戲劇研究　　第16期
Journal of Theater Studies
2015年7月　　頁183-216
DOI: 10.6257/JOTS.2015.16183

社區、博物館與劇場的相遇——以「夏日首陽・戲劇楊逵—戲劇教育x導覽種子」計畫為例*

陳韻文
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

前言

當代劇場的跨界，可見於藝術形式內容的跨界、廣泛運用多元文化與多元劇場傳統、跨越劇院的高牆、藝術與生活間以及虛構與眞實間的對話與辯證。從形式風格的會遇、延異，到藝術和生活間的動態接觸、交流與互動，跨界所劃出的第三空間，提供劇場在實踐形式和生活經驗的接縫處不斷協商，創生意義；而此一美學空間亦釋放想像，開啓可能之門，讓人以新的視框詮釋日常行動和他者，使人和他們的文化重新生成。

我認爲劇場跨界體現的是一種關係的美學。其中，近年廣泛實踐於各種場域的應用劇場，可理解爲藝術家有意識地在社群（人）、場所脈絡（時間、空間）與劇場美學之間，生產相遇的知識和相互分享的倫理美感關係——它拋卻了創作／欣賞之間的利益交換模式以及藝術家的權威地位，重新界定藝術家與觀眾，以及觀眾與藝術作品的關係，並在藝術關係實踐的行動與創造中對話、覺知和文化交換。

臺灣大學學術期刊資料庫

* 本論文在2014年11月9日口頭發表於國立臺灣大學應用力學所國際會議廳舉辦之「主體、文本與劇場實踐：2014 NTU劇場國際學術研討會」（臺灣大學戲劇學系暨研究所），經修改後投稿。

本篇論文企圖通過二〇一二年「夏日首陽．戲劇楊逵—戲劇教育x導覽種子」計畫這個案例，探討當社區、博物館與劇場彼此跨界相遇，如何在互動中生產關係和知識？其間發生何種文化交換？而在文化交換的歷程中，又有哪些值得探討與反思的面向？有鑒於計畫、行動與反思是以螺旋方式交互進行，主要依計畫之時間軸、採夾敘夾議方式說明。

一、跨界的發端與關係的建立

我是臭皮匠，你是臭皮匠，三個臭皮匠，協力幹下去。[1]

位於臺南市新化區的楊逵文學館乃爲紀念人道主義文學家楊逵而設，是國內第一座公營的個人文學紀念館，由新化區公所經營管理。該館同時劃歸爲西拉雅文化生活圈中的地方文化館，定位在「一座結合文學及藝術的地方人文文化館，也是台南新化探索地方文化根源的起點」，[2]除了展示楊逵文物，也不定期結合地方社團，舉辦藝文活動和展覽。因此，它不只具備博物館的體質，也是活化在地文化藝術、公共空間與社群關係的基地。二〇一二年春，區公所希望延續「春光燦爛．走唱楊逵：楊逵文學音樂節」[3]帶動的藝文風氣和社區動能，以楊逵曾從事劇本創作爲靈感，產生了與劇場結合的構想；基於地緣關係以及專業考量，主動諮詢本人服務的國立臺南大學戲劇創作與應用學系，最後由我出任計畫主持人。

在此之前，本系同仁王婉容與許瑞芳老師已建立與國立臺灣歷史博物館合作的成功案例，分別創作《草地郎入神仙府》與《一八九五開城門》這兩齣於古蹟上演的作品。[4]因此接觸之初，新化區公所提出了以專業團隊駐館演出、讓楊逵

[1] 引詩摘自楊逵的〈三個臭皮匠〉，1976年10月12日首次發表於《中國時報》，後收入楊逵：《羊頭集》代自序（臺北：輝煌，1976年），頁14。

[2] 新化區公所：〈楊逵文學館的成立〉，《楊逵文學紀念館》。http://yangkuei.sinhua.gov.tw/YK/main7.aspx，讀取日期2014年7月8日。

[3] 「春光燦爛．走唱楊逵：楊逵文學音樂節」由臺灣本土文化書局與楊逵文教協會籌備處主辦，自二〇一一年秋至二〇一二年春，先後於臺灣文學館、清華大學、楊逵文學紀念館、臺中人文生活美學特區辦理。二〇一二年四月十五日於楊逵文學紀念館舉辦之場次係與新化區公所共同主辦，包含了文學市集、楊逵文學地景走踏、紀念館導覽、「生活在他方」講座、楊逵文學宴與走唱楊逵說唱會一系列活動。

[4] 兩齣戲爲國立臺灣歷史博物館二〇〇九年「展場戲劇展演計畫」演出劇目，唯由於館方工程延宕，開幕期程展延，後於「開城．入府．戲臺灣」推廣活動先行演出。王婉容的《草地郎入神仙府》描寫清領時期庶民生活，假清領時期的古蹟大南門進行演出；許瑞芳的

故事和作品更爲人所知的想像，同時也表達出讓當地學生參與、以能在地紮根深耕的期望。在此，隱然浮現對於「博物館劇場」、「戲劇教育」、「社群藝術」等不同領域跨界交織的圖像，提示當代藝術跨界「多文類的文本」與「交互主體性」（inter-subjectivity）的思考徑路。[5]身爲計畫主持人，我不僅需要思考如何在公部門所提供有限的時間與預算下，讓這些分屬不同規訓（discipline）的領域建立有機連結並且產生符合期待的成效，也必須考量在跨界所帶動之人與人接觸的過程中，如何維繫交互主體性的倫理關係。

藝術界關於「關係美學」（Relational Aesthetics）的論述將藝術創作的重心從形式轉向了人，成爲我建立工作信念的起點。關係美學的概念由尼可拉．布希歐（Nicholas Bourriaud）首先提出，主張藝術具有連結的力量，能夠在創作者與觀者之間引發對話、移情、分享與聯繫關係，是聯繫人與人的一種社會形式，在人際互動日益限縮的今日尤具價值。他鼓勵藝術家將人與人的關係運作設定爲創作的範疇和場域，在藝術的形成及其與他者的相遇中召喚對話，學習用更好的方式居住在這個世界。換言之，藝術實踐存在於關係的介入之間，藝術家的工作是建立關係，並引發一連串無止境的關係效應。[6]爲實踐關係美學與案主構想中的複合性，我設想以跨界藝術常見之多作者（poly-authorship）方式執行，形成工作團隊，並且擇用參與式藝術（participatory art）的型態，進一步將原創性釋放於與社區、工作團隊、參與者相遇並且集體生產藝術的社會關係中，使交互主體性成爲可能。

然而，懷特（Gareth White）提醒，藝術家在此種重視互動、有賴於他者共同發揮力量的藝術實踐中，除了必須接受情況曖昧、結果難以預期的風險，另一方面還是要保有「定義情境」的關鍵掌控權。[7]在雙方合作關係建立之初，意味著我必須審愼評估案主期待的合理性，依據人、時間、空間、預算等現實條件予以調整。

《一八九五開城門》刻畫乙未戰後、日軍接收臺灣前夕人民的徬徨，選擇了日治時期的古蹟武德殿進行演出。

5 林宏璋主持：《界限內外：跨領域藝術在臺灣》（臺北：國家文化藝術基金會，2004年）。

6 Nicholas Bourriaud, “Relational Form,” in *The Community Performance Reader*, eds. Petra Kuppers & Gwen Robertson (London: Routledge, 2007), pp. 101-109.

7 Gareth White, “Navigating the ethics of audience participation.” http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/52915/white.pdf [accessed on 29 July, 2014].

臺灣大學學術期刊資料庫

在對方提出的期待中，專業團隊駐館演出所需要額外的軟、硬體資源與準備時間遠超過本次計畫所能負荷，[8]而一次性的演出，熱鬧有餘卻無法達成在地紮根深耕的目標，因此首先排除。區公所目標參與者爲新化國中學生，但「由學生擔任文學館解說員或演出楊逵故事」與「在地紮根深耕」的理想，極可能因爲升學壓力或其他因素而產生衝突，勢必要有所調整。從人思考，我設定爲成人與學生共同參與，一方面在孩子心中播種，另一方面未來可由紀念館導覽志工與學校教師繼任園丁，持續推廣與深耕。就計畫目標言，我認爲只是發展出一套關於楊逵生平故事或作品的腳本，然後指導他們演出是不夠的；依教育的觀點，要先讓參與者能夠運用戲劇元素詮釋與表達，經由戲劇經驗中深刻的思維、情感震盪，在文學家及其作品和自身間建立連結和意義，才能幫助種子發芽與生根，將他人寫就的文本轉化爲自己的表演文本。至於呈現型態，我建議以「因地制宜表演」（site-specific performance）[9]爲構念，利用館內展區進行戲劇式導覽，採用簡約素樸、象徵的戲劇手法，讓動態的演出主體活化環繞的靜態展示，同時有利於減省開支和未來持續執行。

以上有許多概念對案主而言相對新穎和陌生，但確實能符應所需，因此最終議定本次計畫將呼應楊逵開闢首陽農園務農筆耕的淑世理念，以「夏日首陽．戲劇楊逵——戲劇教育x導覽種子」爲題，培訓戲劇式導覽種子爲核心概念，由區公所負責經費之籌措、課程場地的安排、活動的宣傳、二十五名[10]混齡學員的招募與報名、文史暨地區資源的提供與連結，我則須組織工作團隊，負責課程的規劃、設計、執行與記錄，戲劇導覽腳本的編創與示範展演，戲劇導覽排練與指

8 楊逵文學紀念館周邊雖有户外舞台區，但除架高平台外，並無任何既成的劇場設備。加上社區居民幾無劇場經驗，短時間內不易培訓。

9 1970年代出現了突破美術館框架、爲特定環境而製作的裝置藝術（site-specific art）；1980年代後期，英國舞者和行爲藝術家逐漸發展出因地制宜的表演（site-specific performance），並且蔓延至歐陸。近年劇場藝術家也嘗試以非正式表演空間作爲創作的出發點，將既存的空間條件作爲文本，然後發展出與這個空間有機相關的表演作品。其創作歷程包含：(1)、先進行地點與主題的研究；(2)、探詢演出者的能力與製作可擁有的相關資源；(3)、對概念／行動／文本／地點／事物進行認同／選擇／拒絕／累積的過程；(4)、經常透過拼貼來形成片段與發展作品；(5)、演出必須融合地點特色。耿一偉：〈半路殺出程咬金：當代因地制宜表演與創意策略〉（臺北市立美術館TFAM「打開創意」演講，2011年4月23日），http://www.tfam.museum/kid/template/Media4-21.aspx?ddlLang=zh-tw，讀取日期2015年1月29日。

10 由於計畫以參與式藝術和教學的方式執行，爲確保經驗品質，我設定人數限制。公部門通常會以「量」評估效益，新化區公所卻願意支持我提出的這個條件，實屬難得。

臺灣大學藝術期刊資料庫

導。

二、領域的跨界互文

好好學挖地，深深挖下去，好讓根群能紮實。[11]

周芊伶在《在關係中學習——臺灣社區劇場工作者經驗探究》中引用佳洛恩（Charles. R. Garoian）「界閾」（limen）的概念，說明在不同理念、文化、領域的跨界關係中，常會產生試圖向對方跨越卻遭互相削減的倫理難題，但若運用藝術將界限（border）擴充爲空間（space），提供一個緩衝的場域，讓各種意義得以在其中交流與辯論，便無須犧牲任何一方的完整性、存在價值或是所謂「不可轉譯」的部分。[12]對於本計畫而言，「博物館劇場」、「戲劇教育」和「社群藝術」三個領域究竟會跨界交集出怎樣的空間呢？

（一）博物館劇場

博物館劇場本身即是一個跨界而生的場域，其興起與當代博物館理念的轉向有關——博物館從過往以物爲本，朝向了以人爲本，重視詮釋與溝通，以及觀眾主動建構的學習歷程。當敘事牽引著展示規劃，劇場以其能夠通過時間感、空間感和故事爲展示物件加添人性，引發情感，增強觀眾對於展品和未展品想像的、創意的和文化多元的理解，漸漸被應用在博物館的各種展覽中。[13]博物館劇場開始於內容爲本的教育性演出，其目的是教育的，並且與機構的使命、價值和觀眾密不可分，[14]可理解爲在博物館教育的脈絡中，運用劇場和劇場的技術，作爲調和知識和個人理解的方法。[15]操作方面受到教育性戲劇、布萊希特（Bertolt Brecht，1898-1956）與謝喜納（Richard Schechner）的劇場美學啓發良多，[16]—

11 楊逵：〈三個臭皮匠〉，頁13。

12 周芊伶：《在關係中學習——臺灣社區工作者經驗探究》（臺北：國立臺北藝術大學藝術與人文教育研究所，2011年），未出版。

13 Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communication with Visitors through Drama* (Portsmouth: Heinemann, 1998), p. 23.

14 Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Oxford: Alta Mira Press, 2004), pp. 11-18.

15 Anthony Jackson & Helen Rees, "'Seeing it for real...?'—Authenticity, theatre and learning in museums," *Research in Drama Education* 10.3 (Winter 2005): 303-325.

16 Hughes, pp. 28-30.

臺灣大學學術期刊資料庫

般是由專業的演員與／或博物館與古蹟的解說員擔綱演出，形式上從根據歷史事件或當期展覽發展而來的短劇與獨白，到運用「第一人稱」解說或角色扮演的參與式活動皆屬之。[17]

大抵而言，博物館與劇場的跨界與交會，開啓一種互惠的關係——通過博物館劇場的實踐，劇場能夠幫助博物館表述一些時興的議題，博物館則爲劇場提供了一個新的領域。[18]然而，博物館劇場將戲劇作爲一種學習與詮釋的媒介，不僅在藝術、娛樂、教育、事實與虛構間構成張力，也涉及對於文化遺產的詮釋與叩問，展現敘述的多樣性，[19]因而要求對於意識型態、歷史學和美學等議題來回推敲：在博物館的戲劇會遇中，究竟傳播了何種歷史觀點？它依循何種以及誰的價值，有什麼目的？劇場藝術形式的可辨度有幾分？劇場元素是否獲得最有效的運用？它們是否眞誠地達成任務，幫助人解讀文化遺產並且開啓思考？[20]

就意識型態與歷史學的考量，我參考布瑞達（Tessa Bridal）提示的方針[21]與索爾（Ira Shor）批判式教學取向[22]，以盡力確認呈現的訊息是詳加考證與研究過的、觀眾能夠從各種觀點思考議題爲原則，發掘既定知識之外的歷史脈絡，以及這個歷史脈絡和目前社會脈絡的關係。美學方面認同傑克森（Anthony Jackson）的主張，相信「教育和美學並非競爭關係，它們增益彼此。若欲使劇場充分發揮教育的效能，我們必須確保其美學性，不管是就工作坊或是表演而言。」[23]因此，課程和腳本內容的設定是基於研究而來，以楊逵文學紀念館敘事脈絡爲骨，彭小妍主編之《楊逵全集》爲肉，佐以其他文獻、電子和口述資料；[24]戲劇手法

17 Anthony Jackson & Jenny Kidd, 'Introduction,' in *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live interpretation*, eds. A. Jackson & J. Kidd (Manchester: Manchester University Press, 2011), p. 4.

18 Hughes, p. 18.

19 Jackson & Kidd, p. 1.

20 Anthony Jackson, *Theatre, Education and the Making of Meanings: Art or Instrument*? (Manchester: Manchester University Press, 2007), p. 238.

21 針對處理困難或具有爭議的主題，布瑞達建議：盡全力確認所呈現的資料經過充分研究、引述有據；讓對質與討論在角色與角色之間、而非表演者與觀眾之間進行；確認能引發觀眾從各種不同的觀點進行思考。Bridal, p. 137.

22 索爾呼應弗雷勒（Paulo Freire）的批判教育學，主張培養學生批判意識，使之具備批判識能，覺知權力的形式、運作、關係，發展「解社會化」（desocializing）的思考，進而達成主體的增能和轉化。Ira Shor, *Empowering Education* (CH: Chicago Press, 1992).

23 Jackson, pp.177, 196.

24 《楊逵全集》由國立文化資產保存研究中心籌備處出版，一套共14冊，含戲劇卷2冊、翻

臺灣大學學術期刊資料庫

則初步抵定以調和歷史寫實與象徵寫意、脈絡相依、片段式結構、以簡代繁和一人分飾多角爲方向。

（二）戲劇教育

戲劇教育亦是一個跨域生成的空間，以建構式學習爲核心，操作模式游移於劇場美學與課程教學之間——有的在劇場展演中注入教育元素，有的則是在教學場景中援引戲劇方法。[25]爲了有效連結博物館展示內容，本案採用的是源於英國、以主題統整方式發展課程的戲劇教學模式。它受到特定教育哲學與前衛劇場的雙重牽引，[26]相信劇場關乎人類的經驗，其本質是要在所聚焦的素材中去發現

譯卷1冊、小說卷5冊、詩文卷2冊、謠諺卷1冊、書信卷1冊、未定稿卷1冊、資料卷1冊。此外，周馥儀收錄在《女人屐痕2：臺灣女性文化地標》中的〈秀異的社會運動女將：葉陶〉提供理解楊逵家庭生活的參照。由國立臺灣文學館建置的「楊逵文物數位博物館」（http://dig.nmtl.gov.tw/yang/）和楊逵文學紀念館籌備小組的「壓不扁的玫瑰——紀念楊逵」網站（http://www.soyang.tw/~yangkui/）製作許多利於教學準備的電子化素材，涵蓋楊逵家人的觀點。影音部分，公共電視「獨立特派員」節目第246集〈春光關不住〉（http://www.youtube.com/watch？v=iC7nHtCMZTI）、248集〈唱自己的歌〉（http://www.youtube.com/watch？v=iC7nHtCMZTI），以及聯合大學臺灣語文與傳播學系林子傑等製作的〈葉陶往事 Part I〉（http://203.64.184.11/podcast/show_episode/28）、〈葉陶往事Part II〉（http://203.64.184.11/podcast/show_episode/29），皆列爲本計畫的研究資源。計畫主持人另於2012年5月25日赴國家人權博物館籌備處景美人權文化園區參與「臺灣文學人權講堂」，聆聽楊翠主講「不離島的離島文學——談楊逵的〈綠島家書〉」，理解楊逵家屬對楊逵生平故事與文學創作的觀點與詮釋。揭示紀念館展示理念的《楊逵文學紀念館導覽手冊》則是最終篩選資料的基準。

25 戲劇教育在本文中，指涉二十世紀在英國、澳洲、北美所發展出的教育性戲劇／劇場模式，國人較熟悉的有源於美國的創造性戲劇（Creative Drama），以戲劇元素爲課程構念，和英國發展出的教習劇場（Theatre-in-Education）和教育戲劇（Drama-in-Education），由議題開展創作與課程設計。其中，教習劇場保留了公開展演的型態，教育戲劇和創造性戲劇則是即興導向的教室戲劇型態。近年，亦有部分論者將教育戲劇改稱爲「過程戲劇」（Process Drama）。見陳韻文：〈推本溯源與釐正——臺灣近年戲劇教育研究與實踐之訛誤〉，發表於「2014戲劇跨領域學術研討會」（臺南：國立成功大學，2014年11月2日）。

26 教育哲學方面，盧梭（Jean-Jacques Rousseau，1712-1778）的「兒童哲學」與杜威（John Dewey，1859-1952）「進步主義教育」啓發了「以戲劇實作方式學習」的信念，布魯納（J. S. Bruner）「建構式學習」、維高斯基（Lev Vygotsky，1896-1934）「近側發展區」與弗雷勒（Paulo Freire）「批判教育學」則提示合理教學的概念。前衛劇場中，布萊希特以劇場改革社會的理念，波瓦（Augusto Boal，1931-2009）以「觀-演者」（spectator-actor）賦予觀眾能動性，布魯克（Peter Brook）精要的劇場定義，皆對戲劇教育理念與方法的形成具有啓發性。Jonothan Neelands, "The Diversity of DiE-The Application of

和重新發現新的意義，於是將戲劇作爲一種學習和探知的方式，著重參與者經驗的分享與交換，珍視意義建構過程中的自發性與自然性，並不以劇場展演爲目標，不需要專業的劇場空間、設備與人力，教師一人即可實施，具有高度彈性和適應性。實際的做法是將劇場元素從布萊希特所謂「雜燴式的集合型態」[27]釋放出來，因應特定教育目標去強化或削減某個元素，引導參與者在即興、過程導向的戲劇經驗中，發現與自身需要或經驗切身相關的問題與議題。同時，它試圖打破表演者和觀眾、教師和學生之間的固有藩籬，鼓勵學習者創作，也要求教學者放下身段，以對話、參與式的教學彰顯劇場溝通的本質，[28]要在情境、協作、對話交織的戲劇經驗中，建構出有意義的學習，進而使學習延伸至教室之外。

相對於以形式爲念的戲劇教學著重知識和技巧的精熟，此種以主題爲設計起點的戲劇課程，繫於引導者對於素材及其中心議題的識別與探究，涉及意義與形式兩部分的螺旋思考——意義部分與如何能夠通過素材會悟有關，必須愼思素材所反映的脈絡、結構及其所觸及之個人和社會的議題，事件鋪陳的邏輯與順序，以及人物行爲動機、意圖與後果；形式部分關乎如何將經驗轉譯爲劇場的形式，牽涉如何在素材中找到和開發戲劇的潛質，以能實現和傳達象徵、氛圍、隱喻和張力，藉以呈現或再現素材中描述的事件，爲素材中描述的經驗發展即興，並且應用戲劇技術、技巧和慣例開發素材，使學習者對素材中描述的事件和人物產生

DiE in Schools." Keynote speech delivered at Taiwan Educational Drama/Theatre International Congress (Taipei, July 2005).

27 布萊希特批判亞里斯多德（Aristotle，384-322BC）與華格納（Richard Wagner，1813-1883）強調所有表演元素應達成整體效果的劇場美學，認爲這種元素的集合狀態宛若料理一般，僅提供了身體上的經驗。他主張各元素間可各行其事，相互辯證，以刺激觀眾思考。

28 其核心技巧是由桃樂絲．希斯考特（Dorothy Heathcote，1926-2011）所發展出的「教師入戲」（teacher-in-role）——教師扮演一個由戲劇情境提供的適當角色，藉此在戲劇中直接處理相關議題和掌握戲劇的學習機會。尼蘭德斯（Jonothan Neelands）與古德（Tony Goode）分析，它可以用於引發興趣、控制戲劇動作的方向、邀請參與、注入張力、挑戰膚淺想法、提供選擇和可能性、發展故事、爲學習者製造入戲交流的機會。教師演出並非在於一時興之所至，而是通過戲劇性的參與，達到教學目的。奧圖（John O'Toole）與唐（Julie Dunn）則認爲，教師入戲除了可變換老師的權利及身分外，亦能讓學生在戲劇活動中發揮自主能力。Jonothan Neelands &Tony Goode, *Structuring Drama Work—A Handbook of Available Forms in Drama and Theatre*, 2nd ed. (London: David Fulton, 2000). John O'Toole & Julie Dunn著，劉純芬譯：《假戲眞做，做中學》（臺北：成長，2005年），頁33-35。

興趣和學習效應。[29]簡言之，

> 任何一種戲劇活動的素材都應紮根於人類的經驗。對參與其中的個人而言，這種經驗可以是眞實的、想像的、報導的，或是歷史的。……素材選擇的判準，取決於它是否能引領參與者達成知性和感性的理解（幫助他們從戲劇經驗連結至廣大的人類），繼而經由回饋和提問分享彼此的意見，從中發掘關乎個人和群體經驗的意義。[30]

爰此，我挑選出的素材包括楊逵及其親友對他的描述，以及楊逵創作的小詩、短篇小說和中篇小說，計畫先讓參習者認識楊逵其人其事，對他產生好奇或認同，接著再通過他的作品，開掘意義。

爲使參與者不只通過戲劇學習特定主題，也能接觸到藝術形式的戲劇教育，我採用有意識調和應用性的課程概念和劇場美學的「慣例方法」（conventions approach）[31]進行課程設計與教學，鼓舞參與者既要成爲藝術性演員，透過多元的劇場方法呈現世界，也要成爲社會性演員，運用他們藉由戲劇探索和展演所產生的信心與知識，影響身處的世界。易言之，不僅要滿足「讓楊逵故事和作品更爲人所知」的目標，同時也要讓參與者在集體生產藝術的歷程中，開展戲劇表現力和美感經驗，觀省自身和社區，成爲社群藝術的共同創作者。

（三）社群藝術

社群藝術基於對社會變貌和形式匱乏的反省，從純粹的美學投向社會領域，反映著藝術家「以藝術改造社會」和「以藝術生產關係」的基進價值，以及對於「如何藝術」與「爲何藝術」的再思，亦使創作的著力點從自主、自足的個體，轉爲與社群互惠交流與認同的對話性結構。[32]作爲一種藝術實踐方式，它除了呼

---

29 Neelands & Goode, p. 106.

30 Neelands & Goode, p. 99.

31 「模糊了教室戲劇以及西方劇場的實務與歷史的界線。這個模式包含了過程戲劇模式，也包含了劇本的使用、對主要的劇場實務工作者和劇場時期的研究，以及爲觀眾所做的不同表演活動。這個模式是獨特的，因爲它沒有把教室內對戲劇的使用，隔絕於社會中劇場的廣泛領域之外。它奠基於西方劇場的寫實主義傳統，奠基於布萊希特劇場的社會表現主義及政治之上。」Neelands & Goode, p. 99.

32 廖億美：〈從自溺的中心出走——社群藝術及其臺灣實踐圖像〉，《臺灣社區藝術行動案例調查研究計畫》暨「96年國藝會補助業務相關專題研究——以『社群／社區藝術行動計畫』爲探討範疇」研究計畫》（臺北：國家文藝基金會，2008年），頁277-289。

臺灣大學學術期刊資料庫

應關係美學「藝術作爲社會關係生產」的主張，還特別強調與土壤、在地的連結——藝術家的工作是扮演引導者或脈絡的創造者，與觀眾和環境建立夥伴關係，將他們編織進作品的創作歷程和展演中，在「互補差異」的合作基礎上，運用能力和創意，重新剖析既存的社會關係和現象，以藝術黏合生活的縫隙。[33]

相較於前述戲劇教育從主題開始建構課程，容參與者進入教學的對話結構中，社群藝術要求藝術家將參與者和所處的脈絡，置於創作的起點。柯蕭（Baz Kershaw）指出，爲了創造一個有效介入文化的劇場，必先研究觀眾／社群的情境脈絡，處理觀眾的社會文化觀點和群體認同，因爲劇場的符號涉及了劇場外眞實世界的意識型態，文本的脈絡性（the contextuality of a text）對於表演如何被解讀是極爲關鍵的。他也提示，表演能通過與其他文本的互文關係（inter-textuality）獲得意義，這些文本包含了社群既有的非戲劇文本，例如：民俗、口述歷史、故事、傳奇和神話。[34]歐迪（Alison Oddey）的建議則是「在既成的歷史性素材與現今社會、政治、經濟與文化氣候或現實之間找到微妙的平衡」，使觀眾得以參與其中，進行選擇和決斷。[35]上述觀點重申了葛慈（Clifford Geertz，1926-2006）「地方知識」（local knowledge）以及詮釋學式的認識論，亦即所有的意義都取決於其情境脈絡：表演是一種文化的建構，也是文化生產的媒介，無法自外於它的社會、政治環境。[36]循此，我在工作坊之前赴新化田調數次，並和區公所相關主事者進行座談，實際感知社區的氛圍和關係運作；同時，展開對新化人文、地景和歷史的研究，搜尋相關圖、文和典故，從中選擇、分析出工作坊的素材，作爲與參與者建立對話關係的開端。

麥克拉倫（Peter McLaren）主張，從尊重個人的歷史、語言、和文化傳統的知識和社會關係中，個人才能獲得自我增能；[37]吉魯（Henry Giroux）則說，「我能給予的最好知識就是讓他們知道，他們能夠協商與改變所居住的世

33 借吳瑪悧之語。吳瑪悧：〈以藝術黏合生活的縫隙〉，《典藏今藝術》第172期（2007年1月），頁104-106。

34 Baz Kershaw, *The Politics of Performance—Radical Theatre as Cultural Intervention* (London: Routledge, 1992), pp. 31-35.

35 Alison Oddey, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook* (London: Routledge, 1994), p. 115.

36 Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (London: Fontana Press, 1983).

37 Peter McLaren著，蕭昭君、陳巨擘譯：《校園生活》（臺北：巨流，2003年），頁308。

臺灣大學學術期刊資料庫

界。」[38]整體而言，社群藝術對話性創作的意義，不單只是形式的複合、擴散，與內涵的不穩定、歧異，證成藝術實踐定義的擴延；它彰顯了人人皆有社會的能力與創造的本質——當藝術介入社群，促發個體跨出自身的經驗並與他人建立一種更富同理心的關係，在交互主體性中一同想像並且邁向更好的世界，便有機會帶動社群的增能與轉化；一旦社群自由的潛質覺醒，藝術創作的動能被激發，藝術的生產成爲社群生活的表達，即使在藝術家或專業團隊離開社群之後，仍然能夠持續藝術的行動。

（四）新空間的生成

後殖民理論家巴巴（Homi Bhabha）主張，兩種異質文化透過相互接觸、交流與互動後，將以「混種」的型態出現，而由界限「間際」（in-betweenness）所開展出的第三空間，將導引出新的位置、結構與活動，具有開放性和流動性。[39]這個計畫基於案主需求和現實評估，在博物館劇場、戲劇教育和社群藝術跨界涵構出的新空間中不斷進行「領域化」、「解領域化」和「再領域化」的歷程。

首先，我從博物館劇場眾多操作方式[40]中挑選出「戲劇教育活動」、「按腳本演出」、「兒童青少年戲劇」三種型態，轉化爲「戲劇工作坊」、「腳本與演出示範」和「學員成果呈現」等執行項，計畫讓參與者經由工作團隊的鷹架和引導，漸次開啓對博物館以及在地的認識和認同，並能掌握戲劇的形式，最終使用自己的語言和方式進行詮釋。爲此，工作團隊下分教學、導覽兩組，教學組負責工作坊課程規劃與執行，導覽組負責戲劇式導覽腳本編創、示範展演與排演指導。

導覽腳本憑藉展示脈絡而生，且需要時間排練，因此必須最早確立。楊逵文

38 Henry Giroux著，陳儒晰譯：《教師是知識分子》（臺北：高等教育， 2007年），頁7。

39 Homi Bhabha, *Locations of Culture* (London: Routledge, 1994).

40 布瑞達發現「博物館劇場」一詞曾冠稱以下活動：在特定空間裡，由演員表達特定台詞劇情的演出；在特定空間裡，由演員做出的即興演出；由支薪、不支薪、專業或業餘人員，穿著戲服、自由遊動地與觀眾進行即興對話；活歷史——由受過戲劇訓練或未受過戲劇訓練的人，穿著戲服與觀眾進行即興對話；重現——由受過戲劇訓練或未受過戲劇訓練的人，穿著戲服演出特定活動；由兒童、青年演出，以使他們融入博物館（不必然與博物館藏品或展覽主題相關）；利用劇場技術的展演手法，如製造特效或運用道具戲服；由演出者展演的教育活動；吉祥物——由動物或創造物與兒童互動。Bridal, pp. 1-2.

學紀念館分爲一、二樓展示區，一樓展示主題爲「人間楊逵」，介紹楊逵的生平，二樓展示主題則分別爲「文學的楊逵」與「社會的楊逵」，陳列楊逵的作品。考量楊逵社會論述與文學作品豐碩，不易在有限時間內以戲劇形式呈現，腳本定調在以楊逵的生命故事作爲主體；另顧及展場規劃與參觀動線，選擇以一樓「出生大目降」、「楊逵與他的家人」、「知交好友來作客」三個展區分別演出〈少年楊逵〉、〈綠島家書——楊逵與他的家人〉和〈楊逵務農筆耕〉，[41]使戲劇導覽與展館主題緊密連結，觀眾在接受戲劇導覽服務的同時，亦能主動與背景環境的說明圖文進行對照。場次如下：

表1：楊逵文學紀念館戲劇導覽場次

展區	出生大目降	楊逵與他的家人	楊逵務農筆耕
場次	一、少年楊逵	二、綠島家書—— 楊逵與他的家庭	三、楊逵務農筆耕
角色	引導員、楊逵、聲音女、聲音男、公學校同學、沼川、南二中同學、楊大松、日本警察一、日本警察二	引導員、楊逵、葉陶、日本警察、國民警察、楊資崩、楊建、其他子女、朋友、雇主	引導員、楊逵、入田春彥、日本警察、賴和
劇情概要	根據《楊逵全集》中的訪談資料，寫楊逵早年在新化和臺南的經歷，如何激發他負笈東京的意志，而在臺灣、東京先後遭受民族與階級的不平等待遇，如何孕育他一生追求眞理、和平、正義的人道思想。	參引楊逵〈綠島家書〉與楊建、楊翠等後輩的相關評述，刻劃壯年時期的楊逵在追求社會主義理想時，家人幽黯的現實處境和心理狀態，側寫楊逵身爲社會主義夢想家、遙遠但溫柔的慈父、困境中依然樂觀的勇者等複雜交織但眞實存在的形象。	根據楊逵〈首陽園雜記〉、〈墾園記〉、〈憶賴和先生〉、〈我有一塊磚〉等短文和訪談內容，寫老年的楊逵回顧身爲文學園丁和花園園丁時的軼事、理念，以及生命中重要的提攜者。

41　〈少年楊逵〉與〈楊逵務農筆耕〉由賴思伃擔任編劇，〈綠島家書——楊逵與他的家人〉由簡翊修擔任編劇。以上作品創作完成後，由陳韻文、王克雍依實際演出之演員人數、展演空間等條件限制，進行統整和改編，形成如同希臘悲劇三部曲，可以各自獨立、但又彼此關連的三齣小戲。

臺灣大學學術典藏

思及楊逵文學紀念館未來在戲劇導覽志工人力調度以及記誦台詞的可行性，示範團隊以精簡人力和平均勞逸爲原則，徵選五位有戲劇表演經驗學生組成，安排兩位學生輪流擔任引導者，並運用置換象徵物件和紙偶的方式一人分飾多角。楊逵因貫串全戲，由同一位演員擔任有助於深化角色認同與情感涉入，在心理寫實層面上將具有更佳的說服力，故做此安排。演員的角色分工如下：

表2：楊逵文學紀念館戲劇式導覽角色分工

演員	場次	擔綱角色
A	一	楊逵
	二	
	三	
B	一	沼川老師、楊大哥、報社老闆、日本警察1
	二	葉陶、楊建
	三	入田春彥、賴和
C	一	公學校同學、南二中同學、日本警察2
	二	日本警察1、楊資崩、國民政府警察1
	三	國民政府警察
D	一	引導員
	二	引導員1
	三	
E	一	
	二	日本警察2、國民政府警察2、引導員2
	三	引導員

展演部分的藝術設計受到戲劇教育啓發良多。慮及博物館沒有爲劇場表演而設的技術設備、物品存放與演員換裝空間，劇場元素宜簡不宜繁，故只針對服裝、道具等視覺元素進行設計，音樂、佈景並未在設計之列。道具、服裝以具有良好示意、象徵效果，有利於協助氣氛營造與塑造角色個性爲原則，唯因楊逵文學紀念館所關乎的人、事、物，俱有特殊時代性，在設計上尚須符合歷史寫實的基本要求，確立整體感。再者，由於沒有足夠的空間和時間進行換裝或換場，一物多用亦是本次服裝道具設計的原則。例如：第一場〈少年楊逵〉利用魔鬼沾便於裝拆的優點，配合劇情迅速將白襯衫從「公學校制服」變爲「南二中制服」；第二場〈綠島家書——楊逵與他的家庭〉的紅色布幔依劇情象徵枷鎖、婚姻關

係、逃亡時的遮蔽物、玫瑰花，而家族拼圖寫有楊逵子女姓名的各個單元，在接上木棒後，即成爲代表楊逵子女的紙偶；第三場〈楊逵務農筆耕〉則讓導覽員藉由戴上或脫下一頂毛線帽，在楊逵的老年、回憶中的壯年時期之間快速切換。此外，有鑒於混齡學員將是未來這些服裝、道具的主要使用者，設計上亦顧及了安全性和耐久性，例如：捨棄容易購得但具潛在危險性的鋤頭，改以硬紙板材製作。表演方面，運用「教師入戲」慣例，讓演員除了擔任導覽員，也能透過象徵物的使用和聲情的變化出入不同角色，在眞實與虛構兩個層次，激發觀眾的情感與思維。相關設計如下圖所示，部分因應展演需求而設計的服裝、道具或詮釋手法，亦在工作坊中被引用。



圖1：演員利用具象徵性之服裝、物件，演繹不同階段的楊逵

楊逵（左至右）：公學校、南二中、綠島時期、東海花園時期



圖2：演員利用具象徵性之服裝、物件，一人分飾多角

左至右：沼川老師、楊大松、老闆、賴和

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3：兼顧歷史眞實、象徵示意與安全耐用的服裝、道具設計

另一方面，教學組的任務是要讓參與者在接觸示範演出和腳本之前開展戲劇表達和社群共事的能力，並且對楊逵故事暨作品有更深刻的認識，因此不僅負責相關資料的研究、建檔，亦規畫出五天共三十小時的工作坊，如表3所示。其中，楊逵其人其事工作坊參照導覽腳本的內容進行設計，讓參與者有機會在觀看示範演出之前，探索屬於自己的戲劇語言；戲劇編創展演工作坊則是介紹劇本編創和將文本轉化爲展演的基本概念，鼓勵參與者日後能就腳本進行改寫並賦予新詮。由於新化區公所期待學員能夠於年度館慶時公開呈現，因此在工作坊結束至館慶前的三個月中間，另外規畫三個單元，由導覽組演員輔導排練。

表3：夏日首陽．戲劇楊逵—戲劇教育x導覽種子工作坊課程架構

單元	時間	課程內容	教學素材
戲劇教學	上午	運用戲劇元素（聲音、語文、肢體、物件、空間、氛圍）和戲劇慣例探索新化人文地景	*虎頭埤、蘇家古厝、街役場、新化老街、新化林場、武安宮、籬仔尾遺址（蔦松文化）相關文字影像。 *新化老照片暨地方文學家王則修、楊逵、李勤岸、張春榮、許正平等人描述新化之作品。
	下午		
楊逵其人其事	上午	楊逵的人生經歷	楊逵生平故事暨相關照片和文字。參考：噍吽咩事件+〈台灣匪誌〉
	下午	楊逵與家人	〈和平宣言〉、《綠島家書》暨楊逵家人眼中的楊逵相關文字紀錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

楊逵文學作品	上午	楊逵短篇作品中的光明與幽暗	楊逵詩〈人生〉、〈學習〉、〈工作〉、〈三個臭皮匠〉、〈能源在我心〉、〈病兒〉；短篇小說〈無醫村〉
	下午	楊逵短篇小說〈送報伕〉	〈送報伕〉。
戲劇編創展演	上午	從生活到戲劇：劇本編創的概念與技巧。	〈鵝媽媽出嫁〉。
	下午	從文本到展演：〈鵝媽媽出嫁〉	
博物館戲劇式導覽	上午	課程回顧、示範演出	展區相關資料暨戲劇式導覽腳本
	下午	學員演練（對詞、拉走位、粗排）、結業式	

值得一提的是，由於戲劇教育和社群藝術根源於「脈絡性」（context-related）、「在地性」（here and now）與「互動性」（inter-active）的劇場美學，課程在此成爲一個動態的概念，我擬定架構後，仍須隨著不同的、新的情境脈絡而結構、重構，包括因應導覽組戲劇詮釋手法和學員報名資料的更新而微調課程設計，以及課程部分留白，待現場和參與者共同生產相遇的知識。

三、生產相遇的知識

老幼相扶持，一路走下去，走向百花齊放的新樂園。[42]

戲劇是一種「關於人的、透過人的、且爲了人而存在的藝術」，[43]當劇場預設觀眾的同時，也就突顯了它是以人類互動及其社交情境作爲其實踐與理論的範圍和場域，是一種空間、時間、表演者、行動與觀眾之間的交互作用，[44]和「意義的接觸、溝通和協商有關」。[45]在劇場中，表演者與觀眾原本就因爲現身

[42] 楊逵於1984年9月20日寫下的文句，現爲楊逵文學紀念館的精神標語。

[43] Jean-Louis Barrault之語，引自藍劍虹：《現代戲劇的追尋——新演員或是新觀眾？布雷希特、莫雷諾比較研究》（臺北：唐山，1999年），頁7。

[44] Richard Schechner, *Essays on Performance Theory* (New York: Drama Books Specialists, 1977).

[45] O'Neill & Lambert之語，引自Phil Jones著，洪素珍、楊大和、徐繼忠、郭玟伶譯：《戲劇

臺灣大學學術期刊資料庫

（presence）而能夠彼此共感，富於想像地填滿作品所留下的裂縫，生產意義，成爲藝術作品的共同作者。關係美學更進一步揭示臉的面對——藝術家將他者帶入創作過程中，活生生的相遇與碰撞，生產「相遇的知識」。[46]

當藝術家因爲對於異己的關係投入和面對面的傾聽凝視而覺知理解彼此，不僅意味著有機會具體回應他者，在互動溝通中雙方視域交融（fusion of horizons），一方面理解對方，另一方面也理解自己，[47]亦使共群（com-munity）的倫理關係成爲無法迴避的課題。周芊伶分析，藝術家進入社區，並非單方面提供服務，亦將歷經體驗者、報導者、分析者與行動者等不同角色，通過聆聽、觀看、報導與協商等取徑，在關係中學習。[48]畢夏普（Claire Bishop）提醒，相對於「社區=同在一起」的歸屬感，以關係爲念的藝術創作尚須將那些由不安與不適感產生的關係，納入「關係」和「關係生產」的光譜中，而藝術作品的形式、品質及其所涉的政治性，仍應是我們需要關注的面向。[49]

本案因楊逵文學紀念館企圖結合戲劇的課題而與環繞它的種種條件發生連結，使我得與新化、工作團隊、學員和觀眾建立不同的關係和文化交換。在過程中，我謹記歐尼爾（Cecily O'Neill）的提醒：

> 教師／藝術家需要彈性、發明設計的才能、個人的創意以及當機會來臨時借力使力的能力。爲了實現這種轉化性和對話性的教學，身爲藝術家的教師也需要好奇心，聚焦關鍵議題的能力，應付不安、不確定性、不可預測性的力量，以及對曖昧具有相當的包容力。[50]

治療》（臺北：五南，2002年），頁17。

46 「相遇的知識就是面對面的知識，每一張沉默的臉都在說話，都敘說著需要我不斷努力貼近傾聽的話語（discourse）……。眞理不在文字記載中，而是存於關係實踐的行動與創造。」引自成虹飛：〈談本土教育質性研究：呼喊一種從淚水交識中產出的知識〉，教育質性研究的教與學研討會（新竹：國立新竹師範學院，2003年）。

47 德國詮釋學家高達美（H. Gadamer，1900-2002）主張每個人既有的經驗、學識、文化學習、生活背景等構成了個人的視域，人的理解，源於視域之間的交流和影響，包含人與人之間的視域交融，過去的視域和現在的視域相互交會，故能「在一個較大的整體和較眞實的比例中進行更適切的觀看」。他主張詮釋是由自我出發，又回到自我，如此才得以充實自我，進而產出新的融合視域與詮釋經驗。Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. G. Barden and J. Cumming (London: Sheed& Ward, 1975).

48 周芊伶：《在關係中學習——臺灣社區工作者經驗探究》，頁33-39。

49 高子衿、吳樹安：〈人造地獄——Claire Bishop 談參與性藝術和觀看者政治〉，《典藏今藝術》第246期（2013年3月），頁124-129。

50 Cecily O'Neill, "Dialogue and Drama," in *Structure and Spontaneity: the process drama of Cec-*

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）與新化相遇

凱斯特（Grant H. Kester）描述在對話性的藝術創作中，藝術家身懷既有的藝術訓練、創作與生活經驗，來到具有獨特社會傳統、經濟、人物的特定社區，在與當地居民合作的同時，挑戰彼此既有的感受。藝術家會發掘社區視爲理所當然的慣習，居民則可能挑戰藝術家對社區的預先觀感以及藝術家本身的身份功能。[51]林宏璋認爲藝術家對社區的體驗，不但體驗到內容（content），也體驗到脈絡（context）。[52]

新化本身的社區動能極佳，有文史工作者與社造團體長期耕耘，區公所則和地方有著和諧的共群關係，善於連結社區居民和資源。例如：楊逵文學紀念館的設立，最初是地方文史工作者康文榮有感於出生新化的楊逵畢生以文學創作實踐社會運動理念而倡議，經公所支持並向上級單位爭取，空間、經費陸續到位，另獲得楊逵次子楊建無條件提供相關文物，始得於二〇〇五年開放民眾免費參觀。而在二〇一二年，新化社區營造協會以「老街連結、驕傲再生」爲主題，參與得利塗料「魅色台灣」計畫提案，亦是在區公所的積極奔走下，完成與各住戶的協商；最終社區動員，在新化老街與武德殿間的大片牆面上彩繪新化老街、郡役所、奉安殿、虎頭埤等歷史建築的剪影，成爲鮮明的入口意象。這些在新化相遇的人和事，鼓舞我在計畫中注入在地元素，也讓我對即將在工作坊共事的經驗充滿期待。

新化區公所是楊逵文學紀念館的主管機關，亦是本案的重要推手，自計畫肇始到結案，從區長姚溪海、主任秘書鄭道立、人文課課長李燿州乃至承辦專員陳家祺，一致表現出對此事的高度重視，以及對我方意見的尊重和支持。經由區公所穿針引線，本案得到康文榮和楊建的認可，可就紀念館內說明圖文和文物進行取用或仿製，另獲新化國中鄭禎鎂主任的玉成，得以使用該校甫裝修完成的地板教室作爲工作坊上課空間—該間教室在工作坊期間單獨爲本計畫所用，便於教學環境的營造，以及展示學員在歷次任務中協同創作的成果，對於強化學習社群和戲劇學習效能，具有極正面的效益。此外，區公所以新化國中教師和楊逵文學紀

ily O'Neill, eds. P. Taylor & C. D. Warner (Stoke on Trent: Trentham Books, 2006), p. 108.

[51] Grant H. Kester著，吳瑪悧、謝明學、梁錦鋆譯：《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》（臺北：遠流，2006年）。

[52] 林宏璋：《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》（臺北：典藏藝術家庭，2006年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

念館志工爲目標對象招募成人學員，亦爲計畫的後續推動，提供了穩定的基礎。

相對地，我們通過計畫的執行，爲社區注入戲劇動能，除了導覽腳本創作、服裝道具設計與製作、課程研發和排練指導，亦在結案報告中提供這個計畫從策畫、執行到評估詳實而完整的資料，並且另冊製作教師手冊，以利後續推廣。

（二）與工作團隊相遇

身爲本案計畫主持人，擔負著設定架構並踐履計畫的責任；受到關係美學和社群藝術的啓示，我將召募而來、協助我執行的學生，視爲生產藝術的共同創作者，將工作坊援引的戲劇教育和社群藝術概念方法，也應用在和他們的共事關係中，充分授權。在與區公所協商的過程中，我則扮演他們的代言人，提出時間、場地、酬勞等相關條件。

團隊成員主要來自南大戲劇系大學部、碩士班學生和畢業系友，依興趣、專長和友誼加入教學組或導覽組。學生與我或者彼此之間雖然原有階層或親疏關係，在本案中乃是共事夥伴，故依責任歸屬與實際工作時數，而非身分別計酬。另外，因爲工作期程緊湊，我力求執行的效率和意見的暢達，鼓舞相互激發。組織分工詳見附錄一。

教學組由我擔任課程統籌，主要帶領兩名研究生進行課程研發與教學執行。戲劇教學受到教學者的人格特質、教學經驗與風格很大的影響。由於學生缺乏課程設計和教學執行的經驗，在應用性的課程概念和劇場美學，或在課程計畫和經驗品質之間，難免顧此失彼，需要我的指引和介入。但是，她們較我更具親和力，在劇場遊戲的帶領方面，亦能激發極佳的團體動能，是維繫學習社群的重要橋梁。於是，我們在互補差異的合作關係中，對話、協商與互相支援。另一方面，第四天的課程由碩士班已畢業的系友擔任專家講師，儘管早已進行溝通，卻因爲沒有持續共事，出現教學內容不符原本規畫的情形；我在當下感到焦慮，反思過後，視之爲集體生產藝術必然出現的裂隙與複數觀點。

我同時兼任導覽組藝術總監，督導劇本編創、服裝道具設計製作、戲劇排練等工作，並委派一位擔任導覽演員的研究生兼任組長，負責排練工作的規畫和記錄。小組成員互爲導演，經由共議發展表演文本，我再提供外部觀點的修正意見，在集體嘗試、對話、修正的循環歷程中，尋找適切的呈現方式。[53]過程中，

[53] 前期工作利用國立臺南大學戲劇創作與應用學系排練教室進行：六月初召開前期會議，建

學生爲使演員形象更具說服力，自主透過友人招募到一位外校學生加入團隊扮演楊逵，成爲示範演出時的亮點。另外，負責服裝道具的學生不僅手工精巧，亦熟知採買歷史物件或其他原料的管道，讓演出在視覺上得以合於歷史寫實和藝術美感的要求。

（三）與學員相遇

由於戲劇教學是動態、即興、互動式的課程，課程計畫的執行往往會受到教學者應變能力、團體動力與能力、偶發事件等因素影響而有所調整，亦即本身預設了「計畫課程」與「實際課程」之間存在不同程度的差異，復因戲劇提供了安全無虞的虛構框架，容許參與者打破現實身份的界限與藩籬，以不同於常的關係共事，需要教學者保持開放的態度。另一方面，在戲劇中的集體探索和交流，意味著參與者處於一種公開自我的風險中，身體、思維、情感受到他人審視，同時得將「公共的善」置於私人利益之前，教學者必須建立一個基於信任、出於自願、能夠取捨的學習環境。[54]

工作坊報名者包含七位楊逵文學紀念館志工、五位新化國中教師，和十三名新化國中在校生暨畢業校友。[55]志工間彼此相熟，師生亦有互動經驗，工作坊作爲一個新的脈絡，讓他們有機會重新建立關係、認識彼此，並且通過戲劇共事經驗，建構意義。爲此，我們設計不同顏色的籤條，讓各小組能大致依「兩位成人+三位學生」的比例混齡共事，並在工作坊之初議定班級契約，建立共群學習的

立共識與進度表，並開始閱讀楊逵相關文獻；待腳本完成，六月底開始讀劇；七月第一週進行場勘、分派角色以及調修劇本；七月第二週，演員自行背誦劇本、服裝與道具展開採買或製作；七月第三週，進入密集排練，並搭配使用服裝、道具。七月第四週，示範團隊於7月24、25日進入楊逵文學紀念館進行整排與彩排，7月26日以工作坊學員爲主要對象進行正式演出。排練工作主要由展組長規畫和監督，我僅在初期讀劇時，提示戲劇式導覽覺知觀眾在場、精簡人力以一人分飾多角、空間有限宜簡約使用服裝道具的概念；排練中期引導演員留心客觀陳述與情感寫實的分寸；7月25日下午彩排時確立演員實際在展館中操作戲劇式導覽的面向與動線，並因演員音量略嫌不足的潛在疑慮，臨時商請本系劇場菁英服務隊的學生借出系上設備，於7月26日支援音響技術。

54 Jonothan Neealnds, “The Art of Togetherness: How the Lessons of Play Will Rescue the World,” keynote speech at 2012 International Conference of Drama Education and Application (Tainan: NUTN, 26-28 Oct, 2012).

55 在性別分布上，成人兩男十女，學生八男五女。年齡組成上，70歲以上一位，51-60歲五位，41-50歲三位，31-40歲三位，學生則介於13-16歲。

臺灣大學學術期刊資料庫

準則。

儘管如此，部分學員私下換籤，與相熟者共事，造成某一組僅由一位女性教師與數名男學生共事的局面。該師嚴謹認眞，注重師生倫理，對於組內其他成員不完全按教學活動的要求進行討論、創作與呈現，甚感不滿。我認爲該組學生尚在回應教學主題的合理範圍之內，因此當下並未介入，但於休息時間理解該師感受，便在下一堂課重新編組，調整團體動能與個體情緒，確保共學品質。此外，尚有學員的流動的狀況。除部分報名學員因同時兼有教學課務或社團練習規劃而暫時告假，亦有未報名者經由引介，自工作坊第二天始加入課程。對教學者而言，這些事件確實造成干擾，但鑒於社群藝術乃關乎關係連結與意義合作，無法脫離其醞釀生發的在地性脈絡，最終仍以社區爲主體，廣納這些學員。

除上所述，互動過程中，教學者和參與者雙方互有驚喜和感動。第一天工作坊連結參與者的生活經驗，通過照片、文學、地圖、史料、傳說等素材讓他們重新認識新化，並且運用繪畫、詩文、肢體、短劇和即興創作等方式建構意義，引發最多迴響。以「蘇家古厝」爲例，我企圖突顯古厝與人的關係，遂讓參與者穿越時空甬道，從建立自家族譜開始建立角色，拍攝家族合照，再以音樂示意五十年的光陰，由家族成員自行決定去留。我入戲成家族中高齡九十的大家長，最後進入合照畫面；當我拄杖徐行、咳嗽喘氣時，一位男學生出聲上前，非常誠懇地說：「阿嬤，我揹您！」我甚感意外，但也立即克服與陌生異性身體接觸的尷尬，回應：「啊～乖孫！」讓他揹了一小段路，坐到家族照的中心位置。過程中，家族其他成員也進入戲劇的想像中，問候阿嬤，並打趣地耳語：「阿嬤最疼他，以後分財產，他一定拿最多。」然而，音樂開始，我所扮演的阿嬤率先起身，在頻頻回首的掛念中離開了家族照的畫面，界定出氛圍，而其他晚輩在沒有交談和討論的情形下，也陸續離開，坐入觀眾席。最後，表演區徒留一張阿嬤原先坐的空椅子象徵著古厝。這畫面讓長期投入社區營造的長者百感交集，因而紅了眼眶，學生們動容之餘，也開始對這空蕩的畫面產生不安，湧起某種使命感，在音樂還沒有結束前，其中兩位又重新進入畫面中，後來解釋是晚輩在多年之後重新回到故里。

第二、三天的工作坊雖是以楊逵的生命經驗和作品爲核心，但在設計時即致力探索個案背後的脈絡和結構，從中汲取普遍的意義，亦即希斯考特所謂的「同理主題」（brotherhood），使學員能夠通過角色扮演的知性與感性，和自己相遇，並且發現更深層的人性。於是，楊逵因體質孱弱而被迫延後入學的狀態，

臺灣大學學術典藏資料庫

噍吽咋事件和多元的敘說觀點，葉陶的重大抉擇和流轉的生命經驗，楊逵子女在父母逃亡期間的生活，楊逵在處處受限但仍奮發的獄中生活，楊逵子女在父親缺席時的遭遇和心情，以及作品中關於親情、醫病、階級、殖民等描述，成爲工作坊中戲劇虛構的情境，而參與者通過角色扮演，眞實地體驗這些思維、情感和社會的挑戰。如尼蘭德斯所言，演出的過程要求演員重新建構自己成爲「他者」，以至於最終自我和他者的界限交會與融合，我們會感受到眞實的同情、眞正的同理。[56]學生經由肢體、聲音、文字的創作，入戲體會噍吽咋事件壓迫者、受難者、遺族或旁觀者的感受和觀點之後，在回饋階段表達出對於戰爭之恐怖、歷史書寫之主體和歧義的反思，驗證了博物館劇場能夠藉由處理「被隱蔽的歷史」而轉變觀點。志工則回饋，儘管已在紀念館導覽多時，工作坊讓他們對楊逵及其作品有更深入、立體的認識。自新化高中退休的陳坤發老師，甚至將工作坊的深刻體驗轉化爲藝術創作的動能，即席創作出數十首「四句聯」，如：「楊逵詩文有深意，靜像畫面去排理，老師講來誠趣味，同學聽了笑瞇瞇。」「歷史事件追原根，日本軍警毋是俍。冤枉良民土匪幫，楊貴內心攏結凍。」這些詩作和工作坊中陸續創作出的書寫、繪畫、勞作的成品公開陳列於教室，一方面肯定參與者的創作能力，另一方面則和持續開展的課程形成互文參照。

最後一天的工作坊上午在楊逵文學紀念館進行。首先在會議室通過照片進行課程回顧，除肯定參與者學習與創作的歷程和成果，亦引導他們爲戲劇共事的經驗建構意義。繼之，至展館內觀摩示範團隊的演出。下午則回到原教室，由導覽組演員帶領參與者接觸腳本，並展開初步的排練工作。考量學員戲劇經驗有限但人數充足，同時慮及排練方便性和文本難易度，將學員分成三大組，〈少年楊逵〉與〈楊逵務農筆耕〉交付新化國中師生組成的兩個小組負責，〈綠島家書——楊逵與他的家庭〉則由志工負責。各組設有一位導覽組演員提供三次排練指導，我僅出席館慶前一週的整排，給予整體性的建議。

從戲劇文本到表演文本，本預存了從文字到運用多模態符號系統的舞台、因導演與表演者詮釋所產生的變異，而同一個文本交由不同團隊，自會導引出不同的展演作品。示範團隊由五位演員完全承擔三場戲，並由單一演員擔任楊逵的角

[56] Jonothan Neelands, "11/09－the Space in our Hearts," in *Creating Democratic Citizenship through Drama Education: the Writings of Jonothan Neelands*, ed. P. O'Connor (Stoke on Trent: Trentham Books, 2010), p. 123.

臺灣大學學術期刊資料庫

色；學員則以三組接力呈現，不同場戲由不同人擔任楊逵，復因小組人數超過五人，甚至在同一場戲中出現兩位以上的學員扮演楊逵。楊逵的生命故事由不同年齡、不同性別的學員運用富示意性的象徵物進行詮釋與再現，著重的並非外形上的肖眞，而是對其不同人生階段精神情感的掌握。此外，語言是戲劇式導覽中非常重要的一環，不管是適時提供訊息給觀眾、提示動線的引導者，或者是入戲扮演角色人物者，都需要清晰流利的表達。我在觀賞整排時發現，學員普遍存在音量不足的問題，立即建議館方在呈現時準備擴音設備；另外，也觀察到劇本語言偏於文學性，不符學員語言習慣，導致他們難以駕馭，遂鼓勵他們在戲劇式導覽情節設定的前提下，使用母語或有自信的表達方式，甚至加入原創的藝術設計。志工組受此激勵，部分台詞改以臺語行之，更在劇中增加一人，唸出上述有感楊逵與家人處境而創作出的四句聯，其功能宛若古希臘歌隊一般，預告或總結戲劇情節，對戲劇中的人物及其遭遇提出評議，也調節了〈綠島家書——楊逵與他的家庭〉本來偏於沉重緩慢的節奏。

（四）與觀眾相遇

由於博物館劇場不若一般劇場對觀眾具有約束力，作品本身的風格、內容及演出當下的狀態，乃至個別參訪者的興趣、行程、理解力，都可能使博物館劇場觀眾的反應較一般劇場觀眾更形複雜、多樣。亦即，觀眾的博物館經驗在個人、社會文化與身體物質環境三大脈絡的交互影響下，隨著時間的進行而演化轉變。[57]傑克森建議「創作者」聚焦於表演當下觀眾參與的品質與類型，甚至演後的迴響。[58]

在本案中，示範團隊演出時的觀眾主要是工作坊的學員，另外也有一些媒體記者和劇場前輩，對於戲劇在博物館導覽的跨界應用，多客氣地給予正面的肯定。館慶呈現時面對的則是一般大眾，戲劇導覽的內容和形式，在眞實的情境接受檢驗。當天，學員充分展現工作坊以來所累積的戲劇能力與自信，以及關於楊逵生命故事的知識和同理，極其稱職地爲觀眾進行了一場生動且深刻的戲劇式導

臺灣大學學術期刊資料庫

[57] 劉婉珍：《博物館就是劇場》（臺北：藝術家，2007年），頁95。

[58] Anthony Jackson, “Engaging the audience: negotiating performance in the museum,” in *Performing heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, eds. A. Jackson & J. Kidd (Manchester: Manchester University Press, 2011), pp. 11-25.

覽。學員自己觀賞他組呈現時亦極爲專注，新化國中老師表示，有幾位學生的投入、認眞前所未見，爲他們在建構自己成爲楊逵甚至予以內化的表現，感動拭淚。而由觀眾問卷可知，不管事前對楊逵是否熟悉或出於何種動機前來觀賞，均稱許社區成員擔綱戲劇式導覽員的努力和成果，也認可博物館運用戲劇導覽的效益。楊建先生與夫人董芳蘭女士亦是座上賓。〈綠島家書——楊逵與他的家庭〉部分內容與他相涉亦觸動其傷痛往事，唯因編劇之初即設定同理政治受難者家屬處境的方向，展演亦以謹愼節制爲原則，他對於戲劇式導覽其父生命故事以及學員的用心展演，表示高度肯定。

另一方面，區公所爲館慶安排了一系列的節目，因未慮及館外活動音量會干擾導覽的進行，致呈現之初受到戶外音響的干擾，尤其影響引導者表明參與導覽的觀賞禮儀。此外，館內空間有限且視線易受展館隔板干擾，當觀眾人數過多而前方觀眾未採坐姿時，就會嚴重影響後方觀眾的經驗品質。不少觀眾在問卷中反映空間與音響設備的問題。我自己在觀眾席的體悟則是由三齣小戲組成的全程導覽約一小時，幾乎是博物館劇場資深工作者建議的兩倍時間，容易流失觀眾，設想未來執行時，也許擇其中一齣展演，另外兩展區搭配傳統導覽即可。

除上所述，區公所主管表達希望未來利用館外舞台展演以饗大眾的想法，另有觀眾對服裝道具有更高的期待，我在結案報告中予以回應和建議：

> 本案戲劇式導覽是以「環境劇場」[59]的概念進行編創，各段內容在展區文物的脈絡中演出，立體的演員除了運用服裝、道具入戲扮演，將訊息傳達給觀眾，其實也和周圍的靜態展示產生對話，在此空間中，觀眾有機會在導覽員與文物的互爲媒介（intermediality）之間，獲得層次更爲豐富的觀賞經驗。館外空間的公開展演確能服務更廣大的觀眾，但也需求更專業的技巧與技術。另外，對於習於寫實主義表演的觀眾來說，此次著重象徵性、選擇性寫實的服裝道具設計，也許不符期待，但卻充分適應展館空間

[59] 此處爲2012年10月完稿之結案報告原文照引，乃基於本案符應謝喜納規範環境劇場定義中的「所有的空間都是表演區域，同時，所有的空間也可以做爲觀賞的區域」、「劇場活動可以在現成的場地或特別設計過的場地舉行」的這兩個條件。本篇論文參考耿一偉2011年演講中的定義，識別「環境劇場」著重於將（户外）環境作爲展演文本的舞台，而「因地制宜的表演」則是從空間中慢慢醞釀出創作的材料和文本，將本案中的創作和演出重新界定爲「因地制宜的表演」。鍾明德：〈環境劇場〉，收入耿一偉主編：《劇場關鍵字》（臺南：台南人劇團，2008年），頁238-244。耿一偉：〈半路殺出程咬金：當代因地制宜表演與創意策略〉。

和戲劇導覽員迅速出入戲、切換角色的需求。承此，建議館方未來戲劇式導覽仍以館內爲主，可採預約制，每月排定常態性的服務，在固定日期提供20人以下的團體事前預約，除保障展演品質，也提供學員反覆操作的機會。若此，當戲劇導覽員的戲劇表現力更純熟時，或可因應館外展演的需求與特性，進一步調整導演、道具服裝設計，延聘專業團隊支援舞台技術，在特殊節慶活動時演出。

四、反思的藝術實踐與跨界的文化交換

拓荒、播種、灌溉、萌芽、結實、壯大。[60]

謝喜納的表演理論延長了表演事件的時間軸線，並擴充其空間向度。[61]就本案而言，工作坊或是學員成果發表，僅是整個計畫發生過程的其中一個節點——跨界的文化交換，從我與區公所接觸的那一刻起，延伸到工作坊後產生的效應與後續關係。我與在計畫中相遇的夥伴保持聯繫，交錯其間的分享、涉入，互文的關係行動與多面向的互爲啓發，在教室和紀念館之外的場域，以非線性的方式持續發展。

周芊伶從學習的觀點出發，指出藝術家、社區居民和機構所建立的夥伴關係形成學習社群，在此社群當中，藝術家必須學習如何主客互動（或互爲主體的互動）、透過藝術對話、與人和環境連結、穿梭在複雜的人際網絡、找到焦點議題、發展有效形式，並看見自己在整體中的意義。她引述伯納德（Pamela Burnard）「反思性的藝術實踐」（reflective arts practice）的概念，提示藝術家與個人所處的情境對話，可從相互關係（mutuality）、藝術素材、複合觀點、個人風格等方面評估與建立意義。[62]

這個計畫始於機構的委託，使得劇場有了介入公共生活、連結人與其他媒介的機會；劇場方案中明確的意向性（intentionality）、觀眾參與，以及劇場影響

60 楊逵所寫的文句，楊逵文教協會以此12字詮釋「楊逵」精神。擷自http://www.soyang.tw/index.php/abouts/news/3-2013-07-01-02-34-30，讀取日期2014年10月16日。

61 謝喜納主張完整的表演事件可溯自觀眾看表演之前的期待，乃至戲落幕之後的觀賞效應，亦即不限於台上演員出現的時刻；他也立論強調，所有的空間都可以是表演區域、所有的空間也可以是觀賞區域，他提示了一種以人爲本的劇場美學，並擴延了表演藝術探究的向度。Richard Schechner, *Performance Theory* (London: Routledge, 1988).

62 周芊伶：《在關係中學習——臺灣社區工作者經驗探究》，頁31-33。

力及於美學形式之外的信念，適爲應用劇場的重要特徵，[63]而就應用戲劇作爲文化介入的工具而言而言，值得關注的是它究竟服務了誰？又強化了誰的價值？亦即應用劇場的品評，應涵蓋從其出發點乃至成效的考察與反思。[64]

二〇一二年計畫結案時，工作團隊中的王克雍以「我參加，我看見」爲題，敘寫她在歷程中對於老師、夥伴、學員、葉陶和楊逵生命姿態的看見，並以「參與過〈夏日首陽，戲劇楊逵〉，我看見愛。」作結。就讀南藝大、飾演楊逵的林佑運回饋：「這次的參與，體驗了不同於以往學校社團內的排戲經驗，與許多有趣且專業的夥伴一同激盪火花，……還有後續在示範表演後所接觸到工作坊的學童以及社區人士們，也都在觀賞其呈現的時候，感受到屬於新化地區民眾的活力及對自身文化認同的向心力。……我很開心，也很感謝有這個機會，參與了這樣一個不只是停留在表演當下感動的戲劇，而是有機會深入人心帶來改變的戲劇教育。」

參與的學員通過問卷評估工作坊帶來的收穫涵蓋「新化人文地景知識」、「楊逵生平與作品」、「戲劇編創知識」、「戲劇展演能力」、「團體協作技巧」與「混齡共事方法」，並且以戲劇展演能力爲最。在各場次工作坊中，學員印象最深刻的是示範團隊的展演和以《送報伕》爲主題的戲劇教學。整體回饋包含：「很有趣，好玩，令人熱血沸騰。」「試著用不同的形式讓遊客能更深更有趣地來認識楊逵的一生。」「我本是志工，經此次工作坊，讓我更有信心去導覽解說。」「很謝謝你們讓我的人生添加了一段美好的回憶，這些天來我學會了很多有關戲劇的事，心中有好多好多的感謝，你們對我們好好也很有耐心。」「身爲新化人，經此工作坊更瞭解新化，更對楊逵認識。」「在社區營造的角度，戲劇教育與應用可修補人與人之間的關係。」「很棒的一次研習活動，辛苦你們了，實務的操作，遊戲與教學的結合，獲益良多。」「謝謝老師的辛苦，課程的設計與導入都令人印象深刻，原來戲劇這麼有趣，天馬行空，化不可能爲可

63 應用劇場將叔世的劇場理念與學習者中心的教育主張合流，把觀賞者從原本保持距離的美學觀察者，轉變成在過程中的積極參與者，雖然最後不一定非要有演出不可，但並不意味美學涉入不存在其中，相反地，對藝術劇場至關緊要的事物，被重新置入在只能經由直接行動的肢體參與認知活動當中。Christopher Balme著，耿一偉譯：《劍橋劇場研究入門》（臺北：書林，2010年），頁202-203。

64 Sheila Preston,"Introduction to Participation," in*The Applied Theatre Reader*, eds. T. Prentki & S. Preston (London: Routledge, 2009), pp. 127-129.

能。」「很累，但很充實，獲益良多，可繼續深耕培訓年輕人從愛鄉愛土擔任解說員開始。」「如果下次有諸如此類的活動要call我哦！這幾天學到了不少東西，如表演技巧之類的，在快樂中求取了不少知識，讓我覺得這五天格外充實。另外也謝謝所有老師的用心和努力，這幾天我很開心哦！謝謝你們，給南大一個讚！」「謝謝老師們的用心！不論是講師、助教或是演員，從您們的身上，我看到了什麼叫做專業－對工作敬業、用心就是專業！每個課程的安排、銜接都是如此流暢。對於每個課程的展現，一定都是花了更多的時間的準備與研究。所以，我可以體會爲何老師要學員守時，每堂課都要嚴謹。感謝您，在這五天（雖然我缺了很多課），我看到、學到的不只是戲劇，不只是新化、楊逵，更是一種教育的風範！（敬禮！）」

結案之後月餘，區公所告知本案獲評爲二〇一二年臺南市地方文化館最優計畫。同時，區公所採納結案報告的建議，先將戲劇確實導入楊逵文學紀念館，提供〈綠島家書——楊逵與他的家庭〉戲劇導覽預約服務，並聘請劇場專業師資爲志工增能；在二〇一三年「大目降藝文季」館慶系列活動，把焦點由「博物館劇場」移向「社群藝術」，將志工導覽結合社區藝術家暨藝文團體，戶外展演「人間楊逵——愛的家庭故事」；二〇一四年除了拆除紀念館內部分隔板，以利戲劇展演和觀賞，亦推出連續三個月館內定時戲劇式導覽。爲此，志工們持續定期排練，愈來愈能運用自己的語言轉化原先的腳本，聲音和肢體的戲劇表現力也有顯著的進步，還增加了與觀眾互動的段落，使表演更加活潑。當初刻意安排兼有新化居民身份的研究生王克雍擔任該組排練指導老師，也一路相伴，與志工發展出密切的共事關係，並受區公所委託，擔任「人間楊逵——愛的家庭故事」導演。另一方面，新化國中教師則是將工作坊經驗與我們研發的課程帶回教學現場，予以調修，發展成該校特色課程，並推動「化中劇團」，於翌年夏天指導學生演出由楊逵中篇小說改編的〈送報伕〉。計畫期間製作的道具、服裝由區公所負責保管，經常應上述教學、演出之需，被借出使用。由此觀之，劇場跨界進入公共生活的創作實踐，提供了溝通的媒介及詮釋的場域，激發隱含的豐沛藝術能力，讓社區得以從生活的慣性脫離，透過藝術探討瑣碎平凡的日常生活，從中挖掘意念、開展意義，轉化經驗。

就工作團隊而言，經由與社區的接觸，以及對話、交流、合作、跨界過程，得自文獻和不同世代的敘說中，窺見新化的歷史縱深、自然風土和人文現況，激發對於社區關係運作和社群藝術創作的想像與反思。這個在博物館劇場、戲劇教

臺灣大學學術期刊資料庫

育和社群藝術跨界涵構出的空間中探索的經驗，也通過知識的公開化，成爲應用劇場領域的一個實踐案例，除了啓發成員中的研究生以此爲題撰寫小論文，設計相關工作坊在研討會中發表，也供其他學生進行應用劇場提案與執行時參考。[65] 亦即，劇場的跨界實踐促成了藝術社群、實踐社群和研究社群的生發與擴大，文化的交換是循環而持續的。

爲進一步了解本計畫的長期影響，我於二〇一五年五月分別設計「南大團隊與學員版」和「觀眾版」問卷，回訪相關人士。

南大團隊的學生反思在該計畫中獲得最大的收穫包含「戲劇思考與創作的方法」、「戲劇表達與展演的能力」、「團體共事的技巧」和「楊逵生平與作品的理解」，其中一位表示因爲這個計畫，「會主動關注社會運動的新聞和消息，會願意花時間去了解議題的內容和背後的動機」；另一位寫道：「在規劃工作坊課程的歷程中，依照各自的專長，團體討論，激盪出許多有趣的火花，這也顯示了專業團隊合作的可貴。另外，這類的計畫，除了專業團隊外，眞的需要許多在地的支持和配合，才能成就這一樁美事。我覺得這個案子是『楊逵文學紀念館、新化區公所及南大戲劇系』合作無間的最佳範例。」另一方面，他們一致發現「回應觀眾的技巧」是戲劇導覽所需但當時未充分提供的，並且以臺灣歷史博物館「走動式、換空間式」、「提問互動」的戲劇導覽爲標竿，建議未來通過增加對觀眾提問和戲劇導覽手冊的設計，加深演出之後觀眾與館內文物資訊的連結。如：「身爲楊逵的子女，會如何看待自己的父母親？與一般社會的評價有何差別？若自己是楊逵，在新婚逃難、綠島服刑等影響人生的重大時間點，面對理想和現實，會如何抉擇？」其中一位說明：「因爲當我帶著這些提問參觀時，都會一直想到目前社會上，有著跟楊逵同樣理想的社會工作者，是什麼樣的力量支持著他們走下去，需要多大的勇氣和毅力去堅持？這個世界上如果沒有他們的這份熱情，會變成怎麼樣呢？這類的想法，日後遇到社會議題，我會比較願意去關心去了解。……〔若此，〕看了戲劇導覽後，再逛到同樣的展區，就會想到剛才演

[65] 本計畫完成結案後，除了發給團隊中所有成員一人一份報告書和教師手冊，我也曾在「2012戲劇教育與應用國際學術研討會」和許瑞芳老師於大學部開授的「應用戲劇方案設計」口頭發表〈戲劇課程的構念與實踐——以楊逵文學紀念館「戲劇教育x導覽種子計畫」爲例〉，分享本案經驗。已知受啓發之作品有賴思伃：「楊逵文學館戲劇導覽：戲劇文本之互文性」，李雨珊：「楊逵文學作品工作坊」，和朱怡文、沈婉婷：「柏陽文物館戲劇導覽」提案。

的戲劇情境，更能站在這些歷史人物的角度去思考，多虧他們當時的抉擇造就了現在的我們，戲劇導覽前後參觀的感受大不同，更多了份同理。」

學員認爲本計畫使他們在「新化人文地景相關知識」、「戲劇表達與展演的能力」與「楊逵生平與作品的理解」有所提升，但未充分提供「戲劇思考與創作的方法」「因地制宜表演的能力」與「回應觀眾的技巧」。其中一人表示：「聘請講師人選對學員的各方能力、收益影響很大；學員宜找熱心和有興趣者；講習時間最好長一點。」

不同身分的觀眾一致肯定本計畫在藝術推廣、凝聚社區意識、活化紀念館展品的效益，但對於「演員造型」、「空間與硬體」、「舞台與道具」有更高的期待。新化區公所觀眾特別注意到本計畫獲「公部門持續支持」的效益，整體評估意見包含：「執行本計畫，可透過戲劇演出，加深志工對楊逵的認識，再經由肢體的訓練，增強導覽能力。藉由排練及演出，使參與者重視團隊協力。參訪民眾更容易了解文學家之生平及精神。」「文化藝術根植於生活，爲社造工作扮演重要角色，透過戲劇互動，增進學員的表達與分享能力。」社區居民多因親友介紹而得知本計畫，更因爲同學、朋友擔綱戲中的角色，而成爲台下的觀眾。非社區居民的一般觀眾尤其讚揚本計畫促成「戲劇紮根，學員在地深耕」。曾觀賞二〇一二年館慶呈現的觀眾寫道：「讓新化的國中生能以戲劇的方式去讀楊逵的文學作品，並呈現給新化的居民觀看，提升新化的藝文能量，紮根在國中生的心裡，很令人感動！」另一位曾在二〇一四年觀賞館內導覽的觀眾則表示：「表演的是志工們，表演故事的熟悉度可再更熟練，場地稍嫌小了些。其他我感覺很棒！用這種方式導覽，可推廣到其他的館區！」具有劇場專業背景的觀眾中，一位認爲楊逵文學紀念館的戲劇導覽值得持續經營;另一位多次觀賞示範團隊與志工社區展演者建議：「可以組讀書會，大家共同閱讀楊逵作品，然後共同構思創造新的演出劇本」；尚有一位回顧觀賞二〇一二年館慶演出的經驗，表示：「這個地方文化館的戲劇導覽製作十分用心，將楊逵的生平重要的與動人的部分，以戲劇方式鮮活地展現在參觀者眼前，活化了楊逵文物館中靜態的文物，讓參觀者透過社區學員的精彩呈現，體會楊逵爲自由和民主所奮鬥的一生，以及與家人之間的刻骨思念之情，還有他晚年回歸田園致力作園丁的恬淡心志，令人對楊逵生平，有了切身的體悟和感動，也憑添一份敬意和追思。而新化社區居民和中學生親身扮演地方上傳奇人物的生平經驗，演來格外自然親切，也讓表演者和觀眾能更加認同楊逵對地方上的特殊與珍貴的意義。演出當日，猶記楊逵先生的二公子也親臨

現場，目睹先人事蹟在眼前，歷歷如目，不覺在分享時哽咽落淚，尤見戲劇感人之深和觸動人心的魅力，令在場者也爲之淚溼盈眶，默感於心，也同時見證時代的滄桑與對先人的感懷之情，意義非凡！」

以上反映出本計畫在二〇一二年楊逵文學館的館慶呈現時，即已初步達成區公所「讓楊逵故事和作品更爲人所知」、「讓當地學生參與、在地紮根」的目標。但隨著演出次數增加、表演型態和場域的改變，以及其他博物館劇場成功案例的出現，使工作團隊與學員對於戲劇導覽的技術面向產生更敏銳的覺察和具體的想法，觀眾也對於空間和視覺經驗有著更高的期待。這些意見或可成爲新化區公所與楊逵文學紀念館志工未來精進導覽服務或對外演出時的努力方向。

人是劇場中最美的風景。我由衷感謝與我協力執行計畫的學生們，他們將經驗性知識和創造力帶入了計畫，使這趟跨界的旅程比我預期的更加美好。另一方面，區公所和社區居民通過戲劇的共事和想像，在歷史、文學和生活經驗的接縫處不斷協商、混種，生產新的關係，開啓重寫社區敘說的可能性；這主要歸功於社區既有的認同感、使命感、凝聚力和動員力，才能在計畫播種之後，由他們擔任園丁，讓種子發芽、茁壯。整體而言，我自己在這個計畫中的學習是豐厚的。除了在跨界的過程中，因爲與人以及不同領域的相遇和對話，產生了視域的移動和新的理解，也透過案例的口頭發表和書寫，有機會將經驗性知識再脈絡化，使自身的視野得以擴展和深化，同時邀請讀者開展新的文化交換。

附錄一、工作團隊組織分工

計畫主持人：陳韻文	戲劇教學組 （課程設計與教學執行）	課程統籌	陳韻文
		組　員	林君如、李雨珊
		外聘講師	吳幸蓉
	戲劇導覽組 （示範展演與排演指導）	藝術總監	陳韻文
		劇本編創	賴思伃、簡翊修
		服裝道具	黃湘淳
		導覽演員	郭彥汝（兼任組長）、王克雍、吳宛錚、宋佳禧 林佑運 （國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所）
	其他人力資源	文宣設計	黃俞嘉
		課程海報	翁文偲
		影像紀錄	莊麗釵
		技術支援	蔡雨農

臺灣大學學術期刊資料庫

社區、博物館與劇場的相遇——以「夏日首陽．戲劇楊逵—戲劇教育x導覽種子」計畫為例

陳韻文

國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

本文以研究者與楊逵文學紀念館的合作爲例，探析一個應用劇場方案如何跨越劇場、博物館與社區的邊界，在博物館使命、劇場實踐與社區脈絡所涵構的空間中建立多樣的互動關係。工作坊課程、觀摩、排練與呈現提供了多層次的戲劇經驗，社區的地方知識和凝聚力不僅有利計畫的推動，也啓發了課程設計。整體而言，這個跨界的劇場方案，促成不同的機構、規訓和人們在關係中互相學習，進行文化交換。

關鍵字：博物館劇場　戲劇教育　社群藝術　關係美學　應用劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

The Encounter of Community, Museum and Theatre—Taking "So Young · Drama · Yang-Kui—Drama Education x Seeded Interpreter[66]" Project for Example

Yun-wen CHEN

Associate Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

This paper shares the example of a cooperative research project of the researcher with The Memorial Museum of Yang Kui Literature, reflecting on how an applied theatre project crossed the borders mediating theatre, museum and community, and developed the pluralistic relationships in the spaces distributed among the museum mission, theatre practice and community context. The project provided the community members a wide range of drama experiences through workshops, demonstration, rehearsal and presentation, while their local knowledge and cohesion facilitated the project planning and execution. As a whole, this border-crossing project stimulated learning in relationships and led to cultural exchanges among different institutions, disciplines and people.

Keywords: museum theatre　drama education　community arts
relational aesthetics　applied theatre

66 博物館導覽員對應之英語表達方式包含docent、interpreter或是museum guide。docent係出自拉丁文docere，具有「教授」（to teach）之意。interpreter源自拉丁文*interpretatio*，其意爲仲介、解釋。依據國際博物館劇場聯盟（IMTAL），interpretation乃是「爲了向特定觀眾傳達歷史／文化／自然場景對於他們具有何種意義和關連而設計的溝通歷程」；博物館劇場「運用戲劇的虛構性，通過角色扮演，傳達想法、事實和觀念，娛樂以及教育觀眾。」本案中，戲劇作爲博物館導覽之媒介，涉及博物館展品、編劇、導覽／演員乃至觀眾的多層次與多向度交會、詮釋和溝通，interpreter較美國習用的docent更能呼應本計畫的精神和內涵。

徵引書目

成虹飛：〈談本土教育質性研究：呼喊一種從淚水交識中產出的知識〉，新竹：國立新竹師範學院，2003年。

吳瑪悧：〈以藝術黏合生活的縫隙〉，《典藏今藝術》第172 期，2007年1月，頁104-106。

周芊伶：《在關係中學習——臺灣社區工作者經驗探究》，臺北：國立臺北藝術大學藝術與人文教育研究所，2011年，未出版。

林宏璋：《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》，臺北：典藏藝術家庭，2006年。

_____：《界限內外：跨領域藝術在台灣》，臺北：國家文化藝術基金會，2004年。

耿一偉：〈半路殺出程咬金：當代因地制宜表演與創意策略〉，台北市立美術館TFAM「打開創意」演講，2011年4月23日，http://www.tfam.museum/kid/template/Media4-21.aspx?ddlLang=zh-tw，讀取日期：2015年1月29日。

高子衿、吳樹安：〈人造地獄——Claire Bishop 談參與性藝術和觀看者政治〉，《典藏今藝術》第246期，2013年3月，頁124-129。

陳韻文：〈推本溯源與釐正——臺灣近年戲劇教育研究與實踐之訛誤〉，發表於「2014戲劇跨領域學術研討會」，臺南：國立成功大學，2014年11月。

新化區公所：〈楊逵文學館的成立〉，《楊逵文學紀念館》，http://yangkuei.sinhua.gov.tw/YK/main7.aspx，讀取日期2014年7月8日。

楊　逵：《羊頭集》，臺北：輝煌，1976年。

廖億美：〈從自溺的中心出走——社群藝術及其台灣實踐圖像〉，《台灣社區藝術行動案例調查研究計畫暨96年國藝會補助業務相關專題研究—以『社群／社區藝術行動計畫』爲探討範疇」研究計畫》，臺北：國家文藝基金會，2008年。

劉婉珍：《博物館就是劇場》，臺北：藝術家，2007年。

鍾明德：〈環境劇場〉，耿一偉主編：《劇場關鍵字》，臺南：台南人劇團，2008年。

藍劍虹：《現代戲劇的追尋——新演員或是新觀眾？布雷希特、莫雷諾比較研究》，臺北：唐山，1999年。

Balme, C.著，耿一偉譯：《劍橋劇場研究入門》，臺北：書林，2010年。

Giroux, H.著，陳儒晰譯：《教師是知識分子》，臺北：高等教育，2007年。

Jones, P.著，洪素珍、楊大和、徐繼忠、郭玟伶譯：《戲劇治療》，臺北：五南，2002年。

Kester. G.H.著，吳瑪悧、謝明學、梁錦鋆譯：《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》，臺北：遠流，2006年。

McLaren, P.著，蕭昭君、陳巨擘譯：《校園生活》，臺北：巨流，2003年。

O'Toole, J. & Dunn, J.著，劉純芬編譯：《假戲眞做，做中學》，臺北：成長，2005年。

Bhabha, H. *Locations of Culture.* London: Routledge, 1994.

Bourriaud, N. "Relational Form." *The Community Performance Reader*. Eds. Kuppers, P. & Robertson, G. London: Routledge, 2007.

Bridal, Tessa. *Exploring Museum Theatre.* Oxford: AltaMira Press, 2004.

臺灣大學學術期刊資料庫

Gadamer, H.G. *Truth and Method*. Trans. Barden, G. and Cumming, J. London: Sheed& Ward, 1975.

Geertz, C. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology.* London: Fontana Press, 1983.

Hughes, C. *Museum Theatre: Communication with Visitors through Drama.* Portsmouth: Heinemann, 1998.

Jackson, Anthony. “Engaging the audience: negotiating performance in the museum.” *Performing heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*. Eds. A. Jackson & J. Kidd. Manchester: Manchester University Press, 2011.

Jackson, A. & Kidd, J. Eds. *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation.* Manchester: Manchester University Press, 2011.

Jackson, A. & Rees, H. ‘”Seeing it for real... ? '—Authenticity, theatre and learning in museums." *Research in Drama Education* 10.3 (Winter 2005): 303-325.

Jackson, A. *Theatre, Education and the Making of Meanings: Art or Instrument*? Manchester: Manchester University Press, 2007.

Kershaw, B. *The Politics of Performance—Radical Theatre as Cultural Intervention.* London: Routledge, 1992.

Neelands, J. & Goode, T. *Structuring Drama Work—A Handbook of Available Forms in Drama and Theatre*, 2nd ed. London: David Fulton, 2000.

Neelands, J. The Diversity of DiE-The Application of DiE in Schools. Keynote speech delivered at Taiwan Educational Drama/Theatre International Congress. Taipei, July 2005.

_____. “11/09－the Space in our Hearts." *Creating Democratic Citizenship through Drama Education: the Writings of JonothanNeelands*. Ed. O’Connor, P. Stoke on Trent: Trentham Books, 2010.

_____. “The Art of Togetherness: How the Lessons of Play Will Rescue the World.” Keynote speech at 2012 International Conference of Drama Education and Application. Tainan: NUTN, 26-28 Oct, 2012.

Oddey, A. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook.* London: Routledge, 1994.

Preston, S. “Introduction to Participation.” *The Applied Theatre Reader*. Eds. T. Prentki & S. Preston. London: Routledge, 2009.

Schechner, R. *Essays on Performance Theory*. New York: Drama Books Specialists, 1977.

_____. *Performance Theory*. London: Routledge, 1988.

Shor, I., *Empowering Education*. CH: Chicago Press, 1992.

Taylor, P. & Warner,C.D. eds. *Structure and Spontaneity: the process drama of Cecily O’Neill.* Stoke on Trent: Trentham Books, 2006.

White, G. “Navigating the ethics of audience participation.” Http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/52915/white.pdf [accessed on 29 July, 2014].

臺灣大學學術期刊資料庫