

第一章 緒論

一、研究動機與問題意識

冰淇淋的故事--越界舞團，《默島樂園》

規訓的身體

呈現肢解般的體態

芭比娃娃

布袋戲人偶

動

我以為是動

奔跑的白襯衫黑摺裙

滾邊

翻動

尋找著夏天

層層疊疊扭曲記憶的夏天

從堰鈴手中接過夏天的冰淇淋

如果知道堰鈴會把它滑過頸部鎖骨

我想我會舔的更賣力

我想說的故事起源，必須從兩個事件談起。第一個事件是 2006 年 5 月 5 日，我在國家戲劇院觀賞表演的多次經驗之後，第一次在國家戲劇院實驗劇場觀賞表演期間，從表演者的手中接過那支應該是表演道具之一的冰淇淋，忍不住邊看表演邊舔起手中的表演道具真香草口味冰淇淋，腦中閃過小時候夏日廟會坐著板凳看露天電影院，手中拿著繽紛色彩蓬鬆鬆棉花糖的畫面。表演結束之後，我的身體雀躍著，我知道興奮的感覺並不僅是來自於對表演的感動，而是我感覺到今晚小小的越過某些界線 / 限，越過一種原本身體在某些時間、空間下被限定的姿態，一種在現代劇場空間內觀賞表演時刻是被禁止的行為舉止。在我也成為表演一部分佈景的狀態之下，我可以光明正大的在國家戲劇院實驗劇場觀眾席上：邊·看·表·演·邊·被·看·邊·吃·東·西。

於是，我開始思考自己在國家戲劇院實驗劇場內吃東西的行為，究竟讓我覺得越過什麼樣的界線 (line) 或界限 (limitation)？或者換個角度思考，為什麼國家戲劇院實驗劇場內存在這些界線 / 限？這些界線 / 限是普遍存在於現今的劇場空間內？亦或是特定時間、空間的劇場？

第二個事件是 2006 年 6 月 24 日番薯藤新聞網引用中央社的一篇報導吸引我

的注意：

在中國有「小提琴女神」之稱的德國小提琴家安·蘇菲·慕特日前（2006年6月19日晚）在上海東方藝術中心舉辦演奏會時，聽眾當中有人不斷拍照，慕特憤而停止演奏，要求此人離場，演奏會因此中斷了三分鐘。慕特音樂會風波過去幾天震盪著上海。上海媒體紛紛撰文表示，**聽眾不遵守音樂會的規矩**，引起這樣的風波，「無疑給我們生活的這座城市抹上了汗點」。一名樂評家說，「本來該是一場打滿分的演出，但由於**個別人的不文明行為**，滿分就令人遺憾地丟了」¹。（番薯藤新聞網，2006年6月24日）

從這則新聞中，我察覺到原來現代劇場空間內的表演事件，不僅是蘇菲·慕特在舞臺上的「演奏小提琴」。演奏會停止的三分鐘之內，中斷人們原本預期舞臺上存在的表演。在那中斷舞臺上演出的三分鐘之內，不斷拍照的聽眾成爲上海東方藝術中心全場注目的焦點。這個突發事件，突顯了舞臺下聽眾的個人行爲，在當下也形成一種類似表演的「另類演出」²。他是否有意識到自身在進行「另類演出」？也許他並沒有意識到自己有任何類似表演的行爲，但是那三分鐘之內，他就宛如一名被觀看的「表演者」，場內的其他人則成爲觀賞他個人「另類演出」的觀眾。這場「另類演出」在演出結束後，甚至還有「劇評」評論他的演出是表現出「個別人的不文明行爲」，並且將「劇評」刊登在番薯藤新聞網上。因此，不論舞臺下的聽眾是否有意識自身的行爲類似表演，他都可能成爲一種「另類演出」的「表演者」，也是屬於現代劇場空間內重要角色之一。

舞臺下不斷拍照的他和舞臺上的蘇菲·慕特，聯手在現代劇場內「表演」一齣內容關於「個別人的不文明行爲：聽眾不遵守音樂會的規矩！」的戲碼。從這齣戲外戲中，我重新思考誰是現代劇場空間內的「表演者」，是受過專業訓練的舞臺上演員、舞者、音樂演奏家，還是進入這個劇場空間的每一個人都有可能是「表演者」，彼此的差別只在於手中捧著不同的文本朗誦獨白？

有鑑於自己對現代劇場空間的觀察，我開始翻閱臺灣現代劇場空間的資料，以臺灣現代劇場空間作爲探討對象，希望尋找一個對話和省思的可能，重新詮釋

¹ <http://news.yam.com/cna/china/200606/20060624908774.html>，粗體底線爲我所標記。

² 依據教育部重編國語辭典修訂本中，對「表演」的解釋爲：扮演戲劇；把情節或技藝以公開方式表現；用動作、方法，把事情的內容或特點一一演出，以供他人模仿或學習（<http://dict.revised.moe.edu.tw>）。這樣的解釋對我而言，無法清楚理解「表演」的核心概念。因此，對於「表演」定義的理解，我選擇以周慧玲對「表演」的看法，較能簡潔、清楚的描述，也就是「表演，是指由一群（或一個）受過訓練的人，在一個特定的人群面前，所表現的一套經過事前設計、安排的行爲」（周慧玲，1996：1）。「表演」是一種關於人（受過訓練的人）與人（特定的觀看人群）的事件。我將上海東方藝術中心的事件稱之爲類似表演的「另類演出」，是因為那名聽眾的個人行爲，不是周慧玲定義下的「表演」。他個人沒有受過訓練，表現行爲也沒有經過事前設計、安排，但是在重新思考誰是表演者的問題之後，我姑且將此事件稱之爲類似表演的「另類演出」，在「誰是表演者」的討論中，對此說法將有更詳細的說明。

臺灣現代劇場空間中存在哪些有形或是無形的界線 / 限，而這些界線 / 限又是如何在時空中被建立起來。換言之，進入現代劇場空間內，誰成爲「表演者」？哪些有形或是無形的界線 / 限成爲人們進入現代劇場空間內的演出文本？不同的時空背景下，演出的文本是否有著相同或是相異之處？

(一) 誰是「表演者」？

劇場 (theatre/ theater)，theatre一字原爲theatron，是古希臘劇場的階梯觀眾席區域，後來才逐漸轉變爲整個表演場所的意思。希臘字源的theatre/ theater，依據姚一葦的翻譯爲「一塊可以觀看的地方」(a seeing place/ a place to see/ a place for viewing)，他並進一步說明「一塊可以觀看的地方」要看什麼呢？那就是看「做了一件事」(a thing done)，也就是說「圍在圈外的人看圈內的人所做出的事情」³。他的翻譯突顯出，由希臘字源而來的theatre/ theater，在空間分布上的區隔。觀看與被觀看的地方並不在同一區塊內，兩者在之後則分別被命名爲觀眾席（觀看的地方）與舞臺（被觀看的地方）。而藉由劇場空間上的區隔，他也描繪出觀看者與被觀看者的位置，分別在觀眾席與舞臺上，在之後兩者則分別被命名爲「觀眾」與「表演者」。從希臘字源演變而來的劇場，不僅是「觀眾觀看表演的場所」，它同時也是一種「表演者被觀看的表演場所」，而誰是「表演者」呢？只有舞臺上的人是「表演者」嗎？被觀看的區域僅限於舞臺上嗎？

對於這些問題的討論，可以從「觀看」的概念展開思考，藉由柏格 (John Berger) 在《觀看的方式》中討論人與影像的觀看問題，可以理解「我們注視的從來不只是事物本身；我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。我們的視線不斷搜尋、不斷移動，不斷在它的周圍抓住些什麼，不斷**建構**出當下呈現在我們眼前的景象」⁴。劇場內的「觀眾」與「表演者」，也是一種觀看關係的建構，「圍在圈外的人看圈內的人所做出事情」的說法，以圈外的人作爲觀看主體，讓觀看視線從外（觀眾席）向內（舞臺）的方向投射，建構出一種劇場內觀看視線的關係，但這並不是唯一的一種投射方向。伯格提醒著我，「在我們能夠觀看之後，我們很快就察覺到我們也可以被觀看。當他者的目光與我們的眼光交會，我們是這個可見世界的一部分就再也沒有疑義」⁵。劇場內觀看的視線，不僅是「圍在圈外的人看圈內的人」，在此空間內每一個交錯眼神的人，不論其所處的位置在何處，都藉由視線不斷搜尋、不斷移動地建構出彼此的關聯。因此，讓我將劇場內的觀看視線，從面向舞臺上的表演者轉移到觀眾席內的每一個人，我所描述的

³ 姚一葦，1989：142。

⁴ Berger，2005：11。粗體字爲我所標示。

Berger 在此討論的是人與平面影像、畫作的觀看問題，有些概念並不適用立體空間的「觀看」，但他提到**注視**是一種人與物**關係的建構**，**每一個人觀看的方式**，會受到自身學習到知識所影響。他的觀看概念幫助我重新思考「誰是表演者？」的問題。

⁵ Berger，2005：11。

這句話可以切分出舞臺（被觀看的地方）／觀眾席（觀看的地方）、表演者／觀眾，斜線的存在區隔出劇場內空間分布、身分的不同，而這並不是一項不可挑戰的定律，誠如鍾喬所言，這種斜線區隔的方式，來自於後代從事劇場的人所建構出的美學機制⁶。事實上，只要在劇場內產生眼神交會的時刻，都正在形成一種觀看關係的建構。

透過柏格的「觀看」概念，我重新思考「觀眾」與「表演者」的區隔，如果不在於彼此之間所處位置是舞臺上或是觀眾席內，而是建立在觀看關係的建構上，由觀看關係界定出誰是「觀看者」或「被觀看者」，那麼坐在觀眾席上的觀眾，只要處於被觀看的狀態，也在觀眾席內形成一種類似表演的「另類演出」。他的「另類演出」沒有受過事前肢體、聲音訓練，或是依照事先設定的情節進行表演。他的「另類演出」比較近似於高夫曼（Erving Goffman）在《日常生活中的自我表演》（*The Presentation of Self in Everyday Life*）中，以社會學的角度重新提出「表演」（performance）概念，「『表演』的定義是一個特定的個體在任何特定的場所，所表現出的全部行為，這種行為可以任何方式對其他參與者中的任何人施加影響。如果我們以某一特定的參與者以及表演作為基本出發點，我們就可以把那些做出其他表演的人稱為觀眾、觀察者或共同參與者」⁷。

以高夫曼的「表演」概念，重新回到本文最初的兩個事件中：在現代劇場空間內，觀眾在場內「禁止飲食」。身為觀眾的我，成為活道具吃著冰淇淋，我也暫時成為一名表演者，鑲嵌在當天「表演」的一環中。而成為活動道具的彼時彼刻，是唯一能合乎現代劇場規矩的飲食時刻；在現代劇場空間內，觀眾在場內「禁止拍照」，以觀眾身分不斷拍照的他，觸犯現代劇場規矩的命運，就是難堪地下臺一鞠躬地離場。人們進入現代劇場空間觀看表演，她／他是觀賞演出的觀眾，同時也是一名「另類演出」的「表演者」。她／他也被觀看著是否合乎現代劇場規矩的表演呈現。但個人是否合乎現代劇場規矩的表演呈現，究竟意味著什麼意義？我試圖透過釐清劇場規矩、界線／限、劇場／觀眾須知與個人的文明行為之間的關連思考這個問題。

（二）劇場規矩、界線／限、劇場／觀眾須知與個人的文明行為

⁶ 鍾喬的論述提醒著我關於現代劇場內舞臺／觀眾席、表演者／觀眾的區分並不是一種自然存在的狀態，而是一種建構的美學機制，區隔的存在是為了宰制關係的延續。他從奧古斯特·波爾（Augusto Boal）的「被壓迫者劇場」觀點，提出劇場的宰制關係是由統治階級作出劃分。「劇場總是發生在豪華亮麗的劇院中，讓專業化的精英演員表演符合主流意識形態的戲，而觀眾只能將戲劇行為交付給舞臺上的演員，被動地接受高高的舞臺上所傳達出來的訊息。」（鍾喬，1994：78）。「但在初民社會中，劇場是人人可以參與的儀式。在東方是祭典，在西方是酒神式的歡宴。後來統治階級作出了劃分：在舞臺上，表演者稱為演員；在觀眾席上，一般的民眾只能被動地接受演出。」（鍾喬，1994：128）。

⁷ Goffman，1992：16。

個人行為在現代劇場空間內，存在著文明或不文明的意義。如何判斷個人行為屬於文明或不文明？判斷的標準是什麼？如何形成判斷的基準點？以這樣的問題重新回到最初的兩個事件中，一個是個人在國家戲劇院實驗劇場觀賞表演的身體經驗；另一個是小提琴女神慕特在上海藝術中心「停演風波」的新聞事件。不論是作為一個劇場觀賞者的我，或是看報章媒體敘述劇場事件的我，發現在現代劇場空間內，存在著判斷個人行為文明或不文明的劇場規矩。那是一種同時具備不言而喻但又模糊不清的界線 / 限。

劇場規矩描繪出在現代劇場空間內，人們應該遵循的界線。劇場規矩並非僅存在於現代劇場空間內，而是不同時間、空間下的劇場，有著不一樣的劇場規矩。因此，不同戲劇演出空間內的界線並非固定不變，而是浮動不已的狀態。當我試圖以語言、文字描述時，我所能知道的僅是界線劃分的劇場規矩範圍，而非界線本身。也因為無法直接捕捉到界線本身，界線的存在也僅能宣示劇場規矩的界限存在。標示出戲劇演出空間內界線的劇場規矩，規範進入戲劇演出空間內的每一個人。劇場規矩是一種抽象的概念，標榜進入戲劇演出空間的人，必須瞭解這些劇場規矩的概念。作為戲劇演出空間內界線的劇場規矩，成為界限，一種他人判斷個人行為是否符合文明行為的標準。

抽象的劇場規矩在戲劇演出空間內劃定的界線 / 限，顯現在官方或館方具體條文規範的劇場 / 觀眾須知。從現代劇場空間內，明文規範的劇場 / 觀眾須知中，不難察覺個人文明行為的「表演」呈現，透過劇場 / 觀眾須知的制定，而確定抽象界線的範圍。劇場 / 觀眾須知像是為進入現代劇場空間內的人們，所撰寫的具體文本，指導著個人行為如何「表演」現代劇場空間內，應該具備的禮儀 / 文明。這場戲碼也隨著劇場 / 觀眾須知內容的不同，而有所更動、調整。劇場 / 觀眾須知不僅顯示出在現代劇場空間內，何謂「個別人的不文明行為」。官方或館方試圖透過劇場 / 觀眾須知的制定，塑造進入現代劇場空間內的個人行為，更反映出現代劇場空間內，預設欣賞「藝術」的方式：一套嚴肅、安靜、整齊、乾淨的行為。

以劇場規矩、界線 / 限的概念，回到我在之前描述的例子中。我在國家戲劇院實驗劇場內，光明正大地吃東西的舉動，讓我覺得自己在當下的行為，越過現代劇場空間內，觀眾「禁止飲食」的劇場規矩。而現代劇場空間內，如何產生這樣的劇場規矩？劇場規矩所劃定的界線 / 限是劇場規則、劇場禮儀，還是被更多其他的外在因素所包含其中？劇場規矩所劃定的界線 / 限和文明社會、甚至是現代性的指稱，有何種共謀與共構的關連性？於是，我開始從戲劇演出空間內，如何形成劇場規矩所劃定的界線 / 限，從這個角度重新思考現代劇場空間內的個人行為，如何產生朝向文明行為的變化，以及哪些塑造文明行為的劇場 / 觀眾須知在現代劇場空間內，甚至影響、限制個人行為的種種規範，逐漸在歷史足跡中出

籠。

(三) 觀念的轉變：對文明概念的重新詮釋、公共秩序的建立

臺灣的現代劇場空間內，存在著層層疊疊的劇場 / 觀眾須知：「每張票卷限一人及使用一次」⁸、「禁止在場內吸煙、飲食、嚼食口香糖」、「禁止非經主辦單位許可的錄影、錄音、拍照」⁹、「各表演場館各有其入場規定，請持票人遵守之，遲到觀眾須遵守館方管制」¹⁰、「除兒童節目外，七歲以下兒童禁止入場」¹¹。一條又一條明文訂定的劇場 / 觀眾須知，並非在現代劇場空間建立之初即存在，而是在歷史的推演變化過程中，隨著日治時期的殖民經驗，到戰後「西化」的歷史演變，一條條地飄進劇場空間內。每一個禁止符號的背後，反應著現代劇場空間，如何透過對文明概念的重新詮釋，重新劃定劇場規矩的界線範圍，一步步建立起屬於現代劇場空間的公共秩序，形塑著符合自身的現代觀眾，不適宜者則被修剪、重新教育，或者排除於此空間之外。

那麼我的問題在於，一個成文或不成文的制度，以及劇場 / 觀眾須知的內容，如何在戲劇演出空間內被建構起來？是否伴隨著其他機制的運作之下，導致這樣的規範更為茁壯，甚至產生強大的約束力？而人們的行為，在不同的時代、不同型式的戲劇演出空間之下，是否也伴隨不同可能性的變動與規範？而哪些個人的行為舉止，在時間、空間條件不同的狀態之下，慢慢產生了界線以及限制？這些被創造出來的規則，又如何影響著走進戲劇演出空間的人們？我試圖在本論文中，從臺灣戲劇演出空間的歷史軌跡中，追出一條變化多端的文明界線，說明臺灣現代劇場空間的形成，是一場追逐著個人現代化禮儀 / 文明的表演呈現，具體的戲劇演出空間改變，影響著場地內凝望視線的變動，也影響著呈現在戲劇演出空間內的每一具身體。

二、文獻回顧

文獻回顧的討論，是根據國內外不同切入戲劇演出空間的研究，所做的文獻

⁸ 年代售票系統，www.ticket.com.tw。

⁹ 兩廳院前臺觀眾服務：劇場須知：除了獲得主辦單位許可並配戴工作證，不得在場內錄音、攝影，或作電視或電臺轉播。

¹⁰ 年代售票系統，www.ticket.com.tw。想要進入現代劇場空間觀看表演的人，遲到的行為將使得自己無法順利進場，遲到觀眾須遵守館方管制的方式，可能如同兩廳院前臺觀眾服務所顯示的劇場須知：如觀眾無法準時趕上開演時間，兩廳院各樓層設有電視螢光幕作現場立即轉播，工作人員會於適當時間再引導觀眾入場。

¹¹ 年代售票系統，www.ticket.com.tw。年代售票系統上的文字較強烈，而兩廳院前臺觀眾服務所顯示的劇場須知較溫和：「兩廳院大部份節目以成人為對象，不適合身高未達 110 公分以上之兒童入場，不過若是標有符號的『親子類』節目，就不限制觀眾的年齡，小朋友皆可憑票入場。」但是兩者的意思都明白顯示現今的劇場空間，除非上演的是兒童節目，否則七歲及 110 公分以下兒童不得進場。

整理，區分為（一）國內的戲劇演出空間研究；（二）他山之石：十七至十九世紀的歐洲；十九世紀的美國；十九世紀末至二十世紀初的中國。

關於國內的戲劇演出空間研究，我選擇討論場域流變的吳明峰、從文化政策探討戒嚴時期臺灣劇場空間演變的楊再熙、藉由社會科學研究方法提出概念分析的蕭志偉與梁秋虹，透過與他們論文的對話，交織出我所關注人在戲劇演出空間演變中的問題。關於他山之石，我選取討論十七至十九世紀的歐洲，主要是以法國劇場的 James H. Johnson 作為歐洲的焦點探討，並且以討論英國劇場的 Oscar G. Brockett 作為輔助說明、十九世紀美國劇場的 Richard Butsch、十九至二十世紀中國劇場的傅謹與廖奔。我試圖透過他山之石對象的選取，勾勒出以法國作為討論焦點的歐洲、美國、近代中國劇場的變化。

選取歐洲與美國的原因，一方面在於「劇場」並不是脫離社會狀態而獨立存在，「劇場」的發展必然糾纏在當時的社會情境中。1930 年代的臺灣戲劇演出空間被稱為「歐化劇場」，這個稱呼的出現並不是一件偶然的事情。名稱的存在反映出日本從明治維新時期，企圖擺脫落後的亞洲文化，持續「脫亞入歐」的歐化運動下，被日本視為「進步」、「摩登」、「文明」象徵的歐洲，成為凝視、學習的對象。因此，當時被日本直接治理的臺灣，不論戲劇演出空間的外部建築樣式，或是內部設備、配置，都深受當時日本的歐化運動所影響¹²。而 1945 年國民政府接收臺灣之後，經歷過參照觀點的移轉。1950 至 1970 年代，美國持續援助臺灣 15 年，平均一年一億美元的援助，使得曾經被日本視為「進步」、「摩登」、「文明」象徵的歐洲，逐漸隱身在美國龐大金援的身軀之後，國民政府仰望的對象從歐洲轉變成美國，對於臺灣社會與文化的影響，自由女神的影子直接或間接覆蓋在臺灣島上。因此，我試圖參照歐洲與美國劇場的發展，了解作為模擬對象的他者，經歷過怎樣的劇場變化，而可能在哪些層面上，影響臺灣戲劇演出空間的發展。另一方面 J. H. Johnson 與 R. Butsch 兩人對我觀察臺灣戲劇演出空間更重要的幫助，在於兩人討論「劇場」的方式，是深入自身歷史狀態中，觀察戲劇演出空間內層層皺摺的變化，而不是以理論套用戲劇演出空間的史料。兩者在戲劇演出空間內看似形成相同的觀眾行為，都是從混亂、喧囂、嬉鬧到馴服、溫順，但是，藉由他們的討論，翻開層層堆疊的歷史過程，才發現兩者並不是一樣的景緻。那不同於歐美劇場歷史發展的臺灣，又將會在自身戲劇演出空間的歷史演進下，形成怎樣的變化面貌。

選取十九世紀末、二十世紀初中國劇場的原因，一方面是臺灣與中國在文化上的聯結關係，臺灣曾經隸屬於清朝的版圖內。1895 年清朝在甲午戰爭的挫敗，

¹² 以 1933 年臺灣首座有冷氣設備的歐化劇場：新竹「有樂館」為例，其外觀有方形豐立的圖案對稱裝飾，中間以三扇窗戶區隔，窗櫺上採用花草與幾何的立體圖紋，略似阿拉伯文化的裝飾性圖案，外表設計仍有些許巴洛克遺風。內部地板鋪有地毯，並在兩旁的迴廊走道闢有吸菸室（葉龍彥，2004：28）。

使得治理臺灣的政權從清朝轉變成日本。統治政權的移轉，沒有完全切斷臺灣文化上與中國的聯繫。這句話顯現在戲劇活動上的意義，則是數量上超過六十個中國戲班，持續在日治時期從中國渡海來臺，進行商業性質的演出，也進一步影響臺灣的戲劇演出空間發展¹³。另一方面則是試圖形成同時期橫切面向的參考，也就是十九、二十世紀中國的戲劇演出空間，如同當時臺灣的戲劇演出空間，兩者同樣面臨西方文化的衝擊，改變原有的戲劇演出空間樣貌。處於舊俗與西化之間的中國劇場，又如何能在這些衝擊與改變中，摸索出新的劇場秩序。因此，參考十九、二十世紀中國劇場的變化，也將會幫助我觀看到一個劇場新秩序的形成，而同樣面臨西化衝擊的臺灣劇場，是否有類似的形成路徑？接下來我將進入各篇文章中，試圖形成對話。

(一) 國內的戲劇演出空間研究

吳明峰(2004)的學位論文〈場域能量---肢體表演藝術與呈現場域的對應關係〉首先討論「肢體表演藝術」與「呈現場域」之間的對應關係。他認為「場域能量」是一股無法以肢體直接觸及的力量，卻是表演藝術中隨時隨地存在的潛存力道。不同場域產生不同的「場域能量」，而空間場域的流變也影響著肢體表演藝術，他以過去廟會街坊到現今專業劇場的場域轉變作為例子，說明空間場域如何影響傳統戲曲從「演員劇場」轉變成「導演劇場」。

空間場域的分類上他以「封閉系統」與「開放系統」作為參考座標¹⁴，兩者的差別不完全在於硬體設施上的限制，反而著重在觀賞者的觀賞形態，流動性質與否的觀眾群決定場域的「封閉性」與「開放性」¹⁵。「封閉系統」的表演場域以「劇場建築」為最具代表性的場域類型，是專門為演出活動之目的而存在。現代劇場就是一種「封閉系統」的「劇場建築」，在密閉而框限的空間範圍內，製造暫時性的「時空脫離感」，藉由空間上設計使現代劇場控制在「安靜」且「黑暗」的空白空間狀態。即使當一些表演場域的硬體或空間框限無法達到如現代劇場一樣密閉，例如：禮堂、體育館、教堂或非封閉空間的劇場等，使用單位通常運用各種管理方法約束參與的觀眾，提升其表演場域的封閉性。他提出有趣的問題在於現今表演場域朝向「封閉系統」的單向化發展，是否抹殺更多藝術樣貌的

¹³ 這些中國戲班對於臺灣的影響，依據徐亞湘對臺灣京戲之發展的考察，發現「不僅對臺灣社會文化產生衝擊與滲透，更影響了臺灣觀眾的娛樂消費方式、審美走向及整個戲劇環境生態的改變」(徐亞湘，2006 a：66)。

¹⁴ 兩者的參考座標主要來自於觀賞者的參與度、藝術家的掌握度、美學的距離感(吳明峰，2004：52)。

¹⁵ 「開放系統」的場域具有流動能量與互動能量，表演舞臺與觀賞區域並無強制性的限制範圍，觀眾可依自身意志自由流動出入，或是演出者與觀賞者之間沒有明顯區分；「封閉系統」的場域則具有表演聚焦的能量，透過四面牆區隔出表演舞臺與現實人生的界線，劇場以肅靜氛圍沉澱觀賞者的心境與凝聚表演者的投射能量，在「黑盒子」建築架構下以劇情、舞姿，視覺意象、聲音建構出劇場空間(吳明峰，2004：12-13)。

可能性？他認為從 1987 年國家戲劇院音樂廳的落成，代表著「殿堂式」的專業劇場誕生，進入中正紀念堂成爲一個「專業」、「高水準」的象徵，而將表演從街頭人群中帶入專屬場域，藝術發展距離百姓現實生活越來越遠。

對於臺灣表演場域朝向「封閉系統」的發展，他認為是時代性與歷史演進的必然結果，因而歸納出西方專業劇場的引入、商業劇場的興起、美學形態的轉變、政府文化機構的推動，是臺灣表演場域朝向「封閉系統」發展的歷史條件¹⁶。雖然他拋出單向化的發展，是否扼殺藝術多種樣貌的可能性，但他並未深入分析此問題以及構成單向化的歷史條件。而我的疑問點在於：爲什麼臺灣表演場域需要朝向「封閉系統」的單向化發展？如何形成單向化發展的過程？什麼樣的力量介入形成過程？對進入此空間的觀賞者又會產生什麼影響？這些問題無法從劇場空間本身尋找到答案，而是需要不同觀看此空間的角度。透過楊再熙（2005）的學位論文〈戒嚴時期臺灣劇場空間研究 1949-1987〉，間接解答我對於臺灣表演場域如何朝向單向化發展的疑惑，以及「國家」在臺灣劇場空間單向化發展過程中扮演的關鍵性角色。

楊再熙從文化政策、表演藝術發展的角度，探討戒嚴時期臺灣劇場空間的建設過程。過去日治時期因商業利益而興建的劇場空間，在戰後戰鬥文藝、反共抗俄、社會教育政策等國家政策支持下，逐漸由政府政策主導的公家機關所替代。戒嚴時期臺灣劇場空間的建設過程，反映出國家文化政策走向以及當時特定的時空背景。他提出戒嚴時期國家文化政策對劇場空間建設的影響，以一個新的角度切入劇場空間，將戒嚴時期國家文化政策分爲三階段主導劇場建設：共用、改建階段；新建階段；十二項文化建設階段¹⁷。但在其文中著重彙整、分析各階段劇場空間的資料數據，從中導引出劇場空間、設施及設計理念的變化，最後再以中正文化中心分別設立戲劇院、實驗劇場、音樂廳、演奏廳，成爲一個專業演出劇場的複合文化園區，符合各種表演藝術對舞臺和觀眾廳的技術要求做爲論文的結論。閱讀的過程中，作者站在政策推動者的立場，贊成劇場空間的改變以中正文化中心做爲標竿，論文的導引過程及結論對我的幫助並不是非常大，而是他以歷史變遷中國家文化政策的角度，提出另一種討論臺灣劇場空間的面向，說明臺灣劇場空間發展仰賴國家文化政策扶植的過程。這讓我重新思考「國家」在臺灣劇

¹⁶ 吳明峰，2004：34。

¹⁷ 共用、改建階段的劇場空間成爲政府支持文化藝術的指標，但這樣的劇場空間改建，由於舞臺尺寸、設備的限制，對呈現其內的表演藝術產生束縛的影響；新建階段在中華文化復興運動推行綱要公佈後，由教育部主導辦理，開啓以大型多功能集會廳爲設計目標，音樂會、舞蹈、戲劇節目和各種紀念大會、慶祝典禮、同樂晚會、電影等在同一個場地內上演，雖然新建階段改善舞臺、設備的問題，但「綜合」用途的狀態下就是互相「將就」使用；十二項文化建設階段試圖在每一縣市建立文化中心，舊有的予以改建或擴建，新建的各圖書館、博物館、音樂廳則合併成爲多目標使用的文化中心，但多功能的設計理念下，並沒有仔細思考表演藝術本位，受限於計畫推動的倉促及經費籌措來源不同，並沒有明確設定演藝廳的形式、演出功能需求及設施規模等級，造成各縣市文化中心在硬體建設方面奠定相當規模，但軟體的充實和營運並沒有相對成熟，受學者批評爲大而無當、人力、物力上的多重浪費（楊再熙，2005：132-140）。

場空間發展的角色，換言之，國家力量介入臺灣劇場朝向「封閉系統」、「現代化」、「專業化」的發展，使臺灣劇場空間成為西方的劇場格式，一方面重新形塑臺灣劇場硬體空間，另一方面是否也為此空間賦予不同以往的意涵？而更切身的問題是臺灣戰後國家文化政策介入劇場硬體建設的同時，是否也對坐在觀眾席上的人們產生另一種「文化建設」的過程？我的論文將取材於報章媒體報導、法規條例，具體說明觀賞者的身體樣貌在場域空間的不同狀態，並進一步提出臺灣形成「封閉系統」的現代劇場是伴隨著推動精神上「現代國民／公民」行為養成的「文化建設」工程。

蕭志偉（2001）的〈觀影行為與臺灣的現代化〉是分析觀看電影行為的變化及其社會意義，時間涵蓋日治時期到戰後臺灣政權。他藉由傅柯的分析方法，試圖從社會行為的角度考察臺灣的現代化過程。透過臺灣不同時期看電影行為方式上的改變，說明臺灣的現代化逐步體現在新的行為規範。進入電影院看電影的過程變成一種傅柯所說的「規訓」（discipline），對於人們觀影行為的規定不僅是保證劇場應有的視聽效果，更重要的是它們豎立新的行為準則和文明觀念。通過脫帽、肅靜和不吸煙的行為規範，觀眾被灌輸一種新的現代文明理念。他扣連觀影行為與現代化之間的關係，並點出觀影行為規範的意義，在於體現不同時期、不同政權對「現代」與「文明」這些概念的理解（蕭志偉：2001，117-131）。

但其文章是對臺灣電影觀眾公共行為變化歷史的簡略描述，分析的過程僅採取國家由上而下塑造符合現代標準公共行為的觀點討論，導致結論像是在印證傅科關於規範的理論架構，層層皺摺的有趣討論消失在直接的點對點連接處。我的論文將承接他體悟行為規範的變化呈現出對「現代」與「文明」概念上的不同理解，換言之，臺灣劇場規範的變化源自於概念上對文明、公共秩序的不同想像。但我將會側重在撥開劇場歷史層層皺摺處，也就是對文明、公共秩序的不同想像，並不是單一線條清楚的輪廓，雖然國家政策性的影響像是漫天撒網的落在人身上，但國家政策的宣示、執行與實際作用在人身上是存有間縫（gap）與延宕（defer），呈現在劇場內人類肉體上對文明、公共秩序的不同想像是凌亂不堪的多重堆疊。

梁秋虹（2003）的學位論文〈社會的下半身：試論日本時期的性治理〉則有較細膩的分析討論，她回溯日治時代，將戲院視為同時代眾多風俗營業的分析縮影，作為具體的空間個案提問，在某一個歷史時間點上，為什麼戲院曾經從男女社會交往空間一度逆轉成性別隔離空間？公共娛樂空間又是如何經歷性秩序和道德的整肅？戲院內男女分座不僅是一道曇花一現的禁令，更是反映出殖民者如何主導形塑戲院空間的性別秩序。透過對觀眾身體性的規訓，引導人們身體力行地實踐性別秩序上的正確，以及觀眾如何消費作為全景敞視空間的戲院。她以歷史文獻調查的方式，藉著對風俗營業性質的歷史釐清，提出「社會下半身」的概

念，下半身隱喻傳達一種特殊意象，指涉這些介於性與色情之間曖昧難辨的社會營業之所以成為分析對象，不在於其職業的特殊性，而在於公私界限浮動的曖昧性，它走不到色情那麼遠，也沒有離純真那麼近。慾望是比利益更浮動、更不穩定，更加難以掌握的東西，壓抑排除，或任其隱蔽慾望暗生竄流，不見得是好事，如果要允許性交易存在於社會生活的前景，就必須納入管理，使之透明，而非放任驅逐，任其淪落現代性的邊緣陰影。「社會下半身」的概念突顯公權力如何透過現代管理手段使風俗營業透明化，藉由穿透臺灣歷史中的風化系譜生成與變化，她進一步發現公開的性是否不堪入目，過去原是文化範疇的界定，但公權力介入風俗的範疇定義，使得現代權力形式出現一種轉身面對人群的轉向，在「性管治」(policing of sex)的過程當中，「社會下半身」逐漸被辨識、指認出來，在不斷分類當中形成具體的範疇、分門別類的治理知識(梁秋虹，2003：5-10)。

梁秋虹的論文引發我進一步對劇場的提問，也就是戲院和劇場在日治時期甚至戰後初期的歷史中合而為一，同一個空間場地交替上演著戲劇與電影，因此，同樣做為公共娛樂空間而納入公權力管制，經歷性秩序和道德的整肅。當戰後兩者從同一空間下分離之後，公權力對兩者的管制態度又是如何？劇場空間又是如何繼續演變而形成現今的狀態？對我而言，蕭志偉點出現代文明理念如何影響戲院內的觀影行為，但藉由閱讀梁秋虹的論文讓我面對此問題可以更細緻的討論。接下來的文獻回顧，我將進入他者的歷史，透過比較歷史的視角，折射回自身的歷史片斷時能有不同的觀賞角度。

(二) 他山之石：十七至十九世紀的歐洲；十九世紀的美國；十九世紀末、二十世紀初的中國

1. 歐洲

莎士比亞時代的英國劇場，以建築樣式區隔出公共劇場(public theatre)與私人劇場(private theatre)。兩者建築樣式的差別在於前者是露天的建築，後者則是整個建築物覆蓋在屋頂之下。除了劇場建築的結構之外，兩者在觀眾的身分、劇目的選擇以及表演風格上都是有所區別。私人劇場的票價較高，一般民眾多半進出相對而言票價較低廉的公共劇場。對於當時的英國民眾而言，進入劇場空間觀看表演，是各種階級人士日常生活的一部份¹⁸。而劇場空間做為日常生活中的社交概念，也與James H. Johnson的著作*Listening in Paris: a cultural history*描述十八、十九世紀法國劇場的變化，有著類似的社交概念。

十八世紀早期的法國，人們進入劇場空間的目的，主要在於社會職責或社交事件。由於劇場空間對當時的人們而言，是一處進行社交活動的場所，宮廷貴族

¹⁸ Brockett, 1999 (8th): 233-244。

可能會選擇開演之前在歌劇院的戶外花園散步，直到黑夜來臨促使他們三三兩兩進入歌劇院內；其他人則可能悠閒地在歌劇院的咖啡館吃巧克力、喝酒、聊天。不論是宮廷貴族或一般人民，多數人在第一幕（the first act）演出開始之後，才進入歌劇院的觀眾席座位上。因此，十八世紀早期的法國劇場，有著類似莎士比亞時代的英國公共劇場景象，觀眾席內呈現持續不斷的身體移動和交談的畫面。由於進出劇場空間是社交事件，當時並沒有很多人抱怨劇場空間內吵鬧喧囂的狀態，事實上，舞臺上的演出僅是社交事件中的陪襯物品，觀眾才是社交事件中的主要角色。

人們走進十八世紀的法國劇場空間，將會立即感受到內部空間的區隔方式，依據血統、身分尊榮程度而呈現垂直分布的階級秩序空間。人們的觀賞空間依據階級、性別切割出不同的空間區塊：屬於宮廷貴族的王室和公爵，坐在廳內最高層或是舞臺上的包廂區，並依照包廂樓層高度呈現身分地位遞減，越高樓層身分越尊貴；舞臺前方的地板層大廳區，則是低下階層男子的天下，男性僕人和單身漢在人群中亂竄、喧嘩、鬥毆；女性則僅能出入包廂區內，並且不能進入舞臺前方的地板層大廳區。身分尊榮者坐在最高層或是舞臺上包廂區的用意，就如同英國有特權的觀眾直接坐在舞臺上一樣，兩者所處的空間位置，將成為全場注目的焦點。他們在座位上的任何行為舉止、衣著打扮，都是展示社會地位以及臺下群眾的社會禮儀範本。例如，當時僅有貴族能夠佩帶配刀進出劇場空間，貴族藉由衣著打扮的展示，宣示社會中的特權是根植於階級和血統。

但是，接近天花板的包廂區座位，在觀看視線以及聲音的需求上，並不是適合觀看表演的位置。一方面，燭光讓劇場空間有足夠的燈光照亮演員的臉孔，但同時產生大量的嗆鼻濃煙聚集到靠近天花板的區域，阻礙包廂區觀眾的觀看視線；另一方面，最高層的包廂區位置，在回音反射的原理之下，造成舞臺上的歌手表演時，將產生輕微的回音。使得包廂區的觀眾欣賞歌手演出時，就好像聽到歌手在桶子裡唱歌一樣。

這種內部空間的區隔方式，在 1770-1780 之間逐漸改變。法國劇場的第一層包廂區，開放給非貴族的富人租借使用，並且可以放置私人租用家具於包廂區內部。這也反映出奠基於血統的社會身分，將開始一步步的崩解。同時期，由於有越來越多觀眾注意舞臺上的演出，座位的選擇上也偏愛正對舞臺的位置。人們對於觀看視野和聲音的藝術認定，逐漸成為一種觀眾認知，而這項觀眾認知也立刻影響劇場空間的設計。例如，Pierre Patte 在 1782 年的 *Essai sur l'architecture theatrale* 寫下劇場空間必須符合「seeing well and hearing well」的需求¹⁹，這建議對皇家御用的建築師而言，意味著將位於兩側的包廂區，轉為正面對向舞臺。另一位建築師則建議減少舞臺上的包廂座位，擴大舞臺的活動區域，使得舞臺有深

¹⁹ Patte, 1782: 3。(轉引自Johnson: 56)。

度以及寬廣度。這樣的建築設計，不僅減少舞臺上干擾觀看演出視線的觀賞者，而且也讓大廳區觀眾能夠有較好的聲音²⁰。

人們在法國劇場空間內的行爲，也伴隨著 1770 年代對於觀看視野和聲音的重新認定。儘管仍然殘留某些早期粗俗無禮的行爲，1770 年代的觀眾呈現一些新的觀眾行爲：「專注」(genuine attentiveness)。「專注」的方式顯現在兩項象徵意義上，第一：舞臺下的聽眾開始抱怨其他人的行爲，將會干擾對舞臺上的注意力²¹；第二，觀眾公開地表達他們對於演出的感動。他們心醉神迷以及哀悼流淚的行爲，是早期的觀眾無法認同的不優雅行爲。但在 1770 年代開始，觀眾逐漸在觀賞表演間，以他們的靈魂去感受、表達各種情緒：眼淚、心臟跳動、狂笑、顫慄。觀眾「專注」行爲的出現，也意味著觀眾在劇場空間內的注目焦點，逐漸從包廂區內的宮廷貴族、富有的社會人士，轉移到舞臺上的演員。觀眾也開始在音樂間鼓掌，顯示他們覺得演出優美之處。而這些轉變更重要的意義在於，他們對於表演形成的評論，來自於他們自身熱情的回應，而不是上層階級的人們所形成的評論。1776 年，*Almanach musical* 報導劇場空間內一種新的現象產生：站在大廳區後排的人們，對於演出的評價，將會影響包廂區人們對於演出的評論²²。

法國劇場空間進入十八世紀末期，對於觀眾行爲產生一種新的要求：「秩序」。這項新的行爲舉止，產生的原因並非如同 1770 年代的「專注」，它不是觀眾志願的行爲，而是統治政權的介入。最主要的關鍵因素在於 1799 年拿破崙取得法國的統治權，他要求劇場空間與他的政權理念一致：有秩序。1800 年拿破崙爲了防範演出的劇本內容，可能造成一種政治上岔異性的觀點，害怕不同的政治觀點將會煽動觀眾產生反抗性的情緒。因此，他要求執行政策法令的警察，在所有表演之前，進行劇本內容的檢查。藉著要求角色神話化或歷史化，將演出內容與現實的政治狀態脫鉤。爲了監督觀眾行爲是否遵守秩序，他派遣不引人注目的觀察者（秘密警察），分散在劇場空間內的觀眾之中，進而製造秘密監督的恐怖氛圍²³。1805 年，歌劇院的監督官員所提出的例行性報告中，通常以「秩序」作爲報告的結論。所有政府的干預都造成同樣的效果：有人正在看著你 (Someone is watching)。

十八世紀末期，統治政權對於觀眾有秩序的行爲要求，並不是唯一試圖將「秩

²⁰ "A Monsieur le prévost des marchands"。(轉引自Johnson：56)。

²¹ 例如，一名聽眾在 1789 年寫給 *Calendrier musical universel* 的編輯，抱怨不合時宜的女士在 *Gluck's Alceste* 表演進行中，吵雜的誇耀她們的島嶼。*Calendrier musical universel, suite de l'Almanach musical*, 10 vols. (Geneva: Minkoff Reprints, 1971), 10:44。(轉引自Johnson：59)。

²² *Almanach musical*, 1776:81。(轉引自Johnson：70)。

²³ 1804 年，銀行家 Defly 在他的包廂脫掉外套和帽子，準備坐入座位觀看表演時，有三位警方的代表「邀請」他到外面會談。在他們持續幾小時的會談之後，Defly 終於被警方釋放。他從來沒有被告知爲什麼警方需要約談他。政府有他自己的理由或想像。參閱 Aulard, ed., *Paris pendant le consulat*。(轉引自Johnson：171)。

序」帶入劇場空間內的力量。刊登在報紙媒體的表演評論，也持續抱怨遲到、早退、令人惱怒無止盡的聊天者，嚴重干擾觀賞演出的情緒。輿論以劇場空間的觀眾行爲，應當合乎「適當禮節」作為抱怨範疇。而「適當禮節」對於進入十九世紀的法國觀眾，是一項非常重要的概念。人們逐漸發展出擔憂窘境、受恥笑、恥辱、做傻子的社交情況。「適當禮節」能夠迅速的發展，與法國大革命遺留下來的「平等」概念息息相關。法律上的「平等」概念，革除等級制度和建立市民平等，打破個人透過血統而確保社會地位的方式。因此，當血統不再是身分地位的來源，逐漸產生個人必須透過人格特質，建立屬於自己的「貴族」概念。強調個人特質和財富「個人化」的社會信念，鼓舞著中產階級確信個人特質，將會造成成功。平等與「個人化」的社會信念，成為中產階級形成自我認同的本質結構。因此，警覺性從此誕生，個人特質造就成功的信念，鞭策著中產階級不能夠產生懶惰、不道德、放蕩的行爲。而是需要成為一名有自信、謹慎、良好習慣的公眾，能夠在劇場空間內形成有秩序和令人尊敬的行爲。監督自身行爲是否合乎「適當禮節」，成為中產階級確保自我認同的行動，形成中產階級自己監督自己的效果。「適當禮節」確保一個人的身分、地位，藉由注意其他沒達成「適當禮節」的人，並且為他們貼上懶惰、壞教養、遲鈍的標籤，以此塑造自身高人一等的身分、地位。

過去法國貴族身分的確立是來自於血統，但是十九世紀出現的中產階級，卻是來自於其他中產階級所賦予的標籤。「平等」的概念使得中產階級的階級認同，無法清楚與其他人界定出社會階級的差別。財富作為判斷的界線，是一項不明確的標準，於是需要一組獨特的行爲，幫助界定與配置這些社會階級的疆界。中產階級開始鍛造它的信念價值，「適當禮節」成為中產階級自我認同的中心。「適當禮節」同時標示出層級和排除的功能，強化階級內的平等性，以及拒絕與不能夠控制細微差別的人建立關係，這樣的雙重性功能透過「禮節書」(etiquette books)²⁴而顯現。例如，1828年一本「禮節書」書的標題寫著：「在禮節的國度，所有人都是平等的」(In Politeness, All Men Are Equal)。其內頁則是建議讀者在音樂會應有的「適當禮節」，作者提醒讀者倘若發現自己無法忍受舞臺上的表演，應該用手或手帕覆蓋在臉上，避免顯露出任何的不愉快情緒²⁵。

中產階級的「適當禮節」概念，在聆聽歷史中的意義，在於大量標示出什麼是人們不可接受的行爲，以及定義人們應該在何時表達情緒。「適當禮節」指涉對於欣賞演出的內在回應，銘刻在一個私人感受的社會條件之內。何時能夠鼓

²⁴ 「禮節書」對於西方文化而言，是教導人們何謂「適當禮節」的重要書籍。「禮節書」的內容會隨著對於「禮節」的概念變化，而有所不同。觀察西方「禮節書」內容上的變化，也就等同於追尋西方國家的人民，所經歷過的「文明」行爲。對於「禮節書」的討論，可以參考Elias在《文明的進程：文明的社會起源和心理起源的研究·第一卷：西方國家世俗上層行爲的變化》，透過「禮節書」內容的變化，討論西方上層階級對於用餐禮儀、臥室中的行爲、各種身體姿態的看法。

²⁵ H. N. Raison and A. Romieu, *Code civil*, 1828 : 52。(轉引自Johnson : 233)。

掌、起立離席、表達情感，這些回應的行為已經逐漸內化於個人的「有教養」內，無法再像 1770 年代啜泣、號啕大哭的觀眾，而是某種程度上更具主體性的個人反應。一個沒有聽到音樂感染力的人，將感到社會壓力。現在的法國觀眾必須忍受在「適當禮節」的重量之下，現在他們迫使你聆聽。對於十八世紀法國所形塑出中產階級的「適當禮節」概念，我認同 Johnson 提出的看法，也就是「適當禮節」或許創造出私密空間，讓個人得以在安靜的空間之內，形成內在交流、共享的欣賞藝術方式。但是，「適當禮節」概念的形成，也讓人們犧牲其他種觀看方式的可能性。

2. 美國

Richard Butsch 的 “Bowery B’hoys and Matinee Ladies: The Re-Gendering of Nineteenth-Century American Theater Audiences” 討論十九世紀美國劇場觀眾行為從混亂、喧囂、嬉鬧到馴服、溫順的過程，以及此過程隱含的性別化本質。這個性別化本質，不僅是指涉劇場內觀眾的性別變化，從十九世紀初大多是男性觀眾進入劇場，轉變成十九世紀末劇場內女性觀眾居多，更重要的是點出劇場的去陽剛化（de-masculinization）過程，正好和 1840、1850 年代形成中產階級陰柔化（the feminization of middle-class）的文化同時進行。

十九世紀早期，美國劇院也類似十八世紀早期的法國劇場，是一種社會職責或社交場所。但出入份子僅限於所有階級的男性，就如同當時其他特定的公眾場合，男性不僅是獨占出席劇院的權利，同時也將劇院塑造成一個純粹的男性空間（masculine space），提供男性抽菸喝酒、宴飲交際、嫖妓²⁶、喧鬧狂歡、表達政治意見的場所。女性被排除在劇院空間之外，藉由排除的動作而否認女性能夠如同男性一樣，也否認她們具有表達政治意見的權利。女性透過男性的邀約才能出席劇院，倘若女性沒有挽住男人的手臂進出劇院，單獨進出劇院的女性將被視為聲名狼藉的女人（妓女、女演員、低下勞動階級婦女）。而中上階級的女性極力避免被指稱為聲名狼藉的女人，她們追求的是「令人尊敬」（respectability）的價值信念。

「令人尊敬」是 1830 年代中產階級男性或女性的核心信念，衡量的標準則是個人恭謙、有禮的外在表現，並且高度依賴外在環境的建構，例如，和哪些人進出哪些地點。而「令人尊敬」這個詞語本身，是具有性別化的內容。多數對男

²⁶ 嫖妓幾乎從一開始就存在於美國劇院內。甚至早在 18 世紀劇院建築，即設立單獨妓女出入口，方便她們進出交易。對劇院而言，嫖妓是吸引男性的重要因素，某些劇院一度禁止嫖妓但很快就撤回禁止令。一些劇院經理人甚至寄免費的票卷給妓女戶，在妓女戶抵達之後，先安排她們進入頂層樓座。通常低階妓女、妓女戶進入頂層樓座或第三層包廂進行交易，以避免其他有名望的觀眾觀看到交易過程；高階妓女則由她的客人護送進出劇院，並且可以和他們坐在劇院的任何地方。Saloon、飯店、妓女戶都緊連在劇場旁，以方便完成交易（Butsch, 1994: 380）。

性禮節的要求，是指涉他們對女性的態度，例如，紳士應當幫女性提物、開門、禮讓女士；對女性禮節的要求，則是展示適當禮節的身體姿態，例如，淑女應當掩嘴輕笑、姿態優雅。因此，「女性」不論對自身或是男性而言，成爲一種「令人尊敬」的象徵。而「令人尊敬的女士」也會在非自願的情況下，以男性客人的身分出席劇院。但她們會選擇進出某些劇院，而避免可能會使她們名譽掃地的劇院。在劇院內部中，她們也無法自由走動劇院全部的區域，例如，頂層樓座的嫖妓區域，就是她們走動的禁區。由於美國中產階級文化特別強調家庭的重要性，使得這些女士成爲令人尊敬者的象徵（signifiers of respectability），一種用來區別階級認同的標籤。而這也正是她們被 1840 年代博物館內附設的劇院視爲觀眾的原因。

1840 年代博物館內附設的劇院，是第一個尋找女性做爲主要觀眾的地方，特別是做爲母親身分的中產階級女性。這些劇院被視爲博物館內授課、演講的教室，提供關於教育或道德議題的演講、展覽，成爲中產階級試圖延伸學校教育價值觀的一部份。而爲了吸引虔誠信仰的中產階級新市場，這些博物館內附設的劇院，上演著有別於過去的莎士比亞或羅曼史劇目，而是創造一種新的戲劇形式：道德改革通俗劇（moral-reform melodrama），讓中產階級的母親能夠帶著她們的孩子，觀賞富有教育與道德意義的戲劇演出。而「令人尊敬的女士」與其子女出席博物館內附設的劇院，也直接提升劇院的社會地位，使劇院逐漸不再被視爲嫖妓的風化場所。道德改革音樂劇的成功，擴散到博物館內附設的劇院之外，讓中產階級家庭也開始可接受其他劇院。中產階級婦女與孩童進入美國劇場的時刻，也正是劇場內試圖建立起文質彬彬、恭謙有禮的新規範。而這些新規範是透過參照歐洲的發展而逐步形成。

在傑克森式民主時代（Jacksonian Democracy），中上階級的美國人對於追求新規範的焦慮，一方面源自於自身被其他歐洲國家貶低，被認爲是沒有禮節的中上階級；另一方面則是希望能有更明確的階級區分，從禮節上將自身和未受文明化的工人階級區隔。因此，透過一連串新規範的訂定，包括：男性服裝衣著的樣式、顏色，從彩色轉變爲褐、黑或灰色的套裝；身體應當呈現適當的姿勢或體態，甚至控制個人眼神、注視方式、走路、吐痰的時機；個人情感控制應該避免高低起伏的情緒表達，例如，憤怒、衝突和大笑，這些外在表現都是區辨階級的象徵符碼。同時期的劇院經理人，爲了符合中上階級對於新規範的期待，開始增加一些與彬彬有禮相符合的觀賞禮節，例如，個人在觀賞演出中，不要扔物品到舞臺上、不要太早站立或穿上外套。並且透過票價的制定、服裝儀容的要求、縮減販賣酒類的區域，排除與體面人士對立的低層階級。藉由重新切割劇院座位編排方式，將原本是男性工人階級存在的舞臺前方樂隊池區域（pit），轉換成一個受人尊敬的地方。劇院經理人在此區域內，以一個個栓在地板上有把手的椅子，取代原先可以隨意移動的板凳，並且藉由象徵性重新命名正廳前排（pit→parquet）、

票價的制定，將正廳前排和包廂區視為同樣的票價地位，讓上層階級在正廳前排也可以像原本在包廂區一樣展示自我²⁷。

正廳前排象徵性重新命名的結果，使得劇院經理人得以控制大廳區觀眾席內原有的混亂，以及增加中上階級可以消費的座位數量。在十九世紀中期的南北戰爭之後，法院裁決給劇院經理人更多劇場內的控制權，以及縮小觀眾不受法律限制的權力。劇場經理人制定規章的權力已經建立：禁止在廳內踩腳、要求加演和其他觀眾席內的混亂行為。從寂靜的劇場規範建立之後，觀賞表演成為觀眾在劇場內唯一的消費娛樂。

美國劇場在十九世紀中期的去陽剛化過程，藉由吸入母親或妻子身分的中產階級婦女，排除原本出入劇場的聲名狼藉女人：妓女、女演員、勞動階級婦女，透過吸吐的過程將自身賦予「尊敬」的意涵。然而女性在十九世紀中期被劇場接受，並非像男性一樣可以將劇場視為政治表達場所，而是企業家藉由「使劇場成為受人尊敬的地方」尋找新市場。劇場改革是幾個商業建設中，第一個被定義為城市地景中較安全、適合女性的地方。因此，美國劇場內觀眾性別的重新組合，揭露兩個看似對立的文化結構連結：尊敬與消費（*respectability and consumption*）。女性得以自由進出美國劇場的過程，恰好也正是劇場內建立新規範，以達成中產階級陰柔化的過程。在女性佔據美國劇院之前，她們反覆被時事評論者稱頌出席劇場對男性觀眾文明化的影響。一旦女性成為美國劇院主要觀眾之後，儘管女性在劇院中缺乏十九世紀初男性觀眾的自主權，女性仍然因為自身和消費的關連，被十九世紀末的時事評論者責備破壞戲劇、指責女性讓美國戲劇式微。

藉由 Butsch 的討論，我得以理解美國劇場的變化，糾結在去陽剛化以及中產階級陰柔化的發展過程。劇場內部空間重新命名的方式，則是一種轉化空間意義的手段。他在此變化過程中，僅在文章尾端提到法院裁判給予劇場經營者較大的權力，較少觸及到國家在劇場文化改變中的角色。回到臺灣的歷史脈絡中，臺灣是否有經歷劇場的去陽剛化以及中產階級陰柔化的過程？還是形成不同的發展過程？

3. 中國

對於中國劇場的文獻討論，我將關注焦點擺放在近代西方文化對中國劇場的衝擊，討論的起點越過宋元時代的勾欄瓦舍，而是直接觀察清代的酒館茶園，以及清末民初隨著西方文化進入的新式劇場。廖奔在《中國古代劇場史》中的〈戲園演劇〉及〈近代變遷〉清楚描繪出近代中國劇場在細節上的變化過程，不論是

²⁷ Butsch, 1994: 386。

劇場建築構造、管理經營方式、內部座位排列、觀眾觀賞方式都有詳細的描述。而藉由閱讀傅謹的《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》，則從追求現代性的角度重新看待中國劇場在硬體設備上的變化，對中國戲劇轉型所產生的影響。

廖奔在《中國古代劇場史》中提到中國古代正式的演劇場所，在宋元時代是勾欄瓦舍，在清代則是戲園。戲園演劇在地點上的發展，包括酒館以及茶園，兩者之間存在密集的關聯，在它們並行發展的過程中相互糾結、影響。而由於酒館作為正式的演劇場所，設立的時間點早於茶園，因此，討論戲園演劇的演變過程，需要從清代的酒館戲園開始。

清代酒館內的演出是輔助性質，存在於人們觥籌交錯的時刻，形成笙歌鼎沸的酒館畫面。廖奔引用乾隆十九年（1754）進士蔣士詮的一首詩《戲園》²⁸，生動描述北京酒樓戲園內熱鬧的畫面：

三面起樓下覆廊，廣庭十丈臺中央。
魚鱗作瓦蔽日光，長筵界畫分畛疆。
僮僕虎踞豫守席，主客魚貫來觀場。
充樓塞院簪履集，送珍行酒傭保忙。
衣冠紛紜付典守，酒胡編記皆有章。
砧刀過處兩毛血，酒肉臭時連士商。
臺中奏伎出優孟，座上擊磬催壺觴。
淫哇一歌眾耳側，狎昵雜陳群目張。
雷同交口讚歎起，解衣側弁號叟將。
曲終人散日過午，別求市肆一飯充饑腸。

進入酒館的人們不需要付費看戲而是付費吃飯，當人們指定戲碼時，才需要付戲錢給戲班。點戲是具有分享的成分，也就是點戲的人沒有排除其他人觀賞，而是允許其他人看白戲。這樣的觀看方式，在茶園的階段逐漸改變。茶園對於當時的人而言是「聽歌而已，無肆筵也」²⁹，而廖奔對於中國劇場從酒館過渡到茶園的形式所提出的解釋，是由於人們提高對戲曲欣賞的要求。酒館內人聲雜亂、杯盤狼藉的狀態，並不適合觀賞戲曲演唱，僅僅供應清茶與點心的茶園較適合聽戲。因此，茶園在乾隆後期又重新受到重視。除了聽戲環境上的要求，人們提高戲曲欣賞的興趣，也改變茶園的一些營運方式。酒館內點戲權由出錢最多者所壟斷，茶園則會事先公佈當日上演的戲碼；酒館的座位通常是先來者先坐，茶園的座位則是出現以戲臺為中心，區隔出不同身分地位的位置區域，分別是樓上官座（一等）、樓下散座（二等）、正對戲臺的一樓池心座（三等）。而這種座位區隔

²⁸ 廖奔，1997：87。

²⁹ 轉引自廖奔（1997：88）所引用清代張陳亮對茶園的解釋。

和十八世紀的法國劇場、十九世紀初期的美國劇院有相似的編排方式，以座位等級區分出身分的貴賤，樓上官座（西方的包廂）的身分尊貴者，一邊聽戲一邊捧起白瓜楞有蓋茶碗、拈起碟中雲片糕，俯瞰在一樓池心座內挨肩擦背的平民。茶園如同十八世紀的法國劇場、十九世紀初期的美國劇院，垂直呈現身分地位高低的座位編排方式。這種觀賞戲曲狀態，要直到同治十三年才逐漸改變。

同治十三年（1874）英國僑民在上海建造中國第一座現代化的歐式劇場—蘭心劇院，提供其業餘劇團上演西方戲劇，觀賞者多半為西方人，中國觀眾僅佔少數。蘭心劇院為中國劇場建築上的改革，提供直接的借鏡。廖奔比較同治、光緒時期北京與上海的茶園，觀察到上海的茶園重新劃分座位區域，將北京稱做為池心座的區域改名為正廳，正廳的地位從過去最低廉變成與樓上官座（包廂）相同等級，並且將北京茶園縱向擺放桌椅的方式，改為橫列桌椅，使多數人的朝向是正對戲臺。上海茶園學習西方商業劇場的座位編排方式，廖奔的解釋是「以觀看效果作為首要考慮因素時，正廳的地位自然就上升」³⁰。但回到有雷同變化的十九世紀中期美國劇場歷史，Butsch對於座位變化的議題，認為文字言語的象徵運作，是一種轉化空間意義的手段，提供另一種關於消費、劇場控制的觀察角度。也就是一樓池心座的區域改名為正廳，透過重新命名將正廳地位的提升，主要的原因來自於劇場經營人為了增加中上階級座位數量，以及藉由座位的擺放控制原先混亂的大廳狀態。

蘭心劇院為中國戲劇演出空間開啓新的視野，但影響層面並不普及。傅謹認為真正有實際、直接影響的事件則是1908年由京劇演員潘月樵、夏月潤、夏月珊所籌建的上海新舞臺。除了這個劇場的舞臺形式有別於茶園戲臺³¹，更重要的是它仿照西方劇場的觀劇規則，廢除茶園內拋毛巾、泡茶以及賣點心的行為，將觀眾臨時進場找座位的方式，改為販賣對號入座的票卷。上海新舞臺的案例，意味著現代劇場運作方式，開始全面性的進入中國戲劇演出空間。

觀察中國劇場之後，所引發的問題在於同時期的臺灣，並沒有經歷酒館、茶園的階段。1895年臺灣島上的統治政權移轉，從清朝轉變為日本政權，讓臺灣的戲劇演出空間，在尚未發展出如同中國劇場的酒館、茶園之前，就已經直接從開放式的野臺形式，進入封閉式的新式劇場。這也是一種「現代化」的轉型，而臺灣劇場空間的轉型和中國劇場空間的「現代化」過程，有何相似或是差異的發展。

回顧 James H. Johnson 對十八、十九世紀法國劇場以及 Richard Butsch 對十

³⁰ 廖奔，1997：160。

³¹ 「新舞臺取消了舊式戲臺前面的兩根角柱，變伸出式臺口為鏡框式，但保留一個半月形外凸的臺唇，用以區別完全的鏡框式舞臺。」（廖奔，1997：162）。

九世紀美國劇場的分析描述，從混亂、喧囂、嬉鬧到馴服、溫順的過程像是傳染病般的從歐洲連綿到美國，兩者走過的歷史痕跡卻是不同的風景。而二十世紀初才從西方傳入的劇場形式，衝擊著中國原有的戲劇演出空間，在舊俗與西化之間中國劇場尋找出一個調適後的平衡點。從他者的歷史中折射回自身歷史，二十世紀初才透過日本引渡，正式進入臺灣的劇場空間形式，又將如何經歷喧囂嬉鬧到安靜的過程？而在其中的人類肉體又將經歷怎樣的轉變？這也正是我試圖在這本論文中回答的問題。

三、研究方法與章節安排

本論文將以文本分析、論述分析作為主要研究方法。資料蒐集方面以書籍與報刊資料為主，日治時期報刊資料參考漢文臺灣日日新報資料庫³²、臺灣日日新報資料庫³³，並配合徐亞湘主編的《日治時期臺灣報刊戲曲資料檢索光碟》，其內容涵蓋日治時期報紙如《臺南新報》、《臺灣民報》、《臺灣新民報》、《三六九小報》、《風月》、《臺灣藝術新報》、《風月報》、《南方》、《臺灣新報》、《臺灣日日新報》等關於戲曲的報刊消息。戰後的報刊資料則是以聯合報系為主，包含《聯合報》、《經濟日報》、《聯合晚報》、《民生報》。政策法規命令則是參考全國法規資料庫³⁴、臺灣省政府公報網際網路查詢系統³⁵。書面資料的收集內容涵蓋劇場、戲曲、衛生制度、文明、官方政策等相關論述、新聞報導。

資料引用上需要特別說明兩項問題。第一，由於目前尚未有統一的文字描述，時常有「台／臺灣」、「舞臺／台」、「臺／台」的交錯使用，為了使閱讀順暢，我在描述時統一使用「臺灣」、「舞臺」、「臺」，當引用資料使用「台灣」、「舞台」、「台」時，則不更動原有文字；第二，日治時期報刊資料中，由於年代久遠無法清楚辨識的文字，資料庫以「□、？、○」的符號表示，將在引用文獻中直接保留。引用資料中未有標點符號的文句，將視情況註記，已有標示的標點符號，則不做任何修正。引文中的粗體字跡，均為我所特別標示。

本論文將分為五章。第一章為緒論，釐清研究動機與問題意識，說明文獻回顧、研究方法與章節安排。我試圖在第二章將「戲劇演出空間」擺放回臺灣的歷史縱軸中。從時間的系譜，重新發掘臺灣戲劇演出空間發展的獨特性，以及隨著時間的演進，在何種社會狀態下產生不同於以往的戲劇演出空間：清領時期至日治初期的野臺與堂會、日治初期的「新式劇場」、日治中期的「混合戲院／劇場」、戰後的「現代劇場」。為了突顯臺灣現代劇場空間公共秩序的形成，我也在第二章的討論中，將戲劇演出空間視為一個被檢視的對象，檢視它的檢查統治機關經

³² <http://140.113.39.238:8099/twhanews/user/index.php>

³³ http://140.113.39.238:8099/twnews_im/index.html

³⁴ <http://law.moj.gov.tw/>

³⁵ <http://www.tpg.gov.tw/stgogweb/>

歷哪些變化。第三章則是討論戲劇演出空間的變化中，如何形成對文明觀念、公共秩序不同的詮釋。而這些不同以往的文明觀念，如何影響走進來觀賞演出的每一具身體。第四章回到「人」的身體上，臺灣現代劇場空間內公共秩序的形成，對舞臺下的人，產生新的身體紀律，不論是性別的身體、愛國的身體，或是未馴化的身體，都是一種現代文明行爲的表演呈現。第五章總結，爲整篇論文作結論，提出本研究的觀察，也就是臺灣現代劇場空間內，人類肉體如何經歷「文明化」的多重堆疊。



第二章 臺灣戲劇演出空間的歷史演進與公共秩序的形成

從臺灣戲劇演出空間的歷史演進脈絡中，我試圖重新理解與耙梳出一個關於戲劇演出空間與公共秩序形成的故事。依循著時間的軸線發展，我觀察到臺灣戲劇演出空間，於外在的劇場形式、建築外貌與內在意義上有明顯的轉變。於外在的劇場形式、建築外貌上，從幾片木板、木條簡單的搭起戲臺，或是座落在寺廟內的開放式野臺形式，逐漸轉變為封閉式的劇場建築；內在意義上，則是戲劇演出空間逐漸從展演宗教儀式的場所，轉變為個人的消費娛樂場所。這一連串的變化過程，對照著臺灣特殊的歷史脈絡，空間上的轉變和整個公共秩序發展的演進有著特殊的關係存在，也就是經歷過清朝、日本、回歸國民政府的政權轉換，銘刻在臺灣戲劇演出空間的影響上，則是文化脈絡中融合中國、西方與日本等風貌的空間變化。這些空間變化都將導致人們對於戲劇演出空間產生不同的認知，進而影響到在其空間下所展演的戲劇表演、戲劇表演對於人們的意義以及進入此空間的人們。於是，必須先行釐清這段屬於臺灣戲劇演出空間的歷史變化，進而從中發掘屬於此空間下異動的人、事與物。

戲劇演出空間是鑲嵌在社會脈絡之內，因此，除了將戲劇演出空間視為探討對象，觀察其物理空間的變化之外，也必須將其置放回社會脈絡中，了解屬於社會空間一環的它，如何被收納於政府的管制之中，如何被他者檢視。透過重新討論戲劇演出空間的檢查統治機關與相關政策法規命令的變遷，可以理解將戲劇演出空間視為一個被檢查的對象，是如何被政府與社會檢視³⁶，屬於劇場內的公共秩序又是如何被一步步建立。

一、戲劇演出空間的變化

我將臺灣戲劇演出空間的歷史演進區分成：清領時期至日治初期的野臺與堂會、日治初期的「新式劇場」、日治中期的「混合戲院 / 劇場」、戰後的「現代劇場」。必須說明的是資料來源的問題，臺灣目前尚未出現談論劇場建築史的專書，對於臺灣戲劇演出空間的歷史演進，必須透過戲劇 / 戲曲研究：林鶴宜（2003）的《臺灣戲劇史》、邱坤良（1992）的《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》、徐亞湘（2000）的《日治時期中國戲班在臺灣》、（2006）的《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》與《史實與詮釋：日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》、葉龍彥（2004）的《臺灣老戲院》、（2006）的《臺灣的老戲院》、王安祈（2002）的《臺灣京劇五十年》，以及日治時期報刊資料、聯

³⁶ 這部份的啟發來自於三澤真美惠在《殖民地下的「螢幕」：臺灣總督府電影政策之研究（1895-1942）》中將「電影政策」視為重複再生產的「言說」反應政府或社會的需要。透過法規的變遷，了解媒體作為規定的對象在每階段被如何看待；透過檢查統制機關的變遷，了解電影作為被檢查、統制的對象被如何看待。（三澤真美惠，2001：7）

合報系，幫助我從歷史演進中，重新建構出臺灣戲劇演出空間的發展狀態。需要特別說明我所指稱的「現代劇場」是什麼意思，也就是我預設野臺與堂會、新式劇場、混合戲院 / 劇場在名詞的指涉上，較不容易引起讀者的混淆。但是「現代劇場」這個名詞本身，包含許多種意涵，在本論文中所指涉的則是「劇場」空間本身。

(一) 清領時期至日治初期的野臺與堂會

臺灣民間的戲劇活動大約從 17 世紀後半葉漢人在臺灣移墾開始³⁷，移民社會的特質是將漢人原有的生活方式、民情風俗帶入臺灣境內³⁸。因此，歲時節慶演戲的習俗，也從海的彼岸橫向移植到此島上。由於戲劇活動是建立在民間祭祀傳統上，配合著民俗節令、寺廟祭祀的重要儀式。戲劇活動的功能是配合宗教節慶日的活動，成為宗教儀式的一部分。但更重要的是形成社交與娛樂的功能，藉著普度作戲的機會，地方人士吆喝著親朋好友、男女老少一同前來看戲，戲劇活動成為聯繫傳統社會的人際網絡、凝聚地方情感的盛事。戲劇活動配合宗教儀式以及社交與娛樂的功能，就如同一首傳統囡仔歌的唸謠中所透露：

普度來 傳統囡仔歌的唸謠³⁹

普 度 來 ， 欲 作 戲 ，
 pho6 to5 lai35 beh60 zor65 hi3

吩 咐 三 ， 吩 咐 四 ，
 huan5 hu65 sa" 6 huan5 hu65 si3

吩 咐 親 家 、 親 姆 來 看 戲 ，
 huan5 hu65 chin5 ke6 chin5 m65 lai5 khua" 65 hi3

對 竹 腳 ， 厚 竹 刺 ，
 tui65 tek60 kha6 kau3 tek60 chi3

對 溪 邊 ， 驚 跋 死 ，
 tui65 khe5 pi" 6 kia" 5 pua3 si65

³⁷ 林鶴宜對此說法有進一步的見解，雖然「原住民有很豐富的歌舞和祭儀，卻沒有發展為漢民族概念中的『以歌舞演故事』的戲曲」(2007: 12-16)。因此，臺灣民間的戲劇活動大約從 17 世紀後半葉漢人在臺灣移墾開始，這樣的說法暗示著，目前談論臺灣民間戲劇活動的起源，多半從漢人對戲劇活動界定的角度出發，原住民的歌舞和祭儀活動並沒有被歸屬在「臺灣民間戲劇活動」之內。在此我並無意爭論臺灣民間戲劇活動起源的問題，只是點出這樣的說法是以漢人對戲劇活動界定，排除原住民歌舞和祭儀活動的前提之下產生。

³⁸ 嘉慶時期謝金鑾在《續修臺灣縣志》卷 1〈地志·風俗〉中提到「居臺灣者，皆內地人，故風俗與內地無異。正月元日慶新歲，上元燈節。二月春社。清明掃墳墓。端午戲龍舟，懸蒲艾祓除。七月七夕乞巧結緣，十五日仿孟蘭會。八月秋社。九月九日登高，放紙鳶。冬至餉米糰。十二月二十四日祭灶送神，卒歲臘先祖及諸神祠，皆與內地無異。婚喪沿俗，禮以貧富為豐歉，悉類內地。俗信巫鬼，病者乞藥於神，輕生善鬥，善聚黨，亦皆漳、泉舊俗」(臺灣史料集成編輯委員會編輯，2007: 140)。

³⁹ 施福珍，2003: 110。

對 大 路 ， 嫌 費 氣 ，
 tui65 tua3 lo5 hiam5 hui65 khi3
 那 無 ， 都 攏 莫 去 。
 na3 bor35 to5 long6 mai65 khi3

戲劇活動起源於民間祭祀傳統，但是事實上，清領時期的臺灣戲劇活動，已經逐漸超出酬神演戲的宗教儀式範圍，成為與常民生活緊密連結的世俗儀式。戲劇活動不僅僅出現在民眾一切婚喪喜慶的生命禮俗、村莊固定重大聚會之中，更成為一種解決紛爭的社會規約。從康熙時期演戲申禁，逐步發展到庄鄉公約、地方開發、水利開發、行業公約中違禁罰戲的懲處⁴⁰。因此，不論是私人糾紛調解、觸犯鄉規，甚至亂丟垃圾、亂搶水源、亂安捕魚具、破壞公埤環境，都可以透過罰戲解決⁴¹。例如，南投縣竹山鎮開臺聖王廟後、照鏡臺下，銘刻著「嚴禁盜竊竹」的碑文，此石碑為清咸豐十年三月南投縣竹山鎮延平里、鹿谷鄉初鄉（粗坑）村一帶筍農所立，嚴禁盜（筍）砍竹⁴²：

公禁籐胡、橫山、粗坑仔四十九日烏竹林，每為哨黨盜伐，爰公議演戲公禁，如再敢盜砍竹，查獲罰戲一坪，並出賞封如場獲交公賞分乙千，倘被獲恃強不遵，鳴眾送官究治，決不姑寬。咸豐十年三月日眾竹戶企立石。

違禁罰戲的習俗，沒有因為 1895 年臺灣統治政權的轉換而消逝，也從清領時期延續到日治時期。1898 年 3 月，第四任總督兒玉源太郎延攬後藤新平擔任民政長官，後藤新平認為：

社會習俗或制度，必有其長久以來存在之理由，如不明究裡，一味地將文明國家之制度施行於未開化之地，此謂文明之虐政，余以為萬萬不可。故統治臺灣，首先需以科學方法調查當地之舊慣制度，採順應民情之措施。若未詳加調查，即將日本內地之法制施行於臺灣，無異是將比目魚的眼睛變為鯛的眼睛一般，是不解政治真義之行為。⁴³

此種「政治生物學」的概念，體現在 1898 年「有關民事商事及刑事之律令」中規定：「涉及日本人的民商事項，依用日本民商法，但僅涉及臺灣人及中國人者，則依臺灣人的習慣及法理，除非對臺灣地域或臺灣人有特別規定。⁴⁴」這項立法原則也被 1908 年整合既存民事律令的「臺灣民事令」遵從，並且經由「臨

⁴⁰ 張啓豐，2004：19。

⁴¹ 林鶴宜，2003：18-24。

⁴² 原文請參考張啓豐，2004：86。在此引用的是刊登於〈前山第一城之竹事〉，《聯合報》，1994.11.08；〈偷採桂竹筍 罰出錢演戲〉，《聯合報》，1997.5.29。

⁴³ 鄭政誠，2005：45。

⁴⁴ 王泰升，1999：100。

時臺灣舊慣調查會⁴⁵」確定「罰戲」與「罰金」是臺灣舊慣用於名譽或身體被侵害且事件糾紛較嚴重時，對不法行為的損害賠償⁴⁶。實行方式可能「令加害人在廟前等僱戲班演出，並以紅紙書寫『謝罰』兩字貼在戲臺前面⁴⁷」，或「令加害人奉獻油香料給附近官廟或郊等團體，亦有以罰金設筵或演戲⁴⁸」。讓違禁罰戲的習俗被吸納進入日本殖民地法制，成為臺灣民間持續運用的懲治手段。例如，採取削價競爭的商家，破壞行規的處罰方式即是罰戲一槓：

新竹各藥種商。聯合為是藥種商組合也。其條例。有各藥種售賣價格。有一定之宜。不得此藥種商售價。賤於他藥種商。以博人多向之買。以求生意豐盛者。昨有某商犯此。公議罰梨園一槓於城隍廟前。演唱而罷。⁴⁹

即使是私人之間武力干戈所造成的身體傷害，也可以藉由演戲謝罪，取代原有的司法處罰：

北門郡學甲庄宅子港人。李惠前長男。李烈。年十七。目前持一自轉車部分品。欲售於學甲自轉車業者。李天化。天化不及細察。疑為贓品。即密告於當地警官。致烈被拘入警所審問。迨後判明為非贓品。始釋之出。烈後知係天化密告。大憤至天化店前。責以不是。門前觀眾叢集。天化被其奚落不堪老羞成怒。率其弟出。兩人將烈按倒毒打。始負重傷。其父聞及。憤其野蠻將提出傷害告訴。後經魯連出為排解。天化願出金百圓。演戲謝罪息事云。⁵⁰

違禁罰戲的習俗，更加確立戲劇活動可以獨立存在於宗教慶典活動之外，成為一種解決民間紛爭的公開展示制裁方式⁵¹。傅科（Michel Foucault）在《規訓與懲罰—監獄的誕生》中提到法國十八世紀斷頭臺的場面，使得判決通過犯人肉體向所有人公開展示，犯罪者的任務是公開承認對他的譴責和所犯罪行的真相。斷頭臺讓犯罪真相通過公開的刑罰直接鮮明地表現出來，這種做法使犯罪者成為

⁴⁵ 「臨時臺灣舊慣調查會」於 1901 年正式設立，由法學博士岡松參太郎主事，其目標在於「發現」由於反覆的慣行及社會的共識，而存在的各種具有「法之確信」的習慣規範（王泰升，1999：306-311）。

⁴⁶ 台灣省文獻委員會，1993（1958）：373-378。

⁴⁷ 台灣省文獻委員會，1993（1958）：375。

⁴⁸ 台灣省文獻委員會，1993（1958）：375。

⁴⁹ 〈新竹通信 犯藥商組合例受罰〉，《臺灣日日新報》，1904.1.9，第 1705 號。引自徐亞湘，2006 b：65。

⁵⁰ 〈出金百圓 演戲謝罪〉，《臺灣日日新報》，1936.3.21，第 12924 號。

⁵¹ 封閉性劇場空間產生後，「罰戲」也會在封閉性劇場空間內進行。例如，臺南宮古座門番某某二人毆打到該座觀劇的吳朝萬氏。「後來吳某提出告訴，某某等恐慌失措、才托其同僚某出為排解、願設筵和做戲謝罪為條件要求吳某和解。于是在新町杏花樓張筵謝罪、並是夜向宮古座觀眾、公然表示謝罪之意。」〈地方通信·臺南·戲園門番打觀客〉，《臺灣日日新報》，1930.2.22，第 3011 號。

自己罪行的宣告者⁵²。違禁罰戲的習俗，也同樣具有公开展示的特質，透過廟前僱請戲班演出，以紅紙書寫「謝罰」兩字貼在戲臺前面，戲劇活動代替加害人的肉體，在神明與眾人面前宣告事件紛爭中，自己是身為加害者的角色。戲劇活動作為一種公开展示制裁方式，也使加害人成為自己罪行的宣告者。

不論是配合民間祭祀傳統的戲劇活動，或是摘下神聖的宗教面貌之後，浮現出「準司法罰則」的演戲申禁、違禁罰戲，兩者具備相似的特點，都在於冀望透過公開的戲劇活動達到匯聚人群的效果⁵³，成為流動集會的場所。而此種公开展示的特質，民眾以「觀眾」的身份被召集，「他們在現場觀看」是公开展示過程的必需品。而這種公开展示的特性，反映在戲劇演出空間上，則是此時期的戲劇活動多半在寺廟戲臺、臨時搭建的草臺、沿街遊行或是廣場上隨興表演⁵⁴。

臺灣早期的戲劇活動，除了以寺廟戲臺、臨時搭建的草臺做為演出空間之外，尚有私人性質的堂會存在。堂會多半是由個別的地方富紳、紳商集體招聘或會社團體邀聘，亦或是承應官方的演出⁵⁵。以傅謹的話語描述堂會表演的特質，在富貴人家的廳堂、戲臺裡演出的這種形式，是過去宮廷戲曲演出的變體，其意義不同於公眾娛樂活動的野臺戲曲⁵⁶，相對封閉的空間可以引發觀者對於戲曲本身集中而強烈的情緒投入⁵⁷。但由於演出空間多半在特定的地點、私人的戲臺或廳堂內，公开展示的特質比野臺演出薄弱。例如，水竹居主人張麗俊曾於 1907 年，記錄著近似於堂會的演出：

晴天，往墩，到役場。九時全支廳管內區長、保正入支廳行祝賀式，因是日天長節故也。遙拜后仍出役場，候至十一時餘，仍全前記諸人，並加各庄有志之人，俱到聖王廟內開宴會式，席前日本女優，支廳口演臺灣梨園。席間日本酌婦五、六人，臺北酌婦六、七人殷勤勸酒，官民共樂。⁵⁸

⁵² Michael Foucault, 1998 (1977): 41-42。

⁵³ 另一種可以說明戲劇活動公開、匯聚人潮的特性，則是配合黃道吉日吉時開市活動。「艋舺直街有新創商業者專賣煙油兩項是日開張並肆筵設席以待佳客門前高架一檯演唱梨園戲班歌扇迎春弦聲穿□□來觀劇者絡繹於途」〈開肆演戲〉，《臺灣新報》，1898.3.10，第 446 號。「艋舺祖師廟邊。市場屋宇。經前月間白晝傾倒。亦既揭諸報端矣。茲因該市場重新起蓋。改換舊制。...是日諸營業人。因欲歸市。乃各鳩資。演戲於市場前。豎旗結彩。以行開市式云。」〈演戲開市〉，《臺灣日日新報》，1898.10.19，第 139 號。

但在民間祭祀傳統的戲劇活動中，藉由戲劇活動達到公開、匯聚人潮的特性也有例外，也就是屬於「祭煞性質的表演，為防止觀眾破壞儀式或被『邪崇』沖犯，通常禁止『閒人』參觀」。(邱坤良，2007a: 55)。

⁵⁴ 邱坤良，1992: 1-7。

⁵⁵ 徐亞湘，2000: 139-142。

⁵⁶ 公眾娛樂活動的野臺戲曲，其意義「不僅僅在於表演本身，而且在表演戲曲的簡陋的草臺下，熱鬧的人群，對於這種公眾性的聚會本身的興趣，也經常要超過了對於舞臺上正在表演的戲曲劇目的興趣。」(傅謹，1995: 336)。

⁵⁷ 傅謹，1995: 337。

⁵⁸ 張麗俊，2000 (一): 282，1907 舊九月二十八日/新十一月三日/日曜日。

相較於野臺的戲劇活動數量，私人性質的文人家班、堂會等戲劇活動是較少數，「荷據時期通事何斌或清末霧峰林家、板橋林家家中設置戲臺，組織家班自娛的情形是少有的例子⁵⁹」。因此，野臺與少數堂會的形式，是構成臺灣早期戲劇演出空間的樣貌。至於同時期的中國境內各大城市中，普遍流行的戲曲演出場所：「茶園」，直到清領末期，一直未見資料顯示曾經在臺灣出現。對此現象，邱坤良提出的解釋是臺灣具有移墾社會的特質，也就是冒險渡海來臺的漢人，爲了在這塊危機四伏的島上生存，多半以血源、地緣聚集而居，結合彼此的力量相互扶持。因此，地方寺廟成爲信仰中心及情感的象徵。而作爲祭典重要環節的戲劇活動，隨著漢人的群聚農耕經驗與信仰文化而流傳，是一股凝聚社會集體情感的力量⁶⁰，戲劇活動尚未脫離信仰文化而獨立發展爲商業娛樂。徐亞湘則從地理空間上，提出大國的邊陲省分⁶¹，也就是清領時期的臺灣，一方面地理位置處於清朝政治經濟權力中心的外圍；另一方面，清領前期對臺灣採取消極的治臺政策，康熙年間頒布渡臺禁令，限制遷徙來臺人數。直到牡丹社事件日軍犯臺之後，統治策略逐漸轉爲積極治理。因此，明末清初才在中國境內逐漸增多的商業性質演出場所：「茶園」，尚未從政治經濟權力中心擴散到懸於海外的邊陲孤島。而清末統治政權的轉變，也讓臺灣戲劇演出空間跳過當時中國的「茶園」階段，直接進入另一種樣貌。

（二）日治初期的「新式劇場」

1895年甲午戰爭清廷戰敗割讓臺灣給日本，臺灣因殖民政府統治理念和需要，有意圖的設計與推動現代化。日治初期，臺北、臺中、臺南等日本人較多的城市，已開始出現專爲日本人提供娛樂的劇場，如臺北的浪花座（1897年12月19日開幕，後改爲朝日座）、臺北座（1900年5月17日開幕）、十字館（1900年7月20日開幕，位於北門街）、榮座（1908年落成，位於西門外街），臺中的臺中座（1902），臺南的南座（1906）、戎座等，演出能劇、歌舞伎、人形淨琉璃、壯士芝居、新派劇等戲劇娛樂⁶²。封閉式劇場的空間落成，不代表對臺灣戲劇演出空間產生直接的影響，日治初期專爲日本人娛樂而建造的日式劇場，就如同英國僑民在中國建設第一座現代化的歐式劇場蘭心劇院，對於當地原有的戲劇演出狀態影響層面並不大。最主要的因素和上演著西方戲劇，觀賞者多爲西方人的蘭心劇院雷同，也就是日式劇場的演出內容多以日本戲劇爲主，語言、文化上的隔閡，使得觀賞者多爲日本人，臺灣人民較少進入日式劇場。雖然臺灣人民偶而會邀請中國劇團在日式劇場內進行演出，但是由於官方申請的繁雜手續、租金昂貴、臺灣人民無法完全適應日式劇場榻榻米跪坐方式的觀眾席，日式劇場往往令

⁵⁹ 邱坤良，1992：1。

⁶⁰ 邱坤良，1992：1-7。

⁶¹ 徐亞湘，2006a：8。

⁶² 徐亞湘，2000：12。

臺灣人卻步，對於臺灣戲劇演出空間的影響層面並不大⁶³。「新式劇場」對於臺灣戲劇演出空間的衝擊，要直到 1909 年日本人興建的「支那」劇場「淡水戲館」⁶⁴，成為臺灣第一座官方允許專演中國戲曲的「新式劇場」，才逐漸改變臺灣人的觀演空間及觀劇行為⁶⁵。而這座比上海新舞臺晚一年興建而成的劇場，讓臺灣戲劇演出空間的改變，直接從開放式野臺形式進入「新式劇場」的局面。

日治時期售票商業演出的戲劇活動，並不僅限於固定建築的「新式劇場」之內，其可能「利用公眾集會所（如各地之俱樂部、公會堂）充作演出空間者、利用廟宇（如臺南市天后宮、宜蘭天后宮、彰化關帝廟等地）內外圈圍一塊區域當做演出空間者及臨時木構的簡易封閉表演空間（如基隆玉田街臨時戲園、高雄鹽埕臨時戲園）⁶⁶」設立在街道或廣場上⁶⁷。但固定建築物「新式劇場」的出現，意味著常態性、專屬於戲劇演出的封閉空間誕生，並且使戲劇活動的演出環境，不像野臺一般容易遭受氣候干擾。

戲劇演出空間上的轉變，對於戲劇活動的影響，傅謹從欣賞的角度，評論 1908 年中國近代第一個「新式劇場」：上海「新舞臺」的成立意義。「這種現代劇場與古老的中國演劇場所最大的區別，就在於它使得觀眾能夠更純粹地欣賞戲劇演出，最終把觀賞戲劇作為進入劇場的唯一目的。而且也正是因為高度商業化的現代劇場演出，才使得中國戲劇真正成為一種純粹的劇場藝術」⁶⁸。除了從欣賞角度觀察空間變化對戲劇活動的影響，邱坤良與徐亞湘則提出另一種觀察角度，也就是相較於配合祭典的野臺戲劇活動，是屬於當地全體居民的事件，其「演戲的經費通常包含在整個祭典費用中，由同一祭祀圈的信徒自由捐獻或按丁口數、田畝數出丁口錢、田甲錢，甚至有按戶稅額繳交者」⁶⁹。「新式劇場」的戲劇活動則是屬於個人娛樂，個人支付進入劇場觀賞演出的費用，使戲劇活動成為一種商品，由個人決定是否購買票卷進入劇場觀賞⁷⁰。

因此，「新式劇場」更加確立戲劇獨立於宗教祭祀活動、民眾婚喪喜慶的儀

⁶³ 徐亞湘，2000：12-25。

⁶⁴ 1915 年鹿港富紳辜顯榮自日本人手中買下「淡水戲館」，易名為「臺灣新舞臺」。「淡水戲館」有別於清朝時以賣茶為經營主業，同時兼營戲曲演出的中國傳統「茶園」劇場。而是以欣賞戲曲演出為主，提供或出租席敷布，販賣茶、瓜子、餅餌的「新式劇場」。舞臺形式則是模仿西方舞臺，將中國舊式舞臺的前伸式臺口三面向觀眾，改成內縮式單面向觀眾。

⁶⁵ 徐亞湘，2000：12-25；2006：6-11。

⁶⁶ 徐亞湘，2006a：45-46。

⁶⁷ 〈降格相從〉，《臺灣日日新報》，1898.6.5，第 27 號。內地人在臺北「新起街高搭戲臺演唱內地戲文來觀之人上等一百文下等五十文」；〈戲園盛況〉，《臺灣日日新報》，1907.10.13，第 2835 號。「金澤一座之奇技戲。前曾在新起街開演。……移設於大稻埕蘆竹腳之曠地。以帆布架為戲園。每夜在其中開演。」

⁶⁸ 傅謹，2005：195。

⁶⁹ 邱坤良，1992：45。

⁷⁰ 徐亞湘，2000：12-25。

式、解決紛爭的懲戒方式，而成爲個人純粹觀賞戲劇演出的商業娛樂空間。「新式劇場」配合著新式的照明設備、更具現代化特徵的座位等次劃分、更井然有序的觀演空間及與新式傳媒如報紙的合作宣傳等。這種不同於過去多數開放性野臺及少數文人家班、堂會的封閉性「新式劇場」，一方面使戲劇活動跳脫民間祭祀、常民生活的範圍，確立戲劇活動的獨立價值，成爲一種售票商業演出的消費商品，發展出不同於過往的商業行銷機制；另一方面封閉性的戲劇演出空間、近代化設備，也逐漸形成輿論對於「戲園規律」的呼聲，改變觀眾的觀劇行爲及欣賞模式、態度⁷¹。日治中期之後，戲劇演出空間除了「新式劇場」，更因爲電影的蓬勃發展，爲戲劇演出空間加入更多的元素，促成「混合戲院 / 劇場」的誕生。

(三) 日治中期的「混合戲院 / 劇場」

日本將臺灣納入版圖的同年，盧米耶(Lumiere)兄弟在巴黎大咖啡屋(Grand Cafe)公開其發明的「動畫機」(Cinematograph)。1900年6月16日活動寫真(電影)即傳入臺灣，由日本木材商人大島豬市邀請「佛國(法國)自動幻畫協會」技師松浦章三在「淡水館」九號室放映影片。「淡水館」不是電影院，也不是劇場。「淡水館是上流紳士的娛樂場、於每月一回的月例會爲了娛樂夫人們特別設置的」⁷²。電影和劇場的緊密連結要直到1906年浪花座改建成「朝日座」劇場⁷³，成爲臺灣首座較能長期固定時間放映電影的劇場，放映電影逐漸成爲劇場內另一種演出形式。

臺灣戲劇演出空間在日治中期之後，被稱做爲「混合戲院 / 劇場」。戲劇演出空間的重新命名，是在時間的演變中描述空間不同的狀態、賦予空間不同的意義。從「新式劇場」到「混合戲院 / 劇場」的重新命名，標示著此空間又有不同於以往的樣貌。而討論「混合戲院 / 劇場」的影響之前，我需要先對「戲院」與「劇場」兩者在日治時期混合使用做說明。兩者交錯使用的原因在於日本稱劇場爲「座」、「亭」、「舞臺」或「劇場」，專屬電影院則大多稱爲「館」。中國所謂的戲院，是指演「戲」的，如京劇、話劇及各地方戲等，而專演電影的多半稱爲電影院⁷⁴。電影的傳入使得電影院和劇場在過去的歷史中合而爲一，日治時期在臺灣不論被稱之爲「座」、「舞臺」、「劇場」、「館」，都可能在同一個空間場地交替上演著電影與戲劇，形成「混合戲院 / 劇場」⁷⁵。「混合戲院 / 劇場」的存在，

⁷¹ 徐亞湘，2000：12-25；2006a：6-11。

⁷² 三澤真美惠，2002：51。

⁷³ 葉龍彥提到1907年高松豐次郎與榮座老闆合作，將浪花座改修成「朝日座」。但同頁又提到1906年至1913年，「朝日座」是臺北主要的混合戲院(葉龍彥，2004：17；2006：35)。因此「朝日座」改修時間究竟是1906或1907年？我參考三澤真美惠的資料後，採用1906年，三澤真美惠依據1906年9月20日《臺灣日日新報》的報導，提出「朝日座」落成的時間應該是1906年9月(三澤真美惠，2002：277)。

⁷⁴ 葉龍彥，2004：144-147。

⁷⁵ 1940年全島168家戲院，專映電影者有28家，混合戲院(劇場)有80家，純演戲者有60家

意味著對當時人而言，戲劇與電影只是同一空間內的不同節目內容。

電影的傳入對封閉性戲劇演出空間的影響，在於電影與戲劇活動兩者在劇場內形成競爭、排擠的狀態。從每年《臺灣日日新報》中看出對於正月影劇的評價。1916年正月的影劇界中最受歡迎的還是戲劇，但是電影在1916年以後急速發展，直到1921年前後地位逆轉，並且到1925、1926年電影的娛樂事業更達到顛峰⁷⁶。封閉式戲劇演出空間的節目內容，逐漸由京班、歌子戲時代轉入電影時代⁷⁷。因此，臺灣電影事業開始在30年代中期興盛，電影對於戲劇演出空間的影響，顯現在同時期的臺灣各大城市，開始出現官方或私人興建的現代化大型歐化劇場⁷⁸。此種現代化大型歐化劇場，對於戲劇演出空間形式上的影響，能夠以1921年落成的基隆劇場會社之基隆座為例：

基津之東側哨船頭街有現出宏美之大廈。而高塔衝出空中。實基港之一偉觀。？新落成之基隆劇場會社之基隆座。其構造集各地劇場之粹。折衷和洋理想的而建築。以煉瓦築有二階三階。坪數有二百五十坪。木屋全部？瓦。光彩陸離。觀覽席足可收容一千五百名。而舞臺六十坪之？轉舞臺。為應用最新式。以二名苦力得以自由轉回。樓上有十二坪之西洋室為觀客休憩所。⁷⁹

除了建築外觀、建築材料的轉變，「混合戲院／劇場」的時代，也注意到戲劇演出空間的內部構造，必須考量觀眾的觀賞視線，觀眾席的興建方式不能夠有觀賞視線的死角。以1935年臺北市太平町四丁目臺灣第一劇場為例：

〔第一劇場〕…觀其設計圖？一部施鐵筋工事。屬三層樓。敷地面積五六〇坪建坪四五〇坪。合二樓三樓。總延坪一九一五坪。及樓下定員八百四人。樓上四百四十七名三樓三百八十一名。總計千六百三十二名。劇場內部。設備優秀點。為排除無視視角度機數式客席形式。三二樓及樓下客席。由側面觀之採用均得觀覽舞臺方式。又一二樓客席。設有左右長約三十米。幅二米之遊步廊。樓上實行冷風裝置兼置喫茶、食堂、娛樂室。又正

(葉龍彥，2004：68)。

⁷⁶ 三澤真美惠，2002：286。

⁷⁷ 「嗣而有一南部人某。由上海攜歸一二影片亦注目於□□。先租永樂座。試行映寫。獲益數千圓。而歌子戲。遂漸斂跡難與之抵抗。蓋因影片之經費。尤益省于歌子戲。至去年來。法是法。映寫影片者。其所獲利益。或數十圓。或百圓不等。尤如某活寫辯士。亦於蠟底。自租影片映寫。僅數日之間。獲利千餘圓。劇界成金法。莫過於是。於是乎影片公司踵出。爭向上海租片。或購片。」《臺灣日日新報》，1930.1.4，第10674號。

⁷⁸ 例如：官方興建經營者有1931年臺中市「娛樂館」、1933年新竹市役所（市政府）提供經費興建「有樂館」、1936年總督府興建「臺北公會堂」（戰後由臺北市政府接收更名為「中山堂」）等；私人興建經營者有1935年大稻埕茶葉鉅子陳天來興建臺北市「第一劇場」、日人船橋武雄1935年興建經營臺北市「臺灣劇場」等（葉龍彥，2004：26-42）。

⁷⁹ 〈基隆劇場竣工〉，《臺灣日日新報》，1921.9.1，第7632號。

面玄關有噴水池。店舖突出左右。經營香水、花屋、撞球、喫茶等云。⁸⁰

「混合戲院 / 劇場」的地點，多半座落在新都市計畫中的新地段，前有廣場或緊臨大馬路，成為該都市的新地標。「由於 1923 年日本關東大地震對於日本本土的現代化建築造成革命性的影響，臺灣自然也在這個大脈絡下開始出現『現代式』的轉型變化，而以鋼筋水泥為主要建築元素，並講究氣派雄偉的結構，進而藉此宣示社會的進步」⁸¹。因此，30 年代「混合戲院 / 劇場」的外觀、建築結構上，不同於 20 年代的木造建築，而是鋼筋水泥的樓層，具備耐震、防火的建築結構；內部硬體設備、建築構造上，考慮到觀眾的視線與舒適度，在舞臺與觀眾席之間的設計，考量觀眾的整體觀覽視線⁸²，並且設置電風扇、冷氣機⁸³等設備，作為改善夏季觀賞時，觀客燥熱、汗珠遍體的狀態⁸⁴。觀眾席位的數量則增加到容納幾百人甚至一、兩千人。硬體設備為了同時配合電影與戲劇演出，在舞臺設備、燈光佈置及音響裝置都有所改善⁸⁵。這些硬體設備的改變，也將帶動概念上的轉變。換句話說，此時的劇場空間本身，已經隨著時代物質文明的發展有了重大的改變和轉折，這同時也會影響到人們走進此空間領域的感受，以及必須遵從的規範約束。

(四) 戰後的「現代劇場」

隨著第二世界大戰的結束，臺灣政治有了新的局面，劇場空間的代名詞也隨著政治局勢的變化而改變。戰後初期在臺灣原先被稱之為「座」、「舞臺」、「劇場」、「館」的「混合戲院 / 劇場」紛紛改名為「戲院」⁸⁶，改變的僅為一塊又一塊懸掛在外的招牌名稱，實際的狀態仍然延續日治中期戲劇、電影在同樣演出空間內輪番上演的樣貌，但是「混合戲院 / 劇場」占有的比例逐年下降，而專門放映電影的戲院則是逐年上升⁸⁷。60 年代中期臺灣自行製作的臺語片興起，年產量均達

⁸⁰ 〈臺灣劇場興工期〉，《臺灣日日新報》，1934.8.15，第 12345 號。

⁸¹ 葉龍彥，2004：53。

⁸² 木造建築通常以木材與水泥兩用，樓下都有柱子支撐二樓頂板，內部構造常常忽略觀眾視線角度（葉龍彥，2004：26-27）。

⁸³ 臺灣首座有冷氣設備的歐化劇場「有樂館」，於 1933 年在新竹的東門町開幕。但冷氣設備在第二次世界大戰末期，日本政府徵收所有金屬鐵器裝備，作為鑄造武器戰爭的用途，故戰後完全不見冷氣設備（葉龍彥，2004：29）。

⁸⁴ 夏季在封閉性劇場內觀賞演出的炙熱狀態，即使裝設電風扇也可能抵擋不住炎熱的氣候。例如，1919 年建造的臺中初音町「樂舞臺」，雖然於 1930 年 5 月增設電扇，當夏季來臨時，觀眾仍然「一入劇場之內。大汗如雨。如坐擁於火爐中」。〈地方通信·臺中〉，《臺灣日日新報》，1930.5.18，第 10173 號。〈臺中樂舞臺〉，《臺灣日日新報》，1930.6.21，第 10207 號。

⁸⁵ 葉龍彥，2004：10-26。

⁸⁶ 例如延平戲院（原宮古座）、赤崁戲院（原戎座）（葉龍彥，2004：74）。

⁸⁷ 1944 年底全島之演出場所共有 159 處，專映電影者有 30 處（約 19%），混合戲院（劇場）有 70 處（約 44%），純演戲者有 59 處（37%）。（臺灣總督府編，1999：106）。但是 1957 年全島 540 家戲院中，專映電影者約 35%，混合戲院（劇場）約 30%，純演戲者約 35%（葉龍彥，2004：104）。

百部以上，在整個大環境的商業機制操作邏輯之下，對於戲院經營者而言，不論是租借場地給劇團，或是聘請表演人數超過一人的劇團，一天至多表演一、兩場的戲劇活動，其獲得的利潤遠小於可以由放映師操作重複播放的電影。60年代越來越多的戲院經營者選擇放映電影，「混合戲院 / 劇場」逐漸轉變成「戲院電影化」。臺灣電影進入黃金時代的同時，在同一演出空間下的戲劇活動也逐漸失去「混合戲院 / 劇場」的舞臺⁸⁸。

日治時期民間對於興建戲劇演出空間的呼聲，是向統治機關提出申請興建的許可，劇場建築則是由民間集資興建⁸⁹，亦由民間經營管理。除了登錄於1945年「臺灣興行（映演）場組合」中的新竹有樂館與臺中娛樂館⁹⁰，以及五座公營公會堂⁹¹之外，日治時期的戲劇演出空間多半是私人營運的性質。當60年代「戲院電影化」之後，私人興建的商業劇場無法提供舞臺給戲劇活動⁹²，同樣也有來自於民間興建封閉式戲劇演出空間的呼聲⁹³，這次他們要的不是一張薄薄的私人興建許可證，而是一棟棟由政府改建、新建的劇場空間，帶來的結局則是劇場空間的硬體興建，逐漸從私人建設朝向國家建設。

二、統治機關檢查制度的變遷

對於臺灣戲劇演出空間的討論，除了釐清和回顧戲劇演出空間本身的歷史脈絡，有鑑於整個空間制度的成立與公共秩序的發展有著某種相輔相成的扣連，也必須檢視有哪些機關和制度在其中運作，成為不可或缺的一部分，這包含了對於

⁸⁸ 葉龍彥，2004：144-147。

⁸⁹ 〈建大戲園〉，《臺灣日日新報》，1905.5.20，第3014號；〈稟請建設支那劇場〉，《臺灣日日新報》，1906.12.26，第2598號；〈稻江籌建劇場〉，《臺灣日日新報》，1921.11.20，第7712號；〈屏東設置劇場資金三萬圓〉，《臺灣日日新報》，1927.11.18，第9901號；〈斥資兩萬餘圓於鳳山街興建近代式劇場〉，《臺灣日日新報》，1930.3.22，第10750號；〈將於南臺中櫻町新建電影、演藝之劇場〉，《臺灣日日新報》，1933.9.14，第12013號；〈三部落民眾爭相計畫興建劇場三者齊熱烈開跑〉，《臺灣日日新報》，1938.6.01，第13720號。

⁹⁰ 登錄於1945年「臺灣興行（映演）場組合」中168家戲院，僅有新竹有樂館與臺中娛樂館非私人經營。興建有樂館經費的來源，是由市役所（市政府）增加市民的戶稅，亦由市役所管理；娛樂館則是市營的戲院（葉龍彥，2004：71-76）。

⁹¹ 1940年臺灣總督府記載於《臺灣社會事業要覽》的十三座公會堂，「其中臺南市、東勢、鹽水、花蓮街港及蘇澳公會堂為公營（或市營、街營、庄營）之公會堂，以公費（或市費、街費、庄費）維持運作；新竹、西螺、嘉義、臺中、大溪、虎尾、菁寮及東石郡則由財團法人或俱樂部等非官方經營公會堂，以會員繳交會費或場地租借所得之收入營運」（王育才，1998：6）。

⁹² 邱坤良將「內臺戲」時代（約從1920年代末期至1970年代）視為臺灣戲劇史的「商業劇場」時代。其對「商業劇場」的定義與標準並非以西方為依據，而是指出「內臺戲」時代已經具備「商業劇場」的核心特質，也就是劇團的演出費，不是依賴寺廟的「香油錢」或信徒的「丁口錢」，而是來自於演出票房的收入，觀眾需要買票進入戲院，觀賞職業團體的表演（邱坤良，2007a：60）。

⁹³ 〈談國大有關藝術提案〉，《聯合報》第6版，1954.4.5；〈音樂節談音樂會〉，《聯合報》第6版，1955.4.5；〈劇場問題〉，《聯合報》第6版/聯合副刊/藝文天地，1955.9.21；〈從「虹霓關」即「風塵三俠」談平劇准演劇目問題 當前文藝政策檢討之一〉，《聯合報》第6版/聯合副刊，1956.3.6；〈請速籌建音樂廳〉，《聯合報》第6版/聯合副刊/藝文天地，1956.7.8。

空間的管理和劇場的界定都有著舉無輕重的影響性。於是得從史的縱身中重新檢視機關的建立，以及其對於劇場空間的影響力，進而省思這些機制和制度改變了劇場空間的什麼，或者又為劇場空間帶了什麼新的元素。

檢查統治機關的變遷，除了反映出機關本身職能分化以及重新定義，也意味著統治政權對被檢視對象產生不同看法，重新將其分類於不同的治理機構內。觀察戲劇演出空間的主管機關變化，可以在此空間內發現兩條檢查主軸，一條是對於戲劇演出空間上的管制，另一條則是在此空間內上演的電影戲劇事業管理。前者的主管機關，從日治時期民政局內政部警保課內的「高等警察掛」、「保安掛」，到戰後從警察機構轉變為教育部，轉變的關鍵點在於統治機關重新界定「特種營業」、「特定營業」的範疇。後者的主管機關，則經歷日治時期民政局警保課內的「高等警察掛」、「保安掛」，總督府官房內的「臨時情報部」、「情報委員會」、「情報課」，以及戰後的臺灣省行政長官公署宣傳委員會、臺灣省政府教育廳、文化建設委員會。每一個檢查統治機關的轉變，都是對治理對象的重新定義與歸類，再次宣示、重新塑造國家權力的權限。

瀏覽歷史文獻的過程中，發現有不同軸線的檢查制度在此空間內運作，有時候由同一個檢查統治機關審查戲劇演出空間、節目內容以及維持場地秩序；有時候則是不同檢查統治機關各自擁有部分的檢視權力。因此，對於檢查統治機關的變遷，從時間的流變作為切入點，並且將檢視對象再更仔細的區分為：戲劇演出空間的臨檢者，以及管理此空間內上演的電影戲劇或劇團的統治機關。試圖從時間與檢視對象的討論中，交織出更綿密的檢查系統。

（一） 戲劇演出空間的臨檢者：從巡查大人到教育官員

監督戲園查公 無故中止演劇 座客一時大譁屏東座。去二十九日夜。有聘丹桂社以開演者。座上觀客。為之告滿。適演至李文俊認妻。神情逼肖之際。忽聞臨監巡查朱某按劍起立。連呼停演。觀客莫知其由。座內一時大譁。爭向聘主。追討入場料金。幾至釀成大事。幸有魯連。出為勸止。旋再開幕。觀眾始寢。但不知該臨監巡查。有何刺激。而用職權。於人眾濟濟之中。出該手段。以示官威。⁹⁴

警察作為一種制度確實是按照一種國家機構的形式組織起來的，雖然它確實是與政治統治權的中樞直接相聯，但它所運用的權力，它所操作的機制，它的對象都是特定的。這種機構必須與整個社會機體有共同範圍。這不僅僅是在時空的邊界極限方面，而且在它所關注的細枝末節方面。治安權力必須「遍及一切事物」。這不是指國家整體或作為君主的有形和無形

⁹⁴ 〈監督戲園查公〉，《臺灣日日新報》，1927.9.2，第9824號。

實踐的王國整體，而是指塵埃般的事件、活動、行為、言論——「所發生的一切」。(Michael Foucault, 1998: 212)

1895年臺灣統治政權的轉換，使得現代警察制度的雛形，也隨著太陽旗的揚起而進入島內，遠遠早於1905年才設置巡警部主管全國警察事宜的舊政權清朝⁹⁵。臺灣現代警察制度的建立，由第一任總督樺山資紀構思「臺灣總督府假條例」⁹⁶，訂定警察事務於總督府中央屬民政局內務部警保課掌理，在地方上則依「地方官假官制」設置警察部，並於轄區內必要地點配置警察署或警察分署。日治時期經歷幾次地方行政區域的重新規劃，警察管轄範圍也隨著官制的調整而改變，反映出警察機構更細緻的職權分化，見下表 2-1：

表 2-1：日治時期警察機構的演變

年代	警察機構
1895 明治二十八年	中央：總督---民政局---內務部---警保課 地方官制：三縣一廳 縣廳---知事官房 警察部---警務課、保安課、衛生課、監獄課 支廳-----警察署（警察分署）
1896 明治二十九年	中央：總督---民政局---內務部---警保課---保安掛、高等警察掛 地方官制：三縣一廳 縣廳---警務課---警務係、保安係、衛生係、高等警察主任 支廳-----警察署---分署---派出所
1897 明治三十年	中央：總督---民政部---警保課、衛生課 地方官制：六縣三廳 縣---知事官房 內務部---（庶務課、殖產課、土木課）---辦務署 財務部---（租稅課、會計課）-----辦務署 警察部---（警務課、保安課、衛生課）---警察分署 廳---警察課（警視課長）---警察署---警察分署
1898 明治三十一年	中央：總督---民政部---警保課、衛生課 地方官制：三縣三廳 縣---辦務署---支署（一般行政），地方設街、庄長，警政設警察派出所

⁹⁵ 清朝甲午戰敗後，「均以為非變法無以圖存，非立憲不足以救亡。而欲收變法之效，又非推行警政不為功。」因此，在八國聯軍次年，仿效八國聯軍佔領期內在北京設置的安民公所，而設置善後協巡營。1905 九月，正式創設巡警部。次年，改巡警部為民政部，另於其下設立警政司，主管全國警察相關事宜（「六十年來的中國警察」編輯委員會，1971：1-2）。

⁹⁶ 「臺灣總督府假條例」是日文名稱，「假」是暫時的意思。明治二十八年底則頒布正式的「臺灣總督府條例」，警察事務並無變動。

	廳---辦務署
1901 明治三十四年	中央：總督---民政部---警察本署（庶務掛、高等警察掛專屬警察本署掌管理）---保安課、衛生課 地方官制：二十廳 廳---支廳 警務課、總務課、稅務課
1909 明治四十二年	中央：總督---民政部---內務局（內務局局長）---警察課--保安掛 衛生課 地方官制：十二廳
1911 大正元年	中央：總督---民政部---警察本署（機密掛、高等警察掛專屬警察本署掌管理）---保安課---保安掛 衛生課---保健掛
1920 大正九年	地方官制：五州二廳 州---警察部---高等警察課、警務課、保安課、經濟警察課、刑事課、衛生課、理蕃課、外事課 警察署 郡役所---警察課、庶務課、勸業課 廳---支廳 警察署 郡役所---警察課、庶務課、勸業課
1945 昭和二十年	中央：總督（總務長官=民政長官）---警務局---庶務係、警務課、經濟警察課、兵事課、防空課、警備課、保安課、衛生課（含阿片癮者矯正所） 地方官制：五州三廳 州---警察部---市、警察署、消防署、郡 廳---警務課---市、警察署、支廳、郡
參考資料： 《臺灣總督府警察沿革誌（第一篇）中譯本 I》。三澤真美惠，2002：83-95。 梁秋虹，2002：19。塩見俊二，2001：1。	

1901 年地方行政區域重新調整，廢除縣改為二十廳，由總督府內的警視出任廳長⁹⁷，並且於中央的民政局內設立警察本署，在事態緊急時的警察業務，原則上由警察本署長直接指揮廳長，使警察成為民政的中心，建立「警察統治」制

⁹⁷ 從總督府官制條文內容中，並無法直接閱讀如林金田所說的「廢縣改制為二十廳，由警察出任廳長」（林金田總編輯，2003：48），而是從後藤新平與日本中央政府書信往來文件中，後藤民政長官提議「於總督府置二十三名警視，其中二十名補廳長之職」，而此提議由參事官長同意「廳長之特別任用以新官制施行地區為限」（臺灣總督府警務局編，2005：225-227）。

度⁹⁸。而作為民政中心的警察行政體系能夠有效運作，是建立在臺灣地方警察制度的確立。1901年地方官制廢縣置廳的同時，臺灣地方警察配置也移植東京警察組織模式，密集地在臺灣地理空間上散佈警察官吏派出所，形成「散在」的警察配置⁹⁹。對於臺灣人民而言，「散在」的警察配置讓無所不在的警察形象成為權力的化身，大部分由內地人擔任的警部補、巡查，以及本島人為主的巡查補，共同形成權威的力量。「巡查負責稅務、衛生、農政等政事，人民舉目所見的官吏，只有警察而已，…這個體系外表上是總督—各廳、各課—人民，實際上總督卻是透過警察與人民直接接觸」¹⁰⁰。市街重要地帶、村庄聚落隨處可見的警察官吏派出所，讓抽象的統治權威，轉化成地理空間上星羅雲布的「散在」警察配置。而抽象的統治權威，藉由在街道上巡邏的巡查大人，以及巡查大人依據法令而執行的管制取締行動，使得統治權威成為高度涉入人民日常生活的巡查大人。

劇場作為日治時期的大眾娛樂空間，同樣也逃不過巡查大人的管制取締。引文中臨監巡查朱某能夠按劍起立、連呼停演的行為，是因為從警察制度設立之初，威風凜凜的巡查大人即佇立在劇場空間之內。演藝遊覽場、表演場從警察制度設立初期，即被保安掛列為「屬於警察取締諸事業之事項」的歡場文化一部分¹⁰¹，是警察取締風俗營業的管理範圍。1901年頒布的《臺北縣報·約束戲館及雜戲館章程》¹⁰²中，對於警察取締演藝遊覽場、表演場等風俗營業管理的事項，有更詳細的規定「戲館及雜戲館應選適當通觀全館之位地設置警察官吏一人以上臨監之席，但臨監警察官吏臨時要求適應處所應供其席」¹⁰³。開演期間，臨監警察官吏若覺得有「危害治安或風俗之言行，恰似談議政治之言行、演行許可以外事項」，則可以喝令停演¹⁰⁴。因此，按劍起立、連呼停演的臨監巡查朱某依據法令而行使管制取締。但是依法行動的巡查大人，不是完全執行國家意志的機器，執行的過程也可能「而用職權。於人眾濟濟之中。出該手段。以示官威」。警察的形象對於人民而言，永遠不會是如統治者塑造的「南無警察大菩薩」¹⁰⁵，而是體認到彼此階級、權力位置差別的「大人」。

巡查大人在劇場內臨監的用意是「要把注意力分『三成於舞臺上、七成於觀眾』。意思就是，不管是戲劇或有說明者（辯士）的電影，對舞臺上的內容以三

⁹⁸ 林金田總編輯，2003：48。

⁹⁹ 「1899（明治32）年全臺尚只有345派出所，至1901年增加至930處，隔年增至992處。之後即或有增減，最多時曾達1066處。」（蔡明志、傅朝卿，2008：4）。

¹⁰⁰ 竹越與三郎，1905：246。（轉引自朱瑪瓏）。

¹⁰¹ 「『大眾娛樂場』（活動寫真館和劇場）與遊廓、檢番，以及女給招待的料理亭、咖啡館，同列『臺北市の歡樂境』。趙忠玉（1965）〈日據時代的臺北市保安措施概述〉也明確提及風俗取締主要對象為娼妓、藝妓及戲院，遊藝場等。」（梁秋虹，2002：6-7）。

¹⁰² 三澤真美惠的翻譯則是「劇場及寄席取締規則（原文：劇場及寄席取締規則）」（三澤真美惠，2001：52）。

¹⁰³ 《臺北縣報·約束戲館及雜戲館章程》第七條。

¹⁰⁴ 《臺北縣報·約束戲館及雜戲館章程》第十八、十九條。

¹⁰⁵ 「日人將日警塑造成菩薩形象，各種防患似乎無所不能。」（葉龍彥，2004：70）。

成注意力來觀察即可，對觀眾的反應則要以七成注意力來觀察。因為取締戲劇或電影的內容可以事前檢查，所以在臨檢現場毋寧注意看觀眾在什麼樣的地方產生共鳴，才是最重要的」¹⁰⁶。而臨監制度的設立也從日治時期延續到國民政府時期，透過警察管制取締劇場的相關職權演變，可以觀察到警察做為戲院內臨場查驗者的延續，見下表 2-2：

表 2-2：警察管制取締劇場的相關職權演變

年代	警察管制取締劇場的相關職權
1896	「民政局內務部處務細則」 高等警察掛：一、集會、結社及其它國事警察相關事項 二、報刊、雜誌、圖書及其它出版、版權相關事項 保安掛：一、屬於警察取締諸事業之事項 ¹⁰⁷ 四、演藝遊覽場、遊樂場、表演場及其他風化管理相關事項 五、衛生警察相關事項
1897 7月	「內務部處務細則」 高等警察掛：一、政治集會及其它國事警察相關事項 二、報刊、雜誌、圖書及其它出版、版權相關事項 保安掛：一、營業警察及槍砲、火藥、刀劍、汽機、汽罐及其它 危險物品之相關事項 二、風化警察及教會、講社、祈禱、禁厭、建碑相關事 項 四、犯罪及其它公安相關事項 五、違警罪相關事項
1901	「臺灣總督府官房暨民政部警察本署及各局分課規程」 保安課：一、司法警察相關事項 七、前列各款之外之行政警察相關事項 衛生課：一、傳染病及地方病之預防、檢疫及其它一切公共衛生 相關事項
1902	「警察本署處務規程」 高等警察掛：一、政治結社、集會、報刊雜誌及其它出版權相關事項 二、土匪相關事項 三、保安規則施行相關事項 四、其他高等警察相關事項
1907	「廳事務分課規程施行標準」 保安係：二十七、關於旅店、料理屋、飲食店、貸席、待合茶屋、

¹⁰⁶ 三澤真美惠，2001：97-98。

¹⁰⁷ 徐國章的翻譯則是「屬警察管理之各種營業相關事項」（臺灣總督府警務局編，2005：167），在此我採用三澤真美惠的翻譯較能感受到警察「取締」的功能（三澤真美惠，2002：84）。

	<p>貸座敷取締事項</p> <p>二十八、關於藝妓、酌婦、娼妓及密賣淫取締事項</p> <p>二十九、關於劇場、寄席、觀物場、遊覽場、遊技場取締事項</p>
1909	<p>「內務局處務規程」</p> <p>內務局局長：一、政治結社、集會、報刊雜誌及其它出版權相關事項</p> <p>二、保安規則施行相關事項</p> <p>三、其他高等警察相關事項</p> <p>警察課：一、司法警察相關事項</p> <p>二、行政警察相關事項</p> <p>保安掛：二、各種營業之管理相關事項</p> <p>十、消防相關事項</p> <p>十三、風化警察相關事項</p> <p>十四、其他行政警察相關事項</p> <p>衛生課：一、傳染病及地方病之預防、檢疫及其它一切公共衛生相關事項</p>
1911	<p>「內務局處務規程」</p> <p>高等警察掛：一、政治結社、集會、報刊雜誌及其它出版權相關事項</p> <p>二、保安規則施行相關事項</p> <p>三、其他高等警察相關事項</p> <p>機密掛：一、危險思想之取締相關事項</p> <p>二、其它機密之管理相關事項</p> <p>保安課—保安掛：二、各營業之管理相關事項</p> <p>十一、消防相關事項</p> <p>十四、風化警察相關事項</p> <p>十八、其他行政警察相關事項</p> <p>衛生課—保健掛：五、公共衛生費及其經營之營造物相關事項</p>
1937	<p>「總督府官房並各局事務分掌規定」</p> <p>警務課：七、關於公安及風俗警察之事項</p>
國民政府時期	<p>「臺灣省行政長官公署警務處辦事細則」</p> <p>第一科：七、關於市容整理及營業建築之管理</p> <p>十、關於正俗事項</p>
1946	<p>「臺灣省各縣市管理戲院電影院規則」(附錄一)</p>
1951	<p>「臺灣省各縣(市)影劇院秩序維持辦法」(附錄二)</p>
1952	<p>臺灣省政府暨保安司令部公佈「檢查取締違禁書報雜誌影劇歌曲實施辦法」</p> <p>凡各縣市之書店、書刊攤販、印刷廠商、出版社、雜誌社、電影院、戲院、廣播電臺、公共場所，及設有音樂之茶社、餐館等，均為檢查</p>

	之對象。其檢查之內容，則為各種出版品（包括連環圖畫，兒童玩閱之畫片），音樂歌曲、電影、戲劇、圖片等。此項工作之執行，則由當地縣市政府及警察機關組織檢查小組，隨時與以檢查取締。
1959	「臺灣省警務處辦事細則」 內政部---警政署---行政科---正俗股 一、關於書刊歌曲劇本圖片商標之檢查取締事項 二、關於影片之檢驗登記檢查取締與影劇特刊之檢查取締事項 三、關於特種營業管理及調查統計事項 四、關於按摩人服務生遊藝業者及特種營業從業人員之管理訓練事項 十、關於標語廣告幻燈之管理事項 十一、關於社會不良習俗之糾正與取締事項 十二、關於娛樂場所黑市票之取締事項 十四、關於外臺戲之管理事項 十五、其他有關正俗之取締事項
1962	「臺灣省特定營業管理規則」(併入附錄一)
1967	「臺灣省警務處辦事細則」 內政部---警政署---行政科---正俗股 一、關於特定營業之管理事項 六、關於電影之查驗登記及取締事項 七、關於違規戲劇歌舞之取締事項 九、關於廣告標語幻燈宣傳之管理事項 十、關於不良風俗之取締事項 十一、關於黑市影劇之取締事項 十二、關於其他有關正俗事項
參考資料：《臺灣總督府警察沿革誌（第一篇）中譯本 I》。三澤真美惠，2002：83-111。梁秋虹，2002：34。「六十年來的中國警察」編輯委員會，1971：238-241。「臺灣省政府公報」查詢系統。全國法規資料庫。	

日治時期由警察執行風俗營業的取締工作，成為戲院內的臨場查驗者。閱讀警察的相關職權，可以觀察到國民政府時期，也延續警察作為戲院的臨場查驗者身分。但是，警務人員不是此時戲院內唯一的臨場查驗者，1948年頒布的「臺灣省電影戲劇事業管理規則」與「電影檢查法」中規定教育部、內政部電影檢查處官員需要會同警察局派員蒞場查驗其映演情形¹⁰⁸。但其臨場查驗的重點，並不同日治時期的巡查大人將注意力分「三成於舞臺上、七成於觀眾」，而是舞臺上的戲劇或放映的電影片，是否符合准演執照上所記載的名稱、劇情、應刪剪部

¹⁰⁸ 「臺灣省電影戲劇事業管理規則」第十條：各縣市電影院戲院映演影片或戲劇之前，應將擬映演影片或戲劇之准演執照，或登記證送請當地警察局查驗登記，並於映演前報請該管教育局（未設教育局之縣市為縣市政府教育科）會同警察局派員蒞場查驗其映演情形。

分¹⁰⁹。因此，國民政府時期戲院內的臨場查驗者，包括維持場內秩序的臨場駐警人員，以及監督舞臺上演出情形的戲劇查驗人員。而在歷史的發展過程中，警務人員逐漸地退出劇場內的臨場查驗者角色，轉變成教育部、內政部電影檢查處官員獨挑大樑。警察從戲劇演出空間的抽離，並不是一件無意義的過程，它反映出臨場查驗者的轉變。但是，為什麼產生轉變？而臨場查驗者從警務人員轉變成教育部官員又意味著什麼？對於這些問題的思考，可以切入的討論角度在於重新釐清戰後檢查統治機關對特種營業的界定，以及特種營業與風俗營業、特定營業之間的關聯。

日治時期官方與臺灣民間社會對於風俗的認知並不是一致的想像圖片。雖然後藤新平以「政治生物學」的概念，認為「需以科學方法調查當地之舊慣制度，採順應民情之措施」，但是舊慣效力需要經過法院的劃分才能確立，官方對於風俗營業的界定，仍然援用當時日本內地對風俗的認定範圍，演藝遊覽場、表演場被檢查統治機關視為風俗營業，屬於警察應取締管制的風化事項。國民政府初期將有關社會安寧風化的營業改稱為「特種營業」，對於「特種營業」的理解也將其類同於日治時期法律用語的風俗營業¹¹⁰。1946年行政長官公署回覆警務指令，「指復新竹市警察局特種營業範圍及種類」¹¹¹：

範圍：

1. 凡影響人民健康之各種飲食營業。
2. 有關社會安甯風化。
3. 其他屬於警察業務內，法律規定應管理取締之營業。

種類：旅館、飲食店、戲院、舞場、妓院、浴室、理髮店、菜場、屠宰場、神幟巫醫、典當業、舊貨業等皆屬之。

國民政府初期仍然如同日治時期一般，由警察取締權限劃分出「特種營業」的範圍與種類。從是否影響社會安寧風化的角度，將戲院與舞場、妓院同列為內

¹⁰⁹ 「電影檢查法施行細則」第十三條（1955年改為第十七條）：各省市縣主管機關應於每一電影片映演時，派員攜帶查驗證件至電影院施行查驗，每片映演期間至多查驗二次，每次以二人為限，並應注意左列事：

- 一、 電影片之名稱及劇情是否與准演執照所填名稱及所附之本事說明相符，如發現有不符之處，應即予停止映演，並將原電影片及准演執照暫行扣押，報請內政部電影檢查處核辦。
- 二、 准演執照註明之刪剪部分，是否確已刪去，如發現仍未刪剪，應即予停止映演，並將原電影片及准演執照暫行扣押，報請內政部電影檢查處核辦。

¹¹⁰ 1987年行政院經濟建設委員會曾譯介日本「關於風俗營業等之規制及業務適當化等之法律」，將其翻譯為「特種營業管理法」，所持的理由為「本法原譯文為『關於風俗營業等之規制及業務適當化等之法律』，其所謂『風俗營業』之範圍，與我國通稱之『特種營業』相類。為便於一般了解，茲將該法譯為『特種營業管理法』，而該法中所指『風俗營業』亦改稱為『特種營業』。」（行政院經濟建設委員會健全經社法規工作小組，1987：譯者說明）

¹¹¹ 資料來源：臺灣省政府公報網際網路查詢系統，<http://www.tpg.gov.tw/stgogweb/>。資料編號：警一保字第二八四二號。

政部警政署行政科正俗股應管理取締的「特種營業」。「特種營業」並不是一個明確的詞語，其概念令人混淆不清之處，也直接反映在法律規定警察應管理取締的「特種營業」，與課稅的「特種營業」是完全不一樣的規範內容¹¹²。前者似乎隱含與色情掛鉤的風化概念¹¹³，後者則完全沒有指涉風化的意涵。1962年將警察應管理取締的「特種營業」改稱為「特定營業」¹¹⁴，戲院依舊被視為藏污納垢之處，具有危害社會安寧秩序的潛在危機，需要由警察進入此空間管制、取締。但是「特定營業」的內容界定，已經逐漸稀釋掉「特種營業」所隱含的風化概念，「臺灣省特定營業管理規則」已經排除妓女戶、舞場等具有色情意涵的風化場所，對於這些對象在1967年另外訂定「舞場夜總會管理規則」、「管理妓女辦法」管理。戲院從「特種營業」到「特定營業」的範疇中，也是檢查統治機關對戲院的重新歸類，它離日治時期的風俗營業所隱含的色情感已經有一段距離，但是還沒有完全的脫離，仍然需要警察在場內維護社會安寧秩序。相較於同時其另一種戲劇演出空間的形式：開放式野臺，其演出申請許可、管理的事項轉由教育機關受理管制，警察機構不再涉入管理¹¹⁵。封閉式戲院與開放式野臺由不同統治機關管理，造成兩者管制機關上的差異，不僅是舞臺上演出的差別，更重要的是戲劇演出空間本身。封閉式戲院與開放式野臺相比，統治機關對於封閉式戲院存在小心翼翼的管制，擁有夜幕低垂效果的封閉式空間，在圍繞著闇夜的保護色之下，戲院空間也可能是各種蠢蠢欲動慾望的流動空間。警察機構要直到1983年才全

¹¹² 1947年5月國民政府頒布「特種營業稅法」中，第二條規定特種營業以左列營業為課稅範圍：

- 一、 銀行業
- 二、 信託業
- 三、 保險業
- 四、 交易所暨交易所發生之營利事業
- 五、 進口商營利事業
- 六、 國際性省際性之交通事業
- 七、 其他有競爭性之國營事業，及中央政府與人民合辦之營利事業。

¹¹³ 1959年「臺灣省政府暨所屬各機關公文處理原則」警務類申請案，其中審核「特種營業許可證」之業務，包括電影戲劇業、妓女戶、國術館、遊艇業、廣告業等二十三種行業。

¹¹⁴ 參閱附錄一。

第一條：臺灣省政府（以下簡稱本府）為**維護社會安寧秩序**，管理特定營業，特定訂本規則。

第三條：本規則所稱特定營業如左：

- 一、 **戲院業**。
- 二、 旅館業。
- 三、 酒家酒吧茶室業。
- 四、 遊藝場業。
- 五、 爆竹煙火業。
- 六、 委託寄售及舊貨業。
- 七、 傭工介紹業。
- 八、 腳踏車修配及保管業。
- 九、 刻印業。

前項第一、第三、第四、第八款包括露天營業場所。

¹¹⁵ 外臺戲演出申請及管理事項在1963年由原本警察業務範圍內，轉移為教育機關辦理。但是兩者在業務交接的時間點上有重疊。1963年「臺灣省政府簡化警察業務方案」中提到，在臺灣省各縣市民間申請外臺戲演出辦法未廢止前，警察機關仍應注意並顧及便利民眾申請與交通秩序之維護。（府警行字第二一〇四號）

面退出戲劇演出空間¹¹⁶。當戲院不被視為危害社會安寧秩序的「特定營業」，警察機構也就沒有介入的必要性。而封閉式的戲劇演出空間從「特定營業」的範疇中脫離之後，又被歸類於何處呢？要尋找這問題的解釋，需要觀察統治機關對於在此空間內上演的電影戲劇事業管理的變化，才能較完整的理解統治機關如何看待戲劇演出空間。

(二) 管理電影戲劇事業的主管機關變化

日治時期檢查統治機關對於臺灣境內電影、戲劇的管制態度，大致上能以皇民化運動作為態度改變的轉折時間點。「同化於民族」的治理政策，在 1936 年第十七任總督小林躋造強調臺灣統治方針，需要建立在「皇民化、工業化、南進基地化」的三大原則之上，而更具體明確的實施。同年，臺南州警務部為了振興國民精神與教化民眾，選擇將關心重點擺在電影、演藝及其他一切興行物的革新上，針對內地人與本島人實施不同的具體方案¹¹⁷：

內地人當事者

- 一、 與內地同樣的，各電影院每月應放映一至兩次有關振興國民精神的電影。
- 二、 應上映官廳所持有的教育電影。
- 三、 為負責州下各電影院的連絡，應組織統制工會。
- 四、 換幕時，應利用影片、唱片等為國民精神的振興做出貢獻。

本島人

- 一、 應於每個月內大量上映振興日本精神的電影，此外如節目換場時、唱片等之利用方式與內地人項目同。
- 二、 目前由本島人經營的電影院其三分之二以上都是放映支那電影，且其中有許多都是頹廢的電影，因此爾後各館皆應放映二分之一以上的內地電影。
- 三、 作為過渡性的方法，應組織官民聯合的委員會，自目前上演的劇本中嚴選出對振興國民精神有貢獻者。
- 四、 目前的本島人演員是屬於最下層的人，不足以擔負起教化民眾的重大使命。有關此點，該委員會應積極的進行取締。
- 五、 該委員會應負責與文教局連絡，製作出優秀的劇本並致力於養成足堪使用此劇本的演員。

¹¹⁶ 《聯合報》第 3 版，1983.1.19。正式的修正法令公布於 1986 年府法四字第一〇一一八號，修正「臺灣省特定營業管理規則」第二條：本規則所稱特定營業如左：

- 一、 爆竹煙火業。
- 二、 委託寄售及舊貨業。
- 三、 汽、機車修配或保管汽、機車之營利事業。

¹¹⁷ 〈基於振興精神的立場應淨化電影、演藝活動〉，《臺灣日日新報》，1936.7.19，第 13043 號。

此外顧慮到對一般大眾的影響，預測在近期內對戶外劇亦將展開種種統制教化的措施。

小林躋造的三大原則，反映在檢查統治機關對於臺灣境內電影、戲劇的態度上，則是皇民化運動之前，檢查統治機關採取消極性的警察取締，由民政局警保課內的「高等警察掛」、「保安掛」進行取締工作，警察機關作為取締電影、戲劇活動的單位，是依據映演活動的相關法規，以演出有害公安、風俗者為取締對象。30年代中葉，檢查統治機關對於電影、戲劇的態度，逐漸從消極取締的角度，轉為積極宣傳的態度。1934年3月臺灣總督府頒布「臺灣社會教化要綱」¹¹⁸，「要綱」中訂定「透過國語唱片、音樂、演劇、電影、具地方色彩的民謠等來熟習國語」，以及「獎勵藉廣播、電影、演劇、音樂、唱片等進行教化並謀求改善」，將電影、戲劇視為教化人民的一種宣傳工具¹¹⁹。展開皇民化運動之後，檢查統治機關有鑑於「宣傳事務的範圍、內容，及方法等極為複雜多樣。為了確保其實際有效，需要完備適當機構」，而逐步在總督府官房內設置「臨時情報部」、「情報委員會」、「情報課」，全面統制報紙、雜誌、出版物、廣播、戲劇、電影等所謂的媒體，進行宣傳與指導的事項¹²⁰。電影、戲劇做為被統治機關檢視的對象，不再只是警察機關消極的取締項目，透過「臨時情報部」、「情報委員會」、「情報課」的指導，成為積極宣傳「國民精神總動員」的利器。

日治時期將電影、戲劇視為能夠積極宣傳的工具概念，也如同警察管制戲院的職權一般，延續到國民政府時期。臺灣省行政長官公署也設立類似「情報課」的單位：宣傳委員會，全面統治報紙、雜誌、出版物、廣播、戲劇、電影等所謂的媒體。而每一個新接手的統治者，坐擁統治權的寶座之後，第一件需要做的事情就是洗刷原先統治者殘留在人民身上的思想「汙點」，那是一種會侵襲、癱瘓人民的毒，必須改造矯正。因此，官方設立宣傳委員會的目的，開宗明義即表示洗刷舊有思想的宣傳、指導事宜：

本省淪陷五十一年，日人在文化思想上遺毒甚深，故光復後，文化宣傳工作極為重要。本省應此實際需要，特於行政長官公署內，設置宣傳委員會主持其事¹²¹。

相較於日治時期的「情報課」，僅籠統的規定「關於依電影、演劇、演藝等啓發宣傳，以及其指導之事項」，戰後的宣傳委員會對於如何洗刷思想「汙點」的方式，有更詳細的制定：

¹¹⁸ 「臺灣社會教化綱要」包括五大「教化設施」要項：「神社崇敬」、「國語的普及」、「青少年訓練」、「教化網的完成」與「其他社會教化」（石婉舜，2008：13）。

¹¹⁹ 石婉舜，2008：12-13。

¹²⁰ 陳培豐，2006：426-427。三澤真美惠，2002：106-120。

¹²¹ 台灣省文獻委員會主編，1999：422。

本會會務，依工作性質分總務，政令宣導，電影戲劇，圖書出版，新聞廣播五組。電影戲劇組執掌如左：

- 一、 關於電影攝製與放映事項
- 二、 關於戲劇演出事項
- 三、 關於電影戲劇登記與審查事項
- 四、 關於電影劇院登記與管理事項
- 五、 關於幻燈設計與放映事項
- 六、 關於電影畫報編輯出版事項
- 七、 關於國際新聞時事照片蒐集展覽事項

宣傳委員會的職掌，包括劇本內容審查、登記，演出、放映事項，以及演出空間的登記與管制。戲劇演出空間的軟體與硬體設備，都一併納入宣傳委員會的管理事項。當作爲特別行政組織的行政長官公署接收完成，而於 1947 年奉令結束，對於各種媒體的管制也從統一的宣傳委員會內，散落在不同的行政機關手中。1948 年，電影戲劇事業管理轉由省府建教育廳、各縣市教育局管理。如今檢查統治機關不僅將電影、戲劇視爲積極宣傳的工具，它還進一步的被納入教育的體系中。

三、 從私人興建到國家建設

從本章第一節回溯整個臺灣戲劇演出空間的歷史脈絡中，我觀察到戲劇演出空間進入到戰後的「現代劇場」時期，人們對政府的要求，不再是一張興建戲劇演出空間的許可證，而是一棟由政府興建、改建的實體建築物。這意味著戲劇演出空間，將從日治時期的私人興建狀態，轉變成戰後由政府透過政策主導建設發展計畫。因此，必須先理解戰後的國民政府，如何看待戲劇演出空間，才能體認到這項轉變將爲戲劇演出空間帶來怎樣的影響。

對於戰後的執政者，劇場空間除了日治時期的「商業劇場」功能，是一座上演戲劇、電影的娛樂空間之外，更將其視爲一種學校體制外的「教育」空間，能夠教化民衆、培養公民、宣傳政令及文化事項的場所。以 1946 年「臺灣省公民訓練實施計畫」、「臺灣省社會公民訓練實施辦法」的訂定，作爲體會執政者對於戲院的定義：

利用電影院、劇場每日應有卅分鐘之時間，對觀眾施以公民訓練課程，施行方式以幻燈講演或其他足以引起興趣之方式行之。¹²²

¹²² 臺灣省行政長官公署公報，中華民國卅五年八月卅一日，「臺灣省公民訓練實施計畫」，第十三項。

社會公民訓練課目定為（一）國父遺教，（二）總裁言行，（三）新生活運動，（四）地方自治，（五）歷史，（六）地理，（七）政令講解，（八）衛生。¹²³

執政者冀望透過這些社會公民訓練課程，使得民眾能夠「認識中華民族為富有創造研究之優秀民族，具有悠久之光榮歷史」、「闡揚三民主義之精義，國父博大精深之遺教，總裁崇高偉大之言行」、「發揮忠孝仁愛信義和平諸美德，表現明禮義，知廉恥，負責任，守紀律之精神，及整潔簡樸之生活習慣，依照黨員守則，軍人讀訓，體會力行」、理解「普遍政令之宣導，啟發公民政治之興趣，訓練公民自治之能力，培養公民服務之精神」並且「普及國音傳授，使能應用國語，自由表達思想」¹²⁴。相較於私人興建時期將戲院視為娛樂空間，戲院之於戰後時期的執政者，則是社會公民訓練的「教育」空間。也就是，劇場多了另一種層面的意義，並不僅僅是原來的娛樂功能，而是成為當局者訓練公民、施展權力與釋放資訊的空間。

在這樣的社會與文化脈絡背景之下，國家權力介入劇場的硬體建設，更加突顯戰後戲劇演出空間的興建，將配合政府由上而下的政策，劇場硬體建設被列入文化政策的一環。而這種由上而下的文化政策所帶來的影響，以 1955 年臺北「新世界」戲院改建為話劇場的例子，作為觀察國家和劇場空間有著密不可分關連的微影圖像。

「新世界」戲院是戰後撥歸中國國民黨省黨部經營的十九家日產電影院之一，由省黨部財務委員會組成的「臺灣電影事業股份有限公司」負責實際的營運業務。1947 年「臺灣文化協進會」¹²⁵，曾向行政長官公署宣傳委員會申請租借，並且計畫將該戲院改設為觀眾席位四、五百席次的劇場，但是這項申請計畫最後並沒有通過。1948 年省黨部財務委員會將其收回直營，由京劇演出改為可以獲得較高利潤的電影¹²⁶。因此，將「新世界」戲院改建為話劇場的民間呼聲，政府當局的回應僅限於只聞樓梯響的階段¹²⁷。直到 1955 年執政者提出「戰鬥文藝」的口號，企圖將臺灣建設成一個戰鬥堡壘，抵抗對岸的共產惡勢力，而藝文活動

¹²³ 臺灣省行政長官公署公報，中華民國卅五年，冬，第 12 期，P.197。「臺灣省社會公民訓練實施辦法」，第三項。

¹²⁴ 臺灣省行政長官公署公報，中華民國卅五年八月卅一日，「臺灣省公民訓練實施計劃」，第一至六項。

¹²⁵ 「臺灣文化協進會」於 1946 年 6 月 16 日在臺北市中山堂正式成立，其參與成員包括當時全大陸及本省文化界的菁英。（轉引自秦賢次）。

¹²⁶ 呂訴上，1977：563；黃仁，2000：9。

¹²⁷ 「當局醞釀將臺北『新世界』戲院做為話劇場，已五年之久，直至最近本市各報始報導可於本月底實現，但現悉此項計劃又將擱淺，癥結所在，是財政當局不肯放棄『新世界』的電影生意。」《聯合報》第 6 版/聯合副刊/藝文天地，1955.7.22。

也被列入戰鬥的一環，成為思想與精神上的戰鬥武器。同年十月，聯合報刊登「新世界」戲院改建的風聲：

臺北「新世界」戲院改為話劇場問題，據可靠消息，已決定於最近期內實現，改裝劇場經費亦經當局核定撥付。據說這次所以要重新實現這個舊案的動機，是為配合整個戰鬥文藝的展開¹²⁸。

新聞撰寫者揣測改建的動機是為實現執政者「戰鬥文藝」的口號，而這似乎不是一項空穴來風的揣測。同年十一月中國國民黨省黨部在「婦女之家」召開座談會，商討「新世界」戲院改建劇場及演出問題。當天會議對於實際營運問題，例如劇場定位、劇場如何管理、人才如何培養、劇本如何產生、尺度如何確定等等，都尚未有具體結論，僅確定省黨部資助改建經費，以及改建落成日期訂為隔年二月十五日¹²⁹。而此落成日期，正是先前教育部社會教育推行委員會訂定每年戲劇節的活動日¹³⁰。

伴隨著「戰鬥文藝」政策理念而執行的「新世界」話劇院，從 1955 年底到 1956 年初，激起輿論一片熱烈討論細節的問題，包括話劇院內部的舞臺形式、增設舞臺上的「提詞口」、化妝間以及燈光設備的位置；「新世界」話劇院應當僅上演話劇，培養觀眾對此場地的認同；「新世界」話劇院的場租與娛樂稅問題等等¹³¹。這一番眾聲喧嘩的景象，在 1957 年「新世界」話劇院失去「戰鬥文藝」政策輔佐的光芒之後，「新世界」話劇院又默默地重新播放起電影¹³²。而劇場硬體建設做為政府由上而下文化政策的結果，當政府輔佐的手輕巧地收回，只留下頹然倒榻滿地的空殼。

¹²⁸ 〈藝苑點滴〉，《聯合報》第 6 版/聯合副刊/藝文天地，1955.10.7。

¹²⁹ 〈藝文圈內戲劇運動如何展開〉，《聯合報》第 6 版/聯合副刊/藝文天地，1955.11.28；〈馬虎不得〉，《聯合報》第 3 版，1955.12.21。

¹³⁰ 教育廳於「四十一年度各縣市社會教育每月中心活動」中制定二月十五日為戲劇節，而這項活動也持續至 1992 年。〈教廳訂頒本年度各縣市社教實施要點〉，《聯合報》第 2 版，1952.1.19；〈戲劇節特稿〉，《聯合報》，1992.2.15。

¹³¹ 〈馬虎不得〉，《聯合報》，1955.12.21。〈影院改劇場 近期可興工 「新世界」改建圖樣繪成 明年戲劇節演話劇〉，《聯合報》，1955.12.26。〈我對今後劇運的意見〉，《聯合報》，1956.1.18。〈當前文藝檢討政策之二〉，《聯合報》，1956.3.20。

¹³² 〈劇場工作的徘徊和苦悶 寫在新世界劇場改放電影之後〉，《聯合報》，1957.7.24。

第三章 臺灣戲劇演出空間的文明觀念變化

從上一章討論臺灣戲劇演出空間本身、檢查統治機構的歷史演進中，可以發現在時間的進程中，臺灣戲劇演出空間因應社會條件而呈現不同的樣貌，同時也更迭了象徵性的符號代碼，從配合宗教儀式、商業娛樂的一環，發展到具有文化意涵的戲劇演出空間。而不同政治脈絡、歷史時間點下的檢查統治機構，也與臺灣戲劇的演出空間的變化，呈現密不可分的關係。透過戲劇演出空間與檢查統治機構的討論，可以理解此空間如何被看待的問題。在這樣的變動過程裡，我試圖在這一章的書寫中，用一種新的方式提問：在歷史脈絡中的臺灣戲劇演出空間，其物質的現實面向改變，是否將與文明觀念的變化息息相關？

討論臺灣戲劇演出空間，其物質的現實面向改變，是否將與文明觀念的變化息息相關之前，我必須先釐清物質的現實面向與文明觀念具有何種關聯。對於兩者的理解，我引述 Bauman 在〈現代性的矛盾〉中的話語，作為說明兩者之間具有的關聯性：

我不認為新概念的鑄成有任何的規則可循，但我懷疑新觀念的被接受，特別是廣泛地被接受，且最重要的，被廣泛、熱情又瘋狂地接受，的確是有規可循的。新觀念會受到貪婪地追求且熱情的歡迎是因為一種感覺在增長，亦即先前使用的觀念所支持且所指向的現實已經改變，而且將持續深刻地改變，因此需要一種新的標題：也就是，舊觀念所指向的現實面向不再是重要的，而且目前的經驗已經不再圍繞著舊觀念的軸心轉動了。

(Zygmunt Bauman, 〈現代性的矛盾〉, 2004: 79)

從引文中可以了解，Bauman 說明現實面向與文明觀念之間的關係，就像是一種輪軸運動。現實面向是圍繞著文明觀念的支點軸心轉動，任何一方的轉動勢必會影響另一方，兩者的變化是一種緊密連結與相互滲透的關係。因此，臺灣戲劇演出空間的現實面向改變，必然會牽動著在此空間內的文明觀念變化；而此空間內的文明觀念變化同樣也會影響、改善戲劇演出空間的現實面向。但是文明觀念並非如同物質現實面向一樣，不是一種具體可觸摸的物件，而是一種抽象的描述。何謂文明？哪些觀念是臺灣戲劇演出空間的文明觀念？如何決定此空間的文明觀念內容？符合誰的文明觀念？如何捕捉到抽象的文明觀念？對於這些問題的釐清，正是我在這一章中試圖處理的問題。我企圖透過臺灣戲劇演出空間不同時間點下的政策法規命令、報章媒體的評論，以及日治時期形成的戲園規律，作為解讀現實面向的文本，討論文字描述的評論過程中，形塑何種文明觀念，甚至是一套不被人們察覺的文化規範。

一、日治時期的戲園規律：從開放式野臺到封閉式劇場的遊戲規則

在第二章中，我說明日治時期的臺灣戲劇演出空間，是一種從開放式的野臺發展到封閉式的「新式劇場」，也就是從無清楚區隔出演出空間與其他空間使用的邊界範圍，發展到以建築體本身形成特定的展演空間範圍。人們除了適應物理空間上的轉變，更重要的是適應「新式劇場」所具有觀看演出的特殊氛圍，以及此空間內所具備的近代化設備。我認為形成觀看演出的特殊氛圍，一部分的原因是來自於近代化設備的使用，衝擊著當時人們的感官經驗。為了貼近的理解近代化設備，如何影響人們的感官經驗，如何形成一種瑰麗奇異的觀看氛圍，我試圖透過對照人們在不同時間點下的觀賞經驗描述，才能深刻的體認到物質變化如何為人們帶來不同以往的感官經驗。我以戲劇演出空間內的新式照明設備，說明物質本身的進化與變化，導致人們在觀賞表演的空間裡，有別於過往不同的感官經驗之間的關連性。

英國倫敦的蘭心劇院（Lyceum Theatre），於 1803 年首度公開使用新的煤氣燈，這項新的人照光源可藉由氣體之補給而調整光線明亮度，使得舞臺上的亮度可以從遠端立即控制，從不同的角度投射燈光至舞臺上，等同於形成簡單、重要的調光系統，並且藉由燈光區隔出舞臺與觀眾席的區域。當時英國《觀察者報》的編輯杭特（Leigh Hunt）在觀賞演出後，描述新的照明設備是「可以和讀者們保證會相當地滿意煤氣燈，它不只出現在舞臺前，而且在各個不同的地方。當它們從陰暗裡突然地出現時，效果就像白晝的光一樣驚人¹³³」。而煤氣燈比燭光更明亮、炫目的特質也影響舞臺布景與演員的化妝形式，但更重要的影響是逐漸形成十九世紀末期，歐美在封閉式空間演出的表演節目進行當中，觀眾席全黑的戲劇慣例¹³⁴。

回到臺灣的歷史經驗中，以第一座適合本島人觀看演出的「淡水戲館」所擁有的新式照明設備為例：當 1898 年透著濛濛月光的夜晚時刻，人們還讚嘆著祖師廟口搭有雙連棚的野臺前，掛著數十盞以蘿蔔刻成花木鳥獸形狀，並且以豬油代替蠟燭的新式燈籠，是「明亮如琉璃，潔白若冰雪，為向來所罕觀」¹³⁵。每一天自然光源的太陽落下之後，僅有月光、零星的蠟燭、煤油燈、火炬劃破臺灣當時的黑暗世界。人照光源的新式蘿蔔豬油燈籠，形成在黑暗中閃爍的燈火，改善當時人們在夜晚觀看表演的清晰度，舞臺上的表演不再是霧裡看花的狀態。如果蘿蔔豬油燈籠作為改善觀看清晰度的照明工具，都能讓當時人們嘖嘖稱奇的留下評論文字，也就可以更加的理解 1909 年，採用電燈作為照明設備的「淡水戲館」，

¹³³ Dan Redler, *Stage Lighting*. (轉引自沈柏宏，2005：36)。

¹³⁴ 沈柏宏，2005：35-42。

¹³⁵ 〈醜資酬神〉，《臺灣新報》，1898.2.17，第 428 號。標點符號為我所標記。

對當時的人而言，相較於隨時隨地都可能從舞臺上搖搖欲墜的蠟燭、煤油燈、新式燈籠安全之外¹³⁶，更重要的是造成一種新穎的觀賞經驗。以電燈作為照明設備的觀看視線，比過去人照光源的蠟燭、煤油燈、火炬更加清晰、明亮，也不會如同蠟燭、煤油燃燒之後，產生嗆鼻的混濁氣味。照明設備的物質條件改善，使得人們可以在**比較安全、清楚視野、空氣清新舒適的環境**下觀看表演，提升空間的舒適感。

因此，人們逐漸在戲劇演出空間中，加深對近代化照明設備的依賴，甚至在電燈忽明忽暗、電力突如其來的中斷時，觀賞者產生鼓譟、怨言的情緒：

前夜淡水戲館大觀茶園。演劇方酣。忽電燈昏暗。對面不見人影。觀客異常嘩噪。館中執役急燃蠟炬代之。喧聲始息。至半點餘鐘。電燈復明。觀者乃為之快然。¹³⁷

…朴子電燈。每夜明而復滅。滅而復明者。不計數十回。觀者多有掃興而歸。¹³⁸

閩班舊賽樂自去二十二日夜。開幕於南座。夕陽既下。一般觀客紛至踏來轉瞬座位告滿。比將開臺。電燈突生故障。場中黑暗。雖急為修理。然忽明猶忽滅大殺觀興。¹³⁹

人們在戲劇演出空間中，對於近代化照明設備的依賴，也顯現於近代化照明設備使用在不同類型的戲劇演出空間上。也就是除了封閉式的戲劇演出空間，能夠在戲劇演出空間內固定的提供新式照明設備，舞臺建築本身可以隨時自由移動的開放式野臺，也會設法牽電線架設臨時電燈圍繞在舞臺的周圍，改善人們在夜晚觀看視線的明亮度：

大稻埕集賢堂舊中秋夜在新興街開唱南詞。其綵棚三面玲瓏。電燈掩映。

¹³⁶ 煤油、石油燈火從臺上墜落焚燒臺下觀者致死的新聞：

「昨夜十點鐘中間。西堡雙頭廟街。余元。為酬謝神恩。扮演梨園。臺下人環觀如圍垣。不料臺上。石油燈火。忽然墜落。焚燒四個童兒傷頭部。」〈戲臺上發火燒人〉，《臺灣日日新報》，1907.3.28，第 2668 號；

「去十四日。海山堡潭底廟。賽神演劇。當夜演至興酣。忽一煤燈。自棚頂墜下。燒及兒童三人。惟兩人受傷最重。均見焦頭爛額。…聞其致墜之由。係用木瓜酒罈。貯煤油為燈具。繫以阿鉛線。然火氣炎蒸。迫久則線質朽敗。故有墜燒之禍。奈島人演戲。率以此為省油計。獨不思棚前懸燈。最易觸礙。若逢武出。更屬難防。萬一擊動。縱無傷人。亦不免被油所污染。非至計也。後有演者。當知所改良為要。」〈兒童火厄〉，《臺灣日日新報》，1909.2.21，第 3241 號。

¹³⁷ 〈蟬琴蛙鼓〉，《漢文臺灣日日新報》，1910.6.10，第 3636 號。

¹³⁸ 〈朴子通信·戲客掃興〉，《臺南新報》，1924.8.15，第 8077 號。

¹³⁹ 〈嘉義通信·電燈惱人〉，《臺南新報》，1927.3.26，第 9030 號。

雖月色熹微。而照耀如同白晝。棚下鵠立以聽者。幾及數千人。¹⁴⁰

當日演梨園數臺。兼點臨時電燈等。屆時定呈一番熱鬧云。¹⁴¹

當時人們對於採用電燈作為照明設備的新奇、驚豔文字描述，能夠以水竹居主人張麗俊的話語作為說明。梨園「最新見者，錦枱前掛一臨時電燈，大如月光，耀賽過於月焉¹⁴²」。他並作詩讚美當時近代化的照明設備：

電燈圖

停看燿耀似流螢 映徹嵐光水色清
疑是廬山真景象 緣何面目表分明¹⁴³

由上述的報導與詩文中，呈現出日治時期的臺灣戲劇演出空間，因為新式照明設備的增添，使得觀賞者對於戲劇演出空間的環境，有了更為舒適、安心的感受，這也意味著人們認知到物質空間的改變，以及現代化設備的進步，能夠為表演以及觀賞者本身帶來有別於過往新穎的感官享受。

日本在臺灣推動現代化的治理方式，使得臺灣戲劇演出空間，從野臺與堂會的形式，跳躍過也許可能會形成的中國「茶園」形式，直接進入具有近代化設備的「新式劇場」空間格局。建築物所包圍的物理空間範圍，與近代化設備的變化，使得進入封閉式的「新式劇場」、30年代的「混合戲院 / 劇場」觀賞演出的人們，又該依循怎樣的戲園規律，配合這個嶄新的空間形式？我將戲園規律視為一套從開放式野臺到封閉式劇場的遊戲規則，而在戲園規律形成過程又將會產生何種意義作為切入點。分別以位置等級及顧客的概念，處理戲園規律將會形成何種意義。換言之，進入封閉式戲劇演出空間的人，每個人都成為有價碼的人，並且以顧客的身分，要求平等、親切的服務態度。

二、位置等級的概念：每個人都有價碼

你們坐在排列當中。你們形成一種隊形。你們依照某種順序入座。你們面對同一個方向。你們彼此保持一樣的距離。你們是觀眾。你們形成了一個單位。(Peter Handke,《冒犯觀眾》，1990：9)

1966年Handke的《冒犯觀眾》點出封閉式劇場的一項重要特質，每個進入封閉式空間觀賞演出的人，以「觀眾」的身分在觀眾席內，形成面對同一個方向

¹⁴⁰ 〈楓葉荻花〉，《漢文臺灣日日新報》，1911.10.8，第4085號。

¹⁴¹ 〈淡水祭典〉，《臺灣日日新報》，1922.4.3，第7846號

¹⁴² 張麗俊，2000（四）：191，1915舊四月十九日/新六月一日/火曜日。

¹⁴³ 張麗俊，2000（四）：337，1916舊四月十一日/新五月十二日/金曜日。

的相同單位，身體與身體之間保持一樣的距離。但這個單位不是無差別的個體，而是依照某種順序坐入排列之中。

日治時期形成的「新式劇場」，同樣也具有封閉式劇場的座位排列特質。有別於傳統開放式野臺的物理空間，讓過去人們隨時遊走於各角落的觀賞方式，逐漸坐定在封閉式劇場的座位上。人跟人彼此之間，因為座位的不同，而逐漸有了身份上「位置」的差距。

園內一二三等諸座位。雖界限分明。但一等之于三等。毗連甚近。所差者惟一等有椅凳。三等僅席地而坐耳。每遇演至興會淋漓之時。三等者非挺身直立。則高聲嘩然。致科白妙處。不能領略至十二分。其惹厭亦甚矣。本島向無戲園。戲園規律若何。中流以上者且不知。何論乎若輩。故非園中人極力制限之不可。即觀劇亦應各知自愛。則一二三等交受其益矣。¹⁴⁴

每個座位都是相對應身分、地位、性別的「位置等級」。依照承包戲院檔期的「茶園¹⁴⁵」所設定的觀覽資，「新式劇場」的觀眾座位以價錢區分出等級，可能分成頭等、次等、參等¹⁴⁶，或是特等、一等、二等、三等¹⁴⁷。以身分、性別區分出婦女席¹⁴⁸、股東席、記者席¹⁴⁹，有些劇場則置有與一般座位隔離的包廂（包房）。

當我以傅科對規訓微物理權力的看法，重新看待「新式劇場」對觀眾席上人們的「位置等級」分配，封閉式的戲劇演出空間標示出一個與眾不同、自我封閉的場所。一排接連一排的座位分布，顯示著「新式劇場」被蜂巢式的權力切割，連接又隔離身體的座位以單位定位或分割原則，將過去圍繞在臺口前站立或是坐在車中、板凳上看戲的人們，切割再切割成不同的位置等級，進入到此空間的每一個人人都分配到屬於他所購買的等級位置。在之後甚至發展出對號入座的位置，讓每個人有對應的專屬位置。「新式劇場」的「位置等級」分配，打破過去各種階層、身分、性別的身體與身體之間碰撞、摩擦、集中混雜的情況，彼此的身體透過座位的分布保持一定的距離，將無益或是有害的烏合之眾（multitudes）變成有秩序的多元體（multiplicities）¹⁵⁰。「位置等級」確保「個人」成為秩序的單元體。

¹⁴⁴ 〈觀劇注意〉，《臺灣日日新報》，1906.8.29，第 2500 號。

¹⁴⁵ 「中國戲班來臺演出，多為臺人先募股合資，每股約 100 圓至 150 圓，合成 30 至 60 股，組織『茶園』、公司的經營型態，先包租戲院檔期，然後再派代表赴中國，委託當地戲界內行出面承辦邀角，條件談妥即約定日期來臺。」（徐亞湘，2000：113）。

¹⁴⁶ 〈詠霓開演〉，《臺灣日日新報》，1909.9.21，第 3420 號，（徐亞湘，2006 b：113）。

¹⁴⁷ 〈戲園滿座〉，《臺灣日日新報》，1910.6.24，第 3647 號。

¹⁴⁸ 〈劇場之整備〉，《臺灣日日新報》，1906.12.13，第 2587 號。

¹⁴⁹ 〈梨園雜？〉，《臺灣日日新報》，1909.1.30，第 3224 號。

¹⁵⁰ Michael Foucault，1998：141-148。

封閉式空間內踰越自身「位置等級」的人，除了將劇場視為營利事業場所的經營者、館方人員，以個人進入「新式劇場」觀賞表演，必須支付座位等級的費用，也同時試圖向踰越者收取符合座位價碼的同等料金：

觀劇者怡情也。而乃常有買三等票。而坐一等。致相齟齬。斯亦陋矣某甲為市內富家裔。亦以三等而坐一等。為驗單者察出。要其補足。渠藉詞為不識何者三等。何者一等。驗單者不容。甲怒言曰。誤坐一等席。有何犯法。且演劇過半。吾將三等票。而坐一等位。於汝無虧。驗單者以該園人數兩千餘。若人人如是。實礙營業。兩者紛論。觀客被擾不堪。共叱之去。

151

當時的記者、投書者也特別針對這些踰越者給予評論：

去初七夜。南座榮陞茶園。為演殺子報頭本。故觀者益多。是夜滿園。突有惡漢名臭格。現為臺南驛驛夫。素本兇惡。著名之無賴漢也。買三等單。居然坐一等席。園丁□取其等位料金。抗而不與。滿口怒詈。加以用武。幸警官在場監督。乃令刑事巡查補王某。將格擄到警務課嚴責云。¹⁵²

淡水戲館內。置有記者席。所以昭優待也。昨有臺中吳泉。曾入貴為郎。目不識丁。抵該席。審視之。而不識所書何字。漫然高坐。而師曠和嶠之流。亦從而坐之。似此不辨香臭。園主雖不便明斥。而旁觀者早嗤之以鼻也。¹⁵³

昨有赴淡水戲館觀劇。購三等券而入。竟就特等之座位。初場中給事不知急進茶。其人愕然。給事問之。乃促令轉趨三等位。意者其地瓜老耶。抑生平未入劇場耶。¹⁵⁴

淡水戲館開演老得勝班。近日顧客頗形盛況。去廿一夜。演雙釘案。觀者尤眾。有粵人兩名。憨態可掬。坐特等位。園丁詢之。因改坐一等位。迨收單時。園丁始知為三等單。欲向補足。又不肯破囊。因被逐去。真不知差也。(厚臉皮)¹⁵⁵

從上述的新聞報導，可以得知「新式劇場」的觀眾座位以價錢區分出等級，

¹⁵¹ 〈戲園雜錄〉，《臺灣日日新報》，1911.3.10，第 3878 號。

¹⁵² 〈赤坎片帆·觀劇逞兇〉，《臺灣日日新報》，1909.6.11，第 3334 號。

¹⁵³ 〈楓葉荻花〉，《漢文臺灣日日新報》，1910.9.16，第 3719 號。

¹⁵⁴ 〈雪白梅香〉，《漢文臺灣日日新報》，1910.12.30，第 3812 號。

¹⁵⁵ 〈鶯啼燕語〉，《漢文臺灣日日新報》，1911.2.23，第 3863 號。

而坐入不屬於自己「位置等級」上的人們，則被記者、投書者給予犀利的評論。但是為什麼斥責劇場內座位問題的新聞事件，時間點上都集中在 1910 年前後？置入臺灣戲劇演出空間的歷史脈絡中觀察，我發現這並不是時間上偶然出現的新聞事件。臺灣戲劇演出空間在 1909 年產生劇烈變化：第一個適合本島人觀賞表演的封閉式劇場「淡水戲館」誕生。這意味著封閉式的劇場建築，開啓了觀賞者認識演出空間的另一個轉捩點。在「本島向無戲園，戲園規律若何，中流以上者且不知，何論乎若輩」的概念下，「戲園規律」需要被建立。當時「戲園規律」的內容是什麼？是否參考哪裡的「戲園規律」？符合誰期望的「戲園規律」？或者換個方式提問，日治時期誰有能力撰寫文章評論「新式劇場」內的狀態，投稿到《臺灣日日新報》的〈鶯啼燕語〉、〈楓葉荻花〉、〈是是非非〉、〈落葉繽紛〉、〈蟬琴蛙鼓〉等類似現今報紙社會版性質的讀者投稿欄目¹⁵⁶，並且獲得刊登？這些是我試圖更進一步探討與構思的部分。

日治時期的封閉式戲劇演出空間中，「戲園規律」是進入近代化「新式劇場」的人們，亟欲建立的禮儀規範。透過這樣的禮儀規範，讓觀賞者重新認識戲劇演出空間這個概念，也為整個空間賦予一個新的定義。而「戲園規律」的參考對象，有進步的日本內地戲園以及清國戲園的規則：

按內地戲園。于本日明日。所演何齣。所扮為何腳色。某腳色應扮某人。皆一一載之戲單。今該班所刊布之戲單。固亦載其齣且載其腳色。惟某腳色應扮某人。猶有缺如。不知故實者。不無蒙頭蓋面之憾。此宜改良一也。又上海戲園。于演某齣時。皆大書于粉牌。高懸臺上。俾觀者一目了然。今該班亦無之。此宜改良二也。¹⁵⁷

透過比較日本內地戲園以及清國戲園的規則，輿論建議「新式劇場」的經營者需要將劇名、角色名稱、演員名單註明在戲單、戲臺上。戲旦、班長也需要如同清國的戲園通則，特別招待坐在特等席上的客人：

竹塹俱樂部內開演的和樂園之上海班其位置分為四等。三等及壹等居多。貳等次之。特等只有壹人而已。此人乃該地綽號為散財童子。曾漁津是也。年纔弱冠。眼掛金緣鏡。口含朝日煙。意氣軒昂。坐在樓上東廊。大有俯視一切之慨。有一土僕。與之對坐。不知者認為看官。其實乃園內之小使。主人命以陪客者。然在清國之戲園通例。凡特等客。必須戲旦或班長陪觀。以便招待。今之園主。惟命一小使對坐。似未免有失禮之嫌。莫怪散財童子。終席不散一文以賞之。¹⁵⁸

¹⁵⁶ 徐亞湘，2006 b：iv。

¹⁵⁷ 〈觀劇注意〉，《臺灣日日新報》，1906.8.29，第 2500 號。

¹⁵⁸ 〈新竹通信 觀劇雜觀〉，《臺灣日日新報》，1908.7.29，第 3073 號。

對於進入近代化「新式劇場」的人們，也以清國的戲園通則，作為觀賞者的行事準則。在「新式劇場」中高聲巨喝、如醉似顛的行為，是不恰當的禮儀規範：

淡水戲館。每夜觀客頗眾。其間有某某於稠人之中。?高聲巨喝。如醉似顛。觀者頗厭之。蓋上海觀劇。謂之聽戲。臺灣觀劇。謂之看戲。雖有不同。然如一舉一動。不知好歹。妄事高喝。未免為識者所嗤。意若而人者。其與優人有關係乎。不然。何若是□狂態百出也。¹⁵⁹

除了參考日本內地戲園、清國戲園而建立的「戲園規律」，能夠約束進入封閉性空間觀賞演出的人們，更重要的約束力量來自於官方正式頒布的法令。1901年頒布的《臺北縣報·約束戲館及雜戲館章程》中，明確的訂定關於劇場建築、建造過程、逃生或消防設備、演出管理以及懲處方式的法規。但是此法規的效力並不是遍及全臺，而僅為臺北地方縣令。三澤真美惠依據此法規制定的內容與時期，推測應該是參考前一年在日本內地東京制定的「戲劇上演取締規則（原文：演劇興行取締規則）」¹⁶⁰。在1901年頒布的地方法規內，觀賞者進入「新式劇場」應當在開演時刻遵守的規範，以及違反規範的懲罰：

第二十一條 開演間觀客應當遵守事項概如左錄

- 一、 不得高談以及其外喧嚷妨礙他人
- 二、 不得濫上戲臺或又進入戲房或又徘徊花道¹⁶¹
- 三、 不得戴帽妨礙他人
- 四、 不得為袒裼裸裎或為手巾蓋面或為類此不體面之所為¹⁶²。

第二十二條 遇有第二十一條內各項所為即行制止而若不肯有諭為退館

第二十五條 …不聽第二十二條勸止而不肯退館者處罰十日以內拘留或又一圓九十五錢以內科金

閱讀日治時期的法令，並沒有發現關於座位等級的任何規定。因此，當文章中出現觀賞者憤怒說出：「誤坐一等席，有何犯法？」¹⁶³這透露出踰越自身「位置等級」的人，沒有觸犯一條條的法規。觀賞者踰越的不是統治政權明文訂定的法律，而是館方從營利的角度將座位訂定出價碼，藉此符合某些特定階層的觀眾所認定的「戲園規律」，例如，臺南座歌仙茶園在擴張座位時，特別添設兩行一等的婦人席，使得「貴婦人往觀者，亦無混雜之虞¹⁶⁴」。某些特定階層的觀眾需

¹⁵⁹ 〈楓葉荻花〉，《臺灣日日新報》，19010.9.21，第3723號。

¹⁶⁰ 三澤真美惠，2001：52。

¹⁶¹ 內地戲臺左右兩路之外尚有從外頭出入一路謂之花道。

¹⁶² 《臺灣日日新報》，1901.7.25，第968號。

¹⁶³ 〈戲園雜錄〉，《臺灣日日新報》，1911.3.10，第3878號。

¹⁶⁴ 「臺南座歌仙茶園。此番特別整頓。客位及婦人席。均再擴張。且婦人坐位。?等外復添設兩

要維持自身與泛泛大眾「界限分明」的獨立空間，以此顯現出階級區隔的形象。

我從斥責劇場座位問題的新聞報導中發現，不論是一等席內素本兇惡的臺南驛夫、記者席內目不識丁的臺中吳泉、沒進過劇場的地瓜老、憨熊可掬的粵人，這些人們在封閉式劇場內坐錯位置的各式各樣醜態，從報章文字的描述，也直接透露出 1910 年前後的執筆者，對於這樣的現象秉持著一種不以為然的態度，同時對於當時劇場空間內呈現一種新的價值觀，也就是劇場中的觀賞者應當符合以價碼、身分區分出的「位置等級」。

除了藉由座位的分布方式，區隔出觀賞者彼此身分的「位置等級」差別，我從一些新聞報導中也發現，作為商品的戲劇內容也被輿論標示出等級的區隔。也就是劃分界線的等級概念，充斥在當時的整個封閉式戲劇演出空間內。以當時中國戲班的表演為例，輿論將其大致上區分成武戲與科白唱唸的文戲。日治初期的輿論，評論觀眾觀劇時「往往捨聲調而重色澤。于武技之稍優者，如翻筋斗或倒豎等，初非大奇異者，則喝采不絕。于齣中要點，雖其觀目科白唱唸，有極為傳神者，反多忽之。」¹⁶⁵。當時的輿論針對戲劇內容加以區分，呼籲喜愛看武戲的觀眾勿「捨聲調而重色澤」，輿論上的呼籲此一作為本身並沒有太大問題。問題點在於輿論將區分之後的戲劇內容，標示出等級的概念，也就是科白唱唸的文戲與武戲相比，文戲是戲曲內容中的菁華，其唱念、觀賞趣味比武戲優越：

臺人喜觀武劇，不喜觀文劇。武劇之趣淺，文劇之趣深。淺則易解，深則難喻。武劇重關目，文劇重唱念。關目之優劣易知，唱念之美惡難喻。又武劇熱鬧，文劇冷靜，好熱惡冷，人之常情。京滬人曰聽戲，閩粵人曰看戲。聽戲者專重唱念，看戲者專重關目。雖各失于一偏。然聽戲則得戲之精，看戲只得戲之粗也。¹⁶⁶

而新聞報導的投書者、撰寫者，更進一步將觀賞文戲與武戲視為個人的欣賞品味。藉由欣賞品味區隔出階級的形象，坐在三等席位上觀賞武戲的庄客，與坐在一、二等席位上觀賞文戲的市中人士，成為兩種迥渭分明的階級形象。城市與村莊、身份、位置等級、欣賞品味被輿論串連在一起評論。

庄客喜觀武戲，三等席位，稍遲到者則無立錫地，欲坐一、二等，又嫌高價，故多敗興而歸。市中人士則好觀文戲，每值文齣爭先恐後，一、二等

行一等席。如貴婦人往觀者。亦無混雜之虞。外又置特別記者席。十分周至。與前大不相同云。」
《臺灣日日新報》，1910.8.24，第 3699 號。

¹⁶⁵ 〈菊部陽秋〉，《臺灣日日新報》，1909.10.13，第 3438 號。這則新聞描述「喜觀武戲的嗜好同時也引起部份『內行看門道』觀眾反省並提出呼籲，希望臺人觀劇時勿皆『捨聲調而重色澤』，致使許多唱唸做表不錯的演員因無觀眾的情緒回饋而失去演出的熱情，對觀眾而言是一大遺憾。」（徐亞湘，2000：191）。

¹⁶⁶ 〈觀劇放言〉，《臺灣日日新報》，1920.3.3，第 7085 號。

席位時常滿座，如三等席位即寥寥無幾。¹⁶⁷

換言之，在當時的社會輿論，已將庄客、三等席位、武戲與市中人士、一、二等席位、文戲，切割出兩種不同的「欣賞品味」。而當時的輿論呈現著，拍手喝采武戲的觀賞者是「不知武戲較易文戲¹⁶⁸」，撰寫者甚至認為諸紳商拍手喝采、交口欣賞，是因為演員的「聲音嘹亮、步武端莊、形神逼肖」，而「庄民不諳唱念歌曲，僅觀衣服華美，武藝超群，至箇中三昧，冥然罔覺。¹⁶⁹」換句話說，城市與村莊、身份、位置等級、欣賞品味被輿論緊密地縫合成兩種高低差別的論述。封閉式的戲劇演出空間，逐漸將位置等級概念收編進入這個場域，讓進入此空間的每一個人看似都有一個相對應的身份、價碼、以及欣賞品味。

三、顧客的概念：要求平等、親切的服務態度

第二章論述臺灣戲劇演出空間的形成背景與意義中，曾提及相較於配合祭典的野臺戲劇活動，是屬於當地全體居民的事件，「新式劇場」的戲劇活動則是屬於個人娛樂，個人支付進入劇場觀賞演出的費用，使戲劇活動成爲一種商品，由個人決定是否購買票卷進入劇場觀賞。日治時期的戲劇演出空間，不論是「新式劇場」或「混合戲院 / 劇場」，都被視爲一種商業營業場所：

大吉陞班菊部。在臺南市。王宮港街南座開演。…該園用內地人。收入場券。常對島人無禮。呼之曰爾。夫戲園與商業無異也。須要相當之禮相待方可。¹⁷⁰

當封閉式的戲劇演出空間被視爲「商業」，即表示此空間成爲買賣交易的場所。但是「商業」並不僅是真實物品的交換，它還蘊含著許多嶄新的想像與抽象概念，以Staler在《消費文化與現代性》的話語來說：「貿易與商業（而非生產或消費）逐漸在早期現代心靈中變成最爲重要的一部份。…商業提供了諸多嶄新的想像與概念，社會藉此被理解，且消費藉此被察覺，並被貼上我們如今統一稱呼爲消費文化的標籤；而被重新評價，讓它成爲：經濟與政府的構想、公民社會與社會本身的看法、自利、理性與需求、地位與文化的新概念。¹⁷¹」因此，另一種可以更確切說明當時的戲劇演出空間是一種商業劇場的形式，在於當時進入封閉式戲劇演出空間的觀賞者，逐漸發展出消費文化中的「顧客」概念。「新式劇場」時代的人們，即提出戲園屬於商業營業的一環，對待進入戲園的觀賞者需要以禮相待。「混合戲院 / 劇場」時代的觀賞者，則更進一步將自身視爲消費戲劇活動

¹⁶⁷ 〈蘭城近信〉，《臺灣日日新報》，1911.10.5，第 4082 號。

¹⁶⁸ 〈遇演武齣〉，《臺灣日日新報》，1909.1.30，第 3224 號。

¹⁶⁹ 〈觀劇瑣談〉，《臺灣日日新報》，1910.12.13，第 3795 號。

¹⁷⁰ 〈鯤南雜？梨園雜？〉，《臺灣日日新報》，1909.1.30，第 3244 號。

¹⁷¹ Don Staler，2003：34。

的「顧客」。

當「混合戲院／劇場」時代的觀賞者，逐漸發展出「顧客」概念之後，消費不再僅僅是銀貨兩訖的買賣關係存在，還要求改進凶惡、粗俗、無禮的門番檢票人、茶房，提供平等與親切的服務態度，可以從下列引述的幾則新聞報導中，看出一種在當時劇場空間內，所形塑出的服務態度：

該班之?頭。對觀客孤單之不親切噴□煩□。如日前排演八美樓一齣。日間傳單示眾。其夜幾半滿園無立錐之地。中有一觀客因三等無席乃再補單時班長與以三等券數枚。湊成一等之額。迨至孤單時。只認色之紅白。不問其單數之多少。決欲索補足金而已。勢甚兇惡。幾欲用武。且常對穿臺衣之一等客。謂若三等者不可來此。語帶閩音如狂犬之吠人。頗極無禮。至見其單始默然而去。以此行為而虐待觀客。¹⁷²

西螺劇場賣茶。須親切為是。茶費既平等。則待遇亦貴平等也。(有觸而言)¹⁷³

…門番檢票人亦不親切、席上紳商或婦人、受其迷惑者不少。甚至觀?買票入內、竟無相當座席可坐。劇場是民?的娛樂機關、經營者要相當考慮才是。¹⁷⁴

對觀客亂來艋舺戲園、在來因茶房和守門的、時常對觀客不親切、所以雖有名劇往該園開演、市民多不要往觀、近因當事者有稍改革、不過也是三二禮拜的順序而已、目下依然仍是顧門的消防組員和茶房的無賴漢結托、每夜將較好的坐席用繩子圍住、另要觀客每名津貼五角或一圓。至於強制觀客飲咖啡茶等、這比永樂座更加亂來、故一般觀客都非難當事者未免太無責任云。¹⁷⁵

這些新聞報導所表達的都是要求劇場空間內的茶房、門番檢票人，需要有親切、有禮貌的服務態度。這也說明「混合戲院／劇場」時代的觀賞者，除了延續「新式劇場」時代所形成戲園屬於商業營業的概念，更重要是發展出「顧客」的概念。「顧客」除了要求服務人員要有良好、親切、禮貌的服務態度之外，也要求提供衛生、品質良好、價錢公道的茶點。透過新聞報導特別提到茶點的部分，可以理解當時的劇場空間內，飲食也是被「顧客」討論的一環：

¹⁷² 〈惡戲宜罰〉，《臺南新報》，1924.3.30，第 7939 號。

¹⁷³ 〈是是非非〉，《臺灣日日新報》，1929.5.18，第 10445 號。

¹⁷⁴ 〈地方通信·能高·劇場辦理不宜〉，《臺灣新民報》，1930.5.10，第 312 號。

¹⁷⁵ 〈地方通信·臺北·艋舺戲園〉，《臺灣新民報》，1931.9.26，第 383 號

近來戲界不好。而戲園中之賣食物者。較為利市三倍。¹⁷⁶

戲園數粒瓜子及茶。徵取十錢。貴亦無妨。但望注重衛生。勿以惡劣之瓜子及粗茶惡器待客也（草地人投）¹⁷⁷

戲園觀劇。濫出甜茶。強撤茶代角半。是可目為高貴之地租附加稅。（地方觀客）¹⁷⁸

從我所引述的新聞報導中，可以發現提供乾淨與衛生的茶點、品質好並且價格公道的食物，是劇場內備受重視的一環，這說明著劇場內的一種飲食文化也開始逐漸成形，慢慢成為觀賞者在乎的一個環節。既然當時的觀賞者，逐漸形成將自身視為「顧客」的概念，觀賞戲劇活動如同一種買賣的商品，「顧客」透過評比不同封閉式劇場之間的服務項目，而要求戲劇演出空間的經營者改善服務內容：

臺北永樂座戲園近日間連續新演臥龍崗□觀客皆謂好評嘖嘖。缺憾者茶房不佳。甚為可惱。茶用一小碗易冷。茶水極苦昏夜吃之。如似玉壺水□俗謂透心涼何不仿新舞臺用茶罐之法□或茶心抑或抗菊俾觀客歡迎。觀客豈但平等而已。若使平等論之無分上下。何用設特等一、二、三等。茶房若不早改正外方風說以此價值三錢。全用茶末瓜子猶少。比較新舞臺□清□別當□競爭時代。那堪小數敗□。急改正之。比較的不遜於他。似白璧無瑕。（眾觀客談）¹⁷⁹

臺北永樂座吾人輒往觀劇。雖一般好評。至於茶房欸客。俾觀客一般怨嘆。聞之劣茶冷苦。只但一甌。何不依新舞臺用茶罐為妙。俾觀客一般歡迎（善改良）¹⁸⁰

「顧客」對於提供商品的戲劇演出空間，甚至建議經營者在販賣茶點之外，應該提供更多商品選項的要求：

田中永樂座劇場。至落成至今。演戲不息如觀客每夜充滿內中。雖有設備茶代。然未有販賣煙草。觀客甚覺不便云云。¹⁸¹

¹⁷⁶ 〈赤崁春帆·茶園雜俎〉，《臺灣日日新報》，1911.4.6，第3903號

¹⁷⁷ 〈是是非非〉，《臺灣日日新報》，1928.7.9，第10135號。

¹⁷⁸ 〈是是非非〉，《臺灣日日新報》，1929.10.19，第10598號。

¹⁷⁹ 〈萬殊一本〉，《臺南新報》，1924.3.2，第7911號。

¹⁸⁰ 〈萬殊一本〉，《臺南新報》，1924.3.5，第7914號。

¹⁸¹ 〈地方通信·田中·觀客之聲〉，《臺南新報》，1930.1.8，第10044號。

當觀賞者成爲「顧客」這樣的身份之際，飲食文化成爲被「顧客」重視的一個部分，在「混合戲院／劇場」內吃什麼樣的食物、喝什麼樣的茶、以何種方式飲用，都是有一套標準規範，讓觀賞者亦或「顧客」這樣的角色來審視。

除此之外，回到戲劇演出空間的經營者身上，他們對於觀賞者將自身視爲「顧客」的回應，也直接反映在硬體設備與軟體管理制度上的改變，才能滿足那些付費前來消費的觀賞者。因此，「混合戲院／劇場」的時代，經營者除了改善外部建築、內部構造上的硬體設備，也試圖透過調整經營方式、服務態度，回應「顧客」的需求：

永樂座落成扮演。…經營方針。亦欲一變。務使觀客好感。如賣票換票等。欲用新進人物。以除嚮來傲慢之弊。擬仿上海各舞臺辦法。募集數名代售入場券者。專接待特等及一等之觀客。俾免在窗口買票。¹⁸²

永樂座改革 發出聲明書？聲喔喔。大地春回。又是一番新正氣象。值此新春。劇界熱鬧異常。就中若永樂座。亦於客臘底。斷行大改革。刪除從來劣弊。打破因襲舊套。茲列其數端於左。一、興行主眼。西洋劇。及中國影片上映。二、場內坐席。特等一等在階上。改造凸椅。二等樓下全部。三等在階。三、映寫室。閒置新式機二組。四、從業員。全員訓練。待客親切。五、茶代廢止。飲茶請自由。六、說明者。特聘斯界名人。¹⁸³

從文中的討論發現，「混合戲院／劇場」時代延續「新式劇場」時代所形成戲園屬於商業營業的概念。而當「混合戲院／劇場」時代，觀賞者將自身視爲「顧客」的概念形成之後，商業劇場時代的經營者也會試圖回應「顧客」所提出的各種需求。

我從討論位置等級與顧客的概念，發現物理空間的改變，促使戲劇演出空間內產生配合新現實面向的新觀念，日治時期戲園規律的形成，是一種從開放式野臺到封閉式劇場的遊戲規則。接下來守時概念的討論，將穿梭日治與戰後時期對戲劇演出空間內的守時概念，如何產生不同的詮釋。透過較長時間的觀察可以閱讀到，當「舊觀念所指向的現實面向不再是重要的，而且目前的經驗已經不再圍繞著舊觀念的軸心轉動」時，所形成的將會是如何的現實局面。

四、守時的概念：遲到者將在演出「適當」的時間點或中場休息時進場

¹⁸² 〈永樂公司招班〉，《臺灣日日新報》，1923.12.1，第 8453 號。

¹⁸³ 〈新春劇界〉，《臺灣日日新報》，1934.1.1，第 12120 號。

國父紀念館內秩序甚好，觀眾衣履整齊，場內亦絕無人吸煙嗑瓜子，這種良好習慣應永遠保持。但是，有一嚴重的問題亟應糾正，那便是若干觀眾**出入場不守時**。以五月廿八日夜間為例，「泗州城」已演畢，「鎖麟囊」已登場，還有許多人昂然進場，毫無愧色。正劇未完之前二十分鐘，又有許多人紛紛離座，「抽籤」而去。這是在一個文明國家的正式劇場中很少有的現象。改進之道不難。觀眾要自重，要守時，管理人員更要嚴格執行。如照外國規矩，一開演就關閉所有的出入口，遲到者請在場外等到「休息」時間入場。如在休息之後才來的，管你是天王老子，明日請早。¹⁸⁴

兩廳院前臺觀眾服務：劇場須知：如觀眾無法準時趕上開演時間，兩廳院各樓層設有電視螢光幕作現場立即轉播，工作人員會於適當時間再引導觀眾入場。

時間的標準化是現代社會的重要特徵，也時時點醒我們身為人類而生存的集體向度。…時間就是生命，而資本主義的精義卻表現在時間就是金錢的老生常談上，難怪我們逐漸習於以金錢來衡量生命的價值。某些時候，違反了時間表，還會遭受懲罰，遲到早退成為道德與倫理的議題。（王志弘，〈走差了的時鐘〉，1999：162-163）

戰後報章媒體的評論，逐漸出現呼籲觀眾準時進場、節目演出進行間暫時停止觀眾出入、遲到者請在中場休息或曲目間入場的文字批評¹⁸⁵。無法準時進場者被評論為破壞公共秩序、會場規矩。準時進場被視為文明國家的正式劇場內應有的文明行為，也就是戰後的現代劇場空間內，開始出現以開演時間作為分界點，區隔出準時與遲到的差別，冀望所有的觀眾都能養成守時觀念，準時在開演時間之前進場。守時觀念並不是戰後才形成的文明觀念，其形成過程可以回溯到日治時期。但是，戲劇演出空間內必須具備守時觀念，則是戰後在此空間內才逐漸浮現出的觀念。為什麼戰後的戲劇演出空間浮現守時觀念？有什麼現實面向的改變而需要此種觀念？為什麼守時觀念被視為文明觀念？守時觀念又是如何在戲劇演出空間內被廣泛地接受？

勒范恩（Robert Levine）在《時間地圖》一書中，以社會學實證研究的分析方式，透過討論不同地理區位的時間感，提出不同的族群各自建構生活中時間的概念，也就是不同的地方因其自身文化和次文化而產生獨特的時間紋路，各族群對時間的意念是如此不同，導致對「守時」的概念亦會不同¹⁸⁶。他提到人們的時

¹⁸⁴ 〈觀眾要守時〉，《聯合報》，1972.6.11。

¹⁸⁵ 〈差勁兒的觀眾〉，《聯合報》，1974.12.19；〈注意會場公德〉，《聯合報》，1977.12.13；〈好好的音樂會憑什麼被你擾亂了？喜歡遲到不守秩序的聽眾該自省！〉，《聯合報》，1978.8.21；〈場內觀眾爆滿場外票房奇差〉，《聯合報》，1983.4.19。

¹⁸⁶ Robert Levine，1997：1-12。

間觀，大致上可以區分成以鐘頭來劃分活動事件始末，或是活動事件按照自發性的時間表，這兩種對待時間的態度分別產生「以鐘錶時間為準」和「以活動事件為準」的生活方式。活動事件時間觀的生活方式，也就是對於時間的概念是根據活動本身而定的，活動的開始與結束，是經由參與者彼此一致同意，「感到」何時才是最正確的時機而定。將時間區分成一天 24 小時、每小時 60 分鐘、每分鐘 60 秒精細劃分的鐘錶時間，並不適用或存在於每一個民族的現實生活。他點出時間觀和守時觀念之間的關聯，形成守時觀念的前提是「時間」必須先能夠精確地切割計算。因此，在討論臺灣戲劇演出空間內必須具備守時觀念之前，需要先了解時間概念如何在臺灣形成與變化。

臺灣在日本接收治理之前，對於時間的衡量仍然採用中國的方式。中國傳統衡量「時間」的方式一日晷、線香、漏刻都是古人試圖碰觸「時間」概念的計算方式。其中漏刻的發明與使用，更使得中國產生可以定量測量時間的方式。因此，中國傳統衡量「時間」的方式，大致上是利用日常生活習慣與太陽的特定方位來形容「時間」。中國傳統看待「時間」的描述名稱，並沒有直接指涉數字的概念。對於「時間」的區隔，分、秒都不存在於當時人們衡量時間的概念之內¹⁸⁷。雖然臺灣早期文獻記載的「時間」，已經採用許多中國的計時工具，但是官方對於民間各式各樣的計時工具，並沒有記載定期檢驗的工作，使得計時工具之間無法維持一定的標準報時功能。一般人民對於「時間」都僅能夠大略的衡量，彼此之間也沒有建立統一的計量單位¹⁸⁸。這種時間概念的改變要直到十九世紀末期，劉銘傳所推行的各項新政與淡水、打狗開放為通商口岸的貿易環境變動，使得能夠較精確計量的鐘錶時間，在此時期傳入臺灣。

但是，新時間系統的實際影響效力，一方面由於施行新式工作時間規範的新政，並沒有建立相對應社會組織運作的規律與習慣；另一方面鐘錶尚未普及，其象徵身分地位的炫耀性功能大過於實際的計時用途，新時間系統對於清末社會生活的影響有限¹⁸⁹。因此，臺灣戲劇演出空間內，要能夠形成以開演時間作為分界點的守時觀念，其前提是「時間」需要能夠切割出日、時、分、秒等單位來加以精確地計算，再加上官方統一的計時工具、標準時間。而臺灣正式統一「時間」的切割方式則是由日本政府界定。日本政府在統治初期立即透過頒布敕令，宣佈「時間」的切割與計算，是經由國家機構統一制定的格林威治標準時間，將東經 120 度子午線的時間，作為臺灣、澎湖群島、八重山及宮古群島的標準時間，以確保臺灣與日本之間是同步一致的時間關係¹⁹⁰。因此，臺灣在 1896 年 1 月 1 日

¹⁸⁷ 中國傳統最小計時單位僅到百刻制度的「刻」，未對「刻」再進行切割細分，因而「分鐘」的概念尚未完全形成，鐘錶傳入之前也未使用阿拉伯數字標記時間。（黃嘉琳，2000：105-107）。

¹⁸⁸ 呂紹理，1998：29-31。

¹⁸⁹ 呂紹理，1998：32-36。

¹⁹⁰ 1895 年「12 月 27 日，總督府以敕令第 67 號公布下述規定：一、帝國原標準時（東經 135 度）從此稱之為中央標準時間。二、以東經 120 度子午線之時間作為臺灣、澎湖群島、八重山及宮

開始採用格林威治標準時間，將一年分為十二個月 365 天，每天 24 個小時的鐘錶時間。

依據呂紹理對於日治時期新時間制度形成的爬梳，他探討鐘錶時間的時間意識，對於日治時期的日常生活作息構成何種影響。鐘錶時間最大的特徵即是「標準化」，時間的標準化意味著空間上的阻隔，已經無法限制人們運用統一的時間單位，衡量彼此與社會之間的作息步調。鐘錶逐漸在日治時期的普及化，則是意味著人們逐漸養成衡量時間的習慣、出現精確時間的需求。鐘錶時間將時間單位切割細緻化、數字化，表記時間的單位脫離傳統以日月星體標示或身體生理時間，開始依賴人為所製造的機械時間¹⁹¹。但是他也提醒著「任何一種新制度或者新技術要能在既有社會裡生根發展，必待此一社會產生了某種變化，培育出足以包容接納此一新事物的條件」¹⁹²。新計時制度的時間觀念能夠從制度、日常生活到內在思維深植於臺灣社會，是包含在社會現實面向的改變內。官方的作息制度¹⁹³、學校教育¹⁹⁴、鐵道交通運輸系統以及產業活動的規律作息，都是新時間制度能夠深植於臺灣社會的條件。

官方統一制定的新計時制度，不僅代表舊有時間觀念所指向的現實面向逐漸失去重要性，同時也意味一種新的、具有現代性色彩的時間意識與身體活動的出現¹⁹⁵。日治時期的守時觀念，其形成與發展的條件，即為具有現代性色彩的時間概念之一，是試圖約束身體活動的時間概念。但守時觀念尚未植入日治時期的戲劇演出空間內，不論是新式劇場或混合劇場，無法從報章媒體中閱讀到如同現今的「守時」觀念，也沒有閱讀到相關報導譴責錯過開演時間進場的人們。對於「遲到者」的概念，是指稱那些晚到的人們，多半描述遲到者在觀客滿座的狀態下無法購票進場，而不是責備他們遲到的行為：

古群島之標準時間，稱之為『西部標準時間』。該令自 1896 年 1 月 1 日起實施。...到了 1930 年代，臺日間交通工具大為進步，廣播臺於 1928 年開始播音，飛機於 1936 年 10 月開始往來，臺灣與日本間的時差問題常引起不便，因此在 1937 年 10 月 1 日廢除『西部標準時間』，所有殖民地均以日本『中央標準時間區』為準。」(呂紹理，1998：53-54)。

¹⁹¹ 呂紹理，1998：1-5。

¹⁹² 呂紹理，1998：1。

¹⁹³ 日治時期官方作息制度趨向於「官僚規律化」(bureaucratic routinization) 的建立，透過紀錄出缺席的出勤簿、差役的上下班搖鈴報時、詳細訂定「遲到」的定義、官廳執務時間的調整，官方作息逐漸建立規律性。而人民與官方接觸時，必然要配合它所定出的時間規則。(呂紹理，1998：57-62)。

¹⁹⁴ 學校教育透過以「學年」為單位，將學生區分在三種時間之內：學年、新年、暑假；「週」的生活循環以及每日課程時間表的建立，則讓學生習慣更片段的時間切割；教學課程內容：算術課教導學生認識「機械時間」的運算，體操課培養學生從自己身體當中認識「速度感」與「規律性」，國語課讓學生認識時間的語彙，而修身課則教導學生認同一種抽象的「秩序」。(呂紹理，1998：67-83)。

¹⁹⁵ 黃金麟以勞動時間的例子，說明中國在鐘錶時間的傳入之後，新的時間意識與身體活動之間的關聯，也就是時間能夠鐘點化的計算對於身體活動的影響，在於人的身體和它所具有的勞動生產能力，也成為一個可以清楚衡量計算的對象，透過鐘錶時間的切割，勞動時間成為可計量買賣的商品。(黃金麟，2000：202-215)。

去念八夜。宜樂茶園。新福陞班。所演大劈棺一齣。…俱皆神情逼肖。當劈棺時。恢奇百出。錯愕異常。令觀者毛骨悚然。是夜觀客滿座。遲至者無入場券可買在園外喧嘩。園主出為勸慰。始各敗興歸云。¹⁹⁶

去二十二日旗後街來有桃園天樂社女班一行。假於合盛杉行之廣地。搭棚開演。日夜非常好人氣。時時滿園。遲到常常不得入場。¹⁹⁷

因此，日治時期就已經形成的守時觀念，為什麼在戰後才顯現於戲劇演出空間內？戰後的守時觀念，又會對戲劇演出空間產生怎樣的影響？對於這個問題不能單獨的思考，而是伴隨其他觀念的形成，一起交織、揉雜進入戲劇演出空間內。可以透過報章媒體的論述，觀察守時觀念與其他觀念的連結，以及彼此如何進入戲劇演出空間之內。

（一）光線的概念：全黑的觀眾席

永樂座既開演源正興班。何戲臺之外燈依舊薄暗。未免不成體統。¹⁹⁸

封閉式的建築體再加上可以調整燈光明暗的新式照明設備，使得臺灣的封閉式戲劇演出空間，從「新式劇場」的時代開始，如同西方煤氣燈發明之後的封閉式劇場，可以藉由燈光區隔出舞臺與觀眾席的區域。照明設備的革新，也逐漸形成現今的表演節目正式開演之前，館方藉由燈光「三明三暗」的方式¹⁹⁹，提醒尚未抵達座位的觀眾，表演節目即將正式開始，請觀眾盡快坐定在票卷標示的座位上，並且在第三暗的時刻緩慢地收掉觀眾席的場燈，形成節目演出進行間，觀眾席全黑或微亮的戲劇慣例。但是，臺灣封閉式戲劇演出空間的觀眾席全黑或微亮的慣例，是一項現實面向轉變後才能形成的結果，並不是採用新式照明設備的初期就存在的慣例。

《臺南新報》上，為何質疑戲臺之外的燈光在開演期間過於昏暗，是因為在「新式劇場」的時代，觀眾席並不是全黑的狀態。《臺北縣報·約束戲館及雜戲館章程》規定夜間燈光的規則：

第十五條 夜間開演當中應用洋燈電氣燈或又瓦斯燈等若有容易接觸燈火處須當備置不燃質物之防觸器 但開演間館內不得為暗黑

¹⁹⁶ 〈茶園喧嘩〉，《臺灣日日新報》，1911.10.5，第 4082 號。

¹⁹⁷ 〈高雄通信·開演女班〉，《臺南新報》，1922.12.26，第 7479 號。

¹⁹⁸ 〈萬殊一本〉，《臺南新報》，1924.3.2，第 7911 號。

¹⁹⁹ 燈光的變化不一定是「三明三暗」，也可能直接就在開演前緩慢收掉觀眾席的場燈。但是基本上都會藉由燈光的變化，形成一種心照不宣的象徵暗號，知會場內的觀眾節目即將開始。

官方頒布的法條，規定「新式劇場」的觀眾席，需要大刺刺的曝露在洋燈、電氣燈、瓦斯燈的明亮氣氛下。日治時期官方對於觀眾席不得「暗黑」的限制，也再次說明官方對劇場空間的秩序控制。隱藏在暗黑保護色之下的劇場空間，人們潛藏的慾望、混亂場面可能隨著幽暗的保護色暗湧而出。制定「開演間館內不得為暗黑」的規定，同時也像是為了使坐在劇場內設置臨監席上的巡查大人，能夠專心的把注意力分「三成於舞臺上、七成於觀眾」，清楚地觀察劇場內人們的一舉一動，避免封閉式的戲劇演出空間，發生任何場面失控的狀態。

這項要求演出進行當中，觀眾席必須是明亮狀態的官方條文，在「混合戲院/劇場」的時代就逐漸失去實際執行的效力。電影的傳入，改變封閉式戲劇演出空間的規則。必須透過投影放映的電影，需要較黑暗的空間才能觀看：

該園屏東座演映活動寫真之時。因為戲園租沒有先納的關係。隨被該園主林某無理將在演映中的影戲的電燈打開。動起了觀眾的公憤。齊聲喊打。幸得興行者緊急叫人保護。²⁰⁰

因此，電影進入封閉式戲劇演出空間的現實面向改變，使得日治初期頒布的法條有執行上的困難度。微弱燈光甚至全黑的觀眾席，逐漸成為戲劇演出空間的演出慣例。燈光區隔出舞臺與觀眾席的區域，一方面讓坐在觀眾席的人們，包圍在黑漆一片的劇場空間中，舞臺上發出的光源像是黑暗世界的引路燈，使舞臺下的人們能夠更全神貫注在舞臺上；另一方面微弱燈光甚至全黑的觀眾席，也使得燈光能夠在演出中產生變化，創造出不同的舞臺效果。

(二) 聲音的概念：靜默的觀眾席

觀劇所以怡情。而此回滿座雜沓兒童成群。婦女喧嘩。加以戲園局促。汗出如漿。是自取其苦耳。²⁰¹

我是一個回到自由祖國不久的青年，音樂是我的嗜好。…這晚音樂會場的秩序，實在不敢恭維。概言之，還脫不了戲園子的情調。在演奏開始以後，聽眾還是毫無顧忌地陸續進場，步履聲、說話聲，形成一片嘈雜，直到音樂會最後終了，總不斷地有人進進出出，會場空氣裡經常夾雜著些小孩子的吵鬧、咳嗽和竊竊私語的聲音…而且按秩序，聽眾不能中途進場，須等到一個節目演奏完畢，因為一個人中途進場，對別人的影響實在太大了。

²⁰⁰ 〈地方通信·屏東·戲園主無理〉，《臺南新報》，1931.10.10，第385號。

²⁰¹ 《臺灣日日新報》，1911.3.17，第3885號

觀察日治時期與戰後的封閉式戲劇演出空間，對於觀眾席內的聲音概念，朝向靜默的目標邁進，而這與先前的開放式戲劇演出空間，有著截然不同的聲音概念。物理空間的現實面向改變，也形塑出新的聲音概念。

封閉式戲劇演出空間的觀眾席，不希望出現聽眾持續進場的步履聲、說話聲，以及小孩子的吵鬧、咳嗽和竊竊私語的聲音，最好是萬籟俱寂的狀態。1901年頒布的《臺北縣報·約束戲館及雜戲館章程》即規定，開演間觀客「不得高談以及其外喧嚷妨礙他人」。但是此法條沒有實際的約束力，1936年進入新舞臺觀看支那劇的記者，「由於觀眾邊和鄰座聊天邊看戲，因此場內一片嘈雜，無法清楚聽到舞臺上透過麥克風所唱的歌聲。²⁰³」留下他從劇院飛奔而出的文字記錄。因此，雖然日治時期即希望人們在此空間內，能夠安靜的觀看演出，實際的狀態尚未達成靜默的目標，戰後的封閉式戲劇演出空間仍然朝著此目標邁進。

最極端要求進入此空間的人們，應該遵守靜默規則的例子，莫過於戰後警察機關制定的規則，要求人們不能夠穿著會發出聲響的木屐：

臺北市警察局定於本月廿一日起，**禁止穿木屐的顧客，進入各級戲院，以維持公共秩序及戲院內的甯靜。**此項工作，將由戲院服務生先行勸導，如顧客不聽勸告者，將由警局派駐戲院的警員取締。²⁰⁴

守時觀念與光線、聲音概念之間，不是存在著必然的因果關係。但是換個角度來看待三者之間的連帶關係，當戲劇演出空間逐漸在演出進行當中，形成全黑靜默的觀眾席，沒有「準時」在節目開演之前進場的人們，在舞臺上節目進行當中，由接待人員握著微弱手電筒的帶領下，唏唏嗦嗦地穿梭在鴉雀無聲的場內，試圖在黑漆一團的觀眾席內走動，在排列的座位分布中尋找到屬於自己的座位，偶而還需要說聲「借過」、「對不起」，驚動坐定位的人們起身或縮著雙腳側身讓出通道。戲劇演出空間內，光線、聲音概念的變化，對於戲劇演出空間內守時觀念的形成，有推波助瀾的效果。「準時」無關乎時間的問題，而是逐漸成為道德與倫理的議題。

小結

戲劇在西洋社會佔很重要的地位。西洋人重視戲劇，一如音樂，上音樂院

²⁰² 〈首次欣賞祖國的交響樂演奏〉，《聯合報》，1956.1.27。

²⁰³ 〈對臺灣戲劇之考察〉，《臺灣藝術新報》，1936.12.1，第2：12號。

²⁰⁴ 〈入場觀影戲·足下須整齊·穿木屐的不可以〉，《聯合報》，1961.6.8。

聽音樂，大家都盛裝而往，到歌劇院去看戲，亦皆衣冠楚楚，甚或穿起禮服。戲在臺上表演的過程中，臺下觀眾，全場肅靜，鴉雀無聲。觀劇態度之莊嚴，好像置身聖堂崇拜。交際場上的談話，總涉及戲院所演的戲。假如一齣好戲上演，而有那一個人沒有看過的話，大抵就會覺得很特別，甚或蔑視他不夠文化標準。²⁰⁵

文字描述的政策法規命令、報章媒體的評論，以及日治時期形成的戲園規律，反映出統治政權、撰寫評論者對戲劇演出空間設定或想像的文化規範。政策法規命令的制定，有些是統治政權對文化規範的要求，也有些是來自於民間要求制定的呼聲。除了官方條列式明文訂定的政策法規命令，戲園規律也是形塑文明氛圍的一部分，而其形成與改變也參考當時日本內地與其他國家的劇場規則、戲園規律。政策法規命令、戲園規律內容上的轉變，源自於對「文明」的想像：這個封閉式空間應該具備哪些硬體項目、該如何運作管理、適合哪些藝術形式的展演、走進來觀賞演出的人們如何看待此空間、又該以何種身體姿態在此空間內觀看演出。不同時期的政策法規命令、戲園規律的內容，也反映出文明觀念在時間中的變化。

不論是戲園規律、位置等級、顧客概念或是守時概念的形成，我選擇討論的這幾個面向，也僅僅是存在於戲劇演出空間的一部分文明觀念。試圖藉由討論它們得到一種描述管制行爲的準則或法規，而此管制行爲的準則或法規，則是一種充滿著文明氛圍的文化規範。



²⁰⁵ 〈藝文天地·戲劇在西洋社會的地位〉，《聯合報》，1956.1.27。

第四章 文明行爲的「表演」呈現：舞臺下的身體

上一章中，我說明臺灣戲劇演出空間在不同時間點下的政策法規命令、報章媒體的評論，以及日治時期逐漸形成的戲園規律，作為解讀戲劇演出空間內，文明觀念變化在現實面向的文本。透過文字描述的評論過程，理解臺灣戲劇演出空間在物理空間的歷史演進中，如何形成位置等級、顧客、守時的文明觀念。除了以上述的文本作為解讀文明觀念的變化之外，尚有另一種切入理解戲劇演出空間內，文明觀念變化的途徑。表演是一種關於人（受過訓練的人）與人（特定的觀看人群）的事件。戲劇演出空間內的表演事件，不會缺席的就是各種人，不論是舞臺上或是舞臺下的人。而高夫曼對「表演」的概念，讓我可以重新思考「『表演』的定義是一個特定的個體在任何特定的場所，所表現出的全部行爲」，則進入戲劇演出空間內舞臺下的人，也將會是一種另類演出的「表演者」。因此，另一種觀察文明觀念在戲劇演出空間內變化的途徑，就是從進入此空間的人開始。我將觀察的焦點置放在舞臺下的「表演者」，直接觀察在此空間內的身體，將呈現出何種身體姿態。對於觀念與人們肉體兩者之間的關聯，我以巴特談論「觀念的姿態」，作為理解兩者之間的關係：

他很少從一種觀念中去創造出意象：他從一種感性的物體開始，然後希望從他的工作中為它尋找出某種抽象的概念，那是從當代知性文化中抽取出來的一種抽象概念。…詩人馬拉美（Mallarmé）談過「觀念的姿態」：他首先發現一種姿態（身體的表達），然後才是概念（文化及互文的表達）。（Roland Barthes，〈觀念的姿態〉，2002：124）

身體的姿態是一種身體的表達，也就是從感性的物體開始，試圖在每一個活生生的身體上，尋找出某種抽象的概念。文化及互文的表達，將藉由身體而呈現出觀念的姿態。對於觀念與身體的關聯，布赫迪厄（Pierre Bourdieu）提出政治力量的實踐與展現，作為接合兩者的樞紐點。他進一步闡釋身體儀態，將身體表達視為一種身體儀態，一種文明觀念加諸在身體上的價值觀念，傳遞政治神話在現實裡的實踐、體現，進而理解到觀念的姿態，如何透過身體儀態的表達，展現在人們的肉體上，如何從赤裸裸的肉體，經過文明觀念的洗禮，而在不同時間點下呈現出不同的身體姿態：

身體儀態是政治神話在現實裡的實踐、體現，而且轉化成持久的性向，轉化成持久的站立、講話，進而也包括感覺、思考的模樣。…世上最難以名狀，最難以傳遞，最難以模仿，也因此最是珍貴的，莫過乎加在身體上的價值，因為隱性教條裡暗藏的信念經由「化質」（transubstantiation）而塑造出來的身體，可以透過一些無聊的訓誡，像「站要站直」，或「不要

用左手拿刀」，而將一整套宇宙觀、倫理學、形而上學、政治哲學，全都灌注到人的腦中。(Pierre Bourdieu,《實作理論綱要》，2004：188-189)

因此，在這一章的論述中，我將觀察臺灣戲劇演出空間內的觀賞者身體，將身體視為承接文明觀念的媒介，每一具身體都是生活在特定時間與空間的當中，都會藉由身體的儀態透露出某些加在身體上的價值觀念。透過討論「性別的身體：舞臺下的身體接觸」、「愛國的身體：看演出前，請全體肅立」、「未馴化的身體：除『親子類』節目之外，禁止幼童入場」，觀察在臺灣戲劇演出空間中，有形或無形的規範如何直接作用在人們的肉體上，而經過文明觀念洗禮的身體，又呈現出何種觀念的姿態。

一、性別的身體：舞臺下的身體接觸

我在第三章中，談論位置等級的概念：每個人都有價碼，曾提及日治時期的戲劇演出空間，從開放式的野臺形式進入封閉式的「新式劇場」，建築物體形成封閉感的物理空間，使得館方能夠將封閉式的物理空間區隔出不同等級，以營利的角度，將置放在不同等級空間上的座椅訂定出價碼，藉此符合某些特定階層觀眾所認定的「戲園規律」，將人們以價碼區分出位置等級。日治初期，封閉式空間內的座椅分布，除了區分出位置等級之外，座椅作為一種實質存在戲劇演出空間內的物件，也如同布希亞在《物體系》中提及，原本具有規範人體的「座椅」，如何在現代物體系中，被抽象化為規定關係的位置，如何在表達氣氛的關係中產生意義：

這些座椅也許在回應一個基本的憂慮：永遠不要孤獨，但也永遠不要面對面。放鬆身體，但特別要放輕鬆的，更是目光這個危險的向度。…〔現代體系〕也盡力拔除社交系統中所有可能的粗魯莽撞、矛盾、實際上的猥褻淫蕩，而那便是目光中，侵略性和慾望直言無隱的遊戲。(Jean Baudrillard, 2001：46)。

因此，封閉式空間內座位的存在，有另一項重要的功能，任何「社交系統中所有可能的粗魯莽撞、矛盾、實際上的猥褻淫蕩」，都藉由座位的分布，隔離目光中可能流露出的侵略性與慾望。從以下文章的討論，我發現日治初期，從開放式的野臺形式進入封閉式的「新式劇場」，在封閉式空間內最需要隔離的是不同性別目光接觸、身體肌膚碰觸的可能性，反應的是當時對於男女授受不親的觀念：

…惟有二端。為萬不容緩焉。一淫戲在所必禁。劇園每週擬演之脚本。必令加附說帖。先期呈警務課審視。然後決定許可演唱。一座位要有分別。宇舍務為其華。陳設猶其後也。今該劇場男女雜沓。漫無判別。佻○之輩。

相與輕薄。故向來正人婦女。禁不窺園者以此。宜於座間分隔一隅。指定為裙釵坐處庶幾男女不淆。事不甚難。而裨益風俗者不尠。此則一二之劣點。不得不請當道者注意之。而急令其改良者也。²⁰⁶

臺北兩戲園之中。臺北座遠遜于榮座。盡人而知之矣。者番榮座賃演祥陞班。尤覺十分整備。鋪設一新。位置寬豁。能容多數之觀客。且備有間格。為特別賃房。以飫人家之意。男女攸分。尤于風俗上大有便利焉。南中部有嗜劇癖者。胡不御風而行。一豁之眼界耶。²⁰⁷

然而，日治初期男女授受不親的觀念，並非藉由封閉式空間內的座位分布才得以實現，而是延續清領時期的觀念。清領時期的開放式戲劇演出空間，即使沒有固定的座位區隔出性別的身體，也會有類似的方式隔離不同性別的身體接觸。也就是清領時期的婦女，前往開放式的野臺觀賞戲劇時，透過乘坐在由丈夫、親人所駕馭的牛車中，以車輛作為活動式座位環繞在戲臺周圍，隔離自身的身體與其他男子接觸的可能性，緊守著男女有別、男女授受不親的性別界限：

演戲不問晝夜，附近村莊婦女輒駕車往觀，三、五群坐車中，環臺之左右。有至自數十里者，不艷飾不登車，其夫親為之駕。²⁰⁸

每遇唱戲，隔鄉婦女駕牛車，圍集於臺之左右，子弟之屬代為御車；風之未盡美也。²⁰⁹

男女之間需要隔離的觀念，從清領時期延續到日治初期的開放式野臺，藉由空間區塊、椅凳的隔離，防止性別在身體上公開碰觸的時刻。武內貞義在 1914 年出版的《臺灣》中，提到人們在臺灣寺廟前的簡易戲臺，觀賞宗教慶典活動的演出情形，當時的「觀賞者若不自己準備椅子，則須站著觀賞。也有專為婦人而準備的座席，一般皆置於遠處，須隔著相當的距離觀賞。²¹⁰」而日治初期男女授受不親的觀念，其重要性也大過於人們實際的社會關係。當時的觀賞者，即使具有夫婦身分的人倫關係，也必須在公開的空間中，避免男女坐在同一椅凳上的身體接觸：

艋舺粟倉口街。去十九夜。合義軒為重視西秦王爺誕。開演老得勝班。觀者如堵。有男女共坐一椅凳者。警官以謂有關風化。進而□之。女以男係是其夫對。然萬眾觀瞻之地。即果是夫婦。亦不應如是。洵無恥之尤也。

²⁰⁶ 〈劇場改良之問題〉，《漢文臺灣日日新報》，1906.8.29。

²⁰⁷ 〈劇場之整備〉，《漢文臺灣日日新報》，1906.12.13，第 2587 號。

²⁰⁸ 〈風俗志·漢俗·雜俗〉，《侏羅縣志》，卷 8，轉引自張啓豐，2004：31。

²⁰⁹ 〈輿地志·風俗〉，《臺灣縣志》，轉引自張啓豐，2004：32。

²¹⁰ 轉引自邱坤良，1992：71。

從上述引用資料中，我無法確認的問題在於：是否清領時期的所有階層婦女，都必須坐在環繞戲臺前的車輛中觀賞戲劇，亦或是僅止於特定社會階層的女性？但是，可以確認的是日治初期僅藉由空間區塊、椅凳作為隔離性別碰觸的效果，將會遠不如清領時期以車輛作為活動座椅的方式。因此，日治初期也開始出現一些記者、投稿者報導男女混雜在前伸式三面向的野臺之前。在明月高掛天際、微風徐徐的夜晚，「舞榭歌臺盡是鶯鶯燕燕湘裙蠟屐」²¹²，「婦女成群結隊而來，排列檯前，後面人眾攢立，幾無隙地」²¹³。日治初期的觀賞時刻是「來觀者紅男綠女，挨肩接踵」²¹⁴，戲臺下萬頭攢動，身份、階級、性別的混雜狀態，日治初期雖然存在著男女之間需要隔離的觀念，但是也逐漸抵擋不住身體與身體之間近距離的接觸。

日治時期在開放式的野臺觀賞戲劇，成為兩性身體公開接觸的時刻。輿論撰寫者對於公開場合中男女混雜的狀態，也毫不留情的抨擊：

臺南市永樂町水仙宮廟前。西市分市場。本島人野菜商。普施餓鬼。演劇三臺。內奢古歌一臺。一男一女合演。唱念淫詞艷曲。狎褻情狀。醜態百般。市內婦女。結隊群往觀。男女混雄。場所成幾無立錐之地。正人君子。目不忍視。耳不忍聞。無知賤婦狂徒。借觀劇為由。挨肩擦背。身體相倚。？無羞愧。²¹⁵

戲臺下男女混雜的觀賞畫面，挑動著日治時期撰寫輿論的那隻手。兩性調情的故事情節是隱藏在報紙輿論之下，浮現其上的是不同時間點輿論撰寫者對看戲婦女受調戲、騷擾的評論，以及記者、投稿者描述旁觀者對事件的反應。例如：1901年，當新月如鉤的夜晚，靚妝麗服的婦女因害怕雜踏擁擠，跪立在板凳上，被「旁邊無賴漢見婦有幾分姿色。裝束似非良家女」，脫去婦女所穿著的繡鞋，「觀劇之人皆反而觀婦。周圍環繞密如牆壁。比諸女戲尤覺新奇巧妙。莫不采烈興高。同聲叫絕」。輿論責罵的不是調戲者，而是以「大抵深閨弱質良家婦女。固非青樓中人可比。惜身自愛者。每不以遊觀賽會看演梨園為樂事。蓋恐被輕薄少年侮褻。亦所以防情閑性也」作為評論²¹⁶；1912年，大稻埕震和街夜晚開演島劇，「有某街十五番戶店前，三婦女結伴觀劇。某一人衣裳為一無賴漢在其後手淫，以腎

²¹¹ 《臺灣日日新報》，1911.8.21，第4039號。

²¹² 〈觀劇奇聞〉，《臺灣日日新報》，1901.3.28，第868號。

²¹³ 〈金蝶飛去〉，《臺灣日日新報》，1914.9.28，第5132號。

²¹⁴ 「1911 舊二月初七日/新三月七日/火曜日。因者番（這一次）北港朝天宮，南港奉天宮天上聖母來墩，各庄俱來恭迎，演戲一庄競勝一庄，故墩街逐日金鼓喧天，旌旗蔽[蔽]日，近處來觀者紅男綠女，挨肩接踵……。」（張麗俊，2000（三）：24）。

²¹⁵ 《臺灣日日新報》，1924.9.16，第8743號。

²¹⁶ 〈觀劇奇聞〉，《臺灣日日新報》，1901.3.28，第868號。此則新聞的標點符號為我所標示。

水濺污。大罵悄氣而返」，一時臺下的觀眾「傳為笑柄」。即使輿論責備騷擾者手淫行為，也勸誡在夜晚拋頭露面觀賞野臺戲劇的婦女，「世之好事輕佻婦女。宵深露重。聞此可知戒懼歟」²¹⁷。

日治初期的記者、投稿者描述旁觀者對騷擾事件的反應，多半仍是延續清領時期對於婦女的態度，認為婦女是不應該出現在戲劇演出空間內觀看演出。因為，觀戲婦女將以她們出席在「公共空間」的女性體態，引誘著男性的注目眼光：

…婦女輩則又聯袂而來，以致狂蜂亂蝶者，假作看採茶名色如蟻聚一般…看燈看戲迎神每有存心看婦人…。²¹⁸

…每夜來觀者男女數以千計，惹得一群戲豬如蝶穿花，想將來難免起爭？之端，惟然則邪色始可以迷人終自可以害人，古今來不章章可見乎，願為戲豬者尚其悟之。²¹⁹

「公共空間」的空間概念，不僅指涉開放式的戲劇演出空間，也包含日治初期開始出現的封閉式戲劇演出空間。不論是開放或封閉式的「公共空間」，拒斥婦女涉足的觀點，我可以藉由閱讀徐亞湘的〈知識分子眼中的歌仔戲圖像〉得到進一步的說明。他爬梳日治時期報紙如《臺灣日日新報》、《臺南新報》、《臺灣民報》、《臺灣新民報》上對歌仔戲的相關報導，而提出日治時期的傳統知識分子，對於形成於宜蘭東勢一帶酬神賽會的歌戲（歌仔戲的早期稱謂）批評，傳統知識分子認為歌仔戲是敗壞風俗的原因，除了傳統知識分子認為歌仔戲藝術價值不高，評論歌仔戲本身的音樂、表演、劇目、演員之外²²⁰，更深層的原因在於歌仔戲的存在，挑起傳統知識分子心理上的恐懼，也就是歌仔戲在無形中挑戰父權與夫權的正當性：

歌仔戲的觀眾群體主要是女性，在女性心理欲求受到壓抑、忽視的當時，大批女性公然赴劇場此一「公共空間」觀戲，看的又是會「挑動春情」、「誘人淫奔」的歌仔戲表演，傳統知識分子在父權、夫權的觀念作祟下，包裝

²¹⁷ 「似此光天化日之下。豈容若輩跋扈。紊亂風俗如是。當道必有以懲之。婦人某氏。匿而不載。世之好事輕佻婦女。宵深露重。聞此可知戒懼歟。」〈觀劇奇聞〉，《臺灣日日新報》，1912.10.19，4449 號

²¹⁸ 〈演採茶戲〉，《臺灣日日新報》，1898.7.10，第 56 號。

²¹⁹ 〈一班老戲〉，《臺灣日日新報》，1899.1.21，第 215 號。

²²⁰ 日治時期的傳統知識份子對於歌仔戲藝術個別方面的觀感，評論其音樂是「歌仔戲之調。卑卑靡靡。僅僅一調。所唱即臺灣話。極易曉。狹褻詞句」、「歌詞很淫蕩、所用的樂器是很低級、調子也很淫蕩」；表演是「表情過於猥褻、所用的科白也多淫詞」；劇目是「穢褻不堪寓目」、「均係淫齣」、「雖標榜忠孝節義。其實皆淫詞穢曲」；演員本身則是「男多屬無賴者流。女亦有淫奔之輩」、「男優多是不良分子、常有引誘挑發女觀客陷入迷途、而女優多行蜜淫迷惑男觀客的很多」。這種對於歌仔戲藝術個別方面的觀感，源自於歌仔戲不同於傳統知識份子所喜愛的戲曲經驗及美感經驗。（徐亞湘，2006：22-23）。

以「維護社會風教」的正當性，歌仔戲在壯大初期旋即遭議禁，似乎成為難以避免的命運²²¹。

由此可見，非常重要的關鍵點在於大批女性公然赴劇場此一「公共空間」，這樣的公開行爲，挑戰日治時期傳統知識分子的價值觀及道德觀。夜晚時刻在「公共空間」遊蕩的婦女，引逗著男性追逐的眼光，使得男女授受不親的觀念越來越難以維持。因此，日治初期的記者、投稿者，認為受辱婦女自身需要承擔夜晚在外遊蕩可能引發的騷擾事件，旁觀者也將騷擾事件視為一件新奇、有趣的事情，而不是譴責騷擾者的行爲。

但是，輿論上將騷擾事件的責任，歸咎於不應該進入「公共空間」的婦女身上，此種看法在我閱讀下則發生於開放式戲劇演出空間的新聞事件時，發現日治中期之後，不論是記者、投稿者或是旁觀者對於責任歸屬的問題，新聞報導逐漸刊登不一樣的聲音：

上卅日夜員林王爺廟演唱梨園。□觀男女甚眾。中有當街某自轉車店主。乃一輕□兒郎。亦在廟前觀劇。見某氏女有幾分姿色。一時如色狂。竟以手中扇子探其陰戶。女羞漸欲退。眾觀窺其受辱。更動公憤。果被手足交□痛打一場始鼠竄而去。²²²

報紙上不一樣輿論聲音的出現，反映出眾人認定該由「誰」承擔騷擾事件的責任，也意味著日治中期之後，對於不同性別的身體接觸，逐漸有不一樣的男女授受不親觀念。當婦女不被排除在「公共空間」之外，她也就不需要再承受「公共空間」內騷擾事件的責任。劇場作為「公共空間」的一種形式，甚至在戰後時期成爲一處男女交往的社交空間。

除了具有性別爭議的身體，在日治時期成爲眾人矚目焦點的話題之外，劇場空間內還可以透過身體姿態，表達對於國家意識認同的身體，也就是我即將在下一節中討論的「愛國的身體：看演出前，請全體肅立」。

二、愛國的身體：看演出前，請全體肅立

三民主義，吾黨所宗，以建民國，以進大同，
咨爾多士，為民前鋒，夙夜匪懈，主義是從，
矢勤矢勇，必信必忠，一心一德，貫徹始終。

中華民國國歌

²²¹ 徐亞湘，2006：26-27。

²²² 〈地方通信·員林·園打色鬼〉，《臺南新報》，1930.5.4，第10159號。

1924 年國父 孫中山先生在黃埔軍校開學典禮上的訓詞，勉勵國人以「三民主義，吾黨所宗，以建民國」作為革命建國精神。訓詞的內容由胡漢民增加詞文，並且公開徵求新曲譜成黃埔軍校軍歌，隨後更進一步成為中國國民黨黨歌。1936 年國民政府公布以黨歌暫代國歌，並且於 1943 年正式將其公布為中華民國國歌。透過行政院命令全國傳唱，由教育部負責推動此項任務。1943 年的「全國」教唱，沒有包括隔著海峽由日本治理的臺灣。直到 1945 年，第二次世界大戰結束，由中國國民黨接收日本戰敗讓出的臺灣統治權，並且於 1949 年中國國民黨在國共內戰之中，戰敗撤退至臺灣之後，中華民國國歌逐漸頻繁地在不同時間、空間、集會場所內傳唱，包括國家慶典、各級學校活動、電影院及劇場等等，成為各種場合內的一種行爲。

中華民國國歌，確切在臺灣戲院（混合劇場）傳唱的起點，已經無法追究開始進入的時刻。但是，至少在 1946 年 1 月 16 日，中國國民黨臺灣省黨部召集臺北市各戲院負責人舉行談話會，會中臺灣省黨部宣傳處長林紫貴遵照「臺灣省電影審查暫行辦法」，指示應行注意事項²²³：

- 
- 一、觀眾入場出場，要遵守秩序。
 - 二、環境佈置，要整齊清潔。
 - 三、場內不得吸煙，及吃食果物。
 - 四、肅立時應脫帽立正。
 - 五、唱國歌時，應全體循聲合唱。
 - 六、放映正片前，須先放映富有教育意義之標語。
 - 七、特定時間，免費優待軍人。

上述林紫貴所提出的注意事項，即顯示觀眾進入臺北市的戲院觀看電影演出，需要全體循聲合唱中華民國國歌。這也是臺灣戲院內，觀眾第一次需要全體傳唱國歌的紀錄。雖然日本政府在皇民化時期，「爲了邁出國家非常時期緊急事項的第一步，即國民精神的振興與民眾教化，選擇將關心重點擺在電影、演藝及其他一切興行物的革新上」，臺南州警務部召集內地人與本島人的劇場相關人員，於「節目換場、換幕時，應利用影片、唱片等爲國民精神的振興做出貢獻」²²⁴，但是未明確指示觀眾需要在臺灣戲院內演唱日本國歌。臺灣省黨部宣傳處長林紫貴於 1946 年指示戲院應行注意事項，是首度確立觀眾需要在戲院內，傳唱象徵國家存在的歌曲。

²²³ 葉龍彥：2004，79。

²²⁴ 〈基於振興精神的立場應淨化電影、演藝活動 本島人電影院應增映內地作品，提升演員的素質〉，《臺灣日日新報》，1936.7.19，第 13043 號。

中華民國國歌的傳唱，從臺北市各戲院擴及到臺灣省各戲院內，在地理位置空間上的版圖擴張，有一小段曲折的故事與實際執行的時間落差。反映出政令宣導在中央（中國大陸的國民政府）與地方（臺灣省行政長官公署）、城市（臺北市）與臺灣其他區域之間，存有不一致的政策制定標準與執行步調。1945 年頒布的「臺灣省電影審查暫行辦法」中，僅有制定在臺灣境內放映的電影片審查方式、內容標準以及電影放映的相關規定²²⁵。林紫貴遵照「臺灣省電影審查暫行辦法」指示應行注意事項的說法，無法從「臺灣省電影審查暫行辦法」的條文內容，尋找到任何支持其說法的蛛絲馬跡。因此，為何當時的黨部宣傳處長林紫貴，要求進入戲院的人們，需要遵守秩序、脫帽立正、全體循聲合唱國歌？這些要求呈現出何種身體的概念？我試圖分析這些問題之前，必須對戲院內中華民國國歌的傳唱路徑，有更深入的歷史背景理解，才能重新塑造當時唱國歌與身體之間的關連性。

1945 年中國國民黨接收臺灣統治權，臺灣省行政長官公署成為臨時奉命成立的統治機構，可以在職權範圍內發佈署令、制定臺灣省單行法規。但是行政位階屬於國民政府下的一環，仍然受中央政府之委任，辦理中央行政、執行中央法規命令。因此，當 1946 年 10 月行政長官公署宣傳委員會，呈奉中央宣傳部通令，停止臺灣各戲院放映國父遺像、主席肖像以及國歌電影片頭²²⁶。使得 1946 年初，臺灣省黨部宣傳處長林紫貴，指示戲院內應全體循聲合唱國歌的注意事項，將會成為一項違反中央通令的行為。這項中央（國民政府）與地方黨部（臺灣省黨部宣傳處）的衝突，在臺灣當時政黨與政府合而為一的狀態下，旋即在當年年底獲得解決。由中央宣傳部以「該省光復未久，情形特殊，如確有恢復必要，可斟酌情形，由各戲院自動辦理，不必以法令相強。²²⁷」准許臺灣省黨部繞過法令的制定，直接告知各戲院「自動恢復」放映國旗、國歌、國父遺像、主席肖像電影片頭。

臺灣省黨部宣傳處致力於戲院內傳唱國歌，這件事情更加反映出戲院之於當時執政機關，不僅是上演電影、戲劇的演出空間，透過國歌的傳唱、放映政令宣導的幻燈片²²⁸、公民訓練課程的施行，更將其視為教化民眾、培養公民、宣傳政

²²⁵ 參閱附錄法條二。

²²⁶ 中華民國卅五年十月一日，臺灣省行政長官公署宣傳委員會，致西東署宣字第二九五三六號：「查各電影戲院放映國父遺像，主席肖像，及唱奉國歌片頭，前奉中央通令停止，仍應遵照辦理，特電奉復。宣傳委員會申西（東）卅五宣電印」

²²⁷ 中華民國卅五年十二月六日，臺灣省行政長官公署宣傳委員會，致亥魚署宣字第五一六〇〇號：「准臺灣省黨部致成艷黨指字第四二一九號代電略以：關於本省恢復放映國旗國歌國父遺像主席肖像電影片頭一案，業經呈奉中央宣傳部代電覆以：此案係奉 總裁手令辦理，事關通案，未便變更，惟該省光復未久，情形特殊，如確有恢復必要，可斟酌情形，由各戲院自動辦理，不必以法令相強。等因；除電知各縣市黨部可即面告各影院自動恢復放映外，電請查照，並飭屬知照。等由；並轉飭各電影檢查員知照為荷。」

²²⁸ 例如，卅五年五月十一日，「推行節約運動實施辦法」中通告各影戲院於每場開演前，放映節約運動之標語及圖畫。

令及文化事項的場所。因此，當中國國民黨 1949 年撤退至臺灣之後，中央政府、地方政府、臺灣省黨部（中國國民黨）正式成為三位一體的執政機關，對於戲院內傳唱國歌的執著²²⁹，直接顯現於 1951 年訂定的「臺灣省各縣（市）影劇院秩序維持辦法」第三條中，規定影劇院於營業及映演時，電影放映每場先映國歌短片，並且於電影放映每場須加映反共抗俄之幻燈宣傳片五至十張，每張放映時間不得少於五秒鐘²³⁰。

「唱國歌」的風潮，是從平面的電影片頭吹進立體的戲劇節目之中。「臺灣省各縣（市）影劇院秩序維持辦法」只規範電影放映，必須在每場正式放映之前，先放映國歌短片。這項行政命令使得混合劇場內的戲劇節目，成為行政命令的漏網之魚。針對這項行政命令的疏忽，由教育部在 1953 年的「四十二年度影劇改進實施要點」中，改進前一年提出的「正片前加映國歌片²³¹」，而將「四十二年度影劇改進實施要點」修正為「備有樂隊之劇團在演出前須先奏國歌²³²」。「唱國歌」成為電影放映、戲劇節目正式開演前，全體人員應該做到的一項行為。

究竟該如何解釋看演出前，請全體唱國歌的行為？李亦園在《文化與修養》中提到，儀式「其原意是指手段與目的並非直接相關的一套標準化行為，也就是說儀式中所表現的行為經常是另有更深遠的目的或企圖的，這也就表明了其象徵性，而非實用性的意義。²³³」換句話說，任何一種特殊的儀式都可以使一個事件富戲劇化。因此，在劇場（或是電影院）內，節目正式開演之前，觀眾唱國歌的過程，也可以說是一種特殊的公共、戲劇化儀式。

從另一個層面來瞭解這樣的特殊儀式，代表什麼意義。「公共儀式可被理解為產生共通認知的社會習俗。一項公共儀式不僅代表了將意義從核心源頭傳遞給群眾中的每一份子，更是使群眾中的每一份子能夠知道其他人所知道的。²³⁴」因此，當一個人進入劇場不斷唱國歌，他不僅接收到「看演出前，請唱國歌」這訊息，他還知道其他人也因為這件事不斷被重複，而接受到該訊息。該訊息的象徵意義，以 1953 年執政者在〈民生主義育樂兩篇補述〉的話語，能夠貼切的標識：

音樂更是群育的工具。個人獨奏的音樂一方面是自己修養的方法，他方面也影響聽眾的情感。**集體演奏的音樂和集體合唱的歌曲，更能使參加者培養合作的精神。我們要建設中華民國為民有民治民享的國家，需要一般適**

²²⁹ 執政機關對戲院內傳唱國歌的執著，在 1976 年由臺灣省政府教育廳訂定「臺灣地區各地電影院及電視臺國歌影片放映辦法」之後，讓隱藏「臺灣省各縣（市）影劇院秩序維持辦法」中的國歌放映，成為另一個獨立的行政命令。

²³⁰ 中華民國四十年十月十七日，「臺灣省各縣（市）影劇院秩序維持辦法」。

²³¹ 〈臺灣省四十一年度影劇改進實施要點〉，《聯合報》，1952.2.12。

²³² 〈臺灣省四十二年度影劇改進實施要點〉，《聯合報》，1953.2.14。

²³³ 李亦園，1996：207。

²³⁴ Chwe Suk- Young, Michael（崔時英），2004：3。

於合群生活，守法奉公的國民。像音樂那樣，有節奏和規律的集體生活，當然是國民教育一種最重要的方法。²³⁵

透過集體開口應聲合唱的公共儀式，劇場內「唱國歌」成爲一種象徵符號，執政者希望藉由集體合唱的歌曲，塑造有節奏、有規律、適於合群、集體生活的奉公守法國民。尤其是統治機關面對剛剛脫離日本統治，與經歷 1947 年二二八事件的臺灣人民，更需要加速凝聚內部群體對中華民國的情感認同和意識。劇場內「唱國歌」成爲塑造民族認同、愛國的一種公共儀式。

每一個進入戲劇演出空間內的人，其身體姿態該如何配合劇場內「唱國歌」的公共儀式？藉由身體的姿態呈現出何種觀念？「唱國歌」之前應當全體肅立，是接受戰後教育體制的每一個人，在成長過程中教育機構透過例行性的升降旗典禮、週會、各種集會所鍛鍊出的身體反應。追尋法令的出處可以從「國旗黨旗製用升降辦法」第十七條²³⁶與「中華民國國徽國旗法」第十一條²³⁷中，規定舉行升降國旗之儀式爲：全體肅立、唱國歌、升降旗敬禮、禮成。至於升降旗典禮之外「唱國歌」的身體姿態，無法找到如此直接、步驟明確的法令規定。但是，可以從處罰的法令，閱讀到法令預設「唱國歌」的身體姿態。從「違警罰法」第五十八條中，規定聞唱國歌經指示而不起立致敬者，處二十銀圓（新臺幣 60 元）以下罰鍰或申誡，推演出「肅立」是執政機關認定「唱國歌」應有的身體姿態。因此，林紫貴於 1946 年指示戲院應行注意事項的第四、五條應該同時閱讀，也就是在戲院內「唱國歌時，應全體肅立，脫帽立正，循聲合唱」。

「肅立」是執政機關認定「唱國歌」的身體姿態，而該如何「肅立」是有清楚、仔細描繪身體細節的規定：立正的姿態「依據國軍基本教練準則 009 條，聞口令，兩腳跟靠攏併齊，腳尖向外分開 45 度，以兩腳掌內緣計算，兩腿挺直，兩膝靠攏，上體正直微向前傾，體重平均落於腳跟及腳掌上；小腹稍向後收，胸部自然前挺；兩肩宜平，微向後張，兩臂自然下垂，手心向內，兩手五指併攏伸直，手掌及指與腿相接，中指貼於褲縫，手肘微向前引；頭要正、頸要直、口要閉、下顎微向後收，兩眼凝神向前平視」²³⁸。這是國軍訓練士兵如何正確地「立正」準則，一般人也許無法精確地做到「肅立」的各種身體細節要求，但是從觀眾席上起立「唱國歌」的人們，身體的「體態可以逐漸矯正。一種精心計算的強制力慢慢通過人體的各種部位，控制著人體，使之變得柔韌敏捷。這種強制力不知不覺地變成習慣性動作」²³⁹。戰後的執政機關，對於「唱國歌」身體姿態上的

²³⁵ 蔣中正，1985，〈民生主義育樂兩篇補述〉，收錄於《三民主義》，臺北：中央文物供應社，p.384。

²³⁶ 《臺灣省行政長官公署公報》，1946.3.8。

²³⁷ 《臺灣省政府公報》，1954.10.23。

²³⁸ 〈教育苦旅之立正中的冥想〉，《立報》，2002.1.31。

<http://iwebs.url.com.tw/main/html/lipo1/88.shtml>。

²³⁹ Michael Foucault，1998：136。

塑造，除了正規的教育體制之外，人們在戲院中也可以逐漸學會將「唱國歌」與「肅立」畫上一道等號，代表的意義則是尊敬、愛國的身體姿態。

但是，從戲劇演出空間內「唱國歌」的事件中，也顯示出統治階級與民眾之間看待此事件的落差，法令的規定、執行與實際座落在人的身體上，是有一大段延宕與間隙。社會並非由完全同質的民眾所組成，公共儀式會隨著人的異質而產生不同的回應。公共儀式可能會使某些人體驗到信念的認同與強化，其他人則可能會覺得公共儀式顯露的是壓迫而非共有的信念。民眾在戲劇演出空間內，也以各種變形的姿態，回應統治階級預設的愛國身體：

永和鎮溪洲戲院，昨晚間放映第二場影片唱國歌時，全場肅然起立，獨有三名妙齡女工，充耳未聞，仍然端坐不動。²⁴⁰

本來放電影前奏國歌，無非是娛樂不忘救國的意思。可是行之已久，人們已當作一件例行公事一樣敷衍了事。所幸，多半人還能規規矩矩的站立，唱完最後一句才坐下。可是有很多人是不耐煩的，愛站不站的，還剩下一大節沒唱完，已經坐下來了。更有的是雖然站了起來，但照常抽煙、吃冰棒、嗑瓜子，嘻笑打鬧。²⁴¹

目前，許多觀眾對國歌片有「排斥」心理。戲院放映國歌時，常有人跑去買零食、上廁所。一些沒有清場的戲院，還有人躺在椅子上睡大覺。在唱國歌時，也常有人進場找座位，或是任意走動。²⁴²

民眾以消極的敷衍了事心態起立，或是積極的拒絕從座位上起立、國歌片放映之後才進場，這些反抗方式都說明著「唱國歌」作為由上而下所形成的一項公共儀式，壓迫著某些進入此空間觀賞演出的人們。即使存在著處罰不遵守「唱國歌」的法令，也無法使戲劇演出空間內的每一個人，都能心甘情願地從座位上起立、開口合唱象徵國家的歌曲。這一齣由進入戲劇演出空間內的觀眾，擔任演出者的「愛國的身體：看演出前，請全體肅立」戲碼，也在 1987 年臺灣解除戒嚴令，解除報禁、黨禁，政治情勢逐漸鬆動、朝向民主化的情況下，於 1988 年由當時黨外陣營的陳定南擔任宜蘭縣政府首長，通令轄區內電影院，可以在每場電影正式放映之前，停止播放國歌片。當時，這項具有政治意涵的宣言，引爆一連串中央與地方政府²⁴³、統治階級與民眾之間²⁴⁴，對於戲劇演出空間內起立「唱國

²⁴⁰ 〈她愛國 你敢打人 雙方都有不是 鬧進派出所裏〉，《聯合報》，1959.11.1。

²⁴¹ 〈薇薇夫人專欄〉，《聯合報》，1966.12.26。

²⁴² 〈國歌片放映可望突破窠臼 早晚映一場·其他宣導政令〉，《聯合報》，1988.3.3。

²⁴³ 〈宜蘭縣各戲院 不必播國歌片 新聞局長說不適當〉，《聯合報》，1988.9.14；〈宜蘭片面實施影院停放國歌 新聞局函請省府糾正〉，《聯合報》，1988.9.15；〈看電影之前 還是請立正一下 國歌放映意見調查 多數民眾認為合理〉，《民生報》，1988.9.15。

歌」的爭議。而此爭議，也餘波盪漾地延續到 1996 年，才由中央政府宣告停止在戲劇演出空間內「唱國歌」²⁴⁵。

現在進入封閉式戲劇演出空間的觀眾，不需要在表演正式開始之前，從觀眾席上起立「唱國歌」，藉由站立與開口合唱的身體姿態，表達出愛國的身體。他們呈現出別種的文明化身體。而臺灣現代劇場空間內，需要經過文明觀念洗禮的身體，可以透過下一節討論從戰後被臺灣現代劇場空間排除的身體，看到另一種戲劇演出空間內身體的風貌。

三、未馴化的身體：除「親子類」節目之外，禁止幼童入場

臺北座和樂部戲園。不演日劇。惟每晚自八勾鐘起至十二勾鐘開演。入園觀演者。其坐席特等者收金二圓。一等者收金一圓。二等者收金六十錢。三等者收金三十錢。小兒只收半價。均不取茶資。²⁴⁶

自晨至晚觀眾購票甚為擁擠，為數年來話劇界空前未有之盛況，治安機關為維持該地區交通秩序，已令新世界話劇院自今（十七）日起停止上午九時預售入場券辦法，改為每個開演前一小時發售全場座券同時每人限購入場券之數量亦僅限購兩張，以便利觀眾均有購票機會，該院維持會場失序免以影響話劇演出之效果，籲請各界觀眾合作，勿攜帶七歲以下兒童入場。²⁴⁷

我從兩則新聞引言中，對照閱讀之後產生一些疑惑。第一，日治時期的「兒童」，從「新式劇場」建立之初，即被館方認定為進入封閉式戲劇演出空間的顧客之一，但是「小兒」畢竟不等同於一般大人，館方只收取半價做為「小兒」的入場費用。在此我無法從新聞報導中判斷，入場料金半價是否為席特等收金一圓、一等者收金半圓、二等者收金三十錢、三等者收金十五錢，亦或是其他種半價的收費方式。而此新聞事件引發我思考上的困惑點在於，當時如何界定進入封閉式戲劇演出空間的「小兒」？以年齡、身形、體態或是其他種方式？第二，作為戰後第一座由官方改建「混合戲院 / 劇場」為話劇場的新世界戲院，其改建後第一場正式演出的話劇「漢宮春秋」，在報紙上呼籲觀眾勿攜帶七歲以下兒童進場。戰後，「七歲」成為一種界定方式，區分兒童是否適當進出封閉式戲劇演出空間，觀賞話劇演出的指標。報紙上呼籲勿攜帶七歲以下兒童進場的說法，也反應出當時七歲以下的兒童存在於封閉式戲劇演出空間內。不論舞臺上任何形式的表演，兒童都可能是坐在封閉式戲劇演出空間內的一名成員。

²⁴⁴ 〈儀式行爲〉，《聯合報》，1988.9.29。

²⁴⁵ 〈臺灣省四十二年度影劇改進實施要點〉，《聯合報》，1953.2.14。

²⁴⁶ 《臺灣日日新報》，1908.6.4，第 3027 號。

²⁴⁷ 〈「漢宮春秋」改每晚開演前售票〉，《聯合報》，1956.2.17。

相較於日治時期將「小兒」視為進入封閉式戲劇演出空間的顧客，為何戰後產生「呼籲」的需求，試圖將七歲以下兒童排除在觀賞的行列之外？產生此需求的原因，是因為舞臺上演出節目的不同、對此空間設定的要求不同，亦或是根本上對「兒童」就有不一樣的想法與對待。為了進一步釐清這些問題，我將討論不同時間點下，對於進入封閉式戲劇演出空間的「兒童」，留下哪些文字評論、政策規定，而這些文字表述的又是何種「兒童」的概念，以及預設進入封閉式戲劇演出空間內應有的身體姿態。

（一）日治時期封閉式戲劇演出空間內的「小兒」

臺灣早期的戲劇活動，配合著宗教慶典儀式，具有社交、娛樂的功能。野臺上搬戲的時刻，是如同傳統囝仔歌的唸謠，描述民眾「吩咐三，吩咐四，吩咐親家、親姆來看戲」。不論年齡、身分、階級、性別上的差別，搬戲的時刻是集體同樂的事件。日治初期的「小兒」，甚至是襁褓中的嬰孩，也從開放式的野臺，進入到封閉式的「新式劇場」，成為觀賞戲劇活動的一名成員²⁴⁸。

早期輿論討論戲劇活動是否適宜觀賞的問題，集中在戲劇活動的演出是否「傷風敗俗」、「猥褻淫蕩」²⁴⁹，其最主要的斥責對象是前往「公共空間」觀賞戲劇活動的婦女。撰寫者在評論淫戲是否勾起婦女春心蕩漾的時刻，「小兒」並沒有在撰寫者的思考範圍內，倘未有討論淫戲是否影響「小兒」的概念。即使是官方在 1901 年頒布的《臺北縣報·約束戲館及雜戲館章程》中，僅在第十二條訂定開演一日之前，「有必要事宜有諭繳該演戲腳本（所記演戲趣向之書）」，以及第十八條訂定開演間禁止「為害治安或風俗之言行、恰似談議政治之言行、演行許可以外事項」。官方對於戲劇活動的審查，集中在是否危害善良風俗、具有煽動人民政治議題的可能性上。戲劇活動的內容適合兒童觀賞與否，則尚未在統治機關的考慮範圍之內。

何者是兒童不宜的概念，最遲在 1909 年 8 月出現輿論報導上：

近所流行之活動寫真。其中往往有壞亂風俗者。使心志未定之小學童自往觀之。于心理上實有多大之惡影響。故東京小學校長會議後。即以左開各項促其同意焉。一如見活動寫真多有弊害者。小學童若往觀。必與以如左之注意。二保護者須精查其影畫之種類。使勿被其惡影響。乃令觀焉。三

²⁴⁸ 「去廿六夜榮座茶園演劇。有不知何許人之婦女。年二十許。抱一嬰孩。亦往觀焉。方演一二齣。嬰孩忽大啼。止之無術。不得已索興將歸。」〈戲園使役暴橫〉，《台灣日日新報》，1906.11.29，第 2575 號。

²⁴⁹ 〈演採茶戲〉，《台灣日日新報》，1898.7.10，第 56 號。〈禁採茶戲〉，《台灣日日新報》，1898.7.19，第 63 號。〈傷風敗俗〉，《台灣日日新報》，1900.4.19，第 587 號。

兒童不可令自往觀。必以尊族與俱。四觀覽頻繁固為有害。五現在活動寫真會場。其設備多不完全。不適于衛生。故身體孱弱之兒童。尤不可往觀。

250

但是，此報導是轉述日本內地教育者，對於活動寫真（電影）的觀點，輿論描述臺灣本島狀態的評論，要直到 1913 年 3 月刊登於《台灣教育會雜誌》131 號上的〈台北の活動寫真〉，作者憤慨地評論封閉式戲劇演出空間內，小孩吵鬧不已、喋喋不休的狀態²⁵¹，對此現象，作者提出的改善方式為：

- （一）業者方面，為顧及小孩，應該要特別注意選擇影片及說明者。
- （二）觀眾方面，小孩看電影時，一定要讓大人陪他去，千萬不要讓他單獨去看。而且若可能的話，先親自看過，認為可以給小孩看的時候才去。
- （三）教育者、行政者方面，為了社會應該要嚴格地監督之。²⁵²

改善的方式，同樣延續日本內地認為保護者（大人）需要事先幫助兒童篩選觀賞的內容，兒童需要大人的陪伴才適宜前往戲劇演出空間。不論是日本內地或臺灣本島，官方對於制定活動寫真的取締法規，時間點上總是晚了教育者要求檢查取締的意見。日本內地在 1911 年才議決「電影審查規定（原文：幻燈映畫及活動寫真フィルム審査規程）」²⁵³，而臺灣本島最遲在 1916 年 5 月 3 日的「通牒」
「關於取締戲劇及活動寫真（電影）之案件（原文：演劇及活動寫真取締ニ關スル件）」²⁵⁴，才出現取締活動寫真的內容。因此，教育者對於兒童教養的敏感度，在官方尚未有針對活動寫真的取締法規時，就認為大人需要肩負起檢查的責任，篩選出適合兒童觀賞的影片。

「兒童不宜」概念的出現，不意味著「適合」兒童觀賞的節目增多。日治時期的兒童，仍然被歸類在館方認定的顧客，以「小兒」半價的方式進出館內觀賞戲劇，並沒有因為「兒童不宜」的概念，而從此消失在封閉式的戲劇演出空間內。但是，滿座雜沓的兒童，也引發輿論撰寫者的不滿：

觀劇所以怡情。而此回滿座雜沓兒童成群。婦女喧嘩。加以戲園局促。汗出如漿。是自取其苦耳。²⁵⁵

²⁵⁰ 〈亞鉛歐鐵／兒童寫真〉，《漢文臺灣日日新報》，1909.8.19。

²⁵¹ 「因票價便宜又在休假的關係，小孩也好多，且他們吵鬧得很『沒規矩、沒禮貌』。甚至讓他感到，『在學校裏，常常說因為社會不好所以怎樣，哪知道，原來社會的不好，說不定是我們學生像這樣子而漸漸地弄壞的結果』。」（三澤真美惠，2001：57-58）。

²⁵² 轉引自三澤真美惠，2001：57-58。

²⁵³ 三澤真美惠，2001：55。

²⁵⁴ 三澤真美惠，2001：58。

²⁵⁵ 《漢文臺灣日日新報》，1911.3.17，第 3885 號。

大舞臺醒鐘安班於舊元旦開演。觀客如雲。混雜特甚。園主唯利是嗜。毫無約束。一□三等兒童。高居特等座前。遮鬧觀聽。足討厭也。(胡鬧)〈萬殊一本〉，《臺南新報》，1922.1.30，第7149號。

成群結隊的兒童坐在特等座位前嬉戲玩鬧，封閉式的戲劇演出空間成爲一處兒童玩樂的場所。日治時期輿論撰寫者的牢騷，無法將兒童驅趕出作爲娛樂性質的「商業劇場」空間，他們仍然持續存在於封閉式的戲劇演出空間內吵鬧、奔跑、玩耍。而日治時期的「商業劇場」空間，除了玩樂中的兒童，尚有另一種兒童的身體：

…當演藝員在其臺上唱念曲調之時。觀客皆正側耳審聽。而更有賣物小童。高呼賣餅。園內四圍。彼呼此應。大攪觀客之興。此則管束此之□缺點一也。²⁵⁶

臺北市永樂座戲園、自數年來時常多有聽著茶房和觀客衝突的事、雖經當事者數次改革、仍是對觀客亂來。因為賣茶的兒童、每一杯珈琲茶雖然是賣十五錢、但聞已經被茶房主抽去十二錢、因此那班捧茶的兒童、皆是受茶房主的命令、所以也沒有經觀客的承諾、就將茶擺在觀客的面前、遇著地方來的人、多不知其圈套、誤作是戲園規定十錢的茶、待到觀客飲下、即時另來要求十五錢。因此而起衝突的、每夜多有聽著。²⁵⁷

日治時期的新聞事件，描述茶房和觀客之間的衝突問題，我看到的卻是那一個個手中捧著咖啡茶的兒童，靈巧地穿梭在一排排的觀眾席內，擺放茶具、收拾與清理桌面。亦或是揹著木盒箱子，箱子內置有點心酥餅的賣物小童，此起彼落地在戲園內走動、高呼賣餅。那是一個不同於現在「兒童」概念的過去，未有戰後的「中華民國憲法」²⁵⁸、「兒童福利法」²⁵⁹、「兒童及少年福利法」²⁶⁰，以年齡的限制所定義出的「兒童」概念。那是一群勞動中的兒童身體，以現代的詞彙來

²⁵⁶ 〈高雄通信·□劇短評鹽埕町臨時戲園〉，《臺南新報》，1923.11.11，第7799號。

²⁵⁷ 〈戲園茶房不法 觀客務須小心〉，《臺灣民報》，1929.6.30，第267號。

²⁵⁸ 「中華民國憲法」：

第153條：國家爲改良勞工及農民之生活，增進其生產技能，應制定保護勞工及農民之法律，實施保護勞工及農民之政策。婦女兒童從事勞動者，應按其年齡及身體狀態，予以特別之保護。

第160條：六歲至十二歲之學齡兒童，一律受基本教育，免納學費。其貧苦者，由政府供給書籍。

²⁵⁹ 「兒童福利法」(民國62年02月08日公布，民國93年06月02日廢止)：

第2條：本法所稱兒童，指未滿十二歲之人。

²⁶⁰ 「兒童及少年福利法」(民國92年05月28日公布)：

第2條：本法所稱兒童及少年，指未滿十八歲之人；所稱兒童，指未滿十二歲之人；所稱少年，指十二歲以上未滿十八歲之人。

說則是童工。而戰後這一群勞動以及嘻鬧的兒童身體，除了「適合」他們觀賞的「兒童節目」之外，逐漸消失在封閉式戲劇演出空間之內。

（二）戰後六、七歲以下兒童禁止入場

年代售票系統

除兒童節目外，七歲以下兒童禁止入場。

關於年代售票系統，在其背面票卷上標示「除兒童節目外，七歲以下兒童禁止入場」的規定，「年齡」成爲一項界定進出封閉式戲劇演出空間的標準。「年齡」作爲一項判斷標準的意義，能夠以熊秉真在《童年憶往：中國孩子的歷史》中，精闢的說明：

在許多方面，「年齡」不但是區分身分，思考問題上的一種主要眼光、一種概念上的工具。而且，從更基本的層面和正本清源的意義上說，「年齡」本身就是界定價值，規範社會，形成人生經驗的關鍵性因素之一。它在不少意義上，就像族群、階級、性別一般，規畫了不同人群的行為方式、觀念心態，也決定了整體的社會對於一種特殊年齡的人們，其處置與對待，其態度與期望。（熊秉真，2000：329）

因此，「七歲」的判定，究竟意味著什麼？又是如何產生一般表演節目「七歲」以上即可進入，而非「十歲」、「十五歲」的標準？目前閱讀到的相關文獻中，統治機關對於進入戲劇演出空間的年齡限制，至少在 1951 年 6 月 2 日，臺灣省政府以仿效文明國家的「健康」論述，預設六歲以下的兒童出入公共娛樂場所，將成爲高度易受感染疾病的人群：

據本府衛生處臺衛四〇辰浩一字第六二七〇號呈以：「一、查公共娛樂場所易於傳染疾病，由以戲院為最，嬰兒體力未充，疾病感染率特高，為此各文明國家均有明文禁止未滿六歲兒童進入公共娛樂場所之規定，以茲防杜。二、本省各地公共娛樂場所無年齡限制，所有兒童均可任意進入，以致兒童間之白喉及麻疹等病終年流行，無時或息，若不設法防制，不特有碍兒童健康，增加人民醫藥負擔，而且影響全民健康，未容忽視。三、本處有鑑於此，特建議請予禁止六歲以下兒童進入公共娛樂場，責令各縣市政府分在各戲院門口牌示，並轉飭警察機關嚴格執行」²⁶¹。

爲何是「六歲」，而非「七歲」、「八歲」？只因爲「各文明國家均有明文禁止未滿六歲兒童」，亦或是還有其他可能的解釋方式？我推敲「六歲」作爲判斷

²⁶¹ 肆拾巳東府純一字第六九七八號

的依據，應該與教育體制設定學齡兒童的定義有關係。也就是法律上規定學齡兒童以六足歲至十二足歲為限²⁶²，官方設定六足歲的兒童，已經適合進入學校教育體制內。能夠進入學校教育體制的兒童，在「體力」的負荷上，也就沒有理由排除他們在封閉式戲劇演出空間之外。

年齡的判斷並不是一件顯而易見的事情，警察在執行取締中，無法直接、迅速地從每一個經過法眼下的兒童，敏捷地鑑別出六歲以下兒童。因此，在警察局與政府機構傳遞公文中，已經於 1959 年默默加上身高 105 公分的限制，作為執行命令的判斷依據：

查禁止攜帶六歲（或身高一〇五公分）以下兒童進入電影戲院，旨在防止兒童感染疾病，藉以維護其健康發育。復查目前正進入六歲以下兒童最易感染白喉症流行期間，未確保嬰幼兒健康起見，亟應依照警務處有關前令規定，加強宣傳勸導，並對違反不聽禁止者依法取締。至所請可否延至明（49）年三月一日起實施取締一節，未便照准²⁶³。

官方冀望將盤據封閉式戲劇演出空間多年的兒童踢出此空間，並不是一項容易貫徹執行的政策。實際執行政策的警察，對於「禁止攜帶六歲（或身高一〇五公分）以下兒童進入電影戲院」一案，也發出可否延期執行取締的請求。而從執行取締上的請求，也反映出六歲（或身高 105 公分）以下的兒童，仍然得以自由穿梭在封閉式戲劇演出空間。

官方限定六歲以下兒童，進出封閉式戲劇演出空間的說法。「健康」論述僅是其中一種的版本。我對照 1952 年官方發起「遵守公共秩序運動」的政策，觀察其實施目的、項目、方法中，我發現另一種限制兒童進出封閉式戲劇演出空間的故事版本。也就是「遵守公共秩序運動」中規定：

戲院秩序：（一）依次入場對號入座。（二）各戲院應於放映前二小時開始售票。（三）各電影院入口出口必須分開，每場清場後方准次場觀客入場。（四）戲院內不許吸煙，不許高聲談話，不許拋棄果皮紙屑。（五）戲院內不許小販入場兜銷零食。（六）**不許攜帶六歲以下兒童進入戲院。**²⁶⁴

在此，官方並不是以「健康」論述排除六歲以下兒童，觀察官方「遵守公共秩序運動」政策的目的，在於「提高國民自覺，注重公德，發揚守法精神養成自愛愛人自助助人，負責任，守紀律之良好習慣，以轉移社會風氣，完成改造社會

²⁶² 「臺灣省各縣(市)調查學齡兒童及失學民眾辦法」第四條。(署法字第六八八一號)。1946.6.12。

²⁶³ 府警行字第一〇〇三五三號。

²⁶⁴ 〈遵守公共秩序運動實施辦法〉，《聯合報》，1952.5.28。

的任務」²⁶⁵。六歲以下兒童不得進入戲院，是官方爲了維護戲院的「公共秩序」，而不僅僅是「健康」論述的結果。六歲以下兒童在「公共秩序」的概念之下，是一群容易吵鬧、哭泣、奔跑在封閉式戲劇演出空間內的人，容易擾亂此空間應該要有的「公共秩序」。而官方「公共秩序」的論述，才是契合輿論對於兒童進出封閉式戲劇演出空間內的看法：

…現在台灣的影院劇場中，孩子的確太多了。尤其是劇場裏，孩子們成群打夥在台前搗亂，在走道上跑來跑去，實在不成話…。²⁶⁶

…嬰兒尿褲挨餓受熱的啼哭聲，觀眾因爭座位的爭吵聲，尤其是小孩子們配合劇情而發出的尖叫、打鬥、哄鬧聲……等等紊亂的現象，使你有如置身在廟會的人潮中，日子久了，很可能使觀眾們在無形中養成粗暴、急躁、狂放不羈以及忽視公共道德與公共秩序的習慣，因此，當這些「亞絕症」很顯然的已不是「請肅靜」的哀勸燈可以奏效的時候(其實很多鄉村劇場都是沒有「請肅靜」「請脫帽」「請禁煙」等標語的)，唯有賴於警政機關的嚴格管理，和民眾教育機構的隨時指導…。²⁶⁷

人們無法忍受兒童進出封閉式戲劇演出空間內，並不是僅僅爲了他們的「健康」著想，若是害怕六歲以下兒童在密閉式的公共空間容易感染疾病，那應當會將他們以「保護」的角度，排除在任何密閉式的公共空間之外，例如，餐廳、大眾交通運輸工具。因此，對於將六歲以下兒童排除在封閉式戲劇演出空間之外，除了戰後形成新的「兒童」概念，「兒童」不再如同日治時期被館方視爲一般的「顧客」，而是官方在「中華民國憲法」、「兒童福利法」、「兒童及少年福利法」所定義出的「兒童」。更根本的原因在於人們對於封閉式戲劇演出空間，已有不同以往的文明觀念，包括第三章中談論到戰後逐漸形成的守時、光線、聲音概念。容易發出大聲喧嘩、打鬥、哄鬧聲響的兒童，當他們尚未習得這些有形 / 無形的劇場規矩之前，他們未馴化、充滿獸性的身體，還「不適合」進入此空間內觀賞演出。

小結

臺灣戲劇演出空間的變化，影響進入觀看演出的每一具身體，而舞臺下的身體姿態，也透露出劇場空間內預設的文明行爲。「性別的身體：舞臺下的身體接觸」提出男女授受不親的觀念，在日治初期運作的方式即是試圖將女性排除在「公共空間」之外，輿論對於觀戲婦女在「公共空間」發生的騷擾事件，勸誡的是進

²⁶⁵ 同上。

²⁶⁶ 〈劇場秩序問題〉，《聯合報》，1956.9.6。

²⁶⁷ 〈本省鄉村劇場亟待改善〉，《聯合報》，1957.9.12。

入「公共空間」的觀戲婦女，而非騷擾者。直至日治中期之後，逐漸鬆動原有的男女授受不親觀念，劇場作為「公共空間」的一種形式，輿論才漸漸將婦女視為得以自由進出的一份子。

「愛國的身體：看演出前，請全體肅立」，則是明顯地呈現出布赫迪厄提出的概念，「身體儀態是政治神話在現實裡的實踐、體現，而且轉化成持久的性向，轉化成持久的站立、講話，進而也包括感覺、思考的模樣。」身體起立合唱國歌的過程，實踐統治政權預設的愛國身體。而這種愛國的身體姿態，如何在歷史的軌跡中消逝在劇場空間內，也是一種統治政權介入的結果。

「未馴化的身體：除『親子類』節目之外，禁止幼童入場」比較日治時期與戰後，對於劇場空間內「兒童」的概念。日治時期，不論開放式的野臺形式或是封閉式的劇場空間，「兒童」被館方視為「顧客」之一，付費後的「兒童」得以來去自如地穿梭在劇場空間內。戰後劇場空間內「兒童」的概念，官方逐漸以「健康」、「公共秩序」的論述，將六、七歲以下的兒童排拒在現代劇場空間之外。而官方的「公共秩序」論述，也貼合著輿論對於現代劇場空間內「兒童」的看法，認為會製造出吵鬧、哭泣、喧囂聲響的「兒童」，不適合在現代劇場空間內，反映出戰後逐漸在現代劇場空間內形成的守時、光線、聲音概念，不適合容納未馴化的兒童身體。



第五章 結論：戲可以準備開演了

這本論文的開始，是我個人進入臺灣現代劇場空間內的身體經驗，在偶然的情況下，越過原本身體在國家戲劇院實驗劇場中，被設定的身體姿態。由此，引發我重新思索臺灣現代劇場空間內存在的各種界線／限，其內容、範圍是什麼，又是如何形成、規範進入此空間的身體。

從第二章爬梳臺灣戲劇演出空間的歷史演進中，我發現具體的戲劇演出空間轉變，也牽動檢查統治機關對此空間的管制，透過討論「戲劇演出空間的臨檢者：從巡查大人到教育官員」以及「管理電影戲劇事業的主管機關變化」，理解鑲嵌在社會脈絡之內的戲劇演出空間，如何被統治機關檢視。

第三章的討論中，我從討論戲園規律的形成開始，作為理解物理空間的現實面向改變之後，形成哪些從開放式野臺到封閉式劇場空間的遊戲規則。也就是戲劇演出空間，在物理空間上的改變，促使戲劇演出空間內產生配合新現實面向的新觀念。從開放式的野臺形式，進入封閉式的「新式劇場」、「混合戲院／劇場」，產生「位置等級的概念：每個人都有價碼」，以及「顧客的概念：要求平等、親切的服務態度」；戰後的「現代劇場」則是出現「守時的概念：遲到者將在演出『適當』的時間點或中場休息時進場」，而此概念的形成也連帶對於現代劇場空間要求全黑、靜默的狀態。

「位置等級的概念：每個人都有價碼」讓人們對於自己的身份，有一種新的認識方式，藉由座位分布的區隔，人與人之間在戲劇演出空間內，有著高低等級的區別；「顧客的概念：要求平等、親切的服務態度」則是讓進入此空間的人們，以戲園無異於商業的心態，要求經營者提供平等、親切的服務態度，並且對飲食本身有了進一步的要求與看法，這意味著商業劇場時代，飲食規則也被納入戲劇演出空間內，如何飲用、擺放順序、館方提供哪些飲食選項，成為另一種規範的學習內容。選取位置等級以及顧客概念的討論，是一種策略性的選擇。位置等級的概念形成，比較是一種上對下單方向限制、分類觀賞者的過程，由演出空間的經營者、某些特定階層主導分類過程。但是，戲園規律不必然是單方面的形塑，觀賞者也可能主動的參與形成過程，要求演出空間的經營者提供不同的商品選項，改善服務「顧客」的人員粗魯、無禮的態度。

戲劇演出空間內的「守時的概念：遲到者將在演出『適當』的時間點或中場休息時進場」，也是源自於物理空間的現實面向改變，而衍發出來的一個規範。但是，守時概念的形成，比位置等級的概念、顧客的概念更加複雜。戲劇演出空間內，要能夠形成以開演時間作為分界點的守時觀念，其前提是「時間」需要能

夠切割出日、時、分、秒等單位來加以精確地計算，再加上官方統一的計時工具、標準時間。也就是人們能夠形成守時概念，是與整個時代背景和現代化的過程，有著密不可分的關係。而守時概念的形成，也連帶捲起對於戲劇演出空間內對於光線、聲音概念的重新認識。

文明觀念的變化，如何形塑進入此空間的人們行爲，其身體呈現出何種觀念的姿態。能夠回顧 1966 年 Handke 寫下的《冒犯觀眾》，精準又細膩地描述進入現代劇場空間內的觀眾狀態：

你們告訴別人你們對於這齣戲的猜測。你們表達對這個戲的意見。你們互相握手。有人祝你們看戲愉快。你們脫鞋。你們把門打開。有人幫你們撐著門。你們遇到其他看戲的人。你們覺得彼此像是共犯。你們遵守著適當的禮儀。你們幫別人把外套脫下。別人幫你們把外套脫下。你們四處站立。你們四處走走。你們聽到開演鈴聲。你們變得不安。你們照鏡子。你們檢查自己的裝扮。你們斜眼偷瞄別人。你們注意到別人在偷瞄你們。你們走動。你們踱步。你們的動作越來越正式。你們聽到開演鈴聲。你們看錶。你們變成共犯。你們坐下。你們看看周圍。你們調整到一個坐得舒服的姿勢。你們聽到開演鈴聲。你們停止聊天。你們視線一致向前。你們抬起頭。你們深吸一口氣。你們看見燈光變暗。你們安靜下來。你們聽到關門的聲音。你們盯著大幕看。你們等著。你們聽到大幕啟動時窸窣窸窣的聲音。你們一覽無遺看到了舞台。一切和往常一樣。這時你們沒有期待落空的感覺。你們準備好了。你們身體往後靠向椅背。戲可以準備開演了。(Handke, Peter, 《冒犯觀眾》，1990：27。)

Handke 寫下的「戲可以準備開演了」像是一句戲劇演出空間內的雙關語。一方面描述舞臺上的演出，即將在大幕啟動之後開始；另一方面也描述進入現代劇場空間內的人們，在經歷過一連串的社交文明行爲之後，坐入座位中等待觀看拉起大幕的舞臺上演出。而這一連串的描述，也顯示人們應該謹守著某些文明行爲的「表演」呈現，「你們」也是在舞臺下，演出一場「現代的文明禮儀」。透過第四章討論舞臺下的身體，我說明臺灣的戲劇演出空間曾經存在過那些文明行爲的身體姿態。「性別的身體：舞臺下的身體接觸」，說明著臺灣戲劇演出空間的某個時間點下，兩性需要隔離在不同的座位空間上，女席的存在是爲了防止兩性身體輕觸、摩擦的可能性；「愛國的身體：看演出前，請全體肅立」則是討論在此空間內，曾經需要起立唱國歌的身體行爲，以此表達出愛國的身體姿態；「未馴化的身體：除『親子類』節目之外，禁止幼童入場」，將哭泣、吵鬧、還殘留獸性的身體，排拒在現代劇場空間之外。幼童在尚未習得優雅的文明行爲之前，請勿進入上演親子類之外的戲劇演出空間。

這本論文的結束，讓我回到我自己的身體經驗上，吃冰淇淋事件也不過是我自己在臺灣現代劇場空間內，人類肉體經歷過「文明化」的多重堆疊之後，暫時越過界線的爽快感。短暫的逃逸之後，我還是會在臺灣現代劇場空間內，過著宛如「表演者」的現實人生。

反省與建議

順著「時間」這項變數來看，可以沿著「時間」大略的歸類許多事情。以「時間」作為切割線的方式是讓我快速進入歷史演變的一種角度。這當然是一項很粗暴的分法，以「時間」作為歸類的邊界與邊界之間，也許是邊界的重疊、延續，並不是可以清晰的切割成一個又一個的分界點，總沾染著一點模糊、曖昧不明的味道。因此，我試圖透過「時間」，將臺灣戲劇演出空間的歷史演進切割成幾個時期：清領時期至日治初期的野臺與堂會、日治初期的新式劇場、日治中期的混合劇場、戰後的現代劇場。以「時間」的切割方式，僅說明著每個時期產生不同於以往的戲劇演出空間，其形成的時空背景、社會圖像，有哪些個別的特殊性，以及呈現於不同戲劇演出空間之人的身體。時期的切割並不表示新的戲劇演出空間產生，就會讓舊有的形式消失²⁶⁸。

另一個問題點在於，他山之石的文獻探討，我選擇討論歐洲、美國、近代中國劇場的變化。對象的選擇上，遺漏同樣經過西化且對於臺灣而言，有重要參考價值的日本劇場變化。這項缺憾源自於接受國民政府教育的我，日文並不是我接受教育過程中需要學習的語言，英文才是僅次於中文的第一外語，而這項語言能力上的缺憾，也讓我在資料的收集上，僅能選擇以中文或英文作為閱讀的文本，也期待未來能有人補上日本的相關劇場史研究。

²⁶⁸ 以 17 世紀後半葉即出現的野臺做為例子，雖然舞臺上演出型式、舞臺技術、設備的革新，「野臺」作為戲劇演出空間的一種形式，仍然存在於 21 世紀的今天。

參考書目

一、 中文書目

- 三澤真美惠。2002。《殖民地下的「螢幕」：台灣總督府電影政策之研究（1895-1942）》。台北：前衛。
- 「六十年來的中國警察」編輯委員會。1971。《六十年來的中國警察》。台北：中央警官學校。
- 王安祈。2002。《臺灣京劇五十年》。宜蘭：傳藝中心。
- 王志弘。1999。〈走差了的時鐘〉，《減速慢行》，頁 161-163。台北：田園城市。
- 王育才。1998。《西元 1970 年代前臺灣公共集會型建築之調查研究》。國立台灣科技大學工程技術研究所建築學程碩士論文，未出版。
- 王泰升。1999。《台灣日治時期的法律改革》。台北：聯經。
- 石婉舜。2008。〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9~1940.11)〉，《民俗曲藝》159 期，頁 7-81。
- 台灣省文獻委員會主編，陳金田譯。1993〔1958〕。《臺灣私法》（臨時臺灣舊慣調查會第一部調查第三回報告書第三卷）。台北：台灣省文獻委員會。
- 。1999（1958）。《臺灣省通志稿：教育志文化事業篇》。台北：捷幼。
- 。1979。《日據初期警察及監獄制度檔案》。臺中：臺灣省文獻委員會。
- 林金田總編輯。2003。《烽火歲月：戰時體制下的臺灣史料特展圖錄》。南投：國史館臺灣文獻館。
- 林鶴宜。2003。《台灣戲劇史》。台北：空大。
- 林鶴宜。2007。《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》。台北：稻鄉。
- 行政院經濟建設委員會健全經社法規工作小組。1987。《日本特種營業管理法》。台北：行政院經濟建設委員會健全經社法規工作小組。
- 呂訴上。1977。《台灣電影戲劇》。台北：東方文化。
- 呂紹理。1998。《水螺響起一日治時期台灣社會的生活作息》。台北：遠流。
- 。2005。《展示台灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》。台北：麥田。
- 何鳳嬌編。1996。《臺灣省警務檔案彙編：民俗宗教篇》。台北：國史館。
- 李亦園。1996。《文化與修養》。台北：幼獅。
- 邱坤良。1992。《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五-一九四五）》。台北：自立晚報。
- 。2007 a。《移動觀點：藝術·空間·生活戲劇》。台北：九歌。
- 。2007 b。《跳舞男女：我的幸福學校》。台北：九歌。
- 周慧玲。1996。《表演心理學概論》。台北：國立復興劇藝實驗學校。
- 吳明峰。2004。《場域能量---肢體表演藝術與呈現場域的對應關係》。佛光人文社會學院藝術學研究所碩士論文，未出版。
- 姚一葦。1989。〈改變中的劇場〉，《戲劇與文學》，頁 134-147。台北：聯經。

- 施福珍。2003。《台灣囝仔歌一百年》。台中：晨星。
- 徐亞湘。2000。《日治時期中國戲班在台灣》。台北：南天。
- 。2006 a。《日治時期台灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》。台北：南天。
- 。2006 b。《史實與詮釋：日治時期台灣報刊戲曲資料選讀》。宜蘭：傳藝中心。
- 徐國章編譯。2002。《臺灣總督府公文類纂官制類史料彙編(明治三十七年至明治四十一年)》。南投：台灣省文獻會。
- 陳培豐著，王興安、鳳氣至純平編譯。2006。《「同化」的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》。台北：麥田。
- 張啓豐。2004。〈清代臺灣戲曲活動與發展研究〉。國立成功大學中國文學系博士論文，未出版。
- 張麗俊著，許雪姬、洪秋芬編纂。2000。《水竹居主人日記》。台北：中研院近代史研究所。
- 梁秋虹。2002。《社會的下半身試論日本殖民時期的性治理》。國立清華大學社會學研究所碩士論文，未出版。
- 黃仁。2000。《台灣話劇的黃金時代》。台北：亞太圖書。
- 黃金麟。2000。《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成》。臺北：聯經。
- 黃嘉琳。2000。《網際網路於科技史應用的可能性——以中國時間制度為例》。國立清華大學歷史研究所博士論文，未出版。
- 葉龍彥。2004。《台灣老戲院》。台北：遠足文化。
- 。2006。《台灣的老戲院》。台北：遠足文化。
- 傅謹。1995。《戲曲美學》。台北：文津。
- 。2005。《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》。臺北：國家。
- 鈴木清一郎著，馮作民譯。1989（1933）。《增訂臺灣舊慣習俗信仰》。台北：眾文圖書。
- 塩見俊二著，日本文教基金會編譯。2001。《秘錄·終戰前後的台灣》。台北：文英堂。
- 楊再熙。2005。《戒嚴時期台灣劇場空間研究 1949-1987》。國立台灣大學戲劇學研究所碩士論文，未出版。
- 鄭政誠。2005。《臺灣大調查：臨時臺灣舊慣調查會之研究》。台北：博揚文化。
- 廖奔。1997。《中國古代劇場史》。中州古籍出版社。
- 蔡明志、傅朝卿著。2008。〈臺灣日治前期警察官吏派出所建築研究〉，《中華民國建築學會「建築學報」》63期，頁1-24。
- 鍾喬。1994。〈讓劇場與民眾對話〉、〈亞里斯多德請讓位〉，《亞洲的吶喊：民眾劇場》，頁77-81；127-132。台北：書林。
- 。2005。〈從動作到行動：action〉，《述說一種孤寂》，頁294-298。台北：唐山。

- 蕭志偉。2001。〈觀影行爲與台灣的現代化〉，收錄於《台灣的現代化和文化認同》，盧漢超編，頁 117-131。USA：八方文化企業公司。
- 熊秉真。2000。《童年憶往：中國孩子的歷史》。台北：麥田出版：城邦文化發行。
- 謝金鑾、鄭兼才著，臺灣史料集成編輯委員會編輯。2007。《續修臺灣縣志》。台北：文建會
- 臺灣總督府警務局編，徐國章譯。2005（1933）。《臺灣總督府警察沿革誌（第一篇）中譯本 I》。南投：臺灣文獻館。
- 臺灣總督府編，山本壽賀子、曾培堂譯。1999（1945）。《臺灣統治概要》。台中：大社會文化。
- Barthes, Roland（羅蘭·巴特）著，劉森堯譯。2002。〈愛慾與劇場〉、〈觀念的姿態〉《羅蘭巴特論羅蘭巴特》（*Roland Barthes Par Roland Barthes*），頁 102、124-125。臺北：桂冠。
- Baudrillard, Jean（尚布希亞）著，林志明譯。2001。《物體系》（*Le Systeme des Objets*）。上海：上海人民。
- Berger, John（約翰·伯格）著，吳莉君譯。2005。《觀看的方式》（*Ways of Seeing*）。台北：麥田。
- Bourdieu, Pierre（皮耶·布赫迪厄）著，宋偉航譯。2004。《實作理論綱要》（*Esquisse d'une theorie de la pratique precede de trois etudes d'ethnologie kabyle*）。台北：麥田。
- Chwe Suk-Young, Michael（崔時英）著，張慧芝、謝孝宗譯。2004。《理性的儀式：文化、協調與共通認知》（*Rational Ritual: Culture, Coordination, and Common Knowledge*）。台北：桂冠。
- Elias, Norbert（諾貝特·埃利亞斯）著，王佩莉譯。1998。《文明的進程：文明的社會起源和心理起源的研究·第一卷：西方國家世俗上層行爲的變化》（*The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*）。北京：三聯。
- Elias, Norbert（諾貝特·埃利亞斯）著，袁志英譯。1999。《文明的進程：文明的社會起源和心理起源的研究·第二卷：社會變遷》（*The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*）。北京：三聯。
- Foucault, Michael（米歇·傅科）著，劉北成、楊遠嬰譯。1998（1977）。《規訓與懲罰—監獄的誕生》（*Discipline and Punish*）。台北：桂冠。
- Goffman, Erving（高夫曼）著，徐江敏、李瑤軍譯。1992。《日常生活中的自我表演》（*The Presentation of Self in Everyday Life*）。台北：桂冠。
- Handke, Peter（彼得·漢德克）著，張碩修譯。1990。《冒犯觀眾》（*Publikumsbeschimpfung*）。台北：唐山。
- Heywood, Colin（黑伍德·柯林）著，黃煜文譯。2004。《孩子的歷史：從中世紀到現代的兒童與童年》（*A History of Childhood: Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*）。台北：麥田。

- Levine, Robert (勞勃·勒范恩) 著，馮克芸、黃芳田、陳玲瓏譯。1997。《時間地圖：不同時代與民族對時間的不同解釋》(*A Geography of Time: the Temporal Misadventures of a Social Psychologist, or How Every Culture Keeps Time Just a Little Bit Differently*)。台北：商務。
- Slater, Don (東·史拉特) 著，林佑聖、葉欣怡譯。2003。《消費文化與現代性》(*Consumer Culture and Modernity*)。台北：弘智文化。

二、 英文書目

- Brockett, Oscar G. and Franklin J. Hildy. 1999 (8th) . “The British Theatre 1642-1800” in *History of the Theatre*, pp.233-266. Boston: Allyn and Bacon.
- Butsch, Richard. 1994. “Bowery B’hoys and Matinee Ladies: The Re-Gendering of Nineteenth-Century American Theater Audiences,” in *American Quarterly*, Vol.46, No.3. (Sep.1994), pp.374-405.
- Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: a Cultural History*. Berkeley: University of California Press.

三、 網際網路資料

- 全國法規資料庫。 <http://law.moj.gov.tw/>。
- 朱瑪瓏整理，中央研究院台灣史研究所編。〈日治時期臺灣的警官派出所〉。轉引自 <http://thcts.ascc.net/template/sample10.asp?id=rd15-04020> (2008 / 6 / 25 瀏覽)。
- 秦賢次。〈台灣舊雜誌覆刻系列一：台灣文化覆刻說明〉。轉引自 http://www.twcenter.org.tw/a02/a02_09/a02_09_01_2.htm (2008 / 6 / 25 瀏覽)。
- 無作者。2006 / 6 / 24。番薯藤新聞網。
<http://news.yam.com/cna/china/200606/20060624908774.html> (2006 / 9 / 18 瀏覽)。
- 漢文臺灣日日新報資料庫。 <http://140.113.39.238:8099/twhannews/user/index.php>。
- 臺灣日日新報資料庫。 http://140.113.39.238:8099/twnews_im/index.html。
- 臺灣省政府公報網際網路查詢系統， <http://www.tpg.gov.tw/stgogweb/>。
- Syrman。〈教育苦旅之立正中的冥想〉，《立報》，2002 / 1 / 31。 <http://iwebs.url.com.tw/main/html/lipo1/88.shtml> (2008 / 6 / 25 瀏覽)。

四、 其他

- 徐亞湘等主編。2004。日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟。宜蘭：國立傳統藝術中心。

附錄一 「臺灣省各縣市管理戲院電影院規則」、「臺灣省特定營業管理規則」

民國 35 年 6 月 20 日臺灣省行政長官公署

「臺灣省各縣市管理戲院電影院規則」

第一條：凡在本省各縣市境內開設戲院，電影院者，除法令另有規定外，依本規則管理之。

第二條：凡經營戲院，電影院業者，應由負責人於開業前填具申請書（附表一，十一），保證書（附表二），及本人最近二吋半身照片三張，許可證費壹百元，印花稅費五元，向主管機關申請登記，經查明核准發給許可證（附表三）後，方准營業。

前項主管機關，在已設警察局之縣市為警察局，未設警察局之縣市為市政府。

第三條：許可證有效期間定為一年，不得頂讓或轉售，如有停業歇業或變更申請表內登記事項，須將許可證註銷或換領新證。

第四條：在本規則實施前已開設之戲院，電影院應於本規則公布施後十五日內補請登記領證。

第五條：戲院，電影院業者，應遵照左列各款之規定：

- 一、應於門首懸掛特種營業門牌（附圖一）；
- 二、許可證應懸掛於營業場所便於閱覽之處，以備檢查；
- 三、須設太平門，並應點紅燈標識，機械室應裝置鞏固之防火設備；
- 四、場內椅棹，欄杆，牆壁，地面，樓梯，頂柵、門口等處，必須保持清潔，共牆壁，頂柵每年必須粉刷二次；
- 五、場內男女廁須隔離設置，每日須沖洗清潔，並遍洒臭藥水或樟腦，不使發生臭氣；
- 六、場內空氣務使流通，於必要處所設置通風器；
- 七、場內附設食物品販賣者，並應依照本省管理飲食店舖規則管理之；
- 八、凡新編戲劇或新映電影片，須將劇情本事先呈送審查機關審核，經許可給證後，方得映演；
- 九、場內設置座位，不得擁擠，每場售出票數，不得超過坐位之數目；
- 十、凡於演映一場完畢後，場內即須掃除清潔。

前項第九款每一座位寬度不得少於三十五公分，前後距離不得少於七十公分，並須留適當通路。

第六條：戲院，電影院業者許可證如有損壞遺失，應報請主管機關換發或補發，依照規定資額減半繳納（印花稅費照繳）。損壞者應將舊證繳還，遺失者應登報聲明作廢。

第七條：場內所有清潔及秩序，應由該管警察機關檢查，如有違反前列各條之規

定，視其情節輕重，依法處罰，如違反二次以上者，應加重其處分，或吊銷其許可證。

第八條：本規則自公佈之日起施行。

民國 51 年 4 月 14 日

「臺灣省特定營業管理規則」

合併過去十四種管理法規：(臺灣省各縣市管理戲院電影院規則、臺灣省各縣市管理旅棧業規則、臺灣省各縣市旅館公共食堂茶室服務生管理辦法、臺灣省各縣市管理飲食店規則、臺灣省酒樓茶室改設公共食堂公共茶室實施辦法、臺灣省各縣市管理遊藝場規則、臺灣省各縣市說書業登記辦法、臺灣省各縣市製造販售爆竹煙火類物品廠商管理規則、臺灣省各縣市管理舊貨業規則、委託商行管理辦法四點、臺灣省各縣市腳踏車業管理規則、臺灣省各縣市腳踏車保管業登記辦法、臺灣省各縣市傭工介紹業管理規則、臺灣省各縣市管理刻印業規則)。

第一條：臺灣省政府（以下簡稱本府）為維護社會安寧秩序，管理特定營業，特訂本規則。

第二條：本規則管理之特定營業，除法令另有規定外，依照本規則之規定辦理。

第三條：本規則所稱特定營業如左：

- 一、戲院業。
- 二、旅館業。
- 三、酒家酒吧茶室業。
- 四、遊藝場業。
- 五、爆竹煙火業。
- 六、委託寄售及舊貨業。
- 七、傭工介紹業。
- 八、腳踏車修配及保管業。
- 九、刻印業。

前項第一、第三、第四、第八款包括露天營業場所。

第五條：各縣市政府（局）為維護社會安寧秩序，對於第三條各種營業之地區，得視地方實際情形，提經縣市議會同意後，報請本府核准予以限制，但應在一個月以前預為公告。

第六條：本規則各種特定營業之營業時間，除實施治安管制另有規定及旅館業不予限制外，通常應在二十四小時（夏令時間得延長至翌晨一時）以前停止營業。前項各營業者遇有特殊情形得報准警察局（所）酌定延長之。

第七條：經營本規則各種營業之負責人，應將僱用之從業人員即日列冊登記，並報請該警察分駐所或派出所備查，其異動時亦同。

酒家、酒吧、茶室僱用女服務生，應於僱用之日向該管警察局（所）申報

之。

第八條：本規則各種營業遇有發生足以影響社會安寧秩序之事故或發現有犯罪嫌疑時，應即報告該管警察局（所）。

第九條：經營戲院業者，應遵照左列各款之規定：

- 一、每場售出票數，不得超過坐位之總數，並以對號入座為原則，不得擅自增加臨時座位。
- 二、太平門設備應向外開，並裝紅燈，開演時不得門鎖。
- 三、不得任小販在場內叫賣。
- 四、觀眾在院內吸煙者應加勸止。

第十九條：遊藝場業之經營種類規定如左：

- 一、球類：撞球、乒乓球等。
- 二、棋類：象棋、圍棋、三角棋、陸海空軍戰棋等。
- 三、標射類：空氣槍、發鏢、射箭等。
- 四、說書類：講古、評書等。
- 五、清唱類：歌唱、平劇清唱、大鼓、彈詞等。
- 六、雜耍類：相聲、魔術、民間技藝表演。
- 七、其他屬於正當娛樂之遊藝。

第二十條：經營遊藝場業，應遵照左列各款之規定：

- 一、遊藝場內不得設置賭博或危險性之器具。
- 二、精神病及酒醉者，不得任其參加遊藝。
- 三、遊藝場內不得有吵鬧鬥毆之行爲。
- 四、不得容留旅客在場內住宿。
- 五、不得演唱禁唱之歌曲。
- 六、不得有違反國家法令善良風俗之言行或表演。

第四十七條：違反本規則之規定者，分別依法處罰，如涉及刑事範圍者，移送司法機關辦理，並得由該管縣市警察局（所）報請縣市政府吊銷其登記證（其領有英文標識牌者同時繳銷之）。從業員工違反本規則規定其屬於營業範圍以內者，其營業負責人應受連帶處分。

第四十八條：營業負責人受吊銷登記處分者，在一年內對同種營業不得在行申請開業。

第四十九條：本規則各種營業場所設備標準另以命令規定之，並送臺灣省議會備查。

民國 51 年 4 月 23 日

茲依照「臺灣省特定營業管理規則」第四十九條規定，制定「臺灣省特定營業場所設備標準」（臺灣省政府令警行字第二三八八五號）

- 一、本標準依照臺灣省特定營業管理規則第四十九條之規定訂定之。
- 二、各種特定營業場所消防設備，應依消防法令之規定辦理。

三、新建戲院營業場所設備，應遵照左列規定：

- (一) 場內應設置座位，每一座位寬度應在四十公分以上（依靠手中心界線計算），椅面深度應在三十五公分以上（條凳亦同），前後排距離應在八十公分以上（依前後排靠背計算），每縱七行、橫十排，應留寬七十五公分以上之通道。
- (二) 售票窗口數量按座位多寡為標準，每足二百個座位應設一售票窗口。
- (三) 戲院內應設置觀眾吸烟室
- (四) 戲院靠近應有可停放其座位數量五分之一以上車輛之腳踏車保管處所。

四、茶室（包括咖啡館）營業場所，每五平方公尺，應裝設六〇支以上燭光之照明設備，燈光以白色為限，不得以屏簾幔幃等遮隔視線或設置小房間，座椅靠背離地高度不得超過一一〇公分

五、遊藝場所內座位超過二百個者，其設備比照戲院業場所之規定辦理。

民國 56 年 4 月 28 日

修正「臺灣省特定營業管理規則」（臺灣省政府令警行字第二七七九九號）

第九條：經營戲院業者，應遵照左列各款之規定：

- 五、不得用擴音器對戲院外播放歌曲或宣傳。

民國 62 年 4 月 6 日

修正「臺灣省特定營業管理規則」（臺灣省政府令警□字第一〇八二六號）

第十三條：經營戲院業者，應遵照左列各款之規定：

- 六、每足二百個座位應設一售票窗口。
- 七、不得表演有妨害風化之戲劇、歌舞或放映未經許可之電影。

附錄二 「臺灣省各縣（市）影劇院秩序維持辦法」

民國 40 年 10 月 17 日臺灣省政府、臺灣省保安司令部 令

「臺灣省各縣（市）影劇院秩序維持辦法」

第一條：為維持本省各縣市影劇院之秩序及觀眾之安全起見，特訂定本辦法。

第二條：各縣市影劇院秩序之維持，除法令另有規定外，依照本辦法辦理。

第三條：影劇院於營業及映演時須遵守左列規定：

- 一、電影放映每場先映國歌短片，片中音像旗圖應事先加以檢查，如有模糊不輕或殘缺不全時，應立即購換。
- 二、電影放映每場須加映反共抗俄之幻燈宣傳片五至十張，每張放映時間不得少於五秒鐘，並須字跡圖像清楚。
- 三、影劇映演須嚴格分場，每場映演畢須隔三十分鐘始得開始映演下場，散場時觀眾須由後門或側門出場，不得與進場觀眾同一路，以免擁擠。
- 四、入口處或適當地點須設置糾察憲警休息室。
- 五、戲院門前不得擺設攤販及停放車輛。
- 六、停車場須設置於戲院附近空地，不得妨礙交通，寄車費應照規定收取，嚴禁擅自抬高。
- 七、樓上樓下須一律對號入座。
- 八、每日上午得預售下午各場戲票三分之二，臨映（演）前一小時出售本場票三分之一，所售之票每人不得超過四張。
- 九、售出票數不得超過座位數，嚴禁出售黑票或臨時增加座位。
- 十、營業時間須遵照當地治安機關規定。
- 十一、凡服裝整齊配有證章符號之軍憲警官兵，或持有軍憲警機關服務證件之購票者，得享受半價優待。

第四條：觀眾進入影劇院時須遵守左列規定：

- 一、嚴守公共秩序。
- 二、購買預售票及本場票者，不得強購四張以上。
- 三、非軍憲警人員，不得強購半票。
- 四、排隊購票順序入場。
- 五、進場須先脫帽，以免妨碍他人視線。
- 六、不得坐立場內交通路上與路口，以免妨碍交通。
- 七、禁止怪聲叫囂，隨地吐痰，拋擲果皮紙屑及爭吵鬥毆等情事。
- 八、須對號入座，並保留票根，以備檢查。
- 九、須按場次入場，每場終了時應即出場，禁止重看下場。
- 十、酗酒患者赤背及著短內褲者，均不得入場。
- 十一、遇有緊急事故或空襲時，須保持鎮靜順序出場，應接受憲警指揮，不得混亂。

十二、須遵守治安機關一切規定。

第五條：憲警維持影劇院應遵守左列規定：

- 一、指導觀眾排隊購票順序入場。
- 二、糾察軍風紀，調解糾紛，防止並取締觀眾騷擾滋事。
- 三、嚴禁強購四張以上之預售票及預售三分之二以上之預售票。
- 四、嚴禁非軍警人員強購半票，並取締票入場。
- 五、取締買賣黑票。
- 六、取締觀眾續看下場。
- 七、取締戲院門前擺設攤販及停放車輛。
- 八、必要時得聯合舉行突擊檢查。
- 九、不得接受招待或攜帶無票者入場。
- 十、遇有緊急事故或空襲時，須十分鎮定指導觀眾順序出場及鎮壓騷擾。

第六條：受勞軍影劇招待之官兵，應遵守「臺灣省星期日影劇勞軍實施辦法」第九條之規定嚴守秩序與紀律，並遵守影劇院一般規定。

第七條：違反本辦法第三條至第六條規定者，依左列兩款之規定懲處：

- 一、觀眾、影劇院不遵守規定因而影響公共秩序者，視其情節之輕重分別依法懲處。
- 二、受慰勞之官兵如有違反規定或不接受憲兵之指導勸告因而影響秩序者，照「臺灣省星期日影劇勞軍實施辦法」第十一條之規定處分之。

第八條：本辦法自公佈之日施行，並呈報行政院備查。

附抄「臺灣省星期日影劇勞軍實施辦法」第九條及第十一條條文

第九條：受慰勞單位之官兵員生，必須遵守左列事項：

- 一、一律憑星期日影劇勞軍通知單入場，並照通知單所規定人數地點整隊前往，指派帶隊官長率領，並佩帶領隊臂章，負責維持秩序與紀律。
- 二、受慰勞之單位，須在影劇勞軍通知單上按照規定填明領隊長官之級職姓名，並加蓋本單位印章，於入場前面交派在戲院服務之憲兵收存，並據以查點人數，當地無憲兵者，交與戲院負責人。
- 三、須按照通知單指定之戲院前往，不得任意更換，並不得擅自增加人數。
- 四、必須服裝整齊，依序入場，並切實愛護戲院設備，注意清潔衛生，遵守影劇院一般規定。
- 五、除有特別規定外，一律不得攜帶眷屬及兒童。

第十一條：受慰勞之官兵員生如有違反規定或不守秩序及紀律時，由所屬主官加以懲處，情節重者得由治安機關或憲兵當場予以拘捕，並通知與所屬單位懲處帶隊官，如集體違反規定時，得停止對該單位之慰勞。