

# 戲劇教育與劇場研究

**Research in Drama Education & Theatre Studies**

2018 年 12 月 第 11 期

NO. 11 December 2018

國立臺南大學戲劇創作與應用學系



# 目錄 Contents

- |  |   |         |
|--|---|---------|
| ■ 主編語<br>Editor's Note   | 林雯玲<br>Wen-Ling Lin                         | 5       |
| <b>研究論文</b>  |   |         |
| ■ 重構與批判——台灣紀錄劇場的發展論述與個案分析<br>To Re-construct and Criticize Reality—Theorizing the Development of the Creative Spectrum of Documentary Theatre in Taiwan and Analyzing Two Case Studies | 王婉容<br>Wan-Jung Wang<br>許瑞芳<br>Rey-Fang Hsu | 7-44    |
| ■ 生長戲劇範式下兒童生長環境劇場之建構<br>Constructing a Growing Environment Theatre for Preschool Children Under the Growing Drama Paradigm   | 張金梅<br>Jin-Mei Zhang                        | 45-68   |
| ■ 迪士尼 2010-2015 新公主的女性力量、身體觀看與空間<br>Analysis of Women's Power, Female Body, and Space Operation of Disney's Princesses from 2010 to 2015   | 吳雙<br>Shuang Wu                             | 69-100  |
| ■ 徵稿辦法   |   | 101-104 |



## 主編語

《戲劇教育與劇場研究》期刊自 2012 年出版創刊號以來，除了包括在台灣最常見的劇場研究外，更收錄涵蓋行動研究的戲劇教育教案與理論探究，有諸多精彩的發表。因此，在前任主編林玫君教授與編輯助理章琍吟的努力之下，連續於 105 年（審查資料範圍 102-104 年）與 107 年（審查資料範圍 104-106 年）申請科技部「臺灣人文及社會科學期刊評比」，獲得評比為第三級。第十一期由我擔任主編，王克雍擔任編輯助理，我們希望奠基在此，能夠繼續讓本期刊成為一個研究應用戲劇與戲劇教育，以及劇場與表演研究的重要發表平台，並朝收錄於科技部核心期刊的目標邁進。

本期期刊收錄三篇論文。第一篇為王婉容與許瑞芳共同撰寫的〈重構與批判真實——台灣與紀錄劇場相關的發展論述與個案分析〉追溯記錄劇場在西方發展，並梳理在台灣這些不同的相關演出如何引用紀錄檔案，分析其目的、特質，而構成一道有著不同名稱和形式的紀錄劇場光譜。論文接續以兩個個案分析論述，一個是青少年口述歷史類型的紀錄劇場，探究青少年的性向與性慾認同；另一個則是台南市東山區嶺南里透過社區劇場來表達與進行對於政府在當地設置垃圾掩埋場的抗議與抗爭。第二篇是張金梅所寫的〈生長戲劇範式下兒童生長環境劇場之建構〉，論文對於當今流行於中國幼教界的「舞台童話劇」提出質疑，進一步提出「生長環境劇場」作為途徑，歷經五個學期的行動研究，凸顯此種以兒童為主體的生長戲劇的可行性。兩篇論文的實踐案例，佐以理論分析，提供讀者思考應用戲劇更多的可能面向。最後一篇為吳雙的「迪士尼 2010-2015 年新公主的女性力量、身體觀看與空間互動」針對三齣迪士尼所發行以女性為主體的動畫電影，不僅針對文本情節和人物形塑，同時關注人物性別外貌、性別與空間的關聯等，深入分析其中四位新公主性別形象塑造的突破與背後隱藏的父權影響。

戲劇教育與劇場研究  
第十一期總編

林雯玲



# 重構與批判—台灣紀錄劇場的發展論述與個案分析

王婉容

國立臺南大學戲劇創作與應用學系教授

許瑞芳

國立臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

## 摘 要

本文嘗試從西方紀錄劇場的源起和發展脈絡，並以紀錄劇場與當代後真相和虛擬取代真實的批判和懷疑真實究竟為何的時代氛圍的深切連結為切入點，論述與分析台灣自 1980 年代末期開始，即已出現與紀錄劇場相關的創作系譜，與台灣的社會現實持續對話和論辯，也創作出種類和樣貌繁多的紀錄劇場，這些作品創作的過程，目標和方法也各有不同，本文特別整理出台灣所發展創作出來的這些作品，與整理出與紀錄劇場相關的創作作品的類別與系譜，在非虛構的素材和再現的真實之間，所採取的不同距離，來理解和分析這些作品在重構和批判真實之間，所採取的不同切入點與不同的著眼思考和關懷焦點，以理解紀錄劇場在台灣所發展出來的多元面相和創作方法，並且也嘗試針對這些作品加以分類，更試圖整理分析出這些作品所發展出來的多元又獨特的美學特色，包含有紀實美學、記憶美學、民眾美學與關係美學，成為當代重要的美學創新風景，也為紀錄劇場形塑了獨特的美學風格，同時運用了兩位筆者所親身參與帶領、指導編導或編導的兩個紀錄劇場創作系譜作品的創作展演和與觀眾交流的過程，來作為個案詳加分析，接著再加上 Jürgen Habermas 的溝通行動理論與 Paul Ricoeur 的詮釋循環理論，來加以解析和論述這兩個作品對社會參與及改革所產生的意義和影響，來證明這兩個作品是如何批判和重構當下的真實，分別形塑出另類的公共領域和空間來討論和協商重要的公共議題。同時，也演示出他們所運用的不同但卻同樣深刻動人的劇場美學，以供有志操作與研究者進一步參酌借鏡和探討研究。

關鍵字：台灣紀錄劇場創作系譜、紀錄劇场的特殊美學、溝通行動、詮釋循環、公共領域與公共空間的重新形塑

# **To Re-construct and Criticize Reality—Theorizing the Development of the Creative Spectrum of Documentary Theatre in Taiwan and Analyzing Two Case Studies**

Wan-Jung Wang

Professor, Dept. of Drama Creation and Application,  
National University of Tainan

Rey-fang Hsu

Assistant Professor, Dept. of Drama Creation and Application,  
National University of Tainan

## **Abstract**

This article explores the origin and developmental history of documentary theatre in the western world and employs its relevance within our post-reality society and with our time of questioning and doubting whether the truth is a point of attack for investigation. It examines the development of the whole creative spectrum of documentary theatre in Taiwan starting at the end of the 1980s; along with its continuous criticism and dialogue of the multi-faceted Taiwanese social realities. One of the focal issues of this article highlights the large gap these various forms of documentary theatre took, between their representations of reality and reality itself. The paper also looks to divide Taiwanese documentary theatre into different groups in terms of their creative goals and critical agendas as well as creative groups and artists. Most importantly, it also analyzes their different and distinctive creative aesthetic characteristics, which clearly contribute to our contemporary art scenes. Moreover, it employs the theories of Habermas' communicative action and Ricoeur's theories of the hermeneutic circle to explore the social, cultural, and creative process and meanings engendered by two specific documentary theatre performances. It further

argues how these two case studies produced in a university applied theatre class context can enlighten the creative and social processes these documentary theatres employed to re-construct and criticize social realities in Taiwan. Thus how they re-shape our public sphere through a re-making of public space through contemporary Taiwanese documentary theatre practices. Finally, this study demonstrates the unique and distinctive aesthetics in these two investigated case studies for further research, exploration, and development.

**Keywords: the creative spectrum of documentary theatre in Taiwan, the specific aesthetics of Taiwanese documentary theatre, communicative action, hermeneutic circle, the re-construction of public sphere through re-building public space**

## 壹、前言

「紀錄劇場」近年來在歐洲及美國掀起了創作和討論的風潮，繼而在世界各地包括台灣、香港、澳門、新加坡和中國也引發了大量的討論和創作，究其原因應是 21 世紀的當代社會，進入了 Jean Baudrillard 所論述的擬象超現實世界，大眾媒體和網際網路充斥著大眾的生活，無形的政治意識型態和資本主義的商業邏輯，成為霸權的權力論述，操控也左右著大眾對於真實的理解和認知，使得大眾無從辨別真實和擬真世界的區別，也對被詮釋和再現的「真相」充滿了疑惑和不信任（季桂保，2002）。故而劇藝工作者轉而親身投入以真相的重構和批判為主要目的的「紀錄劇場」，希望透過紀錄真實事件的諸多不同材料，如：事件的多元紀錄檔案、當事人的訪談資料、法庭的判決資料、新聞媒體的報導、文字、或影像紀錄等材料，重新再現和理解進而詮釋某個真實事件的「真相」及呈現其對事件的觀點和意義探究。他們所運用的方法多溯源於「紀錄劇場」的原始命名者 Peter Weiss 的定義，也參照援用了許多當今德國紀錄劇場工作者的工作理念和創作方法。而筆者在此則想要先作一番「紀錄劇場」的定義溯源和相關創作系譜的釐清與分類，來論辯「紀錄劇場」不是一個新名詞，而是一個一直在進行的劇場再現真實的運動！只是這些台灣與紀錄劇場相關的創作系譜作品，比較少被集合起來在再現與批判現實的目標下，一起和紀錄劇場相互比較和探討，本文正是要做此一嘗試，一方面企圖來證明紀錄劇場的創作目標，從來就不是一個新議題，在台灣早已經有許多類似的作品產生，使用著不同的名稱和方式，在再現和批判著台灣的現實社會；另一方面也企圖理解在台灣這些由不同的劇場工作者所作的，運用非虛構的真實媒材來重構現實與詮釋再現真實的劇場作品，在創作手法和目的上，有何異同之處？這些作品對不同的時代與社會，又產生了什麼樣不同的意義與影響及美學實踐。首先紀錄劇場的前身，是起源於 Ervin Piscator 和 Bertolt Brecht 在 1930 年代所推出的，以新聞事件串組作為其批判政治理念宣傳之用的活報劇，接著才是彼德·懷斯所提出的紀錄劇場十四點主張，他提出了紀錄劇場精準的定義：「紀錄劇場應將重要的細節從外界現實混亂的素材中凸顯出來，並在觀眾面前揭露系統運作的模式……以及紀錄劇場是匯報事實的劇場……他採用了真實紀錄的原始材料……並將經過篩選的材料指向一個精準的主題，這個主題普遍地具有社會性或政治性。」（Weiss, 1995）至今仍成為重要的紀錄劇場創作的重要判斷標準。

## 貳、紀錄劇場的溯源及理念與操作探討

而同時在英美的劇場工作者如：Joan Littlewood 也創作了《多麼美妙的戰爭》（*Oh, What a Lovely War!*, 2013）的引錄劇場（Verbatim Theatre）<sup>1</sup>來批判戰爭的殘酷與荒謬，在英國及歐美後來有許多作家都以引錄劇場的手法，以當事人一字不漏的事件訪談稿重新編輯對事件的看法，企圖還原與再現「真實」。而從英美發展的「口述歷史劇場」（Oral History Theatre）<sup>2</sup>及「回憶劇場」（Reminiscence Theatre）<sup>3</sup>，或民族誌戲劇（Ethno-drama）<sup>4</sup>，則以當事人的口述歷史和回憶訪談，作為創作的主要素材，再以虛構或想像加以組串再現，突顯出對過去事件的省思和看法，也時常被歸類於紀錄劇場的延伸類別來作探討。在美國紀錄劇場的創作亦種類繁多，有 Emily Mann 的《靜物》（*Still Life*, 1982）、《執行正義》（*The Execution of Justice*, 1986），分別以當事者的訪談內容重組，來探討越戰的退伍軍人回鄉後的創傷症候群效應，及反思與再現舊金山的同志從政者遭到槍殺的刑案審判過程，交織當事人及市民的訪談，重現這起法庭案例的事件經過，與探討此案對大眾及輿論的衝擊和影響；而 Anna Deavere Smith 所創作的《鏡中之火》（*Fires in the Mirror*, 1993）則以單人表演，再現洛杉磯的種族殺人事件，擷取社區民眾真實訪談，反映出這起事件背後存在於美國社會中複雜又具有歷史，政治情結及陰影的族群權力關係；另外由 Moises Kaufman 和他所帶領的「建構劇場企劃」（Tectonic Theatre Project）劇團成員所共同創作的《拉惹米企劃》（*The Laramie Project*, 2000）一劇，也藉由訪問整個社區各種階層、職業信仰與性別的居民，對於發生在他們所生長的純樸的美國鄉村的男同志青年被虐殺的社會事件的多元看法，揭露了「恐同殺人」背後糾結的宗教、文化和政治問題。

而當代德國的新「紀錄劇場」在表現手法和形式上，力求突破創新，如「里米尼紀錄團體」（Rimini Protokoll）等新興團體更大膽地運用了許多市民演員及現場錄像轉播等方式，在舞台上現身說法或即席表達，企圖展現出一般民眾談論和表述真實的城市生活的各種多元面相和觀點，或是帶領觀眾前往城

<sup>1</sup> 引錄劇場（Verbatim Theatre）是以劇作家採訪真人所得的訪談資料，一字不漏地保留原受訪者的語氣和用字的採訪內容，加以編輯成為劇本的演出形式。

<sup>2</sup> 口述歷史劇場（Oral History Theatre）是以訪談的口述歷史為主要的創作素材，再重新加以編輯、重組，甚至想像與虛構，使之突顯口述歷史故事中，所欲表達的人性及情感的真實。

<sup>3</sup> 回憶劇場（Reminiscence Theatre）是以真人的回憶紀錄加以編輯重組而成的劇場演出，其中有時也加入想像和虛構的成份，以突顯欲探討之回憶主題。

<sup>4</sup> 民族誌戲劇（Ethno-drama）是劇作家為了瞭解所研究的人物和他們特別的社會文化背景及脈絡，會採用類似人類學的民族誌研究方法，來採訪和研究這些人物和他們的文化，並採用他們的真實訪談紀錄，作為戲劇的創作素材和文本演出。

市中的不同特定地點，聆聽或觀賞不同的真實生活人物角色，對這些特定城市生活場域的特別感受經驗與看法（林冠吾，2016）。舉凡以上這些多元的戲劇創作和表現手法，很多是應用戲劇中常見的創作手法，也都可視為是紀錄劇場的變形與延伸的系譜，也都是創作者企圖以真實事件所留下或建構過程中的紀錄，來創作出「再現」真實的戲劇作品的不同形式。在陳份均和耿一偉論述台灣的紀錄劇場的引介和思考中，分別提及了陳映真、鍾喬、藍博洲和王墨林等人籌組之《人間》民眾劇團演出的「報告劇」<sup>5</sup>，和證言劇場<sup>6</sup>以及彭雅玲在 90 年代初期的「口述歷史劇場」，也分別都將他們也納入紀錄劇場的創作思考中（陳份均，2018）。

另外在香港「一條褲製作」所整理出版的《當紀錄變成劇場》一書中，香港、澳門、新加坡的論者也將三地分別的關於個人生命史、自傳式劇場、社區口述歷史和地區人士的城市生活訪談等非虛構性的再現真實的劇場表演，都納入了「紀錄劇場」的創作討論系譜中（伍綺琪，2018）。足見當亞洲的社會接觸並轉譯來自西方的紀錄劇場時，即自有其反映不同社會及文化情境的再創造方式，因而在「紀錄劇場」於在地社會蔚為風潮前，與紀錄劇場相關的創作系譜，也在亞洲各地以不同的名稱和面貌，持續生出不同的作品，分別在其社會持續進行著對「真實」的批判、揭示和辯論。

由於 90 年代以後全球化和商品化與網路化的消費社會席捲全世界，Jean Baudrillard 所論述的擬像（Simulation）和仿真的（Simulacra）的世界，已然成為當代社會的真實，他論道：「如今……每一種現實都被包容到『符碼』（Code）和『擬象』（Simulation）的『超現實』（hyper reality）之中。而今主宰我們的是『擬象』原則，而不是過時的現實性原則。」（Jean Baudrillard, 1976）在充斥著各種大眾傳播、網路傳訊、廣告、商品象徵符號的擬象和仿真的世界，人們已然無法分辨擬象和真實的區別，也對這些再現的「真實」產生了根本的懷疑和困惑，但同時也越發顯得渴望「真實」和迷戀「真實」，這就是電視節目一直流行著真人真事的 reality 秀和網紅節目熱燒的背後原因，然而 reality 秀中的真實人物和事件，卻也常被發現是運用虛構來提昇觀眾的收視率或點播率。緣此擬象取代真實的後真相時代，紀錄劇場以劇場中直接面對面的

<sup>5</sup> 報告劇是台灣的作家陳映真所創用的以真實的事件的報導資料作為素材，而完全不添加想像的情節，並且將真實的報導或報告加以編輯成劇場演出的戲劇形式，其實就是後來所稱的紀錄劇場，他的報告劇代表創作為 1994 年演出的《春祭》。

<sup>6</sup> 證言劇場（Witness Theatre）是以事件當事人真實的親身經歷和感受，如證言一般地見證當事人真實的經歷和情感，其在劇場中表達的形式，常產生讓人如親臨現場般，有不容輕忽的真實感和莊重性。

方式，以非虛構的紀錄素材來再現和重構真實，以便重新讓人深深受到吸引，想要走入劇場參與這些不同的真實的再現的過程、形式和內容，並體驗與反思這些真實再現的背後機制為何，以及它們和大眾媒體與主流意識型態之異同與和他們之間千絲萬縷夾纏的權力關係。

### 參、紀錄劇場在台灣的相關創作系譜發展與分類特色論述

接著筆者將這些不同的紀錄劇場家族系譜，試依其針對真實非虛構的紀錄素材加以創作的不同手法和內容，與其介於非虛構的真實素材和真實再現之間的不同距離，整理出以下圖表，以供大家參考，並進一步了解這些不同名稱的紀錄劇場創作系譜，在素材選擇與真實再現之間的不同重點所在，乃在於他們在原始真實與再現真實之間所採取距離真實的不同位置：

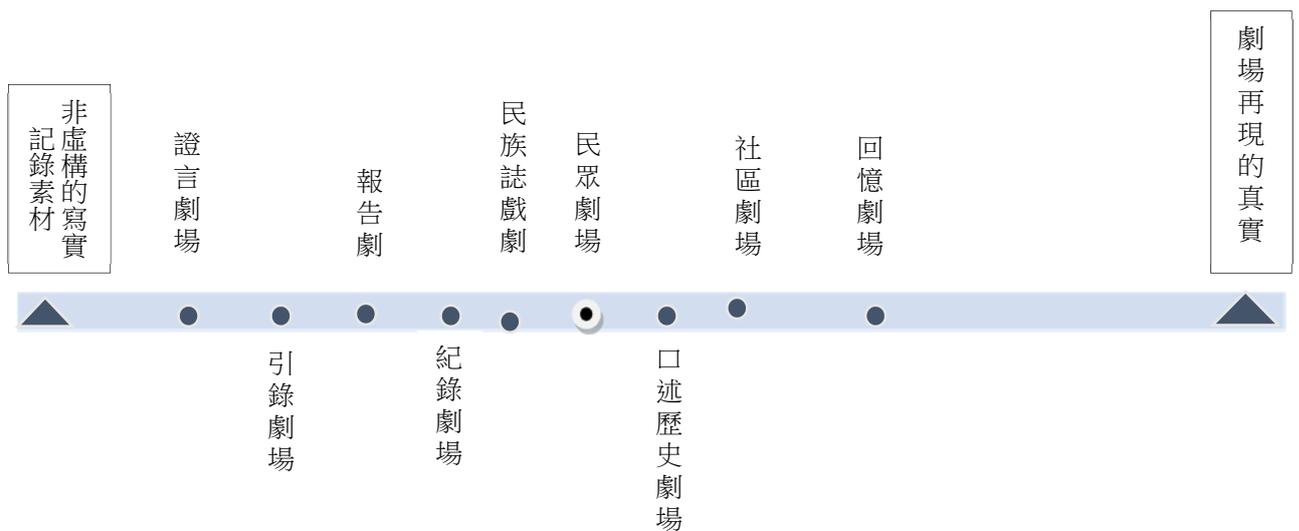


圖 1 紀錄劇場創作系譜

資料來源：研究者

從這個圖表可以約略看出以下三個紀錄劇場創作系譜的創作特質、傾向及其目的：1、報告劇和紀錄劇場、引錄劇場在其創作理念和方法上，企圖保留更多資料中所呈現的事實素材。2、民族誌戲劇、口述歷史劇場和回憶劇場則比較強調情感的真實，而非堅持呈現事件的真實。然而這些創作的特質生成，肇因於它們創作目的和功能的不同，前一類的劇場作品如紀錄劇場的學者 Carol Martin 所論，常意欲揭露社會公義的問題，重審有公義之虞的社會案

件，以補足歷史片段，重構社會事件，提供不同的真相，進而連結個人口述歷史與歷史事件的關連思考，並也進而思考虛構的故事是如何操控觀眾，也希望發展出劇場的口述文化，較具有政治和社會議題的爭議性（Martin, ed., 2010）。3、社區劇場<sup>7</sup>和民眾劇場<sup>8</sup>。

而第二大類的戲劇作品則較側重社群記憶和情感的再現，對社群認同的凝聚和建立所產生的意義，較具有建立認同的社群連結與建立弱勢社群的發聲權及其幫助社會凝聚共鳴及多元的意義。然而在報告劇和紀錄劇場、引錄劇場，以及民族誌戲劇、口述歷史劇場和回憶劇場這兩大類作品之中，有時在某些作品中，兩大類型的創作作品中也有相互滲透、並用及互文的情形，而形成在一些廣義的紀錄劇場中，混雜著以上兩類型特色的創作樣貌與目的之作品，例如：民族誌劇場中揉合著引錄劇場的表達形式，或是報告劇中融合著回憶劇場的痕跡等，方能使得紀錄劇場的樣貌更加豐富多元，而不致有所侷限。筆者十分認同學者 Ursula Canton 所論辯闡明的，紀錄劇場是否呈現出「真實」，在真實已呈現破碎多元的後現代社會中，已經並不是最重要的，而是它再現真實時，所產生的效果和結果才重要（Canton, 2008）。

第三大類的作品則是社區劇場和民眾劇場。社區劇場常特別強調民眾的真實社區生活經驗的敘事再現，而民眾劇場則常常涉及具有爭議性的政治性和社會性的公共議題探討，兩者都可能涉及了社群或社區民眾文化身份的認同再現與集體歷史記憶的呈現，也常常能創作出深具社區民眾觀點和反映民眾真實經驗的社區紀錄劇場。通常兩者的創作過程和場域及合作對象都是促進者（facilitator）和社區民眾在社區中透過戲劇探討共同關心的議題，再透過共同合作協商及排練化為演出，但是，社區劇場在台灣有時會與社區總體營造內的社區劇場工作的計畫互相疊合，有時也必須配合政策上不斷改變的社區發展目標、方向與重點來創作演出或撰寫結案，如此的社區劇場補助機制和生產方式，加上有時也因參與者和促進者及地方社區領導或參與人士的不同帶領及參與的理念，也不一定能在社區劇場中，完全真實地反映出社區民眾所關注的焦點和看法，如此也就產生了不同樣貌和風格與目的的多元社區劇場，不見得能完全符合社區的紀錄劇場的精神。然而，民眾劇場在歷史發展和定義上，常常

<sup>7</sup> 社區劇場（Community Theatre）是以社區民眾的社區生活經驗或歷史敘事為主要內容的劇場演出形式，社區的定義涵蓋特定地理地區或指稱特別的社群和人群。

<sup>8</sup> 民眾劇場（People's Theatre）是以呈現民眾的生活經驗和感受，並運用民眾的生活美學形式加以表現的劇場形式。

特別強調要呈現出民眾的真實生活與社會經驗和他們的感受和觀點，來達成民眾的賦權和發聲的目標，也由於民眾劇場特別重視民眾發聲表達的這種特性，創作者才特別命名自己為民眾劇場工作者，也與前述的比較多元樣貌和風格的社區劇場，來做出區隔和鑑別。但是，社區劇場中仍然也有致力於投入和民眾的對話和共同分享與合作的創作互動過程，來表達社區民眾的社區生活感受或是歷史與空間的感懷，或是針對特殊的社區議題，表達出他們共同的心聲和看法，並透過社區劇場來加以倡議或是溝通公民意識與實踐公民賦權的理念的作品，一直不斷在改寫著社區和社區劇場的定義。而紀錄劇場創作系譜中的三大類型作品，也常出現彼此混用的狀況，如民眾劇場展現著證言劇場的現場震撼性一起出現，或是社區劇場混雜著口述歷史劇場的特性，融合著呈現個人歷史和社會歷史交織對話的豐富性等等，因此我們也可以明瞭，系譜作品的不同名稱乃因創作的特殊目的與需要而生，但也無須拘泥或執著於任何一種方式或定義，強加限制其自由發展與組合。

因為誠如學者 Wolfgang Funk 所分析的，後現代社會的真實景況是破碎的，充滿辯證性及演出性的 (Funk, Gross & Huber, eds., 2012)。所以，紀錄劇場再現重構真實時，所引發觀眾對真實所產生的多元的，矛盾的和複雜的理解與感受，以及造成觀眾對真實能夠產生出批判和多元的解讀及想法，才是紀錄劇場的真實意義。

接下來，筆者將試圖整理出在台灣與「紀錄劇場」相關的創作系譜的重要發展及紀錄劇場的創作特徵較為鮮明的作品，並分析與例舉出這些作品的創作方法類別及社會意義與美學實踐，論述中並無意圖涵蓋所有的相關作品，而筆者所採取的「紀錄劇場」創作系譜的定義，是廣義的以非虛構為主的各類文獻或紀錄資料為素材，提出對真實的特別看法和觀點的作品，企圖重構真實，並補足歷史所忽略呈現的不同真相，並嘗試分類論述這些作品的不同特色和目標與美學特質。以下所選擇的這些作品皆創作於 1980 年代末期與 1990 年代初期之後，台灣社會當時面對解嚴後的社會民主多元化和各種社群的爭取權益的社會運動，以及後殖民的台灣文化自覺和重建的運動，劇場工作者也大量向往昔政治禁忌的歷史和社會事件取材，企圖以「紀錄劇場」的方式，來重構台灣的歷史文化主體，以及多元的敘事。其中的作品從創作方式大約可以分為以下幾類：

一、以文學作品、報導資料及歷史資料與口述歷史彙編重組的台灣歷史重構與省思的作品，如汪其楣 (1987) 的《人間孤兒》及《人間孤兒 1992 枝葉版》，不僅回溯了台灣的政經、環境的歷史變遷，更聚焦在 80 年代末期與 90

年代初期的台灣社會經濟快速發展下現況的反思與批判，其中包含了：台灣文化主體的迷失、環境和人心的敗壞，以人間孤兒來暗喻台灣的歷史文化背景和社會現況，企圖激起觀者努力拯救環境，重建文化的行動力。汪其楣在兩劇中巧妙地交織台灣文學作品中具代表性的故事、人物與重要的台灣歷史事件，又穿插台灣當代社會和文化的各種現象，以古今史料文獻交叉對照當下，並比顯影出台灣人的歷史定位和文化性格，藉以對社會現實提出劇作家的批判看法和行動期許，觀者無不動容深思。

二、揭露之前台灣的政治戒嚴時期所禁忌談論的歷史事件與人物的戲劇作品，這類作品常被稱為「報告劇」，企圖重構這些被掩蓋湮沒的台灣歷史，一方面補足「正史」的不足，另一方面也重建了台灣追求公平和正義的真實血淚歷史。這些作品包含了重現以二二八事件中遭受不公審判而下獄，並被判死刑的諸多台籍政治菁英和知識份子的故事，如鍾喬（2017）所導演改編藍博洲（1989）同名作品的《幌馬車之歌》、黎煥雄與葉智中（1993）聯合編劇的《星之暗湧》（首演於1991年）及黎煥雄（1995）《迷走地圖第四部—賴和》（演出於1994年）以及陳永善（1995）（筆名陳映真）所編寫的《春祭》（演出於1994年），都以近乎報告劇的方式，大量引用當事人所遺留下的文字和話語，以素樸肅穆的演出方式，重建這些之前被遺忘和扭曲的真相經過，有為這些被歷史和政治錯待和傷害的知識份子平反伸冤的莊嚴企圖，這些作品文字形式上的曖昧和詩意，也有意傳達這些帶有理想的左翼知識份子的藝文氣質和浪漫精神。而王墨林的報告劇《射日的子孫—霧社事件報告劇》（1990），則是以證言劇場的素樸形式重現霧社事件中，原住民英勇的抗日的故事，來喚起原住民和漢族青年對此一史實的「真實」認識和重視（林克歡，2007）。

三、以民眾的口述歷史訪談資料，為主要的創作素材，企圖以民眾自己的聲音加以組合連結，重構出台灣人民的社會生活回憶和群眾的生活歷史與集體記憶。這一類的作品包括了：彭雅玲在歡喜扮戲團所創作演出的《台灣告白系列（一）—（十）》的十個作品（1995-2003）（王婉容，2007），以訪談台灣三大語言社群：福佬、客家和外省族群的長者所訴說的口述歷史故事形式的「紀錄劇場」，來呈現出台灣戰後五十年，三大族群不同的歷史記憶和生活故事，展現出他們特有的歷史形塑下，類似與不同的各種文化性格、人情義理、精神價值依歸與生命美感樣貌，也展現出再現台灣常民生活歷史的獨特文化和美感意義，其中多部作品曾巡迴全國與赴歐美演出，是載譽國際深受迴響的台灣老人回憶劇場，而同時期台灣也有不同的創作者從事著老人回憶劇場的展

演，如蔡櫻茹自 2005 年開始與果陀劇場和新光人壽合作長達十年的「活化歷史」計畫，持續和不同的長者合作演出展演他們的珍貴回憶，並讓年輕世代與社會大眾，重新認識「老」的價值與意義（晏子萍，2017）。

四、從大學校園出發擴散至社區的青少年口述歷史劇場和社區劇場，分別以口述歷史敘事和地方敘事的再現，來重構和批判台灣南部社會不同的年齡與地區人士所經驗感知與省思的真實。在臺南大學戲劇創作應用學系任教的許瑞芳和王婉容，自 2008 年起推動至今，她們在應用戲劇的課程中運用以上兩種應用戲劇形式的「紀錄劇場」，來建構和紀錄台灣南部的社區和青少年的民眾歷史敘事。其中王婉容所帶領與大學生共同創作演出的十齣「口述歷史劇場」，透過大學生的口述歷史故事分享，呈現出新世代青年的不同家庭與社區及社會的成長故事，從他們的眼光紀錄了歷史的遞嬗和時代的變遷，以及他們不同價值觀的轉變歷程，為少有發言權的青少年發出他們的心聲和觀點。

王婉容和許瑞芳分別以「社區劇場」或「民眾劇場」的創作方式，帶領南大戲劇系學生深入南部不同的社區，和社區民眾一起創作演出了二十二齣不同地區的「社區劇場」，如：2014 年與國宅社區合作的《鳳凰花年年紅》，表達臺南都會的社區長者如何以創意老化與相互扶持的方式共度晚年；以及 2015 年與銀同社區合作的《牽你的手》，在臺南優美典雅的古老巷弄間，以環境劇場的手法，引領觀眾穿接走巷，回到社區長者們年輕時，在這些美麗曲折的巷弄門閭間，奮鬥戀愛成家育兒和休閒的時光；或是 2016 年與喜樹社區樂齡中心合作的《巷弄喜事》，長者們透過劇場回憶他們的童年、婚姻與事業，及喜樹漁民的生活點滴；2017 年由黃俞嘉帶領引導與鯤鯓社區合作的《鯤鯓戀歌》，也運用環境劇場的手法，帶領觀眾親身走入臺南濱海的小漁村，在小村落的洗衣水井邊和紅磚老厝旁，還有大廟廟埕前，體驗和參與阿嬤們未能如願的惆悵青春情懷和討海人生活的率真與南台灣陽光般的溫暖人情味，這類的作品以田野調查和資料蒐集的紮實創作法，和民眾一起進行戲劇工作坊和口述歷史訪談，採集和萃取出民眾對生活生長社區的第一手經歷和感受，再共同討論編輯組成深具民眾美學和民眾認同感與共識的社區敘事，於社區展演，每一齣都深獲民眾的支持和肯定。另外，差事劇團的鍾喬和李哲宇和嘉義中正大學圖書館藝文中心合作，自 2014 至 2016 年，持續三年帶領來自各系所的大學生，組成「鳳梨急行軍」，進入鄰近的嘉義三興村農村，透過田野調查、環境探索和肢體開發的戲劇工作坊、社區刊物出版、踩街和鼓花陣等學習活動，深入認識了三興村的歷史和農民生活記憶，在學校和村落中，持續創作演出了多

次不同版本的《三興村的滋味》，和村民與大學生一起分享，也是大學參與社區劇場創作演出的另一紮實有力的例證（吳思鋒，2016）。

五、在社會場域中的應用戲劇，企圖和不同民眾參與者溝通對話，共同合作創作的重構和再現社區和民眾生活的民眾劇場和社區劇場作品。這類作品的代表如鍾喬創立領導的「差事劇團」的社區劇場及民眾劇場的劇作展演，如：與石崗媽媽們合作的省思九二一震災的《心中的河流》，及與台西村居民合作探討台西村村民飽受六輕空氣污染的土地和身體的浩劫經驗的證言劇場《台西村的故事》（鍾喬，2017）等。另外的代表創作者是創立「台灣應用劇場中心」的賴淑雅，和不同社區和社群民眾所共同創作的諸多社區劇場作品：如關懷土地正義和政府向居民徵收土地所產生的衝突的社區劇場《二重埔的故事》，和探討東南亞國家的國際移工，如何在本國的鄉村流動到本國都會馬尼拉，又遷徙到台灣謀求更好的薪資和工作待遇，卻屢遭剝削和傷害的故事《窮人的呼聲》（筆農朵拉，2017）等。其中鍾喬和居民所共同創作的《台西村的故事》，和賴淑雅與東南亞移工組織所共同創作的「窮人的呼聲」，特別具有應用戲劇式的「紀錄劇場」在創作過程中投入政治社會參與及改革的特質。《台西村的故事》，即是透過帶領居民參與戲劇工作坊的過程，以分享出台西村居民的親身受到污染空氣影響的各種土地、海洋及動植物與農作物和居民身體受害的經歷，以彷彿證言一般的口語語言，發出他們對政府和企業財團為了自己的利益，犧牲他人健康和環境的清淨及永續發展性的抗議，使這個沈默接受不公不義錯待的小村落，對社會大眾發出了強烈的《返鄉的進擊》（鍾喬所取的正式劇名），讓大眾正視台西村環境被嚴重破壞，和無辜勤勞的村民長期受空污戕害，而導致居民罹癌比率超過一般標準值的不義事實，並進而激發觀者對類似事件採取積極的反制行動（鍾喬，2017）。而「窮人的呼聲」則是以移工文學獎得主 Joseph 的作品《窮人的呼聲》（*Panaghoy Ng Maralita*）（筆農朵拉，2017）為故事基底，再加上九個月和幾十位東南亞工們（來自台灣的移工庇護中心和移工組織的成員）共同以戲劇方式探索他們親身的跨國移動和勞動的經驗融合而成的創作，透過賴淑雅戲劇工作坊中的遊戲、身體表達互動、書寫和分享故事的過程，萃取出移工們從貧窮的鄉村，因工資過低，工時太長，而轉戰大都會馬尼拉尋找工作，但在工作中又受到老闆剝削、詐欺或佔盡便宜的種種苦境，才選擇漂洋過海遠離家鄉，來到台灣工作，卻又遭遇漁船老闆的超時工作，和家事勞工面對雇主指令下疲於奔命，終至禁不住操勞而倒地不起的困境。移工們的跨國勞動血淚交織的敘事，全程以菲律賓的母語 Tagalog 演出，配上中文字幕，以能代表移工主體性的語言和口述歷史般的紀實風格，呈現在觀眾眼前（徐耀璇，2017）。

《窮人的呼聲》讓觀眾得以突破各種媒體再現對於國際移工的諸多受權力宰制運作下的意識形態影響的刻板印象，得以看見來臺的東南亞移工們每日真實生活的困境，和聽見他們來自底層的真实聲音，從而可能建立起對他們真實的理解和認同，並與之進行真實的交流。

## 肆、紀錄劇場相關的美學探究與運用

筆者接著想要歸納整理出以上五種類別的台灣與「紀錄劇場」相關的創作系譜作品中，所運用到的不同美學風格，和其發展與混用的情形，提供後進創作者的創作參考與借鏡，其中包括了：紀實美學、記憶美學、民眾美學和關係美學，以下將分別論述並列舉相關作品加以分析演示之。

一、紀實美學源自於攝影、電影和報導紀實文學所發展出的美學風格和理念，以藝文作品作為表達真實的媒介，特別重視非虛構素材和對象或事件的真實再現，希望作品能如紀實相片一樣，客觀而忠實地表達真實生活的狀況，盡量減少虛構的成份，如：義大利的新寫實電影風格或紀錄社會真相的紀實攝影一般，以人道關懷或現實主義的精神，揭露社會被忽略或邊緣化的現實，藉以促進社會的公義覺察力和改革的動力（張雷，2008）。第一類的報告劇、證言劇和引錄劇場，企圖保留最大的非虛構素材於作品中，其美學呈現的理念和風格，和紀實美學最為契合與相近，而其劇場表現的美學形式中，也常運用歷史照片、檔案文獻或文件之照片、歷史資料的幻燈片，甚至是現場實錄的紀錄影片、照片，穿插於非虛構的敘事語言（訪談中的獨白、傳記中的自我陳述或書信等）之間，以增添紀事美學的可信度和震撼力，使觀眾彷彿置身現實的審判或法庭之上，成為事件的見證者，在情感距離上更多一份對當事人的經驗的尊重、責任感與不容輕忽之感。

二、記憶美學在台灣的論述源自於王婉容於其博士論文「回憶劇場的編創和演出」中，對台英的回憶劇場（Reminiscence Theatre），彭雅玲歡喜戲團的老人口述歷史劇場台灣告白系列（一）—（十）的演出作品，和英國歲月流轉中心所創作的回憶劇場作品所呈現的美學風格之分析創見。主要的理念是運用 Gilles Deleuze《普魯斯特和符號》（Proust and Signs）一書中（Deleuze, 2004），記憶如何轉化成美學符號的運作機制，來理解和分析以上兩組老人回憶劇場中的美學風格，其中最重要的概念是：藝術作品將感官、情感中的記憶，透過時間、空間、語言（包括聲音和動作及視聽設計的語言）的交織並

置、轉化挪移、壓縮擴張、凝止延展等劇場場面調度的手法，將日常生活佐以儀式、符碼化和象徵特殊化的手法，淬鍊出大眾記憶裡能產生共同的移情和共鳴的符號，提鍊出類似記憶中的不同和殊異的反思，再透過移情和反思的交互作用，讓觀眾感受記憶重構和批判真實的美感和衝擊。第二類的民族誌劇場、口述歷史劇場和回憶劇場或自傳式劇場，雖然取材於真實的人物訪談，口述歷史的交互訪談和提問，以及回憶的反覆分享與自傳式生命回顧，但是在創作過程中，為了突顯創作社群的創作主體性及主觀性的創作企圖，常辯證性地為了呈現人性或情感的真實，經協商後取得共識，有時也會加入虛構的元素，而非只是呈現事件的真實，以突顯出創作的自主性和探討的主題意旨。這樣的記憶美學似乎也是「詩比歷史更真實」的理念的當代實踐有力範例（王婉容，2007；王婉容，2014）。

三、民眾美學或常民生活美學。在社區或社群中全球的劇場工作者和民眾，透過戲劇工作坊方式相互對話後，共同創作的民眾戲劇或社區劇場，在作品中透過民眾自發性和自主性的表達，呈現出他們所經歷的生活經驗或社區地方的歷史故事，探討他們所共同關心或焦慮困惑的共同議題。其中參與民眾們常自發地運用他們所熟悉的勞動的身體韻律、姿態動作，如：耕種中插秧或收割的農忙動作，漁夫的撒網捕魚或是山間婦女採茶摘筍的動作，來表達他們勞動的身體記憶；或是運用民間歌謠和流行歌曲，來表達他們對生活的酸甜苦辣的感懷；或是運用民間土風舞或是陣頭表演：如車鼓陣、花鼓陣（鼓花陣）、牛犁陣或原住民的祖靈祭儀表演的儀式舞蹈，來表達他們對四時節慶的歡慶、讚嘆，與祖靈神明的虔誠敬拜和信仰傳承。以上這些來自於常民生活中的歌謠、舞蹈、動作和儀式，經過排練中的商討練習與淬鍊，凝結成舞台再現中的常民生活美學和民眾（間）美學。由於源自於真實的民眾生活世界，這樣的常民生活美學再現，總能引發觀眾身體和心理情感的深刻認同，也喚起對土地、歷史和在地生活豐富的身體和感官記憶，常民的身體、敘事、聲音和動作在舞台上的再現，也讓常隱身匿形或消音的一般大眾、弱勢或邊緣社群，能夠在舞台上清楚顯影發聲，加強民眾對自身所代表特殊文化的認同、尊嚴感和信心，這對重新建立一般民眾自身文化的主體性，也有著關鍵性的意義。前面所述鍾喬、賴淑雅、許瑞芳、王婉容，或是如李秀珣、孫華瑛、曾靖雯等所創作的透過和民眾長期的對話互動與討論和共同編創，反映出民眾生活和情感的社區劇場或民眾劇場，都大量運用了民眾美學或常民生活美學於創作演出中，故而能引起大眾的強烈共鳴和深刻認同，同時也為台灣的劇場開闢出一條非菁英或中

產階級、知識份子專屬和操控主導的美學創作方向，也可視為是向大眾生活和民眾的生命直接學習和取材的文化行動（鍾喬，2017）。

四、關係美學與對話性美學。關係美學是 2013 年由藝評家兼策展人的 Nicholas Bourriaud 所提出的概念，主要是論述和分析當代藝術中藝術創作者企圖跳脫藝術創作者和觀眾之間「再現」和「凝視」的固定權力框架和關係，許多藝術家試著在作品展示的過程中，開放讓所有的藝術家參與者分享共同的美學感知，讓藝術家透過開放作品中觀眾的參與度、作品特性及作品所提示或再現的社會性樣式，使展覽成為一個特殊的「交流領域」，在其中，藝術成為了一種會面狀態（Bourriaud, 2002）。其後，這樣的觀念更加擴大延伸至 1990 年代盛行全球的「社區藝術」（community art）或稱「社會參與式藝術」（socially-engaged art）中的對話性創作和對話性美學，其中更注重在創作過程中，藝術創作者和社區中的民眾，面對相同的創作主題，透過對話和協商，一起參與社區藝術作品的建構至完成的過程，或是作品中設計了許多需要觀眾參與的部分，直至觀眾進場參與創作，作品才算完成（吳瑪俐、謝明學、梁錦鑒譯，2006）。這樣的美學特別需要注意的盲點是對話的方式和品質，絕對不要以為對話就能解決了群體中不同的階級、性別和權力關係的矛盾，而是要不斷透過協商，才能找出差異中的共同點，並仍試圖尊重共同中的個別差異性，這是一個在對話性創作及關係美學中，永不停止的戰鬥和協調的課題（吳瑪俐等人，2006）。另一個重要課題則是關係美學與對話性創作所常要面對的倫理和美學之間的矛盾。如 Claire Bishop 在《人造地獄》一書中所批判的，這類作品的倫理轉向，是由認同政治所發起，使得參與式和社會投入式的藝術大抵上都得以豁免於藝術批評，也不承認和美學的關係（林宏濤譯，2015），她舉證 Jacques Rancière 的美學主張可能才是平衡此問題的關鍵主張，她重申 Rancière 的美學意指著思考矛盾的能力：藝術和社會改變的關係之間的建設性矛盾，亦即既相信藝術的自主性，又相信它一定會應許一個美好的未來世界（林宏濤譯，2015）。因此參與式藝術不是擁有特權的政治媒介，也不是奇觀社會現成的解答，它和民主自身一樣不確定而危懼不安，它讓我們得以重新想像世界以及我們的各種關係，但它也必須在每個特定的脈絡裡執行和檢驗。而對話性創作的論述者 Grant Kester 也特別提出了對 Jürgen Habermas 溝通行動和公共領域的過度樂觀批判，提醒我們別忽略了對話中如何平衡既定的社會雜權力關係的挑戰，他提出了聆聽的重要，並援引女性主義的理論提醒，聆聽才能建立起聯結的「知識」（connected knowing），建立起理解他人行動的社會情境，和以同理心的身分認同來重新定義對話互動，才能達成互為主體的真正對話（吳瑪俐等人，2006）。

在前述的紀錄劇場相關的創作系譜中，應用戲劇式的社區劇場、民眾劇場和口述歷史劇場的創作過程中，都運用到了關係美學和對話性美學的概念與實踐方法和策略，同樣也須要注意倫理性和美學的平衡以及如何達成互為主體的真正對話過程的創作挑戰。

以上五種類型的台灣「紀錄劇場」相關的創作系譜戲劇的發展，強烈呼應著 1990 年代以後至今台灣社會的後殖民文化情境，企圖重新從過往湮沒和忽略的各種文獻資料，或是重新蒐集不同階層、族群、年齡、性別、社區的民眾的口述歷史，加以組合重編，重新建構台灣的多元文化及歷史敘事，同時建立起重構的台灣文化的主體性。另一方面，這些多元的重構現實的劇場，也是對飽受大眾媒體、國家權力和文化產業宰制形塑的後現代社會大眾意識型態的一種另類反制，以所發掘與呈現的不同真相和觀點，來批判常常倍受宰制和操控，而失去真實性的後現代社會中的「真相」。

## 伍、以溝通行動和詮釋循環重新建構公共領域的臺灣紀錄劇場創作展演行動個案分析

在以下的論述，筆者特別想聚焦於應用戲劇形式的「紀錄劇場」系譜創作群組中，從大學出發創作的口述歷史劇場和社區劇場，在它們的創作過程中，是如何透過和參與創作的各類民眾共同對話和溝通討論，以達成 Habermas 所論述的反制霸權的「溝通行動」，進而於排練和展演中，也達成 Ricoeur 的詮釋循環中所期待實現的，在劇場的參與者和觀眾之間完成真正平等溝通與對視的對話，從而重建起 Habermas 所倡議，但在現代社會常因階級與權力結構的不對等而不斷失落的「公共領域」（public sphere）（曹衛東、王曉珏、劉北城、宋偉杰譯，2002）。

以下筆者將先論述 Habermas 及 Ricoeur 的相關理念主要概念，再將其運用分析王婉容所帶領創作的一齣青少年口述歷史劇場作品《The Same》的創作展演過程及其產生的社會文化意義，以及分析論述許瑞芳所創作展演的社區劇場「嶺南聖戰」的創作過程和產生的社會文化意義。

首先，Habermas 將意識形態視為一套因不對等的權力關係所導致的系統性的扭曲溝通，這樣的扭曲溝通是社會宰制和壓抑作用所造成的，而其所運用的媒介即是語言，各種傳媒或宰制集團運用語言「偏頗」地表達他們的意見，隨即形成意識型態的社會宰制。而能夠批判和消解這樣的扭曲溝通系統的方

法，即是要肯定人具有「溝通理性」和「溝通能力」，可以進行自我反省、並能與別人形成自主、和諧且毫無宰制的溝通情境。Habermas 接著致力分析這樣的理想的言語情境的構成條件為：真實性、真誠性及正當性，且是主體間通過語言協調的互動而達成相互理解和一致，通過語言的交流，求得相互理解、共同合作的行動，且在溝通行動中，參與者都有平等的機會參與表述和規約的言語行動，進行平等真誠的溝通與對話，從中構成他們自己的同一性，證實和更新他們的同一性的過程，這是一個建立「真理」的共識的理論。透過這樣的平等真誠對話溝通行動，社會在創作和展演過程中，大眾才能重構和爭取回同樣被財團、政黨、利益團體和大眾媒體瓜分和佔領的「公共領域」，將其回歸到人民大眾的手上，平等而非宰制性地討論和大眾福祉體戚相關的諸多公共議題 (Habermas, 1984)。

另一方面 Ricoeur 所提出的詮釋循環理論，則提供了應用戲劇形式的紀錄劇場創作系譜工作者，一種重新詮釋和理解真實的藝術手法和過程，和其背後所產生的意義及價值。Ricoeur 的詮釋循環包含了三度模仿真實的層次：

一、預期形塑層次 (Pre-figuration)，作品的創意常來自於對世界的預先瞭解，並能把握世界的意義結構、象徵系統以及人類活動的時間性格。

二、具體形塑層次 (Con-figuration) 則是作品運用了情節結構將一連串的事件，重新組織成可讓讀者理解的整體，並運用布局、思想、主題，加以巧妙地編織成具有新意的故事。

三、重新形塑層次 (Re-figuration) 是讀者以自身的生活和歷史及美感經驗，去體會和重新創造文本的世界，和作品產生連結，並由作品帶動，進而改變自己的經驗和觀點，開發出文本嶄新的意義與指涉，也刺激出讀者面對真實時不同的行動可能 (廖炳惠，1993)。

## 陸、口述歷史劇場類型的紀錄劇場 — 《The Same》 之個案分析與探討

以下筆者將以王婉容帶領南大戲劇系學生共同創作演出的青少年口述歷史劇場作品《The Same》來作一個應用戲劇形式的紀錄劇場系譜個案分析研究，運用以上所申論演繹的 Habermas 及 Ricoeur 的理論來加以分析，其創作演出的

過程與特色，以及其所蘊涵的批判和改變社會的能動性及影響與意義，並演示其所發展的記憶美學的創作過程與其蘊含的顛覆及改變社會的力量。

《*The Same*》是 104 級的南大戲劇系學生《這一道奶油酸辣濃湯》口述歷史劇場創作演出中，三齣小戲（長約 30 至 40 分鐘）的一齣。故事內容主要來自於學生的真實成長經驗，敘述一位青少年男同志飽受家庭和同儕與社會的多重壓力，無法坦然面對自己的性別傾向認同，而選擇離開人世來解決痛苦，帶給家人難以彌補的遺憾。這個故事是在創作開端時，身為指導老師和促進者的王婉容所親自帶領引導下，小組分享生命中難忘的成長經驗時，一位同學所分享的，這個課程每班通常都分成 3 至 4 個小組分享和創作，每個小組中通常有 10 至 12 位同學，在小組中每位同學都會挑選他們自己生命中難忘的成長經驗和全組同學一起分享，同時也回答同學們對這個故事的事件或人物等細節的不同提問，最後大家再透過討論和協商，以民主投票的方式，在 10 至 12 個分享故事中，選擇出他們覺得最能引起他們的共鳴、移情和反思的故事，作為小組共同創作的故事素材與基礎。這個階段的創作對筆者而言，就宛如 Habermas 所論證的反制霸權意識形態的溝通行動，學生們透過身為老師的促進者（*facilitator*）的帶領和引導，平等真誠的透過戲劇藝術的溝通媒介和語言的交流、互動和協調，達成相互理解、共同合作的行動，藉以證實和更新他們彼此間的同性的過程。同時，在這個溝通過程中，帶領者和參與者之間，以及參與者彼此之間，透過戲劇集體即興創作中的各種溝通和對話的表達方式，也實踐著 Nel Noddings（1984）所論證倡議的關係倫理的身教、對話、實踐和肯認（*confirmation*）的精神，以倫理的美感實踐出了對話性創作所特別看重的關係美學。例如：創作小組中的所有參與者和帶領者，都支持著這位分享同志成長艱辛故事的同學，並透過對話與身教歷程，決定共同演出這個故事的實踐行動，再次肯認了這位同學自身原本處於社會邊緣化和弱勢的性別身分認同（Noddings, 2003）。這個過程也使得應用戲劇形式的紀錄劇場有別於一般的單一劇作者的創作過程，因為口述歷史劇場的創作過程是透過互動、對話和討論的集體協商來創作，也特別突顯了溝通行動中的對話特質，也可免於陷入任一單一作者的「新霸權」詮釋之中。

在這個故事中，小組成員們選擇了青少年因性別認同所經歷的恐同和霸凌的事件，正是希望藉由這個故事，提出反制異性戀和父權霸權的論述，為弱勢的同志青少年社群發聲，並解放他們自身的話語及詮釋權，在當下台灣這個 LGBT 爭取婚姻平權及性別教育權公投的時機，同志平權的議題，已經在法律

和政治的場域中逐漸浮上檯面，支持者與反對者和不表態者，在台灣也一直在各式公共領域和媒體上，公開角力和對抗，學生們在此刻選擇創作和演出這個為同志少年發聲的故事，無寧是一種為同志平權倡議的積極政治與社會行動，企圖透過創作和演出所創造出的劇場中的另類公共空間，來激起觀眾及參與者大家的討論，去面對現實中的霸權意識形態對弱勢社群所造成的壓力和宰制，足以殺人害命，並進而讓觀眾和參與者在觀劇後，能夠重新思考自己對待同志朋友、兒女、同事的態度，和採取更尊重的相處方式和對待行為，來制衡意識形態所造成的龐大象徵壓力。雖然，以這樣的重構溝通行動和重塑公共空間來制衡霸權話語及論述的創作演出，深具有「紀錄劇場」重構與批判現實社會的核心精神。然而，這個創作和演出的過程其中，也隱含了許多真實重構和虛實辯證的問題，而並非二元化單一性的再現「真實」即能反制霸權的簡單命題。例如：在創作過程中，編劇和導演提出他們想要更改故事的結局，讓主角選擇結束自己的生命，作為對歧視他的世界的最深抗議，這個提議在組內經過了漫長的討論，最後才獲得了共識，這個結局雖是虛構的，但卻符合創作者所要傳達的：人性中面對歧視暴力所產生的痛苦，是足以殺人致死的；以及為了要傳達對現實的批判以達成政治和社會倡議的目標，這點也可見證「紀錄劇場」時時要面對真實的剪裁和觀點的選擇，以突顯自己要強調的議題。另外，在演出過程中，演出參與者和觀眾共同形成的劇場公共空間中，彼此對同志議題所創造的敏感性，及在劇場的虛幻與想像空間中投射「出櫃」和「同志認同」議題和情境，所造成的現實空間中潛在的緊張人際關係，筆者將在討論創作過程的「重新形塑」層次時，再作深入探討。

現在，讓筆者先運用 Ricoeur 的詮釋循環理論，來分析一下口述歷史形式的「紀錄劇場」是如何詮釋和理解真實，其特性與意義又為何。

口述歷史劇場的創作過程可分為四個階段：一、分享階段。二、編創階段。三、排練階段。四、演出階段，其創作和詮釋真實的方式和 Ricoeur 的詮釋循環三層次互相呼應，以下將進而運用排練和展演《The Same》的創作過程來加以詳細演示論證兩者之間的關係。在分享階段中，學生們分別分享著自己的難忘成長經驗和事件，再透過彼此的提問故事的細節，瞭解難忘事件中複雜的意義和生命主題，這個階段的創作，可說是一種集體創作的預期形塑層次，所有創作者都在對話和敘事過程中，試圖對有意義的行動在語意結構、象徵系統及行動本身的時間性有所掌握，其運作機制猶如下表所示：

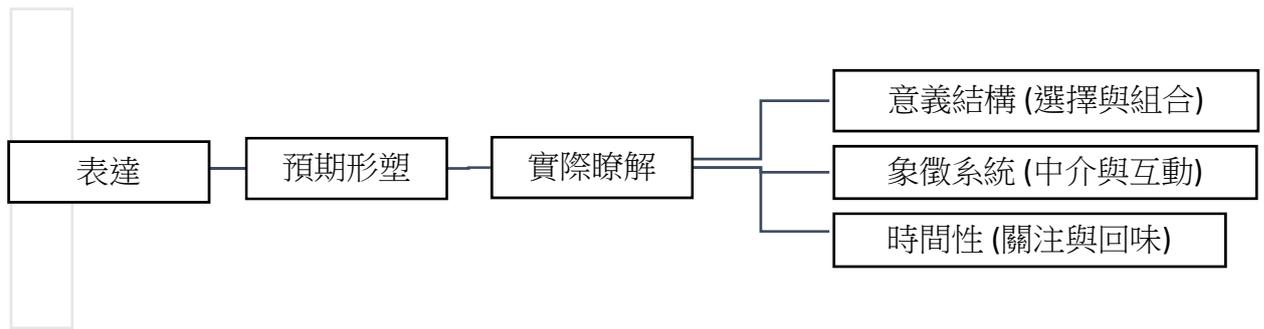


圖 2 詮釋循環三層次

資料來源：廖炳惠（1993）。里柯（151）。臺北：東大。

每個故事的敘事者和聽者在分享故事時，都經歷了對原始故事的選擇與組合，運用分享中四張照片的靜像畫面戲劇手法呈現練習，來幫助參與者聚焦選擇出故事中最重要的情節，並為其分別立下標題，再經過協商討論，成為故事中的情節片段，再加以組合成為全劇，還有探尋故事中象徵系統的中介運用和互動的多元方式，以及探索故事中的各種時間性的元素運作，對故事產生的不同機制與意義（其過去、現在、未來的不同意義，探究的關注和回味，以裨能在彼此的敘事和提問中，對實際的事件建立「實際瞭解」），這也是在預期形塑層次中，在口述歷史的敘事和對話的分享中，表達背後對事件的理解與詮釋真實的過程。此一階段口述歷史形式的紀錄劇場的創作特色，是集體創作、共同對話，及共同協商出大家都深有共鳴的故事，這個預期形塑的層次，包涵了參與眾人對詮釋真實的共識，例如：在創作過程中，《The Same》這個故事被參與者共同選擇出來，成為大家要共同「表達」的故事，可能是因為這個故事探討同志受到霸凌的意義結構、象徵系統和時間性的意涵，其對當下現實能夠產生重構和批判的豐富潛質，更能呼應此刻當下大家心中的共鳴、反思和關注，所以大家才共同選擇了這個故事。

接著創作的故事就進入了編創和排練的階段，在這個階段即呼應著 Ricoeur 的「具體形塑層次」，亦即創作者們將事件透過情節的巧妙安排，形成一貫的條理，吸引讀者以他從所未見的方式去發現另一種可能世界的真相。這其中的運作機制如下圖所示：

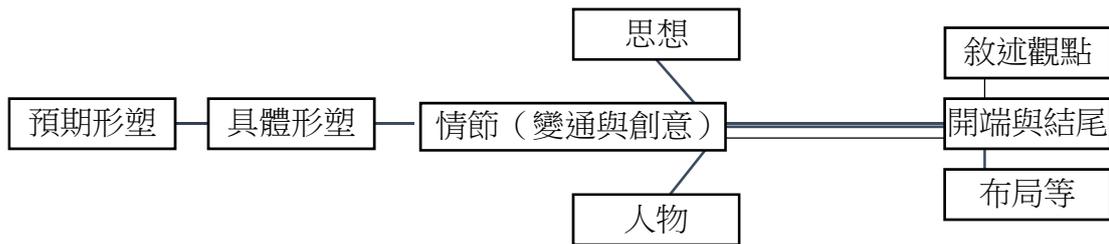


圖 3 具體形塑層次

資料來源：廖炳惠（1993）。里柯（151）。臺北：東大。

以《The Same》這個故事為例，創作者們開始選擇故事中重要的情節、思想和人物，透過他們的創意重新組合表達，呈現他們所欲表達的敘述觀點、故事開端與結局，以及故事的特殊布局方式，這其中也經過漫長的討論，即興排練與實驗每個情節段落，篩選所要保留的片段，刪去不必要的段落，及大量實驗情節發生的順序布局，首尾和觀點。例如在《The Same》的故事中，所有的排練和編創，都開始於情節段落大綱的認同和抵定：一、情竇初開的心動，二、試探父母對同志的看法遭到挫敗，三、愛的幻滅及向父母出櫃的挫敗，參與者一一地針對每個段落主要情節和人物的事件和關係，在老師的指導下，加以即興排練演出，增添事件的真實感和非預期中的自然的人物反應方式，再由編劇根據演員即興的人全部對話，整理編輯出初稿的劇本，和導演討論後初步定稿，再交由演員和導演，逐段排練，其中創作團隊仍可針對劇中細節予以修剪，但並不更動大體的情節架構。在此時，筆者記得此劇的編導曾在這個階段提出是否可以修改結局的問題，筆者則反問他們為何要修改結局？是否有經過組內討論的過程也達成了共識？他們回答是希望突顯同志受到排斥壓力之巨大，足以傷人害命的真實感受，才能更有力地批判和抗議這些無形的歧視暴力，這個觀點是經過組內同學共同討論所決定的，大部份的同學都贊成，而小部份的同學雖不贊同，也能夠接受，最後他們共同決定呈現出修改的結局，以達成他們以演出批判不義現實的目的，之後他們又加入了主角沐桐選擇離開痛苦人世後，父母懷念愛子的遺憾情節，藉以沖淡舞台上的悲劇氣氛，而且也希望觀眾中為人父母者，能夠更溫柔審慎地面對兒女出櫃的問題，以避免再發生如劇中的悲劇。以上是口述歷史劇場形式的紀錄劇場的創作過程中，面對真實並重新詮釋真實的態度，及其背後決定的原因與目標的實例，提供大家參考。

在《*The Same*》演出的階段，即進入了 Ricoeur 的詮釋循環的第三層次：重新形塑層次，亦即觀眾進入了口述歷史劇場這個另類的公共空間，希望透過這個同志遭霸凌離世的故事的移情和反思的過程，能重新形塑他們對類似事件和當事人的看法或對待方式的敏感度與改變。然而以上的詮釋是一種理想，在真實的劇場公共空間中，敏感的同志議題，在劇場黑暗的觀眾席，顯得格外的令人緊張。這其中包括了幾個議題：一、在公開場域表達同性情慾的挑戰禁忌感，使在觀戲過程中，舞臺上呈現出有類似展現同志情慾的身體觸摸或情感流動的場面時，都造成了觀眾情緒上的興奮和騷動，也隱含著一種不安的緊張感。二、參與創作演出的「同志身份」和是否「出櫃」的議題，也受到質疑和關注，但筆者特別提醒口述歷史劇場的倫理規範，即決不對外洩露任何真實故事中的隱私，並且提醒創作成員必須尊重每個人的性別身份認同以及其出櫃與否的主權和自由，並分享「出櫃」對每個人和每個家庭的意義、影響及衝擊，都可能完全不一樣的狀況，因此務必要更加小心保護每個人的隱私。然而，這個議題揭露了劇場這個公共空間，可以將私領域的議題公共化，不但模糊了私人空間和公共空間的界限，也模糊了真實和想像之間的距離，在虛構的戲劇世界中，排練和演示或預演出真實行動的可能性和其後果或效果。然而，這樣具爭議性的議題，在劇場中公開呈現的行動，仍然在公私領域的戰場中，開啟著諸多可見和不可見的戰爭、論戰及辯論，學生們也藉此在公共空間提出了創作團隊想要刺激觀眾重新尋思和行動的新觀點，因此重新選擇了他們對此事件的觀點和行動，透過戲劇再現了真實，並積極加入了這些戰場與論辯，這也許也是學生們選擇這個故事和結局背後的真正原因。

關於《*The Same*》一劇如何運用劇中人物分享的口述歷史故事中的日常生活儀式和空間的再現，呈現出「記憶美學」以及如何運用記憶美學翻轉日常生活中的既定意識型態和刻板印象的歷程，是接下來要論述的另一重點。

劇中的男主角男同志少年小桐（劇中刻意取名為沐桐，是父母希望小桐能夠與眾不同的意思，然而真實生活中小桐的不同，卻帶來了家中的驚濤駭浪）情竇初開，愛上同班開朗的男同學，於是在生活中的各種每日儀式中企圖表達他萌芽的愛意和性別認同，例如：在學校的分享交談儀式中，如：下課的閒談中，小桐會邀約心儀同學一起去圖書館讀書、一起打球、一起談心，在這些過程中，小桐也誤讀了許多這位同學贊同他自己或對他本身言論或身體上友好親暱的舉動，以為同學也對自己有所愛意，而開始更加注重自己的穿著打扮。而此時小桐的重要追求和出櫃的儀式，卻在家中的例行生活儀式如：家人一起吃

飯、看電視的過程中，屢屢遭到異性戀父母的宰制和規訓，例如：父母得意開心地在孩子面前，公開分享他們年輕時初戀的滑稽逗趣往事，對比小桐只能黯然壓抑自己初戀的澎湃心情，母親看出他近來注重打扮，開心打探小桐是否交了女朋友，以及父親看到電視上的同志遊行，怒斥同志行為是不合常理違反正道，這些異性戀視為理所當然的言論和看法，無形中壓迫和制約著小桐的性別認同和他的情慾展現，也再現同志少年的真實生活中身體和精神情感上所承受的被迫隱藏、欺騙和壓抑的困境，讓觀眾清楚地看見並認同這些生活中無形的切膚且如影隨形不斷反覆出現的身心與情感的壓迫和限制。另一個記憶美學展現的要素，是透過空間的記憶再現。小桐的世界往返於學校、家庭和公園、圖書館之間，其私人的空間只有自己的房間，其他如家庭中的客廳、餐廳、學校裡的教室、籃球場、以及公園和圖書館都是開放程度不同的公共空間，小桐萌發的性別意識和認同，只有在自己的小房間裡，才能自由地舒展和釋放開來，透過偷偷觀看同志影片和節目，來瞭解同志及取得心理的支持和慰藉，然而其流動的情慾也難以自持的想要在公共空間尋找出口，所以他選擇在圖書館接近所愛的人，在運動場藉著運動和肢體的接觸，混雜著汗水和體味，模糊又隱晦地交流著他曖昧的情慾，最後又選擇在暗夜的公園裏，想要表達自己對同學滿溢的愛，但卻反而被所愛同學分享他自己對其所鍾情的女同學告白故事所打敗，而徹底打消了自己向他告白的計劃。沮喪地回到家中自己的小房間，小桐終於忍不住向母親出櫃，爾後又因情傷未癒，父親又發現自己在偷偷觀看孽子的影片，導致父子針對「同志有什麼不對」的議題，兩人激烈地爭吵；小桐又於半夜輾轉反側之際，偷聽到父母在他們的房中，父親因為知道自己兒子是同志，而勃然大怒又情緒崩潰無法接受地和母親大吵，心中更加受創，繼而腦海中浮現許多曾出現在他生活中的反同言論的攻擊、歧視和傷害，他們都化身為在舞台上喧囂暴走且不斷逼近他的黑暗脅迫力量，終於導致他無法承受，選擇了以死亡來終止這一切，他的死亡雖然無聲無息，但對這個世界不斷限縮他的生存空間，以及不斷拒斥和傷害他的各種生活儀式，他以他的死亡作出了最深的抗議，也以死亡奪回了屬於他的最終發言權和空間。而終劇前，父母買了小桐愛吃的生日蛋糕，兩人沈默在客廳中靜坐，懷想著小桐的種種回憶，傷痛哀婉，但卻再也喚不回心愛的孩子，但觀賞到這一幕的觀眾，或許還可以來得及，挽救他們身邊擁有同樣同志身份的孩子們。這個舉動即是記憶美學足以顛覆霸權意識型態的一個有力的證明，「記憶永遠不只是指向過去，更是指向未來」。每一個再現記憶，都蘊藏了改變未來的力量，這也是記憶美學並不只是懷舊傷逝的積極力量所在 ( Pollock, ed., 2005 )。

## 柒、《嶺南聖戰》作為社區劇場型的紀錄劇場之個案分析與探究

2012年臺南東山區嶺南里陳顯茂里長邀請筆許瑞芳所任教的臺南大學戲劇創作與應用學系參與該社區年度總體營造「社區劇場」，演出他們抗爭垃圾掩埋場設置的故事。於是在該學期「民眾劇場實作與探討」課程，筆者帶著研究生一起參與了這場「嶺南聖戰」。

2001年永揚垃圾掩埋場在嶺南居民完全不知情的情況下，通過環評（以下簡稱「永揚案」），開始在地方荒郊處設置掩埋場，起初村民看到挖土機進出社區，不以為意，還以為是要蓋遊樂園；同時有居民開心地簽名領了免費鍋子，卻沒想到原來是個陷阱；直到鄉民代表選舉，地方將蓋垃圾掩埋場的訊息才被清楚抖出，簽名領了免費鍋子的鄉民，成為贊成設置垃圾掩埋場的支持者。居民如夢初醒，慌張不已，因為當地多是果農，盛產龍眼、橘子、柳丁，垃圾掩埋場勢必影響當地水源，必也會影響農作物；於是他們決定展開反對設置垃圾掩埋場的抗爭行動，然而在抗爭過程中，掩埋場的設置工程卻也不曾停過。承辦永揚案的檢察官陳銖銘提到：

畢竟這是一個已經過環境影響評估大會各專家委員審查，而且已完成開發工程等待取得營運許可的案件，在已走過大半程序接近完成的開發案，司法從安定性的角度考量，除非有非常明確的嚴格證據，否則有罪判決確實是一個難下的決定。（朱淑娟，2014）

永揚掩埋場幾近完工，只要拿到試運轉的許可，就可將垃圾進場掩埋了，翻案的機會微乎其微，如愚公移山的艱困挑戰，嶺南人最後能夠抗爭成功，是怎麼辦到的？誠然，這奇蹟勝戰的背後若沒有眾多人的支持，如陳椒華老師所領導的臺南環保聯盟的全力支援，及水利、地質專家取得各方資料證明永揚公司環評書內容不實及其違法之處，與檢察官的公正與明察，此案絕不可能翻案成功。然而，若沒有村民的勇氣與毅力，沒有不顧一切奮戰到底的陳顯茂里長的帶領，這場戰也打不下去。陳顯茂原本是小學老師，因為村民受託代寫抗議陳情書，進而投身環保抗爭，為此受到黑道要脅，不得不提早退休，全心投入這場戰役。吳念真在「新故鄉動員令」節目中描述這場抗爭彷彿如台灣版的《永不妥協》：「這場抗爭不只花時間、花金錢，還有全村的毅力、團結，太可怕了！」（生活中心／綜合報導，2012）筆者詢問陳里長，為什麼他想製作這齣戲？因前一年他們才在新營社大成果展演出過這段抗爭故事；里長認為，之前

社大在社區公園的演出是戲劇課程的成果展<sup>9</sup>，感覺不大正式，而且那時候抗爭還沒有成功，現在抗爭成功了，希望透過演出讓更多人知道他們的故事，激勵想為環保而戰的社區。當時許多紀錄片已為嶺南抗爭過程做了寶貴紀錄，包括最終在法院前聽到勝訴，村民激動熱淚盈眶的畫面。紀錄片已為這場抗爭史做了最好的詮釋，內容足能激勵感動人心，那麼劇場還能做什麼？如何做出不同於紀錄片的敘事美學來回應這段艱辛的抗爭史？十年抗爭如何搬上舞台？社區居民在舞台上再現這段抗爭史的意義為何？循此思索，創作團隊必須以民眾劇場關係美學為基礎，聆聽社區的需要，了解他們想透過戲劇表達什麼？此過程最激勵人心的，必是嶺南人這段可歌可泣的毅力與堅決的行動；更何況這是一場社區人演社區事的戲劇，社區人想怎麼說這個故事也必為創作的焦點。這樣的創作過程正回應著 Ricoeur 有關文學作品三度模仿階段，第一階段的「預期型塑」必須掌握對此世界的預先了解，因此大量蒐集有關嶺南抗爭垃圾掩埋場與環保相關的報導、論文與紀錄片是必備的知識；而訪談社區居民則為重要的一線資料。從訪談與相互對話的過程中，了解抗爭十年的歷程哪些事件與感受是嶺南人印象最深刻的，進而進入第二階段「具體型塑」的創作階段，將一連串的事件重新布局，運用劇場美學呈現在舞台上。抗爭記憶中，嶺南人最常談的經驗是：趁著過年到阿扁總統家領紅包，順便進行反垃圾掩埋場維護烏山頭水源的「官田拜年」抗議行動；鑿井探水源以證實該地為水源區不宜蓋掩埋場，為此村民草寮生活六十天，輪流看守探測井；忍受寒冬十七天，輪流在縣府廣場靜坐抗議；依約至永揚垃圾掩埋場現勘，卻被拒於門外，還遭不堪的侮辱；及最後以十三天走完臺南縣市三十一鄉鎮的苦行，表達護水源反掩埋場的決心。十年抗爭經歷多少事，紀錄劇場的敘事形式，最能簡約而完整地說明此過程；對於不熟悉劇場的社區人來說，說故事的敘述表達遠比「演戲」容易的多；情節上，安排一位說書人鴻志來串接所有事件，從介紹嶺南的地理環境談起，接著依照事件發生的時序，一步步談到村民如何受騙，到集體抗爭垃圾掩埋場的過程。鴻志是嶺南返鄉青年，看到自己父親投入抗爭很受感動，進而回鄉協助父親果園農事。紀錄劇場強調相關事件的資料蒐集與呈現，因此「紀實美學」是本劇重要的劇場元素，演出借重幾部紀錄片影像及與文獻相關的自製

<sup>9</sup> 參與抗爭的嶺南居民曾參與新營社大開的社區劇場課程兩年四學期，由包綉月老師指導，最後一學期曾靖雯老師也有參與課程。《嶺南聖戰》演出，包綉月老師全程參與，諸多協助，功不可沒。

投影片與光影演出，增加本劇的新聞性與歷史性；如，觀眾一進場就會看到投影幕上的抗爭紀錄片，演出進行中的嶺南環境介紹、村民行走臺南縣市的苦行紀錄等。劇中有一場景是村民與環保局長相約前往掩埋場現勘，但抵達時，永揚代表卻說：「這是私人地，土地是我們的，你們不能隨便進來。」<sup>10</sup>隨即關上鐵門，將村民擋於門外；沒想到環保局長既然應和永揚，轉身對村民說：「你們知道嗎，這是人家的私人地，這如果在美國，你們這樣私闖人家的土地，別人是可以用拿槍把你們迸死的。」<sup>11</sup>對於局長如此公然維護永揚業者，村民非常憤怒，舞台上隨即播放一段紀錄片導演莊榮華以偷拍方式紀錄環保局長和業者對話的影片<sup>12</sup>：

環保局長：你要我幫你們寫會勘紀錄，還是制裁紀錄？

業者：我不能說啦，就你的方便。

環保局長：你是代表人。

業者：我一定擺配合。

環保局長：你是代表人，好啦，我會幫你們寫會勘紀錄。

（隔日環保局的新聞稿卻說，東山自救會代表因故未參加現勘）

在這段紀錄影片之後，陳顯茂悲痛地為此場景做結：

我知道我們村民都很純樸，有一天如果真的沒有辦法，我可能會跟惡勢力拼命，我衝第一個，不會讓我們村民衝第一個。但此時我們還必須忍耐，只要我們堅持，就有這個力量，咱團結，就沒有人能欺負咱。<sup>13</sup>

這場戲透過現場村民真切激動的演出，搭配紀錄片的紀實呈現，表達出小蝦米對抗大鯨魚的無奈與決心。多年抗爭，竟然被如此殘酷的對待，在這之前，他們才剛結束十二月寒冬的縣府靜坐，絕望的村民不禁大聲問：「政府，你在哪裡？」求助無門的他們，無法再相信人，只能向上蒼祈求，於是在社區活動中心前辦香火桌（香案），村民跪求神明將進一個小時，祈求他們的抗爭

<sup>10</sup> 這塊掩埋場預定地，原是農地，後因法拍賣地，由永揚公司購買取得土地。

<sup>11</sup> 引文為《嶺南聖戰》演出劇本台詞，乃根據訪談資料與紀錄片而來。

<sup>12</sup> 公共電視「我們的島-東山聖戰，十年滄桑」。2011年。 <https://www.youtube.com/watch?v=LRKUQYHvuy0&list=PL8C153B4115029581>。

<sup>13</sup> 《嶺南聖戰》劇本。

能夠成功；舞台上以簡單的紅布鋪蓋桌面成為香案，由年長的胡金水擔任主祭：「天公、三界公、觀音佛祖、天公祖、祖師公，若是垃圾場真的可以不做了，帶至若可以圓滿，阮發願要來殺豬宰羊，要來答謝……。」<sup>14</sup>全體演員肅然地在舞台上拿香祈禱，呈現民眾劇場中常用的庶民生活寫照，透過儀式，引發共感，與觀眾建立情感連接。在排演這段戲時，曾發生一件有趣的事，主祭胡金水對於要在舞台上演出拜拜儀式感到非常不安，他覺得不能「隨便」拜拜，這樣是對神明不敬，恐會遭惡運。我們試圖跟他說明這是演戲，不會點香，不是真的拜拜，真正的儀式會在正式演出前的「祭台」中進行，但他很難理解；直到演出當天，我們實際地在東山活動中心門口進行點香的祭台儀式，由他主祭，祭台結束後他才放心，大家可以演出舞台上的祭天儀式。在金水伯的認知領域裡，真的很難想像「演戲」是什麼狀況，而這種情況在排練現場亦是屢見不鮮，譬如有演員無法理解為什麼需要反覆「排練」，因為他們所經歷的就是舞台/排練場上演出的一切，演員們的情緒常是憤怒激動，如實地回到當年抗爭的現場。「真實」、「再現」與「虛構」，對這批嶺南演員來說是很難區分的，但也因為來自演員身上和經驗中的「真實」，使得他們再現真實的「演出」分外有力量，這是觀看紀錄片所無法達到的現場性和臨場感，尤其那場表達行走臺南縣市 31 鄉鎮的「苦行」演出。當這群平均年齡七十歲的長者，帶著斗笠，身穿抗議背心，手持標語旗幟，從舞台上緩緩走下，穿梭觀眾席，唱著「戰歌」<sup>15</sup>：

抗爭的路途雖然甘苦      可是阮無怨妒，  
 犧牲嘛甘願無怨恨      咱逗陣救水源。  
 成功的路途已經逼近      咱就要有信心，  
 犧牲嘛甘願無怨恨      咱逗陣救水源。

哀痛堅毅的戰歌樂音，令觀眾動容；與此同時，舞台上播放真實苦行的紀錄片，與台下演員的「苦行演出」相互輝映對照，嶺南社區民眾紀實的證言劇場力量不言而喻。

<sup>14</sup> 引自《嶺南聖戰》台詞。

<sup>15</sup> 「戰歌」歌詞為陳顯茂所寫，音樂來自某鄉民的創作，無償提供給嶺南人。

抗爭過程中，大大小小的外在衝突足以構成很好的戲劇材料；但內在衝突更能展現角色的高度。曾在一次訪談中（2012），訪問陳里長的妻子洪龍鳳老師<sup>16</sup>，才發現原來一開始她非常反對先生參加自救會投入抗爭，除了擔心他受到黑道威脅及經常早出晚歸健康堪慮之外，對於他投入抗爭之後無法兼顧家人最是埋怨。洪老師提到，曾有一次她盲腸炎開刀住院，陳里長忙到無法到醫院看顧，讓她非常生氣也一直耿耿於懷。有一回，陳里長開會到很晚才回家，他一進門，妻子就對他責備碎念，突然間，陳里長槌打自己的頭，並以頭撞牆，激動著說：「我無才調，是安怎要做這款的代誌！我無才調啦！」何等的絕望，讓他必須如此槌頭撞牆？！看在妻子眼底萬分不捨，於是決定陪伴丈夫，一起走向抗爭之路：「伊槌伊的頭，出力將伊的壓力攏槌落去，我的心足痛，足痛的，我把伊的手拉住，叫伊毋要再槌了，我跟自己講，我決心欲跟伊作夥行……。」<sup>17</sup>洪老師以獨白道出為人妻子的擔憂，及陳里長不為人知的痛苦煎熬，更讓人體會抗爭之路的艱辛，與前行者的超人毅力！

抗爭之路雖然辛苦，但過程中還是有許多值得津津樂道與窩心的事。經由訪談與排練，所有的記憶透過劇場產生新的意義。譬如，為了控訴環評書「場址地下 20 公尺以上沒有地下水」的謬誤，陳銖銘檢察官認為有必要重新鑽井調查（朱淑娟，2014），於是在環保聯盟的協助下，在掩埋場附近鑿了 12 口探測井，以證實此地是水源區不宜蓋掩埋場。為了防止探測井為永揚業者暗地破壞，社區人就在掩埋場高處搭起草寮，做為大家輪班看顧探測井時休息之用，每班六人，但大家都很主動，有空就來，有時一口氣來了十幾二十人，大家就聚一起喝茶聊天、下棋吃東西；雖然夜裡蚊蟲多，還不時有蜈蚣、蛇的出沒，但村民聊起這段記憶，仿若夜遊宿營，七嘴八舌，竟是甜美的往事。那時村民同心一致，相互照顧，濃厚人情最叫人難忘。排演這段戲，筆者請他們找出一首想唱的歌，他們很迅速地就決定要唱「台東人」，雖然這首歌的意涵與他們顧草寮的目的甚無關連，但此曲旋律淡淡的哀傷，也許正能說出他們的內在心情。音樂是民眾/社區戲劇非常重要的元素，運用大家耳熟能詳的歌曲，透過感官，比較容易建立情感連接。如鴻志在戲的開始，聊起當年台北謀職的辛苦，悠悠地唱起「黃昏的故鄉」：叫著我，叫著我、黃昏的故鄉不時的叫我...故鄉的呼喚，讓他決定返鄉「至少有果子園可依靠」<sup>18</sup>，以情入戲，慢慢

<sup>16</sup> 洪龍鳳亦為小學老師，合作的過程中南大團隊稱呼她「洪老師」，但村民則直接叫她「里長姆仔」。本文為書寫之便，統一用「洪老師」來指稱她。

<sup>17</sup> 引自《嶺南聖戰》台詞。

<sup>18</sup> 引自《嶺南聖戰》台詞。

說起長輩抗爭垃圾掩埋場的故事，這項抗爭，關係著故鄉的水源，關係著大家的果園，果園是全村人的命脈，必要守護！舞台以象徵果農的黃色塑膠水果籃及斗笠妝點上舞台，在「四季紅」輕快的樂音中，鴻志配合著紀錄片與投影片慢慢介紹自己的家鄉「這裡有全台獨一無二烘焙龍眼乾的土窯，每到這個季節，走在村裡，都可聞到木材煙燻龍眼的香味。到了冬天，則是柳丁大出的季節，一粒一粒黃盈盈的果實，是果菜市場的搶手貨。」<sup>19</sup> 為讓演出呈現更好的美學質地，演出中由兩位樂手現場演奏，建立戲劇氛圍，達到極佳催化效果，尤其全劇主題曲「戰歌」不時出現在不同戲劇段落，以不同樂器來訴說村民的心情。在「縣府靜坐」場景中，村民與環保團體努力多年，蒐證多項資料，檢察官終於對永揚公司提起公訴，指出他們環評書多項不實之處；然而環保局竟然同意該公司所提出的「文件變更申請」，而不是撤銷他們的掩埋場計畫，如此一來業者就有機會運轉試車，嶺南人的抗爭將化為烏有。為此陳顯茂帶著村民前往縣府抗議，卻吃閉門羹；當時寒流來襲，為不讓村民受凍，他決定一人靜坐抗議。這段戲運用劇場燈光明暗的效果，搭配「戰歌」橫笛的吹奏，說出無盡的孤獨寂寞：

靜默讓人產生孤寂，我永遠記得戲裡，陳里長靜坐的畫面。原本喧囂的舞台，在陳里長靜坐時安靜了許久，利用燈光的三明三減，意象三天的等待。那孤單的、哀傷的畫面中，我不由得心中產生無比的憤怒。這些與世無爭的民眾為何被社會貪腐給折磨了。他們被遺棄了，被這如同冬日冰原的腐敗遺棄在孤獨裡……（劉尉楷，2012）。

雖然劇場無法還原寫實的抗爭現場，但劇場可以用感性的美學述說真實的感受。十年抗爭，歷經千萬痛苦煎熬，終於成功！村民依約，殺豬宰羊，由鑼鼓隊邀請各廟神明來到社區接受村民的答謝。演出中，社區鑼鼓隊從社區活動中心大門敲著鑼鼓進場，儀式性的鑼鼓節奏，如神降臨，撫慰人心；此刻全體演員走上舞台，在戰歌樂音的陪伴下，一一說出他們的心情，最後全體牽手，大聲說出「感謝所有幫助過這塊土地的朋友！」<sup>20</sup> 深深一鞠躬，道盡無限感恩！在他們鞠躬的一剎那間，也為十年辛勞畫下儀式性的結束，全體觀眾報以熱烈掌聲。真正應該感謝的是我們，沒有嶺南人的抗爭，嘉南水源將遭受怎樣的命運，真的不得而知了。

<sup>19</sup> 引自《嶺南聖戰》台詞。

<sup>20</sup> 引自《嶺南聖戰》台詞。

《嶺南聖戰》參加演出的 23 名演員，除了擔任環保局長的沈輝雄不是嶺南人，其餘皆為社區人，且多參與過抗爭掩埋場的行列，這是嶺南人再現其抗爭故事的演出，也許嶺南人演完這齣戲不見得對演戲或者劇場有多少了解，但他們站在舞台上的光彩與力量，卻深深撼動現場觀眾：

謝謝你們的用心，讓血淚的故事可以更完整的(被)看見，你們成就了劇場的力量。<sup>21</sup> ( 觀眾問卷 007 )

加油！謝謝你們！感謝您們捍衛我們的水資源，您們的堅持，讓我們這些後輩知道，只要願意堅持，社會正義終有伸張的一天！<sup>22</sup> ( 觀眾問卷 025 )

觀賞演出，觀眾以其自身的經驗重新體會及塑造這場抗爭史演出，此即 Paul Ricoeur 第三度模仿「重新形塑」的階段。透過問卷，了解到幾乎有一半以上的觀眾並不熟悉嶺南里過去十年抗爭垃圾掩埋場的奮鬥史，也因為這齣戲，讓他們與這段護水源的故事有了連接。對於參與《嶺南聖戰》的南大學生，經過此次合作，來自村民的熱力也同時感染了象牙塔裡的青年學子，同時也提高他們對社會議題的關注。在演出後與學生的檢討會中，有位參與某自救會的學生提到，當天觀眾群中有她自救會的朋友，他們看完戲的心情很複雜，強烈感受正處於抗爭中的自己是何等寂寞，問題總是要等到民間力量起來後，政府才能稍有作為，也認為他們自救會的議題不像嶺南所處的環境議題，比較容易引起社會的注意和重視<sup>23</sup>，相較之下，他們更顯弱勢與孤單……。藉由此談話，可以理解該自救會的困境與難題，抗爭本是漫漫長路，想要與公權力抗衡就得有無比的決心與毅力，這是何等無可奈何與痛苦的事。嶺南里的成功是走過無情的十年，其中經歷了無數的低潮與挫敗，第九年的苦行是最後一搏，若沒有縣市合併，最終是否會抗爭成功，沒有人敢做保證。洪龍鳳（2012）感慨的說：

<sup>21</sup> 《嶺南聖戰》演出節目單與觀眾問卷（2012）。

<sup>22</sup> 《嶺南聖戰》演出節目單與觀眾問卷（2012）。

<sup>23</sup> 「民眾劇場實作與探討」(二)課程，《嶺南聖戰》演後分享與檢討紀錄（2012年11月14日）。

十年聖戰，光榮的戰役成功了！但是，其間有多少生命凋零，來不及看到勝利的花朵；有多少老人家為了這場戰役，累出病來至今無法痊癒，這都是政府機關沒有好好為環境維護把關，才讓人們付出這麼大的犧牲。永揚掩埋場被撤銷了，我們付出的代價也太大了！<sup>24</sup>

而陳顯茂里長在抗爭勝利後不久，也曾動過大手術，醫院還發出病危通知，他們付出的代價真的太大了。嶺南人這樣無畏犧牲的抗爭精神，是《嶺南聖戰》最重要的演出主題，這場聖戰是全體村民和環保團體共同奮戰成功的，而對村民來說，演出也有儀式性結束的洗滌作用。由於《嶺南聖戰》演出者是村民，從文本到演出形式的決定，必要考量他們可以執行的範疇，因此以敘述劇場為手段，以嶺南人的角度出發，情節上以詮釋他們的勇氣與毅力為目標，台詞直接援用村民質樸的語言，並忠實呈現他們在抗爭事件中的真實經驗與感受。由於「劇場」完全超乎他們的認知，南大戲劇團隊得要想出便捷執行的工作方法，如演出中安排所有演員坐在舞台兩側，不用躲在後台，一來方便他們了解戲劇的進行，能夠隨時掌握出場的時刻；二來他們難得演出，能夠同時是「觀眾」的身分坐在舞台上觀賞這場嶺南聖戰，以第三者角度重新體會這段經驗，虛實交織，也是難得的心靈對話時刻。一般劇場進館演出會有精密的技術彩排（Q to Q），為減少長輩彩排的負擔，本場演出技術彩排就由工作人員代替演員來執行，演員直接走彩排；當製作小組在忙技排的同時，演員也沒閒著，陳里長與洪老師帶著演員圍坐在舞台下方從頭讀劇，溫習演出流程，這場聖戰不僅是在抗爭的現場，也在劇場的彼端，此景讓我們看到領導者能決定一切，亦是民眾劇場成敗的關鍵。演出前製作小組為每位演員化妝，對男演員來說是人生頭一遭，而多數女演員則表示這是他們這輩子第二次化妝，第一次化妝是在結婚出嫁那天；後台髮妝時刻，閒話家常，緩衝上台前的緊張。平日素顏的他們，粉墨登場，如同儀式，將他們從現實的抗爭舞台，移轉至虛構的劇場舞台，運用在地水果籃與斗笠為裝置，輔以女演員身上的農婦裝扮所反映的果農勞作生活實境，及演員身著抗議背心，手拿抗議旗幟所形成的抗爭力量，和台灣民謠與主題戰歌的氛圍建構起這場紀實的民眾戲劇。透過 Habermas 在溝通行動中所強調的，於過程中進行真誠而平等的溝通對話方式，以達真正的知識共享與相互理解，此關係不僅是創作團隊與社區民眾間該有的，亦必須關注觀眾的理解，因此創作者必須充分掌握戲劇元素，整合及架構與民眾間的對

<sup>24</sup> 洪龍鳳（2012）。光榮的戰役。《嶺南聖戰》演出節目單。

話，使之成為觀眾可以理解與感知的內容（Habermas, 1984）。誠然，《嶺南聖戰》以嶺南人的抗爭為核心，較乏紀錄劇場多元觀點的論辯，但著力揭露民眾參與公眾事務時，面對多重霸權機制（政府、民意代表、商業利益團體、及大眾媒體等），倍受壓力的真實挑戰和經歷，也得以呈現出這個抗爭事件背後，提醒觀眾所看見視聽媒體所謂的「報導」如何漠視相關公共議題的訴求，引發大眾產生對真實和其再現的批判思考。未來若有機會重製此議題的相關紀錄劇場演出，或能增加環保團體、媒體工作者、檢察官、業者……的視角，以發掘更多不同的思維與挑戰。如陳里長在訪談中也提到：「在我的觀念中，事業廢棄物掩埋場的危害是真的很大……但是，這裡不蓋掩埋場，別的地方還是要蓋，總要有地方處理垃圾的問題，我有時候會想政府處理廢棄物的問題，想想，通常都無解。」<sup>25</sup>（2012）是的，垃圾問題何去何從？也許是下一個可以再深入探究的議題。

《嶺南聖戰》由擔任編導的許瑞芳帶領南大戲劇團隊與參與垃圾掩埋場的嶺南社區居民合作演出，以紀實民眾劇場為出發，運用居民真實的農民身分與抗爭角色，樸實而率真地在舞台上表達他們的感受和心聲；以民眾劇場「with the people」、「of the people」、「by the people」為核心（莫昭如、林寶元編著，1994），和居民共同創作，聆聽他們的訴說，擷取他們認為抗爭過程中最為重要的事件為主要的戲劇場景，藉由這些事件來說明在官商不法的勾結中人民地位何其渺小，透過演出，來凸顯其不畏強權抗爭到底的可貴，並以他們自己的語言作表達；過程中，筆者以促進者角色（facilitator）協助排練，以嶺南居民為主體，讓他們以最真切的方式上台說話，不以菁英或中產階級的美學觀點強加在他們的身上來改造或「教導」他們「如何表演出」。誠然，從排演到演出的過程中，這群素人演員很難每次「精準地」說台詞，但對於紀錄劇場對現實追求的理想，其「真」無疑也是當代美學視野的轉變<sup>26</sup>。

<sup>25</sup> 陳顯茂（2012）。7月14日訪談。

<sup>26</sup> 德國紀錄劇場團隊 Rimini protokoll 的製作通常不與專業演員合作，他們認為素人演員不是「業餘」而是「日常生活專家」（expert of the everyday life），與《嶺南聖戰》素人演員的表演有異曲同工之妙。（參自「陳佾均（2015）。〈克里斯多夫·萊普奇「當代紀錄劇場」講做側記〉，刊載於《par 表演藝術》265期，頁76。」）

## 捌、結論

台灣自 1980 年代末期開始出現與紀錄劇場相關的創作系譜，創作的種類和樣貌繁多，創作的過程，目標和方法也各有不同，本文特別整理出台灣所發展創作出來與紀錄劇場相關的創作系譜，在非虛構的素材和再現的真實之間，所採取的不同距離，來理解和分析這些作品在重構和批判真實之間，所採取的不同切入點與不同的著眼思考焦點，以理解紀錄劇場的多元面相和創作方法，並且也嘗試針對這些作品加以分類，並整理分析出這些作品所運用和發展出來的美學特色。同時，也運用了兩位筆者所親身參與帶領、指導編導或編導的兩個紀錄劇場創作系譜的作品的創作展演過程，作為個案詳加分析，接著再加上 Habermas 的溝通行動理論與 Ricoeur 的詮釋循環理論，來加以解析和論述這兩個作品，如《The Same》是如何透過促進者 ( facilitator ) 和參與大學生之間在創作過程中，重新建構起來的溝通行動，得以重塑劇場內的公共空間，並藉著演出來批判主流的異性戀霸權話語及論述；而《嶺南聖戰》則是透過促進者 ( facilitator ) 和參與民眾之間重新建構起來的溝通行動，重新建構出基層民眾發聲和參與地方事務的真實與成功的歷史，來抗衡主流的環境開發霸權論述與環評報告所操控的霸權話語，因此這個地方環保抗爭成功的案例，更能作為未來更多民眾參與和改革地方事務的重要借鏡。另一方面，筆者們也運用了 Ricoeur 的詮釋循環理論，詳細演示了這兩類的紀錄劇場的創作過程和創作方式上的特色，提供有志創作此類劇場者，如何具體的構思形塑出深具社群共鳴的故事，以及如何組合與選擇真實事件的模式或順序排列和故事情節或布局安排背後的思維與考量，以及探討此類故事向觀眾延伸出詮釋循環的開放可能性與其限制。最後，更重要的是論證出兩個聚焦的個案分析中，各自所發展出來的美學特色。如《The Same》透過促進者的引導創作和帶領大學生參與者彼此之間建立平等溝通和真誠對話的溝通行動過程，不但實踐了關係美學中的關懷倫理精神及美感，也淬取出了參與者們最想要分享和表達的，和最能引起彼此共鳴的口述歷史中的生命故事，並且又著力於呈現青少年男同志主角，在身體和空間與日常生活的重覆儀式中，所展現出來主角身上所承載的備受壓抑的感官與情感的記憶美學，讓劇場中的觀眾感同身受，並思考和體驗到此記憶美學的背後，所蘊藏的想要顛覆現在與改變未來的翻轉與突破力量，並深深受到撼動，從而尋思自我對故事和主角的看法，並進而反思未來真實生活中，對類似事件與人物所可能會採取的不同反應與行動；而《嶺南聖戰》則是以紀實美學與民眾美學的樸實無華和強烈率真，讓觀眾親身感受到民眾們在歷時十年的漫長抗爭中，所面對的內外強大壓力，以及抗爭過程中民眾真實的堅強與脆弱，孤獨面對自我

與團結對外發聲的各種真實與複雜的情感轉折及波動，產生如證言劇場般如臨現場的震撼與感動，並自然激勵與感染到一股參與社會改革行動的熱情與鬥志。以上的結論，希望能夠以這兩位筆者親身參與創作展演的紀錄劇場實例，再次具體突顯和聚焦論證出台灣紀錄劇場創作形式的多元化，在主題內容的展現上，透過溝通行動來重塑公共空間，產生對現實的重構與批判的效應，也同時蘊含著強烈的社會參與及改革的企圖，以及在劇場美學的表現形式上，兩者殊異卻獨到的創新和突破，對觀眾所產生的深刻共鳴與感動，在在都是值得未來的研究者，再繼續探索與深思的台灣紀錄劇場創作系譜課題。

## 參考文獻

- 王婉容 (2007)。老人劇場的記憶詩學與劇場美學以—歡喜扮戲團的演出為例。臺南大學戲劇創作與應用學系主辦跨文化的對談：2007 應用戲劇／劇場國際研會。臺南大學戲劇創作與應用學系。
- (2014)。試析後 90 年代透過戲劇展演臺灣歷史的一種美學趨勢轉向—以三位女性劇場創作者的劇作及演出為例。戲劇教育與劇場研究，6，83-113。
- 王曉珏、宋偉杰、曹衛東、劉北城 (譯) (2002)。公共領域的結構轉型 (頁 35-39) (原作者：Jürgen Habermas)。臺北：聯經。(原著出版年：1989)。
- 伍綺琪 (2018)。從《樓城》到《樓城》(立夏版)：「進劇場」在引錄劇場的探索。陳國慧 (編)，當紀錄變成劇場 (14-20)。香港：國際演藝評論家協會。
- 伍綺琪、胡海輝、莫兆忠、陳瑋鑫、陳份均、梁海彬……潘詩韻等人。陳國慧主編 (2018)，當紀錄變成劇場。香港：國際演藝評論家協會。
- 朱淑娟 (2014)。捍衛正義—烏山頭水庫保衛戰。臺北：巨流圖書。
- 汪其楣 (1989)。人間孤兒。臺北：遠流。
- (1992)。人間孤兒 1992 枝葉版。臺北：遠流。
- 吳瑪俐、謝明學、梁錦鑒 (譯) (2006)。對話性創作--現代藝術中的社群與溝通 (原作者：Grant H. Kester)。臺北：遠流。(原著出版年：2013)。
- 季桂保 (2002)。布希亞。臺北：生智。
- 林克歡 (2007)。消費時代的戲劇。臺北：書林。
- 林冠吾 (2016)。德國當代新紀錄劇場的究竟真實。PAR 表演藝術。2016 年七月號 283 期。臺北：國家劇院。
- 林寶元、莫昭如編著 (1994)。民眾劇場與草根民主。臺北：唐山。
- 林宏濤 (譯) (2015)。人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學 (原作者：Claire Bishop)。臺北：典藏藝術家庭。(原著出版年：2012)。
- 洪凌 (譯) (1998)。擬仿物與擬像 (原作者：Jean Baudrillard)。臺北：時報文化。(原著出版年：1981)
- 洪龍鳳 (2012)。光榮的戰役。《嶺南聖戰》演出節目單。
- 莊榮華 (2009)。我們為水源而戰。紀錄片，未出版。

- 耿一偉 (2018)。在臺灣思考紀錄劇場。陳國慧 (編)，**當紀錄變成劇場** (45)。香港：國際演藝評論家協會。
- 陳鈺銘 (2014)。序〈一場「善的純粹經驗」顯發具現的歷程〉。引自朱淑娟 (2014)。**捍衛正義—烏山頭水庫保衛戰**。臺北：巨流圖書。
- 陳顯茂與村民 (2012年5月14日)。**南大戲劇「民眾劇場實作與探討」** (一) 課堂演講紀錄。臺南大學戲劇創作與應用學系。
- 許瑞芳與嶺南村民 (2012)。**嶺南聖戰**。演出劇本，未出版。
- 陳永善 (1995)。**春祭**。臺北：文建會。
- 陳佾均 (2018)。劇場怎麼紀錄？—「紀錄劇場」在台灣的引介與初步實踐。陳國慧 (編)，**當紀錄變成劇場** (32)。香港：國際演藝評論家協會。
- 陳璋鑫 (2018)。我的紀錄劇場實踐—從觀演到創作。陳國慧 (編)，**當紀錄變成劇場** (21-29)。香港：國際演藝評論家協會。
- 梁海彬 (2018)。新加坡的紀錄劇場：藝術工作者的深切關懷。陳國慧 (編)，**當紀錄變成劇場** (38-43)。香港：國際演藝評論家協會。
- 葉智中、黎煥雄 (1993)。**星之暗湧**。臺北：周凱劇場基金會。
- 廖炳惠 (1993)。**里柯**。臺北：東大。
- 劉尉楷 (2012)。未演的轟動-嶺南聖戰。**臺南大學戲劇創作與應用學系研究所課程「民眾劇場實作與探討」(二)學期報告**。臺南大學戲劇創作與應用學系。
- 黎煥雄 (1995)。**迷走地圖第四部—賴和**。臺北：文建會。
- 鍾喬 (2017)。**路有多長—差事劇團二十週年紀念文集**。臺北：南方家園。
- 鐘聖雄、許震堂 (2013)。**南風**。臺北：衛城出版。
- 嶺南里居民訪談資料 (2012)。出席者包括：洪龍鳳、吳進添、陳顯茂里長、陳治、陳張滿、陳李燕、陳義雄、張露、曾時、胡金水、曾鴻志等。由許瑞芳、包綉月提問，朱怡文、彭詩云紀錄與錄影。訪談日期年 2012 年 7 月 14 日。
- 《嶺南聖戰》演出節目單與觀眾問卷 (2012)。
- 《嶺南聖戰》演後檢討紀錄 (2012)。**臺南大學戲劇創作與應用學系研究所課程「民眾劇場」(二)**。臺南大學戲劇創作與應用學系。
- Baudrillard, J. (1976). *The Symbolic Exchange and Death*. Trans. Iain Hamilton Grant. London: Sage Publications. 1-3, 7-12.
- Bourriaud, N. (2002). *The Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance Pronza Woods. Dijon: Les Presses du reel. 10-11.

- Canton, U. (2008). ‘We May Not Know reality, but It Still Matters-A Functional Analysis of “Factual Elements” in the Theatre’. *Contemporary Theatre Review* 2008, 18: 3, 318-327.
- Deleuze, G. (2004). *Proust and Signs*. Trans Howard Richard. London: Athlon Press. 14-52.
- Forsyth, A. and Megson, C. (2009). *Get Real—Documentary Theatre Past and Present*. New York: Palgrave macmillan.
- Funk W. , Gross F. and I. Huber(Eds. ). (2012). *The Aesthetics of Authenticity: Medial Construction of the Real*. Bielefeld: Transcript. 13.
- Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action*. Tran. Thomas McCarthy. Boston: Beacon Press. 75-101.
- Kaufman, M. and the Members of Tectonic Theatre. (2001). *The Lamarie Project*. New York: Vintage Books.
- Littlewood, J. (2013). *Oh, What a Lovely War!*. London and New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Mann, E. (1983). *Execution of Justice*. New York and London: Samuel French Inc. ——— (1998). *Still Life*. New York: Dramatist Play Service Inc. .
- Martin, C. Ed. (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan. 22.
- Noddings, N. (2003). *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. Berkeley: University of California Press.
- Pollock, D. Ed. (2005). *Remembering Oral History Performance*. New York: Palgrave macmillan. 2-6.
- Smith, D. A. (1993). *Fires in the Mirror*. New York: Anchor Books.
- Schulze, D. (2017). *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance—Make it Real*. London and New York: Bloomsbury.
- Weiss, P. (1995). Fourteen Propositions for a Documentary Theatre. In A. Favorini (Ed. ), *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theatre*. Hopewell, NJ: Ecco Press. 139-143.

## 網站資料

- Stefan Kaegi (2015年9月17日)。【IWFTheatre】紀錄劇場-公開講座 On Documentary Theatre - Public Lecture. 【West Kowloon Cultural District

- 影音頻道】，取自  
[https://www.youtube.com/watch?v=waAcC\\_lHdbw&t=23s](https://www.youtube.com/watch?v=waAcC_lHdbw&t=23s)。讀取日期：  
2018年8月7日。
- 于立平（製作人）（2012）。【公共電視紀錄片】我們的島—東山再起  
<https://www.youtube.com/watch?v=RvqWx3Mrunc>。讀取日期：2018年7  
月10日。
- 于立平（製作人）（2010）。【公共電視紀錄片】我們的島—掩埋場雙部  
曲。<https://www.youtube.com/watch?v=pGvr1Pq7hAo>。讀取日期：2018  
年7月10日。
- 于立平（製作人）（2011）。【公共電視紀錄片】我們的島—東山聖戰，十  
年滄桑。  
[https://www.youtube.com/watch?v=LRKUQYHvuy0&list=PL8C153B4115029  
581](https://www.youtube.com/watch?v=LRKUQYHvuy0&list=PL8C153B4115029581)。讀取日期：2018年7月10日。
- 生活中心／綜合報導（2012年3月26日）。臺南東山區10年垃圾抗爭！吳念  
真：台灣版《永不妥協》。ETtoday新聞。[http://www.ettoday.  
net/news/20120326/34522.htm](http://www.ettoday.net/news/20120326/34522.htm)。讀取日期：2018年7月10日。
- 吳思鋒（2016）。共享的記憶：談「鳳梨急行軍——身體與社區行動」。  
<https://opinion.udn.com/opinion/story/10351/1958705>。讀取日期：2018年8  
月9日。
- 徐耀璇（2017年12月28日）。跨國勞動者的眾生相《窮人的呼聲—Cry of  
the Poor》【表演藝術評論台】。取自[https://pareviews.ncafroc.org.tw/?  
p=27582](https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27582)。讀取日期：2018年8月7日。
- 晏子萍（2017年12月11日）。傳遞人生經歷 世代分享學習 活化歷史  
聽爺奶說故事。<https://udn.com/news/story/7017/2749812>。讀取日期：  
2018年8月9日。
- 張雷（2018）。紀實美學在中國的發展。[http://Big.hi138.  
com/zhexue/meixue/200808/86350.asp#W4DUI8J9jIU](http://Big.hi138.com/zhexue/meixue/200808/86350.asp#W4DUI8J9jIU)。讀取日期：2018年  
8月7日。
- 筆農朵拉（2017年11月27日）。Cry of the Poor—窮人的呼聲。[http://www.  
imdora.tw/2017/11/cry-of-poor.html](http://www.imdora.tw/2017/11/cry-of-poor.html)。讀取日期：2018年8月7日。

# 生長戲劇範式下兒童生長環境劇場之建構

張金梅

北京師範大學珠海分校教育學院學前教育學科帶頭人

## 摘 要

中國大陸幼教界常見的「舞臺童話劇」鏡框式舞臺已經造成兒童戲劇教育處於一種發展的困境，亟需「生長環境劇場」的建構。本研究採用行動研究法，在廣東省 Z 市 H 幼稚園進行了 5 個學期的實踐研究，在已有「生長戲劇」範式的理念下，打破鏡框式舞臺的局限，在與戲劇主題活動的並軌建構中，探尋一種屬於兒童自己的劇場，即開放的、多元的、生長的表演空間——「生長環境劇場」。生長環境劇場以生長戲劇為範式，強調了兒童戲劇經驗在情境、場景、空間中的生長性；生長環境劇場的前期、中期與後期與戲劇主題活動開展並軌進行；生長環境劇場空間與材料的建構、運行與維護，需要教師和兒童共同合作完成，尤其要體現兒童的自主性。

關鍵字：生長戲劇範式、生長環境劇場、幼稚園戲劇主題活動

# **Constructing a Growing Environment Theatre for Preschool Children Under the Growing Drama Paradigm**

Jin-Mei Zhang

Discipline Leader of Early Childhood Education,  
Education of School, Beijing Normal University, Zhuhai

## **Abstract**

Childhood drama education is facing a dilemma in its development, caused by the framed stage of pantomime in the field of early childhood education in Mainland China. Constructing “the Growing Environment Theatre” is thus in urgent need. The current study was conducted for 5 semesters in H kindergarten of Z City, Guangdong Province, based on an action research method. Under the paradigm of “Growing Drama”, this study went beyond the framed stage in its exploration of a kind of theatre that belongs to children — “Growing Environment Theatre”, which is a performance space that is open, pluralistic, and accompanied by a concurrent construction of drama thematic activities. Under the paradigm of “Growing Drama”, Growing Environment Theatre emphasizes the growability of children’s theatre experience in context, scenes, and space. The early, middle, and late phases of the Growing Environment Theatre are carried out with drama thematic activities, during which teachers and children need to work together in constructing, operating, and maintaining the space and materials of the Growing Environment Theatre. In this process, children’s autonomy is emphasized.

**Keywords: the paradigm of growing drama, growing environment theatre, drama thematic activities.**

## 壹、前言

在幼稚園場域中，教師引導的兒童劇場表演活動在中國大陸和西方情況不盡相同。儘管 2000 年以來中國大陸幼稚園出現了戲劇遊戲、戲劇工作坊、戲劇主題活動等多種類型的戲劇活動，但是兒童劇場活動長期以來被等當作戲劇教育唯一的主流形態，而且舞臺「童話劇表演」經常是幼稚園節慶活動的重大節目，一般由教師選擇兒童演員，然後幫助兒童演員背誦臺詞，或者將臺詞提前錄音，再反覆進行嚴格的舞臺演出排練，直至最後公演（張金梅，2014）。西方學者則對於兒童是否應當公開表演存在爭議，Birain Way（1967）認為早期兒童絕不會從公開表演中受益；Lesley Hendy 與 Lucy Toon（2001）則贊成早期兒童表演，5 歲兒童已經有了演員和觀眾意識，同時感知到了舞臺的空間並具備了一定的審美力；認為利用角色遊戲而非劇本和有限的表演對發展兒童的聽說都是極為有利的；還指出團體表演和偶戲是減少兒童表演壓力的有效方式。Lilian Gonslow Katz, Sylvia C Chard（2000）學者將戲劇表演作為學前兒童項目教學一種形態：第一階段啟動項目：教師和兒童一起討論如何建構一個適合戲劇表演的表演區，教師為幼兒提供熟悉的道具，激發幼兒對專案的拓展；第二階段發展項目，兒童逐步瞭解不太熟悉或全新的道具或物品，演練對各種情景的新知識；第三階段結束項目：創造以及想像故事和戲劇表演的人物和地點，並進行彙報表演與反思評價，直到最後表演的豐富性、頻率和品質下降就可準備結束這個專案（胡美華譯，2007）。此外，偶戲表演作為一種創造性戲劇形態，在美國早期教育機構也十分常見（McCaslin, 1996）。由此看來，幼稚園兒童劇場表演活動一般都發生於鏡框式舞臺。

那麼，劇場對於兒童究竟意味著什麼？一個扮演的地方、場所或空間；可以和同伴一起暢想、行動，展示並相互欣賞的地方。傳統意義上的鏡框式舞臺不應該是唯一的、甚至對於學前兒童來說也不是最合適的劇場了。鏡框式舞臺的空間是局促的，每個兒童演者的站位被訓練固化，而無法自由盡情地表現角色；鏡框式舞臺的空間是對立的，一般觀眾不能隨意走動到舞臺之上，演者自然不可隨意進入觀眾席，觀與演關係的對立使得兒童傾向於「演」而不願意「觀」；鏡框式舞臺的空間是封閉的，通常都是教師一手設置，並且一旦確定下來一般不會有變動，兒童最多就是材料或道具製作的參與者。如此的鏡框式舞臺與兒童的戲劇天性是很難相容的，也就是說這種現代性舞臺空間適宜於成人的戲劇。Lesley Hendy 與 Lucy Toon（2001）曾提出戲劇表演對於學前兒童的重要性和適宜性，並反對那種嚴格紀律下的排練式的表演，應聚焦於表演的想法與分享的

快樂。兒童戲劇教育需要對其主體「兒童」重新審視與關照，為兒童創設一個屬於他們自己的劇場空間。

基於突破傳統的鏡框式舞臺的局限，本研究以生長戲劇範式為核心，借鑒西方「環境戲劇」對於劇場空間的重新詮釋，深入探討學前兒童環境劇場的的特殊性，即「生長環境劇場」的動態建構過程。本研究的主要目的如下：

- 一、通過理論與實踐的對話，學者與教師共同建構學前兒童生長環境劇場的內涵。
- 二、對於教師和學前兒童而言，探討建構與運行生長環境劇場的過程。
- 三、詮釋教師與學前兒童在環境劇場中的身份與職責以及兩者之間的互動關係。

## 貳、文獻探討

基於範式（paradigm）的理念、話語和技術的多層面涵義，中國大陸學前兒童戲劇教育範式在本土實踐與西方、港臺經驗相互碰撞、雜糅的過程，呈現了兩條發展脈絡，一是劇本中心——教學中心——兒童中心，二是鏡框式舞臺——即興扮演教室——多元空間，由此形成了四種範式：一、舞臺童話劇範式，以「劇本先行」為核心，強調編戲、排戲、演戲，易於理解與操作而最為普遍化，近年來以繪本劇表演為主要形式（徐美娥，2015），但是這一範式的預成性、重複性、封閉性、重結果輕過程等局限在之後的範式中將被突進。二、戲劇應用教學範式，將戲劇作為教學的手段（張金梅，2003；舒曾，馬利文，2017），以「教師入戲」帶動兒童的即興扮演，突破了舞臺童話劇的劇場性，將單調重複的排演改變為多元開放的表演，但是教師的主導更為明顯。三、基於戲劇表達的戲劇創作範式，將戲劇作為兒童表達自我的符號之一（索麗珍，2009；楊娟，2012），鼓勵兒童在戲劇表達的基礎上進行戲劇創作，注重了兒童戲劇經驗的建構，突破了把戲劇作為教學手段的局限，但是結構化的教學設計給與兒童自主的空間還不充分。四、生長戲劇範式，將兒童的身體為戲劇創作的本源，在進入到虛構的情境中，逐步引發角色、情節和對話的生長，以不斷建構的環境劇場取代了封閉的鏡框式舞臺劇場，以兒童主導的戲劇專案活動取代了教師主導的戲劇工作坊、戲劇主題活動，越來越貼近學前兒童戲劇教育的本質。總之，在生長戲劇範式宣導的兒童中心與多元空間的理念與

實踐中，有關環境劇場的空間建構、材料開發和運行機制等都亟待進一步深入研究（張金梅，2017）。

生長戲劇範式正是基於學前兒童的戲劇天性，以身體作為認識與表達的媒介，學前兒童在真實與虛構的世界之間遊走的過程中，在情境中將角色生長、情節生長和話語生長依次螺旋式延展，最終在環境劇場中豐富和完善他們自己的戲劇作品。張金梅（2017）與張庚（1981）均認為，演員的表演所依賴的「不是別人，而是他自己，他整個的人：他的身體、聲音、內心的感情……這就是說拿他自己來創造藝術。」Christopher R. Osmond（2007）就特別強調了「戲劇教育激發了對身體的關注，扮演身體所知道的，在每一個扮演中回憶身體所知道的。」

「環境劇場」的建構理念來自於美國紐約大學戲劇教育學者、後現代戲劇代表人物 Richard Schechner 早在 20 世紀 60 年代創立了一種後現代的劇場形式——「環境戲劇」的概念。他認為，就表演而言，一個環境是行動發生的地方。生態的或戲劇的環境，不僅可以把它想像成空間，而且可以想像為複雜的轉換系統中的主動的玩家。它們是在充滿活力的空間裡有機地發生的事件中的相互作用者。所有空間都為表演所用戲劇事件可以發生在一個完全改變了的空間或一個「發現的空間」裏（曹路生譯，2001）。生長戲劇範式下的環境劇場是一種生長性的劇場，亦可稱為「生長環境劇場」，不是教師事先預設的，而是兒童在教師的支持下，伴隨著戲劇經驗的螺旋式延展，在角色生長、情節生在和話語生長的過程中，在幼稚園各種空間中嘗試建構、運行、維護和修正自己的劇場。

綜上所述，本研究以生長戲劇範式為指引，充分遵循學前兒童戲劇經驗建構生長的特殊性，並借鑒環境戲劇對於表演空間開放性及觀演關係互動性的相關成果，通過學者與教師協同行的行動研究，將生長環境劇場建構的研究歷程呈現出來，再深入分析相關理念內涵與實踐要義，便於幼教界同行理解與踐行。

## 參、研究方法

本研究以行動研究法為主要研究範式，採用高校學者與實驗幼稚園教師的協同性研究，輔助觀察法、訪談法等具體方法。通過明確問題——擬定計畫——實施行動——觀察反思——修正完善，以探尋「生長環境劇場」建構過程與結果。

## 一、研究對象

本行動研究在廣東省 Z 市一所公辦幼稚園 H 進行，時間跨度為 5 個學期。本研究與該園教師組成研究共同體，每個學期大多數班級參與了研究，主要參與教師 10 名，教師編碼姓氏首尾大寫字母；其他參與教師編碼為年齡班—班別—序號，例如：大 4-3。

表 1  
參與研究的教師資訊

序號	姓名編碼	學歷	教齡	從事戲劇教育年限
1	CL	大專	24	3
2	DY	本科	22	3
3	LS	本科	14	3
4	FY	本科	24	3
5	ZY	大專	17	5
6	CZ	本科	18	5
7	YN	本科	13	5
8	ZF	大專	27	4
9	CN	本科	21	5
10	CC	本科	9	5

（說明：以截止到 2018 年 6 月計算教齡和年限）

資料來源：生長環境劇場課題組提供

在 3 個春季學期中，小、中、大班的 2-4 個班的兒童參與了研究；在 2 個秋季學期中，中、大班的 2-4 個班兒童參與研究。兒童編碼為性別（男孩、女孩分別為 B、G）—姓氏首字母。

## 二、研究方法與資料收集

**觀察法：**由帶班教師在生長環境劇場中進行現場觀察，採用照片和視頻記錄的方式。所收集的資料編碼為班級－主題－場景－環境劇場記錄－階段－日期，例如：大3－最棒的探險隊－叢林－環境劇場記錄－中期－20170515。

**訪談法：**在全園範圍內開展了兩次環境劇場教師團體訪談。所收集的資料編碼為班級－教師編碼－日期團體訪談，例如中2-CZ-20161212 團體訪談、大4-1-201801 團體訪談。

**文本分析法：**分析教案、幼稚園課題報告等文本資料。

## 三、研究實施階段

表 2

各研究階段幼稚園三個年齡班實施的戲劇主題

研究階段	時間	小 班	中 班	大 班
第一階段	201603-201608	螞蟻和西瓜	逃家小兔	格尼耶
		小種子	昆蟲音樂會	牙齒大街新鮮事
第二階段	201609-201701	/	米莉的帽子變變變	小老鼠的漫長一夜
			一根紅羽毛都不能動	野獸國
			你是我最好的朋友	肚子裏有個火車站
			嗨，站住！	打敗怪獸
第三階段	201703-201708	想吃蘋果的鼠小弟	豬先生去野餐	我有友情要出租
		小黑魚	蛤蟆爺爺有秘訣	彩虹色的花
第四階段	201709-201801	/	我就是喜歡我	最棒的探險隊
				我的幸運一天
				牙齒大街新鮮事
第五階段	201803-201806	想吃蘋果的鼠小弟	老鼠象	一只聰明的笨狼
				11 只貓做苦工
				老鼠嫁女
				小豬鬧鬧
				我要去捉狗熊

（說明：2 個秋季學期，小班未開展戲劇主題活動和環境劇場）

資料來源：生長環境劇場課題組提供

### （一）第一階段研究（2016年3月-8月）：積極嘗試

**問題：**生長戲劇範式是什麼？如何結合戲劇主題活動，創設環境劇場？如何觀察記錄環境劇場？

**計畫與實施：**培訓教師瞭解生長戲劇範式與環境劇場理念；教師設計與實施戲劇主題活動；初步創設生長環境劇場空間；兒童在多個場景中表達、創作與表演；教師有計畫地觀察記錄環境劇場。

**反思：**兒童在自由、開放、流動、多元的環境劇場裏想像、交流、思考、合作，演繹屬於自己的獨一無二的劇本；空間場景的創設對於教師來說是難點，要擺脫使用佈景的平面化空間習慣和傳統，能夠逐步考慮有裏外、前後、上下等不同關係的立體化空間；教師需要進一步與幼兒共同協商、共同建構，有時候教師主導過多。

### （二）第二階段研究（2016年9月-2017年1月）：喜憂參半

**問題：**生長環境劇場的內涵是什麼？結合戲劇主題活動，生長環境劇場如何創設，有哪些環節？怎樣記錄更為專業？教師在生長環境劇場中的身份有哪些？

**計畫與實施：**結合戲劇主題活動的設計與實施，創設與運行環境劇場；觀察記錄生長環境劇場。

**反思：**環境劇場的創設，可利用幼稚園已有空間，也可與兒童共同協商創設一個空間；在環境劇場運行中，戲劇契約的運用多元化，有助於環境劇場各種問題的解決；一位兒童自薦或被推選作為聯絡員（經常被稱為主持人、組長等），起到了協調作用，既是導演又是演員；教師的身份是合作者、支持者、觀察者、協調者、引導者，開始意識到教師可以介入其中協助；在環境劇場記錄中更加關注兒童的行為。但是，場景傾向於「娃娃區」設置，比如一些動物角色的居住場景被建構成人類家庭場景，有方方正正的房子邊界和門口，房子裏有桌子、椅子和床等，缺少動物居住環境的特性；兒童的裝扮象徵性、美感和耐用性還不盡充分；兒童的表演性不強，傾向於角色遊戲；觀眾有時被隨意被缺失；環境劇場中兒童興趣減弱，提示教師需要對環境劇場材料或玩法加以更新、添加。

### (三) 第三階段研究 (2017 年 3 月-2017 年 8 月) : 環節細化

**問題：**環境劇場與主題活動的關係是什麼？兒童的主體性如何在環境劇場的創設和運行中體現，以及在環境劇場中戲劇經驗如何逐步豐富的？

**計畫與實施：**設計戲劇主題月計畫表，明確主題活動導入與表達、創作、表演三個環節分別與環境劇場的前期、中期與後期相對應；對環境劇場建構升級，增加多樣化符號的場景標誌，設計與提供環境劇場的基本性材料；豐富環境劇場評價資料，增加視頻記錄環境劇場與評價。

**反思：**對於生長環境劇場與戲劇主題活動之間的關係的理解更加深入，意識到兩者是相輔相成的，在戲劇主題導入和表達階段，兒童運用肢體、聲音、神情等標新角色的典型特徵，輔以簡單的裝扮及背景音樂；在創作階段，兒童根據角色的性格特點創設情節，想出有創意的解決問題方法，例如「研製肉香味素食」；在表演階段，兒童增添了新的角色與情節片段，角色的神情、語態的變化逐步豐富。場景空間開始注重立體化、局部象徵性；在材料投放上更加豐富，每個場景相應的材料隨手可取。在環境劇場運行的流程上更加有序：討論-裝扮-導入-角色上場（候場）-角色互動-角色下場-流動其他場景。

### (四) 第四階段研究 (2017 年 9 月-2018 年 1 月) : 問題反覆

**問題：**教師以何種方式指導環境劇場？在環境劇場中如何充分利用契約，協調兒童在表演中遇到的問題？環境劇場各個場景如何流動起來？環境劇場記錄如何細緻地凸顯兒童行為？

**計畫與實施：**設計與實施戲劇主題活動；開展相應的環境劇場，確定各個場景的流動路線；在環境劇場記錄中對教師指導和兒童行為的記錄都要有所關注。

**反思：**這一階段出現了問題反覆現象：主題選擇不夠合適，場景的細節沒有突顯，兒童的表演基本處於遊戲狀態，觀眾缺失；教師的身份比較單一，大多作為觀察者，沒有及時給予支持與協助；環境劇場的美感不足，大多考慮到了廢物利用。這說明環境劇場要持久發展需要更多的技術支持，而不能僅僅依賴教師的熱情。

### (五) 第五階段研究 (2018 年 3 月-2018 年 6 月) : 總結提升

**問題：**從生長環境劇場的角度看，戲劇主題的選擇要注意什麼原則？教師和兒童在環境劇場運行過程中的身份與職責有什麼規律？

**計畫與實施：**在主題選擇上通過教師研討工作坊的形式，對初選主題重新審議，能夠從故事（Story）、封面（Cover）、環襯（Lining papers）、扉頁（Title page）、封底（Back cover）、地點（Locale）、事件（Event）等繪本元素轉換為敘事（Narrative）、角色（Role）、場景（Scene）、情節（Plot）等戲劇元素；結合幼稚園整體環境，對共用空間進行生長環境劇場的規劃；設計與實施戲劇主題與生長環境劇場，注意場景標誌和展示的美感、空間的共用與流動、裝扮材料的多元；對教師和兒童身份與職責進行小組焦點討論；對視頻、照片記錄進行評析。

**反思：**對於生長環境劇场的不同階段，教師的身份分別為前期的引導者、組織者，中期的支持者、輔助者，後期的參與者；兒童前期是設計者、參與者、探索者，中期的角色塑造者，後期創作者。生長環境劇場建構中，兒童的參與由被動到主動，同伴合作增加；對於空間的發現與改造愈加符合真實感。但是，劇場規則不明確，尚缺乏儀式感；兒童因材料更新不及時出現疲倦感。

## 肆、研究結果

### 一、教師對於生長環境劇场的理念

#### （一）環境與劇場：生長環境劇场的內涵

教師在經過第一階段積極嘗試之後，對於生長環境劇场的認識聚焦了，已有環境、演員與觀眾交流互動、戲劇創作、戲劇表演等關鍵字，關注到兒童作為劇場主體的自主性和創造性，在教師的引導下進行戲劇創作與戲劇表演。王瑋、王喆（2016）指出兒童對於其生活環境的敏感性在早期就有所反應，只要運用合適的參與設計方法，就可以讓包括學前兒童在內的所有年齡群體的兒童與成人共同設計、建造與管理維護其生活和學習的空間環境。

環境劇場是可以充分利用外面的一些環境，已有的環境。（教師）再和孩子們一起商量，一起利用材料豐富環境劇場，製作成一個環節的劇場。（中 4-2-20161212 團體訪談）

在環境中引導者帶領小朋友，圍繞特定的主題，經過肢體、聲音、語言等資源共同創作的戲劇情節和情境，在環境劇場中反應他們的經歷，

發揮他們的想像和創造力，以及解決問題的能力。( 中 2-CZ-20161212 團體訪談 )

環境劇場是我們提供給孩子戲劇創作的舞臺，也是孩子戲劇創造的成果呈現。( 大 5-1C-20161212 團體訪談 )

我認為的環境劇場是演員與觀眾直接交流互動的一個空間場所。所以，我們製作的環境劇場就是為這種交流與動作製造的空間！( 中 3-1-20161212 團體訪談 )

在第四階段的團體訪談中，教師對於生長環境劇場的「生長性」的認識更為深刻了：自行創造的環境劇場給予兒童戲劇經驗生長的土壤，使得兒童能夠自主角色裝扮，創造了新的情節，生動演繹情節，並從中提升了合作、想像力與創造力等學習品質。

生長環境劇場就是故事和情節的生長，不只是繪本中的故事，還有幼兒經驗的生長，通過互動幼兒交往能力提高。( 中 5-2-201801 團體訪談 )

教師圍繞故事繪本故事主題，與幼兒進行大膽而富有想像力的創作，生成戲劇課程，創作生成戲劇課程，利用生活中現有的材料、廢物改造，積極調動家長參與等，創設一個個有創意、接近生活、富有戲劇性的環境劇場。幼兒置身於環境劇場中，自發地探討故事情節，自主進行角色裝扮，自行建構環境劇場，充分調動已有的生活經驗和戲劇經驗，生動地演繹戲劇內容。( 大 4-2-201801 團體訪談 )

由此可見，教師已經理解了生長戲劇範式中對於生長環境劇場的核心內涵，兒童置身於虛構的情境中生長出角色、情節、對話，觀演關係更為自由開放。這裏，身體作為戲劇表達與創造的媒介，情境則是身體所處的空間與氛圍。Anton Franks (1996) 認為，即興戲劇的文本存在於身體中。身體保留和表現了話語、行為的模式，組成通過空間與時間的互動組成文本。在生長戲劇中，兒童選擇角色，並進入場景中建構互動關係。兒童進出於生長環境劇場中，就是在真實與虛構之間的遊走，通過身體符號與其匹配。從戲劇表演符號學看來，角色的世界完全是虛構的，是一種符號性的意象。演員扮演角色實質上是演員以現實的動作記號創造一個虛構人物的動作「幻象」(胡妙勝，

2008)。真實世界的本我（self）具有個體習慣化的身體動作、表情；虛構世界的角色（role）則披上了角色身體的動作、表情。例如兒童扮作小螞蟻，在一片青草地上快速爬來爬去，不停地用觸角尋氣味；扮作蝸牛則躲在潮濕陰暗的舊輪胎裏，蜷伏在那裏，極其緩慢地蠕動著。當假裝的虛構情境不再需要時，兒童會自然脫離角色身份，擺脫掉角色的身體符號，回到自己本身。

## （二）何以生長：生長環境劇場與戲劇主題活動的關係

兒童的戲劇何以生長？在進行了一系列戲劇主題活動後，再進行環境劇場的創設與表演嗎？這種尾隨型的劇場生長看似有因果性的前後關係，在實踐驗證中發現兒童容易遺忘前期的戲劇主題活動，而導致兩者的割裂，以致環境劇場創設的困難重重。那麼並軌型的生長環境劇場與戲劇主題活動進行同時進行，兩者的互動又會有何生長呢？

主題和環境劇場是互相關聯的。在環境劇場中又能生長出新的主題，孩子們在劇場中有合作，戲劇經驗會慢慢積累。（中 1-CL-201801 團體訪談）

我也有思考就是是否先將整個主題計畫出來，再配合環境劇場。但是幼兒在環境劇場裏的表演，也是會改變主題的。比如我們在做《老鼠嫁女》，「尋找新郎」是繪本中十分重要的一部分，但在我們進行的時候，幼兒對結婚的裝扮、迎親很感興趣，所以我們就在拜堂的細節上深入的進行了。（大 5-ZF-201801 團體訪談）

生長環境劇場與戲劇主題活動是相互作用的。幼兒的角色、情節、話語在生長環境劇場中逐步生長、完善，是以主題為前提的，生長環境劇場更像是作品。（大 4-1-201801 團體訪談）

教師特別提到的生長環境劇場對於主題活動的影響，恰恰體現了生長戲劇範式對於情境的強調。戲劇主題活動一般是比較高結構化的活動，由教師根據主題預先設定的，歷經導入-戲劇表達-戲劇創作-戲劇表演主要環節（張金梅，2014）。生長環境劇場則是兒童自行創設的，聚集了兒童自己的想法。教師通過生長環境劇場的建構中所遭遇的各種問題，由此可瞭解兒童的所思所為，重新思考戲劇主題活動設計重點。由此，戲劇主題活動與生長環境劇場不再是先後的順延關係，而是在並軌前行中相輔相成、共生共長。

此外，本次戲劇主題以繪本為導入。繪本為戲劇表達、創作與表演提供了角色塑造及情節發展的線索，而不是一種固定的劇本或文本。學前兒童在繪本閱讀的基礎上，從角色塑造開始，逐步探索角色之間因各種衝突而發展的情節，逐步豐富角色之間的對話，將繪本的元素轉化為戲劇的元素。

## 二、生長環境劇場的場景建構

### (一) 場景建構的過程

生長戲劇範式以身體為本源，由身體進入到虛構的情境中進而引發戲劇的生長。情境的具體化即為場景，在一定的空間中提供材料，激發兒童的扮演。場景的必備要素即空間與材料。

伴隨著戲劇主題活動的開展，生長環境劇場並軌開展，即戲劇主題導入與戲劇表達與環境劇場前期對應；戲劇創作與中期對應；戲劇表演與後期對應。

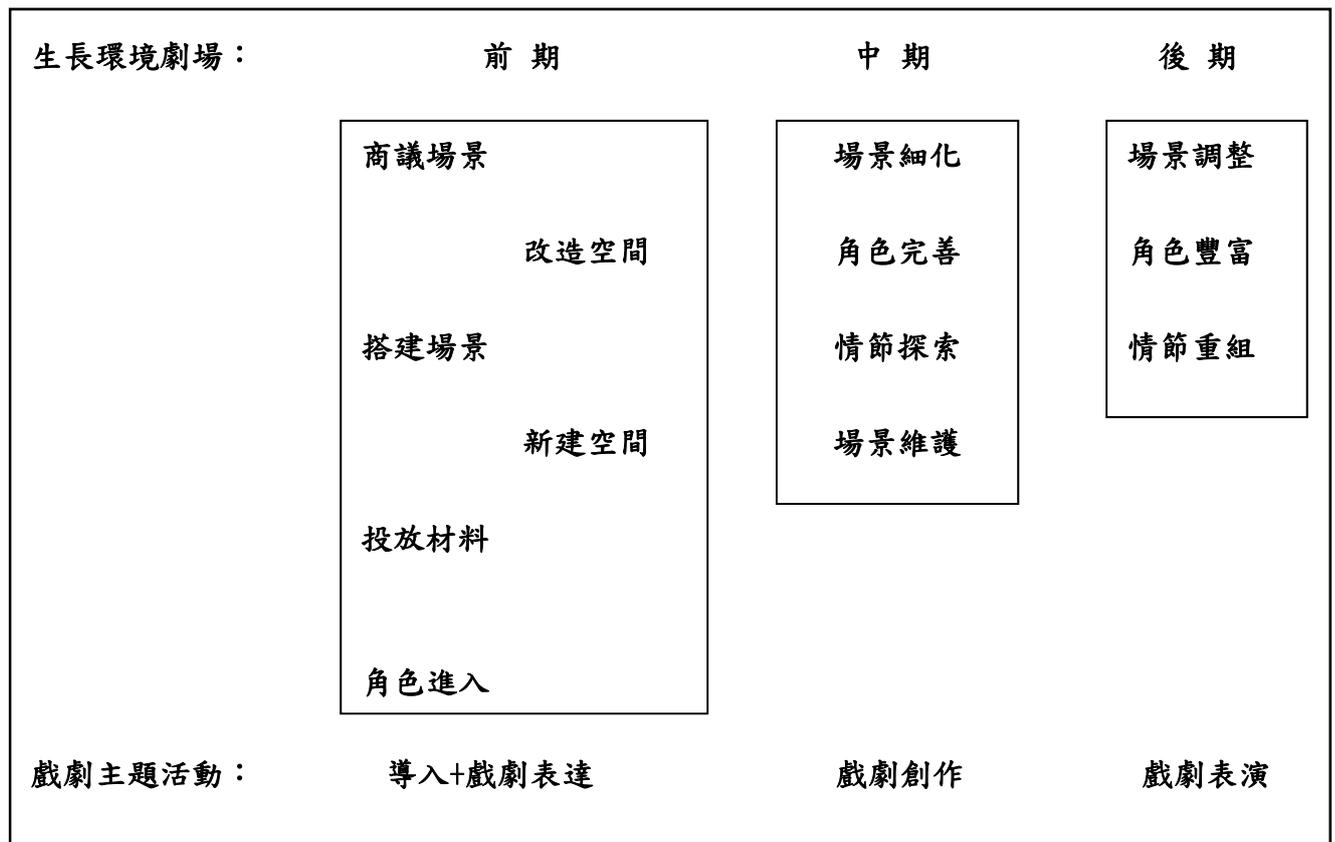


圖 1 生長環境劇場的階段圖

資料來源：研究者

首先會根據繪本的內容，選擇大範圍的場景。例如公園，公園裏面需要有什麼東西，讓幼兒自己來說來說來添置；需要什麼東西，讓他們自己能夠提供什麼物品、什麼場景；人物角色需要的象徵性東西，都讓他們商量，我們記錄下來。根據提供的東西、人物、資源，然後大家一起收集。(大 3-YN-20161212 團體訪談)

在帶幼兒學習繪本後，到戶外採集適合表演的場地。教師提供背景，幫幼兒進行第二次加工豐富背景。材料是教師順手在生活中找來的物品。(中 2-CZ-20161212 團體訪談)

在我們班開展建構環境劇場場景，一般老師會跟孩子一起聊聊今天我們要開展環境劇場，問孩子今天想在什麼地方開展，需要哪些材料，根據孩子的經驗，一起創造場景。(中 1-ZY-20161212 團體訪談)

在環境劇場前期、中期和後期，有不同的任務重點：(1) 前期：結合戲劇主題的導入和表達活動對於角色的探索，商議主要場景（一般 3 個左右），由此探索空間，既可利用的現有空間加以改造，又可新建空間，初步投放一些裝置材料以及基本性的裝扮材料，由此兒童以角色身份進入場景、感受場景。

(2) 中期：結合戲劇創作對於情節探索，在生長環境劇場場景中表演出來，對場景空間佈局進一步細化，並不斷豐富裝扮材料和小道具，完善角色特性和個性化特徵，比如調皮的小老鼠和溫柔的老鼠媽媽就有不同的飾物；並要注意維護場景，替換容易破損的裝置和材料。(3) 後期：結合戲劇表演的需要，同時考慮到如何避免兒童疲勞感，需要對場景調整，可能合併兩個場景，或增減某個場景；對於裝扮材料亦可商議增減，增加新鮮度，激發持久的興趣；可以通過增加角色，或者重組情節的順序，使得生長環境劇場有所變化。

## (二) 場景類型

按照空間圍繞形式，分為周邊環繞式場景、兩面牆夾角場景、一面牆場景、懸垂式場景。周邊環繞式通常是用小柵欄、積木、紙盒等圍成圓形或四邊形等多種形狀，形成房屋、庭院、池塘；兩面牆夾角空間一般在室內多，或者廊道盡頭，需要在另外兩邊增加圍繞物，比如用小椅子、柵欄、積木等圍繞成一個室內空間；一面牆空間通常位於廊道，以其中一側牆面為依託，需在其他三面形成一定的圍繞，避免與其他場景空間相互干擾；懸垂式空間即以帳篷、帷幔、樹枝和稻草自上而下懸掛而成的封閉空間，比如山洞、茅草屋等。

按照空間的開放方式，分為中庭開放場景、戶外開放場景。中庭開放場景多利用中庭寬敞以及其所屬物，比如花草植物可象徵為樹林。戶外開放場景以草坪、坡地、池塘、花叢、樹木等自然景觀和空地為場景，放置大型積木或仿真物。

按照空間的分享程度，分為獨立場景和共用場景。獨立場景即同一個班級內兒童針對某一場景搭建的空間，和其他班級不共用。共用場景即根據就近原則，因地制宜，相同主題的班級在同一空間，共建共用同一場景，需要設置共用輪流機制。

### 三、生長環境劇場運行環節

對於一次生長環境劇場的運行來說，一般有相對固定的流程。這裏以大班主題《最棒的探險隊》為例進行說明：

**商議：**教師帶領兒童或兒童自行形成小組，討論所在場景的角色、情節以及需要的材料，對於場景空間位置提出新的建議等，並分配相關任務。

在閱讀完繪本後，和孩子們共同談論我們將打造什麼樣的劇場，想去什麼地方探險，出發前該準備些什麼物品？孩子們最先想到的是去海洋探險，提出打造一艘「探險船」選擇什麼材料、如何設計這艘船呢？船上有什麼？它們有什麼獨特功能？

B17：我們可以用大紙箱做一艘船，船上有方向盤，有像汽車一樣的油門，有汽笛，就跟汽車的喇叭一樣的。上面會有很多按鈕，每個按鈕都會有很多功能。不會開船的人是不能隨便亂按的。

B11：這個船要大一些，能讓一整個探險隊員們都要上去的，船要很結實，不然這麼多人上去會翻船的。

G34：船上有窗戶，能坐在船裏看到日出，看到太陽的心情美美的，如果有一張床躺著看日出就更美了！

G37：船上要有冰箱，還有電視機，有房間；有床可以睡覺，還有客廳、洗手間，就跟家一樣。

（大3—最棒的探險隊—環境劇場記錄—前期—20170417）

**搭建：**兒童在場景空間將各種裝置材料放置、協調，搭配相關裝飾材料，形成一個特定的場景。如果需要音樂作為背景，可提前放置播放器。

B7：在叢林裏是有小溪流，有水的，不然你們怎麼活下去呢？

G24：我們可以用這個長棍子搭一個小河，河裏還有魚呢！

G25：我們要搭一個煮飯的，沒帶火也沒有關係，可以把木頭削尖然後鑽木取火，可以燒烤呢！

B11：河裏會有魚，可以釣魚烤來吃。

（大 3-最棒的探險隊--叢林-環境劇場記錄-中期-20170512）

**裝扮**：兒童各自裝扮自己所要扮演的角色，並相互幫助。

（G27、G28 兩人都喜歡演探險犬；G25、G26、G32 三人都要演馴獸師莉莉；B14 演隊長羅伯特。）

教師：你（G28）在裝扮有困難，除了告訴老師幫忙，還可以怎樣解決？你（G32）可以找人幫忙，且一起完成裝扮。

G25（演馴獸）：我的狗繩子不夠長，我要解得拉長一些。

G28（探險犬）蹲坐著伸出舌頭。

B14（隊長）：隊長是最酷的，我的指揮旗是自己製做的。

B14（隊長）興奮地：我的背包裏準備了探險的各種要用到的物品，有水瓶。我的左手拿著一把多隊長功能的劍，比如擋危險的飛蟲呀。

（大 1-最棒的探險隊-叢林-環境劇場記錄-前期-20170519）

**表演與欣賞**：聯絡員帶領該組兒童進行表演，提示進場、退場順序以及音樂播放。該組部分兒童作為觀眾欣賞，可隨時自願成為演員，與聯絡員商量後即可參與表演。

主題和環境劇場是互相關聯的。在環境劇場中又能生長出新的主題，孩子們在劇場中有合作，戲劇經驗會慢慢積累。

（中 1-CL-201801 團體訪談）

B9（獵人）：我就不信釣不到大魚。我都辦法，看我的！

B7（聯絡人）：你怎麼釣魚呀？

B9（獵人）：我的腳臭，我把臭腳伸進河裏，把河裏的魚都臭暈，然後我再用網直接撈上來就行了。

B7（聯絡人）：那你這樣不愛護環境呢！把河水都污染了！

B9（獵人）：等山上的水沖下來慢慢的水就不會臭了！還有樹根和草根，它們會幫忙把水淨化的。

(大3-最棒的探險隊-叢林-環境劇場記錄-中期-20170515)

**流動：**在一個場景完成了表演後，聯絡員可與組員商議流動到其他場景。進入其他場景區域，需安靜等待，由聯絡員與其他小組協商，直至被允許進入這一場景。對此教師需要提前與兒童商議流動路線，並避免流動時出現干擾。

(小狗遇到了一只小老鼠，它們迅速成為好朋友，一起玩耍起來。)

G28 (小狗)：我們爬出洞玩玩去吧！

G26 (小老鼠)：好的！山洞裏太黑了，外面的世界更好玩。

G28 (小狗)：你看，這是我們來的時候劃的船，我們上去玩吧，我可以教你划船。

(小狗和小老鼠劃著船走了。)

天黑了，大家來找小狗的時候發現它們不見了，船也不見了，於是回到帳篷裏商量該怎麼辦。)

G23 (訓狗師)：嗚嗚！我的狗狗不見了，我要去找它。

B14 (維爾)：我們一定會把小狗找回來了！

G35 (亨利)：他們劃哪里去了？會自己劃回來嗎？

B7 怪人：現在天都太晚了，大家不要出去找了，太危險會迷路，等天亮了再找吧。

(大3-最棒的探險隊-山洞-河面-帳篷-環境劇場記錄-後期-20170609)

**還原：**當天的生長環境劇場活動一般進行到 40 分鐘左右，教師給予事先給予提示後，該組成員要將所在場景需要歸位的材料及時還原，使得該空間恢復原狀，不影響其他活動的開展。

**分享：**小組內部或全班對當天的環境劇場進行反思，暢談收穫，發現問題，商議解決方案，為下次劇場活動提供思路。這一環節十分重要，但是大多數教師尚未能重視，或者因時間緊等客觀原因未能開展

## 四、生長環境劇場中的教師與兒童

如果說場景是生長環境劇場「物」的要素，那麼教師和兒童則是「人」的要素了。人創造了物，物亦創造了人。場景是人發現與創造的，人在場景中創造了角色和情節。在生長環境劇場的運行過程中，教師和兒童的身份究竟是什麼？具有怎樣的職責呢？

## （一）教師的身份

**支持者：**在環境劇場運行過程中，前期以引導者為主，協助兒童組織商議、裝扮、以及上下場的順序，給予兒童一定生活經驗和戲劇經驗的支持，類似於擔負導演的職責。隨著兒童經驗的不斷積累，這一支持者的身份才逐步弱化。有教師（大 4-ZF）認為：「首先，教師是支持者，當孩子需要物質支持或思想方面的交流，老師應該給予積極的回應。」

**參與者：**教師參與到生長環境劇場中，主要是可以作為演員扮演一定的角色，一般當兒童戲劇經驗缺乏時扮演高地位的角色，當兒童經驗充分時扮演低地位的角色。當教師扮演角色和兒童玩在一起時，會豐富戲劇表演經驗。正如教師（中 1-ZY）在團體訪談中所說：「教師是孩子的朋友，應該是同伴吧，跟他們一起互動、遊戲、一起玩的。」可以說，環境劇場活動不同於自主遊戲，十分強調教師的參與性，具有一定的計劃性和引導性。

**協調者：**當兒童之間發生衝突阻礙了劇場活動進行時，教師需要協調這些矛盾衝突。當然劇場活動中，教師不能簡單機械地直接訓斥或懲罰，而要更多與兒童通過商議契約達成調解。正如教師（大 2-3）在團體訪談說道：

《格尼耶》角色分配存在問題，小狗和妹妹（孩子們）搶著扮演，格尼耶相對帶有神秘色彩、陌生，（孩子們）都不敢嘗試。針對這些問題，我們老師會採用輪流、嘗試其他角色、或者大家相互推選、達成共識後自己分配。還有就是協商契約。首先想辦法得到教師認可。剛開始演意見不一，有的認為格尼耶很凶，有的認為格尼耶是溫柔的、友善的，就有了衝突。首先教師尊重幼兒，給大家討論，協商對了，契約就慢慢產生了。

**觀察者：**隨時觀察兒童在環境劇場中的行為，並能結合觀察工具做有計畫的觀察記錄。這一身份應該是貫穿始終的，尤其在後期兒童戲劇經驗逐步豐富的時候，更需要教師及時記錄，並帶領兒童反思。

## （二）兒童的身份

**參與者：**在前期，兒童和教師一起參與到場景設計與建構中，提供想法，尋找資源，並作為演員參與到初步的角色扮演中；在中期，豐富劇場資源，並參與情節的創作和扮演；在後期參與劇場調整以及劇場表演等。

**合作者：**兒童具有明確的任務意識，與同伴為了這一共同的任務達成分工與協作，尤其在角色扮演和相對完整的片段表演中。“聯絡員”出現在生長環境劇場中，恰恰起到了這一協調作用的。

我認為聯絡人是很重要的。在我們班上，進行所有環境劇場之前，我們都會分組，分組完之後一定要選出聯絡人，在這個組裏有聯絡人才會在討論當中有一個人去領導他們這個組的意見和角色分配的統一，不像以前那樣亂七八糟。即使有些小朋友不服氣、想演這個又沒演到，也會顧忌大家、合作，也會輪流，在第二次扮演的時候再到她來扮演這個角色。聯絡人有時候我覺得是在處理孩子之間的矛盾很重要的人、關鍵角色，他們屬於旁觀者清的角色，也有一種領袖人物的角色，那一組的孩子在商討當中很服氣那個聯絡人的。每一次環境劇場演出中，每一幕、每一個劇場，我們都會讓孩子去挑一個聯絡人，不是老師幫他們去挑，他們的自主權很多、非常地流動性和機動性，也能夠鍛煉聯絡人的處事方法能力吧。(大 3-YN-20161222 團體訪談)

聯絡人的作用還可以是作為對表演者的評價，例如我們班上的環境劇場聯絡人把茉莉亞吃了什麼東西告訴下一幕的小朋友。如果他們演得不對呢，聯絡人會告訴她們。(大 4-ZF--20161222 團體訪談)

我們有聯絡員，聯絡員是小朋友自薦，然後投票選出來的，他的職責是指導遊戲、解決困難、維持秩序。他是可以自由走動的。他發揮的作用是協調，提高水準的作用。(中 2-CZ-20161222 團體訪談)

**創作者：**兒童不僅是劇場的創作者，也是角色、情節的創作者，在生長環境劇場中體驗著創作的快樂與成就。因為是創作者，兒童更為自主；因為是創作者，兒童享受著藝術的愉悅。例如在中班《老鼠象》的環境劇場的場景森林中，地震帶來了動物們兩兩合體，兒童用頭腦、身體和言語進行了藝術的創造：



圖 2 地震來了

照片來源：生長環境劇場課題組提供

圖 2 說明：

聽到地震的音效，鴨子 G21 搖搖晃晃地倒了下來，烏龜 B12 和小魚 G34 在地上滾來滾去。其他動物也紛紛地假裝倒在地上。



圖 3 小魚合體烏龜

照片來源：生長環境劇場課題組提供

圖 3 說明：

地震的音效過去了，動物們合體了。小魚 G34 用手抓住烏龜 B12 的腳，並隨烏龜向前移動，並說道：「烏龜，快回水裏去，沒有水我會死的。」烏龜 B12 說：「我要上岸產卵。」



圖 4 青蛙羊與小烏龜

照片來源：生長環境劇場課題組提供

圖 4 說明：

烏龜 B12 見到青蛙 B4 和綿羊 B5，問道：「你們是什麼動物呀？」青蛙 B4 說：「我們是青蛙羊。你們又是什麼動物呀？」烏龜 B12 說：「我們是小魚龜。」

(中 5-老鼠象-森林-環境劇場記錄-中期-20180510)

**欣賞者：**兒童作為觀眾來欣賞他人的表演，一般出現在環境劇場的前期和後期。在前期，有些害羞的、或者對這個主題興致還沒有充分被調到的兒童，更樂於做觀眾欣賞演員的表演；在後期，當所有的兒童都已經經歷了中期充分的創作與表演，在有些疲倦、興奮點降低的時候，有些兒童又願意回到觀眾的身份，來欣賞他人的表演，因自己有了相關戲劇經驗，在欣賞的時候會不時地提出一些建議，兼做了聯絡員的職責。

正如在大班《我有友情要出租》的場景「草地」上，觀眾 B4 對於扮演大猩猩的兩個兒童 B22、B12 提出了自己的意見：

B4：老師，我覺得 B22 演大猩猩沒有我表演得好。因為他沒有把自己隱藏好。

B4：我覺得大猩猩（B12）沒有裝扮，不像大猩猩。

（大 1-我有友情要出租-草地上-環境劇場記錄-中期-20161103）

### （三）教師與兒童的身份關係變化的規律

生長環境劇場伴隨著戲劇主題一般進行 4 至 6 周，甚至更長時間。從前期、中期到後期，教師與兒童身份關係發生著一定的變化規律，隨著戲劇經驗的豐富，教師的主導性逐漸減弱，兒童的自主性逐漸增強。具體來說，教師身份依次為支持者—參與者—協調者—參與者，觀察者身份則貫穿始終；兒童身份則依次為參與者／欣賞者—合作者—創作者／欣賞者。

## 伍、結論

中國大陸幼教界常見的「舞臺童話劇」鏡框式舞臺已經造成兒童戲劇教育處於一種發展的困境，亟需「生長環境劇場」的建構。「舞臺童話劇」範式下的鏡框式舞臺照搬成人戲劇表演的套路，為了追求舞臺效果，兒童成為被控制的「木偶」，兒童的身體在封閉的舞臺空間被限制，從服裝到動作、表情和言語被過度要求、過度消費。本研究在已有「生長戲劇」範式的理念下，打破鏡框式舞臺的局限，探尋一種屬於兒童自己的劇場，即開放的、多元的、生長的表演空間——「生長環境劇場」。

生長環境劇場以生長戲劇為範式，強調了兒童戲劇經驗在情境、場景、空間中的生長性；生長環境劇場的前期、中期與後期與戲劇主題活動開展並軌進行；生長環境劇場空間與材料的建構、運行與維護，需要教師和兒童共同合作完成，尤其要體現兒童的自主性。

經過 5 個學期的行動研究，結合已有的研究結果，有關生長環境劇場的建構有如下建議：

### 一、應強調生長環境劇場的「生長性」。

生長環境劇場的理念建立在生長戲劇範式基礎上，兒童戲劇經驗的建構是一個螺旋式生長的過程，通過進出於生長環境劇場，在真實與虛構的情境不斷轉換中，促使「角色—情節—對話」的螺旋式生長。教師應意識到兒童的戲劇作品是在環境劇場中一點點生長出來的，不要一開始就給予很完整或者完美的場景，反而因噎廢食，造成兒童的興趣逐步降低；要多鼓勵兒童參與其中，從前期、中期到後期逐步添加、豐富、調整場景，保持兒童的興趣度，不斷激發兒童的創造。

### 二、生長環境劇場的空間建構需要形成系列的基礎性、低結構化的材料體系。

因教師的精力、時間有限，如果花大量人力、物力完全自製空間與材料，不可能保證所有的場景有藝術感，而且存在資源不可重複利用的浪費。通過下一步的研究，可圍繞常用場景建立基礎性材料，便於教師二度創作，並多次重複使用。

### 三、幼稚園應建設常見場景區域，營造戲劇藝術氛圍。

結合幼稚園整體環境設置區域，在相對共用的空間、開放的空間裏打造固定的常見場景，比如森林（大樹）、海洋（河流）、高山、橋、房屋、洞穴、隧道等，各個班級可結合對於場景建構的想法，增添可移動的裝置或材料。由此，營造一種戲劇藝術的氛圍，帶領兒童進入戲劇虛構的世界中。

### 四、對於兒童戲劇經驗以及學習品質的研究還需要深入。

在生長環境劇場中，兒童作為其主體在研究中應該被重視。在今後的研究中，需要借助研究工具對於戲劇經驗增長的機制進行描畫，對於學習品質的提升進行有說服力的驗證。

## 參考文獻

- 王瑋、王喆（2016）。參與式幼稚園空間營造設計框架與實踐——基於兒童權利、能力和發展的視角。《學前教育研究》，2016，1，9-18。
- 胡美華譯（2007）。開啟孩子的心靈世界專案教學法（原作者 Lilian G. Katz, Sylvia C. Chard）。南京師範大學出版社，93-124。
- 胡妙勝（2008）。《戲劇與符號》。上海：上海文藝出版社。
- 徐美娥（2015）。利用繪本進行幼兒創意戲劇表演的探索。《學前教育研究》，2015，2。
- 索麗珍（2009）。創造性戲劇融入幼稚園藝術課程的實施探索。未出版之碩士論文，東北師範大學。
- 張金梅（2003）。幼稚園戲劇綜合活動研究。未出版之博士論文，南京師範大學。
- （2015）。《學前兒童戲劇教育》。南京：南京師範大學出版社。
- （2017）。我國學前兒童戲劇教育範式的發展分析。《西北師大學報》，2。
- 張庚（1981）。《戲劇藝術引論》。北京：文化藝術出版社，1981，4。
- 曹路生（譯）（2001）。《環境戲劇》（原作者：Richard schechner）。北京：中國戲劇出版社。
- 舒曾，馬利文（2017）。教育戲劇促進學前流動兒童發展的習式與效果分析。《學前教育研究》，2。
- 楊娟（2012）。大班幼兒戲劇工作坊的行動研究。未出版之碩士論文，南京師範大學。
- Franks', A. (1996). *Drama Education, the Body and Representation (or, the Mystery of the Missing Bodies)*. *Research in Drama Education*, 1, 105.
- Hendy L. & Toon, L. (2001). *Supporting Drama and Imaginative Play in the Early Years*. Philadelphia: Open University Press.
- McCaslin, N. (1996). *Creative Drama in the Classroom and Beyond*. New York: Longman Publishers, 114-137.
- Osmond, C. R. (2007). *Drama Education and the Body: "I Am Therefore I Think"*. In Bresler, L. (Eds.), *International Handbook of Research in Arts Education*, 16.
- Way, B. (1967). *Development through Drama*. London: Longman.



# 迪士尼 2010-2015 年新公主的女性力量、身體觀看與空間\*

吳雙

台中語言中心華語教師

## 摘要

迪士尼公主，自 1937 年第一任的白雪公主至今，經歷了四分之三個世紀的年華，隨著時光流轉，公主們展現出多元豐富的面貌，也映射了各個時代女性形象的輪廓。

本論文聚焦於 2010 年至 2015 年間，由迪士尼所發行以女性為主體的動畫電影，涵蓋 2010 年的《魔髮奇緣》、2012 年的《勇敢傳說》以及 2013 年的《冰雪奇緣》三部作品。這三部作品中的四位新公主——樂佩、梅莉達、艾莎與安娜，是此篇文章鎖定的研究對象，主要探討以下幾項問題：首先，新公主呈現怎麼樣異於過往的新面貌？如何透過敘事、人物關係與空間互動養成和形塑？其二，公主角色獨立自主並展現新女力的背後，參雜了多少隱形的傳統包袱與父權框架？女性能力受到那些貶抑與限制？負面或反派女性角色的存在，反映了怎麼樣的女性想像？反派女角與女主角之間的關係、衝突與互動展現了女性之間的哪些矛盾？

文章將採用女性主義觀點、電影批評、童話心理學以及性別與空間等視角，作為分析這三部動畫中女性角色的批評工具。女性主義觀點部分，分別從女性力量、性別氣質等面向，剖析四位公主的女力展現、性別氣質轉變，並細究新公主創新形象的背後隱藏的傳統包袱與父權陰影。電影批評部分，採取電影批評家莫維的視覺快感與自戀快感的觀點，探討新公主的身體展現與觀者心理機制之關係，消費者的模仿與自戀效應。女性角色之間的衝突，則取童話心理學角度，分析母親與女兒角色之間的權力辯證；最後，從性別和空間的角度切入，探討空間的性別劃分與運作、公主與空間的互動和角力關係。

關鍵字：迪士尼公主、性別與空間、魔髮奇緣、勇敢傳說、冰雪奇緣

\* 此篇論文改編自筆者的碩士論文。感謝一路上指點我、幫助我完成這篇論文的人，將原作修改為期刊論文期間，特別感謝指導老師——林雯玲教授，仍然不厭其煩的悉心指導、給予寶貴建議；並感謝匿名審查委員們，提供許多珍貴洞見，助我增骨添翼，將論文修飾得更臻完善。在此向指導教授與委員們致上最深的謝意。

# Analysis of Women's Power, Female Body, and Space Operation of Disney's Princesses from 2010 to 2015

Shuang Wu

Chinese Teacher at Taichung Language Center

## Abstract

Ever since the first princess, "Snow White" in 1937, Walt Disney and his subsequent film companies have produced and developed various types of princesses for over three-quarters of a century. The many princesses present various images, reflecting the outline of the female image from different generations. This study focuses on movies that set a female as the lead character that were released by Walt Disney Animation Studio from 2010 to 2015, including "*Tangled*" in 2010, "*Brave*" in 2012, and "*Frozen*" in 2013. Four new princesses from these three works are the subjects in this research: Rapunzel, Merida, Elsa, and Anna. There are four main questions, which are encompassed within this study.

First, what kind of images do the new princesses represent that are different from the past? Also, how were these images developed and shaped through narrative and character relationships? Second, behind the independence and women's power exhibited by the new princesses, how many unseen traditional burdens such as patriarchy are blended in them? And what are the limitations of women's power displayed in the films? Third, how are the mothers of the princesses dramatized and what lies behind their conflicting relationships with the princesses? Fourth, the existence of the female villain juxtaposed to the heroine, is a reflection of what sort of female imagination? Finally what symbolic meaning and metaphor do those characters portray?

In this study, the concepts of feminism, film criticism, gender and space, and fairy-tale study are adopted as tools to examine the female characters in these three animated films. First, for the concept of Feminism, the author takes the aspect of woman power and gender temperament to analyze the demonstration of women's power as well as the transformation of gender temperament from these four princesses.

Furthermore, the unseen traditional burden and patriarchy hidden in the innovative new princess image are explored in length. Additionally, this research employs the concepts of gender and space to investigate the gender division and operation of space, as well as the interaction and conflict between princesses and space. Second, for the theories of film criticism, the author adopts the opinions of “Visual Pleasure” and “Narcissistic Pleasure” from the film critic Laura Mulvey to probe the relationship between the body representation of these new princesses and the psychological mechanism of the viewers, as well as the imitation and narcissistic effect of the consumer.

**Keywords:** Disney princess, gender and space, *Tangled*, *Brave*, *Frozen*

## 壹、前言

迪士尼公主，是許多小女孩欽羨與模仿的對象，她們是美麗與善良的化身，向我們示範何為愛、優雅與高貴；同時，她們也可能是扼殺我們想像力的元凶，麻痺我們思想的毒藥。

回顧迪士尼自 1937 年製作的第一部動畫長片《白雪公主》（*Snow White and Seven Dwarfs*）以來，其中王子與公主相遇的故事、壞心巫婆或後母的陰險狡詐，以及善良的女主角歷經危難、終究受到命運眷顧而擁有幸福等情節，是早期迪士尼動畫的基本元素，其「秉持善良、終究必獲致幸福」的道德觀與公主們由原本不幸且因著王子拯救而獲得幸福婚姻的經歷成了日後傳統「公主故事」的典型敘事架構。相似的結構與敘事手法亦出現於往後多部動畫中諸如《仙履奇緣》（*Cinderella*, 1950）、《睡美人》（*Sleeping Beauty*, 1959）等。

隨著時序演進，迪士尼動畫發展到了 21 世紀的今天，循著社會思潮、政治觀點、觀眾接受度等社會價值觀的變動，在題材與角色安排上有了許多的更迭。自 90 年代以降，迪士尼動畫逐漸發展出一系列跳脫傳統框架的女主角們，例如 1991 年《美女與野獸》（*Beauty and the Beast*）中的貝兒（Belle）、1995 年《風中奇緣》（*Pocahontas*）裡的印地安公主寶嘉康蒂，以及 1998 年《花木蘭》（*Mulan*）的女主角等。這幾位不同於傳統的女性角色，掙脫了柔弱與被動、換上了自主思想與積極主動精神，甚至帶有反叛性格，呈現出一位勇於衝撞所處環境的主流價值體制的思想主體，這些女性角色的演變，為迪士尼 90 年代的動畫角色增添了光輝與厚度。

邁入今日，迪士尼女主角們更向前跨一步，展現出獨當一面、能夠依賴自身能力而掌握自己命運，不被外在環境左右的堅強樣貌。其中幾部作品以女性角色強勢當道，男主角淪為點綴附屬角色的作品如《魔髮奇緣》（*Tangled*, 2010）、《勇敢傳說》（*Brave*, 2012）和《冰雪奇緣》（*Frozen*, 2013）等最具代表性。《魔髮奇緣》的女主角樂佩（Rapunzel），運用她天生擁有魔力的長頭髮，擊退路途中的惡霸、解救自己脫離危難，甚至在緊要關頭治癒了心上人的傷口並挽救他的性命。《勇敢傳說》裡的蘇格蘭公主梅莉達（Merida），以她最擅長的弓箭技術，不僅證明她的能力，同時拯救了母后的性命且挽回了母女之間緊張的關係。《冰雪奇緣》的雪后艾莎女王（Queen Elsa），憑藉與生俱來的冰雪能力，救贖自己脫離外在環境的壓力與他人的眼光，讓自己真實的自我得以釋放和開展。

上述故事的女主人翁展露了新的面貌：性格更為突出、對理想的執著更為強烈、對自身的能力擁有更大的信心，稱職地為當今女性對自我價值的挖掘與自我實現下了很好的註解。這些脫離傳統窠臼的女性角色，漸漸告別過往溫柔被動、哼著歌等待王子救援的柔弱女子形象，也脫離了舊有的「公主程式」<sup>1</sup>：美麗動人但缺乏內心養成、受到負面女性壓迫、等待英雄前來拯救，唯有「愛」是一切困難與邪惡的解藥（梁庭嘉，2010）。反之，這幾位新公主們性格鮮明、忠於自我，儘管承受外界的控管與打壓，仍然靠自己力量找尋解放的出路，展現出獨立的意志與人格。然而，更進一步探察其中細節，依舊能發現許多難以突破的傳統性別刻畫與男性中心的痕跡，微妙的編織在故事中層層肌理。綜合以上論述，激發筆者欲進一步探究新公主呈現出的新面貌與其限制。

本論文將聚焦於迪士尼 2010-2015 年間發行的以女性為主角的動畫作品，包含《魔髮奇緣》、《勇敢傳說》與《冰雪奇緣》三部，欲探討的問題如下：相較於早期的迪士尼公主或女主角，近期所創造出來的幾位女性角色歷經怎樣的蛻變？呈現什麼樣的新面貌？如何透過敘事、人物關係與空間養成和形塑？公主角色，表面看來是擺脫了傳統的女性形象，發展出更加獨立自主、富有力量與思想的女性，然而，背後參雜了多少無形的傳統包袱與父權框架？女性形象受到那些貶抑與限制？

本文將採用女性主義觀點、電影批評與童話研究的視角，作為分析這三部動畫中女性角色的批評工具，深入探討這幾位「新公主」的性別氣質刻畫、女力展現塑造、傳統陰影限制，母親與女兒的女性角色之間辯證關係，以及女性和空間角力過程中帶來自我認同的價值提升與蛻變。

## 貳、女力展現

這三部作品中的女性角色，均展示了能與男性並駕齊驅、甚至凌駕男性之上的女性力量。「女力」，是近年來在書籍、報章媒體上常看見的字眼，強調的是女性的自主與能力；附在「女力」標題以下的，經常述說著不同階級、角色的女性，在她們的崗位上如何傾力耕耘以致光彩奪目，取得不亞於男性甚或超越男性的成就。英國學者暨媒體新聞工作者 Alison Wolf（2015）研究了許多已開發

<sup>1</sup> 梁庭嘉在著作《迪士尼公主與女生的戰爭》中用了「公主程式」一詞，她分析早期與中期六位公主（白雪公主、灰姑娘、睡美人、小美人魚、茉莉公主、貝兒），其中有許多共同宿命，如父親無能為力、母親不在場、女性負面人物壓迫、英雄拯救等特徵。

與開發中國家中女性的職涯表現，在其書中《女力時代：改寫全球社會面貌的女性新興階級》*The XX Factor: How the Rise of Working Women Has Created a Far Less Equal World* 指出，當今的全球社會結構中，具有高教育背景與高專業能力的新興階級女性，比例逐年增高，不論在政治、經濟與專業能力上均形成一股強大的女性勢力；在這些女性菁英身上，擁有一些共通特徵例如參政率提高、白手起家的女性億萬富豪增多、從過去追求鐵飯碗如教職，轉向以專業工作者為職業如醫生、科學家、銀行家、工程師等等。這些社會金字塔頂層的女性菁英，展現了女性卓群的能力與企圖心，也讓今天的社會結構不斷位移與改寫。2016年的《天下雜誌》第593期也特別以女性力量為該期主題，標題《姐的時代》開宗明義點出：當今女性力量當道。

從現實社會投射到虛擬銀幕，銀幕上的世界也呼喚著女性力量的崛起。迪士尼動畫中的女性，從傳統的柔弱被動，蛻變為今天的蠻橫與堅毅，動畫公主們不再等待男主角延遲的現身，乃是拿起刀劍自救與救人，展現前所未見的女性力量。傳統的公主不具自救能力，拯救公主的任務必須由王子來完成，這說明了傳統父權觀點下的兩性關係，男性主導而女性被動依從。跳脫傳統公主的窠臼，新公主們擁有獨立完整的人格，可以憑自己發揮聰明才智，主導自身的未來甚至決定他人的命運。不再是男人的力量（Man power）當道，相反地，女人的力量（Woman power）成為了這三部動畫經營的主軸。當女性擁有了力量，同時也掌握了權力，不再依附於男性；如同 Jean Baker Miller 所說的支配與附庸的框架——當一名順從依賴的附庸者，聽從支配者的影響和干預（顧燕翎、鄭至慧主編，1999）。接下來我要分析這幾位女性角色，她們在敘事中展現的女性力量之樣貌；以及探討迪士尼動畫雖然給予了公主新的力量，但是於許多層面中仍有其侷限。

## 一、長頭髮與平底鍋

### （一）樂佩的長髮

擁有治癒療效以及使青春復返的金色長頭髮，是《魔髮奇緣》樂佩公主與生俱來的天賦賜予以及隨身武器。由於當初母后服用了金花所製成的湯藥才順利生下了樂佩，金花具備的魔力與神奇療效也延伸至樂佩的金色長髮上。這頭擁有魔力的長髮，幫助主角從沒有門和樓梯的高塔上成功逃脫，讓她和嚮導雷德（Rider）在面臨軍兵追趕的危急情況時，順利逃離軍兵的攻擊。他們受困在水中被石頭圍繞時，長髮發出的光讓他們得以找到逃脫的方向；雷德受傷時，也

是長髮的魔力讓他傷口痊癒。然而，除了正面幫助外，她的長髮同時也對她的生命形成了威脅，她的「養母」強制她待在高塔不准外出，正是要私自獲得長髮所帶來的好處；兩名強盜聽聞樂佩的長頭髮擁有比皇冠更加值錢的能力時，也試圖綁架她欲從中獲利。不論優勢或帶來限制，都不能否認「長頭髮」在故事中的攻擊力和治癒力量，及其扮演的關鍵救贖角色。

然而，樂佩的金色長髮雖然賦予她力量，可是，細究之下，仍無法突破刻板的金髮審美框架。在美國社會，「金髮女郎」是一個永恆的魅力象徵，許多歐美經典電影明星如 Marilyn Monroe 與 Brigitte Bardot 等，都是留著一頭著名的金色頭髮，性感、單純無辜卻又魅惑人心的形象深植於觀眾的腦海中。雖然，在《魔髮奇緣》故事最後樂佩公主的髮色轉為褐色，褐髮造型也跟隨著她直到電影結束，看似突破了「金髮女郎」的審美框架，但是，倘若故事一開頭就將樂佩的長髮設定為褐色，長長的褐色頭髮從高塔上垂落下來，這樣的畫面不知觀眾能否接受和認同；況且，褐髮造型只佔了電影結尾幾分鐘的片段，在電影以外的所有海報、圖像與周邊商品，全都是以金色長髮作為樂佩公主的標準造型，幾乎找不到任何商品是根據褐色短髮造型來印製。是否對於迪士尼而言，金髮仍是凸顯女性魅力的重要象徵、相對地褐髮顯得平凡？由此可推論，迪士尼對於女主角形象的設定，仍大多以舊式主流審美觀為基底。

## （二）平底鍋——從廚房到戰場

除了長頭髮帶來的力量以外，樂佩公主在故事中擁有另外一項武器，幫助她上山下海、自衛防身並攻擊敵人——她手上看似平凡無奇的平底鍋。《魔》劇將平底鍋設為女主角的隨身武器，賦予家庭用品新一層意義。普遍而言，平底鍋的功能為烹調食物，令人聯想到家務勞動，出現的場合多為廚房，是屬於室內的、私人的領域。將平底鍋設定為「武器」，讓家庭用品走出屋外、披上嶄新的身份，且具備強大的攻擊力量。平底鍋與男性常用的武器如刀、劍等分庭抗禮，它不具有鋒利的刀刃、也沒有閃亮俐落的外型，它的外型就是一個扁圓形鍋體與一個把手，外表乍看毫無威脅性或攻擊性。然而在劇情安排與主角的使用下，平底鍋被賦予嶄新的意義，它是防身武器也是攻擊敵人的利器，不僅有效阻擋敵人的侵襲，更能主動擊退對手。甚至男主角使用後也讚歎這項武器的便利性與攻擊性，相較於皇家軍兵的刀劍盾牌，平底鍋絲毫不遜色。

將日常家用的平底鍋轉化為女主角的攻擊武器，是打破女性與家務間的成見、抑或加深？故事中，平底鍋起初從樂佩的手中，後來轉到男主角身上，男

主角運用平底鍋便輕鬆自如地擊敗皇家軍隊、甚至刀劍也不如它來的靈活俐落；此情節安排讓平底鍋不僅男女皆可使用，破壞力更勝於傳統武器，在此平底鍋似乎跳脫了使用上的傳統性別區分，披上前所未有的戰鬥光輝。

## 二、《勇敢傳說》梅莉達的弓箭——乾淨、安全與遠距離的武器

高超的射箭技術是《勇敢傳說》中梅莉達公主最能展現力量的技能，她從小受到父親啟發而學習射箭，經多年的磨練達到超越男子的技術。如同英國女性主義學者 Wollstonecraft 所言：

女人應被視為具有理性動物的行為能力，不應將她們視為依賴他人而存在的畜類，教養他們應該涵養她們的心智，給與崇高的原則和訓練，使其經由自覺而依賴本身的人性尊嚴，教育她們如同男子一般，接受挑戰而非滿足需要，使她們成為更好的一性。（引自顧燕翎，1999）

父王見幼時的梅莉達公主對弓箭有興趣，耐心的一旁指導、給予訓練，不因為她是女性或皇后的反對就剝奪她習箭的權利；她也不斷鍛鍊和自我超越，達到能夠騎射自如、箭箭中靶心的功夫。她不受傳統女性氣質的約束，不修邊幅、豪放不羈是她的特點，嚮往無拘無束的生活、熱愛奔馳與冒險，厭惡循規蹈矩的生活和一成不變的例行事務。弓箭與梅莉達如影隨形，在她生活每個層面扮演關鍵性角色，面對繁瑣沉悶的例行功課時，射箭讓她紓解壓力並獲得成就感；被迫面對鄰國主子的比武招親，她以無人能出其右的精準技術擊敗所有競賽者。當皇后身陷危難，她擁有能力與魁梧強壯、手持武器的父王對峙，千鈞一髮之際解救了母親的性命。她身為女性所展現的力量，藉由持續不懈的訓練與挑戰，成為可以獨當一面的公主角色。

不過，梅莉達身為好萊塢電影眾多女神射手之一，仔細探究，同樣無法突破好萊塢根深蒂固的性別刻畫。綜觀好萊塢電影，「弓箭」與女性始終存在著密不可分的关系。許多奇幻冒險類型的動作片賦予女性角色「弓箭手」的形象，例如《飢餓遊戲》（*The Hunger Games*, 2012）中的女主角凱特妮絲（Katniss）、《納尼亞傳奇》*The Chronicles of Narnia* 系列中四兄妹裡面二姊的角色，《海克力士》（*Hercules*, 2014）遠征隊裡唯一的女性戰士亞特蘭特（Atalanta），她們是隊伍裡負責瞄準敵人的弓箭手，背著箭袋手持長而彎曲的弓，在危急情況時挑出箭往弓上一放、對準目標射出一箭，這樣的形象在好萊塢電影裡俯拾皆是。為什麼

設定弓箭作為女性角色的隨身武器呢？為什麼不是斧頭、狼牙棒或刀劍？筆者認為，這樣的設定跟大眾媒體對於女性的刻板印象與限制有關。

首先，作為一名女戰士，手持弧形優雅的弓、肩背一袋滿滿的箭，造型是優雅的；將箭取出、對準目標到射箭的一系列動作也是輕盈俐落，姿勢也是優美的。對照同類型電影中其他常見武器例如斧頭、劍、鐵鎚或狼牙棒等，這些武器具有一定的重量，使用者必須具備充分力氣與蠻力方可操控自如，因此讓體格較為碩大且體力優於女性的男性來掌握似乎較合適<sup>2</sup>；另一方面，上述提及的武器都是必須與敵人正面衝突且近距離廝殺的工具，在纏鬥中難免濺血和發生肢體碎裂等血腥狀況，這些動作若由女性來執行似乎太過殘暴，也不符合一般迪士尼觀眾的觀影習慣——由男性角色執行暴力和殲滅敵人的任務。反之，弓箭具備下述特質：輕盈、可遠距離執行、目標物中箭後不會濺血，因此即便於戰事中，女弓箭手也能保護自己免於敵方近距離攻擊，盡可能維持外表乾淨清潔，符合女性角色在主流電影中普遍呈現出的清新優美、賞心悅目的形象，正反映出好萊塢電影深厚的男性中心思想，把女性安置在一個相較安全、不具威脅性且可被男性領袖指揮掌握的位置上。

綜上分析，這種男性展現蠻力與武力而女性展現優雅姿態、必須保持形象優雅與素淨，這些都是父權意識流露在主流電影中的明證。女性角色如梅莉達公主，儘管為了自救及救人而有英勇行為，卻因為性別有了不同的再現方式，呈現一種粗獷豪邁與優雅素淨的強烈對比，顯示出傳統的性別意識劃分，女性能力受到條件上的限制。

### 三、《冰雪奇緣》艾莎女王御雪成冰的能力：權力或詛咒？

與長髮公主相同，《冰雪奇緣》裡的艾莎女王擁有一項與生俱來的天賦異稟，她擁有的是釋放與操控冰雪的能力。綜觀歷任迪士尼公主，艾莎女王是第一位貴為「女王」身分的女主角，且唯一具有超能力的女性角色。艾莎受到迪士尼獨特的禮遇，讓觀眾感受到迪士尼對於提升女性角色地位與權位的誠意。但是，

<sup>2</sup> 當然，也有一些相反的例子，如著名史詩電影《魔戒二部曲：雙城奇謀》（*The Lord of the Rings: the Two Towers*, 2002）中的洛汗公主伊歐玟、近期的超級英雄片《神力女超人》

（*Wonder Woman*, 2017）的女超人等，她們即是以劍為武器、攻擊敵人。上述電影確實描繪出以刀劍來近距離殲滅敵方的女性戰士，她們的身手與戰鬥力絲毫不遜於男性、甚至遠超越男性。然而目前整體而言，電影中使用「刀劍」之戰士仍以男性比例為高，「弓箭」多為女戰士使用，故文中仍以討論女性與弓箭之關係為主。

仔細分析艾莎的遭遇依舊能察覺，許多父權意識和女性受壓抑的設定，仍隱藏於其中。

艾莎身為女王，具有統治整個國度的權柄，如此位高權重，理當受到國民的崇敬與鄰國貴族們的尊敬，但是如此身份，卻讓她承受了更高的期望與壓力，而當她展現的形象與眾人期待不符時，立刻陷入莫須有的指控。故事中，艾莎公主成年後受加冕正式封為女王，在加冕典禮當天晚上的派對中，她因為妹妹安娜的衝動行事而受到刺激，意外的當眾暴露出她釋放冰雪的超能力。頓時，會場裡瀰漫著一股詭譎的氣氛，所有人用排斥且嫌惡的眼神瞧著她，彷彿她犯下了一樁不可饒恕的滔天大罪。鄰國的貴族立刻指控她行使「巫術 (Sorcery)」，艾莎女王一瞬間從女王的尊貴地位降格為「女巫」，承受眾人恐懼與懷疑的眼神。她也在驚恐中被迫出走，逃離這座原本屬於她統治的王國，在冰天雪地裡自我放逐。

艾莎女王一夕間成了眾人畏懼的「女巫」，而「女巫」形象，在西方社會歷史脈絡中，一直是個駭人卻無可磨滅的重要存在；為了讓艾莎一角的「女巫」論述更清晰，在此對女巫於西方的歷史背景做一簡要爬梳。「巫」(witch) 這個字，一開始並無性別之分，男巫與女巫皆稱為巫師，指的是具有法術或超能力的人。嚴秀萍 (2010) 指出，「巫」這個字的原意有多重意義，指涉「得知」、「追求知識」、「智慧」、「融合」和「扭轉」等意；故，巫師就是能夠融合各種法術，運用智慧與知識，扭轉人的命運或環境的智者。

起先，女巫是受到社會崇敬與仰賴的，直到中世紀才被汙名化。古時，許多人仰賴女巫的智慧與經驗，尋求醫療、藥草、預知未來、消除咒詛、接生與治病等協助 (嚴秀萍，2010)。一直到中世紀時期歐洲，女巫才逐漸汙名化，開始被社會抹黑並貼上許多負面標籤，歷史上著名的女巫獵殺行動，也是在這個時期如火如荼展開。中世紀由於疾病瘟疫盛行，擅長施展法術的女巫成了眾人懼怕的對象，又因基督教的擴張，基督信仰視巫術為異端、認為女巫是與魔鬼有勾結的魔鬼代言人，故整個社會對興起一片獵巫熱，女巫成為被圍剿的受害者。當時的兩名德國神職人員合寫了一本《女巫之錘》(Hammer of the Witches)，教導人們如何辨認、審問、刑求女性異教徒，在當時疾病傳染與懼怕巫術的恐慌下，這本書成為人人爭相競睹的著作，同時成為了獵巫人的指導手冊，掀起一股腥風血雨。當時的教會與政府，極力圍剿所有潛在的「女巫」，造成數以萬計的女性被迫害身亡，在歷史上留下女性受壓迫的血腥兇殘一頁。

《冰》劇中艾莎女王的際遇，彷彿遙相呼應中世紀時期的女巫獵殺行動。當艾莎的超能力被眾人指控為行邪術的女巫後，她被迫逃離皇宮潛入深山，而各國王公貴族旋即組成一支獵殺軍隊，前往冰山準備獵捕艾莎女王。女巫、追捕行動、獵殺，一系列行動與中世紀女巫獵殺極為相似，女巫的命運即便經過數百年，仍然難逃被獵捕的命運。

這樣的劇情安排，讓人十分質疑迪士尼對於女性的真實態度。今天若換作是男性擔任艾莎女王這樣的角色，貴為一國之君、擁有操縱冰雪的能力，必定是受國民崇敬愛戴、受鄰國貴族畏懼三分；他可以運用這樣的能力保家衛國、抵禦外侮，冰封入侵的敵軍或為本國建造冰磚築起的堅固牆垣。他成了英雄，例如眾人熟知的《蜘蛛人》、《超人》等，藉由超能力拯救世界；但今天這個角色由女性來演繹，就背負了「怪物」、「行巫術」等許多罪名，不僅要隱藏與壓抑，還被迫剝除身分、與世隔絕。故事中甚至不讓獨自隱居的艾莎女王擁有自己的空間，安排了鄰國軍兵們來追殺她，最後將她綑鎖囚禁於監牢。諸多安排，讓艾莎女王在展現力量與自我認同的路上，確實比男性角色多了許多艱辛。

基於「女巫獵殺」的前提，《冰》劇採取了讓艾莎女王「惡」那一面被徹底除去，「善」的那一面被激發出來，作為剷除女巫的安排。故事尾聲，艾莎原先具有強大破壞力與毀滅性的冰雪能力得到妥善的控制與約束，這份能力轉化為讓百姓和樂的神奇魔法，艾莎也成為一位煥然一新的女王。這樣的安排，也隱喻著女巫已然「被處決」、邪惡勢力已經消滅；留下來的善良、安全而沒有破壞力的正面艾莎女王形象。

## 參、女力陰影

上述分析了樂佩、梅莉達、艾莎與安娜這四位公主在自我力量的表現，突破傳統公主被動無助、等待拯救的限制，新公主擁有的能力使她們得以倚靠自身能力解決問題、定義自我價值。然而，細看這四位公主的形象與行動，不難發現她們在獨立堅強的外表下，仍然銘刻著許多傳統定義下的女性特質，依據男性視角給定的「有條件的」女性能力，例如須展現窈窕的女性身型體態、以不具破壞性、不威脅到男性主導地位為原則等，許多方面仍難逃舊有性別刻板箝制。接下來我將分析這四位新公主，女力背後有哪些傳統性別設定的陰影？透過哪些層面流露出來？以下論述，將針對梅莉達形象的改造、公主的身體展現與觀看，與消費者的自戀和模仿效應等幾項較為顯著的層面，逐一分析其現象與內涵。

## 一、梅莉達的改造：迪士尼公主偶像包袱

《勇敢傳說》中的梅莉達公主，故事設定為一位跳脫女性氣質的潑辣少女，邋邋、不修邊幅的她在這四位公主中相對之下較為「反叛」，她的外貌、興趣嗜好、反應與行動，使她有別於樂佩公主、安娜公主與艾莎女王的纖細嬌弱，呈現出敏捷、靈活與奔放的女性形象，告別迪士尼公主自古以來一成不變的美麗規範。

然而，迪士尼後來設計出品的梅莉達周邊商品圖像<sup>3</sup>，卻讓她「倒退」重回迪士尼公主系列審美標準的懷抱，引爆了許多爭議與論戰。迪士尼公司為了將梅莉達一角列入迪士尼的公主品牌系列，特別設計了一款有別於原本動畫版本的全新造型，以便於發行梅莉達相關商品與芭比娃娃。此舉一出，引發許多影迷的抗議和不滿，影迷認為，《勇敢傳說》中的梅莉達，蓬亂的頭髮、隨身攜帶弓箭顯示出她勇敢做自己與豪邁不羈的精神（Amy Vernon, 2013），她的大餅臉、樸素衣著與平板身材更讓她從舊有公主形象脫穎而出，讓觀眾看見一位與過往不一樣的、貼近現實生活帶有瑕疵與不完美的公主形象，這些正是影迷如此喜愛她的原因，她的獨特和勇敢也啟發了許多的家長和小女孩（Rose Curiel, 2013）。反觀迪士尼設計的新造型，不僅違背了梅莉達的性情與精神，讓梅莉達的特徵消弭於無形，還使她「退步」成為其他公主系列的一員，複製了迪士尼公主老掉牙的審美觀。

Maria Elena Fernandez 與 Phil Hesel（2013）認為，梅莉達一角原初的設定就是「反公主（anti-princess）」的，以強悍的戰士姿態抵抗約定俗成的美麗公主面貌，將她改造為與其他公主雷同的樣貌，無異失去了梅莉達這個角色的意義。當初設計梅莉達動畫角色的共同導演 Brenda Chapman 也提出抗議，對於這個較為性感的梅莉達造型，她回應道：

梅莉達的創造正是要打破窠臼——給予女孩們一個更好、更堅強的典範，更貼近她們的模範，這是具有實質意義的，而不是一張等待愛情來到的漂亮臉蛋<sup>4</sup>。

<sup>3</sup> 梅莉達造型的轉變，參考圖片：<http://www.today.com/>; <http://www.geeksofdoom.com/>。

<sup>4</sup> 此為筆者翻譯。

但是他們背叛了我們試圖在梅莉達身上創造的要素——給予年輕女孩與女性一個更堅強的角色典範。她從靈魂到外表都是強而有力的——她並不是一位掛著微笑等待白馬王子到來的典型公主。她的創造乃是為了翻轉這一切既定想法<sup>5</sup>！

顯然地，Brenda Chapman 對於改造後的梅莉達十分感冒。梅莉達這個角色的獨特性、堅強與不畏世俗眼光的特徵，在新造型中消失殆盡，她的「反公主」特性與其貼近現實的堅強角色典範，被修飾的模糊不清。迪士尼的改造舉措並未受到迴響，抗議的聲音在網路上此起彼落，許多影迷呼籲還給大家一個勇敢的梅莉達。

值得注意的是，梅莉達的原始造型為皮克斯所設計，改造後的嫵媚版本為迪士尼所操刀。經過了半世紀以上的歲月流轉與時代更迭，迪士尼依舊放棄不了「公主偶像包袱」，甘願冒著被大眾抨擊的風險，仍堅持將梅莉達公主修正為散發著女性性感魅力的尤物。筆者認為其中一項可能原因是，前面好幾位迪士尼公主都已呈現統一的格式：美麗臉蛋、窈窕身材與柔順秀髮，新加入的梅莉達公主若是獨樹一幟，恐怕視覺上效果反而讓她顯得突兀與格格不入，為了避免宣傳公主系列與商品印製上的困擾，迪士尼才祭出此策略，「同化」梅莉達公主——讓她也像其他公主一樣嫵媚動人<sup>6</sup>。遺憾的是，商業考量為導向的迪士尼企業，此舉讓許多小女孩失去了從小鑑賞多元美麗、培養欣賞不同層面美麗的胸懷的機會，反而落入迪士尼單一刻板的審美價值觀。

## 二、公主的身體

梁庭嘉（2010）在其著作《迪士尼公主與女生的戰爭》中，提到迪士尼動畫師設計公主們的外型，往往依循男性觀賞者的視角，將公主身體性徵化，強調玲瓏有緻、曲線性感的身材，因此小美人魚艾莉兒的細腰與豐胸、茉莉公主的小蠻腰與肩膀鎖骨、貝兒豐滿的上圍與豐唇，都是最好的例證。這些迪士尼動畫師們以父權意識設計出來的公主們，透過漂亮精緻的臉蛋、曼妙窈窕的身材，向觀眾述說了亮麗外型就是善良的特徵、是得到幸福快樂憑證的潛台詞；

<sup>5</sup> 此為筆者翻譯。

<sup>6</sup> 參考圖片：<http://www.cinemablend.com/>。

接著透過琳瑯滿目的包裝、銷售與再現，催眠無數少女的心，使她們甘心走入迪士尼公主的圈套，不斷模仿與消費這些形象。

本文討論的四位新公主中，也有類似的問題，當中以樂佩公主、安娜公主和艾莎女王較為顯著。從動畫中可以看出，迪士尼將這三位公主設計成身材纖細苗條、曲線玲瓏的女性，大眼睛與凹凸有致的身材是她們的共同特徵。以五官而言，樂佩呈現的是素淨、帶有稚氣的臉龐，符合她少女的青春無邪<sup>7</sup>；安娜公主呈現一位天真爛漫少女的形象，無辜靈活的大眼與兩條髮辮，呼應她大方淘氣的性格。相對地，迪士尼為艾莎女王畫上成熟而嫵媚的妝容，戴上濃黑的睫毛、漸層眼影使她看起來炯炯有神，紅唇襯托她的白皮膚，也讓她神采奕奕，與她貴為女王的身分互相輝映。

四位女性角色的身體外貌與呈現均達成女性主義電影批評家 Laura Mulvey (1989) 所稱的視覺愉悅 (Visual Pleasure)<sup>8</sup>，意指透過觀眾的心理機制、創作者的攝製手法和電影的放映環境三個方面，構成視覺上的快感。在這樣的機制下，觀眾可以窺探銀幕上的女性身體，從中獲得快感。Mulvey (1989) 指出，在這個性別不平衡的社會，「視覺愉悅」分裂成男性主動／女性被動 (active male/passive female) 的模式，「具權威的男性凝視將男性幻想投注於女性形象之上，而這女性形象是依據男性視角來形塑的。」<sup>9</sup>

從上述論點來檢視，艾莎女王一角的身體觀看與視覺效果較其他公主角色來的突出，值得進一步討論。艾莎女王是四位公主之中唯一在外表上有著前後強烈反差的角色。加冕典禮上艾莎女王的深色穿著，凸顯女王身分的端莊優雅、保守而拘謹。當她逃離皇宮後、於冰宮中為自己重新打造了一套專屬的服裝：一套嶄新的水藍色禮服。冷色調符合她御雪成冰的能力與居住於冰宮里的環境，薄紗般的質地讓她的肩膀與雙臂若隱若現、開衩的裙襬展露她纖細雪白的雙腿，猶如亮片般閃耀的服裝質料讓她在行走間身材曲線更加突出醒目。這樣的安排設計，讓轉變後的艾莎女王彷彿走在時尚秀的 T 形伸展台上，大方展示服裝與曼妙身材。隱藏著父權觀點的迪士尼，試圖讓觀眾看見的絕不只是艾莎女王解放自我後的自信與蛻變，更是強調她亮麗的服裝、纖細窈窕的好身材與迷人的

<sup>7</sup> 根據電影，樂佩公主在故事中的年齡是 18 歲。

<sup>8</sup> 女性主義電影批評家莫維在〈視覺愉悅與敘事電影〉(Visual Pleasure and Narrative Cinema)<sup>8</sup> 一文中，批評女性身體如何在主流電影中呈現，其中「視覺愉悅」(Visual Pleasure) 的機制是很重要的因素。

<sup>9</sup> 筆者譯。

姿態，讓男性觀眾欣賞、女性觀眾仰慕，也說明了 John Berger 指出的男性凝視觀點，男性主動審視而女性被審視（吳莉君譯，2010），被視為一個視覺「景觀」的艾莎女王，經由展現自己而吸引女性觀眾的羨慕和模仿，女性觀眾便以這樣的標準來試圖效仿和改造自己，以符合男性觀點下美麗的女性形象。迪士尼創造出如同歷任迪士尼公主一般的公主神話，借助觀眾（消費者）們的凝視和羨慕，開拓大筆商機與利潤。

除了艾莎女王以外，樂佩公主、安娜公主也是同樣的情形。樂佩與安娜同樣擁有圓圓大大的眼睛、精緻小巧五官與纖細苗條的身材，符合好萊塢電影、娛樂媒體上的審美標準；公主形象抓住女性觀者羨慕且嚮往美貌的心理，透過如莫維所闡述——觀眾的心理機制、創作者精心安排的攝製手法和運鏡技巧，以及電影的放映環境——等佈局，讓銀幕上的公主們，呈現出不輸給好萊塢女明星或雜誌模特兒的美貌與氣勢，擁有眾多欽羨的凝視目光。唯一較例外是梅莉達公主，這部分於將於下一段篇幅加以討論。

### 三、消費者的自戀與模仿

此外，Mulvey（1989）也指出一種心理機制稱為「自戀快感」（Narcissistic Pleasure），來說明觀眾對於電影主角的認同情緒與心理衝動。也就是觀眾在觀賞電影中的人物時，很容易認同主角的際遇，不知不覺中將自己的情感投射於主角身上，認為自己與主角有許多相似處，而對主角產生認同與嚮往。這種對主角產生熟悉感、認同感，進而將主角投射成一個理想自我（ideal ego）的表現，便稱為自戀快感。筆者認為，這種心理機制套用在女性觀眾對迪士尼公主的反應上，足見公主形象的滲透力。

迪士尼動畫師設計出來的歷任公主，一向是許多迪士尼女性粉絲（尤其是小女孩）羨慕與模仿的對象。多年下來，透過五花八門的行銷手法諸如：動畫電影上映、娃娃與書籍影音等周邊商品販賣、遊樂園不斷的重製再現（如角色遊行、劇場表演或嘉年華會等節目設計）、音樂劇與冰上表演等各式各樣行銷累積的成果，已經讓眾多公主們各自擁有一片事業版圖與穩固粉絲群，這些虛幻的美麗形象得以經由眾多管道一再地被欣賞、消費與模仿。此外，全球各地的迪士尼樂園（Disney Land / Disney World），行銷公主的手法最為徹底與全面。主打兒童觀眾群的迪士尼樂園，讓孩童接觸了真人扮演的公主後，趁他們仍沉醉於美好幻夢中立即將琳瑯滿目的公主商品陳列在他們眼前：禮品店的公主服裝、化妝品、髮飾項鍊等，讓孩童有機會立即模仿她們方才親眼所見的公主們，家

長也如同被洗腦般甘願掏出大把銀子，將公主形象複製到自家小孩身上。如此一來，公主商品的消費與日常實踐、影像留存與傳播等種種經驗，迪士尼公主形象以更為深刻和帶有個人情感的方式，在眾多孩童與成人的身上再製和延續。即使他們離開了迪士尼樂園，仍舊可以在生活中不斷實踐這些想像的身分認同與情感投射。近年來由於網路的發達與傳播，公主的妝髮造型立即成為眾多青少年爭相效仿的對象，電影上映後，相關的教學影片在如雨後春筍般出現，影響之鉅比起現實生活中的明星偶像有過之而無不及。

上述這些模仿潮流，恰可呼應 Mulvey 描述的「自戀快感」心理狀態。女孩們（無論是兒童、少女甚至成人女性）為何要花費心思、時間與金錢來模仿電腦動畫繪製出來的虛擬女性角色？無非是因為這些角色的身份為「公主」，她們同時擁有美麗的外貌與令人稱羨的際遇。「公主」代表的是與生俱來的地位、權力與財富，是絕大多數女性所缺乏的，在極度的嚮往與缺乏中，「模仿」成為了一種實際可行、能夠撫平內心「永遠無法像她那樣」的心理創傷、卻又不致太過嚴肅的方式。「美麗」也是引發女性產生認同的誘因，美麗的公主容易引起女性觀眾的認同甚或是忌妒，促發她們藉由模仿來擺脫現實中的缺陷，以實踐公主角色帶來的快感。在現實生活中不盡理想的女性，將美麗的公主投射成一個理想自我，透過如改變髮型、化妝與變裝的行動，將原本的自我遮掩、塗抹、覆蓋，暫時地逃避現實中的灰心挫敗，轉化成 Mulvey 所說的「理想自我」——公主形象。

值得一提的是，原始版本的梅莉達公主，雖然外型較為邋邋與樸素，仍然大受觀眾青睞。擁有蓬亂捲髮與大餅臉的梅莉達公主，在三位公主中算是不那麼「美麗」的一位；但稍微留意網路上的資訊就會發現<sup>10</sup>，喜愛模仿梅莉達公主的女性觀眾依然為數眾多，女粉絲們戴上招牌的蓬亂紅捲假髮、手持帥氣的弓箭，一副神采奕奕充滿自信的模樣。這樣的模仿也許並非出於對公主美麗外表的崇拜，卻可解讀為女性觀眾對梅莉達性格與行事風格的嚮往——追求自我實現、無懼他人眼光且勇敢捍衛自主命運，這也是當今許多女性所追求和欽羨的狀態。這也可說明「自戀快感」的機制：女性觀眾從梅莉達公主身上看見自己的期待和嚮往，藉著模仿將自己與這名對象同一，從中獲致認同與連結。

<sup>10</sup> 筆者在 Google 圖片搜尋鍵入“Brave, Merida”的關鍵字，就會出現許多真人模仿梅莉達裝扮的照片，從兒童至成人都有，數量之多不亞於受歡迎的艾莎女王（讀取日期：2016年3月4日）。

## 肆、永恆的衝突：母親與女兒之間

童話故事經常描繪親子關係，尤其是母親與子女之間的問題，不論這名母親是慈愛的生母、或是狠毒的繼母，「母親」出現在古今往來許多傳說故事裡。為什麼母性角色如此重要呢？童話學者 Sheldon Cashdan（李淑珺譯，2001）認為，由於嬰孩仰賴母親的哺育和照顧、母親又是食物與安全感的來源，嬰孩對自我的認知便藉著與母親或主要照顧者的關係，逐漸發展建立起來。然而，母親不可能隨時隨地滿足嬰孩食物與安全感的需要，當嬰孩即時需要時，母親不可能每一次都立刻出現在嬰孩身邊，有些時刻只能讓嬰孩獨自面對；漸漸地，嬰孩發現這位照顧者有時候無法達成他的期望，因而內心產生困惑。於是，嬰孩內心必須處理這種情況：

為了處理這種令人沮喪的狀況，年幼的孩童於是將母親「分裂」為兩個精神實體：一個令他滿足的「好的母親」，以及一個令他挫折的「壞的母親」。孩童據此處裡兩個形象，彷彿面對兩個完全分裂明確的實體，在充滿不確定的世界中注入些許秩序。……經過很長的時間，這兩個母親的代表——好媽媽與壞媽媽——便經過心理上的「消化」，成為孩童自我意識中好的部分與壞的部分。（李淑珺譯，2001）

正因為嬰兒與母親關係如此緊密，母親對嬰兒自我認知發展上扮演了關鍵角色，因此許多童話故事多在描述女性角色：

就因為如此，童話故事中的女性角色特別突出，女巫比惡魔多，神仙教母也顯然多過神仙教父。童話故事事實上就是從童年早期分裂的幻想，衍生而來關於母親的戲劇。童話故事描寫好的力量對抗壞的力量，不僅幫助兒童處理內心負面的傾向，也肯定了母親在兒童建立自我的過程扮演的關鍵角色。（李淑珺譯，2001）

因此，在許多童話故事中，「母親」經常不是極好就是極惡，不是極為專制掌控就是完全消失無蹤（或者戲份不多）；筆者認為，這些現象正好應證了凱許登分析的母親與嬰孩的狀況。孩童心目中的「好母親」與「壞母親」，在童話故事中分別形成了「慈母與神仙教母」與「惡毒繼母與女巫」兩項極端角色，這兩項好與壞、正與邪的代表人物，也幫助孩童在接收童話故事的同時有投射目標，能夠處理自我內心好與壞、正面與負面的思想和情緒，透過故事邪不勝正的結局，達到克服自我壞的部分的目標。

這三齣作品的母親角色各以不同面貌現身，展現她們在故事與人物關係中的影響力，母親與女兒／公主之間的互動也成了形塑女主角性格並扭轉劇情走向的關鍵因素。然而，這幾個「母親」角色並非如表面上單純而直接，在這三部作品裡，她們以不同的身分與面貌現身，也於不同的時間點介入和離開女主角的生命，在女主角的養成過程中扮演著關鍵的角色。以下討論，筆者針對本研究討論的三部作品中的母親角色，從行動與性質上做一分類，分成「隱身的生母」與「掌控的母權」兩部分來探討。

## 一、隱身的生母

在《魔髮奇緣》與《冰雪奇緣》中都可窺見模糊、隱身，甚至消失的親生母親。《魔》劇中的皇后，只在電影片頭與片尾各出現不出幾分鐘，中間發展完全是消失無蹤的，除了懷孕生下公主以外，皇后對於子女的成長遭遇完全無知也未參與其中。當巫婆搶奪仍在襁褓中的嬰孩樂佩公主時，皇后的鏡頭只閃過不到一秒鐘，對於獨生女失竊她徹底無能為力，只能任憑事情發生。《魔髮奇緣》整部動畫，皇后未開口說任何一句話，不論是公主失竊或尋回，皇后只有神情變化。

對童話頗有研究的精神科醫師森省二（于佳琪譯，1999）認為童話故事中雙親的離去，對於主角來講是具有重要意義的。他舉了自然界中狐狸的例子，來說明這個道理：狐狸父母用心養育著小狐狸，等到小狐狸能夠自己捕捉獵物時，狐狸父母會突然攻擊小狐狸，並且毫不留情將牠們趕走（于佳琪譯，1999）。被迫離開雙親，展開自我探索旅程的主角，在童話故事中隨處可見，森省二描述這個心理過程：

在童話故事中也有許多像狐狸一樣，敘述孩子被迫離開父母的故事，但是依據登場孩子的年齡與實力，故事所強調的意義便有所不同。若是孩子在比一般同齡孩子還要早的階段便被強迫自立，去面臨尚未經驗過的各種困難，有時候甚至連生命都有危險，若是已達到自立年齡的孩子對從父母身邊邁向不可知的世界，會懷抱著不安而猶豫不前。（于佳琪譯，1999）

迪士尼動畫中也經常出現被迫離開父母的主角，獨自踏上旅途。例如《小鹿斑比》中的斑比、《阿拉丁》男主角阿拉丁、《獅子王》小獅王辛巴、《大力士》男主角海格力士……等等，他們都是在不得已的情況下失去了父母或離開父母，

成為被迫與雙親分離的「孤兒」，獨自一人踏上征途，面對前方未知的世界。由此可見，「離開父母」對一個人的自我探索和成長是重要的，在雙親的羽翼下，個體無法成長為獨立成熟的個體，永遠是受保護的子女；唯有離開父母，個體方能自立，有機會接受外來的考驗和磨練，淬鍊成為更有力量與自給自足的個體。為了達到主角自立的目的，故事必須安排雙親與之離別、或影片一開始即不存在，甚至以殘忍的方式讓雙親（或其中一方）死亡，好使主角在別無選擇的情況下，被迫獨自承擔起自己人生的責任，尋找生存的價值和意義。

《冰雪奇緣》故事中的兩位主角——艾莎與安娜，便是在不得已的狀況下，被迫與雙親分離，展開自立的過程。《冰》劇中，艾倫岱爾王國的皇后——兩位女主角艾莎與妹妹安娜的母親，在她們少女時期便船難過世，母親的缺席再度成為本劇核心的背景。國王與皇后的身影只出現在影片的前五分鐘左右，且提供子女保護、救援與下達指令的，都是由兩位公主的父親來執行和完成，皇后彷彿不存在一般，默默在一旁擔任陪襯的角色。隨著劇情推展，國王與皇后船難意外過世，這位在影片中從來沒有任何行動的母親，就這樣消失在女兒們的生命中。

儘管母親消失，故事主角的成長仍然需要替代的角色從旁引導，填補隱身母親的空缺。筆者認為，《冰》劇的艾莎出任了這個角色，「姊代母職」的身分模式是構成艾莎與妹妹安娜兩人關係互動的要素。母親缺席後，艾莎被迫擔負起保護妹妹的責任，不僅代替母親照顧妹妹，更同時代表父親保護王國。劇中一幕可以說明此姊代母職的關係：安娜公主將剛認識的漢斯王子帶到艾莎女王面前，請求獲得姊姊的許可——與漢斯王子成婚；艾莎的拒絕使安娜請求無效，艾莎的指令同時具有女王的法定效力與母親的監護權責。「代理母親」的職責放在艾莎的肩上，使她在保護與管束之間，扮演著安娜代理母親的角色，同時在「姊姊」和「母親」兩個角色間不斷掙扎著。劇中，安娜與姊姊艾莎的衝突，正是童話敘事中女兒與母親永恆衝突命題的體現。

## 二、掌控的母權

掌控大局、對主角的生活執行嚴厲控管與限制的母親，現形於《魔髮奇緣》與《勇敢傳說》故事裡。不論這位「母親」是生母或者繼母，母親對女兒提出限制與禁令，是童話故事經常出現的戲碼，例如灰姑娘的繼母規定她必須每天打掃、只能睡在爐子邊，以及不能參加舞會。為什麼母親對女兒特別嚴厲控管？同樣身為女性，母親承襲了上一輩女性長者的諄諄教誨，很自然地，母親會將

自己受過的訓誨傳給下一輩，尤其是女兒。也許出於保護與善意，希望女兒不要重蹈覆轍、避免犯下與自己同樣的錯誤，母親對於女兒的規訓和管束總是嚴密，令女兒愛恨交織，掙扎於這張渴望擺脫卻又無法逃離的天羅地網。

### （一）「媽媽最瞭解」神話

《魔髮奇緣》裡的巫婆稱為「媽媽葛索 (Mother Gothel)」，樂佩公主稱呼她為「母親 (Mother)」，雖然我們知道她是一位不折不扣的綁架犯，但姑且不論她的動機與行動如何罪大惡極，至少她像一位母親一樣提供安全庇護所給樂佩公主，讓她平安成長至電影描述的十八歲成年。媽媽葛索的角色設計者 Jin Kim 說，媽媽葛索是一個非常具有挑戰性、難以處理的角色，主要是因為她的雙重面貌：一方面，她是一名綁架犯與囚禁者；另一方面，她又像母親一樣照顧樂佩公主；若不處理妥當，容易使主角樂佩顯得無知而不討喜 (Jenny Lerew, 2012)。

故事中最能夠生動展現媽媽葛索與樂佩公主之間親情牽絆與意志對抗張力的橋段，筆者認為是動畫中一首歌曲《媽媽最瞭解》(Mother Knows Best)。媽媽葛索仗著樂佩公主從小仰賴自己、沒見過世面，不斷對她灌輸外面世界十分險惡、到外頭只會惹麻煩或被欺負，媽媽都是為了妳好因此待在家裡最安全……等想法，打著保護女兒的旗幟，表面上對其嚴加控管、過度保護，實質上是囚禁樂佩公主、全面封鎖她人身自由，出於維繫自己的青春容貌的自私動機。「媽媽最知道」這句陳腔濫調的話，從這名巫婆口中唱出來，格外諷刺與滑稽：諷刺是因為她口口聲聲說外面世界很危險，殊不知最危險的人其實是她自己；滑稽是由於她為了將樂佩公主緊緊留在身邊，苦口婆心編造許多在觀眾聽來頗荒謬的謊言。爾後，樂佩對於葛索的對抗，不僅是女兒對母親的叛逆，最後更是面對謊言的強力反抗。

### （二）複製下一代

母親，具有一項與生俱來的本能，孕育下一代。生理上，她們從自己的身體中創造出新的生命；思想上，她們也不自覺地將他們從上一代習來的教訓與觀念複製到新的一代身上，這樣的教育模式，出現於《勇敢傳說》皇后與公主的關係上。《勇敢傳說》梅莉達的母親——同時身為一國之后，對公主展現了絕對的母權，為了培育公主成為合格的接班人，給予許多規範和限制。動畫片頭，有一段皇后對梅莉達的諄諄教誨，一長串的叮嚀強調母親認為的公主形象應該是如何：公主不應該拿武器、公主必須早起、公主必須熟知她的國家歷史和地理、公主不應該笑出聲音、公主應該竭力追求完美……等等。對梅莉達而言，她所有

的反抗說明了，她只是想做她自己，她不想成為她母親的翻版或複製品，她無法達成皇后希望塑造她成為一個模範繼承人的期望。

導演 Mark Andrews 談及皇后艾莉諾 ( Queen Elinor ) 這個角色時說，相較於國王佛格斯總是沉浸在過去輝煌功績、梅莉達活在當下享受生活，皇后艾莉諾是專注於未來的角色：

艾莉諾活在未來——梅莉達的未來，以及她對整個王國的計畫。所以你可以看見一個完美的三角圖形：過去，現在，與未來。梅莉達正處於兩者的中間。艾莉諾卻不太理解這個部分。因此當她變成熊的時候，她頭一次跳脫了「我的女兒將來要成為什麼樣子？」的想法，來看待她的女兒。接著她了解到，「我錯過了她的生活，我徹底錯過了。」( Jenny Lerew, 2012 )

艾莉諾的皇后身分，讓她肩負起規畫整個王國未來的使命，她也認為自己有責任教育自己的唯一女兒——王國未來的繼承人——調教她成為一位合乎禮數的公主，一位熟習自己國家並足以承擔王國命運的領導人。故事片頭簡短而細膩刻畫了皇后艾莉諾與梅莉達公主之間的母女情感，接著從故事正式展開，一直到皇后吃了下咒的蛋糕變成熊之前，艾莉諾對梅莉達的發出的行動大多是操控與命令式的，她設下諸多規範和限制，無非是冀望梅莉達成為像她一樣的領導者，塑造梅莉達成為合適的皇室接班人與國家繼承人。對於梅莉達這個角色而言，事情卻無法如此簡單、無法按照她母親所期待的方向發展，她有自己的課題要面對。導演之一 Brenda Chapman 認為，梅莉達有她自己的旅程：

梅莉達將會成為一位領導者——一位偉大的領導者——以她自己的權力，以她獨特的方式。她不必沿襲她母親一樣的方法，然而她必須獲得更多的智慧與判斷力。她與變成熊的母親共同展開的旅程幫助她達成這一點。這些事件幫助她將優先次序擺放正確。( Jenny Lerew, 2012 )

故事中，梅莉達非常不情願地依照母后的安排照表操課，她不是一位照章行事的人。故事中有一段描述可以清楚看見這一點：梅莉達在比武招親的現場親自上陣，打亂了整場比賽的規矩與意義、冒犯甚至羞辱了鄰國的主子，此舉觸怒了皇后艾莉諾，引爆了梅莉達與艾莉諾的激烈衝突。兩人在房間內的衝突對話中，梅莉達不滿所有事情都必須按照母后的意志決定進行，她沒有自己選擇的權利和餘地；看在皇后眼裡，梅莉達只是一位行事衝動、尚未成熟的年輕

女孩，身為公主的她必須聽從皇后的規訓。

在梅莉達的故事裡，衝突與反叛是成長之必須，她必須先經歷一段與母后的衝撞期，憑藉自身的智慧和能力突破難關、解除王國的危機，如此她才能向母后與國民證明她自己，證明她不一定非得經由傳統的途徑來長成一位接班人，而是她能夠運用她獨特的智慧，提升自己最終成為一位大有勇氣的國家領導人。

## 伍、新公主與空間

母親等重要他人與公主們的衝突與互動，形塑並提升了公主的性格與自主能力；此外尚有另一項關鍵因素，影響了三部作品中女主角的性格發展，即空間。空間，在許多文學作品、神話或童話敘事中，都具有重要的象徵意涵，牽動著人物的性格養成與行動意志，在本論文探究的動畫作品中也不例外。文化地理學家 Mike Crang (1998) 認為，許多的西方傳統文學敘事中，男性與女性的空間是被劃定開來的，男性離家到戶外冒險取得功績、證明自我，而女性待在家中維繫家庭，給男人提供安全感、養育並再次讓他們出外征戰。

本論文研究的四位公主的成長過程與自我認同裡，「空間」均扮演了舉足輕重的角色。她們被拘困於空間中也挑戰空間，她們受制於空間卻也改變空間；她們不斷與空間角力、拉扯衝撞，在互動過程中逐漸脫離空間的束縛，為自己創造另一座屬於自我的空間。以下篇幅將探討，空間如何形塑與定義女主角的身份認同，女主角如何透過空間轉換以重新掌握身分認同與權力。

### 一、性別化的空間

研究性別與空間的學者畢恆達，在文章〈性別與空間〉引述學者 Pain, R. 的論點說：「空間在父權體制的編派下，經常分為男性 / 公共 / 政治的，與女性 / 私人 / 家庭的。這種性別對應到公私領域的二分，反映了社會對於女性活動的規範與限制。」(王雅各主編，1999) 在這四位公主的身上，也能辨認出這種性別化的空間劃分。以下筆者將逐一說明。

關在高塔十八年的樂佩公主，不斷的被巫婆灌輸外面世界很危險、她必須待在家裡以保自身安全的觀念。影片中有一段以歌舞場景敘述母親對女兒的警戒「媽媽最了解」，歌曲中假扮母親的巫婆告訴女兒，女孩天生脆弱不應該往外面跑，待在屋子裡才是保護自己最聰明的做法；她強調外面世界的險惡，隨時

會有居心不良的男子可能對她造成傷害<sup>11</sup>。經過「母親」一番諄諄教誨與嚇阻，樂佩不得不暫時打消離開高塔的念頭，留在這座名為保護她的高塔內。相反的，盜賊雷德由於男性的身分，他可以逍遙自在的在野外空間闖蕩，無需像樂佩一樣顧慮男性帶來的威脅；影片中有一幕雷德帶領樂佩到野外一家酒吧，酒吧內清一色全是男性，這些男性也被描繪成身材魁梧的失意者、流氓大盜等，充分顯示公共空間的男性化與對女性的威脅，如畢恆達所言：

我們現在的公共空間是依照男性的需要和慾望而建造出來的，對女人而言不但不方便且有敵意。它造成女人的焦慮和恐懼感，女人雖然獲得脫離家庭束縛的自由，但是也有失去保護的危險。(王雅各主編，1999)

劇情中不允許樂佩公主獨自外出，必須由男性陪同才能置身公共空間。當她終於逃離家庭束縛來到戶外空間時，陌生的公共空間帶給她的焦慮和恐懼，需要由雷德這樣一位男性角色的領導與陪伴才得以化解。故事接下來的安排，不論是兩人遭受兵丁夾擊追趕，樂佩遭到兩名強盜襲擊，以及巫婆設計陰謀誘拐樂佩返回高塔，處處展現女性在公共空間的無助與弱勢，以及男性在戶外環境下的自由與優勢。迪士尼對於性別與空間的限制，顯示出傳統的男性主導而女性依從，男性佔有公共空間而女性屬於私人領域，就算置身公共空間也必須有男性主導這樣的觀念。

相同的現象在《冰雪奇緣》裡也可窺見。當安娜公主獨自一人來到冰天雪地要尋找姊姊艾莎時，故事安排也不讓她獨立在公共空間自主行動，而是安排了賣冰男子克里斯多夫與她在雪地裡相遇，以男子的馴鹿車率領安娜公主，繼續執行尋找姊姊的任務。影片中，克里斯多夫駕駛馴鹿雪車載著安娜在雪地上奔馳，驚險擺脫野狼攻擊的場景，也說明了女性與男性在公共空間的不平等：女性在公共空間無法自主且隨時可能遭受危險，男性握有空間主導權且有能力保護女性。男性主導戶外和冒險行動，女性則適宜待在家中，此權力結構應證了克朗的觀點，男性屬於戶外，外頭的冒險旅程建構了空間上的陽剛秩序，而女性則是被幽閉於室內空間，行動上受到限制與拘留 (Crang, 1998)。傳統上男性角色主導並拯救女性的模式，呈現在地理空間上，依然沒有顯著突破和進步。

《勇敢傳說》的梅莉達公主，也遭受迪士尼在空間安排上的差別待遇，影片

<sup>11</sup> 影片中「媽媽最了解 (Mother knows best)」這首歌進行時，巫婆歌詞中以「man」稱呼外頭的壞人，她以皮影秀出的人像以及在地板上畫出的壞人肖像，都是張牙舞爪、面目猙獰的男性臉孔和身形。

一開場即描述了她與三胞胎弟弟的不平等待遇：調皮的三胞胎弟弟，可以在戶外恣意的惡作劇、捉弄僕人和大搞破壞，卻不會受到懲治或限制其行動自由；梅莉達公主，必須成天待在室內接受母親大人的陶冶栽培，稍有姿態或語氣不對就會馬上受到母后糾正；大部分的時間她必須受制於空間內，展現一名公主閨女的形象。

## 二、新空間：解放與自我認同

公主唯有脫離原有空間的侷限，才有機會發展出嶄新的自我認同。如同克朗所闡述，「家」是與外在世界區隔開來的場所，在這個穩固安全的場域內，行動與身分均受到禁錮約束；而女性恆常被安置在家屋內，維繫家的穩定與宜居（Crang, 1998）。相較於男性在戶外自由征戰、冒險與移動的型態，家屋呈現了安定、固著、附屬與密閉的狀態，故「家」被賦予了「女性化」的特質，家是為了安置與禁錮女性而存在，女性是家的附屬品、維繫者，不具有自主行動的機會與空間。倘若個體要跳脫受拘束的身分並尋找自我主體認同，離棄舊有空間、往外面世界拓展新空間，是絕對必要的路徑。

從空間的壓抑到新空間的創造，最佳的例子是《冰雪奇緣》裡的艾莎女王。天生擁有創造並操控冰雪天賦的艾莎，自從兒時誤傷了唯一的妹妹安娜以後，便藏匿自己的能力，遵照父王的指示戴上手套且待在房間裡，極力掩藏自己的特殊能力，同時也限制了自己的意志與行動。她的行動與活動範圍受限，內心持續累積對自我的恐懼不安全感。這樣的情況一直到她的能力被揭露且與眾人發生衝突，她才終於有機會拋開重重阻礙與心魔，把壓抑多年的恐懼和能力一次爆發，進一步為自己創造新的生存空間。從她逃離皇宮的那一刻起，她與空間的關係第一次起了重大的轉變，過去種種的壓抑、封閉、隱藏、否認和遮掩一夕之間瓦解，像鎖鏈被斬斷一般重獲自由。

當艾莎踏在廣闊雪白的雪地上，她逐漸重新認識了自己，不同於過去受制於禁令（不可以被人發現）與身分（她是王位繼承人，必須合乎其身分的規範與體統），冰天雪地正好與她與生俱來的能力相契合，得以將隱忍多年的能量與情緒完全釋放出來。冰天雪地讓她無需像過往受限於空間的閉鎖和壓抑，能夠盡情宣洩和施展，就在她一步步踏在雪地的同時，她拋開了過去的枷鎖以及畏縮懼怕的自我，一步步重新建構自己的身分與自我認同：她不必再當那位安分守己的乖女孩、無須為了符合他人期待而壓抑自己的天賦；她可以釋放出她曾經極力否認的超能力，她首次感受到她的能力為她帶來的不再是恐懼與羞恥，而

是嶄新的自由與新空間的創造。這座冰雪城堡象徵艾莎的解放與嶄新自我認同，她逃脫了舊有空間帶給她的禁錮、壓抑與自我認知，在全新拓展的空間裡，她奪回了自主權與新的自我認同和身分價值。

同樣地，《魔髮奇緣》的樂佩公主，也是在離開原有空間、出走到新環境時，自我意識才逐漸萌芽。受到母親（巫婆）限制而長年居住在高塔內的樂佩公主，當她終於踏出塔外的第一步時，她才發現她的長頭髮具有多重神奇的功用，完全超越她過往十多年來狹隘的認知。她發現，那頭與生俱來的長髮讓她可以在林間擺盪、逃離軍兵的追捕，可以防禦敵人襲擊甚至產生攻擊力，她的長髮更在關鍵時刻拯救他們脫離在河底被石頭困住的絕境，並治癒了男主角手上的傷痕。假若樂佩始終待在高塔裡，她根本無從發掘她的長髮有這麼多的功能與優勢。唯有她從高塔遁逃而展開野外的生活，屬於她自己的力量才得以展現、她畏縮矛盾的性格也初步得到解放，開始建立自己的生存方式與行動空間，解放自己的力量並倚靠自身能力（同時也借助同伴）找回自己真實的身分。

對於梅莉達公主而言，戶外空間不僅是她解放自我的場域，更是她與母后權位關係調整的契機。當梅莉達待在城堡裡時，母后與她的關係是上對下的：她的行程被母后安排的滿滿的，她每天該進行什麼、學習什麼，完全在母后的掌握之中，只因為她待在城堡裡，而皇后是城堡裡地位與國王平等的主人。只要梅莉達身處城堡的一天內，她就無法真正做她自己、也無法追求自己熱衷的騎馬與射箭。相反地，故事中皇后吃下藥物變成一頭熊、梅莉達必須帶領母親前往巫婆住處尋求解藥時，她們母女原先的權力關係也鬆動了。在森林裡，梅莉達成了母后的嚮導與領路人，對於森林感到陌生恐懼的皇后，必須聽從女兒梅莉達的指示和建議，方能在森林中存活，以及找到解除咒語的機會——因為只有梅莉達去過巫婆的住處，經常在野外奔跑的梅莉達也遠比她母親更熟悉森林裡的情勢。據此得以分析，在城堡裡，梅莉達受制於母后的掌控和權力；森林中，母后仰賴梅莉達的經驗跟求生技能；因著空間的轉換帶來兩人權位關係的調轉，「空間」對於主角自我認同的轉變與形塑角色之間關係的作用力，在此凸顯出來。

公主為了尋求自主，試圖逃脫空間帶來的網綁，跨越這座挾制她們身體與精神的牢籠，尋找新空間的可能。她們與空間碰撞的過程中逐漸發覺自身的能力，舊有的認知跟著瓦解崩碎，嶄新的自我認同隨之建立構築。空間限制她們，也形塑她們的性格與對外在世界的認知，在不斷與空間挑戰的互動過程中，是這三位女性角色尋找自我的經歷，也是她們拓展並創造新空間的契機。

## 陸、結論

迪士尼公主不單是流行娛樂文化機器下的產物，她們也代表了一個時代的輪廓，象徵一個時代的主流思潮、價值觀與普遍接受的形象。社會大眾的思想走向與迪士尼公主的演變相輔相成，大眾如何思考與認同角色，在在都影響了迪士尼公主的形塑。迪士尼公主必須經過大眾的接納與認同，才有可能在競爭激烈的娛樂產業中脫穎而出，在龐大的消費市場中受到關注。反過來看，目標族群鎖定為學齡前幼童的迪士尼公主系列品牌，以及觀賞族群涵蓋兒童至成年人的迪士尼動畫電影，迪士尼接觸到的族群從幼童到成年人都有，地理範圍擴及全世界許多國家，對觀眾的影響絕對不容小覷。

從九零年代的公主發展到最近期的新公主，新公主某些層面上有突破與躍進，某些面向卻仍舊存在包袱與框限，父權思想的陰影並未全然退去。突破部分，展現在以下幾個層面：一、公主本身具有特殊能力，可以自救與救人；二、男主角以普通人面貌現身，顛覆以往的白馬王子貴族形象；三、故事捨棄男女主角幸福結合的快樂圓滿結局，以女主角達成目標或自我實現為核心敘事；四、愛情從故事主軸中抽離，親情或手足之情成為敘事焦點，取代了過往一貫的男女情愛敘事；五、女性角色之間的衝突與辯證關係，成為新公主故事的特徵。

另外，包袱與限制呈現於以下幾點：一、女性的能力無法全然自主，乃是有條件的、受拘限的，須放在父權思想下檢視與修正；二、公主們的行動殘留傳統定義的性別氣質與性別刻板印象；公主的身體呈現性感曼妙、外貌甜美亮麗，符合男性觀者凝視下的性感他者；三、女性的空間受到強烈的侷限，環境與空間呈現性別化的不對等，女性受限的空間也影響了行動與身分認同。儘管如此，2010 年至今所誕生的新公主，依然具有革新的意義：呈現出果敢、奔放、大膽、豪邁的氣質，行動上獨立自主與敢於挑戰權威，有能力自救與施予，形象更貼近於今日社會下獨立自主、勇於冒險與承擔後果、豪邁奔放性格的現代新女性。

此外，值得一提的是，「單身」成為新公主另一個選項；舊公主最後必定投入王子的懷抱，中期公主也全數被安排與男主角步入婚姻，繼續維持構成一個傳統主流的一男一女的家庭結構。新公主在此議題做了些修正，公主也可以不必嫁人、不一定要找到白馬王子，公主也可以單身過日子。如此安排是十分具有劃時代意義的，畢竟迪士尼公主的觀眾群有一大部分為年幼女童，公主如何選擇人生、如何看待男性與愛情，或多或少影響了小女孩對人生選擇的想像。單身的公主，標誌了新女性的選擇與立場。最後，男性地位受到嚴峻挑戰，男性

和女性權力關係出現流動與調轉。男性角色被摘除冠冕，不再擔任全然的拯救者，拯救主角與消滅反派邪惡勢力的任務由女主角擔任，男主角僅從旁輔助和支援。女性與男性權力關係的轉換，呼應當今世代的女性力量崛起。

檢視新公主角色呈現上的思想侷限，與迪士尼的品牌精神有著密切的關係。回顧迪士尼經典動畫作品，傳遞的一向都是正面積極、貼近主流的思想與美德，像是愛、責任、親情愛情、追求夢想等，正向激勵人心的價值觀。迪士尼作品中很難找到戲謔、荒謬或是風格灰暗、離經叛道的主題，儘管上述這些風格大量存在於當今好萊塢電影或其他動畫作品中，但這些並非迪士尼的風格，不符合其品牌精神。故此，迪士尼動畫在塑造女性角色上，符應傳承近百年的品牌精神和主流風格，跳脫不了主流異性戀體制定義下的女性特質，女性形象趨於保守；儘管隨著時代演變，女性角色設計上有些許革新顛覆，整體而言仍然遵循著安全主流的路線，無法偏離迪士尼所代表的主流價值體系。

未來，隨著時間向前推進，迪士尼動畫勢必再推出更多不同風貌的公主。期待未來的研究者，能夠帶著警覺與洞察力，伴著對社會和大眾文化的敏銳觀察與細膩思考，對將來登場的每一位迪士尼公主們，大膽批判、抽絲剝繭與細心探究。

## 參考文獻

### 一、 中文部分

#### (一) 著作

- 井迎兆 (2014)。電影美學：心靈的藝術。臺北市：五南圖書出版。
- 王文玲 (2004)。格林童話中的女性角色現象。未出版碩士論文，國立臺東大學兒童文學研究所。
- 王詩恩 (2012)。女性角色在迪士尼動畫中的轉型-女權運動之探討。未出版碩士論文，淡江大學美洲研究所。
- 王志弘、徐苔玲 (譯) (2006)。性別、認同與地方：女性主義地理學概 (原作者：McDowell, Linda)。臺北市：群學。
- 王雅各主編 (1999)。性屬關係 (下)：性別與文化、再現。臺北市：心理出版社。
- 王志弘、夏鑄九編譯 (2002)。空間的文化形式與社會理論讀本。臺北市：明文書局，再版四刷。
- 于佳琪 (譯) (1999)。童話看人生 (原作者：森省二、森恭子)。臺北縣：駿達出版。
- 全映玉 (譯) (2007)。像華德迪士尼一樣的天才 (原作者：Williams, Pat、Jim Denney)。臺北縣：晶冠。
- 何雯琪 (譯) (2005)。厭女現象 (原作者：Gilmore, David D.)。臺北市：書林出版。
- 吳莉君 (譯) (2010)。觀看的方式 (原作者：Berger, John)。臺北市：麥田，城邦文化出版。
- 宋文偉、張慧芝 (譯) (2003)。性政治 (原作者：Millett, Kate)。臺北縣：桂冠。
- 李四達編著 (2009)。迪斯尼動畫藝術史。北京：清華大學出版社。
- 李亞梅 (譯) (1999)。好萊塢類型電影—公式電影製作與片廠制度 (原作者：Schaz, Thomas)。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。
- 李淑珺 (譯) (2001)。巫婆一定得死 (原作者：Cashdan Sheldon)。臺北市：張老師文化。
- 余為政、黃玉珊編著 (2001)。動畫電影探索。臺北：遠流出版事業股份有限公司。
- 周曉波 (1999)。當代兒童文學面面觀。長沙市：湖南少年兒童出版社。

- 林承謙 (2014)。**應用普洛普理論探討新女性英雄形象——以動畫電影「勇敢傳說」為例**。未出版碩士論文，國立臺中科技大學商業設計系碩士班。
- 林欣怡 (譯) (2011)。**迪士尼的劇本魔法** (原作者: Surrell, Jason)。新北市: 稻田。
- 林郁庭 (譯) (2008)。**性別惑亂——女性主義與身分顛覆** (原作者: Butler, Judith)。苗栗: 桂冠圖書。
- 林說俐 (譯) (2001)。**高感性事業** (原作者: Eisner, Michael)。臺北: 大塊文化。
- 林佑聖、葉欣怡 (譯) (2001)。**認識迪士尼** (原作者: Wasko, Janet) 臺北市: 弘智文化。
- 林思宜、陳慧純、黃岱雯 (2012)。**以女性主義觀點分析迪士尼公主形象表現的今昔差異**。*中華印刷科技年報*, 201206, 658-672。
- 洪芙蓉 (譯) (1996)。**華麗與晦暗: 華德迪斯耐傳奇** (原作者: Eliot, Marc)。臺北: 博覽。
- 施舜翔 (2010)。**自主女子的被巫婆化與獻祭過後的再處女化——論迪士尼童話對女性醜化與壓迫**。*文化研究月報*, 109, 159-167。
- 施姿綾 (2010)。**「好久好久以前」被糖衣包裹的童年——迪士尼公主今昔形象對比**。未出版碩士論文，國立臺北教育大學人文藝術學院藝術與造型設計學系。
- 陳宛渝 (2011)。**從宜家到安室——台灣九零年代以降女性小說「家」想像**。未出版碩士論文，國立成功大學台灣文學研究所。
- 梁庭嘉 (2010)。**迪士尼公主與女生的戰爭**。臺北市: 秀威資訊科技。
- 張美會 (譯) (1998)。**畫夢的巨人** (原作者: Kanfer, Stefan)。臺北: 時報文化出版。
- 張雅萍 (譯) (2001)。**大眾電影研究** (原作者: Hollows, Joanne、Mark Jancovich)。臺北市: 遠流出版。
- 張穎綺 (譯) (2012)。**女巫** (原作者: Michelet, Jules)。新北市: 立緒文化。
- 許恬寧 (譯) (2015)。**女力時代: 改寫全球社會面貌的女性新興階級** (原作者: Wolf, Alison)。臺北市: 大塊文化。
- 曾偉禎 (譯) (1997)。**女性與電影——攝影機前後的女性** (原作者: Kaplan, E. Ann)。臺北市: 遠流出版事業股份有限公司。
- 畢恆達 (1996)。**找尋空間的女人**。臺北市: 心靈工坊文化。

- 畢恆達 (2001)。空間就是權力。臺北市：心靈工坊文化。
- (2004)。空間就是性別。臺北市：心靈工坊文化。
- 凱特琳與艾米 (2006)。有關女巫。臺北市：蓋亞文化。
- 傅鳳琴 (2003)。解構迪士尼形塑的童話世界——以 1991-2002 年台灣上映之  
迪士尼動畫電影為例。未出版碩士論文，國立臺東師範學院兒童文學研究  
所。
- 楊小慧 (2005)。迪士尼動畫女主角之文本分析。未出版碩士論文，國立臺東  
大學兒童文學研究所碩士論文。
- 廖詩文 (譯) (2005)。女巫：魔幻女靈的狂野之旅 (原作者：Savage,  
Candace)。臺北市：三言社出版。
- 劉立行 (2012)。當代電影理論與批評。臺北市：五南圖書出版。
- 劉森堯 (譯) (2000)。電影語言 (原作者：Metz, Christian)。臺北市：遠流  
出版事業股份有限公司。
- 劉鳳芯 (譯) (2000)。閱讀兒童文學的樂趣 (原作者：Nodelman, Perry)。  
臺北市：天衛文化圖書有限公司。
- 魏綺慧 (2014)。迪士尼·皮克斯動畫王國的肇建與擴張。未出版碩士論文，  
國立高雄應用科技大學文化創意產業研究所。
- 謝佳慧 (譯) (1999)。畫夢巨人—迪士尼 (原作者：Grover, Ron)。臺北  
市：美商麥格羅·希爾國際股份有限公司。
- 嚴韻 (譯) (1999)。獵殺女巫——以女性觀點重現的歐洲女巫史 (原作者：  
Barstow, Anne Llewellyn)。臺北市：女書文化。
- 戴維揚、梁耀南教授主編 (2003)。語言與文化。臺北市：文鶴出版。
- 嚴秀萍 (2010)。童話中的反動思維——以狼和女巫形象之遞嬗為討論核心。  
臺北市：秀威資訊。
- 顧燕翎、鄭至慧主編 (1999)。女性主義經典。臺北市：女書文化。
- 顧燕翎主編 (2000)。女性主義理論與流派。臺北市：女書文化。
- Bruce, Alexander M. (2007). The Role of the “Princess” in Walt Disney's Animated  
Films: Reactions of College Students. *Studies in Popular Culture*, 30, 1, 1-25.
- Buck, Chris., Lasseter, John & Solomon, Charles (2013). *The Art of Frozen*,  
Chronicle Books.
- Crang, Mike. (1998). *Cultural Geography*, London: Routledge, 1998.
- Chapman, Brenda., Lerew, Jenny & Lasseter, John (2012). *The Art of Brave*,  
Chronicle Books.

- Dorothy L. Hurley. (2005). Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess. *The Journal of Negro Education*, Vol. 74, No. 3, 221-232.
- Fox, Lauren A. (1999). *Disney's Magic: Dispelling the Myth of The New Heroine in Disney's Animated Fairy Tales*. Dissertation of Master Degree, Southern Connecticut State University.
- Kurtti, Jeff., Lasseter, John & Greno, Nathan. (2010). *The Art of Tangled*, Chronicle Books.
- Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Urtheil, Heather Leia. (1998). *Producing the Princess Collection: An Historical Look at the Animation of a Disney Heroine*. Dissertation of Master Degree, Emory University.

## 網站資料

- 迪士尼台灣官方網站，<http://www.disney.com.tw/>。讀取日期：2018年11月3日。
- 迪士尼動畫王國，<http://disney.jbug.net/>。讀取日期：2018年11月3日。
- 迪士尼電影資料庫，<http://disney.jbug.net/mvdata/>。讀取日期：2018年11月10日。
- 迪士尼英文官方網站，<http://disney.go.com/home/today/index.html>。讀取日期：2018年11月10日。
- 迪士尼維基，[http://disney.wikia.com/wiki/The\\_Disney\\_Wiki](http://disney.wikia.com/wiki/The_Disney_Wiki)。讀取日期：2018年11月10日。
- Amy Vernon, “Why Disney’s Princess Makeover of Merida From ‘Brave’ Sends The Wrong Message”, <http://www.geeksofdoom.com/2013/05/16/why-disneys-princess-makeover-of-merida-from-brave-sends-the-wrong-message>。讀取日期：2018年11月17日。
- Katey Rich, “Brave Director and Fans Protest Merida's Disney Princess Makeover”, <http://www.cinemablend.com/new/Brave-Director-Fans-Protest-Merida-Disney-Princess-Makeover-37499.html>。讀取日期：2018年11月17日。
- Maria Elena Fernandez and Phil Helsel, “‘Brave’ princess' sexy makeover not permanent, Disney says”, <http://www.today.com/popculture/brave-princess->

吳雙

sexy-makeover-not-permanent-disney-says-1C9952299. ◦ 讀取日期：2018 年 11 月 25 日。

Rose Curiel, “Brave Battle: Disney Pulls Sexy Merida Makeover Following Public Outcry”, <http://www.eonline.com/news/419299/brave-battle-disney-pulls-sexy-merida-makeover-following-public-outcry>. ◦ 讀取日期：2018 年 11 月 25 日。

# 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 台南市樹林街二段 33 號

國立臺南大學戲劇創作與應用學系

( 郵遞封面請註明「戲劇教育與劇場研究稿件」 )

電子郵件信箱：RiDETaiwan@gmail.com

聯絡電話：(+886) -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 <http://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 月下旬。

## 六、稿件格式

### (一) 投稿

請參考本刊整理之書寫格式及最新版（第六版）APA 手冊之論文格式撰寫。  
期刊網址：<http://ridets.nutn.edu.tw/>

### (二) 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。

### (三) 字數

來稿每篇中文以 18000 字為原則，英文以 8000 字為原則。

### (四) 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)，中、英文摘要及關鍵詞排版後不得超過一頁。
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：
  - (1) 緒論 (包括研究背景、研究動機、研究目的及問題等)
  - (2) 文獻探討
  - (3) 研究方法 (包括研究對象、研究工具、實施程序等)
  - (4) 研究結果
  - (5) 結論與建議

### (五) 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：
  - (1) 中文大小標題以壹，一，(一)，1，(1)，(i) 為序。
  - (2) 英文大小標題以 I, A, 1, a, (1), (a) 為序。
4. 參考文獻 (References)：
  - (1) 參考文獻與正文引用文獻之內容必須一致。
  - (2) 主文內之引文規範及參考文獻，均需以 APA 格式為主。

- (3) 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。
- 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

每期置主編一人，由編輯委員擔任，負責主持編輯會議，推薦審查委員、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。每期至少需進行一次會議，閱各稿件初審結果與刊登名單。

### 二、編輯工作

編輯工作由當屆編輯委員共同負責。

### 三、主編權責

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

## 肆、其他

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

## Research in Drama Education & Theatre Studies

### 戲劇教育與劇場研究

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

本期主編 林雯玲  
編輯委員 林玫君、徐亞湘、容淑華、趙惠玲、譚寶芝、Joe Winston  
編輯助理 王克雍  
行政助理 呂季樺  
英文編審 Andrew Starck  
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