# 日本殖民時期朝鮮和臺灣辯士研究

金倫辰*

**김윤신. 일본 식민 시대 조선과 대만의 변사 연구.** 근대초기, 동아시아 중 한국과 대만은 모두 일본제국주의에 의한 식민의 역사를 경험했다. 한국은 식민에 대한 기억이 문화적, 정치적 차원에서 거대한 정신적 상처로 무의식화 되어있는 반면, 17 세기 이래로 스페인, 네덜란드, 그리고 200 년 동안 청의 지배를 거쳐 19 세기 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 변사 시스템을 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 10 년까지 변사와 유사한 영화해설자가 존재했으나 대략 1910 년 이후 급속히 쇠퇴하였으며, 그 원인을 해설자를 고용하는데 따른 비용 증가를 가장 큰 요인으로 꼽는다. 그러나 이란의 경우, 1948 년까지 이란 영화가 제작되기 전까지 할리우드 유성영화가 도입되었지만 높은 문맹률 때문에 자막대신 변사와 더빙이 영화 관람에 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 충돌을 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 임석경관(臨場警察) 등 변사의 사회적 영향력을 제한하기 위한 여러 장치를 마련하였다. 그러나 식민자와 피식민자, 한국어와 일본어, 일본어와 민남어(閩南語), 그리고 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.

*키워드: 무성영화, 변사, 식민통치, 근대 영화산업*

## 1. 序論

近代初期, 在東亞地區朝鮮和台灣兩地都有淪為日本帝國主義殖民地的歷史和經驗。1895 年開始，臺灣飽受了日本長達五十年的殖民歷史。朝鮮是在 15 年以後的 1910 年，開始成了日本的殖民地。

* 國立政治大學韓文系兼任講師

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。[1]

在東亞地區日本最早完成了現代化，朝鮮和台彎從日本引進了無聲電影，同時也引進了「弁士（べんし）」系統[2]，這是兩國的一個共同點。辯士是無聲電影時代，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， 而其最大的原因估計是因為雇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于社會問題，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

---

[1] Kim DongSik,<殖民的歷史,東亞洲的記憶－以韓國，臺灣，香港，日本的幾部電影爲中心>,《影像藝術學會》，2008，1~2 頁 。

[2]「弁士」是日語。意思是「辨士」，也就是朝台的「辯士」。

[3] Jo HuiMun，<A study on the role of the Byun-Sa in early Korean cinema>,《Design 研究》，1998，229 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。

社會制度是日本的獨特「弁士」。「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「太夫」看著劇本說明傀儡的台詞或者唱有關劇本內容的歌，他甚至要說明出登場人物的心理狀態，描述風景和一些假設的情況。「文樂」表演時，「太夫」是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」，在上演「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。上演「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弁士一定會出現，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，最後只剩下一個辯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。[5]

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。雖然電影屬于一種外來文化，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 。

在亞洲地區， 包括朝鮮和臺灣，較早開始接受電影娛樂等西方資本主義產物的原因都是因爲當時屬於日本帝國主義的殖民地。因此，朝鮮和臺灣兩國的辯士制度受到了日本「弁士」制度的影響，這一點是不可否認的。但「辯士」在當時屬於殖民地區朝鮮和臺灣兩地被標記爲「辯士」，所以在「辯士」詞彙裏隱藏着不同與日本「弁士」的含義 。

本論文想介紹朝鮮和台灣這種有殖民地歷史的國家受到日本「弁士」制度影響的過程，并察看兩國辯士制度的共同點和差異性，還有其意義。

---

[5]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， 173 页。

## 2. 本論

### 2.1 日治時期在朝台兩地進入電影和出現最初辯士概況

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的無聲短篇電影並進行放映，接着在 1896 年 4 月，愛迪生(Thomas A. Edison) 在美國發明了映射器「Kinetoscope」。

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

依據「葉龍彥」所撰寫的《日治時期臺灣電影史》，像朝鮮，與臺灣電影有直接關係和美國「愛迪生」和法國「盧埃兄弟」的兩大發明物也有關聯。[6]

有關電影朝鮮進口年度，1897 年, 1903 年, 或者是 1905 年等衆說紛紜。但美國的專業攝影師兼旅行家「Elias 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，停留在首爾的時候，還拍攝了有關首爾風景和民眾生活的短片。根據歷史記載，「Holmes」一行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以及城市風貌。門票是銅貨 10 元，當時銅貨 10 元可以買到一碗鮮濃肉湯。」[7]

在 1907 年 5 月 12 日 「萬世報」裏發現了朝鮮電影史上最早的辯士相關記錄。在當時的皇宮內，當高宗皇帝以及皇室人士出席的場合放映了電影，有紀錄顯示當時在上映的时候，擔任專務課技師的叫元熙貞的人物，對這部電影的內容進行了說明。[8]

同時，自根據當時 1908 年 6 月 24 日「皇城新聞」的報導「在大韓帝國皇室進行放映活動寫真時，內務大臣「宋秉畯」邀請了三位辯士「鄭雲複」「韓錫振」「金祥演」,一起商討了有關活動寫真相關協定方針」。[9]

1899 年前後，電影自日本傳入臺灣矣于。在 1899 年 9 月 8 日的《臺灣日日

---

[6]葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》，玉山社， 1998， 18 頁。
[7]Kang JunMan,《韓國近代史 5》，人物和思想社，2007， 156~157 頁。
[8]JoHuiMun， <無聲電影的解說者辯士研究>,《電影研究》，1997，192 頁。
[9]Han SangEon, <The advent of a silent-film narrator and its early features in colonial Chosen《電影研究》, 2010，379。

新報》報道中談到「十字館本次放映的事美國愛迪生發明的活動電氣寫真。。。」，因此， 臺灣最初放映電影的紀錄，是 1899 年 9 月在臺北十字館連續上映十天之「美國戰爭」等短片 。[10]

1900 年 6 月， 是臺灣最早放映電影的紀錄。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辯士。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，所以他也就成爲臺灣電影史上的第一位辯士。[11]

由此可知, 從 1900 年開始辯士出現在朝鮮和臺灣,是由於當時日本接受了作為近代化象徵的西方電影,並把電影傳到了朝鮮和臺灣。

## 2.2 朝鮮和臺灣辯士的出現與沒落

### 2.2.1 日本的「弁士」與朝台兩地辯士的共同點、差別性

如上所述,在朝鮮和臺灣受到日本殖民統治時期收容了和日本無聲電影一起出現的辯士制度。 無聲電影時期,在日本「弁士」被稱爲「活辯」, 而「弁士」這一說法本身就是從那些擔任劇情解說的如「文樂」的「太夫」或者「歌舞伎」的「竹本」而來的。日本因為受到傳統戲劇的影響,很自然地接受了無聲電影解釋與其說明者辯士。 尤其是朝鮮觀眾對於朝鮮傳統說唱「板索裡」,以及「鳳山假面舞」的劇中人物「Maltoogi」的表演藝術很熟悉,「Maltoogi」在假面舞中扮演著嘲弄和諷刺無能和腐敗的兩班。 因此,朝鮮觀眾也很容易接受辯士制度。和臺灣與朝鮮一樣,在中國早就有說唱演出者「說書人(臺灣話叫講古仙)」,所以也很容易接納辯士制度。

電影一開始進入朝鮮和臺灣兩地的時候,在形式上兩國直接借用了日本的辯士制度形式。比如,1910 年 2 月 18 日,電影常設館「京城高等演藝館」在「京城」設立了。 「京城高等演藝館」開館的時候,觀眾包含朝鮮和日本人,所以需要朝日辯士兩人。而且當時日本人觀眾和朝鮮人的比例也差不多。換句話說「京城高等演藝館」開館的時候,電影開始之前辯士會上臺介紹劇中人物以及說明電影的大概內容,這叫「前說」。 在初期日本「弁士」和朝鮮「辯士」要一同上臺說「前說」。先是由日本「弁士」從螢幕的右邊登場說「前說」,接著由朝鮮「辯士」從螢幕的左邊出現敘述前說,或者輪流說「前說」。而在電影放映途中辯士會說明電

[10]傅欣奕，《日治時期電影與社會教育》，國立師範大學 碩士學位論文，2013，14 頁。
[11]葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》，玉山社， 1998， 53~54 頁。

影解說,這叫做「中說」。「前說」和「中說」都是直接模仿日本的辯士制度。[12]

除了這一點以外,朝台兩地辯士業有如下共同點,即「辯士的位置常在銀幕旁左邊,前置小書桌上可放劇本,上映後,可扭亮桌前小燈,辯士可坐下來,隨機翻閱劇本,一面解釋。」[13]

在內容形式上,日本的「弁士」與朝台兩地辯士基本上和無聲電影解說者評論員有共同點,但也有一些方面的差異。

日本的辯士有兩種,即「聲色辯士」和「說明辯士」。放電影時,「聲色辯士」表演劇中人的臺詞,「說明辯士」主要負責說明電影內容。但朝鮮的辯士不僅僅充當著日本的「聲色辯士」或者「說明辯士」的角色,同時也是一位「storyteller」。朝鮮的辯士有時候還會批評電影,還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, 也會去模仿各種各樣的聲音。

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,還稱辯士不僅僅是個說明者,同時也是作為提高電影藝術性的不可缺少的部分。在朝鮮,辯士為了那些不能理解電影內容的絕大多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。[14]

在內容形式上,臺灣的辯士與朝鮮沒有太大的差異。依據「卓于繡」,辯士坐在電影銀幕的一旁說明著劇情的同時,除了轉化聲調表演男女主角的對白之外,還會經常即興地穿插滑稽臺詞。因此,可以說辯士需要有個人獨特的風格與魅力,辯士的即興演出和劇情解說讓辯士這一角色成為影片觀賞時很重要的一部分。[15]

### 2.2.2 朝鮮和臺灣辯士的出現

其次,當時朝台兩地都有職業辯士。

儘管 1910 年在京城設立了常設電影院「京城高等演藝館」,但在這裡主要也就是播放 5 分鐘左右較粗造的記錄片 。因此,觀眾的注意力要偏重于放映師。

從 1913 年開始,國外好萊塢的「活動寫真」這類長篇劇情片逐漸佔領了世界電影產業,之前由放映師掌控的主導權才開始逐漸偏向了辯士,從 1914 年正式開始出現了專業化的「職業辯士」。

尤其是到了 1920 年代,以長篇劇情片為中心的好萊塢電影產業開始席捲全球電影市場。因此,朝鮮的電影院也以美國電影為中心形成了觀看文化,從這一時期

---

[12]Jo HuiMun，<A study on the role of the Byun-Sa in early Korean cinema>, 232~233 頁 。

[13]葉龍彥，同上書，189 頁。

[14]Lee HwaJin ，<the meaning of the “byun-sa “ in the mid-1930`s = The Sound Reproduction and the Reformation of the Oral Narration Space >，175 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，2008，44 頁。

開始大眾以用「電影」二字替代了「活動寫真」這一稱呼。[16]

隨著無聲電影裡逐漸包含著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,所以更需要那些對上演場面進行解釋的辯士們的積極作用。

常設電影館的設立對職業辯士的誕生,做出了很大的貢獻。 1910 年,在朝鮮「京城高等演藝館」是最早設立的常設電影館,之後在 1912 年 12 月建立了「優美館」。 當時,常設電影館的概況如下。

1912 年 12 月「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，雇傭了「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「第二大正館」的損失，「優美館」每月付給「第二大正館」二百元的款金，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。[17]

1913 年，從在「活動寫真館」工作的日本辯士薪資狀況來看，12 個辯士中 10 名是日本人，日本人的比例達到了 82%，關於日本辯士的工資水準是，除了「清水狂花」20 元、 「上野耕作」17 元、 當時學生身份的「通一二」為 10 元之外，其他 3 名 40 元、 2 名 35 元以及 2 名 25 元。當時，朝鮮辯士之中最優秀的「第二大正館」朝鮮辯士金悳經的薪水是 25 元要知道他的工資比「黃金館」日本辯士的最低工資 23 元還要低。[18]

電影在大眾範圍內可謂人氣日漸高漲,1920 年代中期迎來了辯士的黃金時期。

依據 1927 年 2 月 6 日「東亞日報」報導,朝鮮總督府警務局調查了 1926 年 1 月至 6 月底的朝鮮電影界。 根據統計,包括京畿道已有的十所電影常設館,全國設立的電影院已有五十所,入場觀眾人數已經突破了 1105838。[19]

---

[16]Park KyoungJin，《Byeon-sa and Silent Film Aesthetics》，中央大學碩士學位論文，2011，22 頁、25 頁。

[17]Lee HwaJin,《殖民地朝鮮劇場和聲音的文化政治》， 23 頁，注 5。

[18]Han SangEon, <A study of Japanesemoviemakers of Kyongsung in 1910s> ,《電影研究》, 2009，255 頁。

[19]JoHuiMun，<無聲電影的解說者辯士研究>,204 頁。

迎來辯士的黃金期的原因,除了常設電影館和觀看電影人數的增加以外,還包括進口了很多好萊塢電影等外國影片 。

據 1925 年 1 月 1 日東亞日報的報導,1920 年代在京城以朝鮮人為物件的電影院戲放映最多的電影是美國電影,其佔有率為 95%以上,其餘的是德國,義大利電影。[20]

在無聲電影時期,職業辯士受到觀眾們很大的關注。因此,職業辯士開始分化、在各個領域分別有精通該領域的辯士,「金悳經」擅長古裝片,「徐相昊」和「禹正植」在文藝戲中脫穎而出,「李炳祚」對武打戲、「金永煥」對戀愛戲分別嶄露頭角了。[21]

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。不僅有「徐相昊」,其他出名的辯士就像最近的電影明星們一樣,變成了人們崇拜的偶像。

如此, 辯士的人氣與電影院的收益息息相關,辯士出色與否直接左右著電影院的命運,所以辯士的待遇相當高。

比如, 當時平均一張電影票是十錢,放映機師收日薪一元,辯士收日薪二元。而且當時辯士月薪為七、八十元,主角演員的每月報酬僅為四、五十元,高級官員的薪水為三、四十元, 由此可知,當時的辯士酬勞較比其他行業都要高。[22]

本來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都未能完全懂朝鮮人的情緒,瞭解很有限的。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」為了雇傭朝鮮人辯士徐相昊還曾展開了激烈的「爭戰」。

在京城高等演藝館的「徐相昊」是最受歡迎的辯士。1889 年他出生在釜山,他跟著父親去了日本,在日本國中畢業以後回到朝鮮找了一份在警察局擔任幫日本員警翻譯的工作。

總之,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

[20]Jeong ChongSil,《殖民地朝鮮的電影觀賞》,韓國藝術綜合大學藝術專家學位論文,2009,19 頁。
[21]Ok MiNa,同上文,18 頁。
[22]Ok MiNa,同上文,60 頁。

外電影在朝鮮基本就成了主流放演的電影。因此，1920 年代中半部以後是職業辯士的黃金時代，而辯士的角色自然而然就變得為重要。

臺灣也和殖民朝鮮的情況差不多。

從電影常設館「芳乃亭」開幕以來,電影業逐漸興盛起來,1910、1920 年代的辯士大部分都由西園內的辦事人員兼任。 到了 1920 年代, 「西門町」的電影院競爭激烈,一些較大的電影常設館還經常特意從日本請一些有名的辯士,像 1923 年的明是「西村樂天」、「林天風」等。[23]

從 1920 年開始出現臺灣辯士,而且臺灣辯士主要以臺灣人為受眾,像「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媒介之一,同時他們也擁有「辯士迷」。

1929 年 1 月 1 日，「臺灣日日新報」有如下的文章可知以前辯士多麼受歡迎。[24]

在無聲電影時代，所谓的影迷與其說是喜歡電影本身，不如說是喜愛解說員的人们。當電影開始的鐘聲響起後，觀衆席上坐滿了人，熱情的影迷們會大聲呼喊着解說人的名字，並且熱烈的为他们喜爱的辯士们鼓掌。

1921 年開始出現臺灣人名辯士。「王雲峰」是臺灣人最早在戲院內的辯士。他本來是上海默片《桃花泣血記》的作曲樂師。由日本人「今福豐年」在「大稻埕」所成立了「世界 3 館」，但「大稻埕」是臺灣人的地盤觀眾大部分是需要臺灣人用台語說明劇情的。本來在「芳乃亭」擔任伴奏的王雲峰，因後來「大稻埕」需要增加一位提琴師他被派遣了。因此，他每天在旁邊看日人辯士說明，耳濡目染也懂了說明的技巧。之後，他被聘請為「世界 3 館」的辯士之後逐漸成了臺灣第一代的辯士。[25]

自臺語辯士「王雲峰」出現之後，全臺灣各地便不斷有臺灣人辯士出現。其中最有名的是臺北的「詹天馬」，擅長解釋武打劇，甚至獲得了「臺灣的德川夢聲（日本最有名的辯士）」之美譽。[26]

朝鮮的辯士「金永煥」也和「王雲峰」也是一樣的情況。「金永煥」本來是在「團成社」演奏小提琴的樂師,後來被推薦為辯士。

---

[23]葉龍彥，同上書，185 頁。
[24]三澤真美惠，《殖民地下的「銀幕」》，前衛出版社，2002， 296 頁。
[25]葉龍彥，同上書，186 頁。
[26]三澤真美惠，同上書，294 頁。

1930 年代迎來了臺灣辯士的黃金時期、 此時期由於社會經濟發展快速、 娛樂事業也開始蒸蒸日上、 電影人口急遽增加、 於是辯士便自然而然成了時勢造出來的英雄。並且、 職業辯士慢慢發展個人的特色與專業、 因此他們跟電影明星一樣成了很重要的宣傳工具、 甚至成爲決定劇場命運的重要角色。

在 1930 年 5 月 1 日的「臺灣日日新報」中指出，「目前有 80%的美國電影，都是有聲電影。」，由此可知辯士的重要性。[27]

因此,當時辯士的收入頗高。他們平時每天可掙三至五元,特別的節日會掙到五元,如果與當時百斤火炭僅值 9 角、五花肉一斤二角的物價相比,辯士的待遇是相當豐厚的。[28] 雖然都是職業辯士, 但朝台的辯士與日本辯士不同, 他們大都沒有經過所謂專業性的教育或訓練課程,也沒有經過「話術」技巧的訓練,完全靠個人的能力、口才以及豐富的知識。臺灣人辯士基本都是知識分子。例如，新竹市的鄭衍宗，日治時期，他進入樹林頭公學校就讀，三年後，轉至湖口公學校。畢業後，到臺北就讀太平公學校高等科，16 歲自高等科畢業後，投入辯士行業。[29]

### 2.2.3 朝鮮和臺灣辯士的沒落

辯士在歷史上消失的主要原因是有聲電影的出現， 就是說在殖民朝鮮開始製作有聲電影。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《牆花紅蓮傳》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》使用殖民朝鮮國內最早開發的 PKR 發聲設備來錄音。PKR 發生設備由「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 設備七年後，1933 年 7 月終于成功了。PKR 的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，終于遭遇不幸。他的不幸彷彿預見了辯士的沒落的，辯士在朝鮮歷史上慢慢消失了。

據 1937 年「朝光」12 月號上的內容「目前辯士消失於一流電影常設館,直到去年,「團成社」還有辯士解說電影。 」, 從這句話裏可以猜測在 1937 年之前辯

[27]三澤真美惠，同上書，298 頁。
[28]葉龍彥，同上書，327 頁。
[29]葉龍彥，同上書，326 頁。

士已經消失於「團成社」以及其他一流電影常設館。 但辯士的沒落並不代表著無聲電影製作的中斷或者辯士這一職業的消失。

因為不管是外語或是韓語,可理解 intertitles(指稱無聲電影的字幕)和subtitle(指稱有聲電影的字幕)的觀眾非常少。因當時日本文盲率較低,所以較比日本本國影片,日本辯士們主要是負責解釋外片。[30]

其相反,朝鮮辯士要負責所有電影的解釋。 因此,考慮到在 1942 年可以理解些許日語的朝鮮人只為 20%左右的情況,而且當時由於殖民統治韓語被禁用的朝鮮末期,日本電影觀看時,朝鮮觀眾仍然需要辯士解釋。

解放以後,日本電影資本中斷了對朝鮮電影事業的補助,所以朝鮮電影界拋棄製造費用昂貴的有聲電影,開始製作製作費相對低廉的無聲電影。

比如 1948 年製作完成≪檢察官和女老師≫,這部電影也是無聲電影。而且 1949 年製作的《獨立前夕》,所有登場人物的臺詞只有一位辯士配音,這又反證了上述事實。[31]

從 1935 年開始,臺灣辯士業開始逐漸沒落了。

1931 年後，日本電影進入有聲時代，有聲電影的來臨，促成額辯士的沒落。到了 1935 年左右，洋片附上了字幕旁白，因而，西門町的日本人電影院已無辯士的蹤影。但在「萬華」和「大稻埕」的臺灣人戲院，仍然流行辯士的解說，即使在洋片裏有日文字幕也是如此。

至 1937 年，中日戰爭爆發之前，正是臺灣辯士的黃金時代。此後，日本不僅禁止中國產片進口，亦開始推行皇民化運動，不過還是有辯士的活動，而鄉下流行更久。[32]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，辯士職業在台灣一直持續到 1950 年代之後才漸漸消失。在 1959 年，政府終於禁止戲院僱請辯士，因此，辯士行業從此絕跡。在臺灣辯士能夠長久存在的主要原因是臺灣文盲尚多，或者對文字閱讀仍不習慣，對於瞬間出現的字幕難以接受，也可能觀看電影時，觀衆對辯士的喜愛，已經有了依賴的習慣。[33]

總之，無聲電影與有聲電影在殖民朝鮮和臺灣有一段時間互相共存，逐漸演變有聲電影的發展進程。

朝鮮辯士的沒落時期比臺灣領先一步,而從兩國電影產業可找到原因。

---

[30]Baek Moon Im，<Silent Film Audienceship in Colonial Korea>，《韓國語言與文化》，2009， 51 頁。
[31]Ok MiNa,同上文，50 頁、52 頁。
[32]葉龍彥，同上文，192 頁。
[33]卓于綉，同上文，2008，42~43 頁。

朝鮮從 1923 年開始製作電影,每年製造片數只有 4~5 部左右, 1935 年一年期間製作了 17 部電影,1925 年設立了 12 所培訓演員學校以及 12 所電影製作社。 在 1930 年代創設「青邱電影社」、「高麗 Kinema」等 20 多電影社。[34]

但在日治時期,臺灣淪落為日本的殖民地所以未能發展它自己的電影產業。

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,在臺灣共拍攝了 16 部此案應,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,日本在那些國家的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,在太平洋戰爭前就淪為了日本的殖民地,不是位於國外需要「征服」的領土的一部分。從日本的角度來看,就不需要為臺灣製作自己的電影,因為「伯奇」在他的早期日本電影的研究中指出,日本跟上步伐西方在電影製作方面。[35]

### 2.3 朝鮮和臺灣辯士反抗日治

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。

劇場是殖民地居民和被殖民的居民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。

例如,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」「義州」,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。[36]

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「鄭漢卨」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。

---

[34]http://news.donga.com/3/all/20100119/25495238/1， Lee SeaSam，<東亞日報的近代一百景>，《東亞日報》 2010. 1. 19。

[35]邱桂芬，<The Question of Translation Taiwanese Colonial Cinematic Space>, 《The Journal of Asian Studies》, The Association for Asian Studies, Inc., 2011, 82~83page.

[36]Lee HwaJin,《殖民地朝鮮劇場和聲音的文化政治》, 26 頁。

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。[37]

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」有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放映，當時劇場裡面五百多個觀眾對此強烈抗議。[38]

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，當時他們主要的工作不是檢查電影內容，而是負責監督劇場的氣氛和秩序。[39]

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，負責在觀眾和影像之間進行溝通。換句話說，辯士負責將外國的影像通過翻譯和詮釋，說明給亞洲觀眾聽的。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的橋樑。

從 1926 年 4 月開始，在「Taiwan People’s Newspapers」報紙上反覆的刊登了「美台電影放映藝術團」（以下簡稱「美台團」）在整個臺灣各地區進行巡演的新聞。當時「臺灣文化協會」希望推動啓蒙專案，於是成立了「美台團」，團內有電影放映組負責放映電影。「美台」團成立于 1926 年 4 月 18 號，解散與

[37]Lee JeongBae，<The Korean Byeon-Sa's Origin and Meaning>, 《人文科学研究》， 2009， 102 頁。
[38]Lee HwaJin,《殖民地朝鮮劇場和聲音的文化政治》, 34 頁，註 38。
[39]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。

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。並且，「美台團」電影隊的辯士都受過演說的訓練以及都已經掌握政治潛力。因此，「美台團」的辯士經常超過劇本範圍，而在劇情解說中途遭到警告或中止。

臺灣總督府也擦絕了這股辯士旋風，所以，從 1926 年 10 月開始，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。[40]

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。「臺灣文化協會」透過中國上海影片辯士登臺煽動觀衆感到激昂慷慨的情操，這叫做「辯士武裝化」。

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。[41]

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

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」

[40]卓于綉，同上文，43 頁， 45 頁。
[41]邱桂芬，同上文， 85 頁。

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。[42]

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，但卻也固著化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。[43]

## 3. 結論

早期上演無聲電影時代,在銀幕旁邊說明劇情的人叫做辯士。 但是他們已經超越了這些簡單解說者的角色。 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機制後，辯士系統按各國情況演變和適應。

表面上來看,朝鮮和臺灣好像完全繼承了日本辯士制度的形式, 但實際上在內容上有許多差異。朝鮮和臺灣一樣隨著常設館的建立,出現了知識份子身份的職業辯士,也出現了電影審查制度和辯士資格考試等,在許多方面有著類似之處。但是,由於兩國電影業的差異,導致朝鮮的辯士制度比臺灣先沒落了。 特別是由於電影環境的變化,以及之後出現帶有政治意識色彩的辯士,日本感到了危機,以辯士的文化素質和職業品質為藉口, 日本做的這一切措施是爲了提防和封鎖辯士向民眾的政治影響力。 因此,在朝台兩地都實施了辯士資格鑒定考試以及臨場員警制度。

日本的辯士系統在朝鮮和臺灣不能適應，只發揮了娛樂的功能，不像台灣辯士一樣一直反抗日治。在這個時期,最有意義的團體是由「臺灣文化協會」培訓排出的辯士集合體「美台團」,我們需要仔細看一下「辯士政治武裝化」。

由於「美台團」的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，觀賞兩國的辯士促使觀眾透過影片而達到共同情緒。

---

[42]卓于綉，同上文，50~51 頁。
[43]卓于綉，同上文，52 頁。

## 參考文獻


**單行本**

葉龍彥，《日治時期臺灣電影史》，玉山社， 1998。

三澤真美惠，《殖民地下的「銀幕」》，前衛出版社，2002。

Kang JunMan,《朝鮮近代史 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。

Baek Moon Im ,<Silent Film Audienceship in Colonial Korea> ,《朝鮮語言與文化》，2009。

Jeong ChongSil, 《殖民地朝鮮的電影觀賞》，韓國藝術綜合大學藝術專家學位論文，2009。

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。

Park KyoungJin ,《Byeon-sa and Silent Film Aesthetics》，中央大學碩士學位論文，2011。

傅欣奕，《日治時期電影與社會教育》，國立師範大學碩士學位論文，2013。

**期刊論文**

Jo HuiMun， <無聲電影的解說者辯士研究>,《電影研究》，1997。

Jo HuiMun，<A study on the role of the Byun-Sa in early Korean cinema>, 《Design 研究》1998。

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。

Kim DongSik,<殖民的歷史,東亞洲的記憶–以朝鮮，臺灣，香港，日本的幾部電影爲中心>,《影像藝術學會》，2008。

Han SangEon, <A study of Japanesemoviemakers of Kyongsung in 1910s> ,《電影研究》, 2009。

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

Han SangEon, <The advent of a silent-film narrator and its early features in colonial Chosen>,《電影研究》, 2010。

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

**網站**

http://news.donga.com/3/all/20100119/25495238/1， Lee SeaSam，<東亞日報的近代一百景>，《東亞日報》 2010.1.19