台灣文學研究學報第三十四期
2022 年 4 月，頁 11-44
國立臺灣文學館

劉吶鷗的東亞想像

《持攝影機的男人》的風土表述、尖端獵奇與昭和文化*

徐禎苓
台灣師範大學共同教育委員會國文組兼任助理教授

摘要

新感覺派作家劉吶鷗於 1933 年完成《持攝影機的男人》，影片由五卷短片組成：〈人間卷〉、〈東京卷〉、〈風景卷〉、〈廣州卷〉、〈遊行卷〉。地景雖然疊合日本在東亞的勢力，卻略去劉吶鷗熟悉的上海，上海不僅為東亞第一大城，日僑眾多，在拍與不拍中藏有他的關懷與認同。目前研究成果較忽略影片與日本昭和時代的連結，成長於大正時期的劉吶鷗，經歷轉入昭和後，日本大舉攻占東亞各區域，他看見戰爭，也看見常民生活裡正瀰漫「情色」、「怪奇」、「無意義」的摩登文化，兩者構成三〇年代的主旋律，因而重思大正過渡至昭和，日治台灣人面對東亞時局遷變的感受，成為本文焦點。

本文分析 1930 年代與劉吶鷗的雙向關係，包括東亞局勢影響影片的觀點呈現，以及地景呈現出的風土敘事，其與昭和文化、新興文藝的交涉。藉以考察劉吶鷗的東亞想像，如何回應他對「超越政治」、「反映明日社會」的關懷，補充論者較少觸及的面向。

關鍵詞：劉吶鷗、《持攝影機的男人》、昭和文化、東亞

---

* 本論文初稿宣讀於「2021 台灣與東亞的文本 · 圖像 · 視聽文化國際學術論壇」（新加坡南洋理工大學、台灣文化光點計畫、文圖學會主辦，2021.06.25-26）。後蒙學報匿名審查委員惠賜寶貴意見，增益論述的周延性，特此感謝。

Liu NaOu's Imagination of East Asia:

Custom Discourses, Novelty Seeking and the Culture of Showa in *The Man Who A Has Camera*

Hsu Chen-Ling

Adjunct Assistant Professor
Common Core Education Committee Chinese Education Division
National Taiwan Normal University

Abstract

Liu Na'ou, a Neo-Sensation writer as well as a movie director, made a film called *The Man Who Has A Camera* in 1933 comprised of five sections: Liu's family life in Xinying, Taiwanese processions, the scenery of Manchukuo and colonial Taiwan, modern girls and parades in Guangdong, and modern Tokyo. The places featured almost entirely overlap with Japanese colonies, except that Shanghai - which is known as the largest city in East Asia – is not among them. Current research ignores the connection between the film and the Showa period in Japan. Liu Na'ou, who grew up during the Taisho period, experienced the transition to the Showa era, in which Japan invaded and occupied various regions in East Asia. He witnessed the war, and also saw the "erotic", "grotesque" and "nonsense" modern culture that emerged and became prominent during the 1930s. Therefore, this article reconsiders of the transition from Taisho to the Showa era, and the feelings of the Japanese-occupied Taiwanese in the face of the changing situation in East Asia as its focus.

This study explores the relationship between 1930s and Liu's imagination of East Asia, including the perspectives in the film that were influenced by the

situation in East Asia, the local narrative presented by the landscape, and its negotiation with Showa culture, as well as with emerging literature and art. In order to examine how Liu Na'ou's East Asian imagination responds to his concern for "transcending politics" and "reflecting tomorrow's society", this article includes key aspects that have been previously under-analyzed by other researchers.

Keywords: Liu Na'ou, *The Man Who Has A Camera*, Culture of Showa, East Asia

劉吶鷗的東亞想像

《持攝影機的男人》的風土表述、尖端獵奇與昭和文化

一、前言

1922 年法國百代兄弟會社創製 9.5 釐米手搖式攝影機，從此攝影不再是電影人的專利。二〇年代不少日本人、台灣人選用此款攝影機記錄家庭生活、社會事件或風土景觀。1924 年，9.5 釐米攝影機同好在台北創立光榕會，每年春秋兩季展出會員的影像作品；[1] 1931 年蔣渭水的大眾葬實況，由大稻埕真開寫真館的真開利三郎掌鏡。隨著攝影機款式的增加，鄧南光（1907-1971）自 1937 年起，以 8 釐米攝影機記錄生活與社會達 60 餘卷影像，他自製字幕卡，剪輯成影片，其中《漁遊》、《動物園》獲得日本八釐米電影協會（日本 8 ミリ映画協会）佳作。[2] 攝影機逐漸成為上層社會、藝術愛好者記錄時代和世界的工具。

1933 年左右，新感覺派作家劉吶鷗（1905-1930）完成影片《持攝影機的男人》（*The Man who has Camara* ／カミラを持つ男），[3] 攝影工具選用當時日、台最流行的 9.5 毫米攝影機。由劉吶鷗與弟弟劉櫻津合作掌鏡，攝影對象全為周邊的親朋或工作夥伴。影片由五卷短片組成，包括攝錄新營家庭日常的〈人間卷〉、充滿摩登感的〈東京卷〉、滿州國與南台灣景致的〈風景卷〉、隨女郎穿遊街市和軍演的〈廣州卷〉、融合和洋風的台灣慶典〈遊行卷〉。這是在 1927 年的日記之後，另一個貼近劉吶鷗動態生活的珍貴資料。

《持攝影機的男人》五卷裡，〈人間卷〉的自我呈現最為人矚目，一幕火車

---

1 黃建業編，《跨世紀台灣電影實錄：1898-2000》上冊（台北：行政院文化建設委員會，2005.05），頁 111。

2 張照堂，《鄉愁 • 記憶：鄧南光》（台北：雄獅美術出版社，2002.06），頁 70。

3 《持攝影機的男人》目前有兩個版本，一個是同喜文化於 2006 年發行，片長 46 分鐘，五卷短片的順序是：〈人間卷、〈東京卷〉、〈風景卷〉、〈廣州卷〉、〈遊行卷〉。一個是國家電影中心於 2019 年發行，片長 30 分鐘，五卷順序為：〈人間卷〉、〈遊行卷〉、〈風景卷〉、〈廣東卷〉、〈東京卷〉。本文以 2006 年的版本為主，必要時也會指出兩個版本的微調處。

進站新營，劉吶鷗坐在開往基隆的火車上，對鏡頭微笑招手，互文盧米埃兄弟《火車進站》；另一幕，劉吶鷗首度現身螢幕前，揮別西裝油頭的打扮，穿著汗衫短褲，坐在板凳上，為兒子削水果，除了有陳冰雨提出受到日本私紀錄片的影響，[4] 康來新視為「由 dandy（浪蕩子）變身顧家悅童的 daddy」，開拓劉氏罕為人道的面向，也對儒家文化圈的現代性有一番重考。[5] 不過，目前較罕見有論者分析 1930 年代的時空條件主宰劉吶鷗「看」什麼，倒是有相關論文追探影片足跡投射出的現代性迷思，乃因影片所到之處幾乎與日本在東亞的勢力疊合，論者認為該片囿於殖民現代性，迎合大東亞共榮圈的呼召，缺乏對資本主義、帝國殖民的批判。[6] 但這些討論忽略劉吶鷗與日本昭和時代的連結。也就是說，我們對於日治台灣人的心靈圖景，除了強調其與殖民現代性的距離外，是否另有解讀，包括重思大正過渡至昭和，日治台灣人面對東亞時局遷變的感受。劉吶鷗的學識養成在大正民主時期，昭和時代開始確立以文藝為終身事業，彼時日本進入戰爭時期，攻占東亞各區域，這位被殖民者在東亞移動時，看見戰爭，卻也看見常民生活裡正瀰漫「情色」、「怪奇」、「無意義」的摩登文化。劉吶鷗如何轉化大正與昭和的經驗，透過鏡頭傳達的激情或冷漠，反照出內在聲音？若移動也如他在 1928 年譯介的日本小說《色情文化》，反映出他十分關注「中、日、滿」、「蔣介石的何去何從」議題，及表露出一己的世界觀，[7] 兩者是否雙生相映？而劉氏由文學轉向電影紀錄時代，其思索為何？那麼，劉吶鷗結合電影理論與時代剪

4 陳冰雨，〈私記錄下的都市風景再現——以劉吶鷗 20 世紀 30 年代的紀錄片為例〉，《藝苑》（2010.09），頁 61。

5 康來新，〈摩登嬰戲圖——劉吶鷗「電影眼」中的孩子〉，「璀燦波光——2011 劉吶鷗國際研討會」（中央大學中國文學系、國立台灣文學館主辦，2011.10.09-10）。郭詩詠，〈持攝影機的人——試論劉吶鷗的紀錄片〉，《文學世紀》2 卷 7 期（2002.07），頁 26-32。李道明，〈劉吶鷗的電影美學觀——兼談他的紀錄電影《攜著攝影機的男人》〉，國立中央大學中國文學系企畫編輯，《2005 劉吶鷗國際研討會論文集》（台南：國家台灣文學館，2005.11），頁 154。

6 如王萬睿，〈「東亞」的誘惑：劉吶鷗《持攝影機的男人》與進步殖民主義的迷思〉，解昆樺主編，《流動與對焦：東亞圖像與影像論》（台中：國立中興大學出版中心，2019.01），頁 231-258。

7 藤井省三著，王志文譯，〈台灣新感覺派作家劉吶鷗眼中的一九二七年政治與性事——論日本短篇小說集《色情文化》的中國語譯〉，康來新、許秦蓁編，《劉吶鷗全集・增補集》（台南：國立台灣文學館，2010.07），頁 356-375。

影，作為一部實驗性作品，可能不似論者所言「業餘」、「不成熟」。[8]

循此，本文分析影片中地景呈現出的風土敘事，及其與昭和文化、新興文藝的交涉，藉以考察劉吶鷗的東亞想像，如何回應他對「超越政治」、「反映明日社會」的關懷，補充論者較少觸及的面向。

二、1930 年代東亞與〈風景卷〉、〈廣州卷〉

〈風景卷〉再次使用 1928 年的短篇小說〈風景〉為名，「風景」一詞反覆被劉吶鷗做為作品篇名與書名《都市風景線》，顯示這個充滿視覺性的詞彙對他而言饒有意義。小說裡，風景是滬杭鐵路內的男女邂逅、是報紙上的世界新聞、是月台上的眾生相、是鐵路外的自然景觀，萬花筒般折射各種情景，側錄了摩登時代裡都市人類的精神圖像。同名〈風景卷〉嘗試以電影眼呈現地景細節，是五卷影像裡空間跨度最廣的。〈風景卷〉前段取景中國東北——奉天、北陵、新京公園及大和旅館，後段跳接到台南新營——椰子樹、與〈人間卷〉重複的新營車站和老家耀舍娘宅。五卷裡，新營更是高頻率出現。此外，〈廣州卷〉拍攝廣州軍演，是劉吶鷗罕見直觸政治場景的作品。兩卷反映 1930 年震盪的東亞局勢與政治，為本節分析核心。

持攝影機的劉吶鷗從都市漫遊者變成了窺伺世界的人，以機械眼流動在日本殖民地之間。影片只攝中國東北與台灣兩處日本殖民地，劉吶鷗熟悉的上海卻在影像中缺席，上海號稱東亞第一大城市，各國租界區與海港造就世界性的都會，放諸國際罕有城市能如上海，劉吶鷗不拍攝的原因何在？而不拍攝是否亦有其考量？在深入探究〈風景卷〉、〈廣州卷〉之前，將分析上海缺席的緣故，而上海缺席實與〈風景卷〉頗有關聯。

---

8 如李道明，〈劉吶鷗的電影美學觀——兼談他的紀錄電影《攜著攝影機的男人》〉，國立中央大學中國文學系企畫編輯，《2005 劉吶鷗國際研討會論文集》，頁 158-159。Ling Zhang, Rhythmic Movement, Metaphoric Sound and Transcultural Transmediality: Liu Na'ou and The Man Who Has a Carema (1933)." Emilie Yueh-yu Yeh ed., *Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan, and Republican China, Kaleidoscopic Histories* (Michigan: University of Michigan Press, 1993), pp.277-301.

（一）1930 年代東亞和上海影像的缺席

1930 年代東亞邁入戰爭期。日本為了確保自身在滿州和華北的利益，將其視為與中國分離的特殊地區，繼 1927 年出兵山東、干涉北伐之後，在 1931 年侵略中國東北，野心已是司馬昭之心人人皆知。日本先以南滿鐵路被炸為由，占領奉天，不出三個月全面侵占東三省。這場九一八事變引爆中國排日運動。隨後 11 月，中國共產黨在江西瑞金召開全國代表大會，宣告中華蘇維埃共和國臨時中央政府成立。國民政府在剿共與抗日之間，進退皆是問題。對於從日本殖民地來的劉吶鷗也處境幽微，此刻他不似 1927 年面對北伐仍無所顧忌四處晃遊，排日衍生來的風暴，讓他緊急遷居法租界，並且開始接觸電影業。[9] 這年關鍵性地為劉吶鷗的電影事業埋下種子。

1932 年 1 月 28 日，日軍占領淞滬鐵路防線，戰事隨之引燃，這是中日第一次淞滬戰爭，又名為第一次上海事變。翌日日軍接繼進攻江灣和吳淞，魯迅因寓所遭受波及，避走內山書店。閘北重創，劉吶鷗二度籌辦的水沫書店付之一炬。閘北是上海第二大的文化區，僅次於第一大的文化街福州路，這裡除了匯聚許多小型出版社，[10] 彼時中國館藏最豐富的東方圖書館就位在寶山路上，皆未逃過浩劫。[11] 這場淞滬戰爭摧毀了新文藝重鎮，魯迅、茅盾、郁達夫等人簽署〈上海文化界告全世界書〉，控訴日本暴行。由九一八到一二八日中關係惡化，從第一線書店到水沫書店的失利，讓劉吶鷗決定淡出文壇。他離開上海，轉往日本數月。

期間，3 月 1 日，日本扶植溥儀成立滿洲國，但日本本土出現異議聲音，反

---

9 松崎啟次提到九一八事變前，劉吶鷗在南京的中央攝影所工作，二子航詩和他一起住在南京，女兒則隨劉妻黃素貞在上海。但根據許秦蓁查考，1931 年航詩出生，九一八事變他遷居法租界，開始接觸電影業。至 1934 年妻子黃素貞才攜航詩、玉都到上海定居。兩相對照有所出入。目前資料無法確切考察出 1931 年劉吶鷗初接觸電影事業是否在南京，而有南京、上海往返的可能性。但松崎記憶的時間點應該有誤。見松崎啟次著，王志文譯，〈劉燦波槍擊〉，康來新、許秦蓁編，《劉吶鷗全集 · 增補集》，頁 267；許秦蓁，〈劉吶鷗年表〉，《摩登 · 上海 · 新感覺——劉吶鷗（1905-1940）》（台北：秀威資訊科技公司，2008.02），頁 163。

10 包子衍，〈1928 年間上海的書店〉，宋原放主編，《中國出版史料（現代部分）》1 卷下冊（中國濟南：山東教育出版社，2001.01），頁 444-445。

11 何炳松，〈商務印書館被毀紀略〉，宋原放主編，《中國出版史料（現代部分）》1 卷下冊，頁 45-49。

對者便是總理大臣犬養毅（1855-1932），他為護憲運動的領導者，此舉引起右派勢力不滿，進而在 5 月 15 日，海軍少壯派軍人闖進總理官邸，刺殺犬養毅，震驚全國。事後，民間卻將兇手視為英雄，刺殺變義舉，甚至發起「減刑嘆願運動」。受到群眾影響，法院最後竟從輕發落。而五一五事件被定調為日本的大正民主正式落幕，政黨內閣結束，軍國主義勢力崛起。[12] 中國、日本、滿蒙的問題從 1927 年延續至此，實也象徵著東亞局勢已經全面、徹底進入下一階段。這年，劉吶鷗 28 歲，他的生命養成幾乎都在大正民主的風氣中渡過，他會如何看待這個「中、日、滿蒙」議題所產生的骨牌效應？從時代情境，劉吶鷗《持攝影機的男人》裡拍攝中國、日本與滿蒙，有無可能不是為了迎合大東亞共榮圈，而像 1928 年出版的《色情文化》帶有他對東亞的理解與世界觀？

我們回到劉吶鷗拍攝影片的起點。他在日本購得這台 9.5 毫米法國製的攝影機後，[13] 開始與弟弟輪流掌鏡。回到中國後，劉吶鷗將事業重心移往電影。1932 年，劉吶鷗與好友黃嘉謨等人合資創辦現代電影雜誌社，發行《現代電影》，自己也在上頭發表諸多電影評論。同年，隨《猺山艷史》[14] 劇組到廣西拍攝，這是他第一次親身參與電影工作。接著 1933 年，他首度擔任導演，拍攝《民族兒女》，[15] 7 月至 11 月間，他與黃嘉謨往返廣州和上海，[16] 期間他與弟弟合拍〈廣州卷〉，作為一次攝影練習。既然廣州入鏡，上海卻獨獨沒有，恐怕糾結在三〇

12 小山俊樹，《五・一五事件——海軍青年将校たちの「昭和維新」》（日本東京：中央公論新社，2020.04），頁 33-34、132-133、169-171、271-272。

13 筆者見到劉吶鷗使用的 9.5 毫米攝影機，上頭有一枚「旅客攜帶品檢查證」貼紙與關稅戳章，可知從東京購得。

14 電影由藝聯影業公司出品，黃漪蹉監製與編劇，楊小仲導演，演員包括許曼麗、游觀仁、孔繡雲等。黃嘉謨，〈最近國片一覽〉，《現代電影》7 期（1934.06），頁 2。1933 年 9 月於上海新光大戲院上映時，頗受好評，但因為故事涉及男女情愛，成為左聯攻擊目標，這也成為劉吶鷗首次與魯迅交手。關於影評掀起的論爭，詳見藤井省三著，燕璐譯，〈魯迅與劉吶鷗：「戰間期」在上海的《猺山艷史》、《春蠶》電影論爭〉，《現代中文學刊》5 卷 1 期（2013.02），頁 44-57。

15 在《現代電影》第 7 期打出《民族兒女》的廣告，寫該片由藝聯影業公司出品，黃漪蹉編劇，主要演員為許曼麗、游觀仁、羅軍、李玉真。然而，《民族兒女》最終並沒有上映。

16 〈編輯室〉，《現代電影》6 期（1933.12），頁 39。

年代台灣人在中國的處境。九一八事變的排日運動已讓劉吶鷗搬遷至法租界，松滬戰爭更激起華人不滿，要在非常時期拍攝上海，不僅不易，也有所顧忌。攝影機是一個捕捉當下時刻的工具，已經過去的無法復返，不像文字能召喚回憶，幸而劉吶鷗剛好走在東亞變動的時間點上，只要從時間剖面來看，便能知曉拍攝三〇年代，日本正襲擾東北與上海，面對上海的仇日情勢，缺席亦是一種沉默的發言。

後設地說，1938 年在日本上映的紀錄片《上海》，[17] 紀錄 1937 年中日第二次淞滬會戰之後租界的實況，影片細膩描繪戰爭現場，又超越純粹的戰場紀錄，頗得評論者讚譽。[18] 這部紀錄片的導演雖掛名龜井文夫（1908-1987），實際上乃由松崎啟次率領劇組到上海拍攝，導演並未相隨，且拍攝過程全部委託劉吶鷗居間與中方斡旋，並領日本劇組深入攝影，[19] 如此看來，劉吶鷗的「觀看」極大程度主導著《上海》的視點，彌補了 1930 年代《持攝影機的男人》的缺憾。

（二）〈風景卷〉：觀光路線潛藏的「中、日、滿」議題

九一八事變之後，日本無視中國人民的抗議，持續拓建東北勢力。東北原為滿清女真族的發源地，日方拉攏部分清朝末代皇帝溥儀和前清官員們，在 1932 年 3 月 1 日選址長春，建立滿洲國，由溥儀執政，年號大同。前朝末代皇帝重返祖先發源地，美其名「執政」，實為傀儡。滿洲國成立後，吸引不少台灣人前往新天地，劉吶鷗的弟弟、朋友楊朝華（1901-1992）相繼來到滿洲國發展事業，日本則更早在九一八事變後發起「北滿移民計畫」。劉吶鷗怎麼觀看滿日疊合的地景？

〈風景卷〉以奉天車站開場，攝影機立在車站廣場，一覽氣派闊綽的洋式車

17 《上海》導演為龜井文夫，米澤秋吉製作，由東寶映畫出版。片長 77 分鐘。

18 大月功雄，〈総力戦体制と戦争記録映画：亀井文夫の日中戦争三部作をめぐって〉，《日本現代史》23 期（2018），頁 285-317。〈支那事変後方記録：上海〉（來源：https://web.archive.org/web/20090207022551/http://eibunren.or.jp/50th/01/program01.html，檢索日期：2021.06.21）。

19 松崎啟次著，王志文譯，〈劉燦波槍擊〉，康來新、許秦蓁編，《劉吶鷗全集・增補集》，頁 258-266。

站。那是紅磚瓦鑲嵌白色飾帶、圓頂塔樓的辰野風格，[20] 由辰野金吾的學生所設計。奉天車站對於日本十分重要，位址既屬南滿鐵路的樞紐，通往東北各處，為戰爭時期物資轉運的要地；[21] 日本建設奉天的藍圖也以車站為中心，模擬法國拓建放射狀的道路。下一幕鏡頭移往高處，俯視奉天，鏡頭從摩天大樓滑移至相隔不遠滿清在奉天的行宮，[22] 現代化的洋式建築霎時換為傳統斜頂瓦片的中式傳統建築，透過登高，城市面貌收攝眼簾，是迅速掌握城市的方式之一。被譽為「大正時期的歌川廣重」的吉田初三郎（1884-1955）以鳥瞰圖的技法描繪京版電車沿線的觀光名勝地圖，簡單明瞭的方位表現，呈現「旅行之平面藝術」，被天皇嘉許，這種鳥瞰圖也廣泛運用於旅遊指南裡。[23] 同樣的概念放在影像裡，劉吶鷗拍攝東北、日本和廣州皆夾以俯視與平視捕捉城市面貌，倘使拍攝位置呈現出拍攝者想要表現的意圖、目的與觀點，劉吶鷗在〈開麥拉機構——位置角度機能論〉有一番精闢分析，可以幫助我們理解其位置的用意：

> 仰角的構圖帶有點平面性，人物物體都貼粘於地平面上。雖然牠能夠從對象的位置關係明瞭，但其所給與的情感卻是卑視，渺少等。最近跟歌舞電影的發達人們把這俯角擴延到機（即飛機也）瞰的地位（九十度）而企求著平面的圖案美。仰角恰好是俯角的相反，……由這角度所攝映像所給出的感情是尊敬，有威力，偉大，崇嚴，傲慢，即表示由小孩子眼睛所看到的世界。[24]

---

20 辰野指留歐的日本設計師辰野金吾（1854-1919），他設計的建築吸收歐洲建築風格，多有如此式樣：紅磚瓦配白色飾帶，被稱為「辰野式」，東京車站、奈良飯店等均為他的知名作品。凌宗魁，〈「辰野式」的源流與影響——台灣近代建築中紅白橫條帶飾風格的世界系譜〉，《建築學報》85 期（2013.09），頁 64-65。奉天車站的設計者太田毅和吉田宗太郎即為辰野的學生。

21 臺灣時事新報社編，《滿蒙地理風俗寫真大觀》（台北：臺灣時事新報社，1934），頁 46。

22 今為瀋陽故宮。行宮嘗於 1926 年改為東三省博物館，至 1929 年 4 月才正式開館，且規定只有周日一天對外開放。劉吶鷗在 1927 年赴北京時，花了起碼三天時間瀏覽故宮，然而，這回他沒有遇上行宮的開放日，進不去，僅立在遠方高處，向著櫛比鱗次的琉璃瓦斜屋頂拍攝。

23 富田昭次著，廖怡錚譯，《觀光時代：近代日本的旅行生活》（台北：蔚藍文化出版公司，2015.09），頁 44。

24 劉吶鷗，〈開麥拉機構——位置角度機能論〉，《現代電影》7 期（1934.06），頁 3。

引文說明從上往下的鳥瞰、自下而上的蟲眼隱含不同的情感態度，影片中的奉天、廣州最能感受到他者帶著客觀卻情感淡薄的注視，面對奉天聳立的摩天高樓，劉吶鷗依然選用俯視去呈現，即使高樓也無法彰顯其宏偉之感，僅具位置指認的意義。相較之下，〈東京卷〉雖在飛機上低頭巡覽房舍、富士山、流水等，但拍攝市街時，以左右搖鏡與仰角鏡頭，描墨雄偉的摩天大樓與都市空間感，展現現代城市的烏托邦隱喻，[25] 予人崇敬之感，產出兩種截然不同看待城市的態度。〈東京卷〉的拍攝手法近似劉吶鷗欲致敬的蘇聯導演維爾托夫（Dziga Vertov，1896-1954）《持攝影機的人》（*The Man with a Movie Camara*, 1930），[26] 不過維爾托夫比劉吶鷗更大膽實驗，《持攝影機的人》裡把街廓擘分成兩半，一半傾斜 90 度，另一半 45 度，城市忽然陌異疏離。有意思的是，劉吶鷗記錄的地景中，唯獨新營完全不使用俯視城市的手法，多以平視和停格含情脈脈地凝望田野、芒草等鄉村風景，攝老家兩層高的洋樓時，縱然有如拍東京街景以斜角、仰角帶出大樓氣勢，但這回他放緩鏡頭的移動速度，徐徐帶領大家細讀房屋每一寸細節——窗、雕花、頂樓……，最後才拉遠照出耀舍全景，敘事方式像透過建築的局部細節讓人猜謎此物為何，後來才謎底揭曉（圖 1）。此處的敘事和節奏均與東北、廣州和東京的速度感不一樣，停格片段也增加，足見劉吶鷗看待家鄉與異域的親疏感受在俯仰間表露無遺。

〈風景卷〉的鏡頭一路尾隨穿西裝的男人與著黑色大衣的摩登女子，這對男女是劉吶鷗的弟弟和弟媳，兩人宛若電影中的男女主角行在東北的觀光路線上。滿州幅員遼闊，他們的行腳重點放在奉天與新京兩處。兩處帶出滿清和日本雙重景觀，埋伏背後三股勢力——一為日本，以奉天車站為中心，仿法國以放射狀街道鋪展開來的現代化建設；二是滿清；三則是隱在日本與滿清背後，曾以滿清行

25 王萬睿，〈「東亞」的誘惑：劉吶鷗《持攝影機的男人》與進步殖民主義的迷思〉，解昆樺主編，《流動與對焦：東亞圖像與影像論》，頁 247-249。

26 劉吶鷗在〈影片藝術論〉（原載《電影周報》，後收於康來新、許秦蓁編《劉吶鷗全集 · 電影集》）選用法文翻譯，譯為「Lhommeáíaprareik de Prises de vues」。由翻譯可知，劉吶鷗知道維爾托夫與《攜著攝影機的人》從法文而來，非日文或俄文。這提醒我們劉吶鷗的電影養成源於法文。

宮為基地的奉系軍閥張作霖、張學良父子。影片勾勒滿州的地景和文化，加深了此處與中原的差異。從觀光的角度，伴隨殖民地擴增，日本本島的觀光開始推動赴滿洲國和台灣旅遊，朝日新聞社也在 1906 年主辦「滿韓巡航旅行會」，前進日本新勢力圈，吸引大批商人冒險與學校修學旅行的地方，象徵著「海外觀光」誕生，從江戶時代發展出旅遊傳統至此又邁出一步，日本人開始成團觀光滿州和韓國，海外旅遊作為大正時期國民休閒的一部分。[27] 為此，1909 年起，南滿鐵道公司每年編印鐵道旅遊指南。[28] 因而當影片主角們行過滿洲國首都的新京公園和大和旅館，前者堪稱滿州的國際公園，現代化設施吸引日、中、俄人前往；後者由南滿洲鐵道株式會社經辦的連鎖旅館大和旅館，在大連、奉天、哈爾濱等處都有設點，[29] 確實含藏著日本的殖民現代性。

不過，觀光路線背後，看似走在彰顯帝國日本皇威的前線，令人玩味的是劉吶鷗忽略未拍之處。〈風景卷〉裡遊覽新京公園時未出現誠忠碑，彼時豎碑的目的是為了紀念 1919 年 7 月寬城子事件身亡的日軍，[30] 以及奉天張學良官邸，皆為滿州或滿洲國的旅遊指南、明信片必提及紀念「日軍勇戰的記憶」、「歷史象徵」的地景，[31] 劉吶鷗卻沒有剪入作品中，一如上海缺席，若說這兩者均為日軍侵襲中國的痕跡，劉吶鷗讓這些帶有軍國爪牙的風景消失。延續前面提及五一五事件軍國主義來臨，他的態度便能從影像中找到答案，那與其說是迴避政治，不如說是不認同，讓自身退出日方打造的想像共同體中，同隋初（本名黃天始）說：「他極端反對戰爭，而酷愛和平，但是他又不願走上政治之路，而以在野的立場，鼓

27 有山輝雄，《海外觀光旅行の誕生》（日本東京：吉川弘文館，2002.01），頁 18-23、33-36。呂紹理，〈日治時期台灣旅遊活動與地理景象的建構〉，蘇碩斌主編，《旅行的視線：近代中國與臺灣的觀光文化》（台北：國立陽明大學人文與社會科學院，2012.07），頁 235-236。

28 蔡佩均，〈健康地與理想風土：日治時期台灣與滿州的風土論述〉，《台灣文學學報》34 期（2019.06），頁 83-84。

29 南滿洲鐵道株式會社在 1906 年創立於東京，由剛離開台灣的後藤新平（1857-1929）掌舵。中國總部設於大連，經辦鐵路、礦產、船運、旅館等。《南滿洲鐵道旅行案內》（中國大連：南滿洲鐵道株式會社，1917.01），頁 1-6。

30 臺灣時事新報社編，《滿蒙地理風俗寫真大觀》，頁 66。

31 有山輝雄，《海外觀光旅行の誕生》，頁 44。

吹反對這種慘無人道的互相殘殺。」[32]

圖1 〈風景卷〉
（上排左至右為：奉天車站、滿清行宮、奉天街道，下排左至右為：新京公園、劉家耀舍1、2）

（三）〈廣州卷〉：「民族兒女」的想像與虛實問題

既然劉吶鷗回絕了日本營構的民族共同體，他如何看待、甚至創造心目中的共同體？〈廣州卷〉是一個極佳的切入點。廣州與孫中山、國民政府的淵源頗深，也在中國現代史上扮演重要地位。[33] 1933 年，劉吶鷗與黃嘉謨率領劇組到廣州拍攝《民族兒女》，雖電影後來沒有上映，我們無從得知影片內容，倒能從〈廣州卷〉的幕後花絮思索他對民族兒女的另類想像。

劉吶鷗對「蔣介石何去何從」議題有興趣，也曾翻譯過中河與一〈孫逸仙的

32 隋初，〈我所認識的劉吶鷗先生〉，原刊《華文大阪每日》5 卷 9 期，1940.11.01。轉引自康來新、許秦蓁主編，《劉吶鷗全集 • 增補集》，頁 253。

33 1911 年廣州起義，1917 年孫中山發起護法運動，創立中華民國軍政府，對抗北洋政府；1924 年 6 月，在蘇聯的協助下，孫中山成立中國國民黨陸軍軍官學校，即黃埔軍校；1926 年蔣介石誓師北伐，皆在此；1931 年，蔣中正一邊軟禁胡漢民，一邊召開國民會議，通過《中華民國約法草案》，引起黨內其他派系不滿，這些不滿蔣中正的黨員在廣州另成立國民政府，由汪兆銘領導，直到 1932 年才撤銷。

朋友〉，卻不代表他了解國民政府、國民黨的內部組織運作，幸好居間有朋友黃嘉謨。黃嘉謨從中央大學政治學系畢業後，曾入國民政府軍事委員會擔任翻譯，對於黨史或軍事檔案十分嫻熟，在人脈佈局上也有一定掌握，《民族兒女》大規模的軍事操演便由黃嘉謨部署，〈廣州卷〉可窺知一二。鏡頭以仰角凝望軍兵們的行伍整齊劃一行進，場面調度戰車、坦克車，青天白日滿地紅的旗幟飄揚，最末再以仰角特寫貌似蔣中正的將領騎白馬正對鏡頭含笑，為軍演的完美呈現達到收束，可這幕洩漏了軍演只是電影片段，並非現實（圖 2）。那麼，軍演原作為展現國家強勢武力，正要引起觀者民族情感時，卻在側拍裡被劈面揭櫫的「非現實」給侵蝕，軍演形同華麗的假面。〈廣州卷〉穿插《民族兒女》片段，讓這部紀錄片擺盪在紀實／虛構、現實／電影間，為紀錄片的「紀實」形成了有趣的辯證問題。

〈廣州卷〉內含兩個主題——民族、兒女，但劉吶鷗似乎更偏重「兒女」。〈廣州卷〉以漾動的水波為開場，船隻乘風破浪，下一幕移轉到輪船上，一旁有男子立在舢舨上使用攝影機，看似對準劉吶鷗與《民族兒女》的演員們拍照。劉吶鷗的影片名為「持攝影機的男人」，卻在此處第一次、也是唯一一次坐實男人使用攝影機的畫面，更多時候他選用暗示的手法，藉由人物看鏡頭來處理攝影機的存在。〈廣州卷〉在拍攝演員的過程，不時能見劉吶鷗現身指導女演員們如何擺弄身姿、調整臉部角度，隨後又退回到鏡頭外。鏡頭外，正在歇憩的男演員們意識到側拍幕後花絮的鏡頭，竟一起頑皮地做鬼臉（圖 2）。導演出入鏡頭內外、演員察覺鏡頭，都干預了影像原本的自然狀態，讓目前巧笑倩兮的摩登女郎、電影裡的演員們與觀眾拉開一道距離，他們不再如實且赤裸地「展示」（show）給觀眾看，他們在「表演」（perform）。無獨有偶，〈人間卷〉、〈東京卷〉皆能看到一樣的情況，孩子們牽起手來整齊朝鏡頭移動，但他們眼睛卻看往鏡頭外的大人，打破了「渾然天成」的紀實意義。《持攝影機的男人》反覆帶出觀眾／攝影師重層的「看」，觀眾由此認知到自己與銀幕之間卡著一位持攝影機的人，這個人只是隱身，從未消失，觀眾是第三者，旁觀影片內的人物與故事。因而當

這部片特寫人物的一顰一笑時，看似真實，背地裡疊映著人為與虛構。

由此，劉吶鷗與維爾托夫《持攝影機的人》強調不干涉、完全客觀並不相同。雖然維爾托夫在影片中穿插男人持攝影機拍照，提醒影像在真實、虛構上的辯證關係，但我們從未見男人干預人物。譬如一幕兩車平行雙駕，一車是持攝影機的攝影師，鏡頭對準另一車男女老少，攝影師僅安靜拍攝，沒有下指導棋。這與導演劉吶鷗正好呈現兩種不同的身分角色（攝影師／導演）、及其面對影像與被拍攝者的態度。其實〈廣州卷〉、〈風景卷〉皆向劇情片情節化、故事化的敘事靠攏，而非完全客觀、大量產出的方式將材料排列出來。劉吶鷗唯有在開麥拉的位置構思學習維爾托夫。維爾托夫於 1923 年提出革命性的「電影眼睛人」理論，透過紀錄來解釋眼中視界，他如此宣告：「我是電影眼睛，我是機械眼睛。我是一部機器，向你顯示只有我才能看見的世界」，機械眼不等於肉眼，他主張要從複製肉眼的框架中解放，用完全不同方式——貌似失常的視像來探索、組織客觀現象，「我的這條路，引向一種對世界的新鮮感受，我以新的方法來闡釋一個你所不認識的世界。」[34] 因而，《持攝影機的男人》的斜角、旋轉、移動，無論是使用上不小心造成的意外，或刻意模仿維爾托夫，都讓現實產出新意。不過，劉吶鷗在敘事手法，卻偏離維爾托夫，而是旋進虛／實、主觀涉入／客觀旁觀、紀錄片／劇情片的拉拔中，反證維爾托夫提出客觀、機械眼的問題。劉吶鷗在《電影周報》介紹維爾托夫的影戲眼（cin'e-oeil）時已經點出「他的主張未免太傾重於機械的崇拜」，[35] 事實上，機械眼後來的確面臨考驗，機械眼過度強調物理性、技術性，忽略了人的眼睛帶有思想，能架疊出新世界。[36] 1920 年代中葉，英國約翰・格里爾遜（John Grierson, 1898-1972）首先提出「紀錄電影」一詞，他認為純客觀的紀實電影並不存在，允許適當的藝術加工，將「紀錄電影」定義為「對

34 維爾托夫著，皇甫宜川、李恒基譯，〈電影眼睛人：一場革命〉，楊遠嬰主編，《電影理論讀本》（中國北京：世界圖書出版公司，2011.11），頁 125。

35 劉吶鷗，〈影片藝術論〉，原刊《電影周報》，轉引自康來新、許秦蓁編，《劉吶鷗全集・電影集》（台南：台南縣文化局，2001.03），頁 269。

36 朱景和，《紀錄片創作》（中國北京：中國人民大學出版社，2008.07），頁 20。

真實事物做創造性處理」。[37]〈廣州卷〉將紀錄片與劇情片融合，呈現虛實掩映的世界，作為紀錄電影的初步實驗，歧出了原初致敬的維爾托夫。

前述〈廣州卷〉的民族與摩登兒女，不意味著二者截然割裂，在後段，劉吶鷗讓摩登兒女與民族地景相遇，摩登兒女會因景生情激起愛國心嗎？畫面裡在中式殿堂、橫掛「天下為公」匾額的中山紀念堂擠滿了人群，此處正是廣州國民政府的舊址，頭戴紳士帽的摩登男子從紀念堂走出，神情愉悅，貌似踏青。這群摩登兒女由此穿行往北，來到七百公尺開外的中山紀念碑。當劉吶鷗展示國父、國族象徵的地景時，陡然安排一段特寫摩登兒女上下階梯的腳，摩登男子的西裝褲褲擺、紳士鞋，摩登女郎因移動而輕輕擺動的旗袍尾、及旗袍下露出的踝足。女子的腳被視為現代性的表徵，主要在於女性服裝的轉變，改為易於行動的旗袍、洋服，新的鞋款產生，影響走路方式和移動速度。片岡鐵兵〈摩登女郎的研究〉（モタンガルの研究，1926）是最早系統性論述摩登女郎的名篇，曾指出女性隨著科學進步，比男性更適於現代，尤其體現在骨骼肢體，健康的身體及腳的解放展現出行動美，反映科學時代的輕快與速度感，亦為女性精神進化的一步。[38] 那麼，民族之興，除了軍演，女性身體也包括在內，形成巧妙的迴路。

自此，影片聚焦於這群摩登男女們，在充滿國族象徵的地景裡大膽搔首弄姿，特寫女郎們性感的表情，國族壓縮為背景。此手法與劉吶鷗的小說〈風景〉如出一轍，〈風景〉開頭男主角坐在火車上讀報，當他沉浸在新聞裡裁兵問題、胡漢民的時局觀時，忽聞清脆的嗓音說：「對不住，先生。」眼見一女子立在跟前，自此他的目光須臾不曾離開女子，政治宛若小道具，重點在現代生活裡的感覺。[39] 特別是情色（erotic）。根據波潟剛的分析，以「情色」、「怪奇」（grotesque）、「無意義」（nonsense）構成的摩登文化，在東亞幾座大城市如上海、首爾遍地

37 同註 36，頁 20-21。

38 片岡鐵兵，〈モタンガルの研究〉，南博編，《近代庶民生活誌・人間世間》第 1 卷（日本東京：三一書房，1985.11），頁 175-177。

39 徐禎苓，《說部美學與文體實驗——上海新感覺派的重寫研究》（台北：政大出版社，2021.09），頁 186-189。

開花，無疑為「1930 年代的風景」代表。他認為這時期開展的摩登文化標誌著雙重意義：一個是謳歌都市消費生活和享樂主義，一個則投映出九一八事變開始，延續至大東亞共榮圈的戰爭與三〇年代初期。[40] 摩登文化游離於政治、軍國主義諸般課題，是一個龐大的感覺結構，〈廣州卷〉特寫情色，看似消解紀念碑、紀念堂予人宏偉的氣度與感受，背後牽涉昭和戰爭時期的起點，不啻是捕捉 1930 年代感覺結構的方式。

透過〈風景卷〉和〈廣州卷〉可知，劉吶鷗關心局勢震盪、政治雲湧的瞬間，卻不打算為政治服務，反倒渴望從中找出現代性在東亞的發展與意義，因為這比「大東亞共榮圈」的政治目的還具有更高、更超越的普世價值，為世界人劉吶鷗在「民族」裡寄寓的情思。

圖2 〈廣州卷〉

40 「情色」不僅攸關戀愛、性、女性（偶爾為男性）的身體，後更延伸為「多樣化的官能滿足」。「怪奇」指奇形怪狀，以及與犯罪、社會不平等相關者，因此怪奇也常與社會主義連結。「無意義」涵蓋政治諷刺、幽默等含意。這三個文化有時互相連結，不一定單獨分開。摩登文化的定義要到 1930 年之後才逐漸確立。詳見波潟剛著，白心卉譯，〈昭和摩登與文化翻譯：情色、怪奇、無意義的領域〉，《九大日文》13 期（2009.03），頁 1-13。

三、昭和摩登與〈東京卷〉、〈遊行卷〉的尖端怪奇

如同《色情文化》〈譯者題記〉（1928）所言：「好的作品總要把時代的色彩和空氣描出來的」，劉吶鷗認為最能剖現當前時代色彩的唯有新感覺派。[41] 1923年的關東大地震雖重創東京，但經過大正民主與科學工業大力發展，日本在二〇年代末，繼明治維新之後迎來第二波現代化高峰。新都會文化「昭和摩登」見證硬體建設、人倫價值體系等的總體變化，發展出以「情色」、「怪奇」、「無意義」的流行文化，[42] 它無涉雅俗差距，也不與衛道思想對立，很迅速擴散到整個東亞。《色情文化》和《都市風景線》引用了摩登文化的資源，作為上海新感覺派的特殊風格，也一併把日本流行文化引進上海。

討論昭和摩登時，新潮社在1931年發行佐藤義亮編輯的《現代獵奇尖端圖鑑》顯得重要，編者將時下社會的流行文化用視覺圖像的方式記錄，提綱挈領標記出情色、怪奇、無意義、奇觀、運動、尖端、造型（ポーズ）、珍奇幾類為摩登文化的內容，其中收錄新居格〈摩登時代和摩登生活〉（モダンエーヂとモダンライフ）為摩登時代的降生、外部環境與人們精神景象的變異，作了系統而細膩的梳理，文章指出時代轉變的兩個重要條件，一來受益於科學進步、機械發明，二來現代主義在世界各國、各領域（如文學、繪畫、戲劇等）、風俗文化、生活式樣方方面面流動，造就摩登生活。這不僅能在《持攝影機的男人》找到呼應，也頗能幫助我們理解劉吶鷗的拍攝意圖。五卷短片裡，劉吶鷗慣性在每一座城市裡捕捉尖端新興的現代性事物，譬如〈風景卷〉的摩天高樓和新京公園，〈廣州卷〉裡港口停泊大型郵輪，與天空飛機同框，儼然在〈人間卷〉火車進站之後，一齊締構有軌到無軌的時代演進。不過演繹最精湛的橋段匯聚於〈東京卷〉和〈遊行卷〉中，讓這部記錄家庭史的影片參與東亞摩登文化脈絡。

---

41 劉吶鷗，《色情文化・譯者題記》，康來新、許秦蓁編，《劉吶鷗全集・文學集》（台南：台南縣文化局，2001.03），頁229-230。

42 趙家琦，〈東京／上海：從日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）〉（新竹：清華大學中國文學系博士論文，2015），頁145-154。

（一）〈東京卷〉：城市的新興、尖端和光影隱喻

如彭小妍所言，摩登女郎是劉吶鷗實踐浪蕩子美學的關鍵，[43] 在〈廣州卷〉呈現女郎與國族、東亞文化的交疊，猶可視為另個重要案例；〈東京卷〉比廣州更具摩登女郎的代表地，劉吶鷗一反常態，把重點放在城市的空間建構。1923 年關東地震發生時，他正在青山學院讀書，因地震被迫停課。他親眼看見東京如何災後重建，且市容比震災前過之而無不及，現代化裡的新興與尖端成為〈東京卷〉的主軸。〈東京卷〉如災民回頭記錄城市新貌，也反映了一個被殖民者觀看殖民母國的視角，亦是飽經現代化養成的知識青年對於現代性的諸般崇拜。他的拍攝手法、構圖剪輯等如何具體展現新興尖端，已有不少論者提及維爾托夫《持攝影機的人》對中國電影、劉吶鷗的影響，[44] 本文打算別開新路從「現代性」出發，維爾托夫《持攝影機的人》的影像現代性，與佐藤義亮《現代獵奇尖端圖鑑》的昭和摩登有交織、共享現代文化的可能嗎？兩者如何成為劉吶鷗詮釋三〇年代東亞想像的資源？

從劉吶鷗接受現代性與理解現代性為起點，一步一步解惑。根據施蟄存的追憶，劉吶鷗既崇拜弗里契《藝術社會學》，又喜愛都會生活中的情色，對劉而言兩者毫無違和，因為在日本文藝界，只要「反傳統」，都屬「新興」、「尖端」。[45] 王志松進一步以 1928 到 1930 年平凡社出版的《新興文學全集》為證，指出日本語境裡的「新興文學」包含「先鋒派文學」和「無產階級文學」，定義寬泛。[46] 因此，劉吶鷗關注現代主義、都市異化、新奇表達，並不代表放棄左翼，他的小

43 彭小妍，〈導言——浪蕩子美學：跨文化現代性的真髓〉，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》（台北：聯經出版事業公司，2012.02），頁 25-46。

44 如郭詩詠，〈持攝影機的人——試論劉吶鷗的紀錄片〉，《文學世紀》2 卷 7 期，頁 26-32。余迅，〈論維爾托夫對 1949 年前中國電影的影響〉，《當代電影》10 期（2016.10），頁 97-102。朱言坤，〈吉加・維爾托夫與百年中國電影——以《持攝影機的男人》、《延安與八路軍》、《馬大夫的診所》為中心〉，《江蘇社會科學》2020 年 6 期，頁 211-213。

45 施蟄存，〈最後一個老朋友——馮雪峰〉，《新文學史料》19 期（1983.05），頁 202。

46 王志松，〈劉吶鷗與「新興文學」——以馬克思主義文藝理論接受為中心〉，《山東社會科學》218 期（2013.10），頁 83-88。

說〈遊戲〉、〈流〉均觸及資本主義、都會生活內的勞工問題，創辦的兩本雜誌《無軌列車》和《新文藝》的封面設計與內容同樣體現「新興」的多元性，開出別於左聯之外的「另類左翼」觀點。[47] 循此觀看維爾托夫《持攝影機的人》，內容像萬花筒般呈現現代性的城市硬體設備、勞動階層的生活，透過帶有速度感、科學特性的影戲眼技術，使影片在形式內容展現新興，正與劉吶鷗認知的「新興」疊合。維爾托夫的影片裡新興景觀又與劉吶鷗在《色情文化》裡讚賞的幾位新感覺派作家作品呼應——片岡鐵兵〈色情文化〉開篇描寫鐵路進入鄉村，一段模擬火車行進間的動態鋪敘：「山動了。原野動了。森林動了。屋子動了。電桿動了。一切的風景動了。經過了這令人厭惡的經驗。我們村裡的新文明史開始了」，這新文明卻是都會裡的戀愛與放蕩；[48] 橫光利一〈七樓的運動〉蜻蜓點水似地點出資本／勞動、文明／野蠻，重點則在小說末尾，摩登女郎翻轉愛情主導權的態勢，對照男主角久慈只能乖隔一段距離，立在七樓高的摩天大樓上，俯視從電梯出入的女郎們，她們因視線被遮掩而呈現「沒有頭」、僅單獨特寫的手和腳，充滿詭異又荒唐的場景，蔑視女郎之無腦，實在前一刻遭女郎背棄，男人輕蔑女人的背後，其實反被將了一軍；以及池谷信三郎〈橋〉比前面兩篇文章更細膩刻劃新文明裡的速食戀愛，亦深刻勾勒的都會夜景，建築物的光、車頭燈「像跟著魚動搖而發光的夜海裡的夜光蟲一樣地互相交織」。[49] 三篇小說靈動描寫城市的物質、尖端、怪奇與情色，劉吶鷗讚賞小說能攫捕「資本主義社會裡腐爛、不健全的生活」，流露「明日的社會，將來的新途徑的暗示」。如果新感覺派的內容與形式投射出未來世界的模樣，那麼層層思索他對《持攝影機的人》的致敬態度，應在於影像技術與內容同時兼具未來世界的暗示。

---

47 柳書琴，〈翻譯・尤物——上海新感覺派與「滿洲國」藝文志派作家〉，彭小妍編，《跨文化流動的弔詭：晚清到民國》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2016.11），頁 148-153。鄺可怡，《黑暗的明燈——中國現代派與歐洲左藝文藝》（中國香港：商務印書館，2017.08），頁 209-258。趙家琦，〈東京／上海：自日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）〉，頁 213-231。

48 片岡鐵兵，〈色情文化〉，《劉吶鷗全集・文學集》，頁 231-232。

49 池谷信三郎，〈橋〉，《劉吶鷗全集・文學集》，頁 285。

他在〈影片藝術論〉裡如此評議影戲眼：

> 它有一種形而上的性能，能夠鑽入殼裡透視一切微隱，一切現象均得被它解體、分析、解釋，而重新組成一個與主題有關係的作品，所以要表現一個「人生」並用不到表演者，只用一只開麥拉把「人生」的斷片用適當的方法拉來便夠了。[50]

影戲眼能從觀察中抽絲剝繭，找到新觀點，故他稱許影戲眼有「感情、氣力、節律和熱情」，比蒙太奇更進一步找到主題並有所創發。維爾托夫在影片中挑戰過去的觀看方式，沒有主演者和故事，卻依然能顯影大千世界。一幕讓攝影機的鏡頭交疊上人類靈動的眼睛，詭異的畫面象徵著機械眼取代肉眼，而機械眼看出去的建築物、電車、街道因拍攝角度、畫面切割、扭曲變形而造成異化的美學效果，呈現出城市的尖端新奇。有意思的是，儘管佐藤編纂的《現代獵奇尖端圖鑑》以「照相的」（photographique）面貌呈現，是蒙太奇洗禮之前，動作靜止的原始材料，可是從「材料」的角度，書中編選的「尖端」，特寫女性足部、鐵和玻璃的高層建築、空中俯視圖，繪畫的尖端等，採用斜角、特寫、多重曝光、畫面分割、倒轉連續鏡頭（footage played backwards）諸般技巧，不啻與維爾托夫的拍攝手法一致。從《色情文化》到維爾托夫、佐藤義亮的作品，正是二〇、三〇年代現代性連續發展的成果，新興作為文字、電影、照片三者的共通關鍵詞，互為一時代的主體，揭露三者將繼續聯手發展新興文藝的路徑。這也說明劉吶鷗看待文藝的態度，往後他創設的雜誌《現代電影》（1933）在電影理論、明星影像外，竟穿插文學廣告；甚至《六藝》（1936）進一步將文學、電影、舞蹈、音樂等收攏在同一個美學框架下，他認為這些類目在新興的概念裡互相流通，應屬一類。彼得 · 蓋伊（Peter Gay）的論述尤其能闡述 19 世紀中葉到整個 20 世紀的

50 劉吶鷗，〈影片藝術論〉，《劉吶鷗全集 · 電影集》，頁 267。

文化語境，那時現代主義是一個「整體要大於所有部分總和」的實體，它在美術、文學、音樂、建築、影戲各個看似分歧的文化領域，內在盡皆貫穿著同樣的美學心態和風格，即是「新」與「自我審視」。[51] 那是學門尚未分類精細，知識養成多元全面，所構成全方位「標新立異」的時代。

其中《現代獵奇尖端圖鑑》裡收錄了兩幅玻璃建築圖畫，列為現代尖端的代表。19 世紀開始，建築師試圖突破傳統對俗豔的偏好，大膽選用玻璃、混凝土和鋼材建材，甚至讓鋼鐵自然裸露，毫無遮掩，最經典的作品要屬帕克斯爵士（Sir Joseph Paxton）為倫敦萬國博覽會設計水晶宮（Crystal Palace）展覽場，場館以玻璃和鋼鐵搭蓋而成，忠實、簡約，這正是現代主義建築強調的特色。[52] 特別是玻璃的應用，讓 19 世紀的生活發生改變。弗里契指出最明顯的改變在於光線，「光線早不從錫邊小窗射進室內，而是從高大的玻璃窗射入屋裡。十九世紀底物理的征服更造了光線底奇蹟」，更別說室內室外的玻璃燈泡，光影問題將藝術推前一步。[53] 由建築到美術，光作為現代性的一部分，也是美術轉型現代的關鍵之一。劉吶鷗很早就注意到光，《都市風景線》和雜誌《新文藝》的封面皆以光束演繹現代美學。那麼，過去論者重視〈東京卷〉裡速度感、高樓所標誌的現代性，獨獨忽略了劉吶鷗費心拍攝的光影與現代美學的課題。

他曾在〈光調與音調〉提及，光的深淺、光與暗的對照或變化，相當於繪畫裡的濃淡，均為了創造立體與透視效果，可以說光是一種「視覺藝術」，[54] 而電影是「光和影的視覺的交響樂」，[55] 他怎麼透過光影的視覺藝術將東京的現代性立體表現出來？兩個片段頗值得探悉。首先是〈東京卷〉開場，男男女女在井之頭恩賜公園划船。鐵道的出現拓展了都市與郊區的連結，資產階級利用周末到郊

---

51 Peter Gay（彼得・蓋伊）著，梁永安譯，《現代主義》（新北：立緒文化事業公司，2015.12），頁 19-21。

52 同註 51，頁 312。

53 Friche（弗里契）著，劉吶鷗譯，《藝術社會學》（中國上海：水沫書店，1930.10），頁 306-307。

54 劉吶鷗，〈光調與音調〉，《劉吶鷗全集・增補集》，頁 220-221。

55 劉吶鷗，〈影片藝術論〉，《劉吶鷗全集・電影集》，頁 271。

區郊遊形成一股風尚。影片裡鏡頭從林蔭間照看波光粼粼的流水與舟楫，彷彿印象派畫作。印象派在攝影技術、科學和工業發展的基礎上，挪借科學知識來捕捉光影、色彩，他們發現色彩受到觀看者的位置、環境、光影變化而有所差異，革新傳統的色彩觀。[56] 劉吶鷗從《藝術社會學》敏銳覺察印象派最適合詮釋昭和時代資產階級風行的郊區旅遊。[57] 郊區划船頗有西洋韻味，下一幕遠景直視上野公園，畫面裡湖光、木橋與行人顯得平面，既有印象派影子，又似日本浮世繪。（圖 3）日本浮世繪捕捉生活，鮮亮的用色、大膽的構圖（如平面與光線、畫面傾斜等）、奇異的人物姿態云云，影響西方印象派畫作。[58] 日本浮世繪與印象派在 1930 年代的時空裡，跨時地跨文化共構現代主義美學。〈東京卷〉兩種公園景觀，頗有跨文化對鏡的藝術展布。

另一個光影片段為影片最末的夜景，五卷影片裡以白晝為主，僅〈東京卷〉出現暮夜。仰角望大樓的電燈與霓虹招牌，更有霓虹燈環著巨圓熠閃（圖 3）。東京的繁華與新感覺是表象，〈東京卷〉開篇以白晝裡的光影為起手式，以暗夜的人造光作結，兩相呼應，援借新居格的分析，近代為人們內心帶來的刺激，人造光線讓人們背離了日月星辰的自然光，日夜混淆，打亂了原本日出而作日落而息的身心狀態，人心焦躁、浮動、神經衰弱，此乃尖端時代造成人類感情上的崩壞，[59] 神經衰弱作為文明時代下的副作用，放諸現實生活中的夏目漱石、芥川龍之介，連劉吶鷗也曾受神經衰弱之苦；文學作品更不乏描寫神經衰弱的片段，來為白話文創造新的表達方式與思考。[60]〈東京卷〉透過光朗現雙重現代性意涵，外顯的視覺性革新，潛伏光影內面的精神圖景，是「攫捕資本主義社會裡腐爛、

56 Phoebe Pool（菲比・普爾）著，羅竹茜譯，《印象派》（台北：遠流出版事業公司，1995），頁 7-11。

57 徐禎苓，〈摩登／女郎：昭和文化的轉引〉，《說部美學與文體實驗——上海新感覺派的重寫研究》，頁 180-181。

58 趙祐瑋，〈現代藝術的日本主義——論浮世繪版畫對印象派與後印象派時期的影響初探〉，《美術學刊》4 期（2013.12），頁 103-122。

59 新居格，〈摩登時代與摩登生活〉，佐藤義亮編輯，《現代獵奇尖端圖鑑》（日本：新潮社，1931.04），頁 3-6。

60 彭小妍，〈第五章　一個旅行的現代病：「心的疾病」與摩登青年〉，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 292-320。

圖3 〈東京卷〉

不健全的生活」，流露「明日的社會，將來的新途徑的暗示」。[61]

（二）〈遊行卷〉：慶典中的扮裝文化與怪奇（grotesque）

飯島正〈尖端映畫考〉開宗明義道出情色和怪奇兩大近代元素，是二〇年代末三〇年代初電影表現尖端、現代生活的兩個常見內容。[62]尖端繫連科學與機械，以機械眼捕捉尖端，是內容、形式、技術在「新興」範疇中的統合，而〈東京卷〉是相較其他四卷短片最仔細陳述近代元素的。除了前面敘說的尖端，還有不少怪奇，如上野動物園裡各種奇珍異獸。但怪奇之集大成要屬〈遊行卷〉。

台灣諸神信仰蓬勃，經日本現代化的建設與統治，接受現代化教育的仕紳們看待舊社會的信仰習俗，絕大多數者選擇報紙投書抨擊，或在創作裡針砭諷刺，反對者如賴和（1894-1943）、許丙丁（1899-1977）、楊守愚（1905-1959）等，斥責神明祭典為「迷信」、「浪費」。然而，我們卻無法斷然認定知識分子對祭

61 劉吶鷗，〈譯者題記〉，《色情文化》，收於康來新、許秦蓁編，《劉吶鷗全集・文學集》，頁 230。

62 飯島正，〈尖端映畫考〉，佐藤義亮編輯，《現代獵奇尖端圖鑑》，頁 24-25。

典的負面印記，例如賴和〈鬥鬧熱〉在媽祖祭典開出輿論平台，針砭舊俗之餘，也悄然設置反殖民話語，足見知識分子面對殖民現代性的複雜心緒。劉吶鷗自幼接受現代性的養成教育，可在〈遊行卷〉記錄南台灣的神明遊行，未見如賴和諸人的複雜情緒，反倒趨近於風俗文化的獵奇者。

這場祭典，攝影機立在人群觀望區以平視拍攝，南台灣盛行的十二婆姐陣的畫面，成群列隊的婆姐臉戴面具，著鳳仙裝、左手執傘，右手持扇，踏踩舞步。隨之攝影機改為架立樓房二樓，俯視舞龍舞獅、踩高蹺、老背少、乩童、三太子，台式神明的各種扮裝；時而穿插日本扮演戴高帽的西方小丑、黑人與船隻，甚至還有和式祭典（圖 4）。林承緯分析慶典中的台灣神將和日本的「假裝行列」裡所展示的扮裝文化的發展脈絡與受容（reception），對本文有極大啟發。根據論者考察，台灣從清末左右開始出現神將遊行，包括由人套上巨型神偶搖擺移動，以及陣頭、乩童，人彩繪面容，換上神袍，執法器，透過衣著、化妝、戴面具等裝飾，改變人格形象的方式，讓凡人角色短暫成為神的代理者。日本的假裝文化吸納中國古代的儺文化，承衍發展為宗教祭儀外，還開出民間戲謔的歡慶形式，並於 1905 年前後傳入台灣，盛行於二、三〇年代，日本的假裝行列透過服飾、妝容、裝置藝術，在官方的紀念日上扮演歷史人物、軍人、武士等，神社慶典則以趣味珍奇為主，洋人、原住民、非洲土著、僧侶、達摩、桃太郎等，專門在宗教、喜慶等時刻出現，相較台灣的神明扮裝更多元。兩種扮裝文化在日治時代台灣的神明出巡裡交錯，一同形塑宗教與娛樂融合的嘉年華慶典。有意思的是，1911 年，當地仕紳竟自主投身「假裝行列」；二〇年代起，神將更多次代表台灣赴日本、朝鮮參加各大展覽會，往往為會場最受矚目的焦點，博得大眾好評。[63] 從東亞扮裝文化的脈絡來看，台灣神將抽拔出宗教迷信、鋪張浪費、傳統舊慣的負面框架，成為扮裝文化的重要資產。因此，〈遊行卷〉的解讀，不應從台灣文人對遊行的批判來討論，而必須擴延文化邊界，重思慶典的價值。

63 林承緯，〈裝神扮將的假裝民俗〉，《台灣民俗學的建構：行為傳承、信仰傳承、文化資產》（台北：玉山社出版公司，2018.04），頁 106-132。

圖4 〈遊行卷〉

扮裝文化以誇張、奇異的扮相吸引眾人目光，正接隼昭和流行文化裡的怪奇。《現代獵奇尖端圖鑑》的「怪奇（グロテスク）」章節，列選了黑人亂舞、喇嘛教、中國劇人物、千手觀音，[64] 這些在台灣、中國、日本的扮裝文化中均能找到輝映之處。事實上，劉吶鷗在 1928 年發表的小說〈遊戲〉即有一段類同的描述：

> 忽然空氣動搖，一陣樂聲，警醒地鳴叫起來。正中樂隊裏一個樂手，把一枝 Jazz 的妖精一樣的 Saxophone 朝著人們亂吹。繼而鑼，鼓，琴，絃發抖地亂叫起來。這是阿弗利加黑人的回想，是出獵前的祭祀，是血脈的躍動，是原始性的發現，鑼，鼓，琴，絃，嘰咕嘰咕。……[65]

這段被視為「異國情調」（exoticism）的書寫，將舞廳裡狂亂的音樂與非洲的原始祭祀連結，但遮去黑人，那些樂器奏鳴其實也與台灣慶典相仿。目前罕有人論

64 佐藤義亮，《現代獵奇尖端圖鑑》，頁 74、81、84-85、88。

65 劉吶鷗，〈遊戲〉，康來新、許秦蓁編，《劉吶鷗全集・文學集》，頁 33。

及劉吶鷗小說的聲音現代性，其實引文極有意思地敷演視覺與聽覺，正可從另個角度闡說〈遊行卷〉隱而未顯的現代性。為此，我們先繞道談現代主義音樂。彼得・蓋伊講述現代主義時，用「聲音的解放」總括現代主義音樂的特性，他闢專章討論史特拉汶斯基（I. F. Stravinsky）作品，認為史特拉汶斯基的音樂編曲逗趣，音色豐富，且形式自由，展現全新的音樂性格，可是《春之祭》毀譽參半，首演時引起觀眾騷動。蓋伊指出這部作品「幾乎沒有傳統性的旋律，有的只是一些突兀、老是不斷重複出現的高橋度和絃，形同一陣陣的節奏爆炸。」[66]《春之祭》的音律竟成為多年之後台灣現代主義小說家王禎和、王文興書寫媽祖祭典的背景樂音。[67] 祭典上鑼鼓喧天，不協調的聲響，與現代主義音樂的特性若合符節。循此，回頭觀看劉吶鷗〈遊戲〉和〈遊行卷〉，鼓動、喧鬧的節奏音韻，〈遊行卷〉拍下遊行者吹彈傳統樂器的身影，悖離了帶抒情、和諧的浪漫主義音樂，反顯揚聲音的現代特性。

不過，正當劉吶鷗拍攝影片之際，日本社會開始冒出「傳統文化回歸」的現象，那是明治維新全面西化之後，日本開始思考自身的民族、文化性格，進而對西化反動。1932 年 8 月，官方設立「國民精神文化研究所」，各大雜誌積極論述「日本精神」。談論者以滿洲事變為契機，結合排外思想。1933 年日本退出國際聯盟，更強化回歸意念。民俗學包含的地方歷史和文化，成為拓展日本精神、傳統的教育學科。[68] 劉吶鷗拍攝台灣的鄉土文化、民俗是否也成為日本精神的側翼？恐怕不盡然。

〈遊戲〉發表不久，劉吶鷗翻譯法國文評家班雅明・克萊謬（Benjamin Crémieux）評論保羅・穆杭作品的文章〈保羅・穆杭論〉，克萊謬指出穆杭

66 Peter Gay（彼得・蓋伊）著，梁永安譯，《現代主義》，頁 285-286。

67 徐禎苓，《現代台灣文學媽祖的編寫與解讀》（台北：大安出版社，2013.12），頁 69。

68 張隆志，〈從「舊慣」到「民俗」：日本近代知識生產與殖民地台灣的文化政治〉，《台灣文學研究集刊》2 期（2006.11），頁 33-58。張修慎，〈台灣的「現代性」、「鄉土文化」：與日本「近代的超克」思想的對應〉，《人文集刊》7 期（2008.12），頁 117-152。張修慎，〈戰爭時期台灣知識分子心中關於「民俗」的思考〉，《台灣人文生態研究》9 卷 2 期（2007.07），頁 1-20。

文體的特色之一在於，以社會學、人種學更新風俗研究，「他喜歡講的珍奇的逸華，也是根據於學者們在那兒可以發見各國人的固有的風土氣候的影響，蠻族襲來的痕跡，和由東方漸向西方擴大著牠的勢力的新的諸神的感化的各民族的傳說和神話的」。[69] 歐戰後，穆杭提出「新世界主義」重新審視各地各民族的文化：「在我們國家和世界其他國家之間，為自己以致他人建立一種準確、穩定的新關係」。如鄺可怡詮釋，穆杭的論述核心在於，將過往藉由異地異文化的距離感來編織異國情調，轉為保留自身民族特色、文化傳統的前提下，建立自身與不同國族之間的關係。[70] 那麼，自詡世界人的劉吶鷗，在台灣祭典找到了新世界主義的可能性，影片中祭典既保留台灣傳統、在地特色，及日台共享的慶典遊藝文化，同時還融添異國情調的扮裝，重新蠡測了台灣與其他文化的關係，在祭典中像大熔爐，雜燴了各種異文化。準此，扮裝文化的「怪奇」、新世界主義方才為〈遊行卷〉真正要傳達的，一方面是昭和摩登的時代底蘊和新世界的想像；另一方面，由文學延伸至影片，對於保羅 · 穆杭創造「新形式，新調子」、「風俗研究的更新」的美學重寫。劉吶鷗並不涉入新舊文化、日本精神的支持與評判，而從時代寓意去觀看慶典儀式中的扮裝，怪奇展現出的陌生化、新奇感，展示傳統保有的一絲「新感覺」。但後來，他的拍攝與戰爭時期提出的大東亞民俗，以及帶有濃厚殖民主義、日本帝國色彩的「內外如一」，有些許疊合，恐怕是劉吶鷗始料未及。

四、結論：《色情文化》到《持攝影機的男人》

劉吶鷗《持攝影機的男人》因拍攝地點跨越台南、廣州、東京、奉天，被學者視為東亞的迷思，但如果從他一系列的作品脈絡出發，無論是地點、描述資本主義生活、東亞框架下的時政與文化，與 1928 年出版的《色情文化》擁有同樣的關懷。

---

69 Benjamin Crémieux（班雅明 · 克萊謬）著，吶吶鷗譯，〈保羅 · 穆杭論〉，《無軌列車》4 期（1928.10），頁 152-154。

70 鄺可怡，《黑暗的明燈——中國現代派與歐洲左翼文藝》，頁 139-140。

《色情文化》裡點狀觸及東京、滿州、廣東、香港，反映 1927 年、大正轉昭和的過渡裡，東亞局勢的波動，不僅是世界人劉吶鷗的世界觀，也是他企圖保留重要時刻的文字紀錄。時隔六年左右，中、日、滿問題，蔣介石第二次下野，東亞震盪的情況竟近似於 1927 年。如此看來，影片裡劉吶鷗所到之處，既是風景區，也是中日關係破裂、政治連動的現場，景觀盡與東亞時局密切相關，可以說劉吶鷗的拍攝與剪接，試圖描寫 1930 年代東亞的斷面，是繼《色情文化》之後，以影像銘刻時代的變動。

《色情文化》、《都市風景線》展現的「新興」——新語法、新感覺的形式，內容暗示現代生活裡摩登文化與左翼以背靠背的關係存在，到了《持攝影機的男人》，看似略去左翼觀點，毋寧說劉吶鷗在拍與不拍裡暗藏的密語，才真正令人玩味。〈廣州卷〉、〈東京卷〉、〈遊行卷〉中，特寫摩登男女的腳、交通工具、摩天高樓、光影變化、動物園裡的奇珍異獸，或台灣舊俗裡的神將扮裝，他剪輯情色、怪奇與尖端，正因為他發現情色、怪奇、尖端正流動於日本、台灣、中國、朝鮮，從東亞的高度，此三元素最具 1930 年代文化風景的表徵，故他從未侷限於新舊、科技與迷信的問題，在他看來，祭典有「新感覺」、現代性，與佐藤義亮《現代獵奇尖端圖鑑》的視覺紀錄疊合，更重要的是，他從中覺察到新世界主義的元素。有了新興的內容，形式上，他以鏡頭的斜角、變形等手法致敬維爾托夫，但劉吶鷗並非對於維爾托夫的「電影眼」照單全收，〈廣州卷〉電影、幕後花絮拼貼，虛實交相映的手法，背離了電影眼過於依賴機械、客觀這般理想性的觀點，足見他的一番影像思考。

劉吶鷗的拍攸關著 1927 年以來始終謹守的原則——對未來的暗示；但劉吶鷗的不拍則扣連著大正民主轉為昭和後，必須面對戰爭、軍國主義當道的議題，身為「胸中無國旗」、痛恨戰爭、不喜政治凌駕一切的劉吶鷗，努力護守藝術自由，能在創作中做到的，約莫是回絕任何紀念軍國主義的地景，以不拍作為不認同的唯一途徑。那麼，這部影片除了記錄家庭史，更是他苦心側寫時代的影像文本。

參考資料

一、專書

《南滿洲鐵道旅行案內》（中國大連：南滿洲鐵道株式會社，1917.01）。

小山俊樹，《五・一五事件——海軍青年将校たちの「昭和維新」》（日本東京：中央公論新社，2020.04）。

有山輝雄，《海外観光旅行の誕生》（日本東京：吉川弘文館，2002.01）。

朱景和，《紀錄片創作》（中國北京：中國人民大學出版社，2008.07）。

佐藤義亮編輯，《現代獵奇尖端圖鑑》（日本：新潮社，1931.04）。

宋原放主編，《中國出版史料（現代部分）》1 卷下冊（中國濟南：山東教育出版社，2001.01）。

林承緯，《台灣民俗學的建構：行為傳承、信仰傳承、文化資產》（台北：玉山社出版公司，2018.04）。

南博編，《近代庶民生活誌・人間世間》第 1 卷（日本東京：三一書房，1985.11）。

徐禎苓，《現代台灣文學媽祖的編寫與解讀》（台北：大安出版社，2013.12）。

———，《說部美學與文體實驗——上海新感覺派的重寫研究》（台北：政大出版社，2021.09）。

國立中央大學中國文學系企畫編輯，《2005 劉吶鷗國際研討會論文集》（台南：國家台灣文學館，2005.11）。

康來新、許秦蓁編，《劉吶鷗全集・增補集》（台南：國立台灣文學館，2010.07）。

———，《劉吶鷗全集・文學集》（台南：台南縣文化局，2001.03）。

———，《劉吶鷗全集・電影集》（台南：台南縣文化局，2001.03）。

張照堂，《鄉愁・記憶：鄧南光》（台北：雄獅美術出版社，2002.06）。

許秦蓁，《摩登・上海・新感覺——劉吶鷗（1905-1940）》（台北：秀威資訊科技公司，2008.02）。

富田昭次著，廖怡錚譯，《觀光時代：近代日本的旅行生活》（台北：蔚藍文化出版公司，2015.09）。

彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》（台北：聯經出版事業公司，2012.02）。

——，《跨文化流動的弔詭：晚清到民國》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2016.11）。

黃建業編，《跨世紀台灣電影實錄：1898-2000》上冊（台北：行政院文化建設委員會，2005.05）。

楊遠嬰主編，《電影理論讀本》（中國北京：世界圖書出版公司，2011.11）。

解昆樺主編，《流動與對焦：東亞圖像與影像論》（台中：國立中興大學出版中心，2019.01）。

臺灣時事新報社編，《滿蒙地理風俗寫真大觀》（台北：臺灣時事新報社，1934）。

鄺可怡，《黑暗的明燈——中國現代派與歐洲左藝文藝》（中國香港：商務印書館，2017.08）。

蘇碩斌主編，《旅行的視線：近代中國與台灣的觀光文化》（台北：國立陽明大學人文與社會科學院，2012.07）。

Emilie Yueh-yu Yeh ed. *Early Film in Hong Kong, Taiwan, and Republican China Kaleidoscopic Histories* (Michigan: University of Michigan Press, 1993).

Friche（弗里契），劉呐鷗譯，《藝術社會學》（中國上海：水沫書店，1930.10）。

Peter Gay（彼得・蓋伊）著，梁永安譯，《現代主義》（新北：立緒文化事業公司，2015.12）。

Phoebe Pool（菲比・普爾）著，羅竹茜譯，《印象派》（台北：遠流出版事業公司，1995）。

二、論文

（一）期刊

〈編輯室〉，《現代電影》6 期（1933.12），頁 39。

大月功雄，〈総力戦体制と戦争記録映画：亀井文夫の日中戦争三部作をめぐって〉，《日本現代史》23 期（2018），頁 285-317。

王志松，〈劉呐鷗與「新興文學」——以馬克思主義文藝理論接受為中心〉，《山東社會科學》218 期（2013.10），頁 82-88。

朱言坤，〈吉加・維爾托夫與百年中國電影——以《持攝影機的男人》、《延安與八路軍》、《馬大夫的診所》為中心〉，《江蘇社會科學》2020 年 6 期，頁 210-

217。

余迅，〈論維爾托夫對 1949 年前中國電影的影響〉，《當代電影》10 期（2016.10），頁 97-102。

波潟剛著，白心卉譯，〈昭和摩登與文化翻譯：情色、怪奇、無意義的領域〉，《九大日文》13 期（2009.03），頁 1-13。

施蟄存，〈最後一個老朋友——馮雪峰〉，《新文學史料》19 期（1983.05），頁 199-203。

凌宗魁，〈「辰野式」的源流與影響——台灣近代建築中紅白橫條帶飾風格的世界系譜〉，《建築學報》85 期（2013.09），頁 57-75。

張修慎，〈台灣的「現代性」、「鄉土文化」：與日本「近代的超克」思想的對應〉，《人文集刊》7 期（2008.12），頁 117-152。

———，〈戰爭時期台灣知識分子心中關於「民俗」的思考〉，《台灣人文生態研究》9 卷 2 期（2007.07），頁 1-20。

張隆志，〈從「舊慣」到「民俗」：日本近代知識生產與殖民地台灣的文化政治〉，《台灣文學研究集刊》2 期（2006.11），頁 33-58。

郭詩詠，〈持攝影機的人——試論劉吶鷗的紀錄片〉，《文學世紀》2 卷 7 期（2002.07），頁 26-32。

陳冰雨，〈私記錄下的都市風景再現——以劉吶鷗 20 世紀 30 年代的紀錄片為例〉，《藝苑》（2010.09），頁 60-64。

黃嘉謨，〈最近國片一覽〉，《現代電影》7 期（1934.06），頁 2-6、36-37、40。

趙祐瑋，〈現代藝術的日本主義——論浮世繪版畫對印象派與後印象派時期的影響初探〉，《美術學刊》4 期（2013.12），頁 103-122。

劉吶鷗，〈開麥拉機構——位置角度機能論〉，《現代電影》7 期（1934.06），頁 1-5。

蔡佩均，〈健康地與理想風土：日治時期台灣與滿州的風土論述〉，《台灣文學學報》34 期（2019.06），頁 61-98。

藤井省三著，燕璐譯，〈魯迅與劉吶鷗：「戰間期」在上海的《猺山艷史》、《春蠶》電影論爭〉，《現代中文學刊》5 卷 1 期（2013.02），頁 44-57。

Benjamin Crémieux（班雅明・克萊謬）著，吶吶鷗譯，〈保羅・穆杭論〉，《無軌列車》

4 期（1928.10），頁 147-160。

（二）學位論文

趙家琦，〈東京／上海：從日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）〉（新竹：清華大學中國文學系博士論文，2015）。

（三）研討會論文

康來新，〈摩登嬰戲圖——劉吶鷗「電影眼」中的孩子〉，「璀燦波光——2011 劉吶鷗國際研討會」（中央大學中國文學系、國立台灣文學館主辦，2011.10.09-10）。

三、電子媒體

〈支那事変後方記録：上海〉（來源：https://web.archive.org/web/20090207022551/http://eibunren.or.jp/50th/01/program01.html，檢索日期：2021.06.21）。

劉吶鷗，《持攝影機的男人》，1933。