

# Jukebox of the Mind: an exploration of the relationship between the real and the world of drama fiction

John Somers

## Introduction

I have practised drama in a variety of contexts for many years. Most recently I have been involved in two drama projects. I directed a large community theatre production in my own parish, Payhembury, in the county of Devon UK. Focusing on devised scenes based on true parish stories between 1658 and 1940, the project involved 130 participants (from a parish of 510 people) and was staged in seven locations around the village, with the audience split into seven sub-groups. Accompanied by storytellers, each sub-group visited the scenes in a different order, meeting for a finale in the centre of the Village. I was surprised by the enthusiasm and joy expressed by participants and audience members. A particularly affecting moment occurred when the actors playing Parson Terry, the parish priest in 1658, and his wife, stood in the church aisles at the feet of the two graves that bore the names of the people they were playing.

The other project, a TIE programme dealing with the issue of cultural similarity and difference ended with the release of helium balloons by children who had written on them values that should guide humanity for the next seventy years. There was a tangible magic as the balloons drifted into the sky and, eventually, out of sight, watched all the way by the children. This experience reminded me that metaphor can have greater cognitive and emotional impact than literal statements. These recent experiences set me, once again, to muse on what happens when people make drama, and why it can have such a powerful effect on them. Although for ease of expression, I use the term 'drama teacher' throughout, the ideas expressed here have relevance to other drama contexts in which drama leaders, facilitators and directors work.

## The style of this paper

The paper engages in theoretical and philosophical conjecture with the hope that it will stimulate others to consider the issues I raise. You will not find many references to the work and writing of others, as I am at this stage of this research, trying to understand the power of the two dramas mentioned above in relation to all of the other drama that I have



initiated in my career. Having clarified my own thinking, I will then make use of the work of others in trying to place my theory in contexts that take account of developed theories of psychology, narrative and drama. The paper's main focus is on the relationship between the 'fictional' worlds of drama and the 'real' world that we inhabit. I am aware that the paper may be based on something of a false dichotomy between fiction and reality, but although the locations of these worlds may not be as clinically separate as the models presented in this paper imply, there is, I believe, an identifiable, separate locus to each that makes such conceptualisation worthwhile. As such, at this stage of my thinking, exploring the relationship of the real and the fictional provides a useful lens through which I can examine my work.

### **Real and fictional worlds**

Participants use the symbolic language of drama to achieve entry to the fictional world. The English word 'symbol' comes from the Greek noun 'symbolon' which comprises 'sym' - 'together' and 'bolon' - 'I throw' or 'I put'. For drama to work, the strange must be thrown together with the familiar to construct a bridge between the known and the unknown, or in psychological terms, the conscious and the unconscious. Anthony Stevens (1996, p. 176) maintains that 'symbols go beyond words, arousing intimations, possibilities, emotions, beyond the reach of verbal expression'.

Other qualities of duality are also related to this process. Among them are the states of conscious and unconscious, immortality and mortality and the relationship between things and ideas. At its heart the drama process also works in the sphere of contradictions whilst struggling to resolve the necessary feeling of incompleteness that fuels the drama-making process.

I, and others use the term 'metaxis' to describe the necessary energy created between dramatic and 'real' worlds. At the Bergen IDEA congress, Tor-Helge Allern (2001) deconstructed this term in his paper 'Myth and Metaxy and the Myth of Metaxis'. Whatever we call the phenomenon, we expect participants to be engaged in the drama, to be 'hooked' by it, whilst being detached enough not to become completely absorbed. Many claim that the location of the learning unique to drama is to be found in this dialogic relationship. UK Theatre in Education practitioners of the 1970s discovered that persuading children that the drama was real, proved counterproductive. Knowing you are in a dramatic world allows you to release yourself into its fiction with confidence.

### **What drama teachers do**

In this paper I make an assumption that teachers of drama are engaged in two symbiotic activities:



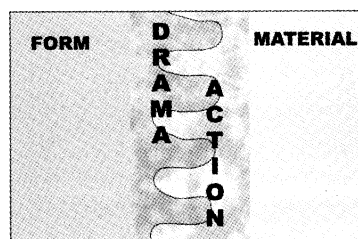
- Making use of and expanding participants' ability to use the dramatic language;
- Choosing material to work on within the language that will have significance for the participants.

In the first, participants acquire skills, knowledge of how the dramatic medium functions. We create situations to enhance their ability to use the dramatic form. In the second, we recognise that the material that is being explored within the dramatic medium must connect with the participants. This is not as simple as has been suggested by one respondent on a UK discussion list - asking the students to list the topics about which they would like to do drama, and then constructing sessions around those themes. It is a much more subtle process, and the teacher's role in it comprises three main elements - the teacher's:

- judgement of what participants of a particular age, background and shared experience will find intriguing;
- knowledge of the particular group with which they will work;
- 'scanning' of the drama experience, as it progresses over time, to fine tune, and sometimes radically alter, what is being experienced.

The participants also contribute to the choice and adaptation of material and how it will be explored within the dramatic form. This increases greatly as they gain autonomy within the medium.

The two elements described above are the keys to taking people into the fictional world that drama can create - an ability to use the dramatic language and its harnessing to material that intrigues.



## The relationship of form to material in producing drama action

The unique modes of learning associated with drama take place where material and form fuse into dramatic action (Somers 1999). Form is the medium through which we enter the fictional world. Material suggests on what we will focus in that world. Together, these qualities comprise the content of the drama process.

## Narrative and personal story

We live in a world in which narrative structures form a major, perhaps the major framework by which we make meaning of experience and by which we are informed of



things that we cannot experience first hand. Barbara Hardy (Meek et al, 1977, p. 12) terms narrative 'a primary act of mind'. (For more on this see Rosen 1995). Story acts as a placenta that connects our inner world to the world outside, the medium through which our thoughts, feelings and knowledge of the outer and the inner pass. Richard Fox believes this to be one of the prime functions of all art:

... the adaptiveness of art, including narrative art, is then seen to lie in this function of keeping the inner life in touch with the outer, and in the exploration of the gap between them. Imaginative work may be the prelude to reshaping reality. (Fox R, 1994)

Most of us have never met Tony Blair or George Bush, but we 'know' about them as we are told stories about them, as we are about selected events in the world - famines, AIDS epidemics, assassinations and the plethora of selected narratives we encounter. Although stories are still created by individuals and groups (this was one of the driving forces in my community theatre project), we listen increasingly to commercial storytellers, as story and culture in general become commodities - Titanic, Harry Potter, The Lion King and the endless television and cinema tales created to delight us. The developed world's storytellers are CNN, the BBC, Hollywood, the popular music and sport industries and, most powerfully and skilfully, the advertising industry (Somers 1995).

Recent research shows that the imagined world can impact on the individual personal story. Work by Elizabeth Loftus (quoted in Radford, 2001), a psychologist at the University of Washington, shows that imagined events or those witnessed on film result in people being more likely to believe they have experienced such events, producing, what Loftus' calls 'false memories'. Advertisers are becoming increasingly aware of and making use of this phenomenon. Loftus says:

In a sense, life is a continual memory alteration experiment where memories are continually shaped by new incoming information. This brings forth ethical considerations. Is it okay for marketers knowingly to manipulate consumers' pasts?

Loftus found that people who were asked to imagine being lost as a child were much more susceptible when questioned months later to believing that this had actually happened to them.

There is great interest in the power of drama storymaking to affect participants who devise or act out stories that have particular relevance for them. This is the principle at the heart of Dramatherapy and Psychodrama where, through the process of intertextuality, participants' personal stories are influenced and modified by the drama story. David Novitz (1998) suggests that we construct our personal stories much as an artist makes a work of art - a personal memoir where most of the myriad of life experiences are left on the cutting room floor as we structure chosen experience into the 'film' which is our identity. John Locke said 'I am what I remember myself being' (Stevens, 1996, p. 199) and I am suggest-



ing that this 'remembered story' may be reedited through experiencing powerful stories. The more effective the fictional story encounter is, the more likely it is to intersect with our personal story and to change our perceptions of how the world is and our vision of our part in it (Novitz, 1997).

In his book *Private Myths, Dreams and Dreaming*, Anthony Stevens explores the relationship between the past and the present, holding that dreams deal in analogy. I invite the reader to substitute drama for dream in the following passage:

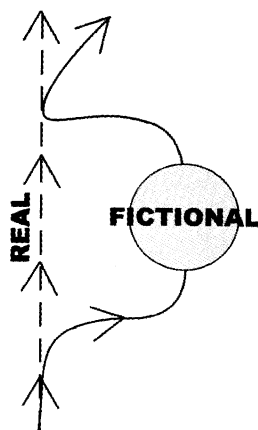
The dream world proceeds by analogy. Dreams recall things that happened in the past that are analogous to what is going on in the present. They do not confine themselves to putting new documents in old files; they integrate and collate them with what is on file already. Moreover, such is the dreaming brain's capacity for lateral or non-discursive thinking, that it can see resemblances to the contents of other records filed under different headings, files that it would never have occurred to the waking ego to think of consulting. (p. 165)

I think drama teachers intend and facilitate the process of creating fictions which reach into the depths of participant understanding, meaning making and identity.

I will now present a variety of models that provoke thought on the conceptual relationship between the real and the fictional

## Models of the relationship between the real and the fictional

My first model, A, posits our progress through 'real life' as a linear journey. We take time to enter a fictional world (which could be children's natural play; reading a novel; a visit to a film; a drama experience, for example) and, if what we experience there has significance for us, we modify the progress of our reality. 'Significance' is important as we can only be fully engaged through the productive tension between our reality and a fiction in which we 'feel' relevance. This model assumes that the fictional experience is a diversion from the real, perhaps an escape from it. Effective immersion in the



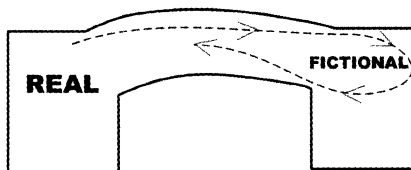
### Model A

fictional world requires the distancing of the real, creating an isolation and concentration that the reader of a gripping book, the viewer of an enthralling film or the drama participant experience when fully involved.

My second model, B, posits that drama forms a bridge between the real and the fictional. We travel across to visit the fictional world using the dramatic language to support our journey and the exploration we undertake in the fiction. Gerrig (p. 5) says:

..... one of the most profound aspects of the experience of narrative worlds is how very hard it is not to show some features of being transported.

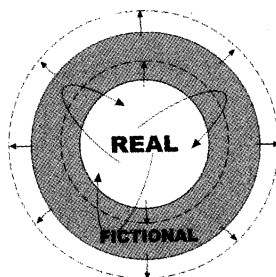
If we consider drama activity as having four broad categories of involvement - IMAGINATION; EXPLORATION; SELECTING AND SHAPING; and COMMUNICATION - then the imagination is used to decide which aspect of human existence is worth visiting; the dramatic medium is used to explore the area chosen to be visited; the traveller selects what is significant from the exploration and shapes it so that it can be communicated to others who have not been there, or as in the case of groups that are exploring the same topic, communicates what has been found, the



### Model B

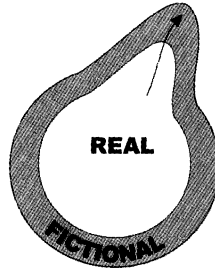
distilled wisdom, to fellow travellers. Here we can extend the model to wonder whether, when communication takes place, those who share the 'travellers' discoveries do so in 'reality' or whether they are able to be taken into the fictional world, or at least to some point on the bridge.

Model C places the real and fictional worlds in a more dynamic relationship and allows for growth in both the ability to enter, construct and experience the fictional world - greater mastery of the dramatic language - and meaning making in the real world. Here, the fictional and real worlds are in constant correspondence, acting in symbiosis. Through the many forms of narrative to which we are exposed, and a fundamental human need to experience story, excursions into the fictional are seen as happening on



### Model C

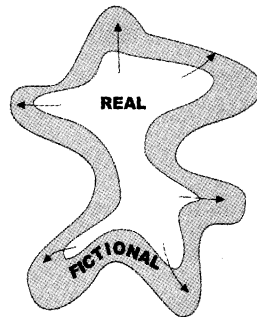
a constant basis. Drama experience provides a more sustained, and often more considered, entry and exploration into particular fictions.



### Model D

Model D accepts that, the effect of taking part in drama leads to a growth in the ability to expand the fictional world - the fictions to which the participant has access. The insights gained in the fictional world facilitate the expansion of meaning making in the real world. The model suggests that there is a link between the topic explored in drama and the growth of meaning making in that particular area. If this is so, topic choice is crucial to the kinds of understandings that flow from dramatic experience.

Model E posits that the whole process is more indistinct than I have previously implied. Students will be subject to a great range of fictions that are presented through

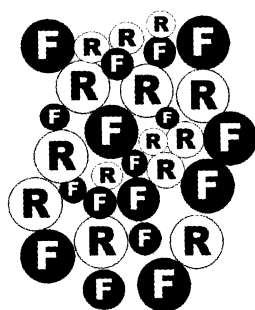


### Model E

many forms. Drama is one of them, led by a teacher in an educational context and having a considered rationale in the way it is expected to act upon groups and individuals.

Finally, Model F implies that it is not possible to separate the two worlds in ways the earlier model imply. Here the real and fictional form the almost undifferentiated elements of existence, appearing in a molecular form that is in constant, living flux. The model suggests that we are constantly subject to real and fictional elements that interact in unconscious processes. Drama uses considered frameworks within which we plan for particular forms of fictional experience, relying for affirmation on certain identifiable effects on the participants whilst being aware that many more may be happening in the unconscious.





## Model F

Each model has at its core, the notion of the potential for participant change. The fictional world experience allows our psyche the potential to escape, for a while, our normal structures, assumptions, values, and behaviours, to speculate and imagine 'the other' in ways that can modify our 'real world' responses.

## Jukebox

I owe the reader an explanation for the term 'jukebox' used in the title of this paper. My research shows that the overriding concern of teachers in choosing material is its potential to make good drama. They believe, justifiably I think, that good drama provides the conditions for effective learning. As stated earlier, to get participants into the fictional world, teachers choose ways of working within the form, and select material that have the greatest potential to 'hook' the participants. Teachers scan the students with which they work to detect which material will have the most relevance. If we imagine the students psyche as an old-fashioned jukebox, where certain issues uppermost in their mind are protruding like individual records that might stick out from the jukebox's record store, the teacher sets up drama that allows the individual to play the protruding disks. Within the drama, the information on the disk is modified, so that when it reruns to the store/psyche, it is in a changed state. For me, this scanning ability is one of the most valued qualities of the successful teacher of drama, and one of the least well understood.

## References

- Abbott E.A., (1974) *Flatland: a romance of many directions*; by a Square, Oxford: Blackwell.
- Allern, Tor Helge(2001). *Myth and Metaxy and the Myth of Metaxis*, paper delivered at the IDEA Bergen Congress, July 2001.
- Fox, R. M. (1994). 'Children and the Development of Narrative Thought', unpublished paper.
- Gerrig, R.J., (1993) *Experiencing Narrative Worlds: on the psychological activities of reading*. Yale: Yale University Press.





- Hardy, B. (1977) in: Meek, M., Warlow, A. and Barton, G. (Eds.) *The Cool Web: The Pattern of Children's Reading*. London, The Bodley Head.
- Novitz, D. (1997). *Art, Narrative and Human Nature* in Hinchman L. & Hinchman, S. (Eds.) *Memory, Identity, Community*, New York, State University of New York.
- Radford, T. (2001). No thanks for the memory- it was only a TV advert, *The Guardian* newspaper, London, 5.9.01, p. 10.
- Rosen, H., (1985) *Stories and Meanings*, London, National Association for the Teaching of English.
- Somers, J., (1995) 'Stories in Cyberspace', *Children's Literature in Education*, December, Vol. 26. No. 4, New York, Human Sciences Press.
- Somers, J.W. (1999). How Teachers Choose what to do in Drama Lessons, in Miller, C. & Saxton, J., *International Conversations*, Victoria, Ca, AERA Arts and Learning Special Interest Group.
- Stevens, A., (1996) *Private Myths: Dreams and Dreaming*, Harmondsworth, Penguin.



# 心靈點唱機：真實世界 與戲劇虛幻世界關係之探討

John Somers

## 1. 介紹

我已在戲劇的各種型態實際工作了許多年，最近我參與了兩項戲劇計畫，我在自己的社區導了一部大型的社區劇（在英國得們）。場景重點放在社區，真實故事發生在 1958 到 1940 年間，參與者達 130 人（來自 510 人的社區），且演出地點散佈在整個村莊七個地點，觀眾也就分成七組了，隨著說書者，每一小組參與不同場景並且是以不同的排序觀賞，最後則在村莊中心有個大結局的演出。我非常驚訝地看到參與者與觀眾的熱情與喜悅。有個特別感人的時刻是當演員們飾演泰瑞牧師（1958年當地的社區牧師）和他的太太，就站在兩個刻有他們的名字的墓碑下。

另外一個戲劇計畫是個教育劇場，討論有關文化異同的問題，最後孩子們以放天燈（熱氣球）的方式寫下他們對未來七十年人類行為的指標。這次的經驗提醒我，暗示比文字敘述是有較大智能與情感的影響。

最近的經驗讓我再次感應到當人們作戲時，發生了什麼事在他們身上，為什麼會有這麼強的反應？為了表達方便，我用“戲劇老師”這個專有名詞貫穿，但是在觀念上這呈述的是與其它戲劇型態戲劇領導者、協助者及導演有關的。

## 2. 此份報告的風格

這份報告結合了理論與哲思，目的是希望有拋磚引玉之功效。你將不會看到很多參考資料，因為我的研究正處於試圖了解以上我所提的兩個戲劇力量以及我畢生戲劇事業之關係。在釐清我的思考後，我會將此成果融入他人的架構形成心理學，敘事體的及戲劇的理論。此份報告重點在戲劇的虛幻世界及我們所居住的真實世界，我意識此份報告可能在虛幻及真實間有不實的二分法，雖然這些區塊在我的文章裡無法像醫學界如此清楚地區分，我相信，這個意味著一個可以認同且分開的區塊，使得此觀念有價值。如此，現在此階段的思考，探索真實世界，虛幻世界提供我一個有用的透視鏡去檢驗我的工作。

## 3. 真實與虛構的世界

學員以戲劇象徵的語彙，進入虛構的世界。英文當中‘象徵’（symbol）一字，來自希臘文的一個名詞‘symbolon’其中包括‘sym’與‘bolon’兩部分—‘丟擲’與‘放下’，的意思。對戲劇工作來說，陌生的與熟悉的被丟在一起，在知與未知之間（以心理學的名詞來說，在意識與潛意識之間）建立橋樑。安東尼·史蒂芬（1995,p176）提到，



象徵的意涵超越字面上的意義，引發暗示、各種可能性與感情超出言語的表達。

其它二元性的特質也與此過程相似，在這之中有意識與潛意識不死與死亡，以及事物和想法之間的關係。戲劇在此矛盾的領域努力去掙扎還原這不完整卻是必要的感覺。

我與其他學者使用'變著'（metaxis）這個名詞，來描述來自於戲劇性的與'真實的'世界之必要能量。在柏根研討會中（Bergen IDEA），托爾·海爾基·亞陵（Tor Helge Allern）在他的報告'神話與變著與變著的神話'裡，解析了這個名詞。無論我們如何稱呼這種現象，我們期待學員參與，為其'牽腸掛肚'，同時也希望能夠保持疏離，以避免過度陷入。很多人宣稱，運用戲劇來學習的獨特之處，在於這種對話關係。英國1970年代的教育劇場工作者，發現去說服學生戲劇所表現的是真實的，反而出現反效果。了解到你正處於一個戲劇性的虛構世界，反而讓你有信心地在虛構當中自我解放。

#### 4. 戲劇教師能做什麼

在本文我假設戲劇教師是在兩個共生的活動中從事教學：

- 發展參與者的能力去使用戲劇語言
- 選擇素材參與戲劇語言使之對參與者有意義

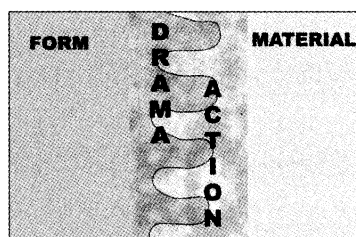
第一個，參與者學習戲劇的功能技巧及知識，我們創造情況去提昇他們使用戲劇型式的能力。

第二個，我們深知此素材在戲劇媒介探索的必須與參與者有關。這並不是像有位大英國協的討論單上的回應者所說的如此簡單：要求學生們列出他們有興趣做的戲劇題目，然後環著這些主題建構演出片段，它是一個比較細膩的過程，老師的角色則含有三個主要元素，老師的：

- 判斷參與者的年齡層，背景及共同經驗可以是有趣的
- 知識 這群特別的參與者願意一起工作的知識
- 審視戲劇經驗，因為它會隨著時間成長，到美好的和諧或有時是激烈的改變，什麼正被經驗著

參與者也參與選擇，素材的改編以及在戲劇的型式裡如何被探索，當他在此媒介中獲得自治，其進步是很大的。

以上兩個元素是戲劇能創造使人進入虛幻世界的鑰匙——能使用戲劇語言及掌控素材變成為有趣的能力。



## 5. 形式與素材在戲劇行動產生的關係

這個特別的戲劇學習模式是當素材及形式溶入戲劇行動，形式是讓我們進入虛幻世界的媒介。素材是我們在那世界的焦點。兩者合而為一則成了戲劇過程的內容了。

## 6. 敘事與個人故事

我們所生活的世界，以敘事為主要創作意義的方式，並藉以認識那些我們初次接觸無法體會的事物。巴巴拉·哈帝將敘事稱為‘心智的第一行動’（meek et al,1977: 12）iv。故事是我們連接內在與外在的胎盤，是我們內在在外在思想、感情與知識通行於其中的管道。查理·佛克斯相信這是所有藝術的主要功能之一：

藝術的順應變，包括敘事性藝術，出現於維持內在生命與外在世界接觸的功能上，以及對於二者之間落差的探索。想像性的工作是重組現實的前奏。（Fox R? 1994）

我們大部分的人都未曾見過湯尼·布萊爾（Tony Blair）或喬治·布希（George Bush），但是我們‘認識’他們，因為我們聽過有關他們的故事，就如同我們知道世界上許多被篩選而後告知我們的事件-飢荒、愛滋病傳染，我們所接觸的許多被謀殺以及備誇大篩選過的故事。雖然故事仍舊被個人以及群體所創造著，（這是我的社區劇場計劃的動力之一），我們越來越常聽商業性的說書人，故事及文化成為日常消費品-蜘蛛人、哈利·波特、辛普森家庭、以及無數娛樂我們的電視電影故事。以發展國家的說書人是CNN、BBC電視台、好萊屋、流行音樂、與運動工業，以及具威力且機巧的商業廣告工業 v。

最近的研究顯示，想像的世界會影響個人私密的故事。華盛頓大學的心理學家伊麗莎白·洛佛特司說，想像的或是在電影中所看到的事件，使得人們更容易相信，他們自己經歷過這些事，產生洛佛特司所稱的‘假像記憶’。廣告人越來越懂得這個現象，並加以利用。洛佛特司說：

就某種程度而言，生命是一種持續性地記憶變造的實驗，於其中記憶持續地被新近的訊息所改變。這引發了道德性的思考。行銷者可以有意識地操縱消費者的過往嗎？

洛佛特司發現，當某些被要求想像如孩子一般地迷路的人，數個月後被詢問時，更容易相信他們真的迷路過。

以戲劇敘事的威力，來影響創作及實際操演與他人相關故事的學員，有許多益處。這是戲劇治療與心理治療的核心原則，透過交互作用（intertextuality），學員個人故事會受戲劇故事所影響並調整。大衛·諾維茲（David Novitz 1998）暗示，我們創造作品的過程-所謂自傳是把我們絕大多數的個人經驗，留在剪輯室的地板上，因為我們只擇取部分來架構那些組成我們身分認同的‘電影’。約翰·洛克說：‘我是我自己所記得的部分。’（Stevens?1995?p199），而我所暗示的是，這個‘被記住的故事’，



可以透過體驗有力量的故事而重新剪輯。與虛構故事的接觸越有效，就與個人故事有更大的交集，更可以改變我們對世界樣貌的理解，以及自己於其中所扮演的角色vi。

安東尼·史帝芬在他的書《私密神話》中，夢與作夢當中，探討過去與現在的關係，相信做夢與類比有關。我想請讀者在下列的引述當中，以戲劇來代替夢：

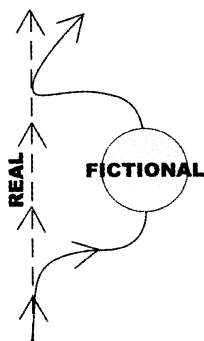
夢的世界以類比方式進行。做夢可以召回那些與當下事件類似的過去事件，他們並不僅限於只將新文件放入舊檔案；他們整合並與現存檔案相互對照，更進一步地，這是大腦非推論式或是橫向思考的能力，它能夠看到在不同標題，不同檔案下其他記錄的相同點，在那些標題與檔案下，它們將永遠不會出現在清醒的自我之前，以尋求諮商。

我認為戲劇教師試圖催化一種虛境的創造，這種創造可以使學員深入地去理解創造意義以及身份認同。

現在我將提供各種範式，以刺激真實與虛構之間概念上關係的思考

## 真實與虛構之間概念上關係的範式

模式A假定我們真實生活的過程，是一條線性的旅程。我們不急不徐地進入虛構世界（可能是小孩的遊戲；看小說；看電視；看戲之類的），如果那個經驗對我們產生特別意義的話，我們就會修正我們真實生活的過程。“意義”是重要的，因為我們可以透過真實與虛構間，有創造性的張力，“感覺”到切身相關的時候完全地投入。這個範式假設真實與虛構間的轉換，或許是一種逃脫。要有效地浸淫在虛構世界，必須與真實保持一點距離，創造一種孤立與專注，使得緊抱一本書的讀者，書電影控制的觀眾，以及戲劇的參與者，需要完全投入。



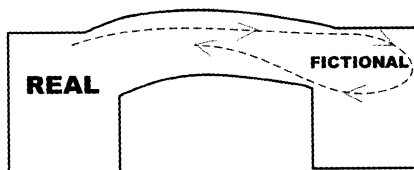
模式B假設戲劇在真實與虛構間建立橋樑，我們悠遊於虛構世界，使用戲劇語言，來支撐我在虛構世界旅程與探險。赭芮（Gerrig p5）認為：

敘事世界最深層經驗的特色之一，就是很難不去呈現被移植經驗的面貌。

如果我們把戲劇，當作包含四個相關範疇的活動——想像、探索、擇取、塑造以及溝通的話——想像被用來決定那一個人類的經驗值得探討；戲劇媒介用來探索所要經歷的世界；參與者從探索當中擇取有意義的經驗，並將它塑造成，可以與未曾到過那個世界的他人相溝通的經驗，或是當集體探討相同主題時，彼此溝通所見、所萃取



過的智慧，在這裡我們可以延伸對這個範式的思考，當溝通開始時那些分享他們探索發現的參與者，是否會在他們日常生活分享；或是他們能夠被帶進虛構世界，或是至少他們就某種程度來說，可以達真實與虛構的橋樑。

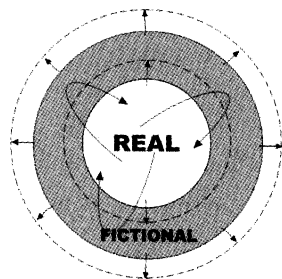


接下來的模式C，主張戲劇過程創作了幅員（dimensionality）。愛德溫·阿伯（Edwin Abbott）在他的書平原（Flatland）當中，描述了二度空間的水平世界。他的幾何人物存在於一度空間（線），或二度空間（正方形、圓形等）。它的平板人物並未具備第三度空間—高度，所以平原的居民，只能感受到像圓形這樣的國度—一種平原這樣二度空間互動的形式。

第三度空間—高度，賦予了對複雜事務的覺察能力，對阿伯而言，那個層次意謂著精神性。我的範式主張，戲劇（或許包括所有藝術）給了我們一個階梯，把我們從迷惑裡，從這個我們所居進難以理解的世界，提昇出來，所以我們可以看到事物型態與交互關係，理解到社會與道德世界構成的設計與功能。

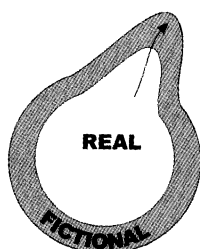
延伸這個比喻，我們推論出一個想法，當學員得以進入“高度”的世界時，我們鞏固了一種賦予他們安全感的平台，在這個基礎上，他們可以很快來到更高層次戲劇活動的起點，準備要更上一層的高度，透過這個過程，他們更有能力去理解人類的努力與關係。

模式D將真實與虛構世界置於一個更為動態的關係，在增進參與，建立與經驗虛構世界的的能力—能夠掌握戲劇語言之外，同時找到真實世界的意義。這裡，真實與虛構世界持續呼應，以共生的方式進行著，透過敘事的各種方式，在當中我們自我揭露，人類經驗故事，遊歷虛構世界的基本需求不斷地出現。戲劇經驗提供一種更持久，更經考的參與探索方式，以進入特定的虛構當中。

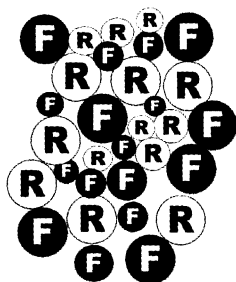


模式E同意，參與戲劇的效益，可以提昇擴展虛構世界的的能力—那些學員所曾進入的虛擬世界。在虛構世界所得到的洞見，會增進真實世界創造意義的能力，這個模式暗示，戲劇探討的主題，與增進那個範疇的認識能相關連，如果是這樣，主題的選擇，對於戲劇經驗當中所出現的認知便相當重要。





最後，模式 F 暗示，不可能如前一種模式所主張的一般，將虛構與真實世界分開。在此真實與虛構成人類這個存在實體，二種無法分離的元素，顯現在持續流動的微分子形式。這個模式暗示，我們持續受到在我們潛意識當中，真實與虛構元素互相作用的牽制。戲劇運用深思熟慮過的架構，在其中我們為虛構經驗的特定形式作規劃，依賴某些確信已被證實對學員的影響，同時也必須意識到，還有更多或許發生於潛意識的作用。



每一個模式在其核心，都有某種改變學員潛能，虛構世界經驗讓我們的心理得以暫時逃離一般性的結構、假設、價值與行為，同時得以預測及想像，藉以修正我們真實世界中反應的方式。

## 心靈點唱機

我的研究顯示，教師在選擇素材時候，最高指導原則往往是，有潛力製造出好戲劇的材料，他們相信，我的認為是有道理的，好戲劇創造有效學習的環境。如之前所述，要讓學員進入虛構世界，教師在形式裡選擇工作方式，選擇最能引發學員興趣的素材。教師分析學生，以發現什麼材料與他們最切身，如果我們想，孩子們的心就像老式的點唱機，在那裡他們最關心議題，像是個專輯一樣，從老式點唱機的儲藏櫃裡被推擠出來，教師設定戲劇情境，讓每一個體都得以播放他們的個人專輯，在戲劇裡面，專輯裡的訊息是被修飾過的，所以當它被歸還到儲藏櫃裡，它已經是被修造過的狀態，對我而言，分析的能力是一個成功的戲劇教師最有價值，同時也最不被了解的特質。



日期：91年7月31日第2場

發表人：John Somers 教授（英國 Exeter 大學應用戲劇所召集人）

題目：Jukebox of the Mind: an exploration of the relationship between the real and the world of drama fiction（心靈點唱機：真實世界與戲劇虛幻世界關係的探討）

引言人 & 評論人：楊萬運教授

翻譯：陳永菁老師

**張曉華：**

我們的翻譯是陳老師，非常的歡迎他。我們現在就來開始。主持人的部份是楊萬玉楊老師。再來，詳細的介紹我們的楊老師，他有三個博士的頭銜，台灣大學的文學博士、紐約大學的戲劇博士，還有林登屋大學的榮譽博士，楊老師最初在台灣大學執教，在轉任過東吳、台灣師大，現在則是文化大學外語學院的院長。這次就是特別要求他來為我們助陣，因為楊教授在外語、戲劇、及戲劇教育方面的造詣非常的深。是我最景仰的一位老師，努力學習的目標，謝謝。

**楊萬運教授：**

我是楊老師，我要介紹Dr. John他在英國的Exeter大學戲劇與音樂研究所裡面教書，第二點，他是特別的一個專家，在社區裡教導怎麼樣的戲劇的運用，特別針對有偏差行為的學生，比如說在學校裡頭酗酒、或是吸毒方面的學生，怎麼樣來教育他，同時呢，他還常到其他的國家，比如說是法國、土耳其、波蘭等這些國家，做這些相關一系列的研究。同時呢他本身對研究非常的有興趣，譬如說任何一件事情、任何一個戲劇來臨前你都要做一個研究，今天聽完他的演講，就可以了解到這一點。他常常主持研討會，最後的一次研討會，主題是「怎麼樣研究應用戲劇的劇場，融合戲劇教育在裡面」，最後一次是在2002年，在今年的時後，同時也出了一本書叫做《Research in Drama Education》，也就是曉華老師剛剛所講的，如何在education裡做research，這本書是非常重要的。待會我們要來介紹的陳永菁老師，他現在是大學Dr. John的學生，那這本research in Drama & Education是非常重要的，那如果希望在這TIE方面有更多的瞭解要研究的話，可以買一本書來看，會更清楚的知道世界上是做那一方面的活動。最後一點，他同時也在指導一些碩士博士的學生，在這應用的戲劇裡面，目前THEATHER COMPANY他也有做導演，在一個EXTRPREAN戲院裡面，今天我們非常的高興他能夠在這麼忙的情況下，寫作、導演、教書，在百忙之中抽空過來參加我們的研討會，非常感謝他能夠把他的經驗分享給我們，謝謝他。我們陳永菁女士目前是高雄禾春技術學院的講師，也是芳劇團的團長，他也是英國倫敦大學的戲劇碩士，他是DR JOHN的學生，很高興能夠在這個研討會來分享他的經驗，我們非常歡迎他們兩位。他們只給我五分鐘的時間，做簡單的介紹，在結束的時候我會再做一個講評，謝謝大家。





John Somers 教授：

謝謝!!大家這樣子非常的辛苦，一次要聽中文一次要聽英文一共要聽兩次，我有四十分鐘、第三十七分鐘的時候響鈴會響，我想大家應該比較關心的是實際操作面要怎麼做，可是今天的形勢比較沒有辦法做實際上的東西，上個禮拜我有一個工作坊，那是一個禮拜的，就可以做比較實際的東西，我比較難用講的把一些東西講出來，而是強調要從做的過程當中學習，所以今天我是給你們一個比較中心的概念，有一些比較簡單的事情是較實際的東西，理念上的東西是比較難的，那我要怎麼做才能給小朋友有所幫助呢?我今天要提供一把雨傘，是戲劇概念的雨傘。

那天我做了兩個大型的戲劇活動，一個是一百二十人的社區劇場，這張圖片，這是第一個景，(楊萬運：他是教人家不要喝酒，用橘色的水來代替酒)，這是在酒場的地方，所以在那個村莊裡有另外六個地方，而另外的地方也都在演戲，學校教堂，戰爭的時候有人過世那邊有個紀念碑，在廚房，總共演出有七個不同的場景。所以觀眾群裡面，他們會分成七個小組拜訪不同的場所，所以每個小組他們的觀眾大概有二十個人而已，所以這些演員他們表演七次，演給這不同的二十人看。另外的演出場地是在這裡，這也是和戰爭有關，這些人是從倫敦躲到這邊來，避免德國軍隊的炸彈，這是在房子裏面的廚房演出的，這裏是廚房，裏面有觀眾在看演出，這七個場景裏面都有真實的故事，也有他們撰寫出來的故事。

1940年的時代，這位女士他是負責從倫敦來的小朋友要怎麼樣分配到其他的家庭去的，這發生的地點是在 John 老師的地方，事實上這位女士在真實生活裡面，就像這些小女孩在他年經的時後躲到倫敦來一樣，所以在這個場景結束之後他會告訴觀眾真實的故事，在最後面要結束的時候大家都來到村莊的中心點，這位十四歲的小女孩她唱了一首歌，他呈現這個村莊未來的景觀給大家看。這個活動明對 John 老師有很大的衝擊，對這村莊的民眾也是。

另外一個主題活動是和一個十二歲的小孩一起完成的，這個活動我也在場看到很多碩士班的學生去國小，大概是十二歲的小學生。談的是文化的問題，將不同的國家讓他們彼此分享不同的東西，所以就是討論到文化間的不同和相異之處。〈譯者：這裏就是我們所說的放天燈，事實上因為他們沒有天燈，這是我們中國的民俗〉也就是熱氣球往天空中放，所以整個活動結束之後，孩子們寫下未來七十年之後人該怎麼做，他們寫下他們想法，所以在最後老師和碩士班的學生，還有十二歲的小學生，他們就宣誓以後的人類要怎麼做，然後就看著氣球飛走。

我在戲劇界已經有四十二年的戲劇經驗，所以你看我已經並不年輕了，可是和那些小朋友的經驗，就好像第一次的經驗一樣，所以對我而言，到底是什麼東西會讓戲劇變得那麼的有趣，藝術對人們的生活是那麼的重要，例如說，在古老的時候人們藉由繪畫於洞穴方式，表達他們的意思，如果藝術跟每天的生活有關的話，在儀式的裡面我們會繪畫我們的面具，讓我們唱歌，那些歌，那些歌帶給我們生命的意義，可是在我的文化理面，很多這些東西已經不見了，可是我像戲劇在那一方面和教育之間有相關性及相聯性，我們試著要戲劇，讓我們的生命有意義，這裏我談的戲劇不是愉樂



而已，他是讓我們去學習的。

我們大眾都有相似的文化，好比說這個壁畫，有些很重要的議題比如說美學的，還有道德的，彼此的關係，熱情的限制，太多的野心的危險等等，這些都可以從戲劇裡面來觀賞，戲劇同時進入那些已知的，該被進入的，像是百老匯的一些作品，都讓我們覺得很舒服。這裡要談的戲劇是讓我們覺得很舒服，我們必須知道很多事情而我們卻不知道。所以我們必須要去問很多的問題，這是老師一直在提的。從小孩到劇場的一些關係到劇場，在這個延長線裡面，你到底是在哪一個點裏面工作？你自己要清楚。如果在國中你可能在劇場這邊，如果是年紀比較小的就是在兒童遊戲區。可是很重要的，戲劇就帶給人很好玩的感覺，如果你非常的嚴肅你就不能玩戲劇。如果一個小孩都是這樣，那就代表你都玩不起來。所以要進入裏，你必須要先會玩自己的臉、聲音、肢體、人和人之間的互動，這是我們必須要知道的我們在那一個點。另外一個很重要的是，當我們在一所戲劇的時候，你希望我們跟別人發生什麼事情，我們可能要到創造一個虛擬的世界，而且這個虛擬的世界和我們在與著彼此之間是有關聯的，那就像我們在帶六歲的小朋友們的同時，也必須要有同樣的觀念。戲劇或是持續的創作，都是帶領人到另外一個世界。這我們一直在掙扎要做的事情。

我認為要做兩件事，第一個是要學會戲劇的語言，利用這個來表現你所要表達的意思，像是音樂、視覺藝術，戲劇是利用一些「象徵性的符號」來表達一些事情。你必須去學會他的語言來表達他的藝術。另外一個就是說，戲劇是「關於什麼？」在這個戲劇裏面，你所要探討的議題是什麼，對老師而言，有兩項責任，老師們必須需要做三件主要的事情，必須要知道他們的年齡以及興趣，如果跟很貧窮的小孩工作，如果是在一個比較中下階層的區域工作，如果是一個移民的區域的小孩，或著是一個比較貧窮的小孩，我們所討論的議題就是不一樣，如果是中產階級那又會不一樣，亦是說和十六歲談到的E T也不一樣，我必須要對這個族群有些知識。這就像是曉華老師剛剛所講的，你要有即變創新的能力，你要像是一個雷達一樣，去吸收他們的資訊，在他們給的訊息裡面，你要去思考並去想要即時來做一個立即的反應。要怎麼樣和他們去做互動，老師在教的過程當中因就可以決定是要把它結束掉或是繼續的延長。在戲劇裏面特別是這樣子的，這形式還有戲劇的動作還有素材，他們的關係的合成是這個樣子的，所以你有這些戲劇語言表達的能力，在這個戲劇裏面你所要討論的議題是什麼？是在他們在中間，所以他們兩個互動會造成這樣子的情況。形式和素材中間會造成戲劇動作，在其他的科目也會這樣子的情況，和其他科目不同的地方是，你是用戲劇的動作來解釋這個議題，另外一個很重要的是說故事，好現在給各位看一下照片，請大家說一下是什麼事情。

這是世界化大家所共同擁有的意象，我不知道怎麼樣而且我從來沒有跟這些人接觸過，但是我知道這些故事，從CNN、好萊塢，以及很多的電視節目可以知道，所以我們被故事所包圍，可以很直接清楚的明瞭，所以小孩子應該創作他們自己的故事，故事好比是中心連接自己內在以及外在的世界，易認識世界是因為故事而知道這個世界，我們彼此告知這個世界的所有故事，所以教育的核心應該是創造以及告訴



故事，道士們用一輩子來訴說著故事，所以故事在戲劇裏面是一個很重要的一個中心，近年來的研究報告的是，故事可以改變我們的行為以及思想，這位女士他的情況就是這個樣子，我們不斷的去告訴別人故事，透過告訴故事，然後認識自己、定位自己、進而改變自己，而我們告訴別人自己的故事，是從其他外在的故事，影響我們自己，然後去告訴別人這個故事，所以有些廣告會使我們去相信他，這位研究者他好像自己好像迷失過，接著就會相信自己迷失過，不所以戲劇的功效在說故事裏面會有相同的功效，所以當我們在從事戲劇的活動的同時，我們要要求我們自己進入一個虛擬的世界，我上一個工作團體是跟一位老師，我們很深入的進入一個情境，然後她的先生是一個酗酒者，裏面有家庭暴力，這個社會工作者是在星期五的下午要去拜訪這個家庭，所以我們在禮拜一的時候做了這樣子的戲劇活動，事實上那個社工人員在禮拜五的時候要去拜訪這個家庭，所以我們發現這個社會工作者並沒有把這個工作給他做好，在這個戲劇裏面我們創造了這個家庭出來，在整個戲劇活動的最後一個小時，參與者扮演著家庭中的某一個成員並寫一首詩，這個老師他是扮演這個社會工作者並且寫著他的在家中發生的日記，所有參與者就在那裏唸出他們的詩跟她的日記，這個效果非常的好，這些參與的小朋友他們並不是這個家庭的一份子，所以他們很清楚所有事情的真相，可是他們也進入那個家庭世界，經由這次的經驗我學到了很多這個家庭的狀況，我比較建議他是和成人做或是和小孩子做，這對我來講也是一個很重要的議題，我等一下要給你看一些圖案，如果生命是一條直線，他就到那裏了，那你如果進入虛構世界了，也許只是一個書而已，那一個真實的生命也許會改變方向，我向藉由故事來做這樣的事情，我們造訪不同的人不同的事情讓我們改變思想然後我們改變生命，第二個圖示，我們真是的生命在左邊然後藉由戲劇造一個橋到右邊有一個虛構的情境，在裏面探索，然後找到一些價值回到真實的生命，中間是真實生命，是由進而出，我們學習愈多的戲劇語言然後我們就會創造更多的新虛構情節，然後我們就可以更擴大我們的真實情境，這是一個互動的世界，借由你的虛構情節，到你的真實世界，或也許看過一本書，或是看過一場電影但是我並不記得了，可是有的書讓我們看了好幾遍也還是很想去看，其中有某個很深沈的意義在裏面，我想這就是我們試著在戲劇裏面所要做的事情，我們做的戲劇很重要，例如說種族歧視的問題，我們的真實情節讓我們往那個方向去學習，所以它有一個暗示在裏面，此為我們選擇的議題，我們帶他們去某個特定的方向去學習，再來就有一點複雜了，在真實和虛幻時間他們有很多故事，我們從廣告當中得到很多不實的東西，這個部分我並不是很清楚，好像是說穿nike的人就好像很高貴，勾勾等於nike的故事，老師認為在整個生命裏面有太多的虛幻的東西與我們互動，戲劇也是一樣，我們要創造一個虛幻的世界對整個生命有一種體認及體會為人，雖我們是有一個方向性及領導性帶他們去作一個虛構的世界，那我們做戲劇關於什麼，所以老師就像是一個雷達在那邊掃描，然後知道學生要什麼我們想要什麼，我記得我在蘇格蘭看到一個好大的一座點唱機，那個唱盤會唱你要的歌曲，而你卻把人的心靈看作是一個點唱機，所以老師們要去掃描他們可能有什麼唱片，有些唱片是適合把它拿出來來做這個戲劇的，但是孩子們的心靈和唱片不同



的地方，你把他們交出來玩一玩，這個改變可能不一樣，這也是學習的重點，故事是讓我們去學習的很重要的工具，我們不斷的接受不同的故事情節來，所以不能只是購買別人的故事，要創造出自己的故事，在戲裏面我們會去拜訪別人的故事，而不是一直看到自己，發現自己與我們外在的世界就是我們要學習的一個根源，那一個戲劇的實施者，他每天都在做這樣子的事情，我之前寫了一個劇本是由關於動物都死掉的事情，是有關於口蹄疫的，我本身有一個劇團然後有兩個專業演員，後來進入一個社區，以他們的社區裏做了一部戲，用來談論他們社區的問題，我相信會有後一個治療的動作，經由創作以及呈現這個戲劇做出這個戲劇，因為這個社區非常地痛苦，理論上來說這些動物都變成煙，他們非常的痛苦而且被燒掉了掩埋了，我必須了解他們狀況，創造出一個虛幻的世界，看看是否和他們有所相關，那九月份我將會和一些老師做一些和小孩有相關，去處理一些困難小孩的問題，我要先瞭解這些老師他們需要的是什麼，那我創造出一個虛構的世界，讓他們可以在裏面學到東西，很抱歉沒有辦法在實務上將你們一些東西但我認為這是一個很重要的觀念。

#### 楊萬運教授：

謝謝Dr. John，他今天跟我們講了很多關於他的經驗做這戲劇教育，介紹有很多的圖片是非常非常有意義的，其中呢，第一個圖片是有關於事實和虛構的世界，這個虛構的世界常常可以改變你的觀念，所以你本身是走這條路的，但是因為你透過這個虛構的世界，所以就好像曉華老師-----剛剛所說到的，將會改變你的心情，而且會帶你到不同的方向，這裏面一個有五個圖片，有的圖片像橋的形狀，有的圖片相橘子的形狀，有的像向分子分母的形狀一樣，這些都是可以在我們的四週改變你，他今天將的非常有意思的是說，透過學習自動的學習，認識這知識，讓它可以進入我們的生命，最後舉了一個例子，一個自動的點唱機，所有的同學所有的人，每個人都像是唱片一樣，那一個的故事最能夠把他轉成故事使大家知道，就把它抽出來，這個就好像是一個自動的唱片機，然後和真正的事件有相關聯，老希望能夠留更多的時間給大家不應問問題，讓大家討論一家虛擬的世界和真實的世界有甚麼相關的問題，讓大家更佳的了解戲劇治療上的一些應用方面的層面。我們可以問一下對於之前所說的有沒有什麼問題。

我剛剛講的，我剛剛從曉華老師那邊得到一些資訊，我們的pay非常的少，並不在乎有多少錢，而是希望大家能夠學到一些東西，任何一個地方旅行得到的錢，他都會捐給一個基金會，這個基金會呢?就是去做這方面的活動，我覺得他真的是很了不起，教書本身就會有錢，另外把他其他地方得到的經費，把它貢獻出來，這是非常了不起的。

#### John Somers 教授：

剛剛問老師說，是關於劇團也是做同樣的事情，他們在做這些社區服務的時候，是否有贊助，老師就算是沒有贊助他也是會去做的，但是它的可行性在於它本身



在學校有任教，他可以帶著說碩士班的學生到學校去教，因為國小老師本身就有薪水，那劇團本身，我本身也有一個劇團沒有錢，做起事情來真的是很辛苦，大該是沒有錢還是一樣繼續去做，老師是鼓勵大家就算是沒有錢還是盡量地去做，老師的能力是，他自己先做好，受到別人的肯定之後，錢的部分就會慢慢的解決掉，另外一個主題就是這樣，我們的劇團都是做TIE方面的事情，也獲得了一些經費的贊助42000英鎊，在戲劇裡如果成功的話，將會得到更多的收入，在學校也是。

### ～ 問題討論 ～

問：

我叫康志偉目前是國北師特教系碩士班的學生，我都有在從事一些身心障礙兒童的戲劇課程，那我想問一下，剛剛聽到一些關於教授的課程，他最後的時候提到，教師本身要有一個很好的分析能力，把所有孩子的故事當成是一個點唱機，我在分析這些孩子的一切能力，是不是教師本身否需具備去一些心理學、諮商輔導，是不是需要一些劇團的實際經驗，讓孩子能夠深深的體會到生活中的真實故事，透過老師的戲劇手法，其經歷一虛擬的戲劇事件，讓孩子在這過程當中去學習一些東西。

John Somers 教授：

兩件事情，我認為戲劇活動對於特教的學生有非常大的幫助，在學校裏面我們常跟學生說，寫下你的故事、寫下你的故事，有些學習比較遲緩的學生，花了幾個小時是寫家三行，可是很聰明的小朋友要他們寫，他們可以在一個小時寫三遍，所以特教小朋友，他們可能沒有辦法去寫或是去閱讀，雖然特教的小朋友他們沒有辦法去寫或是去閱讀，但是他們還是可以去表達他們的故事，只是我們要求的方式他們沒有辦法做到，所以你和他們所做的故事說，沒有辦法用正常的方式，要求互動話，就沒有辦法用正常的生命過程，再很多的國家，在英國也是一樣，老師被要求學習很多很多的東西，但是好像什麼都不會，所以他們在戲劇可能也有同樣的問題，在老師的部分他們必須要有在職進修的課程，所以最好要有一個討論的族群，對你可能會比較會有幫助，可以把你的問題把它丟進去，彼此可以做一個互動，除了實際要會做以外，一些相關的理論也要知道，老師今天提到的理論是比較重要的，而不是給你一本書老師問你要怎麼去做，所以兩方面妳都要知道，然後去創造一個比較新的東西。

問：

我是台灣藝術大學表演研究所的學生，剛剛教授所說的，在一個社區當中有七個不同的場地，有教堂，將軍碑，那它是在一個故事的做發展的嗎？

楊萬運老師：

他是同時進行的，七個故事同時一起進行，演出不同的主題，會在這邊看，也可以在那邊看，可以說是不同的時間可以看你想要看的。



**John Somers 教授：**

假定這裏是一個村莊，在一九二八年的時候，在那個社區教堂的真實故事，這裡是一個廚房，在一九四〇年的故事，每一個部份，有不同的演員，觀眾也是分成七組，他們每一組的也是演不一樣的東西，三天一天七場，一共是二十一場，過這條線是小朋友的生命線，另外這條線是他們的教育經驗，偶爾會去拜訪小朋友的生命經驗，我到學校去學東西，學東西回來之後，我還是我自己，如果這是一個真實的生命，另外一邊是我所唸的一些學問，把他們交融在一起，這是我們所想要做的，我相信在戲劇裏面，藉由課程可以把他們兩個融合在一起，偶爾兩個會碰在一起，可是這樣子教我們自己是最好的，在戲劇裏面我們試著讓他們自然正常的發生，英國的高中生，老師沒有規定他們要教什麼，在課程裏面，會將生命的意義及教育學生，讓學生去瞭解。

**發表結束**

