

國立臺灣大學社會科學院國家發展研究所

碩士論文

Graduate Institute of National Development

College of Social Science

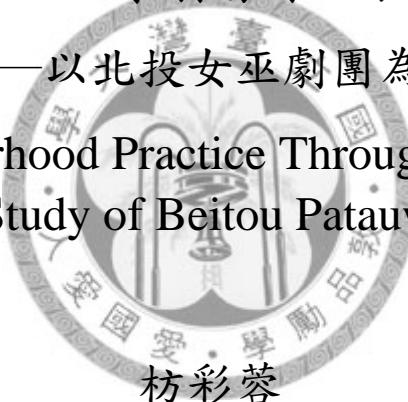
National Taiwan University

Master Thesis

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

Transforming Motherhood Practice Through Playback Theatre:
a Case Study of Beitou Patauw theatre



Fang ,Tsai-Jung

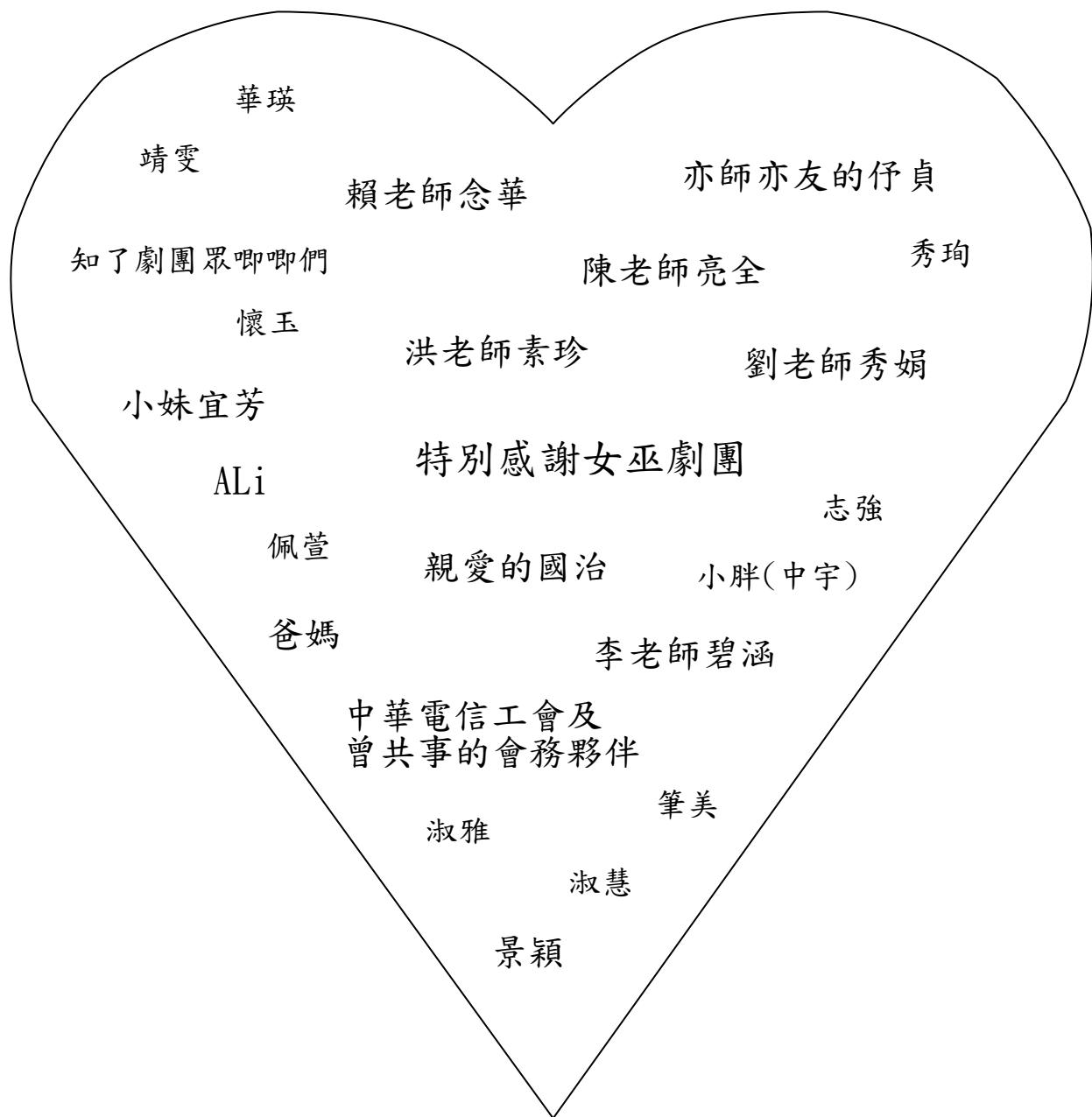
指導教授：賴念華博士、陳亮全博士

Advisor: Lai, Nien-Hwa Ph.D. & Chen, Liang-Chun Ph.D.

中華民國 98 年 7 月

Jul. 2009

誌謝



碩士班的研修歷程能走到這裡
感謝路上有您！

中文摘要

本文探討一人一故事劇場作為社區婦女的學習、實踐場域，經歷劇場自我探索、敘說、傾聽、扮演及由劇團所實踐出的行動，對於女性成長及日常生活母職實踐的影響。

將個別女性的生命歷程與母職處境放入社會文化的脈絡來看，探討母職處境的社會性質，並分析個人所處社會位置及文化環境影響下，所造就的母職實踐困境。在母職處境中的矛盾，引發婦女走出家庭私領域的行動。

婦女投入一人一故事劇場，被鼓勵自我敘說，得以重新回顧過往經驗，統整生命意義；並在以劇場遊戲為方法的培訓中，展開自我探索，參與即興表演，激發自發性創造力，體現創造性自我；並在同理心出發的積極傾聽及扮演他人的經驗中，培養多面相的思考角度。這些重要元素的作用，使得參與者有機會打破原有身體、表達、人際互動及認知的慣性，創造新的行為模式與環境模式，並在參與劇團所發展出的行動中，拓展了生活領域。

這是一人一故事劇場為女性帶來生命轉化的故事。



關鍵字：一人一故事劇場，母職，民眾劇場，敘事研究，敘說，故事，即興，同理

Abstract

This thesis investigates the effects of Playback Theatre, as a field for women in community to carry out their learning and practices through the processes of self exploration, narrative, listening, performing and other acts took with the company, on female growth and daily motherhood practices.

By putting individual life history and motherhood in the social cultural contexts, this thesis address the social characteristic of the situations of motherhood, and analyzes the plights of motherhood practices which caused by the social position and cultural surroundings of individual. It is the contradiction of the situations of motherhood that spur the actions of walking out private territory taken by these women.

Within the field of Playback Theatre, the self-narratives of women are encouraged for them to be able to rethink and integrate past experiences and meanings. With the trainings through theatre games, these women explore themselves, participate in impromptu performances, stimulate spontaneous creativity and express creative selves. Their abilities of thinking from different viewpoints are developed with the experiences of empathetic listening and playing the others. All these make participants being able to break the original inertia of body, expression interaction and cognition, to create new patterns of behavior and expand the area of livings by participating company's operations.

This thesis is about the stories of females' transformations occurred by Playback Theatre.

Keywords: Playback Theatre, motherhood, people's theater, narrative research, narrative, stories, improvisation, empathy

目 錄

第一章 緒 論.....	1
第一節、研究動機.....	1
第二節、問題意識與研究目的.....	4
第二章 資料彙整與文獻探討	7
第一節 一人一故事劇場的發展.....	7
1-1 一人一故事的發展歷史	7
1-2 在亞洲的發展	8
1-3 國際網絡的建立	9
1-4 一人一故事劇場的多元運用	11
第二節 一人一故事劇場的重要元素	14
2-1 即興	15
2-2 故事	21
2-3 劇場形式	26
2-4 小結	33
第三節 母職相關文獻探討	34
3-1 母職內涵之歷史變遷	34
3-2 工業化社會的母職處境	35
3-3 母職轉化之探討	37
第三章、研究設計與田野描繪	41
第一節 研究方法之選擇：敘說研究	41
第二節 資料蒐集與研究歷程	43
第三節 分析方法與架構.....	50
第四節 女巫劇團的歷史簡介	54
第四章 母親們的故事.....	57
第一節 母職作為成員共通的經歷.....	57
第二節 柳暗花明又一村——芊芊的故事	61
第三節 走出自己的節奏——秀秀的故事	74
第四節 落地生根——淑敏的故事	84
第五節 蛻變——玉燕的故事	92
第五章 討論與分析	105
第一節 故事中母職處境之探討.....	105

1-1 母職角色認同下的性別框架.....	105
1-2 母職實踐的策略選擇.....	107
第二節 母職處境的矛盾與困境.....	110
2-1、缺乏社會連結 陷入孤立處境.....	111
2-2、刻板性別分工 背負雙重壓力.....	112
2-3、喪失主體性 出現自我認同危機.....	115
第三節 母職實踐之轉化.....	121
3-1 劇場的創造性體驗，引發主動的學習動力.....	121
3-2 在劇場遊戲中學習，探索開發潛能.....	126
3-3 敘說、表達與覺察 重整生命意義.....	128
3-4 故事對話揭露傷痛過往 汲取生命能量.....	131
3-5 同理傾聽下角色扮演，培養互為主體的故事性思考方式.....	135
3-6 劇團實踐鬆動舊有母職框架，擴大社會參與.....	139
第四節 研究之總結	142
第六章 研究後的反思.....	146
第一節 一人一故事劇場之公共性再思考	146
第二節 母職議題再思考	152
參 考 文 獻	155



圖 目 錄

圖一：一人一故事劇場重要元素及其作用分析圖.....	14
圖二：一人一故事劇場演出空間示意圖.....	29
圖三：研究歷程圖.....	47
圖四：研究分析架構圖.....	51



第一章 緒論

第一節、研究動機

Playback Theatre¹中譯為「一人一故事劇場」，1975 年由美國戲劇工作者 Jonathan Fox 原創，經由許多國家的戲劇工作者參與發展後，形式越趨成熟，現今已成為活躍的社區型、草根性劇場形式。該劇場形式演出時，有一主持人邀請現場觀眾述說自身感受、經驗與故事，演員即興地運用戲劇元素做呈現。台灣最早推動民眾劇場工作的差事劇團，於 1998 年開始邀請資深劇場帶領者，相繼來台舉辦工作坊，為台灣種下一人一故事劇場的種子，並於在地工作者的耕耘下，逐漸在全台灣各地發芽生根。

不同於表演藝術講究舞台布景、卡司陣容；不同於實驗性小劇場的前衛神秘；不同於傳統戲曲，旨在呈現地方風土民情，配合節慶文化；也不同於蓬勃發展的各類才藝班，意在休閒娛樂。社區型 (community-based)、草根性的一人一故事劇場，是嘗試從民眾的生活出發，透過劇場讓民眾發聲，覺察個人與社會的關係，在劇場與他人的互動中形成社會性的連結。這種帶動社會性參與的劇場實踐，有著對話、培力、建立社群連結的意義。

Suzanne Lacy (2004) 提出近三十年來藝術領域發展出一種新的公共藝術典範，不像傳統許多被稱為公共藝術的作品其實比較接近個人的耽溺，這種新類型的藝術，運用各種不同媒介，在工作方法上，傾向參與社會議題、為不同觀眾設計互動式藝術，讓藝術成為公民論述和公眾教育的工具。也就是說，就藝術進入社區的發展上來看，藝術從以前被視為介入生活的前衛表演行動，已轉為作為推動公民社會的溝通及教育的媒介，促進不同社群之間的對話，成為此新典範藝術實踐的方向 (吳慎慎，2007)。

¹ playback Theatre，在目前看到的一些文獻，有不同的譯名，如倒帶劇場、回演劇場、溯源劇場，但該劇場形式傳入華人社群後，由香港地區戲劇工作者提出「一人一故事劇場」譯名，為華文社群普遍接受。

在資本主義社會個人愈趨原子化的時代，我認為一人一故事劇場這種本質上建立在社會性範疇，吸納非典型劇場觀眾參與的劇場實踐，就可納入蘇珊·雷西所提出的新類型公共藝術之範疇來看待，也因此我們可以說其帶有促進社群對話及社會教育的美學意涵，並具有作為介入社會改變之媒介的可能性。這從原創人 Jonathan Fox 在美國設立「一人一故事劇場中心」(The Centre for Playback Theatre)，開宗明義指出，該組織以「**打破因種族、性別、性傾向、經濟階層、殘疾及宗教而來的壓迫為方向**」，也可看到其用心所在。

由此路徑來看戲劇與民眾教育結合這樣一種實踐方向與工作方法，其中展現的創意與活力，引起我的好奇。我大學主修社會學、參加社團而接觸了台灣的社會運動，以及畢業後從事社區組織工作的經驗，讓我對於草根組織的工作方法、民眾教育、草根培力的可能性探索有著根本的興趣，若一人一故事劇場不只是表演，做為推動社會改變的媒介、促進社群對話要如何做到呢？我很想一探究竟。

因朋友引介開始了我在民眾劇場領域的學習之旅。2007 年 9 月，我參加了高仔貞老師主持的悅翠坊「一人一故事劇場團員培訓」，並與參與者於 2008 年共同組成「知了劇團」。在我自己學習過程，親身體驗透過民眾戲劇工作方法，一般民眾也能感受自身生命經驗轉化為創作的美好經驗；在循序漸進的引導下，即能運用藝術為媒介進行表達，並在一人一故事劇場中，體驗經由故事與詮釋性表演，人們形成有意義的互動與交流。原來藝術、創作並非專屬於天賦異稟、才華洋溢、受過專業訓練者所為，要掌握藝術性的表達工具，對一般人來說並非望塵莫及。

後來，一次參加工作坊的機會，認識了以一人一故事劇場形式運作的女巫劇團，成員清一色都是女性。不同於一般場合我所接觸的女性團體，大體傾向溫和、有禮也許有點聒噪的氛圍，在工作坊中，看到一群「媽媽」活潑地像「孩子」一般，打滾、喊叫、跑跳、身體自由地扭動，跟她們一起玩遊戲，會吸引你投入，我有點驚訝於這群媽媽身上展現的氣質。

從小我們就被規訓坐要有女孩子的坐相、站有女孩子的站相，笑呢，不能太大聲，要能留給人家探聽。所以女孩學會玩時不能弄髒衣服，所以女孩們在學校下課時大多待在教室裡，玩些沙包之類的小遊戲，所以女孩走路時不會大搖大擺，

坐下時雙腿併攏，所以我們像女孩那樣丟球²。因此在我看來，女巫劇團成員們這打滾、跑跳、扭動的身體形象的呈現，以及對身體的運用，可是一點也不尋常！

女巫團員清一色女性的組成特色，我開始想：劇場作為女性現身的場域，是否可以成為一個女性自主發聲的管道？女性參與其中所得到的學習與成長為何？經歷了什麼改變？是否能提供女性發聲進而建立自主、自信的生命能量呢？在劇場中學習成長，當回到日常生活的脈絡，是否有助面對原有生活中遭遇的問題呢？

本研究就是在這樣的思考脈絡下形成，以女巫劇團為田野研究對象，由此架構了我的論文座標：橫坐標是民眾戲劇範疇的一人一故事劇場，縱座標則是婦女研究，希望深入探究社區婦女參與一人一故事劇場的學習、實踐經驗，並探討在女性身上的實踐內涵、意義及影響。



² 「像女孩那樣丟球」乃女性主義政治哲學家艾莉斯・馬利雍・楊 (Iris Marion Young) On female body experience : ” throwing like a girl” and other essays 中譯本書名，以及第二章的篇名。(Young , 2006)

第二節、問題意識與研究目的

在快速變遷的社會中，女性的生涯樣貌，從不識字到得以進入高等教育；從囿限的生活空間到流動的生活型態；從依附的經濟地位到進入勞動市場，女性雖然不再像傳統社會歸屬於男性而生存，社會經濟地位低落毫無發言權，現代社會女性似乎有更多不同發展的機會與可能性，角色與往昔傳統社會也似乎有很大不同。但社會經濟條件快速的變遷中，有一現象卻是一直存續著的，那就是女人在社會中的身份，仍有大多數的女人成為母親，且育兒的事務仍主要由女人擔任。女人與養兒育女緊緊扣連的形象，甚至瀰漫了整個社會層面，所以育兒中心的保母大多是女人，生產進入現代醫療系統後，育嬰房中的護士也多是女人，而初級教育中的幼教及國小老師也是由女性佔大多數。

育兒與女人似乎有著緊密的關聯，值得注意的是，在性別分工的諸多要素中，女人擔任母職似乎是最普遍且持久的要素之一，並構成了家庭中親職分工的不均衡狀態。由此性別分工所支持的家庭組織與社會型態，仍使得女人在職場上受到歧視，男人仍主導經濟權使得兩性在家庭中的地位很難平等，整體社會仍由父權的意識型態所支配。此性別不平等的狀態，凡是關心性別議題並希望促進改變的人，都應該認清這個近乎超歷史的現象(Chodorow, 2003: 7)。

國外婦女運動的發展，正是認知到性別失衡與不平等現象即使經歷幾番的歷史變革仍能根深蒂固，因此女性主義者的政治關懷除了追求參政權、工作權、教育權平等議題之外，更觸及個人生活的議題，並嘗試在理論上去探究性別社會組織的系統性，除了指出性別的歧視、父權體制與支配的各種現象外，更試圖進一步探討性別不平等的各層面，找出失衡狀態如何被建構、再生產，並由此找出改變的可能(Chodorow, 2003; Friedan, 1987)。

循此脈絡，將一人一故事劇場視為民眾教育的一種方法，具有促成草根培力與介入社會改革的可能性時，放到女性參與者身上，對於女性擔任母職這個核心經驗的影響與轉化，便成為我的核心關懷與問題意識。

民眾劇場強調藝術從生活出發，經由自我覺察發展自主意識反思所處社會結

構，並得以在此認識下，發展行動改變原有的客觀現實，可說是女性突破原有社會壓迫結構，發展自主性與能動性的一個重要途徑，但台灣在整個民眾劇場發展相較於國外仍趨於落後，且國內以民眾戲劇為題的研究數量亦非常少。

何玟娟(2003)，李秀珣與何玟娟(2008)以石岡媽媽劇團為研究對象，探討客家農村勞動女性的身體，透過民眾戲劇工作方法，印證了意識覺醒及賦權的展現，並記錄了成員從戲劇經驗所發展出來的行動，與所處客家農村社會的衝撞。另外孫華瑛(2007)呈現自身成為戲劇工作者歷程，探討自己以及辣媽媽劇團成員在過程中的轉變，兩者均是台灣有關戲劇與女性發展很值得參照的實踐經驗。

謝幸儒(2004)則是以個案研究的方式，對照 Paulo Freire 解放教育學及被壓迫者劇場理論，探討民眾戲劇工作者教學歷程，讓讀者可以從教學者的角度，瞭解民眾戲劇。黃彥宜、楊瑾斐(2004)探討將戲劇方案運用於社區婦女成長團體之成效，則讓我們看到戲劇活動運用在團體發展的可能性，但兩者的研究對象其活動均屬短期性質，並未長期發展，雖然也可在其中看到參與者的改變，但在理論與實踐的對話，及所論及的成效是否能夠在參與者身上深化，並進而進入其生活中，則是一個研究的缺口。

一人一故事劇場屬廣泛民眾戲劇的範疇，但同時也有其劇場形式的特殊性。女巫劇團從培訓到 2004 年成立至今已六年多，現仍活躍地運作著，作為社區婦女一個參與場域，很值得我們進一步瞭解其中的故事。

一人一故事劇場從 1998 年引進台灣後至今已歷經十年，目前在國內，以一人一故事劇場為研究主題的論文，僅有女巫劇團指導老師高仔貞(2006b)從教學者的角度，探討一人一故事劇場運用於社區婦女的課程設計、教學歷程與學員的學習成效。但本文將探討主體放在參與者身上，採取質性研究敘事分析的方法，呈現女性的自我表述，將研究重點放在婦女的生命歷程、劇場的學習與實踐，及其中的轉化歷程，企圖呈現複雜多元的女性生命經驗樣貌，並探討女性經由劇場學習與實踐所帶來的成長與改變，希望在未來社區婦女教育工作上，提供一些思考。

其次，一人一故事劇場起源於西方文化，要了解其內涵及實踐的意義，透過台灣實際個案研究，是最能檢視理論與實踐辯證關係的方式。希望藉由本研究深入探討一人一故事劇場在台灣的實踐經驗，建立本土的分析觀點。

因此本文透過劇團成員生命故事，呈現都會地區已婚婦女生活處境及在現有社會結構中受到怎樣的限制與安排。什麼動機及條件，促使她們現身於劇場？參與一人一故事戲劇活動過程中學習到什麼？收獲了甚麼？遭遇怎樣的困難？在過程中是否經歷轉化，得以對原本生活困境產生不同應對策略？

具體而言，本論文要討論的問題如下：

1、從劇團成員的故事，呈現身為女性的發展歷程與生活處境，將女性生命經驗放在社會脈絡下來理解，看現今文化情境對女性生涯發展的影響及規訓。

2、從性別的觀點出發，探討已婚女性所受的限制與安排、母職實踐的困境，以及女性如何從原本的生活困境走出，進入一人一故事劇場？而劇場又提供什麼學習與成長的養分呢？

3、看婦女參與一人一故事劇場的經驗，探討劇場實踐經驗是否有助發展不同策略面對原有生活處境，特別在母職這個女性核心議題上？又如何在此自我培力的過程，於生活中實踐出不同的主體性與能動性？

第二章 資料彙整與文獻探討

為使未接觸過一人一故事劇場的讀者，也能掌握該劇場的性質，因此文獻探討先說明一人一故事劇場的緣起、發展及運用，並探討一人一故事劇場的重要元素與作用。另外，本文著眼於女性的核心生命經驗——母職，藉由文獻探討提供理解母職處境的視野，指出母職內涵在歷史變遷過程的轉變，耙梳不同理論觀點對於母職的看法，探討母職轉化之可能性，以映照第四章個案故事的呈現，並接續第五章討論與分析的部分，以個案的生命故事與母職經驗和相關文獻進行對話，看婦女經過一人一故事劇場的成長，如何轉化其日常生活中的母職實踐。

第一節 一人一故事劇場的發展

1-1 一人一故事的發展歷史



一人一故事劇場(Playback Theatre，簡稱PT)³，係 1975 年由 Jonathan Fox 在美國創立，演出時由主持人邀請觀眾現場陳述自身感受、經驗與故事，演員以同理的理解出發，即興地做成戲劇演出。

創始人 Jonathan Fox 受到 70 年代破除偶像、反菁英主義所激發的實驗性劇場運動的影響，加上自身參與社區工作，與幼童、身心障礙者、遊民等社群接觸的經歷，希望創造一個可以在任何地方上演、可以為每個人所有、更與社區生活結合的劇場(Salas, 2007)。

他曾有兩年在尼泊爾擔任和平種子志工的經驗，在那裏，他看到儀式與劇場

³ playback Theatre，在目前看到的一些文獻，有不同的譯名，如倒帶劇場、回演劇場，但該劇場形式傳入華人社群後，由香港地區戲劇工作者提出「一人一故事劇場」譯名，為亞洲社群普遍接受。

融入社區生活的樣貌。大學時代曾研修口傳史詩文學，他瞭解原始部落儀式及口傳文化在前文字社會不僅只是娛樂，人們聚集在一起分享古老的故事---神話、傳說、民間故事，傳遞了知識、歷史，延續了種族情感與文化。在口傳文化及非主流劇場的價值與美學中，他找到了靈感，構想出一人一故事劇場原初的劇場形式，希望打破主流劇本導向的劇場模式，建立一個一般人演出他們社區裡故事，而故事就從觀眾而來的劇場(J. Fox, 1994 ; Salas, 2007)。

1975 年比肯的莫雷諾中心(Moreno Institute in Beacon)提供一個機會讓 Jonathan 完成心理劇⁴的訓練，也對他發展一人一故事劇場有很重要的影響。透過心理劇的訓練，使他更有勇氣面對觀眾各種不同的故事，不管故事是否帶有深層的痛苦或複雜性。在草創期他透過心理劇聯絡網絡，找到對於演繹真實人生故事有興趣的一群人，開始嘗試他所發想的新的戲劇模式(Salas, 2007 : 10)。

從早期混沌摸索的階段，到 1977 年，最早的創始劇團進駐位於 Poughkeepsie 的中哈德遜藝術與科技中心(Mid-Hudson Art and Science Center)，建立每個月常態性的演出。慢慢地他們獲邀到社區、醫院、河邊、慶典、研討會等等不同的地方表演。1979 年，一個澳洲人在紐約心理劇研討會看到這個新的劇場模式，邀請他們到澳洲舉辦工作坊及演出，並在當地受到歡迎，促成了 Jonathan 團隊之外其他團隊成立，接下來幾年，慢慢拓展到其他國家(Rowe, 2007:20-21 ; Salas, 2007)。

1-2 在亞洲的發展

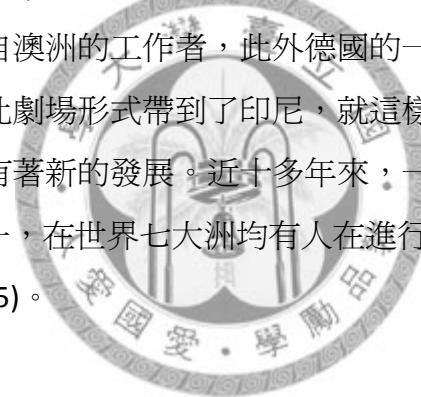
因著上述創立精神與發展脈絡，一人一故事劇場在各地的發展，除了透過心理劇社群網絡而伸出的觸角，循著民眾劇場的網絡也是促使一人一故事劇場在各地發展的重要觸媒。在 80 年代亞洲地區民眾劇場工作者協力推動亞洲民眾戲劇

⁴心理劇是一種團體心理治療方法，主要是藉著角色扮演等行動化技巧，幫助成員（特別是主角）對自身的問題，有新的看法和領悟。

節，形成彼此串連的網絡。1997 年開始，一人一故事劇場資深引導者Veronica Needa(李械基女士)⁵與香港社運人士、民眾戲劇工作者莫昭如合作，透過香港亞洲民眾戲劇節協會、香港展能藝術會，開始邀請各資深一人一故事劇場引導者在香港舉辦工作坊，接續並促成了香港幾個一人一故事劇團的成立(Needa, 2005)。

在台灣，是由長期推動民眾劇場工作的差事劇團，於 1998 年邀請英籍老師 Veronica Needa和香港的譚碧祺、莫昭如等老師相繼來台舉辦一人一故事劇場工作坊，因此促成 2004 年成立的「一一擬爾劇團」(Needa, 2005；高仔貞, 2007)，該團是台灣第一個以一人一故事劇場形式運作的劇團⁶，近年持續演出並進行推廣工作。

另外香港的民眾戲劇工作者繼續透過亞洲民眾劇場的網絡，將一人一故事劇場推廣到孟加拉、印度、中國大陸、菲律賓、馬尼拉及韓國。而新加坡早期的一人一故事劇場經驗則來自澳洲的工作者，此外德國的一人一故事劇場工作者因曾在印尼居住數年，也將此劇場形式帶到了印尼，就這樣這幾年一人一故事劇場在亞洲地區各個國家不斷有著新的發展。近十多年來，一人一故事劇場已堪稱為世界上活躍的劇場形式之一，在世界七大洲均有人在進行一人一故事劇場的工作(H. Fox, 2005；Needa, 2005)。



1-3 國際網絡的建立

一人一故事劇場社群在 1990 年成立了國際的網路(International Playback

⁵ Veronica Needa為資深一人一故事劇場導師，乃Playback theatre美國創辦人組成的Playback School教師之一，曾任IPTN(International Playback Theatre Network)主席，在世界各地教授Play-back theatre。

⁶目前在台灣以一人一故事劇場為劇團經營方向的，有北投女巫劇團，成員均為社區志工媽媽組成的；另有新竹你說我演劇團，由社區志工及心理輔導領域助人工作者組成；基隆遊戲基地劇團，成員多是義務張老師；花蓮花天久地劇團及台北知了劇團（這是我所參與的劇團），乃社區民眾及戲劇愛好者組成；這些劇團目前均持續運作著。

Theatre Network簡稱IPTN，網址<http://playbacknet.org/>），目的是爲了支持世界各地有關活動與推廣，定期出版Interplay通訊⁷作為國際間交流訊息的平台，網絡現有成員來自四十個國家，包括百餘個劇團以及三百位個人會員。目前IPTN委員會成員、網站管理及Interplay編輯均是義工職務，雖然IPTN採取收費會員制，以支持網絡運作所需的經費，但是基於分享與溝通的原則，IPTN的相關資訊在網站上均可以免費閱覽、下載；初期Interplay通訊使用英文，但在參與成員越趨多元文化後，刊登的文章逐漸有多語言的呈現。

1993 年Jonathan Fox創立紐約一人一故事劇場學校(School of Playback Theatre)，提供較完整、系統學習此劇場形式的課程，彙整相關議題的研究資源；2006 改名爲「一人一故事劇場中心」(The Centre for Playback Theatre)，除提供學習與研究資源外，立定宗旨以打破因種族、性別、性傾向、經濟階層、殘疾及宗教而來的壓迫爲方向，讓世界上希望運用一人一故事劇場改革社會的人，能得到支持⁸。

另外，位於紐西蘭由Bev Hosking⁹所主辦的一人一故事劇場夏季學校(Playback Theatre Summer School)、Veronica Needa在英國推動成立了劇場學校、還有在日本、香港，均有提供一人一故事劇場進階課程的訓練，但最高階的一人一故事劇場領導者訓練(Leadership Course)仍須在美國紐約一人一故事劇場學校(School of Playback Theatre)完成。

國際間，每三年會有劇團承辦國際一人一故事劇場論壇(International Playback Theatre Conference)，2008 在巴西舉行，2011 年將在德國舉行，活動內容有工作坊、議題研討、表演等；各地區亦有定期的社群聚會，譬如 2007 年亞洲聚會在新

⁷ 所有目前已出版的Interplay季刊，均可從網路上下載：<http://playbacknet.org/about/interplay/>

⁸ 請參考「一人一故事劇場中心」(The Centre for Playback Theatre)網站<http://www.playbackschool.org/index.htm>(一人一故事劇場學校亦同)。

⁹ Bev Hosking於 1993 – 1997 曾任IPTN主席，除了是一人一故事劇場資深引導者，她亦是經過認證的心理劇導演，參見<http://www.thetrainingspace.co.nz/facilitators.php>。

加坡舉行，2009 年將由台灣一一擬爾劇團承辦¹⁰，其他區域亦有類似的區域聚會舉行。

1-4 一人一故事劇場的多元運用

發展之初，因為一人一故事劇場起源及初期的發展，大多分佈在工業開發國家，擁戴者主要是白人及中產階級。早年，因為 Jonathan Fox 曾經研習心理劇的背景，以及其夫人亦是工作伙伴的 Jo Salas 是一位音樂治療師，所以她們很早便將一人一故事劇場運用在治療的領域，以一人一故事劇場為身心障礙者、兒童提供服務；並與創始團員在學校和社區裡推廣，嘗試各種不同表演場地，探索更好的藝術性表現，所以一人一故事劇場被歸納在藝術及治療之間的範疇(H. Fox, 2005)。

但在過去三十年的發展中，各地一人一故事劇場工作者已經向很多不同的領域拓展，越來越多工作者思考將一人一故事劇場作為社會改革的媒介，並嘗試將其廣泛地運用在社會運動的範疇。

1995 年在北京舉行的第四屆聯合國婦女會議的民間社團論壇，2007 年由各國社會運動組織世界社會論壇 (World Social Forum) 均有一人一故事劇場工作者參與其中，除了為會議參與者舉行工作坊、表演，也是為推廣將一人一故事劇場運用在推動社會變革上。

1998-2000 年，在印度社區工作者早已嘗試運用劇場做為社區發展與社會改變的工具，她們即運用一人一故事劇場做為她們的推展工作的媒介，以促成社區民眾能夠面對她們的生活經驗及所遭遇的問題，並朝向尋求可能的解決方案，她們舉辦工作坊，並將發展與教育的方向設定在農村及城市的婦女、童工、契約勞工議題，以及流浪兒童的福利及權力上（尤其特別針對女孩及年輕女性）(Hosking、Penny, 2000)。

¹⁰ 2009 一人一故事劇場亞洲聚會相關訊息可見：<http://apg2009.blogspot.com/>

1998-1999 年，在太平洋上的島國——基里巴斯共和國，亦進行了類似的計畫，該計畫的參與對象，由家庭主婦、農夫、漁夫、勞工、青少年、年長女性組成，他們大部分僅接受過一些基礎的教育，在工作過程中激起了性別議題的討論，在劇場的演練及表演中，跨越性別的角色扮演，讓他們得以進一步體會他人的世界，透過一人一故事劇場建立的平台，透過說及演出女性的故事，原本沈默的女性聲音得以被聽見，使得男人與女人在社區中可以建立一種新的觀點與互動關係，並進而提高了女性的社區參與(Hosking、Penny, 2000)。

在美國，Sarah Halley(2006)與她的劇團，致力於種族議題和族群平等，她們推動一系列聚焦於族群議題的公開表演。在跨時九個月的期間舉行了三場公開的表演，第一場只針對白人，而且演員也都是白人，第二場只開放給有色人種，這個系列達到高潮是在一個同時針對白人和有色人種觀眾，搭配多種族的演員陣容，表演在馬丁路德紀念日時舉行。超過 250 人來看演出，並且非常成功。劇團收到的回應是人們很感謝有一個場域可以訴說有關族群的故事。這個表演發生在費城 Mt.Airy 這個族群融合程度比較高的街坊並不令人驚訝，而是這個活動引發了來自族群融合程度較低的社區邀請，他們特別要求提供工作坊去治癒因種族主義所引起的創傷。另一個這個系列活動重要的特色，是在表演之後劇團組織了一個非結構性的網絡，邀請人們或團體參與反對種族主義的活動，張貼訊息，就像社會運動者所做的。她們仍持續推動族群平等的工作，並且希望能擴展到其他不同面向的議題(如性別、階級等)。

在香港一群不同智能（在社會上他們被稱為弱智）的團體，藉由一人一故事劇場開放的藝術特性，得以參與藝術活動，組成劇團，成立自助倡導組織，推動尊人運動（People first Movement），為不同智能的朋友爭取社會平等的地位(譚美卿、鍾勵君編, 2005)。在日本一群諮商師朋友組成社團，運用一人一故事劇場，讓醫生、護士、輕微精神病患，一同透過戲劇、說故事，跳脫治療者與被治療者的關係，用戲劇形式服務參與的人。各地均有教師透過一人一故事劇場及小組動力遊戲，為學生創造了一個安全的創作環境，學生得以循正面的途徑去表達自己的感受，將能量從打架轉化到玩樂，並學會尊重團體及他人，減低了校園暴力的

產生(高仔貞，2006a)。還有許許多多將一人一故事劇場運用到各種社會議題、社會邊緣社群的故事，仍不斷地在發生中（請參閱 *Interplay* 通訊，每期均有各地一人一故事劇場的報導）。

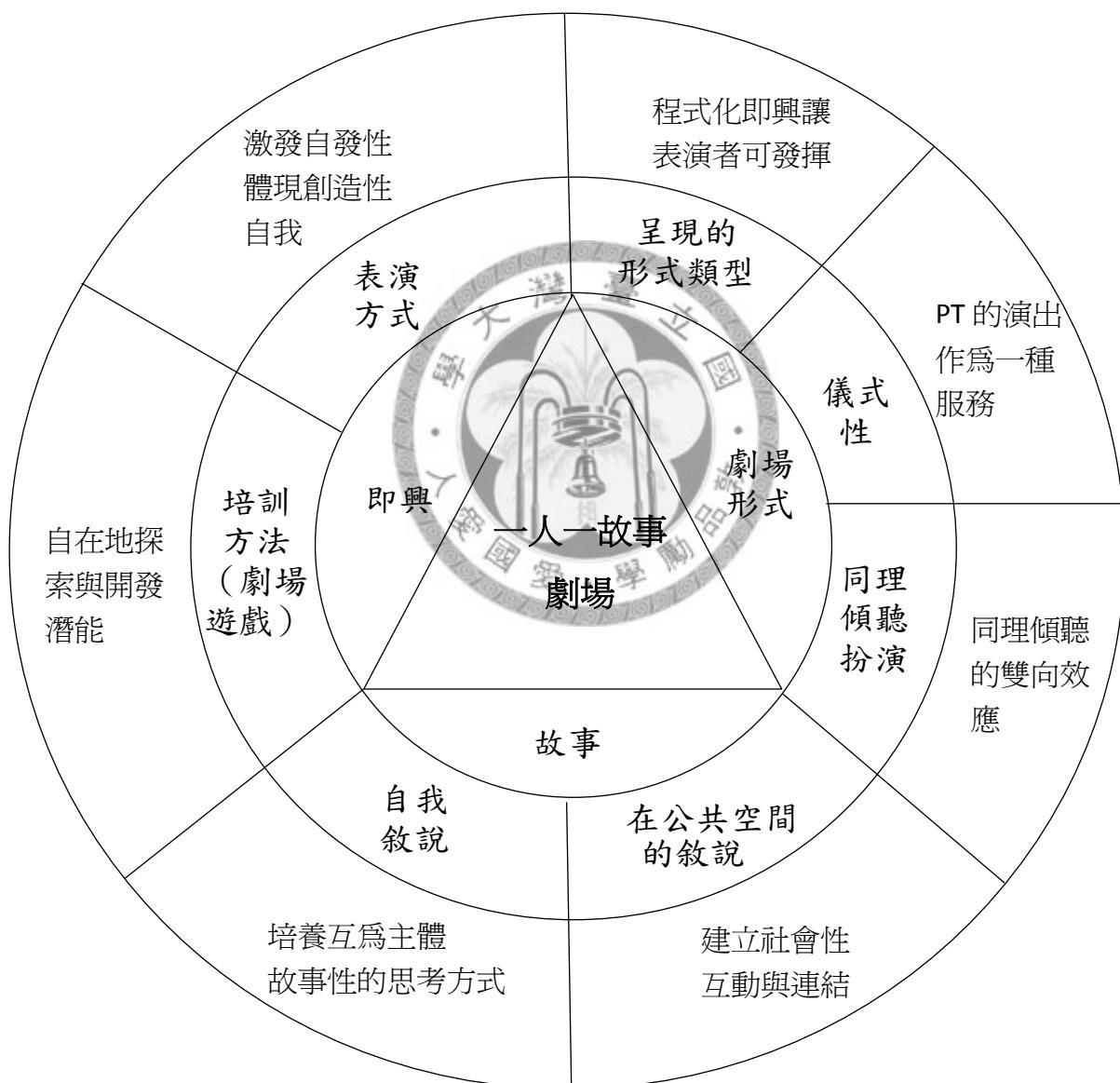
另外，越來越多戲劇工作者嘗試將一人一故事劇場與不同的戲劇形式：心理劇、被壓迫者劇場、論壇劇場、教育劇場、活報劇(Living Newspaper)¹¹結合，使得一人一故事劇場的運用增加了更多的可能性。所以，一人一故事劇場從個人的故事出發，因其平民、開放的特性，吸引了多元的參與者，使得這個劇場模式越趨走向社會議題的層面，並成為介入社會改革的媒介。



¹¹ 活報劇(Living Newpaper)源起於俄國，利用劇場達到文字報紙的效果，到識字率低的鄉間做政令宣導；之後，美國三O年代的聯邦戲劇計畫(Federal Theatre Project)曾經提倡過活報劇，將時事、社會問題和有爭議的事件編製成戲劇，並在其中提出適當的改進與建議。

第二節 一人一故事劇場的重要元素

本文視一人一故事劇場為促使婦女轉化的場域，因此，分析此劇場形式所具有的重要元素，有助於我們理解其可能帶來的影響與作用。經閱讀文獻與自身參與的經驗，歸納出一人一故事劇場的重要元素整理如下圖一：一人一故事劇場重要元素及作用分析圖。



圖一：一人一故事劇場重要元素及其作用分析圖(作者自製)

我認為構成一人一故事劇場有三個主要面向：即興、故事與劇場形式；這三個面相所關聯的重要元素為：

- 1、即興：即興的培訓方法（劇場遊戲），即興的表演方式
- 2、故事：故事來自自我敘說，並且是在公共空間中的自我敘說
- 3、劇場形式：同理傾聽下的扮演、儀式性以及呈現的形式類型

在圖二中最外圈，是各重要元素所起的作用。要強調的是，整個劇場的內涵以及對於參與者的影響是一個十分複雜的過程，而且是經由各種錯綜複雜因素的交互作用而產生，而讀者也將在下文中發現，各個元素之間是緊密相關並互相作用著的，所以上述元素的乃具有有機的關聯性。所提出的三個面相，並不能就完全代表整個劇場最後所展現的，也還有其他劇場元素值得探討，但基於本文討論的焦點，我提出劇場中具有轉化作用的重要元素，從瞭解這些基本的重要元素出發，仍有助於我們去掌握整體現象，為我們帶來收穫。以下就各重要元素分別說明之。



2-1 即興

一人一故事劇場演出團隊以即興表演的方式，呈現觀眾現場分享的故事，劇團成員平日的培訓，運用劇場遊戲的即興培訓方法，開發團員的自發性創造力與戲劇表現能力，這樣的劇場形式，加深了生活與藝術的連結。

（1）即興的表演方式

即興表演是一種臨場的表演方式，也是一種當下的創作，它牽涉到表演者、某一次表演的場合環境，和這一個場合環境底下的現場觀眾三者的交互影響作用。歷史中即興表演的戲劇藝術，如中國傳統戲曲粵劇、義大利即興喜劇，其主要的特點是：演出並沒有劇本，演員乃根據大綱、臨場編就即興演出，憑靈感

與經驗創作的方式端賴演員彼此的默契和功力。在近代即興表演則被許多劇場導演運用於表演訓練及排演前啓發演員想像力之用(朱俐，2002；容世誠，1997)。

而在一人一故事劇場中，表演的內容，來自現場的觀眾講故事，演出團隊即興地運用戲劇的展演呈現故事。故事展演的效力常有賴於演員對故事的感受，以及對於劇場形式的美感掌握，而這個美感來自演員對於故事同理的理解，以及整個劇場的儀式性架構（這部分的討論，參見下文「劇場形式」），還有演員近乎直覺地即興發揮所做的表演。劇場形式的儀式性及即興表演的藝術性表現，是使觀眾說的故事，轉化成一種美感經驗，並將故事帶到不同境界與意義的重要關鍵。

通常第一次觀看一人一故事劇場演出的人，第一個反應都是：「哇！怎麼這麼厲害，有人講故事，演員馬上就可以呈現」，而這種即興的能力，乃立基於對表演者自發的創作潛能的肯定，是一人一故事劇場得以實踐很重要的基礎。

根據心理劇創始人莫雷諾（J.L. Moreno）所提出的自發性及解放創作能量的理論，自發性是人類終極的基本特性，甚至在性慾或其他趨力之前。一般而言，一個人無法只是坐著思考就有創造力，而是必須漸進式地參與一個問題情境，發展即興、實驗性的對話，藉由肢體律動，幫助直覺、想像的過程，這些交互的心智活動使得新的覺察和創意可能就此發生。

不像物理、數學等學科依賴智識與思辯能力，即興能力是靠感受力、靠身體的知覺，正常運作的身體均能感知與反應，只是一般成人在社會化的過程，受禮教所規訓，身體、思考模式因而被束縛，因此即興能力有待開發(Goldberg, 2002: 102)。（有關開發演員的自發創造力，進一步討論詳見下文「即興的培訓方法（劇場遊戲）」）

除了對自發性、即興創造能力的開發之外，個人的經歷在一人一故事劇場中可視為是一種資源，因為演員將面對說故事者各種不同的故事，要扮演各種不同的角色，豐富的人生體驗，將有助於故事的理解與詮釋。就如一人一故事劇場創立元老 Salas(2007)在多年的一人一故事劇場經驗中瞭解到，由不同人格特質、年齡、社會階層、職業、文化背景與劇場經驗的人參與一人一故事劇場，將是劇團的資產，因為參與者的多元性，而增加了一人一故事劇場的豐富性。而個人不同

的文化背景與經驗亦是自身自發性創造力的資源，每個人從他自身經歷、背景，累積自身的生活智慧，因而對故事有不同的體會與捕捉。在演出時，演出團隊對同一個故事進行詮釋，表演中每個人的參與均為演出增添了不同的色彩，而這正是一人一故事劇場珍貴的地方。

總的來說，「即興表演方式」此元素在一人一故事劇場中的影響是：這樣的劇場形式，打破主流戲劇中演出舞台與觀眾區隔的相對關係。來到這個劇場的觀眾，她/他們的故事也在這個劇場中成為演出的內容，觀眾的敘說，構成了演出的一部份。因此可說整個空間場域都是舞台，觀眾與演員之間的界線已經打破，在這樣的劇場動力下，使得參與其中的人們形成了有意義的互動(Salas, 2007)。

另外，對演出者來說，即興表演開發了表演者的直覺力，不使他們臣服於導演和劇本的指揮(Spolin, 1998: 153)。長期浸潤於這樣的即興表演方式，滋養表演者自發的創作力及戲劇表現能力。因自發性會刺激人格用自由的形式來表達，引發創造力，表達能力也會成長，進而刺激新的機制，新形式的藝術，以及新的環境模式，而使人經由劇場的經驗體現創造性的自我(Blatner, 2004: 92、108；杜秀娟, 2005)。

一人一故事劇場從個人的故事出發，工作者引導參與者開發生命潛能，使許多未曾接觸戲劇、未曾走進劇場的人，能有體驗戲劇藝術的經驗。人們並有機會透過參與藝術創作的活動，以及創意的開發，獲得自信，進而對自己的生活有新的看法。而這些體驗，將可能使人們先前對生活設限的反應有可能改變，並產生不同的思考模式。「由於這樣的體悟，人們將自然的去調整原有的認知，原本認為是挑戰的將轉變成機會，並從現有的生活態度轉變成藝術的生活態度，使得凡事變得有更多的可能性」(Heath, 2007)。

在人類社會生活型態逐漸演變下，藝術發展愈趨精英化，從事創造性藝術變成少數具有天賦、受過專業訓練者所為，在社會中他們被稱為藝術家；藝術進入了市場，成為社會上層階級者的品味風尚與娛樂；對於受薪勞動階級來說，藝術

某種程度成了奢侈品。日本作家宮賢澤治¹²的一首詩，便深刻地表達了工業社會中，人類生活與藝術的關係：

我們今天只有工作和生存

由現在起我們一定要走一條新的和真的道路去創造我們的人！

用藝術去燒掉灰色的勞動吧！

如果我們的聲音有節奏和旋律，我們便創造了歌唱……

如果文字有節奏，那就是詩歌……

如果行動是真理的表達，那就有戲劇

如果行動有節奏，那就有舞蹈……

職業的藝術家將有一天不再存在

讓每個人都擁有藝術家一般的感應能力，

永無休止的依著你個人擁有的天份去表達自己

我們，每一個人，都在一些時刻是藝術家……

一人一故事劇場提供了一個舞台，讓每個人得以運用其擁有的天份以及生活的能力與經驗，去實踐、去回應、去創造，所立基的工作方法與劇場特性，使參加的社區民眾瞭解戲劇、創意原來可以源生自本身的經驗，能夠認識自己的潛能，解放自己的身心，體現美好的創作經驗，掌握藝術性的表達工具，參與文化行動，使得藝術重新成為人們生活的一部分，讓參與其中的人們，在一些時刻都是藝術家。

¹²宮澤賢治（1896年8月27日—1933年9月21日），日本昭和時代早期的詩人、童話作家、農業指導家、教育家、作詞家。也是名虔誠的佛教徒與社會活動家。生於日本岩手縣。畢業於盛岡高等農林學校。此詩乃宮賢澤治寫於二十年代有關農民藝術的一段話（引自莫昭如、林寶元編，1994：73）。

(2) 即興的培訓方法（劇場遊戲）

一人一故事劇場透過工作坊的方式，經由漸進的學習過程，引導參與者開發肢體，參與者逐步體驗身體的自由度與身體表達的樂趣，而能慢慢放下原本的矜持。受社會禮教規訓的身體進入劇場，在民眾劇場的工作方法下，人們得以覺察自己的身體，透過劇場遊戲，在即興的各種試驗中，打開身體，摸索、嘗試各種可能性。

以劇場遊戲為方式的訓練課程，會以一個或一組劇場遊戲為核心，而衍生一連串活動，每個課程都有開頭與結尾，一般可分為暖身與主題遊戲兩階段。暖身的目的首先是要帶領參與者進入情況，讓參與者排除心中雜念集中注意力，以為接下來的學習做準備。暖身遊戲通常主要是肢體的伸展、運動或碰觸，肢體的伸展可以釋放身體緊張的能量，運動可以使僵硬的身體活絡起來，碰觸可以建立成員之間的互動，傳達關心與接納的態度，這些都將有利於後續活動的開展(Spolin, 1998: 10；黃彥宜、楊瑾雯，2004)。

在暖身遊戲後，進入主題遊戲。某一培訓的目標為我所稱的主題性，採用遊戲的方式帶入訓練主題，讓參與者能放下防衛地進入自我探索、自由地冒險，以逐步接近遊戲背後所設計的主題目標。

遊戲就是有一組規則，玩的人必須遵守，設立規則的目的是在幫助遊戲進行，而不在限制。不管是兒童、青少年或成人，都能在遊戲中獲得學習，遊戲能觸動、激發自然性和創造力，活化頭腦與肢體、智力與創造力、反應與直覺。許多在遊戲中所學到的技能是屬於人類群居技能，大多數值得一玩的遊戲都具有高度的社會性，都具有必須解決的難題——為了解決問題，個人必須與他人產生聯繫(Spolin, 1998: 1-2)。

史波琳(Spolin, 1998: 3-8)指出，劇場遊戲有三要素：要點、指示與討論。要點是指出遊戲中參與者必須解決的難題，誘發參與者不自覺地展現真實自我，遊戲中的要點（難題），有時具有困難度，促使參與者必須動用身體、認知、感覺等各種能力，於是參與者的自發性便不自覺地展露出來；指示的用意在使參與者不偏離要點，視情況提醒參與者，引導朝要點前進，激發行動及促進參與者彼此

之間的互動；遊戲不分勝負沒有輸贏，也沒有獎品，最後透過遊戲後的討論，使參與者明白遊戲的益處，討論從要點延伸而來，探討遊戲的難題是否及如何被解決，如何解決遊戲中的難題沒有一定的法則，開放地嘗試與摸索才是重要的，因此探索在遊戲過程中的學習與發現，而不是施以褒貶或批評，以就事論事的觀察，取代好壞對錯的言論，如此可深化遊戲過程的學習。

動用身體的遊戲不只有助對於自身身體使用的探索，也有助學習解讀他人的情緒狀態，如：快樂、悲傷、生氣、好玩等等。也幫助學習表達（encode）自己的情緒狀態。表達自己及解讀他人情緒狀態的能力在任何型式的社會互動中，都是有用處的(Hughes, 2000: 446)。而不同的遊戲經驗，有助發揮創造性思考，各種視覺及表現藝術的經驗，皆可以幫助參與者表達自我、提升和人溝通情緒與感覺的能力(Hughes, 2000: 430)。

席勒 (Schiller) 就曾經說過，我們在玩要中最能展現人性的一面(Spolin, 1998: 23-24)Neva Boyd 也認為「遊戲的經驗可培養學生在日常生活中的果斷力，因為真正的好遊戲會誘使我們展現最佳實力。」(Spolin, 1998: 17)

總的來說，以遊戲方式進行的活動可以幫助人們逐漸發揮自發性，這裡面牽涉相當多的元素，以信任、團體的和諧和安全為基礎，提供情緒支持、澄清目前所面對的問題，使得參與者得以安全地進行探索及實驗新的行為(Blatner, 2004: 108)。

因此，在一人一故事劇場，透過劇場遊戲為培訓方法，其影響與作用為：透過劇場遊戲提供參與者自在地探索與開發潛能的機會，摸索對於肢體的使用、發展感官知覺及身體的表達力，加強參與者之間的互動，運用不同角度提高對於周遭環境的知覺。透過劇場遊戲在團體中的運作，幫助參與者在反應、注意力、觀察力、與他人的互動、肢體與聲音的表現、敘事的技巧、感官的靈敏度，以及情感、情緒的敏銳性得到發展(Spolin, 1998: 69)。

2-2 故事

一人一故事劇場演出的內容，來自觀眾敘說的個人感受或生命故事，人們在自我敘說中，建構了自身生命經驗的意義，個人的生命故事進入劇場的公共空間中，引發了社會性的互動與連結。

(1) 自我敘說的意義

敘說過去事件的故事可說是人類生活普同的行為，我們在兒童時期所學到的最初表述形式之一就是說故事，並在所有的生命歷程，與他人交往互動的過程中，持續地向不同的對象敘說我們自身的生命故事(吳芝儀，2005：152)。

就如一人一故事劇場的創始元老 Jo Salas(2007)所指出的，「我們所有的人都會是說故事人。故事被建構進到我們思考的模式裡。為了自身的情緒健康以及對這個世界的歸屬感，我們都需要故事。我們不斷尋求機會去聆聽及訴說我們的生活。而這就是為什麼一人一故事劇場能以它自己的方式成長至今的原因——提供了一個能滿足我們對故事的需求的場域」

對自我而言，只有在我們使用語言（無論是有聲還是無聲的，口頭或是書面的）將一系列事件從時間維度將其聯繫起來時，自我才會突顯出來，哲學家呂格爾（Ricoeur）就認為，自我是在敘述生活故事的過程中形成的（馬一波、鍾華，2006：20-21）。

在生活的波流裡，身處其中似乎感到毫無規則也沒有方向，通常只有當我們在講述發生的故事時，某種次序才會在一大堆細節及印象中浮現，並在敘說的過程，有助於我們從經驗中，整合出發生的事件的意義(Salas，2007：15)。

透過敘說自己的生命故事，有助於我們去整理故事背後的經驗對自身的意義、促進自我覺察、發展自我的概念，個人重述自身歷史的敘事，是一個主動建

構的過程，哪些經驗要放入或排除於敘事歷程之中，或是如何組織情節以產生有意義的架構，不管敘說中所強調的或所忽略的、採取主事者或受害者的立場，透過故事的敘說，人們可組織其生命經驗，重塑其身份認定，在此歷程中發現自己、更加了解自己，並把自己向他人展示，維繫了自我存在的實在感(吳芝儀，2005：152；馬一波、鍾華，2006)。

人生故事是個體對自我的敘述，是對自身生活的一種理解。而對聆聽者來說，別人的人生故事可以使他們去理解和領悟自己的人生和世界，人們通過分享彼此的人生故事可以受教育和社會化，透過故事的交流，說故事的人、讀者或聽者都能從中獲得成長(Salas，2007：15；馬一波、鍾華，2006：40)。

人類學家布魯納(Bruner, 1986)提出人們思考這個世界和自身兩種截然不同的方式。第一種稱為典範式思維 (paradigmatic mode of thought)，這種思維依靠理性分析、邏輯證明、實證觀察，非常適合探索因果關係的物理世界，以此思維思考，科學家排除對這個世界的模糊性、不確定性，嘗試以客觀數據驗證他們的斷言，從而樹立所謂的真理。第二種思維方式稱為敘事思維 (narrative mode of thought)，乃指人們通過故事來篩選和理解自身的經驗，就像小說家用情節、場景和人物來解釋人們為什麼以及如何去作他們要作的事，敘事思考不尋求典範式意義上的真理，而是要更真實地接近生活，開放地去接受新的可能。

透過故事去理解他/她人的經驗，使我們可以加深對他/她人生活的瞭解，當我們透過故事看到他人所處的整個情境，而不只是其中的一小部分，我們就能有更寬廣的情緒反應，並提升包容心，而不是主觀地推論他人的個性，也非基於他是男人、女人或種族來評斷，而會去考慮這個人所處的特殊情境，與這個人的特殊性(Ciaramicoli、Ketcham，2008：272-274)。建立了這樣的故事性思考方式與視野，也將有利於我們去看待自己生命時，能有更寬廣的態度去面對。

不同於與物的關聯，在互為主體的故事性思考方式下和人產生的連結，會傾向允許人的自發性，那表示他人有時會以你既不期待也不希望的方式做事，他們不是你能操縱的玩具，也不是物，我們不能假設如果我這樣做了，你也會自動這樣做(Blatner, 2004 : 87-88)。

在故事性的思考方式下，結合同理心為基礎的傾聽，將展現有如莫雷諾(Moreno)所謂的「會心」(encounter)，除了察覺自己的個性之外，也會進行對他人個別性的辨認，去瞭解他人的獨特性，投入一種較深層次的人際互動，進而形成互為主體的互動方式(Blatner, 2004 : 87)。

(2) 公共空間中的自我敘說

每個人都有著展現自我，感受自身存在意義的需求，而自我展現的需求，必須有他人的感知、瞭解與判斷，由此，「個人的自我與認同的實在性(reality)，以及環境世界的現實性才得以被確立」¹³。而「在某一表現空間，當言行的互動被視為人共同的模式，人在此表現空間經由行動實踐進行自我的展現，這個由『他人』與『我』之行動者共同參與，而形成的共同之自我展現的場域，即『公共之空間』」(蔡英文，2002 : 69)。

一人一故事劇場創造一個任何故事都可能被說的儀式性的空間，使個人的故

¹³鄂蘭(Arendt, Hannah)肯定人的行動實踐即是行動主體的自我展現，透過言行的表現，行動主體得以辨認自身的特殊性，或者回答：「我是誰？」這有關自我認同的問題。生存動力要求闡明並表現存有所被給予的事物(如，秉賦的言行能力、生活於一特定的文化社會…等等)，讓它們得以確實地存在，否則人將變成一全然被動，以及虛幻的存有。因此行動主體的「自我認同」雖是來自於主體自身體現之個人言行，以及對個人之言行的自我瞭解與判斷，但是個人言行之體現與自我理解，若沒有其他人之見證、瞭解與判斷，是無法充分獲得個人之「自我認同」的「實在性」(蔡英文，2002 : 72-73)。

事進入公共空間，提供參與者在充分被尊重與接納的環境中展現自我，在其中每個個體的特殊性被尊重並確認 (Eire, n.d.)。

余德慧(2002：215-216)探討自我在敘說中的構成，指出「自我敘說之成為可能，乃是來自由他者所獲得的反身認識」。基於敘說具有與他者共在的本質，因此，自我敘說的行動所要朝向的首要社會空間，乃有「與他人、為他人」的倫理意涵。也就是說，具有自我認識意義的自我敘說，是在被聆聽的公共化下才成立，它不是獨白，需要與聽者（他者）共在，所以敘事不只是包含敘說的事件、故事，同時也涉及故事敘說者和聽者之間的關係。

從另一個角度來說，我們每個人雖然是自己生命故事的主角，但是並不是自己故事唯一全然的作者，每個人的生命故事都是和他人共同書寫的。因我們所行動的這個世界，本質上是多重現實的角力現場，藉由個人故事的敘說，人得以現身多重權力交錯的社會現場，並為自己說話。因此，我們可以說，一人一故事劇場創造條件去支持一個人表露自我，這不僅是尊重個人自主地展現其生命基調的權力，亦是提供一個人將其生命的慾望與利益整合現身的一個方法(夏林清，2002：142)。我認為這樣的自我覺察與揭露將是促使個人行動及改變的起點。

一人一故事劇場塑造一個每個人的故事都被慎重對待的場域，觀眾以自身的故事進入敘說者的位置，此時，演員及其他觀眾是觀聽者；當故事被轉化以戲劇形式呈現時，演員、樂師成了敘說者，原故事的敘說者以及其他觀眾成為觀聽者；前面一個故事可能引發後面一個上台敘說的故事，並進入另一個敘說者與傾聽者角色的轉換循環。在此敘事者與觀聽者不斷變換的情境中，形成了有意義的社會性的互動與連結。

被運用儀式、戲劇藝術慎重對待的個人故事，經過展演，原本屬於個人的故事成為在場的一群人的共同經驗，不管這群人原本是否認識彼此。當個人的故事在劇場被訴說，不同於私密性的個人日記，或我們與朋友的親密談話，因為劇場

是一個公共空間。在各種不同層次的公共性表演空間分享故事，使人們建立了各種不同層次的連結。當一個陌生人的故事在我們面前展開，無論我們是否經歷過類似的事件，在故事中反身體會到自身對生命感受與熱情，個人生活經驗的意義因而擴展，透過劇場這個公共空間，在故事中激起的生命波動聯繫起參與其中的人們(Salas, 2007)。

Rowe(2007: 54-60)提出在四個不同場域層次的表演：排練、小團體親密的表演、某個機構內的表演、在大型會議中的表演。不同場域的表演，為參與其中的人們帶來不同廣度與深度的互動。因為本研究是以女巫劇團的團練為主要田野觀察場域，因此就排練層次的表演更進一步說明。

女巫劇團是在里民活動中心進行團練，這個地方雖然不是設計來給劇場使用的，但其空間無固定裝置的桌椅器具、自由度大，在室內非開放性空間，可以適用於一人一故事劇場。排練並不對外開放，非劇團成員只有經過成員討論後才能進入。

具有隱密性，保護個人隱私性質的空間，使成員有機會並願意進入較深層的個人揭露，在我進入研究時，也由於劇團已有多年歷史，成員彼此之間已建立多年的關係，這樣的熟悉使個人的揭露以及情緒的開放表達更為可能。

Rowe(2007: 55)將排練層次的表演空間定義為「最程度的公共領域表演空間」。說故事者通常不覺得他們是「進入公共領域」說他們的故事，他們非常確定故事不會被隨意散播，並且確定會得到支持性的回應。這樣具有親密性的公共空間，為故事與表演提供了最有利的條件，使說故事者與表演者比較願意投入故事，開放地去探索、去體驗故事的意涵，更甚於在較公開的表演中。在排練中所說的故事也不同於在公開表演所說的故事性質。在排練具有私密性及心理安全的感覺下，比較常見參與者講述較深層的故事，同時也使表演者更願意開放自己在故事中去體驗、去探索並呈現故事的意義。

「一人一故事劇場透過邀請故事的展演及觀看演出，介入自我創造的過程」(Rowe, 2007: 65) 一人一故事劇場的形式，立基於尊重差異和所有生命的態度，促進多元不同的聲音被聽見，有助於社群的連結與建立。它並非是教導或直接提供解決問題的方法，亦不是直接地去改變某人的態度，但它幫助人們去看到不同的經驗、不同的觀點，這是它不同於其他社會行動的特性，而個人生活與公共議題的交融，更揭露了個人與社群之間關係的張力(Halley, 2006; Hosking、Penny, 2000)。

2-3 劇場形式

一人一故事劇場提供人們一個說故事、聽故事的空間，而人們願意進到這個公共空間說故事，很重要的一點是：故事在演出團隊積極同理的回應中被理解，並轉化成戲劇而帶給觀者成為一種美感經驗，整個過程在一種儀式性的氛圍中進行，讓故事的展演成為一種服務回饋給說故事的人。對演出團隊來說，呈現故事的各種形式類型（流動塑像、一對對、自由發揮等），就有如一個容器，幫助演出團隊可以在很短暫的時間內，去承接故事，並轉化成戲劇展演出來。

（1）同理傾聽下的扮演

Willian Ickes 在《同理心的準確性》(empathic Accuracy) 一書中指出，以同理心為基礎的推論指的是日常的心靈感應……他可能是人類心靈能力的第二偉大成就，第一大成就則是「意識」(Ciaramicoli、Ketcham, 2008: 21)。同理心是一種可以教導的技巧，更可以透過與他人建立關係，發展以及培養出同理心，並因而強化我們對自己的感覺、強化我們與其他人的連結。

因著同理心的作用，因此一人一故事劇場中的演員可以扮演他人，演員彷彿

是試用他人的眼睛、借用他人的皮膚，內心感受說故事者的心跳，由自己的世界抽離，進入他人的世界。有了同理心，我們並非進入他人的經驗，然後用我們的眼睛來看；同理心要求我們用他們的眼睛來看。透過他們的經驗，我們會明白，所有的善與惡，我們在她們身上看到的，也會在自己身上看到。傷害、羞恥、害怕屈辱、渴望報復等，與要求誠實、謙遜及寬恕的心的特質一樣，都是我們靈魂的一部份(Ciaramicoli、Ketcham，2008：271-272)。

帶著同理心傾聽，需要放棄自我中心的世界觀，才能完全參與他人的經驗。帶著同理心傾聽，需要專心一意，集中注意力，不只注意從嘴巴說出來的話，也注意手勢、全身的姿勢、身體的位置，以及臉部的表情。當我們帶著同理心傾聽，就可以有意識地將成見擺在一邊，學習如何與他人的情緒連結、同時不受影響，進入對方的內心，退一步客觀地看，在此狀態下，學習接受模糊的存在，也會認清並非所有問題都有答案(Ciaramicoli、Ketcham，2008：92-91)。

為了能準確地判斷其他人的特質與動機，我們必須調整自己的觀點，學習接納他人的想法。我們必須拓展自己的觀點以回應與他人的互動，這就是我們學習與成長的方法。同理心會要求我們先拋開自己的理論與價值判斷，進入別人的經驗世界，以對方的眼光看世界，彷彿我們就是對方。全心全意地傾聽，讓我們進入其他人的思想與感覺，然後依據我們實際體驗到的事實修正我們的觀點。同理心的作用中，其中很重要的一項就是持續改變的、自我轉化的過程(Ciaramicoli、Ketcham，2008：100)。這是同理心所具備的雙向特質。

對說故事者來說，演員的同理呈現，能為她帶來令人寬慰的被瞭解感受，也可能因為表演呈現，將說者原本僅在腦中的思緒外化，則提供了說者另一個視角去觀看過去曾經發生的故事，即使因為敘述無法全盡，或演員的詮釋與真實發生的有所差異，真實與虛擬的對照，像是對焦的過程，都是提供說者一個重新檢視的機會。

另一方面，對演員來說，透過同理地傾聽別人的故事，我們可以跨越原本的生活視野和文化的隔閡，去瞭解敘說者的想法與感受，如此，擴大了我們對於他人生命的理解，也深化了對我們自身的認識，這就是同理傾聽下的雙向效應(Salas, 2007；Witherell、Noddings, 1991)。劇場提供的一個具體工具去體驗不同的角色模式，演員可經由扮演他人角色的過程，瞭解某些角色處境，而讓自己在面對類似情境時，能有多面相的思考角度(黃彥宜、楊瑾雯，2004)。

包羅·歐斯坦 (Paul Ornstein) 所提出的「自體心理學」(self-psychology) 強調，我們對自我的感覺會隨著我們與其他人的互動而發展。在同理的空間中，我們更瞭解自己、更瞭解自己與他人之間的關係。在理解其他人、欣賞他們所處的世界的過程中，我們學會放棄自我中心的想法，隨著同理心帶入他人的觀點時，我們的世界拓展了，變得更複雜也更有趣了，映照我們自身，我們自身的問題不會被誇大，或看來如此難以克服，並能促使我們不受約束地探索這個世界，深入他人生活的同時，我們也產生了自我改變的力量(Ciaramicoli、Ketcham, 2008：119)。

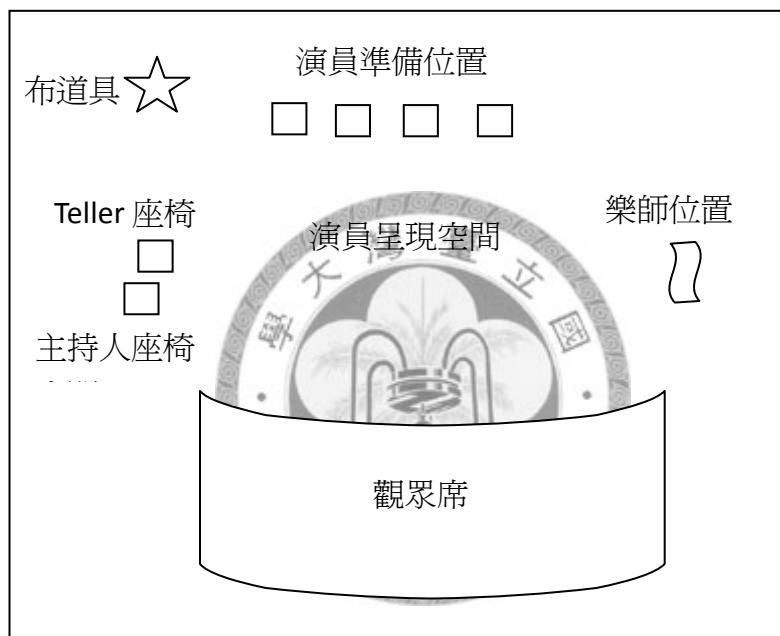
學習同理傾聽的藝術，一個人會學會開放、關懷和欣賞他人，一個真正的成長、發現與互動的關係將會出現，在這樣的關係中，容許更多的差異性與可變性，我們透過另一個人的眼睛、感覺和思想，來發現和欣賞世界，這可使我們的世界變大了 (Blatner, 2004：88)。

(2) 儀式性

演出團隊由主持人、演員、樂師組成，演出過程主持人(conductor)作為演出團隊與現場觀眾之間的橋樑，邀請並引導現場觀眾自願敘說自身感受、經驗與故事，再由演員、樂師進行創造性即興演出。為了產生所有劇場活動都需要的強化氛圍，在一人一故事劇場中，除了表演者的專注風采及展演的藝術性表現，很重

要的是透過具有「一致性結構式樣」的儀式，來貫串整場表演，由此傳遞在劇場中所有被說出的感受、故事，都是值得我們關注和尊重的訊息(Salas, 2007: 115)。

演出空間的位置安排就是儀式構成的一部份，專為演出準備的道具，僅有各色不同質感的布，但演員也可能運用演員座椅，或樂師的樂器，作為演出的道具。一人一故事劇場的演出大多不選用鏡框式舞台空間，舞台的易近性是重要的屬性要求(Salas, 2007: 118)，通常選用一非開放性空間（但也可能是在開放性空間如：街頭演出），並將空間場域，布置如下圖：



圖二：一人一故事劇場演出空間示意圖（作者自製）

上圖所顯示一人一故事劇場演出空間的基本結構，各個角色(主持人、觀眾、說故事的人、演員、樂師)的相對位置，形塑該劇場展演時的劇場動力。這除了是正式演出時的展演模式，劇團平日團練時，亦會擺放出這樣的空間進行練習。演出的空間布置，就是一個符號化的過程，所謂的儀式性，從這裡開始就開始了(Salas, 2007: 118)。

在演出時，觀眾進入表演的儀式性空間中，開場可能運用各種方式，演出團

現身舞台，可能運用表演帶入戲劇表現，可能以一首歌開場，可能是演員的某種肢體展現，可能運用一人一故事劇場有限的道具如布或椅子。然後表演者以自己的身份，向觀眾說話，觀眾在此儀式性空間及表演者開場的情境中，接收表演者的話語，瞭解到雖然表演者說著跟自己有關的一些事情，但這不同於一般閒談，而是一場演出。演出團隊的自我介紹，具示範性的作用，開啓在此公開情境中的溝通，以接續主持人向觀眾提出說自己故事的邀請。

主持人是建立與推動劇場儀式性的重要角色，透過主持的話語，建立在場所有人的聯繫；前一階段的演出，主持人運用提問促進劇場動力，讓觀眾自願地分享一些簡短的感受、經驗，演員以短的表演形式進行呈現，就像是為後續可能被說出的故事暖身，當有觀眾願意成為說故事者（Teller），主持人會邀請他從觀眾席移位到 Teller 座椅（參見圖二，29 頁），此時劇場動力聚焦於說故事者身上。這時主持人坐在說故事者與觀眾之間，仍扮演聯繫在場所有人的角色，並使說故事者能進入演出團隊所塑造的儀式性氛圍，並在主持人的陪伴下，放心地將故事說出來。

演員在聽故事採取中立（或說中性）姿勢：挺身、肩膀放鬆，手自然下垂放於兩側，眼神專注在說故事者身上，但無明顯的喜怒哀樂。中立姿勢的用意，是為了要讓演員去除角色樣貌，使身體進入準備狀態，同時是在對故事懷抱同理心的理解下，等待在故事被說出之後，能承接各種可能的角色。

主持人以訪談方式向說故事者提問，帶動形成對話，引領說故事者進入劇場的儀式中。主持人可能透過問話彰顯故事的意義，也可能重複或摘要或總結說故事者的敘說，這都是主持人可能運用的儀式性話語，而訪談的形式也將重複地出現在後續的表演，或其他的表演場次中。

當訪談完成，主持人以簡明扼要的話語，承接故事後，最後以「請看！」的指令，將劇場動力推向表演團隊。

在訪談後，演員布置演出場景，同時樂師以音樂鋪陳演出場景的氛圍，在此階段樂師扮演了劇場的核心動力，讓表演朝演員的演出推進。場景設定完成時，演員動作定格，展現出一代表故事核心精神的畫面。音樂轉換，演員即興運用戲

劇元素演出故事，演員運用肢體、呼吸、聲音、道具等元素進行表演，樂師則伴隨演員的表演，從呼吸、動作中找出節奏，在聲音中創造旋律的來源；樂師也可能以樂音引導演員往表演的更深處推進，音樂不僅跟著角色，也可以讓角色性格得以延伸，所以演出過程，演員與樂師在場上是相互支持、彼此牽引的伴隨力量(謝宜靜，2007)。故事表演結束，演員在原處集體向說故事者以眼神的致意，這樣的姿勢像是在述說著：「我們聽了您的故事，並盡力地以戲劇的方式呈現出來，請接受這獻給你的禮物吧」這是整個演出儀式中很重要的一刻，劇場的動力，再次回到說故事者的身上，主持人向說故事者進行最後確認：「這是你的故事嗎？」並給予說故事者空間去表達，然後送說故事者回座後，主持人再次扮演整個劇場儀式推進的角色，去迎接下一個故事，這整個表演的流程，就隱含著一種強烈的儀式性結構(Salas，2007：115-129)。

一人一故事劇場的工作就是揭露任何經驗中的美好模樣與意義，運用有系統、具戲劇藝術元素的表演形式，將故事呈現出來(Salas，2007)。透過儀式化，加上戲劇美學，讓每一個故事被慎重的對待，使說故事者感受在受尊重、被同理的狀態下，被具藝術性的戲劇表演所服務，因此一人一故事劇場的工作者會說：「把我們的呈現當作是一個禮物，送給說故事的人(Teller)」。

（3）呈現故事的形式類型

即興這種表演方式本來就有它的困難度，除了需要表演者自發性的創造力去面對不可預知的變化，也需仰賴精熟某些技巧或習慣為基石，以因應時空環境的不同而能應變(Blatner，2004：105)。即興表演雖然是臨場即席的演出，但並不是真的「隨意」地表演，而是建立在一定的嚴謹訓練，以及對該劇種「程式化」元素的運用上。所謂「程式化」是一套經過長時間積累沈澱而形成的演出常規(容世誠，1997：272)。

藝術形式具有即興表演的美學特性的，如宋代說話人演藝的說話藝術；中國廣東地區的「南音」說唱藝術，中國傳統戲曲粵劇及義大利即興喜劇，這些不同的即興藝術形式我們都可以從中找到「程式化」。所謂的「程式化」，簡單的說就

是一套經過長時間累積沈澱而形成的演出常規。如粵劇有一套固定的表演程式，運用口傳制度傳遞劇本內容及排場，「排場」乃一定的表演形式及慣例架構，包括各種身體基本動作、每套動作的必要部分、各種板腔、說唱音樂及說白性的規格等等，演員吸收並遵守一定的排場架構後，才加入即興創造的材料及細節的發揮(容世誠，1997)。而義大利喜劇中的程式化元素，則是角色的類型化，人物是固定的，有一定的名字與個性特徵，且每一位演員一生只擔任一種角色，所以都有自己的套演程式(朱俐，2002)。上述即興表演的演員就在一定的程式化形式下，配合非常精簡的故事大綱進行即興發揮。

而一人一故事劇場中的儀式和呈現的形式種類，就是長時間積累沈澱而形成的程式，讓演出團隊能夠有一可依循的方式去掌握故事，進行服務性的演出。這些形式規則可以幫助演員如何去達到比較好的詮釋與表現。

所謂呈現的形式種類，是一人一故事劇場形式發展的過程，逐漸產生一些基本的呈現形式為表演者所運用，如：流動塑像、一對對、三句話、敘事者V，大合唱，自由發揮(Salas，2007：29)。這些不同類型的呈現形式構成了一人一故事劇場的程式化即興，讓演出團隊在面對各種不同場合、不同觀眾敘說流淌的各類故事時，都能有一個適當的容器去承接。

通常演出初階段，主持人引導觀眾分享一些感受、想法，這時通常以「流動塑像」的形式來呈現；「一對對」的形式可用來呈現矛盾的感受；「三句話」則是適合用來呈現短的故事；「大合唱」可用來呈現說故事者帶有強烈情緒的心路歷程。經過前面這些較短的形式，在主持人的引導下，當觀眾願意分享比較長的故事時，則可用「自由發揮」來表現。

上述是一個檢要、大致的原則，除了上述提及的形式還有其他，而形式的運用也有許多不同的可能，因為本文焦點不在於探討一人一故事劇場的表演藝術，故不針對這部分深入說明，各形式的介紹，讀者可參考《即興真實人生——一人一故事劇場中的個人故事》(Salas，2007)及《區區一齣戲》(賴淑雅編，2006)。

2-4 小結

對於投入一人一故事劇場成為劇團成員的參與者來說，均有機會成為表演者、說故事者、及觀眾。

成為說故事者，劇場提供敘說自我生命故事的空間，除了是一抒發的管道，也使人們得以重整過往生活經驗，並從中統整出意義；同時，故事被展演成戲劇，說故事者的經驗被外化，提供了說者不同的觀看角度，也可能引發不同的感受與意義架構。

成為觀眾，有機會說故事，也有機會聽別人的故事，在不同的故事中，觀者有機會認識不同的人生，劇場提供了這樣一個促進社會交流的公共空間。

成為表演者，得以在即興的培訓方式中自我探索，參與即興表演，激發自發性創造力，這是體現創造性自我的良好途徑，加上強調同理心出發的積極傾聽及扮演他人的過程中，培養多面向的思考角度。這些劇場重要元素的作用，使得成員有機會打破原有身體、表達、人際互動及認知的慣性，產生新的行為模式與環境模式。

從以上的探討，我們可以看到，一人一故事劇場所涵納的重要元素，在理論上帶有轉化力量，促使參與者得以打破原有生活慣性、感受與認知，促進新的覺察與認識，並因而產生對原有環境模式的改變動力。

Jo Salas(Salas, 1999)指出，所謂好的一人一故事劇場，應兼具藝術性、社會性與儀式性，而這也是本文所提出的重要元素三個面相：即興、故事、形式，所應具有的內涵。因此我們可以說，運用即興方法展現劇場表演的藝術性，開放各種故事進入一人一故事劇場中敘說，促進社會性的互動與連結，在同理傾聽及儀式性的展演下，將故事轉化為戲劇，送給說故事的人，在場的觀者也同享其中。所有的參與者都能在故事的展演與交流中學習，感受真實人生的喜怒哀樂，使我們對生活有更深刻的體會與不同角度的認識，而劇場中的許多元素作用下，也為參與者帶來轉化，這是好的一人一故事劇場，所能做到的。

第三節 母職相關文獻探討

本文研究對象均是社區媽媽，母親角色在她們的生命歷程中，均扮演了重要的地位，也是她們此刻主要的社會身份，因此，母職處境也就代表了她們生活的重要面貌。所以探討當代婦女的母職處境，有助我們瞭解母職對女性發展的影響，及對婦女造成什麼壓迫和限制，並思考可能的解放途徑。

3-1 母職內涵之歷史變遷

從歷史發展的脈絡來看，隨著時代變遷，母職概念因不同時代的政治經濟條件，而有不同的內涵。性別分工是所有社會的普遍現象，但不同社會文化則有不同的男女分工與詮釋(Chodorow, 2003)。

比較兩個世紀前和當代的家庭生活的差異，主要來自兩個時期在經濟生活組織上的變化。在工業革命之前，平民百姓經濟生產活動主要以親族組織為基礎，生產與再生產活動都依賴家庭所構成的親族關係來完成，即使男性主掌某些生產領域，如田地耕作，但家庭中使用與消耗的絕大部分物品與服務，如衣服、食物、肥皂等，都是由女人生產的，因此，在這樣的生產活動型態下，女性與男性的家庭關係是互相依賴的(Chodorow, 2003)。小孩在此家庭角色結構中，也會投入生產活動，孩童經常性地在父母與其他成人身邊工作，因此代間互動機會多，雖然母親主要負責養育小孩，但父親在小孩成長過程也扮演了積極主動的角色(Johnson, 2001)。

17世紀的工業革命，為家庭型態帶來的重大變革，工業化社會使生產領域與家庭領域分離，從而區分出公/私領域，經濟生產轉移到市場及階級關係中，形成「男主外、女主內」的經濟分工模式。公共領域、賺取薪資、參與政治被視為是男人的事，而女人則逐漸與家庭領域、家務料理及養育小孩等事務聯繫起來。這些改變是漸進的，並在不同時候影響著不同階級，大約18世紀末、19世紀初，大部分的中產階級女性都已經接受了在家擔任家庭主婦，而勞工階級女性受雇用的人數，在當時也大幅減少，顯示了大多數女性成為全職家庭主婦的發展(Abbott、

Wallace, 1995: 110; Rich, 1986)。

男主外、女主內的家庭型態，在當代被人們視為天經地義的生活方式，殊不知，這是歷史上很晚近才出現的新發明，而這個現象持續的時間也不長，因為在二十世紀下半，雙薪家庭比例升高，許多母親、妻子大量進入勞動市場，加上服務業興起、傳統產業沒落，更看到女性逐漸在勞動市場上佔重要地位(Johnson, 2001)。雖然女性並不因此就能完全擺脫家務勞動，但從這樣的演變我們可以看到，家庭生活型態在歷史上是隨著社會政治經濟型態而變動地發展著的。而女性擔任母職的實質內涵，也因著社會政治經濟的不同型態而有所不同。

3-2 工業化社會的母職處境

廣義地說來，母職，可能意涵了女性做為母親的一切過程，包括懷孕、哺乳、養育等事務，亦是作為一種社會身份的指稱角色(邱育芳，1996)。雖然生育與養育經驗都被稱之為「母職經驗」(experiences of mothering)，但女性主義研究者將生育經驗稱之為生物性母職，而養育經驗則稱為社會性母職，以區分生育與養育兩種截然不同的經驗(潘淑滿，2005)。Plaza(1982：引自 Kaplan, 1992: 5)將母職定義為必須擔負照顧、養育、服務與安撫孩童等相關責任與工作的社會角色。從女性主義建構論者的觀點，母職意指社會建構的一組活動與關係，包括撫育和照顧，而且也是一種使人們形成他們的認同及學習社會位置的一種程序和主要媒介。Nicolson(1993：引自張瀞文，1999)則視母職為一種社會制度，包括特定的責任與職責，這些職責構成女性的社會位置與其間的角色。

在工業化社會的發展型態下，經濟生產與家庭領域二分，使得女性在經濟上成為「依賴者」，在法律上的地位從屬於男人，財產的權力、參與公共事務的能力都受到限制。在這樣的性別分工下，進一步形成刻板印象，形塑主流意識型態——認為只有男人才有權力去爭取養家薪資，而女性的收入只是貼補家用，因此當女人投入勞動市場時，社會所提供的工作，侷限在一定的類型，並形成男女之間明顯的收入差距(Abbott、Wallace, 1995; Rich, 1986)。這樣的結果，致使在任何

個別的婚姻家庭中，比較理性的作法都是讓父親去賺錢養家，而非母親。而就算女人有工作，女人仍須負責主要照料孩子與家務勞動的責任，這不只是社會文化對個別女性的要求，有時往往也是女性內化的價值，也就是女人也將提供溫暖家庭的母親形象視為理想。因此，母親也就成為孩子與家庭的主要照顧者 (Chodorow, 2003 : 44)。

這樣的趨勢下，發展出單一而緊密的母職，一夫一妻制的價值觀與意識型態也形塑了比較成就導向的男性，同時加速了現代家庭的其他趨勢：如傳統大家庭型態沒落，轉而以核心家庭構成為主，親族關係遠離淡化，鄰里往來淡薄，形成家戶的核心化與孤立；同時，基於政治或社會對養育幼兒沒有責任的觀念，社會普遍將育嬰工作歸為個別家庭責任，使得家庭主婦必須獨自承擔照顧孩子的工作，生活領域就與社會生活隔離，僅於家中從事無償家務勞動，缺乏與外界的互動，因而造成女性擔任母職的困境(Abbott、Wallace, 1995)

而在華人社會的文化脈絡下，女性成為母親，更是核心價值，主流價值仍將婚姻、生育視為女性生命的必然歷程，不婚不育不成體統，女性必要走入婚姻，並要為經營一個家庭而努力，使得「女性」等於「母親」等於「母職」的價值觀，不僅是外在社會加諸於女性身上的要求，更且是女性自身內化的價值觀。因此，在傳統觀念下成長的許多女性，如果一生未能生兒育女，便會感到自己的生活是徹底失敗的(劉岩編著, 2007)。這與鼓勵男性追求高學歷、高成就，以建立一番事業為主要生命基調相當不同。

Nancy Chodorow (2003) 在其著作《母職的再生產》，探究母職的社會脈絡，從精神分析的角度研究母職的社會複製機制，發現母親比父親涉入更多人際與情感關係，家庭關係中的男女孩自我認同上的差異，是因女性擔任母職的性別分工所產生，而此性別分工結構又在男女孩的認同差異中得到強化。Chodorow 認為女性成為稱職母親的能力並非來自天性或父權的強迫，而是女性社會化的過程，在無意識或有意識的層次上視自己為「像母親」(maternal)，並接受自己要成為母親。在文化上，女性被要求善於照顧、富愛心及自我犧牲的精神，以符應母職

工作的需要，而女孩在性別分工結構下的社會化過程，又促使她對自己所要扮演角色的主動形塑。因此當代母職的再生產，既不是生理的必然產物，也不是刻意的角色訓練，而是透過社會結構誘發的心理過程。

由於女人擔任母職形成一種制度性的結構，使女性似乎很快地便認同了母親身份，但公私領域二分下的性別分工，使身處其中的女性產生種種心理上的不適應，母職的矛盾來自於家務勞動生活的枯燥、挫折、憤怒，此外，將養育小孩視為女性生命的重要責任，使女性的主體性喪失，都是女性內在衝突的來源 (Oberman、Josselson，1996)。

3-3 母職轉化之探討

面對當代工業社會母職的困境，在女性主義陣營中激起激烈的論辯。女性主義普遍反對母職天賦的本質論看法，基本目的都是希望促成所有婦女的自覺、自主與選擇權，改善女性在社會文化中的不利地位。但由於對婦女問題的根源見解上有著基本的差異，因此產生幾種不同流派的女性主義，而不同流派在母職議題上便抱持不同的看法，而有主張揚棄母職與擁抱母職兩種不同立場。

主張揚棄母職的論者認為，「母職」和「主體性」是矛盾不相容的，社會的性別分工使女性與母親角色劃上等號，更成為家務勞動的主要負擔者，發展受限於家庭私領域，造成女性的屈從地位，因此若要達到女性地位平等與解放，追求自主權，必須揚棄母職。

如存在主義女性主義者西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir) 認為母親的角色限制了女性的自我發展，在擔任母職的過程女性被客體化，成為一台煮飯、打掃、照養的機器。基進女性主義陣營中，安·歐克萊 (Ann Oakley) 及法爾史東 (shulamith Firestone) 皆主張揚棄母親角色，讓女性從私領域的侷限中解放出來，投入公共領域，建立自身的主體性。他們均認為：女人並非天生就會作母親，而是受社會塑造去作母親的，是在資本主義和男性利益為前提下的產物，唯有揚棄母職才能讓

女性由生兒育女的枷鎖中解放(Tong, 1996)。

但也有女性主義者對於揚棄母職的主張有所批判，認為母職是社會再生產勞動的一環，但是，它比家務勞動有更複雜的內容，不只是唯物面的勞動力延續的意義，還包含情感的認同及文化層面。而生育更是女性所具有的天賦，帶有創造人類生命、延續社會的力量，也是創造力與喜悅的可能來源，因此，並不主張全面揚棄母職。

安竺·瑞奇 (Adrienne Rich) 認為女性的生育能力與解放並非無解的矛盾，也沒有必要為了要解放，就將女性生理的能力全部放棄：

那能在女體內發生的生命醞釀及瓜果漸熟，自有其相當基進的意涵，有待我們多作理解、體察。父權思想業已將女性生理收束到他自身狹隘的內容中去。女性主受了這樣的影響，亦迄今一直為多把視野投注到女性生理上去。但我相信，女性主義中將要改變觀點，不再視女性生理為無奈運命，而能逐漸視其為可引生創造的泉源。這個視角十分重要。畢竟，若想要過身心俱足、情態完滿的生活，那是不能只「控馭」身體的（雖控馭是一部可少的先決條件）；對那運於生理中的共振共鳴，那天然秩序與我們之間的相繫相連，那知性智能的肉身物質基礎（即身體），我們也必須要去多觸接、多感受、多領會(Rich, 1986；譯文引自 (Tong, 1996 : 151))。

安竺·瑞奇 (Adrienne Rich)，主張區別具有創造性的「為母經驗」與父權文化下為女性作決定的「母職體制」，指出父權文化意識型態一方面推崇母親角色意義與神聖，但卻忽略女人的需求，結構性的性別分工，要求女性堅守母親崗位，卻未給予女性擔任母職所需要的社會資源，使母職陷入困頓的處境。但瑞奇主張女性並不因此就要完全放棄女性生育的天賦生理能力，而應追求女性掌握決定何時、何地、如何作母親的自主權(Rich, 1986)。

在台灣有關母職的研究，近十年來逐漸成為學術研究的焦點，但既有的研究主要著重在婦女在家庭及工作角色之間的折衝與調適，來探討社會變遷中女性的發展(吳麗明, 2004；莊永佳, 2008)。但有一個很重要的現象是，婦女除了家庭與工作的角色之外，在許多社區組織、社團中儼然已成為主力的參與者，而這些也

成為婦女獲得成長轉變的重要場域。

因此研究取向從分析女性所面對的困境，指出壓迫、限制女性的各種社會因素，近來探討女性社區參與、志願服務、讀書會等相關研究出現，有關母職轉化的可能，在研究取向上也逐漸受到重視。藉由探討各種不同方式的運作和活動的參與，嘗試找出重建主體價值、創造另外一種擁抱母職的空間，及發掘其中的基進力量。

有研究指出，女性在母職矛盾處境下的感知，使得她們產生了改變的動力，促使他們走出家庭私領域，發展出向外尋求資源的行動，這正是許多女性參與學習活動或社區志工很大的動力來源(王慧姬，1997；張瀞文，1999)。而女性參與社會團體(志工、讀書會、社區活動)，對於女性的自我概念及主體性之建立均有幫助，有助提升婦女對自己的價值、能力、情緒的評價及在人際上的價值(陳柏年，2001；賴嘉如，2004)，而母職的角色也可作為進入公共領域的動員條件，提升婦女的社區參與有助建構支持網絡，為女性帶來轉化(李宛澍，1996；邱育芳，1996)。

但帶著原有母職角色的特質進入公共領域，有可能社區的參與只是延續的私領域的角色扮演，使得女性進入社區組織中仍扮演配合性的角色，成為私領域母職角色的延伸(王惠元，2000)。

何青蓉(2002)指出對於現階段受困於孤立個別家戶環境的家庭主婦來說，學習活動提供她們家以外「生命的出口」，格外有協助她們重新自我定位的意涵。因此對於學習活動的探討，不應只注意知性學習層面，也應該看到女性學習者身心發展狀態、以及學習活動如何幫助她們面對原本生活處境，發展應對策略，這是女性發展轉化力量的起點。

目前歐美國家對於母職經驗相關議題的研究，大多從女性在勞動市場的參與率、家庭照顧與工作模式，生育率或離婚率等跨國統計資料進行比較分析，以巨視的觀點出發，對各國女性的母職、兒童照顧與做的經驗進行瞭解。僅有少數研究者採取微視的觀點，嘗試從女性日常生活中的母職經驗，來看國家的婦女、兒童照顧與就業政策產生什麼影響(潘淑滿，2005)。

Chambon, Irving & Epstein(2005) 採用法國哲學家傅科(Michel Foucault)的權力觀點與研究取向，認為巨視結構的不公平，透過文化的管道與憑藉，將真正展現與被強化於微視互動中。因此從微視的觀點探討母職議題，可以彌補巨視觀點可能過度重視國家的角色，而忽略了女性的種族、階級或居住區域等社會位置對於女性母職經驗所造成的影響(潘淑滿，2005：44-45)。

因此，本研究乃試圖從微視觀點出發探究社會文化脈絡的影響，著眼於具有培力、轉化意義的民眾戲劇範疇，即是希望探索參與其中女性的成長經驗，探究女性在不同的認知與行動下，反思重新認識母職，並得以修正或建構新的母職實踐的轉化經驗，落實於日常生活與家庭其他成員發展出不同關係模式的可能性。不是現象學式地僅呈現主觀中心的詮釋，也非制度的結構分析，而是試圖從個人的敘說與處境中，發掘社會結構嵌入環境的刻痕，我相信此視框將有助我們更深刻理解個人生命歷程與處境的深刻意義。



第三章、研究設計與田野描繪

第一節 研究方法之選擇：敘說研究

我們的文本應該表達人類的痛苦、悲傷與成就，並讓人們從中深刻地體會到人類之愛和做人的尊嚴與榮耀。我們是好事者但是對於我們所描述的生活、經驗和故事，我們不會提出讓和強制性的要求，我們在這裡只是奉獻——如果這算得上是一種奉獻，我們所講述的生活與故事文本永遠屬於那些把這些生活與故事告訴我們的人們。而我們這樣做，是為了要理解、解釋眼前這個世界，揭示其中真實生動的經驗和意義。

～～《Interpretive interactionism》 (Denzin, 2001:59)



人們在她們的生活場景中活出她們的故事，當我試圖去理解她們的經驗時，我需要的是找出一種方法，能夠以「故事化的方法來再現她們故事化的生活，而不是將她們故事化的生活表徵為某些形式主義式類別的例子」(Clandinin、Connelly, 2003)。而「敘說研究」乃是應用故事來描述人類經驗和行動的探究方式(Polkinghorne, 1988)。人們的生活也許零碎而繁雜，人們從中粹取、整合出情節形成故事，以故事呈現經驗，透過敘說故事，將為生活經驗賦予意義，因此敘事思考是經驗的一種關鍵形式，同時也是書寫及思考經驗的一種重要方法，因而要呈現及瞭解經驗，要研究人們如何建構其生活經驗之意義，敘事研究應是最恰當的研究方法。

在一人一故事劇場中，不管是演出，或是劇團成員的平日團練，要得以進行，均需要「故事」做為核心要件，觀眾或劇團成員，說出她/他們的故事，然後成為演出或練習的內容。在此中，敘事將指涉她們在劇場中訴說的故事，他們在其中

呈現的敘事式思考，也就成為敘說現象的一部份；而我對劇團成員所進行的訪談，她們的敘說，也是另一種敘事的內容。也因此當我要透過女巫劇團成員，去瞭解女性在一人一故事劇場參與及轉化經驗時，我理應敘事式地研究它。因而可以說，在本研究中，敘事既是所要研究的現象，也是研究的方法。

量化研究的方法，企圖以抽象的變項抽取出來加以推斷的方式，來呈獻人類多變的經驗，而敘事研究則是旨在尋求能敏銳區辯出意義細微差異的研究方法 (Crossley, 2004)。本研究採取敘事研究之方式，深入訪談個別女性的母職經驗，以瞭解不同社會位置的女性如何詮釋自己的母職經驗，藉由整理不同女性母職經驗的異同，剖析背後所展現的社會意涵，因此本研究採取詮釋取向的敘事研究會比量化統計方法更適當。



第二節 資料蒐集與研究歷程

在決定以女巫劇團為論文方向後，我正式聯繫其中一位成員，希望能以她們為題，並能進入他們的團練進行我的田野工作，得到回覆可以在學期開始的新階段¹⁴進入。97年2月15日開始的新學期，我便進入了研究田野——即女巫劇團每個禮拜五的團練，一直到98年4月17日。

開始參與女巫劇團的團練，還是春寒料峭的時節，第一次參與她們團練，因為成員並未到齊，只當作認識的開始，但因我自身也有參加另一個一人一故事劇團，對於他們的活動模式感到很熟悉，因此自然地便加入了他們的活動中，並未與女巫劇團成員明確商定我的研究位置。第二次她們排了培訓課程，全員到齊，課程帶領者問到我的角色，後來經過與成員確認，商定我在她們團練時的研究位置，是在團體外觀察而非參與其中。

在他們有演出活動時，除了演出人員外，也都會安排拍照與紀錄人員，而我則機動地視情況支援，並進行我的觀察；演出後都會有一場針對演出的簡短討論，成員也會詢問我的觀察意見，因而，我成了參與他們演出討論的一員，且某種程度，可說我的觀察也是對於他們演出的回饋；又一次，女巫劇團到南投仁愛鄉的遠地演出，因為他們成員參與演出的人數不夠，基於我在自己所參與的劇團也常擔任演出時的樂師，應成員邀請，我便擔任了南投演出的樂師。

經由田野工作發展的過程我發現，我在田野中的位置，並不是如一般研究建議的程序：提出一份研究同意書，請研究對象簽名，然後進入田野觀察訪談，與訪談對象確認訪談轉錄稿，進行分析，將書寫的內容經研究對象確認，完成論文，然後離開。這樣的一個既定的程序。

我所進入的研究場域，在我得到允許進入後，反而才是開始要協商、溝通的開始。在劇場中她們仍如往常訴說著她們的故事，進行著劇團的活動，在我以研究

¹⁴女巫劇團運作，如同學校以學期為階段，因大部分成員有小孩，擔任主要負責照顧工作，所以形成劇團以學期為階段的運作方式，寒暑假團練休息，學期中每星期五團練或安排演出。

者的身份進入他們的活動場域後，我與他們建立起關係，而在跟他們互動過程下形成的關係，將影響著我在這個場域中的位置與表現。在進入女巫劇團團練、演出及因劇團而衍生的活動場域中，我也許在旁觀察，也許參與討論，也許成為他們行動中的一員，我的位置，是隨著女巫劇團活動場域的流動而不斷動態地變動著。

本研究的資料蒐集結合參與式觀察與深入訪談，先以參與式觀察，參與女巫劇團的活動，以掌握劇團動態，並藉此側面觀察，建立對於成員瞭解，也讓她們慢慢熟悉我的存在與介入。再邀請個別成員，針對個人生命歷程與參與一人一故事劇場的經驗進行深入訪談，其目的在於經由受訪者自己的敘說去認識她們經驗，我再透過分析與討論，再現她們所敘說經驗之意義。

而上述兩種資料蒐集的方法，是相輔相成的，如果是要瞭解之前的經歷，或進行歷程的研究，平日的互動並不能完全的呈現，因而唯有透過深入訪談才得以直接掌握理解。而參與式觀察也可能是對深入訪談的補充，因為訪談時所訴說的認知或與他人的關係，可進一步透過實際的互動進行觀察瞭解(John Lofland, 2005: 25-26)。

在參與式觀察的部分，有以下幾個田野場景：

(1) 女巫劇團每星期五早上 9 點至 11 點半進行團練，活動週期跟隨學校學期的劃分，寒暑假時休息。在團練時，我在團體外觀察活動的進行，並以錄音機、數位相機照片及動態攝影進行記錄，並整理成活動記錄及書寫田野觀察筆記。

(2) 女巫每學期約有五至七場演出，演出時我位於觀察者的角色，以錄音機、數位相機照片及動態攝影進行記錄，並書寫演出記錄及觀察記錄。在演出後的討論，我則參與其中，參與過程，並整理成活動記錄及書寫田野觀察筆記。

(3) 在團練或演出後，部分成員聚餐，只要無其他行程我也都會參加，過程中的談話，納入田野觀察筆記。

(4) 其他衍生之相關活動及資料：除上述例行活動，另有與成員一起參與戲劇工作坊，或參與其他活動的經驗（如 2008 年 5 月 17-18 日台灣一人一故事劇場

聚會)，將紀錄與觀察整理成現場文本；與成員之間的信件往來，也納入資料蒐集。

在深入訪談的部分，與個別成員約訪，訪談次數約一至三次，每次約三至五小時不等。訪談第一階段以參與劇團經驗及生命史為方向，採取半結構的形式進行，並參考參與式觀察所知對個別成員的瞭解，發展訪談重點。訪談中，我會請受訪者就整個生命歷程畫一個「生命曲線圖」¹⁵，橫座標為時間軸，縱座標代表人生高低潮，並在整個曲線圖上，請受訪者區分出人生不同的階段，標示出重要事件，並由此延伸訪談內容。

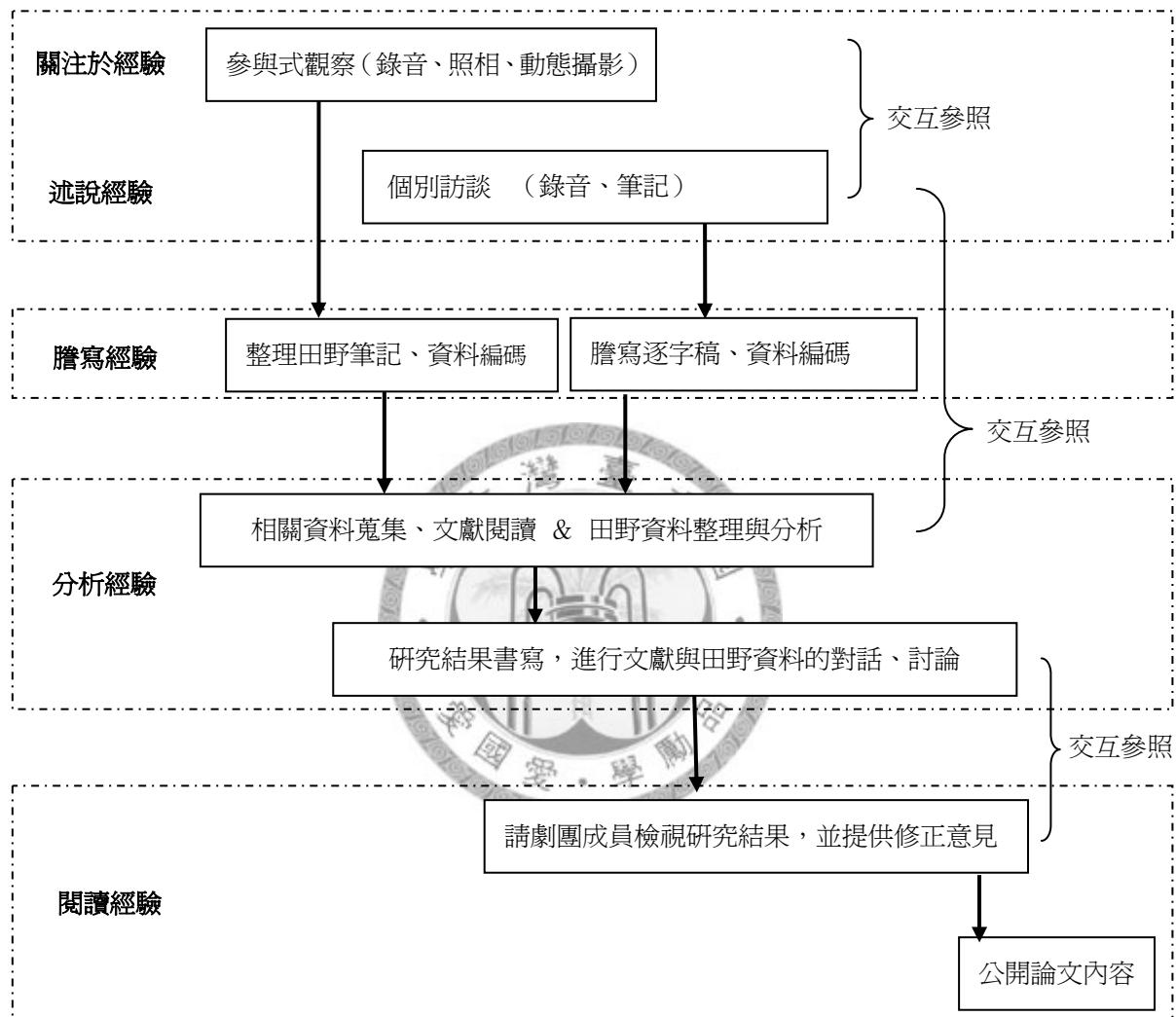
女巫劇團成員目前有4位為全職家庭主婦，及5位有兼職工作，另3位為退休教師。其中兩位為2008年新加入之團員，因參與劇團時間不長，不納入本研究受訪對象。在初期的訪談，我廣泛性地與所有成員進行接觸，在龐雜、豐富的田野現象中，找出母職之研究主題後，選取四位成員之生命故事作為本文討論對象，並進一步深入訪談。在田野分析個案選擇上，因退休教師屬於子女成年後的母職階段，在子女照顧工作上的負擔減輕，或進入空巢期階段，有人生不同階段的需求，為集中研究討論焦點，故不納入討論對象，而以參與劇團時期，子女在未成年階段的成員為主，所呈現的四位受訪者皆女巫初期培訓階段就加入。

這四位受訪者又基於不同的家庭條件，可區分為全職家庭主婦（受訪者：芊芊、秀秀）、有工作但收入屬補貼性質（受訪者：淑敏）及負擔家計之婦女（受訪者：玉燕），在決定主要受訪者後，進行第二階段訪談，進一步針對母職經驗進行訪問。

我在研究中，進入田野，透過聽受訪者的故事發掘重要的議題，從她們的語言、主觀態度及所敘述的故事內容，去探索、分析和瞭解婦女成長，換言之我的研究方式是將受訪者所表達「生活故事與對話」，當作「研究問題」來進行討論，並以此當作經驗的再次呈現（representation），因此，語言代表的就不再是中立、客觀的反應媒介或工具，而是一種「表達行動」（胡幼慧編，1996）。

¹⁵ 此方法參考高穎超(2007：100)<做兵「轉大人」：田野邂逅的能與不能>一文中的訪談技法。

將敘事研究視為「經驗世界的再次呈現」，根據 Riessman (1993) 所提出的經驗表徵之五個層次，進一步說明我的研究歷程如下，並將本研究整個研究歷程整理如圖二：



圖二：研究歷程圖（作者自製）

以 Riessman (1993) 所提出的經驗表徵之五個層次，說明我的研究歷程：

(1) 關注於經驗(attending to experience)：

本文將研究場域設定在一人一故事劇場中，關注參與其中的女性經驗，並聯繫到女性的生命歷程，看女性核心生命經驗—母職之實踐，經由劇場所產生的轉變。經由進入田野之互動過程，關注參與者過往劇團實踐的原始經驗，邀請敘事者從經驗的整體內涵中加以選擇，有意識地回憶、觀察、反思、找出經驗的特殊片段或意象。

(2) 述說經驗 (telling experience)：

在會話式的訪談，或受訪者的自我敘事中，敘事者以發生的場域、有關的人物、情節來組織事件，再現過去所發生的事件。其表述的形式，如何將事件組織化，訴說過程有何轉折變化，這些都有理論上的探索空間。訪談的情境，影響著敘事者的表達，過往的記憶在敘說的過程，更可能產生新的意義。在我的訪談經驗中，就有受訪者在訪談反應：「聊的時候才想到，之前沒有檢視」。「就像你在演出的時候，你都不會知道自己腦子裡有這個東西，如果是很真誠地去熱愛生命，然後跟你的生命連結做的東西，我相信這是真的，可是你平常講不出來」，意思是說在訪談對話、自我敘說的過程，受訪者突然對於過往的經驗有不同的體悟，或在敘說的過程，對過往的經驗有了整合的感受。

(3) 謄寫經驗(transcribing experience)：

謄寫現場文本、經由錄音轉成逐字稿、選擇性節錄成研究資料，也是一個詮釋的歷程，我們應意識到以文本作為經驗的表徵，本身就是不完整部分且經過選擇的。最後被研究者呈現為文字的文本，就像畫家作畫時的構圖與描繪，是經過作者的考量所捕捉的。因此，不僅敘事反應受訪者個人的建構歷程，而且研究者對其他人敘事的敘事(our narratives about orher's narrative)亦呈現了研究者所創造出來的世界。

(4) 「分析經驗」(analyzing experience)：

在上述構思研究、進入現場、到建立現場文本後，下一步的工作是研究分析。

質性研究一邊做資料蒐集的工作，同時在研究早期便開始分析，早期資料分析的結果將指引後續的資料蒐集工作，因此，分析並不是研究獨立的一個最後階段，而是延展貫穿整個過程的一個向 (Neuman, 2000: 787)。

將田野工作中收集到的敘事文本進行分析，本文選擇一人一故事劇場與女性母職經驗交會作為核心主題，經由分析最後呈現為書寫之論文。在第四章，本文經由拆解故事要素，再以發展階段為單位，進行現象重組，貫串時空人物脈絡，將各個現象進行排列，形成脈絡化敘事文本。在第五章，本文將敘事重新放入社會場域中進行考察與討論，透過我對於現象結構的解讀與理解，提煉出受訪者故事中的意義。藉此過程，以研究者自身的理解所建構出的故事主軸，再現受訪者的生命故事。

本文資料分析以訪談為主要分析內容，輔以參與式觀察之資料作為補充，在呈現上田野資料標示方式：如 (IV 芊芊 970422:15) IV 代表資料來源為訪談，接續受訪人化名及文件檔案名稱，冒號後的數字代表以電腦軟體 ATLAS.Ti 進行編碼工作的文件段落。若訪談內容較為零散，經整理後改寫成詩的形式，故 (IV 芊芊 970422:15) 代表 (訪談 芊芊 檔案名稱：編碼)。

如：(FLnt970314)，FL 代表資料來源為田野觀察資料，包括團練時的觀察以及在田野中與成員的互動經驗，vd 表該筆田野觀察資料以相機之動態攝影方式記錄之，然後再整理成逐字稿，nt 表該筆田野觀察資料出自田野筆記；FLvd 之後所接的數字，為檔案名稱，故 (FLnt970314) 代表 (參與觀察 田野筆記 檔案名稱)。

(5)「閱讀經驗」(reading experience)：

在經驗被寫成論文，公開發表時，就進入 Riessman(1993)所提出的經驗再現的第五個層次。公開的研究文本在其他讀者的閱讀下，不同讀者不同觀點的閱讀，讀者將有其對意義的理解和詮釋。本文在最後定稿之前，並非完全由研究者自身主導，在完成初步經驗分析的階段，我將所整理的受訪者生命經歷初稿，先交付受訪者閱讀與修改，並以他們的意見修訂成新的版本。

我想是因為我長時間投入田野工作，得以與受訪者建立了互信的關係，因此受訪者與我分享了許多生命中深刻的事件，並流露了鮮明的情感，我自己在書寫

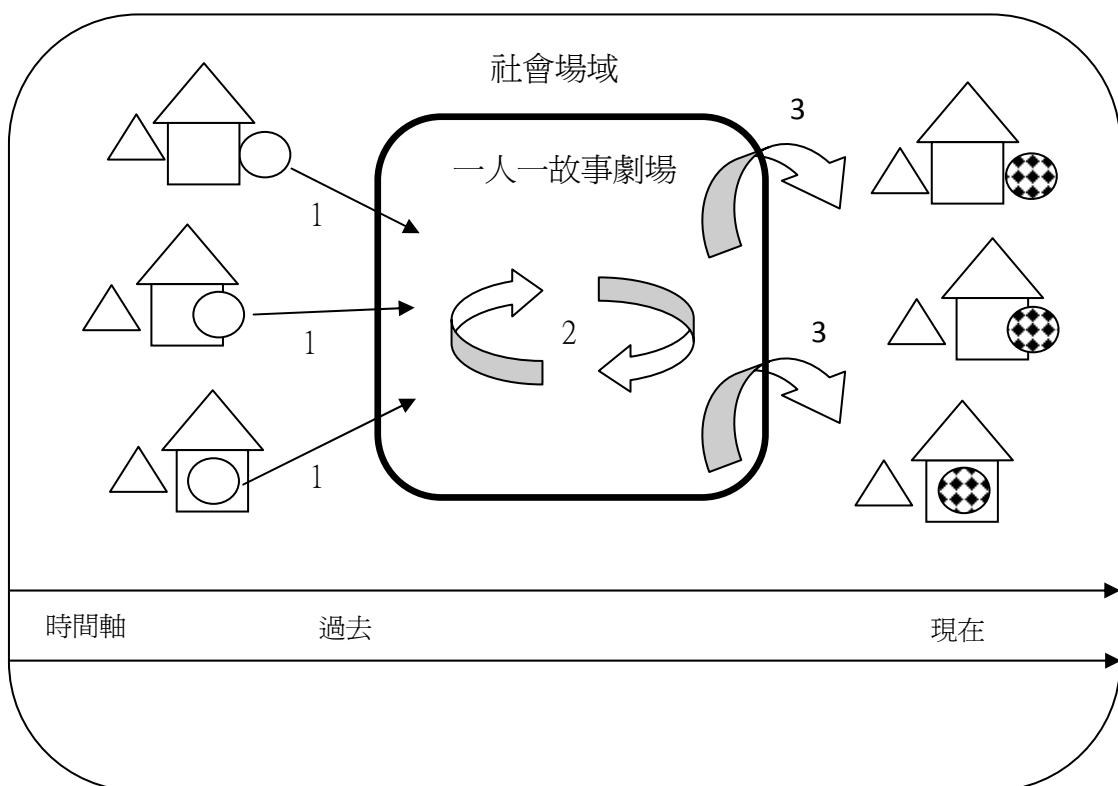
的過程，幾次輾轉於是否文字描述過於直接露骨，而擔心受訪者不能接受。但在初稿經過受訪者閱讀確認後，有受訪者反應：「看到文字回想到當時的情景，感覺還不夠充分表現我當時的情緒」，而對初稿提出修改意見，我也以她的修改意見，進一步更新了我的書寫內容。我認為，「閱讀經驗」的階段，在文本公開給其他讀者之前，我先行邀請受訪者閱讀，並依其修改意見進行修訂，乃是我抱持互為主體的研究立場之具體實踐。

Clandinin & Connelly (2003 : 29)認為，敘事研究可說是嘗試跨越實證研究的化約主義或以理論概念進行形式主義分類的研究方式，是研究者和參與者隨著時間的流逝，在一個或一連串的地點，並且在與環境的社會互動中，所建立起來的合作。因而，更要強調的是，就敘說研究而言，不只是在研究文本的分析上，採取敘說分析的方法，而是在整個研究的歷程，就是敘事式地探究過程，這也是為何我不是直接或僅以訪談的方式來瞭解劇團成員的經驗，而是與他們一同在劇團的活動現場中互動。也就是說，敘事研究並非只是收集、分析與詮釋故事的過程；敘事研究的過程是一個整體，包含著研究者與被研究者在過程中的經驗意義與感受，以及整個互動歷程的展現。



第三節 分析方法與架構

本文採用 Clandinin 與 Connelly (2003)提出的「三度敘說探究空間」之分析向度，以此來作為掌握經驗的基礎，所指的三個向度是：以**時間性**為第一個向度，檢視時間的過去、現在及未來，看重連續性；第二個向度是**個人與社會**，看重兩者的互動與關聯性；第三個向度是**地點、情境的概念**，指研究是發生在特定或一連串的地點上。



圖例說明 ○女性 △男性 家 經歷一人一故事劇場後有所轉化之女性



全職家庭主婦



有兼職工作之家庭主婦



負擔家計之婦女

圖三：研究分析架構圖（作者自製）

本文選擇以參與劇團時期子女在未成年階段的四位成員之生命歷程進行討論，依不同母職實踐狀態又可區分為：全職家庭主婦（受訪者：芊芊及秀秀）、有工作但收入屬補貼性質，為有兼職之家庭主婦（受訪者：淑敏）及負擔家計之婦女（受訪者：玉燕）。其生活處境之模擬呈現，以圖三中「男」、「女」與「家」代表符號之不同位置關係模擬表示（參見 51 頁圖三研究分析架構圖之圖例說明）。

不同的箭頭圖案，代表不同生命階段所發展出來的行動：1 代表從家庭、原有生活脈絡走進劇場；2 指劇場中的學習及與他人的互動；3 代表帶著劇場經驗回到日常生活場域，及因劇團而發展的社會場域行動。

在本研究中，著重探討參與劇場的經驗與生活的關係，瞭解受訪者日常生活經驗如何帶入劇場中，而參與劇場的經驗帶出劇場之外，在日常生活中起了什麼作用。經由瞭解劇團成員學習經驗與他們原有生命脈絡、社會處境有什麼對話？在劇場中與其他成員的互動，以劇團為團體的行動，對參與者有什麼意義？經歷劇場再回到日常生活場域，是否有助於其面對生活的困境，發展不同應對策略，特別是在母職實踐上？為本研究具體的討論方向。

以下分別說明本研究如何運用此「三度敘說探究空間」來進行分析，並請參照圖三：研究分析架構圖，作為理解本研究視框之模型：

（1）**時間性**：在訪談時，我邀請受訪者繪製生命曲線圖（橫座標為時間軸，縱座標代表人生高低潮），即是著重受訪者生命歷程的連續性，視經驗為一連續發展的歷程。而本文著重探討女性的轉化經驗，意涵著不同時間歷程中的變化，更需透過對於過去的參照，來理解現在的意義。以時間性之概念，納入敘說者歷史性的生命歷程，對於個人生命之詮釋，透過瞭解過去與現在生命經驗之關聯，以探討未來之可能流動，建立對於個人生命狀態具歷史深度的理解。在圖三分析架構圖中，時間歷程以時間軸表示，在研究者開始田野工作之前，受訪者的過去經驗，主要透過訪談去理解，而開始研究之後的經驗，則透過參與觀察及訪談，來理解受訪者的經驗。

（2）**個人與社會**：在社會互動中的每一個人，都為該互動帶進特定的社會特徵，體現了其所處社會脈絡的權力結構關係——如性別、階級等(Murray, 2000)。

在敘說故事時，敘說者使用根植於社會的語言，因此，所敘述的故事結構在相當程度上，乃受到社會主導性意識型態所限制。

因此看待個人的經驗，不應是個人主義式地理解，而應看到個人的存在，乃根植於社會互動，並受到社會結構的影響，圖三將代表個人的男、女圖形，置放於整個大的社會場域的空間中，即意涵著「個人」、「人際關係」及「社會場域」三個互動又相關的層面。

本文透過描述呈現受訪者的認知、對於所處社會情境的評價，以及其在環境中的行為(Doise, 1986)，來探究女性的劇場學習經驗，以及母職的經歷。一方面通過敘事，不只是瞭解個人自我建構的歷程，也是探索制約一個社群日常生活思維和行動的社會文化假定之取徑；另一方面，再將個人所發展出來的行動，置於所處的社會脈絡探討其社會性意義，以此來建構個人與社會之關聯性。就如Morgensen (1997: 432)所說：「敘事應該是辯證的，不只是敘事結構了生活經驗，經驗也結構了敘事，使得二者產生經常性的改變。於是，敘事可以作為探索具體經驗之建構如何紮根於文化之中，個人經驗如何轉型，以及個人如何參與於共享知識的創造之中。」

(3) 地點、情境的概念：本研究將焦點放在一人一故事劇場此特定社會場域，因此在研究過程，研究者進入受訪者在劇場的行動情境去瞭解她們，而非將受訪者抽離情境，僅透過訪談收集資料。同時，除了在劇場中的參與式觀察及互動，四位受訪者的訪談均是在她們家中進行，也幫助我能將她們的故事置入她們家庭的氛圍中去瞭解。

研究及訪談情境將形塑敘事之表述，敘事應被視為是受訪者與研究者共同建構的產物，在研究過程我所獲知的故事，以及故事最後的呈現方式，是在上述情境、地點的條件下，基於我與受訪者之間的互動與信任關係而來的，同時也是受訪者當時狀態的反應。

對我來說，再現受訪者故事化的生活，某個程度就像寫小說，情節的鋪陳，是以敘說者述說的情節為根基，書寫出的情節則有我的選擇。但不同於小說、文學，社會科學研究要進一步進行分析，書寫情節的選擇，乃因著研究者的研究問

題意識發想、要將此研究定位於何處的需求，這關係到研究者想要回答什麼問題，與什麼重要的社會性問題對話(Clandinin & Connelly, 2003 : 197-198)。

本文參照 Clandinin 與 Connelly(2003)提出「三度敘說探究空間」作為研究分析之視框。帶進社會學視野，注重個人與社會的關聯，從個人處境探討其背後的社會脈絡與條件，掌握個人認知、人際互動情境及社會結構性條件等不同層面的意義，以建立對於個人處境具立體性的分析，將研究聚焦於女性參與一人一故事劇場的場域中，探討女性的生涯發展、母職實踐，藉由呈現受訪者的生命經驗，揭露個人故事背後的社會意義。



第四節 女巫劇團的歷史簡介

女巫劇團緣起，與台北市北投地區八頭里仁協會（以下簡稱八頭里仁協會）有很深的淵源。八頭里仁協會成立於 1995 年 9 月 24 日，「八頭」是北投的舊地名，原為平埔族對北投地區的閩南語音譯，意思為「女巫」；而「里仁」取自論語里仁篇的篇名，亦取「里仁為美」之意，該協會的成立，最初是為了推動古蹟保存成立「北投溫泉博物館」而觸發¹⁶，基於「生活品質藝文化、學習成長終生化、家庭社區和樂化、服務奉獻志願化、生命思考多樣化」的社區發展理念，除了積極重建社區意識外，該協會亦開辦各種鄉土人文教育、藝術教育、EQ情緒教育等課程¹⁷，讓社區居民能有不斷學習和成長的管道，並強調學以致用，在社區發揮作用，因此規畫參與學員須安排相關學習領域的社區服務，而其中社區婦女是主要參與群眾(台灣社區通，n.d.；鄭維棕，n.d.；簡佩歆，2005)。

2001 年時，協會希望發展社區劇場，將社區的教育、歷史、人文等題材，用

¹⁶ 1995 年一群北投國小師生進行鄉土教學時，發現位於北投公園後方，有座於 1913 年由「湯瀧浴場」改建而成的「北投公共浴場」，由於浴場年久失修，隨時有倒塌的危機，因此市政府準備將它拆除。不過，師生們認為這棟建築物很漂亮，而且與北投的歷史發展息息相關。這群師生為了讓這一個對北投而言具有特殊意義的歷史建物可以保存下來，於是用十行紙寫了兩張陳情書，希望市政府能將浴場保留，並加以整修指定為古蹟，可惜未獲重視。

這個行動受到社區人士的注意，有志之士結合一群包括大學教授、企業家、律師、家庭主婦的北投居民於 1995 年 9 月 24 日成立台北市八頭里仁協會，舉辦各項認識溫泉文化以及北投歷史的相關活動，以為推動溫泉博物館及溫泉親水公園的規劃整建。在大家的努力下，市政府同意將浴場指定為三級古蹟，並且重新整修成立「北投溫泉博物館」(台灣社區通，n.d.；簡佩歆，2005)。

¹⁷ 八頭里仁協會組織分工，設有親職教育委員會：推動社區生命教育，辦理區內國小EQ教育志工及講師培訓課程；鄉土人文委員會：辦理鄉土人文導覽志工及生態教育志工培訓課程，提供學校及非營利團體申請鄉土人文導覽、生態教育相關服務活動；另設有社區工作小組、編輯委員會、公共關係委員會，處理相關社區營造工作(2007 台北自然生態保育活動，n.d.)。

戲劇的方式來呈現，藉以推動社區親職、環保、教育、生命等議題。所以積極培訓志工成立劇團，舉凡編劇、道具、配樂、導演均由參與者擔綱，但這樣的運作方向，需耗費大量人力、心力，雖然獲得社區相當多的肯定，但也耗掉志工相當多的能量，在組成份子均是社區志工媽媽的情況下，幾齣戲下來，便無以為繼(女巫劇團，n.d.；高仔貞，2006b)。

直至 2003 年 8 月，協會接觸在社區推動戲劇教育的高仔貞老師，雙方經過幾次的懇談，仔貞老師建議協會可以推一人一故事劇場，這種劇場的模式和協會希望社區的志工朋友將社區的故事，以戲劇的方式呈現，並帶動社區活力相輔相成，以觀眾分享的故事即興做戲劇呈現的劇場方式，不用編劇、做道具、找配樂，學習者需要的是不斷的演練彼此默契和即興表演的技巧，而戲劇課程與一般知性課程不同，也提供了社區婦女另樣的學習成長空間。因此在 2003 年 10 月開始了培訓課程(女巫劇團，n.d.；高仔貞，2006b)。

如協會其他一般課程，戲劇培訓課程公開向社區招募參加人員，因此，學員的組合以新舊北投地區的學校愛心媽媽、故事媽媽、退休的社區人士組成。第一期培訓課程結束前，於八頭里仁協會的志工大會有了處女秀演出，在沒有戲服、佈景和道具下，即興的演出，配上簡單的樂器與人聲，呈現觀眾所敘述的事件與感受，吸引了觀賞者的目光。獲得的迴響與自身的收穫，讓協會和學員們都有了要持續的想法。第二學期開始戲劇課程的學員們和協會原本就在各小學推動 EQ 課程做結合，進入上過 EQ 課程的班級，進行一人一故事劇場的演出(女巫劇團，n.d.)。後來慢慢發展與 EQ 課程脫勾，獨立與學校輔導室配合，應邀到學校某一班級演出。

培訓活動最初三個學期，經費是北投八頭里仁協會所支持。經過了一段時間的培訓後，成員均深受一人一故事劇場的吸引，決定成立劇團，並以「北投」的凱達格蘭族語 patauw 原意「女巫」命名自己的劇團，像是意味著皆為女性的團

員，「在聆聽完觀眾的故事後，馬上演出說故事者的感受、感動敘述者的心靈，如同女巫會施法咒一般」(女巫劇團， n.d.)。

女巫劇團成立後，組織運作漸漸成熟，也因為成員的積極性，逐漸獨立運作，但在經費申請上，仍與協會有合作關係。成員除固定每個禮拜團練，並於北投社區中小學或應一些非營利單位的邀請從事公益演出，也有因為成員生活接觸的範疇而衍生的演出對象。目前劇團一年的演出約十場上下，到小學國中的演出，每一場可向八頭里仁協會申請二千五百元的補助，這筆收入就成了劇團的資源，讓成員後續可以在集體討論決議下，安排與劇團相關的學習課程。後來，女巫劇團也與北投地區奇岩社區發展協會合作提案，向社會局申請了小額補助，安排一人一故事劇場進階培訓課程、心理劇課程等學習活動。

從 2004 年獨立成團至今已 4 年多，固定於星期五早上 9 點至 11 點半進行的團練，演出也都儘量安排在這個時間。參與團練的成員有 12 位。其中 9 位為創團團員，1 位中期加入，2 位是 2008 年加入的新團員。每學期一開始成員共同討論當學期的行程安排，包括演出、進修課程的規劃，並在每學期末進行回顧檢討。劇團組織分工，設有團長、公關（負責對外洽談事宜）、教育訓練組（負責團練活動帶領或安排及進修課程規劃）、財務（總管劇團收支、採購）、文書資料組（彙整劇團資料、網站管理）、機動組等，並輪流擔任每次團練、演出的紀錄工作。

成員中有 4 位全職家庭主婦，5 位有兼職工作，另 3 位為退休教師，經歷母職是成員共有的經驗。成員大部分是在孩子入學比較能抽身後，希望拓展自身生活領域與追求自我成長，而參與了劇團，或是在退休後，反思多年不變的生活模式，企圖有所突破，而劇場即成了他們的實踐場域之一。因此她們均是以學習者的身份，進到這個劇場中，而同時，他們也活躍於其他的學習場域。

第四章 母親們的故事

本章第一節，先以一田野中觀察到的場景故事，呈現成員均經歷母職的組成特性。第二節至第五節個人故事的呈現，乃經過對訪談資料的整理，進行現象重組，貫串時空、人物、事件，架構出故事脈絡，以成長背景、婚後生活、走出個別家庭領域後的學習、參與劇團的成長與改變之歷程，敘述四位母親的故事，希望讓讀者透過故事來理解這四位母親的社會位置與母職處境，並在此生命脈絡下，去理解這些母親們所體現的轉化。

第一節 母職作為成員共通的經歷

這一日，是女巫劇團要到北投地區國小演出的日子，一如往例，參與演出的團員們在演出前一個小時集合，先進行暖身¹⁸及Check in¹⁹。

這一天玲玲在check in時說：我兒子這禮拜，終於自己走入校園了，終於……

主持人麗貞問：那你什麼是感覺？

玲玲：我不知道耶，可能有一點點失落，又覺得非常高興，終於離手了。

(FLvd970422.5424)

¹⁸ 劇團平日團練以及演出前，均會安排暖身運動，透過進行身體伸展活動，讓身體做好準備，也藉此集中注意力。

¹⁹ check in是在進行完暖身運動後，成員圍成一圈進行，以自願的順序，敘說自己近日或當下的狀態，可能是心情感受，可能是短的故事。通常會由敘說者鄰近的一位成員擔任訪問者(稱為主持人)，由主持人負責選取表現敘說的形式(form)，位於敘說者對面的成員擔任演員。

原來是玲玲的小兒子這學期剛上一年級不適應，在學校一直哭，有時還哭到吐，玲玲在那段時間，大多會在學校，下課時段，便到小兒子班上陪伴他。所以那段時間的團練她偶有請假，來時也總是顯得有點匆忙。這一天，她說到孩子已經可以自己上學卻同時在心裡升起了失落感，我對這樣的情緒感到有點不解，在 check in 後的一個空檔，我趨前問玲玲：

枋：你兒子可以自己上學，你還會失落喔？

玲玲還沒回答我，芊芊在旁邊聽到我的提問便說：當然會啊！！

玲玲：因為……你知道嗎，小孩子當初他這樣哭哭啼啼粘著你不放的時候，你心裡會有一點點小小的驕傲，好像覺得你很重要這樣子，可是當他真的可以這樣走出去了……我們昨天有上課嘛，有一個媽媽她就跟我說：你啊，你這樣是害了你的孩子啊。然後……就情緒很複雜，對老二的情緒，真的就比對老大複雜多了。可能是因為老二生的時候，老大已經比較大了，你會覺得他已經獨立了，不再那麼需要你了，可是老二就……母奶喝很久，一直抱在身上。所以他是我害的，呵呵……

站在旁邊的秀秀接著說：她在家庭的重要性頓時減少了。

旁邊好幾個人此起彼落地喊著：對呀！對啊！

玲玲自己也笑著回應：對啊……已經不重要了……

孩子已經高中、大學的淑敏淡淡的說：媽媽們到了某個年紀都這樣子呵。

秀秀聽了淑敏的回答，搭著她的肩問：空巢期了嗎？

淑敏：還沒啦，還好我現在做自己…現在都很多外務。

秀秀：喔，有很多外務，有自己的人生舞台。

秀秀指向麗貞說：這個更有感覺，這裡有空巢期的。

麗貞回應說：你又要放他飛，可是又有點那種……怕飛了回不來。一點點啦，事情都有正反面啦，都會有一點。

枋笑說：我們用一對對²⁰來呈現！ (FLvd9704225426)

我原本以為玲玲因為孩子上學的適應問題，讓她覺得很頭大，當孩子的狀況平穩，她應該感到輕鬆高興的，沒想到在高興之餘，她心中還興起了失落感，那種意識到孩子不再那麼依賴她、意識到自己的重要性減少的失落感，好像孩子解除了與母親的分離焦慮時，母親的分離焦慮卻在這時隱然浮現。

女巫劇團成員清一色是女性，經歷母職，是女巫劇團成員共通的生命經歷，而玲玲所說的失落感，對其他成員來說顯得心有戚戚焉。有人對於我的提問，回應是「當然會啊！」，有人則是以自己走過的經驗，表示「媽媽到了某個年紀都是這樣」，似乎玲玲所感受到的那種失落感，對於許多成員來說一點也不陌生，更且是自身也經歷過的。

我想，孩子逐漸獨立後，那種「要放孩子飛，又怕飛了回不來」的心情，與覺得「自己的重要性頓時減少」的感受，其實是一體兩面的東西，除了反映親情難以割捨的心情之外，更重要的是反映了女性在擔任母職的角色時，將自我定位在照料家庭的角色（包括孩子的養育、家務料理等），以滿足家庭成員的需求為主要目標，尤其在親子關係的投入上，更成為女性生命中的核心關係，母子/母女關係、互動狀態的變化，影響著女性心理狀態的變化。

隨著孩子不同成長階段——從全然地依附、逐漸獨立進而離家，對孩子來說，

²⁰ 「一對對」，一人一故事劇場中的表現形式，常用於呈現一人心中有兩種矛盾感受時。Na提到對於孩子的心情，像是又要放他飛，又怕飛了不回來，非常符合用「一對對」的表現形式來呈現。這樣的對話方式，乃是基於我們彼此對於一人一故事劇場的認識而來的一種玩笑。

生命迎向世界而展開，但對母親來說卻是失去的開始，因而女性在孩子逐漸獨立的過程，普遍面臨重新尋找自身生活定位的需求，並進而影響女性後續的行動選擇上——開始尋找自我的旅程。

以下，呈現女巫成員中四位成員的生命故事，在書寫上，我對於她們的故事的整理，第三者角度陳述的部份以細明體表示；受訪者的敘說逐字稿或改編為詩，則以標楷體表示。呈現女性生涯發展的樣貌，我企圖讓受訪者的獨特生命經驗，能夠具有時間歷程與前後脈絡的立體呈現：從鋪陳成長背景、進入婚姻擔任母職的生活處境與狀態，以及走出個別家庭私領域的行動，參與一人一故事劇場後，所經歷的學習與成長，帶著這樣的劇場經驗回到日常生活，對於其母職實踐又產生甚麼影響與轉化。以下就是母親們的故事，請看！



第二節 柳暗花明又一村——芊芊的故事

2-1 成長背景

芊芊從小在大家庭長大，父親是遠洋漁船的船員，大多數時間不在家，居住在父輩大家庭的親族中，芊芊的媽媽地位低下，做得最多，也被嫌得最多，在父親常不在家的情況下，芊芊感覺沒有人可以保護她們。在大家庭中跟叔叔伯伯姑姑們生活在一起，芊芊感受到的是壓力與不和諧的氣氛，大家庭人多口雜是最感到壓力的地方。芊芊回憶起當時的一個事件：

有一次我跟同班男同學一起走在路上，被我姑姑看到，結果她就說：「這女孩子怎麼搞的，那麼小就交男朋友」。在大家庭中，一點事情就被渲染得很嚴重，可是那只是我的同班同學，而我們只是剛好回家同路（FLnt980227）。

芊芊生命中另一個很大的課題，是跟父親的關係。父親當船員又有外遇，幾乎不在家，偶爾回來，又因脾氣暴躁而導致家裡火藥味瀰漫，而芊芊的媽媽還要因此承受父輩親族們的責難。好多年後，父母才離了婚，而芊芊與父親的關係，也漸行漸遠，終至完全地決裂不聯絡。

她小時候不願將自己的家庭情況讓別人知道，有一次同學剛好路過她們家附近，要來借廁所，芊芊直接就說：「廁所壞掉了」。她說當時自己真的是極度自卑。

因為這樣的成長背景，使得芊芊形成了一個想法：「以後嫁的一定不要是大家庭」。

2-2 婚後多重角色的適應

芊芊的先生是獨子，沒有妯娌，夫家親族人口簡單，跟婆婆就是單純的婆媳關係。但是，婚後雖然不用面對大家庭複雜的親族關係壓力，但是也有另一方面問題要面對。

訪問芊芊的那一天，我們到了她家，屋子乾淨而整潔，一進去先到廚房，左邊是客廳，相隔一個格子櫃，櫃上面放著許多家庭照，爸爸媽媽，一女一兒，是一般印象中完美的核心家庭組成。客廳裡擺著舒服的大沙發。從廚房到客廳，都整理得井然有序，在客廳的一角，還有用蘭花、竹子、小石子做成的造景。對外落地窗，看得到整面的山景、小溪，窗外的景象呈現著北投溫泉地區的風味。

井然有序的家庭空間景像，呈現一種靜謐的家庭溫馨感，但其內在的實質，卻是經過很長時間謀和才得到的：

那時候新婚嘛，

就想說當個甜蜜的小太太，

沒有想到的是，角色會一下子這麼多，

蜜月就有了，一下子就生了，然後坐完月子又有了！

我才剛結婚，當人家的太太，

沒多久懷孕了，就當人家媽媽，

然後我又住公婆家，就當人家媳婦，

一下子那麼多角色在我身上，

我需要一個支持。

但是老公那個時候跟同學、跟同事打麻將，晚上不回來，

我就很煩，

他回來我就摔桌子、摔椅子，

一天到晚要跟他離婚，
我說：「你根本沒有做好結婚的準備，那你為什麼要耽誤我？」
他只當我是在鬧脾氣，用冷漠態度回應，我更火大了！
那時候跟他關係很緊繃，
就像我勒住他的脖子，他也勒住我的脖子，互相拉扯彼此都不舒服，
後來我選擇把繩子放掉……
我直接跟我老公說：「你在我心裡，就只是銀行。」

(IV芊芊秀秀 970422：104-106)²¹

芊芊借鏡於母親的經驗，避免嫁入大家庭，但是在婚姻角色與性別關係的位置中，芊芊與其母親，卻有著相似的等待：母親等待遠洋出航、外遇的丈夫歸來，芊芊則期盼與麻將「外遇」的丈夫回家。不同於母親的委曲求全，芊芊則極力主張著她的需要，希望丈夫能聽到她的聲音，但是先生卻未能理解芊芊對於親密關係的需求，以及女性面臨夫家適應以及婚後多重角色的困境。最後，芊芊只能把婚姻關係看待成最低層次的供給關係。並嘗試尋找其他的出口，安置自己的心情：

十四年前，我女兒現在十五歲了嘛，
我去買卡地爾的包包，
一個包包就將近三萬塊，
我買那個包包，
裡面放尿布奶瓶，

²¹標示說明：資料標示IV代表資料來源為訪談，芊芊及秀秀為兩位受訪人，當次訪問芊芊表示希望跟其他人一起，以聊天的方式進行，故有兩位受訪者；970422為文件檔案名稱，後冒號的數字代表以電腦軟體ATLAS.Ti進行編碼工作的文件段落。此段因訪談內容較為零散，經整理後改寫成詩的形式。

可是我背得很高興耶！

小孩兩三歲了，

我那時候就覺得要為自己過生活，

就想，好，那我來減肥好了，

我就花錢去那種瘦身中心，

帶著小朋友出去，

我想要做這件事情，我就去做。

不過後來我慢慢慢慢發現，

自己的心裡面是空的，

那段時間是空的，

不知道自己要什麼，

可是妳的角色是媽媽……

你只能為孩子、顧孩子這樣子而已……(IV 芊芊秀秀 970422：101-104)



走過紅毯的繽紛燦爛，芊芊進入婚姻生活後，面臨多重角色適應的困難。雖然女性從小就被教導以後要成為妻子、媽媽，各種文化、媒體傳遞的意念，都是公主遇到王子以後，從此過著幸福快樂日子的典型童話。在芊芊的經歷裡，感受到進入婚姻後，妻子、媽媽、媳婦的多重角色加諸在她身上，規範著要她身體力行的生活劇碼，一層又一層的角色包覆下，自我面目逐漸模糊的感受淹沒了她。

婚後前幾年，在上述的困境下，芊芊選擇瘦身、消費來建立「為自己活」的存在感，但是就如她後來自己所知覺的，商品消費雖能帶來一時的滿足，但心裡還是空的。她的孤立處境與自我主體性模糊的根本問題並沒有改變，其自我認同建立在消費商品的外在物質上，仍未能為她帶來真實的存在性與意義感。

婚後五年，他們夫妻搬到北投住，獨立門戶，在生活上有比較大的自主空間，芊芊可以比較自由地規劃生活步調，在心情上輕鬆、快樂許多。這段時間，她很享受跟孩子一起度過的日子，但是當孩子長大要上學了，芊芊才突然感受到巨大的空虛感襲來：

兒子、女兒去上幼稚園的第一天，
我坐在家裡哭了一天！
以前都在一起啊，一起出門、一起坐捷運，一起去玩，
忽然，他們去上課了！
原先我還很高興我將空出很多時間，
可以規劃我自己的生活，
但是，當我獨自面對空無一人的房子，
我的呼喊沒有人回答，
巨大的空虛感排山倒海而來，
向我示威、對我嘲笑，
那時才發現，我沒有辦法獨處…… (IV 芊芊秀秀 970422：118)



照育幼兒的那段時間，芊芊擔任母職全天候地跟孩子在一起，孩子上學離手後，先生也上班了，獨有芊芊一人在家，居住環境獨門獨戶，在北投沒親戚沒朋友，因而跟人很少互動，一段時間後，芊芊甚至變得「不會講話了，腦中想的，嘴巴竟然表達不出來，變成好像有語言障礙……」她描述自己當時的心理狀態：

感覺很無助、很孤單……
常會想：我為什麼要活著？
覺得我的生活好像沒有意義、沒有價值……
那時候的我非常的消極…… (IV 芊芊秀秀 970422：148)

芊芊在扮演妻子、媽媽、媳婦角色的過程，生活中以他人的需要為生活重心，為打理家庭成員的需求而忙碌。但在完全投入照顧家人、孩子的生活需求的過程，卻在未察覺的情況下，漸漸喪失了自我的主體性。雖是孩子仰賴她的照顧而成長，先生依賴她的料理維持日常生活節奏，但同時芊芊也依附著他們的需求而生存著。以前的時間，為滿足家人的需求而填滿，當他們上班、上學後，空出來的時間才讓芊芊意識到自身的空虛。

那段時間，芊芊一直思考著要用什麼方式來肯定自己，當時的她心中很多的問號，「直接想到的是工作，因為薪資似乎是很直接可以看到的價值，但是一方面覺得自己年紀也大了，二方面疏遠職場多年，能力、體力是否可以勝任，自己都有很多的質疑，種種原因下來，還是當家庭主婦好了」(IV 芊芊秀秀 970422:151)。

成為全職家庭主婦，中斷了工作經歷，疏遠了原有的工作領域，在家庭經濟許可，非必要增加家庭收入，而又需考慮到孩子放學後的照料工作，使得婦女很難再投入勞動市場。在芊芊的這個生命階段，從選擇對象走入婚姻的主動性，到順應而生的婚後各種角色的適應，到後來母職似乎成了不得不的被動處境。這並不是說芊芊不喜歡當母親，而是母職的處境將芊芊帶入了一種矛盾，母職意味著以照顧孩子、先生生活為主要目標，但孩子離手，先生出外工作時，空出來的時間讓芊芊必須面臨如何自處，因而使她不得不逼視自我生存價值何在的問題。

2-3 重新規劃生活 走入學習當志工

芊芊得以擺脫空虛感的糾纏，是從她開始踏出自己的學習生活開始，從學習書法，她第一次領會到文字的美，在一筆一捺中融入獨自一人的沈靜。

後來，芊芊注意到北投地區的社區營造活動，以及社區志工的投入：

北投除了北投公園就很有歷史以外，再來就是說八頭里仁協會有這麼多志工，願意為社區，為孩子去付出很多，就覺得很感動，啊我盈盈(閒閒)沒代誌做，不跟人家來參加，好像講不過去，我當時真的是這樣的想法(IV 芊芊秀秀 970422：148)。

就這樣，她走入志工服務，參與了EQ課程在學校的推動工作，也參與社區認輔志工²²。高中時，芊芊參加過話劇社，對戲劇很有興趣，一知道八頭里仁協會舉辦一人一故事劇場工作坊，第一學期便參加了，一直到現在將近六年，從未間斷過，談到自己在一人一故事劇場中的學習，芊芊相較於其他的學習課程，劇場中談自己的感覺、講自己的故事，讓她有不一樣的學習：

別的課程，我拿 EQ 來講，他就是老師跟學生這樣在推廣而已，不會有機會讓你說，因為它就是講課，你就直接接收啊。但是在 PT 裡面，我是可以說的，藉由那個「說」的時候，我們平常的表達方式，就在做練習，因為平常很少說自己的感覺，如果不是上 PT，我很難去感覺到自己的感覺是什麼 (IV 芊芊秀秀 970422：79)。

參與一人一故事劇場的學習，芊芊一開始也不是就能很順暢地說、很自然地表達，在還未走出孩子離手的失落時，她還曾因為缺乏與他人的互動，而產生表達障礙。所以初期在一人一故事劇場的課程中，對她來說連說自己的故事都有點難：

那時候去上課，每次都要講故事，對我來講其實有一點點壓力，因為那

²²這裡所指的社區認輔志工，乃財團法人光寶文教基金會與學校輔導室合作，召募願意投入兒童青少年輔導工作的社區婦女及家長，持續進行培訓課程並建立社區認輔志工團，與學校輔導室配合針對高關懷學童的特性，由志工組織規劃小團體活動，關懷、陪伴這些學童(光寶文教基金會，n.d.)。

時候不會講故事，對生活周遭的事物沒有那麼敏感，就覺得沒有什麼事情好講的，哪有什麼故事好講的，所以那時候連要說一個故事都是壓力。就可以知道那時的自己，對待很多事物並不是故意的漠視，而是視而不見，真的就是視而不見，不知道什麼叫覺察，也不會去做覺察（IV 芊芊 980417：2）

很難想像，現在團練時，常常會說：「好想講故事」，「覺得可以在團練時講故事好重要」的芊芊，竟然也曾經感覺講故事是一種壓力。在一人一故事劇場的平日團練，以成員分享的自身故事為素材，進行練習，因此，成員們在團練的過程，都有機會去訴說自己的故事。而透過訴說自己故事，芊芊學會去對生活感知，學會覺察自己的感覺，學會自我表達。

也因為一人一故事劇場以尊重、同理的原則，去呈現說者的故事，多年下來，女巫劇團的成員經由團練中訴說、傾聽與呈現的互動中，彼此建立了深刻認識與連結：



透過每一次彼此分享故事，還有團員之間的熟悉跟信任，彼此成為很好的朋友，我覺得這個也是很珍貴的。因為我們到學校去當志工媽媽，那個其實還是點頭之交，不可能這麼深（IV 芊芊秀秀 970422：98）。

芊芊感受到，在學校擔任志工，與志工媽媽們的互動層面是活動性的，所發展出來的關係，還僅限於點頭之交；而劇團因為一人一故事劇場的性質，創造了一個安全的空間，讓成員們分享自身生命故事，因得以在傾聽與敘說中，瞭解彼此的生命經歷，因此是更深入生活，彼此的關係更深，也是更交心的。

2-4 母職實踐的轉化

在一人一故事劇場的學習經驗，影響了芊芊在日常生活中跟孩子的互動方式與相處。芊芊反省到，自己以前是看不到孩子優點的人，而且「把孩子的成就當成是自己的光環，所以會在意孩子的成績，覺得孩子考試沒考好，是自己沒做好母親的角色」。在開始參與學習課程，並經過一人一故事劇場的實踐經驗後，芊芊開始有不一樣的想法。

我以前不知道也應該要站在孩子的立場去想。還有很重要的一點是，以前我是看不到孩子優點的人，我曾經…那是很嚴重的言語暴力，跟孩子說：「你到底能夠幹什麼」，但是那個起因只是他的數學考不好，然後我就全盤否定。我後來自己再回頭看這件事，覺得那個時候的我很可怕，後來我去學校參與補救教學，就看到原來孩子是這麼多樣的，不是只有我們家看到的那個樣子的，比較之下，也會覺得我的孩子也不會太差，先有這樣一點點的比較，然後再去上楊老師(指EQ教育培訓)那個理論、觀念的，才發現原來我常常在做不切實際的誇大，比如：「你怎麼每次都這樣」，「每次……」。其實這些都是應該要修正的話。

有前面這些經驗以後，在PT中，我學習去傾聽，學習在站孩子的立場去想，如果你是當媽媽的角色，你不可能去做這樣的事情，不可能有那個機會，你跟孩子講話也不太能站在他的立場去看事情(IV 芊芊秀秀970422：47、61)。

而現在，芊芊在意的不再是孩子的成績，而是注重孩子的行為，認為更重要的是「照顧孩子的心」，會聽孩子說話。

女巫劇團在成立後，就一直與學校輔導室合作，到學校班級進行公益演出，這麼多年為國小、國中孩子服務的經驗，讓芊芊經驗到，在孩子分享的故事中進

行角色扮演，進而體驗學習到站在孩子的立場看事情，也懂得了用不同的角度去看自己的孩子。她認為，是一人一故事劇場中「傾聽」的學習，帶給她很多的成長與改變：

以前我的個性，不太會去聽人家聲音的，認為我的想法這樣就是對的，你們沒有跟我一樣就是不對的，這一點我現在是有很大的不同。我發現到，真的是藉由在聽不同的故事，多了很多體諒，多了一些理解，去思考人家為什麼會這麼想，在這個過程，通過傾聽，會改變自己的想法，會發現原來一件事情，可以有不一樣的想法，我現在真的進步很多（IV 芊芊秀秀 970422：65）。

我覺得 PT 跟其他課程最大的不同就是，它是體驗式的，它不是跟你講很多的大道理。當你去體驗過很多的那個感覺後，你再拿書出來看，啊原來這就是同理心，我剛剛有感受到。要不然光看字面，要設身處地去感受他的想法，是真難做到的（IV 芊芊秀秀 970422：84）。

我所謂的體驗就是，身體去經歷，心裡去感受，那個才會變成你的東西。不然我們講什麼積極傾聽，講很多的理論，可是就聽不下去，這是我覺得很棒的地方（IV 芊芊秀秀 970422：94）。

因為一人一故事劇場述說自己故事的機會，芊芊經歷第一次的自我揭露，「那時不知道什麼叫自我揭露，也不知道自己童年是受傷的」。起初是另一位團員講到自己的母親過世前把苦都往自己肚子裡吞，不讓孩子知道，因而對母親感到心疼，但沒有機會補償。芊芊想以自己的故事去安慰這位團員，以她自己從小就是母親傾訴的對象，反而覺得在「還沒有能力承受時，就已經不知不覺在承受」，藉此想安慰這位團員只要記得母親的好就好了。就因為這樣起了頭，芊芊開啟塵封多年不去回顧的往事，那段父親外遇離家，母親承受著大家庭的責難，年幼時她就與

母親默默承受著這些：

我從來都不知道我講這段會這麼難過，因為從來沒有講過。我本來是想說要安慰她（另一團員），所以講自己的例子，結果不小心就把自己剖開，沒想到把自己剖開來，結果這麼痛。那次講話是講到發抖，眼淚停不了，無法自己，眼淚就一直流，我那時想：「怎麼回事？怎麼是這種感覺，那麼痛……」

但是我發現從那次以後，那個經驗就讓我願意慢慢敞開了，反正都已經說了。在PT很棒就是有這群姊妹都很好，就覺得這裡是安全的，可以說，讓我在一次一次說了以後，我就慢慢地不會再哭了，我好像不會再那麼痛了，不然以前講到這個的時候就一直哭。

如果都沒有接觸過PT或其他課程，我還是封閉的，那個封閉就好像那堆垃圾你把它掃到地毯裡蓋起來，然後以為蓋起來就沒事了，很多人不是都這樣子嘛，沒想到掀開以後滿天的灰塵。

所以我就覺得你願意敞開自己的經驗，藉由說、藉由哭，這整個慢慢地去宣洩出來，其實就會好了，所以後來我才能夠跟我爸爸和解（IV 芊芊 970613：30-32）。

經歷過這樣的轉變，芊芊體認到：「以前的我非常自卑，甚至不讓同學到我們家，現在我就覺得對於敞開經驗這件事情是OK的，對自己有自信，能夠敞開經驗，能夠享受生活」。因為重新去面對過去傷痛的記憶，讓芊芊與父親多年決裂的關係，能有修復的機會，因為在劇團中開啓這段生命歷程的敘說，以及後來芊芊到空大選修課程，把自己與父親的關係進一步進行回顧與整理。她從過去的生命經驗中，汲取了正面的意義，轉而有能量去面對現在的關係，並重新與父親建立了不一樣的互動方式，並在女巫劇團一次針對銀髮長者的演出中，邀請父親與母親

一起出席。

那次的演出，芊芊以「望你早歸」這首歌，敘說自己小時候等待父親歸來的心情，芊芊的父親也上台講故事，以「黃昏的故鄉」這首歌，帶出從事遠洋漁業工作，在海上與死神交會的生活，芊芊的母親也上台分享了與孩子相依為命的心情。

演出後，我為當天的演出整理了逐字稿，並寄給劇團成員，收到芊芊的回信：

謝謝小枋做了老人演出的逐字稿

讓我又回到當天的記憶

自有記憶以來 從不曾和父母倆有過深刻的對話

只有當垃圾筒的份

也許是經驗多了(我也是母親)

也許是年紀大了 也因為他們都老了吧

這次的經驗讓我不再遺憾與父母的關係

尤其午餐後他們一起拍照

看見母親放下對父親的怨與恨

到目前為止應該是很好的段落 (FL 信 970703)

在一次一人一故事劇場的演出中，原本決裂的一家人，有機會在劇場這個空間，訴說了自己的生命經驗，也在這空間中彼此聽見，多年的恩怨情仇糾葛，在芊芊、母親、父親的心中，也許還有著許多的餘波蕩漾，誰欠誰還也許是永遠理不清的帳，但一家人在這次的演出中重新聚首，演出後共度了午餐，芊芊還寄來母親微微依偎在父親肩頭的合照，一直在芊芊心中的遺憾，在這個過程得到了一個回答，而故事仍將繼續。

某日劇團團練後，幾位有時間的成員，邀約了一起吃午餐，在前往餐廳的路

上，芊芊回顧自己的學習歷程，跟我們說到自己的轉變。

我現在都不會想要買名牌包，也不穿名牌衣了，人有內在成就不需要靠名牌來裝飾，加入女巫後，因為心理豐足，就不再需要外在的那些東西了。(FLnt970328:11)

以前，芊芊因為面臨婚姻中多重角色的適應問題，嘗試透過物質消費，建立自我認同，體現自身的存在感。經歷劇團的實踐過程，讓她體驗到不同的自我實現方式，找到了更長效而真實的滿足感。不同於以往，孩子上學後，總有著對於未來空窗期的焦慮，她說：「我現在就很 enjoy 獨處」；同時，還有著對於未來的想像與期待。

我跟我老公說，我好像不用擔心我老了有那個空窗期，因為我們老女巫要去表演(哈哈) (IV 芊芊秀秀 970422:98-100)。



第三節 走出自己的節奏——秀秀的故事

3-1 成長背景

第一次看到秀秀，對於她纖瘦高挑的身材印象深刻，每每進行田野觀察參與她們劇團團練時，看她手長腳長地，玩起遊戲來，卻像孩子一般碰碰跳跳，一蹲下，整個人可以縮成一小團，模樣很可愛，我在旁邊看著總覺得很有趣。

後來才知道她會有著手長腳長的身材比例，是因為馬凡式症候群²³的關係，但她算是少見症狀比較輕微的。秀秀說她從小視力就不好，可是到各家商店配鏡，怎麼配就是無法配到合適的度數，那時也還不知是馬凡式症候群的症狀。所以從小學到大學，整個求學階段，都是在朦朧的世界中度過。訪問時，她模擬以前看書的模樣，拿了一張紙幾乎就貼在眼睛前面這樣看，真難想像她以前怎麼看書啊！就是因為視力不好，所以她訓練了記憶力，上課時她就專心聽講，以減少課後閱讀的壓力（IV秀秀 980116：49）。

一直到她 38 歲那一年，遇到一個醫師，為她正確配上遠視度數，才讓她重見光明。配上眼鏡第一次走在街上，竟然可以看清楚招牌上的字，那種新奇的感覺，讓她現在講起來眼睛都還發亮。「真正是人生從黑白變彩色」她笑著這樣形容（IV秀秀 980116：51）。

秀秀在國中的階段，家中經濟面臨破產，父親離家在外面有外遇，留下母親和幾個孩子面對債主的討債。媽媽是家庭主婦，沒有工作，頂多打零工，秀秀的兄長國中畢業就去工作，家中的經濟就靠他們的收入支撐。

²³ 馬凡式症候群目前已知為基因fibrilla-1-gene的突變所造成；病患往往給人第一眼的印象便是又高又瘦，除了身材的特徵外，深度的近視，眼內水晶體脫垂，甚至造成視網膜剝離而雙眼失明亦為常見之症狀。然而，其最嚴重之併發症為心臟的主動脈剝離破裂，而造成病人的猝死。疾病呈現的變異性極大，視患者基因突變點的位置而定(牛道明，2005)。

爸爸浪ㄟ自己跑掉了，只有我們，我們無能為力，那時候生活費都是哥哥，二哥國中畢業就開始工作。三哥是不想念書去工作。

在那個時間讓我們變得很緊密，面對債主這段時間，小孩跟媽媽是都站在一起的。但是我們也不會去責備爸爸的不是，覺得我們沒有反擊的能力，從小爸爸就是很威嚴，媽媽也都是很順服 (IV 秀秀 980410：15)。

因為債主的討債，幾年下來，秀秀的母親精神壓力不堪負荷，秀秀的兄長出主意，大家討論結果，決定逃離這個家。母親先幫大家準備好衣物，先是秀秀住校，三個哥哥也各找落腳處，有當兵的、有住老闆家的，母親去投靠自家姊妹，就在一夜，請搬家公司來搬要帶走的東西，這個家一夕之間瓦解。

我只要一講到這個部分，想到那個畫面啊還是很心酸，因為我先走了(住校)，後面這些事情是聽我媽媽講。

那時我高二，不到 17 歲，二哥大我兩歲，三哥大我一歲。那個心酸…那個畫面是：就半夜啊，偷偷的，不要讓鄰居知道，搬家啊。二哥那時住老闆那邊，那天哥哥們回來，確定媽媽坐上車，平安離開那個家的時候，他們兩個才走。每次想到這個就很心疼，可以感受到大家在守護媽媽，大家共同在面臨事情的時候，心是在一起的。所以聽媽媽講這段很心疼，那個畫面我可以想像。

就這樣，我們每個人住在不同的地方，後來媽媽覺得這樣不行，我高一下，三哥幫我們找到這個地方。那時候家裡都沒有東西，也沒有熱水爐，是三哥半夜又偷偷回去舊家，把熱水爐搬過來。所以雖然經濟是非常拮据，生活很困頓、很辛苦，可是我是覺得家人在一起那個心是很緊密。(IV 秀秀 980410：21、23、26)。

高中畢業考慮繼續升學，家中兄長供養秀秀學費，要求她念會計系，認為女孩子這樣以後才有出路。可是秀秀當時很清楚，自己喜歡的是教育、心理方面跟人有關的領域，雖然從小個性順服，但是在這個人生道路的選擇上，秀秀卻很有自己的看法，毅然決然選擇了念社工。

畢業後，在大學老師開設的幼稚園擔任老師，這個幼稚園是以社工的方法帶孩子，婚後仍繼續，歷時有將近三年的時間，一直到懷孕後離職。之後，還曾有兩年的時間，是在國小擔任代課老師。

3-2 婚後生活

秀秀婚後經歷兩次的早產，兩次早產的孩子都沒有活下來，產後悲傷的心情，都讓她哭了一個月才能平息，當時的心情「日日生活在驚恐中啊……」。生育不順的經歷，還好有先生溫柔地陪伴她度過。本來秀秀已經不敢再生小孩了，可是先生一直給予她支持、正向的力量鼓勵她，但也不會給她壓力(IV 秀秀 980116:36)。

後來藉由子宮頸環紮手術，順利生下兩個女兒，那時「每天充滿感謝，感謝到自己會流眼淚，好開心」。也因為之前早產失去孩子的經歷，秀秀在懷孕後即辭掉工作，為了能全心照顧孩子，便選擇全職在家。秀秀也思及自己的母親作為一個典範，對她的影響：

生命當中，家裡（指原生家庭）有很多危機，可是永遠可以看到媽媽是在那個地方的，不管家裡有什麼風暴，不管是爸爸他外遇、生意失敗破產，面對債主，所有的事情，可是只要我回到家就可以看到我媽媽，媽媽一直是維繫著我們，把這個家拉得很緊的人。因為這樣，再加上教會的教導就是在家庭，所以讓我覺得婚後如果經濟條件允許，應該要在家

裡 (IV 秀秀 980410：26-27)。

照顧幼兒的那段時間，秀秀很寶貝女兒，選擇全職在家照顧小孩，照料孩子非常仔細、投入很多心思。但是，在沒有人可以替手的情況下，整個過程還是倍感艱辛：

剛開始當媽媽的時候不習慣，24 小時都要照顧她，不得喘息，沒有人可以替手，我媽媽說也不能幫我帶：「你還有三個哥哥，這樣不公平」。所以所有的事情都要自己來，覺得每天埋首在家裡，很忙碌，就這樣過了兩三年，就沒辦法調適。以前學生時代，想要調適心情的時候，我可以去逛街，可以聽聽音樂，這一直都是我調適心情的方式，而且我都是一個人，我沒有姊妹，所以都是一個人。有小孩就完全沒有辦法，連買個菜都要很急、很匆忙，請媽媽照顧一下下，趕快去把菜買回來，所以覺得很不適應，可是又知道那是重要的，只是在現實生活當中，那個步調怎麼去轉化，就是缺乏平衡生活的點 (IV 秀秀 980410：41)。

我們可以看到，即使秀秀感恩地期待孩子的到來，自己也熱烈地擁抱母職的角色，但是客觀條件的母職處境，還是讓身處其中的她，感受矛盾的心情，一方面「剛開始的時候不適應，會覺得是犧牲，只能在家照顧小孩，什麼都不能做，覺得好像跟世界隔絕了」；可是一方面，又覺得「母親是一個偉大的職責，是身為一個家庭主婦應該做的事，也是心中想要的，自己心中有一個藍圖是想要什麼樣的家庭，所以現在回頭去看以前照顧幼兒的那段日子，又會覺得能專心地照顧孩子，是一種幸福」。

後來孩子大了以後，秀秀開始慢慢跟外界有接觸，「那種犧牲的感覺就漸漸少了，不然自己在象牙塔裡面的時候，就覺得自己好像很悲苦」(IV 秀秀 980410：57、59)。

3-3 投入志工行列 接觸戲劇課程

孩子上小學後，秀秀便進入學校擔任志工，也開始接觸社區的學習活動。因為也參加了八頭里仁協會的 EQ 課程推廣志工，在協會志工聯誼會上，第一次看到一人一故事劇場的演出，便決定要參加：

我看到她們在志工大會的演出，就覺得好神奇喔，很觸動我的心，想到我在大學的時候參加社團，其中有一個開發肢體的，我錯過了那個很可惜。我很希望可以開發肢體，因為我覺得我很害羞，雖然可能看不出來，我個性是害羞，因為後天的訓練，有些部分是看不出來(笑)。(IV 芊芊秀秀 970422：39)

我還記得我第一次去上課，有點忐忑不安，是一種新的經驗，要跨到一個新的經驗，有點擔心、害怕，不知道自己能不能勝任。(IV 芊芊秀秀 970422：41)

雖然一開始秀秀因為對於戲劇並沒有經驗，因此感到擔心害怕，但培訓課程以劇場遊戲引導成員們，在遊戲中打破成員羞怯的心理，秀秀感覺一開始好像都在玩，沒有壓力，就這樣走過來了。

我是一個沒有那麼放鬆的人，可是我在 PT 裡面很放鬆，我只要去女巫就很放鬆，可是在其他場合我不會這樣，像在教會，我還是會顯露出我的個性，可是不會像在 PT 裡面很放鬆，可以當一個小孩很開心，可是我如果要當主持人，我就知道要正經，我就會乖乖的帶。大家來都是想放鬆，想講故事、分享，我們玩那些遊戲就是放鬆啊，覺得很好，所以我很少請假 (IV 秀秀 970617：30)。

3-4 走出自己的步伐

女巫劇團除了在地中小學的演出之外，一些成員牽線，慢慢也開始有各種不同團體的邀演，特別是每學期她們會有一次到偏遠小學的演出。參與劇團多年，當劇團接的是北投地區以外演出時，因為要照料孩子放學以後的事務，秀秀都沒有參加。

但是參與偏遠小學演出的成員們，回來與她分享的經驗與感動，讓她開始也有了嘗試的念頭。2008年劇團再到南投鄉仁愛鄉演出時，秀秀參與了那一次的行動。

出發前，雖然先生跟她說不必準備吃的，但她還是先將兩天份的餐點料理好，放在冰箱，叮嚀先生，叮嚀小孩各項事務。剛出門，秀秀的心中感到一絲不安，她說「我跟我先生結婚後從來沒有自己出門過」。那天，先生未同行，秀秀跟劇團成員遠行到南投，並且要外宿一天，結婚十幾年來還是第一次（FLnt970505）。

但出發的路上，成員們在車上聊著，車上還有大家準備的各項點心、水果，路上的風景映入眼簾，到了外地的新鮮，像是郊遊似地。秀秀感受到：「這樣出來，放下孩子、先生，自己獨自出門…會上癮，真的有放下的感覺」（FLnt970505）。

2009年，劇團又要安排新一年度的行程，有苗栗縣卓蘭地區學校的邀約，秀秀剛開始聽到時，喃喃自語地說著：「不行啊，要住一天，小孩怎麼辦？」繼而又想到上次去南投自己經驗到放下的感受，同時孩子也跟她反應說：「媽媽不在，好輕鬆」，又覺得好像偶爾她不在也挺好的，其實孩子有先生照應著，也不需要太擔心，一轉念她又覺得可以去了。

我在旁聽著秀秀的自言自語，看到原本規範著秀秀的母職框架（不管是外在文化的形塑，還是她自己所內化的），在劇團的發展以及她與其他成員的互動下，有了一些鬆動。在完全配合孩子的作息、全心料理家務之外，她也感受到為自己

保留一些空間的需要與可能性。

秀秀回顧過往自己在扮演母親角色上，思考到其實是有一個好媽媽的形象在規範著自己：

我曾經，那是不自知的喔，是後來……我曾經會像我媽媽一樣，媽媽都一直教導我們：「家裡的事情要先做好啊，你才可以去做別的事情啊」。

我孩子去雲門教室上課，每次下午我就幫他們準備點心，我覺得那時候還在那種好媽媽的形象中，可是那時候也獲得很大的快樂喔，在那種形象中自己是快樂的，但是好像也不知道為什麼好像就一定要，那個時間就是要幫他們煮點心，還帶牛肉麵去給他們吃，喔，人家每個人看了都好羨慕，我也覺得那就是我的愛心便當。其實，那邊多的是好吃的東西，為什麼不帶他們去吃呢……（IV980410：66-67）

出門就要煮好東西，孩子去外面上課就要準備點心，為孩子帶便當，每天煮好早餐……許多日常生活中的點點滴滴，都是秀秀致力做到好媽媽的實踐。

98年上學期，秀秀在學校參與的認輔志工培訓課程，上了一門家族治療的課程，在這門課中，老師引導他們去回想自己從原生家庭所繼承的規訓，讓秀秀對於自身的母親角色，有了不同面相的覺察，除了意識到從原生家庭，特別是從自己母親繼承而來的想法，因此對於好太太、好媽媽應該做到的，有既定的想法，所以以前會很努力做家事；同時意識到，「是因為在意別人的眼光，所以會很努力要去符合好太太、好媽媽的形象」。

所抱持的價值觀，會讓我們覺得應該、必須怎麼做，有時候我們不知道為什麼，重新去思考，就可以鬆動一些，可以選擇在什麼時候這樣做，在什麼時候可以不要這麼做，可以去鬆動我們從原生家庭繼承的一些規則（IV秀秀980410：79）。

秀秀回想到以前每天幫孩子準備早餐，可是一邊在心理又猶豫著是否會造成孩子的依賴，後來發現，其實背後是因為要去符合好媽媽的規範，所以對於每天準備早餐覺得累。但是對於自己的角色選擇有了覺察後，每天準備早餐這件事，變成是自己的選擇，是愛孩子的一種方式，也願意讓孩子依賴，而不是為了符合規範，因此可以很開心地去做。

有了這樣的覺察，讓秀秀開始「嘗試慢慢放掉原本規範著自己的框架，讓自己更自在」，而不再只是受限於原有「好媽媽」形象下的規則。也因為劇團都是女性，也都是媽媽，看到每個人實踐出各種不同的母親樣貌，有的緊、有的鬆，秀秀說看到別人跟自己不同的方法，私下會去問如何做到。也因為不只是看到表面的作為，透過故事也理解了不同作為背後的脈絡，讓秀秀形成了新的想法：「同樣是母親也可以不同，但是每個人都可以很自在」。

在秀秀的學習歷程中，透過一人一故事劇場聽不同人的故事，讓自己有了不同的視野，對於母職實踐應有的樣貌，有了不同的觀點，也對原本束縛著自己的母職準則有些鬆動。

秀秀回顧自己的學習歷程，在劇場中的互動，引發對事情多面向的思考，累積了多年的戲場經驗，透過團體的運作，劇場成為服務的媒介、成為實踐的場域。這兩年，也開始擔任推展、帶領工作坊的工作，秀秀感覺在這過程中自己受益：

學 PT 對我來說最大的意義，
等於是又再回到我喜歡的領域，
大學時念社工系本來就是我喜歡的，
在學生時代知識是知識，也會有影響，但是現在影響更大，
是把這個知識更生活化去用，
我們現在是一個生活實踐家。

剛好我們服務的都是孩子，加上我們自己的孩子，
還有不同層面的人，
讓我們從不同的角度，不同的人身上去看到事情，
擴展我們的視野，
擴展我們自己對事情的包容力 (IV 芊芊秀秀 970422 : 57, 124)。

以 PT 為孩子服務，
除了我們自己獲得了快樂，也希望孩子可以獲得，
到了國中很多問題出來，狂飆的年紀，
他們表現出來的行為讓你不解、不懂，
希望那些平常被忽視、被貼標籤的孩子，
藉由 PT 這個平台，
讓大家可以去傾聽他們的想法，在故事中看到孩子的另一面，
而不是只看到他們令人很頭痛的地方，
有一個平台，可以讓他們述說的話，
可以讓他們的心可以更加柔軟。
當你去傾聽他們的故事，
你會知道為什麼今天這個孩子會這樣子，
其實背後都有一些家庭的因素，
在一人一故事劇場中可以看到他們另外一面。
希望這群孩子知道有群人曾經這樣默默、很支持地去聽他們的故事，
很用心地去為他們演出，



這是我們想要建構的社區的願景吧，
因此，我覺得有一種使命感 (IV 芊芊秀秀 970422：138-139)。



第四節 落地生根——淑敏的故事

4-1 成長背景

淑敏的家鄉在中部偏遠的山區農村，小時候的她，個性很害羞內向，顯得木訥得很看，她形容那時的自己：「看到其他同學到人家家裡，總能開口很順地就跟長輩問候，但是我總是話到嘴邊，就又吞了回去，就是說不出來……」（IV 淑敏 980101：17）。

她們家離小學走路要兩小時，到了學校幾乎都在打瞌睡，放學也很少看書，上國中就被分配到放牛班，二年級時本來也很可能分到放牛班，但卻意外被分到中段班，激起她奮發向上的心，成了她人生的轉捩點，一次數學考了全班第一名的經驗，更讓她認知到自己原來也是有能力的。因為家裡窮、資源少，國中畢業，姊姊要她先去上建教合作的學校，等姊姊畢業她再去念高中。但是到了建教合作的學校，發現唸書的時間很少，工廠一有生意就停課加班，她想這樣怎麼考得上大學呢？有了之前奮發向上的心，讓她對於未來有著升學的想望，在路上看到別的學校的高中生總是讓她好生羨慕。就這樣，她決定偷跑回家，就只是一個想法：還要繼續唸書，所以「當時衣服什麼都沒帶，就只把書給帶走！」（IV 淑敏 980101：23）。

因為是念建教合作的學校，當時的情況，可是要賠款給學校的，可是因為她們家實在太偏遠了，山區都是田野沒有路，學校的人依著住址也找不到，最後就不了了之。

之後，淑敏就一邊在家幫忙農事，一邊在家自修，雖然很多看不懂，但還是考上了苗栗高中。她描述當時求學的辛苦：「家裡到學校的路程，跑步到車站就要四十分鐘，坐車還要一個多小時，到了學校，大多累得上課都在打瞌睡；放學到了家裡也都要七八點了，還得幫忙採豬菜、煮飯，拿著書看一會兒又想睡了」，但

是淑敏那時很有心唸書，儘量抓緊時間努力。

後來考大學時，到台中應試，爲了省錢幾個窮人家的小孩一起租房過夜，三
人房的空間住了六、七個人。剛好遇到颱風天，夜裡棉被不夠著了涼發燒，看著
試題，答案就是想不起來，因此考試失利，大學沒考上，就上了專科台中商專。

專科畢業後，她想：「鄉下沒什麼工作，又不想離家太遠，唯一的出路，就是
當公務員了」(IV 淑敏 980101:24)。所以畢業就準備公務人員考試，其間幾年，
她做過各種工作：會計、陶瓷彩繪、美容等等，一到公務人員考試期間，便辭職
準備考試。但是考了幾年未能如願，她那時想：「沒有穩定的工作，又沒家世背景，
要養活自己只有結婚一途」(IV 淑敏 980101:76)。

淑敏生長的偏遠農村，求學生活不易，但努力下展現的學業成就，讓她提升了自我評價，有了追求升學的心意，在農民貧困家境的背景下，身爲女性，若非
她有堅定的升學意念，在那個時代，輟學、或是就讀建教合作學校，早早進入勞
動市場都是很可能的發展，遠不可能後來還能念到專科。

念到專科，真要找工作，也許在中部鄉下機會的確不多，但也不無可能，或
是可能得離家到城市找；但是在公務員考試失利後，她會意識到唯有結婚一途，
才是活下去的道路。但結婚不也是離鄉背井？差別在於，結了婚，生活有所依靠，
相較於一個女人不婚、獨立工作養活自己，在沒能確定有穩定工作的時候，在生
涯選擇上，結婚，似乎在社會上能得到更多認同。無怪乎在我們語言的修辭中，
會將女人的結婚，形容是「找到歸宿」。因此在我看來，淑敏的選擇，實是社會價
值以及女性社會處境的一種反映。

4-2 母職經歷與困境

經親友介紹，淑敏相親認識了先生，32 歲那年結了婚。因為晚婚，淑敏當時的打算就是生小孩為先，結婚隔年第一個小孩出生，也因為先生體諒母親年紀大了身體不好，因此便說好淑敏就在家裡帶小孩，前面兩個孩子差兩歲，後面一個差一歲，就陸續帶三個，連續六年的時間淑敏都在家裡帶小孩，幾乎足不出戶，雖然生小孩擔任全職家庭主婦是規劃中的事，但真實面臨處境又是另一番心情：

整天就面對三個小孩子，都沒地方可以說話，
跟孩子能講的也就那些，就覺得很悶，
要出去也沒得出去，要帶三個小孩出去，很麻煩，
也不知要去哪裡，人生地不熟，也沒有講話的對象。
只有一個禮拜去一次菜市場，
連下樓都很少，
就這樣每天悶在家裡，悶了六年，
很想可以帶著小孩子去找朋友，
可是這邊都沒有朋友可以找啊……



因為我以前都在台中，我的朋友都在那邊，
跟我先生講：「你們公司怎麼台中沒有單位，要不然就調到那邊去」。
我那時就是一直想回去（台中），不想留在這邊，
我先生本來就住這邊，
是結婚之後我才搬到台北住，所以都沒有朋友。

那時候我先生很忙，
一結婚他就開始去讀夜間部啦，去補習水電考證照啦，

幾乎每天晚上都很晚回來，
不是去補習班上課就是去讀夜間部，
假日有時去上班、有時就去補習班。

他一直都很忙，三個小孩子都是我在帶。 (IV 淑敏 980101：29, 47-50)

聽著淑敏的故事，讓我想起作家廖輝英(1986)的小說「油麻菜籽」。故事中的外祖父，用「油麻菜仔命」來形容女人的命運，意思是說女人是油麻菜籽，落在哪裏，就長在哪裏，要認命，如同俗語說女人「嫁雞隨雞、嫁狗隨狗」。

小時生長的山區，鄰里相隔也許好長一段路，但往來親切皆甚熟稔。她在婚後遠離了自己熟悉的家鄉、工作的生活環境，脫離了原有的人際網絡，從夫落身於陌生的地域，無親無故。即使全天候的母職工作讓人忙碌，但身處家庭私領域的孤立處境，仍令她心中孤獨感油然而生。她的身走進了喧囂的城市，心卻像是進到寂靜山城般地孤寂。

因育嬰、家庭照顧工作在我們社會中，被視為個別家庭的責任，缺乏制度性的友善支持，而照育幼兒的工作需要全天候、全部心神的投入，又因出嫁從夫脫離了原有的生活脈絡，女性若為全職家庭主婦，往往因而失去了與外界社會的連結。

4-3 參與志工投入工作 走出孤立

婚後擔任全職家庭主婦的淑敏，一直等到最小的孩子讀幼稚園的時候，才脫離了形同軟禁的處境。幼稚園老師邀請她幫忙做教具，也算陪著小兒子讀幼稚園。另外，大女兒的老師也請她到小學幫忙帶晨間活動，淑敏就這樣開始了志工生活。後來八頭里仁協會開辦 EQ 課程，她也去參加。

那時候就有一種好學，讀書是因為自己想讀，想學習這方面，那時候是沒有想去上班，就覺得說跟著孩子（的成長階段）學一些東西，也不錯，讓自己不會看起來呆呆的這樣，呵呵。

在那邊才能夠交到朋友，像在這邊，左鄰右舍幾乎門都關起來，遇到也只是點頭之交，甚至隔壁住的是誰都不太清楚。不像我們鄉下人，幾百里路都知道，雖然住很遠也都很熟悉，這邊大家都不認識，你也不好意思去給人家按門鈴，人家也不好意思來按門鈴，就覺得沒有什麼朋友。

去學校當志工後，就開始慢慢有朋友，所以我後來就開始參加很多，又參加童子軍（志工），又參加 EQ（志工），認識了很多朋友，到最後去到市場，幾乎都認識，都打招呼，以前初期都沒有認識的，會很不想留在這個地方，一直想有沒有機會可以搬走，現在熟悉了就不會想要搬了。所以參加這些團體活動很好，可以交到很多知心的朋友，然後又可以有點成長（IV 淑敏 980101：30-33）。

後來，淑敏參加了課後輔導班師資培訓課程，取得證照後，便一直在學校擔任課後輔導班老師。這期間，劇團參與也從未間斷。

4-4 參與劇團的學習與成長

北投八頭里仁協會在地推動社區營造工作，希望藉由社區戲劇活動，活化社區的人文歷史故事，因此舉辦了表演劇場性質的課程，邀請鞋子劇團擔任師資，淑敏當時參與其中，呈現了幾場表演，但因為編劇、製作道具需要相當大的心力，所以當時的戲劇班底並沒有延續下去。

後來八頭里仁協會轉而推動一人一故事劇場，淑敏在此之前參加了太多活動，打算休息一陣子，所以沒有參加。後來，第一期參與一人一故事劇場工作坊的學員到志工聯誼會表演，她感到很驚訝：「他們才學半年，就可以這樣演出，怎麼這麼厲害，我就覺得這個是很棒的，就決定去參加」（IV 淑敏 980101：8）。

參加一人一故事劇場的前兩年，淑敏一直在又很想去又很緊張的矛盾心情中，因為劇團團練前半段的暖身劇場遊戲，總讓淑敏樂在其中；但是一到要正式練習一人一故事劇場的形式，即興呈現成員分享的故事時，淑敏就感到很緊張，這樣的緊張是因為：「又怕聽到的不是重點，表演的不是重點，又怕自己拖累到別人。尤其是要上台演出時，前一天我就會非常緊張，甚至晚上失眠，去到現場就覺得整個胃都縮在一起」（IV 淑敏 980101：9）。

所以前兩年，淑敏就在這樣既快樂又緊張害怕的心情下度過。支撐著她繼續下去的信念，是她希望能改變她自己害羞木訥的個性，對於別人總人落落大方、侃侃而談她總是很羨慕，所以她心理有另一個聲音告訴自己：「不能退縮」，她想如果現在退縮了，以後就更做不到了。

一直到有一次，淑敏看到國外的一人一故事劇團來台灣的表演，發現他們在呈現時，也是有等待的時間，並不是節奏很都緊湊，而且主持人也有點狀況，而那次的演出還是收費的呢。淑敏心想：「我們表演的也不差，又沒有收費，我幹嘛那麼緊張啊」就這樣，她就鬆脫了一直束縛著她的心理關卡，從此參與劇團的團練，總能以輕鬆的心情，盡力以對。

回顧整個學習歷程，看到自己的成長：

訓練到現在我去很多場合都不會害怕，有時臨時（要上台），或上課的時候，就敢表達，不會有那種畏懼，就會很自然，某方面還是有成長，只是對我來說不是成長很快速，因為我是抱著很悠哉的心情去，抱著玩

的感覺，所以我沒有任何企圖心，我也沒有說一定要學到怎樣，我就是抱著很愉快的心情去。（IV 淑敏 980101：58）

以前淑敏在團體裡，要表達自己的想法會很緊張，現在，即使是臨時要她上台報告，她也能處之泰然。有一次就劇團的行動，成員臨時要她上台介紹女巫，她也沒有畏懼地就上台了。

就不會害怕，不會像以前，嚇死了，呵呵。現在這種臨時的場合，我就敢上去，不會害怕緊張，講話也不會結巴，不像緊張的時候結巴講不出來，只是不一定講的內容很好，但是我會很勇敢的上去。（IV 淑敏 980101：57-58）

現在，許多其他的團體，淑敏都慢慢推掉了，就女巫劇團還一直參加著，問她什麼原因讓她一直留下來，她說：

最主要這個團隊都蠻包容的，就像我不當主持人、不當樂師，她們也都不會強迫我去做，在這邊就是很盡情地去玩它，又可以玩又可以做一點有意義的事情，這樣很好啊！（IV 淑敏 980101：15）

淑敏過去亦曾參與北投八頭里仁協會的 EQ 教育志工，她認為透過 EQ 教育的學習，有助提升她在親子教育上的一些想法，而一人一故事劇場則是 EQ 教育的更高階，並且是實際運用：

我兩個兒子上了國中以後狀況很多，打架、嗆老師……，我因為有在學校當志工，跟老師都很熟，被叫去學校，覺得很丟臉，雖然會很生氣，但是我會之後再處理，不像有一次我兒子跟同學打架，另一個家長一到現場，就打他兒子一巴掌，我不會這樣處理，我會等他們比較氣消了，晚上陪他們一起睡，說故事給他們聽，慢慢講一些道理。因為我知道他

們在國中的環境裡，有些東西是環境的影響，不是說真的他們的問題 (IV 淑敏 980414：18)。

淑敏參與學校志工，所以瞭解學校的生態，也在自身參與的成長課程中，學習到如何處理孩子成長過程中的突發狀況。而經歷一人一故事劇場的學習，則體會到什麼是傾聽並進而能運用在日常生活中，衝突發生，會先聽孩子怎麼說，也透過講故事，傳遞希望孩子學習的道理：

一般我們聽別人談事情，常會給建議、給答案，孩子講就罵，在 EQ 上了課程，知道傾聽不是要給答案，而在 PT 是實際的自我體驗 (IV 淑敏 980418：33)。

傾聽、陪伴、說故事，淑敏將這樣的方式，運用到對孩子的教育上，平安地陪孩子度過了狂飆的青春期。



第五節 蛻變——玉燕的故事

5-1 成長背景

玉燕還在生母的腹中，就已經被決定要分給養父母，但是養父母並沒有把她帶在身邊，八歲以前她跟著養父的媽媽一起生活，在玉燕的記憶裡：「阿嬤很少跟我說話，她會帶我去別人家，她跟別人說話，而我只是靜靜、呆呆地坐在旁邊，什麼想法也沒有」(IV 玉燕 971212-48)。

讓玉燕疑惑的是，被抱去當養女後，養母接下來生了好多弟弟妹妹，之後，她就好像在家裡面消失了……玉燕八歲以後回到養父家，養父靠資源回收維生，學校放假的時候，玉燕就跟著養父一起出去工作，家事不是養父做，就是玉燕做。玉燕倒是不介意做家事，而是介意「有心事的時候沒有人可以講，生病的時候不會有人知道，很清楚要自己好起來，時間過了…自然就會好」(IV 玉燕 970701：154)。

童年時缺乏關愛的經歷，在玉燕心理烙下了刻痕，使得往後人生踩踏的步伐，不時掉落這內心的坑洞中：

就是這樣經歷過，所以現在我只要一生病，就掉入過去那個感覺，覺得沒有人可以幫我一起度過痛苦，我知道我是把過去感覺拉進來，去感受過去經歷過的痛苦 (IV 玉燕 970701：154)。

童年成為養女的經歷，讓玉燕的生命基調，染上孤寂而靜默的色彩，小學以後的生命歷程，延續著這樣的生命基調，她習慣在人群中隱匿自己。習慣了遠離人群、習慣了獨處，讓她變得不習慣表達自己。

小學不幸分發到都是老師的孩子的班級，不過，偶而，我會考到前十名，會有那種虛榮心。其實我讀書沒有方法，也沒有讀書環境，整天想的都

是很小的事情，也沒有人去互動。那時的我很溫和，比如有人要踩在我前面，我一定退後一大步讓他踩，應該是那個躲，那個謙卑的姿態，讓人家不會想要欺負我（IV 玉燕 970701：173）。

缺乏人際互動經驗，更加深了玉燕在溝通時的障礙，回想小時候的人際溝通經驗：

小時候講話的經驗就是很挫折，很真心地講出來，發現對方的回應不是我預期的，想說是說錯話還是怎麼樣，都要想好久，可是找不到答案，就不了了之，慢慢地……躲著人群的氛圍就出來了（IV 玉燕 971212：9）。

國小畢業前夕，老師問：「不讀國中的舉手」，那時國中還不是義務教育。玉燕驚覺只有她跟另外一個人舉手，手舉一半趕快放下來，她當時只想著：「我不要當比較特殊的那個」。回到家一直哭喊著：「我要讀書我要讀書……」，當時玉燕的爸爸已經幫她找好了工作，要去人家家裡幫傭，還好有鄰居幫腔說話，玉燕才得以繼續升學：



我其實也不怕工作……其實我對讀書沒有很大的在意，好像是比較在意我跟人家不一樣。還好是在意跟人家不一樣，所以沒有舉手，沒有舉手就覺得應該要讀書，回去就一直哭，是鄰居看我哭那麼久，就跟我爸爸說：「也沒多少錢」，鄰居叫爸爸去幫我繳錢，所以才讀了國中（IV 玉燕 970701：165）。

念國中時，玉燕一有工作機會就去打零工，像是剝葵花子殼，是做蛋糕用，一斤撥完可以賺幾塊錢。國中畢業，玉燕很認命，知道若要升學念高職，一定得去工作才有得唸，第一學期的學費還是先跟同學的姑姑借的，先繳了學費，便趕緊想辦法工作賺錢還人家。

高職畢業後，出社會工作，成為社會生產巨輪運轉中的一個螺絲丁，成年後多年的工作生活，玉燕仍未脫過往的生命基調，仍顯得相當封閉：

出社會找的工作都是自己一個人，穿衣服我也自己一個人，改衣服也自己是一個人，現在做打掃也是一個人，所以以前的我很封閉，要面對社群，是很害怕的（IV 玉燕 970701：41）。

玉燕之所以害怕面對社群，主要還是因為跟人溝通上所遇到的困難，成長環境學習資源的匱乏，人群生活互動的挫敗，一再地束縛著玉燕對外發展人際網絡的動力：

以前溝通模式，只能用說的，可是，講是困難的，表達心裡的想法是困難的，也發現別人不太能瞭解我說的意思，似乎我常常聽錯話，也常常講錯話，但是沒有能力去為自己作修正，就會很挫折，久了就放棄繼續溝通下去，因為我獨處很容易啊，放棄跟別人接觸更容易（IV 玉燕 970701：67）。

5-2 非預期的人生

進入婚姻，是玉燕另一個人生的階段，不善於表達的她，卻是很好的傾聽者，所以先生視她為最佳人選。玉燕不求富貴，只希望平穩的過下半輩子，即使收入微薄生活清苦也沒關係，只是沒想到事與願違。

玉燕的先生原有一份台鐵的工作，兼差開計程車，後來他覺得台鐵薪水低、福利也不好，開計程車時間短，反而賺得錢還比較多，結婚沒多久，他就把台鐵的工作辭了。後來他們跟會買房子，被倒了會，玉燕的先生不甘心辛苦賺的錢就

這樣沒了，跑去賭，欠下一百多萬；賺了錢沒拿回家，只想翻本，結果越欠越多。被倒會一百多萬，賭債一百多萬，加上後續又欠下的，好幾個百萬加起來，變成一直在軋會，最後把跟的會結束掉，結算下來，負債四百多萬。

玉燕婚後本來以修改衣服貼補家用，爲了還債，只能想辦法找其他收入較高的工作：

當時沒有第二個的想法就是錢錢錢錢錢……找到現在這個工作，做居家清潔，是賺錢最快的。

剛開始不適應，因為家裡自己都不會打掃，還要去幫人家打掃……沒有技巧、沒有方法，就是苦幹。我只有一個意念，只要他不趕我走，我就拼命的做，直到被認同，就不會趕我走，我就真的拼命的做，回去都攤在那裡。那個累來自於很緊張地在做事情，做幾個小時，那幾個小時都處在害怕狀態，害怕被否定，心想我如果離開了這一家（被趕走），我下一家就不敢再出去了，也不知道下一步要怎麼走。

做這個行業的不簡單，除非你有動機，否則，做這行業蠻辛苦的。十幾年了，現在有了技巧，工作起來不再有壓力（IV 玉燕 970701:195-197）。

玉燕戰戰兢兢的工作態度，獲得了雇主的信賴，幫他介紹其他工作機會，就這樣玉燕建立了她的人脈，工作比較多了，連禮拜天都去做，星期一做到星期日，可是孩子就照顧不到了。

孩子還小的時候，回到家發現沒帶鑰匙，開不了門，躺在樓梯上來的地方睡著了……其實，如果孩子好好成長，就是我去工作都沒關係啊……我很生氣，跟我先生溝通，希望他分攤照顧孩子的工作，不要讓孩子在家沒人照顧，但是他那時候不曉得怎麼……我那時的感覺是他害怕面對孩子，他怕孩子吵還是怎麼樣，推說要工作無法配合，就不跟我分攤工

作，那段日子，我邊工作邊很不平衡，有著很大的怨懟，有一段期間，不諒解我先生（IV 玉燕 970701：218）。

可是我只是悶不吭聲，就是心理恨他，不會講。很生氣讓他知道，他會給我更大的反擊，所以更不會講。（IV 玉燕 970701：226）

玉燕從事居家服務需要配合雇主的時間，因此無法照料孩子放學後的生活，玉燕的先生開計程車，工作時間彈性，可是不願配合調整工作時間。玉燕被先生拒絕了，不想求他，靠自己解決，只好托給安親班，可是孩子的發展，出乎她的意料：

我想說把孩子托給安親班應該沒事，結果在安親班好像有事……孩子變得不愛回家，有一段日子，我工作辭一半，在家三餐都很齊全，等孩子回來，但卻等不到……也有睡到一半，夢到孩子不見，起床去看她的床上，真的就不見了，她去找同學，但是不會告訴我。我在家會做比較多的限制，她不要我這樣限制她，因此，那陣子我們有很多的拉扯，她的頂撞很傷人，我很慌，覺得我好像要失去孩子了……兒子則是個性跟我很像，他會閃避跟我衝突的那個畫面，所以很多事情瞞著我，不讓我知道，我女兒是很多事情都讓我知道，所以我會跟她有很多衝突（IV 玉燕 970701：218）。

孩子出現偏差行為，玉燕為了能照顧到孩子，有一段時間工作辭掉一半，可是那段時間母女關係衝突不斷，玉燕反而更覺痛苦，心裡自責很深：「為什麼我是這麼爛的媽媽，我到底哪裡做錯了」。這樣的疑問讓玉燕回頭責備起自己，沒有把孩子照顧好，所以孩子不像她想像中那樣，玉燕期待她們好好讀書，可是卻跟她想像的都不太一樣……

探討過去，我爸爸在找我媽媽的愛，我在找我爸爸的愛，我也在自責我

沒有愛到我的孩子，所以我的孩子才必須在她的同儕裡找愛，我都一連貫這樣想，所以蠻多的自責……（IV 玉燕 970701：156）。

玉燕的境遇，讓我思及坊間許多親子教養的書籍，著書立論婦女如何經營家庭、如何教養出優秀又善體人意的子女，但在她/他們所描述的親子間溫馨對話、家庭中的互動關係背後，是哪些現實條件撐持起來的呢？這些書中所形塑的完美母親形象，又需要多少條件配合才能做到的呢？如果這個家庭沒有足夠開銷的收入，甚或負債，可以做到嗎？如果是單親的家庭可以做到嗎？如果是雙薪需求的家庭，父母工時長、勞動強度大還可以做到嗎？

玉燕過去成長過程缺乏母愛的經驗，讓她對自己在母職的實踐上有所期待，期待自己可以扮演好母親的角色。但因肩負家中負債問題，必須投入工作無法兼顧母職，孩子出了狀況，心裡原本那份對自我的期待與設定，反過來啃噬著她。



5-3 走出封閉，成長的開始

在教育孩子的困境下，玉燕開始找資源、找方法，尋求改變：

是因為孩子叛逆，我開始接觸學校，開始學習跟人溝通，為了孩子，才開始願意跟人群接觸，開始逼自己走出原本封閉的狀態。開始覺得可以去尋求一個團體，在團體中求進步、找方法，這中間經歷蠻多自我懷疑、挫折，但也一直在發現自我（IV 玉燕 971212：21）。

有人會說，我應該先把家顧好，不要到處亂跑，可是我是從外面找到力量，才得以面對家中的問題（IV 玉燕 980101：79）。

玉燕一邊工作的同時，開始積極接觸成長課程，也參加八頭里仁協會的 EQ

培訓課程，投入志工工作，要到學校將 EQ 課程帶給學生，玉燕在那時開始學上台講話，因為在那之前的工作都不需要她講話，她並沒有機會訓練自己上台說話。

走出過往封閉的生活型態，玉燕開始積極地尋找各種學習的機會，不同的課程帶給他不同的學習，也讓她逐漸走出過往封閉的生活圈，開始探索自我的旅程。在參與一個自由書寫的課程時，她恍然明白一直困擾著自己的不安是怎麼來的：

我的成長經驗就是，我給阿嬤帶，阿嬤家沒有我的位置，我回到養母這邊，這邊也沒有我的位置，沒有人會把我放在心上，沒有歸屬感的東西，在我生命裡面是一直作怪的。我的生命裡面就是沒有家，像我現在在經營我的家那麼困難，就是那個沒有家的信念，在我生命裡面流轉，所以沒有歸屬感，是讓我沒有辦法進團體的一個原兇（IV 玉燕 970701：288-290）。

在一些成長課程中，玉燕展開對於生命歷史的探索，這探索的過程，曲曲折折，但卻是一個新生命的開始。



5-4 敘說與扮演 重整生命經驗

八頭里仁協會推動戲劇課程，前期找了鞋子劇團來上戲劇表演課，玉燕報名參加，去上了一堂便打退堂鼓，因為那堂課是要進行編劇發想，分組討論，玉燕感覺壓力很大：

我就覺得自己不行，不適合在那樣的，好像要學很多才可以去玩戲劇，所以我就打退堂鼓（IV 玉燕 970701：20）。

之後協會轉為推動一人一故事劇場，宣傳上不是直接以戲劇的名字開課，工

作坊的名稱讓玉燕再度嘗試，這一次的經驗完全不同：

剛開始大家都是新進人員，每個人被鼓勵的氛圍也增加了我的安全感，覺得我無論做什麼東西，我都可以有老師可以包容，我只要儘管地去做，錯了也沒有關係。老師大概帶一兩年吧，那一兩年當中覺得是蠻幸福的，就是去享受自己慢慢地進步，慢慢地跟自己的不可能挑戰（IV 玉燕 971212：13）。

感覺上是在玩遊戲裡面學東西，自我探索，那個探索不會很深，但是那個探索好像是帶我們看到自己的好，那時候老師帶我們經營一個彼此接納的關係，所以在那裡不會批評，你就會在裡面學。因為以前也不會讚美別人，在剛開始的那些課程是學會讚美別人，發現讚美別人是一件很美好的事情，別人也會讚美你，我就覺得充一次電回來就快樂好久，那時候真的好快樂。後來要演出了，又面臨我第二個內在自我衝突，很恐怖，又不想離開團體(IV 玉燕 970701：27)。

在一人一故事劇場的經驗，玉燕體驗到一種不同的學習方式，透過遊戲、並在彼此鼓勵、讚美的氣氛中，讓玉燕得以打開多年緊閉的心房，體驗、開發自己不同的可能性，學習在一個團體中與他人合作。但當劇團過了培訓期，開始要對外演出，對玉燕來說心理的障礙再度出現，過去生活型態封閉，表達、溝通，對玉燕來說都覺得是困難的，而在劇場中要聽別人的故事，並且要即時地轉化成爲戲劇表演，過去習慣了隱藏自己，演出卻是要站在舞台上面對觀眾，這些對玉燕來說都有困難。

譬如用口語表達，或是聽，對我來說都應該是蠻困難的，或是聽完之後，要先整理過再表達，慢慢地發現，原來我都缺這些，想說用各種方法努力，好像那個進步很緩慢，表演又怕出錯，又怕拖累團隊，好多情緒夾

雜在裡面，混得很亂，所以到這兩年，我真的開始接受那個混亂，開始就讓那個感覺冒出來，我以前就壓抑，就想：「我一定要克服、我一定要克服」，那個壓力沒有減反而增，只要我前進一步，就想後退兩步（IV 玉燕 971212：23）。

過程中，經歷各種反反覆覆的情緒，許多的掙扎與內在詰問，是什麼原因讓玉燕還一直留在劇團，沒有放棄呢？玉燕回想到「自己小時候很喜歡看歌仔戲，跟著阿嬤去看歌仔戲，看到演得很逼真的時候就跟著哭，回去偶爾也會偷偷自己演」（IV 玉燕 970701：14），她感覺戲劇讓她著迷。但更重要的是，在一人一故事劇場，玉燕得到很多的學習，發現自己不足的同時，其實也是成長的開始。

女巫是我開始學習成長到現在，都沒有離開過的團體。女巫是我內心的舞台，從跟它互動中，我聆聽我自己心裡面的感覺，像是經歷自我療癒的過程，在團體的互動中，我明白自己所缺乏的，雖然很不舒服，可是我讓自己在其中去體會自己的感覺，展開自我對話，學習如何去面對，轉化到現實生活時，遇到類似的情景時我就敢去挑戰，去嘗試（IV 玉燕 980415：27）。

一人一故事劇場上演真實人生的劇幕，讓玉燕有機會重新回頭去整理過去的生命經歷。

PT 帶給我生命的就是，我回去探討我的童年，處理我悲傷的那部分，算是處理得很深（IV 玉燕 970701：90）。

我們到國中、國小演出，每一次的演出都有一個主題，就會碰到一個深刻的過去，在開場自我介紹時呈現，孩子有時候會跟你對應，像有一次，主題是設定在節日，我就想到母親節，我說：「現在看待母親節，就是我要告訴自己，我可以好好活著」然後一個小朋友他就說：「他又沒有

做錯什麼事，為什麼媽媽要離開他」，那是一個單親的孩子，不知道媽媽為什麼要離開他。可以知道我們兩個都有一個疑問：我們都已經乖了，為什麼媽媽還不要我們？講自己的故事的時候，好像還沒有那麼難過，看到有孩子跟自己的故事是對應的，被觸動，就知道自己還沒有處理好，本來以為處理好了，觸動就知道是沒有處理好，就可以更進一步覺察。

所以，好像，台下的懂演員說的故事，我們也懂台下的人說的故事，故事演完了都還可以回去想好久：「為什麼這個疑問還你身上，為什麼還放不掉，大家都很堅強地活過來，可是心中缺的……」就會知道那一塊已經形成了心中的牆，讓自己害怕跟人群相處的牆，沒有玩戲劇這一塊，可能就沒有機會碰到這麼深入（IV 玉燕 970701：97-100）。

玉燕在一人一故事劇場中，透過敘說自己的故事及聽別人的故事，對自我生命歷程進行覺察，釋放了過去壓抑的情緒，釐清自己許多情緒癥結的來源，透過許多內在自我對話，去面對心理浮現的不安、焦慮，讓自己可以不再只受潛意識情緒的控制，而能掌握自己的心理狀態。特別是從回顧過去的生命經歷，再重新去探討現在所面臨的母職困境，玉燕有了不同的體會：

以前我把媽媽沒有把我照顧好，讓我吃了那麼多苦，好像轉換成另一種說法，轉換成我一定要做一個好媽媽，讓我的孩子可以有比較好的表現、成就之類的，所以其實是我對媽媽的期待，轉化成我希望孩子的成就可以來證明我可以當一個好媽媽。當不如我所預期的時候，就認為是我沒能力把孩子照顧好，或是因為我也不是好媽媽，所以孩子變成這樣。然後當孩子變成這樣的時候，我自己是不能承受的，我自責很深，因為沒辦法承受，所以回頭去怪我媽媽沒照顧我，所以我也沒照顧好我孩子。

現在，我則瞭解到，每個人有自己生命在走，每個人為自己的決定負責就好（IV 玉燕 980415：82）。

面對孩子的問題，找到了自我定位去面對原本的母職困境。像是將劇場放到生活中上演一樣，玉燕藉由肢體表達的方式，向孩子傳達自己的想法，跟先生的相處上，玉燕也開始懂得表達自己的情緒、感受；她讓孩子知道，需要的時候，她隨時會陪伴，她等待著，但不再焦慮。將戲劇帶入生活，與先生的相處，像是在生活中即興上演著生活戲碼，兩個人互相搞笑，也懂得不再壓抑自己的感受，學著接納自己的情緒，適時的表達，生病的時候，就好好照顧自己，工作放心地請假，雖然前進的道路還是顛簸。

這過程雖然也有很多自我懷疑、發現自我不足的地方，但我學會了表達自己，學會了運用身體表達情緒。以前溝通模式只有講，但是講對我來說是很困難的，現在肢體開發以後，可以運用身體表達情緒。

肢體某些時候蠻好用的，像有一次啊，我的女兒說小時候的事，她男友在旁邊，她覺得小時候很恐怖會把蝴蝶翅膀摘下來，我以前都覺得這是生命教育，我就會罵他，反而因此她跟我關係很緊張……我記得那一次，我什麼都沒說，只有一個表情，雙手抱胸表示不同意、很生氣，結果在場的人幾乎都笑了，我就發現說她們知道這個情緒的意思，就不用解釋太多。有別於以前言語反對，造成衝突，肢體表達少了衝突，但也表達了想法，並被認同，我就發現肢體表情的力量，是一種很好的表達方式（IV 玉燕 971212：9、17、23）。

長期體力勞動，身體處於疲累狀態，進入更年期，玉燕身體出現許多不適症狀，頭痛，腸胃絞痛，出現感冒症狀，要負擔工作變得吃力。「以前過年都會幫雇主家大掃除，以前連續做都可以應付，可是近兩年，變得很吃力，做完一家，

體力就不行了」。身體出狀況，連帶地情緒也變得低落，影響到她參與劇團工作時的狀態，在這種狀況下，演出對她來說壓力變得更大了，因而不免興起了是否還能繼續下去的念頭。

玉燕談到劇團參與的歷程，呈現反反覆覆的思緒，還糾結著各種情緒。可是在我做研究的期間，玉燕還是持續地參與著劇團的活動，我問她，是什麼支持她繼續走下去的呢？

最棒的一點是同理，同理的力量，當我可以瞭解別人的心情，那個同理的力量很大，聽得懂別人的故事，對別人是很大的意義，別人所反應出來的，讓我覺得自己有價值感，我自己也很震撼。(IV 玉燕 971212：33)

這東西運用在我生活中，像我去打掃，雇主家那個阿嬤，以前家事都是她做的嘛，四層樓，她其實不同意請人幫忙，希望媳婦自己做，像他年輕時一樣。我工作了一陣子之後，一天，時間到了我還沒走，她就上來關心我，那時我正在浴室做最後收尾，她第一次跟我說屬於她的故事，她說：「以前都是我打掃的啊，我先生也說我做得太累」。她先生已經走掉了，好像才走了一年，阿嬤處於憂鬱狀態，我指著胸口跟她說：「啊佳（這裡）悶悶的喔」，阿嬤不由地哭了出來，在此之後她就願意跟我說話了。就是用心去聽一個人的情緒，不敢講說我對她有什麼幫助，但是我可以知道的是那個力量，人被瞭解的時候，會願意說出來，所以阿嬤現在會跟我講她以前的事情。

在劇團學到的，就是知道自己也可以幫助別人，生命在劇場中一直轉變。所以把聽故事當作一種服務志向，因為自己曾經受苦，別人聽不懂我說的，後來發現聆聽的力量那麼大時，就希望自己可以去服務別人 (IV 玉燕 980101：83)。

女巫很棒，是一個有生命的東西，我如果在生之年，我一定要支持這個團體，我有能力玩我就跟他玩，如果我沒有能力玩，也希望以不同的形式去支持，我希望這樣一個服務人群的團體，能一直存在下去（IV 玉燕 970701：295）。



第五章 討論與分析

本章將敘事重新放入社會場域中進行考察與討論，綜合第四章所敘述的個人故事，與文獻進行對話。透過我對於現象的解讀，提煉出受訪者故事中的意義，從中歸結出女性所面臨的母職處境之社會性質，以及在此社會處境下所遭臨的困境與矛盾，並進一步探討女性在一人一故事劇場中的學習，如何運用到日常生活母職實踐上，形成轉化的力量。

第一節 故事中母職處境之探討

1-1 母職角色認同下的性別框架

在我進行深度訪談時，第一次的訪問，我會請受訪者就整個生命歷程畫一個「生命曲線圖」，並分別標示人生的重要階段與事件，對所有受訪者來說，為人妻與為人母都是他們人生起伏線圖中的重要階段，也往往代表其人生重要的分水嶺。對許多女人來說，因結婚而開始角色改變，而成為母親更是角色翻轉的關鍵(潘淑滿，2005)。

本研究的受訪者，都傾向擁抱母職。淑敏幼年喪母由姊帶母職，從小的志願就是要當好媽媽，希望把小孩照顧得健健康康，因32歲才結婚，考慮到年紀，所以一結婚就準備要生小孩，她說「我蠻喜歡小孩，本身就很喜歡小孩，覺得這樣才像一個家庭，可能那時候我也沒什麼好工作，所以就覺得要組織一個家庭啊」。秀秀也喜歡小孩，她婚前擔任幼稚園老師及國小代課老師，均是與孩子有關的工作，所以對她來說生小孩當母親是很自然的事情，而秀秀母親在家中遭遇變故時，一直是維持一個家、將家人聯繫在一起的核心動力，也讓她認同母親的角色。

玉燕被收養後，先是給阿嬤帶，回到養父家，母親也不在身邊，所以小時「生病沒人知道，有心事沒有人可以講」的感受，讓她希望自己有了小孩，可以當個好媽媽。

在她們的主觀認知，有因幼年喪母或母親不在身邊，而感到遺憾，或因從小自己的母親就是家庭中重要的照顧者角色，因而也延續了這樣的認知，以及對於家庭型態的想像，都使這些媽媽們，在主觀的認知與選擇上，選擇母職角色，並希望自己是個好媽媽。

但為何女性致力於要作母親呢？Nancy Chodorow(2003：40-41)指出，文化與人格研究所證實的，社會關係與社會結構的生產中，很重要的一個因素就是，在社會化的過程中，讓個人去養成適合參與這些關係與結構的心理狀態與能力。又臨床研究顯示，只提供嬰兒餵食與清潔等特定生理需求，並不足以確保嬰兒正常的生理成長，在人手不足或只做表面照顧的育兒中心，或是照顧者不抱嬰兒也不和她們互動，嬰兒會出現輕微抑鬱的情況，呈現退縮或冷漠無感的狀態，在極端的情況下甚至無法存活。因此嬰兒需要與照顧者之間發展廣泛多面與持續的情感關係，才能得到充分的生理與心理成長，因此親職不同於其他的角色與活動，親職主要是一種心理上的角色，因此當女人擔任親職時，除非在一定程度上，或在某種無意識或意識的層次上，具備了這樣的能力以及自我感，才能夠表現出所謂的母性。

也就是說喬德羅(Chodorow)除了反對「女人想作母親乃天賦本能」的說法，也反對母職僅是父權社會的指派。性別角色並非自由選擇的結果，當女孩、男孩年齡大到足夠對性別角色做出選擇時，她/他實際上已經被性別化了。因此喬德羅認為要能做到一位稱職母親所需要的技巧，並非僅靠模仿觀察別的母親怎麼做或靠意志力(決定「要當母親」)就能學得來，更不可能是由男人強加在女人身上。而是女性在社會化的過程，建立了對於自身女性角色的認同，使得女性在某個程

度及某種無意識或意識層次上視自己為「像母親」(maternal)，否則是不可能做到的(Tong, 1996: 267)。

在此指出本研究受訪者均傾向擁抱母職，但並非意在強化母職是女性均應有的經驗，或認為「母親」是母職實踐過程中不可替代的角色²⁴，而主要是反應出本研究田野對象社群的特性：因為女巫劇團之緣起，乃是北投地區八頭里仁協會推動社區營造工作所啟動，參與的社群主要就是擔任母職的女性，而劇團固定團練時間訂在星期五，也是因應媽媽們擔任母職角色的需要而設定。

在後面的討論我將進一步討論，女性對於自身母職角色的設定以及追求符合社會好母親的標準，也因而成為女性束縛自身的一個規範。

1-2 母職實踐的策略選擇

從個人的觀點，看不同的母職策略選擇，會認為只不過是個人選擇的結果。但社會學原則來看，所有選擇都受到我們參與的社會體系影響(Johnson, 2001: 129)。

在現今資本主義社會，男女之間平均收入仍有明顯差距，致使在任何個別的婚姻家庭中，比較理性的作法都是讓父親去賺錢養家，而非母親。因此，一方面，家庭的經濟條件，往往決定成為不同家庭中女性母職實踐策略選擇的影響因素。

²⁴Nancy Chodorow提出嬰兒的成長不只生理需求還有情感層次的需求，但強調這並不是證明，與親生或社會母親分離或母親沒有提供適當照顧，會造成「缺乏母愛」的問題。真正重要的是照顧的品質，而不是誰在照顧，這從古時候的奶媽角色或是黑奴女性擔任保母可以知道。

Chodorow在《母職再生產》一書一一反駁了「母愛天生」或認為只要是親生母親就自然有能力去照顧她的小孩的說法 (Nancy, 2003: 40)。

另一方面，也因為台灣整體社會意識及國家政策上，尚忽視社會及國家在育兒上的責任，因此我們習於將育兒視為個別家庭私領域的事情，所以「家庭經濟」與「家族支持系統」則成為影響女性母職實踐策略選擇的重要個影響因素。

本文受訪者的情況：芊芊的先生任職公司高階管理職位，可完全負擔家計，婚後與公婆同住，接受婆婆的觀念：認為孩子要自己帶才親；後來獨立門戶後，就自己帶孩子，所以芊芊婚後即擔任全職家庭主婦至今 15 年。秀秀的先生亦擔任高階管理職位，可完全負擔家計，秀秀婚後持續工作，直到懷孕後辭職；公婆居住南部距離遠，自己的媽媽雖住得近，但因為沒有幫其他兄弟帶孫子，公平起見也沒有幫秀秀帶孩子，所以秀秀擔任全職家庭主婦至今 15 年。淑敏的先生是自營工作者，與婆婆相鄰而居，但淑敏的先生考量自己的媽媽年歲已大，因此要淑敏自己帶孩子，擔任全職家庭主婦期間由先生負責家庭收入，後來淑敏參與課後輔導老師培訓，在學校擔任課後輔導老師至今，但家庭主要收入還是依靠丈夫，孩子的教養責任主要還是在淑敏身上。而玉燕婚後延續婚前在車衣廠的工作，先生開計程車，婆婆表明要玉燕自己帶小孩，因此玉燕的第一個孩子交給保母帶，第二個孩子出生後，考量薪資都成了保母費，因此就辭了工作，自己帶孩子，並同時與店家合作以計件方式修改衣服貼補家用，後來又因家庭經濟面臨困境，而轉換從事居家服務業，將孩子交給安親班。

概括來說，本文受訪者家庭結構以核心家庭為主，並呈現「男主外、女主內」的性別分工，家庭結構的構成缺乏親族支持系統提供替代的社會性母職角色²⁵，

²⁵ 當然我們也可以看到現在已是婆婆或阿嬤的這一代女性，有許多人承擔了照顧孫子的責任，使得身為母親的女性，能稍減負擔，但是我們不可忽略，即便生育的母親可以擺脫社會性母職的責任與約束，但卻往往轉移到「母親的母親」或是「父親的母親」或家族中女性長輩的身上，如此根本沒有解構兩性在母職實踐上的性別分工，也沒有改變社會或國家在母職實踐責任上的缺席(潘淑滿，2005)。

因此，母親往往也就成為孩子與家庭的主要照顧者(Chodorow, 2003: 44)，但又因家庭經濟條件不同，而有不同母職選擇策略：有持續擔任全職家庭主婦，未投入勞動市場；有孩子稍長後，再投入就業市場，但收入屬貼補性質；有試圖同時兼顧家庭照顧與經濟收入，背負雙重責任者。

這也讓我們看到如同後結構女性主義所強調的：雖然「成為母親」是大多數女性的共同經驗，可是女性在實踐母職過程中，往往又因為社會位置（如：種族、年齡、職業、階級與居住區域等）不同而採取不同策略(Donchin, 1996；Pascall, 1997；Pateman, 1992)。而在本研究的受訪者中，居住條件相近，年齡相仿，但我們可以看到不同經濟條件對於不同女性母職實踐策略的影響²⁶。

相較於已開發國家，在婦女運動的爭取下，要求國家提供社會資源與福利確保母親與兒童應有的權益，大約 1970 年代中期以後，歐美國家就陸續推出親職津貼相關福利措施，在育嬰事務上有較多政策上的支持，因此對大多數西方女性來說育兒政策隱含的性別意識與相關配套措施，才是左右他們母職實踐策略選擇的主因(張晉芬、林芳玫，2003；潘淑滿，2005)，與台灣因個別家庭的社會位置與條件，影響個別母親的母職實踐選擇的情況有所不同。

²⁶ 額外補充的是，女巫成員中，有三位退休教師，因討論主題之設定，並未納入討論中，但從他們退休教師的身份，可見他們並未因育兒而中斷工作，由此可以看到職業性質（是否有終生雇用保障），也可能影響女性的母職實踐選擇。

第二節 母職處境的矛盾與困境

當“我”變成“我們”，你就得把自己從行動 RV 變成渡假村。好讓想放鬆的旅人們隨時找得到你，在你這裡得到一切滿足與安慰。你從漂泊的孤星一躍成為銀河系的太陽，決定著一個小小星系的秩序，即使在夜裡也不敢熄滅光芒。

～～〈孤獨好還是寂寞好？〉(林景穎，2009)

當問及這些媽媽們對於育兒的正面、負面經驗時，他們均對於女性負責養兒育女抱持肯定的態度。迎接新生命，看著一個小生命從呀呀學語，慢慢會走會跑，展現一個生命對這個世界的學習、好奇與創造力，與孩子的互動中建立的情感交流親密關係，這些的經驗的確帶來許多的美好感受，而親子情感也是人類價值重要的部分。

但在她們的經驗中也透露著母職矛盾的另一面，是在照顧幼兒的那個階段，他們經歷的孤立、無助與失落感，或是因面臨母職挫折，導致強烈的自我否定情緒，或是在擔任母職的過程，所感受到的空虛、失落感。

美國詩人 Adrienne Rich(1986)在《Of women born : Motherhood as experience and institution》一書，探討母職此一可能帶來喜樂的經驗，何以在父權社會變成令人困頓的現實，指出社會形塑的「母職體制」，要求女人擔任母親為孩子負全責，但卻很難掌控相關資源。說明了國家在婦女、兒童照顧與就業等政策，及個別家庭所處的社會位置所能擁有的資源，如何影響了女性日常生活中的母職經驗。

也就是說，無關乎個別女性是否喜歡擔任母親的角色，在家庭結構、社會政

策及環境條件等客觀條件下，女性都面臨了類同的矛盾處境。從受訪者的故事裡，我進一步歸納出在她們的母職處境中，所面臨的幾個不同層面的困境：

2-1、缺乏社會連結 陷入孤立處境

淑敏與秀秀均表示喜歡孩子，照顧孩子的工作上也沒有什麼太大問題，但均因囿限於家庭私領域獨力照顧幼兒的工作，感到孤立無援，沒有人可以替手，情緒上沒有出口。秀秀的先生在孩子剛出生時，稍有幫忙處理照顧事宜，但主要都還是秀秀處理，因為先生要上班，半夜泡牛奶、換尿布也不可能叫他。而淑敏的先生婚後忙於工作、進修，晚上甚至假日也不在家，所以照顧孩子的工作幾乎都是淑敏一手包辦。

古語有言：「嫁雞隨雞、嫁狗隨狗」，說明了婚姻中以丈夫居所為居所的文化。過去台灣在民法親屬篇²⁷也有此規定，而加強了妻子在婚姻關係中的從屬地位，因為她必須遠離那些能夠支援她的家人。在夫妻可以自行決定居住地的社會，主要的問題則是缺乏與家族的支援，這種孤立是現代核心家庭的特質(Johnson, 2001: 126)。造成母職的孤立處境，一方面來自缺乏其他支援系統，使得女性必須獨力承擔，而照顧幼兒的工作需要全天候的投入，在身心方面都是很大的負擔。二方面所居住的環境屬都市型社區，鄰里往來淡薄，又因離開出生地，在居住地沒有親戚沒有朋友，缺乏社會連結。因而也就造就了女性心理上的不平衡狀態以及自我價值危機。

淑敏回想育兒的那段時間「要找個說話的人都沒有」，在家悶了六年，連下樓都很少，一個禮拜去一次菜市場，也是一個人也不認識。秀秀則回想少女時代，會以逛街轉換心情，但是照顧幼兒的那段時間，完全沒有喘息的機會，情緒上沒

²⁷ 一直到 2002 年立法院通過民法親屬篇部分條文修訂後，夫妻同居所居之住所，才改由夫妻雙方協議。

有抒發的管道，只好等先生下班回來跟先生抱怨，還好先生還會聽她講、安慰她，但心中還是升起自我犧牲的感受。

法國女性主義哲學家波娃(Beauvoir, 2002)認為，對女人來說，走入婚姻是一條符合社會期待的路，也是女人與社會融合的途徑，女人在社會中必須透過妻子與母親的角色找到自己的定位。但在婚姻中，男女兩性的關係並不是平等互惠的，婚後，男性仍能保有獨立的個體性，而女人則必須為經營家庭負起生育及料理家務的責任，使女人陷入呆板重複的生活。就如本文受訪者的先生，在婚後都還能有自我發展的機會，也許是進修，也許是升遷，但女性卻位於家務負擔者的角色中，缺乏自我實現的機會。

同時，也值得我們注意的是，人本是社會性存在，與他人的互動與連結是生存需求的一部份，而母職卻使女性陷入孤立缺乏社會連結的狀態，而且我們可以看到，這無關乎個別女性是否喜歡身為母親的這個角色，而是在現代社會的家庭結構與相關社會政策及環境條件，造就了女性在母職中的孤立處境，可見母職對於女性的結構性壓迫，實是不容忽視的事情。

2-2、刻板性別分工 背負雙重壓力

Mark Poster 以批判家庭理論 (critical family theory) 的觀點指出：「家庭內部愛與權威的表現形式是家庭生產方式及其階層處境對家庭內部經驗發生形塑作用的重要表現。換言之，家庭內部成員間互動的方式與經驗，被家庭成員賴以謀生之生產活動的特性所規約著」(夏林清，1992：192)。

從本研究的受訪者對於母職策略的選擇，可以看到家庭經濟條件的影響，決定了女性在母職實踐上的條件，當家庭經濟高度穩定，女性容易進入全職家庭主

婦的位置，但當家庭中男性的工作收入出現狀況，女性會補位擔負賺取家庭收入的責任，但同時還是要背負母職的責任。就玉燕的例子來說，她為解決家中債務問題，轉入家事服務業，因工作時間長，無法照顧孩子，先生開計程車工作時間彈性，所以她也曾希望先生協助親職工作，但她先生卻無法跨越傳統性別分工的框架，在親職工作上與其共同分擔。

玉燕雖要負擔家計，但先生仍將育兒工作視為她的責任，後來孩子叛逆、出狀況，先生也責怪是她沒有把孩子教好，雖然玉燕不服氣，但她心裡同時卻有很深的自責，這自責除了原本未能達到自身原本的期望，也因為兩性關係中的性別刻板分工的無奈，更因為背負著社會上普遍對於母親角色的期待，將親職的責任放在女人身上，因此不管是否負擔家計，仍造成玉燕因為沒有照顧好孩子而有否定自己的情緒。

從上述 Mark Poster 從家庭互動關係中愛與權威的表現，受到家庭生產方式制約之觀點來看，家事服務業的工作型態，使得玉燕無法執行以中產階級為理想模式的母職形象（按時準備三餐、孩子回家隨時有人在、家中整理有條不紊），而同時父權社會傳統的男性形象（權威、疏離）亦制約著玉燕丈夫在行動上的選擇。

而從整個社會資源的角度來看，家庭內部互動關係的形塑，同時也是在國家政策上將親職責任視為個別家庭責任的整體環境中。探討國家在育兒政策上的投入，參考國外的歷史經驗，1941 年美國參戰二次世界大戰後，美國政府呼籲愛國的平民投入工作，遞補從軍的人所留下來的位置，使得女性投入勞動市場達到高峰，佔了勞動力的三分之一，為了讓婦女能投入工作，在國家緊急時期，美國政府仍能迅速地開設數以千計日間托兒所好讓母親能去工作 (Lisle, 2001: 7)。再看台灣近年來政策上的轉向，即使面臨全球經濟危機，經濟成長衰退，因為過低的生育率，嚴重的少子化現象，人口呈現負成長的趨勢，被視為社會與經濟發展的隱憂，因此執政單位陸續釋出鼓勵生育的措施，育嬰假實施、增加勞保生育補助，

並於今年修法通過增加育嬰津貼的制度策²⁸。由此可見，以公共政策支持育兒親職責任，並非國家所不能，乃是因為背後的意識型態與政治目的而有所為、有所不為！

但台灣實施了七年的育嬰留職停薪制度，根據工業總會的統計，在過去 7 年請領的勞工僅有 3%，而申請人中是女性的比例更高佔 96% (孫沛芬，2008)，可見投入職場的女性，仍要背負擔任母職的角色。這都顯示性別分工在社會中的頑固個性，雖然有越來越多的女性參與勞動市場，然而家務分工的性別結構仍呈現不平衡的狀態，尤其是照顧下一代的任務仍被標籤化為女性的工作 (胡幼慧、周雅容，1996)。缺乏社會意識、工作倫理等條件的配合，都使勞工階級的女性必得面對職場與母職的雙重壓力。

即使如歐美國家有較多社會福利與資源在育兒政策或親職補助上，將照顧兒童視為國家社會的責任，如提供針對新生兒提供給付的補助金、補貼女性因生育而影響所得收入的母性津貼、提供父母雙方均可申請的親職給付和育嬰假的薪資報酬以及與所得有關的津貼補助 (Sainsbury, 1996)。但另有學者研究發現，瑞典父母親雖都有申請育嬰假的權力，但仍有 90% 的育嬰假申請者是女性 (Elvin-Nowak、Thomsson, 2001)。由上我們可以看到，女性擔任母職還是跨文化的現象，因此有女性主義者將此家庭性別分工現象稱為「停滯的性別革命」。

從受訪者的故事中，我們看到當母職實踐被劃歸家庭私領域，使得個別女性獨自承擔時陷入困境，而對於勞動階級的家庭來說，女性更要面臨母職與家庭經濟雙重壓力，更使母職實踐上陷入無助的困境。

²⁸ 2002 年通過「兩性工作平等法」(97 年 1 月 16 日改為性別工作平等法)，公佈實施育嬰留職停薪制度，2009 年 5 月 1 日實施「育嬰留職停薪津貼」。不過問題是，根據工業總會的統計，請育嬰假的比例在過去 7 年僅有 3%，而申請的女性更高佔 96%，即使增加了育嬰津貼的政策，相應的社會環境、工作倫理等條件未能配合下，對一般勞工來說，還是無法享受到這樣的福利。

2-3、喪失主體性 出現自我認同危機

在第四章第一節，我以一個團練的場景故事，呈現成員玲玲身為母親感受到的失落感，對於其他成員來說一點也不陌生。後來在深度訪談時，芊芊告訴我在獨立照顧孩子的那段時間，先生假日就跑朋友家打麻將去，她以買名牌服飾、瘦身來安慰自己，但慢慢地她還是發現：「自己的心裡面是空的，那段時間是空的，不知道自己要什麼，可是妳的角色是媽媽……你只能為孩子、顧孩子這樣子而已……」。當孩子上學、先生上班以後，面對空蕩蕩的房子，排山倒海的空虛感將她淹沒在虛無消極中。在那段時間，她常常會想的一個問題是：「我為什麼要活著？覺得我的生活好像沒有意義、沒有價值……」。但這卻是她事前未預知的，她本來還高興著將空出許多時間，可以安排自己的生活。

那時，芊芊才感知到以他人為重心的生活所具有的某種虛無性。在孩子離手後，女性所經歷的自我存在感危機，讓我們看到擔任母職角色的女性，在以照顧他人需求為主的生活型態下，喪失主體性，終至造成自我價值感低落與自我認同危機的問題。

Petter Marris 提出社會關係重建理論，認為失落是一種「連續感中斷的危機」(a crisis of discontinuity)，「個人在先前關係中被滿足的目標和情感依附經歷到了一種嚴重的打擊；自我投入的突然中斷，動搖了個人生活的價值感。(引自夏林清，1990：37-38)」他認為身處這種危機時，一種衝突轉化的歷程也在發生著。

對於女性在家庭不同發展階段所面臨的狀態，張碧如（1995）的研究提出，在孩子年紀尚幼、需要母親照顧玲玲時，許多女性擔負了照顧者的角色，但當孩子進入小學，對母親的依附關係不再是全天候，母親失去生活重心，因此面臨重新尋找生活的重心的需求。其研究發現，子女年齡在國小階段的家庭主婦最積極參與團體，義工年齡組成乃介於 36 歲到 55 歲之間，年紀較大的義工則多是空巢

期的父母。

我的受訪者們也都是在孩子進入幼稚園或小學的階段，開始了她們參與志工的生活。在我的受訪者中，當然不是每個人都如芊芊曾經歷那麼強烈的虛無感，秀秀或淑敏她們都覺得自己是從全職的家庭主婦，隨著孩子上學慢慢參與學校志工，而逐漸轉移了自己的生活重心，因此在情緒的起伏上，是沒有芊芊那麼強烈。

但在許多女性進入志工這股潮流的背後，更值得我們反思的是，是什麼動力將她們讓她們走出家庭？那個由各種傳媒、專欄文章與書籍，以及日常生活文化所共同創造出來的，以追求家庭生活、以丈夫、孩子為依歸的女性形象，在現實中卻帶給女人無助、失落、莫名的虛無感時，我們是否應該要問，塑造婦女，讓女性以追求或甘於以賢妻良母為人生目標的這個意象裡，是否缺少了什麼東西(Friedan, 1995)？

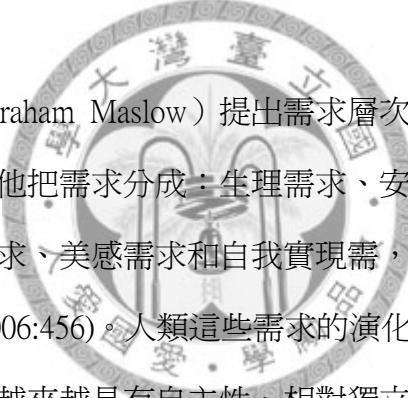
Chodorow(轉引自劉梅君, 1997)指出，「照顧」工作的確會威脅到女性自主性發展，照顧工作的性質使女性重視照顧他人的重要性，卻忽視了個人存在的價值。全職家庭主婦許多決定多是配合家庭需要，較少考慮自我的發展，所以經常會延誤自我概念與自信心的發展(何青蓉, 2002)。

芊芊還曾經在一次參與心理劇的活動時，被主角選上當輔角，在角色扮演中，主角對她說：「妳的眼神很有侵略性」。結果芊芊回家就一直限於自我懷疑的情緒中，「我是不是做了什麼，不然怎麼會讓人家覺得我的眼神有侵略性？」，「我是不是做錯了什麼呢？」。芊芊現在回想起來，看到：「那時對自我是模糊的，所以別人說了什麼我就以為是什麼」。

這樣的狀態反應在母職實踐上，因為母職的角色主要在照顧孩子的成長，因此孩子的表現，就變成了母親證明自己存在價值的投射物，因而芊芊就曾因為孩子的成績不好，而認為「是自己沒做好母親的角色」。

芊芊跟秀秀在思考自己的人生價值時，都曾想過要謀職工作，無巧不成書的是，她們的先生給的回應都是：「妳就把孩子顧好就好啦。」問題是，接受了這個答案，家庭主婦還要面對的另一個問題是，先生上班孩子上學時，那一大段的空白，要怎麼辦？而當她期盼與先生有更多的相處時間，先生卻要忙於事業，而孩子逐漸獨立，將要迎向世界飛去時，她還擁有什么？因而女人還是不得不面對「我是誰？」、「我的存在價值何在？」以及「如何經營自己的生活？」這樣的問題。

我們必須理解到，「在全職家庭主婦的角色中，女性沒有自己個人的生活目標，沒有需要她發揮自己潛能、激發自己成長的生活目的，沒有了這種目的，人就會失去自己是誰的感覺，因為正是此一目的賦予人類生活的意義」(Friedan, 1995: 455)。



心理學家馬斯洛 (Abraham Maslow) 提出需求層次理論，認為人類存在有一些與生俱來的生存需求，他把需求分成：生理需求、安全需求、社交需求、歸屬需求、自尊需求、認知需求、美感需求和自我實現需求，依次由較低層次到較高層次(Kosslyn、Rosenberg, 2006:456)。人類這些需求的演化層級，大致是朝背離依賴物質環境的生理需求，往越來越具有自主性、相對獨立於環境的層次發展。但當低層次的需求如飲食、安全的生活環境被剝奪，高層次的人類需求發展將會受阻，也可能由於存在價值都被導引往較低層次的需求上，從而忽視了較高層次的需求 (Friedan, 1995)。

貝蒂·傅瑞丹指出在鼓勵女性成為賢妻良母的文化中，女性的發展被鼓勵的僅在較低的需求層次，在很多情況下，除了愛與需要的滿足之外，而較高層次的需求，如：自尊、獲取力量取得成功、獲得自主與能力且自信地面對世界，自立與自由的慾望，並沒有被女性認識到。因為家庭主婦這個職業並不要求或不容許讓婦女實現自己完全的能力，當然也就談不上能為朝向自我實現鋪路，在這樣的文化底下，女性被迫僅能在對她敞開的有限管道中，如：對母職的追求、對物質

的佔有，去尋求認同與自重(Friedan, 1995: 456-457)。

為了確立自身的存在感，芊芊曾選擇瘦身、購買名牌衣物，藉此在消費社會中，尋找得以寬慰自己的一種方式。而在經歷毫無喘息的母職生活之後，有一年過年，秀秀也曾以一次大採購作為慰勞自己的禮物，只是當時以「愛自己」的心情買下得衣服，後來卻一次也沒穿上。

學者 young(2006)所提出的論述，深切地說明了這個現象背後的性別意涵：

男人讓女人待在家裡，扮演家的角色。她的身為家，讓他過得舒舒服服，好讓他迎向廣闊的世界，去築造、去創造。然而，對她來說，這樣的安排變成了一種囚禁。他能創造，是因為拿她當繆思；他能歇息，是因為有她在家裡打點他一切所需。而她唯一的慰藉，是試著從身為「在家存有」(being in the home)此一至高他者中取得滿足。她試著從「為他存有」(being-for him)中，獲得自己的主體性。她試著用裝飾包被自己。她用珠寶、化妝、衣服遮蓋自己，企圖製造出一種包被，給自己一個空間(Young, 2006: 226)。

在當今資本主義的消費社會中，特別鼓勵主體藉由商品消費、實現慾望來表達自我。藉著在商品客體中看見自己，以及藉著擁有、佔有商品或享受商業服務，來填補其存在缺口的主體。由此，我們確可理解在母職困境下，女性選擇以商品、身體消費建立自身主體認同，乃是資本主義社會特定的歷史性質在個別人身上的展現，也是其在圍限的母職社會處境下，所能尋求的有限出口。

女性主義先驅者西蒙·波娃在《第二性》一書中，指出「延續和撫育生命的家務勞動往往千篇一律」，「這種工作有一種否定性的基礎」，「幾乎沒有什麼工作

比永遠重複的家事更像薛西佛斯²⁹受的折磨：乾淨的東西會變髒、變髒的東西會被弄乾淨，週而復始、日復一日。家庭主婦在原地踏步中消耗自己：她沒有任何進展，永遠只在維持現狀」(Beauvoir, 2002: 424-425)，波娃認為家務勞動的性質，使得女人體現的存在成為缺乏個體性的主體。

波娃的論述，指出扮演妻子、母親角色的女人，存在完全或大多是在為維繫他人（先生、孩子或家中長輩）生命活動而付出，打掃家屋維持整潔，打造良好住家環境，烹煮三餐、洗衣服，好讓家人衣食安頓，致力於維護日常生活的穩定節奏和家的延續性。形成女性以他人的需求為前提，進行自身的生活規劃，而逐漸喪失了自身的主體性，因此，當被需要的強度減弱時，衍生失落感也就不難理解了。

不過，在晚近學者的討論中，也指出家務勞動、母職不同面相的意義，Young (2006) 認為許多女人選擇獻身於持家育兒，並將其視為意義重大的人類任務，這個出自女性經驗的聲音也不應被忽略。Young 指出女性的家務勞動維護了家的歷史性，讓住在此家中之人，得以透過具體的物質性意義建立個人與集體認同，亦具有塑造世界並賦予意義的重要性。母職不只是清潔打掃餵食而已，也是讓家中成長的孩子，在與母親的互動關係中，感受關愛、力量與溫柔這樣一些情感，由此建立對人世的信任，提昇與外界連結的能力(Rich, 1986)。因此，雖不同於男性得以迎向世界，建立開創性的作為，女性在其母職角色的扮演中，也參與了對於這個世界的塑造。

但當今社會中的女性所面對的困境，是在於這樣的價值被忽略，且家務勞動具有明顯的性別分化，因此不只是把女人等同母親等同母職，也直接地將家務勞

²⁹ 希臘神話中的風神之子，由於蔑視眾神，被眾神之神宙斯（Zeus）懲罰，必須將一塊巨石推動山頂，但石頭到了山頂又會自己滾下來，因此他必須日復一日重複這個工作。引自 Young。

動視為女人的責任，社會中的女人大多數的時間投入了持家勞動，因而看不到或被限制了社會公共參與及自我發展、實現的機會。



第三節 母職實踐之轉化

在上述社會結構、家庭條件下女性所面臨的母職困境，促使個別女性走出家庭，正如 Petter Marris 所言當個人原有的目標和情感依附有所變動，使個人生活的價值產生動搖，身處這種危機的同時，轉化的歷程也正在發生(引自夏林清，1990：37-38)。

在子女稍長後，受訪者都發展出參與志工的行動，也因為在志工的領域中活動，所以當八頭里仁協會舉辦一人一故事劇場培訓計畫時，她們才有機會得到訊息，引發學習動機而投入。

一人一故事劇場演出個人故事的形式，提供了參與者自我敘說的機會；擔任一人一故事劇場的演員，必須演出別人的故事，在傾聽故事、扮演他人的過程中，提供了很好的同理心訓練；而在劇團逐漸成熟後，來自不同地域、對象的演出邀約，讓參與者有機會跳脫自身原有的生活場域，擴大了社會參與層面。基於一人一故事劇場的這些特性，作為女性學習、實踐的場域，提供女性自我成長的機會，帶著這樣的經驗回到生活中，引領女性的改變與轉化。

從受訪者敘說的故事中，歸納出以下幾個方面的轉化經驗：劇場的創造性體驗，引發主動的學習動力；在劇場遊戲中學習，探索開發潛能；敘說、表達與覺察，重整生命意義；故事對話揭露傷痛過往，汲取生命能量；同理傾聽下角色扮演，培養互為主體的故事性思考方式；劇團實踐鬆動舊有母職框架，擴大社會參與。以下分別說明之。

3-1 劇場的創造性體驗，引發主動的學習動力

每個星期五早上，是劇團固定的團練日子，將這個時間留下來給劇團，已是團員高度的共識，除非有特別的事情，成員幾乎很少缺席。我想這並不僅代表劇團成熟運作下所展現的紀律，反而更是成員對於劇團的高度向心力，以及在劇團

中學習與實踐的主動性。探討這樣的動力如何形成，回溯她們過去的學習歷程，我注意到一個很重要的立基點，是成員們在一開始來到劇團的初始動機，即有很高的自主意願，是從一個「主動」的意向出發。

提出這一點，主要是對照到他們所參與的其他志工活動。團員們在加入劇團以前，就已經在上述母職困境下所形成的動力，開始參與許多的志工活動，例如淑敏應孩子的老師邀請而開始到學校擔任志工，協助教具製作及晨間輔導，後來還擔任童子軍志工、家長會代表等等，而秀秀也是孩子上學後，就開始到學校擔任志工，淑敏與秀秀都說到，到學校擔任志工，就像是「陪著孩子一起成長」，也就是說，即使是走出了家庭，參與志工的動機也還是在母職的角色下的思考。

芊芊則是看到北投八頭里仁協會在社區推動社區營造工作，帶動了許多志工的投入，而興起「自己閒閒的，沒去參與好像說不過去」的想法，這樣的動機背後，主要是為了要填補孩子上學、先生上班時的空缺。而玉燕原本封閉、害怕與人接觸的個性，是基於尋求資源解決孩子教育問題的動機，使她開始脫離原本封閉的狀態，可說最初促使玉燕走出家庭的動力，是為了解決孩子教育問題，並進而帶動她自我學習動力。

四位受訪者，都曾參與八頭里仁協會的情緒教育志工。當然也不是說他們在這些活動中完全是被動的接受，而無自己的喜好，像秀秀在大學經過與兄長力爭後讀了社工系，不過「當了媽媽後，專業知識都沒有了」，所以在一開始參與 EQ 志工培訓時，好像重回以前喜歡的領域，她也是覺得很喜歡。

大致上，對於原本處於孤立家庭私領域的媽媽來說，孩子上學後，學校是最容易產生連結的地方，在他們其他生活領域尚未開展的情況下，參與學校志工順理成章很容易成為他們跨出家庭後進入的公共參與場域；八頭里仁協會推動鄉土文化教育，或情緒教育（EQ），都是與學校系統結合，因此尋協會這個脈絡而來

參與的社區媽媽，活動場域也是進入學校。

淑敏和秀秀均表示到學校擔任志工是：「陪孩子一起成長」，而玉燕最初的動機也是為了孩子的教育問題，芊芊一開始則可說是為了填補孩子上學、先生上班後時間的空白。在她們描述的動機中，這其實都是一種母職的延續，或也是一種順應而生的發展。

但談到參與最初的劇團培訓課程的動機，他們則展現了不同的動力，帶著主動性並看到自己的興趣，展現了從自我需要出發的學習動機。

芊芊說：「我只要看到戲劇這兩個字，我就很有興趣，我不知道他要教什麼，可是我就會有興趣，我覺得在我的骨子裡有一個很愛現的點（笑），在舞台上就是快樂。我在高中就是話劇社的，對於戲劇就還蠻喜歡的（IV 芊芊秀秀 970422:29）」

秀秀跟淑敏第一期培訓課沒有上，在看到第一期學員在志工大會的呈現，都深深被吸引。秀秀在第一次看到一人一故事劇場演出，深深被觸動，除了希望有機會開發肢體表達能力，也希望增加訓練改變害羞的個性。而在農村長大的淑敏，從小個性內向木訥，羨慕別人總是落落大方，因此她一直很想突破自己害羞的性格，雖然面對即興演出的壓力，也有很大的掙扎，心裡一邊有個聲音說：「那麼辛苦幹嘛要去？」但又會有另一個聲音說「不行，一定要去，一定要訓練出來」就是在這樣的內在對話下，淑敏還是堅持了下來。

玉燕回想自己小時候很喜歡看歌仔戲，跟著阿嬤去看歌仔戲，看到演得很逼真的時候就跟著哭，回去偶爾也會偷偷自己演，她感覺戲劇讓她著迷。協會之前找鞋子劇團來上戲劇表演課，玉燕去上了一堂便打退堂鼓，因為那堂課好像是要進行編劇發想，分組探討，玉燕感覺壓力很大，「覺得自己不行，不適合在那樣的，好像要學很多才可以去玩戲劇」，所以就打了退堂鼓。

後來協會轉為推動一人一故事劇場，宣傳上不是直接以戲劇的名字開課，而

是類似工作坊的名義，玉燕便又再度嘗試，這一次的經驗完全不同，在遊戲中學習所感受到的快樂，帶給玉燕很大的學習動力：

真的玩得很好玩，好像玩了一年多，覺得好像在天堂一樣。因為小仔老師³⁰營造的是一個天堂，每個人都可以在裡面當小天使，玩得很開心，不用想很多事情，我覺得那段期間，真的是人間的天堂，沒有騙你。那段時間，有那堂課，就想去上，不想請假（IV玉燕 970701：16）。

但是，當劇團開始要對外演出，玉燕感覺面臨很大的挑戰，因為過往的成長經歷造成了她封閉孤立的生活型態，並形成自信心低落，缺乏與人合作的經驗，因而在人際溝通上經歷很多的挫折，常覺得自己講錯話、聽錯話，使得她在劇團要對外演出時，很害怕自己會搞壞整齣戲的演出。在團練中錯了沒關係，但是正式的對外演出，如果搞砸了，可就無法原諒自己了，但是，玉燕卻也在這樣的擔憂中，展現了自我突破的努力，為了學 PT，試著改變原本因人際溝通受挫的自我退縮狀態，努力地學習自我表達，努力地把話說清楚。

我每一次挫折回來，我回來就會思考應該怎麼去改善，但 PT 實在是太多元了，要想很久，才會有一點感覺，又有工作，學校又要投入，給自己的時間太少了，好像演出已經不是在享受當下，所以很辛苦。可是我很清楚，想要一個東西，你可以透過思考，去運用一些方法，去想辦法。可是我會想到說，為什麼別人那麼容易，就那麼即興可以玩這個玩那個，就會想到自己的不行，我好像會聽到一些聲音：「不行你就離開，你為什麼要賴著不走」那個聲音會一直讓我沒有自我價值感。可是很奇怪，我會有兩個聲音，有時候我就會不服輸，想說我應該可以試試看，精神來的時候，就一直在動腦筋一直在動腦筋，然後精神不好的時候，就想

³⁰ 即高仔貞老師，成員們通常暱稱「小仔老師」。

放下。所以雖然很痛，但是收穫也很多，這是相對的，在想的過程，其實已經想的比別人多，在想的過程裡頭，又多加了好多生命力在裡頭(IV 玉燕 970701：119)。

在談及參與一人一故事劇場培訓的動機，他們談到以前高中時候的興趣，談到希望突破自己個性害羞的限制，談到小時候對於歌仔戲著迷，自己偷偷扮演的心情，談到從原本害怕與社群接觸，轉而在劇場中得以拋卻多年來的害怕與障礙，忘我地投入，激發自己的創造力，從中看到自己的興趣所在，並在以一人一故事為服務方式的過程感受到實踐的意義。這與他們從親子教育的需求出發或是慣常以家人的需求為需求的狀態不同，我這才看到了敘說者們放下了媽媽的身段與角色，展現了他們自己的喜好、需求與慾望。

一人一故事劇場即興演出的方式，故事從觀眾而來每次都不同，要當演員任誰來說都是一種挑戰，但即使是在面臨挑戰、困難時，也都看到成員努力自我突破的信念，這正是人面臨困境猶能奮力求變一個基本的樣態，更是生命力的展現，因此在看她們的學習動機及在實踐歷程中遇到困難時所展現的努力時，便感到特別有意義。

心理學家奧托·藍克(otto Rank)說：「一個有創造力的人，一定是自主充足的人」擁有自我力量才能勇於在生命中探索追求。就如幼兒的自由意志在塗鴉中得到抒發，這種尋求獨立及自我教育的內在動力是自主學習的美好開端。孩子在塗鴉遊戲實驗經歷，其實就是一個自我形成的過程和自我確立的學習，自信、創造、獨立性格的養成就從這裡開始，而劇場也給了參與者這樣的創造性學習空間(林千鈴，2003：34-35)。

3-2 在劇場遊戲中學習，探索開發潛能

“Man plays only when he is in the full sense of the word a man, and he is only wholly man when he is playing.”（只有完整的人能遊戲，且只有在遊戲中人是完整的。）

~《On the aesthetic education of man》(Schiller, 1965)

一人一故事劇場打破一般人與表演藝術的距離，讓原本只是台下觀眾的一般社區民眾，也能成為舞台上的演員，其中一個很重要的工作方法，就是透過劇場遊戲。劇團團練或是演出前的準備，都會經由暖身遊戲開場，經由暖身遊戲的展開，帶動團體動力的形成，並幫助成員進入團練或演出的情境中。

戲劇遊戲作為暖身活動，營造團體內輕鬆及互相鼓勵的氣氛，是一個有效而自然的方法，是打破團體陌生與冷漠氣氛的最好觸媒，使成員能放鬆情緒進入團體中，打開心防去經驗、與他人互動，展現自己的生命，以此協助成員探索自我，並有利於成員間信任關係的建立，而促成團體的組成(Dayton, 1990)。

回憶女巫劇團成立前的培訓課程，玉燕感受到是在遊戲中學習，從中看到自己的好，在團體彼此接納、鼓勵的氣氛中，自在地探索各種可能性，並且在劇團的互動中，學習讚美別人也接受別人的讚美，因此每次上課都像充電一樣，很快樂。秀秀覺得在遊戲中的學習沒有任何壓力，雖然自己不是很放鬆的人可是只要是參加劇團的團練就可以很放鬆，可以像小孩一樣，這是在其他場合不會有的心情。

從團員們反應的學習經驗來看，在老師的引導下，劇場遊戲相當有力地幫助了成員打破了慣性的束縛，突破了原本的侷限。玉燕童年成為養女的經歷，讓她的生命基調，染上孤獨而靜默的色彩，成長環境學習資源的匱乏，人群生活互動的挫敗，一再地加深她對於自我評價的低落，出社會後也少有人際交往互動，因

此生活型態封閉，所曾有的工作經歷：車衣服、家事服務業等，也侷限了玉燕去發掘自身潛力的機會。但聽到戲劇的學習機會，卻引發她積極主動尋求的動力，而在民眾戲劇工作方法的系統下，逐漸鬆開多年築起的自我保護的牆，開放自己進入團體中，並在一個互相支持讚美的正向環境中，嘗試自我探索。

秀秀在家中是媽媽的角色，要規範孩子自己也要上緊發條，在教會擔任領導者，行為舉止要有一定尺度，在學校擔任家長代表，人際交往互動的禮節更是不能少，生活場域的各種角色扮演，秀秀一向中規中矩，但在劇場中，她得以放鬆，放下各種角色的規範，體驗孩子般地快樂。因為就如芊芊說的：

是遊戲你就不會太緊張，因為是遊戲嘛，玩，你就可以放鬆，你可以放鬆以後呢，你原本築的一道防衛的牆，也就卸下了，這些都沒了以後，其實你就出來了，所以遊戲很重要 (IV 芊芊秀秀 970422：210)。

因為戲場遊戲不強調表演，而是經由身體互動與肢體表達的開發，去發現肢體表達的可能性，探索人際關係與生命經驗，協助成員自我覺察，遊戲後的討論，也是整個活動的一環，有助成員更進一步反思、統整自己的感知，更有助透過遊戲探觸內在真實自我，並在過程中開發、嘗試自己陌生的內在領域。

美國著名教育哲學家杜威 (John Dewey) 認為「藝術起源於遊戲」。遊戲的價值，強調的是活動的過程及活動本身，而非注重爭勝、分優劣的遊戲結果。在遊戲中不受限於預定的目的，全神貫注、自得其樂地享受遊戲過程，不僅能激發創造，也能提升想像、欣賞和學習的能力。杜威即說：

心智針對一個主題，在自由的遊戲中，表現出理智的好奇心和靈活性，而沒有獨斷和偏見。這種自由的遊戲，並不是去鼓勵把某一個問題作玩要取樂的手段，而是超越成見和習慣的目的，其興趣在於剖析問題的各個方面，使其意義充分展現出來 (Dewey, 1992：386-387)。

孩子在遊戲中的想像力運用，沒有成見及習慣的束縛，即使在成人眼中只是毫無意義和用途的幾樣東西，兒童彈指之間也能玩得津津有味，孩童跨越了客觀物體的有限性，用想像力創造了無限，這種不受實物拘限的遊戲能力是創造的泉源(林逢祺，1998)，所以美學家朱光潛認為藝術家的創作可謂：「大人者，不失其赤子之心」(朱光潛，1987)。

在劇場中透過遊戲，讓參與者放下多年成長過程，約束在身體上的禮教規範，累積在心裡的銅牆鐵壁，擺脫家務勞動的公式化，跳脫工作勞動的機械化，超越所受教育的刻板化，有如回歸童年，激發自發的想像力與創造力，體現創造性自我，這大大有助於參與者的正向自我肯定與成長。透過劇場遊戲的開發與自我探索，再進入肢體表達與角色扮演，就容易多了。



3-3 敘說、表達與覺察 重整生命意義

並不存在一種先於表現的自我。我們是在與他人的交流中，逐漸學會表達意義的。我們學會了表達的方式，這些表達方式既塑造了我們的「自我」，也使我們能夠「表現」。～～《藝術即經驗》(dewey, 2005)

一人一故事劇場形式運作一個非常重要的要素，就是故事。在演出中，演員會在開場時，以自己的故事進行自我介紹，演出過程由現場觀眾分享的故事，成為當次演出的內容；而在劇團平日的團練時，故事就由成員分享而來。

芊芊回想初期接觸一人一故事劇場的課程時，對她來說連說自己的故事都是困難的，因為覺得根本沒有什麼好講的，對生活似乎無感無思，現在回頭看，知道那時候的自己完全不懂自我覺察，對生活也沒有什麼想法。

不只會覺得說故事難，芊芊在過去身處孤立家庭私領域的生活，曾經有

段時間因孩子離手後的失落，讓她變得很消極，那時她連走出家門去參加活動的動力都沒有，一段時間下來，因為一天說不上幾句話，甚至變得有語言障礙，當時在與家人對話時，她會有腦子裡想的竟然表達不出來的情況。

相較於在我進行研究期間，參與觀察他們劇團團練，好幾次總看到芊芊迫不及待地說：「我要講故事」、「我想講故事」；說故事時的她，不疾不徐，描述生動；在團練後，還聽她忍不住慨然說著：「我覺得講故事好重要喔！」像是感到一吐胸中塊壘的舒暢，而忍不住有感而發。這與芊芊描述自己初期接觸一人一故事劇場培訓課時的她，真讓我有判若兩人之感。是多年投入一人一故事劇場的經驗，使得芊芊從原本對生活無所感，到現在是「連看山上的雲慢慢在走，都有好多感覺」。

所以在劇團的學習歷程中，說故事、說感覺對成員來說，是得以自我覺察一個很重要的過程，在生活侷限個別家庭領域時，許多媽媽都經歷了沒有談話對象的孤立，也因而缺乏自我表達的機會，也缺乏自我覺察。

不同於他們過去參加的志工活動，主要是事務性，或是 EQ 志工的培訓是以授課學習的方式；在一人一故事劇場，參與者可以說並被鼓勵說，說自己的感覺、說自己的故事，帶給成員不一樣的學習。

能有一個放心說自己感覺、故事的場域，為成員提供一個很重要的情緒出口，從不會說故事，到越來越懂得體驗生活。秀秀說：「在 PT 會覺得是一種抒發，講話是一種抒發，就像講故事有療癒作用 (IV 秀秀 970617:13)」淑敏說：「當你心裡有事的時候，能夠講故事很好，當我心裡有事，我就會很想要講，人一定要有個出口，這個團體是一個很好的情緒出口，當你有事情的時候，在團體中說出來，心裡會解開很多的疑惑 (IV 淑敏 980101:57)」。

我們的家庭生活與社會生活中，存在著抑制人們情感表達及思想發展的某些

特定的習慣性模式（如不談死亡、對性的態度、壓抑憤怒情緒的表達等），因為文化中的禮教規訓束縛，或違反了文化上所鼓勵的情緒表達方式，或因不對等的權力位置，都可能使我們產生另一個聲音，抑制去表達我們真實的情緒（夏林清，1991；楊儒賓、何乏筆主編，2004）。而除了這些特定的壓抑模式之外，從本文前一章母親們的故事也可以看到，孤立的母職處境，甚至就使得女性無對象可說、無處可說，終至無話可說。

誠如賴誠斌(2005：78)所言，「無法或不作自我理解和敘述，反而是人在社會制度壓迫和制式教育下自我異化成功的結果」，自我敘說使人能抵抗扭曲的社會化重返更自在的存在樣貌，透過敘說中親近自身生命經驗的能力，無關學歷、制式智能的高低，它是人反身看見自己存在狀態的能力，是一種人體現自身存在感的能力，在一人一故事劇場中，並將此轉化為具藝術性的美感經驗。

原本我們所經歷的日常生活，在我們感知中，往往只是零碎、繁雜、未經劃分、連續不斷卻又片斷不成章的現象，只存在於我們的記憶之中，但當我們經由說故事，我們便會對記憶進行裁剪、選擇、編排，建立對象、事件和情節，將原本零碎無意義的記憶碎片，組織成自我生命故事。能夠進入自我敘說的存有世界，是一種人應有的舒適生存姿態和存在樣貌，但是需要製造足夠的條件讓人能體現此應有的存在樣貌，人們透過說故事思考解讀自己的生命故事時，是將自己過往的生命經歷當作詮釋的對象，而在敘說中建構自我文本，正是理解自己存在於世的獨特之處，對個人心理健康而言，具有深遠的意涵(賴誠斌，2005：77-78)。

一人一故事劇場創造了支持自我敘說的場域，並在演員同理的詮釋下化為戲劇被呈現，這個「自我敘說」成為主體探索自身生活世界的一個友善取徑。

看到自己的故事是被人家用肢體展現出來的時候，會覺得自己是有價值的。譬如我去看一一擬爾的演出時，我當 teller 有那種感覺，所以我可

以很清楚知道，我在台上演出別人的故事，演對了，對她應該是同樣的效果，這是我認同的，所以我覺得這樣一個表演形式我很喜歡（IV 玉燕 970701：296）。

有人說也要有人聽，這是敘說被實現必須有的具體條件，而當故事在劇場中被敘說，便使故事敘說的實在性被滿足。一人一故事劇場打開鼓勵自我敘說的場域，除了有敘說者說自己故事，還有演員創造性戲劇的呈現，為敘說者、觀眾提供具美感性的經驗詮釋，並在劇場此公共空間人們參與下，見證故事的意義，使得故事在這個空間實現了更豐富的意涵。

PT 的好處就是你很容易去察覺，你看到別人的故事，很容易去對照自己的故事，你就會看到生命相同的地方跟他的差異，還會去想很多背後的原因，所以就讓你的生命很有意義（IV 玉燕 970701：79）。

在這樣的空間中，會引發人們去思考自己的故事，同時，在劇場中有更多機會可以聽到別人的故事，也在別人的故事中得到學習，並在敘說自己的故事及聽別人故事中，對生命有更多體會。

劇團成員經由故事認識彼此，並經由故事分享了彼此的生命經驗。在他人的故事中，得以與不同的生命經驗互相參看對照，讓參與者有機會看到不同的生活脈絡與生命展現；也可能透過彼此故事的交流，帶出彼此的關連，看到故事背後共同的文化結構，更能激發彼此的動能，引領個人發展與轉化(洪櫻純，2005)。

3-4 故事對話揭露傷痛過往 汲取生命能量

往日時光透過回憶獲得此刻的新意義。意思說，我們任何時刻的感覺都

被過去的經歷所滲透，我們的眼睛一直沾滿過去的經歷，但是，經歷的返迴並不是原樣搬回來，而是以我們現在的情況重新被看到。

～～《生命史學》（余德慧，2003）。

女巫在成團後，演出主要服務對象是國小高年級學童，在這兩年開始進入國中服務。為了能使演出與服務對象貼近，在主題的規劃上會考慮如何能與國小、國中學生發生關聯，演出時為了帶動觀眾對於一人一故事劇場的認同，演員通常會透過自我生命故事現身，進行自我介紹，在演出前的團練，引發成員回頭去看自己童年或求學歷程的故事。

但不是所有的過去都是快樂的，也不是所有生命的經歷都是愉悅的。從小被抱去當養女，但卻又被丟給養母的媽媽帶的，後來回到養父家，卻要面對養父情緒暴烈的打罵，對玉燕來說，童年帶著沈重而灰暗的色彩，但回頭去看過去的經歷，讓玉燕重新去思考自己的生命腳本。

在一人一故事劇場中，玉燕揭開記憶回去探討童年的經驗，以前只覺得自己跟別人不一樣，但在劇團理財開始去探討，然後才知道要去接納過去的情緒，讓情緒抒發掉，去撫平心中害怕、孤獨的感覺，在這種接納的方式下，為自己帶來療癒。

在一次劇團以節日為主題的演出中，玉燕自我介紹時說道「我現在看待母親節，就是我要告訴自己，我可以好好活著」，在演出中有一個單親的小朋友講故事，說到覺得自己又沒有做錯什麼事，不懂媽媽為什麼要離開他的感受。玉燕在孩子的故事中，被觸動，映照出自己的心情，知道心理還是在乎，這部分的情緒並沒有真的處理好。

回頭看自己的童年經歷，並在演出中與他人的故事對話，讓玉燕重新去面對自己的生命，並在過去的生命故事中看到現在某些困境的源頭：發覺童年成為養

女，輾轉在幾個不同的家住過，卻都沒有歸屬感，是造成自己害怕跟人群相處的根本原因，如果沒有接觸一人一故事劇場，並有機會探索得這麼深入。

在理解了自己害怕與人群相處這樣的心理狀態的根源，並發覺這樣的心理狀態貫穿著她整個生命不同層面，在各層面形成了不同的變奏：害怕被否定、壓抑自我表達、自我價值感低落等。釐清了某些根源，讓玉燕得以慢慢嘗試不再被潛意識的情緒所控制，在這過程，她經歷了艱辛的自我對話，一方面她想：

其實應該處理那些害怕情緒或是我為什麼會害怕人群，或是我為什麼會害怕演出啊，都釐清了，接下來好像沒什麼好怕的（IV 玉燕 970701：104）。

但是另一方面，在心底升起的一種抵抗情緒是：

我自己面臨的問題是，我從小生命已經躲那麼久了，我要問我自己的是，我準備好了沒有，我準備過團體生活了沒有，我準備在大家面前，很自由地表達我生命的訊息了沒有？（IV 玉燕 970701：152）

過去生命歷程中的傷痛與缺憾，經過人世的流轉，也許我們選擇遺忘、忽略，但過去的歷史，浸潤在我們心中，也許我們並不察覺，其實卻隱約地影響著我們現在的生活。玉燕成為養女的經歷、缺乏關愛、被拋棄的感受，養成成年後她與家人、社群互動時的內在心理動力，使得她在夫家被婆婆否定時選擇沈默，不懂得表達自己的需求，也不會表達自己的情緒，並將養母的缺席投射為自己要去完成的角色，但母職經驗的挫敗感，使她陷入低潮的漩渦中。

在低潮的漩渦中，玉燕選擇了劇場作為她的人生實驗場，在此中她去感知自身的矛盾、內在的阻礙，也透過劇場學習自我覺察、學習表達，在劇場的真實互動中實踐不同的人際互動關係，也從敘說中去回顧自己生命歷程，找到新的生命

定位，再慢慢轉化到日常生活的場域，成為面對生活場域、社會生活的能量與內在資源。

你聽得懂別人，也聽得懂自己，然後聽得懂之後，你才有辦法接納，那個接納其實對自己、對周遭的人都是一種釋放，都是達到快樂的一些很重要的元素（IV 玉燕 980101：39）。

翁開誠(2002：39-40)指出人的一生在追求更理想的存在狀態的過程，必然經歷人格各各面相的反覆矛盾歷程，因此經歷挫折與衝突、痛苦與焦慮，乃是常態而非病態，充分感受與體驗這些痛苦，反而常能脫胎換骨絕處逢生。

在訪問玉燕的過程中，我總也難以避免地隨著她糾結的情緒，而心情起伏著，但是我同時也看到，她在敘說自我故事的歷程中，重新認識自己的生命，並奮力地要去掙脫過去的枷鎖與限制，我僅以書寫記錄她為破繭而出的努力，也是見證她生命基石在掙扎的摩擦以及苦痛的沖刷下，磨瀝出的自有生命光華。

除了在演出中，以自己的故事和觀眾的故事進行了對話，團練時的互動也是成員經歷中很重要的部分。團練時限定參與、具安全感的環境，使得成員更願意去吐露自己的深層經驗，成員在扮演他人的故事時，也會更願意開放自己去體驗、去探索故事的意義。因而劇團團練時，成員們很容易會開放自己的經驗，與其他成員分享的故事進行對話，芊芊就是在這樣的過程中，碰觸了壓抑在內心多年的童年記憶，也才意識到自己一直未曾察覺、未曾揭露的情緒。

最初是一次團練時，芊芊想以自己的故事去安慰另一位團員，就因為這樣起了頭，芊芊開啟塵封多年不去回顧的童年往事，那段父親外遇離家，母親承受著大家庭的責難，年幼時她就與母親默默承受著這些。以前從來不會跟別人提過，而過往的記憶，像是刻意迴避地深鎖在心中不知名的角落，但因為在劇團彼此互相信任的安全敘說環境中，芊芊打開了童年的記憶，經歷了自我修復、療癒的過

程。

過去，芊芊對自己的原生家庭情況感到自卑，經歷過往記憶的敘說，重新去面對過去傷痛的記憶，讓芊芊與父親多年決裂的關係，能有修復的機會。因為在劇團中開啓這段生命歷程的敘說，再加上後來芊芊到空大選修「家族治療」的課程，把自己與父親的關係進一步進行回顧與整理，她從過去的生命經驗中，汲取了正面的意義，轉而有能量去面對現在的關係，並重新與父親建立了不一樣的互動方式。在女巫劇團一次針對銀髮長者的演出中，芊芊邀請父親與母親一起來看演出。在這次一人一故事劇場的演出中，原本決裂的一家人，有機會在劇場這個空間，訴說了自己的生命經驗，也在這空間中彼此聽見。

一人一故事劇場，上演著人生的真實故事，經歷其中的每個人，在故事中學習，在互動中成長，也在行動中經歷著生命的變化。



3-5 同理傾聽下角色扮演，培養互為主體的故事性思考方式

我們所說的故事，和我們所聽過的故事，會決定我們是什麼樣的人。

～《孩子說的故事》Susan Engel

劇場中的說故事者(teller)經過記憶的回溯，將過往經驗組織出情節、形構出意義，透過故事所展現與開啓在他人面前的，並非意見或評論，而是「觀點」，也就是透過故事，表現的是敘說者「捕捉或敘述事件與現象的立足點與角度」(胡紹嘉，2005：33)。而為了要扮演他人，一人一故事劇場中的演員，就必須移動自我原有的觀點，轉換到說故事者的立足點與角度上。要做到觀點的位移，必須啓動同理心，而與同理心有著密切關係的，是與他人在互為主體性關係下的故事性思

考方式(翁開誠，1997)。

Bruner(1986)提出在理解或創作故事時所用到的思考歷程，是一種故事性思考，這樣的思考方式會主觀地選取細節，並將這些細節結合成一個彼此有統整的主題，使其彼此協調且有意義。翁開誠(1997)更進一步指出，故事性思考是「互為主體性」的思考方式，懂得尊重他人自主性及其主體價值、情感、認知、動機與行動，要能做到此，不僅是在價值信念上，相信人有其主體性，並且必須自己也具有成熟的主體性人格，自身亦朝向一個主體在發展，如此才能真正做到互為主體性的對待。

所謂成熟的主體性人格，翁開誠(1997)借用Maslow(1982)動機理論來說明：當一個人主要動機處於欠缺性動機狀態，為了維持生存與健康，人就必須向外界索求所欠缺的東西以填補他/她自己的匱乏，而這種匱乏，通常反映出他/她生理需求、安全需求、愛與歸屬需求以及自尊的需求，當人處於這種匱乏狀態，與外界的關係就容易處於自我中心、將外在「工具化」的狀態中，由此去選擇他對外界的認知，甚至為了自己欠缺性的需求而扭曲外界的訊息。而在這樣的狀態下，則很難尊重別人是具有主體性的獨立存在而能尊重之、欣賞之，如此即使有他人具主體性價值的觀念，在行動上也很難實踐出對她/他生命的尊重、體認與欣賞。而人唯有充分接納並滿足自己的欠缺性動機，才可能邁向成長性動機。當一個人達到成長性動機狀態時，便得以擺脫自我中心，並以外界本來的樣子去認識，也才能將他/她人視為具主體性的存在而去對待、去交往、去欣賞、去愛。翁開誠(1997)強調：

當一個人不但價值信念上相信生命的主體性，同時自己的人格狀態也超越了欠缺性動機而達到成長性動機狀態時，面對外界零碎、曖昧、複雜、難懂、甚至令人嫌惡的經驗時，才能不但在觀念上，而且行動上，整個

人地去欣賞體悟出對方生命中隱藏不明的美好與意義。而這種成長性動機狀態的人，也就是不但在價值上相信生命的主體性，而且自己的生命已經正在不斷地追求主體性當中，也同時以主體性去看待別人並與之交往，而這種狀態下的認識與思考，我稱之為”互為主體性的故事性思考”（翁開誠，1997：266）。

回到對於一人一故事劇場中演員的探討，演員從傾聽他人故事，到扮演他人，從準備狀態進入主動的詮釋狀態，此時演員並非、也不可能完全空白如白紙一般任由他人書寫，也並非純粹的認知性歷程，而是從其主體性已有的經驗，結合了認知與情感，涉入了個人的背景、個性、情感與體驗，由此去開展他的理解、詮釋。同時，演員必須基於對他人故事同理性的理解，進行主動詮釋後以戲劇呈現。因此我們可以說，在說故事者與演員之間是一個互為主體的過程。

而這種深層同理的詮釋，往往可以讓說故事者感受到被理解的釋放感，並因而感受到心情的療癒作用，而同理的效應也將回饋到自身：

最棒的一點是同理，同理的力量，當我可以瞭解別人的心情，那個同理的力量很大，聽得懂別人的故事，對別人是很大的意義，別人所反應出來的，讓我覺得自己有價值感，我自己也很震撼（IV 玉燕 971212：33）。

玉燕看到了以演出服務故事的力量，也在這樣的服務中肯定了自己的價值，同時他將這樣的互動方式帶到日常生活場域，真誠同理的傾聽，讓她與工作場合遇到的一位長者成了好朋友，更讓她感覺到：「在劇團學到的，就是知道自己也可以幫助別人」，因而提升了自我價值感。

演出除了說故事者被扮演，還有故事中的他者也會被扮演呈現，因而演出即成為多重觀點的呈現，使說故事者接收到他所說出的故事不同的觀看角度，而引

發與自己既有的認知結構或觀點不同的調適動力³¹，因而促成認知結構上的成長並引發新的意義。而這樣的調適動力也可能會發生在演員身上。

女巫劇團最初結合EQ課程³²到國小演出，之後並延續了這樣的發展方向持續跟學校合作，並拓展到國中，所以她們經驗了很多場針對國小、國中學生的演出，這些經驗觸發他們回頭反思與自己孩子的相處方式。芊芊原本不懂得要站在孩子的立場看事情，對孩子的表現偏重在學業成績，學習EQ課程理論的知識，她先是反省到自己對於孩子的評價不適當地誇大，並在一人一故事劇場中，學習去傾聽，學習在站孩子的立場去想，並開始懂得照顧孩子不只是顧課業，而是會注意孩子各方面的行為舉止，也覺得去照顧孩子的心是更重要。這也代表了芊芊領會著孩子自己的主體性，並也在朝向自身主體性發展的過程中，而不再是依靠孩子的表現來代表自己為母的成就。

甚至回頭去看結婚初期與先生的爭執，芊芊現在反而會將思考方向，放在對於自己生活的規劃上，並且認為：「人要有自己生活目標，而非依附在別人身上」。覺察到自己以前「對自我模糊，別人說了什麼就是什麼」，「以前跟先生吵架、冷戰，但不知道自己要什麼」，看不到自己存在價值，總是需要別人的肯定，企求從親密關係中得到滿足；而現在，對於愛的需求仍然強烈，但是她慢慢越來越瞭解自己，對自己有自信，也更懂得如何去規劃自己的生活。

因此對於一人一故事劇場的參與者來說，除了說自己的故事，角色扮演是另一個很重要的經驗，一人一故事劇場的互動場域促使人們去體現此種互為主體性

³¹ 根據Piaget 和Kohlberg的傳統，認為認知的成長，可藉由外界與既有認知結構不同的刺激，而產生認知上的不平衡，由此產生認知上的調適動力，因而促成認知結構上的成長(翁開誠，1997)。

³² 女巫劇團初期的演出對象，是設定在上過EQ課程的班級，後來才慢慢與EQ課程脫勾，而直接與學校輔導室合作，來選擇演出的班級。

的實踐，並在實踐過程中，轉化自我朝向主體性人格的發展，並能運用在日常生活場域中。

3-6 劇團實踐鬆動舊有母職框架，擴大社會參與

除了在思考上能移動自己的觀點視框，培養多元觀點，在親子互動關係上，更加圓融、有彈性，在自己母職角色的實踐上，也帶動成員新的突破。秀秀婚後從來不會獨自出過遠門，十幾年來從未在沒有先生陪同的情況下在外過夜，劇團以往超過北投地區的演出，秀秀都沒有參與，但去過偏遠地區國小演出的成員，回來後分享感動的經驗，引發秀秀也想一探究竟的心情。2008年劇團再到南投仁愛鄉地區兩個國小演出，就成了秀秀婚後第一次沒有家人陪同，而是與劇團眾姊妹一起，在外過夜的一次旅程。

而現在，秀秀還在晚上為自己安排了學習課程，這也是以前從未有的，因為晚上孩子放學、先生下班，才正是秀秀擔任母親角色上工的時間哩：煮飯、叮嚀孩子的功課、提醒家人的作息、管理家務，晚上怎麼走得了身呢！秀秀說：「這是一個慢慢轉變的過程」，孩子慢慢大了，秀秀培養她們學習自己獨立，也給自己一些空間去追求自己想要的。

秀秀覺得在劇團的實踐經驗中，學習放下身段、去感受、體會別人的生命經驗，面對不同的對象、社群，因而擴大了自己的生活體驗，也擴展自己對事情的包容力。在這過程，回頭去檢視自己在扮演母親角色，發覺原生家庭的規訓，形塑了自身價值觀，因此有著既定的想法去認定怎樣是好媽媽，也在內心自我要求地實踐著。但在劇團的行動過程，除了覺察鞭策自己成為一個盡責的好媽媽，背後其實有著在意別人眼光的擔心，也因透過故事看到

了不同的母親樣貌，漸漸對自己的母職實踐有了不同的體會，以前硬梆梆的母職框架，開始鬆動，去分辨「在什麼時候你可以這樣做，在什麼時候可以不要這麼做，可以去鬆動我們從原生家庭而來的一些規則」。

玉燕對自我生命歷程進行整合，釋放了過去壓抑的情緒，學習自我表達，接納了自己，也找到了比較積極樂觀面對生活的方式；將戲劇帶入與先生的相處互動，像是在生活中即興上演著生活戲碼，兩個人互相搞笑；也懂得不再壓抑自己的感受，學著接納自己的情緒，適時的表達，生病的時候，就好好照顧自己，工作就放心地請假。放下了原有母職角色的設定，對存在課題有新的體悟，建立了每個人為自己的選擇負責的觀念，不再把原生家庭而來的經驗投射到自己身上，面對孩子的問題，她讓孩子知道，孩子需要的時候，她隨時會陪伴，她仍等待著，但不再焦慮。

淑敏分享自己與孩子的互動經驗，兩個兒子在國中時很多狀況：打架、嗆老師，他幾次被老師通知去學校處理。淑敏在學校當志工瞭解國中生態，也在一人一故事劇場中，聽了許多孩子的故事，瞭解孩子的想法，因此處理孩子青少年時期展現的叛逆，她懂得採取緩處理，透過講故事的方式跟孩子溝通，陪伴兩個孩子度過紛紛擾擾不穩定的青春期。所以，劇場的學習與實踐經驗，不只是鬆動舊有母職框架，也讓成員的母職實踐有更多資源、能力去面對各種挑戰。

透過劇團的持續經營，成員們不斷地有機會去服務不同的社群，加上她們追求精進一人一故事劇場表演的學習行動，將她們帶往不同的地方，離開居住地，甚至跨越國界，與不同文化、不同語言的人接觸，大大地擴大了她們的社會接觸層面。

貝蒂·傅瑞丹(Friedan, 1995: 498) 強調的，要成為完整的人，需透過發現、了解自我，從事創意工作，認真地做什麼事情，不一定是正職，但卻能活得有生

命力。從本文受訪者的故事中，我們可以看到母職困境造成女性成長過程的危機，透過一人一故事劇場探索、開發，婦女得以體現創造性自我，並在劇團的實踐中展現新的生命活力，原本母職處境造成的危機，成了轉化朝向整全人格發展的轉捩點。



第四節 研究之總結

總結資料分析結果，受訪者是在既有的母職社會角色與關係的基礎上，發展出參與一人一故事劇場的行動，並在經歷劇場學習與成長的過程中，轉化了原有的母職實踐，以下將分析架構扣連研究結果，總結如下。

本文從女性生命歷程之發展，去理解受訪者其自身對於母職角色之認知與選擇，並帶入社會學觀點，指出個人處境與外在環境之關聯，探討在經濟條件及文化規範下，對於女性在母職實踐上的形塑。在社會結構下的矛盾母職處境，引發女性走出家庭私領域的動力，此動力將婦女帶入一人一故事劇場此特定的成人學習、實踐場域，本文將焦點放在探討該劇場特性支持下的自我敘說、角色扮演及社會行動，對於女性生命經驗及日常生活之母職實踐的影響。

透過深度訪談及參與式觀察，收集相關田野資料，選擇四位參與者的生命經歷，以敘說分析之方法，結合本文所提出之分析架構進行資料分析、探討女性之母職處境。

根據 Chodorow(2003) 之研究，女性在教育、文化、社會環境主流價值之影響下的社會化過程，即逐漸將性別角色之設定內化為自我角色設定，並在自己的母親擔任母職的互動關係中得到加強，讓母職的制度化得以再複製。

本研究受訪者所呈現的個人認知，均傾向接受女性擔任母職的角色，並在此認知上發展出一自我約束的母職規範（把家顧好，把孩子照顧好，家庭的需要放在優先位置等），或在親族長輩傳遞中（如婆婆灌輸孩子要自己帶才親）、友朋社群的互動中得到加強。

將個別女性的母職處境放入社會場域的脈絡來看，當今社會的家庭模式趨向核心家庭的結構，並因都市化社區的環境及國家在政策上將育兒歸屬個別家庭私領域之責任，乃是塑造母職處境的外在條件。即使近年來國家逐漸增加相關補貼，

但不僅勞工家庭真正享受到的人數很少，並且目前尚缺乏相關配套措施與環境條件(如工作倫理、社會支援系統之建立等)，同時還有社會中頑強的性別分工意識，因此母職仍被標籤化女性工作，劃歸個別家庭私領域的責任，而使女性在照顧幼兒的階段，完全缺乏社會連結，因而落入孤立處境。幼兒照顧階段需要全天候的投入，在缺乏環境支持系統的情況下，使得女性擔負母職的過程毫無喘息空間，在身心上均造成很大壓力。

由此社會結構條件所構成的母職實踐，女性作為照顧者，因所有時間、精力、人際往來都維繫在照顧孩子、維護家庭秩序的工作上，因而在孩子身上有強烈的情感投入(如芊芊以相依為命形容)，並且在各種生活的安排上，養成了以他人需求為前提、依賴的心理，因而導致在孩子離手後的失落感及生活之無意義感，或將自我價值投射在孩子的學業成績表現上，均顯示了女性在此過程主體性的喪失。

另一方面，家庭的經濟條件，亦是影響了女性母職實踐的關鍵性要素，在母職歸屬女性責任的性別分工下，因家庭經濟需求而擔負家計之女性，則面臨經濟與母職之雙重壓力，在母職實踐資源缺乏的情況下，造成母職經驗之挫敗，深深刻印在女性身上，而造成了女性自我價值之否定。

因此，在母職角色下，女性所呈現的空虛、無意義感的心理狀態、焦慮、無助的情緒反應，我們不應視為個別人個性上的問題或是母職角色的適應問題而已，而是家庭社會位置、外在環境等條件之影響，以及育兒政策、性別等公共議題，在個別女性身上造成的影響所反映的現象。

婦女綁身於家庭私領域中，與社會生活脫離，缺乏實現自我存在感之社會參與，因而激發他們走出個別家庭空間的動力，許多婦女便在孩子入學後，進入公共學習場域或投入志工工作。而一人一故事劇場為女性創造一公共空間，透過自我敘說的過程，重新回顧自己的生命經驗，在民眾劇場工作方法下，開發肢體表

達能力，從自身生活經驗出發的，培養即興表演能力，體驗創造性自我，在自我敘說、傾聽、扮演他人以及劇團實踐的行動經驗，為女性帶來生命的轉化。

以下，針對女性在一人一故事劇場中的轉化歷程，以圖三分析架構圖中所標示之不同位置的行動，進行總結分析。參與者從家庭私領域走入劇場：選擇投入劇場學習的行動，乃從自身興趣、需求與慾望出發，展現了自主學習動力，即使在有困難、備受挑戰的情況下，仍選擇堅持下去，不輕言放棄。

在劇場中的互動：經過教學者培訓帶領及後續獨立成團發展，成員間建立了彼此信任的關係，並為成員開創了一安全的敘說空間，除了提供成員一良好的情緒抒發管道，並有機會回顧自身生命歷程，在自我敘說中重新自我認識，學習自我表達，並能整合過往生命歷程之意義，重新建構自我。

因為服務的對象大多為國中、國小學童，引發成員重新回顧童年生活以及原生家庭的生活經驗，以及與父母親以及子女的關係。在這樣的空間中，會引發人們去思考自己的故事，同時也在別人的故事中得到學習，因為成員均是女性、媽媽的同質性，在故事中看到相同女性角色展現不同生活實踐時，更引領成員去思考不同生命故事所展現的意義。有些塵封已久的記憶，或壓抑多年的經歷感受，在劇團安全、互相信任的空間中得到釋放，在敘說中重新去整理這些過去重要的經驗，重新詮釋與理解，帶來寬容、體諒與轉化。

在一人一故事劇場中，婦女透過自我經驗敘說之表達，以及傾聽、關照他人故事的過程中，形成了彼此支持的關係網絡，在別人故事中學習同理性詮釋，讓參與者得以學習移動自己的觀點，培養從不同的立場、位置去思考問題，亦帶動了婦女轉化原有價值框架與意義觀點；而視框與觀點的改變，則有助於增進人我關係互動的彈性與處事的自由度，也幫助她們在面對日常生活人際衝突時，有更多的方法或技巧去面對。

從劇場發展出的社會行動：基於成員高度自主性學習動力，劇團運作具有高度向心力，在成員積極投入下，逐漸能自主運作並愈趨成熟，因而為成員帶來更多參與不同社會場域服務的機會，服務對象逐漸從北投地區的國小、國中學童、不同場域的社區婦女，擴展到老人團體、偏遠地區學校，受暴婦女等，這些不同場域、對象的服務經驗，更擴展了參與者的生活視野。

將上述女性原有母職處境，及在此處境下個人狀態之顯現，以及經歷一人一故事劇場之學習與實踐，在自我狀態及日常生活中所展現的轉化歷程，概括呈現於圖四（129頁）。

要強調的是，從原有狀態到轉化的歷程，有些我們可以發現之間的關聯性：譬如原有內化的母職規範，在此過程逐漸鬆動，或是原本虛無感、主體性喪失的狀態，找到自主學習動力，並開展許多社會參與的主體行動；但也可以說，整個參與的經歷所引發的改變，都是朝向主體性發展的一個過程。因此整體來說，此轉變的歷程不應視是直線性或完全直接對應的一種轉變，而是一種交錯網狀、來回反覆的一個過程。

賴誠斌(2005:74)指出「成人教育的核心價值就是應該讓人有更自由的可能」。Belenky(1997)提出女性連結性的認知模式，認為女性在彼此開放、引導式的對話，具有關懷、互助、合作的倫理環境下，能獲得最好的學習。劇團在成員的投入下建立了一個連結性學習空間，讓女性用戲劇返回自身生命的歷程，提供了一個適當管道和出口，在敘說、傾聽、展演的劇場實踐場域中，參與者學習自我敘說，也學習經由傾聽、扮演他人，從多重敘事觀點構成的學習中，體現生命美感，引領個人的發展與轉化，讓女性得以展現更為自由的生命。

第六章 研究後的反思

本研究主要目的是為探討社區婦女參與一人一故事劇場，透過自我敘說、傾聽與扮演以及劇團的行動過程中，對於女性核心生活經驗——母職實踐之轉化。在第四章母親們故事以及第五章的分析討論，我抱持詮釋性地理解立場，以期掌握受訪者的經驗並進行論述。本章則是對於研究結果的再思考，針對一人一故事劇場及性別議題，提出一些反思，希望進一步深化討論。

第一節 一人一故事劇場之公共性再思考

本文透過四位受訪者的生命故事，來探討婦女在一人一故事劇場中的經驗，故事的書寫以「匿名」的方式呈現，除了是保護個人的隱私，同時更是企圖將故事轉位到社會性的層面。以匿名方式敘述的故事，得以與具體某某個人的指涉做一種脫離，而將此故事中的人物推入某個社會角色：母親、女兒、女性等等。當這樣的轉位產生時，故事某種程度可以跟社會性意義連在一起。也因此，希望讀者在看完故事後，問的不是：「這是誰的故事？」而更適合問：「這是不是說了我的故事？」。

如果從個人隱私的觀點，我在文中所描述的許多故事細節，關係到主角的家人、他者，許多都是他們家庭中的私密對話，受訪者將故事說出，我們聽到她的說法，但是無法知道故事中其他角色：先生、父親、婆婆的說法。但是如果我們不僅只把故事視為私人意義的話，我們看到的是一位媽媽在家庭中所面對的處

境，看到她與丈夫之間的性別關係（有一種想法是認為女人照顧家庭為首要，女人應配合家庭需要來安排生活，但同時也看到女性追求自主的需求與動力）。在這個時候，我想關鍵不在於故事中第三人的聲音有沒有機會被我們聽到，而是這些媽媽的故事，雖然是她們個人的，卻也是帶出了社會性的議題。

正如 Riessman (1993) 所說，在社會互動中的每一個個體，都為該互動帶進特定的社會特徵，由此特徵而來的差異將先於敘事主體的互動而存在，一段敘事的背後，必然隱含了該敘事所產生的社會情境及社會生活中的權力結構關係——如性別不平等、種族歧視及敘說者視為理所當然的其他權力關係等等。因此，個人故事的敘說不只是提供了一個自我表達、自我關注，及與他人互動的機會，同時也展現了較廣大社會的權力關係(吳芝儀，2005)。

我認為當我們關注「隱私」/「公共」的分別時，其實觸及了一個長期論辯的社會性議題，有關：什麼屬「公領域」、什麼屬「私領域」這樣的論辯。在主流價值的「公/私領域」的劃分下，家暴、性侵害、婚姻、家庭中的性別關係與分工，甚至包括種族、身心障礙、年齡這樣的議題，都被視為私領域的事，所以不只家暴、性侵、婚姻中性別關係的議題難以啓齒，家中有殘障、精神病患等，也都被看待成家醜不可外揚的範圍。

但這樣的劃分，在社會運動的論述中不斷地被挑戰。那是因為個人在社會中的生存，除了個人的選擇(如個性)或條件(如生理條件)等的影響，更大程度是受社會的型塑與限制，所以當我們在訴說個人故事的同時，也同時帶進了社會性的意義，而個人的處境，往往反映了社會的權力結構。

一人一故事劇場作為民眾劇場的一種形式，平民化的特性，使其成為一個場域，讓社會中原本被隱匿的聲音得以被敘說、被聽見。被敘說，說者得以自我覺察，得到釋放，得以重新建構自身生命的意義。被聽見，在某個意義上，讓個人

身上所帶有的社會議題進入了公共領域，雖然一人一故事劇場不是論壇劇場，它基本上不是辯論的空間，但「故事之間會對話」，而我們也可能透過故事反思。

一人一故事劇場提供了怎樣的「故事對話」場域呢？知了劇團一位團員小 C 留學英國，到了英國參與當地的一人一故事劇場，寫下了他的觀察報告：

這裡（英國）的 playback，確有種辯論場的感覺，playback 成為台下觀眾討論議題的空間，觀眾不在乎當場反對另一位觀眾的意見，於是台上直接的演出，他們運用劇場來辯論，台上演員也是，似乎要有腦袋，才能面對這裡的思考方式。但是在台灣，基本上是比較情感的演出。越感動人，似乎有種越成功的傾向，無論在各方面，電影（海角七號很明確是個好例子），政治（阿扁的崛起，在於成為情感的集體投射），我們少了一種鼓勵思考，深入議題的文化氛圍，好像只有停在情感的層次（小 C，2008）。

我認為小 C 的這個觀察很值得我們進一步思考，在一人一故事劇場中，對於說故事者（Teller）的尊重，已是一再強調的，當然再強調也不為過。因為，Teller 走出個人的、沉默的狀態，在別人的眼光下說故事，暴露在公共壓力與危險下，所以我們理當創造一個安全的環境。為了經營安全的敘說環境，「保密原則」是常常被提出的守則，此守則的意思是：「我們要將聽到的故事放在心中，不要在走出劇場之後再去批評、議論，以尊重說故事的人」。但我認為僅是保密原則其實是不夠的，人們還是可能因自身經驗脫離常軌擔憂他人的反應，或觀者因故事所帶來的衝擊或感觸而忍不住有所議論；同時它也可能限縮了故事可能教導給我們的意義，因為在討論中聽到對於故事的不同體認，往往能促使我們進一步思考，進而使我們的觀點轉移，而重整原有的認知。

因此，我認為更重要的是，我們需要追求「經營出不以社會既存的價值觀，

或個人不同遭遇去評判衡量敘述者的過往經驗的敘說環境」(賴誠斌, 2005)。如此才能更確保讓不同教育程度、社經背景、種族、智力高低等差異的聲音都能夠敢於現身，而各種議題的討論，也會有更大出現的可能。

我透過本研究，書寫一人一故事劇場中故事，也是希望透過討論深化故事的意涵，並在個人故事中去探討社會議題的一種嘗試。這是一個試圖跨越「私人」與「公共」區分的努力，在書寫中我並非純然的中立，或僅只是直接地反映說故事者的感受。我致力於在互為主體的故事性思考下，有意識地去書寫故事，對故事的情感理解是一部分，帶入社會性視野的詮釋，追索個人故事中被社會文化及非個人選擇所制約的社會脈絡，更是我所致力的方向，我希望做到對說故事者的尊重，也傳達了揭露個人與社會關聯性的討論。

民眾戲劇工作者李秀珣(2008)曾有如下之提問：「民眾戲劇工作者也許會認為，要在劇場表演裡揭露社會矛盾，以達成弱勢者得以進一步認知這世界的作用。但若民眾尙未能理解自身的存在與所處生活世界的關聯性，又如何產生問題意識？得以找到以文化作為抵抗世界的自身武器？」這個提問呼應了我的思考。我認為，實踐民眾劇場公共性的一個關鍵，就在於如何建立起個人生活與所處外在社會世界的關聯性認知，這也是能夠根本地觸動人們開展社會行動的一個關鍵。

因為社會性的視野有助於我們跳脫私人困擾僅是私人問題的觀點。如此。我們才能看到私人困擾與公共議題之間的關聯，並在對於客觀世界的必然性認識後，我們才有可能反過來以此認識去改變客觀現實。而民眾劇場的意義，正是提供了民眾一個探索、瞭解與培力的場域。

在國外近期不斷有人提出的將一人一故事劇場作為社會改變 (social change) 的媒介，積極嘗試運用一人一故事劇場介入社會的性別、種族歧視、階級等問題，或嘗試與教育劇場、被壓迫者劇場結合，這些都呼應了 Hannah Fox (2005) 在《一

人一故事劇場與受壓迫者劇場的結合》一文中所提出的：一人一故事劇場從個人故事出發，卻走向關注社會改革的發展方向。

因此，以一人一故事劇場形式運作的劇團，面對具有揭露社會權力關係意義的個人故事時，應該有怎樣的準備呢？我想可以從幾個劇場中的工作角色來看。

就演員的工作來說，我參與的知了劇團曾有過這樣討論：當性侵、家暴議題出現在劇場中，我們要怎麼去呈現？有人提出：「是否抓住說故事者的感受去呈現就好，否則是否會造成過度詮釋而超出說故事者的本意？」。但我們劇團中一位長期從事性侵受害者服務的社工指出，如果僅是呈現說故事者的感受，而不能去探討背後的社會意識層面，將使性侵受害者的社會角色越趨邊緣化，更讓人以為那是他們個人的問題。

我贊同這位社工朋友的看法，因而我也贊同曾任國際一人一故事劇場網絡 (International Playback Theatre Network) 主席的 Sarah Halley (2006) 所主張的，作為一人一故事劇場的演員，需要應培養社會學家、歷史學家的眼光，以掌握故事背後的社會脈絡與歷史意義。因此我認為在詮釋故事時，對於故事背後的社會脈絡不應忽略，並應有意識地去掌握它。

另外，一人一故事劇場演出時的主持人，英文稱 conductor，我認為在工作坊擔任這個位置的則是教學者，他們都是劇場中的敘說促動者，conductor 不僅要讓敘說者信任，還要經營起安全的敘說環境。我認為，在劇場中，conductor 可以是積極詮釋者、學習促進與協同規劃者，其任務是維持學習場域的安全、友善和正義（包括正視教育程度、社經背景、性別差異、智力高低等個別差異）的學習氛圍，如此則能促進參與者在敘說中思考自己的生命故事時，也能讓自己的生命經驗變成他人的思考材料與學習條件(翁開誠，1997；賴誠斌，2005：77-76)。

因此，我認為一人一故事劇場運用在女性團體，除了朝掌握劇場形式的純熟

度及藝術性的提升之外，我認為對於女性角色的覺察與反思，以及社會意識之培養，也可以納入團體的運作行程中。透過關注女性經驗，提升性別敏感度及女性意識，透過社會意識的培養，更深入掌握世界運作的邏輯，如此，除了使一人一故事劇場成為女性生命的出口，將更有助女性脫離社會結構下所形塑的個別孤立處境，脫離自怨自哀，脫離自責，長出行動的力量，認識到世界是可以改變的，並認為自己便可以是參與改變的一份子。

這是我對於實踐一人一故事劇場公共性的一些思考，我將它放在促進社群對話、做為公民教育媒介之新藝術典範的範疇中來談。在「人人生而平等自由」的理念仍是虛假宣稱的社會，一人一故事劇場的社會性、公共性，是我認為它值得被推廣的重要意義之一。



第二節 母職議題再思考

本文所呈現的四位受訪者母職實踐經驗，並不能說含括了女巫劇團成員的所有經驗。因為本文以一人一故事劇場為焦點，探討劇場的影響，因此，有些成員在其他場域所啟蒙的自主意識及因而實踐出的不同母職經驗，在本研究中，並未納入討論。在我與所有成員廣泛接觸的過程，我瞭解到：有人因參與國民美術家劉秀美老師的繪畫創作課程，受到啟蒙，而對於自身女性處境有很深刻的反省與認識；也有因為過去到日本求學的經驗，親身體驗、觀察日本當地民眾對於社區的觀念與參與，在台灣亦積極地投入社區工作，而展現出很不同的母職實踐樣貌。對這些成員來說，雖然不能說是因為一人一故事劇場而對她們起了關鍵性的轉化作用，但劇團也是她們實踐自我成長、自主行動、社區參與的重要場域。

另外，本文四位主要受訪者的學習歷程，一人一故事劇場的經驗雖扮演了重要的角色，但她們在學校或透過其他網絡而參與其他學習課程，也都在她們成長的過程中，有或多或少的影響。

在進行田野深入訪談工作的尾聲時，我向受訪者提出了一個問題：「從你自己走過的經驗，未來你女兒結婚，你會給她什麼建議呢？」淑敏給女兒的建議是，要維持經濟獨立，自己要有一份工作，這樣婚姻中兩人的關係才會平等。芊芊說會跟女兒討論過這個問題，而芊芊的女兒認為自己未來可以是賺錢養家、負責家計的人。不管是母親對女兒的建議，或是年輕女孩對自己未來的想像，都是成為一個獨立自主的女性。這正與許多女性主義者主張女性應走出家庭而非僅侷限在妻子與母親的角色上，應投入職場以獲得經濟上的獨立，是不謀而合的(Beauvoir, 2002；Tong, 1996)。

但是若社會沒有改變，年輕女孩是否能夠成為她們想要成為的女人呢？她們會不會在面臨生育或事業的選擇時仍面臨兩難？就算女人可以得到一份足以支撐

家庭經濟所需的工作收入，會有男人能像現在的女人一樣，為這個女人照顧一個家嗎？就算這個男人自己願意，但是不出門工作而在家當家庭主夫的男人，能被他所身處的社會環境接受嗎？

性別議題並不僅只關涉到女性。芊芊女兒說自己未來可以負責賺錢養家，當時芊芊的丈夫也在場，這位父親的反應是：「這樣的男人幹嘛要嫁？」。從這位父親的反應，我們可以看到父權文化下的性別角色想像，不僅限定著女人的發展，也對男人造成了相對的壓力；傳統女性角色被規範於家庭生活中，而傳統男性角色則窄化到工作上，偏狹的性別角色使得男女都未能有全人的發展(李美枝，1987)。

貝蒂·傅瑞丹(1987)指出，在美國 1960 年擁有小於 6 歲小孩的母親，外出工作的不到五分之一，現在則有近乎數的母親在工作；同樣地，擁有超過 6 歲的小孩的母親則有幾乎三分之二在工作。在台灣也可以看到相近的趨勢，2006 年有偶家庭雙薪比率為 37.0%，較 2003 年增 2.7 個百分點，就妻子年齡觀察，以 25-34 歲組比率 52.2% 最高，且各年齡層比率均較 2003 年增加，顯示婦女勞動參與率逐年成長，並呈現夫妻共同負擔家庭經濟的趨勢(行政院主計處，2009)。

但是，在台灣，當年輕一代的女性越來越多人與男性共同負擔家庭經濟責任的同時，在家務分工上仍呈現非常明顯的分工不均。2004 年我國男性家務參與率 31.3%，我國女性家務參與率則為 75.0%，調查顯示各國女性家務參與率均高於男性，但以我國及日本兩性之差距較明顯，分別差距 43.7 及 57.8 個百分點(行政院主計處，2009)。我們可以看到，在又要拼經濟又要顧家庭的情況下，當代女性所面臨的性別議題，顯得更為艱辛。

思考新一代女性所面臨的問題，美國婦運健將貝蒂·傅瑞丹(Friedan, 1995：二十週年版導言 p.21)便指出，「當經濟的必要性強迫絕大多數的女人在當媽媽之

後都還得繼續工作，人們必須以一種新而嚴肅的方式為爭取對這種新家庭有用的政治制度而奮鬥。為了要獲得產假、陪產假、照顧雙親生病的假……彈性上班時間、分工及支援照料小孩等種種現在還不存在的制度，必須尋找一種新的政治—經濟的基礎」。

回頭看台灣，實施了七年育嬰假，勞工請假比率只有 3%，可見若整體社會環境沒有配合，徒法仍不足以自行，更何況台灣支持育兒的政策仍顯得相當不足；同時，家庭中的性別文化若沒有改變，尤其照顧下一代的工作若仍被標籤化為女性的工作，則社會中的性別文化也將繼續維持。國外新一波婦女運動的走向，除了延續之前女性主義的使命，在政治、經濟、法律、教育等方面持續爭取男女平權外，開始著重推動設計新的工作制度及工作倫理，並思考建立鄰里網絡與生活社區的資源，來解決家務勞動問題(李美枝，1987)，然而在台灣，這方面的運動仍顯落後。

我們知道，要建立一個性別平等、更人性化的社會，需要整個社會結構、觀念及資源的配合。我們身處特定社會歷史脈絡，被特定的文化與結構所限制，但同時人可以是行動者，可以自身特有的方式介入、改變我們與環境的關係，這是人之存在所能達到的一種自由，也是我們可以努力的方向。

就如法國哲學家沙特所言，「個人是時代的摘要，因此也是時代的普遍化表現，但他同時也以自身的獨特重建了他的時代。」我們永遠經由參與而創造或再創造所身處的時代，個人一生中的私人苦惱與公共議題之間有著深刻的關聯，而個人以其獨特性在困境中的求變行動，也將為新時代的開展盡一份貢獻(林耀盛，2002)。

參 考 文 獻

一、英文文獻部分（包含英文中譯文獻）

Abbott, P.、Wallace, C. (1995)。女性主義觀點的社會學 (*An introduction to sociology : feminist perspectives*) (俞智敏、陳光達、陳素梅、張君玲譯) (一版)。臺北市：巨流。(原作 1990 年出版)

Beauvoir, S. d. (2002)。第二性 (陶鐵柱譯) (初版)。北京市：中國書籍。

Belenky, M. F. (瑪. 貝蘭克) (1997)。對抗生命衝擊的女人：女性自我聲音與心智的發展 (*Women's ways of knowing : The development of self, voice, and mind*) (蔡美玲譯)。臺北市：遠流。

Blatner, A. (2004)。心理劇導論---- 歷史、理論與實務 (*Foundations of Psychodrama--- history, theory and practice*) (張貴傑、孫丕琳、李文心、陳靜美、陳俊光、林慈玥、曾立芳、梁淑娟、吳月霞、林瑞華譯)。台北市：心理。(原作 2000 年出版)

Bruner, J. S. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Chambon, A. S.、Irving, A.、Epstein, L. (2005)。傅柯與社會工作 (王增勇譯)。台北市：心理。(原作 1999 年出版)

Chodorow, N. (2003)。母職的再生產 心理分析與性別社會學 (一版版)。台北市：群學。

Ciaramicoli, A. P.、Ketcham, K. (2008)。同理心的力量：創造親密、了解自我、與恆久之愛的心靈地圖 (陳豐偉、張家銘譯)。臺北市：麥田。

Clandinin, D. J.、Connelly, F. M. (2003)。敘說探究 質性研究中的經驗與故事 (*Narrative inquiry:experience and story in qualitative research*) (蔡敏玲、余曉雯譯)。台北市：心理。(原作 2000 年出版)

Crossley, M. L. (2004)。敘事心理與研究：自我、創傷與意義的建構 (*Introducing narrative psychology /self, trauma, and the construction of meaning*) (朱儀玲譯)。嘉義市：濤石文化。(原作 2000 年出版)

Dayton, T. (1990). *Drama games : techniques for self-development*. Fla. : Health Communications.

Denzin, N. K. (2001). *Interpretive interactionism* (2nd ed.). Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.

Dewey, J. (1992)。我們如何思維。台北市：五南。

dewey, J. (2005)。藝術即經驗(高健平譯)。北京：商務印書館。

Doise, W. (1986). *Levels of explanation in social psychology* (E. Mapstone, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Donchin, A. (1996). Feminist critiques of new fertility technologies: Implications for social policy. *Journal of Medicine & Philosophy*, 21(5), 475-498.

Eire, P. T. U. A. (n.d.). What is Playback? Retrieved 20/09, 2008, from <http://www.playbacktheatre.co.uk/start.htm>

Elvin-Nowak, Y., & Thomsson, H. (2001). Motherhood as Idea and Practice: A Discursive Understanding of Employed Mothers in Sweden. *Gender and Society*, 15(3), 407-428.

Fox, H. (2005)。Weaving playback theatre with theatre of the oppressed。收錄在譚美卿、鍾勵君編,大合唱 ----- 一人一故事劇場多元聲集(頁 341-343)。香港：香港展能藝術會。

Fox, J. (1994). *Acts of service : spontaneity, commitment, tradition in the nonscripated theatre*. New Paltz, NY: Tusitala Pub.

Friedan, B. (1987)。女性主義第二章(施寄青譯)。

Friedan, B. (1995)。女性迷思 女性自覺大躍進(李令儀譯)(初版)。台北市：月旦。

Goldberg, N. (2002)。心靈寫作 創造你的異想世界(韓良憶譯)(初版)。臺北市：心靈工坊文化。

Halley, S. (2006). Playback theatre and social change(a work in progress). *interplay*, XI.(1), 1-4.

Heath, S. (2007)。藝術的生活態度：藝術治療活動與自我發現(*Art@tudeTM:mastering the art*) (黃麗蓉譯)。台北：五南。

Hosking, B., & Penny, C. (2000). Playback Theatre as a Methodology for Social Change Retrieved 11 月 12 日, 2008, from

<http://www.devnet.org.nz/conf/Papers/hosking.pdf>

Hughes, F. P. (2000)。兒童遊戲：兒童發展觀的詮釋（郭靜晃譯）。台北市：洪葉文化。

John Lofland, L. H. (2005)。質性研究法：社會情境的觀察與分析（任凱、王佳煌譯）（初版）。台北市：湯姆生出版 學富文化發行。

Johnson, A. G. (2001)。見樹又見林：社會學作為一種生活、實踐與承諾（成令方、林鶴玲、吳嘉苓譯）。台北市：群學。

Kaplan, M. M. (1992). *Mothers' images of motherhood : case studies of twelve mothers*. London ; New York: Routledge.

Kosslyn, S. M., & Rosenberg, R. S. (2006). *Psychology in Context* (3rd ed.). U.S: pearson education.

Lacy, S. (2004)。量繪形貌——新類型公共藝術（吳瑪悧等譯）。台北市：遠流。

Lisle, L. (2001)。如果妳沒有小孩——挑戰無子的污名（嚴韻譯）（初版）。臺北市：女書文化。

Maslow, A. H. (1982). *Toward a psychology of being* (2nd ed.). New York: Van Nostrand Reinhold.

Morgensen, H. O. (1997). The narrative of AIDS among the Tonga of Zambia. *Social Science & Medicine* 44(4), 431-439.

Murray, M. (2000). Levels of narrative analysis in health psychology. *Journal of health psychology*, 5, 337-347.

Needa, V. (2005)。Playback theatre in hong kong。收錄在譚美卿、鍾勵君編，大合唱--- 一人一故事劇場多元聲集。香港：香港展能藝術會。

Neuman, W. L. (2000)。社會研究方法：質化與量化取向（*Social research methods:qualitative and Quantitative Approaches*）（朱柔若譯）。臺北市：揚智文化。（原作 1997 年出版）

Oberman, Y., & Josselson, R. (1996). Matrix of tensions—a model of mothering. *Psychology of Women Quarterly*, 20(3), 341-359.

Pascall, G. (1997). *Social policy : a new feminist analysis* ([2nd ed.]). London ; New York: Routledge.

pateman, C. (1992). Equality, difference, subordination: the politics of motherhood and women's citizenship. In G. Bock & S. James (Eds.), *Beyond equality and difference : citizenship, feminist politics, and female subjectivity*.

Polkinghorne, D. E. (1988). *Narrative knowing and the human sciences*. Albany: State University of New York Press.

Rich, A. C. (1986). *Of women born : motherhood as experience and institution* (10th anniversary ed.). New York: Norton.

Riessman, C. K. (1993). *Narrative analysis*. Newbury Park, CA: Sage Publications.

Rowe, N. (2007). *Playing the other : dramatizing personal narratives in playback theatre*. London ; Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

Sainsbury, D. (1996). *Gender, equality, and welfare states*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.

Salas, J. (1999). What is "Good" Playback Theatre. In J. Fox & H. Dauber (Eds.), *Gathering Voices : essays on playback theatre*. New Paltz, NY: Tusitala Pub.

Salas, J. (2007)。即興真實人生---一人一故事劇場中的個人故事 (*Improvising real life : personal story in playback theatre*) (李志強、林世坤、林淑玲譯)。台北：心理。(原作 1993 年出版)

Schiller, F. (1965). *On the aesthetic education of man : in a series of letters*. New York: F. Ungar Pub. Co.

Spolin, V. (1998)。劇場遊戲指導手冊 (區曼玲譯)。台北市：書林。(原作 1986 年出版)

Tong, R. (1996)。女性主義思潮 (刁筱華譯) (初版)。台北市：時報文化。

Witherell, C., & Noddings, N. (1991). *Stories lives tell : narrative and dialogue in education*. New York: Teachers College Press.

Young, I. M. (2006)。像女孩那樣丟球—論女性身體經驗 (*On female body experience : " throwing like a girl " and other essays*) (何定照譯)。台北：商周。(原作 2005 年出版)

二、中文文獻部分

2007 台北自然生態保育活動 (n.d.)。認識夥伴團體---社團法人八頭里仁協會。上網日期：2008，10 月 20 日。檢自：
http://www.ed.taipei.gov.tw/cgi-bin/SM_theme?page=461241c5

小 C(2008)。記 true heart theatre(真心劇團)之世界人權日演出。上網日期：2008，12 月 17 日。檢自：<http://www.wretch.cc/blog/littlececil/23210608>

女巫劇團 (n.d.)。女巫劇團的誕生。上網日期：2008，6 月 15 日。檢自：
<http://tw.myblog.yahoo.com/wwitch88tw/article?mid=1&next=5&l=f&fid=5>

王惠元 (2000)。公領域中女性傳統家庭角色的影響與再複製：以參與社區發展協會的女性為例。國立台灣大學社會學研究所

牛道明 (2005)。馬凡氏症候群簡介。上網日期：2009，3 月 27 日。檢自：
http://www.marfan.org.tw/index.php?job=art&articleid=a_20051002_154048

王慧姬 (1997)。中老年婦女志工生活經驗之探討——以「台大醫院常德會」婦女志工為例。台灣大學人類學研究所碩士論文。

台灣社區通 (n.d.)。台北市八頭里仁協會----關於我們。上網日期：2008，10 月 15 日。檢自：
<http://sixstar.cca.gov.tw/community/newpage/aboutus.php?CommID=3371>

光寶文教基金會 (n.d.)。關於我們。上網日期：2008，11 月 5 日。檢自：
<http://www.liteoncf.org.tw/about.php>

朱光潛 (1987)。談美。臺北市：金楓。

朱俐 (2002)。即興表演在戲劇教學上的應用與助益。海峽兩岸暨香港地區當代劇場研討會論文集，77-102。

行政院主計處 (2009)。2009 年性別圖像

何玟娟 (2003)。從廚房到舞台：初探民眾戲劇與婦女賦權。世新大學社會發展研究所

何青蓉 (2002)。讀書會中女性學習的意涵之一：家庭主婦自信心的開展。收錄在李瑛、趙長寧編，成人學習：本土經驗的實踐（頁 49-100）。台北：師大書苑。

余德慧（2002）。追索敘說自我的主體。收錄在翁開誠編，*主體性的探究與實踐*（頁 214-217）。台北市：五南。

余德慧（2003）。*生命史學*（初版）。台北市：心靈工坊。

吳芝儀（2005）。敘事研究的方法論探討。收錄在齊力、林本炫編，*質性研究方法與資料分析*（頁 145-188）。嘉義縣大林鎮：南華大學教育社會學研究所。

吳慎慎（2007）。藝術界入公共生活：藝術實踐的社群學習。收錄在吳瑪俐編，*藝術與公共領域：藝術進入社區*。台北市：遠流。

吳麗明（2004）。*女研究生就學就業與母職實踐之對話*。國立高雄師範大學性別教育研究所在職進修專班碩士論文。

杜秀娟（2005）。*扮演神 - 心理劇的源起核心*。國立臺北藝術大學戲劇學系碩士班論文。

李秀珣（2008）。行動的越界與越界的對話——回應與其他。*身體唱議*，3，31-32。

李秀珣、何玟娟（2008）。*裂縫中的花朵--「石岡媽媽劇團」的綻放與夢想的飛行：肆無忌憚第四屆女節研討會發表論文*。

李宛澍（1996）。*女人的網絡建構女人社區解讀-台北縣袋鼠媽媽讀書會個案*。國立台灣大學建築與城鄉研究所碩士論文。

李美枝（1987）。*人性化的新社會*。收錄在 B. Friedan 編，*女性主義第二章*（施寄青譯）。臺北市：書評書目。

林千鈴（2003）。*藝術基因改造*。台北市：青林。

林逢祺（1998）。美感創造與教育藝術。*教育研究集刊*，40，51-72。

林景穎（2009）。孤獨好還是寂寞好？。上網日期：2009，5 月 21 日。檢自：
http://nomaagain.blogspot.com/2009/04/blog-post_27.html

林耀盛（2002）。未竟的故事：「覺解」翁開誠教授的「覺解」一文。收錄在翁開誠編，*主體性的探究與實踐*。台北：應用心理研究雜誌社。

邱育芳（1996）。*婦女社區參與和現代母職的實踐 以主婦聯盟的社區運動為例分析*。國立清華大學社會人類學研究所碩士論文。

洪櫻純（2005）。婦女發聲、敘說與轉化學習：北投女人畫會之個案研究。成人

及終身教育學刊，第4期，頁1-29。

胡幼慧、周雅容（1996）。代際的交換與意涵：台灣老年婦女的家務變遷研究。
台灣社會學刊，20，1-48。

胡幼慧編（1996）。*質性研究—理論、方法及本土女性研究實例*。台北：巨流。

胡紹嘉（2005）。遭遇的書寫與描繪的自我。收錄在翁開誠編，*生命書寫與心理健康*。台北市：應用心理研究雜誌社。

夏林清（1990）。社會變動與成人學習——兩種不同理論之比較與討論。收錄在夏林清編，*由實務取向到社會實踐：有關台灣勞工的生活的調查報告（1989-1992）*。台北市：張老師。台北市：張老師。

夏林清（1991）。身體動作與舞蹈在心理學上的應用。收錄在李宗芹編，《創造性舞蹈》。台北：遠流。

夏林清（1992）。*由實務取向到社會實踐—有關台灣勞工生活的調查報告（1987-1992）*。台北：張老師。

夏林清（2002）。尋找一個對話的位置：基進教育與社會學習歷程。收錄在翁開誠編，*主體性的探究與實踐*（頁119-156）。台北：五南。

容世誠（1997）。*戲曲人類學初探——儀式、劇場與社羣*。台北市：麥田。

孫沛芬（2008）。揭育嬰假6成薪假象。*時報周刊*，1585。

孫華瑛（2007）。是「斷裂」也是「連結」～成為一位女性戲劇工作者的起點。
高雄師範大學性別教育研究所碩士論文。

翁開誠（1997）。同理心開展的再出發。*輔仁學誌—文學院之部*，26，261-274。

翁開誠（2002）。覺解我的治療理論與實踐：通過故事來成人之美。收錄在翁開誠編，*主體性的探究與實踐*。台北市：應用心理研究雜誌社。

馬一波、鍾華（2006）。*敘事心理學*。上海：上海教育。

高仔貞（2006a）。Playback 你、我、他。*北投社雜誌*，第31期。

高仔貞（2006b）。一人一故事劇場運用在社區媽媽團隊—以北投女巫劇場為研究個案：發表於台南大學負責的戲劇教育研討會，另發表於2007年香港的國際戲劇/劇場與教育聯盟（IDEA）。

高仔貞（2007）。推薦序---生命的禮物。收錄在李志強、林世坤、林淑玲譯編，

即興真實人生（頁 15-20）。

高穎超（2007）。做兵「轉大人」：田野邂逅的能與不能。收錄在謝國雄編，*以身為度、如是我做——田野工作的教與學*。台北市：群學。

張晉芬、林芳玫（2003）。性別。收錄在王振寰、瞿海源編，*社會學與台灣社會*。

張碧如（1995）。家庭主婦參與團體之心路歷程—以花蓮故事媽媽為例。*臺北市立教育大學學報*，第 36 卷（第二期），113-140。

張瀞文（1999）。*參與讀書會之成年女性其母職角色認同與轉換歷程之研究*。國立台灣師範大學社會教育系碩士論文。

莊永佳（2008）。*台灣女性之母職實踐*。南華管理學院教育社會學研究所碩士論文。

莫昭如、林寶元編（1994）。*民眾劇場與草根民主*。台北：唐山。

陳柏年（2001）。*女性讀書會領導人學習與成長經驗之研究*。國立政治大學教育學系

黃彥宜、楊瑾雯（2004）。戲劇方案運用於社區婦女成長團體之初探。*台大社會工作學刊*，第 9 期，第 1-38 頁。

楊儒賓、何乏筆主編（2004）。*身體與社會*（初版版）。臺北市：唐山。

廖輝英（1986）。*油麻菜籽*（七版）。台北市：皇冠。

劉岩編著（2007）。*母親身份研究讀本*。武漢：武漢大學出版社。

潘淑滿（2005）。*台灣母職圖像*。*女學學誌：婦女與性別研究*，20，41-91。

蔡英文（2002）。*政治實踐與公共空間：漢娜·鄂蘭的政治思想*（初版版）。台北市：聯經。

鄭維棕（n.d.）。*為北投創造優質社區文化的八頭里仁協會*。上網日期：2008，10 月 16 日。檢自：
<http://www.sinew.idv.tw/ct1/ct131%A4K%C0Y%A8%BD%A4%AF.htm>

賴淑雅編（2006）。*區區一齣戲—社區劇場理念與實務手冊*。行政院文化建設委員會。

賴誠斌（2005）。*自我書寫與生命創化*。收錄在翁開誠編，*生命書寫與心理健康*。台北市：應用心理研究雜誌社。

賴嘉如（2004）。參與社區讀書會對婦女影響之研究。國立中興大學農業推廣教育研究所

謝幸儒（2004）。民眾戲劇工作者之教學歷程研究。國立臺灣師範大學社會教育研究所碩士論文論文。

謝宜靜（2007）。尚-賈克·梅特特讓音樂成為無所不在的演員。表演藝術，179，66。

簡佩歆（2005）。八頭里仁烘焙北投 都市人情味特濃。新台灣新聞周刊，第478期。

譚美卿、鍾勵君編（2005）。大合唱——人一故事劇場多元聲集。香港：香港展能藝術會。

