

1970年代抗日電影中的國族建構

—— 鐵路、通俗劇形式與歷史書寫

江美萱

臺北藝術大學電影創作學系助理教授

摘要

1970年代，台灣面臨一連串國際外交上的打擊，其中，1972年的台日斷交更帶給當時的國民黨政府莫大衝擊。回應政府的挫敗，台灣電影工業也因此開啟一波抗日政宣片的拍攝。當時的抗日政宣片大多以日本侵華時的戰役為背景（1937-1945），1970年代後期也開始有越來越多日治時期台灣民眾投入抗日的故事出現。這些作品一方面宣洩台日斷交所帶來的悲憤情緒；另一方面則宣揚了戰後國民黨的國族主義。本研究以1970年代台灣抗日電影中的鐵道和通俗劇形式作為新的觀看方式，重新省視當時抗日政宣片中的歷史重譯與愛國敘事。以陳俊良的《春寒》（1979）和張佩成的《密密相思林》（1977）為例，本研究分析1970年代抗日電影如何詮釋日治時期的火車形象（trope），淡化日本在台灣現代化發展中的地位。另一方面，本研究深入探討電影如何結合冷機械（火車）與熱感情（通俗劇），將火車化作為召喚愛國情懷和喚起個人記憶的敘事工具與符碼，進一步強化島嶼內部的國族認同感。

關鍵詞：抗日政宣片、鐵路、火車、通俗劇、歷史書寫

Nation Building in 1970s' Anti-Japanese Films:

Railway, Melodrama, and Historiography

Chiang Mei-Hsuan

Assistant Professor
Department of Filmmaking
Taipei National University of the Arts

Abstract

In the 1970s, Taiwan faced a series of diplomatic setbacks and was particularly affected by Japan's decision to break its ties with the Kuomintang (KMT) government in 1972. Fueled by frustration over this decision, the local film industry produced a series of anti-Japanese films throughout the following decade. Most of these films drew from the historical record of China's eight-year of resistance (1937–1945); several from the late 1970s adapted stories about the Taiwanese people's resistance during the colonial period. These films gave vent to the frustration caused by Japan's diplomatic betrayal, as well as promoted the KMT government's postwar nationalism. By focusing on the use of melodrama and the trope of railways, this study examines the reinterpretation of history and the patriotic narrative in anti-Japanese films from the 1970s from a new perspective. Drawing on films such as Chen Chun-Liang's *Love in Chilly Spring* (1979) and Chang Pei-Cheng's *My Sweet Memory* (1977) as examples, this work analyzes the ways in which films de-emphasize Japan's role in the modernization of Taiwan by re-interpreting the railways trope from the colonial period. It also explores how these propaganda films combine "the cold machine" (train) with "the hot emotions" (melodrama). Using the railways trope as a narrative tool to trigger nationalist

sentiments and personal memories, these anti-Japanese films reinforce nationalist identity within the island in the 1970s.

Keywords: Anti-Japanese Film, Railway, Train, Melodrama, Historiography





1970年代抗日電影中的國族建構

—— 鐵路、通俗劇形式與歷史書寫

一、引言

1960年代末期，冷戰局勢逐漸發生劇烈變化，為了能夠與蘇聯對抗，美國在1970年決定和當時與蘇聯交惡的中華人民共和國進行交流，雙方關係迅速升溫，美國甚至在1971年公開宣布支持中華人民共和國加入聯合國。隨著台灣退出聯合國，世界各國紛紛改變政治立場，轉而承認中華人民共和國，就連冷戰時期台灣的盟友美國和日本也恢復了與中華人民共和國正常化之關係：美國總統尼克森（Richard Nixon）在1972年參訪中國，與北京當局共同發表了《上海公報》，而日本首相田中角榮也於同年與中華人民共和國簽訂《中日聯合聲明》，宣布兩國建立邦交。這一連串外交挫敗帶給當時的國民黨政府莫大打擊，同時，1970年代台灣內部也面臨各種政治挑戰：國民黨黨內高層交接、保釣運動、要求政治革新的社會運動和學生運動等因素都造成了民間不安和躁動的心情，也促成了一波抗日政宣片。在國營片場中央電影公司（中影）的領導下，這些抗日政宣片一方面視日本為標靶，發洩對日本「背信忘義」的憤恨，並回應當時國際政治局勢；另一方面，透過這些影片掀起愛國情懷，進一步強化國民黨戰後的國族論述。然而，隨著蔣中正在1975年逝世，加上國民黨政府的流亡離散之心態逐漸被揚棄，¹ 1970年代中後期也開始有越來越多聚焦在台灣的抗日故事，而陳俊良的《春

1 如同蕭阿勤所指出，戰後世代在1970年代初期台灣外交挫敗後覺醒，逐漸揚棄流亡離散心態，形成「回歸現實」的世代，他們重新認識台灣歷史，更加重視現實與鄉土，這似乎也反映在1970年代末期的抗日電影。參見蕭阿勤，《回歸現實——台灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中央研究院社會所，2010.05），頁12-33。

寒》（1979）和張佩成的《密密相思林》（1977）便是其中的重要代表作。

由於歷史書寫關係集體記憶的形成和重塑，也同時關係到國民黨政府在戰後宣揚其意識形態的正當性，所以在沒有日本殖民經驗與記憶下，國民黨政府在戰後重新書寫日治時期歷史，而 1970 年代末期的抗日政宣片不只呼應了官方史觀，更透過電影的媒介特殊性和類型表現方式強化了國族論述。本文以《春寒》和《密密相思林》為例，透過抗日電影中的火車旅行與鐵道符碼重新省視國民黨政府在戰後的歷史書寫及國族建構。一方面，鐵道作為日本在台推動現代化建設的代表，被 1970 年代抗日電影重新詮釋為日本的殖民暴力，鐵道在不少作品中也被昇華為喚起個人記憶和召喚愛國情懷的符碼。另一方面，如同當時多數抗日電影，《春寒》和《密密相思林》結合通俗劇類型，透過愛情和親情的元素，以及通俗劇誇張、煽情、善惡對立等表現方式，回應或包裝冷酷的現代化機械技術——例如鐵路——與戰爭，進一步煽動愛國精神。

二、鐵道作為抗日電影研究新面向

如同徐叡美所指出，戰後台灣對待日本的態度深受冷戰局勢影響，中華人民共和國的成立和韓戰的開始強化了亞洲地區的冷戰，台灣和日本皆加入美國為首的自由國家陣線以對抗共產勢力擴張，所以國民黨政府撤退來台後一再強調用以德報怨的方式對待戰後日本，而當時電影製作也呼應政府立場，避免涉及可能傷害兩國友誼的題材，清楚區分出戰前與戰後的日本，前者為敵國、殖民者，而後者則是冷戰時期的盟友。² 也因此，1950 年代除了《青山碧血》（1957）和《血戰礁吧咩》（1958）外，並沒有太多抗日主題的電影。到了 1960 年代，在第一部詹姆士·龐德（James Bond）系列電影《第七號情報員》（*Dr. No*）於 1962 年問世後，掀起了一波台語諜報片熱潮，其中包含《天字第一號》（1964）、《第七號女間諜》（1964）、《中日間諜戰》（1965）、《間諜紅玫瑰》（1966）等

2 徐叡美，《製作「友達」——戰後臺灣電影中的日本（1950s-1960s）》（台北：稻香出版社，2012.08），頁 198。

眾多作品。這些電影雖然以抗日為背景，但劇情上還是以各種情報戰或是漢奸的捉拿為重點，片中各種刺激的追逐、爆破場面以及懸疑的製造，都顯現當時的抗日諜報片主要以娛樂為目的，並非真的宣洩對日本的仇恨情緒。

然而，1972 年中影總經理龔弘卸任，改由隸屬於國防部的中國製片廠（中製）廠長梅長齡領導中影，時逢台灣面臨一連串的外交困境，也讓中影決定透過電影宣傳愛國意識形態，藉以穩定民心。1974 年《英烈千秋》的成功更造成公民營電影公司搶拍一系列愛國政宣片，例如《吾土吾民》（1975）、《戰地英豪》（1975）、《梅花》（1976）、《八百壯士》（1976）、《密密相思林》（1977）、《笕橋英烈傳》（1977）、《望春風》（1978）、《春寒》（1979）、《香火》（1979）、《原鄉人》（1980）、《茉莉花》（1980）、《大湖英烈》（1981）等。此外，在中影所擁有的龐大政治、經濟資源支撐下，台灣電影工業得以在 1970 年代穩定生產這些以抗日為主題的電影。這些電影部分以抗戰時期大陸所發生的戰事為主題，而其他則以日治時期台灣的抗日活動為主。不管是在大陸或在台灣所發生的故事，都由蔣中正領導下的中華民國取得抗日戰爭勝利，而這樣的敘事傳統也一直是戰後國民黨政府宣揚統治政績和政權合法性的慣用手法，如同盧非易所指出，這些抗日政宣片「無非是在過去的歷史中，尋找勝利的記憶；藉以忘卻現實中的挫敗，建立一種心理的防衛機轉（defense mechanism）」。³ 值得注意的是，儘管國民黨政府透過 1970 年代抗日政宣片宣洩因政治、外交困境所帶來的挫折感，但片中多半還是以正面的態度處理美國形象，如同許天安所指出，這些抗日政宣片同時需要化解外交挫折而起的反美浪潮。⁴ 隨著 1970 年代台灣政治和社會變遷，這些抗日電影背後所傳遞的政治訊息也有所改變，王珞在耙梳台灣抗日電影時便觀察到，1970 年代前期的抗日電影強調領袖崇拜以及英雄主義，

3 盧非易，《台灣電影——政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流出版公司，1998.12），頁 182。

4 許天安，〈台灣抗日政宣電影中的美國形象〉，《史軌》3 期（2007.07），頁 127-140。

後半期的作品則結合尋根題材，運用到祖源神話以創造新式國族主義。⁵

1970年代台灣抗日電影並非固定的戰爭類型，更常見的是類型的揉雜與包裝。事實上，大多數1970年代台灣抗日電影多結合通俗劇表現手法，亦有不少作品帶有歌唱電影元素。⁶台灣流行音樂產業在1970年代蓬勃發展，並與當時電影產業緊密合作，葉月瑜在她對劉家昌抗日電影《梅花》的討論中便指出，抗日電影中的流行音樂配置也通常配合國家政治欲傳遞之意識形態，她強調「萬世風格」(monumental style)為政宣電影最重要的形式要素，但過去對於政宣片中萬世風格的研究多以圖像為主，因此希望透過抗日政宣片中的歌曲來分析電影對「中國」此一民族概念的煽情描繪。⁷林積萍在討論1970年代台灣通俗文化時亦提到，台灣1970年代的抗日電影以煽情的手法吹噓一種抽象的中國國族精神，而這也與同時期香港的李小龍功夫片極為相似。⁸相較於其他在1970年代受到觀眾歡迎的類型電影，例如文藝愛情片和武俠片，抗日電影的相關學術討論甚少，在僅有的文獻中，大多聚焦探討這些政治宣傳片背後的創作背景以及政治意識型態，僅有少數從聲音美學的角度拆解抗日電影如何促成觀眾的國族認同。然而，1970年代的抗日政宣片不只在台灣電影史上帶有重要的地位，也同時為理解國民黨政府戰後國族建構之關鍵文本，因此本文希望重新檢視抗日電影的類型混雜，並透過探討抗日電影中的火車與鐵道，為1970年代抗日電影提出新的研究方向。

事實上，台灣電影和鐵道發展皆與日本有著深刻的淵源，兩者同樣隨著殖民主義被移植到台灣：電影在台灣最早期的映演及創作多為日本人所主導，例如1901年高松豐次郎便帶著電影來台放映，之後更在愛國婦人會台灣支部的邀請下

5 王瑤，〈拆解國族共同體——從1970年代的抗日愛國電影談起〉（新竹：交通大學社會與文化研究所碩士論文，2018）。

6 劉家昌的《梅花》為一歌唱抗日片代表，另外，《春寒》和《密密相思林》中亦包含類似歌唱片的詮釋方式。

7 葉月瑜，《歌聲魅影——歌曲敘事與中文電影》（台北：遠流出版公司，2000.09），頁104。葉月瑜其他關於政宣片與歌曲之討論，詳見〈影像外的敘事策略——校國民歌與政宣電影〉，《新聞學研究》59期（1999.04），頁41-65；〈《梅花》——愛國流行歌曲與族群想像〉，《中外文學》28卷11期（2000.04），頁64-78。

8 林積萍，〈論台灣一九七十年代通俗文化的集體想像〉，《東海中文學報》21期（2009.07），頁371-387。

在台巡迴放映。1907 年高松豐次郎也曾接受總督府委託拍攝紀錄片《台灣實況介紹》，記錄了當時台灣的鐵道旅行及原住民生活樣貌。同樣的，雖然台灣最早完成的鐵路為清末劉銘傳在 1891 年所興建的基隆到新竹路段，但更全面性的鐵路建設基本上始於日治時期。日治時期初期，鐵道的規劃與營運帶有軍事目的，後來因為全島治理的政治和經濟考量，使得台灣各地皆開始興建鐵道系統，1908 年西部縱貫線通車，更拉近了台北和高雄的距離，便利的火車旅行也掀起島內鐵道旅行風氣，直到日本開始發動侵華戰爭而停止。在一般客運列車外，當時日本也在台灣建設許多以貨運為主的產業鐵道，例如始於高雄橋頭的糖業鐵道、西南海岸的鹽業鐵道、北部的礦業鐵道、以及為了通達林場的林業鐵道。

台灣的鐵道建設常作為日本在台殖民現代性的代表，也是日治時期文學和電影所感興趣的素材，⁹ 當時的許多紀錄片和宣傳片都捕捉了火車與鐵道的影像，例如日本總督府所拍攝的《南進台灣》（1941）便以台灣鐵道地圖影像貫穿全片，反映出日本殖民地政府對於台灣地理空間的認知與想像，此外，電影也透過火車的行進和各地車站的影像向內地民眾展示殖民地的地景，並宣揚日本在台的現代化建設，片中的一個段落更聚焦在阿里山鐵道上，強調該鐵道使用的是日本內地唯一的特殊運材車，而鐵路也以巧妙的重複折返方式建構，讓火車順利爬升，旁白的介紹字字句句反映出日本總督府對台灣現代化建設的驕傲。正是因為台灣鐵路建設與日本殖民現代性的密切關聯，1970 年代的台灣抗日電影重新詮釋了日本所帶來的鐵路現代性，並透過鐵路重新書寫日治時期歷史，進而強化國民黨的國家論述。當時的抗日政宣片中，便有數部以產業鐵道為背景之作品，藉以強調日本於二戰時期對台灣島內的資源剝削。¹⁰

9 關於日治時期鐵道文學的研究，有不少與西川滿著名作品《台灣縱貫鐵道》相關，例如朱惠足，〈帝國主義、國族主義、「現代」的移植與翻譯：西川滿《台灣縱貫鐵道》與朱點人〈秋信〉〉，《中外文學》33 卷 11 期（2005.04），頁 111-140；邱雅芳，〈向南延伸的帝國軌跡——西川滿從〈龍脈記〉到《台灣縱貫鐵道》的台灣開拓史書寫〉，《臺灣學研究》7 期（2009.06），頁 77-96。

10 在《密密相思林》和《春寒》外，劉家昌的《梅花》一片也有鐵路的影像，男主角在赴大陸加入抗戰後，在一個車站附近目睹傷兵不斷被運來，該場戲其實是在台鐵的華山調車場所拍攝。

在這些抗日電影中，火車多作為通往林場資源的重要運輸工具。早期，阿里山、八仙山和太平山是台灣的三大林場，陳俊良的《春寒》便以宜蘭羅東和太平山為背景，透過羅東森林鐵路和太平山林業鐵路訴說日本殖民政府對於台灣的資源掠奪和暴力統治。相較於阿里山，太平山林場的發展較晚，1903年日本警察進行番地巡邏時發現當地的豐富林業資源，但總督府待1914年當地理番事業告一段落才予以開發。太平山的開發作業最早則是由阿里山作業所負責，直到1915年才轉由營林局接管，由於1925年架空之索道的運用已經逐漸成熟，所以太平山森林鐵路大量採用索道和輕便軌道交互使用的方式，這般獨特的軌道形式也讓太平山森林鐵路成為一種視覺奇觀，在抗日電影外，也有不少1970年代台灣電影捕捉了太平山鐵路的影像，而張美君在1975年所拍攝的文藝愛情片《長青樹》正是其中一例。1982年太平山林場正式停產，當時多條鐵道也隨之停運或轉型，而極具特色的索道則保留至1980年代。

另一方面，張佩成的《密密相思林》則透過阿里山林場火車串連起日治時期歷史和國民黨來台後的發展，含括戰前戰後五十多年歷史，反映出阿里山火車的興衰。其中，阿里山鐵道為最早開發的林業鐵道。阿里山林業始於1899年，當時日本經過勘查發現當地林產資源豐富，台灣總督府也因此決定在1903年開始計劃阿里山的開發。一開始以日本民間企業負責施工，但因為工程艱鉅且經費膨脹，最後只得由總督府接手，最終在1914年完工。當時阿里山林業鐵路的興建也帶給嘉義市前所未有的繁榮，直到1964年阿里山林產事業告一段落，鐵路的主要功能才轉為客運與觀光。鐵道是阿里山人賴以為生的命脈，也是早年唯一對外的交通工具。¹¹事實上，原本居住在阿里山的鄒族人僅有三千多人，以阿里山為獵場，但當日本總督府為了開發森林資源時，招募了上千名日本人和大量台籍伐木、鐵道工人來到阿里山，隨著二戰結束，日本人離開阿里山後，留下鄒族原住民和台籍漢人繼續居住在阿里山，也因此，當時住在阿里山的人大多與森林和

11 直到1980年阿里山公路（台18號公路）通車，才加速山區與外界的接觸。

鐵道脫離不了關係。在 1970 年代的抗日電影中，林業鐵路和林場不只是故事的背景，更是戰後國民黨建構其國家主義的場域，電影透過台灣早期的林業鐵道發展史重新塑造殖民記憶，一方面透過林業資源的掠奪批判日本的暴力與不公，另一方面則藉此激起悲憤的民族情緒，強化國民黨政府在 1970 年代的國族論述。

三、戰後台灣電影中的鐵路

火車和電影都是現代化的產物與象徵，兩者之間一直有著密切關聯，包括盧米埃兄弟最早的作品之一《火車進站》（*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896）便展現電影對於鐵路這個創作素材的興趣，而當時觀眾在電影院中看到火車移動時的驚嚇，也反映出電影所帶來的嶄新視覺性。火車和電影同樣帶來對於運動方式、視覺性的新感受，透過觀看窗外風景和螢幕上的影像，坐在車廂內的乘客和電影院中的觀眾也同樣體會了不同以往的時間與空間概念。如同李思逸在對中國鐵路現代性的研究中觀察到，鐵路不只作為一種決定現代性的技術，這種新的技術改變了我們的經驗、觀念與文化，鐵路也同時從最初一種物與技術轉變為現代文明的象徵和隱喻。¹² 戰後台灣電影亦將鐵路視為現代化的產物，更常將其化作現代化的象徵。然而，鐵道背後的符號意義也在 1970 年代抗日電影中被賦予迥異的政治、文化意涵。

戰後，國民黨政府派員來台成立了台灣鐵路管理委員會，接管了總督府在台灣的所有鐵道業務，鐵道也逐漸融入大眾的日常生活，透過火車的影像，當時的電影不只為觀眾帶來了現代性的直接體驗，同時捕捉了戰後台灣的都市化、現代化發展。隨著國民黨政府撤退來台，大量外省人士也跟隨移入台灣，對於這個陌生島嶼的好奇也促使他們在台灣各地觀光，透過鐵道網絡深入台灣各處，更逐步

12 李思逸，《鐵路現代性——晚清至民國的時空體驗與文化想像》（台北：時報文化出版公司，2020.12），頁 23-31。李思逸在書中希望在這兩種看待鐵路的方式外另闢新徑，將鐵路視為思考現代性的理論與方法。

建立起更具系統性的台灣印象。¹³ 如同當時台灣鐵路局於 1950 年開始出版的《暢流》雜誌所顯示，能夠在 1950-1960 年代負擔得起鐵路旅行的人仍不算多數，¹⁴ 因此，電影中的火車提供當時觀眾一睹鐵路旅行的機會，透過大銀幕獲得鐵路現代性的體驗，例如辛奇的《地獄新娘》（1965）中，從新加坡歸來的女主角瑞美為了調查姊姊的死因而獨自搭乘火車前往台中，而電影也透過了這趟旅程展示了當時觀光號列車的豪華內裝。雖然火車對 1970 年代的觀眾不再是新鮮體驗，但隨著 1970 年代開始進行西部幹線鐵路電氣化，以及帶有豪華內裝的莒光號列車登場，火車在電影鏡頭下依舊是當時文藝愛情片、喜劇類型中常見的時尚旅行方式。此外，在台灣經濟轉型的 1960 到 1970 年代，城市和鄉間的人力、資本、權力關係也發生結構性的移動，而這時期的電影也透過列車的南北往返點出鄉村與城市的差距，例如在梁哲夫的《高雄發的尾班車》（1963）與《台北發的早車》（1964）中，火車作為一個現代的交通工具，連結了鄉村與都市，但同時也載著鄉下純真的角色前往墮落的都會生活，換句話說，對片中角色來說這是一趟不復返的旅程，也點出 1960 年代台灣社會對於現代都市化的悲觀看法。

戰後台灣電影中的火車和鐵道不只反映社會的現代化發展，火車同樣是現代科技以及現代性的表徵，也因此被作為宣揚國家現代化發展之工具。戰後的國營片廠，例如中製廠和台灣省電影製片廠（台製廠）也都拍攝不少火車與鐵道的新聞影片，此外，隨著中影在 1960 年代中期推出「健康寫實」電影，亦有數部劇情片處理了鐵道相關的故事。在健康寫實最初的概念中，「健康」為教化，「寫實」是農村，這些影片大多透過以鄉村為背景的家庭倫理片展示國民黨政府推動農村現代化的成果。李行在健康寫實電影初期曾以公路建設電影《路》（1967）一片宣揚戰後政府對台灣建設的貢獻，他在 1970 年代延續健康寫實風格所拍攝

13 張毓如，〈乘著日常生活的列車前進——以戰後二十年間的《暢流》半月刊為考察中心〉（台北：政治大學台灣文學所碩士論文，2009），頁 55。

14 陳盈惠，〈戰後鐵道旅行書寫探究——以洪致文、劉克襄為主〉（嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2011），頁 26。

的《婚姻大事》（1974）則轉而以鐵路強調鄉村的進步與現代化。李行將《婚姻大事》的故事設在鹽寮，女主角家佩的哥哥在父母壓力下被迫與一個沒有感情的女子結婚，這樣的安排讓家佩重新思考父權與傳統價值，最後她自己做主，選擇與守護當地鹽田的陳堯結婚。有趣的是，這對新婚夫婦並不是以傳統的轎車做為禮車，而是將鹽寮的小火車掛上紅布彩球當作他們的禮車，以小火車作為禮車不只展現陳堯對鹽寮當地文化的熱愛，同時也代表著思想和價值觀上的改變。

如果說健康寫電影實旨在服務於政府不同時期之政策推廣：從冷戰時期的農村改革、1960 年代末期推廣台灣現代化建設、到 1970 年代留學生歸國貢獻等，1970 年代的抗日電影或許也能夠被放在「健康」的脈絡下檢視。作為政治宣傳片，1970 年代抗日電影延續了健康寫實電影對於「教化」的強調，在服務於國家抗日意識形態宣傳外，同時也透過通俗劇善惡對立的表現形式再次確認國民黨政府所推廣的傳統人倫價值。另一方面，透過火車和鐵道，這些抗日電影帶領觀眾進入山林自然，探討的是與土地連結在一起且具有道德的小老百姓們在面對邪惡時的堅韌毅力。但不同於同時期其他健康寫實電影中火車所帶來的現代性體驗與進步的象徵意義，¹⁵ 1970 年代抗日電影中的火車與鐵道是具有推動國族主義的重要敘事工具與符號，《春寒》和《密密相思林》皆為 1970 年代末期抗日電影之代表作，兩者皆選擇以林場和產業鐵道為背景重新書寫日治時期之歷史，但在運用火車符碼的方式上又有所異同：《春寒》直接將火車與殖民暴力做出連結，透過火車的形像對日本帝國進行批判，而《密密相思林》則將鐵路作為個人記憶的載體，以情感來掩蓋鐵路作為日本殖民政府和戰後國民黨政府經濟剝削的象徵，提供另一種鐵路在國族歷史書寫中的可能性。

15 隨著台灣社會和經濟在 1960 年代末期快速現代化發展，許多健康寫實電影也將重心從鄉村轉往城市，加上 1960 年代末期中影修正提出了「健康綜藝」，以時下受歡迎的類型包裝政府所認可之意識形態，因此健康寫實電影開始含括越來越多都會喜劇、通俗劇、和歌舞片，在多數 1970 年代健康寫實電影中，火車大多象徵著進步與現代化的發展。

四、冷機器與熱情感：《春寒》中的火車與通俗劇

《春寒》為陳俊良於 1979 年執導之作品，該片上映時，台灣的社會氛圍已在蔣中正逝世以及中美斷交後發生變化，加上中影在 1970 年代末也經歷高層人事異動，¹⁶ 在這些影響下，中影在抗日電影的題材上也產生變化，開始將抗日的重心轉向台灣，將日治時期殖民地下的台灣人也納入抗日的敘事，藉以強調中國與大陸的連結，進一步證明 1970 年代國民黨政府在台灣的正當性。該片故事設在日治時期的太平山林場，女主角秀蘭是林場千金。隨著日本在太平洋戰爭的戰事膠著，從日本來的橫山少佐強勢接收了林場，並採取高壓統治方式對待太平山上的居民。橫山試圖將秀蘭占為己有，也因此讓秀蘭決定和心上人長榮逃離太平山，但他們在下山的路上包庇了抗日分子，長榮也因此入獄。橫山最後藉著他職務之便將長榮發配南洋戰場，心碎的秀蘭只得默默等待愛人的回歸，但戰後長榮回到太平山時，早已因傷口感染而奄奄一息，儘管長榮最終還是喪命，但秀蘭仍堅持與戀人結為連理。

《春寒》一片刻意強化鐵路的機械性與殖民暴力的連結，電影一開始便捕捉到被遺落在森林鐵路邊的日式木屐，隨著鏡頭拉遠帶出進站的火車和被日本徵召到南洋從軍的台灣人，這些台灣人在雨中依依不捨地與月台上的家人告別，搭配上背景音樂，製造出離別的無奈與感傷。另一方面，鏡頭時而不時切換到冒煙的蒸汽火車頭和指揮列車的日本軍官，他們不耐煩地催促台灣士兵上車，最後在一片混亂中火車緩緩前進，離開了太平山。電影從一開始便點出火車作為戰爭機器的無情，並透過剪接將其與日本軍官做出類比，儘管在電影最後，火車還是默默地載著台籍士兵回到太平山上，但更多的是戰亡的士兵骨灰以及如同長榮這般重病垂危的青年。此外，電影中的幾次火車和鐵道場景都成為日本殖民暴力發生之場域，鐵道帶來了日本軍官橫山和他的暴政，橫山搭乘纜車抵達太平山時，隨著他踏出車廂，伴隨的是戲劇性的軍事音樂，他馬上表明自己的目的就在於獲取更

16 其中，最具重要性的改變為開明、善用年輕創作者的明驥上任中影總經理。

多林場的資源，強化了村民對未來的不安，也再次呼應火車作為資源剝削的工具。火車與殖民暴力的連結更直接在村民抵抗日軍的一場戲中體現，當村民聚在鐵道邊的糧食配給所領取食物配額時，因有人兜售黑市豬肉而造成日軍對村民的鎮壓，橫山在一片混亂中以暴力制伏一個無助的啞巴，也造成多數村民為啞巴挺身而出，他們趴在火車軌道上任日本軍隊鞭打，直到秀蘭的父親出面阻止。片中，鐵道作為冷酷的機械，卻也激發了觀眾的強烈情感：離別感傷、對善良受害者的同情、以及悲憤的民族主義情懷。

1970 年代抗日政宣片大多揉雜不同的類型元素，在戰爭之外，最常見的莫過於通俗劇表現形式（melodramatic mode）。如同 Peter Brooks 所指出，通俗劇從法國大革命中誕生，由於革命讓社會上道德與價值觀受到質疑，也因此，通俗劇在一開始便透過善惡對立的戲劇，再次確認道德。¹⁷ Geoffrey Nowell-Smith 更進一步提出，通俗劇並不是直接折射出社會和心理的狀態，而是作為表達它們的工具。¹⁸ 在政治與社會充滿不定性的 1970 年代，台灣官方電影亦常透過通俗劇表現形式重建社會秩序，儘管戰爭片通常被視為陽剛的類型，將女性角色置於邊緣，但 1970 年代的抗日電影大多加入通常被視為女性電影的通俗劇中常見的主題與過剩情感（emotional excess），例如《春寒》便在戰爭敘事外，將更多重心置於女主角秀蘭與長榮和橫山少佐的三角戀情，電影透過愛情與家庭的問題來回應「外在」的國族與戰爭難題。

片中，長榮和橫山兩個角色被描繪成通俗劇中常見的善惡代表，長榮從一開始便以孝順的兒子身分出場，最重要的是，他在片中為了國家民族之利益而放棄自己個人私慾，為了掩護其他抗日分子而犧牲自己與秀蘭的幸福，換句話說，他體現了當時國民黨政府所推崇之傳統家國價值。反之，橫山則是利用權勢滿足自

17 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1995.11), p.27.

18 Geoffrey Nowell-Smith, "Minnelli and Melodrama," *Imitations of Life: A Reader of Film and Television Melodrama*, ed. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991.11), p.273.

己的慾望，雖然他試圖在眾人面前隱藏自己的情感，以維持日本軍官的威嚴，但在將長榮送往戰場後，他向秀蘭表明了自己要帶她回日本的計畫，他對於秀蘭的追求與占有慾呼應了戰時日本對台灣和亞洲的征服，也再次強化了日本帝國蠻橫的形象。橫山與長榮的差異也反映在電影的場面調度（mise-en-scene）：如同前述，橫山在片中一再與鐵道這般現代戰爭機器有著密切關係，但另一方面，長榮則是與農村和自然連結在一起，他第一次與秀蘭相遇便是在有著水車的農舍中，水車的轉輪更是一再伴隨著長榮出現在背景中，長榮與農村和自然的連結也可以在他與秀蘭相處的過程看到，他們一起在山林裡打獵，在翠峰湖畔享受與世隔絕的寧靜。Linda Williams 認為通俗劇的核心元素便是讓觀眾對作為受害的英雄角色產生同情，藉以確認英雄之道德，因此英雄角色的無辜與純真成為通俗劇電影所必須先建構之處，¹⁹《春寒》對於長榮的描繪便仰仗在這般讓人同情的英雄形象上，最終，儘管長榮敵不過重病而死亡，秀蘭依舊選擇與長榮結為連理，電影也透過這樣的結局再次確認道德，而秀蘭的傳統貞操與堅定的愛情也強化傳統家國價值。

《春寒》除了透過火車激發觀眾情感，也同樣透過通俗劇對音樂的運用渲染情緒。如同 Thomas Elsaesser 所指出，通俗劇正是將音樂（“melo-”）加入戲劇（drama），²⁰和多數 1970 年代抗日電影相同，《春寒》不只透過音樂來強化情感，歌曲也為電影帶來另一個層次的意識形態訊息。電影以鳳飛飛所演唱的〈沒有泥土哪有花〉將男女主角串連在一起，並透過這首歌曲撫慰 1970 年代遭逢外交挫敗的台灣社會。男女主角最初的相識便圍繞在他們對音樂的喜愛，秀蘭注意到長榮家裡的吉他還有樂譜，也鼓勵長榮完成曲調並填上歌詞。不同於日治時期流行音樂的曲風，〈沒有泥土哪有花〉是 1970 年代末期民歌風潮下的創作，演

19 Linda Williams. “Melodrama Revised,” *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, ed. Nick Browne (Berkeley: University of California Press, 1998.04), p.42.

20 Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama,” *Imitations of Life: A Reader of Film and Television Melodrama*, ed. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991.11), p.74.

唱時搭配的吉他也是民歌的典型伴奏方式，電影明顯以這首歌曲勾起 1970 年代觀眾所熟悉的曲風。台灣在 1970 年代中後期興起了一波校園民歌運動，不同於 1970 年代初期的主流流行歌曲，民歌最初標榜「唱自己的歌」運動，表達民族意識和愛國主義，1970 年代末期到 1980 年代初期，台灣電影不乏結合校園民歌進行民族召喚之作，例如李行的《龍的傳人》（1981）便以與電影同名之民歌歌曲為基礎，回應 1978 年的台美斷交。²¹〈沒有泥土哪有花〉的歌詞為電影編劇林煌坤所創作，歌詞看似呼應劇中受到戰爭考驗而被迫分離的情人：「在苦難中長大／風風雨雨不要怕／愛在冰霜裏成熟／迎風搖曳多瀟灑」，但也同時回應了台灣在 1970 年代末期經歷一番外交挫敗後尋根以及回歸鄉土的轉變：「人沒有泥土那有花／不見生根那得瓜」。電影多次使用這首歌曲：從長榮和秀蘭的熱戀到後來長榮被徵召後秀蘭獨自在長榮家裡的演唱，在長榮被日軍帶走後，秀蘭獨自彈著吉他演唱這首歌曲，但隨著音樂轉為敘境外的配樂，畫面也轉換到秀蘭對長榮母親的照顧和戰場上奮戰的長榮，再次點出這首歌曲的政治性。

《春寒》展現 1970 年代後期台灣抗日電影在主題上的轉變，電影重新書寫了台灣日治時期歷史，並藉此回應 1970 年代末期台灣社會對於國內外局勢轉變之焦慮。電影透過通俗劇形式與表現手法強化民族情感的號召，有趣的是，通俗劇所呈現的「熱情感」看似與火車所象徵的「冷機器」形成對比，火車在片中作為戰爭機器之一環，並以此強化殖民暴力之論述，但另一方面，也正是火車的冷酷形象激發了強烈的感傷、同情和民族主義。同時期的抗日電影《密密相思林》同樣結合了通俗劇元素，並聚焦在日治時期日軍對於林業資源的掠奪上，但該片透過林場火車串起台灣在戰前與戰後的歷史，以及個人與國族的記憶。

五、邁向戰後族群融合：《密密相思林》中的鐵道敘事

《密密相思林》是張佩成在 1978 年為中影所執導的抗日政宣片，當時，他

21 葉月瑜，〈歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影〉，頁 68。

剛以《狼牙口》（1976）一片獲得金馬獎最佳導演，成為 1970 年代的熱門導演人選。《密密相思林》的故事圍繞在新加坡華僑陳玉真上，她在 1970 年代和友人的女兒小荃回到台灣尋找過去的原住民愛人那谷里。玉真的父親是個台灣人，母親則為日本人，她從小在日本長大，直到 1937 年隨著喪妻的父親來到台灣治理阿里山林場。她到阿里山後不顧眾人反對愛上了當地的年輕列車司機那谷里，直到最後那谷里的青梅竹馬柯娜也決定退讓，以成全兩人愛情。儘管如此，兩人最終還是因為日軍接收林場而分離。玉真在五十多年後帶著希望回到阿里山，在當地導遊的幫助下找到了那谷里，兩人最後帶著大家的祝福跳上火車離去。如同黃仁在《電影與政治宣傳》裡所觀察到，《密密相思林》雖然是部抗日政宣片，但劇情大多還是圍繞在角色的愛情以及他們的文化、國族身分認同上，²² 電影更透過那谷里與李天保的父子親情以及他與玉真的愛情為愛國情感號召，包裝冷酷的殖民歷史與國族政治。

在《密密相思林》中，火車在電影敘事時間、個人記憶和國族歷史中都扮演著重要角色。《密密相思林》透過火車旅行作為敘事的框架，電影一開始，玉真和小荃邀請他們在台灣觀光的導遊伴隨她們前往阿里山，小荃在阿里山小火車上好奇地要玉真告訴他們過去在阿里山發生的故事，於是玉真開始娓娓道來她與父親來到台灣的經歷，火車的移動推動了玉真的記憶，她的故事逐漸化作旁白（voice-over narration），伴隨著火車蜿蜒在山林裡的影像，電影隨之剪接到森林中原住民伐木的鏡頭，故事時間也從 1970 年代切換至日治時期末期，而背景的主題曲歌詞同時也呼應著時空的轉換：「好像在雲霧裡，也好像是在睡夢裡／我和你又在一起，又在一起，找回了失落的過去」。火車宛如時光機器，銀幕上，火車的移動和窗外的景色帶領玉真回到過去，隨著玉真旁白的消失，觀眾也進入到玉真年輕時在台灣的愛情故事，直到電影後半，隨著火車逐漸抵達阿里山火車站，玉真回憶所構成的嵌入故事才告一段落。如同 Rebecca Harrison 在她對英

22 黃仁，《電影與政治宣傳》（台北：萬象圖書公司，1994.05），頁 175。

國電影與火車的討論中提到火車和電影間的其他共通性，不論是火車乘客又或是電影觀眾都被兜售一種新的觀看和移動方式，火車和電影同樣將運動視覺化，兩者不只帶來新的運動經驗，也帶來了一種不同的時空感受：兩者皆能將時空壓縮，更重要的是時空也成了火車和電影所販售的重要的商品。²³ 透過火車旅行，玉真和電影觀眾經歷了壓縮的日治時期歷史，而觀眾也透過玉真的觀點看到戰後國民黨意識形態主導的歷史詮釋。

雖然阿里山火車為日本人所建，但《密密相思林》卻刻意淡化日本與現代化技術和文明之關聯，改由漢人主導鐵路的運輸，甚至將火車描繪為漢人革命工具，也藉此重新建構殖民記憶。片中的火車駕駛李天保來自瀋陽，電影將他描繪為中華文化的代理人，如同許多 1970 年代抗日電影強調台灣漢人原為中國大陸移民，《密密相思林》藉此強調中國與台灣的連結，用來制衡當時本土的台獨論述。李天保對中國東北故鄉的渴望呼應了戰後國民黨政府光復故土的理想，另一方面，電影透過他與那谷里父子般的關係展示漢人與原住民間的緊密關係，李天保不只將那谷里當作自己的徒弟，也視他為自己的兒子，從小教他認字，在其中一場回憶的戲中，他教那谷里書寫「忠」、「孝」、「仁愛」、「國家」等漢字，再次強調漢人作為中華文化傳承者的身分。此外，李天保也將列車駕駛技術傳承給那谷里，電影也藉此塑造中國漢人在帶給台灣原住民現代化建設和經驗中所扮演的重要地位。更重要的是，阿里山火車在片中也描繪為漢人協助原住民抗日的推手，當日本軍隊公告接收林場後，李天保趁著送日本人去伐木區時炸毀車廂一舉擊敗日軍，雖然火車成功阻止日軍入侵，但也造成李天保最後在鐵道邊壯烈犧牲。如同 Maurice Halbwachs 所指出，「過去並非如實地再次現身……過去並非被保存下來，而是在現在的基礎上被重新建構」，²⁴ 透過重新詮釋火車在日

23 Rebecca Harrison, *From Steam to Screen: Cinema, the Railways and Modernity* (New York: I. B. Tauris, 2018.05), p.3.

24 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*. Edited and translated by Lewis A. Coser (Chicago: The University of Chicago Press, 1992.09), pp.39-40.

治時期的象徵意義，《密密相思林》進一步顯現當時抗日電影背後國民黨對文化再現與歷史書寫之操控。

片中，火車不單只是喚起個人記憶和召喚愛國情懷的符碼，也一再作為玉真和那谷里相遇、分離和重逢的重要場景。玉真從小便在日本長大，當她第一次來到台灣時身穿日本和服，並以日文名字外山賢子自稱，鏡頭在處理她與那谷里在列車駕駛室初次相遇時特別以大量的正反拍鏡頭（*shot-reverse shot*）強調他們對彼此的凝視，玉真從車廂上往下看著那谷里的鏡頭角度也間接反映出兩人在殖民時期身分階級之落差。然而，隨著兩人逐漸熟識，他們對彼此的信任也在那谷里讓玉真陪著他駕駛火車中體現，火車在電影中加深兩者情感的羈絆，也看似打破了玉真和那谷里在日治時期身分和社會階級的差異。在那谷里的帶領下，玉真逐漸融入阿里山的自然生活與當地原住民文化，也在過程中產生對於中國文化的認同，進而質疑和抗拒自己體內一半的日本血統。透過玉真堅定地選擇與那谷里結為連理以成為「真正的中國人」，電影宣傳了島嶼內部的族群融合，呈現不同族群的團結抗日與新型態的國族論述。然而，隨著戰爭的逼近，玉真和她的父親被迫放棄林場，在他們父女離開阿里山當日，由於日軍不耐煩地驅逐，玉真沒有等到那谷里的告別便坐上火車離去，晚一步抵達車站的那谷里只得在山裡追著火車，兩人間的距離再次提醒他們的身分隔閥。玉真在離開台灣後恢復了自己日本人的身分，直到戰後才又完全放棄自己的日本名字，儘管這樣的安排看似揭露敘事和角色意識形態上的不連續，但透過玉珍在多年後的舊地重訪，這趟火車旅行也成為她的救贖之旅，她的愧疚和懷舊情緒彌補了個人情感和國族主義的斷裂。

不同於多數 1970 年代抗日電影，《密密相思林》中的阿里山鐵道進一步連結了日本統治的過去與 1970 年代國民黨政權主導下的台灣。隨著玉真在戰後回到了阿里山，電影也處理了原住民在 1970 年代工業化和現代化發展下的再一次邊緣化。戰後國民黨政府來台後，於 1948 年公布「平地人民入山地管制辦法」，這樣的限制顯示政府無意開放外界入山觀光，直到 1952 年公布「台灣省戒嚴期間平地人民進出山地管制暫行辦法」才開始有限度地開放持有入山證的人士進入

山地。同一時期，政府提出山地三大運動，鼓勵造林和定居耕作，藉以提升原住民生活，但在政策背後實為國家對部落空間進行干預，以將原住民部落納入資本市場經濟利益。到了 1960 年代，林務局在國際木材市場中面臨東南亞的競爭，也因此讓政府決定減少伐木，並轉而將阿里山發展成森林遊樂區，以達到林務局的多角化經營，在這一波森林產業轉型下，政府於 1966 年開始鼓勵原住民使用並發展原住民保留地，這些政策表面上看似在保護原住民部落，但實際上用來合理化政府在保護區的過度開發，讓非原住民得以在保護區中做生意。玉真的旅行清楚地捕捉了阿里山的產業轉型，如同片中小荃趁著玉真等待那谷里的時候在阿里山著名景點遊玩，鏡頭便以觀光客的視角捕捉了「四姐妹」神木、慈雲寺等景點。值得注意的是，鏡頭下觀光區中的商店多為漢人所擁有，當導遊向店家詢問那谷里的訊息，已經沒有人知道他是誰。相對之下，原住民在阿里山的觀光產業中僅能透過將他們的傳統文化商品化而得以獲得收入，例如柯娜販售她編織的傳統服飾，而那谷里則是透過兜售山裡的蘭花勉強維生。電影也反映山區人口流失，柯娜在與玉真的對話中便提到她的三個小孩都已經離開阿里山，老大在榮民工程處做事，被派到國外服務，而老二和老三都在台北唸書。在電影中，相較於日治時期原住民保有自己的文化，戰後的原住民明顯被邊緣化，而漢人與原住民在社會階級的差異也更被凸顯。

為了等待上山採蘭花的那谷里歸來，玉真一直守在阿里山火車站，她在火車站與過去的情敵柯娜達成和解，也在最後等到了失意落魄的那谷里。兩人重逢後，那谷里選擇和玉真一同搭小火車離開充滿回憶的阿里山，在離開前，大量新聞記者和民眾聚在車站歡送這對愛人，熱烈的場面或許是為了慶祝玉真千里尋愛的成功，也可能是因為玉真和那谷里跨族裔的愛情體現了國民黨政府和主流社會希望傳遞的社會團結訊息。在電影的最後，玉真看似拯救了那谷里，帶領他逃離貧困且邊緣化的生活，朝著由漢人主導的現代化資本主義社會前進，而片尾火車的影像也呼應了這般前進的意識形態：隨著玉真和那谷里發動火車引擎，鏡頭捕捉了火車在阿里山穿梭的畫面，並一再重複火車的蒸氣和火車頭的影像，直到鏡

頭最後停了下來，望著火車遠去消失在山林中。火車的移動也呼應了片中社會、族裔的流動性，而這種前瞻、強調進步的意識形態也呼應了當時官方對於原住民的論述，如同李道明從當時台製廠電影所觀察到的，政府的論述視原住民文化為落後且阻撓現代化發展，也因此試圖改變原住民的社會經濟結構，而非保護他們的文化。²⁵

相對於《密密相思林》片頭中剛降落的飛機，阿里山林業鐵路反而被賦予懷舊的、抒情的意義。鐵路在抗日電影中不再是現代性的代表，相較之下，在玉真一行人搭上火車前往阿里山前的一系列蒙太奇影像——到處皆是的高樓大廈、從鳥瞰鏡頭所拍到的綿延不絕的公路、不段冒出煙的工廠煙囪、以及海港邊的造船廠——似乎更接近 1970 年代末期國民黨政府想用來強調台灣現代化的範例，片頭這些影像打破敘事，強調在國民黨統治下台灣的經濟繁榮與社會安定，重申國民黨作為現代化推動者的身分地位。事實上，《密密相思林》所希望呈現的國族論述與電影自身敘事其實帶有些許矛盾性，例如片中漢人作為拯救原住民的英雄，卻也同時是資源剝削者，但在通俗劇情感的包裝下，這些斷裂與衝突皆得到化解。在電影中，玉真在二戰後繼承了父親的林場事業，成為一位居住在新加坡的成功華僑，在電影一開始，她回到台灣觀光，受到了熱烈歡迎。因為華僑在戰後提供了台灣現代化發展所需的經濟支援，也因此，國民黨政府希望透過這些觀光行程強化華僑與祖國的關係。儘管當玉真再次踏上台灣島上時已不再是過去的殖民者身分，但她的木材事業帝國及背後的經濟實力其實賦予她極大的權力，但電影並沒有將玉真描繪成經濟掠奪者，而是一個懷舊的愛人，阿里山也被描繪成所有美好回憶的來源，而非遭到一次又一次資源掠奪的場域。《密密相思林》看似呈現玉真個人觀點和記憶，但實為國家所操控和建構之國家集體記憶，換句話說，電影中的懷舊並不單純是個人被動地渴望過去，而是透過重新塑造國族過去的歷史而重新配置國家的未來。

25 李道明，〈近一百年來台灣電影及電視對台灣原住民的呈現〉，《電影欣賞》69 期（1994.05-06），頁 59-60。

六、結語

如同歷史學家 Hans Kellner 所說的，我們理解歷史，就必須強調其中「創造」或製造 (making) 的部分，因為歷史的根本來源包含人類對於言語、修辭的運用。²⁶ 戰後官方歷史書寫基本上反映出國民黨政府的「中國史觀」，強調國民黨政府作為中國文化的正統、合法代表，同時宣揚「愛鄉更愛國」，鼓勵台灣人民「尋根」，以提倡中國意識。²⁷ 而這樣的史觀特別被落實在學校教育上，也反映在當時的文學與歷史書籍中。但相較於文學及其他文化媒介，電影更能有效建構觀眾的認同意識並強化社會秩序，如同葉月瑜所指出，「通俗歌曲和愛國文藝戰爭片既是文化工業的標準產品，也是通俗文化中，最能引起消費者直接身體反應的媒介類型」。²⁸ 透過大眾化的通俗劇包裝，這些 1970 年代政治宣傳片更能對當時觀眾產生直接的情感召喚，進一步強化島嶼內部的國族認同感，這也讓中影在 1970 年代背負重要的任務。

也因此，1970 年代台灣抗日電影實為研究國民黨政府對過去抗戰又或日治時期歷史書寫的合適文本，透過拆解抗日電影中的敘事，不難發現這些主旨並不完全在於「抗日」，事實上，電影對歷史記憶和文化傳統的再現——不論是刻意的發明，又或是無意識的象徵建構活動——都試圖強化戰後台灣人的國族認同，透過強調愛國精神的電影文本創造出想像的共同體 (imagined community)。而在當時抗日電影中，火車與鐵道作為歷史書寫和愛國敘事的修辭，也被賦予不同的意義，過去代表殖民現代性的機械技術在通俗劇的情感包裝下，被製造成抗日的工具與愛國主義的號召。

26 Hans Kellner, *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1989.11), p.xi.

27 關於國民黨戰後之「中國史觀」建構，詳見蕭阿勤，《重構台灣——當代民族主義的文化政治》（台北：聯經出版公司，2012.12），頁 277。

28 葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，頁 115。

參考資料

一、專書

李思逸，《鐵路現代性——晚清至民國的時空體驗與文化想像》（台北：時報文化出版公司，2020.12）。

徐叡美，《製作「友達」——戰後臺灣電影中的日本（1950s-1960s）》（台北：稻香出版社，2012.08）。

黃仁，《電影與政治宣傳》（台北：萬象圖書公司，1994.05）。

葉月瑜，《歌聲魅影——歌曲敘事與中文電影》（台北：遠流出版公司，2000.09）。

蕭阿勤，《回歸現實——台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中央研究院社會所，2010.05）。

——，《重構台灣——當代民族主義的文化政治》（台北：聯經出版公司，2012.12）。

盧非易，《台灣電影——政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流出版公司，1998.12）。

Hans Kellner, *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1989.11).

Lewis A. Coser ed. & trans., *On Collective Memory* (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1992.09).

Marcia Landy ed., *Imitations of Life: A Reader of Film and Television Melodrama* (Detroit: Wayne State University Press, 1991.11).

Nick Browne ed., *Refiguring American Film Genres: Theory and History* (Berkeley: University of California Press, 1998.04).

Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1995.11).

Rebecca Harrison, *From Steam to Screen: Cinema, the Railways and Modernity* (New York: I. B. Tauris, 2018.05).

二、論文

(一) 期刊

- 朱惠足，〈帝國主義、國族主義、「現代」的移植與翻譯——西川滿《台灣縱貫鐵道》與朱點人〈秋信〉〉，《中外文學》33 卷 11 期（2005.04），頁 111-140。
- 李道明，〈近一百年來台灣電影及電視對台灣原住民的呈現〉，《電影欣賞》69 期（1994.05-06），頁 55-64。
- 邱雅芳，〈向南延伸的帝國軌跡——西川滿從〈龍脈記〉到《台灣縱貫鐵道》的台灣開拓史書寫〉，《臺灣學研究》7 期（2009.06），頁 77-96。
- 林積萍，〈論台灣一九七十年代通俗文化的集體想像〉，《東海中文學報》21 期（2009.07），頁 371-387。
- 許天安，〈台灣抗日政宣電影中的美國形象〉，《史轍》3 期（2007.07），頁 127-140。
- 葉月瑜，〈影像外的敘事策略——校園民歌與政宣電影〉，《新聞學研究》59 期（1999.04），頁 41-65。
- ，〈《梅花》——愛國流行歌曲與族群想像〉，《中外文學》28 卷 11 期（2000.04），頁 64-78。

(二) 學位論文

- 王珞，〈拆解國族共同體——從 1970 年代的抗日愛國電影談起〉（新竹：交通大學社會與文化研究所碩士論文，2018）。
- 陳盈惠，〈戰後鐵道旅行書寫探究——以洪致文、劉克襄為主〉（嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2011）。
- 張毓如，〈乘著日常生活的列車前進——以戰後二十年間的《暢流》半月刊為考察中心〉（台北：政治大學台灣文學所碩士論文，2009）。