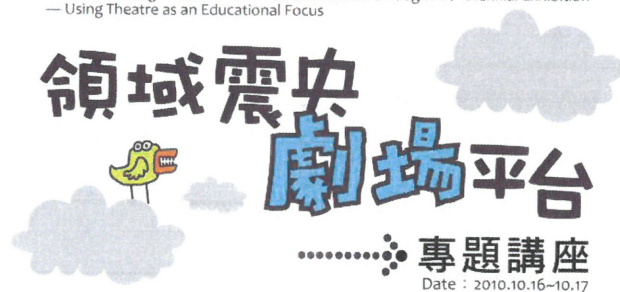
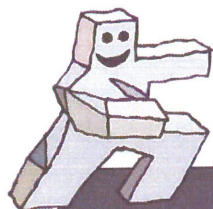


附表六：5. 專題講座資料

2010朱銘美術館兒童藝術教育雙年展

The 2010 Juming Museum "Children's Education through Art" Biennial Exhibition
— Using Theatre as an Educational Focus

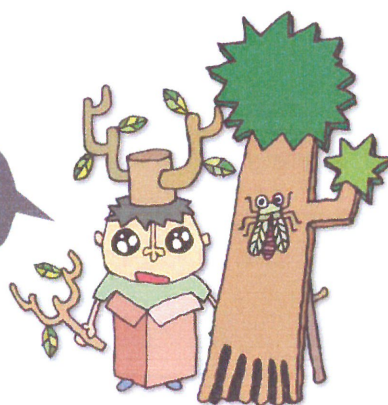




2010年10月16日(六)

	議 題	講 者
09:00-09:15	報 到	
09:15-10:45	創作性戲劇教學發展與應用	張曉華 國立臺灣師範大學戲劇系教授
10:45-10:55	休 息	
10:55-12:25	教習劇場(TIE)發展歷史脈絡－ 奧古斯圖·波瓦(被壓迫者劇場) 與TIE的關係	賴淑雅 台灣應用劇場發展中心負責人
12:25-13:00	午 餐	
13:00-14:30	2010朱銘美術館兒童藝術教育雙年展 展覽深度導覽	朱銘美術館教育推廣部
14:30-14:40	休 息	
14:40-16:10	多元文化教育劇場－ 側繪台北市河堤國小 書爸書媽教育劇場團隊之行動教育	容淑華 國立臺北藝術大學展演藝術中心主任

第一天
議程表

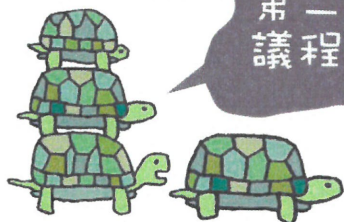


2010年10月17日（日）



	議 題	講 者
09:00－09:15	報 到	
09:15－10:45	麵包世紀・傀儡世界－ 記1962年的彼得・舒曼	劉仲倫 靜宜大學台灣文學系助理教授 大開劇團團長
10:45－10:55	休 息	
10:55－12:25	偶的形式介紹與教學上的應用	孫成傑 偶偶偶劇團團長
12:25－13:00	午 餐	
13:00－16:00	綜合座談 課題： 教育性策展、跨領域（廣域）統整、 兒童與劇場的關係	<主持人> 黃榮智 朱銘美術館兒童藝術教育雙年展策展人 <與談人> 黃海鳴 國立臺北教育大學文化產業學系系主任 暨藝文產業設計與經營研究所所長 林曼麗 現任台北教育大學藝術系教授 曾任台北市立美術館館長及 故宮博物院院長 耿一偉 台北藝術大學戲劇系講師

第二天
議程表





張曉華

國立台灣藝術大學戲劇系專任副教授

國立臺灣師範大學、國立臺北教育大學、國立政治大學、台北市立教育大學兼任副教授

學歷

省立屏東工業職業學校初中土木科

省立屏東工業職業學校高中測量科

政戰學校影劇系學士

國防外語學校軍官英文召訓班

美國紐約大學SEHNAP學院戲劇教育學碩士

經歷

九年一貫「藝術與人文」教學策略及其應用模式，研究員

國民教育「藝術與人文」課程設計手冊，研究員

九年一貫藝術與人文學習領域課程綱要及教科書審查規範及編輯指引。研究專案小組，表演藝術主持人

九年一貫「藝術與人文」領域課程發展專案小組，表演藝術研究員

國立台灣藝術學院戲劇系系主任

政治作戰學校影劇系講師

政治作戰學校影劇教官

政治作戰學校影劇系助教



創作性戲劇教學發展與應用

壹、前言

創作性戲劇（Creative Drama）是以美國為主西方國家非常受重視的一種藝術教育，是一般學校在戲劇教學體系中，所最常採用的初步階段戲劇教學¹。這種教學方法，是以經過設計規劃的戲劇程序，由教師在戲劇課或一般課程中，作團體組織，設定結構，視群體的特定需要、年齡層、能力與興趣等因素，以戲劇或劇場的技巧，建立群體參與的互動關係，引導學生，發揮創作力與相互合作的精神，來豐富課程的內容、愉快地經歷實作的學習過程，並促進學習意願與教學效果。

英國教育戲劇學專家凱文·勃頓²（Gavin Bolton）認為這種初期的戲劇性教學活動就是練習（exercise），其特點³應該是：

- 一、一般是短時間的，往往屬一個完整的場景。
- 二、通常有一個教師及參與者所共知的特定目標，其答案必須能被確知。
- 三、須設有一個終止點（cutting-off Point），當活動達到目標時，即可停止。
- 四、實施規則十分明確，表現方式易於瞭解。
- 五、內容過程容易讓團體、小組反覆練習，並具有一種示範的性質。
- 六、參與者高程度情緒（high degree of emotion）並無必然的標準關係。
- 七、一般是解決問題的形式。

這即指初期階段的戲劇性教學，宜以簡短、容易、明確、愉快的方式來進行學習。教師則不必去顧慮學生的思維是否過密，表演是否成熟。進一步說，也就是教師宜以戲劇的自然學習方法，像模倣、想像、扮演、對話等戲劇要素來學習語言、動作與社會行為等項目。因此，創作性戲劇並不一定要在觀眾面前作一段故事的表演。而是在假設自己為他人或他物的想像內在過程（The inner process of imagination）與模倣或扮演的外在過程（The external process of impersonation or enactment）二個基本戲劇條件下，由教師或領導者以一般所最熟悉的身體動作、韻律、團體遊戲等活動，把學習者的內心與外在

1. Margaret Paulkes Jendryk, "Creative Drama: Improvisation Theatre" from *Children and Drama*, ed. by Nellie McCaslin (London: University Press of America, Inc. 1983) pp. 15-28.

2. 凱文·勃頓（Gavin Bolton），英國杜爾漢大學（The University of Durham）教育戲劇學之碩士，博士指導教授，英國「國家教育戲劇與兒童劇場協會」（National Association of Drama in Education and Children's Theatre）主席。

3. Gavin Bolton, *Towards a Theory of Drama in Education* (London: Longman, 1979) pp. 2-6.



創作性戲劇教學發展與應用

世界結合起來，自在而有趣味地學習。事實上，當教師在課堂或活動中，將敘述的教學方式改變成以人來示範，要求學生運用想像去假設自己為某人或某物來表現的時候，他已不自覺地採用了戲劇方法，進入了創作性戲劇教學的領域了。



由教師引導兒童們自己創作的戲劇活動，學生很快地就進入了戲劇的情境。
(作者引導台中大鵬國小學生的活動)

貳、創作性戲劇的起源與發展簡介

「創作性戲劇」(Creative Drama)一詞，係由美國戲劇教育學家先鋒，溫妮弗列德·瓦德⁴(Winifred Ward)，在1930年出版《創作性戲劇活動》Creative Dramatics一書的名稱所發展而來。瓦德的教育思想，主要是受到約翰·杜威(John Dewey, 1859-1952)，實作學習(Learning by doing)理論的「漸進式教學」(progressive education)，與其師紐約大學赫茲·邁恩斯(Hughes Mearns)教授的創造力(creative power)教學理論所影響。而且由於邁恩斯所設定的最終目標是在於劇場藝術的表現，它與「兒童劇場」(Children's Theatre)有密切的關連性，所以，創作性戲劇術所採用的創作性教學方法具有劇場與戲劇的二元性⁵。瓦德將這種戲劇性活動在課堂教學內容實踐，其活動包括四大主要項目⁶：

1. 戲劇性的扮演(dramatic play)：

係將兒童置於想像的戲劇環境中，表現出熟悉的經驗並藉以衍生出新的戲劇，以「嘗試的生活」去瞭解他人與社會的關係。

4. 溫妮弗列德·瓦德(Winifred Ward)，美國伊利諾利，伊薩那頓的小學教師，全美各地中小學教師大多仿效她的「說故事」、「兒童創作性遊戲」、「兒童劇場」等戲劇教學，是創作性戲劇教學運動的創始人，死於一九七五年。

5. Richard Courtney, Play Drama and Thought, 4th ed. (Toronto: Simon & Pierre Publishing Company Limited, 1989) p. 28.

6. Winifred Ward, "Creative Dramatics in Elementary and Junior High School" from Children's Theatre and Creative Dramatics, ed. by Siks & Dunnington, (Seattle: University of Washington Press, 1974) pp. 132-151.



創作性戲劇教學發展與應用

2. 故事戲劇化 (story dramatization) :

由教師引導學生，根據現有的、文學的、歷史的或其他來源的故事，以創作出一個即興的戲劇。

3. 以創作性之扮演推展到正式的戲劇：

是教師領導在藝術與技術課程內，由學生蒐尋所選擇故事的相關背景及資料，設計並製作簡單的佈景與道具，發展成一齣戲劇，以便在學校演出。

4. 運用創作性戲劇術於正式的演出：

當兒童聽過劇本朗讀之後，自己設計配樂與人物，再以自創性的對話、扮演一場短劇 (short scenes)。將正式的戲劇場景，暫時改為即興表演，以避免背誦台詞的不自然表演。以即興式的對話、發展成群眾的戲劇場景。

1925年，瓦德將這種教學引進西北大學(North Weston University)演講學院(The School of Speech)後，再施教於伊利諾州，伊溫斯頓(Evanston)的公立小學。隨著，1930年後，她陸續出版了《創作性戲劇活動》，《兒童之劇場》(Theatre for Children)《兒童戲劇扮演》(Playmaking with Children)，《故事戲劇化》(Stories to Dramatize)。1944年組創「兒童戲劇會議」(The Children Theatre Conference)。1960年發行教學影片《創作性戲劇術的第一步》(Creative Dramatics the First Steps)⁷。在瓦德師生們的教學與出版等等的努力推展之下，創作性戲劇對美國的教育產生了很大的影響，許多大學或學院紛紛將它列入課程，兒童教育的研究計劃，並培養教學師資，在1959年時，已有九十二所院校提供了創作性戲劇活動的教學課程⁸。

「創作性戲劇術」據兒童戲劇會議於1956年在《教育性戲劇期刊》(Educational Theatre Journal)所作的定義⁹中指出：

創作性戲劇術，係讓兒童在賦想像力教師或領導者的導引下，創建出場景 (sceneses) 或戲劇 (plays)，再以即興式對話與動作 (improvised dialogue and action) 表演之。它

7. Richard Courtney, Play Drama and Thought, p. 22.

8. Winifred Ward, Creative Dramatics The First steps, (Evanston: North western University Film Library, 1960)

9. Ann Viola, "Drama with and for Children: An Interpretation of Terms" Educational Journal, VIII (May, 1956) pp. 139-142.



創作性戲劇教學發展與應用

是以促進表演者的人格成長 (personal development) 為目標，而非去滿足兒童觀眾。佈景與劇裝甚少使用。若有必要呈現這種非正式戲劇給觀眾，一般而言，它應該是一種示範的性質 (the nature of a demonstration)。

從瓦德的觀點來看：兒童的自發性戲劇活動，是由教師的戲劇性知識形態所領導。教師應該選擇優良的文學素材來建立更好的思維與社會態度，不宜過早對兒童運用藝術的形式，若採兒童劇場的教學方式，則必須以『假設』(as if) 的態度，透過藝術的形式與社會的控制，予以引導並建立它應有的程序。

美國在五〇年代時，許多教師仍將瓦德創作性戲劇，在教學內容與其定義的解釋，與以表演為中心的劇場形式相結合。以致到了假日，學校舉辦了過多的戲劇表演。顯然是忽略了瓦德與創作性戲劇術的宗旨，反而是在英國的學校較強調創作戲劇和遊戲¹⁰。

創作性戲劇蓬勃的發展和作法上的分歧，與各國教育學者紛紛投入教學的推展與研究有關，主張應以戲劇藝術為主，從事教學的重要學者，如：彼得·史萊德¹¹ (Peter Slade) 認為即興與創作性動作是兒童的基礎表現。魯道夫·拉邦¹² (Rudolf Laban) 主張六種動作要素與八項基本訓練必須含括在戲劇的結構內，用以組成動作之續列 (movement sequences)，並認為自其中所產生的自發性技能，有助於表達力的成長。亞倫·卡拉德 (Alan Garrard) 教導青少年如何運用創造力於舞蹈、戲劇與劇場之內。南茜·金¹³ (Nancy King) 主張結合戲劇的方法、舞蹈與其他藝術，在基於美感的條件下，形成一種多媒體步驟 (A multi-media approach) 來作為一般的學習¹⁴。藍妮·麥凱瑟琳 (Nellie McCaslin) 則堅持戲劇性的活動是學校課目內的一項基本課程，想像則是創作遊戲的開始¹⁵。

另外也有許多學者則主張創作性戲劇術應強調它表現的藝術形態。他們認為應以劇場形式的表現較重要。如：艾格尼斯·哈卡¹⁶ (Agnes Haaga) 認為戲劇化的要求是人類的本能，

10. Rober Landy, *Handbook of Educational Drama and Theatre*, (Connecticut: Greenwood Press, 1982) p. 7.

11. 彼得·史萊德 (Peter Slade) 對英國戲劇教育發展有重大影響。他的著作：《兒童戲劇》(Child Drama)、《即興經驗》(Experience of Spontaneity)、《自然的舞蹈》(Natural Dance) 都是這項學門的經典之著。

12. 魯道夫·拉邦 (Rudolf Laban)，歐洲人，舞蹈、設計教師，為德國的舞家搬到英國，著《現代的教育舞蹈》(Modern Educational Dance, 1948) 至今仍影響戲劇與舞蹈之教學。

13. 南茜·金 (Nancy King) 美國戲劇表演教育家，她最知名是其所著之《劇場動作：演員與其空間》(Theatre Movement: the Actor and His Space) 與《賦予感覺的形式》(Giving Form to Feeling) 二書。對演員之身體動作訓練教育有深入之探討並獲英、美、加、瑞典、丹麥等國大學學院邀為特聘研究員。

14. Nancy King, *Giving Form to Feeling*, (New York: Drama Book Specialists, 1975)

15. Nellie McCaslin, *Creative Drama in the Classroom*, 4th ed., (New York: Longman Inc, 1984)。

16. 艾格尼斯·哈卡 (Agnes Haaga) 美國華盛頓大學 (University of Washington) 兒童戲劇系主任教授。



創作性戲劇教學發展與應用

但首先最重要的是一種藝術形式¹⁷。瑞塔·克萊斯特 (Rita Criste) 認為劇場應幫助兒童解釋過去、現在與未來的生活，所以應有過去的歷史劇，讓兒童想像認知現在環境的戲劇，與對未來挑戰的戲劇¹⁸。安·維渥拉 (Ann Viola) 認為，在戲劇活動中，若與滿足兒童觀眾相較，扮演者的個人成長才是真正的目標；將兒童帶入劇場，是因為當他們在一位瞭解正式戲劇的成人引導之下，演出他們自己的戲劇，兒童們才能學習到許多的戲劇內涵¹⁹。

這種分歧的作法隨著創作性戲劇理論的發展與運用，到了一九六〇年代後，創作性戲劇的正式劇場性質演出已減少，而用於教學的劇場性技巧卻增加了。大多數學校教學將戲劇與劇場之方法，投注在課堂內教學，而不注重演出的效果。所以，當英國戲劇教育家凱文·勃頓 (Gavin Bolton)，被問及觀眾在學生演出時可以看到些什麼的時候，他率直地回答：「真的是不多！」²⁰。事實上，學生的表現並沒什麼戲劇的動作，反而都是一些問題延伸的過程，思考或經驗上的反映而已²¹。近年來，由於這種將劇場演出的教學重點，轉變為戲劇技巧運用的創作性教學趨勢已經形成，一般都把「創作性戲劇術」(Creative Dramatics) 與「創作性戲劇」(Creative Drama) 兩語詞互換使用，唯現在大多數都偏好採用Creative Drama一詞²²。

創作性戲劇經歷來年之發展，已有許多的社團組織與學院提供創作性戲劇之課程與研究計劃。目前各國的學術與教學團體組織，每年都舉辦各種活動與學術研討會。如：美國的「美國戲劇與教育聯盟」(American Alliance for Theatre and Education)、英國的「國家教育戲劇與兒童劇場協會」(National Association of Drama in Education and Children's Theatre)，澳洲的「國家教育戲劇協會」(National Association for Drama in Education) 及世界性的「國際兒童與少年戲劇協會」(International Association of Theatre for Children and Young People, 簡稱ASSITEJ) 與「國際戲劇與劇場教育協會」(International Drama/Theatre Educational Association, 簡稱IDEA) 等。此外，還有許多的學術性團體設置有「創作性戲劇獎」(Creative Drama Award)，頒獎給有貢獻或傑出的

17. Agnes Haaga "Recommended Training for Creative Dramatics Leaders" in Children's Theatre and Creative Dramatics, ed. by Geraldine Brain Siks and Hazel Brain Dunnington (Seattle:University of Washington Press) pp.

18. Rita Criste "Appendix C. Twenty-Five Recommended Three Act Plays for Children's Theatre" in Siks and Dunnington. (See Ibid) p. 236.

Vinacke, W.E. "The Investigation of Concept Formation" Psych. Bul., 48 (1951) pp. 1-31.

19. Vinacke, W.E. "The Investigation of Concept Formation" Psych. Bul., 48 (1951) pp. 1-31.

20. WGBS TV, Sunrise Semester, "Drama in Education/An interview with Gavin Bolton" (October, 15, 1979) form Robert Landy, Handbook of Educational Drama and Theatre, p. 8.

21. Ibid.,

22. Nellie McCaslin, Creative Drama in the Classroom, 4th ed. (New York: Longman Inc. 1984) p. 7.



創作性戲劇教學發展與應用

創作性戲劇家。在大學與獨立學院方面，許多院校都設有戲劇性教育之系所，開設創作性戲劇等教育性戲劇課程之研習，並提供BA, BFA, BGS, BS, MA, MFA, MS, MAT, PhD, EdD. 等多種學位給有志者攻讀。以美國為例：據提姆·史拉德（Tim Slaughter）在1989年所提的調查報告指出：美國已有182所院校設有兒童戲劇與劇場學科的課程，其中36所授予學士學位，26所授予碩士學位，8所授予博士學位²³。目前美、歐、澳、加各國之小學已普遍（非全部）在學校課目中列入了創作性戲劇或戲劇課程。

創作性戲劇發展至今，已是美國在中、小學階段教育戲劇的一般通稱。其內涵廣泛地包括了兒童戲劇（Children's drama）、戲劇性遊戲（dramatic play）、即興式戲劇（improvisational drama）、非正式戲劇（informal drama）、創作性遊戲表演（creative play acting）²⁴。亦包括一些教育家或學者的論著或觀點之名稱，如：卡德威爾·庫克（Caldwell Cook）²⁵的「扮演」（plays），布萊安·威（Brian Way）的「參與劇場」²⁶（participation theatre），理查·柯爾尼²⁷（Richard Courtney）的「發展性戲劇」（developmental drama），以及在英國、加拿大、澳洲、紐西蘭等國在學校課程上所稱的教育性戲劇（Educational drama），角色戲劇（Role Drama）或甚至簡稱「戲劇」（Drama）等戲劇教學之項目²⁸。



參與創作性戲劇活動，具挑戰性又十分愉快。
（作者領導高雄市民權國小教師研習。）

23. Tim Slaughter, "1987/88 Survey of Child Drama Programs in Colleges and University in the U. S." in Youth Theatre Journal, Volume 4, No.1 (Summer 1989) p. 8.

24. Ruth Beall Being, Creative Drama for the Classroom Teacher, 4th ed. (New Jersey: Prentice Hall, Inc. 1993) p. 4.

25. 卡德威爾·庫克（Caldwell Cook）是首先將戲劇性實作之學習理念，發展成具體化教學活動英國教育家。一九一七年，他出版的《遊戲方法》（The Play Way），將他任教的戲劇經驗行載出來，紛紛受到許多英國中小學校採用。

26. 英國劇作者、教育家、曾於倫敦「中心有限戲院」（Theatre Centre Limited）擔任多年導演，所著《以戲劇發展》（Development Through Drama），《兒童劇場與觀眾參與》（Children's Theatre and Audience Participation）在英、美、加廣被運用。

27. 理查·柯爾尼（Richard Courtney）加拿大多倫多教育研究安大略組織與多倫多大學戲劇研究中心主任，戲劇教育方面著作超過百篇，書籍出版包括《馬戲戲：人類教育戲劇之研究》（Re-Play: Studies of Human Drama in Education），《戲劇性課程》（The Dramatic Curriculum），《遊戲：戲劇與思想》（Play Drama and Thought）等經典之作。

28. Tim Slaughter, "1987/88 Survey of Child Drama Programs in Colleges and University in the U. S." in Youth Theatre Journal, Volume 4, No.1 (Summer 1989) p. 4.



創作性戲劇教學發展與應用

參、創作性戲劇的定義

「創作性戲劇」一詞，在一九七七年，經美國兒童戲劇協會（The Children's Theatre Association of America，簡稱CTAA）²⁹在檢視教育性戲劇之詞彙後，定義為：

「創作性戲劇」是一種即興，非正式展演，且以程序進行為主的一種戲劇形式。在其中，參與者在領導者的引導之下，去想像，實作並反映出人們的經驗。儘管創作性戲劇在傳統上一直被認定屬於兒童及青少年，其程序卻適用於所有的年齡層。

創作性戲劇的程序就是動力，領導者引導一組學習者，透過戲劇性的實作去開拓、發展、表達與交流、彼此的理念與感覺。在創作性戲劇中，每組學生以即興演出之動作與對話，發展出適宜的內容。而採用戲劇的素材，係就經驗的範圍，產生出形式與意義。創作性戲劇主要的目的是在促進參與者人格的成長與有效的學習，而不是再訓練舞台的演員。創作性戲劇可用於戲劇藝術之教學，並激勵與延伸對其他領域內容之學習。參與創作性戲劇具有拓展語言與交流能力、解決問題、技能與創造力、

提升積極的自我概念、社會認知、同理心、價值與態度觀的建立，並瞭解劇場藝術。它以人類的動能與實作的能力，表現出其生存世界的概念以使學習者瞭解之。創作性戲劇同時需要邏輯與本能的思考，個人化的知識，並產生美感上的愉悅³⁰。

可見創作性戲劇的教學是由教師靈活運用戲劇的各種方法，目的在引導自發性的學習意願，以想像的創作力，去付諸於實際的行動而有的作為。創作性戲劇教學的方向是在於達到對課程或主題的認知，對人格發展的助益，以及對戲劇與劇場藝術的體驗。因此，美國戲劇與教育聯盟³¹每年度頒發「創作性戲劇獎」給傑出成就與服務之人員的提名表上便明確地註明其特性為：

創作性戲劇是有關兒童們內在創作（inner creative）與社會成長（social growth）的活動，而不是將這些引導為呈現給觀眾的演出³²。

29. 美國兒童戲劇協會（The Children's Theatre Association of America）創立於一九五二，其前身為「兒童戲劇會議」（Children's Theatre Conference），由教授、教師、創作家等千餘人所組成，致力於發展創作性戲劇成為一種教育工具。一九八六年解散，其中兒童劇場部門重組「美國少年戲劇協會」（The American Association of Theatre for Youth）為另一獨立組織。

30. Jed H. Davis and Tom Behr, "Terminology of Drama/Theatre with and for Children: A Re-definition," Children's Theatre Review, 27, no.1 (1978) pp. 10-11. 其原文摘錄如下：
"Creative Drama" is an improvisational, non-exhibitional, process centered form of drama in which participants are guided by a leader to imagine, enact, and reflect upon human experience. Although creative drama traditionally has been thought of in relation to children and young people, the process is appropriate to all ages. The creative drama process is dynamic. The leader guides the group to explore, develop, express and communicate ideas, concepts, and feelings through dramatic enactment. In creative drama the group improvises action and dialogue appropriate to the content; it is exploring using elements of drama to give form and meaning to the experience. The primary purpose of creative drama is to train actors for the stage. Creative drama may be used to teach the art of drama and/or motivate and extend learning in other content areas. Participation in creative drama has the potential to develop language and communication abilities, problem solving skills, and creativity; to promote a positive self concept, social awareness, empathy, a clarification of values and attitudes, and understanding of the art of theatre. Build on the human impulse and ability of act out perceptions of the world in order to understand it, creative drama requires both logical and intuitive thinking, personalizes knowledge, and yields aesthetic pleasure.

31. 美國戲劇與教育聯盟（American Alliance for Theatre and Education）係於1987年，由美國中等教育戲劇協會（The American Association for Theatre in Secondary Education）與美國少年戲劇協會（The American Association for Youth）合併而成立，是一個專門為兒童與青少年提供所需的教師與藝術家們所組成之國家性協會。其使命在促進戲劇藝術與教育者，以聯合之資源、支持、提倡及投入人類經驗中之重要戲劇與教育計劃，來提升戲劇或劇場教育之優良標準。

32. 1995 AATE Award Nomination Form.



創作性戲劇教學發展與應用

從上述的說明，可知創作性戲劇是一種：以戲劇形式來從事教育的一種教學方法與活動，主要在培育兒童的成長，發掘自我資源。提供約制與合作的自由空間，發揮創作力，使參與者在身體、心理、情緒與口語上，均有表達的機會，自發性地學習，以為自己未來人生之所需奠定基礎。



創作性戲劇不受團體成員組成的限制，任何年齡皆可參與。
（作者領導台北市日新國小親子團體）

肆、創作性戲劇活動的項目

創作性戲劇之活動項目很多，一般常見有以下所列諸項：

- 一、想像（Imagination）：係以身體動作與頭腦思考結合活動，用以激發學習者的經驗與想像。
- 二、身體動作（Movement）：是以有結構、目標、計劃之指導，配合音律、舞蹈等美感的肢體活動，明確而有意義表現出適宜的動作與舉止。
- 三、身心放鬆（Relaxation）：以調節性動作暖身、消除緊張，穩定情緒，加強知覺。
- 四、戲劇性遊戲（Game）：由扮演之角色，在引導下依情況、目的，共同完成遊戲項目，以建立互信與自我控制之能力。
- 五、啞劇（Pantomime）：藉身體的姿態表情傳達出思想、情緒與故事，來強化肢體表達能力，擴大觀察、理解與思維的空間。
- 六、即興表演（Improvisation）：依簡單的情況、目標、主旨、人物、線索等基本資源，即興地表現出適宜的故事、動作與對話，以培養機智反應、組織、合作之能力。
- 七、角色扮演（Role Playing）：在一個主題下，以系列戲劇活動，由教師選派或賦予不同的角色扮演，來經歷不同的情境，擴大感知與認知。
- 八、說故事（Storytelling）：以引發點或建議，由教師引導，構建新的故事，用以激勵想像、組織、表達之能力。



創作性戲劇教學發展與應用

九、偶戲與面具（puppetry and Masks）：以製作、操作或表演偶具或面具，擴大自信，釋放情感，來經歷工藝的製作或表達的趣味。

十、戲劇扮演（Playmaking）：將理念置於程序與戲劇性扮演的架構內，採即興創作，進行戲劇性的扮演，以培養互助互動，組構事件與自發性表現之能力。

上述創作性戲劇之項目，除了能夠各別表現，合併應用做活動、表演之外，尚可用於其他課程之教學一般常見的如語言、社會、史地等。任課教師可依課程特性、自己個性傾向，指導方式、學校要求或學生需要選擇可採用可行的方法教學。

伍、創作性戲劇的教育目標

一、德、智、體、群、美五育並重的學習

創作性戲劇教學完全能夠吻合我國民教育，在一般學校對德、智、體、群、美五育要求的教育目標：

（一）德育方面

1. 積極自我概念之建立

創作性戲劇活動不斷提供每一個人去拓展、經歷、表達的機會，重視各個兒童之人格成長與創作能力之表現，鼓勵自我概念與自我表達，不但能對自己產生信心，也尊重他人之創作。

2. 感性的溶入

戲劇活動是基於「假如我是」的感性，去反映他人的概念與感覺，在設身處地的假想自己為他人的情況下，能促進思想的成熟、避免過度自我中心的主觀意念。

3. 建立正確的態度與價值觀

在創作性戲劇中，學生往往會扮演各種人物去面對人生中許多情況，教師可引導他們選擇以正確的因應方式即興地去經歷、拓展他們在真實人生可能遭遇的各種情況，讓他們以適切的態度去面對各種事務，作出決定並處理它，以協助兒童瞭解社會、建立應有的價值觀。





創作性戲劇教學發展與應用

(二) 智育方面

1. 啟發想像能力

以個人的視、聽、嗅、味、觸五覺，加上團體互動的關係，激發學習想像之經驗與技巧，從而找尋或激盪出新的理念。

2. 養獨立思考的能力

創作性戲劇需要每一位個體貢獻自己的思想、理念、行動於團體中的整體表現。因此，每個人的思考都要受到重視。戲劇中何人、何時、何地、何物、因何、為何等問題，時常需要參與者貢獻自己的意見，對獨立思考能力之培養有很大的助益。

3. 增進創造能力

戲劇中的問題或衝突需要一些理念、方法予以解決，教師可激發學生的思考能力，自在於假設的戲劇情境中去嘗試，不再像真實生活中，須擔憂失敗的後果，這種多方面的鼓勵探試可充份發揮兒童的創造力。

(三) 體育方面

1. 明確有意義的運用身體動作

在身體動作訓練中，需運用道具、團體組織，以及自由的表達方式，與他人合作做自我肢體的表達與控制，可適當地表現個人意念，觀察他人，認知自我。

2. 美化身體之動作

用音律、舞蹈與身體動作之配合、促進學習者明確而有意義地表現出和諧，美感的舉止動作。

3. 促進身心健康：

透過角色之扮演，參與者可釋放出人生的憤怒、恐懼、焦慮、無奈、厭惡、嫉妒等惡質情緒。對正確的因應態度，情緒的舒緩與心理的平衡有很大之助益。



創作性戲劇教學發展與應用

(四) 群育方面

1. 適宜的語言表達與交流

聽與說的語言交流能力在創作性戲劇活動中不斷的練習、使學習者的口語表達，能正確地傳達並被瞭解。

2. 培養解決問題的技能

人與人，人與環境等衝突是戲劇進行的基本要素。透過假設的情況，學生可不斷地嘗試各種解決、轉換、重新整理困難之問題，或經由他人之表現學習到解決人際關係問題之技巧。

3. 養成合作的能力

創作性戲劇的活動多需群體合作來共同表現。在貢獻己見或接受他人意見，或由小組與團體採用綜合表現時，都須要具有良好的民主風範，服從多數尊重少數，通力合作。

4. 遵守紀律的習慣

創作性戲劇活動進行的方式與規則，在進行之前，教師會說明內容或程序，凡參與者皆必須養成守法守紀的習慣，才能使活動順利進行。

(五) 美育方面

1. 認知戲劇與劇場藝術

由欣賞或自我在戲劇中的表現，瞭解創作的過程，形成意見，增加認知與經驗的層次。

2. 瞭解並運用其他的藝術：

戲劇為綜合藝術，在創作中，將運用美術、音樂、建築等技術於戲劇活動裏，使學習者瞭解戲劇與其他藝術間之彼此關係，並運用於自己的創作。

3. 養成審美能力：

戲劇活動對情緒之反應、人性表現、構圖均衡、節奏順暢等都有某種程度之要求，對藝術上的認知、批評等審美能力均極有價值。



創作性戲劇教學發展與應用

二、在九年一貫「藝術與人文」學習領域

(一) 在探索與表現能力指標方面

創作性戲劇教學在探索與表現上能使學習者喚起想像力，在活動中，感受創作的喜悅與滿足感。學生能藉戲劇創作形式，參與並表達自己的感受與想法，並能從戲劇中結合各種藝術形式，進行規劃、合作，完成感性的創作活動，同時能有效的使用道具，嘗試多元文化的創作，瞭解社會、文化、自然環境並體察各種情感特質。

(二) 在審美與理解能力指標方面

創作性戲劇教學在審美與理解上能使學習者達到體驗各種色彩、圖像、聲音、旋律、姿態、表情動作的美感，建立審美經驗，認識環境、藝術文化與生活的關係。在創作活動中參與者能運用資料、相互欣賞、對他人創作表達自己的見解，從而建立體會各種不同時代、社會等價值觀。

(三) 在實踐與應用能力指標方面

創作性戲劇教學在實踐與應用上能讓學習者感覺認識自己、別人與自然環境的關係。學生須以正確的觀念與態度欣賞藝術表演，從而建立鑑賞的興趣與習慣，使藝術創作活動增加生活的趣味，並轉化個人情感，繼續學習。

三、獨特重要的教學功能

除了結合上述教學目標之外，創作性戲劇教學尚具有三項重要且獨有的目的：

(一) 快樂的學習

創作性戲劇的教學活動採愉快又民主的方式進行，鼓勵每人盡量以自發性的表現，即興演出。教師亦往往需參與其間，扮演角色。對參與者不形成表演的壓力，可享有快樂的學習環境。創作性戲劇課程是一個快樂的學習歷程，師生都能共享學習的趣味。

(二) 促進學習意願

創作性戲劇之教學是教師或領導者有計劃與架構來進行的。如：課前之準備、預告、海報等可讓兒童們先瞭解情況、產生興趣、蒐集相關資料，以便在課程中有所表現。在課程中，





創作性戲劇教學發展與應用

自我創作、欣賞他人之表現、便與團體融合在一起。課後的複演，則在發現並解決後續之問題，使課程內容得到適度的延伸與討論。這種改敘述為實作並愉快的教學，能促進學習的意願。

（三）激發創造力潛能：

在戲劇事件安排的各項問題中，引導參與者彼此互動合作、腦力激盪，從發現問題、界定問題、醞釀、靈感與執行的過程中，可以創造出新的觀點，從不了解、不重視，經過了群體彼此影響，發現新的動能、認知與自信。從建立自己的角色定位，更肯定自己的表現，到開發出自己的潛能。若能從孩童時期即開始進行培養激勵，其未來之創造力，將更能表現於各種開創性的事務上。



兒童的表演，顯現出自然合作與快樂學習的氣氛。
（作者引導自強國小學生的想像活動）

陸、創作性戲劇的應用

創作性戲劇除了在戲劇課程實施各項活動之外，還可充份地應用於課程教學、學務工作、矯正治療與戲劇演出等多方面：

一、課程統整教學

在學校的課程裏，有許多課目，若能配合創作性戲劇的想像扮演等方式，親自歷練，將更能強化教學效果，瞭解學生反應與學習的情況。如：社會、公民與道德、國語文、英語、數學、地理、歷史、健康教育等。在國民教育七大學習領域中：語文、健康與體育、社會、藝術與人文、數學、自然與科技及綜合活動中，都可由教師選擇課目內某一事件或概念，設



創作性戲劇教學發展與應用

定環境、人物後，讓學生以角色扮演、啞劇或其他之表演，作即興式的演練。在遇有不明確或爭議性的觀點時，更可鼓勵學生蒐集資料發揮創意，以劇中人物的立場陳述或表現，期使學生真正瞭解課目內容，增進表達能力、消除爭議、解決難題、建立明確的概念。

二、學務活動工作

學校的學務工作總是讓人感覺十分繁雜又嚴肅。創作性戲劇之活動則是可以化繁雜為簡易，化嚴肅為輕鬆，能引起更多的興趣與活力。如：生活管理規範，中心德目之宣導，可由學生依主題發揮創意，設定人物，就社會、學校、家庭或個人所知的情況，以即興表演呈現它。就團體活動方面而言，教師可安排啞劇、即興表演，簡單之肢體動作、戲劇性遊戲等，作分組表演或競賽。在輔導工作方面，教師則可依學生的個別問題或綜合問題，以心理劇或社會劇之參與或演出，找出徵結，舒緩壓力、解決問題。這種創作性戲劇可依程度深淺應用於不同年齡層的學生或學校，可避免教條式的訓示與輔導。

三、社會活動

創作性戲劇活動並不侷限於特定的年齡層，它可為不同團體進行有目標的活動。除了教室、學校外，還有應用於圖書館、宗教之廟堂、博物館、社區、公園、療養院、軍中連隊等場所。如：圖書館有其豐富的藏書、影片、研究資料，可運用它舉辦宣導、教育的活動。博物館可利用其豐富的文化、藝術、歷史等資源，呈現出應用、時代等風貌。宗教性之團體更可利用經典中的各種故事，進行即興演出、或遊戲活動來宣達其教義。在軍中連隊，可配合節慶、文宣、教育等主題戲劇化，進行各種活動、競賽或示範。由於創作性戲劇活動不侷限形式地點、長短、優劣、它的方法具彈性而又可活潑地運用於各種場合，故其表現不但能切合當事者之實況，亦能有趣而生動地達到推展活動的目標。

四、矯正治療

創作性戲劇的活動可促使參與者表達出心理健康或情緒障礙的各種層面。由於戲劇藝術的表現是採選擇性的創作，一位心理治療師，教師或領導者可採創作的方法引導參與者，經歷某個人生環境、瞭解自我，並適時的提出鼓勵、安慰或建議，以協助他們疏緩社會與心理上的難題，解決所遭遇到的困境。因此，創作性戲劇在矯正治療上可適應任何群體，包括生理與心理殘障、社會恐懼、老人及一般情緒低劣者等。



創作性戲劇教學發展與應用



創作性戲劇應用於團體治療，有利彼此之間的互動。
(作者引導八里教養院內的治療性活動)

五、戲劇演出

將學生在課堂上的創作成果，利用簡單的佈景、道具在校園內作一種示範性質的演出。邀請同學、師長、家長們共同觀賞，分享學習的成果，可達到多向溝通、瞭解、認知、互動、鼓勵、及參與學習的目的。

教師選擇適當的題材或劇本，作有計劃、有指導及有戲劇性的演出，配合劇場的聲光音效，由學生自己扮演，不但具有團體榮譽與參與的樂趣，更可創造出另一個學習的高峰。



創作性的戲劇活動可發展出兒童劇場演出。
(作者引導戲劇系學生的創作性兒童劇場演出)

七、結語

一、創作性戲劇是趣味性的教學

創作性戲劇教學是以戲劇之環境，提供有趣味的學習情境，使學習者產生自發性參與之動力，來提高學習之意願，以促進個人之成長。溫妮弗列德·瓦德認為：「採用戲劇方法教



創作性戲劇教學發展與應用

學的理由就是在於：『趣味』就是為了它有趣！在教室的課程裏，有比戲劇更有趣的嗎？³³」所以，創作性戲劇並不在劇場形式的表現，而是在於它愉快的學習歷程。不論是戲劇課，其他學科，訓導課程或社會性活動方面，創作性戲劇教學都是以趣味性的學習過程，來增進教育的效果。

二、創作性戲劇是一種人格教育

國內教育學者張建興認為：「教育的主要目標在培養受教者健全的人格³⁴」。創作性戲劇教學方法運用了戲劇與劇場技巧，提供自我表達、感情溶入、啟發智能、治療技巧，社會活動與藝術形態等學習方式。由於這種民主方式之學習無失敗之顧慮，反而還可以從活動實作之經驗、團體意識、互助合作與討論建議，並在回饋中得到新的理念與興趣。使得創作性戲劇教學對人格的培育，獲得充份的發展空間。尤其是活潑、生動的創意教學應用，更能夠綜合學習者的內在學習與外在表現，使師生都能產生新的不同經驗而留下深刻的印象。在人格的表現上，如：興趣、價值觀、態度、自我意識、智能、行為模式、感情模式等均有極大的助益。

三、創作性戲劇是有結構的創意教學

美國戲劇教育家，安·維歐娜（Ann Viola）說：「創作性戲劇係讓兒童在賦想像力教師或領導者的引導下，創造場景或戲劇，再以即興的對話與動作表演之³⁵」。因此，如何能夠充份的發揮創作性戲劇教學之效果，則有賴於具創意教師的教導。而所謂「創意」，必須先有完整之計劃與結構，選擇適宜之課程內容主題，按程序來進行的「創意」，是在教學進行之引導、演練、討論或複演（replay）等諸多的情況中所發揮的「創意」。因此，教師不可全部依賴臨時的即興表演創作，而須按照所設計的內容，激發起學習者本能的思考創作，進行邏輯的推展，才不致使進行的教學偏離主題。教師若能在既定的計劃中進行有組織、有結構的程序教學，就可專注於創意之應用，讓學習者在創作的經驗中獲得正確而完整的概念。國民教育九年一貫課程，自2002年開始，已全面於各國民中小學實施了。學校要落實表演藝術課堂內的教學，在「藝術與人文」學習領域中的「表演藝術」。實施迄今，對許多教師來

33. Winifred Ward, *Stories to Dramatize*. (New Orleans: Anchorage Press, 1981) p. 2.

34. 張建興，「群育的教育」，教育與人生，（台北：五民書局，民六十七年）頁123。

35. Ann Viola, "Drama with and for Children: An Interpretation of Terms" *Educational Journal* 1, pp. 139-142.



創作性戲劇教學發展與應用

說，表演藝術並不是過去所接觸與修習的專長，仍感到困難，在面對長期的，須要作戲劇表演的實作活動課時，創作性戲劇提供教師易於領導班級教學的方法。《創作性戲劇教學原理與實作》、《表演藝術120節戲劇活動課程》，是目前臺灣已出版的專書，鑑於創作性戲劇是學習表演的一般藝術教學法，老師們依照書中的作法在班級實踐多已獲得相當好的效果。期盼老師們能盡量嘗試，相信學生的回饋，一定會有意想不到的教學成果感。



創作性戲劇教學是師生同樂的教學，作者於自強國小的教學。

參考資料：

- Bolton, G. (1979) *Towards a Theory of Drama in Education*. London: Longman.
- Courtney, R. (1989) *Play Drama and Thought*, 4th ed. Toronto: Simon & Pierre.
- Criste, R. (1974) "Appendix C, Twenty-Five Recommended Three Act Plays for Children's Theatre" in Siks and Dunnigton.
- Davis, J. H. and Behm T. (1978) "Terminology of Drama/Theatre with and for Children: A Rede-finition," *Children's Theatre Review*, 27, no.1
- Haaga, A. (1974) "Recommended Training for Creative Dramatics Leaders" in *Children's Theatre and Creative Dramatics*, ed. by Geraldine Brain Siks and Hazel Brain Dunnigton. Seattle: University of Washington.
- Heinig, R. B. (1993) *Greative Drama for the Classroom Teacher*, 4th ed. New Jersey: Prentice-Hall.
- Jendyk, M. F. (1985) "Creative Drama-Improvisation-Theatre" from *Children and Drama*, ed. by Nellie McCaslin. Lanham: University Press of American.
- King, N. (1975) *Giving Form to Feeling*, New York: Drama Book Specialists.
- Landy, R. (1982) *Handbook of Educational Drama and Theatre*, Connecticut: Greenwood Press.
- McCaslin, N. (1984) *Creative Drama in the Classroom*, 4th ed. New York: Longman Inc. "
- WCBS-TV. (1979) *Sunrise Semester*, "Drama in Education/An Interview with Gavin Bolton " form Robert Landy, *Handbook of Educational Drama and Theatre*.
- Slaughter, T. (1989). "1987/88 Survey of Child Drama Programs in Colleges and University in the U. S.," in *Youth Theatre Journal*, Volume 4, No.1.
- Vinacke, W.E. (1951) "The Investigation of Concept Formatron" *Psych. Bul.*, 48
- Viola, A. (1956) "Drama with and for Children: An Interpretation of Terms" *Educational Journal* I.
- Viola, A. (1960) "Drama with and for Children: An Interpretation of Terms" *Educational Journal*, VIII
- Ward, W. (1981) *Stories to Dramatize*, New Orleans: Anchorage.
- Ward, W. (1974) "Creative Dramatics in Elementary and Junior High School" from *Children's Theatre and Creative Dramatics*, ed. by Siks & Dunnigton, Seattle: University of Washington.
- Ward, W. *Creative Dramatics The First steps*, (1960) Evanston: North western University Film Library, 1995 AATE Award Nomination Form.
- 張建興，(民67年)。《群育的教育》，教育與人生。台北：三民。



賴淑雅

台灣應用劇場發展中心負責人
國立臺北藝術大學戲劇系講師

學歷

英國倫敦大學Goldsmiths College劇場教育碩士

經歷

行政院文建會全國性社區劇場推廣計畫主持人暨講師（2005年、2006年、2007年、2009年）
台北縣文化局2008~2009年社區劇場推廣計畫主持人暨講師
新竹縣文化局2009~2010年社區劇場推廣計畫主持人暨講師
桃園縣政府文化局2005~2008年社區劇場培訓計畫主持人暨講師
2005年任東亞民眾劇場聯盟（East Asian People's Theatre Network）共同發起人
2001年至今，任台北縣市、桃園縣社區大學戲劇講師
2000年參與英國格林威治青少年劇團（Greenwich Young People's Theatre）教育劇場演出，巡迴大倫敦地區四十餘所中小學、及德國柏林演出
1999年參與巴西「被壓迫者劇場中心」（C10-Rio）倫敦訓練計畫
1996年參與奧古斯都·波瓦（Augusto Boal）香港訓練計畫

榮譽

2007年受邀赴巴西、秘魯參與IDEA世界年會籌備會議
2009年受邀赴香港「世界華人戲劇教育會議」專題演講
2010年受邀赴巴西擔任「第七屆IDEA世界年會」專題小組統籌暨主持人

著作、出版

翻譯：《被壓迫者劇場》（揚智出版社，2000年）
主編：《區區一齣戲——社區劇場理念與實務手冊》（行政院文建會出版，2006年）
主編：《劇場事7——社區劇場專題》（台南人劇團出版，2009年）



容淑華

國立臺北藝術大學藝術與人文教育研究所副教授兼展演藝術中心主任

學歷

英國愛斯特大學音樂戲劇學院戲劇系應用戲劇組戲劇博士

美國愛荷華大學戲劇系碩士

東吳大學英國文學系

經歷

國立臺灣藝術大學戲劇系與師培中心

「牯嶺街小劇場」執行長

國立臺灣戲曲學院劇場藝術科（今「劇場藝術系」）科主任

國立中正文化中心助理研究員及演出組組長

中國文化大學戲劇系專任講師



一、序曲：如何開始河堤的故事

2005年9月經由作者與北市河堤國小共同策劃，讓說故事家長組織「教育劇場」工作團隊，和校外藝術資源的整合運用，培訓他們成為「教育劇場」夥伴，為學校學生提供一個不一樣的學習方式的機會，看看會不會產生不同於往常的學習變化，對於學校是否可以引發新的學習文化，家長有熱情，校外有專業，學校有支援，這個計畫也獲得國家文化藝術基金會「藝教於樂」藝術與人文專案的補助。

這個計畫涵蓋三個部分社群的融合：（1）學校社群，包括學生、老師、及學校行政體系；（2）家長社群，這些家長是說故事的書爸書媽，定期在學校為孩子們說故事；（3）校外的戲劇工作者，由我為家長們設計教育劇場工作坊，和謝佳玲一起引導家長們進入劇場的世界，再由書爸書媽組成「書爸書媽教育劇場團隊」進行兩個TIE議題教學，一是「線上遊戲」，另一是「兩性關係」。

這個計畫已經完成，但是戲劇在河堤國小已經產生發酵作用，校長和教務主任已經對戲劇有著新的看法，並不侷限在以往陳舊的概念：戲劇就是讓孩子們上台表演。他們觀察計畫的過程，明確地了解戲劇融入教學可以進一步地刺激和改變學校的學習文化，藉由戲劇與劇場藝術不同方式的引導，確實讓教師、學生、家長、藝術工作者共同發展出真正開放的學習環境，讓知識產生於經驗過程中的自發性與自主性學習，這裡的知識不是單紙學生而已，而是每個參與計畫的人都各自在自己的領域有所獲得。

現在，2010年10月，河堤國小的「書爸書媽教育劇場團隊」仍持續在進行教育劇場的教學活動，作為一名合作夥伴，我想向社會廣大的群眾介紹他們。題目定為「多元文化教育劇場」，原因是這些年他們做了不同議題的設計，涉及的內容脈絡是很廣的，不是狹隘地只談霸凌問題，這個問題可能涉及家庭問題、經濟問題、政府政策問題、學校同儕問題、老師教學態度、及學校文化等面向，無法只看單一面向，這就是所謂「多元文化」的意義。

教育劇場，這個名詞包含“教育”和“劇場”。教育的目的，是使人對所存在的社會與世界有一共通的經驗，是透過外在環境，經由個人和群體相互撞擊，擴延人的經驗世界，也是啟發人內在思維的工具和途徑。重點在於如何教？教學內容是什麼？如何引導學習者認識



世界？用誰的視點觀看世界？這是個面向多元且複雜的問題。

劇場，有人說：「劇場是映照‘人’內在的一面鏡子」，也有人說這面鏡子是一面菱鏡，有不同角度的投射，反應不同階段不同場域的人生即景。劇場專業的演出呈現在舞台上，一切要求都是專業的水準，甚至對觀眾也安排看戲前的導聆活動，讓觀眾對於劇場藝術所呈現的作品可以更進一步的瞭解。問題出現了，這樣的劇場藝術如何與一般教育接軌？劇場可以教學嗎？可以教一般知識嗎？這個答案就讓「教育劇場」來回答吧！

「教育劇場〈Theatre in Education, TIE〉簡稱TIE」，其教學活動稱為TIE Programme，它靈活地將劇場與教育融合在一起，彼此相互滲透。運用劇場不可缺少的元素包括文本、對白、角色、事件、主題、衝突、時空、演出者和參與觀眾。劇場中所有內、外在經驗都透過語言和肢體行為來表現，就如同在一般生活裡，我們經由聽和看來了解一個人的行為與動機。「教育劇場」就是藉由劇場藝術的表演形式作為學習者與相關議題之間的中介（agent），和同學們一起針對相關議題進行探討與溝通，讓同學經由他人的故事去省思「我」以及「我和他人」的互動關係。「教育劇場」教學法說明兩個重點，第一：它是「透過劇場藝術教（teaching through theatre）」而不是「教劇場藝術（teaching theatre）」的概念。第二：必須清楚明瞭地掌握劇場藝術的本質，將藝術的特質融入各題材之中，讓同學們在「TIE」互動過程裏，自己能夠真正察覺問題之所在，在相關知識的範疇中尋求根源，經過集體腦力激盪，多重反覆思辯之後，也能以同理心闡明，並且能實際地提出實踐觀照他人之方法與行動，簡單地說，就是透過故事認識世界、理解世界，並在現故事以尋求答案。

二、起源在英國

TIE開始於1965年，當時，在英國格蘭地地區的Coventry有一個名為Belgrade Theatre 之劇團，在第二次世界大戰之後，該劇團有四位演員進入學校，嘗試運用戲劇和學校教育結合，他們稱自己為「演員／教師」（actor/teacher），這些演員們利用非演戲時間到在地的學校，與該校合作教學。他們有兩個主要目地：其一、將戲劇演出帶進校園，並將戲劇可以啟發人的想像力，可以探索人的心理狀態，可以在虛擬與真實之間分析各種人、情、事的可能性等技巧帶到學校課堂裏。其二、這些「演員／教師」們在學校針對老師進行在職的種子戲劇教師訓練，讓那些有興趣的學校老師能夠瞭解何謂教育性的戲劇，其教育目標和方法是什麼，讓老師們有



機會開始推動執行自己的戲劇教學計畫，例如Bolton、Leeds、Glasgow and Nottingham。

英國戲劇學者也同時是教育劇場理論與實務之專家Tony Jackson 曾在他的論述Education or theatre? The development of TIE in Britain (1993:22-31)將TIE的發展依年代分成四個階段來探討分析其優劣勢之狀況。

第一階段：TIE開始萌芽的60年代中期

TIE雖然萌芽於60年代中期，但當時在第二次世界大戰之後，整體社會環境和經濟條件都相當地吃緊，社會急需改革，不論政治、經濟、社會、教育等都瀰漫著一股自由主義的思潮。在1944和1948年的教育法案(Education Acts)推動綜合學校教育，並受到兒童中心哲學的影響，提出以「個人主義」、「兒童為中心」以及「做中學」的教育理念，不是以學問為中心之教育價值觀；這些大環境的發展都影響及促成TIE的成長。

第二階段：1970年之後的70年代發展

TIE在時間的推演下，在教學形式與內容上都有長足的進步，各地區劇團與學校的互動關係也較過去良好，政府部門也較過去了解與主動支持。有些地方政府之教育部門更進一步結合各學校的戲劇老師一起推動通識戲劇教育基礎之工作。TIE推行的範圍也日益擴大，包括從幼稚園孩童到大專生，從學校學生到社區特定服務對象等。

因此，在教育劇場方法的使用上，則出現多樣化；有的方式是一開始學生即直接參與故事事件和人物角色，一路探索、分析和決定如何處理事件；有些則利用戶外教學，在路途中遇到一些居民，TIE劇團則運用戲劇即興創作形式，引導學生實際地去探索突發的現況。這個階段應該是TIE發展最顛峰及最具理想性的時期，有幾位代表性人物，例如Ivan Illich, John Holt and Paulo Greire。他們一直都堅信：

- 1、TIE教育內容的設計應該是有意識徹底地檢視一切和孩童生活有關的社會議題。
- 2、形式需不斷地創新，讓孩童有興趣參與，並在參與過程中學習。
- 3、社會的演變過程與教育的哲學觀都是為了創造更美好的社會。



第三階段：1980年之後的80年代

由於TIE是一種參與式和互動式的教學形式，花費比一般教學高，因此也面臨來自外部的壓力，80年代初期，英國在社會、經濟與文化急速地轉變，公部門藝術預算的削減。1979年柴契爾夫人上任，為解決失業及通貨膨脹的問題，一系列經濟改革措施也影響到教育體系的改革，所謂產業文化讓市場力量來決定經濟的自然發展。

在80年代，另外興起的風潮也影響TIE的作法，其一：另一派教育戲劇實務與理論興起，即Drama In Education (DIE)，其中以Dorothy Heathcote和 Gavin Bolton為佼佼者。他們強調在學校課程中安排戲劇課的重要性與價值，也強調教師參與角色（teacher-in-role）的教學方法，有些接近演員教師的功能。其二：巴西Augusto Boal的工作坊引起廣大的回應，特別是論壇劇場（Forum Theatre）和塑像劇場（Image Theatre）的方法，這些都相繼應用在TIE的教學活動過程之中。

第四階段：90年代延伸至今日

新的年代，不同的社會環境壓力導出新的思考方向，與不同以往的作風。TIE合作對象不再只是為學校和社區服務，還推廣到與國家信託、博物館、健康教育委員會、國家兒童防虐協會等不同機構合作，討論議題也逐漸擴大，包括性侵害、嗑藥、家庭暴力、兒童防虐、愛滋病、校園暴力、種族認同、文化古蹟的保存、文化差異等方面。

由於政府與民間的支持，透過TIE劇團運用戲劇與劇場的特質，針對不同對象與不同議題而特別設計的教案，在參與互動的過程的確達到潛移默化的效果。到今天，英國TIE劇團數字仍在持續上升中。

目前在英國，TIE不只服務學校，甚至擴大效應到社區、政治，形成一種影響社會變遷的壓力。Tony Jackson英國戲劇學者也同時是教育劇場理論與實務之專家，他的論述也曾提到TIE的作法將戲劇與教育結合，戲劇對於社會改造和做為一種教育的工具是不容忽視且有具體成效的，不僅在英國，在世界其他國家也產生同樣的認知，以戲劇為核心，到政治劇場，兒童戲劇，教育劇場，和社區劇場，運用TIE作法在傷殘、健康醫療、戲劇治療及為特殊人服務如唐氏症



監獄服刑者等方面 (Jackson 1999)。

在英國，有些大學在戲劇學院成立應用戲劇系，其教育目標在於戲劇可以為任何人服務，所以課程設計內容有DIE、TIE、戲劇治療、戲劇為特殊人服務如唐氏症、監獄服刑者，政治劇場與社區劇場等，例如在英格蘭的University of Exeter的音樂戲劇學院之戲劇系則設有應用戲劇組 (Applied Drama) 專門培養這方面的人才。在澳洲的Griffith University 則設有應用戲劇研究中心 (Centre for Applied Theatre Research) 探討戲劇除了職業專才的培養外，還有其他的功能與價值。

三、實踐在台灣

作者於2000年開始和文化局與財團法人國家文化藝術基金會合作進行「教育劇場」活動之推展，將「TIE」Programme推至國中進行生命教育：『網咖』議題，高中進行生命教育：『憂鬱症』議題，到大學和社區進行生命教育：『基因魔法』醫學倫理議題，以及公民教育：『美好的人生』討論公平與正義的議題。

2003年9月開始與台北市河堤國小合作戲劇教育等相關教學活動。直到 2005年9月，家長們的書爸書媽講故事團隊才開始進行教育劇場的教學活動，一直持續到今天，這麼幾年，他們透過劇場的故事演繹，和不同年代的學生們互動探討不同的議題教育，例如生命教育、生活教育、性平教育、公民教育、兩性教育等，其中牽涉霸凌議題、性騷擾議題、人際關係等。這裏，我想和大家分享河堤國小書爸書媽家長們參與教育劇場行動教育之後，除了有5個TIEProgramme的實際案例之外，更重要的是這5年來的發展與轉變，這整個過程，我分三個階段來說明。

第一階段：學校家長成員和校外戲劇資源的夥伴關係

2005年9月，我和我的學生謝佳玲開始與河堤國小的故事爸媽合作「教育劇場」的案子，總共有16位家長參與，兩位男士，其他都是女性夥伴，我稱他們為“家長演／教員”，背負三種身份與責任：家長、演員、教師。



我為家長們安排一學期12週的教育劇場工作坊，第一學期與第二學期總共 24週的工作坊。工作坊內容從身體自覺開始，例如，身體和自我的關係、身體律動與空間的發展；物件、故事、塑像、空間；故事與百寶箱；故事角色與角色扮演、故事與即興創作；故事、坐針氈與論壇劇場；故事與論壇劇場；引導人(facilitator)的角色與功能；演/教員(actor/teacher) 的角色與功能。

以戲劇和劇場特質發展編撰人、事、時、地、物以形成‘故事’，在過程中運用不同素材及策略作為學習的起點，例如繪本、畫、照片、物件、音樂CD帶等，透過即興方式將想像轉化成實際的行動，其中應包括1. why動機，原因；2. who角色，個性；3. what發生什麼事情，事件的內容，事件的開始與結束的關鍵點；4. when事件發生的時間；5. where事件發生的地點；6. problem/tension事件的張力；7. special information特別的關鍵資訊。開始以簡單方式切入，每一樣物品，每一首音樂都可以形成一個故事，請把聽到的音樂或是看到的東西在腦海裡浮現的故事畫面說出來；接著，用身體來表現畫面，在戲劇策略中稱之為「靜像劇面」，在從靜態無聲的話面走向對話的情境。

同時，討論學生生活與議題的相關之發展；運用讀書會的形式分享閱讀相關書籍文章與案例。之後，發展出「線上遊戲」的故事文本，透過即興排練產生演出文本，進而發展設計「線上遊戲」的TIE Programme。

家長們也針對網路遊戲的主題位學生們設計問卷，從回收問卷的答案，再一次地修正文本內容和故事的衝突點。

第二階段：認識教育劇場的操作模式及組織分工

由於每個劇團所關注的議題不同，組織和意識型態的差異，結果是呈現多元風貌且各領風騷。雖然如此，教育劇場的工作方法與步驟仍然是有一流程可遵循與參考，它以四個步驟進行計畫者與參與者的互動行為。

第一個步驟 → 第二個步驟 → 第三個步驟 → 第四個步驟
準備資料 百寶箱之運用 演出與互動 後續追蹤討論與評估
(Pack) → (Compound Stimulus) → (Performance Elements) → (Follow Up)





多元文化教育劇場

側繪台北市河堤國小書爸書媽教育劇場團隊之行動教育

首先，先設定參與對象與其年齡。

其次，設定一個與學生或特定對象有關的主題或議題，劇團和學校老師共同商議並準備相關資料(pack)，彼此有一定的共識，例如學校發生環境污染問題、暴力問題或兩性關係等。學校老師針對設定之議題在課堂先進行課案之導引教學，讓學生對某議題已有先備知識，作為體驗前的普遍概念。而「演員／教師」們則針對議題找出（1）問題是什麼（2）誰是問題核心人物（3）為何發生這些問題（4）與問題發生之有關因素（5）誰應該負責（6）應該如何解決問題。

第三，準備百寶箱。將上述情況釐清之後，「演員／教師」們針對議題事件準備「仿真」的道具物品（亦稱之為「百寶箱」），運用故事和百寶箱來滿足人類好奇心，想要冒險以及想要找到答案的心理，當提供個人看法時，有「當下的確信」之信念。當教育劇場在進行時，不斷地反覆思考這些角色是誰？他們到底發生了什麼事情？

第四，演出與互動。家長們將故事即興排練一段長約20-30分鐘的短戲演出。這段演出讓學生在觀看過程，經由引導者（家長）引導互動，並與故事中的角色對話，同時讓學生進入情境，設身處地地去面臨故事角色的困境，因而產生不同想法。

家長們在進班級之前也會開始組織分工進行各項工作，力如準備音樂帶、百寶箱等。在排練過程，不斷地持續培養即興能力，包括說故事、演故事、與回應學生提問的能力等。藉著「劇場、故事、經驗」讓家長們身在其中，從肢體律動開始，戲劇遊戲，形像劇場（Still Image, Image Theatre）個人獨白，兩人以上之對話，說故事，戲劇呈現等方式，讓參與者都從過去的記憶與生活環境，透過再次的體驗與呈現，以及和別人經過理性的共同討論後，獲得一定程度的認知，再重新整理出新的知識，新的知識來自於經驗世界。家長們必須先掌握這些經驗和能力，才能引導學生更深入看到問題之所在。

第三個階段：自我與團體相互成長轉型的歷程

「教育劇場」的工作坊一開始，家長們不自覺地進入一種眾生對話的狀態，這裡的眾生包括無聲書籍資料的論述、團隊內部討論及個人內在的沈思等，這時已經在進行創作的行動。在





未進入校園之前，所有即興活動都可以說是「排練」，還不算是一個成品，就像表演還未在公共場域呈現之前，都不算是「演出」。然而，即便是排練也是在一個公開的場域裏發生在一群人之間，透過即興排練，大家共同建造出一個世界，這個世界在你我之間，也就是在一個完全公開的狀態下。

所有排練過程所產生的經驗都在事情裡，所有演員在此時此刻都「完全參與」其中，「完全參與」很重要，它不僅是情感的投射（projection），更是一種情感的涉入（affection involvement），彼此就是在完全的對話過程中，參與在事件中。家長們在此狀態下參與了由一個議題出發，卻在排練過程中的即興延展出不同面向思維的世界，這個由現實材料與例證所建構出的整體外在世界的實質內容，其實就是「人」主體自我的延伸。

「教育劇場」教學的實踐，從家長們彼此的討論到角色扮演與互換的即興排練，已經進入一種自發性與開放性的精神狀態，家長們必須不斷地練習放掉自我，才能經由個人間互動牽引呈現多元面貌，因而開展更廣更深沈的回應。即興排練即提供不同的情境，非預設的狀況下，驅使家長們嘗試不同的角色，讓他們無法也不能定型，不時地需要挑戰自我，惕除自我免於僵化。

家長們可以自發地依每一種狀態迅速地產生行動，並回應他人行為的表現；如此反覆辯證行為就產生理解，所有理解產生來自於事情的過程中，這也是為什麼家長們與故事文本中的角色如此真實地貼近。就好像在進行陶土拉坯的動作，不斷地磨、不斷地加水與加坯土，以便達到藝術作品完美的要求，即興創作之於家長演員們就是如此，同時是創作者又是作品本身。不斷地即興過程中，將主體與客體隨時交換，此刻是角色A，下一秒是角色C，接著扮演觀眾，他們在那樣的時刻裏，『我』和『非我』能夠進行互換，進行對話，這樣的經驗就是詮釋的經驗。詮釋的經驗就是明白某事，這明白不是方法上的明白，而是在生活現實裡對生活本身的明白。

在這樣的經驗世界中，彼此交流個人與他人之間角色世界的拓展和釋放，藉此，個體可以達到心理衝動的整合，它們遠非只是一些徵召而是一個最佳時機讓『存在』得以從種種異化的認同中逃離出來，家長演員們必須主動地具備這樣的特性，在不同的情境與角色中進出。演員藉由對「我」的抹除，不斷地「遠離自己」進入非我，才能轉換成許多不同的「他者」（角色），不可拘泥於一種不可拋棄的自我，真正的主體性就是必需具有這種不斷創新自己的能動性。唯有



在如此的特質下，家長演員們進入校園與學生互動，扮演「演/教員」的角色，進行坐針氈活動與論壇劇場時，才能即刻回應不同的境況，也同時可以引導學生進行立即當下的互動。

家長們也察覺，除了技巧上的增能之外，原本不敢上台的了解自己的表演潛能；原本個性拘謹的變得知道如何放鬆；因為從中得到很多好處，使得大家很有使命感，對自己也充滿著期許。家長們運用教育劇場的方式讓學生藉由觀看別人的故事來反省自己。家長們的參與除了幫孩子建構一個可以同時觀照別人與自己的場域，從中讓孩子發現彼此的對應關係，藉由一種客觀的立場來看待自己或是別人的問題。家長們也在戲劇中的角色扮演的轉化與即興中，無形中改變自己對孩子的態度，認真勇敢的面對自我，才能說出故事裏真誠的部分，讓學生們更能感同身受，家長們也發現自我的成長，家裏的親子關係也可以運用戲劇的方法加以改善。

劇場介入之後，起動社群的轉化意識，教育劇場在學校的運作，全面互動的影響不僅止於學生，包括整個家長的工作團隊學校行政單位及老師等。教育劇場從發想到實踐的過程中，我以六個特質來檢視家長們成長轉型的歷程，這些特質也是教育劇場所擁有的特性。說明如下，

1、研究和發展的特性：當決定對象和議題時，蒐集資料、閱讀資料、分享心得和生活經驗、以及專家的導讀等等都是開啟大家多面向思維的途徑。每一個人都有不同的信念、價值、與生活態度，經過討論、溝通、互動的共同的經驗過程，分享知識與概念，交換經驗。在彼此的溝通之後，其結果是一種相互協商後的瞭解，而不只是一種表面的同意而已。

2、政治意識的特性：這裡並非指官方機構的政治，而是指涉每件事務的背後都涉及社會議題與社會結構性問題，我們是否可以更清楚掌握事情發生的脈絡，可能連上公部門政策，或是其他狀況看似無關卻是緊密相關的部分。

3、劇场的特性：這些家長們完全沒有表演經驗，作為一名純鑑賞的觀眾，機會也不多。他們在即興創作中開發肢體，增進口語表達能力，美學能力的建構，空間感，與人互動尋求解決的途徑等，在互動式劇場的形式下，讓每個人對劇場的觀念和做法更加認識。

4、自我認同的特性：在過程中透過案例的分析和故事的即興演練討論，不斷地藉著「他人的故事」，經由討論與詮釋展現「自我的觀點」，以及再次重現可能轉變的命運，聆聽專家



的知識概念，在這三個互動方向中產生一種新的對話關係，一種新的理解他人的方式，以及找到一種自己與他人（包括家人）的溝通方式。

5、與自我內在及他人互動、合作、和對話的特性：家長們參與教育劇場的工作坊開始，不斷地與他人溝通交流，一種學習再學習的反復行為，這種藉由學習活動在社群中的對話，是一種及時資源共享的在地文化表現。同時也發展出從內在自我（intrapersonal）到人際之間（interpersonal）的理解或反之亦然。

6、社會學習的特性：‘劇場、故事、經驗’讓參與者在其中學習，從開始分享說故事，即興演練，呈現戲劇，改變情節，再演練，呈現生命中不同選擇的可能，這些都在一個開放空間進行著，透過學習社群的互動，經由探詢、討論、溝通、分享、合作帶動，影響並改變個人態度於微行之中，就像微型整容，但家長們的整形更具意義。讓參與者從過去的記憶與生活環境，透過群體有效地互動，再次的體驗與呈現，以及和別人經過理性的共同討論後，獲得一定程度的認知，重新整理出新的知識和新的人際關係，這種新知識與群我關係來自於‘當下’經驗世界。

河堤國小書爸書媽教育劇場工作團隊從2005年開始從事教育劇場的活動到今年，總共進行《生活教育：線上遊戲》、《生命教育：兩性關係》、《霸凌議題：荷韻的抉擇》、《生活教育：誰偷走我的未來》、《生活教育：心情物語》。

在《生活教育：誰偷走我的未來》這個TIE Programme，還設計後續延伸之學習活動。《生活教育：誰偷走我的未來》探就「尊重、誠信、品性」的議題，家長們在每班進行完教育劇場教學活動之後，隔週進該班和班級老師一起再度以上述議題延伸學生的認知，教育劇場的另類學習方式被實踐的更加周全。

四、明天會更好：劇場作為另類教育的革新實踐

教育劇場提供一種另類的教學模式，以學習者必須當下以行動來實踐自我成長與自我肯定的方式，透過一種情感的觀看與認知的體驗，改變人們慣性的學習行為與思維模式，讓所有參與者有時間與空間去真正理解和突破，且願意嘗試去改變。但是，「教育劇場」僅僅只是教學策略或教學法的意義嗎？還是它也可以有能力以其行動的歷程作為一種轉化中介〈mediation〉，





在團體與個人之間是如何建立互動，使得‘人’的主體性呈現，以及「教育劇場」過程中的行動實踐也是促使這個主體與外在世界關係變化的因素。

假設劇場介入通識教育之行動是可行的，其真正有價值的地方並不應該只侷限其外在策略的應用，而是藉由「教育劇場」中介後，‘人’是否會在反思後採取行動？他所採取的一切行動是不受時空限制與影響的，就像是在不同時空延伸演出及戲劇活動這件事情。為什麼他會有這樣子的行動表現？因為「教育劇場」整個過程即是在提問與回應之間的辯證，其活動過程是真實存在，而且變化不拘的，例如引言人提出問題，學生回應；演出呈現時，文本故事中所羅列的問題，學生當下的反應；坐針氈問答之間的拉扯論述；以上這樣情況的發生一再地顯示每個參與者主體性的發揮，對某些外在客體性事件不斷地定義及再定義，這樣動態開展的歷程所顯示的現象是非常有意思且令人驚訝的。

知識不只來自與學校系統和書本，生活經驗經過驗證就是知識，生活議題經由感性作為引導的工具，進入批判反省，最後可以到達理解認知的目的。「教育劇場」以情感引導理性思維的行動教育方式，讓參與者將議題和生活經驗融合於學習過程中，藉由劇場作為理解世界與生活，以及自我轉化的途徑。

劇場可以作為一種方法進行教學來傳遞知識嗎？答案是肯定的。更重要的是，其所提供的答案不是單點針對一個問題，而是提供多面向及多元的可能性答案。

河堤國小雖然只是提供一個開放互動的平台空間，就是這樣一個的開放校園，才能讓學校老師們、學生們、社區家長們透過劇場共同創造出新的，自發性的社群與公民文化。以學校角度而言，也塑造了專屬於河堤無可取代的社會教育價值。



劉仲倫

大開劇團團長

加侖文化工作室創意總監

靜宜大學台灣文學系專任助理教授

學歷

國立藝術學院戲劇系學士

美國紐約大學戲劇教育碩士

臺北藝術大學戲劇系博士研究生

經歷

靜宜大學專任講師

逢甲大學駐校藝術指導

明新科技大學幼保系專任講師



麵包世紀，傀儡世界：記1962年的彼得·舒曼

六〇年代的美國從約翰·甘迺迪1960年當選，61年就任後，揭開美國史最寬廣的政治與文化光譜。國際政治上美蘇的冷戰不僅是意識形態上白熱化，隨著古巴事件、越戰、韓戰，這一系列大規模、毀滅性的瘋狂戰爭讓美國的貧困與利潤同時快速累進，也讓其國人連同世人都見證到美國已經逐漸成為一個「軍事－工業綜合體」、「永久性戰爭機器」。同時在美國內部，激進的知識青年感覺到當時文明社會的壓力造成了個體被壓抑感，以及表面上開口必言的民主是一種「沒有公眾的政治」，因此他們以反資本主義、反帝國主義和反種族主義為目標，企圖建立一個以愛與人權為上的社會而發起社會運動，組成民主性社團，開始串連、集結成盟。這些社團在文化的光譜幾乎全數朝向反文化(反主流文化)的方向進行。反文化表達出對於現代科技的不信任，並指控出當時的帝國主義中最重視的工業和科學破壞原有的生態系統，攪擾了人對的身體和感官的思考力與觀察力，破壞了人與自身本能和本性的連結。因此有些團隊回復到基督教最初精神－反律法論，不重視律法、財富和階級，以自由為其行為信念，以排斥私有財產制的公社方式生活。有些社團提出從改變生活做起，以學習恢復天職工作的神聖性，讓工作融合感覺和沉思、身體與心靈。人透過心手合一，不再被當時最興盛的泰勒式或福特式生產方式下產生異化。因此當時所產出的表現形式多以手感工藝、恢復地利的農業或致力保存地球上的自然風貌的工作為主。

在藝術方面，紐約自從在二戰後逐漸取代法國巴黎而成為國際的文化首都。此時的前衛藝術家，抽象表現主義和行動繪畫者以挑戰歐洲壟斷繪畫權，破除習俗成規的象徵出現。他們在藝術史上尋找相似的、具有發展性的質素，結合精力、野心和發明發展不同的流派和作風。行動、能量、直覺和自發性成為他們共通的詞彙。緊貼著創造新社會秩序的呼聲，前衛藝術不知不覺與美國想要支配國際藝術市場的野心結合，而變成「宣傳性藝術」，且在藝術展覽、評論的吹捧和龐大藝術市場的定價與定位而形成了藝術高低差異。然而並非每個作品都是佳作。因此當非具象的畫面無法傳達訊息時，觀眾對藝術認知的產生困惑、不解、憤怒或甚至退到相當的距離而變成了冷漠，通俗化的過程失敗了。

因此在紐約一群稱為「年輕一代」的(younger generation) 前衛藝術家提出「激進的運動，想擺脫抽象表現主義整個美學的包袱，寧可選擇『骯髒』和會消逝的藝術」(Schilling, P. 10)他們以遊戲、即興、機遇和意外效果，打破藝術家和觀眾的僵化關係，打破藝術和生活的界線。因此他們回溯並援用自二十世紀初即已提出的未來派藝術和噪音音樂、達達主義、超現實主義、抽象表現主義、包浩斯劇場、及非敘述性的亞陶劇場。例如：使用自立體派



麵包世紀，傀儡世界：記1962年的彼得·舒曼

發展的拼貼技術，將其運用在偶發中做為與日常事件結合的手法。或使用畢卡索以降的藝術家常用的手法，將現成物放入圖象或空間的構成中，以另類的規則置放，放在新的視覺秩序中，創造出新的內容，新的展示方法。創作材質使用更是從杜象開始引爆，他把拾獲物(found object)、現成物或日常器具當做藝術品，到後期以異性裝扮虛擬腳色，更是將藝術等於生活的化身。與杜象同時期的德國藝術家史維塔斯更將複合式的材質延伸到空間的運用，依著拼貼原則設計，即興發展空間，使之而不停生長、分化，稱為梅爾茲(Merz)劇場。與世紀初前衛藝術運動最不同的是，二戰後的前衛藝術家，除了對於創作的開放性和透明性產生共同呼聲與認知之外，他們也真正在歷史、文化、生活、工作、社交和活動地域上產生交疊，互相關聯，形成社群。他們最終把文學、音樂、繪畫、雕塑的交集區落點在最後才發生改革和新意的表演藝術。這也就是當彼德·舒曼在美國「六〇年代」的時候。

舒曼早在一九六〇年在德國科隆時，即已觀賞約翰·凱吉(John Cage)、模斯·康寧漢(Merce Cunningham)、大衛·都鐸(David Tudor)和凱洛琳·布朗(Carolyn Brown)的演出。舒曼看完表演後和他當時的女友艾爾卡(Eika)分享：這是一個自由運用音樂、體操和玩笑的表演。艾爾卡表示這可能是影響幾個月後他願意赴美的決定主因。隔年春天，舒曼在德國新舞蹈團(New Dance Group)解散，與妻(艾爾卡)兒遷居美國。同年夏天，他前往紐約看展覽以及覓尋可以合作創作的夥伴。當時的前衛舞蹈和音樂創作方法溯自凱吉以機遇技法的運動和禪宗式的生活方式來對應所有的藝術類型，其徒子徒孫自此發展多條藝術支脈。如：康寧漢到鄧恩的新舞蹈，卡布羅到戴恩的偶發，羅荀伯格到西格爾的繪畫與雕塑，生活劇場到外外百老匯，當然對於新音樂更是有一定程度的影響。舒曼在拜訪紐約的行程中，將康寧漢(Cunningham)的工作室列為首站。後來舒曼雖然沒有參與康寧漢舞團，而卻選擇參加由凱吉的學生羅伯·鄧恩(Robert Dunn)與依馮娜·雷納(Yvonne Rainer)所成立的賈德森舞蹈劇場學習編舞。他們認為任何人都可以發展他的動作，任何動作都可以放在舞蹈裡，任何聲音都可以拿來伴奏，所有人在舞台上平等的、有關聯性的，和具有如同生活一般的包容性。在紐約這個交叉學習的環境，與凱吉和其諸多弟子的重逢中，舒曼終於找到與他在德國設立新舞蹈團(New Dance Group)類似的、貼切的創作解釋，使得那種始終無法描述清楚的創作終於可以安歇在與賈德森的舞台上。

舒曼在1961年底，於霍夫曼燃料公司(Hoffman Fuel office)開辦了第一個展覽。這個展覽有傳統繪畫式的木刻、類似德國表現主義蒙得李安和克利的大小雕塑物、達達般的無以



麵包世紀，傀儡世界：記1962年的彼得·舒曼

名狀的、飄浮、靜止的繪畫，以及利用後抽象表現主義製作技法，把展場和展覽變成劇場，每一個視角都有其演譯之處。這個展覽有一個重要的意義，因為它展現了舒曼未來繼續耕耘與不再創作的作品類型。之後，舒曼的繪畫，吸收了德庫寧行動繪畫中揮灑的能量。雕塑則慢慢轉型為臉上的面具，最後成為附著在身上的棒偶。原本與展場空間結合手法也擴大運用到自然環境、街頭劇場和反戰遊行，以及後來在農場舉辦的家園復興馬戲團。

初到美國的舒曼透過老一代(older generation)的前衛藝術家，如：凱吉、康寧漢、羅荀伯格（跨老一代和年輕一代的前衛藝術家）發現藝術家是透過公眾與藝術家的關係而直接反應生活，但是它不是生活，它還是藝術。他們的作品和思想中雖然包含了日常生活經驗，但是卻是屬於精英知識份子才能懂的內行藝術。對照前衛藝術家的「老的一代」，如：歐登伯格（Claes Oldenberg）、戴恩（Jim Dine）、卡布羅（Allan Kaprow）這些人原本是繪畫出身，且多是凱吉的學生。但他們不依靠藝術家的訓練和技巧，並視藝術是生活的一部份。舒曼與歐登伯格為鄰，彼此認同、相濡以沫，歐登伯格將偶發視為行動繪畫的延伸，更定義行動就是演出，是在富有感官衝擊力的環境發生，如同亞陶的殘酷劇場的宣言：「不要滿足於感官顏色所給予我們的暗示，要開發視覺、聲音、運動、人群、味覺、觸覺的特定實質。每種物品都是新類藝術的物質材料：顏料、椅子、食物、電燈和霓虹燈、煙、水、舊襪子、狗、電影以及將被這一代藝術家發現的成千上萬種的東西。」所以舒曼和他身邊的朋友都致力於各種現成物、拾獲物和垃圾的開發。他們或處於個體或是群體狀態、動態或靜態、有聲或無聲，但都可以成為舞台上的角色、聲音、樂音。它可以就是它的原來意義，也可以因為與它物的組成或被置放之處而產生多重喻義。

除此之外舒曼對於戲劇、非戲劇或是舞蹈都在追求一種以個人領導或集體即興創作發展下的靈感與衝動；他甚至把它當做儀式，視其為唯一的一次性表演。也因此非職業演員或義工在儀式過程裡被引入參與，他們少了專業的矯揉造作，反增一種生活化和庶民化質樸和自由感。另外為了更接近真實生活感，舒曼向民間藝術和傳統人民活動取材。他融合了馬戲、農村娛樂活動、地方節慶儀式、宗教彌撒等或是其他通俗娛樂產生的混合體，再以車廂式結構、拼貼風格來呈現其邏輯性或非邏輯性；空間、時間、事件、人物並置，加上大自然的天景，成為多訊息多焦點的劇場。這種創作不在主流藝術羅列的價值表中，也不具有收藏的意義，呈現出來笨拙、粗糙，土裡土氣的、鬧哄哄的，或具有神秘性的諷刺、諧擬、模仿、滑稽與啟示成為瓦解精英藝術，直指到通俗文化核心的最好手段。舒曼與當時在紐約的創作朋



麵包世紀，傀儡世界：記1962年的彼得·舒曼

友都是建立在對於自然和誠實的渴望與追求，因此從日常生活中著手尋找最適合的場所、材料與形式。並在空間上追求建立一個平等主義的文化會場，所以不論是在室內或戶外，在劇場或街頭，藝術不再有高雅和低俗之分，並且透過新造的神話和社群來凝結成自己的藝術。

雖然舒曼沒有參與任何偶發，一則是偶發藝術家的畫風與他不同，另一則是他初到美國，創作方向尚在定位期間。但是以上不論是老的或是年輕一代的前衛藝術家的思考和作法都成為舒曼的創作培養沃土，更是他在美國具體實踐的目標和企圖在表演光譜的兩端所進行的媒合工作。在史帝芬·布雷希特（Stephan Brecht）的《彼德舒曼的麵包傀儡劇場》一書中，舒曼屢次提到「marry」這個字，這是平等關係、互惠的、合為一體的“媒合”。他想媒合文學的、傳統敘事表演與抽象的、形式的表演；媒合前衛精英文化與大眾文化；媒合個人張力和共同行動；媒合觀眾和演員；媒合自然環境與劇場景觀。舒曼還將兩條不同的線路，達達主義動作、包浩斯抽象舞台、偶發、新舞蹈這些前衛精英的藝術與相對傳統的民間藝術和大眾娛樂媒合。他找到不論在偶發、集會、露天歷史劇或馬戲團都有相同的“故事外的聲音”（nondiegetic）的時空結構，如同柯比（Michael Kirby）提到在偶發和馬戲團都可以發現的非敘述式的表演、非表演性、非訊息式結構及運用環境的元素。所以從舒曼早期的《死亡之舞》（Totentanz / Dance of Death）到近年的《節慶劇》（Pageant）的結構都可以以車廂式結構，或以“循環典型的事情”來分析其單一完整的訊息劇場結構。例如舒曼所製作的節慶劇常演出一段有關於美麗與壞惡的對抗，一開始是多是一段簡單生活，一段政治，一段生與死，一段人與環境發生事情和工作，以長片段、多焦點場景為開場，然後中間再聚焦到幾個單一主題或單一空間片段，最後為有關復活結尾的片段。在表演上舒曼捨棄偶發所喜愛的強化、擴張個人張力的技法，而使用經與操偶師一起討論、決策之後的共同行動。因此傳達內容的普遍性與觀眾的接受度也自然增高。

舒曼在德國對於舞蹈、繪畫和雕塑的實驗，經過美國一整年的時間的集合、重組、擴大漸漸變成傀儡劇場，其中的本質是一致的。面具、傀儡（1962年回到佛蒙特州普尼中學教課時開始發展棒偶使用）這些投射物件的使用都是雕塑的延伸。他擅長使用將不可能放在一起的媒材以不可能的方式組合，從中取出媒合交會的形式，然後再慢慢引入感覺，如此劇場就能夠被了解和溝通。這樣堅持扮演“媒合”的工作可以從他的內在的想像與背景推敲出他始終固著的念頭——對於民間藝術的珍愛，如此才能夠產生這種簡單、不偏不移的參透。為了讓劇場能被觀眾消化成為人的生活及深層基礎，他在一九六二年將其劇團命名為「麵包傀儡劇



麵包世紀，傀儡世界：記1962年的彼得·舒曼

場」。舒曼提出透過「吃麵包」深入到身體與精神、世俗和神聖、人類與土地的象徵宣言：「當我們給你一齣偶戲時，也給你一片麵包，那是因為麵包和戲劇是互屬的。戲劇和胃已經相隔很久的時間了。戲劇是娛樂。娛樂意味著屬於肌膚，麵包則意味著屬於胃。烘焙、吃、及賜予麵包的儀式已被遺忘。麵包腐爛成泥。當你來看我們的偶戲時，希望你能脫下鞋子，或我們拉小提琴來祝福你。麵包會讓你想起聖餐儀式。我們希望你理解劇場不是固定的形式，不是你花錢可以買到東西的商場。劇場是不同的，它更像麵包，更像必須品。」

參考資料：

一、英文參考書目：

Brecht, Stephan. Peter Schumann's Bread and Puppet Theatre. Vol. 1 & 2. Routledge, 1988.

二、中文參考書目：

1. 克林姆特·格林伯格，張心龍譯。《藝術與文化》。台北：遠流。1993年。
2. 希林 (Jurgen Schilling)，吳瑪琍譯。《行動藝術》。台北：遠流。1993年。
3. 漢斯·利希特，吳瑪琍譯。《達達藝術和反藝術：達達對二十世紀藝術的貢獻》。台北：藝術家。1998年。
4. 大衛·柏納 (David Burner)，許綏南譯。《六〇年代》。台北：麥田。1998年。



孫成傑

偶偶偶劇團團長

UNIMA 教育委員會委員

UNIMA USA會員

Puppeteer of American 會員

學歷

暑期「國際懸絲偶戲藝術學苑」進階研習

國立台南大學戲劇與應用學系碩士班研究生

向兒童戲劇專家胡寶林教授學習兒童戲劇觀念及表演藝術

暑期「國際懸絲偶戲藝術學苑」學員

美國康乃狄克大學進修偶戲碩士課程

向捷克偶戲大師 Jan Dvorak (捷克龍劇團藝術總監) 學習偶戲導演技巧

新埔工專工業工程與管理科畢業

經歷

暑期「國際懸絲偶戲藝術學苑－莫札特與魔笛」擔任助教及副導演

九歌兒童劇團創團團員、資深編、導、演

魔奇兒童劇團第一期團員



偶的形式介紹與教學上的運用

偶的不同風貌

今日課程除了介紹偶的各種形式之外，我們還可利用家中的物品，把一些偶戲的東西，簡化到小朋友也可以動手製作。以偶來講，現在我們把偶分成好幾類，偶的分類是用偶的操作形式來區分，大家常常說的小木偶、布偶等等，這樣的稱呼都太籠統，因為偶的形式有太多種，所以我們以操作形式區別，而不是材質。

台灣的布袋戲也是手套偶

第一種偶，我們最常看到，也是最容易操作的，我們稱之為「手偶」(Hand Puppet)，當然每一種偶都是用手操作，但這種偶的操作方式最主要是將手伸進去裡面，最大的特徵就是他嘴巴可以動，「動」就是靠手掌、手指來活動，這種偶我們稱他「手偶」，這是名詞是我們翻譯而來，當然也有人叫他「手套偶」。偶對小朋友通常有致命的吸引力，其實不只是對小朋友，相信對我們也是深受影響，他的嘴巴可以動，利用我們的手放在裡面操控，他的眼睛也可以動，這樣能讓他看起來炯炯有神，有人會問這樣對我們台灣的小朋友會不會太寫實了，事實上不會，現在的小朋友看了很多日本的東西，他們把很多線條簡化了，想想Hello kitty的造型由是幾條線條組成，那樣的東西對我們來說就很傷腦筋，因為他沒有嘴巴，我們沒有辦法把他做成立體的，所以我們會稍微把他製作得稍微寫實一點，可是這樣的東西你會覺得恐怖嗎？我想是不會的！小朋友非常喜歡這樣的東西，我們也常用這樣的東西作為道具跟小朋友講故事，通常我們用這樣的東西給小朋友玩或跟小朋友說故事，小朋友的反應是非常高興，而且小朋友都會把手伸出來讓偶咬，最後每個小朋友都要求要咬一下，大家覺得很好玩、有趣的。第二種偶是靠手來操控，他背後有一根桿子，是用來操縱手的部分，但是有一個重要的觀念要跟各位說明，因為偶沒有辦法洗臉，所以儘量不要去碰觸他的臉，也不要戳他的眼睛。另外一種偶，他是整隻的，你們看過芝麻街美語嗎？那種偶的嘴巴可以動，有一個特殊的名字叫『Muppet』我們還可以加上一點點機關，他就變的很有表情，像這種形式我們常常運用在語言教學上面，因為他的嘴巴可以動，感覺比較靈活。介紹以上這些偶，我們可以把牠簡化讓大家在家裡也可以取材製作，準備材料很簡單，直接拿襪子約五至二十分鐘



偶的形式介紹與教學上的運用

就可以完成，材料只需一隻襪子加上兩顆乒乓球就可以完成，我覺得這樣的東西比較有趣，因為襪子是軟的，所以他的表情有更多的變化，可以表現出很開心、難過、生氣的表情，這完全操控於你的手指跟手掌上的運用，另外還可利用不同的襪子，製做不同造型，只要在鼻子的部分塞上一顆乒乓球，其實製作方式一樣，但是經過我們小巧變化，臉的感覺完全不一樣，它的製作過程很快、簡單，又有多種表情，通常我們在學校教學會要求學生帶彩色的襪子，有些學生會忘記而帶了全黑或全白的襪子，其實做起來也是一樣的好玩，只可惜他的彩度沒那麼高了。在這三個偶中，我個人比較喜歡這個偶，這個偶製作的方式，我是直接拿乒乓球用鬆緊帶穿起來，拿黑色膠帶貼眼睛上去，他就是一個偶了，這個東西製作時間很快，可能只要三分鐘就完成，為甚麼我特別喜歡這個偶，因為我在美國讀書的時候，老師要求大家在三分鐘做好一個偶，然後要求大家上台表演，每個人要變十種不一樣而且不能重複的表情，這個偶很靈活，依據我手的形狀可以裝在不一樣的地方，套在手腕上就好像一張很長的臉，當時班上有38位大學生，5位研究生，大學生先表演，研究生最後，當時我是做第410至420張表情的臉，非常好玩、有趣，當我們做完一圈共430張臉後，老師問我們還可不可以再有別的表情，結果當然還是有，這個偶他可以一直變化，想到就做，他有各種的臉型、嘴型，另外我曾碰過一些問題，有一些故事媽媽問我：「我的手不漂亮該怎麼辦？」其實很簡單，我們可以戴手套來克服這些問題，可利用彩色的襪子套起來，今天心情好，用黃色的，心情不好用黑色的等顏色，隨心所欲地更換，所以我覺得這個偶真的很好玩，也是我比較喜歡的。它的做法很簡單，只要把乒乓球切兩個槽，讓鬆緊帶穿過去縫起來就完成，另外還有一個做法，是可以給學齡前小朋友製作的，利用兩個乒乓球，和一根大型迴紋針或冰棒的棍子，把乒乓球黏在上面，然後他變的有點像蜻蜓，該如何操作這個道具？利用手指夾著，把他夾起來就可以講話，只不過他不能變，對學齡前小朋友來講，做這個很快，他要做的只是把泡棉膠撕開，乒乓球黏上去，眼珠子可以買黏好的色紙貼紙讓小朋友自己剪，很容易完成，小朋友們會很有成就感。

台灣的布袋戲也是手套偶的一種形式，偶戲是一種非常有想像力的東西，講到手偶就想到我們的手，以前颱風停電，點蠟燭我們就會玩手影的遊戲，可以作成蝴蝶、小狗等類似造型，利用我們的手來想像，例如：東森幼稚園的小蝸牛，就是用手做出來的，我現在用手也可以做成一張臉，在虎口處比較靈活可以做嘴巴，我們可以說話，有人會問他的臉在哪裡？我們只要加上一些東西就可以看出來，我們再戴上眼鏡就變成一張臉了。



偶的形式介紹與教學上的運用

台上熱鬧，台下尖叫 – 棒偶・仗頭偶

第三種偶比較好控制，用棒子來操作，我們稱他「棒偶」，用棒子控制的偶有很多種，像是「杯偶」，偶就在杯子裡面，他的操作很簡單，只有上、下、左、右、旋轉。杯偶的製作很簡單，主要的材料：1、一根棍子2、頭的部分買保麗龍球，（不要買乒乓球，乒乓球是空心的）3、杯子的部分，我是用厚紙板做的，也可以用寶特瓶切一半就有形狀出現。棍子是為了可以上下伸縮，頭穿過去把前後兩片布縫起來，貼上去就完成了，做杯偶有幾個地方要注意，棍子不能拿免洗筷、炸油條的那種都不適合，大家可以到美術社購買，樣式化、選擇性多，或者是扯鈴棍，另外一個要考慮的因素，就是他的頭髮，因為我們做的偶是要躲起來，常常有人做的太高興，結果頭髮太多塞不進去只好換另一個瓶子，所以要注意一下使用的目的。

接下來要介紹「仗頭偶」，仗頭偶的結構：他的頭可以活動，因為手在裡面操作，裡面有一根竿子，連接到頭的部分，轉的時候頭就會動。因為他有這樣的構造才會稱「仗頭偶」。另外這種偶，是印度教中的一個角色，他叫「哈魯曼」，是一隻猴子，這隻猴子可以變大變小，還有七十二變，可以變成其他動物，聽起來是不是很熟悉，他的出生年代比西遊記還要早很多，所以根據很多學者的研究，孫悟空的起緣也許就是他。在印尼的巴里島，他們演出戲使用的材料是可以環保回收，舞台是用芭蕉的樹幹，在演了很多場後，木頭爛掉就直接丟在田地裡當肥料，我很喜歡這樣的形式，不過現在也找不到那樣的東西。只要是用棒子來控制的，都屬於「棒偶」，像九歌的「了然」那一種形式，我們叫他「執頭偶」，他的頭後面有一根竿子，可以拿著操作，像這樣的偶就需要在他後面有一個戲台讓他站著，操作的時候，我們手控制他頭、身體、腳，我們用他身體後面的一個扣環來控制，所以他可以移動、走路，事實上他的構造跟我們人一模一樣，大腿、小腿、腳、腳底板、手臂等等，我們製作偶，找尋材料是一件很傷腦筋的事，如果用椰子的話，太重不實用，椰子的纖維很長，對我們來說也不是一個很好的材質。有人會問：「頭型怎麼製作？」我們是拿刀片，切割大概百分之九十、九十五之後，再拿砂紙磨，在做這個動作時要注意，因為他很輕，砂紙磨出來的東西又很小，所以在製作的時候鼻子很容易將這些小屑吸進去，所以一定要戴口罩，這是一個很麻煩的過程，需先用粗砂紙，再用細砂紙磨，選的保麗龍也是要選高密度的，一般文具店買的低密度保麗龍，很容易在磨的過程中製作失敗。





偶的形式介紹與教學上的運用

皮影戲與光影戲

皮影戲是大家比較熟悉的，現在我們不稱他皮影戲，我們稱「光影戲」，原因是第一個：皮，這樣的素材我們現在很難取得，在1996年我在匈牙利跟一個團體製作戲，從製作、排練到演出，我們當時製作的就是皮影戲，演「奧狄賽」故事，當時我們的處理方式：1、牛皮是捲起來的，所以須在水中泡水，把牛皮撐平，還要陰乾，且不能直接在陽光下曝曬，乾了之後還是會有點捲捲的，我們再重複泡水、陰乾，到第三次泡水後要拔毛，完成後才開始畫、刻，有時候比較細小的地方，例如：手指，刻完過一兩天牛皮又捲起來，這時又要泡水、壓平，光是來回泡水、壓平就花了十幾天時間，非常麻煩。以現在來講，一些台灣傳統皮影戲團，例如「華洲園」他們的製作，已經不是用牛的皮，是用豬的皮，但他的皮比較薄，透光度比較好，但是這些動作對我們來講，還是太麻煩了，所以現在我們的做法都是拿厚紙板來替代，因為我們要的只是他的影子，另外為甚麼我們稱他「光影戲」，因為他除了影子之外，光也可以拿來做演出，例如：我拿手電筒，一個聚焦的手電筒，打出來是一個圓形的光，我們加上黃色的色紙，投影在螢幕上，他看起來就像是月亮，如果我拿厚紙板刻上星星的圖案，貼在手電筒前面，這樣打出來就是一顆星星，我從螢幕前劃一橫，哇！他就變成流星，所以光也可以拿來做演出。我們在匈牙利有做過一次吃迷幻藥的效果，我們把彩色玻璃打碎，拿一個臉盆放在裡面，上面再加水，用一盞燈光打在裡面，光投影出來再加上水的波動，看上去會覺得，光是會跑的，非常漂亮，感覺上就是來到一個很迷幻、有波動的地方。

皮影戲台的製作，我們是用紙，指的構造是許多纖維揉在一起的，沒有所謂的縫隙，光打下來是均勻的，且不會看到燈泡，感覺像霧玻璃那樣的效果，而且這樣對於眼睛比較安全，費用不貴，如果不夠大可以用透明膠帶貼拼起來，貼在整個紙箱的後面，再用透明膠帶將整個面貼滿，他變成透明膠帶的質感，是塑膠的不會破，而且舞台本身就是一個箱子，東西都放在裡面，直接拿起來演就好。製作這樣的東西，其實也很簡單，找一個紙箱，拿影印紙打出字在上面，當成台詞影幕，我們要花錢的部份，是厚紙板因為要製作偶，還有長腳釘，偶後面的棒子，可直接拿可以彎曲的吸管，把彎的那一部分，貼在偶的上面長的部份就是我們手拿的部分，不玩的時候我們還可以折平，扁扁的一片，可以收納起來，很多東西材料隨手可以取得，算算做一個戲大概五十元以內就可以完成。

故事媽媽會遇到的另一個問題，如果在白天演出，但沒有窗簾遮蔽的情形該怎麼辦？如





偶的形式介紹與教學上的運用

果是陰天，使用檯燈就可以，如果那天陽光很大，我們把舞台移到窗戶邊，拿桌子把舞台墊高，利用外面的陽光來當作你的光源，只是換個方向效果一樣好，我們以前在研習時，各組人員都佔據一個窗戶，像是在拼台似非常熱鬧，觀眾坐在中間，也容易移動角度，看各組的表演，光線的問題其實都是很容易解決的，很多老師也很喜歡把繪本的東西拿來改，因為繪本他已經有美術的造型，我們在教學也是一樣，你畫了什麼圖案直接把他剪下來就好，但很多人聽到要自己畫畫就傻眼，因為不會畫！如果你有繪本的話，你就可以照著上面畫，沒有也不用緊，我們有一個很簡單方法就可以把東西畫出來，就像我們剛看的表演一樣的道理，你看到的只是剪影，我們剛看到很多東西都是黑黑的，因為有些東西沒有關節，也很活潑的動，這個東西給小朋友做會比較好玩，把畫好的圖片剪下來，不要做關節用吸管直接貼，就可以上場演出了，當作品做好演給大家看，也因為大家看的很高興，那一份成就感是立即的，因為他的操作非常簡單。我們以前的教學是要做一個很漂亮、精緻的，所以當你做好之後，還要在那邊刻花、畫圖，往往做到一半大家就放棄，因為不知道你在幹什麼，做半天也沒有成就感，做的也不好玩、無趣，現在的教學變通，我們的方法要你畫一個簡單的影子，馬上剪裁、製作，立即就可以玩，如果要再做的漂亮一點，例如：我們做一隻魚，除了他的外型，你可以再做眼睛、刻魚鱗等等，當孩子在刻的時候，至少已經知道這個東西的好玩性，也因為可以參與，你要孩子再加強或補強，他一定會願意的，所以我們現在的教學方式完全倒過來先讓你很快完成，很快可以玩起來，我覺得那份意義會比做的美麗、精緻的偶來的比較重要。

光影戲當然還有很多，剛才有提到用光來演戲，還有一種道具，也是利用光來演戲，叫做「光影面具」，讓小朋友到螢幕前面去演，像那樣的東西就不能用日光燈，需用幻燈機或是投影機的光線。這個道具是戴在頭上的，好玩在哪裡？例如：好幾個人疊在一起，站在同一排，用不一樣的手勢，就變成千手觀音，也可以用身體來組合，用一些東西，如：垃圾桶的蓋子他是圓圓的，把圓圓的放到中間來，就會變的很大。我們也可以拿物品的影子，來作想像與變化拿一個很大的桶子，小朋友躲在裡面，兩隻腳露出來，頭拿起來就很像一隻駝鳥，因為圓圓的蓋子，把身體遮住他就只有兩隻腳，感覺就像駝鳥似，很多組合大家可以動動腦，身體律動的東西等等，影子部份就有很多很好玩的東西。



偶的形式介紹與教學上的運用

懸絲偶

第四種偶「懸絲偶」，這個名詞也是直接翻譯過來，（String puppet提線的偶）我們稱的傀儡戲，或是大陸稱的提線傀儡，法國傳統的字稱Marionettes，英文別稱string puppet。「手帕偶」，仔細看會發現他的身體是整個是一塊布，我們在四個角落加上四個球，木珠子代表手跟腳，中間我們加上一個頭就完成，我們稱他為手帕的偶，他很容易操控，他的控制器是一個十字型，他頭部可以活動、走路，因為構造的關係，所以他走起來路是同手同腳，也可以跳舞、敲地板，有很多的動作就看你怎麼操作，我們目前找不到比手帕偶還簡單的製作方式。手帕偶的加強版，跟剛才構造一樣，只不過我們把他三個併在一起了，變成三個偶，他們是一個會跳舞的偶，這個偶並不是我發明的，是我在德國讀書老師的作品，他的教學方法第一步，要全部copy他的偶複製一模一樣，你可以從他製作的過程中，去學習、思考為什麼要這樣做。他操作的方式就是三個手腕碰在一起，他可以做比較大的跳躍的動作，也很有趣。

面具與迪士尼人偶

偶戲類別還有很多，現在我們來談「面具」，面具也是我們拿來當作偶戲的一個形式，關於這點，就比較有爭議性，有些人會覺得面具是獨立出來的表演形式，為什麼要放在我們偶戲裡面，事實上，我們也還是把他放在這裡，為什麼？因為他跟我們另外一個偶稱「人偶」有點像，人偶是什麼？大家到迪士尼樂園看到Mickey Mouse，整個人穿在布偶裡面，還有Hello Kitty這種大型的人偶，我們講的面具類似這種形式，面具的製作會比較複雜一點。這樣的東西我們也有自己的方式製作，我們做的面具是要合你自己的臉，面具拿在手上跟戴在臉上是完全不一樣的，面具是滿好玩的，面具的表現形式也很多；另外一種是屬於「半截面具」，義大利喜劇的形式，他祇有上半部，下半部可以講話，他屬於較活潑型態，如果大家看過電影「夜訪吸血鬼」，一開始的時候你看到有些人在演戲，戴半張臉，就是這種義大利喜劇的形式。



偶的形式介紹與教學上的運用

偶劇的歷史到底可以追溯到幾千年前，哪一種偶劇的型式是最早出現的？現在有許多的專家正在研究、探討這個問題。以中國來說，目前出土的文物之中，湖南的馬王堆中發現裝有機關的木偶，似乎是可以表演樂器的偶。兵馬俑算不算是偶？爭議很大，我不知道，因為他們把陪葬用的俑也算下去。文獻上記載是春秋時，有人在什麼王（實在記不清楚）面前表演，大家讚嘆不已，不過又有人說那是幻術，不能算是偶戲。說來說去那麼多不確定的東西，不過大家倒是一致同意木偶作為一種表演型式是：源於漢、興於唐。這說明了中國的木偶表演藝術已經有2500年以上的歷史了。

偶是什麼？什麼叫做偶？偶劇又是什麼？這個問題真是眾說紛紜，大家的定義的不同，每個人都有自己的看法及解釋。我的解釋是：能夠傳遞、表達想法的一個實體，那個實體就叫做偶。在這樣的前提之下，一隻鉛筆也可以成為一個人，一艘火箭、一座鐵塔…，只要它透過我的操作，讓它傳達出我心裡所要表達的東西（情感、觀念…），這就是一個典型的偶了，而這整個過程—從開始操作到結束—就是偶劇。所以說偶劇和其他的劇種一樣，一樣是透過一種媒介（音樂、舞蹈、肢體、彩筆、塑材等等）也就是說：透過一個物體來跟觀眾做心靈的溝通。有些人認為「偶」像是道具一樣，只是輔助故事的推陳及角色的形象而已，我也不否認這種說法，因為我覺得那是「偶」本身的表現在劇中所佔的比例而已。

偶劇的特色在哪裡？它和別的劇種不同之處在哪裡？從事偶戲藝術工作這麼久，我個人的經驗是：偶劇最大的特色在於表演者（puppeteer）與觀眾在劇場中，一起創造並給予戲偶生命。這句話怎麼說呢？我們常常聽人家說：「透過某某大師的手，讓這個無生命的東西活了起來！」我對這句話存疑，無生命的東西就是無生命，大師不是神，偶如果真的活起來不是嚇死人了！可是我們真的覺得它不動的表情好像真的笑起來了，或是黯然神傷，這是怎麼回事呢？那是因為在大師的表演之下，觀眾願意『相信』（believe）它是活的！如果觀眾不願意相信它是活的，那麼表演者再怎麼努力都沒有用，因為對他們而言那只是一堆木頭和布的組合而已。兒童劇場中，有時候可以看見有一些兒童覺得表演很有趣，哈哈大笑，可是有一部份的人覺得好無聊，坐都坐不住，這就是因為他們不相信它是會動、會說話的。偶劇的表演過程中，是在這個時間、空間裡，表演者與觀眾一起來給戲偶生命，這是一種真正的交流，真正的雙向溝通，而不再是一個給予一個接收的關係而已。大師和普通表演者差別在哪裡？很簡單，願意相信的人數比例多寡而已！



偶的形式介紹與教學上的運用

光影戲之介紹及製作

光影戲的起源可以說是非常非常的早，一些專家學者提到，最早的光影戲源自於印尼，距今已經有五千多年的歷史了。為什麼這種型式的戲會這麼的早就出現了呢？原因很簡單，自從人類會使用火了之後，影子這種東西也就伴隨著產生了，如果您小時後經歷過颱風夜停電的情況，那麼您就一定可以了解了。以前沒有手電筒，一停電自然就是點著蠟燭，這時後全家人聚在一起，就看見牆壁上盡是人影幢幢，怪可怕的。調皮的小孩這時候就會利用自己的手、或是身體的線條來組合成動物等形象。我相信以前的人也是這樣，他們發現了這種最簡單（只用自己的身體來表現）又具有想像力的遊戲（我相信是從遊戲開始的，但是專家說是從儀式開始）。一個有趣的觀點，這是專家說的；印尼是先有光影戲，再有木偶戲，最後才發展出舞蹈出來。這一點和世界文明史的過程有一點相反，專家們從哪裡看出來的呢？從手勢！製作皮影戲偶，幾個會動的地方（手腕、手臂、腰部等）需要分開來做，再用線接合起來，加上竿子以利操作。正是因為偶的關節是死的，因此手掌和手臂的角度成為90度角（木偶戲更明顯），手背常常是翹起來的，印尼人覺得這樣很美，因此他們的舞蹈竟然是模仿偶的動作，當然舞蹈中加了旋轉手腕的部分，但是整體的形象來看，它確實像是偶在跳舞一般，因此專家們認為是先有光影戲再有木偶戲，舞蹈反而在最後形成，真是有趣。

常常我們會覺得看不見的比看的見的有趣、神秘及具有想像力，光影戲剛好符合這項要求，因此我們說光影戲是最具有想像空間的一種偶劇。想一想一個圓形的影子，你說那是什麼東西呢？太陽？盤子？烏龜殼？蘋果？……保證超過1000多種以上的可能，說都說不完。我以前和國小的學生一起玩光影戲的時候，就是這樣開始的！我先做好一些圓形的光影戲偶，讓大家猜這是什麼，結果拿出來大家都嚇一跳，一樣的形狀的影子可是我所製作的東西都不一樣，於是我們開始玩起來了，讓他們做有機關的偶，於是，圓圓的影子伸出六隻腳，變成蜘蛛了，有的人讓它變成跌倒的雪人（從下方看的雪人，爬起來之後頭部才出現），我本來準備了其他的遊戲（形狀）結果一堂課連圓形都玩不完，效果真的很好。

另外一點對兒童來說不錯的是；操作容易。簡單的光影戲操作起來真的很簡單，幾乎不用教小朋友都可以操作的非常好，我想這對兒童來說是非常好的，製作迅速、再加上容易操作，很快就可以得到成就感與滿足感。我不是贊成速食文化的人，並非所有的東西快速就是好，但是以這方面來說，快速的好處主要是引發他們對這種東西的興趣，等到有興趣之後，



偶的形式介紹與教學上的運用

再來要求細節對兒童而言比較能夠接受；先製作一個簡單的，可以操作的，等到大家愛上它以後，再來要求製作的精細度及操作的精準度，結論是大家都開心，小朋友做好之後成就更大，老師也不用擔心小朋友沒有學習到，真的是皆大歡喜。

說了一堆兒童方面的事情，針對成人呢？可以做的東西就更多了。光影戲有大部分在現代劇場之中用來表現夢境、想像空間、超現實狀況等。舉個例子；一個人的側面影子，我們讓它接近光源，也就是在螢幕上這個人物的側面會變得很大，影子也會變淡，這時候再用另一組光源和一個全身的偶，在剛才這個側面大人物的腦中表演。這樣的畫面給你什麼樣的感覺呢？再另一個例子；一個演員站在幕後面，二個手持光源（用強力手電筒代替好了）照著他，讓他的影子投射到螢幕上。演員做著各種動作，二隻光源也跟著移動，一隻向左照、一隻向右照，二隻光源一下接近演員（影子變大）一下遠離演員（影子變小），二隻光源交叉行進，這樣又表達出什麼意境呢？

不只是用影子來演出，光也是很重要的一部份。之前我們提到的月光（用手電筒來做），我們還有許多的方法來表現，例如我們在匈牙利所做的；用一個水盆，裡面放一些碎的鏡子（不要太碎，最好還要有各種形狀。）我們先將鏡子貼上各色的玻璃紙，再放到水盆之中，水盆中加水，然後再用燈光照射，這些玻璃反射出五顏六色的光、再加上水的波動，形成一片美麗的彩色海洋，非常的美麗，如果玻璃我們都用紅色，那麼照射出來變成一大片會跳動的火焰，這更是壯觀！我們也用反射板來玩，由於它是軟的，可以折來折去，上面所表現出來的圖形也會跟著扭曲，這也是常用的技巧之一。

手套偶概論

手套偶（hand puppet）是一種最普遍的偶戲藝術，他也是我們所說的最容易操作的一種偶戲型式。手套偶顧名思義，他就像是手套一般，將手伸入偶之中來操作、表演的一種型式。為什麼我們說它是最簡單操作的型式呢？記得我們以前說過，越靠近手的偶越容易操作，懸絲偶或是棒偶還需要透過媒介—木棒或是絲線—來控制偶，而手套偶就是直接用運手的活動來控制偶的表現，手即是偶，因此我們說它是最好操作的。



偶的形式介紹與教學上的運用

目前在台灣，手套偶的型式者要在掌中戲及電視布偶中可以看見。電視偶劇目前全世界都以「芝麻街美語」中的布偶－Muppet－為模仿的對象。偶的英文為Puppet，吉姆·漢森先生（Jim Hanson；芝麻街美語的創辦人及其中所有布偶的設計者。）將他們在芝麻街美語之中創造出來的偶稱之為Muppet，因為他覺得這些偶的重點及特色是嘴巴可以自由的活動（Moving Mouth，不光是說話，還可以做出許多表情出來），因此將Mouth與Puppet結合，成了一個新名詞Muppet，這也成了目前電視偶劇中的偶的代名詞。

手套偶會成為一項普遍的藝術，偶及舞台的體積不大也是它易於移動、巡迴的原因之一。一般來說，操縱手套偶只需要一個能夠遮住表演者的舞台即可，這個舞台可以是一塊木板，也可以是一塊布。在中國清朝的一幅圖畫可以明顯的感受到它的便利性，畫面中視一個偶戲表演者穿了一件特大號的褲子，這件褲子從腳踝處往上拉可以遮到甚至超過頭部，然後它在肩上背一個舞台，舞台有屋頂及柱子，褲子與舞台相結合便成了手套偶的表演舞台了，表演者在中間，將手往上伸出來便可以表演了。這個舞台的好處是表演者還可以到處走動，而不是待在原地等候觀眾的來到，可以算是一種機動性極高的表演型式。

各種簡易偶戲製作材料

簡易手套偶（學齡前、低年級適合製作）的材料：

1. 乒乓球二顆。（或其他適合製作眼睛之材料）
2. 泡棉雙面膠二塊（約1公分×1公分）
3. 大迴紋針一個（或冰棒棍等）
4. 彩色膠帶（或貼紙）
5. 彩色襪子或手套一隻。

簡易手套偶（中年級適合製作）的材料：

1. 乒乓球二顆。
2. 鬆緊帶一條：寬度約0.5公分，長度約25公分。
3. 針線等工具。
4. 美工刀。
5. 彩色膠帶。
6. 彩色襪子或手套一隻。





偶的形式介紹與教學上的運用

簡易手套偶（高年級適合製作）的材料：

準備材料：

1. 襪子：請選擇彩度及亮度高的襪子。長襪（穿起來約到小腿肚）比短襪來的好。
2. 乒乓球二顆。製作眼睛用，或是木珠、釦子…等適合做眼睛的材料。
3. 針線。
4. 熱融槍、熱融膠等。
5. 彩色膠帶。
6. 碎布。最好準備各種顏色。（此非必要之材料）
7. 毛線（編織頭髮或裝飾用）

光影戲之製作及運用

準備材料：

1. 紙箱一個（必須有一個面大於50 × 50公分）
2. 白報紙（對K或全K）
3. 透明膠帶、膠台、白膠
4. 剪刀、美工刀
5. 彩色筆、延長線
6. 西卡紙（每人二張，4開大小）
7. 可彎吸管（一人6-8支）
8. 軟腳釘（長腳釘）（每人最少6根）
9. 檯燈（約6人共用一個，燈管式的較好）
10. 準備一個故事：如果有想要表達的故事，可以透過這個機會製作及試演。

簡易棒偶（中年級適合製作）的材料：

1. 白色手套一雙。
2. 保利龍球一顆（直徑約5公分左右）
3. 免洗筷一雙。
4. 橡皮筋一條。
5. 剪刀一把。
6. 彩色筆一盒。
7. 彩色膠帶。
8. 毛線、棉花、針線等（此為裝飾用，非必要材料）



偶的形式介紹與教學上的運用

棒偶—杯偶（高年級、國中適合製作）的材料：

1. 木棍一支（扯鈴棍可）
2. 厚紙板或寶特瓶一個。
3. 保利龍球一顆（直徑約5公分左右）。
4. 棉布（手帕）二塊。
5. 橡皮筋一條。
6. 糖果襪一雙（淺色系較佳）。
7. 保利龍膠一罐、透明膠帶一卷。
8. 針線、剪刀、美工刀等工具。
9. 毛線、布（各種材料、裝飾用）。
10. 其他材料（裝飾用）。

棒偶—傘偶（高年級、國中適合製作）的材料：

1. 雨傘一把
2. 保利龍球一顆（直徑約12公分左右）。
3. 小保麗龍球二顆（直徑約3-5公分左右）。
4. 保利龍膠一罐、膠帶一卷。
5. 尖嘴鉗一把。
6. 毛線、布（各種材料、裝飾用）。
7. 剪刀、美工刀等工具。

棒偶—執頭偶（高年級、國中適合製作）的材料：

1. 有把手的寶特瓶一個（家庭號牛奶瓶、沙拉油瓶等）。
2. 短袖T恤一件（彩色L號為佳）。
3. 白手套一雙。
4. 紙拖鞋一雙。
5. 針線、剪刀、美工刀等工具。
6. 接著材料（保麗龍膠、熱熔膠槍等）
7. 毛線、布（各種材料、裝飾用）。
8. 其他材料（裝飾用）。

說故事劇場（中、高年級、國中適合製作）的材料：

1. 紙箱（製作舞台用，有一個面大於50 × 50公分）。
2. 美工刀、剪刀、尖嘴鉗等工具。
3. 圖畫紙(4K)、西卡紙(4K)等，各4-6張（製作布景、偶等）。
4. 鐵絲數包（以# 14較佳）。
5. 白膠、強力膠、透明膠帶等。
6. 彩色筆一盒。
7. 準備一個故事：如果有想要表達的故事，可以透過這個機會製作及試演。