

生命的敘說

——職業雜技演員的自我認同

郭憲偉*

摘 要

本文立基於紀登斯 (A. Giddens, 1938-) 的自我認同論述來探討雜技演員如何看待自身職業。因此，本文關注的對象是 U 職業劇團的雜技演員，採取生命史研究法，透過雜技演員深刻的生命陳述，記錄研究參與者的自身體認與經驗，以及他們對自身經驗所賦予的意義。研究發現，雜技演員進入 U 職業劇團涵蓋多種因素，但其共通性皆因喜歡這項技藝而投入職場，並為雜技表演默默奉獻一己心力。其次，經由研究參與者的敘說，我們看見「小飛的計較與執著」、「飛仙的志業與無奈」、「老爹的膽小與堅持」、「寶寶的熱誠與融洽」以及「研究者的故事」，促使我們多一份默契、情感與信任。再者，雜技演員在 U 職業劇團面臨「『制度法令』的不公與出走」、「志業和現實衝突的兩難」、「對職業的『認同』」等變項，促使研究參與者的認同感是持續與轉變的狀態。

關鍵詞：敘說研究、生命史、主體性

* 郭憲偉，國立臺南護理專科學校通識教育中心助理教授，E-mail: kuohsienwei@gmail.com

On Life Narrative: Self-Identity of the Professional Acrobats

Hsien-Wei Kuo *

Abstract

This paper aims to explore how acrobats identify themselves as professional performers and view their techniques and profession. The researching method of Life history was conducted for collecting the live experiences, narrative stories and the meaning of them by observing and interviewing the U-Acrobatic Troupe acrobats. The findings show that these acrobats devoted themselves to this profession because they are fond of this art technique. Moreover, well-coordinated feelings and trust were built resulting from “haggle and stubbornness from Xiao-fei,” “career and having-no-choice from Fei-xian,” “fearfulness and persistence from Lao-die,” “devotion and harmony from Bao-bao,” and “the story of researcher.” Furthermore, these acrobats of the Troupe struggle to go away or not while facing “the unfair Acts and ordinances,” “dilemma of career and reality,” and “identification and re-identification with profession.” These three variables have their inevitability but still have their commonality. The identification of acrobat, in summary, is a continued and transferring status.

Keywords: narrative inquiry, life history, subjectivity

* Hsien-Wei Kuo, Assistant Professor, Center for General Education, National Tainan Institute of Nursing

一、前言

雜技演員從業年齡小、專業性強、舞臺生命短暫。上海雜技團團長俞亦綱這樣概括雜技人才培養的難題。該團招收的學員一般在12歲至16歲之間。由於每個角色都有非常強的專業性，他們被招來後需由專門老師帶教，經過三四年的培養和磨煉後方能上臺；但多數雜技演員一過20歲又要被陸續淘汰。¹

如上文所述，雜技表演是一門極具專業性且舞臺生命短暫的表演藝術，表演者必須耗費數年光陰才學藝有成。例如高空雜技的「空中吊髮」，由於表演者須自行用頭髮來撐提全身的重量，就學習者而言須有超乎常人的忍受力，以及時間的積累才能習慣疼痛感；倘若過於急躁，則易產生頭殼與頭皮分離，腫起血塊而形成瘀血的現象。²又例如「單車踢碗」須學習壓碗、地上踢碗、單車（按：低車、高車），歷經一次又一次的失敗過程，找尋成功的竅門與身體感。³以研究者學習雜技歷程為例，⁴歷經三年養成時間才開始在表演，先是在校內劇場實習演出，經驗與熟練度達到一定水平時才能正式登臺。這需要漫長的時間，隨著年齡的增長、技巧的熟練、心智的成熟、對表演的認知與體悟、對生活的啟發和表演經驗的累積，方具備雜技演員之條件。⁵

¹ 〈風雨半世紀 雜技團陷困境〉，〈http://www.ccue.com/ccp_west/2011-06-16/1308252412d3250315.html〉，2013.12.18 檢索。

² 張京嵐，〈鳶飛穹蒼——臺灣高空特技發展之研究〉（宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士論文，2015），30。

³ 王琬茹，〈風火輪的歲月敘說劇校特技學習的經驗故事〉（臺北：臺北市立大學運動教育所碩士論文，2014），57-67。

⁴ 自述過程中，為避免內文混淆不清，主要以「研究者」行之，特此說明。

⁵ 程育君，〈表演者之培育：建教實習課程對民俗技藝學生專業養成的重要性〉，《戲曲學報》，13（臺北，2015.12）：133-150。

如此看來，雜技演員的訓練並不是一般人所能承受，必須受盡千辛萬苦、千錘百鍊，讓自己身、心、靈不斷地相互揣摩、交合，才可能達致隨心所欲之境界。⁶也就是須具強韌的毅力、健全的身體、極高的心理素質以及對藝術的熱忱才行。弔詭的是，雜技演員的養成教育在歷經數年光陰後，繼續從事職業表演者卻是少之又少。⁷以歌子戲演員為例，歷經數年坐科（按：學藝）養成教育，畢業後投入民間歌子戲班者卻寥若無幾。⁸舞蹈演員也面臨同樣問題，據楊琇如調查研究顯示：59%舞蹈從業人員認為工作穩定性不足而轉換跑道，其次才是體能與年齡問題。⁹臺灣雜技人才方面，吳建宗認為雜技學員離開表演舞臺可能原因包含想要更換環境、發展個人第二專長、職業劇團名額有限、無良好的退場機制、市場及工作機會少等原因，¹⁰倘若如吳氏研究所示，臺灣的雜技表演環境並無良好的市場環境與退場機制，那麼更令研究者好奇的是，這些少數演員因何動機與意念進入職業劇團為臺灣雜技藝術付出心力呢？這當中應有許多因素待釐清。進一步而言，演員若是以追求技與藝為目標，他的夢想如何追逐，又是否會與現實層面產生衝突呢？再者，這份職業與志業對他所呈現的意義是什麼，他又如何看待與認同呢？

近年來已有學者以雜技表演做為研究主題，包括探究雜技表演的歷史脈絡、教育體制與表演形式。¹¹另一方面，也有學者開始對雜技演員進行

⁶ 郭憲偉，〈技藝與展演——雜技演員的身體民族誌〉（桃園：國立體育大學體育研究所博士論文，2013），5。

⁷ 據吳建宗研究顯示，畢業後，持續從事雜技表演領域僅約30%、其它非相關領域則占70%。參閱吳建宗，〈臺灣雜技藝術未來發展趨勢之探析——以國立臺灣戲曲學院民俗技術系為研究對象〉（宜蘭：私立佛光大學藝術學研究所碩士論文，2012），1。

⁸ 游素鳳，〈歌子戲教育根本問題之探討〉，《音樂研究》，17（臺北，2012.12）：1-22。

⁹ 楊琇如，〈舞在生命轉折處——從一位舞者成為表演藝術教師的敘說探究〉，《舞蹈教育》，13（臺中，2015.10）：159-177。

¹⁰ 吳建宗，〈臺灣雜技藝術未來發展趨勢之探析——以國立臺灣戲曲學院民俗技術系為研究對象〉，63。

¹¹ 相關論述請參閱史仲文，《中國藝術史——雜技卷》（石家莊：河北人民，2006）；楊雙印，《吳橋雜技》（石家莊：花山文藝，2003）；郭憲偉、蔡宗信，〈從家班

探究，如以身體為主軸探討雜技演員的身體民族誌或傷痛經驗，¹²或分析雜技演員的心理層面或生命經驗，¹³然而，鮮少以雜技演員的認同為研究課題。因此，本研究關注的對象是 U 職業劇團的雜技演員在進入職業場域後，對其雜技表演領域的觀感與認同度，以認同理論的觀點出發，採取生命史研究法，透過雜技演員深刻的生命陳述，記錄這些雜技演員的自身體認與經驗，以及他們對自身經驗所賦予的意義。

二、學理基礎

主體性 (subjectivity) 與身分／認同等概念，相互之間有著緊密關係，密不可分。我們或可將主體性看作是我們身為人的存在狀況，以及成為一個人所經歷的過程。換句話說，也就是我們如何被構成為主體 (constituted as subjects) 的過程。¹⁴所謂作為一個主體，意思是說：人之所以為人，不免「受制於 (subject to)」其所置身的社會過程當中，從而界定群我關係，而使我們成為為了自我及他者而存在的主體 (as subjects for)。這當中，我們對自己的認識（也就是自我概念）稱作自我認同 (self-identity)，而他者的預期與意見則構成了我們的社會認同 (social

到團隊——臺灣戰後雜技表演之歷史考察 (1945~1972)》，《臺灣體育學術研究》，48 (桃園，2010.06)：55-78；程育君，〈臺灣地區雜技培訓課程之初探〉，《復興劇藝學刊》，27 (臺北，1999.04)：13-33；蔡淑慎，〈臺灣民俗特技教育的現況與展望〉，《復興戲藝學刊》，28 (臺北，1999.06)：33-45；胡天玫，〈特技作為器官投影技術論的典範〉，《運動文化研究》，2 (臺北，2007.09)：65-82。

¹² 郭憲偉，〈技藝與展演——雜技演員的身體民族誌〉；郭憲偉、郭金芳，〈與傷痛共舞——職業雜技演員的身體經驗敘說〉，《大專體育學刊》，15.1 (臺北，2013.03)：1-11。

¹³ 郭憲偉、徐元民，〈愛國藝人——李棠華〉，《臺灣百年人物誌第五輯》，張素珠編 (臺北：臺灣身體文化學會，2010)，218-243；柏曉利、孟建萍，〈優秀雜技演員的心理特點分析〉，《心理科學》，23.5 (上海，2000.10)：624-625；朱名燕，〈雜技演員的心理素質〉，《藝海》，2007.4 (湖南，2007.08)：111。

¹⁴ 伯克 (Chris Barker) 著，《文化研究：理論與實踐 (Cultural Studies: Theory and Practice)》(羅世宏譯) (臺北：五南，2004)，199-200。

identity)。¹⁵

進一步來看，自我認同是關於我們自身的一種思考，經由過往經驗，不斷地自我詮釋與解讀，建立一個一致性、連貫性的自我認同，形塑出過去到可預見未來的發展軌跡。另外，自我認同或個人的反思性既涉及人的心理也關乎人的身體。就人的心理而言，心理人格 (personality) 是個人的自我認同的結果。就人的身體而言，人的身體越來越不被看作是「既定」的 (自然天成的或傳統規定的)，對身體的把握越來越成為個人的事。¹⁶換言之，無論是人的心理與身體，並非一成不變，會因情境、思考與對應而有不同改變，也就是持續流動，在不同生命週期因不同際遇，形塑與突顯出個體的獨特性。此外，紀登斯 (Giddens) 認為反思性，即是我們將社會生活系統化的知識整合到我們的系統再生產，因而驅使著社會從傳統中改變，作為組織制度和轉型中的一種建構要素。¹⁷這樣的反思性是持續不斷的互動過程，至少每隔一段時間，個體會對已發生的事件進行緊密聯繫與反思。如紀登斯所述，自我認同並不是個人行動系統連續的結果，而是我們從日常生活中所創造的，並支撐著個人反思性的行動，而這樣的反思性自我，是根據一個人的生活經歷所逐漸形成。¹⁸另外，自我認同除個體與社會環境論述外，亦有涉及國家、社會階級等探討。例如：夏光在論述自我認同於當代中國的意義中，認為當代中國的改革開放不僅使中國向市場

¹⁵ 伯克 (Chris Barker) 著，《文化研究：理論與實踐 (Cultural Studies: Theory and Practice)》，200。

¹⁶ 從人的外貌或身體外形 (包括人的穿著打扮) 到人的行為舉止 (身體語言)，到身體的感覺 (快樂和痛苦)，再到養生之道 (健康與長壽)，與人的自我認同有關。參閱夏光，〈論自我認同〉，《社會理論學報》，8.2 (香港，2005.09)：308-309。

¹⁷ A. Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Cambridge: Polity Press), 1991; 紀登斯 (A. Giddens) 著，《現代性與自我認同：晚期現代的自我與社會 (Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age)》(黃瑞祺譯) (新北市：左岸文化，2002)，18。

¹⁸ A. Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, 52; 紀登斯 (A. Giddens) 著，《現代性與自我認同：晚期現代的自我與社會 (Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age)》，49。

經濟轉型，而且使中國的發展成為全球化過程中的一部分。從自我認同的角度來說，市場經濟的意義乃在於它至少在經濟的層面把個人主義制度化了，從這一意義上來說市場經濟為自我認同的發展提供了一個必要的條件。¹⁹

據此，本研究試圖從紀登斯的自我認同論述來思考並討論雜技演員在面對職業／技藝取向時，個體如何看待自我，在面對職場與未來各項潛在性問題時，他如何面對與因應，又如何對自身職業產生認同感與反思性，皆是影響著自身如何看待這份職業與賦予的意義。因此，本研究在資料分析上，運用丹尼 (Denzin) 的關鍵事件 (epiphany) 概念來將研究參與者的生命故事經驗進行深度描繪，並且於研究者將自身經驗與研究參與者的彼此連結後，根據研究參與者的敘說，尋找其脈絡與共通性，進而補捉研究參與者對職業的看法與意義。

三、研究設計

(一) 研究方法

生命史 (life history) ，是一種生命的書寫，如同傳記、生命故事、自傳等研究方法一樣，均屬於質性研究取徑。確切而言，生命史將關注的焦點放在生命的某一階段或時期，希望透過研究者與研究參與者的互動，探討其生命的經驗與意義。²⁰如阿斯平沃爾 (Aspinwall) 所述，生命史可作為描寫特定團體或個人評斷的資料。²¹就理論層次加以分析，生命史敘說

¹⁹ 有關此議題討論，請參閱夏光，〈論自我認同〉，277-349。

²⁰ 王麗雲，〈自傳／傳記／生命史在教育研究上的應用〉，《質的研究方法》，中正大學教育學研究所編（高雄：麗文，2000），265-306。

²¹ K. Aspinwall, "Biographical Rresearch: Searching for Meaning," *Management Education and Development*, 23.3(UK, Oct. 1992): 248-257.

所指涉的不僅是個人的生命經歷 (life experience) ，更是一種陳述，²²意思是，意義取決於研究參與者如何敘說、向誰敘說；意義存在於說者與聽者的對話中，流動於雙方理解生命故事的當下脈絡。²³由此觀之，意義不是一個物理事實，它是由人所建構而成。所以，如果我們想要知道社會生活是如何被個人所建構，就必須試著去找出人們建構的意義，以及他們如何藉由建構意義來組成他們的社會世界。²⁴

生命史是蒐集個人的生命故事，並深度地描寫當事人的實際經驗。只是在對於事件的詳述上，它是經驗的組織與選擇。所謂「選擇」包含了幾個面向，一個是研究參與者在陳述其生命史時選擇性地呈現某些事件，忽略其他；另一個面向則是研究者不可避免地會在訪談時引導研究參與者談論他所關注的議題；更重要的是，生命史最終所呈現 (represent) 的形式與內涵乃是掌握在研究者的手裡。²⁵研究者也必然會以個人預先構思的範疇，來看待事件和它們的功能，從而賦予意義。當然，生命史研究也讓研究者透過閱讀他人生命歷程的資料，不僅看到他人，也看到自己在面對生命中重要轉折點的因應及對生命的價值觀。²⁶因此，生命史研究必須涵蓋幾個重要元素，包括關注持續性發展、轉折點的改變、年齡階段與群組世代之影響、內外力量可能形塑生命事件之發展。²⁷對此，研究者在採用生

²² W. McKinley Runyan, "Life Histories in Anthropology: Another View," *American Anthropologist*, 88.1 (United States, Mar. 1986): 181-183.

²³ Stanley B. Messer, Louis A. Sass, and Robert L. Woolfolk, Eds., *Hermeneutics & Psychological Theory: Interpretive Perspectives on Personality, Psychotherapy, and Psychopathology*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1988.

²⁴ Rainer 著，〈質性方法中的參照推論分析：傳記研究之案例分析〉（馮朝霖譯），《應用心理研究》，12（臺北，2001.12）：25-48。

²⁵ 邱韻芳，〈狩獵、山林與部落「產業」：走進一對賽德克父子的生命史〉，《民俗曲藝》，169（臺北，2010.09）：45-88。

²⁶ 熊同鑫，〈窺、潰、饋：我與生命史研究相遇的心靈起伏〉，《應用心理研究》，12（臺北，2001.12）：107-131。

²⁷ J. H. Laub, "The Life Course of Criminology in the United States: The American Society of Criminology 2003 Presidential Address," *Criminology*, 42.1 (United States, Feb. 2004): 1-26.

命史研究法進行前，必須與研究參與者有密切的聯繫，並有一定的契合度，才有助於在資料蒐集上，研究參與者更願意分享自身故事，以及挖掘出生命底層的經驗。綜合以上所述，本研究以生命史研究法進行，焦點是 U 職業劇團團員的生命經驗，探索其塑造或改變個人的自我概念及他們對自身經驗所賦予的意義。

(二) 資料蒐集

田野紀錄大致分為三個部分：一、觀察筆記，就是觀察到、訪問到的資料。二、理論筆記，就是對資料的分析與詮釋。三、方法筆記，就是接下來要做的工作，如具體指出下一次應該找什麼人訪問，看什麼東西，問什麼問題……等等。²⁸ 研究場域為 U 職業劇團。研究者自碩士期間便開始在 U 職業劇團進行相關研究，也曾因研究需要參與 U 職業劇團的演出工作，因此，研究者與田野場域已有一定情誼。當然，在進入田野場域前仍必須了解注意事項，排除研究進行的意外干擾，才能順利進行。本研究進行一年（2015 年 5 月至 2016 年 4 月）的田野工作。期間安排階段性工作分類，安排研究參與者進行經驗對話與意義理解，並將所看見、聽見與觀察到的現象紀錄下來，以利後續的訪談作業，進而增進研究資料的可信用度和可信賴度。

(三) 研究對象

採立意取樣選取研究對象，以 U 職業劇團為對象，從研究參與者的背景、專長、人際關係與自我期許了解下，對於研究主題有濃厚興趣，且願意參與研究並分享自身生命經驗者，能對研究主題發展有貢獻潛能，作為邀約對象。初步符合條件共有 6 位，過程中 1 位研究參與者因工作事務

²⁸ 謝國雄，〈以身為度、如是我做——田野工作的教與學〉，《以身為度、如是我做——田野工作的教與學》，謝國雄編（臺北：群學，2007），18。

繁忙，表明不希望參與後續研究，1位在訪談過程發覺不善言辭、分享有限，故最後完成4位研究參與者。匿名由研究參與者依自我喜好，取一個與自己個性相符的名字。研究參與者基本資料如表一所示。

表一 研究參與者基本資料表

匿名	年齡	教育程度	性別	婚姻狀況	職齡	訪談地點	是否考慮轉行	過去傷痛病史
老爹	34	專科	男	已婚	10	U職業劇團	有	膝蓋、手腕、肩膀
小飛	41	專科	男	已婚	22	U職業劇團	曾經離團1次	無
飛仙	33	高職	女	離婚	15	U職業劇團	有	腰、肩膀
寶寶	41	高職	女	未婚	22	U職業劇團	心理有準備	左十字韌帶

註：職齡意指進入U職業劇團的年資。

(四) 資料分析

訪談錄音帶轉謄為逐字稿，將錄音帶與逐字稿對照並校正錯誤，補上聲音表情的部分，以及為方便研究參與者的閱讀，刪除不必要的語氣詞與贅字。並將有意義的敘述句予以畫線，待閱讀及畫線完畢後，找出共同要素。在分析上將引用丹尼指出關鍵事件的概念，進行討論、分析與反思。²⁹ 望能從研究參與者的想法與觀點來捕捉真實事件的意義。

實際深度訪談前，基於保護研究參與者的隱私與權利，研究者先擬定訪談同意書，請研究參與者詳讀訪談同意書內容，經簽署同意後，才正式進行訪談。如此做的同時，也闡明本研究是建立在研究參與者和研究者，

²⁹ N. K. Denzin, and Y. S. Lincoln, *Interpretive Interactionism* (London, UK: Sage, 1989).

雙方的共同認同下而完成。轉騰過程中也會妥善保存資料內容，及堅守研究倫理保密原則、不與他人討論資料內容。逐字稿完成後，研究者會擬訂研究檢核函請研究參與者協助檢核訪談內容，使資料趨於完善，以增加本研究資料分析的效度。資料的呈現方式如：寶寶，10.30.15/08，表示 2015 年 10 月 30 日研究參與者寶寶，在該面談中的第八次分享（具有意義情節的話語或概念）。

四、主角與研究者的故事

生命史研究除對研究參與者經驗故事進行深度描寫，研究者本身同時也要掌握故事的起點和終點，故以下分別對幾位研究參與者與研究者自身的生命經驗進行描繪。

（一）小飛的計較與執著

居住臺北的小飛，家境小康，有一位妹妹。小時候喜好運動，當時因妹妹報考 S 劇校，聽說是學功夫、翻滾，所以就一起跟著考，結果，妹妹沒考上，自己卻進入校園學藝。

漫長的習藝時間經展演驗收與呈現。結束後，小飛一開始想繼續升學，不過因學科未達低標，於是就進入 U 職業劇團服務，當然他本身就喜歡表演，加上自己也認為能力條件不錯。進團後，就表演方面並無不適應，與 U 職業劇團演員及節目也搭配良好。

不過，小飛一直認為劇團評鑑制度不公平，舉例而言，甲、乙兩位演員同樣會這個節目，演員甲的等級攀升許多，演員乙的等級只有微升。就當時的評鑑內容來看，分為同事相互評鑑與技術評鑑，同事相互評鑑方面，評判的重點可能不是你的技術，而是你的人脈與同事間情感，代表著工作能力的好壞並不是評量重點，重要的是關係維繫是否良好。技術評鑑

方面，他曾經因一個際遇學會飛鏢，這項技藝在當時（臺灣）尚無人表演，於是，他將飛鏢編排成為一個作品，去參與評鑑，卻只升 1 級。讓他產生很大的失落感，計較與執著心與日俱增，埋下日後離團的種子。

（二）飛仙的志業與無奈

飛仙家住南投縣集集鎮，本是小康家庭，後來因家中接連發生事情而變成低收入戶。飛仙從小喜歡運動，曾經學過舞蹈。會學雜技是因父親的朋友介紹，本來以為畢業後就可以去當明星，就懵懵懂懂進入 S 劇校習藝，坐科八年。

進入 U 職業劇團的飛仙，一開始也想繼續升學，可惜的是，術科未達低標飲恨，當時 U 職業劇團剛好招聘團員，在朋友建議及自己喜愛這項技藝下便順利考進。入團後，一開始與前輩們有股莫名的距離感，覺得大家是狠角色，不容易親近。那時劇團正準備要去美國巡迴三個半月。所以一進來就被猛練、猛操。飛仙也不得不這麼去做，畢竟要儘快學會別人的位置（頂替他人）。

熱愛表演及具有創作天分的飛仙，每每站在舞臺就是享受舞臺、享受掌聲、享受表演的當下。不過，這份工作有很光榮的地方也有看不慣的地方，再加上年齡也是演員的無形殺手，讓飛仙曾一度考慮離團，但理想、現實與經濟面讓她有所抉擇，最終仍繼續留下來為她所熱愛的工作奔放自我。

（三）老爹的膽小與堅持

老爹生長於單親家庭。由於家裏環境不好，從小與姐姐由奶奶一手撫養，居住在宜蘭。個性害羞、怕生與膽小，因與姐姐相依為命，養成依賴的性格。當時姐姐先考取 S 劇校，老爹因不想離開姐姐的身邊，隔年也順利考取，坐科八年。當然，另一主因是，老爹的父親也希望姐弟倆待在學

校，這樣自己就能重新生活。

當兵退伍前，老爹一直思考未來要從事什麼工作，在一次飯局與在 U 職業劇團服務的同學與學長吃飯，閒聊中，他們邀老爹至 U 職業劇團服務。老爹當時也一直在思考是否適合這個行業，這也讓他回憶起過往在舞臺中快樂揮灑的身影，於是，退伍後立即考取 U 職業劇團。

進入 U 職業劇團後，老爹每天戰戰兢兢希望能在最短的時間內，將自己的功回復過往水準，卻因而埋下受傷的種子。當時，因節目需求，一次又一次訓練與碰撞讓老爹的肩膀積累疲勞，不過，為了不讓學長與同學丟臉，挺著疲憊的身軀繼續堅持，最終，引起肩膀傷害。

病痛，讓老爹一度想要離開從事別的行業，但自己也會覺得很可惜，有負大家的期望。況且，經濟上需要這份薪水，自己也希望為臺灣雜技貢獻心力，於是，他背負大家的期望與自己的夢想繼續前進。

(四) 寶寶的熱誠與融洽

寶寶生長於苗栗頭份的農村家庭，家有五姐妹。小時候學舞蹈、喜歡跳舞。當時，父親友人介紹 S 劇校有綜藝科，寶寶聽了很喜歡便考取進來學藝。

個性孝順與友善的寶寶，會進入 U 職業劇團是因為若繼續升學，這一身技藝就白白浪費掉，加上當時家中經濟面臨困境，寶寶就進入 U 職業劇團擔任演員，分擔家中經濟。進入 U 職業劇團的寶寶一開始便能適應新的節目需求、團員間的互動與評鑑的制度，不過團隊中總會有一些人或群體喜歡道三說四，寶寶剛開始會因為他們的話語激動或沮喪，隨著年齡增長對事情處理上日益成熟，轉變為團員間和事佬與潤滑的角色。對於舞臺演出，寶寶必當是全力以赴、做好準備，把握每一場演出的機會，對她而言，舞臺是現實，妳不做好準備在舞臺上的表現必定是虛的，身體的展現肯定無法完全發揮，觀眾也會看得出來。值得一提的是，寶寶曾因傷

痛困擾多年，後來因對技藝的喜愛與執著漸漸克服傷病，並希望能持續維持自己體力與技術以及求知的慾望。

(五)我的現身：研究者的故事

年幼無知之時，在一次機緣與陰錯陽差的情形下，從高雄遠赴臺北習藝八年，讓研究者與雜技有著不解之情緣，這份關係也使研究者在日後的道路中，時時留心與關心雜技的人事物。也因為這樣，U 職業劇團成為我研究的場域，與團員間的互動、合作，甚至演出，讓我們彼此多一份默契、情感與信任，使研究者更快進入他們的生活脈絡，他們也願意分享其自我內心世界的真實聲音。

五、結果討論

依據四位研究參與者的敘說經驗以及研究者的觀察，並根據其言說找尋關鍵事件，緣此，研究結果有三：「『制度法令』的不公與出走」、「志業和現實衝突的兩難」、「對職業的『認同』」。

(一)「制度法令」的不公與出走

臺灣近三十年來，除了少數幾個戲曲藝術團體隸屬公部門，其餘皆為獨立經營的民間團體。³⁰由於U職業劇團隸屬公部門，雖有訂定相關法令條例，但對部分團員而言，法令條例並不完善，且制度會因時間與決策者的評斷而有所不同，更因團長的作風而有所更動，從而影響團員的動力、心態與認同感。如寶寶歷經五任團長，對她而言，團長帶領風格與任一決策皆影響著劇團的和諧（寶寶，10.30.15/08）。如小飛就是因評鑑與制度

³⁰ 周慧玲，〈臺灣現代劇場的產業想像：一個「參與觀察者」的劇場民族誌初步書寫〉，《戲劇研究》，13（臺北，2014.01）：145-174。

面不公，出走U職業劇團。小飛認為，U職業劇團應注重能力與技術，倘若一名演員在節目搭配上，能配合且被賦予吃重角色，那麼升遷應該會比較有機會。但事實並非如此，就他認為，技術只是其次，假如你懂得討好上司，技術普通，照樣能順利升遷。另一出走的原因是小飛在某次出國時，被團員集體毆打霸凌，團方事後處理未公允，傷心絕望下，離開劇團。事件回到2004年，小飛隨團赴德國，某日夜晚他與幾名同事在玩麻將，玩到一半，某學長邀他至其它房間喝酒，他應邀而去，殊不知不到半小時，就被3-4位學長與從小相處到大的同學（按：同事）圍毆至滿身鮮血，臉腫的跟豬頭一樣，當時，無人願意幫忙勸阻，回國後，無人據實以告，甚至隻字未提，團長於是將事情所有關係人記以相同的懲處（小飛，01.19.16/08-10）。

暴力，在各種場域處處可見，像是語言暴力、肢體暴力、精神暴力、經濟暴力、性暴力與集體暴力，以小飛為例，他在莫名原因下被集體暴力，且身在他國，小飛無法訴諸法律，更無法告知親人，只能默默忍受這一切。回國後，原以為能在制度法令面下嚴懲團員，殊不知，團長將事件所有人以相同懲處罰之。這對小飛而言，情何以堪，在無奈與傷心下黯然離去。當然，事情發生總有其原因與另一層意涵，就事件來說，打人本就不對，必須嚴懲，甚至訴諸法律，但制度法令卻寬以待之。就小飛來說，或許是個性使然，看到什麼就說什麼，且過於直接，不懂得修飾，加上對能力與技術的自信衍伸成自傲，因而不受他人喜愛，甚至不滿，藉出國之機，點燃引爆。

整體而言，上述雖僅討論單一事件，但也讓我們了解U職業劇團制度法令的部分缺失與不公。同理觀之，U職業劇團團長的帶領與處事風格也會深深影響著U職業劇團的發展方向與互動和諧。

（二）志業和現實衝突的兩難

「有觀眾的支持，才會有藝術家的堅持；有藝術家的堅持，才能再帶

給觀眾們感動。³¹」許多表演藝術者會想要繼續從事表演領域，其最主要原因是熱愛表演，喜歡站在舞臺的感覺，把這份職業當志業看待。當然，更重要的是，對於表演有一定的「天賦」。所謂的「天賦」其實奠基在個人從小浸潤與受教育的家庭環境、文化習性與品味的薰陶中。³²如同飛仙對於技藝本身充滿熱血，熱衷於表演外，在編排節目上具有一定的天賦，使她在劇團內占有舉足輕重的地位，對飛仙而言這份職業並不只是工作，而是志業（飛仙，02.11.15/03）。為了激發更多靈感以及對專業演員的憧憬與期待，飛仙經常觀賞相關領域的表演藝術展演；為了要保持體力與增進技藝，經常自我訓練並思考如何使用身體；為了要在舞臺上完美呈現，時常思索如何詮釋身體與內心自我。這些努力讓飛仙在劇團短短幾年便升上要職，也讓許多同事特別眼紅，閒言閒語迅速流傳，飛仙深受打擊，加上團方對於新製作與新做法不鼓勵、不支持，如她所述：「就是公務人員心態，你很有想法很認真去找了所有資源……只希望團方說一句話好，全力配合，就可以達成這件事情，但是團方卻不願意做。」（飛仙，02.11.15/06）這樣接二連三的潑冷水，讓飛仙的熱忱慢慢被抹殺，最終心灰意冷，放棄要職，重回演員的角色，繼續從事自己熱愛的表演。

演員的熱情雖承載自身志業，但在現實環境中，為了糊口必須在兩者間找尋平衡點。如同臺灣的舞蹈演員雖充滿熱情與理想抱負，但受限於臺灣職業舞團太少，相關團體經費不足，以致舞蹈演員除參加不同職業藝術舞團及商業舞團演出以外，還需額外打工才得以繼續圓舞蹈夢。³³雜技領域（按：U 職業劇團）也經常面臨這樣類似問題，不同的是，他們是離開後無法適應現實工作環境，因而繼續重拾過往工作。如小飛，出走後因為

³¹ 郭詩筠，〈藝文空間 藝術家 觀眾三位一體的互動與平衡 打造南部觀眾和藝術家交流的最佳藝文空間〉，《PAR 表演藝術雜誌》，199（臺北，2009.07）：30-31。

³² 徐瑋瑩，〈舞蹈、社會階層與文化資本：臺灣舞蹈藝術拓荒者在日治時期的養成教育〉，《臺灣舞蹈研究》，8（臺灣，2013.12）：165-193。

³³ 楊琇如，〈舞在生命轉折處——從一位舞者成為表演藝術教師的敘說探究〉，《舞蹈教育》，159-177。

年齡、經濟與現實環境等因素，不到兩年時間便想重返 U 職業劇團，如下所述：

經濟上會逼死我自己。我沒有緩衝時間，離團時是 30 歲，32 歲有小孩，我被經濟推著走，沒有辦法慢慢念書，有學歷再找工作，或者先到小公司一路慢慢升，我是覺得沒有可能，當然有很多人認為是有可能，但畢竟他們不是我。畢竟一睜開眼睛就是要錢，你還可以當小職員嗎，賺一個月 1 萬 8 或 2 萬 2 的薪資，根本不可能。所以我只能找快速賺錢的方式，例如做工人，我每天做可能還會有 2 萬 8 至 3 萬，只是很辛苦，從早上 8 點多做到晚上 6 點多，這個行業我也做了七個多月。(小飛，01.19.16/17)

離團後的小飛，曾從事保險、生前契約、賣菜、工人等行業，歷經幾年，曾經雄心壯志，卻被社會給消磨殆盡，現實生活讓他不得不低頭。雖然想要念書或投入別領域，但時間不允許他這麼做。最後，他只能一邊打工、一邊表演來應付生計。在一次機緣下，他開始在 S 學院兼課，也因為如此，讓他有機會再回 U 職業劇團當演員，從事未走完的志業。另外，老爹與飛仙也都考慮離團，只不過目前尚未找到適當工作與時機，如同老爹曾嘗試用每週六、日去嘗試別的行業，隔不到半年時間，妻子就受不了，認為老爹根本沒時間陪伴小孩，在考量家庭因素下而放棄多元嘗試。當然，老爹與飛仙尚有經濟與現實環境的壓力，如新工作與目前行業薪資的無法比擬，以及情感包袱，促使他們無法毅然決然的離開。反觀寶寶因年齡增長與團裏制度的變化，讓她已做好心理建設，隨時被資遣或不續聘的可能。

總的來說，演員的志業來自於自我追求的價值與熱情，許多時候會因工作環境、現實生活、家庭因素或工作夥伴而影響，致使演員所追求的志業已不再單一，且會因各種考量而牽連著身心的變化，最終，只能不斷地

自我調合、反思與身心對話，維持平衡點。

(三)對職業的「認同」

自我認同涉及的是一種在意義架構中的自我認定，它是主體對自我的認知，更是一種「主宰的能力」感知。³⁴因此「做什麼？想成為什麼？怎麼行動？」將成為主體核心的問題。如同臺灣劇場工作者投身劇場往往是不斷重複如「自我實現」、「發揮玩到死的精神」、「能帶給別人快樂是很好的一件事」。³⁵這些話語或許聽起來不切實際，或者僅是夢想自我合理化的心理調適機制，但「自我實現的舞臺」應該是劇場工作者的基本價值。³⁶就像是舞者站在舞臺上，身體舞動時的節奏感和流動感，與音樂、空間、舞伴的細膩互動和感受——換句話說，這種「活的」感覺，便是舞者動力與活力的泉源。³⁷若從自我實現來看，經由身體賺來的經濟資本與社會地位可以提昇個人的消費能力，提高生活品質，越能被大眾關注的職業，越具備檢驗志業成份的本錢。³⁸這種追求的生活風格，不正是自我認同具體化的實踐方式。當然，生活品質的選擇或創造，會因群體壓力、角色定位，以及社會經濟環境的影響。誠如飛仙所述：

一個是使命感；一個是需要這份薪水；一個是工作環境。我很喜歡表演，很享受站在舞臺上得到掌聲的感覺。也適應這樣的工作環境，薪水也不錯，我用最少的時間，做到別人想要的薪水……能做自己

³⁴ 齊偉先，〈權力的身體與消費的身體：以身體為媒介的考察〉，《政治與社會哲學評論》，25（臺灣，2008.06）：89-142。

³⁵ 周慧玲，〈臺灣現代劇場的產業想像：一個「參與觀察者」的劇場民族誌初步書寫〉，145-174。

³⁶ 周慧玲，〈臺灣現代劇場的產業想像：一個「參與觀察者」的劇場民族誌初步書寫〉，145-174。

³⁷ 陳雅萍，〈解放與規訓——殖民現代性、認同政治、臺灣早期現代舞中的女性身體〉，《戲劇學刊》，14（臺北，2011.07）：7-40。

³⁸ 齊格蒙·包曼 (Zygmunt Bauman) 著，《工作、消費與新貧 (Work, Consumerism and the New Poor)》(王志弘譯) (臺北：巨流，2006)。

喜歡的事又有錢拿，何樂而不為。(飛仙，07.08.15/03，11.02.16/06)

對飛仙而言，能做自己喜歡的事情與獲得不錯的待遇以及良好的工作環境，讓她十分滿足於現況與珍惜現在所擁有的一切。但在市場環境與觀眾對藝術文化認知方面，她認為臺灣的觀眾應須再教育，她希望能透過自身與大家的力量讓臺灣的雜技表演或產業受社會大眾的重視。另外，飛仙喜愛觀眾給予的掌聲與讚賞她的作品，站在舞臺上，她覺得自己就像是明星般的閃耀，她對表演藝術的熱情與成就，支持她能繼續在舞臺上揮灑自我。不過，同樣的工作環境讓她不知不覺也開始產生安逸的心態，這讓她有所警覺，並思考自己的未來是否一直繼續留在劇團或轉換跑道。像這樣的心態也在老爹的訪談中感受到，如以下所述：

一個人同樣工作做久了，會從喜歡到倦怠。會覺得好煩，又要演出了，會很有壓力……當我在練功時，就很快樂，可以不用面對演出的壓力。我覺得練功能有效抒發情緒，想練什麼就練什麼，沒人會管。練會新動作，就會很有成就感。那所謂的倦怠感就會不見了。(老爹，06.13.15/06)

對老爹而言，練功是舒壓或抒發情緒的一種方式，尤其是和學弟一起練功時，可相互討論、鼓勵與分享，或者是練對手時，老爹經常在網路上找尋相關資訊，透過影片討論研究，學習新動作，一點一滴突破種種障礙，就這樣建立起革命情感與默契，促使他們保有學習的熱誠與職業的認同。就如同紀登斯所述，自我認同是個人依其個人經驗所形成的，作為反思性理解的自我，更是行動背後的反思。³⁹另一角度來看，U職業劇團的表演型式，較注重團隊節目，也就是團員之間若不和諧，技術表現可能會停滯

³⁹ A. Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*; 紀登斯 (A. Giddens) 著，《現代性與自我認同：晚期現代的自我與社會 (Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age)》，49。

不前，甚至每況愈下；節目呈現上也會因彼此嫌隙而默契不足，因而失誤連連。如同寶寶的感受：「我認為走藝術表演領域在情感上是更細膩的。……站在臺上，其實很難公私分明，你只要跟他私底下不好，你們在臺上的默契表現也一定不好。」（寶寶，30.10.15/08）由此可見，團員之間相互對立時，演員在臺上感受不到其他人的溫度，這時演員就像機器人一樣，毫無生命力而言。反觀，當團員之間彼此和諧時，演員在舞臺上是開心的，不會有任何排斥感，默契十足，充滿生命力，笑容是真實的。就像是郭金芳、顏伽如在針對「碧濤女子籃球隊」研究中，球員藉由的籃球運動經驗本質中，體驗身體各面向（精神的、物質的、感知的、社會的）主體性。這種身體主體性的感受與體現，會因身體在不同的訓練環境、組織文化中產生團體認同。⁴⁰

人成長經歷過程中，自我認識的形成有心理與社會的功用。一方面，因為每個人都需要了解自身的經驗，所以建造個人的身分是一個必經的心理過程；另一方面，為了要讓別人能夠認得我們，不得不選擇像家庭背景、學校、職業或社會地位來告訴別人自己的身分認同。⁴¹就像表演藝術者藉由舞臺上的掌聲與成就來表達自我認同，並取得觀眾的認同，如寶寶以下所述：

我會覺得站在臺上就是要如何取得觀眾的認同，我覺得在於自己跟觀眾的眼神交流，而不是動作的呈現……以前我不會鎖定觀眾，只懂得賣笑，拼命做好動作，現在我會鎖定或選擇性去看觀眾，觀眾也會被你給吸引，也願意跟你有所互動，甚至是給你掌聲。（寶寶，30.10.15/15）

⁴⁰ 郭金芳、顏伽如，〈「碧濤女子籃球隊」的出征——身體經驗的敘說女語與另類生命的歷史圖像（1951~1967）〉，《運動文化研究》，8（臺北，2009.03）：53-137。

⁴¹ 蔡文川，〈自我——身分認同與生活環境的關係〉，《中國地理學會會刊》，42（臺北，2009.06）：63-81。

我們可以感受到，寶寶的認同來自舞臺，藉由舞臺表現來不斷地修飾、改善，進而增進自我認同感。不過，觀眾的反應也就成為寶寶須克服的對象，如國內外觀眾皆有不同，這關乎文化差異與民情風俗的問題，若從國內觀眾來分析，南北部觀眾就是明顯一例，寶寶認為南部觀眾較適合在戶外場地呈現，像是廟口表演，每到精彩之處，觀眾會用熱情與讚揚的方式來給予鼓勵。北部觀眾就比較像是冷漠的紳士，安安靜靜的看完演出，沒什麼特別的感覺。小飛再度重回劇團原因有二：一、本來就喜歡這個行業；二、現實面的問題。對他而言，自己本身就喜歡表演，喜歡舞臺上的感覺，加上又有穩定的收入，比起在外闖蕩近十年，這份工作穩定許多。或許因為這些原因，現在的他更能珍惜這份工作，也更能與同事間和諧互動，配合度也較高。

整體而言，演員的認同來自於觀眾的掌聲、團隊的合作、舞臺的魅力以及自我的認同，透過舞臺的展現，觀眾的凝視與被觀看，以及團隊的情感，讓演員感受自我的存在與「活的」的感覺。不過，這樣的感受與認同感會因時間與空間的變置而持續不斷地轉化，使得演員的認同感是一種持續進行與轉變的狀態。

六、結語

綜合以上討論，可以了解四位研究參與者進入 U 職業劇團涵蓋的多種因素，但肯定的是，他們皆因喜歡這項技藝而投入職場，為雜技表演默默奉獻一己心力。經由研究參與者的敘說，我們可以知道研究參與者對於場域內種種事件與限制，讓他 / 她無法充分掌握自己的一切，甚至於對自己而言很重要的事物也無法掌控，讓他 / 她深覺對外界有所脫離與失衡。如同紀登斯所提醒著，真正的反思不是盲目的樂觀，而是要看見與正思我們的困境。所以我們看見「小飛的計較與執著」讓他在職場同儕關係相處

上明顯的格格不入；「飛仙的志業與無奈」對其表演充滿著熱愛與創作天分的她，因年齡的增長、體力逐漸的衰退，讓她有所抉擇；「老爹的膽小與堅持」因個性使然較不慣於舞臺展現自我，但自我的堅持讓他持續前進；「寶寶的熱誠與融洽」不願白白放棄任何機會的她，對於人事物有其一定方式與處理準則，並充滿求知的慾望；「研究者的故事」與雜技有著不解之情緣的我，在研究的場域中時時留意雜技的人事物，促使我與研究參與者的關係多一份默契、情感與信任。

進一步而言，這四位研究參與者在 U 職業劇團面臨「『制度法令』的不公與出走」、「志業和現實衝突的兩難」、「對職業的『認同』」等面向，如同紀登斯所強調個體所建構的脈絡，必須在廣闊的思維環境中加以反思才能統合與建立其認同。當然，自我認同的形成是對過去的反思以及對生命中每一時期的認同與融合下，形成生命的軌跡。如制度面不公平讓演員不平而想要出走；志業與現實的衝突讓演員雖有遠大的志向與抱負，卻因工作環境、現實生活、家庭因素或工作夥伴讓志業已不再這麼單純，對此，雜技演員只能不斷地自我調合與身心對話，維持平衡點。這也說明自我與社會結構不一定是必然連繫性，他可以取決於個體自身的決定。再來是對職業的認同讓我們了解認同並非單一不變，會隨著演員的心境、年齡、環境，以及他人觀感而有所變異，也就是透過反思使個體保有理解、感覺與控制的心志。當然，尋找自我安身立命的根基，不至於迷失於外界的不確定感，致使雜技演員認同感是持續不斷進行與轉變的狀態。

引用文獻

- 〈風雨半世紀 雜技團陷困境 2011,6,17〉，〈http://www.ccue.com/ccp_west/2011-06-16/1308252412d3250315.html〉，2013.12.18 檢索。
- Rainer 著，〈質性方法中的參照推論分析：傳記研究之案例分析〉

- (馮朝霖譯)，《應用心理研究》，12（臺北，2001.12）：25-48。
- 王琬茹，〈風火輪的歲月敘說劇校特技學習的經驗故事〉，臺北：臺北市立大學運動教育所碩士論文，2014。
- 王麗雲，〈自傳／傳記／生命史在教育研究上的應用〉，《質的研究方法》，中正大學教育學研究所編，高雄：麗文，2000，265-306。
- 史仲文，《中國藝術史——雜技卷》，石家庄：河北人民，2006。
- 朱名燕，〈雜技演員的心理素質〉，《藝海》，2007.4（湖南，2007.08）：111。
- 伯克 (Chris Barker) 著，《文化研究：理論與實踐 (Cultural Studies: Theory and Practice) 》(羅世宏譯)，臺北：五南，2004。
- 吳建宗，〈臺灣雜技藝術未來發展趨勢之探析——以國立臺灣戲曲學院民俗技術系為研究對象〉，宜蘭：私立佛光大學藝術學研究所碩士論文，2012。
- 周慧玲，〈臺灣現代劇場的產業想像：一個「參與觀察者」的劇場民族誌初步書寫〉，《戲劇研究》，13（臺北，2014.01）：145-174。
- 邱韻芳，〈狩獵、山林與部落「產業」：走進一對賽德克父子的生命史〉，《民俗曲藝》，169（臺北，2010.09）：45-88。
- 柏曉利、孟建萍，〈優秀雜技演員的心理特點分析〉，《心理科學》，23.5（上海，2000.10）：624-625。
- 紀登斯 (A. Giddens) 著，《現代性與自我認同：晚期現代的自我與社會 (Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age) 》(黃瑞祺譯)，新北市：左岸文化，2002。
- 胡天玫，〈特技作為器官投影技術論的典範〉，《運動文化研究》，2（臺北，2007.09）：65-82。
- 夏光，〈論自我認同〉，《社會理論學報》，8.2（香港，2005.09）：277-349。
- 徐瑋瑩，〈舞蹈、社會階層與文化資本：臺灣舞蹈藝術拓荒者在日治時期的養成教育〉，《臺灣舞蹈研究》，8（臺灣，2013.12）：165-193。

- 張京嵐，〈鳶飛穹蒼——臺灣高空特技發展之研究〉，宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士論文，2015。
- 郭金芳、顏伽如，〈「碧濤女子籃球隊」的出征——身體經驗的敘說女語與另類生命的歷史圖像（1951~1967）〉，《運動文化研究》，8（臺北，2009.03）：53-137。
- 郭詩筠，〈藝文空間 藝術家 觀眾三位一體的互動與平衡 打造南部觀眾和藝術家交流的最佳藝文空間〉，《PAR表演藝術雜誌》，199（臺北，2009.07）：30-31。
- 郭憲偉，〈技藝與展演——雜技演員的身體民族誌〉，桃園：國立體育大學體育研究所博士論文，2013。
- 郭憲偉、徐元民，〈愛國藝人——李棠華〉，《臺灣百年人物誌第五輯》，張素珠編，臺北：臺灣身體文化學會，2010，218-243。
- 郭憲偉、郭金芳，〈與傷痛共舞——職業雜技演員的身體經驗敘說〉，《大專體育學刊》，15.1（臺北，2013.03）：1-11。
- 郭憲偉、蔡宗信，〈從家班到團隊——臺灣戰後雜技表演之歷史考察（1945~1972）〉，《臺灣體育學術研究》，48（桃園，2010.06）：55-78。
- 陳雅萍，〈解放與規訓——殖民現代性、認同政治、臺灣早期現代舞中的女性身體〉，《戲劇學刊》，14（臺北，2011.07）：7-40。
- 游素凰，〈歌子戲教育根本問題之探討〉，《音樂研究》，17（臺北，2012.12）：1-22。
- 程育君，〈表演者之培育：建教實習課程對民俗技藝學生專業養成的重要性〉，《戲曲學報》，13（臺北，2015.12）：133-150。
- 程育君，〈臺灣地區雜技培訓課程之初探〉，《復興劇藝學刊》，27（臺北，1999.04）：13-33。
- 楊琇如，〈舞在生命轉折處——從一位舞者成為表演藝術教師的敘說探究〉，《舞蹈教育》，13（臺中，2015.10）：159-177。

- 楊雙印，《吳橋雜技》，石家庄：花山文藝，2003。
- 熊同鑫，〈窺、潰、饋：我與生命史研究相遇的心靈起伏〉，《應用心理研究》，12（臺北，2001.12）：107-131。
- 齊格蒙·包曼 (Zygmunt Bauman) 著，《工作、消費與新貧 (Work, Consumerism and the New Poor) 》(王志弘譯)，臺北：巨流，2006。
- 齊偉先，〈權力的身體與消費的身體：以身體為媒介的考察〉，《政治與社會哲學評論》，25（臺灣，2008.06）：89-142。
- 蔡文川，〈自我——身分認同與生活環境的關係〉，《中國地理學會會刊》，42（臺北，2009.06）：63-81。
- 蔡淑慎，〈臺灣民俗特技教育的現況與展望〉，《復興戲藝學刊》，28（臺北，1999.06）：33-45。
- 謝國雄，〈以身為度、如是我做——田野工作的教與學〉，《以身為度、如是我做——田野工作的教與學》，謝國雄編，臺北：群學，2007，18。
- Aspinwall, K., "Biographical Research: Searching for Meaning," *Management Education and Development*, 23.3 (UK, Oct. 1992): 248-257.
- Denzin, N. K., and Lincoln, Y. S., *Interpretive Interactionism*, London, UK: Sage, 1989.
- Giddens, A., *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press, 1991.
- Laub, J. H., "The Life Course of Criminology in the United States: The American Society of Criminology 2003 Presidential Address," *Criminology*, 42.1 (United States, Feb. 2004): 1-26.
- Runyan, W. McKinley, "Life Histories in Anthropology: Another View," *American Anthropologist*, 88.1 (United States, Mar. 1986): 181-183.
- Messer, Stanley B., Sass, Louis A., and Woolfolk, Robert L., Eds., *Hermeneutics & Psychological Theory: Interpretive Perspectives on*

Personality, Psychotherapy, and Psychopathology, New Brunswick:
Rutgers University Press, 1988.