

日治時期朝台兩國辯士初探

金倫辰¹

1. 序論

近代初期，在東亞地區朝鮮和台灣兩國都有淪為日本帝國主義殖民地的歷史和經驗。

因為朝鮮全國領土曾被日本占領過，因此朝鮮國民在潛意識之中還記得因殖民地的歷史，整個國家在文化和政治方面有巨大的陰影。台灣自17世紀以後成為西班牙和荷蘭殖民地，其後200多年來是被清朝統治的。自從19世紀晚期至1945年，台灣成為日本的殖民地。從大陸渡到台灣的清朝統治階級用封建專制壓迫台灣居民。反之，日本則用現代化的合理的方式來統治台灣居民，所以台灣對殖民統治的記憶跟朝鮮不太相同。²

在東亞地區日本最早完成了現代化，朝鮮和台灣從日本引進了無聲電影時代，同時也引進了辯士系統，這是兩國的一個共同點。辯士用語言表達來解釋電影內容的人，他們擔任口述者、翻譯者、解說家、演員等各種角色。辯士與無聲電影時代共存於世界各國。

在美國出現無聲電影的最初10年間，存在過與辯士類似的電影講解人員，但大約1910年以後，這種行業迅速消失，最大的原因估計是因為僱傭電影講解人員會提高電影成本。³

另一方面，伊朗有一個著名的傳統藝術形式，就是Pardeh-Khani，Pardeh-Khani的表演方式是類似日本電影裡辯士給觀眾說明圖片的內容。由於有Pardeh-Khani這種傳統的藝術形態加上文盲率很高，伊朗在出現有聲電影情況之後也沒有影響辯士系統的發生和發展。⁴

1900年8月，伊朗的君主Mirza Ebrahim訪問巴黎後首先引進了電影，1905年在德黑蘭建立了劇場，到1948年伊朗本國製造電影之前，好萊塢的電影陸陸續續的引進到了伊朗本土，因為伊朗文盲率很高，所以觀眾觀看電影時，辯士和配音仍然是無法取代而且必不可少的要素。伊朗民眾的文盲率屬於社會問題，這是讓辯士系統持續很久的重要原因之一，但朝台等國的辯士制度，是由於日本想鞏固殖民地地位從而引進了電影，所以辯士制度也跟隨而來。

在亞洲地區現代化過程中，日本先接納了西方的電影產業，原因是日本國內已經擁有了放映電影的基礎設備和社會制度。一則是日本國內早就有專門上演傳統戲劇的專用劇場。好比說，有專門上演「歌舞伎（かぶき）」的專用劇場「歌舞伎座（かぶきざ）」，因此這類場所也可以用來放映電影。二則是基礎設備和社會制度是日本的獨特「弁士（べんし）」⁵。「弁士」就是指西方的無聲電影在日本逐漸立足的過程中，從日本的傳統劇中借鑒過來的一種制度。

在日本，「弁士」自然而然出現並得以進化成獨特形式，原因是因為日本本國的「文樂（ぶんらく）」或「歌舞伎」中登場解說劇情的方式在日本很普遍。文樂是在16世紀左右完成的日本傳統偶戲，而「文樂」的解說員「太夫」看著劇本說明傀儡的台詞或者唱有關劇本內容的歌，他甚至要說明出登

¹ 台師大 翻譯研究所 博士生、國立政治大學 韓文系 兼任教授。

² Kim DongSik, <殖民的歷史, 東亞洲的記憶 - 以朝鮮, 臺灣, 香港, 日本的機部電影為中心>, 《影像藝術學會》, 2008, 1-2頁。

³ Jo HuiMun, <A study on the role of the Byun-Sa in early Korean cinema>, 《電影研究》, 21997, 229頁。

⁴ Ok MiNa, <Study of the Mediated Position of Pyonsa and its Meaning : concentration of its part in Korean film history>, 中央大學 碩士學位論文, 2003, 44-45頁。

⁵ 「弁士」是日語，意思等於是「辯士」。

場人物的心理狀態、述風景和一些假設的情況。文樂表演時，「太夫」在舞臺右邊的角落面對觀眾而坐，還要表現出各種聲音和表情、動作，為觀眾提供了很多看點。

到了17世紀，出現了「歌舞伎」，在表演「歌舞伎」的時候，出現了像太夫一樣的角色「竹本」，他也是在舞臺右邊的角落坐下來，面對觀眾說明戲劇的背景、登場人物的行為和心理狀態。表演「歌舞伎」的時候，還出現了「聲色弁士」。隨著無聲電影裡逐漸包含著戲劇構成，便更加豐富了電影的劇情。在放映這些劇情電影的時候，手裡拿著劇本的聲色一定會出現，負責在銀幕旁邊站成一排念台詞。

「聲色弁士」的登場人數跟劇本裡面登場人物的數目一樣，影片中孩子的角色實際上真的由孩子來讀台詞，老人的角色由老人擔當。但這種聲色弁士從1905年到1920年間逐漸消失，最後只剩下一個辨士負責進行台詞說明，而且屏幕上也開始附帶了字幕。1920年開始，在日本電影史中一個「弁士」來解說電影成為了一種普遍的現象。⁶

最早導入的電影大部分是無聲電影，也是國外電影，所以為了幫助觀眾的正確理解，像「文樂」的「太夫」或者「歌舞伎」的「竹本」一樣，必須有人描述劇情的內容。雖然電影屬於一種外來文化，在日本卻沒有因此經歷文化上的衝突，這種外來文化自然而然的被日本大眾所接納，使日本出現了獨特的弁士制度。

本論文想介紹朝鮮和台灣這種有殖民地歷史的國家在吸收日本辨士制度的過程，還有其意義為何。

2. 本論

2.1 日治時期朝鮮電影概況

1895年12月28日，法國的「盧埃兄弟(Les frères Lumière)」使用「Cine 'matographe」映射器拍攝了十幾部無聲短篇電影並進行放映，接着在1896年4月，愛迪生(Thomas A. Edison)在美國發明瞭映射器「Kinetoscope」。

朝鮮從日本直接進口「Kinetoscope」映射器，並從1896年11月25號開始向一般民眾收費放映。

有關電影朝鮮進口年度，1897年，1903年，或者是1905年等眾說紛紜。但美國的專業攝影師兼旅行家「E. Burton Holmes」的著作《朝鮮旅行記》中提到，他們一行三、四人都是電影攝影師或者專業攝影師，1899年，他們經日本到達朝鮮，停留在「京城」的時候，還拍攝了有關京城風景和民眾生活的短片。根據歷史記載，「Holmes」一行人把所拍的電影介紹給了高宗，高宗很開心，賜給了他們絲綢，銀子，畫軸等禮物，並且設宴招待。其後，第一次在朝鮮放映電影的正式紀錄登在了1903年6月23日《皇城新聞》的廣告上，其文章內容是「除了星期天、陰天、下雨天以外，東大門電力公司每天晚上從8點到10點放映活動寫真（就是默片），而且默片內容都是歐美各國有名的城市風貌。門票是銅貨10元，當時銅貨10元可以買到一碗鮮濃肉湯。」⁷

接着，1910年日本殖民以後，西方的電影經日本引進到朝鮮，1910年，「京城高等演藝館」設立了，從此在京城辯士時代就開始了。1912年「優美館」建立了，是朝鮮人專用劇場。「優美館」有說明辯士，專門說明西方電影。同一年，日本人專用劇場「大正館」開始營業，大正館是針對日本人的劇場。「大正館」直接接受日式辯士系統，所以只有喜劇辯士、聲色辯士。

1914年6月，日本人「新田耕市」買下「京城高等演藝館」，將其改名為「第二大正館」，作為朝鮮人專用劇場，雇了「金德慶」，「崔冰龍」等辯士。但在1915年4月，他又把「第二大正館」改為日本人專用劇場，劇場名稱改稱「世界觀」。為了補償損失，「優美館」每月付給第二大正館二百

⁶ Lee HwaJin, <the meaning of the "byun-sa" in the mid-1930's = The Sound Reproduction and the Reformation of the Oral Narration Space >, 《現代文學的研究》, 2005, 173 頁。

⁷ Kang JunMan, 《朝鮮近代史5》, 人物和思想社, 2007, 156~157頁。

元的款金，雙方簽訂了合同。因此，到1918年12月，在「團成社」重新開放之前，朝鮮「優美館」是唯一的朝鮮人專用劇場。⁸

首次「京城高等演藝館」開館的時候，電影開始之前辯士上臺說明電影的大概內容，這叫做「前說」，在初期日本「弁士」和朝鮮辯士要一同上臺說前說。首先，日本「弁士」從屏幕的右邊登場說前說，接著朝鮮辯士從屏幕的左邊出現用一樣的內容說「前說」，或者輪流說前說。當時，日本人觀眾和朝鮮人的比例是差不多的。

隨著無聲電影裡逐漸包含更加豐富的劇情和演員陣容，電影中自然就會出現更多有意思的情節，所以更需要辯士積極發揮作用，解釋演出畫面。

與此同時，劇場是殖民者和被殖民者同時聚在一起的空間，所以在劇場裡隨時會發生爭端或騷擾，所以當時有必要隔離兩個民族觀眾的。

舉個例子，在京城高等演藝館上演名叫《拳擊和柔道之對抗賽》的電影，勝敗難分之時，朝鮮觀眾給西方拳擊選手加油吶喊，日本觀眾則給日本柔道選手加油，雙方氣氛高漲。最後影片中日本柔道選手勝利，觀眾席中謾罵聲和吵鬧聲頓起，有些人還動起了拳頭。在平北義洲，觀看關東大震災影片時，日本觀眾看完後表示憐憫和同情，而朝鮮觀眾卻相反，看完後感到非常高興暢快，影片不得不中途停止放映。⁹

2.2 辯士出現

朝鮮從1923年開始製作電影，每年製造片數只有4~5部左右，所以從1910年至1920年在朝鮮上演的電影幾乎都是國外電影，而此後國外電影在朝鮮基本就成了主流放映的電影。因此，辯士的角色自然而然就變得尤為重要。

據1919年8月22日《每日申報》的報導，因辯士的解說提升了電影的藝術價值，同時還表示辯士不僅是個說明者，同時也是提高電影藝術性的不可缺少的。

在朝鮮辯士為了不能理解電影內容的絕大數的民眾擔當了翻譯家的角色，同時還扮演了藝術家的角色。

當時，日本打算透過電影在朝鮮國內領導大眾文化以及宣傳日語，但結果卻跟日本的意圖相反，日本辯士逐漸消失，朝鮮辯士替代他們的位置。因為無論日本辯士經驗多麼豐富的辯士，未能完全懂朝鮮人的情緒，了解很有限的。日本辯士很誠懇的讀腳本，卻失敗了抓住朝鮮觀眾的心。此外，日本辯士用韓文解釋電影，但他們的韓語不夠流利。因此，雖然劇場的老闆是日本人，但他們不得不錄用朝鮮辯士。「優美館」的老闆日本人「林田金次郎」和「京城高等演藝館」館長「新田耕市」為了僱傭朝鮮人辯士「徐相昊」還曾展開了激烈的「爭戰」。

日本辯士只算是聲色辯士，朝鮮辯士是「storyteller」。朝鮮辯士有時候會批評電影，有時候為了表達出情緒和音響效果，會做某些動作或者跺腳，也模仿各種各樣的聲音。

在「京城高等演藝館」，最受歡迎的辯士是「徐相昊」。

1889年他出生於「釜山」，之後跟著父親去日本，在日本高中畢業以後回到朝鮮找工作。他在警察局擔任幫日本員警翻譯的工作。

電影在朝鮮逐漸變成全國人民最喜歡的娛樂方式，加之，辯士在當時作為視覺藝術代表的日本無聲電影時代起到了非常重要的作用，辯士的重要性甚至比演員、導演，配置人員，還有電影本身的意義還要大。不僅「徐相昊」，其他出名的辯士也像最近電影明星一樣，變成大家崇拜的偶像。

2.3 反抗日治和辯士沒落

⁸ Lee HwaJin, 《殖民地朝鮮劇場和聲音的文化政治》，延世大學 博士學位 論文，2010，23頁，注5。

⁹ Lee HwaJin, 《殖民地朝鮮劇場和聲音的文化政治》，26頁。

隨著電影的大眾影響力逐漸升高，日本逐漸對辯士這個角色的政治性影響力感到憂慮。

在朝鮮，根據 1920 年 7 月 8 日，朝鮮《東亞日報》的新聞報導，在放映電影時，優美館辯士鄭漢高趁著中間十分鐘休息時間登臺對著觀眾喊著捍衛朝鮮獨立的宣言，因此被帶到了警察局。

日本非常擔心辯士們會談論政治方面的內容從而刺激民心，為了限制辯士們的政治行為，從 1922 年開始實施「辯士資格檢定測驗」，所以辯士開始實行資格許可制度。

1922年6月27日，舉行了第一屆辯士考試，應試者46名中有13個是朝鮮人，33個是日本人。大部分電影劇場還是需要朝鮮辯士的，但是因為苛刻的應試條件所以導致大部分朝鮮人辯士無法參加考試。加之，由於考試要在日本員警面前進行口頭考試，所以很多朝鮮應試者很緊張，導致沒有很好的發揮出自己的水準。¹⁰

這種制度在整個日本，同時也在朝鮮開始實施。表面上看來沒什麼問題，但背後隱藏了很多的意圖，也就是說日本希望監視和控制辯士的個人資訊和思想。

據1926年8月13日《朝鮮日報》新聞報導，在「慶南」「真州市」一位辯士在講解電影的途中提及到現代社會不合理之處和有關理想社會建設的相關內容，「臨場員警」便馬上停止了電影的放映，當時劇場裡面500多個觀眾對此強烈抗議。¹¹

1926年7月5日，根據「朝鮮總督府令第59號」制定了活動底片檢查相關規定，這說明政府要嚴格控治民眾的思想了。「臨場員警」於1910年開始在劇場出現，當時他們主要的作用不是檢查電影內容，而是負責監督劇場的氣氛和秩序。¹²

1926年開始，臨場員警對觀眾的反應和辯士們即興的表演監管力度大大提高。

特別是日本，為了防止朝鮮辯士們舉行抗日活動，總是提早作出了很多防範措施。

辯士的角色不僅僅像上面提過的，具有一定的政治顛覆性；首先，他是翻譯家，是負責在觀眾和影像之間進行溝通作用的。換句話說，辯士負責將外國的影像通過翻譯和詮釋，說明給亞洲觀眾聽。使第一次接觸國外電影的觀眾能夠便於理解影片的內容，在不同文化之間成了一種視覺和聽覺橋樑。

辯士在歷史上消失的主要原因是有了聲電影的出現，就是說在朝鮮開始製作無聲電影。1924年，第一次由朝鮮出資並且由朝鮮的電影導演和工作人員組成團隊，拍出了《牆花紅蓮轉》這部電影。1926年，「羅雲奎」導演將朝鮮人的抗日精神集中的反映到《Arirang》這部電影上。

1935年，劉明友導演在京城電影製作廠拍攝了最早的有聲電影《春香傳》以後，辯士就慢慢消失在電影舞臺上。《春香傳》使用朝鮮國內最早開發的「PKR」發聲設備來錄音。「PKR」發生設備是由「李弼雨」開發，1920年代美國的有聲電影介紹給朝鮮，他開始鑽研「talkies」設備七年制後，1933年7月終於成功了。這個設備原理是聲音先轉換成射光的強弱，然後鏡子反射光到電影膠片上，膠片再被感光的原理。

1937年8月12日晚上，世界上最髒的優美館洗手間裡有個中年乞丐去世了。他就是像明星一般的辯士徐相昊。他吸食鴉片上癮，乞討，終於遭遇不幸。他的不幸彷彿預見了辯士的沒落，辯士在朝鮮歷史上慢慢消失了。

2.4 臺灣辯士

1985年，臺灣成為日本的殖民地。朝鮮是在15年以後，也就是1910年，成了日本的殖民地。

1900年，日本企業家「大島豬市」和「松浦章三」把無聲電影引進到臺灣，從這個時候在臺灣開始出現「弁士」。尤其是「松浦章三」放映電影的時候，會解說劇情，每一部短片約一分多鐘，但

¹⁰ Lee JeongBae, <The Korean Byeon-Sa's Origin and Meaning>, 《人文科学研究》, 2009, 102頁。

¹¹ Lee HwaJin, 《殖民地朝鮮劇場和聲音的文化政治》, 34頁, 註38。

¹² Lee HwaJin, <the meaning of the "byun-sa" in the mid-1930's = The Sound Reproduction and the Reformation of the Oral Narration Space>, 178頁。

經松浦章三的詳盡解說，再加上他親自換片的時間，十餘部電影竟然放映了一個鐘頭，所以他也就成為臺灣電影史上的第一位辯士。¹³

日治時期，臺灣淪落為日本的殖民地未能發展自己的電影產業。在被日本統治的這五十年間，在臺灣共拍了16部電影，其中只有兩部是臺灣導演拍攝的。其他都是台日聯合拍攝或者日本單獨拍攝的。在亞洲其他淪為日本殖民地的國家，日本在電影業的發展上也發揮了關鍵作用，舉個例子，1922年在朝鮮由日本成立了首次大電影生產工作室。日本為什麼不重視臺灣地區的電影產業呢？臺灣不同于其他地區，在戰爭前就淪為了日本的殖民地，位於國外需要征服的領土。從日本的角度來看，就不需要為臺灣製作自己的電影。¹⁴

從1920年開始出現臺灣辯士，而且臺灣辯士以臺灣人為主要觀眾。「詹天馬」、「王雲峯」，「呂訴上」等人都是相當有名的臺灣人辯士。台灣人辯士大多在「大稻埕」的戲院用台語解說電影。1920年代之後辯士們的名字經常以最大的字體出現在廣告看板上，成為電影主要的宣傳之一，同時也擁有「辯士迷」。到了1930年代，即便有聲電影已經在臺灣上映，由於一般民眾不諳日語，因此辯士仍然在旁進行解說，甚至在1946年之後，由於民眾無法理解國語，因此台語辯士還零星存在，辯士職業在臺灣一直持續到1950年代之後才漸漸消失。¹⁵

從1926年4月開始，在《Taiwan People's Newspapers》報紙上反覆刊登了「美台電影放映藝術團」，當時臺灣文化協會希望推動啓蒙專案，於是成立了「美台電影放映藝術團」團內有電影放映映組。「美台電影放映藝術團」成立於1926年4月18日，解散1930年，但是因為協會的內部紛爭，逐漸失去了其在20世紀30年代的影響力。

自從美台團的電影巡迴放映隊成立以來，屬於「美台團」的辯士自然成為放映時啟蒙民眾最重要的角色。「臺灣總督府」也察覺了這股辯士旋風，所以，從1926年開始，「總督府」開始實施「辯士考照許可」制度，辯士必須通過當時各州員警課的考試取得資格和證書，方能開始執業。同時有臨場員警監督，倘若有任何破壞治安的思想或是敗壞的風俗說明，就立刻警告或中止。劇情的敘述方面，也應該按照保安課所審查通過的內容進行說明，假如太過離題，或是任意提出說明也可能遭受到處罰。但「美台團」的辯士仍然經常透過影響劇情的說明闡述，辯士自身的意識形態，因此，「美台團」的辯士經常與臨場的員警立場衝突。¹⁶

除了辯士自身的意識形態以外，美台團和日本統治者之間發生衝突的另一個原因是臺灣文化協會所放映的多為中國上海影片，放映的地點並非城內的大型電影常設館，而是在農村，因此辯士通常以台語進行電影解說。

在1926年8月1日，《Taiwan People's Newspapers》新聞報導上報導了這樣的內容，在1926年8月1日，1926年11月21日和1927年3月6日這個美台電影放映藝術團體在表演途中，臺灣辯士和日本員警之間發生了三次衝突。原因是在這些電影放映過程中，辯士的讀詞引起了員警的懷疑，導致電影突然停止放映。¹⁷

以1926年11月21日的事件為例，新聞報導描述了日本員警指控辯士不遵守事先審察許可（pre censored）的腳本，讀詞的內容中包含對抗日本的内容，這樣的內容被視為具有顛覆政權的意圖。

同一年還發生了《北極探險》事件。《北極探險》這部電影是在北極拍攝的紀錄片。但辯士解說這部電影的時候，卻批評英國佔領中國之領土西藏。因此，辯士所詮釋的《北極探險》，其實可能突顯了當時各地興起的帝國主義，也就是各個殖民母國對於所謂蠻荒之地所施加的暴力。辯士的說明給觀眾提供了閱讀影片的另一種方法，也就是讓觀眾聯想到日本對台灣的傾軋統治。臺灣文化協會的辯士就經常透過這種聯想與借用，一方面躲避統治者的查緝，另一方面教育、啟蒙農村民眾。¹⁸

¹³ 葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》，玉山社，1998，53~54頁。

¹⁴ 邱桂芬，〈The Question of Translation Taiwanese Colonial Cinematic Space〉，《The Journal of Asian Studies》，The Association for Asian Studies, Inc., 2011, 82~83頁。

¹⁵ 卓于綉，《日治時期電影的文化建制：1927-1937》，國立交通大學碩士學位論文，2008，42~43頁。

¹⁶ 卓于綉，同上文，43頁，45頁。

¹⁷ 邱桂芬，同上文，85頁。

¹⁸ 卓于綉，同上文，50~51頁。

因此，「美台團」的辯士透過電影，在殖民時期激烈的抵抗殖民以及資本主義的不公不義。由於「美台團」辯士本身強烈的意識型態，可能突顯反抗殖民主義和資本主義，但卻也影像本身所含有的其他可能性，也就是說電影在美台團辯士的詮釋之下可能被去藝術化、去差異化，而只能成為反抗的電影。

¹⁹

3. 結論

無聲電影時代，辯士扮演電影翻譯家的角色，而電影和辯士的關係密不可分。辯士可以說是電影的詮釋者與翻譯者。

朝鮮和台灣都有日本殖民統治的經驗，兩國接受日本的辯士系統，按各國情況演變和適應。

日本的辯士系統在朝鮮不能適應，只發揮了娛樂的功能，不像台灣辯士一樣一直反抗日治。

相對的，由於「美台團」辯士本身強烈的意識型態，他們透過對電影的詮釋將日本統治者不容許的言論表達出來，因此給觀眾提供了從另一個角度觀看電影的可能性或者擴大了劇情原本意義的可能性。

無論如何，日治時期朝台兩國的劇場是啟蒙和鼓吹民族精神的場合。日治時期，兩國的辯士促使觀眾透過觀賞影片而達到共同情緒。

參考文獻

單行本

葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》，玉山社，1998。

Kang JunMan, 《韓國近代史 5》，人物和思想社，2007。

學位論文

Ok MiNa, <Study of the Mediated Position of Pyonsa and its Meaning : concentration of its part in Korean film history>, 中央大學 碩士學位論文, 2003.

卓于綉, 《日治時期電影的文化建制：1927-1937》，國立交通大學 碩士學位論文，2008。

Lee HwaJin, 《殖民地朝鮮劇場和聲音的文化政治》，延世大學 博士學位 論文，2010。

期刊論文

Kim DongSik, <殖民的歷史, 東亞洲的記憶 - 以韓國, 臺灣, 香港, 日本的機部電影為中心>, 《影像藝術學會》, 2008.

Jo HuiMun, <A study on the role of the Byun-Sa in early Korean cinema>, 《電影研究》, 1997.

Lee JeongBae, <The Korean Byeon-Sa's Origin and Meaning>, 《人文科学研究》, 2009.

Lee HwaJin, <the meaning of the "byun-sa" in the mid-1930's = The Sound Reproduction and the Reformation of the Oral Narration Space >, 《现代文学的研究》, 2005.

邱桂芬, <The Question of Translation Taiwanese Colonial Cinematic Space>, 《The Journal of Asian Studies》, The Association for Asian Studies, Inc., 2011,

¹⁹ 卓于綉, 同上文, 52頁。

〈Abstract〉

근대초기, 동아시아 중 한국과 대만은 모두 일본제국주의에 의한 식민의 역사를 경험했다.

한국은 식민에 대한 기억이 문화적, 정치적 차원에서 거대한 정신적 상처로 무의식화 되어있는 반면, 17세기 이래로 스페인, 네덜란드, 그리고 200년 동안 청의 지배를 거쳐 19세기 후반부터 일본의 식민지가 된 대만은 본토에서 건너온 지배층의 봉건적이고 전제적인 억압과 일본제국주의의 상대적으로 근대적이며 합리적인 통치로 대비되면서 일본제국에 대한 한국과는 다른 기억을 가지고 있다.

그러나 동아시아에서 가장 먼저 근대화를 이룩한 일본에 의해 두 나라 모두 무성영화 시대가 도래하고 변사시스템을 도입했다는 점에서는 공통점을 갖는다.

변사란 무성영화시대 존재했던 영화해설자로 구술자, 번역가, 영화해설가, 연기자 등 여러 가지 역할을 담당했으며 무성영화의 출현과 함께 세계 여러 나라에 존재했다. 미국의 경우 무성영화 출현 후 초기 10년까지 변사와 유사한 영화해설자가 존재했으나 대략 1910년 이후 급속히 쇠퇴하였으며, 그 원인을 해설자를 고용하는데 따른 비용 증가를 가장 큰 요인으로 꼽는다. 그러나 이란의 경우, 1948년까지 이란 영화가 제작되기 전까지 할리우드 유성영화가 도입되었지만 높은 문맹률 때문에 자막대신 변사와 더빙이 영화관람에 필수적인 요소였다.

일본이 근대화 과정에서 서양의 영화산업을 먼저 받아들일 수 있었던 까닭은 이미 사회적인 인프라를 형성했기 때문이었다. 일본에는 이미 분라쿠(文樂)나 가부키(歌舞伎)에 등장하는 극 해설 방식이 일본의 공연문화에서는 대중적으로 친숙한 양식으로 보편화되어 있었고 대형 극장을 보유하기 있어서였다. 이로 인해 영화가 이질적인 외래문화였음에도 불구하고 문화적 충동을 겪지 않고 일본은 이를 자연스럽게 수용하였으며, 독특한 변사제도를 만들어냈다.

한국과 대만을 비롯해 변사가 존재했던 아시아 국가들은 일본의 식민통치 강화 수단인 영화산업의 전파로 인해 도입된 시스템이었다.

특히 동일한 식민의 기억을 갖고 있는 한국과 대만에서 영화에 대한 대중적인 영향력이 커지자, 일본은 변사들이 대중에게 미칠 수 있는 정치적인 영향력을 두려워하여 변사 시험제도나 영화 상영 전 검열제도 및 입석경관(臨場警察) 등 변사의 사회적 영향력을 제한하기 위한 여러 장치를 마련하였다. 그러나 식민자와 피식민자, 한국어와 일본어, 일본어와 민남어(閩南語), 중국어가 함께 공존했던 극장은 민족간의 반목과 분쟁 그리고 소요사태가 발생할 수밖에 없던 저항의 공간이기도 했다.

따라서 본 논문은 이와 같은 일본의 독특한 변사제도가 식민지 기억을 가지고 있는 한국과 대만에 어떻게 수용되었으며, 그 변사와 변사제도, 그리고 이들이 활약했던 극장이라는 공간이 당시 양국에서 갖는 공통점과 차이점을 밝히고 그 의의가 무엇인지를 살펴보고자 한다.

Key Words: 무성영화, 변사, 식민통치, 근대 영화산업

