

香港教師戲劇會季刊

Hong Kong Teachers Drama Association
Quarterly Journal



香港教師戲劇會編輯委員會
HKTDA Editorial Committee

2024年9月
September 2024

香港教師戲劇會季刊 第 99 期 2024 年 9 月

應用戲劇的教育效能與師資培訓 (頁 1)

編委會

用古詩作劇——從古詩劇看戲劇的本質與生成之道 (頁 2)

孫惠柱／上海戲劇學院教授

應用戲劇教學法於幼稚園英文教學——對何穎芝老師的觀課及訪談 (頁 11)

黃麗萍／香港都會大學教育及語文學院高級講師

錢德順／香港教師戲劇會教師培訓總監

應用戲劇於學習——香港創意戲劇節及周年教師公演 (頁 19)

錢德順／香港教師戲劇會教師培訓總監

中西部農村“小學全科教師”培養之困的三維探赜 (頁 23)

湯廣全／梧州學院教師教育學院教授

劇評：怪の物語——具教育意義的兒童文學劇場 (頁 28)

洪美芝／戲劇教育工作者、劇評人

《背影背後》——演出後的感想 (頁 29)

麥泳茵／香港都會大學博士候選人

教師培訓課程 (演說及戲劇) 2024-25 年度課程 (頁 33)

編輯室

本會活動／資訊

香港教師戲劇會/FAF 藝術文本及表演獎勵計劃 (頁 35)

香港教師戲劇會 - 各類戲劇教育用書訂購 (頁 36)

誠徵稿件 (頁 37)

本會及友好機構消息 (頁 38)

今期的論文，可從「應用戲劇」的視野，看其內在的緊密關係。

應用戲劇於課堂，並不是教導學生在舞台上表演，而是應用戲劇的活動，讓學生在教室內，投入戲劇的活動中，通常是小組活動，或二人一組，或四人一組。各組就教師設定的情景，或創作對話、或創作定格、創作人物等，教師可從創作中，了解學生是否對情景有正確的認知，語言運用是否得當，所創作的人物是否合宜，展演時的音量是否足夠，組內成員之間的相處是否融洽等。教師不會只邀請一或兩組出來展演，而是讓全班各組一起展演，而每一次的展演，各組都在觀摩及學習中。應用戲劇的主要目標完全不是訓練學生表演，而是讓學生從各類型創作活動中學習。

孫惠柱教授的論文，是用中國的古詩作劇，亦是以古詩作為素材，作為創作戲劇的起點，發展成為短劇。在西方，以不同類型的素材，讓學生創作劇本，是行之有年的戲劇創作手段，這些素材可以是詩，可以是歌，可以是畫作，可以是報章的報導，可以是劇本等，當中以詩最為普遍。西方的詩與中國的詩雖然有很大的分別，但無論如何，把詩化成戲劇，都能讓學生發揮創意之餘，也讓學生對詩歌有更深入的认识，那從另一個角度來說，就是應用戲劇讓學生深入地學習古詩的一個有效過程了。

錢德順博士的短文，介紹了香港創意戲劇節和香港教師公演兩項活動。香港創意戲劇節自 2011 年起，由香港創意戲劇議會主辦，至今已為香港學界每年一度的盛事。近兩年的主題，是應用戲劇學習中國成語，無巧不巧，與孫教授推動的以古詩作微戲劇有異曲同工之妙，是應用戲劇於學習的很好的示例。香港教師公演則由香港教師戲劇會於 1994 年成立之始，已一直推動著，近 10 年則集中於培訓教師編演約 20-30 分鐘的戲劇，好讓教師把經驗帶回學校，組織及指導學生演出短劇。

黃麗萍博士和錢德順博士的論文，論述一位幼稚園英文專任教師何穎芝老師應用戲劇於教授英語。何老師把課堂的不同學習元素都放在戲劇中，包括英語、藝術、律動、音樂，以戲劇的張力成為學生專注課堂的力量。學生專注學習英語同時，也能發揮創意，社交能力亦得以提升，促進師生情誼。

湯廣全博士的論文，介紹中國中西部農村小學全科教師培訓的困難。根據湯博士的文章，我國中西部的小學，實行了小學全科教師的制度，就是同一位教師，教授全部的學科，包括語文、數學、英語、科學、藝術科目、品德與社會等。事實上，世界不少地區的小學都實行此制度，稱為包班制。論文一則可以讓讀者了解我國現時中西部偏遠農村學校發展的現況和困難，亦令人想起早期很多戲劇教育工作者不乏包班制的教師，他們應用戲劇手法，教授學生不同學科的知識。戲劇作為一種綜合藝術，能讓包班制的教師，把不同的學科融入戲劇中，讓學生透過戲劇學習不同學科。戲劇本身充滿對話，戲劇活動對發展學生的語言能力成效顯著。戲劇糅合了律動、音樂、唱歌、美術，對發展學生的體能和藝術觸覺也很有效。戲劇的內容，常涉及很多人生觀、價值觀、人情世故，是很好的品德教育和文化教育的學習歷程。正因戲劇的綜合藝術本質，不少包班制的教師都應用了戲劇於他們的教學中，而且成效相當顯著。湯博士提出很實際的問題，例如如何能吸引更多優質的學生入讀相關的師範學院，如何振興當地的經濟以致有更吸引的條件，讓全國各地的人才到中西部的學校任教。然而，我們認為，若真要在某些小學推行包班制，宜考慮把應用戲劇引入師資培訓課程，讓教師能運用戲劇教學法，把不同的學科糅合在一起，使學生學得更加專注、更添趣味、更為投入。

在感謝論文作者之餘，我們也要衷心多謝洪美芝女士的戲劇評論，麥泳茵老師對戲劇公演 2024 的演後感想。期望本刊能給予戲劇工作者和教育工作者更豐富的參考。

用古詩作劇——從古詩劇看戲劇的本質與生成之道

Playlet-Making Based on Ancient Poetry: The Origin and Evolution of Drama Revisited

孫惠柱
上海戲劇學院教授

摘要：古詩劇是最新的教育示範劇，基於國人耳熟能詳的古詩，可在普及性戲劇課上教大家演，也可作為少兒戲劇巡演。關鍵在於拓展古詩中隱含的敘事成分，編出有至少兩個鮮明角色、一定情節衝突的劇。古詩往往聚焦一個形象，必須配上搭檔，一生二，二生三。歷史上戲劇就是這樣生成的，古詩劇能啟發我們對戲劇的本質、生成產生新的認識，包括“元敘事戲劇”。古詩劇可以學布萊希特的教育劇，展現對社會議題的各種態度，刺激大家進行辯證的討論。一生二，二生三這種呈先啟後的創作方法，還可以用在編、導、演各階段的教學過程中。

Abstract: Playlets based on well-known ancient poetry, the newest genre of drama etudes, are created for all students to do in the classroom. They can also be linked together as an episodic children's play to tour. In making such a playlet, the thin narrative elements in a short lyrical poem must be developed into a suspenseful plot with at least two characters. Many ancient poems focus on only one figure. It needs to be matched with a partner/rival. One leads to two, two to three. Drama was formed that way as well in ancient Greek history. Poetry-based playlet can also shed new light on the origin and evolution of drama, including meta-narrative-drama. Some poetry-based playlets, like Brecht's didactic plays, show opposite views on the same social issue, in order to push people into dialectic discussions. One leads to two, two to three. This pattern can also be applied in the the training of playwrights, directors, and actors.

關鍵字：古詩劇，戲劇生成，元敘事劇，辯證劇，呈先啟後

Key words: Playlets based on ancient poetry; origin and evolution of drama; meta-narrative-drama; dialectic play; show example first, then create

1. 戲劇起源：從一到二

為了在中小學普及戲劇教育，我和上海戲劇學院的研究生團隊開發了一種新型的教育示範劇¹——古詩劇，在《詠鵝》《畫雞》《池上》《江雪》《靜夜思》等國人耳熟能詳的古典詩詞的基礎上，發展出演出時長 2-10 分鐘的微型劇本（具體長度取決於加入其中的音樂、舞蹈成分），在幼稚園、小學、中學的課堂及少兒戲劇培訓活動中，教孩子和老師化身戲劇角色，互動表演。這些詩大多是借物抒懷的抒情短詩，本身敘事成分不多；用古詩作劇的關鍵在於發掘詩中或隱或顯的敘事成分，將其拓展放大，編出含有兩個或更多個性鮮明的角色、具有一定衝突性情節的劇本。古詩劇問世才幾個月，受到不少地方兒童、家長和老師的歡迎，已經開始付諸教學、推廣的實踐。受到各地老師們對古詩劇的熱情的啟發，最近我把其中的 15 個串聯起來，放在一個科幻情境的大框架中，編了一個 75 分鐘左右的“古詩互動劇”《向天歌》，即將開始排練，準備送到各類學校和劇場去巡演。

在這幾個月的實驗過程中，我們一直希望能找一些前人做過的類似案例，以便作為範本來參照學習。然而至今還沒找到——下文將提到葉芝和田漢的短劇，可算是最接近的例子，但距離還相當遠，難以效仿。在以詩為文學之冠的中華傳統文化中，詩的主體是數量極大的抒情詩，但抒情詩與戲劇的需要太遠，似乎只能改編成無須戲劇性情節的歌曲、舞蹈的腳本。最早有史料記載的宋元戲劇大都由諸宮調等敘事文學發展而來，很難找到用短篇抒情詩的素材做成可獨立演出的戲劇的先例——哪

¹ 孫惠柱等：《綜合藝術教材：教育示範劇——基訓劇本·表演》上海交通大學出版社，2018 年；《教育示範劇——基訓劇本·表演：魯迅故事新編》《教育示範劇——基訓劇本·表演：孔門弟子》上海人民出版社，2020 年；《教育示範劇——基訓劇本·表演：成語劇》上海人民出版社，2023 年。

怕再短。世界上最早的戲劇出現在 2500 多年前的雅典，劇本是西方最古老的文學樣式之一，僅次於神話史詩。希臘戲劇的主體是悲劇，幾乎全都由敘事文學發展而來——主要是長篇神話故事。用抒情詩作戲難道前人都沒試過？還是試了沒留下來？難點究竟在哪裡？從這個視角來看，古詩劇的創作和研究還可以啟發我們對戲劇的本質及生成產生新的認識。

舉一個例子。著名古詩中最短的一首是駱賓王的《詠鵝》：“鵝，鵝，鵝，曲項向天歌。白毛浮綠水，紅掌撥清波。”18 個字極精煉地刻畫了一個栩栩如生的形象，幾乎人人都能背誦。很多小朋友在識字之前就背熟了這首詩，有些幼稚園老師還會教孩子給朗誦配上相應的動作：一隻手舉在頭上擺動，像鵝伸長脖子在“曲項向天歌”；另一隻手（或兩隻手）在身邊輕輕擺動，代表“浮綠水”；走動時就輪流提起一隻腳“撥清波”。加上這些簡單的動作，有靈氣的孩子很快就能演出一個可愛的藝術形象來；也可以若干孩子一起，表演一群鵝。可能會有人說，這不就是戲劇表演嗎？其實還不是。

不少人以為一個人當眾表演“鵝”也能算戲劇，可能是受了大導演彼得·布魯克一句英語名言的誤導，但布魯克早已澄清了自己的意思。他 1968 年的成名作《空的空間》裡的第一句話是：“給我一個空的空間，我可以稱之為空的舞台，一個人在別人的注視下走過這個空間，這就足以構成一幕戲劇了。”這個理論在上世紀六七十年代振聾發聵，貧困戲劇、環境戲劇等反傳統的戲劇都是那時候火起來的，只是很快語境就變了，這個極而言之理論並沒有太多實際意義。只有一個人的戲畢竟太少，台上至少要有兩個人才好做戲。布魯克後來在《敞開的門》裡就改口了：“我曾經說過，戲劇開始於兩個人相遇，如果一個人站起來，另一個人看著他，這就已經開始了。如果再要發展的話，就還需要第三個人來和第一個人發生遭遇。這樣就活起來了，還可以不斷地發展下去……”²

一生二，二生三……歷史上戲劇就是這樣生成的。史料記載的第一個演員是古希臘的忒斯庇斯，他從集體朗誦的歌隊中站出來，成了領誦，或者有時和歌隊對誦，但那都還不能算是戲劇。“希臘悲劇之父”埃斯庫羅斯在他的劇本中加上一個演員，有了主角和反角（protagonist 和 antagonist——未必是反面人物）演對手戲，從獨白進到對話，這才有了最早的戲劇。布魯克在《空的空間》裡說一個人的表演只要有人看就能算是戲劇，這在英語語境中並沒有錯，因為英語世界的藝術分類中沒有“曲藝”這個門類，而在中文語境中曲藝和戲劇是分開的，諸多單人的當眾表演活動都屬於曲藝。一個人說書、唱大鼓不叫演戲——戲劇演員就不可能只有一個，至少要兩個人同時存在，而且還不是像相聲那樣一直面對著觀眾說，他們必須同台扮演互動的角色。或者說，必須有人給已在那裡等候搭檔的那位非戲劇演員配上一個演員/角色。

我們用《詠鵝》的同樣句式給這頭著名的“鵝”配了個新搭檔“蛙”：“呱，呱，呱，來了小青蛙。蛙泳在水下，還會地上爬。”跟高大、高傲的鵝相比，青蛙既矮小又低調，所以鵝並不把它放在眼裡，不料青蛙有一種比鵝強得多的本領——跳遠，輕鬆一蹦就從鵝的身後跳到前面。鵝看到蛙的這個本領，心裡肯定不爽。但我們並不想破壞大家都已熟悉的這頭鵝的正面形象，就讓它放下身段，請青蛙來教自己跳遠。青蛙搖頭不肯，鵝不顧自己腿短的“短處”，賭氣硬要跳，摔倒在地。青蛙趕緊過來扶鵝，還開導它說：“尺有所短，寸有所長，各盡其能，不要勉強。”兩個小動物開始鬥了幾句嘴，很快就化解了衝突，但還是展現出鮮明的性格：鵝在禮貌地感謝青蛙時，話裡畢竟忍不住流露出骨子裡的那股傲氣：“謝謝青蛙，不吝相幫，我該怎樣，給你獎賞？”

2. 編劇起點：配置角色

少年兒童普遍能背的古詩大多很短，詩中的意象十分集中，像《詠鵝》這樣，全詩就描述一個動物，所以必須給它配上搭檔，才能發展為哪怕是最微型的戲劇。唐寅的《畫雞》很相似，也聚焦於一個驕傲的禽類——這裡是一隻公雞：“頭上紅冠不用裁，滿身雪白走將來。平生不敢輕言語，一叫千門萬戶開。”這齣戲裡配上的是一隻母雞，而且讓它跟公雞產生更明顯的衝突——公雞要炫耀它叫

² 彼得·布魯克：《敞開的門》，新星出版社，2005 年，第 17 頁。

開“千門萬戶”的本領，迫不及待；母雞則想讓雞崽多睡一會，不許公雞叫。“叫”和“不許叫”成了這個短劇的核心事件，但衝突還是必須在幾分鐘裡就解決，因此公雞和母雞的矛盾並不是根本性的——它們都是為了讓雞崽能贏得即將到來的比賽。母雞說：“想想那些小雞崽。累了一天沒睡夠，沒力氣怎麼去比賽？”公雞說：“你也記得要比賽？還不叫他們快起來！”很快它們就發現，小雞崽們自己已經起來了——不愧是《雞娃之家》的“雞娃”。

還有些古詩的核心只是一種情緒，不容易找到可觸的具體人物或動物形象，或者雖有點形象，但缺乏有意義的行動，這就很難放進可以組織對立行動的對手角色，例如杜甫的《孤雁》：“孤雁不飲啄，飛鳴聲念群。誰憐一片影，相失萬重雲？望盡似猶見，哀多如更聞。野鴨無意緒，鳴噪自紛紛。”明顯是詩人詠物自況的作品，突出的是一股濃烈的孤獨感。我們給“孤雁”設置兩個它本來瞧不上的野鴨，讓它們試圖去跟孤雁交流——“我們飛上去，跟它結伴行”。野鴨沒成功，因為這一嘗試讓它們意識到孤雁“它是聽不懂，我們的聲音”；但舞台上畢竟出現了一方努力去接觸、一方拒絕而離去的戲劇性行動。從主題來看，古詩劇並沒有解構原詩，反而更突出了孤雁的孤獨。後來我們又考慮到，幼稚園老師可能希望古詩劇有更和諧的結局，那就給它加個“彩蛋”，讓野鴨繼續唱：“我們學一種，共同的歌聲”；然後唱起“藍天下，有陽光，樹林裡，有花香，大雁大雁，你向哪兒飛翔？我們交朋友，一起歌唱，”終於把孤雁吸引過來一起唱。於是，這個古詩劇的名字就變成了更陽光的《孤雁不孤》。

李白的《靜夜思》可能是中國最著名的古詩，編劇的難度也更大得多。20 個字的詩裡，抒情主人公若隱若現，在“舉頭”“低頭”兩個動作之外，並沒有其他任何具體的描寫。關於他的內心也只有兩個字，“疑”和“思”。詩人思的是“故鄉”，但並未提到任何特定的人，難道他只是在思念故鄉的山水、風景嗎？古人就是寫山水景物，也幾乎總是借物喻人，最經典的例子有杜甫的“感時花濺淚，恨別鳥驚心”，李白自己的“兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山”，極少只是為詠物而詠物的詩。那麼李白在吟他的《靜夜思》時，究竟是在想念故鄉的誰呢？我們不得而知，就給他設置一個可以是任何想念物件的“故人”——他此時此刻剛好也在看著月亮，也在思念詩人：“故鄉有故人，思君在何方。明月能看見？萬望告其詳！”這樣一來，相隔千萬里的詩人與遠在故鄉的“故人”就可以通過擬人的月亮這個仲介，“對影成三人”，開始遙寄思念之情。

我們為作劇而選的這些古詩全都通俗易懂、耳熟能詳，在國人中的普及程度甚至超過很多文學經典的主人公。西方文論中稱歷代大眾都熟悉的經典人物為“原型”（archetype）——比中文語境中常說的“典型人物”有更遠更深廣的歷史及宗教維度。原型批評的旗手諾斯羅普·弗萊研究的起點就是神話：“我們就從神話世界著手並開始我們對原型的研究吧。這是一個既有虛構型又有主題型構思的抽象的或純文學的世界，這個世界絲毫不受以我們所熟悉的經驗為根據，接近似真實的要求進行改編這一規則的制約。”³但原型研究還是常常把神話與反映社會現實的作品進行比較，弗萊在 1957 年的《批評的剖析》中說：“六十年前，蕭伯納曾著重指出易蔔生戲劇以及他自己的戲劇中主題的社會意義。今天，艾略特先生在《雞尾酒會》中把我們的注意力引向阿爾克提斯（希臘神話中的神）這一原型上去”⁴。《雞尾酒會》是個寫實的客廳劇，但艾略特把希臘神話中的人物植入了倫敦中上層社會的當代生活。好的文學原型都是這樣：既有深厚的歷史淵源，有哲理；又能反映當下的社會心理，接地氣。

中國古代抒情詩中這樣的原型人物極少，首先是因為，很多詩中並沒有具體的人物，只有動物或環境、氛圍；其次，即便出現了人物——包括廣義的“人物”即角色形象（character）包括“鵝”，還有其他如“遊子”，如《憫農》中的農人，也都因篇幅所限語焉不詳，遠不能跟西方經典中的原型人物如俄狄浦斯、美狄亞、猶大、李爾、浮士德等相比。但是，我們可以借用“原型人物”的研究思路，來探討古詩中的“原型情境”的意義。古詩中反復出現或隱喻的某些意象，既可以說是精神分析學家榮格發現的“集體無意識”的反映，也可以說是隱含著豐富的人物關係及情境，更符合馬

³ 諾斯羅普·弗萊：《批評的剖析》，北京大學出版社 2021 年版，第 181 頁。

⁴ 同上。

克思所說的“一切社會關係的總合”。例如鵝和公雞都是高傲的形象，雖然詩裡並沒有出現任何具體的對手人物，但可以感覺到主人公傲視眾生的情緒。《孤雁》的“野鴉無意緒，鳴噪自紛紛”，更突出了詩人慨歎知音難覓的孤傲之情。“野鴨”們本來或許可以成為交流對象，但“孤雁”根本不屑一顧。《畫眉鳥》中的“始知鎖向金籠聽，不及林間自在啼”則點明了詩人不願受體制禁錮的心理。然而，中國歷史上這些詩人絕大多數都曾相當主動地進入過官場，而這些詩只是他們失意時心情的寫照。因此，用這些古詩作劇時，往往需要跳出只反映了單向情緒的幾十個字，著眼於更大的社會語境，根據中國文人歷史上入世與出世的辯證關係，設置能形成衝突的角色。

源於神話研究的原型批評和戲劇研究中的編劇法有個最大的相通之處，就是回到歷史文獻，對人類千百年來一直在成功使用卻又常常熟視無睹的模式或曰套路進行梳理、推廣和創新——包括原型人物和原型情境。對中國人來說，用古詩作劇既是一種“復古”——把人們熟背了千百年的詩句和情境放到舞台上來“把玩”；更是一種創新——要把這些形成於古代但歷久彌新的意象用來表現當代人的思想和情緒。如能把榮格、弗萊等人關於“原型意象”的學術理念和斯坦尼斯拉夫斯基關於“規定情境”的實踐理念更好地結合起來，不但古詩劇可以做得更好，通用的編劇理論也將會有更大的發展。

3. 主題辯證：從一到二

從一個演員用敘述方式直接向觀眾進行表述，到兩個或更多演員通過扮演角色的互動來作展示；這就像在黑格爾的辯證法中，從單一的正題發展到正題加反題，最後再到合題，可以把問題攤開來說得更加透徹。單一的敘述者當然也可以呈現正反兩個方面的思想及/或情感，但如果讓兩個或者更多的人來分別扮演不同的方面，而且相向互動，當眾展示觀點和行動的碰撞，效果往往可以更強烈。在有些文本中，這樣做還可以把原來隱晦地藏在水下的問題拎出水面，更顯豁地推向前台，讓受眾看得更清楚，甚至參與進來，提出質疑或展開辯論。布萊希特年輕時為中小學生寫的小型“教育劇”（德文 Lehrstück，英文 didactic play）中就有這樣一對奇特的小戲《說“是”的人》和《說“不”的人》。兩劇的創作演出一先一後，就是一個罕見的從正題到反題再到合題的例子。《說“是”的人》取材於一個情節極簡單的日本能劇，講一個孩子在隨隊野營途中得了病，將要耽誤集體的行動；他同意集體的決定，對大家說“是”以後就跳進深淵，讓集體不受其影響繼續前進。布萊希特去學校看學生演出時，聽到不少孩子的反對意見；就又寫了一個《說“不”的人》，讓同樣情境中的主角堅持說“不”，不肯為集體而犧牲自己。以後這兩個戲就結成一對同台演出，刺激學生觀眾對“集體與個體孰輕孰重”的問題展開討論。

在白居易的短詩《池上》中，主角“小娃”的主要行動是“偷採白蓮回”，這“偷採”二字是為了展現小娃的聰明嗎？還是在批評他犯的錯誤？全詩的後兩句“不解藏蹤跡，浮萍一道開”是不是在笑他傻——偷了東西不知道清除罪證？還是表明他年少不懂事但心懷坦蕩、天真可愛？兩種解讀似乎都說得通，但顯然是不能同時相容的。全詩一共才 20 個字，兩種可能都沒有充分展開。多數讀者可能會一笑而過，如有人追問，含糊地說一句“都可以”也就過去了。古詩劇《小娃偷蓮》的第一個版本把這兩種對立的解讀都加以放大，為此設置了兩個對此事有明確態度的具體人物——小娃的大姐和鄰居。大姐嚴厲地批評小娃“偷”的行為，而被偷了白蓮的鄰居則說：“小娃不懂事，以後就明白。”看到小娃痛苦地責備自己“拿別人東西，是偷是使壞！”鄰居又寬慰他和大姐說：“哪有那麼壞？小娃還真乖。別放在心上，別留下陰霾。”

應該如何看待和處理未成年人這種“順手牽羊”的行為？文學作品當然可以模稜兩可——甚至其魅力就在於避免了黑白分明。魯迅回憶童年的《社戲》裡也有類似的情節：孩子們看完戲半夜坐船回來，中途上岸偷了羅漢豆。他們雖然知道偷豆子不是好事，因為“倘給阿發的娘知道是要哭罵的”，還是冒險去偷了，只是避開了阿發家的地。而六一公公在得知他地裡的豆子被偷後，因為是偷給大戶人家的迅哥兒吃的，不但沒罵人，反而是“竟非常感激起來”。魯迅的文筆十分微妙——小說可以比白居易的短詩寫得更加細緻入微，但二者有異曲同工之妙——都避免了明確表態。他們的作品無疑是反映了當時的現實，但畢竟都是舊中國的歷史；現在，我們的教育機構對小孩子這種“偷採”

的行為是不是要有明確的態度？應不應有恰當的應對措施？在一個劇中呈現出兩種對立意見的古詩劇多少可以為此提供一個討論的平台。在寫出對小娃基本肯定的《小娃“偷”蓮》後，我借鑒《說“是”的人》和《說“不”的人》的辯證法，又寫了《小娃不偷蓮》，讓他遇到一個誇他偷蓮厲害、要教他去做賊的壞人。小娃向觀眾說出他的困惑，一位老師從觀眾中上來把他引上正道。這樣兩個戲把對“小娃偷蓮”這一現象的各種態度都展現出來，意在引導觀眾進行辯證的討論。一生二，二生三，對“小娃偷蓮”這一社會議題的態度還有更多可能，可以用不同的對手角色寫出更多的戲。

在《鵝與蛙》之後的第二個劇也要給鵝找個不同的對手——盡可能與青蛙相反，於是就選比普通的天鵝高出很多的天鵝。天鵝一看到鵝就瞧不起它：“兩腿這麼短，也能‘向天歌’？”但兩個驕傲的動物之間的衝突不容易在短時間內和平解決，就請出詩人駱賓王來介入劇情，讓天鵝這麼說：“突然明白了，原來你有‘托’。難怪矮腳鵝，會比我天鵝火！……你請駱賓王，幫你寫詩歌！我也找個詩人，寫詩來直播！”《鵝與天鵝》跟《鵝與蛙》放在一起演特別有趣——無論是同一組演員還是不同的演員來演，關鍵的變化是給同一個主人公鵝配上了兩個身份相反的對手，逼著鵝做出相反的反應，也刺激包括演員和觀眾在內的所有參加者把兩個劇對照起來看，展開辯證的思考，最後也許可以引出一些複合的主題。

4. 作者入戲：元敘事劇

古詩劇的創作大多是在原詩內容的基礎上進一步發展，構思“下部”的情節，還有一個創作方法則是開發原詩“上部”的情節。這就可能進入比傳統兒童劇更深層次的領域，包括採用“元戲劇”的形式。有些古詩劇探討藝術與生活的關係等哲學問題，可能少年兒童還不太容易理解，倒更適合中學生甚至大學生，例如《真假江雪》。柳宗元的《江雪》是證明藝術常源於“通感”的絕妙好例，而且也能引發通感。20個字展現了一幅精美的畫面：“千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。”這位“獨釣寒江雪”的“蓑笠翁”有沒有家人、親戚、朋友？他的“前史”是怎樣的？他釣魚以後又會怎樣？可以用這個靜止的畫面為題來教學生編故事寫劇本，首先要問：他會不會跟其他人發生戲劇性的遭遇？

如果按常規戲劇的要求給他配個對手，多半會破壞原詩營造出來的孤寂、淒美的意境。我們決定保留詩的原貌，在它的框架外面做文章。先根據詩裡的意境設計出一幅舞台畫面，讓一位元“蓑笠翁”站在那裡“獨釣寒江雪”；旁邊一位畫家聚精會神地對著這個景象作畫，還有一位詩人則看了觸景生情，一字不差地朗聲念出這首詩。這一來干擾了畫家，他“噓”詩人說：“詩人大老爺，請你悄悄寫。你這一呱噪，意境全‘飛絕’！”兩位藝術家的爭吵驚動了蓑笠翁，他不能再繼續“獨釣寒江雪”，把釣魚竿一扔走過來說：“二位吵什麼？驚走魚蝦蟹。從早釣到夜，就等這時節。你們這一鬧，一天全完結。”畫家求他回去再站一會，很快就能畫好了。詩人吃驚地發現，這蓑笠翁原來是個僱來的“模特兒”，因而大失所望：“‘獨釣寒江雪’，剛要想叫絕；孰料是假的，氣得快吐血！”但這蓑笠翁堅決否認他是假的：“釣魚一輩子，千真萬確。”他只是被畫家請來，按他的要求擺了一個更符合他藝術標準的姿勢。問題是：這樣“擺畫”出來的畫是真的還是假的？畫家說他不畫蓑笠翁原來的自然姿勢，而要按他的審美理想擺好以後再來畫，是為了更好地向世人呈現他的故事，這有什麼不對嗎？事實上，詩人看到“獨釣寒江雪”的蓑笠翁詩興大發，不也是為了向世人講述他心目中的蓑笠翁故事嗎？因為他只是觀察而沒去干預蓑笠翁釣魚的動作，就能說詩人比畫家更準確地理解蓑笠翁的內心嗎？

《真假江雪》探討的是藝術創作中涉及敘事的規則問題，如果說直接展現戲劇創作過程的戲是“元戲劇”，那麼這還不能算“元戲劇”，但可以說是一齣“元敘事劇”。和《故鄉故人》相似，這兩個劇都借助一個虛構的“詩人”寫詩的故事，來想像那兩首名詩的創作緣起，有點像《莎翁情史》裡年青的莎士比亞創作《羅密歐與茱麗葉》的故事——電影《莎翁情史》並不是“元電影”，更不能說是“元戲劇”，但絕對是一部“元敘事”的作品。比起直接用詩中短短幾十個字的內容來編劇，探索原詩的創作過程中的各種敘事可能，用“元敘事劇”來開發戲劇性的衝突，也許能打開那些流傳了千百年的古詩背後所蘊含的更加廣闊的世界。原型批評的宣導者弗萊說，跟“讀畫”一樣，

“在文學批評中，我們也時常需要從詩歌‘往後站’，以便清楚地看到它的原型組織。”⁵用古詩作劇，特別是作“元敘事”的劇，更一定要“從詩歌往後站”，盡可能全面地認識詩和詩人的“原型組織”。

“元戲劇”是1963年由利昂內爾·阿貝爾提出的概念，50多年來在學界一直不溫不火；近幾年隨著“元宇宙”的討論，元戲劇也熱了起來。但嚴格地說，此“元”與彼“元”有著不少的差別。元宇宙的“元”指的是平行宇宙——“人類運用數位技術構建的，由現實世界映射或超越現實世界，可與現實世界交互的虛擬世界”，那種世界事實上誰也沒有真的進入過，可以說是一個相當形而上的概念——更像是 metaphysics 中的 meta。元戲劇不一樣，它的第一個傑出典範應該是皮蘭德婁1921年首演的《六個尋找作者的劇中人》，這六個人自稱從一個並不在場的劇作家的頭腦中走出，來到正準備開演另一部戲的舞台上，這樣的人設可謂驚世駭俗，也具有很強的形而上成分。但是，元戲劇還是可以在形而下的舞台上呈現出來的，“元戲劇”這個詞更準確的中文翻譯是“關於戲劇的戲劇”，很多較傳統的戲中戲也可算是廣義的“元戲劇”。例如，哈姆雷特請戲班子來演一個影射他叔父殺人的戲，《高加索灰蘭記》序幕中請來說書人團隊演“一個非常古老的傳說”，一般也認為屬於元戲劇，但並不像“六個劇中人”那樣形而上，很容易做出形而下的解釋和呈現。

古詩劇中的“元敘事劇”有兩種，有的把詩人推到前台直接發聲，如《故鄉故人》《真假江雪》；也有的只是讓角色提到詩人，如《鵝與天鵝》《尋找蓑笠翁》。在《六個尋找作者的劇中人》中也有兩種類似的方法：一開始演員在台上直接議論皮蘭德婁，而且是毫不客氣地的牢騷——這在一般劇場裡絕無可能；這個被吐槽“劇本很爛”的劇作家一直沒現身，卻來了六個據說是被另一劇作家創造出來的“劇中人”。因為演員們不喜歡本來排了要演的那個“皮蘭德婁的劇本”，導演靈機一動，決定改為演出這六個“劇中人”帶來的新故事。這是個極為奇葩的元戲劇策略，將來古詩劇也可以採用——出現在劇中的“作者”未必只能是原詩的作者，也可以是完全不同的虛構的詩人，這樣更便於注入布萊希特式的辯證主題。《真假江雪》中設置的畫家跟詩人就“蓑笠翁”這一形象的塑造方法發生爭論，已經多少有點這個意思。在基於《江雪》的第二個劇《尋找蓑笠翁》裡，有個貌似“穿越”的“蓑笠翁”，其實是一個有過“獨釣”經歷的前知青以柳宗元的詩為腳本、穿著蓑笠扮演的釣魚人——這位等待孫輩去尋找的“蓑笠翁”是真的還是假的呢？

創作者出現在自己表演的敘事作品中，本來是自編自演的敘事說唱（中國後來正式定名為“曲藝”）的常態，在第一人稱敘事體的說唱演進成為以代言體為主的戲劇後，雖然還常保留著一些敘述體的遺跡，如插在劇情之間進行交代和評論的希臘悲劇式的歌隊，如莎劇中直接對觀眾說話的丑角，如《高加索灰蘭記》中的說書人；但這些遺跡已經離最早那些真正自編自演的說唱藝人太遠了，不大可能讓觀眾相信它們還會有“正在此時創編此故事”這樣的“元敘事”功能。相比之下，在基於古詩的“元敘事劇”中，詩人所佔戲份的比重比一般的戲劇更大——即便與“敘事體”戲劇相比也大得多；因此，這可能會是一條既能傳承古詩本身的內容，又能探索詩人更深層次的心靈世界的新路。

5. 歌舞敘事：抒情成戲

布萊希特這樣描述他早期的教育劇：“教育劇是某些音樂、戲劇及政治理論的產物，意在合成一種集體的藝術實踐，傳達作者及其合作者的理念，而不是為了給任何人提供情緒的體驗。”⁶他的教育劇都簡潔直率，無須寫實故事，常刻意呈現怪異誇張的樣貌，意在從更尖銳的視角來展現人類問題的本質。我們的古詩劇也不想講真實細膩的故事，更像是呈現古樸稚拙的寓言，也要配上音樂、舞蹈，有的還需要簡單誇張的頭飾、服裝，以適應低幼教學的特點。但古詩劇有一點明顯不同於布萊希特的教育劇——劇中的敘事不但要傳遞哲理，多半還要加強抒情的成分。例如《慈母與遊子》，這是古詩劇中最真實感人的“催淚”故事，但又不像寫實的話劇；劇中用李叔同寫《送別》時借用的美國音樂家約翰·奧特威的曲子作為背景音樂，最後接上《送別》的框架和一部分歌詞，也重填了

⁵ 諾斯羅普·弗萊：《批評的剖析》，北京大學出版社2021年版，第187頁。

⁶ John Willett, . *The Theatre of Bertolt Brecht* [M]. New York: New Directions Books, 1968. P.134.

一部分詞：“看門外，道路邊，芳草碧連天。晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山。天之涯，地之角，兒行何其遠。囊中衣裳可夠暖？今宵別夢寒。情千縷，線已斷，外面在催喊。問兒此去幾時還，歸時莫盤桓。”

以歌舞演故事本來就是中國戲曲的最基本特色，在古詩劇中融入音樂舞蹈順理成章，而且更可以發揮中小學數量最多的藝術教師——音樂老師的特長。具體操作起來，要根據學生的能力來決定歌舞的佔比與難度，也可以在音樂劇、戲曲、背景音樂+插曲等諸多可能中做出選擇。配背景音樂再加少量插曲難度最低，其中的插曲還可以有演員現場演唱和歌隊幕後伴唱兩個選項；戲曲則可以根據當地的劇種來決定如何譜曲、表演。

古詩都嚴格押韻，現在這十多個古詩劇也大都在原來的基礎上繼續保持了韻文的特色。這樣的文本能使譜曲、加唱更加容易。但是，韻文並不是創作古詩劇的唯一媒介。從人類的表演藝術史來看，最早的敘事文本——長篇史詩基本上都是韻文，但逐漸過渡到了散文——如中國的評話、相聲；或者韻散結合，如評彈與各種鼓書，以及幾百個劇種的戲曲。早期的戲曲劇本中韻文比散文重要得多，因為散文可以即興發揮，但韻文幾乎不可能臨場創作，而且唱時還要有樂器伴奏。因此最早的劇本中只印下了唱詞，散文對白只有“賓白”的地位，並不印在劇本裡，可以讓演員臨場發揮。而現代的話劇就完全拋棄了韻文，只用生活化的散文。目前還只有一個以散文為主的古詩劇《尋找蓑笠翁》——把古詩的詩句和意象像引文一樣嵌進話劇劇本中；這有點像我們已經開發的某些成語劇⁷，將來應該還會有更多。

在敘事表演藝術千百年來的演變過程中，人類探索了各種各樣的路徑，從提煉超日常、前表意（extra-daily, pre-expressive, 尤金尼奧·巴爾巴《戲劇人類學辭典》中的關鍵字⁸）的嚴格程式——包括詩體韻文和程式化表演，到接近日常生活的散文化創作。從發生學的角度來看，世界各地大多數戲劇最初都是由長篇敘事詩（史詩）演化而來——無論中外，而將抒情短詩發展成戲劇的案例則極為罕見。是不是因為抒情詩的敘事成分太弱，沒法做成必須以敘事為主幹來結構情節的戲劇？十九、二十世紀之交愛爾蘭詩人葉芝做過一種嘗試，最接近用抒情短詩作戲。他借用了一點能劇的形式，用某些日本短詩的意象寫過一組詩體短劇。當時葉芝和他的愛爾蘭朋友們想要創建一種迥異於殖民者英國文化的、具有本民族特色的戲劇，他們的努力引起了當時留學美國的一批中國現代戲劇先行者的極大興趣，成了餘上沅、徐志摩、聞一多、熊佛西等人宣導“國劇運動”時計畫借鑒的範本之一。可惜葉芝的那些短劇實驗很快就隨著愛爾蘭民族戲劇運動的流產而中斷了，那些劇太短也太精英化，很少有劇團會演出，劇的內容又並不適合中小學生。葉芝自己就這樣說：“我發明了一種戲劇形式，卓越、間接、富有象徵性，並且無須暴民或新聞界買單——一種貴族的形式。”⁹無怪愛爾蘭的普通民眾並不歡迎。

餘上沅他們回國後，本來想以“愛爾蘭文藝復興”為榜樣而開展“國劇運動”，結果比葉芝他們更加慘澹，基本成了紙上談兵。倒是日本留學回來的田漢創作出了一些思路相近的抒情短劇——他並未提出那方面的口號，但從他的書《愛爾蘭近代戲劇概論》（1929）裡可以看出他對葉芝也有很濃的興趣。他從日本作家松尾芭蕉總共 17 個字（音節）的俳句《古池》中得到靈感，根據“悠悠古池畔，寂寞蛙兒跳下岸，水聲輕如幻”的意境，敷演出一個與原詩主人公“蛙”毫不相干的傷感獨幕劇《古潭的聲音》（1928）：一個小資情調的戲劇詩人在讀了戀人留下的遺書後，縱身跳進“古潭”去與她相聚。這類劇田漢寫得很少，而且很快他就寫了長達 10 萬字的長篇論文《我們的自己批判》（1930 年發表），再也不寫這樣的劇了。

我國現在的情況完全不一樣了，國家宣佈要在中小學以“課程化管理”的方式開設普及性的戲劇課，這就需要大量基於本民族優秀文化的短劇來教學生。而且，我們的古詩劇同時還具有傳承傳統文化

⁷ 孫惠柱等：《教育示範劇·成語劇》，上海人民出版社，2023。

⁸ 見 Eugenio Barba, et al. *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1991

⁹ Yeats, W. B. *Autobiographies* [M]. Dublin: Gill and Macmillan, 1955, p. 610.

的功能，是直接在原主人公意象的基礎之上加以發展的，而不是像《古潭的聲音》那樣只借一點原詩的意境來講述一個完全不一樣的故事。因此，我們這個把抒情詩發展成戲劇的實驗，應該會有比當年的葉芝和田漢大得多的成功機會，希望能成為歷史上第一個將抒情短詩做成戲劇的長期性的實驗基地。

6. 從一到二：編導演教

這十幾個古詩劇還在編寫、排演，尚未定稿的時候，不少從事幼教、小教的老師和社會機構聞訊前來接洽。我在各地的大學和培訓機構講課時也用不同的古詩劇做了課堂練習，學員參與的熱情和反應的速度都超過了以前各類教育示範劇培訓班上所看到的。我們用很短的時間就教會了一些素人演員——包括上海徐匯區凌雲街道的三四歲幼稚園小朋友、中小學生和成年人，他們在 11 月 28 日舉行的“第二屆上海·海上匯微劇節”上演出了三個古詩劇和一個十來分鐘的成語劇¹⁰，節後很快就有許多社區民眾報名要來學習。這個實驗見效這麼快，讓我們看到古詩劇走向普及性戲劇課堂、社群文藝舞台的前景可期；與此同時，這個把課堂教學與學術研究融為一體的實驗還讓我們看到，這種新型的微戲劇在更專業的戲劇教育中也有可能發揮作用。

首先是編劇教學。編劇能不能靠老師教會？歷來是有爭議的；我們的教育體制決定了必須教，而且近年來開設編劇專業的大學院系越來越多——已經超過了歐美的大學。至於應該用什麼樣的方法來挑選報考的學生，也一直眾說紛紜。編劇本來應該是極其自由的，一開始就沒法像音樂、美術、書法那樣用範本（歌譜曲譜、名畫石膏像、字帖等）來教，也不可能用“視唱”“臨摹”的方法來考想學的人的編劇潛能。我本人是 1979 年報考上海戲劇學院“編劇及理論”的首屆研究生，所考六門科目中有一門是現場編劇，要求在三小時內讀完三千字的王蒙小說《最寶貴的》，當場改寫成劇本。那個方法對我來說非常好（最後我是一百多考生中唯一考取的），但大多數考生未必適應，因為時間太短，讀和寫的量太大；但如果讓大家自由發揮去寫各自的劇本，又很難有公平的評價標準。

中國古代有教演員表演的“梨園”和各種“家班”，但並沒有教編劇的專門機構，有沒有教文學創作的地方呢？有人以為古人只教死板的八股文，不教創作——現在更時髦的術語是“創意寫作”。其實不然。在承擔了傳承中華文化任務的大量的私塾裡，詩詞寫作從來就是必修課；一直到一百多年前學西方廢私塾建起現代學校之後，才停止了詩詞創作的教學，還出現了所謂“中文系不教作家”的說法。對於古代文人來說，寫詩填詞的能力、水準極其重要，而初學者學寫詩也可以像學畫畫一樣通過一定的範本來學。這裡的範本首先就是詩詞格律和韻轍，——堪稱世界各大語言中最嚴格的文學形式規範，細化到每一個音節（字）的聲調。除了形式上的格律要求，先生還可以用經典詩詞為範本，要求學生各自去寫在形式和內容上都與所選經典進行“應和”的詩詞——例如押同樣的韻，但要對同一題材寫出不同的視角。文學範本中體量最小的一種是用來教人寫對聯的，只要說出或寫出一句上聯，讓學生各自去寫出下聯。“對對子”的最短例子很可能是陳寅恪曾為清華大學的國文考試出的題“孫行者”。據說他出題時心中的“標準答案”——最佳下聯是“祖沖之”，但後來看到有的考生寫的答案是“胡適之”，又給了更高的分。這就是這種“呈”先啟後式教學法的妙處所在。

這樣的“呈先啟後”既不讓學生從零開始天馬行空自由揮灑，也不要學生從頭到尾亦步亦趨拷貝範本；而是鼓勵學生從老師事先選定呈現為範本的“一”出發，再去創造出“二”甚或“三”來。既有以經典為基礎的嚴格規範，要求學生有深厚的學問功底；又提供相當大的自由空間，讓學生盡情發揮想像去創作。借鑒這樣的方法來教編劇，就可以在《詠鵝》的基礎上，要學生各自去寫《鵝與 X》，這個 X 可以是蛙，也可以是任選的雞、狗、狐狸、鱷魚……這樣的寫作跟我當年改寫《最寶貴的》那種常見的改編很不一樣。大多數改編基本上只是給原來的故事人物換一個形式的外殼，而呈先啟後“從一到二”的寫作鼓勵學生對原作在內容和形式上都做出幅度大得多的發展——甚至解構。

¹⁰ 諸葛漪：《第二屆上海·海上匯微劇節開幕，探索市民與戲劇零距離接觸》，《解放日報》2023 年 11 月 30 日。

除了編劇，導演教學也可以採用古詩劇呈先啟後的創作方法。上海戲劇學院的戲曲導演專業歷來就有用戲曲動作演繹詩詞意境的課程，這一“題型”也常用在考生的入學考試中。應該說這也是一種把抒情詩變成戲劇的好方法，但由於戲曲中比較突出的抒情場面大多是單人的 solo 表演，因此他們的“詩詞演繹”主要是一個人的表演。這對於考試是必須的——打分只能一個個分別打，但也限制了把這個好方法用到更複雜的戲曲導演乃至話劇導演的教學中去。如果把 solo 變成兩個人的表演，難度會更大，但也更符合戲劇創作的需要。例如，上述《鵝與 X》的作業既可以讓學編劇的學生去做，也可以讓學導演的學生來做；既可以要他們各自寫好劇本再來排練，也可以在工作坊中進行二人或多人的即興創作。工作坊的即興還可以採用“車輪大戰”的形式——一個人扮演鵝，另一些人輪流扮演不同的 X。

這樣的練習也可以用在專業的表演課上——以古詩劇甚至尚未編成劇的古詩本身為“跳板”，鼓勵演員自己創造出主角的對手 X，與主角進行即興表演。對手的不同一定也會影響到原主角的“人設”。例如，在矮小的蛙面前，鵝是高傲的，一心只想著“向天歌”；而在比它高得多的天鵝面前，鵝則難免會有點自慚形穢，但又不甘認輸。又如，在母雞和雞娃面前，公雞也是高傲的——但不同於鵝，它儼然一付“一家之主”的派頭；而看到高大強壯的看門大鵝，公雞就只好認慫，又硬要說他也有獨特的本領，想跟大鵝平起平坐。在課堂和排練場上，如果沒有時間限制的話，演員的選擇是無窮無盡的，可以遠遠超過古詩劇中已然寫下的設定。演員可以演喜劇，可以演正劇，也可以演悲劇——萬一有個殘暴的動物來攻擊高傲的鵝，會不會有其他動物上場去救鵝呢？

這就是“從一到二”呈先啟“後”的後續發展，一生二，二生三……在編劇、導演、表演的工作坊上是這樣，從古代抒情短詩出發的整個戲劇實驗也是這樣。我們已經走出了從古詩到古詩劇這最重要的第一步，以後一定還有很多步可以走。希望有更多人一起來走走、看看，繼續走下去。

備註：本文原載於《戲劇與影視評論》，廈門大學電影學院，中國戲劇出版社 2024 年第 1 期。

應用戲劇教學法於幼稚園英文教學—— 對何穎芝老師的觀課及訪談

黃麗萍

香港都會大學教育及語文學院高級講師

錢德順

香港教師戲劇會教師培訓總監

何穎芝簡介：幼稚園英文老師，任教對象為 3 至 6 歲的幼兒；曾修畢多個戲劇教育工作坊及培訓課程，包括香港教師戲劇會的「戲劇教師系統培訓課程」、明日藝術教育機構舉辦的「教育戲劇體驗工作坊」、香港五感感知教育劇場舉辦的「五感戲劇教學法課程」、英國 Kids English Theatre 的教師培訓課程等。何老師亦曾擔任香港教師戲劇協會工作坊導師；擅長教授幼兒拼音，結合戲劇教育，幫助幼兒學習英文，建立運用英語的信心及興趣。

概述：本文研究一位幼稚園英文教師的個案。該教師連續四學年每一課都應用戲劇施教，或稱戲劇教學法。對很多教師來說，戲劇教學法只能偶一為之，若每節應用，在準備教案、教材、教具等，須花上很多時間和精力。加上，很多教師都認為，戲劇教學法的效率低，同樣內容所需的時間比傳統教學法所付出的更多。為此，筆者認為有需要研究何老師為何能如此堅持應用戲劇教學法，並了解其所能達致的成果。筆者採用深度訪談的方法，也觀察了兩次由何老師主持的教師培訓工作坊。筆者認為，何老師的個案，能給予戲劇教育學者和前線教師有一定的啟發。

關鍵詞：應用戲劇、英語教育、幼稚園教育、戲劇教學法、創意教學策略、創意 6P

1. 訪問何老師的緣起

何老師連續四年在幼稚園任教英文。在剛入職時，何老師採用傳統的教學法，包括使用文字卡、遊戲等；然而何老師發現，傳統的教學法難以讓全班學生專注於課堂中。何老師其後嘗試應用戲劇於課堂，把課堂上的學習活動，以戲劇連成一起，使學生更加專注。何老師很快便見到成效，自此，何老師堅持每課都應用戲劇，至今已有四個學年了。

何老師每一教節都應用戲劇教授英文，對很多教師來說，這是不大可能的事情。不少教師認為，戲劇教學法只能偶一為之，若每節都應用，在準備教案、教材、教具等，都須花上很多時間和精力。此外，很多教師認為此法甚耗課時，同樣的內容，戲劇教學法所需的時間，比傳統教學法多出很多。

對筆者而言，戲劇教學法能提升學習動機、學習效能及創意。因此，筆者認為有需要研究何老師為何能如此堅持應用戲劇教學法，並能達致的成果。由於筆者未能到何老師的教室現場觀課，故邀請何老師主持了兩次教師培訓工作坊，工作坊的內容就是何老師的課堂，參與的教師都認為何老師的課堂很具啟發性。在觀察兩次工作坊外，筆者也與何老師進行了多次深度訪談，期望何老師的個案，能給予戲劇教育學者和前線教師有一定的啟發。

2. 戲劇教學法於香港學校的推介歷程

應用戲劇於教學，也有人稱之為戲劇教學法或教育戲劇，就是教師按課堂的學習目標，靈活運用不同的戲劇元素，如故事、人物、時間及地點等，在教室中置定戲劇情境，又把學生置於戲劇情境中，運用不同的戲劇活動，如定格創作、說話創作、聲音創作、故事創作等，讓學生在戲劇情境中探索，例如了解情境中人物的所思所想、或為人物解難等，從而達至學習目標。（黃&錢，2024；Hui & Readman, 2004）

戲劇教學法，早於 2000-2001 學年已由教育局向香港中小學推介，當時接受教育局培訓的教師約有 30 人，分布於中小學的不同學科。參與的教師須接受 30 小時的培訓，撰寫教案，在自己學校施

教，教育局的培訓導師則會到學校觀課及給予評論。教育局提供的培訓為期一個學年，當時並未有任任何幼稚園教師的參與。（Hui & Readman, 2004a）

教育局以外的團體為幼稚園教師提供戲劇教學法的培訓，較中小學為後，茲列舉部份較大型的如下：明日藝術教育機構於 2008-2014 的戲劇教育學校網絡計劃，為包括幼稚園教師提供戲劇教育的培訓（明日藝術教育機構，2024）。香港話劇團於 2013-2016 年間，為幼稚園教師提供戲劇教學法培訓，又再於 2018-2021 年與香港教育大學幼兒教育學系合作，推動深化的培訓計劃（香港話劇團，2024）。在不同機構的努力下，近年來已有更多幼稚園教師接受過戲劇教育的培訓了。

3. 觀課、深度訪談、閱覽教案

為了解何老師的教學情況，筆者進行了觀課、深度訪談和閱覽何老師的其他教案。由於未便到何老師教室現場觀課，筆者邀請何老師兩次主持「應用戲劇於教授幼稚園學生英語」工作坊，以觀察何老師教授的課堂。工作坊內容與何老師的教學相同，只是學生是來自參與工作坊的現職教師。第一次工作坊於 2024 年 2 月，另一次為 4 月，每次 90 分鐘，包括約 20 分鐘的課堂及與參與教師進行答問環節。

除了觀察何老師於工作坊的教學表現外，筆者也於 2024 年 2-7 月期間，與何老師作多次深度訪談。戲劇教學法乃屬創意教學策略的範疇，而創意教學策略的成效，與 6P 各導向關係密切（6P 的意義見下）（Wong & Tsin, 2024），故筆者從 6P 的角度向何老師提問：教學過程(Process)，教室的物理和心理環境(Place)；課堂的成果(Product)；持續實施(Perseverance)；說服學校持份者(Persuasion)；教師的創意人格特質(Person)。筆者使用半結構性的提問，以上問題只屬參考。筆者按情況追問，何老師亦按情況補充。

此外，筆者亦閱覽了何老師好些其他教案，以進一步了解何老師授課的情況。

4. 觀課、訪談、討論

4.1 教學過程（Process）：教案設計及實施

課堂：TELLING TIME

筆者從觀察何老師的兩次工作坊，並聽取何老師的多個教案，從中了解她的教學過程。以下是何老師於 2024 年 2 月的工作坊的教案，主題為「TELLING TIME」。何老師指出這個教案是曾經實際應用於她課堂當中的。

教學內容	觀察
1. 何老師以一個簡單的彼此問安儀式開始。	不少戲劇教師，都以儀式開始和結束課堂，相信這能讓學生更好進入課堂上的戲劇世界，更投入地學習。
2. 何老師自己扮演懂魔法的老鼠，手持神仙棒，把教室中的學生都變成老鼠。	在整個課堂中，何老師都扮演着不同的角色。戲劇教育學者提出，戲劇教學法中，「教師入戲」很重要，起着示範作用，拉近師生間的距離，讓學生更投入課堂。
3. 何老師請學生扮演老鼠走動和發聲，又請老鼠在聽到掌聲後定格。	在整個課堂上，何老師都帶動着學生以肢體和聲音扮演着、創作着。何老師的課堂總為學生提供大量的創作機會。
4. 接着何老師開始教英文字 PLAY。她以 PowerPoint(PPT)把 PLAY 字連同老鼠在 PLAY 的圖片播出，並有相應的音效。何老師請各老鼠自	何老師的 PPT 的圖片能提示學生應做甚麼，音效也能讓學生積極地投入課堂。何老師以手上

<p>由創作 PLAY 的情境，有 Play 足球，有 Play 捉迷藏，各適其適。</p>	<p>的搖控來控制 PPT 的播放過程，所以在播放音效時，課堂的節奏不受影響。何老師在扮演時播出音效，也不用停下來，根本不用為音效的控制而操心。</p>
<p>5. PLAY 之後是 SWIM 和 EAT，學生也在自由創作情境。</p>	
<p>6. 突然，何老師播出 CHEESE 的圖片，並播出肚子餓的音效。何老師說小老鼠餓了。何老師拿出道具鐘，指針指着 NINE O’CLOCK 九時正了。鼠媽媽說，九時正是時候吃 CHEESE 了。小老鼠餓了，要吃 CHEESE 了，媽媽又不在，怎麼辦？</p>	<p>課堂有很強的故事性，老師以故事把要教的內容包裹起來，又為故事中的人物添上困難，以增加戲劇張力。學生都投入劇中人物解難的過程。課堂有很多教具，如道具鐘，有趣而很有教學效能。(Haseman & O’toole, 1986)</p>
<p>7. 接着，何老師運用不同道具，讓班上的同學（小老鼠）扮演小老鼠不同的家人。先是戴上潮流眼鏡的姊姊，第二是戴上帽子的哥哥，第三是拿着公事包的爸爸，第四是搭上頸巾的媽媽，第五是戴着老鼠耳朵的小老鼠本人。</p>	<p>何老師在課堂上準備了很多小道具，讓學生更容易及有興趣地扮演不同的人物。</p>
<p>8. 在何老師指導下，小老鼠的家人於 NINE O’CLOCK 逐一回家，並與小老鼠對話。小老鼠滿懷希望，期望家人說：是吃 CHEESE 的時候了。 第一位回家的鼠姊姊，說是 PLAY 的時候，小老鼠失望了；第二位回家的鼠哥哥，說是 SWIM 的時候，小老鼠失望了；第三位回家的爸爸，說是 SLEEP 的時候，小老鼠失望了；第四位回家的媽媽，說是吃 CHEESE 的時候，小老鼠高興極了，牠終於等到 CHEESE 了。</p>	<p>何老師在過程中，把要學的 PLAY，SWIM，SLEEP 包裹於故事中，增加戲劇張力，讓學生在學習時，更加專注。</p>
<p>9. 媽媽拿出一盆子，小老鼠手舞足蹈，滿以為盆子裡的必然是 CHEESE。何老師鼓勵學生一同為小老鼠歡呼，THREE-TWO-ONE，媽媽打不開盒子。何老師說，可能大家的聲音不夠大。在老師鼓動下，學生再喊 THREE-TWO-ONE，媽媽最終打開盒子了，盒子內的是……TREES（幾棵小樹）。老師說，媽媽弄錯了。</p>	<p>筆者看到，何老師把故事推向高潮，就是小老鼠快有 CHEESE 吃了。可是情節急轉，原來媽媽弄錯了。 何老師明顯用了劇作者經常運用的編劇手法，就是安插了叫人意想不到的結局。當大家滿以為小老鼠有 CHEESE 吃了，故事完滿結束了，就在這時候，原來媽媽弄錯了，故事突然在此意外中結束了。</p>
<p>10. 何老師拿出小白板，把 TREES 和 CHEESE 寫在其上，教學生讀出兩字，辨別兩字讀音的不同。</p>	<p>何老師就在學生腦中仍對 CHEESE 和 TREES 兩個字有深刻印象時，便教他們這兩個字，讀音相近，發音不同。</p>
<p>11. 下課前，何老師再與學生溫習 PLAY，SWIM，和 SLEEP；又拿出道具鐘，引導學生讀出 NINE O’CLOCK，然後撥指針到 SIX O’CLOCK 和 THREE O’CLOCK，讓生讀出這些時間。</p>	<p>學生不單讀，也以身體表達這三個英文單字的情境。</p>
<p>12. 最後，何老師以動作和說話作為儀式，結束課堂。</p>	<p>儀式充滿具象徵性的動作，如讓每位學生都同時豎起拇指，你肯定自己今天的學習，也相互肯定彼此今天的學習。</p>

為課堂構思戲劇張力

筆者觀察何老師兩次工作坊，並閱覽了其他課題的教案。何老師各個教案的課題雖然不同，但原則和流程相若，都是以故事包裹着要教授的內容，又讓故事的主角遇上困難，以建立戲劇張力，讓學生專注並參與主角的解難過程。兩次參與工作坊的教師都很投入，都被戲劇張力的氛圍索動，積極

地參與課堂各個學習環節。參與的教師回饋，認為何老師的工作坊很能啟發他們的教學，當然在教案設計和教學技巧上，他們仍需要更多的培訓，方能掌握。

準備課堂的效率不斷提升

何老師為自己每一節課編寫教案，她認為撰寫教案很有必要。她謙稱自己沒有很好的臨場應變能力，預先寫好教案，能讓她於腦海中模擬一下整個歷程，預計一下學生們可能的反應，從而調整故事的進程。

就撰寫教案和準備教具的時間，以 20-25 分鐘的課堂，現時需要約一小時便可以完成。過程比剛入職時快得多了。剛入職時，還未找到自己的教學節奏和風格，又因每班學生各有不同，所以每課後都發現教案某個部分不夠流暢，需要多番調整。隨著經驗的積累，現在通常第一堂課已能順利進行。

4.2 教學環境 (Place)

應用戲劇維持教室良好的秩序

何老師的教室，有足夠的空間讓學生自由伸展肢體，創作不同的動作，又能坐在地上。在師生比例上，不同班級有不同的師生比例。上午班的學生人數較多，一教師對約 30 名學生，下午班的學生人數較少，一教師對約 15 名學生。

何老師設計的教案，要在 30 名學生的班和 15 名學生的班使用，需要作出調節。何老師說，15 人的班，可以讓學生有更多的肢體伸展，30 人的班，便要安排學生有更多安坐下來的時間。

有工作坊的教師問何老師，她一位教師能控制得了 30 名學生的課堂秩序？應用戲劇會否容易失控？何老師回答，應用了戲劇，學生因戲劇而專注，秩序反而沒有問題，這也是何老師應用戲劇的原因之一。

以音效營造適切的課堂氣氛和張力

何老師認為，音效在課堂的規劃上，佔有極其重要的位置。音效的設計，能增強課堂的趣味性及戲劇張力，讓學生繼續沉浸在故事中。

何老師幾乎每堂課都使用多類型的音效，當中有些是從學校的庫存挑選，更多使用手提電話中的音效庫藏。何老師會購買一些樂器，親自唱歌或使用錄製的音樂。很多時，在課堂上播放故事中人物的聲音，其實是何老師自己錄製的。

何老師愛把音效放入 PPT。剛入職時，何老師曾使用音效播放的器材，需要不停地到器材前按鈕。後來發現使用 PPT 播放音效更方便，利用指示棒搖控 PPT，無論走到教室哪裡，都可以播放音效。對幼稚園的學生來說，他們識字不多，聽比看更重要。有些課堂，PPT 根本沒有圖像，純粹播放音效。

運用道具和景物以激發想像力

何老師會為課堂作簡單而有效的佈置，並在網上搜尋圖片作參考，以激發學生的想像力。

學校有一房間放置不同的基本材料，如彩色紙等。學校也設有教材櫃，例如骰子、鴨子、澆花灑水器、花盆、花朵、樹葉、漢堡包、青蛙等，便是存放在學校的教材櫃中。學校還有大量的教具供教師使用，如呼拉圈、雪糕筒等。

何老師愛使用手偶教學，製作的材料都是自己準備的，常用的有襪子和一些絨布，方法則來自 YouTube 的教學影片。



配合故事，使用相關的實物，加強課堂的戲劇元素



自製襪子手偶



有時會使用廢紙箱或廢紙皮製作教具
廢物常是製作教具很好的材料



為了配合場景，有時也會
製作一些簡單的帽子或小道具

建立正向的教室氛圍

何老師很重視學生的參與和專注，也很重視讓學生發揮創意。課堂上設計各種戲劇活動，就是要讓學生盡量發揮創意，例如讓學生創作情境中的動作、創作說話等。何老師給學生的自由度很大，很努力地讚賞學生，欣賞學生的創作，讓學生感受到開心和正面的氛圍。

若有些學生不願參與課堂的活動，要坐在一旁，何老師便由得他們坐在一旁。根據何老師的經驗，這些學生會在一旁專注地觀察着，最終都會重回課堂，參與並投入其中。

4.3 教學成效 (Product)

整體上學生的學習成效極佳

何老師很看重學生的學習成效。在整個課堂上，她很在意學生是否能專注和投入，以至能夠按着老師的指示讀出英文單字或英文句子；讀音是否正確；音量是否足夠；學生有沒有按指示，以身體創作出應有合乎英文文字或句子的情境，譬如教 **PLAY** 時，學生是否明白 **PLAY** 的意思，並以身體創作 **PLAY** 的情境。何老師認為，應用戲劇後，整體上學生都很專注，學習成效極佳。

對 SEN 學生的學習成效尤為顯著

何老師很在意照顧學生的個別差異。班上有各類型有特殊教育需要 (SEN) 的學生，她認為手偶很能引發學生的興趣，特別是 SEN 學生，手偶能激發他們的反應和更積極地參與。

何老師發現，利用手偶與 SEN 學生互動，他們會顯得非常開心。手偶對有自閉傾向的學生具有很好的教學效能。有自閉傾向的學生，不太會與人互動，於課堂中顯得抽離。但當老師用手偶與他們互動時，這些學生會笑，甚至與手偶作眼神交流，這表明他們喜歡與手偶進行互動。

何老師不會過度依賴手偶，因為不同學生有不同的學習取向，有較能透過音樂學習的，有較能透過視覺圖像學習的，有較能透過肢體運動學習的，而戲劇總能綜合各種元素，包容各種學習性向和能力的學生。

4.4 各持份者的態度 (Persuasion)

何老師指出，在她任教的幼稚園，教師的自主性很高，她可以在教室內執行自己設計的教案。當然，教案也要交給校長和主任看，但他們都表示支持。

何老師為得到學校的信任而感恩，在過程中不單沒有遇到來自學校領導的阻攔，相反，他們都很欣賞何老師嘗試新的教學法。

「剛入職時，校長對我說，希望我可以運用多元的教學模式教授英文，讓孩子在快樂的環境中學習英語。」何老師一直把校長的話記在心裡。

4.5 持續實施 (Perseverance)

戲劇教學法要持續實施，方見成效。持續實施，能讓教師更好掌握教案設計和教學技巧；學生也因而能更好經歷相關的課堂，並從中學習。然而，戲劇教學法的課堂能否持續實施，端的視乎以下的一些因素：第一，教師的個人意願，特別是遇上困難時，教師能否解決；第二，其他教師是否容許，尤其是其他教師是否容許不同教師採取不同的教學法；第三，學校行政是否容許，如教室的設施、是否有資源添置教具等。

遇到的困難

何老師遇到好些困難，都是在剛入職時出現的。而困難屬個人的，與其他同事和學校行政無關，幸而至今已沒有太多困難了。回想剛入職時所碰到的困難，主要有三：

第一，根據課程設計教案，並在 20 分鐘的課時內完成教學。剛入職時，因為經驗不足，設計內容可能過多或過少，對學生的學習進度掌握不好。隨着經驗多了，便能拿捏準確了。

第二，初教英文時會運用很多素材，例如遊戲、字卡、音樂。素材雖然都圍繞著課題，但彼此沒有聯繫，很零碎地拼湊成為一個課堂。

第三，剛入職時，最感挫敗的就是不能讓每一個學生都專注於課堂中。玩遊戲時，總不能太多學生同時參與，學生因在輪候時專注力下降，便會嘈吵，引發另一問題：教室管理。

如何解決困難？

何老師想起讀教育時，曾遇上一位戲劇老師示範「應用戲劇於英文教學」。那戲劇教師用了繪本作為基礎，設計不同的、有連貫性的戲劇活動。

何老師便想，不妨嘗試把課堂上的各個學習活動，以一故事聯繫起來，再加上戲劇張力，學生或能更加專注。

何老師便開始嘗試戲劇教學法，發現效果很好，學生都專注了。自此，何老師於每班和每節課堂，都用一個故事來建立框架，課堂既能激發學生的參與度，也能提升學生的創意和學習效能。

從來沒想過放棄

何老師說，她一直沒有想過放棄應用戲劇於課堂。她認為有數個主要原因，其一，是因為她真的很喜歡跟小孩子一起上課；其二，是她真的很喜歡教英文。

在過程中，遇到很多不明白或不知道怎樣做才合適，或不知道怎樣去設計課堂時，何老師便會參加更多的教學工作坊，看更多相關的書籍，以豐富自己的知識。她又會嘗試選取不同的素材，應用不同的方法，透過不停的試驗，一步一步的去做，以求找出答案。

「我不停閱讀關於音樂、戲劇、肢體律動的書，參加好些工作坊。除了戲劇的課程之外，也有音樂的課程。總之，我努力增加自己不同方面的知識。唱歌一直不是我所擅長的，但我發現音樂的力量很大，我使用好些音樂，自己唱好些歌，改歌詞，使那歌更適合我的課堂。」

4.6 創意人格 (Person)

何老師的課堂設計，充滿創意，設計者創作故事、音效、教材、教具等，課堂的設計反映了設計者的創意人格，如獨創力、精進力等。教案的效能與施教者的教學技巧有密切關係，若有教師拿了何老師的教案，課堂並不一定有相同的效能。何老師的教案，要求教師在整個課堂中，不斷進入不同角色，以自身的扮演帶動學生一起扮演。這樣的教學技巧，既與教師喜愛戲劇有關，更可歸因於教師的創意人格，扮演本身便是即興創作，以自己的身體和聲音即興創作著，充份反映了施教者的敏覺力、流暢力、變通力、想像力，亦同時帶動學生拓展自身的創意的四心五力。（許&吳，2012）

何老師持續應用戲劇教學法，反映她願意冒險的創意人格特質。當何老師面對學生未能專注於傳統教學法時，為解決此困難，她願意離開傳統教學法的安舒區，投入到戲劇教學法這個冒險之旅。應用戲劇教學法需要面對比傳統教學法更為複雜的情況，課堂上要同時兼顧播放 PPT 圖像和音效，應

用不同小道具，維持教室內 30 名學生的專注度，看學生們有沒有按教師的要求同時講出合適的英語，觀察學生們有否按教師的指定情境創作聲音和動作，這都反映何老師一個很重要的創意人格：敢於面對複雜的情況。（同上）

參與何老師工作坊的教師都驚嘆，何老師如何在課堂上同一時間面對這麼複雜的情況呢，但何老師回應：「因為應用了戲劇，學生都因戲劇的張力而專注，情況反而容易受控，且師生都樂在其中。」

5. 結論

何老師的教室，是充滿創意的教室，於其中突顯了 6P 的元素。最核心的是具創意人格的教師 (PERSON)；正是這位教師，創作了具創意的教學流程(PROCESS)，把教學素材都放進所創作的故事中，為故事增添戲劇張力，讓學生能高度專注；教師又佈置了具創意的教學環境(PLACE)，創作了音效、教材、教具、景物等，又提供一個正面的環境讓學生學習和創作；學生在教室內，有良好的學習成果(PRODUCT)，英文和創意得以提升；何老師的幼稚園能容讓何老師在四學年內，持續每課堂都能實施戲劇教學法 (PERSEVERANCE)；其成效說服了學校的各個持份者，得到他們支持 (PERSUASION)。

在 6P 中，最關鍵的是這位具創意人格的教師，但我們必須再進一思考，甚麼更關鍵的因素，令何老師堅持在教學上發揮創意呢？就是老師對學生的關愛。正是關愛，讓何老師要求學生能學得到、學得好，要學生專注，因而鏗而不捨地應用戲劇與課堂中。(陳龍安，2010)

文獻參考

明日藝術教育機構 (2024)。教育戲劇。擷取自 https://www.mingri.org.hk/group/c_2

香港話劇團 (2024)。教師培訓。擷取自 <https://www.hkrep.com/tc/Outreach-And-Education/Drama-Courses/Teacher-Workshop.html>。

吳翠珊、錢德順 (2010)。校長和教師問卷調查的統計與分析。許明輝、舒志義 (編)。《香港學校戲劇教育成果的研究與評鑒》(頁 173-174)。香港教育學院。

許明耀、吳翠珊 (2012)。創造力的理論。吳翠珊 (編) 課室中的創意：創意教學策略-理論與實踐 (頁 173-174)。香港教師戲劇會。

陳龍安(2010)。創造思考教學的理論與實際(頁 120-126)。心理出版社。

黃麗萍、錢德順 (2024)。戲劇教學法應用於中文篇章閱讀教學——以朱自清《背影》為例。於黃麗萍(編)。《閱讀劇場的變奏 2：應用戲劇於閱讀》。香港都會大學教育及語文學院及香港教師戲劇會

Haseman, B. & O'Toole, J. (1986). Dramawise (pp. 35-50). Heinemann Educational Australia.

Hui, M. F. & Ng, T. S. (2008). Identifying useful teaching strategies to fostering creativity in the Hong Kong school context.

American Creativity Association International Conference - Creativity Across Cultures, Singapore Management University.

Hui, M. F., & Readman, G. (2004). *Drama-in-Education: a teachers' guide to learning through drama* (pp. 11-14). HKEMB.

Hui, M. F., & Readman, G. (2004a). *Development Drama-in-Education project: final report*. Hong Kong Art School.

Wong, L. P. & Tsin, T. S. (2024). Examining the Implementation of Creative Teaching Strategies in Cantonese Opera Education from the perspectives of 6Ps for CTS-based Class: A Case Study at a Hong Kong Secondary School. (Unpublished article)

應用戲劇於學習—— 香港創意戲劇節及周年教師公演

錢德順
香港教師戲劇會教師培訓總監

香港教師戲劇會一直組織活動，於課堂內外培訓教師，讓學生以戲劇學習不同學科，近年則更聚焦於中國文化，包括中國成語和中文篇章。

應用戲劇，就是把戲劇應用於不同的範疇以提升學生的學習效能和動機，例如於應用於學校不同學科的課堂教學上，如語文、人文學科、個人成長等，這些戲劇活動由教師設計，讓學生按學習的目標，作多類型的即興創作：創作獨白、對話、定格、聲音及圖畫等。學生在過程中，搜尋資料，深入思考並互相討論。應用戲劇需要展演自己的創作，其目標不在於培訓演技，而在深化認識學習的對象，如成語或篇章。

1. 香港創意戲劇節

自從 2011 年起，香港的戲劇教育工作者組成了香港創意戲劇議會（下稱議會），讓學生透過創意劇，表達意念，並發揮創意。過去 10 多年，議會選取多樣化的主題，讓學生透過創作 3-4 分鐘的短劇而學習，有環境保護、論語故事等。近兩年則選取我國的成語故事，期望透過這項活動，讓學生更深入認識中華文化。

創意戲劇，本意是即興演出，要求學生在有限的時間內，就着議會給予的主題，構思 3-4 分鐘的短劇。經過了十多年的實踐，考慮學生對戲劇的認知和經驗，議會在發放題目予參演隊伍後，給予隊伍一星期的時間準備。參演隊伍 4 人一隊，演出的時限，小學組為 3 分鐘，中學組為 4 分鐘。演出以簡約為主，各隊可以使用的只有一桌兩椅，以及演員身穿的服飾。各隊不可使用任何道具，亦不能使用任何音效設備，議會期望各隊能更多運用演員的身體和聲線，以表達成語的典故和意思。

議會為參賽學校的老師提供編劇和導演的培訓。議會把理念和各培訓細節，記於香港戲劇議會於 2014 年出版的《創意戲劇－審美、歷程、研究》中。

編劇方面：

第一，演出要突顯主題，就是要突顯成語的典故及其意義，或其於今天所應用的含意。很多時，老師和學生把集中力放在令演出更為有趣，又或如何更有創意地使用景物等，而忽略了最重要的，就是演出是為向觀眾傳達主題。

第二，掌握編劇的基本方法

- 第一步驟，是構思成語可能的人物。學生只有 4 人，人物當然可以超過 4 個，因為同一學生可分飾多個人物。劇中的人物，有主角，亦有反角。主角當然在劇中要有他的目標，而反角就是要設法阻止主角達成目標。
- 第二步驟，構思故事的情節。故事情節離不開主角要達成目標的過程中所遇到的困難，這困難當然就是反角設下給主角的阻攔，主角努力解決困難，但在過程中，反角為他增添更多的難題，主角則鏗而不捨設法解決困難，結局如何呢？最終可以是主角解決了困難，亦可以是主角解決不了困難。
- 第三步驟，便是構思台詞了。台詞是至為關鍵的。情節佈局尤如戲劇的骨架，台詞方是一齣戲劇的面貌和精粹。

筆者於 2024 年 7 月邀請了香港都會大學四名一年級學生，他們都沒有演出舞台劇的經驗。他們以香港創意戲劇節的規定，在一星期內，創作連排練約 10 小時，就指定的成語「三人成虎」，創演兩則以 4 分鐘為限的短劇。讀者可從這四名學生的演出中，了解香港創意戲劇演出，如何能讓學生自主學習成語典故的同時，了解成語於日常生活中可以如何應用。

成語典故短劇方面，他們構思了四個人物，主角是魏國大臣龐葱，兩個反角是魏國大臣和魏王。情節如下：

龐葱一心輔助魏王，讓魏國強大，兩個反角只為自己設想，教唆魏王把財力消耗在無謂的事情上，多次為龐葱所阻，含恨在心。一次，魏王要派太子到趙國當人質，反角乘機慫恿魏王讓龐葱陪同太子到趙國，好送走這個經常反對他們的龐葱。臨行前，龐葱私下找魏王，對魏王說，若有一人告訴魏王市集上有老虎，他信否？魏王說他當然不信。龐葱再問，倘若第二人告訴魏王市集上真的有老虎，又如何？魏王說會將信將疑。龐葱再問魏王，倘若第三人告訴魏王市集上的確有老虎，又如何？魏王說他就會深信不疑了。龐葱說，他到趙國後，必定有很多大臣在魏王面前說他是非。魏王卻說自己有決斷力，指龐葱過慮了。龐葱去後，兩反角真的在魏王面前說龐葱的不是，第一次魏王不為所動，第二次魏王將信將疑，第三次魏王便深信不疑了。數年過去，龐葱陪太子返回魏國，欲見魏王，魏王對他說：「你以為我真的昏庸麼？你的所作所為，全瞞不過我，你以後不用再來見我了。」

四位學生創作的短劇，既敘述了「三人成虎」的典故，也同時把典故的意義表達出來。

現代生活應用短劇方面，情節如下：

學生們也創作了四個人物，主角是一名中學生，反角是另外三名的路人甲、乙和丙。全劇開始時，主角正要參與香港創意劇節的頒獎禮，卻遇上了路人甲，路人甲正跳唱着香港當紅女子組合 Lolly Talk 的金曲《三分甜》。路人甲對主角說，今天頒獎禮的表演嘉賓是 Lolly Talk，門券每人\$2000，問主角買了沒有？若沒有，他還有三張，可以賣一張給主角。主角完全不相信，因為老師說頒獎禮是免費入場的，又從來沒有提及表演嘉賓。此時，路人乙又在跳唱着 Lolly Talk 的《三分甜》，路人乙向路人甲查詢是否有門券出售，因他仍欠兩張，路人甲遂以\$4000 售出兩張門券給路人甲。主角半信半疑之際，路人丙出，三路人跳唱着 Lolly Talk 的《三分甜》，三人稱\$2000 門券能與 Lolly Talk 同台跳唱，主角聽了後完全相信，卻發現自己沒有門券。最終，主角以\$2000 向路人甲購買了最後的一張門券，又與三路人一起練習 Lolly Talk 的《三分甜》。突然，路人們齊指向一處，大聲呼喊：「Lolly Talk 來了！」主角馬上走向路人們指示的方向，但什麼也見不到。此刻，三路人拿着主角的\$2000元，開開心心地離去了。

四位學生創作的短劇，能以「三人成虎」，道出在今天日常生活中，仍有多少人因聽到一而再、再而三的謊言後，便信以為真。

導演方面：

第一，由於全劇限時 3-4 分鐘，轉場是否暢順很重要了。原則上，轉場是演出的一部份，既要讓觀眾明白場景的變動，但也要緊湊而乾淨利落。

第二，學生的表演技巧也相當重要，包括他們說話的能力，形體表達的能力，運用空間的能力，這有賴老師的指導，尤其是空間的運用。

第三，讓學生更多使用不同類型的形體動作，如律動、舞蹈等。

第四，讓學生更多使用不同類型的說話方式，如數白欖、詩白、唱歌等。

創意發揮方面：

第一，創意地構思情節，如讓人物與多年後的自己相遇、讓人物與歷史中的人物相遇、讓人物與未來世界的人物相遇、讓劇作者與劇中人物相遇、以擬人法把死物或任何事物變成劇中人物等。

第二，創意地運用景物，如把桌椅想像成其他物品或具備其他功能、把身上的衣服變成有隱身功能的神奇衣物等。

以上的培訓內容，包括編劇、導演和創意，可參閱香港都會大學學生於 2024 年演出的成語故事劇「三人成虎」。議會期望於不久將來製作更多類同的演出供學校參考，更期望學校能應用戲劇讓學生對成語有更深刻的認識。



「三人成虎」成語故事短劇兩則錄像：成語典故及現代生活應用
(請掃二維碼欣賞)

2. 教師周年公演 2024

香港教師戲劇會每年組織教師進行公開演出，讓教師演出短劇，好把所得的戲劇經驗帶回學校，組織及指導學生演出學校短劇。

近兩年公演的主題都是「寓戲劇於閱讀」，培訓教師應用戲劇於提升學生對篇章閱讀的興趣。今年教師培訓的劇目是《背影背後》，導師以朱自清的《背影》為素材，創作連排練共 7 次約 21 小時，培訓教師藉戲劇活動，並通過戲劇創作以研習中文篇章。(黃麗萍，2023a)

我們運用多項戲劇習式 (drama conventions)，這些習式都是教師較易在教室用以教學的戲劇活動，包括說書人、以歌曲概括篇章主旨、對話創作、獨白創作、定格創作、場景創作、閒言閒語、良心小巷、內心抉擇的光譜等 (Neelands & Goode, 2015)。這些習式固然能用於課堂教學，但也是很好的編劇手法。在是次演出中，參演的教師便運用這些習式集體創作公演的劇本。教師們先透過不同的途徑，如瀏覽網頁或翻閱書冊以尋找資料，構思人物、情節佈局，再以戲劇習式把《背影》的背景呈現出來。

全劇的人物和情節如下：

- 開始時，演員們「以歌曲概括篇章主旨」，合唱《背影》。
- 「說書人」說明場景正值朱自清中學畢業。然後，演員們以多段「二人對話」，介紹朱自清在揚州的家：
 - 朱自清與父親朱鴻鈞新舊文化對立；
 - 媽媽很疼愛孫兒朱自清；
 - 媽媽對朱自清很信任；
 - 爸爸的潘姨太太對爸爸醋意甚濃。
- 「說書人」把場景引到徐州，以「定格創作」刻劃了朱鴻鈞在徐州夜夜笙歌的生活，其間結識了歌女紅紅，並娶了她為姨太太。
- 「說書人」再把場景轉回揚州，以多段「獨白創作」，描述朱自清到北京大學前，娶了武鐘謙為太太。
- 「說書人」又把場景轉到徐州朱鴻鈞的辦公室，那是極多衝突的「場景創作」，那個陰謀取代朱鴻鈞的副局長，安排了多人同時出現在局長的辦公室，新娶的姨太太紅紅上來找局長之際，揚州的潘姨太太突然出現，見到紅紅，當然大吵大鬧，恰巧兩名記者和副市長竟到同步抵達朱鴻鈞的辦公室。事件鬧大了，朱鴻鈞被革職。
- 「說書人」把場景轉回到朱自清的揚州的家。因朱鴻鈞被革職，四周的「閒言閒語」把媽媽氣死，朱自清對父親的所作所為甚為氣憤。
- 朱自清大學畢業後，當了教師，與妻子武鐘謙只能以書信傳情表意，妻子表示在家中生活安好，朱自清甚為欣慰。
- 朱自清忽回揚州家，竟給他發現爸爸和潘姨太太對妻子態度惡劣，加上父親透過與校長的交情，從校長處直接拿走自己的薪金，再想起爸爸氣死媽媽，一怒之下，朱自清帶同妻兒離開了揚州，父子關係決裂。
- 「說書人」把時間一轉，朱鴻鈞的健康大不如前，想起兒子，是去信兒子？還是不去？朱鴻鈞內心衝突不已，以「良心胡同」呈現出來。最終，朱鴻鈞決定去信兒子。
- 「說書人」又把場景轉向朱自清那邊。接到父親來信，朱自清「內心抉擇如一光譜」：堅決不回信？傾向不回信？回信不回信之心情參半？傾向回信？堅決回信？最終，朱自清選擇光譜「堅決回信」的一端，寫下了著名的《背影》。兩父子最終和好如初。
- 結束時，演員們再「以歌曲概括篇章主旨」，合唱《背影》。兩父子最終復和。

是次演出後，參演的教師都更明白如何應用戲劇習式於教學中，以深化學生的閱讀篇章。



《背影的背景》短劇
(請掃二維碼欣賞錄像)

3. 展望

香港教師戲劇會將繼續推動應用戲劇於學習，按筆者的觀察和與參與教師的訪談，參與以上兩則活動的教師都表示，應用戲劇真是很好的教學手段。教師們都認為，應用戲劇於課堂，參與其中的學生都很感興趣，學習動機和學習效能都得以提升，更能提升學生的創意。當然，教師必須多加應用，方能掌握應用戲劇的課堂設計方法，並提升課堂教學技巧。

參考資料

香港創意戲劇議會 (2014)。創意戲劇－審美、歷程、研究。香港創意戲劇議會。

黃麗萍(2023)。戲劇教學法應用於初中閱讀教學。於周綺婷(編)。《應用情境教學於初中閱讀》(頁 15-18)。五旬節林漢光中學。

黃麗萍(2023a)。情境教學中戲劇習式運用須知。於周綺婷(編)。《應用情境教學於初中閱讀》(頁 19-25)。五旬節林漢光中學。

Neelands, N. & Good, T. (2015). *Structuring Drama Work* (3rd edition). Cambridge University Press.

摘要：10 多年來，有關“小學全科教師”或“全科型小學教師”培養的研究成果豐碩，但有理論之困與實踐之難，即“小學全科教師”培養的提法在語義上難以邏輯自治，在學理上不能自圓其說；中西部師資保障短缺掣肘農村發展，中西部教學點散落梗阻義務教育推行。“小學全科教師”的培養是解決中西部農村小學師資短缺的權宜之計。中西部農村“小學全科教師”培養之困與教育高品質發展的初衷相左，與中國式教育現代化建設的希冀相悖，是體制與機制之痛，迫切需要頂層設計的總攬與統領。

Abstract: Over the past decade, there have been fruitful research results on the cultivation of "primary school general subject teachers" or "general subject oriented primary school teachers". However, there are theoretical and practical difficulties, that is, the concept of "primary school general subject teacher" cultivation is difficult to logically align in semantics and cannot be logically justified in theory; The shortage of teacher security in the central and western regions hinders rural development, and the scattered teaching points in the central and western regions hinder the implementation of compulsory education. The cultivation of primary school general subject teachers is a temporary solution to the shortage of primary school teachers in rural areas of central and western China. The difficulty in cultivating "primary school general subject teachers" in rural areas of the central and western regions is contradictory to the high-quality development of education and the modernization of Chinese style education. It is a pain in the system and mechanism, and there is an urgent need for top-level design and leadership.

關鍵字：中西部農村；“小學全科教師”；教育公平；鄉村振興

Key words: rural areas in the central and western regions; primary school general subject teachers; educational equity; rural revitalization

作者簡介：湯廣全，梧州學院教授、博士，從事哲學教育與思維品質培養研究。

“小學全科教師”或“全科型小學教師”培養的提法已有 10 多年了，^[1]研究碩果累累，但頗有微詞，^{[2][3][4][5][6]}即概念的邏輯不明，有待釐清。實質上，“小學全科教師”的培養主要是為了解決中西部農村小學師資短缺的權宜之計。也就是說，中西部農村“小學全科教師”培養的提法欠妥，實施頗有掣肘，效果也有限，顯露出一定的理論與實踐之困。

1. 理論之困

“小學全科教師”的培養是一種教育理想，但在邏輯上不能自治，顯示出一定的內在矛盾，即在語義上與學理上的窘困較為突出。

1.1 語義上：難以邏輯自治

“小學全科教師”意味著他（她）或他們能夠任教小學語文、數學、英語、科學、音樂、體育、美術、品德與社會、健康、法制、資訊技術、綜合實踐等所有課程。所謂“能夠”即“表示具備某種能力，或達到某種程度”，^{[7](990)}所謂“教”即“把知識或技能傳給人”。^{[7](683)}教育者先受教育。這意味著，“小學全科教師”能熟諳或精通小學任何一門課程，且能篤守新時代立德樹人的教育理念。這無疑極具挑戰性，甚而無法企及。5 年前，筆者曾明確指出，“全科型小學教師”一說在字面上並“不切合實際”，在政策上側重指稱“能承擔農村尤其是邊遠地區農村小學階段國家規定的多門課程的教育教學工作人員，而非面對所有地區的小學尤其是城市與交通發達地區的小學”。^[2]後來，司成勇、孫卓撰文直接指陳，“全科教師”不如“一專多能型教師”來得更切合實際。^[6]

再者，從教育政策的文本來看：2012 年 9 月 20 日，教育部等五部門發佈的檔指出，一方面要擴大“小學全科教師培養規模”，另一方面又說“擴大雙語教師、音體美等緊缺薄弱學科”教師的培養規模，並且強調在師範生免費教育與“特崗計畫”中向音樂、體育、美術教師傾斜。^[1]文本表述前後雖有差池，但還是傾向性地突出農村義務教育中“一專多能型教師”需要的迫切，而非“全科教師”，更不是東西部分、城鄉不明的“小學全科教師”。2018 年 9 月 17 日，教育部發佈的檔指出，要“重點探索借鑒國際小學全科教師培養經驗”，另一方面又說“面向培養素養全面、專長發展的卓越小學教師”。^[8]

這裡的“借鑒”是指國際上如美、日等有過“小學全科教師”歷史經驗的國家。顯然，“借鑒”不是一股腦兒的接受與拿來，而是批判、選擇、取捨等理性的繼承與揚棄。事實上，近些年，日本的“全科型小學教師”，即小學包班制逐漸顯露出一些缺陷，如教師負擔重、壓力大、學科專業低等。為此，日本文部科學省開始著手改進小學包班制。^[3]同樣，“美國的歷史和經驗深刻表明，小學全科教學作為一種傳統教育的遺留物，已經過時了”。^[9]然而，令人遺憾的是，我們的研究者往往對日、美等國“小學全科教師”的經驗缺少審慎的反思與理性的批判。實際上，我國的教育政策文本儘管在邏輯上左右躑躅，但最終還是落在“素養全面、專長發展的卓越小學教師”上，即“一專多能型教師”的培養。

1.2 學理上：不能自圓其說

我國高師院校師範生生源的綜合知識素養不足，難以滿足“小學全科教師”培養的需求。我國初中與高中習慣上有意無意地採用主科與副科的教育教學與考評機制，加之高中文、理明確分科，使得我國基礎教育階段學生文、理各有偏重，綜合素養相對薄弱，其他特長生知識結構更是嚴重失衡，尤其是人文社會科學與自然科學綜合知識及能力的發展成為高師院校“小學全科教師”培養的硬傷與短板，極大地制約了高師院校小學教育專業學生綜合能力與綜合素養的培育。所以，有學者直言不諱，即我國的基礎教育並沒有為小學“全科教師”的培養奠定必要的基礎。^[6]

相形之下，由於日本、美國的基礎教育分科意識相對薄弱，學生綜合知識、技能和情感、價值觀的培養相對佔有優勢；再者，日本與美國的中考與高考不是分科考試，著重考核學生基礎知識與綜合素養，有利於為高師院校輸送更加合格的生源，客觀上有利於“小學全科教師”的培養。^[3]而且，我國高師院校相比日、美等國，師資配備相對薄弱；選修課資源相對不足，學分佔比相對較少，實踐、實操與實習等也存在不同程度的短板。

更為重要的是，我國高師院校對師範生關懷性、批判性與創造性思維等核心素養的培育一直得不到應有的重視，學生綜合運用知識能力的培養也受到不同程度的制約。“小學全科教師”培養的研究碩果應該有很大一部分出自高師院校師資之手，從一個側面也可投射出我們的研究者自身思維品質的高下。教育者先受教育。如果我們的教師自身視野阻滯，思維品質狹窄，就更難以勝任“小學全科教師”的培養工作。

2. 實踐之難

儘管“小學全科教師”的培養存在一定的理論困窘，但是現實中中西部農村仍然對其有相當程度的需求。

2.2 中西部師資保障短缺：農村發展掣肘

改革開放 40 多年來，我國取得了舉世矚目的經濟成就。但由於我國底子薄、幅員遼闊、地貌地形複雜多樣，仍然不同程度地存在著經濟欠發達、交通不便、資訊閉塞等相對落後狀態。

經濟發展滯後帶來系列的教育問題。與城市尤其是東部、沿海等區域的快速發展相比，中西部農村尤其是少數民族地區、貧困連片山區、革命老區、邊疆地區等發展相對滯後，兒童求學日益趨向發達地區與中西部城市及相對發達的小城鎮，貧困地區師資吸引力相對薄弱，農村撤校並點現象較為突出。儘管中西部大部分孩子去小城鎮、城市、發達地區上學，但相對貧困的農家孩子仍然星星點點地散佈在廣闊的中西部農村、偏遠山區，這就需要一定數量的代表新生力量的師範畢業生入駐教學點或農村地區小學任教。

雖然自 2007 年以來，國家為解決中西部農村師資缺口，在教育部部屬 6 所師範大學進行免費師範生招生。隨後，各地省級免費師範生政策次第出台並實施、推行。但效果並不盡如人意。一方面，免費師範生生源資質並不理想。免費師範生報考境況與在校學習狀態堪憂，報考免費師範的優秀學生數量逐年下降，部分在讀免費師範生學習動力不足，從教熱情低落，對自己的專業、職業發展期望

值過低，畢業時毀約棄教的現象屢見不鮮。^[10]另一方面，免費師範畢業生任教農村學校的心態也不容樂觀。“教師職業認同在所有維度上都呈現了顯著的下降趨勢”，其中，“免費師範生從教一年後的工作滿意度下降幅度最大。”“免費師範生從教一年後的領導力效能感下降幅度居次。”^[11]背後的原因固然複雜，但經濟掣肘無疑是一個重要因素。如果遇到經濟不景氣或其他變故的年頭，中西部農村學校也有工資與待遇延遲兌現或減少之憂，就有加劇教師流失之虞。

2.2 中西部教學點散落：義務教育推行梗阻

經濟發展相對滯後與交通、資訊相對不暢密切相關。由於中西部農村經濟欠發達，山區較多，交通不便，甚至通訊不暢；遠離城市，資訊相對封閉，觀念相對滯後。有時，有錢甚至買不到想買的東西。儘管城市物流與網上售貨相對發達，但農村尤其是偏遠山區交通遲滯；即便部分農村或山區有物流，也會因交通等掣肘而拖延投寄與收發；少數地區連手機通訊信號都不好，甚至年輕教師戀愛、婚姻等都會受到不同程度的影響，即希望找到心儀物件的選擇餘地相對較窄。凡此種種，中西部農村尤其是貧困山區小學或教學點自然留不住年輕人。鐵打的營盤流水的兵，師資短缺問題總是存在，根子總是難以拔除。

師資短缺，或者暫時解決了師資，三五年後老教師退休或年輕教師轉崗或調離等問題仍不同程度地困擾著中西部農村與偏遠山區的基礎教育。在整個制度化的教育中，基礎教育最為重要。越是基礎的越重要。國家要發展，民族要興盛，積極推行義務教育，夯實基礎教育，首當其衝。在中西部農村，本來家庭教育與學前教育就已相對滯後，發展基礎教育，提高基礎教育教學品質，就顯得尤為必要與迫切。一旦基礎教育落後，不僅落實不了全面發展的義務教育政策，而且會直接或間接影響本地區的社會發展，進一步拉大中西部農村與城鎮乃至東部沿海地區的發展差距，甚而進一步掣肘中央鄉村振興的戰略部署。

3. 權宜之用

理論之困也好，實踐之難也罷，都無法迴避當下的基礎問題，即教育公平、鄉村振興、創新驅動發展戰略等迫切需要勇於直面。

3.1 政策支持：扶貧濟危，力促教育公平

新時代呼喚教育發展、教育公平。基於實現中華民族偉大復興的籲求，黨的十八大以來，為了順應國家創新驅動發展戰略，科教發展與教育優先發展當仁不讓。中華民族共同體的鑄造，一個都不能少，教育公平比以往任何時候都要急迫。為了縮小中西部農村與發達地區的差距，基礎教育無疑是一個至關重要的支點。為此，國家出台了一系列扶持中西部基礎教育發展的政策，如《關於大力推進農村義務教育教師隊伍建設的意見》（2012）《新時代基礎教育強師計畫》（2022）《關於進一步做好“優師計畫”師範生培養工作的通知》（2022）等。

中西部農村貧困的根源是觀念、教育、技術等相對落後，扶貧的關鍵是投資智力資源與人力資源，即“授人以魚，不如授人以漁”，扶貧要同扶“教”、扶“智”等結合起來，培育貧困地區勞動者的生產力是根除貧困的有效路徑。黨的十九大報告提出，普及高中階段教育。就全國而言，2017年已達到87.5%的平均水準，其中22個省市已超過了90%，甚至達到95%以上。而9個低於全國平均水準的省區都集中在中西部，3個低於85%的省區都屬於民族地區。^[12]而高中教育普及無疑需要優良的基礎教育支撐，即沒有良好的基礎教育，不僅高中教育難以普及，而且教育品質與人才培養品質難以保證，就更無法保證國家宏觀層面的高品質發展。

2003年以來，中央各部委陸續出台了支援中西部農村的相關政策，如大學生志願服務西部計畫（教育、衛生、農技、扶貧以及青年中心建設和管理等）、“三支一扶”計畫（支教、支農、支醫和扶貧）、農村義務教育階段學校教師特設崗位計畫等。所有這些政策，都是在直接或間接支援中西部農村的社會發展與基礎教育改善。

3.2 情感留人：左支右絀，助力鄉村振興

2008年以來，國家各部委實施的基層就業專案諸多，如選聘高校畢業生到村任職（擔任村黨支部書記助理、村委會主任助理或團支部書記、副書記等）、農業技術推廣服務特設崗位計畫（農業技術推廣、動植物疫病防控、農產品品質安全服務等）等。這些都直接或間接服務於中西部農村經濟社會發展與基礎教育發展。

2009年以來，國家實施相關優惠政策，即參加中央部委組織實施的基層就業專案服務期滿的畢業生，享受很多優惠，如公務員招錄、國家補償學費和代償助學貸款政策及考學、升學優惠等，種類繁多，貼心多多。比如，2013年，中組部、人力資源社會保障部等八部門發佈的《關於做好2013年高校畢業生“三支一扶”計畫實施工作的通知》指出：“要加強協調，加大政策落實力度，提高公共就業服務水準，認真做好服務期滿‘三支一扶’大學生公務員考錄、事業單位公開招聘、自主創業、自主擇業和學習深造等工作，進一步拓寬‘三支一扶’大學生流動管道。”“各地要將服務期滿未就業人員作為重點服務物件進行實名登記，切實摸清底數，提供有針對性的就業服務，說明其儘快實現就業。”^[13]

再如，教育部會同人力資源保障部、財政部等“大力推進2022年中小學幼稚園教師招聘工作，多措並舉吸納更多優秀高校畢業生到基層學校任教”。其中，有兩條與中西部農村基礎教育密切相關。首先，多方施策，積極引導高校畢業生到鄉村學校任教。“全國計畫招聘特崗教師6.7萬名，中央‘特崗計畫’仍面向中西部省份實施，重點向原‘三區三州’、國家鄉村振興重點幫扶縣、少數民族地區等地區傾斜；重點為鄉村學校補充特崗教師等。”其次，加強待遇保障，確保畢業生留得住。“教育部會同相關部門推出優惠政策，指導各地各高校強化待遇保障、加強培訓培養，確保高校畢業生在基層學校留得住、教的好。”^[14]

基礎教育尤其是中西部農村教育一直得不到良性發展，是中西部鄉村振興與國家科教振興、民族復興、中國式現代化建設佈局中的痛點，也投射出政策支持上的左支右絀，迫切需要體制與機制的根本之變，進而徹底扭轉中西部農村“小學全科教師”培養之困。

4. 結語

中西部農村“小學全科教師”培養之困與教育高品質發展的初衷相左，與中國式教育現代化建設的希冀相悖，是體制與機制之痛，迫切需要頂層設計的總攬與統領。習近平總書記指出，教育領域的一些“問題和短板”非常突出，自然包括中西部農村小學多學科師資短缺等問題，因此“迫切需要深化教育體制改革”，以“堅決破除制約教育事業發展的體制機制障礙”。^{[15](347)}為此，我們極須具有習近平總書記所說的膽識，即“拿出壯士斷腕、刮骨療毒的勇氣”，^{[15](534-535)}自我革命，推陳出新，方可徹底解決中西部農村“小學全科教師”培養之困。

參考文獻

^[1]教育部等部門關於大力推進農村義務教育教師隊伍建設的意見[DB/OL].[2014-02-26][2024-04-07]http://www.teacherclub.com.cn/2014/guojia_0226/33.html

^[2]湯廣全.“全科型小學教師”的實質[J].內蒙古師範大學報(教育科學版)2019(6):62-66,72.

^[3]湯廣全.高師院校“全科型小學教師”培養案例的辯證分析[J].現代教育科學,2019(6):89-92,145.

^[4]滿忠坤.“應時之需”與“卓越追求”:農村小學全科教師的名與實之辨[J].教師教育研究,2019(3):39-44,60.

^[5]徐紅.我國小學全科教師培養中的偏差及其糾正[J].教育發展研究,2021(22):68-74.

^[6]司成勇,孫卓.小學全科教師培養“三問”[J].教育科學研究,2021(5):30-33,96.

^[7]中國社會科學院語言研究所詞典編輯室.現代漢語詞典(第5版)[M].北京:商務印書館,2005.

^[8]教育部關於實施卓越教師培養計畫2.0的意見[DB/OL].[2018-09-30][2024-04-07]http://www.moe.gov.cn/srcsite/A10/s7011/201810/t20181010_350998.html

^[9]陶青.解讀美國小學全科教學[J].上海師範大學學報(哲學社會科學版),2021(6):105-112.

^[10]陳時見,劉義兵,張學斌.師範生免費教育政策的實施狀況與發展路徑——基於師範生免費教育的現狀調查[J].教師教育學

報，2015（4）：57-65.

[11]李兵,張麗芳,林海明,李政.新進教師職業認同變化調查——基於免費師範畢業生的追蹤研究[J].高教探索,2019(1):111-117.

[12]轉引郝時遠.習近平新時代中國特色社會主義思想與民族工作[J].民族研究,2017(6):1-11,123.

[13]中組部、人力資源社會保障部等八部門關於做好2013年高校畢業生“三支一扶”計畫實施工作的通知[DB/OL].[2013-05-16][2024-04-07] http://www.moe.gov.cn/jyb_xxgk/moe_1777/moe_1779/201305/t20130516_155646.html

[14]教育部：多措並舉吸納更多優秀高校畢業生到基層學校任教[DB/OL].[2013-08-05][2024-04-07] http://www.moe.gov.cn/jyb_xwfb/s5147/202208/t20220805_650882.html

[15]習近平.習近平談治國理政（第三卷）[M].北京：外文出版社，2020.

劇評：《怪の物語》——具教育意義的兒童文學劇場

洪美芝
戲劇教育工作者、劇評人



由康樂及文化事務署主辦的「國際綜藝合家歡」剛剛落幕。這個藝術節於每年暑假邀請本地及海外藝術團體，為兒童及家長呈獻精彩紛呈的表演藝術節目。筆者觀賞了由普劇場製作的兒童文學劇場作品《怪の物語》。

這齣劇將 1942 年的太平洋戰爭背景與一位小六學生牛丸由美子（秦豫飾）的成長故事融合在一起，引領觀眾由基層民眾的角度去認識和感受戰爭的影響。故事講述，由於戰爭爆發，學校需要提前放暑假。主角牛丸由美子因沒有一件乾淨合適的白色襯衫拍畢業照，因而展開了一連串的故事情節。編劇黎曜銘通過塑造牛丸由美子善良純真的形象，於故事中幫助不同的人，展現出對善的堅持和勇氣。而她的母親（何翠亮飾）也於生活上幫助於戰爭中需要的人，母女二人形成了一種互相呼應，令人更清晰感受到善良與同情的力量。這部兒童文學劇場具有重要的教育意義，它不僅向觀眾呈現了戰爭對民眾所造成的影響和困境，還巧妙地展現了不同持份者之間的互動，帶出了「和而不同」的精神，引領觀眾領悟愛與和平的珍貴。站在基層民眾的視角去理解戰爭，有助於培養同理心，增進人道關懷。這對於和平解決衝突、避免未來戰爭很有意義。而導演陳永泉運用了多元化的舞台美學手法，例如：光影的運用、音樂的配搭，以及精心設計的佈景和服裝，展現了出日本文化的元素，同時呈現出一些戰爭的場景。這些舞台美學手法，使得這部作品不僅具有教育意義，更把沉重的歷史事件變得容易讓小朋友理解和投入其中。

普劇場由藝術總監陳永泉於 2002 年創辦，多年來堅持推廣兒童文學劇場，希望讓更多小朋友能夠從小接觸劇場，感受戲劇藝術的魅力。小朋友透過欣賞優秀的兒童文學劇作，不僅能夠培養想像力和創造力，還能夠增進對自我和他人的了解。兒童文學劇場能夠為小朋友帶來情感的共鳴，這些劇作往往真實地反映了小朋友在日常生活中所面臨的各種情感和心理狀態，例如：喜怒哀樂、好奇探索、成長煩惱等。當小朋友觀賞時，能夠與劇中人物的經歷產生共情，感受到自己的內心世界被理解和產生共鳴。這有助於他們更好地認識和表達自我，增強對自己的認識。同時，這些劇場作品常常蘊含著正面的價值觀，小朋友能並將其內化為自己的行事準則。而這次的劇目與日本文化及歷史有關，讓小朋友以有趣的方式認識不同文化背景的元素，從而建立更寬廣、包容的世界觀，有助於培養小朋友的文化素養，提高他們的文化視野，所以，本劇值得我們細意觀賞和推廣。

觀賞場次：

2024 年 8 月 10 日 下午 2 時

屯門大會堂 文娛廳

洪美芝，國際演藝評論家協會(香港分會)專業會員，2017 年開始為不同機構撰寫戲劇評論。部分評論文章被收入《2018-2020 年度澳門演藝評論選》及香港話劇團《劇誌》刊登。

《背影背後》——演出後的感想

麥泳茵
香港都會大學博士候選人

十分感謝香港教師戲劇會讓我參與《背影背後》的演出。透過是次演出，令我嘗試到新的演出方式及對舞台佈景有更多認知，突破自己。

1. 應用戲劇之「篇章背景學習」

1.1 「應用戲劇」是甚麼？

今年公演主題是「應用戲劇於閱讀」。究竟「應用戲劇」是甚麼？「應用戲劇就是把戲劇應用於學校課堂教學上，學生透過參與戲劇活動，學習不同學科」（黃麗萍，2024，11頁）。教育局由2001年開始已經在中小學推廣應用戲劇於課堂教育，經過多年的努力，在2024年香港教師戲劇會進行相關研究，發現有62.5%的學校於課堂內使用應用戲劇（黃&錢，2024，3頁）。我也有在中國語文學科教學上透過戲劇教學法，運用不同的戲劇習式與中文篇章結合一起與中小學生進行閱讀教學，效果不俗。

1.2 篇章背景學習

應用戲劇教學策略分為三大類：第一類是篇章背景學習，第二類是隨文而教，第三類是鞏固或延伸學習。是次演出以朱自清名作《背影》進行第一類的應用戲劇教學策略，即「篇章背景學習」，把焦點放在研習作者朱自清成長、創作《背影》的背景部分（黃麗萍、錢德順、舒志義，2024）。

《背影》是香港中學一年級「必讀」的白話文篇章，可謂歷久不衰，因此無論甚麼年代的學生，對這篇文章都不會感到陌生。然而我與學生們讀《背影》的時候，都是聚焦在作品的內容上，甚少研習朱自清的家庭背景。透過是次以「篇章背景學習」策略，令我對於朱自清與父親朱鴻鈞之間的矛盾關係、朱自清與妻子武鐘謙真摯的感情等有了更深層的認識，從而再細味《背影》時，對於朱自清與朱鴻鈞都希望彌補關係的舉動及心情，多了一份共鳴。我也嘗試將我的親身經歷應用在學生身上，以不同的戲劇習式，例如「生活圈子」、「心底話」、「良心小巷」等，有效地提升學生對於朱自清的生長背景產生興趣，自行瀏覽網頁，希望了解更多朱自清背後的故事。

2. 不同戲劇習式應用於表演舞台之上

由於我在教學的時候，常常使用不同戲劇習式於中文閱讀之中，因此對戲劇習式略有認識。然而在舞台上使用戲劇習式進行戲劇演出，最初我的內心忍不住有所疑問：真的可以嗎？真的好看嗎？觀眾明白大家在做甚麼嗎？但經過錢博士耐心地與演員們建構故事情節、講解不同的戲劇習式的用法及效能，並且在一次又一次排練之中建立演員們的信心。

我終於衝破自己對表演的固有認知，嘗試在朱鴻鈞於徐州樂園歌廳耍樂的一場戲，設計多個戲劇習式：「定鏡」，以肢體動作建構跳舞、飲酒、侍應等畫面，把歌廳的情景呈現出來。



透過戲劇習式：「閒言閒語」，每個演員都要為情境設定角色，再代入其中創作閒言閒語的內容，譬如「朱老爺丟了官」、「朱家債台高築」、「朱家要典當金器還債」。大家圍着朱鴻鈞的母親，你一言我一言的說閒話，舞台壓迫感十足。而這個習式也適合在課堂內全班學生一起使用，既可令眾人都參與戲劇活動，又可聆聽不同人的說法。



還有，當人在面臨難以抉擇的難題時，內心難免進行思想交戰。然而，如何把抽象的概念具體化呈現出來，讓學生、觀眾明白呢？我們嘗試以戲劇習式：「良心小巷」，在舞台上排成兩行，一邊是正方，另一邊是反向，大家輪流以一句簡單的對白，支持或反對朱鴻鈞去信給朱自清。透過這個習式，參與者要代入朱鴻鈞的內心世界，配合其性格及之前他與兒子發生過的種種矛盾事件，再嘗試以正方或反方的角度說出游說的話語。此習式具有一定的難度，既給予演員、學生、觀眾思考空間，又可訓練多角度思維。



緊接朱鴻鈞的「良心小巷」後，就是朱自清的「內心抉擇」。此習式由五個演員以獨白形式說出朱自清內心的掙扎，並以層遞方式，由「堅決不回信」、「傾向不回信」、「搖擺不定」、「傾向回信」，到最後「決心回信」，繼而寫下情感真摯的《背影》。當時，我是其中一位「朱自清」，當聽到其他「朱自清」一個比一個意志堅定時，自己內心也不禁感動，深深感受到朱自清那份難以割捨的父子情。人同此心，我相信在教師精心鋪排一連串的戲劇習式，到最後運用這個習式，學生也會感同身受，更深層次地理解作者寫作時的心境啊！



3. 導演基礎知識

是次演出，除了對於作為演員的我在演出上有新的突破，例如一人分飾不同角色（潘姨太太、歌廳舞女、朱鴻鈞及朱自清的內心世界）、挑戰載歌載舞、在舞台上更換戲服等等。

在排練的過程中，本劇的導演錢博士，毫不吝嗇地與演員們分享作為導演的心得，令我們聽得津津有味，獲益良多。由於今次演出形式，有別於過往比較重視舞台技巧的演出，改為以應用戲劇為主，將課堂能運用的戲劇技巧應用於舞台上，但又不失舞台感，因此我嘗試在演員的角度，看看導演在做甚麼。

何之安（1985，10 頁）提及導演的責任是完成演出創造工作，且要準確地分析劇本，「從主題思想、藝術特點、人物性格、人物關係、矛盾衝突、以至情節動作、台詞的含意」，透過不停的討論及說明，可推動所有演員創作的自覺性及熱情。這方面，錢博士在排練時，會提醒演員們留意聲線及語氣運用，例如我飾演的潘姨太太潑辣又貪戀錢財，而且要趕絕朱鴻鈞身邊的女人，因此當她得悉朱鴻鈞流連「煙花之地」有何反應，及後在辦公室「捉姦」時，潘姨太太暴怒程度以致她的語氣如何及有哪些「潑婦」行為，譬如掌摑、踢腳等，錢博士發揮導演作用，與我一起創造人物形象。因為演員不是導演的工具或傀儡。

舞台調度需要導演設計，而且十分重要。例如在每場戲中人物上、下場，所站的位置，動作及行為，「這種導演根據戲劇的規定情境，以及為要在觀眾心目中造成預期的情緒效果而作的演員在場中的活動安排，就是舞台調度」（何之安，1985，61 頁）。舞台上的支點與舞台調度有極大的關係，是舞台調度的依着點。每一個支點都要方便演員在舞台上行動，令人和景、道具互相結合。在排練初期，有一場劇是姨太太拿補湯給朱鴻鈞飲用，原本以一個大湯壺作為道具，但在排練時，錢博士留意到大湯壺無處安放，且窒礙演員們的走動，因此改為用細小的保暖壺。

演員有時須按劇情而停在舞台上的某一點，或站或坐。因此舞台上的椅子很多成為支點讓演員自然地停留其上。在沒有景物的情況下，錢博士指導大家以身體構成虛支點。是次演出，很多時都採用虛支點，例如三人對話站在同一支點、朱鴻鈞跪在母親旁邊、五個朱自清豎立在朱自清後面等。



在一場「辦公室被免職」的戲，由於台上有很多演員同台演出，大家都不期然地站在一起，但此舉一來令演員們之間的關係顯得不清晰，演員之間的走動受到限制，還有在視覺上欠缺了美感。錢博士常常提醒大家要「把舞台上的各個支點清晰的呈現出來」，又不能於同一支點上站立太多人，以致阻礙演員之間的交流（香港創意戲劇議會，2014）。這幕戲的舞台調度處理主題展示、突出人物的形象及心理狀態，因此我對於這場戲的印象至為深刻，及對於舞台支點有更多認知。



為了突顯是次演出的技巧可於課堂內呈現，錢博士選用簡約的舞台佈置，既可讓觀眾把焦點放在演員身上（香港創意戲劇議會，2014），同時也把舞台營造如「教室」般簡約，沒有很巨大或華麗的佈景及道具。

4. 總結

透過是次《背影背後》演出，由綵排、練習跳舞及公演的過程中，深深體會以應用戲劇於閱讀、舞台表演的獨特性。此外，有幸得到錢博士的指導及鼓勵，在角色揣摩及導演方面的基礎知識都能有所提升。

參考書目

- 何之安（1985）。導演基礎知識講話。中國：黃河文藝出版社。
- 香港創意戲劇議會（2014）。創意戲劇—培訓及研究。香港，香港教師戲劇會。
- 布裕民等編（2022）《啟思中國語文中一下》，香港：啟思出版社。
- 黃麗萍主編（2024）。閱讀劇場的變奏 2—透過戲劇提升中小學生的閱讀興趣。香港：香港都會大學教育及語文學院、香港教師戲劇會。
- 黃麗萍、錢德順（2024）。香港中小學戲劇教育調查2024。香港教師戲劇會季刊，98，1-22。

教師培訓課程 (演說及戲劇)

Teacher Training (Speech and Drama)

2024-25年度 課程

一直以來，本會舉辦各類型的教師培訓，包括（一）教授戲劇科、編寫戲劇課程；（二）應用戲劇與教授學科，編寫相關教案；（三）以戲劇為課外活動，教授編寫各類學校戲劇，導演學生戲劇。

由於學校對戲劇教師需求甚殷，本會特為此舉辦系統的戲劇教師培訓課程，讓教師更全面認識戲劇教育，提升教師戲劇教學的專業水平，協助教師考取國際戲劇教學專業資歷（例如 **Diploma from Trinity College London - Speech and Drama**）。系統課程內容包括：

- (i) 戲劇教學原理與技巧
- (ii) 編寫戲劇課程
- (iii) 應用戲劇於教授不同學科
- (iv) 學校戲劇製作實踐
- (v) 欣賞各類型戲劇
- (vi) 到學校戲劇教室觀課
- (vii) 戲劇教學實習

授課語言以粵語為主，輔以英語，課程教材以英語為主。出席率達 75%可獲本會發出的優異證書，年終考試及格者則獲本會發出的榮譽證書。

課程於 2024 年 10 月至 2025 年 5 月期間逢星期二 (19:00-21:00) 舉行，全年費用 HK\$19,800，2024 年 9 月 30 日前報名可獲九五折優惠，課程詳情可參閱網頁 <http://www.hk-tda.com>。

教師如欲對本課程或戲劇教師專業資格試有進一步了解，可出席以下 **簡介會**：

日期：2024 年 9 月 14 日(星期六)

時間：14:30-15:30

地點：Zoom (連結稍後發出)

報名：登入連結 <https://forms.gle/GWeqJfTTGQ4mjyed8>

可掃二維碼報名：



Aims of course

1. Enable teachers to
 - plan and implement a Speech and Drama curriculum for a group of students
 - execute teaching work effectively at a professional level in the field speech and drama
2. Equip teachers to take professional diploma examination in speech and drama (eg, Diploma of Associate Trinity College London (ATCL) - Speech and Drama)

Course Details

Lessons: A total of 26 lessons: 18 lessons on principles of teaching drama, 4 lessons on case studies, and 4 lessons on lesson observations. The 18 lessons on principles of teaching drama will be on the following **Tuesdays, 19:00-21:00**, from Oct, 2024 to May, 2025.

Lesson	Date	Lesson	Date	Lesson	Date
1	Oct 15, 2024	7	Dec 17, 2024	13	Mar 11, 2025
2	Oct 29, 2024	8	Jan 07, 2025	14	Mar 18, 2025
3	Nov 05, 2024	9	Jan 14, 2025	15	Apr 01, 2025
4	Nov 19, 2024	10	Jan 21, 2025	16	Apr 15, 2025
5	Nov 26, 2024	11	Feb 11, 2025	17	Apr 30, 2025
6	Dec 10, 2024	12	Feb 25, 2025	18	May 06, 2025

Optional learning activities will be arranged throughout, including

- (i) principles and skills of the teaching of drama
- (ii) curriculum design of drama education
- (iii) applying drama to the teaching of subjects of various kinds
- (iv) drama production

Venue: Rm 702, Technology Park, Shatin (Shek Mun MTR Station, Exit C, a walking distance in 2 min)

Tuition Fee: \$19,800 (The fee includes tuition and course materials).

A 5% early bird discount (\$18,810) is offered for applying on or before Sep 30, 2024. A 25% discount (\$14,850) is offered for full time students.

Application: Click into the Google form with link <https://forms.gle/e5vUZGcZnEo72g2V7>



Deadline: Oct 10, 2024

Enquiry: 9780 1760 (Whatsapp or mobile)

香港教師戲劇會/FAF

藝術文本及表演獎勵計劃

主辦：香港教師戲劇會 協辦：戲劇教育發展基金

本會全年舉辦與戲劇相關的獎勵計劃，旨在鼓勵學生在多項藝術活動中，發揮藝術天賦，培育創意、建立自信心和表達能力。內容包括：

戲劇評賞（文本 WORD）

短劇創作（文本 WORD）

聲演故事（mp3 / mp4）

廣播劇（mp3 / mp4）

演出錄像（mp3 / mp4）

短片（mp4）

唱歌及舞蹈（mp3 / mp4）

表演藝術獎勵計劃詳情如下：

活動：劇評／分享參演經驗／劇本創作／聲演故事／廣播劇／表演戲劇／表演唱歌

題材：題材不限

對象：小學生、中學生、教師

人數：各類作品以 8 人為限

語言：廣東話、普通話、英文均可

長度：各類作品以 15 分鐘為限

版權：參與本活動人士，須同意本會把作品、錄音、錄像載於會訊或本會網頁

評審：資深藝術教育工作者

獎狀：參與人士可獲「榮譽獎狀」、「優異獎狀」、「良好獎狀」、「嘉許獎狀」

遞交：全年接受作品遞交

公佈：於每期會訊出版前公佈（每年 3 月、6 月、9 月、12 月出版）

費用：每則 HK\$120

檔案：遞交文本須交 WORD 檔；「聲音」演繹須交 mp3 檔；「影片」演繹須交 mp4 檔

提交：登入以下連結或掃描二維碼，填妥相關資料，並提交故事或劇作文本 WORD 檔



查詢：錢老師 9780 1760

提交：<https://forms.gle/wDXN9fHXGFyhj7yX7>



香港教師戲劇會
各類戲劇教育用書訂購

香港教師戲劇會出版各類戲劇教育書籍，詳情請參以下網頁。如欲購買，可登入以下連結。

	各類書籍介紹	購買書籍表格
連結	http://www.hk-tda.com/tc/node/388	https://forms.gle/F29aa7cvbfMT5g8q6
連結之二維碼		

填妥此表格。本會將僱用速遞公司，把書籍速遞到購書者指定的地址，速遞費用由購書者以「順豐到付」方式支付。

書目編號	書名	單價		10本或以上*
		非會員	會員	
01	戲劇教育(5上)—中國文學篇	\$74	\$59	\$44
02	戲劇教育(5下)—中國文學篇	\$74	\$59	\$44
03	戲劇教育(6上)—中國歷史人物篇	\$74	\$59	\$44
04	戲劇教育(6下)—中國歷史人物篇	\$74	\$59	\$44
05	戲劇教育·第一冊	\$99	\$79	\$59
06	戲劇教育·第二冊	\$99	\$79	\$59
07	戲劇教育·第三冊	\$99	\$79	\$59
08	Drama Education Book 1	\$90	\$72	\$54
09	Drama Education Book 2	\$90	\$72	\$54
10	Drama Education Book 3	\$90	\$72	\$54
11	NSS Learning English through Drama- Unit 1	\$90	\$72	\$54
12	NSS Learning English through Drama- Unit 2	\$90	\$72	\$54
13	NSS Learning English through Drama- Unit 3	\$90	\$72	\$54
14	大聖經·小舞台：應用戲劇於宗教教育	\$112	\$89	/
15	創意戲劇—培訓及研究	\$84	\$67	/
16	生命教育廣播劇場 獅子大王兒童劇場：理論與創作	\$112	\$89	/

香港教師戲劇會季刊編輯委員會

HKTDA Quarterly Journal Editorial Committee

司徒美儀 洪美芝 潘燕芳 錢德順

香港教師戲劇會自 1994 年創會以來，每季便出版期刊。此刊物乃屬於藝術及教育工作者的平台，焦點固然是戲劇與教育，當中涉及兩大範疇，其一是在舞台演出的戲劇藝術，其二是以戲劇作為教育方法。

第一個範疇是一個很廣闊的範疇。只要有演出的計劃(Acting Plan)，有表演者(Actors)，有受眾(Audience members)，有演出空間(Acting area)，便構成了戲劇藝術。戲劇作為表演藝術，其表演計劃無有限制，可以是教育、娛樂、治療……表演者也無有限制，可以是專業表演者、業餘表演者、學生、坊眾……受眾也無有限制，可以是學生、親子、社會大眾……表演空間也無有限制，可以是正規舞台、學校教室、社區會堂、老人中心……只要符合這樣的藝術特徵的文章，這個平台都歡迎。

第二範疇可能更為廣闊。只要有施教者，立意應用任何形式的戲劇活動，向受教者施以教育，便屬於這一範疇。施教者可以是教師、社工、父母；受教者可以是不同學段的學生、家庭中的子女、社區中心的青少年、老人中心的長者、企業的員工……。至於戲劇活動，其義甚廣，凡在教育過程中，涉及說話、形體、空間三者，便形成了戲劇活動。我們很歡迎是類教育活動，或以論文、教育個案記錄、教室的教案、教育評論……放在這個平台上。

戲劇能提升參與者的創意，不論是表演者或是受眾，這是本會全人一貫的信念。自 2000 年起，本會已注意到世界各地的教育工作者，都把戲劇視作一個能提升參與者創意的工具，學校的教師更多有應用戲劇於不同學科的教學中。因此，本會的學者和教育工作者，都致力透過戲劇來提升人的創意，特別應於戲劇於學校教育中，以提升教師和學生的創意。在本會全人的努力下，我們於 2011 年組織了香港創意教育工作者協會，以聚焦於創意研究。為此，我們歡迎凡與創意教育、創新教學、或任何與創意有關的論文，在此平台發表。

本季刊設編輯委員會，負責邀請、篩選及編輯等工作。編輯委員會之上，設有顧問委員會，指導編輯委員會。本季刊歡迎符合以上兩大範疇的作品，可以是論文、劇作、劇評、書籍介紹、錄像、經驗分享等。

誠徵稿件

香港教師戲劇會會訊，旨在成為世界各地華人就「戲劇／教育」分享的交流平台。

歡迎各界人士賜稿，投稿人身處地域不限、年齡不限、界別不限。

稿件形式不限、字數不限，以「戲劇／教育」為題即合。

來稿請用 WORD 的格式存檔，中英文均可；如文章過長，編輯室將建議分期刊登。

稿件以未經發表為佳；倘已發表，敬請註明，並請先妥善處理版權問題。

來稿必須具真實姓名及聯絡電話；惟刊登時可用筆名。

來稿刊登與否，編輯委員會有權作最終決定及修訂。

惠賜稿件請電郵：info.hktda@gmail.com。

本刊將同時上載網頁：hk-tda.info。

本刊每年四期，出版日期約為三月、六月、九月及十二月。

截稿日期分別為二月底、五月底、八月底和十一月底。

本會及友好機構消息



網頁更新 歡迎瀏覽
香港創意教育工作者協會網址：hk-ceo.org。



網頁更新 歡迎瀏覽
戲劇教育發展基金網址：the-faf.com。