台灣文學研究學報第 42 期
2026 年 4 月．頁 191-229
國立臺灣文學館

殖民日常的技術協力*

——日治時期 9.5 毫米「百代－寶貝」電影俱樂部：「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」

史惟筑
中央大學法文系副教授

摘要

本文以「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」兩個影迷俱樂部為核心，重構 1920-1930 年代日治時期台灣 9.5 毫米電影活動，並由此檢視技術實踐、殖民體制與文化身分建構間的關係。研究援引放映紀錄、成員活動軌跡與技術發表，指出業餘電影實踐並非純屬私人休閒，而是在殖民政體的制度介入與日常動員中，形構出一道具技術觀點的殖民現代性光譜。本文援引席蒙東的技術哲學與齊爾曼對業餘電影的文化理解，主張殖民地小型電影俱樂部在協商殖民權力、文化再現與表述自由間，展現出「殖民日常的技術協力」與「文化代償」之歷史樣態。這份關於 9.5 毫米電影技術在台灣流動與演變的檔案歷史，既反映殖民菁英的文化實踐，也凸顯影像技術如何滲透日常與鄉土，再現並形構文化認同的模糊地帶。

關鍵詞：台北寶貝電影俱樂部、光榕會、百代—寶貝、日治台灣業餘電影、技術協力、文化代償

＊ 本研究為國科會計畫「台灣日治時期小規格電影歷史與文化建構」（NSTC 114-2410-H-008 -044 -MY3；執行期間 114/08/01 ～ 117/07/31）之部分成果。本文於 2024 年「台灣與亞洲電影史國際研討會」（2024.08.25）、2025 年第五屆「台灣研究世界大會」（2025.05.22）發表初稿。經大幅擴增改寫後定稿。撰文期間，感謝李道明、葉月瑜、王君琦教授給予寶貴意見。也特別感謝兩位審查委員的建議，讓本文論述更趨完整。

Technical Collaboration in the Everyday Life of Colonial Taiwan:

The 9.5mm Pathé-Baby Film Clubs — the Taipei Baby Cinema Club and the Kōyōkai Club

Shih Wei-Chu

Associate Professor
Department of French Language and Literature
National Central University

Abstract

This paper focuses on the Taipei Baby Cinema Club and the Kōyōkai Club, two cinephile clubs, in order to reconstruct 9.5mm film activities in Taiwan during the Japanese colonial period (1920s–1930s). In doing so, it examines the relationship among technical practice, the colonial system, and the construction of cultural identity. Drawing on screening records, members' activity trajectories, and technical publications, this paper argues that amateur film practice was not merely a form of private leisure. Rather, it articulated a spectrum of colonial modernity, viewed through a technical lens and shaped by both institutional intervention and the everyday mobilization of the colonial administration. Engaging Simondon's philosophy of technology and Zimmerman's cultural understanding of amateur cinema, this paper contends that these small-gauge film clubs, in negotiating colonial power, cultural representation, and freedom of expression, reveal the historical conditions of "technical collaboration in the colonial everyday" and "cultural compensation." This archival account of the circulation and evolution of 9.5mm film technology in Taiwan not only reflects the cultural practices of the colonial elite but also highlights how cinematic technology permeated daily life and local settings, both representing and shaping an ambiguous zone of cultural identity.

Keywords: Taipei Baby Film Club, Kōyōkai Club, Pathé-Baby, Amateur Cinema in Colonial Taiwan, Technical Collaboration, Cultural Compensation

一、前言：文獻回顧與研究取徑

法國 9.5 毫米小規格電影「百代－寶貝」（Pathé-Baby）於 1920 年代面世後，讓電影可於私領域自用，首次在全球多個國家掀起「家用電影」（le cinéma chez soi）的業餘者風潮。彼時作為日本殖民地的台灣，則透過日本引進來台，1925 年首度在台北出現後，1928 年間開始流行於上層階級（日本官僚、醫、商與台灣士紳），並成立小型電影（小型映画）[1] 俱樂部，[2] 發展出「在家看、自己拍」的影迷實踐文化。影迷（la cinéphile）一詞源自法國電影文化傳統，第一次出現在 1920 年代的法國電影雜誌，[3] 其後逐漸體現電影活動繁茂、多元現象。此時乃影迷文化發展的重要年代，並發展出影迷俱樂部兩種實踐意涵：其一，以巴黎知識分子圈為首創辦電影報章雜誌，評介電影院上映之 35 毫米電影，如路易・德呂克（Louis Delluc）創辦的《電影俱樂部週報》（*Le Journal du ciné-club*，1920-1921）與《電影週報》（*Cinéa*，1921-1923），同期也出版了《電影雜誌週刊》（*cinémagazine*，1921-1935）、《所有人的電影》（*Ciné pour tous*，1919-1923）、《電影圖像》（*Cinégraphie*，1927-1928）等。這些刊物以文字書寫、電影介紹、舉辦劇本比賽等活動來推廣電影藝術，並試圖奠定電影的藝術地位。此外，他們也會成立組織、舉辦講演活動，像是潔曼・杜拉克（Germaine Dulac）在 1929 年創辦的「法語電影俱樂部聯盟」（La fédération des ciné-clubs de langue française），為的便是要強化電影的教育功能。其二，伴隨小規格電影技術發展，電影從電影院走入個人私領域的日常，9.5 毫米電影也成為中產階級既現代又時髦的新興休閒。愛好者們延續著攝影業餘同好會系譜，實踐電影近用性。本文將循後者脈絡，藉由檔案史料重建台灣日治時期最為活躍的兩個 9.5 毫米電影俱樂部——「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」的活動軌跡。透過這兩個俱樂部歷史，彰顯由觀看走向多元實踐的電影文化，從而檢視電影技術實踐、殖民體制與文化表意空間

1 小型映画為（Kogata Eiga）日治時期小規格電影的稱呼，本文將其翻作小型電影，將與小規格電影一詞交互使用。

2 關於台灣 9.5 毫米電影規格的發展，參見史惟筑，〈台灣電影（小）歷史——從「百代—寶貝」勾勒戰前業餘者電影初期發展〉，《藝術學研究》32 期（2023.06），頁 1-64。

3 關於 1920 年代影迷俱樂部的發展，請參考：Christophe Gautier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. école nationale des Chartes, 1999.

三者的制衡與協力，理解殖民上層菁英如何以文化借貸方式，換取私領域的休閒空間，進而體現殖民日常的技術協力狀態。

關於「光榕會」的資料，在李道明與張昌彥教授編輯的《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（上）》裡，收錄了 1934 年《臺灣婦人界》一篇由雨路生撰寫的〈小型電影與光榕會〉，[4] 文章介紹了 9.5 毫米電影當時活絡的發展與「光榕會」的重要性。《臺灣日日新報》在 1931-1933 年間，也出現過數則「光榕會」舉辦放映會的消息。李道明教授先在 *Historical Dictionary of Taiwan Cinema* 導論裡，[5] 簡短介紹光榕會，其後再於 2024 年〈日治時期小規格業餘電影在台灣的發展——九點五毫米、八毫米、十六毫米〉一文中，製表詳列光榕會曾舉辦過的公開放映會。[6] 基於以上資料，本文將以日本、台灣蒐集到的文獻，增補前述光榕會公開放映會的節目內容與籌辦細節，也將更完整地介紹光榕會成員，及其拍攝、映演活動歷史。同時，本文也將介紹台灣最早成立的 9.5 電影俱樂部——「台北寶貝電影俱樂部」，呈現兩俱樂部性質上的差異。

日治時期 9.5 毫米電影同好們除了各自組成俱樂部，也會加入日本的百代電影協會、全關西百代映畫聯盟等組織。這些大型組織會發行刊物，刊載各地俱樂部活動，因此本文主要參考文獻以當年出版品為主，包含：《臺灣日日新報》、《業餘映畫》（アマチュアキネマ）、《寶貝電影》（ベビーシネマ）、《寶貝映畫》（ベビーキネマ）、《百代映畫》（パテーキネマ）、《百代電影》（パテーシネ）等雜誌。目前能找到台灣最早的「百代－寶貝」9.5 毫米電影俱樂部的紀錄，可追溯至昭和 3 年（1928）。在《業餘映畫》（アマチュアキネマ）雜誌第 2 期 6 月號〈各地映畫俱樂部通信〉（各地キネマ・クラブ通信）單元裡，第一則消息便來自台灣。「台灣通信」裡提到「百代－寶貝」正成為一股大流行，最早發起人為葛岡陽吉，並先將「台北寶貝映畫俱樂部」（台北ベビーキネマ俱樂部）[7]

4 洪雅文翻譯，〈小型電影與光榕會〉，李道明、張昌彥編，《紀錄台灣：台灣紀錄片研究 書目與文獻選集（上）》（台北：國家電影資料館，2000.06），頁 145-146。

5 Daw-ming Lee, *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*. Scarecrow Press, 2012, p. 11.

6 李道明，〈日治時期小規格業餘電影在台灣的發展——九點五毫米、八毫米、十六毫米〉，《Fa 電影欣賞》199 期（2024.07），頁 36。

7 在「東京寶貝電影俱樂部」（東京ベビーシネマ俱樂部）出版的《ベビーキネマ》雜誌裡，台北會員將其設

辦事處設在表町三共藥店（今襄陽路與公園路交界）。通信裡也指出，俱樂部準備舉辦攝影競賽、促進攝影技術交流，也將每月定期發表作品。[8] 葛岡陽吉是三共株式會社台北出張所所長，因此，他先將俱樂部設在自己的工作地點，而後曾改設在榮町的雙葉寫真器部（フタバ寫真器部，今寶慶路一帶），不過 1930 年 3 月又將事務所改回三共藥店。這個俱樂部的消息比 1928 年《臺灣日日新報》10 月 7 日刊載的〈素人的電影攝影熱〉[9] 裡出現的「Don 俱樂部」（ドン倶樂部）早了幾個月。此外，在既存文獻中，「Don 俱樂部」資料稀缺，因此不確定這個由曾任樟腦課課長的渡部慶之進，與總督府總務長官後藤文夫夫人後藤治子一起成立的同好會，是否與當時其他小型電影俱樂部一樣，定期、甚至是每月舉行聚會活動。當時台灣島上確實逐漸出現積極投入小規格電影放映、拍攝、技術研究的同好社團，筆者目前從文獻整理出七個 9.5 毫米電影俱樂部（詳附錄 1），「光榕會」和「台北寶貝電影俱樂部」則是當時最為活躍的團體代表。就既有文獻來看，1925 年是「百代－寶貝」引進台灣的初始年。[10]

「光榕會」和「台北寶貝電影俱樂部」的會員們一樣，並非只是將小規格電影視為記錄日常的家庭休閒，也有別於評論型影迷看重電影創作者在影像敘事與美學上的表現，他們更在意自身對電影技術的掌握：拍攝時注意曝光、顯像、對焦、運鏡，也投入技術研發（沖片技巧、發明裝置）、器械改裝，以技術角度將電影視為「認真的休閒」。[11] 這些 9.5 毫米電影業餘者們定期舉行例會、放映會，並經常進行交流活動（邀請貴賓演講或發表技術研究報告）。除了拍片，舉行映

立的俱樂部稱為「台北寶貝電影俱樂部」（台北ベビーシネマ），不過在「全関西寶貝映畫聯盟」出版的《寶貝映畫》（ベビーキネマ）雜誌（並於 1932 年代後改稱《百代映畫》（パテーキネマ））裡，前期稱「台北百代寶貝同好會」（台北パテーベビ同好會），後來又稱為「台北寶貝映畫倶樂部」（台北ベビーキネマ）。這應是為了因應兩個日本組織，而將名稱略作更動。在筆者將這兩個刊物提及俱樂部的活動內容、成員、設址地點交叉比對之下，可以確認「台北寶貝電影俱樂部」與「台北寶貝映畫倶樂部」，和 1929 年在《寶貝映畫》（ベビーキネマ）雜誌裡出現的「台北百代同好會」（台北パテー同好會）是同一個組織，而本文主要以「台北寶貝電影俱樂部」稱之。

8 《アマチュアキネマ》vol. 1, no. 2（1928.06），頁 14。

9 〈素人の映畫撮影熱〉，《臺灣日日新報》，1928.10.07，日刊 2 版。

10 史惟筑，〈台灣電影（小）歷史——從「百代—寶貝」勾勒戰前業餘者電影初期發展〉，《藝術學研究》32 期，頁 30-31。

11 關於小規格電影中「家庭的休閒」與「認真的休閒」討論，參見史惟筑，〈台灣電影（小）歷史——從「百代—寶貝」勾勒戰前業餘者電影初期發展〉，《藝術學研究》32 期，頁 22-23。

演會、推廣 9.5 毫米電影外，與軍方關係良好的「光榕會」更曾接受委託，拍攝軍旗祭、特種演習，舉辦勞軍放映，延伸了業餘電影活動的觸角，也異質化業餘電影既有意涵。「業餘」作為「專業」與產業的反義詞，意味著在私領域發展喜好、交流熱情，就像查理・特帕爾曼（Charles Tepperman）所言，只純粹「奉獻於媒介或媒介發展。……可以在無論是產業、教育、創作、宗教和日常裡的複雜人際關係的配置之外，動員所有符合他們慾望的多樣性」。[12] 然而，在日本軍國主義的脈絡下，業餘一詞反倒與國家、地緣政治、時局交織出從個體到共同體複雜的身分維度；殖民政體也成為小規格電影在休閒與政宣、個人與國家間異質化的條件。個人醞釀喜好品味的空間，重疊了政策動員的場域，特帕爾曼所言的個人慾望，仍須置入殖民政體的視聽部署之中。因此，回顧「台北寶貝電影俱樂部」及「光榕會」的歷史，得以彰顯業餘者電影在台灣殖民體制下發展的特殊性。台灣作為電影業餘者身分與國策意識交纏的試驗所，小型電影將成為一種文化代償的技術媒介，在帝國殖民與個人日常間協商私領域的休閒空間及彈性，也協力殖民政策滲入日常的政治意識。

二、9.5 電影俱樂之成員組成、文化網絡與展演多樣性

作為最早成立的 9.5 毫米電影俱樂部，「台北寶貝電影俱樂部」在 1929 年便舉辦了第一回的作品交換映寫會。[13] 該俱樂部主要活動時期在 1929 至 1933 年之間，「光榕會」則活躍於 1931 到 1935 年。「光榕會」繼「台北寶貝電影俱樂部」之後，也加入了成立於 1929 年的「全關西百代映畫聯盟」（全関西パテーキネマ聯盟），該聯盟聚集了愛知、岐阜、福井縣以西、朝鮮、滿洲與台灣等地的俱樂部，並於同年 12 月 17 日在大阪市西區的日清大樓六樓召開第一回理事會。此時，「台北百代寶貝同好會」（台北パテーベビー同好會，也就是本文中的「台北寶貝電影俱樂部」）已是「全關西寶貝映畫聯盟」（全關西ベビーキネマ聯盟）

12 Charles Tepperman, *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. University of California Press, 2014, p. 26.

13 《ベビーキネマ》「ベビーキネマ社」vol. 24（1929.09），頁 25。

17 個俱樂部裡的成員之一，[14] 各俱樂部成員代表同時也擔任聯盟理事。當年「台北百代寶貝同好會」理事代表無法出席第一回理事會，於是委託東城美三出席會議。東城美三在台北經營寫真機材料行，根據「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」[15] 皆曾設址於雙葉寫真器部，並從俱樂部的活動紀錄來看，[16] 他便是雙葉寫真器部的店主。「全關西寶貝映畫聯盟」以建立各地俱樂部的網絡連結、促進彼此友誼、交流為要旨。加入聯盟便能欣賞由聯盟提供的既製影片 [17] 或會員作品，也能參與聯盟舉辦的全國或世界攝影競賽，並與日本各地俱樂部相互交流。各地俱樂部的活動記事都會刊載於聯盟每月出版的雜誌裡，[18] 如此可以認識日本關西地區包含釜山、滿洲、台灣（台北、台中、台南 [19] 的同好活動訊息都曾出現在刊物中）等地的同好會活動。

「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」的成員有些許重疊，且關係密切。兩個俱樂部當時都與極為支持 9.5 毫米電影活動的雙葉寫真器部友好，都曾將俱樂

14 其他加入聯盟的「名古屋寶貝映畫俱樂部」（名古屋ベビーキネマ倶樂部）、「三重寶貝映畫俱樂部」（三重ベビーキネマ倶樂部）、「京都寶貝電影協會」（ベビーシネマ協會）、「大阪寶貝映畫俱樂部」（ベビーキネマ倶樂部）、「神戶寶貝電影協會」（神戶ベビーシネマ協會）、「岡山寶貝映畫俱樂部」（岡山ベビーキネマ）、「廣島寶貝映畫俱樂部」（廣島ベビーキネマ倶樂部）、「福山寶貝映畫俱樂部」（福山ベビーキネマ倶樂部）、「鳥取百代寶貝同好會」（鳥取パテーベビー同好會）、「福岡寶貝映畫俱樂部」（福岡ベビーキネマ倶樂部）、「米城寶貝電影俱樂部」（米城ベビーシネマ倶樂部）、「熊本寶貝映畫俱樂部」（熊本ベビーキネマ倶樂部）、「長崎寶貝映畫俱樂部」（長崎ベビーキネマ倶樂部）、「麑城寶貝映畫俱樂部」（麑城ベビーキネマ倶樂部）、「高知寶貝映畫俱樂部」（高知ベビーキネマ倶樂部）、「台北百代寶貝同好會」（台北パテーベビー同好會）、「滿洲寶貝映畫俱樂部」（滿洲ベビーキネマ倶樂部）。《ベビーキネマ》「全関西ベビーシネマ聯盟」vol. 1, no. 1 創刊號（1930.02），頁 18-19。

15 根據 1939 年出版的《百代電影》雜誌（パテーシネ）3 月號，整理了日本各地俱樂部名簿，可知後來東城美三代表「光榕會」將事務所設址於其名下，也就是雙葉寫真器部。雜誌裡刊載的名字為東城美二，但當時印刷時有漏字或錯印的情況，因此推斷此人同為代表「台北寶貝電影同好會」出席第一回全關西寶貝映畫聯盟的東城美三。《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 12（1939.03），頁 242。

16 小澤滋雄在一次記錄台北百代同好會活動時，曾提及雙葉寫真器部的店主為東城氏，應就是東城美三。《ベビーシネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 3, no. 3（1930.03），頁 70。

17 既製影片指的是專門提供 9.5 毫米租售的影片，有的從 35 毫米或 16 毫米的劇情片、動畫片、新聞片、教育影片縮小成 9.5 毫米；有的是為了租售用而專門以 9.5 毫米拍攝的影片。

18 由「全關西百代映畫聯盟」出版的雜誌有《ベビーキネマ》「全関西ベビーシネマ聯盟」（1930.02-1932.03）與《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」（1932.04-1933.12）。

19 台南與基隆都曾有舉辦同好活動的紀錄，不過這是個人行為或是團體籌辦的活動還需更多資料出土才能確認。伴野商店的土居氏代表來台交流，除台北外，他也順道至台中、台南與當地同好聚會。相關資料請參考《ベビーキネマ》「全関西ベビーシネマ聯盟」第 1 年 4 月號（1930.04），頁 28。

部設址於此。前者發起人葛岡陽吉為三共藥店店主，雖長期將俱樂部設在三共藥店，但根據 1939 年的俱樂部名簿，「台北寶貝電影俱樂部」最後設址於雙葉寫真器部。「光榕會」創立時也將事務所設在雙葉寫真器部，理事長為菅野信躬，幹事為筒井臺輔。「台北寶貝電影俱樂部」在創始之初，理事長為菅野先生，可能同為菅野信躬。菅野信躬是台灣合同電氣株式會社常務取締役（常務董事），[20] 住在台北東門町四條通，光榕會每月例會有時會在菅野家中舉辦。他的作品也曾在光榕會第二、四回的公開映演會中放映。「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」的成員裡有醫生、建築技師、金融業者、軍醫、寫真店經營者、商人等，從雜誌中記載的例會、會員放映作品資料、技術性文章，得以讓我們建立部分會員名單（附錄 2、3）。[21]「百代－寶貝」發條式馬達攝影機價格介於 115-170 圓之間，對當時大部分的台灣人而言並不便宜，約莫是二到六個月的薪水。[22] 因此，台灣 9.5 毫米電影俱樂部的成員多為日本人。成立在台中寶町五丁目岡崎寫真館的「台中寶貝映畫俱樂部」（臺中ベビーキネマ倶樂部，其後加入日本百代電影協会），曾於 1930 年 8 月 31 日第三回例會中播放會員賴崑森的作品，此乃目前可知極少數參與「百代－寶貝」電影俱樂部的台灣人，因此顯得彌足珍貴。[23] 當然，我們不排除其他台灣人參與的情況，只待未來有更多資料出土。

以下將依俱樂部活動類型及規模，重建小型電影的活動足跡。儘管兩個俱樂部的會員組成有所重疊，但可從各自舉辦的活動特性，看出該俱樂部如何表現技術屬性的差異，展現業餘性的不同維度。

---

20 台灣合同電氣株式會社是台灣日治時期第二大民營電力公司，電力供應桃園、台東、嘉義朴仔腳、台中東勢角、澎湖及苗栗的竹南、中港地區。1940 年和台灣電力株式會社合併。鄭金龍，〈台灣電業 百年淬鍊〉，《台電月訊》640 期（來源：https://service.taipower.com.tw/tpcjournal/TPMM/2016/640/mobile/index.html#p=7，檢索日期：2024.07.17）。

21 透過雜誌裡出現過的人名建立會員名單，但仍有一些人只出現過姓氏而無全名，只能藉由「台灣人物誌網站」（來源：http://192.192.58.94:8080/whos2app/servlet/whois?simplegenso，檢索日期：2024.07.17）與其他博物館的數位開放資料比對來推斷。

22 1930 年手搖式攝影機則降至 45 圓，一般台灣人便有機會可以負擔。詳見史惟筑，〈台灣電影 (小) 歷史——從「百代—寶貝」勾勒戰前業餘者電影初期發展〉，《藝術學研究》32 期，頁 32-33。

23 關於賴崑森與其他台灣人參與俱樂部的資料，參見史惟筑，〈台灣電影（小）歷史——從「百代—寶貝」勾勒戰前業餘者電影初期發展〉，《藝術學研究》32 期，頁 39、頁 41-42。

（一）例會、家族會與小型放映委託

相較於「台北寶貝電影俱樂部」的例會資料，「光榕會」相對完整，但依照前者自 1929 年 8 月 17 日舉辦第一次例會，1933 年 7 月 7 日舉行最後一次交流會的線索來看，[24] 在假設定期每月舉行例會（放映交流會等同例會）的前提下，「台北寶貝電影俱樂部」共舉辦了 48 次例會。光榕會每個月也非常規律地舉行例會，現存最後一次例會的文獻紀錄為 1934 年 6 月 9 日的第 40 回例會、[25] 1932 年 8 月 9 日舉辦第 18 回例會、[26] 1933 年 2、3 月分別為第 24、25 回例會，[27] 由此可推斷光榕會在 1931 年 3 月舉行第一次例會。儘管 1934 年之後不再有例會的報導，但光榕會最後刊載於雜誌上的消息為 1935 年 4 月 26 日於北投臺灣銀行俱樂部舉行「得獎影片鑑賞會」，[28] 那麼光榕會自創立以來至少舉辦過 50 場例會。因此，我們推斷「台北寶貝電影俱樂部」主要活躍期間為 1929 至 1933 間；「光榕會」則是 1931 到 1935 年間。

兩個俱樂部的例會活動內容，主要刊載於《寶貝映畫》（ベビーキネマ）、《百代映畫》（パテーキネマ）和《百代電影》（パテーシネ）雜誌裡的「各地會報」單元。例會通常以訂定下回拍攝主題、討論影片放映會片單與行政庶務為主，也會評析會員作品。如「光榕會」在 1932 年的八月例會中，決定以「雲」、「水」、「涼風」、「車」、「臉孔」為題，拍攝十米（1 分 20 秒左右）膠卷長度的影片；[29] 第九次例會指定的拍攝主題則是「尾花（芒草）」、「橋」、「動物」。[30] 此外，他們也會邀請貴賓談論特定電影技術，像是第八次例會邀請了曾在河合電影製片公司工作過的田中八郎來講解特效、妝髮。[31] 田中後來也成為光榕會會員，並擔任導演拍攝劇情片（將於後段詳述）。代表伴野商店來台出差的土居氏，也曾在 9.5 毫米電影同好們經常聚集的「巴珈琲」（トモエカフェ，今開封街與

24 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 9 月號（1933.09），頁 58。
25 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 7, no. 8（1934.08），頁 94。
26 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 10 月號（1932.10），頁 29。
27 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 5 月號（1933.05），頁 39。
28 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 8, no. 7（1935.07），頁 98。
29 同註 26。
30 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 11 月號（1932.11），頁 28。
31 同註 26。

中華路交界處），向會員們分享日本 9.5 毫米電影的發展近況、播放日本競賽入選影片。[32]「台北寶貝電影俱樂部」也曾與日本濱松俱樂部、松山俱樂部進行交流。[33] 此外，從雜誌內的文章、競賽評審講評內容與獲獎感言來看，電影業餘者們鑽研電影技術的熱情遠勝過對影片敘事的關注。在「光榕會」1932 年 10 月例會中，會員們分享各自研發的電影技術：田村樹路比較了正片、負片的簡易沖片術；林堅藏研發「百代－寶貝」馬達攝影機 B 型（百代電影公司於 1932-1936 年出產之型號）之單張拍攝裝置技術，以及為拍攝線條畫（當時小型電影動畫技法之一）而製作的網線格膠卷；[34] 露木格也曾以全色膠卷（SuperPan）為例，說明光圈、天氣、距離之間的關係；[35] 會員們也比較了「百代－寶貝」Lux 型放映機（可放映 40 米）與日產 Elmo 攝影機之優劣。[36] 實際上，「百代－寶貝」Lux 型放映機也是光榕會舉辦公開放映會時使用的機種（將於其後詳述）。「台北寶貝電影俱樂部」的小林暉與小澤滋雄最常發表技術報告，前者曾發明攝影自拍裝置、用於暗房的膠卷簡易卷軸零件；[37] 後者則發表如何改造「百代－寶貝」D 型放映機。[38] 這些資訊確實呼應了森末典子認為小型電影的「業餘性」（amateurishness）乃「改裝」（retooling）與「發明」（inventing）的 DIY 美學。[39]

俱樂部會把關會員們參與活動的頻率及出席狀況：林堅藏曾因家庭因素退會，爾後又重新加入「光榕會」；[40] 1933 年第 24 次例會更決議一年內，要開除無故缺席三分之一以上例會的會員。[41] 儘管如此，會員們關係緊密，會不定期聚會。

32 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 5 月號，頁 27。

33 「台北寶貝電影俱樂部」在 1933 年 7 月例會時，除了欣賞濱松俱樂部的會員作品外，也邀請到松山俱樂部的野口半次先生前來與會交流。《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟 」第 4 年 9 月號，頁 58。

34 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 1 月號（1933.01），頁 47。

35 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 5 月號，頁 39。

36 同註 35。

37 《ベビーシネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 3, no. 6（1930.06），頁 28-29；vol. 3, no.1（1930.01），頁 38-39。

38 《ベビーシネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 2, no. 7（1929.05），頁 18。

39 Noriko Morisue, *Filming the Everyday: History, Theory, and Aesthetics of Amateur Cinema in Interwar and Wartime Japan*. Dissertation, the Faculty of the Graduate School of Yale University, 2020, pp.46-64.

40 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 1 月號，頁 47。

41 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 5 月號，頁 39。

「台北寶貝電影俱樂部」1932 年一月在巴珈琲舉辦「新年懇親會」；[42]「光榕會」曾至北投臺灣銀行俱樂部、[43]京町藥業組合大樓[44]欣賞全關西百代映畫聯盟提供的優秀作品，也曾一起到士林水源地[45]野餐。如前所述，這些小型電影俱樂部的會員們大多來自中高階層的醫師、商人、官僚或軍官，因其職業、階級屬性而有廣大的人際網路，偶爾會受邀至不同場域舉行放映交流。比如「光榕會」1933 年 1 月 28 日與台北醫學專門學校辯論社合辦「通俗演講與電影之夜」；1932 年 10 月 27 日受台北市扶輪社邀請，在台北市表町鐵道飯店宴會場地舉行放映會。[46]「台北寶貝電影俱樂部」則在愛國婦人會台灣支部私立台北幼稚園講堂，為幼稚園孩童家長舉辦放映會，播映俱樂部成員在 1933 年 2 月 25 日拍攝第八屆兒童大會的兒童表演。[47]此外，光榕會更在 1933 年 12 月 22 日為台灣軍步兵第一聯隊舉辦慰問映寫會（將於其後詳述）。為了推廣小規格電影，「光榕會」甚至曾在 1933 年 9 月 23-25 日於台北市教育會館舉辦三天「小型映畫資料展」。這是由「台北電影聯盟」（臺北シネマ・リーグ）主辦的映畫資料展，光榕會接受會長委託，在會場其中一個房間陳列小規格電影相關器材、設備、照片、海報等文獻資料，也於 24、25 日兩天晚上七點分別舉辦兩場放映會：第一天以既製動畫為主，第二天則是光榕會會員的作品。[48]

這些不同組織性質與場地的放映交流活動，突顯了這些電影愛好者的幾個重要特質。就電影技術面來看，他們能游刃有餘地在不同類型、大小場地裡舉辦放

42 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 4 月號（1932.04），頁 25。

43 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 8, no. 7，照片頁、頁 98。

44 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 3 月號（1933.03），頁 40。

45 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 9 月號 ，頁 57。

46 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 3 月號，頁 39；《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 1 月號，頁 50-51。

47 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 5 月號，頁 40。

48 第一天放映會既製動畫片單：《國歌 君之代》（國歌 君が代）、《有聲片 村祭》、《有聲片 賣糖的狸貓》（トーキー あめや狸）、《有聲片 猿蟹對戰》（トーキー サルカニ合戰）、《有聲片 了不起的安先生》（トーキー あっぱれ安さん）、《鐵道省製作 有趣的滑雪》（鐵道省製作 スキーの興味）、《UFA 映畫 蟲的世界》（ウーフアー映画 虫の世界）；第二天光榕會會員片單：《國歌 君之代》（國歌 君が代）、《露木氏作品－水的節奏》（露木氏作品－水のリズム）、《筒井、上妻作品－都會風景》、《下妻、田村作品－日月潭》、《中川氏作品－山與旅行》（山と旅）。《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 1 月號，頁 50。

映活動：從小至容納數十人的咖啡廳，到大至容納千人的台北醫學講堂（「通俗演講與電影之夜」的入場人數據載高達 980 人）。[49] 這代表會員們有能力或改裝、或自製器材以因應不同放映場地。「光榕會」會員上妻氏 [50] 甚至設計了播放有聲片的電動留聲機，用於「通俗演講與電影之夜」。就經濟面來看，要能進入小規格電影世界，如前所述必須跨越經濟門檻，這些俱樂部會員的職業屬性，讓他們在工作之外能有餘裕投入電影技術的鑽研。經濟資本加上身為殖民上層階級，俱樂部會員們掌握了與台灣總督府方、軍方的人際網絡。儘管他們確實身為小型電影愛好者，但他們選擇的活動場地也凸顯了小型電影如何成為穩固殖民上層階級人際網絡的重要媒介。

（二）小型電影競賽

世界各地的小規格電影俱樂部都有舉辦比賽的傳統，「全關西百代映畫聯盟」也會定期舉辦作品募集，更時常與不同廠商合辦映畫比賽。1934 年曾舉辦日本國產車達特桑（ダットサン）宣傳用影片募集，[51] 以及「panchromosa [52] 膠卷發售紀念比賽」。台灣也曾舉辦小型電影比賽。根據 1932 年 3 月 12 日《臺灣日日新報》報載，[53] 由東洋寫真工業株式會社（オリエンタル写真）主辦，全關西寫真聯盟台灣支部、西尾商店、雙葉寫真器社、藤井與津村四家寫真館協辦，於 3 月 13 日下午一點在台北新公園舉辦小型電影競賽，並分為 9.5 毫米「百代一寶貝」

49 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 3 月號，頁 39。

50 光榕會會員裡有上妻秀雄與上妻雷兒，此處並未載明是哪一位負責電動留聲機的設計。上妻秀雄曾在雜誌上發表膠卷測試的文章（《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 7, no. 7（1934.07），頁 60-62）；上妻雷兒曾在《青春的深沉荊棘》裡擔任照明工作。兩位也都曾有影片作品發表。而在光榕會第 24 回例會裡提及上妻氏會將會中不同放映機廠牌的比較發表在雜誌上；1933 年光榕會的家族會也提到上妻與田村皆按照慣例負責放映。如果說上妻秀雄與田村達治一同編過《關於上水的第三次報告：泰國衛生，特別是飲用水問題》（上水に關する第三回報告：タイ國に於ける衛生諸相就中、飲料水に就て）的聯繫來看，留聲機設計者有可能是上妻秀雄，並和田村達治負責過多場放映。關於上水報告，參見中央研究院臺灣史研究所「台灣研究古籍資料庫」（來源：https://rarebooks.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront99/search/search_result2.htm?xmlId=0000128551&display=detail，檢索日期：2024.07.26）。

51 《パテーシネ》「日本パテーシネ協會」vol. 7, no. 5（1934.05），頁 50-51。

52 Panchromosa 是由比利時底片廠商 Gevaert 出產的一款彩色膠卷。

53 〈小型活動撮影競技大會〉，《臺灣日日新報》，1932.03.12，夕刊 2 版。

攝影機、16 毫米攝影機等三種項目。[54]「光榕會」也曾在 1933 年 3 月例會討論主辦第一回台灣影片競賽（臺灣コンテスト映画募集）事宜；[55]「台北寶貝電影俱樂部」（台北ベビーシネマ倶樂）的成員小澤滋雄也曾在《寶貝電影雜誌》「通信」單元，提及 1930 年 8 月俱樂部將主辦攝影比賽。[56] 葛岡陽吉在 1932 年「台北寶貝電影俱樂部」4 月例會中，曾討論獎盃製作、獎盃授予方式，[57] 並於五月例會放映得獎作品 [58]（附錄 4）。不過這項比賽應該僅限會員參加，未對外開放。綜合以上資訊，台灣在日治時期至少舉辦過四場小型電影比賽。而俱樂部會員們更積極參與各項小型電影比賽（附錄 5）：藤井悟一郎的《收穫》，在全關西百代映畫聯盟第 13 回 9.5 毫米攝影大賽獲得入選（三等第二席）；[59] 露木格以《淡水街的印象》（淡水街の印象），參加明治貿易株式會社主辦的比賽（ゲバルト・コンテスト），獲得佳作（第二十四席）成績；[60] 1935 年他更將光榕會攝製《台灣特種演習》時，自己補捉的片段重新剪接為《為何空襲》（空襲何ぞ），並入選全日本百代電影協會關東支部第二回競賽。[61] 此外，林堅藏曾參與 9.5 毫米電影感想文募集，也獲得了佳作成績，[62] 這是唯一非影片類獲獎的資訊。

如從團體性視角比較這兩個俱樂部，「台北寶貝電影俱樂部」會員們多在小型電影圈內參與競賽、交流，「光榕會」較熱衷與不同機構合作，將 9.5 毫米電影帶進不同場域（醫學大學、飯店、軍隊、教育會館等）。在殖民體制下，俱樂部的屬性差異在有形、無形間，逐漸構成小型電影的技術分工，與殖民政府爭取私領域表意自由的空間。此部分將於後詳述。

54 因文獻字跡模糊，另一類難以識別。
55 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 5 月號，頁 39。
56 《ベビーシネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 3, no. 8（1930.08），頁 72。
57 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 6 月號（1932.06），頁 27。
58 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 8 月號（1932.08），頁 27。
59 《日本パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 6, no. 1（1933.01），頁 72。
60 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 8, no. 3（1935.03），頁 31。
61 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 8, no. 7，頁 46。
62 《日本パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 5, no. 12（1932.12），頁 74。

三、地景與聲景的殖民公眾化：「小型」滲透的殖民性日常

（一）外拍、有聲片與劇情片拍攝

1. 外拍：走踏新熱點、鄉土視聽化

小型電影俱樂部的成員們除了各自拍攝影片外，也承襲了業餘攝影團體的外拍傳統，至風景名勝處拍攝影片。「台北寶貝電影俱樂部」舉辦過多次外拍活動。最早的紀錄是 1929 年 6 月 15 日至台北新店溪舉行夏季攝影會。這場活動受到伴野商店、雙葉寫真器部、西尾商店的贊助支持，會員們在下午時分來到新店溪，乘船捕魚外，同時也拿起攝影機拍攝，並預計在 7 月份召開電影研究會，分享彼此拍攝的作品。[63] 次年，會員們在 1 月 20 日至新竹州獅頭山的寺廟「勸化堂」舉辦攝影會。根據小澤滋雄記載：[64]「此次約有 20 名會員參與，早上 8 點從台北乘坐快車，9 點半抵達新井。……再分別乘坐四台車，行駛了十餘里凹凸不平的道路，接近中午 12 點時，到達靈山腳下。從標示著「獅頭山登山口」的地方開始，我們沿著鋪滿天然石塊的陡峭山路攀登。」只可惜當日下雨，成員沒有抵達預定地，下午三點便結束拍攝活動。同年，成員也曾至烏來舉辦攝影會，並將留影照寄至《寶貝電影》雜誌與聯盟成員們分享。[65]

外拍除了由會員們自己選定地點外，他們也參與由日本旅遊廳台北支部舉辦的旅行團。小林暉參加過 1931 年 1 月 1 ～ 4 日四天的太魯閣之旅。當時太魯閣仍尚未能以路上交通方式抵達，必須先搭船上岸後再轉搭汽車，交通極為不便，一般人無法自行前往。於是小林暉把握機會，帶了自己的「百代－寶貝」攝影機與 12 卷底片，跟隨團隊參觀這令他感到「羽化登仙」的懾人美景。[66] 小林暉提到隨行一共有三人帶著攝影機，除了他之外，同為「台北寶貝電影俱樂部」會員的江藤基隆使用德國品牌 Cine Nizo 9.5 毫米攝影機，小林靜夫則使用 16 毫米攝影機。他們 1 月 31 日在花蓮鐵道旅館地下一樓舉行放映會，播映三人拍攝的太魯

63 《ベビーシネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 3, no. 7（1930.07），頁 70。

64 《ベビーシネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 3, no. 3，頁 70。

65 同註 64，照片頁。

66 《日本パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 4, no. 3（1931.03），頁 67。

閣探勝成果，約 70 多人與會。[67] 小林暉也把《太魯閣峽探勝記》這支作品，投件至第十回全日本百代寶貝攝影競賽，獲得四等獎。[68] 1932 年 7 月 17 日，日本旅遊廳舉辦澳底海遊會，組團至海水浴場遊覽，小林暉、藤井初太郎也參與此行，並在 1933 年與濱松俱樂部舉辦交流會時，播映他們的作品。[69] 從當時雜誌上的作品名稱與外拍活動等線索統計，除了上述提及的地點外，小型電影俱樂部還去過烏來、[70] 新店、[71] 阿里山 [72] 等地。

俱樂部成員們來到這些地點並非偶然。根據島津直子的研究，日本殖民地旅遊始於 1920 年代，到了 1930 年代趨於成熟，而台灣因其「南方」、「南洋」的特性，成為受日本殖民者喜愛的旅遊地點。[73] 1920 ～ 30 年代間，台灣交通基礎建設漸趨完善，同時伴隨著旅遊風氣的興盛，《臺灣日日新報》也在 1927 年透過募集方式決定台灣鄉土的視覺代表，於 8 月 27 日選出台灣的「二別格、八景、十二勝」。 [74] 實際上，在名勝揭曉前，時任鐵道部部長的白勢黎吉，在《臺灣日日新報》上刊載一篇建議景點評定準則的建言，其中提及最好要交通便利，才能發展台灣的觀光行程。[75] 這呼應了台灣「八景、十二勝、二別格」的審定，除了由殖民政府重新定義何謂台灣鄉土，同時也存在與觀光政策結合的傾向。前述小型電影同好會成員的外拍地景，皆是由官方選定的台灣地景代表。在媒體宣傳與旅遊文化推波助瀾下，業餘攝影同好也進入了這些區域。儘管是電影攝製的熱情

67 小林靜夫影片作品長度為 200 呎、將藤基隆 70 米、小林暉 120 米。《ベビーキネマ》「全関西ベビーシネマ聯盟」第 2 年 3 月號（1931.03），頁 26。

68 《日本パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 4, no. 6（1931.06），頁 19。

69 小林暉與藤井初太郎的作品分別為：〈澳底海遊記〉、〈澳底海水浴行〉，《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 9 月號（1933.09），頁 58。

70 《ベビーシネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 3, no. 3，照片頁。

71 《ベビーシネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 3, no. 7，照片頁。

72 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 4 月號，頁 25。

73 Naoko Shimazu, “Colonial Encounters : Japanese Travel Writing on Colonial Taiwan.” *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*. Edited by Yuko Kikuchi, University of Hawaii Press, 2007, pp. 21-22.

74 〈臺灣八景決定　二十五日鐵道ホテルに於けろ　最後の審查委員會で　同時に別格二景及十二勝も決る〉，《臺灣日日新報》，1927.08.27，日刊 5 版。二別格為台灣神社、新高山；八景：基隆旭岡、淡水、八仙台、日月潭、阿里山、壽山、鵝鑾鼻、太魯閣；十二勝：北投草山、新店、大溪、角板山、五指山、獅頭山、八卦山、霧社、虎頭埤、旗山、大里簡、太平山。

75 〈偏らぬ景を撰び　本島觀光のプログラムこしたい〉，《臺灣日日新報》，1927.06.11，日刊 2 版。

帶著他們來到極具異國風情的南國景色，透過小型電影之眼，台灣地景從帝國宣傳／宣示的視覺官方代表，從原本在官方界域的電影政宣產製、傳播的視聽部署結構，也滲入到個人日常再製、再傳遞的影音系統之中。本作為私領域之用的小規格電影，透過同好會的旅遊外拍，加入了殖民地再現、強化帝國視覺觀點的行列。儘管目前尚未辨識出這兩個俱樂部成員拍攝的作品，然透過他們選擇的外拍地點，不僅確認了由殖民階層主導、定義的台灣鄉土視覺圖像代表，進入了殖民階層的文化想像界（imaginaire），聲景也透過有聲片的拍攝，強化台灣鄉土視聽殖民性的面貌。

2. 有聲片：《Donto 節》、《蓬萊小曲》、《京都情調》與《思慕的南國》

小規格電影業餘者拍攝的有聲片，指的是將聲音或音樂視覺化，特別是將當時流行的音樂搭配畫面，就像是當代的 MV 音樂錄影帶。根據鄉田真理子的研究，服部茂在 1929 年根據當時大為流行的《東京行進曲》[76] 拍攝了 9.5 毫米影片並大受歡迎，甚至複製了 100 多部拷貝。[77] 1930 年初期，9.5 毫米有聲片已經在俱樂部之間流行，除了會在放映會中播放百代的有聲既製映畫外，也播過由光榕會自製的有聲片《Donto 節》（ドンと／どんと節）、《蓬萊小曲》（蓬萊小唄）與《京都情調》。《Donto 節》與《蓬萊小曲》是「台灣民謠」，但並非台灣在地流傳、由台人創作之曲，而是殖民者透過重新定義台灣歌曲，試圖取代過去，成為「新」的鄉土與傳統。[78] 台灣教育會在 1928 年為了「御大典紀念事業」而主辦「台灣之歌」（臺灣の歌）募集，[79] 歌曲分為唱歌（含童謠及行進曲歌體）與俚遙／民謠兩大類，並採取先徵選歌詞，再募集作曲兩階段作法。《Donto 節》與《蓬萊小唄》

76 《東京行進曲》是溝口健二 1929 年同名電影之主題曲，作詞者西條八十，作曲者中山晉平，由佐藤千夜子演唱，勝利唱片（victor record）曾出版唱片，賣出 25 萬張唱片。南博（編），《日本モダニズムの研究：思想・生活・文化》（日本廣島：ブレーン出版，1982.07），頁 265-266。

77 鄉田真理子，〈フィルムセンター所蔵の小型映画コレクション : 9.5mm フィルム調査の覚書〉，《東京国立近代美術館研究紀要》17 號（2013.03），頁 95-109115。

78 關於台灣之歌的募集內容、目的及歌曲討論，詳見何瑪丹，〈聲響臺灣——日治時期日語唱片中的臺灣經驗〉（台北：臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2014），頁 33-90。

79 〈懸賞金を附して 『臺灣の歌』公募　御大典記念事來の一つ　臺灣教育會主催〉，《臺灣日日新報》，1928.10.28，日刊 2 版。

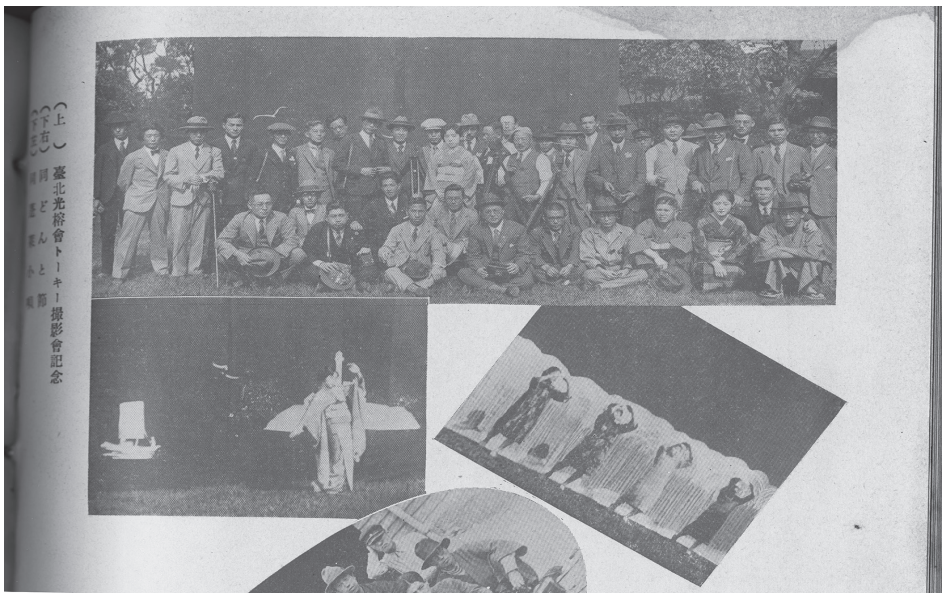

圖1　上圖為光榕會與舞者於梅屋敷庭園合影、下右《Donto節》拍攝、下左《蓬萊小唄》拍攝（圖片提供：日本國立電影資料館）。

都是在民謠類型中獲選的歌曲，皆由在台日人作詞、譜曲，其後收錄在 1929 年臺灣通信社發行的《台灣の民謠》（台灣的民謠）中。該歌本收錄了 1929 年由台灣教育會募集後選出的台灣歌謠，[80] 這些歌謠也曾由古倫美亞公司出版唱片。[81]「光榕會」在 1932 年 3 月 21 日舉辦第一次有聲片攝影會，地點選在榮座的庭園，從上午九點到下午四點拍攝《Donto 節》、《蓬萊小曲》和《京都情調》。[82] 不過，當天並沒有完成拍攝，3 月 27 日下午一點，光榕會會員到梅屋敷料理亭的庭園繼續拍攝《Donto 節》及《蓬萊小曲》，並聘請梅屋敷的五名藝伎擔任影片中的舞者（圖 1），直至五點才結束拍攝。[83] 這場攝影會由伴野商店主辦，在 21 日拍攝結束後，光榕會在巴珈琲替代表伴野商店來台的土居氏舉辦歡迎會。其後，光

80　國立臺灣歷史博物館典藏網，《台灣の民謠》（台北：臺灣通信社，1929）（來源：https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2019.031.0180，檢索日期：2024.07.17）；國立臺灣歷史博物館典藏網，《臺灣の歌：民謠》（來源：https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2019.031.0178，檢索日期：2024.07.17）。

81　國立臺灣大學圖書館數位典藏館「78 轉唱片」（來源：https://dl.lib.ntu.edu.tw/s/78rpm/item/884362#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-256%2C-84%2C2010%2C1670，檢索日期：2024.07.17）。

82　〈台北光榕トーキー撮影會〉，《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 5 月號，頁 26-27。

83　同註 82，頁 27。拍攝畫面可見同期照片頁。

榕會又在 1933 年 3 月 19 日舉行第二回有聲電影拍攝，地點選在台北醫院（台灣總督府台北醫院）的網球場，歌曲選定《思慕的南國》（慕はしや南の國），由會員露木格拍攝。[84] 根據光榕會的記載，露木格使用「奇妙的即席移動器進行移動拍攝」，這應該就是我們當今理解的推軌技術來製造攝影機運動。

為了攝製這類型的音樂有聲片，拍攝現場必須先設置播放器材。光榕會拍攝當天一早便在榮座的庭園架設器材：「早上 9 點負責佈景的人員迅速到市內榮座的庭園聚集，監督道具並開始建造戶外舞台。到了中午，舞台、後台和遮陽都裝設完成，攝影機、反光板、巨型音響、喇叭、會員和舞者都準備就緒」。[85] 而等到正式放映時，俱樂部成員們也必須改機讓放映機與留聲機同步，或購買可讓放映機與留聲機同步的機組。[86] 音畫同步是放映時需面臨的技術挑戰，儘管從相同的影片去複製拷貝，在鄉田真理子的研究裡仍發現，不同拷貝會因需同步的留聲機器材差異、或放映情境不同，出現在拷貝中增減片幅的情況。因此，有聲片的放映需要克服更多技術困難。就這點來看，「光榕會」確實是「專業」的業餘者電影技術鑽研團體。而「技術」一詞，除了是針對拍攝條件及方法的挑戰外，有聲片更面臨難度更高的拍攝與放映技術門檻。《Donto 節》、《蓬萊小唄》、《京都情調》與《思慕的南國》分別在第 3、第 7 回的公開放映會與青鳥鑑賞放映會上播映，光榕會還特別強調台灣民謠與光榕會的自製影片，是該回放映中最受歡迎的作品。[87]

俱樂部的外拍與有聲片製作，讓小型電影也參與構築台灣鄉土的視聽殖民現代性，並以公開放映會或參與日本小型電影競賽活動，來驅動其大眾化，散逸至台日群眾之中。鄉土的同質化在台灣與日本內地之間並行：同一年選出日台新八景，讓視覺想像界與「母國」地景相依，強化「帝」景一體的認同。台灣新民謠則綴著濃濃的日本民謠旋律，企圖讓殖民音律迴盪在實景與再現地景之際，聲影一體，建構混種的鄉土殖民身分與現代性經驗。

---

84 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 7 月號（1933.07），頁 48。

85 同註 82，頁 27。

86 《日本パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 5, no. 2（1932.02），照片頁與頁 41。

87 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 10 月號，頁 29。

3. 戲劇研究會——《青春的深沉荊棘》與《花嫁人形》

嘗試過有聲片拍攝後，光榕會成立了「劇研究部」（戲劇研究部），自編自導劇情片。光榕會曾製作過兩部劇情片：《青春的深沉荊棘》（青春棘は深し）和《花嫁人形》。這兩部片皆是岸英男創作的劇本，他曾在台北良玉影片公司委託製作的偵探片《怪紳士》中擔任演員。[88] 導演則由曾在河合電影製作公司工作過的田中八郎擔任。從編導的組成來看，這也符合森末典子認為日本「業餘」電影一詞，與歐美地區發展出不同意涵：在小規格電影發展過程裡，日本電影產業界的專業人士很早便投入其中，如五所平之助，或擔任過小型電影競賽評審的衣笠貞之助（導演）、稻垣浩（導演），清水光（影評）等，[89] 甚至像衣笠貞之助後來也使用 8 毫米攝影機拍片。[90] 因此，「業餘以上、小型專業」正是 9.5 毫米電影俱樂部的最佳寫照。

在《青》劇裡，光榕會會員的分工如下：副導演筒井臺輔、攝影露木格、田村樹路，照明上妻雷兒，標題（タイトル）中川紅陽。另外，東城美三則負責拍攝花絮。影片還找來「紅頭巾社」（赤づきん）[91] 的行成弘三、岡村久子、柳原良子擔任要角。室內場景選在會員們平時經常聚會的巴珈琲，外景則在新店溪。[92]《花》劇首次在夜晚使用九台燈光與全色感光片進行拍攝，字幕由筒井臺輔負責，全片共 80 米（兩罐，兩卷之意），[93] 是約莫 22 分鐘的有聲片。業餘者很少拍攝劇情片，其前置、拍攝工作較為繁複，成本也較高。以「台北寶貝電影俱樂部」和「光榕會」會員創作的作品來看，一般以紀實影片為主，且多拍攝台灣廟

88 三澤真美惠，《在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》（台北：臺灣大學出版社，2012.04），頁 107。

89 《パテーシネ》「日本パテーシネ協會」vol. 8, no. 4（1935.04），照片頁。

90 Noriko Morisue, *Filming the Everyday-History, Theory, and Aesthetics of Amateur Cinema in Interwar and Wartime Japan*, pp.137-164.

91 日治時期兒童戲劇團，舉辦童話大會與童話劇大會。簡秀珍，〈觀看、演練與實踐——台灣在日本殖民時期的新式兒童劇〉，《戲劇學刊》15 期（2012.01），頁 18。

92 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 11 月號，頁 28。

93 特大罐膠卷一卷約 90 米，如以 16fps 計，一分鐘 9.5 毫米膠卷約莫 7.24 米，90 米約為 12 分鐘，於是 9.5 毫米的《青鳥》放映版本約莫 24 分鐘。伴野商店所販售、租借的影片膠卷分為：小罐（10 米）、大罐（20 米）、倍中罐（30 米）、特中罐（60 米）、倍大罐（50 米）及特大罐（90 米）。參考資料：映畫保存協會，《戰前小型映画資料集》，2022.10（來源：https://puboo.jp/book/33337，檢索日期：2025.08.30）。

會祭典、具鄉土特色的山林景象（水牛、大稻埕、阿里山、日月潭、太魯閣等），比較特別的則屬「光榕會」拍攝軍隊《軍旗祭》與《台灣特種演習》（將於其後說明）。「光榕會」會員田村樹路也曾攝製當時日本 9.5 毫米電影相當流行的線條動畫類型（手繪動畫）：《臉》。[94] 在當時，日本小型電影業餘者深受歐洲超現實主義、前衛電影的影響，拍攝了一些實驗片，以中又以荻野茂二、森紅最為著名。

（二）公開放映會

從現有文獻資料來看，「台北寶貝電影俱樂部」從未舉辦過公開放映會，多半是會員、俱樂部之間的映演交流會；反觀「光榕會」至少辦過八次公開放映會（附錄 6），第一次是在 1931 年 5 月 29 日明石町警察會館舉行。[95] 商業放映與小型電影放映會的最大差別，在於商業放映多於電影常設館舉行，有專門放映師與放映設備；然小型電影屬業餘範疇，並無專門放映所。因此，小型電影業餘者必須自己改裝機械、重新佈置場地。舉辦公開放映會的技術門檻很高，必須考量如何改裝家用設備讓數百位觀眾觀賞。以 1929 年出產的「百代－寶貝」家用銀幕為例，其大小約為 152.4 公分 x129.54 公分（5ft x4ft3ins），而光榕會為了 1932 年 7 月 19 日於榮座舉辦對外開放的《青鳥》鑑賞映演會，特別製作了「9 尺 x13 尺」（170 公分 x390 公分）的特大銀幕，[96] 並研究如何以「百代－寶貝」Lux 型放映機，搭配放大鏡頭，將影像能放得更大一些。

這場放映對光榕會而言具有跨時代的意義。除了和其他公開放映會一樣，播放既製映畫、新聞片、會員自製有聲片或無聲片外，這場是特別為了《青鳥》舉辦的放映會。這部 1908 年由莫里斯・圖爾納爾（ Maurice Tourneur）執導的美國默片，被日本文部省選為推薦藝文映畫。光榕會可能為了配合政府的推廣，先在警察會館舉辦試映，獲得正面迴響後，[97] 決定盛大舉辦，播放由伴野商店發售的

94 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 11 月號，頁 28。

95 〈光榕會公開映寫會〉，《臺灣日日新報》，1932.05.28，夕刊 2 版；〈臺北光榕會の映寫會〉，《臺灣日日新報》，1931.05.30，日刊 7 版。

96 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 9 月號，頁 24。

97 〈青い鳥を上映 十九日榮座で〉，《臺灣日日新報》，1932.07.19，夕刊 2 版。《青鳥》於 1920 年輸入日

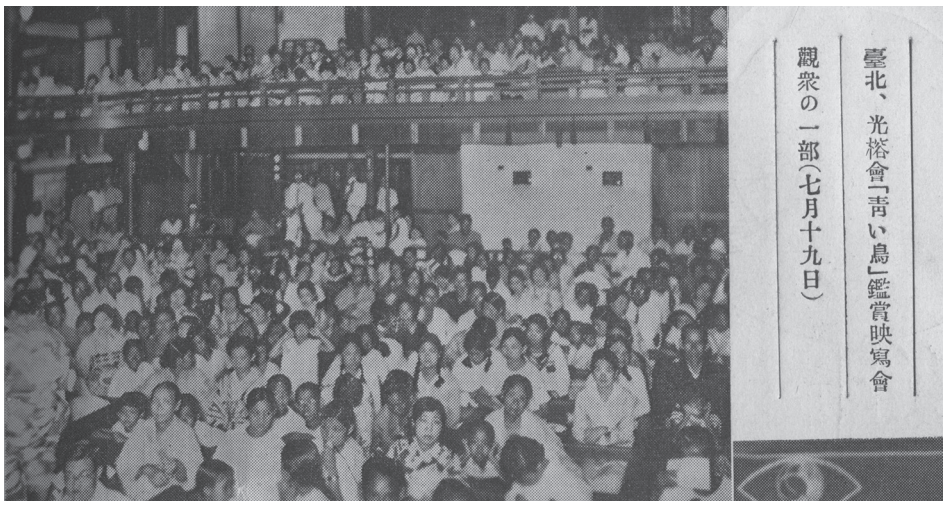

圖2　《青鳥》放映會觀眾席一隅。《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第3年9月號（1932.09），照片頁。（圖片提供：日本國立電影資料館）。

四卷特大罐[98]《青鳥》。於是，有別於其他公開放映場地，此次特地移師至榮座舉辦千人放映會。以小規格電影的放映而言，光榕會號召千人觀眾進場，並選在作為劇場、也作為商業電影放映的榮座，足見光榕會對 9.5 毫米電影技術、放映與推廣的信心及野心。放映方式也仿照電影常設館，現場安排音樂演奏，並安排辯士解說電影。對光榕會而言，除了讓觀眾可以欣賞名作《青鳥》，這場放映會對家庭電影的推廣與普及化，也達到了超乎預期的迴響。從當時放映會的照片看來，一、二樓擠得水泄不通（圖 2），[99] 照片旁還特別註解這只是一部分觀眾，顯見這場放映會在當時獲得巨大成功。從光榕會提供的《青鳥》放映會照片來看，我們可以看到觀眾座位後方有一大塊白布與兩個方形孔洞，這應是放置 35 毫米

本，並於 4 月 29 日在「帝國劇場」上映，參見田中純一郎，《日本映画発達史》（日本東京：中央公論社，1957），頁 313。《青鳥》在台灣商業電影院上映的情況未明，唯一能找到關於這部影片的資料，便是《臺灣日日新報》這篇預告光榕會將在榮座舉辦公開放映會的報導。目前僅知《青鳥》被文部省選為推薦映畫，光榕會才特別舉辦此場公開放映會。筆者尚未能找到電影《青鳥》在台灣商業上映的相關資料或廣告；在川瀨建一編的《植民地台湾で上映された映画》（日本奈良：東洋思想研究所，2010）與《植民地台湾で上映された映画 洋画編：1988（明治 32）1945（昭和 20）》（日本奈良：東洋思想研究所，2013.05）中，也未能找到本片在台上映之相關記載。因此，筆者懷疑這部影片或許不曾在台灣上映，因此光榕會才決定盛大舉辦這場活動，並向大眾開放。但此推論仍需更多文獻出土，才能進一步論證。

98　詳見註 93。

99　《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 9 月號，頁 24-25 及照片頁。

電影放映機之處，白布是為了遮蔽放映機之用，讓觀眾觀看影像時能獲得更佳的臨場感。這種遮蔽方式，可能與榮座並非是專門電影常設館、而是劇場與活動寫真放映混用有關。然，小型電影是縮小規格，因此一般會放置於觀眾前方、或之間。因此觀眾在觀賞影片時，也能同時看到放映師操作放映機，以及放映機跑片過程。藉由機械的展示與操作，更能直接向觀眾展現這項新興休閒的摩登與新潮，滿足觀者對小型電影的奇觀。

光榕會的第 4 回秋季映演會，除了放映會員個人作品、合拍劇情片《青春的深沉荊棘》、百代有聲片外，同時也放映佛列茲・朗（Fritz Lang）的《大都會》，並邀請知名辯士福田笑洋從台南北上，解說 9.5 毫米的《大都會》版本（特大罐，全五卷）。[100] 本片在商業上映期間多以「百年後的世界」為宣傳主軸，能勾起觀眾好奇。光榕會仿照商業電影院的展演方式，更邀請鼎鼎大名的辯士福田笑洋，為的就是不讓商業規格專美於前，欲證明小型電影一樣能滿足觀眾對電影經驗的期待及效果，更能達到推廣小型電影的美意。

現存光榕會八場對外公開放映會的文字記載，主要說明籌備過程、進度、放映影片等資訊，並未載明公開放映會是否收取費用。不過，以《青鳥》放映會為例，光榕會曾提及大阪伴野商店贊助了一半支出；[101] 西尾商店與雙葉寫真器部也長期支持「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」的拍攝、映演活動。此外，放映會如需留聲機，光榕會也曾獲得「ビクター会社」（Victor 公司）的器材贊助。[102] 加上這些公開放映會以推廣為目的，故猜測這些公開放映會並未收取門票。至於每場放映會的觀眾組成可能有所不同，如光榕會表明《青鳥》放映會向一般大眾公開；[103] 第 4 回公開放映會則是邀請制，共發放了 600 份邀請函。[104] 因此，每場公開放映會可能有著不同觀影對象的設定。儘管如此，彼時會留意這類極具經濟及文化資本門檻的藝文愛好者，可能仍以中上、知識階層觀眾居多。

---

100 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 2 月號（1933.02），頁 43。

101 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 9 月號，頁 25。

102 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 3 年 10 月號，頁 29。

103 同註 102。

104 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 2 月號，頁 43。

（三）視聽部署的軍國化：《軍旗記》、《台灣特種演習》

與其他台灣 9.5 毫米電影俱樂部最大的不同之處，在於「光榕會」與政府的關係更為緊密，並在政府軍國主義的部署下，成為支應國策的動員單位之一。根據記載，「光榕會」有兩次與軍方合作的紀錄。第一次是 1931 年受到台灣軍步兵第一聯隊[105]的邀請，於 11 月 26 日拍攝軍旗祭。[106] 會員們一早七點半至理事長菅野信躬家中集合，並戴上光榕會的臂章，搭車前往聯隊。當日，光榕會會員可以隨意拍攝，而他們將儀式典禮、分列式、模擬戰、餘興節目一一紀錄下來，之後完成兩卷特大罐影片《軍國之秋》（軍國の秋）。影片製作由八位會員分工完成後，選定 12 月 22 日晚間舉辦放映會。除了《軍國之秋》，也選映了其他影片，如線條畫《山間小屋之夜》（山小屋の夕）、光榕會自製有聲片《台灣民謠 Donto 節》（台灣民謠ドント節）、《卓別林的馬戲團》（チヤツブリンのサーカス，*The Circus*）。[107] 放映會分為兩個梯次，第一場六點至七點，第二場七點到八點，讓千名士兵分成兩梯次觀賞影片。

次年，「光榕會」更受到台灣軍司令部委託，拍攝 1934 年自 6 月 25 日起一連五天的防空演習。[108] 統監部規劃寫真攝影、有聲片與無聲片三組拍攝，光榕會負責無聲片的部分。軍司令部不願雇用專業電影製作公司，是因為當時台灣總督府委託日映有聲片製作公司記錄此活動，而長期與總督府政策不合的軍司令部可能對總督府的干涉有所不滿，才轉為選擇光榕會擔任此工作。[109] 為了拍攝演習，統監部將光榕會編入附屬軍部的攝影班。光榕會自己則分為五班：[110] 第一班南下新竹州拍攝陸上部隊的戰鬥演習；第二班往淡水拍攝空中戰鬥與高射砲實彈射擊

105 第一步兵聯隊在理蕃政策中扮演重要的角色，共參與四次對台灣原住民大規模的鎮壓，以及「霧社事件」。營區在今中正紀念堂一帶。曾令毅，〈從影像窺探臺灣日本時代軍事史：日本駐臺部隊的軍事活動與生活〉，《國家攝影中心網站》（來源：https://ncpiexhibition.ntmofa.gov.tw/tw/OnlineExhibition/Detail/20121418091169685，檢索日期：2024.07.17）。

106 《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」第 4 年 2 月號，頁 42、44-45。

107 同註 106，頁 44-45。

108 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 7, no. 8，頁 29。

109 史惟筑，〈台灣電影（小）歷史——從「百代－寶貝」勾勒戰前業餘者電影初期發展〉，《藝術學研究》32 期，頁 27。

110 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 7, no. 10（1934.10），頁 107-108。

演習；第三班到基隆拍攝停泊汽船的火災演習；第四、五兩班則留在台北拍攝防衛活動。值得注意的是基隆當時被歸在要塞地區，在《日本百代電影》（日本パテーシネ）第 2 期雜誌裡，特別製作了一張軍用地區表，提醒這些地區皆需申請許可才能進入拍攝，台灣島的要塞地區是基隆與澎湖島。[111] 光榕會最後的拍攝成果為《台灣特種演習》（三卷特大罐），影片中使用了素描（sketch）效果、瞬間回切的剪接，並於 6 月 23 日在台北偕行社（軍人聯誼會）大廳試映，台灣軍陸軍大將松井石根與其參謀、幕僚皆出席了試映會。

（四）9.5 毫米電影的沒落

從「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」的活動比較可見，前者著重會員間的技術研究及交流，後者則重視舉辦公開放映會，向大眾推廣 9.5 毫米電影。前者俱樂部的會員藤井悟一郎、岸本曉、小林暉、小澤滋雄，皆是喜好鑽研電影技術的業餘者，他們在 1930 年獨自組成了「紅樹社」，以期更密集地與同好切磋 9.5 毫米電影的拍攝技術。[112] 小林暉與小澤滋雄更是經常參與競賽、在雜誌上發表技術研究、負責記錄俱樂部活動。台灣 9.5 毫米電影俱樂部在 1930 年代初期相當活躍，除了「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」，偶爾也能看到其它地區的零星活動消息。《百代電影》雜誌 1939 年刊登了日本各地俱樂部名簿，這兩個俱樂部與「台中寶貝映畫俱樂部」同被表列其中，但實際上自 1935 年後台灣俱樂部的活動幾乎銷聲匿跡。「光榕會」從 1935 年 7 月之後便無相關紀錄，「台北寶貝電影俱樂部」更於 1933 年後沉寂，其他地區的 9.5 毫米電影團體也近乎消聲匿跡，僅有個別成員參與聯盟活動或競賽，如「光榕會」露木格與台南野中松次郎，仍持續參與關西百代映畫聯盟，並擔任委員職務；[113] 台南渡邊毅 [114] 則參與 1937 年「panchromosa 膠卷發售紀念比賽」，作品《尋水》（水を求めて）獲得

111 《日本パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 7, no. 2（1934.02），頁 70-71。

112 《ベビーキネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」vol. 3, no. 9（1930.09），頁 67。

113 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 11, no.1（1938.01），頁 23；《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 12, no. 1（1939.01），頁 25。

114 據連景初的記載，渡邊毅曾受委託，協助拍攝台南三山國王廟的外觀照片，收藏於臺南歷史館（今台南市立博物館）中。連景初，〈三山國王廟〉，《台南文化》3 卷 1 期（1953.06），頁 51。

特選獎。[115]

然而，「全日本百代電影聯盟」直至 1937 年仍持續活動，甚至為了因應戰局而發起「映畫報國運動」，由協會免費出借新聞片（《北支事變》、《支那事變》）、業餘作品及喜劇或動畫，供民眾申請播放，透過放映募集金錢與物資，慰問傷病將士及其遺族。[116] 由該聯盟發行的電影雜誌《百代電影》（パテーシネ）也持續出版至 1940 年，儘管後期頁數銳減。推測台灣 9.5 毫米電影俱樂部提前中止的原因可能有三：8 毫米電影出現、電影政策與殖民地處境。首先，1932 年出產的柯達 8 毫米器材深受小型電影業餘者喜愛，逐漸轉向拍攝八毫米影片。除了台北百代映畫俱樂部和光榕會的成員也組成 8 毫米映畫台北支部外，[117] 露木格也在 1935 年《百代電影雜誌》裡為其作品《為何空襲》撰寫得獎感言時表示：「9.5 毫米電影在 16 毫米和 8 毫米影片稱霸小型電影界的今天，[118] 使用品質較差（很遺憾，我不得不這麼說）的 9.5 毫米底片來製作作品的我們，唯一的出路可能就是充分利用百代底片特有的性能。我想要堅持製作出具有百代特色的電影。」[119]

其次，日本政府在 1933 年通過了「映画國策」政策，加強掌控電影產業與活動，並擴大技士許可制，將小型電影納入規範。以往只有標準規格的放映技師需通過技士考試，但 1933 年小規格電影放映亦須取得技術許可。此政策據信源於 1930 年朝鮮鎮海區發生了一起小型電影放映火災，造成死傷，[120] 政府遂於 1933 年 12 月（昭和 8 年）舉辦第一次技師考試。這對小規格電影業者及業餘者而言，顯然是為了加強控制電影活動的政策。此舉引來小型電影業界反彈，世界膠卷社（セカイ・フイルム）、金城商會、伴野商店、十字屋、小西六本店組成

115 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 10, no.1（1937.01），頁 95。

116 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 10, no. 11（1937.11），頁 22、32-33。

117 日本八毫米映畫協會台北支部的會員們除了光榕會的藤井初太郎、藤井悟一郎，台北百代寶貝俱樂部的小林暉之外，還有西尾商店的店主西尾靜夫、台北巡佐兒玉實。事務所設在藤井悟一郎經營的市田寫真館。《8ミリ映画》no. 5（1936.10），頁 14。

118 露木格提到 16 毫米普及一事，乃因儘管 16 毫米與 9.5 毫米規格都在 1923 年引進日本，但除了器材比 9.5 毫米貴了兩倍之外，當時膠卷必須送到上海沖洗。要等到 1927 年日本柯達開始在日本提供沖洗服務後，才在業餘者之間流行起來。此資訊來自筆者與日本小型電影研究者飯田定信之書信往來，時間為 2023 年 8 月 22 日。

119 《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」vol. 8, no. 7，頁 46。

120 《大日本映画事業聯合会事業誌》（日本東京：大日本映畫事業聯合會，1941.04），頁 39。

小型映畫業者協會向政府請願，主張反轉片已大為降低火災風險，小規格電影非常適用於政府機關、學校、軍隊、宗教及其他文化場域，無須同等管制，希望政府能撤銷這項規定。然「映画國策」的審查制度與許可制，已納入了小規格電影，導致小規格電影活動於 1930 年代中後期逐漸變少。

第三，「全日本百代電影聯盟」在 1937 年後仍能持續舉辦公開放映會，而台灣 9.5 毫米電影俱樂部卻提前消失，其原因可能還是與殖民地體制、台灣作為日本南進政策要塞有關。「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」在 1930 年中期逐漸銷聲匿跡，與「台北電影聯盟」時間相仿。藤井省三認為 1936 年「台北電影聯盟」突然沒落可能是因為幹事和委員們相繼調動工作、成員反戰而遭當局打壓。[121] 反觀光榕會與台灣軍司令部關係良好，卻仍難逃沉寂命運，或許可能與政治選邊問題而得罪台灣總督府高層，不過這皆僅為假設，尚待更多史料釐清。

四、結論：小型電影的殖民現代性

（一）「殖民日常的技術性」

雖然無法得知俱樂部消聲的確切原因，但透過其活動軌跡仍可檢視台灣 9.5 毫米電影的發展特性。正如派翠西亞・齊姆曼（Patricia R. Zimmermann）所指出，業餘者電影「並非一個文化介面（artefact culturel），而是一個文化過程（processus culturel），並以其不穩定性、矛盾性開展歷史與知識之多重層次作為特色。」[122] 在台灣殖民體制下，業餘者電影的文化身分建構需與政治身分不斷角力、協商。若引援吉貝爾・席蒙東（Gilbert Simondon）的「普遍文化」（culture générale/universelle）觀點，9.5 毫米電影在殖民台灣的發展呈現出「殖民日常的技術性」（the technicity of colonial everyday life）與「文化代償」（cultural compensation）特性。席蒙東認為，「文化技術」（culture technique）意在抵抗文化與技術的二元對立，他更進一步主張「普遍文化」，強調文化本身必須「重

121 藤井省三，〈臺北電影聯盟的興衰——一九三〇年代現代都市的電影界革命〉，《中國文哲研究通訊》21 卷 4 期（2011.12），頁 113-114。

122 Patricia R. Zimmermann, “cinéma amateur et démocratie.” *Communication : le cinéma en amateur*, n° 68, 1999.05, p. 283.

新置入對機械本質的認識（la conscience de la nature des machines），彼此相互關係、他們與人相關的認識，以及在這些關係裡涉及的價值。」[123] 換言之，他認為思考技術性（technicité）時要超越側重工具、器具使用的概念，並著重技術如何彰顯人之於世界的關聯與機械生成（genèse）歷程。循此視角，「殖民日常的技術性」意指小型電影技術性同時兼備個人休閒與殖民日常的雙重特質；而「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」的活動足跡，則揭櫫了電影如何與日常及鄉土（vernacular）交織出文化殖民技術的多重樣態。首先，9.5 毫米電影原本具有家庭／私領域使用的定位，然「光榕會」舉辦多場近千人參與的公開放映會，不僅逾越了私領域向度，更企圖與 16 毫米教育、政宣片與 35 毫米商業電影競逐電影展演的公開性。這些映演會更配合國策，強化小型電影的宣教功能，協力鞏固軍國主義，確保殖民政體的意識形態滲入常民生活。有別於政宣片直接導向政治目的，小型電影作為中、上階層新興技術的時髦象徵，也拓延了政宣模式不僅存於官方主導的空間，也在個人性、休閒性與奇觀化的映演中映照帝國之光。公開放映會的型態能吸引更廣泛的日台群眾，使小型電影成為滲透日常生活與休閒時光的殖民文明旗幟。此外，小型攝影機多用於旅遊紀實，也被在台日人帶進「代表」台灣鄉土的人文與自然地景：如廟會、都市街景、日月潭、阿里山、太魯閣等地。「台北寶貝電影俱樂部」的成員們帶著小型攝影機登山近海，以殖民、異國之眼紀錄南國情調，再透過例會或放映活動分享作品。這些最先接納殖民鄉土的日本菁英階層，以視聽再現技術築出一道文化身分的殖民軸線。他們藉由熱愛的休閒，依循著殖民話語（discours）去發現、建構台灣鄉土。這種帶著協力意識的身體參與及實踐，一方面響應殖民政府的觀光政策；另一方面，透過視聽再現與放映形式，形塑殖民現代性的鄉土代表，逐漸滲透群眾的認知及想像，將殖民政策的官方大敘事，滲入每日生活的日常之中。

（二）「文化代償」

「文化代償」則指小型電影所代表的休閒文化遭逢殖民體制壓力時，所展現

123 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Champs, 2024, p. 18.

的回應、調整機制。前述兩個俱樂部成員彼此多有重疊，甚至可能皆曾由菅野信躬擔任理事長，俱樂部會址亦與雙葉寫真器部相關。「紅樹社」又從「台北寶貝電影俱樂部」分支而出，屬於專精電影技術的小團體。因此，「光榕會」、「台北寶貝電影俱樂部」、「紅樹社」與殖民政府的關係由密切到疏遠不一，其所維持的，是一種在業餘性底下的技術分工。「光榕會」與軍方合作，在「全日本百代電影聯盟」舉辦「映畫報國運動」之前，更早被動員進軍國主義的視聽部署之中。與殖民政體的合作，讓渡了原本屬於私領域的休閒娛樂，小型電影成為一種文化層面的政治交換；業餘電影與國家體制協商自由發展的空間，同時保有其他俱樂部或會員們持續探索小型電影技術的彈性。駒迂武談論台灣日治時期的近代化發展時，強調除了經濟次元的近代化發展與政治次元的近代化壓抑之間，還有一個廣大的領域，他稱之為文化次元。對他而言，文化次元的近代性意義除了大眾媒介（如電影或報紙）有時會成為政府政宣手段外，「有時也會成為抵抗的媒體，逐漸形成都會的、大眾的文化。」[124] 不過，就目前重建的 9.5 毫米電影發展來看，它在形成都會菁英文化、卻未大眾化的過程中，媒介近代性並未生成政宣與抵抗分庭抗禮的力量，而是在殖民菁英階層中發酵，形構一道具技術觀點的殖民現代性光譜：一方面，在 9.5 毫米電影所構成的技術秩序下，以拍攝和映演的多樣實踐，展現文化近代性的意涵；另一方面，也因映演的公開性，使其成為殖民現代性的表徵。進而，殖民政體下的公私領域從未是能劃清的分界：殖民場域不僅表現為族群階層的社會結構，也體現在殖民菁英階層的日常意識動員之中。動員以正向／反向、強參與／弱實踐不等的涉入模式，讓媒介的日常實踐鍍上殖民的技術痕跡。回溯「台北寶貝電影俱樂部」與「光榕會」的活動足跡，不僅見證業餘性在殖民條件下所蘊含的技術創造力與轉化潛能，也彰顯了以技術先行的電影實踐經驗中，在台日籍菁英如何透過文化的交換與代償，換取能自由表述的文化空間。然而，除了前述「全日本百代電影聯盟」於戰時舉辦「映畫報國運動」，積極以小型電影協力國策外，1938 年《臺灣日日新報》一則名為「小型

124 駒迂武，〈臺灣的殖民近代性〉，若林正丈、吳密察主編，《跨界的台灣史研究——與東亞史的交錯》（台北：播種者文化，2004.04），頁 163。

電影也進軍國策戰線－徵集日本後方作品」（小型映畫も國策線に進出－『銃後日本を描く』を募集）的報導，宣告殖民政府最終仍沒收這項私領域的表意自由。該活動主要針對 16、8 毫米規格，徵集描寫日本戰時後方影片，並邀請陸軍省及海軍省中佐擔任評審。[125] 9.5 毫米電影此時雖已逐漸沒落，但戰時體制也正式收編其他兩個小規格電影，即便是殖民階層，也完全失去業餘電影的休閒表意空間。曾於 1920 年代末至 1930 年代風行一時的小型電影風潮，終告結束。

目前尚未能發現、指認俱樂部會員們拍攝的影片。若能出土，將有助於觀察其鄉土取材傾向與敘事策略：殖民目光如何再現鄉土？是否構成文化挪用？台人視角能否跳脫殖民奇觀的再現語彙？若能找到光榕會拍攝的《台灣特種演習》，更可與國立台灣歷史博物館典藏的《守護台灣》作比較，觀察後者由「日映有聲電影製作公司」以 35 毫米拍攝的同場演習，跟小規格影片的技術、美學語彙有何差異？本文嘗試從既有文獻重構「台北寶貝電影俱樂部」和「光榕會」的電影活動，讓日治時期上層階級實踐的 9.5 毫米電影活動重現天日。未來將持續挖掘其他電影俱樂部、影迷社群，進一步建構小規格與標準電影交織的殖民影像史觀，拓展台灣電影史的批判維度。

125 〈小型映畫も國策線に進出——『銃後日本を描く』を募集〉，《臺灣日日新報》，1938.10.21，夕刊 4 版。

附錄 1　日治時期 9.5 毫米電影俱樂部

俱樂部名稱	地點	活躍期間	備註
「台北百代寶貝同好會」（台北パテーベビ同好會），後改稱「台北寶貝電影俱樂部」（台北ベビーシネマ 倶樂部）	台北表町三共藥品店→台北榮町二丁目雙葉寫真器部→台北表町三共藥品店	1928-1934	1929年加入全關西寶貝映畫聯盟。成員：參見附錄2。
「Don俱樂部」	未知	1928-？	由渡部慶之進與總督府總務長官後藤文夫夫人後藤治子成立
「台中寶貝映畫俱樂部」（台中ベビーキネマ倶樂部）	台中寶町五丁目岡崎寫真館	1930-？	賴崑森為台籍成員
「台北紅樹社」	未知	1930-？	成員：藤井悟一郎、岸本曉、小林暉、小澤滋雄
「台北光榕會」	台北榮町二丁目雙葉寫真器部（フタバ寫真器部）	1931-1935	成員：參見附錄3。
「Palm Studio俱樂部」（パルムスタシオ）	台北醫院內的小型電影俱樂部	未知	此線索出現在小澤滋雄於1932年《日本百代電影雜誌》4月號80頁中。他在介紹台灣小型電影發展現況時，述及其中仍活躍的小型電影俱樂部。
三井物產的「電影吉岡俱樂部」（シネ吉岡）	三井物產裡的小型電影俱樂部	未知	同上

附錄 2　台北寶貝電影俱樂部成員

會員姓名	職業	會員姓名	職業
發起人：葛岡陽吉	三共株式會社台北出張所所長	松山恂	小兒科醫師、台北醫院醫長、經營松山醫院
首任理事長：菅野信躬	台灣合同電氣株式會社常務取締役	小澤滋雄	畫家，石川欽一郎學生，曾參與不同畫會，如「紫瀾會」、「台北洋畫研究會」等。其作品曾於第三回台灣水彩畫會上展覽。

小林暉	日進商會取締役、日進商會社長	江藤松之助	江藤寫真館經營者
藤井初太郎	「市田膠印股份有限公司」（市田オフセツト株式會社）台灣支店支店長；市田寫真館經營者	岸本曉	未知
藤井悟一郎	全台灣旅館組合聯合會副會長（梅屋敷合夥人大和辰之助五兒子、梅屋敷店主大和宗吉之弟）	江藤基隆	未知
東城美三	雙葉寫真器部經營者	吉岡恆	未知
姓名未完全	小村氏、田村氏、天野氏		

附錄 3　光榕會成員

會員姓名	職業	會員姓名	職業
理事長：菅野信躬	台灣合同電氣株式會社常務取締役	武藤三五郎	內科、小兒科醫生
幹事：筒井臺輔	土木工程建築承包商負責人。（諸官衙用達土木建築請負業）	藤井悟一郎	全台灣旅館組合聯合會副會長（梅屋敷合夥人大和辰之助五兒子、梅屋敷店主大和宗吉之弟）
東城美三	雙葉寫真器部店主	岸英男	演員、編劇
藤井初太郎	「市田膠印股份有限公司」（市田オフセツト株式會社）台灣支店支店長；市田寫真館經營者	田中八郎	日本勸業銀行台中支店長、河合電影製片公司
江藤松之助	江藤寫真館經營者	田村樹路	無資料
上妻秀雄	醫院開業、府中央研究所員	鞍田康正	無資料
松本太輔	台灣有價證券業組合長	光圖磨生	無資料
露木格	中央研究所七等技師、台北農事試驗所	西中文一	無資料
大塚保二	共同商事株式會社取締、神戶鈴木商店台灣支店勤務	中川善雄	無資料
林堅藏	台北醫學專門學校教授	上妻雷兒	無資料

會員姓名	職業	會員姓名	職業
牧田平太郎	阿里山作業所書記	岡村福本	無資料
田村達治	陸軍醫中尉	中川紅陽	無資料
姓名未完全	中田氏、中西氏、佛青氏、河西氏、橋彌氏、保坂氏、福本氏		

附錄 4　1932 年「台北寶貝電影俱樂部」會員得獎作品放映會

競賽主題	時間	地點	放映作品
台灣的風物	1932-05-25, 19點，參與者14名。	表町府後會事務所	入賞作品： 一等：《收穫》（五十米）：藤井悟一郎； 二等：《台灣民謠有聲片：蓬萊小唄・Donto節》（蓬萊小唄・どんと節）（六十米）：藤井初太郎； 三等：《城隍爺祭典》（八十米）：小林暉； 四等：《遊覽台灣本島居民與街道》（本島街見物）（五十米）：江藤松之助； 五等：《烏來紀行》（五十米）：小澤滋雄； 六等：《本島人習俗 - 吸食鴉片與東台灣駕車遊記》（本島人習俗阿片吸引と東臺灣ドライヴ）（各五十米）：葛岡陽吉。

附錄 5　日本 9.5 毫米電影競賽台灣方獲獎表

年份	競賽名稱	影片名稱	作者
1930	聯盟創立紀念第一回募集作品	《光的行進曲》（ルミエ行進曲）：佳作。	フタバ・ブロダクション雙葉製作 (production)
1930	全日本百代 - 寶貝（パテーベビ）第八回撮影大競技會	《田舍之姿》（田舍の姿）：第三部四等第六席。	台北小林暉

年份	競賽名稱	影片名稱	作者
1930	全日本百代 - 寶貝（パテーベビ）第八回撮影大競技會	《五穀先帝速寫》（五穀先帝スケツチ）：第三部五等第十席。	台北小澤滋雄
1931	全日本百代 - 寶貝（パテーベビ）第九回撮影大競技會	《台灣神社祭》：五等十六席，五十米實寫。	台北小澤滋雄
1931	全日本百代 - 寶貝（パテーベビ）第十回撮影大競技會	《太魯閣探勝記（三）》：四等第一席，八十米實寫。	台北小林暉
1931	全關西寶貝映畫聯盟第二回競賽（全關西ベビーキネマ聯盟）	《高原之舞》（高原に踊－る）：五等。	台中吉岡恒
1931	全日本第十一回百代九點五映畫募集（パテー九ミリ半募集映画）入選者	《去阿里山》（阿里山へ）：四等第二席。	台北小澤滋雄
1931	全日本第十一回百代九點五映畫募集（パテー九ミリ半募集映画）入選者	《新店舟遊記》：第四十五席。	台北小林暉
1933	全日本第十三回百代九點五映畫募集（パテー九ミリ半募集映画）入選者	《收穫》：三席第一部第二席。	台北藤井悟一郎
1935	明治貿易株式會社主催ゲバルト・コンテスト（Agfa-Gevaert）成績表	《淡水街印象》（淡水街の印象）：未知確切得獎結果。	台北露木格
1935	全日本パテーシネ協會關東支部主辦第二回コンテすト（競賽）	《為何空襲》（空襲何ぞ）：未知確切得獎結果。	台北露木格
1937	パンクロモーザフイルム發賣紀念 - 大懸賞寫真成績表（panchromosa膠卷發售紀念比賽）	《水を求めて》：準特選	台南渡邊毅
9.5毫米感想文募集之成績發表			
1932	9.5毫米感想文募集成績發表	入選	台北林堅藏

附錄 6　光榕會公開放映會

回次	放映時間	放映地點	放映影片
第一回	1931年5月29日，19時。	台北市明石町警察會館	一、《君之代》(君の代，百代有聲片G116)、《變身大王》、《春之歌》（春の唄）、大臺北（光榕會作）、《游啊游》（泳げや泳げ，G250）《海》（G152）、《日祭》（？）、《蟲的世界》（虫の世界，S358）、《滑雪的趣味》（スキーの興味，S359）。

回次	放映時間	放映地點	放映影片
第二回秋季公開大映寫	1931年11月17日，18時30分，約500人參與。	台北市明石町警察會館	一、《君之代》（君の代）（日本國歌，百代有聲片）。 二、《民謠之旅》（民謠の旅，百代有聲片）。 三、《水的節奏》（水のリズム），會員作品。 四、《光榕的夏天(前篇)》（光榕の夏〔前篇〕），會員合作。 ◆《流逝》（流れ），西中氏、中西氏。 ◆《山之喜悅》（山の嬉び），武藤氏、大塚氏。 ◆《街燈》，林氏、岡村氏、田村氏。 五、《猿蟹合戰》（猴蟹對戰，百代有聲片）。 六、《光榕之壽(後篇)》（光榕の壽〔後篇〕），會員合作。 ◆《大海的一天》（海の一日），中川氏、東城氏。 ◆《都會風景》，筒井氏、上妻氏。 ◆《暑假結束後》（夏休みを終へて），管野氏、露木氏。 七、《山之旅》（山の旅），會員作品。 八、《天國一日遊》（天國その日歸リ），既製映畫。
第三回	1932年7月7日，18時30分。	台北市明石町警察會館	第一場 一、《君之代》（君の代，百代有聲）。 二、《糖果與狸貓》（あめや貍，百代有聲）。 三、《旅》，武藤氏作品。 四、「台灣民謠」（百代有聲）：《Donto》（ドント節），光榕會作品；《蓬萊小唄》，光榕會作品。 五、《出船》，西中氏作品。 六、《秋天的去處》（秋ゆくる），松山岡本作品。 七、《光榕的總出演(前篇)》（光榕オンバド〔前篇〕），光榕會作品。 【中場休息奏樂（20分鐘）】 第二場 一、《光榕的總出演(後篇)》（光榕オンバド〔後篇〕），光榕會作品。 二、《了不起的安先生》（あつぱれ安さん），百代有聲。 三、《阿里山》，岡村福本作品。 四、《某天的記錄》（或日の紀錄），露木［格］作品。 五、《文福茶釜》（百代有聲） 六、《京都情調》（百代有聲），光榕會作品。 七、《為了國家．姬路》（御國の為めに．姬路），石井氏作品。 八、《不務正業者的有聲攝影記》（與太者トーキー撮影る記），光榕會作品。

回次	放映時間	放映地點	放映影片
《青鳥》鑑賞映演會	1932年7月19日（二）18時，近千位觀眾參與。	榮座	第一場 一、《君之代》（君の代），百代有聲。 二、事局映畫《上海事變》，日本電通映畫。 三、《春之歌》（春の唄）、《村祭》，百代有聲。 四、《護國之華》（護國の華）、《肉彈三勇士》模擬戰（日本電通映畫） 五、童話《蟲的世界》（虫の世界），德國UFA電影公司（ウーファー社）。 第二場 一、事局映畫《為了國家》（御國の為めに），石井重太郎氏。 二、台灣民謠《Donto節》（ドン節），光榕會有聲片。 三、新舞踊《京都情調》，光榕會有聲片。 四、童話劇《青鳥》（青い鳥），百代映畫，特大全四卷。
第四回	1932年11月26日，18時30分。	台北醫專講堂（可容納一千人）	一、《君之代》（君の代），百代有聲。 二、聯合作品「光榕小品集」光榕作品（十米）： 1.《秋》，中川紅陽； 2.《蜆仔》（しドみ貝），上妻雷兒； 3.《水三題》，菅野信躬； 4.《井之頭公園》（井の頭公園），牧田平太郎； 5.《引擎》（エンヂン），露木格； 6.《秋天的腳步》（秋の歩み），大塚保； 7.《波》，武藤三五郎。 三、舞踊《Rio Rita》（リオリタ），百代有聲。 四、劇映畫《青春的深沉荊棘》（春棘は深し），光榕劇研究部。 五、線畫《山間小屋之夜》（山小屋の夕） 六、寫實片《前往清水隧道》（清水隧道を行く），光榕作品。 七、映畫《大都會》（メトロポリス），全五卷，既製映畫。邀請辯士福田笑洋從台南北上解說影片。
第五回	1933年06月27日，19時。	臺灣日日新報講堂	無資料

回次	放映時間	放映地點	放映影片
第六回	1933年11月22日，18時30分。	台北信用組合三樓	1.《君之代》（君の代），百代有聲。 2.《米老鼠的鬼屋》（ミツキーの化物敷）(*Mikey Mouse: The Haunted House*)。 3.《帝都防空大演習》。 4.《骸骨の舞踊》（*Silly Symphony: The Skeleton Dance*）。 5.《光榕相簿第五集》（光榕アルバム）。 6.《乘風破浪》（（波のリ越えて）。 7.《懷念南國》（慕はしや南の國）。 8.《日式歡喜冤家》（和制喧囂友達）。
第七回	1934年11月10日，約600位觀眾。	台北信用組合大廳	【節目表】 1.《一寸法師》，有聲漫畫。 2.《柏林》（伯林），德國作品。 3.《正電子的發明》（ボーシトロンの發明），美國作品。 4.《為何空襲》（空襲何ぞ），光榕會露木作品。 5.《光榕作品集第五輯》（光榕會アルバム第五輯）會員聯合作品。 a.《橋》，筒井台輔； b.《神轎》（神輿），露木格； c.《高爾夫》（ゴルフ），松本太輔； d.《桌上》（机の上），田村達治； e.《海港的印象》（海の印象），大塚保； f.《祭典》（祭），牧田平太郎。 ------ 休息十分鐘 ------ 6.百代短片集（パテーコント），光榕會作品。 a.《十二月的淡水》（師走の淡水），田村達治； b.《菜公坑山》，大塚保； c.《水邊》，小澤滋雄； d.《淡水寫生》（淡水を繪かく），筒井台輔。 7.《眾所周知的荒又》（御存じ荒又），有聲漫畫。 8.《思慕的南國》（慕はしや南の國），有聲舞蹈，光榕會作品。 9.《妖怪對戰》（化け競べ），P.C.L漫畫。 10.《台灣軍特種演習》（光榕會攝影）。

參考資料

一、文獻史料

《8 ミリ映画》no. 5（1936.10），頁 14。

《アマチュアキネマ》（1928-1929）。

《パテーキネマ》「全関西パテーキネマ聯盟」（1932-1933）。

《パテーシネ》「日本パテーシネ協会」（1934-1940）。

《ベビーキネマ》「ベビーキネマ社」（1928-1929）。

《ベビーキネマ》「全関西ベビーシネマ聯盟」（1930-1932）。

《ベビーキネマ》「東京ベビーシネマ倶樂部」（1927-1930）。

《大日本映画事業聯合会事業誌》（日本東京：大日本映畫事業聯合會，1941.04）。

《日本パテーシネ》「日本パテーシネ協会」（1930-1934）。

二、專書

三澤真美惠，《在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》（台北：臺灣大學出版社，2012.04）。

田中純一郎，《日本映画発達史》（日本東京：中央公論社，1957）。

李道明、張昌彥編，《紀錄台灣：台灣紀錄片研究　書目與文獻選集》（台北：國家電影資料館，2000.06）。

南博（編），《日本モダニズムの研究　思想・生活・文化》（日本廣島：ブレーン出版，1982.07）。

若林正丈、吳密察主編，《跨界的台灣史研究——與東亞史的交錯》（台北：播種者文化，2004.04）。

Gautier, Christophe. *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. école nationale des Chartes, 1999.

Gilbert, Simondon. *Du mode d'existence des objets techniques*. Champs, 2024.

Kikuchi, Yuko. editor. *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*. University of Hawaii Press, 2007.

Lee, Daw-ming. *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*. Scarecrow Press, 2012.

Tepperman, Charles. *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. University of California Press, 2014.

二、論文

（一）期刊

史惟筑，〈台灣電影（小）歷史——從「百代一寶貝」勾勒戰前業餘者電影初期發展〉，《藝術學研究》32 期（2023.06），頁 1-64。

李道明，〈日治時期小規格業餘電影在台灣的發展——九點五毫米、八毫米、十六毫米〉，《Fa 電影欣賞》199 期（2024.07），頁 26-55。

連景初，〈三山國王廟〉，《台南文化》3 卷 1 期（1953.06），頁 51。

郷田真理子，〈フィルムセンター所蔵の小型映画コレクション :9.5mm フィルム調査の覚書〉，《東京国立近代美術館研究紀要》17 號（2013.03），頁 95-109115。

簡秀珍，〈觀看、演練與實踐——台灣在日本殖民時期的新式兒童劇〉，《戲劇學刊》15 期（2012.01），頁 7-48。

藤井省三，〈臺北電影聯盟的興衰——一九三〇年代現代都市的電影界革命〉，《中國文哲研究通訊》21 卷 4 期（2011.12），頁 105-119。

Zimmermann, Patricia R. “cinéma amateur et démocratie.” *Communication : le cinéma en amateur*, n° 68, 1999.05, pp. 281-292.

（二）學位論文

何瑪丹，〈聲響臺灣——日治時期日語唱片中的臺灣經驗〉（台北：臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2014）。

Morisue, Noriko. *Filming the Everyday: History, Theory, and Aesthetics of Amateur Cinema in Interwar and Wartime Japan*. Dissertation, the Faculty of the Graduate School of Yale University, 2020.

三、報紙文章

〈小型映畫も國策線に進出——『銃後日本を描く』を募集〉，《臺灣日日新報》，1938.10.21，夕刊 4 版。

〈小型活動撮影競技大會〉，《臺灣日日新報》，1932.03.12，夕刊 2 版。

〈光榕會公開映寫會〉，《臺灣日日新報》，1932.05.28，夕刊 2 版。

〈青い鳥を上映十九日榮座で〉，《臺灣日日新報》，1932.07.19，夕刊 2 版。

〈素人の映畫撮影熱〉，《臺灣日日新報》，1928.10.07，日刊 2 版。

〈偏らぬ景を撰び本島觀光のプログラムこしたい〉，《臺灣日日新報》，1927.06.11，

日刊 2 版。

〈臺北光榕會の映寫會〉，《臺灣日日新報》，1931.05.30，日刊 7 版。

〈臺灣八景決定　二十五日鐵道ホテルに於けろ　最後の審查委員會で　同時に別格二景及十二勝も決る〉，《臺灣日日新報》，1927.08.27，日刊 5 版。

〈懸賞金を附して　『臺灣の歌』公募　御大典記念事來の一つ　臺灣教育會主催〉，《臺灣日日新報》，1928.10.28，日刊 2 版。

四、電子媒體

「台灣人物誌網站」（來源：http://192.192.58.94:8080/whos2app/servlet/whois?simplegenso，檢索日期：2024.07.17）。

中央研究院臺灣史研究所「台灣研究古籍資料庫」（來源：https://rarebooks.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront99/search/search_result2.htm?xmlId=0000128551&display=detail，檢索日期：2024.07.26）。

映畫保存協會，《戰前小型映画資料集》，2022.10（來源：https://puboo.jp/book/33337，檢索日期：2025.08.30）。

國立臺灣大學圖書館數位典藏館「78 轉唱片」（來源：https://dl.lib.ntu.edu.tw/s/78rpm/item/884362#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-256%2C-84%2C2010%2C1670，檢索日期：2024.07.17）。

國立臺灣歷史博物館典藏網，《台灣の民謠》（台北：臺灣通信社，1929）（來源：https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2019.031.0180，檢索日期：2024.07.17）。

——，《臺灣の歌：民謠》（來源：https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a= 132&rno=2019.031.0178，檢索日期：2024.07.17）。

曾令毅，〈從影像窺探臺灣日本時代軍事史：日本駐臺部隊的軍事活動與生活〉，《國家攝影中心網站》（來源：https://ncpiexhibition.ntmofa.gov.tw/tw/OnlineExhibition/Detail/20121418091169685，檢索日期：2024.07.17）。

鄭金龍，〈台灣電業　百年淬鍊〉，《台電月訊》640 期（來源：https://service.taipower.com.tw/tpcjournal/TPMM/2016/640/mobile/index.html#p=7，檢索日期：2024.07.17）。