皇民的作為可能包含著現代化精神與流行因素，使觀眾在觀賞影劇的同時，將二者融合，而殖民者也藉著大眾喜好的現代化因子將皇民精神融入，使其無形中產生崇羨心理。

第三節、政策向大眾主體間的縫合

由前述幾章可知，在皇民影劇政策的統制下，商業劇場的觀眾的選擇雖被限縮，仍具備程度不同的抉擇權，而其喜好反應在商業劇團上，商業劇團在政策規範的限度內，加入觀眾喜好的戲劇元素，使民眾願意花錢進入劇場觀劇。在電影市場上，由於臺灣幾乎沒有製片體系，全數依賴外來進口，其限縮程度雖較戲劇為高，但考量到影院經營者也必須維持損益的情況，其進口的影片也多為符合觀者口味。

在檢閱範圍內符合熱銷的要件，觀察《臺灣日日新報》的電影介紹，雖其中廣告的影片是以日人常去的影院為主，還是可以看出大部份的日片介紹，仍是以倫理劇、情愛劇、武打劇等為主流，而電影廣告更是用大幅的明星圖像為主要賣點，顯示出電影的吸引力要素在明星與劇情上。即便批評者強調應當「超越損益，傾注全力於宣傳上」¹⁴⁸。因此實際上仍須顧及觀眾是否願意花錢進場，由此也可理解到興行統制會社，畢竟只是一個官方的總體控制公司，其下仍是各個以營利為目的公司，在商業性格與永續經營的考量下，必須提供符合觀眾口味的影片之處。

¹⁴⁸ 高砂夫〈臺灣映畫界の諸問題〉，《臺灣公論》，臺北：臺灣公論社，1942年7月

在商業市場上，大眾口味作為需求的要素，除非官方能完全掌握供給的面向，否則在觀眾可選擇的狀態下，除了以獎勵方式對官方提供的影劇進行補助，仍須考量到觀眾的需求進行變化，以利在市場上與其他商業公司競爭。因此官方勢必研究大眾主體的喜好，將其推廣的皇民影劇內加入觀眾喜好的元素，使觀眾願意前往觀賞；甚或將政策理念融入觀眾喜好中，在觀眾觀賞的同時潛移默化其政策理念。這些官方向大眾主體間縫合的過程，顯示出影劇「大眾」在皇民化時期並非完全被動的存在，商業影劇市場也並非完全由官方產制的影劇掌控，官方在向大眾主體產生的動能拉扯同時，也不斷修正其皇民影劇政策，以達成推廣戰爭協力的宣傳目標。

一、流行歌曲的戰爭元素

流行歌曲在電影及戲劇中不僅具備吸引力要素，其在觀賞完畢後傳唱的宣傳效果，更是在媒體市場上超越其他類型媒體的特色。官方正是理解流行歌曲的宣傳效果，在皇民戲劇、電影內置入膾炙人口的流行歌，其中也包含了日本軍歌、象徵日本精神的傳統歌曲，嘗試將流行歌曲與日本精神、戰爭協力作結合。最著名的即為李香蘭演演唱的歌曲，許多其在電影中唱過的日文歌成為觀眾傳唱的流行名曲，更有許多歌詞隱含表揚皇民思想、激昂人心的內容，不僅使觀影者學習記誦日語，並可能對其內容產生認同，李香蘭更於放映後，至臺灣進行現場演唱，進一步推廣以流行歌曲宣傳戰爭協力思想的政策。

以西式樂器、調式演奏的音樂，帶給觀眾新潮、現代化的觀感，將戰爭元素置於流行歌曲中，某程度上結合二者之間的連繫，使觀者有「參與戰爭」與「現代化」進步的形象連接，使觀者認可參與戰爭的正確性。而流行歌曲的影響力不僅在傳唱的層面上，在意識認同層面，與現代化意義結合的流行歌曲，對觀者產生的深層影響更是難以估計。

二、演員「日本」身體的轉換

除了流行歌曲外，演員在新劇與電影中，也是重要的一環。演員作為影劇角色的化身，在表演完成後，其私生活更是角色的延長，是觀眾的模範與學習的對象。因此官方對於「演員」的要求也特別嚴格，尤其是針對新劇及電影的演員，不僅規範其日常生活的規律性，包含日本心態的養成也是規範的重點之一，在名演員的身上更是成為宣揚的目標。如純棉劇團的新劇主演被刊登在雜誌上，強調其摩登的文明形象，電影明星如李香蘭更是以自身的「血統」體現皇民化的目標，使觀眾有具體的實像得見，並加以學習。

殖民官方在皇民影劇政策之初，即不斷強調演員的重要性，並且認為演員不能僅是模倣、精熟台詞的演出，必須切身理解台詞的真義，才能影響觀者的情緒。¹⁴⁹直至 1943 年，官方仍強調演員須體認自身體內流淌的日本國民精神，才能撼動人心，再怎麼優秀的劇本，若無好的演員，具社會性的演出，則全然沒有價值。並舉出當時評定為三流劇團「光劇團」的鍊成改良為例：

朝だつて全員六時半一齊起き、小屋の外に出て、國民禮儀を行ひ、體操をし朝の掃除が小屋の内外に一齊に行はれるのですが、一人としてずるける者もありません。掃除がすむと、時間を切つて數名宛迅速に洗面し、朝食がとられるのです。朝食後、國語の話せぬ者は國語の講習をし他の一部は松居先生を中心に演劇の指導をうけます。本読み、読み合せ、舞臺稽古等。(中略)

この人氣女優小寶蓮も、悲しい事に國語を全然知らず、今一座の少年達と共に國語の勉強をしてゐる。ふき掃除等も今日迄他の役者の様にした事もなかつたと云ふ事だが、今では率先して立働くために、一座の者たちは驚きと敬愛とを以て感激又一入なるものがあり、鍊成上、他の團

¹⁴⁹ 奈良速志〈臺灣新劇の指導者に與ふ〉，《臺灣藝術新報》，臺北：臺灣藝術新報社，1939年7月1日

員のよき手本であり刺戟となつてゐると云ふ。

就寢も今迄は小寶蓮女史のみは、別室に特別待遇であつたが、今では女子團と共に喜んで寝ると云ふ。(中略)

さて、團員全體として金銭的に見ると、夜遊びをやめ、賭博をせぬなめ、一晩で十圓内外の節約となり、この調子で行くと、一箇月三百圓の小使錢がそつくりそのまま残ることになると云ふ。(中略)

「この調子で一座がしまつて行くと、内地の前進座の様に、劇團所有のアパートだつて建てられるぢやありませんか？」と云へば、團主の林さんも、につこり笑つた。¹⁵⁰

以上「光劇團」の鍊成活動，由情報課編輯，刊行於《寫真報導》中。當時訓練全員早上六點半起床，至屋外行國民禮儀、做體操、打掃屋舍，結束後分為兩批，不懂國語者上國演講習課程，懂國語者接受演劇指導及舞臺排練等。並特別提到以往可獲特殊待遇，著名的劇團明星小寶蓮也與少年們一起學國語，並率先掃除、與其他女團員同寢，使得其他團員受感召，自行進行鍊成活動。在金錢方面，訓練全員不夜遊及賭博，將花費節約至一晚十圓，如此在一座表演後，將可望建立劇團所有設施。

由「光劇團」十日間的鍊成活動，可以看出官方將演員塑造成良好皇民做為施策重點，從日常生活的起居，至精神生活的涵養，皆以優良的日本國民形象為表徵，並展示給大眾。此乃因演員身為觀眾模仿的對象，「人氣的演員，將會對地方群眾的鍊成，具備重大的影響力。」¹⁵¹由此可知官方將演員視為鍊成的首要對象，利用演員本身的大眾影響力，召喚觀眾進行同樣的皇民鍊成身體轉換，以達成其戰爭協力的目標。

¹⁵⁰ 安藤宏〈狹き門をくぐる人々〉，《臺灣地方行政》，1943年3月10日

¹⁵¹ 同上註。

結論

太平洋戰爭前後期的臺灣，正處於皇民政策轉換的過渡時期。在影劇政策下，由原先的漸禁主義進入了一元統制與劇本檢閱的全面監控體系，在消極與積極層面上分別限縮非官方與推廣官方政策思想的影劇。然而大眾在商業影劇市場上並非完全消失，其主導影劇市場的動能雖然降低，隱藏至官方制度後，卻因為商業市場的競爭機制與娛樂非民生必需品的特性，使娛樂大眾仍具備某程度上的選擇權，並且影響官方政策。相對的，殖民官方在初期的漸禁政策，即已顯示出考量大眾喜好及娛樂市場的現況，進行了部分的退讓，至日本內地大政翼贊會後修改文化政策，重新檢視地方與鄉土文化，並提倡復甦娛樂，推廣至都市、鄉村各地的移動演劇，更證實此點。在電影則是以臺灣映畫協會為首，至各地巡放宣傳影片。殖民官方以戰爭協力為目的，開始考量大眾娛樂的喜好，在大眾口味中融入政策引導，並召喚殖民地群眾的主體，主動跨越臺日間的界線，朝皇民身體的中心邁進。

大眾主體的動能雖顯現，卻也成為官方利用的對象，考量接受大眾的喜好，將皇民政策融入於情愛場面、流行歌曲、名演員等方式，藉以使觀者在接受吸引要素的同時，一併承受其思想內容，這也是皇民化影劇最終目標。由三〇年代中日情勢緊張，直到皇民化時期結束，由戲劇傳遞政策思想的論調未曾停歇，而其傳播方式也由青年劇、新劇、移動演劇、國民演劇等各種論調中呈現；電影則是自一〇年代開始即被視為宣揚政策工具，藉巡映活動傳播現代化與殖民思想，加以日治時期製片體系幾乎全為官方掌控，至皇民化時期官方更統制了放映及影院體系，並限制外國電影進入，將電影產業統括入政策宣揚的一環。官方以影劇娛樂作為宣傳政策、戰爭協力的工具，即便在商業市場機制上政策施展受到限制，部分皇民影劇仍是受到市場歡迎，成為政策宣傳的最佳利器。

實踐具備吸引力要素的皇民化影劇政策，則需憑藉良好的演出，而其中劇本

及演員為官方著重的面向，良好的劇本與演員必須靠培養，難以短時期育成，因而貫穿整個皇民化時期，官方對於劇本及演員的需求與評論不斷，並提出成立專門演劇學校、短期演劇課程的想法。在演員方面，除卻培訓新人演員外，也提供職業演員的在職訓練，其訓練除演技外，還包含皇民思想與國（日）語課程，以期培養出能自內心演出皇民思想的演員。在劇本方面，舉辦徵文遴選優良劇本，或自內地取材，及戲劇政策主事者如中山侑、十河隼雄等人更是時常發表新劇本，以創造出符合皇民化政策宣揚目的之劇本。藉著演員生動的演技與張力十足的劇本，使觀眾融入角色，召喚其渴望現代化的主體，並將之與皇民化的政策思想作連結，使皇民化等同於現代化，藉此合理化戰爭主／協力，使觀眾個體奉公奉獻，已達總體戰的目標。

除了演員與劇本外，在語言上面的考量，雖爭議不斷，最終則是以觀眾能吸收的語言為主要載體，選擇以精神、內容的型式傳達皇民思想，若將語言也視為吸引觀眾的要素之一，官方選擇臺語、臺日語混雜的方式而非日語，也是考量觀眾所需而選擇，並載入皇民思想的體現。語言在此並非認同於民族而使用，而僅是作為吸引力要素，成為官方傳播皇民思想的工具，以更貼近觀者的方式宣揚其政策理念。

綜觀太平洋戰爭前後期的商業影劇市場，可發現在潛藏的市場機制下，官方之手仍是無所不在。然並非如同過往所認知般，皇民化時期的影劇市場完全受官方掌控一片黑暗，實際研究後，可知在官方與「大眾」間的角力過程中，產生許多妥協與縫合的空隙，並非單純官方強制決策，而是複雜的考量大眾需求後，不斷修正其政策以達宣傳效用，其中政策轉變的軌跡與目的，皆是值得研究者持續思考與探究的方向。

參考書目：

一、官方文獻、報紙、雜誌（依筆畫順序）

《文藝臺灣》，台北：文藝臺灣社，1940-1942 年

《台灣文獻網》，桃園：得泓資訊有限公司

《台灣年鑑》，台北：臺灣通信社

《民俗臺灣》，台北：國立中央圖書館臺灣分館

《全國報紙資訊系統》，台北：國家圖書館

《南方》，台北：南天，2001 年

《映畫旬報》，東京：ゆまに書房，2004 年

《映畫教育》，大阪：毎日新聞社及東京日日新聞社

《風月報》，台北：南天，2001 年

徐亞湘主編，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》，宜蘭：國立傳統藝術中心，
2004 年

《臺灣公論》，日治時期期刊全文影像系統，台北：國立中央圖書館臺灣分館

《臺灣文藝》，台北：臺灣文藝雜誌社

《臺灣日日新報》電子資源，台北：大鐸資訊股份有限公司

《臺灣史料研究》，台北：財團法人吳三連臺灣史料基金會，1993 年

《臺灣地方行政》，日治時期期刊全文影像系統，台北：國立中央圖書館臺灣分
館

《臺灣時報》，台北：大鐸資訊股份有限公司，2004 年

《臺灣總督府官報》，台灣總督府(官)報資料庫，國史館臺灣文獻館，2009 年

《臺灣總督府府報》，台灣總督府(官)報資料庫，國史館臺灣文獻館，2009 年

《臺灣總督府臨時情報部〈部報〉》，日本東京都：株式会社ゆまに書房，2004-2005
年

《臺灣藝術》，臺北：臺灣藝術社，1940 年

《臺灣藝術新報》日治時期期刊全文影像系統，國立中央圖書館臺灣分館
《臺灣警察時報》，日治時期圖書全文影像系統，國立中央圖書館臺灣分館
《興南新聞》，國立臺灣大學圖書館攝製
《藝能祭皇民化劇脚本集要細》，日治時期圖書全文影像系統，國立中央圖書館
臺灣分館

二、著（編）作書目（依筆畫順序）

〔著〕

- 三澤真美惠，《「帝国」と「祖国」のはざま——台湾映画人たちの交渉と越境》，
東京：岩波書店，2010年8月
——，《殖民地下的「銀幕」——臺灣總督府電影政策之研究(1895~1942年)》，台
北：前衛，2002年10月
大笹吉雄，《日本現代演劇史（昭和戰中篇 I）》，東京：白水社，1993年
——，《日本現代演劇史（昭和戰中篇 II）》，東京：白水社，1994年
——，《日本現代演劇史（昭和戰中篇 III）》，東京：白水社，1995年
王泰升，《台灣法律史的建立》，台北：王泰升，1997年
矢內原忠雄著、林明德譯，《日本帝國主義下之台灣》，台北：吳三連台灣史料
基金會出版，2004年
石光生，《跨文化劇場：傳播與詮釋》，台北：書林，2008年
石婉舜，《台灣總督府戲劇（曲）政策之研究（1895-1945）》，財團法人國家文化
藝術基金會、台北市文化局，2004年10月~2005年12月
江武昌，《聽到臺灣歷史的聲音：1910-1945 臺灣戲曲唱片原音重現》，台北：國
立傳統藝術中心籌備處，2000年
江間常吉，《皇民化劇の手引(第一輯)》，台北：臺灣子供世界社，1940年
呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，台北：銀華，1991年9月再版
李天祿，《戲夢人生——李天祿回憶錄》，台北：遠流，1991年

- 李筱峰，《台灣史 101 問》，台北：玉山社，2013 年
- 林鶴宜，《臺灣歌仔戲》，台北：行政院新聞局出版，2000 年
- 邱坤良，《呂訴上：銀華飄落》，台北：行政院文化建設委員會，2004 年
- ，《舊劇與新劇—日治時期臺灣戲劇之研究(一八九五～一九四五)》，自立晚報社，1992 年 6 月
- ，《飄浪舞台 臺灣大眾劇場年代》，台北：遠流，2008 年 11 月
- 皇民奉公會台北洲支部，《青年演劇腳本集(第一、二輯)》，台北：臺灣子供世界社，1942 年
- 宮村兼彌，《高砂義勇隊記》，東都書籍株式會社，1942 年 9 月 30 日
- 徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》，台北：南天，2000 年
- ，《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》，台北：南天，2006 年
- 徐麗紗、林良哲，《從日治時期唱片看台灣歌仔戲》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2007 年
- 陳國富，《片面之言：陳國富電影文集》，台北：中華民國電影圖書館，1985 年
- 陳培豐著，王興安、鳳氣至純平編譯，《「同化」の同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，台北：麥田，2006 年 11 月 1 日
- 曾永義，《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，台北：聯經，1997 年
- 黃仁，《日本電影在台灣》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2008 年 12 月
- 葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》，台北：玉山社，1998 年
- ，《台灣老戲院》，台北：遠足文化，2004 年
- ，《新竹市電影史 1900～1995》，新竹：新竹市立文化中心，1996 年 4 月
- ，《臺北西門町電影史 1896-1997》，台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，1997 年 6 月 30 日
- 臺北市文獻委員會，《臺北文物》，台北：成文，1983 年

- 蔡欣欣，《台灣歌仔戲史論與演出評述》，台北：里仁，2005年
- 蔡欣欣、林鶴宜，《光影.歷史.人物：歌仔戲老照片》，宜蘭：國立傳統藝術中心，
2005年
- 〔編〕
- 下村作次郎編，《「サヨンの鐘」關係資料集》，東京：綠蔭書房，2007年6月
- 若林正文、吳密察主編，《跨界的台灣史研究——與東亞史之交錯》，台北：播種
者文化，2004年
- 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》，台北：文
建會，2000年
- 黃建業總編，《跨世紀臺灣電影實錄 1898-2000》，台北：行政院文建會、財團法
人電影資料館，2005年5月31日
- 潘國正主編，《風城影話》，新竹：新竹市立文化中心，1996年5月
- 濱田秀三郎編，《臺灣演劇の現狀》，東京：丹青書房，1943年
- 三、期刊論文（依筆畫順序）
- 王見川，〈關於日據時期台灣的歌仔戲：兼論其起源問題〉，《宜蘭文獻雜誌》第
38期(1999年3月)，頁77-100
- 王麗嘉，〈從藝術管理角度看歌仔戲商業性格的市場機制〉，《美育》第136期(2003
年11月)，頁71-84
- 石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的台灣戲劇（1936.9-1940.11）〉，
《民俗曲藝》第159期(2008年3月)，頁7-81
- 李政亮，〈視覺變奏曲：日據時期台灣人的電影實踐〉，《文化研究》第2期（2006
年3月），頁127-166
- 李展平，〈重返電影《沙鷺之鐘》現場—(櫻之都)春陽部落〉，《臺灣博物》第26
卷第2期(2007年6月)，頁48-55
- 李道明，〈日治時期臺灣紀錄片歷史資料彙編(一)〉，《電影欣賞》第94期(1998

年 7 月)，頁 84-96

周婉窈，〈「莎勇之鐘」的故事及其波瀾〉，《歷史月刊》第 46 期(1991 年 11 月)，
頁 44-49

——，〈從比較觀點看台灣與韓國的皇民化運動(1937-1945)〉，《台灣史論文精選
(下)》，1996 年

林良哲，〈由落地掃到歌仔戲—日治時期歌仔戲發展過程初探〉，《宜蘭文獻雜誌》
第 38 期(1999 年 3 月)，頁 3-48

莊曙綺，〈臺灣戰後四年(1945-1949)現代戲劇的發展概況〉，《民俗曲藝》第 151
期(2006 年 3 月)，頁 185-252

陳幼馨，〈東風南來：日治時期以降日本「時代劇」電影與臺灣歌仔戲的生產轉
化〉，第五屆台灣文學與語言國際學術會議論文，2008 年 11 月 23 日

湯熙勇，〈日治到戰後初期臺民參與軍務之經驗及其影響(上)〉，《臺北文獻直字》
第 137 期(2001 年 9 月)，頁 151-185

——，〈日治到戰後初期臺民參與軍務之經驗及其影響(下)〉，《臺北文獻直字》
第 138 期(2001 年 12 月)，頁 149-187

溫浩邦，〈歷史生產的多重性：罷工、莎韻與歷史詮釋〉，《宜蘭文獻雜誌》第 79
期(1996 年 3 月)，頁 3-23

葉龍彥，〈西門町電影街之形成〉，《臺北文獻》直字第 119 期（1997 年 3 月），
頁 155-186

——，〈臺灣電影史上的好萊塢勢力〉，《臺北文獻》直字第 140 期（2001 年 6
月），頁 85-109

謝筱玫，〈胡撇仔及其歷史源由〉，《中外文學》第 31 卷第 1 期(2002 年 6 月)，頁
157-174

——，〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》第 155 期
(2007 年 3 月)，頁 79-110

簡秀珍，〈1910~1950年西方表演形式戲劇在臺灣的形成與發展——以宜蘭地區為研究個案〉，《藝術評論》第15期(2004年3月)，頁77-106

——，〈太平洋戰爭後臺灣的新劇活動——以地方青年業餘演劇與中央指定演劇挺身隊為討論中心〉，《戲劇學刊》第8期(2008年7月)，頁31-53

四、學位論文（依筆畫順序）

石婉舜，〈一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究〉，國立台灣大學戲劇研究所碩士論文，2002年

——，〈搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構(1895-1945)〉，台北藝術大學博士論文，2009年

何義麟，〈皇民化政策之研究——日據時代末期日本對台灣的教育政策與教化運動〉，中國文化大學碩士論文，1986年

卓于綉，〈日治時期電影的文化建制〉，國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2008年

陳幼馨，〈臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質〉，國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2008年

蔣茉春，〈新劇《閩雞》之研究——1940年代與1990年代演出活動之比較〉，國立台北教育大學社會科教育學系碩士論文，2006年

鄭如珊，〈劇場的權與力——以星光劇團及其分支之活動為論述核心〉，國立台北藝術大學戲劇學系碩士論文，2006年

五、其他

林楠森，〈二戰結束60週年專題報導 第七集：為誰而戰的台籍日本兵〉，BBC中文網時事專題(2005年8月16日)，網址

http://news.bbc.co.uk/chinese/trad/hi/newsid_4150000/newsid_4156600/4156632.stm