

2017 年度 公益財団法人日本台湾交流協会 フェローシップ事業成果報告書

白塗與作物：歌舞伎小道具産業及其職業認同研究

Shironuri and Tsukurimono: Research on Kabuki props industry and its career identity

国立東華大學芸術創意與産業学系専案助理教授

劉亮延

招聘期間（2017 年 1 月 21 日～3 月 3 日）

2018 年 3 月

公益財団法人日本台湾交流協会

白塗與作物：歌舞伎小道具產業及其職業認同研究

Shironuri and Tsukurimono: Research on Kabuki props industry and its career identity

劉亮延

Liang-Yen LIU

國立東華大學藝術創意與產業學系專案助理教授

Project assistant professor, Department of Arts and Creative Industries,
National Dong Hwa University, NDHU

Lyliu@gms.ndhu.edu.tw

摘要

本文為2018年1月至3月期間，研究者接受日台文化交流協會之研究補助，經多摩美術大學加納豐美教授之引薦與協助，赴日進行訪談與踏查之初步研究成果資料。本文以訪談內容為主，整理成四個段落，包含小道具、作物、大道具與服裝。本研究以日本表演藝術產業之道具設計環節為主，嘗試從職業從業人員對於其專業身份之價值觀相關闡釋，反思文化翻譯的相關問題。

本文為內部報告，尚未正式出版，若需引用或做其他公開刊載之用途請與作者聯繫。

前言

明治初期1868年，日本政府頒佈新的稅制，要求劇院重新申請執照，同時一次性將江戸時代部分劇院老闆的土地所有權沒收。繁華的淺草一時之間少了許多劇場。時代轉變雖然保障了三個歌舞伎家族（中村氏、坂東氏、市川氏），但此外的其他姓氏，在歌舞伎社會中也是經過家傳制度而來的從業人員，與跑江湖性質、沒有知名度的演員等，一夕之間失業，形同抄家。明治維新對於娛樂事業的管理政策，直到「松竹株式會社」於1895成立後，通過其經營策略加上資本挹注，昔日大場面演出才又重返市場。二次大戰後，親美政策的背景下美

日簽訂安保條約，歌舞伎再次受到波及，松竹公司以日本國民，日本本質，大和精神的訴求，重提歌舞伎改革，制定歌舞伎傳統劇目，歌舞伎以非物質文化遺產之姿重現，免除了美國言論監管。

在現今東京固定演出的歌舞伎節目演出劇場中，除了歷史最悠久的松竹公司，以及1966年由政府所成立的國立劇場外，如果將大眾演劇、新舞踊等節目都納入廣義歌舞伎類型，則每天至少有五個劇場（歌舞伎座、國立劇場、新橋演舞場、木馬座等），這幾個劇場空間，長年維持週間日場與夜場的演出。到了週末，其他劇場演出數量平均增加三倍（淺草公會堂、明治座等）。足可見二十世紀以來，歌舞伎所形成的商業模式與產業規模。

字源學上，歌舞伎(kabuki)，與漢字「傾」的日文古音「kabuku」有諧音的關係。「在幕府將軍的眼裡，早期的歌舞伎代表著造反，具有邪惡墮落的情色、扮妝、怪異服裝，與宗教元素與放蕩內容的雜種混和。」(Ortolani 1990: 59) 武士階層看不慣歌舞伎，是因為臉塗白粉衣著浮誇，說話怪腔怪調。因而其演出自古來每每遭到政治控管與打壓。劇種發展的宿命，呼應著市民階層的苦境，體現了民間對官僚制度及其價值觀念的不滿。粗鄙淫邪與扭曲浮誇成為歌舞伎藝術興盛不衰的文化標籤，三島由紀夫便曾指出，歌舞伎是最底層的社會階級（賤民、河民）與武士貴族之間的橋樑(Mishima 2002)。做官的越是打壓歌舞伎之粗鄙淫邪，便是越發投入此民間活動，誘發歌舞伎越趨龐大的產業發展。



一，小道具與社會階級

在歌舞伎產業鏈的職業分工裡，道具一項目主要分為大道具與小道具，舞台上不動的稱作大道具，須由演員使用的稱為小道具。大道具與小道具的租借業務，以松竹公司歌舞伎座為例，自劇場開業以來，長時間由「金井」與「藤浪」兩個家族負責。雖說與節目製作單位（劇院方）之間都是租借關係，但其中細節頗繁雜。除了上述兩個主要的大小道具公司，還有數量更多的戲服、頭套、樂器、扇子、化妝品、紀念品等專門店舖，這些專門店舖主要是為了服務消耗性更頻繁的小道具項目，若以東京現在的市場狀況而言，這些提供歌舞伎藝人表演所需的專門店舖，除頭套外，較少涉入製作，工藝製作據點大多仍在京都。

東京歌舞伎舞台上的小道具，絕大部分都是由「藤浪小道具」公司所提供。這一個以經營舞台小道具之租借、修復、製作的公司在距今四十年前開始轉型，成為由專業經理人運營的商業公司，此前「藤浪小道具」為藤浪家的家族事業，一共傳四代。1970年代以來，舞台道具部門始終維持100多人規模。受到電視電影的發展，藤浪小道具亦設有影視部門，針對拍攝所需提供小道具，工廠在越谷另有據點，人員規模亦為100人左右。

藤浪公司目前除了針對松竹公司旗下每個月定期演出的節目提供小道具，亦同時為國立劇場的歌舞伎節目提供道具。此外，其他職業化的民間劇團或社團發表，亦偶爾向該公司租借。在我們訪查的過程中發現，該公司常設的工藝製作工坊，主要分為塗裝部門，木工部門，金工部門，工藝部門（竹編、發泡類），縫製部門，經師（掛軸裝裱部門）。每個部門最少一人，最多五人，年齡分佈最長者近六十歲，最年輕者亦超過三十歲。以受訪的宮岡哲也先生為例，他在這間公司工作已經超過三十年。

藤浪小道具在東京近郊越谷的工廠，前後佔地百餘坪，鐵皮搭建共三層。在整個使用空間中，作坊與辦公區約佔五分之一，其餘空間全為倉儲。倉儲的分類，除了依照器物的功能之外，比較特別



的是，功能分類之上又依照角色人物的階級分作二類，所有武士階級以下角色所使用的小道具，全部倉儲在一樓與二樓局部。武士以上、大名、公家等角色所使用之道具存放於三樓，還設有進出管制。其中，又以扇子與刀劍兩項受到專門保存，他們被存放在能上鎖的櫃子裡。

扇子在舞台上消耗品，其金銀箔常因為舞台燈光焦黑褪色，扇柄亦容易因為化妝品產生印記髒污，因而必須時常汰換。小道具公司並沒有專門製作扇子、繪製扇子的作坊，全都透過訂做採購而來。宮岡先生表示，他們有長

期合作的繪扇師，就在東京，不在京都。仔細查看其倉庫後發現，藤浪小道具所庫存的扇子，八成以上是一種叫做「中啟」的扇子，而非市售可見的舞扇。中啟是能樂舞台上，扮演神職人員角色所用之扇。它密合時呈現銀杏葉狀，故較佔空間，開扇時角度不足45度，扇股較窄，竹構塗漆，此款式亦傳自唐代。歌舞伎之劇目，每有取材改寫自能樂之劇目，凡與能樂典故相關角色才有機會使用到中啟。從藤浪公司的倉儲，僅保存使用過的中啟而非舞扇得以推測，其購入價格昂貴，產生了收藏價值。

小道具的倉儲分類依據的是江戶時代的社會階級，因為是舞台道具，不同階級人物所使用之物，有直接從商舖購入，亦有經過作坊運用替代性材料仿製而成，就實際功能論，無論人物階級，所有舞台小道具在真實生活裡，皆有能實際使用與純粹造型而不能使用的。這意味著，從歌舞伎道具的保存狀況中，可知其社會階級觀念的內化程度，遠遠超過道具本身的材料價值。也就是說，就連模仿真實生活而造的替代性物品，都可以具有階級觀念。而此一觀念無疑展示出，小道具此行業自身的表演性。



就小道具扇子的收藏保存而論，在歌舞伎演員「中村京藏」的訪談中，我們發現演員並不習慣在松竹公司的常態性演出中，自行去訂做個人偏愛的款式。他表示，舞台使用之物品皆由小道具公司提供，用壞了會有新的，不需要自己花費。在松竹製作的演出中除了化妝用品、內衣襯衣、道具煙斗是演員自己會準備，其他如頭套、戲服到扇子，都由專門部門提供。中村先生特別提到，歌舞伎劇場的後台空間不大，進出的人員複雜，甚至包括戲迷粉絲，因而私人物品越少越好。在他三十六年職業演出的生涯中，除非是為了自己的創作或邀約的商演，曾經主動找圖樣花錢請人繪扇，他基本沒有收藏道具的嗜好。但即使是公司提供的扇子，在汰換之後，他習慣搜集起來拿到神社的扇塚，敬神後燒掉。至於中啟，他表示自己是沒有花錢買過。



從中村的訪談中我們注意到歌舞伎職業演員，在工作上對公家與私人財產使用的原則。更深入理解，在松竹這樣規模大的公司從事傳統藝術的表演工作，一樣每個月沒有底薪的。他必須保持演出，公司有排演出才有收入。然而，他也不大可能要求每個月都上台，因為有可能會排擠到其他演員的收入。因而，在這樣的環境裡，一年之中會有三分之一的檔期要自己安排其他工作，比如2018年三月份（訪談於二月份進行），他就沒有被安排到歌舞伎座演出的工作。不過此前，他已經連續三個月都在歌舞伎座演出了（一個月20場）。



在歌舞伎的演出市場，松竹公司的場次數始終維持著全日第一，這意味著以此行業為生的演職人員在歌舞伎產業體系中，相較其他需通過兼職、或出於愛好而投身的另外一批演職人員而言，具有相對而言的職業化身份。本研究從道具購買與製作的相關從業人員訪談中，注意到此一特質，小道具提供者雖「不分階級」地以舞台使用便利與否（舞台實用性）去界定道具之來源，採購現成品或

以其他材料製作仿製品（日常現實），但卻在道具之倉儲歸類時，採取江戶時代（大部分劇目之戲劇現實）階級劃分原則。換句話說，小道具公司所製作生產之物，在物的維修、仿製、重新採購等程序之外，其實是一個對過去社會之階級差異的維護與保存。

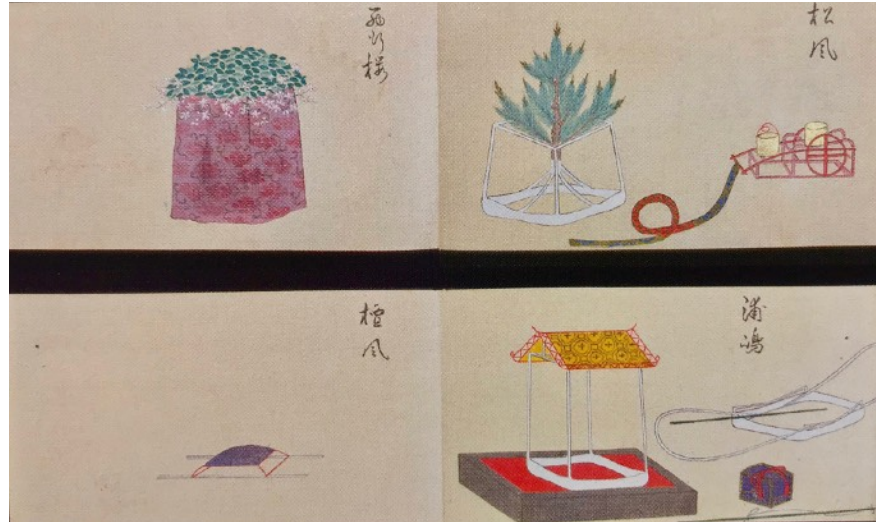
籐浪的宮岡先生表示，他們所庫存的生活道具，在市面上許多已不生產，這也是仿製或維修的原因。生活道具從廚具、農漁工具到社交休閒器具，整個籐浪倉庫便是五金百貨行。從另一個現象學的方式來描述，小道具公司的倉儲與製作人員，日復一日所管理的這個倉庫，是一個建立在現代生活生產體系中的古代社會。他們與歌舞伎演員不同之處在於，演員起碼能夠在舞台演出的現實中，通過道具、服裝、場景、化妝的途徑置身某一個時空，無論拿的是否為具備實用功能的器具，起碼通過表演，能夠在觀眾、觀眾的幻想中靠近器物使用的經驗。然而，小道具公司的從業人員，從製作、保存到出借，皆未能通過其身體使用去獲得器物在階級差異上的實際意義，至少在倉庫與工廠的空間中，我們不見一個類似於排練的空間，可提供道具製作者試用練習。因而，小道具從業人員替這些道具制定出分類方式，並視情況進行仿製，便是一個值得研究的現象。

相較於籐浪小道具，在歌舞伎職業演員中村京藏先生的訪談中，我們注意到了對於舞台演出所使用的小道具，職業演員沒有自帶的習慣，甚至形成了自帶私人物品是不專業的觀念。除了不使用私人物品，對於表現出職業化態度，演員採取的方式還包括，在日常生活中不使用舞台上的、由公司提供的器具。

以上這二個訪談使我們注意到，職業從業人員對待其工作所使用的器物，有一種相似性，通過儘可能的去除器物本身在日常生活中的實用性，或以替代性材料仿製，或尤其注意不在生活中使用舞台器物（以女形演員最為顯著）等，皆可作為職業化的歌舞伎藝術中的儀式性現象。

二，儀式性的轉化

在與能樂演員訪談的過程中，我們發現了另外一套職業從業人員面對器物的觀念。現為鐵仙會能樂師的馬野正基先生，向我們解釋「作物」（作り物/Tsukurimono），這是一個比較常出現在能劇舞台上的另一種道具類型，它多半是演出前，由演員自己以竹、



樹枝、葉子等自然材料，在側台運用布條現場製作而成。這種「作物」，如「宮」「船」「山」等，在能樂鼎盛的時代，只作一次性使用。因為這些特定的，由演員手作的道具，幾乎都是扮演神鬼的角色時所需之物，具有神聖意義，用過一次後就得丟棄或焚毀。但在現代社會，由於能樂的演出數量不如以往，「作物」往往製作完成後，會被保存，以供多次使用。也就是說，原本具有宗教科儀性質的供品，在戲劇演出的宗教用途喪失後，轉而變成可多次使用、且需要被歸納保存的、具有「作物」外貌特徵（具有現場製作手工特色）的小道具。

隨著「作物」的儀式性意義改變，能樂師的職業意義也被改變，馬野先生談到江戶時期，能樂作為「式樂」，是上層社會階級用來交際的一項技藝，出於業餘愛好或者以此為職業，學習的人有許多。在那個時代，專門製作與販售能樂道具的店鋪就有許多，但隨著主流文化的改變，以庶民生活、觀點為出發的歌舞伎興起之後，專門的能樂小道具製作商鋪已消失。馬野先生給我們看了一把「薙刀」，那是他的父親自己製作的舞台小道具，那是一把用木頭做的長刀，表面塗漆也是他父親自己做的，刀柄與刀鋒的金屬裝飾向工匠訂做。馬野先生表示，因為能樂的市場變小，演員出於興趣愛好而製作道具，在現在已經越來越普遍。他的父親也是一位能樂師，對於自己製作道具兵器感興趣，久而久之就自己做，馬野先生向自己的父親訂做刀劍，也會支付費用。我們發現，現在的能樂師出於喜好，依照過去道具的款式，自行製作道具，這個現象一方面意味著，能樂師開始從事出

於業餘愛好的、非職業的工作，從另一個角度來說，也可以理解成能樂師的職業範圍，在過去的演出與教學之外，又更加擴大。

在與另一位能樂師大島輝久的訪談中，我們同樣注意到當代能樂師出於家傳與愛好，在面對舞台小道具時，出現收藏、保存乃至製作的習慣。現為喜多流的能樂師大島輝久先生，在訪談中拿出三個「能面」並對我們說明，他提到，「能面」是能樂舞台上最貴重的資產，除了必須使用上等檜木作為材料，出自哪位雕刻師之手也會影響到價格。二戰以後的日本，由於生活經濟所需，許多能樂師紛紛變賣家族收藏，使得許多能面流入古董市場，有不少名家的能面在國際拍賣市場上被炒作。他讓我們看的第一張能面，是一位當代日本有名的老師父，作給他兒子的禮物，希望他兒子20歲演女角時戴上這個面具，那是一張叫做「小面」（年輕女性，20歲左右）的作品。接著，大島先生拿出二個叫做「増」的面具（25歲左右），一張比較柔和，一張比較嚴肅冷酷，後者製作完成距今已有400年。「増」在能樂中，大部分用於扮演女神、貴族女性角色。由於保存的問題，能面偶有破損，所以就需要修補。大島先生提到，距今500年前，能面的製作技術已達到頂峰，如果保存得宜，500年前製作的能面現在都還在使用。大島先生所指的保存場所，我們曾在鐵仙會見過，那是一個恆溫恆濕的大型保險箱。



能面在使用上有許多規範，包括戴面具的特定空間「鏡間」（鏡の間/Kagami no ma），馬野正基先生有以下解釋：「鏡の間，在幕的後面，他是演員走上橋台之前的一個小空間，有三面開的全身鏡，鏡子前有一

張小凳子，在這裡我們才會戴上能面。必須要在那裡戴上能面，才會進入角色。所以去到鏡間之前，雖然在穿服裝的時候就已經有在做心理準備。我們被教一定要有一個完全進入角色的自己，還要有一個在外面作為觀眾的自己。所以太過於完全進去角色是不行的，還要有以冷靜的目光看的自己，這樣才能打動觀眾。雖然不會完全進入，但是還是會根據今天的角色在穿上服裝坐在那裡戴上能面的這段時間裡集中精神。這點就跟歌舞伎很像。」

大島輝久先生協助我們體驗能面的配戴，並解釋面具角度問題，面具內側與臉貼合處需要有墊片，且高度不一因人而異，除了台下觀眾視覺上的考量，主要的目的是調整出適當共鳴空間，好讓演員的聲音得以傳遞。在大島先生的說明與調整下，我們更進一步發現，能面不只是一種表現角色行當的道具，同時也是一個與音響效果有關的、演員的樂器。從大島先生的介紹當中，我們發現，能面師在製作面具時，必定難免針對何人要使用，而有主觀審美上的創作，能面師的考量包括了，演員的臉型、五官特色、身材比例等條件而有不同變化。也就是說，在固定的角色行當與演員個人特質之間，能面雕刻是一個主觀審美的活動。

江戶時期，能樂師一職由武士系統管理，而武家以藩閥地域區分，武士效忠藩主，藩主效忠幕府，朝廷裡的貴族與名義上的天皇較無勢力。因此受到武家推崇，並加以資助的能樂師，就相當於地方公務員。由於每個藩的財稅收入狀況不同，以封地來劃分的「地方劇團」，在經營發展上也歷經起伏，但舞台上所需要的能面、服裝等小道具，皆由武家和大名所投資製作與管理，演員尊稱這些高階武士、大名等為「殿樣」(Tonosama)，演出所需之物，全由他們提供，形成一種租借關係。雖然有些能樂家族自己也擁有小道具，但



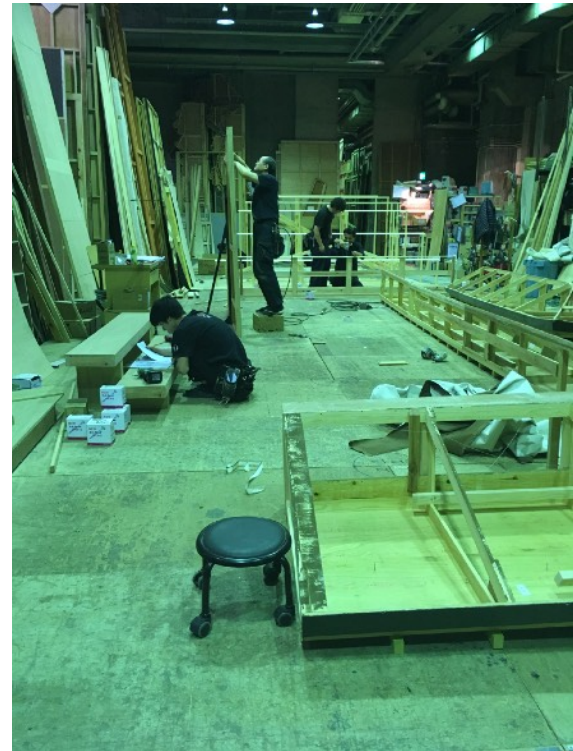
出於不夠齊備或氣派，怕影響演出效果，但也有可能出於不願意使用私人物品的考量。武士階級瓦解後，明治政府提倡四民平等，社會風氣改變，能樂與其他職業一樣，更加鞏固了早前已有卻未經串連發展，類似於商會、協會與社團性質的流派組織，並以家元制度（家元、師範、名取）來區分會員年資與階級。現在的能樂師在演出時候所使用的小道具，多半是向他所歸屬之流派組織的家元商借。因此能樂的小道具製作與管理，從江戶時期的專門商舖與武士大名，演變成私人製作、家族財產管理或者流派家元所有，並且從過去的分工仔細，逐漸仰賴於演員本身。我們可以將這樣的歷程理解成，一個職業的業餘愛好化的過程，同時因而發現，能樂與歌舞伎的發展歷程正好相反。

三，租賃關係與專業界定

前文提到的「金井大道具」，成立於1886年，至今超過130年，也是一個家傳四代的世襲公司。早期經營就以歌舞伎演出的特定劇院為業務對象，以東京為主，包括新橋演舞場、明治座、市村座等，現任的負責人金井勇一郎任教於多摩美術大學。1966年起伴隨國立劇場成立，金井公司進駐劇院地下室，並承接其舞台業務，當場製作組裝。這個公司的發展過程中，前後曾在東京近郊各處設立工廠，其中包括影視片場，這意味著舞台公司的業務與影視產業的關係，就近製作省去運輸與倉儲成本。

通過簡單的照會，我們進入這棟戰後才建成的傳統藝術劇院地下樓層，在歌舞伎的歷史中，二戰後經過松竹公司對歌舞伎傳統劇目的編修頒訂，歌舞伎成為了傳統藝術，自此與現代戲劇區隔開。基於這個改變，日本政府於1967年成立藝術文化振興會，以政府之力建立國立劇場，民間商業戲劇不僅與現代戲劇區隔開，更從此變成了非物質文化財產。

東京國立劇場的地下層作為金井公司的工廠，已經有超過50年的歷史，這個挑高近三層樓的空間緊連著舞台機械裝



置，也就是歌舞伎舞台著名的旋轉台與升降台的陷阱室(trap room)。舞台工廠分成塗裝、木作、繪景、倉儲四個區塊。其中比較有趣的是，這些由夾板與空氣式釘槍完成的木製景片，都需要經過一個糊紙的程序，乾了之後才在紙面塗上水性顏料(壓克力顏料)。而糊紙的膠合劑至今還是使用白米或者小麥糊。此外，在他們的倉庫間，有數量龐大的木板佈景，這些木板景片也提供其他演出組織零租。

國立劇場設有美術部，他們的工作主要是繪製舞台設計圖。國立劇場製作演出的歌舞伎劇目，皆出自美術部設計。但金井大道具亦有美術部，主要處理歌舞伎座或其他案源的設計方案。在取得設計圖稿後，由工廠領班分配工作。受訪的領班奧泉大輔先生表示，從製作到裝台完成，大部分工作由大道具公司統一處理，唯有國立劇場自己的製作，才會特別將製作與裝台分開，劇院雇用專門裝台公司來負責組裝舞台。我們同時發現，金井大道具的工作人員女性比例相當高，接近八成，詢問領班後得知這個現象也持續好幾年了，這些女性工作人員多半畢業自美術大學、與木工專門學校。最老的員工在此工作已經26年。



小道具與大道具之外，在日本傳統表演藝術道具產業中，還有服裝、髮型、化妝值得關注。本研究至京都訪問成立至今已超過150年的「丸善株式會社」，60年前轉型成為公司型態，現任負責人石川陽子小姐專業技術為化妝，丸善公司在京都與東京皆有營業據點，而京都據點為一戶二層民宅，一樓為頭套的作坊，二樓為辦公室。該公司的業務範圍涉及影視、



舞台戲劇、舞蹈、歌劇、婚禮，以髮妝為主，其中包含有日本髮頭套的維修與製作，針對頭套部分，多為出租業務。

所謂的日本髮頭套，是一頂以金屬硬殼材料為基座，上頭覆蓋真髮的盔型道具，它是歌舞伎舞台上經常使用的一項小道具，角色不分男女都需要頭套。這種硬殼頭套方便快速換裝，演出時節省梳頭時間。在歌舞伎演出的後台，往往著裝最花時間與人力，一個演員一整天要演出許多角色，角色所需的頭套便需要由專門頭套師事前準

備，數量之多往往達數十頂。梳整頭套需要大量工作，包含基座調整、髮網鉤髮，硬蠟熱塑、造型填充、髮飾製作，涉及到許多工序。丸善公司的這個工作間裡，便有五位師傅同時進行著不同工作。日本頭套的售價在市場上高於軟式頭套許多，頭套即為財產，一個頭套公司往往必須經過長年的累積，頭套的數量才足以提供舞台演出進行出租業務。根據不同時代與身份階級，日本頭的款式複雜多變，早期的資料多是文字記載，因此丸善的頭套師便表示，即使像他已經做這個工作超過三十年，但還是常常需要找古冊做研究，並且通過自己大量的想像才能完成。



針對頭套訂製的客戶與後續維護，石川陽子小姐並未做太過仔細的解釋，不過從她的談話中，我們注意到她反覆說明影視作業與舞合作業的差異，並且強調丸善公司有很大一部分業務來自古裝影視片，在京都近郊的影視城「東映太秦映畫村」亦設有據點。

經過這次訪問，石川小姐邀請我們參觀他的劇場工作狀態，借此機會我們在幾週後進入位於上野公園的東京文化會館後台，參觀了由東京二期會合唱團與東京都交響樂團所製作，華格納歌劇《羅恩格林》(Lohengrin)總彩排的梳化間，並且與服裝設計師前田文子小姐進行簡短訪談。



前田文子是相當知名的劇場服裝設計師，她曾在2007年參與台灣當代傳奇劇場的製作《夢蝶》，並且長期與已故的日本劇場導演蜷川幸雄合作。通過她的說明，我們對日本劇場產業在服裝與梳化層面的分工有了較具體的認識。

一般來說，東京的大型舞台製作，在服裝的部分主要由三個大型的服裝製作廠承攬，依據節目的類型區分，大略分成傳統戲曲、音樂劇、歌劇/話劇三種。服裝設計師完成設計構思，將設計圖面交給服裝公司，由服裝公司製版、車縫，但礙於經費，通常一檔大製作只有主要角色的服裝會新作，其他配角服裝往往從庫存中挑選出來後，進行二次加工。而服裝公司與製作單位之間的業務，實際上就是一種租借的關係。這個現象與前文提到的小道具、大道具公司一致。製作單位除了不負責道具的倉儲與維護，若演出場次過多，服裝出現需要汰換更新的問題時，亦全權交由服裝公司處理。在這樣以租借為前提的承攬關係中，設計師、美術師的設計構思，直到實際演出的後台，全部需要通過執行公司來完成，設計與製作之間工作區隔相當清楚，演出結束後所有新舊戲服全數由服裝公司回收。在《羅恩格林》的後台化妝間裡，我們看到了由服裝公司「東京衣裳」準備的全套縫紉機台、燙台、洗衣機、烘衣機，以及近8名工作人員，這些設備都是隨同劇組裝台拆台而移動。



歌劇製作的專業分工狀況與商業小劇場的模式相去不遠，我們在下北澤本多劇場的後台也看到類似情形，在加納豐美教授的引薦下，我們參觀了由影視演員加藤健一與日本全男劇團「花組芝居」的創辦人加納幸和主演，改編自電影《化妝師》(The dresser)的翻譯話劇。加納豐美教授擔任該劇的服裝設計，也同樣在設計構思完成後，交由服裝公司以租借與重制的方式執行。而劇場後台的服裝人員皆由服裝公司安排，負責演出前後的整燙、清潔與簡易的縫補，演出結束後回收所有戲服。

踏查日本劇場後臺現況，除了顯而易見的分工項目仔細之外，以歌舞伎與歌劇、小劇場商業話劇來看，他們內部的租借承攬的關係隨處可見。這個現象與中國或台灣有很大差異，尤其在傳統戲曲的領域，民間劇團將戲箱視作財產，一個劇團可以演多少戲得視其道具資產而定，而藝人跑江湖為自己添置行頭，以爭取觀眾認同。再者，國家院團編列預算，以公費購置大小道具與設備器材，在中國大陸，常常可以見到民間劇團通過私下關係向公家院團商

借道具，作為公務人員的業外收入。在日本，唯一比較接近劇團戲箱、藝人行頭私人財產的，當屬能樂。

基於調查所見，我們試著提出一個問題，專業分工何以形成財產公有制？相對的，出於業餘愛好的製作與收藏，其私人所有的特性如何被一步一步制定起來。也就是說，公有與私有的是如何形成一種互相牽制的職業觀念。另，既然都是建立在租賃關係之上，對於表演藝術的消費者而言，究竟是基於什麼共識，能夠接受其消費行為並不能在貨幣交換的關係之後取得所有權。反過來看，若要探討職業化的範疇界線究竟何在，莫非就在於將該勞動事實從私人財產的領域減去，使其公有化？

通過租賃關係而取得的公有領域，具有何儀式性特質？譬如歌舞伎演員尤其注意不在劇場後台使用「私人」物品，以免使人誤以為不信任別人之專業、或非專業演員之舉。或者，譬如「東京衣裳」公司，在劇場後台臨時架設出的工作區域，隨著劇組進出劇場而移動，儼然另一種「後台道具」。

四，本研究之後續開展

傳統戲劇或現代戲劇，在日本的情況，並不是一種線性史觀的「新」與「舊」的關係。在一個文化轉移的考量之下，日本歌舞伎的發展，更接近於「公」與「私」的財產轉移過程。這個現象便發生在，職業人員對於自身專業性界定的價值型態問題之上。

正如前文所提及，歌舞伎作為國家政治化的「傳統」，是在1960年代美國協防的時代才以「非物質文化遺產」而出現的。而梁啟超所言的日本新劇，在1910年代，以一種新鮮/時髦的形式，被高度商業化的歌舞伎所吸收應用。歌舞伎十七世紀開始從民間發展，長期受到武士階層打壓，在十九世紀高度商業化後，受到幕末財閥的注意，明治以來各地藩主及要臣轉型成財閥，重新分配國家資源。其中歌舞伎最大的公司「松竹株式會社」的創辦人大谷竹次郎，其祖父森田傳太郎即為薩摩藩主「市來氏」的家臣。推崇能樂之「雅」的武士階級，在獲得了新的商業身份之後，轉而大興歌舞伎之「俗」，並且以國家文化資產之名，通過民族語文之大義，劃定了「傳統」之域。在此脈絡下，歌舞伎及其相關的其他表演藝術產業，是否也共享了什麼樣的一種價值觀念反轉的路徑？本研究將針對職業觀念的形成與轉變，繼續發展。

歌舞伎在陳獨秀、梁啟超留學時代作為中國觀點的「傳統」藝術，事實上是一個已經通過了日本人論、日本國家主義、特殊主義，而建立起來的認識框架。中國如何通過一個翻譯自日本、假定性的「傳統」去籌劃出其內部的新、舊、專業、業餘等範疇，亦為本研究將著墨之處。

引用出處

國立劇場訪談 <https://youtu.be/9Yx59qyvYU0> (2018.2.22)

中村京藏訪談 <https://youtu.be/NA6C8decxxs> (2018.2.22)

大島輝久訪談 https://youtu.be/Y0O2A_LP-mI (2018.2.21)

國立能樂堂訪談 <https://youtu.be/ca7X7HnAL2E> (2018.2.16)

藤浪小道具訪談 <https://youtu.be/M84bMrnF6FY> (2018.2.14)

石川陽子訪談 https://youtu.be/_NXIGlfTE5k (2018.2.8)

馬野正基訪談 <https://youtu.be/1Fhyx2uhoTA> (2018.2.7)