

戲劇教育與劇場研究

Research in Drama Education & Theatre Studies

2019年12月 第12期

NO. 12 December 2019

國立臺南大學戲劇創作與應用學系

目錄 Contents

- | | | |
|---|-------------------------|---------|
| ■ 主編語
Editor's Note | 林偉瑜
Wei-Yu Lin | 5 |
| 研究論文 | | |
| ■ 從「味」到「本質劇場」——EX-亞洲劇團以情為度的表演方法學
From Rasa to Theatre of Essence—The Emotion-centered Method for Performing of EX-Theatre Asia | 陳韻文
Yun-Wen Chen | 7-34 |
| ■ 日治時期臺南新營地區室內表演場所探究
The Indoor Performance Space in Sinying area of Tainan during the Japanese Colonial Period | 鄭聖勳
Sheng-Hsun Cheng | 35-86 |
| ■ 日本當代能樂場館的傳承功能——大阪「山本能樂堂」田野探查
The Heritage Function of Contemporary Noh Theaters in Japan—A Field Study of Osaka's Yamamoto Noh Theater | 許力夫
Li-Fu Hsu | 87-119 |
| ■ 徵稿辦法 | | 120-125 |

主編語

《戲劇教育與劇場研究》期刊在歷任主編和編輯助理們的努力下進入第八個年頭，除了應用劇場、戲劇教育等主題的稿件，近年也收到不同劇場研究主題的投稿，為本期刊注入異質和多樣的研究成果。感謝編輯助理蔡玕珊小姐、呂季樺小姐、以及本系同仁的協助以及 Andrew Philip Barrington Strack 的英文校勘。本期刊物的投稿論文經過初審及三位學術外審複審結果，共收錄三篇論文，主題各異，從亞洲劇場美學的探究、臺南劇院的歷史考證、以及日本傳統能劇在當代傳承的田野調查。

第一篇為陳韻文所撰寫的〈從「味」到「本質劇場」——EX-亞洲劇團以情為度的表演方法學〉，探討臺灣近年受矚目的 EX-亞洲劇團所發展的本質劇場及其表演訓練方法。該文透過數年的近身田野觀察，探討該團吸收和整合不同亞洲傳統表演和當代訓練後發展而成的特殊身體訓練，文中除了追溯其印度情味美學的來源，也從教育角度折射出不同的關照與意義。第二篇是鄭聖勳的〈日治時期臺南新營地區室內表演場所探究〉，透過大量報紙資料、官方紀錄、會社年鑑、統計資料、地圖、攝影等史料，作者考證、勘誤與爬梳日治時期的臺南新營地區室內表演場所的活動與演出紀錄，主要包括戲院、公學校、小學校、公會堂等，進而了解這些場所及其活動的樣貌，並探究它們在殖民時期功能和意義。第三篇為許力夫的〈日本當代能樂場館的傳承功能——大阪「山本能樂堂」田野探查〉，該文透過研究日本大阪「山本能樂堂」，發現能樂演出場館的存在對於能樂傳統的延續有重要功能。論文中呈現了「山本能樂堂」在當代如何透過多樣的經營，使此一古老傳統藝術仍能有效與現代民眾建立連結，使其得以延續能樂傳統。

戲劇教育與劇場研究
第十二期總編

林偉倫

從「味」到「本質劇場」—— EX-亞洲劇團以情為度的表演方法學

陳韻文

國立臺灣藝術大學藝術與人文教學研究所

兼任副教授

摘 要

EX-亞洲劇團藝術總監江譚佳彥於近年發展「本質劇場」的劇場美學論述和表演方法，落實於劇團開辦的劇場演員培訓課程中。該系統從傳統亞洲表演架構出發，汲取印度情味理論的要旨，並結合當代情緒理論和展演方法，致力培養演員不同的身體質感，為當代劇場創造新的表演語彙。本研究歷時 3 年，通過觀課、訪談、文獻回顧和論壇與會者意見的往復觀照，嘗試爬梳 EX-亞洲劇團本質劇場表演方法學的理论內涵，並從教育的觀點評估演員培訓課程的實踐意義。

關鍵詞：EX-亞洲劇團、江譚佳彥、本質劇場、演員訓練、情味理論

From Rasa to Theatre of Essence—The Emotion-centered Method for Performing of EX-Theatre Asia

Yun-Wen Chen

Adjunct Associate Professor, The Graduate School of Arts and Humanities
Instruction,
National Taiwan University of Arts

Abstract

Chongtham Jayanta Meetei, the artistic director of EX-Theatre Asia, has recently developed a series of actor training courses with the "theatre of essence" as the core principle. Widely drawn from Bharatas' Nāṭya-śāstra, Asian performing legacy, and contemporary psychological/physiological theory of emotion, the praxis aims to polish actor's physical quality and create alternative means for performing on the modern stage. The research juxtaposes the information collected from observations, interviews, literature review and forum discussions over the past three years. It is hoped to grasp the substance of the emotion-centered method for performing, as well as to evaluate EX-Theatre Asia's systematic construct of actor training from an educational perspective.

Keywords: EX-Theatre Asia, Chongtham Jayanta Meetei, theatre of essence, actor training, Nāṭya-śāstra

壹、前言

EX-亞洲劇團係由來自印度馬尼浦邦的江譚佳彥（Chongtham Jayanta Meetei）與客家女兒林湏安共同創立。他們延續新加坡現代戲劇之父郭寶崑於「劇場訓練與研究學程」薪傳的跨文化劇場香火，以苗栗為基地，自2006年創立至今，不僅累積了多部舞臺風格獨樹一幟的作品，也從2007年開始陸續開設演員工作坊和培訓課程，近年更提出了「本質劇場」的劇場美學論述。該團從傳統亞洲表演架構出發，結合當代美學概念，尋繹新創作語彙，以落實劇場傳承與實驗的舞臺實踐和劇場美學視野，除了豐富臺灣現代劇場的內涵，也為臺灣和亞洲地區劇場建立連結。

跨文化劇場提示了超越邊界的機會，但同時埋伏了異文化之間互相理解的挑戰。原為印度國家級演員的江譚佳彥，要如何將自身演員養成和修練的心得，轉化為導演時以及演員培訓課程中的表演方法學，是本研究的起點。我在2016年該團執行「劇場演員培訓計畫」期間蒞團觀課數回，年末赴「臺灣戲曲中心創意競演」觀賞該期學員《進退兩難》的呈現，其間乃至2018年並與江譚佳彥和林湏安進行多次訪談，嘗試梳理該團不同於一般學院所見的表演方法學。該團培訓演員的進程依序是：自亞洲傳統劇場取經，培養演員身體的質感，喚醒他們對身體的覺察能力，從控制身體到享受身心合一；接著，融合印度情味理論、當代情緒理論與南美 *Alba Emoting* 關於展演情緒的論述與方法，探索人類共有的情緒，以及如何在舞臺上體現；最後，進入實際應用的階段，關注劇本和身體如何同步發展風格。

上述表演方法學暨演員培訓課程是 EX-亞洲劇團為了改進製作實務上經常面臨演員難以勝任導演美學的問題而設，有待通過學員的舞臺實踐檢證其有效性。唯該方法和課程仍在滾動式修正中，且人才養成並非一朝一夕，目前尚難以就此進行評估。相對地，影響培訓成果的其中一個重要因素，來自於施教者的相關知能，現階段即可予以研析。是以本研究將 EX-亞洲劇團的演員培訓計畫視為教育的歷程，聚焦於江譚佳彥與林湏安夫婦在臺灣既有的演員養成教育外開創何種新的演技發展徑路，並擬藉由美國教學研究學者 Lee Shulman (1987) 提出的教師知識體系，關注江譚佳彥在培訓過程中所反映出對於「專業內容知識」、「一般教學知識」、「課程知識」、「學員及其特性知識」、「教學情境脈絡知識」和「教育目的、價值觀及其哲學與歷史背景知識」的整體掌握。

有鑑於加拿大學者 Michael Fullan (1991) 指出成功的教育變革涉及了觀念和角色行為的變革，涵蓋教育信念、教學關係和教學內容三個層次的變動，本

文將循序梳理江譚佳彥這套表演方法學背後的價值信念、課程的內涵以及培訓過程中與學員的教學互動關係，包含「從婆羅多的情味理論到江譚佳彥的本質劇場」、「EX-亞洲劇團的表演方法學」和「EX-亞洲劇團表演方法學的實踐意義與反思」三個環節。

貳、從婆羅多的情味理論到江譚佳彥的本質劇場

江譚佳彥自陳「本質劇場」的名稱和探索受到老師的啟發——早在 1994 年，他的老師 Sanakhya Ebotombi 就常把「本質劇場」掛在嘴邊，並且主張「印度戲劇可以發展成為當代劇場很好的理論與實務基礎」。他在 2005 年來台灣並接觸各種傳統戲曲後，發現到跨文化的表演儘管從外部看來各異其趣，卻享有共同的內部法則——詩、樂、舞結合在一起，唱、唸、做、打兼備——終於促使他向婆羅多（Bharata Muni）的《舞論戲劇論》（*Nāṭya-śāstra*，一般簡稱《舞論》）取經，以富於高度實驗性和現代感的方式重新詮釋，調和東、西方美學，讓古老的表演傳統在當代劇場擁有新的生命。（江譚佳彥，個人訪談，2017 年 8 月 23 日）

《舞論》相傳成書於公元前 200 年到公元後 200 年間，是早期梵語戲劇（*nāṭya*）的理論總結，涵蓋戲劇的體裁與內容分析，以及表演程式與劇場規制的實踐。該論典主張戲劇是一門綜合的、與日常生活有別的艺术，所展示的是「情緒的幻覺」，著重於身體體驗的傳遞，演員的表演（*abhinaya*）通過動作身段（*āṅgika*）、情感（*sattvika*）、臺詞（*vācika*）與妝飾（*āhārya*）體現與外化，具有比文字語言更佳的溝通與感染力。戲劇表演可區分為演員不加修飾按照本色表演、舉止自然的「世間法」（*lokadharmi*）和語言誇張而富有激情，形體動作優雅，聲音和服裝都和平常不同的「戲劇法」（*nāṭyadharmī*）；其中，戲劇法不是單純摹仿日常生活，而是予以提煉和加工，需要舞蹈、音樂、吟誦與儀式之專業知識與技巧，始能創造出動人的舞臺美感。（倪培耕，1997）

如何讓戲劇表演具有傳達力、感染力呢？婆羅多在第六章〈論味〉（*Rasadhyaya*）與第七章〈論情〉（*Bhāvadhyaya*）中訴諸普遍存於人心的情感，並以「味」譬喻之：

正如食糖、原料、調料和藥草產生六味（即辣、酸、甜、鹹、苦、澀），同樣，常情和各種情結合產生味。正如思想正常的人享用配有各種調料的食物，品嚐到味，感到高興滿意，同樣，思想正常的觀眾看到具有語言、形體和真情的各種情的表演，品嚐到常情，感到高興滿意。（引自黃寶生，1999：41）

婆羅多將原本用以指涉植物汁液、任何流質、事物菁華、風味、調味、味道、品嚐、感知的「味」運用於戲劇審美範疇，並在情感體驗與味美體驗之間建立連結。他認為戲劇有四個要素，包含誦唸、歌唱、表演和情味，味緣情而生並且統攝其他三者——「只見味出於情而不見情出於味」、「沒有味缺乏情，也沒有情脫離味，二者在表演中互相成就」、「離開了味，任何意義都不起作用」。(引自倪培耕，1997：88，108) 易言之，味與情牽涉到作品、表演和觀眾之間的關係；味建立在情感表現的基礎上，在戲劇表演中，當情感通過藝術化的手段而具有可嘗性，觀眾也就有機會獲得味美感的經驗，如毛小雨（2012：136）評析：

《舞論》中的「情」是指美的本質，指戲劇中體現的情感，並以此去感染觀眾，發揮審美效用；「味」則是美感，是通過有欣賞能力的審美主體觀賞表現各種「情」的戲劇表演，與劇中人產生情感上的共鳴，進而獲得精神的愉悅與思想的啟迪。

那麼，如何讓情感具有可嘗性呢？婆羅多提到戲劇中有八種味¹，它們各自分別對應到八種人皆有之且恆存於心的「常情 (*sthayibhava*)」(static emotions)²，而味美感即是以這八種基本情感為基礎，經由情由 (*vibhāva*)、情態 (*anubhāva*) 和不定情 (*vyabhicāri-bhāva*) 的結合而產生。「情由」是引發情感的原因，如：經由人物、場景、事件所涵構出的戲劇情境。「情態」是指為使觀眾感受到劇中人物情感之形體變化、動作和舉止語言等戲劇表現，包含了逼真如實表現反映於生理變化的八種「真情 (*sattva*)」(responsive emotions)³。「不定情」(transitory emotions)⁴則是指三十三種依附於常情、時隱時現的從屬感情，當某一種常情為主導時，可能會有數種不定情交互出現，引導語言、形體和真情走向味；在表演上是指經過心理過程的身體反應。(倪培耕，1997；黃寶生，1999；Srinivas, 2014)

《舞論》所揭示共計四十九種情中，有些屬於情緒，有些屬於形體情態，有

¹ 包含：戀情 (*Srngara*)、歡喜 (*Hasya*)、暴戾 (*Raudra*)、悲憫 (*Karuna*)、恐懼 (*Bhayanaka*)、驚異 (*Adbhuta*)、英勇 (*Vīra*)、憎惡 (*Bibhatsa*)。

² 包含：愛 (*Rati*)、笑 (*Hāsa*)、怒 (*Krodha*)、悲 (*Shoka*)、懼 (*Bhaya*)、驚 (*Vismaya*)、勇 (*Utsāha*)、厭 (*Jugupsā*)。

³ 包含：僵硬、出汗、聳毛、變聲、慄抖、變臉色、流淚、昏迷。

⁴ 包含：憂鬱 (*Nirveda*)、虛弱 (*Glāni*)、疑慮 (*Śankā*)、妒忌 (*Asūyā*)、醉相 (*Mada*)、疲勞 (*Śrama*)、懶散 (*Ālasya*)、沮喪 (*Dainya*)、憂慮 (*Cintā*)、昏厥 (*Moha*)、回憶 (*Smṛti*)、滿足 (*Dhṛti*)、羞愧 (*Vṛidā*)、暴躁 (*Capalatā*)、喜悅 (*Harsa*)、激動 (*Āvega*)、痴呆 (*Jaḍatā*)、驕傲 (*Garva*)、絕望 (*Viśāda*)、焦灼 (*Autsukya*)、睡眠 (*Nidrā*)、癡狂 (*Apasmāra*)、做夢 (*Supta*)、睡醒 (*Vibodha*)、憤慨 (*Amarsa*)、佯裝 (*Avahittha*)、狂怒 (*Ugratā*)、理智 (*Mati*)、疾病 (*Vyādhi*)、瘋狂 (*Unmāda*)、死亡 (*Marana*)、恐懼 (*Trasa*)、思索 (*Vitarka*)。

些則屬於知覺；它們是以戲劇表演必須面向大眾為念，基於對日常生活的細膩觀察，將具有普遍性的現實情感轉化而來的藝術情感，目的在使觀眾感受到作品的意義。以英勇味為例，味和常情、情由、情態、不定情的對應關係如下：

……以常情勇為特徵。它通過鎮定、堅毅、謀略、素養、驍勇、能力、威武和威力等等情由產生，應該用堅強、勇敢、剛毅、犧牲和精明等等情態表演。它的不定情是滿意、自信、傲慢、激動、凶猛、憤慨、回憶和汗毛豎起等。(引自黃寶生，1999：48)

婆羅多進一步說明：

沒有一部上演的作品只有單一的味。情或味，地方色彩 (*pravrtti*) 或風格 (*vrtti*)，這一切匯合在一起，多采多姿，而其中以味為主，其它為輔。為主的味應該依據作品的主題和內容，與情由、情態和不定情相結合。演員應該通過大量真情表演為主的味，不定情只是用來輔助為主的味。多采多姿並不令人生厭，因為人世多采多姿難得。通過精心表演，這種多樣性動人心弦，作品以真情和味為基礎，男演員應該表演產生於各種對象和情況的常情、真情和不定情。(引自馬奎元，2005)

在此過程中，演員既是調和情味的廚師，亦是承載情感的容器——他們將數種情感揉合在一起，產生出和任何成分皆不相同的新味道，通過手勢姿態、語言聲情、化妝造型和面部表情 4 個面向，傳達出角色的內在狀態；演員表演的情感與自身的內在狀態無關。當演員成功表達出某一種常情，就能在觀眾心中引發味美感，如同「種籽長出樹，樹長出花朵，花朵長出果實，味也就是觀眾所有常情的種籽」。(引自馬奎元，2005) 同理，戲劇中的角色和情節都僅是達成「味」的渠道，居於次要的位置；每一齣戲應該在情感上有統一性，至於時間和地點的統一則非必要，因為想像縱橫天地和時間長河，不受此限。易言之，戲劇藝術家和觀賞者之間的情味共鳴，是建立在普遍化的基礎上的，必須訴諸人類普遍的情感，味才能應運而生。為此，不管是劇作家或是演員的藝術創作，將以追求「共性」為依歸，跳脫特殊時空背景和特殊個人關係的框限，而觀賞者在觀戲體驗「味」時，亦須保持專一沉醉的狀態。

經過後人不斷詮釋與演繹，「味」成為印度戲劇品評的重要概念——味既是「情緒的淬煉與呈現」、「情感的感知與境界的提升」，亦指「讀者或觀眾的鑑賞能力與本能反應」，是「表演者與賞味者（或參與者）共同成就的境界」。(蘇子

中，2013：159）它「一方面指戲劇藝術的感情效應，對營造戲劇效果承擔著重要作用；另一方面指觀眾在觀賞過程中的審美快感體驗，強調的是戲劇帶給觀眾的審美體驗，代表著不同的審美快感」。（毛小雨，2012：136）簡而言之，情味理論並非關乎演員和表演本身，而是在乎觀眾能否感受到舞臺上經由演員開展的戲劇氛圍。

然而，《舞論》的成書年代恰與律定種姓制度的《摩奴法典》相疊合，難免存在種族、階級、性別、宗教劃分的偏狹，要如何轉化為當代劇場所用呢？江譚佳彥認為，劇場除了探索形體、聲情等表意的技藝，亦應具有哲學目標指引和精神靈性底蘊的。因此，既然名為「本質劇場」，他從「什麼是本質？」、「什麼是生命的本質？」及「什麼是劇場的本質？」的哲思為始，嘗試釐清劇場在當代社會的意義。他發現日常生活容易讓人將目光限縮在個人而無法感知到人類普遍的法則，在物質功利至上、人與人性被邊緣化的今天尤然，但劇場是一個人人參與、跨越及克服個體性的地方，藝術是一種理解人與社會的媒介，可以將人從限制中解放出來：

我非常迫切想要發展本質劇場，因為整個社會都趨向物質，人與人的互動因為科技而被限縮，學校教育和學習的焦點也不是人與人性，而是如何才能在未來的社會存活下來，什麼才是有用的。這是當代劇場的處境。我認為劇場作為一種藝術，是生活的一部分，可以成為一種理解人與社會的媒介，可以從故事開始——我們分享故事，因為情感、感受而產生連結。……本質劇場並非不關心政治等等的面向，因為那即是生活，但我們可以走得更深，超越生活和效用，去美化、了解生活與人性的真正意義或核心。這就是我所謂的本質劇場，自生活跨出一步，探索人性的精神層面，也是為何我追求非寫實主義的呈現方式與角色，但又非古雅典時期以神意為依歸。本質劇場心心念念的恆是人與人性，只是並非日常所見的人。（江譚佳彥，個人訪談，2017年8月23日）

因此，本質劇場首先關切的是如何豐富和美化人類的心靈，讓人重拾靈性——認識自己，發現自己，了解自己，自然而然地身為「普遍」的一分子，感受到人性內在美。江譚佳彥期待觀眾能認同角色及其情感，並「在走出劇場時帶著微笑，心平氣和地討論劇中發生的事，理解到什麼是錯的，什麼是對的」。（江譚佳彥，個人訪談，2017年8月23日）

上述信念呼應了《舞論》第一章梵語戲劇起源的傳說（黃寶生，1999：5）

——創造之神梵天（*Brahmā*）從《梨俱吠陀》（*Rig-veda*）擷取吟誦，從《娑摩吠陀》（*Sāma-veda*）中擷取歌唱，從《夜柔吠陀》（*Yajur-veda*）中擷取表演，從《阿達婆吠陀》（*Atharva-veda*）擷取情味，創造出適合各種性階層的第五吠陀，即《戲劇吠陀》（*Nāṭyaśāstra*），並且闡明：

我創造的戲劇不針對任何人，它模仿世界的活動，具有各種感情，以各種境況為核心。它將為世上遭受痛苦、勞累、悲傷和不幸的人們帶來安寧。它將有助於正法、榮譽和壽命，有助於增進智能，提供有益的人世教訓。睿智的格言、淵博的學問、工藝、裝置、行動都集中在戲劇裡。
（引自毛小雨，2012：136）

它同時反映了梵語戲劇的目標在幫助人們超越騷亂而能及於和諧寧靜。事實上，「寧靜味（*sānta*）」正是 8 世紀以降多數印度文論家公認的第九種味，婆羅多在《舞論》中即已提出寧靜味為基味的概念：

歡愛等常情是變形的常情，而寧靜是自然常情，變形從自然中產生，又歸回於其中，所有味從寧靜味獲取各自原因別情而產生，又消除原因而回歸於其中。（轉引自倪培耕，1997：284）

10 世紀梵語詩學家新護（*Abhinavagupta*）採取印度哲學「梵我合一」的觀點，提出寧靜味的常情是形而上的認知（*Tattva-Jyāna*）或自我認知（*Atmājyāna*），是一種擺脫現實所有悲喜情感的最高認知——當欣賞者通過藝術技藝所表現的種種人類情感，喚起作為潛在印象存於內心的常情，就能進入自我認知的境遇，及於審美的愉悅境地。（尹錫南，2011；倪培耕，1997）循此，「味」不僅是人世的「味道」，也涵蓋了心靈的「至福」，一如 T.S.Eliot（1951）認為藝術的終極功能在於將人們帶領到一種平靜、安定、和諧的狀態。

將上述哲學轉化為美學的概念，本質劇場關心：「觀眾究竟體會到了什麼？」以及「要如何讓觀眾對劇中角色和情境感同身受？」除了呼應情味理論，中醫理論中，流動的「氣」為生命最基本和最重要本質的概念，進一步啟發江譚佳彥關注個體和宇宙間的動態關係。他相信情感是建立人們連結、召喚普同感的主要通道，因此將情感擺放在本質劇場中的關鍵位置和演員訓練的核心環節：

我認為人類的情感，是建立彼此連結的主要通道。如果人沒有情感，爭吵了也無所謂；若是有情感，我們仍然會爭吵，但在那之後，也許過了三、四年，我們會慢慢了解，還有機會做修補。因為人類的情感，我們仍然與人連結。這也是什麼我的演員訓練，情感會居於關鍵地位。（江譚佳彥，個人訪談，2017年8月23日）

同時，為了使劇場超越生活和效用，提示出人其他的可能性，他傾向於藝術化、非寫實的表演，以使觀眾能在藝術作品中看到一個不同的世界。正如同《舞論》主張在一齣成功的演出中，觀眾會捨棄自我意識，進入味美感的理想境界，與角色合而為一，而理想的觀眾是積極投入者，一如美食家心無旁騖地享受美食，將世俗社會與自我意識拋諸腦後（馬奎元，2005），江譚佳彥認為「觀眾在劇場看戲時，並不會期待台上所見所聞是真的，而是知道那是另一個世界，有許許多多的狀況發生」，然一旦在角色身上看到人性顯現，便會開始建立連結，認為那是「我」的一部分，而當連結建立，也就會慢慢地涉身於角色和情境中，和演員一同進入戲劇虛構的想像，在那個非真實的世界中遇合。他期待觀眾先是經驗與感受，戲後再回觀反思，而非邊看邊想：

我希望觀眾不要多想，與角色一同展開旅程。這樣的結果是，就好像我們睡著時會做各種夢，當我們看一齣戲時思考，就好像睡得不好做了夢，醒來不記得究竟夢到了什麼。我希望我的觀眾進入熟睡狀態，沒做任何夢，醒來卻覺得自己好像曾經去了什麼地方，只是對細節一無所知，也就是經驗到自我的兩個層面——其一是意識層面，另一是無意識。當我們熟睡時，非常享受自己生活的另一面，所以觀眾在戲劇中投入時，他們不用思考，但戲結束了，意識層面才開始作用，回想戲時，領悟到：「啊，我曾在那兒！」才開始有意識地思考和分析。也就是說，當觀眾的意識重新開始作用時，他們會了解那時發生了什麼事。所以他們先是經驗，而後回到意識層面回觀時才思考，我們稱之為「超然思考」（detachment thinking），而非「依戀思考」（attachment thinking）。當你邊看邊思考，意味著你用你的智識、哲學、概念，戲的本質究竟如何變得無足輕重。這也是為什麼我不要我的觀眾邊看邊思考。即使我的戲表面上看來很布萊希特式，但背後的概念是截然不同的——他要他的觀眾邊看邊想，我卻不然，我希望他們進入熟睡，等醒來回到意識層面後再去尋思發生了什麼事。（江譚佳彥，個人訪談，2017年8月23日）

承上所述，戲劇作品理應滿足與觀眾溝通、建立連結的前提，才能讓觀眾全心全意投入其中，共同相信舞臺上的虛構，體現劇場的本質，是以江譚佳彥的本質劇場從表演、編劇和導演進行通盤考量：

就表演而論，本質劇場係以展演情感為中心，區分出演員外顯的「情態」，有待說明的「情由」，還有附加於主要情緒（常情）的「不定情」，藉由舞臺空間中的肢體動作和表徵人物情感的聲音，從音樂乃至表演風格的整體構成，期使觀眾暫時忘卻自己真實的身分，在一段時間內與角色一起活著，過著一樣的生活，通過角色情感的境遇（emotive situation），經驗到人類的普遍性。江譚佳彥將梵語戲劇所關注的音樂節奏、語言、表演（涵蓋形體、表情、台詞、妝飾）和味，統整為聲音、角色的質感和舞蹈（包含敘事性動作和藝術化表演）三個面向，在美學特徵上結合生活化、寫實的「世間法」與風格化、寫意的「戲劇法」兩種表演風格，以舞蹈化的形體具現；音樂性貫穿於整齣戲的語言、歌唱及音樂中，採用詩化的台詞，尤其關注語言引發的聽覺感受和多層次意義，留心演員妝飾和舞臺的整體視覺配搭。（江譚佳彥，個人訪談，2016年8月3日）

編創劇本方面，本質劇場承繼《舞論》，著眼於「味美感」的召喚，通常會選取一個能讓觀眾對劇中人和情境感同身受、連結自身的主題，揭示如何從混亂中獲致和諧，從擾動中歸於平靜。江譚佳彥傾向避開與現下或真實相近的人與事，取用簡單的故事和幻想，但在當中埋伏隱喻和反諷。他偏好「事件導向」的敘事，不聚焦於衝突，而是以人類的情感和情感化的情境為軸線，讓事件自然開展，由演員的「做工」來支撐事件並暗渡陳倉地埋伏訊息，在虛與實之間、寫意與寫實之間，帶給觀眾更多面向的詮釋空間，讓觀眾可以有自己的想法。承此，文本預設了表演的整體性，而非由文字語言主導。對江譚佳彥來說，敘事並非只能通過語言、對話來達成，而是整齣戲就是一個敘事者，動作、聲音和情感都是敘事的載體；語言則是人類最珍貴、最富創造性的資源，得以架構整個故事，或是去跟觀眾建立連結。他使用包含寓言、象徵、隱喻等不是那麼直白、詩化的語言，寄寓比文字本身更多層次的意義於其中，也會通過說書人巧妙處理劇場中的時間、空間和其他所有的元素。他以援引印度口傳文學的《假戲真作》為例，該劇通過劇中人物「假扮」的設定，外化為生動的敘事與表演，引發關於「真實」與「虛假」、人性與價值的選擇等哲學思辨。「故事看起來非常簡單，如果沒有挖得更深，就只是一個故事，但如果繼續挖下去，意義可以是無窮盡的。」（江譚佳彥，個人訪談，2016年8月3日，2017年8月23日）

從導演的角度，本質劇場關切觀眾是否能識別、欣賞作品，所以會通過序場或氛圍的營造，訴諸於觀眾視覺、聽覺的感受，幫助他們準備好看戲的心境，以能進入戲劇虛構並享受其中。江譚佳彥認為，「不管舞臺上的動作是什麼，要先讓觀眾明確知道這是個怎樣的情境；它無法只通過對話來表達，而是要整合舞臺上所有發生的一切來達成，創造出情感的境遇。」他從每一次作品的本質找出準備觀眾的方法，援用各種不同的形式或技巧，如：《假戲真作》與《馬頭人，人頭馬》用的是舞蹈，《玩偶之家》用的是儀式，「它們除了介紹故事，也讓觀眾從演員的肢體語言，知道接下來看到的不會是一齣一般的劇。」（江譚佳彥，個人訪談，2017年8月23日）

合而觀之，江譚佳彥的本質劇場不僅繼承了梵語戲劇的價值信念，其藝術選擇同樣反映了《舞論》的影響，如：梵語戲劇的外部結構包含序幕，會告知觀眾即將上演作品的作者及題目，並觸及它的內容，以求觀眾懷抱好意鑑賞；情節多借用自歷史或敘事詩的傳說；廣義的演技包含動作與身段、情感、台詞與妝飾。（釋惠敏，1996）然而，他也澄清：

我多數的想法源於《舞論》，但已揉雜了當代劇場的元素，做的並不是傳統（的劇場）——我不只研究東方劇場，也研究西方劇場。身為當代藝術家，我仍然想要取二者之長。藝術領域有不同的價值取向，我試圖去調和，而非揚棄任一方。……既然我們不同於西方，自然我們一定和他們有所不同。現在所有的教育來自西方，以至於我們輕看自己。這也是我的考量，以及為何想要以所有的亞洲元素作為藝術的、創造的歷程表述某種本質。我不想執守於我的文化，我的文化並非全然為印度的，而是亞洲文化的一部分。（江譚佳彥，個人訪談，2017年8月23日）

上述概念為演員培訓課程張本，既提供了「教育目的、價值觀及其哲學與歷史背景知識」的基底，也提示出若干演員養成所需具備的「專業內容知識」。

參、EX-亞洲劇團的表演方法學

本質劇場期待演員能夠善用聲音、表情和動作，展現出角色的質感，成功傳達出情味，而這有賴於演員自如而全面地運用他們的身體、想像力、情感和節奏，才能在舞臺上敏於覺察且自發反應。有鑑於身體寓含了比語言和思維更多的可能性，本質劇場表演方法從身體出發。江譚佳彥發現，東方的身體訓練是比較隱晦深沉的，西方的則是較有系統方法，因此 EX-亞洲劇團的表演方法學兼採二者之長，將人視為整體，從精神物理學的角度，關注刺激與感覺的關係，提出演員的準備工作必須包含身體、心智、呼吸三個向度，學習控制肌肉與軀幹，有效率的呼吸，並讓意識與冥想連結。江譚佳彥以喚醒演員對身體的覺察能力和想像力為起點，讓他們從控制身體到享受身心合一；接著是向當代展演情緒有關的論述和方法取經，通過呼吸，進一步開發身體的敏感度和情緒表現力，讓演員在舞臺上能夠更真誠地反應；最後是實際應用，探索劇本和身體如何同步發展風格。(江譚佳彥，個人訪談，2016年7月28日，2016年8月3日，2017年8月23日)

行政總監林淇安補充，劇團近年的演員訓練課程基於情味理論，從呼吸開始，企圖發展一套身體形式、肢體語彙的系統研究和訓練體系，建構揉合武術、舞蹈，整合身體與情緒的演員基本身體訓練，觀照：(一)身體的質感 (*body for performance*)；(二)情緒的練習(人類共有的情緒)；(三)情緒的體現 (*emotional embodiment*)；(四)本質劇場的排練。相對於「方法演技」(*Method Acting*)從內在出發，這套課程先從調整演員身體的質感開始，才進入到情緒表達的練習，主張「演員的身體要準備好了，才能開始做情緒，否則身體跟不上，情緒也就無從展現」。(林淇安，個人訪談，2016年7月28日)參看劇團自2007年起陸續開設的演員工作坊，身體的訓練確為重心，身體質感的調整則借助於印度舞蹈、印度武術、瑜珈、日本舞踊、擊鼓形體、小丑身體、雜耍、啞默劇、亞歷山大聲音技巧訓練、靜心、太極導引等跨文化與多元文化的表演資源。2016年的演員訓練課程企圖揉合印度武術的「有力」(*powerful*)、崑劇的「優雅」與「柔和」(*graceful & soft*)、能劇的莊嚴 (*grand*) 與對話體 (*dialogic*)；2018年開始的演員訓練課程，則從動態發聲唱南管、肢體表演基本功、印度武術 *Thang-Ta* 開始——二者都企圖開展演員身體和聲音遊移於柔美和陽剛間的劇場表現力，一如婆羅多在《舞論》中將戲劇分成「柔美地表演塵世人物」的文戲 (*sukumāra*) 和含有「攻擊性形體動作，以劈、砍、挑戰為特徵」的武戲 (*āviddha*)。(黃寶生，1999)

上述課程架構、質量和進程的規畫，反映出江譚佳彥與林淇安身為臺灣當代劇場演員培育者具備一定的「專業內容知識」、「課程知識」和「教育情境脈絡知識」，始能在課程設計上兼取東西方之長，廣泛援引古典與當代的表演資源。至於這些取自多元文化、俱處並立的身體訓練，是否能有機轉化為演員場上的表現底蘊，端視講師的教學引導和演員的持續修練。就觀課所見，上述以亞洲傳統表演為大宗的身體訓練，相當程度讓演員更自覺於呼吸吐納與重心，形塑出不同於常的身體質感和氣韻。

源源不絕的想像力，正如同可受控制的身體肌肉，是藝術化的表演所必需，但是「身體沒有準備好時，想像力出不來」，因此，江譚佳彥在演員慢慢接近「亞洲的身體」並能在一種舒服、準備好的狀態時，就會進一步鼓舞其即興與想像，運用詩意的語言引導演員在探索身體的同時，也發揮想像力。他認為亞洲風格化的藝術表達或摹擬表演因為基於隱喻和暗示而富於詩意（如：不直接說「漂亮」，而是說「如月光一般的臉龐」），並且通過動作，讓角色所處的情境或情由有了焦點——亦即，「味」並非單與某個角色的情感連結，而是來自於戲劇的整體。（江譚佳彥，個人訪談，2016年8月3日）他引導的暖身活動經常從模擬植物開始，讓演員想像自己從一顆種子慢慢長大，成為一棵寓身天地之間、開枝散葉的樹，頭部像是不會發光的月球，眼睛則是可容陽光進入的窗，因此目光炯炯有神地找光、也受光牽引；在行進之間覺察四肢、軀幹與重心如何流動，持續感受空氣，以及偶爾的風的撫觸，雨的澆淋和火的侵擾。他解釋：

暖身活動應該與接下來的工作有關，倘若只著眼於身體是不夠的，因此讓演員運用想像力，讓腦與身體聯合工作。讓每個人自由設定是一種獨特的植物，而非人的角色，乃是要喚醒演員對呼吸、身體等的覺察能力，讓他們不致陷入「模仿」。（江譚佳彥，個人訪談，2016年8月3日）

過程中，江譚佳彥除了提醒演員，呼吸、能量必須與想像力相應，開始、結束的動作要非常明確，眼神要跟隨著手的動作，也給予演員挑戰從1到100的強／速度變化，而後是內、外在狀態程度不一致（如外表是10、內在是70）的任務。劇場幻覺與戲劇虛構以觀、演雙方願意一起進入想像為前提，在演員身體訓練階段即導入「想像力」的練習，著實意義重大。

與一般演員訓練進行對照，從「情感的表達」切入，應該是整個課程中最特別之處。EX-亞洲劇團揉合了梵語戲劇的情味理論、美國心理學家 Paul Ekman

與 Robert Plutchik 關於人類情緒的研究，以及源於南美的 Alba Emoting。Ekman (1971) 基於跨文化研究，提出六種具有普遍性的人類基本情感⁵。Plutchik (1980) 主張情緒是心理進化的產物，包含強度、相似性和兩極性三個維度，並借助視覺化的平面與立體模型，示意八種基本情緒⁶各自的強度變化層次與彼此之間的關連性。「alba」在西班牙文的意思是黎明，英文的「emoting」則是向外運行，Alba Emoting 是由長期關注人類情緒生理面向的智利神經科學家 Susana Bloch 所創發，脫胎自她與同事 Guy Santibanez-H. 暨劇場導演 Pedro Orthous 所創立的 BOS Method —— 該方法運用呼吸、臉部表情和身體姿態等生理催化出特定的情緒效應。Bloch 從神經科學的觀點，將情緒定義為一種與整個有機體有關的複雜和動態的官能狀態，係由外在或內在的刺激物所誘發，並由中央神經與神經內分泌系統整合，同時涉入特定的反應器官（本能的、體液的、神經和肌肉的）和主觀的經驗。她區分出六種普見於人類和動物基本的情緒⁷，表明每一種情緒除了受到無意識的心理機制控制，也可經由有意識地控制呼吸、臉部肌肉組織和身體姿態而達成。Bloch 後來與丹麥劇場導演 Horacio Muñoz Orellana 及其演員發展相關研究，發現在特定的身體變化及其對應的主觀經驗之間存在獨特的關聯性，續與 Pedro Sandor 研發教學方法，建立了 Alba Emoting 的情緒表演方法學，企圖通過催化呼吸、臉部表情和身體姿態等生理機制，引致特定情緒效應，發展一套讓演員可隨意召喚情感的工具，同時通過「暫時出走的技巧」(step-out technique)，給予他們一種撤離情緒而不致「情緒宿醉」(emotional hangover) 的工具。(Beck, 2010)

江譚佳彥調和〈論味〉所規範八種觀眾能經由戲劇審美體會到的味：戀情味、歡喜味、悲憫味、暴戾味、英勇味、恐怖味、憎惡味與驚異味，經由戲劇體現與各種味相對應的八種常情：愛、笑、悲、怒、勇、懼、厭和驚；Ekman 指認的憤怒、厭惡、恐懼、快樂、悲傷和驚訝六種人類普遍情感；Plutchik 分析的悅樂、信任、恐懼、驚喜、悲傷、厭惡、憤怒和期待；Alba Emoting 關注之憤怒、溫柔、恐懼、性欲、悲傷和喜悅等情緒；以及新護加入的第九種「寧靜味」，提出愛、悅樂、憤怒、悲傷、恐懼、驚奇、英勇厭惡與平靜九種情感表現的原型，在課程中以「Emotion 1」到「Emotion 9」代稱，引導演員經由調節呼吸、眼神、

⁵ 包含：憤怒 (anger)、厭惡 (disgust)、恐懼 (fear)、快樂 (happiness)、悲傷 (sadness) 和驚訝 (surprise)。

⁶ 包含：悅樂 (joy)、信任 (trust)、恐懼 (fear)、驚喜 (surprise)、悲傷 (sadness)、厭惡 (disgust)、憤怒 (anger) 和期待 (anticipation)。

⁷ 包含：憤怒 (anger)、溫柔 (tenderness)、恐懼 (fear)、性欲 (eroticism/sexual love)、悲傷 (sadness) 和喜悅 (joy)。

形體動作以及聲音的質感，練習展演出不同的情緒。⁸

練習時，江譚佳彥不僅趨近感受演員的呼吸，予以個別提示，也會提醒他們不用去想展演的是什麼情緒，只要運用身體的肌肉和呼吸達成任務，而在兩種情緒個別演練後，會帶入暖身基礎動作或依演員的狀況指定任務，讓演員練習在兩種情緒表演之間快速切換。他解釋：「呼吸能夠啟發情緒，也有利於維持住情緒的表達。在練習階段，情緒的表現先從呼吸開始，讓身體跟著，之後，若控制得宜，也許是身體改換姿態，呼吸跟上。」此外，不直接指稱情緒，而以號碼代之，是不要讓演員固著於既定的表演方式。「人的情感和情感表現是很複雜的，包含了天性和習慣，這個演員訓練反向操作，讓演員回到未經社會化的純粹情感，再慢慢進展到混合、複雜的情緒狀態。」江譚佳彥相信，「這套情緒練習對於演員來說是必要的——因為人的情緒會變，演員在一齣戲中的情緒狀態通常是片段式的，也就是集結了不同片段的情緒狀態，會在不同狀態間切換；倘若懂得歸零和在不同情緒間切換的技巧，將能避免情緒宿醉的威脅。」（江譚佳彥，個人訪談，2016年8月3日）

就臺灣劇場的演員訓練而言，像這樣建基在人的共性上，從「情味」出發，系統化地引導演員運用外在形體引發和展演情緒的訓練方法相當新鮮——它既

⁸ 以2016年8月10日所觀察到 Emotion 1 與 Emotion 2 的練習為例，進程分別是：

一、Emotion 1：

1. 躺著，呼吸，感覺胃的位置自然起伏。鼻子吸、鼻子吐，均勻地吸氣和吐氣。更有意識地吸氣和吐氣。
2. 坐起。繼續呼吸。吐氣時間較吸氣時間長，且在氣吐盡時略事停留，才重新吸氣。
3. 吐氣時，顴骨上提，身體放鬆，頭微傾。
4. 回復中性呼吸：鼻吸、嘴吐→鼻吸、鼻吐→鼻吐氣較長，顴骨上提。
5. 站起。加上眼神維持水平位置。
6. 在空間中遊走：一開始自己走，接著覺察到其他人，也許在心中默默問候，最後，在與其他演員交會時，彼此四目交接。
7. 回復中性狀態（step-out technique：吸氣時，手交合，上舉至頭後，吐氣時放下，做3次），臉部放鬆，身體放鬆。

二、Emotion 2：

1. 躺著，呼吸，感覺胃的位置自然起伏。鼻子吸、鼻子吐，均勻地吸氣和吐氣。更有意識地吸氣和吐氣。
2. 坐起。繼續呼吸。呼吸用力。
3. 眼睛微眯，下巴向前，上唇輕咬下唇。
4. 回復中性呼吸：鼻吸、嘴吐→鼻吸、鼻吐→呼吸急促，眼睛微眯，下巴向前，上唇輕咬下唇。
5. 站起。身體微向前傾。
6. 微調呼吸→身體姿勢→眼神→下巴。在空間中遊走。
7. 回復中性狀態，臉部放鬆，身體放鬆。

不同於傳統戲曲以角色規範演員的形體動作（如：淨行要撐，旦行要鬆，生行要弓，武行取當中），但連結角色內、外在的功課得由成了「角兒」的演員自行探索，也不同於現代舞臺上的再現式表演從演員自身的記憶召喚出情感。有趣的是，演員只是依循指令，專注於控制呼吸，以及臉部和身體的肌內，在臺下觀看的我，卻能自動轉譯成與之關連的特定情感（Emotion 1 對應「愛」，Emotion 2 對應「憤怒」）。如此，當觀者接收到的味與演員所欲表現的常情彼此相應，適足以突顯出劇場中觀者賦義的主動性，如法國哲學家 Jacques Rancière 指陳：

觀看也是行動：觀看的人觀察、選擇、比較、詮釋。她將所見事物和以前所知事物連結起來，有的是以前看過的戲，有的是在其他場合看到的事物。彷彿她讀到一首詩，但她自己完成那首詩。她「參與」了戲劇演出，因為她自己重組了戲劇內容。她既是保持距離的觀者，也是主動解讀的詮釋者。（引自紀蔚然，2017：33）

繼情緒的練習之後是「情緒的體現」，方式是加入情境的條件，引導演員確認相應的情緒與身體的質感，表演出來。江譚佳彥認為情境是戲劇表演的關鍵和起始點，它關乎環境、人的狀態、時間、氛圍，會決定身體的質感和情緒。循此，情境是表演的內容，情緒和身體是表演的形式，當內容與形式是和諧的時候，動作就會清楚而富於暗示性，指示出意義；當內容與形式彼此衝突時，動作就會顯得抽象而讓觀者費思量。江譚佳彥指出，本質劇場追求內容與形式的和諧，演員必須很清楚知道情境的本質與焦點，要將何種情緒傳達給觀眾，以及如何傳達給觀眾。他提示演員可以循著身體 > 情緒 > 情境 > 聲音的順序進行探索，以即興為開端，重複為過程，逐漸打開身體的敏感度和表現力，放掉腦的指令，而能在舞臺上更真誠地反應。他認為演員一開始的動作固然直接取自經驗和知識，但可以轉化成柔軟（soft）和富於暗示（suggestive）的劇場呈現（theatre presentation）。（江譚佳彥，個人訪談，2016年9月21日）

江譚佳彥上述關於身體、情緒的質感與情境的擇定究竟孰先孰後，似乎產生前後矛盾的情形。以2016年9月21日首次練習「情緒的體現」課程為例，江譚佳彥先在空間中劃分了兩個區域，一個是演員要準備好情緒和動作的「A. 準備區（preparing zone）」，另一個是由他賦予情境的「B. 虛構／意象區（fictional / imaginary zone）」，當演員選定了身體的質感和情緒，由A進入到B時，要能即興發展出相應的動作和聲音。當天設定的其中一種情境是「獵捕」，他提示獵人為了要捕捉到獵物，必然會想盡各種方法，進而引導演員設想：「What's the

image?」、「What's happening?」結果進行得並不順利，演員自選的情緒和身體無法適應被給定的情境。即使江譚佳彥說明這個練習意圖打破演員以思考引導身體的慣習，並提供了「回到呼吸，確認情感，再選定身體的質感，在設定好的情緒和發生了什麼事的情境間，掌握到轉瞬的情感(transient emotion)」的建議，多數演員反映先有了情境再去選擇特定的身體質感和情緒會比較有方向感。此一事例反映出江譚佳彥在轉化本質劇場表演方法為「可教的(teachable)」知識的過程中遭遇到阻礙，尚待找出演員感到困難的因素，進而選用更適當有效的形式或「專業內容教學法」，始能引導演員探索和理解何為本質劇場表演方法中「情感的體現」。

一方面，演員的想像力最終會通過舞臺上的戲劇作品和角色而展現。本質劇場善用虛構和隱喻，故事如此，角色也是如此——「角色不同於生活中所知的任何一個人，完全是虛構出來的，具有美感的距離和獨立的生命，但是角色的情感境遇及其反映出的人性，卻要引發觀眾真實的情感。」江譚佳彥引導演員從外在的身體進入想像，接著是情感，逐步探索、形塑出一個可信之人——「他擁有自己的生命，但不同於我們所知的尋常生命。」本質劇場並沒有要求演員成為角色，而是運用聲音和身體，試著找出如何向觀眾表達、表演、傳達出角色特質與生產意義的方法。他認為「一個人如何感受、如何思考，全可以化為情緒來展現，如果少了情緒，人們就無法理解」，一般的演員功課要分析角色的出身背景、行為等外在條件，本質劇場分析的則是「一個人的質感」——「它比較難，因為必須完完全全了解角色的情感境遇與所有的行為，就好像當我們在談生命的本質到底是什麼，比直言生命是什麼來得更加困難。我們問茱麗葉是個怎麼樣的人？指的是她個人的性格、心態，不管用怎麼用的形式，都不會改變她的心態、情感、和特質。」此外，他認為演員一旦放太多心思在動作上時，就會減損情感的表達，在具現角色時，著眼於訴諸情感的境遇甚於日常動作的描摹。是以演員並不是在模仿或是表演角色本身，而是運用前述表現情感的媒介，展演角色的本質或質感。「要傳達角色的本質，意味著不能只關心如何說、如何動、如何做，而是必須充分掌握所有這一切的本質，以肢體體現情緒，著重藝術性的表達，而非模仿。」（江譚佳彥，個人訪談，2017年8月23日）循此，一如將認知科學應用於演員訓練的美國劇場導演／學者 Rhonda Blair（2008：83）所言：

角色變為一系列的選擇和行為——一個過程，而不是截然分開的實體——被演員以想像、聲音/語言、身體、智力的方式帶到角色中的內容所支持。亦即，角色成了舞臺上唯一實體——即演員——所展演的舞蹈。沒有任何客觀意義上的角色，就像生活中，只有特定場合中特定個體的過程和行為。演員所做的簡簡單單地——也是非常複雜地——變為演員正在做的事情。

如此由外而內的表演，似乎更誠實地反映演員在表演時具「雙重性」的事實——演員同時兼有現實生活中的身分以及劇中角色的身分。順此發展，演員要掌握的是表演的技藝，而不是對角色進行心理分析後，從自身情感記憶庫中尋找連結；即使演員不認同角色，亦可能將之具現於舞臺上。換言之，儘管從觀眾的角度，演員扮演的仍然是角色，但從演員的角度，並不認為自己就是角色——這是在培訓過程中，演員最感困惑與困難的部分。他們會問：「如果我們不是那個角色，那我們是誰？我要怎麼演？」儘管有演員反思後形成洞見：

受培訓時，會不小心以為安塔⁹的表演學是棄劇本分析與心理行動，完全把焦點放在身體與聲音傳達。但透過排練演出實際操作時，才會發現，他真正著重的是表達力。想像力沒有表達的能力，但表演時需要想像力嗎？要。但如何將演員的想像傳達給觀眾？唯有透過身體與聲音。
(翁岱廉，私人通訊，2018年9月13日)

林淇安卻指出江譚佳彥似乎還沒有一套很準確、實際的方法可以讓演員掌握角色的本質並轉化為表演。(林淇安，個人訪談，2017年8月23日)這與我近年觀賞《玩偶之家》(2017)、《來自德米安的你》(2018)、《島》(2019)等EX-亞洲劇團作品的經驗相近——也許是因為演員尚在摸索「不成為角色」的表演方法，難如已融會貫通的江譚佳彥在《假戲真作》親自演出時那樣流暢動人。

⁹ 「安塔」為林淇安與培訓演員取江譚佳彥原名 Jayanta 尾音「anta」的暱稱。

肆、EX-亞洲劇團表演方法學的實踐意義與反思

臺灣不乏戲劇科系的情形下，EX-亞洲劇團從創作與製作舞臺作品，跨入演員訓練的基礎工程，共同承擔培養臺灣劇場人才的使命，看似出於高度理想性，實際上卻是因為劇團發現既有學校體系培育出的演員，難以回應導演江譚佳彥對於作品風格和藝術性的期待，才投入了為演員表演技巧打底的培訓工作。2016年之前，劇團多是針對演出製作的作品所需遴選演員，量身打造課程，以《猴賽雷》為例，當時劇團規劃的團員訓練包含了：(一)肢體與聲音訓練(綜合肢體鍛鍊、太極導引的身體美學、亞歷山大技巧、默啞劇訓練、喚醒覺察)；(二)身體與心靈的對話(印度瑜伽、靜心訓練)；(三)表演基礎訓練(寫實表演訓練、想像力訓練、內在能量練習、肢體風格化訓練)；(四)應用練習與呈現(太極導引身體應用、默啞劇小品創作、總呈現)。(賀世芳，2013)有感於如此為單一製作而設的身體訓練在延續、累積的力道不足，江譚佳彥和林淇安轉而建立一套更系統化的表演方法學和培訓方式，不只為劇團未來的作品培養儲備演員，也開放地期許演員在表演質感與能力提升後，能在其他劇團的作品中施展和應用。在此，有待未來探究和評估的是：臺灣現有學院內的課程規劃，在內容和方法上是否能夠回應當代劇場多元風格取向的需求與期待？演員表演能力的開展與提升，除了經由學校養成教育和演出經驗，還有其他的管道和方法嗎？

EX-亞洲劇團會發現演員的能力未應所需，主要繫於藝術總監江譚佳彥特殊的文化與藝術背景。以他曾為印度國家級演員的資歷，以及與林淇安同樣接受過新加坡「劇場訓練與研究學程」洗禮的視野，演而優則導，卻在初到異鄉時因為語言隔閡，遭遇宛若失語般無法溝通的挫敗，「該在臺灣的劇場土壤播下什麼樣的種子？」、「如何將自己的語言弱勢轉化為戲劇創作的契機，與在地戲劇圈接軌？」遂成為EX-亞洲劇團藝術創作和演員培訓時心心念念的探尋。(江譚佳彥，2016：11-12)本質劇場和以情為度表演方法學的建構，即是江譚佳彥嘗試會通自身印度成長背景、當代劇場專業養成和資歷以及在臺生活和創作的經驗的階段性成果——一方面澄清自己從何而來、劇場觀點源自何處，另一方面則翻轉新住民的處境，貢獻自身擁有的文化資源，開創嶄新的劇場語彙和演員培訓方法。臺灣現代劇場其實不乏豐富舞臺風景的跨文化援引案例，本質劇場和以情為度表演方法學特殊之處，在於它們是EX-亞洲劇團為了解決實際遭遇到的問題，於苗栗在地生成的行動方案，異質文化持續相互聯繫和依存，具備有機適應、發展的活力。

儘管在培訓過程中不免因為語言轉譯或和觀念與教學轉化的失準，以至於學員難以充分理解、吸收和應用，以情為度的表演方法學揭示出一套另類的劇場美學和演員培訓思維。它呼應美國藝術哲學家 Susanne K. Langer (1953)「藝術是人類創造出來表現情感概念的表現性形式」的主張，突顯藝術是一種從日常經驗抽象出來創造、公共的形式，以及演員必須超越個人自我表現、以觀眾為念的溝通要旨。依 Langer 所述，「藝術所表現的並非實際的情感，而是情感的概念，正如語言並非表達實際的事物和事件，而是事物和事件的概念一樣。」而所謂的情感，涵容了「任何可以被感受到的東西——從一般的肌肉覺、疼痛覺、舒適覺、躁動覺和平靜覺，到那些最複雜的情緒和思想緊張程度，還包括人類意識中那些穩定的情調」。(Langer, 1953: 59; 1975: 15) 江譚佳彥綜整各家之言，將人類內在複雜的生命情感予以客觀化、對象化，提煉出可辨識情感的基本型和展演它們的方法，並且要求演員掌握角色的質感和情感的境遇，意味著演員必須更全面地體察人類的情感、戲中的角色和作為展演情感載體的自身，才可能在人類普遍情感邏輯和藝術形式之間有效建立象徵性聯繫，創造出直觀可感且「與情感和生命的形式相一致」的「有意味的形式」，激發觀眾的味美感。從教育的觀點，這套表演方法應和了 John Dewey (1998)「經驗的連續性」與「經驗的互動性」概念，演員可能更有機會受惠於虛構與真實、自性與他性、表演專業與生活日常之間互相滲透、交互作用的動態連續關係。

然而，這套方法中關於人類共通情感乃至於展演「一個人的質感」的預設，卻也不免讓人思及當代性別理論和後殖民論述中關於「本質論」(essentialism) 的爭議。「本質」本身是一種從現象中歸納出、在論述中被建構出來的產物，其指涉未必是恆久同一的，然一旦成為規範性的分類時，極可能排除了逸出於「共相」之外、無法歸類的「殊象」，產生排他的狹隘。循此，有待觀察的是，當本質劇場以「基本的情感」與「角色的本質」為取徑，通過「虛構的身體」在舞臺上具現真實生活中並不存在的角色，究竟是隔絕演員進入角色，消解了觀眾現實生活中的變異與騷亂？還是如其所願，在全球同質化的景觀下，提示出理解生而為人、人與世界之間互動、演員與角色虛實轉換的另類可能？

傳統戲曲因高度程式化和風格化而不利當代觀眾「解碼」。相較之下，同樣包含唱、唸、做、打，經由綜合各家「情緒表演庫」所發展出的情緒表演方法學似乎較為直觀、容易引起觀眾共鳴。然而，情味為本的表演方法終究是經過從具體到抽象、從特殊到一般的普遍化過程，「本質劇場」所緣的《舞論》也深受印度的世界觀和戲劇觀影響——依婆羅多所稱，它是「愉悅的，是淨化的，是神

聖的，是毀滅惡的。閱讀和傾聽的人，依其規範製作戲劇的人，認真參與表演的人，會得到和那些研讀吠陀，犧牲獻祭，行為符合慈愛和宗教精神的人一樣的價值」。(轉引自馬奎元，2005：108)換言之，這套表演方法學儘管以身體為媒介，訴諸於感性的情感共鳴，卻是建立在特定的哲學和美學觀上，需要演員予以理解消化，始能在進入到劇本與角色階段時有效轉化應用。如馬奎元(2005：109)分析：

《舞論》在〈論味〉與〈論情〉中做了情由和情態的分析，對於情由與情態的關係立下法則。法則立下，表演與參與就進入了知識的領域。換句話說，印度劇場的極致喜樂、超越乃至宗教意涵的崇高經驗是學習、實踐、操作、按部就班的結果，這也就是為什麼在其體系中的人，有可能經驗到宗教意涵的崇高，而其他文化系統的人多不得其門而入。

承上，演員培訓課程若是只規劃了表演訓練的環節，卻未包含理論背景的介绍，對於從再現式表演跨入這套表演方法學的演員來說，極可能事倍功半，不易達成預期的目標。而這正是我在研究初期所觀察到的現象和給予劇團的回饋意見。

有鑑於此，江譚佳彥在2017年分別於新加坡跨文化劇場學院(Intercultural Theatre Institute)主辦的亞洲跨文化國際論壇(Asian Intercultural Conference, 簡稱AIC)和國立臺北藝術大學戲劇學系主辦的「從舞臺到論述：表演者實踐後的聲音跨界學術研討會」發表本質劇場的演員訓練方法和理論，通過和與會者的交流互動，審視既有的架構並予以修正。2018年，EX-亞洲劇團展開為期兩年的「本質劇場演員培訓計畫」，更於年底舉辦「劇場沃苗：EX-亞洲劇團演員訓練方法論壇」，規劃「本質劇場演員訓練方法示範與說明」、「EX-視野下的劇場創生與實踐」、「本質劇場演員訓練方法應用與說明」與「亞洲舞臺上的演員身體與表演」四個議程，和受邀的專家學者與有興趣的一般民眾進行交流。

論壇安排參與本質劇場演員培訓計畫的學員分階段呈現有關「肢體與情緒」和「聲音與語言」的訓練進程，江譚佳彥亦申述他如何從印度萬物有情和身心合一的哲學觀、當代心理學研究和自身的禪修經驗中獲得啟發與汲取養分，試圖將情緒與身體的感知和表達做系統性地整合，建構出一套以簡單環節組合出豐富變化的表演方法。我在現場觀察到江譚佳彥將本質劇場的表演方法進一步系統化。他提出表演的質感由呼吸、眼神、聲音、情緒、速度等參數所涵構，演示呼吸包含和緩的(soft)、猛烈的(hard)、中性的(neutral)、短促的(short)

與深長的 (long) 五種變項，搭配上眼神流轉、臉部表情與身體姿態，可展現出愛、悅樂、憤怒、悲傷、恐懼、驚奇、英勇與厭惡八種情緒¹⁰樣態；設若再加上激昂的 (exciting)、中性的 (neutral) 與輕柔的 (soft) 三種不同的聲音質感，盛放 (blooming)、擺盪 (tossing)、退縮 (shrinking) 與拓展 (broadening) 四種心理狀態，調配以 1 ~ 10 的速度變化，即能演繹出文本所提示有關角色心理的 (mental action, 沒有動作和聲音, 僅以表情和姿態傳達情緒)、聲音的 (vocal action, 臺詞) 與肢體的 (physical action¹¹, 以肢體傳達情境) 等不同層次的戲劇動作。

與會學者一致讚許 EX-亞洲劇團開辦演員身體系統化訓練課程的用心。于善祿發現，江譚佳彥提出的表演變項可以形成「科學性的語言」，作為「譬喻式語言」的補充，促進導演和演員之間的溝通，甚至可以轉化成多維度的雷達圖，用於標記劇本的片段，確保表演的品質、詮釋與穩定性。羅仕龍肯定這套方法能實現舞臺上詩意的表達，唯不確定運用於寫實文本的可行性。林子竝認為本質劇場以特定情緒為中心，力圖辨認具有普遍性並可穩定追求的表演方式，琢磨出與史氏方法展演日常身體大異其趣之「虛構的身體」，但這樣的身體如何與呼吸、臺詞相濟而不致互相搶焦，或者是否可能學習遷移至擬真的表演，尚待持續探索。同樣來自印度馬尼浦邦的 Usham Rojio 博士點出這套表演方法的核心是「緣身賦義」(body meaning-making)，獨到之處在於情緒掌握與轉換的訓練，其內涵則反映出江譚佳彥在異質文化暨表演傳統之間移轉、過渡、翻譯與改編的複雜歷程，寓含「文化流動性」(cultural fluidity) 的概念。蘇子中主張使用梵語裡有多重意涵的「Rasa」，而非中譯的「味」建構論述，藉以承載本質劇場兼容詩學、美學、哲學乃至精神層面的豐厚內涵。(陳韻文，論壇筆記，2018年12月8、9日；張敦智，論壇文字紀錄，2018年12月8、9日) 至於接受這套訓練方法的學員，儘管經歷了揚棄表演慣習的「心理革命」，卻也對於自己的身心狀態與文化傳統、自身與他人和空間的關係、乃至於自我的戲劇追尋，有了新的覺知(彭怡雲，2018)；現場示範的學員有人反映體力提升了，有人獲得演技整合的架構與方向，也有人表示能夠跳脫劇本與角色分析的侷限，嘗試不同質感表演的可能性，詮釋範圍更加自由。

基於情味理論，戲劇的情味完成於觀眾的感受經驗，而觀眾對於劇團的評價終究來自於舞臺上的作品，即令本質劇場表演方法確實因「劇場沃苗：EX-亞

¹⁰ 江譚佳彥考量原本九種情緒中的「平靜」在表演中並不常用，故予摘除。

¹¹ 肢體動作又可細分出三種質地：柔美的 (graceful)、劇烈的 (rigorous) 和混合二者的。

洲劇團演員訓練方法論壇」獲得更深刻的闡釋與討論，觀察人張敦智注意到與會者對於它在風格上的靈活度存疑，學者們也提示表演體系的穩定繫於演員的認同與實踐，以及它如何回應當代社會、甚至介入社會，而若有學院研究論述與劇場創作實踐相輔相成，將更能擴大其影響力。因此，如何讓學員將課程培訓的成果有效轉化於表演實踐，使之具有「可嘗性」並讓觀眾產生「味美感」，如何通過多元的舞臺實踐佐證這套表演方法的可適性，並讓本質劇場表演系統形成生態，進而傳播，持續被挖掘和延續，應是 EX-亞洲劇團接下來的重要課題。

江譚佳彥的表演方法學是與「本質劇場演員培訓計畫」伴生並藉以檢證與修正的。在歷時三年的研究中，我試圖掌握其中的內涵與程序，卻也同時觀察到劇團在培養演員和舞臺製作之間的所面臨的種種張力。儘管江譚佳彥主張「意圖（intention）要比結果（result）來得更重要」，劇團的定位畢竟在創作與製作，亦是應此所需才規劃了相關的課程，只是人才的陶成需要時間，且如前文所見，即令課程和教學用心為之，也未必能在演員身上達致預期的成果。林湏安語重心長地表示：

我們知道寫意的山水畫，我們看到的是一個結果，我們看到會去欣賞，它的美學是我們要的。你以寫實的畫作來講，它有一定的程序，教學生怎麼樣從摹擬，一筆一筆的，然後變成實物，再變成什麼。但是一個寫意的、這樣的表演或畫作的養成，它訓練的過程，一開始的載體，就不像是西方有一步一步的概念，它有可能是哲學、美學、很多思維的養成，但我覺得現在實際上的演員訓練跟製作連結最吃力的地方是，如果你今天所有的概念都很好，但是沒有一個實際上的應用，你的製作就沒有辦法說服人家，雖然它是一個「in process」的過程。（林湏安，個人訪談，2017年8月23日）

那麼，EX-亞洲劇團對於年輕學員挹注的教育投資是明智的選擇嗎？難道只能通過製作演出的美學證成其價值嗎？當肩負劇團營運的林湏安在論壇向江譚佳彥拋出「在本質劇場培訓系統裡，有沒有不適合當演員的人？」的問題，提示出為期兩年的演員培訓不同於以製作為前提的訓練與排練，啟發我在美學之外，從教育的觀點給予評價——亦即關注劇團外顯課程美學建構與進程的同時，也應留心未公開表明的潛在課程，包含潛移默化的身教、實際經驗或態度等。像是「劇團和學員、學員和學員之間是如何互動的？」、「劇團如何營造學習的氛圍與情境？」、「它們是否回應了本質劇場關於人我關係的設定？」文化心理學

家 Jerome Bruner 的「螺旋式課程」(spiral curriculum) 從直觀顯示知識領域開始，續以更結構化的說明，並透過反覆來回的過程，使該領域不斷依實際需要而增強，或不斷獲得更完整的表達形式，和以人為學科中心取向的「發現式教學」(Discovery Learning)，鼓勵學習者置身在地的 (situated) 實踐，經由自己的探索尋找從而獲得知識(宋文里譯，2018)，則讓我再思江譚佳彥以身為度、「行」(praxis) 先於其「名」(nomos) 的引導進程，以及學員與困惑周旋、建構意義的整體課程經驗。

本質劇場演員培訓計畫以 EX-亞洲劇團排練場為教學空間。地點和交通對於來自不同縣市的學員來說或有不便，但也因為他們在課程期間多半得留宿劇團和共餐，有了更多彼此交流的機會。劇團與學員、學員與學員之間的互動不只發生在排練場，也在咖哩飄香的餐桌上與劇團的寢室裡。他們交換探索本質劇場以情為度表演方法學的心得，聊日常生活經驗和生涯規畫，分享生命中的困頓或喜悅，形塑出一種互為主體 (intersubjectivity) 的學習文化——江譚佳彥不是唯一的「知者」，也不是只靠展示和告知實踐教學，他比較像是一位通往理解的嚮導，劃出一方容錯的探索空間，幫助學員培育自視，以自己的方式發現和習得。在這過程中，江譚佳彥會因應學員的狀態而調節帶路方式，學員亦有能力互為鷹架，提升覺知與意識，開展知識和技能。林淇安則是安排學員實作和江譚佳彥發表論述的機會，將這套表演方法學外部化，移至「問題顯現」的活生生脈絡之中，通過外部觀點檢證其效能，並據以調修、進一步系統化；身為知識主體的學員，有機會因置身在地的實踐，與所屬的文化、社會對接，在行事自主、協同合作與反身自省的歷程中，孕生行動中的知識。合而觀之，EX-亞洲劇團以時間的延續作為整合學習的基礎，除了通過螺旋式的課程，為學員揭示本質劇場表演方法學的創生性結構，也藉由以情為度的表演方法、互為主體的教學關係和行動中的知識，支持他們的自我創生性發現。

參與 2016 年演員培訓計畫，來自中國、彼時為國立臺北藝術大學戲劇所博士生的楊亞靈認為，EX-亞洲劇團不僅在藝術創作方法上新穎特別，提供了一個舞臺和窗口給當下想要追尋表演夢想，實現自我的青年藝術家們，同時憑藉一己之力為苗栗城市文化做貢獻，而這些是與劇團主事者對表演，劇場的熱愛分不開的。她表示：

我是否熱愛，是否願意投入在劇場工作是需要很大勇氣的。我認為最大的收穫即是真切看到臺灣劇場人如何將劇場與生活融為一體，更不能忽略新住民對臺灣劇場文化作出的貢獻。臺灣是一個移民社會，像江譚佳彥這樣的新住民，他們在努力融入臺灣的同時，也帶來了自己寶貴的表演文化和哲學觀念。（楊亞靈，私人通訊，2018年9月11日）

參與2018年演員培訓計畫、畢業於國立臺南大學戲劇創作與應用學系的翁岱廉反映回觀後表明：

透過培訓，我更認識身體在舞臺上可以如何運用，經過訓練，我可以更仔細的分析自己的聲音質地，再加上在演出時，我們的心理動作不是主軸，而是與外在表現共同傳達，我發現自己可以更自在，而且更曉得自己在場上的存在感，可以跟自己的身體產生更多的互動。（翁岱廉，私人通訊，2018年9月13日）

他甚至在個人臉書動態（2019年5月23日）分享：

跟劇團的同學們一起上課的時候，是我最開心的時候，在這裡讓我更加相信一件事：當所有人都懷抱著純粹的狀態相處時，我們可以獲得更和諧的生活。……這真的不是一件容易的事，但我們很神奇的達到我從未見過的平衡，在個體之間散發無限的色彩，又在回到群體時，能夠成為一幅稱不上華麗但真的很美的畫。……純粹的時刻不會永遠都像寶石般晶瑩透亮，但在定期訓練的這一年下來，本質劇場的訓練課程已經不只是我個人在生命之流裡攀上的一舟浮木，我所獲得的已遠遠超過於此。

EX-亞洲劇團的演員訓練課程仍是現在進行式，未來計畫能推廣到學校和國際。整體而言，其宏觀的架構、背後紮實的理論和多元的方法，以及在實踐過程中遭遇的挑戰和浮現的問題，相信對於臺灣傳統劇場和當代劇場的人才養成都極具啟示性。不獨如此，劇團有情，以惜才、愛才之心，善待年輕學員並且耐心打磨，引導他們從專注自身，建立自信，開展身體與情感的覺察和表達能力開始，逐步導向互相觀察、模仿和敏覺彼此的狀態，終於情境與文本的體現，亦有可資劇場教學者效法之處。不只一次，學員對於過程中感受到的包容和安全感表達謝意。我印象尤其深刻的是，當林淇安以劇團的名義提案，參與「臺灣戲曲中心創意競演」的節目徵集計畫，為接受培訓的學員們爭取到學以致用，公開

讀劇、試演的機會，劇團並未因競演一事，就打亂了課程的節奏或是劇團與學員之間的夥伴／信任關係——即使學員相對青澀，無法如江譚佳彥自己表演時那般從容篤定地掌握呼吸、身體和聲音，群角出場的畫面也需要一再重排，這位技藝精湛的藝術家在試演之前的排練亦不改其色，理解學員在轉化亞洲身體質地和身體能力到現代舞臺時的挑戰，反而以溫暖的語言肯定他們已達到的成果。我彷彿看到一位自信從容的大廚，細火慢熬亞洲劇場之味，適時地加入顯色、提味的香料，即將調和出彰顯本色且層次豐富的絕佳風味。

參考文獻

- 尹錫南 (2011)。梵語詩學中的虔誠味論。《南亞研究季刊》，第3期，84-90。
- 毛小雨 (2012)。東方戲劇學的開山之作——《舞論》研究。《河南大學學報：社會科學版》，第五期，129-137。
- 宋文理 (譯) (2018)。《教育的文化：從文化心理學的觀點談教育的本質》(二版) (原作者：Jerome S. Bruner)。臺北：遠流。(原著出版年：1996)
- 白斐嵐、薩高任·桑拿通巴·辛 (譯) (2016)。《假戲真作：EX-亞洲劇團劇本選》(原作者：江譚佳彥、克薛椎·薩納加歐巴)。臺北：書林。
- 馬奎元 (2005)。味論初探。《戲劇學刊》，第一期，91-120。臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院。
- 紀蔚然 (2017)。《別預期爆炸：洪席耶論美學》。新北：印刻。
- 倪培耕 (1997)。《印度味論詩學》。桂林：漓江出版社。
- 黃寶生 (1999)。《印度古典詩學》(第二版)。北京：北京大學出版社。
- 彭怡雲 (2018)。《探問「本質」：開啟專注身體的覺知》。劇場沃苗：EX-亞洲劇團演員訓練方法論壇手冊。(未出版)
- 賀世芳 (2013)。《江譚佳彥：〈猴賽雷〉劇場文本及其表演訓練思維之探究》。未出版碩士論文，國立臺北藝術大學戲劇學系碩士在職專班。
- 釋惠敏 (1996)。印度梵語戲劇略論。《藝術評論》，第七期，139-154。
- (1999)。梵本《戲劇論》第六章「美感」譯注——印度戲劇美學初探。《藝術評論》，第十期，131-148。
- (2003)。梵本《舞蹈·戲劇論》第七章「情感」譯注——印度古典舞蹈戲劇情感初探。《藝術評論》，第14期，167-196。
- 蘇子中 (2013)。Rasa：表演藝術的情感滋味。《中外文學》，第四十二卷(第四期)，157-197。
- Beck, J.M. (2010). Alba Emoting and emotional melody: surfing the emotional wave in Cachagua, Chile., *Theatre, Dance and Performance Training*, 1 : 2, 141-156, DOI : 10.1080/19443927.2010.504998.
- Blair, L. (2008). *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. London: Routledge.
- Dewey, J. (1998). *Experience and Education: The 60th Anniversary Edition*. West Lafayette IN: Kappa Delta Pi.
- Eliot, T. S. (1951). *Poetry and Drama*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ekman, P. (1971). Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of

- Emotions. In Cole, J. (Ed.), *Nebraska Symposium on Motivation*, pp. 207-282. Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form—A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- (1975). *Problems of Art—Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Plutchik, R. (1980). *Emotion: Theory, research, and experience: Vol. 1. Theories of emotion, 1*. New York: Academic.
- Raghavan, V. (1958). The Aesthetics of Ancient Indian Drama. *Indian Literature*, Vol.1, 2, 67-74.
- Shulman, L. (1987). Knowledge and teaching: Foundations of the new reform. *Harvard Educational Review*, 57(1), 1-22.
- Srinivas, C.S. (2014). Significance of Rasa and Abhinaya Techniques in Bharata's Natyasastra. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 19, Issue 5, Ver. IV, pp.25-29.

日治時期臺南新營地區室內表演場所探究

鄭聖勳

國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士

摘要

臺灣的現代戲院在日治時期 1900 年代初期開始出現，初期出現的戲院多是供日本人觀賞，演出以日本戲劇為主，而後，因娛樂或集會之需求，帶動商業戲院在全臺陸續建立，使許多外臺戲移往內臺演出，電影也會至戲院播映，民眾的休閒娛樂空間因而產生了變化。除了戲院外，在公學校、小學校及公會堂這些教育場所及官方場所，也有表演活動進行，學校教育與社會教育均有舉辦學藝會的紀錄。因著殖民政府推行的教育政策、同化政策、普及國語（日語）、政令宣導以及傳達思想等目的，而使在這些場所進行的表演活動具有教育性質。

本研究以日治時期（1895～1945）臺南新營地區室內表演場所為對象，藉由爬梳及整理當時的報紙資料、官方紀錄、會社年鑑、統計資料、地圖、攝影等史料，建構新營新戲臺、新營公學校、小學校以及公會堂之建立始末、經營者、演出節目以及其他用途，並探討這四處場所的場所精神及場所同一性，藉以窺探地方表演場所之樣貌以及對於地方之意義。

目前對於新營地區的商業戲院新戲臺，因資訊零散並有許多謬誤之處，了解仍非常有限，有許多需補充及待釐清之處，方能建立完整的脈絡。新營公學校、新營小學校、新營公會堂，則尚未有人系統性的整理與論述其建立始末、表演活動以及場所蘊含的特殊性。本研究除了勘誤商業戲院新戲臺之資訊錯誤，補足前人尚未研究之處，也將新營公學校、新營小學校、新營公會堂，這三處非商業戲院、非專為表演而設立，但因空間能容納較多人，因此成為表演活動舉辦之場所，一同納入研究範圍，相互對比場所精神與同一性之異同，建構出臺南新營地區室內表演場所的整體發展脈絡，能對於當時各個場所特性有全面性的了解。

關鍵詞：日治時期、新營新戲臺、公學校、小學校、公會堂

The Indoor Performance Space in the Sinying area of Tainan during the Japanese Colonial Period

Sheng-Hsun Cheng

Master's Program of Drama Creation and Application ,National University of
Tainan

Abstract

This study investigates the indoor performance space in the Sinying area of Tainan during the Japanese colonial period(1895-1945). By scrutinizing newspapers, magazines, official documents, government statistics, company's annual, maps and photographs at that time. This study reveals the establishment, ownership, management, performances and other usage of the indoor performance space in Sinying such as the New Stage(新戲臺), public elementary school(公學校), elementary school(小學校) and assembly hall(公會堂).

During the early 20th century, the economic prosperity in Taiwan brought about the process of urbanization. The concentration of population increased the demand of places for entertainments and public assembly, which led to the widespread establishment of the modern commercial theatres in Taiwan. In addition, there were performances held in school and public space. The activity of Gakugeikai(學藝會) with educational intention held performances in schools and public spaces.

Beside unearthing previously unknown information and hopefully grasping a broader picture about the indoor performance space in Sinying, this study also reveals the identity and social significance of the performance space by means of the concept of Genius Loci (the spirit of place), and maps it into the context of development of Sinying during the Japanese colonial period.

Keywords: Japanese Colonial Period, Sinying New Stage, Public Elementary School, Elementary School, Assembly Hall

壹、前言

關於日治時期臺灣戲劇史研究，已有諸多學者從劇種、劇團及戲院的角度作為探討主題，研究成果建構出當時戲劇及戲院發展之景況。然而，臺灣各區域的戲院及表演場所為數眾多，仍待後繼研究者深入探究。以臺南地區來說，日治時期的戲院在厲復平《府城·戲影·寫真：日治時期臺南市商業戲院》（2017）及賴品蓉的碩士論文《日治時期臺南市戲院的出現及其文化意義》（2015）中，對臺南市八間戲院：大黑座、臺南座、南座、大舞臺、戎座（戎館）、新泉座、宮古座、臺南世界館有詳盡的論述；南瀛地區（原臺南縣）有王朝賜和陳桂蘭《南瀛戲院誌》（2009）針對南瀛地區戲院大規模的整理戰後的資訊並訪談耆老，林永昌《南瀛戲劇誌》（2010）則搜羅及整理其中六間戲院日治時期報紙資料，但仍有許多懸缺與謬誤之處。南瀛地區目前尚未有研究者針對單一地區日治時期的表演場所做全面性探討，因此，筆者選定一手資料量較為充足的新營地區作為研究區域，研究時間聚焦在日治時期 1895 年至 1945 年。題名所指的新營地區屬於新營郡¹的其中一個街庄「新營庄」，之所以如此定名考量到日治時期的「新營庄」在 1933 年升格為「新營街」，而決定以新營地區稱之，以避免混淆。圖 1 為新營郡地圖，新營庄位於新營郡之西南方。



圖 1 新營郡地圖

資料來源：新營郡役所編（1935b）。始政四十周年記念新營郡特輯號（附錄）。新營郡役所。²

1 新營郡包含鹽水街、新營庄（1933 年升格為新營街）、柳營庄、後壁庄、白河庄及番社庄（今東山區）。

2 新營庄於 1933 年升格為新營街，圖片來源為 1935 年《始政四十周年記念新營郡特輯號》的附錄，圖上並無註記繪製時間，但圖片中標示為新營庄，應為 1933 年以前所繪製之地圖。

因此，臺南新營地區在日治時期有哪些室內表演場所，即為本文首要之研究問題。1908年新營火車站通車後，臺南到新營僅需五十分鐘，交通建設帶動地區的人口成長。隨後在1920年設置郡役所，新營地區從小鄉村躍升行政中心，伴隨著市區改正及都市計畫的施行，以及地方人士深感娛樂及集會場所之缺乏，促成民間商業經營之新戲臺以及官方新營公會堂的興建。這兩處場所皆有表演活動進行，但在筆者好奇，在這兩處場所建立前，是否有其他表演活動於室內進行？文獻資料顯示在新戲臺與公會堂建成之前，新營公學校、小學校講堂早已經有表演活動，因此也將此兩處場所納入探討範圍。而這四處室內場所在演出節目、使用狀況、場所的特色與性質是否有所不同？是否都是為了娛樂性質而設置？就以上之研究問題，本文主要探究日治時期臺南新營地區由地方人士籌資新建的商業戲院「新營新戲臺」，以及官方主導設立的「新營公學校講堂」、「新營小學校講堂」、「新營公會堂」之室內表演場所，考慮篇幅架構下的限制，暫且不討論廟埕等戶外演出，僅聚焦探討有表演活動進行之室內空間，目的在呈現完整的脈絡，鎖定小區域深入分析探討，並非大範圍的討論，以補足戲劇史在戲院研究上的考據工作。

研究方法主要以文獻分析法為主，訪談法與田野調查為輔，考證蒐集的史料並歸納出整體脈絡，再藉由訪談法補足資料不明或缺之處。本文採用之文獻包含《臺灣日日新報》、《漢文臺灣日日新報》、《臺南新報》日治時期的報紙資料，《臺灣銀行會社錄》、《會社銀行工商業者名鑑》、《臺灣會社年鑑》等會社年鑑，以及日治時期量測之地圖、都市計畫圖、官方及民間的紀錄、雜誌、書籍。

本文以建築現象學中的場所精神與場所同一性分析場所的特色與性質，從興建背景、經營狀況、使用情形、演出節目以及其他空間利用探討異同之處，窺探當時民生以及藝文活動之樣貌，藉以釐清研究問題與達成研究目的。

「場所」由諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)定義(Norberg-Schulz, 1995: 8):「具有物質的本質、型態、質感及顏色的具體的物所組成的一個整體。這些物的總合決定了一種『環境的特性』，亦即場所的本質。」人為何需要場所？場所與人的關係以「定居」(dwelling)意指人置身於一個空間中，必須對其有方向感(orientation)與認同感(identification)(Norberg-Schulz, 1995: 19)，人必須知道所處環境的方向，對於環境結構具足夠認知，以找到存在的立足點，了解自身與空間的關係。

「場所精神」(genius Loci or the spirit of place)的概念由諾伯舒茲在1979年提出，此概念根據古羅馬人的想法，認為所有獨立的本體都有自己的靈魂，包含人與場所，都有「守護神靈」(guardian spirit)賦予生命，自出生到死亡都伴隨著，同時決定其本質與特性。(Norberg-Schulz, 1995: 18)「場所精神的形成是利用建築物給場所的特質，並使這些特質和人產生親密關係。因此建築基本的行為是了解場所的『使命』(vocation)。」(Norberg-Schulz, 1995: 23)為何需要興建室內場所？建物的產生以功能性來說，室內空間與室外空間最大的區別在於能抵擋自然環境所產生的不便，具有遮風避雨的作用，建築空間具有樓板、牆、天花板之邊界，達到聚焦人的注意力與感官之作用，空間結構之劃分也不會因為外在因素而需要時常改變，如觀演的區隔、物件擺放之便利性等。雖然以建築內部空間來定義室內場所，但就建築本體和空間而論，「它既屬於內部空間，又屬於其外部空間，亦此亦彼，它是建築內外部空間的一個中介與過渡，是分割建築內外部空間的手段，又是使內外部空間得以在邏輯與情感上互相交流的一種連續，一種『蒙太奇』(組接)。」(王振復, 1993: 42)意即建物的外部與內部均為構成建築本身之要素，雖然以內外空間區隔之，但皆為其本體，同時具有本質與特性，因此若視為整體來討論則更全面。建築因著人的需求而被建造的時，亦蘊含多種因素而使空間具有獨特性，人置身其中亦給予建築更多層面之意義。

瑞爾夫(Edward Relph)討論的場所同一性包含三個要素：物理表象或外型、可觀察的活動與功能、意義或象徵。可辨識場所具有的獨特性與型態，同時也展現在其場所精神中，它能從不同觀點中獲得概念。以存在內在性而論，人身處在一個場所，與之有連結、深刻的聯繫，不需要經過自我意識的反省，即可以感受到場所的生命力及意義。以同情內在者而論，就必須要有深思與感知，涉及到如何觀看、欣賞以及透過了解場所的文化價值與意義，認識此一場所的同一性，除了場所本身外，也與感受者的自身經驗相關。以行為內在性而論，藉由場所的物體、視覺、活動之組合，藉由視覺的直接經驗，從內在的類型、結構、內容來讓人知道自己身在此處，來感知場所所在位置，和外在物理內容，如顏色、特質、風格等，以連續的視覺來連結所知覺的內容。以偶然外在性而論，主要限定在身為訪客或對場所意象被限定的不全面時，場所退居次要成為活動的背景存在。以客觀外在性而論，從意識上的經驗轉變為客觀事實來解釋其所處的位置系統、坐落的空間。以存在外在性而論，人與場所分離，因此所有場所皆為無意義的同一性，僅能以表面性質區隔不同。(季鐵男, 1992: 156-157)另外，「場所同一性是經過同化、調整、互相知識的社會化修正之後的表現。」

(季鐵男, 1992: 168) 要素會持續改變, 但有這些表現後所呈現出穩定的狀態, 可以提供社會以及要素持續變化的基礎。因此, 場所精神與場所同一性之最大的差別在於, 場所同一性會從不同角度切入去解釋場所的特質與意義, 並隨著不同的因素持續變動, 而場所精神是不變的, 場所的特質與人之間的親密關係所建構出的獨特性與特殊性, 即為環境的本質與特性, 富含其使命並有其神靈伴隨一生。藉著兩位學者對於場所精神與場所同一性之概念作為本文分析場所特徵之重要理論, 主要在區辨不同場所之特質、所扮演之角色以及對於地方的意義。

貳、日治時期臺南新營地區

新營地區由西部的太子宮及鐵線橋開始發展, 自日治時期縱貫鐵路的開通、郡治設立、市街改正及都市計畫, 從原本以農業及製糖業為主而發展成工商業都市。在《臺南縣誌》中, 日治時期行政區的劃分被分為三個時期, 依演變時間順序為臺南縣時期、臺南廳時期、臺南州時期。臺南縣時期始於 1895 年, 自明治三十年每年修改, 共改了四次, 當時治臺方針未定, 多依照清代三府制去做修改; 臺南廳時期始於 1901 年, 經歷兩次地方官制改正但均以臺南廳為主體, 因此被歸在同一時期; 臺南州時期始於 1920 年。(臺南縣政府, 1980: 45-48) 筆者由《臺南縣誌》及新營街《管內概況》〈新營街の沿革〉整理新營地區行政區域名稱演變如表 1。

表 1

新營地區各期間隸屬行政區域

時間	行政區域名稱
1895 年	臺南縣太子宮堡新營
1897 年 5 月	嘉義縣鹽水港警察署新營分署 (設置新營街庄役場)
1898 年 6 月	臺南縣鹽水港辨務署新營支署
1901 年	鹽水港廳新營支廳
1909 年 10 月	嘉義廳鹽水港支廳新營警察官吏派出所

(續下頁)

- 920 年 臺南州新營郡新營庄（設置新營郡役所）
 註：鹽水港、店仔口（白河）二支廳併入新營郡
- 1933 年 12 月 新營庄升格為新營街

資料來源：長野與吉（1939）。管內概況（1）。臺南：臺南州新營郡新營街

新營地區在日治時期分為新營、王公廟、茄苳腳、太子宮、舊廨、下角帶圍、許丑、埤寮、後鎮、土庫、卯舍、鐵線橋、秀才、姑爺。大部份日本人居住在新營，鹽水港製糖會社（新營製糖所）即位於新營，製糖會社旁有日本宿舍，宿舍緊鄰新營小學校。表 2 為新營庄（新營街）1928 年到 1937 年及 1939 年人口統計。

表 2

新營庄（新營街）1928 年到 1937 年及 1939 年人口統計

年份	日本人	臺灣人	朝鮮人	外國人	總計
1928	886	14,493	0	31	15,410
1929	934	14,907	0	41	15,882
1930	939	15,429	0	84	16,452
1931	1,025	16,177	0	70	17,272
1932	1,067	16,719	7	64	17,857
1933	1,199	17,392	13	102	18,706
1934	1,199	18,031	11	103	19,344
1935	1,302	18,662	12	125	20,101
1936	1,365	19,794	14	132	21,305
1937	1,777	20,807	17	162	22,763
1938	1,926	21,071	14	175	23,186

資料來源：臺南州役所編（1928～1940）。

臺南州管內概況及事務概要（1928：14、1929：15、1930：16、1931：16、1932：15、1933：16、1934：16、1935：16、1936：15、1937：16）。臺南州役所。

長野與吉（1939）。管內概況（4）。臺南：臺南州新營郡新營街。

從表中可得知，當時在新營地區居住的日本人人數並不多，臺灣人與日本人比例約十比一。1905年由臺灣總督官房臨時戶口調查部第一次臨時臺灣戶口調查資料中，新營庄的人口總數為3,884人。（臺灣總督官房臨時戶口調查部，1907：108）以總人數而論，自1905年至1939年這34年的期間，人口總數增加了約六倍，人口聚集、聚落人口數增加，區域逐漸邁向繁榮自然有公眾場所之需求，具有娛樂功能的商業戲院「新戲臺」由地方人士興建，位於臺灣人所聚集的市場中。

新營的臺灣人主要聚集在沈家祖厝、第一市場及第二市場，位現今延平里。1746年（漳系詔安縣仕江村）沈參於清朝乾隆初期入墾新營，傍水源居住而成為聚落，水潭舊名「潭仔墘」。沈祖厝位緊鄰第一市場，位於錯綜複雜的民宅間，為沈姓氏族共同的祖厝，包含沈六順、大廟沈、埤寮沈、王公廟沈和蘆竹坑沈等，祀奉唐代「武德侯」（皇帝賜名「沈勇」）沈彪之遠祖。祖厝面東，正對水塘，後來水塘填土為地成為「夜市仔」，即第二市場，第二市場由沈祖厝向東延伸至延平路。新營自清代就已發展成漢人聚落，兩大公廟為大廟以及上帝廟，大廟（濟安宮）建立於1840年，位於今中原街，主祀保生大帝（黃文博，1998：53-55）；上帝廟（真武殿）由新營望族沈芳林、沈萬齡建立於1855年，主祀玄天上帝。圖2為現今新營區行政區域圖，筆者加繪區分日臺人主要居住範圍，日人大多居住於興安里與南興里，為糖廠所在區域。圖3為臺灣臨時土地調查局1904年繪製之新營庄地圖局部，筆者加繪圈出日人主要居住之區域。

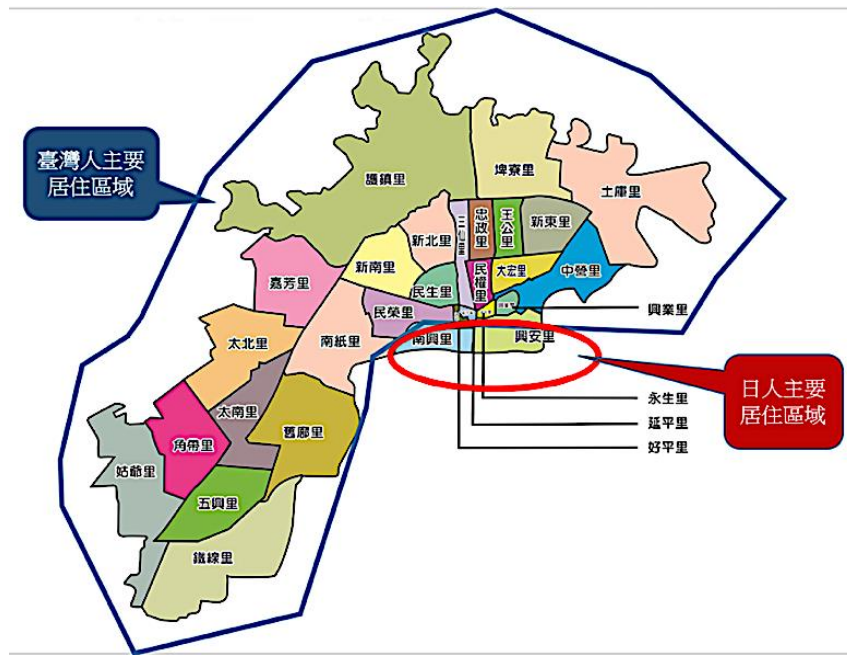


圖 2 日臺人居住區域示意圖

資料來源：臺南市新營區公所網站，臺南市新營區公所行政區域圖³。(圖中日臺人居住區域劃分由筆者加繪)



圖 3 日人居住區域示意圖

資料來源：臺灣臨時土地調查局（1904）。新營庄地圖。(圖中日人居住區域由筆者加繪)

³ 原圖資料來源為臺南市新營區公所行政區域圖。〈<http://web.tainan.gov.tw/Xinying/page.asp?nSub=A0A100>〉

圖 4 為 1935 年 12 月所繪製的〈新營都市計畫現況圖〉，筆者標出四處本文所探討之表演場所，以及周邊重要的地點如新營驛（新營火車站）、郡役所、市場。新營新戲臺為圖中的劇場，位置為新營郡新營庄新營二九一／一，劇場附近有大廟（濟安宮）、沈祖厝、市場（第一市場）、夜市仔（第二市場），為臺灣人聚集之處。

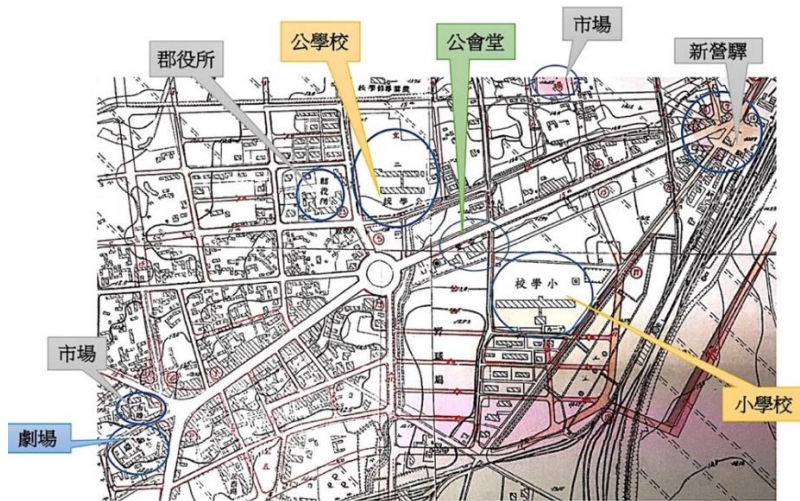


圖 4 新營地區表演場所位置分布圖

資料來源：黃武達（2006）。日治時期臺灣都市發展地圖集。臺北：南天書局有限公司、國史館臺灣文獻館。（圖中地點標示由筆者加繪而成）

新營新戲臺（已拆除）原址位於長春街，新營公會堂（已拆除）原址位於中山路，新營公學校為現今位於中正路的新營國小，新營小學校為現今位於公誠街的公誠國小，四處表演場所現今分佈之位置如圖 5。



圖 5 新營地區現今地圖表演場所分佈區位對照

資料來源：擷取自 google 地圖，擷取日期：2017 年 7 月 7 日。（地點標示由筆者加繪）

參、新營新戲臺

日治時期新營地區的商業戲院新營新戲臺，名為合資會社新戲臺，由臺灣人合資興建及經營，以戲劇演出、電影播映以及集會空間場地租借為主，屬於混合型戲院，作為商業性、娛樂性的空間使用。場所扮演的角色，除了提供地區娛樂與集會場所空間外，因為由新營當地的具影響力人士合資設立，也彰顯在地望族及政經人士之聲望。

新營新戲臺在報導中有許多不同的名稱，例如新營戲園、新營劇場、新營戲臺、新營座、新營新戲園，新戲臺為當時新營唯一正式核可的戲院，因此能確認這些名稱指的皆是新營新戲臺。但 1930 年 6 月 12 日的〈民聲〉、1933 年 2 月 24 日的〈新營／演劇盛況〉這兩則報導中所述的新營戲園、新營座則為例外，報導時間新營新戲臺尚未建成，顯示在新戲臺興建之前，已有一處非正式核可的戲園。由筆者訪談沈氏後代，1933 年出生的沈月心女士得知，報導中所指的戲園，實際上是新營祖厝中設置的私有戲臺，戲臺是固定而非臨時搭建、有屋頂並非露天，承租給戲班演戲，但卻時常收不到租金，即呼應下面這則〈民聲〉報導中所提非有利可謀之事業。1930 年 6 月由新營公民投書報刊的報導〈民聲〉中提到，1928 年新營有一戲園，其投訴的原因為戲園拒絕租借：

新營戲園。〔按：此新營戲園非新營新戲臺〕每拒絕租借。令人不解。詢其故。方知為前課長。強命其全部改造。並指名應托某技手監圖設計。而園主以戲園尚新。建築以來。不過二年有餘。欲依州命改修厝。蓋一部分採買材料。借定工匠。將興工著手。課長乃強止其工事。園主以該事業。非有利可謀。寔因前以沈祖廟〔按：沈祖厝〕充用。大失沈族面目而為之耳云云。聞課長既每聲明發展地方。何以禁止該戲園。一年有餘。既失大眾娛樂機關。致園主之虧損不少。聞投資有三千圓以上斯舉有過於殘酷。……(〈民聲〉《臺南新報》1930-06-12 第 6 版第 10198 號)⁴

文中提到戲園尚新，建築不過兩年有餘，代表在 1928 年就已有這座約三千圓資金興建的戲園。在 1932 年出版的《臺灣市街庄便覽》內，新營庄並沒有任何戲院資料，由下述這幾則籌建新營新戲臺的報導中，都提到新營庄尚未建設正式戲園：1932 年 4 月 27 日「臺南州新營郡新營庄。自置郡後。尚未建設正式

⁴ 在《南瀛戲劇誌》也有解讀此報導，在此可以補充其前後脈絡。(林永昌，2010：67-68)

戲園。」、1932年7月25日「新營郡新營庄。自制度改正以來。至今未有民眾之娛樂機關。」、1932年11月2日「既報新營郡新營庄。自制度改正以來。已閱十有餘星霜。尚未建設正式戲園。」，原本的戲園雖然已經存在，但卻不是正式的戲院，文中「欲依州命改修厝」，可得知此戲園並不符合官方規定。1930年此戲園停擺，但在新戲臺才動工一個月尚未建成時，1933年2月24日的《漢文臺灣日日新報》卻又有一則「新營座」⁵的演出報導：「新營郡新營庄李茂丁外數名。為古厝正月各界人士娛樂。去二十一日起。十日間。履朴子芳桂社⁶男女班七十餘名。在新營座〔按：此新營座非新營新戲臺〕開演中。日夜均各滿員。」（〈新營／演劇盛況〉《臺灣日日新報》1933-02-24日刊第8版第11812號）這裡指的「新營座」推測應該還是1928年的新營戲園。

新營新戲臺的建立是以當地缺乏正式戲園為由而發起，自1932年就持續有籌資建立正式戲園的相關報導出現。在〈新營戲園票選實行委員出願⁷手續中〉提到，新營新戲臺由陳朝清、沈選青、沈崑山等人負責籌建，1932年4月在自成樓開設磋商會，建築資金估計一萬圓，命名為新營戲臺，合名會社〔按：合資會社〕⁸，組織建築實行委員投票選舉，當選者為何皆享〔按：何皆亨〕、陳朝清、沈選青、沈德民、沈三吉、陳生仙六人。目前正在提出申請手續，若經得許可，隨即付與包辦⁹人入札，並且預計本年末竣工。（〈新營戲園票選實行委員出願手續中〉《臺灣日日新報》1932-04-27第8版11511號）。其中，沈崑山曾擔任新營庄長（1921年），歷任多數庄長為日本人所擔任，沈崑山以臺灣人的身份擔任庄長，並在擔任庄長前就已擔任新營區長（1919年），可見其在當地的影響力。新戲臺位置選在祖厝附近，位於第一市場內，籌建人士中多位沈氏成員，相較位於沈家祖厝內的戲園，沈家人應是希望有一處較具規模的正式場所獨立出來，並非與祖厝共用場地。在《南瀛戲劇誌》有幾處資料誤植，新戲臺由「陳清、沈選青、沈崑曲三人出面籌建」，經資料比對應是「陳朝清、沈選青、沈崑山」才正確。「陳清」是報紙資料本身的書寫錯誤，「沈崑山」誤寫為「沈崑曲」則是報

⁵ 在日治時期戲院也被稱為「座」。

⁶ 「朴子芳桂社」在徐亞湘的研究中，將其歸類為劇種不明（徐亞湘，2006：202），而林永昌則根據演出時間在過年期間，並且為期十天，推測其為歌仔戲班。（林永昌，2010：54）

⁷ 出願即為申請。

⁸ 1932年4月27日的報導寫「合名會社」為該篇報導書寫錯誤，在後續報導及《臺灣銀行會社錄》、《臺灣會社年鑑》記載為合資會社。當時會社分為合資跟合名，合資會社有兩種責任制的不同，股東（股主）分別是無限責任以及有限責任兩種所組成。合資會社資本規模較小、組織較簡單，與一般產業組織雷同；合名會社主要由家族或有親戚關係之成員共同組成，而對於會社債務需負無限責任，並直接執行會社業務，社員人數較少。（林玉茹，2007：212-260）

⁹ 包辦即為競標。

紙資料陳舊，清晰度較低所致；對於戲臺經營僅提到其「採公司組織方式經營」，並未深入探究；組織建築實行委員投票選舉當選者何皆亨、陳朝清、沈選青、沈德民、沈三吉、陳生仙六人，何皆亨則被誤寫成「何昏享」。

1932年7月籌建人招集新營地區有志者二十二名共同籌組資金一萬餘圓興建戲院，敷地買收、製園願書相關皆準備就緒，即將提出申請書，並在自成商店洋樓審議定讞並票選役員，選出代表者何皆亨、專務陳朝清、理事、監事合計五名，當局許可後，即付與包辦人入札¹⁰。（〈新營新戲園籌建就緒廿一日議定款〉《臺灣日日新報》1932-07-25第8版第11600號）在《南瀛戲院誌》中提到：「新舞臺的原址本來也是戲院，是日本人所經營的『新戲臺』，屬於綜合性質的戲院。」（王朝賜、陳桂蘭，2009：117）但上述報導資料指出，新營新戲臺由陳朝清、沈選青、沈崑山等人負責籌建，並招集該地有志者二十二名組織的合資會社，加上接下來探討之新戲臺的經營概況佐證，勘誤書中所提到「新戲臺為日本人所經營」，新戲臺實為臺灣人所籌建及經營之戲院。

報導提到10月26日官廳批准興建事宜：「該地有志二十二名。者番按經費一萬圓。組織合資會社。名曰新營戲臺。夙向當局。稟請新築中。至客月念六日。得官廳批准。」（〈新營／戲園批准〉《漢文日日新報》1932-11-02第8版第11699號）相關人士在自成商店樓上開總會，商討資本拂入方法、敷地盛土入札、建築請負入札。官廳批准戲園新築後，前幾日開股東總會，決定11月27日在陳朝清的新營自動車合資會社，開放包辦人來競爭投標，有意願投標者，可先行熟覽圖面及設計書。（《臺灣日日新報》1932-11-21日刊第4版第11718號）原訂11月27日附與包辦人投標，後來延期至12月27日。（《臺灣日日新報》1932-12-23日刊第3版第11750號、《臺灣日日新報》1932-12-24夕刊第4版第11751號）12月27日在陳朝清的新營自動車合資會社，附與包辦人競爭入札，「結果以金七千百一圓。為新營人曾武氏落札¹¹。竣工期。限至明年三月末日云。」（〈戲園落札〉《臺灣日日新報》1932-12-29夕刊第4版第11756號）《南瀛戲劇誌》中引用上述同一則報導，解讀為「1933年1月27日開標，由新營人曾武氏以七千百一圓得標，工期自當日起至隔年（1934）3月底竣工」（林永昌，2010：69），筆者認為前研究者誤將報導中1932年12月27日解讀成1933年1月27日，並且將報導中「竣工期。限至明年三月末日云」誤寫成1934年3月竣工。正確的資訊為1932年12月27日由曾武氏以七千一百〇一圓得標，竣工期限到

¹⁰ 入札即為投標。

¹¹ 落札即為得標。

1933年3月底，這點也可由下述1933年4月上棟式和完工之報導間接獲得證實。

1933年4月22日舉行上棟式¹²（《臺灣日日新報》1933-04-27夕刊第2版11873號），5月12日報導指出「總工費以一萬二千圓。由曾武包辦〔按：競標〕建築中。按五月下旬竣工。建物為平家〔按：平房〕洋式。期為同郡下最華麗之戲臺云。」（〈新營戲臺萬二千圓落札〉《臺灣日日新報》1933-05-12夕刊第4版第11888號）6月21日在陳朝清處開臨時總會，商議使用料及其他事宜。（《臺灣日日新報》1933-06-20夕刊第4版第11927號）其中，5月12日的報導寫到總工程費一萬兩千圓，筆者對比多則報導發現，建築總工費的數字在不同則報導中有些為落差，從一開始1932年4月27日報導建築資金「一萬圓」、1932年4月27日「組織合資萬餘圓建築」、1933年5月12日「一萬兩千圓」、1933年7月23日「萬三千餘圓」、1933年7月26日「總工事費一萬五千餘圓」、1933年7月30日「一萬兩千五百餘圓」，由此可看到工程費從一萬圓追加至一萬五千餘圓，最後落在一萬兩千五百餘圓。

新戲臺從1933年1月開始動工興建，7月20日經由西方州技手、鈴木保安保長、佐藤郡保安主任檢查後通過，「該戲園股主。意欲租與個人經營。若有希望者。可向實地觀察。與之契約云。」（〈新營／檢查通過〉《臺灣日日新報》1933-07-23第4版第11960號）預告近日將舉辦落成式，並預計從投資該戲園的股東中選出經營者。7月27日舉行落成式，長官與民眾共兩百餘名參與，並聘請彰化玉蓮社女優團開演。（〈新營／戲臺落成〉《漢文臺灣日日新報》1933-07-30夕刊第4版第11967號）此資料即可修正《南瀛戲劇誌》中所提到：「新營戲院落成當天，開臺首演的戲班是哪一團，演出什麼樣的劇種，報紙沒有後續報導。」。（林永昌，2010：70）

新戲臺為新營地區唯一通過官方核可的正式戲院，《日治時期臺灣都市發展地圖集》收錄繪於1935年12月的〈新營都市計畫現況圖〉，地圖上僅有一處標示為「劇場」，其所在位置與新營新戲臺相符，新戲臺籌建、興建、檢查通過到落成式的過程中皆有持續追蹤的報導，因此，方可確認新營新戲臺為新營地區唯一官方核可的正式戲院。戲院由臺人合資興建，共花費一萬兩千五百餘圓，

¹² 上棟式：為日本建築習俗，起源於繩文時代，在建築主結構完成時，將建築物頂部的棟木、梁木安上的儀式，感謝神明自開工以來的庇佑，以及祈求後許工程順利完工。（原文：「上棟式は、建築物頂部の梁材が上がったことを祝って行われる。そのあとには、その建築に関わった人同士で互いを労う直会（なおり）を行う。」）（豊田彩乃，2012：1）

位置在新營郡新營庄新營二九一／一，建築樣式為平家¹³洋式 150 坪，可容納五百人至一千多人，演出節目類型有歌仔戲、電影、文士劇以及宣傳劇等，屬於混合式戲院，也提供場地租借作為會議場合使用。新營新戲臺歷經戰火後殘破不堪，戰後由李耀乾原地重建命名新舞臺戲院，1947 年落成，以合股方式經營，早期為人戲與電影皆有的綜合戲院，後來就只播放電影。新舞臺於 1980 年代結束營業，因位於第一市場內，改成新舞臺大商場。(王朝賜、陳桂蘭，2009：117-119) 而後漸漸被閒置，建築物於 2010 年 10 月拆除。¹⁴圖 6 為沈乃霖醫師與沈林月娥舉行婚禮的家族紀念照，在新營新戲臺前拍攝，照片攝於 1933 年，新戲臺剛新建完工，從照片可看到新戲臺之建築外觀。

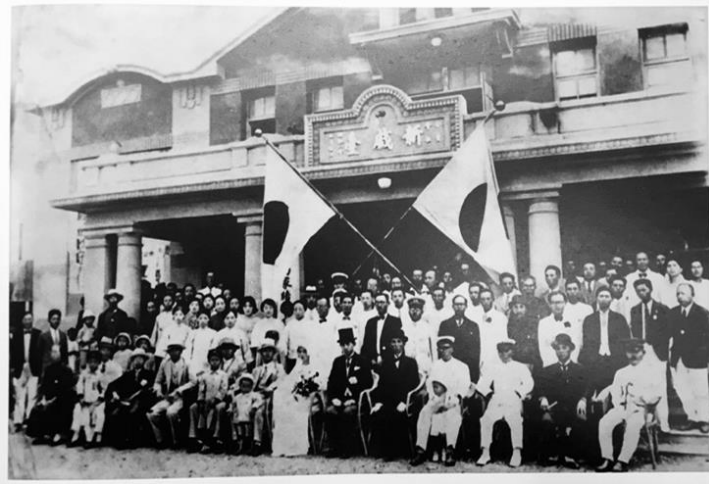


圖 6 新營新戲臺建築外觀

資料來源：姜博智主編，謝玲玉文字撰述（1996）。舊情南瀛：臺南縣老照片之一（179）。臺南縣立文化中心。

論新戲臺之場所精神與場所同一性，場所精神為建物在建成的時刻擁有獨特性的象徵並永久跟隨，筆者認為新營新戲臺的場所精神，與其被興建的原因有所關連：第一，建築樣式氣派足以彰顯合資者的勢力、影響力與家族聲望；第二，公共空間為民眾生活的一部分；第三，原先非正式的舊戲園已無使用。因此，戲院因其名為看戲之場所，由當地望族與商業人士合資興建，有著地方上權力地位的象徵。場所同一性則是由個人認知或社會概念下形塑出場所的特殊性，可能因為時間或事件等因素而有所改變。以建物所處的區域而論，戲院座

¹³ 平家即平房建築。

¹⁴ 資料來源：謝進盛。2010 年 10 月 18 日。〈舊膠卷、老片盤...南藝大搶救影像史料〉。《聯合報》B1 版。

落在臺灣人為主的聚落，緊鄰沈家祖厝、第一市場及第二市場，為臺灣人匯聚且具有社交功能之空間。在臺灣人人數多日本人十倍的新營地區，新戲臺成立時間也早於新營公會堂，即可代表地方上的發展深受當地商工業及仕紳階級的影響。筆者將股東異動及所有權人異動整理為表 3。

表 3

新營新戲臺所有權人及股東異動¹⁵

年份	代表社員	出資人數	出資人異動	資料來源
1933	何皆亨	22 人	何皆亨、沈德民、陳朝清、沈選青、沈三吉、鄭木生、沈松根、劉振發、沈烏棕、林慶瑞、陳生仙、周三吉、周財、魏再生、魏三評、吳如東、涂獻、沈東華、許虎、沈着、沈永瑞、沈應龍	《臺灣銀行會社錄》
1934	何皆亨	21 人	退出：何皆亨	《臺灣銀行會社錄》
1935	何皆亨	26 人	退出：沈三吉、魏再生、沈着、沈永瑞 加入：何皆亨、蔡氏金瓜、劉楓林、沈金龍、劉嬰津	《臺灣銀行會社錄》
1936	何皆亨	26 人	同 1935 年	《臺灣銀行會社錄》 《臺灣職員錄》
1937	何皆亨			《臺灣銀行會社錄》 《臺灣會社年鑑》
1938	何皆亨			《臺灣銀行會社錄》 《臺灣會社年鑑》 (續下頁)

¹⁵ 表格中空白處為資料中無數據或無紀錄。

1939	何皆亨	《臺灣銀行會社錄》 《臺灣會社年鑑》
1940	何皆亨	《臺灣銀行會社錄》 《臺灣會社年鑑》
1941	何皆亨	《臺灣會社年鑑》
1942	劉檜林 〔按：劉楓林〕	《臺灣會社年鑑》
1943	不明	
1944	劉楓林	《組合員名簿》 〈臺灣興行場組合〉

資料來源：竹本伊一郎（1937～1942）。**臺灣會社年鑑**。臺北：臺灣經濟研究會。

杉浦和作（1933～1935）。**臺灣銀行會社錄**。臺北：臺灣實業興信所編纂部。

鳥居兼文（1936）。**臺灣職員錄**。臺北市：南方文化普及會內。

葉龍彥（1998）。**日治時期臺灣電影史**。臺北：玉山社。

新戲臺建築的籌組、資金募集及建案規劃的施工與驗收，符合官方監管單位的要求，過程均有報導持續追蹤，資訊公開化也代表興建戲院對於地區的重要性。從使用場地的內容而論，演出戲劇與播放電影具商業性、娛樂性功能，反映當時政策宣導、民間活動的活絡，是向大眾傳達思想的媒介，劇中的內容也影響人們的思考與價值觀，並反映出當時社會狀況及氛圍，在場所空間中的表演及民生活動所建構出來的場所特徵，也構成其場所同一性。

本研究搜尋所得以興建過程的報導數量較多，對於演出節目以及戲院宣傳廣告則不多。從資料顯示的情況看來，新戲臺的使用狀況的訊息顯然不足，因此筆者好奇當時民眾如何得知演出資訊？演出團體與戲院又如何進行宣傳？是否因為新營仍非大城市，影響了報紙對其演出資訊的報導量？關於上述問題，筆者統整報紙所見以及訪談結果，得出當時演出資訊公告會針對目標觀眾而有

不同的做法，會將演出劇目刊登於報紙上宣傳多為臺北、臺中、臺南市區等大都市，小型的都市聚落以公告演出訊息於戲院門口，或在節目開演前有宣傳車在當地遊街，告知民眾有戲即將開演。

在《臺南新報》1933年12月20日的〈新營街制實施紀念號〉整版紀念號介紹新營地區，下方有刊載新營新戲臺之廣告。臺灣各地的許多戲院常於報紙刊載廣告，通常也會於新年、天長節（天皇誕辰）等節日刊登祝賀的廣告，但新營新戲臺在《臺灣日日新報》中都未見其刊登廣告，《臺南新報》中也僅見一則，如圖7。

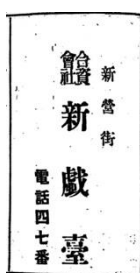


圖7 《臺南新報》1933年12月〈新營街制實施紀念號〉祝新營街制施行廣告
資料來源：《臺南新報》〈新營街制實施紀念號〉1933-12-20第5版第11475號

新營新戲臺的節目類型分成舞臺表演及電影兩部分，筆者將報紙資料中舞臺表演十則及電影六則報導¹⁶，依類型、目的、演出人員、觀眾做分析及探討，其中舞臺表演又分為歌仔戲、改良戲、文士劇以及宣傳劇；電影放映則大多為宣傳用途，其中有屬於娛樂性質的電影放映兩則，整理如表4、表5。

表4

新營新戲臺戲劇演出資料統計

節目類型	報導數目	演出時間	節目內容或演出團體	劇種
舞臺表演	10則	1933年7月	彰化玉連社女優團	歌仔戲
		1933年12月	國際女優跳舞團	舞蹈
		1933年12月	新營郡業佃會 百合之花農事改良戲	改良戲

（續下頁）

¹⁶ 以上的幾則報導，為研究者所能蒐集到相關報導之全部。

1934 年 3 月	新營信用組合 「生命線」文士劇	文士劇
1934 年 3 月	佳里雅聲社女優團	歌仔戲
1934 年 3 月	臺佳社	歌仔戲
1934 年 8 月	防空宣傳劇	宣傳劇
1935 年 9 月	世界滿春園	歌仔戲
1940 年 12 月	日本少女歌劇團	不明
1942 年 7 月	新營郡壯丁團員 素人防諜劇	防諜劇

表 5

新營新戲臺電影播映資料統計

節目類型	報導數目	播映時間	節目內容
電影	6 則	1934 年 2 月	大阪每日新聞社主催發聲活動寫真
		1934 年 6 月	新營青年團主催映寫電戲
		1934 年 12 月	新營街井上商店主催商店奉仕映畫會
		1935 年 4 月	新營壯丁團火防宣傳映寫電戲
		1937 年 3 月	新營郡商工協會主催映寫電戲
		1939 年 10 月	防犯防諜映畫

從演出的節目類型來看，舞臺表演方面，除了日本政府為了宣導目的而演出的宣傳劇外，大部份還是歌仔戲、當地人所籌劃的改良戲以及文士劇為主，歸因於臺灣人興建經營的戲院主要客群為臺灣觀眾。資料中並無邀請中國戲班的演出訊息，在徐亞湘的研究中指出，中國戲班巡演常常虧損，有的戲班甚至因此回不了中國而流落街頭（徐亞湘，2006：104），中國戲班若在大城鎮演出也偶爾虧損的情況下，會至街庄演出應屬少數，新營地區的民眾若要看中國戲班演出，就需到臺南或嘉義市區看戲。電影方面，最早是在戶外播映，在新戲臺尚未建立之前，當地就已經有電影播映的報導。一開始是無聲電影，由日本辯士解說，後來逐漸有臺灣辯士。有聲電影出現時，由於是配日本語，臺灣人無法聽懂，但因為電影為當時新潮的娛樂，所以還是吸引相當多臺灣人前去觀看，例如 1934 年 2 月由日本新聞社主催發聲活動寫真，為有聲電影、日語配音，當時

新營僅新戲臺較具規模，並無日人所經營的場所，因此日人的節目也會租借新戲臺使用。電影多為宣傳用途，僅有兩則屬於娛樂性質並非宣傳用途：新營街井上商店主催商店奉仕映畫會、新營郡商工協會播放電影供慰安會員及店員家屬觀覽。

新戲臺也時常作為會事用途的集會場所，應證報導中描述在新戲臺興建前，未有容納多人之集會及娛樂場所居民深感不便，對當地居民來說新戲臺有作為集會場所之必要性。以下為十則在新戲臺舉辦的會事報導，目前尚未有前人研究探討到此內容，整理如表 6。

表 6

新營新戲臺會事資料統計

	舉行時間	內容
	1934 年 3 月	送迎會（新營郡藏原警察課長榮轉）
	1934 年 5 月	新營郡道路鋪裝保正會議
	1934 年 5 月	新營郡下煙草及酒類小賣人組合第三回總會
	1934 年 5 月	新營郡理髮組合役員會
	1934 年 6 月	新任披露宴
會事 10 則	1935 年 1 月	新營郡後壁塵菁寮信用組合第十二回總會
	1939 年 12 月	募集皇軍慰問金
	1943 年 6 月	皇奉新營郡支會 海軍特別志願兵志願者募集趣旨講演會與座談
	1943 年 6 月	皇奉新營街分會與保甲婦女團共同主催 海軍特別志願兵志願者募集趣旨講演會
	1943 年 12 月	新營郡警察課 防犯週間警察課長講演會

經由資料的爬梳與整理，詳實呈現出關於新營新戲臺的建立始末、經營模式、演出節目以及其他用途。它屬於混合型戲院，提供了舞臺表演（戲劇、舞蹈）、電影播放、開會之集會用途，為新營地區重要之表演場所。

肆、新營公學校講堂、小學校講堂、公會堂

新營公學校講堂、小學校講堂、公會堂為官方設立之場所，非商業戲院、非專為表演而設立，空間能容納較多人，因此成為表演活動舉辦之場所，也因為身為官方設置之機構，表演活動均與宣導及教化民眾之目的有關。此部分分成建立和表演活動兩大項梳理三處場所之歷史脈絡，並討論其場所精神與場所同一性之異同。

一、建立

討論到新營公學校、小學校以及公會堂這三處的場所精神與新營新戲臺之不同，在於其建立的目的原本就非表演用途，教育與公眾事務為其場所精神，但亦有表演活動舉行。學校為教育場所，以表演作為為教學手法、學習成果的展現。公學校為臺灣人所就讀，為日本人教化臺灣人之重要場所，社會教育¹⁷也多為公學校之延伸；小學校為日本人就讀，主要提供在糖廠工作的日人學童所就讀，延續日本傳統精神，雖然新營日人比例僅十分之一，但資源仍比公學校充足。公會堂則是提供一般民眾學術、技藝、娛樂的場所(新營郡役所編, 1935b: 6) 為官方經營之場地，分為有料或無料供活動使用租借，因此，民間與官方的表演活動即有一處公眾場所能使用。

(一) 新營公學校

新營耆老蘇調明先生提到，臺籍子弟當時只能就讀公學校，在新營公學校還沒設立前，新營庄的學子們只能到隔壁庄的鹽水公學校或柳營公學校就讀，十分不方便。(臺南市新營國民小學, 2017: 35) 1917年3月31日查畝營公學校(柳營公學校)新營分校設立認可，新營分校開校式於1917年4月20日舉行，1920年3月31日改為「新營公學校」¹⁸，屬嘉義廳太子宮堡新營庄，1921年屬臺南州新營郡新營庄新營，1937年時校址為臺南州新營郡新營街王公廟三八八番地，校地自從由大廟遷移之後，新校舍建成到現今都在同一地點，校址不同是因為行政區定名改制。1941年4月1日廢除小學校、公學校，皇民化政

¹⁷ 日治時期除了學校教育外，也針對未進入公學校或公學校畢業之臺灣人推動成人教育、國語(日語)講習、風俗改良、生活改善、民眾娛樂等社會教化。

¹⁸ 在國史館臺灣文獻館發行《棟花盛開時的回憶——日治時期畢業紀念冊展圖錄第四冊社會教育篇／日治時期臺灣公立學校一覽表》中，編號 1104 為新營公學校，其中紀錄了當時學校建立及校名異動年份、校址，以及歷任校長姓名及校長任期。南部資料由國史館臺灣文獻館黃得峰研究員整理。(王則文、許錫慶、黃得峰、顏義芳，2005: 195)

策下一律改稱「國民學校」，新營公學校改稱「新營東國民學校」¹⁹。（新營東國民學校，1941-1942：1-2）戰後，1945年10月25日，改稱「新營鎮第一國民學校」、1947年改稱為「新營東國民學校」、1953年4月1日改稱為「新營國民學校」、1968年改稱為「新營國民小學」直到今日，現址為臺南市新營區中正路4號。²⁰

公學校講堂建成於1937年2月10日，建成時間在一手資料上有兩處相異，在新營東國民學校《學校概覽》中，紀錄的1938年2月10日講堂落成（新營東國民學校，1941-1942：2-5），證實為資料錯誤。報導資料顯示，講堂新築落成式祝賀會與創校二十週年紀念式一同舉行，時間為1937年2月21日，並且在同年9月就有在公學校講堂開祝賀會的使用紀錄，再對照新營公學校《創立二十周年誌》，祝辭中紛紛祝賀學校講堂落成，因此，確定講堂是在1937年即建設完成。講堂原本為150坪（《臺灣日日新報》1937-02-09日刊第4版第13246號、《臺灣日日新報》1937-02-21日刊第12版第13258號），於1939年10月20日再增建30坪，增建後總坪數180坪。（新營東國民學校，1941-1942：2-5）新營公學校講堂建成之前，在公學校所舉辦的活動或會議，報導中的地點都寫「新營公學校」，自從1938年講堂落成後，撰寫的地點即會指名在「新營公學校講堂」舉行，因此能看出在講堂落成前後的差異，更顯得公學校講堂對於當地民眾的重要性，但對比新營小學校，卻早已在建校當時就有設立講堂。

筆者到訪新營國小時，有幸訪問曾就讀新營國小，而後又在母校擔任教師，已退休多年的吳春蝶、林須美老師，他們提到當時的校舍都是木造建築，禮堂也是一層樓的木造平房，現在學校的活動中心即是當時禮堂原地重建，已非原先樣貌。圖8是1939年新營公學校本科第十八回卒業紀念照片、圖9為1941年畢業照，均於公學校講堂前拍攝。戰後初期，禮堂外觀還是維持原本樣貌，圖10中標示的禮堂，即為新營公學校講堂。

¹⁹ 「新營西國民學校」則是在1942年4月新成立的學校，校址在新營郡新營街新營八五五，現今為臺南市新民國小。

²⁰ 資料來源：新營國小網站—校史

<https://web.syps.tn.edu.tw/xoops/modules/tadnews/page.php?nsn=3>



圖 8 1939 年新營公學校本科第十八回卒業紀念

資料來源：李福財（2007）。臺南縣新營國民小學九十週年校慶特刊（39）。臺南：新營國民小學。



圖 9 1941 年新營公學校畢業照

資料來源：李福財（2007）。臺南縣新營國民小學九十週年校慶特刊（39）。臺南：新營國民小學。



圖 10 40 年代公學校講堂與校舍

資料來源：李福財（2007）。臺南縣新營國民小學九十週年校慶特刊（106）。臺南：新營國民小學。

（二）新營公學校

新營小學校也稱新營尋常高等小學校，與鹽水港製糖會社（新營製糖所）與日人居住之日式宿舍相鄰。落成式為 1920 年 4 月 25 日，餘興為筑前琵琶的演奏以及福引²¹等。校舍其他附屬建物的坪數約 334 坪，有普通教室四間、特別教室一間、事務室一間、講堂一間、職員住宅約 71 坪、寄宿舍約 77 坪，學校敷地 3640 坪，經費總額約 110,000 圓。（〈開校落成式〉《臺灣日日新報》1920-04-27 日刊第 4 版第 7140 號）由臺南市新營區公誠國民小學（前身為新營小學校）所典藏的一手資料：1936 年新營尋常高等小學校《おもひで》（新營尋常高等小學校，1936），書中有許多學校內部照片，學校樣貌如圖 11、圖 12。



圖 11 1936 年新營小學校校門

²¹ 福引為抽獎之意。



圖 12 1936 年新營小學校校舍

資料來源：新營尋常高等小學校（1936）。おもひで。新營尋常高等小學校。

新營小學校在國史館臺灣文獻館發行的《棟花盛開時的回憶——日治時期畢業紀念冊展圖錄第四冊社會教育篇／日治時期臺灣公立學校一覽表》編號 897，1920 年為嘉義廳新營尋常高等小學校，校址在嘉義廳太子宮堡新營庄；1921 年校址為臺南州新營郡新營庄新營；1941 年改為「新營國民學校」。（王則文、許錫慶、黃得峰、顏義芳，2005：165）此文獻中現今校名處懸缺，實際現今校名為「公誠國民小學」。戰後，1946 年改為「私立新營糖廠員工子弟學校」、1947 年又改名為「私立臺糖第十五小學」、1947 年再度更名「臺南縣臺糖第一小學」，1949 年改為「公誠代用國民學校」、1968 年確立為「公誠國民小學」直至今日，現址為臺南市新營區興業里 4 鄰公誠街 5 號。

新營小學校建校時間晚新營公學校三年，學校講堂在 1920 年 4 月建校時就已經建成，也是當地重要集會所。相較新營公學校，在建校二十年後才由新營公學校兒童保護者會（如同當今的學生家長會）籌建講堂，由此顯示出臺日人之差別對待。

（三）新營公會堂

最早在《臺南新報》在 1932 年 2 月 10 日及 12 日就已經有〈新營郡公會堂現籌備新築〉、〈新營郡に公會堂新築の氣運熟し費用捻出を研究〉兩篇新營郡公會堂籌備新築的報導。官方因為新營庄地區沒有能容納多數人員的集會場所，覺得非常不便，有計畫想興建公會堂，但因為建設經費問題以及各街庄長反對遲遲懸案未決。

臺南州新營郡新營庄新營自置郡以來。閱十三星霜未有會合場所。數年前。當局雖有計畫建設公會堂。因郡下各街庄長反對。其他事情。至今未得具體化。川添新營郡守。自著任以來。對此問題。極力奔走數次協議。去五日午後七時起。在同郡役所。召集各關係者。討論結果。決定建物費三萬五千圓。敷地及其他買收費一萬圓。計四萬五千圓。而建築之聞其經費。由郡下各街庄信組寄附。又對郡役所員及同郡所屬各種團體職員俸給百分之二充之。但大部分。依郡下鹽水港製糖會社。埤明治製糖烏樹林工場之寄附。目下向兩會社交涉中。不久諒必實現云。（〈新營公會堂籌議建築〉《漢文臺灣日日新報》1932-02-20 夕刊第4版第11445號）

終於在1932年初開始計劃建設，經費來源由新營郡下信用組合分擔，郡役所及同郡各團體的職員也需拿出收俸祿的百分之二籌建，但是大部份的經費來源還是以新營郡鹽水港製糖會社以及明治製糖烏樹林工場負責，籌建公會堂的經費都是由公家職員、信用組合²²以及會社負責出資。隔年，1933年3月才確定籌募到經費：「新營郡多年懸案者有二。一則公會堂新設。此由郡下官民有志之寄附而建築之。業由州有新築認可。其如經費四萬五千圓。殆已應募終畢。祇俟今後工事費廉時。便可行之。」（〈新營郡懸案 近將俱既解決 以貯水池新設為急務 樂滿新營郡守所語〉《臺南新報》1933-03-02 夕刊第4版第11185號）同年5月，指出去年12月31日請附入札，7、8月將會確定開始動工。（〈新營公會堂七、八月頃工事著手〉《臺灣日日新報》1933-05-05 日刊第3版第11881號）

時間又再隔了一年，興建公會堂仍然懸案未決，雖在1933年中旬已成案，附包辦人，競爭票簽，但因為預算超過，不得已變更設計。因此1934年3月在郡役所開會，重行票簽，以兩萬圓落札，報導提到：「附與包辦人十八名。重行票簽。結局本館百八十五坪以二萬百圓。為臺南中井氏落札。竣工期。限為本年十月三十一日。而附屬家屋。目下設計中云。」（〈新營公會堂重行票簽落札二萬百圓〉《臺灣日日新報》1934-03-01 夕刊第4版第12179號）終於在1934年8月新築工事已經八分告竣，8月14日舉行上棟式，12月前即完工，原訂12月17日舉行落成式，後來因故改成12月16日舉行。

²² 信用組合為日治時期的信用事業合作組織，依組合目的分為信用組合、販賣組合、購買組合、生產組合。（文化部臺灣大百科全書）

新營公會堂位於郡役所西側，總工費四萬五千圓。報導描述公會堂作為符合近代所有需求的理想設施，為令人感到自豪的現代建築，因為位處地震帶上，建物避免了裡外不必要的裝潢，以堅強牢固為第一要件，並且非常重視通風、採光及隔音等性能。主要以鋼筋混凝土強化整個建築構造，用人造石板及石綿瓦片建成的平房建築約 185 坪、10 個榻榻米大小的和室共計三間約 63 坪半，總坪數約為 248 坪半。（〈新營の自慢理想の施設〉《臺南新報》1934-12-17 夕刊第 2 版第 11835 號）新營公會堂外觀如圖 13、圖 14、圖 15。



圖 13 新營公會堂

資料來源：新營郡役所編（1935a-1939、1941）。新營郡要覽（附錄）。新營郡役所。

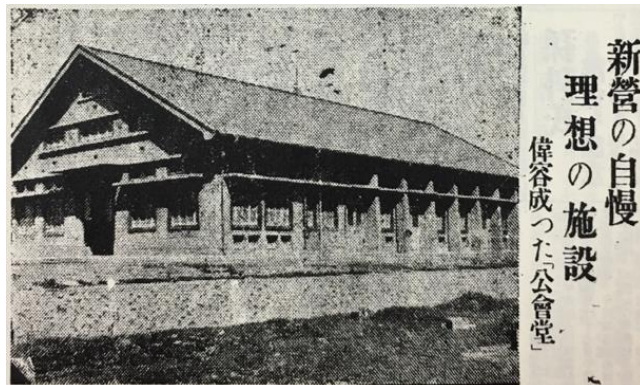


圖 14 《臺南新報》報導新營公會堂落成及內部設施說明

資料來源：《臺南新報》〈新營の自慢理想の施設〉1934-12-17 夕刊第 2 版第 11835 號

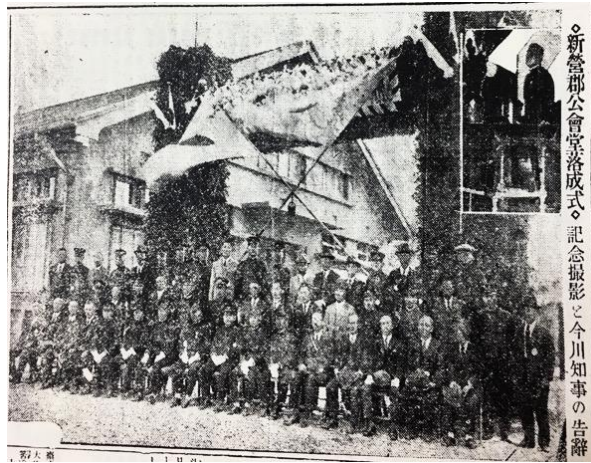


圖 15 新營公會堂落成式紀念攝影

資料來源：《臺南新報》〈新營郡公會堂落成式記念撮影と今川知事の告辭〉
1934-12-18 第 4 版第 11835 號

主體的建築樣式「為混凝土平房〔按：平房〕建。本館建坪。大廣間百坪。亦設撞球場。理髮室。小集會所其他合計百八坪。此外有日本式之室。」（〈新營公會堂落成祝賀會定來十七日舉行〉《臺南新報》1934-12-03 第 8 版第 11820 號）、「縱十二間、橫十間洋室，此外尚設置圖書室、娛樂室、理髮室等。」（〈新營郡公會堂落成式今川知事將臨場〉《臺南新報》1934-12-12 夕刊第 4 版第 11830 號）1936 年 9 月，新營郡新營街當局為圖社會教化及文化向上起見開設圖書館，9 月 2 日在公會堂開館，供街民一般自由觀閱。（〈圖書開館〉《臺灣日日新報》1936-09-05 夕刊第 4 版第 13091 號）然而，新營公會堂於二次大戰遭砲火轟炸，戰後修復成為中國國民黨救國團團管區（楊文雀，2009：108），今已拆除。

二、表演活動

從表演活動的性質與目的及空間使用的情況而論，三處同樣都為官方場所，人選擇場所之緣由及表演活動在此空間的發生，透露出殖民者教化民眾的目的，但在此架構下還是能藉由日人、臺人、官方與民間活動的差異，來區辨各個場所不同的場所同一性。以下分為兩部分：殖民地教育系統下的表演——

學藝會及敬老會、報導中三處場所舉行之表演活動（含學藝會及敬老會），第一部分討論三處場所的共同之處，均為學藝會及敬老會舉行地點，第二部分則將三處場所分開討論，以比較其中之差異。

（一）殖民地教育系統下的表演——學藝會及敬老會

殖民者透過成果表演為手段，來促進臺灣人對於日語以及日本文化的學習，例如定期舉辦的學藝會，會在這三處表演場所舉行。一方面藉由表演彰顯教化的實施成果，另一方面，教育制度跨足學童到社會人士，當地的民眾均可能身為表演者亦或是觀眾，屬於官方與民間一同參與的區域大型活動。此部分討論新營郡（西部）小公學校聯合學藝會、新營公學校學藝會、國民塾學藝會以及敬老會。

1. 新營郡（西部）小公學校聯合學藝會

在簡秀珍的研究中提到，自 1924 年開始出現同一區域跨校的小公學校聯合學藝會。（簡秀珍，2012：23）新營地區的聯合學藝會最早為 1928 年 12 月在新營小學校舉行的「新營郡下西部²³小公學校聯合學藝會」，內容有由各校選出的男女兒童四十番的談話、獨唱、對話、遊戲以及鹽水公學校職員的合唱。（《臺灣日日新報》1928-12-12 日刊第 5 版第 10290 號）有提到學藝會演出內容的報導不多，其他年份有提到者為 1931 年有演題三十五種，1932 年演題三十六種之中最具特色的為鹽水女青年之木曾節²⁴舞踊及跳舞。

新營郡西部聯合學藝會舉辦場所在新營小學校和新營公會堂，並無在新營公學校舉辦之紀錄（1928 年 12 月、1931 年 12 月在新營小學校，1930 年 2 月、1932 年 12 月、1935 年 2 月在鹽水公學校、1933 年 12 月在柳營公學校），1934 年 12 月、1936 年 2 月在新營公會堂舉行的新營郡下小公學校聯合學藝會，參與的學校則不只有新營郡西部，而是整個新營郡的小公學校，1936 年 2 月的學藝會更聯合國語講習所一同舉辦。舉辦時間自 1928 年開始到 1936 年均在 2 月（3 次）及 12 月（4 次），其中 1929 年及 1935 年查無舉行資料，筆者依年份整理列於表 7。

²³ 現今新營地區屬於當時新營郡西部區域範圍。

²⁴ 「木曾節」為長野縣木曾郡的地方歌謠，原被登山者所傳唱，而後為福島、上松地區的盆踊歌曲，大正（1912 年至 1926 年）初年，經木曾郡福島町的町長整理、宣傳後大受歡迎，木曾節踊配合歌謠，男女老幼自由加入圈子跳舞，在婚禮及佛事供養的法會，經常可見其演出。（國立編譯館，2004：1510）

表 7

新營郡西部小公學校聯合學藝會

舉行日期	名稱	場地	資料來源
1928年12月8日	新營郡下西部小公學校聯合學藝會	新營小學校	《臺灣日日新報》 1928-12-12 日刊第5版 第10290號
1930年2月2日	新營郡西部教育研究會主催兒童學藝會	鹽水公學校	《臺灣日日新報》 1930-02-04 夕刊第4版 第10705號
1931年12月27日	新營郡下小公學校及幼稚園兒童西部聯合學藝會	新營小學校	《漢文臺灣日日新報》 1932-01-03 日刊第8版 第11397號
1932年12月18日	新營郡教育會主催西部公學校兒童聯合學藝會	鹽水公學校	《漢文臺灣日日新報》 1932-12-04 日刊第8版 第11731號 《漢文臺灣日日新報》 1932-12-15 日刊第4版 第11742號 《漢文臺灣日日新報》 1932-12-20 日刊第8版 第11747號
1933年12月10日	新營郡教育會主催西部聯合學藝會	柳營公學校	《臺灣日日新報》 1933-12-12 日刊第3版 第12101號 《漢文臺灣日日新報》 1933-12-12 日刊第8版 第12101號
1934年12月17日 (新營公會堂落成)	新營郡教育會主開郡下小公學校聯合學藝會	新營公會堂	《臺灣日日新報》 1934-12-13 夕刊第4版 第12464號 《臺灣日日新報》 1934-12-19 日刊第8版 第12470號

(續下頁)

1936年2月12日	新營郡下小公學校及國語講習所聯合學藝會	新營公會堂	《臺灣日日新報》 1936-02-09 日刊第8版 第12883號
------------	---------------------	-------	---

2. 新營公學校學藝會

新營的學校學藝會最早出現於新營公學校《創立二十周年紀念誌》中，1925年12月12日舉行照宮成子內親王殿下御命名奉祝學藝會。(宮崎才治，1937：6)但並無法得知此學藝會的內容。新營公學校學藝會舉辦場所在新營公學校和新營公會堂(1925年12月、1933年7月、1934年2月、1937年2月、1938年2月、1939年2月在新營公學校舉行，1936年1月在新營公會堂舉行。)，舉辦時間多在農曆新年、紀元節²⁵(2月11日)前後。雖然最後一則新營公學校學藝會的報導為1939年，但後續學藝會資訊則在新營東國民學校²⁶《學校概覽》中的「行事豫定表」(學校行事曆)被記錄，分別為1942年2月中下旬(新營東國民學校，1941)及1943年2月中旬舉辦。(新營東國民學校，1942：21)筆者依舉行日期列於表8。

表8

新營公學校學藝會

舉行日期	名稱	場所	資料來源
1925年12月12日	照宮成子內親王殿下御命名奉祝學藝會	新營公學校	《創立二十周年紀念誌》
1933年7月5日	新營公學校學藝會	新營公學校	《臺灣日日新報》 1933-07-06 日刊第3版第11943號 (續下頁)

²⁵ 紀元節(今稱建國紀念日)：第一代神武天皇即位紀念日，1872年11月始訂此日為祝日，翌年3月名此為紀元節。即位之日為日本古曆1月二29日，陽曆2月11日，遂訂此日為紀元節。(吳鈺瑾，2015:108)

²⁶ 新營公學校於1941年改為新營東國民學校。

1934年2月15日	新營公學校學藝會	新營公學校	《臺灣日日新報》 1934-02-16 日刊第 3版第12166號 《臺灣日日新報》 1934-02-16 日刊第 4版第12166號
1934年12月16日	新營公會堂落成祝 賀教育品展覽會	新營公學校	《臺灣日日新報》 1934-02-16 日刊第 4版第12166號
1936年1月24日	新營公學校學藝會	新營公會堂	《臺灣日日新報》 1936-01-25 日刊第 8版第12868號
1937年2月21-22 日	新營公學校創立二 十週年記念式及講 堂新築落成式祝賀 會、開學藝會、展覽 會、運動會	新營公學校	《臺灣日日新報》 1937-02-09 夕刊第 4版第13246號 《臺灣日日新報》 1937-02-21 日刊第 12版第13258號
1938年2月11日	新營公學校家族慰 問兒童學藝會 (紀元節)	新營公學校	《臺灣日日新報》 1938-02-15 日刊第 8版第13615號
1939年2月20日	新營公學校學藝會	新營公學校	《臺灣日日新報》 1939-02-21 日刊第 8版第13984號 《臺灣日日新報》 1939-02-23 日刊第 5版第13986號
1942年2月	學藝會	新營東國民 學校	新營東國民學校 《學校概覽》
1943年2月	學藝會	新營東國民 學校	新營東國民學校 《學校概覽》

活動內容的描述在 1937 年及 1938 年的報導中有較多細節：1937 年 2 月 21 日及 22 日為新營公學校創校二十週年紀念，在新建成的 150 坪之講堂舉行記念式及落成式，當日招待會根原州教育課長、林郡守兩課長、各街庄長小公學校

長、會社重役、淺野所長開祝賀宴，午前開學藝會，下午開展覽會，隔日開紀念運動會；（〈廿週年祝〉《臺灣日日新報》1937-02-21 日刊第 12 版第 13258 號）1938 年 2 月在紀元節當日開家族慰問兒童學藝會²⁷，雖然當天下雨又嚴寒，但仍然是聚集千餘名民眾在現場觀覽。（〈新營／學藝會〉《臺灣日日新報》1938-02-15 日刊第 8 版第 13615 號）

3. 國民塾學藝會

日治時期為了推動日語，最早在 1896 年由伊澤修二創立「芝山巖學堂」，隔年設置「國語傳習所」，1898 年起開始廣設公學校，而使日語使用人口上升。由於公學校只招收學齡兒童，社會上還有許多未就讀公學校的人口，因此，官方為了國語（日語）普及，利用社會教育團體開設國語講習會。（王則文，2005：13）例如，在筆者所搜集的新營地區最早有學藝會名稱出現的報導資料為 1921 年 6 月 29 日〈夜學會員の學藝會〉²⁸，夜學會即是公學校附設的國語傳習機構。在 1929 年後設置的國語講習所，則與 1896 年至 1898 年最早總督府草創的國語傳習所不同，更有組織地在大規模推動國語運動。1937 年皇民化運動後，官方推動更加積極，1938 年總督府在各街庄廣設國語講習，1942 年制定「國語講習所刷新強化要綱」。起先 1915 年國語（日語）普及率僅為 1.63%，自 1930 年代推動社會教育，實施國語講習所制度後普及率逐漸攀升，1932 年國語（日語）普及率 22.7%、1936 年 32.3%、1940 年 51.0%。（藤森智子，2011：2）當時雖然尚未實施義務教育，但從數據得知，國語講習所制度實施，使得臺灣使用日語的人口大幅增加。

國民塾學藝會舉辦場所在新營公學校，舉辦時間 1939 年 3 月、1939 年 8 月、1940 年 3 月。僅 1939 年 8 月國民塾第五回學藝會的報導有描述演出內容，會話談話、劇、唱歌、遊戲等 55 番，演出者從 6 歲到 75 歲都有。（〈新營街國民塾聯合學藝會〉《臺灣日日新報》1939-08-17 日刊第 5 版第 14160 號）1940 年 3 月由 4 歲以上 60 歲以下的男女塾生出演，但報導並無說明演出詳細細目。（〈新營街國民塾聯合學藝會〉《臺灣日日新報》1939-08-17 日刊第 5 版第 14160 號）筆者依舉行日期列於表 9。

²⁷ 簡秀珍提到，「慰安學藝會」與原本學校的年中行事（固定活動）並不相同，安排孩童的學藝會來達到「慰安」的目的，並不是兒童的自發行為，而是國家力量介入的結果。（簡秀珍，2012：30-31）

²⁸ 《臺灣日日新報》1921-06-29 日刊第 4 版第 7568 號。

表 9

於新營公學校舉行之國民塾學藝會

舉行日期	名稱	場所	資料來源
1939年3月26日	新營街國民新營分會第五回國民塾學藝會	新營公學校	《臺灣日日新報》1939-03-27日刊第8版第14018號
1939年8月15日	新營五十餘國民塾第六回聯合學藝會	新營公學校	《臺灣日日新報》1939-08-17日刊第5版第14160號
1940年3月6日	新營郡國語常用聯盟新營分會主催國民塾學藝會	新營公學校	《臺灣日日新報》1940-03-08日刊第5版第14362號

4. 敬老會

由新營男女青年團²⁹所舉辦的敬老會，舉辦場所在新營公學校和新營公會堂，舉辦時間均在始政紀念日（6月17日）前後，筆者依舉行日期列於表10。

表 10

新營青年團主辦之敬老會兼學藝會

舉行日期	名稱	場所	資料來源
1934年6月16日	第二回敬老會	新營公學校	《臺灣日日新報》1934-06-16夕刊第4版第12285號
1935年6月17日 (始政紀念日)	第三回敬老會順開學藝會	新營公會堂	《臺灣日日新報》1935-06-20日刊第12版第12651號 (續下頁)

²⁹ 1916年11月以田中義一為首成立「青年團中央部」，負責聯絡全國青年團，但還著重在宣傳及加強與地方青年團之聯繫。(平山和彥，1988：49-50)直到1927年4月19日制定〈文教局處務規程〉，始有社會教育專責機關的出現，並且將青年團納入管轄範圍。(臺灣教育會，1939：126)

1936年6月17日 (始政紀念日)	第四回敬老會	新營公會堂	《臺灣日日新報》 1936-06-17 夕刊第 4版第13011號
1938年6月16日	第六回新營街敬老會	新營公學校	《臺灣日日新報》 1938-06-16 日刊第 5版第13735號
1939年6月21日	第七回敬老會	新營公學校 講堂	《臺灣日日新報》 1939-06-21 日刊第 5版第14103號
1940年6月19日	第八回敬老會	新營公學校 講堂	《臺灣日日新報》 1940-06-19 日刊第 5版第14464號
1943年6月17日 (始政紀念日)	第十一回新營街敬老 會	新營東國民 學校講堂	《臺灣日日新報》 1943-06-17 日刊第 4版第15549號

報導中有寫到活動細節者：1934年對七十歲以上高齡者贈與以人面竹杖為紀念；1935年演出內容由男女青年團員、國語講習所女生徒、公學校兒童等之舞蹈及口琴演奏，及楊允中、沈森其兩氏之陽琴時琴合奏；1939年在135名70歲以上的長者裡，女性佔了102位，男性佔了33位，而最高年齡者為88歲，總共有3位，載送他們的交通工具全部使用人力車以及汽車，並且贈送每位長者紀念品和慰勞宴的合影紀念照，還有青年團體會表演餘興節目；1940年有70歲以上的長者女性102名、男性34名，大會以舞蹈和全臺灣最有名的青年團的口琴演奏拉開本次大會的序幕。其中1939年第七回敬老會，當時由青年團組成的敬老劇團，演出敬老會劇《銃後³⁰の務》，圖16為演出者紀念照。

³⁰ 銃後（じゅうご）為後方之意，指戰線後方。



圖 16 1939 年新營青年團第七回敬老會 敬老劇團出演者紀念寫真
資料來源：姜博智、黃武璋主編（2001）。舊情南瀛：臺南縣老照片之六（190）。臺南縣文化局。

依當年的敬老會舉辦地點，推測照片中的建築物即為公學校講堂。演出者穿著演出服裝，每個人不同的拍照姿勢，樣貌十分有趣。敬老會的節目是經過精心的排演，在報紙資料中的敘述文字雖簡單，但實際上內容包含戲劇、音樂、舞蹈等表演，在當時可是一大盛會。

研究發現這三處場所均有舉行學藝會，學藝會屬於當時教育成果的發表，以學習成果展現為主，幾乎每年定期舉辦，參與者和觀覽者眾多。新營小學校有參與聯合學藝會與青年團主辦的敬老會兼學藝會，但是並沒有小學校自己舉辦學藝會的資料，反之，公學校則每年均舉辦學藝會。在社會教育方面，由青年團主辦的敬老會，活動中舉辦學藝會作為餘興表演活動，國民塾和國語講習所也會舉行學藝會。

（二）三處場所舉行之表演活動（含學藝會及敬老會）

前述三處場所之共同點為均為學藝會的舉行場地，然而各場所仍有其他活動舉行，為比較其中之差異，因此將資料中的演出活動以新營公學校講堂、新營小學校講堂、新營公會堂分別敘述之。

1. 新營公學校（講堂）

在新營公學校舉辦的活動有祭典、學藝會、音樂會、運動會、學校的相關會事（如送別會、保護者會役員會、同窓會、講習會）、祝賀會、新營青年團主辦的活動或會議，地方上的一般會議也會借用場地在此舉辦，表 11 僅列出與表演活動相關之資訊 20 則。

表 11

於新營公學校舉行之活動報導

活動	時間	節目內容	主辦
音樂講習會	1925 年 7 月	每日四小時遊戲及歌唱 講習會	
學藝會	1925 年 12 月	不詳	
新營公學校學藝會	1933 年 7 月	不詳	新營公學校
新營公學校學藝會	1934 年 2 月	不詳	新營公學校
第二回敬老會	1934 年 6 月	不詳	新營男女青年團
納涼音樂會	1934 年 8 月	音樂種類有洋和漢、口琴 演奏	新營郡新營街青年團
新營公學校學藝會	1937 年 2 月	不詳	新營公學校
新營公學校學藝會	1938 年 2 月	不詳	新營公學校
國語修了式	1938 年 3 月	學藝會（內容不詳）	新營街王公廟國語講習所
第六回新營街敬老會	1938 年 6 月	新營男女青年團表演餘興節目學藝會	新營男女青年團
新營公學校學藝會	1939 年 2 月	不詳	新營公學校
新營街國民新營分會第五回國民塾學藝會	1939 年 3 月	不詳	

（續下頁）

第七回敬老會	1939年6月	青年團表演餘興節目、演出敬老會劇《銃後 ³¹ の務》	新營男女青年團
新營五十餘國民塾 第六回聯合學藝會	1939年8月	會話談話、劇、唱歌、遊戲等五十五番	
青年團研究會	1939年8月	男女二十七團集合、ラヂオ體操 ³² 、閱團、教練及遊技、分列行進、集合整列、青年團歌合唱、郡聯合團長秋本郡守訓示、讀いて音樂劇及舞踊等。	
新營郡國語常用聯盟新營分會國民塾學藝會	1940年3月	不詳	
第八回敬老會	1940年6月	舞蹈、青年團的口琴演奏	新營男女青年團
新營公學校學藝會	1942年2月	不詳	新營公學校
新營公學校學藝會	1943年2月	不詳	新營公學校
第十一回新營街敬老會	1943年6月	不詳	新營男女青年團

2. 新營小學校講堂

在小學校舉行的活動有聯合學藝會、軍事映畫、電影講習會、音樂會、教育映寫、相撲講習會與武術大會，活動內容大多與日本文化相關，例如相撲與武術大會的銃劍術、劍道，其中，電影《肉彈三勇士》所傳述的內容，更是戰爭時期日本軍國主義從教育著手向下扎根的例證。另外，從開辦電戲講習會訓練相關播放電影的人員以及教育映寫的播放，也可得知當時電影開始蔚為流行，表12列出在新營小學校舉行之活動報導9則。

³¹ 銃後（じゅうご）為後方之意，指戰線後方。

³² ラヂオ體操為收音機體操，配合音樂節奏做的體操動作，臺灣在1930年4月開始固定播放，由國家主導推動，應是日治時期殖民政府的重要政策，日本的近代化身體與時間加上都市化的過程，做體操成為近代化對於身體健康的價值觀，將健康視之為國民的義務。（許佩賢，2015：209-212）

表 12
於新營小學校舉行之活動報導

活動	時間	節目內容	主辦
新營教員講習會	1924 年 6 月	講習科目有公學校國語讀本、書方法帖辦理法、地理書編纂趣旨講演、體操遊戲、競技	
新營郡下西部小公學校聯合學藝會	1928 年 12 月	各校選出的男女兒童四十番的談話、獨唱、對話、遊戲；鹽水公學校職員的合唱	
新營郡下小公學校及幼稚園兒童西部聯合學藝會	1931 年 12 月	演題三十五種	
新營の軍事映畫	1932 年 4 月	滿州事變 ³³ に我軍出征軍神肉彈三勇士の活動寫真 ³⁴	在鄉軍人會分會
電戲講習	1933 年 7 月		新營當局
納涼音樂會	1933 年 7 月	和、漢、洋等之音樂演奏	新營青年團
教育映畫上映	1934 年 12 月	在新營郡各小公學校播放教育映寫，針對小公學校兒童、國語講習所生徒、青年團員，目的是作為學校教育的補充以及公民觀念的養成。播放映畫包含：小公學校中高學年間教材映畫、西洋喜活劇 ³⁵ 映寫、兒童劇及社會劇映畫。	新營郡教育課
相撲講習會	1939 年 8 月		
臺南州下鄉軍武術(銃劍術 ³⁶)大會	1939 年 11 月		

³³ 滿州事變為 1931 年 9 月 18 日爆發的九一八事變。

³⁴ 在鄉軍人會所播放的《肉彈三勇士》活動寫真，內容富有濃厚軍國主義色彩，傳達國家至上的思想。在簡秀珍的研究中提到，自九一八事變後，因著國家變動而影響學校教育，1933 年蘇澳尋常小學校學藝會演出由時事改編的《肉彈三勇士》，「《肉彈三勇士》源於 1932 年三個日本工兵在上海持長炮爆破刺網，為替軍隊打開血路而犧牲的事件，之後成為電影、戲劇、說書、流行歌等題材，將當時的軍國熱潮帶到最高點。」（簡秀珍，2012：29）

³⁵ 活劇（かつげき）為動作戲、武打戲，以打鬥為主、具激烈場面的戲劇或電影，在當時頗受觀眾歡迎。

³⁶ 銃劍術為刺槍術。

以在公學校及小學校所舉行的活動來看，在小學校舉行的活動多與日本文化相關，這是與公學校最大的不同。學校以學生為主同樣都是傳授知識的場所精神，以日人為多數的小學校與以臺灣人為多數的公學校，因著族群的差異有不同取向的活動舉行，小學校目的為保有日本人的傳統，公學校則是教化臺灣人，即彰顯出兩者場所同一性之差異。另外，雖然新營小學校講堂在建校 1920 年時就已建成，新營公學校講堂在 1938 年才建成，但有被報導出來的活動，舉辦的場所卻多在新營公學校，推測可能為當地臺灣人人數還是佔大多數，活動舉辦還是針對臺灣人為主。

3. 新營公會堂

在公會堂舉辦的活動類型最為多樣，有學藝會、演奏會、婚嫁、街葬、祝宴送迎、青年團活動、宣傳會、國語講習會、戰網講習會、業界會議等，以下針對有演出活動的報導討論，包含學藝會、敬老會、音樂會、官方宣傳、慰安映畫、私人租借、皇奉會國民娛樂大會。表 13 列出在公會堂所舉行的表演活動共 13 則報導，演講與會議並未列入。

表 13

於新營公會堂舉行之活動報導

活動	時間	節目內容	主辦
新營公會堂落成式	1934 年 12 月	有舞踊、音樂(樂隊、口琴、尺八)、臺灣劇、淨琉璃、電影	
新營郡教育會主開郡下小公學校聯合學藝會	1934 年 12 月	不詳	新營郡教育會
中北部震災捐金演奏會	1935 年 5 月	不詳	新營郡新營街
第三回敬老會順開學藝會	1935 年 6 月	舞踊、口琴演奏、陽琴時琴合奏	新營男女青年團
義捐音樂會	1935 年 7 月	洋琴、口琴等	臺灣新民報社
新營公學校學藝會	1936 年 1 月	不詳	新營公學校

(續下頁)

新營郡下小公學校及國語講習所聯合學藝會	1936年2月	不詳	新營郡下小公學校及國語講習所
第四回敬老會	1936年6月	不詳	新營男女青年團
家族納涼會	1936年8月	電戲及演內地人戲、浪花節等	新營俱樂部
研究發表會	1936年9月	戲劇、研究發表、會話、唱歌、音樂、舞蹈	新營郡下男女青年團
衛生展覽會	1938年4月	活動寫真映寫	臺南州新營郡警察課
慰安映寫會	1940年6月	不詳	新營郡
國民娛樂大會	1942年10月	不詳	皇民奉公會新營郡支會

公會堂舉辦的表演活動相較學校多元，除了學藝會外，也有音樂表演、官方宣傳以及私人租借的娛樂活動。自 1938 年後，報導資料中慰靈祭、戰事相關的會事開始變多，1940 年後戰事日漸膠著，出現慰安會、慰問品發送、街葬等報導，除了公會堂，同時期在戲院也有軍隊募集講習會、防諜劇上演、防止犯罪在幕間講演宣導。臺灣人既然被視為日本國民，戰事的參與也是身為皇民的責任，當時的皇民奉公會即是從上到下的將臺灣全國國民納入管轄，可謂全民運動。

圖 17 為 1942 年在新營公會堂的表演活動，由表演者的手部動作推測其為日本盂蘭盆節（お盆）跳的傳統舞蹈「盆踊」（盆踊り）³⁷，盆踊的特色著重在其手部動作。圖中的表演者為女性，盆踊一般會穿著浴衣，但圖中的表演者卻穿著褲裝，從照片拍攝時間是 1942 年，可得知當時已進入戰爭時期。當時モンペ（燈籠褲）為腳踝處束緊的長褲，有日本式和西式兩種樣式，女性勞動的穿著上衣為和服，衣擺則塞入モンペ。在戰爭激烈時期モンペ泛稱所有褲裝，為了軍事與勞務以及躲避空襲，モンペ具有行動便利性以及凝聚備戰精神與動員

³⁷ 盆踊，也稱盆舞，為一年一度傳統習俗盂蘭盆祭典中表演的舞蹈，祭典習俗源自中國《盂蘭盆經》的佛事，每年 7 月 13 日至 15 日舉行，目的在超度祖先亡魂。男女老少聚集一同吟唱盆舞歌謠（盆唄），一邊跳著盆舞。盆舞步伐簡單，如拍掌踩踏、走步等，有的會戴傳統式斗笠，腰繫小鼓、雙手拍掌及拍鼓，大多以圓形進行，配有尺八、小鼓、三味線等樂器伴奏。（資料來源：國家教育研究院辭書 <http://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E7%9B%86%E8%88%9E>）

的表徵，學校女學生制服的裙裝也被モンペ所取代。（洪郁如，2009：50-55）另外，從圖中也能見到公會堂內部有設置舞臺，以舞臺上表演者的位置分布來看，舞臺深度並不深。



圖 17 1942 年公會堂表演活動

資料來源：李福財（2007）。臺南縣新營國民小學九十週年校慶特刊（42）。臺南：新營國民小學。

由當時的照片中可看出表演是經過精心排練，演出項目也包含戲劇、音樂、舞蹈等，可惜均無法得知演出的詳細內容，但可以確定的是，表演節目的規模較小、演出時間較短。例如在 1936 年 9 月在新營公會堂舉行的新營郡下男女青年團研究發表會，報導〈研究發表〉在表演內容規則提到，每個表演的演出的時間限制在五到十分鐘，不同於商業戲院表演團體所演出的劇碼，成果展演的演出節目屬於小型短劇、舞蹈及音樂等的表演活動。

對比新營新戲臺，這三處表演場所，都沒有戲班的演戲資料，例如在公會堂舉辦的新營俱樂部員的家族納涼大會，有播放電影、演內地人戲與浪花節活動，雖為私人租借場地使用，但表演內容皆為日本文化之娛樂。因此，戲班演出的場所應以新戲臺為主，新戲臺的演出多為臺灣人的劇種，在公會堂則不會有臺灣人的劇種在此演出，什麼種類的演出不會在某些場所進行也形塑其場所同一性，公會堂為官方的場地，即呈現殖民者為主的鮮明形象。

在 1934 年底公會堂建成以後，會議多從新戲臺移至公會堂舉行，例如官方官員的榮轉送迎會、煙草酒類小賣人組合總會、理髮營業組合通常總會等，原

本在新戲臺舉辦的會議，自 1935 年開始多移至公會堂舉辦，因此，以公會堂作為活動場地的報導就有 188 則之多（表演活動僅 13 則報導，還是以會事佔大宗。），相較新營新戲臺在會事使用之報導，可對比兩者報導數量之懸殊，報導資料的使用次數統計如表 14。

表 14

公會堂報紙資料年使用次數統計

年份	使用次數
1934 年	3 次
1935 年	29 次
1936 年	39 次
1937 年	19 次
1938 年	29 次
1939 年	27 次
1940 年	23 次
1941 年	4 次
1942 年	10 次
1943 年	5 次

總使用數：188 次

在 1936 年至 1941 年的《新營郡要覽》中，發行當年度的要覽中記載前一年的使用概況（新營郡役所，1935a：15），1934 年雖尚未有紀錄，但已經被列出，原因為新營郡公會堂落成於 1934 年 12 月，尚新建成不久。數據自 1935 年開始記載，1935 年使用回數為 45 回（新營郡役所，1936：15），1936 年使用回數 80 回。（新營郡役所，1937：15）自 1937 年，使用回數記載開始分為有料及無料，有料 11 回、無料 57 回，使用料金 160 圓（新營郡役所，1938：42），1938 年使用回數有料 19 回、無料 64 回、使用料金 213.10 円（新營郡役所，1939：49），1939 年使用回數有料 1 回、無料 64 回，使用料金 171.80 円（新營郡役所，1941：50）³⁸，筆者將上述每年使用回數整理為表 15 以方便做比較。

³⁸ 於 1941 年記載 1939 年的使用概況，唯此本與前述（於當年記載前一年的使用狀況）不同。

表 15

1935-1939 年新營公會堂使用概況³⁹

年份	總使用次數	無料使用（免費）	有料使用（收費）	料金
1935 年	45 次			
1936 年	80 次			
1937 年	68 次	57 次	11 次	160 圓
1938 年	83 次	64 次	19 次	213.10 圓
1939 年	65 次	64 次	1 次	171.80 圓

資料顯示使用大多為無料，以不收費（無料）的使用為大宗，公會堂大部份以官方用途為主，偶爾租借私人使用，也因此需要付費使用紀錄的 1937 年至 1939 年，三年來僅 31 次。1935 年至 1939 年五年總使用次數為 341 次，平均一年使用 68.2 次，等於一年有約使用 70 次，對比筆者搜集 1934 年末至 1943 年的報紙資料中，九年多使用次數總計 188 次。能在報導資料中確認使用場地為新營公會堂平均一年僅 20 次，與實際使用次數差距甚大，以此推測一般會議或活動較少被報導出來。以報導數量而言，新營公會堂相較新營新戲臺、新營公學校及小學校來說，是資料量最多之場所。

伍、總結

日治時期臺南新營地區設置新營火車站及郡役所，交通便利而成為貨物運輸集散地，從小聚落逐漸發展成新營郡的區域行政中心，加上鹽水港製糖株式會社設廠新營、1930 年開通嘉南大圳與不利農作的看天田改良，農作增收、糖業發展進而兼營紙漿及酒精製造業，人口數逐年上升。1933 年人口數突破兩萬，新營庄升格為新營街，因此少不了地方公眾集散場所的需求，表演活動也會在此舉辦。本研究探討新營地區的「室內」表演場所，包含地方人士籌資新建的商業戲院「新營新戲臺」以及官方主導設立的「新營公學校講堂」、「新營小學校講堂」、「新營公會堂」，筆者依落成時間、建設工費、建築樣式、坪數、設施列於表 16。

³⁹ 1935 年與 1936 年無料使用、有料使用及料金資料中無數據。

表 16

新營地區室內表演場所比較表

場所名稱	新營新戲臺	新營公學校 講堂	新營小學校 講堂	新營公會堂
落成時間(落成式)	1933年7月27日	1937年2月21日	1920年4月	1934年12月16日
建設工費	12,500 餘圓	12,000 圓	不明	45,000 圓
建築樣式	洋式平房	木造平房	磚造	混凝土、人造石板及石綿瓦片建成的平房
坪數	150 坪(可容納五百人以上至一千多人)	180 坪(原150坪,1939年10月20日增建30坪,共180坪。)	不明	總坪數約為248坪半:縱十二間、橫十間洋室,約185坪(大廣間約100坪)10個榻榻米大小的和室共計三間約63坪半。
設施	不明	鋼琴1臺、風琴2臺	不明	大廣間、洋室、和室,另設撞球場、理髮室、圖書室、娛樂室、小集會所,1936年9月2日,公會堂圖書館開館。

時間先後依序為新營小學校講堂、新戲臺、公會堂、公學校講堂,新營公會堂建設費用與設施為四者之首。這四處室內表演場所之場所精神及場所同一性,從物理表象或外型、可觀察的活動與功能、意義或象徵來看,都有足夠的特徵使場所具有分辨性與獨特性。以外部性而言,建築本身的特質形象「具有物質性(生理)與精神性兩大互相關聯的功能」(王振復,1993:45)並且從現實到知覺、生理到心理的過程,存在著中介的認知表徵。場所同一性會因為時間、過去的事件與現在的狀態、歷史與社會變遷,或個人、群體的認知經驗、想像、感情、記憶等因素而改變,藉由同化、調整表現出穩定但持續變動的狀態,在殖民

統治下的社會加上戰爭因素，使場所特質的變動更為快速與特殊，但場所精神是不變的，它建構場所的獨特性與特殊性，使其能夠被辨認。

新營新戲臺提供觀眾看戲的空間，為商業化經營的娛樂場所，建設、經營者大部份為當地有錢有名望之人士，地點位於臺灣人所居住之區域，建築外觀與形象代表著籌建者的身份與地位。以場所利用來說，具商業性、娛樂性與合資的商業化經營模式是新戲臺與其他三處場所最大的不同，向演出團體或場地租借者收取場租，觀眾入場看戲必需付票錢，戲院會發配薪資給員工，股東也定期召開總會討論年度收支以及遴選管理負責人。日治時期現代戲院開始建立，有別於廟埕演戲以及清代私人宅邸的戲臺，都市發展更淺移默化的改變當時的文化、傳統以及民生習慣，演出活動的空間轉換從戶外轉移到室內，對於環境意象、場所的特性與意義也發生著改變，城市的人口成長帶動娛樂活動的需求，「充滿衝突的新空間意義之生產（論述實踐）不僅關乎特定階級社會群體、性別支配的動態過程，而且關乎階級、社會群體、性別之抵制支配過程之表現。」（夏鑄九，1992：237）觀者嘗試以新的角度體驗新事物與新娛樂，演出者也必須順應室內表演空間的出現而改變演出形式，同化與調整的平衡隨著個人、群體、社會性共識而變動之複雜性，建構了個人經驗與社會發展下持續變動的場所特質。演出內容也賦予場所特定的性質，新戲臺經營對象主要為臺灣人，多以歌仔戲戲班為主。在公會堂建立之前，新戲臺為新營地區當時唯一的商業戲院，有場地需求之故、以日人觀眾為主的日本的電影也會在此播放。雖然演出節目以娛樂性質為主，但不免也成為官方宣傳政令的管道，演出戲劇以及宣傳電影的播放也是傳達思想的手段之一。

以新營公學校、小學校而言，學校建立目的為普及教育與教化民眾，具有傳達思想、知識之功能，講堂為校內大型室內空間，屬於教室之一，也是教學之場域，不同於室外運動場，能遮風避雨，方便設置硬體設施，在此舉辦的活動基本上以教育目的為主，有演講、談話、官方活動、學藝會等。新營公學校講堂有設置鋼琴與風琴供音樂伴奏使用，更提高了音樂與表演之方便性。以建物所處區域而論，影響場所設置的地點為不同群體的居住區域，新營公學校接近臺灣人居住區域，旁邊緊鄰郡役所、武德殿與農業專修學校；新營小學校緊鄰公會堂，位於鹽水港製糖會社與郵局旁，為日人居住之區域。新營公學校為臺灣人所就讀，小學校為日本人就讀，空間使用因著不同族群而有相異的特質，能從在學校舉行的表演或活動看出差異之處，小學校的活動多與日本文化相關，意在維持日本人的文化傳統，公學校則針對臺灣人在語言、文化上的教育普及。例如

學藝會，即為教學成果的發表會，多以日文演講為主，以達到日文教育的目的，因為公學校法規中明文規定體操課及音樂課此兩項課程的設置，後來學藝會的內容更增加了歌唱、戲劇、舞蹈等表演。另外，新營地區的國語講習所與國民塾等社會教育機構，也舉辦學藝會，場地大都在新營公學校舉行。1930年代開始推展的國語（日語）普及運動，為了更深入到社會人士，在全臺廣設社會教育組織，例如國語講習所、國民塾，由官方中央進行主導，配合地方執行與組織，對於臺灣人使用日語的普及率大幅提升。新營青年團所舉辦的敬老會，也會有音樂及戲劇類型的表演活動，舉辦場地大多在新營公學校，偶爾在新營公會堂。

新營公會堂為公家機關所設置的集會場所，兼具活動辦理、開會、閱覽書籍、娛樂功能，也有演出活動在此進行，並提供私人團體租借場地使用。利用官方場地開會的團體以工商業人士為主，開會出入之人員多為具社經地位的官員以及政商士紳。不過，針對一般民眾之活動也會在此舉行，興建後一年多後更增設圖書館，供一般民眾閱覽書籍，更增加了公共空間的用途。自公會堂興建完成以後，大部份的會議場所，由新營新戲臺移至新營公會堂舉行，會事使用的報導數量相較於新戲臺多非常多。在新營公學校講堂、小學校講堂以及公會堂進行的表演，大多是以殖民地教育系統下的表演為主，以普及國語（日語）的目的、課程的學習成果呈現、政令宣導以及官方組織的活動為主，並非以娛樂性質設置。公小學校除了音樂會、學藝會及映畫播放，並無私人借用的活動演出，也沒有戲班演出紀錄，公會堂也無戲班演戲紀錄，但有私人活動的租借，演出節目也屬於日本文化之娛樂。

戲院在戰後仍是民眾觀賞戲劇及娛樂的場所，不同於地區老戲院多為以地區、社區為中心，戲院內部多為廣大空間，以戲劇、電影、集會場所的混合式戲院經營，因著科技的革新，設備老舊不敷使用，場地不符時代需求，也不敵新式戲院的競爭，因而被閒置、變賣或拆除。現今能見到戲院建築還留存者，有些為私有者自用，有些呈現陳舊的閒置狀態，有些則繼續由地方政府或有心人士轉型經營。早期臺灣各地的大小城鎮都能見到老戲院的影子，雖然現存下來的所剩不多，但當時的風華仍留在地方耆老們的回憶中。哈維（David Harvey）曾說：「地方常常被視為『集體記憶的所在』——透過連結一群人與過往的記憶建構來創造認同的場址。」（Cresswell, 2006：101）「臺灣學」的研究從解禁後，開始有許多專家學者對其進行研究，並逐漸成為風潮，相當多的國家研究機構、大專院校學者、研究生、文史工作者及有心人士，都著手進行文獻整理、文物保存

以及古照片的蒐集等工作，並加以數位化，以科技製作作為輔助文獻資料保存及資料庫建立，盡力的在為快速變遷的社會保留過去的歷史記憶。

經由本研究對於臺南新營地區室內表演場所做系統的整理、陳述及分析，除了補充及勘誤許多關於新營地區室內表演場所的訊息，挖掘並整理出尚未為人所知的資料與事件，藉由了解場所的特色與性質、建成及啟用時間、經營狀況、演出節目以及其他利用，探討其中的異同之處，描繪出當時公眾場所建設、空間利用、表演活動的脈絡，以建築現象學分析各場所之場所同一性與場所精神。期望本研究的所得出的成果，能對於新營地區室內表演場所有全面性的了解，對日治時期臺灣的戲院研究補上臺南新營地區的發展樣貌，為臺灣文史研究盡一份心力，並提供後繼研究者在臺灣全島各區域的其他戲院及表演場所的比較及對照的基礎。

參考文獻

一、中文部分

- 徐苔玲、王志弘譯(2006)。《地方：記憶、想像與認同》(原作者：Cresswell, Tim)。臺北：群學。
- 施植明譯(1995)。《場所精神：邁向建築現象學》(原作者：Norberg-Schulz, Christian)。臺北：田園城市文化。
- 王朝賜、陳桂蘭(2009)。《南瀛戲院誌》。臺南：臺南縣政府。
- 王振復(1993)。《建築美學》。臺北：地景。
- 王則文、許錫慶、黃得峰、顏義芳(2005)。《棟花盛開時的回憶——日治時期畢業紀念冊展圖錄第四冊社會教育篇／日治時期臺灣公立學校一覽表》。南投市：國史館臺灣文獻館。
- 李福財(2007)。《臺南縣新營國民小學九十週年校慶特刊》。臺南：新營國民小學。
- 吳鈺瑾(2015)。《島民、新民與國民：日治臺籍教師劉克明(1884~1967)的同化之道》。臺北：秀威資訊。
- 林永昌(2010)。《南瀛戲劇誌》。臺南：臺南縣文化局。
- 林玉茹(2007)。《殖民地的邊區：東臺灣的政治經濟發展》。臺北：遠流。
- 季鐵男(1992)。《建築現象學導論》。臺北：桂冠。
- 姜博智主編，謝玲玉文字撰述(1996)。《舊情南瀛：臺南縣老照片之一》。臺南縣立文化中心。
- 姜博智、黃武璋主編(2001)。《舊情南瀛：臺南縣老照片之六》。臺南縣文化局。
- 徐亞湘(2006)。《日治時期臺灣戲曲史論—現代化作用下的劇種與劇場》。臺北：南天。
- 烏居兼文(1936)。《臺灣職員錄》。臺北市：南方文化普及會內。
- 許佩賢(2015)。《殖民地臺灣近代教育的鏡像：一九三〇年代臺灣的教育與社會》。新北市：衛城。
- 國立編譯館編(2004)。《舞蹈辭典：世界舞蹈·民族舞蹈·舞蹈組織機構職稱·芭蕾舞現代舞·舞蹈與科學·舞蹈與人生，第1卷》。國立編譯館。
- 黃文博(1998)。《南瀛地名誌》。臺南縣新營市：南縣文化。
- 葉龍彥(1998)。《日治時期臺灣電影史》。臺北：玉山社。
- 臺南縣政府編印(1980)。《臺南縣志卷一自然志(上)》。臺南：臺南縣政府。
- 臺南市新營國民小學編(2017)。《東國民老故事——聽他們細說從前》。臺南：新營國民小學。

厲復平(2017)。*府城戲影寫真：日治時期臺南市商業戲院*。臺北：獨立作家。

二、日文書籍

平山和彥(1988)。*青年集團史研究序說*。東京：新泉社。

竹本伊一郎(1937-1942)。*臺灣會社年鑑*。臺北：臺灣經濟研究會。

杉浦和作(1933-1935)。*臺灣銀行會社錄*。臺北：臺灣實業興信所編纂部。

長野與吉(1939)。*管内概況*。臺南：臺南州新營郡新營街。

宮崎才治(1937)。*創立二十周年紀念誌*。新營公學校同窓會。

新營郡役所編(1935a-1939、1941)。*新營郡要覽*。新營郡役所。

新營郡役所編(1935b)。*始政四十周年記念新營郡特輯號*。新營郡役所。

新營東國民學校(1941-1942)。*學校概覽*。臺南州。

新營尋常高等小學校(1936)。*おもひで*。新營尋常高等小學校。

鹽見喜太郎(1936-1940)。*臺灣銀行會社錄*。臺北：臺灣實業興信所編纂部。

臺南州役所編(1928-1940)。*臺南州管内概況及事務概要*。臺南州役所。

臺灣總督官房臨時戶口調查部(1907)。*臺灣現住人口統計*。臺灣總督官房臨時戶口調查部。

臺灣教育會編(1939)。*臺灣教育沿革誌*。臺北市：臺灣教育會。

三、期刊論文

豐田彩乃(2012)。*上棟式の意味と現状、その時代変遷～建築儀礼の存在意義とは～*。法政大学大学院デザイン工学研究科紀要, Vol.1。

〈http://repo.lib.hosei.ac.jp/bitstream/10114/8430/1/11_k_m_toyota.pdf〉

洪郁如(2009)。*旗袍・洋裝・モンペ(燈籠褲)：戰爭時期臺灣女性的服裝*。近代中國婦女史研究, 17, 31-66。臺北：中央研究院近代史研究所。

簡秀珍(2012)。*觀看、演練與實踐——臺灣在日本殖民時期的新式兒童戲劇*。戲劇學刊, 15, 7-48。臺北：國立臺北藝術大學。

藤森智子(2011)。*1930年代國語講習所教科書《新國語教本》之分析*。臺灣學研究, 11, 1-32。

四、學位論文

楊文雀(2009)。*新營市街的發展與變遷*。國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文。

賴品蓉(2015)。*日治時期臺南市戲院的出現及其文化意義*。國立清華大學臺灣文學研究所碩士論文。

五、紙本地圖

黃武達 (2006)。《日治時期臺灣都市發展地圖集》。臺北：南天書局有限公司、國史館臺灣文獻館。

新營郡役所編 (1935b)。《始政四十周年記念新營郡特輯號新營郡地圖》。新營郡役所。

臺灣臨時土地調查局 (1904)。《新營庄地圖》。

六、網路資源

文化部國家文化資料庫。http://nrch.culture.tw/。(查閱日期：2017年12月19日。)

國家教育研究院辭書——盆舞。http://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E7%9B%86%E8%88%9E。(查閱日期：2018年1月7日。)

新營國小網站，校史。https://web.syps.tn.edu.tw/xoops/modules/tadnews/page.php?nsn=3、歷年照片彙整。https://web.syps.tn.edu.tw/xoops/modules/tadnews/page.php?nsn=2362。(查閱日期：2017年7月27日。)

臺南市新營區公所。http://web.tainan.gov.tw/Xinying/page.asp?nSub=A0A100。(查閱日期：2018年3月8日。)

七、電子資料庫

《臺灣日日新報-YUMANI 清晰電子版》電子資料庫。臺北：漢珍數位圖書。

《漢文臺灣日日新報》電子資料庫。臺北：漢珍數位圖書。

《臺灣日日新報》電子資料庫。臺北：大鐸資訊。

日治時期臺灣報刊戲曲資料檢索光碟。徐亞湘主編。宜蘭：國立傳統藝術中心。

「日治時期圖書全文影像系統」電子資料庫。國立臺灣圖書館。

「日治時期期刊全文影像系統」電子資料庫。國立臺灣圖書館。

「臺灣記憶」電子資料庫。國立臺灣圖書館。

「臺灣人物誌」電子資料庫。臺北：漢珍數位圖書。

「臺灣百年歷史地圖」電子資料庫。http://gissrv4.sinica.edu.tw/gis/twhgis/。中央研究院人文社會科學研究中心地理資訊科學研究專題中心。

「臺灣老戲院文史地圖 (1895-1945)」電子資料庫。http://map.net.tw/theater/。中央研究院人社中心 GIS 專題中心暨國立清華大學臺灣文學研究所石婉舜研究室。

八、紙本報紙

《臺南新報》復刻本 (2009)。臺南：國立臺灣歷史博物館、臺南市立圖書館。

《臺灣日日新報》復刻本 (1994-1995)。臺北：五南圖書。

謝進盛。2010年10月18日。〈舊膠卷、老片盤...南藝大搶救影像史料〉。《聯合報》B1版。

九、田野訪談

吳春蝶。新營國小校友及新營國小退休教師。2017年12月21日。新營國小訪。

林須美。新營國小校友及新營國小退休教師。2017年12月21日。新營國小訪。

沈月心。新營沈家後代，出生於1933年。2018年1月5日。新營沈家祖厝訪。

日本當代能樂場館的傳承功能 ——大阪「山本能樂堂」田野探查

許力夫

高雄市立五甲國中表演藝術教師

摘 要

傳統表演藝術在面臨當代文化環境的變化與影響之下，發展歷程面臨了衝擊與挑戰，而作為日本最古老的傳統表演藝術「能樂」，其發展歷史已逾 600 年，至今仍然延續並貢獻於日本當代傳統表演藝術領域。在傳統表演藝術領域中，「場館」的存在對能樂表演藝術的傳承與延續發揮了相當大的功用。位於大阪市的山本能樂堂場館，創建於西元 1927 年，傳承至今已 90 年，是大阪地區相當活躍的能樂堂場館。本研究以大阪「山本能樂堂」為研究對象，來探討當代能樂場館與傳承發展之間的關係。此研究藉由相關文獻資料的收集、與至大阪「山本能樂堂」田野觀察的相互驗證分析，發現山本能樂堂以家族中心模式來傳承，並在當代以眾多面向的外部經營方式來與當代社會連結，這促使日本傳統表演藝術「能樂」在當代有了健全成熟的經營傳承方式、發展環境與營運方向。研究結果隱喻了表演藝術產業發展歷程中所摻雜的多元複雜因素之特質。

關鍵詞：山本能樂堂、文化資產、能劇、傳承、傳統表演藝術

The Heritage Function of Contemporary Noh Theaters in Japan— A Field Study of Osaka’s Yamamoto Noh Theater

Li-Fu Hsu

Performing Arts Teacher at Kaohsiung Municipal Wu Chia Junior High School

Abstract

The changes in and influences of the contemporary cultural environment have impacted and brought challenges to traditional performing arts in their process of development. Besides, Japanese Noh theaters, with a history dating back to over 600 years and the country’s oldest traditional performing art. It continues to flourish and contribute to the traditional performing arts field of contemporary Japan. In addition, the existence of “theater” has played a significant role in the heritage and continuation of the Noh performing art. Located in the Osaka district, the Yamamoto Noh Theater, since its establishment in 1927, has now been in existence for 90 years and has been a very active Noh theater in the region.

The present study, with the Yamamoto Noh Theater as its subject, explores the relationship between contemporary Noh theaters and their heritage and development. Through mutual verification and analysis of the literary sources collected and the field observations of the Yamamoto Noh Theater in Osaka, this paper reveals that the Theater has been passed down in a family-centered model and connected with contemporary society through multifaceted external operations in contemporary times. As a result, “Noh,” Japan’s traditional performing art, possesses a sound and mature method for managing its heritage, its environment for development, and the direction for operation in contemporary times. The research findings hint at the characteristics of the diverse and complex factors mingled in the development process of the performing arts industry.

**Keywords : cultural assets, heritage, Noh drama, traditional performing arts,
Yamamoto Noh Theater**

壹、前言

「能樂」、「文樂」、「歌舞伎」是日本三大古典傳統表演藝能。而「能樂」是日本最古老的傳統表演，表演中結合了故事、唱詞、歌曲、舞蹈、以及音樂演奏的表演活動，從 1185 年的鎌倉時代到 1336 年室町時代發展完成，與享譽盛名的歌舞伎一樣，今日仍然存在日本的表演藝術文化之中，並具有國際上的知名度。能樂在 2008 年被聯合國教科文組織列為世界非物質文化遺產，這證明了能樂在世界上備受肯定的價值。

日本這項最具歷史悠久的傳統表演藝術，在當代仍然持續運作，在日本節日慶典上仍然可以看到這些傳統文化的出現，當亞洲地區與世界各國的傳統事物紛紛面臨當代社會快速的變遷之下、傳統事物被遺落的七零八落之時，日本能樂傳統何以完整保持至今？當臺灣的傳統戲曲、歌仔戲、布袋戲等等為了挽救自身生存條件、拉近與觀眾的距離，紛紛在劇本、表演方式、服裝、音樂、舞臺設計等各方面，想盡辦法地創新融合與改變，日本的能樂是否做了甚麼樣的改變？而生活於今日的日本民眾，又是因為何種因素而被這項傳統表演藝術所吸引？

在筆者的碩士論文〈日本能樂的傳承與延續——以「山本能樂堂」為例〉（2018），論述了能樂過去歷史以及當代日本，延續與傳承發展的情形，並且認為能樂在發展的過程中，「家元制度」、「文化財保護政策」、「能樂堂場地」這些條件的存在，皆是能樂得以順利傳承與延續的內在促成條件。然而，在上述眾多的存在條件中，我認為其中一項條件，是臺灣傳統表演藝術領域之中所鮮為少見的現象，也就是「能樂專屬表演場館經營」的存在。

當代臺灣諸多的傳統表演藝術如京劇、歌仔戲等，多是以創作表演為主的組織形式存在，該藝文團體製作出表演節目後，表演團體後續的演出進行模式，即仰賴於至各地的劇場與文化中心巡迴，來做售票性的演出。但是日本傳統能樂卻不是如此，日本能樂流派的組織擁有自己的能樂練習場館與能樂表演專屬舞臺，在沒有演出的時刻，該場館即是能樂師與一般學員的練習場地；但是在演出時，場館又化身成可用來容納觀眾來欣賞演出的表演場地。

從上述的差異性可見，當代傳統能樂與我國的傳統藝文團體在經營管理的形式上完全不同，令人好奇，日本傳統能樂是怎麼做到的？「場館的存在」發揮了怎麼樣的傳承功能呢？基於此，本文希望深入探討這項傳統表演藝術在日本當代的發展，以及能樂場館對於當代能樂的傳承發揮了甚麼樣的作用。

溯及能樂的源頭，日本能樂起源距今已經 600 多年。在江戶時代以前，能樂是被稱作「猿樂」或者「猿樂能」。（左漢卿，2011：1）早期能樂的形式，深受中國「散樂」所影響，形成並盛行於猿樂能之後，爾後有了觀阿彌與世阿彌父子對能樂的貢獻與室町幕府將軍對能樂的愛護與支持，才將能樂推向上流社會的顛峰。

能樂表演藝術的逐漸成熟，很大程度倚靠著觀阿彌對能樂表演藝術內容的創作，並在適當時機之下將能樂介紹給日本當權的幕府將軍，成功得到幕府將軍愛好的能樂，在獲得了支持，進而得以穩定的發展。而接續父親事業的世阿彌，則接續創作出更多能樂的詞曲，並將多年的創作與表演經驗，將其寫成與能樂相關的表演理論著作，不但使能樂的藝術層次提升，更讓能樂的傳承增添了更多有利的成功條件。

一直依附幕府將軍支持而生存的能樂，到了近代則因政治體制變化而衰微。慶應 2 年（西元 1866 年），德川慶喜就任幕府將軍後，還來不及舉行將軍就職典禮上的能樂表演，就遭遇了「大政奉還」革新措施，幕府也就隨之消亡了。「能樂師失去了幾百年來倚靠幕府將軍武士們的保護，一下子陷於癱瘓狀態。能樂師們不得不改行謀生，能樂藝術奄奄一息。」（左漢卿，2011：37）能樂在明治天皇時期的種種社會改革之下，隨著幕府政權與將軍勢力的削弱，因而失去了最有力的保障，一度陷於衰敗狀態。

幕府末期至明治初期，可說是能樂傳承威脅最大的時刻。此時，卻因為西方人對能樂研究的努力、維新人士對能樂的支持、以及能樂替政府外交所提供的貢獻，才得以讓能樂繼續傳承與發展下去。

能樂之所以開始成為明治政府外交上的利器，始於明治政府的官員岩倉具視的外交工作。岩倉具視在明治維新初期，因為急需汲取國外現代化的經驗，所以於明治 4 年（西元 1871 年）時，岩倉具視組織了一個訪歐使節團，該使節團運用兩年的時間走訪了美國、英國、歐洲等各西方各國，走訪的這段期間，岩倉具視看到西方國家在接待他國的政要貴賓時，就是安排傳統「國粹」來當作接待的表演節目（如西方國家的歌劇），因此這讓他想到了自己國家的傳統能樂，因此，回國後他馬上從這方面採取了積極的行動。能樂在日本鎖國時期只是武士們的興趣或交際的手段，但是到了明治時期，政府官員則將傳統能樂提升到了用來接待他國貴賓的外交地位。（王孝廉，1980：130；左漢卿，2011：58-59）

能樂在近代的復興，除了外交上所帶來的貢獻之外，日本的國內也有相關的能樂活動紀錄，這些活動的紀錄顯示了能樂的發展延續，紀錄包括了西元 1892 年由觀世流第 23 代繼承人觀世清廉，飯田町板舞臺的建立、西元 1896 年能樂會的成立、西元 1902 年雜誌《能樂》的創刊等。（戶井田道三、小林保治，2008：267）諸多的因素，讓傳統能樂得以保存並渡過了日本政治變遷時代所帶來的不確定性與危機。

能樂渡過了近代危機，到了當代，傳統能樂的各項表演元素仍然被保存的相當完整。例如在 2019 年 10 月 23 日德仁天皇即位的日子，在外國使節的招待晚會上，仍然可以看到能樂狂言¹的演出。除了公開的演出之外，傳統能樂的推廣也普及到了一般民眾身上，然而，能樂在當代可以推廣普及至民間，其中所擁有的一項重要的原因，那就是「能樂專屬表演場館經營」因素的存在。

本文的研究對象「山本能樂堂」場館的創立時代，即是在經歷了經濟自由競爭，階級上下流動頻繁、商人中產階級興起的這樣時代背景下，由創建者自身的興趣因素開始接觸了能樂，並創建了山本能樂堂。山本能樂堂在上述這樣變動頻繁的時代所創建，即是驗證了能樂從原本隸屬於貴族階級的專屬喜好，轉換進入到一般階層民眾生活圈的獨特例子。

為了要深入理解能樂在當代的情況，以及能樂場館對能樂傳承帶來的影響，我在 2014 至 2017 年間，走訪了日本能樂場館發展密度較集中的城市——大阪。2014 年的夏天我初次造訪當地著名的能樂表演場館「山本能樂堂」，這是我第一次近距離接觸日本能樂。在「山本能樂堂」裡，我看到了這個已經建造 70 年歷史的傳統木造舞臺，並在現場觀賞能樂的演出，這次的觀賞體驗，讓我開始對它的表演形式、音樂風格、表演美學深深感到著迷。在後來幾次的田野調查中，我觀察到山本能樂堂場館的相關活動、演出與教學，與我所關心的能樂在當代的傳承功能有很大的關聯，因此，本文是以山本能樂堂作為田野調查主軸，來探討分析山本能樂堂場館的存在對當代能樂傳承功能所帶來的影響面向。

山本能樂堂的場館建立至今已有近 90 年的歷史，西元 1927 年由山本博之（Yamamoto Hiroyuki）所創建。是大阪現存歷史最悠久的能堂樂場館。原本的能樂堂舞臺在第二次世界大戰被大火燒毀，西元 1950 年再度重建。這座建造於

¹「狂言」是在今日的能樂表演中，以短劇的形式夾雜在能樂中間的表演，展現滑稽、詼諧為宗旨的表演藝術，語言多為口語的對白表演，狂言角色針對演出的劇情內容發表意見或是嘲諷，反映了當時社會以下克上，對掌權者的諷刺（劉利國、何志勇，2008：50）。

市中心的傳統能樂表演舞臺，現今仍保存著當時古老的木造式建築，在面臨近現代社會經濟與社會階層激烈上下流動的時代，山本能樂堂卻得以在那個時代誕生，並且讓傳統能樂以家族事業的經營模式來傳承與發展。



圖 1 山本能樂堂的木造式舞臺（筆者攝於山本能樂堂）

筆者認為藉由探究山本能樂堂在當代的經營與傳承，除了可以用來理解山本能樂堂在那個時代起步的背景，也可以藉此用來理解日本能樂於近現代、傳統能樂在面臨了邁向現代化發展以及戰亂時期所導致激烈社會內外變動的背景之下，能樂在那個艱鉅的時刻是以何種面相立足？以及它又在何種條件的環境之下，擁有何種獨特的存在價值？或是提供了當時在社會上甚麼樣的滿足與需要？讓傳統能樂在那個時期仍然擁有延續下去的生存條件。到了當代，山本能樂堂的第三代繼承人又是如何將這項傳統表演藝術繼續發展下去？而坐落在大阪市的「山本能樂堂」這座已被政府保護著並登錄為「有形文化財」²的木造式舞臺，在當代又是以甚麼樣的面貌存在並經營？亦或，能樂堂場館的存在對當地的民眾產生甚麼樣的影響？

本文藉由對山本能樂堂在能樂場館經營上的分析與探討，試著理解表演藝術場館的存在，是否幫助了傳統表演藝術在當代承襲上，發揮何種傳承與發展上的功能。也希冀以此借鏡，當我們在檢視與討論本國表演藝術產業中的各項發展面向時，盼望可以提供我國相關領域工作者一些異國的視野。

² 日本〈文化財保護法〉於 1996 年的第五次修正，對「應時代變化充實改善文化財保護施行政策」中點出擴大文化財保護對象，創設了登錄文化財制度，挽救並保護當代藝人、當代生活極度密切的近代文化遺產。其目的在於保護免於急速消失的近代建築資產（林保堯，2004：281）。

貳、既是舞臺也是歷史痕跡的能樂堂

傳統能樂並不適合在一般西方式的劇院舞臺上來演出，因為如果要能夠真正感受能樂戲劇中的幽玄與孤寂感，以及體會它歷史悠久的故事及懷古的傳統氛圍，能樂表演最好是在傳統形式的能樂舞臺上來演出，因為，能樂只有在結合了演員的古語、舞蹈，演奏者的演奏、古老能面具與傳統服飾，並搭配在木造的傳統能樂舞臺上演出，傳統能樂表演中的典雅美感價值與理念才得以被彰顯出來。陳君與姜茉然（2012：152）認為幽玄與能樂舞臺完美的結合，才使日本能樂無論是在劇本創作還是表現形式上都達到了極高的境界。

以下是筆者在 2015 年 7 月 11 日於大阪觀賞蠟燭能「俊寬」³的觀劇文字筆記，描述中可以感受到能樂表演的傳統舞臺對觀眾所帶來的觀劇影響：

今天我觀賞的「俊寬」一曲，演出類型是蠟燭能，是我之前沒有看過的能樂表演形式，當我進入到演出場地，就看到在能樂舞臺的四周，分佈了立在地上的 14 個白色燭臺，燭臺分別立於演員行走的橋掛，以及主舞臺四周處平均分佈著，燭臺立座是以細細的竿子製成並立在能樂舞臺的四周，燭臺上方用類似宣紙包圍著白色長型蠟燭，宣紙開口的方向朝向舞臺，好讓蠟燭的光線能夠照向舞臺的表演區。

表演開始，場燈暗黑，觀眾安靜了下來，觀眾席前門打開，兩位能樂師身穿江戶時期武士服飾「袴」（下一せ）（かみしも）手持著蠟燭進入劇場，兩人跟觀眾行禮之後，一人走向右舞臺，另一人則從左舞臺，從最旁邊開始，依序將燭臺上的蠟燭點亮，被點燃的蠟燭從最初的燃燒發出的微亮燭光，漸漸地到每個燭臺的燭火被點燃，14 座橙黃燭火幽幽照亮能樂的舞臺。

燭火昏黃微光映照在能樂舞臺上，讓能樂舞臺呈現出一種神祕的氛圍。這樣的氣氛讓我頓時感到時空彷彿回到了古老的室町幕府時代，傍晚時刻在戶外迎著微風並與將軍們圍繞著形影幢幢的燭光木造舞臺，一同觀賞能樂演出時所呈現出來的迷人典雅氛圍（許力夫，田野筆記，2015）。⁴

³ 「俊寬」的故事源自平家物語，俊寬是白河法皇的側近，法勝寺僧侶。

⁴ 此田野筆記引用方式係按照學術論文 APA 格式（第六版）中對相關文獻引用的規定（十一、引用個人通訊紀錄如書信、日記、筆記、電子郵件、會晤、電話交談等，不必列入參考文獻中，但引用時要註明：作者、個人紀錄類別、以及詳細日期）。因此筆者將自身在大阪的田野觀察筆記，以此個別行文在文章中呈現。

在上述這個紀錄中可以發現能樂舞臺對觀眾在觀賞能樂時所帶來的影響。欣賞能樂表演其實也是一種體驗古代歷史的歷程與感受，當燈暗，並且再次燈亮的一剎那，呈現在觀眾眼前的事物一切都是古老傳統的事物；耳朵聽到的，是演員唸唱出古老的日本語言、與演奏者使用古代樂器打擊與吹奏出的音樂旋律；眼睛看到的，是歷史古代的髮裝道具與服飾，以及戴在演員臉上的古老能樂面具；演出的故事則是古代歷史人物的事蹟與哀愁，能樂表演需要古老的舞臺，唯有這些眾多古老元素的結合，才能在舞臺燈啟的那一剎那，將觀眾的感官心理彷彿帶到了古老的室町時代，去感受那份傳統歷史的美好。

然而，在當代的日本，能樂的保存延續跟其他傳統文化一樣，同樣存在著嚴重的保存危機。首先，現代社會環境與生活上改變的因素；在過去的年代是很容易找到排練的場地去練習能樂的，傳統祭典上也常常可見能樂的表演，但是在現代，一般民眾的生活周遭並沒有能樂。所以，其實有許多日本民眾並不完全知道傳統能樂是什麼，或是對能樂沒有興趣，倒是普遍喜愛西式歐美音樂、舞蹈或表演藝術；還有學校教育的改變，明治時期傳入的西方學校教育內容與制度，教育趨勢多是西方新知，雖然在學校的語文、社會科目上有提到能樂或狂言的一些主題，但是卻不是很頻繁。（崎谷康文，2012：41-42）

另外，學習傳統能樂的人數減少也是個顯著的現象。傳統能樂與其他傳統表演藝術歌舞伎、文樂不同，能樂本是依附在宗教祭祀活動之中，具有庶民生活娛樂的性質。到了將軍幕府時代，能樂受到將軍的愛戴與擁護，讓能樂晉升至上層社會，進而轉變為高尚雅致的藝能；明治時代的能樂，雖然受到政治變動與西方文化的影響，歷經生存與傳承上的危機，但最終卻仍在能樂師們團結嚴謹的努力之下，才讓能樂有更廣泛的機會融入到一般民眾的生活環境之中。

在上述情勢下，能樂堂場館的存在，可說是能樂得以在當代社會上存在的一項重要的媒介，這對能樂的發展與延續是很重要的因素。

那麼，現今日本擁有多少傳統能樂舞臺呢？根據井上由理子（2003：9-20）書上記載，今日分布於日本的能樂舞臺場館約有 42 座。而根據網路資料（獨立行政法人日本芸術文化振興會，2008）統計從日本的北部北海道地區至南部九州地區，共有 68 個可以演出能樂的專屬表演場地。

在這些能樂堂場館中，有些是特定能樂流派所建造的能樂場地，例如位於東京「觀世能樂堂」與京都「京都觀世會館」是觀世流本家的表演據點、東京「矢來能樂堂」則是觀世流的分家觀世喜之所擁有的能樂堂、東京「鍬仙會能

樂研修所」是觀世鍊之承家族的演出場地、東京「梅若能樂學院會館」是梅若會的能樂堂、東京「十四世喜多六平太紀念能樂堂」則是喜多流派的能樂堂、東京「宝生能樂堂」是能樂宝生流的場地、京都「金剛能樂堂」是金剛流的能樂堂、京都「大江能樂堂」是觀世流大江家五世又三郎於西元 1908 所年所創建的能樂場館、京都「河村能舞臺」是觀世流河村家的能樂舞臺、大阪「大槻能樂堂」「山本能樂堂」皆為觀世流主角(シテ方)的能樂舞臺，另外還有位於兵庫「上田能樂堂」為觀世流上田家「上田觀正會」的能樂堂、與廣島「喜多流大島能樂堂」的能樂舞臺。(井上由理子，2003：9-20)

這些私人的能樂舞臺大都擁有其悠久歷史，其建造時間 50 年 150 年不等，而能樂堂場館對能樂事業經營的面向，大致上分為三大類，即振興事業（針對後代能樂的傳承與教育為目的，例如能樂體驗、後繼者養成），普及事業（能樂傳統藝能的公演，能舞臺、能面、能服裝的展示與研究資料的收集與提供），與舞臺營運事業（提供能樂、狂言、日本傳統音樂租賃練習及演出的場地，或是進行能樂舞臺、面具、服裝的展示會，能樂相關商品的銷售）。（鎌倉能舞臺，1999-2017）

由上述可知，能樂堂的存在，不但提供了傳統表演能樂技藝與精神的傳承，也提供了能樂教育的推廣功能，讓有興趣學習能樂的民眾，可以親臨能樂堂來拜師學習；而對於一般民眾來說，能樂堂則是具有促進民眾去互動參與並且享受觀賞能樂表演的地方。

日本除了有各地的私人能樂堂進行能樂藝術的推廣之外，日本政府也成立了隸屬於國家級的國立能樂堂，即位於日本東京的「國立能樂堂」。「國立能樂堂」是中央等級的能樂堂場館，隸屬於日本文化廳特殊法人「日本藝術文化振興會」⁵，其設立的背景需求是依照 1959 年「國立劇場設立基本簡章」的提案中，產生了「建立國立能樂堂劇場」的相關明文規定，劇場的興建直到 1983 年 9 月才完成。（崎谷康文，2012：36）

國立能樂堂是國家級的專屬能樂表演藝術場館，崎谷康文（2012：36）將國立能樂堂建立的目的，其說明敘述如下：

⁵ 「日本藝術文化振興會」：1966 年依據「國立劇場法」設立（特殊法人指依據特定法律設立之法人）。1990 年國立劇場法修改，設立藝術文化振興基金，法人名稱也改為「日本藝術文化振興會」，負責經營國立劇場，以及贊助藝術文化相關事業。2001 年隨行政改革轉移為獨立行政法人日本藝術文化振興會。（國立傳統藝術中心，2007：26）

國內的私人能樂堂都是能樂不同流派的演出地點，所以公開的表演多是以各個流派的演出為主，因此與日本其他藝能如歌舞伎或文樂比起來，能樂表演提供給一般民眾欣賞的機會較有限制，因此興建之。……收集能樂的面具、服裝、樂器等等的資料或文獻，並提供展示設施的空間。……國家需要運用計畫來幫助能樂繼承人的傳承與延續。（崎谷康文，2012：36）

從上面敘述可了解，國立能樂堂興建的目的是彌補私人能樂堂的部分不足，運用國家的力量協助其發展、做好資料收藏與研究的工作，同時也提供給一般社會大眾可以接觸能樂藝術表演或是研習活動的機會。在現今社會環境明顯變化的狀況之下，國立能樂堂的存在，彌補了不只是需要培養能樂表演者的技藝，同樣也必須協助去培育下一代能樂觀眾成長的想法。

然而，就筆者的田野調查結果，山本能樂堂對於能樂事業經營的方向與策略，包含了振興事業、普及事業與舞臺營運事業三大面向，而其中的振興相關事業，即是以能樂傳承為主軸的營運模式來進行，讓當代的大眾得以認識傳統能樂。因此，筆者將介紹能樂堂的私人能樂場館大阪「山本能樂堂」，以及「山本能樂堂」對當代能樂在傳承與發展上的貢獻，希望透過筆者田調查的研究與分析，讓我們得以瞭解能樂場館對能樂傳承在延續與保存上提供了甚麼樣的重要功能。

參、以家族中心經營模式來傳承的能樂場館

山本能樂堂創建於西元 1927 年（昭和 2 年）（服部滋樹，2014：9），是由山本家第十代後代，山本博之所創建的三層樓建築，其位址在古代是豐臣秀吉時代大阪城武士們所居住的區域，建築物的西側是熊野街道，現今這裡則是大阪市地區的精華地段。山本能樂堂的創建者山本博之（本名山本重三郎）出生於西元 1895 年（明治 28 年），他是彌太郎的長男，西元 1915 年（大正 4 年）二十歲時受到能樂的魅力所吸引，於是拜師進入觀世宗家第二十四世代的門下，師事於觀世元義與觀世左近。（「歩んだひと筋の道」，1968）

昭和時代（西元 1926～1989 年），當時的大阪被稱做「大大阪」。能樂表演的高尚藝術氛圍與格調，是當時百姓社會地位階層上下流動的一項藝文交流活動。能樂表演的練習，成為不同職業社會階層人民之間的交流活動，一起練習能樂的朋友，在演出順利結束後，會長與職員在宴席上相互交流，人脈互動，

進而促進商談成立。山本能樂堂在那個經濟自由起飛的時代，產生了一種社會階層間「文化社交場所」的新興價值。（服部滋樹，2014：9）

由於當時很多人非常愛聽謠曲⁶，因此，為了設置一個充滿藝術價值高尚的「文化社交場所」，當時由大阪船場的各頭商家共同打造了山本能樂堂，希望讓大家可以藉由能樂藝能來加深彼此間的交流。此時能樂隨著時代的演進，已從最初附屬於貴族將軍們的嗜好、明治初期國民外交的新價值，進入到昭和時期商人階級間的社交交流活動。能樂進入了平民的社會階層，讓能樂在近代反而累積更多豐富的能量，山本能樂堂的開展也就是在這個時期受到了商人間的相互交流支持而漸漸起步。

山本能樂堂在創始者山本博之逝世後由大兒子山本勝一接任經營，當時的山本勝一已經 48 歲，山本能樂堂經過他八年時間的經營，西元 1981 年（昭和 56 年）獲大阪市政府頒贈大阪文化祭獎章，得獎八年後，64 歲的山本勝一將山本能樂堂的經營事業交棒給下一代，也就是弟弟山本勝一的兒子山本章弘，由山本章弘接下山本能樂堂第三代的經營，繼續傳承日本傳統能樂與山本能樂堂的招牌。

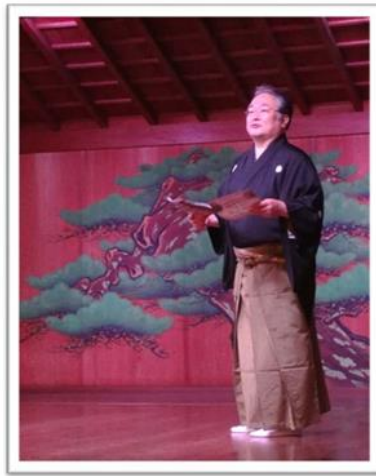


圖 2 山本能樂堂第三代繼承人山本章弘（筆者攝於山本能樂堂）

⁶ 能的唱詞叫做「謠」(Utai)，它是以室町時代以前（西元 14~16 世紀）的日本古老語言所寫成，也是表演的腳本，江戶時代出版了許多刊登有能曲臺詞的謠本。現今能樂的謠本仍是以古語的日文紀載，所以能樂師的所唱或唸詞也是古文的語言，這也就是為什麼現代的觀眾會覺得它很難理解的原因。然而，我們仍然可以感受它表演所帶來的氣氛，聆聽著詠嘆的音調，並且從能面具與服裝的色彩來觀察它們所要表達的事物。

山本章弘出生於西元 1960 年（昭和 35 年），是山本博之的二兒子山本真義的長子，山本章弘從小即向父親山本真義學習能樂，3 歲初次站上能樂舞臺，13 歲第一次正式參與能樂的表演，參與了山本定期能「俊成忠都」的演出。關西大學文學部畢業後，山本章弘師事於觀世流宗家第 25 代觀世左近，經過 5 年半的修行後，於西元 1988 年（昭和 63 年）修行終了，開始獨自掌握家族事業。

山本章弘從小即以能樂表演當作自身的志業，筆者在與山本章弘談話時曾經向他詢問為什麼從事能樂這項職業，他則回答我說：「因為我爸爸就是能樂師。」我對山本章弘這樣的答案擁有更多的深層想像，雖想更深入地接下去詢問與探究，但是山本先生卻再也沒有說出其他任何理由，對於他這樣的回應，我是這樣理解的，也許在某些層面來說，山本章弘先生對於能樂藝能生涯事業的傳承決心與理念，就是深受山本家族的薰陶與他的父親山本真義所影響。

筆者在山本能樂堂找到的一份節目表，該節目單是山本章弘在西元 1993 年（平成 5 年）獨立五周年紀念公演時，演出《道成寺》一劇目。在這份節目表上，可以看到觀世流第 26 代宗家觀世清和⁷，也參與了演出，並為演出的節目表撰寫序言，序言內容上表示山本章弘是觀世左近門下修行的弟子，這次為獨立五周年的紀念性演出《道成寺》劇目，從這裡仍然可以看出在家元⁸制度下，觀世流宗家在當代對山本能樂堂的支援與推廣所做的協助。另外，此節目表的另一份序言，則是由山本章弘的父親山本真義所寫的序，在這份序言中提到了自己父親山本博之還健在時所演出的《道成寺》一劇，以及對當時的表演內容形式所做的介紹，除此之外，在序言中的最後一句則提到，「年輕人章宏（指自己兒子）尚未成熟，今後還請前輩們多加領導與鼓勵」，從山本真義在序言中提及父親當時的演出與對兒子的這段叮囑期盼，可以看出山本家世代交替中所表現出的濃濃傳承使命，以及山本真義對兒子在能樂傳承上的提攜與鼓勵。

西元 2000 年（平成 12 年）山本真義逝世，之後的每年，皆會舉辦山本真義忌追善能，這樣的追善能持續 17 年。2016 年大阪夕刊的新聞上，刊登著山本真義第十七回忌追善能的訊息，報導中除了刊登演出的訊息，也特別傳達山本家三代對大阪關西地區能樂界的發展與貢獻。（每日新聞，2016）在西元 2006

⁷ 觀世清和 1959 年出生，第 25 代宗家觀世左近的長子。4 歲時第一次登臺演出。1990 年繼承觀世流，成為第 26 代宗家，開始引領現代能樂界。（松岡心平，2013）

⁸ 日本人將「家族」制度的核心「親子關係」、「主從關係」擴大衍生到其他領域的人際關係上，產生了「分家」依存在「本家」之下的「模擬家族」關係（張瑞雄、林顯宗，2000：148-149）；這樣的理念精神也擴及到了藝術專門領域。這些專門領域下的「家元」，其意義是指「一群在同一意識形態下，為了共同目標，遵守同樣行為法則的人所自願結成。」（許煒光，2000：54）

年山本真義第七回的忌追善能節目表上，同樣見到觀世流宗家對山本能樂堂的支持，這次的表演，第 26 代觀世流宗家觀世清和在當日呈現了舞囃子⁹的表演，觀世流宗家對山本能樂堂盡到了相當的責任與義務。值得一提的是，在節目表的序言上，觀世清和與山本章弘除了表達對山本真義曾經在能樂上的貢獻，同樣的，兩人在序言中也提到了山本章弘的兒子山本麗晃；山本麗晃出生於西元 1993 年（平成 5 年），3 歲時（平成 8 年）即初次演出仕舞「老松」；西元 2006 年在山本真義第七回的忌追善能公演上，由當時的山本麗晃初次擔任シテ方，演出「経正」，那時的他僅僅才 13 歲。

筆者在田野調查時所觀察到位於現在山本能樂堂的主舞臺一旁，也是演員準備上場前鏡間的牆面上，仍然掛著山本章弘的祖父山本博之與父親山本真義的遺照，山本家薪火相傳到第三代，從山本章弘每年為自己父親山本真義所舉辦的忌追善能上，可以深深感受到身為山本能樂堂第三代的山本章弘，時時刻刻的追思並也提醒著自己山本家的傳統與父親在能樂傳承上的心思與宏願，並將這樣的意念繼續經營並傳承下去。

身為能樂師的山本章弘，本身也進行能樂的教學工作，能樂教學不但是能樂師在當代推廣與傳承能樂的方式，也是能樂師除了公演以外的重要收入來源之一。筆者在 2015 年 7 月 21 日獲得山本章弘先生的允許，得以參與山本章弘的教學觀課，從以下這段的觀課文字紀錄，可以一探當代傳統能樂教學的方式：

山本先生上課的地方是在能樂堂主舞臺一旁的觀眾席區，我安靜的拉門進入山本先生上課的地方，行禮後，便跪坐到後方的榻榻米上。榻榻米的一旁有一矮木質長桌，長桌上放置著日式泡茶用具，我進去的時候已經有一位女學員在上課，下一位學員，也是另外一位男學員則坐在後方等待著，這位等待的男學員年齡應該已有 60 歲，他看到我進來後，竟然幫我倒茶，如此舉動讓我感到有點不好意思，後來我才明瞭，這是他們的規矩，只要是看到有新的學員進來，原本已經在裡面的人都會幫剛進來的人奉茶，真是一種優雅的禮儀。

能樂舞臺旁的榻榻米上擺設著一張矮長桌，那是山本章弘先生的位置，學生則是正面對著老師，或跪或坐著，這位上課的女學員年齡約有 50 歲，她跪坐在榻榻米上，學生的正前方擺有一個放置書本的高臺，這個高臺的名字叫做「見臺」。教學採一對一的教學，桌子的右邊放置著

⁹ 能樂表演者配合音樂演奏來仕舞，屬於一種非正式演出的表演類型。

她所帶的錄音筆，她正在學習謠曲的唱法，學員先照著書本上唱出上回所學的內容，學員有唱不對的地方，老師會隨時給予立即性的糾正，並且示範正確的唱法，學員將其筆記，待上回學習的部分唱完後，老師針對學員的表現給予整體的建議，接下來，老師開始接著將書本的新內容繼續教唱下去，山本章弘的聲音渾厚高亢，學員將老師的示範錄下來後，就帶回家去練習，整段課程時間約 30 分鐘，教學結束後，學員跪著敬禮並答謝老師，結束了這次的學習課程，離開能樂堂時也是跪著跟老師行禮。

接下來，輪到這位 60 歲的老先生了，這位老先生移動到上課的位置，跪著跟老師行禮，然後緩緩遞上用信封袋所裝的學費給老師，回到位子上後他將謠曲本放置在見臺上。首先是謠曲的教唱，學員先唱一段，然後老師針對剛剛唱的立即給予指導，指導學員唱時的發音、音調、節奏、語氣與表達的態度，接下來，老師唱新的一段，學生使用錄音筆錄下聲音帶回去練習，下一次則回來驗收學習成果。和上一位女學員課程不同的是，這位老先生的課程進行到了仕舞的學習，山本章弘老師與學員移動至能樂主舞臺上，老師與學員手持日式扇子，老師一邊示範舞蹈一邊解說著細節，學生跟著動作，轉圈、提手、收手、舞臺走位與移動，節奏時而緩慢時而急促，舞臺上的動作與走位豐富，學生要記的其實很多，老師帶領學員跳一次，講解一些要領後，接著老師帶領學生再跳一次，然後就結束了教學的課程。老先生下臺時，從他的表情看得出來他覺得這次的舞蹈不簡單。（許力夫，田野筆記，2015）

這位約莫 60 歲的學員，代表了進階級的能樂業餘觀眾，雖然這位學員已有些年紀，但是在學習能樂時卻很有活力。他的名字叫山田浩明（Yamada Hiro）職業身分是 creative director。趁著還沒輪到他上課時，我跟他詢問了一些問題，包括為什麼喜歡能樂、以及為什麼會來學習這項藝能等等的問題，他說自己年輕時是欣賞西方的文化，就如同現今日本大多數的年輕人一樣，多是崇洋媚外的，但是待年紀漸漸增長後，他開始發現自己的國家所擁有的傳統文化十分迷人，他看見這項擁有 600 年歷史的傳統能樂，其中所蘊含的價值，於是他向山本章弘學習，並將能樂學習當作自己的嗜好。



圖 3 山本章弘先生教導學生學習謠曲（筆者攝於山本能樂堂）

在我的訪問中了解到能樂的業餘愛好者們，對於喜歡能樂並將它當作個人興趣來學習的原因各有不同。對年紀較長的業餘愛好者來說，能樂是開啟現代人接觸傳統藝術文化的鑰匙，能樂藝術所擁有的古老語言、謠曲、舞蹈形式、服裝、能樂舞臺等等，都是富有歷史文化資產的表演藝術，對於能樂的業餘愛好者來說，接觸能樂滿足了他們對傳統事物的依戀；另外能樂的舞蹈動作語彙，外表看似緩慢但內裡卻富有勁道，因此對年長者來說，學習能樂也是一項養身的運動；而能樂藝術所擁有的悠久歷史淵源，也讓學習者在學習古典能樂的過程中獲得了精神上的滿足。

山本章弘作為當代能樂的傳承者，其學生的年齡除了成人之外，也包括了大學生。山本章弘先生兼任京都造形藝術大學講師一職，他以能樂的教學主題帶領學生去認識日本古典藝術之美。2017年7月，筆者在山本能樂堂進行田野調查時，一群大學生來到了山本能樂堂，我則正好有機會在一旁觀察這群大學生透過山本能樂堂去認識日本傳統能樂的過程。

大學生初次進入能樂堂，他們先對山本能樂堂裡的古老木造能樂舞臺感到震驚，接著在老師的帶領之下，他們開始初步認識能樂的表演語言——謠曲，他們跟隨老師的教唱以及謠曲本上的文字，一字一句地學習日本古語中的念白，並將念白熟記。爾後幾天，他們站上了能樂舞臺，仿效能樂師跪坐在能舞臺上，態度莊嚴又沉穩，以高亢的音調唱出古語的念白。過了幾天，學生們分別站在能舞臺上，手持能樂師的扇子，跟隨山本章弘先生學習此段念白的仕舞，山本章弘先生站在舞臺一側，學生則站在他身後的右方，觀察並模仿學習跟隨老師的動作與姿態、腳步走位，以及口中的唸唱。



圖 4 京都造形藝術大學的學生於山本能樂堂學習能樂的謠曲唱法（上圖左），學生在能舞臺上跟隨著山本章弘先生學習仕舞（上圖右）（筆者攝於山本能樂堂）

這群京都造形藝術大學的學生本身雖然不是表演藝術科系，但是透過傳統能樂的實際體驗，將內在精神浸漬於傳統能樂所擁有的古老文化之中，躬體力行的喚起內心深處的傳統情意。這批學生來到山本能樂堂的期間，也正好是在山本能樂堂每年一次為期三天的「虫干し」日（翻譯為「曝曬」），即是山本能樂堂內部總整理的日子，這群大學生們也參與了部分的協助，而筆者也參與了這次的內部活動。這次的內部整理，讓學生們與筆者皆感受到了山本能樂堂的內部硬體資源之豐富與濃厚的傳承精神。

山本能樂堂的表演資源皆放置在一庫房內，庫房平時以鐵門鎖著，來保護長期所累積的文物資產。這次的整理任務是將能樂師的裝束、眾多道具、能面具等等，從庫房裡拿出來晾曬、整理與維護，過程中大學生也參與了部分的協助，整個過程細膩而講究。「虫干し」這三天的任務參與，讓筆者有機會發現在山本能樂堂裡所累積的這些文物資產，其種類與數量眾多到令我感到不可思議。

工作內容是將能樂表演時的演員服裝，從庫房裡一匹匹搬到觀眾席來晾曬與清點，包裹服裝的外紙是以古老時代的報紙用漿糊相疊拼貼而成，外觀以黑墨毛筆字寫上各角色的類型、該服裝的戲劇名稱與年代，角色類型有翁、婦人、男子、鬼怪等類型，而製作的年代則以昭和時代最為常見。山本能樂堂創立至今已 90 年，從山本能樂堂的服裝製成多在昭和時代的證據，即可說明山本家在第一代與第二代經營者的努力之下，就已經累積相當規模的演出硬體資產，然而這些硬體資產也都是因為場館的存在，進而擁有得以被保存並傳承下去的條件。

另外，我們也將能樂表演時的道具從庫房裡拿出至 2 樓的觀眾席做清點與維護，能樂的道具繁多，舉凡刀、劍、鏡、花、草、吊鈞、酒杯、臺、鐘等等，其製成的材質多為塑膠與木質，有些木質小道具以精緻的木盒子裝著。能樂的大小道具多屬於象徵性道具，但是其做工卻是細膩而精緻。我與山本章弘的三位徒弟，還有今日前來的京都藝術大學的學生們一同合力將這些上百件的大小道具從庫房一一傳遞至 2 樓的座位區擺放。



圖 5 「虫干し」日的山本能樂堂內充滿了從庫房擺設出來的服裝道具，山本章弘先生在這天跟大學生們介紹能樂服裝（筆者攝於山本能樂堂）

除了服裝與道具，另外令筆者感到奇妙的階段，則是接下來我們從倉庫裏頭，小心翼翼地捧著能面具的木製盒子，將之移至外頭來清點，並為來訪的大學生做介紹的時刻。能樂面具是以原木削製而成，其表情作工精細地刻畫使得面具個個有如擁有真實般的靈魂生命，而當這些面具從我手中接過的瞬間，肅然起敬的心情油然而生。

除了山本能樂堂的硬體資源，這次活動的參與更令筆者感到敬佩的是，他們存在於能樂師彼此內心的「師徒互助」精神。「虫干し」這日子，除了大學生們的部分參與，這三天主要還是由山本能樂堂裡的四位能樂師來主事，分別是林本大、今村一夫、前田和子與山下麻乃。林本大是山本章弘的徒弟，我在田野調查時與他數次的談話，詢問了他關於他自己對能樂藝術生涯選擇與對能樂發展的看法，相較於其它能樂師，林本大接觸能樂的時間點是比較晚的，林本大是在大學時，才開始接觸能樂，他在學生時代參加了傳統能樂的社團，在實際經歷了舞臺上的表演之後，他便愛上了傳統能樂，大學畢業後的林本大向山本章弘拜師，並寄住在山本能樂堂的閣樓上，慢慢學習與累積一齣齣能樂的曲目

唱詞與表演技巧，他經過了十年的學習時間才獲得了「名取」的資格，目前他已經獲得能以觀世流能樂師的頭銜招收自己的學生並授課教學，即便如此，林本大仍然以徒弟的身分對山本能樂堂付出各種義務上的協助。

而今村一夫與前田和子則是一對夫妻，今村一夫從 5 歲開始便跟自己的母親學習能樂，18 歲時登臺演出，學習能樂至今已長達 42 年，而他的妻子前田和子學習能樂也已經 32 年了，他們倆都是以能樂為終身志業的能樂師。山下麻乃則是在大學開始接觸能樂，經過了約 15 年的時間後，於平成 18 年（西元 2006 年）獨立，現今則開設謠曲與仕舞的學習教室，並於大阪、奈良等地區進行能樂舞臺公演、謠曲與仕舞的指導、講座活動等等。

筆者曾向山本能樂堂的事務局長山本佳誌枝詢問，這麼繁重的工作，為什麼只有這四位徒弟在幫忙，她告訴我，前幾年山本能樂堂仍然還有許多會員與徒弟在幫忙，但是這些會員也已經逐漸老邁了，已並不太適合協助這樣繁重的工作了。但就我的觀察，這四位山本能樂堂的徒弟彼此間已經擁有了良好的合作默契。重擔的工作是不分男女的一起分攤，其他細項又有細微的分別。在一日午餐過後的短暫休息時刻，山本能樂堂進入一陣靜默，我發現三人各自站據能樂堂的一方角落，林本大在庫房內、今村一夫在 2 樓的繩索器物前、前田和子在能樂師的服裝前、山下麻乃則在 2 樓觀眾席的大小道具前，他們安安靜靜的端詳著為圍繞在他們身旁的裝束，時而親手觸摸它們，時而又好像對著它們呢喃細語，在那一刻，我感受到了他們對山本能樂堂所建立的深刻內在情感，那是一種能樂師與山本能樂堂器物之間靈魂與精神上的連結時刻，筆者當下雖然無法揣測他們內心的思想，但那最靜謐的時刻所散發出來的對能樂靈魂的情感意識，對我而言卻是最深刻與震撼的景象。

當筆者詢問能樂師山下麻乃，「對能樂師而言，能樂代表了甚麼意義呢？」她則回答我，是「對天上神民的感謝或是對先人的悼念」，這句話改變了我原本以為當代能樂的表演僅僅只是為了表現給現場觀眾而已的單純想法，其實對於能樂師來說，演出的時刻並不只是單純地表演活動而已，也富有另一層表演哲學精神意涵在內。當能樂師站在舞臺上，能樂師的精神狀態彷彿是一種與神明溝通的連結，或是對先人的感謝，這樣的表演意涵彷彿回到了日本中世時代的「儀式精神性」。然而，能樂之所以在當代擁有這種條件，得以保留日本中世時代的儀式精神特性，當然也是因為當代能樂的所有表演元素依然沿襲著傳統的一切事物的原因，就是因為其內部傳統表演的內容與精神的延續性，讓能樂在當代的延續，更添其有利的條件與價值。

筆者相信，對於山本能樂堂來說，組織中的各個成員皆對能樂堂的內部協同運作產生重大的影響，然而，究竟是甚麼原因讓山本能樂堂的師徒在合作的過程中得以順利進行並延續下去呢？筆者認為是能樂的家元制度使組織內部的運作得到了相當重要與清楚的協助與運行方向，筆者在山本能樂堂的資料庫內發現了山本家的條列心得與規定，內規的第一條即表明：能樂師應以自身技藝鍛鍊與能樂發展的終身目標理念之下，還必須兼具自身人格的養成與對師匠前輩的尊敬與禮儀。另外，山本家的能樂師在遵守此原則之下，內規也註明了各種不同職制所必須支援的表演活動、任務內容與責任、對山本家所需繳納的納金，與對職制晉級的規定與方式等等。這個規定就像一個家庭中的家規一樣，不但重視不同學藝層級間應有的禮儀與對待，也讓進入到山本家的能樂師了解，對山本家應盡的責任與義務。能樂師如同將山本能樂堂視為一輩子所依靠的第二個家，所有的付出與遵從皆是為了延續自身「家」的繁榮而所作的努力。

內部的規範與理念讓「人」得以按照標準軌道運行，然而硬體的存在，也就是「能舞臺的場館」，則是提供了能樂表演藝術其生存與發展下去相當重要的支持條件。關於當代山本能樂堂裡「舞臺建築物」的維護與傳承，公部門在當代對山本能樂堂的內部舞臺與設備提供了相當大的協助。西元 2006 年（平成 18 年）十二月文化審議會以「座落在市中心的三層樓木造建築，擁有其傳統能樂舞臺的重要能樂堂」為由，將山本能樂堂登錄為「國寶」有形文化財（建築物）。根據文化廳的重要建物等公開活用事業，自西元 2011 年（平成 23 年）年起，山本能樂堂以企業範例代表，由建築事務所進行室內設計，開始進行耐震補強工程，並針對山本能樂堂的環境及衛生等方面進行大規模的整修改善。

上述這項由國家公部門文化廳所策動的重要建物公開活用事業，其進程並不是一蹴而成的，其事業內容是根據平成 11 年《重要文化財（建造物）保存活用計畫の策定について》所實行，而此計畫的沿革來自於西元 1994 年（平成 6 年）文化財保護審議會文化財保護企劃特別委員會報告「因應時代變化的文化財保護設施的改善與充實」，與西元 1995 年（平成 7 年）近代文化遺產的保存、活用調查研究協力者的會議報告「近代的文化遺產的保存與活用之建造物分科會關係」。這些對今後活用重要文化遺產（建造物）的方向進行的檢討報告，使得後來的文化保存活用計畫的制定與實行才有所完備。

本保存活用計畫分為四大方向，這四大方向分別是「保存管理計畫」、「環境保全計畫」、「防災計畫」、「活用計畫」（重要文化財（建造物）保存活用計畫の策定について，1999：14）。在此計畫的第一章，即對此計畫身生成的緣

由、文化財的名稱、文化財保護現狀的課題做研究與概要解釋；第二章是針對文化財現狀的調查，確定必須保護的方向，來確立管理或修理的計畫；第三章是針對現存環境，調查環境保全的現狀與課題，實行文化財與區域的劃分、建造物的區分、與文化財在防災上的配套措施；第四章是針對文化財所規劃的防災對策，對策中包含了防火、防犯、耐震、耐風與其他相關災害的對策；第五章則是針對文化財所實施的活用計畫，此章節最引人注目的一項公部門措施，就是日本針對文化財建造物進行的公開與活用基本計畫，所實施的課題與方向（重要文化財（建造物）保存活用計畫の策定について，1999：13-14）。

分析日本這項公部門所制訂的《重要文化財（建造物）保存活用計畫策定指針》，其內容除了將文化財與周遭景觀環境進行托善的規劃與分配，讓富有歷史文化的建築物遺產在當代更具有生存延續的條件之外，也幫助了這些文化遺產在面臨新時代環境的衝擊之下，找到了新興的價值。公部門替日本有形文化財發展所規劃的完整配套措施，有效地幫助了日本文化財（建築物）在當代可以更符合時代的需要，並轉變為符合當代環境效益的有形財產。

這項針對重要文化財（建築物）的公部門完整配套措施，讓山本能樂堂這座具有歷史時代建築的表演場館，獲得了完善地整修與補助，也就是公部門的協助，讓山本能樂堂在當代獲得了因應時代的轉型，其場館更具備了多元文化服務的條件。這項補助整修計畫，大致分為耐震補強工事、環境衛生工事、舞臺照明、資料室與無障礙設施等五大類。整修的具體設計概念是將山本能樂堂轉變成為「開放的能樂堂」，使山本能樂堂從原本的「單純能樂表演普及與發展的表演場館」，經過整修後轉變成具有「集結人們的文化社交培育場所」、「健全與富有彈性的多功能劇場」、「針對初學者所舉辦的專門公演與講座」，達成具備歷史性的傳統建築物與現代化空間的相互揉合，讓觀眾來到山本能樂堂裡可以感受到具有歷史性共鳴的現代化空間。



圖 6 協助山本能樂堂成長茁壯的山本能樂堂事務局長——山本佳誌枝女士

設計與設施改造的內容除了保留原有古老建築物的特色與優點，另外增加了室內地暖氣、彩色 LED 舞臺燈光的現代化照明科技，與無障礙動線空間，讓前來參觀的觀眾有更舒適的環境。另外，能樂舞臺上的屋頂也從原本檜皮換成葺草，讓大家可以近距離欣賞這種傳統建築物的建造技術之美；後臺的二樓、三樓的部分則新設了圖書館、資料室，可以供民眾參閱相關的歷史文獻，另外還有三間榻榻米排練室，是演出前開會以及提供能樂師教學的地方，能樂師以及囃子方的學員皆可以來到這裡排練與學習。改造過後的山本能樂堂場館，擁有了更符合現代化的公開表演與學習排練的適宜環境。

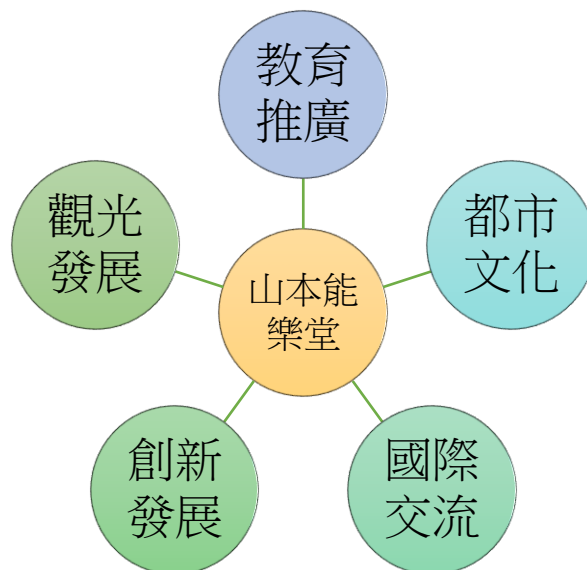
從以上對於山本能樂堂的內部經營網絡與技藝傳承的相關描述，可以理解其內部的組織運作核心，以及技藝傳承所具備的相關軟硬體條件，在眾多條件的相輔相成之下，讓山本能樂堂發展至今 90 年的歷史，繼續前進並邁向一百年的里程碑。

肆、山本能樂堂場館的外部經營面向與社會連結

山本能樂堂場館除了前文所討論的內部運作之外，它與外在社會的連結面向也相當值得注意。筆者將山本能樂堂的眾多對外活動與業務，將之分類成五大方向，這五大方向彼此間有些許重疊，亦或環環相扣。在山本能樂堂眾多活動的努力與發展之下，讓傳統能樂在當代，與當地的人群、社會生活與文化發展產生了關係與連結。以下將分類來介紹。

表 1

山本能樂堂的 5 大外部經營方向



一、山本能樂堂與教育推廣

「能的入門講座」針對讓一般民眾初步認識能樂的教育講座，透過讓民眾實際接觸能樂的舞臺、面具、裝束（服裝）、道具，以及透過講師來帶領民眾參觀山本能樂堂的空間與設施，並讓民眾在舞臺上來實際體驗裝束的穿著，山本章弘先生也會針對不同年齡層來特別解說特定的主題。

當此類型活動推廣的對象為小學生時，這類活動會包圍著以一特色故事的主題核心來進行。《竹生島》以發生在日本琵琶湖北部的一座國家指定名勝竹生島，其中的歷史人物故事為核心主題。故事敘述延喜帝（醍醐天皇）的臣下，遊歷琵琶湖時於竹生島所發生的奇幻故事。而《一聲能》則是以《小鍛治》的故事為主題，故事中以一製刀名將三条小鍛治宗近，受託於一條天皇指示需要造劍一事而感到煩惱，之後卻受到化身為狐狸的稻荷名神協助而完成任務的故事。

讓家長帶領孩子來到山本能樂堂，從與神明相關的故事中，學習能樂此段故事的謠曲、並認識能樂的演奏樂器，以及在最後讓孩子觀賞這段故事的正式演出片段，這樣生動有趣的核心式主題教學，讓小學生得到綜合性的藝術體驗，也讓孩子家長、或是對能樂有興趣的入門者，藉由生動有趣的故事，來認識傳統能樂。

《能活》則是針對成年人，對於想要了解能樂謠曲作品故事的名眾，所開設的一系列藝文講座，每回針對一個能樂的故事，與觀眾討論該能樂作品的故事內容，讓觀眾深入的理解該故事內容與內涵。講師是由林本大與前田和子主講。在每周假日的早晨，讓對能樂故事有興趣的民眾，透過講師的講解，得以認識能樂故事中的內涵。

名稱為《だまされて...》，這是由三位傳統表演藝術領域的藝術家集結而成的節目，這三種不同表演藝術領域分別為能樂、文樂與落語，並分別由山本章弘、豐竹呂大夫、桂南光，這三位不同領域的古典藝術家同臺競演。豐竹呂大夫是文樂¹⁰義大夫（一種說唱敘事形式）的第六代襲名，具有光榮傳承的意涵；桂南光則是上方的落語¹¹家，兩人都是知名的口語表演藝術家。這三位經典的傳統

¹⁰ 「文樂」為日本傳統藝能之一的人形劇、人形淨瑠璃的代稱。構成文樂的表演有三大要素，分別為義大夫（一種說唱敘事形式的演員）、三味線（演奏者）、人形遣い（木偶表演）。

¹¹ 「落語」為日本傳統藝能之一的表演，最早是說笑話的人，後來逐漸演變為說故事的人。通常只有一人表演。

表演藝術名家，在山本能樂堂裡會見，「三藝會見」的組合必定將帶給觀眾心滿意足的藝文饗宴。

由文化廳所主辦的學校巡演活動，「全國中小學校巡迴公演」2014年（平成26年）巡演地點遍及全國中、小學校，總共約有2萬名學童參與並體驗傳統能樂的魅力。本次巡迴活動的特別之處，在於傳統能舞臺鏡板上的松樹，是由學校的學生親自參與彩繪而成，學生在衫型的紙片上繪製自己創作的圖案後，再將學生的作品貼至木條上，寓意出鏡板後的老松形象，當學生看到自己的作品被張貼在舞臺上，觀看演出時必定將會更加的投入吧。

另外，日本文化廳針對學校教師所舉辦的「傳統音樂普及與促進支援事業」活動，特別以日本關西地區的國高中、小學教師與職員為對象所舉辦的研習活動。活動的主題以能樂的音樂為主，讓學校的第一線教師來到山本能樂堂，進而去認識能樂表演元素中的傳統音樂，並且透過引導教師實際去操作的體驗，讓教師更能深刻地理解並感受傳統能樂表演藝術中的音樂元素與特色。

山本能樂堂也邀請當代視覺藝術家至劇場並將其觀點融入到能樂表演藝術中。能樂表演的內容與形式皆是傳承自古代的，其傳統的特徵與外顯符號對於一般大眾來說，多少有些距離感。因此，傳統能樂在當代的今日，該如何藉由運用當代元素來引起入門者或是學童的興趣呢？山本能樂堂從2007年起，邀請了當代的視覺藝術家，讓能樂表演在原本傳統能樂的視覺基礎下，加入或搭配了一些當代的視覺藝術素材，目標是希望能使整個能樂舞臺上的表演視覺與氛圍，能從傳統中跳脫出新意，讓入門者與學童透過感受比較活潑現代化的元素，可以更加容易地親近與理解這項傳統表演藝術的魅力。

而山本能樂堂其家族三代所積累的能樂演出與歷史，在大阪市藝術委員會建議的助成事業協助之下，幫助了山本能樂堂場館中的歷史資料將其檔案數位化並且公開展示，其計畫緣由是因為山本能樂堂場館擁有許多豐富寶貴的歷史能樂表演紀錄與資料，在當時尚未公開，於是此計畫在「京都造型藝術大學」與「神戶女子大學古典芸能研究センター」的協助之下，逐步的將其整理、檢視與歸納。此計畫在2015年秋天與2016年的春天將其成果展示，希望將山本能樂堂場館所累積的歷史資料經過整理與公開化後，能夠供給更多藝術與歷史領域的相關研究者，獲得更寬廣的研究資源。

二、山本能樂堂與都市文化

關西大阪地區在歷史上富有眾多的傳統表演藝術文化，包括能樂、文樂、上方舞、浪曲¹²、落語、女道樂¹³、講談，「上方傳統藝能之夜」此活動讓觀眾可以一次欣賞多種傳統表演藝術，讓生活在現代都市的大眾，也能感受傳統藝術文化的魅力。希望藉著每年的活動，達到對傳統表演藝術的傳承與推廣。

早期民眾對大阪這個城市認為是文化較於低落的、汙穢、危險等等的負面印象，因此本活動藉由活化大阪的貴重文化資源，其目的在振興關西地區在地化的傳統藝能。另外，此活動特別的是，表演的演出時間特別定在晚上 9:30 開演，在這樣半夜的時間開演，目的是希望拓展大阪的夜晚藝術文化娛樂，讓關西地區的大阪重現出豐臣秀吉時代那樣對文化愛好的城市。活動從西元 2006 年（平成 18 年），由大阪市觀光局，大阪商工會議所協力促成，開始已逾 10 年，累積已有 150 回的演出，這項活動讓關西地區的傳統藝能在大阪市更加活化，而山本能樂堂就像一個文化薈萃集散地，有著振興在地傳統藝術文化的功能與責任，使其大阪市成為一座藝術文化之都，努力促使並振興在地化的傳統表演藝術資產，讓大阪市具備邁向國際化藝文都市的條件。

在表演故事題材方面，其故事內容也不完全都是傳統的，山本能樂堂也針對當代的都市特色，編撰了新的故事內容。《水の輪》是新作能，其故事內容是表達與環境保護的相關議題，故事的內容寓意人們應該重視水質污染的問題，大阪市近海灣，市區境內也有運河流經，因此大阪可說是一座水都，大阪市政府相當重視水污染的環保議題，自然環境的景觀維持是政府所重視的施政，這齣與環保議題相關的能樂作品在 2009 年（平成 21 年）山本能樂堂與都市文化的配合活動時演出，希望藉由能樂古典藝能與現代化藝術相互融合所產生的表演作品，讓環境保護的思想傳遞給生活在現代化都市裡的民眾。

《水の輪》故事中有著龍神、水神與水精靈與佇立在老松一旁的水鳥等情節，因此山本能樂堂在舞臺設計上融合了新時代的舞臺美學，以藍色 LED 燈光，移動式的舞臺，兒童的美術作品與公共藝術空間的相互融合，讓表演的場域在面對不同活動的類型時，以更多元的方式呈現。除了讓當地的民眾重視在地的環保議題與在地文化，具有 600 年傳統歷史的能樂表演藝術，再次成為日本自

¹² 「浪曲」是一種說唱藝術，通常有一個說唱者和一個彈三味線的伴奏，說唱的故事內容則以日本時代劇，並以說唱的方式來表演。

¹³ 「女道樂」(おんなどうらく)是一種單人演出的說唱藝術，演出者單獨以三味線彈奏，當代活躍的演員為內海英華。

明治時期以來所扮演的「親善大使」的功能與角色，以「環保」這項世界上共同所重視的議題內容來融入表演，向世界展現日本傳統表演藝術的魅力。

另外，山本能樂堂在城市公共空間所舉辦的各式現場表演，提升了大阪市的文化水準，眾多公共場合的表演場地遍及大阪府廳本館、市役所、天滿橋、八軒家浜、中大江公園、JR 大阪車站、神社、商業設施與海港碼頭等，以「文化的大阪」為努力目標方向，塑造都市的美感力，演出至今已逾 100 場。在地化傳統能樂所擁有的藝術文化，在當代的今日，成為拓展現代化都市，邁向更高格局的珍貴資產。

三、山本能樂堂與觀光發展

大阪天神祭¹⁴是日本三大祭典之一，是從西元 951 年開始至今的古老祭典，每年的 7 月 24、25 日於日本大阪市舉行，每年吸引了日本全國民眾與國外觀光客的蒞臨，天神祭帶來了可觀的觀光經濟效應。活動內容大致分為兩大部分，陸渡御的抬神轎吸引眾多民眾前來天滿宮朝聖；而船渡御則在淀川上進行海上祭典，傳統能樂的神格性與儀式性讓前來參加海上祭典的民眾得以感受到不同於路上祭典的典雅氛圍。

山本能樂堂場館在祭典活動開始之前，即在山本能樂堂舉辦天神祭的前導解說與演出，為民眾解說古老天神祭的由來，並以老少咸宜的《土蜘蛛》，讓民眾在祭典之前，感受古老能樂所帶來的傳統涵養。而天神祭的兩天，山本章弘先生與能樂堂的能樂師登上能船，為民眾演出經典能樂《羽衣》，讓民眾在淀川的能船上，一邊觀賞綻放在夏夜晚風的炫麗煙火，一邊欣賞擁有著 600 年傳統歷史的古老能樂。

¹⁴ 日本三大祭典之一，每年 7 月 24、25 日於日本大阪所舉行，位於大阪市天滿宮所舉辦祭祀平安時代學者菅原道真（西元 845~903 年）的祭典活動，從西元 951 年開始至今。祭典中最具特色為 24 日的催太鼓入宮；25 日的陸渡御與船渡御祭典活動。（芳賀日向，2013：20）



圖 7 山本章宏於天神祭能船上演出

山本能樂堂也結合了大阪歷史博物館主題展，在 2016 年（平成 28 年）大阪歷史博物館講堂舉辦「真田丸」主題展的開幕式，並於大阪城天守閣廣場前演出。大阪城擁有眾多來自國外的觀光客，所以活動即以英語來主持與解說，活動吸引了超過千人的人潮觀賞，山本能樂堂的演出讓原本高人氣的大阪城更添幾分活潑的人文氣息。

西元 2016 年（平成 28 年）11 月 21 日於 NHK 大廳與關西交響樂合作的「水の輪」作品，特別邀請世界級小提琴手奧古斯丁·杜梅與關西管弦樂團一同與山本能樂堂合作演出新作能《水の輪》，演出時的聲音演出則是邀請新世紀福音戰士的聲優演員山口由里子來擔任，這項活動的目標，是希望藉由西方遇見東方的跨領域合作、大阪水都本身所擁有的水資源魅力與藝文活動的相互結合，來促進大阪市擁有的更廣闊的文化暖實力。

「船場」這地名所指的是大阪市在明治維新後期至戰爭開始前的「大大阪時代」的中央地區，當時這周圍富有河川與人工河，東西長 1 公里、南北達 2 公里，東端至東橫堀川、西端至西橫堀川、南端至長堀川、北端至土佐堀川，在本町通以北稱北船場，本町通以南則稱南船場，這四方的區域是當時大阪商人活躍的地區，當時許多富裕的商人在此興建了許多西方式建築，如三井住友銀行大阪本店、大阪俱樂部、新井ビル等等，這些在那繁榮時代的異國建築物留到

了今日，成為了深具文化歷史背景的「船場地區特色建築」。「古典藝能×近代建築——船場を遊ぼう」此活動由大阪市中央區役所主辦，大阪商工会議所、船場近代建築聯合協辦，此活動讓今日的大阪市彷彿重回當時的歷史風貌。

山本能樂堂場館位於大阪市的中央區，創建於當時的輝煌時代，歷經了戰爭與重建，至今已滿 90 年，其山本能樂堂所深具歷史性的能樂舞臺與能樂師所蘊含的古典藝能內涵，在今日的現代與未來已顯然成為了大阪行銷城市所擁有的珍貴資產。

另外，針對外國觀光客，由大阪文化廳主辦、山本能樂堂協辦的針對外國人的《初學者的上方傳統藝能之夜》，其表演內容包含了日本關西地區眾多的傳統藝能，內容有能樂、狂言、浪曲、講談、落語與文樂，並以英文字幕來解說，滿足外國觀光客的需要；在公部門與山本能樂堂的共同努力之下，讓大阪市在地化孕育出豐富的表演藝術文化內容，並成為大阪市特有的觀光資產與城市行銷商品。

四、山本能樂堂與國際交流

從 2010 年開始，山本能樂堂至保加利亞、斯洛伐克、歐洲等國進行公演與推廣教育，能樂成為開啟東西方文化交流的一把鑰匙，這讓山本能樂堂在 2016 年（平成 28 年）獲頒國際交流基金會的地球市民獎，可見山本能樂堂場館在國際上的演出成績顯著。從西元 2010 年（平成 22 年 10 月）至保加利亞ソフィア大學，針對學生實施的工作坊，讓約莫 60 名學生認識日本傳統能樂；西元 2011 年（平成 23 年 11 月），第二次受保加利亞國家邀請，於ソフィア市立劇場演出新作能《水の輪》與《羽衣》；西元 2012 年（平成 24 年 7 月）再次至保加利亞進行工作坊，對象是以ソフィア大學 50 名學生與普羅夫迪夫市國立藝術學院約 60 名師生；同年的 8 月至藝術中心演出新作能《水の輪》、普羅夫迪夫市古代羅馬劇場演出《葵上》、斯洛伐克共和國尼特拉市的城市公園戶外劇場演出、布拉提斯拉瓦大使館廣場前特設舞臺演出；西元 2013 年（平成 25 年 8 月）日本與斯洛伐克外交關係 20 周年舉辦的特別能樂公演，於布拉提克城特設舞臺與歐洲文化首都柯希策市歷史大廳演出；西元 2018 年（平成 30 年）更至羅馬尼亞參加「錫比烏國際劇場藝術節」，在古老的教堂裡演出《敦盛》。

「羅馬尼亞錫比烏國際劇場戲劇」每年世界約有 70 個國家，約 350 個演出團體參與的錫比烏國際劇場戲劇節，10 天的戲劇節活動期間，每天皆有各式各樣的表演團體演出，每年帶給當地 70 萬人次的觀光人潮。山本能樂堂接受邀請

到當地演出，將日本傳統能樂帶到國際藝術節上與世界各國相互交流，藉由讓國外人士認識日本能樂表演藝術的文化精隨，達到藉由表演藝術促進國際文化交流的功能，也增進了山本能樂堂至國際演出的經驗與能力。

五、山本能樂堂與創新發展

傳統能樂起源至今已經 600 多年，從世阿彌確立了能樂形式的室町時代，至今能樂的表演形式與語言皆是延續當時的傳統，雖然如此，今日的能樂是否也有甚麼創新發展呢？亦或有著甚麼不同的當代面貌呢？這點我們可以從山本能樂堂場館這幾年所辦的一些嶄新的活動來一探究竟。

我在山本能樂堂搜尋到的近期演出資訊《能×現代演劇韋駄天》，這是山本能樂堂於 2017 年 8 月 20 日的演出，我詢問擔任此次演出的能樂師林本大，他告訴我這是用西方現代劇場表演形式與傳統能樂的合作，這樣的跨領域演出可說是個嶄新的體驗，觀眾勢必對於傳統表演要如何與當代劇場合作的這件事感到好奇，但這樣的合作也並不是為了改變傳統能樂的表演形式，來滿足或顛覆觀眾對於觀劇口味的變化需求而做的改變，能樂在此一切的演出內容與形式依然是源於傳統，要說有甚麼創新的變化？筆者認為應該是表演的不同「場域」所帶來的創新改變。

《能×現代演劇 韋駄天》的演出區分為前後兩部分，前半部是由能樂師演出能「舍利」¹⁵後半部則是現代演劇「韋駄天」¹⁶的演出；因此，這樣的合作形式仍是以「韋駄天」的故事為軸心，將傳統能樂與當代戲劇作為上下半場的結合。

雖然是這樣的創新結合，但能樂演出方式仍然是以傳統能樂形式來演出「舍利」故事中的「韋駄天」；當代戲劇則是以現代劇場的表演形式來演出「韋駄天」，而這兩種不同的表演形式得以相互融合並呈現在舞臺上，場館「山本能樂堂」場域扮演了相當重要的中介角色。山本能樂堂場館從西元 2011 年起，所進行的耐震補強工程，在傳統的能舞臺上裝上了彩色 LED 舞臺燈光的現代照明科

¹⁵ 舍利（しゃり）是能的劇名；故事敘述一個出雲國的僧侶上泉湧寺祭拜時，一個陌生男子出現表示要跟隨著僧侶一同去祭拜，之後天空突然風雲變色，男子變身成足疾鬼，奪走舍利並朝天空飛去，韋駄天出現追趕，取回舍利，足疾鬼力盡逃去（謡躰めぐり，2019）。

¹⁶ 韋駄天（いだてん）是四大天王手下的三十二將之首，負責寺廟安全的守衛工作。傳說佛陀涅槃時，有個夜叉奪走了佛陀的兩顆牙舍利，健步如飛的韋駄見狀，立即火速追出。由於韋駄擁有一雙飛毛腿，因而日語用「韋駄天」來形容跑步快速的人（巴哈姆特，2019）。

技後，能樂舞臺在現代光影變化之下，得以包容更多不同形式的表演藝術類型。《能×現代演劇 韋駄天》就是在這樣的演出條件下所產生的跨領域演出。

除了《能×現代演劇 韋駄天》這齣跨領域的演出之外，山本能樂堂場館也促成了其他不同領域的跨界組合；例如：《能樂の声，西洋の声》則是能樂與西樂的結合，能樂表演的謠曲代表著日本傳統的聲音，當與西洋音樂的相遇，讓前來「山本能樂堂」的觀眾得以欣賞跨領域藝術文化的體驗。《花と芸能》是未生流¹⁷插花流派與山本能樂堂的合作，讓春天的花綻放在古典能樂的舞臺上。

另外，山本能樂堂也與視覺藝術領域的藝術家合作，製作出戶外移動式舞臺，移動舞臺融入了古典的元素，將其應用在能樂表演的舞臺上，讓傳統能樂不再侷限在傳統的能樂舞臺上演出，擴大了能樂的表演美學場域，也改變了傳統上認為能樂表演只倚靠傳統能樂舞臺才得以產生出幽玄的重要舞臺條件。如何將表演行為與嶄新的演出環境揉合，傳統表演藝術想要在這方面進行改變，對日本傳統藝術而言，這是相當不容易的嘗試。

山本能樂堂也製作新編的能樂劇目「水の輪」，這齣新作能是藉由能樂的傳統表演形式來傳達對環境保護與重視水資源的環保議題，此新作能的演出與大阪市都市文化成長結合，再加上演出場地的創新，促成傳統能樂在當代擁有更多元的表演機會與條件；延續著自身傳統本質的能樂經過外在演出場地的創新讓能樂的表演走出了傳統能樂舞臺，在當代創造出更多的可能，「山本能樂堂」場館的努力與貢獻非凡。

從上述山本能樂堂場館外部經營的發展，可以發現山本能樂堂的對外經營五大面向，將傳統能樂以更多元的風貌展現給觀眾，也就是說，山本能樂堂將傳統的表演藝術，在結合了教育推廣、都市文化、觀光發展、與國際交流等等的面向，以創新的複合發展多元模式，讓傳統能樂在當代更顯現其價值，並延續了傳統能樂在當代與未來的發展與傳承。

¹⁷ 「未生流」為創始於西元 1807 年的插花界的家元流派。

伍、 結語

能樂是一項歷史悠久的傳統表演藝術，山本能樂堂場館的創始者山本博之師承觀世流表演風格，建造了山本能樂堂，並以家族模式傳承至今。第三代繼承人山本章宏從小即接受父親的能樂學習，成年後師事於觀世流第 25 代宗家觀世左近，成為獨當一面的能樂師。山本章宏繼續延續著能樂表演技藝的訓練推廣與傳承。

雖然山本能樂堂已有近 90 年的歷史，但是在發展過程中，山本能樂堂場館並不墨守成規，反而不斷地藉由能樂這項傳統表演藝術文化，與在地環境、社會，相互對話、深根並且一起成長，彷彿讓此場館成為大阪地區的傳統表演藝術文化平臺，提供大阪地區人文藝術涵養的資產養分。

此外，山本能樂堂的能樂舞臺在接受公部門的協助後，即加裝了現代化的舞臺照明設備，並更新了劇場的內部相關硬體設備，山本能樂堂遂蛻變成當代大阪市的「上方傳統藝文」的集散地，提供現代人多種藝文活動，包括了能樂藝能的技藝學習與推廣、定期能演出、並與其他傳統藝文演出與相互交流等等的功能。能樂堂的傳統舞臺本身所具有的歷史性，也讓身處現代化都市的民眾與外國人，有了可以親臨日本歷史文物、感受歷史文物，與體驗日本傳統精神薰陶的地方。

上述的內容則可從大阪山本能樂堂在當代的經營與發展面向來得到實際例證，山本能樂堂在富有歷史底蘊的基礎下，其眾多的發展面向所帶來的影響，影響範圍觸及了大阪的地方經濟發展、地方社會文化與地方觀光發展，山本能樂堂場館的存在對能樂傳承的影響在當代，其影響不只是單純的提供「表演節目」而已，而是有促成與社會、文化、經濟、人群，產生眾多交互結合的對話關係與連結的綜合功能。

山本能樂堂場館在促使傳統能樂適應現代化的歷程中，也嘗試了「跨領域」的合作，與不同領域的藝術家，包括了視覺藝術、現代劇場、舞臺藝術等等的跨領域結合，呈現出不同於以往傳統的包裝，而這讓傳統能樂在當代走向了更活潑與親切的形象，也使得一般民眾能以現代的角度來欣賞能樂。從筆者上述對山本能樂堂在當代發展實例的探討與分析，更能讓我們理解，日本傳統能樂在當代的發展，其實擁有比中世紀的日本還要更多元、更穩固的傳承外在資源與條件。

然而我相信，在當代科技與社會急速發展的現今，山本能樂堂這座表演藝術場館所能提供的，已不僅僅只是單方面的藝文欣賞功能而已了，更有深沉意涵的是，它傳承並乘載了日本人對自身身分理解與民族文化認同的重要無形文化資產。日本能樂這項傳統表演藝術的文物資產對日本民族未來所帶來的貢獻，得以讓這個民族在世界的文化上佔有一席之地。

參考文獻

- 井上由理子（2003）。*能にアクセス 劇場に行こう*。京都：淡交社。
- 巴哈姆特。源於佛教典故的幾個日語詞彙。<https://home.gamer.com.tw/creationDetail.php?sn=2800190>。(查閱日期：108年11月20日。)
- 戸井田道三、小林保治（2008）。*能楽ハンドブック*。東京：三省堂。
- 王孝廉（1980）。幽玄之美——日本能劇的世界。*幼獅文藝*，52卷(6期)，126-137。
- 左漢卿（2011）。*日本能楽*。北京：外语教学与研究出版社。
- 歩んだ ひと筋の道（1968年11月3日）。サンケイ新聞，頁16。
- 毎日新聞（2016年10月27日）。山本眞義十七回忌追善能。<https://mainichi.jp/articles/20161027/ddf/012/040/014000c>。(查閱日期：109年1月20日。)
- 服部滋樹（2014）。アユージョンする空間～公共空間の多様化～社交場としての能楽堂の再生～。*建築と社会*，1103，8-11。
- 松岡心平（2013）。觀世流中傳統承繼的禮法。<http://www.nippon.com/hk/views/b02801/>。(查閱日期：109年2月15日。)
- 林保堯（2004）。日本「文化財保護法」制度沿革略析之二。*藝術評論*，14，261-285。
- 芳賀日向（2013）。日本の祭りがまるごとわかる本：開催日カレンダー付き春夏秋冬「四季の祭り」図鑑。晋遊舎，20。
- 重要文化財（建造物）保存活用計画の策定について（1999）。https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/hokoku/kenzobutsu_hozonkeikaku.html (查閱日期：109年3月26日。)
- 崎谷康文（2012）。国立能楽堂の役割と展望。*能と狂言10 特集 能と狂言の将来を考える*（41-42）。日本：能楽学会。
- 張瑞雄、林顯宗（2000）。*日本社會*。臺北：致良。
- 許焯光、于嘉雲&國立編譯館（2000）。*家元：日本的真髓*。臺北：南天書局有限公司。
- 陳君、姜茉然（2012）。試析能樂舞臺藝術中的「幽玄」。旅遊綜覽，8。
- 黃貞燕（2007）。日韓兩國無形文化資產保存制度暨個案資料收集計劃 期末報告。國立傳統藝術中心，未出版。
- 劉利國、何志勇（2008）。*插圖日本文學史*。北京：北京大學出版社。
- 獨立行政法人日本芸術文化振興會（2008）。各地の能楽堂。<http://www2.ntj.jac>。

go.jp/dglib/contents/learn/edc9/enjoy/theater_list06.jsp。(査閲日期：109年4月13日。)

謡躰めぐり。謡躰めぐり 舎利しやり。<http://www.harusan1925.net/0219.html>。
鎌倉能舞臺(1999-2017)。鎌倉能舞臺について事業内容。<http://www.nohbutai.com/about/jigyo.htm>。(査閲日期：109年4月27日。)

徵稿辦法

壹、稿件交寄

一、投稿本文

稿件之本文限中文或英文，論文全文請勿註明作者及其他相關資料，以方便匿名審查，共影印四份，連同下列三項附件之原件，一併郵寄**戲劇教育與劇場研究**收。相同之文件並以電子檔方式，寄至電子信箱。

投稿請寄：700 台南市樹林街二段 33 號

國立臺南大學戲劇創作與應用學系

(郵遞封面請註明「戲劇教育與劇場研究稿件」)

電子郵件信箱：RiDETaiwan@gmail.com

聯絡電話：(+886) 06-260-1855

二、投稿附件

(一) 聲明函

函內聲明來稿未曾公開發表(於研討會發表但不擬印行者除外)，也非正在投稿審查或出版過程中。

(二) 著作權授權書

(三) 個人基本資料

以上表格請至

<http://www2.nutn.edu.tw/git/website/active/act99/991224.html>，下載填寫，

隨論文一併寄出。

三、一律不予退稿。

四、截稿日期

每年6月、12月中旬前。稿件刊登期別，由編委會視需要決定。

五、出版日期

每年3月、9月下旬。

六、稿件格式

(除本刊特殊規定之外，請參考連結網頁，以網頁中之APA格式擬定論文)

網頁連結：

<http://www2.nutn.edu.tw/git/website/active/act99/991224.html>

(一) 字體

來稿請打字，中文稿件字型採新細明體 12 號字，英文稿件字型採 Times New Roman 12 號字，並以 word 文字存檔。

(二) 字數

來稿每篇中文以 18000 字為原則，英文以 8000 字為原則。

(三) 基本來稿內容

1. 論文題目

2. 作者姓名：請以中英文真實姓名發表。

3. 任職機構 (institutional affiliation)：含中英文機構名稱、單位名稱及職稱。

4. 論文摘要 (abstract)：中英文摘要及關鍵字各以一頁為原則 (中文約 300 字，英文約 200 字)；摘要之後列明關鍵字 (keyword)，以不超過 5 個為原則。

5. 內容

論文內容至少含 (1) 摘要 (2) 主文 (3) 引用文獻三部分，各另起一頁。若是實徵研究，參照以下架構：

(1) 緒論 (包括研究問題與背景、研究變項的定義、研究目的與假設)

(2) 文獻探討

(3) 研究方法 (包括研究對象、研究工具、實施程序)

(4) 研究結果

(5) 結論與建議

(6) 參考文獻

七、本刊為申請 SSCI 收錄起見，部分格式需要配合其規定，目前先待外審完成後，再由主編聯絡通過者修訂之。

貳、審查

一、文責

來稿應為未曾公開發表之學術研究論文。研討會宣讀之論文，且不擬刊登於研討會專輯中者，得投稿。來稿不得抄襲，若經檢舉屬實者，文責自負。

二、審查原則

合於投稿須知之來稿經編輯委員會決議，可提交外部審查。外部審查分初審與複審兩種，審查者名單由編輯委員會決定。

三、審查等級

初審結果分三等級：（一）通過，照原文刊登；（二）通過，但須參納審核意見，由作者修改後，通過複審，再行刊登；（三）不通過。

四、審查意見

審查意見由編輯委員綜合審查意見，函覆各作者。

五、審稿原則

研究主題重要、方法嚴謹、見解創新、格式一致，所獲結論具學術或實用價值。

參、編輯

一、主編與編輯委員

每期置主副各一人，由本系專任教師擔任，負責主持編輯會議，所有稿件之外審資料彙整、與作者溝通、監督作者修訂等審查工作。

編輯委員為戲劇教育與劇場研究有成者組成，由國內知名之相關學術領域之專家學者擔任。每屆四至七人任期共一年，編輯委員得連續擔任。每期至少需進行二次會議，第一次會議決定所有稿件去留及初審外審名單，第二次會議審閱各稿件初審結果與刊登名單。

二、編輯工作

編輯工作由當屆編輯委員共同負責。

三、主編權責

主編有權要求作者依外審意見或學術標準修訂稿件，主編可直接對刊登文章之格式做必要之更動，每期論文刊登之順序由主編決定。

肆、其他

本刊為公開之學術發表園地，來稿內容不代表本刊之立場。編輯委員、顧問委員及所有工作人員皆為義務職，行政、編輯與印刷準備工作亦以節約為原則，由本刊負擔印刷與發行之經費。對刊出論文之作者，本刊不付稿酬，若經採用者，即致贈該期刊。

Research in Drama Education & Theatre Studies

戲劇教育與劇場研究

編輯者 戲劇教育與劇場研究編輯委員會

發行者 國立臺南大學

出版者 國立臺南大學戲劇創作與應用學系

本期主編 林偉瑜

編輯委員 林玫君、徐亞湘、容淑華、趙惠玲、譚寶芝、Joe Winston

顧問委員

王友輝 台東大學兒童文學研究所

徐良鳳 台南應用科技大學應用英語系

舒志義 香港公開大學教育及語文學院

鄭黛瓊 經國管理暨健康學院通識教育中心

蔡奇璋 東海大學外國語文學系

藍劍虹 台東大學兒童文學研究所

英文校勘 Andrew Philip Barrington Strack

編輯助理 蔡玗珊

行政助理 呂季樺

封面設計 范世岳

出刊日期 每年 12 月

創刊年月 2012 年 3 月

定 價 新臺幣 250 元

地 址 臺南市樹林街二段 33 號

電 話 (06) 260-1855

網 址 <http://www.drama.nutn.edu.tw/>

展售處 五南文化廣場台中總店 (台中市中山路 6 號)

<http://www.wunanbooks.com.tw/> TEL : 04-22260330

國家書店松江門市 (臺北市松江路 209 號 1 樓)

<http://www.govbooks.com.tw/> TEL : 02-25180207

GPN : 2010100354 ISSN : 2222-9795

版權所有，翻印必究