



話說從頭： 翻開台灣兒童戲劇教育史（1945-1986）

From the Beginning: The History of Theatre Education for
Children in Taiwan (1945 to 1986)

陳晞如 | Sally Hsi-Ju CHEN
慈惠醫護管理專科學校助理教授

台灣戲劇教育自 2000 年 3 月 31 日，教育部正式公布了「國民中小學九年一貫課程暫行綱要」後即邁入另一個里程碑，其中「藝術與人文」領域將表演藝術納入正式課程中，無疑是為台灣的兒童／青少年戲劇教育翻開新頁。時序至此，旋將跨越十個年載。在此之前，台灣的兒童戲劇教育業已於時間的洪流中，隨著每個時期的實驗精神，而奠定下基礎。若說現在的「傳統」，是過去的「前衛」、「革命」或「挑戰」；那麼當今的「主流」、「經典」或「王道」，或許即是過去每一時期的階段性發展之趨勢所匯聚而成。台灣不僅是亞洲國家中首將戲劇納入課綱中的代表，放眼世界也屬前驅，但要能瞭解台灣戲劇教育建構的前身，並得以在系統中尋求定位與評價，則必須藉由歷史的回溯，方能探求其承脈相連之體相。本文希望透過台灣自政府遷台以來之文化政策、官方措施、民間活動與兒童戲劇教育之間的生成關係，回顧台灣早期兒童戲劇教育之發展背景，並試圖從中瞭解其開創與奠基之歷程。



溯源

探究台灣兒童戲劇教育的起源，必先從「現代」兒童戲劇教育在中國之濫觴談起。時可追溯到清朝末年的新式教育學堂的出現，當時所出現的新式學堂是外國宗教勢力在中國擴張的產物，在這些新式學校或教會學校裏，沿用了西方的教學內容、方法和體制，並設置了一種「形象藝術教學」，即將聖經故事編成劇本，讓學生自己用外語排練。有時也選用課本中的世界名劇，如莎士比亞、莫里哀的作品。學生在接受新思潮的同時，也自然地運用這種演劇樣式，將中國的時事編成歷史故事演出。（李涵，2003）¹這種「無唱工」、「無做工」、「穿時裝」的戲劇表演型式，打破了中國戲劇的傳統戲曲演出—統天下的局面，而成為「現代」中國話劇和兒童劇的啟蒙象徵。

國小學生的演劇活動開始出現則可溯源至「五四」前夕。由於民主革命的思想滲透到教育領域，以西方科學民主的教育體制施行的教育，在當時教育界呼聲高漲。而一些新式小學堂的老師們在現代教學思想和愛國學生運動的倡導下組織教學演出，在學校中則經常安排同學會、遊藝會、家長會等活動。諸如此類型的活動，持續延續到民國十五、十六年之間，北伐完成，全國統一，教育當局為了推行國語教育，由黎錦暉等人編了許多國語教材，投合兒童表演興趣，編排了一些歌舞形態的童話故事。如〈葡萄仙子〉、〈明月之夜〉、〈麻

雀和小孩〉等，常在學校遊藝會裏演出，且風行一時。（吳若、賈亦棣，1985）²這種由兒童廣泛參與的校園戲劇演出活動，使兒童戲劇漸漸普及化，透過演出題材與課程的配合，亦逐漸形成戲劇與學校教育結合之雛形。

而日本的兒童戲劇教育亦受到西潮的影響，係以童話劇、童謠劇為前身，其背景係由留學歐美的學者將西方的兒童戲劇教育模式引渡，和中國兒童戲劇與教育結合的發跡型式雷同。³影響所及，此類具有宗教背景之星期天學校及實演童話活動類型隨之傳播來台，日治時期，時約1925年前後，台灣童話劇協會創立，當時在教育制度裡走走的「兒童劇」，透過教科書教導兒童認識日本的文化習俗，藉由寓言故事認識良好的德行，進而鼓勵為國（日本）犧牲。新式的教育使兒童逐漸熟悉官方使用的語言（日語＝國語），建構地理觀念、歷史詮釋，甚至瞭解日本的傳說與節慶，達到同化的目的。（林玫君、盧昭惠，2008）⁴

是故，呂訴上在《台灣電影戲劇史》將台灣兒童戲劇的起源分為二派：第一由大陸傳來的，第二台灣生成的。（一）由大陸傳來的：這類戲可以說是模仿自大陸來的，以營利為目的之職業劇團。係傳自閩南的七腳戲或稱七子班及囡仔戲，是一種以兒童為演員的劇團，又稱孩子劇團或小梨園。（二）由台灣生成的：這類戲是日治時代在小學排練演出的，一般通稱為兒童或學校劇，係以學童們來組織劇團。（p. 181）。由此可以推論，無論是

中國或日本兒童戲劇的興起在受到西化的影響之下，強調的是和學校教育的互動關係，其型式係以課本改編並在學童能負荷的能力範圍內完成表演，和以往中國／日本傳統戲劇所需具備之表演專業相比，此種將戲劇和教育結合的表演型式傳播性顯得更廣，和學童生活亦能產生更多連結。

台灣兒童戲劇教育的前身：兒童廣播劇

四〇到五〇年代的台灣面臨政權轉移時期，屬於剛性威權體制，其特徵為在意識型態方面，具有濃厚的國家主義色彩；領導方面，皆依最高政治領袖的權威領導，以及少數軍政菁英主控實權；在社會勢力組合方面，傾向結合中上層勢力，而壓制中下層社會勢力的活動，並控制資訊的流通。（古鴻廷等，2005）⁵ 其控制資訊的流通的方式相關法規的制定便是重要環節之一，此時期由於戲劇演出、劇本及圖書皆受法規管制，因此無論是戲劇演出或相關活動，都處在一種被動消極的狀態。唯兒童廣播劇因空間環境的彈性與便利，因此尚屬兒童戲劇種類中較為風行的類別。其普及之因素，係因在當時的國民小學，普遍設有播音室，亦可謂兒童廣播劇的根源地。林良將 1956 年 4 月至 1957 年 4 月在《小學生》雜誌所撰寫之兒童廣播劇本，集結成《一顆紅寶石》一書，在序文中便如是記述：現在我們的國民學校，差不多都有一間小型的播音室，每一間教室也差不多都裝了擴音器。這一套珍貴的設備，除了用來轉播上下課的鈴聲，傳達各種通知，播放優美音樂以外，還可以用來播放小型的廣播劇。這一套《兒童廣播劇》就是為這個目的編寫的。（p. 2）

這一部兒童廣播劇選集，事實上就是國民學校「說話」科的補充教材，尤其是「聽」的方面的重要補充教材。正規的「說話」教學，因為受到教材的限制，只能顧到語言基礎的建立，顧不到語言的廣泛活潑的運用。如果要想顧到語言的廣泛活潑的運用，「講、聽故事」是一種理想的方式，小型兒童劇和兒童廣播劇又是兩種更理想的方式。不過小型兒童劇的演出，有服裝、舞台、排演種種麻煩，並不是一件簡單的事。比較起來，兒童廣播劇才是最簡單最有效的一種方式。（p. 3）

當時兒童廣播劇的內容以具備教育意義和品格教育為首，包含勤學、禮節、愛國、寬恕、公德、信實等主題。演員（主講人）以兒童為主角，成人為配角。一齣戲的時間約為 15 分鐘，透過聲音的「演」出和劇本情節架構，使觀眾達到體驗戲劇的感受。兒童廣播劇的熱潮自五〇年代起便在台灣的校園中興起，至九〇年代仍處歷久不衰的地位。多所小學為自製的廣播劇出版劇本集，題材多取材自課本及其相關補充教材之內容，透過口述戲劇的方式達到思想啟發的教育目的。

雙管齊下：創造性戲劇與兒童劇場觀念之引進

六〇年代起，台灣逐漸由農業社會邁向工商業社會。台灣的兒童戲劇教育在官方的扶植下開始萌芽。正式的推行單位，出現於 1969 年，成立於中國藝術中心之下的「兒童戲劇推行委員會」（1969）、「兒童教育劇團」（1969）及「兒童劇徵選委員會」（1972）。中國藝術中心由李曼瑰成立於 1967 年，以民間團體姿態出現，和隸屬於教



1 中華兒童戲劇集。(劉美杏圖)

育部並接受補助的話劇欣賞演出委員會互為表裏、相輔相成。創辦人李曼瑰遊歐美歸來，有鑑於國外兒童劇的盛行，認為戲劇教育適合兒童身心的發展，又可帶動教學方法的改進，於是積極提倡，試為推行。從台北市教育局與戲劇中心，合辦國中、國小教師兒童戲劇研習會，由各校選派教師受訓兩個月，從培養指導人員做起，開始一連串的戲劇種子教師之培育，強調兒童教育與劇運的結合，這可說是台灣兒童戲劇教育推行開端。（賈亦隸，1977）⁶ 師資來源以台灣戲劇界前輩，如王錫茁、王慰誠、陳文泉、劉碩夫、彭行光、聶光炎、鄧綏甯、丁衣、董舜、姚一葦、宮波、黃宣威（哈公）、張永祥、賈亦隸、胡耀恒、趙琦彬等。所研習的課目有戲劇概論、兒童劇概論、編劇法、兒童劇編導經驗談、表演藝術、名劇分析、導演法、舞台設計、中國戲劇史、演出程序與事務、西洋戲劇史（古代）、化裝、電影與電視、電影劇本分析、西洋戲劇史（現代）、廣播劇本分析、中國現代戲劇、兒童戲劇教育。在研習過程中，參與研習員需編寫一齣兒童舞台劇，在離會前繳交。經彙集成冊，成為本省兒童舞台劇的叢書，以便供全省各中小學

排演舞台劇時之參考。（徐紹林，1973）⁷ 而中國小的教師在非戲劇專業背景的情況下，以教師即最貼近學生，瞭解學生所需之先天優勢，做為不二人選的培育對象。其徵選之劇作或研習之成果，集結出版，先後以中國藝術中心之名出版了《中華戲劇集》（收錄四部兒童劇）、《中華兒童戲劇集》（二十六部），計有三十餘之兒童劇本，成為1974年「兒童劇展」辦理之劇作參考。由於第一屆劇展辦理成功，1978年，中國藝術中心在教育部、省教育廳及北市教育局及徐元智先生紀念基金會協助下，接續出版《中華兒童戲劇集第二輯》，收錄十部劇作，採單本發行，此三套兒童劇本集對於七〇年代的台灣兒童戲劇發展產生許多重要的影響，在此之後隨著獎項的辦理，兒童劇本寫作開始普遍化，個人自行出版者亦有所之，兒童劇展的題材也隨著劇本創作的多元而豐富了起來，雖說在六〇、七〇年代國族主義意識型態的覆蓋下，使得表演藝術風格趨於保守，不過在李曼瑰等相關人士的倡導下，台灣的兒童戲劇在學校教師與教育局（官方）主辦的活動之下開始萌芽。

除了兒童戲劇的劇本編寫和劇展辦理之外，李



曼瑰對於台灣兒童戲劇的貢獻還有「創作性戲劇」(Creative Drama)的推廣。她於〈兒童戲劇教育運動及兒童劇的徵選與出版〉一文中對於赴歐美考察戲劇教育的心得中提到：

這種戲劇化教學的方法，並非把戲劇列為學校科目之一，如同圖、工、體、樂一樣，而是利用戲劇作為教學的方法，把功課變成遊戲，把課堂變為娛樂的場地，由兒童自動自發的自由創作，把課本的內容，親自扮演，親手製作。這種教學法，在許多實驗機構裏，從幼稚園起，即予實施，成績優良，社會反應極佳，尤其是兒童，更是喜愛、嚮往；所以推廣得很快。(p. 3)

因此而提出「兒童戲劇不應止於示範演出，也不應限於藝術式娛樂的場地，卻應和教育結合，相輔相成」。李曼瑰認為「創造性戲劇」將兒童戲劇納為兒童教育的一環，是未來教學的趨勢，它不僅能突破傳統學科的限制，亦能將兒童戲劇從單純的娛樂或藝術，拓展為教育，與生活聯結，使兒童工作、學習、遊戲同時並行，著重兒童對各種藝術的興趣與欣賞，充實生命的豐富性。其與五育之結合運用為：

- 智育方面，激發兒童的創作力，加強其自信力，使之思想靈活，反應敏捷。而且訓練兒童的語言文字，發展他們演講的才能。
- 德育方面，使兒童明辨是非，分別善惡。無論他們扮演好人壞人，都能幫助他們對人生事物的認識和對道德、行為的判斷。
- 體育方面，戲劇表演，需要有節拍的動作，必須鍛鍊身體，以適應思想、情感與性格的表現。
- 群育方面，因為戲劇表演乃集體活動，需要合作容忍、守時、守約、守規、互相尊重，互相

禮讓，兒童由此很早就學習交友與處世之道，養成敦睦的風度及民主精神。

- 美育方面，戲劇是綜合藝術，融合文學、美術、音樂、舞蹈。(p. 4)

「創作性戲劇」係 1930 年於美國發跡，其理念為透過戲劇的技巧使教學活潑化，學生接觸戲劇不僅僅為了登台演出，而是可以在教師的授課中，即興式的與戲劇交會，除了能直接提昇學生口語與肢體的表達能力，亦能間接達到活化教學，提昇學習的興趣與動力之目的。該教學法為當今九年一貫教育「藝術與人文」之表演藝術課程理論源頭，而李氏可謂引領入門之先鋒。

正統維護：國民中小學國劇欣賞與劇校教育

根據《中華民國年鑑》之記載，自 1973 年起，台灣為國中、小學戲劇展演的活動為「國民中小學國劇欣賞」。⁸這系列由台灣省政府教育廳及省、市政府教育局主辦「各級學校國劇競賽」及「青少年國劇欣賞」活動為其代表。其辦理目的為發揚中華文化，推展國劇教育活動，以使國劇教育往下扎根，達到普遍推廣國劇教育的目的。該活動於 1995 年增加歌仔戲之劇種後停辦。國劇欣賞及競賽活動固然是延續中國傳統戲劇命脈的方式之一，不過由於其劇種的特殊性，口白、唱腔、身段等表演方式，非短時間能養成之技藝。再者，其敘事內容多以忠孝節義為主題，深具教化意義，對於兒童的吸引力有限，雖為代表中國之戲劇文化，但終究非為兒童所設計之表演，有難以獲得共鳴之困處。

另一項戲劇教育之推行則是劇校的設立。教育部於 1969 年元月間，將私立復興戲劇學校改制為

1973-1986 台灣省政府教育廳及省、市政府教育局主辦之「國劇欣賞會」活動紀錄簡表

時間	活動名稱	時間	活動名稱
1973	教育部舉辦中小學學生國劇欣賞會每週 2 次。	1980	政府為推廣國劇之欣賞，舉辦第 8 輪少年國劇欣賞會，計在台北市舉辦 48 場，在桃園、台中、彰化、高雄、台東、花蓮等地區演出 64 場，均由國民中小學校學生輪流觀賞。
1974	政府教育行政單位舉辦之少年國劇欣賞會每週 2 次，全年 104 場，參加觀賞學生 24 萬餘人。	1981	政府為推廣國劇之欣賞，舉辦第 9 次少年國劇欣賞會，計在台北市舉辦 56 場，在竹苗、嘉南、高屏等地區演出 64 場，均由國民中小學校學生輪流觀賞。
1975	政府教育行政單位舉辦之少年國劇欣賞分別在台北、台中、高雄等地演出 152 場，由國民中小學校學生觀賞。	1982	政府為推廣國劇之欣賞，舉辦第 10 次少年國劇欣賞會，計在台北市舉辦 42 場，宜蘭縣、基隆市、台中縣、彰化縣、南投縣、雲林縣及台北縣等地區演出 64 場，招待國民中小學校學生欣賞，參加觀賞人數約 153,600 餘人。
1976	教育行政單位舉辦之少年國劇欣賞會，在台北市舉辦 54 場，由國民中小學校學生輪流前往觀賞。	1983	政府為推廣國劇欣賞，舉辦第 11 次少年國劇欣賞會，計在台北市舉辦 42 場，宜蘭縣、基隆市、台中縣、彰化縣、南投縣、花蓮縣及台北縣等地區演出 48 場，招待國民中小學校學生欣賞，參加觀賞人數約 164,500 餘人。
1977	政府為推廣國劇之欣賞，定期舉辦少年國劇欣賞會，計在台北市舉辦 25 場，由國民中、小學校學生輪流前往觀賞。	1984	舉辦少年國劇欣賞：每週六下午 2 至 4 點在國父紀念館由復興劇校演出國劇，供國中國小學生觀賞；1984 年上半年計演出 21 場，每場觀賞者為數 2300 餘人，全年約有 9 萬餘學生觀賞國劇。
1978	政府為推廣國劇之欣賞，舉辦第 6 輪少年國劇欣賞會，計在台北市舉辦 57 場，由國民中小學校學生輪流前往觀賞。	1985	舉辦少年國劇欣賞：教育部 74 年少年國劇欣賞分別由國立復興劇校、陸光、海光、大鵬等軍中劇校共同擔任演出，分赴北、中、南各有縣市文化中心演出計有 55 場次，計 44,000 餘人觀賞。
1979	政府為推廣國劇之欣賞，舉辦第 7 輪少年國劇欣賞會，計在台北市舉辦 55 場，由國民中小學校學生輪流前往觀賞。	1986	教育部為使國劇往下扎根，輔導國立復興劇藝實驗學校、國光劇藝實驗學校舉辦欣賞，分赴全省各縣市演出，招待中小學觀摩，以培養中小學生對國劇欣賞興趣，全年共舉行 68 場次，觀賞學生逾 4 萬餘人。

* 資料來源：《中華民國年鑑》1973 至 1986 年各冊。

國立，培育國劇專業人才，以採取劇藝知識與技能，改良國劇，宏揚藝術為宗旨，在復興戲劇學校之後，尚有空軍大鵬戲劇職業補習學校、陸軍陸光國劇訓練班等陸續設立。其學制計分初級部、中級部、高級部三級。修業年限：初級部二年，相當於國民小學五、六年級；中級部三年，相當於初級職業學校；高級部三年，相當於高級職業學校。該校課程分 1. 普通課程，比照同級正規學校之課程講授；2. 戲劇課程：依其性質，劃分為下列 14 組：

(1) 鬚生 (2) 武生 (3) 小生 (4) 青衣 (5) 花衫 (6) 武旦 (7) 老旦 (8) 文淨 (9) 武淨 (10) 紅淨 (11) 文丑 (12) 武丑 (13) 音樂 (14) 容裝。

1969-1986 戲劇學校設立及體制簡表

時間	活動名稱
1964	戲劇教育：私立復興戲劇學校及大鵬國劇訓練班專收幼年學生，教授國劇音樂、崑曲、舞台管理及國劇排演基本動作等，以訓練國劇表演人才。
1969	戲劇教育：教育部於 1969 年元月間，將私立復興戲劇學校改制為國立，以培育國劇專業人才，採取劇藝知識與技能；改良國劇，宏揚藝術為宗旨。該校學制：計分初級部、中級部、高級部 3 級。
1972	戲劇教育： 1. 國立復興戲劇學校：自 61 學年度起，該校已改列為職業學校。分設初級部、中級部、高級部 3 級。共計 6 班，學生 155 人。初級部修業 2 年，相當於國小 5、6 年級；中高級部皆修業 3 年相當於國中及高級中學。入學資格為修業國小 4 年級功課，年齡不超過 12 足歲為合格。入學後採一貫制，中途部招收插班生。 2. 空軍大鵬戲劇職業補習學校：大鵬劇校直屬空軍總司令部，分設初職、中職、高職 3 部，共計 4 班，學生 59 人，學制與復興劇校相同。 3. 陸軍陸光國劇訓練班：陸光國劇訓練教育期限為 7 年，共計 5 班，學生 92 人。除預備教育 12 週之新生訓練外，計分基礎教育 1 年，分科教育 4 年，同時普通課程需完成國中教育。

* 資料來源：《中華民國年鑑》1964、1969、1972 年。

適以相成：兒童劇團與幼初教育之融合

八〇年代的台灣兒童戲劇受到時空背景、地理環境和政經發展等各項內外環境的改變與影響，以致和六、七〇年代之發展特色有顯著的差異。首先是台灣的國民平均所得從 1951 年 146 美元至 1987 年 5,292 美元大幅增進。經濟條件的穩定成長，間接促進台灣社會文化的發展，人民得有餘力親近藝文，對文化的消費相對提高。⁹ 其次則是台灣戲劇界在 1980 至 1984 年，在姚一葦擔任「中國話劇欣賞演出委員會」主任任內所舉辦之連續五屆實驗劇展活動，顛覆李曼瑰於六〇、七〇年代所推行，具有嚴肅藝術企圖，標榜易卜生以降的寫實主義傳統之「小劇場運動」。八〇年代以後的小劇場運動，則強調「實驗」的特質，前衛劇場形成主流，其學習的對象包括了晚近興起於西方社會的荒謬和存在主義思潮，影響所及，無論是劇本創作方式、語言、舞台運用、表演和風格塑造等方面，都有嶄新的嘗試與變革。（邱坤良，1988）¹⁰ 而台灣戲劇這股「實驗」的風潮，也影響了八〇年代起戲劇教育和兒童劇團的發展。就外在環境而言，國民經濟水平提昇，國家發展已將文化建設列入，藝文活動的品質受到「實驗」的刺激，脫離樣板式的表演內容，取而代之的是藝術的內涵和多元的表演方式。而內在環境呈現的是「西方」和「東方」從相對觀念的漸次形成，開始出現植入性的變化，「絕對的」西方或東方都未必是主流，台灣戲劇在「混血」的戲劇藝術風格中，試著在找尋的是文化移轉的出口。而民間兒童劇團就是在這樣內外環境雙重配合之下，從成人劇團中「獨立」出來。

1982 年台灣第一間兒童劇團「快樂兒童劇團」

設立。快樂兒童劇團除了代表台灣兒童劇團的發跡，還有另外一項重要的背景因素，即受到美國「創作性戲劇」或歐洲「戲劇教育」的「觀念」影響。所謂的「觀念」，即在中國傳統思想中演戲或從事戲劇表演者多為身分低下之人，兒童和戲劇的關係也因「嬉於戲」的觀念而產生拉鋸。從國民義務教育中「戲劇」從未成為正規學科可見一般。而歐美等國，於十九世紀初即已有兒童戲劇相關課程，無論是與遊戲結合或運用戲劇技巧於課程之中，其優勢即在於接觸戲劇不只透過嚴格僵硬的排練，完成演出，尚有許多更適於兒童發展所需之管道認識戲劇。儘管李曼瑰於七〇年代，考察歸國之初，即推行「創作性戲劇」的教學方式，不過由於當時處於威權統治的環境中，在未經官方主導之文化活動，皆難以普及。但在 1980 年以後，國際藝術交流的管道通行，歸國學人的數量增加，都是使得歐美戲劇教育風潮影響台灣兒童劇場、劇團以及以兒童為主體之戲劇教育方式盛行的因素，這個階段的兒童劇團和戲劇教育的發展，正在歷經文化移轉的歷程，但表面上的移轉，不一定是負面的，相對的，它也許是實質化移轉的過渡期。

1980 年以後，在各方人士提出對於兒童劇展活動的改革聲浪，並疾呼台灣應成立職業兒童劇團以提昇表演層次的情況下，台灣民營劇團相繼成立。（黃美序，1977）¹¹ 第一間民營兒童劇團「快樂兒童劇團」，源於「快樂兒童中心」，除了發起人鄧佩瑜之外，倪鳴香（「成長學園」）和謝瑞蘭（「魔奇」）也都是「快樂兒童中心」的成員。而「魔奇」創團團長鄧志浩的兒童戲劇啟蒙老師胡寶林，亦是八〇年代早期與鄧佩瑜、倪鳴香、謝瑞蘭合作辦理創作性戲劇相關活動的推行者。胡寶林在

兒童戲劇方面的經驗來自於歐洲，鄧佩瑜則是受到美國創作性戲劇教學的影響，兩人對於兒童戲劇的推廣觀念都和西方國家創造性戲劇有關，這也間接形成「快樂」、「成長學園」和「魔奇」共有的劇團特色——以兒童為主體所進行的戲劇創作作品，取材來自於生活，不以思想灌輸為目的。

鄧佩瑜與快樂兒童中心

此中心成立於1972年，由比利時籍司代天（Stuyck）神父創辦，隸屬於天主教聖母聖心會的兒童福利機構。但在服務工作的執行上，則不因信仰之不同而受限，成立之初是針對低收入家庭兒童的輔導，以課業、活動配合拓展幼童的生活層面，另一方面也舉行家庭訪視、母親座談會等活動。1976年起，開始赴各地育幼院、圖書館、醫院為兒童提供說故事服務，1977年成立動物園服務隊，在台北市動物園為兒童擔任解說服務。

1981年，時任快樂兒童中心的主任鄧佩瑜因公赴美參訪，首度接觸到美國的兒童劇團及戲劇遊戲課程，因故引發興趣開始對於兒童戲劇遊戲及創作性戲劇進行資料蒐集，並於返台後針對該中心之成員進行培訓。1982年，美國「酒囊飯袋劇團」來台演出，其表演風格及生活化的劇情使該中心成員受到啟發，認為這樣的內容能反映兒童的日常經驗，同時和他們以往所帶的活動，有類似的表演模式。

「快樂兒童劇團」的演出特色強調區隔於過去改編西方童話的戲劇演出方式，面對新一代的兒童，成人世界再也不能依樣畫葫蘆只演一些陳腐、不實際的老故事。該團在劇情內容設計方面，講求創新觀念及故事實質的啟發性，以兒童生活為題材，加上簡單、誇大的道具、鮮明的服裝、滑稽



2 青少年兒童劇本。（劉美杏圖）

的動作，來啟發兒童思考及聯想的能力，期能達到寓教於樂的功效。並以故事題材生活化為特色，將一百個生活化的題材編碼，加以戲劇化和故事化的演出，以達到兒童戲劇兼具教育意義及娛樂的效果。（陳筠安，2003）¹²

胡寶林與魔奇兒童劇團

「魔奇兒童劇團」隸屬「財團法人益華文教基金會」，是國內第一個由基金會成立之兒童劇團。創團團長鄧志浩及其團員吳芳蘭、吳春華都曾接受蘭陵劇坊的訓練。鄧志浩在《不是兒戲——鄧志浩談兒童戲劇》一書中記述他從蘭陵離開後如何走入兒童劇團的因緣，吳靜吉可為推手之一，經由他的引介，鄧志浩接下財團法人益華文教基金會附屬兒童劇團的工作，然而在此之前尚未接觸過兒童戲劇的他，則是經由胡寶林的指導才逐漸開拓出魔奇兒童劇團的發展方向和表演風格。

對我而言，有任務可以去執行，可以去面對挑戰，

那是再好不過的。可是，什麼是兒童戲劇？兒童劇團又能做什麼事？對於這些問題，我可是全然不知，更遑論要我經營團務了。還好在這個時候，我有幸認識了我生命中另一位啟蒙者——胡寶林老師。（p. 21）

胡寶林，1945年生於越南僑居地，瑞士聯邦工業大學建築碩士，蘇黎世F+F實驗藝術學院研究，旅歐期間除從事專業建築設計工作外，一直都積極推廣有關兒童及青少年創造力教育的工作及寫作。胡氏於1975年起在台灣開始推行兒童戲劇相關活動，在其著作《戲劇與行為表現力》中，侃侃而談對於兒童戲劇的教育和兒童創造力的養成之個人理念。他於〈自序〉中坦言，雖不是兒童心理教育家，但在身為父母後，給予他再次思考兒童教育方式的機會，藉由將「創作的兒童戲劇」活動引進台灣的機會，希望使本島的兒童戲劇脫離權威式的編導方式，而參考美國、英國、法國、瑞典所從事發展之「創作戲劇」（Creative drama）和德國柏林、慕尼黑在社區活動中發展出來的「行動參與遊戲」（Aktionspiel），如此方能使兒童戲劇步上自由表現的創造道路。（pp. 15-16）胡寶林所提倡之「創作的兒童戲劇」，又稱「創作性戲劇」，其特質可歸類為（1）對幼兒而言是遊戲，

不是表演；（2）提供給幼兒象徵和虛擬的自覺；（3）藉此可傳達出幼兒願望的表白與模仿；（4）其成果是幼兒自我創作表現的，不是矯裝；（5）無固定道德價值的劇情。（p. 78）對當今的台灣兒童戲劇教育而言，創作性戲劇已非陌生的教學法，但對於1980年代的台灣教育環境，其精神是以鼓勵兒童「玩」出興趣和「遊戲」中學習的價值觀，和中國傳統的教育方式，形成相當的落差。（胡寶林，1988）¹³

倪鳴香與成長兒童學園

成長兒童學園成立於1983年6月，由吳靜吉取名，吳林林、鄭淑敏、薇薇夫人等十位關懷幼教人士聯合創辦。當時於園內擔任主任的倪鳴香老師，在創園初期即開始規劃「兒童劇場」的設立。演員多由園內教師擔任，學童偶而亦會參與演出，其目的是將兒童劇場與教學進行聯結，透過戲劇展演達到教育的目的。「兒童劇場」遂在教師共同參與中定期於星期五舉辦，強調與一般劇場之不同處在於（1）讓幼童了解在人生舞台上，「觀眾」也是他們應該扮演的角色；（2）使幼童了解一齣戲的幕前及幕後製作；（3）著重演出後的討論與分享，以開放式的結局收場，將討論在班級課堂中延續。（倪鳴香，1988）¹⁴



3 劇校練功身影。（劉美杏圖）



4 劇校練功身影。(劉美杏圖)

從成長兒童學園「兒童劇場」的創辦到「鞋子兒童實驗劇團」的成立，將戲劇的元素運用於幼兒教學中，使其強化教育的目標，是該園所秉持發展兒童戲劇的重要原因。和當階段其他兒童劇團的差異，在於發起於學校、教室即舞台，演員由未受過訓練之幼兒教育工作者擔任，其第一線的觀眾即是幼齡學生，在演出的回饋和互動，都能直接了解觀眾（學生）所需，以發展出適合兒童觀賞之劇作。雖然以學校單位成立劇團不足為奇，不過，該園所強調的是運用成人教師擔任演員，而非在一般幼稚園以兒童為演員進行的節慶式戲劇表演，倪鳴香在「兒童劇場」所運用之觀念，是西方「兒童劇場」的型式。其次，能夠使教師登台表演，也算是瓦解中國教師從古至今所樹立之威嚴的形象，「兒童劇場」的設立，不僅是幼兒教師組團演戲的先例，無形中亦改變了教學場域中老師和學生的互動關係。

定位的構築

自政府遷台以來，台灣的兒童戲劇教育是透過

法規的制定及政策的推行實施，政府基本上是主要推動的力量。六〇年代，中國藝術中心之下的「兒童戲劇推行委員會」、「兒童教育劇團」及「兒童劇徵選委員會」等單位的成立，帶動了台灣兒童戲劇走入校園。而教師寫作研習營的辦理，亦快速提昇兒童劇本寫作的動能因素，雖然劇本的主體性受到政治環境的影響，干預其獨立發展的空間。又教條式思想訴求居多，間接影響兒童的學習樂趣，但嘗試去突顯「兒童」的戲劇與成人戲劇之不同，算是階段性任務的完成。而創作性戲劇教學引進於六〇年代，主要推動於八〇年代，就外在條件而言，國家政經環境的調整是重要的背景因素，內在條件則因渲染到八〇年代「小劇場運動」的改革理念，經由受過歐美文化考察歸國學者的傳播，將創作性戲劇引介到台灣，儘管表面上看似移植西方的戲劇教育而來，但就原本沒有正式推行過全面性戲劇教育的台灣而言，創造性戲劇教學法所運用之遊戲性與啟發性，提供本地初幼教育工作者，勇於嘗試的「實驗」精神，企圖為台灣在以京劇為主導的戲劇（專業、職業）學校之外另覓出口，並逐步開創八〇年代後期台灣兒童戲劇教育的推行方向。



■ 注釋

- 1 《中國兒童戲劇史》，3。
- 2 《中國話劇史》，286。
- 3 根據日本「民話座劇團」團長山形文雄先生1992年來台所作的專題演講內容所示，日本的兒童戲劇始於1903年，當時的日本受到歐洲文明的刺激，為避免淪為歐洲的殖民地，因此立刻建立了到國外學習的新知觀念，很多日本人用公費到歐洲各地唸書。而其中一位是被聘到德國柏林大學附屬東洋語學校當日本語講師的嚴谷小波。回國之後，嚴谷小波在雜誌上介紹了他在德國的學校裡所經驗到的學生們與老師一起演出的戲劇，或是自己專為孩子們所寫的戲曲，為日本兒童戲劇的發展揭開序幕。嚴谷小波繼而和當時在成人戲劇領域裡享有盛名的川上音二郎的劇團合作，就這樣發展出日本兒童劇團的雛型。嚴谷小波對於日本和日治時期台灣的兒童戲劇都可謂是具影響力之人，而其觀念之原型，則受到西方國家教育戲劇之間接影響。（〈日本兒童戲劇的歷史〉，25-26）
- 4 《台灣藝術教育史》，182。
- 5 《台灣歷史與文化》，60。
- 6 《新時代》，73-74。
- 7 《台灣教育》，19。
- 8 該年鑑於1951年起開始出版，按年發行一次，從未間斷，是台灣歷史最悠久的年鑑資料及具參考價值之政府出版物。1995年後，由行政院新聞局負責編輯。其編輯體例歷年來大體相同，主要部門包括總論、政黨、國民大會、政府組織及職掌、外交與僑務、國防、民政與邊政、國家經濟、教育與文化、民間活動、大陸概況等。其中於教育與文化部分，載記該年由政府單位主辦之活動或推行之政策，戲劇教育係為項下之類別之一。
- 9 關於台灣國民所得資料，參見台灣工業文化資產網 <http://iht.nstm.gov.tw>
- 10 《台灣劇場資訊與工作方法系列叢書——台灣戲劇發展概說（一）》，35-36。
- 11 《幼獅文藝》，92。
- 12 《鄧佩瑜與快樂兒童中心》，72-74。
- 13 該文收錄於《中華民國兒童文學學會會訊》，23。
- 14 《認識兒童戲劇》，29。

■ 延伸閱讀

• 專書

- 古鴻廷、王崇名、黃書林（2005，2月）：台灣歷史與文化（九）。台北：稻香出版社。
- 李涵編著（2003，4月）：中國兒童戲劇史。北京：中國戲劇出版社。
- 林良、徐會淵編（1962，10月）：一顆紅寶石。台北：小學生雜誌社。
- 呂訴上（1961，9月）：台灣電影戲劇史。台北：銀華出版部。
- 邱坤良主編（1988，6月）：台灣劇場資訊與工作方法系列叢書——台灣戲劇發展概說（一）。台北：行政院文化建設委員會。
- 吳若、賈亦棣（1985，3月）：中國話劇史。台北：行政院文化教育委員會。
- 徐麗紗、王麗雁、林汝君、盧昭惠等（2008，5月）：台灣藝術教育史。台北：國立台灣藝術教育館。
- 胡寶林（1986，7月）：戲劇與行為表現能力。台北：遠流出版社股份有限公司。
- 鄭明進編（1988，11月）：認識兒童戲劇。台北：中華民國兒童文學學會。
- 鄧志浩口述、王鴻佑執筆（1977，3月）：不是兒戲。台北：張老師文化事業有限公司。

• 期刊論文

- 山形文雄講、蔡惠真記述（1992）：日本兒童戲劇的歷史。美育，30，24-34。
- 李曼瑰（1983）：兒童戲劇教育運動及兒童劇的徵選與出版。青少年兒童戲劇指導手冊，1-10。台北：台北市政府教育局。
- 胡寶林（1988）：年會「兒童戲劇研討會」外一章——什麼是兒童戲劇。中華民國兒童文學學會會訊，23-24。
- 倪鳴香（1988）：兒童劇場在成長。認識兒童戲劇，29-32。
- 徐紹林（1973）：參加兒童劇研習報導。台灣教育，276，19-21。
- 黃美序（1977）：閒話兒童劇展。幼獅文藝，48-56。
- 賈亦棣（1977）：兒童教育與兒童劇運。新時代，73-74。

• 學位論文

- 陳均安（2003）：鄧佩瑜與快樂兒童中心。國立台東大學兒童文學研究所。

• 政府出版品

- 中華民國年鑑社編（1964，10月）：中華民國年鑑。台北：中華民國年鑑社。
- 中華民國年鑑社編（1973，12月至1986，12月）：中華民國年鑑。台北：正中書局。



100 年度全國學生美術比賽頒獎典禮

國立台灣藝術教育館主辦（胡雅娟整理）

出席 席領獎學生約兩百多人，邀請指導單位教育部吳財順次長、主辦單位本館鄭乃文館長以及書法類評審委員陳宏勉老師頒獎（圖右至左），配合這些國家未來的主人翁，頒獎人不約而同彎腰曲膝，似蹲馬步般陸續頒獎及與小主角們合照，以兒童的高度看世界，呈顯有趣、歡樂又不失莊重的畫面。

