

南華大學旅遊事業管理學系碩士論文
A THESIS FOR THE DEGREE OF MASTER OF SCIENCES
DEPARTMENT OF TOURISM MANAGEMENT
NAN HUA UNIVERSITY

產業文化資產觀光體驗活動之探討：布袋洲南文化鹽田
表演者之劇場分析

Industry Heritage Tourism and Experiential activity: An analysis of Performance on
the Jou-nan Cultural Saltfield at Budai.



研究生：廖怡雯
GRADUATE STUDENT : Yi-wen Liao

指導教授：丁誌紋 博士
ADVISOR : Chih-Wen Ting Ph.D.

中 華 民 國 9 9 年 7 月

南 華 大 學
旅 遊 事 業 管 理 學 系
碩 士 學 位 論 文

產業文化資產觀光體驗活動之探討：布袋洲南文化
鹽田表演者之劇場分析

研究生：廖怡雯

經考試合格特此證明

口試委員：

李河毅

丁誌敏

陳友吟

指導教授：丁誌敏

系主任(所長)：丁誌敏

口試日期：中華民國

99年7月20日

謝誌

感謝丁誌紋老師在我就學期間遇到困難時，及時給予協助與支持，並擔任我的指導教授，做我撰寫論文的後盾，讓我可以勇敢地迎向我所面臨的困境。感謝靜宜大學葉源鎰老師，在百忙之中擔任本論文的口試委員，給予許多建議與指導。同時，更感謝陳貞吟老師在我研究所最後一年，無時無刻地叮嚀、囑咐，尤其在您每一次告訴我：「還需要什麼協助可以跟我說，我可以……」真的很溫暖、很感動。對於碩士論文，我抱持太多美好的期待與想像，以致於每每打開電腦準備撰寫時，跟鍵盤上的符號似乎彼此都看不順眼，不知道該從何做起，但您的一席話：「不要想得太嚴重，這只是一個必經的過程。」著實讓我安定下來。每當我論文進度開始延宕時，您沒有過多的苛責，只是在一旁看著我，就像拉著風箏般，偶爾拉拉線，提醒我別飛得太遠，記得要回來完成這一階段的任務。

接著，還要感謝雲科大楊凱成老師讓我參與「『真歷史』或『假歷史』？鹽田文化資產活化進程下歷史記憶變遷之調查」的國科會研究團隊，這兩年來每一次的會議與討論，都是督促我繼續向前的動力，也感謝在論文過程中的指導；感謝布袋洲南文化鹽田的鹽工阿伯、阿姆們，除了接受本研究的訪談與請教外，還會關心我在布袋的田野生活；感謝布袋嘴文化協會的所有夥伴們，在我進行田野調查期間，時常為我捎來新的文化活動訊息與現場我沒觀察到的問題，甚至在閒暇之虞，跟我討論論文撰寫方向並給我許多建議；感謝在田野調查中，曾經一起生活的錕美、蕙蓉、柏蓉、蔡小雞，謝謝你們的陪伴與鼓勵，為我的研究生活帶來許多樂趣，甚至在我情緒低落時，成為我的心情垃圾桶，另外，你們無時無刻地詢問我論文進度，就好像是我論文撰寫的小小糾察隊般，只能說，還好有你們；還有兩年來伴我走過鹽田生活的音樂—打狗亂歌團，沒想到在你們得到金曲獎殊榮後，同一個月，我也完成了我的碩士論文……。本研究是許許多多的夥伴們給予的支持所成就出來，因此，要感謝的人太多，無法在此一一列舉；我想，從這份論文出現在大家面前開始，接下來更好的、更臻完整的文章也會持續不間斷地產出，聊表我對大家的感謝之意。

很可惜，沒有讓整篇論文如預期般充滿濃郁的鹹味，但是在未來的每一天，我期許著自己可以跟布袋洲南文化鹽田的老鹽工一樣，即便讓日頭曬到衣服濕了又乾、乾了又濕，依舊每天辛勤地耕耘，然後，等·待·結·晶！

南華大學旅遊事業管理研究所 98 學年度第 2 學期碩士論文摘要

論文題目：產業文化資產觀光體驗活動之探討：布袋洲南文化鹽田表演者之劇場分析

研究生：廖怡雯

指導教授：丁誌紋 博士

論文摘要內容：

台灣進行產業文化資產保存與再利用業已數年，許多產業文化資產再利用也傾向於文化觀光，聯合觀光向外推展，藉由活動辦理、展演、文化藝術節慶等方式，匯聚人氣並提升知名度，其最直接的標的便是實體文化商品的呈現，與近年來體驗與 DIY 互動式的文化活動商品；從地方節慶乃至國際級藝術展演，文化活動商品的研發與操作，往往是最能吸引參與者的目光。學界針對體驗文化商品的討論相當熱烈，從文化商品開發、符號運用到文化商品化皆有所分析與關注，然而，相關研究所討論的議題，多以滿意度或商品化為分析架構與探討核心，忽略了實踐過程中具有不同先備知識行動者所面臨的挑戰與難題。

文化活動商品所呈現的，是表演者、參與者與空間相互滲透的過程；簡而言之，活動的場所—空間／舞台；產業技術面的模擬與展現—表演；DIY 與相關產業活動的體驗—參與。毫無疑問地，文化活動商品的操作如同一齣戲劇，其成功與否除了原本活動內容（劇本）的設計外，脫離不了表演者對於豐富產業知識精髓的掌握與訊息傳遞。本研究試圖運用環境劇場理論，以布袋洲南文化鹽田的工作假期系列活動為主要研究對象，分析不同身份的表演者對於文化活動商品的前期倡導、理念傳達與操作所存在的形形色色的差異。研究發現，在洲南文化鹽田工作假期中，當表演者是老鹽工時，他所扮演的角色即是自己，其生命故事與身體勞動在在吸引著參與者，但對於文化活動的引導與技巧則顯得生疏；相反地，當表演者是鮮少參與鹽業勞動生活的文化工程師或青年志工時，他們雖具有文化活動操作的技術，但因缺乏相關前備知識與身體時做經驗，而無法將其技術與活動背後所傳遞的訊息相結合。

關鍵詞：文化活動、環境劇場、表演者、工作假期、文化觀光、文化資產

Title of Thesis: Industry Heritage Tourism and Experiential activity: An analysis of Performance on the Jou-nan Cultural Saltfield at Budai

Name of Institute: Department of Tourism Management, Nan Hua University

Graduate Date: July 2010

Degree Conferred: M.B.A.

Name of Student: Yi-Wen Liao

Advisor:Chih-Wen Ting Ph.D.

Abstract

Industry heritage's conservation and reuse have been many years in Taiwan, and almost has a tendency towards cultural tourism, such as cultural activities, shows, cultural festivals, etc. The conservation and reuse of heritage industry have been developed in Taiwan for many years, and tend to be focused on cultural tourism, such as cultural activities, shows, cultural festivals and so on. Especially experience and DIY activity of cultural activities which are the tourist's favorite. The most popular product is the experience of and DIY interactions with cultural activities.

Cultural activity describes the involvement of performers, participants and space, with the place as a stage, technological presentation as a performance, the experience as a participation. In a word, cultural activity serves as a theatrical product.

This paper explores the case study of Jou-nan cultural saltfield at Budai. The study uses Environmental Theater of Richard Schechner's theory to analyze different performers' execute of cultural activity. The result shows that different performers have their own superiority. However, the interaction between performers and audience depend on performers' plentiful industrial knowledge and authentic life. The author suggest that different performers' exercise should be used as a way of group work to help the performers get to know each other better, and let them have a apprenticeship to preparation their performer, and enable them to prepare for their performances through apprenticeship.

Keywords: Cultural Activity, Environmental Theater, Performer, Working Holiday, Cultural Tourism, Cultural Heritage

目錄

中文摘要·····	I
英文摘要·····	II
目錄·····	III
表目錄·····	VI
圖目錄·····	VII
第一章 緒論·····	1
1.1 研究背景與動機·····	1
1.2 研究目的·····	8
1.3 研究流程·····	11
第二章 文獻探討·····	13
2.1 產業文化資產的歷史旅程·····	13
2.1.1 何謂產業文化資產·····	13
2.1.2 歐美產業文化資產的風潮·····	16
2.1.3 台灣產業文化資產的保存與再利用·····	19
2.2 體驗與解說·····	24
2.2.1 體驗經濟與體驗教育·····	24
2.2.2 解說的基本原理·····	30

2.3 環境劇場的詮釋·····	33
2.3.1 環境劇場的由來與六大原則·····	33
2.3.2 表演者的轉化與排練·····	43
2.4 小結·····	47
第三章 研究方法·····	49
3.1 研究方法的選擇·····	49
3.2 研究樣本·····	52
第四章 舞台：布袋洲南文化鹽田的回顧與轉型·····	59
4.1 鹽業歷史上的洲南場·····	59
4.2 開啟文化鹽田新頁·····	61
第五章 洲南文化鹽田上的表演者·····	71
5.1 從曬鹽田到曬文化的老鹽工·····	71
5.1.1 老鹽工的轉變·····	71
5.1.2 勞動的身體與表演的身體·····	73
5.2 新鹽民：文化工程師與鹽工子弟·····	83
5.2.1 文化工程師的抽象概念·····	83
5.2.2 鹽工子弟生活化的展演·····	86
5.3 新新鹽民：暑期大專工讀生與其他青年志工·····	91

5.3.1 新新鹽民演出的能量與窘境.....	91
5.3.2 是表演者還是演員？.....	102
5.4 小結.....	104
第六章 結論與建議.....	107
6.1 結論.....	107
6.2 研究貢獻.....	111
6.3 後續研究建議.....	112
第七章 研究反思.....	114
參考文獻.....	117

表目錄

表 3.1	報導人.....	52
表 3.2	田野日誌樣本.....	54
表 3.3	會議記錄樣本.....	57
表 4.1	鹽業文化資產活化之活動商品表.....	66
表 5.1	表演者的演出方式與理論對應關係.....	106

圖目錄

圖 1.1	杜易斯堡北方景觀公園.....	2
圖 1.2	Rammelsberg 礦區.....	3
圖 1.3	索特爾工業聚落.....	4
圖 1.4	Blaenavon 鐵工廠遺跡.....	4
圖 1.5	研究流程圖.....	12
圖 2.1	傳統劇場空間架構.....	35
圖 2.2	環境劇場空間架構.....	37
圖 2.3	Aronson 劇場的空間、表演者與參與者的對應關係圖.....	40
圖 4.1	洲南文化鹽田 20 公頃使用範圍.....	63
圖 4.2	北門井仔腳鹽田復曬後之地形地貌.....	65
圖 4.3	布袋洲南文化鹽田人工復曬情況.....	65
圖 4.4	布袋嘴推出的文化活動商品組圖一.....	69
圖 4.5	布袋嘴推出的文化活動商品組圖二.....	69
圖 4.6	布袋嘴推出的文化活動商品組圖三.....	70
圖 5.1	學生與老鹽工收鹽之對比.....	82
圖 5.2	學生與老鹽工挑擔鹽之對比.....	82
圖 5.3	2009 年營火晚會中拜火神的儀式.....	94

第一章 緒論

1.1 研究背景與動機

產業文化資產的保存概念，最早起源於約莫 1950 年代英國所發起的產業考古學 (Industrial Archaeology)，該風潮同時也帶動起德國與美國對產業文化資產的重視，到了 1977 年，日本也相繼成立產業考古學會，以產業遺跡與科學文物為對象進行調查。台灣工業化雖晚英國一百年、晚歐陸約五十年，但在亞洲國家中仍名列前茅，締造出許多經濟奇蹟與世界第一的美譽，使台灣從農業走向了工業島(楊凱成，民 95)。即便如此，台灣的產業文化資產在過去依然很少受到矚目，一直到國營事業民營化政策施行，台灣產業文化資產的重要性曝光後，學者、文史團體與政府方開啟了產業文化資產的議題，進行一連串產業文化資產清查、登錄、保存與再利用的工作。

2007、2008 年，研究者因擔任行政院文化建設委員會(以下簡稱文建會)「產業智慧與文化人力再造培訓計畫」、「產業文化資產再利用人才進階培訓課程計畫」助理一職，而有機會認識台灣許多操作產業文化資產的第一線人員，聆聽他們操作活化再利用的實務經驗。兩年的培訓課程裡，各安排有至德國與英國、為期 15 天的海外案例參訪，讓研究者有機會認識到德國與英國對產業文化資產活化再利用課題的遠見與巧思。

2007 年的德國研習營，我們造訪了許多產業文化資產保存、活化與再利用的單位，像位於 Goslar 超過 1,000 年開採貴重金屬歷史的 Rammelsberg 礦業世界文化遺址，位於 Bielefeld 的 Ravensberger 紡紗廠的保存與再利用、Dürkopp 第六號門的再利用。最令人驚羨不已的是魯爾區豐富而多元的產業文化資產以及充滿創意巧思的活化與再利用作法。像享有盛名的關稅同盟十二號礦區焦炭廠世界文化遺址的保存與再利用、杜易斯堡北方景觀公園、Unna 市 Linden 啤酒廠改為光影藝術展覽的廠區，邀請藝術家以燈光為創作媒介，將陰暗的廠區瞬間轉化為耀眼奪目的光影主題秀，還有魯爾區 Oberhausen 瓦斯鋼桶改為潛水練習場、焦炭場一條平整的路在冬天時改裝成溜冰場等，許多創意的發想都是我們所不能及的。



圖 1.1 杜易斯堡北方景觀公園。



圖 1.2 Rammelsberg 礦區。

2008 年來到工業革命的發源地—英國，對研究者而言有一種朝聖的感
覺。此次參訪主題也是產業文化資產再利用，共看了 5 個世界產業文化
遺址，包含德文特河谷工業區、索特爾工業聚落、利物浦、Blaenavon 工
業遺址以及工業革命的開端—鐵橋谷。英國產業文化資產保存與再利用
模式同樣令人驚豔，以鐵橋谷博物館群的維多利亞村為例，將位於賽文
河谷地瀕臨拆除的維多利亞時期歷史建築，一磚一瓦拆卸後，在現在的
維多利亞村原樣重建。不只保留了建築物的空殼子，同時將原本屋中的
家具、物件、職業生活等一併保存與重建，包含馬廄、麵包作坊、蠟燭
作坊、診所、裁縫店、鐵匠作坊、銀行、照相館、小學等等，甚至還考
究過去維多利亞時期的植物、家禽與牲畜，依照過去原貌重現。上述並
非要強調維多利亞村歷史氛圍製造的成功與推崇，畢竟在台灣的活化案

例裡，大家都是以氛圍、五感作為營造的目標，著重硬體設施的規劃。維多利亞村雖然也是重新複製維多利亞時代的氛圍，但是維多利亞村對於其歷史背景與細節相當敏銳，而這樣對歷史氛圍的敏感與細節的重視在台灣活化案例裡非常少見。



圖 1.3 索特爾工業聚落。



圖 1.4 Blaenavon 鐵工廠遺跡。

另外讓研究者深表認同的，則是他們在產業文化資產經營上人才培訓的精緻程度。台灣有許多文化資產相關科系，但卻嚴重欠缺資金管理的實務課程。在英國，他們有文化遺產經營管理的學程，師資不是來自於大學，而是從業界、實務界來邀請，課程分為經營與文化資產兩部分，兩者的結合，才能培養出有實力操作實務課題的學生。連續兩次的產業文化資產海外研習經驗，令人深深感受到他們對於產業文化資產的「長遠」規劃，且認為產業文化資產保存不是一種負債，而是一種轉換的資本與契機。

回顧台灣進行產業文化資產保存與再利用業已數年¹，在這過程當中，主導單位文建會體認到這些國營企業皆為過去生產性的工廠，其主要特色都是擁有廣闊的土地與停止運作的生產機具，面積相當龐大，甚至涵蓋整個產業聚落圈，還有許許多多向外延伸的運輸鐵道等，若從這些產業所擁有的實體環境、建築來看，當整座工廠停工後，未來要讓機器重新運轉的可能性不高，例如糖廠的機具設備，可為牽一髮而動全身。因此，一旦想要將其作為產業文化資產保留下來，勢必要以生態博物館的方式保存其生產及社會脈絡，而非將其從原址拆解下來，移到博物館做展示。更重要的是，產業文化資產涉及的不只是調查與保存的問題，還有如何再利用的問題。

¹ 參見本研究第二章。

許多產業文化資產再利用多傾向於文化觀光，藉由活動辦理、展演、文化藝術節慶等方式，匯聚人氣並提升知名度，其中最直接的方式便是實體文化商品的呈現，與近年來體驗與 DIY 互動式的文化活動商品；從地方節慶乃至國際級藝術展演，文化活動商品的研發與操作，往往是最能吸引遊客的目光。例如，結合地方特色所營造的地方文化館、產業轉型的觀光工廠以及創意文化園區紛紛出現，這些據點強調其產業文化的特殊價值，販售文化創意商品，開發多項的體驗與 DIY 互動式的活動體驗商品。「文化活動商品」的出現，開始讓遊客被安排參加 DIY、下場體驗實做。

文化創意商品的新趨勢吸引了學術界的注意，但是相關的研究卻多集中在有形文化商品之探討，除了分析文化商品開發的符號創造外，文化消費與商品化則是另一項關注的焦點。文化創意商品的討論一方面多著重實體、可帶走的產品，而少了遊客身體參與之活動商品的探討。另一方面在眾多既有的研究中，對於文化活動商品體驗的討論往往僅止於滿足消費者需求的因素，抑或是依照 Schmitt、Pine & Gilmore 等人所提供的體驗經濟商品設計步驟或體驗行銷模組，對個案進行分析、批判、給予建議（徐茂練等，民 96；黃慶源等，民 93；杜光玉等，民 94；葉結實等，民 91），但對文化活動商品的體驗過程則未有所著墨。

緣此，本研究試圖探討產業文化資產保存與再利用過程中文化活動商品的議題，瞭解在文化活動商品進行中，活動帶領者如何領著一群從未與產業文化資產親近的遊客進行一連串的體驗、學習，在活動帶領者與遊客透過活動進行而相互滲透的同時，活動帶領者可能面臨的問題有哪些？遊客對於文化活動商品的反應又是如何？

在案例揀選上，一開始即設定可以觀察其文化活動商品從無到有、從有到進行活動修正過程的案例，如此一來才有辦法可以詳實記錄文化活動商品的研發、修正與參與活動人員的改變，但這樣的案例必須恰逢其剛起步、要進行活化才有可能發生。正當苦思研究對象時，由於參與文建會產業文化資產再利用人才培訓計畫的關係，認識了接受培訓的單位—布袋嘴文化協會（以下簡稱布袋嘴），得知他們在鹽業文化資產深耕許久，2007年剛取得了位於布袋鎮新厝20公頃的洲南文化鹽田國有地使用權至2011年，要開始進行產業文化資產活化與再利用。

而在布袋嘴《布袋新鹽村，文化新鹽業》計畫書（民96）的達成目標中，即羅列了「透過老鹽工的勞動、產曬技術讓文化鹽田重新復曬，進而提供文化體驗服務」（布袋嘴文化協會，民96）一項，於是，本研究開始特別關注布袋嘴的狀況，並於2008年年中正式進行田野調查與研究作業。

1.2 研究目的

產業文化資產活化與再利用的目的，在於產業歷史與文化意義的傳承，不至於讓產業文化資產的價值在全球化與商業文化的洪流中汨沒。為了推廣產業文化資產，一般通行的再利用方式走向觀光休閒、文化創意產業，試圖利用觀光做為工具，增加觀光客到此一遊、體驗消費的機會。但過度順應消費主義的結果，伴隨而來的便是學界時常詬病的商品化、大量複製等問題。

本研究以目前廣為流行的文化活動商品為議題，並以嘉義布袋洲南文化鹽田為研究對象。文化活動商品的體驗是一連串空間、行為的戲劇性演出，在活動現場，活動的場所、空間就是一座舞台，而產業技術面的導覽、模擬與展現是一種表演，遊客所進行的DIY與其他體驗活動就是一種參與（楊凱成等，民98）。根據上述所言，可以將布袋洲南文化鹽田的所有活動空間都視為一座舞台；表演者指涉的是帶領活動進行的人員，例如老鹽工、大專院校的工讀生、鹽工子弟、社區居民，甚至包含文化活動商品的規劃、執行者—文化工程師²；而遊客即為體驗活動的參與者。本研究目的在於討論不同表演者對文化活動背後的意義理解程

² 指的是產業文化資產活化過程中的規劃者與執行者，他們可能會是建築師、藝術家、媒體人以及知識份子等，是一群操弄符號的專家（楊凱成，民99）。文化工程師就像一齣戲劇的導演，在活動開辦前編寫好一套劇本，規劃表演者出場的順序、時間、地點、出現的方式等，甚至創造或利用現有的空間與環境為表演的舞台。在本研究中，文化工程師除了是規劃者、執行者外，他同時也是擔任表演者的角色。

度，以及在文化活動過程中，表演者所使用的語言、活動帶領方式與和參與者進行互動的關係。

在本研究開始關注布袋洲南文化鹽田的發展過程中，於 2008 年發現他們將鹽田復曬作為文化活動商品推出時感到有趣與詫異。將鹽田復曬的過程作為一項文化活動商品，是台灣從事鹽業文化資產再利用的創舉³。鹽田復曬的工程看似簡單，但在老鹽工眼裡，這必須因應場地與氣候等問題，加上布袋嘴不願意運用北門舊埕鹽田粗暴的復曬方式，將整片舊鹽田全部剷平重新製作一副新鹽田，因為這樣的新鹽田，根本完全失去了它應有的地景紋理（布袋嘴文化協會，民 97）；因此，布袋嘴希望洲南文化鹽田的復曬必須以傳統鹽田修繕工法為主，著重原物料原工法，並在修繕期間將這傳統工法記錄下來。本著這份理想，布袋嘴在復曬時推動在地工班培訓與工作假期的活動商品，整建之初的工作假期，活動內容包含踩漿、鋪瓦片、輪石礮來修復結晶池，用木槌槓土堤鞏固堤岸等。布袋嘴推出的工作假期沒有特定的活動內容，因為配合鹽田整建工程，工務規劃與施工進度到哪裡，參與工作假期的遊客就是接著現場復曬進度進行體驗。

本研究認為，文化活動商品的表演空間，並不侷限在室內或一般的空

³ 台灣其他鹽業文化資產再利用的案例包含北門井仔腳鹽田、七股鹽山、七股台灣鹽樂活村與南寮鹽田生態文化村，這四個單位在遊客進入前，已經完成鹽田復曬的工作，遊客並沒有參與到復曬的體驗，只是讓他們在一格四四方方的結晶池裡，拎著收鹽工具拍照、稍微體驗一下收鹽的動作，或是讓他們 DIY 做手工皂與防蚊液等體驗活動。

間規劃，根據美國戲劇理論家 Schechner 的「環境劇場」(1994) 概念而言，產業的生產工作空間也可以是演出的場所。Schechner 更進一步指出，過去傳統劇場裡，觀眾是被排除在戲劇演出之外，而對表演者來說，台下的觀眾猶如黑洞般，顯見表演者與觀眾被空間所二元劃分。依 Schechner 的環境劇場理論，其想法恰與傳統劇場相反，他認為舞台空間應該是表演者與觀眾彼此共有的。對照本研究的文化活動商品亦是如此，文化活動商品在空間與不同個體的互動是一個揉合的過程，除了演出空間的共有外，觀眾還能自由地遊走在空間裡，甚至能參與活動的演出，呈現觀眾可以成為表演者，而表演者也可以成為觀眾的情況。Schechner 的環境劇場概念對本研究最大的啟發，就是顛覆了觀眾是在「觀看」一齣安排好的戲劇，因為，觀眾已經不只是單純觀看，而是參與體驗、參與演出。

從 2008 年到 2010 年年初，布袋洲南文化鹽田舉辦了無數場的工作假期、文化活動與節慶，在這接近一年半的過程中，本研究觀察到文化工程師、表演者的轉變，甚至文化活動的內容也不斷推陳出新、做修正。

本文以表演者為研究重點，研究目的以下分兩點詳述之：

- (一) 前備知識與表演者的轉化。文化活動商品的操作如同一齣戲劇，其成功與否除了原本活動內容(劇本)的設計外，絲毫也脫離不了表演者對於豐富產業知識精髓的掌握與訊息傳遞。因

此，本研究希望透過田野調查與訪談，分析當表演者尚未有足夠的前備知識與表演技巧時，表演者如何轉化產業知識、在活動過程中進行演出？

(二) 探討不同背景的表演者與參與者在體驗活動過程中的動態關係，透過兩者間的互動，發掘表演者演出方式的差異，進而討論未來如何培養表演者的表演能量。

1.3 研究流程

本研究在提出問題意識並確認研究方法後，開始進行文獻資料蒐集與閱讀，對個案的歷史脈絡有基礎認識，並帶著問題意識進行田野調查。田野調查期間，每天皆撰寫田野筆記，紀錄當天田野的所見所聞，逐步從田野筆記中發掘出未來可以訪談的對象，並著手擬定訪談大綱。結束質化訪談後，隨即將訪談的錄音檔繕打為文字稿，針對田野筆記與訪談稿做資料編碼與分析。在田野調查、質化訪談到資料分析期間，應不斷與文獻資料做對話，重新聚焦本研究的問題意識，再度進行觀察與田野筆記撰寫、分析，最後歸納出結論與建議。

本研究流程如圖 1.5 所示：

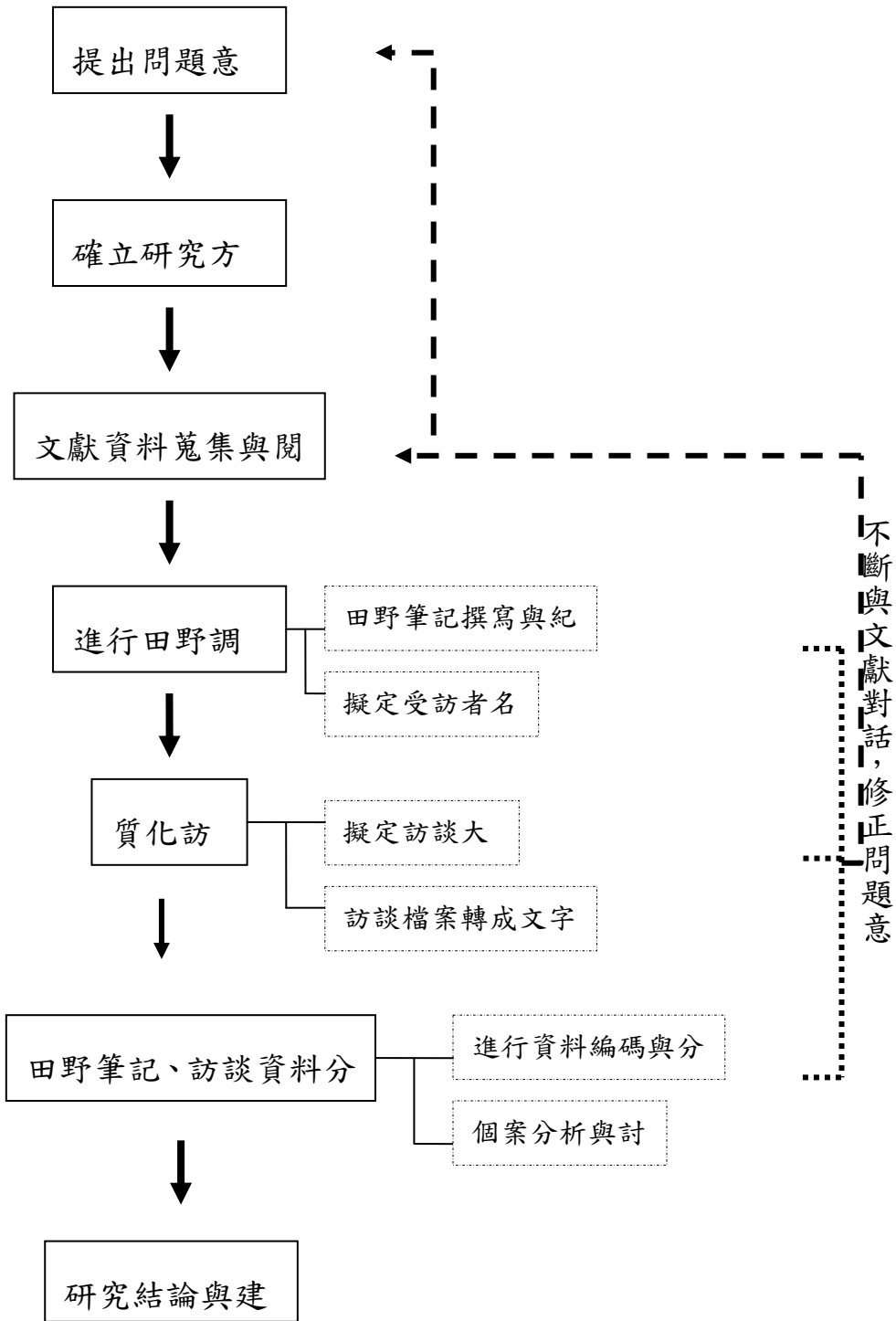


圖 1.5 研究流程圖

資料來源：本研究整理。

第二章 文獻探討

本研究的文獻回顧首先探討產業文化資產活化與再利用的由來，詳述歐美日對於產業文化資產的定義與作法，再對比台灣產業文化資產的起源歷史和經驗作分析。台灣的產業文化資產活化與再利用一般通行的是觀光化的趨勢，除了博物館的成立外，文化體驗活動商品的開發也相當盛行，而正當體驗經濟、DIY 活動商品大行其道時，文化體驗活動複製和商品化問題也引起學界的關注，因此，針對體驗的部分，本研究以體驗經濟、體驗教育兩個不同領域的理論架構做比較與討論，最後，試圖運用美國戲劇理論家 Richard Schechner 的環境劇場，來分析文化體驗活動中，活動帶領者與遊客之間互動的關係。

2.1 產業文化資產的歷史旅程

2.1.1 何謂產業文化資產

隨著台灣產業結構的變遷，許多在戰後工業化過程中盛極一時的產業日益凋零，產業變化所遺留下來的生產機具、產業建築、產業聚落與地景、產業技術等，其原有的經濟意義與使用價值，在去工業化的過程中急速淡化，而這些所遺留下來、與產業相關的有形、無形資產，則被稱為「產業文化資產」(Industrial Heritage，或稱工業遺址)；不僅台灣如此，

西方國家更是最早正視產業文化資產保存與再利用的先驅者。

「產業文化資產」這個新興名詞意義是什麼？它究竟包含哪些產業？如果我們將「產業」與「文化資產」拆開來看，可能其意義會較為明確。大英百科全書裡對「產業」（英文為「Industry」）的定義為，製造或供應貨物、勞務或收入來源的生產性企業或組織，從而將這些組織區分第一、第二、第三產業。第一產業包含最原始、最初的工業，如農、林、漁、畜牧業，甚至是採掘的工業（如金瓜石採礦業）；第二產業又被稱為製造業，分成重工業與輕工業，如台灣機械公司；第三產業也就是服務業，如台灣土地銀行等。因此，產業文化資產則被解釋為，是人類與農、林、漁、牧、礦、工、商等經濟事業相關的活動中，所產生具有文化價值的人、事、物，例如產業知識、勞工生活、歷年來生產機具的演變、產業發展對社會的影響等（財團法人古都保存再生文教基金會，民93）。

林崇熙（民94）曾針對產業文化資產的特色與內涵做詳細歸納說明。首先他認為，產業文化資產多元的樣態，相較於宅第、祠廟、陵墓等古蹟，受限於台灣文化資產保存法（以下簡稱文資法）的建築與文物類別，不若產業文化資產常同時擁有文獻、文物、建築、聚落、機器設備、文化景觀、技術等，綜合性相當高，除此之外，產業文化資產再利用的可能性高，不單純只是保護觀賞用，亦不因建築格局而侷限了再利用的模

式。

再者，基於上述原因，產業文化資產常因產業的發展而與人們生活文化各面向運作相關，不再是以往高高在上的文物，反而與產業、社區往來密切，無論是日常生活的空間、歷史、文化、人員、生態、地景等，連結性相當強；同時由於產業的運作會與國家財政、家族制度、社會組織、地方生態關聯，而使得許多產業文化資產除了經濟的意義外，還同時擁有政治、文化、軍事、民俗、宗教、交通、技術等跨社會意義領域的功能（林崇熙，民 94）。因為產業文化資產的獨特性與異於其他文化資產的內涵，使得在操作產業文化資產時，需要用不同的觀點與角度審視。

但是，台灣的產業文化資產處於起步的階段，外界對於產業文化資產的認識稍嫌不足，加上產業日新月異的技術，過去的生產設備常被用以經濟考量而當做破銅濫鐵來變賣，換成新的生產機具；而產業過去所留下來的產銷、獎懲紀錄等，也被稱斤論兩的回收，而過去若是有污染性的工業成為現今的產業文化資產，往往會被人們反對與懷疑它存在的正當性。種種做法與景象，時常讓人們有所錯覺，認為產業文化資產不值得保存，而忽略了經濟生產背後的文化價值與歷史價值。

2.1.2 歐美產業文化資產的風潮

早期的古蹟維護單位對於產業文化資產的概念相當陌生，僅止於一般古蹟的認定與保護。第二次世界大戰後，英國興起「產業考古學」(Industrial Archaeology)⁴，帶動德、美等國對產業文化資產的重視。英國主張，「不能只看文獻，還要以『實物』為中心，去掌握以產業考古學為首的產業與技術之發展」(日本產業遺產研究會等，民 88)，英國針對產業進行清查與保存的團體，主要以「物」的保存概念，將廠房內被認定為有價值的生產機具或文件作保存，以「工業博物館」(Industrial museum)的名義來搜羅存放，而具歷史意義與造型特殊的地上物，則作為「工業紀念物」(Industrial monument)保留下來，其餘則鏟除一空(財團法人古都保存再生文教基金會，民 93)。此外，除了地面上現存的工廠、倉庫、橋樑等設施，後來也漸漸出現將埋藏在地下的產業遺址挖出來清查的調查行動(日本產業遺產研究會等，民 88)。1970 年代出現城市改建與建築紀念物的新想法，認為工業設備與交通的建築物均被視為城市歷史組成的一部分時，產業文化資產保存過程裡，透過區域認同的解讀便開始受到重視(楊凱成編，民 95)，在這時期中，為了推動文化資產的保存，1975 年，歐洲國家在歐洲遺產憲章中第一次提出應對建築遺產保護，但卻未

⁴ 產業考古學與一般出土文物的考古不同，而是強調工業革命與工業發展時期，物質性資產與歷史文化資產的紀錄與保護。現今英國產業文化資產保護範圍相當廣泛，包含能源動力產業中的水車、蒸氣機、核電站、礦業、製造業中的農產品加工廠、紡織、化工等，甚至擴及員工的住宅、業主辦公室、運輸碼頭等相關建築，皆已成為產業考古的對象。(吳予敏、陶一桃編，民 96)

強調產業文化資產的重要性，1978 年國際工業遺產保護委員會 (TICCIH)⁵ 成立，成為世界第一個促進產業遺產保存的國際性組織，到了 1985 年，歐洲遺產憲章始將技術工業遺產納入建築遺產中（中原大學文化資產研究所，民 92；施國隆，民 98）。1980 年代的人們，開始意識到所謂產業文化資產的保存基地應涵蓋的元素是一整個相互關聯的行為場域。準此，黃俊銘曾說：「工業遺址無法以單棟建築物或局部設施的保存，來達到文化資產保存的精義，工業遺址整體、全面的保存成為必要的趨勢。」（黃俊銘，民 95）

從對物的保存到整體環境設施的保存，在英國蘇格蘭皇家古代與歷史遺留協會（The royal commission on the Ancient and Historical monument of Scotland）對產業文化資產保存業務的歷史即可探知；該協會從 1909 年開始進行產業文化資產的保存，起初保存的對象是 1707 年前的案例，到了 1948 年以後，保存的範圍擴及到 18 與 19 世紀時可以反應早期工業發展的城鎮。此時的保存概念依然環繞在實體保存觀念上。直到 1950 年，則著重於非實體的文獻史料，1960 年加入產業考古來進行田野調查紀錄，調查範圍除了包含過去的場域外，甚至以一個完整生態圈的觀念來審視過去的產業遺址區域（財團法人古都保存再生文教基金會，民 93）。產業文化資產所呈現的是國家與地方居民生產行為的事物，其產業硬體

⁵ 為聯合國教科文組織的附屬組織。

設施原就與其背後的社會、文化相輔相成，進而發展出來的，這意謂著，產業文化資產的樣貌相當多元，其發展與當地人的生活文化、社會運作等各面向有著密切的關連。因此，不僅是實體的建物、史料，無形的產業文化資產也逐漸成為調查的要點（王玉豐編，民 93；日本產業遺產研究會等，民 88）。

聯合國教科文組織（United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization，簡稱「UNESCO」）將世界遺產區分為「地球資產」（earth heritage）、「文化資產」（cultural heritage）、「產業資產」（industrial heritage）三大類。針對產業資產，聯合國教科文組織對其定義為：「The Industrial Heritage include industrial sites, industrial environments, structures, equipment and products as well as transportation, but also the traditions and memories of the people who have been involved, as well as the documents, drawings and photographs witnessing about the activities.」由此可知，其範圍指稱的除了工業遺址、生產環境、生產機具設備、交通運輸工具等，也包含了證明這段產業歷史、傳統思想與記憶的文件、照片等，甚至是過去生產線上的員工（中原大學文化資產研究所，民 92）。UNESCO 還認為，其為近三十年來才逐漸被人發現它的重要性，因此，它不僅包含了過去工作坊或工廠，許多新科技、公司城鎮、運河、鐵道、能源工程、航空工程等，皆可稱為「產業資產」。

隨著聯合國教科文組織對產業文化資產的界定，許多產業文化資產協會紛紛跟進。日本認為，產業文化資產是以工業革命為起始點，而所謂產業文化資產應是以「創造先進科技社會的遺產」為中心，分為生活（衣飾、飲食、居住）、產業（農、工、資源採掘、能源與動力）、社會（交通、土木建築、資訊）三部分。愛爾蘭工業遺產協會（The Industrial Heritage Association of Ireland，簡稱 IHAI）則將產業文化資產的年代定義為屬於 18 世紀晚期到近期的產業，其廣度包含採礦業、製造業、能源、服務性工業、交通運輸等（財團法人古都保存再生文教基金會，民 93）。

2.1.3 台灣產業文化資產的保存與再利用

近年來，台灣產業結構面臨許多考驗，諸如勞力密集產業的大量外移，此外，國際市場競爭激烈，像糖、鹽等產業生產成本之高，使得銷售量銳減，寧可進口也不願生產；緊接著 1990 年代晚期，國營事業民營化政策的實施，據法律規定須將所有土地「騰空」繳回國有財產局，因而造成原有的土地、廠房、設備等在財產轉移過程中，讓產業文化資產面臨空前的危機，同時也在許多與文化資產保存相關的單位投下震撼彈，開始正視產業文化資產的重要性，於 1998 年在行政院設立了文化資產委員會，針對台灣省菸酒公賣局、台灣電力公司等國營事業等進行清

查的動作。

2002年，文建會成立國營事業文化資產清查小組，由當時的文建會副主委吳密察負責、原省政府文化處（後來為文建會中部辦公室，目前為文建會文化資產總管理處籌備處，以下簡稱文資總管理處）人員辦理，邀請相關專家學者、政府相關部會參加，一同草擬清查辦法，要求所有國營事業將其具文化價值的資產進行列冊清查。同年，行政院卻以任務編組制成立「國家資產經營管理委員會」，讓國營單位、學校等機構清除閒置土地與房舍，要求一年內完成標售。突如其來的政策，特別指涉的是在市中心擁有大量日式建築的台灣銀行、台灣大學等單位，在政策施行下將眾多具文化資產潛力的房舍拍賣、消毀，引來市民團體的連番抗議。

為此，國營事業文化資產調查小組在2004年立即擴大清查單位，列入台灣銀行、台灣大學、台灣師範大學等。除此之外，許多民間產業隨著經濟結構與環境變遷之故，曾經深植台灣的產業不再具優勢競爭力而退隱、消逝，國營事業文化資產調查小組也開始逐步關注這些同樣具有重要歷史意義的產業，並在其作業要點與名稱上做了修正，改名為「產業文化資產調查小組」，一面要求國營事業進行文化資產清查，另一方面協助民間的產業辦理清查、保存與活化再利用（夏鑄九，民95）。由此可

見，產業文化資產的定義不再狹隘地指向國營事業或是工業遺產，而是以前述大英百科全書對產業的定義為依據。

但是，審視台灣的文資法，迄今尚未有針對「產業文化資產」所解釋的定義，有鑑於此，古都保存再生文教基金會於2004年編纂《產業文化資產清查操作參考手冊》時，建議可以參考「行政院所屬各機關機構學校文化性資產清查評估原則」的條文，與產業的「文化性資產」做連結，藉此了解產業文化資產的內涵。只是，該條文指稱的是「文化性資產」，泛指清查的對象並非特定的標的，並與文資法中的「文化資產」差別在於是否被指定或登陸為古蹟、遺產。

結束初期的產業文化資產清查後，對於許多國營事業所擁有的文化資產已經有某種程度的了解，並予以保存。但是，這些暫時保存下來的、擁有廣大土地與廠房設備的產業文化資產，不能一直令其閒置，因此在清查與保存的同時，後續的活化與再利用問題便浮現出來。

由於產業文化資產保存的特殊性，可依照其價值與社會意義將其再利用的方式大致分為完整保存與局部保存。完整保存意味著，該產業文化資產與社會環境的連結、產業地景非常具有保存的價值，可轉化為生活、社會、環境教育的場域，則其完整保存的活化做法較接近世界遺產中產業遺產的做法，近似於生態博物館、產業遺址博物館；而局部保存則是

在針對產業文化資產做完整體價值評估後，僅保留某一部分的生產空間、機具等，其餘場所則以「閒置空間再利用」為之。

值得注意的是，產業文化資產再利用的論述時常被拿來與「閒置空間再利用」劃上等號，如仔細了解上述針對產業文化資產再利用方式的區分來看，其實可以清楚知道並不是所有產業文化資產都能以閒置空間再利用來操作，因為兩者最大分別在於，是否已進行清查與產業價值評估，哪些適合完整或局部的保存。

若以保存的目的而言，兩者再利用的概念是完全不同的。古都保存再生文教基金會（民 93）表示，閒置空間再利用是保存的手段，目的在於強調「空間」因閒置而可以再利用作為其他用途⁶；產業文化資產則不然，其再利用雖然同樣以保存當作手段，但同時也必須重視產業裡的「生產機具」、「勞動歷史」等有形與無形的文化資產，重視產業整體組織的脈絡，也就是原來的元件與產業環境、產業空間達到共生，且不應脫離原來的環境，強調產業文化資產的完整性，對與文化資產相關的去留問題有更審慎的評斷。因此，當產業文化資產未經清查或價值判斷而貿然套上「閒置空間再利用」的模式來規劃時，極有可能讓產業文化資產失去其意義與保存的多樣性（財團法人古都保存再生文教基金會，民 93）。

⁶ 台灣閒置空間再利用案例頗多，如高雄打狗英國領事館，利用舊有的空間做英領時期的展示、並結合餐飲服務；台灣鐵道藝術網絡運用台鐵廢棄舊倉庫，給藝術家駐村創作使用；高雄港駁二藝術特區的港口倉庫群，時常舉辦多樣的展覽，近期也設立了勞工博物館；其他閒置空間尚有各地方縣市小型博物館、地方文化館等。

除了產業文化資產再利用淪入閒置空間再利用的迷思外，另一個產業文化資產再利用可以討論的問題在於產業文化資產所發展的觀光。在文化創意產業盛行的時代，各縣市政府的文化政策預期產業文化資產將有助於產業轉型、區域發展，產業文化資產的再利用更可能帶動大量的觀光人口，復甦區域經濟……。產業文化資產的保存對重視產業歷史的人而言，其意義是無庸置疑，但在面對大眾時，產業文化資產再利用是被期待與想像的，因此，在再利用的同時需生產出對社會大眾而言的新文化價值，產業文化資產的保存才得以妥善（王玉豐，民95）。新的產業文化價值是什麼？似乎沒有人深入去挖掘，但產業文化資產再利用所帶來的經濟利益，卻是人們操作產業文化資產再利用前的首要考量。

Hewison 曾說：「詮釋產業遺址最重要的地方在於該區域所經歷的工業歷史，因此當傳統經濟活動消失時，他們就會積極的想要去恢復過去他們所忽視、排斥的地方，將它改變成可以販賣給遊客的觀光資源。」

（Edwards & Llurdés, 1996）以南投埔里酒廠為例，埔里酒廠全盛時期（約 1980 年代初），紹興酒年產量高達 230,000 萬打，年產值超過新台幣 25 億，但在 1989 年洋酒開放進口以及國人飲酒習慣的改變，使得紹興酒在 1993 年數月間銷售量一落千丈，1999 年又遭逢九二一大地震，廠區嚴重毀損，甚至差點引起大爆炸，使當地居民在廠前聚眾抗議，要求埔里

酒廠遷廠。就在內外關係緊繃之際，埔里酒廠為翻轉頹勢的局面，當時的廠長王武憲（現為宜蘭酒廠廠長）毅然決然進行產業文化化、觀光化與社區化，將酒廠豐厚的產業文化歷史挖掘出來，封閉的廠區對外開放，與工會合作推廣「紹興故鄉、文化釀酒」，開創出埔里酒廠災後的產業第二春，成為埔里人的驕傲，成功轉型文化觀光酒廠（王武憲，民97）。

推動文化資產觀光幾乎可以說是現今文化資產活化再利用不言自明的手段，但是這個過程當中，文化資產所在的地方社區行動者是否參與了這個過程，過去的勞動者是否被納入觀光活動商品的表演當中，他們如何傳達過去的經歷與記憶等問題並未受到重視。

2.2 體驗與解說

2.2.1 體驗經濟與體驗教育

台灣文獻中，從 1990 年代即開始出現「體驗」一詞，但「體驗」並未被當作一個議題大肆討論，其論述也還沒進入體驗經濟所強調的五感與回憶，只是一般平鋪直述的文字書寫，且較常出現在教育研究、諮商輔導與觀光研究的期刊中。在教育與諮商輔導的期刊裡，大多討論課程設計與活動實施，而觀光研究的期刊，雖然有學者談休閒體驗、農村體驗的開發，以及遊客遊憩體驗的量化研究，但未清楚指出體驗在休閒、

活動規劃可能帶來的影響，僅僅將「體驗」與「活動」畫上等號，體驗的特殊性以及「體驗活動」只是一個活動的概括名稱（黃宗成等，民 89；施清發等，民 89；林梓聯，民 89）。緊接著，在體育研究方面也開始談體驗，但與上述休閒體驗相仿，無任何進一步探討。

從原本只要在做工作以外的活動就叫體驗，在世紀之交後被導入了空間規劃、商品開發的討論中，以消費者的體驗為主要分析對象，大談體驗經濟時代的來臨；在產品推廣上，體驗行銷大行其道。這個趨勢與 Schmitt（王育英、梁曉鶯譯，民 89）、Pine 與 Gilmore（夏業良、魯煒譯，民 92）等作品發展息息相關。Schmitt 將體驗定義為個體對某些刺激回應的個別事件，透過事件的直接觀察或參與所造成的結果，無論事件是否真實、虛擬；也就是說，體驗的發生來自對個體的感官、內心與思維造成刺激，是親身經歷所引發。Pine 和 Gilmore 則認為，體驗是個人與事件產生互動的結果，也就是說，沒有任何人在同一事件裡可以得到完全相同的體驗。Schmitt 的體驗模組不斷被用在各式各樣的案例裡，Pine 和 Gilmore 的觀點也在各篇談體驗的文獻浪潮中翻滾（徐明偉等，民 91；顏家芝，民 91；劉元安等，民 95；徐茂練等，民 96；張孝銘，民 94；杜光玉等，民 94；吳佳玲；民 97）。每年都有許多消費者從事休閒體驗的研究被拿出來討論，雖然是不同的案例、活動與消費者所感受到的情境

等，但均不外乎著重於建構一套消費者的體驗模式，試圖透過體驗模式來了解消費者的想法。體驗的運用往往被置於體驗如何塑造、顧客滿意度與消費者行為中。

體驗之所以成為熱門的研究模型，實與修正古典經濟學中過度著重生產與分配模型有關。「以客為尊，以客為師」成為新興時代管理學的圭臬；提倡注重消費者的體驗與感受，了解消費者的想法後，提高服務品質、與行銷方式，而這行銷方式，最好是與體驗相關。截至目前為止，有關於體驗的文獻，其思考邏輯往往侷限於 Pine 和 Gilmore 體驗經濟中，似乎認為，只要將消費者放到一個經過特別設計、營造的情境裡，無論是廣告平面媒體、主題館抑或是餐廳，讓消費者沉浸在設計者特意營造的情境，就是一種體驗，而無法跳脫出體驗經濟的思考。體驗環境的塑造並不同於消費者的內在體驗，因為體驗環境不是體驗的全貌，但體驗環境的設計者往往是理所當然地將操控情境與喚醒內在體驗間畫上等號（楊凱成，民 94）。

體驗與其他經濟型態一樣，也面臨商品化問題。賣方為了讓他的商品可被體驗，不斷擷取他人研發的創意活動商品，進而套用、複製。以三義丫箱寶⁷的木鴨彩繪為例，確實，彩繪 DIY 活動曾協助丫箱寶這家傳統

⁷ 前身為成立於 1963 年雙峰木鴨工廠，位在苗栗三義，為當地雕刻木鴨外銷之最。隨著產業外移，該廠在 2000 年接受觀樹教育基金會的協助，進行傳統產業轉型與再利用，著力於活動商品開發與木鴨彩繪 DIY。

的木鴨工場轉虧為盈，但彩繪 DIY 在台灣的盛行，任何地點、產品都可以做彩繪的活動，這使得當初協助三義丫箱寶的觀樹教育基金會執行長感嘆：「觀樹可能是彩繪 DIY 到處氾濫的始作俑者。」因為彩繪這樣活動商品，並不代表轉價到另一產業時同樣適用，因為歷史背景與商品特殊性之故，彩繪的意義對於買方的參與會產生不同的效益。

當活動商品的設計與研發沒有考慮對參與者的能動性，使得體驗不再如第一次有趣，體驗的商品化終究逃脫不了邊際效用遞減的定律。即便具有知名品牌體驗效應的古根漢博物館，在西班牙畢爾包設分館之初，獲得大眾的迴響後，便試圖在許多知名城市複製西班牙的成功經驗，例如拉斯維加斯、柏林等大都會，但大量複製的結果，卻導致了消費者體驗的獨特性降低，畢爾包的盛況不再 (Richards & Wilson, 2006)。因此，Pine 和 Gilmore 在體驗經濟後又多加了一項經濟型態—轉型經濟。體驗的賣點是回憶，但回憶勢必隨著時間流逝而消退，此時，「轉型」的功能則用以持續體驗的記憶，專注顧客在使用商品時所產生的體驗，更重要的是，透過使用產品所產生的體驗來改變顧客，將他們引導到某個目的地 (夏業良、魯煒譯，民 92)。雖然 Pine 和 Gilmore 隨後提出轉型經濟的可能，可是本研究在其他文獻中卻未發現轉型經濟的調查研究成果，同時，也尚未有人針對轉型經濟提供研究個案的分析；有趣的是，本研

究發現，轉型的本質在體驗教育裡卻似乎有更進一步的發展。

與以消費者為主的體驗分析方式較不同的方式出現在教育界。政府於 1998 年宣布九年一貫課程綱要，並於 2001 年實施時，教育界開始盛行鄉土教學活動、實做體驗、大量學習單的印製等，從 2003 年起，體驗學習蔚為風潮，「體驗」不若一般企業界所談的體驗，而是一種強調做中學的體驗模式，除了擁有回憶，還需從體驗中獲得知識與改變（謝智謀等譯，民 92；劉鳳如，民 90；李錫津，民 92；謝智謀，民 92；吳清山，民 92；張德聰，民 92；周玉秀，民 94；王全興，民 95；王燦明等，民 97）。

教育界談論的體驗教育、體驗學習，指的是一個人直接透過體驗來建構知識、獲得技能與自我價值提升的歷程。在拉丁文中「*experientia*」的意義是「經歷」，也就是後來體驗（*experience*）一詞的由來。在中古英文與法文詞義中，則表示為「實驗（*experiment*）」之意，而現代所表達的則是「體驗一項實驗」，甚至說，我們與各種環境的接觸都稱為一項實驗（謝智謀等譯，民 92；謝智謀，民 92）。體驗教育或體驗學習對體驗的解讀，與前述的體驗相同，指經歷某些事物的歷程或感受；但是，體驗不只是體驗。

體驗學習的構想源自 1980 年代美國著名教育家 Dewey 「做中學（*learning by doing*）」的理念，他認為，體驗學習就是透過參與實踐中之

反思及分享來學習 (learning from reflection on doing)。1976 年美國體驗學習專家 Kolb 則認為，體驗學習是一種體驗的轉換，進而創造知識的過程；並指出體驗學習的六項特徵，說明體驗學習是一種以經驗為基礎的過程，包含人與環境的交互作用以及創造知識，在這樣的循環中，學習適應與解決問題 (王全興，民 95；王燦明、李朝陽，民 97)。除此之外，Kolb 還發展一套最具代表性、最被普遍應用的體驗學習圈 (experiential learning cycle) 作為體驗學習的操作模型，依序包含有「體驗 (experiencing)」、「反思 (reflecting)」、「歸納 (generalizing)」、「應用 (applying)」四個階段。從體驗學習圈可知道，「體驗」只是其中一環，除了在體驗過程中有直接的感官經驗外，從「反思」階段開始，則逐步強調「做中學」，因為，體驗僅依靠「做」是不夠的，而是需要透過體驗所得到的感官刺激，做一連串的思考，最後將參與活動的經驗與習得的知識，實際應用在日常生活中 (謝智謀，民 92；王燦明、李朝陽，民 97)。

因此，體驗不應該是無須思考的活動，而是用來改變參與者，透過內省的方式，引導參與者察覺體驗活動所採取的方式與導致的結果有何關聯 (周玉秀，民 94)。這與 Pine 和 Gilmore 的轉型說 (Transformation) 相呼應。原來，體驗真的不只是體驗！只是，綜合體驗在企業界與教育界所應用的面向來說，不難發現體驗被大量賦予消遣娛樂的功能 (夏業

良、魯煒譯，民 92；李素馨、侯錦雄，民 93)。於此，周玉秀（民 94）也認為，台灣目前所推展的體驗教學、體驗活動，通常流於單純的活動或樂趣，像是大地遊戲、團康活動等，僅止於體驗的階段，使得活動中有意義的經驗只成為一種情感經驗或回憶，無法將體驗活動的學習做遷移及轉化。那麼，該如何為之解套呢？美國的劇場理論家 Richard Schechner 提出的環境劇場概念與時作，重新界定了表演者與觀眾之間的關係，讓觀眾不再是被動的「觀者」，而是藉由參與表演而引起反思、形成轉化。

2.2.2 解說的基本原理

在談 Schechner 的環境劇場概念前，本研究針對所談的文化導覽者——亦即表演者，蒐羅了台灣相關的導覽解說文獻，試圖想要瞭解台灣在導覽解說的相關研究與程度。本研究發現其研究與出版可以大略分成實用型的導覽解說手冊與研究型的論文期刊、成果報告書。實用型的導覽解說手冊方面，因其相當強調使用上的功能性，所以解說手冊上會出現的不外乎包含有該地區的地理位置、交通、地形、地質、風土民情、宗教信仰、動植物資源、生物社會模式等，有的手冊寫得相當深入，還有動植物的中英文學名（行政院農業委員會特有生物研究保育中心，民 91；

台灣省林業試驗所，民 88；王建平等人，民 85；陳世行等，民 98；施懿琳等，民 91)。

研究型的成果報告書，往往可以看到研究對象舉辦的是哪些活動內容、活動範圍與執行方式，但在結論所呈現的，大多是針對遊客、參與者的滿意度以及參與者年齡層等做分析，就直接給予結論跟建議，其餘與活動相關的細部內容，如進行方式、路線、內容、單元設計、解說服務跟體驗等，多半被簡單地略過，執行過程與遊客參與的觀察全被化約為統計數據（台灣省特有生物研究保育中心，民 84；台灣省特有生物研究保育中心，民 83）。此外，搜羅台灣相關論文期刊發表篇數，從 1978 年開始，逐漸有觀光導覽解說相關的論述出現，地點包含有森林遊樂區、國家公園、博物館、美術館、文化園區等，研究取向多以分析遊客滿意度、服務品質、遊客行為分析、硬體設備導覽設施的配置等進行探討（陳健宏，民 96；譚兆平等，民 98；陳慧如等，民 98；張軒瑄等，民 97；鄭政宗，民 95），直到近年來科技逐步被運用在導覽設施上，也開始有行動數位化的互動式設計、多媒體語音導覽系統的研究議題（余少卿，民 91；辛若男，民 94；蔡明勳，民 96；馬瑞璿，民 94；游孝國等，民 95）。上述研究均傾向導了解說的結果，例如遊客滿意度、導覽人員整體服務、數位化硬體設施的呈現等，至於導了解說人員在整個活動過程、與遊客

互動的表現跟狀況則不在討論範圍裡實屬可惜。因為，遊客不應只是單純處於接受與被動的狀態。

美國環境解說之父 Freeman Tilden 對解說的定義為：「透過原物的使用、直接的體驗，及輔助說明的媒介，以啟示其深遠意涵與關聯性為目的之教育活動，而不是僅傳遞確實的訊息而已。」（許世璋、高思明譯，民 95）並訂定了解說的六項原則：

- （一） 任何解說其所展示或描述的內容，若無法與遊客的性格或經驗相連結，將會是枯燥乏味的。
- （二） 解說（interpretation）雖是根據訊息（information）而帶出的啟示，但訊息本身並非解說，兩者全然不同。然而，所有的解說都包含訊息。
- （三） 無論其內容是關於科學、歷史，或建築，解說是一種結合多種學科的藝術，而任何藝術或多或少都是可傳授的。
- （四） 解說的主要目的並非教導，而是激發（provocation）。
- （五） 解說強調的是整體的概念，而非零碎的片段。解說應針對全人（the whole man），而不是任何單一面向。
- （六） 對 12 歲以下的兒童所做的解說，不應是稀釋對成人解說的內容，而需要有完全不同的作法。若欲達到最佳的效果，則需有

自成一套的解說方案。

於 Tilden 對解說的定義裡，他提出了解說不僅止於單純傳遞訊息，因為提供訊息（information）和解說（interpretation）在本質上是兩件不同的事情，即便解說包含了訊息⁸；再者，在第四項解說原則中，他特別強調了解說的目的，認為解說在於啟發遊客對於參觀、體驗的事物進行反思。有趣的是，Tilden 解說的最終目的，恰與 Pine 和 Gilmore（夏業良、魯煒譯，民 92）所談的體驗經濟後期的轉型經濟、教育界的體驗學習方針不謀而合（謝智謀，民 92；王燦明等，民 97；周玉秀，民 94）。

2.3 環境劇場的詮釋

2.3.1 環境劇場的由來與六大原則

根據美國戲劇理論家、環境劇場的提倡者 Richard Schechner 的說法：「人類最原始的劇場活動——從儀式到今天的露天表演——都可說是環境劇場的演出。」（鍾明德，民 78）一語道破了戲劇空間的開放性。

從二十世紀開始，戲劇走出傳統舞台，不將自己束縛在狹窄的表演空間，而是擴及到整個戲劇空間。其實這早在二十世紀初，瑞士的舞台藝

⁸ 「訊息」是解說的素材，一種知識性的資料；「解說」除了正確傳達訊息外，還需讓遊客了解該事物背後的啟示與意涵。對 Tilden 而言，訊息是一種科學，而解說是一門藝術。

術師 Appiah 就已反對舞台與觀眾的分離，他甚至激烈地說明：「明天的戲劇藝術將是人人參與的社會行為……而且沒有人再甘心做個消極的觀眾。」(胡妙勝，民 90) 只是，除了傳統的舞台，還有哪裡可能成為戲劇表演的空間呢？1960 年代，歐美開始發展特殊的劇場方法與風格，例如太陽劇場、生活劇場、麵包傀儡劇場等，多樣的實驗性劇場揭露了觀眾的參與和觀眾與表演者的獨特本質，開始走向室外進行展演，為戲劇注入一股新的活力。1973 年，Schechner 歸納上述 1960 年代的劇場表演模式，提出環境劇場六大原則：

(1) 劇場活動是演員、觀眾和其他劇場元素之間的面對面交流。

(2) 所有的空間都是表演的場域，也是觀賞的場域。

(3) 劇場活動可以在現成的場地或特別設計的場地舉行。

(4) 劇場活動的焦點多元且靈活多變。

(5) 所有的劇場元素可以自說自話，不必為了突出演員的表演而壓抑其他劇場因素。

(6) 腳本可有可無。文字寫成的劇本不必是一個劇場活動的出發點或終點目標。(Schechner, 1994; 鐘明德, 民 96)

Schechner 認為，在一般常見的傳統劇場中，觀眾明顯是被排除在劇場表演這個相互關係的圓圈外，固定的座位、燈光設計、建築風格等，

意味著這個活動將觀眾排除在任何一个參與形式中（參照圖 2.1），即使觀眾在現場觀看，也會因與演出者身體上的隔離而被忽略。這樣的表演空間，別提觀眾會感覺到什麼，因為他們無法親身接觸，也很難去表達出他們的感覺。因此，Schechner 如此批判傳統劇場空間的安排：「我無法否認在傳統劇場中，觀眾能否感覺到什麼，即使他有感覺到，但他卻無法輕鬆地（easily）、自然地（naturally）、下意識地（unconsciously）、與毫不感到難堪的（embarrassment）表達出他的感覺。」（Schechner, 1994）對 Schechner 而言，一般傳統劇场的限制性，只能讓觀眾觀看台上表演者的姿態與動作，而無法提出問題、與之互動。

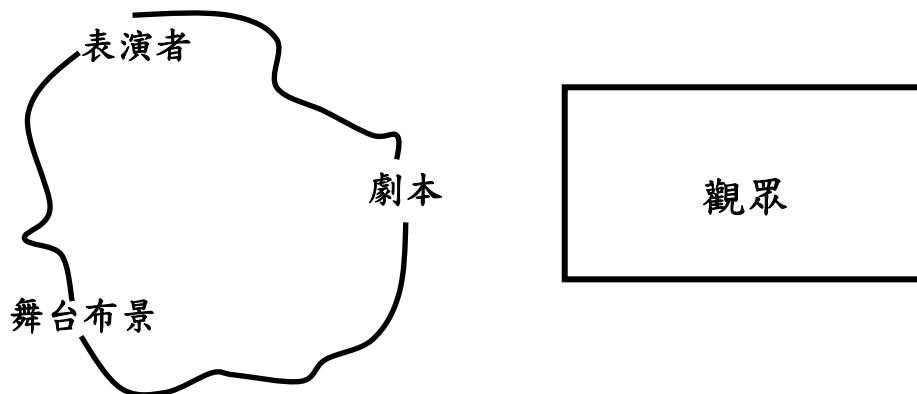


圖 2.1 傳統劇場空間架構

資料來源：Schechner, R. (1994), Environmental theater, New York, Applause.

別於一般傳統劇場的空間結構，環境劇場則可以隨時隨地在任何空間被上演。環境劇場鼓勵付出與獲得，空間的規劃設計如圖 2.2 所示，若以世界為組織空間來說，在這區域裡，整個劇場空間被像海一樣的觀眾所佔領，而表演者則悠游其中；且表演者的區域就像小島或陸地一樣，散佈在觀眾之中。觀眾可以不用規矩地坐在某個位子上，他們也不會被分成兩個區域，而是只有一個區域。由此可見，環境劇場的設計是一種劇場所共有的迴響，鼓勵大家來參與，透過參與來給予回響。誰是表演者、誰是觀眾，大家會自動區分，甚至可能出現觀眾觀看觀眾，或是表演者觀看觀眾的情況。這裡沒有固定的區域，大家自動的區分觀眾與表演者（Schechner，1994）。

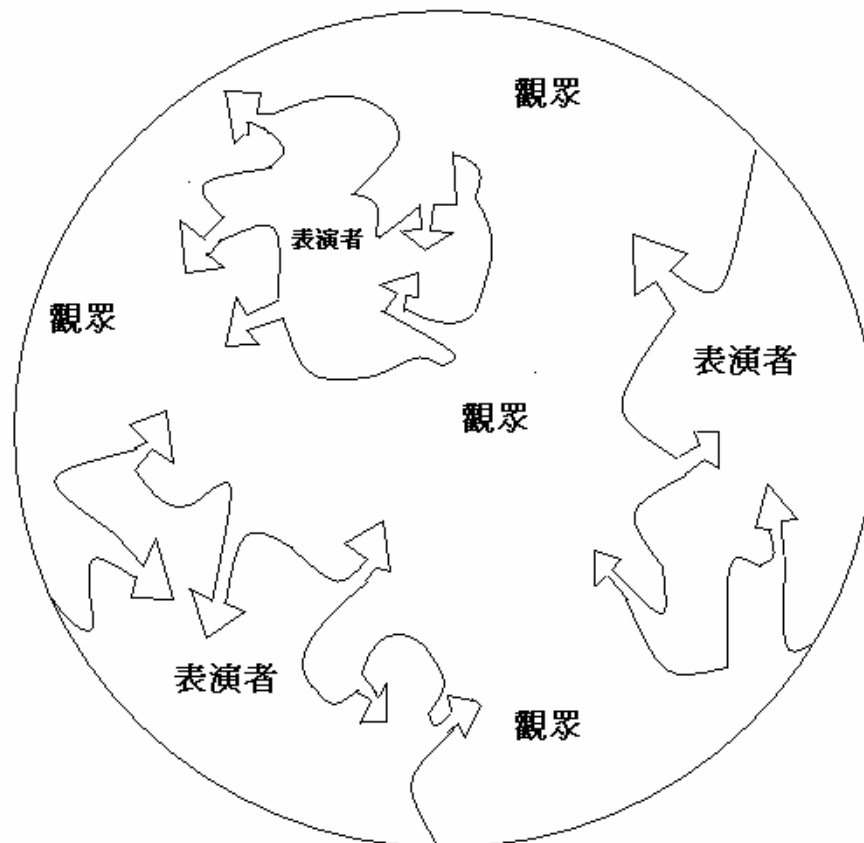


圖 2.2 環境劇場空間架構

資料來源：Schechner, R. (1994), Environmental theater, New York, Applause.

以上述一般傳統劇場與環境劇場空間設計而言，一般傳統劇場的空間是經過設計過的空間（created environment），透過改變空間來設計表演的環境，這樣的環境，觀眾的位置與行為是被操縱的；相反地，環境劇場的空間趨向於協商的环境（negotiated environment），也就是與現成的環境協商，用戲劇性的語言與空間做對話，此時所塑造出的環境是流動的，表演者與觀眾彼此間互相操控（Schechner, 1994）。環境劇場的空間結構相當自由，沒有任何空間的分歧、舞台布景的隔離。環境劇場的空間概

念非常適合用來分析本研究的觀察對象——在鹽田上進行的活動。活動進行中，真實環境的使然，加上舞台的開放性，使得參與者、表演者甚至是整體環境皆處於互動的循環中。活動商品在空間與不同個體的互動，讓演出的空間不至於被二元劃分為兩個區域，而是一整個空間都是彼此共有的。

從劇場空間結構的形式來看，Schechner 認為，1960 年代離開固有的劇場舞台進行表演的劇場模式大多屬於環境劇場，同時也表示：「在亞洲、大洋洲和非洲的大部分地區，所有的劇場都是環境劇場。」

(Schechner, 1994) 其又將環境劇場視為一種抽象且普遍的劇場理論，可以在世界各地的戲劇傳統、儀式、公共事件或政治抗爭中出現。從傳統的儀式到社會性議題的抗爭遊行，我們不難察覺，Schechner 將環境劇場的空間擴及到日常生活和不同文化的領域，在開拓新的劇場觀念之餘，特別強調了戲劇表演必須重新跟生活、文化作深度的結合（鍾明德，民 96）。

1970 年代初期，波蘭劇場大師 Grotowski 也有類似的想法：「我們所要尋求的是一種不分創作者和作品，不分演員與觀眾的藝術。這將是一種什麼樣的藝術呢？其一，沒有故事情節，只有真實的活動；其二，活動場所是真實的環境，如同一間房間、一片森林；其三，活動是非常簡

單的東西，如動作反應、歌唱、作樂、節奏、即興表演、聲音和形體等；其四，活動的目的是發現自己的本性，做個真實的人。」(胡妙勝，民 90) 做個真實的人，是葛羅托斯基後來離開戲劇，「活」在自己戲劇生活的原因。

從 Appiah 強調戲劇是人人參與的社會藝術，到環境劇場中，Schechner 不斷闡述劇場空間的無所不在，以及劇場與文化、生活的密切結合，以及葛羅托斯基將遊戲與即興表演做為環境劇場中重要的要素後，令人不禁回想，前面所談的體驗活動、文化活動商品，不也正是一種劇場的表演空間與表演形式？體驗活動在全台灣各個角落發展，讓遊客以不同的參與方式進行體驗，當表演者進行完說明與操作方式後，接下來便是遊客的參與體驗。以布袋洲南文化鹽田為例，文化活動商品利用現成的鹽田環境來舉辦做為舞台，活動內容呈現包含了鹽田鹽村導覽、鹽田整建體驗、收擔鹽體驗等，在導覽過程中，已經開始讓洲南文化鹽田的表演者在現成的環境裡進行演出，透過老鹽工熟練地操作著工具、指導遊客進行體驗，而當遊客體驗時，老鹽工在中途以扁擔挑著過去他們工作時喝的、補充體力的飲品（黑糖加蕃薯粉加水）讓遊客休息時飲用等。空間上，表演者將演出空間與其生活空間結合在一起，遊客不是只單純站在一旁觀看。

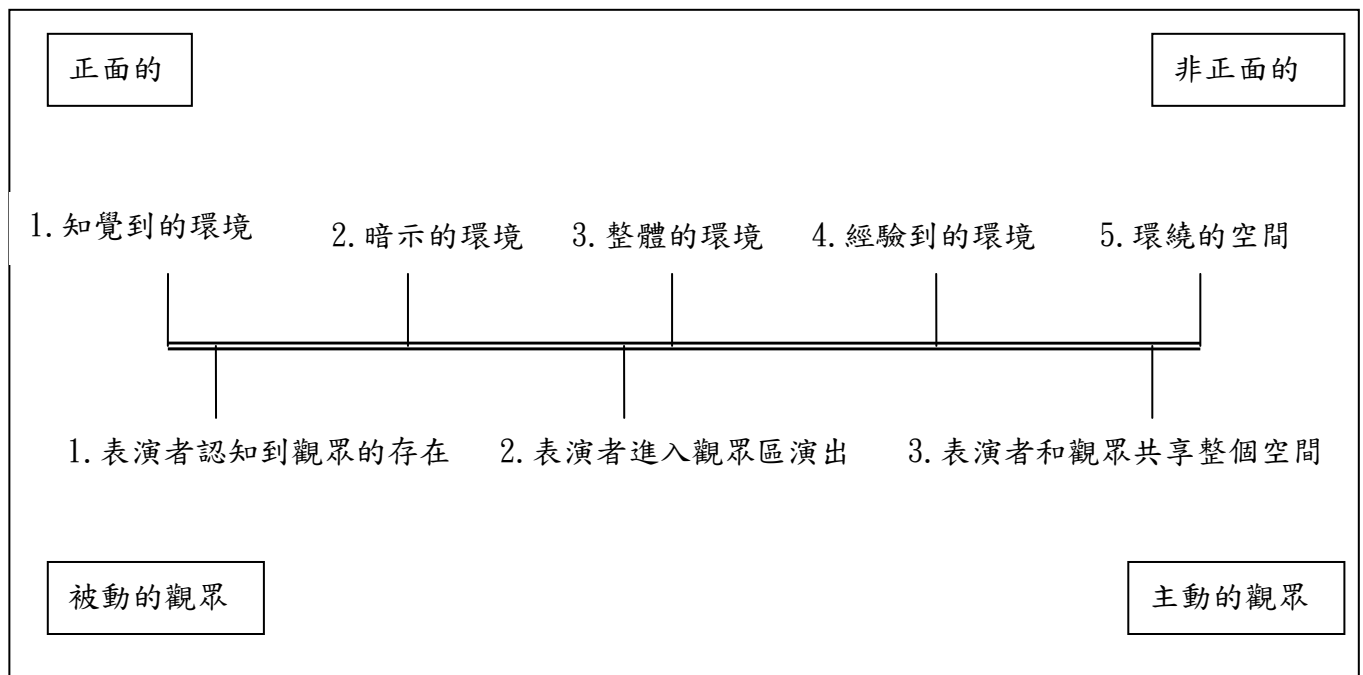


圖 2.3 Aronson 劇場的空間、表演者與參與者的對應關係圖

資料來源：鐘明德（民 96），從貧窮劇場到藝乘：薪傳葛羅托斯基，台北：書林。

環境劇場與傳統劇場在空間、表演者與觀眾的關係，我們還能從 Arnold Aronson 所繪製的圖表看出些端倪。圖 2.3 將劇場的演出從「正面的」到「非正面」分成五大類環境（鐘明德，民 96），這些環境都代表著一些劇場空間操作的形式；下方表演者與觀眾的互動分別存在於這五大環境之中，對應劇場空間、表演者與觀眾的互動模式。

從最左邊知覺到的環境（perceived environment），某種意義上指的會是較為傳統的劇場，觀眾與表演者呈 90 度的觀看方式，觀眾與表演者是區隔開來。再往非正面移動來到暗示的環境（implied environment），所謂

暗示的環境意指觀眾並沒有參與戲劇演出，但由於劇本與表演者的演出方式，將觀眾席納入表演的環境中，視為表演的一部份，但在這裡，觀眾與表演者仍是正面相對，而觀眾也不一定會意識到他成為劇場表演的一部份。

緊接著到了整體的環境（unified environment），開始出現觀眾區與表演區的融合，表演者的空間開始向觀眾席延伸，只是，雖然表演者走入觀眾席，這並不代表觀眾已經參與進來，因為此時表演者與觀眾大部分仍處於正面相對的狀態。但如果表演者走入觀眾席，且空間設計是將表演區包圍住觀眾區，使表演空間成為觀眾體驗的一部份，則稱之為經驗到的環境。最後，環境劇場的空間出現，戲劇直接在觀眾席內發生，表演者和觀眾共享整個空間（鐘明德，民 96）。除了空間形式的分類，圖 2.3 下方觀眾與演員的互動，也直接說明了環境劇場中，觀眾與表演者互動的可能性與主動性。

因此，Schechner 環境劇場的概念對本研究最大的啟發，就在於顛覆了傳統劇場的觀點，觀眾不再是端坐在位子上「觀看」安排好的戲碼，而是他們可以自由地與表演者一同在空間裡遊走，觀眾被積極的邀請「參與」演出，當然，他們也會主動地跳進來響應戲劇的故事。Schechner 強調，觀眾的參與就發生在戲劇停止戲劇的演出，轉變為社會性的事件

(social event)，不再是一個單純的演出，而是觀眾可以自由地加入表演行列，出於自願，讓觀眾進入戲劇裡，去參與「說故事 (story-telling)」，而不是給他一個現成的故事，藉由觀眾的參與擴張了表演的範圍。什麼是停止戲劇的演出？因為 Schechner 認為，參與不是「做一場演出 (doing a play)」這麼簡單，而是「不去做 (undoing)」一齣戲劇，當參與不被當作一個正規、傳統的戲劇來演出時，則從藝術事件轉移成潛在的、實際的，介於表演者和觀眾間的連帶關係，在這樣的環境下，觀眾也是表演者，表演者也是觀眾。再者，真正的互動是將表演變成真實、生活的一部分。

2.3.2 表演者的轉化與排練

據環境劇場概念而言，所有的空間都可以成為表演的場域，且表演空間不若傳統劇場有著很明顯的舞台做為分界，而是讓表演者與參與者處於融入與混合的關係，空間是開放的、共有的，是一種流動的狀態。因此，環境劇場的設計就是鼓勵大家來參與、付出與獲得（give-and-take），透過表演者的演出，由觀眾自由加入演出與討論。更觸動 Schechner 對於表演者與參與者間的互動概念，來自於 1971 年，一位日本籍演員 Mansaku Nomura 與 Schechner 分享他表演的想法：「每一個觀眾都影響著我，讓我的表演有所不同，並感到我表演的結構完全改變。」（Schechner, 1994）在環劇劇場中亦是如此，每一次的演出都會有不同的情況發生，而這些突發的狀況，來自於表演者的演出，進而激發參與者進入戲劇來參與演出。

在環境劇場中，Schechner 特別提出其不使用「演員（actor）」這個詞，而是使用「表演者（performers）」。他認為，首次提出「演員」這個職稱的 Stanislavski，將演員定義為是人類學家與心理學家的綜合體，演員必須了解並表達出情緒、動機、動作和人們行為的方式，當演員要進入角色裡面時，他必須運用一些技巧來幫助他「沉浸（lose himself in）」，並進入那個角色中。像是情感召喚的手法，幫助演員發掘出過去他曾經歷

的、相似狀況的感受，把它表現出來，於是他就能「想像出這個角色可能的感受」。相對於 Schechner 表演者的概念則不然，他不會拋棄掉原本自我，而是表演者的角色和個人確實地存在，並透過角色行動的刺激，讓表演者去感受，更重要的是，Schechner 將表演者界定為「有助於發現／被發現而表演的演員」，協助參與者與整個環境劇場的空間做連結（Schechner, 1994），而這也正呼應了上述表演者與觀眾互動的關係。

源此，如何讓觀眾透過表演者的演出，進入戲劇、參與「說故事」（story-telling）的行動，將戲劇的藝術事件轉變為潛在的、實際的社會性事件，則有賴於表演者的表演、與觀眾間的連帶關係。對 Schechner 而言，過程（process）是非常重要的，意即，「『到達』那裡（*getting there*）」比「到達『那裡』（*getting there*）」還要重要（Schechner, R., 1994），環境劇場強調的是表演的過程，而非完成了什麼，因為過程所帶來的，是讓觀眾對表演有所反應，且願意去思考真實存在的生活，而不是在看一出戲劇。

Schechner 於環境劇場理論中，還特別將澳洲巫師（shaman）的案例提出來與表演者做討論。巫師與 Schechner 所談的表演者，其演出形式相仿；因為巫師處理的是部落裡病患的治療，是與身體相關的事情，必須與病患站得相當接近，甚至去觸碰病患的身體，接著，透過「表演」的

方式來工作，也就是利用歌唱、舞蹈、祈禱等方式，讓旁觀者看到巫師進入出神的狀態，從病患身上抽離出使他生病的物質 (Schechner, 1994)。運用身體進行表演，是 Schechner 環境劇場裡表演者的主要精神，但是，一般傳統劇場的表演者不也是用身體進行演出嗎？何以環境劇場的表演者就顯得特殊？針對身體的演出方式，Schechner 以表演前的身體訓練，區分出傳統劇場的「排練」與環境劇場的「準備」。

「排練 (rehearsal)」，在傳統戲劇中是眾所皆知的，它會花很長的時間進行選角、練習、臺詞背誦，演員必須熟記表演的動作、手勢，並且不斷地重複練習，為「特定的演出節目」做排練。這在 Schechner 眼中，某種程度上就像是一個相當熟練的魔術詐欺 (magic deception)，因為排練主要是針對特定的演出節目、姿勢做相關的演出，要做的便是「假裝 (make-believe)」，協助整齣戲劇在表演中能支撐這個演出內容的假象 (illusion)，進而讓觀眾相信。

因此，Schechner 提出「準備 (preparation)」的概念，並引用澳洲原住民儀式的案例。對澳洲原住民來說，他們的慶典中並沒有觀光客，同時他們也不會為了慶典而不斷的排練、練習跳舞、唱歌，他們也不會去教導下一代這些事情，因為這些事情對下一代來說，是他們從小看到大的、他們再熟悉不過的。有些部落會將小男孩帶到偏遠的地方學習，這

是一種透過部落裡的儀式來接納新成員，也是認識自己、部落文化歷史的過程，而不是什麼排練，簡而言之，這就是一種準備。準備，在儀式裡面是保持與傳統的聯繫，與過去聯繫、與祖先聯繫。因此，原住民過去沒有文字的年代、也沒有書籍被保存下來時，「準備」就等於是他們「在行動中保有的傳統（tradition-in-action）」（Schechner，1994）。

Schechner 用「轉化（transformation）」的概念，來描述在澳洲原住民部落中巫師的任務，即是透過表演來進行某種程度上的改變，無論是表演過程中自身的改變，或是病患的改變，Schechner 稱之為「轉化（transformation）」。除了轉化本身，Schechner 還特別強調了「轉化者（transformer）」的角色。將一件事物改變成為另一件事物，或是連結兩個不同領域的人，即稱為轉化者。

轉化者的定義有別於 STS⁹ 文獻中所常用的轉譯者（translator）概念。轉譯者所指稱的是將某一方面的科學知識重新消化，用另一種說法、甚至簡化科學知識來傳遞予另一群體的人了解，而擔任這項工作的便是轉譯者，例如文化工程師就是一個轉譯者，他將田野調查、科學知識與歷史蒐集完備，當遊客來臨時，他再把這些知識轉譯成遊客可以了解的語言。而環境劇場的轉化者，例如巫師，他用身體的實作與表演來傳承傳

⁹ STS 為「Science, Technology and Society」的縮寫，是起源於 1980 年代的教學方式，目的在於顛覆過去傳統科學教育，將技術作為科學與社會的橋樑，結合生活經驗、科學知識與技能來培養科學的素養。

統。轉譯與轉化的差異，在於前者是知識的轉換，後者是強調身體實踐所導致的改變。Schechner 與環境解說之父 Tilden 對於表演者／解說者歸納出類似的論點：「他不是信息的傳遞者，而是行為的轉化者。」

(Schechner, 1994) Schechner 看待巫師表演者的「準備」給予我們的啟示，注重在熟悉的、行動中的傳統，是身體所記憶中的行為舉止，是稀鬆平常、自然而然衍生的。

2.4 小結

本研究將文化導覽人員或帶領活動的人設定為環境劇場中的表演者，規劃並設計文化活動腳本的導演與編劇，時常也會因應不同的觀眾而上台擔任表演者的角色。在文化活動舉辦當下，劇本與台詞其實可有可無，因為隨著文化活動的進行，在整個空間環境中，參與者可能出現的反應是多樣且無法預測，也因此，文化活動的劇本只有一個大綱，表演者的台詞也會隨著臨場反應做隨機應變。文化活動商品的操作，正如同 Schechner 環境劇場的演出，強調表演者與參與者面對面接觸，流動的劇本、臺詞與多元的活動元素，表演者在沒有固定台詞的情況下，成了「怎麼感覺就怎麼說」(孫惠柱，民 95) 的表演模式。

文化活動商品的出現，增加了遊客參與體驗、實做的機會，而現場帶領活動的表演者，不僅只是完成文化活動的表演內容，往往還需透過文

化活動來傳達其精神、意義與理念，成為文化活動成功的關鍵。在產業文化資產轉型觀光化的案例裡，許多過去生產線上的老員工搖身一變成為今日的表演者，也有平常坐辦公室的工作者順應工作的轉變而操作一連串的文化活動；但是，不同背景的表演者群體，如何在文化活動中進行演出？演出的方式、臺詞有何差異性？表演者的表演能量應該如何培養？針對這些問題，本研究在後續章節中，將透過布袋洲南文化鹽田文化活動商品中的表演者進行分析與建議。

第三章 研究方法

3.1 研究方法的選擇

本研究時間為 2008 年 11 月至 2010 年 1 月，為期一年又兩個月的觀察，採用質化的田野調查作為研究的基礎。選擇質化研究的原因在於，希望透過本論文撰寫者的參與實做¹⁰、參與觀察與深度訪談三種技法，使田野調查更有在地的感覺，並深入要探討的研究題材，做一個有效的質化研究來蒐集與分析資料，瞭解文化活動商品開發、執行背後的內涵與經驗，進而分析本研究中不同行動群體的特殊與差異(徐宗國譯，民 86)。

本研究所撰寫的田野筆記分為三個部分：一，觀察筆記(簡稱 ON, observation note)，直接將所見所聞記錄下來，且不帶任何評論與分析；二，應用筆記(簡稱 TN, theoretical note)，做觀察筆記的初步分析，可以將自己的論點或觀感記錄下來，以便做後續發展的觀察；三，方法筆記(簡稱 MN, methodological note)，在觀察與分析結束後，提醒自己接下來要進行哪些工作的備忘錄(謝國雄等，民 96)。

質性研究學者 Strauss 和 Corbin (徐宗國譯，民 86)認為，在資料蒐集告一段落後，可以開始進行開放性譯碼。開放性譯碼就是藉由仔細檢驗每一筆資料、並為這些觀察到的現象取名字來做分析與歸納。Strauss

¹⁰ 本研究將布袋洲南文化鹽田的參與實做分為兩種，一種是與老鹽工的參與實做，另一種是與活動規劃、執行者的參與實做。在本研究案例裡，以後者的參與實做居多。

和 Corbin 所談的開放性譯碼有許多不同的種類，有逐行分析、逐句或逐段分析以及整篇文件的分析：逐行分析著重在研究人員需對每一個字做分析；逐句或逐段分析著重在抓出段落間所呈現的中心主題；最後的整篇文件分析，則是將整份文件資料與其他已譯碼好的資料差異做分析（徐宗國譯，民 86）。源此，本研究撰寫者在寫完田野筆記後，會重新再瀏覽一遍，將田野筆記與曾經閱讀的文獻資料作對照，直接以其他顏色的字體在文章中寫下反思的內容，並將田野資料每一行都編上行號，做資料分類的動作；深度訪談回來的文字稿亦如是。在分析方面，本研究採用的是逐句或逐段分析，與問題意識、提問本身進行分析與分類的編碼。分類上，使用諸如：「表演者的前備知識」、「表演者—老鹽工」、「表演者間的認知差距」等，來歸類表演者的身份、知識來源、表演型態等，作為本研究的資料庫。

本研究對象主要針對布袋洲南文化鹽田四類行動群體，包含從事鹽田復曬、偶爾身兼鹽田生產結構導覽員的老鹽工，規劃文化活動商品與執行的文化工程師，協助鹽田與鹽村導覽的鹽工子弟，以及長短期或一次性的工讀生與義工群（參見表 3.1）。除了田野調查期間觀察這四個群體的表演方式與籌備外，後續也會進行深度訪談，其中，老鹽工的部分通常需要花較長的時間來訪談。布袋洲南文化鹽田的老鹽工平均年齡為 65

歲，訪談時，必須以其具體經驗或感想來作為訪談的要點，題目要是過於抽象，抑或是沒有多舉些案例讓老鹽工瞭解提問的核心與用意，恐怕就會產生雞同鴨講的情況。因為並不是每一位受訪者都與研究者一樣，具備同樣的專業知識，所以需要在訪談前將問題白話，並事後多做幾次訪談。

本研究除了表演者的訪談外，還加入參與者的訪談來做呼應。表演者的訪談方式以一對一為主，參與者除了上述方式，還有以 2 到 3 人為一組的方式進行訪談。小組的訪談是針對參與夏令營的小朋友（此處指的是國小小朋友）或隔一段時間才進行訪談的參與者。本研究曾經想一對一來訪談小朋友，但發現小朋友單獨一人時反而會緊張、無法完整表達自己的想法，可是當有同儕在場時，彼此會互相提醒，在嬉鬧間自然地陳述對參與活動的感受，通常會收到意想不到的效果，甚至還有小朋友告訴撰寫者，她的暑假作業有寫參加活動的內容，可以下次帶來給大家欣賞。隔一段時間才進行訪談的參與者也是一樣，小組式的訪談可以協助他們記憶的回溯，並瞭解活動的知識、經驗獲取與否。

3.2 研究樣本

本研究樣本分為報導人、田野日誌與會議記錄，本文僅羅列出與研究相關的活動籌備、執行、訪談等紀錄。在訪談樣本結構中，代碼「B」亦即「布袋 (Budai)」；「w」代表「妻子」，以下列「B3w」而言，則表示是B3的太太；「d」代表「女兒」，以「B5d」為例，表示為B5的女兒，以此類推。在田野日誌樣本中，代號「L」是本研究論文的田野筆記，「S」則為另一位同時在布袋進行田野調查的研究助理的田野筆記；會議記錄則以「F」為代碼。

表 3.1 報導人

代碼	性別	年齡	報導人身分
B1	男	76	參與布袋洲南文化鹽田復曬近三年的老鹽工
B2	男	75	參與布袋洲南文化鹽田復曬近三年的老鹽工
B3	男	69	參與布袋洲南文化鹽田復曬約一年的老鹽工
B3w	女	66	參與布袋洲南文化鹽田復曬約一年的老鹽工
B4	女	約 70	退休老鹽工，時常協助布袋嘴活動辦理
B4d	女	約 40	鹽工子弟，長期配合布袋嘴負責社區工作內容與對話窗口

表 3.1 報導人 (續)

B5	女	約 40	布袋嘴志工，曾任社區發展協會總幹事
B6	男	約 40	鹽工子弟，為布袋洲南文化鹽田的文化工程師之一
B7	男	約 40	布袋洲南文化鹽田的文化工程師之一
B8	女	約 40	長期配合布袋嘴拍攝鹽田紀錄片的影音工作者
B9	男	60	協會理事長
B10	女	25	協會秘書，接觸布袋洲南文化鹽田事務兩年
B11	女	約 40	布袋嘴志工，長期配合布袋嘴活動辦理
B12	男	約 40	社區居民
B13	女	約 40	社區居民，長期協助布袋嘴的導覽活動
B14	男	約 60	參與布袋洲南文化鹽田復曬近兩年的老鹽工
B15	男	約 60	參與布袋洲南文化鹽田復曬近兩年的老鹽工
B16	女	22 歲	布袋嘴於 2009 年暑假向青輔會申請的一個半月工讀生
B17	女	25 歲	布袋嘴於 2009 年暑假向青輔會申請的一個半月工讀生
B18	男	20 歲	布袋嘴於 2009 年暑假向青輔會申請的一個半月工讀生
B19	男	26 歲	布袋嘴於 2009 年暑假向青輔會申請的一個半月工讀生
B20	女	24 歲	布袋嘴於 2009 年暑假向青輔會申請的一年期秘書

表 3.1 報導人 (續)

B21	女	20 歲	布袋嘴義工
B22	男	約 23	2009 年謝鹽祭義工
B23	女	約 23	2009 年謝鹽祭義工

資料來源：本研究整理。

表 3.2 田野日誌樣本

代碼	日期	田野記錄	備註
L2	2008.11.21	2008 年謝鹽祭規劃會議	
L3	2008.12.02	部落客—工作假期	
L4	2008.12.04	世賢國小戶外教學	六年級 300 多人參加
S13	2008.12.08	嘉藥文化事業發展系學生參加工作假期	對象為大三、大四學生
L6	2008.12.15	2008 年謝鹽祭準備	
L7	2008.12.16	2008 年謝鹽祭準備	
L8	2008.12.21	謝鹽祭	
L9	2009.01.17	雲科大文資所校外參訪	
L13	2009.01.31	寒假特攻隊規劃會議	

表 3.2 田野日誌樣本 (續)

L14	2009.02.01	寒假特攻隊規劃會議	
L15	2009.02.02	寒假特攻隊 I	
L16	2009.02.03	寒假特攻隊 II	
L17	2009.02.04	寒假特攻隊 III	
L24	2009.05.24	雲科大資管系校外教學	
L25	2009.07.11	千里步道鹽田工作假期 I	文建會主辦，千里步道籌備中
L26	2009.07.12	千里步道鹽田工作假期 II	心承辦辦，布袋嘴協辦
L27	2009.07.23	遊學台灣—漁鹽滿布袋 I	布袋嘴向青輔會申請的計畫
L28	2009.07.24	遊學台灣—漁鹽滿布袋 II	
L29	2009.07.31	「鹽樂一夏」夏令營規劃會議	
L31	2009.08.03	暑假特攻隊 I	
L32	2009.08.04	暑假特攻隊 II	
L33	2009.08.05	暑假特攻隊 III	

表 3.2 田野日誌樣本 (續)

L34	2009.08.20	紀錄片放映	布袋嘴針對社區居民放映鹽田活動、復曬的紀錄片
L36	2009.10.29	古民國小戶外教學	
L37	2009.10.30	世賢國小戶外教學	
L39	2009.11.06	彩繪神光照鹽村牆壁	
L42	2009.11.14	散客參加的工作假期活動	布袋嘴第一次嘗試提出一段期間內，讓散客自行報名參加的工作假期，活動內容隨當天老鹽工工作內容而定
L44	2009.11.28	2009 年謝鹽祭	
L44	2010.01.16	朝陽科大校外教學	

資料來源：本研究整理。

表 3.3 會議記錄樣本

代碼	日期	會議紀錄	備註
F12	2008.05.07	B8 至雲科大演講之紀錄	
F19	2008.11.21	2008 年謝鹽祭規劃會議	
F23	2008.12.04	世賢國小活動檢討	
F24	2008.12.04	B8 心得分享	
F25	2008.12.09	活動檢討會議	檢討 12/9 布袋國小學生與新 岑國小四、五、六年級 29 名 學生拼貼瓦片的活動
F26	2008.12.11	2008 年謝鹽祭規劃會議	主要是布袋嘴與老鹽工討論
F27	2008.12.11	活動檢討會議	討論嘉藥參與工作假期所發 生的問題
F38	2009.01.17	雲科大文資所座談會	
F40	2009.02.05	布袋嘴工作會議	討論未來環境教育與活動產 業
F45	2009.03.11	B10 談謝鹽祭	
F67	2009.07.30	「鹽樂一夏」夏令營規劃會議	

表 3.3 會議記錄樣本 (續)

F72	2009.08.02	「鹽樂一夏」夏令營行前會	
F76	2009.08.05	B8 談「鹽樂一夏」夏令營活動	
F84	2009.10.07	2009 年謝鹽祭規劃會議	
F89	2009.10.14	2009 年謝鹽祭規劃會議	
F92	2009.10.29	古民國小戶外教學檢討會	
F94	2009.12.02	2009 年謝鹽祭檢討會	

資料來源：本研究整理。

第四章 舞台：布袋洲南文化鹽田的回顧與轉型

4.1 鹽業歷史上的洲南場

根據清代史料記載，台灣分別有洲南場、洲北場、瀨北場、瀨南場、瀨東場、瀨西場、大田場等七個鹽場名稱，值得注意的是，這些鹽場並非一直位在同一個地區（蔡炅樵，民 94）。以本研究案例而言，洲南場在 1726 年時位置相當接近台南市，1788 年遇上洪水後遷往現今七股鄉公所南邊，直到 1824 年，洲南場再度因巨風豪雨、曾文溪改道而毀損後，方遷徙至今日的布袋鎮新厝，由鹽商吳尚新出資購買今日布袋鎮新厝地區的民墾設置鹽場，將原本的瀨口曬滷式鹽田，改良為新式鹽灘，奠定了布袋鹽場¹¹瓦盤鹽田的基礎（沈錕美，民 98）。

日治時期，日本企業首次在台灣投資並直接經營鹽業，於 1899 年由野崎武吉郎重新規劃布袋鹽場，開闢規格整齊、水路完善的新式鹽田。日治時期的布袋鎮相當活絡，且整個布袋港成為了運輸中國與日本的重要鹽運港口。戰後的布袋鹽場更是風光，場區跨越東石、布袋與義竹三個鄉鎮，產曬面積廣達一千八百多公頃，由北而南分別設立了掌潭、壽島、新厝、中區、北港、新塭等六個場務所¹²，管理轄下十個生產區。在

¹¹ 在布袋文獻當中，最早出現的鹽場名稱為 1784 年的「大田場」，接著是 1824 年的「洲南場」，隨後，經過日本與戰後國民政府的鹽政管理，「布袋嘴鹽務局」（1899）、「台南專賣支局布袋出張所」（1922）、「台鹽嘉義廠」（2001），一直到 2003 年又改稱為「台鹽生技三廠」。無論名稱如何轉變，「布袋鹽場」依舊是老一輩鹽工的記憶。本文將因撰寫需求使用「布袋鹽場」與「洲南場」兩個名稱。

¹² 場務所指的是管理鹽業的第一線生產單位。

鼎盛時期，布袋鹽場從業人員高達兩千多人（沈錡美，民 98；蔡炅樵，民 94）。

1960 年代正值台灣經濟建設四年計畫第三期推行期間，台灣工業發展迅速，工業用鹽需求量大增，但在 1966 至 1969 年連年遭逢風災雨災，使得鹽產量銳減近四成，雖然當時鹽業輸出已停止，僅需供應香港、琉球兩地，但光是國內工業用鹽的需求量，台鹽公司已明顯呈現供不應求的情況。因此，台鹽開始提高對鹽業增產的警覺性，除了更新鹽田設備、開發海埔新生地為鹽田外，電透析精鹽廠¹³的籌建更是其未來主要生產核心（中國鹽政實錄第六輯編纂委員會，民 76）。精鹽廠的設立，加上台鹽公司在 1980 年代將土盤鹽灘全面改為機械化鹽灘，逐步以機械收鹽的方式取代過去傳統人力收鹽，迫使鹽工及其後代轉業、至他鄉另謀生計，布袋鎮人口逐漸凋零。直到 1995 年，布袋鹽田小火車停止載鹽運輸後，2001 年 7 月布袋鹽場始正式宣告廢曬，結束 218 年的產曬歷史，布袋鹽場的鹽田與相關機關用地全數清查、交歸國有財產局（曾培育等，民 97；沈錡美，民 98）。

¹³ 電透析法的製鹽方式不受氣候的影響，相較於當時台灣的天日曬鹽、靠天吃飯而言，電透析法產量穩定，無淡旺季之分，且生產成本與人力成本都較傳統曬鹽方式低廉。

4.2 開啟文化鹽田新頁

2001 年剛結束生產的鹽業，隨即面臨了國營事業民營化政策的實施，依規定需將土地「騰空」繳回國有財產局，因此，許多國營事業大量的廠房、設備、設施等地上物，均被清得一乾二淨。2001 年年底，台鹽一聲令下拆除了布袋港旁日治時期的木造辦公廳舍—鹽荷役株式會社¹⁴，引起了當地文化人士的注意，進而討論鹽業文化促進會成立的可能性。時逢當地布袋嘴文化工作室急思轉型為正式立案的 NGO 組織—布袋嘴文化協會（以下簡稱布袋嘴），便開始著手進行鹽業文化資產調查與紀錄的工作（沈錕美，民 98）。

布袋嘴積極協助學術單位與公部門辦理台灣鹽業口述歷史影像紀錄、台鹽公司產業文化資產清查，並在 2003 年向文建會提案於布袋鹽場舉辦世界古蹟日活動。2005 年開始，布袋嘴以布袋鹽場為主要調查對象，進行保存與再利用，同時陸續出版《新鹽論—布袋鹽場首部曲》、《轉動海水的命—鹽田風車、水車製作技術保存紀錄與研究》兩部紀錄片與其他相關書籍刊物。布袋嘴對鹽業文化資產的深耕不遺餘力，成立鹽業文化園區更是布袋嘴的想望，於是布袋嘴試圖透過各種管道，與公部門、甚至是當時剛成立的雲嘉南濱海國家風景區管理處遊說，希望公部門能在

¹⁴ 為商業會社，是日治時代末期負責整個布袋鹽場運鹽業務的貿易中心，將本地的鹽運送至日本，提供日本用鹽需求。（布袋嘴文化協會，民 94）

嘉義建設一塊鹽業體驗的觀光旅遊景點，但成效不彰。為了實現鹽業文化園區的夢想與鹽業文化資產保存的概念，布袋嘴四處奔走，在嘉義縣立法委員、嘉義縣政府、國有財產局的協助下，於2007年正式取得了20公頃國有地（參照圖4.1）的使用權至民國100年年底（沈錡美，民98），並獲得文資總管理處補助，與台東糖廠、虎尾糖廠、總爺糖廠、溪湖糖廠、花蓮糖廠、七股鹽樂活村、宜蘭酒場等七個再生點共同辦理產業文化資產再生計畫。



圖 4.1 洲南文化鹽田 20 公頃使用範圍

資料來源：布袋嘴文化協會（民 96），「布袋新鹽村，文化新鹽業」計畫書，嘉義：布袋嘴文化協會。

台灣的鹽業文化資產再利用除了布袋洲南文化鹽田，尚有北門井仔腳鹽田、七股鹽山、七股台灣鹽樂活村與南寮鹽田生態文化村四處。上述鹽業文化資產再利用的模式，大多以鹽田主題公園型態（參照表 4.1）為主，並提供蜻蜓點水式的體驗活動，遊客無法在其鹽田空間完整理解鹽田的組成結構與產曬流程，也沒辦法真正體會到鹽工勞動、汗水直流的感受，因為他們通常會被安排在一格小結晶池中，拿起放在地上的簡易工具，用鹽收仔一下一下地推著鹽，抑或是假裝擔起鹽籠、面露痛苦狀拍照留念。

面對這群較早進行產業文化資產活化的前輩，布袋嘴意識到布袋洲南文化鹽田的規劃與執行，無論是空間、市場定位或體驗活動，都必須與這些前輩們有所區隔。於是，在鹽田復曬上，邀請有真正產曬經驗與知識的老鹽工們共同參與布袋洲南文化鹽田的復曬計畫，提倡以手工、原物料原工法的方式來進行鹽田修復整建工作。鹽田復曬期間，布袋嘴考量復曬人力短缺與經費不足，試著舉辦鹽田工作假期與體驗活動，讓外面的參與者有機會真正體驗鹽田復曬與原物料原工法的技術，同時這也是台灣鹽業文化資產再利用首見的活動商品。



圖 4.2 北門井仔腳鹽田復曬，將過去鹽工行走的土堤，完全以紅磚取代，甚至築起一座賞鳥的高臺，使得井仔腳原本的地形、地貌改變。



圖 4.3 布袋洲南文化鹽田，以原物料、原工法的方式進行鹽田整建，如本圖老鹽工以人工翻修結晶池，彎著腰蹲在地上將酒甕碎片一片片做拼貼。

表 4.1 鹽業文化資產活化之活動商品表

	布袋洲南文化鹽田 快樂鹽田心鹽村	北門井仔腳鹽田	七股台灣鹽樂活村	七股鹽山	南寮 鹽田生態文化村
氛圍式的 情境體驗	鹽田導覽 鹽村導覽 ¹⁵	鹽田導覽 收鹽挑鹽 踩水車	鹽田導覽 鹽田收鹽挑鹽 踩水車	鹽田導覽 攀爬鹽山 踩水車 不沈之海 水上碰碰船	收鹽挑鹽 南寮鹽田生態文 化村導覽 ¹⁶
強調動手 做的 DIY 體驗	鹽烤台灣鯛鹽烤虱 目魚、鹽烤蛋、鹽 烤蕃薯、編草片		天然海鹽泡澡淀 DIY 粗鹽手工皂工作坊 粗鹽醃漬美食工作坊	彩色鹽 DIY	彩色鹽 DIY
味覺體驗	鹽工茶、古早味冰 棒		鹹冰棒	鹹冰棒	

¹⁵ 導村導覽行程包括：鹽警砲樓、鹽村信仰中心龍天宮與卿雲廟、五十戶仔鹽工厝、木屐工廠、豆豉仔間。

¹⁶ 導覽行程包括：瓦盤鹽田導覽、鹽田生態文化村、資料館、運鹽碼頭、安順場務所、珊瑚礁圍牆、台江鯨豚館。

表 4.1 鹽業文化資產活化之活動商品表 (續)

	布袋洲南文化鹽田 快樂鹽田心鹽村	北門井仔腳鹽田	七股台灣鹽樂活村	七股鹽山	南寮 鹽田生態文化村
人與人、人 與環境的 互動參與	鹽田收鹽挑鹽、鹽 田整地體驗(踩漿、 鋪瓦片)				
節慶	謝鹽祭	鯤鯨王平安鹽祭			
其他			白色聖誕—鹽藝饗宴(含鹽 焗料理大賽、鹽手工皂、 天然海鹽泡澡錠 DIY、兒 童寫生比賽)	雙人水踏船比賽、迎新年鹽山賞 鹽雕、兒童歡唱慶端午唱遊比賽	

資料來源：楊凱成、廖怡雯、沈錕美 (民 98)，體驗、創意與參與：地方文化產業活動商品之劇場分析，2009 年台灣社會學會年會，台灣社會學會。

布袋嘴所推出的鹽田文化活動商品，除了布袋鹽田鹽村導覽外，還有配合鹽田整建的活動，如編草片仔、踩漿、鋪瓦片、槓土堤鞏固堤岸、撈流蘇菜護堤岸、種濱水菜綠化堤岸等；為了因應參與者的需求，尚有鹽田美食DIY活動（含鹽烤台灣鯛、鹽焗蛋、虱目魚丸製作）與洲南文化鹽田復曬紀錄片欣賞。特別值得一提的是，布袋嘴雖然同樣推出收鹽挑鹽的體驗，但與其他鹽業文化資產活化案例的操作方式卻有所不同。布袋嘴的收擔鹽體驗，強調參與者必須完整收完一整格結晶池的鹽，並挑鹽走上鹽堆，將鹽籠裡的鹽倒在鹽堆上頭才算完成，而這些體驗的動作需要老鹽工在一旁指點迷津，參與者才有辦法一次動作到位；反觀其他地方的體驗活動，如同上述所言，只是為了拍照而做出挑擔鹽的假動作罷了。

由表 4.1 與其體驗活動商品的執行方式，我們不難發現，布袋洲南文化鹽田較其他地區還要強調人與環境、人與人之間的互動關係；甚至在其復曬計畫中，將老鹽工納入工作團隊或擔任執行顧問一職，且在每次計畫討論都邀請老鹽工來參與、分享，就足以瞭解布袋嘴對其復曬計畫的精神與理念。但是，本研究的田野調查顯示，當參與者進入鹽田參與身體實做、體驗活動時，過去未曾長期參與鹽業勞動的表演者（如文化工程師、鹽工子弟、社區青年、大專工讀生等）在缺乏相關前備知識與

身體實做經驗，而無法將鹽業文化與活動後所要傳遞的訊息相結合，致使參與者在活動結束後，對於鹽田體驗活動的意義仍一知半解。因此，本研究試圖針對布袋洲南文化鹽田帶領體驗活動的表演者進行分析，透過田野資料與訪談記錄，瞭解表演者不同身份背景所發展出的表演方式、導覽語言使用的差異性，加上參與者事後的訪談來做交叉比對，找出布袋洲南文化鹽田實做過程中可能面臨的問題與挑戰，進而發展產業文化資產再利用發展為觀光時，表演者可能的培訓方式與建議。



圖 4.4 布袋嘴推出的文化活動商品組圖一，由左至右依序為編草片、踩漿、鋪瓦片。



圖 4.5 布袋嘴推出的文化活動商品組圖二，由左至右依序為槓土堤、撈流蘇菜。



圖 4.6 布袋嘴推出的文化活動商品組圖三，完整體驗收擔鹽的勞動，參與者需將一整格結晶池的鹽收完，並挑上鹽堆。

第五章 洲南文化鹽田上的表演者

5.1 從曬鹽田到曬文化的老鹽工

5.1.1 老鹽工的轉變

「沒在用，就是沒效。(台)」(布袋嘴文化協會，民 94a) 這是協助布袋洲南文化鹽田復曬的老鹽工 B1，剛開始面對鹽業文化資產時的態度。其實，這樣的情況在布袋嘴在辦理 2005 年文建會鹽業文化資產保存再利用計畫時也曾發生過。為了喚起當地居民、退休鹽工等人對鹽業文化資產的記憶與認同，布袋嘴舉辦了五場說明會，並也安排老鹽工將家裡還留有的工具、器物或照片等，拿到說明會場來展示、分享。在其第一場針對第一線鹽業從業人員時立刻就發現，他們大多可以接受曬鹽是一項鹽業文化資產，但對於鹽工曬鹽的知識智慧、工具改良或隨處可見的鹽籠、立在鹽田中電線杆等，則視為垃圾，因為那是沒有用的東西(布袋嘴文化協會，民 94b)。所謂的「沒有用」，指的是勞動者離開原有的產業後，已經不再使用的或沒有其他利用價值的事物。

從 1980 年代起，台鹽公司開始推行機械化曬鹽取代人力曬鹽後，從鹽業被離析出來的人力高達數千人，這對從小就以曬鹽為生的鹽工而言是件難以置信的事，因為他們從來就沒有想過，曬鹽曬了大半輩子，竟會走到無鹽田可曬的地步。因此，在這句「沒在用，就是沒效。(台)」

的背後，則隱藏著過去勞動者被迫離業的一種無奈。直到 2005 年，布袋嘴積極向文建會、嘉義縣政府爭取布袋鹽業文化資產再利用的相關計畫，2007 年取得布袋新厝 20 公頃的鹽田國有地使用權後，鹽業，準備用另一種姿態重生。

布袋嘴為了重現過去鹽田的風貌與產曬功能，聘請老鹽工 B1、B2 擔任鹽田復曬的鹽業顧問，復曬期間同時聘了四、五位老鹽工協助復曬工程。其實早在復曬計畫前兩年，布袋嘴就已邀請過 B1、B2 擔任另一計畫¹⁷的顧問，當時，布袋嘴試著跟兩位顧問溝通整個計畫執行內容，讓他們瞭解舉辦說明會的目的、為何要維護文化資產時，B1 天外飛來一筆問道：「什麼是文建會？」當場讓 B7 愣了一愣，還來不及做反應之際，B1 隨即又問：「什麼是文化資產？」當下打得 B7 不知該如何回應（布袋嘴文化協會，民 94b）。這是布袋嘴與生產線上退休下來的老鹽工第一次透過鹽業文化資產的親密接觸，此時的老鹽工，對於文化資產一知半解，更遑論是認同鹽業文化資產了。

布袋嘴與兩位顧問長期合作下來，他們開始逐漸有文化資產的概念，雖然布袋嘴不知道這兩位鹽工顧問對文化資產的理解是不是與他們相同，但布袋嘴能確定的是，他們已經知道文化資產就是一種值得好好保

¹⁷ 為 2005 年文建會中部辦公室（現更名為文資總管理處）與國立科學工藝博物館委託之「鹽田風車與水車製作技術保存紀錄與研究」計畫。

存與珍惜的東西，而鹽田復曬就是保存文化資產最好的方法，是要留給後代子孫看的（布袋嘴文化協會，民 94b）。最有趣的是，B1 開始將自己所理解的文化資產概念，運用在說服其他老鹽工或是鹽田導覽解說上，甚至在面對紀錄復曬工法的布袋嘴或到訪的學生、遊客等，B1 會特別強調這個要拍起來、這個要記下來，直到後來在田野調查期間，B1 依舊常常會注意本論文撰寫人是否有在認真做筆記。而在製作鹽田風車水車時，B2 在鹽田現場也會告訴大家：「小心點，以後還要耕鹽田。」或是提醒製作風車水車的老鹽工說：「等一下要記得帶（竹竿）回家，做下一部水車要用……」B2 百般的耳提面命，讓布袋嘴相當感動（布袋嘴文化協會，民 94c），同時也意識到，由於鹽業文化資產再利用的機會讓老鹽工對鹽業有了新的責任與關係；看似鹽田獲得新生，其實，已經退休的、勞動的身體，似乎也開始有了朝氣，而這股朝氣慢慢渲染了開來，即便是沒有參與復曬的老鹽工，在看到有人在鹽田裡曬鹽時，也會跟著站在一旁看熱鬧，甚至還會跳下來展現他／她過去曬鹽的英姿。

5.1.2 勞動的身體與表演的身體

「鹽田復曬」是個有趣的詞彙，意謂著這副鹽田已經從以生產為主的「工業鹽田」，轉變為為歷史文化重生的「文化鹽田」；老鹽工也從過去一個人負責生產兩甲半的鹽田，變成五、六個老鹽工照顧著現在這一小

塊十分地¹⁸。更重要的是，老鹽工雖然同樣以身體來勞動，但過去是負責產曬的身體，現在，則搖身成為這座鹽田舞台上演出的身體。

在老鹽工過去的生活經驗裡，解說、表達不是他們的強項，更別提要在這舞台上，幫遊客做導覽解說、帶領鹽田體驗活動的進行。老鹽工表演時，除了簡單的幾句他自己所能明白的解說外，其餘主要是透過親身的身體活動來達到他的表演效果，再者，老鹽工所使用的是日常生活中、非常口語化的語言，無法像受過教育的文化工程師、大專院校青年志工般，整合來自物理化學、實驗室裡的相關知識，再轉譯給觀眾聽。由此可知，老鹽工呈現表演的方式，源自過去銘刻在他身上、身體實做的經驗，而這些銘刻在身體上的經驗，往往無法如口述歷史般，清楚地、有脈絡地呈現在觀眾面前，而是要經由再一次的身體實做，才能喚醒表演者過去辛勞的記憶進行演出（納日碧力戈譯，民 89）。老鹽工透過身體的記憶所進行的表演，是沒有辦法假裝的，也不是在表演前做個排練，就可以達到這樣的效果，這同時也呼應了 Schechner 所說的，表演者—老鹽工是受了行動、身體勞動的刺激，進而重新體會過去產曬的感受，將其表演出來。

在洲南文化鹽田裡，最常出現的有 B1、B2、B3、B3w、B14、B15

¹⁸ 布袋洲南文化鹽田共有 20 公頃，但布袋嘴僅用 10 分地做為鹽田復曬的基地，其餘的廢鹽灘預計做為鹽田生態濕地用。

等六位老鹽工，在導覽解說、語言掌握度上最靈活的就屬 B1 了。B1 過去在台鹽時期曾經擔任鹽權會的幹部，直到擔任洲南文化鹽田的鹽業顧問後，更是經常與布袋嘴的文化工程師們到台中出席文建會的會議。由於過去的人生經驗與相關會議的參與，B1 在鹽田復曬期間就給了自己一個封號：「鹽田博士」，因為他認為自己曬鹽曬了 50 多年，可以當博士了（布袋嘴文化協會，民 94a）。

B1 在遊客面前非常從容，在自我介紹時，他會自己主動去跟遊客玩猜謎遊戲，要遊客猜猜他的年齡，要不就是來一段順口溜：「『山珍』指的是薑，『海味』指的是鹽，就叫山珍海味，沒鹽、沒薑、沒氣味。」(L27, 07/23/09, 8:273-276) 簡單透過一句話，來表達鹽的重要與可貴。

B1 帶領鹽田導覽解說時，會盡量用他所能使用的日常用語來表達。例如，B1 帶領遊客走到大蒸發池，即便原本裝有風車的地方沒有風車，只留有一個基座，B1 仍舊會指著說：「民國 48 年有個住佳里鎮、姓陳的人發明風車，鹽工就比較輕鬆，等到下午『發海風（台語）』時，從海起風過來，風車就會動了。」「發海風」大家都能理解這詞的用意，但 B1 似乎也常常因為他的使命感，而特別去幫一些詞做註解，所以他又會接著說：「這是山上沒有的，只有海邊才會『發海風』。」(L26, 07/12/09, 2:48-51) B1 也總會在導覽結束後，逕自跑到工具間拿出測量鹹度的波

美計給遊客看，告訴大家這是「𠵼𠵼」(日語)」，然後給它取了個別名：「鹽田的老師」(L26, 07/12/09, 4:124-126)。B1 對於語言的掌握，可以說既準確又很能吸引遊客的注意。

B1 除了運用生活化的語言來進行導覽解說，還會利用導覽環境中所遇到的任何生產機具來增加他表演的精彩度。B1 習慣邊走、邊工作、邊導覽，有一次導覽時，B1 走到大蒸發池做他例行的工作——把格板一個個拿掉，讓水引到另一池中，在做動作的同時，B1 也不忘邊跟一旁的遊客解釋，說明他是在把大蒸發池的水引到小蒸發池。本研究發現，遊客都很安靜地看著 B1 做這些動作，還會搶著要問問題，甚至吱吱喳喳地說老鹽工很有智慧，竟然會這樣設計。當 B1 走到一個正在抽水的大蒸發池，B1 下去把抽水馬達關掉，這時遊客也都擠上前去看，其實就這麼簡單的一個小動作，大家卻依舊好奇不已，於是 B1 把抽水馬達再打開一次，然後再關掉，告訴大家他正在把這一池的水抽掉(L26, 07/12/09, 2:52-60)。真奇怪，一件很簡單的事，一般在外面也看得到，但這時候卻似乎變得很奇妙。

其實對 B1 來說，這些工作都是他平常在做的，是一種準備，就像喝水一樣簡單自然，但在遊客的眼裡，B1 的解說搭配身體勞動的動作，除了讓他們感到有趣之餘，也理解到鹽田產曬順序裡的工法與巧思。B1 在

語言的掌握度上雖然沒有文化工程師來得精緻，但是他會從他身體勞動與工作經驗出發。同時，B1 會把自己的人生哲學放入解說裡頭，例如，在一次結晶池翻修、鋪瓦片的工作假期時，當 B2 看到學生選的、鋪的瓦片大小、角度不適合，就直接自己換掉，或說這不適合。但 B1 則是跟學生說：「這跟你們以後踏入社會一樣，此處不留人自有留人處，再換就好了。(S13, 12/08/09, 2:44-47)」從這裡我們可以發現，其實老鹽工他們在日常生活中的準備，就是他們演出的素材。

相較於其他過去僅從事勞動生產的老鹽工而言，他們就不若 B1 唱作俱佳，而且表演會因人而異。以老鹽工 B2 為例，跟著 B2 帶領的遊客下鹽田導覽時，遇到結晶池，B2 就指著結晶池說：「這是結晶池。」然後繼續往前走，又指著前方的小水塘說：「這是小蒸發池」，再往前走一段路又說：「這是大蒸發池」，接著說明海水鹹度幾度，引入鹽田到產出鹽時鹹度是幾度等。就這樣，B2 導覽宣告結束(L27, 07/23/09, 9:305-309)。對老鹽工來說，這都是他們最熟悉的事情，所以不覺得有什麼特別、有什麼好解說的。而這問題也時常在鹽田體驗活動中出現：

「小朋友一下去就拿起鹽收仔裝著在推鹽，可是，還沒有人教小朋友怎麼推耶！此時文化工程師 B7 走上前，請 B14 指導小朋友，但 B14 似乎沒什麼概念，拿起鹽收仔走下

結晶池就推那麼一下，真的只推一下而已，然後說就這樣做，馬上又離開結晶池，站在另一個乾的結晶池看小朋友動作。我走過去問 B14 怎麼沒跟小朋友解說一下，B14 說：『就讓他們弄就好了。』」（L36，10/29/09，5：165-170）

鹽田的勞動跟鹽田導覽不同，就連善於口語表達的 B1 來說，面對要帶領一群小朋友下鹽田勞動時，也會出現同樣的問題，就是表現出讓小朋友自己愛怎麼玩就怎麼玩，像看待自家孫子的態度一樣。記得現場老鹽工們幾乎都這麼說過一句話：「讓他們玩就好了啊！」、「不用教啦！他們做不來啦！」其實，鹽田勞動隱藏了許多產業勞動知識在裡頭，每一道工序都有它的目的與功用，但老鹽工並不一定會意識到這一層，也因此，偶爾一旁帶隊的領隊或老師，就會以一問一答的方式，引導老鹽工針對這項鹽田勞動做解說，才使得鹽田活動不至於只有滾石礮、槓土堤等勞動，同時還包含有知識性與故事性的解說。

也有老鹽工在活動當下，還不適應工業鹽田到文化鹽田的轉變，而常常出現以他們過去講求勞動效率的產曬思維來看待這些活動。在遊學台灣活動中，B1 跟 B2 被安排帶領遊客下到大蒸發池撈流蘇菜護堤岸。遊客兩兩一組，一組發一個鹽籠讓他們裝流蘇菜，待流蘇菜裝滿鹽籠後，B1 就會帶遊客提著鹽籠走到需要護堤岸的地方。B1 不用提任何東西，所

以走得相當快，有一次當他領著兩個男生去鋪流蘇菜護堤時，兩個男生的鹽籠裡裝滿了濕答答的流蘇菜，因此走得又吃力又緩慢，突然前方的 B1 回頭對這他們大喊：「男生捏！怎麼像螞蟻一樣走那麼慢。(台語)」

(L27, 07/23/09, 9:333-336) B1 不僅趕著遊客的速度，還會對遊客的工作效率有意見，例如當他看到有遊客只裝一點點流蘇菜就想偷跑上岸時，會馬上出聲喝止他們：「你們兩個撈多一點再上來。」(L27, 07/23/09, 10:358-359) 就像一個管理員一樣。也有老鹽工堅持著過去曬鹽的理念，例如有一次 B15 與協會秘書 B10 相互搭配導覽鹽田時，B10 打赤腳下鹽田，因為結晶池相當燙腳，所以 B10 直接站進結晶池水溝裡，待 B15 講解一段落後，B10 想也沒想直接將泡在水溝裡的、沾滿爛泥土的腳踏進結晶池準備接話時，眼尖的 B15 發現結晶池的鹽被弄得烏黑一塊，立刻皺起眉來對著 B10 大喊：「妳踩完(水溝的)土才來踩……妳也洗乾淨再進來(結晶池)阿！那個水溝土爛爛的妳還進去踩，妳看妳看，土都黏在鹽上面了啦！那水溝有爛土不要下去踩啦！(台語)」B15 不管現場是否有遊客在，立即就糾正起 B10 的行為，對 B15 而言，結晶池就是要保持乾淨潔白，不能有諸如此類的粗魯舉動，爾後，B15 便要 B10 不准再踏進結晶池一步。

另外，有的老鹽工會認為，遊客只是來玩玩而已，所以他非常努力做

他自己的事情。文化工程師 B7 在一場於結晶池鋪瓦片的活動中觀察到，原本他設定是要讓遊客來參與鹽田復曬，由老鹽工來指導遊客如何鋪瓦片，結果活動現場的 B3 卻自己鋪得相當賣力，而沒有多給予遊客指導；對於這樣的狀況，B7 好氣又好笑的說：「我跟 B3 說你今天是老師，你教就好不用自己鋪。一再講我們設計任何的活動，之前跟老鹽工講得很清楚，需要他當場做什麼事情，而不是自己去『做』。因為鹽田就是教室，而不只是工作的鹽田而已，要讓他們當老師去教。」(F25, 12/09/08, 3: 95-98) 但其實這對老鹽工而言，把過去的工作當成現在的活動，還需要好長一段時間去適應跟學習。這是當老鹽工不擅用言語表達、慣於過去生產勞動情境時，就會時常發生這樣的窘境。但是，在一次大學生的戶外教學活動裡，這群老鹽工們運用他們所習慣的方式，也就是身體的勞動來表演給遊客看。

這場戶外教學活動，一開始先由 B1 來導覽學生，讓學生瞭解洲南文化鹽田整體的生產環境，並開始讓學生赤腳下鹽田，體驗鬆鹽、耙鹽、收鹽、擔鹽的工作，布袋嘴在活動前告知學生，他們必須將一整格鹽田的鹽全部收完，再把鹽全數擔上堆地上的鹽堆，才算完成。當學生鬆完鹽後、把鹽收進鹽籠裡準備擔上鹽堆時，學生的身體開始強烈地感受到肩上這兩擔鹽的重量，擔起鹽籠已經很吃力，更別提要擔上堆地、走木

橋到鹽堆上頭，將鹽倒在鹽堆上。在學生顫抖著雙腳、爬上鹽堆數次後，同一時間，旁邊結晶池也有兩位合計起來 150 歲左右的老鹽工跟他們做著一樣的事情，唯一不同的是，兩位老鹽工動作相當俐落，擔起鹽走上木橋時健步如飛，上鹽堆倒鹽還身手矯健地，在一抓一甩間，輕鬆的就將鹽倒上鹽山，看起來完全不費吹灰之力。兩位老鹽工的出場只是他們的例行公事，在活動現場，他們並沒有被安排加入演出的行列，但是一旁大學生參與收擔鹽的體驗時，擴張了整個表演的範圍，大學生從容地、自主地、開始參與演出，兩位老鹽工也未曾停頓地利用身體來展現他們的技巧與力氣，進行一場含蓄、無聲地演出。

對觀眾來說，雖然整個文化活動是被安排好讓他們下去體驗，但參與的方式相當多，無論是下鹽田實做體驗或是在一旁吶喊助陣，這都是一種參與。上述案例中，兩位老鹽工樸實的表演方式，在其有意無意間，刺激了這群大學生進入戲劇中，從一開始不太願意赤腳下鹽田體驗，一直到與兩位老鹽工的擔鹽大比拼，而參與了整個故事。體驗挑擔鹽的這個故事內容是很清楚、簡單的，觀眾可以自由地以任何形式來加入表演的行列，透過參與讓自己成為表演者。老鹽工與大學生之間的互動，經由共同操作體驗一件事情，將原本的演出轉化為一個真正的生活，原來的參與者則會自動自發地去體驗他們所相信的活動，參與者自己獨立收

完一整格結晶池的鹽，他完成了這齣戲劇，是這戲劇的見證人，也因此，他們從中所瞭解的鹽工勞動生活的辛勞，不是口述、揣想來的，而是來自他們真正身體的實踐與體驗，貼近鹽工過去的歷史記憶。



圖 5.1 參與戶外教學的學生體驗鹽田勞動的同時，一旁還有 2 位老鹽工動作迅速地收擔一整格結晶池的鹽。



圖 5.2 學生吃力地擔鹽上鹽堆，後方老鹽工卻身手腳建地將鹽倒上鹽堆，與幾乎快跪在鹽堆上的學生形成強烈對比。

5.2 新鹽民：文化工程師與鹽工子弟

5.2.1 文化工程師的抽象概念

一齣戲劇最初的基本元素，是必須先有劇本，導演再透過劇本來規劃後續出場的角色、佈景、時間與空間。在洲南文化鹽田案例中，文化工程師就具備了這樣的條件，有趣的是，文化工程師往往「三機一體」，既是撰寫劇本的編劇、活動進行中的導演，同時也在演出中軋一角。

身為文化協會總幹事的 B7，受過大學教育、且曾經做過報社記者，在其生命成長背景中，他認為真正影響他人格成長的，是後來台灣意識型態的抬頭，「對我（B7）而言要推到野百合，在那年代裡面，台灣整個意識上來，就政治運動社會運動，然後我們感染了某種氛圍，不是每一個人，但我（B7）就有被那種氛圍所薰陶，所以具有某些社會運動的理想性格。」（B21，04/02/09，17：632-635）社會運動開始，B7 從街頭回到庄頭，從社運回歸社區，「一混就混十幾年，其實我是從文史做到文化，應該說從文史紀錄到文化傳承，然後文化傳承又到文化經營。」（B21，04/02/09，17：640-646）由於 B7 在布袋鹽業文化的長期關切與經營，使其對該地區鹽業歷史文化與相關鹽業知識的掌握相當精確。

在布袋洲南文化鹽田所推行的文化活動商品，B7 除了是設計活動內容與遊程的編劇外，他主要也負責了擔任導覽解說、活動帶領的表演者。

在鹽田的導覽解說，B7 可以很完整、流暢地說出鹽田生產的程序與歷史，甚至將布袋鹽場的歷史放進台灣整體鹽業歷史思維中去討論，這是同樣身為表演者的老鹽工無法做到的。據本研究的觀察，B7 最常使用的解說方式是引導參與者去觀察、去體驗，而不是直接將他所知道的內容全數向遊客傾倒。

「有一些地方的介紹 B7 是給我們去思考，像是問我們現在腳底下的這條路原先應該是什麼、為什麼這邊的田要有個彎彎的地方而不能直接走過去……等問題，感覺上他比較強調讓我們去觀察周遭的環境，然後自己思考這裡應該要是什麼地方，我覺得這方法還不錯，因為有些地方的導覽太過於平鋪直述反而讓人覺得缺乏想像空間，而且也不容易被遊客記住，反觀布袋的導覽，他們在我們觀察後再驗證我們的解答，感覺會讓人印象深刻，而且也能培養遊客仔細瀏覽那個文化產業的環境，而不是走馬看花。」(P1, 18)

「B7 還會適時提醒我們要注意旁邊的地景有什麼奇特之處，希望我們可以有疑問提出，製造出在鹽田中觀察的氛圍，也培養出細心體會細節以發現不平凡之處。」(P2, 18)

B7 所安排的文化活動商品，是以「點」的方式來建構。例如，如果是鹽村的導覽，造訪的景點會有鹽警宿舍、豆豉間、鹽工宿舍群、木屐店與地方廟宇；倘若是整個漁村導覽，則會有東港山、日軍登陸紀念碑、布袋觀光漁市、漁村古厝等地。B7 導覽不同團體所說的台詞，已經慢慢有一套解說的系統出現：

「準備攻東港山頂時，B7 說他之前去玉山攻頂時，需要八個小時，但東港山攻頂只要三十秒。」(L27，07/23/09，7：230-231)

「在日軍登陸紀念碑導覽，B7 講解完它的歷史時，之後習慣讓大家猜這個紀念碑長什麼樣子。對於每個人講的答案，B7 都說答案沒有對或錯，然後又繼續問大家，要大家想個更有創意的；當大家想不出來時，B7 就會說，他曾經聽過小朋友指著日軍登陸紀念碑喊：『我知道！這很像哥哥的○○○（指男性的生殖器）。』」(L28，07/24/09，1：28-33)

5.2.2 鹽工子弟生活化的展演

B7 以「點」的方式與逐漸形成一整套的解說台詞，讓表演者 B4d 非常不以為然。B4d 是鹽工第二代，從小到大都在鹽村聚落裡成長，小時候時常下鹽田工作，婚後也住在鹽工宿舍群裡，目前是協助布袋嘴負責處理社區工作內容並擔任對話窗口。在布袋嘴需要有人協助導覽解說時，B4d 是他們最佳的伙伴之一，此外，B4d 與 B7 年紀相仿，口才與表達能力不輸 B7。

「這種導覽我從來沒有去準備，因為這地方太熟了，像介紹自己家廚房一樣，像說這是菜刀，這菜刀用幾年了、上面缺口哪來的，就自己家裡的東西，哪需要什麼準備，不需要啦！就算準備的話，也會因為人的個性、臨場的東西，講出來會不一樣。……那些東西都是在你的腦海裡的一些回憶跟生命嘛！那不需要做準備啦！」(B21, 11/06/09, 7:250-254)

由於這是 B4d 生長的地方，從小就在鹽村裡嬉戲、奔跑，對她而言，整個鹽村就是她的家，與其說導覽是一種表演，不如說她是在分享她的生活、演出她的生活經驗給參與者瞭解還較貼切。如同 Schechner 所討論的澳洲原住民儀式，原住民不會為了慶典來背誦歌詞、練習跳舞與唱歌，

他們也不會指導下一代應該如何舉辦一場慶典或儀式，因為對下一代來說，這是相當平常的事情。B4d 所說的準備，若以 Schechner 角度來看，應是意謂著「排練」。B4d 曾經對撰寫人說：

「因為他（B7）會規定路線、規定要講什麼、做什麼，這樣按本操作每個人都可以做，為什麼要找我？說真的，因為我每次講的東西都不一樣，我會因為那時的場地、遊覽的這些人、年齡等等來講，東西太多了，所以每次講的東西都決對不一樣，如果你一定要講這個，我覺得乏味到了極點。」（B21，11/06/09，6-7：226-229）

Schechner 談的準備，是活動的籌備過程；對 B4d 而言，她在布袋洲南鹽場、鹽村的生活就是一種準備，她的生活經驗就是準備。其所埋怨的固定導覽路線與解說詞，似乎直指 Schechner 的「排練」。因此，每當 B7 在導覽解說時，B4d 總會有這種體認：「他（B7）講得比較知識性，社區媽媽比較生活化。」（L27，07/23/09，6：191-193）如進一步詢問 B4d 與 B7 解說方式的差異性，B4d 則認為：

「B7 的解說比較像在唸課本，像歷史一樣，可以有系統地講幾年發生什麼事這樣，可是她（B4d）不是，她是看到什麼

就講什麼，因為她對這土地、這地方有感情，要是人家剛好問到什麼問題，她就可以說故事了。」(L38, 10/30/09, 2:40-43)

鹽工第二代的生活經驗是導覽解說的素材，相較於文化工程師來自文本的資料，顯得有趣許多。B4d 的案例，讓撰寫者不禁想到遊客面對文化工程師和老鹽工表演方式的不同，而出現反應不一的情況。

在一次大學生戶外教學活動結束後，文化工程師 B7 讓大家在場務所前休息時，從工具間拿出一大捆的塑膠袋，跟學生們說可以讓他們去將剛剛自己收的鹽帶一些回去做紀念。當下學生有點納悶，因為收起來的鹽還有點濕漉漉的，帶回去也不知道要做什麼用，B7 便補充說，鹽可以帶回去洗澡、去角質等等，B7 非常熱情地說著鹽的用法，但顯然不是那麼地吸引人，所以只有零星幾個學生去裝鹽。當下的情況其實有點悶，不曉得是不是學生因為一天的勞動開始感到疲倦。但是，就在一個鹽工阿嬤出現後，立刻扭轉了態勢。

這位鹽工阿嬤是社區居民，不是布袋嘴邀請來協助復曬的老鹽工，但她在遠處看到有人在洲南文化鹽田裡做收擔鹽的勞動時，就被吸引過來看這群學生的勞動演出，直到他們回到場務所休息，鹽工阿嬤依舊站在一旁跟著聊天。所以當文化工程師 B7 在一連串鹽的妙用解釋後，鹽工阿嬤看到沒多少人要去拿鹽時，原先整張臉包得緊緊地、只剩下一雙眼睛

的鹽工阿嬤突然脫下她的斗笠、帽子跟包巾，露出她的臉與頭髮，開口就指著學生說：「你們都不知道鹽的好處！」鹽工阿嬤讓學生猜猜她的年紀，學生們看了看鹽工阿嬤，不管怎麼猜，都沒猜到阿嬤真正的年齡。當鹽工阿嬤說他其實已經 60 幾歲後，學生們都嚇了一跳，因為從鹽工阿嬤的皮膚跟頭髮，完全感覺不出來她已經 60 多歲了。

鹽工阿嬤順勢跟學生說起過去他們鹽工如何使用鹽，除了炒菜外，鹽他們還拿來洗臉、洗澡，去角質之餘，臉還變得很細嫩光滑。鹽工阿嬤的一番說法，立刻吸引學生圍上來觀察鹽工阿嬤的皮膚，果真，這位鹽工阿嬤的皮膚又白又嫩，雖然參雜著一條條皺紋，但還是可以感受到她的好膚質。鹽工阿嬤也秀了她的頭髮，說她沒有在染頭髮，但是頭髮還是很烏黑。同時，鹽工阿嬤還說她先生過去腳有香港腳，也都是長期用鹽來洗澡、泡腳而治癒的；甚至在頭痛時，也用粗鹽來洗頭，頭痛的病症也就減輕了。這下子，所有原本在場務所前休息的學生，全部拎著塑膠袋就往鹽田衝。有的學生想要帶已經凝固、變硬的鹽回去，想盡辦法要把鹽給敲下來，還有學生拼命的裝了一大袋，說自己有偏頭痛，想要帶鹽回去洗頭……等。

鹽工阿嬤沒有被安排演出，但其質樸率真的表達方式，以及真人的現身說法，遠比文化工程師的「理論上鹽的妙用」還要具有說服力。鹽工

阿嬤說的內容是實際的例子，是一種在地知識，因為是她所經歷過的，所以將這知識推薦給大家，可是，這對文化工程師來說並不是他自己的經驗，他只能不斷地訴說鹽很好、可以帶回去等，停留在抽象的語言中。

長期關注布袋洲南文化鹽田的 B8 也有著相同的體認。由於 B8 時常與老鹽工、文化工程師聊天，對於兩者所論述的內容，B8 認為 B7 就是一個年輕人、知識份子講話的內容，B7 不用開口，B8 就會知道他可能要講哪些了；但老鹽工就不一樣，因為他們永遠讓人家不知道接下來他們會講什麼，「那才是我（B8）想要聽的，我才有新的發現，我想聽到是我不知道的，而且是非常在地發生的，不是我走到哪裡都可以聽到的論述，或是我走到哪裡都是知識份子的說法。（B33，07/05/10）」B8 強調，兩者間的差異可能在於一個是透過實踐而來的經驗，一個則是想法上的理想；實踐而來的經驗容易得到共鳴，理想與抱負則因人而異。

5.3 新新鹽民：暑期大專工讀生與其他青年志工

5.3.1 新新鹽民演出的能量與窘境

洲南文化鹽田活動的表演者，除了住在活動範圍附近社區的老鹽工、社區居民、文化工程師外，還有秘書 B10、2009 年向青輔會申請的 1 位為期一年的執行秘書 B20 與 4 位一個半月的大專暑期工讀生 B16、B17、B18、B19，以及年輕一輩的社區青年、許多屬於短暫地、一次性的表演者。

B10 於 2008 年大學一畢業就進入布袋嘴工作，對於活動與鹽業知識的掌握雖沒有文化工程師來得俐落，但在幾年來跟著文化工程師 B7 南征北討，執行許多大大小小計畫案與活動後，開始有點文化工程師的感覺，甚至在活動現場的解說，也逐漸傾向文化工程師 B7、B11 的解說內容，有鹽業文化資產、歷史脈絡等理論性的文本進來。同為布袋嘴執行秘書的 B20，在 2009 年大學畢業後，透過青輔會非營利組織就業見習計畫錄取來到布袋嘴工作一年，沒有任何打工經驗的 B20，希望可以在布袋體驗不一樣的生活。看著 B10 與 B20 成長的文化工程師 B11 曾打趣地說：「B10 跟我們（文化工程師）越來越接近，有點陷入歷史陷阱中，因為 B10 解說方式跟我們越來越像，但 B20 有自己的方式來解說，還沒受到我們的影響，有隨機應變的能力。」（L37，10/30/09，6：198-201）

2009 年暑假，布袋嘴同時還向青輔會申請了 4 位一個半月的大專暑期工讀生，一般除了負責網頁管理、活動企劃、紀錄片拍攝的例行工作外，更重要的是，他們還需配合布袋嘴在暑假所舉行的四場工作假期、夏令營等活動¹⁹，擔任籌劃與執行的角色。這四位大專暑期工讀生中，B17 是布袋人，其餘皆來自外縣市。在 2009 年這熱鬧的一年裡，布袋嘴也開始發掘當地的社區青年來擔任義工，作為長期培訓的對象，並在舉辦大型活動、需要大量人力支援時，向外招募志工，例如 2009 年年底的謝鹽祭，布袋嘴即招募了十多位外來的大專青年志工協助活動辦理。本研究發現，不論是當地社區青年或是外來的大專青年志工，對於布袋的印象，往往停留在觀光漁市與布袋港的印象中，至於布袋過去產鹽的歷史則一問三不知。即便是社區青年，住家旁邊就已有一大片廢棄鹽田，他依然會告訴你他不知道鹽田在哪、什麼是鹽田。

以一個外來的工讀生而言，要他在短時間內對布袋的鹽業歷史、生活、文化瞭若指掌，進而規劃活動內容、執行並擔任解說的角色，是很不簡單的。布袋嘴在青輔會大專工讀生開始工作的前二到三天，用了許多不同的方式來進行培訓。例如肢體課程，文化工程師 B7 在第一天讓工讀生們玩了許多肢體的遊戲，也用肢體來表演出一個小畫面或一則小故

¹⁹ 包含 2009 年 7 月 11 日千里步道工作假期（兩天一夜）、7 月 23 日青輔會遊學台灣（兩天一夜）、8 月 3 日「鹽樂一夏」暑期夏令營（三天），以及 8 月 20 日的暑期活動成果發表暨紀錄片放映活動，共四場。

事，增進彼此的熟悉、互動與信任。接著帶領工讀生騎腳踏車，由 B7 幫他們導覽鹽田、鹽村，或是進行鹽田美食 DIY 等，將過去提供給遊客的活動內容，讓工讀生們也跟著體驗過一遍；接著幾天的培訓，由 B11 帶領幾位工讀生討論他們所體驗的活動內容等。當一切培訓似乎都已準備就緒，文化工程師就把 2009 年暑假活動的規劃全數交給大專工讀生。

大專工讀生幾乎都有辦理營隊的經驗，其中，觀光休閒相關科系的 B16 每逢寒暑假就會參加各式各樣的營隊，帶領活動或是擔任小隊輔的角色，其他工讀生也多有相關經驗，可以說，他們辦理活動的能量是很強的。布袋嘴在 2009 年暑假之初，就把暑假許多活動內容放手交給這群工讀生，想看看年輕人的創意如何在洲南文化鹽田裡發揮，特別是夏令營三天的活動規劃。但在夏令營籌備第一天起，面臨以鹽業文化資產為活動辦理主軸時，就陸續浮現出工讀生對鹽業文化資產知識的匱乏與掌握度的不足。

大專工讀生辦理活動的前備知識不是鹽業文化資產，而是過去他們所參加的救國團、校外寒暑期夏令營與校內社團營隊的活動經驗。一開始，工讀生沒有從「鹽業文化資產」的角度去發想活動，而是拿起手機，一通電話直接打回學校社團，請社員幫忙翻閱社團過去舉辦活動的資料，把每一場小遊戲的進行方式、臺詞、動作都整理好寄過來。營隊活動經

驗豐富的 B16 表示，台灣許多康輔性社團都會有一套過去救國團流傳下來的細節跟遊戲，所以辦營隊基本上是不成問題的（B19，10/20/09，7：227-239）。對工讀生來說，營隊活動內容中的小遊戲，純粹只是打發時間，像闖關遊戲就是其中一例，讓小朋友有一個競賽與獎勵的辦法，至於所謂知識性，並不在活動辦理的主要目的之中。因此，工讀生提出來的遊戲包含有小茶壺舞蹈、鴨子舞、營火晚會中的拜火神儀式、臺詞與舞蹈等；還會從台灣綜藝節目中來取材。工讀生自然而然將過去那一套活動流程原封不動地搬了過來，唯一改變的是舞台——充滿鹽業文化資產的洲南文化鹽田。只是，這些複製的活動流程適合洲南文化鹽田嗎？是布袋嘴文化工程師所期待的創意嗎？



圖 5.3 2009 年夏令營，暑期工讀生延續過去辦營隊的經驗，在社區媽祖廟前的空地上玩起營火晚會中拜火神的儀式。

果不其然，文化工程師 B7 對於活動內容相當不滿意，每當工讀生提出新的一份構想時，又會立刻被推翻。B7 不斷跟工讀生們強調，希望他們不要使用學校社團與其他營隊那一套方式，而是要他們發揮他們的創意與活力 (B20, 10/27/09, 5: 177-183)。布袋嘴的文化工程師認為，這些營隊的手法他們自己也很熟悉：「這些幾十年前我們大學時候就有的活動，到現在還是一模一樣，還在跳鴨子舞，一點進步都沒有。」並且質疑，這些活動是可以在任何地方來舉辦，並不侷限在洲南文化鹽田 (B19, 10/20/09, 4: 134-135)，因此，把這些活動搬到洲南文化鹽田操作的話，對以洲南文化鹽田為背景的夏令營有什麼意義？

在整個活動籌備裡，工讀生不斷提出活動方案，並也一再被文化工程師們推翻，隨著活動日的緊迫性，文化工程師也只能妥協，由大專工讀生重新將過去原本的活動內容，在鹽田裡做一個詮釋。布袋嘴在 2008 年就提出鹽田三劍客（包含吳郭魚、高翹鶴、濱水菜）的構想，工讀生為了符合洲南文化鹽田的生態，原先的鴨子舞就稱其為「高翹鶴舞」；在氣球遊戲教學中，原來的天鵝氣球也改稱為是高翹鶴，而金魚造型的則叫做吳郭魚。

針對夏令營活動發想的過程，B19 認為，工讀生只有一個星期的籌備時間，加上他們對鹽田鹽村的歷史、結構不是很瞭解，所以在活動發想

上是有困難的 (B19, 10/20/09, 4: 132-134)。B16 面帶疑惑地表示：「鹽是生活的東西，要融入活動比較容易，可是說要有教育意義又覺得很困難。」(B19, 10/20/09, 4: 143-147)

如果問工讀生們如何去準備每一場活動的演出，他們會說：「完全沒準備啊！」、「B7 說他有一本書裡面都有介紹 (鹽田歷史與生產結構)，叫我們要去看，可是我們也沒時間去看，光是弄活動、流程就沒時間去看了，等於說人家 (遊客) 出什麼招我就接什麼招。」(B19, 10/20/09, 3: 81-90) 工讀生面對遊客時運用的是他想像出來的答案，但是本研究想更進一步瞭解的，是這些想像出來的答案有可能源自何處？先前提到，在暑期工讀生剛進入布袋嘴時，文化工程師們針對他們做了一些培訓，也讓這群暑期工讀生體驗洲南文化鹽田的活動商品，這些是否是他們想像中的知識來源？

B16 認為，雖然一開始有一些關於鹽業文化資產知識的培訓，但在面臨活動即將來臨的壓力，工讀生的重心會放在活動如何順利結束，而非鹽業生產知識的獲取，再加上短時間的集訓要讓他們馬上進入狀況，似乎不是那麼可行。

「像種濱水菜，B7 就要我們四個工讀生下去種濱水菜，跟我們講解為什麼要這樣種、要幹嘛的，他說是要護堤，然

後有撈流蘇菜。他有講鹽田結構，可是鹽田結構怎樣講都聽不懂。……他講解時我有聽到關鍵字，但不知道哪一池。」

(B19, 10/20/09, 3: 107-112)

因此，要是當活動過程中被問到相關問題時，「就憑印象回答吧！直到有人問問題的時候就憑印象回答。」(B19, 10/20/09, 3: 104-105)

因為對這群短期的工讀生來說，在前端接收時就已經出了問題，事後卻又極少有機會進行參與鹽田實做、與老鹽工接觸來多瞭解過去的鹽業生活，更重要的是，因為工讀生大多是外來的、短期的，在活動舉辦過程中，會出現「反正用各種理由，然後說（鹽田的情況）是合理化的……自己找一套東西合理化，如果有遊客問就用這套合理化來回答。」、「反正簡單的、表面的東西他們（參加夏令營的小朋友）懂就好，太深入的東西，反正他們冬令營來還會有人再介紹一次，就這樣想，隨便講講就好。」(B19, 10/20/09, 7: 259-264) 而且在許多活動進行前，工讀生其實也意識到他們對鹽業知識的不熟悉，而排斥上台表演。例如在 2009 年夏令營時，有一場活動是要跟小朋友解說鹽田結構與歷史，可是大家開始踢皮球，「想說排給其他在地的（住在布袋的小隊輔）會比較清楚，想不到他們也不行！原本想說在地人多多少少應該會瞭解，結果其實不是，他們說他們也不會，後來就說改成 B17，可是 B17 活動太多也不行，

那就只好自己(B16)上場。」(L31, 08/03/09; B19, 10/20/09, 8:267-275)

這場踢皮球競賽，也曾經踢到撰寫人身上好幾次，而類似的情況層出不窮。事後請教上台的 B16，為什麼她不想上去解說？B16 覺得自己當時上台表演的次數很多，所以不想上去，而更主要的是：「B7 之前跟我們講解鹽田結構時，是在布袋嘴二樓，用 ppt 看的，他不是都會叫我們看（布袋嘴辦公室一樓）那張大地圖嗎？那（我）看不懂就聽聽而已，想說應該也不會輪到我們（上場）吧，結果哪知道夏令營真的輪到我們，那時還在想說不要排我、不關我的事。」(B19, 10/20/09, 8:267-275)

又以「鹽樂一夏」夏令營鹽田生態活動為例，有一個關卡需要讓小朋友用望遠鏡觀察高翹鴿，可是關主 B20 用望遠鏡找了好久，就是找不到高翹鴿的蹤影，只好改讓小朋友欣賞雨中的白鷺鷥。觀察完畢後，B20 問小朋友，為什麼看不到高翹鴿？小朋友搖頭說不知道，B20 便告訴小朋友，因為高翹鴿是夜行性動物，所以晚上才會出來 (L31, 08/03/09, 5:180-183)。但是，高翹鴿並不是夜行性動物，而在小朋友抵達關卡前，本研究撰寫者跟小朋友就已經看到另一邊遠方的鹽田裡有高翹鴿的蹤跡了。

類似案例同樣也發生在夏令營彩繪斗笠的活動中。前一天被臨危授命的 B18 要上台帶領活動，到了當天，B18 突然請我跟 B21 上台協助表演，

分別給撰寫者和 B21 一人一頂長得不一樣的斗笠。B21 的斗笠看起來像是斗笠的內襯，但一個洞一個洞的，B18 就跟小朋友說，以前的斗笠就長這個樣子，因為沒有辦法遮風擋雨，才會進化成撰寫者頭上的這頂斗笠。這樣的解說內容還是令人有著相當大的疑惑，事後詢問 B18 斗笠的演變過程，B18 坦然回答說：「我不知道，只是剛好看到 B19 買來要給小朋友彩繪的斗笠有拆開來的兩頂，靈機一動就這樣介紹。」(L31, 08/03/09, 2:67-74) 為了完成並支撐自己所不熟悉的表演內容，為了給無法達成的演出一套說法，表演者自然而然用不同的方式來完整呈現他的演出，或是說服自己，但這樣的演出卻也誤導了參加的小朋友；某種程度上，工讀生的表演方式對應到 Schechner 所歸類出的「演員的排練」，而不是「表演者的準備」。

再以暑假中兩場工作假期的鹽田美食 DIY 活動為例，不同場次的觀光客，提出了類似的疑問：

「這位媽媽抓著還包著葉子的玉米當眾問：『這也直接包(鋁箔紙)嗎?』B16 說：『對，在鋁箔紙裡加鹽直接包。』媽媽說：『那要洗嗎?要把葉子摘掉嗎?』B16：『不用，我們有洗過了!』媽媽繼續：『裡面呢?裡面有洗嗎?這有農藥吧?』B16 遲疑了一下說：『不會，我們都有洗。』媽

媽不死心繼續追問：『裡面呢？真的沒農藥？』B16 快招架不住了，直說沒有，但也無法提出任何證據證明玉米真的沒有毒，只能說沒有。」(L25，07/11/09，10：368-378)

「各組開始由工作人員指導如何做鹽烤魚、包魚等動作。我這一組是由 B16 示範如何包魚，只見 B16 拿起桌上的番薯作為例子，示範給大家看後就說：『之後都跟這個一樣。』……一個男生抓起筊白筍問她怎麼包（因為筊白筍外層的皮都還在），B16 同樣回答：『一樣，跟包番薯一樣。』男生直接問：『用鹽嗎？這樣會熟嗎？怎麼都用鹽啊？』B16 想也沒想就說：『因為這是鹽烤料理，當然都用到鹽啊！』隨即離開。」(L27，07/23/09，11：381-392)

表演者的無力招架，來自於他對表演內容的不熟悉與不確定感，雖然之前他們已經體驗過鹽田美食 DIY，也瞭解所有的操作流程，甚至在活動進行前也練習操作了幾次，但面對第一次出現在美食 DIY 項目裡的玉米或筊白筍，抑或是遊客對於鹽田美食 DIY「一定要用鹽」的道理有意見時，由於超出了他們過去排練的劇本，他們自然就無法有一個應對的方式。

猶記得本研究撰寫者在 2009 年暑假一發現有這些問題出現時，在參與夏令營規劃前一直按耐不住，不斷地明示與暗示 B10。當時，由於工讀生統籌所有夏令營活動規劃，B10 因為擔心人手問題，而在社區當中尋找社區青年來協助活動辦理、擔任小隊輔或是闖關關主。新進的小隊輔與工作人員，對於鹽業知識較工讀生還要不足，所以在事前必須針對他們做一些培訓的動作，特別是鹽業知識這一塊。B10 認為，就讓他們去記跟洲南文化鹽田相關的故事與知識就可以了（L29，07/31/09，6：221-227），而後來的培訓流程，就變成為活動而活動，讓小隊輔與工作人員瞭解舉辦夏令營的目的、跑活動細流、學夏令營會用到的舞蹈，最後，就直接去活動現場做場佈、打掃（L29，07/31/09，11：387-389）。

這樣的狀況不只出現在新進小隊輔身上，就連為期一個半月的暑期工讀生也是如此。本研究就曾在活動進行的前半小時，發現要上台導覽解說的 B22 在臨時抱佛腳，拿著鹽田產曬結構圖到處問工作人員鹽業生產的流程，B10 指著圖跟 B22 講一遍，B22 再自己複述一遍給 B10 確認是否正確後，就立刻上場導覽（B19，10/20/09，7：259-264）。活動人員培訓的過程，被簡化為瞭解空間、練習活動用舞蹈動作，至於其他的知識，能背則背，以致於在活動當天，本研究就會發現對鹽業文化資產完全不瞭解的社區青年、外來的義工，即便看起來似乎是在帶活動，但多數一

次性的表演者由於對布袋洲南文化鹽田以及所推出的文化活動商品不熟悉而感到新鮮時，他們也就跟遊客或小朋友一樣，與其說他們是表演者，不如說他們也是半個遊客。

5.3.2 是表演者還是演員？

環境劇場中的表演者，強調的是要與整個表演的環境互動、探索，在表演前是如此，表演當下更應該因為對環境的熟悉而放開自己，讓自己就是一個創作者。但要成為表演者有一個前提，亦即表演者需要一個長時間的認識的過程，除了認識自己，也要認識與自己相關的人事物，所謂「與自己相關的人事物」指的是周遭的文化工程師、老鹽工、社區居民、洲南文化鹽田以及其他曾經在這塊土地上發生的故事。表演與表演者的身體和故事有關，兩者相輔相成，表演者有了建立在基礎議題上的故事內容，對故事掌握的強度，會反應在表演者的肢體。

暑期工讀生雖然一開始有文化工程師為期兩天的培訓活動，但沒有給太多的時間讓暑期工讀生消化，就開始要求這群暑期工讀生馬上進入狀況，發揮大專生的創意、設計與鹽田文化相關的活動內容，殊不知他們即便經過兩天的培訓，依舊不瞭解所謂大小蒸發池等鹽田生產結構的關係，直到換他們成為表演者、下去帶活動時，這才發現他們自己缺了哪些鹽田知識，以致於開始疑惑，覺得似乎只要把活動順利帶過去、把活

動結束掉即可。「好像說我們帶活動只是要介紹鹽田鹽村，但其實我們對鹽田鹽村跟這些遊客一樣不是很了解，然後我們有時候也不知道講對還講錯，就是會有點心虛，講的時候會沒有自信，會心虛，等到講完之後自己再回去查。」(B19, 10/20/09, 7:240-241; B20, 10/27/09, 19:687-694)

另外，面對暑期工讀生所發展的活動內容呈現出「缺乏鹽業文化與精神」的狀況，工讀生 B19 事後也指出，這些活動目前應該只有布袋嘴的 B7、B11 與 B10 才有辦法操作，因為他們對布袋、對洲南文化鹽田比暑期工讀生還要瞭解，比較能抓住洲南文化鹽田的感覺，去傳達隱藏在活動設計裡的意義，而這些是暑期工讀生所做不到的，「他們（布袋嘴）自己辦活動的經驗很豐富，其實他們也累積了一些活動內容的細節，還有怎麼做比較好，可是那些東西（鹽業知識、文化）沒有傳到我們這些人（暑期工讀生）。」(B26, 11/09, 2:53-65) 暑期工讀生自己明白，他們不像長期生活、接觸洲南文化鹽田的老鹽工、社區居民或是文化工程師一般，對鹽業瞭若指掌，因此沒有辦法在短時間內無中生有，設計出與鹽業文化相關的活動內容，也無法將鹽業歷史與他們未來要表演的舞台上做連結。

在這群新鹽民籌備表演的過程中，文化工程師就給他們設立目標，要求他們盡可能在短時間內達到這些標準；表演時，文化工程師就像

是一個遠遠的、孤獨的、高高在上的觀察者，掃瞄著每一個人的舉動，使得每一個工讀生顯得戰戰兢兢，在表演時壓抑著自己，這對 Schechner 而言是不允許的，因為 Schechner 認為，如果表演者一直壓抑著自己，那麼他將對他的伙伴與工作感到憤恨與無奈。Schechner 所談的表演是一種生命，既是生命，那麼表演的時候怎能只是戴著一張面具上陣？為完成工作而工作？暑期工讀生以及其他義工對文化工程師來講，似乎只是在培訓一個臨時性、功能性的「演員」，為了達到活動舉辦的目的，他們會被要求記台詞、操作工具時動作的準確性等等。由於表演者需要長期的陪伴與團體一同成長，文化工程師是否也已認定，如果暑期工讀生與青年志工短期內無法成為表演者，那麼最低限度也要成為一個合格的演員呢？

5.4 小結

整合上述三種表演者的表演方式，我們可以得出如表 5.1 的結論。老鹽工與鹽工第二代的知識來源和語言概念，最主要都是來自過去勞動的身體實踐與生活經驗所累積而來，在導覽解說活動中，大部分老鹽工雖不若 B1 能夠活潑地操弄語言，但是他們會以身體的表演作為溝通媒介；鹽工子弟大抵是受過教育的一群，在表達上會較老鹽工來得熟悉，同時，他們在面對觀眾時，可以很清楚地闡述他們過去的勞動生活。老鹽工與

鹽工第二代所做的表演，是將他們經常性地、日常生活與勞動生活的經歷作演出，透過他們的演出來連結觀眾與鹽業兩個不同領域的人群。

身為表演者的文化工程師，他所理解的知識往往來自實驗室裡的科學知識、鹽業歷史以及其他相關理論，以致於他在導覽時，所使用的是較為抽象的語言，因此，當遊客只是一般觀光客，而非大專院校戶外教學、有理論基礎的學生時，他的表演可能顯得艱深、不易了解。在面對鹽田活動時，文化工程師常常需要向老鹽工討教，至少在活動之前，他們必須知道哪些工具可以做什麼、哪些地方的體驗活動需要特別注意什麼樣的細節、工具的操作、鹽田產曬工序與作法等。文化工程師要在遊客來臨之前，自己先進入舞台上排練一次，預防表演過程可能出現的 NG 狀況產生。而年輕一輩的大專工讀生與青年志工，其知識來源始於文化工程師，但無法完全吸收，而需在一次又一次的活動進行中，瞭解自己的不足，才又繼續進行充電，為下一次的活動暖身。在這裡，文化工程師是透過跟老鹽工請教、跟著老鹽工勞動以因應表演，而大專工讀生與青年志工又是透過文化工程師的轉述與自己下鹽田親身體驗，才能將在鹽田勞動的經歷與相似狀況的感受表現出來。基本上，他們做的是「想像出這個角色可能的感受」，也就是說，其所扮演的角色是被想像出來的（Schechner，1994）。

表 5.1 表演者的演出方式與理論對應關係

		台詞		表演	角色定位	在表演前……
		知識來源	語言概念	身體／動作		
新 鹽 民	老鹽工	<ul style="list-style-type: none"> * 實用的在地知識 * 生活經驗的累積 	<ul style="list-style-type: none"> * 身體實踐與經驗的累積 * 通常直接以身體的表演作為溝通的語言 	<ul style="list-style-type: none"> * 從小看到大、做到老的工作，是一種習慣 	轉化者	<ul style="list-style-type: none"> * 每天整理鹽田（舞台）、顧田水，<u>經常性的工作，是一種準備</u>
	鹽工第二代		<ul style="list-style-type: none"> * 能將過去的勞動與生活經驗轉化為簡易、貼切的語言 	<ul style="list-style-type: none"> * 從小看到大，在過去生活中也有曬鹽的經驗 		<ul style="list-style-type: none"> * 鹽村環境的維護與鹽村的<u>日常生活經歷</u>，就是一種準備
	文化工程師	<ul style="list-style-type: none"> * 台鹽實驗室的科學知識 * 歷史教育與理論 	<ul style="list-style-type: none"> * 抽象的語言和文字 	<ul style="list-style-type: none"> * 需特別跟老鹽工學習、討教 	轉譯者	<ul style="list-style-type: none"> * 為了在觀眾面前有很好的演出，而學習鹽田的工作、瞭解鹽村過去歷史等，運用情感召喚，<u>讓自己進入表演的角色中，這是一種排演</u>
	大專工讀生、青年志工	<ul style="list-style-type: none"> * 來自文化工程師的轉述 * 書本文獻的閱讀 * 過去營隊活動的操作模式 	<ul style="list-style-type: none"> * 記憶與背誦文化工程師所轉述的內容 	<ul style="list-style-type: none"> * 來自台灣累積下來的營隊活動舞蹈、動作。 	借用者、移植者 (既未轉化也未轉譯)	<ul style="list-style-type: none"> * 大專工讀生與青年志工的角色相當特殊，他們所有知識皆來自文化工程師的轉述，對於活動則移植過去他們的經驗，而不是以鹽田作為主要發展核心。

資料來源：本研究製表。

第六章 結論與建議

6.1 結論

本研究以布袋洲南文化鹽田的產業文化資產活化與再利用為主要探討對象，將文化活動商品的實踐過程視為一場場的戲劇演出，以環境劇場的角度來看布袋洲南文化鹽田這座舞台上的表演活動，這座舞台提供一個鹽業環境的場域，讓遊客透過身體勞動與五感，來觀察一粒鹽的成長故事。在遊客體驗與觀察的過程中，表演者是很重要的角色，他不能只是單一傳達訊息，而是透過他們豐厚的經驗來告訴遊客鹽的價值與文化意涵。在洲南文化鹽田這舞台出現的表演者—老鹽工、鹽工子弟、文化工程師與大專工讀生和青年志工，如何在演出中運用個人知識、身體實作與否所積累下來的經驗與概念傳達給遊客，完整地演出鹽業產曬技術與歷史，啟發遊客思考。源此，本研究得出下列結論：

（一）工業鹽田走向為文化鹽田後，對老鹽工而言，鹽田的工作成為了文化活動商品，老鹽工在表演時，正如同 Schechner 所說的，這些表演內容對他們而言是再熟悉不過、自身生活的敘述。可是這樣的優勢卻對長期以來在鹽田裡總是默默地、認真地完成工作的老鹽工來說，很難去瞭解活動帶領與「當老師」去教遊客這件事。因此，他們依然是做自己該做的勞動工作，如要他們解說，他們也無法歸納一套解說方式，甚至

認為這些事物是很普通的、沒什麼好講的（即便對遊客來說是很新奇的事物）。

（二）文化工程師擁有深厚的科學知識與歷史文化的內涵，可以想像文化工程師在學術上知識豐富的累積，但是，在面對鹽田勞動時的解說，文化工程師就無法像老鹽工偶爾天外飛來一筆，能傳神地、操著鄉土口音與俚語，搭配肢體動作來演出，甚至像鹽工子弟般隨機應變，所以文化工程師必須不斷地與老鹽工討教、學習，讓自己在表演時好融入「鹽工」的角色。

（三）本研究中，從未體驗過鹽業生產勞動、瞭解鹽業歷史的大專工讀生與青年志工，雖然事先有安排培訓，但其培訓僅止於文獻閱讀、文化工程師的口述傳遞，並非真正有身體實做的經驗，以致於面對遊客的疑問時，時常為了趕緊結束他所不熟悉的話題，而單靠想像來做隨意解答與導覽，這是任何一個表演者都不應該出現的問題。

Schechner 認為，要成為表演者，需要探索自己的內心世界，有一個長時間的練習；與他人面對面探索自己的內心世界，讓表演者們一同工作，認識彼此，甚至是整個表演的環境空間、人事物。此外，表演者的訓練是來自於跟老師學習、個人的動力等等，看似是個人的訓練，其實在某種程度上，他必須與其他人相關聯。也就是說，訓練是個人的，但

訓練不能自己獨立完成 (Schechner, 1994)。我們可以發現, Schechner 對於表演者的訓練著重在「團體」, 將個人的訓練提升為團體的成長與訓練。因此, Schechner 對表演者的練習平常就以工作坊 (workshop) 的形式, 搭配許多不同的團體活動, 來開發表演者的肢體。有鑑於此, 本研究給予三點建議:

(一) 團體式的工作坊並不是單一針對沒有長期從事鹽田勞動的表演者, 而是幫助表演者對彼此有足夠的認識, 促使他們最後在舞台上的關係, 有著團體成員間的基礎瞭解, 除了認識自己, 也要去認識與自己相關的其他人。在工作坊的認識循環裡, 老鹽工可以看到其他表演者的演出方式, 了解自己如何表達。此外, 老鹽工需要有另一個表演者來輔助他表演, 當老鹽工無法系統地或是做一個完整導覽解說時, 一旁的表演者則可以透過向老鹽工提問的方式, 引導老鹽工順利進行他的演出, 並與遊客有更多的互動。

(二) 本研究認為, 老鹽工面對鹽業文化資產的再利用, 他可能最需要做調適的是角色的轉換, 在遊客來之前, 他在鹽田裡的工作是準備, 遊客來了之後, 他則是去指導遊客體驗勞動; 對文化工程師而言, 「辦活動」這件事情並不是他們進行鹽業文化資產再利用的主要目的, 而是跟在老鹽工身邊, 由老鹽工教導他們鹽業文化資產裡無形的價值與智慧,

必須在這前提之下，文化活動商品才得以開展自如。長期跟著老鹽工下鹽田勞動、進行紀錄片拍攝的 B8 曾說：「跨出辦公室的想像、『下放』到鹽田之後，覺得自己『被傳承』了。」（布袋嘴文化協會，民 97a）團體工作坊的訓練模式，是讓所有表演者與老鹽工一起下鹽田做準備與勞動，這是件很重要的事情，鹽田的勞動是個人訓練與團體成長的基本功。

（三）本研究建議，布袋嘴未來如需要將經驗傳承給下一代，那麼他們的對象應該不是透過政府所辦理的計畫來尋找人力，而是深耕地方社區青年與對布袋洲南文化鹽田有相當程度關懷、並願意在地化成為當地鹽村一份子的人。任何人力都需要花很長的時間來培訓，特別是需要鹽業文化知識累積的布袋嘴，可是外來的工讀生只是短期的、一次性的，即使現下花時間培訓，等他們時間一到離開布袋嘴後，未來要從大城市回到布袋小鎮的機率也微乎其微。社區青年居住的環境就在洲南文化鹽田旁，即便在鹽業廢曬後，鹽田與鹽村的生活逐漸疏離，但是，「其實他們（社區青年）會比較有印象的路線或景點，都是小時候玩某個遊戲的一個關卡這樣，像他們小時候，整個鹽村跟鹽田都是他們玩躲貓貓的地方，他們會在裡面跑來跑去，整個社區跟鹽田都是玩躲貓貓的範圍。」（B26，11/09，5：180-183）社區青年並不是真的對鹽田沒有任何印象，而是需要有人來引導。而對布袋洲南文化鹽田相當關心、且也願意留在

鹽村延續鹽業文化資產的人，他可能會是曾經參加過布袋嘴所舉辦的文化活動，或是透過其他管道而開始與布袋嘴有密切聯絡的人，都有可能成為未來最重要的一個傳承基礎。

6.2 研究貢獻

本研究貢獻分述以下兩點：

- (一) 台灣文化活動商品推陳出新，但真正富有研發單位所欲傳遞的精神、理念卻少之又少。透過本研究的個案觀察與分析，可以提供政府單位以及尋求轉型的產業瞭解，若試圖將觀光作為產業再創第二高峰的工具，除了注重空間硬體設施的改變與氣氛營造外，更重要的是現場表演人員軟實力培養的問題。
- (二) 產業文化資產景點裡，時常由過去的員工擔任表演者、導覽人員，但過去的員工如何轉換成為表演者？規劃文化活動的文化工程師如何生動地、樸實地詮釋產業文化資產的精髓與生命？本研究詳實記載了個案中不同行動者群體的表演模式，希望能做為未來產業文化資產表演者培訓的參考。

6.3 後續研究建議

本研究運用 Schechner 環境劇場的理論架構，針對表演者的演出、轉變與參與者的互動為分析要點，彰顯表演者軟實力培養的重要。然而，本研究尚有進一步發展的空間與延伸性議題，對於後續研究有以下三點建議：

（一）不同表演者群體的轉變

隨著文化活動商品的研發與操作，無論是老鹽工、新鹽民或是新新鹽民，隨著文化活動舉辦的次數、涉入的強度，其表演方式會有什麼樣的改變？在本研究田野調查過程中，已能觀察出表演者的些微變化，但本研究的調查時間與人力有限，無法更完善地處理不同表演者群體的轉變。當勞動現場變成文化現場，除了原本生產線的老鹽工心態與作法的改變外，新鹽民與新新鹽民在未來文化活動的操作手法與思考模式勢必與其他文化活動有很大的差異，本研究建議後續研究可朝這方向持續發掘資料。

（二）遊客消費意識對表演者的影響

遊客進入文化活動前，對活動會有某種程度的期望值，使得表演者成為被凝視的對象，因此，遊客參與活動的背後，其動機與消費意識如何影響與表演者的互動關係？

（三）鄰近鹽村對布袋洲南文化鹽田的看法

洲南文化鹽田的復曬，讓脫離鹽業多年、居住在鹽村中的老鹽工們感到好奇，因而成為鹽村茶餘飯後的話題，但在洲南文化鹽田進行復曬的僅有幾位老鹽工，那麼，這塊與過去有著大幅度差異的文化鹽田，對鹽村的居民是否重新具有其他的意義？鹽田復曬可能對他們產生哪些經濟、社會或心理上的效益？

第七章 研究反思

本研究是論文撰寫人第一次針對一個個案進行長時間觀察，並直接進駐到田野場域裡參與文化活動的實做，即便在下田野前閱讀了許多質性文化研究、田野調查的書籍，在面臨實際田野中陸續出現的困難與疑問時，卻在書本裡找不到解決的方案，似乎一切都只能靠自己求生的本能。有鑑於此，本章將透過撰寫人於田野中所遇到的問題與感觸做回顧與分享，希望後續研究者能在面臨相同情境問題時，可以有心理準備、並更從容地迎接田野的挑戰。

（一）田野對象的派系問題

無論大小城鎮，只要有人的地方就一定會有派系存在。本論文撰寫人在進入田野前，並未真正思考到這一層的關係，因為在研究進行中，有泰半的時間都是單方面的接觸，在習慣成自然的情況下，就將鹽田復曬這件事看做理所當然，而忽略了另一群並不是非常支持的其他派別。撰寫人駐點期間越長，漸漸開始感受到其他不一樣的聲音逐漸冒出，不經意的突然出現在眼前，讓人措手不及，特別是其他派系的人將研究者歸類為是另一派系時，更是令人頭痛。這些事情的發生一開始會讓研究者非常在意，但後來發現，田野調查並不是要選邊站才有辦法進行，最重要的就是要先把自己在田野中的角色釐清楚，只要角色定位明確，未來

再遇到相同問題時，試著把自己的角色告訴這些不同派系的人，讓他們知道研究者的身份與目的，自然可以撇掉一些不愉快的經歷。

（二）參與實做的辛勞與收穫

本論文撰寫人透過參與實做文化活動的籌備與執行，擔任了無數次的工作人員、夏（冬）令營小隊輔，其中以 2009 年暑假的文化活動涉入較深。撰寫人與當時的工讀生一同討論、規劃與執行暑假的活動，工讀生每一場的文化活動都被設立必須要達到的門檻與目標，使得他們顯得戰戰兢兢地，而這樣的氣氛連帶也影響了撰寫人參與實做的心情，跟著緊張、匆忙的趕著每一項文化活動中未完成的工作事項，甚至也消耗了撰寫人的精力與時間，以致於活動結束後，無法今日事今日畢，在當天寫完田野日誌，做後續發想與文獻閱讀。當暑假結束後，撰寫人與每位工讀生進行訪談時，撰寫人發現，那段時間與工讀生的實做經驗確實讓撰寫人成長不少，即便非常辛苦，但事後重新翻看當時的田野記錄與心得筆記，可以看出撰寫人當時對整個文化活動規劃與執行的體認與工讀生的想法相當接近，且訪談時話題可以與工讀生暢所欲言，無須有所顧忌，而獲得更多寶貴的訪談資料。

（三）質化研究的田野調查方式對觀光研究的必要性

本研究認為，以民族誌式的田野調查，直接駐點到研究案例的生活中進行觀察與參與實做，對後續觀光研究有相當大程度的啟發。透過田野調查與參與實做，撰寫人可以深入瞭解在這塊土地上不同行動群體的觀點，這是一般量化研究所無法獲得的資訊。藉由研究案例多方的觀點與所面臨的複雜問題，在研究調查時做交互的比對與分析，能讓研究更具體而微，呈現研究對象箇中更細膩、深層的經驗、知識與面貌。

參考文獻

中文文獻

1. 中國鹽政實錄第六輯編纂委員會（民 76），中國鹽政實錄，台北：經濟部。
2. 財團法人古都保存再生文教基金會（民 93），產業文化資產清查操作參考手冊，台北：文建會。
3. 曾培育等編（民 97），走讀—台灣糖·鹽·酒八個產業再生的影像故事，台中：文建會。
4. 胡妙勝（民 90），充滿符號的戲劇空間，台北：文津。
5. 鍾明德（民 88），台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治，台北：揚智。
6. 鍾明德（民 78），在後現代主義的雜音中，台北：書林。
7. 鍾明德（民 96），從貧窮劇場到藝承：薪傳葛羅托斯基，台北：書林。
8. 孫惠柱（民 95），戲劇的解構與結構，台北：書林。
9. 沈錕美（民 98），海水與汗水的結晶—布袋洲南場鹽田，頁 184-203。
收錄於顏新珠編，文資特攻隊：15 個文化資產守護行動案例，台中：文建會。
10. 徐江敏等譯（民 81），The presentation of self in everyday life/

- Goffman, E 著，日常生活中的自我表演，台北：桂冠。
11. 謝智謀、王怡婷譯（民 92），Lasting lessons : a teacher's guide to reflecting on experience/Knapp, C.E.著，體驗教育：帶領內省指導手冊，台北：幼獅。
 12. 夏業良、魯煒譯(民 92)，The experience economy : work is theatre & every business a stage/Pine, J. & Gilmore, J.著，體驗經濟時代，台北：經濟新潮社。
 13. 王育英等譯（民 89），Experiention Marketing/Schmitt, B 著，體驗行銷，台北：經典傳訊文化。
 14. 葉思迪譯（民 93），There's No Business That's Not Show Business/Schmitt, B 著，懂得 SHOW，就對了！，台北：台灣培生教育。
 15. 許世璋、高思明譯（民 95），Interpreting Our Heritage/Tilden, F 著，解說我們的襲產，1 版，台北：五南。
 16. 吳忠宏譯(民 89)，Interpretation for the 21st century : fifteen guiding principles for interpreting nature and culture / Ted, C. & Larry, B. 著，21 世紀的解說趨勢，1 版，台北：品度。
 17. 朱柔若譯（民 89），Social Research Methods /Neuman, W.L.著，社會研究方法—質化與量化取向，台北：揚智。

18. 林祐聖等譯 (民 90), Understanding Disney/Wasko, J. 著, 認識迪士尼, 台北: 弘智。
19. 林崇熙 (民 94), 產業文化資產的消逝、形成、與尷尬, 科技博物, 9 期, 65-91 頁。
20. 林梓聯 (民 89), 從暑假自然生態、農村體驗營談觀光休閒農業, 農業經營管理會訊, 24 期, 3-4 頁。
21. 納日碧力戈譯 (民 89), How Societies Remember /Connerton, P. 著, 社會如何記憶, 上海: 上海人民出版社。
22. 台灣省林業試驗所 (民 88), 台北植物園自然教育解說手冊, 1 版, 台北: 台灣省林業試驗所。
23. 台灣省特有生物研究保育中心 (民 83), 八十三年度試驗研究計畫執行成果, 1 版, 台灣省特有生物研究保育中心。
24. 台灣省特有生物研究保育中心 (民 84), 八十四年度試驗研究計畫執行成果, 1 版, 台灣省特有生物研究保育中心。
25. 行政院農業委員會特有生物研究保育中心 (民 91), 卡那卡那富鄉土誌, 1 版, 高雄: 高雄縣三民鄉公所。
26. 交通部觀光局馬祖國家風景區管理處、台大地理環境資源學系 (民 90), 馬祖國家風景區景觀資源解說手冊, 1 版, 台北: 交通部觀光

- 局。
27. 余少卿 (民 91), 個人化行動數位導覽之互動設計探討—以故宮博物院「乾隆皇帝的文化大業」特展為例, 元智大學資訊傳播學系碩士論文。
28. 徐宗國譯 (民 86), Basics of Qualitative Research/ Strauss, A. & Corbin, J. 著, 質性研究概論, 台北: 巨流。
29. 辛若男 (民 94), 從隱喻誘引技術探討博物館數位導覽需求之研究, 世新大學資訊傳播學研究所碩士論文。
30. 施懿琳等 (民 91), 八卦山文學步道導覽手冊, 1 版, 彰化: 彰化縣文化局。
31. 馬瑞璿 (民 94), 促進使用者利用數位裝置以進行行動學習的關鍵成功因素—以博物館 PDA 個人數位導覽系統為例, 中山大學傳播管理研究所碩士論文。
32. 陳世行等 (民 98), 墾丁國家公園解說教育叢書, 1 版, 屏東: 墾丁國家公園。
33. 陳健宏 (民 96), 遊艇解說服務品質、滿意度與遊客行為關係之研究—以日月潭國家風景區為例, 亞洲大學休閒與遊憩管理學系碩士論文。

34. 陳慧如、張靜雯、卓姿盈 (民 98), 臺灣賞鯨生態旅遊之遊客特性與解說服務滿意度關係研究, 休閒事業研究, 7 期, 102-104 頁。
35. 游孝國、林國平 (民 95), 博物館觀眾對新科技應用於博物館解說媒體之滿意度探索, 博物館學季刊, 20 期, 35-53 頁。
36. 張明洵、林珮秀 (民 94), 解說概論, 1 版, 台北: 鼎易。
37. 張軒瑄、陳淑靈 (民 97), 遊客對金門國家公園展示館解說服務重視度與滿意度之研究, 國家公園學報, 18 期, 69-88 頁。
38. 楊明賢 (民 97), 解說教育, 2 版, 台北: 鼎易。
39. 蔡明勳 (民 96), 語音使用者介面設計之互動式多媒體資訊站—以博物館導覽為例, 南華大學資訊管理學研究所碩士論文。
40. 鄭政宗 (民 95), 導覽解說服務技巧與導覽線規劃, 農業合作雙月刊, 3 期, 15-18 頁。
41. 譚兆平、郭柏村 (民 98), 探討生態旅遊導覽解說活動之遊憩效益研究, 嘉大體育健康休閒, 8 期, 32-40 頁。
42. 郭金華譯 (民 91), On Collective Memory/Halbwachs, M. 著, 論集體記憶, 上海: 上海人民出版社。
43. 王燦明、李朝陽 (民 97), 體驗學習對小學生心理健康影響的實驗研究, 體驗教育學報, 2 期, 59-76 頁。

44. 王全興(民 95), 體驗學習的理念及其在教育情境的應用, 台灣教育, 640 期, 32-36 頁。
45. 王武憲(民 97), 文化釀酒—從埔里酒廠到宜蘭酒廠的產業觀光歷程, 喜新·戀舊—創造產業文化資產新價值。台北: 文建會。
46. 王玉豐編(民 93), 現代考工記: 台灣產業文化資產調查與再生實務座談會專輯, 高雄: 科工館。
47. 王玉豐(民 95), 下一個行動是什麼: 產業文化資產的論述危機與行動策略, 32-47 頁, 收錄於楊凱成編, 廢墟的再生: 工業遺址再利用國外案例探索, 台北: 文建會。
48. 王建平等(民 85), 壽山地區動物資源解說教育手冊, 1 版, 台南: 國立成功大學生物系。
49. 江進富(民 97), 從農村出發, 尋找教育體驗的靈感, 農訓雜誌, 6 期, 62-63 頁。
50. 杜光玉、張宗昌(民 94), 鐵道旅遊之體驗行銷策略與方案探討—以宜蘭縣鐵道為例, 國立台中技術學院人文社會學報, 4 期, 235-245 頁。
51. 江昱仁、黃宗成、郭孟妮、張文娟(民 97), 利用生態旅遊進行環境教育對學生環境認知、環境態度和環境行為的影響, 運動休閒餐旅研

- 究，3期，69-99頁。
52. 李素馨、侯錦雄（民93），台灣休閒農業之體驗付費與觀光商品化現象，觀光研究學報，10期，133-145頁。
53. 李錫津（民92），從體驗中有效學習，教師天地，127期，4-5頁。
54. 周玉秀（民94），從體驗活動到體驗教育的理論基礎，國民教育，45期，2-6頁。
55. 吳佳玲、管偉生、謝盛發（民97），商業雜誌廣告設計之體驗意象初探，藝術研究學報，1期，17-32頁。
56. 吳清山（民92），體驗學習的理念與策略，教師天地，127期，14-22頁。
57. 施清發、陳武宗、范麗娟（民89），高雄是老人休閒體驗與休閒參與程度之研究，社區發展季刊，92期，346-358頁。
58. 徐茂練、陳怡萱（民96），符號互動論探討消費者的休閒體驗模式，第八屆管理學域學術研討會論文集，朝陽科技大學，71-83頁。
59. 徐明偉、邊守仁（民91），消費體驗模式導入設計連鎖店面空間規劃運用—以櫻花廚藝生活館為例，工業設計，30期，164-169頁。
60. 黃慶源、邱志仁、陳秀鳳（民93），博物館之體驗行銷策略，科技博物，8期，47-66頁。

61. 黃宗成、吳忠宏、高崇倫 (民 89), 休閒農場遊客遊憩體驗之研究, 戶外遊憩研究, 13 期, 1-25 頁。
62. 黃煜文 (民 93), Oral History Handbook/Robertson, B.M. 著, 如何做好口述歷史, 台北: 五觀。
63. 喻肇青 (民 90), 向孩子學習: 「人與空間」關係的環境教育行動研究, 藝術教育研究, 1 期, 43-78 頁。
64. 張孝銘 (民 94), 觀光客探索性運動觀光參與體驗之研究, 建國科大學報, 24 期, 119-138 頁。
65. 張德聰 (民 92), 體驗學習模式之一—神奇的探索 (歷奇) 教育, 教師天地, 127 期, 26-33 頁。
66. 葉結實、段兆麟 (民 91), 體驗經濟觀點的休閒農場遊憩管理構思, 農業經營管理年刊, 8 期, 97-122 頁。
67. 楊凱成 (民 94), 雲林古坑咖啡體驗經濟與文化行銷之研究, 休閒、文化與綠色資源論壇—思想理論與政策研討會, 台灣大學農推系。
68. 楊凱成、沈錕美、廖怡雯 (民 98), 有「鹽」相聚的可能與不可能, 休閒、文化與綠色資源論壇, 台灣大學生物產業傳播暨發展學系。
69. 楊凱成、廖怡雯、沈錕美 (民 98), 體驗、創意與參與: 地方文化產業活動商品之劇場分析, 2009 年台灣社會學會年會, 台灣社會學會。

70. 楊凱成 (民 99), 真歷史或假歷史：文化工程師的歷史記憶與文化創造, 2010 年文化研究學會年會, 文化研究學會。
71. 楊凱成編 (民 95), 廢墟的再生：工業遺址再利用國外案例探索, 台北：文建會。
72. 楊凱成編 (民 97), 喜新·戀舊—創造產業文化資產新價值, 台北：文建會。
73. 夏鑄九 (民 95), 對台灣當前工業遺產保存的初期觀察—一點批判性反思, 12-31 頁, 收錄於楊凱成編, 廢墟的再生：工業遺址再利用國外案例探索, 台北：文建會。
74. 詹偉雄 (民 94), 美學的經濟, 台北：風格者。
75. 劉元安、謝益銘、陳育慧 (民 95), 探索餐飲業之體驗行銷—星巴克咖啡公司, 人類發展與家庭學報, 9 期, 60-87 頁。
76. 劉鳳如 (民 90), 與你分享體驗教育, 新使者, 67 期, 60-61 頁。
77. 應夢萍 (民 94), 互動式劇場—戲劇性與真實性之場景研究, 中原大學室內設計研究所碩士論文。
78. 謝智謀 (民 92), 另類學習方式—體驗教育, 教師天地, 127 期, 6-13 頁。
79. 顏家芝 (民 91), 由環境體驗的角度探討夜市特質與其影響因素, 戶

外遊憩研究，15期，1-25頁。

80. 蔡炅樵 (民 94a)，鹽業後生產情境的文化建構，雲林科技大學文化資產維護所碩士論文。
81. 蔡炅樵 (民 94b)，白金歲月台灣鹽：鹽業·文化資產·再利用，台北：文建會。
82. 蔡炅樵編 (民 98)，台灣·鹽：鹽來如此/鹽選景點，台南：雲嘉南濱海國家風景區管理處。
83. 布袋嘴文化協會 (民 94)，鹽業文化資產保存再利用—以布袋鹽場為例期末報告書，嘉義：布袋嘴文化協會。
84. 布袋嘴文化協會 (民 96)，「布袋新鹽村，文化新鹽業」計畫書，嘉義：布袋嘴文化協會。
85. 布袋嘴文化協會 (民 97a)，「布袋新鹽村、文化新鹽業」系列活動規劃與執行案期末報告書，嘉義：布袋嘴文化協會。
86. 布袋嘴文化協會 (民 97b)，鹽業文化資產保存再利用—以布袋鹽場為例》結案報告書，嘉義：布袋嘴文化協會。
87. 布袋嘴文化協會 (民 97c)，布袋鎮洲南場文化鹽田整體再利用規劃設計案期中報告書，嘉義：布袋嘴文化協會。
88. 布袋嘴文化協會 (民 97d)，轉動海水的生命—鹽田風車與水車製作技

術保存紀錄與研究，嘉義：布袋嘴文化協會。

89. 布袋嘴文化協會(民 98)，新厝仔鹽村文化生活圈整體規劃案，嘉義：布袋嘴文化協會。
90. 謝國雄等人(民 96)，以身為度、如是我做—田野工作的教與學，台北：群學。
91. 謝國雄(民 92)，茶鄉社會誌：工資、政府與整體社會範疇，台北：中研院社會所。
92. 傅朝卿譯(民 91)，國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文，台南：台灣建築文化。
93. 吳予敏、陶一桃編(民 96)，德國工業旅遊與工業遺產保護，北京：商務印書館。
94. 中原大學文化資產研究所(民 92)，產業文化資產保存研習課程講授內容彙編，台北：文建會。
95. 日本產業遺產研究會、文化廳歷史的建造物調查研究會(民 88)，涂翠花、黃世輝譯，產業遺產的觀察與調查方法，台北：文建會。
96. 劉藍玉譯(民 94)，Identification, Conservation, and Management/Aplin, G.著，文化遺產：鑑定、保存和管理，台北：五觀。

97. 施國隆 (民 98)，國際共識下的工業遺產保護，文化資產保存學刊，
10 期，5-12 頁。

英文文獻

1. Schechner, R. (1994) , Environmental theater, New York, Applause.
2. Schechner, R. (1993), The future of ritual : writings on culture and performance, 1st ed, London.
3. Schechner, R. (1976), Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde, Performing Arts Journal, Vol.1, No.1, pp.8-19.
4. Schechner, R. (1981), The Decline and Fall of the (American)
Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It, Performing Arts Journal, Vol.5, No.3, pp.9-19.
5. Schechner, R. (1989), Intercultural Themes, Performing Arts Journal, Vol.11, No.3, pp.151-162.
6. Rojo, J. (1976), Interview: Environmental Theater, Performing Arts Journal, Vol.1, No.1, pp.20-28.
7. Hospers, G. (2002) , Industrial Heritage Tourism and Regional Restructuring in the European Union, European Planning Studies, Vol.10, No.3, pp.397-404.
8. Edwards, J.A. & Llurdés I, J.C. (1996) , Mines and Quarries: Industrial Heritage Tourism, Annals of Tourism Research, Vol.23, No.2, pp.341-363.
9. Urry, J. (2000) , The Tourist Gaze, London, Sage Publications.
10. Wearing, S. & John, N. (1999) , Departure-surveying the ground, Ecotourism: Impacts, Potentials and Possibilities, Oxford, Butterworth-Heinemann.
11. Richards, G. & Wilson, Julie. (2006) , Developing creativity in tourist experiences: A solution to the serial reproduction of culture, Tourism Management, Vol.27, pp.1209-1223.
12. Nigel, M. & Annette, P. (1998) , Tourism Promotion and Power:

Creating image, Creating Identities, New York: Wiley.

- 13. Ballesteros, E.R. & Ramirez, M.H. (2007) , Identity and community-Reflections on the development of mining heritage tourism in Southern Spain, Tourism Management, Vol.28, pp.677-687.**