

如何說故事： 幾個呈現經驗的現象學命題^{*}

孫維三^{**}

摘要

本文採現象學立場，視說故事為再現經驗、描述行動，聽故事為建構經驗、領會行動，並借用舒茲的社會現象學概念，提出幾個命題——以內在聯想與外在聯想概念說明任何故事對象可能包含的豐富主題性，以時間性概念規範故事結構與邏輯性，以理解概念介紹感情的表達方法，以及建議以特定經驗角度賦予事物或現象意義——希望能協助說故事者開拓敘事觀點的視野，組織敘事內容，建立故事結構，以及在感情表達層面引起共鳴。

關鍵詞：社會現象學、故事、時間性、敘事、理解

^{*} 作者感謝慈濟月刊資深編輯李委煌先生，以個人採訪寫作經驗，對應檢視本文的理論命題。作者亦感謝兩位匿名評審的修正意見。

^{**} 孫維三為慈濟大學傳播學系助理教授，Email: sun51@mail.tcu.edu.tw。

投稿日期：2015/01/03；通過日期：2015/04/10

壹、介紹

神話是部落文化維持文化傳承與認同的重要機制。在儀式中，宗族長老述說祖先流傳下來的故事，告訴部落的年輕人，我們從何而來，在這裡做什麼，還有將來要到哪裡去。今天這個說故事的模式仍然存在，只是說故事的人不再是長老，而是媒體。報章雜誌、書籍、電視、電影、廣告等，每天對我們訴說不同類型的故事。透過媒體，觀眾或讀者聆聽共同的人生故事，學習詮釋經驗，理解人、事、物的方法，同時傳承文化知識（臧國仁、蔡琰，2009）。雖然今天社會對自己說的故事類型複雜，功能不同，且價值不一，但我們和故事的關係仍然不變：「故事定義了社會真實，並也組織了觀眾的情性活動」（同上引：5）。

所以傳播學門教育一個重要任務是訓練學生說故事，而說一個好故事是許多傳播工作的能力要求。若廣義理解故事形式，傳播科系中訓練學生說故事的課程相當多；從初階到進階的各種媒介寫作，從紀錄片到廣告、電影等製作課程，都在說故事。這些課程內容，大多著重說故事的形式訓練。以媒介寫作為例，傳統的訓練方法多著重形式技巧，以配合媒介的「組織常規」，協助學生將來融入內容生產。這樣的訓練方法，根據臧國仁與蔡琰，是基於一個「寫多了就會」的迷思（臧國仁、蔡琰，2009：15），缺乏核心理論，無法受惠相關領域的學術成果。他們的建議為，引用敘事理論（*narratology*），分別作為理解傳媒邏輯與故事本質的知識論與本體論基礎，在一基本架構下，掌握不同媒介故事之風格、品質、特性等內涵（同上引：21）。

結構主義學者（*Chatman, 1980; Culler, 2000*）將敘事分為兩個層面：故事（*story*）及論述（*discourse*）。故事指的是事件的發展，角色，與情境等；論述是故事表達的方法。前者是「什麼」（*what*），後者是「如何」（*how*）。在敘事學傳統中，論述層面的研究方法，如結構主義、詮釋學、或後結構主義，向來長於分析、解構、詮釋、與批判文本（故事）；而著墨於故事層面者，則企圖尋找故事的通則性描述，如基本元素（*Miller, 1998*）或歷時性（*Berger, 1996*）。是否可以應用這些理論，來指導我們說故事，尤其是說一個好故事，臧、蔡並沒有進一步的討論，但在文章結尾似乎期待這樣的可行性（臧國仁、蔡琰，2009：21）。

本文呼應臧、蔡的提議，並進一步提出理論命題來指導我們說故事。結合理論與說故事是一個特別的嘗試，理論有固定抽象架構，故事應有無限可能，兩者在本質上似有衝突。在文學領域中，理論多用在探討文學的本質與評論批判（這些本質），而非指導作者該做什麼，不該做什麼（Chatman, 1980: 18-19）。既是創作，就不該有任何架構，限制作者的創意。再參考文學寫作課程，以MIT的開放教材為例（MIT Open Course Ware），如 Writing and Experience（Fox, 2002），Writing Workshop（Young, 2008），Writing and Reading Short Stories（Lewitt, 2012）等課，則可發現教學內容多為經典作品閱讀與討論，寫作策略發想，寫作技巧，與同儕評論等，與理論無關的訓練方法。

所以在傳播和文學領域，似乎沒有以理論來指導說故事的先例。理論可用來描述、分析、解構、詮釋、和批判故事，從不是作者的食譜。但在教學經驗中，甚至在專業作品上，我們常可看到很多問題故事；如組織零散、事件發展間欠缺邏輯性，或是企圖觸動人心但難以觸動人心，讀來無感。這些問題，是不是可能尋求理論上的協助？

本文從現象學角度出發，若將故事視如一首音樂——有如欣賞一段音樂的過程，故事亦提供聆聽者一段獨立封閉的感知經驗——本文嘗試思考，是不是具備某些特質的故事，可以讓這段感知經歷更有系統、條理、且感情的表達可引起共鳴。現象學一個重要精髓在描述感知現象如何呈現在意識中，意識如何透過意向性（intentionality）建構經驗。本文視說故事為再現經驗、描述行動，聽故事為建構經驗、領會行動意義，引用社會現象學者舒茲（Alfred Schutz）所討論的現象學概念，提出幾個命題（propositions），作為選擇經驗、組織鋪陳，以及表達感情的方法。希望這些命題，可以協助學生開拓敘事觀點的視野，組織敘事內容，建立故事結構，並且故事中所呈現的人物感情是可以引起讀者共鳴的。

當然，如果這些命題提供一個「好」故事的某些標準，那這些命題本身的價值取向也預設了他們的適用範圍。現象學一向強調主觀經驗的詮釋，所以依這些命題說的故事，自然長於敘述人物經驗、或呈現特定經驗角度感知的事和物。結合此一特色與不同形式的媒介敘事，這些命題的功能不在提供新的敘事概念或技巧，也非適用於所有類型故事，而是當敘事主題為人物經驗時，不論媒介的形式為平面文字，聲音，或影像，都可參考這些命題，作為再現經驗與描述行動的

原則。以下本文首先討論相關現象學概念，接著應用這些概念提出命題，並輔以實例說明應用，最後提出討論與結論。

貳、相關現象學概念

一、意向活動

胡塞爾定義現象學為「探討有意識的經驗之本質，尤其是賦有意向的經驗」（Husserl, 1983, as cited in Smith & Smith, 1995: 9）。胡塞爾深信經驗本質之探討不需有任何先入為主的形而上理論，而應致力於描述現象本身。所謂現象，根據 Moran（2000: 4），可謂「泛指那些以任何形式呈現予意識的經驗」。為達此目的，胡塞爾採取的方法為擱置我們習以為常的外在世界，因為我們日常態度中的認知已受到許多先入為主的風俗、信仰、與價值的影響；我們對事物的感知，已不是事物純然直接呈現給我們的樣貌。現象學並不否認外在客觀世界的存在，而是認為只有在確實瞭解意識最純然原始的面貌後，才可能理解外在世界和我們之間的「相對」本質（Schutz, 1972: 122）。這個研究方法即胡塞爾著名的「存而不論」（phenomenological reduction or epoché）；以存而不論去除我們日常態度中未經反省的認知，以一種先驗的態度，描述我們如何經驗這個世界。

透過這樣的方法，胡塞爾指出，我們的意識一定伴隨著意向性（intentionality）；意識一定是針對某個對象的意識（consciousness of something）。沒有所謂空的想法、空的恐懼、或空的希望；而是對特定對象有想法、有恐懼、或有希望。所以瞭解意識的本質，意味瞭解意識如何經驗它的對象（consciousness as it is experienced），以及這個對象本身如何呈現在意識的經驗中。這就是胡塞爾之「回到事物本身」（To the things themselves!）口號的真諦。

笛卡爾的「我思，故我在」是西方唯心論哲學的重要基礎；如果「我思」，是我唯一不須懷疑的存在經驗，那「我思」應是一切哲學思維的起點。但舒茲指出（同上引：102），胡塞爾認為笛卡爾的我思還不夠徹底，我思還應包含兩個層面：思維本身（act of thinking）與思維的對象（object of thought）。胡塞爾稱前者為「意向行為」（noesis），後者為「意向對象」（noema）（同上引：107）。

以一實際椅子為例（同上引：106），依「存而不論」分析，我們先排除對此椅的既定認知，不論它是否存在，形象為何，則可發現我們思維中，仍有一個對它揮之不去的感知。這個感知不是像照相般，將此椅形象存在我印象中（*perception as such*），而是我「對」它的感知（*perception of*）。這就意謂，我的「意向行為」並不受這實際椅子限定，我的「意向對象」並不是這張實際的椅子，而是我所感知的椅子。這個我所經驗的現象（感知的椅子），可能對應或不對應，外在那張椅子。對現象學而言，外在世界，就像那張實際的椅子，是感知客體，但意識的意向行為，不受物理世界存在的限制。我們所經驗的世界是一個現象，一個建構在意向行為的主觀選擇上的主觀產品。

若再進一步檢視我們感受到的現象，根據舒茲，則可發現任何意向行為都不是獨立、隨機地操作，任一意向對象也不是單一呈現在意識中。意向行為是連續、有記憶、且會改變的，所以一個意向對象成立時，隨伴而來的包括我們對這個對象曾有的綜合經驗。舒茲以他花園中「這株開花的樹」說明任何現象的豐富內涵（同上引：106）。當意向對象「一株開花的樹」呈現在我（舒茲）心中時，這個印象即與這樹的物理存在狀態脫離關係；不論此樹後來的命運如何——茁壯、枯萎、或遭砍伐——我已有一個無法抹滅，對此樹的既存印象。但這個既存印象，不會只有一個單一形象。我記得這棵樹不同時間、季節、年歲的樣貌；我看過很多這個樹種的樹；我對這一樹種有獨特的感情；我對樹有既定的價值（如環境意識）。所有的這些經驗，都可能與我對此樹的印象，同時浮現。

一個意向對象呈現在我們印象中時，它同時承載了我們對此一對象的所有複雜經驗。舒茲稱一個意向對象因本身特性所引導、指涉出的可能印象為“*inner horizon*”，本文將此名詞翻譯為「內在聯想」。一個意向對象除了有內在聯想外，還有「外在聯想」（*outer horizon*）（這兩個概念，華文學界多譯為「內視域」與「外視域」，但在本文脈絡中，聯想較能表達文意）。這棵樹一定存在一環境背景中，背景中的其他東西，旁邊的花草樹木，花園的設計、花園旁的房屋、街道等；這種種外在聯想也與「一株開花的樹」同時存在（同上引：108）。

當思維專注在一對象上時，我們可能感知到的經驗內容，包含了此一對象的所有內在與外在聯想。內在聯想與外在聯想給予任何一個

意向對象無限的發想可能，他們的豐富內涵可以是我們說故事的創意泉源。

二、時間性

胡塞爾的現象學中，一個非常重要的概念為我們的時間意識（consciousness of time）。胡塞爾所思考的時間，不是物理、外在、或客觀機械的時間；而是意識對事、物在時間過程中，變化發展的體驗。亦即，意識對事、物在過去、現在、和未來的時間軸線上之定位，以及所賦予的主觀意義。時間不是一個空的容器讓我們在裡面行動，也不是事物的時間標記，而是意識基於自己的意義建構邏輯，所記得的過去、身處的現在、和期待的未來。

過去、現在、和未來的意義是相對的，依賴彼此得到內涵，隨彼此改變而調整。以下文為例。一個陶醉在戀愛中的女孩，她回想兩人相遇的經驗是甜美的，她常編織兩人未來的夢想。但有天她發現對方欺騙，在那當下，兩人相遇的經驗頓時轉為苦澀，過去這段美好的時光原來是個謊言，編織的未來也隨之煙消雲散。過去與現在間，沒有無法改變的固定關係，而是由當下的意向決定。同樣地，隨著現在的重新定義，過去的重新整理，未來也隨之調整。

雖然過去、現在、和未來，三者相互依賴存在，但現在是「一個所有時間關係的關鍵點」（Husserl, 1991, as cited in Brough & Blattner, 2009: 128）。胡塞爾稱一個由目前狀態（present）所追溯出的過去歷史為回顧（retention），可預見的未來為前瞻（protraction）（Brough & Blattner, 2009: 129）。「回顧」是一個特定目前狀態的消失過往，它的內容不包含與此狀態無關的其他過去。回顧不是記憶；記憶是自主的意向活動，它可以再現（represent）我們曾發生的經驗，而回顧依附於特定意向活動，呈現（present）一個目前狀態的曾經。記憶再訪過去，回顧則整理過去，建構某些過去與現在的關係。同樣的邏輯，前瞻是基於特定目前狀態，所期待的未來可能。前瞻不是自然發生的將來，而是需以行動開創的局面。過去雖然過去，但它和我們的關係有可能因現在狀態的改變，而獲得新的意義。未來雖是未知，但它是否可能，取決於現在的行動。順利的話，現在的未來指日可期。碰到困難，昨天還鮮活的未來，今天已成明日黃花。

結合胡塞爾的時間概念與我們的行動，則可發現時間、行動、與結構，三者的相互建構關係。舒茲的社會現象學定義行動為有計劃的行為（Schutz, 1972: 19），強調行動的計劃性與目的性。一個「現在」採取的行動，是希望「未來」某個時間點，達到預期效果。所以是一個未來的「果」，引發現在行動的「因」。現在不是一個靜止狀態，未來不斷地來臨成為現在，現在不斷地流逝成為過去。現在的行動一方面成為我們進行下一個行動的基礎，另一方面則成為目前狀態的歷史原因。現在，來自未來，基於過去，在行動中連結過去到未來。雖然現在依附過去未來而生，但它可以決定過去到現在，以及現在到未來的因果關係和對彼此意義。在現在設定的未來目標，決定現在應該做的事情。隨著現在的行動不斷地成為過去，這些過去的現在（past present），累積造成的現在的現在（present present），決定現在看過去的評價和意義，也決定現在到未來有多遠。

一個觀察到的行動或事件，可能只是一個時間軸上的現在片斷，它的背後存在一個過去延伸到未來的行動結構。瞭解行動或事件，意謂瞭解這個整個行動結構在特定時間軸線上的過去、現在、和未來的因果發展。

三、行動的意義

舒茲傳承韋伯的理解（Verstehen）概念，也強調瞭解（understanding）行為，在於瞭解行動者賦予自己行動的主觀解釋（interpretation）。韋伯視理解為社會科學掌握社會真實的方法論，舒茲則認為對他人行動的理解，是我們生活在常識世界中（the common-sense world），一種定型化（typification）的能力（同上引：25）。

舒茲定義行動為：「基於行動者預先設定的計劃，而執行的行動」（同上引：19）。這個定義強調行動是有意識、主動、預先安排、且有目的。這個定義同時意謂，行動者乃基於目前的身處情境，想像行動完成後，可帶來的未來情境（同上引：20）。隨機、獨立的行動不屬此定義範圍，行動必須是持續、積極追尋、能帶來改變的作為。舒茲進一步指出，行動者要執行一合理的行動，須具備以下知識：(1) 對所處獨特的個人歷史情境有明確的認識；(2) 知道行動可以帶來的

未來情境，即預期的目的；以及 (3) 具備可以達成目的的知識、方法、資源等（同上引：30-31）。

這些論點似乎加深了理解他人行動的難度；如果這些複雜的認知內容，是執行合理行動的前提，那我們怎麼可能知道別人腦中在想什麼。可是在現實生活中，我們又可以很自然地和其他社會成員互動溝通、彼此協調。我們對文化象徵有類似的感受，對社會習慣、習俗、制度有統一的認知。簡言之，我們擁有並參與建構共享的社會真實。舒茲表示，這是因為我們自始就生活在一個互為主體性（intersubjective）的世界；我們學習共享的社會知識，體驗共同的社會經驗。每個人都不是從零開始，第一手地探索這個世界，而是被放在一個已有固定文化解釋的環境中，傳承既有的態度、方法、和說法。其他社會成員，不是一個個陌生生物，而是同胞；他們像我一樣，基於自己的原因，期待目標，規劃行動。所以我們大概知道別人要什麼，為什麼，以及怎麼做。我們知道每個人的行動都有自己的動機、手段、和目的（同上引：55）。

所以，理解他人的行動不是問題，問題是如何設身處地，以他的立場，看待他的行動。我們對情境的定義是主觀的，不同人對同一情境，會因不同的主體性，而有完全不同的解釋。「社會真實包含信仰和信念等，它們對行動者而言是真的，卻無法由外在觀察」（同上引：54）。因此，要理解一個人對行動所賦予的主觀意義，認識他的主觀世界，首重發掘行動者對行動情境的主觀認知。在此基礎上，再行瞭解行動者的動機、期盼、目的等，當可領會行動者的經驗。

有這些行動的背景資訊，我們得以理解他人行動的主觀意義。若能理解，還能體會，體會隨行動過程和結果所帶來的酸甜苦辣、喜怒哀樂等感情。

參、概念應用：說故事的現象學命題

一、命題一：以內在聯想與外在聯想拓展故事主題的取材視野

如同一意圖對象預設許多內在與外在聯想，任何一個故事對象（subject），也預設許多本身包含的內在聯想，與圍繞在旁的外在聯

想。在選擇故事主題（**theme**）時，我們可就故事對象所預設的內在與外在聯想中，選擇可能切入的敘事觀點，發掘不同層面與立場的經驗世界。

在課堂上，本文作者以同學最熟悉的對象——自己——訓練學生開創敘事選材的視野。當過多年學生，同學們已非常熟悉如何介紹自己。示範的同學總是介紹自己姓名，來自哪裡，興趣志願等等。自我介紹，對學生而言，屬舒茲所謂的「定型化常識」（**typification of the common-sense world**）（同上引：7-11）。同學們碰到自我介紹場合，大多依樣畫葫蘆，標準說辭再來一次。要求同學多說一些不同內容時，同學往往就此打結。為刺激同學跳脫定型化常識的思考習慣，作者以腦力激盪，介紹內在聯想與外在聯想概念。作者改問「回想你昨天一天的經驗？」同學們的回答，亦多為一些標準類目，如上課、吃飯、聊天、上網等。再要求同學仔細想想，並請全班協助回答，但內容也多增加有限。

若細數，每早從意識逐漸清醒到朦朧入夢之間，我們其實經歷了非常多的經驗，豐富地可能超乎想像。以同學在校的一天為例：聽到鬧鐘聲音、睜開眼睛、感覺到甦醒的身體、腦中可能還有殘留的夢境、看到身處的環境、控制身體起床、穿拖鞋、走路、上廁所、梳洗、和室友互動、開電腦（手機）上網、瀏覽網頁或網上互動、選擇今天的衣著、走出寢室、碰到認識或不認識的同學、走過校園、看到校園景緻、進入餐廳、聞到食物的味道、看看今天的早餐內容、選擇早餐、感受早餐的滋味、享受（或不享受）早餐滋味。以上只是略述起床約一個小時內的經驗。我們還可以加入同學可能的意向活動：白日夢、腦袋裡揮之不去的旋律、期待、煩惱、興奮、生氣、憂傷、喜惡判斷等等。這還不包括同學一天行動過程中，可產生的外在聯想：身處環境的描述、互動的對象、彼此的關係、互動的方式與內容、接觸資訊的方法與內容、與資訊的關係、身處的場域與性質、身處的人際脈絡、人際脈絡的本質等等。

如果上述這些內容是同學一天中可能發生的經驗，那介紹自己近二十年的生命經驗應不只是家鄉、興趣和志願。你可以回憶從小到大起床時的情境變化、起床後面對的不同世界、不同年紀時對今天的期待等。經過這樣的腦力激盪，作者要求同學選擇一個生命中，特定經驗層面，作為作業主題，說自己的故事。

同學的作業中，不乏令人印象深刻的創意主題。有位同學以吃飯為題，描述小時候，祖母常做滿一桌豐盛的菜餚，全家溫馨地共進晚餐。後來父母離異，在她心中，晚餐永遠有一個空的位子。祖母過世後，姐妹倆合力做菜，等父親下班一起用餐。現在一個人在學校餐廳用餐時，常想起祖母的一桌菜，懷念全家團圓的景象。她期待未來，有一個完整的家，一家人一起吃飯。有位同學以自己愛哭為題，描述從小到大，為哪些人、哪些事，流過眼淚。有位同學描述這輩子在美食與體重間的痛苦拉鋸。有位同學家裡開洗車場，洗車聲是從小玩耍、唸書、家裡大小事宜的背景音樂。高中畢業後，同學到家裡打工，工作一天後對她說，洗車這麼辛苦，妳父母怎麼做得下去。從此洗車聲不再是洗車聲，而是父母對家人的愛、付出、和她心中感恩的聲音。

從內在與外在聯想概念發想，一個主題對象能提供我們發揮的空間，可能無限延伸。一個對象可呈現的經驗範圍廣度，與一個敘事角度可挖掘的深度，不是由主題對象決定，而是受限於作者對故事主題的熟悉程度、敏感度、想像力、以及發掘資訊的能力。具備這些能力，許多平凡的對象，都可能發掘出吸引人的故事。

二、命題二：以主題的歷時性建立故事整體結構與事件間的邏輯關係

基於現象學的時間概念，本文假設一個故事整體是否有明確結構，以及事件發展間是否符合邏輯，關鍵在於是否清楚建構主題的歷時過程。不論故事主題是人、事、物，一個主題對象的目前狀態背後有歷史，前面有未來（即使已經結束的事件也有目前定位，甚至隨著目前立場的改變，已過去的事件，可重新定義，甚至可能死灰復燃，重拾前瞻性）。將這個狀態的來龍去脈有系統地呈現，就有一個清楚的故事結構。

首先，若時間的定義不是物理的，而是來自事件發展的前因後果主觀時間，那「時間感」的建構必須依附在明確的主題結構上。過去、現在、未來必須在同一結構上，才有彼此的相對關係。從小父母以民主的方式教育我，國小學美術，國中唸音樂班，高中時愛上街舞；這樣的故事沒有結構可言，我們不知道他大學會發生什麼事。描述一家人吃飯的變化或自己為什麼流淚，則有一個貫穿作者生命經驗的主

題，並還在朝未來發展。一個故事的結構，為作者選擇將一連串事件連結起來的原因或條件。一連串具有結構性的事件，建構出故事的內部時間。

此處要注意的是，事件的「線性時間關係」不等於自然的「時間線性關係」；前者指的是作者選擇安排，過去、現在、到未來的事件發展過程，而後者是物理性的時間延續感受。在一特定結構上，作者選擇的有意義的事件不可能隨物理時間自然連續發生。如何發掘出在故事主題結構上有意義的事件，決定他們的因果關係，合理地安排出線性的敘述內容，決定讀者能否有系統地建構對故事的認知。不同經驗角度的陳述或跳躍式的剪接，可能是創意的表現方法，但也將困惑讀者，因為這樣的安排破壞了讀者意識中的線性時間邏輯。

當然，故事可以簡單可以複雜。一個單純的童話故事，只有單一結構的線性時間過程。一個複雜的故事，如金庸的天龍八部，則有多重結構，各自建構自己的線性時間脈絡；雖各自獨立發展，但彼此間的關係錯綜複雜。不論故事簡單或複雜，線性的時間認知是讀者理解故事的先驗基礎，有明確線性時間關係的故事發展必然呈現結構性特徵。

其次，若視作者選擇的事件為組成整體故事的單位元素，那基於結構所產生的事件間，亦將呈現合理的邏輯性。換句話說，事件的發展，基於結構，且可延續結構，將結構關係不斷地複製於下面的事件中。重複再製的結構關係可為母題（motif）的一種形式，當一故事的歷時發展有明顯母題時，讀者可以輕鬆掌握故事脈絡，依對母題的記憶預期未來發展。有句名言謂：好的編劇是「情理之中，意料之外」。情理之中，即故事事件間，存有合理的邏輯關係。意料之外，則多是在故事的主結構下，另有隱性結構，在故事尾聲浮現。意外但合理。

所以故事整體的結構性與事件間的邏輯性，係由故事內容是否呈現清楚合理的歷時性而定。在學生的紀錄片中，甚至在專業作品上，常可看到故事缺乏明確結構，事件零散前後關係不明，欠缺母題，無法建立前瞻性等問題。從本命題看來，原因都出在事件和時間無法相互建構出彼此明確的定位。紀錄片可能是最難塑造主題歷時性的故事類型，這是因為作者無法自主安排故事元素，而必須在拍攝對象的生活中，發掘出在結構上有意義的事件。但是否可以順利取得導演的理想內容，不是導演可以控制。常有的結果是，導演只能就可獲得的材料，組成故事，因而容易出現上述問題。

Berger (1996: 4) 指出「敘事即故事……敘說人、動物、外星人、昆蟲發生的事。亦即。故事包含了一系列按時間順序發生的事件……」。結合 Berger 觀點與命題二，一個有系統的故事意謂這一系列按時間順序發生的事件，還需具備結構與邏輯性。

三、命題三：以詮釋 (interpretation) 表達感情

一個好故事，須有結構與邏輯外，更重要的是感情。好的故事召喚讀者，將自己的感情投射在劇中人的感受上，體會他們的感情。用現象學的詞彙形容就是，作者要能詮釋行動，讀者才能理解意義。意義不是感情，是促使行動的動力，但有意義的行動一定被賦予感情，理解意義則亦能體會一路走來行動中的感受。所以，感性的訴求，必須有足夠的知性背景，讀者才有基礎，領會劇中人的主觀意義。經歷劇中人的經驗，也是為什麼我們可以重複地閱讀小說或觀賞電影。雖然重複的資訊已無意外 (surprise) 價值，可預測的資訊等於沒有資訊 (Campbell, 1982)，但我們仍可將自己放在故事情境中，重複地體驗劇中人的感情。延伸舒茲的理解觀點於感情描述，本文提出兩種詮釋感性的方法：表達行動者對一完整行動所賦予的感情，以及表達人物在不特定情境中，當下的感受。

一個行動有追求的目標和期待改變的現狀，它當然承載了行動者賦予的真誠感情。瞭解行動者追求什麼，當能感受隨此行動所帶來的失敗痛苦或成就快樂。若把說故事者視為詮釋者，那根據舒茲前述理解要件，詮釋者須提供以下內容：(1) 行動者對身處情境的認知，以及；(2) 在此情境中，想要什麼、為什麼、怎麼做。這些內容讓讀者「認識」劇中人物，瞭解他追求什麼，也為故事埋下結構方向，引導後續事件的產生。東方的武俠小說，通常描述一個少年遭遇殺父或滅門之痛，報仇成為行動動機與目的，背負的家族或師門責任則是引導故事發展的結構。西方傳統的英雄故事，則多是一特立獨行、與世無爭男子，身不由己地捲入一場是非、善惡之爭，結果男子化身正義代表，在消滅邪惡勢力，重建秩序後，重回原本的個人世界。其中，行動的動機與目的是除暴安良，結構則為是非、善惡的二元對立價值和理念。掌握故事人物行動的意義，讀者就可以在他追求目的過程中，體會他的心路歷程。導演蔡明亮的電影，如《愛情萬歲》(蔡明亮，

1994) 和《妳那邊幾點》(蔡明亮, 2001) 等片, 異於「一般」電影之處, 在於導演多不交代劇中人的行動意義。這樣的故事給予觀眾很大的詮釋空間, 觀眾需自己賦予劇中人物行動意義。但因觀眾沒有明確的資訊, 不確定劇中人「要」什麼, 所以難以理解劇中人的感受也為常態。

除了對行動所投注的感情外, 我們在特定情境或互動中, 也有當下的感受, 如何再現這樣的感情呢? 經驗只能建構無法傳遞, 所以著筆於故事人物的心理描寫, 只能讓讀者「知道», 而無法「領會」。唯有具體的情境描述, 再配合情感刻畫, 讀者才可將自己放在那個情境中, 以自己的常識經驗, 體會文字或表演企圖引導出的感覺。資深文字工作者, 常強調文字要有畫面, 描述才深刻, 例如場景描寫, 環境觀察, 對話, 動作等(李委煌, 上課講義, 2014.11.18)。這些畫面, 也就是此處所謂的情境, 用意在提供讀者經驗攝入的條件。而感受的刻畫, 則限定讀者在此條件上經驗建構的方向。「感動, 不是一廂情願寫自己感覺, 而是旨在引發別人的感覺」(同上引)。要達此效果, 本文建議的方法為: 「情境感受詮釋」= 「具體情境」+ 「感受」。基於現象學, 此處的情境與感受當然都是(作者)主觀的經驗認知。

在故事中, 這兩種表達感情的方法理當彼此互補應用; 我們對自己一個有計劃、有期待的行動有感情層面的意義, 行動過程中, 對身處情境亦有當下的感受。如何將感情表達活用在故事中, 有待作者創意發揮。尤其是不同類型的媒介, 有不同的表現形式。例如小說可以很細膩地用語言描述劇中人的內心世界, 而電影則必須靠「內心戲」呈現, 兩者方法完全不同。

本文以下提出幾個例子, 作為對比並示範本命題的應用。下文說明敘述若重情境, 而少主觀感受, 故事將缺乏感情。

面臨基測的到來, 我進入了補習班, 一群國三學生一起迎戰。週一到週五, 上完八節課之後, 便和同學一同趕往學校對面的補習班。半小時的用餐時間以及半小時的晚休, 緊接著開始一連串的授課, 一直到晚上十點鐘下課後才騎著腳踏車回家。每每到家後, 洗澡完、吃宵夜、整理明日上課用具, 抬眼看看掛在牆上的鐘, 時間總是將近十二點。作業多的時候, 會到凌晨一點多才睡。不論忙到多晚, 國三時都是六點

四十五分起床。週六和週日，從早上九點一直到晚上九點，都是在補習班度過。測驗、授課、複習、自習，這些項目循環再循環，過著國三生標準的備考生活。

反之，若故事強調主觀情感，但少情境脈絡與過程，讀者則缺乏條件，建構同理心的體會。

我被一個一路上陪伴我的好朋友騙了七次，我那位好朋友在班上編造謠言，到處跟同學說我多花癡。結果整個一二年級都覺得我是花癡，大家都用異樣的眼光看我。當時我真的很難過，一度有憂鬱症。回家說我想要轉學，爸媽卻認為我不想讀書才會逃避，妹妹認為我太無聊。再加上爸爸當時出差去了大陸，媽媽整天疑神疑鬼的，對我越來越兇。我記得當時我每天在學校哭，回家也哭。爸媽對我成績逼得很嚴，讓我喘不過氣。我記得每次跟媽媽吵架完，半夜裡，我就到廚房裡拿菜刀割我的娃娃，生氣時就摔手機，那時我很想殺了我家人。直到有天我看見媽媽坐在14樓的窗戶邊歇斯底里，完全聽不到我說話，我才覺得在她也很有壓力，我應該好好的乖乖的，不跟她吵架。我很怨，我不懂為什麼我要被這樣對待？就這樣過了三年，當時的我，覺得沒人愛我，上帝是不是忘了我了？

下文示範「情境感受詮釋」=「具體情境」+「感受」。

阿嬪說她檢回收已經十多年了，見過太多的人情冷暖，雖然常看人家臉色，但也遇過很多好心人。而最令她難忘的，就是一個妹妹。阿嬪說，有一年冬天，也是差不多這個時間，她還在外頭檢回收。那時候外面好冷好冷，有個妹妹笑笑的，用小跑步朝她走來。妹妹包得很緊，手裡一個黑色大塑膠袋，裝著滿滿的回收要給她。她跟阿嬪說：「天氣很冷，自己要注意保暖，不要感冒了喔！辛苦妳了！」接著快步離去。過了差不多五分鐘，妹妹又回來了，這次手裡拿的不是黑色塑膠袋，而是一杯熱奶茶，還附上最甜的微笑。阿嬪說可以感

覺的到她的笑容是發自內心的，那袋回收不僅僅是回收，裏頭還有滿滿的關懷。阿嬤說也許是她天真的眼神加上溫暖的笑容，在冷冷的天氣裡，心裡卻有著很暖很暖的感覺。

下文示範對一完整行動的感情表達，以及行動過程中，身處情境當下的感受。故事開始介紹個人歷史情境、動機、目標等，接著描述行動過程，以及過程中不同情境中的感受，最後以行動的前瞻性結尾。

有一個女孩，在升大學的暑假到媽媽上班的工廠打工，……在準備指考期間，她就很想去做工了。她不是不想讀書，是心疼媽媽工作辛苦，想要減輕父母經濟上的負擔。……媽媽幾乎每天都要加班，工作超時，賺取那一點微薄薪資供應家庭。……

有一次，媽媽在加班時手指不慎被機具壓傷，斷了兩條筋、一條動脈，血液像泉水般汨汨湧出，染紅了白色的布手套。聽到電話那頭傳來的壞消息……。她好難過好心疼，……對於自己什麼忙也幫不上，感到無能為力。她想為媽媽分擔一些壓力，如果自己有能賺錢，媽媽就不用這麼辛苦了。……

指考過後，她隨著媽媽去工廠。媽媽教女孩操作機械電焊最簡單的弓型架，那是最簡單小型的部分……。剛開始，女孩很害怕焊接時，朝四面八方噴濺，像流星雨般燒得火紅的鐵屑和刺眼的強光。總是被長達十幾秒爆炸般的聲響給嚇著，也不喜歡金屬在高溫融化下，瀰漫的煙霧和嗆鼻的氣味。但還是不得不與火光近距離接觸，踩著踏板的腳不能放，一旦放開機械手就會互撞，焊壞了是要扣錢的。她每每想起媽媽的叮嚀：「即使痛也不能放」，被燒的發紅的鐵屑濺到時也是咬牙忍耐。弓型架一支才三塊錢，計件算工資，有做才有錢領。為了把握時間多做一點，除了喝水、上廁所以外是捨不得休息的，一天下來差不多是六七百塊錢。……

在工廠打工的時間，最開心的就是喝中午便當附的甜湯了，有仙草、酸梅湯、紅茶、或愛玉，每天都好期待甜湯是什麼。……和媽媽一起找塊紙板隨地坐下，捧著便當吃午餐、聊天。午休就在紙板上躺著睡，一側頭就可看見滿地的菸蒂、鐵屑、檳榔渣，但閉上眼只管睡自己的，中午的休息時間永遠都好短暫，體力還沒恢復就要繼續工作。……

一個禮拜有幾天，下班後媽媽會帶著女孩去永和豆漿吃宵夜，一碗熱豆漿就能讓人感覺幸福。和媽媽一起聊天、嬉笑著，……充完電後明天又能打起精神工作。女孩總誇媽媽是神人，再重的鐵管媽媽都扛得起來，機械壞了媽媽有辦法修，是工廠裡唯一會手工焊接的女生。房子抵押貸款的利息也每個月按時繳交，將一家五口照顧得很好，即使每天工作辛苦也不自怨自艾，總是樂觀開朗的面對一切。……

經歷了這樣的打工經驗，女孩不但靠自己的力量賺取了她新學期的生活費，也更能體會媽媽的辛苦……。上了大學，女孩對自我要求的標準很高，她不想浪費時間做無意義的事，總是把握時間學習、充實自己。偶爾懈怠，只要想起媽媽，便有前進的動力了。這個學期結束後的寒假，女孩還是會去工廠打工、陪伴媽媽，替媽媽分擔辛勞。

四、命題四：以特定經驗角度賦予事、物、現象意義

記者或紀錄片工作者面對的題材常為事、物、或現象，將一個沒有生命、硬梆梆的題材，呈現得「有感」是本命題的用意。胡塞爾的「存而不論」，將世界排除在外，專注於意向行為的內容。依此觀點，沒有所謂客觀觀點；所謂客體，都是某經驗角度感知的客體。所以，事、物、和現象本身沒有固定本質，它們的意義來自對利害相關者造成的影響。2014年7月的高雄氣爆事件造成許多生命財產的損失，但對某些工程包商，卻是個賺錢的契機。事、物、現象的意義，來自選擇的經驗角度與它們的關係。

因此當故事主題為不具主觀經驗的事、物、現象時，我們必須尋找特定經驗角度，給予主題意義建構的立足點。簡單講，這個命題的立場就是：我們的故事已有事件但沒有主角，所以要找一個（些）人，作為主角，給予事件主觀認知角度，賦予事件實質意義，讓這個故事有靈魂。

這個說故事方法，其實很接近新聞報導的特寫（feature stories）。特寫，根據蘇蘅（2009：139）「主要描述最近發生的事，包括會議、犯罪、火災或意外，和一般新聞相比，特寫更接近非虛構的故事，但又筆端常帶感情，……不但告訴讀者新知，也能提供扣人心弦的故事……」。蘇亦引述著名的特寫作家 Benton R. Patterson 提出特寫的三個基本法則：「(1) 把人物放進故事裡；(2) 說故事；(3) 讓讀者如見其人、如聞其聲」（同上引：141）。按這樣特寫法則所呈現的故事意義，與本命題期待效果幾乎不謀而合。記者若要將會議、犯罪、意外等題材，報導得有創意、有感情，需提供當事人第一手的主觀經驗，才可能將一個硬梆梆的新聞議題呈現得人性化。

下面這則新聞報導可以作為本命題的範例。2013 年，美國民主與共和兩黨因對「歐巴馬醫改」（Obamacare）內容持敵對立場，國會未能通過 2014 會計年度的預算撥款。美國聯邦政府於 2013 年 10 月 1 日進入部分關閉狀態，其中受到影響的包括直屬聯邦管轄的國家公園。2013 年 10 月 16 日，CBS 晚間新聞，有一則聯邦政府關閉衝擊小老百姓生活的報導（見 <http://www.cbsnews.com/videos/shutdown-hits-town-near-yosemite-already-hurting-from-wildfire/>）。新聞內容如下：

位於加州優勝美地國家公園以西的 Groveland 鎮，為遊客必經之地，觀光財為鎮上的經濟命脈。2013 年 8 月的森林大火，已使夏季遊客止步，而國家公園關閉更意謂秋天旅遊季節就此結束。記者訪問鎮上一位熟食店店主，她說：「我沒有收入來付到期的賬單，我這個月底就要關門了。我沒錢付房租和電費，我只能帶著一身欠債離開」。她稱這場政府關閉事件人造災害。開店 10 年，卻因政黨鬥爭，導致關門（畫面：店門口懸掛“Going out of Business Sale”招牌）。她哭著說：「這是我的生活，我的生活（畫面：店主拭淚）。我如此辛苦工作，我想像我們這種小老百姓，沒人在意。」不

止是這位店主，整個鎮都受到重創。記者訪問另一位餐廳老闆，他說：「之前的大火是棺材，現在這個事件是棺材上的釘子。」他原先期待 10 月的收入可以讓餐廳撐過沒有遊客的冬天，但現在生意少了百分之八十五。通常他有 15 到 18 個員工，「我已資遣了 12 個人，這真要命」，他說。國家公園關閉造成每天 3 千萬觀光財的損失。猶他、科羅拉多、紐約、以及亞利桑那等州，挪用州政府經費維持國家公園開放，但加州宣稱它們無力負擔境內 23 個國有公園。「他們（政客）做的重大的決定，完全摧毀了許多人的生活。我想他們不知道他們真正做了些什麼」，那位即將關店的店主說。當森林大火發生時，人們有森林消防隊的協助，但這場政治災難，人們投訴無門。

就新聞學而言，這則新聞具備特寫性質：有議題，有人，更有他們的困境。但就本命題而言，此報導可視為說故事者選擇給予事件意義的操作方法。故事呈現具體的行動情境：一個以觀光財為生的小鎮，因政治因素，阻斷了客源。經驗主體和行動：在此營生的熟食店主和餐廳老闆，以及他們的日常經濟行動。主觀感受：生意失敗的痛苦和維持營運的艱辛。故事從這兩位報導人物的觀點，來定義華盛頓的政治計算對小老百姓生活的衝擊。觀眾則以這兩位店家的經濟行動意義，來認知美國聯邦政府部分關閉事件。

隨伴此一命題而來，一個無法迴避的問題是：如果所謂的客觀立場不存在，一個故事的意義，完全來自於說故事者選擇的經驗角度，那有什麼樣的標準，來規範我們的選擇以及隨選擇而來的價值。這個問題，將於下節討論。

肆、討論與結論

一、討論

本文援引現象學的內在聯想與外在聯想概念，說明任何故事對象可能包含的豐富主題性；以時間性概念規範一個有組織的故事須具備的結構與邏輯性；以理解概念介紹人物感情的表達方法；最後建議以特定經驗角度賦予事物或現象意義。這些命題建議我們故事

應該或可以怎麼說，這些應該和可以，自然反映出這些原則的價值（valuation），偏見（bias），和可能疑慮。此處提出三點討論。

（一）社會現象學探討我們日常生活中，世俗的（mundane）自然態度（natural attitude）下，所認知的主觀真實。命題二指出，說故事者應以線性時間關係安排事件的因果發展。這樣的敘事形式，符合意識在自然態度中的時間經驗。此一立場，顯然意指一個標準（normative）、理想（ideal）的敘事形式；此一標準可用以判斷，事件與時間發展的相互建構關係是否清楚合理。但敘事向來就有不同的形式、結構、意義、和目的，如果說不符我們的自然態度認知習慣，就不是好故事，那顯然否定敘事形式的多元價值。因此本文認為，命題二一方面可以作為組織故事鋪陳的原則，另一方面亦可用為認知敘事風格和自然態度下的時間經驗間之差異性參考。

許多藝術電影刻意地玩弄觀眾的自然認知態度。這類電影強調的往往不在故事內容，而是嘗試創新敘事形式，結果觀眾常常看得一頭霧水，不知所云。一部讓觀眾看不懂的經典電影，為獲得 1961 威尼斯影展金獅獎的《去年在馬倫巴》（Resnais, 1961）。此片大致述說一男子企圖說服一女子，他們去年曾有過一段情，約好今年在此重逢。女子否認他們曾經認識。另一男子，可能是女子的先生，則反覆地在一鬥智遊戲中擊敗前男子。焦雄屏（2004：357）認為該片導演「……運用各種電影技巧，將回憶、幻想、現實等無邏輯的時空進行交織，……成為『完全以形式代替內容的現代主義電影』」。

從命題二立場認知，可以發現此片的敘事形式完全背離我們的自然認知態度。沒有固定的敘事角度，故事發展不在交代男女主角晦暗不明的關係，而是隨機的，常是鏡頭遊走到哪裡，鏡中人物的相互對話，即成為劇情（plot），甚至天外飛來的一段聲音，都可隨時補上一段。像是好幾個人輪流講一段劇情，而彼此間又毫無關係。因為故事沒有提供明確的主題結構，劇情發展沒有線性時間關係，所以觀眾無法建立事件的過去歷史、現在定位、和未來期待。觀眾無法知道劇中人現在在做什麼，因為這個現在沒有過去和未來。也因劇情沒有結構，該片的場景連結間，毫無邏輯可言。這個聽故事的過程，

將意識變成一個混亂的戰場。導演不斷地丟給我們新的思緒，而這些思緒又無法整合。但在意識的自然態度中，我們又不斷地企圖整理出一個可以說服自己的故事經驗。焦雄屏認為該片只有形式，沒有內容。命題二可進一步釐清，它的形式有如電影風格的立體派畫風，以多重的敘事角度，製造零散的劇情，打破時間和事件的線性關係，顛覆我們常識的認知以及習慣的故事經驗。以命題二解構該片的建構，可以幫助我們理解觀看《去年在馬倫巴》的故事經驗。

- (二) 一個故事，除了告訴我們它的內容外，也一定有它的含義。二十四孝故事，除了講述臥冰求鯉、戲彩娛親等內容外，更重要的意義在教育倫常關係。一個故事本身的意義從何而來，不同的理論典範，有不同的解釋。結構主義認為，故事意義來自文化中已存在的深層意義結構，故事只是透過符號的象徵效果，把深層意義帶出來。Culler (2000: 104-105) 以希臘神話《伊底帕斯》為例，說明意義來源。這個神話描述伊底帕斯在不知情的情況下，殺死了父親，娶了母親。在得知真相後，母親上吊自殺，伊底帕斯刺瞎自己雙眼，帶著一對女兒，自我流放荒野。Culler 的結構主義立場認為，這個故事的悲劇效果不是來自故事 (story) 內容，而是來自人類文化中對弑父和亂倫的既定論述 (discourse)。故事的意義，並非來自作者安排的事件發展；故事只是一個將文化中既存的抽象意義具體化的象徵過程。意義是故事的因，不是果。後結構主義卻否認任何深層固定的意義結構，而把意義的所有權，從文本轉到讀者身上，亦即限縮能指 (signifier) 放大所指 (signified)。意義是讀者使用自身所處的「語言遊戲」與文本互動的結果 (Giddens, 1987)。Gadamer (1975) 的詮釋學 (hermeneutics) 則把意義放在詮釋者的生活經驗中；詮釋是我們以身處的歷史傳統——特定的觀察、理性、和瞭解等——認知周遭事物的本能。我們以當代的假設或前提，解釋賦有原始意義的文本，在原始的意義上，給予新的解釋。意義不是死的，而是兩個不同歷史傳統的對話。不同理論，對文本的意義有不同解釋。本文的現象學命題，是否也影射一意義定義？命題三和命題四提出呈現故事人物行

動意義以及理解經驗的方法。以此原則說的故事，將描述劇中人物認知的主觀社會真實。故事主旨在再現經驗，但再現誰的經驗，是說故事者的選擇。說故事者，選擇不同主題人物時，故事即呈現不同的社會真實。所以作者決定他的故事經驗角度時，一個故事的意義已然成型；故事意義來自選擇再現的經驗角度。說者選擇誰的經驗，聽者就經歷誰的世界。

隨著這個結論而來的當然問題是，如何選擇？有可操作的標準嗎？台灣近來發生不少駭人聽聞的犯罪事件，如台北捷運隨機殺人案，還有好幾起年輕人因情變引發的謀殺案。若選擇其中犯罪行動作為敘述主題，故事仍可呈現一個忠於自己，追求目標，賦有主觀意義和感情的行動過程。這樣的故事顯然可以人性化犯罪動機，自然化不法行為。不舉這麼極端的主題，若選擇一干吃喝玩樂的追求、另類癖好、怪異信仰等，這些故事也將自然呈現特定的意識形態同時挑戰主流意識形態。我們當然可以視說故事為一個意義競爭的場域；社會的權力關係決定公共媒體上，大家該聽誰來說故事，說些什麼內容。但如摒除馬克思主義的政治框架，純粹思考故事的意義，是不是可能有一個標準，判斷什麼樣的主題選擇，可以呈現一個共同的善的價值。這是下一點的討論內容。

- (三) 本文借用現象學哲學家謝勒 (Max Scheler) 對價值與愛之觀點，作為故事題材選擇的參考。舒茲認為謝勒是繼胡塞爾之後，最有開創性和影響力的現象學家 (Schutz, 1975: 145)。但可惜他的著作缺乏精確的英文翻譯，再加上他在不同時期的思想，往往無法連貫甚至互有衝突，所以在英語系學術界的影響有限 (Vacek, 1982: 156)。謝勒和他同期哲學家最大的差異在於，當他人埋首於理性和邏輯分析時，謝勒以一種近似宗教家愛的精神作為他的哲學基礎。當西方社會普遍認為科學為人類福祉的萬靈丹時，謝勒則呼籲應以基督的愛作為重建西方文明的磐石。謝勒對歐洲大陸思想影響最大之處在神學和倫理學 (同上引)。

價值 (values)，根據謝勒，是一種先驗的，心理層面的意向對象。價值是一種正面或負面感受 (feeling) (Schutz, 1975: 166)，是意識感性層面的意向功能，不受理性思維的管轄。

謝勒認為價值雖然抽象，但卻客觀、固定、甚至永恆。個人可以有不同的價值觀，但人只是價值的「載體」，不影響價值的本質，有如不同色紙只是承載不同顏色，對紅橙黃綠的本質毫無影響（同上引：163）。謝勒把價值分成不同的類型（modes），從低到高有四個等級。最基礎低階的價值為我們感官知覺的喜惡，如香／臭、冷／熱、美味／噁心等；其上，有我們對生命興衰感受而來的正負認知，如健康／疾病，生氣／虛弱，成長／死亡等，另情緒反應如焦慮、生氣、勇氣等也屬於此一類型；再往上，有我們心靈層面的追求，如美感、理念、正義、和真理等，超越物質生活的文化價值；最高級的價值，為超越俗世的，在屬靈精神層面對信仰、聖潔、與完美的渴求（同上引：168）。

道德，根據謝勒，不在上述的價值類型之中，道德的正負價值，來自實踐上述正面或負面價值的行動。道德高尚之人，追求與心靈與精神層面的正面價值；反之，道德低下者，自甘於心靈與精神層面負面之事。道德須靠行動才得以實踐，否則只是空談，所以道德價值，與上述的客觀、固定價值不同，為個人價值。人的本質與他的行動為一相互建構的結果；我們依自己的道德觀選擇行動，行動塑造我們是誰；人不應只被視為一個有行動能力的主體，人的本質存在他的行動歷史和過程上。謝勒在他的愛的理論（theory of love）中，進一步將我們的所有行動，劃分到人性的三個層面中：行動有出自身體所需的生理行動、出自自我追求的心靈行動、以及出自聖人境界渴求完美的精神行動。相應對於這三種行動，則有不同層次的愛和惡：聖人精神層面的愛、自我心靈層面的愛、以及身體情慾層面的愛（同上引：175）。

這裡，我們可以看出不同層次的愛和不同等級價值間的對應關係。精神的愛渴求一個超越世俗、形而上、神聖，博愛、善的價值，惡不屬於善的；心靈的愛追求超越生存所需，更高一層的文化價值，它崇尚美、理性、公平、以及規則，鄙視野蠻、不公、粗俗、和紛亂。身體的愛尋求自身的滿足和享受，它需要熱情、物質、和刺激，無法忍受情慾和物質的匱乏。謝勒進一步將領會應用到感情層面；愛一個人，意謂在價

值層面理解他人的喜惡，愛其所愛，痛其所痛（同上引：175-176）。但如果領會，根據韋伯和舒茲，意謂在自己的經驗中，建構模擬他人的主觀意義，那對感情的領會，只可能存在心靈和精神層面，無法延伸到身體層面。這是因為心靈和精神層面的愛可以有共同的意義，我們可以經驗屬於自己的集體經驗。但身體的愛是獨占的，我的感覺永遠只能透過符號再現，他人無法共同參與。所以，我可以理解你對信仰的態度，甚至將你的信仰成為我的信仰，經驗同樣的愛。我可以欣賞你的興趣，甚至將你的興趣成為我的興趣，享受同樣的愛好。我可以欣賞你對妻子的愛，但我不能和你一樣，愛上你的妻子。如果這樣的愛發生，那是我基於自己身體的愛出發，以卑劣的道德標準，實踐心靈和精神層面的負面價值。

對上述概念有些許認識後，我們可以嘗試用價值作為故事選材的參考。若故事主旨在描述一行動的主觀意義，這個故事的成型，一定預設兩個價值：劇中人物的行動選擇以及作者的主題選擇，而前者是否得以曝光，決定於後者。這也意謂作者以他的價值喜好，判斷主題對象的價值喜好。用謝勒愛的概念描繪，就是作者能夠愛他主題對象的愛，痛主題對象的痛，並將這個愛或痛化為故事。而要有這樣的領會發生，故事對象的行動必須根源於精神和心靈層面的價值。精神和心靈層面的追求會感動我們，但我們不會痛因惡有惡報而來之痛，因為我們不愛那些人的愛。

借用謝勒的價值和愛的概念，本文建議的主題選擇標準很簡單且直接：作者是否可以愛主題對象的愛，痛其所痛。不過此一標準的前提是作者個人須具備的道德價值。

二、結論

如文初所言，媒體上的故事類型複雜，功能不同，且價值不一，本文提出的命題，當然不能一體適用。但如故事主題在呈現人物經驗，那以現象學論述為基礎的命題，應可提供選擇經驗，再現經驗，描述行動，組織事件與建立故事結構，以及表達感情的參考。理論，如 Littlejohn & Foss（2008）所言，提倡一種世界觀（worldview），

在其觀點下並有知識論和本體論等假設。亦即理論假設一種我們與世界間的關係，並描述世界或存在的本質，以及建議知識建構的方法。若再回到文初，臧國仁、蔡琰（2009）的論點，媒介寫作等課程未能結合相關理論研究成果，一個解釋的方向為：當前媒體教育的書寫或製作概念與方法技巧，並無與特定理論密切結合的方法。本文嘗試在現象學的世界觀下，根據舒茲對自然態度中的經驗本體假設，提出這些說故事的命題。希望能協助說故事者，不論他的表達形式為文字、影像、或聲音，在述說人物經驗時，說一個好故事。

參考書目

- 焦雄屏 (2004)。《法國電影新浪潮》。台北市：麥田。
- 臧國仁、蔡琰 (2009)。〈傳媒寫作與敘事理論〉，政大傳院媒介寫作教學小組 (編)《傳媒類型寫作》，頁 3-28。台北市：五南。
- 蔡明亮 (導演) (1994)。愛情萬歲【影片】。(台灣：雄發電影公司)
- 蔡明亮 (導演) (2001)。你那邊幾點【影片】。(台灣：沄沄霖電影有限公司)
- 蘇蘅 (2009)。〈特寫寫作〉，政大傳院媒介寫作教學小組 (編)《傳媒類型寫作》，頁 139-161。台北市：五南。
- Berger, A. A. (1996). *Narratives in popular culture, media, and everyday life*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Brough, J. B., & Blattner, W. (2009). Temporality. In H. L. Dreyfus & M. A. Wrathall (Eds.), *A companion to phenomenology and existentialism* (pp. 127-134). West Sussex, UK: Blackwell.
- Campbell, J. (1982). *Grammatical man: Information, entropy, language, and life*. New York: Simon and Schuster.
- Chatman, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Culler, J. (2000). Story and discourse in the analysis of narrative. In M. McQuillan (Ed.), *The narrative reader* (pp. 104-108). New York: Routledge.
- Fox, E. (2002). Writing and experience. *MIT OpenCourseWare: Massachusetts Institute of Technology*. Retrieved September 12, 2014, from <http://ocw.mit.edu/courses/writing-and-humanistic-studies/21w-731-4-writing-and-experience-spring-2002>
- Gadamer, H. G. (1975). *Truth and method*. London: Sheed and Ward.
- Giddens, A. (1987). Structuralism, post-structuralism and the production of culture. In A. Giddens (Ed.), *Social theory and modern sociology* (pp. 73-108). Standford, CA: Standford University Press.
- Husserl, E. (1983). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy*. Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic.

- Husserl, E. (1991). *On the phenomenology of the consciousness of internal time*. Dordrecht, The Netherlands: Springer.
- Lewitt, S. (2012). Writing and reading short stories. *MIT OpenCourseWare: Massachusetts Institute of Technology*. Retrieved September 12, 2014, from <http://ocw.mit.edu/courses/writing-and-humanistic-studies/21w-755-writing-and-reading-short-stories-spring-2012>
- Littlejohn, W. S., & Foss, K. A. (2008). *Theories of human communication*. Belmont, CA: Thomson Wadsworth.
- Miller, W. C. (1998). *Screenwriting for film and television*. Boston, MA: Allyn and Bacon.
- Moran, D. (2000). *Introduction to phenomenology*. New York: Routledge.
- Resnais, A. (director). (1961). 《去年在馬倫巴》 [Motion picture]. France: Terra Film.
- Schutz, A. (1972). *Collected papers I*. Dordrecht, The Netherlands: Springer.
- Schutz, A. (1975). *Collected papers III*. Dordrecht, The Netherlands: Springer.
- Smith, B., & Smith, D. W. (1995). Introduction. In B. Smith & D. W. Smith (Eds.), *The Cambridge companion to Husserl* (pp.1-44). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Vacek, E. V. (1982). Scheler's phenomenology of love. *The Journal of Religion*, 62, 156-177.
- Young, J. (2008). Writing workshop. *MIT OpenCourseWare: Massachusetts Institute of Technology*. Retrieved September 12, 2014, from <http://ocw.mit.edu/courses/experimental-study-group/es-292-writing-workshop-spring-2008/>

How to Present Experiences in Stories: Some Phenomenological Propositions

Wei-San Sun*

Abstract

This article assumes a phenomenological standpoint that conceives story-telling as representing experiences and recounting actions and story-listening as constructing experiences and understanding meanings. It adopts Schutz's social phenomenological concepts of inner horizon and outer horizon, temporality, and "Verstehen" as conceptual foundations that offer propositions to provide guidance, respectively, for selecting themes, organizing story events, and expressing emotions. In particular, the article uses the concepts of inner horizon and outer horizon to demonstrate the wide spectrum of possible themes inherent in any intentional subject; applies the concept of temporality to observe story structure and logical development among events; extends the concept of "Verstehen" as a means to building feelings of empathy; and suggests the use of selected subjective viewpoints to anchor the meanings of events or phenomena. These propositions may assist storytellers in expanding their sensitivity of theme selection, organizing narrative contents, formulating structure, and evoking empathy.

Keywords: social phenomenology, story, temporality, narrative, Verstehen

*Wei-San Sun is Assistant Professor at the Department of Communication Studies, Tzu Chi University, Hualien, Taiwan.



