

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 1.電影史與殖民史路徑：鏈接台灣與印尼影像美學史的可能挖掘

year. 2021

writer. Chen Pei Yu



Kinematofor

https://www.liveauctioneers.com/item/1218923_737-hot-air-powered-kinematofor-by-ernst-plank-1898



Stereoscope

<https://en.wikipedia.org/wiki/Stereoscope>

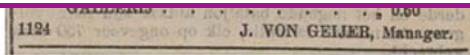
[CHINESE]

電影史與殖民史路徑：鏈接台灣與印尼影像美學史的可能挖掘

有關台灣電影史的研究，多數學者經常聚焦在政策、放映事件、戲院經營等資訊型的、影像之外的內容，這些史料的出土、歸納、發表對於台灣電影史提供極大貢獻，更是大日本帝國時期重要的電影宣傳外史。然而，多數影片的佚失讓研究者只能透過文字與圖像去回溯與幻想當年的景況，例如以《台灣日日新報》為日殖時期最主要的新聞來源，從中藉著文字揣測當年可能上映的影片與觀眾的反應。似乎，希望透過影像作品本身的觀看去觸發觀者與研究者針對影像語言的分析，成為台灣電影美學藝術史的最大阻礙，許多影片只能巧合的在特定時機點突然出現，[1]倘若希望有系統性的挖掘、修復與研究，這趟旅程終將是崎嶇不平。

而與台灣有密切歷史連結的印尼，除了在巴達維亞共和國時期的政治上往來頻繁，在電影啟蒙時期則是同樣透過殖民國荷屬東印度的引進[2]，一樣只留下文字，特別是以荷蘭語及馬來語兩種語言在歐洲與印尼兩地區的報紙，例如：《爪哇先鋒報》(Java-Bode)、《荷屬東印度日報》(Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië)、《De Kinematograaf》等。[3]大部分的文獻都描述了歷史，鮮少有圖片佐證，特別是1900-1930年代的影片極少，更遑論影像美學的研究。此外，不同於台灣有官方機構例如國家電影中心等，針對早期影像拓展修復與保存之意，印尼對於這段東印度時期的電影史，只能仰賴民間團體有興趣挖掘相關史料，再將內容集結成冊，例如由Komunitas Bambu出版社與雅加達藝術委員會 (Jakarta Arts Council) 合作出版的《1900—1950的爪哇電影史》(Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa)。但是關於影像的修復與研究主題的書籍與行動依然少之又少，現階段的書寫傾向影展議題與電影市場的探討。有趣的是針對印尼電影史，除了印尼本身少數人對此一主題有興趣之外，反而有許多荷蘭的研究者大量撰寫相關內容，恰好讓歐美國家相對更認識此一議題，並引發廣泛討論。



This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.[Start Now](#)

Advertisement for a Talbot Scenimatograph screening,
Java-Bode (4 March 1897)

Peep-show Box (Nozoki megane)

<https://quod.lib.umich.edu/u/umdvrc1ic?>

[type=boolean;view=thumbnail;rgn1=umdvrc1ic_an1;select1=phrase;q1=d09-15114](https://quod.lib.umich.edu/u/umdvrc1ic?type=boolean;view=thumbnail;rgn1=umdvrc1ic_an1;select1=phrase;q1=d09-15114)

影像展演機關的流動：西方與東方之間

談起電影映演史的前身，除了1895年著名的法國盧米埃兄弟在巴黎舉行電影放映之外，西洋幻燈鏡無疑是電影史上著名的早期觀影裝置機關，其變化樣式如立體鏡 (stereoscope, 1832)、西洋鏡 (Zoetrope, 1833)、電動準距儀 (electrotachyscope, 1886)、動物實驗鏡 (Zoopraxiscope, 1879)、活動電影放映機 (Kinetoscope, 1889)、維太放映機 (vitascope, 1895)、Kinematofor (1898) 等，各式各樣的儀器開發體現了歐洲人對娛樂產業與影像機器實驗的熱情，也在電影史前史上留下了具有時代價值的一頁。

然而，回到台灣影史源自於日本殖民時期，追溯日本電影則於1897年初由稻畑勝太郎引進，[4]他於1877至1885年間在法國里昂的La Martinière 技術學院求學，並結識同所學校的盧米埃 (Auguste Lumière)。1896年在日本經商成功並再次回到法國的稻畑勝太郎與當時身為盧米埃的攝影師法朗索瓦 (François-Constant Girel) 合作，於1897年將電影與攝影器材帶回日本公開映演。此外，法朗索瓦更積極搬到京都定居，並在日本各地透過旅行的機會拍攝許多常民的生活記錄，替日本歷史、文化與宗教儀式留下許多珍貴的影像紀錄。[5]事實上，京都早在1750年代末期就出現「窺視機關」(直視式窺視鏡)，源於17世紀末期誕生於歐洲的娛樂用具，可說是電影更早期的前身。此裝置於18世紀前期傳入中國，帶動了以透視法繪製風景畫的盛行，特別是在蘇州一帶流傳，傳至日本時被稱為「唐線」、「機關」，在文獻上出現於17世紀，多用於觀賞大津繪、六道繪或人偶劇。[6]現存最經典的作品為機關內還保有歌川豐春與北尾政美作品的裝置，約出自於1770年代，目前在國立故宮博物院南部院區保存。而尚有一件相似的作品，由歌川豐春於約莫1764—1781年將繪製的《荷蘭雪景》(Snowy View of Holland) 作品置放於「窺視機關」中，交由密西根大學管理並安置於神戶市立博物館，[7]可發現東西方藉由此裝置的進出口來交流文化風景的線索。此外，亦有「幻灯」(gentō)、「写し絵」(utushi-e) 與眼鏡繪 (Nozoki-megane) 等多重變化的視覺裝置，[8]可見不只是歐洲針對此機械投入大量的實驗發明，從中國到日本更建立在這些發明之上產生更多充滿地方文化色彩的變種。更重要的是，這些影像機關的跨國交流以及電影放映裝置的引進，特別是在1897年稻畑勝太郎將電影傳入日本之後，藉由殖民時期的時機點影響了台灣的電影史發展，隔年的1898年，日本佛教真宗少年教會在台北北門外舉辦「少年教育映畫幻燈會」，為台灣首次舉辦電影放映會，[9]啟蒙了台灣對電影的認識。

同一時期，曾於17世紀短暫影響台灣貿易的荷蘭東印度公司，於1904年8月26日藉著德國人Mr. Frühling引進盧米埃的電影，並在萬隆 (Bandung) 的帳棚內首映，這段歷史透過Boong Indri的文字〈我的首次電影放映〉(My First Cinema Screening) 以日記型式被保留下來。愛迪生的活動電影放映機因著《荷屬東印度日報》(Netherlands Indies Newspapers) 於1895年的報導而讓電影資訊得以延伸至印尼，若更深入透過1897年3月的一份報導顯示出Boong Indri做為當時的記者，分析到萬隆相較於其他城市更為孤立，致使許多游牧藝術家可以在此展現獨特新奇的事物，相較於許多在巴達維亞首映的事物更具有奇觀的氛圍。最主要的人物是Mr. Harley，於1896年攜帶愛迪生的活動電影放映機，在經歷了歐洲、印度、新加坡、馬來西亞等城市往返的巡迴演出之後，因表演的意外促使他必須離開原有的城市，陰錯陽差開啟他的爪哇之旅。學者Dafna Ruppin認為這則新聞顯現出電影出現在萬隆之前，就已開展演過許多印尼其他的表演藝術，包括馬戲團、魔術表演、魔幻燈 (lantern slide projections)、馬來宮廷劇 (bangsawan)、Komedi Stambul (跨國印尼民俗劇)、爪哇皮影戲 (Javanese wayang kulit) 等痕跡。[10]



Komedi Stambul

<http://encyclopedia.jakarta-tourism.go.id/post/Stambul?lang=id>

特別一提的是，爪哇皮影戲的源頭來自印度的Tholu bommalata，其製作偶的方式以及演出故事皆採用古印度兩大史詩《羅摩衍那》、《摩訶婆羅多》的模式，皆具備著從印度傳承至東南亞的脈絡。印度皮影戲在東南亞又衍伸出不同支流，主要是印尼、暹羅、馬來與緬甸等，多用以招魂、宗教儀式的淨化目的。縱使許多學者主張皮影戲起源於中國，主要來自漢武帝思念李夫人之招魂術，或為了供奉田都元帥發展而來，但許地山則推論皮影戲傳入東南亞之後在北宋時期傳入中國而盛於南宋，主要仍是佛教的傳教工具，[11]台灣皮影戲則源自清代由福建漳州傳入。[12]姑且不論眾說紛紜的皮影戲史，回到聚焦在皮影戲與戲劇及電影史的發展，在印尼因應殖民時期轉化了傳統皮影戲的劇情，增加荷蘭人的角色，巧合的是台灣皮影戲也因應日本殖民而增加日本人的角色，可見殖民文化對傳統文化的影響力，以及透過影像媒介傳播的效應。皮影戲被認為是東方文化中最能代表電影的前身，其故事、操演方法、音樂演奏與偶戲必須在屏幕上透過燈光的照耀才能呈現，就像是光影賦予角色的生命一般，集結各種形式的表演文化透過影像傳遞生命的故事並折射在觀眾身上。

可見，無論從西方到東方，從影像機關裝置到傳統影戲表演，都可觀察出彼此互相牽絆與轉化的各種軌跡。

荷蘭帝國、殖民時期的影像刀鋒

This site was designed with the **WIX.com** website builder. Create your website today.

Start Now

傳統電影理論經常借用法國哲學家阿圖塞 (Louis Pierre Althusser) 談及意識形態的國家機器，來批評影像作為傳遞政治思想的工具，藉此召喚觀者的內在情緒與精神。倘若殖民時期的印尼與台灣電影放映場域尚未成形，原本以「吸收歐洲新放映知識」的啟發，進而發現到影像可以喚起人們的各種行動，例如《火車進站》的經典駭人首映效果。那麼，尚未擁有拍攝技術的荷蘭與日本，如何在印尼與台灣兩地推廣電影呢？是否當時的選片機制培養出觀眾的口味，更可能影響日後在台灣與印尼關於電影製作的美學思維變化呢？

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[1] 1931年由卜萬蒼執導的《戀愛與義務》，改編自波蘭裔中國女作家華羅琛的同名小說，並由傳奇女星阮玲玉主演，唯一的完整拷貝在1990年代被發現於烏拉圭的李石曾身上。

[2] 理由請參閱〈台灣為何需要認識印尼電影？談跨國影像藝術的相似語彙與歷史牽絆〉，《放映週報》，2019。

http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_NO=1822

[3] The Komedi Bioscoop: The Emergence of Movie-Going in Colonial Indonesia, 1896-1914, pp1-5

[4] 塚田嘉信，《日本映画史の研究：活動写真渡来前後の事情》，現代書館，1980。

[5] McKernan, Luke. Inabata Katsutarō. Who's Who of Victorian Cinema. <https://www.victorian-cinema.net/inabata>

[6] 1770年代，窺視機關裝置（附浮繪）<https://south.npm.gov.tw/SelectionsDetailC004100.aspx?Cond=ff1fd8d7-553a-4110-9667-c86eaa6eb813>

[7] Peep-show Box (Nozoki megane) with print by Utagawa Toyoharu, Snowy View of Holland (Oranda yukimi no zu)

<https://quod.lib.umich.edu/u/umdvrc1ic/x-d09-15114/d09-15114>

[8] Zograscope <https://www.wikiwand.com/en/Zograscope>

[9] 翁車煌，〈國立台灣圖書館辦特展 7部經典老電影免費欣賞〉，自由時報，2018-09-16

<https://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/2552292>

[10] Dafna Ruppin, The Komedi Bioscoop: The Emergence of Movie-Going in Colonial Indonesia, 1896-1914, pp1-5

[11] 呂訴上，《台灣電影戲劇史》，銀華出版社，1966年，頁425。

[12] 邱一峰，《台灣皮影戲》，晨星出版社，2003年，頁75-77。

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

< Back to Articles

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 2.戰爭與殖民成果：台灣與印尼電影映演的混雜民族想像

year. 2021

writer. Chen Pei Yu



朝日座

<https://www.thinkingtaiwan.com/content/8244>



Komedi Stambul

<https://c2o-library.net/2010/06/komediie-stamboel/>

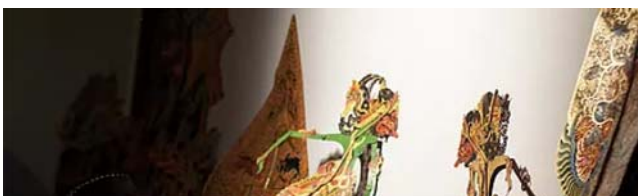
[CHINESE]

戰爭與殖民成果：台灣與印尼電影映演的混雜民族想像

最初的台灣與印尼電影，到底如何影響從過去到當代的影像產製美學？若要完整的閱讀，絕對是一個既模糊又難以歸納分析的史料，縱使可以依循著某些特定的方向找尋，仍有許多未知的文字與影像尚未出土，或永遠佚失。從現有的資料只能推論出，台灣與印尼當時的影像產製，多用以作為戰爭時期的政宣工具，卻也不得不牽涉到新思潮與舊文化的對話。

影像之前的表演文化脈絡：民族性、神話、文學改編

自1895年日本人接收台灣之後，12月城內北門街二丁目出現了「軍夫人寄席」，「寄席」是日本特有的大眾演藝場所，主要演藝日式說唱藝術、魔術表演、通俗歌曲等。後續漸漸出現許多劇場空間如「台北座」等，當時衍伸出許多劇派，其中由新派劇的發展與電影的關係較為密切，而劇派與電影的推廣則不得不談到1903年高松豐次郎攜帶底片來台的後續效應。當時他從日本引進許多電影，幾年之間在台灣興建許多戲院，針對不同的表演建造不同的空間，例如「朝日座」是貫穿1910年代台北最重要的兩個戲劇類表演場地之一；「活動館」以電影映演為主，但因片源不足而混合說唱藝術的演出；「燈畫館」則是運用「全景立體」的概念，建築物模擬了環景的戰爭繪畫，類似於當代360投影效果，當初展期結束後成為雜耍劇場，後來因故坍塌而改建成「台北演藝場」。當時他針對不同的觀眾背景製造許多不同的劇目類型，可分為：專供在台日人觀賞的節目、台日人都能欣賞的節目、專供台人觀賞的節目等。[1]期間他於1907年2月製作在台灣拍攝的第一部紀錄片《台灣實況紹介》，1909年間更在台北創設台灣最早的新劇團體「台灣正劇研究所」，其累積的歷史脈絡包括著名演員川上音二郎的國際巡演中，引進西方劇場照明、戲劇腳本並興建歐式劇場等，促使新劇團的誕生。「台灣正劇研究所」採職業化經營，由日本新派劇藝人指導，台灣人編劇、演出，以殖民地台灣人為主要對象，上演的台語戲劇多取材自社會奇聞軼事，如《通姦害夫義僕報仇》、《斷髮奇譚》、《兇賊廖添丁》等，劇本往往夾帶殖民者宣傳教化的訊息，也啟蒙了台灣近代新劇運動。[2]這些戲劇、空間與影像的展示，影響了當時的觀眾，無論是台人或日人，除了在戲劇上的影響之外，更重要的是電影選片與拍攝的發展，更顯現出西方現代思潮在台灣的醞釀。



This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)



Ki Sigit Ariyanto Dalam Wayang Kulit

https://zh.wikipedia.org/wiki/File:Ki_Sigit_Ariyanto_Dalang_Wayang_Kulit.jpg



Siti Akbari

https://en.wikipedia.org/wiki/Siti_Akbari

縱使早在17世紀中期，荷蘭人就曾記載台灣漢人戲劇活動，[3]雖未有顯見史料針對荷蘭文化對台灣戲劇或電影的影響，但可想見的是荷蘭人對開拓殖民國家的過程中，針對地方文化的觀察與想像。而荷屬東印度時期的印尼，特別是在1900年代的印尼宮廷劇中，已有莎士比亞《哈姆雷特》的引入。[4]其中最具有代表性的戲劇類別則為Komedie Stambul，在荷蘭殖民時期拼寫為Komedie Stamboel，是19世紀末至20世紀中葉發展的一種跨民族印尼民俗劇。斯坦堡（Stambul）從馬來、西方和中國歌劇以及中東音樂和輕歌劇等多種風格中汲取靈感。其華麗的舞台效果，上流社會的劇情讓民眾可以在窮困的生活中，抓住一絲希望。其中，Anak Wayang 類似於以人為主來演繹皮影戲的故事，可以稱為人的皮影戲，在民俗劇裡是一種獨特的類型，也在1930年代成為印尼娛樂圈的主流，[5]更是電影蓬勃發展之前的重要基礎，當1950年代的電影興盛之後，許多民俗劇演員開始轉向電影圈發展。而在腳本的選用上，被稱為馬來華人文學之父的李金福（Lie Kim Hok）於1884年撰寫的Sair Tjerita Siti Akbari詩集，成為當時最暢銷的舞台劇改編劇本。[6]此詩集融合了印尼傳統詩歌（syairs）與歐洲現實主義思潮，並受到Raja Ali Haji於1847年的詩集Syair Abdul Muluk影響，故事講述被蘇丹王朝打壓的愛情故事，主要批判與反思印尼女性的情感自主以及荷屬東印度時期的多重語境問題。此劇的影響力更延伸到電影產業啟蒙時期，於1940由印尼的王氏兄弟（Joshua and Othniel Wong）攝製成電影Siti Akbari。此外，康拉德（Joseph Conrad）的多部小說也以印尼與周邊海島為題材，促使了歐洲對東方的神祕想像，更是改編電影的首選，突顯東西方的另一種交流，特別是針對印尼的各種幻想。

可見，在台灣或印尼電影史前養分中，特別是戲劇的創作主軸，大抵都圍繞在西方文學的影響力，並融合在地民族精神或神話情節，更促進兩地往後在電影創作上有更多元的影像展現。

觀眾的養成：西方影像引入與文化民族認同性

早在1896年就有許多日本商人在台北放映電影，當時以愛迪生工作室（Edison Studios）精選短片為主，如《大力士桑多》、《理髮店》、《蘇格蘭舞蹈》等等。1900年大島豬市與松浦章三攜帶盧米埃的影片在台北放映，如《軍隊出發》、《工人喧嘩》、《布萊克先生帽子戲法》等默片，透過松浦章三的解說讓影片效果出乎意料的熱烈，他也因此成為台灣最早的辯士，後來因為經濟問題則終止放映。1903年最早放映電影的台灣人廖煌，從日本買回許多電影在台放映，如《北清戰爭》、《英杜戰爭》、《藝妓舞蹈》、《淺草的特技》等片，並同時擁有辯士、巡迴業者的身分在台灣各地舉辦售票映演，卻也因為經費狀況而銷聲匿跡。[7]由此可知，在台灣正式進入自製電影之前，觀眾所能看到的往往是西方或日本人拍攝的影片，台灣人只能跟著日本人的文化，學習電影相關知識與技術，然而主要的影像產製地點仍在日本，台灣只是做為一個殖民地的放映場所。更進一步觀察當時的影片題材，當1904年高松豐次郎二度來台時，攜帶他製作的第一批社會諷刺電影，主要分為兩類，在喜劇類大約有：《現實社會的踩球》、《紅褐色的木魚》、《公德的怨言》、《當代紳士的真面目》、《自負的失敗》、《舊思想的教育》、《時髦的行列》；現實社會劇則大致有：《女學生的陌路》、《悲劇船長的殉死》、《庫頁島的逃獄》、《愛的成功》等。[8]縱使這些電影難以再現，但根據片名與劇情介紹可以大約判斷出當時的電影主題似乎都朝著汰舊換新的理念出發。



另一方面，若要談及對殖民地印尼最具意義的影片放映，莫過於1899年由美國的比奧格拉夫電影公司（Biograph Company）於巴達維亞開幕時所放映，關於荷蘭威廉明娜女王於1898年就職典禮（inauguration of Queen Wilhelmina）的影片，此片在印尼各地造成轟動並巡演數月。後續的放映多為數分鐘關於歐洲的風景、戰爭、飛機、鐵路等現代設施的短片，影片經常伴隨著荷蘭國歌的聲音，目的在於增強觀眾對女王形象的民族認同感。1900年，德國攝影師Salzwedel藉著其公司Java Biorama，放映梅里耶的《天文學家之夢》（La Lune à un mètre），[9]是當時較為奇幻的影片，可惜他於1902年前往新加坡與馬來西亞等地持續放映相關奇幻實驗影片，便未在印尼繼續發展。也因此，其他印尼當地的影片放映題材主要還是環繞著戰爭的全景影像為主，特別是波耳戰爭（Boer War）的相關紀錄事件，以照片、動畫與廣告等各種方式呈現。此形式持續幾年之後，直到1904至1905年間爆發日俄戰爭，Java Cineograph公司開始放映大量的紀錄片，顯見當時對於戰爭關注與煽動的野心。其中，1905年由日本攝影師松野所拍攝的日俄戰爭紀錄片，由於其獨特的拍攝手法而在印尼造成迴響，《蘇門答拉報》（Sumatra Post）與《荷屬東印度每日新聞》（Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië）都曾報導過此影片。[10]此片也經由高松豐次郎的安排在台灣映演，[11]似乎也可以間接嗅出日本除了宣導愛國戰爭精神之外，也試圖拓展影像創作的野心，以及台灣與印尼的影像交會線索。

假使兩殖民地當年具有以「戰爭影片放映」、「民族認同的優越」、「西方影像機械技術引進」與「新觀念的開發」等共通性，那麼這些特性又如何影響後續的影像產業？

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝術專案贊助

This site was designed with the **Wix**.com website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

- [1] 石婉舜·《搬演「臺灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體結構 (1895-1945) 》·國立台北藝術大學戲劇學院·2020年·頁33-40。
- [2] 石婉舜·《文化劇與台灣戲劇發展》·2015年·頁21-22。
- [3] 康尹貞·〈日治時期臺灣戲曲之研究 (1895-1937) 〉·《戲劇學刊》第二十一期·臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院·頁51。
- [4] Misbach Yusa Biran, Sejarah Film 1900–1950, Indonesia, 2009, p5
- [5] Misbach Yusa Biran, Sejarah Film 1900–1950, Indonesia, 2009, p9
- [6] Misbach Yusa Biran, Sejarah Film 1900–1950, Indonesia, 2009, p4
- [7] 葉龍彥·《日治時期臺灣電影史》·臺北市：玉山社出版·1998·頁52-63
- [8] 葉龍彥·《日治時期臺灣電影史》·臺北市：玉山社出版·1998·頁66
- [9] Dafna Ruppın, The Komedi Bioscoop: The Emergence of Movie-Going in Colonial Indonesia, 1896-1914, pp80-90
- [10] Dafna Ruppın, The Komedi Bioscoop: The Emergence of Movie-Going in Colonial Indonesia, 1896-1914, pp95-103
- [11] 1900 ~ 1909年電影大事記·財團法人國家電影中心·<http://www.cifa.org.tw/history/index.php?id=1091>

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

[< Back to Articles](#)

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 3.殖民地的影像產製：歐洲思潮與在地文化的衝撞

year. 2021

writer. Chen Pei Yu



《哀之曲》報導

葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》，臺北市：玉山社出版，1998

[CHINESE]

殖民地的影像產製：歐洲思潮與在地文化的衝撞

若想要用一條軸線來說明台灣與印尼於1940年代以前的影片發展史，或許可以用「歐洲—日本—台灣」與「歐洲—華人—印尼」的方向來依循。我們所熟知的台灣殖民史大量受到日本現代化的影響，日本做為將歐洲思潮引入台灣的中介，卻同時藉此殖民台灣。印尼的景況則相對特殊，以荷蘭作為歐洲國家的代表主導印尼社會，他國的歐洲人藉機前來朝聖，荷蘭則大量與華人以通婚及經商等方式，從印尼社群中獲得財富與權力。這些特性恰好主導了電影產業的話語權，例如，台灣的電影題材皆以日本文化、語言、觀念為中心思想，電影公司以日本為主流，漸漸才有中國的加入；而印尼電影的題材則圍繞在蘇丹王朝、爪哇神秘儀式與華人神話故事，投資商與導演大多以華人與荷蘭人為主。可見，影片產製除了在當代必須思考經費與市場問題之外，在當時所牽涉到的政治勢力，似乎也是現代某些特定國家正面臨的狀態，反映出影像本身從來就不可能保有客觀中立的位置。

戲院映演到在地電影產製的萌芽

1910年代的台灣影片映演主要以歐洲片為主，如芳乃亭上映的《怒濤沉淪》、《傻將軍失敗》；新高館放映《西洋悲劇盲人》、《拿破崙勝利》、《挪威捕魚實況》；世界館放映《X光線》、《威廉姆森海報》等紀錄，[1]可見當時的觀眾藉著影像滿足對世界的好奇。同時亦放映日片《塵世》、《石川原八郎》、《曾我兄弟》、《東京御大典奉祝會》、《沙漠之旗風》等，特別是1916年台灣教育會在萬華地區放映《天皇登基大典》新聞片，以免費招待的方式傳達尊敬皇室的觀念。其中，新高館放映《爪哇大火山》的紀錄，似乎也可以發現日本在殖民台灣初期就已經開始關注印尼的動靜。1907年2月高松豐次郎製作在台灣拍攝的第一部紀錄片《台灣實況紹介》，突顯了日本人對於殖民地的探勘、人類學觀察等目的，透過影像的方式探索可能的宣導語言。而劇情片的發展則要談到1919年，「天活」攝影師枝正義郎與獨立藝術電影先驅歸山教正，決定製作第一部以台灣與東京為背景的电影《哀之曲》，探討原住民差別待遇的愛情故事，由川田貴美子與林俊英主演，枝正義郎擔任導演、監督、編劇、攝影等職位，相關資訊亦刊登於1919年創刊的《電影旬報》。[2]此影片的出現，除了突顯日本人對台灣「生蕃之島」應該要同化的刻板印象，其悲劇結尾透過葉龍彥分析其來自大正時代（1912—1926），以托爾斯泰與基督教義為中心思想的日本，影響影片的劇情走向。然而，1920年代日本開始進入電影業蓬勃發展的旅程，並逐漸在世界上佔有一席之地，台灣也因著這股勢力在這十幾年間受到影響，促成電影產業的興起。

相較之下，1900年代末，荷屬東印度公司將電影引進印尼進行放映，並由荷蘭人Talbot在巴達維亞建立第一間戲院，但建築體本身屬於臨時性的建物，1903年則改名為The Roijal Bioscope。當時重複放映的电影《印尼王子造訪荷蘭首都海牙（暫譯）》（Sri Baginda Maharatu Belanda bersama Pangeran Hertog Hendrick memasuki ibu Kota Belanda, Den Haag），促使荷蘭人在當年陸續在印尼建造戲院；突顯了影像略早於書籍的興起。這批熱潮持續到第二次世界大戰的出現，日本藉「進佔的印」，幾年之後則帶給環球影業（UFA, UFA, UFA）當時的

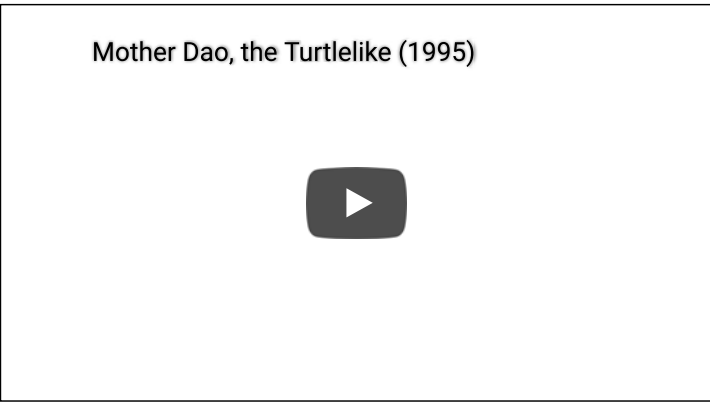
This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

且不同概念的電影。[5]影片內容大多以荷蘭人拍攝印尼遊記的紀錄片形式為主，題材上有：荷蘭人的現代基礎建設、爪哇儀式、舞蹈表演、樂器呈現（當時是以默片的形式拍攝）、爪哇人的生活文化、印尼風景等，例如1919年由Johan Gildemeijer導演的Onze Oost，以及1995年由荷蘭導演文生·莫尼肯丹（Vincent Monnikendam）針對1912—1933年的紀錄片素材重新再製的《大道之母》（Mother Dao, the Turtlelike）。



Sejarah Bioskop Talbot.
<https://www.kitlv.nl/>



獵奇與同化：神話、信仰與民族英雄

1920年代的台灣電影除了以日本人的選片為主之外，亦有上海的中國電影與台灣人赴中日時帶回的影像，例如《羅克的冒險》（Beyond the Rocks, 1922）、《蓮花落》（1923）、《大義滅親》（1923）、《滅亡路上的民族》（The Vanishing American, 1925）、《愛情與黃金》（1926）、《殖邊外史》（1926）等，可見民族英雄式的題材在當時普遍受到台灣與中國沿海的觀眾歡迎，也間接影響了日本在台灣的影像創作題材。其中，被視為日殖時期較早的代表性劇情片，1922年《大佛的瞳孔》講述中國大官在佛寺逼美女結婚，台灣青年為英雄救美被抓，最後官員因為看到大佛眼神散發光芒而放棄。[6]從中可以觀察出，當時的電影開始安排政治、宗教、在地文化、階級等觀念，可以被視為典型的勸人向善的劇情，亦可以觀察日本藉由電影向台灣傳遞佛教的資訊。1927年《阿里山俠兒》翻拍自《滅亡路上的民族》，則是透過日人教化蕃族的情節，並以戀愛故事探討種族與階級差異，但令人感到矛盾的是，全片以台灣為名並在台灣拍攝，卻沒有任何台灣主角，是此片值得令人深思的問題。



《阿里山的俠兒》

<https://timand2002.pixnet.net/blog/post/62993153-1927%E5%B9%B4%E5%9C%A8%E9%98%BF%E9%87%8C%E5%B1%B1%E6%8B%8D%E6%94%9D%E7%9A%84%22%E9%98%BF%E9%87%8C%E5%B1%B1%E3%81%AE%E4%BF%A0%E5%85%92%22%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E5%BB%A3%E5%91%8A>



《黑猴》（Loetoeng Kasaroeng）

[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%91%E7%8C%B4_\(%E7%94%B5%E5%BD%B1\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%91%E7%8C%B4_(%E7%94%B5%E5%BD%B1))

同樣是1920年代時期的荷蘭開始進口系列電影到印尼，例如《佐羅的面具》（The Mark of Zorro, 1920）、《天啟的四個騎士》（The Four Horsemen for the Apocalypse, 1921）、《月宮寶盒》（The Thief of Bagdad, 1924）等。[7]似乎可以從中思考其影像多以怪盜、民族英雄等主題為放映選片，一方面或許與當時的社會背景有關，亦有可能是因為印尼本地的風土民情，例如Komedi Stambul經常上演刺殺或英雄救美等情節。1923年歐亞導演L. Heuvelsdorp在印尼拍攝第一部以蘇丹王國神話故事改編的《黑猴》（Loetoeng Kasaroeng），是首度在印尼拍攝並雇用印尼演員的印尼電影，於1926年12月31日正式在印尼上映。[8]由貴族階級的孩子們主演，講述一個年輕的女孩愛上了一隻神奇猴子的故事，似乎也從中設定了階級、人種、神話、信仰等觀念，在傳遞教義的同時也體現了印尼戲劇受到神話寓言的草根性。值得一提的是，Loetoeng意為猴子，發音恰與台灣宜蘭的「羅東」有相同之意。清代文獻記載羅東原本是滿布樟木、老榕、相思樹的叢林，林中棲息大群的猴子，而平埔族語稱猴子為「老懂」，後來的漢人沿用這個發音，便是「羅東」地名的由來。[9]從字面上而言可思索印尼與台灣，在地理、文化、物種、語言上的連結可能，縱使先暫拋開物種演化與遷徙的各種路徑，光是透過影像放映與產製的線索，或許可以略窺一二。而1929年《婆羅浮屠的秘密》（Resia Boroboedoe / Secret of Borobudur）則透過釋迦摩尼在印尼的傳說故事，安排主角最後選擇信仰而禁慾，彷彿呼應《大佛的瞳孔》關於信仰的歸屬，或許也反映了那時代的社會觀感。

無論早台變成印尼，在由演部分以西洋片為主，其共同特性在於故地關於民族英雄或俠義救國的題材，而間接影響後續的電影產製則向神話

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

- [1] 1910 ~ 1919 年電影大事記，財團法人國家電影中心，<http://www.ctfa.org.tw/history/index.php?id=1092>
- [2] 葉龍彥，〈日治時期臺灣電影史〉，臺北市：玉山社出版，1998，頁100-104
- [3] <https://www.genpi.co/berita/3984/simak-deretan-bioskop-pertama-di-indonesia>
- [4] 此放映影片的形式，特別是針對人種來區分的觀影方式，以荷蘭人可以正常觀看銀幕前的影像，並擁有戲院的座位，印尼人卻只能坐在銀幕的背面觀看倒影，在1993年的電影《重返家園》(Oeroeg) 可以看到重現當時景況的情節。
- [5] <https://www.merdeka.com/jabar/mengenal-talbot-bioskop-pertama-di-indonesia-yang-pernah-berkeliling-kampung.html?page=1>
- [6] 黃仁、王唯編，〈台灣電影百年史話(上)〉，中華影評人協會，2004，頁19
- [7] Biran, Misbach Yusa (2009). Sejarah Film 1900–1950: Bikin Film di Jawa [History of Film 1900–1950: Making Films in Java] (in Indonesian). Jakarta: Komunitas Bamboo working with the Jakarta Art Council. p17
- [8] Abel, Richard (EDT), Encyclopedia of Early Cinema, Routledge, p320.
- [9] 羅東鎮公所資訊，http://www.lotong.gov.tw/content.asp?PageID=F_M02_01_01V

[ENGLISH]

Translation in progress.

< Back to Articles

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 4.從平行到交會：台灣與印尼早期電影的神話與現代性

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

從平行到交會：台灣與印尼早期電影的神話與現代性

1920年代在台灣與印尼所映演與產製的電影眾多，卻也難以詳盡所有的影像作品，僅能以具有代表性與經常重複的相似題材來談論為主，目前可以掌握的方向大多以民族英雄式的電影題材，強調愛國心，無論是大日本帝國或荷蘭民族認同，亦或是原住民同化與信仰儀式的探索，成為當時常見的主要創作核心。另一方面，外來文化的影響衝擊了當地的社會文化，特別是從影片中可以反映出來，例如對於傳統婚姻觀念的質疑，或是價值觀的衝突，體現了現代性的思潮。

電影劇情提出情感自主權的質疑

早年在台灣的電影多半以日本出資與拍攝為主，直到1923年的《天無情》開始出現台灣人共同合作，此片由《臺灣日日新報》為主導投資單位，以日本人為製作團隊，由台灣人為主要演員的形式呈現。影片內容以臺北的水鄉為背景，講述人口買賣與宗教思想的衝突，顯見此片是為了配合總督府矯正陋習與打破迷信等目的。[1] 而此時期的劇情電影仍保有日本人的加入，不只突顯種族問題之外，也反映了社會文化觀念與影片內容的意識型態問題，影響了影片結構所要傳遞給觀眾的思考方向。直到1925年，台灣映畫研究會製作《誰之過》講述了富二代男性仗勢強迫女性，女性為了追求自己理想與真愛的過程。由劉喜陽、張孫渠、黃樂天等人共同執導，才被視為第一部真正由台灣人製作的劇情片。[2] 而這兩部被認為最早的台灣人劇情片，透過講述故事來宣揚舊時代思想的矛盾，特別是對於情感與身體自主權的掌握，然而最重要的意義在於，台灣終於逐漸開始出現以台灣人為主所製作的台灣電影。



《來自爪哇的莉莉》(Lily van Java)

https://en.wikipedia.org/wiki/Lily_van_Java

同一時期，印尼華僑王氏兄弟於1928年拍攝了《來自爪哇的莉莉》(Lily van Java)，被認為是印尼華人系列電影中的第一部，劇情是一位已經擁有情人的女性，被告知要嫁給一個她不愛的男人。此片最初是由南海電影公司製作並委託一位美國導演Len Ross拍攝，後來因故改為王氏兄弟接手完成，[3]在當時造成轟動並長期映演，直到兩兄弟分家才讓此片消失匿跡，卻也影響後續許多華人電影的誕生。從此時期的印尼電影可以發現，除了受到荷蘭政府對於系列電影的文化政策推廣之外，更因為華人移民人口在印尼的社會現況，讓當時電影的關注議題不僅止於對荷蘭的崇拜或對印尼的奇觀想像，而是更傾向關注東亞移民的社會處境及文化歷史。此外，無論是台灣或印尼，此時期的影片在劇情結構上都不約而同地指向了文明社會、多元種族與新時代的潮流，更重要的是，影片都鼓勵女性勇於追求自己的夢想。

然而，除了關注華人議題的影片之外，亦有關注印尼人的華人片商陳氏影業 (Tan's Film)，受到《來自爪哇的莉莉》影響而進一步於1929年設立電影片廠，並拍攝《達西瑪姑娘》(Njai Dasima)，講述一位女管家達西瑪被一位有婦之夫追求，用盡詛咒與各種欺騙的方式哄騙其結婚，後來卻演變成殺人事件，而故事的最終透過絞刑來宣判犯罪的人，[4]影片內容似乎導向傳統的道德批判結局，也成為日後印尼電影經常出現的「正義結局」。作為華人的陳氏兄弟自小住在巴達維亞並與印尼人有密切往來，因此也立志要透過電影講述低下階層人民的故

作單位，而在影片拍攝的劇情走向大致可分為兩種：以馬來劇或宗教相關的內容為影片的背後思想；探討女性自主的情感意識與傳統文化或男性主義社會主導的反思。

TAN'S FILM COY.

Pertoendjoeken ia poenia **FILM PERTAMA** jang baroe sadia dibikin rampoeng dengan **TJERITA BETAWI** jang paling terkenal:

NJAI DASIMA

Semoea Rol-Rol dipegang oleh **BANGSA INDONESIA** sendiri



LIAT PERBEDAHAN jang **DJAOE** dan **SAMPOERNA** antara **OPEKA' MELAJOE** dan **DALEM FILM** dari ini tjerita jang paling populer dan tersoeka **SEDIH** dan **LOETJOE RAME** dan **MENARIK HATI KEDJAM** dan **HEBAT ACTIE** jang tida bisa terloepa **TRANG** dan **SAMPOERNA.**

Djaga tenggal mainnja di
ORION BIOSCOOP Batavia
8 NOV. dan malem briktoetnja

ORANJE CASINO
TIKAKAK - BANDOENG

FLORA BIOSCOOP
SOEKABOEMI dan TIANDJOER

RIALTO BIOSCOOP
SENEN dan TANAH ABANG



《達西瑪姨娘》(Njai Dasima)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Njai_Dasima_\(1929_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Njai_Dasima_(1929_film))

原住民、神話與傳說故事改編

在1920至40年代期間，台灣與印尼的電影除了圍繞在愛情故事之外，還發展了許多獨特的內容，例如以原住民為主，呈現儀式與種族差異的怪誕故事，或是改編自俠義的傳說故事。以台灣人為製作團隊於1930年所拍攝的《血痕》(又名《蠻界英雄》)，以女兒為了報殺父之仇而女扮男裝進入原住民的生活圈，任務達成之後也擁有美好的愛情作為結局，此片也是台灣首部賣座成功的自製片。而1932年由日本人製作的《義人吳鳳》，則是由日本人的角度來看待鄒族人的世界，以及描述吳鳳作為一位捨身取義的漢人，願意讓原住民出草來遏止這個行為的延續。縱使文獻對這兩部影片的描述不多，彼此之間參考的內容大同小異，然而可以推測與歸納的共通點在於，兩部影片雖然分別為台灣人與日本人拍攝的故事，卻不約而同的取材自對原住民充滿殺戮氣息的刻板印象，以及英雄式的美好結局。可見，當時的台灣電影除了像1938年賣座的《望春風》一般的愛情電影之外，原住民或民族英雄式的題材逐漸受到注意，成為日後此類型影片蓬勃發展的開端。

OUW PEH TJON.

DOEA SILOEMAN OELER
POETI EN ITEM
Terpetik dari satoe tjerita Tianghoa jang terkenal

100° Biljaza Melajoe

Satoe anak moeda jang tjakap serta terpladjar telah dipengaroeln dan sampe kawin sama satoe oelerpoeti jang beroepa seperti satoe prampocan tjantik.




水淹金山

This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)



《水淹金山》(Ouw Peh Tjoa)

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B0%B4%E6%B7%B9%E9%87%91%E5%B1%B1>

而印尼電影除了愛情故事之外，較具特色的則是以神話故事改編為主，特別是華人的傳說故事，例如1931年的《山伯英台》(Sam Pek Eng Tay) 引自梁山伯與祝英台的經典愛情故事；1934年的《水淹金山》(Ouw Peh Tjoa) 則是白蛇傳神話的改編，片中使用的馬來武術 (Silat) 是導演相當重視並經常應用在影片中的特殊文化，更促使1936年續集《白蛇之子》(Anaknja Siloeman Oeler Poeti) 的誕生；1935年的Tie Pat Kai Kawin則是藉著西遊記為故事背景，將角色中的魔法能力應用在印尼華人家族的中式庭院裡，讓整體瀟灑著多文化的奇妙特色，此片也是荷屬東印度公司電影史上所能找到最早的影片。這些影片主要都由鄭丁春的希諾影業公司 (Cino Motion Pictures) 執導、出品，當時的荷屬東印度所經營的電影院曾經從中國引入國語片和粵語片，不過當地的土生華人聽不懂這些電影對白，他們希望能夠觀賞從中國神話傳說取材的電影，進而促使鄭丁春從這些神話傳說取材的靈感。直至1937年為止，由於阿爾貝特·巴林克 (Albert Balink) 的電影《巴勒》(Pareh, 1936) 帶來的影響，鄭丁春改而拍攝更貼近荷屬東印度本地人的生活故事為主。^[6]1941年鄭丁春的Tengkorak Hidoep結合印尼原住民的神怪傳說、華人探險、穆斯林文化等元素，拍攝出一部怪誕又奇幻的影片，被公認為印尼首部國內恐怖片。此片拍攝許多原住民傳統儀式、魔幻神蹟並使用歌曲作為串場，將愛情故事作為主要的敘事軸線，呈現出緊湊的節奏，完美結合了異族文化的各種元素，也顯現了華人在印尼社會的位置與視野。



Pat Kai Kawin

綜觀上述的史料探討，可以歸納出自1920到1940年代，在台灣與印尼兩地與電影相關的文化與共通性，主要來自現代新戀愛社會觀與神話傳說為主，特別強調對感情的自主與英雄救美的劇情結構，更特別的是在影片中以紀錄片的手法拍攝了許多原住民的傳統神秘儀式。可見，若放大到華人在東亞與東南亞的文化延續，更進一步聚焦在台灣與印尼兩地，關於台灣則是以日本人建構了對原住民的觀感為主；關於印尼則是透過電影將台灣所知悉的華人文化引入印尼，更同時以華人的角度觀看印尼原住民的生活型態。這樣錯綜複雜的關係，看似在兩地各自平行發展，卻又不約而同的產生相似影像語彙的共時連結交錯。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[1] 李道明〈臺灣與電影的兩種第一次接觸〉，《看得見的記憶：二十二部電影裡的百年臺灣電影史》，春山出版，2020，頁18-21。

[2] 臺灣電影史研究資料庫。<http://twfilmdata.tnua.edu.tw/node/4447>

[3] Biran, Misbach Yusa (2009). Sejarah Film 1900–1950: Bikin Film di Jawa [History of Film 1900–1950: Making Films in Java] (in Indonesian). Jakarta: Komunitas Bamboo working with the Jakarta Art Council. ISBN 978-979-3731-58-2. pp. 379–381.

[4] [https://en.wikipedia.org/wiki/Njai_Dasima_\(1929_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Njai_Dasima_(1929_film)).

[5] <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E6%B0%8F%E5%BD%B1%E6%A5%AD>

[6] <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B0%B4%E6%B7%B9%E9%87%91%E5%B1%B1>

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

[< Back to Articles](#)



SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

[articles.](#)[about.](#)[contact.](#)

title. 5. 影像作為文化的編織與擴散：從大東亞到東南亞

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

影像作為文化的編織與擴散：從大東亞到東南亞

若要談及台灣與印尼的影像史與戰爭史之間的轉折，根據史料可以提出兩個假設性的時間參照。1945年日本天皇在台灣廣播投降詔書，正式宣告放棄台灣殖民地，1946年「中美友好通商通航條約」簽訂，好萊塢電影隨之大舉進入台灣市場，大多數設備較佳的戲院都與西片商訂下長期合作契約。^[1]這幾年間中國電影陸續引進，促使台灣的觀影市場加入了中國、香港與美國的選擇。另一方面，1950年代以前印尼電影是荷屬東印度公司製作，而1942至1945的荷屬東印度日佔時期，日本人拍攝了大量的影片，縱使佔領的時間短暫，卻仍透過影片作為政治宣傳的工具。除此之外，1950年代之後的印尼電影市場除了歐美電影與印尼電影之外，香港電影也加入印尼觀眾的世界。

國境之南以南：日本對台灣與印尼的影像宣導

1939至1940年的《南進台灣》，除了宣揚日本對台灣基礎建設的貢獻之外，影片最後預告日本將站在台灣的最南端，再往南進行探索，顯見日本以台灣作為入侵東南亞的跳板之決心。1940年伏水修所拍攝的《支那之夜》，正值中國抗日戰爭時期，影片透過日本人李香蘭扮演中國人的角色，與日本人相戀的故事，倡導日人的辛酸並包容中國人的善良，透過拍攝戰地廢墟等畫面突顯戰爭的可怕。縱使本片被認為扭曲日本人人侵中國的事實，卻也成為一部值得討論的影片，不僅在台灣造成轟動，其主題曲還翻譯成多國語言，包括印尼語版本，^[2]足以證明《支那之夜》在印尼映演時所造成的影響，以及日本人試圖透過印尼文植入日本文化的線索。

Waldjinhah - Negoro Cino [支那の夜]



支那之夜印尼語歌曲

1942年出現反荷蘭的電影《海の豪族》，內容描述荷蘭治台時期日人慫恿原住民投靠日本，引發荷蘭與日本之間的緊張關係，最後順利將荷蘭人趕出台灣的故事，而台灣人則藉著布袋戲參與演出。^[3]殖民政府的觀點認為，男主角濱田彌兵衛代表祖先如何對抗荷蘭人的「東亞侵略主義」，並在故事中安排新港社的原住民情節，本片原本被總督府寄予厚望，能宣傳臺灣作為日本進出南方之根據地的「國家性存在」與「南進使命」，可惜票房不如預期而失敗告終。^[4]至於1943年的《沙韻之鐘》，被視為是台灣影史上最經典的原住民電影，內容不僅記錄了賽德克族當年的生活與傳統儀式，更透過在部落傳唱日本歌曲展現日本殖民時期的和諧觀感，片中許多對國旗、國歌致敬的日常生活動作，以及尊崇日本長官的指示，最後展現了因愛國而犧牲的結局。李道明認為，這些影片在宣揚國策之於也記錄了珍貴的原住民文化，顯見日人將原住民作為吸引觀光的異國情調。



This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.[Start Now](#)

《沙韻之鐘》

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%8E%8E%E9%9F%BB%E4%B9%8B%E9%90%98>

日本與印尼的電影政策與獨立推手

1942—1949年的印尼進入了混亂的戰爭時期，1939—1945年間包括中國、韓國、台灣、緬甸、泰國、越南、馬來西亞、新加坡、菲律賓、澳洲等，成為大東亞佔領地或入侵地，而1942—1945年的印尼進入荷屬東印度日佔時期，當時印尼主流電影圈已被華人主導，故事多以戀愛、俠盜與正義審判終結的文本為主，日本人入侵時也打算以電影來操作相同的政治宣傳，但效果有限。除了一般的政宣影片如小學生唱日本歌，或是以《偉大的印尼》(Indonesia Raya, 1944) 國歌為主的短片，介紹印尼古蹟、王室遊行、軍事教育等風采。其中，1943年由印尼導演Rd Ariffien拍攝的Berdjoang，描述印尼人加入日軍的行為，並融入愛情故事作為包裝。1944年由印尼導演Roestam Sutan Palindih拍攝的Di Desa，則是透過日軍進入印尼鄉村的故事，帶出印尼本地文化，如農業與音樂表演等等。這兩部劇情片以及當時的相關影片，都是印尼導演加入日本的影視工作室 (studio Nippon Eigasha) 時期所拍攝的影片，直到1944年的Koeli dan Romoesha，被視為是荷屬東印度時期、日佔時期與印尼獨立前期的最後一部作品。

Indonesia Raya



1943年日本於雅加達成立「啟民文化指導所」(Keimin Bunka Shidosho / Pusat Kebudayaan)，並成立相關宣傳和新聞局，主要目標為：發展印尼傳統文化、引進和傳播日本文化、教育和培訓印尼藝術家。特別著重在文學、戲劇、舞蹈、美術、音樂、電影等，所有的領導人都由日本與印尼人組成。日本人認為在軍事期間，文化推廣與統治是重要的，當時被派遣到爪哇島擔任記者的作家大宅壯一 (Sōichi Ōya) 是電影組的負責人。許多印尼藝術家都加入此文化中心，如作家爾敏·巴奈 (Armijn Pane)、畫家阿古斯·賈亞 (Agus Djaya)、音樂家科斯比尼 (Koesbini)、導演烏斯瑪爾·伊斯梅爾 (Usmar Ismail) 等等，被視為注重「擺脫對藝術和文化事業束縛的人」，還提出「在戰爭時代，戲劇和舞蹈是思想戰中的利器」等口號，因而特別注重戲劇的發展，電影自然成為重要的宣傳媒介。[5]此外，文化中心在日軍的陣地更大量徵收荷屬東印度群島的電影公司，如Java Industrial Film、Ton's Film、Coy dan Union Film等，[6]當時幾乎所有的電影製片廠都是華人開設，而日本人並不信任土生華人的電影製片，特別是對於影片經常游移在華人、印尼人、荷蘭人等不同文化之間。日本政府為此立下電影檢查制度，主要倡導：摒除西方文化並發揚日本精神，特別是家庭生活的美好系統，消除年輕女性的西化心態，並加強愛國精神等。更設立了許多禁止在電影出現的場面，如：小資產階級人物的故事、婦女抽菸、咖啡廳或酒類場所等，並強力推薦社會生產部門或農村生活的相關電影。1942年十月還透過大宅壯一成立爪哇電影公司 (Jawa Eiga Kosha (Perusahaan Film Jawa)) 確立了對東南亞進行電影宣傳，除了大量進口印尼電影並配上印尼字幕，還特別拍攝針對東南亞觀眾的影片，例如，1942年的《香港攻略戰》(Eikoku kuzururu no hi) 與新加坡電影Singapuro Soko Geki。[7]可見當年日本政府意識到能透過電影宣傳日本思想，並作為太平洋戰爭時影響東南亞國家價值觀的武器。





《血與誓》(Darah dan Doa)

https://en.wikipedia.org/wiki/Darah_dan_Doa

1950年的《血與誓》(Darah dan Doa)可以說是印尼國家電影的轉捩點，曾參與日本政府以電影推廣文化的導演烏斯瑪爾·伊斯梅爾，原先對電影並不感興趣，但在工作期間意識到「荷蘭殖民時期人們只沉迷觀看歐美電影，只有在日本時期，人們才意識到電影能夠作為一種社交手段。」[8]此電影所討論的是西利旺義師的茉莉芬事件，影片主軸以軍隊作戰並穿插愛情故事等方式進行，其中還刻意安排幾首印尼的民謠，似乎也明確知道如何學習日本電影中的音樂使用來宣導文化。本片之所以重要，在於第一部討論印尼獨立的電影，許多學者包括Misbach Yusa Biran也在《1900—1950的爪哇電影史》(Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa)的序言中提及「國內電影雖然始於1926年，但直到1949年為止的電影都不能稱為印尼電影，因為當時製作的電影不是基於國家意識。」雖然此片上映的迴響不如預期，卻讓烏斯瑪爾·伊斯梅爾獲得「印尼電影之父」的稱號，印尼電影圈更把1950年《血與誓》的開拍日3月30日定為國家電影日，不只因為此片是第一部由印尼原住民指導的觀點，更認定有別於過往荷屬東印度殖民時期的華人電影只是為了娛樂大眾，本片真實呈現印尼民族主義的精神。而日本在印尼的角色有別於將印尼視為殖民地的態度，當時的蘇卡諾獲得日本人的支持，倡導民族主義，促使印尼人與日本人共同對抗荷蘭人，間接讓印尼日佔時期的電影朝向印尼人與日本人共同合作的特殊面貌。[9]

此一時期的台灣，面臨日本退出而進入國共內戰時期，電影大多由上海進口，內容多以中國文化、戰爭影片等，台灣的製片廠也多以中國投資為主。顯見二戰之後整個太平洋國家的政治與電影產業洗牌，1949年台灣經歷中華民國政府遷台，荷蘭正式認定印尼獨立，日本與荷蘭兩個殖民國正式撤離。而電影的風格與歷史也在這兩國之間產生既曖昧又交會的各種可能性，也似乎在同一個時間軸上，像是鏡像般不斷發生類似的社會整頓事件與影像的相似性。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[1] <http://www.cifa.org.tw/history/index.php?id=1093>

[2] <https://musichatroom.blogspot.com/2016/10/shina-no-yoru-3.html>

[3] 三澤真美惠，《殖民地下的「銀幕」》，前衛出版社，2002，頁360-362。

[4] 李道明〈【02清水宏，《莎韻之鐘》，一九四三】電影與臺灣原住民〉，《看得見的記憶：二十二部電影裡的百年臺灣電影史》，春山出版，2020，頁49-50。

[5] Misbach Yusa Biran, Sejarah Film 1900–1950, Indonesia, 2009, pp326-332.

[6] <https://kumparan.com/potongan-nostalgia/keimin-bunka-shidoso-organisasi-kebudayaan-jepang/full>

[7] Misbach Yusa Biran, Sejarah Film 1900–1950, Indonesia, 2009, pp332-334.

[8] Misbach Yusa Biran, Sejarah Film 1900–1950, Indonesia, 2009, p348.

[9] <https://cinemapoetica.com/hari-film-yang-lain/>

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

[< Back to Articles](#)

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.

SACMIA

Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art

articles.

about.

contact.

title. 6.戰後動盪與電影制度的重整

year. 2021

writer. Chen Pei Yu

[CHINESE]

戰後動盪與電影制度的重整：台灣與印尼電影的百家爭鳴到自我追尋

二戰結束之後，東亞洲國家紛紛進入收拾與再出發的階段，各國幾乎走向獨立之路，而台灣則是介於光復時期與國共內戰的兵爭之地，印尼則在日本與台灣的開路下建立民主制度並堅定獨立之路。[1]此時期的電影映演與產製可分為兩種類型，一個是以中國、香港為主的製片產業紛紛以台灣與東南亞國家為基地，在當地製作與映演電影，另一個是以東印度群島之稱的地區範疇，舉凡印尼、新加坡、馬來西亞、緬甸、泰國、越南、柬埔寨、菲律賓等國家，彼此交流各國製作的電影。台灣與印尼在這期間的特殊地理位置與政治情勢，出現了相似的電影產製與映演狀態，也同樣經歷大洗牌的過程。

台灣影像新時代：培育、制度、新類型

日本投降後，行政長官公署派宣傳委員會接收日人的「台灣映畫協會」與「台灣報導寫真學會」，合併改為「台灣電影設置廠」，由1948年成立的「台灣新聞處」管轄，更用以指導電影、戲劇、廣播及其他藝術宣傳的輔導，同時台灣開始戒嚴，更發生228事件等各種政權交替的混亂狀態，直接影響媒體的資訊控管。1947年中國的電影公司陸續來台拍攝，因為台灣觀影人次上升，促使中國許多影業在台灣設立電影製片廠。1950年包含電影在內的文化工作納入國民黨政策之中，黨國意識形態深入各文藝作品裡，1954年中國文藝協會更發起「文化清潔運動專門研究小組」，讓這幾年的電影類型大多以宣導教育並符合國策形象為主軸。1955年「中華教育電影製片廠」在板橋浮洲成立，直至1958年規劃為國立台灣藝術專科學校，1954年「農業教育電影公司」與「台灣電影事業公司」則合併為「中央電影事業股份有限公司」（中影）。[2]無論從政策史或電影年表可推測出，當時的電影多以愛國、寶島、反共抗俄、軍事形象、社教、國策等題材為主，同時，西片與日片進口制度混亂，也並未與國片達成銀幕制度平衡，加上港片皆以國語配音，讓台灣的映演環境呈現百家爭鳴的混雜狀態。反而民營製片廠製作如《聖女媽祖傳》、《日月潭之戀》等較具娛樂性，又香港電影逐漸受到台灣觀眾的歡迎，也促進港台合製影片的盛況。



《聖女媽祖傳》

<https://chiamin0513.pixnet.net/blog/post/387137909>



《日月潭之戀》

<https://chiamin0513.pixnet.net/blog/post/365240465>

This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

1957年台語片進入黃金時代，除了後來與歌仔戲結合之外，更促成明星制度，當時的小艷秋、白蘭、柯玉霞、柯玉華、矮仔財等人，在電影演員之外的生活受到影響，不僅得四處參加宣傳活動，更經常出席電影以外的演出，如馬戲團、歌劇、歌舞活動等，在當時造成大轟動。^[3]縱使1940年代的李香蘭或阮玲玉等人是電影的熟面孔，但當年並不特別熱衷於明星的私人生活，電影議題才是政府或製作公司關注的焦點，顯見台語片時代的各種思想、語言與文化上的開放性。1962年開始也出現導演人才的養成，各片廠培養出許多導演，也有無師自通的導演，更有許多從記者轉行為導演，卻得面對自然淘汰法，能繼續拍下去的導演不多卻留下許多經典作品，例如李行、辛奇、白景瑞等。可見此時期的台灣電影圈不僅重整片場制度，更奠定台灣對於明星、導演等重視的風氣，對於他們所拍攝的電影自然帶有特定的角度觀察，並認定其獨有風格。

1951年，中華民國行政院決定以民營企業制度推動臺灣的電視事業，已悄悄替電影圈的未來埋下一顆改變的種子，1974年台灣逐漸告別台語電影，特別是1971年電視開始播放歌仔戲連續劇之後，台灣電影產業重新洗牌。1960年電影檢查處公佈「電影檢查法」，影響規劃影片內容達數十年，同時間港片進入武俠片時代，主導「國片」市場，李行拍台灣首部寫實題材電影《街頭巷尾》，第一次舉辦日本電影節，中影仍以政宣及家庭倫理片為主等。^[4]此時期除了以拍攝為主的電影之外，更出現新興媒材動畫，最早可追溯到1954年桂治洪兄弟的黑白動畫《武松打虎》，但留存下來最早的則是光啟社於1960年代末期所製作的《龜兔賽跑》。^[5]可見此時期的影像產業開始有了新的突破與多重可能性，不僅出現電視節目更開始發展動畫片，而在影像主題上，1963年出現「健康寫實」電影《蚵女》、《養鴨人家》，1965年開啟瓊瑤愛情文藝片更影響台灣的婚姻價值觀。除了影像本身的題材變化之外，還出現許多關於影像的評論與競賽，特別是亞洲太平洋電影製片人聯盟（Federation of Motion Picture Producers in Asia-Pacific）於1954年以「東南亞影展」為名，開始舉辦影展，其中參與的國家包含印尼與台灣，直到1964年巡迴到台灣舉辦時已更名為亞洲影展，現已固定稱為亞太影展。而1962年也開始舉辦金馬獎，1965年《劇場》雜誌創刊，內容以推介西方電影觀念等，可見台灣電影開始從過去被日本殖入思想的體系中解放，開始找尋自我民族性方向。

印尼影像民族性：政治、思想、學院潮

難以想像的是，連結印尼與台灣的電影有大量來自港人製片的養分，兩地都曾是其忠實觀眾，而邵氏兄弟於1941年曾在新加坡設立製片廠並大量拍攝馬來語電影，主要受到1937年的印尼電影《月光曲》（Terang Boelan）影響。^[6]此片在當年的東印度群島大受歡迎，縱使原片已佚失，但根據文獻提及靈感來自1936年的《叢林公主》（The Jungle Princess），此種西方人或外人探索熱帶（馬來）叢林，並因此產生異國/異族的情愫，或是三角戀、不被祝福的戀曲最終有情人終成眷屬的劇情公式，成為往後電影改編最經典的套路，不僅滿足西方對於東南亞國家的幻想，更延續拍攝系列電影《進軍...》（Road to）。台灣在1930年代開始有許多日人或漢人進入原住民地區的異族故事，但較為經典的是1965年的台語片《泰山寶藏》，縱使故事設定背景為馬來亞，但音樂上卻使用阿美族的旋律，可見台灣當時對東南亞國家的好奇與民族連結的探索。關於港人製片，其實早在1920年代的邵氏就已經在上海開設「天一影片公司」並於星馬設立電影院，直到1944年才在Jalan Ampas路設立新加坡電影製片廠拍攝馬來及粵語片，其產出的影片卻以Malay Film Productions為名，並持續到1967年。二戰之後的新加坡影業陷入語言的轉換，而1957年邵逸夫決定移居香港成立邵氏兄弟（香港）有限公司，是台灣較為熟悉的邵氏影業。



《月光曲》（Terang Boelan）

https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9C%88%E5%85%89%E6%9B%B2_%E9%9B%BB%E5%BD%B1

1940年到1960年代香港許多片廠大量出口電影至東南亞國家，特別是有大批中國僑民聚居的地方。當年的邵氏電影與胡金銓的武俠片亦風靡台灣，許多香港與上海的電影製片人紛紛來台，當時的影片都以國語發音讓台灣更能吸收電影內容，許多港星也逐漸引領台灣許多生活型態與時尚風潮。1957年，香港導演卜萬蒼的《三姊妹》上映；印尼導演烏斯瑪爾·伊斯邁耳（Usmar Ismail）的《閃亮三姊妹》（Tiga Dara / Three Maidens）上映，同樣講述三個姊妹與家人住在一起的故事。這兩部以三姊妹為基底的電影劇情都同樣討論愛情、女性自主與追求夢想的新時代精神，卻幻化為兩個不同國族、語言與文化的版本在不同空間中同時上映。而印尼版本的三姊妹，還繼續發展成系列電影席捲印尼，就像後來的台語片與瓊瑤電影令台灣電影圈為之瘋狂一般。此外，印尼電影對於演員的固定演出自1930年代就已經形成，如菲菲·楊（Fifi Young）、陳清木（Tan Tjeng Bok）、Astaman、Mohamad Mochtar、哈迪查（Hadidjah）等，這些演員都曾參與超過10部以上的電影，最高還有86部，甚至還有固定的螢幕情侶搭檔，可見印尼在殖民時期對於戲劇、演員的重視，根深蒂固在影片產業中。只是，1930—1940年代的電影都是華人面孔的明星作為印尼人的形象



This site was designed with the **Wix.com** website builder. Create your website today.[Start Now](#)

FIFI YOUNG • BAMBANG IRRAWAN • RENDRA KARNO • HASAN SANUSI
 Produksi & Regie: USMAR ISMAIL P.T. PERFINI FILMS

《閃亮三姊妹》(Tiga Dara)

https://en.wikipedia.org/wiki/Tiga_Dara

《三姊妹》

<https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%89%E5%A7%8A%E5%A6%B9/12005455>

1950年代的印尼開始推行各種可能的民主制度，當時的電影也都以革命、反抗，並宣揚愛國民族主義為主，例如1951年D. Djajakusuma的Embun描述革命後的鄉村游擊隊誤殺事件，社會環境導致人民困苦的悲劇，而1957年Nya' Abbas Akup的Tiga Buronan則是探討男主角為了保護自己心愛的女性，而對抗地方混混權威的英雄救美情節，可見當時期的電影劇情多以抵抗社會，反對獨裁制度與階級等方向。而1955的印尼電影也面臨多國競爭的壓力，特別是馬來西亞與印度電影的競爭，以及主流戲院只播放美國電影等因素，烏斯瑪爾·伊斯邁耳和賈瑪魯丁·馬利克(Djameluddin Malik)率先舉辦印尼電影節(Festival Film Indonesia, FFI)，除了吸引國際注意，也宣告印尼獨立之後對於電影內容的反思。不過，這個電影節並沒有每年固定舉辦，直到1960與1967年與往後都有不同形式的電影節，獎項也都完全不同，城市也不固定，[2]彷彿每一次舉辦都是重新開始。



Festival Film Indonesia, FFI

<http://filemklasikmalaysia.blogspot.com/2016/01/festival-film-indonesia-1955.html>

1950年代末到1960年代初印尼面臨經濟危機、政治動亂、人口過剩等問題，逐漸打壓文學、戲劇、電影等產業，許多印尼藝術家在此時期獲得國際獎學金或是出國念書，1955年總統蘇卡諾派Dukut Hendronoto前往迪士尼學動畫，回國之後製作第一部動畫片Si Doel Memilih。[8]縱使時局混亂，1959年3月人民文化協會(Lekra)仍然成立了印尼電影學院，而後電影人因為政治因素被監禁，1962—1965年是印尼電影的黑暗時期。[9]但1965年印尼邁向電視時代，同樣衝擊了電影產業。1969年由Asrul Sani製作的電影Apa jang Kau Tjari, Palupi?就透過電影幕後拍攝的故事，再加上女演員的愛情糾葛，特別是情感中被玩弄與壓抑的情節，來隱喻電影圈或是文藝圈飽受不公平對待，雖然空有夢想但仍需向現實低頭之感。

可見，1950至1960年代末的台灣與印尼，同樣經歷不同政治試驗的三國時代，間接影響了影像、文藝產業，特別是被統治者限制言論自由的狀態。然而，熱愛影像的人員卻更積極規範相關的制度，如導演、明星等，甚至培育人才與學習動畫等新技術，並試圖與電視產業達成平衡。其中，電影的內容也漸漸導向在地文化、自我民族性的探索，逐漸熟悉透過電影來談論政治事件，或是隱喻其迫害。顯然兩地的電影都無法避免需要面對國家、文化、種族等混雜性的討論，無論是外來政權的壓力或是內亂的動盪，重整之後則必須面對下一個時代的問題：全球化。

該寫作計畫由國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案贊助

[1] <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E6%99%BA%E9%9B%84>

[2] 荳蔻麥，《圖解台灣電影中1905-2017年》，晨星出版社，2017，頁124-125。

This site was designed with the **Wix**.com website builder. Create your website today.

[Start Now](#)

-
- [5] <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%87%BA%E7%81%A3%E5%8B%95%E7%95%AB%E6%AD%B7%E5%8F%B2>
[6] Khoo, Gaik Cheng. Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature. Vancouver: University of British Columbia Press. 2006.
[7] https://id.wikipedia.org/wiki/Festival_Film_Indonesia
[8] Garin Nugroho & Dyna Herlina S. Krisis dan paradoks film Indonesia. Jakarta : Penerbit Buku Kompas, 2015, pp92-113.
[9] <https://cinemapoetica.com/hari-film-yang-lain/>

[ENGLISH]

Translation in progress.

[INDONESIAN]

Belum tersedia.

[< Back to Articles](#)

© 2019 by Synchronizing Asian Contemporary Moving Image Art. All rights reserved.