

從傳統戲院到現代劇場： 戲劇／電影與舞臺影像

時間：109年8月26日(三)18:30-20:30

地點：新竹縣竹東工業技術研究院 51 館 422 室

主講人：邱坤良(國立臺北藝術大學戲劇學系榮譽教授)

主持人：易幼明(工業技術研究院資通所企劃營運組資深管理師)

與談人：王奕盛(劇場影像設計師、台灣技術劇場協會理事)

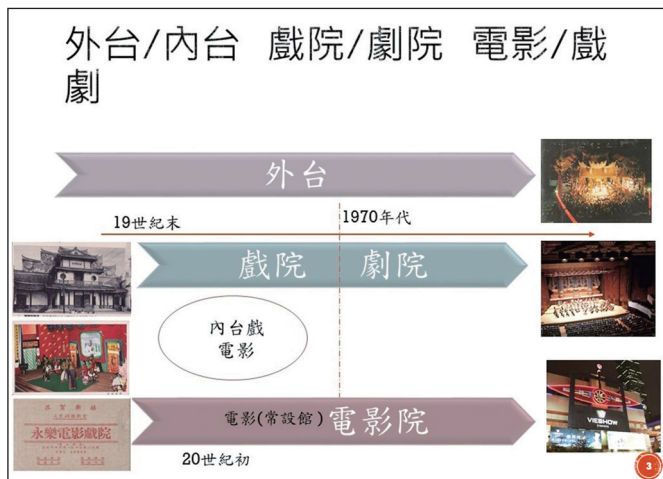
記錄：國立中正大學文學院人文沙龍團隊

本次人文沙龍講座，主講人邱坤良教授首先指出，臺灣戲劇演出大致可分為「外臺戲」與「內臺戲」，前者以廟會活動為主體，旨在歲時節令、酬神祭祀，演出時多於廟前戲臺或臨時搭建戲棚，開放民眾自由觀賞，經費則來自民眾(信徒)奉獻，或以廟宇所在村落各戶之人口攤分，稱之「丁口錢」，顯示出外臺戲演出的社會網絡，是基於人與村落廟宇的關係。正因外臺戲的演出模式以人、神與表演為中心，非純然休閒娛樂，雖可由其中窺見民間傳統文化，但未必與



圖一：主講人邱坤良教授(中)、與談人王奕盛設計師(右二)、主持人易幼明管理師(左二)及與會學者合影

民眾品味、風尚有關，相同的「老戲文」可一演再演。至於「內臺戲」基本上是在戲院舞臺等室內空間演出，演出的劇團亦有歌仔戲、布袋戲之類的傳統戲班，也有話劇形式的「新劇」劇團、歌舞劇團等。觀眾購票入內觀賞，純屬商業演出性質，因此不標榜傳統，而以新奇、精巧為號召，劇團多以十天為一個檔期，周流於不同的戲院，以免觀眾生厭。演出時區分為日場、夜場，各有不同的連臺戲，通常一齣戲可連演三、四天（場），因此在同一檔期內需準備四、五齣戲。為了創造「奇巧」的舞臺效果，在劇本情節變化、舞臺機關布景、燈光特技運用等，莫不下足功夫，成為新型的演出方式。內臺戲主要發展與流傳的時間，大約由 1920 年代後期開始，延續至 1960 年代，反映了臺灣都市人口的增加及商業發展的趨勢，戲院提供都市民眾消遣娛樂的場所，也提供了新興劇種實驗與發展的空間。邱教授指出，「外臺戲」與「內臺戲」間並非對立關係，兩者有所交流與互動，劇團、藝人常出入於「內」、「外」之間，當內臺戲興盛時，外臺戲藝人有更多機會進入戲院裡演出；內臺戲不景氣時，戲班也能回到廟前演出酬神的外臺戲，正因為「內」、「外」之間的流動，造就了戲曲更大的表演空間。



圖二：戲劇／電影與舞臺的形式演變（圖片來源：演講簡報）

隨著臺灣社會的近代化，都市興起與人口增加，也促使娛樂事業發展，其中戲院堪稱近代文明產物。戲院作為表演空間，直接反映了民眾的文化需求與美學意識。從營運情況來看，戲院包含舞臺表演與影片放映兩類，前者包含戲劇、曲藝、雜技、歌舞等，後者的內容從劇情片到紀錄片、由無聲到有聲電影、從黑白到彩色，由西洋片、日本片到廈語片、臺語片、國語片，不一而足。

足。邱教授認為，戲院是主要演出或放映場所，具有顯著指標意義，戲院的存在除了空間的文化意義，它的經營型態與票房基礎更反映大眾文化的流行趨勢，以及戲曲、新劇與電影發展的社會條件及互動關係，而其地緣關係、空間、設備、觀眾層，也代表不同的文化屬性與民眾基礎。以臺北為例，自日治時期以降，先後曾有數十座戲院、電影院，其中有表演戲曲的傳統劇場，有以日本曲藝、歌舞伎、新劇為主的東洋劇場，也有專門放映影片的「映畫常設館」。如位於大稻埕、由日人建於1909年的「淡水戲館」(亦稱淡水會館)，是第一座專演戲曲的戲院，1915年由鹿港富紳辜顯榮自日人手中買下，更名為「臺灣新舞臺」，成為首座臺灣人獨資經營的戲院。1935年時，茶葉富商陳天來和莊輝玉等人為配合日人「始政四十周年記念臺灣博覽會」，於今日延平北路二段處興建「臺灣第一劇場」，是當時最大的臺灣人戲院，主要用以放映電影、演出歌舞劇及現代話劇，亦演出傳統京劇。該戲院內有1,632個座位及當時頗為新奇先進的「旋轉舞臺」，另設有咖啡廳、舞廳、撞球間等設施，是當時最為豪華的娛樂場所。

1895年12月28日星期六，法國巴黎卡普幸路(Boulevard des Capucines)的咖啡館地下室裡，盧米埃兄弟首次公開放映了數段他們拍攝的短片，其中一部影片裡，從遠景處，一部蒸汽火車緩緩牽引著客車，停佇於希歐達(la Ciotat)車站內，熙熙攘攘的乘客上下車，這段僅有五十秒黑白無聲的影像被稱為「火車進站」，也視作世界首部公開播映的電影。產生於19、20世紀之際的電影，正好為發展超過兩千年的歐洲戲劇提供了新思維，流風所及，1920年代也是臺灣電影業的萌芽時期。繼「臺灣新舞臺」之後，1924年大稻埕永樂町的「永樂座」落成，開場戲是由來自上海的京劇團演出，南管戲、歌仔戲、新劇或其他來自中國的戲劇、歌舞也是永樂座主要的演出項目，反映當時大稻埕舞臺表演的趨勢。此外，永樂座也反映了電影事業的發展，亦放映由上海進口的中國電影，並設有專門說明劇情的「辯士」。幾部由臺灣人拍攝的影片皆在永樂座舉行首映，包括1923年《臺灣日日新報》電影部籌拍之《老天無情》，1925年劉喜陽、李松峰、鄭超人組織「映畫研究會」拍攝的《誰之過》等。邱教授談到，永樂座創立之初，標榜「此為社會娛樂機關，與營利會社不同，故各株主之出資，為義非為利」。除作為表演舞臺外，永樂座也常提供新劇運動者、電影工作者排練或放映影片，以及地方文化人重要集會場所，與地方文化的互動亦極為明顯，如「臺灣文化協會」和「民眾黨」常在此集會，日治時期社會運動重要領導人蔣渭水(1890-1931)的喪禮，也選在此處舉行。戰後永樂座去日本化的「座」字，先後更名為「永樂舞臺」、「永樂戲院」，仍以舞臺表演為主，1950年代中期戲曲與新

劇的環境改變，臺語電影興起，「永樂戲院」也由影劇兼有的表演場所，逐漸轉為次要的電影院。邱教授認為，永樂座前後三十多年（1924-1960）的歷史可反映戲院、劇團與觀眾在不同時空環境下的互動，是研究臺灣戲劇、電影史的鮮明例證。永樂座的興衰不僅反映臺灣戲院的滄桑史，也反映表演文化在社會變遷中的不同面貌。但令人詫異的是，永樂座居然未留下建築外觀的圖像資料，僅能透過耆老記憶與文獻資料重構這段被遺忘的劇院歷史。



圖三：位於臺北大稻埕的新舞臺是第一座專演戲曲的戲院
（圖片來源：演講簡報）



圖四：位於宜蘭的羅東座，戰後改名羅東戲院，是當時羅東人相約見面最頻繁的地方
（圖片來源：演講簡報）

邱教授接著提到，戲劇與電影本是多種藝術元素的結合，將兩者再次結合的形式更是跨界中的跨界。這種形式並無特定名稱，於日本則稱為「連鎖劇」，流行一時，並影響當時中國、韓國及臺灣，亦稱為「連鏡劇」或「連環劇」。邱教授指出，影／劇連鎖最早只是劇場「加演」影片，是默片時代自然產生的另類舞臺趣味，迅速成為許多國家發展銀幕與戲劇舞臺的連鎖表演型式。如 1896 年俄國聖彼得堡「阿克瓦里烏姆」劇院上演羅傑（Victor Roger）的輕歌劇《阿爾弗雷德——帕沙在巴黎》（*Alfred-Pasha in Paris*），於第二、三幕間的休息時間，放映起一系列盧米埃兄弟的影片，據當地報紙描述，約十分鐘的影片播放完畢後，觀眾掌聲如雷，並要求重播一次「火車進站」。日後，這種於劇場演出插播的影片在情節上有了重要變革，成為劇場表演的一部分，如 1904 年巴黎咖啡館音樂廳「女神遊樂廳」（Folies Bergères）演出的諷刺滑稽劇中，劇場導演維克多·德·柯汀（Victor de Cottens, 1862-1956）安插了著名的電影導演喬治·梅里愛（Marie-Georges-Jean Méliès, 1861-1938）拍攝的《兩小時往返巴黎及蒙地卡羅》（*Le Raid Paris-Monte Carlo en deux heures*）約十三分鐘電影片段，作為整齣十四幕戲中的一幕，內容是諷刺喜歡開快車、經常撞車的比利時國王利奧波德二世（King Leopold II），在影片快結束時，再由飾演國王的歌手兼喜劇演員哈瑞佛格遜（Harry Fragson）和其他角色回到舞臺，繼續演完被影片中斷的喜劇。

邱教授指出，影／劇連鎖的特點在於達到舞臺上無法充分達到效果的畫面，如戰爭、車禍、跳入江海等情景。自 20 世紀初期有聲電影普及以來，影／劇連鎖的配音、效果、錄音等，皆必須在電影製作中完成，舞臺演出時統一插配，與情節發展線的高潮點結合，不過連鎖劇或影／劇交錯演出的製作，遠比單純排演一齣舞臺劇，或拍攝一部電影來得複雜，成本也較高，因為電影畫面不能像一般影片做多拷貝，銀幕上的演員也必須與舞臺上的人物相同，若該演員離開劇團，此劇就必須停演或重拍影片，否則舞臺演員與電影演員不能統一。影／劇連鎖的表演模式，在歐洲存在時間不長，在東亞則維持較長的時間，僅在戰後初期逐漸銷聲匿跡。日本的連鎖劇團舞臺多演新派劇，中國的連鎖劇團演唱京劇或其他劇種，臺灣的連鎖劇團則以演唱歌仔戲為主，1930 年代成立的「江雲社」可為代表。邱教授談到，現今多媒體的發展促進了藝術跨界，舞臺結合電影影像仍廣泛運用，雖然其運用目的與嚴格定義的「連鎖劇」不盡相同，但作為舞臺視覺效果，卻是一脈相傳。邱教授曾於 2018 年接受國立傳統藝術中心委託，製作《月夜情愁》臺語舞臺劇，場景設定於 1930 至 50 年代初的臺灣東北部，描述劇團「双雲陞」來到兩個對抗的村莊所經歷的一段傳奇，劇中運用戲劇史的相關素材與劇場處理方式，如內臺戲、連鎖劇演出型態等，亦藉由

「双雲陞」劇團細膩刻劃過去職業戲班在臺上表演與臺下生活的面貌。邱教授表示，戲班演員並非只有苦情的一面，《月夜情愁》所呈現的正是歌仔戲的自由與時尚，還有人與人之間最為純粹的情感。

1950 年代臺灣臺語片盛行時，劇中演員往往搭配電影上映到各個戲院宣傳亮相，稱之「隨片登臺」。邱教授表示，「隨片登臺」當然並非臺灣首創，作為電影宣傳的噱頭，也有不同的處理模式。1955 年陳澄三（1918-1992）與自日本歸國的導演何基明（1916-1994）合作，以麥寮拱樂社歌仔戲團演員為班底，拍攝臺語片《薛平貴與王寶釧》，票房空前，也帶動臺語電影製作的第一波熱潮，本片放映時，主要演員以電影明星之姿「隨片登臺」。而後陳澄三又拍攝首部臺語彩色武俠片《金壺玉鯉》，仍採用「隨片登臺」方式宣傳，演員在影片開始放映二十分鐘後，上臺表演約十五分鐘，而後依序由影片、舞臺交插表演，結合成情節完整、脈絡貫通的電影故事。邱教授指出，其童年所見的「隨片登臺」，大多由劇中主角出來唱歌、跳舞、演短劇，1950 年代臺灣若干歌仔戲、新劇劇團也常以「舞臺電影化」、「電影舞臺化」為號召，是臺灣戒嚴時期頗具本土特色的「非典型電影放映」的宣傳手法。

在講座中，邱教授展示了為臺中國家歌劇院開幕所準備的儀式劇場《淨·水》之影片，該影片以民間廟宇啟用的建醮儀式為主體架構，結合當代藝術家創作與社區民眾參與，首要目的在於為歌劇院內外空間作潔淨儀式，並且要把這項儀式行為化成可以觀賞的表演藝術與儀式劇場。邱教授指出，《淨·水》製作的方向就是在傳統科儀的表演元素上，做當代藝術創作，是結合視覺、表演藝術家、民俗與儀式的跨界合作，也是其研究與著作的實踐。講座最後也邀請知名劇場影像設計師王奕盛先生講述如何藉由影像與光影打造舞臺空間，以及分享臺前幕後的工作體驗。