

現代劇場自戲劇之父易卜生揭曉以來，近百年蓬勃發展，波瀾壯闊，激盪出戲劇史上空前的盛景。

透過戲劇，我們可以看到時代生活的縮影，體驗現代人的苦悶、徬徨與對未來的憧憬，並藉以提升人生的境界，為激發X、Y、Z世代的年輕心靈，在成長期間對戲劇藝術發生興趣，培養其創作與演出的才情，本館和國光藝校合作出版《青少年表演藝術叢書》戲劇之旅系列，它包括編導、製作、表演、舞台視覺和劇場等範圍，以實用手冊的方式、淺近的筆法，讓讀者身歷其境，了解戲劇藝術之奧秘與五花八門的舞台技巧，進而湧身戲劇，創作出人類文明一齣齣深刻而雋永的感人作品。

青少年表演藝術叢書

《戲劇之旅》系列

- 1 繽紛青春躍舞台
——製作觀念與技巧 蘇桂枝／著
- 2 奇妙的世界
——劇場 容淑華／著
- 3 角色人物的創造
——如何表演 楊雲玉／著
- 4 想像的空間
——如何賞析一齣戲 陳正熙／著
- 5 天馬行空
——編導天地 陸愛玲／著
- 6 會動的三度空間
——舞台視覺美學 林宜毓／著
- 7 人類的天籟
——舞台音樂 任懷民／著

統一編號

0063298600259

青少年表演藝術叢書

戲劇之旅〈1〉

繽紛青春躍舞台 ——製作觀念與技巧

- ◎劇場藝術知多少
- ◎劇本選擇面面觀
- ◎看前顧後學導演
- ◎精挑細選強陣容
- ◎喜怒哀樂真功夫
- ◎舞台景觀見虛實
- ◎戲劇行政通四方

ISBN 957-02-0490-7 (980)



9 789570 204902

ISBN 957-02-0490-7 (平裝)

青少年表演藝術叢書／戲劇之旅〈1〉

繽紛青春躍舞台

蘇桂枝／著

國立臺灣藝術教育館



蘇桂枝／著

製作觀念與技巧 繽紛青春躍舞台

青少年表演藝術叢書／戲劇之旅〈1〉

【作者簡介】

蘇桂枝，一九七七年東吳大學中文系畢業，先後負笈日本、美國，並於美國東北路易斯安那大學傳播藝術學院獲戲劇碩士，返國後即任職行政院文建會，從事文藝戲劇業務之策劃與推動，前後十年，策劃辦理之「劇場藝術研習會」、「社區劇團活動推展計畫」、「兒童戲劇親子遊」等活動，頗見成效。一九九五年三月調職教育部，奉派參與國光劇團之籌設，八月正式轉任國光藝術戲劇學校教職，並擔任教務主任，同時受聘為國光劇團團務委員，協助推廣藝術活動，著作《戲劇與環境》獲一九九六年第十九屆中興文藝獎戲劇理論獎。



人們運用戲劇創造一種虛幻的生活，反映真實人生，讓觀眾面對面地接受生動的文化與藝術的傳播，對社會人文教化之功不可言喻，期望青少年朋友們一起來體驗戲劇動人的力量與戲如人生的喜怒哀樂。

封面設計 盧彩鳳

國立臺灣藝術教育館

繽紛青春躍舞台

製作觀念與技巧

國立臺灣藝術教育館

青少年表演藝術叢書／戲劇之旅〈1〉

繽紛青春躍舞台／製作觀念與技巧

主編者／國立臺灣藝術教育館
國立國光藝術戲劇學校

作者／蘇桂枝

策劃發行／陳篤正 柯基良

編輯委員／潘金定 劉安林 蘇桂枝

林清涼 王學彥 偶樹瓊

容淑華 蘇儷玫 何曉玫

總編輯／薛衍信

執行編輯／王鳳翎

美術編輯／盧彩鳳

總務／薛衍信

會計／劉金定

出版者／國立臺灣藝術教育館

臺北市南海路四十七號

電話：(〇二)二三一一〇五七四

印刷／台灣彩色製版印刷股份有限公司

中華民國八十七年四月初版

版權所有・翻印必究

青少年表演藝術叢書／戲劇之旅〈1〉

繽紛青春躍舞台

／製作觀念與技巧

蘇桂枝／著

序

藝術或美感體驗，在歐美國家的青少年成長過程中，扮演著非常重要的角色，許多青少年在中學的階段，多少都有一些舞台表演的經驗，這些戲劇性的演出，豐富了他們的讀書生活，陪伴著他們成長，甚至創造了人生美好的回憶，表演藝術遂為西方學校教育不可或缺的一部份。

近年來國內的戲劇人口日益蓬勃，小劇場風行，青少年與兒童參與演出的情形，也較以往更為頻繁，本館有鑒於此，特別為青少年朋友設計出版表演藝術叢書，讓有志朝戲劇發展的青少年學子，有登堂入室的接觸機會，並渴望能將表演藝術的種子撒向中小學校園，以提升學生人文素養，增進教育品質，深化藝術的體驗，甚而以美感的追尋，為人生的目標。

這套《青少年表演藝術叢書》是本館和國立國光藝術戲劇學校合作出版的，我們將計劃陸續出版一套十冊，計分京劇認識、戲劇之旅兩大篇，分門別類介紹給青少年朋友，並分別敦請國光的資深教師執筆，

本書文字淺白，簡明易懂，希望能帶給讀者認知與學習的樂趣，在此特別感謝國光藝校對本書於籌備編印之初所作詳實的前置規劃，此舉非但為創學校與社教機構合作推動藝術、文化的先例，更為國內讀者提供表演藝術的新視野。

國立臺灣藝術教育館館長

陳篤正

追求美善心靈的開始

——序《青少年表演藝術叢書》

由對表演藝術活動的參與與認知，協助青少年朋友為人生開啟更廣闊的視野、培蓄更深實的社會參與能力，正是表演藝術教育重要的目標與價值之一。而青少年表演藝術教育的推動，除了專業教育體系與課程的規劃之外，更重要的或許是：讓表演藝術的欣賞更生活化、普遍化。青少年表演藝術叢書的編纂，就是這種目標的初步實現。

這套叢書的編寫原則在於強調表演藝術普遍性、時代性、精緻性、與生活緊密結合的特質，以演出作品及創作過程的實例分析、針對不同年齡層的文字及圖片安排方式，期能以生動活潑的方式幫助讀者一探表演藝術的美與善，並且引發他們參與藝術創作鑑賞的興趣與潛能。編寫的內容則以目前國內表演藝術的主要分類為依據，並依據不同年齡層的藝術教育特質與需求，分為傳統戲曲、現代劇場、舞蹈、及音樂等四大類別。

主辦這次編纂工作的國立臺灣藝術教育館，多年來推廣表演藝術活動的努力，早已受到肯定：這次更能致力於表演藝術的紮根工作，令人感佩。而作為國內第一所學制含括小學、國中、高中的國立表演藝術學校，本校在國內表演藝術教育的推展工作上，也自許能扮演更積極的角色。藉由此次青少年表演藝術叢書編撰計畫，相信必能對於本地文化工作的紮根及傳承產生深遠的影響，並為文化教育機構的合作建立起良好的模式。此外，館方這次在編務上對本校多所協助，在此謹表謝忱。

+

在發展本地藝術教育環境的工作中，這套叢書的編纂僅是其中的一個環節。我們期待更多專業教育與文化工作者的參與，繼續為更具文化藝術涵養的社會共同努力。

謹在此歡迎所有青少年朋友一同進入表演藝術的美好世界。

國立國光藝術戲劇學校校長

柯基良

前 言

近六、七年來，無論是政府單位或民間團體，甚至社區內的居民、學校中的學生們，在電視、廣播媒體資訊大量的開放下，逐漸的認知到展現自我智慧的重要性及趣味性，從觀察別人到模倣動作以至於創造形象有了不同層面的活力。對「表演」形態的認識因而從面對電子媒體跳躍至面對觀眾的演出，多樣化、新鮮化、瞬間千變萬化的酸甜苦辣也就活生生的接踵而來。「劇場」、「舞台」，從此更讓人嚮往，或者想進一步了解其中之奧妙。

「繽紛青春躍舞台」是戲劇之旅系列之一，主要是針對青年朋友、社區業餘戲劇愛好者以及一般想對戲劇有所了解、進而製作一齣戲的人撰寫的一本小書，從「戲劇」本身的定義與元素開始，談及如何選擇劇本、選擇角色、如何當個導演，訓練演員、以及了解那些增加氣氛與時代印象的佈景、道具、燈光、化妝、音樂到底應如何佈局，甚至於為推銷大家通力合作完成的劇作品，「促銷術」及管道的建立也涉略一

、二。一九九七年，相當中華民國八十六年的今天，面對一片「心靈改造與提昇」、「社區總體營造」、「提昇國家競爭力」的大環境、真正從事人性挑戰、人際溝通的戲劇工作者、愛好者，如何透過戲劇闡揚有大地、有人類即有的「真、善、美」，確也是不容忽視的任務，在這一冊小書中，筆者儘可能的將劇場的形形色色「簡單化」，但希望能達成引領戲劇愛好者進入殿堂門檻，其後，「複雜而美妙」的戲劇世界則待有心人自行體會。

目 錄

前 言 9

第一篇 劇場藝術知多少 13

舞台形式／戲劇類型／劇本要素／戲劇風格

第二篇 劇本選擇面面觀 29

觀眾因素／戲劇人才因素／劇場設備問題／預算問題／劇本刪改
／版權問題

第三篇 看前顧後學導演 41

劇場視覺效果／劇場語言效果

第四篇 精挑細選強陣容 49

選派角色方式／個別交談／公開甄選／甄選目的／甄選程序／甄
選原則

第五篇 喜怒哀樂真功夫 63

演員責任／演員修養與技巧／演員與觀眾關係／演員的訓練／演員表演心態

第六篇 舞台景觀見虛實 77

設計目標與原則／製作材料之取用

第七篇 戲劇行政通四方 87

認識劇團本身／認識其他劇團／認識民間贊助團體／認識國家文化政策／企畫書的撰寫／演出紀錄彙整

結 語 95

第一篇

劇場藝術知多少

「劇場」對一般人而言，就好像是一個提供演員表演的地方，但對劇場工作者而言，可就有一連串的說詞：如「給予劇本生命的地方」、「讓想像飛躍的空間」、「做夢的園地」、「敲敲打打玩在一塊兒的場地」、「人與人溝通談心的地方」、「藝術工作者與觀眾溝通的場所」、「化腐朽為神奇的天堂」。嗯！劇場的確具有神奇的包容力量，是硬體的建設，也可以是軟體（意指戲劇-Drama）的各項藝術的綜合。當它是硬體設施時，是提供觀眾坐著看戲，聽戲的空間，當它是軟體時，涉及文學、繪畫、雕刻、舞蹈、音樂、建築、影像等藝術的結合，軟硬體的相互襯托，激盪了演員、舞台空間和觀眾的交流。

舞台形式

劇場內的舞台，為了各種不同風格的表演而有數種形式。這些舞台的運用也直接的影響演員和觀眾的關係：

鏡框式舞台 (Proscenium Theatre)

在台灣，鏡框式舞台到處可見，如國家劇院、台北市社教館劇場、幼獅藝文中心、國立台灣藝術教育館的劇場、各地文化中心演藝廳，還有在台北市文山區國立國光藝術戲劇學校內的「演藝廳」均是，顧名思義，也即是舞台在鏡框之內，而鏡框口裝有布幕，可將觀眾席和表演舞台區分，觀眾單面坐向舞台，這種形式的舞台，適合於寫實劇情、真實佈景道具的更換與擺置。

中心劇場 (Arena Stage) 或稱圓形劇場 (Theatre-in-the-Round)

嚴格說起來，國內沒有這樣的劇場，但像桃園巨蛋、或室內體育館似的建築，勉強可以充當，國家劇

院實驗劇場因藉由觀眾席的自由調整至四周，而有中心劇場的條件，原則上，凡是觀眾席圍繞著表演區者，尚可稱之，有名的「貓」(Cats)劇的演出即是觀眾席在四周，而中間表演區可以旋轉，在佈景設計及「貓演員」的歌舞表演上均能照顧到各方的觀眾。

圖片來源／文建會贊助之活動照片



77年7月30日文建會在台中青年中學辦理「劇場藝術研習」，在台中省立美術館戶外成果演出《狼來了——馬尼拉》。利用山坡地形安排演出，在創作上需考量多方面的因素。

伸展式舞台 (Thrust Stage)

伸展式舞台基本上是一般鏡框式舞台的部份或全部加以延伸，使得台面深入至觀眾席，即觀眾席環繞舞台的三面，類似馬蹄形。由於國內無固定的伸層式

舞台建構，通常會利用原有鏡框式舞台前緣加以設計，延伸至觀眾席，觀眾仍坐朝前方，偶而隨劇情面向伸展台，形式上有三面舞台之名，而無三面舞台之實。民國八十四年的八月，當代傳奇劇團在台北市大安森林公園戶外舞台演出《奧瑞斯提亞》，舞台部份設計延伸至觀眾席以符合劇情的需要，另外一般服裝秀場的設計也引用伸展式舞台。該類舞台形式在無固定硬體建設之下，燈光設備及有關設施上採實際需求而加設，對舞台景觀創作角度而言，挑戰性較大。

調整式舞台 (Flexible Stage)

由於觀眾與演員間遠近距離關係到戲本身的創作以及觀眾的感受，因此可彈性調整的舞台提供劇場工作者更佳的發揮空間。如國家劇院實驗劇場是長方形的黑箱劇場，觀眾座椅可自由擺置或甚至不用，空曠的場地隨著舞台設計需求變化成鏡框式的單面向或伸展式或四面向觀眾等多方變化的舞台；民國八十三年台南市魅登峰劇團演出「鹽巴與味素」乙劇時，將觀眾置於中間，而在劇場的四角落佈置四個演出平台，增加了觀眾看戲的趣味性，也提供劇團創作上對劇情



圖片來源／文建會贊助之活動照片

戲劇演出地點不僅只在室內，戶外的公園、社區廣場、廟宇前的廣場是很好運用的地方。



圖片來源／民眾社區劇場工作坊

79年3月18日四二五環境劇團在國父紀念館演出《愚公移山——兒童保護篇》。

演員、劇場工作者與觀眾間的互動，也是促使戲劇發展的重要因素之一。

時空轉換的掌握，至於戶外劇場，早在西元前五百三十四年，希臘即有觀眾席是扇形，而面向表演區的劇場，十一世紀中世紀時期在教堂階梯即可架設平台演出，西班牙早期的戲劇演出也是以街道房舍牆壁為佈景，靠上四輪平台車即行演出；以中國各種戲曲、雜耍演出而言，搭建戲台或在廟宇廣場、庭台演出的現象均不稀奇，如今，無論是學校社團，社區劇團或業餘劇團，也大可不用大費周章的尋求某一類型的舞台，相反的應更具備寬闊自由創作的心態，先行考量周遭環境可以採用的空間，再依據實際情況找尋劇本，加以編排，相信仍大有看頭的。

戲劇類型

戲劇的類型，大致可以分為悲劇、喜劇、悲喜劇、通俗劇、鬧劇五大主要的型態，如何做恰當的定義，的確並非容易。以希臘哲學家亞里斯多德對悲劇的定義而言，他認為悲劇是「對一個嚴肅動作的模擬」，並提到悲劇在本質上非模擬人物，而是模擬動作和人生，幸福與不幸。所有人類之幸福與不幸表現為動作之形式；吾人生活之目的為某一種活動之樣式，而

非倫理之品質。性格給予吾人品質，但卻在吾人的動作—吾人之所作所為—中，決定吾人幸福與否。（姚一葦—詩學箋註）即使有這一段的陳述，仍然一頭霧水，或許更簡單的說，悲劇它是故事中主要的角色在歷經一連串的痛苦折磨後最終的結果，身心仍舊是蒙受災難的，但可貴的是，在趨於毀滅的同時，主角獲得了心靈的純淨，觀眾也跟隨著了悟到人生求真、求善、求美的真諦，真正的美與智慧是不容摧毀的，這是悲劇的本質。

至於喜劇呢？有情人終成眷屬的原則一貫不變，喜劇中的主角或許也會碰到重重困難，但一向安插的諧星丑角將運用幽默、娛人或有時低俗的方式步步解厄，達成圓滿求生的歡喜結局，在喜劇情節，當然也有激勵人生、樂觀向上的正面意義；而論及悲喜劇，那似乎最合於中國老莊思想中的「禍兮福所倚，福兮禍所伏」，也即是在情節進展中，遇到悲哀也需鼓起勇氣，樂觀的面對，若是喜事臨頭也無需太自滿，因為這可能是災禍到來前的伏筆。人際群體間的衝突、對立，在二十世紀以來即顯著的發生，而孰是孰非的價值判斷眾說紛云，無所定則，社會現象如此，一向

反映生活戲劇也因此朝向悲喜劇發展逆來順受，到底是悲哀還是幸福是該類劇型所要探討的。

再談另一型態的「通俗劇」，這是多采多姿、多災多難的戲劇情節，這原本起源於法國的懸疑小說，在加上背景音樂增強氣氛後，整個故事離奇緊張，好人在歷經險惡，面臨死亡危急的最後一剎那，峰迴路轉的獲得生機，人類奮鬥存活的價值受到至高的肯定，這樣情節的安排雖然或有失真實的一面，但畢竟反映受社會、人性黑暗面衝擊之後，適時的給予強心劑，在視覺、聽覺或心靈的提昇上是可以得到慰藉的，那怕是短暫的，却也是通俗劇最迷人的地方。

最後談及鬧劇，這是不折不扣的肢體、語言交融的劇種，文學批評家曾攻擊鬧劇是微不足道，無教養的肢體動作罷了，清教徒與狂狷者，因為它的嘲弄形態而加以鄙視，然而年復一年，這廣大的笑聲仍在上億的觀眾中如同食宿一般成為生活中不可或缺的一部份。鬧劇主要的特質不僅只是演員，或者是劇中甘草人物的小丑，以詼諧、俏皮、反唇相譏或快節奏的拳打腳踢、肢體運作及視覺效果來娛樂觀眾而已，而似乎是一種策略，透過嘲諷，證實人類中你我也有不幸

受壓迫、虐待的遭遇，在這遭遇中常能以痛苦超脫，讓自己從無法抵抗的命運中倖免於犧牲；有時，也接受了在日常生活中難以排除的矛盾，如此的掙扎與超越，反倒有限的生命與無限的理想中肯定了人生的遼闊，在發笑之餘，鬧劇的哲理更深切。遠在幾千年前，春祭儀式包含了跳躍、賽跑、舞蹈、喧叫或裸衣狂歡，甚至為了使比賽更興奮，常放置使人絆倒的障礙物，並因他人的跌跤傾倒而大笑。這些解放在我們的生活中比所有的戒嚴和警惕重要，間接促進人類的安定與快活。

劇本要素

「劇本是戲劇的靈魂」這句話在後現代主義披靡的二十世紀末已然不是至理名言了。現今的演出充斥著不講究演出形式、沒有故事情節、在表演空間裏（不一定在舞台上）展現的是非語言的聲音，以肢體動作詮釋意念，多度空間引領著想像力，多媒體的視覺效果試圖肯定劇場藝術價值…，這樣的思潮足以叫我們放棄劇本創作，發揮文字功能嗎？其實，當我們認識了劇本組成的要素後，擔任導演的夥伴，只要確

認他所要掌握的任何一個要素，然後加以發揮，相信戲劇的奧妙更因此而彰顯。

希臘哲學家亞里斯多德闡明悲劇的定義時歸納了六個要素，此六要素依序為故事或情節(Plot)、性格(Character) (角色)、思想(theme)、語法(Language)、舞台景觀(Spectacles)以及旋律(Music)，這六要素也被公認為劇本中不可缺少的項目。

所有的劇本，不管是悲劇或喜劇，所關心的是向觀眾敘述表演一個動人的「故事」，而故事從開始到情緒高潮、以至於轉折、舒緩到結束則叫做動作情節的進展，其「好看」與「不好看」則視編劇結構張力是否鬆緊適宜，這過程中極為重要的因素即為「衝突」的運用。所謂衝突大抵可區分為1.人與人之間的衝突，如男女、親子之間意見不同所產生的爭執。2.人與自我的衝突，如自身性格的缺陷、矛盾所造成的遺憾。3.人與社會的衝突，由於社會環境的限制，個人理想才華的發揮受阻所導致的不平衡現象。4.人與命運的衝突，人對生死的迷惘，對造物者賦予不公平的待遇，產生叛逆與恐懼所發展的人生現象。凡此，對情節衝突性的探討可加強理解劇作家所欲表達的意旨

，更可以從中觀察戲劇與當時社會環境的關係，猶如在民主比較不開放的社會，神權當較張揚，而受制於命運或人神之爭的情節更容易呈現於戲劇中。衝突的要素在以劇本為主體的戲劇中固然重要，在以意念表達為主體的現代劇場裏亦具有相當效果，如「等待果陀」一劇，雖然劇中人物彼此間有關宗教的、哲學的或生活的對話支離破碎，但由於一而再的重覆，其緊張度激出了爭執，終究達到作者貝克特所需要的「不平衡」「不合乎邏輯」的效果，也使觀眾對戲劇的想像做了調適，開闊了戲劇的視野。

為了讓情節的進展清晰的傳達給觀眾知道，「角色」的安排及賦予的性格極為重要，更可決定一齣戲品質的優劣。好的作品之所以不分國界皆能共鳴是因為掌握「人同此心，心同此理」的重點，而這道理所指的是人性共通的部份，如正義、報復、嫉妒、仇恨、貪婪、懦弱、癡愛，充分了解人性的弱點及優越之處，則正義衍伸的為國犧牲或嫉妒導致的破壞心態，就可在導演的手掌心中加以玩耍變化，製造推動劇情的動機。

至於「思想」這一要素或稱之為「主題」，亞里

斯多德將其列為第三順位，不無輕重緩急之意，原本，劇作家在著墨於情節進展時，假設能充分考慮時代背景及人物性格，自然而然，編出來的劇本，中心思想會脫穎而出，但是在現代戲劇之父——挪威劇作家易卜生，於一八七五年創作巔峰之後，有先設「主題」，而逐場佈局的趨勢；如以家庭親子關係為探討剖析路線，如以人類為了保有某種程度的自尊，而一味接受美麗謊言的題材，如以下階層生活中墮落的一面來批判社會問題，或者假設死亡的主題，編織人的何去何從或醉生夢死等等。

再者，「語言」是表達劇作家思想的工具，透過人物性格，運用粗暴低俗、高雅細緻、詼諧幽默、諷刺隱喻、諧音雙關，或者獨白、或者旁白等增加戲劇效果的辭彙與技巧，配合演員走位、節奏及肢體的動作，整齣戲也就生動了起來。

最後，為了提供觀眾對情節發生地點、時間、背景及人物的階級、職業、個性進一步的認識，視覺上的佈景、燈光、道具、服裝、化妝等也就依需要而設置，增強氣氛及情節張力的音樂旋律，自然也不會缺席；可惜許多劇場工作者常本末倒置，以舞台景觀的

聲光華麗迷惑了對人物、思想的認識，劇作家的創作目的因此受到很大的折扣。

常言有道是，萬事起頭難，在這一篇「戲劇知多少」中，已然談到的包含劇場本身的建築形式、戲劇的類別以及劇本所包含的六大要素，最後不得不再簡略的提及戲劇創作風格，否則就如中國國粹之“三缺一”，不能穩住基地如何能繼續開發戲劇的奧妙呢？

「風格」一說，就像各國各地居民一般，因時因地及社會環境習俗的影響有了“歐風”或“東方色彩”之別，在戲劇劇作上，以獨特的方式、技巧、材料詮釋劇本及設計佈景，使之具個人風範；因時代的不同，在爭相模倣下，也逐漸形成一股風潮，如古典主義、新古典主義、浪漫主義、寫實主義、自然主義、表現主義、象徵主義、荒謬主義、達達主義、超現實主義、另有黑人劇場、讀者劇場、麵包傀儡劇場、游擊劇場、抗議劇場均與當代的政治、經濟、社會及文化狀態有了密切的關連。凡此種種，無論是劇作家編劇風格的不同，或導演詮釋作品的差異，各種類型終究形成它的特徵。一般而言，一種主義的興起在美學和哲學觀點上是先前一種主義的敵對反應，因之或許

可以歷史的眼光論其先後，但切記，一種風格不再時髦並不表示它的滅亡，它一旦曾經發生，即成為一種為劇作家、導演或設計家所思考的對象。

第二篇

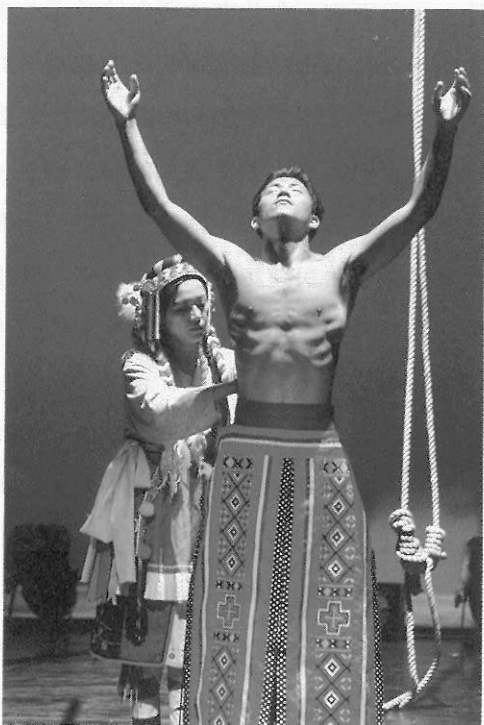
劇本選擇面面觀

有心製作一齣戲的演出，以滿足自己的創作慾，應是時下最富挑戰性的活動，在已掌握演員狀況下，要如何選擇「一砲即紅」的劇本，也還是件傷透腦筋的事。劇本的選擇有時由製作人決定，或由劇團的團長、導演商議而成。在台灣，由於戲劇演出形態多元化，即興編劇演出的團體也不在少數。演出團體和劇本有著相當密切的關係，導演、演員們至少有六個星期必須與戲的角色融合在一起，因之，在選擇了適合演員發揮的劇本後，認真地去揣摩、扮演與完成一齣戲，即便是賣座不好也算得是體驗成長的一種過程。然而在這一理想層面之外，為了顧及劇場的存活，除了有藝術價值，也不排除考量具票房價值的劇碼，因此，觀眾的年齡、背景、品味以及興趣，不得不在選擇劇本時有所考慮了。

觀眾因素

在臺北這繁華、多元化發展的環境下，導演選擇劇本更具彈性。一般而言，台北市的觀眾接受過音樂、芭蕾舞、歌劇等各種文化活動薰陶的比例較高，對生活風格有其獨特品味，也常接觸到小劇場前衛的戲劇表演，所以導演可以盡情發揮他個人的藝術理想。反之在文化氣息較為淡薄的縣市，則應考慮地方上觀眾的認知程度，多數的居民連舞台劇都沒見過，表現形式的接受層次當然有異。民國八十年以來，政府大力提倡縮短城鄉差距，在桃園、新竹、台中、台南、高雄等地仍有機會看表演工作坊、屏風表演班、果陀劇團、綠光劇團的演出，其他縣市則聊備一格看看傳統歌仔戲、布袋戲罷了。由於臺灣地域範圍不大，只要關懷戲劇的發展，大都能見識到各類型的演出以及閱讀各種戲劇資訊，觀念的培養因此也趨於一致。但是，在美國，偌大的地方，除了紐約、加州及戲劇科系陣容堅強的知名學府所在地外，導演在選擇劇本就非得考慮種族、宗教、性觀念以及各種地緣衝突性。由於各州有不同的法律，也各自設有電視台，儘管資

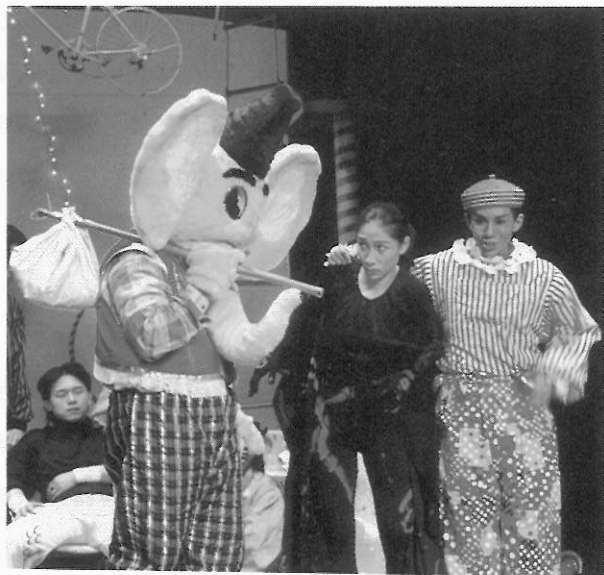
訊相當普及的今天，只要民風淳樸，教堂普及的地方，想買一本「花花公子」或觀賞限制級影片都不甚容易，遑論一些不拘泥性開放的舞台劇演出，所以不考



台東劇團83年5月推出《鋼鐵豐年祭》描述台東六個原住民族羣與漢民族共同生活的故事，劇本的撰寫有其特殊性。

慮劇本內容及上演地的民情風俗則後果是可能觸犯法網。

在觀眾的性向上或許可歸納為單純和久經世故兩種類型。越是單純的觀眾越喜歡故事性情節和舞台景觀的戲，較為世故者，則偏好評斷演員的演技、語言的適切性及劇作家思想是否反映社會、人性。這區別並不意味單純的觀眾喜愛僅是聲光幻影，而是戲劇組



萬象兒童劇團82年12月公演「小象阿威」針對兒童編演的戲劇，經常有擬人化的動物，情節多以表達從善為主。

成要素中情節、舞台景觀的因素較能吸引他們。而針對世故者，則劇中的人物個性、情節鋪陳、語言的隱喻性以及演出整體的佈局形成恐怕更費心思。另一方面，小觀眾是我們格外需關心的，兒童看戲的年齡層大致可降至三、四歲至六歲為一階段，七歲至十歲為另一階段，而十一、二歲的小學生，在現今社會的快速發展上，不能當他們是兒童而是少年人哩！以幼兒為主者，劇本通常可採用擬人化的動物與主人翁的感情問題，或做為好人與壞人的結局，長度不超過四十五分鐘。小學低年齡層的兒童則偏重文學、羅曼蒂克的善良結局；中年級的少年則科幻的題裁較合乎需求了。

戲劇人才因素

一齣戲劇的誕生，也得靠天時地利人和。觀眾想看的，劇團不一定想演；導演有興趣的，或許沒有適當的演員配合；而舞台、燈光設計也可能因為經驗不足、技巧不純熟、時間不配合而致難產。因之，當想推出一齣劇時，各種現象均得一一考慮安排。首先，身為導演者，必須捫心自問：

1. 是否有能力導這齣戲？有足夠的技巧常識處理情節中最困難的部份嗎？
2. 是否真正了解這個劇本？
3. 是否同意這個劇本的主題意識？
4. 是否能把握主角的情緒？
5. 是否充分了解角色間的關係及衝突動機？能處理得當，讓觀眾有脈絡可循？
6. 是否對導這齣戲充滿了興趣與期望？

當為一位導演，對這些問題不能肯定答覆時，最好再花時間另找劇本了。而假若對這個劇本的演出有十足的信心，接下來該想的就是演員。劇本演出成功與否，有時是靠幾個演員對角色淋漓盡致的發揮，有時卻僅靠一位演員挑大樑。身為台柱，演出的經驗、技巧與本身的戲劇涵養也不容忽視。在角色的安排上，有時最重要的一刻，出場的時間非常短暫，但若不是演技精湛的演員則難將精華展現，在這情況下，是否有傑出的演員願意配合，演出的代價如何？都值得玩味哩！

無論國內外，技術部門的條件通常是最擾人的。一齣多幕多場景的戲，是否有設計師配合可行的設計

圖？燈光師打出適當的效果？設計良好而技術人員操控不佳的眼高手低現象時而有之，在持續的挫折下，劇場的挑戰性仍舊存在嗎？克服了這些困難，劇本的演出方能順利。

劇場設備問題

導演、演員、設計師、技術員等人為因素都不成問題下，又得面臨劇場設備的考驗。劇場的深淺寬窄是否合乎劇本需求？足以提供寫實多幕劇換景的需要嗎？鏡框式的舞台能適合劇情的表現而彰顯設計效果嗎？國內各地文化中心的演藝廳全然是鏡框式舞台，臺北市雖然有「耕莘實驗劇場」、「皇冠」小劇場，但仍舊脫離不了觀眾面對演員的表演空間，地方小，想設計為三面向觀眾或四面環繞觀眾等多樣性表演空間恐怕不容易如願以償，如此一來，隨著場地設備上配合的不足，劇本選擇的範圍相對縮小，國內觀眾想看多種形態的戲劇演出不僅少，演員、導演創作與磨鍊的機會根本也是紙上作業。國家劇院的實驗劇場是個較有利用價值的場地，期望劇場工作者多加爭取與利用，以造福更多愛好戲劇的朋友。另外，以社區居



圖片來源／文建會贊助之活動照片

向日葵劇團於82年5月23日於力霸百貨公演《沒有朋友的祥祥》，因應場地的限制，佈景以彩繪為主、燈光的架設也轉為簡略。

民為對象的演出活動，不妨運用社區的庭園、空曠地點、階梯等做為演出場地或觀眾席，先行演出獨幕劇等熟練空間的運用後再逐漸找尋較深度的劇本排演。

預算問題

經費問題，總是在劇碼推出之前就要仔細思量。目前國內的劇團大多為業餘劇團性質，在選擇劇本時就已然受限於經費預算。就算導演、演員、設計等均

義務參與，起碼的支出還包括佈景、道具、燈光設備、服裝租借、化妝品消費、海報、節目單以及入場券印製等，凡此種種開支，必須在選擇劇本時就已經列入考慮，要平衡預算，單靠票房恐怕失敗的機率較大，而開源節流之道則又是一門學問。

劇本刪改

當以上所述各項因素都佈局好時，注意力可以又轉至劇本本身了。通常我們搬上舞台演出的劇本和原創劇本多少會有出入。刪改劇本是一般常見的現象。例如，古希臘的悲劇，長達數小時，並非現代人的能耐可接受，或者因時過境遷如我國抗戰時期的劇本，許多對白用語已不合時宜，在不傷原劇作精神及重要情節下都有必要做適度的修飾。另外。若取得原作者的同意，也可以除去目前劇場環境設備無法配合的場景、人物，或加入反映時下現象的情節以做更合理的演出。除了上述例證外，劇本最好就此定案，因為導演、演員的毛病之一是喜歡更動對白。事實上，我們應該尊重劇作家的創作，各盡職守外，用不著絞盡腦汁找尋更適自己的用語，畢竟演員是要了解對白表

達角色的，而非劇本創作、文學作家。

版權問題

在美國，二十世紀以前的劇本或出版已逾七十五年以上者並無所謂版權問題，但現代劇本，不管是美國劇作家或歐洲、拉丁美洲、澳洲等只要有版權登記，未經允許的劇本是不准翻印與演出的。保護版權的範圍也包括了現代劇作家重新改編或翻譯的古典劇本。而通常劇本的出版商會代理劇作家扣取版權費，每場約美金八元至十五元不等，演出者只要徵得同意，拷貝足夠的份數，付出版費就可演出了。假若演出音樂劇，那音樂製作的版權費又是另屬其他代理收費，而非劇本出版商的權責。在國內，假如採用政府單位出版的劇本，在政府推動劇運鼓勵演出的政策下，不扣取版權費，只要備有證明即可。

在考慮所有的觀眾、人才、設備等條件限制後，劇本底定了，版權稅該付的也付了，下來就是導演功力以及演員角色的選擇。

第三篇

看前顧後學導演

參與過戲劇演出的人都知道，在劇場裏有一個手裏經常拿筆記本的人，要嘛是氣呼呼的指責某些人的動作不對，要不就是和人埋首交談、比手劃腳，而當他在舞台前發呆時可猜想到，過一會兒，舞台上又將有另一番新氣象了。這樣的一個人，必須思考劇本的含意，又必須當橋樑和設計部門、演員溝通，而後將劇本具象的詮釋出來，我們稱他為導演。

眾所皆知，戲劇是綜合藝術，包含劇本、服裝、佈景、燈光、語言、音樂、演員等各項因素。而將之結合且獨具風格地演出則非由導演統籌不可。觀眾前往觀劇的目的無非是「聽」和「看」，而導演的職責是發揮劇本精神，貫穿全劇命脈，提供觀眾最佳聽覺與視覺效果，且以這兩項來了解導演所需下的工夫。

劇場視覺效果

導演必須獨具慧眼的見人所不能見，富於想像力的將故事情節具象化並且引起觀眾的共鳴，尤其是引導演員的表演創作力。例如，有許多導演會利用名畫家的畫像做為佈景之一，他認為畫像中的人物神態足以引起觀眾對演出意境的想像，也有採用背景幻燈片、雕塑像或舞蹈等以展現導演對劇本的詮釋。也因此身為導演必須有廣博的藝術修養，除了研習藝術史料外，更應經常前往美術館各種視覺藝術展覽會場參觀

圖片來源／文建會贊助之活動照片



77年3月9日文建會在台中市立文化中心辦理「劇場藝術研習營」，成果演出〈楊平之死〉，導演傅天民先生與演員溝通情形。

各類型藝文展演以擴展自己的視野，進而深刻了解劇本世界。到底導演如何運作視覺技巧而使觀眾看到效果呢？

一、舞台畫面 (Stage Picture)

舞台畫面涉及的問題相當廣，包括演員站立的方向、所在的位置、佈景架構的層次、空間應用、演員之間的關係以及焦點的集中與否。演員可正面向觀眾或側面、半側面以及背對觀眾。由這數種站立的角度，觀眾可以辨知角色的重要性，通常面對觀眾的可能是劇情發展的焦點，但在特殊效果的運用時，也可能以背對觀眾者為主要角色，但在此時必須考慮到演員發聲的音量與音質，若由於背對觀眾而未能將對白聲音清晰的傳給觀眾，則將造成反效果。又如佈景的設計有台階高低，高台階上的演員通常也是被強調的角色，假如多數演員站立而單一演員坐下時，那麼這坐下的演員會是焦點，反之亦然。利用高低位置來增強視覺效果也是導演必備的技巧之一。國內許多舞台劇導演在舞台區位平衡感、演員出入、坐臥等大致都能掌握要訣，對演員與演員間或演員與觀眾間關係位置

的運用也各得其妙，而對演員本身的動作姿態卻未能導演得宜，這或者有待相互的配合。

當有機會讀劇本時，你會發現劇作者在編劇時已經自動的加上許多指引的話，如演員甲向前搶過演員乙手中的杯子擲向地板以表示氣憤。這些暗示固然促進導演了解作品精神，但導演若不再研究傳神的姿態，通常也只是落於敘說故事的演出罷了。



圖片來源／文建會資助之活動照片

77年9月13日陳玉慧為優劇場導演《那年沒有夏天》排練一景，導演工作從選擇劇本開始至公演完後的檢討，一刻不容疏忽。

二、演員動作與氣氛的製造

假設在無任何佈景的舞台上，一位婦女安靜的坐在搖椅上打毛線，那麼給觀眾的訊息必傾向於演員是在自己家中的客廳或臥室，而若舞台上呈現的是一位演員坐在小桌前啜飲了一口酒而後點燃了一支香煙，則給觀眾的印象可能是在酒吧或咖啡室的一景。由演員的動作配合簡單的道具，即使未透過語言，也可能傳遞劇情，因之切記，舞台上的任何動作均可代表某些意念，而如何能將訊息與意義準確的表達出來則需靠導演的經驗與素養。許多年輕的導演，經常忽略劇作背景，演員肢體語言雖然重要，但若缺乏研究與時代性相關之服飾、道具以及風格，誤傳導資訊，造成的文化戕害更大。

三、特殊效果的設計

除了劇情演出不可忽略的技巧外，導演有時為了戲劇效果會突顯部份的場景、道具或演員本身的裝束，以及演員與演員間的關係，例如由屏風表演班早期作品「西出陽關」一劇，廣播員以紅綠對比的服裝搭

配、方言直譯的國語取向增強了喜劇效果，綠光劇團演出「都是當兵惹的禍」，其中李大戶身著豹皮披風外加墨鏡明顯的暴發戶粗俗象徵，也別有生趣，隨著科技的發達，利用螢光、動畫、幻燈的投射、加強時空轉換的可能性，以及使用乾冰營造環境氣氛等確實帶來了視覺上的樂趣。

劇場語言效果

稍加了解「看」的重要性之後，對前往劇場的另一目的——「聽」也需有所認識。在聲音效果方面，一來是由演員所傳送的語言、聲音，另一則由劇場工作人員所操縱的音效。在掌握語言對白方面不但富有解說作用，也持續了劇本的情節。好的對白必需具備清晰、傳承、合宜之舞台用語。但在應用上有時即使合乎了這些條件，也會因為劇作家原本在對白本身的撰寫上即平淡無味，這時導演及演員們，也不妨重新修飾。

導演必須具備幫助演員駕御語言和控制聲音的能力。當導演在分析劇本時就要考慮到，對白是否含有隱喻，與演員的態度有何關係，前後對白的關係又是

如何，然而當劇本的語言偏向於詩意時，導演更需一而再地了解與捕捉神韻之美，透過聲音而傳達。國內目前舞台發聲的師資仍舊缺乏，而舞台語言也極弱。在號稱五千年文化的我國，文字深具音韻之美，倘若不能藉之闡述人性，豈不羞愧。因之，鼓勵修習中國文學的朋友多多參與戲劇活動是有其必要性。

導演就像劇團的保姆一般，劇本誕生後即加以照拂選擇角色排演、和各設計部門連絡，貫穿舞台行動與情節發展，更幫忙了(1)演員經由本身的心理找尋角色，(2)激勵設計師的想像力而讓觀眾能學習與欣賞劇場情境，(3)引發自我，從無到有的將劇場藝術呈現在觀眾面前。

最後想提醒的是，有志當導演的朋友更需培養無限的耐性與熱誠，在指導演員揣摩角色心理時，他必需軟硬兼施，溫柔地教導，嚴苛地指正。更重要的，本身的涵養得深厚而足以將自己的觀點傳達給演員和相關工作者。導演，因此可以說是演員們的導師，而最後將劇本、演員和觀眾結合為一體的中介人。

第四篇

精挑細選強陣容

「卡司」是現今流行的傳播用語，英語「Cast」的直譯，就如同作秀的「秀」字由「Show」而來，乃表演的意思，而「Cast」則解釋為選派角色，亦即演員陣容。

演員陣容的安排一來取決於劇本本身的需要，二來也代表導演對劇本詮釋的觀點。有劇團或許會迎合觀眾的口味找些偶像形演員演出，而不計較演技之好壞，有藝術執著的劇團則會更嚴謹的利用各種方式了解演員的能力，加以安排試演，以達成劇作精神及製作目標。

通常，身為一個導演在選擇角色的觀點上是多重的，而有時也含糊的想同時完成多項目標。在他的藝術本能下，他會選擇人力和設備足以支應的劇本，而為了讓劇本成功的演出，必須選用他認為最好的演員來擔任，然而為培養年輕人才，必須設想其他演員參與磨鍊的重要性，於是又得煞費周章的安排較不重要的角色由一些經驗淺的演員作實驗性的演出，假如導演又是戲劇科系的老師，身負教學的責任，那麼，即使是最差勁的演員都得安排一個角色讓他飾演，鼓舞其學習信心，增進其自我想像力而獲取參與戲劇的經驗。由上述幾項簡單的敘述，不難知道導演在安排卡司上不但會有與自己藝術目標衝突的時候，即使在人才的運用與培育上也常遇到絞盡腦汁的事件。

選派角色方式

導演在導戲之前理所當然的必須知道將和他共渡藝術之旅的伙伴演員們是誰！假如這些人原本是同劇團的，那麼何人具有何特徵，適合那一角色，自然在導演的腦海裏已經有了藍圖，但假若是一群臨時集結的戲劇愛好者，那麼首先了解他們的經驗能力是絕對必要的，而解決這困難的辦法是甄選或試演。關於這種演員選拔可分個別交談（Private Interview），以及公開甄選（General Audition），也都各具優缺點。不管以何種方式進行，行政上最重要的是務必儘可能在演出劇本決定後即公告試演的日期，讓應徵者有充分的時間準備。

個別交談

採用這種方法的好處是演員能減少比賽的焦慮，可以較坦然的面對導演，表達對劇中角色的觀點。導演也能清晰的了解演員是否合適、情緒反應以及想像力是否豐富。這方式可以用於選擇所有的角色或其中幾位主要的角色，也可以僅在公開甄選後，更慎重的

用來決定主角；大致說來，除了音樂劇外，專業的劇團多數採用這種方法。在國內，幾乎都屬於職業之餘或課業之餘的業餘劇團，卻也不乏採用個別交談方式。由於大家聚集為演戲而演戲，於是依著幾位同好的能力而選定劇本，這幾位同好自然成了主角，而配角則由朋友介紹前來參加甄選，一經決定，整個劇團的演職員表也就毫無問題的產生了。

公開甄選

採用公開甄選一來較省事，二來應徵者也感到公平，一旦被選上就更加珍惜，而整團的士氣也就相對的提高。公開甄選也可以提供導演更多評選的機會。透過舞台空間的距離，燈光的應用，他可以仔細觀察演員上台的姿態，走步的急緩，聲量的範圍及音質，甚至整個造形。進一步導演有充分時間思考演員和角色間的切合性以及演員間的搭配，如男女演員的身高是否相稱、年齡是否相宜；若不調和，到底兩者之間做何取捨？取男捨女嗎？公開甄選方式也即有澄清這些煩惱的好處。至於缺點是能以很好的音色、節奏讀出劇本的演員並不一定是好演員，假如導演不是很有

經驗的話，他會誤以為此類演員是他所想要的劇本中的角色。事實上，在台上因緊張而讀台詞有幾分結巴的人，在排演期也會有很出色的表現。為了要避免選擇上的失誤和維持評選的公平性，在試演之前，導演宜有原則性的評選要點如包括外表、聲音、個性、台風以及給予演員心理建設，說明讀得最好的不一定是最適的演員，那麼未能被錄用的應徵者將不致受到太大的傷害。

甄選目的

不管以何種方式去徵求演員，它均具有相同目標，也就是：

1. 儘可能了解應徵者對角色的適切性，也就是從他們外表、聲音、個性中發揮角色功能的可塑潛力。
2. 儘可能的了解應甄者的表演能力，對角色的認知程度、想像力、適應力以及掌握角色風格的定力。
3. 決定出適合劇情角色的演員。

甄選程序

一、準備工作

舉行甄選前，我們必需做的準備工作可包括下列四點，而這些工作通常由助理導演來執行。

1. 記載申請者的姓名、地址、電話號碼。
2. 記載申請者的經歷。
3. 記載申請者想嘗試的部分。
4. 記載參加甄選的時刻。

二、交談技巧

1. 在個別交談這方面來說，首先導演應將交談的氣氛控制得祥和輕鬆，否則較為緊張的應徵者不容易即時表達出特長。在交談的開始，可以先討論一下劇本的大綱，而後將範圍縮小至應徵者申請演出的角色本身，最後導演再要求應徵者讀劇本的片段，或他可能飾演角色的台詞等。假如當應徵者讀完指定的片段，導演認為其材可塑，那麼可以在聲音、表情、動機等因素上給他一點建議後再要求他重新讀

過原先指定的部分，若再有興趣，還可以指定表演某些動作情節。通常，甄選主角，至少得花上一個鐘頭，或者很重要的角色，也可能有多次的約談，即所謂的初選、複選和總決選吧！

2. 針對公開甄選方面，當然不可能個別交談那樣自由自在。但最好也別太正式或耗費時日。假若設有甄選委員會，那麼應事先將應徵者的背景資料送給委員們參考。其實可能的話，最好也是將應徵者試演的程序表安排出來，那麼就沒必要等了好幾個鐘頭才輪到。曾經有些劇團是刻意的依著劇本對白和順序安排應徵者上台朗讀，但這方式的缺點是你讀不好這一段，未必讀不好另一段對白，除非導演相當精明，否則總會有遺珠之憾。也有些劇團安排某些應徵者讀完某些重要的片段，而後再讀較簡單對白，做難易朗讀態度上的差異比較。總之，沒有又快又好的試演程序與法則，唯有憑著導演及評審們的慢工出細活了。

在選擇朗讀部分也是有技巧的，一般而言導演會從劇本中選擇他認為可以表達角色特徵，幫助他安排角色的部分；某些導演可能即興的給予一些不同的素

材請應徵者表演，也可能從別的劇本中挑選。只要導演認為這些臨時性的指定表演能助他選取角色，均可以實施。大體上，這些方法是應用在發掘年輕者，或富潛力的兒童上。

在挑選劇本台詞方面，導演必須注意選擇富於衝突的情節部分，如此一來，導演可以觀察到演員情緒的來源和對肢體、聲音的控制能力。假如能安排應徵者讀同樣的部分，導演也就更容易做比較。

當完成這甄選程序後，導演就得冷靜下來仔細思考，若有甄選委員會，則可以進行討論以利於決定。由於角色適當好壞與否，會影響到成敗，所以選派角色過程實在急不得。

至於音樂劇的演員選拔則除了具備一般選拔程序外，還需要有樂器伴奏者在場以配合表演，有舞蹈部份也同時需應用更大的場地，時間上自然比一般試演要長。

甄選演員原則

不管是那一類戲劇演出的演員甄選，導演必須要掌握四項原則，演員的水準方不致有太大的差距。

一、外表

選擇演員外表造形避免崇尚「唯美主義」。真正適合劇情的需要才是最重要的。一般而言，觀眾若不明白劇情，也就不會有先入為主的觀念認為某角色該是什麼長相，因此只要選出的演員不要與劇中人物造形有所違背就行了，如總不該選擇肥胖的男孩來飾演強壯的足球隊英雄，也不可能選高大魁壯的女子演出飄飄欲仙天真活潑的情節。事實上，「外表」的因素在選派角色上所佔的比例不似以往那般重要。

二、聲音

包含了音質和音量。舞台劇的演出是不用麥克風的，演員必須藉音量將角色個性、劇情等傳送給觀眾，這項要素足以影響觀眾對演員的印象，而通常聲音必須具備下列幾項特質：

1. 清晰

不管是國內或國外劇場的迴響隔音設備常為人所垢病，由於舞台劇的特徵之一是演員和觀眾的直接接觸，因之，在聲音方面也就講求真音的傳送。在擁有

座位一千二百個左右甚或二千個以上的演藝廳內，我們常飽受不知所云的痛苦，假若椅子再吱叫兩聲，恐怕就要讓人煩躁了。咬字清晰也就是讓人了解劇情的基本要件。若不清楚，那怕演員將劇情的情緒、衝突動作微細的表演出來，也都可能影響整齣戲的品質。目前，配合現代科技，雖然有小蜜蜂等隨身擴音器的設備，但為保持舞台劇語言傳播特質最好是訓練演員正確運用聲音，何況，小蜜蜂租借昂貴非一般業餘劇團所能負擔。

2. 適度

除咬字的清晰度外，語調、講話的態度和氣質均與角色的身分背景有關，若不能加以配合也是事倍功半的。除非是情節的需要，否則不正確的運用南腔北調也將使演出的成功大打折扣。

3. 悅耳

這項聲音上的特質，相信是大家共同期待的，即使因劇情而必需有尖銳聲音，倒期望導演能處理得當，現今的觀眾已飽受生活環境中各種噪音的干擾，恐怕難以再忍受「藝術噪音」了。

三、個性

在這特徵內，導演務必認清演員本身和角色個性並非得一致不可。我們常會發現許多在舞台上生龍活虎的演員，本來的個性上呈現的卻是笨拙而毫無生氣。有時，這種現象並不純然是演技的造化，而的確屬於心理上的雙重性格。導演若在選擇角色上遇到了這種情況，就得以他本身的經驗和素養來判斷。其實，不管演員本性如何，我們當以呈現在舞台的個性為主，也即是應徵者若能適當的表達劇中角色的個性，那麼也就是導演所需求的。導演若不放心，可以多讓他揣摩幾段同一角色的對白，若真能達到要求，也就不用太忌諱而排斥。

四、演技

演員上台的片刻或許就可被判斷出好與壞。但「好」的演技持續性多久？在演技可以培訓的基礎上難道「壞」的不能轉好嗎？應如何辨別呢？有了這些問題後，假如我們從別的觀點來判斷或許會較接近演員實質上的能力，那就是「想像力」。給予演員一個題

目範圍，讓演員運用自己過去的經驗創造新境。國內前衛劇場對演員的要求尤其著重這一點。當然這個境界的好壞，就像美術、雕刻等藝術一樣也常會產生見仁見智的看法，總之，要儘量給予演員較適當的表演方式，則將更容易發掘人才。

總論

綜合上述的一些選派角色方法、程序安排以及選擇原則，茲歸納數點，加深有志組團，負責導戲的朋友執行上的印象：

1. 不要選擇沒經驗的應徵者擔任主角，他們尚沒有足夠的情緒、想像力和演技配合演出。
2. 不要選擇與劇中人物胖瘦美醜不相符的演員充任角色。
3. 若選用青少年為演員，則需加以關懷與多予鼓勵，方能不因青春期的情緒影響演出。
4. 不要依應徵者的原有個性來取決，而必須以展現於舞台上的角色個性為主。
5. 不要單從朗讀決定演員，除從朗讀中判斷他的音質音量外，同時也觀察他上台的表情儀態，甚至於了

解他和群體間的親善關係，最後假若應徵者並不是一位很好的朗讀者，卻有豐富的想像力與潛力，那麼試圖在某個適當的時機讓他在戲劇領域中發揮他的藝術生命吧！

第五篇

喜怒哀樂真功夫

演員在劇場中就像導演和設計家一般，擔任著將劇作家詮釋的角色呈現在舞台上的任務。但是，由於演員的聲音、表情、動作活現在舞臺上，直接向觀眾表達著劇本的精神，他的存在遠比其他劇場工作者來得重要，鮮活的將劇作生命帶到劇場中。以下有幾點特別值得注意，用以加強認識演員本身及和劇場的關係。

演員責任

我們探究演員責任之前，先來思考一下演員本身。演員一人是具有多重身分的呢！如：1. 演員本身2. 扮演著劇中角色3. 他是劇中某個角色的關係人4. 他是觀眾的替身，正代理觀眾投入戲劇世界。演員聚集了四種身分於一身就如同男人或女人，同時為人父母、夫妻、朋友等等多重職責。演員存在於真實世界時，也和觀眾一樣，必需吃喝、呼吸、睡覺，也有喜怒哀樂的脾氣及快樂與困窘的情境，但是當他披上了戲服，化了粧，那麼他搖身成為劇中人物時，就必須自覺的扮演另一身分的人。而觀眾即使熟知演員本人，也必須認知在舞臺上所飾演的是劇中角色，否則不能投入劇情的。仔細想想自己去看戲時，是否常會聽到旁人提及：「她把某人演活了」或「她還沒結婚呢！卻把離婚的心情演得如此貼切」……等等的評語。的確，演員在扮演角色時，即使自己不曾有過的經驗，也必須多方揣摩，將自己融入劇情再以出神入化的工夫展現。再者，演員在彼此的互動中，也須格外注重性格的轉換，以突破情節進展與人物的關卡。至於演員

的第四種身分所謂「代理觀眾投入戲劇世界」道理何在呢？原來，每個人幾乎都有夢想的，在劇場中，我們可以看見演員演出的情節大致攸關於人性的闡述或我們夢寐的事、物，片刻中自己突然的變成勇敢、富有、性感或是低賤、貧窮等想嚐試的生活經歷，演員不就是我們的化身，正走在一條你想像中的人生道路



圖片來源／文建會贊助之活動照片

萬象兒童劇團於82年12月推出「小象阿威」，演員為劇情需求，應具有各種翻滾演技。

嗎？稍加明白演員本身的多重角色後，認識他必備的職責則更容易了解：

1. 創造角色：演員必須深刻的了解角色，全面的將角色所該有的個性特徵做分析，牢記於心且不斷的演練。
2. 做為適切的劇中人；演員創造的角色，必需合於導演的觀念及劇本精神。因演員不是劇作家，亦非導演，不應該失職的想篡改臺詞或改變角色性格，努力認清所扮演角色的戲劇價值才是正確的。



圖片來源／文建會贊助之活動照片

台東劇團83年5月《鋼鐵豐年祭》之演出，演員的哀、怒表情隨著劇情而變化。

3. 掌握情緒，演員不僅表達了劇本的情感，更需反映觀眾的情緒，亦即演員本身需透過舉止、聲量、表情等肢體語言傳遞情節，而這種種姿態的快慢節奏關乎劇場情緒的起伏，有效的演出則可引起觀眾相當程度的共鳴。

演員修養與技巧

作為一個演員無非是將劇中想像的世界與角色活現在舞臺上，而要將這景象表現出來的方式是有效的運用他的肢體語言。畫家利用筆、墨、紙；雕刻家運用石頭、銅、鑿刀；音樂家利用樂器，小說家透過文字，而舞蹈家雖藉由身體表演，基本上以音樂為主體，卻為音樂所用，唯有演員有意義地利用他的肢體、心靈和精神來創造另一角色生命。因之，演員如何修養自己，精湛自己的演技以及觀察周遭環境是非常重要的課題。

一、觀察世界

身為一個演員必須探究周遭人物的喜怒哀樂，如此才能去感受與表達人類的情緒。雖然身為演員，未

必親身經歷各種喜怒哀樂甚或謀殺、自殺的情境，但當他必須飾演如此的角色時，他必須尋找出扮演的方
式。於是平日多觀察周遭所發生的事情有助於對角色
的認識，但假如我們只是較用心的去看事情的發生，
而不去「觀察」其動機，那麼得到的經驗多半會是「
老套」「陳腔濫調」等不深刻的情況。由「觀察」而
「發明」新的表達方法才不愧是克盡職責的好演員。

二、鍛鍊肢體

找尋一種適合自己，且並非比賽而是屬於兩人以
上相互關連的運動，如乒乓球、藍球等，此類的運動
可加強演員對時間的敏感度以及感受勝敗時心裏衝擊
的反應。為了維護己身的安全，可能造成傷害的運動
如足球等最好儘量避免。

三、運用聲音

聲音是表達情緒的管道。每個人具有自己聲音的
特徵，但多少能被模仿。演員在扮演角色時也只有不
斷的實驗以找出最切合的聲音。而聲調是用來辨別角
色間關係的重要方法，雖然情節對白也可以說明彼此

的地位，但由聲調的快慢、抑揚以及呼吸的控制等更可以將角色的情緒，情節發生的立場傳達給觀眾。當然，演員站在舞臺上最重要的，除了將自己的聲音合宜的張揚外，更需能夠聽進其他演員的聲音，做適時的反應，而非背誦臺詞般的說出口罷了。

控制手勢與身體的移動

手勢反應意思，這不僅是演員必備常識，甚至平常人亦有如此共識。「肢體語言」可說是劇場中的第一語言，就像語言對白般不容忽視。為了有效果的表



圖片來源／文建會贊助之活動照片

85年8月文建會委託國光藝校辦理「戲劇少年營——夏日青春行」演員排練一景。

演員間的互動及走位的安排，可以讓舞台畫面更平衡和諧。

達肢體語言，演員必須熟讀劇本，由字裏行間體會情節的意思，而後熟練字句的音色、聲量以及情感，表達時方能配合語言，將臉部表情或手勢得體的相輝映，做到「沒有無意義動作」。

角色分析

演員為了扮演好角色，分析劇中角色是非常重要的功課。在這之前則必需先了解劇本，如自問作者編寫劇本的動機？劇作家想透過劇本表達什麼？掌握這問題的主旨，自然明白情節的重點。其次，了解角色在情節中佔的地位，對每一動作的作用以及結果所造成的影響。完成了這層次的認識後，演員需銘刻於心的還須注意演員與觀眾的關係。

演員與觀眾關係

人類學者在研究戲劇的起源時，不免提到遠古時代的祭典儀式，巫師朝天作法，村民或跟著膜拜祈祝，或在旁觀看，漸而構成了演員和觀眾的關係，也即成了戲劇的兩項基本要素。戲劇的作用或為娛樂，或為移情與渲洩，或是教育，而這些均需藉由演員在舞

臺上的表演，觀眾方能因之而將自己曖昧的七情六慾渲洩或者將自己悲憤高亢的情緒與演員共鳴。演員正演著我們的夢想與經歷，這是觀眾前往看表演的原因之一。相同的，演員也渴望被欣賞、被肯定的掌聲，在謝幕鞠躬的那一刻，失敗與成功的情緒激盪，促使演員一而再的重現舞臺。表面上看來，他似乎為觀眾服務，娛悅觀眾，殊不知，當他專精於演技，跨越藝術時，他亦將主宰觀眾的靈魂。

演員訓練

時下許多對表演有興趣的工作者，並不在乎表演的風格、理論、方法，而著重於演員的訓練。演員的訓練固然重要，但最終目的與作用不外是為觀眾而演出。例如即興表演的訓練，對於演員而言，其為激起演員想像力的一種方式，基本上提供了一些對白、情境讓演員自由的發覺自己的感覺與反應，是一種實驗。因此，即興表演是否能成其為表演形態仍值得懷疑，但它著實是訓練演技的基礎。在表演訓練領域上做出最大的突破與貢獻的莫不歸屬於俄國的康士坦丁·史丹尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavsky），

他的演員訓練方法基本上是偏向心理反映的，如：他建議(1)演員將內心的感受做外在的呈現時，必須著重具體而真實的表達，有如擰絞手帕或顫抖的拿著杯子。(2)多方運用想像力幻想奇蹟，經常的假定自己扮演各種動物或人物，設想可能的處境與處理的方式，藉此以增強表達角色內在思想的真實性。(3)逐場逐幕的從對白臺詞中找尋角色的動機與生命。(4)群體演練，在角色彼此的關係中找尋更確切的地位與性格。在史丹尼斯拉夫斯基之後，過去五十年間也有史氏弟子及德、法、美國的導演們不斷從事演員訓練的研究。而過去一、二十年間影響最大是葛羅托斯基（Jerzy Grotowski），波蘭人，創立了實驗劇場。他的演員訓練雖也極受史氏影響，但主要的還是在於演員與觀眾的關係，在肢體訓練上要求得相當嚴苛，藉之而達演員自我控制的能力。

演員表演心態

在粗淺的了解演員的責任、演員的修養與技巧、演員與觀眾的關係以及演員訓練諸問題之後，再回頭深思一下演員為何要演戲，嗯！的確耐人尋味！到底

是什麼力量使某些人追求演員生涯呢？當然，這並非容易回答的問題。對一些人而言，或許認為當演員是名利雙全的捷徑，某些人認為演戲可以直接與觀眾溝通，有機會將生命的真諦呈現在觀眾之前，進而滿足自己的才華與成就的慾望。真正的政治舞臺或許真可為進階官爵的墊腳石，但在藝術舞臺上，微弱的成功率下，何需冒險的投注心力？難道是掌聲的誘惑？演得不好，掌聲稀落，這也是很現實的事。但演員為什麼要演戲？喜歡表演呢？羅伯·柯瑞根在他的書「戲劇的世界」中提到「讓我們假裝」這句話，熱愛「假裝」，「愛現」的個性使大部份的演員對表演工作樂而不疲。

這種「假裝」的心理也即是人性「白日夢」的反射作用。它可讓我們超越限制，脫離孤寂和無聊等等在人生中偶而或經常出現的現象。演戲可以讓人在短暫的幾個鐘頭內，來龍去脈地歷經了各種人生，似乎因此了卻生之痛苦或滿足人生慾望與理想，個中滋味均在舞臺上品嚐了。

整個舞臺，那怕是逼真，仍舊是佈置出來的，同時處在真實世界與想像空間的觀眾則需靠演員們搭建

溝通的橋樑，藉由肢體將想像變成為真實。觀眾既然來到劇場，也就假裝這一切是事實吧！朋友，你可了解劇場？你是否要問你的演員朋友，他為何要演戲？

第六篇

舞台景觀見虛實

一提到「虛」，「實」二字，不禁就會從現代戲劇的思緒中跳到傳統戲曲。在中國傳統戲曲的舞台，只要「一桌二椅」就可帶領觀眾一會兒爬山，再嘛就是過橋了。除去了桌椅、在空敞的舞台上，還仍舊由於演員的做表、語言、服裝、化妝而認知劇中人物是鬼、是神、是忠、是奸、是貧是富、是身處何方，也即是說中國傳統舞台的「虛」，由於情節人物語言而讓觀眾有了「實」的感覺，觀眾需具備豐富的想像力，也因此小小的空間也能有大大的思想世界。

回轉到西洋的舞台，最早的希臘羅馬時期也同樣以圓形、矩形等平地或高出地面幾尺的平台作為表演區，十一世紀的中世紀以至十六世紀的依莉莎白時期（如莎士比亞戲劇）歐陸各國室內外的演出頂多機關、地窖或驛馬車上加布幔以增強懸疑效果，無所謂舞台景觀設計，到了十七世紀的文藝復興，文藝思潮影響了人們對美感、視覺的需求，從義大利的法納斯劇場（戲劇史上第一座鏡框式舞台）開始，畫家、建築家熱衷於繪製一道道景片，華麗的裝飾整個舞台，如此一來至二十世紀末的今天，仍舊方興未艾，造就了許多戲劇工作者從事舞台景觀設計，而有舞台「設計家」之稱。呈現不同的戲劇風格。加上電腦、動畫、劇場舞台裝置的更新，所設計出的景觀更變化無窮了。

舞台設計的原則

除非舞台上不需有任何的設計，而僅靠演員們的技巧來傳達與貫穿全劇，否則所謂「舞美」（大陸用語），仍舊有目標及原則可循的。舞台景觀基本上包含佈景、服裝和燈光，這三種設計上不管是繁複或簡單，切記最基本要傳達給觀眾的是1. 劇情發生的時代背景、時間（包括如春夏秋冬、早午晚）即是“when”的意是；2. 劇情關於什麼內容，情節的衝突是什麼？透過喜劇？悲劇？鬧劇？或悲喜劇？的類型呈現，因為知道了“what”，在設計的出發點上就有不同的思考方式，傳達上也就更正確；3. 劇情在何地發生“Where”河邊？山上？戰場上或宮殿中？假如在設計上沒有提供這些資訊，就常會陰錯陽差的在演員穿著及道具運用上有所出入；4. 另外有「為什麼」（why）及「如何用」（how）這兩個觀點也要注意，運用紅色的玫瑰花代表愛情，而如何放置玫瑰花，是配帶在身上或插在花瓶擺飾？則技巧上有差別，營造氣氛就不同哩！此外，若沒有考慮演員走位所必需安排的空間平衡與和諧，那麼大幕一張，所看到的是失

圖片來源／文建會贊助之活動照片



77年7月30日文建會在台中青年中學辦理「劇場藝術研習」在台中省立美術館戶外成果演出《狼來了——馬尼拉》。該團可看出以簡單的紙板繪製成樹、屋、綿羊，並在空曠室外擇地演出，極其生活化。

圖片來源／文建會贊助之活動照片



85年8月文建會委託國光藝校辦理「戲劇少年營—夏日青春行」演員演出一景。場地的大小與演員創作發揮的空間是不能成正比的，簡單的道具運用可以增強想像力。

去重心的舞台，自然就會影響看戲的心理。如何能真正透視到戲劇的主題思想呢？因此特別在佈景、服裝、燈光三方面提出須注意的原則。

一、佈景設計方面

在與導演溝通後所需掌握的因素是線條、形狀、空間、顏色、質地，設計原則不外乎和諧、均衡、比



圖片來源／文建會贊助之活動照片

75年12月真善美劇團在台北市社教館公演《幾番漣漪幾番情》佈景的設計很寫實很Rich，舞台上的呈現是人力、物力、智慧的結合。

例適當，以強調出劇作風格特色，另外與佈景相輔相成的道具，也同樣需注意到演員運用的便利性。

二、服裝設計方面

服裝設計是著重在演員的扮相，一出場當然就需讓觀眾明白所扮演的貧富地位及個性，在衣服的設計



圖片來源／文建會贊助之活動照片

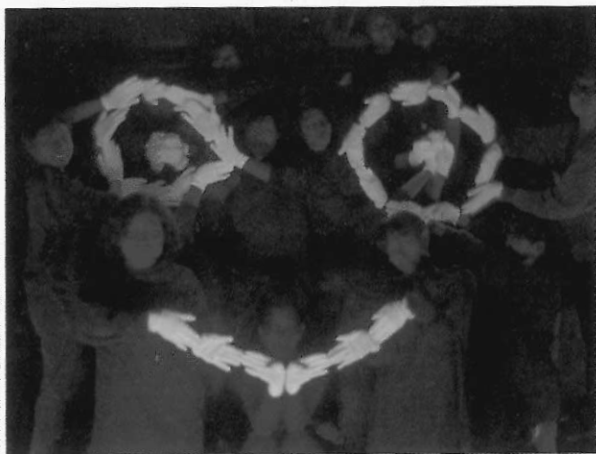
台東劇團83年5月公演《鋼鐵豐年祭》

服裝設計是依據劇情的需要而構思。

上要講究線條、形狀、顏色以及質料，並且必需掌握與佈景或人物之間的統一性、均衡性以及胖瘦高矮的比例問題，附帶的鞋帽和裝飾品也應調配得當。

三、燈光設計方面

以中國傳統戲曲而言，受到西方劇場觀念的影響，漸漸的講究光線的來源、強度的變化、特殊效果以及配合戲文的色彩等以取代過去的「照明」。燈光的设计與操縱不僅只從藝術美學的角度學習，電器和電



圖片來源／文建會贊助之活動照片

魔奇兒童劇團81年3月28日演出《回到魔奇屋》，以黑光劇方式演出手指交響曲，具舞台特殊效果。

子學、光學和物理方面的知識技巧均要接觸，否則對複雜的儀表、控制器、電路的活兒就做不了了。如同佈景、服裝設計一般，燈光設計的原則也必須達到和諧、均衡，尤其在舞台畫面的焦點上更要講究明暗強弱，使整齣劇的節奏感顯得流暢。

在聽覺之音樂音效方面，強調氣氛是最主要的功能，許多前衛性的戲劇演出中，常採用節奏頻率不和諧的弦律，以突顯緊張、懸疑、叛逆，甚至是藉由演員隨變奏音樂的擺動、蠕動、捲曲身體等表演反映對



圖片來源／文建會贊助之活動照片

77年7月30日文建會在台中縣青年中學辦理「劇場藝術研習營」排練《狼來了——馬尼拉》一景，音樂音效的製作是有各種可能性的，取材自生活環境，倍增親切感。

社會不滿的心理。

製作材料之取用

「戲劇」是一群演員在有限的時間、特定的空間，經過安排與設計，當著觀眾演出一個故事。由此可知，是呈現在觀眾面前的「真實」情節相當重要，雖然這是「當下」的藝術，也必需「安排與設計」的，初組劇團的朋友，經常為在有限的資金下為如何製作



四二五環境劇團77年演出《愚公移山—兒童保護篇》
傀儡的製作與運用，活潑了戲劇演出形式，拉近觀眾與戲劇的距離。

佈景而傷腦筋，其實，生活周遭廢棄的寶特瓶、輪胎、破銅爛鐵、報紙、刀鏟、舊衣物等稍加包裝彩繪確是可以登場的。民國八十三年一月，來自美國的彼得

殊曼戲劇家導演 (Peter Schumann) 帶著他創辦的「麵包傀儡劇場」觀念，示範了如何運用廢物，又環保又藝術！戲劇是空間運用的一門學問，到底要讓它是「豪華劇場」 (Rich Theater, 泛指一般依劇情而設計佈置的具象景片) 或「經濟劇場」 (Poor Theater, 一九五九年波蘭導演葛羅托斯基——Jerzy Grotowski所創，以演員為主，舞台可空無一物)，只要能掌握表達了when what where why how，一切OK，就可以接受啦！

第七篇

戲劇行政通四方

藝術行政可以是涵蓋美術、雕刻、繪畫、攝影以及民族藝術等靜態展品的行銷推廣，亦可以涉及音樂、舞蹈、戲劇等動態展演活動的管理營運，在如此多類型的藝術領域中，行政工作思考的範圍不外是從展品或展演團體自定位到作品呈現的宣傳行銷，進而由觀眾的參與到自我的省思，在環環相扣的行政程序中貫穿以“人”為主的協調工作，使得藝術行政的難度加深一層。以戲劇藝術為例，行政的要項如次：

- 一、劇團組織架構之規劃，
- 二、演出劇目的確認，
- 三、演出製作會議的召開，
- 四、行政部門各工作人員執行任務的配置，
- 五、藝術部門各設計人員分工職責，
- 六、製作經費之編列。

在諸多的行政工作中，謹就行政人員如何行銷所屬團體做一簡介，並以戲劇團體為例說明之。

一、認識劇團本身

任何劇團管理的起點在於先管理好自己，即劇團中的每一份子，先行認清自己的工作，不論你是前台人員或是後台技術工作，或該劇團的負責人。以做為負責人而言，對整個劇團的運作，除了積極照拂著劇場藝術的提升外，密切結合劇團與社會、社區的脈動方可名符其實的發揮「社會(區)劇團」的功能，即宜與商業統領、政治領袖、專家、傳播媒體、社會組織負責人、社區鄰里長及文化知識等社會各階級人物連繫，除易於掌握經費來源外，更認識社會的需求，有助於劇團的藝術創作。在本身定位明確後，進一步了解劇團的屬性、發展風格、資金運作狀況及團員或藝術創作者的素養，若為戲劇行政工作者則可充分的發揮藝術行銷的能力。

二、認識其他劇團

國內戲劇團體包含學校話劇社，已然超過三百個，而真正有目標，常年經營者恐怕不超過三十個。在這些劇團中有濃厚宗教情懷者如「天藝話劇團」、以

圖片來源／文建會贊助之活動照片



台東劇團81年推動「社區劇場」活動，於綠島演出《東城飛花》——演出前的宣傳活動，因各地習俗而有不同花招。

翻譯改編國外文學，戲劇作品者如「密獵者劇團」，有以銀髮族為主要團員如「歡喜扮劇團」，有以社區事物為主體，由當地人組團演出者之社區劇團如「台東劇團」等等，九十年代多元化戲劇藝術的呈現，如何透過各種演出資訊如文建會出版之「表演藝術團體彙編」加強了解各劇團成立宗旨，發展目標，演出紀錄，則有助於本身劇團風格的定位及借鏡。

三、認識民間贊助團體

劇團的興衰與否，除了仰賴於票房收入外，補助

款的來源及多寡也往往是決定劇場繼續營運與否的重要因素，因之了解募款的要領與各種可能的方式及特色，可促使劇場生命更加輝煌。國內有贊助劇團演出經驗的有世華銀行文教基金、國泰航空、統一企業、寶崑建設、裕隆汽車、益華文教基金會、豐泰企業，永豐餘紙業等，在臺灣以經貿取勝的發展環境中，僅聊無幾的企業公司贊助著文化活動，堪稱藝文界的悲哀，惟如何籌募基金實有待各劇團再加思索與悉心研究。

四、認識國家文化政策

行政院文化建設委員會在民國七十年成立，擔負著文化環境整體規劃的任務，從傳統民俗的文化資產保存、民藝活動至日常生活中廣播電視文化性節目的參與、文學活動的推展，文化生活的改善，進而為美術，音樂、舞蹈、各類型戲劇及國際文化活動交流均在施政範圍，從規劃至執行無不含有。戲劇方面，編劇及各種劇場人才的培訓計畫、劇本甄選，兒童戲劇團體整合巡迴演出、社區劇團活動的推展、劇場人才獎助出國進修及各團體演出活動的補助等。目前，文

建會的功能正值轉型，即將回歸於草創初期的規劃層次，有效的為大環境而努力，至於補助藝文團體從事文化活動之業務則將由甫於八十五年元月正式成立的財團法人國家文化藝術基金會來統籌運作。了解文化政策的方向有助於團體規劃年度發展目標，因為藝文大環境的改善有賴於政府與民間相互配合推動。

五、企劃書的撰寫

籌募劇團基金與演出製作經費申請補助之企劃書撰寫，有著不同的思考方式及做法。前者著重在劇團本身的聲譽及行政、藝術人員的組合，後者則著重在推展意義及經費編列運用的可信度，惟兩者共同的部份即如何呈現劇團營運目標。以一齣劇的演出製作做為申請經費的例子，企劃書必須包含一、演出構想，如演出緣起、導演構想、演出內容及型式、工作進度，二、劇情簡介，如劇情大綱、演出長度、適宜觀賞年齡層等，三、製作人介紹，四、導演、編劇介紹，五、主要演出人員介紹，六、設計群介紹，七、劇團本身之簡介，八、演出紀事，即將過去之演出紀錄作一陳述，以及第九項之經費預算。文建會在歷經多年

的補助經費後，統一規劃了「獎助申請須知」及申請表，詳載可以申請的項目類別、時限，補助範圍以及實施計畫之目標、執行單位、實施時間、地點、計畫內容、人力分工、預期效益、文宣方式等等，預算明細表更鉅細彌遺，試圖掌握劇團的營運推動，財團法人國家文化藝術基金會也已經全盤規劃，有更詳盡的申請規定。

六、演出紀錄彙整

做為藝術行政人員，極待培養的理念莫過於以歷史的見證、文化資產保存者自居。劇團從自身目標的確立，行政、藝術人員的結合以至於演出計畫的撰寫、演出的成效、觀眾意見調查表的收集等無不是花了大量的心血，尤其劇本創作與呈現，多為反映社會現象及人文景物，因之各項文稿、海報、宣傳、演出狀況紀錄、照片、錄影等皆有保存之價值，日積月累，則劇團發展史甚或台灣七十年代、八十年代、九十年代的戲劇風格也就逐一明朗，以文化傳承的觀點出發，這莫不是歷史的瑰寶。

戲劇行政顯而易見的，從行政人員本身的素養培

育起進而了解所屬劇團、其他劇團、再者民間贊助團體、政府文化政策，循序進而了解大環境後再落實資金籌募，企劃撰寫，則層層的認知中，飛蛾始可脫繭而出。

結 語

無論是業餘的社會劇團、社區劇團、大專院校話劇社、一般愛好戲劇的青少年朋友，常有心找幾位知己合作演出自己的想法時，就開始擔心聚會排練的「地方」，「錢」的來源，「觀眾」在何處？那怕製作經費或許只需新台幣二千元（民國七十六年間筆記劇場演出『家庭作業』乙劇時的製作費），仍然憂心忡忡，因為舞台上從無到有，是各種因緣際會促成的，的確不簡單，就如這本小書所提及的，製作一開始就得找劇本、導演、演員、各種設計製作人才、排練場、宣傳等，無時無刻不是智慧與人力的結合。但是，戲劇之所以幾千年來不停的創作與扮演，就因為它能讓人在短短的幾小時內體會到人性的可貴、墮落的下場、嫉妒貪婪的可怕，可以認知到情愛的永恆、真理的存在……種種，當它是遊戲也罷，是藝術也罷，只要大家起而行，終會是「花花世界任遨遊」，而在戲劇的領域中一展虛實之變化記得紙風車劇團李永豐團長於民國八十三年為了申請藝術工作者赴美研習獎助

金，於文建基金會接受考試面談時，以英語回答 A C C（亞洲文化基金會）美方代表一連串有關創作的動機、面臨困難如何解決等問題時，永豐小哥毫無猶豫的連續說「just do it！」他對劇場的熱愛及豪放與勇氣足以為大家借鏡，並以此共勉。

參考書目

- 1.Theatre, A Way of Seeing
Milly S, Barranger, Wadsworth Publishing Company, 1991
- 2.The World of The Theatre
Robert W, Corrigan, Scott, Foresman and Compang, 1979
- 3.The Arts Funding Guide
Anne-Marie Doulton, Directory of Social Change 1989
- 4.The Complete Play Production Hand Book
Carl Allens Worth, Harper Row, Publishers, New York 1982
- 5.Introduction to Acting
Stanley Kahan, Allyn and Bacon, Inc. 1931

國家圖書館出版品預行編目資料

繽紛青春躍舞臺：製作觀念與技巧／蘇桂枝著。

--初版。--臺北市：藝術館，民86

面；公分。--（青少年表演藝術叢書。戲劇之旅；1）

ISBN 957-02-0490-7（平裝）

1. 戲劇 2. 表演藝術

980

86013457