

戲劇教育與劇場研究

Research in Drama Education & Theatre Studies

2023 年 12 月 第 16 期

NO. 16 December 2023

國立臺南大學戲劇創作與應用學系

目錄 Contents

- 主編語
Editor's Note
- 許瑞芳 4-5
Rey-Fang Hsu

研究論文

- 民眾劇場的變身行動——空間與身體的政治
Transformational action of people theater
——The politics of space and body
- 李秀珣 6-37
Show-Shun Lee
- 舊城青劇場：故事，劇場與社會實踐
Our Youth in the Old Downtown: Story, Theatre,
and Social Practice
- 蔡奇璋 38-58
Chi-Chang Tsai
- 初探展能藝術：特殊生展演博物館導覽之課程設計
——以蘆葦啟智中心「藝啟·一起說故事」為例
Exploring Curriculum Design for a Museum Theatre
Piece by and with Young Adults with Disabilities: A
Case Study of “The Arts with the Disabled Project-
Let’s Tell a Story Together” with Luway Opportunity
Center
- 魏子斌 59-97
Tzu-Pin Wei

觀點與實踐

- 後疫情時代的新景象：教習劇場《The Day I
Lost》線上線下碰撞中的反思
New Scene in the Post-epidemic Era: The Chemical
Reaction of Online and Offline Interactions in
Theatre-in-education "The Day I Lost"
- 梅思源 98-107
Sze-Yuen-Rosa
Mui

- 《彼物，此時》支亞干遺址展覽——劇場工作坊的
多元參與與共融探析

《That Thing, This Moment》Ciyakan Tribal
Archaeological Site Exhibition—Analysis of Diverse
Participation and Integration in Theater Workshops

劉尉楷
Wei-Kai Liu

108-117
- 以「身」觀展再創造的實驗探索——以上海西岸美
術館《以身物語》《詩性本源》工作坊為例

Perceiving and creating with the body—A case study
of the workshops 'Language' and 'Poetic Origin ' at the
West Bund Museum in Shanghai

李旻原
Min-Yuan Li

118-125
- 徵稿辦法

126-132

主編語

16 期《戲劇教育與劇場研究》投稿的六篇論文均為應用戲劇實踐者的經驗分享，及其所面對的挑戰與反思，內容回應本系長期推動應用劇場與戲劇教育的努力。六篇投稿者分別來自花蓮、台中、台南、高雄、香港及上海，提供不同場域多元視點的實證案例。本期新增「觀點與實踐」(point and practice) 投稿，鼓勵應用戲劇工作者分享其案例實踐的歷程，以增進本領域的經驗交流，未來也歡迎更多實踐者的投稿分享。

16 期收錄三篇論文，三篇「觀點與實踐」的案例分享。第一篇論文由資深劇場工作者李秀珣所書寫的〈民眾劇場的變身行動——空間與身體的政治〉，以「異托邦」理論為框架，夾議夾敘，反思與石岡媽媽劇團、南洋姊妹劇團、逆風少女等團隊的工作歷程中，如何透過行動，不斷地與自身的現實環境對話與辯證，進而能夠「變身」，成為自己民眾性的「能動主體」。第二篇由蔡奇璋所撰寫的〈舊城青劇場：故事，劇場與社會實踐〉，以大學端的社會實踐計畫為案例，詳細描繪其規劃、施作的過程，最後聚焦於與在地青年夥伴所共創的《舊城青劇場》戲劇行動，展現其社會實踐的意義；內容並對於大學社會實踐「課程綁計畫」及強調 KPI 成果導向的作為多有反思與批評。第三篇由魏子斌所撰寫的〈初探展能藝術：特殊生展演博物館導覽之課程設計——以蘆葦啟智中心「藝啟·一起說故事」為例〉，以蘆葦啟智中心與國立臺灣歷史博物館合作的共融計畫為例，提供身心障礙團隊於博物館進行戲劇導覽的工作方法與步驟，開創展能藝術多元表現的可能。「觀點與實踐」第一篇由梅思源所撰寫的〈後疫情時代的新景象：教習劇場《The Day I Lost》線上線下碰撞中的反思〉，揭示香港 TEFO 團隊如何因應後疫情時代，以線上遊戲來進行教習劇場 TIE 的前導活動，繼而以實體方式進行 TIE 演出，碰撞出不同火花，提供未來 TIE 演出更多元的形式參考。第二篇由劉尉楷所撰寫的〈《彼物，此時》支亞干遺址展覽——劇場工作坊的多元參與與共融探析〉，分享策展團隊如何運用展覽與戲劇工作坊，促進部落與公部門之間的對話平台，具體實踐藝術介入社會的參與美學。第三篇由李旻原所撰寫的〈以「身」觀展再創造的實驗探索——以上海西岸美術館《以身物語》《詩性本源》工作坊為例〉，則是描繪如何規劃合宜的戲劇工作坊，於美術館的常設展與特展中，引領參與者以不同角度學習與認識畫作的歷程。

本期感謝所有投稿者的支持，以及審查委員們費心且專業的指導與建議。編輯助理黃俞嘉小姐、本系行政助理呂季樺小姐、協助英文校勘的 Andrew Philip Barrington Strack 老師，以及本系主任林偉瑜與同仁們的支持與勉勵，均為促使本期得以臻至完善的推手。

戲劇教育與劇場研究
第 16 期主編

許端芝

民眾劇場的變身行動——空間與身體的政治

李秀珣（本名：李月蘭）

民眾劇場工作者、石岡媽媽劇團團員

摘 要

1990年代初期，民眾劇場（people's theatre）經由從第三世界引進臺灣後，一種強調民眾意識、培力、社會參與的劇場形式，給予民眾一個新的語彙，有勇氣超越自己的述說經驗，展現民眾自主性的文化發聲與公共參與的行動力量。然而，懷抱著這一份民眾劇場社會改造的實踐理念與想像，讓民眾享有創作自己的劇場的權力，並透過戲劇再現表達自己的聲音，這一個劇場再現的「製程」中，是誰在說？誰在聽？誰在演？誰在抵抗？其涉及了劇場「如何轉移」給民眾？如何教民眾走入劇場？使用劇場？以劇場行動進行自我培力，實現公民社會？

本文藉由作者民眾劇場工作者角色，置身在不同地理環境與世俗世界種種性別、階級、經濟、地域等差異性權力角力關係中的實踐所見，針對現今劇場形式的訂定與運作，是否隱藏著某種對人、對身體權力關係的展現，提出質疑。因而轉向回到民眾自身的身體經驗進行描述，以一連串的劇場政治性的身體部署，學習如何掌握自己的生命權力，將劇場建構成一組織、結盟、團結，且能介入現實社會改造的政治空間——異托邦。

關鍵字：民眾劇場、異托邦、身體政治、空間政治、互為主體

Transformational action of people theater

—The politics of space and body

Show-Shun Lee

People theater worker, Member of Shigang Mama theater

Abstract

At the beginning of the 1990s, People's Theatre was introduced into Taiwan via the third world. It is a theatre dedicated to raising critical awareness, empowerment, and providing opportunities for public engagement. It aims to bring about social change by providing the underprivileged the vocabulary for self-expression, leading to greater cultural autonomy and social participation. However, in the real world application of People's Theater models, which are aimed at allowing people to have the right to create their own theater and express their voices through theatrical production, who are the central players in the "process" of the theater production? Who is presenting the source material? Who is responding to it? Who is performing it? Who is politicizing it? What process for teaching people, "how to transfer" theater to the public is most effective toward People's Theatre goals?

In my role as a People's Theater worker, my practice in various geographical environments and my experience with various gender, class, economic, and regional power struggles in the secular world have caused me to question present models of today's theater forms in regards to their effectiveness in reaching the goals of People's Theater, where hidden power dynamics obstruct or interfere.

Therefore, the theater model I utilize relies consistently on the people's direct expression of their own physical experience, and uses a series of body deployment exercises so that the players learn how to tap those experiences to master their own life power. Productions by the people, based on this model, develop the theater into a political space that can empower, heal, form alliances, transform relationships, and contribute to a positive reformation of societal-heterotopia.

Keywords: people's theatre, heterotopia, body politics, spatial politics, inter-subjectivity

壹、民眾劇場相遇的異托邦

時間不知不覺地來到 2023 年，31 年的劇場實踐之路，我從臺灣小劇場、傳統戲曲身體技藝的訓練與傳承，再到民眾劇場草根實踐的路途上，常覺得自己就像是（Behar，黃珮玲、黃恩霖譯，2010：3）所形容的：「踏上一段無法逆轉的航行，通過一條漫長的隧道……」前往異地。然而，在一種跨越文化邊界的航行中，透過劇場相遇於一個新的情境，對異地他者普遍性的文化想像與其在地的特殊性之間卻是充滿著矛盾與糾纏，於是民眾劇場所要撐起的議題與行動的認知與想像，必然亦充滿著混亂與爭議的窘境。

異托邦¹（heterotopia）（王志弘，2016：77），概念源自於傅柯 1967 年一場演講中，他指稱異托邦介於真實空間（real space）和烏托邦（utopia，虛構空間）之間的定位（Foucault, 1986），既真實又虛幻的所在，具有因凝縮了多樣異質事物而迸發的轉化潛能（王志弘，2016：76）。王志弘在《異托邦 共同體 生命之所在》（Brossat，湯明絜、陳韋勳、王紹中譯，2022：vi-vii）的推薦序言中，進一步提到傅柯對於異托邦概念的界定：

傅柯刻意的與烏托邦之間形成張力：不同於真實空間，烏托邦是對於完美社會的想像（沒有真實地點），異托邦則是擁有真實場所的「對抗基地」，是「有效地啟動了烏托邦」。藉由異托邦的實際位置，同時呈現、競逐及倒轉，又反而位於所有地方之外」（Foucault, 1986）；於是異托邦兼有真實與想像的特質，又與真實地方或現實世界之間有著凝縮並置、爭議、對抗的各種關係，從而具有擾動、批判，甚至轉化的效果。順此，異托邦成了空間政治的關鍵字。

因此，傅柯認為異托邦的功能有：創造幻想空間，以揭露所有真實空間其實更為虛幻；或者，它們的角色是創造另一個完美精緻的真實空間，從而映襯出我們的空間是髒污、構造不良且雜亂無章的（Foucault, 1986）；兼具真實與虛構的特性，正是切入分析社會的最佳關鍵位置，因為那裡是現實與神話相爭、無聊慣習與奇幻夢想相錯的地方，是社會運作機轉最微妙的所在，這正是提出這個概念的理論力量之所依（Foucault, 1986）。

劇場，若作為一個空間的概念描繪與想像，我認為彷彿就像是電腦的形體結構與內部程式軟體的比喻畫面。電腦的形體結構像似一個實體的、物質的絕對空間，

1 heterotopia，或譯：差異地點、異質空間、異質地方、異境、異端地帶……

而程式軟體則創造了電腦的使用功能，同時又因不同的驅動程式產生空間內部力的變化與關係。在劇場空間所發生的不僅僅是理性的、科學的、技術的，同時還涵蓋了感性的、關係性的以及批判性，介於真實與虛構間，透過人類的實踐選擇而展露出不同空間意涵。尤其是相對於菁英、專業劇場概念和實踐的「民眾劇場」（People's Theatre）。它透過各種工作坊（workshop）的方法（例如：「被壓迫者劇場」、「一人一故事劇場」……等），讓民眾享有創作自己的劇場的權力，以表達自己；這種強調互動、參與、對話與共享的劇場形式，於 1990 年陸續地引進臺灣後，在各地展開一連串的工作坊實驗。2005 年，進而成為一個推動社區發展、地方文化產業的新興點子與契機，也為臺灣社區劇場開啟了另一扇新大門，不只是專業者的權利，也不只是閃亮華麗的舞臺演出、或一項娛樂消費而已，它能让一般民眾「擁有」劇場，成為民眾表達聲音、參與公共事務的媒介（賴淑雅，2006），其正與傅柯的異托邦界定有諸多的相應之處。

2000 年四月，我參與了「差事劇團」九二一地震災區心靈重建計畫——「吹鼓吹災區藝文工作隊」來到臺中地震災區——石岡。透過計畫資源，凝聚了一群文化藝術工作者，以攝影機鏡頭、歌謠、及戲劇等方式，協助災區居民從切身生活、地震經驗出發，對重建的未來發展，進行反省與思考（何玟娟，2002），因而擾動了一群在地的客家女性興起組劇團的意念。當時，一群參與重建的青年夥伴們，經常以一種不斷離開、不斷復返的方式，以此不斷建築重建的未來夢想。然而，重建之路步步艱難，你我相遇於此，遇上種種盤根錯節的資源分配競爭、行動理念不同，加以彼此生活文化脈絡的異質性，開始產生矛盾而撕裂。其中，我目睹了這群客家女性參與戲劇實踐的現實壓迫、面對地方組織試圖利用劇團做政治操弄、社區對女性團體公共參與的歧視、公部門、學術機關消費民眾文化團體、文化資源分配的邊緣化等現象（李月蘭，2016），直至 2005 年民眾劇場成為社區營造執行項目時，依舊在其他我所相遇的社區上演類似的劇碼。

劇場，是個人與人的相遇場合，但踏入了諸多複雜關係的民眾劇場異質空間裡，它所引領我真實地觸及到不同底層民眾的現實生活壓迫處境，遠遠超越了我對民眾劇場藝術追求的想像，而使我認清作為民眾戲劇工作者，自身的匱乏與虛構形象的真相。故面對民眾的真實世界所帶來的希望與失望、理想與幻滅，一種跨域、跨類所形成的無聲交響或對話，要如何實踐？如何面對？如何自處？相遇於劇場的我們，開始意識到自身與他人互動依存關係中的「混沌感」。以致我亦不斷地追問著自身知識菁英意識的虛妄與思維習慣，開始質疑以劇場形式、技術操作所建構的知識／意識的理念想像，自此失去了我對劇場技巧運用的仰賴和不安，意識到民眾

戲劇藉由劇場空間的「再現現實」、「解釋世界」，作為異托邦「對抗基地」的行動想像，終究僅是個「概念式」的空間想像？然而，正是與現實交雜的相遇旅程實踐困境中，不斷的產生相互依存關係的「混沌感」，促使我們真實的認清彼此的差異性，並在關係中探索各自勝任的角色定位與功能；它讓我走進了社會學領域重新學習，藉由理論與劇場實踐的參照與對話，重新整理反思而不再陷入過往對行動困境的情緒反應，並在一次次的劇場實踐行動關係中，磨練出覺察問題的能力、協助釐清及溝通共同經歷的困境背後的社會關係脈絡與行動課題，以朝向將劇場真實地打造出一個異托邦共同體的對抗基地而努力。

故本文試圖以筆者相遇於劇場中的社區／民眾劇場實踐中（見表 1），所遇上的現實困境與發現，藉以「行動研究」（action research），一種介於故事之間、一個橫向、相遇情境之中的行動策略，作為行動分析、思考辯證方式。故從「行動研究」最為直接簡明的定義，便是由 John Elliott（1991：69）所提出：

行動研究是研究社會情境的研究，是以改善社會情境中行動品質的角度來進行研究的研究取向（Altrichter, Posch & Somekh, 1993）；亦即，行動是一個人認識歷程的反映，因此研究者與研究對象間不斷地自我反映對話、互動，才能提升認識，改善行動品質。（Schon，夏林清譯，2004：104）

也就是 Schon（Schon，夏林清譯，2004：56）所言：「我們的認識是在行動之中」，從發現、認識、溝通釐清到試圖介入現實的劇場行動所積累出的實踐辯證。故本文將以其中石岡媽媽劇團、臺灣南洋姊妹劇團、差事劇團逆風計畫的實踐歷程作為書寫主軸，以提出我對民眾劇場建構行動者主體與異托邦共同體的見解，並依此提供我的看見與對話的參照。

表 1

劇場相遇的實踐歷程

時間	團體／對象	現實議題關注與內容
1993 年－1999 年	江之翠社區實驗劇場(現今江之翠劇場) ——傳統戲曲、小劇場身體訓練	表演藝術身體訓練、傳統戲曲傳承
2000 年－2023 年	石岡媽媽劇團——客家勞動婦女／921 心靈重建計畫	地震重建、客家女性議題、農民權益、勞動身體照顧與修復、社區文化發展、土地正義與環境

		教育、青年返鄉與世代共融、食農教育
2007 年－2008 年 2014 年－2023 年	臺南安南區土城仔鄉音劇團——家庭照顧者、高齡化社區	社區文化發展、長期照顧(家庭照顧者、高齡者社區照顧與社區參與)、食農與環境教育、世代共融、口述歷史
2011 年－2017 年	南洋姊妹劇團——婚姻移民／新住民權益修法運動與培力計畫	移民法、國籍法修法、新住民權益倡議與文化發展、族群與性別議題
2010 年－2023 年	中部 168 劇團——戲劇教育／社區劇場種子師資自組團體	社區劇場種子培訓與地方實踐
2011 年－2023 年	雲林社區劇場——高齡化社區／社區總體營造計畫	社區文化發展、高齡社區照顧、世代共融、族群共融、新住民權益與文化發展、社區種子培訓、食農與環境教育
2018 年－2023 年	勵志中學——矯正學校／差事劇團逆風計畫	藝術介入青少年監獄教育

貳、民眾劇場——異托邦的空間實踐

臺灣在近 30 幾年來的社運普遍化的趨勢下，社運參與者與議題，越來越朝向多元化的發展。從以往，最常見的向政府爭取權利的社會運動格局，到現在運用各式文化方式，投入日常生活改造的社會運動模式。因此，臺灣政治發展對於「公民權」(citizenship) 的思考，即不再侷限於基本人權、政治選舉權以及經濟平等權的訴求。故 2004 年，新任文建會主委陳其南先生，即提出了「文化公民權」、「生活美學」、「生活劇場」等理念，反映了社會運動多元化的風潮，並成為了「社區總體營造」的理念，以強調「由下而上、社區自主、居民參與、永續經營」的原則，鼓勵居民積極投入參與社區公共事務等社會、政治參與層面，型塑出更廣泛的公民社會運動(陳其南，2005；李月蘭，2016)。

因此，在文化公民權的想像鼓舞下，民眾戲劇給予民眾一個新的語彙、一種內在心的力量，站上一個舞臺有勇氣開始超越自己的述說經驗，去批判的表達發現在

他們現實的生活與心裡的矛盾，並且實現某種程度的夢想。特別是用他們生活文化的語言進行劇場再現的表達，與主流經菁英文化表現產生一個對比，為自身命名重新的批判世界。然而，劇場再現的「製程」中，是誰在說？誰在聽？誰在演？誰在抵抗？其涉及了劇場「如何轉移」給民眾？特別又在社區營造包裝下，所形構的思考框架中，如何教民眾使用劇場……如何讓民眾走入劇場？如何透過劇場行動進行自我培力，實現公民社會？這些劇場形式的訂定，又是否隱藏著某種對人、對身體權力關係的展現，導致民眾成為——文化治理展示下的民眾？

一、公民社會的認知斷裂——異托邦的挪用

回想起九二一地震災後心靈重建計畫，差事劇團來到石岡展開每週兩次為期一個月的「石岡婦女戲劇工作坊」的第一天，石岡媽媽們如此說：

甲：喂！聽說有人要來石岡開戲劇班……

乙：什麼是戲劇班啊？

丙：就是表演哪！

丁：啥！演戲！

戊：演些什麼？

己：唉呦！我不會啦！

庚：我們怎麼會呢？那是電影明星才會做的事……。」

（石岡媽媽劇團，2002）

上述的對話中，不難看出差事劇團與這一群媽媽對戲劇的想像，便存在著差異性。然而，透過一系列的肢體遊戲，她們卸下媽媽的身份，打破了過去生疏的互動關係，進入忘情忘我的遊樂情境中，並敘說起生命裡壓抑於內心不知如何表達，卻一次次迴盪在身體記憶裡的地震恐懼與親人離世的創傷歷程。殊不知一場戲劇活動，讓災難所震盪出來的生命故事彼此有了連結，使得長久以來堅守著傳統客家女性角色認同價值產生了質變；她們發現自己除了農婦身分外，原來還有其他角色的可能性，故懷抱著充滿樂觀與希望的未來想像，努力克服繁忙的家務與生計勞動現實，即便在差事劇團的勸退下仍執意要成立的石岡媽媽劇團，想以戲劇方式持續地表達對災後重建的社區關懷（李月蘭，2016）。

自此，我目睹著石岡媽媽從地震的裂縫中，懷抱期許陸續的成立劇團、籌組農民合作社、合資實現開餐廳夢想。對外受到多方媒體、廣播、學術研究、公部門邀約等關注，對內則依舊面臨房屋、產業勞動等重建困境，現實家庭、社區的父權壓迫，2000年政黨輪替後，更因新執政者與地方政黨派系衝突，導致劇團的主體性

陷入更複雜的權力鬥爭的壓迫，其協助社區重建的外來者，一不小心就被地方視為假想敵，時而石岡爸爸則躲在暗處，以「觀察」劇團上課／開會的情形。其中，自從有媒體關注的光環後，石岡媽媽劇團更被文建會視為重建社區的典範，不斷有社區應社造計畫評委推薦或要求，來參訪石岡媽媽，因此造成劇團媽媽諸多現實的兩難，尤其 2005 年民眾劇場搭上公民文化權的政策倡導，開始披上社區劇場外衣，成為社造重點項目後，來訪的社區、研究單位、學生、媒體的數量，可說是達到最高峰。套句劇團裡的玩笑話：「覺得自己好像可以幫學生寫一篇研究論文了」。因此，媽媽們逐漸感受到劇團好像成為別人參觀消費的對象，開始提出是不是每一個來訪的對象，我們都得要接受？最後討論出：

- 1、要求來訪者對劇團事先要有一定的認識以示尊重。
- 2、來訪者也須分享他們自身的經驗，而非當石岡媽媽劇團為社區一日遊的吃喝行程或被研究的她者。

如此，減去了不少交流與訪談次數後，卻換來「姿態過高」的批評，但對此倒是減少了先生抱怨太太「外務太多」的聲音。

然而，真正讓我們感到荒謬的是，從 2001 年重建典範、2006 年新故鄉計畫搭載公民文化權倡議運動、2013 年村落劇 PK 賽、2019 年社造邁入 20 周年慶典，2022 年社區營造獎，歷經文建會升格到文化部的重大社區營造政策上，石岡媽媽劇團總會莫名的被拱為社區典範，或受邀出席相關的重要典禮。可現實卻是，自劇團成立以來，為避免遭地方公所／社區發展協會的父權行事作風綑綁，以及其與新政府相矛盾的政治意圖所利用，堅持維繫劇團的主體性，數次以劇場名義獨立申請文建會社區計畫，卻遭到文建會認定劇團為非官定的社區協會代表²，以資格不符被剔除；又 2018 年我們邀請日本大提琴手好友坂本弘道，來到石岡辦一場土地正義連署公益音樂會，則因社區演出場所（土地公廟前戶外廣場）不符合公部門「表定條列」的主流表演場所之類型遭拒絕核定；2019 年受邀參與文化部部長鄭麗君親自出席的社造 20 年的慶祝活動才剛落幕不久，恰逢劇團提出 20 周年《梨花心地》的演出計畫，結果文化部卻以石岡媽媽劇團雖是社區團體，卻因劇團登記在「表演藝術團體」之下，再度不符社造資格遭到申請拒絕，於此同時，又無法達到國藝會「表演藝術團體該有的規格」難以申請演出計畫補助，這些內外因素交雜出其他

2 為此，經數次溝通無效，團長直接致電曾拜訪劇團的文建會某科長傳達困境，科長只好以他個人的特別費小額贊助計畫，幾年後，文建會的規則才做了修正，社區計畫不再受限於社區發展協會為代表遞案。

荒誕且複雜的細節就不在此追述。故所謂社區營造所強調「由下而上」的公民文化權的行使，劇團卻在「既是社區典範，卻又資格不符的……」矛盾下，屢遭拒絕與忽視，而落入資源邊緣的處境。即便劇團透過管道表達其問題，卻總得走旁門走道，又或回頭過來請地方有權力代表簽下切結書為劇團背書，困境才能獲得解套。

如此，隨著身為客家女性的過往「以家庭為重」的角色扮演，轉向積極參與公共事務的主角後，「逾越客家女性本分」的聲音，開始冠上在媽媽們的頭頂上。她們成為先生口中「變了、不聽話」的太太³，成為社區眼中一群「想法奇怪的女人」⁴，有些媽媽開始在先生的壓力下退出了劇團，有些則頂住著壓力述說起自己「已回不去了」的決心。眼前在現實生活裡上演的一連串衝突事件，不斷讓我陷進了一種道德焦慮的情緒裡。那些立基於公民權平等、參與資源均衡、以及參與機會、管道暢通、符合社會正義，代表著公民社會帶給人們超然公正、美好生活的「普世價值」，此刻對客家女性的意涵，並沒有輕易地提供我們自父權結構徹底脫身。相反的，忽略了「公民資格」的差異性／真實性，所虛擬出一種虛空形式平等的批判與挑戰，宛如一個「我們看不見的巨人」，將女性的社會角色框進另一種化約的想像認同價值中，因此陷入一種永無止境的不確定感及焦慮恐懼中，而未能超越客家女性角色真正的認識，侷限了我們對女性成長的學習視野。

王志弘（2022）提到，Alain Brossat（湯明潔等譯，2022）認為「異托邦」概念的價值，在於其所激發的批判能力，促使我們脫離既有的社會秩序，並示範另一種存在、視角及發展的可能性。然而，在追尋異托邦所開啟的批判旅程中，Alain Brossat 亦提醒著我們，必須警覺異托邦「概念」下廣泛挪用卻失去了批判力道後，

3 2021年，石岡媽媽劇團再度北上演出時，在前往住宿路途中，和其中一位媽媽再度聊起2001年有些媽媽們的先生都認為太太參加劇團後，在夫妻的對話中，開始對先生表達許多個人意見，為此逐漸地引起先生心生奇怪後而轉為不滿，認為太太「變了」、「意見很多、不聽話」，媽媽說：「當時先生連地方都找好了，說要帶我搬離這個是非之地！我都不敢講，怕妳們擔心……」。說完，我們都陷入沉思，事隔20年，我也才明白當時這位媽媽憂鬱纏身的真正原因。

4 石岡媽媽劇團成立後，頂著媒體的光環，社區公部門要求劇團參與公所中秋晚會活動，並指定要演出搞笑短劇。不同以往社區的公共事務，女性總是習慣於被安排敲邊鼓或要求配合的角色。收到邀請後，劇團在內部討論一致的表達，不願做搞笑演出、同時時間與人力都有困難。經協商公所承諾我們所有的提議與支援人力，但卻在活動當天跳票且要劇團自行想辦法解決，巨大的落差造成我們全體高昂的不滿情緒，隨即當晚媽媽們主動要求集合在團長家中開會討論此事，在全體強烈不受尊重的感受下，共識出事後一定對公所負責人表達不受尊重的感受與問題所在。事件之後，團員月霞姊進而提到：「……我才知道原來我們是可以跟社區說我的想法喔？以前都不知道，傻傻的，以前要我們跳土風舞，我們都還乖乖的自己掏錢買衣服咧……」。記取經驗後，後續社區或是外人的邀約，團長都會更謹慎的確認劇團的意見能夠得到應有的尊重。爾後，隨著劇團成員又發起籌組農民合作社，開餐廳，這些在家族與社區居民的認知中，成為了「逾越」客家女性的行徑，開始視劇團成員的媽媽們為一群想法奇怪的女人（李月蘭，2016）。

淪為「各種機會主義、裝飾性和無毒無害的用法」，取而代之是那不再有號召力的烏托邦的「撫慰人心」，而隱去「令人不安」的作用；「作者已死」，概念的內涵和運用會不斷衍伸挪移，已迄膨脹、甚而爆破（Brossat，湯明潔等譯，2022：i-ii）。故當時心靈重建的劇場工作者之身，進入重建社區遇見民眾真實壓迫時，「撫慰人心」的助人想像即被戳破。從換幕到真實的轉換，我深切地反思著：劇場的行動到底是誰的行動？那些不斷強調行動在劇場形式技術該如何精準的運用與檢討，以及掌握和社會議題結合展現批判力與詮釋力的又是誰？因此，在形式技術與公民社會普世價值相乘的認知運作下，民眾是否受專家技術所運作而忽視其自身存在性？僅僅也是以「概念」定義其現身／現聲罷了。

因此，劇團成立至今，在與家人、社區關係上，除了持續探索出更好的關係維繫的方式外，並深刻認知到公民社會帶來的美好想像，彷彿一場荒誕的戲碼，同時長期以來更不時被投以「進步的他者」目光所凝視著。2021年劇團再次受差事劇團之邀，率先在臺北發表因疫情而延宕了原本僅打算在石岡社區即將被徵收的農地，進行唯一一場環境式的演出《梨花心地》，藉由這齣20周年作品，試圖傳達劇團長期以來的實踐寫照與批判；當地震房屋倒塌、農田毀損重建後，逐漸復原的社區樣貌，卻遇上道路發展的人為破壞。客家女性一生賴以持家的土地與情感再度面臨被剝奪的威脅；年輕人出走，社區趨近老化，如今更有人在家族壓力下不畏懼的參與反土地徵收的抗爭，每日照顧家人、農務勞動，維繫著柴米油鹽的日常生活之餘，20年來的劇場實踐也逐漸磨練出我們彼此情感結盟的異托邦基地，並融入為生活重要的一部分，以此維繫著社區公共事務的參與與介入。當客家女性這40多年身體不斷耗損的勞動生活，積累成了一生的事業、一世的情感所寄，加上經歷20年大大小小權力交雜的劇場事，以及考量種種尚未改變的壓迫環境下，能說的與尚不能說的，最後都轉化為一齣《梨花心地》的生命敘事時，我忍不住在一次排練過程中，好奇地問石岡媽媽們（2021）：

秀珣：大家還記得20年前第一次上臺北參加臺北帳篷藝術節時，鬧了不少笑話嗎？有人還被嚇到⁵，事後還因媒體光環效應引發了許多事件……。經過了21年，媽媽們有沒有想過臺北觀眾會期待想看到什麼？（媽媽們大笑，開始七嘴八舌回憶起當時的心情轉折……）

5 石岡媽媽第一次上臺北，以為是要到國家劇院演出，為求盛重特定添購新衣，並到美容院梳妝打扮，當一行人帶著滿心的期待，走進當時仍是荒煙蔓草的華山藝文特區，目睹前夜剛遭颱風襲擊而處處漏雨的帳篷舞臺時，所有人都傻眼了。

鳳姬：不會了啦，現在知道是怎麼一回事了！……那時候，在帳篷演出我一看到好像是差事的演員蹲在地上拿著碗吃飯，心裡就想說：「唉喔，怎麼跟乞丐一樣拿著碗蹲在那裏……像要飯的！」。我真的有被嚇了一跳……大家都還以為是要去國家劇院演出咧，怎麼跟我們想的很不一樣。現在！不會了啦！（自信地說），懂了！

珍珍：20年了，我們就這樣啊，劇場只是我們生活的一部分，我們就盡力做我們自己就好了，這就是我們的現實啊！不然要怎樣～

秀珣：是啊，但這20年來，只要有人來拜訪幾乎都會很期待我們告訴他們說，我們改變了什麼現實？所以困擾過嗎……

珍珍：那是他們的問題，不是我們的！我們也不要期待別人要怎麼想我們。我後來就一直跟人家說，先生只要不反對我們出來，就很好了～不錯了啦。我們知道我們在幹嘛，就夠了……

秀珣：好喔～很清楚捏。（石岡媽媽劇團，2021年2月3日梨花心地排練日誌）

是的，當劇場相遇成為真實世界裡一段段的實踐足跡，我們逐漸學習辨識出行動中經常所面對到的困境，正被長久以來公民社會宏大的、理想的「普世價值」所遮蔽，且滲進在日常生活裡的毛細血管中的權力關係所鑄造出的政治課題。故一路走來，人們對民眾劇場革命性的進步想像，經常不變地置放在一種上對下的觀看視線裡，要求與在上者預期的行動價值進行對焦，成為一個再現的「他者」：

在這兩只（祖先傳承與父權體制）看不見的手造化下，觀眾看見了客家媳婦的生活與心聲。然而，這兩只手在劇中因為無聲無影，既無法對其發問、質疑，也無法反叛、控訴，成了此劇最大、也無解的哀傷。這個哀傷可以體現，可以抒發，但是卻仍看不見從內部翻轉的可能與行動……，散戲後，我對整個翻轉沒有留下深刻的印象……。然而，現實生活中的客家文化架構是否有因此被動搖的可能，是個未知。正是這個未知，等著石岡媽媽劇團繼續前行來印證。（徐瑋瑩，2021）。

石岡媽媽劇團想成為的自己到底是什麼樣子？在二十年後她們的心境轉折有什麼不同？想說的事都還是一樣嗎？或許我懷疑的是《梨花心地》展現且收尾了過往的二十年，但是我卻沒有看見媽媽們想要的到底是什麼……。當我不可避免的一再看見導演的軌跡時，也不免開始模糊乘載二

十年歲月的《梨花心地》到底是誰犁出的心地？（黃馨儀，2021）

誠如預料，兩位劇評人似乎期待在《梨花心地》戲中，看見劇團宣告這 20 年來石岡媽媽翻轉祖先傳承的勞動命運與父權體制的「革命事蹟」的大敘事，因而對戲中一幕幕敘說客家女性日常生活壓迫的小敘事感到無法滿足或不耐。對此，劇團在演出後檢討與分享時，團長珍珍姐不加思索很直接的回應：「20 年來我們從來都不認識，也沒有說過話，為什麼她會覺得看完一齣戲就會知道我們想要的是什麼？」團長的話也倒提醒了我，即便其中一位劇評人與我相識共事過，卻也從未主動向我提問以瞭解劇團。我認為團長的一番話反映出《梨花心地》所傳達這些至今仍存在於日常生活裡壓迫的劇場敘事，恰恰再次突顯人們對民眾戲劇關注的一種荒謬想像的存在；僅想以「民主、自由、平等」或者「革命解放」抵抗父權的理想性價值投以凝視，卻怠惰於在務實致用上，探究其民眾戲劇遭遇內外困境的真相而提出批判。

事後，針對上述劇評人的評論內容，資深劇評人身兼主持人的紀慧玲，邀請來賓郭亮廷在評論二臺的對談中（紀慧玲、郭亮廷，2021）貼切的形容出我們的心境：

主持：……像梨花一樣，有一點悲情的宿命，到底能不能改變她們作為女人或作為客家媳婦這樣的身份或者是結構，那結果就是每一篇都提出他們的疑問。

來賓：在開錄之前，我們有一段小討論，然後妳就說為什麼怎麼講就是在講過去？為什麼一直在談過去……。我認為這些評論都會提到石岡媽媽劇團她們從地震當中重生了，所以展現了一種母性、一種韌性……，可是另外一方面又會質疑說，這一種民眾劇場是不是又能夠真的對抗父權體制，是不是真的能夠改變現實……。這裡面有一種善意的，就是關懷民眾的政治正確；如果我們要以改變現實這個東西作為標準，然後來衡量民眾劇場的話，那很多民眾劇場都不去談它了……，你為什麼你不去問政治改變了什麼現實？你為什麼要問一個導演你有沒有改變現實，你為什麼不是去問立法委員或是總統，到底改變了什麼現實？我覺得這一件事情是很奇怪的。

數十年來，走在民眾劇場的路途上，我經常目睹的並不是弱勢的人，而是民眾如何處在一個弱勢的處境位置，被冠以「弱勢者」、「不符合理念」、「不夠積極」、「不夠進步」、「不夠基進」、「沒有美學」等標籤而淪為一個「他者」，在 Alain Brossat（2022）認為異托邦概念廣泛挪用的警語中，民眾若無法通過集體的努力培養自身

的自主性，就是逐漸在諸多的權力挪用或凝視下，遺忘了自身存在而淪為文化消費的他者。

為此，在這經常使人陷入一種民眾主體認知意識混淆的、弔詭的情境中，我因此時時反思自身角色在民眾戲劇發展的過程中，是否亦將自身的理念想像，建立在一個宛如烏托邦的「可能的世界」，使得民眾的文化行動現身，陷入到一種「反事實」的慣性中？還是，在公民社會想像下的文化治理、性別、族群、地域、監獄懲戒、甚至消費世代等政治權力影響的裂縫中，我該勇敢地跨出舒適圈，選擇一條突破各式規訓化的權力凝視，藉以劇場拉出一個「新場域」，實踐出一種「重新發現」、「再現」、「重構」與「越界」的抵抗力量，創造自身生命「在場」的連續性與意義性，最後建構一個從「我」到「我們」共同體的異托邦對抗基地。

二、一種文化的新殖民：行動者的消失

傅柯的權力研究認為，現代資本主義的權力運作，不再是一種由上而下君主式權力單向性控制的單純關係，而是一個相互交錯的複雜網絡（劉珉秀，2021）；權力的展現不再僅是一種制度、一個結構，也不是某些人天生就有的某種力量，它是大家在既定社會中給予一個複雜的策略性處境的名稱（Foucault，余碧平譯，2016）；權力是作為關係出現的策略，是一些配置、操練、戰術、技術、運作的策略（黃瑞祺，2005）；它被運作而非被擁有，它不是統治階級獲取或保有的特權，而是其策略位置的整體效應（Deleuze，楊凱麟譯，2000）。即權力到處都有，不是說它囊括一切，而是指它來自各處。

2013年一次機會到臺北藝術大學戲劇系欣賞一齣由「臺灣應用劇場發展中心」在「跨越與連結——華人論壇劇場交流會」呈現的論壇劇場《一僱二主》的演出，故事內容是關於臺灣約聘制度對勞工的剝削處境，演出過程中觀眾透過丑客（主持人）的引導，針對議題進行了非常熱烈的對話、反思與分析，並上臺取代演員的行動，提供被壓迫者勞工許多反剝削的建議。我認為，就戲劇形式的美學而言，它成功地展現了革命預演的魅力；然而，就在觀眾進行取代角色的熱烈討論接近尾聲時，一位經常參與勞工運動的工會女性組織者，在二度登臺扮演觀演者後，突然忍不住拋出一句非常貼近現實的話：「對於一個工人來說，要做到這些得要先解決家裡的問題，才有可能走出來……有些家人根本不讓你出來，會怕……」。這一段話當下與我產生極大的共鳴，它與我於相遇劇場的石岡媽媽劇團、新住民女性、家庭照顧者等女性，經常在參與公共事務時面臨家庭反對時，不是選擇沉默就是想辦法找出各種理由出門，以致不時產生行動退卻的心理干擾如出一轍。工會大姊強調工人

「內在層面壓迫」的提醒，點出了對「革命的預演」自我實現過程，隔絕了現實因素對形塑自己的影響，對一種看似由下而上由民眾來決定參與的對話、命名行動感到擔憂，可惜她的話才說完，便立即消逝在革命預演的激情中。是以，民眾無涉於現實問題反映的政治主體性的「在場」，我認為終究因未能真正「投身」以劇場作為一個文化行動的創造過程中而消失了存在。

布迪厄 (Pierre Bourdieu) 在《技藝社會學》(The Craft of Sociology, 1968)、《區隔》(Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste, 1979) 等著作中，提到：人們之所以具有藝術感和鑑賞的能力，是因為具有感知的編碼和藝術解碼的能力，人們對藝術的消費能力則取決於這種鑑賞能力。對於普通人而言，面對一個藝術品，只能看到一些線條和色彩的組合。只有那些具備藝術解碼能力的人，也就是具有文化理解、分類、綜合能力的人，才能看得懂藝術作品的意義和美感；而這種藝術編碼和解碼的能力並不是天賦的，而是教育養成的，它作為一種符號操作系統和關於文化品味的表達和分類等等，是社會建構和歷史建制化的結果，是一種具有劃分權力等級體制的知識系統 (李月蘭, 2016)。因此，底層民眾的文化行動，除了得面對各式無所不在的權力壓迫造成的行動心理干擾外，若又未能接收充分的藝能教育下，很容易會被排除在藝術再現系統之外，被劃分到主流文化之外，成為沒有具體的文化發言權及能力的「文化弱勢者」(宋國誠, 2012)。

Touraine (1925) 的行動社會學指出，行動者的消失，歸結為社會學本身的怠惰和失誤，那就是當代社會學沒有反映社會本身的變化，沒有提供社會藉以「生產」自身的創造力；其中在他看來，這種以議題、道德的訴求作為社會分析的出發點，使得被迫害的弱勢者只能以「理想」來抗拒不公；把複雜的社會關係簡化成一種由組織慣性、角色扮演、法則規定、倫理原則所串連而成的「互動」理論，全然忽略了社會關係中的權力運作因素；以及一種意義優先、法則(秩序)決定論，Touraine 不客氣把這一種將社會現實當成「先驗情境」的觀點——即認為一切社會關係總是受到一定的情境制約以進行互動性交往——貶低為「社會玄學」(宋國誠, 2012)。

故經歷一場地震災後心靈重建工作坊後，我和石岡媽媽像是共乘一艘闖進現實浪潮中載浮載沉的船，引領著我們參透了那一層層經過包裝的國家政策、社會資源與公民意識等不同階層的權力真相，並認清民眾劇場若「預先地」將民眾抽離在文化再生產和藝術編碼的「製程」之外的邊緣／弱勢位置，僅以象徵性的「情境建構」與知識系統掌握了民眾的故事，將民眾主體予以制式化與挪用，成為一齣邏輯上的行動命名，如此脫離了「實際」與「實踐」生活關係，將遮蔽了權力關係的作

用力，忽視了民眾文化再現與詮釋能力，以及權利／權力的自我建構之培養機會，事實上亦塑造出一個新的文化底層階級。

三、空間政治的「複數差異」與互為主體的關係存有

傅柯在空間與微觀經驗的權力關係的論述認為，如果沒有空間範疇，我們既不能描述歷史，也不能描述權力。地理和空間對我們來說，不僅具有認識意義，而且具有政治意義，討論完整的歷史，需要描述諸種空間，因為空間同時又是各種權力的歷史（這兩個術語均以複數形式出現）。這種描述從地理政治的大策略到居住地的小戰術，通過重構空間、知識和權力之間複雜的關係，開啟了把空間哲學與空間政治相結合的理論新範疇。這核心就是傅柯的「異托邦」(heterotopia)和「他者空間」(other space)的概念（汪行福，2009）。

在與石岡媽媽劇團實踐過程中，我發現客家媳婦角色中，便存在著南北不同的客家、閩南、新住民、外省二代多樣的身分背景，除此還有識字與不識字的、城鄉差距...等，這些差異性則象徵著，在關係中各式微觀性權力位置的優劣勢，與關係互動的影響。故在充滿「複數差異」個體與群體間微觀權力交錯下，如何共創一個從「我」到「我們」具有抵抗性的異托邦？其中，我深刻認知到 Freire：「教育是一種介入的政治行動」的真正意涵，而關係中的行動者「看見」彼此與「對話」是非常重要的課題。正是 Macedo 在提及 Freire（1987）解放教學在啟發民眾意識時的「對話」(dialogues)中指出：

對話的雙方乃是在特定的社會關係之中，不可能是完全價值中立的：「教育除了是探求知識的行動，亦是政治上的行動。正因為如此，沒有一種教育學是客觀中立的。」⁶；「教育本來就是指導的 (directive)，也是必須是改造的和轉化的 (transformative)」⁷；「教育工作者必須介入，需要介入的不只是教學上的，也應該是道德上的，不過在介入之前，一個教育工作者必須要有清楚的政治立場。」⁸ (Freire，方永泉譯，2003)

然而，批判 Freire 的人認為，激進窄化了認知與學習，中立才是一種王道，能夠讓學習者有更寬廣的發現一件事。我認為，這一種客觀中立的想像，正是將學習者的認知，建構在一個普世價值的預設中，看不見處於劣勢的主體往往已被社會教

6 Freire, P. & Macedo, D.: Literacy: Reading the word and the world, London: Routledge & Kegan Paul, 1987, p13

7 Macedo 序文 (Freire，方永泉譯，2003：21)

8 同前註，p15

化為沉默者的真相，反而箝制了所有行動者學習自主性的「動能性」。介入，才是促進轉化的行動動能。同時，介入必須「蹲下來，才能看的見」，但它不決然是一個簡單的「蹲點」實踐概念，而是在一種關係存在中，通過劇場「越界」介入現實，試圖在各種權力中的「異位關係」裡，將劇場的行動「推進」更接近真實世界的「看見」與「學習」。

無論是引導者抑或是導演的角色，我認為學習蹲下來，才能「看見」彼此在相似又相異位階的生命軌跡，以引領複數差異的行動個體，「學習」共同穿流於劇場與現實不斷交錯的行動之間，增強辨視自身與世界的智性認知與行動能力，召喚起「互為主體」的變身。因此，介入，讓我同樣也在劇場行動的「關係存有」中，逐漸領會到自己該介入做什麼和做不了什麼，保持自己知性活動的緊張度與分寸感，跳脫過往混沌的「中立」關係，正視自己在民眾劇場實踐知識上的位置、匱乏與斷裂，並無畏懼的選擇一條與民眾共同「跨越」、「介入」現實的實踐道路。

故帶著這份經驗學習的知識，2011 年我遇見「南洋姊妹劇團」⁹，女性的身分流轉在跨國婚姻下，國與國之間迥異的文化背景，是更為複雜的差異性認知的學習過程。

他的故鄉 不是她的故鄉
他的故鄉 成為她的他鄉
她曾夢想 日久他鄉是故鄉
他的故鄉 卻總提醒她 人在異鄉
她鄉他鄉 你我的故鄉
故鄉故鄉 會是她落地生根的「她鄉」
還是拒她千里外的「他鄉」 （南洋姊妹劇團，2012）

劇場，對「南洋姊妹劇團」而言，除了作為新移民運動中移民法／國籍法不公的倡議形式之外，它同時提供了新移民介在他鄉——她鄉之間，遭遇各種生活與文化適應困境時，一個宛如娘家的情感分享及支持體系。為此，除了現實的生活學習外，團員還得兼顧姊妹劇團與姊妹會兩者之間，組織內部學習與發展的分工及責任。

9 「南洋姊妹劇團」成立於「南洋臺灣姊妹會」(TASAT) 組織之下，姐妹會的工作內容分為三大類：組織與培力、社會教育、法令政策倡議，且每類之間緊密相關，並且相互加強。為了能擴大參與和更有效的改變公眾對婚姻移民女性的看法，南洋臺灣姊妹會更進一步，不僅透過語言表述與發聲，並納入劇場文化、表演等藝術元素，於 2009 年成立「南洋姐妹劇團」，讓新移民女性用肢體、表演、聲音、表情來述說新移民女性的故事。

加入南洋姊妹劇團後，2012 年我們以《她鄉，他鄉》的生命敘事出發，有計畫地將演出帶入偏鄉地區展開行動對話，並以此提升民眾支持法令修法的連署目標。藉由相識石岡媽媽之便，首先結盟了臺中石岡——東勢圈的新住民團體，實地走訪置身客家聚落與城鄉差距下的新住民處境。故每一次的行動介入不僅著重戲劇的身體表達，亦涵蓋著形塑戲劇展演的組織培力工作，包括：組織結盟、情感擾動與分享信任、議題分析與釐清、計劃書寫與行政執行、劇本發展與探討，並依據個人經驗、能力與興趣進行分工與協作。其中，機械式的「各司其職」不若有機式的「同心協力」；「同心協力」投入劇場組織關係裡的行動，並不是由上而下的將人劃分成不同群體的差異性認知，將「關係互動」落入到一種腦袋上的邏輯推論及演算的「意識」看見與協同，便能解決群體組織中差異性的歧見。姊妹劇團在團體分工訂定後，與石岡媽媽相同，每個人在各個層面的組織事務內容的認知，不是經驗尚不足就是在文化、知識教育與能力上產生定義的不同而造成了誤解，又中文口語表達能力好的姊妹，往往能清楚地傳達己見或指出他人的問題，反之，語澀者則常因語意模糊被誤會而備感委屈，有時在反思檢討究責他人時，卻也不見得懂得如何解決。這些行動歷程所描繪出的微觀性權力矛盾，往往是在彼此開始互有心結、關係緊張時，才又覺察到其根源來自彼此的差異性。故在演出成果尚未走進社區登臺前，組織內部極可能先因為這些分工所產生的矛盾而先解散。翁開誠（2002：19）在〈主體的探究與實踐〉認為：

主體性（subjectivity），就是對追求自由（或解放）的覺悟與努力……，其中努力，是要在真實生活脈絡中實踐出來，而且這實踐常是辛苦的、分裂衝突的、曲折的、反覆的。要追求自由的應然理想，就蘊含著不自由的實然現況，也就是說有著限制或壓迫存在。也就是說這些限制來自於我們自己的內在，包括身體與心理、內在與外在交雜限制的存在，承認、共處並尋找超越之道。

不同的人，在不同的處境中，不同的人生階段，在追求主體時，會對焦上不同層面的限制，因而每個追求主體性的生命是具體而特殊的。然而相似處境中的人又有著相似的限制要去覺察與努力，於是才有著集體性。……這經由真實生命實踐而逐漸開顯、說明出來的具體而普遍的真理（不是實證科學所追求的抽象而普遍的真理），就是主體性的知識，也是實踐智慧（Phronesis），也可以叫做生命的學問。……這樣的主體性又蘊含著互為主體性（inter-subjectivity）

我發現，當民眾劇場相遇的個體，因某種同質性的受壓迫經驗而匯聚成了集體，同理心的照見與支持總是會特別的濃烈。然而當劇場異托邦的虛構與真實生活並置時，便目睹了新住民媽媽則因身分問題，得身兼多項工作養家得日夜加班、客家媽媽遇上了農忙及家務照顧兩頭燒、在不完整家庭成長的逆風女孩，深陷創傷陰影中而情緒失控的困境、所有文化公民權的行動想像，又經常在種種規範、及講求績效的「業務壓力」治理下產生關係的裂解。於是，才覺察出即便彼此在濃烈的同理心支持下想要做的戲劇行動，它並沒有真正生成一個正向「關係存有」的關係互動。

Kenneth Gergen (2009) 在《關係的存有：超越自我·超越社群》中提到，個人內在衝突狀態其實是社會實踐與關係的產物，而這些內在的衝突，唯有透過關係才能抵銷這些衝突的發生。他強調只有從關係的過程中，人們才能創造「內在世界」彼此對話 (Kenneth, 宋文里譯, 2016)。異托邦空間照見了現實的權力壓迫困境，然而當中的行動者必須藉以具體的行動，學習／練習活在自己的生命現場，讓自己成為當事者投進勇氣及努力，將對話建立在一個與現實接軌的劇場行動中，進行辨識、溝通、對焦與現實調整，才能真正「看見」、「學習」而得以有從中獲得自我解放，而產生一個超越自我、超越團體完全相互的關係：互為合作者，互通彼此的看法，成為一個共同體的異托邦，在同一個真實的世界——共存。

參、劇場——再現空間的身體政治

通過石岡媽媽劇團到南洋姐妹劇團的行動發現，我認為，空間是「相互關係」(interrelations) 的產物，是通過涵蓋全球性和極細微的互動而構成的；空間並未先於認同(同一性)和實體，以及它們的關係而存在；更甚者，認同、實體、它們之間的關係，以及空間性，都是共構的(co-constitutive) (王志弘, 2018)；而空間的「概念化」問題，是需要透過與空間相關的人類實踐而解決的 (Harvey, 1973)。因此，劇場作為一組織、結盟、團結的異托邦基地，所有付諸實踐的抵抗與再造，我認為最重要的條件正是來自人類的實踐；因為是「人」而產生了行動，而這一個人，應該是坐落在「身體」上來討論。因為，「身體」不僅是劇場表達藝術中的重要媒介外，其之所以重要，更在於身體是實際生命具體現實的呈現，我們實際使用身體活著，面對現實生活中身體所遭遇的任何事物，在日常生活顯而易見的：「身體」是世界上所有人都曾經碰觸、思索、憂慮的重要問題，追究起來與「人的問題」是息息相關的 (李佳穎, 2006)，故在某種程度，它已成了人類社會在理解事物與思考、建構世界時的基礎方式。

一、行動者的主體空缺

投身劇場創作與教育，以身體力行的方式創立「被壓迫者劇場」的巴西劇作家奧古斯都·波瓦（Augusto Boal, 1931-2009）認為：「劇場」不僅是社會改造與心靈療癒的重要方法外，更是一種生活方式。而「人的身體」就是劇場的第一個語彙；必須先掌握自己的身體、瞭解身體，才能使它變得更具表達能力。他將轉化觀眾成為演員的方法，整理成四個大概的步驟（Boal，賴淑雅譯，2000：172-173）：

- 1、 瞭解身體（knowing the body）
- 2、 讓身體具有表達性（making the body expressive）
- 3、 把劇場作為語言（the theatre as language）
- 4、 以劇場作為論述（the theatre as discourse）；

透過一些簡易的形式，讓原本只是身為觀賞者（spectator）的演員，根據自己的需求創造各種「場景」（spectacle），探討某些特定的主題或演練某些特定的行動，與世界進行對話。Boal 在他的論壇劇場論述中更提到：「觀眾她不是虛構的：她存在於舞臺上和舞臺下——觀眾是一種二重的現實。侵入舞臺，侵入戲劇的虛構中，實施一種行為：不僅是在虛構中，而且還在社會現實中，這是她的社會現實。改變虛構，她也就在改變自己，解放是生存」（Boal，賴淑雅譯，2000：17）。

地震後第二年，石岡的伙房¹⁰重建引起多方聲音而難有進展，導致久住在貨櫃屋裡的媽媽身心開始出現了異樣，故每每在劇場練習中成為一個熱切關注的議題，為此，我也不時實地在重建會議中進行觀察，有機會便從其他協助重建工作者了解問題。經過數次的討論與發展，我們共創了一場革命的預演《媽媽的伙房》在社區演出，傳達媽媽們的關心外，並期待藉此在社區能展開理性的對話。殊不知上臺的觀眾皆為男性，其中一位帶有地方家族與官員身分的男性代表，便直接闖入舞臺以告誡的語氣說出：「我們客家婦女的美德就是家醜不可以外揚」。於是真實的權力便跳脫出虛構行動的想像框架，直接闖進舞臺成為一個真實的威嚇。這些活生生的壓迫感才讓我們意識到：此刻，劇場或許能將長期來已被內化的受壓迫意識給解放出來，卻尚不足以生產其能力，召喚出彼此抵抗性的行動意志。

我認為，Boal 的論述與異托邦的空間與身體的政治意圖頗有其呼應之處。但必須進一步釐清的是，在 Boal 的論述中，壓迫的困境對於第三世界的國家，是直接的生存問題，肉眼可見的壓迫形式，因此當介入戲劇的虛構行動，走進第三世界民眾的社會現實，往往能快速共振出民眾真實的政治行動，而成為 Boal 所認為

10 伙房乃客家傳統三合院的聚落形式之意。

民眾在改變虛構時，他真在改變自己。然而，臺灣同 Boal 逃亡時所歷經的歐美國家一樣，壓迫已受到現代化發展中資本主義所生成的理想主義意識形態給影響，內化於民眾的精神生活與主觀性，以致 Boal 的被壓迫者劇場，後來延伸出對人類內在壓迫的心理探索揭示、理解與治療的「慾望彩虹」的戲劇形式。然而，人們卻簡化 Boal 的論述意涵，忽視 Boal 認為的觀眾二重現實是「同時並置」在一個真實裡。故不同於第三世界的解放路徑，劇場的虛構所帶來的「改變」行動，往往落在菁英劇場工作者個人式的「技術顯化」或「文化代言」上，而架空了民眾「文化再現權利」的主體，因而改變行動往往僅能在想像的行動體驗中不斷的循環，導致行動者的「缺席」。當威嚇逼近時便戳破行動想像，所有人因此陷入多重的焦慮停滯在一個靜止或解體的「主體空缺」狀態。故民眾劇場若要成為異托邦的「對抗基地」，那麼，民眾必須自己學會取回「支配」和「生產」異托邦空間的權力與能力。

二、劇場——身體政治的行動部署空間

1986 年後，在「戒嚴文化」尚未完全消退瓦解，而新的「解嚴文化」仍處於摸索狀態，對抗社會壓迫體制的小劇場運動面臨了結束或轉型，因此，開始追隨葛羅托斯基，太極導引、舞踏等，身體訓練的探索。因此，1993 年我成為了「江之翠社區實驗劇場」（現更名：江之翠劇場）團員後，便跟上小劇場身體訓練潮流，每天從早到晚沉浸在劇團嚴格的太極導引、舞踏、葛羅托斯基、傳統南北管戲曲等精英式身體文化訓練，同時，又經常往返南部農村，跟著一群在地農民學習在地的民俗藝陣，探索一種東方的、傳統的、敬天、酬神祭典儀式性身體表現。爾後，2000 年加入差事劇團後，開始接觸第三世界的民眾戲劇、西方國家的教育劇場、一人一故事劇場等不同的應用劇場形式的薰陶洗禮。

因此，介於東西方的戲劇訓練歷程，我逐漸地意識到東方與西方思考身體觀的差異性存在；柏拉圖在《費陀篇》（*Phaedo*）中曾說，所謂「哲學的生活」就是無視於肉體的愉悅而「轉向心靈」；死亡就是心靈從肉體中獲得解放，這種心物二分的思想理論，到了笛卡兒（*René Descartes*, 1596-1650）更為彰顯。因此，西方的身體觀是以身心二元論來看待身體的存在，著重在身心之間的辨證。反之，在東方儒家的身體觀並沒有身心對立的傳統，對身體的概念則是由一個整體的概念所把握（黃俊傑，2002）。

我認為兩者不一樣的身體觀命題，也影響現今與民眾文化論述相關的劇場實踐，呈現出身體的議題關注與討論，對人的存在關心關切，有著不同的變化與結果。因此，通過劇場多年來走進民眾生活場域的在地實踐所見，它逐漸召喚我回歸，反

思過去在小劇場時期的身體經驗，尤其是從傳統劇場／民俗藝陣的民間藝師所傳授的技藝中領悟到：「身體，它是一種從土地滋長出來的生存勞動技藝與儀式展現」，而相對的，西方劇場儀式的身體展現，經過專家、權力者的技術運作，往往較像是一個劇場舶來概念，陌生而難解。尤其，當深入各個社區民眾的身體勞動現場時，我發現民眾的創造力，必須通過民眾自身的身體經驗，進行身體語彙的分析、轉譯及轉化，於是我的行動介入便像是一個身體交流、橋接、轉譯及部署行動策略的角色。而為避免認知的差異，我必須反過來學習以理解民眾在地性的身體語彙，通過彼此異質的身體經驗交流參照，溝通出彼此能夠共通的行動語彙，如此也才能推展民眾戲劇的在地轉化及生產力，以探索存在的問題意識與行動意義。

（一） 身體越界與轉化：民眾性的召喚

石岡媽媽劇團經歷革命的預演《媽媽的伙房》權力登臺的洗禮後，一連串的壓迫衝突逐一浮現出所有人的現實當中。全團人一度陷入茫然，一位媽媽以帶有苦澀的玩笑語氣說：「我回不去了！如果有一天看到我的身分證貼電線桿上，就代表我被我老公休了」，殊不知立刻引起在場媽媽們深切的共鳴而熱切地討論了起來，並驚覺的發現彼此竟還有一個共同處境：「當有一天自己真得離家出走時，發現自己會沒有地方去，也不可能回娘家」，大家接著自嘲著說：「我們怎麼那麼的可憐～」。在那一刻，所有的聲音敲在我的內心，相較自己內在的懦弱與恐懼，讓我油然而感到羞愧，而連想起過去我從傳統民間技藝恩師身上，曾感知到的一種生命韌性。為此，我不斷追問著自己：「我在害怕什麼？」漸漸地，我不再仰賴應用劇場的形式技巧，而回頭思考如何利用己身的劇場經驗進行介入，把各種能力的培養納入於組織行動中，實際的讓人們為集體性的行動而互動起來，以召喚出行動者抵抗的「民眾性」力量；即透過劇場「身體」語彙開展出一個「場域」，進行身體與各種關係之間的解構——重建——再現部署的行動，而產生一連串的關係互動，創造人怎麼照料自己存在的技術，以建築自身的主體性與集體性「越界現實」的劇場行動。其正如同日本左翼導演櫻井大造（孫歌、櫻井大造，2005）提到：

我們藉由戲劇表現來挖掘和呈現我自身裡面的「民眾性」，而所謂「民眾性」，必須是從自己內部抽出來的東西，不可能投影到他者的民眾身上，我們為自己的存在和這個世界面對，必須在自己的內部創造民眾性，除此之外，別無他途。

於是我與差事劇團所有伙伴提出與石岡媽媽進行一個「身體」工作坊的想法，但隨即招來資深團員的批判，她認為：「民眾的身體不需要訓練，身體訓練對民眾

來說，是一種上對下的規訓。」當時，恰巧得知她在參與一場舞蹈工作坊後，對舞蹈開始產生了興趣，為此興起一個身體自我訓練計畫。於是我便回應：「為什麼你覺得舞蹈需要訓練你自己的身體？我認為訓練能讓你養成覺察自己的身體狀態、鍛鍊機能，以致能更自由且有意識、有力量的創造並活用身體成為一種自我技術，而不會掉入過往的身體慣性」。但這些來自過去我在小劇場、傳統技藝的身體訓練時的體會，面對石岡媽媽劇團仍是另一種想像光景，伙伴的批判對我來說，不亦也是一個重要的提醒。於是，我走進石岡媽媽的勞動現場經驗勞動時，媽媽卻教會了我如何放鬆身體的技巧，因而見識到勞動者身體的平衡感與放鬆技術，早在多年來的勞動鍛鍊中，發展出形同傳統藝術表演者所展現活靈活現般的身體感。除此，不論是如何精準的撒魚網、輕鬆支撐腰桿種蒜頭、扛香蕉、包裝秤重等勞動肢體中，皆能看見相似的身體感。然而，這些身體技藝在強大的資本市場競爭的生存法則裡，往往淪為一種勞動生產工具而快速損耗身心，致使失去了自我的知覺與創造能力成為一種慣性反應。

因此，循著上述的勞動生活的目睹與身體體會，我嘗試從石岡媽媽的勞動身體出發，引領她們從日常的身體經驗意識與展示出發，橋接到劇場的靜心與行、立、坐、臥間的自我觀察的練習喚起身體的知覺，再與當時仍歷歷在目的權力壓迫感知，及「回不去」的糾葛心情對話後，我以膠帶綑綁所有人的身體，象徵現實難以脫離的束縛感，空間裡則是充滿著隨觸可及的報紙。穿梭在虛構與現實交錯的身體記憶中，宛如自由卻深受牽制難以掙脫的身體感，開始觸發媽媽們想扯去身上束縛的抵抗意志與動作，正當耗盡所有力氣掙脫身上所有膠帶時，出現了一超出我所料想的場景；有人開始傻笑著，繼續想掙脫自己身上的衣褲，不久便成為所有人互扒身上的衣褲。當下我的反應，則是迅速衝往樓梯出入口看守著，以確保不會有人突然闖入看見這一幕：「一群身上剩下內衣內褲的客家婦女正在亂跑亂跳、或笑、或坐、或躺、或撕報紙。」監守樓梯口的同時，我不時的回頭盯著媽媽們的一舉一動，擔憂起下一幕更顛覆我的想像，但那一刻我深刻體認出：「劇場，是一個釋放／啟動身體知覺的自由空間」；媽媽們通過自己的身體跨越身體界線，瞬間離開了身體慣性，而釋放出長期受現實交織禁錮已久的內在焦慮、渴望及想像力的知覺能力，感知到自己的存在。

知覺是身體認知的基礎，是認識所有事物的一切開始，當身體處在不同角度不同姿勢面對世界時的知覺基礎不同，所感知到的也不同；自我能夠用身體注視一切事物、感知事物的存在，並且也可以用自己的身體注視自己

的身體、感知自己的身體存在，身體可以見到自己，也可以感到自己的存在。(李佳穎，2006：28)

於是，通過流動於劇場與民眾現實間的身體知覺，媽媽們經由自己肉身的「在場」與「親炙」的召喚創造出的「民眾性」，改變了我們與身體經驗的對話深度與存在認知，對於世界的認識，也開始變得不同。2002 年底，石岡媽媽以《心中的河流》重新出發，臺上不僅從媽媽的身體探究出新的身體表達美學與課題，臺下同樣也藉由身體開展各種策略性「越界」行動與組織分工，在幕前幕後的身體感知相互交織下，又不斷地開啟一連串新的身體認知，並與內在壓迫意識持續對話。最後，劇團慎重地邀請家人、社區，以及當時闖入舞臺的權力者來看戲，為此，在現實中激生出更深層的對話¹¹，而凝聚出新的集體意識與意志。故在種種「行動中認識」的歷程經驗，從我到我們，民眾學習以劇場獨特的生命方式「在場」，不僅僅只是區區一齣體驗生命的身體表達預演／練習，更是讓身體練就出的表達力，有足夠的穿透力「越界」現實，生產出自我的知識與力量成為自己的身體行動者。

而多年來，坐落在不同橫向座標的行動現場裡，我始終感激所有相遇伙伴帶給我的影響，提供我一個「位置」與「機會」，能夠不斷地在實踐中自我審視與探究。為此，我更時刻的警惕自身「介入」的分寸感，以致曾反覆陷入：「是誰的行動研究？」自我質疑中，而遲遲難以正視自己的論文書寫，以梳理出本論文研究所欲證立的實踐知識與方法論述，並好好說清楚行動關係中「我是誰？」直到 2016 年，碩士論文期限將盡，開始起了放棄的念頭時，石岡媽媽終於不耐的當面斥責我：「阿妳是要拖到什麼時候啦？妳要趕快寫啦！我們沒唸什麼書，幫不妳了忙……，趕快寫完，我們才可以再上課。寫東西喔，就只有妳可以啦，妳自己要去面對……」(李月蘭，2016)。媽媽的話猶如醍醐灌頂使我明白：「我遺忘了關係中的另一個自己」因此，當她被召喚回來後，我終鼓足勇氣的完成了書寫，在面對世界時，我明白了我是誰，並為我的存在——在場。

(二) 劇場：面對世界的行動部署

故透過相遇的旅程與自我的書寫，我逐漸清楚的認知自身角色在每一段相遇的旅程中，必須承擔的角色與責任，因而理解了自身存在的意涵。帶著這一份認知，

11 自此，媽媽們的先生從過去反對的態度，轉為「不鼓勵、也不反對」的態度，不再干涉太太參與劇團；而那位闖入者的地方家長，也在一次團長家的聚會中，態度放軟並尷尬的表示，在《心中的河流》戲中，已領會劇團所要傳達的意涵。

2018年，隨著差事劇團的監獄劇場計畫，我遇見法務部矯正署彰化少年輔育院¹²（現更名勵志中學）的逆風女孩。當戲劇的「場景」坐落在一個全景敞視監禁的空間，面對矯正學校這特定時空背景，以懲戒威嚇、規訓取代威權的機制運作下的集體感¹³，人的整個身體表現便成為了矯正管理的績效表現（李秀珣，2023）。此刻，女孩們抱著「怕扣分」影響假釋刑期目的下，被要求參與了劇場計畫。同時，在她們懵懂又扭曲的青春裡，充滿著不完整且複雜的家庭問題，並在整個消費文化將女性身體物化為商品環境驅使下，經常受親友的情感勒索與誘導，陷入酒店文化以求維生，因此對身體的認知往往被剝離只剩下性的標籤，又或者遍體鱗傷的，滿是女孩們自嘲拉小提琴時印記在手腕／手臂自殘的傷疤與刺青。如是渾濁的青春歲月，時時出現的小圈圈霸凌關係，往往只是突顯她們心中尋求歸屬感的渴望卻成為溝通的屏障（容淑華編，2021），如是，逆風團隊身處在充滿規訓與監視的矯正空間，與女孩們內心設下監禁自我的圍籬，雙重閉鎖的世界之間，如何撐出劇場的場域，進行身體與自由意志的意義創造？實充滿著許多挑戰。

經歷種種嘗試與挫折，終於在孩子們想聽歌的自由渴望下，開啟了對話的縫隙。孩子們點選的歌曲背後，幾乎都深藏著難以述說的創傷故事，卻都只願私下悄悄的與我分享。帶著這一分秘密與信任的關係，我謹慎的先打開我自身的故事，與孩子們生命故事進行交心的對話，透過「故事相遇」我們共同探索生命的脆弱與渴望。如此一步步的關係推展後，偶爾，孩子們會願意曝露出個人較私密的經驗，小圈圈的關係霸凌在同理心之下，逐漸有著改善。因此，也搭起我和孩子們最親近的教導員的信任關係，開始有默契的針對孩子在苦悶的監禁生活裡的情緒變化進行溝通，以協助我佈署一連串呼應孩子們的生命經驗、內心渴望，興趣才藝等身體練習與對話，從中建立自我梳理情緒關卡的能力。其中，我亦領悟到戲劇中的角色獨白，不僅僅是一個表演，更是演員與自己打交道的自我訓練工具，以磨練自身行動的勇氣與自信。因此，我總是會設計並鼓勵演員以獨白形式，與自己的現實進行對話。

我多麼希望有一個人可以懂我……我討厭那被關在牢籠裡的感覺，明明是在家，為什麼連出門都不行！當你們在家時，卻又都不問我，最近到底過好不好？你們總是覺得我會跟別人學壞、學會吸毒、學會逃家，然後只想把我關在家裡。明明就是你們把我生出來的，為什麼要把我一直

12 2019年8月1日，因應改制矯正學校成立之準備，設置「誠正中學彰化分校」，2021年8月1日正式改制為矯正學校，全名更為「勵志中學」（李秀珣，2023）。

13 依院內及各班級規定，任何坐臥行進的日常活動皆不能有單獨或私下的行為，即便如廁時間皆以集體方式進行，一旦發現任何違規事項，則會依違規事項輕重受到如：剪髮、體能、抄書、關禁閉或扣假釋積分等方式作為懲戒（李秀珣，2023）。

關著，永遠不聽我解釋，就說我只會找藉口！我行我素！不聽你們的話！
難道，將我生出來，真的都是我的錯嗎？（勵志中學：Mi，2020）

在反覆排練後，Mi 同學突然在登臺的前日，帶著一種下定決心的勇氣，遞給我一張前夜才寫好，更多想對母親表達的內心話。然而，面對滿心的期待，卻又充滿糾結、自卑與無助的情緒關卡，往往在演出前一兩週開始侵蝕孩子們的互動關係。它考驗著逆風團隊，得時時應變出新策略，引導孩子們覺察情緒轉變的自我探究，感受排練中渴望自我表達的內在勇氣、感知並與情緒和平共處，以及看見團體相互陪伴與協作的努力。相遇至今，孩子們的逐步轉變，也改變學校、教導員、技職老師，甚至校外學生家人，與逆風團隊的互動關係，從有距離的觀望轉變為可協商的配合，甚至參與協作及演出。故所有身體行動的協商與部署，不僅在建立孩子們間的關係存有，它更是意圖的想以劇場的「越界」行動，開展出一種關係的轉向，以穿越矯正機構以「隔離」、「矯正」、「治療」、「行為管理」等權力的凝視，強調「一個活生生人的問題」，以此對整個現時感化教育提供出另一種不同的反思視野與見證：「透過藝術行動的介入，進行社會變革的可能」，一個面對世界的行動部署與改變（李秀珣，2023）。

三、民眾性具體化過程：身體與空間互為辯證的意義

Boal 的「被壓迫者劇場」強調民眾必須走出一般景象式劇場的封閉觀看系統，從而要民眾多思考自己的問題，多表現自己身體的「動能」；也就是訓練自己從事真實的行動，劇場本身不是革命性的，但它卻是一項革命的預演（Boal, 2000: 165）。在我認為，其恰如一種在民眾集體意識中，形構一種在「邏輯真理」中，強調思想解放的召喚儀式。然而，在「邏輯真理」與「事實真理」的區分中，原先邏輯的論斷固然確保了事實的真，但因為與事實本身仍屬不同的層次，而有段距離；亦即邏輯真理是分析的，事實真理則永遠得不到邏輯的保證，而只能在經驗事實的觀察中得到驗證（蔡錚雲，2000）。因此，解放的思想，須通過行動者的身體感知、技藝與關係互動的現實鍛鍊，才足以內化民眾自身的民眾性力量。現象學大師梅洛龐蒂對於身體知覺談到（Maurice，楊大春、張曉均譯，2005：279）：

身體勢的概念意旨，藉由身體的姿勢與所處環境互動中的辯證關係，於此身體在空間中建構出意義來……。知覺主體在現象場中使意向擴張為一個有意義的身勢圈，或是使意向與事物結合在一起。……

也就是說，這種身體勢的辯證關係導致了各種新關係的出現，民眾在彼此的生活故事中，重新看出更多的東西並投入身體的實踐。而劇場，介於真實與虛構、觀

看與被觀看的身體凝視與對話，打開了一扇窗讓陽光進來，讓行動者看見自己的身形，開始慢慢的釋放自己，學習練習敘述自身的身體力量。有勇氣的投入「自身」的探索，在各式各樣與環境之間的身體實踐、身體的感悟及心理的調適，進行身心互動式的調整與檢視，才能在活生生的生活狀態中獲得一新的社會關係，反身感知可被理解的現實世界，展開身體與真實環境不斷循環交涉（見圖 1）、互構而成一個空間的實踐，建構出主體實踐知識，並對其產生政治作用。

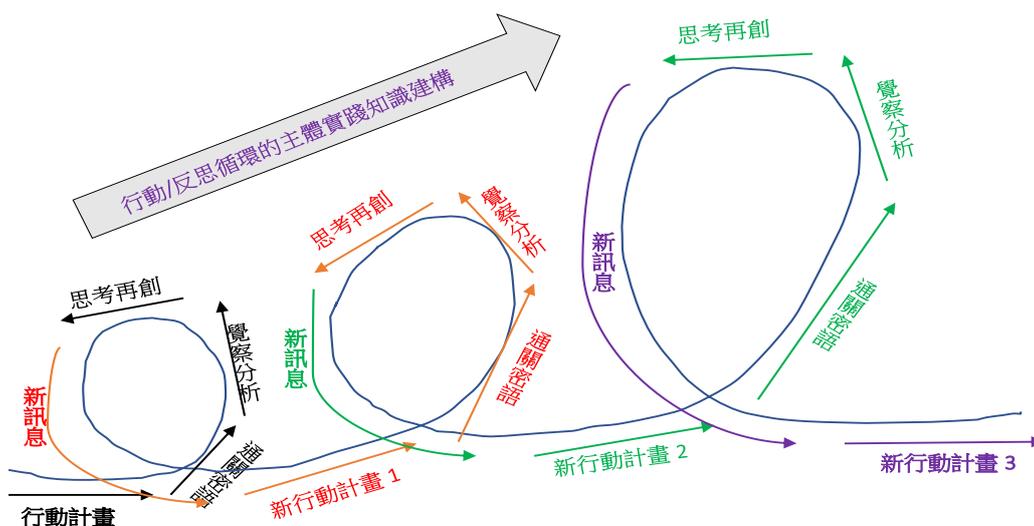


圖 1 建構主體與實踐知識的行動／反思循環圖（筆者自繪）

因此，從石岡媽媽劇團、南洋姊妹劇團、逆風女孩的行動研究中（見圖 1）所示，她們從初始的行動計劃中，面臨著困境而開啟對權力壓迫的認知，成為互動溝通的「通關密語」與「覺察與分析」新感知，進而通過「反思再創」，建構出行動知識的「新訊息」，以開展新的行動計劃。這種不斷地與自身的現實環境，產生了循環性的對話與辯證新關係，讓行動者因此而增能「變身」，成為自己民眾性的「能動主體」。

肆、民眾戲劇——一種反身性「變身——越界」的自我技術

在社會學的領域裡，Harold Garfinkel (1967) 提到：反身性指的是行動者是有意識的面對這一個世界，行動者試圖地理解他所面對的情境意義，並根據他對這個意義的理解，採取適當的回應，而且還留意這個回應對於情境的影響，據此調整自己的行動或是進一步確定情境的意義。故從接受小劇場、傳統劇場、民間藝陣的身體訓練與探索經驗，到 2000 年投入民眾戲劇工作至今的經驗反思中，我認為，劇

場相遇的行動辯證，讓我體悟到「表演」是一個訓練自己的身體「在場」、「創造」的變身技藝，重新部署的學習與體現，對自我進行修正與改造，召喚「民眾性」具體化的過程。其正如藍劍虹（2002）所言：「表演技術向來不是一個製作似真幻覺的技術而已，而是一門「創造」人的技術，這樣的認知同時也導致對舞臺以外的日常生活的批判」；如同史坦尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavski, 1863-1938）（1936）所認為的：真正的演員是那個欲求在其自身創造出另外一種生命，另一種比我們周遭現實生活更深刻、更吸引人的生命的人（藍劍虹，2002：10）。也就是讓民眾藉以演員的身分，從劇場的自我表達技術中解放出來，將自己重新創造一個活生生的人。

因此，戲劇它根本就是一種技術、一種實踐的技藝、一種與現實物質打交道的方法與技術。而與之打交道的現實之物不是什麼別的，而正是我們自身。這種自我的技術，借用傅柯（1997）的術語，是涉及「形成自我的實踐」（pratique de soi）的自身技藝（黃瑞祺編，2013）。石岡媽媽曾經這樣說：「我這客家媳婦也熬成婆了，種梨子種了 40 多年，好像變成了一種事業成就了...，我覺得我們很不簡單耶，還能守護這些田地沒有讓它荒廢掉，種出來的梨子又那麼的漂亮，以前我會很怨，但是現在每天來到田裡工作，就覺得很滿足...」（石岡媽媽劇團，2021）。



圖 2 《梨花心地》異托邦紮根的足跡

我認為，相遇的劇場異托邦，正如同一畝田地般，提供我們相互鍛鍊彼此生存的勞動技藝，如《梨花心地》一腳步一腳印學習紮根在共生的土地上（見圖 2），就像石岡媽媽劇團教會我的，她們深耕土地的情感成為我的左腳，讓我感到踏實而勇敢地跨越出我的右腳，並使我也能成為支撐她們前進的右腳。梨花，花落又花開，我們還是原來的我們，只是我們學會了變身而能起身，用我們自己的身體一同面對世界並前行。

參考文獻

一、中文文獻

- Freire, Paulo。受壓迫者教育學（方永泉譯）（2003）。臺北：巨流圖書。（原著出版年：1993）
- 王志弘（2016）。傅柯 Heterotopia 翻譯考。《地理研究》，65，75-106。
- 王志弘（2018）。空間作為方法：社會與物的空間存有論。《地理學報》，90，1-26。
- 何玟娟（2002）。《從廚房到舞臺：初探民眾戲劇與婦女賦權》。未出版碩士論文，世新大學社會發展研究所。
- Foucault, Michel。性經驗史（第一卷）：認知的意志（佘碧平譯）（2016）。上海人民出版社。（原著出版年：1976）。
- Gergen, Kenneth J。關係的存有：超越自我·超越社群（宋文里譯）（2016）。臺北：心靈工坊。（原著出版年：2009）
- 宋國誠（2012）。《閱讀左派》。臺北：唐山
- 李月蘭（2016）。《迴盪在換幕到真實的裂縫中：一條通往「民眾性」劇場實踐道路的反身敘事》。未出版碩士論文，世新大學社會發展研究所。
- 李秀珣（2023）。劇場——作為人的一種自我技術。《美育》，257，41-49。
- 李佳穎（2006）。《身體知覺與書法美學音雙重引用——從蔡邕的《筆論》開展身體知覺現象的研究》。未出版碩士論文，南華大學環境與藝術研究所。
- 汪行福（2009）。空間哲學與空間政治——傅柯異托邦理論的闡釋與批判。《天津社會科學》，3，11-16。
- Donald A. Schon。反映的實踐者：專業工作者如何在行動中思考（夏林清譯）（2004）。臺北，遠流。（原著出版年：1991）
- 容淑華編（2021）。《監獄劇場：逆風行者》。國立臺北藝術大學。
- 翁開誠（2002）。主體性的探究與實踐。《應用心理研究》，16，19-225
- 陳其南（2005）。文化公民權之理念與實踐。《國家政策季刊》，4（3）。
- Aain Brossat。異托邦 共同體 生知之所在（湯明潔、陳韋勳、王紹中譯）（2022）。臺南：國立成功大學出版社。（原著出版年：2022）。
- Touraine, Alain。行動者的歸來：後工業社會中的社會理論（舒詩偉、許甘霖、蔡宜剛譯）（2002）。臺北：麥田。（原著出版年：1965）
- 黃俊傑（2002）。中國思想史中「身體觀」研究的新視野。《中國文哲研究集刊》，20，513。

- Behar, Ruth。傷心人類學(黃珮玲、黃恩霖譯)(2010)。臺北：國立編譯館、群學。
(原著出版年：1997)
- 黃瑞祺(2005)。再見傅柯：傅柯晚期思想新論。臺北：松慧。
- 黃瑞祺編(2013)。理論的饗宴。臺北：碩亞數碼科技有限公司。
- Maurice Merleau-Ponty。行為的結構(楊大春、張曉均譯)(2005)。商務印書館(原著出版年：1942)
- Deleuze, Gilles。德勒茲論傅柯(楊凱麟譯)(2000)。臺北：麥田。(原著出版年：1988)
- 劉珉秀(2021)。高中實習教師的主體化歷程探究——以傅柯的權力觀點反思。未出版碩士論文，東吳大學社會學系研究所。
- 蔡錚雲(2000)。另類哲學：現代社會的後現代文化。臺北：臺灣書店。
- 賴淑雅(2006)。區區一齣戲——社區劇場理念與實務手冊。臺北：文建會。
- Augusto Boal。被壓迫者劇場(賴淑雅譯)(2000)。臺北：揚智文化(原著出版年：1979)
- 藍劍虹(2002)。回到史坦尼斯拉夫斯基——人作為一種技藝。臺北：唐山。

二、英文文獻

- Altrichter, H., Posch, P. and Somekh, B. (1993). Teachers investigate their work: an introduction to the methods of action research. London: Routledge.
- Behar, Ruth. (1997). The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart. Beacon Press.
- Schon, Donald A. (1983). The reflective practitioner: How professionals think in action, NY: Cen-Basic Books.
- Elliott, John (1991). Action Research for Educational Change, Open University Press: Milton Keynes
- Freire, P., & Macedo, D. (1987). Literacy: Reading the word and the world. London: Routledge & Kegan Paul
- Freire, P. (1993/2000). Pedagogy of the Oppressed. Continuum, New York.
- Foucault, Michel and Jay Miskowic. (1986). Of Other Places. Diacritics, 16.(1):22-27.
- Foucault, M. (1997) Ethics: Essential works of Foucault, 1954-1984. P. Rabinow (Ed.) R. Hurley et al (Trans). New York: New.
- Garfinkel, H. (1967). Studies of Ethnomethodology. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Harvey, D. (1973). *Social justice and the city*. Oxford: Basil Blackwell

Staniewski, K. (1936). *An Actor Prepares* (E. R. Hapgood, Trans). New York: Theatre Arts Books.

三、網站（影音）資料

紀慧玲、郭亮廷（2021）。【EP.11 這一群媽媽到底在做什麼？】石岡媽媽二十週年《梨花心地》。2021年4月15日，聊表演就來評論二臺。取自：
<https://pareviews.firstory.io/episodes/cknichnut3kw70982rks6lye2>。

孫歌、櫻井大造（2005年8月31日）。孫歌與櫻井大造對談。北京。取自：
<http://multitude.asia/archives/205>。

徐瑋瑩（2021）。從自我賦權到鬆動文化結構的探問《梨花心地》。2021年3月17日，表演藝術評論臺。取自：<https://pareviews.ncafrog.org.tw/comments/8a072b2f-a55f-4a8b-ab3f-baf9b6958732>。

黃馨儀（2021）。等待下一個二十年，梨樹自生《梨花心地》。2021年3月18日，表演藝術評論臺。取自：<https://pareviews.ncafrog.org.tw/comments/a5c406a2-1f19-4050-95cc-af3ae6ed9d53>。

四、其他

石岡媽媽劇團（2002）。《心中的河流》劇本台詞，未出版。

石岡媽媽劇團（2021年2月3日）。《梨花心地》排練日誌紀錄。筆者錄音／文字紀錄，臺中市石岡區。

石岡媽媽劇團（2021）。《梨花心地》劇本台詞。未出版。

台灣南洋姊妹劇團（2012）。《她鄉 他鄉》戲劇演出節目單宣傳文字。

勵志中學（2020），《那個我，那個她》劇本台詞，未出版。

舊城青劇場：故事，劇場與社會實踐

蔡奇璋

東海大學外國語文學系副教授

摘要

2018 年，東海大學人文創新與社會實踐計畫團隊在國科會（當時之正式名稱為「科技部」）的補助下，正式進駐臺中市舊城區（亦即一般所指的「臺中市中區」），於東海大學在該區所擁有的校產青果大樓辦公室掛牌運作，依計畫內涵施展行動方案，深化大學與地方之間的交流，期能透過大學端的知識力、想像力和行動力，來嘗試「活化」疲態漸露、日趨冷清的舊城區，並從中進行學術研究。

本論文旨在探掘東海大學人文創新與社會實踐計畫故事組成員於 2018 年至 2022 年執行計畫期間所運用的策略，以及過程中所規劃、施作過的行動方案，從而建構故事、劇場與社會實踐三者間的關係脈絡，並聚焦於一個由地方議題團體裡的青年夥伴所發起之戲劇行動：《舊城青劇場》，以檢視其背後之理念和操作模式，解析此一展演在社會實踐上的意義。

關鍵字：舊城青劇場、臺中中區、社會實踐、故事、敘事力、賦權

Our Youth in the Old Downtown: Story, Theatre, and Social Practice

Chi-Chang Tsai

Associate Professor

Department of Foreign Languages and Literature, Tunghai University

Abstract

In 2018, a team organized by Tunghai University for the purpose of conducting the Humanity Innovation and Social Practice (HISP) project, sponsored by Taiwan's National Science and Technology Council, at the Old Downtown – officially indicated as the Central District – of Taichung City. The team had an office located on the 11th floor of Ching Guo Building, part of school property, in the Central District, and its mission was to carry out action plans according to the goals of the HISP project, aiming to deepen interactions between the university and selected local communities. With the university offering the resources of knowledge, creativity, and social practice, it was expected that the efforts made by the Tunghai HISP team would help to activate the continuously declining Old Downtown, and research papers and academic discourses could also be produced or generated in the process.

This essay aims to contextualize the relationships between story, theatre, and social practice through the exploration of the strategies applied by the “story unit” of the Tunghai HISP project team during the period between 2018 and 2022, as well as the action plans made and conducted by the unit within those years. It then focuses on a theatre production, purposefully named as *Our Youth in the Old Downtown*, initiated by a group of young adults concerned with different local issues of the district and supported by the Tunghai story unit. By examining the ideas, ideals, and the operational strategy of this production, this essay will conclude with an analysis of the meaning that this piece of theatre has created within the context of social practice.

Keywords: Our Youth in the Old Downtown, Central District of Taichung, Social Practice, Story, Narrative, Empowerment

前言

國科會推動「人文創新與社會實踐計畫」(以下簡稱為「人社實踐計畫」)，已行之有年，其立基之根本信念乃是：

人文及社會科學的研究總要落實在原生的土壤裡，總要有相當的資源與人力，以社會參與的方式，投入本土的、在地的生活脈絡的研究。再者，一個良好的社會，總要具備自我瞭解、自我反省以及願意改善的維度。¹

換言之，這是一個鼓勵大學教授走出象牙塔，以自身所處、所關切之地區文化為標的，藉由社會參與的積極作為，爬梳、活絡、開展、研究該地區之生活樣態和重要議題的計畫。

在此前提下，東海大學組織了一群包含研究者在內的跨院系教師，選定臺中市舊城區(以下簡稱「中區」)為執行場域，於通過國科會(當時之正式名稱為「科技部」)補助申請後，自2018年7月起，進駐青果大樓人社實踐計畫辦公室，展開為期三年的行動研究²。其後，研究者所屬的「劇場組」(後於2019年7月計畫內部整編時，與「社群組」合併，改稱「故事組」)，遂按照計畫書內所擬定的「第一年認識場域→第二年擾動場域→第三年開發場域」之進程，於第一年帶著有志共同投入的學生³，以「中區傳統產業」和「中區女性圖像」為主軸，進行田野踏查，佈線採訪，蒐集在地人物的生命經歷，逐一繕寫成文字報導，或拍製為紀錄短片，並架設「翻閱城事」臉書專頁刊載之⁴，從而具體呈現工作內容，強化各界對中區在地文化與東海人社實踐計畫的關注。再者，復於第二年設定「舊城有藝事」與「城市故事櫃」雙線並行的行動方案，藉由東海大學在文創和展演兩方面的人力資源，鋪排「藝術介入(或曰「浸潤」)社造」的軌道，從而引動關心舊城發展之人士對於此區文化的興趣和想像；同時，透過研究者及夥伴們在場域蹲點所建立的連結，

1 謝易儒：〈「人文創新與社會實踐」計畫之推動〉，《國科會人文創新與社會實踐》官網：<https://www.nstc.gov.tw/nstc/attachments/9946e6af-6b3c-40b8-910e-65041573dab7> (檢索日期：2023年8月31日)

2 後因科技部當時有統一各校申請時間之考量，延展了一年，故東海大學人社實踐計畫總計執行四年，至2022年6月為止。

3 做為故事組的主責老師之一，研究者與組內另一主責教師東海大學中文系副教授高禎臨老師商議決定，不以常見之USR(大學社會責任計畫)藉由開課導入學生進行共作的模式來運行，改從彼此於任教過程中所接觸過的學生來招募共事者，期待能夠透過「志趣」來帶動學生參與之意願，而非用「課程規定」的手法強制學生加入計畫執行陣容。

4 「翻閱城事」為本團隊經營的網路介面，用以公布並傳遞各類團隊行動與各式中區報導；此外，為了因應當時的新冠肺炎疫情，亦將團隊工作內容改以「線上展」的方式進行傳播。官網：<https://www.facebook.com/TaichungFlipping/> (檢索日期：2023年8月31日)

持續接洽、安排訪談，期盼能夠累聚更多在地故事，做為第三年開發、活化中區的資本，乃至於最後得以藉由劇場表演來呈現中區的生活與記憶，並從中檢視整體行動的內涵和意義，書寫研究論文以收束之，好貼合前述國科會所標誌的核心理念：「以社會參與的方式，投入本土的、在地的生活脈絡的研究。」換言之，透過故事、劇場來進行社會實踐，是東海大學人社實踐計畫故事組成員打從一開始就已經擬定的行動策略：始於故事，終於劇場，其間的過程就是一趟以「人的經歷」為核心的探索之旅。

事實上，「生活即劇場」(everyday life as theatre) 這類的論述，於西方早已行之有年。在莎士比亞的名劇《皆大歡喜》(As You Like It) 中，世界被比為一座大舞台，眾生無分男女，都是這座舞台上的演員；每個人在每一天裡，都有好幾個角色必須扮演，而「故事」裡的每一角色，也都有他(她)「進場」和「出場」的時候。莎翁筆下此一精準無比的譬喻，不但把生活和劇場之間相互鑑照的對應關係，給具體標示出來，甚且將二者合而為一，明確界定了「生命故事」與「生活展演」兩面一體的思考脈絡。正因生活與劇場之間，有著這樣一層疊複的面向，因此在不少西方國家裡，「戲劇」一直都是建構、呈現普羅大眾生活的重要媒介；到了二十世紀，「劇場」更成了反映生活樣貌、傳達社會議題、凝聚社群意識，以及推動社區改造的關鍵手段。在美國，由彼德·舒曼(Peter Schuman)所領軍的「麵包傀儡劇團」(Bread and Puppet Theatre)，透過手作麵包與傀儡製造的方式，讓團員與社區居民動手共做，在食物和藝術融合的場域中，打破個體疆界，給身體的群動性一個出口，從而促進人與人之間的知性和感性鏈接。在英國，大大小小的社區劇團則以在地議題為基礎，創作出標誌區域屬性的戲劇作品，內容含括移民、種族、難民，以及獨居老人等，提供附近居民和年輕學子透過戲劇凝聚人我意識的機會。在巴西，更有戲劇工作者波瓦(Augusto Boal)進一步演繹「生活即劇場」的真諦，發展出「被壓迫者劇場」(Theatre of the Oppressed) 的理念，鍛造了「論壇劇場」(Forum Theatre)、隱形劇場(Invisible Theatre) 等參與式或互動式劇場形式，甚至衍生出「立法劇場」(Legislative Theatre) 模組，運用戲劇策略來蒐集政治題材、研究問題所在，再藉由戲劇展演於議事殿堂中具體呈現民眾的生活困境，換取握有權力者對於這些困境的理解與同情。凡此種種，都是劇場指涉、介入、浸潤，甚至改變生活的例證，使得莎士比亞四百多年前所透散的智慧，得以延伸進當今世界的日常運行之中，產生對應社會現狀的觀點與意義。

根據劍橋辭典的定義，所謂的「故事」，指的就是「針對一連串相關事件所做

成的描述，可真可偽」⁵。正因如此，英文裡「歷史」(history)一字，才會以「故事」(story)做為根柢，強調時間洪流中人與事件環環相扣、層層互啟的連結關係。據此觀之，採集、紀錄在地故事，並透過藝術手段將之轉化為戲劇展演，藉以引發關注，帶動討論，從而深化本土關懷和人文精神，實乃社區營造極為可用的重要策略之一。戲劇學者林偉瑜(2000)曾於其專書《當代台灣社區劇場》中，論及八〇、九〇年代間，臺灣政府如何從英、美等國的社區營造經驗裡汲取養分，透過官方資源，鼓勵地方劇團投入社區整體營造的工作行列中。雖說成果褒貶不一，但過程中藉由敘事手段來提升地方居民或社群對其所處環境之歸屬感、榮譽感、責任感和美感的建構性效能，是清晰可見的。也就是說，透過戲劇展演，社區居民個人或集體的經歷／故事／生命篇章，往往可以累積成豐沛的人文資源，做為檢視、盤整社區再造方向的基礎，提供活化社區的能量。

壹、臺中中區舊城活化策略

本研究所關注的臺中市舊城區(中區)，做為臺中文化發展的重要場域，本質上就承載了在地居民長期以來的「日常展演」。此區遠在日治時期，便已聚合出可觀的庶民文化；舉凡空間、飲食、產業、娛樂等，皆有漢、和兩族相接交融之具體形貌。其後，隨著政治權力的遞嬗，以及城市發展規劃的影響，中區的經濟活動由盛轉衰，導致前進動能大不如前，再加上近年來有不少外籍移工遷入，導致整體文化地景此消彼長，堪稱歷經各種滄桑變化。然而，商業競爭力的削減，卻抹滅不了此地豐富的生活劇場性：有滄桑是因為有歷史，有歷史就會有故事，有故事自然有底蘊，所以根基穩固，可以被形塑、被雕琢、被呈現、被再造。中區現況容或平淡，甚至有些蕭條，但其深厚的文化底蘊裡，卻仍存放著臺中居民的記憶和情感，因此還是吸引了某些團體和組織，投身於空間、飲食、環境等文化再生的志業中，試圖融合傳統與創新，為舊城區的復興、活化盡一份心力。

實言之，一個城市的進步與否，往往並非倚賴其規模之宏偉或建築之壯麗，而是根據它對自身歷史脈絡之理解與重視，以及在生活中居住空間上貼合人性的規劃與建設來定奪的。人口越多、區塊越大的城市，更得面對文史理路與居住品質的挑戰，以成就居民集體生活的幸福感，形塑城市發展的良好基礎。在日本森紀念財團

5 英文解釋原句為：a description, either true or imagined, of a connected series of events。劍橋辭典(Cambridge Dictionary) 官網查詢網址：

<https://dictionary.cambridge.org/zh/%E8%A9%9E%E5%85%B8/%E8%8B%B1%E8%AA%9E-%E6%BC%A2%E8%AA%9E-%E7%B9%81%E9%AB%94/story> (檢索日期：2023年9月8日)

都市戰略研究所公布的 2017 年世界都市綜合排行榜中，倫敦高居全球第一⁶。此榜單乃是針對四十四座大都市在經濟、研發、文化互動、宜居性、環境及方便度等指標，來進行評比；而倫敦之所以名列前茅，乃是因為該城於文化、互動交流等項目上獨占鰲頭，因此可以在激烈的競爭中奪冠。做為國際大城，倫敦除了有市府中央挹注資源積極建設外，尚有三十來個行政區政府，分頭於文化、教育、經濟等民生層面上戮力開展，讓城市文明得以不斷提升。比方說，儘管當地居民百分之七、八十皆為白人，非裔、華裔和印裔人口只佔少數，但在後者落居較眾的東南倫敦些許中、小學裡，不少告示或標語，都會在英文下方增列中文及印文，以示對少數族裔之尊重。再例如，隨著市內難民、移民人口日多，部分區政府也會編列預算，商請社區文史單位或戲劇團體，為這些新來居民設計活動、製作節目，好讓他們能夠適切地融入在地生活，建立新的歸屬感，甚至榮譽感。凡此種種，都是倫敦強調人文地景、軟硬體設施兼全不偏廢的明證，使得這座城市持續成為二十一世紀的都會典範。

相對而言，近年臺中在硬體建設方面的迅速擴張，堪稱有目共睹，但在高樓大廈此起彼落的遷變過程間，臺中卻逐漸失去昔日所謂「最適合人居城市」的光彩。細究其因，不難發現，此城除了空氣品質惡化、大眾運輸系統發展遲緩等外顯徵象外，在宜居城市所著重之「人性規畫」和「人文底蘊」這兩大面向的建構上，也多力有未逮之處。換句話說，臺中人的歸屬感和榮譽感，並沒有因為七期那些如雨後春筍般狂冒的富麗建築而增加；相反地，他們的生活日常卻大受建商圖利，以及市府缺乏配套措施的排擠效應之影響，在以商業利益為施政主體的環境裡，忍受污染、雜亂、追求物質但少有精神滿足的生活。有鑑於此，臺中顯然必須意識到自身在人文發展上的不足，並嘗試補強「以人為本」的軟硬體運作機制，以提升這座城市的文明水平。

上述的理念，正是身為東海大學人社實踐計畫執行團隊故事組成員的研究者之思考方向。在過去一、二十年裡，持有活化舊城或創造商機之願景的各路人馬，絡繹不絕地來到此一擁有豐富歷史文化，卻因市鎮發展重心西移而導致人口外流、榮景不再的地方，欲以自身之想像、策略和手段，讓這個逐漸失去原有價值與意義的舊城區，能夠重新被賦予貼合時代變遷與城市發展理路的意涵。而在「中區再生」、「舊城重生」這一類帶有強烈復興意圖的呼聲中，東海大學人社實踐計畫團隊也帶著科技部所批核的經費和資源，進駐位於臺中市區核心地景綠川旁的青果

6 詳見《中國時報》報導：<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20171012005374-260408?chdtv>
（檢索日期：2023 年 12 月 23 日）

大樓辦公室，本著跨域整合的精神，嘗試於活絡中區的行伍間，做出自身的貢獻。為了避免計畫執行淪於蜻蜓點水，團隊於中區文化營造方面的最終目標，乃是在「情感」、「認同」上，為中區居民鋪造一條可供酌參的路徑，其要點有三：

- 一、藉由東海大學人文資源與中區人文景貌間的流通與互補，強化此區居民的文化、身分認同。
- 二、以戲劇做為橋架，引動空間（建物）與時間（文史）的自然融合，建構可以活化在地空間的藝術行動和戲劇展演。
- 三、運用東海大學的文創資源，以中區人物為題材，進行故事、影像、戲劇創作，並透過展演或出版來發表、傳播，增進中區人文風貌的可見度。

而為了趨近前述目標，故事組於計畫執行期間，也針對活化中區一事，按年度制定出行動策略，詳細內容如下表：（原定執行期程為 2018 年 7 月至 2021 年 6 月，後因國科會內部考量，自動延展至 2022 年 6 月；但因第四年的行動策略並不包括於原先的規劃裡，因此下表不予列入。）

表 1

東海大學人社實踐計畫故事組行動目標期程規劃表

第一年： 2018.07—2019.06	第二年 2019.07—2020.06	第三年 2020.07—2021.06
目標：認識場域	目標：擾動場域	目標：開發場域
於中區內部尋覓適合空間做為東海人社實踐計畫的工作據點，規劃與社造行動相關之課程、活動及工作坊，免費提供給在地文史工作者及居民參與，從而建立故事組與該場域民眾間的地緣友善關係，逐步開拓計畫執行之施力點。同時，配合東海校內文化藝術資源，帶領學生主動出擊，進行中區人物故事採集，做成人文理路觀察，建立地方文史與個人故事之檔案，累積後續計畫執行資源。	著力於幾項重點工作，如辦理藝術活動、增進中區居民間之交流等，讓東海大學和在地民眾間，得以借力使力，豐富彼此的能量，深化彼此的理解。	此階段為成果驗收與潛能再造期。一方面藉由戲劇作品和出版成果的發表，來檢視業務執行之成效，思考補強、增能之方法；另一方面則進行工作檔案與內涵之盤整，思考資源延展之做法。

一如前述，臺中市中區的常民生活，本身就充滿各形各色的故事，堪稱是創作者最好的創意來源；一旦雙方對等交流的關係形成，該地居民的日常生活圖像、個人生命經驗等面向，就成了東海師生觀察、記錄，甚至創造（故事、戲劇）的最佳範本。此外，社區劇場、互動劇場、被壓迫者劇場等貼近當地文化再造內涵的論述與實踐，也能藉由東海大學的資源，依照所需的樣貌裁製出來。換言之，本計畫故事組的工作策略，乃是以敘事力的實踐為核心，整合東海大學的知識與行動量能，進入中區連結居民、採集故事，從中擇取適當題材來編寫文本，製作成不同形式的展演，藉此重現中區生活的印記，標誌舊城的文化底蘊，以形塑在地居民的榮譽感、認同感及歸屬感，並召喚各界對於此地之關注與覺察。

貳、敘事力：從策略到行動

隨著近年來官方與民間對於臺灣各地文史復興的重視，敘事力的涵養與運用也逐漸有其一席之地。在臺中市的老街區訪查，很難不注意到部分店家對於自身歷史的重視：例如知名的冰店會將祖輩如何從簡陋攤車逐步開展出事業基礎的艱辛歷程，圖文並茂地繪製、呈現於室內牆壁上，供來客在享用冰品的同時，也能透過視覺感知，來建構味覺之外的心理連結；又如第二市場內某些麵店或水果行，會把創始年份直接打印於招牌或看板上，並張懸日治時期與國民政府所頒發之官方執照或證書於顯眼處，以強化消費者對其商譽悠久的信心。

諸如此類的舉措，大致貼合這幾年市府局處致力打造「臺中學」的理念，將老產業、老店家的發展沿革調查記錄下來，或出版策展，或促進觀光，希望可以重新擦亮臺中「文化城」這塊招牌。例如市府為了發揚臺中「糕餅之鄉」的文化特色，曾於 2017 年聘請特約記者李佳芳（2017）執筆，委由天下雜誌社出版了《掌生香：臺中糕餅款款行》一書，並由當時的市長林佳龍做出「南北吃飽，臺中吃巧」之論述，來定位「糕餅背後的文化及臺中上百年的飲食歷史」，從而凸顯臺中糕餅文化中「記憶」與「技藝」這兩大重點⁷。事實上，在美食如林的臺灣，似乎從未存有「南北吃飽，臺中吃巧」這樣的說法；但臺中市府在搜羅、書寫出大約二十家餅行的發展歷史、製餅技術和口味特色後，展現創意，發揮敘事力，透過押韻的臺語對句，把臺中形塑成「烘焙幸福的城市」，藉此打造市民的榮譽感與認同感，體現用敘事來包裝臺中、行銷臺中的策略。

7 詳見《自由時報》報導：〈臺中糕餅報你知 市府出版專書〉，網址：
<https://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/1946541>（檢索日期：2023 年 12 月 31 日）

東海大學人社實踐計畫故事組在中區的行動策略，大致上也和臺中市府一般，以敘事力的運用、操作為核心，只是更側重於藉由劇場來進行收束的思考。誠如主責老師之一中文系高禎臨發表於國科會人文及社會科學研究發展處所輯編之《新作坊》電子報內的文章內，引班雅明（Walter Benjamin）在〈說故事的人〉文中之言做成如下推論：

故事在這個時代，或許不單純作為一種交換經驗與傳遞訊息的重要角色；但卻可能衍生出比訊息更提昇一層的情感交流意義。在各式資訊有更豐富便捷的傳播媒介的此刻，人們不再基於一種實用需求而說故事、聽故事與交換故事，但故事可能作為一種深度理解自身／他者／世界的憑藉。無論什麼時代、什麼年紀的人，依舊都可能被動人的故事給吸引。⁸

這樣的立論不僅勾畫出故事、敘事在情感交流與理解自身及他者上的實質功效，同時也奠立了故事組於中區進行社會實踐的基礎：幾年之內，在故事組兩位主責老師的帶領下，計畫裡的博後、助理，以及十名左右擅長文字書寫或圖像描畫的東海大學學生，依照表定時程，逐一拜訪根據「舊產業」和「中區女性」兩條軸線所約見的對象，採集她（他）們的故事⁹，之後再經過繁冗的書寫、審訂、校稿、編排、彩印程序，將一則一則的故事發行為小報，並從中取材繪製成明信片尺寸的小卡，置放於組員與幾個在地店家（如幸發亭和米花）所商議設立的故事櫃上，供來往路人自由欣賞，免費拿取；其目標乃在交流與理解，讓此區某些特定人物的故事，以及他們年復一年、代代相傳的生活模式，可以透過文字和圖像的力量，逐漸散播出去。

在人物故事採集、累聚的過程中，故事組成員也極力往「多元敘事」的方向前進；除了前述故事櫃所陳列的小報小卡，以及櫃上順應每期主題所設計的微型展外，甚且於中區開拓出數種環繞著敘事力而孕生的幾項行動，包括：

- 一、「舊城有藝事」：於中區特定空間內，策畫與受訪人物相關的藝文活動，例如在販售米貝果的新創店家（米花）舉辦手作貝果工作坊，並於其中穿插東海大學表演藝術碩士班學生的音樂表演；以小丑戲引領週末於綠川周邊休憩放鬆的遊客，走進人跡罕至的青草街；以及，在第二市場六角樓

8 高禎臨，〈說故事的人：以多元敘事力作為一種社會實踐的方式（上）〉，《新作坊》，Vol.94，網址：<https://www.hisp.ntu.edu.tw/news/epapers/107/articles/399>（檢索日期：2023年12月31日）

9 採集故事的對象包括以打扮新潮而聞名中區的女遊民黑貓姊、傳承家業的幸發亭女老闆、第二市場老麵攤陳記母女兩位經營者，以及經營多年的老樹咖啡、花藝店和餅舖老闆娘等人。這些故事在東海大學人社實踐計畫結束前後，由故事組成員運用計畫經費編纂成書出版，總計有二，分別是《翻閱城事：你不知道的中城小歷史》（2022）和《中城浮世繪》（2023），兩者皆由開學文化出版。

前廣場，舉行公視行腳節目《我在市場待了一整天：臺中第二市場篇》特映會等。

- 二、「城市故事導覽」：與臺中市立人國中合作，先由學校國文老師在班上帶領學生研讀小報裡的文章，並填寫故事組所設計之學習單，然後規劃中區導覽行程，讓學生用自己的雙腳走訪報導內所提及的景點，途中且在老冰店幸發亭歇息，品嚐傳統冰品的滋味，將文字閱讀和實際體驗做成連結。
- 三、「中區大作戰」：透過社群小聚，匯集在中區從事社區工作或青年創業的年輕人，定期會面交誼，同時討論各自所面臨的重要議題，給予彼此建議或助力，之後並一起腦力激盪、串組資源，共同打造中區闖關遊戲，讓來自南北各地的參與者得以透過鬥智玩樂，對中區的人文地景做成更深的認識。
- 四、「城事劇場」：由東海大學表演藝術與創作碩士學程的學生主導，或編劇，或執導，或設計，或表演，透過時空穿越的手法，將故事組採訪過的些許人物經歷融入劇情中，最後利用中區知名古蹟市役所的內部空間，完成一齣名為《閣樓上的顯影少女》之劇場作品，來具體收束本組四年的社會實踐行動¹⁰。
- 五、「讀物出版」：將故事組採集、書寫完成的人物報導，依多元文化讀本和中區女性樣貌兩大方向，編纂成《翻閱城事：你不知道的中城小歷史》及《中城浮世繪：生活劇場裡的女性圖像》二書，並運用計畫夥伴所蒐集的市場文化資訊，由東海大學人社實踐計畫中三位協同主持老師，分頭撰寫以顏色、刀具及度量衡為主題的故事，出版三冊一套的兒童讀物《乘著繪本逛菜市仔》，讓執行計畫期間所累積的知識能量，得以藉由文字力和敘事力持續流傳出去，不隨計畫結束而終止。

上列各項因應「敘事力」核心策略所推展的行動計畫，自然未能涵蓋故事組四年內所有的工作內容；許多以建立計畫執行方與中區在地連結為目標所舉辦的講座、工作坊、讀書會和社區客廳等活動，皆無法於此一一詳述。儘管成果堪稱豐碩，卻因

10 城市劇場是本組打從計畫一開始，便已主動規劃好的收束行動，其目標在於結合中區地景（空間）與人物故事，以一般觀眾較為熟悉的「純看戲」模式來呈現，其主創團隊是東海大學表演藝術與創作碩士學程的學生，並由計畫主責老師協助規劃與製作。至於《閣樓上的顯影少女》一劇的內容，則是以一對生活於中區的母女間之世代對話，來暗喻舊城的過去與未來、遺忘與展望；其構成元素多半來自故事組於行動期間所採集的中區女性生命歷程，經過彙整和改編後成為戲劇表演。

2019 至 2022 年這段期間，正好也是全球 Covid-19 疫情大爆發的時刻，臺灣島內也因此實施了為期甚久的隔離政策，導致本組原先規劃的兩大收束業務亦無法真正落實：其一，是將中區人物故事報導有組織、有系統地帶進中小學的校園裡，由大學端主動串連校內多元文化或在地文化相關課程之教師，聯手針對實際授課需求設計教材，研擬適當的教學方式，或發展戲劇教育相關策略，來增進學生對於所處環境及他者生活日常之理解，並深化其敘事力涵養，鼓勵他們透過文字、圖像或表演來傳達情感、關注議題。其二，是靈活運用中區各類室內或戶外空間，透過戲劇表演來呈現在地故事，藉以吸引更多人走進中區、認識中區；此外，也發揮社區劇場的精神，讓在地人士說自己的故事、演自己的故事，進而從中建構更強的向心力和凝聚力。

叁、《舊城青劇場》：故事、劇場與社會實踐

雖說如此，因隔離政策而無法充分建立實體連結的遺憾，還是被另一項並非在前置規畫中所能思及的行動計畫給稍事彌補了，而這也是施作社會實踐過程中特別打動人心之處。2020 年，在中區人社實踐計畫進入第三年時，前述行動（三）所提到的社群小聚內之在地組織成員，包括關注淨川議題的「綠川漫漫」、聚焦民主審議制度的「臺灣熱吵民主協會」、關懷移工境遇的人權服務團體「1095 文史工作室」、幫助大誠社區發展協會製作在地長者故事劇場的「愛社享生活文化有限公司」，以及活用剩餘食材從事社會公益的「明日餐桌」等單位的青年，透過計畫助理與研究者商談，希望能借助東海大學擁有的戲劇專業與資源，來完成一部表達他們心聲的劇場作品。之所以會提出這樣的想法，主要是因為在中區深耕社會議題一段時間後，他們驀然發現自己雖有年輕的活力和滿腔的熱情，卻好像在努力的過程中，逐漸演變成需要被看見、被理解的「社會弱勢」：工時長，收入少，向政府申請補助時頻繁地被學者、官員打槍或洗臉，而且經常得要費盡心力去解讀各類計畫所勾勒出來的模糊願景，以求本身的提案可以獲得審查者的青睞。換言之，雖說他們在取得補助經費後往往扮演著關懷者、照顧者、協力者的角色，但多半時候卻常常處於過了今天不知道有沒有明天的懸宕狀態中，很難穩定地維繫各項業務的營運，導致個人的社會理想不斷受到周遭親友甚至自身的質疑。

從故事組的角度來看，社區青年主動請纓、尋求合作一事，其意義之重大，絲毫不下於本組於東海大學人社實踐計畫內部自行規劃的工作事項。蓋因社造理論多半強調「主體性」，對於當事者或在地人的自我省思和覺察多有著墨，認為由本體之觀點及需求出發，向外探尋可用之助力以成事，其實是最能夠彰顯復興、再造之社會動能的運作模式。反之，一般大學社會責任或社會實踐計畫之操作，大都是

由大學端根據國家經費挹注的方向來設定短期目標，採課程教學或田野調查的方式進行，並緊蹙期程依照 KPI 施展作為，以求於順利結案時可捧出一張好看的成绩單來向補助單位（如教育部或國科會）交代。因此，多數執行計畫的大學教授只能選擇「按表操課」，以自身於校內所開授之課程的學生為班底，來確保行動計畫的可控性，同時盡量不在施作期間橫生枝節，減低變因干擾，導致大學與地方、社區間的對接關係往往難以雙向互惠，偶爾甚至也會有大學師生重複打擾研究場域的情狀發生，讓被動配合的在地人士不勝其煩，對來自大學計畫端的邀約避之唯恐不及。然而，這群議題社青多半受過良好的高等教育，對於自身境遇之反思頗為深刻；他們知道自己缺的只有戲劇及敘事方面的專業素養和訓練，心裡對於意圖達成之標的，卻有相當具體的想像，所以東海大學這端只消為其建構好一套創作機制，那麼之後的種種發展自然就會水到渠成。

聆聽，是敘事的開端。舊城青劇場的起始，便源於傾聽這群長期投身社造的青年，認識他們的信念，瞭解他們的經歷。儘管這群人所屬的領域不同、獲取營運經費的方式也有異，但大致上他們的工作幾乎都是本於對特定社會或社區議題的關注，在社造的脈絡中積極扮演關懷者、照顧者及協力者等角色。2019 年，幾位社青與東海大學人社實踐計畫裡年輕的博後和助理，共同參與了中區大誠社區關懷據點的長輩劇場，循相互支援模式，將據點內一些老人家對舊城區的記憶串編成戲，之後並於中區順天宮——輔順將軍廟前演出名為《舊城大時代》的劇作¹¹，現場並有由明日餐桌所準備的菜餚，以近似民間辦桌的熱鬧氛圍來進行成果發表。共創過程中，青年協力者一方面領略了相異世代間透過劇場走向彼此的可能性，另一方面卻也覺察到自身職責的弔詭之處。誠如全程參與其間的東海大學人社實踐計畫專任助理林裔心所述，這群「小夥伴」的工作型態往往是任務導向的責任制，不僅沒有固定的上班時間，必須隨時待命，甚且經常因為補助專案結束而面臨經費短缺、收入不穩的窘境：

在協力社區課程或其他例行事務、試圖拉近彼此距離的過程中，小夥伴們期待長期陪伴能影響或加強在地居民對公共事務的參與程度，卻經常卡在僅止於服務與陪伴的階段工作。原本為了行政管理方便，而以地域劃分而成的社區據點，在爭取資源、引入議題時往往自限於固有的行政區域，也不願意超越重複

11 《舊城大時代》乃是大誠社區內部主導、中區在地社造單位「愛社享」協力促成的社區劇場，透過社區自身所獲得的補助，向外聘請戲劇教師，前去大誠帶領工作坊，並藉由講故事、看照片分享回憶、戲劇遊戲等活動，讓參與的社區長者卸下心防，逐漸習慣上台演出自身於中區生活成長的經驗，最後再匯編成一齣短劇，進行成果發表；過程中，愛社享的青年社群工作者，以及東海大學人社實踐計畫的博後與助理，都曾一起加入排練和演出，算是一次青銀共創的社會實踐。

且慣性的工作，往深水區邁進。在服務社區與推廣社會議題的工作中，擔任協助、輔導、居中牽線、維繫關係與知識轉譯等，偏向「中介」或「橋梁」的角色，承包各種「大人們」口中簡單的「小事」。但往往在工作成果展現時難以「被」看見，甚至會被忽略或忘記，典型「有事鍾無艷，無事夏迎春」的鍾無艷，辛苦工作卻沒有功勞，就連「苦勞」的成分也很少得到肯定。¹²

由此可見，相對於生活堪稱安穩的中區長輩來說，這些被政府補助計畫框設為照顧者、關懷者或協力者的社青們，反而是資源比較欠缺的那方，箇中端倪從以下兩點可以窺知：其一，就國家制度來看，長照政策已然上路，各種名目的經費前仆後繼地挹注於照拂社區長者身心健康之上；其二，就地方願景而言，「舊城再生」的理念具備了文化延續、凝聚社區之政治正確性，因此長者對於中區昔日情景的敘述和詮釋，自然受到官方的肯認與重視。換言之，在握有政治權力、國家資源之人的層層界定下，中區長者與社青間明顯存有社會位份的高低之分，以及社會資源配享的多寡之別；是以當後者於協助前者講述個人經歷、演繹集體記憶來完成《舊城大時代》故事劇場的同時，難免逐漸意識到雙方在社會角色上的差異，萌生為自己發聲之想，期待可以透過言說本身的境遇，讓社造行伍中常被賦予為人作嫁、抬轎之「轉譯」功能的年輕族群，亦得以建構出相對應的主體性，將他們的故事嵌入中區多元敘事的圖像中，不至於缺席。

對研究者來說，這群社青所提出的訴求和願景是獨特而珍貴的。獨特，是因為他們決定跳脫日常角色扮演的框架，改用批判性觀點審視自身的境遇，給予平時慣常在人生舞台上擔任「檢場」、幫襯他者的自己，一個以第一人稱出演主角的機會。珍貴，則是源自他們願意出面表述自我的勇氣；畢竟，不論是個人生活所需，還是工作領域上想成就的理想，這群年輕人於公於私都相當仰仗政府與民間組織的經費挹注，因此似乎應該繼續維持向來柔軟的身段與低調的作風，才能在尋求補助時與人為善地持盈保泰。但在當下他們義無反顧地申請經費、尋求助力，打定主意公開發聲，堅信他們的故事對中區發展與社造脈絡而言是重要的，所以有必要把本身的經歷呈現出來，化被動為主動，從「他者」演進為「我們」。細究之，這樣的理念與巴西教育哲學家保羅·弗雷勒（Paul Freire）所倡議的「被壓迫者教育學」（Pedagogy of the Oppressed），在底蘊上頗有近似之處。

根據弗雷勒的說法，所謂的「被壓迫者」並非「邊緣人」（marginals），也不是社會的「局外人」（outsiders）；相反地，他們一直都「身在其中」，置身於一個意圖

12 林裔心，〈「舊城大時代」到「舊城青劇場」〉，《新作坊》，Vol.84，網址：
https://www.hisp.ntu.edu.tw/report_paper?id=361（檢索日期：2024年2月24日）

使他們持續「為別人而存在」(beings for others)的結構裡。而「壓迫者」真正想要達成的目標，乃在管控被壓迫者的覺察意識(consciousness)，導引他們去「適應」(adapt)壓迫者所設定、架構好的情境，如此一來就更容易對他們進行操弄與宰制了(Freire, 2000: 72)¹³。在此前提下，弗雷勒認為至關緊要的是：若想突破現狀，那麼被壓迫者於改革進程間，就必須對其自身做為「轉化主體」(subjects of the transformation)一事，具備與日俱增的批判性角色認知，以擺脫原先那種渾沌不明、無足輕重的身分定位(ambiguous beings)(Freire, 2000: 127)¹⁴。

儘管社青們算不上是顯性社會定義中的「被壓迫者」，但他們在工作場域中和握有權柄、掌控資源者間的應對模式，確實使得他們的處境近似上述所謂「置身於一個意圖使他們持續為別人而存在的結構裡」；因此，藉由一套貼近「壓迫者 V.S. 被壓迫者」關係架構的敘事手法，來具體演繹他們真實的生活情境，理應是最合乎其發聲需求的創作策略。依此觀之，巴西戲劇、政治工作者波瓦(Augusto Boal)所開發、建構的「被壓迫者劇場」(Theatre of the Oppressed)，無疑能提供給社青們極佳的養分。與弗雷勒「被壓迫者教育學」相互唱和的波瓦，致力辯證、盤詰德國戲劇運動家布雷希特(Bertolt Brecht)「史詩劇場」(Epic Theatre)的論述；雖有質疑其中詮釋失當的部分，但卻肯認劇場做為社會革命工具的精神，建立了以「壓迫者」與「被壓迫者」間之對應關係為主軸的劇場體系，從而發展出協助受迫者發聲、凸顯其所面臨之困境的「論壇劇場」。儘管在數十年後，「論壇」所引發的實際政治改革效力有限，但它龐大的思辨、教育能量，卻成了近年來社造和教育場域裡的一大利器，讓專業劇場工作者和戲劇素人，都能從中體察個人與他人、族群、國家之間的基本關係：「權力結構」，並透過對此關係的檢視，來嘗試處理生活裡所需面對的問題。

由於波瓦的戲劇創作理念，乃是築基於「破除演員與觀眾藩籬、將表演之標的還諸於民」的概念上，使觀眾不再只是「觀者」(spectator)，而是在演出框架內被重新賦權(empowered)的「觀·演者」(spect-actor)，因此，許多劇場從事人員便以「參與者」(participant)為核心，將戲劇從「行為」轉化為「行動」，逐漸推展出「說自己的故事」、「演自己的戲」之民眾劇場，具體把「生命故事」與「戲劇表現」結合為一，讓個人在現實生活中的經歷，成了舞台上戲劇故事的最佳素材。據此，研究者從「權力結構」和「重新賦權」的觀點作成思考，決定借用論壇劇場的手法，

13 研究者自行翻譯。

14 研究者自行翻譯。

來啟動這趟《舊城青劇場》之旅，並規劃出由靜轉動、從知而行的集訓共創模式，以平均每兩週乙次，總計十一場的工作坊，來推行此一具有特殊意義的行動方案：

- 一、 整個共創過程由靜態的戲劇概論講授開始，讓前來東海大學青果大樓計畫辦公室聽課的社群青年更加認識彼此，也進一步瞭解戲劇的內在結構，從中掌握西洋戲劇以矛盾、衝突來鋪展劇情張力的基礎學理。在此階段，研究者引用希臘悲劇「以議題為本」(issue-based)的特色，以及莎士比亞戲劇的結構、布局和其中主要角色必須面對的兩難困境，來向青年學員說明編製戲劇情境所需留意的面向，讓他們在實作之前，可以具備些許基本戲劇常識。
- 二、 其後，研究者引進東海大學畢業、赴英攻讀劇場表演碩士學位返國的學生樓懷云，到青果辦公室帶領具有明確參與意願的十餘名青年學員¹⁵，於鋪設黑膠地墊的活動空間內，藉由戲劇遊戲和肢體開發（如專注力練習、占領空間、靜像劇面等）來進行表演訓練，讓平日總在燒腦做事的年輕人，逐漸習慣放鬆自己的身體、使用自己的聲音，慢慢朝向站上舞台演出己身故事的目標前進。
- 三、 在此同時，波瓦「論壇劇場」的概念也被融入課程中。通過研究者的示範，個人生活中涉及權力拉扯的兩難困境成了觸發思辯的媒材。藉由早先擔任行政主管時面對某一棘手人事問題的經驗，研究者演示了握有權力之人如何就其思考取徑，做成將會深深影響同事職涯的決定，而對方又如何能在能力範圍內設法抗衡的過程。透過這場對話，研究者向青年學員揭露此番集體共創的重要法則，亦即「兩難困境」的設計與呈現，向來是論壇能否成立的重要前提；在權力、位階的強勢展演下，個人（角色）如何在兩難困境（戲劇衝突）中做出決定，往往也能帶動旁觀者或參與者（觀眾）產生關於信念和價值的交流與理解，達成刺激思考、引發變革的教育意義。
- 四、 接下來，青劇場成員分組進行討論，分享彼此於工作、生活裡所臨對的兩難困境，最終選定三大主題，分三組即興排練為戲劇片段：其一，以「臺灣熱吵民主協會」林心乙的個人經驗為本，描述提案申請補助青年在做完口頭報告後，面對審查委員裡資深學者的嚴詞批評與酸言嘲諷時，究竟該如何作為或不作為，才能在盡力論述本身的理念之餘，不傷及彼此和氣地保有獲得補助的可能？其二，以「1095 文史工作室」江彥杰的個人經驗為本，描述負責導覽移工文化走讀行程的青年，在面對前輩志

15 參與《舊城青劇場》集體創作的社青成員包括：「1095 文史工作室」江彥杰、「綠川漫漫」劉曜寬、「臺灣熱吵民主協會」林心乙、「社團法人臺灣基地協會」林庭亘、「愛社享生活文化有限公司」陳亭均、「明日餐桌」楊七喜、「臺中市區大誠社區發展協會」鄭世軒、臺中在地創業青年 Muta，以及東海大學人社實踐計畫的博後與助理李晏佐、林韋錠、林裔心、卓欣儀、廖彥霖等人。

工與無知隊員的質疑、挑釁時，究竟該如何反應或不反應，才能順利將移工權利議題好好地呈現出來？其三，以「愛社享生活文化有限公司」陳亭均的個人經驗為本，描述協助社區發展協會工作的大學生，在面臨政治人物、指導教授和社區長輩的種種要求時，究竟該如何執行或不執行，才能平和而不過勞地完成策展、呈現工作成果的使命？

表 2

《舊城青劇場》三段戲劇所呈現之劇情、衝突與議題。(資料來源：《舊城辣台派辦理「109年青年社區參與行動 2.0 Changemaker 計畫」成果報告書》，未出版；研究者整理、製表。)

舊城青劇場	1. 提案審查會	2. 東協麥來亂	3. 舊城故事館
劇情	故事圍繞在一位青年提案者與兩位審查委員之間的對話。在提案審查的現場，委員身負國家資源挹注的把關責任，而青年在面對是否能獲得補助的壓力之下，如何兼顧信念和價值的堅持？不同身分與相異世代之間的價值辯論，如何激盪火花、形塑現實？	長期耕耘移工議題的青年團隊 1095 文史工作室，接下區公所活動承辦人員之委託，協助東協廣場的移工主題走讀，期望能讓在地民眾看見移工的不同文化，也給中區帶來商機。過程中遇到長期關心移工議題的前輩和經營在地社區的長輩，懷抱著說服青年團隊往他們希望的方向改變之期待來參與走讀，雙方意見不合發生爭執，幾次讓活動無法順利進行。	舊城到底是再現還是再生？2020 年年末，區公所丟來一份計畫，要請小城社區整理一棟老建築，好設立一座地方故事館。理事長找了在地青年團隊，一同籌備故事館的策展，但過程中由區公所指派的專家學者，與在地青年團隊意見不合：青年認為不能只呈現舊城的過去，現在的多元議題也是舊城故事的一環；而專家學者則認為過去的故事才是舊城故事館的核心價值。
衝突	審查委員（學者）對於提案青年在學理和實作上的質疑。	立場不同之前輩與長輩，對移工文化走讀青年導覽員的質疑。	政治人物與學者專家對於在地青年多元策展理念的質疑與壓制。
議題	什麼是社區、社群發展的未來性和公共	舊城中夾縫求生的青年議題工作者，應該	究竟屬於舊城的故事是甚麼？只能從長者

	性？由誰來定義？	優先選擇接地氣，還是深化議題？	的眼中看到過去的記憶嗎？
--	----------	-----------------	--------------

上述三道主題全都來自社青們現實生活裡的真實經歷，每一道也都有其相當具體的矛盾點和衝突性，並能清晰地鑑照出年輕人在社會權力結構中的弱勢。但由於即將演出自身故事的他們，普遍缺乏實際登上戲劇舞台的經驗，而且整個行動計畫從籌備、訓練、排練到演出，大約只有半年的時間，因此顯然必須拿掉論壇劇場中「觀·演者」上台取代飾演被壓迫者的演員、與扮演壓迫者之演員對話來尋求抗衡可行性的互動部分，僅保留足以觸動觀眾做成延伸思考及演後對話的戲劇表演。

大原則底定之後，研究者再度動用教學人脈，延請東海大學表演藝術與創作碩士學程的畢業生譚志杰，來擔任此一製作的總導演。劇場經驗豐富的志杰，在深入掌握青劇場的意旨和每個故事的內涵後，決定採用紙飛機的意象、類舞蹈的肢體動作，以及旋律優美的印尼民謠，來串接這三部短劇，讓各段獨立卻又彼此相關的三齣戲，得以被組構成完整的有機體；在此同時，動機強大的青劇場成員們，也自主增加排演時數，一找到機會就集體或分組練習，期勉彼此在一次次的打磨中表現得更好，並扣緊敘事核心持續斟酌字句、優化劇情，其過程堪稱是自我賦權的具體展現：

這次的《舊城青劇場》並不是單純的劇本排練，而是反覆叩問每個參與者的生命課題，持續探索並表達各自的想法，認識自己也同理他人，重新思考自身定位與往後的行動。最後預期以劇場呈現社會性的藝術表達，以軟性的方式突顯敏感的公共議題，希望帶給觀眾不同的觀賞趣味和思考角度，得以引發共鳴，也期待創造連結與對話。¹⁶

事實證明，這齣製作於 2020 年底演出兩場後，引發應邀觀戲的各方人士熱切關注，不但掌有權力和資源的國科會計畫主管及總辦夥伴特意前來臺中觀賞，在場但凡有過社造參與經驗者，皆對此一由社青「自己演出自己的故事」之劇場作品極具共鳴，紛紛於演後座談中發表個人見解，或唱和，或感嘆，或讚賞，給予台上的「演員」飽滿的精神回饋，讓他們如實體會到敘事力的可用之處，強化其自身做為「轉化主體」的批判性角色認知。

結論

16 林裔心，〈「舊城大時代」到「舊城青劇場」〉，《新作坊》，Vol.84，網址：https://www.hisp.ntu.edu.tw/report_paper?id=361（檢索日期：2024 年 2 月 24 日）

在一篇收錄於《以社會變革為導向的參與式溝通》(Participatory Communication for Social Change) 書中的文章內，溝通學專家希兒薇·柯恩 (Sylvie I. Cohen) 於一開始就說道：

對某些人來說，社區參與乃是一種發展哲學；而對另一些人而言，它則是一種經營管理工具。然而，不論是哪一方，大家都會認同這樣的說法：它是社區內的人願意為了他們自己付出多少努力的過程和手段；他們理應帶著主導本身生活及所處環境條件的願景，透過自己的努力，盡力改善社區內最弱勢成員之處境，而非一味仰仗他者來為他們服務。(Cohen, 1996: 223)¹⁷

柯恩的這段論述，不但標舉了社造運動中當事者或在地人積極參與的重要性，同時也勾勒出社區發展中居民擁有主體性、發揮主導權的必要性。

誠如前文所述，社群與社區內部的自我省察和覺察，對於社造運動的成功與否，有著決定性的影響。在東海大學人社實踐計畫故事組以臺中市區為施作場域的各類活化行動中，《舊城青劇場》正因具備了「當事者」的主體性，願意積極尋求大學端知識上與技術上的協助，因此可以在資源、能量無虞的情況下，透過自身的經歷／故事，由內而外地構築出一道劇場風景，以切換視角的創新精神，進一步打開臺灣社造工作的觀照向度。在這個集體創作的過程中，他們敞開心扉，疏通胸中塊壘，並藉由彼此間的對望，看到個人的盲點與局限，從而調整自己的步伐，於演出結束後帶著汲獲的觀點返回工作崗位，重新面對現實生活裡的挑戰。這是社會實踐程序中「社造必先內造」的具體作為；在敘事力的幫襯下，社青們以創意手法表達心聲，於劇場的藝術框架內爬梳真實世界裡的問題，達成與觀者溝通交流、形塑理解的目標，這正是劇場能量之所以能夠引領社會變革的明證，也是故事組設定「藉由劇場來進行收束」的行動原衷。

其次，再從接受國家補助、執行人文創新與社會實踐計畫的大學端來看，舊城青劇場的經驗也提供了各團隊進行自我檢視的機會。由於教育部和國科會等公家單位透過經費的挹注，鼓勵高教人才投入社會實踐及社會責任型計畫的行伍中，期待大學與地方、社區之間，可以建立起更加有機的對話管道，形塑互惠互利之可能，因此有越來越多的大學教師跨出校園裡的學術舒適圈，希望能將自身學養運用於開創社會新局的實作上。然而，相較於講台上或期刊內的「坐而言」，社會責任 (USR) 或社會實踐 (SP) 這類「起而行」的計畫，其實是需要花費更大量的時間

17 Sylvie I. Cohen, 'Mobilizing Communities for Participation and Empowerment', *Participatory Communication for Social Change*, edited by J. Servaes, T. L. Jacobson, and S. A. White, London: Sage Publications, 1996, p. 223 (研究者譯)

和精力去耕耘灌溉的；但現實中有不少主持計畫的老師們，原本便已被沉重的教學、行政、研究等業務給壓得喘不過氣來，所以不免套用固定的操作模式，將計畫制定的工作內容，直接與其開設於校內所屬系所的課程結合在一起，藉此一石二鳥地維繫時間和精力上的平衡。這樣「課程綁計畫」的做法頗為常見，乍看之下似乎也在情在理，不過一旦深入審視，很快就會發現箇中兩大問題：其一，課程目標無法與計畫目標精確對接；其二，計畫執行場域的真實需求無法被看見、被照顧。蓋因大學教師開課授課多半有其附著於所屬系所之教育目標與課程結構的質性及內涵，而學生於選課、修課時，也是以增強主修專業能力為念，一般來說普遍對計畫執行場域少有理解，只能在任課老師的引導下，偶爾藉由「田調」安排進場觀察學習；過程中容或有部分學生受益，但他們和場域之間的連結往往會在課程結束後隨之終止，欠缺延展的可能性。此外，透過課程進入場域「協作」，也容易產生其他問題，例如學生與場域對象間的互動儀節不夠周到、不同校系師生為了施作計畫進入同一場域重複打擾，以及大學計畫執行者於結案前因力拼符合評量指標（KPI）而強勢主導場域變革等亂象，到最後演變成大學和地方、社區間的緊張局面，導致政府制定補助政策的美意打了不小的折扣。

相對而言，類似《舊城青劇場》這般的行動模式，則沿襲了上述「當事者的自我覺察」，以及「在地人的積極參與」兩大核心精神；而東海大學人社實踐計畫故事組與青劇場社青成員之間，也因為有了先前社群小聚的密集相處，在互信互助的基礎上培養出良好默契，所以才能夠避開大學端單向倡議或強力介入的問題，秉持誠懇的態度，一起往前開展。尤其在前置作業期間，故事組內部就已經從長期蹲點、田野、採訪、觀摩等歷練中，建構出具體的計畫執行理念，亦即大學端對社區或社群所能提供的最佳助力，乃是知識與技能；只要後者提出明確需求，我方便可從自身擁有的學術資源網絡裡，提萃出可用之人才、技術和策略來協作，讓他們主動擊劃的願景得以落實。更重要的是，這部從集體共創中長出血肉的作品，正是由故事而劇場、透過敘事力來呈現社青主體意識的社會實踐創新模式。藉由戲劇實作的柔性賦權，社青們除了在舞台上大聲說出自己的故事外，還能把過程中習得的知識、技術、策略等能力，置入他們各自的工作領域裡¹⁸，將來自大學的助力，轉化為自

18 例如關注移工議題的 1095 文史工作室，便將戲劇遊戲和表演訓練等元素，帶進與移工朋友互動的脈絡中，凝聚彼此的情感，後來甚至邀請《舊城青劇場》的導演譚志杰，引領一群移工演員在臺中火車站前廣場演出舞蹈劇場《海的彼方與遠方》。詳見卓欣儀，〈記社群移工劇場：海的彼方與遠方〉，《新作坊》，Vol.104，網址：
<https://www.hisp.ntu.edu.tw/news/epapers/117/articles/441>（檢索日期：2024 年 3 月 1 日）

身的動能，並且讓說故事、做劇場的火苗，得以在未來社會實踐的道路上傳遞下去，繼續扶持有心的行動者，建構屬於自己的主體性。

參考文獻

一、中文文獻

- Boal, Augusto。被壓迫者劇場(賴淑雅譯)(2000)。臺北：揚智文化(原著出版年：1979)。
- 于善祿、林于竝編(2019)。臺灣當代劇場四十年。臺北：遠流。
- 王婉容(2019)。社區劇場的亞洲展演：社區藝術全球在地化的社會意義與多元新貌。臺北：洪葉文化。
- 李佳芳(2017)。掌生香：臺中糕餅款款行，臺北：天下雜誌。
- 林偉瑜(2000)。當代臺灣社區劇場。臺北：揚智。
- 蔡奇璋、許瑞芳編(2001)。在那湧動的潮音中：教習劇場 TIE。臺北：揚智。
- 賴淑雅編(2006)。區區一齣戲：社區劇場理念與實務手冊。臺北：行政院文化部。
- 鍾明德(1999)。臺灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治。臺北：揚智。

二、英文文獻

- Bloom, C. (ed.)(1992), The Politics of Theatre and Drama, London: Macmillan
- Craig, S. (ed.)(1980), Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain, Derbyshire: Amber Lane Press Limited
- Freire, P.(2000), Pedagogy of the Oppressed (trans. Myra Bergman Ramos), New York: Continuum.
- McCullough, C. (ed.)(1998), Theatre Praxis: Teaching Drama through Practice, London: Macmillan.
- Servaes, J., Jacobson, T. L., and White, S.A. (ed.)(1996), Participatory Communication for Social Change, London: Sage Publications.

三、網站(影音)資料

- 新作坊 <https://www.hisp.ntu.edu.tw/>
- 中時新聞網 <https://www.chinatimes.com/?chdtv>
- 自由時報電子報 <https://www.ltn.com.tw/>

初探展能藝術：特殊生展演博物館導覽之課程設計 ——以蘆葦啟智中心「藝啟·一起說故事」為例

魏子斌

國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班

摘 要

「展能藝術」的概念是由香港展能藝術會所提出，其宗旨是「藝術同參與·傷健共展能」，相信每個人都有藝術和創作的潛能及欣賞藝術的權利。而展能一詞中的「能」更凸顯了我會什麼，而不是我不會什麼，且展能藝術不以治療為目的，強調特殊生於藝術中的創作與欣賞。

因此本次「藝啟·一起說故事」計畫將在博物館的文化「空間」，用戲劇導覽敘事歷史的「時間」，讓特殊生體驗「角色」的轉換，從而展開「展能藝術」的可行性；期望與特殊生一同創作出可供其他身心障礙團體借鏡的戲劇導覽模式。

研究採個案研究法，並透過參與觀察、訪談、文本分析的多方佐證，厚實研究的深度與廣度。研究後歸納出，在展能藝術的操作概念上應秉持著「特殊生替自己做決定、提供特殊生慢慢來的空間、陪特殊生一起嘗試跟犯錯」三個原則，耐心等待特殊生的學習及成長；而在操作方式上則採行「簡化、減量、分解、替代、重整、陪伴」六個步驟，幫助特殊生無礙進入創作模式裡。結果發現特殊生能經由實際參與戲劇導覽的歷程，體驗新的生命經驗；在與劇場工作者、其他同儕特殊生的共同合作中，創造新的人際關係；在公共場域的公開展演，能開拓新的生活場域，進一步為他們的學習及生活帶來更多元的影響。

關鍵字：展能藝術、博物館劇場、戲劇導覽、特殊生

Exploring Curriculum Design for a Museum Theatre Piece by and with Young Adults with Disabilities: A Case Study of “The Arts with the Disabled Project-Let’s Tell a Story Together” with Luway Opportunity Center

Tzu-Pin Wei

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

Abstract

The concept of *zhan neng* (i.e., applying arts with the disabled in Chinese) originates from Arts with the Disabled Association Hong Kong, which—with its vision “arts are for everyone”—believes that everyone has a potential in art and creation and also the right to enjoy art. The character *neng* (i.e., ability in Chinese) highlights what one can do rather than what they cannot do. This concept is not about providing therapy to young adults with disabilities but instead focus on their creation and appreciation of art.

In the “Art Together: Let’s Tell a Story Together” project, young adults with disabilities experienced spatial and temporal changes of role by telling historical stories in docent theaters, which made the concept of apply arts with the disabled possible. The project aimed to, together with young adults with disabilities, design a docent theater model that could serve as a basis for other support groups for people with disabilities.

The study employed a case study design and collected supportive evidence through participant observations, interviews, and document analyses to increase the depth and breadth of its investigation. The study revealed 3 principles in the practice of applying arts with the disabled concept: make decision for yourself; it is okay to take it slow; and keep on trying despite mistakes. These principles stressed the importance of patiently seeing young adults with disabilities through their learning and growth. The concept should be practiced in 6 steps—simplifying, reducing, breaking down, replacing, reconstructing, and accompanying—to ensure a smooth transition of these students into the art creation mode. These students gained new life experiences through their participation in docent theaters and built new interpersonal relationships with the theater staff and other young adults with disabilities in the process of collaboration. Performing in public expanded the sphere of their day-to-day lives and further enriched their learning experience.

Keywords : Applying Arts with the Disabled, Museum Theatre, Docent Theatre, Young Adults with Disabilities

壹、前言

一、研究背景

蘆葦啟智中心（後稱蘆葦）與國立臺灣歷史博物館（後稱臺史博）的合作緣於 2018 年的「心視角——蘆葦青年攝影展」，由藝術專員李靜慧所推動，讓有智能障礙的服務對象（後稱特殊生）透過接觸門檻較低，卻能傳達直接感受的藝術形式——攝影開始，紀錄自己對生活、對環境的觀察。李靜慧曾為蘆葦的教保老師，有在第一線陪同特殊生養成生活能力的經驗之外，同時也是接案的平面設計師。其照顧者與創作者雙重身分的交互影響，就是能在與特殊生一起創作的過程中，看見他們不容易表述的需求跟情緒，設計適合的藝術活動；如 2021 年 12 月 5 日就曾於國立臺灣文學館「憶動的心 藝啟傾聽」文化平權推動發表會上，帶著特殊生與一般民眾以手掌為筆，在藝術共融的氛圍裡共創作品《時間之河》（國立臺灣文學館，2021）。其後蘆葦與臺史博雙方持續保持聯絡，希望能夠一同持續推動「文化平權」的概念，讓特殊生可以在不同的場域有更多發聲的機會，並同時拓展博物館的共融理念，希望與社會大眾有更深、更廣的連結。

此次「藝啟•一起說故事」計畫就由李靜慧提案，結合「國立臺灣歷史博物館 110 年博物館共融學習推廣計畫」，使用更多元的藝術樣態，如戲劇導覽、口述歷史、繪畫……等，讓特殊生展演的場地能遍及更多的公共場域，同時也讓走進臺史博參觀的民眾也走進特殊生的世界裡；在欣賞作品與互動中，讓雙方有更深的認識。因此計畫包含了「繪本創作展」及「戲劇導覽」二部分，繪本創作部分由李靜慧帶領特殊生透過自我角色的投射，創作屬於自己的繪本；再由專業說故事人員陪同一起於臺史博展場內向觀展民眾訴說自己的故事。而戲劇導覽的部分，則企盼透過應用戲劇以互動方式達成社會參與、議題討論及改革的特質（王婉容，2008b），讓特殊生不再只是被動的被教育者，而能重新握有轉譯知識的權力，成為戲劇導覽的傳播者；並從導覽內容連結到自己處境、為自己發聲。所以蘆葦尋求應用戲劇專業領域的支援，經由臺史博與臺南大學戲劇創作與應用學系（後南大戲劇）副教授許瑞芳聯繫，再由許瑞芳老師引薦研究者加入團隊，負責劇本編寫、課程規劃及教授、協同演出；共同在臺史博虛實交錯、過去與現在相逢的展場空間裡，與特殊生們一起說臺灣的故事。

二、研究動機

「展能藝術」（Arts with the disabled）的概念是由香港展能藝術會所提出，其創會宗旨是「藝術同參與•傷健共展能」，該協會相信每個人都有藝術和創作的潛

能及欣賞藝術的權利，更努力把藝術的社會參與功能擴大到殘疾人士，進而提升展能藝術的水平和展能藝術家的社會地位（林彩珠，2001；香港展能藝術會，2021）；而該會的信念裡頭，特別強調了傷、健人士之間「溝通、融和、平等」的人際互動價值。香港與臺灣的習慣用語有別，「傷」即為臺灣目前所稱的身心障礙者，包含智力、心理、肢體、情緒、精神類疾病等有損傷者，也就是本研究裡所指稱的特殊生；「健」則泛指一般民眾，囊括了陪伴或進場觀看特殊生演出的人等。相較於臺灣「障礙、殘廢」等詞語，展能一詞中的「能」更凸顯了我會什麼，而不是我不會什麼（于善祿，2007），且展能藝術不以治療為目的，強調特殊生於藝術中的創作與欣賞。而當研究者加入創作團隊後，搜尋臺灣文獻中有關「戲劇導覽／特殊生」、「博物館劇場／特殊生」之間的創作及研究的交集，大多是著重在特殊生的體驗，並無以特殊生為展演主體來設計的戲劇導覽；故研究者希望借重此研究分析，當特殊生化身演導員及展能藝術家創作時，在過程中所遇到的困境、演出成效，以及如何落實文化平權的意念在這類型的藝術創作中。

三、研究目的

本次計畫將在博物館的「空間」，用戲劇敘事「時間」，讓特殊生體驗「角色」，從而展開「展能藝術」的可行性。因此研究者希望能以展能藝術為操作內涵、以文化平權為操作核心、以博物館戲劇導覽為操作形式，對「特殊生／戲劇導覽／博物館」的三方交會提出詰問及展望，並與特殊生一同創作出可供長期演出，以及其他團體實踐借鏡的展能藝術模式。因此研究者想探問若要同時達到教育及展演目標，該如何轉化戲劇活動以符特殊生的學習特質。期望特殊生能經由實際參與戲劇導覽的歷程，體驗新的生命經驗；在與劇場工作者、其他同儕特殊生的共同合作中，創造新的人際關係；在公共場域的公開展演，能開拓新的生活場域，進一步為他們的學習及生活帶來更多元的影響。

四、研究問題

在「展能藝術」的模式中，該依循何種「操作概念」及「操作方式」，設計出貼合特殊生學習及困境的戲劇活動？

- （一）若要達到「教育」目標，研究者該如何轉化戲劇活動以符特殊生的學習特質？
- （二）若要達到「展演」目標，研究者該如何轉化戲劇活動以符特殊生的學習特質？

五、名詞釋義

智青是蘆葦對「心智障礙青年」的簡稱，原因是避免「稚化」，不把特殊生當成需要照顧的幼稚群體，而是各個需要因先天障礙特質適性發展的獨立個體，正符合《身心障礙者權利公約》第3條(d)(2021)所提及：「尊重差異，接受身心障礙者是人多元性之一部分與人類之一份子。」之概念，故用中立、中性的詞語創造彼此舒適的合作空間。在本研究中，為了能重現當時上課景況，以及基於尊重蘆葦的日常照護、教育脈絡的原因，將於第肆章「研究結果」借用「智青」及「我」，作為特殊生及研究者的代稱；以及在第壹、貳、參、伍章維持「特殊生」及「研究者」的書寫脈絡。

貳、文獻探討

一、特殊生的障別鑑定及學習困境

臺灣目前對於特殊生的鑑定跟分類，大致可以分為醫療與教育兩個向度，分別因取徑不同的「障礙所帶來的影響」而產生。在醫療判定上，核心概念為「障礙對功能帶來的影響」，會依「國際健康功能與身心障礙系統（The International Classification of Functioning, Disabilities, and Health；後簡稱 ICF）」為依據來分類。ICF 分類的目的是為了讓特殊生依其出生狀態，而自然成為「人」（周月清、張恆豪、李慶真、詹穆彥，2015），不再被異化。透過評估個案之身體功能、構造，專注於描繪在評鑑當下的實際狀況，以及參與社會活動時的限制，並使用中性的字詞，讓特殊生能獲得最適當的醫療資源。此八類為：

- 1、神經系統構造及精神、心智功能。
- 2、眼、耳及相關構造與感官功能及疼痛。
- 3、涉及聲音與言語構造及其功能。
- 4、循環、造血、免疫與呼吸系統構造及其功能。
- 5、消化、新陳代謝與內分泌系統相關構造及其功能。
- 6、泌尿與生殖系統相關構造及其功能。
- 7、神經、肌肉、骨骼之移動相關構造及其功能。
- 8、皮膚與相關構造及其功能。

而另一個向度則可見於教育系統裡，以「障礙對學習帶來的影響」為考量重點。依《特殊教育法》第3條(2021)所明訂之身心障礙，乃「指因生理或心理之障礙，經專業評估及鑑定具學習特殊需求，須特殊教育及相關服務措施之協助者」。把特殊生以各自障別、障礙程度輕重所相對應帶來的學習困境分類，讓教育支持者可以

依特殊生的認知、溝通、行動、情緒控管、人際關係調和、學業等能力，制定個別化、差異化的課程（張恆豪，2007）。分類如下：1 智能障礙、2 視覺障礙、3 聽覺障礙、4 語言障礙、5 肢體障礙、6 腦性麻痺、7 身體病弱、8 情緒行為障礙、9 學習障礙、10 多重障礙、11 自閉症、12 發展遲緩、13 其他障礙。

而蘆葦做為早期療育機構及職訓場所，所以採用 ICF 來為特殊生分類，而這次合作的群體裡，以第一類為多數。因本次計畫在達成戲劇導覽的展演目標時，同樣重視在過程中因教授戲劇技巧時，所能達到開發肢體、練習人際溝通的成效；故研究者改借用《特殊教育法》的分類原則，來觀察特殊生於計畫中所外顯的特質對設計課程、劇本安排所造成的影響。而「ICF 第一類」對照《特殊教育法》的分類為：智能障礙、腦性麻痺、情緒行為障礙、學習障礙、多重障礙、自閉症、發展遲緩、其他障礙等八類別。（見下表 2-1）

表 2-1

ICF 與特殊教育法分類之對照

特殊教育法	智	視	聽	語	肢	腦	身	情	學	多	自	發	其
ICF	能	覺	覺	言	體	性	體	緒	習	重	閉	展	他
	障	障	障	障	障	麻	病	行	障	障	症	遲	障
	礙	礙	礙	礙	礙	痺	弱	為	礙	礙		緩	礙
								障					
								礙					
神經系統構造													
及精神、心智	●					●		●	●	●	●	●	●
功能損傷													

接著彙整上述八類障別中，因其心智認知狀況、社會交際能力、肢體及語言發展上的缺損，統整出三大類蘆葦的特殊生於學習戲劇導覽的過程中可能遇到的學習困境，作為設計課程的參照。

1、知識學習

因智力發展遲緩，認知及記憶力較弱，學習過程中容易分心；且在閱讀及書寫、聽覺理解與口語表達這知識雙向一進一出的學習上有障礙，造成學習動機低落。

2、肢體動作

因發展較遲緩，肌肉張力受限進而影響移動及精細動作。自閉症會出現如：拍手、轉圈、追光源、咬指甲等固著性的自我刺激行為。

3、人際互動

因理解能力較低落，使得人際溝通、生活適應上有困難，連帶影響情緒波動較大；自閉症特殊生則缺乏主動及互動遊戲的能力。

整理上述的學習困境，目的並非如櫥窗展示般陳列分析結果；而是幫助研究者以這些困境為起點，摸索展能藝術所能運作的方式及作為設計教案時的參考；如同《抱殘守缺：21 世紀殘障研究讀本》（劉人鵬，2014：24）所揭櫫的概念：

殘障研究一直被貶到把殘障當成要醫治的「問題」的學科中（主要是醫學，社會科學，社工等），而非弱勢群體，有自己的政治、文化與歷史。殘障研究要的不是寬容的弱勢邏輯，也不只是政治的利益代表，而是更全面地抗拒「正典王國」。

必須先正視「障礙」為可改善但不可逆的先天身理缺損、是因特殊生與普羅社會互動而存在，才能讓研究者與特殊生工作的歷程，不再單以治癒為目的；而是以同理陪伴、共同經歷為目標，才有機會讓障礙真的不存在。

二、展能藝術的面貌

（一）、展能藝術的特性

人的內心藏有許多恐懼，害怕成為異類、害怕孤獨終老……等，這些藏在深處的恐懼是我們生而為「人」共同有的情緒反映，也正是藝術創作的起始點（葉瓊霞，2011）。每個人出生的狀態不一而足、成長過程中的挑戰也各自相異，但唯獨情緒、情感是共有的；而通過同理情緒、召喚情感後所創作的藝術作品，是能夠忽略語言、種族、性別、障別的限制，成為差異個體看見彼此需求的媒介。聯合國所簽署的《身心障礙者權利公約》第 30 條 2（2021）同樣也指出「締約國應採取適當措施，使身心障礙者能有機會發展與利用其創意、藝術及知識方面之潛能，不僅基於自身之利益，更為充實社會。」而展能藝術正可成為「特殊生／藝術／一般人」之間溝通的橋樑。

「展能藝術」（Arts with the disabled）的參與媒介為各類藝術形式，如：音樂、舞蹈、戲劇、電影、繪畫、雕塑、文學、影像、行為藝術、視覺藝術……等，甚至

是廢棄回收物的再創作都是展能藝術的範疇（莫昭如，2003），在體驗藝術的同時讓特殊生重新與社會連結、也讓社會正視障礙的存在，達到文化平權的理想狀態。

「能」就是將創作的能力及權力還給特殊生，讓特殊生可以在各種藝術創作中，甚至只是單純地行走、唸詩呢喃等行為藝術所形塑出的虛擬空間裡傳達真實的事件跟情感，產生「闕限」般的中介效果來與一般民眾對話。「闕限」（the liminal）為人類學者透納（Victor Turner）所提出，原指傳統部落裡儀式中用以區隔日常生活的中介領域，是踏入下一階段的過渡空間（呂欣怡，2014；蘇芳瑩、潘英海，2014）；意即闕限是一個人身分、價值觀、社會資本轉換的過程。紀蔚然（2018）在〈闕限概念與戲劇研究之初探〉指出在這段時間裡身分未明，既死且生，什麼都有可能發生；意味著沒有身分就如同沒有生命，但於此同時也是重整跟重生的契機。另陳韻文（2015）也曾將闕限的概念與劇場結合說明：

在不同理念、文化、領域的跨界關係中，常會產生試圖向對方跨越卻遭互相削減的倫理難題，但若運用藝術將界限（border）擴充為空間（space），提供一個緩衝的場域，讓各種意義得以在其中交流與辯論，便無須犧牲任何一方的完整性、存在價值或是所謂「不可轉譯」的部分。

寓意著藝術不啻可營造出能包容兩造尖銳對立觀點的軟性空間，同時又能保有各自的獨特性，不必刻意為彼此退讓。一般人透過欣賞特殊生浸淫展能藝術後所創作的作品，拉出了與障礙議題的安全距離；讓看戲的過程，也是理解障礙的過程，凸顯了展能藝術必須具備的身心當下性（于善祿，2018），意思是讓一切改變、同理，甚或是不認同，都在觀看的當下發生、發酵。因此可知展能藝術的目的不是馬戲團式的奇人軼事、獵奇展演（于善祿，2007），而是歡迎一般民眾踏進展演場域，先透過單純觀賞特殊生的作品，再理解讓「障礙」現身進行展演的目的。

（二）、展能藝術的意義

這次合作的特殊生較缺乏能獨立創作並將思考後的意念融匯在作品裡的能力。因此在戲劇導覽的教學及排練過程中，研究者將充當領路人，為他們事先鷹架學習有關展演技巧的先備教學、導覽知識的吸收跟轉譯。雖然若是沒有適當的支持系統，特殊生在融入社會群體及學習過程中屬於被邊緣化的社群（王國羽、林昭吟、張恒豪，2019）。但莫昭如（2003）在《尋找香港復康社群的戲劇／展能戲劇：新世紀的前衛？——香港展能藝術會的經驗》也同樣強調：

展能藝術家是主，非展能藝術家是次：應該由展能藝術家決定做甚麼；在夥伴的關係中，每個參與者都擁有權力；我們說的故事，應該是展能藝家

和殘疾人士的故事；演出的成功／果，展能藝術家和殘疾人士必須能夠分享。

上述提及的展能藝術家係指特殊生們，而非研究者本人，不管是在課程裡、在演出中，關於藝術的詮釋是特殊生與其他人通過類似的生命經驗所共享及互惠才有意義的。聯合國《身心障礙者權利公約》第 24 條 1. (b) (2021) 明白表示，為確保於各級教育實行融合教育制度及終身學習，應朝向「極致發展身心障礙者之人格、才華與創造力以及心智能力及體能」的方向努力。昭示著若要讓特殊生的天賦才能發揮到最大值，研究者就要先找到展能藝術的核心概念，才能陪同特殊生成為展能藝術家。因為先天的障礙，讓特殊生總是自己在腦中建立起了一個合於自我邏輯的世界（蔡振家，2011）；相較真實生活所處的外部社會，在腦中這個不用被外界評比、分類的世界裡，特殊生是自由自在的。且因為智力發展、生理機能的侷限，反而強化了他們五感的開發，使得他們在接觸藝術創作時，反而不太會有先入為主的「我不會」、「這樣做好奇怪」等的自我設限；同時能發展出獨特的身體美感（王墨林，2008），透過展能藝術的實作，讓他們有別於一般人的思維可以盡情呈現，不用害怕與眾不同（葉瓊霞，2011）。相反的，一般人追求的「健全」反而代表了合乎期待、合乎一致的審美標準；可是在展能藝術美學中，精準並不是唯一的審美尺度（于善祿，2007）。但這並不代表創作的歷程可以隨興、鬆散，因為展能藝術的美學來自於特殊生願意認真嘗試，才能使得作品中所有的緩慢、不流暢、不精準都合理化。展能藝術的意義，就是當特殊生創作時，可以不分障別的限制、忘掉障礙與正常的界線（于善祿，2018）；藉由展能藝術的實踐過程，讓特殊生與陪同創作者、照護者、一般民眾可以溝通、融合，再將身體的特質合理化後淬鍊成作品。

特殊生的自信心常會因為基本生存能力的缺乏以及被剝奪而削弱，需要加倍的努力才能找回來；如果藝術創作能幫助生活壓力的抒發及成為生命的出口，是多麼難能可貴的一件事（葉瓊霞，2011）；就如同前文「闖限」概念所揭示的，在各種藝術形式所展開的領域，特殊生能帶著舊有的原生特質，以及新學習到的藝術相關知識，在創作的過程裡摸索成為「展能藝術家」，與觀看的民眾有行為上的互動或意識上的交流；最後當展演結束離開領域時，他們將會成為另一位既新又舊的自己。但王國羽等（2019）也曾於《障礙研究與社會政策》中提到特殊生雖不以自身的障礙（差異）為恥，不一定表示特殊生沒有要求治癒、追求更健康的身體的權利。因此過程中也必須依照他們狀況隨時調整課程流程及目標，不要讓展能藝術成為另一種追求同質化的壓迫藝術。

三、博物館裡的戲劇導覽與特殊生

博物館劇場起始於 19 世紀末的萬國博覽會（王婉容，2008a），其本質為一個跨界的場域，特點在於結合專業演員、舞臺、道具、服裝等戲劇內涵；然後在博物館展場中型塑一種擬真的氛圍，讓參與者與展品、與歷史有更多互動的機會。博物館劇場的初始目的是教育取向（向麗容、隗振瑜、羅育如，2012）；嘗試把攤平的文字化為立體的演出、讓已躺平的歷史人物起身與觀眾一同重新建構歷史的真相。並從以物為本，轉向到以人為本（許瑞芳，2016），意欲打破歷史的權威地位，把詮釋歷史的權力讓回給觀者，重新界定觀眾與作品間的關係（陳韻文，2015）。因為展品及歷史的生命力已逝去，只有當後人接觸、理解並詮釋時、它們才重新被賦予生命。劉婉珍（2007）在《博物館就是劇場》一書中提到：

「博物館劇場」一詞本身即意涵博物館有意透過表演戲劇的觀念與技巧，讓觀眾透過演出者及引導者的互動，獲得啟發、體驗與學習。

由敘述中可看出博物館劇場的幾個重點：「戲劇展演」、「戲劇技術」、「教育目標」、「互動方式」。即為以博物館內的文化場域為劇場展演的空間，並搭配依地制宜做出修正的劇場技術後，在與入場看戲觀眾的互動中，隱隱然傳遞潛藏的教育目標，不論是帶起對社會議題的討論、增加歷史知識、接觸尚不熟悉的社群（如新住民、身心障礙者、LGBT 等），都是可以著力的面向。

而王婉容（2008a）指出鑽研博物館學的學者 Teresa Bridal，曾歸納出博物館劇場的九種形式：

- （一）、在特定空間裡，由演員表達特定台詞劇情的演出。
- （二）、在特定空間裡，由演員參與創作的即興演出。
- （三）、由支薪、不支薪、專業或業餘人員、穿著戲服、自由遊走式地與觀眾進行即興對話。
- （四）、活歷史（Living History），由受過戲劇訓練或未受過戲劇訓練的人，穿著戲服與觀眾進行即興對話。
- （五）、重現（Re-enactment），由受過戲劇訓練或未受過戲劇訓練的人，穿著戲服演出特定活動。
- （六）、由兒童、青年演出，以使他們融入博物館（不一定與博物館藏品或展覽主題相關）。
- （七）、利用劇場技術的展演手法，如製造特效或運用道具戲服。
- （八）、由演出者展演的教育活動。
- （九）、吉祥物，由動物或創造物與兒童互動。

而「戲劇導覽」為博物館劇場中綜合上述形式的操作手法，運用說演歷史知識與邀請觀眾即席、即興互動等方法，針對館中展覽、活動議題進行有教育意涵的戲劇演出（劉婉珍，2007）；戲劇導覽與傳統博物館內的口頭導覽最大的不同，在於傳遞歷史知識的方法跟途徑不一樣。傳統的博物館導覽重視與觀眾面對面進行知識性的解說，而戲劇導覽則是以博物館內的文化展品為導覽時的基準點，透過涵容了「解說目的」的戲劇演出，打開博物館的空間成為一個開放式的環境劇場（許瑞芳，2016）。在這個環境劇場內，以運用戲劇化的手法重現情境，引導觀眾自然成為角色的互動方式，來吸引觀眾的駐足；讓觀眾能對博物館內的策展主題進行自我的理解跟詮釋，並且從中同理歷史人物、習得歷史知識。

林玫君（2020）曾指出戲劇導覽大致可分為兩種形式：一是為導覽員直接入戲，演出設定好的故事和情境，引發觀眾對展覽背後所呈現的歷史背景與藝術特色的好奇，使他們能產生情感上的連結。另一種則是由導覽員引導觀眾一起上臺入戲為角色，在虛擬的歷史情境或導覽故事之中，讓「觀眾」與「演員」共同在戲劇情境中進行對話；在「觀與演」中間，成為了傳遞歷史知識的橋梁。因此「寓教於樂」成為了執行「戲劇導覽」時的重要考量，除了要能短時間提取歷史重點、挑起觀眾的感官經驗，還要以自然且不壓迫、打破創意窠臼的互動方式來留住觀眾；最後更需透過提問，幫助觀眾融匯對歷史的想法跟觀點，並產出他們自己的見解。所以相較於傳統進行口頭、定點導覽的導覽員身分，在戲劇導覽的模式中，或許以「演導員」稱呼會更適合。

而當觀賞戲劇導覽時，特殊生在身體動能上必須要跟隨演導員進行移動，外延了生活跟娛樂的場域；在學習動能上，則劃出「欣賞——創作——鑑賞」的移動線條，因博物館中歷史與現實交錯的空間，就是特殊生學習的「閾限」。欣賞博物館戲劇導覽對他們來說是一種從日常生活轉換到藝術行為的歷程，在戲劇的虛構中，看見歷史情境與困境（陳韻文，2010；蘇芳瑩等，2014），在虛與實的夾縫裡，特殊生的劇場體驗與生活經驗不斷磨合跟協商（陳韻文，2015）。相較於一般的觀賞展品、單純聆聽導覽，對於特殊生來說是更能獲得教育成效的學習方式。而當他們離開博物館回到原生場域，如照護中心、家裡等，願意與其他人分享今天在博物館裡的所見所聞時，代表著特殊生開始跨出了自身的經驗與他人互動、磨合，開始了從「跟隨博物館導覽學習」到「分享自我學習經驗」的學習主體轉換的旅程（劉婉珍，2001）。這從「欣賞者」到「創作者」，再晉升到「鑑賞者」的過程，如同林玫君（2006；2017）所整理的三種角色交替的學習脈絡，此時特殊生將帶著在博物館看戲劇導覽裡所習得的經驗，成就了一個嶄新的學習歷程。

參、研究方法

一、個案研究

在「藝啟・一起說故事」計畫裡，如下圖 3-1 所示，將深度研究「特殊生／戲劇導覽／博物館」此一模式能為展能藝術帶來什麼樣新的面貌，探討研究者如何帶領特殊生以戲劇導覽做為橋樑，橋接歷史知識、個人生命經驗與個體能力開發之間的關聯性。並且因臺史博從 2013 年開始即推動各類共融活動，如座談會、展覽、工作坊、演出等，對象擴及身心障礙者、新移民、長者、阿茲海默患者等（國立臺灣歷史博物館，2021），因此將同時加進局內人（助理教師、臺史博館員、蘆葦藝術專員等）、局外人（特殊生、家長等）的回饋意見，一同求證特殊生如何在博物館內藉由展演戲劇導覽落實文化平權觀點；因此研究者採用「個案研究法」為主，輔以「參與觀察」、「訪談」、「文本分析」等方式為研究此計畫的理論模式。

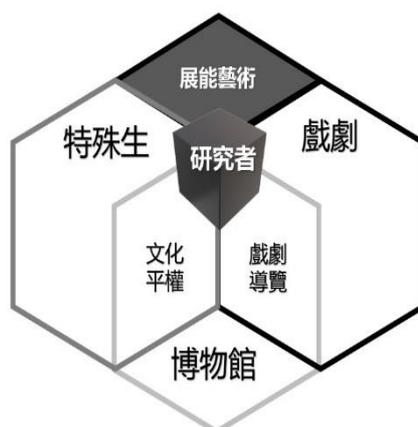


圖 3-1 研究概念圖

二、研究場域

蘆葦創立於民國 85 年，是一所全方位的服務身心障礙者的機構，服務內容包括早期療育、學前與成人日間照顧、社區日間作業設施、職前準備訓練等支持性服務。近年更積極結合政府與民間資源，提供特殊生以藝術形式參與社會之機會。從 2016 年更開始推出二週一次的藝術課程，有手繪月曆、畫展、攝影展、繪本創作等，讓特殊生在藝術的疆域裡與一般民眾交流，促成自在暢遊各領域的共融體驗。

三、特殊生參演人數及障別

因計畫目的不只說自己的故事，還要能說臺灣的故事；在完成戲劇導覽演出的同時，也要成為文化的傳播者。因此選擇障礙等級為輕度及中度智能障礙的特殊生們為參演對象，以蘆葦培力空間（化名）的特殊生為核心成員。在 2021 年 2 月 23 日首次至臺史博參訪後，即尊重每位特殊生的個人意願，主動選擇是否參加，最後共有 17 位參加戲劇導覽；多為高中畢業後轉銜至蘆葦，年齡分布在 18-35 歲之間。

四、執行時程及演出形式

執行期程自 2020 年 6 月 4 日接獲許瑞芳老師於通訊軟體上的合作邀約開始，至 2021 年 10 月 8 日的戲劇導覽線上分享及座談會，共經歷發想期、籌備期、教學期、空窗期、演出期、回顧期等階段。原訂為 2021 年 3 月至 6 月，共進行 13 週 19.5 小時的戲劇課程、排練及進館彩排，但因於 2021 年 5 月中遭逢嚴重特殊傳染性肺炎（COVID-19）疫情升溫，5 月 19 日宣布三級警戒範圍擴大至全國，關閉教育學習場域及會教育機構，停止室內 5 人以上、室外 10 人以上之社交聚會（衛生福利部疾病管制署，2021）。導致 5 月底至 6 月課程全數取消，最後於 8 月 9 日甫重新實體上課，再追加了四次復排課程及至臺史博彩排。演出場次及形式也因防疫緣故，考量展場內的留容人數、特殊生的健康狀況、進場觀展民眾的意願等原因，戲劇導覽從三場有觀眾的「實體演出」，改為 9 月 6 日一場無觀眾的「錄影演出」。以下表 3-1 就此次計畫時程表列詳述，方便閱讀者掌握其中流變。

表 3-1

「藝啟・一起說故事」戲劇導覽執行期程

日期／活動	地點	內容
2020 年 6 月至 2020 年 7 月：發想期		
6 月 4 日 線上邀約	通訊軟體	計畫概念說明
6 月 19 日 第一次會議	臺南大學榮譽校區 B214	蘆葦、臺史博、研究者 三方初步認識，凝聚對 計畫的共識
7 月 15 日 第二次會議	臺南大學榮譽校區 B214	合作方式、細節、經費 來源確定
2021 年 7 月至 2021 年 2 月：籌備期		
7 月至隔年 2 月 籌備	自宅	資料蒐集、組織團隊 劇本改寫設計教案
2021 年 2 月至 2021 年 5 月：教學期		

2月23日 相見歡	國立臺灣歷史博物館	與特殊生第一次見面， 欣賞臺史博駐館團隊演 出戲劇導覽
3月8日、15日、22日 4月12日、19日 (週一 08:30-10:00) 4月26日 5月3日、10日、17日 (週一 13:30-15:00) 戲劇教學	培力空間(化名)	戲劇基本能力培養 五感開發 歷史賞析 戲劇導覽排練
2021年5月至2021年8月：空窗期		
5月24日、31日 6月7日、21日 防疫取消課程	自宅	語音劇本錄製 改寫錄影版劇本
2021年8月至2021年9月：演出期		
8月9日、23日、30日 復排	培力空間	遊戲喚回記憶 排練加深記憶 確定演出流程
8月16日 彩排	國立臺灣歷史博物館	讓特殊生熟悉場地、調 整攝影機鏡位，與臺史 博、蘆葦討論演出細節
2021年9月6日 錄影演出	國立臺灣歷史博物館	正式錄影演出
2021年10月：回顧期		
10月8日 戲劇導覽線上分享會	國立臺灣歷史博物館	《灣•的故事》首映 座談會經驗分享

五、研究限制

因為新冠肺炎疫情的影響，最後從現場演出改為現場錄影，缺少觀眾的實際互動及回應。對於所欲觀察「讓特殊生在博物館的公共場域內，以戲劇導覽方式理解歷史，並以此與陌生的社群觀眾交流」的內在影響，暫時無法找到最佳解答，期待於日後疫情更趨緩時，能有適當機會重回臺史博，在觀眾面前踏實的演出。

肆、研究結果

在計畫架構上，如下圖 4-1 所示，教育及展演可以分成二個維度來解構。第一個是「縱向的教育歷程」，將教育歷程分為「教學、銜接、排演」三個階段；設想如何將智青展演戲劇導覽時所需要的能力，如：知覺開發、創意思考及物件聯想、能量的接收及回應（互動）、歷史知識……等元素，融合一般劇場中培訓演員的暖身即興遊戲、肢體開發、旁述默劇等以「過程」為導向的活動（林玫君，2006），分散在連貫的 15 堂的課程裡，將他們從參觀者逐步導向成為演出者。至於「橫向的展演架構」則內含我在初期構思智青展演戲劇導覽象徵了什麼意義、導覽的歷史知識如何傳遞以及比重、撰寫劇本時的觀點，以及有關「先民渡海及錢幣的真偽、公平交易、警察抓人」這三個呈現片段是如何被堆疊出來的，進行記述跟反思。

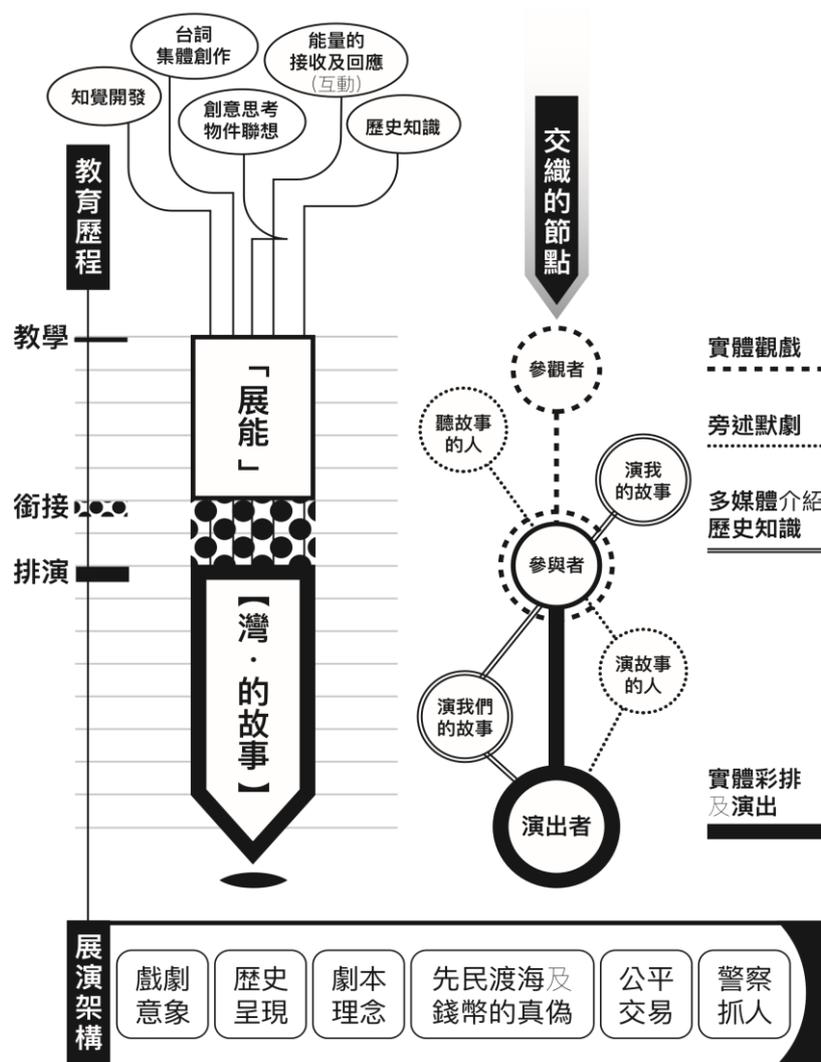


圖 4-1 課程架構圖

一、縱向的教育歷程分析

《十二年國民基本教育 特殊教育課程實施規範》(2019)中提示在設計課程時應符合兩個規範，一為「通用設計」，指盡最大可能在事前設計出讓所有人可以使用，無須作出調整之方案。因為每個學習中的人都會有自己的特殊需求(張恆豪，2007)，不要因生理、心智的限制，而先預設了特殊生有哪些活動不能做而剝奪了他們嘗試的權力；二為「合理調整」，則是指在教學的進程中應根據智青的具體需要，進行必要之修改與調整，確保智青能在平等基礎上學習知識，享有其基本之人權與自由。以下表 4-1 列出共 15 堂的計畫內容，隨後將著重在「戲劇教育」的過程，解析範圍為 1-7 堂，會包含「一、原始教案及實際操作教案比對」紀錄教案施作前、後增刪修改的地方，「二、教學設計」則內含我設計課程的緣由及臨場更動課程的原因。

表 4-1

「藝啟·一起說故事」戲劇教學、銜接、排練期程

階段	堂數	日期	課目	內容概述
教學	1	2月23日	相見歡	觀賞戲劇導覽、熟悉彼此及課程
	2	3月8日	123 木頭人——身體的靜與動	肢體開發、音樂感受
	3	3月15日	舞臺初認識——我家的狗	舞臺展演元素認識、聲音開發
	4	3月22日	彩色怪獸——繪本、情緒、我	將顏色連結情緒以及自身感受
	5	4月12日	原來我長這樣子——聯想力與台詞	藉由選擇臉卡發展觀察力
銜接	6	4月19日	故事發展 1——心的平衡	平衡感及表達力練習
	7	4月26日	故事發展 2——布的異想	藉由布的觸覺開拓想像力
排演	8	5月3日	好戲開鑼 1——上半場	旁述默劇、排練
	9	5月10日	好戲開鑼 2——下半場	肢體開發、排練
	10	5月17日	好戲開鑼 3——結尾	複習及排練
	11	8月9日	復排	在遊戲中復排及找回記憶
	12	8月16日	彩排	進臺史博彩排

13	8月23日	原來我正在……？	連結特殊生與歷史的關係
14	8月30日	排練及順走	培力空間內順走
15	9月6日	演出錄影	完成演出、享受舞臺

第一堂：相見歡

(一)、原始教案及實際操作教案比對

表 4-2

第一堂教案對照表 (■為修改之處)

教學目標	
<ul style="list-style-type: none"> • 戲劇教師（包含我與助教們）與智青們彼此認識。 • 帶領智青回想及統整觀賞戲劇導覽中所接收到的資訊。 	
原始教案	實際操作教案
<ul style="list-style-type: none"> • 自我介紹，需將名字與動作結合。 • 所有人輪流一遍。 • 閃電滴滴姓名版。 	<ul style="list-style-type: none"> • 自我介紹，需將名字與動作結合。 ■讓 4-5 位特殊生示範一遍。
<ul style="list-style-type: none"> • 詢問智青看完導覽後的心情？ • 用手比出「情緒向量」。 • 選一隻能代表現在心情的彩色筆。 • 在圖卡中選一張今天看完導覽後，你最有印象的圖，並畫在紙上。 • 全班一起觀看彼此的畫作。 	<ul style="list-style-type: none"> • 同左。

(二)、教學設計

這是我與智青們的第一次見面，將先於臺史博一樓的「窩空間」進行 30 分鐘的相見歡後，陪同智青一起觀賞臺史博的駐館團隊所演出的戲劇導覽，約莫一小時後再回到窩空間接續 30 分鐘的觀戲心得統整。因距離於培力空間正式上課尚有二星期的時間，我怕智青到那時已忘光此次演出的內容，所以設計了一段「訴說情緒——肢體傳意——顏色——圖卡——記憶——手繪——分享」的連結活動（如下圖 4-2），希望能一方面蒐集智青們對於今天的演出最感興趣、最有印象的橋段，作為

日後我編撰劇本的基石；另一方面讓他們開始慢慢習慣主動開口表達、活動肢體、與他人互動……等戲劇課程中所需要的基礎行為。

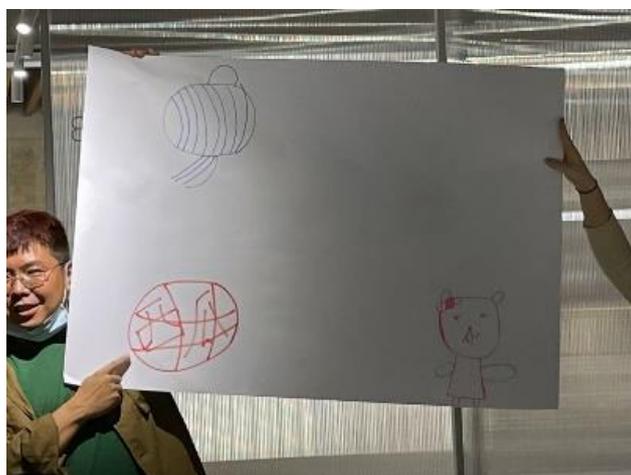


圖 4-2 智青手繪出對觀賞戲劇導覽有興趣的片段

活動進行時，我選擇不先詢問「喜不喜歡？開不開心？」，避免將這些已成年的智青們幼稚化，忽略了他們具有表達情境的能力；但若是直接問「你們喜歡今天表演的哪個部分？」又擔憂智青剛看完演出、資訊量過大，且面對甫認識的戲劇教師們會不敢開口。因此選擇以直觀的「情緒」為切入點，先試著表達情緒，再連結是看到了什麼讓你產生這樣的情緒；並且在過程中讓智青有自由回答的權力，不強迫每一位發言、不質疑他們的發言內容。但必須同時捕捉口語能力較弱或無法表達的智青們的肢體語言，讓他們的意見也能被聽見。

第二堂：123 木頭人——身體的靜與動

（一）、原始教案及實際操作教案比對

表 4-3

第二堂教案對照表（■為修改之處）

教學目標	
<ul style="list-style-type: none">• 延續上次課程，讓戲劇教師們與智青更熟悉彼此。• 提升對音樂的感受度及表達能力。• 肢體及想像力開發。	
原始教案	實際操作教案
<ul style="list-style-type: none">• 自我介紹，需將名字與動作結合。	<ul style="list-style-type: none">• 同左。

-
- 閃電滴滴姓名版。
 - 音樂聆賞及感受分享。
 - 自選一首音樂，加上自我介紹動作合成暖身操。
-
- 玩 123 木頭人。 • 同左。
 - 木頭人時除了停頓再加上其他指令；例如：變西瓜、螃蟹……等。
 - 組合人數增多，如：三人的老虎、五人的大樹……等。
 - 搭配剛剛選的音樂在場中遊走，聽到鈴鼓聲跟指令時肢體組合。
 - 回顧今天課程。
-

(二)、教學設計

這堂課為我與智青們在之後固定上課的「培力空間」正式見面，因為這場地是他們熟悉的環境，且空間裡桌椅已先撤開適合活動，所以智青們的參與度比上一堂課更高。在過往我與心智障礙者合作的經驗中，發現他們對於配合音樂的節奏來進行直覺性的肢體舞動，是很主動跟不會害羞的。但這次因為蘆葦的智青們多為輕、中度的身心障礙者，能力較佳，且為了演出戲劇導覽，需要養成一定的語言表達能力。所以我挑戰讓智青用口語表達對音樂的感受，先預選出了三首風格不同的音樂，讓智青閉上眼聆聽之後，分享這首音樂帶給你什麼樣的感覺？以及描述腦中的畫面；對於語言能力較弱的，則鼓勵他們可以用定格動作來傳達感情跟畫面。最後再投票選出一首當作今天的暖身音樂，而選擇由智青來替我決定音樂的原因是，當把智青視為獨立學習的個體時，他們在感受到外界壓力（被我跟教師群盯著、重新握有選擇權……等）時，內化、統整個人感受及經驗之後所做出的抉擇，會提高他們的自信心跟參與活動的興趣（黃文慧，2010）；同時也符合蘆葦期許智青們有「自我決策」能力的核心概念。

第三堂：舞臺初認識——我家的狗

(一)、原始教案及實際操作教案比對

表 4-4

第三堂教案對照表（■為修改之處）

教學目標	
<ul style="list-style-type: none"> • 提高對音樂的感知及感受。 • 對劇場表演的構成元素有基本的認知。 • 練習用不同情緒說台詞。 	
原始教案	實際操作教案
<ul style="list-style-type: none"> • 先複習上次的名字與動作。 • 音樂聆賞及感受分享。 • 自選一首音樂，加上自我介紹動作合成暖身操。 	<ul style="list-style-type: none"> • 先複習上次的名字與動作。 • 音樂聆賞及感受分享。 • 自選一首音樂，加上自我介紹動作合成暖身操。 ■從描述的詞彙中，挑出較有特色的角色，搭配音樂做肢體活動。
<ul style="list-style-type: none"> • 教唱原版「王老先生有塊地」。 • 變奏版加上動物大與小的肢體變化及動物叫聲。 • 發想還可以加入什麼動物及叫聲？ 	<ul style="list-style-type: none"> ■取消。
<ul style="list-style-type: none"> • 分成兩組作畫，主題為「我家的狗」。 • 跟隨音樂，所有人依序上前畫圖。 • 欣賞彼此畫作，以及分析畫中的元素各自對應到劇場的哪些元素？ • 練習用不同情緒來說同一句台詞：「這是我家的狗」。 • 回顧今天課程。 	<ul style="list-style-type: none"> ■討論是否有養寵物的經驗。 ■音樂遊戲：蝸牛歌。 • 分成兩組作畫，主題為「我家的狗」。 • 跟隨音樂，所有人依序上前畫圖。 • 欣賞彼此畫作，以及分析畫中的元素各自對應到劇場的哪些元素？ • 練習用不同情緒來說同一句台詞：「這是我家的狗」。 • 回顧今天課程。

(二)、教學設計

「我家的狗」的宗旨是讓智青在繪畫的過程中，逐步認識要構成一齣舞臺劇，會需要有哪些元素。將智青分成兩組後，先帶領他們討論如果需要將白紙畫滿，除了身為畫作主題的「狗」之外，可能還可以畫上什麼元素？在畫之前預先提醒兩個重點：一是有上來畫的意願才是珍貴的，而不是畫得多像；二是這幅畫是大家一起完成的作品，而不是讓個人展現我有多會畫畫，須把畫圖的機會跟大家共享。當音樂開始時，所有人依序往前畫圖，規則為一次一人一筆；音樂停止時代表活動結束，

再由我帶領智青欣賞對方組別的畫作，以及共同來分析畫中的圖像各對應到了舞臺劇中的那些元素？下圖 4-3 中為例，如：狗及主人——演員們，樹、太陽及房子——佈景，裝水的狗碗——道具，狗身上的花紋——角色特徵，狗鍊——服裝配件；此外還提示智青在活動過程中背景有搭配——音樂、要看得清楚畫作需要打開——燈光，如果要跟其他人介紹「這是我家的狗」就需要加上一台詞。並於活動的尾聲，引導智青們用喜、怒、哀、疑惑、害怕、感動……等情緒來練習說「這是我家的狗」這句台詞。



圖 4-3 我家的狗

第四堂：彩色怪獸—繪本、情緒、我

(一)、原始教案及實際操作教案比對

表 4-5

第四堂教案對照表 (■為修改之處)

教學目標
• 透過完成尋找物品的指令，提高對週遭人、事、物的觀察力。
• 在聽繪本的過程中培養專注力，在與其他人的互動中凝聚團隊氛圍。

-
- 連結具象的顏色與抽象的情感，認識情緒、整理情緒。
-

原始教案

實際操作教案

-
- | | |
|--|-------------------|
| • 預選一首音樂，聆賞及感受分享。 | • 預選一首音樂，聆賞及感受分享。 |
| • 加上自我介紹動作合成暖身操。 | ■ 從感受延伸肢體做互動。 |
| • 先複習大風吹的口號跟玩法。 | • 同左。 |
| • 聽到「吹____」時，需摸到____」
完成指令；難度會漸進提升。 | |
| • 搭配繪本《彩色怪獸》，邊說故事
邊進行互動。 | • 同左。 |
| • 回顧今天課程、緩和情緒。 | |
-

(二)、教學設計

今天的主題是跟顏色、情緒有關，一邊聆聽繪本《彩色怪獸》，一邊進行創造性戲劇活動：

- (一)、將所有彩布裝在一個大袋子裡，讓智青輪流隨意從袋子裡抽出一塊布後，大聲喊出布的顏色並丟向空中。
- (二)、讓智青從布堆中各挑一塊喜歡的顏色，並互相打扮成來聽繪本的貴賓（這動作也象徵了被情緒纏上），配合音樂輪流進場，其他人在旁給予歡呼。
- (三)、我開始說故事，並配合繪本段落，當說到哪個顏色時，會先討論這顏色所帶來的感受，如圖 4-4，過程中也需時時注意智青們有無情緒的波動。

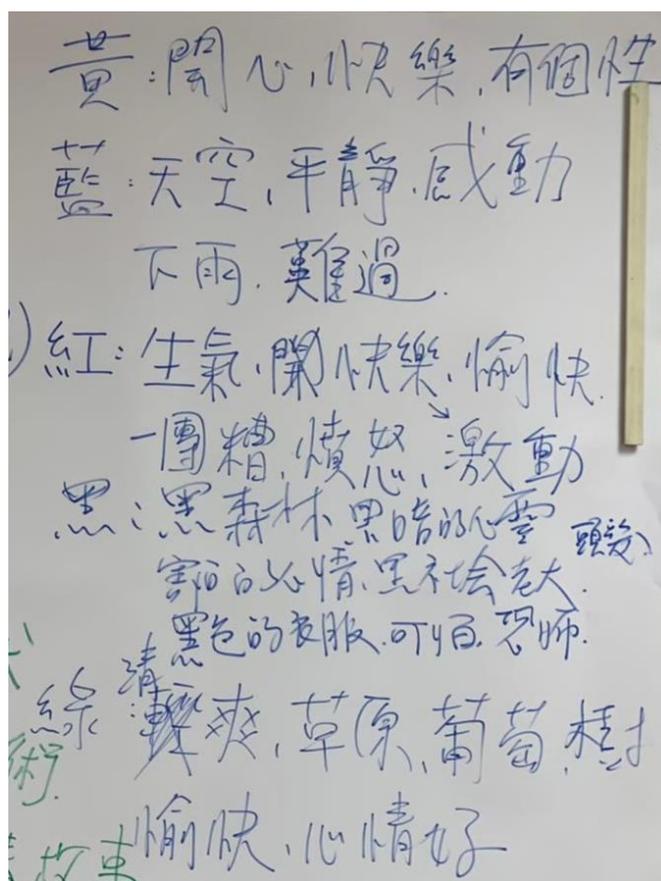


圖 4-4 分享與顏色相對應的情緒

(四)、接著請身上有該顏色布的智青將布解開並站起來（象徵解開情緒的結或是情緒爆發），並與旁人一起完成我所引導的指令，將情緒與顏色、動作連結，並搭配不同氛圍的音樂。例如：

- 1、黃色：邀請另一位夥伴，兩人一起將布往上揮舞。
- 2、藍色：緩緩流動包住自己，其他人輕拍安慰。
- 3、紅色：將布揉成一團，用力往遠方投擲並發出一聲怒吼。
- 4、黑色：將布捲成長條形，在地上交錯排成迷宮，並請每個人跨過。
- 5、綠色：其他人坐地上，將布拂過他們的頭頂，越慢越好
- 6、白色：所有人將布向上拍，努力不要讓布落地。

(五)、將散落的布依顏色分類，並複習一下各顏色代表的情緒；最後由我與智青們一起將布慢慢的依顏色折起來，放回袋子裡。（象徵找出情緒的來源並好好對待情緒）

第五堂：原來我長這樣子——聯想力與台詞

(一)、原始教案及實際操作教案比對

表 4-6

第五堂教案對照表 (■為修改之處)

教學目標	
<ul style="list-style-type: none"> • 探索樂器的玩法，熟悉節奏感及團隊合奏（合作）。 • 以卡片圖像為媒介連結自身特點，以培養觀察力及口說能力。 	
原始教案	實際操作教案
<ul style="list-style-type: none"> • 預選一首音樂，聆賞及感受分享。 • 加上自我介紹動作合成暖身操。 	<ul style="list-style-type: none"> • 同左。
<ul style="list-style-type: none"> • 我示範各種樂器的玩法。 • 讓智青自由挑選、試玩自己喜歡的樂器，再依樂器類型分組坐下。 • 配合音樂，練習敲擊出各種節奏。 • 配合音樂，分組合奏。 	<ul style="list-style-type: none"> • 同左。
<ul style="list-style-type: none"> • 用自己的聲音，模仿上一個活動的樂器聲。 • 練習各種笑聲，如高、低、害羞、奸詐、像聖誕老人……等。 • 配合「大笑之歌」進行分組合奏。 • 用笑聲合唱「大笑之歌」。 	<ul style="list-style-type: none"> ■取消。
<ul style="list-style-type: none"> • 讓智青觀察並挑選一張最像自己的臉卡。 • 猜猜這張是誰的卡？並分享猜測的理由。 • 臉卡的主人分享三個選這張卡的理由，並評斷自己是否有其他人所提及的特質。 • 課程回顧跟預告。 	<ul style="list-style-type: none"> • 同左。

(二)、教學設計

本週主要活動是「臉卡」，目的是希望智青能透過卡片上各異的角色形象、豐富色彩的刺激後，在給予他們充分時間的觀察後，能選定與自身特點最相符的卡片來代表自己；並跟所有人介紹相同處在哪？藉此拓展他們觀察力跟口語表達能力的成長。同時過程中不評斷特殊生所自行選定卡片的相似程度、不否定他們所願意表達的任何發現。我先將臉卡散在桌上，讓智青們觀察後並挑選一張最像自己的卡片，並在心中描繪出卡片上三個與自己相似之處。先不能互相觀看卡片，由我收回

所有卡片後再隨機抽卡，讓智青們一起來猜猜這張是誰？不管有沒有猜中，被點到名的智青就上臺，再由臺下的人一起分享為什麼這張卡片可能代表了他們？最後臺上的智青一一揭曉是不是這張卡片的主人；如果都沒猜中，就公布正確人選，並由卡片原主人說出那三個選擇這張臉卡的理由，同時思考自己是否有其他人所提及的特質，藉此幫助智青們認知「他人眼中的我」與「我認知的我」，有沒有差異跟相似之處。

第六堂：故事發展 1——心的平衡

(一)、原始教案及實際操作教案比對

表 4-7

第六堂教案對照表（■為修改之處）

教學目標	
<ul style="list-style-type: none"> • 探索如何運用聲音，以及用聲音塑造角色特色。 • 透過道具，練習平衡感及團隊默契。 	
原始教案	實際操作教案
<ul style="list-style-type: none"> • 先聽聽「大笑之歌」。 • 討論笑聲的種類，及可以搭配什麼樣的肢體動作。 • 練習上述各種笑聲及肢體。 • 用笑聲一起合唱「大笑之歌」。 	<ul style="list-style-type: none"> ■先聽聽「大笑之歌」，並討論何時會想笑？ • 討論笑聲的種類，及可以搭配什麼樣的肢體動作。 • 練習上述各種笑聲及肢體。 • 用笑聲一起合唱「大笑之歌」。
<ul style="list-style-type: none"> • 找回上週所選的臉卡，並輪流上台分享選這張卡的理由。 • 其他人也可分享他們所觀察到卡片與主人之間的相似處。 	<ul style="list-style-type: none"> ■依照上週所拍照片，找回自己選擇的臉卡，並輪流上台分享選這張卡的理由。 • 其他人也可分享他們所觀察到卡片與主人之間的相似處。
<ul style="list-style-type: none"> • 練習平衡掃把，並且走路。 • 分隊，用掃把大隊接力。 • 想想掃把除了掃地還能做什麼？ • 想想它除了是掃把，還能是什麼？ 	<ul style="list-style-type: none"> ■想想掃把除了掃地還能做什麼？ ■想想它除了是掃把，還能是什麼？ ■練習平衡掃把，並且走路。 ■分隊，用掃把大隊接力。 ■課程回顧。

- 旁述「三隻小豬」的故事，並引導 ■取消。
特殊生用肢體、聲音塑造角色，及
組合成故事中的物件。

(二)、教學設計

前五堂課重點為展演基礎能力的開發，而第六、七堂為銜接的課程，試圖連結課堂學習到劇本排演中間的空間；因此這二週的課程內容都將轉化成適合劇場展演的形式。本週主要活動是以掃把為肢體活動、想像力運作的媒介，分為四個階段；前二階段為動態的平衡感練習，後二個階段為靜態的物件聯想開發。但考量到智青的體力調節，過多的站站坐坐會消磨專注力，不利於之後面的靜態思考；以及若無先進行靜態的引導思考，智青們較無法在動態活動中將「掃把的平衡」與「秤桿的使用方式」相連結，因此將靜態與動態活動對調。可從下圖 4-5 藍、黑色的區域中，看見智青對物件豐富的想像力，同時我請他們示範如何以掃把變成該物件，從中蒐集更多的可能性來構築演出畫面。另外，在分組用掃把玩平衡感的大隊接力時，可依智青們的肢體能力調整分組，並且不過度強化競爭意識，降低挫折感。

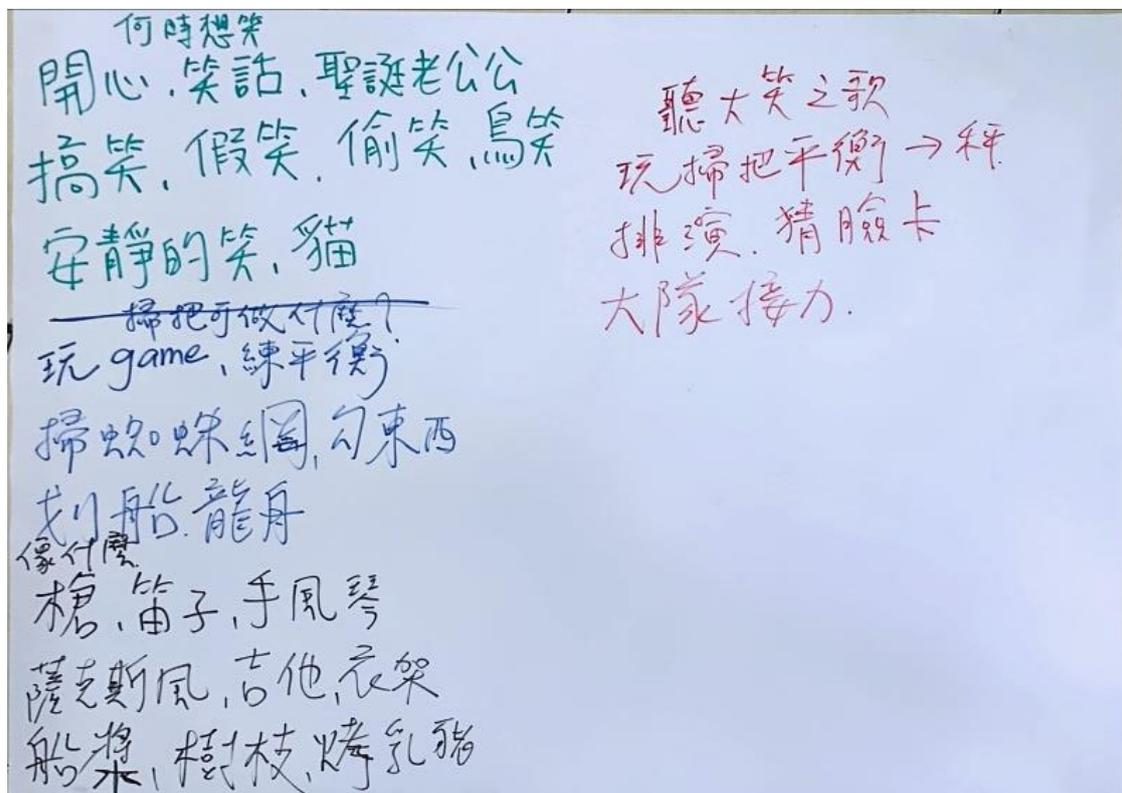


圖 4-5 第六堂紙上對談紀錄

第七堂：故事發展 2——布的異想

(一)、原始教案及實際操作教案比對

表 4-8

第七堂教案對照表 (■為修改之處)

教學目標	
<ul style="list-style-type: none"> • 透過感受布的觸感，打開肢體的想像力與延展性。 • 透過感知布的材質及造型，刺激聯想力。 • 在旁述默劇中，開發如何用肢體組合造型，及團隊共創的能力。 	
原始教案	實際操作教案
<ul style="list-style-type: none"> • 先觸摸小絲巾，並分享感覺。 • 由感覺聯想肢體的活動的方式。 • 試試二人以上可以怎麼一起玩一條大絲巾？ • 再想想它還可以變什麼？一起試著用肢體及絲巾組合呈現出來。 • 所有人一起用大白布及掃把，試著組合成划船、芋頭、聖母……等戲劇形象。 	<ul style="list-style-type: none"> • 先觸摸小絲巾，並分享感覺。 ■ 你和小絲巾可以產生什麼互動？ ■ 試試小絲巾可以發出什麼聲音？ ■ 和其他人透過小絲巾可以產生什麼樣的互動？ • 由感覺聯想肢體的活動的方式。 • 試試二人以上可以怎麼一起玩一條大絲巾？ • 再想想它還可以變什麼？一起試著用肢體及絲巾組合呈現出來。 ■ 最後把絲巾變成鏡子，模仿彼此。
<ul style="list-style-type: none"> • 將上一個活動開發出來的創意，依序與布的聯想結合在一起。 • 在過程中提醒需注意的舞台指令。 • 將上述元素合起來成為一齣即興的表演。 • 課程回顧、預告。 	<ul style="list-style-type: none"> ■ 同左。

(二)、教學設計

這週設計由絲巾為感官的觸發媒介，來喚起智青對肢體的想像力與聯想力。從下圖 4-6 可看到他們分享從觸覺感受到了「滑、舒服」，從視覺感受到絲巾像在「跳舞」、顏色像「彩虹」。但在進行至「由感覺聯想肢體的活動的方式」之步驟時，發現智青們並無法給予回應，警覺到單單只有觸覺、視覺所引發的感官語彙可能還不足以幫助智青直接進展到用具像的絲巾外在變化來呈現抽象的內在感覺。因此臨場加入像是改變絲巾型態、聽覺聲響……等方面的開發，嘗試突破絲巾的平面形象，建構更立體的使用方式及戲劇樣貌。以下為智青們將具體形象與內在感受相結合，透過絲巾傳達出來的進程：

- 1、感覺聯想肢體的活動的方式？有輕——往空中拍、柔——像水一樣輕甩、電風扇——旋轉、種子——包住……等。
- 2、試試二人以上可以怎麼一起玩一條大絲巾？一起張開布揮舞像風、捲成一條像繩子放地上雙腳離地跳過去、像跳繩、把絲巾包成小球比誰丟得遠、把大絲巾張開包住兩人像顆石頭、一起上下輕輕晃動絲巾像水母……等。
- 3、再想想它還可以變什麼？如：頭紗、裙子、披風、鏡子……等。

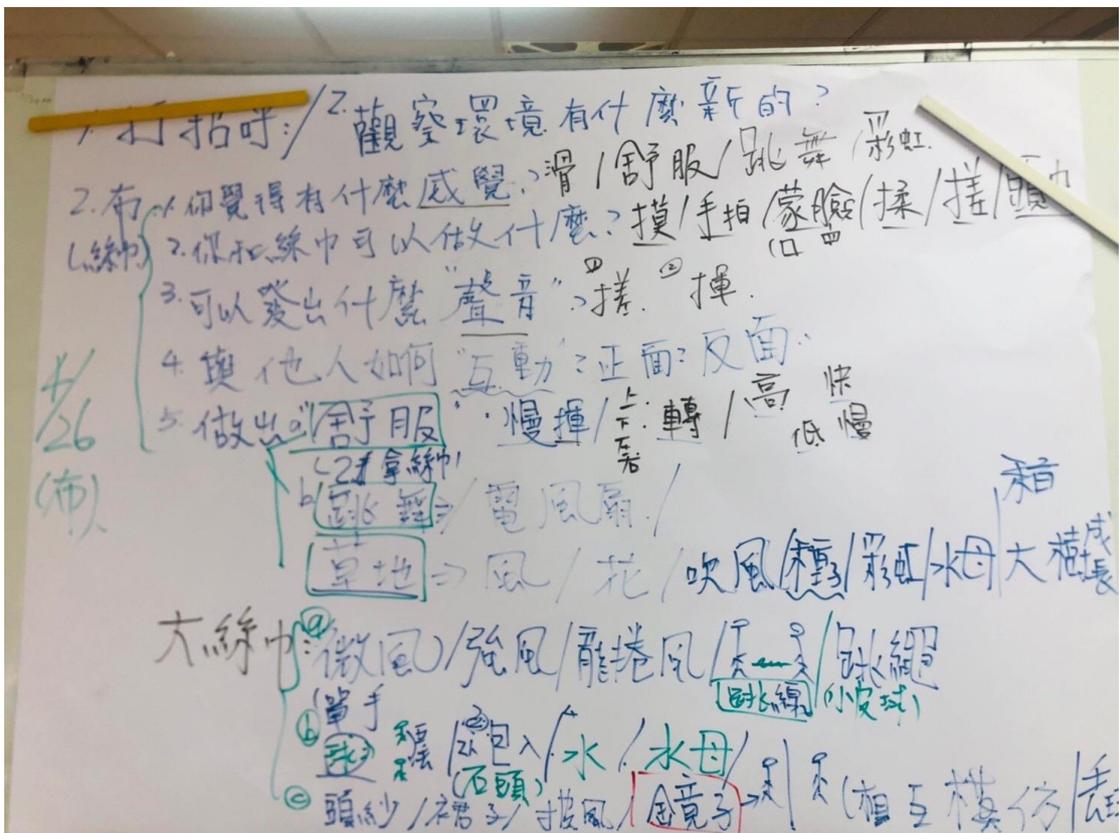


圖 4-6 第七堂紙上對談紀錄

在最後聯想大絲巾像什麼時，其中一位回應「鏡子」，我試著以此延伸。先邀請一位智青與我分站大絲巾的兩邊，如同照鏡子般同步模仿彼此的定格姿勢；接著再讓他們分組上來嘗試。因為在模仿夥伴的同時，還能創作屬於自己的奇怪姿勢，意外的激發了智青們的興趣，也讓我決定將此段落挪用到劇本裡。

二、橫向的展演架構分析

相較於上一段落重視「過程」的紀錄跟調整，這一個段落「橫向的展演架構分析」，將著重於剖析如何將縱向連結的 15 堂課橫躺，從不同的課程裡汲取戲劇元素，與智青們共同重組來完成最終展演時所需要的情節跟效果，構築出《灣• 的故事》的「成果」呈現。

(一)、戲劇意象

每個合作邀約的成形，總是貫徹了多方的意念于其中，希望能為合作案的受眾帶來最適合的藝術體驗過程。在此次的「藝啟• 一起說故事」計畫裡，就包含了三方的期待交會其中，一是蘆葦藝術專員李靜慧對整個計畫的安排：

第一個目標是走進社區，然後第二個目標進入攝影展，要開始走進文化場館，然後第三個目標到去年（2021 年）的計畫是在文化場館裡面做發聲，就是其實這個是一個一步一步的階段。我覺得也是要給我們的服務對象（指特殊生），有一點點進程，不是說我一下子就把你們整個推到說：你必須開始講話！就會沒準備；例如說一開始計畫就是戲劇的話，我覺得對他們來說壓力很大。（李靜慧，2022）

另一端則是臺史博負責博物館共融計畫的林潔琪，她同樣也對當博物館作為一個教育的場域時，對該計畫寄託了什麼樣的期許：

這個共融計畫其實本來想像的就是要讓心智障礙青年成為主體，但是我們提計畫說的時候並沒有去設定說這個怎麼呈現主體，那現在看到戲劇導覽的結果，就是經過這個演出，然後有讓他們表達出自信，而且看得出來每個人都很自然的說出自己的想法，那又融合在戲劇的表演當中，是覺得滿符合期待的。（林潔琪，2022）

至於自己本身，則期望能陪同智青們達到能力上的升級跟形象上的翻轉；因此試圖藉由智青們每日的灑掃應對所需用到的「掃把」，來指稱這次的戲劇意象。

1、掃把向下

使用在整齣戲開場的段落，特殊生們散在四週拿著掃把打掃。代表著社會對智青的既定（或普遍）印象，即相較於一般人能進行藝術活動；可是當智青只要能灑掃工作、能自理生活，大眾就會覺得他們已經突破自我、覺得他們「很棒了」，而忽略了他們在其他領域的可能性。這樣的想法複製了心智障礙者就是跟小孩一樣的想像（張恆豪，2006），隱含了社會大眾認為智青沒有煩惱，整天快快樂樂的的固有印象。

2、掃把橫拿

在劇本中段，設計了將掃把橫拿當作秤桿，來重現那年代以秤的平衡來維持公平交易、達到生活基本所需平等的畫面。對智青們來說，要用單手平衡掃把的重心並非易事，但過程中他們很願意嘗試；藉此隱喻智青努力在生養技能及突破框架的可能性中間找平衡。

3、掃把向上

在劇本的最末段抗議、爭取平權的場景裡，原始設計是希望智青們在遊行走上街頭時，將掃把朝上拿，用掃把的毛挑釁觀眾的視線；隱含了迫使社會大眾因著看到不尋常的狀況，接著看到智青們的存在。藉此希望這個社會正視智青的存在、看到智青在真實生活裡的掙扎。但隨著與智青們相處的時間變長，我不禁自問：智青真的需要我的代言嗎？智青對這世界的真實控訴是什麼？因此在復課後，將帶有肅殺色彩的掃把朝上的設計，改以拿特殊生於戲劇課停課期間，在日常的藝術課程裡所畫的版畫來代替，版畫的主題為「我以後想要……」。讓智青在演出中大聲吶喊出自己的想要；從被動的控訴「我的缺乏」，到主動的訴求「我的想要」。而這樣戲劇意向改動的歷程，更達到共融創作的理想型態；讓展演的內容，不再是我單向上對下的灌輸，而是我、智青、蘆葦，三方所共同戮力形塑出來的結晶。

（二）、歷史呈現

1、歷史比重

「戲劇導覽」是企圖通過演導員於文化場域裡的表演來再現歷史場景，將斑駁歷史中的知識，經由互動、提問的方式來創建模擬情境般的學習機會，啟發觀眾對過去歷史中人、事、物的興趣，並產生自己詮釋跟觀看歷史的

角度（陳韻文，2010；許瑞芳，2016）。所以在架構「戲劇導覽」這座橋樑時，同樣會有兩端的進、出口，一端是要擺進「什麼樣的歷史內容跟知識？」，另一端是「觀眾聽完可以帶著什麼回家？」這一進一出的途徑，就是歷史知識在觀眾心裡發酵的路徑，能幫助觀眾拓展「歷史知識量」的效能。我一開始也曾糾結於「分配太多歷史知識給智青們說會不會有壓力？」、或是「說太少對得起看戲的觀眾嗎？」但後來警覺，要智青們如同一般的導覽員般肩負起口述大量歷史知識，是不公平也不必要的。而是當智青們進到博物館的文化場域，對展品、對故事產生了自己的想像後；如何組合「這些想像」並運用他們可以理解跟負荷的表演模式展現出來，然後再以此與社會大眾一起交流、共享生活經驗，才是這次戲劇導覽的重點。

2、呈現方式

在安排戲劇導覽的人員跟演出方式時，我選擇切分「演導員」的身分，來分散智青們在學習歷史知識跟面對群眾展演時的壓力。所以我會與智青們一起上臺，並將自身定調為「演一位導覽員」，負責講述多數知識性的台詞，並照拂智青們的突發狀況，以及關照他們與觀眾的互動。另外，智青則成為「導覽員在演戲」，負責將他們所吸收的歷史知識，經過個人理解後轉譯成為戲劇橋段，增加導覽內容的多樣性及趣味性來吸引觀眾。

（三）、劇本理念

蘆葦藝術專員李靜慧對這次的戲劇導覽劇本內容，表達過這樣的期望：

通常都是你可以表述的人才會留下紀錄，可是當代的一些心智障礙者，大部分可能就是他也沒有什麼可以出現在歷史的一個角色裡面，我們在模擬那個情境出來的時候，我們心智障礙者他們會怎麼說話？說出什麼東西？我覺得這個意義性其實對我來說，是這個計畫中很重要的。（李靜慧，2022）

所以在編寫劇本時，嘗試以智青們要從「聽故事的人轉變成能執行戲劇導覽的人」；以及該怎麼幫助智青們從「講先人的故事，順利銜接成講述自己的故事？」來思考。因此以臺史博「109-110年博物館學校教育推廣活動暨戲劇演出計畫」之《錢！錢！錢！》的劇本為基底，融合了南大戲劇許瑞芳副教授編創的《常設展戲劇導覽劇本》；最後加入我新創的「新時代」橋段，呈現與智青們有關的1997年「障礙者正名運動」及平權活動。另外考量到型式為「戲劇導覽」，仍然希望演出

動線不只侷限在一處，讓展場空間產生連動；而在轉換展場的過程中，觀眾可以與智青們穿插在一起行走，打破外在相異形體跟觀、演之間的界線，所以選擇藉由合併劇本來產生場域上的流動。新的劇本《灣•的故事》融合部分如下表 4-9：

表 4-9

三個劇本之對照表

《錢！錢！錢！》	《灣.的故事》	《常設展戲劇導覽劇本》
開場	序場	
多少工作多少薪水	啟程	唐山過台灣
	生存	
一府二鹿三艋舺	公平	交易的故事
目加禮的收稅現金	驗錢	
	真偽	
	新時代	日治時期的臺灣文化協會
		原住民正名運動

(四)、先民渡海及錢幣的真偽

如圖 4-7 所顯示，上排「先民渡海」段落講述的是「先民渡海抵岸——怕陷落沙洲無法動彈像芋頭——在出發前先與心中信仰祈禱」的過程。最終設計是以一塊大白布及掃把的型態轉換，來呈現「海浪——芋頭——聖母」；以及「船槳——芋頭」的形象轉化。

另外如圖 4-7 下排所展現的，是「錢幣的真偽」的創意累積過程。我設計以智青們笑聲的多樣性來代表錢幣敲擊的聲音，另以智青藏於布或絲巾之後身影的清晰程度不同來隱喻錢幣上的紋路。但比較特別的是於 8 月 9 日復課後，智青們主動聊得都是防疫居家期間看東京奧運的相關話題，於是我決定與他們共同創作，將定格動作更動成喜歡的奧運項目，計有「打棒球、射箭、比 YA 的奧運紀念幣」等三個動作。

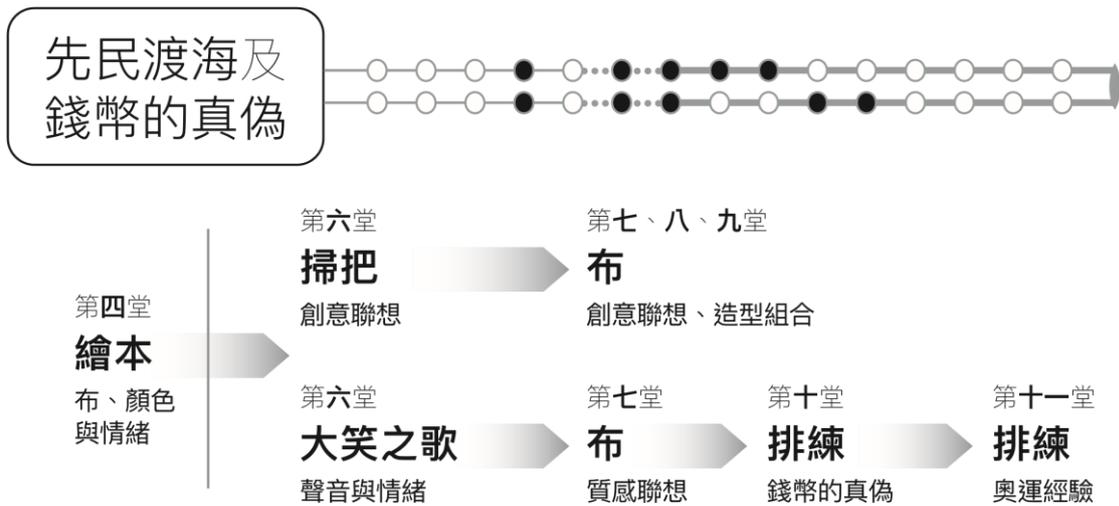


圖 4-7 先民渡海及錢幣的真偽

(五)、公平交易

在圖 4-8 可看見「公平交易」段落的鷹架歷程。第六堂課時，先讓智青開始拿起掃把來玩平衡及大隊接力，並且開發對掃把的想像力。在第八堂時以旁述默劇《三隻小豬》的方式，讓智青們代入大野狼跟小豬的角色，理解衝突。最後於第九堂課時複習掃把的玩法，將「掃把的平衡」與「秤」做連結，以運用在秤桿的段落；以及在第十堂排練時，讓智青們以第八堂所創造出來的小豬跟大野狼對抗的畫面為基礎，在研究者的引導中自行加入台詞。



圖 4-8 公平交易

(六)、警察抓人

最後一個段落為「警察抓人」，如圖 4-9 所示，這段戲劇導覽的內容為日本警察上街頭，想抓聚眾演講的「臺灣新文化運動之父」蔣渭水。因此在設計此橋段時，著眼在「觀察力」上的培養，飾演警察的智青只要能即興找出任何一位觀眾與其手

上蔣渭水照片的相似處，就是完成演出了。並在第八堂課旁述默劇《三隻小豬》，在大野狼抓三隻小豬的過程裡，讓智青們理解「抓」跟「躲」時的肢體差異及表演方式；最後匯集於第十堂的排練中，代入日本警察、平民的角色，完成「警察抓人」的片段。



圖 4-9 警察抓人

伍、結論

最後將針對研究問題，在通過第肆章的全面彙整後，對於如何貼合特殊生的學習特質及困境，設計出適合戲劇教育及展演架構的活動，融合提出了「操作概念」跟「操作方式」上的兩方結論。

一、操作概念

(一)、讓特殊生替自己做決定

研究者預先組織了課程及展演的方向及架構後，將活動進行時，微小如背景音樂的決定、投入程度的深淺，大至集體創作的成果，以及事涉特殊生自身經驗的台詞……等部分所能展現的獨特樣貌及參與意願，交給特殊生自行決策。

(二)、提供特殊生慢慢來的空間

特殊生的學習目的不是在治療障礙，而是發展他們與生俱來的長處（張恆豪，2007）；必須攀附在他們的原始能力上，加以延展及深掘。所以應給予特殊生足夠的等待時間：等待消化訊息、等待回應、等待身體的移動、等待完成舞臺指令……等，以緩慢的速度換得更有效率的學習。

(三)、陪特殊生一起嘗試跟犯錯

重複給予特殊生在人際交流、習得新技能上，有嘗試與犯錯的機會，並接納所有創作過程中肢體聲音、展現方式的不合理跟不完美。不是要特殊生成為精準的演員，而是期望能在反覆中累積創意、凝聚團體共識，創造專屬特殊生的「發散——凝聚——再發散」的創作歷程。

三、操作方式

(一)、簡化

簡化的目標為在不影響教學目的的同時，降低學習內容的難度。例如要特殊生如同駐館的演導員般背誦大量的台詞及講述歷史故事，對他們來說是巨大的壓力，且會消磨他們的信心及學習興致的；因此研究者選擇以他們觀賞完戲劇導覽後，最感興趣的情節為設計課程及增刪劇本的基準點。

(二)、減量

減量為減少學習內容的內容量，加重重點橋段、技能的學習；例如在分配角色時，可選擇多位特殊生共演一個段落，分散被注視的壓力；並依每個人的特色安排演出方式跟橋段，讓他們個人擅長及獨特的特點都有發揮的空間，以助於消除登臺時的緊張、建立特殊生展演時的自信心。

(三)、分解

分解為將所有的教學目標及學習內容，拆解成數個小目標來逐步執行。例如不直接帶領特殊生以演導員的身分上場排練，而是將舞臺展演時所需的技能，拆分在不同課堂中；透過戲劇活動讓他們明白，若要成為演導員需要什麼樣的能力，避免讓特殊生「多工處理」同時執行多個學習步驟。

(四)、替代

替代是在能保持原來教學目標的同時，用「換句話說」的方式，讓特殊生習得技能及知識。而在此次計畫中，研究者觀察若以「具象化」的方式來作為學習方法，能取得不錯的效果。例如第一次見面用圖卡來標記喜歡的演出段落，或是第十三堂課時，以照片刺激特殊生連結起當下的自己跟過去歷史的關聯性。

(五)、重整

重整為將教學目標或內容，重新詮釋或轉化成生活化的片段，這也是這次於「藝啟・一起說故事」計畫中最核心的操作方法。透過前面四個步驟，減輕特殊生於學習「過程」中的壓力；但若是完成展演的「成果」，則必須有重整的過程，讓艱澀的內容有往特殊生的日常生活靠經驗近的機會。例如研究者於「橫向的展演架構」中所記錄的，必須於每一次教學的當下，蒐集特殊生的回饋及表現，讓他們成為教學及創作的主體，累積他們的創意成為戲劇導覽的內容。

(六)、陪伴

研究者在執行計畫時，深切感受到「陪伴」的力量，當有穩定的支持與輔助時，對於促進特殊生的學習動能增長，以及改善人際互動有事半功倍的效果。因此以下將分為兩個小項目，來描繪陪伴實屬操作方式中重要的一環。

1、人的陪伴

相較於口頭解說，研究者的親身投入及示範，會讓特殊生有模仿及學習的目標，以利提高學習興趣；並且如有機會能夠一對一、面對面向特殊生傳達關懷訊息，或是接收他們的直接回饋時，能收到更好的效果。

2、輔具的陪伴

特殊生對於陌生的人事物有較大的防衛心與隔閡，而各式教學輔具如：球、布、偶、絲巾、繪畫……等的使用，會成為一個安全的中介質，讓他們降低戒心跟減輕緊張感，更能投入課程並自在與其他人接觸、互動。

在展能藝術內，人人同是參與者也是創作者，而「人人」的概念應該是除了身心障礙者之外，還包括了那些生活困頓卻未被重視、表達空間被限縮限制的社群（莫昭如，2003）。期望每個人都能在與各種藝術形式交會的當下，除了體驗創作的娛樂性、拓展想像力與釋放壓力之外，還可培育自信心及成就感，讓自己替自己充權，提高對瞬息萬變社會的適應能力。

參考文獻

一、中文文獻

- 于善祿 (2007)。展能藝術 (視障) 的身體美學與政治——以王墨林策劃之「第六種官能表演藝術祭」及「顏色狂想藝術節」的幾個演出為例。《香港戲劇學刊》，7，313-327。
- 于善祿 (2018)。展能藝術的美學與政治。汪其楣 (編)，**歸零與無限：台灣特殊藝術金講義** (142-155)。臺北：聯合文學。
- 王國羽、林昭吟、張恆豪 (2019)。《**障礙研究與社會政策**》。高雄：巨流。
- 王婉容 (2008a)。當歷史走進當代的生活——全球博物館劇場的新視野。王婉容、許瑞芳 (編)，**劇場事 6：應用劇場專題** (86-95)。臺南：台南人劇團。
- 王婉容 (2008b)。應用戲劇的開創性與實踐初探。王婉容、許瑞芳 (編)，**劇場事 6-應用劇場專題** (48-54)。臺南：台南人劇團。
- 王墨林 (2008)。專題訪問：「王墨林論盲人劇場」。王婉容、許瑞芳 (編)，**劇場事 6：應用劇場專題** (96-106)。臺南：台南人劇團。
- 向麗容、隗振瑜、羅育如 (2012)。從兒童繪畫初探博物館劇場的學習成效：以臺博館「太陽之子故事劇場」為例。《**國立臺灣博物館學刊**》，65，7-27。
- 呂欣怡 (2014)。從文化人類學觀點談「正常」與殘障。劉人鵬、宋玉雯、蔡孟哲、鄭勝勛 (編)，**抱殘守缺：21 世紀殘障研究讀本** (143-159)。新北：蜃樓。
- 周月清、張恆豪、李慶真、詹穆彥 (2015)。聯合國國際衛生組織 ICF 緣起與精神：文獻檢視。《**社區發展季刊**》，150，17-39。
- 林玫君 (2006)。表演藝術之課程發展與行動實踐——從「戲劇課程」出發。《**課程與教學**》，9，119-140。
- 林玫君 (2017)。《**兒童戲劇教育之理論與實務**》。新北：心理。
- 林玫君 (2020)。當戲劇與博物館相遇——當代博物館戲劇的演繹與模式。《**博物館學季刊**》，344，119-130。
- 林彩珠 (2001)。弱智人士在藝術方面的參與。黃錦滿 (編)，**香港展能藝術會弱能人士與藝術活動——平等機會與訴求** (109-112)。臺北：青文書局。
- 紀蔚然 (2018)。闖限概念與戲劇研究之初探。《**考古人類學刊**》，88，9-33。
- 張恆豪 (2006)。必也正名乎：關於障礙者正名與認同的反思。《**教育社會學通訊**》，71，3-7。
- 張恆豪 (2007)。特殊教育與障礙社會學：一個理論的反省。《**教育與社會研究**》，13，

71-93。

莫昭如(2003)。尋找香港復康社群的戲劇／展能戲劇：新世紀的前衛？——香港展能藝術會的經驗。香港戲劇學刊，4，45-55。

許瑞芳(2016)。探究戲劇導覽之操作美學及其挑戰——以國立臺灣歷史博物館常設展「大時代·小劇場」戲劇導覽為例。博物館學季刊，30，5-29。

陳韻文(2010)。移動的觀點——記【開城·入府、戲台灣】歷史、戲劇與當下的三方通話。戲劇學刊，11，383-388。

陳韻文(2015)。社區、博物館與劇場的相遇——以「夏日首陽·戲劇楊逵—戲劇教育 x 導覽種子」計畫為例。戲劇研究，16，183-216。

黃文慧(2010)。身心障礙者與自我決策。特殊教育季刊，116，11-20。

葉瓊霞(2011)。藝術通識課程設計之個案探討——展能藝術與藝術通識課程之結合。關渡通識學刊，7，61-75。

劉人鵬(2014)。沒有眼睛可以跳舞嗎？——汗名、差異與健全主義。劉人鵬、宋玉雯、蔡孟哲、鄭勝勛(編)，抱殘守缺：21世紀殘障研究讀本(9-37)。新北：蜃樓。

劉婉珍(2001)。以展覽為核心的博物館課程。博物館學季刊，15，3-18。

劉婉珍(2007)。博物館就是劇場。臺北：藝術家。

蔡振家(2011)。另類閱聽：表演藝術中的大腦疾病與音聲異常。臺北：國立臺灣大學出版中心。

蘇芳瑩、潘英海(2014)。Ko Ko，一場穿越美術館的探索之旅：解讀兒童藝術教育展之內涵與意義。藝術教育研究，27，29-62。

二、網路資料

身心障礙者權利公約，取自全國法規資料庫。

<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=Y0000064> (瀏覽日期：2021/11/28)

香港展能藝術會(2021)。關於香港展能藝術會。

https://www.adahk.org.hk/?a=group&id=about_adahk

國立臺灣文學館(2021)。億動的心 藝啟傾聽--12/5 邀您來"體驗"故事。

https://www.nmtl.gov.tw/information_118_138803.html

國立臺灣歷史博物館(2021，1月3日)。無障礙專區。

<https://www.nmth.gov.tw/archive?uid=212>

特殊教育法，取自全國法規資料庫。

<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0080027> (瀏覽日期：2021/11/30)

教育部主管法規查詢系統 (2019, 7 月 18 日), *十二年國民基本教育 特教實施規範*。 <https://edu.law.moe.gov.tw/LawContent.aspx?id=GL001919>

衛生福利部疾病管制署 (2021, 5 月 19 日)。 *因應本土疫情持續嚴峻，指揮中心自即日起至 5 月 28 日止提升全國疫情警戒至第三級，各地同步加嚴、加大防疫限制，嚴守社區防線*。 <https://www.mohw.gov.tw/cp-5016-60820-1.html>

三、訪談資料

李靜慧 (2022 年 4 月 28 日)。魏子斌訪談于蘆葦啟智中心。研究者錄音紀錄，高雄。

林潔琪 (2022 年 5 月 11 日)。魏子斌訪談于臺灣歷史博物館。研究者錄音紀錄，高雄。

後疫情時代的新景象： 教習劇場《The Day I Lost》線上線下碰撞中的反思

梅思源

自由戲劇教育工作者。現任多間藝術教育機構的課程設計、統籌及導師，為不同人士實踐應用劇場的工作。合作機構有香港話劇團、香港教育劇場論壇（TEFO）及設計及文化研究工作室等

摘要

在疫情的持續影響下，以線上模式進行的應用劇場在全球不同地方應運而生。現今的參與者較能接受不同軟體的操作要求，以及不同模式的實驗戲劇。香港教育劇場論壇（TEFO）「應用劇場 What's Next? 2022-23：線上線下的跨界互動劇場」計劃的共學與創作團隊就著這變化，延續線上與實體的劇場的碰撞，創作《The Day I Lost》。它是一個圍繞「線上遊戲」設計原理與「教習劇場」（Theatre-in-Education，簡稱 TIE）運作模式的作品。本文會簡介作品的架構與設計理念，並就兩個方面討論這個作品的特性，包括：造就共同經歷中的多元性，以及虛擬與現實的想像交織。最後，反思這個作品對未來 TIE 模式的啟發，期望把是次經驗延續到應用劇場未來的發展中。

關鍵字：教習劇場、線上遊戲、虛擬與現實

New Scene in the Post-epidemic Era: The Chemical Reaction of Online and Offline Interactions in Theatre-in-education "The Day I Lost"

Sze-Yuen-Rosa Mui

Freelance drama educator. Course designer, coordinator and instructor for different art education institutions including Hong Kong Repertory Theatre, Hong Kong Drama / Theatre Education Forum (TEFO) and the Design and Cultural Studies Workshop, etc.

Abstract

Under the impact of Covid, online applied theatre has emerged in different places around the world. Today's participants are more familiar with different software and different modes of experimental drama. In response to this change, the creative team of "The Applied Theatre What's Next? 2022-23" under Hong Kong Drama / Theatre and Education Forum (TEFO) continue to experiment online and with physical theatre. They created an experimental work "The Day I Lost". It involved the design principles of "online games" and Theatre-in-Education (TIE). This article will introduce the structure and design concept of the work, and discuss the characteristics of this work from two aspects, including: diversity in a common experience, and the imaginative interweaving of the virtual with reality. Finally, I reflect on the inspiration of this work for future TIE models, and hope to extend this experience to the future development of applied theatre.

Keywords: Theatre-in-Education (TIE), online games, virtual and reality

在疫情的持續影響下，以線上模式進行的應用劇場在全球不同地方應運而生。不少業界工作者在過程中累積了不同的經驗及有趣的發現，如哪些戲劇策略在線上較能有效運作、哪類型參與者在這模式下更願意分享所想所感等(Gallagher, Balt, Cardwell & Charlebois, 2020; Mehrotra, Amin, Karkera & Champaneri, 2020)。而從參與者的角度，他們也跳出了技術及戲劇體驗的固有框架，較能接受不同軟體的操作要求，也較過往更願意嘗試不同模式的實驗戲劇。當疫情漸退，一切「復常」，線上與實體的劇場能否繼續碰撞出不同火花，帶來新的模式或更多操作上的可能性？筆者有幸參與香港教育劇場論壇(TEFO)舉辦的「應用劇場 What's Next? 2022-23：線上線下的跨界互動劇場」計劃，成為當中共學與創作團隊的一員，一起參與這次跨界實驗。計劃目的在於給予業界人士機會實踐有關線上線下跨界互動的應用劇場試驗，透過紀錄及整理過程中的素材和經驗，為業界提供參考(Tefo, 2023)。

面對嶄新及未知的作品形式，創作團對先以「失去」為主題，圍繞「線上遊戲」設計原理與「教習劇場」(Theatre-in-Education, 簡稱 TIE) 的運作模式，創作出作品《The Day I Lost》。今次實驗主要集中試驗「線上遊戲」的敘事設計原理，除了單向線性外，還有不同的敘事組合讓參與者自行選擇故事發展的路線。另外，教習劇場所指的「教習」著重參與者在過程中的發現、對話和參與。Bond 提出「教習劇場能讓兒童(參與者)認識自己、世界和兩者彼此的關係，並透過這個過程，覺察及負起自己的責任」(Cooper, 2013: 44)。因此，如何透過線上活動以提升參與者的發現、對話和參與，是本文關注的重點。

本文會就兩個方面討論這個作品的特性，包括：造就共同經歷中的多元性，以及虛擬與現實的想像交織。最後，筆者反思這個作品對未來 TIE 模式的啟發，期望把是次經驗延續到應用劇場未來的發展中。

《The Day I Lost》設計簡介

為了方便讀者了解本文的觀察及分析，以下首先介紹《The Day I Lost》的作品故事大綱及結構。這個作品改編自希臘神話，線上部分主要講述大地女神之女兒 Persephone 被冥帝擄走，其母因思念女兒傷心欲絕，令大地年年失收。而線下部份則是三年後，信使 Hermes 奉命到冥界找回 Persephone，把她帶回神界的過程。參與者會透過線上遊戲認識故事人物，探索 Persephone 失蹤當天的細節以及人物關係等背景資料。而線下實體部分，參與者則先透過現場的線上資訊分類遊戲來重溫

及整理故事背景。然後再進一步進入教習劇場中的戲劇和互動部分，參與角色的建構，了解其去或留的兩難和掙扎。在場亦會有引導者（facilitator）¹領帶引導他們把戲中經驗連繫現實生活，作進一步的反思。

在線上遊戲中，參與者能自選進入不同的故事情境，並因而獲得不同資訊（圖 1），例如 Persephone 請求好友 Hermes 替她留在房間中把關（圖 2），若參與者替 Hermes 選擇答應，才有機會遇到「到河邊查看」的選項（圖 3），而河邊則隱藏了 Persephone 父母關係及 Persephone 指環由來的資訊。若參與者一開始選擇拒絕 Persephone 的要求，之後的地方選項則改為「派對大廳」（圖 4）。由於遊戲過程完全自主，參與者獲得的資訊多寡全憑他們自主經營。

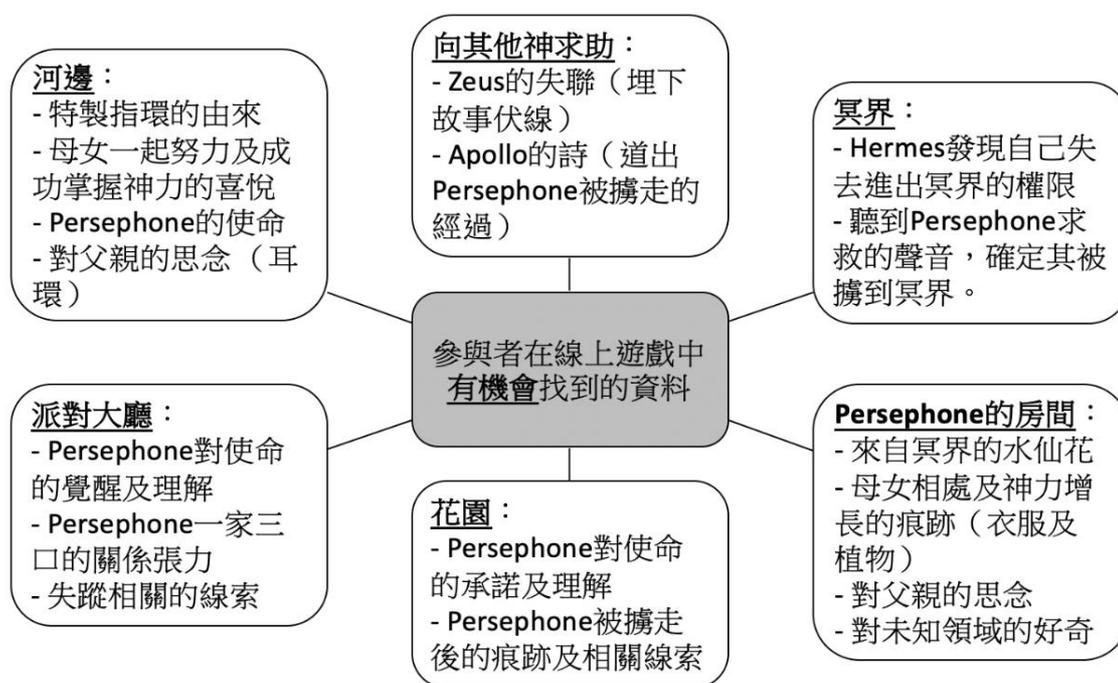


圖 1 《The Day I Lost》線上遊戲²的資訊圖

¹ 引導者（facilitator）負責帶領參與者進出戲劇世界，協助他們進行戲劇任務，並梳理他們在過程中的發現和啟發。（TEFO, 2020）

² 線上遊戲連結為：<https://tefoartdigital.typeform.com/thedayilost>（承蒙 TEFO 授權此文章作學術分享之用。版權為 TEFO 所有，未經 TEFO 同意，請勿複製內容或轉發連結）



圖 2 《The Day I Lost》線上遊戲的介面圖像³：Hermes 的選擇



圖 3 出現河邊選項



圖 4 出現派對大廳選項

³ 圖像承蒙 TEFO 授權此文章作學術分享之用。版權為 TEFO 所有。

《The Day I Lost》的線下部分是一個融合演出及工作坊互動策略的 TIE，也是近年常見的 TIE 模式，即以演出為主，然後再讓參與者與角色對談或互動，以深入了解議題的複雜性。（許瑞芳，2011；許瑞芳、蔡奇璋，2001）在編創演出及設計互動時，創作團隊考慮了如何引發思辨與對話，協助參與者形成與「失去」有關的生命擾動，為他們留下一起編織故事的空間。整個作品在戲劇演出中穿插了討論和互動（圖 5），而各互動策略發揮不同的作用，例如「角色的想像」與「繪畫記憶」用於建構角色和場境，「光譜」（Spectrum）、「回音巷」（Conscience Alley）及「給自己的話」用於為劇中人物作出選擇、分享價值觀。

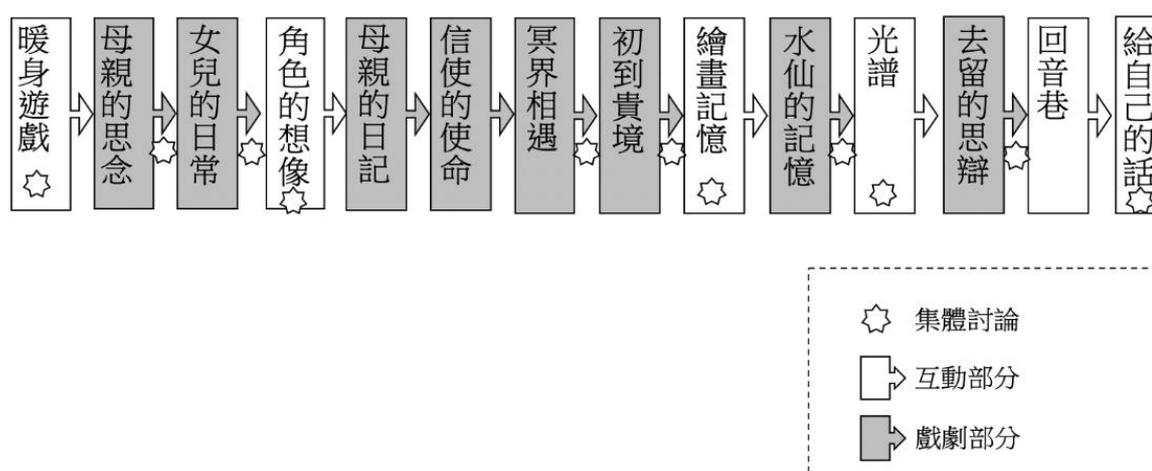


圖 5 教習劇場《The Day I Lost》線下部分戲劇及互動流程圖

線上線下的碰撞觀察

《The Day I Lost》作為一個探索線上線下兩者關係之作品，與現時常見的 TIE 比較，筆者得出幾個觀察，例如加入線上遊戲後除了能有效協助參與者理解陌生及複雜的前文本外，更加強了操作的流暢度、參與者的自主性，以及他們對故事發展的貢獻。以下聚焦幾個重要的觀察，討論這個作品為引導者和參與者帶來哪些影響。

1、造就共同經歷中的多元性

《The Day I Lost》的線上遊戲設計強調玩家對資訊的自主性及個人選擇。即使故事的主脈絡一樣，不同人對故事的理解會因著他們在遊戲中選擇的路線而各有不同。舉例說，在《The Day I Lost》的線上遊戲中，有些參與者表示他們好奇若

Hermes 選擇一直等待會有何事情發生，他們選了這路徑，因此收到的資訊較少。另一些參與者表示因對推理及文字遊戲特別感興趣，故重複玩了遊戲多次，直至所有地方都探索過為止，他們因此獲得的資訊更多。另一些參與者表示因為自己是男性，在遊戲中未有選擇進入異性（Persephone）的房間查看，因此對該部分的資訊掌握較少。

在《The Day I Lost》的線下部分，為了把參與者獲得的資訊拉近，安排了一個線上資訊分類遊戲。然而筆者在處理參與的資訊差異過程中，發現他們對故事的不同理解所帶來的影響並非負面，而是正面的學習契機。誠如 Davis（2014）指出，在一些應用劇場設計中，若把不同的戲劇信息給參與者自由探索，每個參與者雖只掌握部分信息，但他們對戲劇情境的參與動力會隨著探索過程增加。《The Day I Lost》線上遊戲的多元經驗及不同理解引起參與者對故事和遊戲的好奇，有些參與者在收到遊戲圖卡後說出「這個是什麼？我在遊戲中沒有看到⁴」，有些更再次登入線上遊戲，嘗試尋找自己未看到的線索。單從發現資訊差異已足以令他們提升對故事的好奇及探索，重燃重啟線上遊戲的動力。

另外，線上遊戲的不同經驗，也成了線下部分參與者之間互動的關鍵。當參與者在暖身遊戲中需要把線上遊戲的圖象分類，並一起討論哪些物件或角色與女主角的失蹤最有關連。過程中，他們很自然地分享了玩遊戲的心得，如「原來一直選擇等待的話，是沒有事情發生的。⁵」「我發現這個遊戲有一個秘訣：就是你一定要選擇 do something，才可以向前行。⁶」「我有硬闖冥界的，結果被 End game⁷」等。筆者過去經驗中，若要一群陌生的參與者互相主動對話，需要更多時間及暖身活動協助他們。然而，今次實驗反映由線上遊戲產生的資訊相異有助消除彼此間的隔閡，能打開他們對話的契機，提升溝通及交流的動力。而這份對故事內容的積極探索及交流氣氛，是由參與者主導建立，引導者只要適時提問便可。而溝通的向度也由過往一開始主要是引導者與參與者之間的問題，變成參與者之間互相溝通的向度。

線上遊戲所提供的個人空間及自主性，能協助設計者在固定框架中為參與者創造不同的經驗和多元資訊，而引導者只要適時引導他們回憶及分享，便能順理成章地打開他們對戲劇世界的好奇，引發特定議題或情境中的對話。這有效把實體操

⁴ 來自 2023 年 5 月 26 及 27 日場次的參與者分享。

⁵ 來自 2023 年 5 月 26 日場次的參與者分享。

⁶ 來自 2023 年 5 月 26 日場次的參與者分享。

⁷ 來自 2023 年 5 月 27 日場次的參與者分享。

作中的暖身時間縮少，把更多時間留給戲劇的發現、討論和意義建構。另外，筆者也留意到線上遊戲對引發及延伸參與者的思考和想像，亦有一些正面影響。

2、虛擬與現實的想像交織

在線上遊戲中，參與者得到的主要是一些油畫圖像及文字資訊，直到線下活動才第一次看到及觸碰線上提及的角色和事物。由於活動安排參與者提早進入劇場就坐，等待活動開始，筆者作為引導者會主動觀察並與他們交談。筆者觀察到有些參與者坐下來後很快看一看眼前的佈置便與朋友交談或不知做什麼好，後來筆者在訪問中發現，他們多是本身對線上遊戲不太感興趣，或花較短時間完成線上遊戲，以觀望態度看看線下部分能帶給他們什麼。反之，有些參與者一進場已目不轉睛地看著場景中角色房間的佈置，甚至想主動走入佈景細看。筆者看到這些參與者的反應及主動性也有點驚訝。訪問後，發現他們多是花了一定時間在線上遊戲中重複闖關，並在線上曾進入 *Persephone* 房間探索。有參與者表示對她來說，這已不只是劇場的佈景，而是她曾經見過或想像過的地方，對他們來說多了背後的故事、想像及意義。當線上提供了 *Persephone* 父母的感情問題及她對小松鼠立下要看顧萬物的承諾後，有參與者在房間中被撕爛的婚照聯想到主角的遺憾和期盼；另外在冥界為 *Persephone* 繪畫的互動中，有一些參與者更畫出小松鼠來象徵主角不能忘記的承諾及使命。

當參與者分享著這些由線上線下結合而成的想像及延伸意思時，他們成為了故事的補充者和創作者。這狀態正是 O'Neill (1995) 所指的「共構」關係。參與者與劇場創作者是一起建立戲劇世界，他們一起相信這個被創造的戲劇世界。因著線上的框架使他們的思考較少偏離故事背景，引導者可以更專注地梳理和建構參與者在線下的創作和分享。線上遊戲的加入能有效協助他們參與這場想像及創造的劇場活動，從而讓他們聚焦在戲劇世界中發現、對話以及行動，促進他們就相關議題建構意義。

未來 TIE 模式的啟發

對筆者而言，這趟實驗之旅為未來的創作帶來一些啟發及反思。是次線上遊戲能縮減線下發放資訊的時間。而由線上到線下的空檔，也為參與者提供沉澱、思考和想像的空間，讓他們有更符合個人需要的時間去消化訊息，有助提升線下的聯想

及反思質素。現今 TIE 常面對時間限制的問題，這個結合線上遊戲的做法或許是一個可以發展的方向，以應對這些限制。

記得有一次線下部分完結時，有參與者問及團隊會否有第二部分的線上遊戲，以供他們延伸當中的思考⁸。這討論令筆者想起 TIE 原本的運作模式有三個部分，包括前置作業、演出及後續追蹤。但由於經費及服務時間等限制，現今許多只濃縮成一節不多於兩小時。或許線上空間是其中一個可行的方案令未來 TIE 的設計回歸到它原本的結構，以線上活動進行前置作業及後續追蹤。這不但可以較彈性安排進行的時間和地點，也較符合現時有關服務時間的限制，令這劇場模式對參與者所發揮的影響有所提升，令它走得更遠。

若後續追蹤以線上進行，能為參與者提供一個更私密的環境、充足的思考和沉澱空間以分享其所想所感，並提升回饋質素。線上科技也提供了一個更有效的回饋收集方式，以方便日後對作品進行評估及研究。筆者相信隨著線上科技的發展及普及，其製作成本、功能、應用方式仍有不少可能性有待發掘，或許能與不同的應用劇場碰撞出更多火花。

最後，特別鳴謝陳玉蘭應用劇場工作室的陳玉蘭博士在本項目中的反思實踐以及在撰寫文章過程中提供的指導和協助，讓筆者能好好梳理是次實驗過程中的所察所思。

⁸ 來自 2023 年 5 月 26 日場次的參與者分享。

參考文獻

一、中文及英文文獻

- 許瑞芳 (2011)。《教習劇場與歷史的相遇：一八九五開城門與彩虹橋導演作品說明》。臺北：秀威資訊科技。
- 許瑞芳、蔡奇璋 (2001)。《在那湧動的潮音中：教習劇場 TIE》。臺北：揚智文化。
- Cooper, C. (2013). The imagination in action. In A. Jackson and C. Vine(Eds.), *Learning through theatre: The changing face of theatre in education* (pp. 41-59). London: Routledge.
- Davis, D. (2014). *Imagining the real: Towards a new theory of drama in education*. London: Trentham Books.
- Gallagher, K., Balt, C., Cardwell, N., & Charlebois, B. (2020). Response to COVID-19—losing and finding one another in drama: personal geographies, digital spaces and new intimacies. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 25(4), 638-644.
- Mehrotra, C., Amin, S., Karkera, R., & Champaneri, V. (2020). Application of Applied Theatre Online with children and its Effects in the Indian Perspective during COVID Age. *Pedagogy and Theatre of the Oppressed Journal*, 5(1), 15.
- O'Neill, C. (1995). *Drama world: A framework for process drama*. Portsmouth, NH: Heinemann.

二、網路資料

- TEFO (2020) Hong Kong Drama/ Theatre and Education Forum. [Video], 「TEFO 與引導者對談」訪談系列：Chris Cooper (二)「引導」技巧對戲劇教育的重要性。YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RHfwemjg-T8>
- TEFO (2023) 〈應用劇場 What's Next? 2022-23：線上線下的跨界互動劇場〉。<https://tefo.hk/events/論壇-分享會/應用劇場-what's-next2022-23-線上線下的跨界互動劇場/>

《彼物，此時》支亞干遺址展覽—— 劇場工作坊的多元參與與共融探析

劉尉楷

國立東華大學族群關係與文化學系博士候選人

摘 要

本文回顧《彼物，此時》展覽及劇場工作坊的多元參與與共融，旨在呈現支亞干遺址的歷史與文化，解決政府指定遺址引起的爭議。透過與部落青年合作，展覽提供對話平台，劇場工作坊引導參與者體驗不同立場，促進共融。觀眾包括外地觀眾、公部門人員和部落族人，深入了解部落文化，促進文化理解。劇場工作坊成功推動了更多形式的劇場，啟發在其他領域促進社會共融與理解的可能性。

關鍵字：《彼物，此時》、支亞干遺址、劇場工作坊、多元參與、共融、文化資產保存、部落自主權、部落青年。

《That Thing, This Moment》 Ciyakan Tribal Archaeological Site Exhibition—Analysis of Diverse Participation and Integration in Theater Workshops

Wei-Kai Liu

PhD candidate, Department of Ethnic Relations and Culture,
Nation Dong Hwa University

Abstract

This article reviews the exhibition and theater workshop "That Thing, This Moment" and "Ciyakan Tribal Archaeological Site Exhibition," exploring diverse participation and integration. The aim is to showcase the history and culture of the Ciyakan archaeological site, addressing controversies arising from the government's designation of the site. Through collaboration with tribal youth, the exhibition provides a platform for dialogue, while the theater workshop guides participants to experience different perspectives, fostering integration. The audience includes visitors from other regions, government officials, and tribal members, leading to a deeper understanding of tribal culture and promoting cultural comprehension. The success of the theater workshop has spurred various forms of theater, inspiring possibilities for promoting social integration and understanding in other domains.

Keywords: That Thing, This Moment, Ciyakan Tribal Archaeological Site Exhibition, Theater Workshop, Diverse Participation, Inclusivity, Cultural Heritage Conservation, Tribal Autonomy, Tribal Youth

壹、前言

自日本學者鹿野忠雄於 1929 年首次揭開支亞干遺址的神秘面紗以來，這片土地一直是考古學者和原住民族群之間爭議的焦點。

花蓮縣政府 2007 年、2010 年先後公告支亞干為列冊、縣定遺址和範圍內定著的土地地號，卻因涉及族人使用土地權利、考古知識跟發掘成果侷限學術圈等問題，未獲部落族人理解，甚至與地方深陷在族人權益與遺址保存的矛盾與衝突中。其主要原因為缺乏諮商和政府未能適當對話居民，加上補償金額認定不一，引起部分地主的拒絕，擔心土地權益可能被削弱，部落居民更擔心補償金可能使土地「變成政府的」，威脅原住民土地的傳承和永續發展。儘管縣府強調補償金和土地移轉是兩回事，但此事件也凸顯了政府、考古學者和部落之間溝通的不足與文化差異。

為解決這一複雜的爭議，花蓮縣文化局於 2018 年與部落青年合作，舉辦了《彼物，此時》展覽及劇場工作坊。這次活動不僅以支亞干遺址為焦點，運用戲劇策略呈現遺址的歷史和爭議，期望在文化資產保存和部落自主權的議題上取得更多的共識。

本文旨在回顧 2018 年舉辦《彼物，此時》支亞干考古遺址展覽及劇場工作坊中的多元參與與共融的特色，探討其在活動中所展現的獨特特點。

《彼物，此時》支亞干考古遺址展覽及劇場工作坊在地青年力量的策展主體性顯著，他們成為主要策展人，使展覽更貼近部落需求，並注入生命力。同時，展覽內容呈現了部落族人對土地的情感，強調土地在部落文化中的核心地位，突顯了部落的文化價值觀和對於遺址保存的看法，同時也在交流過程中打破了公部門與部落之間的外交障礙，搭建了文資保存與部落價值觀的對話空間，使族人的聲音被以更直接的方式呈現，以及被聆聽著。



圖 1 花蓮縣文化局設立考古遺址之石碑，以遭破壞多年，至今（2024）仍未修復。

貳、部落「青」和「力」作為展覽對話的載體

2018年，我¹在支亞干部落的西林國小擔任替代役，參與部落事務結識了活躍的部落青年們。在我加入他們策展團隊前，這群青年自組織以辦音樂會為號召，對抗礦產公司；積極參與部落公共事務和歷史的認識；透過身體力行，學習編織文化，孵種部落傳統作物，跟著獵人上山學習狩獵文化等，靠近自己的部落。

《彼物，此時》支亞干遺址展覽內容不僅呈現以現地發掘的考古文物，亦或專家學者、公部門的觀點。在青年們的構想規畫中，展場結合了當地部落的口述歷史，將文化保存的議題融入部落生活和傳統。例如，在展覽中，他們分別訪談13位遺址列冊之地主（或其相關報導人），如同其中一位受訪者 Abuy²所提及，雖她對考古文資知識有限，但當談到土地的歷史時，她分享了過去曾在土地上種植花生、玉米等農作物的經歷；另一位 Tungay³則是支亞干部落中製作口簧琴的專家，希望繼續種植油桐樹（aburagi）並教導孩子們製作口簧琴；亦有多位族人於訪談中表示，自己並沒有看過出土的文物，且挖掘研究時也沒有部落的人在場，挖掘的工程又是用什麼技術，這些重要的細節很多地主都不清楚，因此，說文物出產自支亞干要如何讓人信服。

這些訪談反映了部落族人對土地的情感與價值，並非以考古遺址（物）為首要考量，只是公部門當前在行政溝通上對族人而言，才是更大的挑戰和門檻。「部落」所注重的親屬關係是文化的核心之一，然而，對於公部門來說，這樣的關係網絡可能顯得陌生，因為他們面臨身分的差異，難以深入了解族人的真正期望和需求。

在長時間的交流過程中，導致公部門長年被拒於部落之外。反過來看，在地部落青年與部落族人直接或間接的親屬關係，口語化的溝通方式，省去了繁縟的文體，更貼近族人的日常，不僅能夠接住族人的不同觀點和意見，還能夠使公部門更好地理解族人的期望和需求，打破原本陌生的外交障礙。同時也在展場中搭建了文資保存與部落價值觀的對話空間，表達對於遺址保存的看法。

1 因篇幅有限，有關「我」和支亞干部落的關係，可參閱蘇慶元 彭子玲 劉尉楷（2022）。繫念部落，跨越人、時間與空間的籬籬，劇在一起。載於陳韻文（主編）。美育。249，11-14。

2 Abuy，太魯閣族名，部落女性耆老，文化局指定列冊遺址之地主之一。

3 Tungay，太魯閣族名，部落男性耆老，文化局指定列冊遺址之地主之一。

另外，策展團隊選址於部落的村辦公室 2 樓，這個在部落中難得具有公共性的場所，除了預防外部對於青年被公部門收編的謠傳，也為考古遺址展成為日後部落產業發展機會創造了可能性。

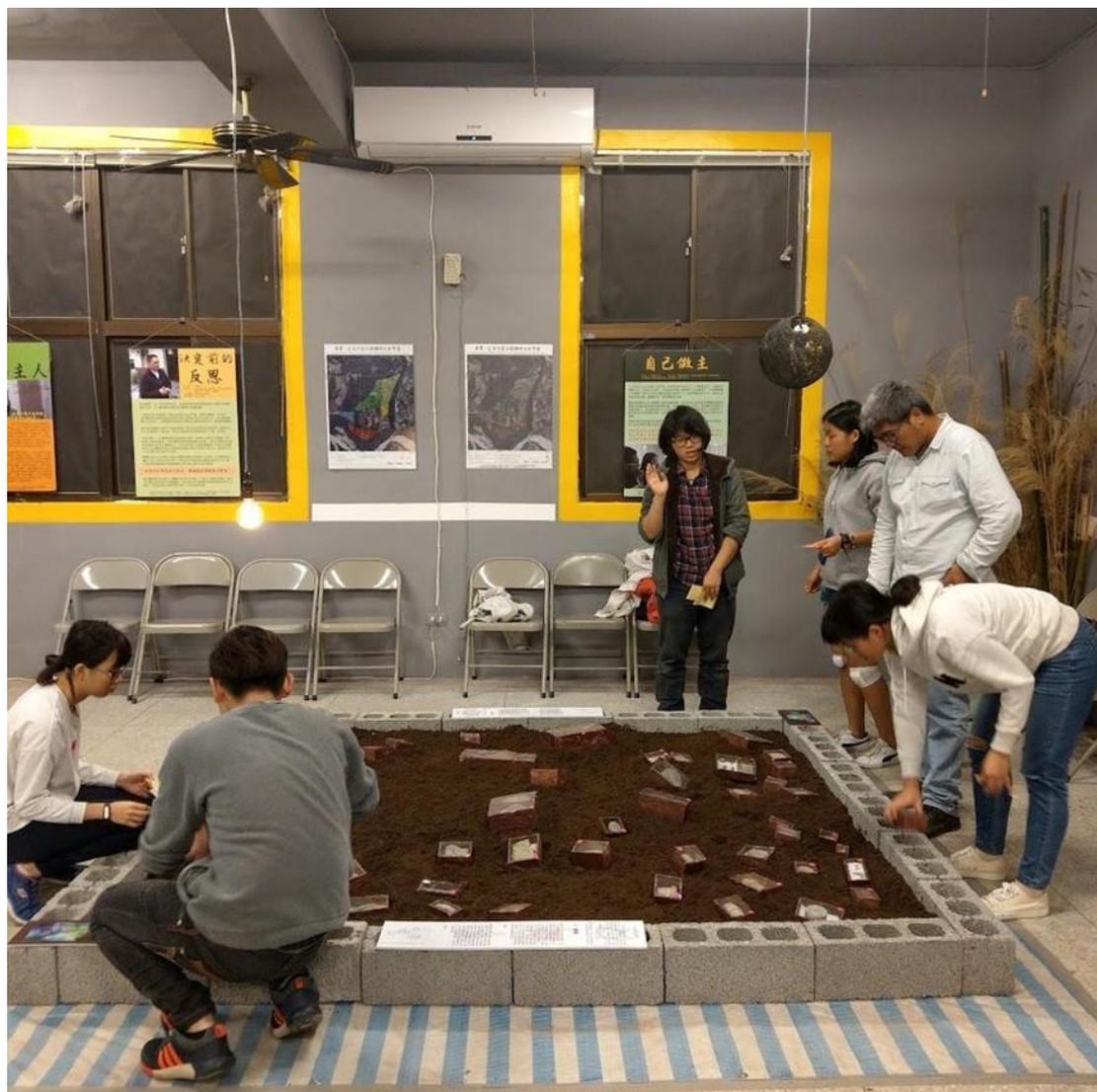


圖 2 支亞干部落村辦公室 2 樓，設計成展場。

參、劇場工作坊的部落參與和共感建構

《彼物，此時》劇場工作坊於 2018 年 3 月 24、31 日的 14:00-16:00，每場次約 20-25 人，參與者包括外地觀眾、公部門人員和部落族人。演工作人員由我⁴作

4 尉楷：非部落族人，大學及碩士就讀應用劇場與戲劇教育相關科系，並有多年劇場實作經驗。於劇中擔任演教員。

為演教員，帶領參與者進行各種互動活動，同時部落青年 Lbak⁵、Rito⁶、Rubiq⁷、Tapang⁸、Apyang⁹擔任主要角色。

我們選擇了三個不同立場的角色：支持遺址挖掘的文化局長、部落領頭抗議的族人 Lbak，以及約聘於文化局遺址相關業務的妹妹 Rito。這樣的設計使參與者能夠理解不同立場的複雜性，提供了一個展現對話與理解的平台。台詞內容改編自地主和公部門官員的訪談，呈現了部落口語表達的豐富性。

Lbak：文化局少在那邊騙，我們部落不只要土地要竹子，更要有人一直在，把我們的土地列冊了，誰知道會不會像以前政府騙我們土地一樣，變成他們的…那片山上種了許多 aburagi¹⁰，沒了就沒了，你說是誰的文化……。

Rito：我們文化局騙部落土地幹嘛？現在都白紙黑字時代了。

Lbak：「我們文化局」？（笑），他們騙我們土地的第一步就是先騙你這樣的年輕人來勸說我們……你對得起 Tama¹¹、Bubu¹²嗎？

（節錄自《彼物，此時》劇場工作坊劇本）

工作坊的活動分為多個階段：

- 1、議題暖身：參與者在開演前寫下與支亞干遺址相關的訊息，展示在牆上與展板一同，引起大家的關注。
- 2、籌組運動：透過影像，Lbak 向參與者說明即將策劃的抗議運動，反對文化局列冊地主土地的補償提議。
- 3、部落會議：文化局長出現於會議，向大家說明文資保存工作的重要性，並承諾挖掘期間的相關補償以及不會影響地主土地使用的權益。

5 Lbak：支亞干部落青年，長年參與原民議題社會運動，與部落社區發展協會，當時為家扶中心社工工作。於劇中同名飾演哥哥一角。

6 Rito：支亞干部落青年，當時大專畢業於部落準備護理師公職考試。於劇中同名飾演妹妹一角。

7 Rubiq：支亞干部落青年，當時就讀東華大學教育相關研究所，並於國小擔任代理教師。於劇中飾演部落村民。

8 Tapang：支亞干部落青年，經常從事部落臨時性之勞動工作。於劇中飾演部落村民。

9 Apyang：支亞干部落青年，民族系、城鄉所畢業，論文關心支亞干部落族人之遷徙與發展相關議題，當時於社區發展協會擔任理事，並任職於東華大學擔任國科會研究助理。於劇中擔任文化局長角色。

10 太魯閣族語，油桐樹。

11 太魯閣族語，爸爸。

12 太魯閣族語，女性長輩的泛稱，這裡指的是媽媽。

- 4、 引導話題：演教員詢問參與者對 Lbak 和文化局長的態度，以及他們願意靠近哪方的說法。
- 5、 日常家中：Lbak 邀請妹妹 Rito 加入抗爭運動，由於 Rito 在文化局工作，她面臨部落族人的擔心，同時深知文資保存之重要性，造成她難以拿捏的情境。
- 6、 局長密令：文化局長希望 Rito 以部落族人的身分，勸說地主同意挖掘保存重要的考古文物，做為明年度續聘的重要考核。
- 7、 論壇挑戰 (forum theatre)：Rito 陷入情感與生計兩難，引導者邀請觀眾扮演 Rito 試著與 Lbak 或文化局長對話。
- 8、 當下的決定：經過一連串的戲劇活動，引導者邀請參與者寫下目前對遺址的看法，並隨機抽樣詢問參與者的看法是否有所改變。

在論壇挑戰中，觀眾需要即興發表角色立場，挑戰其對於文化保存問題的理解，模擬真實情境，促進對話和理解。

局長：杞優 (Rito) 我聽說你們部落現在正在動員，想要在我們明天進到部落辦理說明會之前，統一套說法，目的是想將我們文化局趕出部落，有這件事嗎？

Rito：(吱鳴) 我…對…他們準備在今天晚上召開說明會前的部落會議。

局長：今晚！我希望你能在今晚之前，用你族人的身分勸說他們同意挖掘會有相對應的土地補償，你也知道，部落謠傳我們要騙土地是不實的，這個任務同時也會是考核你明年續聘的一大因素喔。

Rito：但是局長我…

【演員定格，演教員進入，詢問觀眾發生什麼事，並邀請觀眾上來取代 Rito 與文化局長對話。】

(節錄自《彼物，此時》劇場工作坊劇本)

在戲劇工作坊的論壇挑戰中，觀眾需要即興發表角色立場，有可能說出和族人現實立場不同的意見。例如，一位部落的觀眾阿明 (化名)，於當時為帶領部落對抗文化局之部落族人，在過去文化局來部落進行說明會時，是以最大音量中斷會議進行，同時現場掏出獵槍喝斥趕走官員的主事人，但在戲劇工作坊的論壇挑

戰中，當他取代角色 Rito 與文化局長進行對話時，出人意料地提出了部落的共識，主張與文化局共同管理遺址，同時建議聘用更多部落成員參與發掘工作。

在對話中，阿明堅定且溫柔地向文化局長提出共同管理遺址的方案，同時反駁租金的概念，表示族人更願意透過工作獲得報酬，並表達在部落中「租」等於「失去」的文化差異，土地動向難以用族語向長輩交代的困擾。論壇劇場讓觀眾在虛構情境中能夠提出具體建議，表達不同的意見，挑戰原有的觀念並提供解決方案，與他在真實場景中的強硬態度形成對比。

另外，參與工作坊的文化局官員表示，自己就是劇中妹妹 Rito 的處境，他們在理解部落抗爭的同時，也強調文資保存的重要性；然而，由於文化局官員非部落人，進入部落時遭到拒絕溝通，導致遺址事項長時間延宕。

或許阿明態度轉變源於工作坊情境，他必須展現冷靜建設性的角度，考量角色專業，或是因為演員為熟悉的部落青年，使參與更自在，促成態度轉變。整體而言，戲劇工作坊提供了一個契機，使阿明和文化局官員從不同的角度看見自己、看見問題，更貼近他們的真實處境，促成他們形成某種的對話空間。

本文作為回顧多年前在支亞干部落進行的戲劇工作坊，規模雖小，籌備時間也短，但透過將田野訪談的觀察與文字記錄，實際地應用於論壇劇場，提供了外部劇場工作者進入部落的參照。《彼物，此時》戲劇工作坊的展演設計，引導思考如何在其他領域中找到類似的可能性，以促進社會的共融與理解。不僅在情感上拉近了參與者與部落文化的距離，也深化了對文化保存議題和公部門立場的理解，為社會領域提供有價值的參考，鼓勵各方尋找多元參與和共融的可能性。



圖 3 劇場工作坊場景，利用展場空間討論遺址之爭議。

以「身」觀展再創造的實驗探索——以上海西岸美術館 《以身物語》《詩性本源》工作坊為例

李旻原

上海戲劇學院副教授

摘 要

2019年西岸美術館於上海盛大開幕，又稱為上海龐畢度中心，是中國與法國美術館五年展陳合作項目，為今日上海挹注入了一股現代藝術的新生活力。為了讓上海民眾能理解西方現代藝術的發展歷史與當代意義，以及激發民眾主動走入美術館的意願，擴展美術館對公眾教育的作用。西岸美術館與筆者合作，以龐畢度中心所規劃的常設展覽《萬物的聲音》與短期特展《本源之畫——超現實主義與東方》分別策劃了《以身物語》《詩性本源》兩期面對社會大眾的身體工作坊。本文將論述筆者是如何設計安排工作坊的過程細節，以及關於活動內容的目的與思考。

關鍵字：西岸美術館、龐畢度、公眾教育、身體工作坊

Perceiving and creating with the body - A case study of the workshops 'Language' and 'Poetic Origin ' at the West Bund Museum in Shanghai

Min-Yuan Li

Shanghai Theatre Academic, Associate Professor

Abstract

In 2019, the West Bund Museum was grandly opened in Shanghai, also known as the Shanghai Pompidou Center. It is a five-year exhibition cooperation project between China and the French Museum, which has injected a new life force of modern art into Shanghai today. In order to let the people in Shanghai understand the historical development and contemporary significance of Western modern art, and to stimulate the people's willingness to take the initiative to enter the museum, the role of the museum in public education has been expanded. The West Bund Museum, in cooperation with the author, planned the permanent exhibition "The Voice of Everything" and the short-term special exhibition "Painting of Origin - Surrealism and the East" to plan two physical workshops facing the public, "Language" and "Poetic Origin" respectively. This article will discuss the details of the process of how the author designed and arranged the workshop, as well as the purpose and thinking behind the content of the activities.

Keywords: West Bund Museum, Pompidou Center, Public Education, Physical Workshop

前言

上海作為中國主要對外的國際大城市，其海派文化具有中西兼容、海納百川之特色。雖然政治上有其中國特色社會主義的管理方法，但在資本經濟和民間社會的動能驅使下，藝術觀念與知識層面也幾乎與世界同步接軌，對於文化藝術的審美層次與品味追求也有著較高水平的要求和較為開放的包含性。2019年中國西岸美術館於上海濱江河岸落成開幕，與法國龐畢度（Pompidou Center）開展五年展陳合作項目。展覽主要包含了三個部份：第一部份是為期一年半左右的龐畢度中心典藏展；第二部份是為期半年左右的主題特展；第三部份是為期兩個月左右，以兒童公共文化藝術專案為服務的展覽。除了引進了龐畢度中心所策劃的展覽外，同時也會引進與展覽相關的公教活動，或是邀請在地學者或藝術家，舉辦公開課的講座和主題性的工作坊，開拓場館普及文化藝術教育公眾的多樣性課程。筆者在此契機之下，分別在2022年2月《萬物的聲音》典藏展展覽期間，和2023年4月《本源之畫——超現實主義與東方》特展期間，以身體展演概念為基礎，分別策劃了《以身物語》和《詩性本源》兩期，主要面向年齡25-45歲的一般白領大眾的身體工作坊。

身體與藝術的遊戲

布魯克（Brook, 2008：20）曾有過這樣定義：「我可以選任何一個空的空間，然後稱它為空曠的舞台。如果有一個人某人注視下經過這個空的空間，就足以構成一個劇場行為。」無論「劇場行為」是否就是表演，布魯克所強調的是一段在兩人之間當下行動的觀演關係。在任何的空間之中就是這段觀演關係，讓無論是觀看者或是被觀看者，都能如遊戲般同時在內心產生感受、激發大腦想像，同時也就像演出帶來的作用成為了表演。因此，布魯克總結出他的導演心得（Brook, 2008：154）：「一部戲就是一場遊戲」。筆者從布魯克的定義中括展表演的可能性，以遊戲引導的方式，結合展覽的主題和作品，策劃適合一般白領大眾的身體工作坊。

就筆者經驗來說，在一般面向大眾的短期工作坊中，要讓參與者能投入人物狀態的表演，通常很難達到全員有效地進入如演員表演般身心投入的層次當中，甚至有部份參與者喜歡單純的身體訓練或表達，若要進入到人物的扮演當中，內心就會因害怕產生抗拒，即使依照指示去進行人物的表演，也只是留於表面的偽裝和不得不去做的敷衍，最後甚至不願再參與類似的工作坊。因此，筆者在與西岸美術館的合作中，特別考慮其特殊的藝文空間性質，不以戲劇表演為課程主要

的內容，改以擷取不同導演（如梅耶荷德 Meyerhold、葛羅托夫斯基 Grotowski、巴爾巴 Barba、布魯克 Brook、姆努什金 Mnouchkine、勒考克 Lecoq 等）的理論概念和訓練方法，將他們的方法解構和融入展覽作品的創作思維變成身體遊戲，引導參與者透過身體的遊戲經歷體驗後，再從表演學的理论去講解該遊戲是如何提升個人身體意識與心靈覺察。

《萬物的聲音》工作坊

《萬物的聲音》¹展覽為西岸美術館攜手龐畢度中心精心策劃的現當代藝術史三部曲之中篇，展覽聚焦「物」的概念以及其在現代主義歷史中的地位，通過 18 個章節展示 160 餘件來自龐畢度中心的經典館藏，帶領觀眾深入二十世紀初至近年全球化背景下藝術先鋒運動的腹地。¹筆者以展覽作品為工作坊的發想源頭，將參與者的身體視為物——客體狀態，再以參與者的心（大腦理智）開啟與展覽作品為啟發的構思，以身體為創作工具，並以不同的單元主題為每次工作坊的探索重點。創作的作品主要是過程本身，一場參與者對自我身體主客狀態的領會和身心合一的覺察，並從過程發展的階段中，使參與者的身體能經由意識的構思轉化成符號的所指與能指，成為用視覺解讀的物「語」（language）。（圖 1）



圖 1 一位學員使用有限道具擺出一幅平面廣告，其餘學員猜測她廣告的是那一件物品。

因此將工作坊的主題命名為《以身物語》。工作坊持續約三個月的時間，在每週六的晚上舉行，共有 11 次的課程，每次兩小時，學員可視自身意願報名整期課程或單次課程，因此每次的參與人數與學員都有部份相同與不同。每次課程也都因引用章節的不同而有不同內容，主題為了強調身體為「物」作為創作工作，課

1 西岸美術館官方媒體宣傳：<https://cht.meet-in-shanghai.net/travel-theme/line/detail.php?id=6662>

程主題都「以身」為首命名，各別分為以身造物、以身繪圖、以身敘事、以身創聲、以身塑形、以身感知、以身搭建、以身表達、以身行為、以身表演、以身造物、以身展覽。

工作坊於 2022 年 2 月底開始，每週六晚上 7:00 至 9:00 舉行。以首次的課程為例，依據展覽《達達之物，現成品和無異之美》章節為主，引用達達主義現成品、拼貼、雜揉、隨機等相關概念，以遊戲方法引導參與者的身體運動，再結合空間中的隨機物品，自行隨機轉化和融合，最後筆者再從參與者在過程感受中，講解筆者是如何從展覽作品中的藝術家的創作概念，設計成活動中的遊戲，並解釋其背後的表演學概念，進而引導參與者再用自身的身體，隨機與空間既有物品（如椅子、衣服等）進行拼貼合成，成為一份新的展覽「物（作）品」被其他的參與學員觀看，達到了布魯克所說的「劇場行為」——也可稱之為「表演」。因此筆者將課程命名為「以身造物」，筆者個人在公開的課程內容說明的如下表：

即興律動暖身	挪用與轉化各式運動熱身遊戲，啟動身體熱能。
介紹展覽作品	介紹展覽與課程主題相關藝術家與作品。（圖 2）
個體集體創作	先從個人身體再從集體模仿現實中的物品，從物品的動作產生的現實功用，再從現實功用創作相關聯的物品。
調動身心意識	從大腦意識牽動身體意識，發現兩種意識的差異性，再從抽象意識與理性構思作用中，結合空間既有物品成為被觀看的「物（作）品」。
心得意見分享	與他者的「相遇」，反照自我的表達分享。



圖 2 介紹展覽與課程主題相關藝術家與作品。

由於當時正逢疫情，工作坊進行到第三次課程「以身創聲」後便嘎然而止。直到後來上海疫情終結管控放開，西岸與龐畢度美術館準備籌劃短期特展《本源

之畫——超現實主義與東方》，便邀請筆者同樣以身體工作坊的形式，融合了特展作品藝術家的創作概念，策劃了《詩性本源》工作坊。展覽「從龐畢度中心與上海博物館的館藏中甄選佳作，力圖尋找超現實主義藝術與中國古代書畫藝術的關聯與互動，打開認識超現實主義的全新視角，從而抵達貫通東西方繪畫藝術的本源。」²筆者在研究了此特展的作品後，構思將在參與者所擁有的東方思想（心智）與身體（物質）作為素材，結合展覽中胡安·米羅（Joan Miró）、安德烈·馬松（André Masson）、西蒙·韓泰（Simon Hantai）、朱迪特·賴格爾（Judit Reigl）、讓·德戈特克斯（Jean Degottex）、克里斯蒂安·多特雷蒙（Christian Dotremont）、皮埃爾·阿萊欽斯基（Pierre Alechinsky）、亨利·米尚（Henri Michaux）、趙無極（ZAO Wou-ki），共九位東西方畫家從東方汲取的創作思維和方法，在排練場域中以行動為方法（to do）進行探索，試圖將在空間中的活動作為「創作」轉化成為媒介，表達超現實語境詩意的可能性。

《詩性本源》工作坊

《詩性本源》身體工作坊是從 2023 年二月中至四月初（約兩個月的期間），於每週六晚上 7:00 至 9:00 舉行，共八次課程。首次課程就以展覽中最知名的胡安·米羅開始，從米羅對東方禪意的影響作為發想，公開的內容說明如下表：

介紹與討論胡安·米羅的作品	
暖身	挪用與轉化各式運動熱身遊戲，啟動身體熱能。
調動	先以禪的靜坐方式，打開腦海意識，再以紙筆劃中腦海中的意象，最後以身體行動將意象轉化為空間中的行動痕跡。
身畫	以參與者的身體，嘗試將米羅的平面畫作，畫在空間之中。
分享	與他者的「相遇」，反照自我的表達分享。

筆者在開場遊戲暖身後，先引導參與者如禪修般靜坐、內觀、冥想、身心覺察，再將靜心後的內在感受繪於紙上。隨後，筆者將空間分別觀看者和被觀看者兩個區域，每個人都要獨自被觀看，並在被觀看中的當下檢視自我內在的緊張感，把剛才繪於紙上的圖形線條，用身體動作表現出來，觀看者可以從被觀看者的細微神情或是明確動作，了解他所繪製出的畫作展現了什麼場景、什麼感受、什麼心情，由於不強調表演，所以不一定需要發生什麼事件或是衝突，被觀看者也能因此較為安心地在過程中被觀看。

2 西岸美術館官方媒體宣傳：<https://sghexport.shobserver.com/html/baijiahao/2023/04/21/1010268.html>

當參與者的身體在過程中有了明顯的感受後，筆者說明本次課程內容是如何從米羅和東方禪學之間的關聯所啟發而設計，加深參與者能回想過程中所體驗過的身心經驗，參與者便能從之前或之後的參觀展覽中，體會到自身與展品的聯結，提升觀展的樂趣。課程到了接近尾聲時，筆者引導參與者觀看米羅的繪畫，並在畫中選擇某一符號元素或線條形狀，想像空間是一幅巨型畫布，自己的身體是畫中的某一部份，試圖共同在空間「畫」出同一作品，接著再打破原來的作品，創作一幅依米羅畫風為基礎的全新共同「畫作」。

無論是《以身物語》或是《詩性本源》，兩個工作坊在每次課程的進行過程中，都會依照當天的天氣狀況、人數多寡、群體氛圍在順序上有所調整。若當天筆者感覺到多數參與者較為疲累，就會以先介紹藝術家品，若當天氛圍熱絡便就簡單熱身從遊戲直接開始。避免課程是已定僵化的，參與者是當下存在的，引導者只是按表操課而忽略參與者當下的不相適合情況發生。課程最後，唯一不變的是相互分享的環節。每個參與者分享課程的感受，經由自身的體驗與他人分享，再由他人的分享反照自我的感受，更能打開自身對自我的認識。

結論

在上海許多白領階層喜歡在下班後或節假日期間參與藝文活動，從各式各樣的演出節目和不同種類的課程看來，上海擁有極大的市場潛力，各類型的藝文場館也紛紛推出不同的公教活動。除了促進民眾的到館意願外，也達到公共文化教育的作用。就筆者經驗來說，若以戲劇或表演工作坊為主題的招募宣傳，參與者多數是專業的戲劇工作者或是學生愛好者，較難真正地吸引一般白領人士來報名參與。

在上海這座高度與國際接軌的大城市中，多數的白領具有海外留學的背景或至少有著海外旅遊的經驗，對藝文活動的接受度和參與度都高於中國其他城市，對課程內容的品質也必然有所要求。筆者在行課的過程中，會不斷觀察參與者的狀態而改變遊戲的內容或方式，有時會將已先擬定好的內容順序完全打破，不照表行課，更多視當下情況而隨機應變，以求每位參與者都因為在工作坊的「當下」被重視到，而能放心地將身心投入其中，達到工作坊真正開設的目地。

筆者主要為戲劇工作者，一直在校從事理論講解、表演教學、導演創作等不同的劇場工作，嘗試將不同的表演訓練方法解構並轉化成遊戲活動，融入音樂、舞蹈、繪畫、裝置等藝術創作方法，再結合跨領域或跨文化的概念打破戲劇的形式邊界，體現劇場為多元藝術表現的特性，進而成為筆者自身特殊的演員訓練方

法。西岸美術館為中國唯一與龐畢度美術的合作場館，為了突顯其國際性的特質，以及與國際接軌的當代性，故邀請筆者策劃與展覽高度關聯的工作坊，希望提升公教課程的品質與提供多元的活動內容，達到公教的目的。依照最後問卷調查的數據統計，《詩性本源》在完成八次的課程後，參與者在非常滿意、滿意、居中、不滿意、非常不滿意的選項中，非常滿意為 85.71%、滿意 14.29%，在客觀的層面看來，工作坊的設計與行課是極為成功的工作坊案例。

參考文獻

Peter Brook。空的空間（耿一偉譯）（2008）。臺北：國立中正文化中心。

徵稿辦法

壹、稿件交寄

一、投稿本文

(一) 內容

稿件之本文限中文或英文，均以 Word 打字完成。稿件本文應含論文全文，請勿註明作者及其他相關資料，以方便匿名審查。

(二) 稿件提交

連同下列三項附件之原件，一併郵寄戲劇教育與劇場研究收。相同之文件並以電子檔方式，寄至電子信箱。

投稿請寄：700 臺南市樹林街二段 33 號

國立臺南大學戲劇創作與應用學系

(郵遞封面請註明「戲劇教育與劇場研究稿件」)

電子郵件信箱：RiDETaiwan@gmail.com

聯絡電話：(+886) -6-260-1855

二、投稿附件

(一) 聲明函

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

(二) 著作權授權書

(三) 個人基本資料

以上表格請至 <https://ridets.nutn.edu.tw/>，下載填寫，隨論文一併寄出。

三、退稿

一律不予退稿。

四、截稿日期

隨到隨審，稿件刊登期別，由編委會視需要決定。

五、出版日期

每年 12 月。

六、稿件格式

(一) 一般論文

1、投稿

請參考本刊整理之書寫格式及最新版（第七版）APA 手冊之論文格式撰寫。期刊網址：<https://ridets.nutn.edu.tw/>

2、字體

來稿請打字，中文字型為新細明體 12 號字，必要之引述為標楷體；英文、阿拉伯數字字型為 Times New Roman 12 號字，並以 word 文字存檔。

3、字數

來稿每篇中文以 18000 字為原則，英文以 8000 字為原則。

4、基本來稿內容

(1) 論文題目 (Title)：中、英文論文題目。

(2) 作者姓名：請以中、英文真實姓名發表。

(3) 任職機構 (Institutional Affiliation)：中、英文機構名稱、單位名稱及職稱。

(4) 論文摘要 (Abstract)：中、英文摘要各一，中文 500 字以內，英文 300 字以內；並在摘要之後列明 5 個關鍵詞 (Keywords)。

(5) 論文內容：論文內容至少含 (1) 中、英文摘要 (2) 正文 (3) 參考文獻三部分，各部分均另起一頁。若是實徵研究，正文可參照以下架構：

(i) 緒論 (包括研究背景、研究動機、研究目的及問題等)

(ii) 文獻探討

(iii) 研究方法 (包括研究對象、研究工具、實施程序等)

(iv) 研究結果

(v) 結論與建議

5、其他

(1) 文中之註解，儘量以文字敘述方式加入正文內；若非要加註，請加註於文章下方處。

(2) 文中之專有名詞，首次出現時可附上英文原文，之後直接以

中文譯名表示，不再附英文原文。文中之人名以原文呈現不必翻譯。

- (3) 標題：
 - (i) 中文大小標題以壹，一，(一)，1，(1)，(i) 為序。
 - (ii) 英文大小標題以 I，A，1，a)，(1)，(a) 為序。
- (4) 參考文獻 (References)：
 - (i) 參考文獻與正文引用文獻之內容必須一致。
 - (ii) 主文內之引文規範及參考文獻，均需以本刊與 APA 格式為主。
 - (iii) 參考文獻需要在文後以條列方式，依據姓氏筆劃 (中文) 或英文字母 (英) 依序列出。
- (5) 內文中之引用或數字 (包含中、英文) 若需要使用括號時，一律以全形 () 格式表示。
- (6) 文末參考文獻，中文文獻括號以全形 () 格式，英文文獻括號以半形 () 格式。

(二) 觀點與實踐 Point and Practice

- 1、本刊將另收錄戲劇教育與應用戲劇方案實踐的文章，文長 3000-4000 字。以書寫該方案的實踐觀點、操作手法、困難與突破、問題與反思等，內容也可提供方案實踐時所運用的訪談、信件、筆記等資料，並附 3-5 張照片做對照與說明。
- 2、其他來稿內容，須包含：
 - (1) 論文題目 (Title)：中、英文論文題目。
 - (2) 作者姓名：請以中、英文真實姓名發表。
 - (3) 任職機構 (Institutional Affiliation)：中、英文機構名稱、單位名稱及職稱。
 - (4) 論文摘要 (Abstract)：中、英文摘要各一，中文 300 字以內，英文 200 字以內；並在摘要之後列明 3 個關鍵詞 (Keywords)。
- 3、內文之標題與參考文獻的標示方式，應參考上述「一般論文」的規範要求。

七、本刊參加科技部期刊評比審查，依審查標準，英摘部分務必中英內文對照翻譯，語意、文法通順；內文之引文、註腳、參考資料的正確性及體例格式審查嚴謹，煩請依照本刊體例撰寫。

貳、審查

一、文責

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

二、審查原則

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

三、審查等級

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

四、審查意見

審查意見由編輯委員綜合審查意見，函覆各作者。

五、審稿原則

研究主題重要、方法嚴謹、見解創新、格式一致，所獲結論具學術或實用價值。

參、編輯

一、主編與編輯委員

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

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

二、編輯工作

編輯工作由當屆編輯委員共同負責。

三、主編權責

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

肆、其他

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

Research in Drama Education & Theatre Studies

戲劇教育與劇場研究

編輯者 戲劇教育與劇場研究編輯委員會
發行者 國立臺南大學
出版者 國立臺南大學戲劇創作與應用學系

本期主編 許瑞芳
編輯委員 林玫君、徐亞湘、容淑華、趙惠玲、譚寶芝、Joe Winston
顧問委員 王友輝 台東大學兒童文學研究所
徐良鳳 台南應用科技大學應用英語系
舒志義 香港公開大學教育及語文學院
鄭黛瓊 經國管理暨健康學院通識教育中心
藍劍虹 台東大學兒童文學研究所
英文校勘 Andrew Philip Barrington Strack

編輯助理 黃俞嘉

行政助理 呂季樺

封面設計 范世岳

出刊日期 每年 12 月

創刊年月 2012 年 3 月

定 價 新臺幣 250 元

地 址 臺南市樹林街二段 33 號

電 話 (06) 260-1855

網 址 <http://www.drama.nutn.edu.tw/>

展售處 五南文化廣場台中總店（台中市中山路 6 號）

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

國家書店松江門市（臺北市松江路 209 號 1 樓）

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

GPN：2010100354 ISSN：2222-9795

版權所有，翻印必究