

第 二 單 元

應 用 篇

第二單元

壹 戲劇欣賞

對任何藝術的欣賞都必須知道一些基本的認知，戲劇欣賞自然也不例外。這些基本的認知也可以說是常識，有的甚至是習慣使然，所以我們常常不問「為什麼我喜歡這齣戲/電影？」或是「為什麼我不喜歡那齣戲/電影？」。我們喜歡白雪公主、灰姑娘、討厭她們的後母，好像都是理所當然的事，好像這就是真理似的。事實上後母也有心地善良的。在實際生活中，我們不難發現長得好看的人也有內心很惡毒的，長得難看的人也有非常慈愛的。簡單地說，我們不能以貌取人，單憑一個人的外表來決定他是好是壞、是善是惡。我們應該知道一些客觀的標準來做為認知和判斷的依據，得到的結論就會比較正確。戲劇的欣賞也是如此。

我們從小就喜歡聽人講故事、扮家家酒，長大了喜歡讀小說、看電影、電視影集等等。也即是說我們從小就開始跟戲劇（或者說某些構成戲劇的元素）結緣了。我們喜歡動人的故事——用比較專門的話來說「動人的情節」——，而動人的故事或情節正是好的戲劇（不管是劇本或演出）的一個非常重要的元素或特點。所以大家應該都會喜歡有趣的戲劇文學和動人的劇場演出、懂得如何欣賞戲劇才對。但是現在國內愛看小說的人很多，愛讀劇本的人卻越來越少。學者專家們認為這是因為電影、電視的出現，改變了我們娛樂和休閒的習慣。當然這也有它的道理和根據。可是戲劇有電影、電視無法取代的優點。看過戲的人都明白：欣賞舞台上的演出是和看電影、電視有極大的不同——舞台上的演出是演員/觀眾的雙向交流，看電影、電視則是單向的行為（銀幕或螢光幕上的影像是不会反應的）。所以現在在許多文明的國家裡戲劇仍受到普遍的重視。

言歸正傳。我們要知道些什麼原則或智識才能欣賞戲劇呢？在「基本智識篇」中我們曾經說過，一齣成功的戲必須有動人的情節、生動的人物、富衝突性的戲劇行動、和富有趣味並言之有物的語言。下面我們先來對這些因素做個初步的了解。

一、情節 (Plot)

一齣戲的情節是劇作家對事件 (Events) 的安排。一般認為一個成功的情節應該合於「邏輯性」(Plausibility)——也就是戲中事件的發展要合情、合理。但是，如果只是合情、合理，我們看了幾分鐘就可以猜到結果，那也就沒有意願看下去。所以，還必須有「起、承、轉、合」，穿插出人意表的變化、有懸疑性、有峰迴路轉「柳暗花明又一村」的趣味。（不過，不管是根據真實事件的還是虛擬的變化，仍要合於邏輯，才能使讀者/觀眾「相信」。）。茲將戲劇中「起承轉合」的建構與功能約略介紹如下：

■ a. 緣起 (Exposition) —— 簡單介紹人物和故事的背景，越簡短越好，像我國傳統戲劇中演員剛出場時的自報家門（自我介紹）。因為一齣戲的演出通常在兩小時左右，花太多時間去交代人、事的背景就沒有足夠的時間去發揮主要的部分了。

■ b. 變承 (Complications) —— 情節進展中必須有新的事件和衝突的發生，一波接一波把劇情推向高潮。同時，在事件的推進中，最好能有「懸疑性」(Suspense)，就像我們傳統章回小說、說書、連續劇那樣，常在緊要關頭來個「欲知後事如何、且聽下回分解」的安排，誘使讀者/觀眾繼續往下看。（關於「衝突」的說明見「基本智識篇」）

■ c. 逆轉 (Reversal) —— 劇情的發展起了相反的變化，如反敗為勝、樂極生悲、峰迴路轉。上文說過，完全依直線發展的故事很容易使看的人失去興趣，可是這個「逆轉」也必須合情合理。

■ d. 匯合 (Denouement) —— 全戲的結束，也叫「結局」(Ending)。在許多傳統或古典戲劇中，結局常是問題的解決，如受難人物最後的苦盡甘來，冤獄得以平反（例如《竇娥冤》），復仇者完成報仇的願望（例如《趙氏孤兒》），有志者事竟成等等，通常都有

點「文以載道」的意味。

雖然從二十世紀後半開始的「荒謬劇場」(The Theatre of the Absurd) 和「後現代劇場」(Postmodern Theatre) 等戲劇常常沒有上述這種「起承轉合」的關係，但是在今日世界的劇場中，絕大多數的作品還是遵循這些原則，因為絕大多數人還是比較愛看有引人入勝的情節鋪陳的戲。

二、人物

(Character, 也有人稱為「角色」或「腳色」)

如《蘋果的喜劇》中的父母和幾個孩子，《四郎探母》中的楊四郎、佘太君，《白蛇傳》中的白素貞、許仙，小青，莎士比亞筆下的羅密歐和茱麗葉，金庸筆下的楊過和小龍女，迪士尼卡通中的獅王、101 忠狗、小美人魚，《伊索寓言》中會說話的動物，布袋戲中的雲州大儒俠史艷文、藏鏡人、素還真等「哄動武林驚動萬教」的英雄。

人物「生命」的產生或形成叫做「人物塑造」(Characterization)，必須通過「戲劇行動」，換句話說，人物和戲劇行動是二是一、一是二。常常被分開來談只是為了解說上的方便。

三、戲劇行動

(Action, 也就是人物的言、行)

我們認識、喜歡、同情、憐憫、討厭、痛恨、譏笑……某個人或人物，都是基於他們的「言、行」(就是他們做了什麼？說了什麼？)和他們「言行的動機」(他們為什麼那樣做？為什麼那樣說？)，就像在真實生活中，我們不會喜愛或憎恨一個完完全全的陌生人。雖然有時候我們也會因為一個人的長相而產生對他/她的喜歡或排斥，那也不是完全盲目的，而是個人過去經驗中的某些因素在我們的意識和潛意識中形成了某些喜愛和厭惡的標準，使我們在見到某些人與事物時會自覺或不自覺的做出某種不合理性或不合常規的反應。俗語說的「情人眼裡出西施」就是一個很好的實例。在小說、戲劇、和真實生活中，我們都可以見到有人(或人物)偏偏愛上一個他周圍的人都認為其貌不揚或性情古怪的女孩子。莫里哀的《恨世者》(Moliere's *The Misan-*

thrope) 一劇中的男主角罵所有他認識的人都是偽善者，自己卻不肯接受好朋友的勸告而鍾情一個最為虛偽的寡婦。他的《大騙子》(*Tartuffe*) 中的 Orgon 和他的母親呈現另類的情人眼裡出西施——「偏愛」或「盲目的愛」——一家人都認為那個牧師是個大騙子，但是這母子兩人卻偏偏堅信他是個大聖人。莎士比亞筆下的李爾王 (*King Lear*) 開始時偏愛三女兒，但是因為三女兒不肯奉承他便跟她斷絕父女關係。在小說和戲劇中這些人物如不及時醒悟，就常會以悲劇終場。這是因為「戲如人生」——劇作家常以真實生活做為創作的源泉，並且也常以「衛道者」的身分出現。換句話說，劇作家有時會通過人物悲劇性的結局來暗示一種社會或道德常規或行為規範：人做為社會的個體是不能違背社會常規的。例如一個人如果不喜歡一個長得眉清目秀、笑臉迎人的小女孩，或者討厭一朵盛開的玫瑰、百合或其他花朵，常常會被視為精神不正常或受過特殊刺激的病態者。

我們敬仰偉人和許多悲劇中的英雄，因為我們(社會大眾)認為(意識地或潛意識地)那些人做了非我們一般人能力所及的大事，因為我們認為他們完成了我們的夢想，因為我們認為他們能忍受一般人無法忍受的苦難，因為我們欽佩他們大公無私的精神、捨己為人的胸懷……。我們譏笑喜劇、鬧劇中人物的理由或原因則剛好相反，我們覺得他們可笑是因為在我們的認知中他們的言行愚蠢、卑下、可恥、虛假……。

我們又是憑什麼標準或原則對悲劇和喜劇人物做這些判斷的呢？這些標準或原則又是怎麼形成的呢？

簡單地說，這些標準和原則也就是我們成長過程中所接受的學校教育、家庭教育、社會教育所宣示的道德和行為模式。例如我們崇敬「愛情專一」(至少絕大多數人現在還是如此)，所以我們會為白素貞被法海和尚永鎮雷峰塔而感到同情和不平，會為小美人魚最後的結局難過，會為楊過和小龍女所遭遇的煎熬而焦急，希望他們能逢凶化吉而結為恩愛夫妻。因為我們認同「犧牲小我、完成大我」為高尚的精神，所以我們敬仰孫中山、岳飛、史艷文等歷史或虛構人物。因為我們贊同「正義」、「忠貞」為做人應有的道德，所以我們會表揚歷史和傳說中的許多忠臣俠士(如包青天、七俠五義、俠盜羅賓漢、忠僕等)

、甚至動物（如忠狗）。

也就因為這些道德規範，我們責罵自私自利的奸臣、小人、叛徒、懦夫。這類的例子太多了。給我印象非常深刻的是記得多年前遊杭州西湖邊的岳廟時，我看見秦檜的塑像被安置在廟前庭院的一個角落讓遊人對著他小便。

總括地說，我們對戲劇和小說等故事中人物的認識來自他們的言行——也就是所謂「戲劇行動」；從反方面說：無行動即無人物；二者是不可分的一物的兩面。如用簡單的圖解來表示，它們之間的關係應該下面的圖 A——人物產生行動、行動呈現人物。再假定圖 A 表示情節發展中「人物/行動關係」的一個單元，並且一齣戲是由一個以上的「人物/行動關係」單元所構成，則一齣戲的「人物/行動關係」當如圖 B（行動的層次或量增多/廣大時人物也隨著變化，並且各層次間也會產生互動性的影響）——即人物做出更多的行動時多重的行動會塑造出更完整的人物形相與實質。

這種基本模式在小說和戲劇中是一樣的。不過在述事形式上二者有很大的不同：小說是用敘

林立人：（放下報紙）你們回來了，今天都買了些什麼？

林太太：還不都是你們喜歡吃的菜。

秀秀：（舉起手中的袋子）還有大蘋果。重死了。

（一邊走過去把袋子放在茶几上）

（小弟、小妹跟過去。秀秀打開袋子，挑了一個出來）

爸，這個最大，我特別給你挑的，你看。

（小弟原已拿了一個，一聽急忙放下自己手中的，奪過大姊手中的那個）

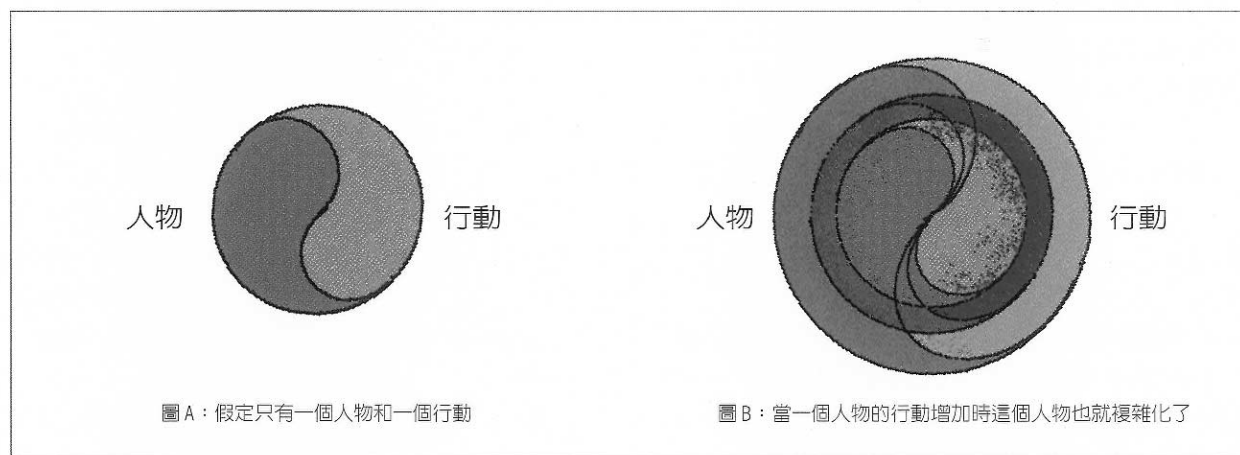
小弟：我要這個。

（小妹幾乎同時也丟下手中已拿的一個，搶走小弟剛才搶到的那個）

小妹：給我！（一邊跑到媽媽背後）

小弟：還給我。

以上引文中的對白就是「言」，告訴我們這些人物想些什麼或說些什麼。開始的第一段和夾在對白間括號內的字句是「舞台指示」，是「行」。說明人物做了些什麼、或想些什麼，幫助讀者去想像劇中情況的變化和對白的語調。這些「舞台指示」對劇場中的觀眾說是不存在的，但是可以提供導演和演員做表演時的參考。



事體，戲劇是用台詞（對話、獨白、旁白等，傳統稱為「代言體」）和「動作或舞台指示」來呈現，例如我們在〈基本智識篇〉中的《蘋果的喜劇》中開始的一段：

開幕時父親林立人坐在沙發上看報，小弟、小妹在玩。然後秀秀與母親從大門進來，林太太提著一籃菜，秀秀提著一袋水果。弟妹二人聽到開門聲時停止玩，看到林太太、秀秀進來便向她們走過去，一邊叫

小弟 / 小妹：媽，大姊。

一般談戲劇構成元素時都把它分為「情節」、「人物」、「行動」、「語言」、「音樂」、「景觀」等六項，也有學者將它分為「情節」、「人物」、「思想」、「詞采」、「音樂」、「景觀」。其實，「語言」應可包括「思想」和「詞采」，並可以歸為「戲劇行動」的基本元素之一，但是為了易於解說，我們還是把語言獨立出來，將戲劇基本元素簡化為「情節」、「人物」、「戲劇行動」與「戲劇語言」四部分。上文我們對「情節」、「人物」和「戲劇行動」的關係已約略說明，下面我們繼續來看看「戲劇語言」。

四、戲劇語言

在傳統的戲劇討論中，語言僅指台詞（對白、獨白、旁白），現在有人把演員的肢體動作、甚至佈景、音樂、音效等也稱為語言，因為這些舞台上的東西也會「說話」。肢體動作的確會說話，例如「默劇」演員就完全用肢體動作來告訴觀眾他在做什麼，國劇中的《三岔口》就是以肢體動作呈現的戲。不錯，好的肢體動作常能「此時無聲勝有聲」。不過，肢體語言的表情、表意能力相當有限，它很像我們中國文字中的「象形」文字。如果中國文字中只有「象形」而沒有「會意」、「轉注」、「假借」等類的文字，稍為複雜一點的意思就無法表達。所以，單獨依靠肢體語言將無法在戲劇中呈現複雜的思想和意境。還有，以肢體語言表達的戲劇作品不易保留與流傳。

大家知道靠肢體語言很難用簡單的文字來說明，現在我們只擬來談談文字語言的欣賞。無疑的，從文學的角度看，一齣戲的成敗，對白是不是寫得精彩是一個很大的關鍵。下面先以大家應該都比較熟悉的國劇《紅鬃烈馬》中的幾句唱詞來看看戲劇語言的特質。這是薛平貴、王寶釧、代戰女三人傷心時的「自我說明」：

王寶釧：（唱）王寶釧、坐寒窯、珠淚雙掉。

王寶釧：（唱）夫妻們、只哭得、淚似雨降。

代戰女：（唱）代戰女、坐雕鞍、淚流滿面。

現場的觀眾都知道王寶釧正坐在寒窯裡傷心、代戰女坐在馬上痛哭，他們應該不用再自己說自己在流淚痛哭了。在本質上這些唱詞只是第三人稱的客觀說明，不是人物的「心聲」。再以另一段戲來看：十八年後薛平貴從西涼回來在武家坡前故意調戲王寶釧、看她是不是一個貞操的妻子時，王寶釧害怕了就要逃回寒窯去，薛平貴便在她後面跟著。這時他們兩人一前一後在舞台上一邊走、一邊唱道：

王：前面走的王寶釧。

薛：後面跟隨薛平貴。

然後，當王寶釧逃進寒窯把寒窯門關上，薛平貴站在門外，他們接著唱道：

王：進得窯來把門掩。

薛：把丈夫關在窯外邊。

將觀眾已經看得清清楚楚的動作再加「說明」非但沒有必要，而且是畫蛇添足。如果把前兩句改成兩人一前一後在逃和追時的心情（例如王寶釧可以訴說她心中的恐懼，恨不得一步就逃到寒窯；薛平貴自覺剛才對王寶釧做的有點過分而表示後悔），不是更有合情合理的戲可看嗎？當王寶釧進入寒窯後心定了，可能會祈求上蒼保佑丈夫早日回來；薛平貴在門外看看，觸景傷情，開始哀嘆景物依舊、人事多變。這樣對劇情的推進和人物心理的呈現不是更有趣、更豐富嗎？例如他們可以唱：

王：寒窯咫尺心慌亂。

薛：驚了寶釧心不安。

王：但願此人言非實，
天佑我夫早還鄉。

薛：寒窯依稀當年情，
世事榮衰誰能知？

下面我們再來看看幾段不同的對白，以為比較。第一段錄自十八世紀英國的高德斯密（Oliver Goldsmith）的劇作《卑躬致勝》（*She Stoops to Conquer*，有人譯為《屈身求愛》）。這齣戲在開始時是一對鄉下老夫妻的對話：老太太想去大城市「觀光」，老先生不喜歡去，並且有點道學味，也頗俱幽默感。這一段對白是這樣的：

（附註：下面各劇引句的中譯，包括《羅密歐與茱麗葉》，均為本文作者自譯。）

（哈太太和哈先生上）

哈太太：我說，老頭子啊，你這個人真是太莫名其妙啦。這一帶除了我跟你以外連阿貓阿狗一誰不是時常到城裡去溜溜，見識見識世面，抖掉一些鄉下的土氣？赫格思家的兩個小丫頭、還有我們的芳鄰古斯皮太太，每年冬天都要去住上一個月，回來的時候脫胎換骨，像換了個人似的。

哈先生：是啊！換回來滿身的虛皮假骨，剛好可以矯揉做作一整年。我更想不通倫敦怎麼不

能把他們自己的傻瓜關在家裡！想當年鄉下人只敢偷偷地學一點都市人的時髦把戲；現在啊，這種歪風可吹得比驛馬車還快。非但車廂裡坐滿趕時髦的傢伙，連車屁股上都掛滿了！

接著，哈太太抱怨他們住的房子老舊，老先生也只會說那幾個老掉牙的老故事，來拜訪他們的也只有那幾個鄰居老怪物。她「恨透了那些老廢物」。但是哈老先生卻說：

哈先生：可是我愛老的。凡是老的我都愛：老朋友、老時光、老規矩、老書、老酒，並且我相信，桃樂絲（一邊拉著她的手），你得承認我可是一直很喜歡你這個老老婆。

像這樣的「世態喜劇」拿到今天的台灣來演仍有它的「時代感」吧？而這段對白非但寫得「諷」味十足，同時呈現了兩位老人不同的性格，做為文學來欣賞也是好文章。

希臘三大悲劇家之一的尤里比底斯（Euripides）所寫的《米迪亞》（*Medea*）一劇中有一段由歌隊（Chorus）唱出來的歌詞訴說生兒育女的甘苦，相當精彩。茲節譯如下：

沒有兒女的人們
要比有兒女的快樂、逍遙。
沒有兒女的體會不到
他們帶來的是苦、是甜，
但也免去了許許多多的熬、煎。
有兒女的家庭常有甜蜜的笑聲
但時時刻刻會有事叫人操心：
怎樣把他們養得健康又活潑？
怎樣為他們的未來先植根？
還擔心辛辛苦苦把他們扶養長大後
將來會變成個敗類、還是個人上人？
平常的病痛不必說
還有更糟的一種可能：
好容易等他們長成一個健壯、
仁慈、誠實、有為的青年人，
死神卻會突然降臨
把他們送進地獄門！

像這樣的台詞讀起來、演出來都仍會受到

今日讀者／觀眾的喜愛吧。

下文再試以莎士比亞的《羅密歐與茱麗葉》（Shakespeare's *Romeo and Juliet*）來綜合地看看「情節」、「人物」、「戲劇行動」和「戲劇語言」的相互關係。選用這齣戲是因為它的故事是大家都相當熟悉的。

《羅密歐與茱麗葉》是莎士比亞早期的作品，通常都把它歸入悲劇類，不過莎士比亞在這齣戲中用了很多喜劇的技巧——如奶媽這個人物的造型、情節上的許多巧合。雖然它不是一個成功的悲劇，但是通俗的愛情故事、生動的人物、和雅俗共賞的對話使它成為莎翁戲劇中最受歡迎的作品之一，曾多次被攝成電影。就我記憶所及，曾在台灣放映過的就有五個不同的版本。現在我們依「起承轉合」的發展次序一起來看看它在情節安排、人物塑造、戲劇行動、戲劇語言等方面的藝術。（在譯文很難呈現原味時將附原文。各段【方括號】內的文字是我的分析和說明。）

■緣起——

●1.戲一開始在「序詩」中報幕者說明本劇的背景（圖十一 a）——在維洛那地方的卡布萊特和蒙太久兩大望族世代彼此仇視，卻生下一對苦命的戀人。上一代的仇恨埋葬了他們的愛情，而他們的死亡結束了兩家的世仇。

●2.正戲一開始就是兩家僕人在街頭相遇，由故意製造口角而導致兵刃相見，不久兩家主人穿著睡衣上場，準備加入打鬥。

【以衝突強烈的「戲劇行動」來開場，馬上會凝聚觀眾的注意力。同時，莎士比亞美妙的諧音語（雙關語的一類——音同字異、或字同義異）使卡家兩個僕人的自相戲弄變得趣味橫生。如：（A、B代替兩個僕人名字，加底線的詞為諧音語）】

A：嗨，小葛，我說我們可別吃癩啊。

B：當然，那我們不就成了癩三啦！

A：我是說如果把我們憋火了，我們就亮傢伙。

B：對！活著嘛就把你吃飯的傢伙（拍拍A的頭）亮出來，別像個縮頭的烏龜、軟殼的蟹。

【接下去帶有「性趣」的對話，應該也是古今讀者／觀眾都喜愛的東西。這樣的開場兼顧戲劇趣味和戲劇功能——交代故事性質與人物關係，應屬佳作】

●3.最後地方官公爵大人出面禁止。雙方人馬散

去後羅密歐母親一邊慶幸兒子沒有在場、一邊擔心羅密歐的去向，由此轉入羅密歐的表兄班孚柳去找他，見他哀聲歎氣便問他為什麼。接下去他們的對話富有一種頗為特別的節奏：

羅密歐：得不到那一個，那個，得到了，時間就短了。

班孚柳：戀愛啦？

羅密歐：失---

班孚柳：戀了？

羅密歐：失去了她的垂青我眷戀的愛。

(Romeo: Not having that which, having, makes them short.

Ben.: In love?

Romeo: Out.

Ben.: Of love?

Romeo: Out of her favour where I am in love.)

【原來羅密歐正在單戀羅莎琳。戲劇自此進入愛情的主題。但是因為失戀只是一個「引子」，不是主戲，所以劇作家馬上安排一個新的事件來導向男女主角羅密歐和茱麗葉的見面來推進情節。】

■變 承——

●1.新事件一（第一變素）：巴力斯再向卡布萊特提親要娶他們女兒茱麗葉，卡說「小女尚太年青」，希望巴等兩個夏天後再說，但歡迎巴自己去向茱麗葉說，如果茱麗葉同意他也不會有何

異議，並約巴當晚來他家參加化裝舞會。然後卡布萊特叫他的僕人拿著一份名單去請客人。目不識丁的僕人在路上「巧遇到」羅密歐等人便向他們請教名單上客人的姓名。羅的朋友便勸他一起去見識見識，就知道天涯何處無芳草，何必單戀一枝花。羅見羅莎琳也是被卡家邀請的客人便同意去，但他的目的在借此機會看看他的心上人。

【卡布萊特叫一個不識字的僕人去請客人，頗不合理，而因此安排他向羅密歐等請問名單上的人名、讓羅等知道有舞會，太巧了——巧得太顯做作，不算高明的手法。但是此處巴力斯求婚的伏筆尚可】

●2.新事件二（第二變素）：羅密歐到舞會一見茱麗葉便驚為天人，不禁神魂顛倒地自言自語起來。他說：

喔，她比火炬還要亮麗...

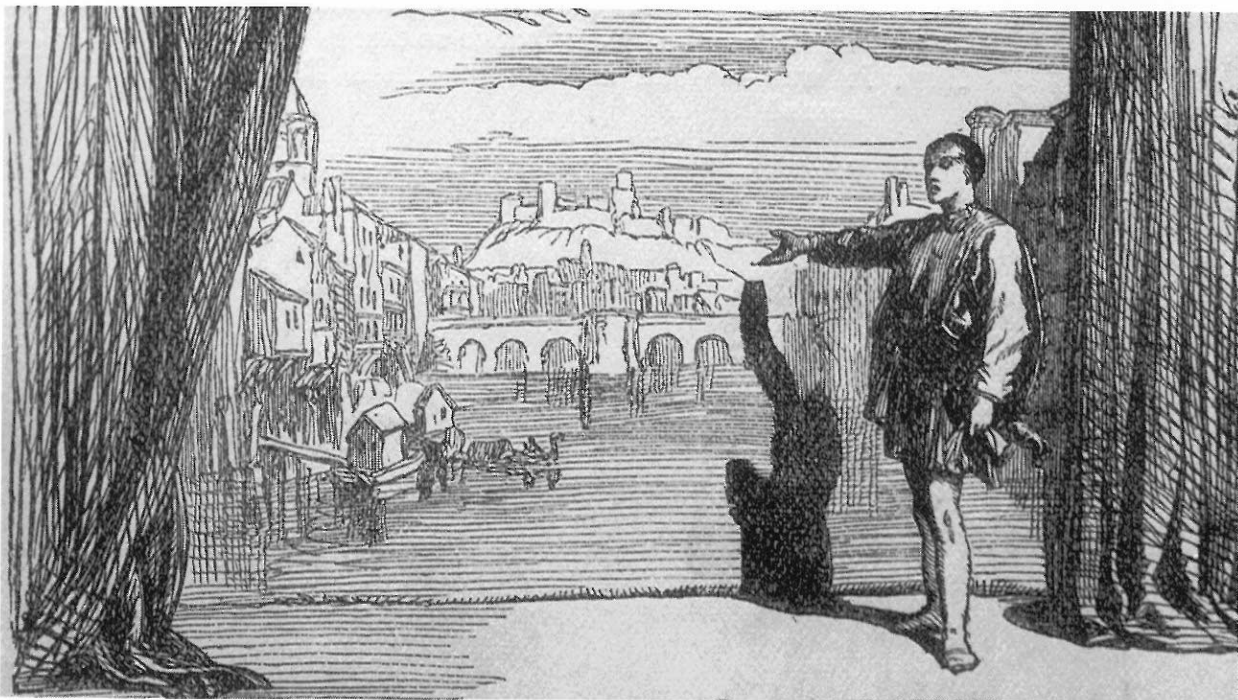
此美只應天上有，不屬凡塵，

她真像白鴿立鴉群...

我以前愛過嗎？沒有。

今晚我才見到真正的俏佳人。

茱麗葉對羅密歐也是一見鍾情，但是茱麗葉的表哥提巴特發現了羅密歐，認為他的參加是對卡家的侮辱，便要拔刀動武。茱麗葉的父親不准他鬧事，並且說羅密歐是當地一個優秀的青年。



●圖十一 a 報幕者在向觀眾介紹故事背景及主角的命運

雖然羅密歐和茱麗葉都知道對方是世仇，都在悲歎「愛得太早、但知道得太晚」，可是兩人的愛情繼續發展，在接下去的「樓台會」中兩人的情感越來越深，並論及婚嫁。這一場戲充滿動作與美妙的對白。例如羅密歐要對月亮發誓時茱麗葉說：「喔，別對月亮起誓，那個善變的月亮，/ 每個月都要變上兩回，/ 免得你的愛也會那樣。」分別時茱麗葉說的：「離別是如此甜美的哀痛！」更是令人難忘的佳句。

第二天一大早羅密歐就去求勞倫斯修士為他們證婚。修士想借此聯姻來終止兩家族間的仇恨，便答應了。

【羅密歐和茱麗葉的愛情可以說進行得非常快速、順利。加上茱麗葉父親對羅密歐的嘉許、修士的有意促使兩家和好，沒有事先知道這故事結局的讀者／觀眾很可能都在為這對小戀人高興。可是，事情如果真的這麼美好，就情節的經營來說，這個戲就會平淡無奇了。如何在「山窮水盡疑無路」時創造「柳暗花明又一村」，就看劇作家的本領了。】

●3.新事件三（第三變素）：提巴特心有不甘要找羅密歐算帳，羅密歐的好朋友墨克休出面干涉，便跟提衝突起來。當羅在叫他們不要打時，提乘機刺傷墨，墨傷重死亡，羅要替好友報仇而殺死了提。於是，劇情由歡愉急轉到哀傷，羅密歐

和茱麗葉兩人的內心都充滿痛苦的掙扎：羅因為殺人將被放逐，為了因此將和茱麗葉分離而感生不如死；茱麗葉為表兄之死痛哭、一邊在為羅密歐擔心。但是，他們的愛情仍在繼續成長：當晚在茱麗葉的閨房裡他們就偷偷地「正式」成為夫妻。

【在這一段新的發展中，劇作家首先利用舞會裡提巴特對羅密歐不滿的伏筆來引出新戲。頗具巧思。接下去的打鬥、誤殺等的肢體衝突和茱麗葉、羅密歐的內心掙扎，非常熱鬧。最後又回到羅密歐與茱麗葉的肉體上的結合，可能是描繪他們愛情到達另一高峰的唯一辦法。如果全戲到此結束，再加上一個「尾聲」來說明兩家的世仇也因他們的結合而化解，或者這對小戀人第二天一早便一起私奔，亦無不可。但是劇作家要借另一個伏筆（巴力斯的求婚）來將劇情推進另一高潮。】

■逆 轉——

●1.新事件四（第四變素）：茱麗葉的父親要她在一週內嫁給巴力斯，茱便去向勞倫斯修士求救。（圖十一b）修士給她一瓶藥水叫茱麗葉裝死，他會立刻派人去找羅密歐，保證當茱在墳墓中醒來時羅密歐就會在她的身旁。

●2.新事件五（第五變素）：修士派去送信給羅密歐的人在中途遇到瘟疫被關了起來，而不明真



●圖十一 b 茱麗葉去找修士求助，修士給她藥物

相的羅密歐的僕人卻找到了羅密歐，告訴他茱麗葉死了。於是羅去買了一瓶毒藥要趕到茱麗葉的墓中去殉情。

●3.最後，當茱麗葉醒來時羅密歐已經服藥氣絕，茱麗葉便拿起羅密歐的匕首自殺。（圖十一c）

【茱麗葉父親要她馬上嫁給巴力斯與戲開始時巴的求婚的伏筆並沒有很好的呼應，因為茱父當時說「小女尚太年青，等兩個夏天後再說。」現在為什麼要逼她立刻出嫁呢？還有，送信人在中途因瘟疫被關、而羅密歐的僕人卻旅途無阻，這種安排缺乏一齣上乘戲劇應有的邏輯性。不過，兩人互相殉情的方式甚具戲劇張力。主戲到此可以說是成功地達到最高潮。接下去就得收場結束了】

■匯 合——

兩家父母在傷心之餘握手言和，從此終結世代的仇恨，並分別用純金為羅密歐與茱麗葉鑄像。最後，劇作家用公爵大人的話終結全劇：

早晨帶來令人憂鬱的和平：
哀傷的太陽也將臉兒藏起。
去吧，回去再想想這悲慘的事件。

有的人將被赦免，有的要受處罰，

因為從來沒有一個故事會

比茱麗葉和她的羅密歐的故事更悲哀。

【中、西十九世紀以前的戲劇和小說作家多喜歡用來一點「文以載道」式的尾巴，莎士比亞這位大文豪亦不能免俗。還有，《羅密歐與茱麗葉》一劇曾有不少的演出將結局改為茱麗葉及時醒來，兩人都沒有死，「王子和公主從此過著美滿幸福的生活」。這表示同情？表示憐憫？表示以前的人們比較有惻隱之心？倒是值得思考的題外課題。】

以上簡單的說明與例示雖以所謂的「話劇」或「舞台劇」為主，相信這些原則也可以做為欣賞傳統戲劇（如國劇、崑曲、歌仔戲等）、電影、電視劇等的參考。至於傳統戲劇中的唱、唸、做、打，現代劇場中的導、演、佈景、燈光等舞台藝術，很難用文字解說明白，原因之一是我們無法肯定有那一齣戲的演出是大家都看過的、記得的，可以用為說明的實例。唯希望將來有機會能用視聽媒體來加以介紹。不過，讀者如能確實把握上面引介的基本原則，對觀賞演出也應該有所幫助。



●圖十一 c 在茱麗葉與羅密歐雙雙殉情後無能為力的修士（背後提燈籠者）只能為他們哀歎

第二單元

貳 戲劇製作

演出是戲劇活動的目的，任何一齣戲從籌備開始，歷經或長或短不一的製作期，而終能完整的呈現在觀眾面前，這從零到有的過程，究竟戲劇是如何製作出來的？所謂「戲劇製作」的階段與內容有哪些？有些什麼人參與？每個人的任務又為何？製作過程中通常會出現什麼問題？如何面對這些問題，如何變通，同時該如何解決呢？

任何的演出，不論職業或業餘，良好的規劃組織是必要的。劇場是一個「Team Work」（群組合作）的工作模式，各部門之間需要充分而良好的溝通、協調與配合。劇場就如同一部環環相扣、齒齒相切的大機器，任何一顆小螺絲釘的鬆動脫序都可能造成運作的危機甚至停擺。因此，戲劇製作的成功順利與否，是取決於群策群力的執行成果。

為使這本手冊的閱讀者能夠了解「戲劇製作」的完整程序與方法，特別針對學校中以教育為目標的劇場或戲劇活動（以下簡稱為「學校劇場」），提供參考。下文將以職掌任務為主軸依序說明，並針對客觀環境，進行製作實務的建議與危機變通的可能性。

一、製作人

製作人可說是一個戲劇製作中最具影響力的人物，他的工作內容包括有：籌募經費、找尋演出場地、敲定演出檔期、搭配導演共同挑選劇本與召攬人才以及監督製作流程。以一個學校的演出而言，這個製作人的角色適宜由校方的最高行政主管或學務主管，如校長、教務主任或訓導主任來擔任。惟有具備這類身分的校方人員，才能夠在面對決策時刻作整體的目標考量，明確地訂立執行方向。

■ a. 籌募經費

誠如前面基本智識篇中所一再重申的觀念——演戲，並非一定得在所謂專業條件（設備、人力

、經費）十足的狀況下才得以演出。身為一個學校劇場的製作演出人，尤其不需因為過於顧慮經費問題，而限制了製作的可能性。首先確定究竟有多少經費能夠運用，然後再評量該製作出什麼樣的演出，應該是比較理性的做法。一般而言，除了學校本身的預算之外，政府機關的補助方案，如教育部所屬相關單位、各縣市政府有關局處、或是行政院文化建設委員會等，甚至民間的文化教育基金會，或鄰近社區文化活動機構，都是可以嘗試尋求演出補助的管道。學校的戲劇演出活動仍是以教育為主要目的，既然如此，積極開發及廣泛運用校園資源，如家長會組織、校友會、或是學生社團等團體在財力、物力及人力方面的支援，都是可以考慮的做法。

■ b. 找尋演出場地

學校戲劇的演出在場地的取得上並不困難，最便給的做法即是使用校園內適當地點。前面曾討論過有關表演空間的問題，沒有專業的演出設備和器材並不足憾，戲劇演出不是非得在所謂的專業劇場裡才能進行。依據所選擇劇本的特質，在校內找尋適合使用的空間，不僅節省了向校外租借場地的金錢和時間，更可以落實學校劇場「自給自足」、「取之於校園，用之於校園」的基本精神。

■ c. 演出檔期

演出檔期的選擇對於任何一個演出團體來說，都是相當慎重的一件事。檔期的考量大致可分幾點：應否避開學校考試期間、颱風季節、連續假期等可能影響活動參與的因素；是否為了便利觀眾前來看戲的時間，而考慮將演出排定在週末或假日的午後；應否顧及劇場的推廣精神，而結合社區或加入社區系列活動的規劃。校園內的戲劇演出固然仍應以學校師生為主要活動對象，然而學校劇場除了擔負學校教育的必然使命之外，同時更應兼具家庭教育與社會教育的強化功能。

■ d. 挑選劇本

劇本的選擇對於學校劇場來說是一大考驗。

太重說教意味的，引不起年輕學生們的共鳴，過分淺顯的，容易被嗤為幼稚無趣。劇本的適宜與否，除了教育意義的考量之外，是否具有充分的想像和發揮空間是很重要的一點。中西名家名著或是童話傳奇均可，自創劇本或是集體創作也無所謂，前題是必須要引發學生們的興趣及注意力。身為學校劇場的製作人不能過於單方面的認為某一類型劇本才具有價值和意義，先要充分而廣泛地了解年輕人的普遍想法，再加上教育學者的集思廣義，劇本選擇得當與否將會直接影響製作的過程和結果，好劇本可能被演壞，而不適宜的劇本必難製作出成功的演出。

■ e. 召攬人才

學校劇場並不要因為它強調在教育意義和功能，而輕忽了戲劇專業人才的尋覓、培養和運用。目前在一般中等學校中但並非每所學校均有常設的戲劇欣賞或戲劇製作課程，也並不一定有具備戲劇專業背景的教師駐校任教。因此，戲劇製作除了需動員校內師生共同參與之外，向校外相關的戲劇團體或大專戲劇科系尋求專業諮詢也可收事半功倍之效。

一個演出的製作從籌劃工作開始到演出的呈現，無一不需大量人力來完成。分工是必要的，分工時應留意的是，每一部門組別儘可能採取分層負責制，師長或高年級同學擔任不同部門負責人，每一小組依人力需求多寡來決定如何分配。興趣配合能力可作為分組原則，惟有兼顧個人意願和專長才能貫徹寓教於樂的目的。

■ f. 監督製作流程

戲劇製作有所謂的籌劃期、製作期、演出以及檢討等幾個不同的階段，每一階段都有既定的任務和目標需要達成。除了各部門的負責人有責任和義務督導工作進度與執行內容，身為演出的製作人更需要時時掌握各種狀況，尤其在問題出現時，更應該立即面對處理，以避免造成日後演出品質受到影響。

戲劇製作的誕生往往是由製作人開始的，也就是說，戲劇製作人往往是第一個提出製作戲劇構想的人。不論在職業劇場或是業餘劇場，製作人所扮演的角色就如同一隻隱形而巨大的手，在推與拉之間不斷均衡地來回著，為了達成製作的目標，他必須非常明確地知道自已的職責，認清自已的角色。

二、製作群

在統籌製作事宜的製作人逐一處理經費、場地、檔期、劇本以及人力問題之後，接下來就是正式進入所謂的製作期，真正開始考驗群策群力的時刻了。

上面曾介紹過，製作群是執行演出相關事務的一群人，包含了設計人，如燈光、舞台、服裝、道具、造型、音樂等不同藝術領域的藝術家；另外編劇、導演、演員這些藝術創作者當然是戲劇製作中不可缺席角色。再者是一群執行設計人創作理念的技術工作者，雖然他們永遠是藏身幕後，默默貢獻，但如果沒有他們的存在，再偉大的藝術創作，也無法完整而具體地與大眾見面。

一個製作群的力量發揮的愈大，就會有愈接近完美的演出呈現，如何讓每一個個體都能在群體中展現所能、相互學習，不僅學習到戲劇知識、戲劇製作原理與過程，更重要的是懂得同心協力、溝通協調的道理。

■ a. 選劇／編劇的工作

劇本選擇的重要性及方法前面已談論過。劇本一經決定之後，接下來所有的製作事宜都與之息息相關。導演將熟讀劇本，研究劇作家的創作理念，依據劇本的類型與主題，完整詮釋劇本的中心思想，藉由與演員及設計人的溝通、共同探討，找尋出最理想的呈現方式。因此，劇本可說是整個演出的主要依據，而所有人員的努力也是為了成就一個劇本的生命重現。

學校劇場是一個提供「教」與「學」的地方，劇本的使用可以充分展現這方面的功能。選擇已出版的劇作固然省卻了編寫的時間，但是如何作劇本的導讀，如何去閱讀、理解，如何將劇本變成教學的工具，這些都應該是製作與演出之外的另一層意義。

假使編劇的工作是採師生集體創作，那麼互動的過程就會成為「教」與「學」的演練場。在創作當中，老師的帶領是以啟發、整合以及串連為主，題材和內容可以讓學生們盡量發揮想像力與創造力。最後由老師記錄整理出來的稿本，就可作為演出製作的依據了。

■ b. 導演的任務

導演做些什麼？在前面「劇場如何分工合作」的章節中已相當清楚介紹過有關導演的工作。

學校劇場裡的導演一般多由校內較具戲劇素養，或教授文、史、藝術等科目的老師擔任。由於演出的時間多半在學年開始之前即已確定，因此，製作期可估計至少有四至五個月的時間。也就是說，從劇本一經確定，導演人選一旦敲定，他便必須具有這種工作進度的時間概念。

有關導演任務中的演員招選與訓練，以及和設計人、技術人員溝通協調的部分，會在下節中予以說明。戲劇製作的最終目的不外為演出呈現，而導演則必須在呈現之前整合所有視覺元素，和設計者共同創造出舞台畫面，使畫面能成為劇本的具體表現，為劇作家「說」出想說的話。

■ c. 演員的招選

一般職業劇團的演員招選方式多分兩種，一種是由劇團固定班底來擔任，一種是向外公開甄選。而挑選演員的人一則是由導演來做，再者是有一專門的選角人（Casting Director）來負責。不論是何人經由何種方式來尋找演員，最理想的做法還是由導演依自己對劇本中角色的詮釋自行選角。

學校劇場的演員來源多半為在校學生，或由老師、家長擔任某些主要角色以達帶領之效，招選的進行方式可依照實際狀況有所不同。當然，為了彰顯學校劇場的教育意義，招選的公告中應先載明劇本名稱、劇本簡介、試演程序、甄選標準以及任何可提供給學生事前作準備的資料，讓學生能以學習的心態做多方面的充分準備，來面對這個以過程學習為參與目的的演員招選。

除了事先研讀劇本預作準備，參加甄選學生的想像力、創造力、聲音與肢體以及臨場應變反應能力，都是導演希望在試演當中進一步了解的。許多學校劇場為了擴大參與的機會，往往會使用A、B演員，也就是一個人物/角色由兩人共同擔任，演出時則可輪流演出不同場次。找尋到完全合乎理想的演員並不容易，導演只能儘量依參選者個人才能、學習熱忱與意願等多重考量下，選出最足以表達導演理念的演員。

■ d. 演員訓練

演員可以說是導演的工具，導演必須透過這項工具去詮釋一個劇作的精神。那麼，一個演員該如何經由自我與外在的訓練而成為一個好的工具呢？演員站在舞台上扮演劇中角色，使劇中人能夠重新活現，靠的不外是聲音、肢體、對角色

的研究以及觀察力與想像力。

聲音不只是開口發聲說話而已，首先必須清楚發聲的原理，如何運用發聲器官控制音量與音調，如何使用正確的呼吸方式讓聲音清晰、有力量而且富感情。舞台語言方式不同於一般日常用語言，必須有表情、有感情，自然生動才能使演出生色。一個人的音質音量和語言習慣不是短時間能夠改變的，但是卻可以利用大聲讀報、朗誦文章來增加語言的流暢度，利用歌唱訓練來培養聲音控制力與彈性。當然，如果為了演出而必須使用閩南語、客家語、原住民語言、或其他地區特定方言，甚至外國語言的話，則必須找尋專門教師予以指導，儘量務求忠於原著。

肢體對演員來說是極其重要的，肢體的表現往往佔角色詮釋成功與否上重大比例。所謂好的肢體不在於身體外觀美麗與否，不是指男生必須肌肉強健，女生必須曲線玲瓏，所謂「好」的肢體是說身體富於彈性與張力，能夠控制自如，要會「說話」，也就是說「演什麼，要像什麼」。

假設要扮演一位六十歲的老婦人，那麼就必須讓自己「像是」有一個六十歲人的身體，而且是一個老婦人的形態，當然這其中還必須考慮到她的健康情形，身家背景、以及在劇中所欲呈現的角色意義等等條件。肢體的訓練強調在平日的多方面培養，舞蹈和技藝性的活動如：台步的訓練、體操的訓練、甚至雜耍技藝的鍛鍊，都是有益於肢體的靈活度與舉止間的從容優雅，有助於演員善用軀體來表達角色特性的訓練方式。

至於演員在準備排練或是演出之前，通常都必須先適度活動身軀筋骨，調整氣息，以作為進入角色前的準備工作。在這本手冊之中，我們附帶介紹一套簡易的肢體與聲音的基本暖身運動（見「附錄一」），以為老師們帶領暖身運動時的參考。暖身的目的千萬不容忽視，雖然它不是鍛鍊肢體的主要方法，但卻是避免身體在活動中受到傷害以及增加身體延展張力的必要過程。

一個演員在拿到劇本之後，首先第一步驟是必須徹底瞭解他的角色特性與在劇中的功能。這個分析角色的過程當中除了來自導演的詮釋之外，最重要的還是必須針對劇本做完整的研究。除了仔細研讀劇本內容之外，還必須將自己投射在劇中人物的身上，去瞭解角色的性格、心理、以及情感狀態。演員不只是一個會在舞台上走動、

會開口說台詞的人而已，他必須設法說服觀眾，相信他就是那個劇中人物。

演員固然是靠聲音與肢體的訓練和培養而來，但是觀察力與想像力的開發又是另一項重要課題。觀察不只是用眼睛看而已，必須用心去體會，用腦袋去思考。例如對一個老人的觀察，應該從他的肢體運用方式開始，他的坐臥行立，他與旁人相處時言語及姿態的呈現，以至於他的情緒反應、心理狀態等等。而想像力則是用來幫助觀察的方法。當看到一個人站在那裡沉思時，首先是注意到他這一個人出現在眼前，接下來想像他正在想什麼，他此刻的心理狀態是憂是喜，看到他的一個手勢或一個表情，就想像一下究竟是什麼事情使他出現如此的反應。用想像力幫助觀察的細微深刻，以觀察的結果反應想像空間的寬廣。舞台上的一切都是人類構築出來的世界，惟有靠平日觀察力的培養與置身其中的想像，才能獲得觀眾信以為真的感覺與掌聲。

■ e. 舞台監督的權責

劇場裡流傳著一句話——進劇場之前，一切聽導演的，進劇場之後，一切聽舞台監督的。當然，這句話不盡然正確，但在權責劃分觀念下，也確實傳達出舞台監督在戲劇製作過程中的重要性。

舞台監督（簡稱或通稱「舞監」）不只是管理舞台而已，而是所有和演出的舞台有關的人、事與物。一個優秀的舞台監應該要學習並了解劇場藝術中所有相關的工作，應該在個性上是認真負責、客觀冷靜的人。在歐美許多劇場裡，舞台監督往往由資深演員擔任，而在台灣劇場的環境裡，卻常是資深技術人員來擔任。不論一個舞台監督的學習途徑是什麼，最重要的一點是：他必須非常了解並嫺熟於劇場工作，而且除了專業知識之外，更需具備敬業精神。

舞台監督的工作內容實在不是短短幾句話可以說明的。小至演出人員的用餐安排，大到演出時緊急狀況的應變與處理，幾乎沒有一件事不和他發生關係。在前置作業中，舞台監督必須參與所有相關的製作會議和設計會議，負責協調與溝通演出相關事宜，諸如各設計人之間、設計人與導演之間以及設計人與技術執行人員之間的事務性協調、時間協調、甚至情緒的調解。當進入製作期時，舞台監督必須隨時掌握演員與導演的排

練進度，另一方面還得時時確認製作的階段成效，例如：演員是否都能準時出席排練，排練的進度是否如期進行，導演與演員之間有否無法配合的問題……等；同時，佈景工廠的佈景道具製作是否順利，服裝製作有沒有問題，設計人與技術人員之間是否充分溝通，清楚明白製作品的呈現需求。

至於演出期來臨時，對於演出場地的了解深淺，直接影響到舞台監督能否在有限的時間內順利完成演出準備以及順利進行演出。通常他必須事先前往演出場地進行勘察，知道舞台的空間大小、演出設備的齊備與否、後台的使用設施以及觀眾席甚至劇場的出入動線。另外，舞台監督還得留意劇場安全設施，逃生門與逃生梯的位置、消防器材的使用方式、緊急停演的處理程序以及意外發生時人員疏散的方式等問題。如果演出者或工作人員在舞台上受到意外傷害，醫療急救問題也是舞台監督需要冷靜面對的課題。

在裝台期間，舞台監督首先得協調佈景道具的進入與舞台裝置的技術問題。如果有技術指導（Technical Director）的設置，那麼舞台監督必須與技術指導相互配合，負責指揮技術執行人員將舞台佈景、燈光、道具、音效、服裝等物品依照設計人的圖稿準備妥當，等候導演及演員進入劇場，即可開始進行接下來的技術排練與綵排工作。

舞台監督其實就是一個身負重責、值得信賴、同時也必須具備充分劇場知識、隨時準備面對並處理突發事件的人。他的可見任務與未知任務各佔一半。在戲劇製作中，舞台監督算是一個靈魂人物。

■ f. 設計群的合作

設計群包括佈景、道具、服裝、化粧、燈光以及音效／音樂等藝術元素的設計人，簡單地說，就是演出環境的創造者。職業劇場的設計人除了需具備戲劇知識以及劇場經驗，美學的修養與美術的技巧更是不可或缺的基本能力。

學校劇場由於經費、設備以及專業環境的有限，往往在設計與技術執行上必須「以簡代繁」，也就是說，利用現成的物品改裝成為可使用的佈景、道具或服裝，或是利用校內已有的燈光、音響設備，儘可能地予以發揮最大使用功能。

●(i) 在前面「劇場如何分工合作」中已談過佈景

、道具設計人在著手設計工作之前要考慮的因素有哪些。除了技術層面的考量之外，場景應至少必須顯示出地點所在：假設一座宮廷和一片森林。宮廷要多麼豪華，是否要果真像個「宮廷」，能否以一張桌子一張椅子和一塊平台來表示？森林要多麼壯觀，要真的看到樹木草原，一定要有鳥叫蟲鳴才算森林嗎？真正聰明的佈景設計應該可以運用創造力和想像力來達到「氣氛塑造」的效果，而非一定要以「實體呈現」為目的。

假使學校有可使用的禮堂或室內體育場，那麼便可使用原觀眾席與舞台區的設置。在此同時也提出其他的空間使用可能性：打破觀眾席與舞台區一分為二的限制，將二者之界線模糊掉，採三面式舞台、圓形舞台、甚至嘗試讓觀眾坐在表演區裡成為演出的一部份，這些都是能夠讓學校劇場在教育功能之外，鼓勵創新的另一層意義。如果學校擁有一片美麗的花園或舒適的草地，那麼戶外演出又是一項可採納的彈性方式。（參閱前面圖三至圖八）

為了減少演出時換景的麻煩（因為多半學校不具備可手控或電動的舞台吊桿），因此設計時應儘量避免更換布幕或懸吊景的部份。使用固定式的彩繪景片是一項可行做法，製作時更可讓學生們學習到景片製作、色彩運用、繪畫技巧等劇場技術。（圖十二）

精簡舞台佈景裝置並非為了偷懶，相反地，因為精簡才可以達到：

- 1.減少後台及側舞台佈景道具堆積現象，保留便利人員出入及安全考量的空間。
- 2.減少換景次數頻繁所造成演出中斷困擾。
- 3.為未來可能計劃作校外巡演在運輸搬運上的輕便作考量。談到校外巡演，在此也建議在設計、製作佈景道具時，可以採用組合式（Unit）的構想，也就是：

- (1) 以一個台階為例，可當作陽台的階梯（圖十三舞台中央），也可以變成室內花臺（圖十三b舞台左邊）；
- (2) 同樣的，一扇門可以雙面使用，圖十三b舞台右邊的門代表由室內通往戶外，翻轉成另一面，如圖十三a左邊則代表由戶外花園通向室內。如此做法，既可減低雙重製作的成本，亦可直接在舞台上轉換場景，減少佈景進出所造成的耗時費事。



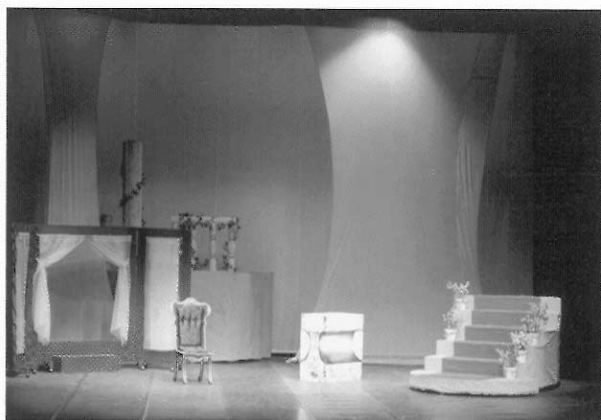
●圖十三 a（沈敏惠攝影）

經費有限往往使得佈景、道具甚至必須以不花錢或花小錢的方式為原則。一張課桌、兩三張課椅，利用桌椅高低參差的組合，外面鋪上一塊米灰色的布，可以呈現的是一塊大岩石。同樣的，想要在舞台上表現高低層次，也大可利用課桌椅的不同排列方式來「玩遊戲」。舉例來說，站、坐在桌上，站、坐在椅子上，站、坐在地面，這樣就可以產生至少六種不同高度的玩法。不同高度代表不同地點，也讓舞台視覺效果呈現更多趣味。

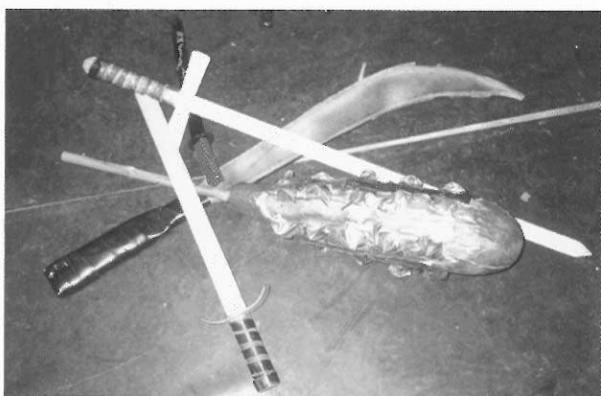
道具設計通常是歸於佈景設計之中，尤其以非職業性劇場而言，佈景及道具的區別往往只在物件的大、小之分，並未特意區隔二者之不同。如桌子、椅子、景片等為佈景，電話、杯子、酒瓶、腳踏車、檯燈、花束、長矛、長槍、樹枝、龜殼



●圖十二 彩繪磚牆(通常繪於用布或夾板做成的景片上，經濟、輕便，易於搬運，也可以用透視法畫出山水與其他景物 (沈敏惠攝影)



●圖十三 b (沈敏惠攝影)



●圖十四 a 刀劍等兵器，中西戲中都有這類東西。(沈敏惠攝影)



●圖十四 b 圖中顯示的腳踏車、桌子、小木座表示很多日常用具都可以作為演戲時的道具。(沈敏惠攝影)

、石頭(保麗龍製)等視之為道具(圖十四 a, b)，而且都是以現成舊有物品直接使用、以改裝方式變造或是使用基本顏料紙張等材料製作而成。

●(ii) 舞台服裝、化粧的功能和人物角色是共生共存的。換句話說，當一個演員出現在舞台上時，應該要讓觀眾能夠分辨他(或她)的性別、年齡、種族、生長年代與背景、身份職業、社會地位、經濟狀況甚至心理狀態等等。這些個人資料的來源除了在戲劇行動與對白中逐漸被顯示出來之外，最足以詮釋角色的外在塑造即是由服裝和化粧而來。(參看圖十五 a,b,c)

成功的服裝和化粧可以為角色加分，而不適當的服裝和化粧則會令人產生啼笑皆非的錯愕感。若想在製作成本、製作程序和工作時間上講求簡省的話，改裝舊衣是值得建議的做法。例如舊

的T恤、雨衣都是很好的改裝物品，不論用來裁剪、上漆或染色都很方便。舊的絲襪和緊身褲因為具彈性易於附著，將絲襪在適當位置剪出小洞再著色，當作面罩、頭罩或身體四肢的護罩，都可製造有趣的效果；動物的尾巴、頭角也可以在絲襪中塞入泡綿花再上色之後來作使用。

面具和帽子的使用在職業劇場中是相當頻繁的，製作精緻美觀的面具和帽子甚至可將之視為純粹藝術品來觀賞，然而在學校劇場裡，面具和帽子的使用另具有不同的意義，在面部化粧技巧和效果不足以表現角色特質，或是希望藉由誇張

的趣味效果來增加角色力量時，面具往往就成為老師和學生們最佳的選擇。（見圖十六a,b,c,d）面具的製作可以簡單到利用硬紙板、紗布、樹脂、廣告顏料、綢紋紙、鬆緊帶和針線即可達成，輕鬆簡易人人可動手來做。

●(iii)劇場燈光牽涉到的領域很廣，從電學專業知識與舞台特殊燈具（見圖十七，並參看上面的圖二、圖十、圖十三等相關圖片），燈光設計人除了要為舞台照明之外，如何將場景的氛圍及環境空間表達出來，如何讓觀眾有置身其中的感受，如何使燈光與佈景、服裝等其他視覺效果相輔相成而非相互抵觸，這些都是劇場燈光設計人必須依循的工作原則。劇場裡常形容燈光就如同「如魚在水中游，只見魚兒而不覺得水的存在」。沒有人是專程為觀賞舞台燈光效果而進劇場的，而好的燈光設計卻可以因為搭配、襯托場景得宜，而達成自然順暢的演出效果。

一般演出場地往往除了基本照明的日光燈或工作燈之外，毫無任何演出專業燈具，也沒有任何可以吊掛燈具的地方。沒關係，只要是燈，就



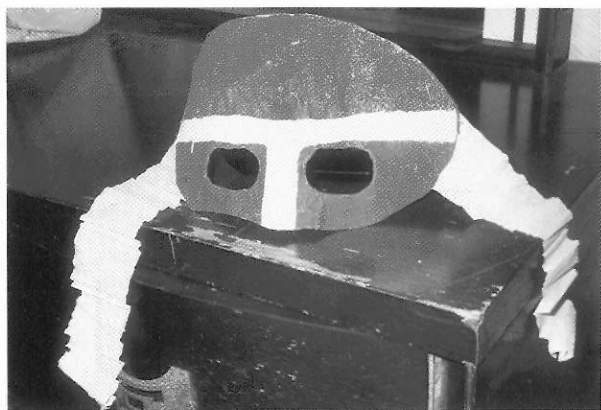
●圖十五a 李爾王和他的小女兒。這類設計在事先必須加以考據歷史資料，但是設計者也必須考慮導演對戲的詮釋和自己對戲的了解而有所「表現」（黃美序攝影）



●圖十五b 這也是要加考參考資料的設計，其中右邊的為一獵人，另宜注意的是兩個人物都戴著面具，那也是服裝／造型設計的部分。（黃美序攝影）



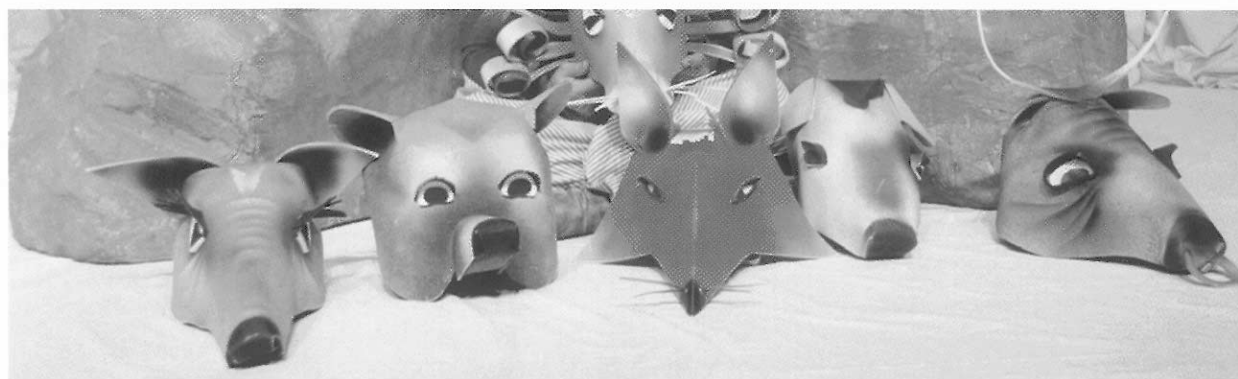
●圖十五c 這是經過設計的現代服裝。以現代或當代為背景的戲如果經費不夠，可以「就地取材」拿平常穿的衣服稍加改一下、有時完全不改也可以演出。（黃美序攝影）



●圖十六a 紙質的面具，最容易做。但是兩眼的挖空位置必須和戴的演員配合。(沈敏惠攝影)



●圖十六c 演員戴上b圖中的第二個面具、穿上服裝表演時的神情之一。(黃美序攝影)



●圖十六b 這是一組動物，是用富彈性的塑膠質材料做成 (黃美序攝影)



●圖十六d 中國傳統戲曲中的直接繪在演員臉上「臉譜」和面具的功能近似。



●圖十七 這些燈具在外形上看很多都差不多，但是因為內部構造的不同，大致上可分聚光和散光的兩類。還有一些做特殊效果的燈。燈具必須和調光器(dimmers)、控制盤等設備合用，才能發揮它的功能。(沈敏惠攝影)

可以開關，更理想的是可以旋轉調整明暗度；一明一暗之間不也可以製造許多驚喜？

▲(iv)音效／音樂在劇場裡通常分為背景音樂（營造氣氛）和聲音效果（如雷雨聲、電話鈴聲、街市噪音…等）兩種。

適當的背景音樂可以為氣氛營造加分，而且有別於佈景、燈光等視覺呈現，音樂的深入人心、動人心弦之效，往往是不可言喻的。樂曲的取得可由已出版的錄音帶、CD、甚至老唱片中轉錄得到，若是學校裡具備音樂作曲基礎的師生願意嘗試自行編寫，也是應積極鼓勵的做法。

至於效果聲音部分，有時是在錄音室預錄音效帶在演出時播放（市面上也可以買到由錄音公司製作的音效唱片、CD等），如自然叢林、海洋潮汐、蟲鳴鳥叫等；也可以在演出時由舞台左右或後方請工作人員現場配合執行，如電鈴聲、電話聲、鼓聲、敲門聲等，完全視實際所需效果與現場執行可行性作不同處理。

談到設計群的合作，通常在製作會議上，各設計人往往會針對製作的呈現效果做多方討論。從色彩、材質到氣氛營造，每一個人都會希望將自己認為最理想的設計作最完整的呈現，但協調的過程常會需要各設計人作某種程度的妥協。例如：服裝設計和燈光設計常會針對衣服的色調與材質，在燈光照射之下所呈現的預期效果產生不同的意見，而佈景設計與燈光設計也可能對於佈景的表面質地與色彩輕重，經由光線反射所出現的現象持不同的想法。這時候要如何溝通、要如何摒棄個人成見一心為演出而有所妥協，要如何互相體諒並適度自我調整。學校劇場的意義在於學習過程重於成果，學習如何接近專業之前，首先應先學會如何在 Team Work 的模式中群策群力的工作態度。

■ g. 演員排練、技術排練、彩排

Practice makes perfect. 這句話語是說：不斷的演練可達到完美。戲劇製作為的是演出的呈現，要有良好的演出成果必須靠不斷的練習、再練習。排練大致分三個階段：導演與演員之間的排戲、設計及製作成果相互搭配的技术排練、以及正式演出之前演員搭配所有技術效果的彩排。

演員排練的時間行程由導演與舞台監督負責

安排。由於學校劇場的導演多由學校老師擔任，演員則來自於學生，排戲時間均相當有限，考量如何讓大家在沒有壓力的情況下自然輕鬆的學習，讓排練成為參與學習的愉快過程而非額外負擔，排練就應該重質而不要太注重重量。

技術排練通常在演出場地來進行最為理想，因為必須將佈景、道具、演員著裝化粧、燈光及音效都裝置完成（也就是所謂的「裝台」），然後配合在一起從頭走一遍。雖然正式的彩排階段另有安排，但在彩排之前能儘早發現問題，就能及早解決，以減少正式演出時的疏失現象。這其中包括佈景道具的舞台效果及位置是否適當，燈光的明暗度是否需調整，音樂的音量高低及出現的時間是否適切，還有佈置道具何時更換，怎麼換才能省時省力等等。技術排練除了讓所有技術效果按照演出流程進行一遍，以測試協調與否之外，也讓演員能清楚知道佈景道具的位置所在，燈光音效出現在劇中的時間點（一般所謂的Cue點），以及穿上戲服化了粧之後能否行動自如地自然演出。

彩排的目的在於完整模擬演出實況，除了技術排練時所出現而有待解決的問題需予以排除之外，所有參與戲劇製作各個部門工作的人員，包括前台人員在內，都將在彩排的機會中完全比照演出的實際進行方式演練一次。經由演練可達到完美，因此彩排是必要的。接下去就是正式演出了。

■ h. 演出

演出就像是準備功課等待考試那一天的到來。平常心和自然心是面對考驗時最重要的態度，雖然前面經歷種種的準備階段，但演出時難免會出現走位錯誤、忘詞、換錯佈景、擺錯道具或是走錯燈光音效 Cue 點的狀況，這時候要不要生氣？會不會沮喪、緊張？答案是：千萬不必要。只要記住一件事：這一切都是學習，過程絕對比結果重要。

▲(i)演出後的檢討（包括觀眾問卷的整理與應用）演出是為了學習，檢討是為了讓學習的效果更具意義。一般職業劇場都有觀眾問卷調查的實施，觀眾的意見往往是五花八門、各有所感，但卻也是最客觀而且直接的。問卷的內容由演出團體自

行設計，內容通常包括：問卷填寫人基本資料、對各部門表現的滿意程度與建議事項、是否有意願參與未來演出的工作等等。問卷的收集可供多方面的參考，如做為演出檢討的依據、對觀眾群的了解與開發、未來製作的取向等等。

三、行政群

行政事務是相當繁瑣的，劇場工作的行政人員雖然不用參與演出事務，也不必在舞台前後搬道具、調燈光，但是如果沒有這批耐心而細心的行政人員努力不懈地為演出事宜進行事務性聯繫、協調與安排的話，那許許多多的劇場藝術家是無法專心而順利地工作著的。

■ a. 劇團行政經理

通常一個戲劇製作可視規模大小與專業程度而有不同分工的經理人制度，大致可區分為：行政經理負責統籌一切行政事宜；業務經理負責經費收支與財務預算事宜；劇團經理主要是處理演出製作相關事宜。

經理，顧名思義就是經營管理，表演藝術如同其他任何工商企叢團體一樣，需要良好的經營與管理。人事的管理、經費的管理、製作流程的管理、戲劇品質的管理，也就是針對整個演出最適當的經營手法。身為一名經理人必須將戲劇製作視為一件上市的貨品，儘管它具有藝術創作的實質內涵，但仍應著眼在這一項貨品的「產銷價值」上。

學校劇場通常是以非營利（Non-Profit）型態運作，較之職業劇團或專業劇場的製作，學校劇場少了許多商業行為的成份，對於製作的經營管理，顯然也是以教學為導向。因此，學校劇場經理人的主要工作乃在於推動演出的順利進行與促進教學行政的彈性運作。惟有藉由教育行政體系的分層分工運作方式，才能真正有效推動戲劇活動在校園裡發生。

■ b. 文宣與公關

戲劇是一門藝術，但是無論再好的藝術品，都必須經由包裝與行銷才能達到「眾樂樂」的意義。儘管學校劇場非以營利為目的，但戲劇活動的推廣與鼓勵參與，卻是學校劇場的一大目標。

宣傳的方式除了透過一般平面及電子媒體的傳播之外，還可利用DM（宣傳單）的寄發、海報的張貼、口耳相傳的邀請、甚至採取企業公關行銷的概念，結合社區團體或與相關文教機構進行專案合作，共同推動。另外，學校方面也可以配合演出主題舉辦系列活動如：演講、座談、展覽、甚至義賣等等，既可達到演出活動宣告的作用，另一方面更可以廣泛而多元化地扮演教育者的角色。宣傳與公關算是行政部門最耗費人力的工作，集合學校師生的力量，設計宣傳資料發送、張貼宣傳單及海報，都是善用學校資源的好方法。

■ c. 票務

學校劇場既不以營利為目的，多半採不售票方式自由入場，或是以免費索票方式自由或畫位入座。在職業劇場裡，票券的處理是一件相當複雜的工作，不論選擇自行印、售票券或由售票中心代售票券，票券的分級與定價、貴賓券的分配、稅務問題、退換票的處理……等事宜都需要事先非常詳盡地安排。

■ d. 前台經理

觀眾走進劇場不論是抱持何種心態、期望與目的，我們都應本著「來者是客」的精神對待。觀眾服務不僅是演出當日前台及觀眾席接待的工作，其實從一開始的行政事務洽商、宣傳公關活動的參與及洽詢、票券的洽購或索取、一直到演出日的現場服務，這些都是觀眾服務的一環。

前台經理（House Manager）是演出日前台的觀眾服務負責人，服務的項目從詢問方向指示（公用電話或洗手間的位置、觀眾席或演出場地的出入口等）、寄物（外套、雨傘、大型隨身物品……等）、海報、節目單及紀念品的索取或購買、甚至失物招領的處理；另外，還有驗票、領位、解決重位的問題、觀眾席突發狀況的處理（火災的緊急疏散、觀眾發生急病需送醫、甚至有人鬧場或製造騷亂……等）。前台就如同一個演出的門面和窗口，面對各式各樣的人與事，需要的不只是耐心和愛心，更重要的是智慧。

第二單元

參 兒童劇場

50

1903年「紐約兒童教育劇場」(Children's Educational Theater in New York)首演《暴風雨》揭開本世紀兒童劇場的序幕。是主事者愛麗絲·霍茲(Alice Winnie Herts)為社區內之俄裔移民兒童所演出的英文劇。該劇除了娛樂外，還達到了介紹美語、及美國文化、實施社會福利、社區動員等多重目的。1905年第一齣百老匯兒童劇《彼得·潘》轟動上演，從此其他大城市也跟進，掀起美國兒童劇場之風潮。其他歐洲國家也分別在1910—1920年間持續為演出兒童劇而努力，如1918英國人班·格雷特(Ben Greet)成立專業兒童劇團，演出莎翁名劇巡迴倫敦學校。俄羅斯第一個專屬兒童劇院——莫斯科兒童劇院——之開幕劇《青鳥》於1921年七月上演。

一世紀來，世界各國的兒童戲劇發展型態各不相同：美國最擅長以大型兒童劇團借各區域文化中心或大型表演場所定期公演；英國以劇團到校巡迴演出「教育劇坊」最為普遍；俄羅斯共和國曾以各大城之兒童劇院及附屬劇團的模式聞名世界。各國發展的差異主要取決於教育目標、教育政策和整體經濟。本手冊的三、四章即以兒童為對象的戲劇分別說明。此處的兒童定義取其廣義的解釋，即未成年者，包括兒童(4～12歲)，少年(13～15歲)及青少年(15～18歲)。本章介紹以兒童為純觀眾的兒童劇場(Children's Theater)。而下章則介紹兒童積極參與戲劇活動的教育劇場(Educational Theater)。

一、兒童劇場的定義

台灣一般人對「兒童劇場」一詞的直接反應是：兒童演戲。早期台灣兒童劇的發展確是如此，李曼瑰教授於民國58年發動成立「兒童戲劇推行委員會」及「兒童教育劇團」即以訓練兒童演員為宗旨。民國66年開始的「台北市第一屆兒童劇展」由三所國中及十二所國小的學生公演

亦為此類兒童劇之延伸。由各校之老師集結學校各年級的學生，人數各在40～60人左右，在推行委員會派專家駐校指導的狀況下，排演載歌載舞的兒童劇。場面熱鬧，但所有角色都由學生扮演，難免欠缺深度，佈景與服裝都外包設計與製作，到現場演員才與其整合，演員與台上佈景或道具常無法搭配。並且是當天下午彩排、晚上演出，有時還同一天同一場地演出兩場不同的戲，換景與燈光執行等問題重重，推動之人雖非常用心，但持保留態度的人也不少。另一種較正確的定義則是成年專業演員演戲給兒童看，如前面所提的英、美、俄之兒童劇團，台灣民國75～77年間先後成立的魔奇、鞋子、九歌及一元等劇團等，即屬此類型。他們有成年兼具專業素養的藝術工作群，針對兒童觀眾之特性及需要設計演出。成人演員表達能力強，思想與情感成熟，可深切的感受劇作家在劇中所冀望表現的情感與智慧。而專業的藝術設計群能設計出富創意又實用的視覺與聽覺效果，如此才能在藝術方面滿足觀眾之需求，在教育上達到寓教於樂的目的。

二、兒童戲劇的特性

■a. 根據皮亞傑心智成長的理論及規劃，戲劇教育家們將兒童觀眾區分為幾個年齡層：學前(3～6歲)，小學低年級(7～9歲)，小學高年級(10～12歲)，初中(13～15歲)及高中(16～18歲)。目的在尋找同一年齡層間的共通性與交集點作為製作兒童劇之參考。例如同是愛的故事，依年齡層之差異，愛的對象與性質便會有所不同：學前兒童對動物之愛、小學生對親情、初中生對友情、而高中生則對男女之愛情特別有興趣。因此在製作兒童劇時，依各年齡層之興趣選擇故事素材才會成功，否則失敗的比率必定增高。

此外，兒童觀眾一直在學習成長，其速度隨著時代的進步越來越快，也越來越多元化。戲劇

工作者要有足夠的敏感度，洞察時代思想及價值觀改變所帶給兒童之衝擊，文字語言及肢體語言的更新替換等，才能善加運用，打動他們的心。

■b. 前面一些章節中曾經說過：一齣戲若無娛樂性，必定無人問津，畢竟觀賞戲劇的最大動機就是休閒和調劑身心。肢體動作滑稽有趣，音樂輕鬆悅耳，台詞風趣而富音韻，服裝造型色調鮮活，佈景幻化神奇等優質舞台語言的綜合運用，會創造出含高藝術水準、高娛樂性的戲劇。而適時適量的台上與台下的互動，更突顯了劇院中的臨場感，此非其他娛樂所能及。低年級的兒童喜歡邊看邊表示自己的想法與意見，常常主動對台上的劇情大聲反應，好的編劇多半能善用此特徵，劇中穿插與觀眾直接對話，或誘發直接反應的機會，藉以提高觀劇的娛樂性和參與感。幽默的對白也會帶給初、高中觀眾更大的樂趣與讚許。

■c. 既然兒童觀眾隨時隨地都在觀察學習，那兒童劇更應該提供足夠的教育機會。諸如思想、語言、知識、藝術品味、自我意識、群體意識、社

會規範、處事技巧等都應盡可能的溶入劇情之中，藉劇中人物之關係及情境演變，提供觀眾思索的方向及合情合理的行為模式，在戲劇「模擬現實」的無威脅狀態下，他們會更願意面對問題並試圖解決問題。

通常，較偏重傳達簡單知識及行為的劇本較適合年齡層低的兒童；而年齡層越高，劇本內容的教育意義也宜越隱越深，蘊藏高度的智慧及處世哲學。

■d. 人性的好奇和好新，促成兒童嚮往挑戰性的特質。兒童觀眾比成人觀眾熱情、直率，對太容易或太乏味的演出，會明顯而不保留地表現出不滿。而觀眾席的氣氛將直接影響到台上的演出。所以戲劇內容無論在言語、內容、及解決方法上，適合一般程度者宜佔 2/3，而另 1/3 則需具水準以上難度的新知識，以使整齣戲更具挑戰性。

總而言之，兒童戲劇是為兒童及青少年等觀眾群而製作的高娛樂性，富挑戰性和教育性的藝術活動。偶爾會有台上演員與台下觀眾的互動，



●圖十八 兒童劇場需專業演員才能製作出高藝術水準的作品。擬真的動物造型、卡通線條的佈景及鮮艷的色彩都是兒童的最愛（黃美序攝影）

但只宜限於片段。觀眾在觀劇前後或許在老師與家長的陪同下，做些與劇目相關的活動，但這些活動都以增加或增強對該劇的了解而設計，對其演出內容及型態無任何影響。兒童觀劇的目的只是藉欣賞而學習、與增加假想式之生活經驗。

三、實 例

「學校劇場」若製作兒童劇或青少年劇，在學校的資源（包括人力與財力）與條件不如「專業劇場」的情況下，需有不同的考量。特別是在舞台語言方面，應走精簡而更富創意的路線。現以《差不多先生》一劇的製作為例，逐項說明。《差不多先生》劇本原文，請參照本書「應用篇」之五「戲劇在教學上的應用」。

■ a. 本劇的結構為



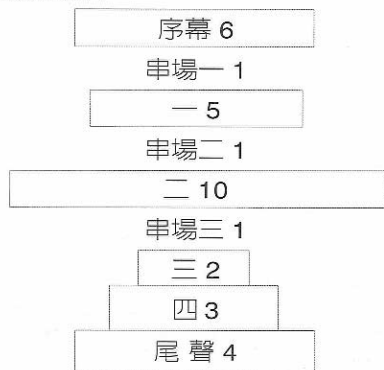
其最高潮處應在第四場結束時，也就是說前三場的感人程度都不得超越最高潮。但第二場最有趣又最易受到青少年觀眾的認同，有超越最高潮的危機，因此在導演時得特別留意。

■ b. 長度與節奏

第二場最長，第三場最短。說書人或胡適在「序幕」與「尾聲」中出現時間較長，他在其他

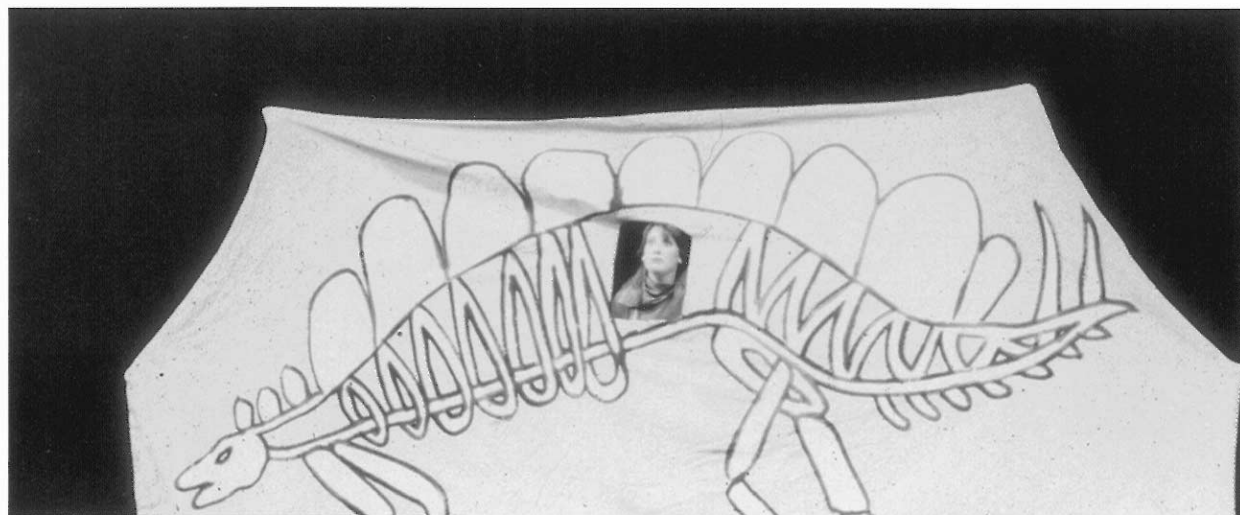


時候主要扮演「串場」的功能，都只有一、二句話。因此三、四場及尾聲幾乎是連續未斷的感覺。現以一、二、三、四表示場次，1～10表示長度（即1最短，10最長），本劇各場與串場所占比例如圖示：





●圖二十 兒童劇場中之服裝造型不需要寫實，只要有特徵即賞心悅目（黃美序攝影）

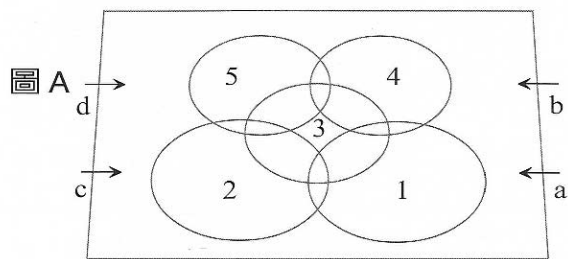


●圖十九 兒童劇場之舞台語言需富創意與實用：圖示會說話的恐龍由兩個演員舉手撐起一塊布，另一演員在開口處探頭說話（司徒芝萍攝影）

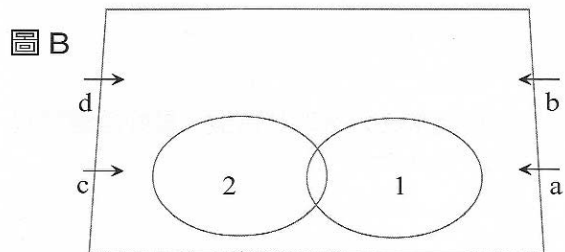
由於每場長度都很短，換景可利用說書人串場時候進行，以免破壞戲的「連貫性」，串場人應全程留在台上，以減少不必要的走動。

■ c. 場景

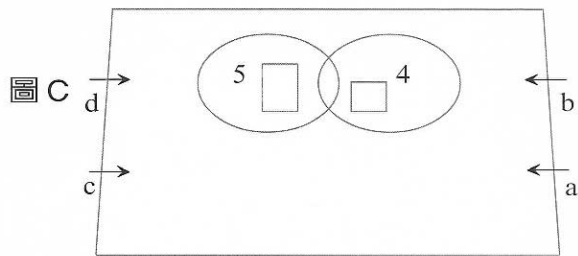
劇本之舞台說明指定的背景地點為「中國的任何地方」，這給導演及佈景設計很大的彈性。即只要有中國味都可。但場景卻需每場一處，即差不多先生家門口及廚房（客廳可省），學校之教室、火車站、臥室（可以與第一場同一「門口」，但內部為臥房）。而各場間又需快速換景，故只有採用非寫實景才有可能，因此建議採分割表演區域及組合式移動佈景，將舞台分為五個表演區及四個出入口，如下圖所標示，並在後面大略說明走位情形。



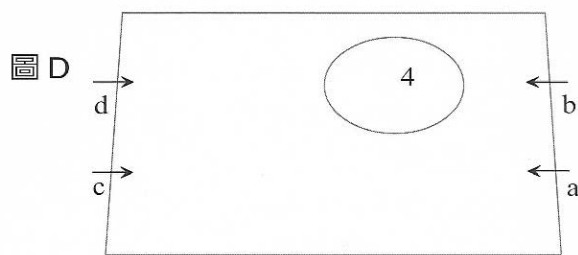
● i. 幕啓時：第一場的景已經佈置好，在 4、5 區，但未打燈光。說書人自 c 入場，在 1、2 區間表演序幕。



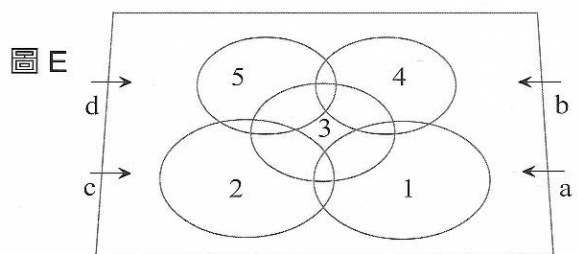
● ii. 「串場一」：說書人可留於 2 區與觀眾同時觀看劇的進行。第一場開始，5、4 區燈亮，顯示大門口及廚房。5 區放置 4 呎 × 8 呎附輪子平台，平台一端架兩扇對開的大門，供小差不多進出，4 區放一小桌，代表廚房，供媽媽燒菜用。



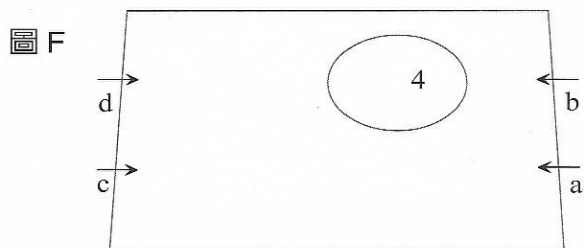
● iii. 「串場二」：說書人由 2 區走至 4 區極左處，平台由 d 及小桌子由 b 推出。



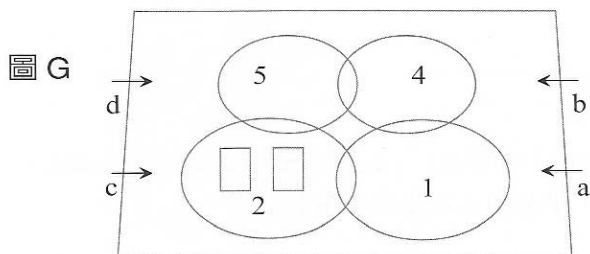
● iv. 「第二場」：老師拿小黑板自 a 入，面向 2、3、5 區開始教書，學生自帶椅子由 b、c、d 入，並散布於 2、3、5 區，面向老師。



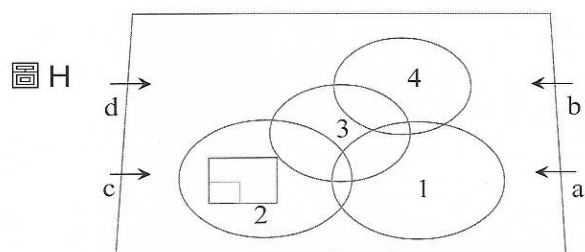
● v. 「串場三」：說書人留在 4 區，教師拿黑板及學生拿椅子由原出入口退場。



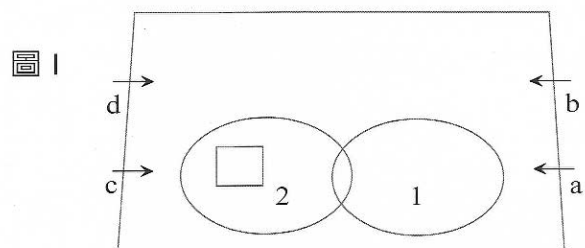
- vi.「第三場」：於2區用兩桌子排列成收票口（可以用紙片表示），剪票員站一旁剪票，群眾由a、b入經票口由d出，差不多先生最後由a入，再由a出。



- vii.「第四場」：將第一場的平台由d推入置於2區，並於門內側掛上床簾，將兩桌置其上，合併成床，鋪上床單、枕頭等。差不多先生由c入場睡在上面。家人由b入a出，請大夫並同大夫自a入及出，說書人站於5區。



- viii.「尾聲」：差不多先生、家人和大夫由a出去後，說書人自5區走入3區，遊走於1、2區之間，床留置於原處，直至劇終。



各活動佈景在簡單的原則下，可能無法做太多裝飾性的說明，只好利用道具如床簾、門、床單等的造型或色彩來表示中國味或時代背景了。

■d. 燈光

只要配合走位，有戲的區域利用燈漸亮及漸暗變化即可，說書人可在弱光中看各場戲的進行。而天幕上不同顏色及明暗度的燈光變化，可以說明精確的時間，如第一場為傍晚，第二場上午，第三場早晨 8:30，及第四場下午。若技術問題可以解決，甚至可以在天幕上顯示天氣狀況及加樹影、陽光等特效。

■e. 服裝造型：

如果在佈景方面不能很明確的表現劇本的時代背景或演出風格，服裝倒是絕佳的互補。因為無論如何簡單，服裝總得穿在身上蔽體，而服裝的式樣、布質、色彩等就成為設計者可發揮的利器。本劇有說書人與差不多先生兩人貫穿全場，差不多先生因有幼、少、中與老年的差異，可由一人演到底或由四人扮演，這影響設計考量甚巨。四人扮演時設計比較容易，只要四種不同年齡之造型即可，但若由一人扮演，而其中年齡差距如此巨大，又無換裝的時間，實在很難處理。只能藉加外套、加長褲、戴假髮、戴面具的方式快速處理，才能顯出每場年齡的差距。其他演員有一人飾兩角時，也需在造型上做明顯的變化。說書人的造型可與差不多先生及其他劇中人同系列造型，顯出他們為同一世界的人物，但也可以完全不同，另屬一個時空。因為他可以是恆古不變的說書人。若將說書人之角色定位為作者胡適，那設計時就不能違背歷史。因胡適是中國近代史中之人物，其時代背景明確，喜好的衣著、舉止與談吐，又都有充分的文字資料，圖片可供考證。因此裝扮起來必須選取其特徵，最好讓觀眾覺得與他們印象中的胡適本人有幾分神似。

總而言之，精簡與善於運用是學校劇場的精神所在，常常更費神也更有意想不到的美好成果。

第 二 單 元

肆 教育劇場

與兒童劇場相較之下，教育劇場在兒童與青少年的學習上扮演更積極的角色。它是兩種戲劇活動型式的統稱，一是教育戲劇（Drama-in-Education），二是教育劇坊（Theater-in-Education）。

一、兩者的共通性

- a. 都在學校的教室中進行。
- b. 老師只「誘導」或「引導」而不「教導」學生。
- c. 內容似一般教程處理，即多單元系列。各單元皆設定教學目標，必須有連續性與進階性。
- d. 著重學習過程而非結果，換言之，學習行為是在戲劇活動的過程中進行。結果若有成果展示

的機會，也只是附加價值，而非重點。

- e. 偏重戲劇之教育功能而非娛樂功能。換言之，戲劇成為學習的工具，藉以學習戲劇之創作，或加強文學、歷史、語言等學科之學習效果。
- f. 活動結束之後，都必須有問答及檢討時段，以檢視學生所學得之內容、目標達成率、個別感受、及反應……等。

二、兩者不同之處

- a. 教育戲劇由一位「教師／引導者」（教師在活動中擔任引導者的角色）主持並掌控活動的進行。他通常是選修過戲劇課程的學校編制內的教師，或外聘具戲劇教學資格之教師。而劇坊則由多位「演員／教師」（劇團演員兼教師資格或有



●圖二一 教育劇場教室一角：三幅人像代表屍體，課桌及小屏風為代用道具，藍色紙上寫著場景等資訊（司徒芝萍攝影）

戲劇教學經驗者)分組主持。

■b. 教育戲劇的學生應全數全程參與活動。在引導者的引導下，按步就班，選擇一中心主題，集體創作一段或數段情境，包含動作、對白、衝突及解決衝突之方法，並串連成完整之劇情，作觀摩演出，所需時間較長。劇坊則是由演員／教師先演預先製作好的一段戲，彷如小型兒童劇場的演出，邀請學生參與特定之項目或片段，整個活動可在2-3小時內結束。詳情見下文「活動項目」h項。

■c. 教育戲劇在活動結束時多半會達成某種結局或結論，即完整的一齣戲。但教育劇坊則多半為開放式結局，即僅提供多種結局的可能性及後果，而不做明確的選擇。亦即一齣沒有結局的戲。

三、教育劇場常用技巧

A. 教育戲劇及教育劇坊通用技巧

■a. 角色扮演 (Role-Play)：參與的學生選擇劇中某角色，設定其個性特徵及在劇情發展中的功能。

■b. 教師角色扮演 (Teacher-in-Role) 教師／引導者得視需要由主持人身分隨時變成劇中任一角色，以利劇情之發展，並適時回歸主持人身分。

■c. 提示 (Side-Coaching)：教師為了鼓勵或協助學生，以引導者身分用口頭建議、暗示或詢問等方式誘導扮演者進入角色、思考、並表達，以加速劇情之發展。

■d. 分組 (Parallel Work)：同時段內將學生分組，如2人、3人、4人一組，執行相同或不同任務，以充分利用時間並增加練習機會。



●圖二二 「角色扮演」(參看「常用技巧」A. a項)(司徒芝萍攝影)



●圖二三 「教師角色扮演」(參看「常用技巧」A. b項)：中坐者為教師，暫時扮演警探在研判案情 (司徒芝萍攝影)

■e. 即興創作 (Improvisation)：角色根據既定之劇情大綱及行動，集體創作場景、動作及對話…等。

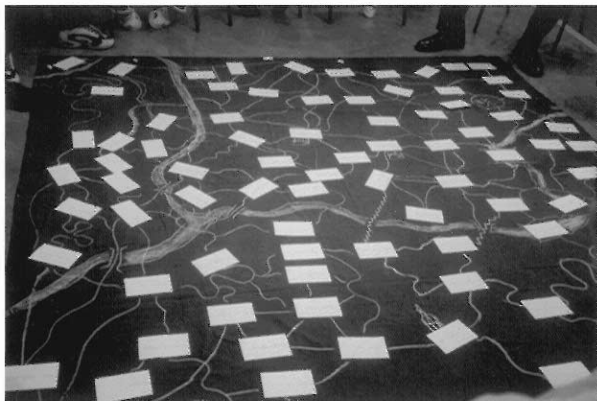
■f. 集體畫圖 (Collective Drawing)：為表達群體合成的意念或思想，參與者共同完成一幅圖畫或文字說明。



●圖二四 「提示」(參看「常用技巧」A. c)：教師以主持人身分發問，引導學生思考方向 (司徒芝萍攝影)



●圖二五 學生在紙上條列文字說明(參看「常用技巧」A. f) (司徒芝萍攝影)



●圖二六 學生共同繪製之街道圖，在紙上寫著街道名和建築物名(參看「常用技巧」A. f) (司徒芝萍攝影)

■g. 定格畫面 (Still-Image)：參與者構成定格畫面以表達某種意念、情緒、物體或鏡頭。

B. 教育劇坊專用技巧

■a. 角色互換 (Role-Exchange)：甲、乙兩角色的扮演人互換角色，以體會對方的思考模式、心情及難處。

■b. 坐針氈 (Hot-Seating)：參與者以角色身分回答對他的質詢，剖白其內心世界及行為動機等。

■c. 論壇劇場 (Forum-Theater)：分組進行中，一組展示某一情境時，另一組觀察、並打斷或定格正在進行的劇情，以便插入前上述 a, b 兩種技巧(「角色互換」與「坐針氈」)或變更情境。

四、實例

為更進一步說明教育劇場的應用模式，現拈取國立編譯館的國中教材《認識台灣(歷史篇)》中之第二節〈荷蘭人與西班牙人的統治〉中的前



●圖二七 「定格畫面」(參看「常用技巧」A. g)：盡量挑選劇情高潮處、精彩處作定格畫面 (黃美序攝影)



●圖二八 「坐針氈」(參看「常用技巧」B. b)：中坐者以他所扮演角色之身分回答問題 (黃美序攝影)

段(18~22頁)，敘述它可能的活動情形。首先，我們要確定整個活動的目標和步驟，逐步進行。

A.活動目標和步驟

- a. 熟習課文內容
- b. 收集相關史料
- c. 了解當時之社會背景及政治經濟環境
- d. 學習作口頭心得報告之技巧
- e. 模擬當時之生活情境
- f. 集體創作劇本

B.熟習課文內容：我們先來了解一下課文中的某些特殊名稱、名詞、物產、地理、及當時人民活動情形。

■ a. 專有名詞：

大員(台南)
熱蘭遮城(安平)
社(原住民村落單位)
長老(村落之統治者)
基督教

■ b. 物產情形：

稻米—外銷
蔗糖—外銷

絲織品—轉運

瓷器—轉運

漢藥—轉運

鹿製品—轉運

■ c. 地理：

熱蘭遮城全景：水域船隻及港口城堡(圖二九)

■ d. 荷蘭人的政策：

荷蘭人在赤崁地方闢建新市街(1624)

荷蘭人攻打社，有的社投降，有的社被殲滅
荷蘭人主導在投降的社中選長老

荷蘭人傳教士在社中傳教及治理社務

荷蘭人傳教士在社中辦學校、擔任老師，並以羅馬字拼為原住民文字

荷蘭人在大陸沿海招募漢人來台，但對來台之漢人政策：

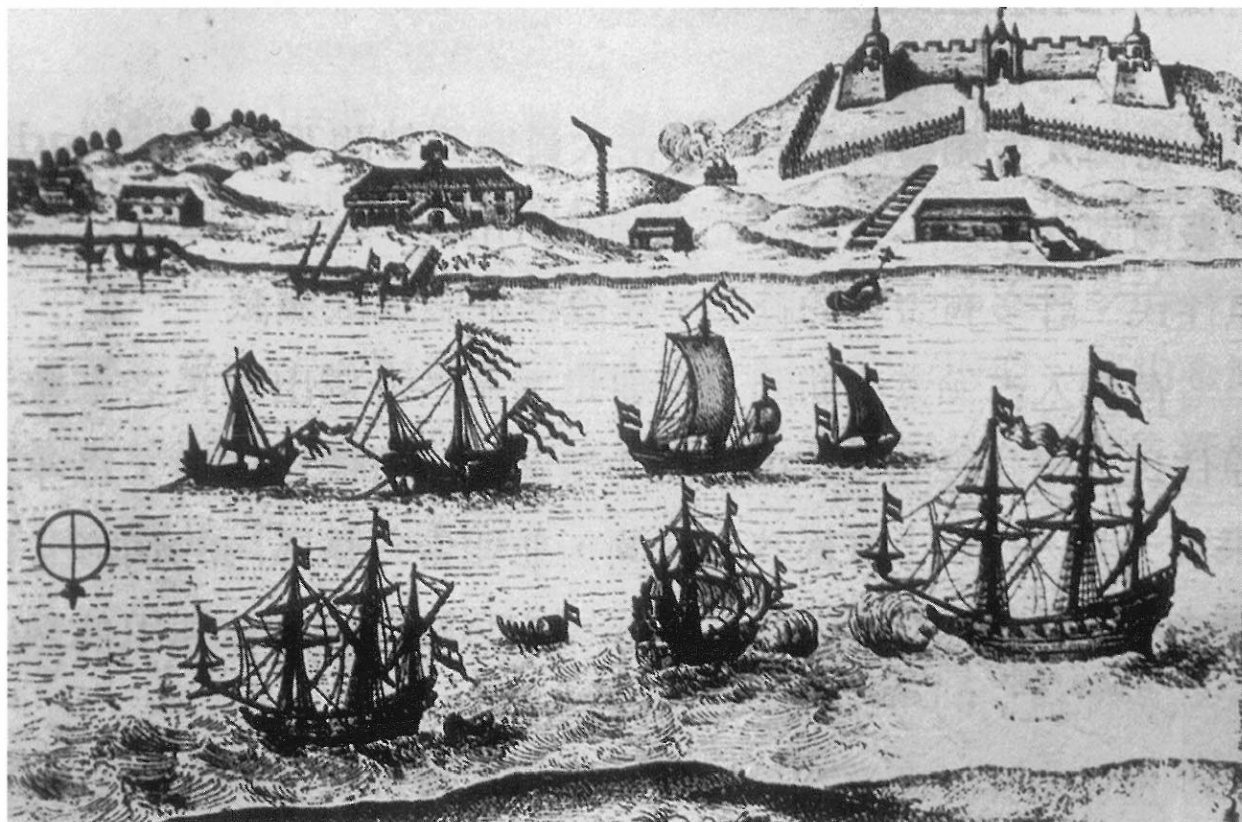
給工具不給土地

不准任意遷徙

嚴禁漢人與原住民私相交易

苛稅

強迫娶原住民為妻者信基督教



●圖二九 熱蘭遮城全景(原書圖3-6)

■ e. 郭懷一抗荷事件（1652 年）

C. 收集相關史料：在熟悉這些課文內容後，我們要進一步查出相關資訊，如：

■ a. 荷蘭將領、軍士、教士、或平民等姓名（曾出現在史料上者）

■ b. 原住民之社名、長老名、男、女、孩童等姓名（曾出現在史料上者）

■ c. 荷蘭人遺留的原住民語言文字樣本

■ d. 荷蘭人攻打社之圖片

■ e. 赤崁或安平街道圖及街道名

■ f. 荷蘭人所辦學校名

■ g. 荷蘭人傳授之基督教禮儀與教義之文字敘述或圖片、生活照片等

■ h. 荷蘭人在大陸或社的公告樣本

■ i. 郭懷一傳記及抗荷事件始末

■ j. 其他同時期和此內容相關之史料、傳奇故事等。

■ k. 又爲了刺激靈感、製造氣氛或提供正確資訊，相關媒體都可盡量利用，如：字卡、圖片、照片、地圖、文獻、史料、實物或仿品、背景音樂

、影片、錄音帶等。

以上待查資料由老師查詢後帶到課堂內固然較省時、有效率，但剝奪了學生使用圖書館、閱讀課外讀物及找到稀有資料的機會和找到後的成就感，所以最好由學生分別去找。找到之史料詳記出處並存檔，若是在計劃期間內找不到，則在活動時可杜撰，但需言明。

現在，我們可以正式進行各項活動了。

D. 活動項目

■ a. 帶領學生閱讀課文二、三篇，提示重點：荷蘭人入侵台灣台南，壓迫原住民及漢人。並重複溫習『課文中可用資訊』部分，至嫻熟。

■ b. 介紹 C 項待查資訊部分，並分項安排學生收集，學生自願選項最好。可使用「常用技巧」中分組進行的方法（參閱上文 A.d 項）。

■ c. 將收集之資訊整理、製作成文案，由個人或各組很慎重的介紹給全體參與者，並將其張貼牆上備用。

■ d. 以上述「荷蘭人的政策」（B.d 項）爲主題，用「教師角色扮演」、「提示」、及「即興創



●圖三十 文案製作時間（司徒芝萍攝影）

作」(參看「常用技巧」A.b,c,e等項),來表達新收集資訊中所得情境,並選精彩處做「定格畫面」:如荷蘭人攻打社之定格畫面;荷蘭人在校內教學之定格畫面;荷蘭人商船入港卸貨之定格畫面。但是在活動進行時,為避免造成肢體傷害,應該定一些遊戲規則:如打架只能比劃,不能用道具,也不能碰觸對方身體,否則出局三分鐘。

■e. 以上述之「定格畫面」為基礎,各角色選用適當之名字,確定時間、地點、及相關事物等,並寫在不同顏色之A4紙上,貼於角色身上或貼於代用之道具(如桌椅)上,如:××社、××號商船、××將軍、××長老等、×年×月×日、×地等。

■f. 用「常用技巧」中「角色扮演」及「即興創作」來發展單一情境,並以「荷蘭人攻打社」(C.d項)為情境結束或開始之定格。即回溯或前瞻歷史事件,如XX荷蘭將領從何處領兵攻打××社,而社中之原住民在××長老之領導下抗敵,在群架中途定格,組成「荷蘭人攻打社」所預設之畫面。又如由當時××學校上課時之「定格畫面」開始,××傳教士教學生拼音法,並介紹基督教之教義,學生們接受的情形反應等,並以新定格結束。

■g. 重覆上述C.d至C.f之活動,但儘量參照查得的課本外資訊,發展成較複雜之情節,並加入動機、衝突等要素(參考「基本智識篇」二:戲劇的構成要素),隨時增加代用或易製之道具:如×社投降荷蘭人,因為該社有人將作戰計劃洩漏給荷兵。此洩密者之身分與動機由學生共同討論後決定。又如:年節日,某一漢人在祭祖,其原住民妻信基督教,並被指派遊說漢人放棄祭祖習慣而改信基督教。妻用何種方法說服丈夫,由兩人決定。此時全班宜採4分組的技巧,各組發展不同情節。

■h. 複雜情節串連:將上面g之各組情節串連,或各增加新情節。如一位漢人在福建看到荷人公告,滿懷希望來到台南種甘蔗,並娶×社之女為妻,在慶豐收的日子,荷兵攻社,漢人被捉。妻向荷兵洩密,社裡人都被殺死,漢人與妻逃到別處,妻堅持漢人放棄佛教改信基督教,漢人不

依起而反荷,如郭懷一般發起抗荷運動。

以上g與h所發展的故事,在完成後得整排一、二次,以求精確、完整、並修改至順暢。若分組各有不同之故事,則分組展演給全體同學觀賞。看後大家發表觀後感及提出修改建議。各組再修改及展演一次,並將演出筆錄而成初稿。

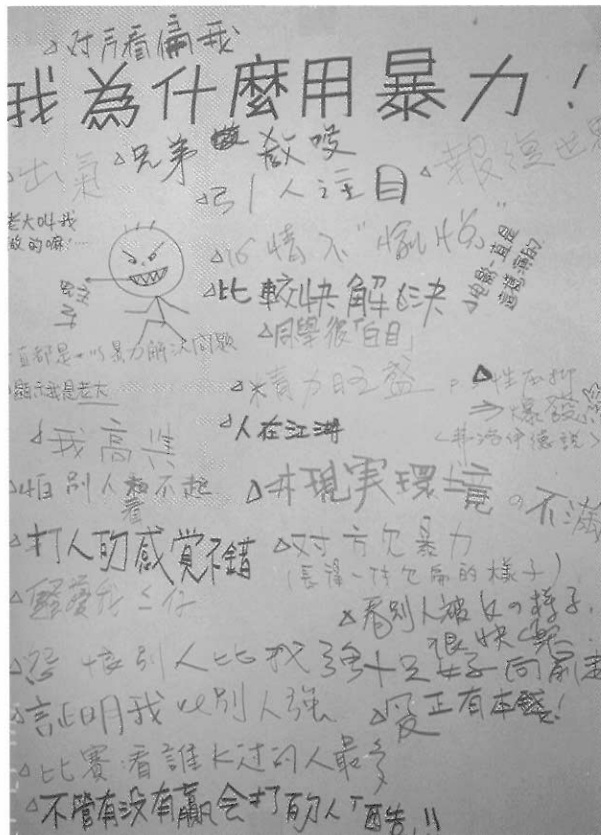
以上活動若屬「教育戲劇」情況,由教師/引導者設計的教案與決定全程之上課時數與密度等,應屬課程部分。若是「教育劇坊」的情況,則屬劇團演出部分,學生在觀賞演出後,由「演員/教師」主導從事以下的活動。

■i. 在情節關鍵處定格,中斷劇情,要重要角色做「坐針氈」。如學生觀眾問:漢人為何要離鄉背井?為何要娶某女為妻?為何要祭祖?妻為何要洩密?有什麼交換條件?會不會良心不安?荷蘭將軍為什麼要壓迫台灣人?為什麼要到台灣來?為什麼不能和平共存?角色因要回答問題,因此得較嚴肅認真的思索動作背後之主導因素及人性。

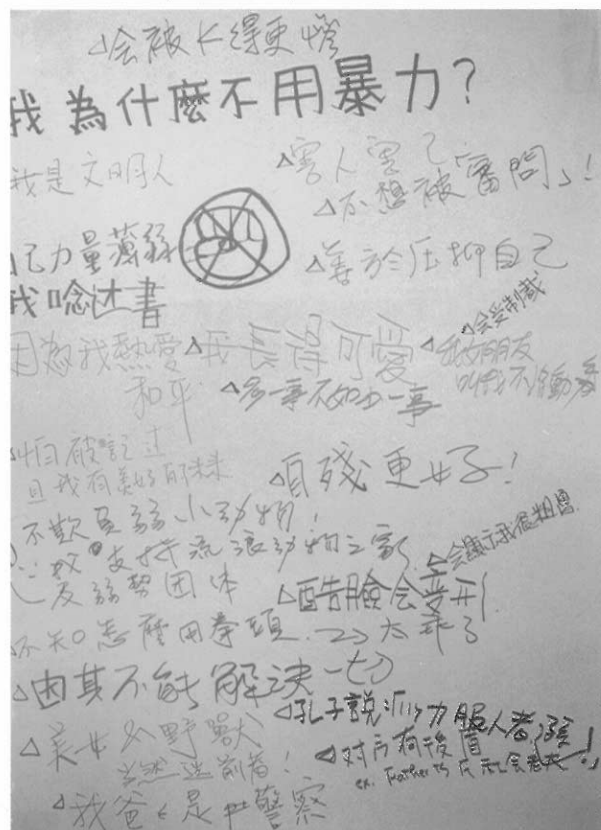
■j. 在情節關鍵處做「論壇劇場」及「角色互換」(參閱上述「教育劇坊專用技巧」B.a,c兩項)。如:若妻不洩密有什麼其他方法可以救他的丈夫?並請提建議的學生取代妻,試試看他的方法是否行得通?亦可由另一學生取代荷蘭將軍,用壓迫以外的方法來統治原住民,看漢人會不會不抗荷?藉此提供學生腦力激盪,做另類思考及尋求改善結局之方法。

■k. 延續「論壇劇場」的活動,作「集體畫圖」(「常用技巧」A.f項),將全部學生分成兩組:如代表壓迫階級的荷蘭人及被壓迫的原住民及漢人;在全開壁報紙上每人寫出關鍵行動的正反面:如荷蘭人的高壓政策之利與弊,被壓迫者武力抗荷事件的得與失等。以上活動a—j是感性又富創意的,而本活動將學習內容回歸理性面,並從對歷史的理解中探討歷史教訓的時代意義。

■l. 綜合h、i、j所發展之不同版本,略加整理以求更簡潔、合理,並筆錄而成劇本二稿。彙集初稿、二稿、各項活動所累積之教具、道具,及k項之列舉理由的海報,陳列於教室四周,製造刺激學習之氣氛及環境,並互享分組之成果,以延續主題的思考時間與空間。



●圖三一 a 活動項目k。關鍵行為正反面之列舉。內容為有關家庭暴力之產生原因 (司徒芝萍攝影)



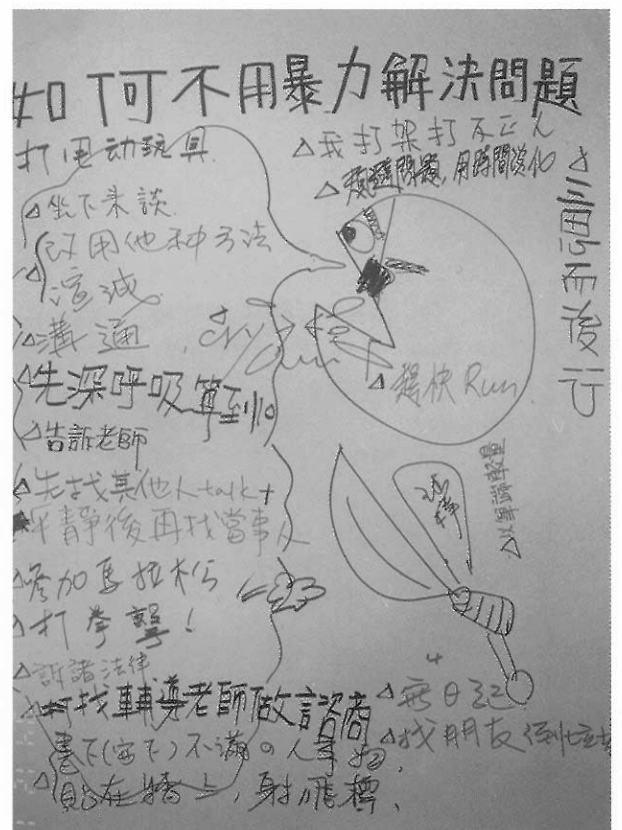
●圖三一 b 活動項目k。列舉有關不使用家庭暴力之正反面理由。(司徒芝萍攝影)

五、注意事項

■a. 有關歷史之部分，必須忠於史料提供之資訊，此外運用史料及情節發展部分，則不宜限制學生的創意。因此在活動之始應訂定簡單之規範，在活動進行中，遇有爭執，即依規範行事，並由「教師／引導者」充分解釋。

■b. 此為系列活動，初試時必定較費時間，但只要作風一致，會漸入佳境，因此開始時宜緩不宜急，上軌道之後，以限時完成之方法，督促進度。但循序漸進之原則不變，略過或跳級之作法會造成學習的反效果。

■c. 教師／引導者的角色與平常上課時截然不同，要從主講之地位換至督導的地位。但並非從主動改為被動，反而需要更主動地去發現問題與尋求解決方法。教師／引導者必須注意的事項很多，如：進度的掌控，學生學習習慣的調適，學生全心投入時音量的控制，學生偏離主題時之導引，遇到兩難問題時之處理原則等，所需投入之精力、時間與智慧遠超過平常上課，因此在心理上與方法上要有充分之準備。



●圖三一 c 活動項目k。列舉合理解決家庭暴力之各種辦法 (司徒芝萍攝影)

第二單元

伍 戲劇在教學上的應用

用 戲劇的技巧或方法來加強教學效果在歐美早已經受到普遍的注意與應用，並且得到正面的肯定，尤其在語言教學方面。下面試以國立編譯館出版的《國民中學國文》第三冊中胡適的〈差不多先生傳〉為例，來看看如何通過戲劇的形式來增加學生對這篇文章的興趣。首先，我們一起來讀一下〈差不多先生傳〉的全文。

一、《差不多先生傳》的結構分析

胡適著

你知道中國最有名的人是誰？提起此人，人人皆曉，處處聞名。他姓差，名不多，是各省各縣各村人氏。你一定見過他，一定聽過別人談起他；差不多先生的名字，天天掛在大家的口頭，因為他是中國全國人的代表。

差不多先生的相貌，和你和我都差不多。他有一雙眼，但看得不很清楚；有兩隻耳朵，但聽得不很分明；有鼻子和嘴，但他對於氣味和口味都不很講究；他的腦子也不小，但他的記性卻不很精明，他的思想也不細密。

他常常說：「凡事只要差不多就好了。何必太精明呢？」

他小的時候，他媽媽叫他去買紅糖，他買了白糖回來。他媽罵他，他搖搖頭道：「紅糖同白糖，不是差不多嗎？」

他在學堂的時候，先生問他：「直隸省的西邊是那一省？」他說是陝西。先生說：「錯了。是山西，不是陝西。」他說：「陝西同山西，不是差不多嗎？」

後來他在一個錢鋪裡做夥計；他也会寫，也會算，只是總不會精細；十字常常寫成千字，千字常常寫成十字。掌櫃的生氣了，常常罵他，他只是笑嘻嘻地賠小心道：「千字比十字只多一小撇，不是差不多嗎？」

有一天，他為了一件要緊的事，要搭火車到上海去，他從從容容地走到火車站，遲了兩分鐘，火車已開走了。他白瞪著眼，望著遠遠的火車上的煤煙，搖搖頭道：「只好明天再走了，今天走同明天走，也還

差不多；可是火車公司未免太認真了。八點三十分開，同八點三十二分開，不是差不多嗎？」他一面說，一面慢慢地走回家，心裡總不很明白為什麼火車不肯等他兩分鐘。

有一天，他忽然得一急病，趕快叫家人去請東街的汪先生。那家人急急忙忙地跑過去，一時尋不著東街的汪大夫，卻把西街的牛醫王大夫請來了。差不多先生病在床上，知道尋錯了人；但病急了，身上痛苦，心裡焦急，等不得了，心裡想道：「好在王大夫同汪大夫也差不多，讓他試試看罷。」於是這位牛醫王大夫走近床前，用醫牛的法子給差不多先生治病。不上一點鐘，差不多先生就一命嗚呼了。

差不多先生差不多要死的時候，一口氣斷斷續續地說道：「活人同死人也差……差……差……不多，……凡事只要……差……差……不多……就……好了，……何……必……太……太認真呢？」他說完了這句格言，就絕了氣。

他死後，大家都稱讚差不多先生樣樣事情看得破，想得通；大家都說他一生不肯認真，不肯算帳，不肯計較，真是一位有德行的人。於是大家給他取個死後的法號，叫他做「圓通大師」。

他的名譽越傳越遠，越久越大，無數無數的人，都學他的榜樣。於是人人都成了一個差不多先生。然而中國從此就成了一個懶人國了。

根據我們以前對劇本結構的介紹和實例《蘋果的喜劇》，知道一齣戲的主要構成要素有情節、人物、人物的行動（言行）、和戲劇語言四項。現在，我們就用這個結構來看看〈差不多先生傳〉。

■情節——

我們在改編一個故事的時候可以變動其中的「事件」發生次序，以期達到更好的戲劇效果。〈差不多先生傳〉在情節的安排上已經很好，所以我們就不必在這方面費神了。

■人物——

這個故事中的人物依出現的先後次序有：(1)差不多先生、(2)差不多先生的媽媽、(3)學堂老師、(4)錢鋪掌櫃、(5)差不多先生家人、(6)牛醫王大夫。除了上述這些人物以外，因為故事中行動發生的地點有學堂、火車站，我們可以增加、(7)同學數人、(8)火車站站長或剪票員。還有，因為這個故事的事件都是獨立而不相連貫的，如果再增加一個具「串連」功能的人物，對於情節的進展就方便多了。所以我們可以再有一個、(9)說書人，或者直接讓作者也上場。（這種做法在中西傳統和現代戲劇中都有人用過。）現在，我們來整理一下，全部人物有：

＜差不多先生傳＞作者或說書人

差不多先生

差不多先生的媽媽

學堂老師

同學數人

錢鋪掌櫃

火車站站長或剪票員

差不多先生家人

牛醫王大夫。

這個人數很適合一個小班級的演出。（人多也可以分成兩組，一組演時另一組同學做觀眾，然後交換。）

■人物行動

在這一部份，我們可以同時考慮行動發生的地點。下面我們先列地點、再說行動，它們在原著中依次是：

■a. 廚房或客廳 — 媽媽叫差不多去買糖、差不多買錯了糖回來被媽媽罵。

■b. 學堂（教室）— 老師、同學、差不多等人上課討論問題。

■c. 錢鋪—差不多常常寫錯數字被掌櫃責罵。

（注意：這一個事件的目的在說明差不多沒有明確的數字概念，如果用學堂的那場戲中的老師/學生的對答來同時呈現這個目的應該不難做到。並且因之可以省去一個場景，增加戲劇行動的連貫性。在下面的示例中，我們將試用這個方法。）

■d. 火車站 — 差不多趕火車遲到了。在這一場中如果增加站長或剪票員，用「對話」來取代差不多的「自言自語」，應該更有戲劇效果。

■e. 臥房 — 差不多臥病在床叫僕人（家人）去請大夫，牛醫王大夫來替他治病，結果差不多一命嗚呼。

■人物語言

＜差不多先生傳＞雖然用所謂「白話文」寫的，但是有些用語還是太「文」了、或者是「過時」了。同時在有些場中可以增加對白（如教室中老師學生的對話），或者把對白更口語化、當代化，都是可以啟發學生對文字創作的興趣。任何語文課程的最終目的不是要學生死背幾篇「名作」，應是培養他們的表達能力。所以，可以盡量鼓勵學生用他們自己的語彙來「重述」—用他們自己的話說出原來故事中的意思。

上面說過：因為這是一個由許多並不連貫的片段所組成的故事，所以我們最好有一個「說書人」或「原作者」來連接這些片段，並且由他來「開場」說明這個戲的「緣起」以及做最後的結束（「匯合」）。因為本文的作者胡適是中國近代一位很有名望的學者，由「他自己」來「講故事」也不錯。同時，我們可以把原文的「開場」和「結尾」部分改成可以唱、可以朗誦的句型，配上通俗的民謠曲調由全體演員來合唱，會更熱鬧。（這樣也可以和音樂課結合。）

下面是以上述的這些原則來將＜差不多先生傳＞改成一個劇本，並將所有的地方名稱改為大家應該較熟悉、親切的台灣地名。

二、《差不多先生傳》的改編例示

黃美序改編

時間：過去、現在、未來

地點：中國的任何地方

人物：胡適（作者）（用「報幕者」也可以）

差不多先生 — 從小到老，可以由幾個人扮演不同年齡的差不多

差不多先生的媽媽 — 簡稱「媽媽」

學堂老師

同學 — 五至十人均可

火車站剪票員

差不多先生家人 — 簡稱「僕人」

牛醫王大夫 — 是一位「差不多」大夫

序 幕

幕起、燈光亮時舞台上全空，胡適先生已經站在台上。他向觀眾微笑、點點頭，然後開始說話。在其他人物出來時，他可以退到一邊一直留在台上，也可以有時下去，到他將要說話時再上來。

胡 適：諸位觀眾，你們知道我們中國最有名的人是誰嗎？國父孫中山先生？不對。（以下可以視演出當地學生熟悉和有興趣的古代或當代名人多說幾個）

（接著改變語調，改用唱或誦）

提起此人人人知曉，

提起此人人人認識：

你也認識他

我也認識他

他也認識他

他也認識我和你

他就是大家天天說的

差不多先生

差不多 … 差不多

差不多就是他的尊姓大名。

他的相貌跟你我差不多：

一雙眼睛常常戴著近視眼鏡，

兩隻耳朵常常聽不清，

他也有鼻子和嘴吧，但是都不靈，

他的腦袋也不小，只是 IQ 平平。

他有一句口頭禪：

「凡事只要差不多，何必太精明。」

（稍頓）

當差不多還很小的時候，他媽媽叫他去買紅糖 …

（燈暗，轉入第一場）

（如果沒有燈光設備，演胡適的演員就可以在台上等下一場的人物上來，指揮他們把道具擺到合適的區位，然後退）

第一場

場景變成廚房、客廳，或者用任何最簡單的辦法表示這是他家的家門口。也可以由演作者的演員說明（如下面括號內的台詞。）

胡 適：當差不多還很小的時候，有一次他媽媽叫他去買紅糖 …

（然後邊說邊用手勢表示）

這裡是差不多家的大門口，差不多的媽媽正

在煮紅燒肉，發現家裡糖沒有了，又沒有辦法自己到店裡去買，所以只好叫小差不多去。她來了 …

（差不多母親上，一邊在大聲叫「差不多，差不多…」

小差不多跑步上來）

母 親：差不多，你去雜貨店替媽媽買一包紅糖好嗎？

差不多：好的，媽媽。

（差不多拿了錢下，母親亦下）

胡 適：差不多好乖 …… 不過，不曉得他的記憶力怎麼樣。我們大家一起等等看吧 …

（過了一會兒，差不多拿著一包東西上）

差不多：媽，糖買回來啦。

（母親上）

媽 媽：好乖。

（接過他手上的東西，打開一看）

啊呀，媽叫你買紅糖你怎麼又買了白糖回來？

差不多：紅糖、白糖都是糖，不是差不多嗎？

（一邊說、一邊抓抓頭，對媽媽傻笑。媽媽苦笑地揮揮手，小差不多就跑了。媽媽嘆口氣也下去了）

胡 適：後來差不多長大了，到了要上學的年齡，所以也跟大家一樣去上學了。有一天 ……

（用上面同樣的方式轉入第二場）

第二場

場景變成一間教室。演老師的演員可以自己推一個活動的小黑板進來，演學生的每人自己帶椅子或小凳上來，坐下。

老 師：大家好。

學 生：（同時）老師好。

老 師：今天我們上台灣地理。那位同學告訴我台灣有幾個直轄市？

學生 A：兩個，台北市和高雄市。

老 師：對。金門、馬祖是不是屬於台灣省？

學生 B：不是，金門、馬祖屬於福建省。

老 師：福建省在台灣的那一邊？

學生 C：西邊。

老 師：花蓮在台灣的什麼地方？

學生 D：台灣東方的海邊。

差不多：不對。在我家門前的池塘裡。

（眾學生大笑）

學生 B：笨蛋，你家門前池塘裡只有「蓮花」，沒有「花蓮」。

差不多：哦 …… 可是「蓮花」和「花蓮」不是差

不多嗎？

學生D：那「馬公」和「公馬」也差不多囉？

差不多：是啊。不都是公的馬嗎？

老師：「馬公」是屬於澎湖縣的一個小島……

差不多：噢…那…那……

學生A：那什麼啊，差不多？我寫個字考考你。

（學生A走到黑板前面拿起粉筆在上面寫「干」字和「十」字，然後轉向差不多）

這兩個字一樣不一樣？

差不多：我看差不多。

（另一個學生也走向黑板。他一邊走一邊說：「你看這兩個數字是一樣、還是差不多？」於是在黑板上寫著「1000」和「10000」）

差不多：這兩個…也差不多……不對，是一樣。完全一樣。

（眾大笑）

你們笑什麼？它們一個後面有三個零、一個有四個零…零就是沒有，所以不是完全一樣嗎！

（眾又大笑）

（附帶說明：這個「一樣？不一樣？」和「差不多」的遊戲可以再玩下去，並且慢慢地增加難度，例如老師也可以參加進來問「theatre和theater一樣不一樣？Humour和humor一樣不一樣？」藉機說明英語、美語的不同，或者其他任何學生容易混淆的課內與課外的東西。）

（這場戲最後可以用老師宣佈下課的方式來結束）

第三場

場景改為火車站剪票口，開幕時剪票員一個人坐在那裡。

胡適：有一天差不多先生為了一件很重要的事要搭火車到台南去……

（差不多先生進場，慢慢地走過去，把票交給剪票員）

剪票員：先生，你要搭的這班車剛剛開了。

差不多：剛剛開了？

剪票員：是啊，在8：30準時開的。

差不多：現在是什麼時間？

剪票員：8：32。

差不多：8：30跟8：32不是差不多嗎？火車為什麼要那麼認真？

（想了一下）

今天走和明天走也差不多……

（說完後他就慢慢地走回去了）

（轉入下一場）

第四場

場景為臥室。差不多先生臥病在床。僕人進來。

僕人：先生你找我？

差不多：是啊。我想我大概是生病了，你替我去請東村的汪大夫來替我看看。

僕人：好的，先生。我馬上就去。

（僕人說完就下去了。差不多獨自躺在床上）

差不多：凡事只要差不多就好了……何必太斤斤計較……有人說黑是黑、白是白，我看黑狗是狗、白狗也是狗，黑貓是貓、白貓也是貓……白人是人、黑人也是人……

（僕人帶牛醫王大夫上）

僕人：先生，汪大夫不在，我替你請牛醫王大夫來了。

差不多：汪大夫？王大夫？都是大夫。並且「汪」和「王」也差不多，人和牛也是哺乳動物，也是差不多……

好了，王大夫，請你替我看看是什麼病。

王大夫：好，那我就開始了。

（王大夫拿出醫牛的用具來替差不多先生治病。這場戲演員的動作和道具可以誇大些，會有更好的諷刺性戲劇效果）

（差不多的呻吟聲慢慢地由大變小、變無）

王大夫：（向僕人）差不多了……

僕人：差不多什麼了？

王大夫：差不多不行啦。你幫我把他抬到我的診所去。

（兩人抬差不多先生下）

尾聲

場景同「序幕」。

胡適上，向觀眾看看，然後開始說話。

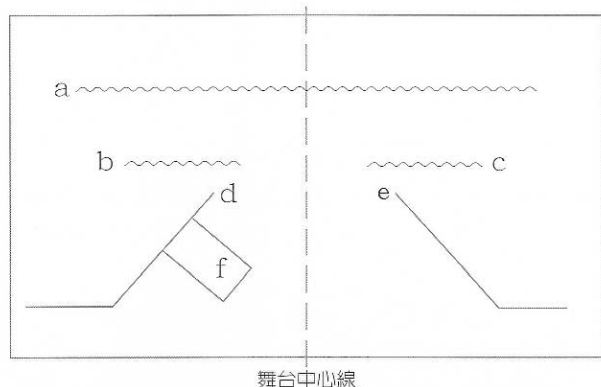
胡適：聽說差不多先生沒有到達這位差不多大夫的診所在半路上就斷了氣了。在斷氣前還斷斷續續地說完他的格言。他說（模仿差不多的口氣）：「活人同死人也差…差…差…不多，……凡事只要…差…差…不多…就…好了，……何必…太…太…太認真呢？」

差不多先生去世後精神不死，於是有人編了一首歌來讚揚他。這首歌是這樣的：

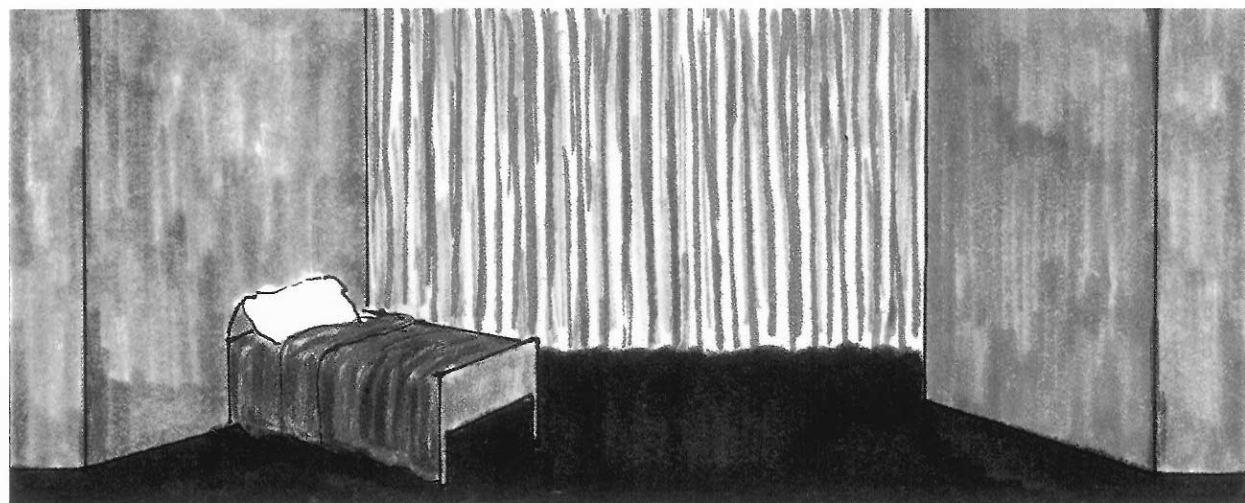
差不多先生德行高：

他樣樣事情看得破，
 樣樣事情想得通，
 樣樣事情不計較，
 樣樣事情不認真，
 因此得個大封號：
 叫做「圓通大師」——「圓—通—大—真—人—」
 大師美名傳千古，
 人人都要學他的樣，
 從此，
 中國成了懶人邦……！
 (燈暗、幕落)

這個戲的场景在理論上有廚房或客廳、教室、火車站、差不多先生的臥室等處，我們在談「兒童劇場」的「實例」部分曾以它做了一個舞台場景、區位配置、和基本走位等頗為詳細的說明



●圖A：平面圖，最好能夠按1：50的大小比例繪製(a,b,c表示布幕，用以遮擋原有的牆壁或其他可能會破壞場景氣氛或美觀的東西；如果後面沒有任何這類東西，就可以不用這些布幕了。d,e表示景片，也可有可無；f表示床)



●圖B：彩色立面透視圖。最好能用正確的透視和比例來畫，如果不會，只要能呈現將來佈景的感覺也就可以了

，有時間和經費照那樣做自然會較有「真實感」。

但是，實際上只要有一間大教室，擺上幾件道具以「說明」那是什麼地方也可以演——如用幾把大椅子或沙發來表示客廳，幾把小坐椅(加上小課桌或根本不用課桌)表示教室，一張床表示臥房。當然，不論怎樣做，通常我們在開始排戲前要先有一個平面圖，標出道具的相關位置，然後再畫出立體的透視圖，如能再做出一個模型，便能給演員相當明確的舞台感覺，排起戲來自然會更好。下面是《差不多先生》一劇第四場的兩個設計簡圖，以為參考。

還有，當我們把有課文改編成戲劇的形式時，不必太拘泥於原來的文字。改編成戲劇來演出的目的不只是一要增加學生對該課文的興趣，更重要的是要誘導學生去「主動參與」——細節的添加、對白的生活化、活用素材使之與演出時空的事件和學生的生活經驗相結合等等，都可以由學生自己來主導，會增加他們學習的意願。老師從旁指導即可。

當然，有時候老師也可參加，甚至擔任戲中年長的人物(如戲中的胡適一角最好由老師來扮演)。這種做法也會培養老師、學生間的感情。增加師生感情是最有力的教學助力。

陸 結 語

以上的「基本智識篇」簡單地介紹了戲劇與劇場的基本概念，使大家對它們有個初步的認識。本書的重點在後面的「應用篇」。我們希望在這部分能提供比較實用的參考，所以我們盡可能不講理論，而用實例來說明一些做法。但是由於篇幅的限制，很多地方仍需要讀者自己去舉一反三。例如在談「教育劇場」的時候，我們用《認識台灣（歷史篇）》中荷蘭人與西班牙人統治台灣的故事來設計一個教育劇場的個案。同樣地我們也可以依樣畫葫蘆用其他歷史素材來發展出一個戲劇活動；同樣地我們也可以用地理的素材來作。

我們把《差不多先生傳》改編成一齣短劇，目的是用它來說明如何把一則故事變成一齣戲，來增加學生對語言學習的興趣。這個方法可以用於任何有故事性的課文教學，如英文、歷史、傳記等等。我們只要找出人物、人物的言行、事件、事件發生的時間與地點等，加以合理的聯結和適度的加添、補充，溶進我們生活中的見聞、經驗，就可以成為一齣很有趣的戲了。

最後，我們希望這本手冊能對使用者有點助益，並希望使用者批評指教，使我們如果有機會改版時能據以修正。