

「日滿親善」策略下李香蘭的崛起

陳景峯*

摘 要

中日戰爭時期，「株式会社滿洲映画協會(滿映)」以中國東北為基地，展開日本「映画國策」的宣教工作。除以東北「滿映」為首，漸次在華北至華南占領區內併購壟斷電影產業，執行「大陸電影聯盟」的構念，推銷「日滿親善」與「五族協和」的宣教任務，「中聯電影」公司的成立，更是此一策略體現的成果。

李香蘭透過「滿映」的包裝，塑造為精通中、日語，才情兼具的滿洲姑娘。成為中、日、台等地的「親善大使」。因此，李香蘭這位「滿映」的電影明星，終始都是「日滿親善」與「五族協和」任務的最佳樣板。

本論文〈「日滿親善」策略下李香蘭的崛起〉，史料的運用上，參酌學者專著論述為主，配合一手史料與當時參與人員的口述自傳。分從「滿映『日滿親善』的宣傳任務」、「日漢合作的『大陸電影聯盟』」、「李香蘭的崛起和身分的形塑」與「角色塑造詮釋『五族協和』」等論述主軸，探討日本壟斷中國影業的策略，與瞭解李香蘭宣傳樣板形塑的過程。

關鍵字：李香蘭、「映画國策」、日滿親善、「滿映」、「中聯電影公司」

投稿日期：2019/02/22；接受日期：2020/07/01

* 台灣首府大學通識教育中心助理教授，cocooning@tsu.edu.tw。

The Strategy of “Japanese Conciliate the Manchurian” and Rising of Lee Xiang-Lan

Ching-Feng Chen^{*}

Abstract

During Sino-Japanese War, the Japanese military based of “Manchurian Film Corporation” in the northeast of China to expand propaganda and indoctrination work by “National Policy Movie”. In order to expand the ideological publicity by “Mainland Policy”, “Manchurian Film Corporation” set up the film company in the occupied territories. It’s the beginning of the expansion of the film industry by Japan in Chinese battlefield, and establishment of “Union Film Company” reflected the achievement of the Policy.

Therefore, Lee Xiang-Lan, the movie star’s rising and sharpening of the “Manchurian Film Corporation” was conferred the task “Japanese Conciliate the Manchuria” and “Harmonious of Five Nationalities”, and became benchmark of “National Policy Movie”.

It’s studied in this paper that Japanese attempted to occupy Chinese movies assets and the process of sharpening of benchmark of movie star Lee Xiang-Lan into five parts, “collaborative projects between Japan and China by Union Film Company”, indoctrination task by Movie National Policy”, “National Policy Movie by Manchurian Film Corporation”, “the rising and sharpening of Lee Xiang-Lan”, and “Harmonious of Five Nationalities by role building”.

Historical data was applied in this paper to comprehend contents and application of Japanese National Policy Movie into three parts, review the paper of Japan, China and Taiwan scholars, autobiography and interview record of film practitioners at that time, and film journals about Japanese Mainland Policy.

Keywords: Lee Xiang-Lan, Movie National Policy, Japanese Conciliate the Manchurian, Manchurian Film Corporation, Union Film Company

Submitted: 2019/02/22 ; **Accepted:** 2020/07/01

^{*} Taiwan Shoufu University Genter Education Center Assistant Professor, cocooning@tsu.edu.tw.

壹、前言

「映画国策」是日本在戰時體制下電影總動員的統制政策。「映画国策」制定的背景，在於1931年「滿州事件」的發生，讓日本軍方考量以電影作為戰事宣傳的工具，1932年「上海事件」後，開始對上海佔領地實施電影檢查制度。

同年「滿州国」成立，日本眾議院確立「映画國策」為電影製作的指導方針。至此，本視為商業活動的電影事業轉為宣傳教育用途。1933年通過「映画国策」樹立相關建議案。1934年成立「映画統制委員會」。1938年，近衛內閣進一步制定戰時「国家總動員法」，規定政府有權管制人員的調配和物質的統合，而擁有娛樂與宣教雙重功能的影業，必然也統屬於國家總動員的管制範疇。

1939年完成日本全國「映画法」的實施。1940年「映画新體制」再將國內外宣教機關統歸於內務省情報部管理。1941年，太平洋戰爭開啟後，映画臨戰體制更強化管控電影播放的內容。

¹

綜上所述，「映画国策」的制定起因於滿州佔領的宣教需求，因此「滿映」在1937年8月長春(新京)成立時，已設定目標為：合理日軍侵略主義，日滿親善為宗旨，形塑五族協和的景象，建構大東亞共榮圈的榮景，以「滿映」為基地，將此目的推廣到全中國戰場。²

關於「滿映」營運策略的研究上，山口猛《幻のキネマ満映：甘粕正彦と活動屋群像》以個人傳記的論寫，描述滿映理事長甘粕正彦的片場管理模式，解析其國策與商業平衡的操縱。³

《帝国の銀幕：十五年戦争と日本映画》徵引當年報章雜誌刊載，將「滿映」國策執行與產業爭議進行了議論，作者強調1931至1945年間，「滿映」電影支配的真面目。本書記述滿州映画的功能任務，也記述當時電影從業人員在遵奉国家政策轉向時的反應與行為。書中穿插導演、片廠人員訪談紀錄與影片內容，呈現1931年「滿州事件」發生前，原本的和平主義電影潮流，日後卻成為歌頌日本軍國主義的影劇主流，其間創作者的心情感受，是作者寫述此書的目的。⁴

田中純一郎《日本映画発達史 III 戦後映画の解放》一書，論述「日漢同盟」概念，分析上海「中華電影聯合股份有限公司」的組成與作業模式。⁵另外，加藤厚子在《總動員体制と映畫》書中，論述在中國異地語言和風俗扞格中，與中國影業合作「大陸電影聯盟」，宣輔與資產併購並行，確實是日本有效在中國擴張影業的好方法。⁶

¹ 加藤厚子：《總動員体制と映畫》（東京：新曜社，2003年），pp.23-38，50-52。

² 佐藤忠男：《炮聲中的電影—中日电影前史》（北京：世界圖書，2016年）。另外，佐藤忠在書中也提到「滿映」在中國戰場推行「大陸映画計畫」的內容，其透過甘粕正彦、川喜多長政、筈見恒夫、李香蘭與張善琨的記述，進而窺看「滿映」執行計畫的模式。

³ 山口猛：《幻のキネマ満映：甘粕正彦と活動屋群像》（東京：平凡社，2006年）。

⁴ ピーター・B.ハーイ著：《帝国の銀幕：十五年戦争と日本映画》（名古屋：名古屋大学出版会，1995年）。

⁵ 田中純一郎：《日本映画発達史 III 戦後映画の解放》（東京：中央公論社，1984年）。

⁶ 加藤厚子：《總動員体制と映畫》（東京：新曜社，2003年）。

此外，本論文以李香蘭作為探討滿映執行「日滿親善」與「五族協和」任務的樣板，此位「滿映」刻意栽培形塑的電影明星，其螢幕形象的塑造是本文探討的重點，這其中牽涉日軍「映画國策」施行的策略，和「滿映」在中國影業版圖擴張的意圖。

林沛潔《臺灣文學中的「滿洲」想像及再現(1931-1945)》一書中提到，李香蘭主演的電影，功用在於連結日本「內地」與佔領地等「外地」為一體化的電影工業。所以李香蘭演出《萬世流芳》與《サヨンの鐘》等異業結盟的電影製播，也是大東亞共榮結合的樣板宣傳。⁷

李香蘭主演的「大陸三部曲」電影，除大受民眾的喜愛外，也完全體現了「國策映画」日中同盟共享東亞資源的教宣意圖。⁸因此文中也參酌李香蘭《私の半生》與《李香蘭自傳 戰爭、和平與歌》兩本自傳的記述，進而剖析李香蘭在國策驅使下明星偶像塑造的過程。⁹

貳、滿映「日滿親善」的宣傳任務

「映画國策」的制定，最早是 1931 年「九一八」事件後，「滿州國」企圖以電影的製播，來塑造「日滿親善」的政治宣傳之用。此一戰地侵略思想教化的任務，在八年中日戰爭間未曾間斷，進而影響日本國內政宣影片的製作趨向。¹⁰

當時管轄電影審核事務的內務省情報部，認為「映画國策」的電影統制策略主要是：「民眾文娛、學校教育，與社會教育的情報宣傳。甚至利用政治、外交與社會問題為題材，塑造『爆破三勇士』的故事」。¹¹其認為電影教育是教育課程的一環，「以會同文化教育部，應呼應國民精神總動員之宗旨，將全部的心力，投注在改善提高電影品質，優良的電影可振奮國民精神，使之健全明朗，以電影回饋國家，是大家所期望的。」¹²

在「映画國策」指導方針下，1937 年「滿映」成立後，即被要求影片的製播，必須符合戰時總動員的原則。認為「應該以曾未在滿洲電影界採用過的民族和諧的生活風俗為題材，將希望轉達給全國人民、觀眾，希望看過教化電影後得到啟示和認知，達到滿洲民族間的五族共和理想畫面。」¹³

滿洲映畫協會成立時，《滿洲映畫協會案內》中記錄，電影除提升滿洲中國人民的智識提升外，還要統合日軍在滿洲的正當性和促進日滿族群間的融合。

即使多數國民不識文字，也要對他們貫徹滿洲國自己的國民精神，並且，外國以及中日兩國進行確認、理解滿洲國的實際情況及發展狀況，因此，為了能讓

⁷ 林沛潔：《臺灣文學中的「滿洲」想像及再現(1931-1945)》(台北市：秀威資訊，2015 年)，頁 158。

⁸ ピーター B.ハーイ：《帝國の銀幕》(名古屋：名古屋大學出版社，1995 年)，頁 243。

⁹ 山口淑子著：《私の半生》(東京：新潮文庫，1990 年)；山口淑子著，陳鵬仁譯，《李香蘭自傳 戰爭、和平與歌》(台北：商務印書館，2005 年)。

¹⁰ 胡昶、古泉：《滿映：國策電影面面觀》(北京：中華書局出版，1990 年)，頁 20-22。

¹¹ 一二八上海事件中，三日本土兵為破壞鐵絲網而遭炸死，成為日本「愛國美談」，反覆為媒體歌頌，甚至其故事還編寫成為「愛國歌曲」。ピーター B.ハーイ，《帝國の銀幕》(名古屋：名古屋大學出版社，1995 年)，頁 23。

¹² 姜念東等著：《偽滿州國史》(吉林省：吉林人民出版社，1980 年)，頁 444-447。

¹³ 胡昶、古泉：《滿映：國策電影面面觀》(北京：中華書局出版，1990 年)，頁 99-100。

大家更方便地瞭解日滿不可分關係的強化及日滿合作的必要性，我們準備建立具有更重要切實的職能的國家性電影統管機構..

.....眼下滿洲國所面臨的國際局勢呈現出一種異常的緊張感，正是需要更加加重加大宣傳使命之時，成立這一國家性合作的宣傳機構。¹⁴

綜上所論，利用電影教育宣傳的功能，提升日滿合作的氛圍，塑造日滿親善五族協和的環境，是「滿映」在中國戰場的任務。猶如ピーター・B.ハーイ所論述，其認為「滿映」製片兩大準則，「電影『戰時體制』化、產業『國民精神總動員』，成為當時的製片的唯一準則。」¹⁵

根據甘粕正彥的說法：「『滿映』是宣傳機關，負責『映画國策』的執行。」¹⁶另外以早期「滿洲電影協會之使命」宣傳小冊的記載，就能看出「滿映」執行「映画國策」肩負「日滿親善、五族協和」的任務：

(一)滿洲建國精神的徹底普及與國民思想的建設(二)對國外的滿洲國情介紹(三)日滿一體的國策與日本文化介紹、進口(四)學術技藝上的貢獻(五)發生事情時對內外思想戰、宣傳戰的實行。隨著滿洲的國政而擴張，形成自給自足的體系。進而終使滿映負責統轄全中國的電影進犯政策。¹⁷

為符合「映画國策」的要求，「滿映」組成巡映隊伍，設立「滿映」直營專屬戲院，進而併購當地影業，以便宜的票價，動員團體讓普羅大眾能接收到當時軍方的訊息布達。

滿映的巡映對當地居民的宣傳教化是有產生一定的功能，尤其是滿映娛民電影的「滿人經驗」是十分受到好評的。此後滿映的電影還配給給北京「華北電影」與上海「中華電影」，成為奉天、北京、南京、上海的「大陸電影聯盟」。¹⁸

看電影的行為是一種自由意志的表現，因此無法強迫民眾付費觀看，所以「滿映」透過免費巡映的方式，擴大視聽的供給人數，增加教宣的機會。甚至組成話劇表演團，讓不喜歡看電影的民眾，也因戲劇表演受到影響。¹⁹

電影免費巡映隊會在官方機構、民間工會、公司產業、學校單位等團體的邀請而隨時出動的。以學校而言，通常日人教員會帶領學生集體觀賞影片，課間討論劇情所給予的啟發。

「國策映画」特殊巡映，是設定為慰問、宣傳國政、安撫等目的。當時「國策映画」的放映，其內容為何？意外發現當時電影的劇情是貼近平民生活的，以

¹⁴ 《滿洲映畫協會案內》(株式會社滿洲映畫協會發行，1937年)。

¹⁵ ピーター・B.ハーイ：《帝國の銀幕》(名古屋：名古屋大學出版社，1995年)，頁41。

¹⁶ 山口猛：《哀愁の滿洲映画》(東京：三天書房，2000年)，頁241-243。

¹⁷ 其他如〈滿洲國電影指導精神〉也寫道，「滿映」的成立目標：一、教育人民有王道樂土的世界觀，二、打破向來的陋習，使人民具有積極參加五族協和、興建國家建設之心理，三、施與建設新國家所需要的勇敢及豪強之精神。加藤厚子：《總動員体制と映畫》(東京：新曜社，2003年)，頁178。

¹⁸ 加藤厚子：《總動員体制と映畫》(東京：新曜社，2003年)，頁187。

¹⁹ D. D. Patterson, *The Journalism of China*, (The University of Missouri, Bulletin, 1922), pp.92。

國民關注的主題製作，以國民喜愛的方式在電影中體現理想國度的願景。在戲院滿足個人生活幻夢的同時，影片中會不時提醒民眾，就算面對戰爭，國民仍可以氣宇昂揚的接受戰地的挑戰，幫助國家達成的目標。例如大導演溝口健二「團十郎三代」一片，就被讚譽「演出細心，手法周到，藝術風味濃厚，作戰提升的目的達成」，這就是「國策映画」當時思想教化成功的典範。²⁰

以「滿映」製播的國策電影而言，李香蘭與長谷川一夫合演的「大陸三部曲」最受歡迎，《白蘭之歌》、《支那の夜》和《熱砂の誓ひ》三部電影，皆以異國戀曲包裝劇情，合理化日軍入侵中國的事實。透過風靡傳唱的主題曲和情愛糖衣的包裹，默化「日滿親善、五族協和」的理想。

1942 年，日軍更召集「滿映」、「華北」及「華影」三家國策電影公司舉行「大陸電影聯盟會議」，決議延伸經營觸角，進一步整併中國民間影業網絡。日軍國策電影的推展，也從滿州延伸至整個中國大陸，讓大東亞共榮圈概念更形成熟。²¹

參、日漢合作的「大陸電影聯盟」

中日戰爭時期，日軍以東北「滿映」為基地執行「映画國策」，積極展開宣教與敦促日滿親善。為全面壟斷中國電影市場宣教的話語權，以「滿映」起始，逐漸在中國各佔領區設立電影公司。日軍期望以「大陸電影聯盟」的建立，持續進行電影市場的擴張。「大陸電影聯盟」是執行日本「大陸政策」成立的機構，目標是吞併中國、朝鮮等周邊組織，將日本影業勢力延伸華北至華南，尤其 1942 年「中聯電影」公司的成立，更是此一思想的體現。²²

「大陸電影聯盟」的操縱手法，首先 1937 年中日戰爭開打後，日軍先與歐美的電影公司合作，選擇中國重要城市為基地，租用攝影棚拍攝電影影片。而後在報紙刊登徵才廣告，暗地吸收中國的影視人才為其所用。在上海創立「中華電影(華影)」公司，之後北京設立「華北電影公司」，將這些公司視為負責各區域輸出日本電影的機構，壟斷這些區域的供片貨源，規定在戲院中只能播映「滿映」或日本出品的電影。²³根據山口慎一的說法，當時中國的電影製作技術薄弱，為讓日本取得中國占領地影業的主導權，「大陸電影聯盟」的共同作業模式，成為當時日軍合縱連橫的方法。所以從滿映開始，配合華北、華影和日後的中聯，寫劇本到舞臺裝備、照明、演出、錄音，所有部門的運作都標榜中日共同作業。²⁴

²⁰ 齊紅深主編：《日本對華教育侵略——對日本侵華教育的研究與批判》（北京：昆崙出版社，2005 年），頁 172。

²¹ 其為而後「中聯」電影公司合併組成的起始。塩田長和：《日本映畫五十年史》（東京：藤原書局，1995 年），頁 122。

²² 胡昶、古泉：《滿映——國策電影面面觀》（北京：中華書局，1990 年），頁 138。

²³ Donald Richie 曾論：「日本電影在戰爭期間的中國是擁有廣大的觀眾群的，尤其光是上海市就有數十萬的日本籍公民，雖然在香港和重慶等地是有越來越多自製的抗日電影，不過對於當時日本片的勁敵是在於英、美的電影。」Joseph L. Anderson、Donald Richie, *The Japanese Film-Art and Industry* (New Jersey: Princeton university Press, 1982), p.225.

²⁴ 「滿映」是培養執行映画國策的基地，「華北」電影公司成為表面上由中國人經營的附屬公司，「華影」電影公司成立後，再行合併為「中聯」的方式——由華影公司出一半資，遊說上海新華影業公司老闆張

加藤厚子在《總動員体制と映畫》書中評價「大陸電影聯盟」的功能，解析日軍為何費盡心思，耗費大筆資金，以資產併吞的方式，在東北以外的區域，大舉進行電影的拍攝活動。

但日人在中國所製作的宣傳影片，卻遇到困難瓶頸——就是中國各地都有各地方的方言與習俗，觀眾無法全部理解。這可以解釋為何日本在中國到處設立電影廠，在當地攝製電影。因此日本開始各城鎮影視資源滲透的方式，例如日人就曾在香港併購了七十個小電影製作公司，尤其這些電影公司是專門製作抗日電影影片的公司，並重組它們為「香港映畫協會」。²⁵

但「大陸電影聯盟」計畫中遭日本併購的華北、華影和中聯等電影公司，並非如「滿映」一樣，明顯且刻意的製作出體現日本「大陸政策」意象的宣傳性影片。例如「中聯」的經營方式，採用「漢日同盟」經營模式，由南京汪精衛政權宣傳部長林柏生任董事長，日人川喜多長政任副董事長，張善琨任總經理。影片順從當地時勢與民意趨向，選擇拍攝一些能夠為中日雙方所能接受的作品，並在中國佔領區和日本國內進行播映。

「中華電影聯合股份有限公司」就是在這樣的機緣背景重組合併的。當時成立時還強調的「中國的電影掌握在中國人的手中」其實這都只是一種形式上的障眼法，而這一切的作法，除了使中國國民也擁有健全的娛樂，提供內外思想宣傳的武器。使電影的機能能十足的發揮，發揚新中國建設大東亞共榮圈的真意。只是要確保中國最重要電影市場——上海，日軍能繼續掌控其戰爭宣傳的利器。²⁶

川喜多長政曾言：「日軍獨善其身，只會為真正的中日親善帶來反效果」。所以後來他出任「中聯」副董事長時，便與當時製片人張善琨合作，拍攝《萬世留芳》一片。拍攝此片的用意，是「因為正值鴉片戰爭後一百週年，拍攝林則徐抗英美的『萬古流芳的義舉』。此片皆符合雙方利益，中國人的民族主義、日軍的抗同盟國痛打『鬼畜英美』的思想。」²⁷

善琨重組影業，將新華、一花、國華、畫成、華信、金星、合中、大成、華年、光華、天聲等 12 家上海的影業公司進行併購，改組為「中華聯合製片股份有限公司（簡稱「中聯」）」。山口慎一：〈滿映娛民映画の道〉《映画旬報・滿洲映画号》，1942 年 8 月 1 日号。

²⁵ 加藤厚子：《總動員体制と映畫》（東京：新曜社，2003 年），頁 201。

²⁶ 加藤厚子：《總動員体制と映畫》（東京：新曜社，2003 年），頁 199-200。

²⁷ 1942 年當日本陸軍召集了滿映、華北及華影三家國策電影公司，舉行「大陸電影聯盟會議」，滿映甘粕正彥對主事華影的川喜多長政不滿，認為他沒有依照規則拍攝國策電影。而川喜多長政主張國策電影應以日中兩邊均能接受的題材為主。因此《萬世留芳》一片，在川喜多長政堅持下，拍攝人物除有滿映李香蘭外，其餘參與者大都為中方人士。總負責人是張善琨，導演有卜萬蒼、朱石麟及馬徐維邦，而演員方面有高占非、王引、陳雲裳、袁美雲外，還有嚴俊及張帆等。影片情節以高占非飾演林則徐，袁美雲是他的賢妻，至於陳雲裳是愛慕林則徐卻未能如願的女子，她以製作戒煙藥來支援林則徐的行動，甚至女扮男裝到前線抗英。王引是深受鴉片荼毒的青年，其戀人為李香蘭。李香蘭就是在鴉片館中一邊賣戒煙糖，一邊演唱宣傳鴉片害人的訊息。辻久一：《中華電影史話》（東京都：凱風社，1998 年），頁 46-50。

肆、李香蘭的崛起和身分的形塑

綜上所論，從「滿映」到「大陸電影聯盟」，日軍在中國戰場「映画國策」的推展，自始至終都被賦予「日滿親善」與「五族協和」的任務。而滿映的明星李香蘭，便是在這樣的時空背景下，成為「映画國策」宣傳教化的最佳樣板。

本名山口淑子的李香蘭，是生長在滿州境內的日本人，出生於 1920 年 2 月 12 日瀋陽郊區北煙台，父母親皆是日人，九州佐賀縣士族後裔。後因李際春將軍收為乾女兒，進而取中文名一李香蘭。成為演員後，在「滿映」刻意操作下，李香蘭隱瞞日人的身分，塑造成中國人的形象，不斷的出現在滿映的電影中，以爭取中國觀眾的認同。²⁸從當時「滿映」發布的新聞稿，便能了解李香蘭所試圖形塑的形象：

李香蘭，民國八年即大正九年生，芳齡二十一歲，是具有現代異國風情的著名演員，這次係再度訪日，在日本人中也有許多崇拜者，……她是奉天市長的愛女，在北京長大，上的是日本人學校，因此日語流暢。她精通「日滿支三國」語言，不愧為當今典型的興業姑娘。²⁹

1933 年，奉天廣播電台為慶祝滿州國的成立，開辦「滿洲新歌曲」演唱女歌手的招募活動。電台強調新歌曲的傳唱，主要是表達「日滿親善」及「五族協和」的訴求，所以需要能與日本人溝通，又會唱漢語歌曲的中國女子，山口淑子正切合這要求，於是便以李香蘭為藝名，開始電台演唱的生涯。其中唱紅了許多改編自中國民謠及流行歌曲，如《漁家女》、《昭君怨》、《孟姜女》等中國歌曲。³⁰

1938 年 10 月滿洲建國博覽會於日本東京高島屋舉辦，李香蘭和孟虹被選為「日滿親善女優使節」代表，由滿映演員訓練所所長近藤伊與吉和山梨稔帶隊前往參加。這次博覽會的目的是為了向日本內地民眾展示，滿洲豐富的資源和五年來滿洲的建設。並透過「日滿親善女優使節」，來傳達滿洲是「五族和諧」的王道樂土。李香蘭描述：「表演的過程中，我們都穿著中國服裝，努力在為滿洲宣傳。孟虹全部唱中國歌，我則扮演精通日語的中國姑娘，演唱荒城之月和濱千鳥等歌曲。」。李香蘭作為一個「中國人」，卻精通日語，會說日語還會唱日文歌，這讓日本人很驕傲。孟虹的存在仿佛是為了凸顯李香蘭的特別。在經過《滿洲新聞》報導大肆宣傳李香蘭作為滿映的專屬演員歌聲有多麼美妙又會說中文、日文兩種語言等消息，讓李香蘭在日本開始有了名氣。³¹

²⁸ 辻久一：《中華電影史話》（東京都：凱風社，1998 年），頁 295-297。

²⁹ 李香蘭在自傳中提到，其自認是中國人的形象：「我自己從來沒有認為自己是日本人，而表現出某種特權意識，我作為李際春的女兒李香蘭，幾乎忘了自己的日本國籍。」，強調自己是生在中國，長在中國，連「說夢話都是用中國話」。山口淑子著，陳鵬仁譯：《李香蘭自傳 戰爭、和平與歌》（台北：商務印書館，2005 年），頁 29-30。

³⁰ 奉天廣播電台也成立新的「國民歌謠節目」，將中國傳統的民謠、流行歌曲加以改編，加上新募集的創作歌曲，進而指定為滿洲國的「國民歌謠」。山口淑子著：《私の半生》（東京：新潮文庫，1990 年），頁 30。

³¹ 廖珮君：〈桎梏的黃鶯——中日戰爭下的李香蘭〉（宜蘭：佛光大學歷史學碩士論文，2019 年 6 月），頁 19。

李香蘭主演的第一部電影《蜜月快車》後，便有了「金魚美人」的稱號。會有演出電影的機會，主要不是因為李香蘭的歌藝或是外表出眾，而是取決於她特殊的身分背景。當時「滿映」的總務部長山梨實介，曾這樣形容李香蘭：「她沒有學日本人坐軟席特別車，而和中國人打成一片，就這一點感動了我們。這就是為中國老百姓喜愛的李香蘭。對『日滿親善』，『五族協和』這一國策是再適合不過的明星誕生了。」。³²「滿映」理事，也是名導演根岸寬一，也讚揚她是「會說北京官話，又會唱歌的滿洲姑娘，可促進日滿親善，為國效勞。」。³³

李香蘭成名作「大陸三部曲」是「滿映」貫徹日滿親善路線的先鋒。李香蘭自己也曾言：「『大陸三部曲』都是通俗易懂的故事片，我都是扮演向日本青年表示傾慕之情的中國姑娘。」，「我用撩人的歌曲，宣揚建設王道樂土的迷夢，例如：在大陸的曠野上，燃燒著建設的熱情；日滿親善結良緣，建設碩果溢芬芳，鼓動著日本人對大陸憧憬。」。³⁴

「大陸三部曲」首部曲《白蘭之歌》，是愛情故事片，劇情是滿鐵的日籍青年工程師，愛上熱河豪紳的中國女兒，但這女孩曾參予抗日團體，國籍的差異造成觀念的誤解，但最後情愛戰勝一切，有情人終成眷屬。³⁵李香蘭在自傳中，就曾提到此片製播背後所蘊含的意涵：

長谷川一夫扮演的角色代表日本，李香蘭扮演的角色代表中國。中國是如此地信賴日本，如果依靠日本，日本就一定愛中國，電影所要表現就是這樣的思想。對於中國人這是強加欺騙與侮辱性的洗腦工作，對於日本人，使日本人驕傲的心理得到滿足的幻想。³⁶

《支那之夜》李香蘭飾演中國女子，在戰爭中家毀人亡，所以她痛恨日本人。但有一次遇難，幸好長谷川飾演的船長為她解圍，在男女情愛的關懷下，中國女子李香蘭不再仇視日本人，還深深愛上長谷川與他結婚。

田中純一郎提到，李香蘭這種似是而非、捨家國大愛，投奔兒女私情的異國情鴛劇情，在當時變成一種逃避戰禍的集體需要。「由美麗女演員，充滿異國風景的異種族戀情的劇情，在東北地區造成轟動，大受歡迎。」。雖然滿映「大陸三部曲」電影中不斷重複「日滿親善、五族協和」的教化規條，宣傳著「日本愛中國，中國也應愛日本的意識。」，但無疑中國觀眾對李香蘭的癡心喜愛。³⁷

「日滿親善」和「五族協和」的宣傳到底給誰看？假如陳雲裳主演的抗日電影是中國知識份子的一種「自慰行為」，李香蘭主演的「大陸電影」更是有過之而

³² 此為山梨實介對第一次看見李香蘭的感想。飯島正：《戰中映画史私記》（東京：MG 出版社，1984 年），頁 310。

³³ 溫浩邦：〈歷史的流變與多聲－「義人吳鳳」與「莎韻之鐘」的人類學分析〉（台北：國立台灣大學人類學研究所碩士論文，1996 年），頁 78-79。

³⁴ 山口淑子著，陳鵬仁譯：《李香蘭自傳 戰爭、和平與歌》（台北：商務印書館，2005 年），頁 36。

³⁵ 此片成為李香蘭成名作，之後還拍了 1940 年的《支那之夜》和《熱砂的誓言》兩片。ピーター・B・ハーイ：《帝國の銀幕》（名古屋：名古屋大學出版社，1995 年），頁 243。

³⁶ 山口淑子著：《私の半生》（東京：新潮文庫，1990 年），頁 91。

³⁷ 田中純一郎：《日本映畫發達史Ⅱ 無聲かうトーキーへ》（東京：中央公論社，1986 年），頁 260。

無不及。試問哪會有中國人認同「大陸三部曲」的橋段。……只是，戰時中國及東亞觀眾似乎不在乎李香蘭的政治用意，而一一被其甜美的樣貌及歌喉「俘虜」。亦為此，「李香蘭熱潮」才得以「畸形地」波及東南亞。還有「日劇七圈半事件」，和一九四一年在台灣引起的「空前絕後」的騷動。³⁸

中日兩地大受歡迎，李香蘭的美貌與歌聲可算是最大的原因。觀眾對於李香蘭真正的身分還是不甚清楚，與其說不甚清楚，倒不如說他們根本不在乎罷了。香港人心目中的李香蘭就如周璇、白光這些上海女星一樣，對國籍出身似乎都無所謂。³⁹

例如古蒼梧在〈亂世奇花話香蘭〉一文，記述對李香蘭明星光環的喜愛：「李香蘭的歌〈賣糖歌〉、〈戒煙歌〉、〈夜來香〉……所以這些歌曲，我直到今日仍記得它們的旋律，甚至歌詞。當然，李香蘭獨有的歌藝，她的音色、音量的控制，對思想感情的演繹、處理，也是印象猶深的。」⁴⁰

伍、角色塑造詮釋「五族協和」

駒込武在《植民地帝国日本の文化統合》一書中曾論述，滿州國成立之後，日本在中國的電影工作，強調日滿親善、五族協和的手段，雖然不似過往採行強迫的手段，但是思想質變改造的企圖未曾改變。

日本殖民統治最大特徵是文化的剷除。但滿洲採取「民族和睦」、「文化融合」的狀況，與文化剷除形成鮮明的對比。這種狀況與傳統日本的殖民統治有所不同，但也揭示出日本帝國為殖民地連續統治進行轉變。⁴¹

至如何達到日滿親善、五族協和的宣傳目的。日軍對於滿州、中國和殖民地台灣的策略各有不同，但基本上都是透過娛樂的手段企圖收受宣教的成果。如甘粕正彥所說：「現在國家透過電影娛樂大眾，滿足這項的同時，讓滿洲人覺得有趣而佩服，追隨日本。我們必須全力製作這種電影。」⁴²

³⁸ 邱淑婷：《港日電影關係》（香港：天地圖書，2006年），頁177-179。「日劇七圈半事件」是李香蘭作為日滿親善使者訪問東京，買票看她演唱的人，圍繞著日本劇場七圈半達10萬人之多，造成樂迷間的騷動。

³⁹ 邵氏電影公司〈神祕美人李香蘭〉《邵氏動態》，1957年1月，頁8。

⁴⁰ 古蒼梧：〈亂世奇花話香蘭〉《第十六屆香港電影節》（香港：香港市政局，1992年），頁10。李香蘭主唱的歌劇主題曲《賣糖歌》及《戒煙歌》與《夜來香》《何日君再來》《恨不相逢未嫁時》《海燕》流行歌曲，更讓她紅遍全中國，成為家喻戶曉的影歌雙棲巨星。與周璇、白光、張露、吳鶯音齊名的上海灘「五大歌后」之一。

⁴¹ 駒込武：《植民地帝国日本の文化統合》（東京：岩波書局，1996年），頁123。

⁴² 「映画國策」概念的起始。是將電影的製作分為，一、娛樂電影：強調娛樂民眾，二、啟民電影：強調教化作用。其作品間必須相互交雜使用或製作，不過絕不可以缺少娛民成分的製作。ピーター B.ハーイ：《帝國の銀幕》（名古屋：名古屋大學出版社，1995年），頁250-251。

猶如「滿洲國國策映画研究會」確立的電影製作的方針-電影的製作首要必須強調娛樂民眾，教化作用的啟民內容，必須相互交雜使用。在經歷「大陸三部曲」電影飽受批判與抵制的風潮後⁴³，一九四〇年合併後的「中聯」電影公司，主其事的川喜多長政改變當時國策電影拍攝的走向，認為「一味講求中國女子愛上日本男子的低級趣味，不能正確的傳達中國情事，和博取中國觀眾的歡心。」⁴⁴「中聯」電影公司為此開始聘用中國演員，拍攝中日雙方觀眾所能接受的反英美帝國主義的劇情。⁴⁵

正因如此，李香蘭日後才會參與《萬世流芳》《春江遺恨》《迎春花》等影片的演出。1943 年出品的《萬世流芳》是中聯與滿映一起合作拍攝的電影，是在講述鴉片戰爭林則徐禁菸的故事。但是從劇本還有拍攝內容，可以發現這部電影「愛戀」占了大部分。受當時上海租界氛圍的影響，此時期孤島上海「借古諷今」的題材變少了，流行「戀愛」和「家庭」兩個題材的電影製播。⁴⁶

李香蘭能參演《萬世流芳》鳳姑一角，跟李香蘭「日滿親善」的身份有關係。對日軍而言，李香蘭拍攝《萬世流芳》是百利而無一害的事，能將大東亞共榮的口號融入上海，單從《萬世流芳》的劇本和拍攝內容來看，就是一部符合當時日本推動打倒英美帝國主義的宣傳策略，李香蘭當然是代言「日滿親善」、「五族協和」的不二人選。

《萬世流芳》票房的成功，日方可以透過李香蘭的影響力，間接將日本國策電影打入中國電影市場。李香蘭當時在滿州和日本已是知名演員，如果她能在中國內地受到中國人民的歡迎，那麼對於日方推動日滿親善、五族協和，甚至促進大東亞共榮圈是一大助力。所以當時媒體形容「東亞共榮圈內十億民族所助益的大東亞民族第一部反英史實鉅片《萬世流芳》」。⁴⁷

1943 年《萬世流芳》上映後的李香蘭，已由小有名氣的「滿洲姑娘」蛻變成「日滿親善使節」的李香蘭。不管是在滿洲、日本甚至臺灣都可以看到李香蘭的高人氣。李香蘭的人氣以及身份無疑成為了國策電影的最佳代言。

同樣強調共榮協和意念，由李香蘭主演在台灣拍攝的《莎韻之鐘》，宣傳廣告時也都特別標

⁴³ 「大陸三部曲」電影，雖在中、日，甚至殖民地等處創下票房佳績，但其中辱華貶低情節，也受當時的知識份子的批判撻伐。「大陸三部曲」也是戰後李香蘭以戰犯漢奸受審的依據。尤其《支那之夜》一片，有一幕長谷川打李香蘭一記耳光，痛斥她「清醒一點」。但李香蘭卻更確認對長谷川的情愛，甚至不再仇視日人的情節，備受批評。另外，片名「支那」一詞，也帶有歧視華人之意。這雙重的侮辱，造成當時中國社會「辱華」的抗議風波。邱淑婷：《港日電影關係》（香港：天地圖書，2006 年），頁 171。

⁴⁴ 舌見橫夫也認為國策映画必須朝向「尊重支那的文化、風俗和語言」。（〈中國文化人對大陸電影的看法〉《新映畫》（1944.8），頁 78。

⁴⁵ 中聯、中華、滿映合力拍攝的《萬世流芳》，係以喜多長政的說法而製播，製片總負責人是張善琨，導演有卜萬蒼為華人，另外演員方面：高占非、王引、陳雲裳、袁美雲、嚴俊及張帆等也都是中國演員。ピーター B.ハーイ：《帝國の銀幕》（名古屋：名古屋大學出版社，1995 年），頁 251-253。

⁴⁶ 春去也：《華影壇：中港台影壇趣聞》（台北：新銳文創，2014 年），頁 310。

⁴⁷ 廖珮君論文中提到，《萬世流芳》打著所謂「清算英美侵略主義之罪惡」的幌子，歪曲林則徐這個愛國歷史人物的形象，歪曲鴉片戰爭的歷史，充滿了反歷史主義的觀點，並且還大肆渲染三角戀愛。但此部電影轉移了中國人的反日情緒，誘導中國人民敵視英國和美國，並扭曲了林則徐形象和鴉片戰爭的歷史。川喜多長正詮釋這部電影的方式，不就剛剛好是日軍一直在宣揚「五族和諧」、「大東亞共榮」的文化。廖珮君：〈桎梏的黃鶯—中日戰爭下的李香〉（宜蘭：佛光大學歷史學碩士論文，2019 年），頁 80、86。

示她的名字及照片，電影片頭的演員欄也將李香蘭單獨放一頁。目的是希望透過李香蘭的號召力吸引更多民眾關注這部電影，張昌彥曾提到：「這部影片評價不好，仍受歡迎的原因之一就是李香蘭的人氣」。⁴⁸

尤其 1931 年，太平洋戰爭爆發，南洋的南方電影工作展開，李香蘭的工作任務更是向外推展，《莎韻之鐘》的播映，可說是殖民地和佔領區電影共同配給合作的成果。

李香蘭主演的さよ除表現出皇民化運動「忠孝之心」之外，也處處表現出日本的色彩。如さよ特別喜歡吟唱戰爭時期，描寫為軍國壯烈犧牲之心情的愛國歌曲〈海行かば〉一曲，特別喜歡吃牛奶糖和烏龍麵等。甚至在生活上，也表現出日本傳統禮數。另外更將戰爭時期日本婦女的愛國精神表現的更為徹底，片中他堅決只說國語(日語)，而且還在日常生活的對話中，糾正他人使用日語的錯誤，教導別人使用正確的國語。⁴⁹

根據〈映画「サヨンの鐘」を觀る〉一文的敘述，《莎韻之鐘》是一部誇大殖民地原住民部落皇民化統治成功的宣傳電影。其在台中州霧社「櫻社」取景，台灣總督府情報部後援協助，由日本「松竹映畫」與「滿洲映畫」，共同出資拍攝，由當時的名導演清水弘執導。但如果觀看本片，會發覺莎韻一角，除了名字與裝扮外，其內外表現均不具一絲泰雅族色彩。⁵⁰

但台灣總督府會邀請李香蘭出演《莎韻之鐘》，除了看中李香蘭身為「日滿親善大使」外，還有一項重要的原因，那就是李香蘭「國籍不明」的曖昧雙重身份，不論是到日本、中國或臺灣演出，李香蘭都穿著中國樣式的服裝出席，說著標準的北京話，扮演著精通多國語言的「滿洲姑娘」。

在李香蘭的自傳中曾寫過這樣一句話「大家以為是中國人李香蘭，其實是日本人，本名叫山口淑子」，這樣令人混淆的身份，卻也非常方便當時大東亞共榮圈的推動，先由中、日、滿相互提攜，進而朝向東南亞佔領地的電影宣傳。原本台灣總督府拍攝《莎韻之鐘》的目的就是為了南進政策的宣傳，作為國籍不明的李香蘭飾演莎韻這個角色絕對是不二人選，李香蘭的演出成為《莎韻之鐘》成功宣揚大東亞共榮的保證。⁵¹

李香蘭主演的さよ除表現出皇民化運動「忠孝之心」之外，也處處表現出日本的色彩。如さよ特別喜歡吟唱戰爭時期，描寫為軍國壯烈犧牲之心情的愛國歌曲〈海行かば〉一曲，特別喜歡吃牛奶糖和烏龍麵等。甚至在生活上，也表現出日本傳統禮數。另外更將戰爭時期日本婦女的愛國精神表現的更為徹底，片中他堅決只說國語(日語)，而且還在日常生活的對話中，糾正他人使用日語的

⁴⁸ 田玉文：〈鐘響五十年從《莎韻之鐘》談影像中的原住民〉《電影欣賞》，第十二卷，第三期 1994，頁 22。

⁴⁹ 宮村堅彌：〈サヨンの鐘〉《台灣山岳》十三期(1943.8)，頁 105。

⁵⁰ 當時的影評人渋谷精一，批評過度強調台灣的異國情調，主題只圍繞李相蘭一人，最後犧牲的場景不但缺少事件發生的必然性，缺乏對高砂族、皇民化的生活描述，更會令人誤會さよ與老師之間有不倫的師生戀關係。渋谷精一：〈映画「サヨンの鐘」を觀る〉《台灣公論》八卷八期，(1943.5)頁 93。

⁵¹ 廖珮君：〈桎梏的黃鶯—中日戰爭下的李香〉(宜蘭：佛光大學歷史學碩士論文，2019 年)，頁 56

錯誤，教導別人使用正確的國語。⁵²

日本軍部誇讚「李香蘭扮演さよ表現出為國犧牲的『偉大精神』。忠且孝，深得眾人喜愛，並完全發揮日本傳統女性精神的善良及純情少女的形象」。⁵³此一「愛國少女」形象更成為日本民謠「浪曲」、「琵琶鳴」的創作題材。民間團體甚至還舉辦「サヨ之夜」，以擴大紀念褒揚殖民地住民為國捐軀的奉獻精神。⁵⁴到了 1942 年，台灣「流興社」不但被改為日式名稱「鐘岡村」，且為配合戰爭動員的需要，將莎韻的故事刊載在宣傳品上，成為殖民地住民教化為「大和撫子」的成功模範，成為「五族協和」的樣板。⁵⁵

陸、結語

中日戰爭時期，日軍在中國最早以「滿映」為基地，推展「映画國策」的宣傳教化工作。另外，為能確實執行「大陸映画計畫」，以「滿映」為首，開始在中國占領地進行併吞和設立日本影業的據點，「中聯電影」公司的成立，更是此一策略體現的成果。

為能順利推行影業網絡的擴張，日軍高舉「日滿親善、五族協和」的宣傳口號，企圖合理化滿州和中國的佔領。滿映明星李香蘭，在此時空背景下，成為宣傳教化民眾的最佳樣板。

透過「大陸三部曲」、《萬世流芳》與《莎韻之鐘》等電影主角的擔綱，李香蘭成功的明星偶像塑造，象徵滿州、中國佔領地、台灣殖民地和日本本土的影業網絡連結。利用李香蘭的明星魅力，吸引觀眾的熱愛，炒作明星光環的商業手段，卻是為民眾置入行銷「映画國策」中「日滿親善、五族協和」的意念，編造「大東亞共榮」繁榮幻景，電影總動員體制成效的發揮，是本文論述刻意強調的重點。

參考文獻

一、專書

(一)外文著作

(1)中文譯著

(日)山口淑子、藤原作彌著，何平、張利譯：《我的前半生—李香蘭傳》，北京市：世界知識出版社，1988 年。

⁵² 宮村堅彌：〈サヨンの鐘〉《台灣山岳》十三期(1943.8)，頁 105。

⁵³ 溫浩邦：〈歷史的流變與多聲—「義人吳鳳」與「莎韻之鐘」的人類學分析〉(國立台灣大學人類學研究所碩士論文，1996 年)，頁 101。

⁵⁴ 門脇朝秀在田野調查中，發現《サヨンの鐘》的故事對於歷經戰爭的沖繩縣居民而言，是他們對於台灣人的印象之一。其中在戰間居住宜蘭地區的三十位在地人，在 1989 年組團到宜蘭南澳鄉武塔社南溪重新修繕さよ的紀念碑。對這些日本民眾而言，李香蘭主演的《莎韻之鐘》，其情節為真為否，對他們而言，都是他們對於戰爭的重要回憶之一。而紀念碑直至今日，對於武塔社而言，還是重要的歷史標記。門脇朝秀，《台灣高砂義勇隊その心は今もなお.....》(東京：あけぼの會，1994 年)，頁 168。

⁵⁵ 「大和撫子」是形容日本傳統婦女表面柔弱，內心堅強的德性美稱，成為戰時日本國歌頌宣揚的精神表徵。喜久四郎：〈サヨンの鐘について(上)〉《台灣協會報》468 期(1943.3)，頁 3。

(日)山口淑子著，陳鵬仁譯：《李香蘭自傳 戰爭、和平與歌》，台北：商務印書館，2005 年。

(日)佐藤忠男著，岳遠坤譯：《炮聲中的電影—中日電影前史》，北京：世界圖書，2016 年。

(2)外文原著

1.日文

吉村公三郎：《映畫のいのち》，東京：玉川大學出版部，1976 年。

田中純一郎：《日本映画発達史 III 戦後映画の解放》，東京：中央公論社，1984 年。

飯島正：《戦中映画史私記》，東京：MG 出版社，1984 年。

田中純一郎：《日本映画発達史 II 無聲からトーキーへ》，東京：中央公論社，1984 年。

山口淑子、藤原作彌：《李香蘭私の半生》，東京都：加藤製本株式會社，1987 年。

山本喜久男：《日本映畫における外國映畫の影響—比較映畫史研究》，東京：早稻田大學出版社，1990 年。

ピーター B.ハーイ：《帝國の銀幕》，名古屋：名古屋大學出版社，1995 年。

塩田長和：《日本映畫五十年史》，東京：藤原書局，1995 年。

駒込武：《植民地帝国日本の文化統合》，東京：岩波書局，1996 年。

辻久一：《中華電影史話》，東京都：凱風社，1998 年。

山口猛：《哀愁の満州映画》，東京：三天書房，2000 年。

加藤厚子：《總動員体制と映畫》，東京：新曜社，2003 年。

2.英文

Aaron Andrew Gerow, *Writing Pure Cinema: Articulations of Early Japanese Film. Thesis* (Ph. D.). The University of Iowa, 1996. 7.

Donald Richie, *The Donald Richie reader: 50 years of writing on Japan*, Berkeley: Stone Bridge Press, 2001.

Joseph L. Anderson、Donald Richie, *The Japanese Film-Art and Industry*, New Jersey: Princeton university Press, 1982.

(二)中文著作

谷劍塵：《教育電影》，廣州：上海中華書局，1938 年。

王子龍：《中國影劇史》，台北：文海書局，1960 年。

姜念東等著：《偽滿州國史》，吉林省：吉林人民出版社，1980 年。

范國華等編：《抗戰電影回顧》，重慶：重慶市文化局，1985 年。

姜澎生：《電影意識型態研究與文化批評》，台北市：谷風出版社，1988 年。

胡昶、古泉：《滿映：國策電影面面觀》，北京：中華書局出版，1990 年。

方翔：《何處訴衷情—周旋、李香蘭之歌》，台北市：漢光文化出版社，1991 年。

周佳榮：《近代日本文化與思想》，台北：台灣商務出版社，1994 年。

喬瓊恩：《半世紀電影情》，台北：澤峰科技，2004 年。

王向遠：《「筆部隊」和侵華戰爭—對日本侵華文學的研究與批判》，北京：昆崙出版社，2005年。

王向遠：《日本對中國的文化侵略學者、文化人的侵華戰爭》，北京：昆崙出版社，2005年。

沈予：《日本大陸政策史(1868-1945)》，北京：社會科學文獻出版社，2005年。

邱淑婷：《港日電影關係》，香港：天地圖書，2005年。

倪駿：《中國電影史》，北京：中國電影出版社，2005年。

齊紅深主編：《日本對華教育侵略—對日本侵華教育的研究與批判》，北京：昆崙出版社，2005年。

春去也：《華影壇：中港台影壇趣聞》，台北：新銳文創，2014年。

林沛潔：《臺灣文學中的「滿洲」想像及再現(1931-1945)》，台北市：秀威資訊，2015年。

二、論文

(一)學位論文

三澤真美惠：《日本時代台灣電影政策之研究》，台北：國立台灣大學歷史研究所碩士論文，1999年。

溫浩邦：《歷史的流變與多聲—「義人吳鳳」與「莎韻之鐘」的人類學分析》，國立台灣大學人類學研究所碩士論文，1996年。

廖珮君：《桎梏的黃鶯—中日戰爭下的李香》，佛光大學歷史學碩士論文，2019年。

(二)期刊論文

〈各映畫館との提携條件〉，《映畫生活》，昭和十一年四月號，(1936年)。

邵氏電影公司〈神祕美人李香蘭〉《邵氏動態》，1957年1月，頁8。

田玉文：〈鐘響五十年從《莎韻之鐘》談影像中的原住民〉，《電影欣賞》，1994，第十二卷，第三期，頁22。

李天鐸：〈殖民地體制下台灣電影的扭曲歷程〉，《當代》，115期(1995年11月)。

佐藤忠男著，卞鳳奎譯：〈日本統治下的台灣電影事業〉，《台北文獻》，119期(1997年)。

(三)研討會論文

三澤真美惠：〈台灣教育會的電影宣傳策略〉，《台灣重層近代化論文集》，台北：播種者文化，2000年。

莊義芳：〈殖民統治與產業大展(1935)—以日據「始政四十周年台灣博覽會」為中心的呈現〉，台灣社會文化變遷學術研討會，2000年5月5.6日。

三澤真美惠：〈殖民地時期台灣電影普及的「分節式的管道」與「混合式的本土化」〉，《華語電影歷史研討會論文集》，台北：財團法人國家電影資料館，2003年12月。

三、報章雜誌

岩壺隆哉：〈文化と映畫と台灣〉，《日文台灣時報》，昭和十七年 5 月號(1942 年)。

〈國家總動員法の施行に當たりて〉，《台灣警察時報》271 期(昭和十三年六月/1938 年)。

宮村堅彌：〈サヨンの鐘〉《台灣山岳》十三期(1943.8)