

掌中乾坤——布袋戲在課程中的運用

戴玉珍

(本文獲教育部頒高中教師研究著作獎)

摘要

戲曲是一種多媒材的綜合藝術，布袋戲兼具了戲曲及戲偶製作兩種綜合藝術，所以涉及的範圍很廣，課程需詳加規劃，訂出合理的流程。由於中國民間戲曲在表演程式上，有許多共通性。筆者先根據學者對中國戲曲的研究，及布袋戲耆宿的製作及演出經驗，歸納出布袋戲形式的特色，如：色彩的象徵性，造型的誇大性，對白的文學性，及人物的表演程式等。

根據這些形式的特色，整理出連續性的、小單元、少目標的課程。演出時重視戲曲表演的團隊合作性。前後九節課，包括了：

1. 戲偶及表演程式特色
2. 戲偶塑造
3. 服飾設計縫製
4. 動作練習和臺詞編寫
5. 排練分工
6. 合作演出

等六個單元。每個單元各有其目標及評量標準。演出內容以自我介紹為主，為了使每個戲偶都有更多表演機會，預計在本課程後，續編以中國傳統戲曲「內容架構」為主要學習目標的課程。在特定範圍內，創作一齣新戲。由原有的小組及戲

偶，改妝打扮演出，發揮布袋戲“三十六尊嘉禮當百萬雄兵”的特殊功能。

一、緒論

■動機與目的

曾見大專布袋戲團與歌仔戲結合，演出文質優雅聲腔華麗的連臺好戲。有意在通識課程中推廣，卻困難重重。在藝能課程中難以做如此完整的排練，而通識課程中，偶戲的目的應在認識戲偶的造型特色、劇本結構、語言聲腔特色，及文句形式的美。所以針對這個目標，設計一系列以形式認知為主要目標的課程。

課程理論中，將課程的結構區分為橫向與直向（注1）兩部份。橫向架構包含各種生活及不同的學科內容；直向連續性涉及了學習原理、成長階段、及知識結構等。偶戲是典型的綜合藝術，作為課程，他兼具了橫向和直向架構的複雜性；在橫向上，他包含了多種學科，及思想感情的移入和昇華；在直向結構上，其組織方式要考慮到學習原理、成長階段及知識結構等多重因素。因此嘗試著將偶戲做有系統的規劃，重新組織成系列的課程。目的在使學生從以下三方面認

識布袋戲，及傳統的地方戲曲。

媒材：多元媒材、包括戲偶、臺詞、配樂、手部動作的配合等。

形式：顏色的象徵性、形的誇大、對白的文學化、及舞臺表演的形式化等。

內容：自我表達，自我介紹使學生對自己的優點建立信心；對自己的缺點，能培養自我解嘲的雅量。

中國戲曲表演藝術是從民間藝術蛻變而來的精英藝術，結合了美術造型與歌舞表演，形式成熟，內容豐富，尤其是偶戲，因為受表情動作的限制，造形帶有更豐富的象徵功能，動作更強調節奏，對白聲腔更重視形式的美。對國中生來說，偶戲課程綜合了文學、音樂、工藝、美術等藝術，尤其是在造形上，運用了象徵與誇大的手法。透過木偶的製作與表演，可以認識中國民族藝術傳統形式的精華，值得一試。但近年電視所見金光布袋戲，或廟口酬神的布袋戲，表演形式粗陋，劇本內容與生活脫節，部分學校劇團演出或抱殘守缺，或借用國劇劇本，既不能發揮語言特色，又難以引起共鳴。美術課程中所安排的布袋戲，學生演起來也只是哄鬧一番了事，少有收獲可言。

為了針對中國藝術形式特色，掌握課程學習目標，本文特就中國偶戲的發展，戲曲表演程式特色，及布袋戲製作表演精華略作討論，再根據表演程式和行當設計決定活動目標。並在課程結束後，作學習評鑑。

二、文獻探討

■關於布袋戲

源起與發展

台灣流行的木偶戲是手套式木偶戲，俗稱布袋戲。最早流傳於福建民間。盛行於彰，泉，廈一帶閩南語系地區（注2）。根據泉州老藝人的傳說：漢朝的陳平用木偶奇計退了莫頓單于。劉邦認為這些木偶人有功於國，便將它們封賞珍藏於御庫。文帝時，太后病危，文帝親自祈天治病無效。群臣獻策搬出木偶人用以敬天驅邪，太后果然病癒。從此木偶人成為宮中賓婚嘉禮敬神驅邪用，稱為“嘉禮戲”。因為嘉禮戲曾經受封，在封建社會中藝人被稱為“先生”，可世襲並參加科舉。清朝皇帝曾頒給聖旨，封為“五名家”。官府邀約演出須用請帖不能用召，享有不同於戲子的社會地位（注3）。

木偶戲傳入泉州始於唐末，但僅限於片段雜技表演的“弄傀儡”形式。到了明代，才脫離了原有單純零粹的形式。能演更精緻複雜及規模宏大的歷史劇（注4）。清末民初，嘉禮才子林承池在當時反帝制思潮影響下，與文人楊秀眉創作“說岳”、“水滸”等連本戲，演出效果良好，使木偶戲脫出僅服務於婚喪喜慶的範圍。不但在戲目上，同時在音樂、唱腔改革、劇本修改、評論、及表演藝術，都有獨到之處（注5）。

布袋戲分為南北兩派，南派的音樂和唱詞都模仿提線木偶戲。流行於泉州一帶。北派屬於漳州語系。唱詞用皮黃音樂，場面也模仿平劇。有人說它是平劇的縮影，擅長武打戲（注6）。因此中國傳統偶戲與其它地方戲曲在表演形式上，是相因相襲互為傳承的。

在台灣，早期由文人興起的南管布袋戲領先流行了數十年，光復後完全消失。代之而起的是以北管樂曲伴奏的布袋戲，擅演武戲。五十年代以後，電視布袋戲興起。講究燈光佈景，運用特殊效果及特殊形式，劇情編排自由，節奏感變化強烈，稱為金光布袋戲（注7）。

■布袋戲的特色

木偶戲帶有濃厚的誇張性與虛擬性。

傳說在明朝，許多落第書生懷才不遇，以編演諷刺劇為業。為免惹禍或不願拋頭露面，便製作木偶演戲，託言嘲諷出自木偶之口（注8）。木偶戲的主要特徵便是通過假設性幻想，誇張的反映生活中的矛盾，描寫其它藝術所不能表現的東西，將幻想和目的明確的結合，以純樸而鮮明的想像將之誇大，作有詩意而簡練的描寫，並帶有漫畫的格調（注9）。

在過去，一台嘉禮戲只有三十六個形像，卻可演四十二部大戲，有“三十六尊嘉禮當百萬軍兵”的俗語。因為三十六個形像頭與身軀可互換。在表演時又常常以虛代實，避開繁瑣困難的表演。如：接待賓客時，主人說：看茶伺候。客人答：不必多禮。並沒有真正捧茶上場。人稱“煙嘴嘉禮茶”，即為諷刺虛情假意的隱語（注10）。

■劇本的傳承

劇本多由民間故事和神話傳說

▼ 戲偶（學生作品）



改編，表現出廣大群眾的思想和願望；台詞也都是口傳心記，沒有刻印本或抄本。一般劇團僅兩個演手，正手是師，副手是徒弟；正手演重戲，副手不開口，只操縱一些不重要的配角木偶。大約三年四個月滿師後，才逐漸開口說些不重要的台詞，一直到升為正手才脫離原來的師父，自己也帶一個副手到各地表演(注 11)。這種民間藝人的學習經驗，與中國教育理念中，要求先背誦而後在生活上印證理解的特色相符。

劇本的內容也具有濃厚的民間性，所謂的“演劇媚神”，在媚神中娛人而成了全民風格。“販夫俗子，短衣束髮”在戲院中都成了權威的評論者。而優人又為民間藝人，其社會地位、思想情感、審美趣味與下層人民相似。又因在民間演出，下層觀眾是優人們主要的生活支援者，受民間觀眾情感愛憎鮮明的影響，戲劇主題道德感強烈，是非分明(注 12)。

■ 角色塑造

偶戲角色的塑造基本上與人戲相同，分生、旦、淨、末、丑等行當。其中淨角臉譜與京戲用色的原則相同，不同顏色的臉代表不同的性格。而臉上顏色使用較多如“碎臉”時，則以額上的顏色為代表。以下是幾個常用的顏色。

紅色：表示忠義，代表人物如關羽。

粉紅色：原則與紅色相同，惟年齡老較血色較衰。如“打登州”的楊林。

黃色：表示勇猛殘暴的性格。如“戰宛城”的典韋，“刺王僚”的王僚。

白色：粉白代表奸詐，如曹操。油

白代表蠻橫固執，如“失街亭”的馬謖。

黑色：表示忠正憨直，如包拯、張飛。

藍色：表示剛強勇猛，如“連環套”的竇爾墩。

紫色：近似於褐色。原則與紅色相近。表示忠正人物，如二進宮的徐延昭。

綠色：與藍色相近，更為頑強暴躁，如“鎖五龍”的單雄信。

金色或銀色：用於神話角色。某些聖賢，在戲中以神的身分出現時，額際眉梢等處亦勾金線或銀線(注 13)。

偶戲的造型與其他地方戲所不同者，偶戲在寫實的基礎上，更大膽的運用誇張、變形、和濃厚的裝飾趣味。全部的人偶頭像可說是社會群像的典型概括。就是動物形像，也在生理特徵之外掌握其生活習性，要比在野外所見動物更集中、更強烈，更顯明而美化(注 14)。

設計時，要先根據劇本作角色分析，才塑製面型。用黏土從正面、側面、半側面、後面去觀察研究，掌握特點加以誇大。為了彌補木偶面部不能活動的缺點，要把忠奸賢愚等不同典型預先塑出明顯的表達(注 15)，戲偶的特點要誇大，但須與結構配合。劉勰在文心雕龍夸飾篇中說：「飾窮其要則心聲鋒起，夸過期理則名實兩乖。」就是說文章修飾要恰到好處，誇張若不合理，名義和真實會兩相乖離(注 16)。偶型塑造誇大特色時，也要掌握人的生理結構原則。著名的木偶藝人江加走，塑造偶人時，講究人面型的“五形三骨”。五形就是

兩眼兩鼻孔和一嘴，三骨就是眉骨、顴骨、和下額骨。一個人的美醜忠奸賢愚，表情的喜怒哀樂都在五形三骨上發生變化(注 17)。

塑造人物還須具有豐富的生活經驗。江加走老師父在日常生活中，很注意對周圍人物的觀察和分析。他在創造“家婆”頭像時，仔細觀察研究過數十個類似職業婦女的性格，年齡，及社會地位。尋找所要表現的特徵。又如他所塑造的奸臉，將錢串圖案畫在臉上。因為閩南地區形容人的貪狠性格的是“你這人滿臉錢串紋”。若非深刻的生活體驗，決不可能大膽創造出如此高度象徵性的藝術諷刺手法(注 18)。

■ 道白的音樂性與性格化

中國戲曲講究音樂化與性格化，偶戲亦然。抑揚的對白可使呆板的木偶變得有生命而富感情，因為面型動作誇大，當然音調對白也不例外。發音吐字和平劇演員一樣，講究字正腔圓，務必讓每一唱詞都讓觀眾接受，決不含糊。

中國戲曲中，講究語音美、發音和四聲的變化，這種變化是地方戲曲演變的根。無論是抒情敘事獨白對話，都要求聲韻和諧流暢，琅琅上口，鏗鏘有力，處處追求精鍊的聲韻和駢體結構。這和我們各種民族藝術中，注重對稱和諧均衡等心理是相連的(注 19)。這種唸白的音樂化，就算是最生活化的標準國語——京白，從發音吐字到語調節奏，都具有誇張和音樂性的特殊風格。

偶戲經常是一個演員同時操縱兩人，而且是兩個不同性格，思想感情互異的人物。要創造有聲有色

的舞台形像，在表演藝術中，除動作性強外，很強調“聲情”。注重道白的性格化，有“千斤道白四兩曲”的行話。而也有人稱布袋戲為“有表情的說書”（注 20）。要達到性格化的目標，演員對劇中的人生活情感須有相當的體驗。當然劇本的選擇和編寫是重要的因素。

■表演程式

中國戲曲從民間崛起成形，因文人的參與而成為精英藝術。在清朝受專制貴族的培養，發展出更為嚴格的表演程式。這種程式在各種地方劇間相互濡染而定型，偶戲也循此程式發展。以下是幾種常見的程式。

(一)烘托曲樂的運用

完整的後場通常包括胡琴、單皮鼓、哨吶、鑼、鏡鈸等數種。在人物出場和入場時，對特定角色作烘托（注 21）。有時用作劇情的前奏或背景，刻劃角色的內心活動及精神狀態。一個角色用一種調門或一種樂器，使之性格化起來。

(二)定場詩

詩詞歌賦是布袋戲演出的一重要環節。戲偶出場時，常以詞句或詩配合樂曲介紹角色的身份背景或社會地位。如皇帝出場詠詩：文武百官一朝臣，萬里江山萬里行。文官一筆安天下，武將提刀建天下。（注 22）。

(三)自贊姓名

在國劇中稱為“自報家門”。偶戲所演內容多為古人古事，其中人物都有姓名。演員一出場便自道姓名家世。這種習慣乃承唐俗講古而來（注 23）。

(四)動作的節奏感與生活體驗

節奏感：

中國戲曲中的動作原本就是舞蹈，是配合音樂設計的。文場悠揚的旋律與武場的節奏與歌舞合而為一。

生活體驗：

要將劇中角色演得好，先要有適當的生活體驗。布袋戲藝人李榮宗說：操縱木偶必須熟悉生活，集中思想，把自己的情感全部灌輸到手中的木偶上去，才能使表演生動出色。另一木偶藝人李海軒，其表演也是跟隨人物的思想情感出發。在後台看，他和木偶一樣在表現著喜怒哀樂。他說他的心和木偶的心是合而為一的（注 24）。

■舞台特色

(一)服裝和布景道具要採取統一的風格

用誇大的圖案漫畫的筆法表現，使景物有立體感。凡是不必要的與劇本無關的瑣碎陳設一概不要，如此服飾才能鮮明，才能使觀眾全神貫注。

(二)造型

分“四角棚”與“彩樓”兩類四角棚

較早期的戲台，高及寬各約四尺，深約一尺半，整體構造類似一座土地廟。以四根柱子架著象徵性的屋頂構成一三面皆空的大廳堂，作為布袋戲偶的活動舞台。“廳堂”分上下兩層，下層正中隔著一層布簾，俗稱“交關屏”作為藝人的遮面帳。布偶兩邊各有小門便於戲偶的出入，至於上層則雕飾花紋略作裝飾，屋簷下再雜以簡單斗拱。戲台以上好木料雕成，可分解以便裝運，開演時則以扁杖撑起，使台闊與人肩同高，下垂藍布略為遮掩。彩樓

▼ 戲偶（學生作品）



又稱“六角棚”，其藝術價值較高但實用性較低。源於泉州，泉州盛產高貴木材及藝匠，加上漆工發達，使戲台構造與富麗堂皇的廟宇藝術相結合，南方廟宇向以雕飾繁縟著稱，表現在戲台上的結果使原有的大小增至五六尺高。構造更像一座廟堂。最大的特徵是上蓋有凌霄簷，底座加高，比例妥當，結構嚴謹，其藝術性遠超過實用性(注25)。

三、課程掌握的特點

一、認識傳統文化的精髓

中國戲曲發源自民間，因文人的參與而有高度的藝術性，再經貴族的垂愛而發展出嚴謹的表演程式，是典型的民間藝術發展成精英藝術的例子。其表演形式有說書的特色，也有嚴格的程式，不深入了解無法欣賞中國戲曲。

二、合理化，文學化與生活化

傳統戲曲故事發生背景有其獨特的時代性，在表達上與現代人的生活差距較遠，對白也較文言，較難引起學生的共鳴。所以不妨鼓勵學生自編劇本，借生活化、遊戲化的內容，以現代人的邏輯觀念，用較簡單的韻文表達。

三、達到移情效果，並在談諧中

解除自我意識帶來的緊張

青春少年具有強烈的自我意識，對自己的外表和各方面的表現極為敏感而緊張。中國戲曲源於說書，留有定場詩與自贊姓名的特色。鼓勵學生以自己或同學為模特兒，借定場詩與自贊姓名的方式，作談諧有趣的自我介紹。既可加深彼此的了解，也是一種積極性的自我認識，也可訓練自我解嘲的能

力，培養諧而不謔的幽默感。

四、顏色的象徵功能與臉譜設計

顏色因色相、明度、彩度的差異而予人不同的感覺，產生聯想後賦予顏色不同的情感，並以之代表不同的性格。同學間互相為不同的性格設計不同顏色的臉譜，並掌握其五官特色，會是很好的練習重點。

四、學習活動與課程目標的設計

偶戲是一種綜合藝術，集合了彫刻、文學、說唱、舞蹈(體態模擬)、美術、及服裝織繡工藝等多種項目。課程推出時最忌諱籠統。為免於瞎做轟鬧，需事先詳細規劃，將可能涉及的活動和內容，分類並設計好流程，因包含項目多，費時長，不易控制進度，所以分解為小單元、少目標的系列連續性課程，在執行時盡可能突顯目標。

就以上的原則，木偶戲課程設計以下的單元，並分別訂定目標：

■單元一、認識角色及表演程式(一節課)

透過錄影帶欣賞，及幻燈片的介紹和討論，認識角色特性，及出場退場形式。

目標：

1. 認識臉譜上的顏色與性格的象徵性。
2. 了解角色外型特色，與誇大的方式。
3. 列出自己外型特徵，並設計誇大的方法。
4. 選一個顏色象徵自己的性格，並做詳細的筆記與草圖。

■單元二、偶頭和手腳的塑造(一節課)

偶頭原為木雕，需要精良的工具和高深的技巧，學生製作起來，很容易受挫折。而且，在中學美術課程中，多半以美的形式和知識為認知重點，為了使製作簡化，本單元中偶頭的製作媒材，用可塑性很高的紙黏土或麵包土代替。頸部以能套在食指上，並能靈活轉動為原則。至於形的誇張要合情理，要掌握“五形三骨”的原則。不可一味誇張而使形貌乖離。

目標：

1. 能掌握傳統偶頭“五形三骨”的結構原則。
2. 能利用媒材表現自己的外形特徵並加以誇大。

■單元三、戲服製作(三節課)

戲服分內衣褲與外衣三部份。製作前先做紙型，衣服大小以手掌大小為準。內衣用棉布縫製，長度較外衣為短，領口固定縫在頸上。褲腿一端固定在內衣下擺，一端固定在腿上。外衣質料不限，比內衣略寬長，可脫穿替換，上面可縫綴花邊亮片，也可選用舊衣前襟，或材質形式特別的舊衣褲裁剪製作。

目標：

1. 衣褲大小以手掌能靈活操作為原則。
2. 縫合牢固。
3. 服飾設計能彰顯人物性格。

■單元四、演出設計(戲偶操作、編詞、烘托曲樂的選擇)(兩節課)

戲偶的操作範圍以出場、亮相(設計一典型性的動作，以詮釋人物身分性格)轉身、自報家門、及轉身下場等。戲詞的編寫需與人物動作配合，好的戲詞可以啟發演員的表演，留給演員有利的表演空間(注26)，而表演動作的研究又可

豐富寫作的靈感。以“自我介紹”為主要內容的臺詞，描述重點可以有幾個方向。例如：外型特色、性格、嗜好、或最近發生的趣事等。文詞講究形式工整，盡可能做到押韻、對仗、疊字、平仄順暢以使口白流利。偶的操縱除了表現性格外，盡量與臺詞節奏配合，以求生動有趣，烘托樂曲在出入場時運用，要與人物身分配合。

目標：

1. 偶的操作動作順暢。
2. 動作能與音樂和臺詞的節拍配合。
3. 文詞聲腔優美，順暢易讀。
4. 台詞具幽默感，但符合諧而不諳的原則。

■單元五、試演（一節課）

表演的內容以“自我介紹”為主，掌握中國戲曲中“自報家門”的特色。每人不過兩分鐘的時間，但全班依次表演下來，必定冗長乏味。可以分組表演，約六人一組，在小組中先彼此觀摩討論，推選一最佳者，經討論改進後，在班上演出。其餘同學可以協助提供道具及配樂等事。

目標：

1. 每位同學均參與演出，並互相討論提供意見。
2. 同組中每位同學均參與計畫下次正式演出事宜。

■單元六、演出（一節課）

戲曲演出是團隊合作的事，除了演出主角外，同組其餘同學需參與配樂、道具、協助服飾改進、或臺詞修編等事。演出時間約需 20 分鐘，剩餘的時間則舉行討論會。以戲偶及服飾的設計、動作節拍、配樂、臺詞等項目分別討論，以增強學習。

目標：

1. 每一位同學均參與工作。
2. 團隊合作無間，整體設計諧和。
3. 討論時，每一組的優缺點均能依據學習目標確實關注。

五、課程實施

這是一個統合課程，時間上花費了九節課，科目包括了美術、工藝、音樂、文學等項。不論是橫向或直向的聯繫，都需要仔細的設計。可能的話，及早規劃，由好幾門科目合作，在兩週內完成。若單獨在美術或工藝課推行，則以高中生較合適。因為高中生已具備基本的人文知識，對於美術工藝以外的課程，如台詞編寫，教師只要提供形式規範，及創作要領便可。

又因費時久，內容涵蓋廣，教師必須掌握進度，使段落清楚，以強化單元特色，達到學習目標。

六、學習評量標準

因為單元段落多，所以避免在最後才做評量。要在每一單元酌予評分。例如在認知與技能方面：

單元一、利用筆記及書面計畫評分。

單元二、以戲偶的頭手結構、臉部形色是否表現了人物性格為標準。單元三、以戲服大小與手掌的配合、縫製是否牢固，材料運用與形式設計是否精美為原則。

單元四、以戲詞形式優美，內容諧而不諳為目標（書面作業）。

單元五、觀察各組試演及討論工作報告，作為評分標準。

單元六、以團隊合作性、演出形式、技巧、內容的趣味性、以

▼ 戲偶（學生作品）



及綜合討論的筆記為參考。

至於在情意方面，則以觀察的方法，留意每一位同學的參與是否積極，練習是否認真，作為評分標準。

七、關於課程推展的建議

這是一個偶戲課程的初階，可以藉著本課程的推行，建立一個同類課程的模式。他的學習重點在角色塑造與表演程式練習。本課程曾在美術班三年級試驗過，效果極佳（附圖）。高中生有較深厚的中國文學基礎、及形式經驗。將更利於推行。特別是在本單元之後，可以配合國文課，進一步探討中國戲劇的結構，和角色組成方式。

中國戲劇多為悲劇，悲劇人物多半性格剛強，角色多為女性，因而更突出其剛烈性格。悲劇中會安排一丑角，適時的以諧趣對白，淡化其悲傷情調。可以利用上一單元設計的全部戲偶，仍以組為單位，參考有名的傳統劇，加以改編演出。當然中國戲劇的特色不止於此，這只是形式練習的其中一例。

需切記的是，戲曲是多元媒材的結合，容易因複雜而掌握不住目標。所以任一單元都要短小，目標要少，才能確實掌握。

在美術工藝課程中推展偶戲，要特別留意學生的文學創作能力。對於文學創作能力較差的學生，不妨加重戲偶製作、配樂設計、節拍表現的練習。不必過於苛求文學化。簡單的打油詩，形式較整齊的白話，只要聲腔悅耳，節拍輕快有序的，便是佳作。

至於角色的塑造，劇中人不必古人，即使是古人，戲裝也不必古

裝。盡可能拋卻刻板的模式，讓角色盡量生活化。例如每個孩子都知道“白雪公主”的故事，在編劇時可以利用現有的劇偶，編演一齣“假如我是白雪公主”。在一定的脈絡中，可以免於漫無頭緒的苦思，各小組會利用想像，編出一些生活化、趣味化的角色來。

八、結論

通識教育中對戲曲的介紹，應以對藝術形式、媒材、內容的基本

知識為主。中國偶戲的形式，與一般地方戲曲互相影響，有許多共通處，所以認識一端便可掌握其大要。傳統戲曲表演形式，在工藝、在文學、在內容上，均有其獨特之處，學習過程中，要特別掌握形式認知的部份。因為這樣的認知，可以運用到其他戲曲的欣賞上。尤其偶戲誇大寫意的特色特別濃厚，對於其他藝術，如繪畫與工藝的欣賞，都具有觸類旁通之效，值得推廣。



▲戲偶（學生作品）

注釋

- | | | |
|--|--|--|
| <p>1) Oliver Albert I. (1977) Curriculum Development---A Guide to Problems, Principles, and Process Harper and Row Publishers</p> <p>2) 沈繼生 (1986) 譽滿中外的閩南掌中木偶戲 頁 56 摘自「泉州木偶藝術」</p> <p>3) 陳德馨 (1986) 泉州提線木偶的傳入和發展 頁 6 摘自「泉州木偶藝術」</p> <p>4) 同(3)。</p> <p>5) 同(3)。</p> <p>6) 虞哲光 (1957) 布袋戲偶的製作 頁 45 上海文化出版社</p> <p>7) 王嵩山 (民 77) 扮仙與作戲 頁 36 稻鄉出版社</p> <p>8) 同(2)。</p> | <p>9) 虞哲光 (1957) 木偶戲劇本的取材 頁 21 上海文化出版社</p> <p>10) 黃錫鈞 (1986) 泉州嘉禮古今談 頁 27 摘自泉州木偶藝術</p> <p>11) 同(6)。</p> <p>12) 蘇國榮 (民 76) 中國劇詩美學風格 頁 65-72 丹青圖書有限公司。</p> <p>13) 王元富 (民 62) 國劇藝術輯論 頁 44 黎明文化事業公司。</p> <p>14) 同(2)。</p> <p>15) 同(9) 頁 30-37。</p> <p>16) 劉勰(梁)文心雕龍 摘自 王更生(民 77) 注譯 文心雕龍讀本(下篇) 文史哲出版社</p> <p>17) 周宗海 林建平 (1986) 木偶頭雕刻家江加走的藝術成就 頁 72 摘自 泉</p> | <p>州木偶藝術</p> <p>18) 同(17)。</p> <p>19) 韓幼德 (民 76) 戲曲表演美學探索 頁 17 丹青圖書有限公司</p> <p>20) 同(2)。</p> <p>21) 同(7) 頁 46。</p> <p>22) 同(7) 頁 54-55。</p> <p>23) 鄭明利 (民 74) 中國傀儡戲的演進及現代展望 頁 136-137 摘自 中國古典戲劇論集 張敬 曾永義等編 幼獅期刊叢書</p> <p>24) 同(9) 頁 25。</p> <p>25) 黃永川 (民 65) 從造型美看布袋戲 頁 5-6 雄獅美術</p> <p>26) 馬威 (民 80) 戲劇語言 頁 36-37 淑馨出版社 臺北市。</p> |
|--|--|--|



徵稿啟事



本刊宗旨

推展美感教育、交流藝術教學經驗、傳播藝術知識、倡導藝術研究風氣。

徵稿內容

- (1) 美感教育 (包括美術、音樂、戲劇、舞蹈、電影、建築等)
- (2) 中、西藝術理論及知識 (如藝術哲學、藝術理論、藝術史、創作分析)
- (3) 美術家評介
- (4) 美術思潮及運動
- (5) 美術館及博物館研究
- (6) 其他

※ 字數：三千字~五千字

五千字以上，視情況可調整

※ 請自備精良圖片、底片或幻燈片

※ 截稿日期：不限

※ 本刊保留刪改權

※ 若不予採用，須退稿者，請註明

更正啟事

本美育月刊第47期，沈以正教授所撰「試探中國工筆花鳥畫之發展(一)——沒骨花卉與徐黃異體」一文，頁3上方，頁4下方，頁5之圖版有誤。今謹附修正後圖版一頁，請參照並剪下貼黏於47期。謝謝！