

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

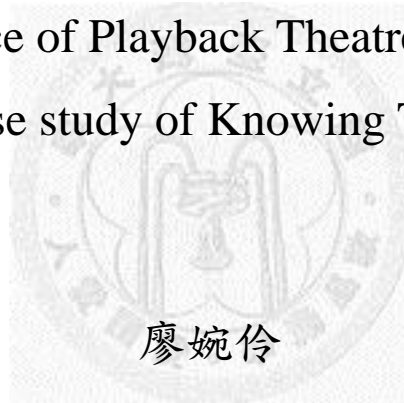
National Taiwan University

Master Thesis

臺灣一人一故事劇場操作內涵研究——以知了劇團為例

The Practice of Playback Theatre in Taiwan:

A case study of Knowing Theater



廖婉伶

Wan-Ling Liao

指導教授：謝筱玫 博士

Advisor: Hsiao-Mei Hsieh, Ph.D.

中華民國 101 年 7 月

July 2012

致謝

從大學第一次觀賞舞台劇至今，我接觸和學習戲劇算來也有十年，不過應用戲劇是這兩三年才陸續碰觸的領域。面對一門不熟悉的學問，撰寫論文的期間始終深感自己才學不足，一路上瞎子摸象，時常不知所措。能夠順利完成論文，是許多人的支持和照顧而來。

感謝指導教授謝筱玫老師。若無老師的提攜與照料，我不會有信心走到最後。老師在做學問上的細心，是最好的身教，日後不論從事任何工作，都必向老師看齊。

謝謝容淑華老師和陳韻文老師於口試提出的建言，為我點明研究的盲點和不足，也開啟我對應用戲劇的視野和翰海宇宙。

更感謝知了劇團的協助。小仔老師的溫暖和鼓勵，每每在我感到茫然的時候替我打氣。志軒、小C、馨月、傑克以及知了的團員們，謝謝你們提供的寶貴意見，讓我明白一人一故事劇場的包容、奉獻和勇氣精神，這是一輩子的課題。

一人一故事劇場是劇場，而劇場始終讓我感動，是心頭好，台大戲研所的時光亦為我生命中最美麗的篇幅之一。感謝林鶴宜老師、紀盃、王怡美老師、姚坤君老師、呂柏伸老師、傅裕惠老師在課堂和生活上的提攜，我很感念。

感謝駱麗真老師，妳的為人處世一直是我的榜樣。

謝謝我的老朋友們，這些年受你們的照顧才有今日的我。謝謝研究所的同學們總是在我書寫卡關時陪我聊天。也謝謝大學部的學弟妹們，想到你們我就會笑。

最後，感謝你和妳，千言萬語不在話下。

摘要

臺灣應用戲劇（applied theatre）的發展起於解嚴前後，包含由政府推動的社區劇場，以及民間自發開展的教習劇場、展能劇場、一人一故事劇場、原住民劇場.....等劇種，皆是視戲劇形式為一種策略，以達到社會參與和改革之目的。其中，臺灣一人一故事劇場於一九九八年首次由「差事劇團」自香港引進，並沿著社會工作、教育事業以及社區劇場的社群網絡迅速擴充，至今據統計已有十五個一人一故事劇場劇團，可見其在社會參與和改革上的影響力。然而，關於該劇種究竟如何藉由戲劇形式以對觀眾達到什麼樣具體的社會參與和改革效用之議題，卻缺乏學術上的討論。有鑒於此，本論文以「知了劇團」作為研究對象，並探討其操作一人一故事劇場的概念和內容，希望能為該劇場現階段在臺灣的實踐模式提出學術上的貢獻。

本研究認為臺灣一人一故事劇場的社會參與和改革效用，聚焦在使參與民眾個體獲得自我認同並提升自我價值，使民眾群體增進彼此認同和建立集體共識上。而該劇種之所以能夠達成此效用，主要是依靠該劇場的操作規範「同理心傾聽原則」而來。即操作者在面對及回應參與者時，需以同理心來傾聽並在故事的表演上對其表達同理，這也確實落實在臺灣一人一故事劇場的演出中。體恤民眾的生命經驗和情感面向使該劇場在應用戲劇類別中具有特殊的氣質。然而，該劇場的戲劇結構和形式，在演員的表演執行上未有詳盡的規劃，使演員在表達同理的表演倫理下，時有表演目標不甚明確的現象在。該劇場如何讓戲劇結構和形式在整體上，能在兼顧表演倫理之餘，更有效地與觀眾互動和對話，還有待日後實踐者的開發和實驗。

中文關鍵字：應用戲劇、社區劇場、一人一故事劇場、知了劇團、同理心、社會參與

目 錄

中文摘要	i
第一章 緒論	1
第一節 一人一故事劇場發展沿革	2
一、 一人一故事劇場	2
二、 一人一故事劇場的起源和發展	5
三、 臺灣一人一故事劇場的發展沿革	10
第二節 一人一故事劇場相關研究	12
一、 國外相關研究	13
二、 國內相關研究	19
第三節 研究議題和研究架構	20
第四節 研究對象和研究方法	23
第二章 西方應用戲劇論述與台灣社區劇場論述	27
第一節 西方應用戲劇的形成脈絡與內涵	28
一、 西方應用戲劇的形成脈絡	29
二、 應用戲劇的特質與效用	35
第二節 臺灣社區劇場的發展及內涵的轉變	39
第三章 一人一故事劇場操作內涵研究——形式架構與執行規範	49
第一節 同理心傾聽原則	49

第二節	六種故事的表演形式之操作內涵	55
第三節	主持人、演員與樂師的角色和操作內涵	70
第四章	一人一故事劇場操作內涵研究——回應說故事者的表演特徵	79
第一節	保守的角色和台詞塑造	79
第二節	象徵和隱喻式表演	86
第三節	傾向凸顯故事的正面價值	91
第五章	結論	101
引用書目		108



表 目 錄

表一	知了劇團歷年演出作品資料.....	23
表二	林偉瑜《當代台灣社區劇場》當代台灣社區劇場的類型.....	42
表三	《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》社區劇團分類.....	46



圖目錄

圖一	一人一故事劇場的空間配置.....	3
圖二	一人一故事劇場的基本操作模式	4
圖三	一人一故事劇場的操作流程.....	22
圖四	臺灣一人一故事劇場樂師常用的樂器.....	78



第一章 緒論

西方應用戲劇（*applied theatre*）的討論興起於一九九〇年代，它指的是相對於傳統主流戲劇來說，一種嶄新的戲劇操作模式和創作過程，用以反映民眾的生活處境、社會環境以及公民權力（Prentki and Preston，9）。它是將戲劇形式視為「方法」，以對參與民眾達到教育、賦權、治療……等效用，「是現代社會發展公民素養、平權觀念、人文精神、創新與批判思考的重要媒介，它重視參與者在饒富創意的劇場活動過程中，對自我的覺察省思、以及與團體的互動對話，其次才是劇場藝術性的學習」¹。應用戲劇「與一般講求娛樂效果或藝術成就的劇場表演截然不同」²，它具有特定的意向/功能性，廣義說來，這些意向皆具有社會參與和改革之企圖。應用戲劇的參與者多來自於各階級的民眾，在創作素材上則多取自民眾的生命經驗，在操作過程中強調與民眾互動，展演空間也以非專業劇場空間為主。應用戲劇同時也是個集合名詞，它底下包含諸如社區劇場、被壓迫者劇場、民眾劇場、發展劇場、心理劇、教習劇場、一人一故事劇場……等劇種，儘管它們之間的概念和操作手法會彼此重疊和影響，但各劇種皆有完整的發展脈絡與論述，以及實踐上欲達成的理想與目標。

其中，一人一故事劇場創發在美國一九七〇年代中期，創辦者強納森·佛斯（Jonathan Fox）受七〇年代美國前衛劇場運動的影響，並另外參考了原始部落劇場和心理劇的概念和方法，建構出這套與民眾即興互動的劇場形式。概略說來，一人一故事劇場是由一名主持人全程掌控演出，並以訪談的方式引導觀眾自發分享自己的真實故事或心情。而台上演員則續以觀眾的故事為文本，並以同理觀眾、理解故事對觀眾的意義為基點出發，現場即興表演，作為回饋說話觀眾的

¹ 參見〈應用劇場〉。賴淑雅，2008年。台灣應用劇場發展中心網站：<http://tw.myblog.yahoo.com/catt-20060501/article?mid=314&prev=343&l=f&fid=13>。

² 參見〈淺識“應用劇場”〉。賴淑雅，2008年。台灣應用劇場發展中心網站：http://tw.myblog.yahoo.com/jw!eK9HegyYRUlw_MYo4xqV1A--/article?mid=778。

禮物。整場演出和觀眾的互動過程強調平等與尊重。一人一故事劇場的演出主要分為兩種類型，一種是不限觀眾群對外公開演出，展演空間多半為非專業劇場空間；另一種則是針對特殊對象、弱勢或小眾族群作演出，展演空間也多半在對象所在的社會或教育事業機構。創辦者認為藉由這種戲劇形式，觀眾可以集體經驗一種成長、更新的力量（Fox，7），並促進團體之間的聯繫與溝通（Salas，7），進而促成社會各領域的改革與發展³。

一人一故事劇場發展至今，吸引眾多劇場專業及非專業人士的參與和操作。目前全球約有百餘個劇團。而臺灣一人一故事劇場於一九九八年首次由差事劇團從香港引進，至今也擴充至十五個一人一故事劇團。一人一故事劇場既是一種具社會參與和改革企圖的戲劇方法，其在實踐上的操作模式亦會隨著操作者和其在地文化的影響而有所不同，臺灣的一人一故事劇場亦應具有其獨特的操作模式和內容。然而，儘管該劇場在臺灣發展迅速，在學術上卻未見針對其操作方面所作的相關研究。有鑒於此，本論文試圖以「知了劇團」作為個案研究對象，深入理解其操作上的概念和特色，以釐清一人一故事劇場在臺灣是如何被操作。且在這樣的操作下，它試圖對觀眾達成什麼樣具體的社會改革效用。希望藉本論文的研究，能為現階段的臺灣一人一故事劇場實踐提獻出一點成果、視野和省思。

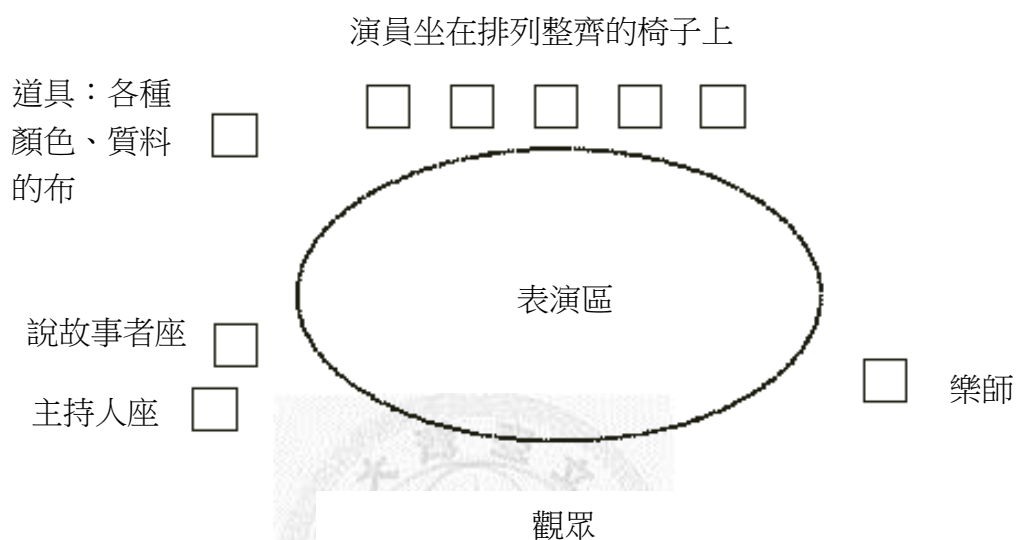
本章第一節介紹該劇種的演出方式和發展脈絡，以掌握一人一故事劇場的基本內容與概念。第二節則整理國內外文獻，以試圖理解一人一故事劇場在實踐與概念上不同面向的論述定見。第三節則說明本論文的研究議題和架構。第四節則詳述本論文研究的對象和研究方法。

第一節 一人一故事劇場發展沿革

一、 一人一故事劇場

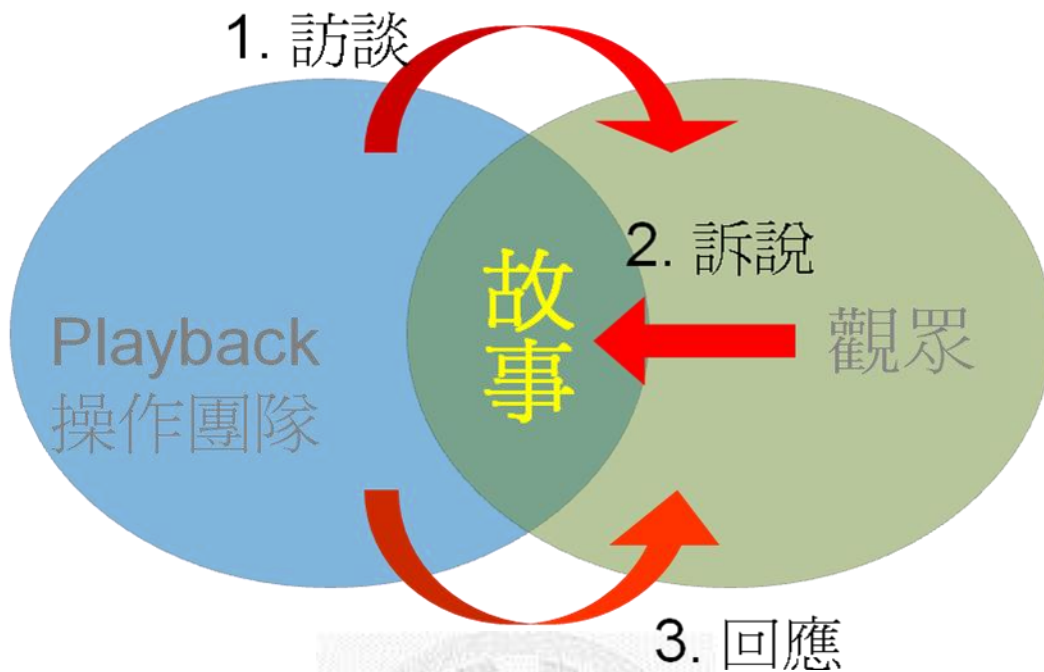
³ 參見〈一人一故事劇場中心任務宣言〉。2011年。一人一故事劇場中心網站：<http://www.playbackcentre.org/our-story/the-mission>。

本段簡述一人一故事劇場的演出流程和內容、形式手法以及重點概念。首先是空間配置，一人一故事劇場的演出空間如下圖所示：



圖一：一人一故事劇場的空間配置

演出一開始，主持人會以寒暄問好的方式，詢問觀眾怎麼來現場的，來時的心情如何.....等簡短的问候，試圖與觀眾拉近距離。通常，也會有一小段開場表演，內容為各個操作者（含主持人跟樂師）的自我介紹。等到觀眾的反應熱絡起來後，主持人會切入到當日演出的題目如：「親子關係」、「家庭問題」、「人生的選擇」.....等，而向觀眾徵求經驗的分享。若無，則繼續延展原本的對話內容，並引導觀眾上台說故事。「故事」是一人一故事劇場和觀眾對話以及互動的內容，從開頭的寒暄對話開始，每一位觀眾的分享，都會被演員演繹出來，這種「主持人訪談、觀眾說故事，接著演員表演」的操作模式會重覆持續到演出結束，是建構整場一人一故事劇場演出流程結構的基礎模式，見圖二。演出尾聲時通常會有一個回顧表演，內容是各操作者簡單地重述當場次所有的故事內容。一場一人一故事劇場的演出時間長度大約是一個小時半。



圖二：一人一故事劇場的基本操作模式

一人一故事劇場表演觀眾故事的方式為即興表演，並且有其特殊的形式，常見的六種為：流動塑像、一對對、三段落、自由發揮、拼貼以及敘事者 V。關於它們的操作內涵，於本論文第三章會再作詳細的解說。主持人在訪談完觀眾後，會依照其故事內容，指定演員們操作其中一個形式來表演。演員在表演故事時，可以使用布匹作為道具。樂師的演奏也是即興式，樂器種類不限，甚至可以人聲，以配合台上的演出：提示表演的開始或結束，或是為表演伴奏。

一人一故事劇場的操作手法中，有兩項特別要提出說明，第一項是「儀式 (ritual)」，第二項是「同理心傾聽原則」。首先，一人一故事劇場社群的習慣用語「儀式」，指的即是該劇種的操作手法和內容，從空間配置⁴、演出形式架構、演出流程執行項目到操作者的工作細節內容等都包含在其中。特別常被提出以提醒操作者注意的規範，是主持人在聽完觀眾的故事之後，必須說一句：「請看。」

(Let's watch)，以告知觀眾與演員故事的表演要開始進行。而演員在表演完故

⁴ 創辦者強納森·佛斯將一人一故事劇場的空間配置稱作「儀式空間」。

事後，必須「一致將眼光投給說故事者，把這段演出當作一個禮物回饋給說故事者」（賴淑雅編，116）。創辦人莎樂思指出，儀式「有助於引發能夠把生活轉換成為劇場的那種被強化的經驗直覺」（124），其「存在的目的是為了具體表達意義」（128）。譚碧琪更進一步針對一人一故事劇場的儀式內容解釋：

所有參與者包括主持人、演員和樂師均清楚重視這些重覆性的儀式：從主持人如何開始暖化氣氛、如何做訪問、說故事人的椅子的位置、演員何時站立準備、樂師如何起奏、停頓，有沒有清楚接受「請看」的開始提示、演員演畢後的眼神、到主持人貫徹一致的支持等，都是十分重要，來建立一個穩定性、尊重性和安全性的容器去承載每一個故事。（68）

換句話說，儀式指的即是該劇場固定的表演程式，它能使非劇場空間轉化成一人一故事劇場的表演場域，而其穩定性則賦予觀眾安全感，進而能順利引導出觀眾的故事。會將操作內容以「儀式」來指稱，是出於該劇場創辦人佛斯對一人一故事劇場的理念和論述。佛斯認為一人一故事劇場創造出能夠接納並融合所有參與者的場域，宛如原始部落劇場儀式所具有的特色與功能。亦有學者⁵針對佛斯的理念進一步提出一人一故事劇場的演出形式具有儀式的內涵，而具有使參與者在精神上洗滌和融合的效果。不過，本論文在討論各操作內容和手法時，並不會從佛斯的儀式論述來切入分析。我認為正如上述譚碧琪所描述的儀式內容，從實際上操作來說，儀式指的就是該劇場的形式架構和各項操作上的執行內容。本論文也會就實際上的操作內容和表現，進一步來提出該劇場試圖達到的社會參與和改革效用。

第二，「同理心傾聽原則」則是內容較具爭議，但也是一人一故事劇場最具特色的操作內涵，指的是主持人和演員須具備傾聽觀眾內在的能力，「以理解故

⁵ 可參考麗亞·丹妮絲（Rea Dennis）〈跨越疆界：一人一故事劇場中觀眾參與的心理狀態〉（2004），以及吳嘉珍〈一人一故事劇場演出儀式內涵之探討—以高雄市教師劇團於梓楠國中的演出為例〉（2011）。

事對於說故事者的意義，並能發覺其中表面上的（有意識的）和隱藏的（無意識的）主旨，而能夠在舞台上展演出來，給予說話者更多對於這故事的省思」（Dauber, 5）。本研究認為同理心傾聽原則是形塑一人一故事劇場氣質和內涵的最重要因素，將會於第三章和第四章作更深入的討論。

此外，一人一故事劇場另有一特殊的概念「故事紅線」，形容的是串連整場故事的軸線，即故事與故事之間的關聯性。創辦人佛斯認為，「說故事人上台分享故事的行為是自發性的，且主持人並沒有特定邀請某種類型故事」（2），但這些故事會互相呼應與對話，並能「在社會層面上彼此產生連結」（2）。也就是說，說故事者們的故事，在不經意中可能會共同反映出某社會議題的現象和問題。由於故事紅線並非一人一故事劇場在操作上企圖執行的項目，本論文將不會對此做深入的討論。

二、 一人一故事劇場的起源和發展

第一場一人一故事劇場演出，發生在一九七五年美國東北康乃狄克州新倫敦郡(New London, Connecticut)。創辦人強納森·佛斯以學校兼任講師與寫作維生，由於自身對戲劇的愛好，而於前一年開始與妻子喬·莎樂思(Jo Salas)以及友人們利用業餘時間在非專業劇場空間表演。據莎樂思回憶，他們一群人「...自稱『恩典劇團』(It's All Grace)，在沙灘上、在智能障礙者之家的草坪上，以及教會的地下室裡表演。我們的表演是即興發展出來的，主題多元豐富、兼顧儀式性，充滿著能量以及或許一點點的混亂」(Salas, 9)。而一年後某天，「晚餐上端著一杯熱騰騰的巧克力，佛斯蹦出了一個想法：一個團員在發光的舞台上，演繹著（非傳統、經典的劇本，而是）台下觀眾的真實人生故事的即興劇場」。(9) 佛斯等人於是開始實驗並實踐該想法，並逐漸發展出一人一故事劇場的形式。

佛斯初發芽的劇場夢之時代背景，是七〇年代美國前衛劇場運動狂飆時期。原本對邊緣族群議題與社會服務工作多有所關注的佛斯，在整體劇場大環境反主

流、反權威氛圍的影響下，也期望能夠「建立一個一般人演出他們社區裡的故事，而故事就從觀眾而來的劇場」（Salas，9）。佛斯的妻子莎樂思，亦為日後協助其建立一人一故事劇場操作內容的關鍵人物，並於一九九三年寫成《即興真實人生：一人一故事劇場中的個人故事》一書，詳細描述此劇種的概念、操作手法與應用方式。從她上述的感性敘述中，已透露出他們創辦一人一故事劇場的基本精神，即是關注常民日常生活的群像與之中的情感流動。

而佛斯對一人一故事劇場之形式與美學的建立，除了基於他有口傳史詩文學研究背景，早年前往尼泊爾擔任兩年和平種子志工，並受當地原始部落劇場之影響，尤為重要。在其《服務性表演：無劇本劇場中的自發性、義務和傳統》（*Acts of Service : Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre*）一書指出，原始部落劇場藉由儀式，而能夠凝聚參與者，並帶領其前往一超越現實的精神狀態。在此融合的氛圍中，個人的故事接著被演出而能被團體接受，進而達到族群內部團結之效用（32-6）。佛斯據此概念建立一人一故事劇場的論述與形式，該劇種以「儀式性」稱呼其形式和操作手法也因此而來。

一九七五年，佛斯接受比肯的莫雷諾中心⁶（Moreno Institute in Beacon）心理劇的訓練，並在其援助下，獲得兩年實驗一人一故事劇場的排練空間。佛斯的心理劇學習，是為了提升自我傾聽他者內在需求的能力，因而更能面對觀眾提供的各種面向的故事（Salas，10）。一人一故事劇场的操作手法「同理心傾聽原則」即是據此發展而來。不過，此劇種並無意將自己定位成專業的心理治療方法。誠然，「同理心傾聽原則」主張操作者應以同理心來傾聽說故事者，並找出故事的意涵，即故事對於說故事者的意義為何，進而表演出來，過程中由於重視觀眾的感受，因而能使其獲得認同和理解。這樣子重視觀眾內在的傾聽與理解的特性，的確常會令人視一人一故事劇場為藝術治療。不過，從心理治療的角度而言，一人一故事劇場僅提供觀眾一可以訴說以及能夠被接納和認同的臨時場域，尚未言

⁶賈寇柏·莫雷諾（Jacob Moreno）於四〇年代發展出「心理劇」（psycho drama），以戲劇形式作為一心理治療的方法。

及改變其背後複雜的邏輯與情感運作。或許，更足以說明此劇種這方面特質的適當說詞，是莎樂思描述的：「一人一故事劇場一直以來都是個『療癒系』劇場」（111）。

心理劇對一人一故事劇場的影響，更在於該劇種之發展與擴充。莫雷諾中心提供的不僅是免費的排練場地，也聚集了一些對佛斯的理念有興趣的夥伴⁷，而在之後的數年不斷實驗並建立該劇種的形式發展。一九七五年，這群人將此劇種命名為「一人一故事劇場」(Playback Theatre)，劇團名同名。並在七七年開始歷時九年，每週一次定時定地開放演出，也受邀到社區內其他單位如醫院、慶典等表演。同時，順著心理劇的社群網絡，一人一故事劇場進而在海外擴展開來。

一九七九年，一人一故事劇團因在紐約一場心理劇國際研討會上演出，而與澳洲人馮斯瓦·巴特 (Francis Batten) 交涉，並受邀於隔年至澳洲開設此劇種之訓練工作坊，因而促使成立雪梨一人一故事劇團 (Playback Theatre Sydney)、墨爾本一人一故事劇團 (Melbourne Playback Theatre Company) 等六個澳洲一人一故事劇團。這些澳洲劇團不僅是佛斯以外最初成立的一人一故事劇團，亦為美國海外最初的一人一故事劇團。比照這次經驗，佛斯等人開始於全美與海外各地開設工作坊，並提供經驗以協助成立劇團。有鑒於整個八〇年代該族群迅速在不同文化底下擴張，而在實踐上各自發展其特色⁸，一九九〇年澳洲一人一故事劇場工作者成立網站組織「國際一人一故事劇場網絡」(International Playback Theatre Network, 簡稱 IPTN)，同時發行第一本網路期刊《交叉作用》(Interplay)。提供平台串連起全球一人一故事劇場團隊的資訊以及實踐經驗，使各團隊間互通有無，並且協助舉辦該劇種的國際研討會。

一九八〇年至今，據該網站統計，全球約有百餘個一人一故事劇團，並在全球五大洲、約四十個國家皆有該劇種之活動蹤跡。

⁷ 在一人一故事劇場的社群裏，「夥伴」一詞為參與者稱呼彼此的用詞，為約定俗成的用法，含有將彼此視為共同體，並消弭其中各階級種族之意。

⁸ 參見勞威 (Nick Rowe)。《扮演他者》(Playing the Other) 第一章〈佈置場景〉(Setting the Scene)。頁 21。

佛斯本身建立的第一個一人一故事團隊，由於不堪長期經營演出的預算壓力與舟車勞頓，於一九八六年正式停止活動。不過佛斯本人仍繼續在德國、日本帶領工作坊的訓練，並在一九九三年於紐約創辦一人一故事劇場學校（**School of Playback Theatre**）。該機構於後在二〇〇六年改名為「一人一故事劇場中心」（**The Centre for Playback Theatre**），主要業務內容為提供資源、訊息交流與課程訓練，協助一人一故事劇場工作者在操作、劇團經營以及從事社會服務事業上的精進。現今全球共有其十一個分支機構，於歐洲有六支分校、南美洲於巴西，亞洲則是位於以色列、新加坡、香港以及日本。中心所舉辦的訓練課程，在整個一人一故事劇場網絡具有高度認證之效用，有志從事該劇種指導的人士，應於中心修習完畢最高階訓練課程「領導者訓練」（**Leadership Course**），才較有一人一故事劇場指導教師之資格⁹。

一人一故事劇場族群間最大的盛會，為「國際一人一故事網絡組織」協助劇團舉辦的國際研討會。該組織於一九九七年協定研討會為每三年半到四年一期，並於九九年於英國、〇三年於日本、〇七年於巴西，以及去年（2011）的德國舉行。研討會以小組工作坊、小組議題研討以及演出觀摩的方式進行。各洲際區域間也會不定期舉辦聚會，如亞洲地區二〇〇七年於新加坡，〇九年則在臺灣（枋彩蓉，10-11）。

二〇〇〇年，佛斯開始進行「天秤計畫」（**Lybra Project**），於政治衝突災區安哥拉與中非，以及美國卡催娜颶風災區，利用一人一故事劇場進行社工服務，試圖藉由各種族、階層、性別等各面向出發的觀點故事，達到遠程種族融合與災後創傷的恢復（**Feldhendler**，9）。因該劇種的發展與社會工作一向關係密切，「一人一故事劇場學校」因而改名為「一人一故事劇場中心」，試圖在社會工作的應用上，提供連結資源給予劇團與工作者協助。在其宗旨中顯其遠見：「一人一故事劇場，藉由聆聽、同理心、能量與生命力，展現出不同文化的觀點、特性與故

⁹ 據高仔真指出，此項要求為一人一故事劇場中心的期望，許多從事指導一人一故事劇場的工作者也並無修業「領導者訓練」課程。高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

事，鼓勵並促進個人與社群對外發聲」。¹⁰千禧年同年，《交叉作用》也提出一人一故事劇場擴大社會工作運用的宏見，此期期刊主題命名為〈搶救遺忘的故事：社群記憶的建築〉(Tales Rescued from Oblivion: The Construction of Collective Memory)，並在其主編文章中指出：「全球正在遭受劇變帶來的影響。我們的脈搏加快，而人與人之間的網絡、群體意識正因為急速削減而值得關注。我們無法免除這責任，我們必須意識到所處的地方」(Needa, 2)。從最初一個簡單的念頭，即興地演出觀眾的故事，發展至今，一人一故事劇場已從自身關照俗民生活之特性，明確定位其為具社會參與和改革意識的劇種，並廣泛地使用在社會工作領域中。

三、 臺灣一人一故事劇場的發展沿革

臺灣一人一故事劇場的發展，要從李械基 (Veronica Needa) 女士談起。身為英國與香港混血，李械基一九九五年從紐約一人一故事劇場學校畢業，並取得導師認證後，九六年至香港開設社區工作坊引進一人一故事劇場。而後透過「香港亞洲民眾戲劇節協會」以及「香港展能藝術會」¹¹的協助，李「開始邀請各資深一人一故事劇團導師在香港舉辦工作坊，持續並促成香港幾個一人一故事劇團的成立」(李械基, 2005)。在這兩個機構單位的支持下，香港一人一故事劇場迅速擴充，香港展能藝術會並於〇八年成立紐約一人一故事劇場中心香港分支，「香港一人一故事劇場學校」。〇九年一人一故事劇場亞洲聚會上香港展能藝術會指出，該藝術會統計之香港一人一故事劇團的數量為十六，且遠低於實際存在的劇團數目 (Tam, 1)。李械基亦曾言「香港『一人一故事劇場』的發展步伐『稱冠全球』」(林煒詩, 20)。

¹⁰ 參見〈任務宣言〉(Mission)。一人一故事劇場中心網站：
<http://www.playbackcentre.org/our-story/the-mission>。

¹¹ 香港展能藝術會致力於推廣殘疾人士的藝術學習和創作，詳見其網站：
<http://www.adahk.org.hk/tc/main/index.html>。

透過香港民眾戲劇的社群網絡，臺灣差事劇團分於一九九八年和二〇〇〇年，邀請香港一人一故事劇場工作者譚璧祺、莫昭如和李棫基，來臺開辦兩期的一人一故事劇場工作坊。部分工作坊的成員於工作坊結束後，開始自發性地定期團練，而於二〇〇四年成立臺灣第一個一人一故事劇團「一一擬爾」，從事一人一故事劇場在台的推廣與演出工作。順著社會和教育工作領域以及臺灣社區劇場的社群網絡發展，一人一故事劇場以舉辦工作坊的方式，培訓並扶植了許多地方或社群團體成立劇團，並操作該劇種以進行社會服務。這種拓展的模式，可以北投一人一故事劇團「女巫劇團」的創團緣由作為例子來進一步具體說明。女巫劇團是由北投「社團法人台北市八頭里仁協會」發起並支持的組織，該協會以「提倡社區關懷、發揚社區倫理、推動社區服務」¹²為成立之宗旨。二〇〇三年，協會邀請戲劇教育、亦是一人一故事劇場工作者高仔真¹³，開辦一人一故事劇場培訓課程。課程結業後，參與學員因「明確表示對一人一故事劇場的肯定，於是全體決定自費也好就是要將她好好的在北投深根」¹⁴，有志以此劇種推動在地社區發展，進而成立女巫劇團。臺灣其他一人一故事劇團的創團模式，大抵如是。而各劇團的活動內容除了定期團聚團練，主要便是於在地社區單位或社會、教育事業機構¹⁵操作一人一故事劇場作演出服務。

二〇一〇年，有鑒於這六年來，臺灣一人一故事劇場工作者人數擴增，卻無統一交流的平台，在操作者李志強等人的推動下，成立臺灣一人一故事劇場協會。而據該協會隔年初工作坊的會後統計，目前臺灣共有十五個一人一故事劇團，即台北「知了劇團」、台北「一一擬爾劇團」、台北「女巫劇團」、台北「盒子劇團」、台北「有你劇團」、台北「左手香劇團」、台北「這一團劇團」、台北「光

¹²參見「社團法人台北市八頭里仁協會」官方網站：<http://www.peitou.org.tw/>

¹³高仔真為知了劇團的發起人。二〇〇〇年於差事劇團舉辦的工作坊上，首次接觸一人一故事劇場，而後便開始進修、操作演練與推廣該劇場，是目前推動臺灣一人一故事劇場發展的重要人物之一。

¹⁴同註 10。

¹⁵公部門或私人機構皆有。如我於本研究前期曾參與觀察「女巫劇團」和台北士林「盒子劇團」在新北市警察局的演出服務（2011年4月26日）、「女巫劇團」於台北市活泉之家（伊甸社會福利基金會相關事業機構）的演出服務（2011年5月28日），以及「盒子劇團」於台北市福林國小的演出服務（2011年5月30日）等。

腳的愛麗絲劇團」、基隆「遊戲基地劇團」、新竹「你說我演劇團」、台中「中部168劇團」、花蓮「花天久地劇團」、台南「南飛·嚼事劇團」、「高雄教師團隊劇團」以及屏東「飛飛劇團」。

第二節 一人一故事劇場相關研究

創辦人佛斯與莎樂思兩人於一九九〇年代後期開始推動一人一故事劇場在學術上的討論，試圖為過去的實踐成果提出一個具體的論述¹⁶，而能進一步為該劇種的社會改革企圖激盪出更多元的實踐潛能與方法。在九七年的研討會論文集集中，佛斯指出，一人一故事劇場從七〇年代開始實踐與實驗，至今其概念與操作目標已與最初始的設定有所不同。在草創時期，佛斯是將一人一故事劇場視為美國前衛劇場運動中的一環，並汲取亞陶（Artaud）殘酷劇場或葛羅托斯基（Grotowski）貧窮劇場等的概念與美學進行練習和實驗。之後他為求在該劇場中創造出如原始部落劇場儀式的氛圍效果，於是吸取了宗教學與心理學的相關知識，而更進一步形成一人一故事劇場的概念、形式與操作手法。另一方面，在經過了二十年的實踐，一人一故事劇場的實踐目標也已轉化並確立其具有社會參與和改革性質，是為「癒合個人乃至整體社會中，因不公平的現象和世界動亂所導致的惡化現象」（Fox，7）。

綜觀上述以及前一節的一人一故事劇場的發展脈絡，可知，一人一故事劇場在七〇年代至九〇年代中，是其實驗與拓展時期。而至九〇年代後，才確立其為應用戲劇的一種，並強調出其與民眾互動的特質以及社會改革的目標。但由於不同操作者或劇團在實踐上各自發展出多重樣貌，對於該劇場的概念、操作方法及其目標效用也各自有其解釋脈絡和說法，使得論述上的討論顯得零散分歧。此外，儘管一人一故事劇場成功地吸引全球眾多人的參與，相關學術文獻卻不多，

¹⁶ 參見佛斯〈多元聲研討會論文集序〉，頁5。

難以從稀少又凌亂的研究中定奪該劇種具體的論述。本節僅試圖從有限之研究文獻中，理出一人一故事劇場論述上幾個主要討論的項目，以釐清該劇種在概念、操作手法以及企圖之社會改革效用，各種不同面向的解釋，而能作為本論文的研究背景與基礎。

一、 國外相關研究

國外相關研究文獻大致可區分為兩類。第一類的內容為一人一故事劇場在應用上的實踐經驗和成果，它並非以該劇場作為主體來切入討論，而是討論操作者在以該劇場作社會工作服務時所觀察到的各種現象和問題，進一步點出該劇場在社會參與和改革上的成效。第二類的內容則與本論文試圖要討論的主題相關，是以該劇場作為主體來切入，記錄其發展沿革，以及討論整體形式、架構方法上的操作概念、內容、美學以及成效。

第一類文獻方面，長期操作該劇種教學的比夫·霍斯金（Bev Hosking）與克麗絲汀·潘妮（Christian Penny）在其〈一人一故事劇場為社會改革之方法〉（Playback Theatre as a Methodology for Social Change）一文，說明自身在印度與吉里巴斯共和國（Kiribati）開設培訓工作坊的安排過程和經驗，並指出該劇種「並不能直接改變參與者的態度，而是提供機會讓其藉由聆聽與接觸別人的經驗，重新看待自身的處境……而能夠使參與者對附加其上的社會意識形態，有更全面的理解與體會」（3）。黛比·海恩（Darby Hayes）的〈賦權邊緣者：往事 V.S. 前途的故事〉（Empowering the Outcast: Past versus Future Storytelling），則闡述其在監獄帶領受刑犯學習一人一故事劇場的經驗，而指出「藉由觀看自己的故事表演，說故事者會對自身的故事產生疏離感，而能以一更客觀的角度重新經驗它……提供說故事者更宏觀的社會和心理¹⁷視野」（15）。寶拉·帕特森（Paula

¹⁷ 社會心理學。主要是研究個人的思想、行為和情感如何受到外在他人、社會和價值觀念等的影響。

Patterson) 的〈醫院迴廊上的表演：一人一故事劇場應用在醫療體系的研究〉(Acting Out in Hospital Corridors: Playback Theatre in a Medical Setting)，則紀錄自身在佛羅里達莫菲特醫院(Moffitt Hospital)的演出服務經歷，內容主要是說明該醫院藝術治療計畫的規劃方式和內容，並提出和檢討自身和該計畫的合作方式與過程。而在該劇場的演出服務成果上則指出，「許多藝術治療師都同意一人一故事劇場能使參與者建立共同意識，是該計畫其它藝術治療方法所沒有的效果」(3)。此外，在一人一故事劇場的期刊《交叉作用》中，亦有許多操作者書寫其自身在社會服務上的各種經歷和體驗，由於並非和本論文的研究主題相關，在此不贅述。在這類文獻中，關於一人一故事劇場對參與民眾所產生的效用，其論點普遍為能夠建立參與者的「不一樣的觀點」、「認同感」或「社會意識」等上。而對於該劇場如何操作以達到上述之效用，其描述則較籠統且片面，主要僅指出並歸因於該劇場創造出一個民眾集體訴說、傾聽和觀看彼此生命經驗的場合/場域，強調民眾生命經驗的智慧和價值，而缺乏從該劇場的演出內容和操作手法上切入的具體分析和探討。

第二類文獻則是以一人一故事劇場為主體，討論其概念、手法、社會改革之企圖和效用……等，試圖為該劇場提出定義、定位和價值。一九九九年創辦人莎樂思發表〈什麼是個好的一人一故事劇場〉一文，指出一人一故事劇場「是劇場，而劇場是一種藝術……它同時也是一種以服務觀眾為目的的社交互動過程，並有著服務觀眾的目標」(2)。換言之，一人一故事劇场的操作必須同時兼顧藝術表現和社會互動之效用。不過，莎樂思並沒有進一步詳細闡述一人一故事劇場在這兩者表現上的定義和內容，也未具體說明實踐上該如何操作而得以達成這兩者目標。在該劇場的藝術表現上僅指出「所有種類的藝術皆具有一些相同且公認的優良元素……包括程式的創造、形式和內容的結合度、原創性、高執行能力」(4)……等較籠統的概念說明；而在該劇場的社會參與和互動之企圖上則僅指出其能夠創造一個「讓民眾有彼此聆聽、認識與關懷的場合」(6)，所提供的操作方法也片面且籠統，如：「按照演出主題精確地規劃演出內容、選擇舒適的演出空間、開

場時創造機會讓參與者彼此認識、營造互相尊重的氣氛……」(5)等。

除了指出一人一故事劇場需同時兼顧社會性和藝術性，該文另一方面則是在主持人和演員的操作內容上提出一些定見。主要是強調操作上遵守「同理心傾聽原則」的重要，並指出故事的表演目標，在於「傳達說故事者經驗到的意義」(9)。基於此，莎樂思認為一人一故事劇場的演員需要具備同理心以及自發意志 (spontaneity)，而與以表現藝術為目的的演員不同之處，在於前者不以「演員」自居，而是意識到自己對觀眾的服務關係 (10)。

一九九九年，創辦人佛斯發表〈我們這個時代的儀式〉一文，對於一人一故事劇場內涵的見解，除了同意莎樂思所提出的藝術性與社會性，另外強調該劇场的操作還必須兼顧儀式性，才得以達到一人一故事劇場訴求的精神與效用，即，集體經驗情感與思想上的轉化提升。

佛斯所謂的儀式性是基於維多克·透那 (Victor Turner) 的闕限 (liminality) 理論¹⁸而來，他指出：「維多克·透那使用『闕限』一詞來形容儀式活動中的參與者，其意識狀態如何超越現實……而由於它使他們 (參與者) 脫離日常生活狀態，而能產生出創造力，並促使其共同轉化、提升」(9)。如前一節所述，佛斯從原始部落劇場與口傳文學發展一人一故事劇場之形式架構，並稱呼其展演空間為儀式空間，形式為儀式結構，執行步驟與規則為儀式行為。佛斯認為在此具儀式內涵的形式架構的操作下，觀眾能夠被帶領並進出闕限狀態，而達到集體更新和轉化思惟之效用。佛斯於該文更進一步指出在操作上該如何執行，而較能有效地達到儀式之作用：「(操作者具有) 尋求改變的高度意志、堅守演出的流程和規範、創造入神 (ecstatic) 的情感能量、使用特別且具有韻律的語言，以及維持住能夠提升和變型的最高目標」(12)，以及「說故事者必須來到說故事的位置上，

¹⁸ 范金納普 (Arnold van Gennep) 的通過儀式 (The Rites of Passage) 理論，指出儀式是狀態 (包括實際社會行為場合或人類心理意識) 到狀態之間的過渡模式。而此模式具有三個進程階段，即一、分離，主體從原有現實狀態抽離。二、過渡，即闕限階段，主體在此階段會經歷轉化。三、整合，主體以新的姿態回到現實狀態。維多克·透那則基於通過儀式理論，對闕限的狀態深入闡述，指出該狀態為反結構性，是現實結構性社會的相反狀態，主體於此能夠經驗創新、改變或成長，並且由於它打散原現實社會的各種結構性，主體跟主體間在此狀態能夠體驗到「交融感」。

說故事者在演出過程中必須留在這個位置上，說故事者必須說個人的故事。演員在被挑到擔任角色時要站起來，演員在訪問的過程中不可以說話……這些僅是儀式操作中的部分」(13)。由上述可知，一人一故事劇場的儀式即是其表演程式(含形式、架構合規範)，但在關於其操作上該如何執行而能達到其所述的「集體更新」之效用，仍未見清晰的說明，而是藉由闕限理論來切入提出該劇場能夠達此效用。我認為以闕限理論來切入討論劇場表演程式，則任何形式的劇場理論上皆具有闕限的歷程和功能。故本研究在討論一人一故事劇場的形式架構和規範時，僅將其視為操作者的方法或策略來加以深究。

麗亞·丹妮絲(Rea Dennis)延續佛斯的儀式論述，從范金納普(Arnold van Gennep)的通過儀式理論，與維多克·透那(Victor Turner)的闕限(liminality)理論，切入分析觀眾在參與一人一故事劇場中的狀態變化過程。其研究指出觀眾在參與初期時會產生緊張和焦慮的情緒，而抗拒上台講述故事，即在闕限門檻前搖擺。若能接受闕限的召喚而自發地上台說故事，則可體驗一種流暢感(flow)¹⁹。該研究所提供的觀眾訪談資料，能具體理解觀眾在參與該劇場時的感想和感受。不過，同我上段所述，該劇場如何「召喚」觀眾自發性參與，應從其操作上的執行層面來探討，而非出自於想像的闕限體上。

綜合以上的第二類文獻來說，佛斯與莎樂思所建立的一人一故事劇場論述，指出一人一故事劇場需兼有藝術性、社會改革效用或儀式性，但在其各別定義和如何操作上卻缺乏精確的說明。戴菲(Fe Day)的論述則為一人一故事劇場的操作和企圖提出較明確的方向。在其文〈直到我聽見我說什麼為止我該如何知道我是誰或身處何處？〉(How do I Know Who or Where I Am until I Hear What I Say?)中，則將一人一故事劇場的功能分作三項來討論。一、一人一故事劇場開啟現代人與人之間的對話，而能藉由他人來了解彼此。為達到此效用，在操作上「主持人需要在觀眾和社群上建構一種小眾意識，同時也建構出一種關懷意識，一種對

¹⁹ 麗亞·丹妮絲引述心理學學者米哈理(Csikszentmihalyi)的心流(flow)研究，指出這種流暢感是產生在「自發努力地完成某些困難且具有意義的挑戰時，一種身心都伸展到極限的感覺」(米哈理，3)

於說故事者所敘說的族群的關懷意識」(8)。二、一人一故事劇場是將語言敘事轉化為身體表演的美學經驗，而為達到此效用，一人一故事劇場「在演練中肯定各種身體的形態、可能與不可能、年齡和其才能，著重在適當的身體訓練，在表演中鼓勵勇氣、技巧和大膽的表現，並且強調顛覆『舞蹈』(dance)或『美』(the beautiful)的刻板印象」(8-9)。三、一人一故事劇場能將「世界的建構脈絡再現出來」(9)，而為達到此效用，演員「不僅須展現表演技巧，也需展現他們的知識、直覺、憂傷(heartbreaks)和啟迪(illuminations)」(9)，也因此，一人一故事劇場的演員「有時要比專業劇場操作者還具有挑戰性，(也許)因為演員不較是被定義為技巧的展現者，而更會是被定義為『公民演員』(citizen actor)，是為社群的需要而表演」(10)。儘管戴菲的論述較佛斯和莎樂思來得有系統，但仍在該劇場的形式和規範的操作上缺乏更具體的說明。漢瑞斯·渡柏(Heinrich Dauber)的提問便值得深思：什麼樣的表演對觀眾而言是「有效」的？觀眾的故事有所謂的「真實性」而必須在表演上遵循嗎？什麼樣的表演對故事文本而言是適當的？在什麼程度下的觀眾互動對該劇種來說是成功的？而又什麼樣的演出對該劇種來說才能落實社會改革的功效？(6)

尼克·勞威(Nick Rowe)在其著述《扮演他者》(Playing The Other)中，則就其自身操作一人一故事劇場十多年的經驗，提出「開放性表演」(openness)之概念，指出該劇種在操作上的目標，即是「在整場演出中能有股能量流動或開放性，而使故事和其內在的真理能被檢驗、揭露、反映某種現象，或是改造」(32)。進一步指出，開放性表演所具備的要素為，故事結構鬆散而能有空間給演員發揮、說故事者所訴說之內容應有某種程度上的坦白、說故事者應能理解並接受自己的故事在表演中會有所改變、故事的表演應求與觀眾對話、在故事的表演上使用象徵與開放式結尾留予觀眾想像，以及操作者態度上需誠摯並樂於接受挑戰……等，具有這些特質的演出，勞威認為才是較成功的一人一故事劇場演出。儘管勞威的論述已較佛斯與莎樂思來得細緻與深入，但所提出的「開放性表演」的定義與操作內涵仍舊顯得模稜兩可。並且，「開放性表演」立論的基點並沒有

關照該劇場之社會改革企圖，而是僅從觀察該劇場的演出/表演形式和及其效果，所提出之論述²⁰。另一方面，勞威也指出一人一故事劇場的運作前提，需要觀眾在情感上深度且積極的參與（31），因此，該劇場會涉及到企圖引導觀眾從私領域曝光在公共空間的危險，使得該劇種無可避免會面臨到表演上的倫理問題。更確切地說，一人一故事劇場既然是在有意識地操作下引導出觀眾的隱私，它也必須承擔此引導行為的責任，而使得在故事的表演上必須關照到觀眾的感受，不得由演員自行發揮。

承接勞威所言，一人一故事劇場在表演故事上的倫理性，亦是該劇場論述主要討論的問題之一。由於該劇場的規範指出操作者在面對說故事者的故事時，須以同理心來傾聽，且在故事的表演上，須展現出說故事者的涵義。這使得演員在表演的詮釋上有是否越界的問題和危險在，一方面得顧及說故事者的感受，一方面則要表現其即興表演的創造能力。這兩者之間的拉扯，恐怕是今日一人一故事劇場面臨的核心問題，正如早期參與該劇種創辦歷程的朱蒂·史瓦羅（Judy Swallow）於二〇〇〇年所述：

一人一故事劇場在眾多社會工作者以及藝術家的操作下，如今已廣佈在全球，因此，有許許多多優秀的團體，能夠彼此分享新的形式與概念。但是，操作上的問題也接踵而來：表演要走向主觀還是客觀、激進亦或是幽微地涉入議題，應該藉由誰以及控制什麼樣程度的演出品質、什麼狀況下一人一故事劇場會對觀眾造成傷害，以及該劇種該如何操作以達到高層次的社會改革目標？（16）

綜觀前述第二類文獻，一人一故事劇場在闡述其社會改革效用，缺乏從整

²⁰ 勞威並不是指該劇場沒有社會改革之效用。「一人一故事劇場，我必須要指出，的確使邊緣族群的聲音有機會被聽見和被理解，讓不一樣的意見發聲。這也是一人一故事劇場社群的宣稱，也是實踐上能夠被驗證的成效。然而，我認為在看待該劇場形式時有更有興趣的觀點，即它提供一個空間，使再現經驗（representing experience）的程序能被實際看見」（勞威，171）。

體戲劇形式的操作內涵切入的分析和討論。此外，在其社會參與和改革的效用
上，也僅側重描述一人一故事劇場提供了一個各色族群皆能平等發聲的場域，呈
現出其普世人性關懷，而缺乏更細緻和深入的描述。本論文即是希望透過分析一
人一故事劇場整體的操作內涵，以理解其戲劇形式如何達到什麼樣更具體的社會
參與和改革的效用，而能在學術上為一人一故事劇場提獻一基礎的研究成果。

二、 國內相關研究

臺灣方面，目前現有關於一人一故事劇場的專書，僅有莎樂思《即興人生故
事：一人一故事劇場中的個人故事》的中文譯本。學術研究方面，則共計有四篇
碩士論文：陳英峰〈一人一故事劇場應用於國中社團之研究—以左營國中戲劇社
為例〉(2011)、吳嘉珍〈一人一故事劇場演出儀式內涵之探討—以高雄市教師劇
團於梓楠國中的演出為例〉(2011)、沈佩誼〈應用一人一故事劇場於幼兒情緒表
達能力之行動研究〉(2011)，以及枋彩蓉〈婦女參與一人一故事劇場對於母職實
踐之轉化：以北投女巫劇團為例〉(2008)。陳英峰記錄本身帶領國中戲劇社團學
習操作一人一故事劇場之歷程，以提出該劇種對於青少年提升人際互動能力與藝
術創造力之效用。沈佩誼則以一人一故事劇場作為教學方法，應用在托兒所幼兒
的情緒表達能力學習上，而指出在該劇場的形式引導下，可使參與幼兒在表達情
緒上建立出規則和模式。綜合上述兩篇，皆是設計一人一故事劇場為教案方法，
歸納、分析並驗證其作用在特定參與者上的預設效果，為此方法日後在教育應用
上提供取材經驗。枋彩蓉則透過質性研究方法，參與觀察以及訪談女巫劇團，探
討劇場實踐對於改變婦女社會能動性之影響成效。

臺灣的一人一故事劇場發展史甚短，自二〇〇四年第一個劇團「一一擬爾」
成立至今，到二〇一一年統計全臺共十五個劇團，顯示該劇種的擴充甚為迅速。
從其擴展史又見，國中小學校輔導室、公立圖書館、公私立社會福利事業機構以
及社區單位等機構，多為該劇種培訓工作坊的主辦單位，亦為舉辦該劇種演出服

務之主要機構。而工作坊以及劇團參與者多半為退休人士、家庭主婦、國中小老師與社會工作者。可見，一人一故事劇場於臺灣是依循教育與社會工作網絡迅速擴充，而這也反映出該劇種在這兩類領域中深具成效。陳英峰、沈佩誼與枋彩蓉三人的論文，則是進一步在學術上對此現象提出更具體的說明，而從社會學或教育學層面切入，為該劇種應用在各年齡層的成長教育上提出肯定。

唯一以一人一故事劇場作為主體來切入的研究，吳嘉珍延伸澳洲學者麗亞·丹妮絲（Rea Dennis）的研究，思考佛斯建立的一人一故事劇場之儀式論述，並在個案中試圖驗證透過具有儀式性質的戲劇形式，參與觀眾能夠經驗人類學者透納的儀式論述中的「閼限」時期，而在過程中「產生『交融』的情感，並起到『轉化』的作用」（204）。其論述的切入研究方式，在於指出一人一故事劇場對觀眾產生的效用，是經由其佛斯闡述之儀式內涵的戲劇形式而來。

臺灣一人一故事劇場起步晚，但發展甚為迅速，顯見國內在社會工作、教育學習以及社區劇場發展上有其需要。本論文即是希望能為目前臺灣一人一故事劇場的實踐提出一種成果，並不同於現有的研究文獻，以操作內涵的研究使國人更理解一人一故事劇場的執行內容與效用，而為其日後的發展與推廣提供一種參考的方向。

第三節 研究議題和研究架構

本論文研究主題為臺灣一人一故事劇场的操作內涵，更確切地說，是試圖理解臺灣的實踐者，是如何操作該劇種戲劇形式以企圖對觀眾達成什麼樣具體的社會改革之效用。而本論文之所以嘗試以操作內涵來切入思考臺灣一人一故事劇場，有以下兩項動機。

第一個動機出自於我個人觀感。我第一次以觀眾身分參與一人一故事劇場演出時，對於該劇場試圖對觀眾表達出的效果，無法清楚判斷跟掌握。原因在於我

無法進入該劇場的程式語彙，因此引發我對其戲劇形式的好奇，而開始本論文的初期研究。在此階段，除了觀賞知了劇團、一一擬爾劇團等的公開演出，我也曾參與觀察女巫劇團和盒子劇團於社會機構的幾場演出服務²¹，以及參加一一擬爾主辦和主持的二〇一一年七月「一人一故事劇場基礎訓練工作坊」，和二〇一二年一月台灣一人一故事劇場協會主辦、李械基主持的「Veronica（李械基）國際導師工作坊」。我從不同面向去認識該劇場在臺灣的現況，目的都是希望能夠對該劇場的演出和操作有更深入的理解。

第二個動機，從一人一故事劇場的歷史發展和文獻回顧中可見，該劇場具有社會參與和改革之企圖，但在討論此企圖時，卻缺乏從該劇場整體的操作手法來切入的分析。目前的研究在討論該劇場的社會改革企圖時，呈現有兩類研究狀況：第一種可以比夫·霍斯金與克麗絲汀·潘妮的〈一人一故事劇場為社會改革之方法〉，或陳英峰的論文〈一人一故事劇場應用於國中社團之研究—以左營國中戲劇社為例〉為代表。這類研究的切入點，在於觀察民眾在參與一人一故事劇場時的過程和改變，以提出該劇場的社會參與和改革效用。第二種研究是從該劇場的內涵來切入討論，雖然有強調出它具有社會參與和改革之企圖和效用，但並沒有詳細說明該劇場是如何操作戲劇形式而達到此效用。此外，這兩類的文獻在指出該劇場的社會參與和改革效用時，大都僅強調出「故事」以及「群體聯絡/聯繫」的力量，即該劇場創造出一個場域使民眾發聲，也使其彼此認同和接納，建立群體共同意識。但我認為劇場是一個多種元素交叉運用和影響的複雜機器，若一人一故事劇場能夠創造一個場域使民眾獲得改變的力量，那麼促使它成功的原因應該不僅止於「故事」或「群體聯絡/聯繫」身上，而應從其整體形式架構的操作來檢驗/檢視其是否有達到其理想的效果。

基於上述原因，本論文試圖以操作內涵來觀看一人一故事劇場如何對觀眾達到社會改革之效用。由於該劇場和觀眾互動的過程，可分為兩個階段，第一個階段為該劇場的形式邏輯建構以面對和引導出觀眾的故事，第二個階段則是以故事

²¹ 參見註 13。

的表演來回饋/回應給觀眾。據此，本論文也將操作內涵分作兩大項，即該劇場的「形式、架構和規範」，以及「故事的表演」，並分別在本論文的第三章和第四章做深入的討論。

從圖二可見，一人一故事劇場的基本操作模式，為「主持人訪談、觀眾說故事以及演員表演」三段流程步驟。在此操作模式中，主持人和演員在面對說故事者時，是以同理心來傾聽，並試圖抓住故事對說故事者的意義，即故事的意涵²²。接著，主持人會根據故事的意涵，選擇適當的故事的表演形式來指示演員接續演出。演員的表演則是以服務說故事者為目的，表演內容需求展現故事的意涵，而非個人的戲劇表演技巧或魅力。上述流程可藉由下圖說明：



圖三：一人一故事劇場的操作流程

關於第一、二項步驟「傾聽」和「故事意涵」，本論文將於第三章第一節進一步深入地說明。而第三項步驟則於第三章第二節。關於操作者的操作內容和表演，則將於第三章第三節以及第四章做探討。本論文試圖理解這四項操作步驟的內涵，以釐清在此操作模式下：一、一人一故事劇場對觀眾所訴求的效果為何，而此效果並具有什麼樣社會參與和改革之意義；二、是否每個操作步驟在達到此效果上都能夠有效發揮。進一步則提出這樣的操作模式，在戲劇表演美學和訴求之效果上有什麼樣的限制和衝突的現象，而能為目前臺灣一人一故事劇場的操作現況貢獻拙見。

²² 關於故事的意涵之定義，本論文第三章第一節會再細述。

第四節 研究對象和研究方法

本論文以「知了劇團」的公開演出作為研究對象。知了劇團為高仔真所發起，二〇〇七年正式成團並開始對外演出。高仔真於二〇〇〇年參與差事劇團舉辦的一人一故事劇場工作坊，首次接觸到該劇種，並開始演出和推廣一人一故事劇場。〇六年更自美國一人一故事劇場學校修畢「領導者課程」，同年並成立組織「悅萃坊」，定期舉辦一人一故事劇場的學習工作坊來推廣該劇場。目前臺灣一人一故事劇團係有七個團是經由高仔真的帶領與指導下所成立，包括：女巫劇團、盒子劇團、有你劇團、左手香劇團、南飛·嚼事劇團、高雄教師團隊以及你說我演劇團²³。高仔真可說是目前推動臺灣一人一故事劇場發展的要角之一。

「悅萃坊」主推廣，而知了劇團則是規劃和執行演出。知了劇團每年會有約四到五場的演出。其中兩場為每年定期，並且是針對「夢」和「人權」兩個議題來做規劃演出。「夢」的演出會參與台北藝穗節而進行製作，為公開售票演出，演出時間約在每年的八月至九月。而「人權」議題的演出則會舉辦在世界人權日，即十二月十日前後，演出不一定會公開，如二〇一一年的人權議題演出，即是至私人機構陽光基金會作演出服務。此外，知了劇團每年也會不定期且不定主題另作一至兩場的公開演出，如二〇〇九年六月的《出走/回家》，或二〇一二年五月的《這些年 那些事》等。或是接受社會機構邀請，於特定場所對特定對象作演出服務。知了劇團目前團員共計十二人，每週固定團練一次。

表一：知了劇團歷年演出作品資料

演出名稱	時間	地點	非公開演出 (打勾者)
心光乍現	2007/12/19 19:	台北市表演 36 房	

²³ 「你說我演」劇團的初階訓練是由李志強先生所帶領，而後才由高仔真帶領培訓。

	30		
春心蕩漾	2008/03/28 19 : 30	台北市文山婦女暨家庭 服務中心	
吳興國小回饋演出	2008/06/12	台北市表演 36 房	~
啟航	2008/8/30 10:30、14:30	台北國際藝術村	
公益演出	2008/10/05 10:30 2008/11/02 10:30	台北市文山分館戲林廳	
人權議題演出《我記得》	2008/12/07 10:30	台北市文山分館戲林廳	
阿嬤的故事	2009 (時間缺漏， 但共演出三場)	地點缺漏	~
畢業季	2009/06/11	直潭國小	~
出走/回家	2009/06/20 14:30	台北市蓮德品素天地	
話說夢·夢說話	2009/09/05 10:30 2009/09/06 10:30	台北市電影主題公園	
人權議題演出《韌性與希望》	2009/11/21 19 : 30	牯嶺街小劇場	
仲夏夜之夢	2010/09/03 19:30 2010/09/12 14:00、19:30	台北市剝皮寮演出空間	
八八風災展翼天使計畫	2010/06/18	台中縣生命線協會	~
八八風災展翼天使計畫 《心聲戲語》	2010/10/01 19:00	高雄佛光山南屏別院	~
人權議題演出	2010/12/04 19:30	台北市立啟聰學校	
爸/媽人權之夜	2010/12/13 19:30	台北市西區單親服務中	

		心	
請、謝謝、對不起	2011/05/21 19:30 2011/05/22 14:30	台北市倉庫藝文空間	~
夢見×遇見	2011/08/20 19:30	高雄佛光山南屏別院	
夢見×遇見	2011/09/03 14:30 2011/09/11 14:30、19:30	台北國際藝術村	
人權議題演出 《人權路上你我他》	2011/10/14 19:30	台南人劇團	
人權議題演出	2011/12/04 14:30	市長官邸	~(陽光基金會主辦)
人權議題演出	2011/12/11 14:30	阿助那裡咖啡廳	~(陽光基金會主辦)
這些年 那些事	2012/05/19 14:30、19:30	中國文藝中心	
愛與礙	2012/05/25	中國文藝中心	~(森林實驗小學主辦)

※廖婉伶製表

本論文以知了劇團的操作及演出經驗作為研究和考察的對象，方法則為訪談和演出資料分析，希望從中理解一人一故事劇場的形式是如何被操作。訪談的部分主要會針對對象的操作經驗和操作概念作調查，目的是希望直接透過實踐者的操作經驗，來為一人一故事劇場的形式和規範等提出更具體的定義和內容。演出資料分析方面，本論文僅就知了劇團的公開演出作為研究內容，由於非公開演出

是針對特定族群對象或場和所做的演出服務，其操作內容和目標會根據對象單位的要求或對象的特質做更動，無法與公開演出的操作相提並論，這部分還有待日後的研究來深探。另一方面，由於該劇團的演出並非都有留下記錄，所以本論文僅就其現有的演出資料來討論，而計有以下資料，並按照年次為：《話說夢·夢說話》（2009/09/05 以及 2009/09/06 兩場）、人權議題演出《韌性與希望》（2009/11/21）、《仲夏夜之夢》（2010/09/12 下午場）、《心聲戲語》（2010/10/01），以及《請、謝謝、對不起》（2011/05/21 以及 2011/05/22 兩場）共計七場演出資料。並且，本論文基於尊重說故事者的隱私，在引述其故事時，一概用代號來指稱說故事者。



第二章 西方應用戲劇論述與台灣社區劇場論述

在嘗試理解一人一故事劇場的操作內涵之前，本章先針對西方應用戲劇論述與台灣社區劇場的內涵作整理，以釐清戲劇運用在促進社會發展和改革上，過往的歷史脈絡、基本概念與臺灣的現況發展。

西方應用戲劇論述興起於九〇年代，是較年輕的學科類別，它泛指所有以戲劇形式作為社會改革方法的劇種。臺灣目前在學術上尚無對此的相關論述，僅有王婉容一文〈應用戲劇的開創性與實踐初探〉，指出應用戲劇是相對於傳統主流劇場的戲劇創作模式，並有其草根的思惟價值與美學。王並指出臺灣應用戲劇的發展起源於國民政府解嚴後，包括文建會政策推動下的社區劇場運動，以及民間團體或機構自行發展的應用戲劇類活動如：老人口述歷史回憶劇場、展能劇場、一人一故事劇場、原住民劇場、勞工劇場、青少年劇場、更生人戲劇展演、癌症病友戲劇聯演等（48-9）。根據王的說法，臺灣的社區劇場、一人一故事劇場、展能劇場、原住民劇場、青少年劇場等，皆屬於應用戲劇的範疇。除了此文之外，在臺灣，關於戲劇如何介入社會和改革社會的討論，多屬於社區劇場論述的範疇。

臺灣社區劇場的概念源於西方。林偉瑜在《當代臺灣社區劇場》著述中，為追溯並釐清九〇年代臺灣社區劇場的內涵，對英美兩國社區劇場的脈絡與概念已有深入整理。但時至今日，臺灣社區劇場在政府政策的支持與引領下，已深具在地化的特質，且內容多樣複雜。賴淑雅在《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》中，將一人一故事劇場、教習劇場以及發展劇場等，都納入社區劇場的實踐種類中。可見，賴定義下的社區劇場，有泛稱所有應用戲劇劇種的意味在。不過，就賴與王的觀點來看，儘管目前臺灣對於應用戲劇與社區劇場的內涵尚無統一定見，但兩者在內涵上多有重疊，意思上也都廣泛指涉以戲劇策略介入社會的劇場。

因此，為使本文更能掌握當代臺灣以戲劇形式介入社會的現況，本章第一節

先著眼於西方應用戲劇的脈絡與內涵，試圖釐清其特質，以作為後續申論一人一故事劇場操作內涵特質的基礎。第二節則整理國內社區劇場的相關論述，從中理解國內「社會/文化介入」的劇場實踐方法與概況，以掌握一人一故事劇場在臺的背景生態。

第一節 西方應用戲劇的形成脈絡與內涵

什麼是應用戲劇？它有確切的定義嗎？就字面上來說，它指稱戲劇為手法，作用在某領域身上，是對各領域中的戲劇策略的統稱、泛稱，一種集合性質的稱號。因應各種領域的條件與需求，而衍生出的多元手段，有可能有一統的操作內涵嗎？九〇年代開始在西方學術界掀起熱潮的應用戲劇討論，並無企圖對其建構權威的定義，一如海倫·尼可森（Helen Nicholson）形容的應用戲劇是「存在在各學科之間的雜種（hybrid）實踐」（2）。各學科的戲劇應用自有完整的論述與操作方法，並且各自有從哲學、社會學、文化研究、表演學...等面向切入的豐富學術討論。因此，在試圖統整定義各學科間分歧的戲劇應用時，多半從歸納之間的實踐方法與特性而來，並以此提出戲劇/劇場在社會改革和發展上的價值與省思。不過，歸納法則亦有相對排除掉小眾應用戲劇的危險，提姆·平特克（Tim Prentki）與席拉·平特森（Sheila Preston）便曾提出警訊：「若應用戲劇作為集合名詞，的確能夠在不同實踐與其語境之中，歸納出一致性和相同特色；可是另一方面.....也正因為它有試圖掩蓋分歧的意味，反而強調出底下不同實踐概念與目標的衝突與矛盾」（10）。

由於應用戲劇的內涵為綜合各學科間的實踐和操作方法而來，底下在整理關於其內涵的相關論述前，我先從應用戲劇的形塑脈絡談起，以試圖理解催化應用戲劇論述的歷史傳統和各學科或劇場理論為何，進而更能掌握應用戲劇複雜的內容與特質。

一、 西方應用戲劇的形成脈絡

關於西方應用戲劇的形成脈絡，各家學者的看法不盡一致。本章節試圖從相關文獻中綜合歸納出七個主要形成脈絡，即西方二〇年代至三〇年代的工人劇場運動(Workers' Theatre Movements)、布雷希特(Bertolt Brecht)的史詩劇場理論、戲劇治療(Drama Therapy)、波瓦(Augusto Boal)的被壓迫者劇場(Theatre of the Oppressed)、教習劇場(Theatre in Education, 簡稱 TIE)、社區劇場(Community Theatre)、以及發展劇場(Theatre for Development, 簡稱 Tfd)，而其各自的內容則分述如下。

首先是西方二〇年代至三〇年代的工人劇場運動。根據海倫·尼克森的說法，應用戲劇最初的源頭，孕育在二十世紀初社會主義的政治和社會氛圍中²⁴。在這大環境的影響下，劇場亦反思自身與社會的關係，嘗試突破傳統美學，而能作為積極反映社會的文化活動。這股反動的力量遂於一九二〇年代迸發，形成「工人劇場運動」²⁵，主要在英、美、蘇聯以及德國展開。其展演內容以呈現勞工階級的困境為主，美學上則「聲稱為現代主義，企圖扭轉以往寫實主義至象徵主義的傳統，而以嶄新的戲劇形式開創戲劇美學」(Samuel, 42)。這波思潮引起的效應，是使劇場反思劇場可以成為什麼，它不再僅能承載劇作家的藝術理念，而可以是辯證政治與社會議題的場域。其實驗精神不僅影響日後六〇年代開始的歐美前衛劇場運動，亦是思考劇場如何介入社會的源頭。

在此時期，尤以德國布萊希特的史詩劇場理論影響後世最為重大。以服務無產階級思想為前提，布萊希特企圖藉由引導觀眾參與舞台上的行動，即，提升觀眾在劇場的生產力，而進一步激發其改造社會的行動力量。以就戲劇能夠反映現

²⁴ 參見海倫·尼克森。《應用戲劇：劇場的禮物》(Applied Drama: The Gift of Theatre)第一章〈應用戲劇概論〉(An Introduction to Applied Drama)。頁 8-9。

²⁵ 根據《左翼戲劇 1880-1935》(Theatres of the Left 1880-1935)，工人劇場運動的起迄時間，為一九二六年至一九三五年。

實的層面來說，布氏則抨擊亞里斯多德以來的劇場美學，是將觀眾擺放在被動位置，並藉由提供美好的舞臺幻象，誘發觀眾情感投入並相信不實的戲劇情境，卻壓制觀眾對現實生活的思考與批判。換句話說，布氏的理論核心在於顛覆過去觀眾與表演的關係，認為觀眾應參與舞台活動而非被動接受，才能達到劇場改革社會的目標。因此，布氏續指出表演上應力求展現疏離效果，才能突破劇場空間中隔絕觀眾的第四面牆，並藉由「一些具有弦外之音的表演行動、態度，或觀照全場演出，參與者（觀眾）才能夠從中獲得啟迪，以及理解社會結構並非既定事實，而是可以改變的現況」（Balme, 184）。儘管布雷希特的理論在當時未見實踐上的具體成果，其強調觀眾參與的概念，於日後被巴西波瓦實驗和發揚，並形成今日應用戲劇的核心操作手法。由此脈絡來看，「布雷希特可視為應用戲劇之父」（Prentki and Preston, 12）。

除了左派思潮下的劇場改革運動，學者克里斯多夫·包姆(Christopher B. Balme)則從佛洛伊德的思想出發，提出另一個形塑應用戲劇的脈絡。包姆指出，今日廣泛使用在公共機構裏的「戲劇治療」，起源背景可追溯至二〇世紀初受佛式影響下的精神分析研究熱潮。在這波熱潮的帶領下，引發關於戲劇作為一種治療方法的討論興趣²⁶，而後由於西方民主國家在二次世界大戰之後，開始重視社會科學與社會福利制度，這股研究也相對具有能夠發展的資源與實驗空間²⁷。其中，賈寇柏·莫雷諾（Jacob Moreno）主張人際互動關係是引發心理問題的關鍵因素，並據此於四〇年代發展出治療方法，即心理劇（psycho drama）。概略說來，心理劇屬於團體治療活動，其最普遍的操作手法，是依照個案的描述，重建事件的情境，並請個案上場分次扮演自己和事件中其他角色，而能從中釐清自我在事件中的情緒緣由與變化，以及其他角色對自我的影響等。由於操作戲劇治療需要有專業的心理治療訓練背景，且操作上並非以引導方式，而是以強制介入來改變

²⁶ 參見克里斯多夫·包姆。《劍橋戲劇研究概論》（The Cambridge Introduction to Theatre Studies）第十一章〈應用戲劇〉（Applied Theatre）。頁 183-4。

²⁷ 參見提姆·平特克和席拉·平特森編。《應用戲劇讀本》（The Applied Theatre Reader）。頁 12。

對象的思考模式，因此，包姆指出部分學者並不將它視為應用戲劇範疇（184）。不過，提姆·平特克與席拉·平特森則舉出近年兒福機構藉由戲劇策略教育問題青少年的例子，提出，儘管今日應用戲劇操作者都與戲劇治療師畫清界線，但在操作過程中與操作對象建立的關係，與治療師和病人的關係高度相似²⁸，其中界線難以畫分清楚。

承襲布萊希特的史詩劇場理論，以及六〇年代革新教育方法「被壓迫者教育學」，波瓦的「被壓迫者劇場」亦為應用戲劇的脈絡之一。巴西成人教育家保羅·弗雷勒（Paulo Freire），受馬克思主義影響，在一九六八年發表的《被壓迫者教育學》（*Pedagogy of the Oppressed*）以及其他相關著述中，提出解放教育的概念，促使波瓦發展被壓迫劇場。《被壓迫教育學》主要特徵為顛覆教育者與學習者的關係，立論出提問式、互動式的對話教學，取代過去以教師為首、單向知識傳遞的教學模式。此外，教學內容應立足在學習者的生活經驗中，並訴求學習者能夠因此認知自身被壓迫的處境為何。舉例來說，一九六二年弗雷勒在巴西東北部城鎮裏展開的識字運動，其操作方式是先將教育者融入學習者的社群環境，在詢問其生存智慧和融合其生活處境的過程中，搜集學習者的日常用語詞彙。進一步，在傳授學習者該詞彙的識讀學問時，向學習者提問，以共同理解該詞彙對學習者而言所指涉的真實內涵。弗雷勒的理念有其左翼政治觀點，並批判傳統由上對下的教育方式，「隱含著權威的政治意涵，讓被壓迫者內化統治階級的價值而不自知，使被壓迫者的能力更弱化」（賴淑雅編，74），是由菁英主義操控的政治壓迫行為，而《被壓迫者教育學》即是將人民的位置提升至專制教育之上。受弗雷勒影響，巴西戲劇工作者波瓦汲取其概念與手法，於七〇年代發展被壓迫者劇場，而為至今影響層面最廣的戲劇理論之一²⁹。

承襲弗雷勒解放教育的概念，和布萊希特的史詩理論，波瓦認為「劇場是一

²⁸ 參見同上註。

²⁹ 克里斯多夫·包姆指出戰後影響力最大的三個戲劇理論為彼得·布魯克（Peter Brook）的《空的空間》（*The Empty Space*）、葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）的《邁向貧窮劇場》（*Towards a Poor Theatre*），以及波瓦的《被壓迫者劇場》（*Theatre of the Oppressed*）。

種武器」(Boal, 19), 並發展出被壓迫者劇場系統方法, 能夠促使民眾意識並起而反抗附加在身上的政治/文化意識形態, 是形成應用戲劇最重要的脈絡之一。而其革新意義在於, 進一步推動布雷希特理論中對於觀眾在劇場裏的地位。布氏藉由疏離表演模糊觀眾與表演之間的關係, 至波瓦的被壓迫者劇場, 觀眾的角色則進一步成為觀演者 (spect-actor), 具有行動能力並能夠直接介入戲劇演出。以「論壇劇場」為例, 其操作方法是操作團隊會針對某社會議題排練好一段表演向觀眾演出。而觀眾若不滿意劇中人面對問題時的決定, 即可打斷台上表演並取代演員演出自己的意見。不過, 「除非此一觀眾 (參與者) 所提供的方法具有實質的有效性, 否則被壓迫的情境是無法獲得真正解套的」(藍劍虹, 436)。即是, 論壇劇場附與觀眾積極行動和解決問題的位置, 「比起 (傳統戲劇) 讓觀眾的心思轉移, 更能在現實中激發他採取曾在劇場中演練過的行動」(Boal, 142)。

被壓迫者劇場一系列的劇場方法, 都強調與民眾互動, 「希望轉化 (被動的) 觀眾成為 (主動的) 演員, 讓民眾擁有劇場, 透過劇場演練社會行動」(賴淑雅編, 98)。又如「形象劇場」, 其操作方式是引導參與者雕塑其它操與者的肢體和表情, 使其形成一靜止的雕像, 以表達某想法、概念或具體的事物。該劇場的流程分作三個階段, 「現實形象」、「理想形象」和「轉化的形象」。在第一個階段中, 參與者可將他們現實中的處境或問題藉由雕塑表達出來。接著, 則雕塑出除去困難後的理想景象。最後, 則引導參與者如何將現實形象轉化成理想形象, 過程中激發其思考解決問題的對策, 以及該如何改變自我的行動能力。被壓迫者劇场的概念與操作手法, 為影響應用戲劇最為重大的系統方法, 其體系下的許多操作方法諸如: 「論壇劇場」、「形象劇場」、「隱形劇場」、「慾望彩虹」、「立法劇場」……等, 至今皆廣泛使用在各領域中的戲劇應用中。

六〇年代在教育領域中興起的另一股革新教學方法「教習劇場」, 亦為應用戲劇形成的脈絡之一。六〇年代起, 英國教育體制主張在教學上以孩童為本, 因此進一步影響國中小學校藝術課程的編寫內容, 強調「藝術的學習應能幫助孩童理解並掌握他們所處的世界」(Jackson, 4)。同時, 英國戲劇界延續二〇至三〇

年代的工人劇場運動精神，於六〇年代展開「另類劇場運動」(alternative theatre movement)，企圖在社區、政治、教育領域中實驗不同的劇場形式，進而達到改革社會的目的。教育劇場於此環境下開始發展系統方法，並漸有成績，指出「戲劇可以增強學童的理解力，幫助他們釐清週遭的人事脈絡，以及健全自我的人格發展」(蔡奇璋、許瑞芳編，33)。這些嘗試遂形成教習劇場的養分，而在一九六五年首度由英國貝爾格瑞劇團(Belgrade Theatre)完整規畫並執行演出。根據英國教習劇場研究者東尼·傑克森(Tony Jackson)指出，教習劇場最主要的特色，是使孩童參與戲劇情境，並在其中與角色互動，以及在情節與人物的轉捩點上參與決定，以建構孩童對於多元社會議題的想像與經驗³⁰。蔡奇璋在其編著的《在那洶湧的潮音中：教習劇場 TIE》一書中列舉出常見的操作手法如下：「戲劇遊戲」、「靜像劇面」、「論壇劇場」，以及「進入角色」，可見，部分教習劇場的操作手法與波瓦的被壓迫者劇場重疊，唯工作對象以在學的青少年與兒童為主，兩者皆是讓參與者關照自身的知識與文化是如何被建構，而進一步抗爭並解構它。

「社區劇場」的理論與實踐亦是形成應用劇場的脈絡之一。根據林偉瑜在《當代台灣社區劇場》的整理，美國社區劇場遠從一九一〇年代左右，便隨著小劇場運動和業餘劇場運動而興起，而後在民間與官方機構的推廣發展下，其定義與內涵也從最初的反商業劇場目的，逐漸轉型成具在地意識與公民精神的業餘劇團組織。林接續整理美國相關學者關於社區劇場的論述，指出該劇種的「內在意涵具有彈性，不是一套固定的公式，這些觀念是一些社區劇場人士對於社區劇场的理想與期待，雖然彼此間有差異，但卻無法否認任一方為社區劇場的屬性」(42)。大西洋另一頭的英國社區劇場，則在一九六〇年代另類劇場運動的風潮下登場，該劇種初以激進的、另類的、實驗的劇場形態，對戲劇美學、政治與社會作出回應。其定義與內涵而後也隨時間不斷變更，而在八〇年代遂被《劍橋世界劇場指南》歸結成三大類型態³¹，且各有其目的與實踐手法和目標。九〇年代起，學術

³⁰ 參見東尼·傑克森。《透過劇場學習》(Learning through Theatre) 緒論。頁 1-2。

³¹ 第一種社區劇場的主要任務是表演，他們通常會編寫具地方性精神的獨創性戲劇，並到特殊

上對於社區劇場的論述，又受到波瓦的被壓迫者劇場以及發展劇場的影響，逐漸轉向全面性討論全球底下各種劇場介入社會/文化的實踐模式。

由上可見，社區劇場隨著改朝換代以及各地域風情而有不同的樣貌，那麼，是否「社區」(community)一詞適用於指稱全球千變萬化的實踐型態，學術上亦對此存有爭議。克里斯多夫·包姆與海倫·尼克森皆指出社區的概念是模糊且有問題的。包姆提出目前普遍的社區劇場模式，指的是戲劇工作者與某社區/社會團體工作，並創作出從自身的歷史或議題出發的戲劇作品，而這概念無疑透露出「某種浪漫的想法，認為回溯到小群體(communities)能夠找尋他們失去的過去」(187)。海倫·尼克森則強烈抨擊這種試圖要打造在地文化意識的戲劇，即是相對排除差異與小眾，強化傳統且保守的「他者」(otherness)概念(84)。儘管各實踐者對社區一詞的解釋有寬廣的想像，且實踐內容也多樣分歧，無論如何，社區劇場的實踐方法和美學仍持續影響著應用戲劇的概念。

除了心理劇的傳統，上述三個形塑應用戲劇的脈絡，皆是從對政治、社會或傳統劇場美學的反動思想為起源而發生。不同於此，另一個應用戲劇形成脈絡，即九〇年代中期「發展劇場」的誕生，起因於非政府組織(non-government agencies, 簡稱 NGO)的需求。從七〇年代起，戲劇策略開始運用在第三世界國家的開發政策中，主要用於非洲地區宣傳後天免疫缺乏症候群(即 AIDS, 俗稱愛滋病)的預防。而後，非政府組織的政策逐漸從工程、經濟與農業等硬體開發，擴充到對文化、醫療與社會等軟性議題的重視，因而試圖借重波瓦論壇劇場等的操作手法，以喚起民眾對環境的關心，亦是組織對民眾教育與溝通的管道。發展劇場的成功反映在目前許多國家國際外交政策與非政府組織對它的重視上，包姆指出這是因為「戲劇比教條式的宣令更能融入當地文化結構，是傳遞思想最有效

的地理地區中的非劇場地點演出，如社區中心、學校、各類俱樂部等。通常這類團體會結合教育劇場與兒童劇場的工作來進行。第二種社區劇場視劇場為整個社區運作中的一部分，其目的在激發社區，使人們進入劇場的活動範圍，參與戲劇製作的整個過程，他們視社區居民參與戲劇過程的重要性，與劇團自己的演出一樣重要。第三種社區劇團則是服務「特殊社群」比服務地理性的社區多，如女性團體、同性戀團體、少數民族團體等，而且他們經常會做全國性的巡迴演出。(林偉瑜, 50)。

的工具』(186)。目前發展劇場的實踐模式不一，取決於組織對開發中國家的策略規劃與方向。除了宣傳劇，其餘操作概念與手法主要根據被壓迫者劇場的系統而來。

幾個比較常聽聞的應用戲劇劇種如：民眾劇場、回憶劇場、博物館劇場、監獄劇場、展能劇場、基本綜合性劇場藝術工作坊……等，其發展歷史皆可追溯自以上七個脈絡而來，唯在實踐上針對的是更小眾的議題或特定團體，故於此不特別列出。從上述的各個應用戲劇的脈絡來看，它們的發展、概念以及操作手法，皆彼此作用和交疊影響，之間差異往往難以從相似的實踐中區隔開來。是故，九〇年代興起的「應用戲劇」一詞，泛指所有戲劇策略在社會上的應用，似乎也可視作為這樣難解的情勢解套之意。

二、 應用戲劇的特質與效用

從應用戲劇的各個形成脈絡來看，政治(politic)藍圖是其發展的核心動機，不論關乎的政治議題是大是小，皆是以劇場訴求民眾在行動上與思想上的進步。由於各個脈絡與政治的關係無法切割，隨著世界政局的改變和社會思想的變遷，其操作內容、手法與執行目標也無可避免隨之變化，而使之與原本的概念和內涵有所落差。社區劇場與時更新的「社區」定義即是一例。又譬如，六〇年代試圖為勞動人民發聲的「民眾劇場」，美學上多走嘲諷菁英的路線，有當時英美激進社運的政治背景，而今日在亞洲兩岸三地對民眾劇場的解釋，則泛指為社會弱勢族群發聲的劇場，美學上則展現草根的創造力，概念與臺灣社區劇場雷同。賴淑雅並也指出對臺灣以及香港來說，民眾劇場即是社區劇場³²。

因此，在嘗試理解當代各應用戲劇劇種的實踐上，若僅從其最初創發時的政治理念來切入討論，將未見全面且妥當。海倫·尼克森便指出：

³² 參見賴淑雅編。《區區一齣戲：社會劇場理念與實務手冊》內文〈萌芽中的大陸民眾劇場〉，頁36。

應用戲劇一詞的誕生是極具意義的……因為它不像上個世紀基於政治企圖而發展的許多劇種，它不會宣揚所擁護的政治型態、社區功能、或教育意圖。應用戲劇誕生在當代不斷變遷的文化處境中，因為對文化的生產與再現有了全新的認知，而不再認為傳統藝術具有普世通用的功能以及淨化人性的本質。(11)

也就是說，應用戲劇一詞的出現，是重新看待所有使用戲劇策略介入社會的劇場，不再純以劇場為本位將它們各別視作具有主體內涵與價值的劇種，而僅是一種操作手法，用於當代因全球化而快速變遷的文化中，使個體理解並掌握自身的生存處境。克里斯多夫·包姆亦指出：「應用戲劇指的是一種用在社會發展上的戲劇形式手法……這與傳統劇場美學在自我認知上所理解的藝術純粹性不同。應用戲劇是一個為特定目的而生的劇場」(182)。

因此，要深究應用戲劇的定義，不在於它有主體內涵，或服務何種政治意識形態或美學價值，而是從相對於傳統劇場的角度來切入，討論其操作上的特質，以及它企圖達到什麼樣具體內容和特質的社會改革作用。以下先針對特質，提出幾位學者對於應用戲劇的解釋：

詹姆士·湯普森 (James Thompson) 指出：「應用戲劇通常針對特定族群，或是在社區、機構裏進行操作；它往往在另類的展演空間發生，諸如監獄、難民營、荒地、醫院、博物館、傷殘中心、安養院和邊陲地區，有時也會在專業劇場；它通常是一群沒有劇場經驗的人，集體合作的創作活動」(15)。

而提姆·平特克與席拉·平特森則從「展演空間」與「文本」兩個方向切入，指出應用戲劇通常在非專業劇場的空間中展演，而文本的取材和內容通常針對特定觀眾，或與參與族群切身相關，並在創作過程中或多或少有與其共同創作的特

質³³。

此外，莫妮卡·品特格斯(Monica Prendergast)和朱麗安納·瑟克斯特(Juliana Saxton)編纂的《應用戲劇：全球個案研究與實踐挑戰》(Applied Theatre: International Case and Challenges for Practice)一書中，另外提及了應用戲劇的「觀眾」特性，指出應用戲劇「通常在非一般劇場空間展演，且參與者不見得都是專業劇場工作者。此外，觀眾往往也屬於表演內容和議題所要針對的族群，不然就是本身對該議題富有極大的興趣，」(6)。

王婉容在其文〈應用戲劇的開創性與實踐初探〉中，則更進一步描述有關應用戲劇在文本、參與族群和操作過程上的特質，而提出以下幾點：一、戲劇內容豐富：應用戲劇具有積極參與社會的特質，因而在創作題材上多取自各面向的社會議題，較傳統劇場更為豐富。二、創作團隊的組成多元：集合不同族群、階級的人民和戲劇人士。三、集體的創作方式：取代導演與演員的關係，指導者在過程中「重視雙方的平等關係，著重經驗的分享和交換」(49)，共同創作戲劇作品。四、創作素材反映常民生活：以小眾社群的觀點出發的創作(49)。

綜合上述各家論述，應用戲劇的操作者普遍為非專業劇場工作者，展演地點也傾向在非專業劇場空間，在內容上主要是反映參與對象的思維與生活。操作過程中強調對象自主參與，並以集體平等合作的方式共同創作。其中，尤以對象共同參與的操作過程，被視為應用戲劇最特殊也是最為重要的特色。關於對象如何參與，提姆·平特克與席拉·平特森接續提出一般常見的三種操作模式：

1. 為了對象族群而生的應用戲劇：舉例說明，某劇團會以特定的戲劇作品或工作坊，針對特地對象如學校的青年族群或地方社群等作巡迴演出。
2. 與對象族群共同完成的應用戲劇：這可能會是以工作坊的形式，或任何強調創作過程的活動，為的是能夠激發參與者的創造力與思考能力。

³³ 參見參見提姆·平特克和席拉·平特森編。《應用戲劇讀本》(The Applied Theatre Reader)。頁9。

此種操作模式最終不見得會有具體的作品呈現，亦或對外作盛大的演出。

3. 對象族群獨力完成的應用戲劇：通常，參與族群獨力完成某作品是為了與特定觀眾或場合進行對話。此種操作模式可能產生在單位機構的促成下，並會由一位專業的應用戲劇工作者指導創作的走向……使參與族群能夠全程規劃並執行演出。(10)

應用戲劇既是針對特定對象和議題而產生的戲劇方法，其欲達成的效用也因對象和議題不同而不盡相同。茱蒂絲·阿可依德（Judith Ackroyd）便指出：

他們（應用戲劇操作者）有共同的信念，認為戲劇形式是個強而有力手法，能夠發揮不僅僅是戲劇/劇場的東西。於是，會有部分操作者運用戲劇推動特定族群的社會發展，而也會有部分操作者僅是針對自己的公司員工，藉由它來促進理解人力資源的議題……應用戲劇的企圖是各式各樣的，它可能是教育用途、淨化成長、尋求團結、能力訓練，或是提升自覺。(2000)

儘管應用戲劇的企圖不一，但概略說來，應用戲劇試圖使個體能夠經驗另一種思考與表達的方式，使族群能夠對外爭取更好的社會權益，使社會融合與公正，它是在民主思維下企圖尋求「改善」的劇種。菲利浦·泰勒（Philip Taylor）即綜觀應用戲劇的效用，提出他對該劇種效用的論述：

應用戲劇所謂的應用，是在於它走出傳統主流劇院，而進入各種形態的社區與族群中，在那裏，戲劇對民眾來說是陌生的。因此，應用戲劇變成反映其生活與激發其行動的媒介，且最重要的是，能夠使之「變型」

（transformation）——一種人類能夠經驗進化和不同可能性的戲劇。(XXX)

經驗、交流、創造、改革、培力、賦權，乃至變型，這些詞彙隱含的是應用戲劇對一個美麗新世界的藍圖想像。這種基礎的、正向概念的企圖，可通用解釋在全球應用戲劇操作上。綜觀上述應用戲劇的特質和效用，可以陳韻文的論述為總結：

應用戲劇是一種意向性明確的劇場形式，運用戲劇來傳遞訊息、淨化、建立共識、指導、提示替代方案或提升意識以引發改變，具有激進性與工具性的象徵，同時強調歷程中的主動性和參與，採用互動的技巧，可能是過程導向（process-oriented）或是展演性（performative）的劇場形式³⁴。

另一方面，若要深究釐清應用戲劇在各別實踐上的特質與效用，仍不得忽略不同國族意識、文化素養、社會結構乃至於操作者態度的影響。因此，本章下一節整理國內從九〇年代起開始的社區劇場論述，試圖理解臺灣當代運用戲劇介入社會的實踐特質，以對一人一故事劇場在臺的背景有更清楚的理解。

第二節 臺灣社區劇場的發展及內涵的轉變

臺灣社區劇場一詞的誕生，以及其後續的發展，都深受國民政府文化建設委員會（簡稱文建會）政策的影響。文建會於一九九一年執行的「社區劇團活動推展計畫」，是社區劇場一詞開始廣泛出現在臺灣的契機點。至今，臺灣社區劇場發展已二十年，而其間有兩本重要專書對其發展有詳細的說明，即林偉瑜《當代臺灣社區劇場》（2000）和文建會出版、賴淑雅編彙的《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》（2006）。前者可視為臺灣社區劇場發展初期的整理觀察，同時也記錄了當時學者與實踐者對社區劇場定義的分歧與爭論。而後者主編賴淑雅以

³⁴ 參見陳韻文。〈應用戲劇理論初探〉。《亞洲戲劇教育學刊》。2012年，即將發表。

自身在社區劇場耕耘近二十年的經驗，重整出該劇種的發展脈絡、實踐方法與內涵，可視為理解目前臺灣社區劇場的主要文獻。僅僅相隔六年，兩著作對於社區劇場的觀察卻有相當不同的理解，林偉瑜所觀察並記錄的臺灣社區劇場現況，較無一統的內涵和定義。而至《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》，臺灣社區劇場已具有鮮明的社會改革特質。這也反映出臺灣社區劇場在官方主導下，特殊的發展模式與性格。以下即以此兩本專書，輔以其他相關文獻，整理說明臺灣社區劇場的發展及內涵的轉變，以釐清目前臺灣社區劇場的特質和內涵。

九〇年代初期，在政府文化政策訴求的「縮短城鄉差距」目標之下，文建會於一九九一年至一九九四年間執行「社區劇團活動推展計畫」，於每年扶植五個台北縣市以外的劇團，並各核撥兩百萬元的運作經費。該計畫明定的目標為：

1. 輔助各縣市成立劇團，並巡迴鄉鎮演出。
2. 加強編劇、導演及演出人員之參與與培養，促進劇團邁向專業發展。
3. 鼓勵蒐集、整理與編撰以地方風土民情為題材之劇本，促使民眾對鄉土、社區文化的了解。³⁵

即是，在經濟起飛、農業沒落的背景下，文建會的「社區劇場」有其發展臺灣「地方」文化的意涵，而所謂的地方，又特指台北縣市以外的縣市，這與西方社區劇場由民間發起的劇場/社會革命意涵十分不同。

當時，參與推動此推展計畫的學者邱坤良與鍾明德，是臺灣早期提出社區劇場論述的學者，且各對社區劇場有不同的理想與看法。

邱坤良以臺灣傳統子弟團的發展歷程與結社功能作為借鏡，提出：

臺灣社區劇場，要讓民眾有認同感與參與感，猶如子弟團在傳統社會扮演的角色一樣，是全社區民眾共同參與的自願性團體，配合地方重大活動活

³⁵ 參見林偉瑜。《當代台灣社區劇場》。台北：揚智，2000年。頁62。

動及民眾生活演出，它的屬性不單只是一個表演團體，而是兼具社區文化中心、民眾集會及劇場訓練場所的多元功能性。(1995, 8)

換句話說，邱所提倡的社區劇場特色為民眾共同參與、發展地域特色以及增進地方認同。儘管邱也指出社區劇場不限於地域上的界定，但從實踐上來考量其結社目的與方法，其社區概念仍以地域性來界定而較能實踐其社區劇場概念(1998, 41)，與文建會強調的地方性相似。

鍾明德則移植西方社區劇場概念，並早在一九八九年就成立了「425 環境劇場」，在戶外露天空間進行演出，題材內容也以社會議題為主。一九九四年文建會更與 425 合作，邀請美國彼得·舒曼 (Peter Schumann) 的「麵包傀儡劇場」(Bread and Puppet Theater) 來台，舉辦工作坊以及「補天計畫」戶外巡迴展演，邀請各地民眾參與並製作演出。由於該活動參與的人數和觀眾數量頗多，於當時掀起一片對社區劇場的討論熱潮。

除了文建會與學者各對社區劇場有不同的看法，另一方面，地方與小型劇團也對此各有爭議。由於「社區劇團活動推展計畫」扶植金額龐大，吸引地方劇團的注意與爭取，獲得遴選的劇團也名正言順成為「社區劇團」。不過，據林偉瑜指出，這些劇團在獲選之前，「幾乎都未嘗試以當地素材作為創作的方向」(96)，是自接受此案的補助起，才開始演出以當地題材為主要的作品(96)。儘管劇團日後在這類創作中發掘出興趣，並在補助停止後繼續嘗試這方向的演出，但仍對加諸在身上的「社區劇團」名號有所質疑，指出其影射的是較狹隘的創作內容與觀眾對象群，與劇團本身的定位與理想不符。當時，該計畫扶植團隊之一的「台南人劇團」藝術總監許瑞芳就曾表示，這種將外台北劇團等同於社區劇團的稱呼，隱含從專業正統劇場的角度來質疑外台北劇團的意味(128-30)。相對而言，對於台北市境內以服務在地社區的劇團來說，也因排除在「社區劇團活動推展計畫」之外，而有定位上的尷尬狀況。

綜合上述現象，由於國內的社區劇場概念不是從民間社會和戲劇界共同自然

催生，而是文建會政策下的瞬間發明與認證，遂引發臺灣劇團分不分類、怎麼分類的論戰。大抵除了台北市以主流或專業劇場美學為實踐導向的大小劇團不會有太大爭議，其餘劇團對於成為或不成為社區劇團，在參與地方的方式以及自身與地方的關係兩方面上，和學者的論調、官方的期待和要求都不盡相符。林偉瑜在《當代社區劇場》中，以田野調查的方式訪問各劇團，而就九〇年代的社區劇場發展，提出四大類的社區劇場特質：「地方性色彩強烈的社區劇團」、「小型社區的社區劇團」、「具濃烈社會改革色彩的社區劇團」以及「傳統的社區劇場」。其中，「傳統的社區劇場」即是邱坤良提倡的傳統子弟團，因為與一般所指的社區劇場差異較大，林也未針對此多作說明。其餘三類的內容我則整理如下方表格所示：

表二 林偉瑜《當代台灣社區劇場》當代台灣社區劇場的類型

類型	定義	特色	劇團
地方性色彩強烈的社區劇團	受文建會「社區劇團活動推展計畫」補助的劇團，以及演出內容和創作方式與其相近的劇團。	以田野調查的方式蒐集在地風土文化，作為創作作品的素材。通常與政府關係密切，以推廣在地文化為己任。	社案補助： 新竹「玉米田劇團」(已停運)、台中「觀點劇坊」(已停運)、台南「台南人劇團」、高雄「南風劇團」、台東「台東劇團」。 非社案補助：高雄縣「辣媽媽劇團」、臺中縣「二溪流域劇團」、高雄「薪傳劇團」。
小型社區的社區劇團	以較明確且小範圍的區域為服務對象	以服務社區居民為目的，與社區內	台北市民心社區「民心劇團」(已停運)、台中縣大肚

	的劇團。	單位、組織關係密切，但演出內容不見得與社區相關。	山理想國社區「頑石劇團」、台北市內湖區「鍋子媽媽劇團」、台北市大安區「民輝環保劇團」、台北市文山區「喜臨門生命劇場」。
具濃烈社會改革色彩的社區劇團	視社區劇場為社會改革方法的劇團。	與民眾共同創作作品，內容以反映社會議題為主。	「425 環境劇團」(已停運)、「江之翠社區實驗劇場」(已停運)、「烏鶯社區教育劇場劇團」。

※廖婉伶製表

其中第三類中的「烏鶯社區教育劇場劇團」，即是由賴淑雅等人所創辦，以民眾劇場的概念來運作的社區劇團。根據賴的說法，民眾劇場是「相對於菁英、專業的一種劇場概念和實踐。它透過工作坊（workshop）的方法（例如：『被壓迫者劇場』、『一人一故事劇場』、『基本綜合性劇場藝術工作坊』、面具與傀儡製作...等），讓民眾有創作自己的劇場的權力，並在劇場中表達自己的聲音」(17)。其實踐方法與特質與應用戲劇相同，但在概念上具有較強烈的社會改革企圖。

從上表林的歸納法則來看，當時臺灣社區劇場的概念，實無法從其操作手法、內容特色或地理範圍中理出一個標準。林針對這種紛亂的現象，也指出社區劇場一詞的定義「是無限增長的開放性結構，並隨著時間與環境的變遷.....實際內涵會不斷地調整、改變」(93)。而至賴淑雅編彙的《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》，社區劇場定義已有較明確的方向，且劇團分類已截然不同，而這也與後來文建會政策的轉變與發展習習相關。

文建會「社區劇團活動推展計畫」執行三年後，於九四年停辦，而於九五年開始執行國民政府「社區總體營造」的理念。此「社區營造政策」，是希望透過

整合「人、文、地、景、產」等五大面向發展社區文化，以凝聚國人的共同體意識。社區戲劇活動於是成為該政策底下的部分實施內容，而不再單一補助各別社區劇團。文建會於此政策下，至今推動了五個階段的施政計畫，初期著重硬體的建設，二〇〇一年起著重軟性文化計畫的推動（陳郁秀，10）。近期的「新故鄉社區營造計畫」，執行年間為二〇〇二至二〇〇七年，主要施政目標是透過整合在地文化與地方產業，以發展各地方的魅力。而「新故鄉社區營造第二期計畫」執行年間為二〇〇八至二〇一三，更強化落實公民美學與民眾參與的目標。該計畫的目標如下：

1. 強化地方「自助互助」：以社區為操作主體，政府分層負責，政策宏觀引導。開拓社區營造新的操作模式，協助地方政府落實推動社區營造，並透過擴大初階社區培育，以增加社區的視野，帶領更多的社區進入社造的領域。
2. 促進社區生活與文化融合：建立文化生活的永續傳承模式，轉化在地生活經驗。透過社區生活影像、文字、圖片紀錄、社區劇場等方式，結合社區遊學，帶動學習傳統文化的熱情，重新激勵在地生氣。
3. 激發在地認同情感：協助社區進行內部幹部訓練，強化組織運作，引導民眾參與的社區組織模式，培養「權利義務」精神，激發在地共同情感。
4. 開創在地特色的文化觀光內涵：透過在地故事的紀錄及轉化，增加文化觀光的創意思考元素，創造出獨具台灣魅力的文化特色。³⁶

其中第二點可見，「社區劇場」已經納入該政策主要推動的工作之一，而這與賴淑雅長期推廣民眾劇場所累積的成果有關。根據賴所述，二〇〇三年她首次執行地方政府社區營造計畫，與桃園縣文化局合作，在龍潭佳安社區開設工作

³⁶ 參見〈社區總體營造〉。文建會網站：<http://www.cca.gov.tw/business.do?method=list&id=5>。

坊，和居民共同創作有關在地民情的戲劇作品，學員們並於結業後成立「好小劇場」。由於這次合作的成功，賴之後陸續受邀執行其他鄉鎮的營造計畫，甚至參與規劃桃園縣政府的年度社區劇場推廣計畫。○四年至○五年，由於文建會為了籌備規劃下一期社區總體營造計畫的施政方向，參考桃園縣文化局推廣社區劇場的成果，先是委託台灣應用戲劇發展中心（賴淑雅發起）和跨界文教基金會（鍾喬成立）調查臺灣社區劇場的狀況，編彙了《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》，於後又與兩單位合作執行台北縣和屏東縣的社區推廣計畫。二〇〇七年，文建會正式委託台灣應用劇場發展中心，規劃並執行近一年的全國性推廣計畫（2009，38-40）。

可以說，文建會社區總體營造政策在賴淑雅身上找到一種落實的辦法。具體來說，社區總體營造政策主要提倡「總體性」以及「社區自主意識」，強調以人為本以及塑造公民社會，希望透過居民的共同參與和藝文創造，促進地方認同，進一步改造整體社會。這個政策的背後，關係著本土意識的凝聚與認同（方瓊瑤，4），而這與民眾劇場訴求的草根意識與美學一拍即合。於是，在文建會政策與賴淑雅的實踐合作下，臺灣社區劇場有了全新的發展與意涵。賴淑雅於二〇〇九年一文〈台灣社區劇場的發展脈絡與核心價值〉中也指出，臺灣社區劇場的發展脈絡，當屬早期文建會頒布的「社區劇團活動推展計畫」、民眾劇場的引進與推展，以及社區總體營造政策的轉變。

由此發展始末，《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》中關於社區劇場的分類也形成如下：

表三 《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》社區劇團分類

類型	定義	特色	劇團
受民眾劇場影響的社區劇場	以民眾劇場為操作概念的劇團，或	創作過程中強調互動、對話與共	「辣媽媽劇團」、「烏鶯社區教育劇場劇團」（已停

	是受民眾劇場訓練而成立之劇團	享，作品以反映社會議題為主，以達到教育和社會改革之目的	運)、「差事劇團」、台中縣「石岡媽媽劇團」、台北市「婦慈戲劇班」、台北市「大直媽媽劇團」
受社區營造影響的社區劇場	由地方政府文化局或社區營造中心策辦的培訓活動所催生的劇團	演出內容以呈現社區故事、表現社區特色為主	桃園縣「好小劇場」、桃園市「補一角劇團」、「桃園縣「保生環境劇場」、桃園縣「哇沙米劇團」、桃園縣「空間劇坊附設媽媽組」、花蓮縣「十三彎劇團」、花蓮縣「拔仔庄劇團」
自發性社區劇場	團員組成屬同一個地理社區或社群，或屬非政府組織下的劇團。	多元，但皆為操作應用戲劇手法的劇團：為特定議題發聲、教習劇場、一人一故事劇場、或服務社區……等。	「女人戲法行動劇團」、「角落劇團」、「女巫劇團」、「婦慈戲劇班」、台中縣「頑石劇團」、台中縣「清水劇團」、屏東「黑珍珠劇團」(已停運)、「恆春魔法故事媽媽劇團」、「屏東縣說故事學會」，以及部落劇場「阿桑劇團」、「漠古大唉劇團」、「都蘭山劇團」

※廖婉伶製表

在這三大類社區劇團中，並不包含早期接受「社區劇團活動推展計畫」補助的台南人劇團、南風劇團以及台中劇團。不過，於該書輯三〈台灣社區劇場團體介紹〉中，仍針對這三團而闢有一節作聯合介紹，指出其「……獲選為文建會培植對象後，才被稱為『社區劇團』，成為政策下的產物」(136)。此外，也各別指出這三團的創作理念並非僅以社區劇場為目的，言外之意是儘管過去這三團雖負有社區劇團的名號，但已不符合現今社區劇場所指的內涵。

那麼，什麼是社區劇場？就上表的歸納法則來看，該書是以劇團的成立緣由進行分類，而其中第一類與第二類是受政府政策和主要操作者的民眾劇場理念影響下所催生，就比例來說，是目前臺灣社區劇場的主要內容。第三類劇團看似紛亂，但其主張和操作特色或屬應用戲劇特質，或在行事上與前兩類關係密切。事實上，社區劇場在應用戲劇發展中心和跨界文教基金會的推廣下，這三類劇團彼此常互通有無³⁷，學習並操作不同的應用戲劇手法，而所提倡的主要概念，即是民眾戲劇的內涵。賴便指出：

社區劇場從最早期定義的「地方專業劇團」演變成「社區居民演出社區故事」，到現在發展出透過劇場「引導居民表達自己的聲音、進行社會參與」。這十五年來，社區劇場的視野和作法，已逐漸擴展，不再獨尊劇場的傳統內涵—表演。(21)

即是，目前臺灣社區劇場在操作者的提倡以及與政府的合作下，已具有「透過戲劇形式，達到改變民眾與社會的效用」之意圖，而在操作上借重「發展劇場」、「被壓迫者劇場」、「教習劇場」、「一人一故事劇場」……等應用戲劇手法。換句話說，臺灣社區劇場內涵的演化，其實朝向西方應用戲劇概念前進，是一個集合名詞，訴求的效果多元，但皆以提升公民意識為大方向。不過，社區劇場一詞較應用劇場一詞，更能突顯其形成脈絡上的政治色彩，是臺灣特殊的政、經、社環

³⁷ 參見賴淑雅編。《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》。台北：文建會，2006年。頁20。

境下的戲劇現象。首先，它是為官方用詞，具有喚醒本土意識的目的。此外，主要推廣者賴淑雅和鍾喬承襲的是民眾戲劇理念，其概念與手法主要來自於波瓦的被壓迫者劇場，較有強烈的社會改革企圖。今日臺灣社區劇場的實踐環境即是在這兩者的推動下所發展，「作為一種認識自己、認識社會、表達聲音的成人教育……讓社區居民擁有生產戲劇的技術與知識，並藉此積極面對世界的改變、與社會進行對話，邁向以劇場達成公民自覺/自決的未來社會」（賴淑雅，21）³⁸。

而一九九八年由差事劇團引進的一人一故事劇場，遂在這樣的環境下紮根並發展。它是如何與民眾進行互動，以及它訴求什麼樣的效用，則在以下章節內容中逐一探討。



³⁸ 賴淑雅的臺灣社區劇場論述較林偉瑜有明確且一統的內涵，但也須注意一統的論述可能具有排斥小眾應用戲劇/社區劇場實踐的危險在，而較不能凸顯實踐上的多元色彩。

第三章 一人一故事劇場操作內涵研究——形式架構與執行規範

一人一故事劇場有其特定且制式的演出流程、操作者的角色和工作內容，以及故事的表演形式，而目前僅有莎樂思的著述《即興真實人生——一人一故事劇場中的個人故事》一書，針對這些操作內容作說明與介紹，該書亦可視為一人一故事劇場的**操作教科書**。本章節則是希望透過與操作者的訪談跟相關資料，對操作者如何操作這些規範和技巧有更具體理解，以更深入釐清一人一故事劇場的**操作概念**。

第一節 同理心傾聽原則

尋找故事的核心意義是一人一故事劇場在操作上最為基礎，也是最為核心的原則。莎樂思曾指出一人一故事劇場試圖傳達的意義，即是說故事者經驗到的意義（1999，9），亦為故事的核心意義。也因此，該劇場所強調的是重現觀眾的日常生活，凸顯的是民眾生命經驗的價值，而非僅僅彰顯其劇場的藝術美學。而要能找出故事的核心意義，方法在於操作者要能以同理心（*empathy*）來傾聽說故事者。莎樂思更進一步指出，有問題的一人一故事劇場，即是操作者缺乏同理心傾聽的能力，而在演出上成就「好笑的、高度娛樂的內容，主持人在社會議題的關照上以及深度溝通上缺乏技巧，演員則缺乏對故事的尊重」(13)。進一步可說，操作者若沒有遵從同理心傾聽原則來操作，而在故事上不尋求找到核心意義，那麼，儘管一個劇場具備了所有一人一故事劇場該有的演出流程和表演形式，它是否還可以被定義為一人一故事劇場是持有疑問的。

然而，什麼是具同理心的傾聽？儘管在莎樂思的著述中以及大多數相關文獻中，都提及操作者需要以同理心來傾聽說故事者，卻未有文獻對其作更深入的說明。依照心理學的解釋，同理心主要有認知能力、情感能力和表達能力三種內涵。

認知能力係指「對對方情感狀態之辨識能力及假設對方角色之能力」，也就是說，「具有獲得別人的情緒反應之能力」（林芳寧，8）。情感能力則是指在認知到他人的情緒之後，亦能在自我的情感上感覺到相同的感受³⁹。最後，在態度及行為上有所展現，即表現出關懷、接納、理解、支持……等態度，或是幫助和服務對方，因而能使對方知道自己有被同理，則為表達同理心的能力。

若由上述心理學的角度來看，一人一故事劇場的操作者，在面對說故事者及其故事時，是經由認知同理心和情感同理心來傾聽並理解，而續以戲劇形式的表演作為表達同理心的展現。團員高仔真也指出一人一故事劇場中的同理心傾聽的操作，「是比較屬於積極傾聽的狀態，就是在傾聽的過程中是會有一些回應的，它最終極的回應是透過戲劇的創作來做回應，它講究同理心，就是傾聽之外去同理對方」⁴⁰。然而，同理心的能力仍會依不同個人的特質而有所不同，並且與個人過去的經驗與認知習習相關。因此，每位操作者在傾聽故事時，試圖尋找出的故事核心亦會有所差異。換句話說，即便同理心傾聽原則是展現一人一故事劇場精神最基礎的操作內涵，它本身卻是個難以具體掌握，且包含操作者個別認知差異的抽象概念。那麼，究竟操作者在以同理心傾聽故事時，試圖尋找並進而展演出來的「故事的核心意義」該如何定義？

團員小 C 指出：

這牽扯到好多好多判斷，比如說，比如說當他講一個故事的時候，他透露

³⁹ 心理學家赫夫曼（Hoffman, L. M.）指出有六種模式可以說明情感認知的能力：一、原始的循環反應：是種本能的反射，如初生的嬰兒在聽到別的嬰兒哭聲時會隨之而哭，這不是純然的回聲性的被動反射，而是帶有痛苦表情的主動反應。二、制約反應：同理心是藉由觀察到他人所受的痛苦，而此觀察的經驗是為制約刺激，以後見到此制約刺激就會感覺自己也受苦，而產生的制約反應。三、直接聯想：看到他人外在的表情或姿態等所表達的情緒，而與自己過去痛苦、喜樂的經驗相連接而引起的同理心反應。四、模仿：人主動模仿別人的動作、表情或姿勢，在模仿中體會它們所代表的感覺，而後能了解及體驗別人的情感。五、象徵的聯想：如同模式三的聯想方式，但對象徵性圖片、照片、聲音、信件等都能成為同理的媒介，藉由這些媒介來同理他人的情感狀態。因此，這部分需有解釋象徵的能力。六、角色取代：是將自己站在他人的立場來考量，一個人若要有此模式的能力，可經由想像自己站在他人立場的方式，或直接想像對方內在的感受的方式，再者可以以上兩個都用，是六個模式中最高的發展（王雅君，1998）。

⁴⁰ 高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

出了一個感覺，對於某些 teller.....比如說他講了同樣一個故事，不同的 teller 講你可能會做不同的感覺，有些 teller 你可能知道說他只是很單純想看看感覺，有的場域或有的時候在同樣的故事裏，你知道他有更深的東西，但你卻要做的決定是，是不是要把這個東西呈現出來，或者有的時候在這個 teller 裏，好像有些社會性，你要做考量，你要不要呈現這個東西，我覺得那個傾聽是隨著不同的人、不同的故事、不同的場域，而有不同程度的展現的，我覺得它不是一個標準答案⁴¹。

團員陳志軒則說明：

對我來講，聽那個核心不是說哪一件事重要，而是聽那個脈絡是什麼，就是他今天的這個感受到底是.....他其實最在意的事情是什麼，就是他為什麼講這個故事.....可能有的故事啊，他上來講其實他不是要講這件事，而是他帶著其它的目的來講，可能他明明是要嗆上面那個人，那個才是他的目的，然後他講了另外一個故事，那那個部份我們到底要不要聽到，或是怎麼處理，或是我聽到了我要不要讓它弄出來.....這跟你怎麼想像你在做什麼事情其實是連在一起的，或是你當下決定怎麼樣對待這個故事.....有些時候有些事情我聽到了我會放它過去，但是最主要的還是他的脈絡跟生命經歷，這個東西是在聽的過程中我絕對不會放掉的，就是我了解到你到底經歷了什麼過程，可是你為什麼今天在這個場合出來說這個故事，這個脈絡我如果聽到了我會看情況表現出來⁴²。

綜合上述兩位團員的說法，在以同理心傾聽故事的操作上，其實並非要尋找一個唯一的故事「核心」意義。而是除了能夠理解故事本身的情節和內容，亦需

⁴¹ 小 C 訪談。2012 年 4 月 12 日。地點：台北漢堡王長春店。

⁴² 陳志軒訪談。2012 年 4 月 7 日。地點：台北丹堤（Dante）咖啡店忠孝杭州店。

關照且感受到說故事者在當下敘說故事這件行為背後的生成脈絡。這使得同理心的傾聽在操作上會導出對故事意涵有不同面向，以及不同層次的理解。因此，我認為「故事的意涵」要較「故事的核心意義」，更適合指稱操作者在同理心傾聽上所企圖掌握的說話內容。而這些故事意涵除了是說故事者曾經經歷到的事件與感受，也可能包括當下說故事者對過去經驗的重新認知，亦或是上台說故事的(多重)目的……等，而這些通常會同時發生。高仔真則更進一步指出在傾聽故事的意涵時，會先針對說故事者所經驗到的感受作處理：

會從感受開始去抓，就是這件事情帶給他（說故事者）的一個感覺，一開始我們都是都是先從比較表層的部分，然後慢慢再去感覺他為什麼說這個故事，這個故事對他的意義是什麼，或者他講述的這件事情的重點在哪裏，他想表達的是哪一個面向的事情，慢慢再去更深層的同理。我們大部分的人不是不會傾聽，可能是忘了傾聽這件事，所以我們先從外在的部分慢慢切入⁴³。

對於操作者而言，是要在這些不同層次、不同面向的傾聽結果中，選擇最適當的故事意涵去展現。我這裏採用「適當」兩字，便是要強調這項操作沒有全然的對錯之分，即是，故事並沒有一個絕對正確的意涵必須去傾聽出來，而是操作者必須整體關照說故事者當下的敘事行為脈絡以及故事本身，自己從故事的不同意涵中做選擇並進而展演出來。儘管如此，操作者也有可能因其本身同理心傾聽能力上的不足，而在判斷跟選擇故事的意涵上不甚適當。那麼，故事的意涵有沒有一個較明確的範圍或方向可供操作者在判斷上評量呢？

我以我自身在本論文研究前期參與一人一故事劇場工作坊的經驗中，某一次的演出為例⁴⁴。當時，一位體型相當碩大的觀眾，上台講述關於他中午上班午休

⁴³高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

⁴⁴基於保密原則，在此不詳註該工作坊的名稱、時地等資訊。

出去市場買午餐吃的故事。故事中，他描述在市場看到許多食物覺得都很美味，每樣都想嚐嚐，於是便買了很多種食物帶回公司，並且都吃完它們，因而感到很滿足。身為演員的我，在他描述的語氣中，感覺到一點他背後透露出對於自己吃過多的罪惡感，並且在演出中把這個故事意涵表現出來。演出結束後，我本身卻對這位觀眾感到抱歉，這樣子的表演似乎對於他的身材有著我自身的評價。這個例子透露出，在同理心傾聽故事的操作上，操作者試圖掌握的「故事的意涵」，似乎仍有一個明確的範圍可依循參考。高仔真針對此指出：

你聽到他的描述裏頭其實他可能是一種滿足感，那或許以你的經驗你會覺得其實他應該或許是有一點罪惡感或什麼的，你在感覺他最大的感受，你看他的表情、他的那個狀態，去抓住他最大的感受來去作呈現，除非他在話裏頭很唯妙的講了一些你剛剛講的那個內容，那你去抓那個部份是 OK 的，可是如果其實他並沒有提到，而是你覺得如果以我的經驗我可能是這樣子的，那就很危險，要小心。因為每個人聽都是會抓自己過去的經驗，這是一定的，但是你怎麼從他的客觀的描述，還有他的肢體去表現，去同理這個部份，這真的就要練習⁴⁵。

依照上述團員志軒以及高仔真的說法，說故事者在故事中的生命經驗脈絡與內容，即故事本身，以及這個故事對於說故事者來說的最大感受，這兩者較是在操作同理心傾聽原則時，優先考量選擇並接續表演的故事的意涵。或許，這對整體演出以及觀眾來說，也是最安全的考量。而由上高仔真的說明，也指出較不適當的操作，是操作者無法客觀觀察說故事者的狀態及其描述，而對故事意涵投入自身過多的詮釋，而這之間的判斷跟拿捏，則需要練習與經驗。儘管如此，一個較客觀的操作者在演出中，若試圖去挖掘故事更幽微的意涵，仍是有判斷失誤的風險在。高仔真續指出：「(操作) 深層的同理，有些人的確會去猜他認為的，或

⁴⁵高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

許會猜錯，但有時候也的確會猜對，這過程就是會不斷地犯錯，（但是）也會幫 teller 去釐清他自己是什麼」⁴⁶。

即使是一個較客觀的操作者，在操作同理心傾聽原則時，仍無可避免地用自身過去的經驗去理解說故事者及其故事。要如何達到儘量客觀，關鍵在於操作者是否能對自我如何觀看故事，以及自我如何會對故事產生什麼樣的感受，具有更多的意識，因而較能區別說故事者以及自我的情感異同。進一步在表演故事上，能有更多的自主權決定是否要添加自身的態度與觀點，以及多少份量。團員陳智軒即指出同理心傾聽原則的操作，在表演故事上絕對帶有操作者本身的詮釋跟立場，「而且那個立場才會讓那個故事真的感動人，因為他（說故事者）才會感覺到『對，你跟我有同樣的經驗，所以你才會了解我的感受是什麼』」⁴⁷。這部份於本文第三節關於演員的操作內涵中會再作更深入的討論。

日前（2011）才結束的國際一人一故事劇場研討會，創辦者莎樂思的致詞上表示：

最近幾次我看表演、閱讀專案報告、文章及參與討論，我思考著對「傾聽故事、而後反應呈現出那些對說故事者來說很重要的意義」這個基本承諾，可能有所動搖。我猜想，是否因為這樣的傾聽被操作者想得太難了？也許，放掉這種企圖，而只是單純地把說故事者的故事當作主題，然後在這個主題上創造出你自己的作品，會相對簡單一些⁴⁸。

整篇致詞上，莎樂思依舊強調「同理心的傾聽」仍舊是一人一故事劇場最基本、重要的特質，因而該劇場的價值也反應「在於（說故事者的）意義被完全精

⁴⁶高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

⁴⁷陳志軒訪談。2012年4月7日。地點：Dante 咖啡店。

⁴⁸參見〈Jo Salas 在法蘭克福聚會的信〉。台灣一人一故事劇場協會網站：<http://playback4u.ning.com/forum/topics/jo-salas>。

確、敏感和美學的具體化呈現」⁴⁹。不過，上述一席話，似乎也反映操作者在同理心傾聽原則的操作上，為避免對故事意涵判斷錯誤，卻相對侷限住演員在表演故事上的詮釋新意展現和藝術創造的可能性，而容易選擇故事較表面的意涵，或僅就完整的情節作呈現，缺乏操作者更多不同面向、更深入的，以及更有創造力的詮釋力道。同時，這也反映出同理心傾聽原則對於操作者而言具有倫理上的壓力，如何在故事的表演中突破這份壓力並不失去同理心的展現，亦是一人一故事劇場的操作者需要不斷面對並摸索的問題。

第二節 六種故事的表演形式之操作內涵

一人一故事劇場在表演說故事者的故事上，有其特有的形式。在演出中，主持人訪談完說故事者後，會針對其故事內容，選擇適當的形式並指示演員作演出。這些形式可依照表演時間的長度分為短型、中型和長型，是早期創辦者經過不斷地演練實踐，逐漸發展出並且固定的表演形式。《區區一齣戲：社區劇場理念與實務手冊》一書指出，「這些形式的應用非常彈性、自由」（116），也因為各個操作團體的文化與風情不同，發展並組合多達百種的新形式與表演風格

（116）。本章節以常見的六種形式之操作內容進行討論，試圖釐清這六種形式在操作上基本的意涵。最後則試圖綜合歸納討論，提出這些形式上的操作概念。

本章節討論的六種形式為：流動塑像（fluid sculptures）、一對對（pairs）、三段落（three-part）、自由發揮（scenes）、拼貼（collage）以及敘事者 V（narrative V）。流動塑像和一對對的表演時間長度約一到三分鐘，屬於短的形式；三段落屬於中型，表演時間約三到五分鐘；自由發揮和拼貼則屬於長的形式，表演時間長度約五分鐘至八分鐘。敘述者 V 的表演時間長度則不定，通常界於中型至長型之間。這些形式通常會配合整場的演出流程來操作，短的形式會操作在演出剛

⁴⁹ 同上。

開始的階段，中的形式會在演出中段，長的形式則在演出的中後段。這麼操作的原因，是因為演出剛開始時場子還沒有暖，主持人的主要任務是帶領觀眾進入一人一故事劇場的語彙，因而訪談對話的時間較短，觀眾貢獻的故事內容也較簡短，不會太長、太深入。及至演出中後段場子熱絡後，觀眾較有意願說故事，主持人對觀眾的訪談也較全面和深度，故事內容因而相對比較長而複雜。此外，有時為了調合整場演出的節奏和氣氛，短的形式也會使用在演出的中後段。不過，儘管操作者會配合演出的流程和故事的長度，在演出前半選擇短的形式、而在中後段以中形式和長形式作發揮，或是依照場子的節奏和氣氛做搭配調整，這些形式在操作上主要還是以故事的內容作為選擇的標準。以下即針對此作進一步的說明：

一、 流動塑像

屬短型的形式，表演時間長度約一分鐘。流動塑像通常會用在演出剛開始，主持人試圖暖場並拉近觀眾距離的階段。流動塑像的操作內容如下：

1. 台上演員四到六人站成一排，主持人說：「請看」，以向演員與觀眾告知表演開始。樂師奏樂以營造氣氛。演員在沒有指定先後順序的情況下，陸續出場，並且以說故事者的立場，即第一人稱視角，表現故事的意涵。
2. 第一位演員出場，走向下舞台位置，重複一句台詞（或聲音）和肢體動作，以表達故事的意涵。
3. 第二位演員出場，演出內容同上。此時，第一位演員的音量會降低，肢體動作的強度亦會減弱，不過，兩位演員的聲音或身體會盡量穿插和配合。
4. 所有演員出場，全體的聲音與身體會共同組成一個畫面，宛如正在運動中的機器或雕像。樂師奏樂以告知結束，所有演員動作漸緩並且聲音漸

減，逐漸停止並定格成為靜止畫面，表演即結束。

5. 演出結束，所有演員回歸到立正姿勢，並以眼神向說故事者致意。

由於流動塑像的表演強調演員在極短時間內展現簡短的肢體與聲音，並以此具體地將一種抽象的情感表達出來，為非寫實的風格化表演，因此，在操作上會使用在以個人感受為主的故事上。一人一故事劇場的演出一開始，通常主持人會對全場觀眾寒暄一番作為暖場。此時，主持人的詢問多半會以簡短的問題，詢問觀眾某種感受或心情，團隊於是會採用流動塑像來演出。以知了劇團《仲夏夜之夢》的演出為例，在開場團隊自我介紹完之後，主持人與觀眾的對話如下：

主持人詢問觀眾：你們一路上來到這邊的心情是什麼，是帶著看今天的主題而來呢？還是為了什麼而來？是一個什麼樣的心情
在心裡，有沒有人願意分享？

觀眾 A：好奇。

主持人：好奇什麼？是一人一故事還是……

觀眾 A：一人一故事劇場

主持人：好奇到底什麼是一人一故事。好，我們來用流動塑像來看這個故事，好奇，請看！

或是《話說夢·夢說話》的開場：

主持人：在開始的時候，我想先邀請大家，請問你常常作夢的人請舉手。

那常常作夢對你來講是什麼樣的感受，或者什麼樣的意義呢？

觀眾 B：很累。

主持人：很累，為什麼？

觀眾 B：起來會覺得心很累，身體沒有得到休息的感覺。

主持人：作夢作起來很累，我們用流動塑像，請看！

可見，主持人的詢問主要針對一種感受與心情，在訪談上也僅止於挖掘產生這種感受的原因。而對於這種簡短地陳述某感受的故事，則會以流動塑像來表現。除了較適用於表現感受面向的故事，一人一故事劇場在剛開場使用較多流動塑像的原因，也在於它的簡短。莎樂思指出這個形式是以「簡短、抽象地將聲音與動作結合」，而給與觀眾「一個能夠融入一人一故事劇場過程的方式」(30)。高仔真則指出：「重要的不是說，一開始我選擇這樣的形式，而是一開始讓大家都有一個願意說話的情境，短的形式是重要的，短的形式才能讓那個節奏快一點，然後讓比較多人有機會去說話」⁵⁰。也就是說，操作團隊藉由流動塑像的簡短特性，而能配合整場演出在剛開始時，試圖達到炒熱場子氣氛的目的。

流動塑像是演員以肢體和聲音的表演，來象徵表達著重在某一感受的故事意涵。承接上述《話說夢·夢說話》的例子，演員的表演試圖將說故事者所描述的「好累、心很累，以及身體沒有休息的感覺」，具體呈現如下：

第一位演員（身體以駝背縮頭的姿態，且緩慢地左右晃動頭部，聲音疲累且尾音拖長）：倒底是有睡還是沒睡啊！

第二位演員（至第一位演員左後方，上半身及頭部前後左右緩慢晃動，手部則跟隨上半身隨意晃動，整體姿態柔軟但呈站不穩的樣子，聲音疲累且尾音拖長）：都沒辦法休息啊！

第三位演員（至第一位演員右前方，不斷地打哈欠，並跪在地上）：啊哈……

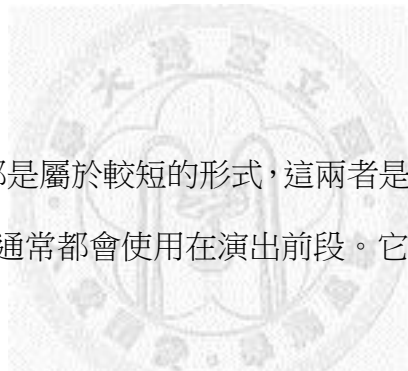
第四位演員（至第一位演員右後方，身體呈現狀似一直被人從背部推擠的樣子）：不要逼我！

第五位演員（至第一位演員前方，採坐臥姿，一手撐地，一手遮蔽雙眼，頭部左右搖晃，整體呈哀嚎的樣貌）：不要再夢了！

⁵⁰高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

流動塑像提供的不僅是將語言文字轉換至視覺畫面、形體動作和空間律動的趣味和美學感受，說故事者亦可從具體的形象中，激發出對自我感受的不同認識。瑪莉納·阿巴莫可（Mrina Abramovic）即指出，儘管「身體絕對是抽象的，但它是一個建築在活生生的、極鮮明的現實世界的抽象概念（9），它「展現的是文化和社會的刻印力量」（5）。換句話說，演員的身體表現出的是其自身的文化和思惟，而流動塑像則是藉由身體富含的文化語彙來轉譯故事的意涵，而提供故事的字面意思一種詮釋的觀點。使說故事者在觀看自我的感受時，對感受能有著不一樣的理解和認識。

二、 一對對



一對對跟流動塑像都是屬於較短的形式，這兩者是創辦者在草創時期便發展出來的形式（Fox，2），通常都會使用在演出前段。它的操作內容如下：

1. 演員兩人一組，依演員數量而會有兩到三對。在每一組中，演員採身體一前一後並且貼近的姿勢，面對觀眾⁵¹。
2. 第一組演員開始表演。演員以說故事者的立場，即第一人稱角色，分別表現說故事人在故事中，具有衝突的兩種想法、感受或立場，兩位演員的表演需彼此關照與配合。表演時間以不超過一分鐘為限，結束時演員定格成為靜止畫面。在輪換到下一組表演之前，樂師會奏樂以表示過場。
3. 下一組表演的時候，上一組仍舊維持定格。所有組別的演員都表演完畢，樂師會奏樂以告知結束。
4. 演出結束，所有演員回歸到立正姿勢，並以眼神向說故事者致意。

⁵¹ 莎樂思指出在演出前「每一對演員可用簡短的耳語來討論決定誰要來表演哪一種情緒，以及誰要站在前面」（39）。

一對對與流動塑像皆是強調演員展現肢體與聲音，屬非寫實的風格化表演。它凸顯的是故事中說故事者兩種矛盾與衝突極大的立場，莎樂思指出，這種詮釋可以藉由具體地呈現說故事者的內在衝突，使其更能釐清自身的感受（39）。以知了《請、謝謝、對不起》的表演為例，某觀眾分享他對「請、謝謝、對不起」這些話語的想法，認為自己在使用這些話語時，其實內在並沒有真的要表達這些話語的意思，裡外常常是不一的。而在第一組演員的表演中：

演員 A（身體呈畏縮的姿態，兩手交次平放在眉前，並不停點頭踏地）：謝謝、謝謝、謝謝、謝謝，就是謝謝，謝謝……

演員 B（站在演員 A 身後，以權威的口吻教訓說）：嘿，說了，不是要帶有誠意嗎？誠意掏出來嘛，要有誠意，誠意一點，不夠，再誠意一點，再誠意一點，再有誠意一點，才感受的到啊，你的誠意拿出來！

可見，演員 A 扮演的是說故事者外在的形象，演員 B 則是內在的心聲，且 A 的畏懼則與 B 的訓誡姿態在視覺畫面上形成對比。不過，這樣的對比並不是帶出說故事者是個表裡不一的人，演員 A 本身的表演即表現出其口是心非。而是，在演員 B 的對照下，演員 A 的表演產生另一層更鮮明的意義，即是受權威影響下的過度客氣和過度禮貌之態度。兩者具體呈現出「謝謝」等詞語背後的沉重道德價值觀，對說故事者在使用這些詞彙上所造成的自我批判和壓迫意識。

一對對的表演方式與流動塑像相似，主要以肢體和聲音作象徵式的表演，來表達著重在感受類的故事意涵。演員的身體語彙，更可藉由另一演員的衝突表現，碰撞出多元並可多重解釋的意義，使說故事者對故事產生不同的想法。

三、 三段落

三段落是介於自由發揮跟流動塑像之間的中型形式，其操作內容如下：

1. 當主持人下達三句話的指令時，台上演員僅留有三名，其餘退出場外。三名演員會由左至右，或是由右至左，分別依序出場。演員不一定要扮演說故事人，可以是故事中的任何其他人物、物件或抽象物。三位演員需要從不同的人物視角或是情節段落來切入演出故事。
2. 樂師奏樂以帶出氣氛。第一位演員出場作獨白演出，結束時演員會定格成為靜止畫面。在輪換到下一位演員表演之前，樂師會奏樂以表示過場。所有演員都表演完畢，樂師會奏樂以告知結束。
3. 演出結束，所有演員回歸到立正姿勢，並以眼神向說故事者致意。

以知了《話說夢·夢說話》的演出為例：

觀眾 A：我有一個夢是我經常做的夢，就是從以前可能念高中的時候，然後一直到現在我都已經畢業了很多很多年了……然後還經常夢到這個夢。我夢見我在寫考卷，而且有很多很多山一般的考卷，然後一直寫一直寫，怎麼寫都寫不完，眼看天哪都天亮了，我來不及寫完了……但是到畢業之後都還會做這個夢，每次醒來都會很慶幸還好已經畢業了……基本上我覺得並不會那麼地會討厭考試這件事情……也許是一種責任感的一種具體的呈現……應該是某件事情必須在一個期限內完成，然後具體的表現就會是，我要寫一些必須要在期限內寫完的考卷，因為考卷是要在時限內完成的作業。

而演員的表演則如下：

第一位演員扮演抽象的「重覆的夢魘」：嘿嘿嘿，你再怎麼大，還是逃不出我的手掌心，每到夜晚的時候，我就想到夢中來，陪陪你，你還好嗎？最近你還好嗎，我又來找你嘍。

第二位演員扮演夢中的說故事人：我不好，我一直在寫考卷，怎麼那麼多啊，我又沒有很討厭考試啊，來不急了，怎麼還有這麼多啊！喔！

第三位演員扮演說故事人：還好，還好我都 PASS 了，我都寫完了，而且，幹嘛那麼緊張啊，滿身汗，我已經畢業啦，我還怕什麼啊！沒問題的，我都做的到。

可見，三位演員分別以不同的人物視角切入敘說/表演故事，也分別呈現了故事中不同的情節段落。而同樣在《話說夢·夢說話》，另外一位觀眾 B 則描述自己「夢境裡面從高高的地方這樣摔下來……驚恐地醒過來……我不知道這是什麼意思……最近這個夢……我被搶錢……然後在現實中我會失掉一筆錢」。演員則一位扮演抽象的「重覆的夢魘」，兩位扮演說故事人，但各自分別表達了說故事者被夢魘壓迫的心境、失去錢的驚恐以及對夢境不知所措的三種情緒。由上述例子中，可知不論是從人物的視角、情節段落，或人物的感受，三段落企圖藉由三位演員各自的獨白演出，以三種不同的切入面向來表達故事，而不需要完整地將故事的來龍去脈展現出來。相較於流動塑像跟一對對這兩種形式僅能以說故事者的立場出發表演，三段落能夠呈現的是具有更多人物且情節更複雜的故事。

一人一故事劇場另外有一個形式為「三句話」(three sentences)，與「三段落」類似，不過，三名演員的表演內容，必須按照故事的時間軸，即第一位演員的表演內容須發生在故事時間的前段，第二位演員則是中段，最後一位演員為後段。演員同樣也不一定要扮演說故事人，可以是故事中的其他人物、物件或抽象物。但最後一位演員必須要明確地表演出故事的意涵為何。

四、 自由發揮

又稱作「場景故事」(Scenes)。自由發揮演出時間較長，通常使用在演出中後段，此時，觀眾較能理解一人一故事劇場的語彙，而主持人也會對說故事者進行較深入且詳細的訪談。通常演出到這個階段，主持人會邀請觀眾上台坐在說故事者的位置，而主持人則會坐在其旁邊主持人的位置上進行訪談。自由發揮的操作內容則如下：

1. 訪談期間，主持人通常會請說故事者指定其中一位演員扮演自己，或是故事中其它的人物或物件，但主要是扮演說故事者。可以指定一人以上扮演故事中的不同人物。被指定的演員需起立，並繼續傾聽接下來的訪談。訪談結束，主持人說：「請看」，以向演員與觀眾告知表演開始。樂師則奏樂以營造氣氛。
2. 樂師奏樂時，演員會利用椅子或布簡單地佈置場景。
3. 樂師奏樂結束，演出開始，通常會由指定的演員發動演出。其餘沒有被指定的演員稱為「忍者」，可在演出中扮演任何故事中的其它角色或物件，並且可以變換角色，被指定的演員則不得更換角色。整個自由發揮的表演即是以故事為文本，按照情節順序即興演出，並且採寫實風格表演。
4. 演出結束，所有演員回歸到立正姿勢，並以眼神向說故事者致意。

被指定的演員即是主角，在表演結束前並不會下場。而不同於三段落只有三位演員上場，自由發揮可上場的演員人數較多，且除了被指定角色的演員，其餘演員皆可變更不同角色。因此，該形式可用於內容包含多位人物的故事，也就是內容多與「人際之間的關係，或者跟社會，就是更大的人際關係」⁵²相關的故事。此外，故事內容較長，並且較具備完整的起承轉合階段的故事，在操作上也較會以自由發揮來演出。如《心聲細語》演出中，某觀眾的故事：

⁵²高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

我曾經去表演過一場（一人一故事劇場），那是一個很年輕的團隊……平均年齡大概只有二十出頭歲，我是去當志工，然後那個很年輕的團隊他們去了一個很老的地方，那個觀眾平均年齡八十四歲，那也許是連絡上沒有溝通的很好，那些老人就來了，說故事就也有人會說，鄉音也很重，那我們也都服務了，突然間沒人講話了，那些老人就說，唉，唱歌跳舞嘛，叫我們唱歌跳舞。因為那個團隊很年輕，可能他們大概團練也不是很久，所以大家都很沒經驗……當時我真的很想出去唱歌跳舞，然後我又覺得說不是耶，我們今天是 Playback，我不敢突破這樣子，接下來這些老人，就有一個，可能老人家就這樣子，沒有得到他的滿足他就生氣了，哼，沒意思，站起來就走了，另外一個老太太跟著，哼，沒意思，也不唱歌跳舞叫我們說什麼故事，也走了，其實我那時候是蠻心疼那個團隊的……然後兩三個就走掉了，那還是有一個社工，那個社工大概跟我年紀差不多，後來就出來打圓場出來講一個故事，我們就開始演了，後來也演的蠻好的。

這個故事所包含的人物較多，且故事內容完整，概可分為「劇團來此地作服務」、「老人觀眾喧嘩鬧場」、「觀眾憤而離席」以及「社工打圓場」四個具有起承轉合的情節內容。而演員的表演也會按此情節順序作演出，各情節的細節內容則由演員即興發揮，如在「老人觀眾喧嘩鬧場」此景中，演員的呈現如下：

演員 C（扮演老人）：唱個好聽的！

演員 D（扮演老人）：唱個戲！

演員 E（扮演一人一故事團隊團員）：喔，我們不是唱戲的，我們是一人一故事啊！

演員 C：什麼故事啊？

演員 E：一人一故事。

演員 C：……不是要表演哪，就表演哪！

演員 E：我們的故事是請現場的觀眾來分享，然後啊，我們就演給你們看。

演員 C：演？你（指演員 D）聽得懂嗎？你演就好啦，你演啊！

演員 E：嘿嘿，說故事（指一指演員 C），演故事（指一指自己）。

演員 D：唱歌跳舞啊，快啊！

演員 C：演啊！我活這麼大的年紀……唉叻，唱歌跳舞嘛，來！

演員 E：……嘿，說故事（指一指演員 C）……演故事（指一指自己）。

基本上，自由發揮這個形式即是源於西方中古義大利即興喜劇一脈以來的傳統即興戲劇，有文本、有角色，但是演員是在不經過排練的情況下直接上台表演。它挑戰的是演員高度的集體即興表演能力以及團隊默契，因此操作上困難度較高。高仔真即指出她在帶領其它團隊操練一人一故事劇場時，初期也多不會讓團隊在演出時操作自由發揮。或者，在操作時可藉由主持人的幫忙演出。主持人可在決定形式時，對故事下簡短的摘要，明確地提醒演員故事內容有哪幾個情節，演員可依照指示依序演出，以避免遺漏掉故事情節。

五、 拼貼

拼貼同樣演出時間較長，因此也多用在演出中後段。其操作內容如下：

1. 演員在上舞台面對觀眾站成一排。主持人說：「請看」，以向演員與觀眾告知表演開始。樂師則奏樂以營造氣氛。
2. 樂師奏樂結束，演出開始。隨機一位演員至中、下舞台，可以扮演說故事者、故事中的其它角色、物件，或抽象物，並且呈現故事中的單一情節或人物感受、想法。其它演員不限人數，可以加入共同即興演出。演出結束，演員會定格成靜止畫面。在輪換到下一位演員表演之前，樂師

會奏樂以表示過場。

3. 重覆 2 數次，直到演員彼此有共識而決定結束，所有演員回歸到立正姿勢，並以眼神向說故事者致意。

拼貼與自由發揮同樣是寫實風格的表演，但無需關照故事的時間順序作發展演出，而是片段式地演出故事中不同的人物觀點、場景、情節或人物處境。吳嘉珍即指出拼貼「類似許多段的場景故事（自由發揮），但長度較短，角色可任意變換，強調表達故事中不同角色的各自觀點」（32）。由於拼貼的這個特色，陳志軒指出在知了劇團的人權演出系列，在操作上特別常會以此形式表演故事⁵³。更確切地說，由於自由發揮的演出情節會以說故事者的角色為軸心順序發展，且演出不得中斷，即是強調故事結構的完整，以及該角色在故事裏的情感脈絡和生命經歷。但拼貼能夠特別表現故事裏的單一情節或感受、想法，操作者可以就此凸顯其背後相關的社會問題以及人權議題。以知了二〇〇九年的人權演出為例。一名說故事者如此描述：

.....以前小時候有些科目覺得很難，覺得學這些是有必要嗎，現在回想起來，之前學的那些現在也用不到，一直到現在，小朋友上了國中之後，他也遇到了很多問題.....現在的中學生啊，很不快樂，都要學那些主流的東西，就是這麼小就要學會跟別人競爭.....我是覺得他們應該多去學一些對於美的薰陶啊。

而知了團員所表演的片段內容如下：一、老師以主流價值觀對兩位學生作填鴨式教育的情境。二、兩組學生的對照情境，一組學生正輕鬆地學習有趣的東西，另一組學生則辛苦地在競爭。三、國文、數學以及美勞科目比較之間的重要性的情境。四、兩組親子之間的對話，皆反映孩子有除了學校科目之外，值得學習的

⁵³陳志軒訪談。2012年4月7日。地點：Dante 咖啡店。

事物。五、老師以過度的教育學習，造成學生壓力大的情境。可見，拼貼的表演可將故事中所涉及的教育問題更具體地呈現出來。

六、 敘事者 V

敘事者 V 的表演形式較特別，演員以說演方式進行表演。演出時間則不定，端看演員說演的內容長度。其操作內容如下：

1. 主持人說：「請看」，演員其中一人站到下舞台，成為該形式的主表演/敘事者。其餘演員站到主表演者的後方左右兩側，整個隊伍以主表演者為首，成為一個 V 字型，在整個表演中，演員並不會有走位，而維持這個隊形。樂師則奏樂以營造氣氛。
2. 樂師奏樂結束，演出開始。主表演者以第三人稱開始敘述故事內容，並且通常以「從前從前.....」開頭。主表演者敘述的故事，會將原故事的人物、行為、情節.....等作更動，以類童話或神話故事的敘事，即「用隱喻的方式表達（原）故事的涵義」（吳嘉珍，31）。主表演者會邊說邊搭配肢體動作，其餘演員則需跟隨他的肢體動作，並且，在主表演者敘說的一些關鍵詞語上，配合主表演者而重述這些詞語。也可配合故事情境，想像情境中可能會出現的聲音並表現出來。
3. 主表演者敘述的故事結束，所有演員回歸到立正姿勢，並以眼神向說故事者致意。

以知了《話說夢·夢說話》的演出為例，某觀眾陳述其故事如下：

其實我很久沒作夢了，也許跟我現在的人生狀態相似.....應該說我現在做的工作跟我小時候一路走來所希望的並不是太一致，因為我以前是戲劇系

的……來到這邊我會覺得，因為主題是夢嘛，我覺得我也在尋夢……就是
在這邊得到的我覺得是一個禮物，所以我是很開心來到這裏，因為這個氛
圍這樣的方式也曾經是我的夢……其實很多感觸……一直跟自己講說我其
實不算是放棄，現在這個狀態不是放棄而是轉換，我還是在這條路上遇到，
我以前認為是那樣的夢，但是它可能是以不同的形式出現在我生命裏……
曾經很接近這個路，如果我從來都沒有接近過，那可能落差不會太大，我
曾經非常的接近了……我一時也說不清楚，但是很開心。

主要演員則是這樣敘述和表演：

於是那個女孩準備打開這扇門，她知道打開這扇門之後他將進入一個迷
宮，這個迷宮將是由鏡子所構成，於是她打開，她知道這個迷宮裏面有一
個終點，終點在…在…在……一個方向，走！走走走，她撞到了鏡子，於
是她又繼續走，又撞到了，但是她知道這個迷宮有一個終點，終點在……
某一個方向，於是，他看到很多很多個方向，上面！到處都是方向，但是
她也不斷地撞到某一個方向，在後來她發現，靜子所反射的那一個方向，
跟她以為真正的那個方向，好像，不太像耶，可是她確定，沿著鏡子走，
不只是用眼睛看，用手，用腳，她會找到一個方向的，會找到的！那邊。

可見，主表演者是以「女孩在鏡子迷宮中尋找終點」的敘事主題，取代原故
事中說故事者尋找夢想的歷程。也可見，說故事者其實並未清楚描述一個具體事
件的來龍去脈跟細節，他在自身找工作和換跑道的經歷上，已經提供了一「尋夢」
的主題，亦即他對自身經歷的一種想像。而這種「尋夢」的想像主旨，其實普遍
出現在各種傳說、童話故事、神話故事，和小說等的敘事中，甚至各種現代人的
大眾傳播媒體中。敘事者 V 即可針對這類具有普遍性主題的故事作發揮。

以上即為一人一故事劇場六種故事的表演形式之操作內容說明，而我認為這

些形式為演員的表演，提供一個較容易操作的方式。對於演員來說，從傾聽故事到進而表演會經過兩道程序，一是如何將故事轉換成接下來表演的故事文本，二是這個故事文本要如何表演出來。而這些形式即是協助演員簡化這兩道程序，而較能在短時間內掌握自己表演的目標為何。

首先，這些形式透露出一人一故事劇場是如何看待故事，並具有一些類型。流動塑像側重運用在以說故事者內在感受為主的故事上。一對對則是在以說故事者的內在衝突為主的故事上。敘事者 V 適合運用在具有普世敘事主題的故事上。而自由發揮、拼貼跟三段落，較能經營故事人物較多和情節較複雜的故事。高仔真曾指出：

故事它其實有分幾個層次，第一個就個人的，這個故事對你個人的影響，或者你個人的一個感受，比如說我可能講一個我生產的一個歷程，從剛開始的心情到後來怎樣怎樣……有一些故事會有個人跟他人，就是會有人際關係的故事，比如說我和我媽媽怎麼了。那慢慢地可能是個人和社會的故事，就是更大的人際關係，比如說今天我看到了王家⁵⁴，讓我想到了我自己的家怎麼樣……那社會面向可能是在敘述裏頭的事件，但也有可能是……你在這樣子的社會脈絡裏頭，讓你的感受還有讓你的思維是會朝哪個方向去發展，那就是個人和社會。還有一些我們說比較典型的……比如說有一些神話故事，或者傳說故事，或許在不同的年代是用不同的象徵來表達，所以會發現可能這個故事在我身上也有，在他身上也有，在別人身上也有，這就是有一些典型的範例存在⁵⁵。

⁵⁴ 士林王家拆遷事件發生於 2012 年 3 月。位居台北市士林區的王姓住戶，因不參與建商規劃的士林文苑都更案，而被視為違犯都更條例法的「釘子戶」。而台北市政府則依都更條例 36 條，逕行發出強拆公文，要求警察和公務單位強行拆除王家。整起事件的爭議點，在於建商在尚未取得王家同意前，具已經自將該地重劃並預先售屋，而後並以「王家違法」的強制方式，取得該地的建設權。該事件遂引發社會對都更條例的討論，輿論方面並指出該條例應修正以維護民眾權益，避免政府代建商強制執行而成為其炒房之幫手。

⁵⁵ 高仔真訪談。2012 年 4 月 18 日。地點：台北市立圖書館景美分館。

儘管形式上來說，流動塑像跟一對對的確偏重呈現高所述的「個人的故事」，敘事者 V 則是「典型的故事」，自由發揮、拼貼跟三段落則是能以處理人際關係而可呈現「個人跟他人的故事」以及「個人跟社會的故事」。高的說明倒不是直接將這些形式以故事中人際關係的複雜程度作為絕對的區分來使用，而是我認為高點出了這些形式的確為故事建立了一些文本上的分類和特質，即是提供了一個更具體和主題更明確的故事文本，以提供演員在短時間內容易迅速理解並掌握。這裏我以上述敘事者 V 的故事例子來作說明。在這個故事中，說故事者並沒有具體提供一個具有情節、人物的情境故事，主要在描述他找工作上的一些感受。若是沒有形式如流動塑像或敘事者 V，為這個故事轉換到「關於感受」或「關於普世敘事主題」的故事文本上，演員在即興演出上所要面臨的困難相對會巨大地多。

再者，由上述一人一故事劇場六種故事的表演形式之操作內容說明，可進一步將它們粗分為三大類，即以風格化表演強調演出說故事者個人感受的流動塑像跟一對對、以及具有故事情境且以扮演角色寫實表演來呈現的三段落、自由發揮、拼貼，以及無扮演角色的說演表演來呈現的敘事者 V。可見，形式會一併確立故事文本特質以及演員所要採取的表演方式，並且在這兩者之間建立了一種不複雜的關係，即在處理故事情節情境時採用寫實表演、在表達人物內在情感上則運用肢體跟聲音作風格化的表演。而相對省去了演員若要寫實地演出角色的內在情感上所要經營的困難，同時，在肢體跟聲音的運用上，也提供一個確切但包容性強的表演指示（即對情感的想像），而容易被操作者理解並依循。

儘管這些形式提供演員一種較為迅速的方式來操作故事文本如何進一步轉換到表演上，它們在表演上所能掌握的畢竟有限。表演內容是否豐富，主要還是依賴演員個人的能力和團隊的默契。

第三節 主持人、演員與樂師的角色和操作內涵

操作者在一人一故事劇場中所掌職的角色分為主持人、演員和樂師三種，並各司其職。在一場演出中，主持人跟樂師的人數各為一人，演員則通常有四到六位。以下將分別討論這三種角色在演出中主要的操作內容，並參照訪談資料，試圖理解操作者在操作這三種角色上的概念和內涵。

一、 主持人

主持人在一人一故事劇場是形同傳統劇場中導演的角色，他必須「掌握演出議程和控制時間，並且確認執行最基本的演出流程和內容，以及開場跟結束都能順利進行」(Fox, 127)。除此之外，由於主持人也是唯一與觀眾對話的操作者，觀眾是否願意踴躍參與並提供故事，與主持人的主持功力、訪談技巧跟個人魅力也有相當大的關係。

莎樂思指出主持人最基本的兩項操作內容，為剛開場是否能夠帶領觀眾進入一人一故事劇場語彙的暖場階段，再者，則是中後段與觀眾訪談故事的引導技巧上(11)。在暖場階段，主持人會向觀眾介紹什麼是一人一故事劇場，並提領出這個劇場是以戲劇的方式服務觀眾提供的故事，以告知此為互動式劇場。並且，主持人也會與觀眾先寒暄一番，通常詢問觀眾的對話內容為：「現在的心情是什麼？」或「來到這邊的感受為何？」。也或是直接切入主題，如在《說夢話·夢說話》中，主持人在開場詢問的問題即是：「常常作夢的舉手？」、「夢對你來講是什麼？」。不論是否採取和主題相關的對話內容作為開場寒暄，主持人在這個階段的操作目標並非以能深入挖掘觀眾故事為目的，而是重覆操作幾回簡短的問題，使觀眾有較大的意願發言，以此而建立起該劇場接下來與觀眾互動的模式。不過，高仔真也指出，由於越來越多人參與過一人一故事劇場，許多前來的觀眾

都具有經驗且樂意提供故事，這個暖場的程序相對會縮減⁵⁶。儘管如此，在這個階段，主持人仍必須關照到未曾接觸過一人一故事劇場的觀眾，使整場氣氛輕鬆且融洽（Salas，11）。

暖場階段結束後，與觀眾的訪談並引導出故事，則是主持人在演出中最重要的操作內容。莎樂思指出在這個階段，主持人幾個重要的操作項目有：與說故事者快速建立不造假的親密關係、簡約並不具侵略性地引導出故事、保持與其他觀眾的聯繫、針對故事內容決定故事的表演形式，以及確定演員具有充足但不紛亂、超過的故事資訊（12）。其中，關於主持人如何與說故事者對話，並且引導出其較深刻的故事內容，根據我訪談的結果，其關鍵點仍是在是否能以同理心來傾聽說故事者。高仔真即指出主持人在訪談的過程中，主要是能夠聽到說故事者最想要分享的感受是什麼，而非追問故事的發展是什麼⁵⁷。小 C 則更進一步指出：

（主持人主要要掌握的是）聽到他們在說什麼……當一個人他在這個場域說這件事情的時候，它的這個意義到底是什麼，不能從他說的這件事情來看待，必須要從上下（脈絡），比如在這個場域之前發生什麼事，比如說前面是不是有什麼故事，這個對他而言是什麼樣的場域，然後他怎麼樣述說這件事，他可能有些隱藏是他渴望被聽到，也有可能他刻意要壓抑，只是主持人在那個當下要怎麼樣去感覺，去挖掘什麼是他真正需要的東西⁵⁸。

換句話說，主持人在試圖傾聽並引導說故事者時，會關照到其敘事行為及其脈絡，而從中引導出更清楚且具體的故事意涵。高仔真則指出若是主持人沒有傾聽到故事的意涵：

⁵⁶高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

⁵⁷高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

⁵⁸小 C 訪談。2012年4月12日。地點：漢堡王。

.....會讓說故事者不知道什麼時候要結束，就我不曉得你到底聽得懂聽不懂，我就只好多說多說，這第一個是把時間和節奏拉長，第二個演員也不知道重點在哪裏，第三個你把人家的故事的方向亂帶，你又帶到了支線，太多的支線.....還有到底是什麼樣的故事，有些朋友（說故事者）他會啦啦啞啞先扯一堆，但其實他要講的是後面，那（主持人可以）怎麼樣問問題去切入，讓他把故事呈現出來⁵⁹。

一段與觀眾的訪談約莫不過七、八分鐘，主持人要在這麼短的時間掌握說故事者的敘事行為，包括情感與敘事方式，並且接續引導其提供一段完整且深刻的經驗故事，知了劇團的團員皆認為主持人的任務著實困難。

主持人在訪談結束後，會根據故事內容，決定接下來演員表演故事的形式，通常，也會對故事作簡單地摘要。而作摘要的目的，是幫助演員回憶故事的情節內容或故事意涵。主持人通常並不會先預設形式來引導的故事的發展，「大部分的狀況還是會先去思考這個故事適合什麼樣的形式」⁶⁰。不過，陳志軒也指出，若演員俱備良好的表演能力，「球都接得到」，主持人決定的形式是否精準，倒不是其操作上最重要的考量⁶¹。

二、 演員

莎樂思在〈什麼是個好的一人一故事劇場〉一文中指出，一人一故事劇場的演員需要具備「同理心」以及「自發意志」(spontaneity) (10)。該劇場所提出的「自發意志」概念是根據西方即興表演的論述而來。基斯·強斯頓 (Keith Johnstone) 在其著作《即興表演和劇場》(IMPRO: Improvisation and the Theatre)

⁵⁹高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

⁶⁰同上。

⁶¹陳志軒訪談。2012年4月7日。地點：Dante 咖啡店。

中，指出自發意志為一種演員能在即興情境當下創造和反應的表演能力⁶²。安東尼·佛斯特（Anthony Frost）以及渥夫·亞洛（Ralph Yarrow）則指出「即興表演是一項表演技巧，它指的是運用身體、空間或任何資源，針對某一個想法、處境或角色創造出一個具有內在邏輯的表演。自發性地創造，指的是能夠對自處環境所帶來的刺激立即地做出回應」（4）。創辦者佛斯則進一步提出一人一故事劇場自發意志的概念：

首先，自發意志需要（演員）將官能/官感打開來，以接受外在環境的各種資訊。為了能成功完成這項任務，我們必須要活在演出當下，彷彿如野生動物。再者，我們也必須能夠跳出這個當下，而完成有意義、有邏輯的演出內容。具備這兩者要素後，我們便可開展一個戲劇行動—有意識的戲劇行動—但它本身不具有任何意義或企圖，而這個戲劇行動將會創造出新的戲劇情境。要能流暢地維持住演員這種接受感應並創造戲劇行為的循環機制，靠的就是自發意志。（101）

換句話說，自發意志指的即是演員在即興表演上的表演創作能力。而在傳統戲劇的脈絡中，各劇場實踐者包括史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavsky）、梅耶荷德（Meyerhold）或賈克·克普（Jacques Copeau）等，都各自發展出一套培訓演員自發意志的練習方法。不過，一人一故事劇場並沒有針對此發展出訓練演員的系統方法⁶³，僅提示出自發意志的概念和重要性。此外，傳統即興戲劇在演員自發意志的表現上，要求其展現出戲劇的程式性和藝術性，即「能夠自發地將文本以適當的型態展演出來，讓表演的內容能夠被其它人理解，並意識到它具有表演的特質與美感」（Frost and Yarrow，4）。這種以展限表演藝術為最高目標的表現，

⁶² 參見基斯·強斯頓，《即興表演和劇場》。頁 75-108。

⁶³ 一人一故事劇場在培訓操作者時，會帶領其練習一些劇場遊戲。就我個人參與工作坊的經驗，我認為台灣該劇場目前培訓的目標和方針，還在開發操作者的身體與聲音、以及建構其初步的表演意識上，尚未言及帶領學習更複雜的即興表演操作。

與一人一故事劇場試圖達到的目標不同。該劇場演員在自發意志的表現上，有需要關照並同理說故事者感受的倫理在，並且，它不成就展現個人的創作藝術能力，而是是否有服務到說故事者。

另一方面，莎樂思也提出演員需要具備同理心。而根據我訪談的結果，對於什麼是一人一故事劇場演員在操作上最重要的技巧，團員也一致認為在於同理心傾聽原則上。如本章第一節所述，演員不僅要能在傾聽中，依照當下狀況客觀判斷故事的意涵，即掌握住說故事者在故事中的生命經驗脈絡與內容、這個故事對於說故事者來說的最大感受，或是說故事者說話的目的等。演員進一步在表演中，則會透過添加自身的立場或想法，重新詮釋故事。而這種重新詮釋的回應，才能達到同理心的展現。陳志軒即指出：

同理是指聽到故事的這部份，真的重要的是說，我們怎麼樣用自己的經驗來整理這個故事，而不是逃避掉這個部份說，對，我們就是要拋掉我們所有的經驗，聽到什麼就演什麼，我覺得這個沒有辦法達到真正同理，跟開創更多跟其他人對話的一個可能，因為一人一故事劇場他不是作心理劇只服務你個人的故事，我認為他是藉由同理的方式來看到某一種普遍共有的經驗跟情感的脈絡，所以他不是說要一五一十地把所有說故事人的話都演下來，而是要經過一種轉譯，這個轉譯我覺得才是演出的關鍵跟核心，然後同理是這個轉譯的前提，就是我們要先知道他的脈絡是什麼他在想什麼，我們要用一種轉譯的方式說出來⁶⁴

尼克·勞威在其著述《扮演他者》中亦指出，演員在傾聽中最基本所要掌握住的故事面向，是故事本身的情節發展、人物形象與情境內容，尤其在於故事的情節順序是如何鋪陳與發展。這個基本的掌握面向能夠使表演不致出錯，並能「建立起整個操作團隊和觀眾之間的信任」（103-4）。不過，勞威也指出，演員若僅

⁶⁴陳志軒訪談。2012年4月7日。地點：Dante 咖啡店。

僅是按照故事表層的情節內容演出，而不添加新的嘗試跟實驗，是會令觀眾失望的，因為觀眾已經在說故事者的故事中，知道情節的發展、故事的高潮跟結束點為何（33）。而這樣的演出，也失去一人一故事劇場與觀眾互動的意義。演員最重要的責任是在於能夠以自身的生命經驗回應，因而才能向觀眾表現出他們的故事有確實被接受到（37）。

綜合陳志軒以及勞威所述，一個較能展現同理心的表演，是經過演員以其自身的生命經驗或立場，重新詮釋原故事的結果。廣泛來說，一個故事文本經由任何一位演員以戲劇形式表演演出，無論如何必定會有重新詮釋的過程。我認為這兩者對於演員重新詮釋故事的看法，更確切地說，是強調演員是否能在這個過程中，對於自身生命經驗和故事之間產生更多的區別意識。而在這份意識下，演員才能對重新詮釋具有更多主導權，並能決定要如何回應觀眾以及回應什麼。

相對於演員來說，這種重新詮釋的過程，即自身經驗與他人經驗碰撞的過程，亦會使他們更理解自身的生命經驗和情感脈絡。羅伯·貝特（Robyn Bett）即根據其訪談一人一故事劇團的演員結果，指出該劇團演員認為操作一人一故事劇場的收獲除了能夠發揮創意，便是「認識自己跟認識他人」（5）。

三、 樂師

在上一節各個形式的操作內容說明中，可見樂師在故事的表演開頭以及結束，皆須奏樂以提示觀眾。而在三段落與拼貼的操作中，也需在表演片段間奏樂以提示過場。除此之外，演員在演出過程中主要的操作內容即是為演員的表演配樂。高仔真進一步指出樂師在操作上講求「對音樂掌握的信心……包括你自己的聲音，或是你對樂器的熟悉程度，或者你的觀察力，觀察演員現在到什麼樣的氛圍」⁶⁵。

儘管樂師的工作主要是配合場上的表演奏樂，但其在演出過程中，也同樣要

⁶⁵高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

求須以同理心原則傾聽觀眾的故事。也因此，在表演中樂師能夠以音樂的轉換，來推動故事情節的進展，或提示演員切入或轉換故事表演的情節或重點。換句話說，樂師在與演員的配合上，應將自身視為演員之一即興發揮，而非僅在演員的表演上提供聽覺上的渲染力。

由於樂師具有引導、轉換或中止台上表演的自由，他必須與演員建立程度上的默契和信任，以不致於對演員的表演形成干擾。知了劇團在《這些年 那些事》的演出會後檢討中，即有演員針對當場次樂師的表現提出討論。該演員指出該場次在每一段故事表演開始時的提示音樂，由於其所營造出來的氛圍和情緒過於強烈，使他的表演只能順此氛圍發揮，而無法跳出音樂所營造出的情境氛圍。而另一位演員則接續提出不同意見，指出這種個性強烈的音樂反而能使其更能掌握表演的方向和態度。這個案例顯示出樂師在配合演員時，某種程度上須要掌握演員表演的屬性，才能使整體表演融洽。同時，也反映出團隊的默契須從長時間的演練和檢討中培養而成。

樂師使用的樂器不限，但就我田野調查中的觀察，通常會準備多種樂器供樂師發揮。常見的樂器有直笛、手風琴、鈴鼓、鐘琴.....等，以及一些非洲民族樂器如：卡巴沙、沙槌、木琴.....等。

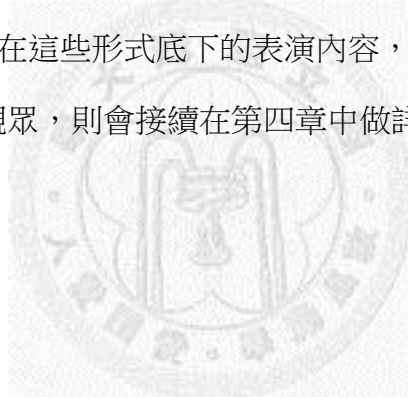


圖四：臺灣一人一故事劇場樂師常用的樂器（攝自廖婉伶）

小結

本章節試圖討論一人一故事劇場的形式、架構和規範，並從中來理解它們的操作內容以及操作上的概念。則可見，同理心傾聽原則是該劇場相當重要的規範，它影響著操作者如何面對觀眾、引導觀眾說故事，以及如何回應觀眾。同理心傾聽原則的維護，說明出一人一故事劇場關懷民眾的精神，而此精神也落實在知了劇團的操作上。

而在第二小節關於故事表演的形式分析，我則指出它們存在的最大意義，在於方便操作者在表演故事上掌握明確的表演方向。儘管這些形式本身或許多少有企圖從不同的扮演視角切入詮釋故事以對原故事帶出不一樣的觀點，但形式本身所能表達的有限⁶⁶。演員在這些形式底下的表演內容，才是回應觀眾的主要內容物。關於演員如何回應觀眾，則會接續在第四章中做詳細的討論。



⁶⁶ 部分一人一故事劇場的論述在指出該劇場的效用時，會提到它可以為原故事帶出「不一樣的觀點」。如戴菲(Fe Day)的〈在我聽到內在的聲音之前，我該如何認知自我處境〉(How do I Know Who or Where I am until I Hear What I Say?)中指出，故事的表演「能夠藉由更有力的語言、人物扮演、聲音和動作使敘事內容被擴大，使觀眾對原故事產生另一種認識」(8)。一人一故事劇場在故事的表演上確實有這份企圖，不止在論述上，形式中也窺見有這份企圖，並且我在訪談知了劇團團員時也察覺出他們具有這個企圖的表現意識。不過，故事的表演在操作上更大的企圖為「展現故事意涵」，而這兩者企圖不論在論述上或實踐上都十分矛盾。我將會在第四章時提出演員在操作上，為求「展現故事意涵」，有時往往無法在表演上帶出「不一樣的觀點」。

第四章 一人一故事劇場的操作內涵研究—回應說故事者的表演特徵

在第三章中，我已試圖從形式、架構與規範切入，分析並釐清一人一故事劇場的操作內容和概念。並由此可見，操作者與觀眾互動的過程，是基於同理心傾聽原則之上，來執行與觀眾的對話，以及面對觀眾的故事內容。而演員回應觀眾的故事表演，順此脈絡，則可視為對觀眾展現同理的回應。並在操作上，它被要求展現出故事的意涵，使得演員在重新詮釋故事的表演過程中有所設限，不能夠隨意發揮。莎樂思即指出，故事的表演「不是為了服務他（演員）的自我或是觀眾想要娛樂的渴望」（Salas, 73），而是要「傳達出說故事者經驗到的意義」（7）。另外，我於二〇一二年初參加台灣一人一故事劇場協會辦理的學習工作坊「深層故事的傾聽」，指導者李闊基，即國際資深一人一故事劇場導師，在指導故事的表演時，也曾叮囑過演員不能不根據說故事者的意思而擅自創造或更動故事的內容。可見在故事的表演上，展現故事的意涵是該劇場重要的規範之一。

由於故事的表演具有這樣規範上和倫理上的考量，因此也發展出它的氣質與特徵。本章節即是試圖藉由分析知了劇團演出中故事的表演部分，對於此有更具體的理解，並從三個方面切入討論。第一節將細部探討演員角色心境跟台詞的創造，並指出在此表演倫理下，演員會有以「直接引用式表演」和「啟示性表演」來詮釋角色的傾向，以避免演員在即興創作時可能會有的詮釋錯誤問題。第二節則討論一人一故事劇場普遍的表演手法，即象徵和隱喻式的表演，並指出這樣的詮釋手法在面對表演倫理時，所帶來的功能和效果。第三節則從整體故事表演的詮釋來談，更具體理解知了劇團在展演「故事的意涵」時的詮釋現象，並指出其有凸顯故事正面價值之傾向，顯示其在表達同理上的重視。

第一節 保守的角色和台詞塑造

身為一人一故事劇場的演員，在以即興表演重新詮釋故事上，不僅要發揮自身的創意和表演能力，還需顧及說故事者的感受並展現故事的意涵，是相當具有難度和挑戰的工作。莎樂思即指出當演員「不知道(故事)所有的細節時，你(演員)不得不自行虛構出來」(73)，不過，「演員常怕說錯話、做錯事、冒犯說故事人，或是演出令人尷尬得離譜」(73)。換句話說，故事的表演存在是否「越界」的危險，它也許會因為過多或錯誤的詮釋而導致說故事者認為自己的故事沒有被理解到，或認為自己不被尊重，而破壞整場演出的氣氛。這種倫理上的壓力，無形中會影響到演員的表現，並反映在其角色心境和對話的創造中。

就我所觀看的臺灣一人一故事劇場演出，以及知了劇團的演出來說，表演的倫理壓力所產生的表演現象，是演員會傾向做保守且防衛的詮釋，並體現有兩種特質：直接引用式的表演以及啟示性的表演。直接引用式的表演，是演員只按照說故事者的字面意思表演，包括直接挪用說故事者的語言作為台詞創造，或是將人物間非具體的情感關係，直接用語言或物件象徵做具體的表達。啟示性的表演，則是演員從表演情境中抽離，而採取旁觀者的角色，對故事發表感性且具鼓舞性質的看法。這兩者表演的具體內容為何，以及它們與一般即興表演的差異為何，這裏以知了劇團在《請、謝謝、對不起》演出中的例子來做說明。當時，某說故事者描述他小時候跟表兄弟姊妹回鄉下玩的故事：

.....我們去街上玩，因為那時候我最小，他們就好像要捉弄我吧，他們就慫恿我(說)，那裏有餅你去拿來吃，店家的。我就拿了一個餅，其實我知道這是不行拿的，因為那個要付錢可我身上沒有錢.....拿了以後一下就被老闆發現，可是老闆知道說我是來玩的客人，他也很大方，他說你就拿去吃沒關係，他請我吃，後來我覺得好羞愧，怎麼會被發現，但老闆很大方，真的我不知道要說什麼好，我就拿了那個餅要走回去外婆家。走到吊橋，我就看著那個河水，我就突然把這個餅丟到河裏面，我還要假裝跟我哥哥姐姐說：「啊！不小心掉下去」。其實，那是我是很羞愧根本不想吃這

個餅。我又不知道怎麼表達，就故意丟到河裏去。

而扮演說故事者的演員高仔真，在被慫恿偷餅的情節中的表演如下：

高：喂，你們真的，真的要我去拿這塊餅喔？

演員 A：啊，沒關係啊，你想要就拿啊！

演員 B：好香的餅喔！

高：可是這是一種偷的行為耶，我……為什麼你們……

演員 A：唉叻，反正，你不是很想要嗎？

演員 B：吃下去就看不到嘍！（觀眾笑）

高：對，吃下去就看不到。

演員 A：去啦，你不是要拿嗎？拿看看啊！

在說故事者的描述中，對於他自身在此情境中的心境，僅陳述「其實我知道這是不行拿的，因為那個要付錢可我身上沒有錢」，即只說明出他內心清楚理解偷拿別人的餅是一種不對的行為。而高的表演，一開始也僅僅直接引用說故事者的描述來創造角色的心境和台詞，即「可是這是一種偷的行為」。不過，演員們整段的表演，則是藉由演員 A 與 B 對高的慫恿與誘惑，形塑出高的抗拒和猶疑，而創造出說故事者沒有描述，但更複雜和衝突的角色（說故事者）內在心境。並且在最後，為角色創造出一個新的內在衝動，即「吃下去就看不到」，使說故事者決定採取偷餅的戲劇行動，作為這段情節的高潮點，亦能推動後續情節的發展。

而在老闆發現高偷餅的情節中，其表演又呈現如下：

演員 C：嘿，小朋友！沒關係，喜歡就拿去吃，喜歡就拿去吃喔，沒關係。

高：我可以買。

演員 C：沒關係，沒關係，你這麼喜歡就送給你。

高：謝謝，我本來想買它的啦！（觀眾笑）

演員 C：沒關係。

可見，演員 C 在其老闆角色之心境和台詞的創造上，僅僅直接引用說故事者的描述，而未增添新的表現進去。而高則創造出企圖彌補（我可以買），和掩飾自身羞愧（我本來想買它的啦）的人物心境，取代直接表現並引述說故事者所陳述之「好羞愧、不知道說什麼才好」的內在感受。不過由於演員 C 在對話中接連三次採取直接引用式的表演，並沒有針對高的表演調整其表演內容，使這段對話無法延續，且戲劇衝突較低⁶⁷。

由上的兩個例子可說明演員在重新詮釋故事上的兩種表現，一是如莎樂思所言，演員「對細節自行虛構」，並使對話和情節更具戲劇性且具體豐富。二是直接引用說故事者的描述作為台詞發揮和角色塑造，而未嘗試創作出說故事者描述之外的表演。直接引用說故事者的描述，在一人一故事劇場是常見的表演現象。而我認為這個現象的普遍，的確反映出演員在重新詮釋上，所面對的表演倫理壓力，這使得演員在創作上會選擇最安全的做法，以避免詮釋上的錯誤。又如《心聲細語》演出中的一例，某同樣身為一人一故事劇場操作者的說故事者描述到自己的學業很忙，有時不知道參加一人一故事劇場團練的意義為何。不過，團練的夥伴給予自己很大的支持，並且，透過學習一人一故事劇場：

我會覺得我自己的有一部份的黑暗面跟一些不敢面對的事情，就是有所成長……因為有時候我在跟他們（其它團員）講故事的時候，我發現可能國中發生的事情，但後來一直在跟別人講的都是有利於自己，我後來就發現其實事實不是這樣，它有一個隱藏的部份，是我自己的黑暗面，可是我自己就是一直忽略它忽略它。

⁶⁷ 若以戲劇學最傳統且最概略的概念，即視戲劇為「衝突」的表現，來看這段表演，那麼這段表演是沒有戲的。

而在這段以形式自由發揮操作的表演中，扮演說故事者的演員 D 坐在椅子上並表演如下：

演員 D：都沒有人說我的故事，快，我已經忍了一個禮拜了。

演員 E（扮演說故事者內在的猶疑）：你的故事是你想的那樣嗎？

演員 F：（展開一條黑色的布匹站在演員 D 身後）：你為什麼不能接受我有這
個面相呢？

演員 D：真的有點累。

不難理解，演員 F 扮演的是說故事者的黑暗面，並以布匹作為具體象徵。關於象徵式的表演在詮釋上的新意與功效，本章第二節將會作更深入的說明。不過，在這段表演中，演員 F 的台詞創造也僅直接引用說故事者對於自身黑暗面的描述，而未創造更多樣的對話，或藉由布匹的表現，為「黑暗面」以及它與說故事者之間，製造更具體的戲劇衝突和情節。綜合上述，直接引用所產生的問題是，它難以將情境中的角色更具體且更生活化地表現，且難以推動對話的鋪陳，戲劇性因此也較低。但也因它的直白，使演員在詮釋上可以合乎說故事者的意思，符合故事的意涵，直接傳達演員有接收到故事的訊息，不會觸及表演上是否越界的問題。

除了直接引用說故事者的描述，另一種規避創作上可能引發的詮釋問題的表現，是一種啟示性的台詞塑造跟表演。如在《請、謝謝、對不起》演出中，某一位說故事者描述他帶著年紀尚小的孩子搭公車，下車使用悠遊卡時，卻被公車司機抱怨動作不夠快。這位說故事者並且因此而回憶到，過去自己的母親如果碰到這種狀況，總是一味承受並跟對方抱歉，但自己心底都會覺得母親其實沒有錯，何必如此委屈並道歉。在這個以形式三段落操作的表演中，第一位演員扮演公車司機，第二位演員扮演說故事者的母親，而第三位演員 D 則陳述：

究竟什麼時候我們才可以真的將我們的需要，好好告訴你（指第一位演員），也好好告訴他（指第二位演員），如果可以多一點理解，勇敢講出來，這樣不是很好嗎？

又或上述之偷餅的故事，高在把餅丟到河裏的情節中，其表演如下所示：

演員 A：妹妹走快一點啊！（高把餅丟入河裏）怎麼了！你不是要嗎？

高：不小心掉的啦

演員 A：好可惜耶，免費的餅耶！

高：為什麼要偷這塊餅，還要人家給我台階下，對不起。童年的那一塊餅，雖然流走了，可是也讓我心安了，我吞不下它，可是它卻告訴我好多好多的事。

可見，演員 D 以及高最後結尾的台詞「童年的那一塊餅……它卻告訴我好多好多的事」，當中所呈現的，是針對故事整體內容所下的一種評論，而非以角色出發並合乎戲劇情境的台詞塑造和表演。而這種啟示性的表演，又以關懷並提倡普世人性價值為基調。啟示性的表演也普見在一人一故事劇場故事的表演中，相較於前述較具即興表演特質的表演以及直接引用式的表演，我認為它在回應和同理說故事者的企圖上是更為直接的，但它展現的較是演員本人對於說故事者的同理，而非藉由表演上重新詮釋的角色而來。也就是說，它的戲劇成份也較低，而它的普遍出現也指出了演員在故事的表演上，常常是以維護說故事者的感受或展現同理為優先考量，而非表演上藝術性創作能力，或是詮釋觀點和新意的展現。不過，儘管啟示性的表演傳達給說故事者的是某種正向價值，但由於它不盡

然是說故事者所欲表達的故事意涵⁶⁸，且過於籠統，是否對說故事者而言有被深度同理或是能夠提供省思，則是需要深思的問題⁶⁹。

儘管直接引用式和啟示性的表演，反映出演員在重新詮釋上為了顧及表演倫理，而選擇較安全的詮釋方式。不過，很多時候也是出自於說故事者描述得太過模糊和簡陋，使演員沒有太多線索可尋。這使得演員在重新詮釋上失誤的風險會更大，而更容易傾向採取安全的詮釋方式。此外，場合的不同也會影響演員採取安全性詮釋的比重，知了劇團在《心聲細語》演出中，由於面對的觀眾多數是同樣操作一人一故事劇場的夥伴，演員在角色跟對話的創造上，整體而言較敢於發揮。

尼可·勞威指出，對於說故事者來說，一個較好的回應，是「在敘事中作點變化而能證明（說故事者的）話有被接收到」（37），而非照本宣科重覆說故事者的故事。並且認為一人一故事劇場的觀眾期待看到的表演，是演員能夠藉由戲劇形式重新詮釋並展現和原故事不同的面貌（33）。就上述之偷餅故事中的觀眾反應，似乎也證實了這點。儘管如此，勞威也指出表演倫理是一人一故事劇場必須要考量的問題，因為它關係著該劇場與觀眾互動的品質，是否操作者有「真誠地感受並理解到說故事者」（146）。而對於演員來說，雖然在重新詮釋上很難「不受自身的想像跟生命經驗所影響」（151），但「只要我們不要認為我們可以做得更多……並且明白我們的任務和責任為何，那麼我認為都是道德上可接受的」（151）。承接勞威所言，我認為台灣一人一故事劇的操作者，普遍對於表演倫理以及自己的責任（展現故事意涵）具有相當高的意識，而這也反映出台灣一人一故事劇場，在對說故事者表達同理上的重視跟優先。儘管這個主要前提的確影響到演員在重新詮釋上選擇不涉入過多的創作，但卻維持住一人一故事劇場為觀眾服務的精神，正如紐西蘭資深操作者克麗絲汀·潘妮（Christian Penny）所言：「重

⁶⁸ 知了劇團在故事的表演上，整體而言，有凸顯故事的正面價值之傾向，本章第三節會進一步說明。至於它是不是說故事者所欲表達的「故事意涵」，則是視演出和說故事者的狀況而定。無論如何，這種傾向顯示知了劇團對於表達同理和人性關懷的重視。

⁶⁹ 我認為從重新詮釋的角度來看，啟示性的表演固然是較安全的詮釋表現，但對說故事者來說，是否能在表達同理上有效果，還需看當時演出和說故事者的狀況而定。

要的是演員的企圖而非表演的結果」(7)。

第二節 象徵和隱喻式表演

演員在重新詮釋上，既能發揮表演上藝術創作以及展現詮釋新意的企圖，又能規避詮釋上的嚴重失誤，象徵和隱喻式的表演可視為良好的方法。尼可·勞威即指出這種「不照故事的字面意思 (non-literal) 來表演的傾向，是一人一故事劇場重要且普遍的特質」(82)，且它「能夠避開過度詮釋的危險，因它劃開了演員和說故事者之間的距離，使它無法造成演員是否表演得不夠『像』說故事者的問題」(85)。而象徵和隱喻式的表演也被一人一故事劇場視為較為熟練的表演技巧，莎樂思曾指出，「新進的一人一故事劇場演員，因為較無經驗，所以在會直接按照故事的字面意思來表演，而較熟練的演員則知道如何在舞台上流暢且精確地、在象徵表演和非象徵表演 (literal) 之間游走表現」(10)。本章節將透過分析知了劇團的演出，以更具體理解象徵和隱喻表演的體現方式和內容。


一人一故事劇場在故事的表演形式上，便已建構出其象徵和隱喻表演的特色。形式流動塑像和一對對，即是藉由演員的肢體和聲音，作為說故事者內在情感的象徵表現。而敘事者 V，即是需要演員創作一個新故事作為原故事的隱喻，並藉由說演的方式表現。

在象徵表演上，藉由道具布匹的使用是最普遍的表現方式。布匹除了作為表演中實際物件的替代品，如書本、花、衣服……等，它也常被用來具體地象徵某抽象的概念，如「人物的氣質或情緒」、「人物的情感」等。

在知了劇團的演出中，演員在表演時，常會在身上披掛上或綁上布匹，並以布匹的顏色來展示其角色的氣質或情緒，如紅色通常表示熱情或憤怒，藍色則表示自由與輕盈，黃色是和善與溫暖，黑色是死亡、冷漠與嚴厲等。以《請、謝謝、對不起》演出中的例子來說，一位說故事者描述在童年時，有一次他的妹妹偷了

他的鉛筆盒，使他非常生氣，但是沒想到爸爸卻責怪他，認為他比妹妹年紀大應該禮讓妹妹，並且打罵他。而在此故事的表演中，扮演父親的演員，在上台時於腰際綁了一塊黑色的布匹，以示其嚴厲的性格。而此演員在打罵說故事者角色時，則將此黑布解開並當作鞭子來使用，抽打說故事者角色。抽打完後，再將黑布綁於腰際離場。這塊黑布在此演員的使用下，不僅作為人物氣質的象徵，同時也化作物件鞭子，此演員的表演即印證了莎樂思所言：「在象徵表演和非象徵表演之間游走表現」。並且，透過這樣的呈現，也將父親與鞭子的意象連結，而為角色增添更豐富的性格面向。

象徵人物的情感或感受亦是在使用布匹上常見的表現，如愛、責任、友誼、壓力……等。如在《請、謝謝、對不起》的演出中，一位說故事者描述到：



……因為我很愛她（妹妹），所以我會想要把很多東西給她，想要要求她更好，就是保護她不要受傷害，所以會對她做很多要求……就會一直要求她很多事情……就是這個愛的當中，其實好像多了很多掌控，我是想要表達愛，可是我想他感受到的不只是愛而已，很不開心，很不舒服的。

而在故事的表演中，扮演妹妹的演員坐在椅子上，扮演說故事者的演員則站在其身後並且手搭在妹妹身上，不停地告誡妹妹許多道理，妹妹則試圖掙脫。另外兩位忍者（即沒有被指定角色的演員），則不斷地將許多布匹披掛在妹妹身上，並且試圖用布匹勒住妹妹的脖子，使其不能呼吸。最後，妹妹身上纏繞了許多雜亂並且沉重的布匹。在這段表演中，布匹象徵的即是說故事者描述的愛、要求和掌控，並且在最後以纏繞在妹妹身上的呈現方式，帶出另一個象徵意象「枷鎖」。

又或在人權演出中，一位說故事者就自己小孩目前在學校學習的處境，對國內教育發表了一些看法，認為台灣教育偏重在重點科目的學習，並視為主流，使

卻缺乏美學的薰陶，使學習變得不有趣⁷⁰。在這個以形式拼貼操作的表演中，其中一景一位扮演學生的演員 A，將白色、藍色、粉紅色、黑色和膚色的布匹放在下舞台，並接續一條一條地披掛在身上，並表演如下：

演員 A：這個我要，這個我也要……可是這麼漂亮的東西為什麼不放在學校裏面，為什麼一定要那麼死板板的，讀書不是為了要讓我們變得更好嗎？

演員 B（出場，拿下演員 A 身上的所有布匹）：要變得更好，這些都沒有用，因為你活着的，是一個主流的社會。

演員 A（把白色的布圍在自己身上）：我只能穿這一件嗎？

演員 B：對，其它的，都不是你的 size。

在此表演中，布匹象徵的是抽象的概念「教育」，並藉由布匹顏色的特質，暗示出這些教育有趣的程度。演員在一開始是藉由集合並擁有各種不同顏色的布匹，象徵出該角色在學習上的多元和有趣。而演員在最後只剩下一條白布，則象徵國內學生只有一種教育學習，並藉由其顏色特質，暗示出這種教育的無趣和死板。

由上幾個例子可見，象徵表演不僅提供創作上的趣味和美感，它也能藉由演員使用布匹的方式，以及布匹本身的特質，而為故事或人物帶出更豐厚的意涵。不過，由於它容易表達故事中演員難以表演的情感，若演員沒有在使用上採取更多戲劇行動，它也容易成為直接引用式的表演，如第一節中，演員以黑色布匹象徵說故事者的「黑暗面」，而未其增添更多的意涵。

隱喻式的表演則是藉由創造出一個新的情境，用以隱喻原故事的意涵。上述之人權演出的例子即為一例。在這個表演，布匹原本做為抽象概念「教育」的象徵，但兩位演員在最後，則為布匹增添了一個新的意義，即「服飾品」的替代。並藉由表演動作和對話，為這個場景建構出「試穿衣服」的情境。即是以此隱喻

⁷⁰ 詳見 p63 頁。

國內學生在體制教育內的學習環境，並經由其對話內容「我只能穿這一件嗎」和「對，其它的，都不是你的 size」，點出在這個處境下，學生並沒有選擇學習內容的權力。

又如在《請、謝謝、對不起》中，一位說故事者的描述如下：

今天才剛考完基測，我想要跟所有支持我的說謝謝……因為之前我很想要放棄，但是大家都叫我要撐下去……就覺得自己做不到……看到同學很多跟我成績差不多的，然後就是都考得很好……（但很多人支持）就覺得要撐下去……像爸爸還有補習班同學，還有班上親近的同學（都支持我）。

而在這個以形式三段落來操作的演出中，演員表演如下：

演員 C（跑步疲累狀）：呼，哈，呼，呼，哈，我快不行了，快不行了，啊……

演員 D（雙手拉開一條白布以象徵終點線）：慧慧（指演員 C），我沒那麼遠啊，越來越靠近了，你過來，你過來，越來越靠近了，你過來，就差一點點，快，快，就差那麼一點點。

演員 E（拉著演員 C 一起跑步）：慧慧，我也很累，可是，我們一起嘛，走，就在那裏啊！

可見，三名演員創造一個賽跑的情境，用以隱喻原故事中說故事者面對基測考試壓力的處境，而能在表演上為觀眾帶來新鮮感。由於原故事的內容簡單，情節發展上則可簡單分成「說故事者面對基測壓力而產生的挫折感」、「親朋好友的支持」到「堅持努力直到基測結束」三段內容。儘管演員能為這些內容增添細節，但不論是情節發展或人物心態，都容易被觀眾預期。而藉由創造一個新的情境，「能為觀眾製造驚喜和趣味，並且也能使其對故事有不一樣的感受」（85）。

又或在《心聲細語》演出中的例子，一名說故事者分享他自己身為國中老師和志工的心境，他表示雖然他十分樂意幫助別人，但發覺若是自己沒有清楚的助人意識和準備，很容易會被對方的問題和情緒影響到。同時，也發覺很多問題不是自己的能力或心力可以解決的。雖然他有心助人，但也體認到助人者位置的艱難和無力感。而在這個以拼貼形式操作的表演中，其中一景演員的表演如下：

演員 F (將一條橘色布匹從腳緊緊地纏到胸口)：嗚啊、嗚啊。

演員 G (另外將三塊布匹纏在演員 F 上)：哎呀，你還可以，多穿一點啊，你不是曾經穿很多嗎，這個很好，來，這個裙襬。

演員 H (對觀眾，並且對演員 F 指指點點，彷彿專業的造型評論者)：沒錯，助人者就是應該這樣，他們應該要再付出更多，他們還有更多的能力，而且他們不可以要求太多，應該再多一點，頭那邊若還有空間的時候，我們應該要繼續加上去，他們付出的東西，其實並不難，每一個人都可以做到，應該還可以再多一些。

演員 F：為什麼要這樣子網綁我自己！

演員 G (對網綁演員 F 的成果表示讚嘆)：那就有很多人來朝聖了，你的手應該那樣擺不是嗎？

演員 F (停止動作)：.....。

演員 H (對演員 F)：喂，你行不行啊，換一個，換一個。

在演員的創意下，整段表演所呈現的情境，如同一個商品的展示會。而在這段表演中，演員以布匹網綁扮演說故事者的演員 F，以呈現其在助人時所面臨的壓力。不僅如此，在這個隱喻的場景中，演員 F 也化身為展示模特兒，成為被演員 G 和 H 控制、品頭論足和展示的人。藉由這樣子的隱喻，帶出了說故事者沒有描述的新觀點，即社會對於助人者的期待跟責任權限，而這樣的期待也造成助人者的無法承擔的壓力。

因著創意的展現，象徵和隱喻式的表演常會令人耳目一新。不僅如此，這些象徵和隱喻「通常具有可以多元解釋的意義」(Rowe, 86)，而為原故事增添新的觀點或想法。同時，它也易於傳達故事中重要但抽象的概念，如人的情感或特質、社會的觀感、價值觀.....等，而能化解掉演員在重新詮釋上的困難。以頁八十八中的例子來說。這位說故事者僅陳述他對妹妹的要求跟愛十分沉重，而並無描述具體的情節或情境。象徵式的表演不僅能將說故事者的意思明確表達，同時也省去了演員若試圖以寫實對話來經營人物關係，所引發的角色詮釋過多或錯誤的問題，或者是採取直接引用示表演，卻無較深刻的人物和戲劇性刻劃。而在隱喻式的表演中，演員在一個與原故事不同的情境下，有時反倒能暢所欲言，而較無角色詮釋上的倫理壓力，進一步能夠為原故事提出更不同的解釋或面貌。

第三節 傾向凸顯故事的正面價值

就知了劇團的演出，以及我所參與過的一人一故事劇場演出來說，故事的表演從整體而言，基本上都會按照原故事的內容來執行演出。也即是表現出在第三章關於同理心傾聽原則的討論中，操作者所指出的「故事本身」以及「說故事者最大的感受」兩大故事意涵。即使演員在對話細節中創造角色更具體但說故事者沒有描述的性格，或是演員互相合作，為故事內容在表演上製造出更強烈且具體的戲劇曲線⁷¹。但大方向而言，角色在故事中的心境變化和感受，以及情節的發展，還是符合說故事者所描述的故事內容。另一方面，儘管象徵和隱喻式的表演雖然創造出一個與原故事截然不同的情境，並且能為原故事增添一些新的想法，但它原則上也是從「故事本身」和「說故事者最大的感受」的基點上發揮。也就是說，故事的表演在整體上，普遍是從說故事者的觀點來執行演出，我們只能從演員片段的表演內容，或一些吉光片羽間，看出一些詮釋上的新意和不一樣的觀

⁷¹ 即一段按順序具有開場、衝突、高潮和合解情境的表演內容。

點。

舉一個例子作簡單的說明，在《說夢話·夢說話》的演出中，一位說故事者描述如下：

爸爸去世的夢，我夢到我在一個像生活的店家裡，我就不小心跟爸爸手放開……我被壞人抓走，壞人就拎著我說哈哈抓到一隻小雞……（主持人問：所以壞人很大嗎？說故事者點頭）結果後來他們就說你給我去買一包菸回來，我想說鬼才要買一包菸……然後我就跑跑跑要去找爸爸，後來就看到一大堆人圍著一個東西，我就覺得怎麼那麼恐怖啊，什麼東西？我就瞄了一眼，發現是爸爸的靈魂……我就發現他的鬍子燒焦了，然後我就發現，因為那時候有一個紙門，我就躲在那裏哭，爸爸可能是因為點菸太著急，所以就把自己燒死了……我就一直哭一直哭，因為我只敢躲在紙門後面，所以爸爸的靈魂也沒有看到我，爸爸的靈魂就開車走了，我就一直追一直追一直追，最後爸爸的車就越來越遠，我就走到回家的路，我就走到行天宮廟的旁邊，一直哭一直哭一直哭，走回家的路，我只知道啊媽媽在家裏。（主持人問：你怎麼區分那不是爸爸，而是爸爸的靈魂呢？）因為他白白透明的啊。

在這段以形式自由發揮的演出中，演員於是按照故事的內容，分別按順序呈現了「和爸爸走失」、「被壞人抓走」、「發現爸爸的靈魂」以及「哭著回家」的情節。而扮演說故事者的演員，即主角，所展現的人物心境，則依序表現出「和爸爸走失因而感到驚慌失措」、「被壞人抓走因而害怕」、「發現爸爸的靈魂很憂傷」以及「難過地哭著回家」的人物心境。而這些感受的表現，也是符合說故事者所陳述的「恐怖」和「難過」，並在合乎情境發展的考量下加以表現而來。如在「哭著回家」這段情節的演出中，演員的表演如下：

演員 A (扮演母親，站在左舞台的椅子上，呼喊)：女兒！女兒！女兒！

演員 B (扮演說故事者，站在右舞台，沒有聽到演員 A 的聲音，哭泣)：

媽？媽媽？

演員 A (看著演員 B，從椅子上下來站在地面)：女兒！女兒！我在這裏
啊！

演員 B (朝向左舞台緩慢且猶疑地前進)：媽媽……媽媽……

演員 A：女兒！

演員 B (沒有發現演員 A，邊移動邊哭泣)：爸爸……爸爸不要再抽菸
了……

(演員 B 最後走向演員 A，演員 A 環抱並安慰他)


從演員 A 不斷對演員 B 的呼喚中，可捕捉到其對演員 B 的關愛，而這也凸顯原故事中「回家」的意義，是對「家」的概念增添了「溫暖」、「關懷」和「避風港」的意象。不過，儘管演員 A 與 B 的互動為這段情節增加更細膩的親情感表現，但它是在說故事者描述所描述「一直哭一直哭一直哭，走回家的路，我只知道啊媽媽在家裏」的基調上所做的發揮，而並沒有更動此描述的內容，其它情節的表演也如是。整體而言，這段表演並沒有為原故事添加新的詮釋觀點，僅將故事的內容按照說故事者的描述如實演出，而這也是普遍一人一故事劇場，在故事的表演上的現象。

不過，整體故事的表演在這樣不鼓勵顛覆或更動的詮釋基調上，演員常會在其中藉由片段的對話創造和表演，凸顯故事中所能隱含的，或所能連想而帶出的正面價值。第一節所討論之啟示性的表演即是如此，或在《說夢話·夢說話》中，一位說故事者描述：

那個夢印象很深是因為……我去參加一個禪修，在禪修的第二天晚上就做了一個夢，那個夢裏面就是我姐姐載著我媽媽，然後就跌倒，不是出車禍，

是跌倒.....那個醒來得心情就奇怪怎麼會突然間作夢，因為我是很少作夢的人，我都很好睡，就趁中午休息時間打電話.....她人很好就在逛街.....然後回來，剛好母親節，就跟我兒子說，那母親節看阿嬤要去哪裡吃飯，兒子打電話回去，就說阿嬤不能去，她身體不舒服，我心裏就奇怪怎麼搞的.....打電話回去他已經痛到沒辦法跟我講電話.....結果她去做身體檢查的時候，她的大腸有癌的指數.....所以那個夢就一直在我的印象中.....好像跟媽媽心有靈犀。

在這個以形式自由發揮來操作的表演中，扮演說故事者的演員，在最後，對著病痛的母親說：



媽，那一天，我在夢中想的，竟然跟我的母親聯在一起，我的心靈想要安靜，我的媽媽，我的媽媽，我的媽媽，媽，你還好嗎，你還好嗎，媽，你可以的，沒問題，沒事，沒事，你坐著，（抱著母親）你自己也要加油，讓自己的生活好一點啊。（母親將手放在他手上）

整段表演呈現說故事者和母親之間濃厚的情感，同時，從台詞「你可以的，沒問題.....讓自己的生活好一點」，也可見演員對於母親生病此事的樂觀積極態度，以對說故事者傳達安慰。又如在《心聲細語》演出中的例子，一位同樣也是身為一人一故事劇場的操作者，描述到：

我今天覺得很遺憾，因為我兒子他不能過來，雖然他不是成人.....（另一個觀眾：他是我們的吉祥物）對，他是我們去巡迴好幾場（演出）的吉祥物跟後援部隊，他必須請假去當音控什麼的，他是一個國小生，後來他決定要去保護台二十六線，到總統府前面去陳情，說他這輩子第一次人生的事情，我覺得那個很好，但我覺得也應該來這邊看這件事，所以想把他撕

成兩半，心裏面就覺得說真是可惜，他應該在這邊，因為他參與了很多事，我覺得身為一個母親很可惜。

而這在這個以形式三段落來操作的表演中，演員表演如下：

演員 A（整段對話的表演，都像是與虛擬不存在的兩位角色對談）：你們兩個怎麼老是連在一起啊，大的帶小的，看不下去了，我到這裏（走到左舞台），你也跟我到這邊，我到這裡（跑到右舞台）你們也跟我到這邊（跑到左舞台），唉，今天總算剩一個了吧。

演員 B（蹲下，說話語氣似小孩）：我其實沒有這麼小，我其實有這麼大（站起來手撐開），而且啊，我還可以做很多很多事情讓你們看，比如說今天，我可能要為我不太認識的人，我要去為他們去做一些事情，這麼大（手撐開，然後蹲下）。

演員 C（到演員 A 和 B 中間）：媽媽（指演員 A）、兒子（指演員 B），其實他們幫我作好多喔，好不容易和一群人，想要把他們故事搬演上來，可是，兒子卻不能來，（環抱演員 A）媽媽的心裏一定捨不得，不過因為有你們，才能安然無恙啊，如果沒有你們，沒有那個小不點，你這個媽媽啊，我，還像我嗎，唉，捨不得，可是，謝謝你（指演員 B）喔，謝謝你。

從說故事者的描述中，儘管可知她的兒子未出席的原因是去作社會抗爭運動，但其故事的主題在於展現她對於兒子的未出席感到很遺憾，而非兒子未出席的原因。不過，從演員 B 的表演中可見，他詮釋的角度是從兒子對於他自身從事社會運動的心境出發，並強調表現出未成年的孩子嘗試幫助別人和社會的心境，並凸顯從事社會工作的價值。此外，演員 C 則從敘述者所描述的「捨不得」的心境出發，更強化母子間互相感念和深厚的情誼。

會傾向凸顯出故事中正面的價值，但不代表會改變故事的基本內容和架構，而將故事導向「正向氛圍」的結局。多位知了團員在訪談中皆有提及，早期剛開始操作一人一故事劇場時，的確會因為較無經驗，而將故事導向正面的氛圍，如以正面激勵的詮釋角度，取代原故事中較負面的結局發展。不過這樣子的詮釋，會讓說故事者認為「你不瞭解這種痛」⁷²。高仔真即指出，故事在整體的詮釋上，仍是按照原故事的內容為主，

但是你總是不希望……任何的藝術形式總是不希望帶著悲劇的那種，很沮喪的心情回去，所以我們覺得任何一個故事他都有它的價值，比如說它是一個悲傷的故事，那悲傷的故事它其實有其它的訊息……但它（將故事導向正面發展）不能發生在所有的故事，發生在所有故事上，很多人就覺得說就是要給你一個很完美的結局啊，它只能發生在一些很特別的故事上，比如說很沮喪，或者是它發生在一些特別的族群，如監獄……所以這些話都是要選擇對像，選擇故事去做，但是我們在選擇作為什麼 ending 的時候，或者 ending 的氛圍，我們還是儘量回歸到正面的價值，那個正面的價值不是我告訴你什麼正面，而是今天發展的故事裏頭，其實它的意義是什麼，它的價值是什麼。⁷³

就高所言，在一些特殊的狀況下，如說故事者極度悲傷或觀眾為特殊族群時，故事的表演較會按狀況，而將故事導向正面氛圍的發展和結局。不過普遍來說，故事的表演會按故事內容，凸顯出它的正面價值。而如啟示性的表演所透露出的，所謂的故事的正面價值，主要是以關懷普世人性價值為主，如上述演員 B 所展現的「未成年孩童助人的心願」和演員 C 所強調出的「親情的可貴」。

知了劇團指出，在其人權系列的演出中，會多試圖在故事的表演上，嘗試從

⁷²高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

⁷³高仔真訪談。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

與說故事者不同的角度，或增添為故事增添一些想法和觀念，以提出更深刻的社會批判。如在二〇〇九年人權演出中，一位說故事者描述：

一件很多年以前發生的事情，那時候我還是在念大學，那時候我是大學手語社的社員，有一個聾人的老師教我們手語，只上過一兩堂課……後來就是社團期末要表演，我們有約這個聾人老師來看，當時手機不是很普遍，也沒有簡訊可以連絡，只有用 email 通知他說我們什麼時候要表演，請他在哪邊等我們會去帶他過來……到了表演的當天，因為我們自己社團的人很多都是表演者也是工作人員，就忽略了老師在來的途中可能會碰到一些，會找不到地方的問題，後來老師也沒有來，我們也忙著表演，沒有人去發現這件事情，收到 email 才知道說，這個老師因為找不到路，他在那個地方等了三個小時，整整等了三個小時，我們都沒有人去帶他，我們就顧著自己的表演，我想到這件事情還是很難過，覺得很後悔說多體貼別人，然後去想想看別人的需求是什麼。

在這段以自由發揮操作的表演中，其中一景，是扮演聾人老師的演員正在路邊等候同學，而另一位演員，則拿著鮮豔的三塊布匹到他旁邊並說：

（把銀灰色的布挑出來並展示）I can speak English，我可以跟外國人溝通
（把銀灰色的布披掛在身上，接著拿起亮黃色的布），xxxxxx（日本語）
我可以跟日本人溝通（把亮黃色的布披掛在身上，接著拿起翠綠色的布並展示），我嘛可以說台語啦（台語），台語也沒問題，（扮演聾人的演員用手勢向他問路）對不起，我沒有辦法跟你溝通耶（下台）。

可見，此名演員創造了原故事中沒有的角色，一個作為聾啞人士的對照且精通多種語言的角色。布匹不僅象徵語言能力，演員藉由其鮮豔的顏色，以及披掛

在身上的戲劇行動，暗示精通各國語言的能力具有較風光的社會地位，以對照出聾啞人士在社會上的弱勢與無助。整段表演與原故事並無關聯，甚至對說故事者來說，可能有批判的意味在，因其對於聾人老師同樣採取忽視的態度，如同說故事者所敘述一般。

高仔真指出，曾經在一次演出時，演員試圖對故事拋出的詮釋立場，是與原故事相左的。而那次的演出結束後，有名觀眾對知了劇團表示，這樣的詮釋讓他們不敢上台說故事。高指出那一次的經驗對劇團而言很重要，「於是我們就帶回去檢討跟分享這個部份……要盡量打開大家的心（說故事）的時候，我們自己的那個部份先放下」。換句話說，一人一故事劇場在重新詮釋故事上，仍是以符合說故事者的觀點為基點發揮，以避免因過度詮釋，而使表演倫理無法顧及，導致觀眾會因此抗拒上台說故事。

綜合上述，知了劇團在故事的表演上，即給予說故事者的回應，基本上是以說故事者的觀點，藉由戲劇形式將內容和架構照實演出。這不僅是「展現故事意涵」下的表現，它也有維持住和觀眾互動良好的實際考量。此外，故事的表演也會依照場合和故事的內容，傾向凸顯故事的正面價值，展現普世人性關懷和人道精神，而這也透露出一人一故事劇場在表達同理上的企圖和重視。

小結

本章節從一人一故事劇場的規範和倫理切入，討論其在故事的表演上所造成的氣質與特徵。而這規範即是故事的表演被要求展現故事的意涵，是以服務說故事者為忠旨，而非展現演員個人的藝術性或為觀眾製造娛樂的效果。而由於這個規範背後的精神和概念，是能夠同理說故事者，這使得故事的表演又帶有倫理上的考量，需要關照到說故事者的感受。

基於此，故事的表演呈現出三種特徵。一、從整體來說，它主要是從說故事

者的觀點來詮釋，它不會擅自更動故事的情節發展內容跟結構，人物處境也會按照說故事者的描述進行發揮。不過，它會藉由演員片段的對話和表演，有凸顯故事正面價值的傾向。二，從演員詮釋角色的方面來談，由於這樣的規範和倫理的考量，其在表達同理的企圖上較強，也有傾向不多作更多的詮釋。而這兩者特徵顯示出該劇場在同理心傾聽原則下，較不鼓勵演員在詮釋上多作發揮。而第三個特徵，即象徵式和隱喻式的表演，則能鬆綁這樣的保守詮釋現象，演員較能藉此突破倫理壓力而提供令觀眾驚喜的詮釋觀點，因它能將故事的意涵換句話說，並從中帶出不一樣的想法和觀點，同時這樣的表演形式亦展現出較高的藝術美感，也是一人一故事劇場普遍的表演現象。

儘管這些特徵的始末顯示出一人一故事劇場因規範和倫理上的考量，會無可避免地使演員在詮釋故事和表演的企圖上會有所保留。不過，也顯示出知了劇團在故事的表演上，是將表達同理之企圖放置於藝術表現之前，而我認為這也是目前整體臺灣一人一故事劇場的氣質。若從整場演出而觀之，這樣的故事表演，相對凸顯出的是說故事者本人和故事內容的份量和價值，而非表演上的詮釋觀點和藝術性。更確切地，如漢瑞斯·渡柏針對故事的表演所指出的：

一個從既有的文本出發並經過排練的表演，能夠激起觀眾的情感和恐懼，而這也是希臘悲劇的最高目標。不過，這種表演很少發生在一人一故事劇場。在一人一故事劇場，觀眾經驗到的「情感認同」，通常是發生在一種「包含」(encompassing)，甚至是更高層次的意識中。(7)

也就是說，一人一故事劇場故事的表演並非求以傳統的戲劇藝術美學，來激起觀眾一致且淨化的情感。而是，能夠創造一個能夠容納彼此的氛圍，鼓勵觀眾分享訴說和彼此傾聽，使所有人感受到自己被群體所接受，並建立起自我存在和認同的意識。即是，藉由同理的表達，得以達到使觀眾提升自我意識和自我價值之效用。確實，一人一故事劇場作為應用戲劇，並提出為觀眾服務的概念，它必

須要承擔起這樣的責任以及目標。而臺灣一人一故事劇場重視同理的表達，正是為這種關懷民眾的精神和熱忱提供一種注解。



第五章 結論

臺灣一人一故事劇場自一九九八年從香港引進開始，主要是由劇團一一擬爾和高仔真成立的單位組織「悅翠坊」進行推廣和演出活動。而在其努力之下，越來越多人操作一人一故事劇場，並藉此來進行社會服務的工作，也遂使得該劇場形成臺灣社區劇場中一重要的劇種。不過，正如柯俐安所指出的，「相對於主流劇場，社區劇場團體及其戲劇作品往往因其『業餘性』、『地方性』或是『小眾』的性質，較少受到學術界、媒體及至一般社會大眾的注視與青睞」(93)，一人一故事劇場在學術上亦缺乏廣泛的討論。本論文即是希望透過對其操作內涵的分析和理解，藉此為一人一故事劇場的研究增添不同的面向。

作為應用戲劇的一人一故事劇場究竟是如何操作戲劇形式，以達成什麼樣的具體的社會改革之成效，是本論文試圖探討的問題。第三章我試圖藉由田野調查資料釐清其操作形式、架構和規範，除了理解一人一故事劇場基本的演出流程和操作內容，更理解其操作的核心概念為同理心傾聽原則。第四章則指出在同理心傾聽原則下，故事的表演呈現有一些特徵，顯示出演員在其藝術性表達跟詮釋創作上的保守傾向，而主要以強調表達出對說故事者的尊重和同理為重。整體而言，我認為一人一故事劇場是藉由尊重、同理和重視民眾的生命經驗，達到療癒、自我認同和群體共鳴或省思之效用。而這樣的效果，基本上並不是從其戲劇形式和戲劇美學觀的創發而來，而是主要在於操作上的精神和理念，即操作者本身所持有的同理和關懷人性的思想而來。換句話說，若沒有同理心傾聽原則及其背後所隱含的普世人性關懷的精神，則一人一故事劇場，一個我認為仍舊是以演員為中心的劇場，亦可成為非應用戲劇類，而以成就藝術性或娛樂性為主要目標。

同理心作為一人一故事劇場的操作核心是必要的。為使民眾能夠從自我或他人的生命經驗中，獲得深層的認同或省思，如何引導出故事，以及維持與提升故事對說故事者而言的既有意義是重要的。而若沒有同理心作為操作者和觀眾之間

的媒合，觀眾難以於公開場合下曝露自我，亦或是提供較深刻的生命經驗。同理心可使場域氣氛令觀眾安心，進一步能夠推動觀眾自發訴說；同理心亦能形成一種感性的氛圍，能夠激起群體觀眾對故事有更深層的感知和共鳴。同理心同時也相對凸顯出觀眾的位置和故事的份量。在故事的表演上，不追求藝術和詮釋新意的展現，較像是延續/延展故事被說出來後所帶來的感覺跟感動，而以此回饋說故事者的分享，並使說故事者感受到認同和關懷等療效。

可以說，同理心形塑出一人一故事劇場的氣質，而這也使得該劇場在臺灣社區劇場中具有相對的特殊性。不同於如論壇劇場或教習劇場，兩者較是從關照和教育民眾對政治/社會的觀念和意識出發，並以操作議題性的演出和觀眾介入表演的手法，使觀眾對社會產生自覺意識和批判思維。一人一故事劇場較是從關照和體恤民眾的生命經驗和情感面向出發，以服務性質的表演對民眾表達關懷，來達到個體自我認同的提升和群體共鳴。《區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊》即指出，一人一故事劇場作為帶領社區團體的方法，

適合運用在發展議題的初期，引導民眾說出自身的經驗，或在某事件發生後，舒緩民眾的情緒或進行治療的工作……在屬於較中產階級的社區裡，大家平時無大起大落，很難直接就跳到公共議題的層面或是建立集體意識，這時必須藉由參與者慢慢地學習說自己的故事，認識自己及夥伴們，到相互支持、認同社區/社群，甚至自覺或產生問題意識，這時便是切入議題的好時機。(122)

承接上述，我認為一人一故事劇場作為社會改革的工具，它的性質較軟且溫和。更確切地說，它的操作過程感性並且不與民眾起正面衝突，它的主要效用也不在於教育或建立起民眾的政治意識。而是，藉由創造一個以同理心為基礎而能夠使民眾接納彼此的場域，並鼓勵民眾能夠訴說跟發聲。而在過程中達到使民眾個體自我價值提升，使群體增進彼此認同、建立集體共識之效用。而從操作上

來說，操作者除了同理民眾的立場，基本上也無法從一人一故事劇場既有的形式、架構和規範下，對民眾或其故事提出更多、更強烈的批判或教育的主張。在第四章的討論中我已申論，演員為維繫因同理心傾聽原則所衍生的表演倫理，並不會在故事的表演上投入主觀意識和過多的詮釋。而即使演員試圖以隱喻式表演，或更有企圖地如頁九十九頁的例子，為故事的表演增加一些令人省思的社會批判主張，其批判內容也並不會直接針對說故事者，而是藉由故事發揮，進而引導出對社會某價值或面向的批判省思。換句話說，一人一故事劇場不鼓勵對參與的民眾和其故事起衝突，它或許多少能夠藉由演員的表演，或是僅藉由引導出的故事本身，提攜民眾一些社會問題和批判意識，但民眾主要是從中建立起自信跟認同感，但尚未言及建立起民眾社會批判或行動之意識。

儘管自我價值和認同的提升，是民眾能夠起而行動或改變的第一步。但這可能引發的問題是，若沒有更積極地介入民眾的故事，一人一故事劇場是否也會不經意地成為民眾鄉愿的場合和對象？我在第四章關於啟示性表演的討論中，曾舉出某說故事者被公車司機抱怨下車動作不夠快速的例子，而此故事內容具體如下：

我覺得大家都有坐公車的經驗，然後呢就是，我覺得我們是個唯唯諾諾的乖孩子，因為呢，像今天早上大概是中午左右，我帶孩子坐公車搭車要前往這裏的時候，公車司機呢他可能有一些職業性的脾氣，然後當我帶著孩子，我有一個三歲的孩子，然後呢，我們就唯恐我們的悠遊卡沒有把票價刷進去，我覺得我是好公民。可是他竟然說，小姐妳能不能快一點，後面的人都在等妳，我往後面一看，大概是兩個人，然後我就跟他說，可不可以請你等我一下下，因為我的孩子他想要試試看，他覺得他如果沒有把那個票卡的票價刷進去，這是很對不起的，我就會覺得說……我就會跟我的孩子有互動就是說，如果我的媽媽，以前她們都是被計程車司機或被其它的公車司機罵假的，為什麼我會這麼說，如果他們有一些脾氣，然後我媽

媽會說，拍謝拍謝（台語）……真的我印象很深刻，我媽媽就會說拍謝拍謝啦，其實有時候我會覺得媽媽妳沒有錯，妳為什麼要一直講拍謝。（底線為本論文作者所加）

就我個人觀感，此說故事者對公車司機不友善的態度具有相當強烈的指控意味在，他以唯恐、唯諾等字眼形容自己被公車司機不友善對待時的心情，以暗示出公車司機這樣的行為形同巨大的脅迫。而以好孩子、好公民指出自己行為的正當性，相對暗示公車司機這樣的行為具有道德上的不正當性。姑且不討論在此故事中，公車司機服務態度不佳的確造成說故事者在情緒上有不舒服的感受。操作者若是僅以同理的立場服務此說故事者，我認為在關懷說故事者的感受之餘，這同樣也會鼓勵其控訴的行為，而缺乏提供「公車司機服務」此議題在倫理和公義性上更多元且深入的省思。

莎樂思指出，一人一故事劇場需要兼顧社會性跟藝術性⁷⁴。而由上述可知，一人一故事劇場藉由核心操作理念同理心，達成落實關懷和體恤民眾的社會行動。而我也指出，儘管民眾能夠在該劇場提升自我認同和自我價值，但也有可能因該劇場的過度包容，而有民眾缺乏自省能力的危險。但無論如何，一人一故事劇場仍舊在社會改革和服務上提供了良好且有效的方法，正如戴菲（Fe Day）所言：

若沒有機會去訴說和具體呈現我們自身所理解的事物，我們將不會更有意識於我們的處境和位置，更不可能和與我們不同位置的人，做任何的差異性對比或協商談判。若沒有因傾聽他人的故事而理解到和我們自身不同的差異性，我們也不可能更理解我們自己是誰，以及我們是從什麼樣的位置上來發聲的。（7）

⁷⁴ 參見莎樂思，〈什麼是好的一人一故事劇場？〉(What is “Good” Playback Theatre?)。頁 2-5。

藉由引導民眾訴說以及傾聽和同理民眾的故事，而使民眾成長與提升自我認同效果，一人一故事劇場在社會改革方面的成效是無庸置疑的。不過，回歸到本論文試圖要解答的問題，一人一故事劇場究竟是如何操作戲劇形式，以對民眾達成什麼樣的效果。若同理心是推動該劇場達到社會改革效果的核心操作理念，那麼相形之下，「戲劇形式」本身的意義和份量似乎僅在於建構出整場演出的架構，包括空間的形塑、演出的流程和安排，以及回饋性質的故事表演。儘管莎樂思強調一人一故事劇場須兼顧藝術性，或如戴菲所指出的，故事的表演具有將敘事轉化成美學經驗的意義（8-9）。但皆沒有進一步具體說明，在同理心傾聽原則之下，戲劇形式（尤其在於故事的表演）該如何操作、呈現甚至如何觀看，才具有美學和藝術的價值和意義。若一人一故事劇場旨在也必須創造一個同理的場域，則操作者的理念才是其導致主因，而非在於戲劇形式上。那麼不可諱言地，一人一故事劇場的戲劇美學將會持續地被質疑。原因在於，一人一故事劇場最大的戲劇企圖，是認為藉由表演民眾的故事，可以達到同理和關懷民眾的精神。可它並沒有進一步建構出一套新的表演觀或表演方式，來操作對民眾表達同理的企圖，它採取的仍舊是傳統的、以演員為中心的表演，因而也無法建構出跟傳統戲劇不同，且以表達同理作為終極價值的戲劇美學觀。

即是，一人一故事劇場僅期待操作者靠個人的能力，既能表達同理以達到社會改革的效用，又能兼顧戲劇表演的藝術性，而這時常會導致以下幾種情況，使其戲劇美學打折扣：

1. 忠實於故事的意涵有時候會造成表演的戲劇張力較低。原因在於，觀眾的故事來自於真實生活上的經歷，而戲劇跟真實的人生畢竟是無法等同的。真實的人生沒有緊湊的情節，也沒有環環相扣的戲劇行動，它的本質有時與戲劇性是衝突的。
2. 演員具有表演倫理上的壓力，而以表達同理為優先，而非以表現藝術或詮釋觀點為重。我於第四章已作申論，蓋不詳述。操作即興表演實屬不易，

而演員又需顧及規範和倫理，它的限制和困難度更高，演員的挑戰也就更大。也就是說，一人一故事劇場本身建立的形式、架構和規範，我認為對於演員而言其實是相當困難的，雖然它看似門檻很低（幾乎都是素人演員）。

3. 即興表演在未經排練的狀況下，在情節的戲劇性和角色塑造上，相對於排練下的表演，本就較不易掌握而難以精緻，演員於是也會傾向採取類型化的表演方式，以快速經營角色的氣質。但這不見得適用在任何故事上，若故事內在的情感細膩且幽微，它難以在即興表演下深刻地被呈現。
4. 若把說故事者的訴說也當作一種表演，那麼當事者真心告白所帶給觀眾的震撼跟感動是相當大的，有時故事的表演實難以超越這份感動。

我必須要強調，我認為在評斷一人一故事劇場的價值或定位上，不能僅從其戲劇美學來觀看，該劇場最大的目標仍在於是否能夠達到社會改革之效用。不過，「.....應用戲劇.....在肯定常民生活美學的同時，美感經驗的品質亦不容偏廢——亦即當運用戲劇作為一種工具以達成戲劇以外的目標時，仍應確保作品形式的藝術性，因為正是在藝術形式中的工作歷程加深以及強化了應用戲劇工作的潛能」⁷⁵。上述對一人一故事劇場戲劇美學所作的申論，主要是在指出該劇場所建構的戲劇形式，實為傳統的表演方法。而該戲劇形式在達到其社會參與和改革效用的目標上，於是有著一些與其美學難以磨合的尷尬現象。因一人一故事劇場的戲劇形式並沒有更細緻地考量並規劃出，什麼樣的表演/演出能夠向觀眾表達同理，而僅指示操作者需要同理地傾聽觀眾，以及展現故事的意涵。不過另一方面，若演員突破其戲劇形式和規範上的限制，既能表達同理並且展現精湛的戲劇美學，則演員的光環想必會強過觀眾，那麼觀眾來到一人一故事劇場也許期待的是演員的演出，而非提供個人深刻的生命經驗。這些對其戲劇美學的種種猜測和疑問，還有待日後操作者的實踐和研究者來解答。

⁷⁵參見陳韻文。〈應用戲劇理論初探〉。《亞洲戲劇教育學刊》。2012年，即將發表。

本論文研究的演出相關資料，為知了劇團公開售票的演出。而一人一故事劇場的非公開演出，主要是針對特殊族群或機構所做的服務。由於對象和場合的不同，其操作內涵勢必會與本論文的研究多少有所差異，是本論文無法顧及的面向，也有待日後的研究來填補。一人一故事劇場在台灣發展時間不長，本論文希望能為現階段的一人一故事劇場提出一點觀察。而它既作為一種「工具」、「方法」，不論它既有的架構或形式多麼完善，或是精神、理念或目標為何，它最終仍是操之在人手，它的內涵亦會隨之而變。期待未來一人一故事劇場，隨著操作者的實踐和實驗展現更多元的樣貌。



引用書目

英文引用書目

Ackroyd, Judith. "Applied Theatre: Problems and Possibilities." *Applied Theatre Researcher* 1(2000): 1-13.

Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Bett, Robyn. "Being a Playback Performer." *ASU Symposium 2005. Centre for Playback Theatre*. Jan. 2012 < <http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Robyn-Bett-Being-a-Playback-Performer.pdf> >.

Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1985.

Conroy, Colette. *Theatre & the Body*. NY: Palgrave Macmillan, 2010.

Dauber, Heinrich. "How Playback Theatre Works: A Matter for Practical Research." *Gathering Voices* 1999. *Centre for Playback Theatre*. Jan. 2012 < <http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Research.pdf> >.

Day, Fe. "How Do I Know Who or Where I Am Until I Hear What I Say?." *Gathering Voices* 1999. *Centre for Playback Theatre*. Jan. 2012 < <http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Where-I-am.pdf> >.

Dennis, Rea. "Public Performance, Personal Story: A Study of Playback Theatre." Diss. U of Griffith, 2004.

Feldhendler, Daniel. "Playback Theatre, Life History and Biographical Research." *Kassel Symposium* 2008. *Centre for Playback Theatre*. Jan. 2012 < http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Feldhendler_PT-Life-History-and-Biographical-Research_in-English.pdf >.

Fox, Jonathan. *Acts of Service : Spontaneity, Commitment, Tradition in the*

- Nonscripted Theatre*. NY: Tusitala, 1994.
- . "A Ritual For Our Time." *Gathering Voices* 1999. *Centre for Playback Theatre*.
Jan. 2012< <http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Ritual-.pdf>>.
- . "Introduction." *Gathering Voices* 1999. *Centre for Playback Theatre*. Jan. 2012<
<http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Intro.pdf>>.
- Frost, Anthony, and Ralph Yarrow. *Improvisation in Drama*. NY: Palgrave Macmillan,
2007.
- Hayes, Darby. "Empowering the Outcast: Past versus Future Storytelling." *School of
PT Leadership Essays* 2006. *Centre for Playback Theatre*. Jan. 2012< [http://
playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Hayes__Outcasts.pdf](http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Hayes__Outcasts.pdf)>.
- Hosking, Bev, and Christian Penny. "Playback Theatre as a Methodology for Social
Change." *Centre for Playback Theatre*. Jan. 2012< [http://
www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Hosking.Penny_PT_Met
hodology-for-Social-Change.pdf](http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Hosking.Penny_PT_Met
hodology-for-Social-Change.pdf)>.
- Jackson, Tony. *Learning through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education*.
New York: Routledge, 1993.
- Jahnstone, Keith. *IMPO: Improvisation and the Theatre*. NY: Theatre Arts Books,
1981.
- Needa, Veronica. "From the President of IPTN." *Interplay* 12:2(2001):2.
- Nicholson, Helen. *Applied Drama: The Gift of Theatre*. New York: Palgrave
Macmillan, 2005.
- . *Theatre & Education*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Patterson, Paula. "Acting Out in Hospital Corridors: Playback Theatre in a Medical
Setting." *School of PT Leadership Essays* 2004. *Centre for Playback Theatre*.
Jan. 2012< [http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/
Patterson_PL%E2%80%A6.pdf](http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/
Patterson_PL%E2%80%A6.pdf)>.

- Prentki, Tim, and Sheila Preston, ed. *The Applied Theatre Reader*. New York: Routledge, 2009.
- Prendergast, Monica, and Juliana Saxton, ed. *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Rowe, Nick. *Playing the Other: Dramatizing Personal Narratives in Playback Theatre*. London: Jessica Kingsley, 2007.
- Salas, Jo. *Improvising Real Life: Personal Story in Playback Theatre*. Iowa: Kendall/Hunt, 1993.
- . 'What is "Good" Playback Theatre?.' *Gathering Voices* 1999. *Centre for Playback Theatre*. Jan. 2012 <<http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/What-is-Good-PT.pdf>>.
- Samuel, Raphael, Ewan MacColl, and Stuart Cosgrove. *Theatre of the Left 1880-1935*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Swallow, Judy. "The Beginning: Reflecting on 25 years of Playback Theatre." *Interplay* 11(2000): 2.
- Taylor, Philip. *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*. NH: Heinemann, 2003.
- Thompson, James. *Digging up Stories: Applied Theatre, Performance and War*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Tam, Janet. "Community Cultural Development through Playback Theatre in Hong Kong." 2009. *Arts with the Disabled Association Hong Kong*. Jan. 2012 <http://www.adahk.org.hk/tc/whats_news/upcoming_events/index_id_100.html>.

中文引用書目

王婉容。〈應用戲劇的開創性與實踐初探〉。《劇場事》第六期。2008年。頁48-54。

- 方瓊瑤。《社區總體營造政策的政治經濟分析，1965—2005》。國立臺灣大學碩士論文。2006年。
- 李域基。〈一人一故事劇場在香港〉。《大合唱：一人一故事劇場多元聲集》。香港：香港展能藝術會，2005年。
- 莎樂思（Jo Salas）著，李志強、林世坤、林淑玲譯。《即興真實人生——一人一故事劇場中的個人故事》。台北：心理，2007年。
- 林偉瑜。《當代台灣社區劇場》。台北：揚智，2000年。
- 邱坤良。〈台灣社區劇場的重建〉。《第一屆臺灣本土文化學術研討會論文集》。台北：臺灣師範大學；台北：人文教育，1995年。
- 主編。《台灣劇場資訊與工作方法輯十一：社區劇場工作手冊》。台北：文建會，1998年。
- 吳嘉珍。《一人一故事劇團演出儀式內涵之探討—以高雄市教師團隊於楠梓國中的演出為例》。國立臺灣藝術大學碩士論文。2011年。
- 枋彩蓉。《婦女參與一人一故事劇場對於母職實踐之轉化：以北投女巫劇團為例》。國立臺灣大學碩士論文。2008年。
- 柯俐安。《劇場是生活的實踐——從「石岡媽媽劇團」看台灣社區劇場的戲劇創作與社會參與》。國立臺灣大學碩士論文。2010年。
- 許瑞芳。〈從「華燈」到「台南人」——談地方劇團的專業化〉。《一九九九臺灣現代劇場研討會論文集：專業劇場》。台北：文建會，1999年。
- 、蔡奇璋編。《在那洶湧的潮音中：教習劇場 TIE》。台北：揚智，2001年。
- 莫昭如、林寶如編。《草根民主與民眾劇場》。台北：書林，1994年。
- 陳郁秀。〈迎接社區總體營造新紀元——創造文化生活新故鄉〉。《文建會 90 年度社區總體營造年會論文集》。台北：文建會，2001年。
- 陳韻文。〈應用戲劇理論初探〉。《亞洲戲劇教育學刊》第三期。2012年（即將發表）。
- 賴淑雅主編。《區區一齣戲——社區劇場理念與實務手冊》。台北：文建會，2006年。

---。〈台灣社區劇場的發展脈絡與核心價值〉。《劇場事》第七期。2009年。頁34-43。

田野訪談資料

梁馨月。2012年4月5日。地點：台北錫瓦聞山自家焙煎咖啡館

陳志軒。2012年4月7日。地點：台北丹堤（Dante）咖啡店忠孝杭州店。

傑克。2012年4月11日。地點：台北市立社教館文山分館。

小C。2012年4月12日。地點：台北漢堡王長春店。

高仔真。2012年4月12日。地點：高仔真住家。

高仔真。2012年4月18日。地點：台北市立圖書館景美分館。

