戲劇研究　第24期
Journal of Theater Studies
2019年7月　頁117-140
DOI: 10.6257/JOTS.201907_(24).117

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為例*

謝筱玫
國立臺灣大學戲劇學系副教授

前言

詹惠登先生的〈臺灣劇場運用影像投影技術發展之研究〉一文，概述了二十世紀臺灣劇場運用影像技術的發展。他指出，以捷克的斯沃博達（Josef Svoboda）爲代表所提倡與實踐的「多媒體演出」在六零年代的西方劇壇已頗有成效，結合舞台、銀幕、演員表演、舞蹈、歌唱，創造一種新的劇場視聽關係與經驗。儘管如此，一直要到一九七九年尼克萊斯現代舞團（Nicolais Dance Theatre）來臺演出，才使臺灣見識到新的多媒體影像投映運用在劇場的技術與可能。然而，臺灣劇場運用影像投映的技術，受限於軟硬體條件不夠成熟，要到一九八二年以後，各類演出才陸續運用影像投映融入實際演出。他的論文主要以林懷民的實驗舞展《獨舞X3》（1982）、新象公司製作的話劇《遊園驚夢》（1982）、雲門舞集的《春之祭禮》（1984）、《夢土》（1985）與《家族合唱》（1997）等五個作品爲例，說明影像投映技術在臺灣如何被運用。

* 本文部分概念曾以英文宣讀於2018年7月韓國大邱的國際表演研究年會（Psi #24），中文初稿〈當代臺灣歌仔戲劇場的影像發展與美學實踐〉於同年八月宣讀於廣州中山大學的第二屆戲曲與俗文學研究國際學術研討會。在此亦感謝兩位匿名審查人針對本文內容與結構上的意見，以及第三位審查人對於技術發展現況與展望的提點。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九九七年雲門舞集在國家劇院推出多媒體舞蹈作品《家族合唱》，特別邀請國際知名多媒體影像藝術家哈靈頓（Wendal Harrington）擔任影像技術顧問、麥卡錫（Elaine MaCarthy）擔任幻燈投影設計、蘇乾三負責多影像投映控制，投映出相當震撼的視覺效果，可謂臺灣劇場演出運用影像投映的高峰。詹文發表於二〇〇六年臺灣大學的現代劇場研討會，他在結論中也提及二〇〇〇年前後臺灣劇場界使用投影技術的其他作品例子，其中仍可見當時的作品對投影技術與演出結合的方式尚在探索與開發階段，且多囿於當時的技術與製作成本而成效有限。雲門舞集的創作資源相對較優渥，加上首演後通常在國內外仍有多場演出，因此製作時可以投注較多成本，並藉由較多場次的演出，得以將多媒體技術拋光打磨，雲門因此有一批演出經驗豐富的技術工作者，「對臺灣劇場運用影像投映的演出發展，不但具有領航地位，且產生深遠的影響」[1]。

隨著科技的日新月異，影像投映的軟體與硬體成本大幅下滑，表演結合影像投映也不再是大成本製作的專利，近十餘年在臺灣愈益活躍。戲曲也搭上了這股風潮，臺灣的歌仔戲更是不遑多讓，並且隨著跨界合作，發展出豐富多元的使用場合與美學風格。與雲門舞集、優人神鼓等表演團隊長期合作的影像設計王奕盛，也時常擔任臺灣幾個大型的戲曲製作的影像設計，同時也是近十年來唐美雲歌仔戲團的主要合作夥伴，他的設計作品並獲得許多國際獎項的肯定。[2]王奕盛把在國際知名的舞蹈劇場、現代劇場所實踐累積的影像設計美學，帶到臺灣歌仔戲，也間接影響了臺灣歌仔戲的舞台視覺質地，本文後續會有更詳細的討論。

影像投映在臺灣歌仔戲常見的功能主要有三：（1）、如電影片頭般的序曲開場，（2）、取代或部分取代舊式軟硬景的布景功能，（3）、作爲短片播放，與舞台上的劇情內容交錯，成爲敘事的一部分。筆者自二〇一一年秀琴歌仔戲劇團的《安平追想曲》開始注意到影像在歌仔戲劇場中所扮演的角色，近年持續觀察，發現其發展蓬勃迅速，不時有新的驚喜出現，已不再只做爲背景般被動的陪

[1] 詹惠登：〈臺灣劇場運用影像投影技術發展之研究〉，收入林鶴宜、紀蔚然主編：《眾聲喧譁之後：臺灣現代戲劇論集》（臺北：書林，2008年），頁227。

[2] 王奕盛爲倫敦藝術大學中央聖馬丁藝術暨設計學院傳播設計研究所藝術碩士，主修新媒體。近年所獲得的重要國際獎項有：爲雲門舞集《屋漏痕》所做的影像設計作品，獲2013年世界劇場設計展互動與新媒體設計類銅獎；2014年，爲雲門《稻禾》所做的影像設計作品，獲英國照明騎士獎／劇場影像設計類首獎；2017年，以雲門2《十三聲》榮獲世界劇場設計展（WSD）投影與多媒體銀獎。

臺灣大學學術期刊資料庫

襯，而是積極的參與介入演出。本文將討論多媒體投影在當代歌仔戲所扮演的角色，尤其是它如何重新改寫歌仔戲的開場方式。以二〇一一年至二〇一八年間的幾部歌仔戲大型製作[3]爲例，梳理說明其發展現況。此研究檢視許亞芬歌子戲劇坊、秀琴歌劇團、唐美雲歌仔戲團、薪傳歌仔戲等劇團在國家劇院、城市舞台、戲曲中心大表演廳等地的現場演出或錄像，（這幾部大型製作的投影設計幾乎都是王奕盛），但討論對象則以唐美雲歌劇團的作品爲主。唐團這幾年十分活躍，積極提攜後進，與年輕的音樂、影像、編導等設計群合作，平均每年推出二檔新戲，作品產量多，精緻華麗，具一定水準，因此也成爲國家重點扶植的團隊，二〇一九年更躍升爲國家品牌團隊。

以王奕盛與唐美雲歌仔戲團的作品爲討論主軸，除了唐團品質穩定之外，也因爲近年唐團的幕後創作班底十分固定：編劇陳健星、舞台設計王世信、燈光設計邱逸昕、影像設計王奕盛，他們對劇團有向心力，熟悉劇團的戲路與人事。陳健星由唐團戲迷成長爲專業編劇，爲劇團演員量身打造劇本，近年益發得心應手，漸趨成熟穩健。王世信很早就擔任起爲唐團視覺把關的工作，[4]與王奕盛、邱逸昕成爲該團視覺設計鐵三角，早已培養默契，唐美雲又極度信任他們，願意放手並不惜成本讓他們嘗試，產生不少內容與形式俱佳之作，其設計會議的討論，也已非只針對單一作品，有時也會從劇團發展的脈絡來思考。[5]於是談論王奕盛與唐美雲歌劇團合作的影像作品格外有意義，因爲很多大膽且成功的實驗／實踐，是長期的、持續的、累積的，並且建立在彼此有相當的信任與了解的基礎之上，唐美雲歌仔戲團正提供了這樣的合作環境與條件。雖然臺灣其他劇種，如京劇、豫劇，近年也有投影技術的使用，（例如二〇一四年臺灣豫劇團的《梅山春》也由王奕盛擔任影像設計），但眞正全面、固定、有規模系統地將影像設計納入視覺設計一併考量，並持續累積一定成果的，當數王奕盛與唐美雲歌仔戲團的合作作品，這也是爲什麼唐團的製作爲本文主要的分析對象。

論文第一部分提出影像在臺灣大型歌仔戲製作中，如何介入序曲，與音樂、

3 通常大型製作才有經費與資源投注於影像設計。

4 王奕盛道：「我的恩師舞台設計王世信爲劇團視覺把關多年，在舞台設計階段早已埋下可供影像設計發揮的伏筆。」參見唐美雲歌仔戲團：〈《狐公子綺譚》節目單〉，2014年。

5 比如開設計會議時大家笑著說很久沒落大幕了，這次要不要來試試看。王奕盛訪問，2018年5月23日於湛廬咖啡台大店；2018年8月1日、2019年5月2日電話訪問；另外有數次電子郵件往返。

臺灣大學學術期刊資料庫

敘事有機結合，重新定義序曲的可能性。這一部分是本文的重點，分析多部作品，討論影像設計在歌仔戲的創發。第二部分則首先針對王奕盛與唐團的合作及其設計手法加以討論。另外，影像投映與劇場結合的實踐在臺灣最早是以「連鎖劇」的形式出現，本文最後以唐美雲歌仔戲團二〇一八年的新作《月夜情愁》切入，將投影技術的實驗放在連鎖劇的歷史脈絡下檢視，思考與對照影像投映的過去與現在。

一、影像在歌仔戲「序曲」中的創發

（一）音樂與影像攜手表演

多媒體影像在當代劇場最常見的功能，乃與舞台設計互補甚至取代傳統布景。歌仔戲劇場以投影技術輔助布景早已有之，[6]然而，影像設計在臺灣歌仔戲所扮演的角色並不僅限於背景輔助，歌仔戲對於影像投映的使用已發展出相當獨特的風貌，且巧妙結合敘事，展現有機的功能。筆者認爲其最獨到之處是在序曲的使用。

歌仔戲近年流行以投影搭配樂團的序曲演奏，呈現史詩電影片頭般華麗磅礴的開場。一般而言，大型的歌仔戲製作皆有專職的音樂設計，並在文武場的編制之外另邀樂團合作，因此在正戲開場之前通常會設計序曲音樂或主題曲，由樂團演奏。早期，在三分鐘左右的開場音樂演奏期間，兩旁的字幕區會打上製作相關的訊息，（早年是幻燈片，後來改爲電腦投影片），一張張的字幕，有著製作人、導演、編劇、音樂設計、主辦單位、贊助單位、合作廠商等資訊。近來爲了觀看的方便，就將訊息融合影像畫面，[7]投映在正前方白紗，配合樂聲起落，別有一種流動的視覺趣味。

6　歌仔戲劇場以投影技術輔助布景之最早年代不可考，本文聚焦於2011年以後的作品，稍早之前雖有一些不錯的嘗試，但礙於技術未臻成熟，且投影機流明數太低，成效較不理想。例如，春美歌劇團2005年的《青春美夢》以臺灣戲劇史上的新劇前輩張維賢爲故事主角，演出中以投影的方式打出張維賢的老照片，向這名歷史人物致意；春美歌劇團2010年於城市舞台演出《義薄雲天》時，除了以投影表現山水爲背景，更穿插多年前電視歌仔戲版本的《義薄雲天》畫面，投影幕上是年輕時的郭春美所飾演的白雲天，舞台上是二十餘年後的郭春美，依舊風姿俊逸，舉手投足更添成熟韻味，電視畫面與實體人物兩相對照，喚起老戲迷的回憶。

7　王奕盛訪談，2018年5月23日。

臺灣大學學術期刊資料庫

歌仔戲序曲音樂搭配正前方白紗屏幕投映的開始，可以追溯到二〇一一年底秀琴歌劇團在臺南首演的《安平追想曲》。[8]秀琴歌劇團是臺南的地方歌仔戲劇團，翌年她們帶著此戲前進國家戲劇院演出。此劇由現代劇場背景的王友輝所編導，故事發想自一九五〇年代臺語歌謠【安平追想曲】的歌詞：「身穿花紅長洋裝，風吹金髮思情郎……。」描寫臺南女子金小姐遭荷蘭船醫始亂終棄的戀情，其混血私生女思荷長大成人，成了戲班名伶，與當地少爺發展一段不受祝福的苦戀，勾勒出兩代母女的戀曲。兩個男人最後都出海遠颺，留下女子在港邊無盡等待。

有別於一般戲曲以鑼鼓或磅礴的樂聲熱絡開場，《安平追想曲》以浪潮聲、海水波紋建立憂傷的基調，身著白色水手服的男子與白裙女子執傘，雙雙對對舞出港邊離別意象。舞台正前方半透明的白紗投映的畫面是黑白電影般的海水波浪、燈塔、月夜星雲、雨絲片片，男女舞者在白紗後方隨著嗚咽的胡琴聲共舞。三分鐘後，舞者退去，音樂暫歇，只聞海浪波濤聲，與白紗投影幕的海景夜色，屏幕正中央慢慢浮現劇名「安平追想曲」。半晌，另一段前奏出，投影幕右上方淡入「製作／演出　秀琴歌劇團」與淡出，接著是「領銜主演　張秀琴、莊金梅」、「藝術總監／編導 王友輝」等訊息的浮現。

這段前奏配合訊息投影大約有一分鐘，便緊接著第一場，幕後群唱：「安平三月迎媽祖」，寧靜的氣氛延續至第一場的迎媽祖。節慶的熱鬧以陣頭遶境的黑色群眾身影投映呈現，同時有眞人掩映在半透明的白紗投影幕後方行走，表現出人影雜沓，又別有一種燈火闌珊處的寂寞。

於是，在傳達資訊之餘，影像設計與序曲音樂結合，達到情緒的鋪陳與渲染、戲劇氛圍的營造作用。《安平追想曲》開場，現代舞（而非民族舞）的運用，昭示此劇跨越傳統的企圖，接下來大量的新編現代曲風、交響樂式的配器更強化了「現代歌仔新調」的實踐。影像畫面呈現月光下的海港與靜謐波光，配合音樂，更烘托出港邊離別的憂傷，並爲全劇定調。

[8] 此舉也有可能再更早一兩年。在2008年許亞芬歌子戲劇坊所推出的《慈悲三昧水懺》錄像中，尚未見到序曲與影像的結合運用，而2010年該團於城市舞台上演的佛教印度大戲《阿闍世王》的錄像中，序曲的歌唱當中有女舞者在白紗屏幕後方跳舞，白紗上投影出雲霧，雖然此劇的影像尚未與製作訊息整合，但這時候開始，影像已正在嘗試介入序曲的演出中，以上兩劇的影像設計都是王奕盛。因此，場上表演、音樂、影像視覺表現、開場訊息有機地融合成一個整體，仍要數《安平追想曲》爲早期最爲成功之代表。

臺灣大學學術期刊資料庫

二〇一一年《安平追想曲》的投影由王奕盛所設計，將開演前的製作訊息結合影像設計，以影視般的視覺手法搭配序曲音樂做總體呈現，開場音樂與影像投映結合，形成一個新的表演亮點，而影像在歌仔戲演出也開始成了一項表演元素並受到矚目。其後，這種手法愈發常見，例如二〇一二年唐美雲歌仔戲團在國家戲劇院的《燕歌行》、二〇一四年在國家戲劇院的《狐公子綺譚》與城市舞台的《香火》、二〇一五年《春櫻小姑——回憶的迷宮》等，近年更儼然成爲一種歌仔戲大型製作的常規。主要原因是臺灣大型歌仔戲製作幾乎主要皆邀請王奕盛擔任影像設計工作，例如許亞芬歌子戲劇坊二〇一五年在國家戲劇院的大戲《秦始皇》，也是與王奕盛合作，而這些在國家戲劇院或城市舞台的大型歌仔戲作品也往往成爲其他地區歌仔戲劇團的標竿，起了上行下效的作用。

影像與序曲音樂的結合一開始是因應資訊傳遞之用而生，但所傳遞的資訊，除了主要製作群名單之外，有時也可以替觀眾補充故事背景。例如唐團二〇一四年的《香火》，以老臺北在地故事入戲，遙想咸豐年間泉州移民在艋舺發生的械鬥事件：頂下郊拼。敗陣的一方冒死護送城隍爺金身，遷居至大稻埕一帶，重新開枝散葉。今天大稻埕霞海城隍廟內的義勇公石碑，即紀念這一段事蹟與人物。《香火》序曲音樂起，前方白紗打出人物劇照，主角人物照的部分漸漸拉遠隱去、「香火」二字的筆墨則特寫拉近，近到幾乎只剩墨色。隨著嗩吶聲切入，畫面轉爲大紅色系，「運鏡」逐漸帶入廟宇雕畫般的龍與獅，接著是香火繚繞間的眾神明姿態，或怒目或慈眼。音樂演奏至兩分鐘左右，畫面一轉，咸豐皇帝坐像居中，文字逐次出現、條列咸豐三年的事件，下一頁則開始解釋發生於咸豐三年八月臺灣的頂下郊拼事件始末，交代當時艋舺移民掌故。不過在《香火》中，這些補充背景資訊的文字稍嫌過多與生硬，多數觀眾可能無法吸收，「展示」作用遠大於資訊傳遞效果，旨在表現出一種歷史文獻感，以此視覺強調此劇乃自歷史事件改編而來。

序曲音樂與影像的結合漸趨有機，除了呈現演職訊息，投映的畫面甚至隨著音樂流動，整體構成一段甚具可看性的表演。以二〇一六年唐團的《風從何處來》爲例，此劇以戲班內惺惺相惜又彼此競爭的一對師兄弟的求藝經歷，映照六祖慧能與師兄神秀之間的一段禪門公案。開場，黑色草書「風從何處來」投映在白紗幕右側，風鈴聲起，潑墨般的黑逐漸迤邐蔓延開，弦、笛、鼓、箏等樂聲安靜交錯，此時墨色成了基底，上綴一片白瀑般的畫面，錯落幾點（像是）螢火，劇名標題轉成亮藍色。隨著樂聲開始昂揚，白紗投影幕左右漸次淡入淡出幾名演

臺灣大學學術期刊資料庫

員的慢動作亮相或作表。末了樂聲趨緩暫歇，演員的影像也消逝。寺廟的木魚、鐘磬聲收尾，投映幕轉黑，「風從何處來」幾個字亦慢慢隱去。這段不到兩分鐘的精彩呈現，有機結合了開場音樂、影像投映、演職資訊，影像畫面隨著音樂的強弱與情緒舞動，彼此在氛圍營造上相互加乘，筆者在此稱爲歌仔戲序曲的「音像表演」。

（二）楔子功能的強化

序曲音樂與投影有時並不在一開始的時候就出現，而是先進行一小段「楔子」，在楔子中製造懸宕感之後，敘事戛然暫止，主題音樂與影像畫面才在這時候切入，「音像表演」數分鐘之後，才開始敷演正戲。以許亞芬歌子戲劇坊的《秦始皇》爲例，一開始下舞台白紗投影幕上是一座座兵馬俑，（此時白紗投映亦是作爲「佈景」的功能），白紗幕前是幾位白人考古學家正在遺址採集挖掘，有人找到一只殘破的玉杯，眾人研究玉杯究竟是不是秦始皇時候的文物。旋即暗場，幾位考古學家下，氣勢磅礴的主題音樂進入，前奏音樂進行間，投影畫面是兵馬俑不同角度的局部特寫。接著，幕後合聲唱主題曲【始皇頌】：「秦皇掃六國，虎視何雄哉，飛劍決浮雲，諸侯盡西來……」，畫面轉爲慢動作的戰場廝殺，火光人影間，許亞芬所飾演的秦始皇緩緩邁步走過，睥睨傲視，大特寫、慢動作亮相，接著畫面疊映兵馬俑、車輪、古文、長城，召喚秦始皇築長城、車同軌、書同文的歷史功業，華麗開場。

戲曲劇本自元雜劇以來早有「楔子」，章回小說也有楔子，引領讀者進入正文，楔子在當代歌仔戲敘事中並不罕見。但自從影像投映技術與歌仔戲序曲音樂巧妙結合成爲一個表演項目之後，楔子與正戲之間的關係又產生了一些化學變化。三者的出現順序爲：楔子——序曲+影像——正戲。楔子到正戲之間，多了一段影像與音樂兩者結合的「表演」。歌仔戲序曲間的音像表演在不到十年內儼然已發展成一個有生命力的、獨立的表演個體。這個表演單元的加入，也造成或加深了楔子與正戲之間的斷裂。

事實上，編導似乎也有意識地運用這種結構上的斷裂來輔助其敘事。以《秦始皇》爲例，楔子演的考古學家存在於現代的時空，而正戲則重現了過去，兩者的時空迥異，調性也很不同，考古學家們聽著收音機裡的流行音樂，像是甘草人物般以國、台、英語交談，透過一件出土的文物，帶領觀眾回到過去；正戲則嚴肅演繹兩千多年前秦始皇的功過與愛恨。又如，唐團的《燕歌行》開場，曹丕

臺灣大學學術期刊資料庫

（唐美雲飾）長坐撫琴，時間設定在他這死前的最後一夜，此時他似是等待死去的愛妻甄宓前來接引，小咪飾演的「不死靈」像個說書者，又像曹丕心中另一個聲音，質問他是否確定要留下弟弟曹植的《洛神賦》，小叔以兄嫂甄宓爲創作靈感的詩歌，若不毀棄恐致後人胡亂八卦遐想。在這個詰問之後，進入序曲音樂與投影。序曲的音像表演之後，時間回到曹丕年輕時，身披鎧甲，威風凜凜，唱【七字調】，點兵排陣。楔子以曹丕臨終前的一個疑問開啓懸念，正戲則回到他的過去，像是死前對人世的最終回顧。在這個時空的切換之間，以序曲的「音像表演」單元作爲過渡，更有效地區隔了戲劇時間與情緒。

近五年爲唐美雲歌仔戲團編寫許多重要大型製作的編劇陳健星表示，唐團之前就有例如《燕歌行》（施如芳編劇）這種敘事結構的戲（即楔子——正戲），他長年看劇團的戲，也習用了這樣的敘事模式，在正式編寫劇本之前會先擬分場大綱，跟唐美雲與導演討論，序場也會先設定好。[9]唐美雲歌仔戲團早期多與編劇施如芳合作，而施如芳的劇本常以楔子開場，例如《梨園天神》（1999）、《無情遊》（2004）、《人間盜》（2005）等，[10]但當時的影像技術尚未純熟，也未見影像結合序曲音樂穿插於楔子與正戲之間。二〇一二年施如芳爲唐團所編寫的《燕歌行》則已見序曲的「音像表演」單元。

筆者觀察，隨著影像在序曲扮演的角色愈益強大，「楔子——序曲+影像——正戲」的結構也就愈常見。以陳健星發想自希臘神話奧菲歐冥府救妻的《冥河幻想曲》（2016）爲例，開場安排三位命運女神玩弄著命運的紡線，嘻笑間主宰人間生死，言談動作之怪里怪氣讓人聯想到莎劇《馬克白》中的三女巫，最準時的主角死神不知何故竟然缺席，此懸念暫且按下不表，旋即以投影大幕帶入電影般的片頭，樂隊演奏序曲，畫面有銀河流洩之感，間或有齒輪滾動，似乎象徵著命運的巨輪。這段「音像表演」的過渡之後，第一場是熱鬧繽紛的仙界，諸神評比誇耀各自的重要性，與楔子中三位命運女神一景的幽暗隱晦氛圍迥異。

二〇一七年唐團在城市舞台所推出的《佘太君掛帥》，更可清楚看出「序曲」在臺灣歌仔戲獨特的應用與發展。此劇乃陳健星改編自中國京劇《楊門女將》[11]，范均宏、呂瑞明的京劇本第一場很短，孟懷源、焦廷貴催馬上下場，前

9　此段來自筆者與陳健星的電子通訊交談，2018年8月3日。

10　詳見施如芳：《願結無情遊：施如芳歌仔戲創作劇本集》（臺北：聯合文學，2010年）。

11　范鈞宏、呂瑞明改編：《楊門女將》（1959年）。見中國京劇戲考網站，http://scripts.xikao.com/play/06000040，讀取日期2018年7月30日。

臺灣大學學術期刊資料庫

後台詞加起來不到十句，傳達楊宗保中箭身亡之訊息，京劇版第二場的壽宴開始才是正戲。在唐團《佘太君掛帥》中，背景投影幕上是崇山峻嶺、雲霧繚繞，楔子直接讓小咪飾演的楊宗保上場，演他如何尋棧道、中埋伏。接著燈暗，進入序曲，音樂出，觀眾跟著「鏡頭」看投影幕上的高山一路蔓延開展，接著楊家將的面容一一浮現於星空群壑之間，畫面最後停在眼神帶著悲憤的楊令公上，如此運鏡、如此畫面召喚出觀眾對楊家將故事的種種認知與想像，衍生多層次的意義。這段的「音像表演」之後，才進入正戲，熱鬧的壽宴開始。以京劇本與歌仔戲改編本比較，可以看出楔子加（有影像的）序曲已漸成爲一種當代臺灣大型歌仔戲的常見開場模式，而且頗有份量。[12]

（三）輔助敘事

歌仔戲序曲的「音像表演」發展甚快，投影甚至也應用在序曲前的楔子，甚至出現影像投映與演員動作交融呼應的「複合投映」[13]，即，屏幕上的影像與演員的表演有默契地互動，二〇一五年唐團在城市舞台首演的《春櫻小姑──回憶的迷宮》即是一例。照護高齡的母親，手足之間的責任如何分配？編劇陳健星在此劇處理家族危機：老母親究竟是跌倒引發記憶錯亂，還是她的記憶其實早已日漸退化只是眾人疏忽不察？一次的走失讓兒子們開始檢討是否應該對母親付出更多的關懷。此劇以諧趣又感人的方式處理婆媳紛爭與老人失智問題。《春櫻小姑》一開場，下舞台白紗投映著雲霧深鎖，半晌，雲霧漸漸散去，仍有幾縷煙霧繚繞，白紗屏幕後方，旗軍兩行排開，唐美雲著白色戰袍上，左舞台白紗投映出許秀年所飾演的穆桂英，右舞台投映出小咪所飾演的柴郡主，兩人皆稱唐美雲爲冤家，一來一往與之對話，究竟他是楊宗保，還是楊延昭？唐美雲左右爲難，原來這是趙天成（唐美雲飾）的惡夢，反映的是這位孝順又愛妻兒的好男人日常生活中夾在母親阿雪（小咪飾）與妻子春櫻（許秀年飾）之間的窘境。夢境也放大了這層心理焦慮，戰場的意象（楊門女將的軍裝、二字排開的旗軍）呼應著婆媳平日的唇槍舌戰，穆桂英扮相的春櫻與柴郡主扮相的母親都以比趙天成大上數倍

12 《風從何處來》是近三年唐美雲歌仔戲劇團少數未見楔子的編排方式。

13 斯沃博達在實驗「多媒體演出」時做了兩項重要試驗，（1）、多銀幕投映，（2）、複合投映。複合投映即銀幕上放映預先設置好的影片，演員在銀幕前表演，演員的表演與放映的影像必須交融爲一，兩者有默契地互動，並配合主題音樂。見詹惠登：〈臺灣劇場運用影像投影技術發展之研究〉，頁218-219。

臺灣大學學術期刊資料庫

的比例出現，視覺上強調了「夾縫中的小男人」形象，二女形象比例過大，凸顯了夢境的超現實層面，亦凸顯影像十分適合演繹夢境的特質，蓋相對於實體，「影」乃虛幻、捉摸不定，影像正彰顯潛意識與想像的非現實意涵。影像技術在這時候已經可以很精準地讓台上的人物與投影的人物在台詞上互相拋接、無縫接軌，同時又緊扣戲情，並非單純炫技。

在這段長約十二分鐘的楔子之後，進入序曲的「音像表演」，此時，樂團開始演奏《春櫻小姑》的主題曲，下舞台白紗正中央旋入一幀泛黃黑白老照片，只是這幅照片是動態的，眾人正簇擁著老母親拍家族合照，由攝影師（進入正戲之後觀眾會知道這位是天成的外國友人魯道夫醫師）指揮大家坐定，畫面流動的狀態像是早期的默片，有雜訊與類格（lag），雖然是默片，也可以感受到大家庭聚會的熱鬧忙亂，默片下方則捲動製作設計團隊的資訊。這段默片形式的「音像表演」也帶出了劇中的主要角色，觀眾此刻尚不清楚這個家庭所發生的故事，但對這個家族合照的畫面已經留下印象。接下來的正戲展開一場家庭悲喜劇，劇末，大家找回走失的老母親，了解並接受母親記憶衰退的事實。危機暫時解除，眾人歡喜地在魯道夫醫師的指揮下拍照。結尾的場景此時呼應了開場序曲的家族合照畫面，序曲等於預留伏筆。攝像，是記憶，是生命中吉光片羽的擷取，封印了某一段時光。觀眾在劇末「回憶」了序曲的畫面，而家族合照的意象，也回應了該劇「記憶」這個命題。因此，序曲雖然是畫面配上主題曲，但這些影像也具有強烈的敘事性，並且扣合故事主題。[14]

影像輔助敘事，也見於二〇一七年唐團的《螢姬物語》。《春櫻小姑》推出之後廣受戲迷喜愛，兩年後，編劇陳健星更以同樣的角色發展出這系列故事的前傳《螢姬物語》，天成與春櫻夫妻這次的危機是要面對兒子是同志一事。來自日本平安時代的陰陽師安倍先生（小咪飾），帶領二人回到前世探索過去的恩怨情仇，兩人彼時仍是夫妻，但性別顛倒。以靈魂轉世輪迴、重續前緣彌補舊恨的概念，暗示愛情不應受限於肉身的性別，偷渡近年在臺灣沸沸揚揚爭議不斷的同志議題。此戲的楔子長約十三分半鐘，楔子演二人的前世，在火海與刀劍廝殺中，兩人雙雙自刎。前台的白紗幕與背幕投影幕皆有火光效果，前後疊映出立體的火海場景。這一段前世因果就在蛤子（唐美雲飾）死前對安倍先生未說完的話語中

[14] 陳健星表示他的劇本只有設定最後一場傳教士爲趙家合照；楔子的夢境使用投影以及序曲使用家族合照的方式皆爲王奕盛的設計創意。

臺灣大學學術期刊資料庫

結束，成了故事懸念，也是安倍先生穿越時空前來尋訪轉世的天成／蛉子的動機。這一段以影戲的方式呈現死前的最後一刻，或許因爲唐美雲與許秀年（飾藤原大臣）在這一景只聞其聲、只見其影而並未露臉，舞台上方懸吊三塊投影幕，以漫畫分隔的概念輪播二人不同角度的特寫劇照，可謂適時替觀眾腦補。

（四）影響

王奕盛與唐美雲歌仔戲劇團所發展出來的序曲敘事美學，讓戲曲工作者意識到影像在劇場的可能性，很快地也啓發其他劇團與多媒體工作者，發展出不同風格與令人驚豔的作品。二〇一六年底奇巧劇團在高雄大東文化藝術中心首演的《鞍馬天狗》即是一例。該劇編導劉建幗取材發想自日本大佛次郎的同名系列小說。鞍馬天狗原爲日本民間傳說中神出鬼沒的蒙面浪人，以「鞍馬天狗」身分行俠仗義，打擊幕府勢力。

開場是迷濛悠揚的尺八聲，兒童純眞的聲音唱出主題曲「山青青、路迢迢，山林之中有天狗」，旋即轉入三味線、爵士鼓、電吉他、胡琴等激昂的變奏，搖滾樂的曲風中穿插刀劍過招聲，在這段序曲音樂進行間，舞台前方有一大片透明白紗幕，白紗先是投映故事提要，接著，主要角色在白紗後方一一上場打鬥，過招數回合之後，動作停止，人物擺出帥氣姿態定格，影像此時適時在該人物附近打出「土方三郎　李郁眞飾」，接著，另一批人持武士刀上場打鬥，定格，影像又在另一名演員附近打出「宗房　李佩穎飾」。拜多媒體科技之賜，序曲宛如影視片頭。音樂、投影、演員動作與位置皆須精準配合，才能一氣呵成、流暢如已經後製完成的電影，此劇的多媒體設計是陳彥任[15]。而結合開場音樂與影像投映的演員登場方式，以電視劇的片頭概念介紹演員與角色，一種新的演員亮相形式正在發生。此劇的編導劉建幗表示，片頭的表現形式是她在寫劇本時已經設定，[16]由此可以看出新世代的創作者（劉建幗一九八一年生，陳健星一九八五年

[15] 陳彥任也有不少精采的作品，例如2014年參與名書法家董陽孜的書法藝術跨界劇場《騷》，結合音樂、舞蹈、影像，以董陽孜的書法作品出發，讓書法線條飛舞於劇場空間。《騷》的演出廣受好評，後續在同樣的概念下另發展新製作《騷2016》。《鞍馬天狗》劇末另有仿寶塚的歌舞秀演出，其中一段由劉建華與投影幕上神出鬼沒的忍者身影刀劍互搏，這段眞人與影像互動的複合投映也相當精采，但本文主要聚焦在唐美雲歌仔戲團與王奕盛的合作作品，因此不擬多談。

[16] 劉建幗訪談，2018年8月6日，高雄市首席咖啡。

臺灣大學學術期刊資料庫

生）對傳統劇場表現方式的想像更形活潑，並受到電影電視的視覺影響，得以與影像設計激盪出屬於當代的視覺趣味。[17]

從多媒體影像在歌仔戲製作的運用與發展中看到，影像正式成爲一個表演元素，與音樂互動，甚至與演員互動。音與像，或是，音、像、演的有機結合，使序曲獨立成爲一個表演單元。在大型歌仔戲製作中，序曲本來是作爲開場的場面鎮定之用，以主題音樂昭示觀衆好戲即將開始，準備收心入戲。與多媒體影像結合之後，也發展成爲一個表演的亮點，提升與突出影像在戲曲演出的職能，其「表演性」躍然而出，不再如傳統舞台布景般安於背景的妝點陪襯，而是主動介入演出，成爲臺灣大型歌仔戲製作的一項有機表演元素。

二、歌仔戲劇場的影像美學、實踐與歷史

（一）王奕盛的影像美學風格與實踐

多媒體影像在當代劇場最常見的功能是與舞台設計互補，甚至取代傳統繪景，但仍多作爲背景存在。本文前半梳理分析影像如何在當代臺灣歌仔戲序曲中發展成爲一個動態的角色，與音樂互動，甚至與演員互動，重新改寫歌仔戲的開場方式。第二部分則檢視影像在正戲部分的使用，談王奕盛的影像設計美學。王奕盛幾乎包辦了這十年大型歌仔戲製作的影像設計，等於主導了現階段臺灣歌仔戲的影像美學發展，對於其他中小型歌仔戲劇團的製作，也有相當的示範作用。因此，談論其影像設計之風格手法，十分具有代表性。筆者認爲王奕盛的影像設計風格，可以「半寫實」稱之。

何謂半寫實？在此想舉《春櫻小姑》的一個場景來說明。《春櫻小姑》下半

[17] 薪傳歌仔戲團2017年的年度大戲《俠女英雄傳》，亦邀請王奕盛擔任影像設計。此戲有琅琅上口的開場主題曲，介紹戲中重要人物。幕後群唱：「火燒紅蓮寺，天下豪傑伸正義。」接著，廖瓊枝聲音出：「俠女紅姑穿紅衣，紅姑她子陳繼志。紅姑姪兒是桂武，鍛鍊全身好功夫。娶得水某甘聯珠，梅花神針將惡除。」主題曲介紹到該組人物時，角色就逐次舞劍上場亮相，整體的構圖、走位流動搭配歌詞固然饒富興味，但此時的投影只是在投影幕投映出火光、崇山峻嶺、劇照等場面效果，並沒有與其他劇場元素（音樂、演員、詞文）互動。相較於年輕的編劇如劉建幗的《鞍馬天狗》或陳健星與唐美雲劇團主創團隊對於開場的多媒體呈現想像，《俠女英雄傳》（廖瓊枝編劇，曹復永導演）的開場則顯示一般傳統劇團對於影像投映的應用想像仍囿於舞台背景的層面。由此可見劇團的風格、主事者對多媒體使用的想像也影響其實際的應用與執行。

臺灣大學學術期刊資料庫

場有一景，天成與妻子春櫻在潔西卡夫人的水晶球協助之下，進入母親阿雪的內心世界，也發覺了她深鎖半輩子的傷痛與秘密。在夫妻二人進入母親心靈的太虛幻境之間，背後的投影幕也流動著一排不同形狀大小的門扉剪影，接著，舞台上出現幾扇不同造型的實體門扉。兩人試著開啓第一扇與第二扇門而未果，第三扇門總算順利開啓，也進入了一段母親的回憶，那是某年元宵，一家六口忙亂地看花燈，年幼的兒子天成還差點走失。接著，舞台上又出現一扇門，推開之後，發現了母親多年極力隱瞞的眞相，原來母親口中所謂長年離鄉經商不還的父親，其實是拋妻棄子，與外遇對象相偕離家。一道門通往一段封印的回憶，門象徵著記憶的出口與入口。這一場景的門，有實體布景的門，也有投影的門。投影幕上投映的門，並非平面軟景中的某個屋子或廳堂的門，不是靜態的、功能性的存在。投影幕上的門是一扇扇的，搭配著迷離的背景音樂，在輸送帶傳送下緩緩移動，是一種流動的風景，以這樣的手法呈現，（不直接作爲門的功能存在於舞台上），象徵母親緊閉的心扉所守護的一道道記憶與秘密，不是具體意義的門，也不以一般門該有的場合與狀態出現，與戲劇場景之間若即若離。門的影像是寫實的，但合成之後的呈現手法是超寫實的，在這與現實的距離之間，意境於焉而生。

另一個例子，是唐團二〇一七年的《佘太君掛帥》，此戲改編自京劇《楊門女將》，編劇陳健星改動了一個場景，讓佘太君親上金殿向皇帝爭取掛帥出征，唐美雲所飾演的佘太君以【雜念仔】數郎，一一細數夫君楊令公、七名兒郎如何爲國犧牲。在娓娓道來、愈發慷慨激昂的唱念當中，下舞台上方的一道投影幕，緩緩出現楊家將的人物特寫與慢動作鏡頭。這些男性們在這齣戲裡是隱身的，《佘太君掛帥》裡的楊門女將是寡婦或活寡婦，是一群在戰爭中失去至親的女人。佘太君數郎這一段的影像，召喚了這些不在場的男子、這些珍藏在佘太君心中的夫君與兒郎們的形象。舞台上的實景是金鑾寶殿，皇帝與群臣商議國家大事，影像呈現的畫面是悲壯的楊家將群像，是佘太君心中浮現的人物面容。影像雖是實際拍攝的人物影片，描述的是佘太君的內心風景，與正在舞台發生的事情疊映，這一段的影像使用，拉出並放大了佘太君的記憶，等於其心理特寫，與台上之事有所距離，在呈現上也構成本文所謂的半寫實手法。

筆者在二〇一一年觀賞《安平追想曲》時，對於該劇多媒體影像的風格手法十分驚艷，在表演藝術評論台的劇評寫下：「多媒體投影近年開始出現於戲曲舞台上，但可以說到了這齣戲才臻於純熟。雁字回時、落葉、雨水、望夫的女子肚

臺灣大學學術期刊資料庫

子逐漸隆起的身影等，都以簡潔有力的影像呈現，加上到位的燈光與舞台設計，成功地成爲導演抒情寫意的利器。最精彩的是與角色互動的時刻，當玉梅將書信撕毀，揚手丟棄的一瞬，背景同時出現紙片被海風吹起紛飛的畫面，是女子破碎的心。」[18]王奕盛在訪談中表示其實當時創作遇到瓶頸與轉型期。很多導演排斥寫實的東西，雖然不見得說得上來想要什麼感覺，但通常會跟他說，不希望畫面處理得「太寫實」，而委託者所謂的寫實，主要是指照片式、錄像式的東西，於是他在創作上不免綁手綁腳，難以施展。然而，他在《安平追想曲》中，最後仍大膽決定使用海、山、行走的人等實景畫面，且得到關注與好評，宛如吃了定心丸，從此創作更自信自在。

事實上，對於預錄的畫面，王奕盛並非直接使用。「我在創作的時候想的是情緒。」例如在創作《安平》的時候，他想著的是一種海邊的孤寂。他會進一步處理這些錄影採集來的畫面，將之簡化，抽取元素，並加以合成，成就其所謂的「寫意式的寫實」。這與他長期與雲門舞集合作不無關係，王自言從藝術總監林懷民身上學到許多，林懷民有豐厚的美學涵養，博覽歌劇、電影、音樂、文學各文藝類型，聯想觸發力強，因爲這種聯想力，林懷民在創作意象上會盡量避免引發觀者不必要的聯想，力求乾淨、過濾雜質，以整體構圖的概念進行舞蹈創作，舞者的動作與影像畫面皆是構圖的一部分，對視覺質感有嚴格的要求。因此王奕盛認爲自己對影像在劇場中的整體構圖考量與節奏感的掌握，在與林懷民合作之間打下良好的基礎。

王奕盛也與國內許多表演藝術團體合作，經驗豐富。他表示影像在臺灣歌仔戲這十年來的發展，不輸給現代劇團，甚至可能玩得「更瘋狂、大膽。」主要原因有二：預算與題材。（1）、明星歌仔戲劇團因爲有一定的票房保證，所以製作預算也較高，有餘裕做較多嘗試；（2）、新編歌仔戲的故事常有許多夢境、幻境、天堂地獄、劍俠打鬥等場景，因此常與布景作爲搭配，呈現這些夢幻場面或武俠特效。預算較高、需求較大，再加上臺灣歌仔戲一向自由不羈、勇於嘗鮮，使得影像投映設計與執行在這十年內迅速蔓延，別開生面。

筆者認爲近年影像在臺灣歌仔戲劇場的發展格外蓬勃的另一個原因，乃唐美雲歌劇團提供了獨特且良性的創作環境。首先，是團長唐美雲的信任與支持。

[18] 參見謝筱玫：〈以抒情寫詩的歌仔新調《安平追想曲》〉，表演藝術評論台，2011年12月27日，https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1509，讀取日期2018年7月30日。

臺灣大學學術期刊資料庫

例如，在二〇一五年《文成公主》的節目單中，王奕盛表示：「舞台設計在視覺美感與製作經費的雙重壓力下傷透腦筋，但總是得到美雲老師一句：『沒關係，該花就花』的支持，在這個劇團裡，能端給觀眾什麼菜永遠比錢怎麼辦來的重要。投影機也在過程中兩台變三台，三台變四台逐漸加入，早已超越以往的規模。」[19]製作經費永遠影響到舞台場面的規模，可以不管預算只管成果，對藝術設計與創作者而言是一種奢侈的幸福。在二〇一六年《冥河幻想曲》的節目單中也是如此表示：「……所有的一切更取決於主事者是否具有彈性、能否尊重專業，並溝通著因爲不同領域跨界所產生的對話。……在這裡，每個人都努力地想要保留傳統的好，同時轉化成更屬於當代的語言。」[20]主事者（通常是團長或藝術總監）面對創作者的態度很重要，當主事者過於強勢時，往往也主導甚至干預各環節的設計方向，在此情況下則較難談論設計者的風格，（因爲已成爲主事者的個人風格）。若主事者態度開放、尊重信任專業，設計者則得以自由發揮創意。王奕盛與唐美雲歌仔戲團的合作，就是在這樣的條件下進行且行之多年。因此檢視其作品，可以頗有系統地了解影像此一職能在當代歌仔戲劇場的發展與可能性。

良性創作環境的另一點，則是有默契的創作團隊。自一九九八年創團至今，唐美雲歌仔戲團除了培育出一批年輕的演員之外，也養成一群固定的幕後創作班底。二〇一四年劉文亮過世之後，編腔與編曲的工作就逐漸開始由新生代的陳歆翰與姬禹丞接棒。視覺設計方面，近幾年都是固定的三人組：舞台設計王世信、燈光設計邱逸昕、影像設計王奕盛。王奕盛也表示，在唐團有家的感覺，由此可見眾人的向心力。固定班底自有其默契，跟「自己人」討論時不用客氣互讓，許多創意往往在肆無忌憚的討論中迸發。關於視覺設計的討論，往往是設計群在腦袋中共同建構畫面，並細部討論此處的轉場適合讓哪個環節（燈光或是影像）來完成，互相激盪，即時協調配合，共同成就。

例如，頗有西方神話色彩的《冥河幻想曲》，最後定調爲「蒸氣龐克風」。舞台設計王世信在幕後製作花絮影片中提到，第一次開會時，導演戴君芳給他們看了幾張圖片，其中一張是鐘錶內部的齒輪照片，導演認爲有生命流動過程之

19 唐美雲歌仔戲團：〈《文成公主》節目單〉，2015年。
20 唐美雲歌仔戲團：〈《冥河幻想曲》節目單〉，2016年。

臺灣大學學術期刊資料庫

感，王世信則馬上想到「蒸氣龐克」這種藝術風格。[21]但初時仍不知如何將此視覺風格與歌仔戲結合，直到導演建議他們從歌劇而不要從戲曲的方向去思考，才豁然開朗：「天庭反正沒有人經歷過……那爲什麼不把所有這些東西的界限都模糊掉，然後我只要定義出某一種狀態叫天庭，某一種狀態叫做地獄，某一種狀態叫做人間。狀態定義出來之後，這個空間的空，反而更讓戲曲本質的東西發揮出來。」舞台風格定調之後，《冥河幻想曲》的影像，在序曲、劇末，以及中間幾景，也有大小齒輪緩慢轉動／滾動的單色畫面，呼應舞台上神界與冥界場景的實體齒輪。又如，二〇一八年秋季唐團的《夜未央》，講漢武帝晚年宮廷的巫蠱之禍。劇末，旋轉舞台往上舞台退，幾根柱子傾斜，投影幕上是樑柱的暗影，視覺映襯烘托漢武帝猜忌扭曲的心理狀態，以及家國秩序的崩壞。這裡的視覺設計就需要高度相互配合，因爲柱子的傾斜角度會影響投映幕上影子的角度。王奕盛表示，爲了怕影像與舞台不協調，舞台設計製作了模型，他則根據模型轉的角度去做畫面，進了劇場之後再根據實際舞台狀況反覆調整。上述例子皆可見成功的製作背後，團隊合作間的腦力激盪、默契、即時協調之重要。

（二）影像與劇場結合的傳統

在上個世紀初，當電影這個新媒體流傳到臺灣之際，歌仔戲也曾在演出當中穿插預錄的短片，用來表現舞台上較難具現效果的場面，例如外景的投江、墜落懸崖等。戲台上的表演與銀幕放映交錯出現，電影與舞台上都是相同的演員飾演同樣的劇中角色，這種演出形式叫做「連鎖劇」或「連環劇」。[22]

連鎖劇可視爲臺灣戲劇史上早期的多媒體跨界嘗試。邱坤良先生指出，在電影剛興起的時候，法國、德國、俄國、日本等各地都不約而同地出現類似的嘗

[21] 王世信在節目冊說明：「蒸氣龐克是興起於二十世紀80到90年代的一種藝術風格流派，融合英國維多利亞時代的風格，以及將工業革命時代的科技誇張化的世界觀，形成一種古典而浪漫，優雅而奢華，充滿無窮想像力的藝術風格。」

[22] 關於連鎖劇，本文主要參考呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1961年）中的〈臺灣連鎖劇簡史〉，以及邱坤良刊載於風傳媒的專欄文章〈曇花一現連鎖劇——臺灣戲劇史外一章〉，2017年2月9日，https://www.storm.mg/lifestyle/220795?srcid=73746f726d2e6d675f30386336356134663261333365363036_1563471921，讀取日期2018年7月2日。以及〈連鎖劇的前世今生〉，2017年1月26日，https://www.storm.mg/lifestyle/216628?srcid=73746f726d2e6d675f39333337393337666635373538653766_1563472424，讀取日期2018年7月2日。

臺灣大學學術期刊資料庫

試。例如，一八九六年聖彼得堡的水族園上演輕歌劇之際，在其中兩幕之間，插映了盧米埃兄弟所拍攝的電影，包括《火車進站》等片，總長約十分鐘，對當時的觀眾是全新的科技，造成轟動。不久，各地劇團就開始尋求如何在表演中結合這個新媒體，讓影片內容與舞台上的劇情可以有所關聯。

一九一六年左右，「連鎖劇」這個詞彙在日本正式出現，這段時間也是此種表演類型的全盛時期。連鎖劇的主要特色是戲台與銀幕上的演員必須統一，當現場演出要轉爲影片投映時，台上的布景道具於燈暗之際迅速撤下，銀幕放映與劇情連貫的短片，影片播映畢，下一場的演員與道具布景要立刻就位，燈光一亮，前一刻銀幕上的演員（2D）此刻以實體（3D）亮相演出，宛若魔術。

一九一五至一九三七年間，《臺灣日日新報》、《臺南新報》等陸續有日本連鎖劇團來臺灣之臺北、基隆、臺中、嘉義、臺南、高雄、屏東等各地劇院演出的消息。[23]受到日本連鎖劇的啓發，臺灣歌仔戲團江雲社也在一九二八年拍攝了八個鏡頭，影片內容包括按君被劫、花園燒秀才／節女、節女投江並獲觀音菩薩所救等，這些影片主要是爲了《楊國顯巡案》與《江雲娘脫靴》兩部連台本戲所拍攝，但內容也適用於其他戲齣，是臺灣首次連鎖劇的嘗試。戰後，大型劇團在演出中也有插入電影片段的情形，例如名伶小艷秋所在的日月園新劇團也演連鎖劇。

戲曲演出以虛擬寫意爲一大表演特質，投江、落崖其實以一個身段配上鑼鼓便能在觀眾的想像中召喚出相似甚至更好的效果。因此連鎖劇主要是作爲一時新鮮的噱頭，在臺灣電影戲劇史上曇花一現，雖然戰後也有劇團演出連鎖劇，在演出中穿插影片，但並未蔚然成勢，反而逐漸沉寂。因此呂訴上在一九六〇年代初寫《臺灣電影戲劇史》的〈臺灣連鎖劇簡史〉時，在該篇文末感嘆：「現在公私

23 例如1915年3月27日《臺灣日日新報》刊載標題爲「演藝　朝日座の連鎖劇」：「朝日座本夜起，將由同仁社朝聘來台之佐久間熊男一行連鎖劇睦團演出，藝題爲《情の光》、《留守宅》。入場費一等七十錢，二等四十錢，三等二十錢。」1915年4月20日《臺灣日日新報》刊載標題爲「演藝　連鎖劇の實地撮影」：「朝日座之連鎖劇睦團一行於19、20兩日休業，爲《仇緣》實地攝影，二十餘名俳優上午八點起於府前街、橢圓公園、新公園、苗園、梅屋敷、新起橫街、圓山公園附近之淡水鐵橋各地攝影，21日起將演出。」1921年5月6日《臺南新報》廣告：「新泉座廣告，日前由帝國在鄉軍人主辦演出的乃木將軍劇公演受到各方歡迎。爲酬謝各方觀眾，今日起推出本座精心準備的連鎖劇《春の流》。」1924年8月1日《臺南新報》廣告：「臺北榮座將於8月1日起開演新派中村連鎖劇，每天將放煙火做爲開場。」族繁不及備載，詳見國立臺北藝術大學電影創作學系：臺灣電影史研究史料資料庫，http://twfilmdata.tnua.edu.tw/。讀取日期2018年7月2日。

臺灣大學學術期刊資料庫

營之電影製片廠頗多，電影事業也逐漸發展。假如能夠利用技術上的技巧，來應用或修改『連環劇』的話，必定能夠再挽回『連環劇』的劇運。」[24]足見連鎖劇在民國五十年左右，已爲強弩之末。然而，戲曲劇場使用影像投映技術一事，自本世紀開始逐漸復甦並快速成長。

二〇一七年唐美雲歌仔戲團在戲曲中心大表演廳演出的《月夜情愁》，講述連鎖劇團双雲陞介入地方北管子弟團紛爭之事，向連鎖劇與臺灣北管的西福派別之爭這兩段歷史致敬。[25]此劇有多段戲中戲的場景，其中兩段並以連鎖劇影片播映的形式出現，畫面質感、運鏡、剪接手法復古。以投影技術在臺灣歌仔戲歷史的發展脈絡來看，《月夜情愁》十分值得討論，它連結了影像投映作爲劇場元素的過去與現在，讓我們在驚豔於今日大型歌仔戲的影像美學與運用之餘，也回顧了過去這個概念萌生初試的階段。

史家出身的編導邱坤良先生在此劇展現宏大的歷史敘事企圖，透過劇中的歌仔戲班双雲陞，帶領觀眾重返上個世紀前半的臺灣劇壇風雲：職業內台歌仔戲班以及北管子弟軒社的盛況與互動。《月夜情愁》上下場兩段戲中戲《魂歸離恨天》與《憐香惜玉》的連鎖劇進行時，舞台前方拉下白色布幕，並播放由唐美雲、小咪預錄的黑白電影，畫面質感與拍攝手法仿擬昔日的電影。上半場《魂歸離恨天》影片中，唐美雲飾演的陸劍青在林間疾行，緊接著下一景便切回戲台上，場景是至交葉玉堂的廳堂，陸劍青的魂魄已日行千里與葉玉堂（小咪飾）相會，要好友替他復仇。《憐香惜玉》改編自李漁的《憐香伴》傳奇，演兩名已婚婦女（唐美雲與小咪飾）如何在佛寺一見鍾情，惺惺相惜。影片播放的是兩人相識的緣由：二女與女婢各自遊賞花園，女婢失足落水。影片結束後，白幕拉起，演員本尊雙雙進場，落水的女婢開啓了雙方的話頭，兩人吟詩作對，折服於對方的才學，相見恨晚，最後甚至還在女尼的鼓勵與見證下拜堂、立下盟誓。兩段連鎖劇影片是演員到外景拍攝，在劇場演員出場前播放，予人從外面實境進入劇場的聯想。復古連鎖劇畫面的加入，主要是編導邱坤良對歷史重現的執著。王奕盛以拍電影的方式出外景，邱坤良也參與整個連鎖劇片段的拍攝過程，觀看一旁架著的螢幕畫面，再經過後製做出老片的質地；演出時連鎖劇影片是打在活動昇降

24　參見呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁285。

25　參見謝筱玫：〈今月曾經照古人：歷史的疊映與回看——評唐美雲歌仔戲團《月夜情愁》〉，《PAR表演藝術》305期（2018年5月），頁76-77。

臺灣大學學術期刊資料庫

的白幕上。《憐香惜玉》的特寫則是在排練場利用演員排練時拍攝的，投映在後方投影幕上，呼應劇末兩對戀人的處境與心情。

今日多媒體投影技術日新月異，投影（甚至搭配即時攝影）在現代戲劇舞台上的使用，有時刻意製造多視窗、多焦點的觀看，從中帶入導演詮釋觀點，（例如二〇一四年呂柏伸的《哈姆雷》、二〇一七年凱蒂米契爾在TIFA帶來的《茱莉小姐》），以多媒體科技發展的脈絡來看《月夜情愁》，此製作的「連鎖劇」向早期臺灣大眾劇場多媒體跨界的實驗致意，但野心又不只於此。作爲現代科技的影像技術適時在背幕投映出靜好的港邊月夜等場景，劇末，兩位女演員在月夜訴情，唱南管曲調【相思引】，小咪含蓄地回應唐美雲多年來的付出：「深閨步步相隨唱，也是夫妻一般樣。」上舞台影像疊映出方才演出二女相戀的《憐香惜玉》特寫畫面，強調二女戲裡戲外的相知相惜之情，但不以先前連鎖劇的復古影片呈現，而是另以當代視覺美學所拍攝的影像。影像在此戲作爲歷史媒介，也同時是當代劇場美學的表現利器。此劇的影像運用並置了過去（古早味連鎖劇）與現代（當代影像敘事美學），由此更可看出，這個製作雖然帶領觀眾重訪歷史，但並不刻意還原過去，更是一種帶著思考距離的回望。

結語

劇場與影像這兩種表演媒介的結合，在百年以前即開始實驗，一度以連鎖劇的形式出現，但囿於當時的影像技術與劇場技術，這樣的多媒體演出形式並沒有持續很久，沉寂多時，這段歷史至今幾乎已被遺忘。進入二十一世紀，影像技術突飛猛進，在雷曼所謂的「後戲劇劇場」時代，劇場表演的可能性亦更形開闊。戲劇（drama）劇場時代，仍以劇本、以對話言詞爲尊，後戲劇劇場時代，則發展而爲燈光、肢體、聲音、影像等各個單位的總體展演，影像在劇場中從一個配件元素升級成一個主要角色。[26]臺灣歌仔戲仍以劇本與演員表演爲本色，固然不屬於雷曼所討論的「後戲劇劇場」範疇，但雷曼指出了這個時代劇場美學與敘事發展的新趨勢，由這十年影像在臺灣歌仔戲的發展與所扮演的角色，更是印證了這一點。

[26] 參見Lehmann, Hans-Thies. *Post-dramatic Theatre*, trans. Karen Jurs-Munby (London: Routledge, 2006).

臺灣大學學術期刊資料庫

本文第一部分，即以影像在歌仔戲序曲的發展，舉證說明了影像如何介入歌仔戲的演出、甚至與編劇結合，發展出某種獨特的敘事結構；在技術上，更是可以做到精彩的複合投映，結合演員的表演、劇情、投影、有機互動，深化戲劇效果。影像設計與技術這十年來在臺灣歌仔戲的發展，已不單只是背景式的陪襯，其「表演性」之旺盛已令人無法忽視，等於重新定義了影像與歌仔戲劇場的可能性，這一段迅速發生的轉型關鍵期，值得記錄。如此的發展，也與臺灣的影像設計工作者如王奕盛，往往同時與不同類型的表演藝術團隊合作（如舞蹈劇場、音樂劇場、現代劇場）有關，持續帶入開放多元的概念，這些概念也爲態度開放、勇於嘗試的歌仔戲劇團所接受，兩者激盪出火花。本文最後回溯歌仔戲多媒體創作的源頭。今日的創新，在百年前已有跡可循，回想近百年前的歌仔戲連鎖劇樣貌，前人所嘗試未果的多媒體劇場，在今日開花結果，又是另一種姿態。

本文聚焦討論二〇一一年至二〇一八年臺灣歌仔戲作品中的投影設計，二〇一八年寫作當時，前幕白紗投影與眞人互動的技術正逐步發展中。二〇一九年五月我於城市舞台觀看如果兒童劇團的《豬探長秘密檔案V：泥巴河大學謎案》，開場序曲中，前幕白紗投映出平面漫畫版的豬探長故事人物，另以聚光燈打在不同區塊、穿插眞人的演出，效果良好，深感此項技術發展迅速且愈益成熟普遍。近年大陸的戲曲演出大量使用 LED 的天幕與側幕，在影像技術應用上具多樣化的可能性，[27] 本人於二〇一九年秋季也將與羅禾淋合授「沉浸式科技劇場專題實作」課程，將在一個上下左右前後六面高解析投影的環境，與學生共同實驗探索未來劇場的可能。筆者在本文研究近年臺灣歌仔戲劇場的投影發展，益發覺得影像技術之瞬息萬變，與劇場的結合仍有很大的發展與想像空間，值得關注期待。

[27] 此部分感謝匿名審查人的補充與提醒，筆者尚未見臺灣戲曲使用LED的天幕與側幕，（與臺灣演出場館多無此設施有關），LED投影應用於劇場的發展與成效也待吾人繼續觀察。

臺灣大學學術期刊資訊庫

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為例

謝筱玫

國立臺灣大學戲劇學系副教授

影像投映在臺灣歌仔戲常見的功能主要有三：（1）、如電影片頭般的序曲開場，（2）、取代或部分取代舊式軟硬景的布景功能，（3）、作爲短片播放，與舞台上的劇情內容交錯，成爲敘事的一部分。影像設計與技術這十年來在臺灣歌仔戲的發展，已不單只是背景式的陪襯，其「表演性」之旺盛已令人無法忽視，等於重新定義了影像與歌仔戲劇場的可能性，這一段迅速發生的轉型關鍵期，值得記錄。如此的發展，也與臺灣的影像設計工作者如王奕盛，往往同時與不同類型的表演藝術團隊合作有關，持續帶入開放多元的概念，這些概念也爲勇於嘗試的歌仔戲劇團所接受，兩者激盪出火花。論文檢視二〇一一年至二〇一八年間的十餘部歌仔戲大型製作，並多聚焦於王奕盛與唐美雲歌仔戲團合作的作品進行分析。論文第一部分討論影像在臺灣大型歌仔戲製作中，如何介入序曲，與音樂、敘事有機結合，重新改寫歌仔戲的開場方式。第二部分則針對王奕盛的設計風格加以討論，最後以唐美雲歌劇團二〇一八年的新作《月夜情愁》切入，將影像投映的實踐與實驗放在連鎖劇的歷史脈絡下檢視，思考與對照影像投映技術應用的過去與現在。

關鍵字：影像　歌仔戲　王奕盛　唐美雲歌仔戲團　連鎖劇

臺灣大學學術期刊資料庫

The Development and Aesthetics of Projection Design in Contemporary Taiwanese *Gezaixi* Theatre: A Case Study of Ethan Wang and His Works with Tang Mei Yun Taiwanese Opera Company

Hsiao-mei HSIEH

Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

Gezaixi in Taiwan incorporates projection design for several purposes: 1. to help create a stunning prologue, 2. to serve as part of a setting, and 3. to show short films, interacting with what happens on stage and becoming part of the narrative. Image projection in *gezaix*i has become more than just a foil in the background. Its performative features have been too prominent to be ignored, redefining the possibilities of visual image in traditional Taiwanese musical theatre. This crucial period is worth noting. The development has something to do with the fact that designers such as Ethan Wang usually work with various performing arts talents and continue to bring in new ideas. The new ideas are also willingly taken up by adventurous *gezaixi* troupes. Their collaborations turn out to be dynamic and productive. The paper examines more than ten big-budgeted *gezaixi* works produced from 2011 to 2018, and particularly focuses on the works by Ethan Wang and Tang Mei Yun Taiwanese Opera Company. Firstly, I discuss how image technology intervenes in the prologue of mainstage *gezaixi* productions and organically works with the music and narrative, rewriting the way in which a *gezaixi* play opens up. Secondly, the paper studies the visual aesthetic of Ethan Wang in traditional Taiwanese theatre. Finally, I use Tang Mei-Yun Taiwanese Opera Company's *Romancing in the Moonlight* (2018) as an example to look at the experiment and practice of image projection in the historical context of *liansuo ju* (serial plays).

Keywords: Image projection　Gezaixi　Ethan Wang (Wang Yi-sheng)
Tang Mei Yun Taiwanese Opera Company　liansuo ju

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961年。

邱坤良：〈連鎖劇的前世今生〉，風傳媒，2017年1月26日，https://www.storm.mg/lifestyle/216628?srcid=73746f726d2e6d675f393333373933376666353735386537 66_1563472424，讀取日期2018年7月2日。

_____：〈疊花一現連鎖劇——臺灣戲劇史外一章〉，風傳媒，2017年2月9日，https://www.storm.mg/lifestyle/2207952?srcid=73746f726d2e6d675f303863363561346632613333365363036_1563471921，讀取日期2018年7月2日。

施如芳：《願結無情遊：施如芳歌仔戲創作劇本集》，臺北：聯合文學，2010年。

范鈞宏、呂瑞明改編：《楊門女將》（1959年），見中國京劇戲考網站，http://scripts.xikao.com/play/06000040，讀取日期2018年7月30日。

唐美雲歌仔戲團：〈《狐公子綺譚》節目單〉，2014年。

_____：〈《文成公主》節目單〉，2015年。

_____：〈《冥河幻想曲》節目單〉，2016年。

國立臺北藝術大學電影創作學系：臺灣電影史研究史料資料庫，http://twfilmdata.tnua.edu.tw/，讀取日期2018年7月2日。

詹惠登：〈臺灣劇場運用影像投影技術發展之研究〉，收入林鶴宜、紀蔚然主編：《衆聲喧譁之後：臺灣現代戲劇論集》，臺北：書林，2008年。

謝筱玫：〈以抒情寫詩的歌仔新調《安平追想曲》〉，表演藝術評論台，2011年12月27日，https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1509，讀取日期2018年7月30日。

_____：〈今月曾經照古人：歷史的疊映與回看——評唐美雲歌仔戲團《月夜情愁》〉，《PAR表演藝術》305期，2018年5月，頁76-77。

Lehmann, Hans-Thies. *Post-dramatic Theatre*. Trans. Karen Jurs-Munby. London: Routledge, 2006.

影音資料

秀琴歌劇團：《安平追想曲》，公共電視製作發行，影像錄製時間：2012年5月5日。

奇巧劇團：《鞍馬天狗》，2016年。尚未發行，由劇團提供。

唐美雲歌仔戲團：《燕歌行》，公共電視製作發行，2012年。

_____：《狐公子綺譚》，公共電視製作發行，2014年。

_____：《香火》，公共電視製作發行，2014年。

_____：《春櫻小姑——回憶的迷宮》，2015年。限量發行，劇團提供。

_____：《冥河幻想曲》，2016年。尚未發行，由劇團提供。

_____：《風從何處來》，2016年。尚未發行，由劇團提供。

_____：《螢姬物語》，2017年。尚未發行，由劇團提供。

_____：《佘太君掛帥》，2017年。尚未發行，由劇團提供。

臺灣大學學術期刊資料庫

＿＿＿＿＿＿：《夜未央》，國家戲劇院演出，2018年9月。
許亞芬歌子戲劇坊：《慈悲三昧水懺》，許亞芬歌子戲劇坊發行，2008年。
＿＿＿＿＿＿：《阿闍世王》，許亞芬歌子戲劇坊發行，2010年。
＿＿＿＿＿＿：《秦始皇》，許亞芬歌子戲劇坊發行，2015年。
薪傳歌仔劇團：《火燒紅蓮寺》，臺灣戲曲中心演出，2017年10月。

臺灣大學學術期刊資料庫