戲劇研究　第34期
Journal of Theater Studies
2024年7月　頁41-90
DOI: 10.6257/JOTS.202407_(34).041

二十世紀初的臺灣多媒體劇場
——日治時期連鎖劇在臺灣*

康尹貞
國立中山大學劇場藝術學系副教授

前言：遙遠的名詞

二〇一九年，邱坤良編劇、導演《月夜情愁》一劇，由唐美雲歌仔戲團演出。這齣劇團年度大製作，明顯有「以戲劇演出戲劇史」的意味，劇中呈現了北管西皮福路之爭、廟會陣頭之盛，以及歌仔戲內台時期的風光等。除了這些爲人熟悉的臺灣表演藝術之外，該劇還重溫了在今日的臺灣劇場界可能已被淡忘的「連鎖劇」。該劇有多場戲中戲，其中兩場便復原連鎖劇的形式，一爲雙雲陞劇團推出《魂歸離恨天》，中有陸劍青化爲鬼魂千里訪友情節。舞台先降下白紗投影幕，放映一段黑白影片，以鬼魂視角拍攝飛越森林的場景，接著鬼魂的形象在畫面中漸漸浮現，越來越清晰，最後定格於畫面之左下方。此時投影幕升起，扮演陸劍青鬼魂的演員雲嬌（唐美雲飾演）於台上亮相，姿勢、大小均和投影幕上的形象重合，在視覺上便營造了從平面影像一變而爲立體眞人的效果。另一場同樣爲雙雲陞劇團推出《憐香惜玉》，由雲嬌和貴雲（小咪飾演）先拍一段遊花園，僮僕意外落水的影片，接著雲嬌和貴雲上場接續演出。在此大製作之前，邱坤良二〇一七年先於風傳媒發表專欄文章：〈影劇連鎖的前世今生〉、〈曇花一現連鎖劇——臺灣劇場史外一章〉，追溯連鎖劇之淵源，兩年後更進一步將之復

* 本文承蒙諸位審查委員建議與指正，特此致謝！不足之處，日後將以之作爲研究方向的參考。本文亦爲國科會計畫：「20世紀初的多媒體劇場——臺灣日治時期連鎖劇之研究」所得成果。

臺灣大學學術期刊資料庫

原於當代舞台。無獨有偶，二〇二二年，日本「時代劇研究所」也推出連鎖劇復原之作《國定忠治》，參與文化廳藝術祭演出。[1]臺日劇場界不約而同於近年內嘗試再現這樣的形式，可以說是劇場界的「考古」之舉。

「連鎖劇」對於臺灣劇場史的意義，不僅在於此種形式曾經存在並流行過，更重要的是這是劇場嘗試結合影像媒體的源頭。在今日，臺灣的觀眾走進劇場觀賞演出，見到舞台上的投影已屬稀鬆平常，且技術越來越精良，從較早期作爲表演者的背景，發展至今日的3D效果，可將表演者完全置於投影所呈現的擬眞空間之中。然而熟悉今日劇場裡呈現的影像效果之際，我們對於源頭始祖「連鎖劇」如何將舞台演出與影像結合或許早已遺忘。本文便欲重新追溯連鎖劇如何傳入臺灣，戰前的連鎖劇「怎麼演」、「演些什麼」。或許二〇一九年《月夜情愁》的舞台再現提供了最容易理解的答案，而這也是邱坤良身兼知名學者與劇作家具備的優勢，能以戲劇作品呈現戲劇史，並讓一般觀眾認識與理解。不過本文的任務在於挖掘更多戰前演出的實例，並分析箇中細節，希望能將連鎖劇戰前於臺灣演出的歷史重構得更爲完整。

連鎖劇在大正年間一九一〇年代傳入臺灣，一九二〇年代開始有本地之劇團模仿，而其影響直至戰後一九五〇年代內臺興盛時期益發明顯。在二〇一七年邱坤良前揭文發表之前，不乏觸及「連鎖劇」之研究，以下將回顧戰後至今關於臺灣上演連鎖劇之論述。

戰後首度之相關研究，自當屬一九六一年，呂訴上《臺灣電影戲劇史》中〈臺灣連鎖劇簡史〉一章。該章先說明連鎖劇之製作技術、方法，接著敘述一九二八年林登波所組之江雲社歌仔戲班，因受東京已風行過之連鎖劇感染，也加以仿效。並介紹拍片之人員與所拍攝之八小本內容。但對於一個臺灣的歌仔戲班如何受東京連鎖劇之感染全無解釋，換言之，完全沒提及日本之連鎖劇如何傳入臺灣，及在臺灣的演出情形。[2]呂著對於臺灣劇場史的研究而言是「話說從頭」時必定引述的資料，在連鎖劇這方面亦然。直接引用呂說者包括：一九八七年蔡秀女所撰〈光復後的歌仔戲電影〉、一九九八年葉龍彥之《新竹市電影史》、《日治時期臺灣電影史》，一九九九年葉龍彥所撰〈正宗臺語片興起的背

[1] 相關資訊可見網站：「一般社団法人 日本作家クラブ」所刊登之〈日本時代劇研究所～無声映画と演劇の融合 上映と上演 「国定忠治」～〉，https://sakkaclub.or.jp/event/silentfilm-and-theater/，讀取日期：2024年5月24日。

[2] 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華，1961年），頁283-286。

臺灣大學學術期刊資料庫

景〉、施如芳所撰〈歌仔戲電影所由產生的社會歷史〉、二〇〇三年徐亞湘所撰〈桃園縣傳統戲曲的發展與變遷〉、二〇〇六年徐亞湘之《史實與詮釋——日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》、二〇〇七年林鶴宜之《從田野出發——歷史視角下的臺灣戲曲》、二〇〇八年卓于綉之碩士論文《日治時期電影文化的建制：1927-1937》、二〇〇九年吳嘉陵所撰〈走過從前的戲曲藝術〉、二〇一三年陳咨伊之碩士論文《戲語人生——二十世紀末嘉義地區外臺歌仔戲藝人之探討》、二〇二〇年許慧貞之碩士論文《臺語片傳奇的現代演繹——小說《戲金戲土》及電視劇改編研究》等。

在直接引用呂著以外，對於江雲社之前的連鎖劇淵源進一步追溯者，包括二〇〇七年林鶴宜前揭書，書中認爲江雲社所受的影響源自來臺的日本劇團與上海京班，作者追溯連鎖劇最早在臺上演的紀錄爲一九一六年中野女優團來臺之演出，一九二二年上海天勝京班在新舞臺也有將戲曲穿插電影的演出方式。[3]二〇一七年邱坤良前揭二文從連鎖劇發源地開始追溯，從歐洲、日本、中國、韓國敘及臺灣，該文指出第一個來臺灣的連鎖劇團是一九一五年的睦團。邱氏本人也親身經歷、見證過連鎖劇尚存於內台的時代。[4]而邱文也啓發了接下來這兩篇論文：二〇一八年王亞維之〈探索歌仔戲電影《薛平貴與王寶釧》的形成、特徵與影響〉敘述日治時期新派劇團引進了連鎖劇的形式，啓發了歌仔戲團江雲社，也將連鎖劇作爲該團發展特色。作者以電影製作的角度分析江雲社所拍攝之影像、鏡頭等細節。[5]二〇一九年謝筱玫之〈當代臺灣歌仔戲劇場的影像發展與美學實踐：以王奕盛與唐美雲歌仔戲團的作品爲例〉述及連鎖劇在法、德、俄、日等地的出現，從日本傳入臺灣，進而影響江雲社及戰後的劇團製作連鎖劇。[6]

呂著之外另一重要的資料爲何基明爲歌仔戲團拍攝連鎖劇。一九八七年蔡秀

3 林鶴宜：《從田野出發——歷史視角下的臺灣戲曲》（新北：稻鄉，2007年），頁36-37、70-71。

4 參見邱坤良：〈邱坤良專欄：影劇連鎖的前世今生〉，「風傳媒」，2017年1月26日，https://www.storm.mg/lifestyle/216628，讀取日期：2024年5月24日；邱坤良：〈邱坤良專欄：曇花一現連鎖劇——台灣劇場史外一章〉，「風傳媒」，2017年2月9日，https://www.storm.mg/lifestyle/220795，讀取日期：2024年5月24日。

5 王亞維：〈探索歌仔戲電影《薛平貴與王寶釧》的形成、特徵與影響〉，《藝術論衡》復刊第10期（2018年12月），頁47-50。

6 謝筱玫：〈當代臺灣歌仔戲劇場的影像發展與美學實踐：以王奕盛與唐美雲歌仔戲團的作品爲例〉，《戲劇研究》第24期（2019年7月），頁132-135。

臺灣大學學術期刊資料庫

女前揭文述及日治時期曾在臺中州政府電影部門工作的導演何基明曾幫歌仔戲拍攝連鎖劇。[7]一九九四年，國家電影資料館出版之《電影歲月縱橫談》，在訪談何基明一章中，有何基明一段口述，即他幫歌仔戲團光明社製作連鎖劇之緣由與推出後轟動的情況，影響所及，日月新劇團也加以仿效。[8]一九九九年葉龍彥、施如芳前揭文，二〇二〇年許慧貞碩士論文均引用了《電影歲月縱橫談》，施如芳且再加上其田調所得，表示戰後活躍之歌仔戲藝人許多也對連鎖劇有印象。[9]二〇〇〇年，葉龍彥撰〈正宗臺語片的腳本題材與留日導演〉再度提及何基明，述其於一九五〇年成立華興電影製片廠，以拍攝連鎖劇、紀錄片、工商簡介爲主，並拍過很多歌仔戲的連鎖劇。[10]二〇一八年王亞維前揭文指出戰後第一部歌仔戲電影《薛平貴與王寶釧》的導演何基明在接拍之前已和五、六個劇團合作製作連鎖劇。作者認爲連鎖劇是戰後歌仔戲拍攝電影的先聲。[11]

除了追溯補充江雲社和何基明拍攝歌仔戲連鎖劇的歷史，探討戰後整體歌仔戲拍攝連鎖劇之情形者包括二〇〇七年林鶴宜前揭書，論及戰後一九五〇年代，歌仔戲團曾流行「電影舞臺化」，即日治時期所稱之連鎖劇。日治時期將此技術運用於歌仔戲者不多，但至一九五〇年代已成爲普遍的手法。[12]二〇〇九年，林永昌撰〈1950年代臺灣歌仔戲「電影舞臺化」與「舞臺電影化」的演出風潮〉可看出是受林書之啓發，進一步追溯所謂「舞臺電影化」的情況，是至今討論戰後歌仔戲演出連鎖劇最詳盡清楚者。[13]

探討當代劇場與小說如何再現歌仔戲拍攝連鎖劇歷史者則有二〇一九年謝筱玫前揭文，該文詳細分析唐美雲劇團於二〇一七年推出《月夜情愁》時，編劇、導演邱坤良如何在舞台上重現歌仔戲製作連鎖劇的樣貌，指出劇場史家邱坤良以該作回顧臺灣劇場歷史的用意。[14]二〇二〇年許慧貞之碩士論文分析《戲金戲

7 蔡秀女：〈光復後的歌仔戲電影〉，《民俗曲藝》第46期（1987年），頁26-28。

8 鍾喬主編：《電影歲月縱橫談》（臺北：國家電影資料館，1994年），頁143。

9 施如芳：〈歌仔戲電影所由產生的社會歷史〉，《新聞學研究》第59期（1999年），頁33。

10 葉龍彥：〈正宗臺語片的腳本題材與留日導演〉，《臺北文獻　（直字）》第134期（2000年），頁133。

11 王亞維：〈探索歌仔戲電影《薛平貴與王寶釧》的形成、特徵與影響〉，頁47-50。

12 林鶴宜：《從田野出發——歷史視角下的臺灣戲曲》，頁36-37、70-71。

13 林永昌：〈1950年代臺灣歌仔戲「電影舞臺化」與「舞臺電影化」的演出風潮〉，《臺灣文獻》第60卷第3期（2009年），頁245-249。

14 謝筱玫：〈當代臺灣歌仔戲劇場的影像發展與美學實踐：以王奕盛與唐美雲歌仔戲團的作

臺灣大學學術期刊資料庫

土》中歌仔戲班「金鳳社」如何製作連鎖劇以召徠觀眾的情節，指出該部小說鮮活再現了歌仔戲與電影同台的歷史。[15]

至此我們可以發現，臺灣涉及連鎖劇之研究泰半和歌仔戲密切相關，觸及歌仔戲以外者則爲二〇〇五年，蘇秀婷在其《臺灣客家改良戲之研究》中提及一九五〇至六〇年代，客家改良戲也曾流行連鎖劇之形式；並舉劇團三義園爲例，由演員拍攝影片，再送至日本製作爲彩色影片。在以十日爲一檔演出連臺本戲時，每天都有連鎖劇形式的演出，並且受到觀眾歡迎，直到內臺沒落前都持續演出。[16]二〇〇六年，莊曙綺撰〈臺灣戰後四年（1945-1949）現代戲劇的發展概況〉曾述戰後新劇團使用新鮮手法，出現「電影應用」、「影片應用」的演出形式，並引用一九五四年光興社演出廣告，推測戰後的新劇團也有類似歌仔戲所運用的連鎖劇形式。[17]

至於連鎖劇如何從日本傳入臺灣，到目前爲止在臺灣所發表之論著，涉及此方面者有林鶴宜、卓于綉、邱坤良、王亞維、謝筱玫前揭文，其中卓于綉之論文有明顯的誤解。作者認爲江雲社先引入電影，而後一九二九年才有日本的連鎖劇伊藤浪之助一座來臺巡演，換言之，作者以爲一九二八年江雲社的製作是連鎖劇在臺演出的最早紀錄。[18]這樣的看法顯然是錯誤的。此外，作者認爲日本連鎖劇通常只在新春時節來臺演出，且後續報導不多，在臺灣並不受歡迎。這樣的推測也相當有問題，作者不僅未發現大正時期連鎖劇的史料，且對於彼時的劇場生態，乃至昭和時期劇場和電影的整體消長情形恐怕也並不清楚。

在臺灣之外，日文與英文專門討論連鎖劇之論文較多，但大多數研究對象爲戰前連鎖劇於日本本國的發展。至於本土以外的傳播，可見之著述有二〇〇八年世良利和所撰〈映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇〉[19]追溯沖繩之連

品爲例〉，頁132-135。

15 許慧貞：《臺語片傳奇的現代演繹——小說《戲金戲土》及電視劇改編研究》（臺南：成功大學臺灣文學系碩士在職專班碩士論文，2020年），頁26-27、31。

16 蘇秀婷：《臺灣客家改良戲之研究》（臺北：文津，2005年），頁66-67。

17 莊曙綺：〈臺灣戰後四年（1945-1949）現代戲劇的發展概況〉，《民俗曲藝》第151期（2006年），頁211。

18 卓于綉：《日治時期電影文化的建制：1927-1937》（新竹：交通大學社會與文化研究所碩士論文，2008年），頁13、84-85、118。

19 世良利和：〈映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇〉，《演劇学論集・日本演劇学会紀要》第46期（2008年），頁63-76。

臺灣大學學術期刊資料庫

鎖劇發展詳情，以及Dong Hoon Kim, “Colonial Film Spectatorship: Nationalist Enough?”[20]、Roald Maliangkay, “Dirt, Noise, and Naughtiness: Cinema and the Working Class During Korea’s Silent Film Era”[21]等述及連鎖劇傳播至朝鮮之情形。臺灣方面則有二〇一四年Yin-Chen Kang的博士論文 “The Formation of Taiwanese Classical Theatre, 1895-1937”，首度將日治時期訪臺演出的連鎖劇團加以整理列表，發現從一九一五年即有佐久間熊男領銜之睦團來臺演出，且從一九一五至一九三七年中日戰爭開始爲止，不斷有日本的連鎖劇團赴臺巡演，根據其統計，共約二十四團。此外，作者並發現一九二三年即有臺灣本地劇團寶萊團演出連鎖劇，按此，江雲社便非最早開始演出連鎖劇的本地劇團。[22]

從現有之研究已可知臺灣戲劇曾受日本連鎖劇的影響，且連鎖劇從一九一〇年代至一九六〇年代，在臺灣的劇場存在、流行了半個世紀，因此日本連鎖劇傳進臺灣，自然是臺灣劇場史上的重要事件。但這個重要的事件目前的相關研究或僅提了開頭而尚無後續，或僅爲簡略的概述，或僅蜻蜓點水地作爲其他主題的補充資料，因此本文之目的便在更詳細探討日本連鎖劇如何傳入臺灣，傳入之後各劇團在臺演出的詳情，並依據現有之史料探究戰前的日本連鎖劇怎麼製作演出。以下將從頭追溯連鎖劇在日本的淵源與興衰，傳入臺灣後的演出情形，以及連鎖劇的製作方式，藉此讓連鎖劇在戰前的全豹能清楚浮現。

一、連鎖劇在日本的興衰

一八九三年愛迪生所發明之活動電影放映機（kinetoscope）公開，這種機器於三年後，一八九六年傳入日本，於神戶公開展示。一八九五年法國盧米埃兄弟發明了電影機（cinematograph），兩年後之一八九七傳入日本，於大阪公開展示。同年，最早將盧米埃兄弟發明之電影機從法國引進，位於東京之「小西寫眞機店」，在該店工作之淺野四郎亦開始嘗試拍攝，於一八九八年拍攝《化け地

[20] Dong Hoon Kim, “Colonial Film Spectatorship: Nationalist Enough?” in *Eclipsed Cinema: The Film Culture of Colonial Korea* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), pp. 144-183.

[21] Roald Maliangkay, “Dirt, Noise, and Naughtiness: Cinema and the Working Class During Korea’s Silent Film Era,” *Asian Ethnology* 70. 1 (2011): 17.

[22] Yin-Chen Kang, “The Formation of Taiwanese Classical Theatre, 1895-1937” (PhD diss., SOAS, 2014), pp. 135-136; 305-306.

臺灣大學學術期刊資料庫

藏》（化身地藏）、[23]《死人の蘇生》（死人復甦）。[24]一八九九年淺野於東京新橋之料亭成功拍攝〈藝者の手踊り〉（藝妓手舞），播映後引起了花柳界的興趣，紛紛邀請其拍攝，該短片爲日本人最早拍攝並播映者。同一年，小西寫眞機店之顧客柴田常吉邀請書生芝居（即新派劇前身）劇團「むつみ」（睦）讓其拍攝該團劇作《ピストル強盗清水定吉》（手槍強盜清水定吉）之其中一景，以及喜劇《書生の墨塗、ペンチの惡戲》（書生塗墨、鉗子的惡作劇），此爲日本最早之劇情片。同年柴田常吉又拍攝了歌舞伎九代目市川團十郎、五代目尾上菊五郎合演之《紅葉狩》（賞紅葉）。[25]這三短片均是於戶外拍攝，而非拍攝舞台上之演出。

日本關於連鎖劇起源之研究或敘述，通常指出爲一九〇四年（明治37年）新派《征露の皇軍》（征俄之皇軍）以及一九〇八年歌舞伎《女さむらひ》（女武士）。不過有一可注意者爲四方田犬彥在其《日本映畫史110年》追溯電影在日本之淵源時之敘述。四方田犬彥指出，日本在電影傳入時，新派相對於歌舞伎較爲積極與其接觸，一八九七年電影傳入日本時，三月曾在東京的川上座上映，川上座即新派元祖川上音二郎所建之劇場；而四月另一新派巨匠伊井蓉峰之劇團「濟美館」推出新作時，便嘗試實驗將活動寫眞融入，而此實驗也大獲觀衆好評。[26]若四方田犬彥此說無誤，則電影在一八九七年傳入日本時，立刻便有劇團嘗試採用此一新媒體，而非必等到七年後，即一九〇四年才出現此種構想。事實上，一九〇四年也同樣是伊井蓉峰當時所組之劇團伊井一座在其《征露の皇軍》之中插用眞實的戰爭紀錄片畫面。再證諸其他資料，包括石井國之敘述一九〇六年（明治39年），伊井一座在東京眞砂座演出《紀文大盡》，[27]劇中「遠州洋上」一場即放映活動寫眞。[28]橫田洋另指出，一九〇九年伊井一座在東京有樂座

23 以下引用之日文詞彙或標題於第一次出現時加括號附中文翻譯，之後則不再重複。

24 四方田犬彥：《日本映畫史110年》（東京：集英社，2019年），頁44-46。佐藤忠男：《日本映畫史1》（東京：岩波書店，2007年），頁95。

25 佐藤忠男：《日本映畫史1》，頁97-98。

26 四方田犬彥：《日本映畫史110年》，頁48。

27 可能爲《紀國文左大盡舞》之略稱，敷演富豪紀伊國屋文左衛門的家庭事件。參見大笹吉雄、岡室美奈子、神山彰、扇田昭彥編：《日本戲曲大事典》（東京：白水社，2017年），頁603。

28 石井国之：〈連鎖劇の始まり——新派名優河合武雄——〉，《劇と評論》15卷1期（1970年5月），頁49。

臺灣大學學術期刊資料庫

演出《新桂川》，其中地獄場景有閻羅王所使用「淨玻璃之鏡」，反映來到冥間受審之人在生前之樣態，「淨玻璃之鏡」便是以電影放映來表現。[29]由以上資料看來，伊井蓉峰顯然對於電影媒材相當有興趣，這份興趣應與其父爲淺草寫眞師北庭筑波有所關聯；[30]從電影傳入日本到連鎖劇正式形成之前，便已多次嘗試將劇場與電影結合。相較於同時期其他新派劇團，這應當也是伊井劇團的特色。

一八九七年時伊井蓉峰如何將活動寫眞融入劇作並不清楚，一九〇四年三月所推出《征露の皇軍》則有較多的記載。該劇中旅順港大海戰，轟沉俄艦的場景以活動寫眞表現，根據當時參演此劇的井上正夫回憶，活動寫眞是在橫濱望水樓所攝。[31]另一位參演者柴田勝記述旅順攻擊之場在東京大森八景園拍攝，除了主要演員演出以外，還雇用百餘人扮演俄羅斯士兵。[32]另外亦有其他研究指戰爭場面是運用外國的軍事演習影片。[33]此種製作手法大受觀衆歡迎，推出後連演十五日。或許是受此影響，四月即有另一新派劇團「國華座」同樣推出日俄戰爭劇《日露戰雲——花は櫻》（日俄戰雲——花爲櫻）。該劇之「番付」[34]標榜插入「海陸實戰現況電機應用活動大寫眞」，意指使用戰爭的實況影片，而非劇團拍攝者。[35]或許因兩團演出時間極爲接近，又均爲日俄戰爭題材，國華座使用實戰影片之舉被不少研究者、記述者誤植至伊井一座。無論使用眞實的戰爭或演習紀錄片，或者劇團自己拍攝戰爭場面，該二劇團以活動寫眞表現戰爭場景，無疑地是受到當時日俄戰爭活動寫眞拍攝與觀影熱潮的影響。日俄戰爭於一九〇四年二月爆發，各國紛紛有攝影師前往旅順等戰地拍攝實況影片，身爲參戰國的日本當然更不例外。日俄戰爭是影響日本國運的重大對外戰爭，當時國民亟欲得知實況，再搭配活動寫眞此一新興的紀錄媒體，自然掀起觀看戰爭實況影片的熱潮。[36]而新派劇從一成立，明治時期各種內外的戰爭便是其重要主題，且常常是在戰爭爆發不多久便推出相應的劇作。在電影尚未發明、傳入，且普及於日本之

29 橫田洋：《連鎖劇の研究：明治・大正期の映画と演劇の関係をめぐって》（大阪：大阪大学博士論文，2010年），頁10。
30 倉田喜弘、藤波隆之編：《日本藝能人名事典》（東京：三省堂，1995年），頁41。
31 岩本憲兒：〈連鎖劇からキノドラマへ〉，《演劇学》第31期（1990年），頁275。
32 柴田勝：《実演と映画・連鎖劇の記録》（東京：柴田勝，1982年），頁1-2。
33 秋庭太郎：《明治の演劇》（東京：中西書房，1937年），頁121。
34 類似今日之DM或海報，上有全劇場次、演員卡司、關鍵場景繪畫等。
35 橫田洋：《連鎖劇の研究：明治・大正期の映画と演劇の関係をめぐって》，頁10。
36 佐藤忠男：《日本映畫史1》，頁107。

臺灣大學學術期刊資料庫

時，這些戰爭主題劇作除了戲劇原本的娛樂功能之外，其實也帶有紀錄並向大眾傳遞資訊的功能。日俄戰爭爆發之時，新派這項初期的特色尚未消失，而又多了電影此一新的紀錄、傳遞資訊的工具，因此新派劇團採用此種新工具以加強其原本的特色也頗爲順理成章。

另一個被普遍提及的淵源則是一九〇八年歌舞伎澤村源之助一座於淺草宮戶座上演之《女さむらひ》（女武士），在劇末高潮「嵐山討敵之場」，打鬥情節以拍攝影片播放來呈現，演員至東京玉川出外景，以高幡橋模擬京都嵐山渡月橋。推出之後同樣相當受歡迎，可能因此讓澤村一座接著推出續集《後編女さむらひ》（女武士後編），同樣在劇中插入活動寫眞。[37]

在一九〇八年之後，一九〇九、一九一一、一九一二年均有結合舞台實演與映畫的製作，包括新派劇《乳屋の娘》（牛乳屋之女）、娘歌舞伎中村歌扇一座之《伽羅先代萩》（仙臺藩伊達家族騷動）等。[38]在這段期間，對於此種形式的稱呼並不固定，如「活動寫眞應用」、「實物應用活動寫眞」、「實物應用」、「活動寫眞演劇」、「活動演劇」等等不一而足。一九一三年（大正2年）新聞報導開始以「連鎖劇」一詞指稱此種形式，此後便固定下來。新名稱問世的同時，山崎長之輔一座也開始專門使用此一形式，並作爲劇團的號召。山崎長之輔（常簡稱爲山長）是伊井蓉峰的弟子，前述伊井從一八九七年活動寫眞傳入日本後，至一九〇九年間已經有多次結合舞台演出與活動寫眞的嘗試，山長即可能受此影響，且前述一九〇四年「國華座」推出《日露戰雲——花は櫻》時，山長也參演其中。可說他在成立自己的劇團之前，應已熟悉此種形式，而他則較其師更進一步，將此種形式發揚光大。

一九一三年連鎖劇名稱與專門劇團的出現標誌其正式成爲一種新的戲劇門類，和純舞台演出的新派或歌舞伎區別開來。同樣從本年起，連鎖劇進入盛行期，許多新派和歌舞伎劇團紛紛演起連鎖劇，報刊出現如「連鎖劇役者連の大成金」（連鎖劇眾演員發大財）的報導，列出當紅連鎖劇演員如山長、井上正夫等所獲得的高報酬，並與新派、歌舞伎名演員相比較，顯示後者的收入竟反而遠遜前者。[39]此種盛況吸引許多純新派劇團的演員跳槽至連鎖劇團。新派劇演員的出

37 柴田勝：《実演と映画・連鎖劇の記録》，頁2。

38 同上引，頁3。

39 〈連鎖劇役者連の大成金〉，《新聞集成大正編年史・大正5年度版（中）》（東京：明治大正昭和新聞研究会，1982年），頁278。鈴木蘆笛：〈連鎖劇が人氣を集める理

臺灣大學學術期刊資料庫

走潮甚至引來新派劇界對連鎖劇的抵制。和伊井蓉峰同爲新派巨匠的河合武雄曾於一九一五年領銜發表「新派俳優規約」，宣示拒絕拍攝活動寫眞，拒絕在觀物小舍演出，若違反規約，便不得再回到新派劇團。[40]所謂「觀物小舍」，又稱「觀物場」，即上演各類雜技如角觝、擊劍、魔術、偶戲、太神樂、舞獅、大力士、馬戲、犬猿動物表演等等屬於綜藝雜耍一類的場所，活動寫眞館在當時也被歸類爲觀物場。連鎖劇既然需插用活動寫眞，自然也常在活動寫眞館上演。[41]抵制的行動背後其實反映了新派劇團被連鎖劇奪去鋒頭與市場的深刻威脅感。相對於新派劇界，歌舞伎界此時雖也有不少劇團仿效連鎖劇形式演出，但沒有任何抵制的倡議，看來對於連鎖劇並沒有威脅感，畢竟歌舞伎有其古典成熟的形式，非連鎖劇所能取代。而連鎖劇可說是新派的形式加上影片放映，相對於之前的新派劇，使用了更新的技術，若將原先新派的觀衆吸引過去也並不讓人意外。

雖然此時連鎖劇的氣勢蓋過新派，但報刊劇評給予的評價卻不高，「低俗」的評語並不罕見。連鎖劇因使用活動寫眞而贏得高人氣，但也正因使用活動寫眞而被視爲低俗。活動寫眞傳入日本後原被視爲新奇的娛樂，觀客出於好奇心理而受吸引；[42]換言之，不用培養藝術欣賞能力就能看的活動寫眞自然也算不上藝術。從當時管理法規可知，活動寫眞館適用「觀物場取締規則」（觀物場管理規則），而非「演劇取締規則」（演劇管理規則），這點反映時人的觀念不認爲活動寫眞屬於演劇，而更屬於雜耍綜藝。上述「新派俳優規約」第一條即宣示新派俳優需抱持眞摯之態度致力於演劇藝術之精進；在純新派劇演員看來，使用活動寫眞的連鎖劇，等於在原本的新派劇裡加入雜耍綜藝成分，無異將戲劇藝術「降格」，故其抵制之舉也並不全然只是因爲市場被奪佔，而認爲連鎖劇藝術性低於新派者也並非僅限於新派劇演員，當時報刊評論亦可見此種觀點。

連鎖劇在關東於一九一七達到絕頂期後走下坡，約於一九二一年後消失於東京劇壇，在關西則持續興盛至一九二四年左右。衰頹原因之普遍說法爲一九一七年的「興行法改正」（演出法改正），即「活動寫眞興行取締規則」（活動寫眞上演管理規則）的發布。和原先的「演劇取締規則」對照，主要是出於防火安全

由〉，《生活》3卷11期（1915年11月），頁82。

40 秋庭太郎：前揭書，頁125-126。

41 横田洋：〈連鎖劇の興行とその取り締まり——東京における事例をめぐって〉，《フィロカリア= Philokalia: the journal of the science of arts》第25期（2008年3月），頁36。

42 村山知義：《プロレタリア映画入門》（東京：前衛書房，1928年），頁16-17。

臺灣大學學術期刊資料庫

和管理的要求，對於劇場和活動寫眞館的建材、空間格局、觀衆席、活動寫眞之放映等加以不同的規範。對於連鎖劇影響較大之規定爲劇場每個月放映活動寫眞不得超過十日。一般論點認爲該法規導致戲院不能再同時兼做戲劇演出與活動寫眞放映的場所，連鎖劇此種結合實地演出與影片放映的形式因而被迫停止。但此種說法受到岩本憲兒與橫田洋的反駁。岩本憲兒指出在興行法改正之後，連鎖劇仍持續上演數年；[43]橫田洋則詳細爬梳法規內文，與發佈「活動寫眞興行取締規則」時警界與法界的相關解釋與當時的報導，釐清連鎖劇並沒有遭到禁止。至於臺灣方面，「活動寫眞興行取締規則」發布之後，同年八月之《臺灣警察協會雜誌》所刊〈雜錄〉便對此加以介紹，即「活動寫眞取締方針（警視廳に於ける）」（活動寫眞管理方針——於警視廳），其中指出：禁止活動寫眞常設館以外的場地，例如劇場，連續放映活動寫眞一個月以上。[44]然而除了有該警察機關誌介紹中央警視廳的法規之外，臺灣總督府方面並沒有據此訂定在臺灣施行的新管理法規。換言之，連鎖劇除了在日本內地沒有受到新法規之明文禁止，在殖民地則更無所謂法規的限制。

橫田洋認爲，彼時東京搬演連鎖劇的劇場主要屬於小林商會所有，興行法改正之際，小林商會也面臨債務問題，雙重的影響之下，小林商會開始縮小連鎖劇的經營規模，轉型往映畫發展，這也導致連鎖劇在東京相較於全國提早數年衰退。另一方面，橫田洋認爲映畫在大正時期，表現手法有飛躍性的發展，相應的，日本本土電影工業也開始大幅成長，當觀衆越來越習慣映畫的表現方式，相對地，連鎖劇插入影片給予觀衆的刺激效果自然也衰減。[45]亦有其他論者指出，同一部映畫可以有上百份拷貝同時在全國各地放映，而連鎖劇的影片因需與舞台實演結合，只能在一時一地放映，和映畫相較，同樣需付出拍片成本，能回收之利潤卻遠遠不如。[46]這點亦可解釋東京的小林商會在面臨虧損時，經營者選擇以映畫取代連鎖劇。另一可呼應橫田洋之說者，在興行法改正的隔一年（1918），日本興起「純映畫劇運動」，倡議將原本「活動寫眞」的稱呼改爲「映畫」，並

43 岩本憲兒：〈連鎖劇からキノドラマへ〉，頁277。

44 〈雜錄．活動寫眞取締方針（警視廳に於ける）〉，《臺灣警察協會雜誌》第3期（1917年8月），頁73。

45 橫田洋：〈連鎖劇．新国劇　山長から澤正へ〉，《上方芸能》第181期（2011年9月），頁20。

46 永井鱗太郎：《学校劇図説》（東京：岩崎書店，1958年），頁327。

臺灣大學學術期刊資料庫

追求將之由綜藝娛樂提升至藝術的層次。[47]這個可稱之爲電影革新的運動，和電影表現方式的發展、巨大電影工業的成型自然互爲表裡。值得玩味的是，連鎖劇因使用活動寫眞而受貶抑，但純映畫劇運動開始後，連鎖劇似乎並沒有因此受益而提高地位，反而是在映畫的藝術水準提高之後遭到取代。

連鎖劇在關西的熱潮持續至一九二四年，被稱爲「連鎖劇元祖」的山崎長之輔在東京連鎖劇人氣崩跌後，精神遭受打擊而一病不起，也同樣在一九二四年病逝，標誌著連鎖劇風潮的結束。[48]雖然如此，其後連鎖劇也並未絕跡，至一九三〇年中期，每年仍有演出的紀錄。一九三七年有兩部作品《嗤ふ手紙》（嘲笑信）、《新選組》推出，採用新的表現方式，當時稱爲「トーキー連鎖劇」（有聲連鎖劇）、「新連鎖劇」。《嗤ふ手紙》另外多了一個新的名稱「キノドラマ」（kinodrama）。一九三八年至一九四五年，也就是戰爭期間，則不見演出的紀錄。戰後可見者爲一九四九、一九五九、一九七九、一九八〇年等非常零星的演出紀錄，[49]可說連鎖劇在日本已屬於戰前的表演藝術。

綜觀日本連鎖劇的興衰，我們可爲之分期，即一八九七年至一九一二年的萌芽、實驗期，一九一三年至一九二四年的成熟、鼎盛期，一九二五年至一九三七年的衰退、轉型期，一九三七年之後則爲消亡期。萌芽、實驗期的製作，名稱雖然不一而足，應可定義爲連鎖劇的雛型；一九三七年的新作雖可能有來自德國電影運動的影響，但時人仍以連鎖劇稱之。將劇場結合影像的實驗當然並非日本首創，自從電影誕生之後，西方各國便紛紛出現這樣的實驗。若對照歐美的案例：一八九六年，俄國聖彼得堡阿克瓦里烏姆劇院首先在輕歌劇演出的幕間插映紀錄片；一九〇四年，法國巴黎「女神遊樂廳」演出滑稽劇時，劇中一幕以事先拍攝的影片呈現。[50]與之相較，一八九七年伊井蓉峰的濟美館開啓了實驗，一九〇四年《征露の皇軍》的戰爭場面運用紀錄片呈現，和西方世界幾乎同步。回過頭來，日本連鎖劇又如何影響殖民地臺灣呢？下文將述。

47　四方田犬彥：《日本映畫史110年》，頁60-61。

48　〈連鎖劇元祖山長が松沢病院で淋しい最期〉，《新聞集成大正編年史．大正13年度版（中）》（東京：明治大正昭和新聞研究会，1986年），頁727-728。

49　柴田勝：前揭書，頁34-37。編集部：〈今月の話題．新しい連鎖劇〉，《演劇界》17卷4期（1959年4月），頁90。

50　邱坤良：〈邱坤良專欄：影劇連鎖的前世今生〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、連鎖劇在臺演出情形

如上一節所述，連鎖劇在尚未定名的實驗期，即一八九七至一九一二年，有各種不同的稱呼，必含的關鍵詞爲「活動寫眞」加上「應用」，而查詢臺灣的文獻，日本本土實驗期的形式並沒有傳入臺灣的跡象。現存可見的本時期《臺灣日日新報》，若有出現活動寫眞的報導或廣告，所指爲純粹的電影，並沒有加上舞台戲劇實演。連鎖劇一九一三年於日本本土正式形成、定名之後，依據目前可見的文獻，傳入臺灣可確知的時間爲一九一五年。從一九一五至一九三七年，除了一九二九、一九三一、一九三五、一九三六這四個年度之外，其他年度均有連鎖劇的演出紀錄。以下將從六個面向敘述一九一五至一九三七年間連鎖劇演出的概況，包括（一）連鎖劇的在臺拍攝、（二）虛實交錯的節目安排、（三）和他種藝能之聯演與融合、（四）對特殊效果的強調、（五）副產品：軍事連鎖劇、（六）臺人的觀與演。

（一）連鎖劇的在臺拍攝

一九一五年三月二十六日，《臺灣日日新報》報導佐久間熊男領銜之睦團於前一日抵臺，該團演員三十餘名，二十七日將於朝日座首演。[51]該報敘述此爲連鎖劇在臺灣首次上演，演出時讓觀衆以爲是活動寫眞，隨即一變而爲舞台，俳優現身。[52]開演以來受到好評，劇團也因好人氣而益益奮勵。四月十九至二十日休演，爲接下來將推出之《仇緣》在臺北各地取景拍攝影片。拍攝地點包括府前街、橢圓公園、新公園、苗圃、梅屋敷、新起橫街、圓山公園附近淡水河鐵橋等；參與拍攝之演員有二十餘名。該劇推出後大受好評，因之又有接下來之《大犯罪》，也同樣在臺北各地取景，這次也邀請臺北檢番藝妓入鏡拍攝。[53]朝日座演出結束後接著到臺南南座，《臺灣日日新報》同樣指出這是臺南史上第一次上演連鎖劇，因此未演先轟動，開演前即已吸引觀衆人氣。[54]在臺南演出之後一路北上至嘉義座、臺中座、新竹座、基隆座等地演出，直至七月下旬終演，總計在臺巡演四個月！由此可見臺灣劇場史上首度的連鎖劇演出掀起的熱潮。這個首度

51 《臺灣日日新報》第7版，1915年3月26日。
52 《臺灣日日新報》第7版，1915年3月27日。
53 《臺灣日日新報》第7版，1915年4月9日；第7版，4月20日；第7版，4月28日。
54 《臺灣日日新報》第7版，1915年5月4日。

臺灣大學學術期刊資料庫

來臺的連鎖劇團即首度在臺灣製作連鎖劇，在此之後也成爲他團常見的模式。

一九一六年四月因臺北舉行臺灣勸業共進會，中野女優團連鎖劇、義士迺家喜劇合同一座受邀來臺，二十日於共進會第二會場演藝館開演。共進會演出結束後，接續至朝日座，因在共進會演出之好評，開演時盛況依然。可能因此特別推出新作《高砂》，並標榜爲「臺灣土產」，和前一年的睦團同樣在臺北取景拍攝電影片段。場景包括臺北迎賓館玄關及內廳、大稻埕之在地人市場、臺灣神社裡、淡水河岸汽車之追跡、艋舺大廟之門前、臺北火車站前、火車之發車、撫臺街、市場前噴水池之光景等。[55]可能因巡演之大成功，隔年一九一七中野女優團，又稱東京ルナパーク（lunar bark）女優團再度來臺，元旦於臺南戎座開演，開演以來呈滿座盛況。之後巡演至臺北榮座、龍口亭、新竹座等，直至五月中旬，演出時間五個多月，同樣相當驚人！在臺南演出同時也在臺南市內、安平取材拍攝，作爲《唐撫子》（石竹）一劇的劇中場景。[56]

一九一七年桃中軒誠、市川小圓次領銜之浪花節一座八月於臺中座開演時便以市中各料理店、貸座敷等爲背景拍攝連鎖劇影片，推出《伊達の如月》（俠氣的二月）、《臺灣颪・愛と罪》（臺灣落山風・愛與罪）二劇。十月在榮座、基隆座所上演之《不動利生記》（不動明王功德記）、《金看板命の安賣》（金看板命之賤賣）、《萩の夜嵐》（萩之夜風暴）三劇則是在嘉義市街、竹頭崎取景。[57]

一九一八年有大阪雙葉商會、ツバメ會（燕會）菊田健多郎一座來臺。雙葉商會巡演基隆座、臺中座、朝日座等，在臺中時推出《親の罪》（親之罪），於臺中郊外、河川、料理店、東京庵、遊廓、公園、市場前、新盛街通等地拍攝。[58]至臺北時推出《虛榮の罪》（虛榮之罪），在臺北各地取景拍攝，包括府前街、竹之家、府中街、梅屋敷、淡水河等。[59]此外也改編《臺灣日日新報》的連載小說《十六夜》上演。[60]雖然報紙未曾記載《十六夜》的活動寫眞拍攝情

55　《臺灣日日新報》第5版，1916年5月29日。
56　《臺灣日日新報》第7版，1917年4月1日；第2版，4月4日；第7版，4月13日。
57　《臺灣日日新報》第3版，1917年8月19日；第7版，10月12日；第5版，10月15日；第2、7版間，10月19日；第3、6版間，10月21日。
58　《臺灣日日新報》第4版，1918年6月1日；第6版，6月3日。
59　《臺灣日日新報》第4、5版間，1918年7月21日。
60　《臺灣日日新報》第7版，1918年9月19日；第7版，10月4日。

臺灣大學學術期刊資料庫

況，但既然是來臺以後取《臺灣日日新報》所登小說爲題材推出新作，且在臺期間主要是在榮座演出，推測《十六夜》應是在臺北取景拍攝。一九一九年雙葉商會再度來臺，推出《眞如の月》（眞如之月）、《磯迺松風》（岩之松風）二劇，均在基隆取景拍攝。《眞如の月》以基隆各名所及有名之別莊庭園爲背景。[61]

一九二一年有新正劇團來臺。[62]新正劇團在臺中開演，演出期間製作《曙光》一劇，在臺中市內取景拍攝，包括香園閣、ライオン（Lion）前門、樋口旅館、第一市場等。其後巡演至臺北，也在臺北市內取景拍攝，製作《冴る月》（明亮的月）一劇。拍攝地點包括：竹の家（竹之家）包廂房間與門前、梅屋敷庭園內、府前街小路、石坂街的十字路、文武街、西門橢圓公園內、圓山臺灣神社石階、圓山公園與附近山中等。[63]《臺灣日日新報》還特別指出全團演員均出動，乘汽車到各拍攝地點。[64]這自然是結合了遊街宣傳的手法。

一九二二年來臺巡演之劇團包括娛樂會又稱金陵團[65]。娛樂會／金陵團在臺南新泉座演出時推出《花の夢》（花之夢）、《三人曹長》（三士官長），以臺南各處景點作爲背景。《花の夢》拍攝地包括臺南公園、中學校、安平、喜樹庄等，《三人曹長》拍攝地包括新遊廓、本町通、步兵聯隊前、火車平交道、安平海岸等。[66]一九二三年臺南新泉座之新春檔期由德川倖貫一座演出，該團演出前即先於同地拍攝影片。[67]其後有光華劇團來臺，巡演至基隆時，推出新派名作

61 《臺灣日日新報》第7版，1919年5月17日；第2、7版間，7月13日；第7版，7月25日。

62 《臺南新報》6月21日報導臺中之高橋興行社將招聘大阪一連鎖劇團至臺中演出，預定7月1日開演，此後不再有相關報導。《臺灣日日新報》則在7月11日報導連鎖劇新正劇團原本預計6日在臺中座登場，但因故延遲至11日開演。8月1日的報導則提及該團乃臺中高橋興行社所邀。由此可推知《臺南新報》所報導來自大阪之劇團即新正劇團。當時報紙預告之劇團開演日期和後來實際開演日期不一致乃常有的現象，因劇團來臺不時會受船期延遲等因素影響。高橋興行社招聘該團時預計於7月1日開演，後改至6日，又因故再延至11日方開演。

63 《臺灣日日新報》第2版，1921年7月11日；第1、8版間，8月4日；第2版，8月5日。

64 《臺灣日日新報》第2版，1921年8月5日。

65 該團在新聞報導中時或稱爲「新舊兩面連鎖節劇娛樂會」、時或稱爲「新派連鎖劇金陵團」，乍看之下容易讓讀者誤以爲是兩個不同劇團，但比對《臺南新報》和《臺灣日日新報》，從在新泉座和高雄劇場的演出檔期、在臺南各地取景以製作《花の夢》的敘述，可知實爲同一劇團，由石川興行部所招聘。

66 《臺南新報》第7版，1922年1月27日。空格之字已模糊難辨。

67 《臺灣日日新報》第5版，1922年12月18日。

臺灣大學學術期刊資料庫

《誰が罪》（誰有罪），在基隆街內各地點拍攝影片作爲該劇背景。有趣的是該團在演出另一部探討陪審制度的《模擬裁判鈴辯殺し事件》（模擬裁判鈴辯護士殺人事件）時，亦歡迎觀眾上台演出陪審員。[68]一九二五年光華劇團再度來臺，在新春期間於新竹座演出。在元旦開演前，十二月二十五日便已抵臺，先於新竹市區內取景拍攝，包括旭町、塚廼家本店、醫院、公園、神社、墓地等地點。

一九二六年四月於榮座開演之歌舞伎劇團實川延十郎、嵐璃德一座至五月推出「臺灣土產」連鎖劇《海賊とその弟》（海盜兄弟），大受歡迎獲滿座，由於是在榮座演出期間所製作，取景拍攝地點應即在臺北。[69]一九二七年有中村かなめ（中村要）一行四十餘名來臺。中村隸屬於知名的松竹會社，報導稱中村爲「連鎖劇重鎮」，在臺的演出也的確叫好叫座，並和商店聯合推出特別折價券以促銷。該團劇目《孔雀の光》（孔雀之光）取材自《大阪每日新聞》連載小說，爲古裝劍鬥劇，於臺北圓山公園、劍潭寺取景拍攝，報載此爲臺灣首度上演古裝連鎖劇。[70]

此後來臺的連鎖劇團，尚有一九二八年德川倖貫一座、一九三〇年伊藤浪之助一派、一九三二年光華團[71]、一九三三年十一月底巡迴至一九三四年三月上旬的小島美佐穗一行，以及一九三七年大橋幸太郎太陽團。遺憾的是目前可見的相關文獻並沒有指出這些劇團有無在臺拍攝影片，可能原因是拍片之舉已經越來越稀鬆平常，故新聞報導不再特別強調此點。

從一九一五年第一個連鎖劇團睦團在臺灣拍攝影片之後，接續來臺的連鎖劇團除了帶來日本本土製作之劇目，也常會在臺推出新作，於臺灣取景拍攝，可說是專爲了臺灣觀眾而製作具有臺灣風情的劇目。若和純粹活動寫眞的拍攝相比較，一九〇三年由高松豐次郎開啓臺灣紀錄片的攝製，[72]而在臺攝製劇情片，最早可追溯至一九二二年，[73]連鎖劇的劇情片段拍攝早於完整劇情片拍攝數年。若

68　《臺灣日日新報》第6版，1923年4月9日；第7版，7月4日。

69　《臺灣日日新報》第2版，1926年5月14日。

70　《臺灣日日新報》夕刊第2版，1927年8月9日；夕刊第2版，8月22日；夕刊第2、3版間，8月26日；夕刊第2版，8月28日。

71　日治時期光華團共訪臺三次，分別爲1923年、1925年、1932年。

72　首次拍攝的影片並未公開，1907年同樣是高松受總督府委託拍攝的紀錄片《臺灣實況の紹介》才公開播映。

73　三澤眞美惠：《殖民地下的銀幕——臺灣總督府電影政策之研究（1895-1942）》（臺北：前衛，2002年），頁342。

臺灣大學學術期刊資料庫

再和同時期來臺巡演的其他表演藝術相較，雖然其他種類的表演藝術亦可能採用臺灣題材，如新派劇團可能以《臺灣日日新報》的連載小說改編上演，說唱藝術之薩摩琵琶也曾改編北白川宮能久親王事蹟爲《臺灣入》（入臺灣）等，但頻率不如連鎖劇高。原因可能在於不論取材自臺灣在地的通俗文學或歷史傳說等等，均需經過較長時間的消化與形式轉換，才能成爲舞台作品，相較之下，電影媒材的特性，即能夠快速地以影像擷取臺灣在地風情並直接呈現，毋須經過轉化。既然連鎖劇在臺製作新作品相對其他表演藝術容易得多，且推出後通常受到觀眾歡迎，自然促成如此高的製作頻率。

至於所取材的臺灣風情，可分爲五大類：第一類爲現代的都市景觀，如臺北火車站、臺北迎賓館、市場前噴水池、西門橢圓公園、新公園、苗圃；臺中公園；臺南公園、中學校、火車平交道；新竹之醫院、公園等。第二類爲街道，如臺北府前街、府中街、新起橫街、撫臺街、文武街、石坂街；臺中新盛街通；臺南本町通；新竹市旭町；嘉義市街等，第三類爲料亭、旅館、商店、市場、遊廓，如臺北梅屋敷、竹之家；臺中香園閣、東京庵、樋口旅館、Lion、第一市場、遊廓；臺南新遊廓；新竹市塚廼家等。第四類爲郊外風光，如淡水河岸、圓山公園、臺灣神社與附近山中；臺中郊外、河川；臺南安平海岸；基隆之別莊庭園等。第五類爲臺灣人之生活圈，如臺北大稻埕在地人市場、艋舺大廟、劍潭寺；臺南安平、喜樹庄；嘉義竹頭崎等。第一類和第二類都會反映殖民政府的都市規畫與建設。第三類大半是由日人所開設。至於第四類顯然也非純粹的自然景觀，其中所反映的仍是已經人爲「馴化」的風景，如拍攝淡水河會將鐵橋入鏡，拍攝圓山時，公園和臺灣神社是主要景觀。第五類才是臺灣本地的人文景觀。換言之，這些臺灣風情的連鎖劇所呈現的無疑是日人到來、治理之後的臺灣，而非「純臺灣味」。

（二）虛實交錯的節目安排

某些劇團除了演出連鎖劇，也會在整場表演之中穿插放映活動寫眞，不過這些活動寫眞和所演劇情並無關聯，也就是和連鎖劇是各自獨立的節目。如一九一七年中野女優團（東京ルナバーク女優團）於連鎖劇幕間穿插嶄新活動寫眞作爲餘興。一九二〇年關東太郎一座巡演至南部時，和同在南部巡迴中的教育活動寫眞隊合作，也特別給學生入場費優惠。這些活動寫眞曾在內地、朝鮮、滿

臺灣大學學術期刊資料庫

州各級學校巡迴放映，內容包括浪花節、海底作業實況、滑稽線畫等，在連鎖劇演出之後放映。[74]一九二二年娛樂會／金陵團於臺南新泉座演出的最後一晚千秋樂，於正戲以外放映聯合賣出商店員運動會之實況影片作爲餘興。[75]一九二三年友達劇團在榮座演出，於中場換幕時播放京濱地方震災的影片。[76]同年太陽團大橋幸太郎一行除了連鎖劇演出之外，還播放攝政宮，即裕仁太子臺灣行啓、四國行啓並視察陸軍特別大演習影片、英國皇太子蒞臨日本時從橫濱港至東京驛，由裕仁太子迎接前往宮中之影片，以及皇后出訪九州之影片等等。[77]一九二四年二月，適逢裕仁太子大婚，若葉晴雄ホワイトフレンド（white friend）劇團於臺南南座演出時播放婚禮實況影片；該團在報紙廣告列出婚禮影片放映的節目，自然也是招徠觀眾的手法。[78]

連鎖劇的演出加上活動寫眞的放映，冶虛（虛構的劇情片段）實（實況紀錄片）於一爐，以今日的眼光看來，難免有駁雜不一致之感。但若以物質條件來考量，連鎖劇的演出既然均須花費放映設備的使用成本，於正戲之外順帶放映活動寫眞紀錄片，多一種方式吸引觀眾目光，發揮更多成本效益，也相當合理。此外可注意的細節是，附帶播放的活動寫眞均爲實況紀錄片而非劇情片，也可看出劇團在選片時亦經過考量，因連鎖劇和劇情片同爲虛構，爲了避免觀眾的注意力投入劇情片更勝於連鎖劇，反成喧賓奪主，方有虛實相間的安排。

（三）和他種藝能之聯演與融合

連鎖劇的形式在日本先經過歌舞伎、新派劇團的實驗後，發展爲專屬於新派劇的演出，這是日本至今研究的一般看法，從訪臺連鎖劇團的演員班底觀察，的確大部分是原新派劇團和演員。不過從臺灣的文獻資料亦可看出，連鎖劇也不乏跨界吸納他種表演藝術，或爲他種演藝吸納的情形。首先是連鎖劇團在正戲演出外加入他種藝能表演。如一九二〇年關東太郎一座在演出新派連鎖劇後，播

74　《臺灣日日新報》第7版，1920年3月3日；第7版，3月5日。

75　《臺南新報》第7版，1922年1月31日。

76　《臺灣日日新報》第2、5版間，1923年9月25日。

77　《臺灣日日新報》第7版，1923年3月14日；第4、7版間，3月16日；第7版，3月25日；第7版，3月29日；第4版，3月31日；第3、6版間，4月23日；第15版，5月2日；第9版，5月10日；第7版，5月18日；第4版，5月23日。《臺南新報》第11版，1923年3月18日。

78　《臺南新報》第2版，1924年2月8日。

臺灣大學學術期刊資料庫

放浪花節映畫作爲餘興。[79]一九二二年娛樂會／金陵團又稱爲「新舊兩面連鎖節劇」，演出內容即以新派連鎖劇爲主，有時加上浪花節劇目。「節劇」爲當時對浪花節的別稱，「舊」所指亦爲浪花節，乃是相對於新派而言。一九二四年八月新派中村連鎖劇團與在臺之舞踊師匠岡田ぬい（岡田繡）、市川春花及其門下弟子合作，爲臺北州水災募捐演出。[80]一九二五年ミツボ會（三穗會）雲井正男一行在演出新派連鎖劇後，由筑前琵琶藝人演出以作爲餘興。[81]相對的，他種藝能團體亦可能演出連鎖劇。如一九一七年桃中軒誠與市川小圓次一座除了本行浪花節之外，在臺期間製作多齣連鎖劇。這顯然是來臺巡演後的改變，因爲該團不像其他連鎖劇團攜帶已拍攝好之活動寫眞來臺，而是在臺巡演期間才拍攝。之所以如此應是受之前睦團、中野女優團等之影響，而該座的策略也的確獲得了相當大的成功，演出期間連日滿座。[82]一九二二年東京浪花節同志會副會長，吉川亭家元虎吉所領銜來臺之劇團號稱「三面連鎖劇」，除了本行浪花節之外，還演出歌舞伎、新派、喜劇。上述各團的表演中，連鎖劇和他種藝能屬於各自獨立的節目。

由聯演進一步則是將連鎖劇和他種表演融合於同一齣戲裡，如一九一七年落語橘扇藏一座於朝日座演出期間曾推出怪談連鎖劇。[83]桃中軒誠與市川小圓次一座演出「當座獨得節劇連鎖劇」《金看板命の安賣》（金看板：命之賤賣），[84]兩者之報導均沒有任何說明，推測是在同一齣戲裡既有落語或浪花節演出，亦使用連鎖劇的手法。一九二〇年東京浪花節同志會「女流花形」[85]京山虎孃所領銜一座，每晚的終場節目由全體演員演出趣味浪花節連鎖劇一幕。一九二一年五味文之輔一座演出「琵琶應用大連鎖劇」《命の的》（生命的目標），[86]意指在該劇之中融入琵琶說唱。雖然報導同樣沒有任何說明，根據橫田洋曾引述的一段記載：伊井蓉峰門下松島紋彌主演《楠正成》一劇時，「櫻井の驛の子別れ」（櫻井驛與子分別）和「湊川合戰正成正季兄弟討死」（湊川會戰：正成、正季兄弟

79 《臺灣日日新報》第7版，1920年3月5日。
80 《臺灣日日新報》夕刊第2版，1924年8月16日。
81 《臺南新報》第7版，1925年1月30日；第1版，2月16日。
82 《臺灣日日新報》第3版，1917年10月23日。
83 《臺灣日日新報》第7版，1917年5月27日。
84 《臺灣日日新報》第2、7版間，1917年10月19日。
85 意指人氣高的當紅女藝人。
86 《臺灣日日新報》第2、7版間，1921年4月13日。

臺灣大學學術期刊資料庫

戰死）兩場，演員演出的同時，薩摩琵琶藝人亦上場演出；[87]由此推測五味文之輔一座也應是類似的情形。[88]一九三〇年伊藤浪之助一派於臺北共樂座開演，報導強調針對大眾的喜好，結合チャンバラ，即劍劇，武打場面精采。由以上可知，當代劇場所流行的新舊或不同種類表演藝術間的跨界融合，在一百年前連鎖劇的演出便已開始嘗試並頗爲成功。

（四）對特殊效果的強調

連鎖劇此種舞台實演與影片放映交替的形式，相對於同時期其他表演藝術已屬具有特效的演出，不過從連鎖劇的報導或宣傳仍可看出對於其他特效的強調。如一九一八年雙葉商會於朝日座演出《天焚火》，最後一景爲燃燒過後的廢墟，劇團爲求逼眞，於舞台上堆滿燃料並撒上石油，點火燃燒，但火勢一度失控，差點傷及演員，最後是由消防員對著舞台噴水將火撲滅。當觀眾看到火勢延燒導致背景倒塌，道具人員、消防員、警員衝入滅火時，居然還以爲是戲劇效果而拍手叫好，接著才發現不對而拔腿逃竄。[89]

一九二〇年關東太郎一座元旦春興行時在打狗座表演，在各表演節目中票房第一；該座標榜「淺草オペラ館式キネオラマ應用」[90]（淺草opera館式kineorama應用）。同年十二月瀨戶內會來臺時，廣告亦標明「キネオラマ應用」[91]。淺草オペラ館於一九〇九年開館時，即以「實物應用活動寫眞」爲號召，爲連鎖劇醞釀時期重要的表演場地之一。[92]キネオラマ則爲「キネマ」和「パノラマ」之合成詞彙，キネマ即cinema，パノラマ即panorama。パノラマ指一種展示的裝置：半圓弧形如天幕的背景畫前有立體建物等模型，利用照明效果讓整體看起來如同寬廣的實景。[93]其實臺灣在一九〇八年十月便曾由高松豐次郎於臺北開設パノ

87 横田洋：《連鎖劇の研究：明治・大正期の映画と演劇の関係をめぐって》，頁26。

88 屬於說唱藝術的落語、浪花節以及薩摩琵琶因非代言體的戲劇，說唱藝人如何像演員一般演出連鎖劇，箇中細節，受限於文獻內容缺乏線索，目前恐尚難解釋。日本文獻和臺灣文獻情況恐也類似，故橫田洋也並沒有更多細節的描述。

89 《臺灣日日新報》第7版，1918年7月11日。

90 《臺灣日日新報》第7版，1920年2月21日。

91 《臺灣日日新報》第5版，1920年12月6日。

92 横田洋：《連鎖劇の研究：明治・大正期の映画と演劇の関係をめぐって》，頁26。山野一郎：《人情映画ばか》（東京：日本週報社，1960年），頁72-73。

93 デジタル大辞泉，網址：https://www.weblio.jp/content/%E3%83%91%E3%83%8E%E3%83%A9%E3%83%9E?dictCode=SGKDJ，讀取日期：2022年8月12日。

臺灣大學學術期刊資料庫

ラマ館，一年後因市區改正拆除。由開館報導可知panorama以日俄戰爭爲展示主題，適逢在地祭典，入館人潮相當踴躍。所展示的景象爲遼陽大會戰中的激戰場景，包括東清鐵道、沙河、鞍山店、首山高地、新立屯、方家屯、太子河、遼陽南門、火車站等等各地的戰況。[94]至於キネオラマ則是在パノラマ上打上不同色彩的光線，以製造景色變幻效果的裝置。[95]

和關東太郎一座同樣於一九二〇年來臺的京山虎孃一座，報導指該座賣點爲「電氣應用引拔早替」，[96]意指燈光快速變換。一九二二年吉川亭虎吉之三面連鎖劇，報導和廣告強調該團特色爲不用布幕，而是以旋轉舞台作爲分場的手法。[97]一九二四年新春檔期有あらたま會藤岡キネマ（璞玉會藤岡cinema）[98]巡迴鐵道飯店、臺南南座、高雄劇場等演出「大蛇應用連鎖劇」，廣告號稱使用「身長二丈四尺實物大蛇」。[99]一九二八年德川倖貫一座於臺北共樂座開演。因前一年爲西鄉隆盛五十周年祭，該團推出紀念劇《西南餘聞愛國の血刃》（西南餘聞：愛國之血刃），相當受歡迎，此行亦帶來該劇；來臺時雖逢嚴寒天氣，演出大武鬥的場面時仍於舞台上使用眞水做效果，觀客見之大喜。[100]

不管是使用「眞火」、「眞水」或「實物大蛇」等，都和連鎖劇追求寫實的精神一致；kineorama、燈光變換等亦呼應影片的使用，都是利用近現代所開發的物質媒介達到「吸睛」的效果，此二端都是劇場現代性的表現。

94 該報導全文見《臺灣日日新報》第7版，1908年10月29日；第7版，1909年10月17日。

95 山野一郎：《人情映画ばか》，頁73。デジタル大辞泉，網址：https://www.weblio.jp/content/%E3%82%AD%E3%83%8D%E3%83%9E%E3%83%9E，讀取日期：2022年8月12日。

96 《臺灣日日新報》第4、5版間，1920年4月11日。

97 《臺南新報》第7版，1922年6月15日。

98 該團報導僅見於《臺南新報》，1月1日之報導先稱「あらたま會」演出大蛇應用連鎖劇《恨みの大蛇》，24、30日劇團所登廣告自稱「藤岡キネマ」，演出大蛇應用連鎖式活動寫眞《怨の大蛇》，二者顯示的表演內容與劇目實則一致，僅有幾字之差而已，故判斷應爲同一團。此種報紙稱名不一致的現象已見於上述娛樂會／金陵團，可見在當時應不罕見。

99 《臺南新報》第7版，1924年1月30日。

100 《臺灣日日新報》夕刊第2版，1928年2月6日；夕刊第2版，2月13日；夕刊第2版，2月14日。

臺灣大學學術期刊資料庫

（五）副產品：軍事連鎖劇

連鎖劇因和新派關係最爲密切，可看出劇目亦泰半爲新派劇目，不過來臺巡演的連鎖劇尚有一值得注意的內容，即軍事主題。一九二〇年瀨戶內會一座來臺時除了一般演出，也受在鄉軍人會臺北分會之邀於蕃地勤務者慰問演藝會演出。[101]這則報導尚未及於演出內容，不知是否因應邀請者與場合而搬演「討蕃」會相關主題。隔年一九二一年五味文之輔一座便相當明確指出特色爲乃木希典主題劇，因此受到帝國在鄉軍人會的後援，演出盈餘也作爲討蕃警官隊的慰問金。一九二三年太陽團大橋幸太郎一行則以軍事、通俗教育劇爲號召，內容提倡忠君愛國、勤儉儲蓄、衛生保健等思想，在全國巡演時均有帝國在鄉軍人會之後援，來臺亦不例外，由各地在鄉軍人分會主辦，門票所得十分之一捐作各地分會基金。此外有總督府、陸軍、臺灣教育會、在鄉軍人會臺北支部、臺中支部、新竹街役場、新竹消防組、竹聲會、高雄婦人會等後援。夜間爲一般售票演出，有相當多團體組織前來觀賞，另舉行慰安會招待出征軍人戰病歿者遺族、傷殘軍人、官民新聞雜誌記者觀劇；晝間則對小公學校、中等學校學生及軍隊演出。

一九二五年正月有ミツボ會雲井正男一行來臺。ミツボ會號稱「新派連鎖劇之權威」，除了一般劇目，也如一九二三年來臺之太陽團推出通俗教育軍事劇以鼓吹國民性，甚至自我標榜「思想界救世主」，在臺南、高雄、嘉義巡演，同樣由帝國在鄉軍人會之臺南、高雄、嘉義各分會後援。在演出軍事劇時，也常加入筑前琵琶的節目。[102]同年二月來臺之光華劇團除一般劇目也推出軍事劇，亦有防火宣傳劇。三月份在鄉軍人會臺南分會主辦演藝會，亦安排連鎖劇之節目，可能即邀請光華團演出。[103]一九二八年德川倖貫一座亦曾受邀於帝國在鄉軍人會城內分會舉行大會後演出軍事連鎖劇作爲餘興。[104]

一九三七年大橋幸太郎太陽團再度來臺，距一九二三年首度來臺相隔十四

101　《臺灣日日新報》第7版，1920年12月3日。

102　《臺南新報》第7版，1925年1月30日；第1版，2月16日。

103　《臺南新報》第7版，1925年3月17日。根據《臺灣日日新報》與《臺南新報》報導，ミツボ會元旦開演，巡演至二月中旬結束。光華團則是二月於臺南、高雄演出，三月初巡演至屏東，推測中旬或有可能應臺南在鄉軍人會之邀請再回臺南參與演出。

104　《臺灣日日新報》夕刊第2版，1928年2月6日；夕刊第2版，2月13日；夕刊第2版，2月14日；夕刊第2版，2月16日；夕刊第2版，2月19日；夕刊第2版，4月14日；夕刊第2版，4月16日。

臺灣大學學術期刊資料庫

年。太陽團仍然以軍事、社會教育劇爲主題，本次來臺大力宣傳的主演劇目爲軍事連鎖劇《國の光人の妻》（國之光，人之妻）。大橋被稱爲「軍事功勞者」，曾受陸軍大臣之表彰。此時日本對中戰雲密布，該團因而更受官方重視，在各地巡演時，主辦單位即爲當地帝國在鄉軍人會分會、支部、市聯合會等。後援機關包括總督府、臺灣軍司令部、在鄉軍人會聯合支部、國防義會、臺灣教育會、愛國婦人會、臺北等各州廳、市役所、臺北等各地警察署、臺灣日日新報等，堪稱後援名單最「顯赫」之劇團。報刊對該團的推介用語帶有的軍國主義色彩較一九二三年更加強烈，如：以演劇展現皇軍勇壯、快絕的全貌；強固非常時下國民的覺悟；描繪「銃後之花」的婦女護國奉公的至誠；在笑容與淚水中顯露大和魂；爲優秀的思想劇、上乘的國民劇；一般市民不用說，特別是非常時期下的家庭婦女也應勸其觀賞云云。該團日間對軍隊、小公學校和中等學校學生演出，夜間爲劇場售票演出，戰歿者遺族贈與招待券，在鄉軍人會員則享有低廉的票價。本次的巡演足跡報載可見者有臺北、新竹、臺南、屏東、宜蘭、花蓮，可說遍布北中南東，背後自然有各方強力宣傳、動員觀賞的因素；報載僅臺北便有七千名學生觀劇。市役所兵役係收到的學生觀後感也非常多，感想如：我等在後方也有自身每日需進行的任務；我國軍人相當勇敢，婦女也十分優秀；我國之所以爲強國不只在於軍力之強，也在於全體國民團結協力云云。相當有趣的是不僅後備軍人、一般市民婦女、各級學校學生、青年團等受宣傳踴躍觀劇，動員力度甚至及於萬華遊廓，臺南市新町遊廓等，連藝妓也組織團體觀劇，以更深刻認識「銃後女性的任務」。[105]戰前連鎖劇的盛況可說到太陽團爲止，之後報刊不再見到連鎖劇團來臺巡演的記載，直至終戰。

日治時期戰前的綜合性質演藝會，出於「討蕃慰問」名義者不時可見，慰問對象若有軍人，也必定有各地在鄉軍人會的後援。不過若單獨看個別的表演藝術，連鎖劇和軍方的關係似較他種表演藝術爲深，而這種情形並不見於新派劇；亦即來臺的純新派劇團和演出連鎖劇的新派劇團相比，後者更得到軍方「關愛的眼神」，換言之，也更常和軍方合作。連鎖劇在日本至今的相關研究裡較少點出這樣的傾向，反而是由臺灣的史料文獻更鮮明地反映出來。當然，軍方特別表揚

105 《臺灣日日新報》夕刊第4版，1937年5月12日；夕刊第4版，5月19日；夕刊第4版，5月20日；第5版，5月22日。《臺南新報》第7版，1937年6月2日；第7版，6月6日；第7版，6月10日；第7版，6月13日；夕刊第2版，6月25日。

臺灣大學學術期刊資料庫

連鎖劇乃因其演出主題而非形式，不過，不同形式的表演藝術亦常有不同的主題偏好。例如戰前日本內地的表演藝術，浪花節的主題和軍國主義思想的關係最爲密切，浪花節隨著軍國主義日趨高張而大盛行，但戰後也同樣因爲軍國主義的失敗崩潰而大衰退。[106]連鎖劇在日本內地，更精確地說，在日本所謂「中央劇壇」風行時，演出劇目的主流仍屬新派劇目，即擅長的主題爲婚戀、家庭、社會事件等現代社會的世情百態。而當其在日本中心衰退，出走至地方巡業時，到了殖民地臺灣，居然因爲演出軍事主題而受到矚目以及強力的後援。但以臺灣的殖民地情境來說，卻也並不意外。從上述軍事連鎖劇的相關報導可看出現代的殖民政府軍事方面的強大控制力與對社會的影響力。另一方面，日治時期總督府本就善於以紀錄片的拍攝、巡映對島內外宣揚殖民建設的成果，半官方組織的在鄉軍人會和同樣運用影片的連鎖劇團合作也是相當順理成章。且連鎖劇本身的特色即運用影片追求比舞台實演更加逼眞的效果，相較其他表演藝術更適合演出戰爭的場面。但令人玩味的是，一九三七年日中開戰之後，照理說軍事連鎖劇應如浪花節得到更加興盛發展的機會，但戰爭期間反而不見連鎖劇的蹤影，可能即受限於戰時的物質條件，後文將述。

（六）臺人的觀與演

日本的連鎖劇團臺灣觀眾是否會觀賞？事實上臺日觀眾之間的交流情況，恐怕是日治時期劇場研究的一個難題。雖然當時演藝的報導和廣告數量豐富，但敘述對象當然是演出者而非觀眾，跟觀眾有關的通常是票房如何，看戲反應如何，並不會指出包括那些族群。根據史料，可以確定的是官辦重大慶典、盛會當中同時有臺日的演出和觀眾，雙方在這種共同出席的場合自然是共同欣賞雙方的表演藝術。例如一九一六年之臺灣勸業共進會相關漢文報導：「餘興場聘天勝一座，及自來到臺灣開演不得見之最出色支那正音，暨內地最嶄新流行之連鎖劇，舞妓手踊」[107]、「共進會演藝館餘興如所既報，支那班既多女優，不謂中野連鎖劇與天勝與帝劇第三期所生者，亦概爲女優。餘又有有樂座之女優。」[108]、「演藝

106 平野健次、上參鄉祐康、蒲生鄉昭編：《日本音樂大事典．浪曲》（東京：平凡社，1989年），頁561-562。

107 《臺灣日日新報》第6版，1916年3月7日。

108 《臺灣日日新報》第6版，1916年4月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

館現正開演女優團及連鎖劇」[109]。

若是售票性質的演出，以連鎖劇而言，下列關於一九一七年日本歌劇協會南部邦彥一行的漢文報導應可看出一些端倪：

〈榮座之演劇〉

榮座連日中所演之連鎖劇非常好評，去四日夜演社會劇《國境》。言一對夫婦，夫主張權利，婦痛論自由。夫罵婦爲馬，婦罵夫爲冷血動物，遂起衝突，至分國境。二者皆爭執云：不取消前言，不許侵入中立地帶！其家之僕婢亦各分男女兩黨，男依主人，女附主婦，各各村頑不下。如是經過五週間，始有爲之魯連，令雙方同時取消前言，遂爲夫婦如初。其他女軍之出征、生立像之舞踊，亦皆有趣！十一時過閉幕。[110]

日本歌劇協會並非連鎖劇團，來臺時居然也演起了連鎖劇，再度證明此種形式受歡迎的程度。該劇所流露的自由與權利的觀念，來自於民權運動；黨派之分來自於議會政黨政治；分國境、起衝突、畫設中立地帶、條約協商等，顯然是得自當時國際關係乃至歐戰的靈感。《女軍出征》原旨亦在諷刺歐戰。故這場演出對於臺人觀眾而言，有趣之處不僅在於連鎖劇形式的新鮮，也包括了種種現代性的比喻。

一九二四年五月份，目玉松之助領銜之劇團來臺，漢文版報導：「歌舞伎連鎖劇目玉松之助一行，自二十九日起四日間，在臺中座開演。」[111]目玉松之助藝名本爲尾上松之助，原爲歌舞伎演員，在一九〇九年受橫田商會邀請演出活動寫眞。橫田商會轉型成立日本活動寫眞株式會社之後，松之助也成爲日活台柱，是日本電影工業發展初期的巨星，在拍武打戲時以炯炯有神的大眼做亮相動作爲其特徵，因之獲得「目玉」的外號。[112]由此條報導可知，不僅新派之連鎖劇能吸引臺人觀眾，歌舞伎之連鎖劇似也能因電影明星主演，而爲臺人觀眾接受。

另外又如「新竹座自元旦起開演光華連鎖劇（……）每夜籍此年始休暇，觀客盡得滿座之好況。」[113]、「年始賀客熙來攘往，臺人一律實行改曆以迎新春。東門近邊開演嵯峨田演藝團，及新竹座光華團連鎖劇。觀客聯袂而至，因呈滿園

109 《臺灣日日新報》第6版，1916年4月22日。
110 《臺灣日日新報》第6版，1917年11月6日。
111 《臺灣日日新報》第14版，1924年6月1日。
112 倉田喜弘、藤波隆之編：《日本藝能人名事典》，頁192。
113 《臺灣日日新報》第6版，1923年1月7日。

臺灣大學學術期刊資料庫

之盛況也。」[114]上列均爲漢文版報導，自然以臺人爲對象，雖然數量遠不如中國來臺戲班報導爲多，但亦能反映臺灣觀眾對於連鎖劇並非毫無接觸。

連鎖劇傳入臺灣八年之後，一九二三年除了日本本土劇團持續來臺巡演之外，特別值得一提的是臺灣的連鎖劇團也誕生了！時常引進連鎖劇團的新竹清水興行部自春季以來，招募男女優三十餘名及攝影技師組成寶萊（來）團。經過劇本編撰和前置作業，於九月上旬開拍，十月初製作完成，十月七日在基隆座首演，劇目爲《世界無敵之凶賊廖添丁》。[115]十一月二十六日起在臺南南座演出，每日晝夜二回，無論日場或夜場均常滿座。報導認爲寶萊團成功的原因在「所演多屬社會教化，兼寫眞連鎖爲嶄新云」。[116]在隔年三月又有報導指出寶萊團巡演至澎湖馬公，夜夜滿座，繼而湖西、白沙、西嶼三庄亦俱聘開台；觀眾反應則爲「或有謂淡而無味者，或有謂喜劇趣甚，哀劇亦眞情畢露，感人甚深，聲淚不覺俱下！耳目頗爲一新云」。[117]

同年之十二月，《臺灣日日新報》又有報導〈文化劇團來〉云：「臺灣之文化連鎖劇一團，於日前到羅東，現在羅東座開演中。即臺灣之改良劇，以活動寫眞連絡，頗引人氣。每日夜入場之戲癖者數百人云。」[118]一九二三至二四年間成立的臺灣人新劇團，醒民社、彰化鼎新社與炎峰青年會演劇團[119]似乎並沒有演出連鎖劇的紀錄，因此這個巡演到羅東的「文化連鎖劇團」應非此二劇團。且「文化」一詞的意義在當時往往等同於「現代」，故文化劇團即現代劇團之意，而非必專指和文協相關的文化劇團。又因該報導時間和上述寶萊團的活動都在同一年內，較有可能指寶萊團。連鎖劇在日本本土發源地東京衰落之際，臺灣人開始製作自己的連鎖劇，並延續至一九三〇年代。從報端可見的臺製連鎖劇消息如下：一九三〇年七月五日臺北大龍峒町警官駐在所落成式，有在地之保安社、和華樂

114 《臺南新報》第3版，1923年1月4日。

115 《臺灣日日新報》第6版，1923年10月4日。該劇分場情況將於後文敘述，並和日本劇團來臺所演者加以比較。

116 《臺南新報》第9版，1923年11月25日；第5版，11月26日。《臺灣日日新報》第6版，1923年12月9日。《臺南新報》所載爲劇團廣告，開演日期較《臺灣日日新報》正確。

117 《臺灣日日新報》第6版，1924年3月19日。

118 《臺灣日日新報》夕刊第4版，1924年12月8日。

119 臺人劇團成立時間根據石婉舜最新的研究成果。見石婉舜：〈文協演劇十年：新文類、革命武器與劇場公共領域〉，收入許雪姬主編：《世界．啓蒙．在地：臺灣文化協會百年紀念（上）》（南港：中央研究院臺灣史研究所，2023年），頁122。

臺灣大學學術期刊資料庫

社演出慶祝。保安社在晚間演出連鎖劇，[120]該社爲一九一九年成立之歌仔戲子弟軒社。[121]一九三四年九月底《臺灣日日新報》漢文版曾刊登江雲社的消息，報導豐原座自九月二十五日有桃園江雲社連鎖劇來演，頗博好評。[122]

臺人連鎖劇誕生於一九二〇年代初期，和兩種現象互相呼應，一爲臺灣人的新劇運動興起，另一爲臺灣人開始參與電影的演出、製作，進而成立公司主導拍攝。[123]根據石婉舜最新的研究，島內第一個臺人新劇團爲蔡秋桐於北港成立的醒民社，創團時間爲一九二三年九月；向來被認爲第一的彰化鼎新社則創立於一九二四年七月。[124]若細較之，一九二三年春季寶萊團組成，九月拍攝影片，十月首演，可說臺人連鎖劇團出現的時間還稍早於第一個臺人新劇團，以及一九二五年臺灣人首度成立的電影公司「臺灣映畫研究會」，因此其意義便不僅只是延續已在日本中央劇壇衰落的連鎖劇生命，而可說是一九二〇年代臺灣文化啓蒙、覺醒風潮之先聲。[125]

觀察日治時期連鎖劇的報導可知，相較於連鎖劇在日本本土於一九二四年後衰頹，在臺灣的趨勢則不太明顯。若再與戰前其他各類來臺巡演的日本表演藝術團體相較，連鎖劇團來臺巡演的頻率也並沒有低於他者。來臺的連鎖劇團自然先是在日本本土巡演，由此亦可證連鎖劇雖然在本土衰退，但並沒有絕跡，只是和全盛時期無法相提並論。另一方面，日本的研究主要根據連鎖劇在東京與關西（主要爲大阪、京都）的演出情形判斷連鎖劇的流行時期，但較不考慮連鎖劇在離開東京與京阪之後，在地方巡業的狀況，海外殖民地則更在其視線之外。僅岩本憲兒曾略提連鎖劇也有在朝鮮演出之跡，[126]但並不知連鎖劇的足跡已達臺灣。連鎖劇熱潮影響臺灣本土在一九二三年誕生寶萊團並相當受本地觀衆歡迎，一九二八年則有江雲社，一九三〇年連歌仔戲子弟軒社保安社也演出連鎖劇。另

120 《臺灣日日新報》夕刊第2版，1930年7月6日。該日文報導指二社爲當地居民所組織之芝居團體（戲劇團體）。

121 曾郁珺：《文化的消解與重構——試論臺北市歌仔戲的城市經驗》（臺北：中國文化大學戲劇學系碩士論文，2011年），頁27。

122 《臺灣日日新報》夕刊第4版，1934年9月29日。

123 葉龍彥：《日治時期臺灣電影史》（臺北：玉山社，1998年），頁163-165。

124 石婉舜：〈文協演劇十年：新文類、革命武器與劇場公共領域〉，頁128-129、156。

125 這股風潮並不僅是臺灣文化協會的運動，還有其他各方面的臺灣人創舉，除了連鎖劇、電影之外，如歌仔戲、客家戲在商業劇場的興起也屬於這股風潮。

126 岩本憲兒：〈連鎖劇からキノドラマへ〉，頁277。

臺灣大學學術期刊資料庫

有證據爲一九三四年《臺灣教育》刊登趙聰明〈學藝會に必要な舞臺照明と電氣裝置の仕方〉（學藝會必要的舞臺照明與電氣裝置的功用），該文介紹各種舞台照明方式時包括「連鎖式」，說明是由映畫、幻燈構成演劇的一部份，是當時正發達的形式。[127]一九三五年臺北兒童藝術聯盟之刊物《童心》曾載臺北圓山動物園於三月三日舉辦「雛祭子供の會」（雛祭兒童之會），該聯盟的演出節目中便有「連鎖童話」，[128]推測應即以連鎖劇之形式演出童話故事。由此亦可證連鎖劇至一九三〇年代中期在臺灣仍受歡迎。

連鎖劇在臺灣於一九三八至一九四五年不見演出紀錄，和日本本土一致，無疑受戰時影響。日本本土和殖民地因對中戰爭與太平洋戰爭推行統制，對於戲劇劇本和映畫實行嚴格的檢閱，對於連鎖劇而言可說受到雙重的約束。且因連鎖劇舞台實演與映畫的演員須完全相同，而劇團人員在戰時可能因徵兵或動員導致流動率較高，若演員有所變化，等於拍攝好的映畫片段便告作廢。再者，因戰爭導致物資匱乏或受嚴格統制，劇團獲取映畫膠捲可能遠較戰前困難。相較於其他表演藝術，連鎖劇的製作條件較多，因此當其他表演藝術仍可在戰時演出，連鎖劇卻因外在多重的限制而難以爲繼。

三、連鎖劇的形式

連鎖劇之形式即在原本之歌舞伎或新派劇中的某個場景以活動寫眞／映畫來表現。以臺灣之文獻可見，且確有上演者爲例，[129]有一九一五年睦團之《仇緣》，這齣搬演之時招來相當大的人氣，劇團還因此延長演出檔期。[130]《臺灣日日新報》所刊載之分場如下：[131]

一、向島入金樓座敷

（向島入金樓宴會）

二、亞美利加カルホルニア農園

127 趙聰明：〈學藝會に必要な舞臺照明と電氣裝置の仕方〉，《臺灣教育》第387期（1934年10月），頁84-85。

128 〈會報〉，《童心》第3期（1935年4月），不著頁次。

129 日治時期報紙常常於劇團或表演者訪臺前先行預告，不過之後實際演出的日期可能和預告有所出入，也會有預告之後無下文的狀況，即後續並未成行。

130 《臺灣日日新報》第7版，1915年4月25日。報導內容追記演出時的人氣，可見確有上演。

131 《臺灣日日新報》第7版，1915年4月21日。

臺灣大學學術期刊資料庫

（美國加州農園）

三、澤田利右衛門宅

四、箱根山中（圓山公園附近應用）

五、元の澤田の宅

（原澤田宅）

六、小田原街道（苗圃附近應用）

七、成瀨宅洋室

八、福住樓座敷（丸中料理店，及□先御□地有名藝妓數名出演手踊り）

（福住樓宴會〔丸中料理店，及……有名藝妓數名演出手舞〕）

九、富野□子病室

十、下男順造宅

十一、小田原酒匂川河畔（淡水川附近應用）

十二、戰勝紀念碑前

該團另一齣《大犯罪》分場如下：[132]

一、圓山公園鐵橋下

二、八甲庄□下宿

三、北門街口：千惠子危難

四、北投松濤園（連鎖）

五、河本醫院玄關

六、安田信道病室

七、武下啓次宅：大悲劇

八、古亭庄水源地（連鎖）

九、臺北銀行金庫室

十、柴山六造宅秘密室

十一、同家玄關先

（柴山六造家玄關前）

十二、元の秘密室（連鎖）

（原秘密室〔連鎖〕）

十三、河本八郎隱家（連鎖）

132 《臺灣日日新報》第7版，1915年4月28日。報導指本日上場。

臺灣大學學術期刊資料庫

（河本八郎的隱密住家〔連鎖〕）

十四、常盤花壇座敷（寫眞）

（常盤花壇宴會〔寫眞〕）

十五、新公園大格鬪（寫眞）

十六、臺北停車場（寫眞）

（臺北火車站〔寫眞〕）

十七、淡水港：惡人末路（連鎖）

該團於臺北朝日座演出結束後接著到臺南南座演出，是臺南首度上演連鎖劇，因此未演先轟動。[133]

一九一八年雙葉商會《虛榮の罪》，本劇五月二十四日先於臺北朝日座上演，七月二十一日巡演至基隆座時，首日開場又再度推出該作。[134]《臺灣日日新報》刊載之分場如下：[135]

第一、財部公爵邸の園遊會

（財部公爵邸的園遊會）

寫眞：梅屋敷大廣間より逃走府前街通を始め各所の追跡

（寫眞：從梅屋敷大宴會廳逃走，自府前街開始於各處的追逐。）

第二、畫家淺岡宅の別離

（在畫家淺岡宅的別離）

第三、海岸の誘拐

（海岸邊的誘拐）

寫眞：府中街を始め五箇所の追跡

（寫眞：從府中街開始五處的追逐）

連鎖：愛兒の危救

（連鎖：愛兒的救難）

第四、藝妓歌吉宅の情話

（在藝妓歌吉宅的情話）

第五、神武寺山中の寫生

133　《臺灣日日新報》第7版，1915年5月4日。

134　《臺灣日日新報》第7版，1918年5月24日。報導指今日推出。《臺灣日日新報》第4、5版間，1918年7月21日。報導指21日開演時推出此劇。

135　《臺灣日日新報》第7版，1918年5月24日。

臺灣大學學術期刊資料庫

（神武寺山中的寫生）

寫眞：梅屋敷庭園に於ける格鬪

（寫眞：於梅屋敷庭園格鬪）

連鎖：惡人之自滅

一九一九年七月十三日雙葉商會演出《眞如の月》，《臺灣日日新報》刊載之分場如下：[136]

第一、花井□駒寓居

第二、近藤多平宅（寫眞連鎖）

第三、共同墓地前

第四、金森家座敷

（金森家客廳）

第五、高砂公園地（寫眞連鎖）

第六、噴水横土堤

（噴水池前土堤）

第七、清水作兵衛宅（寫眞連鎖）

第八、金森家庭園

數日後的七月十六日，演出另一齣《女の生命》，《臺灣日日新報》刊載之分場如下：[137]

一、箱根宮下客室

二、駿河臺片野邸後園

三、本鄉動坂鹿島家玄關

四、白耳義救濟慈善賣店

五、片野伯爵邸書院（寫眞連鎖）

六、逗子片野邸別莊庭園（寫眞連鎖）

七、片野邸內蒼生子部屋

（片野邸內蒼生子房間）

上述五齣戲的分場，可和一九一六年米山露花所著《活動連鎖劇脚本集：事実新派悲劇》所載互相對照。該書收錄三本劇本：《二人の母》（二人之母）、

136 《臺灣日日新報》第2、7版間，1919年7月13日。報導指爲本日接替的劇目。

137 《臺灣日日新報》第4、5版間，1919年7月16日。報導指本日上演。

臺灣大學學術期刊資料庫

《紅だすき》（紅襷[138]）、《發明家》，各劇分場如下：

《二人の母》[139]

第一場　權現堂瀧前（ユニバース應用）

（權現堂瀑布前〔universe應用〕）

第二場　深山善人の隱家（實演）

（深山善人的隱密住家〔實演〕）

第三場　谷川吉哉宅及び門前（連鎖）

（谷川吉哉宅及門前〔連鎖〕）

第四場　萩廼家の座敷（實演）

（萩廼家客廳〔實演〕）

第五場　上野公園東照宮前（活動）

第六場　小濱家の離座敷（實演）

（小濱家的獨立房間〔實演〕）

第七場　小濱家庭園（實演）

第八場　稚兒ヶ淵の危難（活動）

（稚兒之淵的危難〔活動〕）

第九場　さぬき屋旅館の奧座敷（實演）

（讃岐屋旅館的內宅客廳〔實演〕）

第十場　月下の棧橋（ユニバース應用）

（月下的棧橋〔universe應用〕）

第十一場　谷川吉哉奧座敷（活動）

（谷川吉哉家內廳）

第十二場　父娘の別離（活動）

（父女的別離〔活動〕）

第十三場　松井田家の奧座敷（實演）

（松井田家的內宅客廳〔實演〕）

第十四場　梅子發狂（活動）

138 「襷」爲工作時爲了提起和服長袖，斜繫在兩肩上而在背後交叉的帶子。

139 米山露花：《活動連鎖劇脚本集：事実新派悲劇》（東京：日本書院，1916年），頁2-3。

臺灣大學學術期刊資料庫

第十五場　梅崎健之助の隱家（實演）
（梅崎健之助的隱密住家〔實演〕）
第十六場　悠久山神社前の格鬪（活動）
（悠久山神社前的格鬪〔活動〕）
大詰　松林中の慘劇（ユニバース應用）
（終場　松林中的慘劇〔universe應用〕）
《紅だすき》[140]
第一場　中川眞之丞宅（實演）
第二場　箱根山中の危難（活動）
（箱根山中的危難〔活動〕）
第三場　箱根の淺沼家別莊（實演）
（箱根的淺沼家別莊〔實演〕）
第四場　山中の火事（活動）
（山中的火災〔活動〕）
第五場　淺沼家の佛間（實演）
（淺沼家的佛堂〔實演〕）
第六場　淺沼家の離座敷（實演）
（淺沼家的獨立房間〔實演〕）
第七場　天神境內（ユニバース應用）
第八場　立岡家の園遊會（實演）
（立岡家的園遊會〔實演〕）
第九場　蔦家の茶の間（實演）
（蔦家的茶室〔實演〕）
第十場　蠣殼町木村屋店頭（活動）
第十一場　蔦家の茶の間（實演）
第十二場　御大典見物（活動）
（御大典慶祝活動〔活動〕）
第十三場　浪花町藝妓の手古舞（活動）
（浪花町藝妓的手古舞〔活動〕）

140 同上引，頁120-121。

臺灣大學學術期刊資料庫

第十四場　水天宮前（連鎖）
第十五場　淺沼家の奥庭（ユニバース應用）
（淺沼家的後院〔universe應用〕）
《發明家》[141]
第一場　松平家のかるた會（實演）
（松平家的歌留多會〔實演〕）
第二場　親子の別れ（實演）
（親子之別〔實演〕）
第三場　總州勝浦の海岸（連鎖）
（總州勝浦的海岸〔連鎖〕）
第四場　八百子の危難（連鎖）
（八百子的危難〔連鎖〕）
第五場　丸の內お濠端（活動）
（丸之內護城河畔〔活動〕）
第六場　月下の九段坂上（活動）
（月下的九段坂上〔活動〕）
第七場　善之助の宅（實演）
（善之助宅〔實演〕）
第八場　所澤飛行場（活動）
第九場　加藤家奥庭（實演）
（加藤家後院）
大詰　火事場の跡（連鎖）
（火災現場之跡〔連鎖〕）

由上列各劇的分場可知「連鎖」有廣狹二義，廣義的連鎖即活動寫眞放映場次與實演場次的交替與連結，換言之，每一場次可以單純爲實演或活動寫眞放映。狹義即場次表中特別標出「連鎖」者，即在該場內有兩種形式間的轉換。另外米山露花的《二人の母》、《紅だすき》有「ユニバース應用」，ユニバース即universe，日本之文獻或相關研究罕見提及，從劇本內文考察，ユニバース意爲在舞台上製造出各類天象或者廣闊的戶外景，諸如夕暮、月色、星空、下雨、打

[141] 米山露花：《活動連鎖劇脚本集：事実新派悲劇》，頁209。

臺灣大學學術期刊資料庫

雷、閃電、波光、夜景等等，並且可呈現時間的推移和天象的變幻，如從黃昏轉爲夜晚，烏雲散去滿月升起等；然劇本只寫出舞台景觀爲何，並沒有解釋這些效果如何製造。而前述一九二〇年來臺的關東太郎一座、一九二一年的新正劇團則透露了線索。關東太郎一座標榜「淺草オペラ館式キネオラマ應用」，臺南新報一九二一年六月的報導指出新正劇團將應用「雲、漣、雷、雪其他數種のキネオラマ」[142]（雲、波紋、雷、雪和其他數種kineorama）；山野一郎一九六〇年所著《人情映画ばか》（人情電影迷）曾追述一九二三年關東大震災前淺草六區演藝娛樂街的盛況，並指出三友館的キネオラマ相當受好評，山野的敘述可做爲キネオラマ的具體實例：「幕開啓，舞台爲巴黎市街，精細製作的街景模型相當鮮明，各個重要的地標以電燈投射，燈光明滅。背景如同現代的天幕，景觀或爲藍天，或太陽照耀，或星月交輝，亦有閃電、降雨等。在黑暗的場中是引人注目的裝置」。[143]若以此例推測，ユニバース應即運用キネオラマ的手法，在舞台上設置如天幕之背景，以各種不同色彩的燈光打在背景上製造天象等景觀變化之效果。再考察《二人の母》、《紅だすき》劇本，此種手法乃是與舞台實演結合。由上述亦可想像關東太郎一座、新正劇團呈現給臺灣觀眾的舞台效果。

再觀察運用活動寫眞的場次，大約有幾種情況：其一爲戶外場景，如《仇緣》：「箱根山中」，以拍攝圓山公園一帶模擬、「小田原街道」，以臺北苗圃模擬、「小田原酒匂川河畔」，以淡水河一帶模擬；《大犯罪》：「圓山公園鐵橋下」、「八甲庄□下宿」、「常盤花壇座敷」、「臺北停車場」，即臺北火車站；《眞如の月》：「高砂公園地」爲基隆之公園；《二人の母》：「上野公園東照宮前」；《紅だすき》：「蠣殼町木村屋店頭」；《發明家》：「丸の內お濠端」即丸之內護城河畔、「月下の九段坂上」，即月下的九段坂。

其二爲危難、災禍場面，如《大犯罪》：「北門街口：千惠子危難」；《二人の母》：「稚兒ヶ淵の危難」，即稚兒之淵的危難；《紅だすき》：「箱根山中の危難」，即箱根山中的危難、「山中の火事」，即山中的火災；《發明家》：「所澤飛行場」，該場爲個人小飛機墜機的情節。

142 《臺南新報》第7版，1921年6月21日。

143 此外按照山野的敘述，キネオラマ並不僅只讓觀眾入場自行欣賞，同時亦有如辨士者在旁解說。三友館之例爲淺草六區名人藤谷光景同時解說花都巴黎從雞鳴破曉、日出以後，市街在一天中經歷陰雨、電光雷鳴等，最後夕陽西下的景觀變幻。山野一郎：《人情映画ばか》，頁73。

臺灣大學學術期刊資料庫

其三爲格鬥、追逐場面，如《仇緣》：「新公園大格闘」；《虛榮の罪》：「梅屋敷大廣間より逃走府前街通を始め各所の追跡」，即從梅屋敷大廳逃走後，以府前街爲起點於各地點間追逐、「府中街を始め五箇所の追跡」，即從府中街開始於五個地點間追逐、「梅屋敷庭園に於ける格闘」，即在梅屋敷庭園格鬥；《二人の母》：「悠久山神社前の格闘」，即悠久山神社前的格鬥。有趣的是，連鎖劇的淵源之一，一九〇八年歌舞伎《女さむらひ》最後一幕武打場面便以拍片處理，並獲得觀衆的大喝采，其後成型的連鎖劇顯然繼承此種風格。

其四爲有藝妓表演之宴會場面，或者戶外之盛會場面，如《仇緣》：「福住樓座敷」，於丸中料理店拍攝，並邀臺北檢番知名藝妓數名入鏡表演手踊；《紅だすき》：「御大典見物」，即慶典的各類遊行表演、「浪花町藝妓の手古舞」，即浪花町藝妓之舞蹈。

我們可將一九二三年寶萊團製作之《世界無敵之凶賊廖添丁》和日本的連鎖劇加以比較，《臺灣日日新報》刊載之分場如下：[144]

一、集部下謀議
二、強盜江旺家
三、於淡水河吳海山自殺
四、連鎖寫眞：添丁、警察打手
五、警官追迫
六、部下張富被捕
七、改女裝入王慶忠家
八、救乞食受文教訓
九、隱匿郭諒之家
十、寫眞：打手
十一、添丁被捕
十二、監獄中苦役
十三、再開酒地
十四、警官之活動
十五、寫眞：打手

144 《臺灣日日新報》第6版，1923年10月4日。報導內容爲預告，不過從前述12月報導可知確有上演連鎖劇。

臺灣大學學術期刊資料庫

十六、基隆停車場

十七、陳氏旦之密告

十八、寫眞：打手

十九、廖添丁走路

該劇也具備了連鎖劇廣狹二義的形式，如第十、十五、十八場之寫眞，和前後場之實演互相串接，第四場連鎖寫眞，即在同一場內有實演和寫眞的轉換。至於所表現的場景，亦吻合上述特色：「基隆停車場」和「於淡水河吳海山自殺」爲戶外場景，「於淡水河吳海山自殺」亦屬於凶危場面，「打手」、「添丁、警察打手」，即打鬥場面。由此可看出臺版連鎖劇在形式與內容兩方面受日本來臺巡演連鎖劇之影響。亦可證明在本土連鎖劇誕生之前，臺灣人必然對日本連鎖劇團有所接觸。

綜上可知，連鎖劇在處理具刺激性的情節或熱鬧場面時偏好以活動寫眞呈現，可能彼時認爲運用影像達到的效果較舞台演出強烈，如火災、投河、墜機等，實景拍攝自然較舞台逼眞。且相較於舞台實演的換景，活動寫眞場景畫面的轉換可以更快速更豐富，如追逐或遊行場面，鏡頭呈現的流動性自然遠高於舞台。即使非刺激性情節，連鎖劇也偏好於山中、河畔、公園、街道、火車站等實地取景，而非以舞台布景模擬，也因此舞台實演便大多爲室內的場景。呂訴上曾言：「連鎖劇的特色是在舞台劇上演中，表現在舞台條件上所不能表現的一切，譬如：外景、戰爭、洪水、江上、火災、仙洞、空中（飛天），水中等大場面」[145]，精確說來，這些情節在電影出現前的戲劇中並不罕見，各時代各地區的戲劇都自有其舞台模擬的方式。應該說，當電影拍攝技術成熟、設備成本降低，放映場地能普及於大眾間時，便成爲一個很好的工具，讓戲劇舞台能更追求逼眞；也就是物質條件可影響舞台模擬走象徵或寫實路線。

至於狹義的連鎖在舞台上是如何執行？《臺灣日日新報》所載諸劇雖有標明「連鎖」的場次，但缺乏進一步描述，因此仍需從米山露花的劇本中探究。連鎖之場次有《二人の母》第三場「谷川吉哉宅及び門前」、《紅だすき》第十四場「水天宮前」，以及《發明家》第三場「總州勝浦の海岸」、第四場「八百子の危難」、大詰（即終場）「火事場の跡」。先述《二人の母》「谷川吉哉宅及び

145 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁283。

臺灣大學學術期刊資料庫

門前」：[146]

前一場「深山善人の隱家」爲實演，該場結束時投影幕降下，本場接著放映活動寫眞，場景是在醫學博士谷川吉哉宅邸的西式客廳。主角深山時男登門找吉哉，吉哉之所以能得到醫學博士乃是受時男祖父深山善人之恩惠，如今祖父善人生病需醫藥費，時男便前來尋求吉哉借款幫助。豈料吉哉拒絕援助，甚至不承認與善人相識，二人發生一番爭執，吉哉命僕役荒木將時男轟出門，時男與荒木一番打鬥後，被荒木押離客廳。下一場景轉至谷川家門前，時男被吉哉與荒木推出門外倒地，時男欲起，再次被吉哉踢倒，眉間受傷；再度爬起，對著門大罵時，右方突然駛來一輛車，將時男撞倒。車內另一人物阿艷聽到時男被撞時的叫聲連忙要司機停車，接著下車將時男抱起，此時轉爲實演。實演結束後閉幕換景，接續下一場實演「萩廼家の座敷」。

《紅だすき》「水天宮前」：[147]

前一場「浪花町藝妓の手古舞」爲活動寫眞，本場開場仍爲活動寫眞放映，場景在水天宮前，時間爲黃昏。畫家清川猛在水天宮神社門前寫生，行人往來。愛慕清川猛之愛子出現，向猛搭話，猛感到不耐，從畫面右方離去。愛子之父母出現，一家三人朝攝影鏡頭的方向下場。清川猛之幼子，茂從畫面左方上場；畫面右方，主角，猛已分手之情人、茂之母玉子以醉態上場。茂尋找父親，與已分開的母親玉子相遇，茂抱住玉子，此時轉爲實演。實演結束後投影幕升起，下一場換景，仍爲實演，並運用ユニバース。

《發明家》「總州勝浦の海岸」：[148]

前一場「親子の別れ」爲實演，該場結束時投影幕降下，本場接著放映活動寫眞。背景爲海岸，畫面左右方有岩石，海面波濤洶湧，上方有千鳥飛翔，時間爲夏日傍晚。舞台背景音效爲海浪聲。三兩漁夫在岸邊閒聊，從畫面右方離去，畫面左方稚女鈴子出現，找尋其母貞子並坐在岩石上。畫面右方少年貞一出現，見到鈴子連忙提醒其危險，並在海浪拍打時將其抱離岩石。兩人交談時貞一偶然提到自己無父無母，只有姐姐和祖父相依爲命。此時鈴子之母貞子在左方岩石後出現，接著找到鈴子，鈴子向貞子說出貞一可憐的身世，貞子出於同情詢問貞一

146　米山露花：《活動連鎖劇脚本集：事実新派悲劇》，頁31-39。
147　米山露花：《活動連鎖劇脚本集：事実新派悲劇》，頁193-199。
148　同上引，頁238-248。

臺灣大學學術期刊資料庫

父母爲何人，貞一回答自己是由乳母帶大，但乳母在前月過世，過世前告知貞一其生家在東京，其母爲華族之女，但生下他後即另嫁，貞一既不認識生父母，欲見亦不可能。貞子一聽連忙詢問其名，乃得知貞一即其十年前誕下之私生子，於是情不自禁將貞一抱住，此時投影幕升起，轉爲實演。結束時背景音傳來船歌，並有燈塔的光照入。接續下一場「八百子の危難」。

「八百子の危難」：[149]

幕啓爲二重舞台。舞台中央至右方爲貞一養家房屋，門窗破舊；左方爲海岸，有兩三棵松樹，月光照在海面上反射金銀的波光。背景音爲海浪聲。貞一養家之祖父、乳母之夫源三以爛醉之態端飯菜上場。八百子、貞一從花道登場，在七三[150]處停下對話。貞一告知八百子自己買了米與祖父愛喝的酒，並說明錢的來源。八百子勉勵貞一好好努力，長成有用的大人並不禁拭淚。接著二人行至舞台。源三見到八百子，命其去買酒，八百子表示因買了晚餐的米，已無錢買酒，此時貞一爲平息源三怒氣將酒拿出，源三質疑既如此買酒的錢從何而來，貞一表示是自己未先告知，源三怒將貞一踢倒。八百子扶起貞一時，源三告知將八百子以三百圓賣爲藝妓，八百子拒絕，表示乳母臨終交代需將貞一照顧成人，因此不能離家。源三聞言暴怒，至廚房拿出菜刀喝罵八百子，八百子逃出家門往海邊跑，此時以universe製造閃電與大雷雨的舞台效果，源三、貞一亦追出。此時投影幕降下，轉爲活動寫眞放映。畫面在海邊實地拍攝，八百子奔逃出現，後爲拿菜刀追趕的源三，貞一則緊追其後。八百子逃到岩石邊跪倒，源三追至，持刀欲砍，貞一阻攔，八百子呼救，此時浪間善之助出現，見狀連忙將源三捉住，隨即制伏並將菜刀奪下。源三悻悻然離去後，八百子、貞一向其道謝，善之助隨即離去。八百子驚魂甫定後將貞一抱住，感嘆二人如被拋在浪間的小舟，二人相擁而泣，本場結束。接著投影幕降下，下一場「丸の內お濠端」即轉爲活動寫眞。

「火事場の跡」：[151]

前一場「加藤家奥庭」爲實演，該場結束時投影幕降下，本場接著放映活動寫眞。畫面爲貞子所嫁之加藤家，左方爲迴廊，右方爲庭院。有風聲之音效。源三從畫面左方出現，在緣廊下放火，火勢因風而瞬間變猛，源三隨即從畫面右方

149 同上引，頁248-258。

150 指花道上距離揚幕（即花道出入口）七分、舞台三分的位置。渥美清太郎：《日本演劇辭典》（東京：展望社，1980年），頁286。

151 米山露花：《活動連鎖劇脚本集：事実新派悲劇》，頁301-313。

臺灣大學學術期刊資料庫

離去。在屋內的貞子把窗戶推開，跳下庭院，接著警鐘大作，傳來眾人的叫聲，宅邸內男女眾人慌忙從內逃出，自畫面左右方逃去。貞子逃到庭院的池邊，此時鈴子仍在宅邸二樓房間，向母親呼救。貞子慌亂地四處找人幫忙，此時火勢已竄升至二樓。貞一從畫面右方出現，突見貞子，並發現鈴子困在二樓，便急往屋內跑去，貞子連忙抱住阻止貞一。貞一表示自己無父無母，若無法和生母相認，死亦無妨，說完便掙脫貞子衝進火場，到二樓鈴子所在房間，本欲背著鈴子逃出，但此時火勢已四面包圍，二人無法逃脫，最後相擁倒在火中。隨後投影幕升起，轉爲舞台實演，直至劇終。場景仍同活動寫眞，但已成爲火燒過後之跡，背景則做出仍有餘火的效果。

由上述可知，活動寫眞與舞台實演原則上是以整片投影幕的升降來轉換，不過也有活動寫眞放映結束時投影幕不升起而接續實演的情形，如「深山善人の隱家」和「水天宮前」兩場。在米山露花劇本出版前一年來臺的睦團，《臺灣日日新報》指其演出時先讓觀眾以爲正在觀賞活動寫眞，隨即一變而爲舞台，演員現身，轉爲實演，該敘述和這兩場可相呼應。推測此種快速變換的手法，應是以燈光明暗來實現，在影像放映結束時暗燈，演員先至投影幕前就定位，再亮燈實演。除了前述睦團推出的《仇緣》、《大犯罪》，其他年份相近之《虛榮の罪》、《眞如の月》、《世界無敵之凶賊廖添丁》及同時期劇目應也會運用米山露花劇本中出現的各種手法。

一九三四年趙聰明〈學藝會に必要な舞臺照明と電氣裝置の仕方〉一文介紹連鎖劇形式發展初期，是在舞台幕前方以滑車吊起大的映寫幕以投影；所謂初期應即指上列諸劇在臺灣演出的年代。該文續指出「最近」，即作者撰文當時，則多有嘗試在舞台兩側相對位置設置固定的投影幕，右側投影幕打幻燈字幕，左側投影幕則投影幻燈或影片，產生有如「影繪」，即類似臺灣皮影戲一般的效果，營造和從前不同的新舞台氛圍。趙聰明所述之投影幕設置在一九三七年所推出的《嗤ふ手紙》一劇即可得到應證。該劇由東京新築地劇團製作，根據《演藝畫報》所刊登〈嗤ふ手紙（芝居見たまゝ）〉（《嘲笑信》——觀劇所見）一文對於該劇各場次的解說：舞台上有三道投影幕，左右側投影幕固定，中間投影幕則可升降。如下圖所示：[152]

[152] 神泉讚十：〈嗤ふ手紙（芝居見たまゝ）〉，《演藝画報》（1937年9月），頁15。插圖繪者不明。

臺灣大學學術期刊資料庫

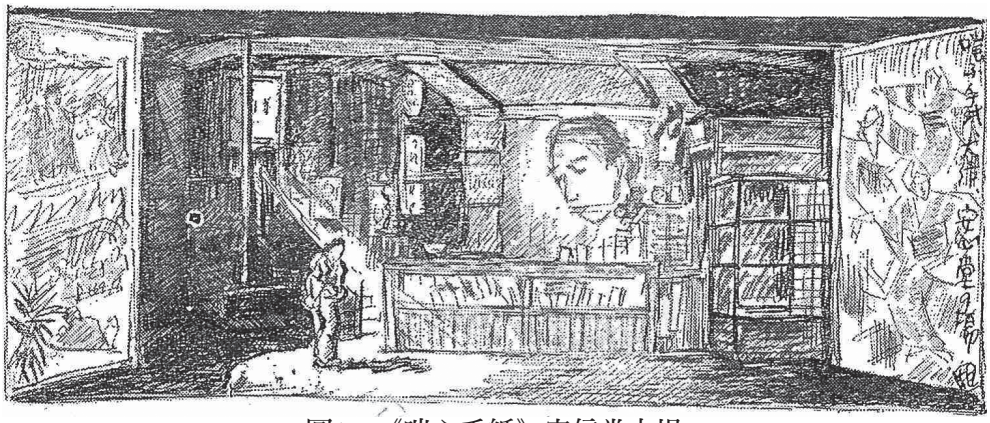


圖1：《嗤ふ手紙》安信堂之場

第一場爲安信堂藥房內景，將結束之時，藥房主人久萬吉仍在場上，右方投影幕放映女主角鶴子搭乘火車離開東京，車窗外爲田園風景；左方投影幕則放映銀座熱鬧的商店街景，曲盤屋（唱片行）前人來人往，流行歌從店內流洩而出。另一人物野間穿過人群至某大樓搭乘電梯上六樓，出電梯後到曲盤會社的事務所門前。接著筆者推測應爲投影幕畫面消失，舞台全暗，因爲該文敘述左方投影幕放映的情節之後，即接著敘述舞台再度亮燈，已從藥房換成曲盤會社的內景，飾演野間的演員已出現在舞台上，即已從事務所門前進入內部。該場景演出完畢後，中央的投影幕降下，畫面爲野間和曲盤會社之場出現的另一人物狩山搭乘汽車，接著畫面淡出。下一畫面轉爲一條通往牧場的道路，鶴子坐在載物的馬車上，四周則有牛鳴聲傳來。本段放映完畢之後，中央投影幕升起，舞台已轉變爲牧場人家水原家的內景，鶴子與其姊邊說話邊上場。[153]

下圖分別爲曲盤會社內景和水原家內景，看圖可知此二場景沒有使用中央的投影幕，在左右固定的投影幕之間是寫實的舞台裝置。一九五八年永井鱗太郎所著《学校劇図説》亦可找到類似的圖示。[154]

153 同上引，頁11-12。

154 永井鱗太郎：《学校劇図説》，頁328。

臺灣大學學術期刊資料庫

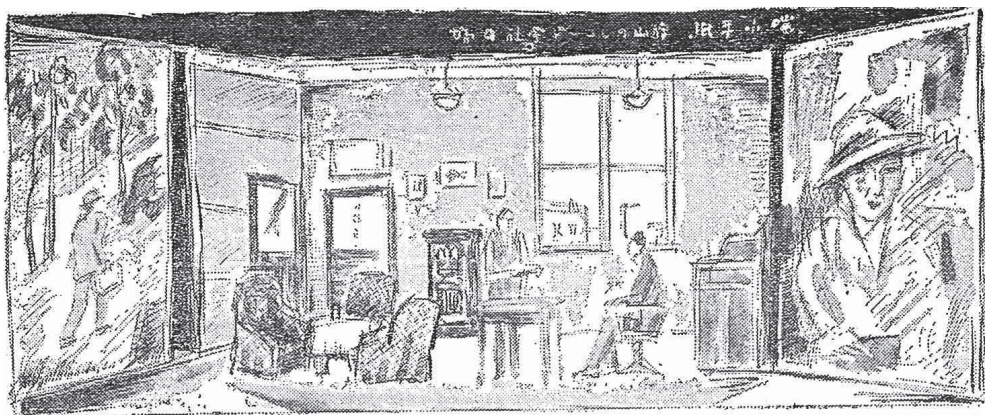


圖2：《嗤ふ手紙》曲盤會社之場

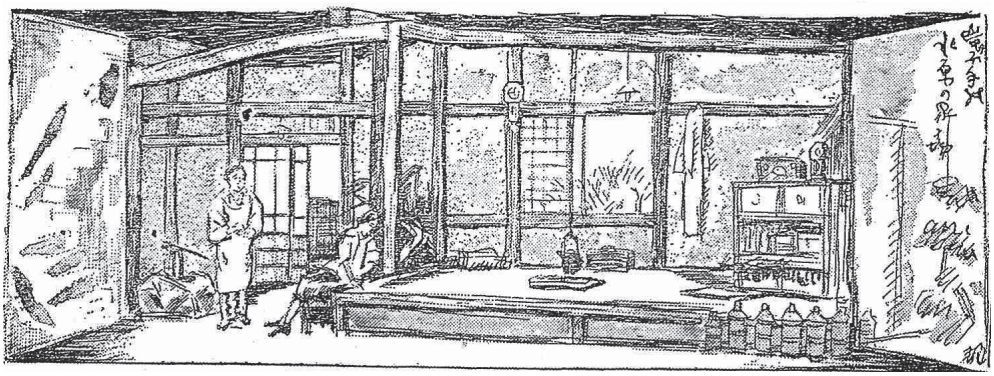


圖3：《嗤ふ手紙》水原家之場

同年尚有另一齣連鎖劇《新選組》推出，運用手法又有所創新。該劇爲劇作家久保榮爲東京前進座所編，劇本對於轉換手法亦有詳細的敘述。如第一卷開場先爲影片放映，片中腳色近藤勇與沖田總司出現，近藤勇扶著因肺病咳嗽的沖田走過一座橋，往茶屋前進，此時二人的映象和眞人等身大。接著投影幕升起，投影幕後則爲一道紗幕，映像不變，投影在紗幕上。舞台深處飾演二角的演員身著同樣的服裝，以和投影幕上相同的姿勢出現，和投影幕疊合。側邊燈光打在演員身上，且在燈上加裝轉動的輪子，製造出光線顫動的效果，紗幕升起，便從影像轉移到舞台。此時舞台的布景爲大津宿場一帶街道與茶屋內景，近藤扶著沖田進

臺灣大學學術期刊資料庫

入茶屋，接續舞台的實演。[155]兩劇的新手法，較一九一〇至一九二〇年代僅爲一道投影幕升降投影更爲精緻細膩且變化豐富，《噬ふ手紙》其實是將電影中已出現的蒙太奇手法運用到舞台上。

在此之後，日本再度出現關於連鎖劇製作的記載已是一九五九年，《演劇界》報導歌舞伎十八番之一《荒神山》的新製作，簡短敘述以映畫作爲背景，演員在前方演出。劇中橋下打鬥一場，先是映畫的播放，緊接著舞台上立即往前推出和片中一模一樣的橋的布景裝置，可說是把平面的影像瞬間化爲立體。該報導認爲凡此都是之前的連鎖劇做不到的，是一大進步。[156]與之時間相近的一九六一年呂訴上的敘述則爲「將第一幕（或獨景戲）的布景（多是內景）布置在銀幕的前面及左右兩側臺面，形成三面牆。布景的高度，一定要超過銀幕的尺寸，才不會被看出背後有銀幕之感。」；「正面景是利用連接性的平板，容易活動分工合作，等到戲正在進行到銀幕現映時，舞台一黑，正面布景立刻撤去，呈顯出銀幕來，於是電影連接舞台劇，便可很自然的接演下去」；「原來的正面景又歸還原位，演員在燈未亮時應馬上走向剛才變動時的位置，舞台燈光一亮，宛如初」[157]此種處理方式又再進一步將投影幕隱藏起來，可說又更爲細緻。在呂著之後，則不再見到敘述連鎖劇製作方法的文獻。

結語

連鎖劇的形式爲舞台演出插入電影片段，在一九一〇年代興盛當時，電影爲無聲，因此連鎖劇的優勢便在於演員可現場爲默片配音，且劇幅亦爲電影短片所不及。然而一九二〇年代後期至一九三〇年代，也正好是昭和時期，電影技術大幅提升，有聲影片問世，且能演長篇完整的劇情，在當時一躍成爲各娛樂媒體的霸主。若大正時期爲劇場的黃金時代，則昭和時期可謂電影的黃金時代。從昭和時期的報紙觀察便可見，當時的電影上映消息、廣告、本事介紹、明星新聞、電影相關知識等佔據了報紙大量的版面，劇場可說已不敵這股聲勢。原本電影相對於劇場的弱點改良之後，連鎖劇的優勢便也隨之消失，吸引力相對於電影自然也

155 久保栄：〈トーキー連鎖劇・新選組〉，《久保栄全集・第12巻》（東京：三一書房，1963年），頁281-282。

156 編集部：〈今月の話題・新しい連鎖劇〉，頁90。

157 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁283-284。

臺灣大學學術期刊資料庫

大大減弱，這便是導致連鎖劇衰退最明顯的原因。

戰後日本亦偶有連鎖劇演出，一九四九、一九五九、一九七九、一九八〇年曾有演出紀錄。臺灣方面則曾有一波重興，一九五〇至一九六〇年代，歌仔戲和客家改良戲頗有將電影運用於舞台之舉，一九六〇年代之後內台戲沒落，連鎖劇便隨之消失。[158]至二十世紀晚期，連鎖劇雖然已退出日本和臺灣的舞台走入歷史，但影音媒體的運用，在現當代劇場越來越普遍平常，且廣泛出現於各類表演藝術，而非僅限於戲劇類的演出。雖然現當代各領域表演藝術的工作者可能鮮少知道曾有連鎖劇此種形式，但亦在不知不覺間繼承了連鎖劇這種結合舞台與彼時新興媒體的實驗與創新精神。也可說劇場表演藝術的工作者必然會想到取用其他的影音媒材進入舞台空間，這是十九世紀晚期到二十世紀初期因現代科技的出現而發明各類前所未有的影音媒體（除了電影之外還有唱片、廣播等）的背景之下，劇場演進的應然趨勢。

受限於篇幅，本文尚未能比較日本與臺灣連鎖劇和世界各地劇場運用影像的脈絡，一九三七年之製作和德國電影運動的關聯，或詳論戰時影響連鎖劇的相關政策等等。又或者因缺乏更清楚的文獻，導致述及日本說唱藝術演出連鎖劇時無法呈現更多詳情，凡此皆留待日後繼續追尋探究。

158 蘇秀婷：《臺灣客家改良戲之研究》，頁67。林永昌：〈1950年代臺灣歌仔戲「電影舞臺化」與「舞臺電影化」的演出風潮〉，頁250-251。

臺灣大學學術期刊資料庫

二十世紀初的臺灣多媒體劇場
——日治時期連鎖劇在臺灣

康尹貞
國立中山大學劇場藝術學系副教授

「連鎖劇」對於今日的臺灣劇場界與電影界而言已是個遙遠的名詞，此種結合「新派劇」和「活動寫眞」的劇場形式，在日本可能濫觴於一八九七年，一九一三年發展成熟，進入全盛時期。連鎖劇至遲於一九一五年傳入臺灣，與日本劇場的流行步調並未相去太久。一九二三年臺灣人亦組連鎖劇團：寶萊團。一九二四年後日本的連鎖劇人氣大爲衰退，但並未完全絕跡。對照臺灣，至一九三七年，也就是日中開戰當年，除了一九二九、一九三一、一九三五、一九三六這四個年度之外，其他年度均有連鎖劇的演出紀錄。也就是連鎖劇在日本內地人氣暴落之後，在臺灣仍有一定的吸引力。不僅有爲數不少的日本連鎖劇團曾訪臺巡演，許多劇團且於巡演期間拍攝臺灣景物作爲劇中播放的背景，可視爲連鎖劇之初步「臺灣化」。從一九三八年至一九四五年終戰爲止，日本和臺灣則幾乎不再看到連鎖劇演出的相關報導。

戰後日本亦偶有連鎖劇演出，一九四九、一九五九、一九七九、一九八〇年曾有演出紀錄。臺灣方面則曾有一波重興，一九五〇年代，歌仔戲頗有將電影運用於舞台之舉。然由於連鎖劇這種同時利用劇場與電影媒體的形式，須在室內劇場方能製作，因此當一九六〇年代以後內臺戲時代結束，連鎖劇便隨從臺灣的劇場消失了。至二十世紀晚期，連鎖劇雖然已退出日本和臺灣的舞台走入歷史，但影音媒體的運用，在現當代劇場越來越普遍平常。現當代各表演藝術工作者或許並不熟悉臺灣過往連鎖劇的歷史，但亦在不知不覺間繼承了連鎖劇這種結合舞台與彼時新興媒體的實驗與創新精神。

關鍵字：連鎖劇　佐久間熊男　睦團　寶萊團　キネオラマ

臺灣大學學術期刊資料庫

A Multimedia Theatre of the Early 20th Century in Taiwan——*Rensageki* (Chain Theatre) during the Japanese Colonial Period

Yin-chen KANG

Associate Professor, Department of Theatre Arts, National Sun Yat-Sen University

Rensageki, literally "chain theatre," to Taiwanese theatre nowadays, seems a term used long ago. This theatrical form, which combined Japanese *shimpa* and film, probably originated in Japan in 1897. It was developed by 1913 and spread to Taiwan no later than 1915. In 1923, Taiwanese also organized a chain theatre troupe, Pólâi Company. Chain theatre reached a peak by 1924 and then declined sharply in Japan. In comparison with Japan, by 1937, the year when the Sino-Japanese War broke out, every year there would be a chain theatre troupe visiting Taiwan except 1929, 1931, 1935 and 1936. In other words, chain theatre was still attractive to Taiwanese audiences to some extent while its popularity plummeted in Japan. Many *rensageki* troupes visited Taiwan during the pre-war period. The troupes often shot scenes in Taiwan while producing works during their visits. It could be viewed as Taiwan-ization of Japanese *rensageki*. However, from 1938 to 1945, reports about chain theatre disappeared from newspapers.

In post-war Japan, chain theatre was occasionally played. There were records in 1949, 1959, 1979 and 1980. In Taiwan, chain theatre reappeared in the 1950s, mainly performed by *kua-a-hi* troupes. However, after the 1960s, chain theatre faded away. Since the form of *rensageki* consisted of theatre and film, it had to be produced in indoor theatres. Therefore, when the popularity of indoor theatrical plays came to an end after the 1960s, *rensageki* disappeared in Taiwanese theatre as well.

By the end of the 20th century, chain theatre had become history both in Japan and Taiwan. Nevertheless, video media is adopted in contemporary theatre more and more common. This phenomenon is not limited to drama but extended to other kinds of performing arts. Perhaps contemporary Taiwanese performers or actors hardly know chain theatre, but they unconsciously inherit the innovative and experimental spirit, which was displayed by chain theatre, to connect stage plays with new media during their time. In other words, stage players would undoubtedly come up with the idea to source audio or video materials into stage space. It is also an inevitable trend for the development of theatre since the late 19th century when modern technology launched

臺灣大學學術期刊資料庫

the invention of all kinds of video and audio media never seen before.

Keywords: *rensageki* chain theatre Sakuma Kumao Pó-lâi Company *kineorama*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文獻資料

三澤眞美惠：《殖民地下的銀幕——臺灣總督府電影政策之研究（1895-1942）》，臺北：前衛，2002年。

王亞維：〈探索歌仔戲電影《薛平貴與王寶釧》的形成、特徵與影響〉，《藝術論衡》復刊第10期，2018年12月，頁37-58。

石婉舜：〈文協演劇十年：新文類、革命武器與劇場公共領域〉，收入許雪姬主編：《世界．啓蒙．在地：臺灣文化協會百年紀念（上）》，南港：中央研究院臺灣史研究所，2023年。

呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華，1961年。

林鶴宜：《從田野出發——歷史視角下的臺灣戲曲》，新北：稻鄉，2007年。

邱坤良：〈邱坤良專欄：影劇連鎖的前世今生〉，「風傳媒」，2017年1月26日，https://www.storm.mg/lifestyle/216628，讀取日期：2024年5月24日。

_____：〈邱坤良專欄：曇花一現連鎖劇——台灣劇場史外一章〉，「風傳媒」，2017年2月9日，https://www.storm.mg/lifestyle/220795，讀取日期：2024年5月24日。

林永昌：〈1950年代臺灣歌仔戲「電影舞臺化」與「舞臺電影化」的演出風潮〉，《臺灣文獻》第60卷第3期，2009年，頁221-266。

卓于綉：《日治時期電影文化的建制：1927-1937》，新竹：交通大學社會與文化研究所碩士論文，2008年。

施如芳：〈歌仔戲電影所由產生的社會歷史〉，《新聞學研究》第59期，1999年，頁23-40。

許慧貞：《臺語片傳奇的現代演繹——小說《戲金戲土》及電視劇改編研究》，臺南：成功大學臺灣文學系碩士在職專班碩士論文，2020年。

莊曙綺：〈臺灣戰後四年（1945-1949）現代戲劇的發展概況〉，《民俗曲藝》第151期，2006年，頁185-252。

曾郁珺：《文化的消解與重構——試論臺北市歌仔戲的城市經驗》，臺北：中國文化大學戲劇學系碩士論文，2011年。

〈會報〉，《童心》第3期，1935年4月，不著頁次。

葉龍彥：《日治時期臺灣電影史》，臺北：玉山社，1998年。

_____：〈正宗臺語片的腳本題材與留日導演〉，《臺北文獻 （直字）》第134期，2000年，頁127-161。

蔡秀女：〈光復後的歌仔戲電影〉，《民俗曲藝》第46期，1987年，頁26-35。

謝筱玫：〈當代臺灣歌仔戲劇場的影像發展與美學實踐：以王奕盛與唐美雲歌仔戲團的作品爲例〉，《戲劇研究》第24期，2019年7月，頁117-140。

鍾喬主編：《電影歲月縱橫談》，臺北：國家電影資料館，1994年。

蘇秀婷：《臺灣客家改良戲之研究》，臺北：文津，2005年。

臺灣大學學術期刊資料庫

山野一郎：《人情映画ばか》，東京：日本週報社，1960年。

久保栄：〈トーキー連鎖劇・新選組〉，收入《久保栄全集・第12 》，東京：三一書房，1963年。

大笹吉雄、岡室美奈子、神山彰、扇田昭彦編：《日本戲曲大事典》，東京：白水社，2017年。

〈日本時代劇研究所 ～無声映画と演劇の融合 上映と上演 「国定忠治」～〉，網址：https://sakkaclub.or.jp/event/silentfilm-and-theater/，讀取日期：2024年5月24日。

石井国之：〈連鎖劇の始まり——新派名優河合武雄——〉，《劇と評論》15卷1期，1970年5月，頁49-51。

四方田犬彦：《日本映畫史110年》，東京：集英社，2019年。

世良利和：〈映画『護佐丸誠忠録』と沖縄の連鎖劇〉，《演劇学論集・日本演劇学会紀要》第46期，2008年，頁63-76。

永井鱗太郎：《学校劇図説》，東京：岩崎書店，1958年。

平野健次、上參郷祐康、蒲生郷昭編：《日本音樂大事典》，東京：平凡社，1989年。

米山露花：《活動連鎖劇脚本集：事実新派悲劇》，東京：日本書院，1916年。

村山知義：《プロレタリア映画入門》，東京：前衛書房，1928年。

佐藤忠男：《日本映畫史1》，東京：岩波書店，2007年。

岩本憲兒：〈連鎖劇からキノドラマへ〉，《演劇学》第31期，1990年，頁274-286。

秋庭太郎：《明治の演劇》，東京：中西書房，1937年。

神泉讃十：〈嗤ふ手紙（芝居見たまゝ）〉，《演藝画報》1937年9月，頁10-15。

柴田勝：《実演と映画・連鎖劇の記録》，東京：柴田勝，1982年。

倉田喜弘、藤波隆之編：《日本藝能人名事典》，東京：三省堂，1995年。

〈連鎖劇元祖山長が松沢病院で淋しい最期〉，收入《新聞集成大正編年史・大正13年度版（中）》，東京：明治大正昭和新聞研究会，1986年。

〈連鎖劇役者連の大成金〉，收入《新聞集成大正編年史・大正5年度版（中）》，東京：明治大正昭和新聞研究会，1982年。

渥美清太郎：《日本演劇辭典》，東京：展望社，1980年。

鈴木蘆笛：〈連鎖劇が人氣を集める理由〉，《生活》3卷11期，1915年11月，頁81-83。

趙聰明：〈學藝會に必要な舞臺照明と電氣裝置の仕方〉，《臺灣教育》第387期，1934年10月，頁81-89。

編集部：〈今月の話題・新しい連鎖劇〉，《演劇界》17卷4期，1959年4月，頁90。

横田洋：〈連鎖劇の興行とその取り締まり——東京における事例をめぐって〉，《フィロカリア＝Philokalia: the journal of the science of arts》第25期，2008年3月，頁31-66。

_____：《連鎖劇の研究：明治・大正期の映画と演劇の関係をめぐって》，大阪：大阪大学博士論文，2010年。

_____：〈連鎖劇・新国劇 山長から澤正へ〉，《上方芸能》第181期，2011年9月，頁17-20。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈雜錄・活動寫眞取締方針（警視廳に於ける）〉，《臺灣警察協會雜誌》第3期，1917年8月，頁71-83。

デジタル大辞泉，網址：https://www.weblio.jp，讀取日期：2022年8月12日。

Kang, Yin-Chen. “The Formation of Taiwanese Classical Theatre, 1895~1937.” PhD diss. SOAS, 2014.

Kim, Dong Hoon. *Eclipsed Cinema: The Film Culture of Colonial Korea.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

Maliangkay, Roald. “Dirt, Noise, and Naughtiness: Cinema and the Working Class During Korea’s Silent Film Era.” *Asian Ethnology* 70. 1 (2011): 1-31.

報刊資料

《臺南新報》

《臺灣日日新報》，網址：http://120.101.67.83.libautorpa.fgu.edu.tw:81/cgi-bin2/Libo.cgi?，查詢日期：2024年4月21日。

臺灣大學學術期刊資料庫