

第三章 表演的製作實務

第一節 展演創作

黃心華

展演創作：整合語言文字、聲音、影像、肢體及視覺媒體等設計，進行練習或排演，以歷史、地理、人文、海洋等內容，學習劇場藝術的創作。展演創作課，需要三個月到半年的教學過程，倘若學校教師教學上需求，可擷取當中某部份課程，作為準備一個活動或教學成果的執行綱要。

一、如何進行「展演創作」課程

本節以戲劇學者張曉華所提及的排演執行為教學指標，其大綱包含以下程序

- (一) 角色排定
- (二) 討論創作大綱：劇本與對詞
- (三) 初排、細排、複排
- (四) 統排、抽場排練
- (五) 技術、排演、彩排
- (六) 籌備會議與製作會議
- (七) 演出執行等步驟

整篇「展演創作」課程實作，以上述排演流程（一）～（七）為主，依序提出教師教學上各階段的教學內容，以供師生實際執行。

二、「展演創作」課程

（一）角色排定與排練工作

「角色排定」建議教師依劇本呈現風格作為選角的原則，然後舉辦一次[演員甄選]，選出劇中主要演員。教師選定主要角色後，開始著手全班劇本導讀。在此建議學生靜下心來，一口氣閱讀整齣劇本。第二將自己的反應記錄下來，包含刺激、困擾、喜歡和不了解的地方。演員需再次且採取反覆式地閱讀，並加以思考其劇情內容和情緒。連續性地幾次閱讀之後，需引導學生注意劇本裡所使用的語言和文字等撰寫特色。教師帶領學生認識所扮演的角色人物，嘗試深入研讀劇本主旨和劇作家的創作來源，如：劇本中最關切的事物、劇本中的時代背景、此時社會的道德倫理觀念、劇中角色人物的言行舉止、該時代建築設計、劇裡呈現的語言節奏和音樂種類、當代服裝儀容以及社會關係。



圖 3-1 復興高中戲劇班《23:59》校園排戲

（二）討論創作大綱：劇本與對詞

接著師生必須詳讀劇本，針對臺詞逐字地探究。教師可採傳統古典戲劇論述的【佳構劇 well-made play】編劇形式，指導學生分析、了解劇本。【佳構劇 well-made play】亦能利用

在即興創作裡起、承、轉、合的原則，從楔子_緣起_衝突_痛苦_承受_發現_危機_複雜_逆轉_高潮_轉淚點_會合_結局。其間可變化情節走向，又統合西方傳統戲劇結構，學生學會分析劇本每個段落之劇情綱要_醞釀_上升_高潮_轉折_終場的發展。最後，借用反傳統創作寫法以中心思想為主，展開即興腳本的創作，讓學生對於劇本有全面的研讀探究。總之課程中教師可給於一些劇本導讀的技巧，首先仍強調啟發學生讀劇動機，還有掌握劇中人物和該人物之語調、情緒特性。當然各組分別進行排戲、分配角色、故事確定、場景確認與演員走位、動作均為師生討論劇本的重點。



圖 3-2 復興高中戲劇班《23:59》的演出

(三) 初排、細排、複排

排戲時，教師可以擔任導演一職，亦可選擇班上學生擔任[實習導演]的工作。進階讀劇的工作開始之後，教師親自指導劇本臺詞唸詞技巧。進階讀劇的技巧有：

1. 不加情緒講臺詞，甚至大聲朗讀，並以放鬆節奏呈現；
2. 配合臺詞的情緒唸詞；
3. 注意演員相互對詞的語言和情緒，給予角色之間適當反應；
4. 必須背誦臺詞時，請指導學生配合三種不同顏色的筆，特別勾勒出三種不同性質的語言文字。「臺詞」代表[劇本文本]，請用紅色筆畫線，圈出所有的文字；「提示」代表[感覺]，甚至[舞臺指示]，請用綠色筆畫記，圈出所有的文字；「動作」代表[人物



圖 3-3 復興高中戲劇班《細石·戲十》演出

於劇中的所有行動]，請用黃色筆畫記，圈出所有的文字。這是一種有技巧的導讀和背誦的方法，方便學生用視覺記憶，也增強背誦能力。

進行排練階段工作時，教師利用舞臺六大區位指示演員，舞臺排練的工作將更正確順暢。教師可以在黑板（或圖示），藉著劇場現場分析，舞臺演員表演的術語有：[走位] blocking：US 上舞臺 DS 下舞臺 SR 右舞臺 SL 左舞臺 CC 正中央舞臺區；另亦有[穿越] crossing：full front 正面 one-quarter 四分之一面對觀眾 or three-quarter front (back) 四分之三正面面對或背面背對觀眾等位置；[轉彎]turning。(補充資料：XUR to J，指的是 X 為人物代表，UR 為 up right 右舞臺，to 為走向誰…，J 為另一角色姓名)

[舞臺區位強度]：從強到弱 1-6 度

5. 浪漫、沉思、不真實 右上區	2. 莊嚴、高貴、優越 中上區	6. 恐怖、鬼怪、死亡、瘋狂 左上區
1. 親密戀愛、家庭和樂 右下區	1. 明顯、有力、高潮 中下區	4. 嚴肅、冷淡 左下區

[舞臺的運用] : 以演員面對觀眾之左右為左右

[舞臺區位強度] : 從強到弱 1-6 度

上下舞臺

4U.R	2U.C	5U.L
2D.R	1D.C	3D.L

鏡框式舞臺

6U.R	3U.C	7U.L
4C.R	2C.C	5C.L
3D.R	1D.C	4D.L

(Up : 上 Down : 下 Center : 中 Right : 右 Left : 左)



圖 3-4 復興高中學生的展演劇照

近十多年來在臺灣從事中等教育表演藝術的教學，大部分採用史坦尼斯拉夫斯基的表演訓練方法，為教學重點與奠定表演的基石。對於史氏的訓練演員方法以下摘錄要項，教師（或導演）可使用於細排階段和演員同時完成目標。

【史氏基本演員概念整理】

1. 史氏提倡第一自我和第二自我的演員控制能力。
2. 史氏的表演求真實，要充滿理智與情感的表演才算完形。
3. 表演是自然的裝腔作勢。
4. 史氏的戲劇排演過程是嚴肅的，決不打情罵俏。
5. 史氏的七情六慾情感所指的是：七情——喜怒哀樂懼愛恨，六慾——眼耳鼻舌身意。
6. 史氏要求演員要具備誠懇修養和認真學習的態度。
7. 他認為身為一優秀的演員條件：健全體魄（包含身心）、端正五官、反應靈敏、創作想像力、精神平衡（角色與真實生活）和良好身體。
8. 史氏將戲劇定義為一綜合的藝術、一段人生的故事、有觀眾是一項重要的條件，並且認為戲劇是有其教化意義與感動的存在條件。



圖 3-5 初排、細排、複排要團結

(四) 統排、抽場排練

劇本導讀的方式進階課程，大略了解劇本的內容後，教師建立學生基本的戲劇理論觀念，統整更有調理的閱讀模式，如引用亞里斯多德ⁱⁱⁱ的[戲劇六大內容]（或稱六大元素），深入加強學生對劇本的認識和理解。例舉亞里斯多德的戲劇六大內容而言，教師可製作[閱讀劇本]的簡報檔，內容採用條列方式，搭配六大章節依序向學生說明劇本中各項內容的重要性和所涉及的主題。[戲劇六大內容]：**第一「故事情節 _plot」**：也稱為主旨內容（意指情節結構）。戲劇的故事分別以不同種類、型式呈現；有悲劇、喜劇的劇本，當然也有以不同形式與各主義流派所推崇的形式劇本。一個劇本裡必須包括主題的【開頭】、【中間】和【結尾】才稱得上是一齣完整的戲劇劇本。**第二「主題 _thought or theme」**：劇中劇作家所要強調和顯現當時劇中體現的【任務】；舉凡人生的某種意義、觀念、想法、行動、問題和現象。**第三「人物性格 _character」**：劇本中的角色人物。它可以很真實，也可以是虛擬的人或動物或某一實像。教師（或導演）舉出人物的內外特性並列舉劇中人物代表，向學生分析各個角色人物的價值、對照關係和彼此間戲劇化、擬人化的對白、動作提示與暗示的意圖。**第四「語言 _language」**：也就是說劇本裡的「臺詞」與「文字」。觀看劇本，可以讓學生了解語言的呈現方式；另外，學到劇作者應用文字技巧、臺詞的闡述方式及速度節奏。劇本裡的「語言」是角色人物的對話，不只如此也可以以旁白、獨白、誦詩和歌唱等模式出現。**第五**

「**場景_spectacle**」：亦稱為「景觀」代表著劇中的時間和空間（時空）背景。這些訴說著故事發生的時間和地點，倘若一齣戲劇中劇場內的演出時間佔兩個鐘頭，也可演完人生的五十年歲月，這是劇場非常有趣的事。所以，在一個現實的劇場裡，劇中的演出時間和故事發生空間，可以讓劇作者和導演所安排的。**第六「音樂_music**」，戲劇裡的音樂可以很廣泛。劇中的音樂我們會想到劇作家在劇本中所談及的音樂曲目，一般戲劇內容所指音樂就較廣泛，它可以是劇本中的配樂、主題曲或聽覺效果等表現。



圖 3-6 排戲中適時加入音樂輔助教學

■排練中的 5W1H：

最後教師將再次從劇本的基本格式（5W1H：who, what, when, where, why and how），加以檢視演員與全劇表現的完整性。這些內容包含：Who——人物介紹，What——舞臺指示（場地、佈景、道具、裝扮），When——年月日、時刻、季節和場景，Where——時地說明，地點說明，分幕及分場它的意義？（獨目劇／多幕等），Why——人物情況、心境，為何而談？How——語言和獨白敘述。最後了解劇中人物，人與命運或環境的衝突、生命、超自然、生存環境社會，人與人的衝突、個人、群體，主義概念與思想衝突、個人內心意念的衝突。



圖 3-7 著裝排練

■排練後演員的準備功課，演員七大作業：

1. 角色 character（外在行為 / 內在情緒）
2. 情境 circumstance（角色外舞臺生活）
3. 關係 relationship（人物關係）
4. 目標 objective（隱藏內心動機 / 獨白 / 任務）
5. 障礙 obstacle（去除障礙完成目標）
6. 行動 action（真正在做什麼 / 潛臺詞 subtext）
7. 角色自傳 biography（社會 / 心理 / 生理狀況）。

（五）籌備會議和製作會議當中的關鍵人物

■導演的基本工作：

1. 清楚的腦袋
2. 導戲的技巧
3. 良好的溝通能力
4. 指導演員演戲

5. 統整其他各部門：燈光、舞臺（佈景道具）、音樂和服化妝。
6. 作品風格的確立
7. 選擇劇本
8. 如何呈現、何種方式呈現
9. 分幕景或時間多長的戲
10. 挑演員（演員甄選）
11. 掌握整體統一風格
12. 與各部門協調完成演出

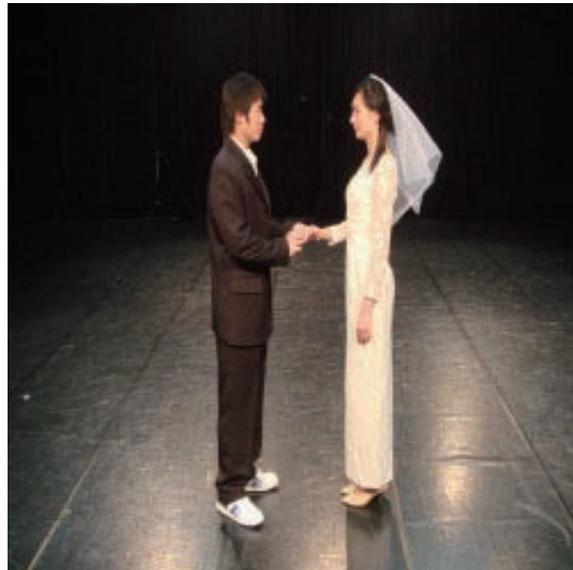


圖 3-8 復興高中戲劇班《北投小鎮》之演出

■ 演員的功課：

1. 掌握自己的肢體語言
2. 善於觀察與感受
3. 喜於模仿和揣摩
4. 受過完整訓練，聲音、肢體、演技
5. 研讀與分析劇本的能力
6. 熟讀背誦劇本臺詞
7. 能和其他演員培養最佳合作默契與準持排練
8. 遵守演出規則，達到演出優異表現



圖 3-9 活在角色當中《23:59》的演員

(六) 演出執行等步驟

演出行政工作泛指與演出相關事宜，劇場工作者所該具備的觀念與態度如下：

1. 工作態度
2. 接納別人意見的雅量
3. 尊重專業的涵養
4. 機智反應
5. 控制個人情緒
6. 演員關係
7. 虛心學習
8. 配合其他演員
9. 不要指導他人表演
10. 不要把舞臺上的態度與現實生活相混淆
11. 演出前後態度
12. 守時按照演出程序表進行。
13. 保養身體且認真排練，保有專注力和檢視演出等能力。



圖 3-10 紀念衫樣本可多做幾款不同色系的演出紀念衫



圖 3-11 紀念衫樣本

演出行政工作表（教師參考版）

工作分項 進度日程	贊助公關	文宣設計	媒體宣傳	票務、文書	總務、前臺管理
09/2006	擬定名單、 準備計畫書	規格確定設計、 節目單內文	蒐集新聞稿資 料	確定工作細 項、發演員 聯絡表	廠商資料整理
10/2006	確定贊助方 案、整理贊 助文字資料	選定 DM、T 恤、票券設計初 稿、節目單蒐集	撰寫新聞稿	製作工作、 細項表及發 送	
11/2006	整理贊助資 料				製作招募義工 DM
12/2006 第一次設計會議 (DM、T恤、票券)	製作贊助袋	DM、票券送廠	發第一次新聞 稿		採購、出納
1/2007	採街拉贊助				
2/2007	確定贊助金 額與名單、 製作感謝函	DM 票券印製完 成、T 恤送廠		確定邀請貴 賓名單	
3/2007 第二次設計會議	寄發感謝函	節目單文字 確定、設計			招募義工 DM 發出
3/2007		節目單設計、定 稿送廠	拍劇照 排戲		
3/2007 第一次整排			校外社團宣 傳、網路宣傳	邀請卡文案 (校長邀稿)	招募義工
3/2007 * 第一次製作會議		T 恤完成	宣傳品放置	製作邀請函	製作問卷調查表
4/2007	寄贊助單位 邀請卡		第一波校內宣 傳	寄發邀請函	
4/2007	確定贊助單 位票券	節目單完成		確定貴賓券	

4/2007 * 第二次製作會議 * 第二次整排	送貴賓券		發第二次宣傳稿	開始索票及送貴賓券	義工訓練
5/2007	裝臺 ----- 最後確定 ----- 請假單手續辦理、裝臺完成				
5/2007 技排日		彩	排	場	中午義工報到，前臺整理
5/2007	各就各位演出執行（三天共四場）				
6/2007	資料歸檔、檢討會				
6/2007	期末慶功宴				



圖 3-12 教師可於展演後，協助拍攝演出劇照。

第二節 劇場呈現

熊睦群

戲劇藝術的呈現與其他藝術在創作過程中最大不同之處，在於它是一個集體創作的藝術呈現，一群人在為同一個目標所創作出來的集體藝術。每一齣戲劇的演出必須去融合所有參與者的創作，任何一個環節都必須與整體做緊密的配合，才能使演出順利。因此，嚴謹的演出製作工作流程成為一齣戲呈現重要關鍵所在，本節將從人員執掌、演出製作流程到正式演出的實務工作逐項說明。

一、演場地選擇與運用

表演場地一般可分為室內與室外場地，就目前學校現況可用的表演場地，室內場地如禮堂與室內體育館，室外場地如司令臺與中庭等。由於室外場地容易受到天候的不確定因素的影響，所以相較室內場地的條件略不利於演出。

（一）禮堂

這是一般學校裡最佳的表演場地，大多數禮堂雖不是以演出為主要目的，但是建築內基本的鏡框式舞臺與觀眾席已具備了劇場的基本條件。一般來說最需注意的就是用電問題，因為多半的禮堂電源配置為一般建築用電，舞臺燈光所需電力非常高，為了安全起見務需請相關專業人員從旁指導。



圖 3-13 學校一般的禮堂。

(二) 室內體育館

選擇此場地需協請相關業者裝設舞臺，除了上述的電力問題外，仍需注意的是空間回音嚴重的問題。

(三) 司令臺

選擇此場地可直接使用司令臺做為舞臺之用，建議選擇晚間入夜後演出，較利於舞臺燈光效果呈現。戶外表演場地需克服演員聲音的傳遞距離，若要使用麥克風則建議用隱藏式麥克風較不會影響演員表演。



圖 3-14 學校司令台

（四）中庭

校園中庭其實是個不錯的表演場地，極類似劇場的開放式舞臺，階梯可直接作為觀眾席的座位。



圖 3-15 一般學校的中庭

二、正式演出流程與注意事項

所謂正式演出指的是演出團體進入劇場（演出場地）開始裝臺算起，一直到最後一場正式演出結束離開劇場為止。

裝臺前，舞臺監督須和各技術部門召開技術協調會，以順利訂出裝臺與演出的時程表，藉此確立各部門彼此相互配合的工作時間與工作內容。以下便以一般裝臺演出的時程表為例提供參考：

(一) 裝臺時程表 (以二天裝臺時間為例)

第一天裝臺	
時間	工作項目與內容
08:00AM	布景、服裝、道具、燈具進入劇場
10:00AM	<ol style="list-style-type: none"> 1. 服裝道具進入後臺區整理定位。 2. 定標記、中心線、舞臺前緣線，掛沿幕、翼幕。 3. 掛燈具、配線（可請專業人員或學校電工協助，有關電力問題須特別注意安全）。 4. 布景結構組合與搭設。 5. 音效人員安排麥克風與音箱。 6. 服裝備妥衣架車、熨斗、燙板並將衣服一一掛好。 7. 準備道具桌，並將桌面畫上格子標出道具名稱，依定位將道具放好。
12:00AM	午餐／休息
13:00PM	1. 繼續裝景 2. 音效試音
15:00PM	1. 開始調燈 2. 布景部分未完成時，可於此時繼續工作
17:30PM	晚餐／休息
18:30PM	1. 調燈 2. 輸入燈光 Cue 點（燈光變化處）
21:00PM	第一天裝臺結束
第二天裝臺	
8:00AM	燈光、舞臺、音效各部門繼續檢查修正
10:00AM	<ol style="list-style-type: none"> 1. 演員著裝依序在舞臺上走位，讓演員熟悉演出環境。 2. 導演及服裝道具作最後確認。
12:00AM	午餐／休息
13:00PM	<ol style="list-style-type: none"> 1. 第一次彩排，演員及各技術部門準備就緒，彩排視同正式演出。 2. 彩排結束，導演給各部門修正指示。
16:00PM	<ol style="list-style-type: none"> 1. 各部門依導演指示修正。 2. 後臺檢查一切安全無誤，清除非演出需要的雜物，容易造成危險的設備或地方，請貼上警告膠帶或記號。 3. 檢查布景、大小道具是否無誤，並在定位上。 4. 視情況而定，當晚是否留下加排或技術修正。
18:00PM	晚餐／休息
19:00PM	依情況調整各部門狀況
21:00PM	第二天裝臺結束

(二) 演出時程表 (以演出一天為例)

時間	工作項目與內容
13:00PM	1. 各技術部門檢查各項演出設備無誤 2. 檢查後臺化妝室通話系統無誤
14:00PM	1. 演員集合 2. 導演叮囑演員注意事項
16:00PM	演員化妝
17:00PM	晚餐／休息
18:30PM	1. 後臺就緒，準備演出。 2. 觀眾進劇場。 3. 與前臺經理聯繫，了解觀眾入場情況。 4. 觀眾席清場。
19:00PM	1. 觀眾進入觀眾席。 2. 舞臺監督呼叫各部門人員及演員準備演出。 3. 落大幕 (可視場地及設計省略此項)。 4. 舞臺工作燈暗，演出燈上場。 5. 視情況播放暖場樂。
19:15PM	1. 演出前 15 分及前 5 分，舞臺監督再次呼叫準備。 2. 播放觀眾需知。 3. 演出前 5 分，暖場樂收，觀眾席燈三明三暗，觀眾席燈漸暗。 4. 暖幕燈漸暗，大幕啟。
19:30PM	演出開始
22:00PM	1. 演出結束，觀眾散場，前臺關閉。 2. 各技術部門開始拆臺，器材分類整理打包，服裝分類送洗儲存。 3. 所有物品運離劇場，舞臺監督做最後巡視、清場。

(三) 注意事項

演出結束後，各部門工作人員須將相關演出資料整理建檔，總經費需結算並作成報表，各類器材物品分類清點並編目儲存，待一切歸檔工作完成，演出才算真正結束。

三、演出製作實務

(一) 布景製作實務

布景製作欲達到兼具效率與經濟的情況下完成，便需要規劃一套能同時關照到時間、空間、人力等因素，有系統、有組織的施工製作流程，並嚴格監督完成。其一般流程大致分為以下幾個階段：

1. 設計期

舞臺設計與導演和彼此之間在設計會議中，對演出的風格、空間、色彩、線條、動作等基本概念及創作理念有了共識之後，舞臺設計就技術指導（有時舞臺設計本身亦可兼做技術指導）所提供的估算與建議，開始展開設計工作。

2. 估算期

在一個製作中，舞臺設計和技術指導的估算工作是相互配合的，設計成品的估算結果需要各部門設計、製作經理和導演三方面溝通協調後，才能定案。

(1) 材料的估算。

(2) 人力的估算。

(3) 時間的估算。

(4) 預算的編列。

3. 前施工期

前施工期又稱為「評估期」，主要是設立計畫，讓日後施工有方針，達到有效的工作，並可作為施工進行期間遭逢突發狀況時權宜應變的根據。

(1) 繪製施工圖。

(2) 檢查工廠設施與施工設備。

(3) 將製作材料準備妥當。

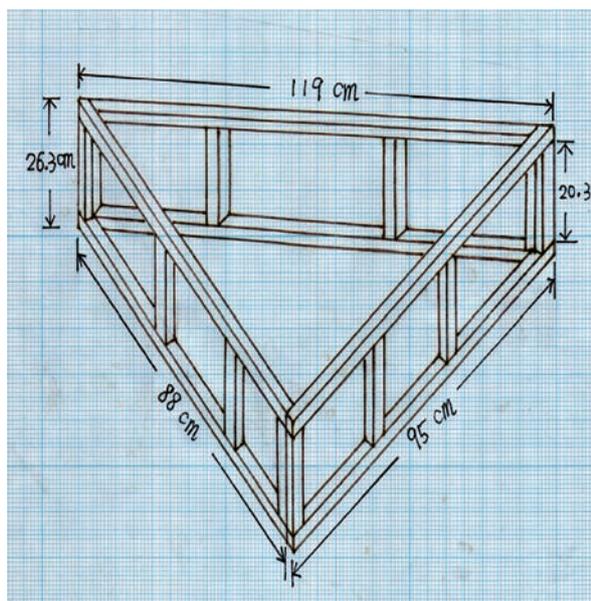


圖 3-16 布景道具施工結構圖(一)

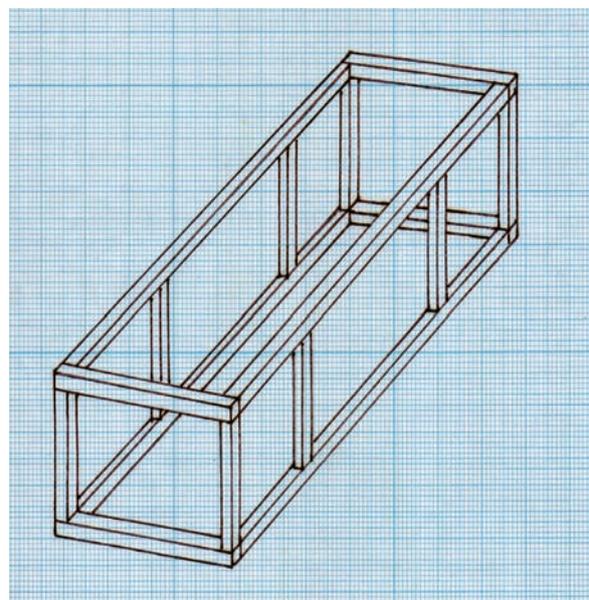


圖 3-17 布景道具施工結構圖(二)



圖 3-18 布景工廠機具設施(一)



圖 3-19 布景工廠機具設施(二)



圖 3-20 布景工廠機具設施(三)

4. 施工期

進入施工期，主要目標是完成所有施工圖的製作，進而完成設計者的作品，為進入劇場裝臺準備。

- (1)記錄施工日誌。
- (2)品質管制。
- (3)掌握進度與權宜辦法。
- (4)注意工作安全。

(5)維修器材。

5. 裝置期→技排期

所謂裝置期，就是將舞臺設計成品元素在表演空間中組合起來，為了使裝臺更有效率，各技術部門均需彼此相互配合。

(1)裝臺會議。

(2)技術彩排。

6. 演出→善後

(1)演出狀況監控及問題解決。

(2)拆臺。

(3)物品與裝置的拆解與儲藏。

(4)演出後報告與整理。

一般的布景與道具

1. 布景的種類

(1)二度空間的景

A. 軟景（布幕）

a. 沿幕。

b. 翼幕。

c. 背景幕。

d. 紗幕。

e. 天幕。

B. 硬景（景片）：

(2)三度空間的景：

A. 平臺。

B. 階梯。

C. 臺車。

D. 特殊景片。

2. 布景的移動方式：臺車、懸吊、大型臺車、旋轉舞臺。

3. 布景的搬運：設計的物品需考慮運送交通工具及劇場貨物進出口之大小。

4. 大型道具的陳設。



圖 3-21 自製背景幕 (一)



圖 3-22 自製背景幕 (二)



圖 3-3 道具 (一)



圖 3-24 道具 (二)



圖 3-25 道具 (三)



圖 3-26 現成道具

常用的布景製作材料：

1. 木材：

- (1) 夾板。
- (2) 柳安木。
- (3) 松木（俗稱杉仔）。
- (4) 木心板。
- (5) 雕花壓條。

2. 鐵材。

3. 覆蓋用材料（布織品）：

- (1) 胚布。
- (2) 紗布。
- (3) 其他：保利龍、玻璃纖維、紙泥土、矽膠、塑膠、發泡樹脂等等。

常用的布景製作材料

1. 木材：

- (1) 夾板。
- (2) 柳安木。
- (3) 松木（俗稱杉仔）。



圖 3-27 布景製作常用的胚布

- (4)木心板。
- (5)雕花壓條。
- 2. 鐵材。
- 3. 覆蓋用材料（布織品）：
 - (1)胚布。
 - (2)紗布。
 - (3)其他：保利龍、玻璃纖維、紙泥土、矽膠、塑膠、發泡樹脂等等。

（二）燈光製作實務

1. 燈光設計及實務執行之流程：

(1)準備期：

- A. 熟讀劇本或瞭解音樂（舞蹈、歌劇）。
- B. 與導演及其他設計群討論製作方向。
- C. 瞭解演出場地並取得詳細技術資料。
- D. 瞭解可使用之器材特性及數量。
- E. 與舞臺設計討論布景模型、觀眾視線、布幕及其他細節。
- F. 與服裝設計討論服裝顏色。
- G. 初步決定如何使用演出場地。

(2)排練期：

- A. 參與排練。
- B. 與導演及其他設計群就每一分場詳細討論呈現畫面內容。
- C. 詳列出燈光變化點的清單（CUE）表，以供舞臺監督之工作順利。
- D. 燈光圖及各種紙上作業完成。
- E. 租用或購買演出所需的燈具或零件。
- F. 排定裝臺時與各部門的工作流程。

(3)裝臺至演出：

- A. 掛燈。
- B. 配迴路。
- C. 調燈、上色紙。

- D. 作 CUE (作畫面)。
- E. 技術彩排。
- F. 問題修正。
- G. 正式彩排。
- H. 最後修正。
- I. 正式演出。

2. 燈具形式與特性

- (1)聚光燈 (spot light)：利用透鏡可投射出集中有範圍的光線。
- (2)Spherical Reflectors (球面反射)：為佛瑞耐燈 (Fresnel) 及追蹤燈 (Follow Spot) 使用。
- (3)Parabolic (拋物線反射)：為 PAP.MR 燈所採用。
- (4)Ellipsoidal Reflector (橢圓球面反射)：為 Ellipsoidal Reflector Spotlight (E.R.S) 燈所採用。
- (5)泛光燈 (flood light)：射出廣大平穩的漫射光線。
- (6)線狀燈 (Strip Lights)：採用拋物反射形式，數個或多個燈具連成線狀的型態。腳燈及背景燈適用。
- (7)天幕燈 (CYC Lights)：採用 J 字形反射面，成雙數形式配置。背景與天幕燈適用。



圖 3-28 佛瑞耐燈 (Fresnel)



圖 3-29 Parnel 燈



圖 3-30 Leko 燈

(8)其他燈具形式：

- A. 泛光燈 (Flood Light) or (Scoop)：採用橢圓球面反射，光線均勻散漫，距離短，面積大。
- B. 舞臺照明燈 (Border Lights)：採用拋物面反射，舞臺的基本燈具，光線方整，面積大，常與其他聚光燈配合。
- C. 側廂燈 (box room cove position)：提供良好的前側光源，和前向光源連接，能適當的雕塑出表演者在前舞台側面取現的效果。
- D. 看台桿燈 (balcony rail)：小俯角的光線來源，有效的連接末端角度的光源，主要是投射出洗幕燈與色幕，通常在開演前都是用藍色光做洗幕。
- E. 腳燈 (footlight position)：安置在前舞台的前緣，觀眾看不見的，小仰角的照明，主要作為腳部的光源，為了消除演員面部及臉下因頂光所造成的陰影。
- F. 第一吊桿燈 (first electric pipe)：在最靠近前舞台的位置，第一道沿幕之後。照射舞台上演區二分之一至最後景片之位置，並提供舞台後半部演員之正面光。
- G. 側邊垂直桿架燈 (side lighting boom)：置於舞台兩側的燈架桿。提供中舞台區域高與低之側向光源，對舞蹈表演特別的重要。
- H. 第二吊桿燈 (second electric pipe)：提供舞台中區照明及良好的背光角度。
- I. 側翼的梯架燈 (ladder located in the wing)：供給高側光照明，並由上方棚架來調整高度，在舞台空間有限的情況下，可充分利用此種梯架。
- J. 第三吊桿燈 (third electric pipe)：提供後舞台及天幕或背景的照明，依舞台的大小有時會增加到七到八支。
- K. 線腳燈 (ground row)：設置於後舞台底部，用來照明天幕及背景，常用來製造夕陽或其他的天空光效果，提供線狀光源。
- L. 半透明燈 (translucent)：提供設計者所需要表現出的半透明背景光。
- M. 追蹤燈 (follow spot light)：提供小俯角的光線，強調舞台上陰影的變化，凸顯所要強調的人或物。

(三) 音效製作實務

就戲劇而言，音效包含音樂與效果音二部份。效果音可以在演出進行中現場製作或利用坊間販售的特殊音效唱片再製而成。若選擇以現場製作方式進行時，執行的音效人員須備好

音效道具並準確依據 Cue 點執行；若以後製音效唱片播放時，便須特別熟悉播放器材的操作方法，並留意播放帶的剪接與秒差問題，以達到完美無暇的效果。

一般音效製作與執行的程序分為以下幾個階段：

1. 準備及排演期

- (1) 詳讀劇本並找出劇本中所需要的音效點與可能製造氛圍的配樂（若取至現成販售唱片，需注意版權問題，或可自行創作）。
- (2) 參與排戲並與導演溝通確定所需的音效或配樂（包含實際演出執行的 Cue 點）。
- (3) 蒐集備妥各項音效道具及足數使用的播放器材，並加強練習操作方法，若狀況允許，最好在導演排練時便加入音效與配樂，以熟悉整體運作方式。

2. 裝臺期

- (1) 與舞臺監督商議規劃音效的執行區域，包括現場製作音效的區位及操作音效帶的位置（有時我們看戲時會發現在觀眾席的最後排座位有音效人員及器材安排在此，或直接使用劇場內音控室的設備，一切均可視實際狀況調整）。
- (2) 執行空間確立後，將所需音效道具及相關設備架設完成。
- (3) 現場收音工程的調整，以室內劇場為例：
 - A. 架設舞臺監督與各技術部門聯繫的溝通管道，一般會使用所謂的有線對講系統（稱為 Intercom），這是一種區域封閉式的對講系統，因此較可不受外界干擾。另也可選擇使用手持無線電作為聯絡，但此法較易受外界電波干擾或蓋台問題，因此較不推薦以此方式操作。
 - B. 架設演員配帶之麥克風，一般採用領夾式麥克風（俗稱小蜜蜂或小螞蟻），或可採用架設於舞臺地面及吊桿上的指向性麥克風來輔助演員音量的傳播。
 - C. 所有器材架設完成後，最重要的便是試音的部份，範圍包括音樂、音效及人聲的收音，內容有收音效果、聲音質感、傳聲方向與音量大小，務必調整至最佳狀態。



圖 3-31 Par 燈



圖 3-32 天幕燈



圖 3-33 燈光控制器



圖 3-34 調光器



圖 3-35 混音器



圖 3-36 無限麥克風接收器



圖 3-37 揚聲器（喇叭）

3. 彩排及演出期

- (1) 依據先前所設計內容準確走 Cue 點。
- (2) 參照彩排與演出實際狀況進行技術修正。
- (3) 器材保養及整理相關紀錄。

4. 拆臺及善後期

演出結束後，音效人員將所有音效道具及設備拆卸並整理裝箱，仔細清點後搬至貨車運回存放或歸還。

（四）服裝製作實務

一般戲劇演出的服裝大致有以下幾種不同的來源，一是為戲的本身需要量身訂做，二是依據設計內容採買現成的服裝，三就是以租或借的方式來蒐集劇中所需的服裝及配飾。以上不同的取得方式端視於演出團體的財力、編制及人力資源狀況而定。

服裝部門除了設計與製作外，同時還負有演出執行的任務。服裝執行包括：演出前協助演員著裝演出中幫忙演員換裝及演出後的清潔與整理工作。一般說來，在小型劇組或學校教育劇場而言，不論設計、製作及執行通常皆由同一組工作人員或學生擔任。

服裝製作與執行流程：

1. 準備期

- (1) 熟讀劇本，以便列出戲中人物的服裝數量。
- (2) 製作服裝設計圖。

(3)決定採用自行製作或採買成衣或以租借方式取得。

(4)製作服裝更換流程表。

2. 製作期

(1)與演員連絡量身。

(2)開始製作或尋找合適服裝。

(3)請演員試穿。

(4)修改以符合演員戲中需要。

3. 服裝彩排

(1)在劇場裝臺完成後（尤其是舞臺與燈光部門均完成時），請演員在舞臺燈光的配合下著裝走位，便於看出服裝與舞臺燈光在色彩上的搭配狀況，並藉此做更細部的修改。

(2)最後修改。

(3)完成。

4. 演出期

(1)規劃服裝間，劇中角色的換裝地點一定要事先做好規劃，並安排緊急修改與整燙、整理的空間。

(2)協助演員著裝。

(3)幫助需要換裝的演員進行更換。

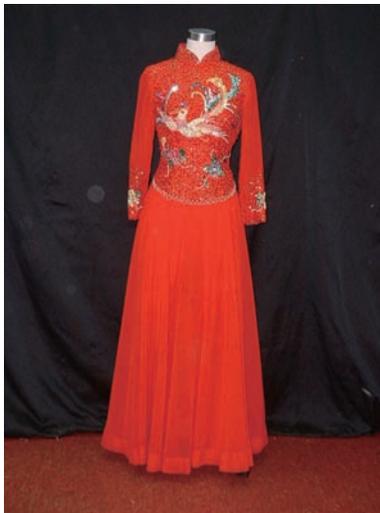


圖 3-38 自製戲服（一）



圖 3-39 自製戲服（二）



圖 3-40 自製戲服（三）

- (4)演出期間若有毀損須馬上進行修補。
- (5)每場演出後將所有服裝歸定位並做好清潔工作。

5. 善後期

- (1)送洗及歸還，若為訂做，則覓妥存放地點及歸檔整理。
- (2)做好演出紀錄。

(五) 化妝製作實務

戲劇人物的化妝並不同於實際生活的化妝，它必須針對舞臺大小與觀眾的距離、燈光色彩明暗以及導演要求與劇種類型來考量，因此不管在濃淡、對比、誇張均需考慮一致的協調性（一般來說，演員頸部以上均屬化妝部門負責，如假髮、髮飾等，但亦可與服裝部門共同設計與協調）。

化妝工作流程：

1. 準備期

- (1)與導演討論並確定設計。
- (2)準備所需的化妝品（有時演員因個人習慣及體質之故，會要求自化妝品，否則大部分均以統一採買為主）。
- (3)請演員試妝。
- (4)修改。

2. 彩排期

- (1)依據設計定稿為演員上妝。
- (2)在舞臺及燈光輔助下請演員試妝。
- (3)修正。

3. 演出期

- (1)依據設計定稿為演員上妝。
- (2)依演出需要，為演員隨時快速補妝或換妝。
- (3)演出後協助演員卸妝。
- (4)整理化妝品與清潔工作。

4. 善後期

- (1)檢整各項化妝用品。

(2)做好演出紀錄。

(六) 宣傳與票務製作實務

1. 宣傳部門

演出戲劇最終的目的便是希望觀眾來看戲，要如何讓觀眾得知演出的訊息？又得知後如何引起觀眾興趣，讓他們願意來看戲？這便是宣傳部門做重要的工作。

(1) 幾種基本宣傳策略

- A. 散發傳單。
- B. 活動宣傳車。
- C. 刊登平面媒體廣告。
- D. 網路口耳相傳。
- E. 廣播媒體、電子媒體宣傳。
- F. 街頭表演宣傳。
- G. 召開記者會。

(2) 行銷方式

A. 包裝：

劇團是否可以清楚地將自己作品中與眾不同的特色在演出前配合宣傳活動進行讓觀眾獲得訊息，並吸引他們的興趣進而前來觀賞，這就是包裝的目的與功能。

B. 開發觀眾源：

劇團可以利用各種宣傳方式來達到觀眾人數的增加，但畢竟非長期之計，若劇團在每次的演出前先對市場作一個通盤的調查與了解，再根據所得的資料調整演出的內容或呈現方式，甚至可以製作不同的劇種以吸引更多的觀眾族群。

2. 票務部門

目前在國內，大部分的演出團體會將票務的工作委託給所委的售票系統作統一的規劃與處理並免除稅務的相關問題，但必須付出一定額度的佣金或手續費。無論是否採取委外處理，仍應對票務工作有相當的了解。

票務工作內容：

(1)印票：

- A. 規劃演出場次與座次，如每場票數、票券票價及貴賓券、公關票的需求等。
- B. 在票面上印製相關訊息，如演出團體、演出劇目、演出場地、演出日期、座位、票價等。
- C. 若採自行售票方式，可爭取廠商贊助，利用票券背面或空白處刊登廣告，以收取附加價值。

(2)驗票：

此部分指的是由稅務機關查核的過程。只要票券採販售形式，依現行法律規定除所得稅外尚須繳交娛樂稅，經過稅務機關查驗後，票券要蓋上查訖印章才可販售。

(3)派票：

團體在自行售票時，票務人員須清楚記錄每個票點所分配的票數與場次，並隨時作機動的調度，才不至於產生無票可賣或剩票過多的窘境。

(4)售票：

可採取票點購票、現場購票、郵寄購票、網路購票及工作人員認購推廣等方式。

(5)結票：

票券開始販售後，票務人員最好是每天結算一次，演出結束後再做總結算，才不會在過程中產生錯誤，並可藉此了解票房狀況，持續加強宣傳。

(6)貴賓券與公關票：

貴賓券通常屬於無價券，目前依法每一場的演出可以有一定比例的無價券，一般是定在百分之三。有時候不敷使用時，團體會以 10 元券的方式充當貴賓卷或公關票，不失為一個變通的方式。為避免售票錯誤，演出現場應準備數張票券以因應突發狀況，如重複劃位或票券遺失等狀況。

演出新聞稿（教師參考版）：

敬愛的師長、貴賓們：

您好！這是一份來自 ** 高中 * 班第 * 屆 ** 公演宣傳用的新聞稿，期待您持續支持並協助刊登。非常感謝您！

** 高中 ** 班第 * 屆 ** 公演行政組敬上 200*/4/3

** 市立 ** 高級中學 ** 班第 * 屆 ** 公演

劇名：《略》

2002年**高中**班第*屆的學生，將於今年5月1、2、3、4日（星期三、四、五、六）展開為期4天5場精彩絕倫的重頭戲——**公演《略》。

這次演出由專業劇場導演 ***老師，帶領23位年輕演員，著重自由與時空交換的導演手法，處理演員扮演十年前後的人生種種，藉由豐富的劇場元素魅力，表達深藏的往事和未來的夢想。《略》主題來自經歷荊棘的成人，遇到當年充滿熱情、理想的高中生，激盪出對於人生旅程中，所有感情的珍惜與感動！

本班自 199* 年開辦以來，承蒙諸方師長、貴賓的支持與鼓勵，於各戲劇專業之學習，以及成果展至今已逐步茁壯與展露頭角。企盼此次演出，所有愛好戲劇藝術的學子和觀眾能再度共襄盛舉，前來觀賞。

演出人：*** 製作人：*** 導演：***

舞臺技術指導：*** 燈光技術指導：*** 行政指導：***

美術指導：***

演出單位：** 高中 * 年級 ** 班

演出時間：200* 年 5 月 1 日（三）PM7：00

200* 年 5 月 2 日（四）PM7：00

200* 年 5 月 3 日（五）PM7：00

200* 年 5 月 4 日（六）PM2：30 PM7：00（共 4 天 5 場）

演出地點：** 市立 ** 高中 ** 班排演教室

(112 臺北市北投區復興 * 路 ** 號)

索票方式：免費索取，憑票入場(數量有限，動作要快喔)

洽詢電話及傳真：(02) 289*****

敬祝 心想事成！感謝您熱情參與！！

劇場演出實務內容極為複雜與繁瑣，演出團隊能否協調合作是演出成功與否的關鍵因素，領導者（教師）應灌輸演出成員們正確觀念，演出製作的過程應視為是整個演出的重點部分，而非最後的正式演出觀眾的掌聲。另外，部分演出工作具有危險性，尤其是舞臺技術方面的作業，往往是非專業人員能夠掌握與執行，若在經費的許可下，諸如燈光、音效執行等操作工作，建議委請專業人士操作執行。

第三節 觀摩與賞析

張曉華、吳素芬、紀家琳

表演藝術是藝術的多種表現形式之一，是文化發展與歷史傳承的基礎，創作者藉由表演的媒材與觀賞者分享美的表現，同時也能夠提昇觀賞者對於美的感受、欣賞和判斷的作用。表演藝術包括戲劇、舞蹈和音樂，因為音樂早已列為藝術教育中的課程，因而在高中的「藝術生活」課程中只包括舞蹈與戲劇。這兩種藝術表現所包括的媒材甚多，如一齣舞劇除了包括舞蹈外，還需要藉著戲劇、文學、音樂、繪畫（燈光與服裝）等元素達到完整的美感呈現，而一齣戲則又包含了語言的表達，所以舞蹈和戲劇都被稱為綜合性的藝術。

觀眾於觀賞表演活動時，同時進行了體驗和理解作品的一個過程，在過程中往往會將個人的生活經歷與作品中的某一部份做連結，進而引起情感上的共鳴，或一連串的想像或聯想，從而更能體會創作者透過作品所表達的創作理念。因此，對於各類表演作品的欣賞，如果學生能夠具備一些基本的認知，除有助於欣賞活動的進行，也能夠強化自我知覺以及提高對於美的體驗層次。

「藝術生活」課程旨在透過對藝術的認知與欣賞，使學生將美的感受結合於日常生活中，並能理解表演在媒體與社會文化中的應用。然而，這些有關藝術的課程，如果經過各科教師們的相互討論協調，能夠達到課程的統整，或進行協同教學，必能促使課程更具趣味性，而達到更好的學習效果。筆者認為「觀摩與賞析」這個單元更有必要進行課程的統合，無論以表演藝術為主或為輔，都能延伸到其他學習領域。筆者將協助教師從幾個方面來瞭解表演藝術的發展、種類、表現形式、審美觀，協助教師規劃與設計課程內容，以及帶領學生瞭解參與表演活動的態度以及分析作品的方法。

一、引導學生認識表演藝術的活動方式

表演藝術活動具有多種型態，可依活動的需求做室外或室內的展演，室外的演出可以是搭台做鏡框式的舞台演出，也可以在廣場上區隔出演出的範圍，進而與觀眾進行互動的活動，或是運用自然環境的景象進行與環境接觸的表演節目等；而室內的演出包括甚廣，除了大小劇場外，美術館、禮堂、醫院等也可進行表演藝術活動。通常較正式的演出則安排在劇場內演出，此節將對劇場的型態以及進入劇場應注意的規則做介紹。

（一）劇場的認識：

劇場可以視為是一個表演空間的建築物，不過，唯有表演者與觀眾存在時才稱得上是一個完整的劇場。

劇場的型態有許多種，大致上可分為大型、中型和實驗性的小型劇場，中大型的劇場通常都有一個鏡框式舞台，觀眾是由下往上看，不過，後區的座位大部分是呈俯瞰的角度看舞台上的演出，而小型劇場的表演區都低於觀眾席，因其表演形式不拘，所以舞台使用的方式相當靈活，除了舞台和觀眾席外，劇場內還包括許多提供燈光、音響的設備。教師可安排學生進行劇場的參觀活動，如國家戲劇院、藝術教育館或各縣市的文化中心，每個劇場的設備雖不盡相同，但應有的基本配備與功能性應該是具備的，由劇場人員介紹並實際操作各種設備，讓學生認識劇場的空間與各項設備的功能。當然，劇場內的各項安全需知，教師於進行參觀活動之前應告知學生。

（二）觀賞的態度：

教師於參觀活動之同時，提醒學生進入劇場觀賞表演活動應遵守劇場規定，並表現觀眾基本態度。

1. 專心觀賞戲劇或舞蹈節目展演，並尊重創作者的表達方式。
2. 以一種支持與具建設性的方式進行討論，並能接納別人的觀點。
3. 應有守時、自制、專注、尊重等正確觀念與態度，表現對藝術家和其他觀眾的基本尊重。
4. 穿著方面雖然不需著晚禮服，但也不宜太隨便，例如：穿著拖鞋、短褲都不適宜。

二、引導學生了解表演藝術的發展背景與社會功能

所有藝術活動的產生，與社會的脈動，人們的生活有著很大的關連性，教師於進行實際觀摩作品之創作過程或舞台上的演出之前，給予學生該項藝術發展過程的介紹，讓學生瞭解藝術傳承與發展的脈絡，有助於課程的進行並且達到觀摩與欣賞的效果。

表演藝術的表現形式與內容，隨著時代的變遷而有所更迭，其社會價值與功能也隨之改變，而唯一不變的是模仿的衝動，而這個「模仿」至今仍可見於兒童的遊戲中如辦家家酒——，也就是說「模仿」是每個人都曾經歷過的遊戲經驗。著名德國藝術史家格羅塞（Ernst Grosse, 1862-1927）在《藝術的起源》中提到：

「原始民族耽溺於模擬舞，在我們的兒童之中也可看到這種同樣的模仿慾。」，「多數的原始舞蹈運動是非常激烈的，我們只要追溯我們的童年時代，就會記起這樣用力和迅速的運動。」，「在原始部落裡占重要地位的模擬式舞蹈，在逐漸的沒落，僅在兒童世界裡留得一席之地，在這個世界裡原始人類是永遠在重生的。」¹

原始民族為了實際生活的需要，藉著模擬動物的動作節奏與聲音進行狩獵活動，於是象徵性的姿態與動作被發明而有了狩獵舞蹈的產生，人們求上蒼的庇佑，而有祭祀性的祈福儀式，儀式中居領導地位的巫師帶著群眾進行有秩序的操練，使人們無形中產生一種相互的感應力，使秩序和團結無形中進入了原始民族的生活中。隨著社會與生活型態的進步，人們意識到利用大自然所賦予的條件，逐漸學會農耕和遊牧的生產活動，勞動性與慶豐收的舞蹈也就出現在原始舞蹈的內容裡面，另一方面，遊牧民族為了適應季節改變和動物的遷徙，經常要面對變化莫測的環境，在實際的生活中雖是艱辛的，但也為藝術創作提供豐富的題材與表達情感的方式。

隨著人類文明的發展，不僅不同目的的儀式在各種不同的時節發生，有一些完全是了讓大家紓解壓力、盡情玩樂的活動也產生出來了。戲劇、音樂、舞蹈的各種雛型就在這樣的背景之下逐漸形成。²

從綜合性的演出活動到自成體系的發展，這三種藝術也各自依其表現特色發展成獨立的表演形式，不過，即使是以舞蹈或戲劇為主的表演，他種藝術仍是整場演出不可或缺的元素。在舞蹈方面將從與原始藝術有直接關係的民族性舞蹈，與歷史傳承有關的古典舞蹈，以

¹ 蔡慕暉譯，2005，頁165.167

² 平珩，1995，頁2

及與近代思潮有關的現代舞蹈等三方面來介紹舞蹈的發展與功能

（一）民族舞蹈

世界各民族的演藝活動大都是由古代的巫術、祭祀儀式發展而來，因此，很多民族的表演藝術在相當長的時期內都以一種載歌載舞的形式表現出來，很難分離出以語言和動作為主要表演手段的演出形式。³

各族群所發展的表演活動，其形式和內容由於受到風俗習慣、氣候、地形、種族文化背景的影響而有所區別。大體上，這類的活動都具有傳統性的民族色彩，或鮮明的地方特色，其內容與該族的民情風俗、宗教信仰或歷史文化的傳承有相關聯，所表現的風貌也相當多元。在舞蹈方面，從各形各色的族群傳統活動，發展出的民族舞蹈有台灣原住民舞蹈，中國各民族中的蒙、藏或維吾爾族的舞蹈，亞洲地區的日本舞、韓國舞、印尼舞、印度舞，俄羅斯舞、南歐的西班牙舞、東歐的波蘭舞等都是頗具代表性的民族舞蹈。然而，即使是屬同一文化背景的族群，有可能因生存環境的差異而形成不同的生活方式，進而導致思維與行為動作的不同，因此，在民族舞蹈中還包括具濃厚地方色彩，與地理區域有關聯的文化現象，這種民間活動所表現的內容，更貼近常民生活習俗與宗教信仰，如風行於台灣的車鼓陣、跑旱船、八家將、舞龍舞獅，安徽的鳳陽花鼓，東北秧歌等都與地域文化的背景有緊密的關聯性。

隨著科技傳媒的發達與交通的便利，促使文化交流頻繁，進而影響並改變原有的社會結構與環境，人們受到這些與生活息息相關資訊的刺激與衝擊，也快速的改變了流行於民間的舞蹈風格。目前在台灣一般大眾所盛行的舞蹈，可見於早晨在公園裡群眾所進行的各類中西合併式的生活舞蹈，如有氧舞蹈、元極舞、西班牙舞、中東肚皮舞等，在社交場所中的社交舞，各級學校所進行的教育舞蹈，結合體育項目如體操、溜冰的體育舞蹈，都是風行於現今二十一世紀的群眾舞蹈。

（二）古典舞蹈

古典舞蹈的產生是建立在民族舞蹈的基礎上，民眾的各項節慶活動於發展一段時間之後，便以各種方式被引進宮廷中，並且依貴族們的審美觀點進行改造精煉，將原有較活潑粗

³ 黃躍華等譯，2005，頁7

獷質樸的民間舞蹈特質刪除，改以較適合於王公貴族的服裝和社交禮儀的動作為主，於是以強調端莊和優雅姿態的宮廷舞蹈便產生了。由於是用來宣揚國家的文化層次或展現宮廷禮儀與風度，因此，除了保有表現莊重優雅、雍容華貴的特色外，也具有一定的典範意義和古典風格，如中國古代王朝的祭祀或饗宴典禮中的百戲與舞蹈，西方的古典舞蹈一般泛指芭蕾舞(Ballet)，都具有典雅、規範、輕盈以及高度技術性的技巧表現之古典特質。中國漢朝《盤鼓舞》、唐朝《霓裳羽衣曲》，印度舞劇《卡塔卡利》，芭蕾舞《天鵝湖》、《睡美人》都是東西方古典舞蹈的代表作品。

1. 中國古典舞蹈：擁有豐富文化資產的中華民族，是東方文化的中心，就舞蹈藝術而言，中國古代的戲曲舞蹈對周邊的日本、韓國、越南以及東南亞國家都有極深遠的影響。中國舞蹈是融舞樂詩為一體的古典風格，自周朝建立禮樂制度，並創立完整的舞蹈系列《大武》等歌頌周武王伐紂滅商，漢代十分盛行結合雜技、戲劇、音樂和舞蹈的綜合性表演藝術「百戲」。唐朝政治與經濟穩定，為中國樂舞發展的黃金時期，於南北朝傳入中原的「龜茲樂」，對唐朝樂舞的影響甚大，創作演出相當蓬勃，出現許多風格迥異的舞蹈作品，宋代歌舞趨於典雅而有規範，注重細節的描述，以及詩情畫意的浪漫風格，此時的舞蹈演出與文學、戲劇、音樂、雜技等再度融合為戲曲藝術之中。宋元以後興起的戲曲是在繼承及融合前代多種藝術形式的基礎上發展而成的，前代盛行的百戲樂舞民俗舞蹈等融入戲曲中形成一種新的綜合性表演形態成為明清之際黎民百姓甚至皇室貴族的新寵，原來獨立存在的舞蹈藝術也融入其中藉著戲曲流傳下來。⁴

早期在台灣推展舞蹈的前輩，李淑芬、李天民、高棧、蔡瑞月等舞蹈家，都是從傳統戲曲中探尋古典舞蹈的素材，經過轉化和再創造而整理出文、武兩種體系的舞蹈動作，逐漸地，使之系統化而成為台灣舞蹈教育的教材內容。

2. 西方古典舞蹈——古希臘追求符合幾何構圖的健美身軀和具有「黃金比」的觀念，是古希臘文化發展的原動力⁵。舞蹈在當時是被視為訓練肢體與儀態的最佳途徑。這是長久以來西方人對於人體審美的主要觀念，而「芭蕾舞」是最具代表這種審美觀的舞蹈。“Ballet”其意「跳舞」；也是指一種在大舞廳表演的舞蹈或「舞劇」的意思，包括舞蹈、音樂、戲劇、詩歌朗誦及遊行隊的演出，這種形式的舞蹈最早發生於義大利，之後，傳到法國。1581年於法國宮廷中由凱薩琳皇后(Catherine de Medicis, 1519-1589)所主導的《皇后喜劇芭蕾舞》(Ballet

⁴ 林明美，頁165

⁵ 于平，2002，頁187

Comique de la Reine) 發表於宮廷宴會中，其內容都以天神和帝王的故事為主要題材，這個大型的表演活動奠定了日後舞劇與歌劇的雛形。芭蕾舞術啟於義大利，奠基於法國，發揚於俄國，再經由俄國貴族狄亞格列夫 (Sergei Diaghilev, 1827-1929) 的傳播於歐洲，並且隨著交通的便利，與文化交流的頻繁，芭蕾很快地為全世界愛好者的喜愛，而成為一種無國界的舞蹈藝術。

芭蕾從產生到現今，是許許多多藝術工作者的共同努力，古典與現代並存，呈現多種不同的風貌，並且是一種無國界的國際性藝術，在台灣的芭蕾創作者，也試著將中國舞蹈的身段融入芭蕾舞作中，從東西方的舞蹈動作裡尋找出兩種技巧的相容之處，展現出一種具東方韻味的「中國風芭蕾」⁶。如《孔雀東南飛》、《梨花淚》、《氣韻》和《廖添丁》等都是國人以中國民間故事為題材的芭蕾作品。

(三) 現代舞蹈

產生於二十世紀初，有別於芭蕾的另一種創作性舞蹈。主要的特色是強調舞蹈家個人的創作觀點，每個創作者都有他們個人的創作“法典”，因此，有各種流派的存在，可以「現代舞」只是一個總括性的名稱，並不能代表任何一個流派的作品和觀點。在歐洲則以「當代舞蹈」稱之，更早期也有被稱為「自由舞蹈」或「新舞蹈」。現代舞發展至今已超過一個世紀，舞蹈家不斷嘗試著尋找新的表達方式，所以在動作的創造或舞作的呈現方式都非常具有時代的獨特性，是兼具藝術表現與教育功能的舞蹈藝術。

被譽為「現代舞之母」的依莎朵拉·鄧肯 (Isadora Duncan, 1877-1927)，生於美國加州，然而卻發展其個人獨特的舞蹈觀於歐洲，所影響的層面相當廣泛。她崇尚自然，認為舞蹈創作應該從大自然中去尋找，不要拘泥於古典芭蕾的制規中，她也從古希臘人的生活文化及雕塑得到啟示，主張人們應該脫掉舞鞋和緊身的馬甲，改著寬鬆的衣服，打著赤腳，自在的舞動以開啟身體自由的精神，才能達到身與心的合一。而在鄧肯到歐洲之前，已經有一些音樂家和舞蹈家開始思考以別種肢體動作來傳達他們的觀點。法國音樂家佛朗西斯·德爾薩特 (Francois Delsarte, 1811-1871) 為了便利於音樂教師的教學，創造了肢體動作配合音樂節奏來進行活動。另一位瑞士的音樂教育家愛彌兒·賈克·達爾克羅茲 (Emile Jaques-Dalcroze, 1865-1950) 嘗試用人體活動的力量來增強學生的節奏感和藝術表現性而創的「節

⁶ 吳素芬，2000，頁126

奏訓練體系」，對於日後致力於開創現代舞的先驅如聖·丹尼絲（Ruth Denis, 1878-1968）、魯道夫·拉邦（Rudolf von Laban, 1879-1958）、瑪麗·魏格曼（Mary Wigman, 1886-1973）等都具有深遠的影響。美國現代舞先驅之一的洛伊·富勒（Loie Fuller, 1862-1928）是當時懂得運用道具結合舞台燈光，製造視覺效果喚起觀眾想像力的表演者，是第一位在歐洲的舞台表演「新舞蹈」形式的美國人，她的創作除了影響鄧肯和聖·丹尼絲對肢體表現的看法，還影響到日後舞台燈光與電影的發展。

1. 歐洲現代舞發展簡介

現代舞的發展可從歐洲與美國兩個體系來瞭解，以拉邦以及其學生魏格曼與庫特·尤斯（Kurt Joose, 1901-1979）為首的德國舞蹈在二次大戰之前已主張結合舞蹈、音樂和戲劇元素於一體的舞蹈新形式——「舞蹈劇場」。生於匈亞利的拉邦，到巴黎學習繪畫、舞蹈和戲劇，也曾受教於達爾克羅茲，又有興趣於觀察和記錄人們日常生活的動作，這些都為他日後從事於人體動作分析及舞蹈記錄的基礎，拉邦舞譜和拉邦動作分析的提出除了有助於現代舞從理論到實踐的執行，對於醫學、心理學和教育等領域也提供了研究的理論基礎。魏格曼的動作是建立在「緊張—放鬆」的原理，而創作方面則強調並非只有如芭蕾的「優雅」才能表現舞蹈，其著名舞作《巫舞》是表達人心邪惡與恐懼的心理狀態。同樣都是強調結合戲劇元素於舞作中的尤斯，認為舞蹈劇場的演出除了關注社會議題，於動作表現方面是可將芭蕾動作融合於現代舞作中，如《綠桌》就是一齣現代舞與芭蕾動作相融的作品。目前是歐洲舞蹈界龍頭的碧娜·鮑許（Pina Bausch, ），除了延續綜合舞蹈與劇場藝術的觀念外，並且更強調和凸顯其他劇場元素與舞蹈並重的觀念，建構了更具豐富性的「舞蹈劇場」，其所建立的「烏帕塔舞蹈劇場」已是歐洲後現代舞蹈的發展中心，她的作品《康乃馨》、《交際場》、《熱情馬祖卡》於1997、2000和2001陸續來台演出。歐洲另一個由依利·季里安（Jiri Kylian, 1947- ）所領導的「荷蘭舞蹈劇場」以及被稱是現代舞蹈王國的國王的威廉·佛塞（William Forsythe, 1949- ）都各自發展出獨特的舞蹈風格，以芭蕾技巧為主要的動作語彙運用於現代創作理念中，是他們兩位的共通處。近代更有編舞家以現代精神重新詮釋傳統的古典舞劇，馬茲艾克（Mats Ek, 1945- ）所編的《吉賽兒》、《天鵝湖》、《睡美人》在傳統的架構上注入特有的戲劇或幽默手法是他獨特的創作風格。事實上，許多歐洲的現代舞蹈創作是以芭蕾技

巧為「體」，再加上現代舞或後現代舞的觀念為「用」。⁷

2. 美國現代舞發展簡介

美國現代舞的發展與歐洲不同的是，沒有古典舞蹈的深遠影響，開創現代舞的先鋒，積極宣揚美國精神及關注本土文化，且在政策的協助推展下，美國現代舞團經常到世界各地演出，除了展現美國風格的舞作外，將這股潮流帶到全世界，並且帶動現代舞的發展。

雖然鄧肯自由舞蹈的精神是在歐洲燃起的，但她的理念仍然在美國開花結果，與她同時期的聖·丹尼絲則選擇在祖國發展她的舞蹈生涯，天生麗質的她早期參加當時流行《裙子舞蹈》的巡迴演出，在其所見所聞的多種文化中，她最為東方文化所吸引，創作了一系列與東方有關的舞作如《白玉》、《拉達》、《埃及頌》等。1914年她與美國另一位現代舞先驅泰德·蕭恩（Ted Shawn, 1891-1972）結婚並於第二年成立「丹尼蕭恩（Denishawn）舞蹈學校及舞團」，該校所設的課程非常廣泛：德薩爾特體系、達克羅茲訓練、東方舞蹈、芭蕾、創作舞蹈、埃及舞蹈等都包括在內⁸。日後成為發展美國現代舞的兩個重要人物瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham, 1894-1991）和杜麗絲·韓福瑞（Doris Humphrey, 1895-1958）都是出自於該校的訓練。於相繼離開舞團的巡演後，這兩位美國現代舞先鋒各自發展自己的舞蹈動作理念。葛蘭姆開始從人體呼吸去研究吸氣和吐氣與肢體動作之關係，由此建立了呼與吸的節奏感，進而發展出收縮與舒展（Contraction and release）的動作理念，由此發展出她獨特的創作風格。1926年創立「瑪莎·葛蘭姆舞團」，作品主題多以美國精神如西部拓荒者或印地安人的祭儀為題材；也有部分靈感取自於希臘神話中的故事。葛蘭姆創作力相當旺盛，其一生的作品將近兩百支作品，直至97歲高齡去世的前一年，還持續舞團編創新作，1999年美國時代雜誌選出葛蘭姆為「世紀舞蹈家」，尊稱她為「20世紀最重要的舞者之一」。

韓福瑞在其早期作品《水之研究》探討了漲潮與退潮的自然定律，稱自己的舞蹈理論為「兩個死點之間的擺盪」⁹，並以呼吸為原動力發展出人體「傾倒與回復」（Falling and recovery）的技巧。於此同時，美國還有另一個體系是來自德國的韓亞·霍姆（Hanya Holm, 1898-1992）於1931年到美國創辦魏格曼舞蹈技巧學校，傳播魏格曼的舞蹈理念，1936年改為韓亞·霍姆舞蹈學校，這期間她以魏格曼的理論為體，發展出更適於美國風格的舞蹈表

⁷ 李立亨，2000，頁95

⁸ 平珩，1995，頁65

⁹ 平珩，1995，頁74

現方式。美國早期現代舞蹈家，深受歐洲舞蹈觀念的啟發，不過，很快發展出各具特色的舞蹈理念，在這幾位舞蹈家的耕耘之下，第二代的舞蹈家也很快地嶄露頭角，推出頗具個人色彩與風格的作品，如在美國西岸受到勒斯特·何頓（Lester Horton, 1906-1953）影響的艾文·艾利（Alvin Ailey, 1931-1989）結合爵士、芭蕾、非洲舞蹈等動作語彙於作品中，如《啟示錄》以多個段落描述黑人在美國的奮鬥史。擅長製造舞台效果的艾文·尼可萊斯（Alwin Nikolais, 1912-1992）曾經跟隨霍姆習舞，作品的特色是運用服裝道具的裝扮，在視覺上跳脫「人」的體態，所呈現的是抽象畫面的舞台效果。荷西·李蒙（Jose Limon, 1908-1972）創立的「李蒙舞團」邀請韓福瑞擔任藝術總監，並以韓福瑞的動作理念為本，發展出自己的「李蒙技巧」，目前與「葛蘭姆技巧」是台灣現代舞技巧教學的兩大體系。葛蘭姆舞團早期的兩名男舞者，有「編舞界變色龍」外號的保羅·泰勒（Paul Taylor, 1930-）和以純粹動作觀點出發的模斯·康寧漢（Merce Cunningham, 1919-）離開舞團之後，創出自己獨特的風格。康寧漢除了提出「動作就是動作」的理念外，他從中國的「易經」得到啟發，而採用「隨機」類似卜卦的方式，來決定演出段落之順序或與音樂的搭配，1989年後，康寧漢開始以電腦輔助他的創作，他的試驗促使他打破原有的舞蹈創作邏輯，不但是後現代舞蹈打頭陣的人，同時也是以後現代觀念躋身舞蹈主流的第一人¹⁰。曾經是康寧漢的學生或舞團舞者——伊凡·瑞娜（Yvonne Rainer, 1934-）、史提夫·派克斯頓（Steve Paxton, 1939-）、戴伯拉·黑（Deborah Hay, 1941-）、露辛達·卻爾茲（Lucinda Childs, 1940-）、崔莎·布朗（Trisha Brown, 1936-）都是後現代舞蹈的代表人物，1962年紐約傑德生教堂的舞蹈發表，奠定了美國「後現代舞蹈」的基石，站在這塊基石上，每個獨立的創作者開始有了自己的主張和風格，於是各種藝術形式的表現，在多元的時代裡找到彼此相互共存的方式。雖是各有獨到之處，然而這群年輕的藝術工作者仍共同秉持著，表演可以利用美術館、建築物或廣場等非劇場形式的空間、脫離特定的舞蹈技巧、表演者不一定是訓練有素的舞者以及在創作上融入爭論性的問題，而且也較先前的編舞家更重視創作的過程，他們所發展出的新哲理是「過程即目的」。然而，發展於80-90年代的「後後現代舞蹈」打著反「後現代舞蹈」的旗幟，於21世紀的今日以「通俗不庸俗，流行卻很嚴肅」的方式，實現他們的藝術理想，開創他們的社會價值。

西方現代舞觀念於60年代傳入台灣，70年代林懷民、劉鳳學和游好彥幾位現代舞前輩

¹⁰ 平珩，1995，頁93

相繼成立現代舞團，促使台灣的現代舞蹈發展得相當蓬勃。關於台灣本土的舞團介紹於第二節台灣當代劇場已作詳細介紹，本節不再詳述。

三、引導學生欣賞表演藝術的型態與特色

表演藝術的演出在台灣相當蓬勃，教師可以引導學生透過對節目內容的認識，了解各類表演的型態與特色，筆者從近幾年在台灣各劇場演出的節目中選取一些具代表性的表演節目做介紹，可做為教師在選擇資料的參考。本文介紹節目概要之文字敘述，部份摘錄自表演藝術圖書館館藏以及表演單位的節目簡介內容。

(一) 戲劇類

《那一夜我們說相聲》

劇團：表演工作坊

導演：賴聲川

首演：1985 年

臺灣相聲劇的起始演出劇目。以華都西餐廳場景中的兩位主持人為開始，帶出了王地寶、舜天嘯另兩位國寶相聲大師。全劇依序為：序曲華都西餐廳、電視與我、防空記、記性與忘性、終點站五個部分。首演時的內容從抗戰時期，到涵蓋臺灣 50 至 60 年代的生活內容與時事，之後重演時有作部分內容的修改。演出時娛樂效果極佳，是將傳統相聲及戲劇表演的元素相結合呈現的典範。

《暗戀桃花源》

劇團：表演工作坊

導演：賴聲川

首演：1986 年

表演工作坊的代表劇目之一。全劇發生在現代劇場內，述說一個準備演出《暗戀》與另一個《桃花源》的劇團，同時被安排在一個劇場內，為爭奪舞臺排演而發生不斷衝突的故事；本劇特色是現實與排練的情境相互交錯與影響，悲劇與喜劇情節同時在舞臺上並立呈

現，透過戲劇達到真實生活與表演的混亂效果，也因戲劇最終歸於和諧。《暗戀》以話劇的形式排演，述說一位垂死老人江濱柳在醫院時，利用報上刊登尋人啟事，希望能見到 30 年前因戰亂而在上海失散的女友，最後終於見到面，但是時間已改變了一切，能夠陪在身旁的還是只有來臺後結婚 30 年的臺籍妻子。原版《桃花源》以風格化表演為主軸，2006 年的新版《桃花源》，則是與明華園歌仔戲團合作，利用陶淵明的〈桃花源記〉為故事基本情節，述說春花、老陶這對夫妻與袁老闆三人之間的三角關係。一日老陶在受到春花與袁老闆的刺激後，到河的上游去打魚，本想進入急流漩渦後一死了之，卻意外沒死而誤闖桃花源，同時又碰到二位貌似春花與袁老闆的鄉民，在受到規勸後於桃花源住了下來，但是因為思念家中妻子想接來桃花源一起渡日，因此離開桃花源回到武陵，回鄉後發現春花與袁老闆已育有一子，心想無法改變現況決定離開，然而桃花源卻也已尋找不著。戲中在現實情境中同時不斷穿插一位現代女子在尋找與〈桃花源記〉中同名的劉子翼，使全劇又有一種現實與虛幻的疏離感。

《淡水小鎮》

劇團：果陀劇場

改編 / 導演：梁志民

首演：1989 年

劇情改編自英國著名劇作家王爾德所寫的《小鎮》。原版的《小鎮》為敘說美國一個平凡小鎮內一天發生的故事，非常平凡的一日，卻又是那麼的不平凡；平凡的是它就像劇中人生活時的每一天，生、死、悲傷、歡笑都可能發生，平淡無奇，卻是生命中的每一天。不平凡的是當劇中人失去生命，還沒察覺要珍惜每一天的每一段時光時，才知道生命及生活時的美好與重要。全劇利用了舞臺上的現實環境，甚至是幽靈空間與過去時空錯置及舞臺監督敘述情節的方式進行表演，不斷堆砌出劇中人懊悔不懂珍惜美好一日的情愫，終至無法承受，要求舞臺監督停止她希望回顧活著時 12 歲生日的那一天，讓她回到墓園安息。《淡水小鎮》以同樣的手法將故事時空背景改至臺灣五〇年代淡水小鎮平淡的一天，男女主角的戀情也從原著的冰淇淋店改至冰果店為開始。舞臺監督則改為說書人以第三者的立場，敘述淡水那一日發生的點點滴滴，告訴劇中人與觀眾應要珍惜當下的每一刻不要浪費生命的美好。

《相聲說垮鬼子們》

劇團：相聲瓦舍

演員：馮翊綱、宋少卿

首演：1997

本劇為相聲瓦舍創團原創相聲劇作品，內容是說在 1940 年代末期，抗日戰爭已如火如荼在全中國進行，在日本鬼子成天轟炸的大後方重慶，有兩位知名的文學家梁小秋與蘇大春，為了抗戰晚會的表演節目，正在準備著他們一輩子都沒搭檔幹過的活兒：「說相聲」。全劇共分成六各段子：《吐痰論》、《如果我是委員長》、《煎餅果子》、《押寶》、《演講比賽》、《小放牛》。透過兩個角色對排演及演出過程的回憶，以傳統相聲獨有的談笑與幽默諷刺語言，配合戲劇表演形式，道出當年或是時下中國人無法逃離的積習，與面對過往歷史的深刻命題¹¹，極富劇場的喜劇效果與笑果。



圖 3-41 《蔣先生你幹什麼》。資料來源：相聲瓦舍。

《雲豹森林》

劇團：如果兒童劇團

編劇 / 導演：趙自強

首演：2003 年

全劇利用原創歌舞劇的方式作呈現。敘述生長在現代社會的小男孩，一天到晚都聽到老爺爺口中唸著一個雲豹森林的部落傳說，勇敢的原住民獵人都會有雲豹在守護著他們，而獵人們同時也會保護代表雲豹森林的尼古拉陶壺。小男孩有一天突然從老爺爺手上拿到了陶

¹¹ 參考相聲瓦舍網站。資料來源：http://www.ngng.com.tw/ourshow/show_01.asp

壺，並從陶壺傳來的音樂聲中回到了傳說中的部落，且化身為原住民的傳奇小獵人奇里乖，展開了一段對自己身份與勇氣，以及邪惡與正義互相鬥爭的奇幻旅程。在最後邪惡將要以玉石俱焚的方式燒毀一切的時候，由過往神聖族人化身的雲豹出現了，與奇里乖一同挽救了森林，也使奇里乖獲得對自我的認同。

《跑路天使》重演後改名為《跑路救天使》

劇團：果陀劇場

編劇 / 導演：梁志民

首演：2004 年

劇情改編自美國好萊塢電影《修女也瘋狂》，述說一位夜總會黑人女歌手狄樂絲（琥碧戈德柏所飾演），因目擊一件兇殺案，警方為了保護女歌手，特地安排狄樂絲進入修道院假扮成修女等待出庭作證，以避免被黑道殺手追殺，沒想到修道院因狄樂絲的加入，展現出前所未有的活力，且因為狄樂絲在音樂上的專業，使得修道院內的聖歌合唱團，發展出完全不同以往死氣沈沈的風貌，成為此修道院的特色，最後甚至獲得在教宗面前表演的機會；而他被刺殺的危機，也在眾人及警方的協助下因此獲得化解並有了重生的機會。

臺灣舞臺劇版的《跑路天使》，則以歌舞劇為表現手法，述說澳門夜總會歌女戴安娜（國內知名女歌手蔡琴扮演），因為目睹了一樁槍擊案，被警方安排到臺灣的修道院中假扮成修女藏身，不料這自由慣了的歌女，竟搞得修道院天翻地覆，並與修道院院長產生多次理念上的衝突。戴安娜因此進入唱詩班練唱，但是由於她在歌唱上的天分，意外地被拱成唱詩班指揮，且將唱詩班成功地改造。在唱詩班得到成功和戴安娜積極的帶領修道院與社區互動後，修道院一改新貌，變成吸引人民聚集的場地。而就在所有人準備要為教宗獻唱的前夕，戴安娜因為行跡敗露遭黑道抓回澳門，眾修女就在院長的領導下，全員出動營救戴安娜。最末，警方終於趕到將黑道制伏，眾修女也順利演唱出新風格的聖詩¹²。

《如夢之夢》

首演：2005 年

劇團：表演工作坊

¹² 參考果陀劇團《跑路救天使》網站。http://www.godot.org.tw/2005angel/index_flash.html

導演：賴聲川

國內難得的史詩化劇作，全劇總長 7 小時，打破臺灣舞臺劇演出時間最長以及使用 360 度環形劇場的紀錄。全劇從追蹤一位被判斷得到絕症的病人為追尋的起始，中心主題環繞著生命的追尋、死亡與輪迴的意義。整齣戲像在述說一次龐大旅行的過程，從主角的生命末端開始，從二十世紀末到二十一世紀初，從亞洲到歐洲，從生到死，從痛苦到解脫的可能性。故事的開始是《西藏生死書》的第 269 頁，一位醫學院剛畢業的學生，第一天到大醫院上班，結果病房中五位病人當天死掉四位。當醫術無效時，這位醫生才絕望的發現，她多年來學校的訓練，完全沒有教她如何真正幫助這些瀕臨死亡的病人。她只能站在一邊，當一個無助的旁觀者，看著這些病人在沒有任何的慰藉或開導下，懷著驚懼和不安而死亡。於是醫生開始花很多精神慫恿瀕臨死亡的「五號病人」，希望他能夠說出他一生的故事，從他的故事，也才得以開始進入其他角色的故事，以及他們的夢。於是主角們的生命，甚至於過去的生命及死亡有了交集，形成這次史詩般的旅程¹³。

《半里長城》1989 年、1992 年《莎姆雷特》、1996 年《京戲啟示錄》

風屏劇團三部曲

劇團：屏風表演班

編劇及導演：李國修

「風屏三部曲」系列作品主要是敘述一個叫風屏劇團的三流劇團，團長叫李修國（李國修飾演），在舞臺上以劇團編導的身份帶領演員排練及演出三齣戲《萬里長城》、《哈姆雷特》、《梁家班》時，所發生以戲中戲呈現故事情節的演出。前二次在準備演出時，由於團員間複雜的人際關係、衝突以及情愛糾葛、金錢債務等因素，因此把私人情緒搬入演出中，藉扮演的角色報復對方，不幸的是當又有演員忘詞、帶錯道具、佈景品質太差而崩壞劇場等意外接連發生後，即使終於演完了，卻是幾近失敗且一部比一部還差的作品，但是，奇異的是，團員們仍沒放棄劇團，反抱著 We Shall Return ! 的信念，為他們日後的舞臺演出準備著。第三部《京戲啟示錄》就是繼《半里長城》、《莎姆雷特》之後「風屏三部曲」的完結篇，劇情內容為延續先前這個三流劇團，有鑑於前兩次在演出上慘敗的經驗，在李修國對團員的真情告白後，終將李修國影射對父親追思的《梁家班》演出完成，雖然在排練中還是風雨不

¹³ 參考博客來網路書店《如夢之夢》內容介紹。<http://www.books.com.tw/exep/prod/booksfile.php?item=0010159614>

斷，卻意外的完美落幕，而歷經這一切的「風屏劇團」，也就在觀眾的笑聲與掌聲中解散了。



圖 3-42 2004 年《三人行不行 III - OH! 三岔口》演出劇照
資料來源：屏風表演班

《人間條件 1》

綠光劇團人間條件系列

劇團：綠光劇團

編劇及導演：吳念真

首演：2001 年

綠光劇團的人間條件系列演出，素有「國民戲劇」的美稱。主要是因為編劇及導演為國內知名本土作家吳念真，此系列作品以本土元素及一般人民生活為題材及故事環境的基調，劇中所觸及的情節時空從光復初期、二二八事件、五、六〇年代一路到當代的臺灣，非常貼切本土人民的日常生活點滴與記憶，因此往往能引起觀眾的共鳴。

人間條件系列中的敘事觀點，往往以臺灣傳統女性的觀點出發，或是在情節中佔有決定性的發展地位為特色；《人間條件 1》中的年輕的阿美與年老的阿嬤，《她與她生命中的男人們》中從年輕到年老的優子阿嬤，《臺北上午零時》雖然是以三個男子的觀點為情節的主要敘事線，但是麵攤女孩阿玲的決定與際遇，卻是造成這三個從南部上來臺北學習鐵工技能的男孩們，日後不同人生的轉捩點。這種充滿濃濃臺灣女性生命歷程的情節，在前三部作品中形成了特殊的風格，似乎也不斷的在對觀眾述說臺灣女性的韌性、偉大與不屈不撓的精神。

(二) 舞蹈類

《鄒族祭儀樂舞》

演出人：阿里山鄒族特富野社頭目、長老

鄒族的祭儀歌舞兼備和諧、優美、沉穩而內斂的色彩與表現特質，呈現出這個民族獨特的生命樣態和美感經驗，是文化生活和美學交織匯集的一個饗宴。鄒族舞蹈以足部重踏的舞步為主，跳躍的舞步包括雙腿屈膝做前後左右的跳步，或以單腿坐跳躍的動作。基本上以歌聲調節舞步，領唱者起句後，眾人和之。歌曲重複時，舞步並不間斷。¹⁴（趙綺芳）

臺灣原住民舞蹈除了鄒族外還包括泰雅族、賽夏族、布農族、邵族、魯凱族、阿美族、卑南族、達悟族，各族的舞蹈因生活方式或習俗的不同而各有特色，不過，歌舞的表現是原住民生活的一部分，表現男性的剛猛性格和女性的柔美，是他們表現的共同之處。

《慶神醮》

演出：臺北民族舞團

編舞者：蔡麗華

舞作從臺灣民間之建醮謝神的祭儀起始到各式各樣的陣頭展現，展現臺灣在地廟會的精華，包括「家將」、「七響」、「婆姐」、「車鼓」、「跳鼓」等民間習俗的舞蹈形態來呈現。

「家將」即民俗習慣稱的「八家將」以八個角色為主，所表現的內容以擒拿、圍捕罪犯為主，為產生威嚇之感，在行進時多以虎步（八字步）為主，上半身則雙臂做大弧度的前後擺動，在尾補的陣法方面則包括「踏四門」、「走七星」和「八卦陣」等。

「車鼓」又稱「花鼓」、「車鼓弄」、「弄車鼓」、「車鼓陣」。具有濃厚的地方色彩是屬民間的歌舞小戲，以地方性的音樂作為表演的配樂。車鼓舞蹈以上身擺動，下身進退為其動作的主要語彙，身體重心前進後退不斷交替進行，形成「晃動」的韻律感是舞蹈韻律的特點。車鼓陣的表演可分為前場和後場，前場即歌舞表演，後場則為樂器的伴奏，演出成員多以三對為一組，角色分為丑角與旦角，丑角多以滑稽扮相，手持四寶，隨劇情節奏敲擊，旦角則作裝扮得較為華麗，左拿絲巾，右執摺扇，與丑角搭配做左右搖擺或前進退後，一邊歌唱，一邊舞動肢體前進。

¹⁴ 臺灣原住民歷史語言文化大辭典網路版

《水中玉》

演出：國立臺灣藝術大學

編舞者：林秀貞

《水中玉》舞中所描述的玉即是聞名遐邇的和闐之玉。編舞者從雪花飄飄的景象入舞，整個舞臺佈滿轉圈的舞者，霎那間舞者們以斜躺於地面上，有如春天來臨，大地的白雪融化成玉龍喀什河的流水，沖刷著玉龍喀什河的羊脂玉，猶如維族美麗動人風姿綽約的姑娘。



圖 3-43 國立臺灣藝術大學舞蹈系演出

《八佾舞》

「佾」的意思就是「行列」，「佾舞」就是一種排列整齊的祭祀舞蹈，左傳曰：「天子舞行人佾，諸侯舞行六佾，大夫舞行四佾，士舞行二佾。」按規矩，皇帝太廟才能使用八佾舞制，但因自唐封孔子為文宣王，至清光緒三十二年，八佾舞乃成為每年教師節各縣市舉行祭孔大典的項目之一。八佾舞次序及動作如下：1. 八佾，六十四人，每列八人，八列，直為列，橫為行。2. 東西佾均向北面，為正立。3. 樂舞生，左手執籥，右手執雉翟。4. 樂依樂章之字，每字一動，八音齊奏。從八佾舞的觀賞中，學生或許可感受古代中華文化在教育上師道的傳承及儒學思想。



圖 3-44 引用自臺中市孔廟忠烈祠聯合管理所資訊網

《蓮開絲綢路》

演出：國立臺灣藝術大學

編舞者：張珮瑜

敦煌石窟中飛天及彩塑的形象引發創作的理念。舞姿以「三道彎」肢體的曲度表現最為特殊，由於敦煌石窟中的「飛天」是屬飛翔於空中演奏樂器或撒香氣舞動於空中的仙子，因此，在動作表現上也運用相當多的旋轉和跳躍的動作。道具方面則運用許多中國的樂器，如琵琶、笙、笛、簫等，其他荷花、彩帶也經常被用於這類舞蹈中。

《天鵝湖》

演出：基洛夫芭蕾舞團及交響樂團

編舞者：馬里斯·裴堤帕

是一齣四幕的古典派芭蕾舞，1877年首演於莫斯科，但慘遭滑鐵盧，不過，作曲家柴可夫斯基的音樂卻相當成功，大受群眾的歡迎。於1895年在聖彼得堡的馬林斯基劇院重新發表，而大獲成功。古典派芭蕾舞主要特色是壯觀的、氣勢宏偉的，其結構較為複雜有如交響樂般的磅礴壯麗。本齣舞劇的內容以發生在宮闈中的愛情悲劇為主軸，第一幕的場景設置於宮中的花園，齊弗雷特王子生日前夕的慶祝舞會，接著王子與侍從到郊外打獵，王子看見一群天鵝掠過，拿起十字弓正要發箭，天鵝忽然變成了人形。舞劇轉入第二幕，是一場由白色天鵝舞出的白色芭蕾舞，這一幕主要表現芭蕾舞中純靜優雅的的天鵝舞群以及天鵝公主與齊弗雷特

王子的愛情誓約，其中男女主角的雙人舞是整齣舞劇的經典舞碼，另一支舞碼《四隻小天鵝》也是相當受歡迎的舞碼。第三幕回到宮廷的場景，是以齊弗雷特王子的選妃為劇情發展為主軸，這一幕的主要特色是於劇中編排許多已經芭蕾化的各地方的民間舞蹈，包括西班牙舞、匈牙利舞、馬厝卡、拿坡里舞蹈以及最受矚目的黑天鵝雙人舞，著名的 32 個單腿轉圈是整幕的最高潮。第四幕又回到湖邊的場景，天鵝們等待著天鵝公主的回來，雖然，它們仍優雅的舞動著雙翅，但焦急的情緒在樂聲中隱隱表露，舞蹈動作與隊形變化顯現處出天鵝們哀傷的心情，這一幕的舞蹈除了群舞、雙人舞外，還有王子與惡魔對抗的舞蹈，是一幕劇情與舞蹈達到最崇高精神表現的菁華。

《仙女》

演出：高雄城市芭蕾舞團

編舞者：菲利浦·塔格里歐尼

創於 1832 年的第一齣浪漫派舞劇，因受到浪漫主義之影響，十八世紀末，芭蕾的創作多以浪漫文學為主題，其主要特點是以人間與神界或靈界的交織，為劇情的發展主線。浪漫芭蕾的動作特色是強調兩種完全對比的著地性動作與飄逸性動作，表現人間的部份都用歐洲的民間舞蹈來表達民情，而表現仙子或幽靈的動作特質則展現離心力的高超舞技，「足尖踮立」的舞蹈技巧在這個階段被西方編舞家用來表達精靈肢體靈巧輕盈的舞態，由於仙女們所穿的服裝都是以白色的紗製成的，因此，也有「白色芭蕾」(Ballet Blanc) 之稱。

《柯碧莉亞》

演出：國立臺灣藝術大學

編舞者：亞瑟·聖·里昂

創於 1870 年浪漫芭蕾時期的末期，由編舞家亞瑟·聖·里昂 (Arthur Saint-Leon, 1815-1870) 和編劇家查里斯·紐伊特 (Charles Nuitter) 根據德國詩人赫夫曼所寫的《睡魔》(Der Sandmann) 作為創作的主题，並邀請音樂家里歐·德利伯 (Leo Delibes, 1836-1891) 為這齣舞劇作曲，是一齣膾炙人口的喜劇芭蕾。於普法戰爭爆發前夕首演於巴黎皇家歌劇院，即現今的巴黎歌劇院。是一齣喜劇型芭蕾，以詼諧逗趣的舞蹈，舞出青年男女打情罵俏的愛情故事。劇中安排多種歐洲地方性的舞蹈，增加了劇中的舞蹈型態，也大量運用啞劇動作以豐富了舞劇的表現內容。舞劇名稱《柯碧莉亞》是以劇中木偶的名字為題，木偶柯碧莉亞牽動著

整個情節的發生，而在背後操控木偶的是一位自認為可以借用魔法，將木偶柯碧莉亞變成具有生命的少女的神秘木匠柯伯留斯。偶戲部分是被安排於第一、二幕，第一幕狡猾的木匠將擺出看書姿態的木偶柯碧莉亞推至陽臺，並且偷偷觀察街上過往的青年男女對木偶的反應，他暗自高興又得意他的傑作騙過了所有的人，但是，他萬萬沒想到，在好奇心的驅使下，這些年輕的少年男女，卻趁他不在的時候進入他家一探究竟，於是，拉出了令人又驚又喜的第二幕，在密閉陰暗的工作室裡，一群又好奇又害怕的少女在暗中摸索，不經意觸動木偶的機關，使整屋子所有與人一般高的木偶，全都動了起來，於是，舞臺上表演出一幕木偶與少女的舞蹈場面，而更甚的是，由女主角假扮木偶，與木偶製作者柯伯留斯玩起操控與被操控的遊戲，是整齣舞劇最精彩的部份。



圖 3-45 國立臺灣藝術大學《柯碧莉亞》的演出

《柴可夫斯基——生死之謎》

演出：聖彼得堡艾夫曼芭蕾舞團

編舞者：波利斯·艾夫曼

描述柴可夫斯基戲劇性的一生以及不朽芭蕾舞音樂《天鵝湖》的創作歷程。

整齣舞劇以倒敘的方式進行，情節的主軸建立在柴可夫斯基因多重性格的矛盾與衝突。舞劇分上下兩幕，由各種不同型態的舞蹈雙人舞、獨舞、群舞和小組舞等串連出舞劇的情節，其架構起於柴可夫斯基正處於彌留狀態，之後所呈現的是他一生的幾個重要創作歷程和重要關係人物如妻子、梅克夫人還有他最親密也最難擺脫的多重自我之間的對話，最後這位

飽受精神上折磨的偉大音樂家得到了解脫——死亡。編舞技法上有些部份相當細膩，吸引著觀眾的注意力，編舞者善於運用角色內心與外在的矛盾衝突，來醞釀舞劇的張力，所採用的舞蹈動作是結合現代舞與芭蕾的肢體語彙。二十世紀的芭蕾創作受到現代藝術的衝擊與影響，經過一整個世紀的創新與改革，多位芭蕾編舞家突破古典形式的表現法，而創造出具有多重表現性的現代芭蕾，在美國發展的喬治·巴蘭欽（George Balanchine, 1904-1983）、德國的約翰·柯蘭可（John Cranko, 1927-1973）、法國的羅蘭·培提（Roland Petit, 1924-）等都是現代芭蕾的代表性人物。

《熱情馬祖卡》

演出：烏帕塔舞蹈劇場

編舞者：碧娜·鮑許

本作品是被譽為歐洲舞蹈劇場最高女祭司的碧娜·鮑許為 1998 年里斯本世界博覽會所創作的，取材自曾經被葡萄牙統治的西非島國維德群島的一支「馬祖卡」，作品感情豐富且清新動人，是一部視覺與聽覺兼具的饗宴。

《狂草》

演出：雲門舞集

編舞者：林懷民

創作靈感來自中國書法美學的極致——草書，追求書不限於法，身不拘於形的肢體美學。舞臺上隨時可見到由舞者肢體展現出書法中的蒼勁與柔美的對比或在空間中高低起伏展現抑揚頓挫的意象。時而如潺潺流水，時而又似氣勢磅礴的飛瀑。從舞者的肢體可見到動作與動作相連結的流動感，以及結合書法後的極致美感。

《沉默的飛魚》

演出：新古典舞團

編舞者：劉鳳學

以原住民舞蹈為創作之素材來源，舞作透過三個舞段：〈善靈·惡靈〉，〈落霞·飛鯨〉，〈墨雲·生命之歌〉，表現在外來文化衝擊下，那遠眺落霞、凝視飛鯨的歲月一去不回還。

《北極光》

演出：組合語言舞團

編舞者：David Grenke

創作的源頭來自於相信人類的心靈經驗和對世界的了解，透過感光的交錯，拼貼而緊密連結以及對人性光輝的顯揚和超越。



圖 3-46 組合語言舞團之演出

《野柳綺想曲》

演出：華岡舞蹈團

編舞者：伍曼麗、張永勝、魏沛霖

是一齣以臺灣民間故事為主題的芭蕾舞作品，舞劇描述住在野柳附近的（原住民）部落族人，正在舉行一年一度的祭拜海神儀式，祈求漁獲豐收，當晚，青年卡魯與阿蘭這對男女朋友也歡欣鼓舞的參與儀式盛會，鄰村少女阿雅更是打扮的非常美麗，深深吸引卡魯這群年輕人的目光。遭到冷落的阿蘭只好神情落寞的獨自到海邊撿拾貝殼。在寂靜的海邊阿蘭與海神相遇，海神送給阿蘭漂亮珍珠項鍊，恍惚中阿蘭開玩笑的對海神許下愛的誓言，並承諾如果背棄誓言將變成石頭。卡魯與阿蘭在一個皎潔的月光下，倆人在海邊翩翩起舞互吐情意。適時海神出現，震怒阿蘭的背信，欲強行將她帶走。慌亂中卡魯及村中青年與海神大打出手，海神不敵眾人圍毆因而落敗而逃。心有不甘的海神於是在海中興風作浪，引起海嘯欲淹滅群

眾。阿蘭為顧及族人安危，願依誓言變為石頭，只求海神息怒。在驚濤駭浪中，族人安然度過海嘯侵襲，而阿蘭早已化身為野柳岸邊女王頭石像，徒留卡魯及村人對他無限感懷，而海神則懊悔自己的魯莽。

《氣韻》

演出：臺北芭蕾舞團

編舞者：吳素芬

「笛聲因氣而生，身形因氣而舞」舞作採用馬水龍先生的《梆笛協奏曲》做為舞蹈配樂，是一支融合東西方舞蹈技巧的「中國風芭蕾」。舞作分為兩段，第一段藉著音樂節奏的和諧，山水畫作中的線條，虛實互映融入中國舞蹈的身韻中，再轉化為芭蕾動作的表現，以迴旋的舞動呈現出虛空中的動盪之氣。第二段藉著笛聲展現出的跳動感，帶出了洋溢朝氣的臺灣農村景象。



圖 3-47 臺北芭蕾舞團之演出。

以上近年來在國家戲劇院、實驗劇場、臺北城市舞臺或其他縣市文化中心演出的作品，教師於教學時需要，可親至或以電話、電子郵件向國家戲劇院表演藝術圖書館或表演單位查詢。

四、引導學生分析與描述表演藝術作品

於觀賞演出活動之後，教師在課堂上可進行作品的討論，藉著對作品的分析與描述可協助學生整理思緒，並以討論方式表達自己的感受與想法，同時也學習接納他人的觀點，以達到產生與他人互動的能力。另一方面，教師也可引導學生依演出的內容與呈現方式，用紀錄或撰述的方式表達出自己的觀點。

（一）描述：

1. 節目的主題、藝術家或編舞家。
2. 作品於何時、何地創作的。
3. 描述舞碼的內容包括動作元素、燈光、佈景、道具等的使用作品的主題如何。
4. 描述和比較展演作品與視覺藝術的互動情形

（二）分析：

1. 作品的架構包括內容的起承轉合、動作、路線、造型
2. 角色或舞者之間的相互關係。
3. 分析與演出內容相關的社會議題。
4. 比較和對照兩種作品的創作背景。
5. 比較不同作品之美感。

（三）說明：

1. 陳述在作品中發現到何種表現特質，以何種字彙來描繪出
2. 整個作品的內容，依觀賞者觀點或個人體驗，覺得作品的主題可以和那一種社會現象或事件做連結。

（四）判斷與評論：

1. 作品的何種表現讓觀賞者認為是成功的還是失敗的。
2. 是否曾經看過類似的作品？
3. 觀察和比照同樣作品以現場觀賞和錄影之差異性。

教師可依上述的步驟帶領學生嘗試著分析個人對於作品的看法，能表達自己參與戲劇或舞蹈活動後的感受，並且以文字記錄呈現出來，也可以在課堂中進行討論或與同學分享自己的想法，以達到藝術欣賞的目的。

五、引導學生連結表演藝術與現實生活之情境

高中「藝術生活」的課程除了延續九年一貫藝術與人文的概念，並透過課程的學習，提高文化素養與藝術審美能力，進而培養生活情趣，因此，教師可引導學生運用週遭環境或資訊，連結於課程中所學習的藝術活動。

- (一) 從社區中的戲劇或舞蹈活動，瞭解藝術活動與生活的關係，瞭解社區相關藝文活動之特質，鼓勵學生於課餘時間實際參與幕前的表演或幕後的協助工作，一方面檢視劇場與其他藝術彼此間之關係，也從工作中體會藝術活動，帶給予生活上的樂趣與各種特殊的經驗。
- (二) 透過網路或報章雜誌，蒐集各種表演藝術活動相關的藝文活動資料，並且發現生活中和藝術相關的人事物，同時瞭解藝術創作與時代潮流的關係。
- (三) 對於表演藝術的參與或互動，發現故事中不同角色的觀點和感受與自己生活經驗的連結，進而了解日常生活中解決問題的概念。
- (四) 觀賞過表演的劇目或舞碼，可於課堂中運用想像力進行模擬的演出。並使用錄影、語音、電腦科技，在演出前製、中程和後製，做網路傳輸之發佈及資料的儲存。
- (五) 參訪創作者的工作室並了解藝術作品的創作過程，從中體驗和應用於自己的生活中。
- (六) 和家人分享自己學習過程中的成果與經驗，並鼓勵家人參與相關的活動，將表演藝術在實際生活中實踐。
- (七) 以舞蹈或戲劇的形式，呈現不同的環境議題，引導學生討論環境與生活的關係，將所學習和累積的藝術知能運用於日常生活的規劃與改造。

六、結語

學生於接受「觀摩與賞析」的課程之後，能夠拓廣表演藝術的新視野，同時也能夠從賞析或分析各知名編導的作品，而激發各種創作的可能性。高中「藝術生活」課程中的表演藝術雖屬專業的科目，但其課程內容的設計與安排絕不同於專業科系的課程要求，授課的教師並非一定是專修表演藝術的教師才可任教，筆者認為最好的方式是協助學校現有的師資進行相關的學習，教師定可勝任「觀摩與賞析」的課程。另一方面，與其他科目進行協同教學，讓課程能夠進行橫向的統整，學生也能夠連結不同科目的知識，促使學生在學習過程中得以融會貫通並與實際的日常生活產生關連，以達到「藝術生活」的教育目標。

參考書目

- 王友輝等編著（2006）。*表演藝術*。台北：國立台灣藝術教育館
- 尼爾·格蘭特著（2005）。*演藝的歷史*。朱小凡等譯 廣州：希望出版社
- 金秋著（2006）。*中國傳統文化與舞蹈*。北京：中國社會科學出版社
- 袁禾著（1993）。*中國舞蹈意象論*。北京：文化藝術出版社
- 格羅塞著（2005）。*藝術的起源*。蔡慕暉 翻譯 北京：商務印書館
- 王克芬著（2002）。*中華舞蹈圖史*。台北：文津出版有限公司
- 王克芬等著（1986）。*中國古代舞蹈家的故事*。台北：蘭亭書局
- 李天民著（2008）。*舞蹈概論*。台北：大卷文化有限公司
- 吳素芬著（2000）。*芭蕾舞新思索*。台北：晨曦文化事業有限公司
- 李立亨著（2000）。*我的看舞隨身書*。台北：天下遠見出版有限公司
- 李宗芹著（2007）。*非常愛跳舞*。台北：心靈工坊文化事業有限公司
- 于平著（2002）。*舞蹈欣賞*。台北：五南圖書出版公司
- Erik Franklin（1996）。「Dance Imagery for Technique and Performance」*Human Kinetic, USA*
- 平珩 主編（1995）。*舞蹈欣賞*。台北：三民書局
- 劉毓秀、曾珍珍（1984）。*希臘悲劇*。臺北：書林。
- 烏塔哈根著，胡茵夢譯（1987）。*尊重表演藝術*。臺北：漢光。
- 胡寶林（1988）。*戲劇與行為表現能力*。臺北：遠流。
- 蔡奇璋、許瑞芳編著（1991）。*在那湧動的潮音下——教育劇場TIE*。臺北：揚智文化。
- 黃美序（1988）。*楊世仁的喜劇：黃美序劇作選*。臺北：書林。
- 尹世瑛（1992）。*劇場管理*。臺北：書林。
- 江惠蓮譯（1992）。*創作性肢體活動*。臺北：信誼基金會。
- 趙自強、徐婉瑩著（1992）。*戲法學校*。臺北：幼獅。
- 林玫君譯（1994）。Salisbury, B.T. 著，*創作性兒童戲劇入門*。臺北：心理。
- 崔小萍（1994）。*表演藝術與方法*。臺北：書林。
- 麥克歐文著，郭玉珍譯（1995）。*表演藝術入門*。臺北：亞太。
- 黃美序（1995）。*戲劇欣賞：獨戲看戲談戲*。臺北：三民。
- 邱瑗（1997）。*歌舞線上*。臺北：音樂時代。
- 涂瑞華譯，Dr. Bella Itkin著（1997）。*表演學*。臺北：亞太。
- 崔光宙、方永泉（1997）。*教育影評集*。臺北：麗文文化。
- 詹竹莘（1997）。*表演藝術與方法*。臺北：書林。

- 鄧志浩口述，王鴻佑執筆（1997）。*不是兒戲*。臺北：張老師文化。
- 李白麟、吳世宏、吳芝儀、洪光遠譯，Robert J. Landy.（1998）。*戲劇治療：概念、理論與實務Drama Therapy：Concepts, Theories and Practices*。臺北：心理。
- 邱坤良（1998）。*臺北劇場資訊與工作方法（第五冊表演手冊）*。臺北：文化建設委員會。
- 曹小容（1998）。*實驗劇場*。臺北：揚智。
- 區曼玲譯，Voila Spolin著（1998）。*劇場遊戲指導手冊*。臺北：書林。
- 朱介國等合著（1999）。*中西戲劇欣賞*。臺北：文京。
- 胡耀恆、林鶴宜（1999）。八十九學年國立臺灣大學戲劇系劇本導讀課講義。臺北：未出版。
- 湯堯（1999）。高級中學以下學校藝術欣賞課程之研究規畫。臺北：教育部。
- 張曉華（1999）。*創作性戲劇教學原理與實作*。臺北：財團法人成長文化基金會。
- 賴聲川（1999）。*賴聲川：劇場*。臺北：元尊。
- Norah Morgan, Juliana Saxton著，鄭黛瓊譯（1999）。*戲劇教學：啟動多彩的心*。臺北：心理。
- 國立臺灣藝術教育館（2000）。*國民中小學戲劇教育國際學術研討會論文集*。臺北：國立臺灣藝術教育館。
- 陸愛玲（2000）。*天馬行空編導天地*。臺北：國立臺灣藝術教育館。
- 黃美序（2000）。*藝術欣賞課程教師手冊：中學戲劇篇*。臺北：國立臺灣藝術教育館。
- 葉榮文（2000）。*《藝術與人文學習領域統整課程設計初探》*。臺北：誠正國中。
- 邵玉珍（2001）。*劇場表演藝術方法論*。臺北：亞太。
- 菲力普（2001）。*百老匯、GUIDE：第一本紐約、倫敦表演SHOW導覽專書*。臺北：星定石。
- 葉子啟譯。（2001）。*劇場概論與欣賞*。Robett L. Lee著，臺北：揚智。
- 王娟（2002）。*愛上表演課*。臺北：幼獅圖書出版公司。
- 周思芸（2002）。*未來公民3——戲劇*。臺北：小天下。
- 葛琦霞著。（2002）。*教室VS劇場*。臺北：信誼基金會。
- 陳晞如譯（2003）。*上課好好玩：兒童戲胞啟發遊戲*。臺北：書林出版社。
- 張曉華（2004）。*教育戲劇理論與發展*。臺北：心理出版社。
- 史坦尼斯 拉夫斯基（2006）。*我的藝術生活My life in Art*。臺北：書林出版社。
- 王友輝編（2006）。*高中藝術領域課程輔助教學手冊7表演藝術*。臺北：國立臺灣藝術教育館。
- 廖順約（2006）。*表演藝術教材教法*。臺北：心理。
- 姚一葦（2007）。*我們一同走走看：姚一葦劇作五種*。臺北：書林。

- 歐怡雯譯（2007）。*開始玩戲劇11-14中學課程教師手冊*。臺北：心理。
- 顧乃春（2007）。*現代戲劇論集：發展論、作家作品論、演出論*。臺北：心理。
- 鐘明德（2007）。*OM泛唱作為藝乘*。臺北：國立臺北藝術大學。