

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 《南進台灣》：紀錄片作為帝國之眼

"Go Southward to Taiwan": Documentary as Imperial Eyes

doi:10.29816/TARQSS.201203.0004

台灣社會研究季刊, (86), 2012

Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies, (86), 2012

作者/Author：蔡慶同(Chin-Tong Tsai)

頁數/Page：99-132

出版日期/Publication Date：2012/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.29816/TARQSS.201203.0004>



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



## 《南進台灣》

紀錄片作為帝國之眼\*

蔡慶同\*\*

### “Go Southward to Taiwan”

Documentary as Imperial Eyes

by Chin-Tong TSAI

關鍵字：《南進台灣》、紀錄片、帝國之眼、再現真實

Keyword: “Go Southward to Taiwan”, documentary, Imperial Eyes, representing reality

收稿日期：2010年6月27日；接受日期：2010年12月22日。

Received: June 27, 2010; in revised form: December 22, 2010.

\* 本文為國科會研究計畫(觀看社會：紀實音像與社會變遷，NSC98-2410-H-369-003-)部份研究成果；初稿曾發表於「2010年文化研究學會年會」(文化研究學會主辦)，感謝現場評論人的意見，以及本刊兩位匿名評審的建議；另外，要特別向井迎瑞教授及其所帶領的影像修復團隊致意，沒有他們不被看見的辛勤耕耘，就沒有本文影片乃至相關討論的被看見。

\*\* 服務單位：國立台南藝術大學音像紀錄與影像維護研究所

通訊地址：72045 台南市官田區大崎里66號

E-mail: tonytsai@mail.tnua.edu.tw

## 摘要

回顧既有日治時期台灣電影史的經驗研究，較少論及紀錄片的類型及其階段性的差異，尤其是它與其他再現真實的技術，如何共同形構作為視覺的治理？因此，本文乃是以《南進台灣》為例，分析其生產的權力、紀錄的形式、環島的巡視、南進的視線等等面向，並透過它與其他再現真實技術之間的互動連結，進一步凸顯帝國主義是如何不斷再現被選擇的真實，以規訓著包括被殖民者與殖民者的觀看方式。

## Abstract

Cinema in Taiwan during Japanese colonial rule was both a leisure and a propaganda (especially the genre of documentary). This paper examines “Go Southward to Taiwan” as an example and argues that documentary during Japanese colonial rule is best understood as the technique of representing reality just like exhibition and tourism. They all practice as Imperial Eyes to govern the looking both native and colonist.

「接觸」(contact)的觀點所強調的是，主體是如何在彼此的相互關係之中被建構，它所處理的是殖民者與被殖民者或者旅遊者與被旅遊者之間的關係，包括了在極端不對等權力關係之中的共存、互動、相互理解與實踐等等，而不是將兩者分開地看待。

Pratt (1992: 7)

更進一步來說，在帝國主義形成、擴張的過程裡，它不僅將自我的認知投射在殖民地，來界定被殖民者的文化，事實上它也透過與殖民地不斷地變動關係來自我界定、自我肯定：帝國主體性的建構依靠著它與殖民地之間的權力關係來進行。

陳光興(1994: 162)

## 一、前言

2003年，一批日治時期的老電影在嘉義出現，2005年，這批珍貴史料由國立台灣歷史博物館委託國立台南藝術大學進行了「日治時期電影資料整理及數位化計畫」，2008年，歷經四期的工作之後，完成總計175捲膠卷影片與138本准演執照的修復，並正式對外發行《片格轉動間的台灣顯影》的影音光碟暨專刊。<sup>1</sup>

《南進台灣》正是其中一部「國策紀錄映畫」，它主要是以環島一周的紀實影像，配合旁白及音樂，逐步建構起南進國策的教化，透過至少半個世紀以前的光影，我們得以一窺已不存在的台灣樣貌，以台北市而言，像是三線路、台北橋或台灣神社的公共設施、大稻埕與艋舺

1 除本文所討論的《南進台灣》之外，尚收錄有《幸福的農民》(以1930年完工的嘉南大圳為背景宣導農民因此增進農產的好處)、《台灣勤行報國青年隊》(紀錄位於台中州的勤行報國青年隊)、《國民道場》(紀錄位於台南州的國民道場)等等影片(吳密察、井迎瑞編，2008)。

的常民生活、新店溪到淡水河的沿岸地景等等。

但是，如果回到日治時期台灣電影史的脈絡來看，1895年，正是電影誕生的一年，但也是帝國主義的年代，此時，積極脫亞入歐並以台灣作為第一個殖民地的日本，也不例外地追趕模仿著以電影作為帝國之眼(Imperial Eyes)，不斷生產著意識形態與政治宣傳的話語。

因此，《南進台灣》的出土，它也進一步引發了新的提問：既有的研究主要集中於電影是何時來到台灣的考據、總督府電影政策的考證乃至各類電影活動及其文化的考察，但是，紀錄片作為一個類型，究竟在其中扮演什麼樣特殊的角色？尤其是類似《南進台灣》等等紀錄全台灣的影片重覆地出現，是否有其不同階段性的意義？

此外，電影也不只是電影，尤其是紀錄片作為一種再現真實(representing reality)，是否與其它再現真實的技術有著互動連結的關係？帝國主義的統治，除了具體可見的軍事、政治與經濟的殖民之外，往往還伴隨著隱晦未明的文化霸權，它不斷徵召著殖民者與被殖民者的認知意識，並且定義著彼此相互的權力關係。

換句話說，透過這一類再現真實所生產(展示、觀光或紀實)的觀看(與被觀看)，挪用了科學知識的體系、文本敘事的作品，不僅是藉此將帝國的認知投射在被殖民者，並再現作為邊陲的殖民地，它也持續轉化著殖民者自我的身份與認同，帝國主義同時形塑著被殖民者與殖民者的觀看方式。

因此，透過《南進台灣》的分析，令人興味的是：日本帝國之電影眼，是如何藉著影像的空間再現了真實的地方並傳達出話語的力量？它與其它再現真實之間有著什麼樣的共同性質？又有著什麼樣的互動連結？而在觀看(與被觀看)的關係之中，如何治理著被殖民者與殖民者的視覺？又如何建構著帝國的主體性？

本文首先將回顧既有日治時期台灣電影史的經驗研究，指出《南進台灣》所可能延伸的提問，其次則是從南進國策及其論述的轉折，以及

它在再現真實技術之脈絡，說明《南進台灣》在形塑觀看上的意義，第三是解讀《南進台灣》的生產機制及其音像內容，最後則是從視覺治理的觀點出發，釐清帝國主義是如何以此來進行觀看的規訓。

## 二、活動寫真：電影到台灣

綜觀既有日治時期台灣電影史的經驗研究，<sup>2</sup> 大致可以區分出三個主要方向，一是關於電影是何時來到台灣的歷史考據，二是台灣總督府電影政策的法制考證，三則是台灣人電影實踐的文化考察，但是，電影雖同是起源於紀錄的功能，其中卻往往未能區分出非虛構 (nonfiction) 的紀錄片之特定發展。

### (一) 電影是何時來到台灣的

1895年，法國盧米埃兄弟使用他們發明的電影攝影放映機，在巴黎公開收費放映電影，被公認是電影的誕生，1896年，美國愛迪生公司也在紐約成功地展示其放映機，這兩者皆於1897年先後引進日本，1899年，已被用來拍攝戰爭新聞影片，並作為主要的類型，1903年，日本出現電氣館或常設映畫館的電影院，1905年，日俄戰爭的新聞影片一度造成轟動 (Nornes, 2003)。

至於台灣，則是自1900年之後，陸陸續續有著「活動寫真」的放映紀錄，<sup>3</sup> 包括了1900年，日本木材商人大島豬市邀請法國自動幻畫協會技師松浦章三在淡水館放映，1901年，新竹廳政府的電影放映會，

2 「日治時期台灣電影史」一詞，可能引發其中所例舉的影像是否屬於台灣電影的爭議，諸如製作者是誰、素材是否關於台灣、作品與台灣之關係、觀影對象為何等等，本文仍沿用將其視為一個研究主題的脈絡，並試圖從回顧與檢討之中去凸顯它所可能存在的問題。

3 日本原稱電影為「活動寫真」，到1920年代末期之後，才改為「映畫」(葉龍彥，1998；三澤真美惠，2002；李道明，2005)。

1903年，台灣苗栗人廖煌的巡迴放映，1904年，台北醫學校校友會的放映紀錄等等(李道明，1995)。

到了1905年，愛國婦人會台灣支部為了募集國防獻金，取得日俄戰爭新聞影片，並委託高松豐次郎在各都會區主辦巡迴上映，1907年，高松豐次郎開始設立固定放映電影的戲院，並接受台灣總督府委託拍攝了宣揚政績的《台灣實況紹介》，1908年，高松豐次郎已建立起全台的放映網絡，1909年，愛國婦人會台灣支部為了募集隘勇線前進隊的救護資金，再委託高松豐次郎(台灣同仁社)主辦巡迴上映，1910年，愛國婦人會台灣支部則是陸續拍攝了蕃地戰況與蕃人歸順的影片(李道明，1998)。

電影到台灣，最初只是被視為一種類似奇觀的展演，通常是來自日本的巡映隊或者跑江湖的巡映師，以閒置空地或原有戲院進行電影放映，但相對於雜耍、綜藝與戲劇，電影作為一個娛樂項目，仍未受到歡迎，之後在都市裡出現常設電影院、在地方則是巡迴映演的方式，才慢慢進入到社會的生活，而相關的組織或團體也開始有拍攝的製作。

## (二)台灣總督府的電影政策

除了電影是何時來到台灣的歷史考據之外，更多的研究是將電影視為一種大眾傳播媒體，而集中於台灣總督府電影政策(法規、制度與組織)的討論。

由於電影尚未成為普及的娛樂，至1915年止，台灣總督府對於電影並沒有特定的法規，只是出現在像是台北地方縣令的《劇場及寄席取締規則》(1901年)，規定劇場上演內容，<sup>4</sup>屬於地方性的法規或行政指示，然而，在愛國婦人會台灣支部之後，包括警察署、通俗教育部、

4 「不得有妨害治安敗壞風俗、不得有政治性言行、不得上演許可以外的節目」(轉引自三澤真美惠，2002：52)。

學務部、台灣教育會皆已積極舉辦巡映及拍攝影片。<sup>5</sup>

正如三澤真美惠(2002)所說：「電影在娛樂界於1916年／大正5年取得市民權後，人氣一路上升。1925、26年／大正14、15年電影已經達到影劇事業之頂峰」(頁290)，在台灣的教育者開始關注電影的通俗教育功能，同時也進一步推動電影映演內容的審查制度之建立，例如《關於取締戲劇及活動寫真之案件》(1916年)。

此外，1920年代開始，總督府各個單位已基於不同目的來拍攝影片，包括了殖產局特產課、財務局稅務課、交通局遞信部、交通局鐵道部運輸課等等，<sup>6</sup>而《活動寫真 film 檢查規則》(1926年)、辯士考證許可制度的出現，象徵著在台灣執行與日本一樣的政策，以全島性的單行法並將電影獨立出來以統一檢查系統(三澤真美惠，2002)。

1936年，透過《出口運出活動寫真 film 取締規則》，管理對於影片(尤其是中國電影)向台灣內外的進出口，1937年，台灣總督府設立臨時情報部，且新聞片大為流行，<sup>7</sup>1938年，所成立之共榮會並設置有電影事業，1939年的《活動寫真 film 檢查規則處理規定》，意味著從消極性的取締轉變為積極性的統制(三澤真美惠，2002)。<sup>8</sup>

1942年，透過《台灣總督府情報委員會規定》、《台灣總督官房情

5 1907年，警察署蕃務課已為觀光訪問台北的蕃人舉辦幻燈會，1910-12年，理蕃課開始購置攝影機自製影片，1913年，總督府通俗教育部與學務部共同舉辦幻燈片及宣傳影片放映會，1914年，文敎局學務部也購置攝影機，並辦理巡迴電影班，自製各單位所需之教育性影片，而負責普及日語與教化宣傳的台灣教育會，也成立活動寫真部自製影片，並展開大規模的巡映(三澤真美惠，2002)。

6 殖產局特產課製作如《台灣的茶葉》、《台灣的砂糖》、《鳳梨及鳳梨罐頭》、《香蕉》、《台灣椪柑》；財務局稅務課製作如《燃燒的力量》；交通局遞信部製作如《郵便局的實況》；交通局鐵道部運輸課製作如《阿里山櫻花》、《淡水水線沿線》、《霞海城隍廟祭典》、《南國縱貫》、《台灣屋脊之行》、《台灣畫報》(葉龍彥，1996)。

7 例如《時局下的台灣》，此時新聞片多半是總督府文敎局社會課製作，少部分是由台灣日日新報電影部製作(李道明，2005)。

8 1936年成立南部劇映協會台灣映畫館同業組合、1937年成立台灣映畫配給同業組合、1939年成立台灣映畫配給株式會社、1940年成立台灣映畫配給業組合、台灣巡業興行組合、台灣興行場組合(三澤真美惠，2002)。



報化事務分掌規定》，設置情報課(負責執行)與情報委員會(綜理政策)，並成立台灣興行統制公司(統制娛樂業)與台灣映畫協會(原總督府情報課下屬組織後獨立出來)，自此，電影已被當成是宣傳國策的媒體(三澤真美惠，2002)。

### (三)台灣人的電影實踐

但是，正如李政亮(2006b：131)觀察到，相較於官方的《台灣日日新報》，《台灣民報》與《台灣新民報》則是較少有關於電影的報導，反映了日治時期台灣不同社會群體對於電影有著不同態度，<sup>9</sup> 因此，在台灣總督府電影政策的脈絡之下，台灣人也以不同的方式參與著電影的活動及其文化。

首先，就本土電影製作而言，為數極少，過去主要都歸諸於電影政策的限制因素(資金缺乏、技術不足、創意難求與檢查嚴格)，而三澤真美惠(2002)則進一步解釋為是「因中國電影等等配給，已能滿足市場需求，且殖民地政府封鎖並壓抑台灣電影市場使其規模無法擴大」(頁374)等等因素。

其次，但由於電影及其技術的引進，仍不乏接觸或參與影像製作的機會，例如第一位到日本學習電影的何基明，進入台中州政府教育局，負責山地巡迴放映，並拍攝了不少教育性影片；又如1931年，蔣渭水逝世，同志們決定舉行台灣大眾葬，並留下了一部原名《故蔣渭水先生葬儀實況》的影片；<sup>10</sup> 再如攝影家鄧南光自1935-1946年的八釐米

9 或與電影保持一種距離感，或主張以影像補足語言的不足，少數討論為鄭登山〈新興藝術的電影戲〉《台灣民報》(1927.02.05七版)，丸楠禮仁〈煽動及び宣傳の手段としての映畫：プロ映畫同盟設立の提倡〉《台灣新民報》(1931.02.05七版)(李政亮，2006b)。

10 2004年，台北市二二八紀念館以新台幣138萬購得，2005年，台北市政府文化局以《蔣渭水台灣大眾葬葬儀紀錄片》為名出版；其他則如1931年紀錄新竹州大地主鄭榮基之母七十壽誕的《鄭母壽誕大禮》(葉龍彥，1996)。

作品，再現了當時台灣人的日常生活。<sup>11</sup>

第三，除了台灣人與日本人有分開看電影的現象之外(三澤真美惠，2002)，也呈現著本土化的傾向，例如辯士台語解說的廣受歡迎，以及1930年代文化工作者透過流行音樂的介入方式，包括了藉由流行歌曲來解說電影內容，或先有創造的流行音樂再依歌詞內容編劇者(李政亮，2006b)。

最後，反殖民運動也開始利用電影作為對大眾啟蒙的媒介，1925年，除了白話文運動與巡迴演說之外，文化協會也組織電影巡迴隊「美台團」，<sup>12</sup> 1926年，成立寫真部並透過放映的說明進行政治的批評，或者透過影像的內容進行文化的教育，1927年，文協分裂之後，後來的台灣民眾黨依舊積極地投入電影的巡映。

#### (四)電影不只是電影

透過既有日治時期台灣電影史的經驗研究，我們得以理解到日本在追求脫亞入歐的過程裡，電影作為一個現代的技術，被引進殖民地台灣的特殊經驗，同時，也釐清了電影如何被定義、接受、傳播與使用，尤其是逐漸成為休閒娛樂與政治宣傳的同時發展，乃至於當時台灣社會關於電影的不同想像與實踐。

然而，相對於同時作為日本殖民地的韓國，由於電影在殖民之前(1910年)即已傳入，除了影片的進口、常設的影院，也包括了電影的製作，<sup>13</sup> 之後雖然在資金和技術方面不得不依賴日本，但是，在類似的

11 例如《漁遊》(1935)、《台北幼稚園運動會》(1937)、《台北映像選輯》(1943)(參見《台灣當代影像：從紀實到實驗》，2006，同喜文化)。

12 蔡培火從母親壽禮當中撥出一千三百多元，並募款三千多元，赴日本購買放映所需的宣傳影片，並訓練文化協會的青年會員作說明人(李政亮，2006b)。

13 1910年前後開始有所謂「連鎖劇」的製作，也就是在一齣演劇中加入用攝影機拍攝的戶外風景場面(韓國電影振興委員會，2010)。

政策之下，<sup>14</sup> 卻存在著相異的實踐，包括韓國本土製作電影受到歡迎、透過辯士解說詞傳達民族主義的抵抗意識、<sup>15</sup> 左翼電影運動、<sup>16</sup> 或製作親日電影、或流亡至上海等地(韓國電影振興委員會，2010)。

更進一步言之，以既有的討論來說，無論是從上述哪一個角度切入，都是將非虛構的紀錄片與虛構的劇情片混作一談，儘管，兩者作為電影，原本即是起源於紀錄的功能，但卻逐漸有各異不同的發展，尤其是忽略了非虛構的紀錄片，作為傳遞資訊與說服他人的優越性，乃至宣揚愛國主義之功效。<sup>17</sup>

首先，相對於劇情片作為休閒娛樂的逃避，紀錄片作為政宣教化的媒體，一直是被視為理所當然的，卻也因此往往忽略掉紀實影像的性質與帝國主義的統治之間的特定關係，尤其是紀錄片的紀實影像，往往被視為是真實且客觀的，它進而具有誘導的功能，切合著無論是教育、理蕃或政治的需求。

其次，我們也會發現到，從綏撫、同化到皇民化的不同時期，類似紀錄全台灣的紀錄片，總是在殖民統治的不同階段裡出現，諸如《台

---

14 早期也是對於興行場(娛樂場所)制定規則並由警察採取臨檢取締，1920年代盛行防疫、衛生、宣傳的影片，後來成立朝鮮總督府活動寫真班，專門負責對外和對內政治宣傳的電影製作，1922年頒佈了《興行和興行場取締規則》，1926年制定了《活動寫真和電影檢閱規則》，1936年發佈了《活動寫真和映畫取締規則》，所有相關業務都歸於朝鮮總督府之下，1930年代後期，除「內鮮一體」政策宣傳片之外，電影創作都受到限制，1940年總督府令第一號朝鮮映畫令取消了韓國電影製作者的許可，並明訂觀看電影是國民的義務而非娛樂，1941年實施膠片配給制，所有發行公司都被強行併入社團法人朝鮮映畫配給會社，1942年電影公司也都被強行併入社團法人朝鮮映畫製作株式會社，並禁止製作韓語電影，另成立映畫企畫審議會負責宣傳片(韓國電影振興委員會，2010)。

15 例如1926年的《阿里郎》，依據時代脈絡、放映環境、辯士偏好就衍生出許多不同的文本(韓國電影振興委員會，2010)。

16 意指1920年代末至1930年代初由朝鮮無產階級藝術同盟為中心發起的電影運動(韓國電影振興委員會，2010)。

17 紀錄片作為一個電影類型的起源，一般認為即是蘇聯的宣傳片與英國紀錄片運動(Barsam, 1996)。

灣實況紹介》(1907)、<sup>18</sup>《日本統治下的台灣》(1935)、<sup>19</sup>乃至於這裡所聚焦的《南進台灣》，那麼，這類紀實音像是否有其特殊意義？或者階段性的差異？

最後，紀錄片作為再現真實的技術(Nichols, 1991, 2001)，本身就涉及到哪些真實素材被檢選出來成為可見的？同時，透過放映會的儀式，觀眾不只是觀看著電影，也是處在被觀看的關係，而紀錄片更是與其他再現真實的技術衍生連結與強化的效應，換句話說，電影(尤其是紀錄片)不只是電影，而是作為帝國主義的視覺治理。

### 三、南進國策：殖民的論述

無疑地，《南進台灣》乃是作為南進國策的教化宣傳，因此，在進入《南進台灣》的文本之前，我們需要先釐清的是：南進作為國策，它在實體社會的形成與變遷為何？如何透過科學知識體系或文本敘事作品逐漸形成一套論述的話語？而再現真實的技術如何進一步挪用以形塑某種觀看之道？

#### (一)南進作為國策

一般是將日本南進的歷史區分為明治時代的黎明期、大正時代的再度重視與昭和時代落實為國策(張郁琦, 1991)。

早在明治初期的征韓征台論爭之時，就已有有人提出進出南洋群島之說，直到明治三、四十年代，在各種傳播媒體上，都有論者積極提倡南進論，此時的南進論，主要強調的是南洋的未開化性，而日本負

18 《台灣實況紹介》包括了台北、基隆港與金山、鐵路旅行與地方漫遊、蕃界、討伐生蕃等等五個部分(葉龍彥, 1996)。

19 《日本統治下的台灣》包括了統治、產業、教育、交通、自然與居民、都市與名勝古蹟(葉龍彥, 1996)。

有文明開化的使命。

但是，一度沈寂的南進論，進入大正時期再度受到重視，主要是第一次世界大戰之後，日本以戰勝國姿態得到內南洋群島的統治權，進而與外南洋群島的通商更加密切，此時的南進論，主要強調的是號召日本人前往南洋投資與開發。

自1922年日本與英美各國之間簽訂華盛頓裁軍條約、1930年倫敦海軍條約到1936年日本宣佈廢除華盛頓裁軍條約並退出倫敦裁軍會議的期間，由於直接壓抑了海軍武備的擴張，同時也間接使得海軍所支持的南進論較為沉寂。

進入昭和時期，海軍開始不斷提倡，滿洲是日本的培養線，但南洋是日本的生命線（梁華璜，2002），南進論的理念，才真正提升成為具體甚至武力的國策，除了是要改造南洋的未開化性之外，同時也在向西方列強宣示開發海外殖民地不是西方的特權。

換句話說，日本自明治維新以來，一直是以北進論的政策為主，直到1937年之後，南進論的政策才並列為同等地位，這也可以從台灣在1936年總督恢復武官制，由海軍上將小林躋造擔任，並成立台灣拓殖會社（負責向華南、東南亞的經濟擴張），象徵著台灣開始發揮其在日本南進中的角色（陳美蓉，1989）。

## （二）南進作為論述

所謂南進的對象即是南方，包括了南支（華南）與南洋（東南亞），而台灣正是其中的核心主軸，但是，關於南方的想像，乃是透過科學知識體系與文本敘事作品，所逐漸構築起的一套南進論述，同時，不同的殖民統治階段也有所分化與殊異。

也就是說，早在成為具體國策之前，南進論即已是透過包括科學、人類學、歷史、地理、醫學、文學、美術、探險等等知識體系與文本敘事，所逐步建構起來一套論述的話語，包括南方在哪裡？南方

有什麼？為何是南方？<sup>20</sup>

例如志賀重昂，其《南洋時事》即被視為是最早重新賦予南洋以獨特的概念而有別於西洋與東洋，而竹越與三郎的《台灣統治志》(1905年)，則是引用由台灣總督府所提供之資料，並以量化的方式，來呈現殖民統治的績效，更透過英譯本向西方介紹日本的殖民統治，其中即已提出以海洋作為殖民的途徑並從海洋向外擴張的觀點(邱雅芳，2008)。

竹越與三郎後來的《南國記》(1910年)，更將視野從台灣擴大到東南亞區域，透過他的旅行文學，足以印證日本帝國主義在台灣統治成績都比東南亞各個殖民地還要成功，甚至提到日本人與馬來人的血緣關係，說明從海洋連結南方的正當性，而這本書的暢銷更使得日本大眾階層對於南進論有了普及的認識(邱雅芳，2008)。

邱雅芳(2009)回顧上述從明治中期到1940年代日人作家所呈現的台灣，就發現其中的南方書寫，歷經了三個階段的演變，包括「從領台初期渾沌未明的南方憧憬階段，後藉助各種文化與帝國論述的傳播，逐漸成為日本人集體的無意識，最後則是在戰爭期演進為日本帝國的強大意志」(頁302)。

因此，一套南進論述的話語日益形構而成，也就是說，南方作為實際的地理位置，乃是以日本作為中心座標的想像，而國土的南端乃至南進的基地即是台灣，且從科學知識體系的理性客觀與文本敘事作品的感性想像，又可更進一步推導出帝國南進的意義與重要性。

### (三)南進作為觀看

1936年前後，南進論述與南進國策互相呼應，並進一步落實到再

20 矢野暢在《日本的南洋史觀》即提出七人作為明治期南進論者的代表，包括了志賀重昂、服部徹、田口卯吉、鈴木經勳、菅沼貞風、稻垣滿次郎、竹越與三郎(邱雅芳，2009)。

現真實的技術，最為人知的即是1935年的始政四十周年紀念台灣博覽會，其展示的目的就是宣揚台灣殖民地政績與台灣作為南進基地，正如趣意書(主辦公告書)所說：「台灣為帝國向南支、南洋發展的策源地，在產業、貿易、國防上都佔有重要的地位」(轉引自程佳惠，2004：34)。

配合這場博覽會的宗旨，不僅事先成立了熱帶產業調查會的常設機構，而就這場博覽會的展示而言，主要區分出第一會場是作為日本帝國展示，第二會場是海外殖民統治，另外則是台灣士紳向總督府主動爭取增設的大稻埕分館，正可再現台人聚落與南方風情，台灣拓殖株式會社也在其後應運而生(程佳惠，2004)。

除了博覽會的展示之外，旅遊的觀光與紀實的影像，更參與其中而互相強化，博覽會透過摩登建築、異國情調、燈光展示、街道裝飾與其他符號象徵等等，建構了一套吸引觀光的視覺系統，共有兩百餘萬台灣人前往觀賞(程佳惠，2004)。<sup>21</sup>

而配合博覽會，不僅新建了最新式的電影院，會場則有電影館的設置，台灣總督府、日本軍部也委託日本映畫株式會社有聲映畫製作所，特地到台灣拍攝《日本統治下的台灣》的紀錄片，更委託台灣教育會活動寫真部負責拍攝博覽會的宣傳影片，鐵道部也為此拍攝一系列觀光的宣傳影片。

換句話說，《南進台灣》也是作為這個再現真實的系譜，它吸納了科學知識與文本敘事的南方想像，<sup>22</sup> 作為其去／再脈絡化的基礎，例如它就直接引用《南國記》的章節目錄：「第一章，往南！往南！」、「國

21 但觀光客的組成卻是以農民團體為主角，同時屬於非去不可的強制動員(蘇碩斌，2006)。

22 製作提供者財界之日本社主編梓本誠一與實業時代社長永岡涼風，自1927年起也曾陸續發表過有關台灣或南洋的著作，並據《台灣日日新報》(1935.02.05七版)的報導(〈梓本、永岡兩氏為南洋考察〉)，也曾於1935年至台灣與南洋考察(陳怡宏，2008)。



人忘卻南方」、「控制熱帶就是制服世界」、「島國在大陸上用力之不利」、「吾等之將來在南方」(轉引自邱雅芳, 2009: 42)。

#### 四、南進台灣：觀看的方法

回到《南進台灣》的真實再現(represented reality)本身, 這裡所要檢視的即是誰擁有再現真實的生產權力? 採取什麼樣的形式以發揮「眼見為憑」的真實感? 又是如何取得或挪用真實的元素進行去/再脈絡化的過程? 最後是如何綜合科學知識體系與文本敘事作品來形構著什麼樣的視角?

表一：《南進台灣》

片名	基本資料	背景說明
南進台灣	影片類型	國策紀錄映畫
	拍攝時間	1937-1940年
	影片長度	64分41秒
	送檢日期	1941年
卷數	影片結構	細部說明
第一卷	幕後工作群	台灣總督府、台灣憲兵隊、實業時代社、財界之日本社
	製作電影的目的	製作台灣紀錄電影給世人
		北方構築國防南方開拓產業與經濟生活線 台灣是帝國向南延伸的基石
	台灣的重要性	日本領土中唯一跨亞熱帶及熱帶
		南國之夢、寶島
	日本領有台灣主權的歷史說明	下關條約
		樺山海軍大將、北白川宮能久親王
文化台灣、新興台灣 治理政績如此之好世界殖民史少有		
台北州	台灣總督府、台北州廳、學術單位、交通單位、文化景點、名勝古蹟	
第二卷	新竹州	新竹州廳、新竹州種畜場、新竹物產與能源
第三卷	台中州	台中州廳、台中組合產業、風景名勝日月潭水力發電廠
第四卷	台南州	台南州廳、風景名勝、文化單位、台南製鹽產業、新高山、阿里山、阿里山火車、嘉義市、北迴歸線



卷數	影片結構	細部說明
第五卷	台灣製糖事業	台灣製糖地點說明、台灣砂糖供應日本、國家燃料政策(糖蜜造酒精)、總督府糖業試驗所、嘉南大圳
	高雄州	日本鋁業高雄工廠、高雄州廳、高雄港祭典、屏東恒春街、屏東熱帶物產(鳳梨、木瓜、香蕉園)、帝國最南端(鵝鑾鼻)
第六卷	台灣對外交通	日本到台灣的航線、無線電話、台灣拓植會社、台北飛行場
	花蓮港廳	臨海道路、風景名勝、花蓮港州廳、花蓮港火車站、花蓮製糖產業
第七卷	台東廳	台東廳、台東製糖產業與物產、台東漁港
	高砂族	台灣土著住民已開文化之風
	南進基地政策	帝國最南端(鵝鑾鼻)、南洋物產地圖、台灣南進政策

(轉引並補充自謝侑恩，2007：89)

## (一)生產的權力

首先，從《准演執照》可知，台灣總督府的檢閱日期為「昭和十六年拾月拾六日」(1941年10月16日)，其次，影片一開始的字幕即有「明治二十八年六月十七日台灣總督始政以來四十餘年」(02/04:15)的文字，<sup>23</sup> 再則，影片中出現「台灣總督海軍大將小林躋造閣下」(02/09:05)、「台灣總務長官森岡二郎氏」(02/09:10)等等官員，<sup>24</sup> 其同時任職的時間約在1936至1939年之間(謝侑恩，2007)。

另外，陳怡宏(2008)則是由《台灣日日新報》的報導中，說明《南進台灣》應當有兩個版本，最早的版本是在1937年，並預計於該年4月在日本上映，而第二個版本是在1940年所製作完成的，本片應是後者的新版，也就是說，影片生產的時間點，正是始政四十年後、恢復武官總督制、南進論被列為正式國策，而台灣進一步地皇民化、工業化

23 「02/04:15」，斜線前的數字為章節編號，斜線後的數字為時間分秒。

24 其他尚有「藤田台北州知事」、「赤崛新竹州知事」、「松岡台中州知事」、「州村台南州知事」、「內海高雄州知事」、「藤村花蓮港廳長」、「大磐台東廳長」等人。

與南進基地化的階段。<sup>25</sup>

而就前述的電影政策而言，則是從消極性取締到積極性統制的變遷，此點可以從《南進台灣》的製作團隊看出端倪，包括了「台灣總督府、台灣憲兵隊 檢閱濟」、「南進台灣 國策紀錄映畫 台灣總督府後援」、「製作提供 實業時代社 財界之日本社」(02/00:00-00:35)。

也就是說，本片約莫是在1940年前後，由台灣總督府等官方所支持、並由實業時代社等單位所製作，再依電影檢閱法規通過，其預設對象雖很明顯是日本觀眾，但除強制戲院放映外，也是作為台灣各州廳(在這裡是台南州教育課)電化教育的一環。

而影片一開始即詳述了：「製作這部電影的目的，不僅是介紹世人這些紀錄台灣的影片，也為了讓世人知道吾等日本民族，每年增加一百萬人口，天然資源被開發殆盡，僅居住在這樣小的島上，然而當今世上，不但拒絕日本移民，也排擠日本商品，吾等為了打破此情勢，因此得在北方建立強大的國防線，更進一步必須在南方開拓產業及經濟的生活線，因此，什麼在我們心中佔有重要地位？就是台灣，台灣可說是帝國向南延伸的重要基礎，我們必須更進一步深入了解台灣，我們要向南方邁進的第一階段，就是要了解近代台灣」(02/01:15-02:30)。

## (二)紀錄的形式

從生產權力的考察，可進一步衍生的提問是紀錄形式的意義，首

25 〈錄音映畫「南進台灣」から來月未撮影に著手〉《台灣日日新報》(1937.01.28二版)，主要提及實業時代社長永岡涼風與財界之日本社主編梓本誠一，為讓日本人認識台灣，計劃拍攝《南進台灣》，以觀光與產業為主題，先來台與總督府、州廳、市進行折衝，不久後將再度來台拍攝，以自然、人物、統治、教化、官業、產業、交通觀光、國防分為八編，預計04月於東京及全國上映；〈新版「南進台灣」を撮影〉《台灣日日新報》(1940.04.14四版)，主要提及此次來台重拍《南進台灣》的目的，為讓日本人再認識台灣作為日本帝國之南進基地(陳怡宏，2008)。

先，如果就日本紀錄片本身的歷史發展而言，「這部片子可被歸類於日本政府名正言順取代紀錄片商業販售行為，以及禁止民間左派紀錄片運動，並正式涉入紀錄片製作與戰爭宣傳工具相結合之分水嶺的重要部份」(陳昌仁，2008：65)，<sup>26</sup> 換言之，帝國更加地關注可見的真實再現之生產。<sup>27</sup>

其次，就台灣作為日本的殖民地而言，從上述有關台灣總督府電影政策的變遷可知，正是從消極性的取締進入積極性的統制，此一時期除了上有一個日益嚴密的檢閱法規之外，一方面是進口市場所需的劇情電影作為逃避的休閒娛樂，而另一方面則是生產帝國所欲的紀實影像作為教化的政治宣傳。

也就是說，相對於劇情電影，「紀錄片修辭因為是非劇情的，具歷史性、真實性，以至於被認定為具客觀性等等，因而一面倒地被視為是客觀的，但詭異的是，它確實也源自宣導片，具有誘導感覺、思考和行動的功能」(Rabinowitz, 2000: 25)，以現實作為素材的紀錄片，得以發揮「眼見為憑」的真實感。

而以《南進台灣》為例，它不僅是以紀實的影像作為基本的素材，用來強調客觀事實的存在，同時也挪用類似統計調查、<sup>28</sup> 地圖(總計出現了14次的地圖)等等現代科學的證據，<sup>29</sup> 之後再透過全知的旁白，選

26 1928-29年，岩崎昶在日本推動納普運動，成立普羅電影聯盟(Prokino)，鼓吹建立無產階級的藝術，1930年代開始，日本內部左翼力量被掃蕩，1938年，無產階級電影同盟委員會的岩崎昶與紀錄片導演龜井文夫等人即依治安維持法改變國體之罪行而被逮捕(Barsam, 1996；三澤真美惠，2002；李政亮，2006)，關於該聯盟的理念、組織、實踐與解散，可進一步參考Nornes(2003)。

27 也就是所謂的「文化映畫」(Nornes, 2003)。

28 例如新竹的茶、石油與瓦斯之產量、台灣的蔬菜、水果、稻米與草帽之種類與產值、日月潭電廠之發電量、製糖產業之年產量、世界砂糖食用率、嘉南大圳之供水量等等(謝侑恩，2007)。

29 包括了台灣全島地圖、台北州行政圖、台南州行政圖、高雄州行政圖、東台灣地圖、花蓮港廳行政圖、台東廳行政圖、北回歸線位置圖、台灣砂糖產地圖、台灣地方物產圖、南洋物產地圖、日月潭電力南北輸送圖、日本到台灣航海路線圖、日本

擇性地重組成爲特定的論述，甚至是感性的音樂來營造情感的認同。<sup>30</sup>

我們不難發現到，類似《南進台灣》紀錄全台灣的紀錄片，總是在不同的階段裡再三出現，從文明與落後的對比、展示殖民地政績到這裡的宣揚南進論觀點，並呈現一個從實況、旅遊、教育、新聞到宣傳之發展脈絡，它所彰顯的不只是對於被殖民者的教化，也在規範殖民者如何觀看被殖民者，乃至帝國建構主體性的需求。

### (三)環島的巡視

《南進台灣》的影片結構，是一種環繞全島的巡視或遶境，而它在各個地方所揀選的現實素材及其再現方式，正可以凸顯其背後的論述邏輯與權力關係，包括了統治的正當、文明的建設、豐富的物產與地方的情調等等面向。

#### 1. 統治的正當

首先，從台灣北部到南部、東部的各個地方，一開始且必會出現的就是行政機關的建築物，不僅多以仰角來凸顯其現代與宏偉，而從台灣總督府及其總督、總務長官、軍令部、各地方州廳及其知事，他們總是正面入鏡、有名有姓且面貌清晰的殖民者，顯然有意藉此不斷地透過影像強化觀者對於統治者的認識(謝侑恩，2007)。

其次，如此的統治權力更來自於天皇的神聖性，因此，特別選擇了與皇室相關的地點與場景並加以旁白敘述，包括了將第一高山命名爲新高山的明治天皇、將屏東台灣製糖株式會社竹園命名爲瑞竹的昭和天皇、以及北白川宮能久親王來台所遺留的足跡(祭拜的神社、彰化

---

到台灣航空路線圖(謝侑恩，2007)。

30 例如閱兵典禮搭配進行曲、繁華霓虹燈搭配爵士樂、台北州搭配《台北市民歌》、各景點搭配輕音樂、蕃人舞蹈搭配化蕃杵歌、製糖勞動搭配古典樂(約翰史特勞斯的《安娜波爾卡》)、影片結尾搭配激昂歌唱等等(謝侑恩，2007)。

的遺跡、駐紮的位址等等)。

## 2. 文明的建設

而帝國主義的統治不僅是具有正當性的，日本(太陽旗、總督銅像、軍隊)也為原本是化外之地的台灣帶來了文明開化，正如片中所述：「台灣成為我國領土後，……，孕育出今日絢爛的文化台灣，改隸之前，台灣被清朝政府當成化外荒地，台灣的居民被當成化外之民，但改隸之後……，在相當短的時間內，可以有此好成績，在世界殖民史上也是少見的，這不僅是皇室一視同仁的恩澤，也是官民一致努力的血汗結晶」(02/04:15-05:40)。

對於新興台灣的文明建設，在本片中整理了包括以下的治績：平定土匪叛亂、產業指導獎勵、鐵路港灣交通建設改修、通信及衛生整備、治水灌溉、理蕃、教育普及、地方制度改革、軍事等等，同時還不斷地強調東洋第一的頭銜，例如東洋第一的製材廠、東洋第一的水利事業、東洋第一的臨海公路，甚至是東洋第一的太魯閣風光，而在影像上最為具體可見的則是電廠、鐵路與港口的充斥。

## 3. 豐富的物產

但上述的文明建設所為何來？本片所呈現台灣的豐富物產裡，正好可以看出其左手文明開化而右手是經濟掠奪的端倪，包括透過台灣砂糖產地圖，凸顯其產量不僅可供殖民母國與殖民地台灣所需，多餘部分還可輸出到其他國家地區，透過台灣地方物產圖，凸顯其物產的豐富與多元，乃至於其他林業、鹽業或礦業的開發。

## 4. 地方的情調

最後則是不忘以地方的色彩作為點綴的情調，包括了台灣相對於日本的南國風情，「台灣充滿熱與光，……，由於氣候型態是亞熱帶橫

跨熱帶，因此天氣雖然不能說不炎熱，但也只是夏天比較長而已，冬天當然不像內地那樣，台灣四時常綠，稻米可以二獲，常年都有漂亮又美味的水果，百花撩亂，空氣中滿佈茉莉花的香味，這是南國的夢想寶島」(02/03:00-04:00)，這裡還特別搭上新高山、椰子樹及蕃人舞蹈的影像。

這類地理的差異，又往往會以日本的地景作為比喻而形成位階的高低，例如新店溪作為台灣的保津川、日月潭作為台灣的中禪寺湖、台南作為台灣的京都，除此之外，本片中還充滿了文化的觀奇，包括了大稻埕的常民生活(亭仔腳、著旗袍女性、人力車、城隍廟、裹小腳、祭祖、攤販、說書人，以及已融合台灣民俗與日本祭典的高雄港祭、與昭和天皇命名有關的屏東瑞竹祭等等。

而「蕃人」在帝國之眼的真實再現中，始終扮演著特殊的角色，例如日月潭畔的化蕃杵歌，明顯是將其去脈絡化之後所刻意搬演的歌舞表演，也因此特別反映出帝國主義成功馴化被殖民者的成果，片末旁白更稱：「無意中稱他們為蕃民，他們會變臉說，我們也是日本人，請不要稱我們為蕃人，他們已有這種自覺，故要求更正」(08/03:15-03:30)。<sup>31</sup>

#### (四)南進的視線

正如《南進台灣》的影片名稱所示，其所建構的正是台灣作為南進基地的政治宣傳，因此，整部影片的視線所營造的正是「南進」的方向，包括了南進到台灣、台灣向南進、從台灣南進等等，並藉此隱含著北方文明開化之於南方原始落後的相對關係。

##### 1.南進到台灣

南進到台灣，藉由火車、汽船、飛機等等交通工具進入台灣並搭

31 關於「蕃人」在日治時期紀錄片的再現，大致是呈現從討伐征戰、文明教化到本片溫和順服的形象變遷，而這與1930年代的霧社事件是否有關，值得進一步的討論。

配火車和汽船鳴笛的聲音，不僅是在空間上指出台灣位於日本的南方（「向南，向南，往南方去，渡海往南方去，在南方有台灣」）（02/01:15-02:05），並以台灣地圖表示作為日本國土的南端，它同時也是隱喻南方的台灣如何受到北方的日本之開化（從治外荒島、化外之民到文化台灣、新興台灣）。

## 2. 台灣向南進

台灣的向南進，則是一路隨著鐵道網絡從台北州、新竹州、台中州、台南州、台灣製糖事業、高雄州、台灣對外交通、花蓮港廳、台東廳到高砂族，不僅是透過巡視或繞境全台灣來宣示所統治的國土，也是象徵北部作為帝國政治軍事的核心，而南部及東部作為殖民經濟掠奪的邊陲。

## 3. 從台灣南進

此外，自1920年代末期起，鵝鸞鼻燈塔已成為國境之南的地標象徵（「往南方去，台灣的南端，帝國最南端，鵝鸞鼻」）（08/03:30-04:00），而從台灣南進，則是標明了南洋群島位於台灣的南方（轉為雄壯的軍樂，以及軍官用望遠鏡觀看海面的畫面）。

之後，更進一步指出了台灣作為日本的南進基地：「再往南，黑潮的另一端，那裡有什麼，那裡有日本數十倍的未墾之地……，那也是擴張帝國的行進道路，認識南進第一線的台灣吧，大滿州的成立，畫下了北進路線……，要維持日本生存權的和平發展策略，不外乎就是南進，而我們南進的第一線，唯一的立足點就是台灣……，讓我們去南方……」（08/03:30-05:50）。

以及台灣應有的使命（片尾的歌曲）：「雙肩使力背負起，勇猛日本南進的使命，燃燒的氣勢，令我等道路光明，躍進台灣，我等台灣，啊！如此映照著，映照著高山，映照著大海，鵝鸞鼻，青空纏繞著新



高山，其姿態長存我心，威武地前進，永遠地，躍進台灣，我等台灣啊！如此映照著，映照著高山」)(《准演執照》，頁33-34)。

綜而言之，本片採用的是紀錄的形式，但所謂的真實再現，卻是將現實逕行拆解並去脈絡化，再透過所選擇的影像(例如刻意略過不提清朝的歷史，而特別強調祭祀鄭成功及其生母的開山神社，並強化其具有日本血統；或者透過熱蘭遮城介紹，刻意提及日本商人濱田彌兵衛對抗荷蘭人的事蹟)，重新脈絡化於一套論述話語(discourse)之中，這套話語由於紀實性的力量而產生自然化的效果。

它不僅是在確認作為殖民者的認同，也同時在召喚著被殖民者的意識，然而，殖民者自以為是在觀看他者，卻是自我的被觀看，而被殖民者以為只是被觀看的他者，卻也正在學習觀看自我，換句話說，在被殖民者與殖民者背後，都有一個帝國主義的幽靈，時時監視著其觀看的方法。

## 五、帝國之眼：視覺的治理

電影的誕生，也是帝國主義的年代，因此，日本將活動寫真帶到台灣，電影一方面以休閒娛樂的方式出現，另一方面則是透過影像來傳達所欲建構的文明生活與愛國教育，然而，帝國的治理與視覺的觀看有何關連？再現真實的技術在其中的角色為何？其所形構文化的建制又是如何規範著觀看的慣行？

### (一)帝國的視覺

帝國主義的治理，除了政治的控制與經濟的剝削之外，如同Said(1999)在《東方主義》裡所強調的，也不斷透過文本敘事的作品，來建構他者的想像與自我的優越，同時，往往還伴隨著科學知識的體系，進行某種分類、差異乃至建構主體的調查工作，但其中存在一個主要



的機轉，即是先要使其成為可見的( visible)，也因其是可見的，才能是可計算的、可管理的。

就日本帝國主義殖民下的台灣而言，除了早期外來者好奇觀異的零星呈現之外，剛興起的人類學扮演了重要的角色，例如伊能嘉矩、鳥居龍藏、森丑之助，在台灣這個新取得的殖民地展開了一系列的調查工作，包括實地踏查、訪談攝影、標本採集、知識生產等等，展示並再現著一個遙遠而有待開化的他者(胡家瑜，2007)。

其次，調查統計、臨床醫學乃至公共衛生等等科學知識的體系，則進一步用於對殖民地的治理，不僅生產出包括軍事測繪、殖產調查或理蕃劃界等等視覺產物，透過調查統計、衛生醫療與警務系統等等制度機構，得以藉著差距的衡量與病態的區辨，建立所謂正常化的標準與強行賦予的同質性(Foucault, 1994)。

也就是說，不只是文本敘事的作品，帝國主義(尤其是日本)還透過科學知識的體系，將殖民地及其被殖民者轉化成為可被觀看的對象，進而衍生並建構為一套新的治理的方式(姚人多，2001)，它雖涉及權力關係的參與，但卻是某種新的關於生命與身體的個體化過程，使得人群變得溫馴而有用。

「這是一種重要的機制，因為它使權力自動化和非個性化，權力不再體現在某個人身上，而是體現在對於肉體、表面、光線、關注的某種統一分配上，體現在一種安排上，這種安排的內在機制，能夠產生制約每個人的關係」(Foucault, 1992: 201)，無論人們出於何種目光來使用它，都會產生同樣的權力效應。

1895年，盧米埃選擇放映的第一部電影即是《火車進站》，鐵路不僅是工業革命乃至現代社會的重要象徵，也代表著觀光旅遊的普及可能，而二十世紀初期所盛行的博覽會之中，電影的技術乃至紀實的影像也往往是引發關注的展示，在在都預示著一個新的觀看方式之形成(Barsam, 1996)。

因此，當展示、觀光或紀實等等各種再現真實的技術被逐步引進之後，它們也進一步挪用並結合了上述理性的客觀與感性的想像，規訓著被殖民者與殖民者的觀看方式，透過「帝國——殖民地」、「官方——民間」、「文明——野蠻」之類的表述系統，用以不斷地再生產殖民者與被殖民者的關係，乃至統治的正當性。

## （二）再現的真實

這類再現真實的技術，結合了科學知識的理性客觀與文本敘事的感性想像，也就是說，它一方面特別著重於是以現實作為素材，藉此發揮「眼見為憑」的說服力量，另一方面又透過重組形成某種想像的敘事，除了紀錄片之外，至少還涉及了博覽會與博物館的展示叢結，以及制度旅遊的觀光凝視。

### 1. 展示的叢結

所謂展示的叢結(exhibitionary complex)(Bennett, 1995)，意味著運用物件安排並透過觀看經驗來呈現傳達觀念，主要就是從博覽會(exhibition)到博物館(museum)的發展，它並逐漸成為對內、對外的優勢展現，而日本則是一方面透過參展來展示日本主義，另一方面也將其作為帝國主義的宣傳機制(吉見俊哉，2010)。

博覽會在日治時期可大致可分為三種類型(胡家瑜，2005：3)，一是在歐美舉行以西方民眾為主要觀眾的國際性博覽會，日本自1860年代起就開始接觸歐美的博覽會並主動參加，往往形成日本東方與歐美西方的對比，後來也開始將殖民地納入，例如1910年即是以台灣喫茶店及蕃人作為日英博覽會的展示。

二是在日本內地舉行以日本民眾為主要觀眾的博覽會，1920年代以前，殖民地台灣參加日本內地的博覽會，主要是展示統治政績以保持特別法的位置及總督府的特權，例如1903年台灣參與第五回內國勸

業博覽會，設有展覽物件與蕃人的台灣館，<sup>32</sup> 形成殖民地與母國的文化位階之對比，而1920年代以後，主要是吸引經濟的投資。

三則是在台灣舉行以台灣民眾為主要觀眾的博覽會，從1896年起對內舉辦以物產為主的品評會與共進會，到各式如汽車博覽會、衛生展覽會，乃至1916年全島的台灣勸業共進會(吸引日人投資及移民五年理蕃事業的成績)、1935年始政四十年紀念博覽會皆是。

而博覽會所展示累積的大量物件，後又成為博物館典藏的基礎，它們往往透過(被)再現的真實，以此凸顯殖民者的文明、進步與優越，乃至殖民地被教化的正當性，而在博覽會與博物館的科學知識、異國情調與休閒娛樂的包裝之下，殖民現代性的權力關係都被掩飾了。<sup>33</sup>

## 2. 觀光的凝視

當西式新式旅遊組織進入日本之後，便已促成十九世紀末期海外觀光活動的誕生，而台灣總督府更是不斷透過蕃人觀光進行教化，<sup>34</sup> 或者推動赴日旅遊活動以達到台灣人的認同，到1920年代之後，日本的國民旅遊乃至觀光活動日益興盛，並開始指向殖民地，建立起「制度化的旅遊環境」(呂紹理，2005：346)。<sup>35</sup>

Urry(2007)以觀光客的凝視(the tourist gaze)為名，強調視覺經驗

32 當時更發生著名的學術人類館事件：原展示包括中國、韓國、琉球與台灣在內的各式人種，但在中國與韓國抗議之下撤銷原展示，但琉球與台灣的原住民仍被展示(李政亮，2006a)。

33 夏鑄九(2000)稱「殖民的現代性」(colonial modernity)，即是一種經由東洋轉手之西洋而沒有主體建構過程的現代性。

34 1897年開始的蕃人觀光，用意在使蕃人的領導者與文明的世界接觸，可分為內地觀光及島內觀光(又包括都市的觀光及先進蕃社與優良農村的觀光)(呂紹理，2005)。

35 制度化的旅遊環境歸諸於各種因素的影響，在政治上是希望藉此作為日本人及全世界看到統治成功的管道，在交通上是以完整鐵道網絡作為充分條件，再加上都市人口增加、都市化趨勢、交通工具的變革、旅行機構的建立、旅館系統的形成、旅遊手冊的發行等等(呂紹理，2005)。

乃是觀光旅遊的重要面向，觀光旅遊的體驗，尤其是配合現代的攝影技術之後，更是來自於視覺的觀看及其符號的收集，換句話說，制度化的旅遊環境，也正意味著對於觀光風景進一步的規範化。

我們可以《台灣鐵道旅行案內》及台灣日日新報主辦台灣新八景票選活動為例，《台灣鐵道旅行案內》作為日本人使用的旅遊指南，<sup>36</sup>正是建構著觀光客所應當看見到的台灣風景，使得台灣殖民地成為被日本帝國的觀看主體所建構而成的觀看對象（蘇碩斌，2006），而不同時期的版本正凸顯了風景論述的變遷。<sup>37</sup>

此外，1927年，由台灣日日新報社主辦的台灣新八景票選活動，雖看似由台灣社會票選，但最終是由日本政治協商決定，<sup>38</sup>尤其是將1920年代以石川欽一郎等畫家為首的風景論述納入（廖新田，2006），甚至再透過文宣、商品及活動，將各景點的形象，進一步符號化。<sup>39</sup>

也就是說，由於觀光旅遊的視覺經驗及其視覺化特質，台灣的自然風景或個別地點作為現實的場所，也就成為帝國之眼所挪用與重組的元素，而透過一個再現真實的過程，進而形成一套觀光旅遊的宣傳，其中所隱含的風景論述（陳衍秀，2002，2005），正是反射著帝國主義的權力與慾望。

36 1908年發行《台灣鐵道名所案內》，1913年發行《台灣鐵道案內》，1916年出版《鐵道旅行案內》，1930年更名為《台灣鐵道旅行案內》，後每隔一至五年重新編輯改寫，至1942年止總共發行了12個版本（蘇碩斌，2006）。

37 關於早期版本與1930年代之後版本的比較，可進一步參見呂紹理（2005）、陳衍秀（2005）、蘇碩斌（2006）。

38 票數僅佔30%，其餘70%卻是由日本官員、畫家、文人所組成的審查委員會決定（蘇碩斌，2006）。

39 例如由日本的畫家想像繪製成為明信片（呂紹理，2005：381），或是台灣日日新報社於1929年拍攝介紹台灣八景的《神之姿》影片（葉龍彥，1996）。

### 3. 紀實的影像

因此，再現真實的技術，得以作為身處不同空間的人們，同時相互想像並被組織起來的過程(Anderson, 1999)，然而，帝國主義的論述，並非總是完整一致的觀點，其中的話語也有所變異，而其觀看方法的變遷，正代表著帝國之眼的觀看本身，就是某種不斷的畫界工作。

就本文所關注的紀錄片而言，首先，從日治時期台灣電影史的脈絡中，我們得以發現到，透過紀實的影像，相較於物件的展示與場所的觀光，無疑地具有更為廣泛的傳播力量，這也是為何帝國主義總是需要掌控紀錄片的生產，以運用實事紀錄去迎合特定的政治與社會目的，並作為教育及勸服的主要媒介。

其次，它也呈現著一個從對比治理政績的實況影片(actualities)，到文明生活與傳遞知識的科學或教育影片(science & education)，到風景或旅遊影片(travelogue)，到宣示炫耀的戰爭新聞(newsreel)，再到《南進台灣》的宣傳影片(propaganda)之發展，象徵著從清楚的事實之中逐漸產生美學的品質，甚至從新聞的陳述之中逐漸提升到詩與戲劇的敘事(Barsam, 1996)。

第三，針對1930年代之後的宣傳影片，無疑地，日本之於西方開始處於二元對立的位置，然而，日本之於殖民地卻並非單純的「我們／他們」的相對關係，雖然仍有文化位階的高低，但由於其泛亞洲主義的觀點，日本帝國之眼下的「我們」，往往也包含了殖民地乃至亞洲，而「他們」則是作為敵對的西方(Nornes, 2003)。

換句話說，它不僅掩飾了攝影機的存在，使得被殖民者或殖民者都進入到一個被帝國主義所觀看的位置，並以它所建構的排除和吸納之可見性政制，作為觀看自我與他者的方法，包括被殖民者作為他者用以建構殖民者的自我認同、殖民者作為他者如何形塑被殖民者的自我認同，由此進一步操演並實踐了視覺的規訓。

### (三) 觀看的規訓

進一步言之，博覽會與博物館因而成為一個「展示現代性的櫥窗」(呂紹理，2005：37)，而展示的叢結更進一步擴延到觀光的凝視，尤其是伴隨制度化的旅遊活動，連自然的風景都被納入，「台灣被日本『觀看主體』建構為『觀看對象』」(蘇碩斌，2006：172)。

從展示、觀光到紀實，更存在著連結並強化的互動關係，例如1907年，高松豐次郎製作拍攝了宣揚台灣總督府政績的《台灣實況紹介》，並於東京博覽會的台灣館上映，隨行還有阿里山鄒族達邦社的三男兩女共五位原住民與四名歌妓隨片登台，而他們在日本的觀光之行，又被拍成影片並帶回台灣公開放映(李道明，1998)。

之後，電影巡映與拍攝製作，或者彌補蕃人觀光政策之不足，例如1907年，警察署蕃務課已為觀光訪問台北的蕃人舉辦幻燈會，1912年，愛國婦人會台灣支部所拍攝蕃地戰況與蕃人歸順的影片在東京本部放映時，順便拍攝了正在日本觀光53名蕃人的觀光紀錄，回台放映後又使各蕃社大吃一驚(葉龍彥，1996)，1921年，總督府警務署理蕃課添購了電影放映的設備，正是用來補足蕃人觀光的不足(李道明，2005)。

或者作為博覽會的展示與觀光客的宣傳，例如1916年，台灣教育會舉辦了御大禮活動寫真上映會並拍攝台灣勸業共進會影片，當時，其宣傳對象不僅是本島人，也包括了來台之內地人與外國觀光客，1922年，在和平紀念東京博覽會上也透過電影宣傳了理想殖民地的台灣。

除了連結與強化的互動關係之外，從展示、觀光到紀實，我們還可以發現到某種強調「眼見為憑」的真實感，其最極端的表現就是真人生活的展示，這個再現真實的過程，通常就是先將現實世界如同原子般拆解，「去」脈絡化使其脫離了它原本存在的社會意義(呂紹理，2005；胡家瑜，2005)，並透過物件、場所或影像等等選擇性地挪用和

重組，「再」脈絡化為帝國之眼的論述話語，而透過觀看的感官方式進行觀察的結果，正是客觀與真實的認識。

因此，再現真實的技術，除了真實再現的文本自身之外，透過展示、觀光與紀實的觀看活動，無論是被殖民者或殖民者，都在經歷一場文明化的儀式，<sup>40</sup> 換句話說，不僅是殖民者作為觀看主體受到規訓，被殖民者作為被觀看客體，也藉此觀看並認知到階級差異的社會關係。<sup>41</sup>

例如台灣教育會從1916年「御大禮活動寫真」(大正天皇登基典禮實況)、「台灣勸業共進會」(接待閑院宮殿下及妃殿下訪台)到1923年「東宮出巡」(皇太子裕仁訪台)的巡映，一方面是以被殖民者為對象，進行神聖皇室與愛國主義的教化，另一方面也是以殖民者為對象，宣傳台灣作為理想殖民地(三澤真美惠，2002)，兩者同時透過觀看的文明化儀式遂行其作用。

透過再現真實的技術，並挪用了既有的科學知識和文本敘事，它混雜著地方性、現代性與統治權力象徵等等不同的元素，形構了帝國主義的視覺治理，藉此不斷操演著規訓(*disciplinary*)的權力，尤其是進一步規範著被殖民者與殖民者的觀看，也不斷再生產著帝國的主體性。<sup>42</sup>

40 例如卓于綉(2008)即從最早電影放映在空地、戲棚，與歌仔戲、魔術和廟會共處，到借用日本演劇劇場的混合戲院，再到磚造的映畫常設館，說明從開放性的空間進入封閉的電影常設館，其空間形式如何改變了看電影的儀式及觀影所代表的意義，並使之與文明、摩登有所打連。

41 例如胡家瑜(2005)就以真人展出或拓博蕃與觀光蕃的例子，說明展示中的被觀看的原住民，本身也是感知與建構社會關係的主體，因此，「原住民也在參與活動的被看過程中，觀看與感受他們所處的『異己』社會」(頁22)。

42 當然，此一規訓的權力，對於不同的群體可能衍生差異的影響，例如對於成年男性可能是較有效的；而公開的再現看似是單一而同質的，但私下的不滿仍然存在，例如上述的普羅電影聯盟成員，曾對日本紀錄片的軍國主義傾向有所批評，受到打壓後即分散在電影的不同領域工作，雖少作公開的發表，但其異議的觀點仍可能存在於隱匿的論述(*hidden discourse*)(Nornes, 2003)。



## 六、結語

本文乃是以《南進台灣》的國策紀錄映畫為例，除了作為史料補充之外，如果將其放到日治時期台灣電影史的脈絡之中，進一步引發的提問是：為什麼紀錄片的類型總是受到高度控制並集中生產？類似像是《南進台灣》一類紀錄全台灣的影像為何不斷地出現？而它作為再現真實的技術又有何特定意義？

就生產的權力而言，從既有日治時期台灣電影史的經驗研究，包括政策、法規或活動等等面向，我們可以發現到電影一方面是劇情片作為休閒娛樂但受到檢查，另一方面則是紀錄片作為意識型態國家機器而進行統制，尤其是其再現真實的特殊性質，以及如何能夠發揮政教功能的說服力量。

就紀錄的形式而言，《南進台灣》即是透過紀實的影像與全知的旁白，發揮著「眼見為憑」的真實感力量，與博覽會或博物館的展示叢結、制度旅遊的觀光凝視相較，它們作為再現真實的技術，象徵著帝國主義如何將眼見為真的物件、場所與影像，依照理性秩序來加以安排，並以敘事想像形塑著殖民——被殖民的權力關係。

就環島的觀看而言，從《南進台灣》更可凸顯這個再現真實的過程，往往都是先將現實的社會（無論是物件、場所或是影像）進行去脈絡化，也就是拆解為一個一個如同原子的單位，再選擇性地重組並再脈絡化，而透過其中的差異與比較，形成一套表述系統，並隨著帝國主義的需求而有所變遷。

就南進的視角而言，透過《南進台灣》所（被）再現的真實，尤其是它藉著南進的視線方向與時空的想像關係，更進一步規範著我們的視覺，而透過帝國之眼觀看殖民地之道，被殖民者與殖民者（其實都是作為被觀看的對象），皆被徵召進入應有的觀看位置，複製並再生產著背後的殖民論述。



綜而言之，有鑒於以往日治時期台灣電影史的經驗研究，隱含著將非虛構的紀錄片與虛構的劇情片混為一談的問題，然而，兩者雖都起源於電影作為紀錄的功能，但是，卻有著不同的性質，透過本文的討論，可以體察出它如何從實況影片、風景或旅遊影片、科學或教育影片、新聞影片進一步發展到宣傳影片的脈絡。

此外，帝國主義的治理，除了科學知識體系與文本敘事作品之外，還存在著再現真實的技術作為中介，包括這裡提及的展示、觀光及紀實，它們不僅結合了理性的客觀與感性的主觀，更意味著帝國必須不斷依靠觀看來滿足其主體化的需求，使得殖民地轉化成為可被認識的對象，進而安置著包括被殖民者與殖民者的視角。

#### 參考書目

- 三澤真美惠，2002，《殖民地下的「銀幕」：台灣總督府電影政策之研究(1895-1942)》，台北：前衛。
- 李政亮，2006a，〈帝國、殖民與展示：以1903年日本勸業博覽會「學術人類館事件」為例〉，《博物館學季刊》，20(2): 31-46。
- 2006b，〈視覺變奏曲：日據時期台灣人的電影實踐〉，《文化研究》，2: 127-166。
- 李道明，1995，〈台灣電影史第一章：1900-1915〉，《電影欣賞》，73: 28-44。
- 1998，〈日治時期台灣紀錄片歷史資料彙編(一)〉，《電影欣賞》，94: 84-89。
- 2005，〈日治時期台灣電影發展簡史〉，頁11-14，黃建業編，《跨世紀台灣電影實錄》，台北：行政院文建會、國家電影資料館。
- 呂紹理，2005，《展示台灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，台北：麥田。
- 邱雅芳，2008，〈南方的光與熱：竹越與三郎《台灣統治志》、《南國記》的台灣書寫與南進論述〉，《台灣文學研究》，6: 193-223。
- 2009，《南方作為帝國欲望：日治時期日人作家的台灣書寫》，國立政治大學中文研究所博士論文。
- 吳密察、井迎瑞編，2008，《片格轉動的台灣顯影：國立台灣歷史博物館修復館藏日治時期紀錄影片成果》，台南：國立台灣歷史博物館。
- 卓于綉，2007，《日治時期電影文化的建制1927-1937》，國立交通大學社會與文化研究所碩士論文。
- 胡家瑜，2005，〈博覽會與台灣原住民：殖民時期的展示政治與「他者」意象〉，《考古

- 人類學刊 62: 3-39。
- 2007,〈博物館、人類學與台灣原住民展示：歷史過程中文化再現場域的轉型變化〉,《考古人類學刊》, 66: 94-124。
- 姚人多, 2001,〈認識台灣：知識、權力與日本在台之殖民治理性〉,《台灣社會研究季刊》, 42: 119-182。
- 夏鑄九, 2000,〈殖民的現代性營造：重寫日本殖民時期台灣建築與城市的歷史〉,《台灣社會研究季刊》, 40: 47-82。
- 陳光興, 1994,〈帝國之眼：「次」帝國與國族——國家的文化想像〉,《台灣社會研究季刊》, 17: 149-222。
- 陳怡宏, 2008,〈觀看的角度：《南進台灣》紀錄片歷史解析〉, 頁76-93, 吳密察、井迎瑞編, 引自《片格轉動間的台灣顯影》, 台南：國立台灣歷史博物館。
- 陳昌仁, 2008,〈亭仔腳的午後：從日治時期影片談紀錄片的三段辯證及175種看法〉, 頁64-75, 吳密察、井迎瑞編, 引自《片格轉動間的台灣顯影》, 台南：國立台灣歷史博物館。
- 陳衍秀, 2002,〈帝國之眼中的國境之南：台灣鐵道名所案內中的本島風景〉,《文化研究月報》第21期。
- 2005,《日治時期台灣鐵道旅行案內的風景論述：一個考古學的閱讀》, 國立交通大學語言與文化研究所碩士論文。
- 陳美蓉, 1989,〈日本南進過程中的台灣總督府：南洋篇(1895-1945)〉,《台灣風物》, 39(3): 51-72。
- 梁華璜, 2002,《台灣總督府南進政策導論》, 台北：稻鄉。
- 程佳惠, 2004,《台灣史上第一大博覽會：1935年台灣魅力SHOW》, 台北：遠流。
- 張郁琦, 1991,〈日本「南進論」的歷史背景：從「南方的參與」到「南進」〉,《日本學報》, 11: 106-115。
- 葉龍彥, 1996,〈日治時代台灣紀錄片之歷史性分析〉,《台灣史料研究》, 7: 55-71。
- 1998,《日治時期台灣電影史》, 玉山社。
- 廖新田, 2006,〈近鄉情怯：台灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉,《文化研究》, 2: 167-209。
- 謝侑恩, 2007,《影像與國族建構：以國立台灣歷史博物館館藏日據時代影片《南進台灣》為例》, 國立台南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文。
- 蘇碩斌, 2006,〈觀光／被觀光：日治台灣旅遊活動的社會學考察〉,《台灣社會學刊》, 36: 167-209。
- 吉見俊哉著、蘇碩斌等譯, 2010,《博覽會的政治學：視線之近代》, 台北：群學。
- 韓國電影振興委員會編、周健蔚等譯, 2010,《韓國電影史：從開化期到開花期》,

上海：上海譯文。

Anderson, Benedict 著、吳睿人譯，1999，《想像的共同体：民族主義的起源與散布》，台北：時報。

Barsam, M. Richard 著、王亞維譯，1996，《紀錄與真實：世界非劇情片批評史》，台北：遠流。

Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London: Routledge.

Foucault, Michael 著、劉北成譯，1992，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，台北：桂冠。

——劉架愷譯，1994，《臨床醫學的誕生》，台北：時報。

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

——2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Nornes, A. Mark. 2003. *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*. London & Minnesota: University of Minnesota Press.

Pratt, L. Mary. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Trans-culturation*. London and New York: Routledge.

Rabinowitz, Paula 著、游惠貞譯，2000，《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》，台北：遠流。

Said, W. Edward 著、王志弘等譯，1999，《東方主義》，台北：立緒。

Urry, John 著、葉浩譯，2007，《觀光客的凝視》，台北：書林。