

單親爸爸劇本創作中再現之男性意識及其生活處境

王 行

東吳大學社會工作學系教授

摘要

本研究秉持行動研究的社會實踐精神，協助弱勢處境的單親爸爸們走進社區，以戲劇演出的形式面對社會大眾。同時，進一步從敘事理論及劇場理論分析單親爸爸們所創作的劇本，從中探究社會意識中建構的男性意義與價值。這個研究發現了處於社會邊緣的男人其內心世界的痛苦與矛盾，也在劇本中見到了男性超越工具性價值的自我成長途徑。最後，我們從研究經驗出發，為助人專業與福利輸送者提出若干建議，希望在協助弱勢男性的案主時，關注其工具性角色、生產價值、以及權力與權威角色等議題。

關鍵字

單親爸爸、男性意識、敘事分析、社區劇場

比例逐年增加的單親家庭已成為台灣社會變遷的重要現象（薛承泰，劉美惠，1998），單親家長的親職條件與能力成為急需探究的社會福利與社會工作課題（林莉菁、鄭麗珍，2001）。相對於單親媽媽，在國內單親家庭研究中男性單親的研究較少，然而一般社會價值賦予男性與女性的親職角色期待不同，男性在職場上的表現與成就需求，勢必影響男性單親家長在擔任主要照顧者時，面對與女性單親不同的社會暨心理歷程，以及不同的生活困境與福利需求。在財團法人感恩社會福利基金會的贊助下，中華單親家庭互助協會於2008年起，與東吳大學社會工作學系合作進行「男性單親家長生命敘說與社會實踐之行動研究」，這個研究分兩階段、以兩年為期。第一階段主要成果是

透過生命故事的敘說與分析，再現了單親父職男性的情感與處境，並描述男性單親作為家庭的主要支柱與子女的主要照顧者的生活際遇（王行，2008）。第二階段之行動研究目標是透過社群共在的經驗，鼓勵單親爸爸書寫生命經驗，透過協同共進的社群力量，集體生產台灣男性單親的生命故事，而帶給主流社會性別意識反思，以及做為對台灣當代性別、福利、政策等權力議題的反映（王行，2009）。

承續上述研究經驗與成果，我們再次提出「單親爸爸的社區實踐－單爸劇團之行動研究計畫案」，作為此系列研究的第三階段。這個階段由公益彩券基金補助，期望參與第一階段與第二階段的研究參與者（十一位單親父職男性），從社群的經驗中進入社會關懷的實踐行動，透過劇場公演的形式，以其單親生活境遇與生命歷練做為社會教育的知識條件，促進社會民眾關懷社區中的弱勢族群。本文目的即針對第三階段的部分成果－「劇本」，進行敘事分析的探究，透過單親爸爸所創作的文本，再現社會建構下的男性意識，及此性別意識中的社會處境。

一、研究行動的立足點

產業革命之後，人類生活就被迫切割成工作與家庭，於是「賺取養家活口的錢」成為父親的天職。當家庭幸福的指標迅速被中產階級化後，男性尊嚴就更加緊密地與生產條件綁在一起，而離照顧子女的角色越來越遠。許多研究都指出在台灣社會文化中男性在家庭中對子女的照顧角色為次要性，而不似女性在家庭中經常擔負主要照顧者的角色，而且具有情感性的功能（馬惠芬，2003；林莉菁、鄭麗珍，2001）。所謂「次要性」與「工具性」即是指在文化脈絡中，男人被期待以工作上的表現與職場上的競爭條件來承擔家庭的經濟責任，親職成為專注事業之外的「可選擇」角色。然而當失婚仳離，家庭結構改變，以致親職角色在親子關係中從「可選擇性」轉變為「不可替代性」時，成為主要照顧者的男性，其心理的變化，社會的適應，經濟的壓力等的因應過程，應該是值得關切的議題。

雖然相對於單親媽媽，國內對單親爸爸的研究較少（林麗菁，鄭麗珍，2001），然而在逐年增加的單親研究文獻中，男性單親已成為被關注的議題。

例如，在專門針對男性單親的親職實踐方面，謝碧容（2006）的質性研究發現，從「以職場為重的男性工具性角色」轉變為「以親子為生活中心的情感性親職角色」的過程中，受訪之男性確實經歷了挫折、學習與成長的心理過程，而改變了他們的人生觀，而單親年資的不同則會影響其親職表現的自我評價。在葉歆伶（2011）對於單親家庭親職與工作的研究中亦針對男性身分進行比較，指出相對於單親媽媽，單親爸爸因工作角色而影響家庭角色之程度較高，並且認為傳統父系社會觀念對男女單親在家庭角色之平衡上皆有直接的影響。而最近之實證研究亦發現，「社會文化」之壓力能有效預測單親家長的社會適應狀態。（楊于萱，2013）葉淑玲（2013）的研究發現，單親爸爸在「性別角色」上依然難以擺脫傳統的觀念，而成為接受福利協助的阻礙。此篇研究進一步指出，單親爸爸們自我感知到的社會期許，儼然成為其潛藏的壓力源，而導致他們偏向以「正確答案」來回應外界的期許。

從上述這些研究中，我們可以瞭解「性別意識」對單親男性投入親職時具有社會心理上的重意義。然而這些文獻尚未將此議題，從個體的生存發展意義反思社會文化結構中性別意識的內涵要件，因而不足以理解男性角色發展為「主要性」與「情感性」親職條件之可能或限制。簡單的說，資本社會的生產形式，以私有領域及公共領域之分，強化了「經濟勞動」與「親職勞動」之間的分工。在職場工作成為有償的主要勞動，而在家庭場域中的工作則成為不具交換價值的無償勞動。這種生產形式，成為促成性別不平等的結構性因素。上世紀的思想家恩格斯（F. Engels, 1820-1895），即已論證父權家庭中性別不平等的存在，與資本社會結構中國家制度的作用有緊密的關係。他說：「現代社會存在著對婦女有組織的系統壓迫。因此婦女受壓迫的根本原因，不在於作為丈夫的男子個人的德性，而在於受法律和國家制度支持和保護的性別壓迫機制。」（引自劉澄，2009：52-53）然而經過一百多年的文明發展、制度變遷、法律修正，上一代思想家所言之性別壓迫機制是如何的存在與作用於現代性社會之中？上述單親父職研究皆論及男性傳統角色對其親職實踐的影響，（謝碧容，2006；葉歆伶，2011；楊于萱，2013；葉淑玲，2013）據此，本研究進一步探究單親爸爸們的「男性意識」與父權文化及生產形式的關係。

本研究認為，失婚而背負養育子女職責的男人，在性別社會、性別政治與性別歷史上成為「異數」，因為「爸爸」成為子女的主要照顧者。但是這些「異數」如何在主流的社會意識中生存，並且肯定自己的性別尊嚴，則是值得探究的性別議題。「單親家庭」的激增已成為社會變遷的重要現象，慣於以「雙親」來看待家庭結構的人，會將「單親」的社會事實標記為「社會問題」；而較有開放思想的人，則會學習接受與多元的社會事實相處共存；還有一些更具社會改革意識的人，就更一步地思索為雙親家庭所設想的社會體制，如何更友善與體貼地對待「單親家庭」。本研究並非將「單親爸爸」視為社會問題加以探究，並欲藉此探究理解他們，以解決單親家庭的照顧問題；也不是想要透過他們來改善一些不合宜的社會體制。我們的初衷與最終是將「單爸」視為「孤獨的先行者」，置身於「以母職為主要照顧者」的社會意識形態中。「先行者」迫於人生際遇不得不走入「男人做為單一照顧者」的生活處境裡，從中披荊斬棘地摸索出一條「家庭生路」。基於上述的立場，本研究想從「單親爸爸」的生命故事與劇場的創作中回答：對他們而言，「男人」指的是怎樣的社會存有？

二、在劇場的行動中探究研究問題

從社會心理學而言，個體的生命故事往往再現了集體的社會處境，在敘事的情節中夾雜著不只是個人的認知，更是社會的認知；不只是個人的情感，更是社會的情感（李文玫，丁興祥，2008）。據此，以戲劇做為個人與社會之間的變革策略，對於生命敘說而言，是更進一步地展現於社會的具體行動。透過戲劇的演出，生命故事的主角不只是說出他的處境，更要演出他的處境；他者不只是透過語言理解生命的主體，更是透過視像化、立體化等多重的知覺系統感知生命的主體，自然地對生命有更豐富的體會與參贊。因此，演出者與觀眾之間創生出多層次的連結感與差異感：在連結感中理解「自我宛如他者」，在差異感中理解「生命主體的獨特」；在連結感中凝聚共在性（being-with）的社群意識；在差異感中釋放多元性（diversity）的美感意識。

本研究將戲劇視為一種社會行動，透過劇場的運作向社會開放個人與群體的情感與心理狀態，並具體表達「我」與「經驗」的存有。我們確信戲劇為一種知識的材料，而如同亞里斯多德對「藝術」的肯定，認為「藝術」所追求

的逼真，並不是事物表面的真實，而是揭示現象內部所含的普遍性與必然性，具藝術性的摹仿不是被動地抄襲，而是要將表面現象與內在本質的關聯性依據想像力創作出來。所謂「創作」即是揭示了一種合情合理的「應當如此」，而「應當如此」並不同於「事實如此」。亞里斯多德也認為，他那個時代透過劇場所表現的史詩與神話，為大眾提供了「一種合情合理的不可能」，而比「不合情理的可能」對社會更有影響力（朱光潛，2007）。從上述的古典藝術哲學觀點，我們肯定劇場即是追求真理的行動，也是對社會產生影響力的具體實踐。

以戲劇做為心理治療的鼻祖 J. Moreno 認為演戲對人性而言，具有「淨化」（catharsis）的治療效果。（王行、鄭玉英，1990）不只是演出者可以透過演出的過程，將生命的自發性（spontaneity）從保守與固著的生命狀態中釋放出來，觀眾也可以透過旁觀的位置，參與演出者的心理歷程，而達到「淨化」情感、擴大角色認知、增進人際敏感與同理的心理治療價值。而「play-back」劇場的發起人 J. Salas 以生命故事做為社會療癒及社區工作，認為將真實的生命故事公開演出對當事人與弱勢族群而言皆具有充權（empowerment）的社會治療價值。（李志強等譯，2007）透過戲劇張力，可以使弱勢者的處境得到社會的尊敬，更可以產生「以邊緣者為師」的社會反省意識。誠如社會學家 H. Marcuse 認為：「因為那些不抱希望的人的緣故，希望才賜予我們。」（引自劉繼譯，2004：250）在追求「進步」的發達資本社會中，置身邊緣處境的生命，才是批判與反思的力量來源。

基於上述視戲劇為追求知識形式與社會實踐的重要行動的知識立場，我們的行動研究目標即是透過劇場的社會行動，再現社會意識中的男性現象。本研究試圖探討的研究問題為：

- （一）單親爸爸們如何透過戲劇行動，將自身的處境開放分享於社區群眾？
- （二）單親爸爸們創作的劇本中如何詮釋男人？表現出何種男性意識？這些詮釋與表現對社會性別意識有何反思性的意義與價值？

三、劇團行動與劇本的生產

本研究之架構是以「生命故事」為藍本，邀請上述行動研究案中十一位既負責家庭主要經濟，且為子女主要照顧者的單親爸爸，與研究計畫主持人及共同主持人協作生產劇本及展開社區公演之社會行動。這十一位單親爸爸中多人處於生計不利之勞動工作者，分別透過社會福利機構與民間團體介紹參與本研究計劃。本研究是以知識生產者的身分，界定十一位單親爸爸，而非視其為知識生產原料的被研究對象。因此每次團體聚會皆領取八百元出席費，做為知識生產者的酬勞。在行動過程中盡量不從研究主持人的位置主導發展的方向以及進行任務分配，研究主持人僅以催化、諮詢與資源連結的角色，提供必要之協助。以下為十一位提供生命故事作為劇本及負責演出的單親爸爸們的社會位置與角色之簡單描述：

編導及演出者	出生年次	工作狀態	單親原因	子女狀態	備註
老林	1959	業務員	離婚	長女 20 歲， 幼女 11 歲	
小志 / 建志	1977	工	離婚	長女 7 歲， 幼女 5 歲	建志為其生命故事書寫發表專書「不單單是爸爸」中之筆名
連伯 / 勁竹	1954	金融服務	離婚	長女大專， 幼女國中	勁竹為其生命故事書寫發表專書「不單單是爸爸」中之筆名
阿清 / 小薛	1964	計程車	離婚	8 歲男孩， 過動症	小薛為其生命故事書寫發表專書「不單單是爸爸」中之筆名
阿貴	1962	手工藝	離婚	女 14 歲， 男 11 歲	
阿強	1959	無	離婚	女 18 歲	原欲邀請之阿善因病過世，由阿強補其缺
阿麒 / Zuerquii	1966	商	喪偶	14 歲女、 11 歲女、 10 歲女	Zuerquii 為其生命故事書寫發表專書「不單單是爸爸」中之筆名
阿福 / 利貞	1961	零售販	離婚	12 歲男、 8 歲女	利貞為其生命故事書寫發表專書「不單單是爸爸」中之筆名
阿雄 / 阿輝	1958	機械生產 員工	喪偶	16 歲女、 12 歲男	阿輝為其生命故事書寫發表專書「不單單是爸爸」中之筆名
阿城 / 老鳥	1966	印刷	離婚	11 歲男、 8 歲男	老鳥為其生命故事書寫發表專書「不單單是爸爸」中之筆名
老張		電影發行	離婚	12 歲男、 10 歲男	

除了上述之參與人員外，本研究計畫尚有社工人員與研究助理各一名，負責研究案行政執行與管理工作（含影像紀錄、剪輯工作、文字紀錄），以及分擔演出時的角色扮演。

本研究採「在計劃中行動，在行動中反思，在反思中計劃」的實踐哲學，由研究主持人每周定期召開「計劃與反思會議」，以此會議做為行動靈感的中樞，並從中經營戲劇團隊與生產劇本，為期六個月之後進入社區實踐，將行動結果具體呈現在學校、社區、社福機構等場域中。在此階段由研究主持人每周定期召開「實踐與反思會議」，以此會議做為社會實踐行動的反映與回觀機制。

劇團的關係基礎在於過去兩年研究案中敘說與書寫單親爸爸的生命故事，以及將這些故事發展為劇本的社會實踐行動。換言之，我們從未在一起演過戲，除了作為計畫主持人的研究者過去從事過心理劇工作之外，多數的成員都沒有劇團舞台的歷練。然而 Moreno 曾言：每一個人皆是天生的演員，並相信人皆有演出（acting out）的自發性。（王行，鄭玉英，1990）據此，劇團的單親爸爸們共同創作了九個劇本，其中有六場在社區中公開發演，分別為：「家的變奏曲」、「單爸的難題」、「男人的廚房」、「單爸卡奴的悲歌」、「一隻蚯蚓的故事」，以及「馬上？關懷」。還有三部因時間不夠編導無法完成的劇本：「單爸的天空」、「外遇的前奏曲」以及尚未命名內容為妻子外遇的故事。在劇本的創作過程中，主持人盡量不影響編導的方向與內容，劇本的格式也是盡量按照各自方便的書寫方式，而不要求統一，希望能將單親爸爸們主體經驗中的社會想像儘量地表現出來。

四、從「劇本」的敘事分析中探究劇場行動的個人與社會意涵

在行動研究歷程的反思中，我們看到單親爸爸們創作過程的思維是往「觀眾的接受」方向發展。依據心理劇大師 J. Moreno 的角色理論，表演主體與演出行動之間的關係，可以分為：主體專注於原始情感表達的身體心理性角色扮演（psycho-somatic role）、主體專注於互動關係的心理戲劇性角色扮演（psycho-dramatic role），以及主體專注於社會認同的社會性角色扮演（social role）。（王行、鄭玉英，1990）當在思考「觀眾的接受」時，表演主體與即進入社會性角色扮演的摹擬與想像狀態，希望在劇場中的角色扮演，能符合社

會價值所認同的形象。此時，表演者的身體位置雖是站在舞台上演出，但是心理位置卻是坐在舞台下面評價舞台上的演出。在這樣的分化性狀態中，表演主體往往一面試圖透過角色扮演表達自己的心理經驗，一面卻又要篩選、修正部分心理經驗，避免其在角色扮演中顯露，以便合於自身想像中的社會理解。換言之，在社會性角色扮演的狀態中，表演主體的自發性受限於社會體系，而演劇的角色扮演行動也從表達性的存在目的，朝表現性的工具目的方向移動。透過劇場將自我生命狀態如其所是的開顯展露，對表演主體而言，此種演出行動是屬於表達性的存在目的。而使用劇場再現社會意識以獲得社會認同，對表演主體而言，即是一種表現性的工具目的。表達性的演出較接近個人的心靈存有，而表現性的演出則反映出社會意識之所在。此時，劇場不只承載著個人性的感知經驗，而是再現了集體性的意識經驗。

（一）在劇本中再現社會意識下的男性價值

我們可以藉由 W. Booth 所提出「隱含的作者」的概念，說明在敘事性的創作中「社會意識」的存在性，來補充 J. Moreno 對「社會性角色扮演」的觀點。按中國學者申丹（2009）的對「隱含的作者」的解說，包括了：1. 個體在創作時發生異於平常的思考與情感狀態，而進入某種理想化的、美感性的狀態。在此狀態中，對個體而言即是「第二自我」；對作品生產而言即是「隱含的作者」。2. 當社會大眾在理解作品時，對語言、文字等符號的解碼過程中，所發生之對作者的建構，而認知到有別於原作者的形象。在此建構中，對原作者在想像中與社會大眾的關係而言，即是「隱含的作者」。據此，創作出的文本是否能使雙方（作者與大眾）有交流的基礎，其中重大的中介性存有即是「隱含的作者」。簡而言之，「隱含的作者」才是創造出具有被社會理解條件的作品（有理解的條件但不一定有被贊同的條件，這是為何文藝作品經常產生爭議之原因）之作者。再進一步的思考，我們可以確定「隱含的作者」是個體與集體之間共同建構，因此「隱含的作者」即是社會意識的再現，透過「隱含的作者」使原作者在想像中與社會大眾有了共同的認知基礎即是社會意識之所在。

從上述的觀點，我們可以更進一步瞭解，劇本創作在文本中所呈現的個人經驗與社會意識之間的辨證性關係。首先，我們得認清透過語言的建構，無論

個人如何誠實，對其主觀經驗或是客觀事實，其敘述皆是不可靠的。（申丹，2009）所謂「不可靠的敘述」所指稱的是它既無法完整的將個人經驗重現，亦無法還原客觀事實。主要原因即是敘事者在敘事的過程中，總是會想像著「他們」一作為「閱聽」的眾人，並以此「聽／觀眾」的認知，情感及價值導向為校準，而試圖使「他們」理解，甚至得到「他們」的認同。因此存於敘事者意識內的「想像中的聽／觀眾」，已成為其主觀經驗與客觀事實之間的「中介」。至於「想像中的聽／觀眾」的產生材料，則源自於敘事者依據其社會歷練所掌握的線索，所拼湊出來的「社會大眾」。換言之，當敘事者向「想像中的聽／觀眾」陳述事件與經驗時，「社會意識」已然存於其間。據此，「不可靠的敘述」是探究社會意識的最佳途徑，它既無法還原敘事中的客觀事實，亦非敘事者誠實地表達其主觀的經驗，但在此「不可靠」中，卻可再現出敘事者對「閱／聽眾」的想像，而此想像即成為敘事文本的「隱含的作者」。簡言之，當敘事者做為敘事文本的「真實的作者」時，其敘事行動的策略過程中即產生了「隱含的作者」，於是「真實的作者」與「隱含的作者」共構了「不可靠的敘述」，同時也在個體的意識中再現了社會意識。

綜上所論，心理劇大師 J. Moreno 所強調的「社會性角色扮演」與敘事理論家 W. Booth 所指的「隱含的作者」，兩者皆發現了在個體的創作歷程中「社會意識」在想像中實然存在，並且深具分析探討的意義。對心理劇而言，個人的解放總是必須面對社會限制的衝突、矛盾與辯證；對敘事理論而言，個體敘事中虛構性的即是社會性存在的實然性。換言之，作者總是「戴著面具」。（申丹，2009）同樣地，單爸劇團也是難以放掉「社會的面具」。在我們的創作過程中，通常是先以個人的敘事為藍本，再透過集體的討論修改為既「能被觀眾接受」又「可以表現自己想法」的劇本。在此過程中，作品已出現了個人與集體之間可以相互交換意見的基礎——「社會意識」，而又衍生出團體共構的「隱含之作者」。所以劇團的演出，不只是那一位單親爸爸的個人性故事，更是一群單親爸爸們所想要向社會大眾呈現的共同性故事。而社會大眾所接收到的也是在集體性的社會文化生活中，能夠認知、理解、感受到的社會性故事。從個人性通過共同性到社會性的基礎即是「社會意識」，但是「社會意識」通常不

只是表象性的，更是潛藏性的。如同，文學作品通常令人接受或排斥、感動或生氣，通常不只是表象性文字的文本，更是隱在於文字中的「潛文本」。例如，沙特的「異鄉人」或卡夫卡的「變形記」即是透過潛文本向社會宣告個體與現代性社會中異化現象。於是只看到表象性文本的讀者可能會感受到故事性的荒謬與新奇。而感受到「潛文本」的讀者則在作品中感受到對人類命運的預警與關懷。

其實不只是在文學創作，「潛文本」事實上存於各種的文本中：神話故事、童謠兒歌、電影情節，或是一封家書、一篇日記，我們皆可以透過對文本的分析，探究某種「社會意識」。「潛文本」有時會有啟示性的作用，有時只是再現某種時空下的意識形態。例如，家喻戶曉的童話故事「小紅帽」，在其敘事的表層下，即有更深層的「潛文本」，再現西方近代社會的性別意識與集體的性焦慮（Fromm, 1957）。在本研究中，我們即透過單親爸爸們所生產的劇本，分析探究「社會意識」中對男性經驗的意識形態或啟示。劇團有六部創作劇本被單爸們認可，而正式在台灣北、中、南三地區的社區中公開演出，分別是：「家的變奏曲」、「蚯蚓的故事」、「男人廚房」、「馬上？關懷」、「卡奴的悲歌」與「單爸的難題」。基於篇幅所限，無法在此詳細介紹其內容。但是我們依然希望能藉此探討劇本背後「潛文本」，而針對六部劇本進行分析如下：

1. 顧全大局的自我犧牲與怨嘆

我們可以從「單爸的難題」劇中瞭解，編導者如何從社會意識中建構「可被觀眾接受」的男性經驗。這一齣劇是劇團較後期發展出來的劇本，並且在最後一次（南部）公演時搬上舞台，因此可以做為「觀眾的接受」思維之代表性作品之一。劇中的主角是喪偶的中年單親爸爸，其他的角色還包括了，分別為青少年期與兒童期的兩位女兒、老年期的祖父母，以及大女兒的同儕亦為單親家庭子女的少女，單親爸爸的正在交往的女友，此外，還有一位隱形的角色—過世的前妻。在角色的安排上呈現了核心家庭的生活結構，以及各角色處於不同發展階段的各自需求與處境。而在場景的編排上，是以夢做為開場與也做為結束。開場的夢表現了主角前妻在這位中年單爸心中的重要性。接下來是主角與女友在公園約會的場景，我們可在兩人親密的對話中，感受到中年單爸面對

情感時心理的牽掛。與此同時，編劇安排了青少年女兒與同學在公園撞到自己父親與女友約會的尷尬場面，女兒以拒絕承認父親表現出親子之間的矛盾與衝突。而在公園中，女兒與同學之間的對話，則試圖說明青少年對家庭的情感與失落，同時編導再次安排父親躲在暗處觀察（關心）女兒的狼狽處境。於是失落的女兒與關心的父親在公園中藉著走上回家之路展開對話，兩人和好而享受片刻的親密。但是緊接著是兩人共同面對祖父母，承受管教責任的反彈，父女二人在壓力中又開始對立衝突，身為人父又為人子的中年單爸再度陷入狼狽，而感歎家中沒人體會他的需求與幸福。最後，劇場以主角從噩夢中驚醒結束，噩夢的內容是來自各方的吵雜聲音，紛紛對主角索求，而主角在祖母的抱怨與責難聲中嚇醒。

對敘事理論而言，「情節」(plots) 表現出敘事者關注的材料與內涵。(馬一波、鍾華，2006) 透過情節的選取、編排與鋪陳，敘事者將其私人的記憶、情感與思維，表現在公共的線性時間介面上，而與外在他者發生接觸。在戲劇中，敘事的情節靠場景的安排而呈現，比情節更多了物理空間的介面。在戲劇場景中，我們更可以看到編導者的核心情感與意識。S. Tomkins 的劇本理論認為：「每個人都是劇作家，而不斷地將自己過去的人生建構成自身的戲劇。」(馬一波、鍾華，2006) 而以「情感放大與心理放大」看待場景的人類學意義，則是戲劇的功效。據此，我們可藉「單爸的難題」這齣劇，體會場景「放大」對「單爸們」（非單一的單爸）的意義。單爸們的創作是從回溯經驗中選取對其自身有情感的記憶，而透過場景的安排建構出敘事時間與物理空間的維度，將情感放大。被場景放大的情感如下表列：

場景目次	主要人物	情 境	放大的情感
夢	主角與前妻	夢中對話	思念與壓力
公園約會	主角與女友	談情說愛	幸福與壓力
公園遊蕩（一）	女兒與同儕	女兒與同儕窺見 父親與女友	尷尬與迴避
公園遊蕩（二）	主角與女兒	父親窺視女兒與同儕	女兒的不滿與父親的不安
公園相遇	主角與女兒	父親與女兒的溝通	親密
家中客廳	三代同堂	家人衝突	壓力與委屈
夢	主角與祖母	夢中被多方雜念	壓力與驚嚇

從表列中放大的情感而論，劇場呈現了男性兩極對稱性的情感經驗（幸福中的壓力感，與壓力感中的幸福），一面經歷關係中的親密感，一面也承受關係中的壓迫感，而在正向（親密）與負向（壓迫）的情感的共存與互依。

從場景與場景之間的整體關係來看，我們即可體會兩極對稱性的情感經驗對男性的心理意義。S. Tomkins 認為從場景之間的關係可以感知到劇場內部關連性，而從此關連性中探究出放大的心理意義。「單爸的難題」中的七個場景，分別是在夢、公園與家中客廳三個空間依次出現。而在此三個空間中，主角皆在承受他人期待中，透過協商與自我妥協來處理各方的壓力。在前妻的叮嚀、女友的期待、女兒的需求、父母的要求的多方壓力下，主角只能將自我的欲求放置最後，而展現出其社會意識中的男性價值：責任承擔與犧牲。S. Tomkins 認為在場景中所完成的心理放大，對敘事者而言具長期的重要性，它不只是將過去經驗反映於當下舞台，更將未來啟示於現在，亦即它暗示著未來仍將如此持續，而產生對敘事者的心理意義感。

「單爸的難題」於是拋出一個無解的題目但卻是相當有意涵的隱喻：男人在責任與犧牲中想要的是怎樣的人生？我們進一步以 McAdams 的敘事理論，分析場景中所再現的敘事結構與內涵，探究劇場中的男性意喻。McAdams 特別強調劇場中所表現的意象 (imagery)，敘事者選擇不同的視覺、聽覺符號象徵來表現其經驗的整體性，而反映了其生命的一致性。（馬一波、鍾華，2006）據此，「單爸的難題」場景中三個重要的空間：夢、公園與家中客廳皆有其意象性的作用。家中的空間是境內的公共空間，公園是境外的公共空間，而夢則是自我內在的私密性空間。主角的主體在三個空間中流動：在境外的公共空間中放置了自身的情欲，在境內的公共空間中表現出背負家庭代間衝突的緩頰責任，而在自我內在的私密空間中感受被壓迫的痛苦心情。而放置自身情欲的境外空間被女兒突然的出現而打亂，使享受浪漫的男人立刻變成焦慮的父親。同樣的，感受痛苦和自我私密空間，也因祖母的呼喚聲突然闖入而驚醒，因而不得不從男人的哀怨中繼續承受現實生活的責任。劇場深刻地呈現出空間不斷被外力侵入、打亂的意象，象徵著主體的情欲被親情打亂，內在感受被外在現實打亂，而再現出劇的主題「單爸的難題」。難題的指向為何？透過場景

的意象，劇場向觀眾表露：在現實壓力與親情責任下，單親爸爸的生活與情欲的主體性何以安放？但也同時也向觀眾宣告了：犧牲的社會價值。

2. 作為生產工具的命運與委屈

「家的變奏曲」是我們劇團演出次數最多，同時也得到觀眾的認同，而對劇團路線走向最具影響力的一齣劇。它是第一個使用美工佈景、引用專業燈光音效，以及舞台化妝師的一場劇。後來的演出，多少受其影響而運用這些工具。這齣劇的編導者，在參與我們劇團的過程中，也同時參加了表演藝術及記錄片製作的培訓課程，因此為我們劇團帶進了一些專業化與精緻化的元素。而「被觀眾接受」的思維，也在其編導的過程中不斷向大家提醒，包括演員在舞台上的走位動線，台詞及表情，都相當仔細的反覆推敲琢磨與演練。因此，我認為「家的變奏曲」是相當表現性的創作，而再現了更多社會意識中男性的價值定位。

「家的變奏曲」的主角是一位突遭裁員的中年男人，其他的角色包括了，處於經濟壓力中的妻子、在家幫忙帶孫子的祖母、傳達裁員訊息的人事陳經理、在辦公室接待客人的小妹，以及只有意志但身體從未在舞台出現的催債的岳母與擬定解雇政策的總經理。這齣劇的場景安排經過數次的更動，主要也是為了要使「觀眾能接受」。第一幕是疲憊不堪的主角加班後回家，隨即被妻子數落一番，叨念著男人有幾個月沒拿錢回家，主角被責難後自行默默地睡在沙發上。第二幕的場景在公司的人事部門，主角突然被通知裁員，並且在人事經理的勸導下簽了自願離職書。第三幕依然是以回家為場景，太太知道主角被裁員之後，大發雷霆想要趕年邁的母親出門，被主角阻止後氣沖沖地離開家，留下主角面對年邁的母親與嗷嗷待哺的幼兒，不知如何是好而放聲大哭。透過這些場景被放大的情感如下：

場景目次	主要人物	情 境	放大的情感
家中客廳	主角與妻子	主角因加班晚歸被妻子責難	疲憊與委屈
公司管理單位	主角與陳經理及小妹	主角被告知已遭裁員	震驚與委屈
家中客廳	主角與妻子及年邁的母親	妻子大發雷霆，並且離開了家	壓力與委屈

從表列「放大的情感」來看，整部劇呈現出委屈求全的男性生存姿態，無論在家中還是在職場上，面對從上而來的壓力（老闆的政策、妻子的情緒），劇中的男人皆是以承受的姿態應對，而展現出男性被勞動價值禁錮的委屈感。終究，默默承受與委屈求全的生存姿態，並不能換得老闆與妻子的尊敬，反而棄他不顧。

「家的變奏曲」在場景中的配樂是重要的「意象」，編導者運用了耳熟能詳的台語歌伴唱帶，做為催化劇場氣氛的重要媒材。所選擇的歌曲很能牽動起在地文化中熟悉的滄桑與感傷情調，與劇情中主角已屆中年，卻依然在事業上漂泊，在婚姻中困頓的處境相呼應。中年男人在事業多舛、婚姻不順之際遇中，卻依然委屈求全地承受壓力，而流露著無言的滄桑與感傷，成為這整個劇的主調。

在三幕場景中，兩個空間（家中客廳與公司的辦公室）皆沒有屬於主角的主體位置。他回到家中是應對於坐在沙發上的妻子而站，在公司中是被請到人事單位，應對著經理的辦公桌而坐。然而在第一幕中妻子責難完走開，主角默默的關燈捲曲著身軀睡在沙發上，此時窄小的沙發成為中年男人的主體位置。另外，在最後一幕中，妻子憤而離家時，主角跌坐在沙發上低頭痛哭，此刻「沙發」再度成為承載著男性的位置。從整體性的眼光，觀看這些場景的變化，可以感受到「位置」的意象成為劇中「放大的心理」。劇中表現出：男性被視為賺錢養家的工具，無論在職場上，還是在家庭中，男人的感受似乎難有其主體的位置可以承載，若有也只能捲曲在狹小的空間中。「家的變奏曲」也拋出一個難解題目：在慣於以勞動價值決定男性價值的社會意識形態中，男人要如何安放自己的主體？

3. 在辛苦中透過努力而得到成就

「一隻蚯蚓的故事」的呈現方式對劇團而言有其特殊性，主要為具像化了主角的內心衝突，而以外在角色扮演的形式呈現在舞台上。它的角色包括了：以計程車為業的單爸主角，兩位學齡階段低年級的女兒，還有象徵主角內在衝突的左天使與右天使。整齣劇的編導過程中，最令編導者考量的是如何將內心的抽象性思維具像化在物理空間的舞台上，而能讓觀眾瞭解舞台上的角色代表

了主角內在的心理狀態。於是編導的方向即受到主觀經驗與客觀現象兩者之間的辯證性調和，而創造出左、右兩位天使，適時地出現於觀眾眼前。編導者並且將左右兩天使的角色俏皮化，而將內在的衝突建構成幽默有趣的人性經驗。

「一隻蚯蚓的故事」的場景在物理空間上只有「家中的客廳」，但透過角色扮演的變化，帶動著心理空間的流動。第一幕是疲憊的主角晚上開完車回到家，繼續忙著打點女兒的功課與作息，此時發現小女兒缺少一隻蚯蚓作為明日上課學習的材料。第二幕是主角面對女兒沒有蚯蚓的失望，心中的不安。第三幕是左右天使分別出現，代表主角內在不同的聲音，一面想要休息、一面又覺得該替女兒想辦法，於是兩天使與主角發生的對話。第四幕是在左右天使激辯之下，主角創造性地找出解決問題的方法。第五幕是主角解決了女兒的作業問題，並且對整件事情做出教育性的評論。以下是在場景中放大的情感：

場景目次	主要人物	情 境	放大的情感
家中客廳	主角與女兒	主角工作回家，發現女兒沒有準備蚯蚓	疲憊
家中客廳	主角與女兒	女兒期待主角想辦法，主角心中不安	不安
家中客廳	主角與左右天使	左右天使相互競爭的說服主角	衝突與壓力
家中客廳	主角與左右天使	主角在衝突中找到解決問題的方法	興奮
家中客廳	主角、左右天使與女兒	主角解決了問題，全家與內心都平安。	成就感，信心

在表列中「放大的情感」，呈現出流動的有序進程：主角從疲憊到不安，在不安中感受到矛盾與衝突，在衝突中得到靈感而情緒頓時變成興奮，而再從興奮中產生行動力，最後感受到平安與成就感。如此的進程，不同於前幾齣劇只停留在負向情感，而出現了在負向經驗中創造正向經驗的意喻，重新肯定了單爸負向生活經驗中的改變力量。

透過場景的發展，敘事的情節從女兒的功課轉而為父親的責任，也從生活中的難題轉而成為心理上的兩難衝突。劇情在僵局中突然有了轉折，主角由自身的男性成長經驗中，找到解決問題的方法，而拾回父職的成就與信心。最後

則以詼諧的方法提出勵志式的格言：「煩惱即菩提，吃苦當作吃補」結尾。從這樣的場景安排中，我們可以看到兩種相對性的力量被對應式地放大：疲憊與責任、困境與突破、僵局與創造，最後由負轉正的價值成為被「放大的心理」的意義，而回應了社會意識中男性所追尋的典範性價值。

（二）在痛苦中男性的主觀感知

「馬上？關懷」與「單爸卡奴的悲歌」兩部劇不同於上述的編導風格，而更凸顯了 J. Moreno 所言之身心性的角色扮演（psycho-somatic role）的方式，也就是編導者專注其原始情感透過舞台表達於外，希望能以其情緒經驗掌控觀眾的感知覺而獲得社會接納。在身心性的角色扮演中，編導者的敘事角度皆是從主角的封閉性視域出發，以其自身所理解的個人遭遇呈現於舞台上。

1. 事業失敗男人面對人倫的恨與怨

相較於上述兩齣劇，「單爸卡奴的悲歌」的編導過程，並沒有如前幾齣劇般，透果細心的安排，促使觀眾容易接受故事發展的合理性，而是斟酌著場景安排與角色扮演的的方式有無將其心中的感知表達於外。這齣劇的角色包括了：欠了卡債的主角、拒絕奧援的妻子、母親、姐姐、弟弟，以及冷嘲熱諷的催債者、救護人員，和指引方向使主角霍然開朗的催債者。基本上是以主角為敘事的視角，而區分為壓迫者、冷漠者、弱勢者與解救者四種角色。最具戲劇性效果的是原為親人卻皆冷漠以對，而陌生人卻成為自己的解救者，整齣劇表現出編導者對人世情感的質疑與反諷的意喻。

至於場景的安排，相對於其它齣劇而顯得相當簡單，第一幕是以獨角戲的方法表現主角被不同討債公司連續催債，而向家人求救卻遭拒絕。第二幕則是主角再度向母親求救而又被母親堅拒，而妻子又來電要求離婚（此段在劇本的文本中沒有，但在舞台上卻被加上）。第三幕也是以近乎獨角戲的方法，呈現出主角走到絕路企圖自殺，而又自己打電話告知消防員，因而獲救的過程。第三幕則連續性地表現主角自殺，又自行通知消防員再度獲救，但是此時多加上母親出現咒詛自己的兒子並阻止消防員行動的戲碼，使得舞台上呈現出紛亂的情緒。第四幕再度以獨角戲的方法表現，主角想要自殺的意願更為堅決，此時又接到討債公司的電話，對方知道主角有自殺的企圖後，不再苦苦相逼轉而勸

導主角，並且為他指出一條可以解決問題的方法。透過這些場景，被放大的情感如下：

場景目次	主要人物	情境	放大的情感
家中	主角	被逼債而向家人求救	壓力與挫折
母親家中	主角與母親	主角求救遭拒，妻子來電要求離婚	挫敗與失望
母親家中	主角	主角吞藥自殺獲救	失望與哀怨
母親家中	主角、母親、消防員	主角再度自殺獲救、母親咒詛	失望、哀怨、憤怒
路途中	主角	再度尋短，獲催債者勸導	哀怨、感動、希望

從上表「放大的情感」中，可以感受到劇中傳達了窮途末路又眾叛親離下，主角對親人的怨憤與對自己的哀憐，而一再地自殺與獲救中，又表現出等待被家人關心的渴求，結果卻由一位原是逼債的陌生人，給了主角所需要的關懷，因而更對稱性的表現出對親情的失望。

從場景的安排來看，主角獨白式的演出很多，相對的減少了其他角色的戲分，如此更突出了編導者是以主角的視野來設定情節的發展。因此，相對完整的在舞台上對觀眾釋出主角的內在心理訊息，而這些訊息對舞台下的觀眾而言，因為欠缺了主角視野之外的其他訊息而可能不盡有完整感，但卻又反而給觀眾更多想像的空間。例如，主角的母親與妻子為何棄他於不顧？恐怕另有隱情！而主角連續企圖自殺，卻又自行求助，恐怕也另有隱情！於是舞台呈現所「放大的心理」與舞台下觀眾各自想像所「放大的心理」，成為平行線的兩軸發展。舞台上主角的「身心性角色扮演」，舞台下是觀眾們的「社會性角色發展」；舞台上主角內心的情感世界，舞台下是社會評價系統的認知世界。這樣的區隔反倒造就了差異性的社會心理議題，邊緣者的心理主觀如何被大眾理解且接納？在此議題下，觀眾就不只是被動性的感受一齣社會意識下合情合理的劇，而是主動地探究與同理戲劇中所潛藏的不合社會情理，但亦很真實的存在於心理世界的經驗。

「單爸卡奴的悲歌」的情節鋪陳了「卡奴」所面對的龐大經濟壓力，連帶

著影響了人倫關係，而突顯了親情冷暖的現實面貌。但是在敘事與場景的整體安排中，放大了一位邊緣者的痛苦與矛盾的心理：想要得到關心，卻又不斷地經歷被拋棄；想要毀滅自己，但也想要被人救贖；想要離開，但也不停地等待。在這樣矛盾的痛苦中，邊緣者如何面對人生？如同希臘神話中的普羅美休斯，每一次面對天明的生機就要準備迎接夜晚的痛苦，反之亦然。姑且不論「卡奴」的責任歸屬，身處社會邊緣之境的男性，心理的世界在發生怎樣的經驗？這齣劇用最簡單、直接與自我的方式，表現出對家人的期望與失望。

2. 經濟弱勢的男性受助者心靈的受傷

雖然與「單爸卡奴的悲歌」同屬身心性角色扮演的形式，「馬上？關懷」的敘事風格比較容易使觀看者進入主角的視域，而從主角的主觀經驗中理解弱勢者在社會體制中的際遇。「馬上？關懷」的主角為經濟弱勢的單親爸爸，其他的角色包括了只聞其聲卻從未現身的里長，還有社會福利單位的社政人員、民政單位的里幹事等公務人員，再加上一位協同社政人員進行家訪的「社會公正人士」。從角色安排上即可分為官與民，需求者與提供者的二元性對立。

「馬上？關懷」對情節的鋪陳方式是從主角視域做為敘事的立場，但是不同於「單爸卡奴的悲歌」，主角在舞台上的表現相當低調，不只沒有以獨白的方式表達內心的感受，甚至對話時的口條也是輕聲細語，因此在舞台上較少直接透過語言，而是靠場景中的情節內容，來表達主角的心境。整齣劇共分為六幕場景，第一幕是主角看到電視上「馬上關懷」的福利宣導，打電話給里長想要了解更多的資訊，而正在忙碌中的里長表示會進一步幫他打聽。第二幕是主角又打電話給里長詢問「馬上關懷」卻依然得不到要領。第三幕是里幹事打電話給主角，主角再度詢問「馬上關懷」卻被里幹事勸說「不要想太多了！」。第三幕是主角到里辦公室送低收入戶申請的資料，再度詢問「馬上關懷」，里幹事建議他去找「社會課」。第四幕是主角找到了「社會課」承辦人員，忙碌中的承辦人員要求主角去申請「求職證明」。第五幕是承辦「馬上關懷」的社政人員，協同社會公正人士來主角家中「訪視」，問了一些問題，給了一些建議後即匆匆離去。最後結束則用文字投影方式向觀眾說明主角事後終於得到了「馬上關懷」的補助金。透過這些場景，被放大的情感如下：

場景目次	主要人物	情境	放大的情感
家中	主角與里長	主角向里長詢問「馬上關懷」	困頓與期待
家中	主角與里長	主角再度向里長詢問「馬上關懷」	困頓與期待
里幹事居所	里幹事與主角	里幹事勸導主角不要依賴申請補助過日子	錯愕、無奈
公務機關辦公室	主角與里幹事	主角再度里幹事詢問「馬上關懷」，里幹事指引其詢問社會科	無奈、期待
公務機關辦公室	主角與社政人員	主角詢問「馬上關懷」，社政人員表示需要有「求職證明」的文件	錯愕、挫折與無奈
家中	主角、社政人員與社會公正人士	公務機關派人家訪，問了一些問題，給了一些建議，隨即離去	被奚落感、難過、感傷

從上表「放大的情感」中，可以感受到弱勢生活的感受與公部門系統化作業中執行態度之間的矛盾。經濟困頓者得到一線生機時，懷著期待奮力伸出手爭取資源，但在連串的作業流程中，歷經了執行者為資源把關的態度，而從期待中逐漸受挫，甚至受傷。

如前所述，「馬上？關懷」這部劇的編導方式，是從主角的敘事視角中建構出事實與對事實的理解。敘事心理學家 Bruner (1990) 曾提出「故事性的真實」是最貼近人心與人性，而反對在心理學的研究範疇中有自然科學典範中的「自然性的真實」。據此，透過人的經驗、思考而再敘說時，還原的即是「故事性的真實」。既然如此，不同的敘事者的「故事」即有不同方向的「真實」。問題是：敘事者如何能使他者進入自己的脈絡與敘事角度中看到屬於自己的「真實」，而能接受並有所感？反之亦然，聽者如何能進入他者的脈絡與敘事角度中看到屬於他者的「真實」，而能接受並有所感？這兩者之間的來回，即是人文與藝術的交流溝通之道。

「馬上？關懷」的編導者在場景的安排上，相當重視自己經歷過的事件細節，尤其在對話的台詞中，皆要求演員盡量按照細心編寫的劇本來演，而不希望演員有個人的自發性語言。於是在事件的細節與角色台詞的建構中，將觀眾

帶進了生活脈絡，跟著主角歷經了一遍申請「馬上關懷」的流程，而在故事情節中同理了主角的心路歷程。在故事的情節中，福利資源輸送的執行者並沒有惡言粗口以對，也都按照規定行事，甚至最後也幫主角申請到補助。照理而言，這是一個成功的案例，但是為何弱勢者感受不到關懷，反而更加挫折與受傷？這是整齣劇所「放大的心理」之所在。透過場景的安排，我們可以感受到主角再三的詢問，卻也不斷地感受到挫折，而使其受傷的皆是一些微小的言詞語氣，例如：「不只你艱苦，我也很艱苦，大家都很辛苦！」、「馬上關懷喔…你別想那麼多啦！低收入戶申請過再說」、「人都養不飽了，還養狗，趕快去找工作啦！」等等，這些語言在表象上是建議，但是語氣裡則感受到責難。編導者相當細心的將其記憶中曾感受到的真實經驗，盡量重現在舞台上。

（三）男性的自省與成長方向

「男人的廚房」是唯一在三次公演時皆上演的劇，而且從回饋的資料上來看，不少觀眾對它的印象相當深刻。這齣劇在角色位置的表達上不同於其他的劇，既不只是身心性角色的扮演，也不只是社會性角色的扮演，而是從身心性角色透過心理劇角色扮演（psycho-dramatic role），而發展為社會性角色扮演。從 J. Moreno 的角色理論而言，主角透過劇場完成了自我角色發展的歷程。在這三種角色扮演的位置中，主角的視域與知覺不斷地在挪動與流轉。從自己主觀心理的視域與知覺（身心性角色）挪動到社會評價系統的視域與知覺（社會性角色），再流轉到立場相對的他者角色中，以他者的視域與知覺再次地體會角色的經驗（心理劇角色）。在身心性角色扮演中，主角再現其主體內在經驗；社會性角色扮演中，主角再現了社會意識的內涵；而在心理劇角色扮演中，主角因以相對者的立場來體會相對者的感知，擴充了其角色體驗的範疇，而得以能夠重新理解自身的經驗，重新理解後的自身經驗即是互為主體的經驗（inter-subjective），也是透過對他者的同理，而反思自身主體性的自我成長性經驗。（王行，鄭玉英，1990）J. Moreno 以此種角色扮演狀態的位置變化為戲劇的心理療效。換句話說，「男人的廚房」對編導者與觀眾皆可能產生同理他者與反思自身擴充角色經驗的成長效果，而具有個人性及社會性的療效。

「男人的廚房」的角色包括了：受媒體訪問的單爸為敘事的主角、訪問單

爸故事的廣播主持人、在廚房中的單爸則是故事中的主角、兩位學齡的單親子女，以及記憶中的前妻。在角色中，特意安排一位廣播主持人，因而設定了向公共發言的「意象」。學齡的子女代表私領域生活中重要的互動經驗，而最後出現的「記憶中的前妻」則提供了對照性的反映效果：不只是呈現於觀眾，更呈現於敘事的主角。另外，敘事的主角與故事中的主角，宛如心理劇場中的主角與替身，提供了敘事的主角觀看自我的機會。於是透過這樣的角色安排，這齣劇不只有意識地向社會演出，更是對自己演出。換言之，它提供了由外而內的敘事與回觀之道。

在場景的編排上，第一幕為廣播主持人正在訪問敘事的主角，而將劇場的觀眾視為廣播的聽眾，立刻將舞台上下融於一體。第二幕將廣播中的口語敘說，轉為劇場角色扮演的敘事結構，廣播聽眾立即轉為台下觀眾，觀看故事中的主角如何為孩子們料理三餐，穿插著初學者的烏龍經驗。第三幕繼續演出單爸下廚房的戲碼，氣氛增多了親子之間彼此鬥嘴、調侃的幽默與溫馨對話。第四幕表現出孩子們對主角料理手藝的抱怨，而思念媽媽燒菜，憤而離席的主角，掩不住對前妻在廚房張羅晚餐的回憶。第五幕則回到廣播中主持人與敘事的主角之間的對話，此時敘事的主角反省了過去對前妻的傷害，而完成了自我批判的成長性意識。

以下是在場景中放大的情感：

場景目次	主要人物	情境	放大的情感
電台播音室	敘事的主角與主持人	主角接受訪問	榮幸與自傲
家中廚房	故事中的主角與子女	主角料理晚餐給子女吃	興奮、期待與挫折
家中廚房	故事中的主角與子女	主角料理晚餐給子女吃	溫馨、幽默、創意
家中廚房	故事中的主角與子女， 以及記憶中的前妻	主角料理晚餐給子女吃， 子女抱怨引起對前妻的回憶	抱怨、挫折、思念與回憶
電台播音室	敘事的主角與主持人	主角接受訪問	反省、遺憾與自覺

在表列中「放大的情感」，呈現男人在自傲中面對現實生活，在經歷考驗

與挫折之後，對自己與相對立場的他者有更多的體認。而其中轉折則是在日常生活實踐中得到的現實感，且由此出發反求諸己。

「男人的廚房」場景十分簡單，只有從電台播音室到家中廚房，而情節多半繞著料理食物打轉，卻在其中放大了男性的心理：自戀性與自覺性。第一幕中敘事的主角即呈現：「燒飯有何了不起！」的自以為是的心理狀態。接下來的幾幕，故事中的主角也都自以為是地打點孩子們的三餐，並且自有一套行事規則，並不斷地自圓其說。到了第四幕終於惱羞成怒，卻又自慚於技不如人。最後，終於覺知到自己的自以為是，而同理了前妻的感受。男性自戀是心理學家們討論的重要議題，認為自戀性是男性經驗的主要心理動力，（楊明敏，2002）而與父權文化的社會意識息息相關。男人因自戀而傷人，男人也因自戀而自傷。自戀性成為男性追求成就的動能，但也成為控制、貶抑他者以成就自我的慾望。「男人的廚房」放大了男性自戀的心理，同時也面質了男性自戀的心理。敘事的主角覺察到故事的主角的自戀，宛如照了鏡子般，所得到的結論不是前妻子不貞、孩子不孝的男性自憐，而是自己「為何如此」的反思。這樣的結尾放大了男性成長的心理意義。

五、研究的結論

本研究視單爸劇團所生產的劇本為他們向社會發言的文本，其中展現弱勢男性的社會心理處境。透過對這些劇本的敘事性分析，再現社會意識中的「男性價值」。在此，我們需要再次強調，這些劇是由男性所編導，因而所表現的是男性思維中對外在世界的了解。換句話說，若從女性或子女的角度理解事情發展的前因後果，肯定會編出不同的劇碼，而劇中的男性形象也會有所不同。因此，如敘事理論的名言：「所有的敘事皆是不可靠的敘事」，（申丹，2009）而從不可靠中我們才可以看出事實的建構歷程。所以，我們無法，也不需要，在劇中分別真偽，而是從劇本中看到如此成為生產工具的男性角色，對男人所構思的社會意識是重要的；同樣地，委屈自己以成全家人的男性形象，對社會意識中的男性價值也是有意義的。

（一）從好男人變為壞男孩

從劇本中「隱含的作者」所再現的「良好」男性形象是：（1）努力為家庭經濟而奮力工作；（2）將自己的欲望與需要排在家人之後，以顧全家庭的穩定與和諧；（3）在家人有困難時，基於責任感的使然，仍然可以發揮創意解決問題。然而如此男性形象之後依然有衝突與矛盾的個人心情，如同「一隻蚯蚓的故事」中的主角在疲憊的身心狀態下不免想要卸下責任包袱，照顧自己的需要；或是像「單爸的難題」中的主角，努力滿足家人期待的壓力與焦慮，只能在夢中顯現。如此的男性形象突顯了社會意識中男性角色的工具化，尤其是在生產價值的工具層次，如同「家的變奏曲」中的主角失去工作之後隨即失去了維持家庭穩定性的機能，而遭糟糠之妻所棄。

以「工具性角色」撐起男性好形象的另一面，則是在「失去關照」的壞男孩心聲。當男人無法「成器」時，權力掌握者顯然無法了解他們的困頓與需求，於是在受傷中，轉而對家人，社會與政府的憎恨。單爸的劇中情節也多有鋪陳在困頓中求救無門而感受到被社會與家人遺棄的悲傷，從而認為自己是被貶抑、被排斥、不被接納的失敗者。例如：「馬上？關懷」是以低聲下氣的身段表現出受遺棄的姿態，而「單爸卡奴的悲歌」則以自殺與求援的反覆行動來表現被遺棄的不甘。兩者皆試圖表現其主觀的感受來說服「觀眾」，期待能被理解與接受，卻也同時反映了父權社會中上與下的權力意識，個體對掌有資源的權力者的矛盾情結，在需求中感受到被拒絕的受傷，在憤怒中又再度地經歷被遺棄的痛苦。因此，當面臨自身的匱乏處境，而必須面對掌有資源的權力者時，內心的受傷與痛苦已成必然。除非，掌有資源的權力者是一位能了解困頓、接納需求與慷慨給與的存有。但是，當社會意識寄望男人能成熟與獨立地擔當養家活口的責任時，則難以提供如此接納、包容及給與的關懷性權威角色，幫助弱勢男人渡過難關。面對中年男人，資源掌握者通常擔心他們的依賴性，厭惡他們沒有負責感，排斥他們對社會的怨恨。由「馬上？關懷」與「單爸卡奴的悲歌」兩部戲中，我們可以感受到男人主觀的痛苦與社會意識的接納有相當大的距離。

（二）社會意識中的男性價值

無論是努力成為好男人或是變為受傷的壞男孩，其背景皆是在社會意識中

男性工具化角色。男人在此意識中以工具性的成就為自我價值感的指標，一面努力使自己成為養家活口、顧全大局的工具；一面也卻飽受被工具化的痛苦，而厭棄自己或怨恨他人。社會意識教導男人期許自己能夠成為「有用之人」，而這種工具性的社會價值使男人自戀，也使男人自卑。自戀於自己是「好工具」，自卑於自己不是「好工具」！而是否為「好工具」的判準，在資本化的社會中，則是以生產條件所能擁有的市場價值為依歸。當男人發現自己已不是「好工具」時，該如何幫助自己？力爭上游地努力使自己成為具有市場價格的「好工具」？還是希望他者能成為符合自己需求的「好工具」？在單親爸爸的劇本中提出了各種不同的解答。「一隻蚯蚓的故事」彰顯了父親努力達成責任的工具性成就感，而以「吃苦當作吃補」的格言做為結尾；「單爸的難題」中也傳達了父親盡其所能的配合家人需求的價值感。而「單爸卡奴的悲歌」則以他者不願解決自己的困頓而飲恨；「馬上？關懷」突顯了救助體系對弱勢而言並非解除困頓的「好工具」。

而「男人的廚房」卻指出了不同的成長方向。自以為是的男人終於發現自己並非「好工具」，除了壓迫自己與抱怨他者之外，還回觀了自己的「無能」，而感知到他者存在的「功能」。在此時，劇中的男人並沒有遮掩自己的無能，也沒有無視於他者的功能，卻在其中體會到自己曾經將他者當作「工具」時，而造成他者的受傷，正如同自己的「受傷」。於是男人從自戀或自憐中轉向為自省與自覺，轉向的關鍵在於感受到他者的處境，而誠懇以對自己的生命狀態。這樣的一部戲表現的不只是社會意識中的男性價值，也傳達了男人在此價值體系中如何能超脫於工具性的自戀與自憐中，而看清自我與他者的處境。

如劇本所呈現，單親爸爸們既苦於工具性角色的社會意識，卻又以此為男性的價值與意義。因此，社會支持系統中的福利輸送者即不能單純以受助者角色來看待與對待弱勢處境中的男人，而需要時常體會其在受助過程中，工具性角色價值與意義的起伏變化。使他們能在受助的過程中仍然感受到自己是有用的男人，也不會因成為求助者而被「工具性」的意識形態所貶抑與非難。男性的工具性價值是因生產價值所定，而生產價值又常與勞動市場的職業價值所影響。因而失去勞動市場價值的男人，常會覺得自己沒有用，所以得不到別人的

尊敬。據此，福利輸送者需要有意識於，不再複製父權文化中資本社會的意識形態，避免以市場價值來決定男人尊嚴的服務或輔導策略，幫助弱勢的單親爸爸們在生活作息與照顧子女的勞動中，肯定自我的生產價值與存在意義。

本研究確信：在單親處境中，不僅是資源分配或福利輸送的技術性問題，更是協助與受助關係中「權力意識」議題。男性對權威的情感以及對權力的感知皆是在受助過程中的重要的變項。男人既期待權威者的力量，又厭惡權威者的力量，因此為了面對這種既期待又厭惡的力量，就希望自己擁有權力來因應、對抗權力。單親父職所陷入之弱勢處境與將家庭照顧視為「私領域」，而不具交換價值的無酬勞動的社會意識有關。在此意識中，單親爸爸難以跳脫工具性的角色框架而求取尊嚴感；社會支持系統亦在此意識中，以「援助」的形式，強化了單親爸爸受助形象，卻也弱化了其男性尊嚴與價值感。於是，在弱勢、求助與受助的過程中，繼續鞏固了父權資本生產形式的社會意識。因此，資源掌握者不自覺於自身所依附的運作機制，在協助陷入弱勢處境的男性的同時，成為繼續維繫性別壓迫的父權機制。

六、結語

本研究以行動研究的社會實踐精神，運用戲劇演出的形式，促使弱勢處境的單親爸爸們走進社區、站上舞台、面對社會大眾，分享其生命故事、表達其成為男人的感受。再以藝術哲學的知識立場看待單親爸爸們自編、自導與自演的戲劇成果，並進一步從敘事理論及劇場理論分析單親爸爸們所創作的劇本，探究社會意識中建構的男性意義與價值，並發現了處於社會邊緣的男人其內心世界的痛苦與矛盾，也在劇本中見到了男人試圖超越工具性價值而尋求改變的途徑。最後，我們從研究經驗出發，對資源掌握與管理者提出一些反思性的意見，關注到工具性角色的議題、生產價值的議題，以及權力與權威角色的議題。

經過多年與單親爸爸們相處與共事的經歷，研究者認為「單親家庭不是社會問題」，而是突顯了「社會體系的問題」，並且更瞭解了社會體系的問題與社會意識中所生產的價值體系息息相關。在社會意識中的男性價值往往強調工具性角色，使得男人們既自戀於自己的功能，又自憐於自己失去功能。因此，男人們如何從工具性角色的自戀與自憐中，回觀反思而能自省與自覺，則是關

心男性議題者進一步探究的目標。至於，我們的社會在服務單親家庭時，如何能使在家照顧子女的爸爸們肯定家務與教養的勞動依然具有生產價值的意義，而不因失去勞動市場的價值條件就喪失了男性的尊嚴與價值感，則是值得發展的工作方向。

參考文獻

- Erich, Fromm. 1957. *The Forgotten Language: An Introduction to Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myth*. New York: Grove Press
- Jerome, Bruner. 1990. *The Acts of Meaning: Four Lectures on Mine and Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- 王行、鄭玉英。1990。《心靈舞台》。台北：張老師出版社。
- 王行。2008。《男性單親家長生命敘說與社會實踐之行動研究第一階段結案報告》。台北：中華單親家庭互助協會。
- _____。2009。《男性單親家長生命敘說與社會實踐之行動研究第二階段結案報告》。台北：中華單親家庭互助協會。
- _____。2010。《單親爸爸的社區實踐－單爸劇團之行動研究計畫案結案報告》。台北：中華單親家庭互助協會。
- 申丹。2009。《敘事、文體與潛文本》。北京：北京大學出版社。
- 朱光潛。2007。《西方美學史》。北京：商務出版社。
- 李文玖、丁興祥。2008。〈剪斷肚臍帶，要做大人樣：一位客家女性生命處境中的「困」與「尋」〉。《應用心理研究》39：121-164。
- 林莉菁、鄭麗珍。2001。〈離婚單親父親因應親職與工作角色的探討〉。《社會政策與社會工作學刊》5(2)：113-174。
- 馬一波、鍾華。2006。《敘事心理學》。上海：上海教育出版社。
- 馬庫塞 (Herbert Marcuse) 著，劉繼譯。2004。《單向度的人》。台北：桂冠出版社。
- 馬惠芬。2003。〈男性眼光中父職參與、父職自我效能與親子關係滿意度之自我評估研究－新竹科學園周邊幼兒園所調查資料之分析〉。輔仁大學生活應用科學系碩士論文。
- 楊于萱。2013。〈單親家庭父母的壓力與韌性之相關研究〉。樹德科技大學兒童與家庭服務系碩士論文。
- 楊明敏。2002。《克萊恩觀點下的男性特質》。台北：五南出版社。
- 葉淑鈴。2013。〈照顧或壓迫？－單親爸爸受助歷程之探討〉。暨南大學社會政策與社會工作學系碩士論文。
- 葉歆伶。2011。〈單親家長工作與家庭平衡之研究－檢視正式與非正式支持系統之性別差異〉。政治大學勞工研究所碩士論文。

劉澄。2009。《『家庭，私有制與國家的起源』導讀》天津：天津人民出版社。

薛承泰，劉美惠。1998。〈單親家庭研究在台灣〉。《社區發展季刊》84：31-38。

謝碧容。2006。〈單親父親之父職實踐：承襲與轉變〉。彰化師範大學輔導與諮商學系碩士論文。

The Representation of Male Consciousness and Life Situation from the Scripts Created by Single Fathers

Shane Wang

Professor, Department of Social Work, Soochow University, Taipei

Abstract

Based on the spirit of social practice in action research, the single fathers were encouraged to explore their vulnerable situation toward the community by the form of drama in this study. From the analysis of scripts created by those single fathers, the researcher inquires into the meaning and value of manhood constructed by social consciousness. Not only inner pains and contradiction, but also the values of personal growth being sought by the men were founded in this study. A number of suggestions is proposed to the social assistance system and helping profession, which are paying more attention to the issues of power and the pressure from instrumental roles which playing by the men.

Keywords

single father, male consciousness, narrative analysis, community theatre