

衛理神學研究院

教會事奉中的戲劇服事

道學碩士科

道學碩士 學位論文

指導教授：王春安博士

學 生：黃承恩

二〇一一年二月

## 目錄

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機 .....	1
第二節 研究目的 .....	2
第三節 研究方法與範圍 .....	2
第二章 戲劇與基督教會 .....	3
第一節 何謂戲劇意義與起源 .....	3
第二節 聖經中戲劇 .....	7
第三節 戲劇在教會歷史中的情形 .....	9
第四節 戲劇劇場與神學 .....	12
第三章 教會中的戲劇服事 .....	19
第一節 何謂教會事奉 .....	19
第二節 戲劇服事意義 .....	20
第三節 戲劇服事的功能 .....	22
第四章 戲劇服事如何實踐 .....	26
第一節 要有清楚的異象與使命 .....	26
第二節 所秉持的精神與榜樣 .....	27
第三節 真我的生命事奉 .....	30
第五章 總結 .....	35

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

二十多年前，在亞東工專讀書的時候，學生團契舉辦許多的聚會，邀請許多有名的講員、聖樂佈道團體來帶領聚會，但聚會人數總是不穩定；後來團契輔導朱雯傳道決定自己編寫劇本（她原是中影及台視的特約編劇），請團契同工來演出，沒有想到在演出當天，教會（當時聚會地點是今天的板橋福音堂）坐滿了人，這是當時從來沒有的經驗；後來檢討發現，演員們都比平常賣力邀請同學，而同學也極力來捧場，姑且不論是來欣賞、好奇或是來嘲笑，但終究都來參加聚會，而筆者自己也深深被這種戲劇服事吸引，並且透過服事，在自己所扮演角色中，也突破了自己的個性。

回頭思想，不論是基督徒或是未信者，年齡是大或小，似乎都喜歡看戲，正如每次迎神廟會，人們總是會請布袋戲或是歌仔戲團來演出；在教會裡，到了每年的聖誕節或復活節，也喜歡演出與耶穌降生或與復活有關的戲劇；在電視節目裡，大受年輕人喜歡的偶像劇或是八點檔連續劇，都可看見戲劇的吸引及影響確實很大，甚至影響人們的喜好，改變人的行為、思想，這就是戲劇特別的地方。

然而，筆者在亞東劇團服事多年來，透過戲劇事奉，看到人們因著福音的緣故，被主的愛摸著，參與者也被上帝更新，特別在衛理神學院進修道學碩士期間，對戲劇事奉又有新的領受，因此對戲劇的服事有一個深入的神學反思。

## 第二節 研究目的

有人說去一趟以色列之行，是將平面的文字，變成了具體，讓想像的世界變成了真實，使人更能體會耶穌當時的情形；而戲劇是將一個故事或者教訓，藉著演出來凸顯所要表達的意義，使人更容易了解。

在教會中，若將聖經故事、教訓和真理藉著戲劇演出來，就更容易使得弟兄姊妹瞭解上帝的心意，如經上所說：「我們傳揚他，是用諸般的智慧勸戒個人、教導個人，……」（西 1：28）。同時在演戲預備的過程，也是一種肢體合作，彼此同

心，可以經歷是一體的感受，因為一場戲絕不是一個人可以完成；而一齣成熟的戲劇，需要演員，幕後人員（如搬道具、放特效，燈光控制、音響控制……等）完全的配合，才能有最好的呈現，如燈光在不該開的時候開了，或是安靜的音樂放成熱鬧的音樂，將造成整齣劇的敗筆，因此在戲劇的過程中可以體會肢體相互配搭的重要性。

聖經中二千多年前的故事情節對現代的人們而言，因時代背景實在太遙遠了，需要有「轉化」的過程，讓他們明白聖經的真理，筆者覺得戲劇是一個很好的「轉化」媒介，例如我們劇團曾到中壢高商演出，原來學校許多佛教徒老師對基督教很排斥，但透過我們的戲劇將福音表達演出後，便有許多基督徒的老師興奮地告訴我們，那些本來排斥基督教信仰的佛教徒老師們，態度有了180度的轉變，因為那次的經驗改變他們過去的觀念與印象，學校的教師團契因此成立，福音的大門也因這樣的緣故被打開；所以戲劇服事可以很有親和力的將真理傳揚清楚，使人很自然地卸下防衛系統，進而敞開心房。

### 第三節 研究方法與範圍

本文以實踐神學的角度，一方面從聖經與過去歷史文獻來探討戲劇的意義，與它在教會服事上的功用，另一方面從筆者過去在亞東劇團的服事經歷，來探討戲劇對於傳福音的果效。

這個論文集中在以戲劇的方式做教會事奉的神學反思，而不深入探討戲劇的演出技巧或是廣告等議題。

## 第二章 戲劇與基督教會

主後第四世紀，羅馬皇帝康士坦丁改信基督教並立為國教，加上第五世紀和第六世紀因蠻族入侵歐洲，基督教會遂成了當時西方世界的支柱，也是西方世界的精神中心，因此在那個時代整個西方世界是被基督教會所影響、所掌控的；<sup>1</sup>但教會是非常排斥與反對戲劇，西方的劇場進入所謂戲劇史上的「黑暗時期」，這種光景一直到十世紀初，戲劇的演出才又開始熱絡起來了，是因中古世紀的教會為了禮拜儀式(liturgy)的需要，演出聖經故事戲劇，也就是所謂的宗教劇(religious drama)。<sup>2</sup>宗教劇在各地的發展雖然不同，但在當時全歐洲的國家都已非常盛行。這種戲劇活動，成了教會儀式的一部分，由聖詩隊與神職人員來擔任演員；而在演完戲後，便接著唱讚美詩(Te Deum)，這就成為聖馬丁節(St. Martin's Day)的部分節目。不僅如此，教會節期(church year)從耶穌降臨節(Advent)起，耶誕節、主顯節(Epiphany)，到四旬齋(Lent)、受難節(Passion)、復活節(Easter)、昇天節(Ascension)以及聖靈降臨節(Pentecost or Whitsunday)等節日的活動也都有戲劇演出。<sup>3</sup>戲劇在教會熱烈演出的光景一直到了十六世紀才又沒落；而戲劇與教會的關係究竟如何呢？所謂追本溯源，所以我們就先從戲劇的意義與起源來做探討。

### 第一節 何謂戲劇意義與起源

#### 一. 戲劇的定義

戲劇是甚麼？一般來說，戲劇是表現人生，發掘人生的各種問題；同樣的，也是透過戲劇體認人生的境遇。<sup>4</sup>在世界上有許多的學者對戲劇有著許多的不同見解與定義；漢彌爾頓(Clayton Hamilton)在 *The Theory of the Theatre and Other Principles of Dramatic Criticism* 中所發表的戲劇最通俗之定義說到：「一部戲劇，是設計由演員在舞台上，當著觀眾表演的一個故事。」<sup>5</sup>而英國戲劇評論家馬丁·

<sup>1</sup> 約翰·麥克曼勒斯(McManners, John)編；張景龍等譯，《牛津基督教史插圖本》，(牛津大學出版社，1996)，77；張靜二著，《西洋戲劇與戲劇家》，(台北：翰蘆圖書出版有限公司，2002)，60-1。

<sup>2</sup> 張靜二著，《西洋戲劇與戲劇家》，64-5。

<sup>3</sup> 同上。

<sup>4</sup> 姚一葦著，《欣賞與批評》，(台北：聯經出版事業公司，1989)，294。

<sup>5</sup> 姚一葦著，《戲劇原理》，(台北：書林出版有限公司，2004)，128。漢彌爾頓(1881-1927 B. C.)

艾思林 (Martin Esslin) 在其名作《戲劇剖析》(An Anatomy of Drama) 中說：「希臘語中戲劇 (drama) 一詞，只是動作 (action) 的意思。戲劇就是模擬的動作、仿效的動作，或人的行為的再現……戲劇之所以成為戲劇，是因為除了言語之外的另一個組成部分，而這個部分必須使作者的觀念可以得到充分表現的動作 (或者行動)。」<sup>6</sup> 艾思林也提及：「戲劇是一種對現實的模仿……孩子們做遊戲是為了使自己熟悉他們在實際生活，即現實中將要應用和經歷的種種行為的規範。」<sup>7</sup> 從以上的言論，可見艾思林對戲劇不但看成是超乎純粹的娛樂之上，並與人類活動的基本構成關係非常密切，<sup>8</sup> 並且他認為戲劇是作為人與人之間思想感情交流的一種思維形式，或者是認識過程的一種方法；而通過這種方法，我們可以把抽象的概念轉變為具體的人與人的關係，也可以設置一個情境並表現出結果。<sup>9</sup>

但在事實上，戲劇裡體現的藝術、活動、人的渴望或本能，是深深滲透在人性之中，是滲透在人的無數行為之中，因而幾乎不可能準確劃清某種一般活動的終點和戲劇的起點兩者之間的界線。<sup>10</sup>

## 二. 戲劇的起源與儀式

自從亞里斯多德 (Aristotle, 384-322 B. C.) 研究戲劇的起源之後，就有許多戲劇史家紛紛提出各種不同的理論，大概可分為模仿說、進化說、遊戲說、故事說、想像說、滿足說、逃避說、儀式說等這幾種學說。<sup>11</sup> 雖然早在西元前三千年左右，在埃及就可能有戲劇形式出現，但是年代久遠又不容易考察，現在存有的文獻資料非常的少，因此無法證明是否屬實，<sup>12</sup> 所以戲劇的起源是從何而起就無法考證，但是現在一般人比較認同是儀式說，因戲劇的起源與宗教崇拜天神、鬼魂、祖先或英雄等宗教節慶的祭典儀式之間可能有關，<sup>13</sup> 而現有最早的文獻資料就是源

---

是美國戲劇評論家。

<sup>6</sup> 馬丁·艾思林著，羅婉華譯，《戲劇剖析》，(北京：中國戲劇出版社，1981)，6。

<sup>7</sup> 同上，11。

<sup>8</sup> 陳恆輝，「戲劇教育的藍圖與概念」，《戲劇藝術》，第21期，香港演藝學院戲劇學院出版，2008年5月，9-12。

<sup>9</sup> 童明道編，《現代西方藝術美學文選—戲劇美學卷》，(台北：紅葉文化事業有限公司，1993)，270。

<sup>10</sup> 同上，267。

<sup>11</sup> 張靜二著，《西洋戲劇與戲劇家》，(台北：翰蘆圖書出版有限公司，2002)，v-xi。

<sup>12</sup> 布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，(台北：志文出版社，1989)，94。

<sup>13</sup> 邁可·比林頓等編著，蔡美玲譯，《表演的藝術》，(台北：桂冠圖書出版有限公司，2001)，20。



於崇拜酒神—戴歐尼色斯(Dionysus)中的「酒神頌舞」，在祭拜中的歌舞是用來稱頌酒神—戴歐尼色斯，而依據亞里斯多德的說法，戲劇就是由這些讚美歌和舞蹈蛻變而來的。<sup>14</sup>

因此我們可以瞭解儀式是因宗教祭典而形成一般傳統習慣，繼而發展演進，之後成為人們普遍接受的行為模式，其基本功能在促進：人與我、人與神或人與超自然力之間的互動，以增加了解；並且儀式是依照既定程序或規矩來進行活動（如崇拜），或者表達期望的方式。而「儀式說」從十九世紀末葉起，由於考古學家的倡導而開始流行起來，他們認為遠古人類在面對時序推移，乃至難知難測的自然萬象，而極力的去思考，試著以各種方式來加以操控。經過了多方嘗試，其中似乎有效的方法就保留下來，代代相傳重複應用。這些方法（如殺人祭神）的背後潛藏著的故事，逐漸形成神話，為戲劇提供了豐富的題材；所以儀式的發生可能是因為圖騰崇拜、社會需要，或對神明表示敬重，但不管發生的原因為何，儀式似乎與戲劇不無關係。像在原始部落的儀式中，一些看似單純的模倣（如舞蹈、音樂、面具、服飾等），實則都蘊藏著戲劇的種籽；而儀式中的時、地、人，特別是動作，正是構成戲劇的要素。<sup>15</sup>

在西元 1912 年左右，The Cambridge School of Anthropology (CSA) 英國劍橋學校的人類學學者，利用考古學及文學的方法，推論出悲劇和劇場的根源是來自儀式；並指出儀式都是集中在神的出生——死亡——再生，而死亡和生命的這個基本交互的模式在過去文化或神話中都可以被發現；這些學者認為「神的出生——死亡——再生」這一個典型模式就是許多宗教儀式的原型。在亞里斯多德的詩學中，談到悲劇是源於酒神頌舞；<sup>16</sup>而這種悲劇的結構是有一個季節性的背景，談到「出生——死亡——再生」，也就是說：伴隨冬季的死亡跟著春天的再生，夏天

---

<sup>14</sup> 戴歐尼色斯的崇拜是約在西元前十三世紀左右，自小亞細亞傳入希臘的。到了西元前第七、第八世紀時，在祭拜他的節慶中已有歌隊舞蹈者的競賽了。目前已有的悲劇的資料即源於酒神的戴歐尼色斯(Dionysus)的崇拜，崇拜他的儀式中，悲喜循環交替。而頌神歌由舞歌隊(chorus)在圓形舞歌區(orchestra)上，繞著酒神祭壇周圍載歌載舞。而「悲劇」(tragedy)一詞源自希臘文 tragodidia，原本是「山羊歌」(goat song)之意，或與此有關。西元前五三五年間，皮西斯特拉特斯(Pisistratus)把酒神祭帶進雅典，並舉行戲劇競賽，西思皮斯就在這年獲得戲劇競賽獎。引自布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，94-6；張靜二著，《西洋戲劇與戲劇家》，7-8；黃美序著，《戲劇欣賞》，（台北：三民書局，2007），4。

<sup>15</sup> 張靜二著，《西洋戲劇與戲劇家》，x-xi；布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，93。

<sup>16</sup> 亞里斯多德著；劉效鵬譯注，《詩學》，（台北：五南圖書出版社，2008），64；亞里斯多德著；陳中梅譯注，《詩學》，（台北：台灣商務印書館，2007，11月），48。

的成長，冬天的衰敗又帶來另一個死亡。<sup>17</sup>而教會中的劇場，我們發現它也是使用一個相似的典型：聖誕節（出生）和復活節（死亡和再生）是戲劇性慶祝的主要慶典場合。<sup>18</sup>所以，戲劇和宗教是密切相關的；可以說它們的共同根源是宗教儀式。並且儀式與戲劇都是一種帶有從演員到觀眾，從觀眾到觀眾，又從觀眾到演員的這種反饋的三角影響的集體體驗。<sup>19</sup>因為人作為一種社會動物，一種不可能孤立生活的動物，勢必形成一個部落、一個氏族、一個民族的一部分，從而深切地依賴這些集體體驗；因為一個社會團體的一致性就其定義而言，是由一系列共同的風俗、信仰、觀念，由共同的語言、神話、法律和行為準則所構成的。但是重要的是，這個團體（和其中的每個人）必須能夠體驗到它自己的一致性；儀式就是一個原始部落以及一個高度發達的社會用以體驗這種一致性的手段。<sup>20</sup>

戲劇構成的元素除了表演者、劇作家和劇場之外還有觀眾，<sup>21</sup>所以我們可以這樣說：「劇作家和演員只不過是整個演出過程的一半；而另一半是觀眾和他們的反應；若是沒有觀眾，也就沒有戲劇。」<sup>22</sup>因此在某種意義上說來，觀眾不再是孤立的個人，而成為一種集體意識。因為如果觀眾們聚精會神地注意他們眼前發生的劇情，那麼所有的觀眾就同舞台上的角色和劇情打成一片了，也就不可避免地彼此互相呼應；可以說，他們頭腦裡正在交流共同的思想（正在舞台上表現出的思想），體驗著某種共同的感情。從這個角度來看，一切儀式基本上都是戲劇性的，因為它造成一個場面，某種可以看見或聽到的東西，再加上一批活生生的觀眾——他們想著聖餐，或加冕典禮，或國葬。因此，我們可以把儀式看作是一種戲劇性的、舞台上演出的事件，而且也可以把戲劇看作是一種儀式。<sup>23</sup>

所有的儀式也都有摹仿的一面；不管是部落藉以表現其圖騰動物動作的舞

---

<sup>17</sup> Todd E. Johnson and Dale Savidge, *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, (Michigan : Baker Academic), 2009, 23; 布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，95。

<sup>18</sup> 同上，24。

<sup>19</sup> 所謂反饋三角影響是指：舞台所演的戲劇和觀眾之間的反饋作用。但是還有另一種同樣強烈的反饋作用：存在於觀眾當中互相各個成員之間的互相造成的反饋彼此感染。引自童明道編，《現代西方藝術美學文選—戲劇美學卷》，(台北：紅葉文化事業有限公司，1993)，272。

<sup>20</sup> 同上，273。

<sup>21</sup> 亞里斯多德著，姚一葦譯註，《詩學籤註》，(台北：台灣中華書局，1978)，69。

<sup>22</sup> 法國的沙塞 (Francisque Sarcey, 1828~1899)，他是第一個從觀眾的角度來討論戲劇的人，沙塞從歷史的發展來看這個問題，他指出歷史上無論是那一個時代、那一個國家的劇場，無一不是為觀眾而設立的，沙塞提出：「無觀眾，無戲劇」(no audience, no play)的說法。引自姚一葦著，《戲劇原理》，(書林出版有限公司，2004)，128。

<sup>23</sup> 童明道編，《現代西方藝術美學文選—戲劇美學卷》，273。



蹈，基督教的聖餐禮中分食餅與酒，其動作都具有一種高度象徵的、隱喻的性質。在許多宗教儀式裡，對於信徒們來說，這種動作既是象徵性的也是真實的；比如，聖餐中的餅和酒二者既是耶穌聖體的象徵，同時也是耶穌的實體，所以這聖餐的儀式使基督徒們去接觸和經驗一些永恒的事物，因戲劇永遠指此時此刻所呈現所經歷的，是可以無限重複的事件和概念，於是使時間的觀念消失了。<sup>24</sup>所以，在儀式中正如在劇場裡一樣，一個團體會直接體驗到它自己的一致性並且再次肯定它，這就使得戲劇成為一種特殊的藝術形式；由於儀式的本質，戲劇不僅為它的觀眾提供高度精神境界的集體體驗，並且切切實實地教導他們，或者讓他們想到它的行為準則及社會共處法則。<sup>25</sup>因此儀式的根本就是一種集體體驗的戲劇。

從上述所推論，教會內的崇拜儀式可說是一種集體體驗的戲劇，因此教會與戲劇的關係更是息息相關的。以下讓我們更進一步從聖經來探索它與戲劇的關係。

## 第二節 聖經中戲劇

聖經中似乎不容易找到有關戲劇表演的資料，在一般人的觀念上也很少注意遠古希伯來人有關戲劇的資料，我們在舊約聖經中也沒有直接的證據談論猶太人是否建造劇場，但從「生活劇場」的概念來看一劇場是指整個世界；而人與人之間本身就是劇場的表演活動，我們的生活就是戲劇，每個人都可以是演員。<sup>26</sup>在基督徒的信仰中，我們認為上帝就是最偉大的編劇與導演，人們就是演員，在巴爾塔薩的《神學戲劇》中也提到人並非是觀眾，而是上帝戲劇中的共同演員，<sup>27</sup>另外，在聖經上說：「我們成了一台戲，給世人與天使觀看」（林前 4：9）。因此從以上的觀念，我們可以在舊約的先知書中發現戲劇演出的例子；例如在耶利米書 13 章，上帝啟示先知耶利米使用戲劇性的行動傳達上帝的旨意，來教育以色列人；在一開始，上帝要先知耶利米買一根麻布帶子束腰，後來將它藏在幼發拉底河那裡的磐石穴中，許多天之後，再將腰帶刨出，發現腰帶已經變壞，不能用了；這正是

<sup>24</sup> 同上，273-4。

<sup>25</sup> 同上，275。

<sup>26</sup> 在二十世紀六 0 年代，也就是所謂的後現代時期，由 Julian Beck 與 Judith Malina 提出生活劇場的概念，反對傳統劇場為小說的或傳奇的劇場，脫離了人生，認為我們的生活本身就是戲劇。並且他們希望把生命的觀念帶給觀眾，採取的是一種儀式的形式，由演員引導觀眾來表演，是一種集體表現，融合了觀眾的內在的狂歡與祝典，充滿許多強烈的動作。源自姚一葦著，《戲劇原理》，2-3。

<sup>27</sup> 巴爾塔爾著，曹衛東、刁承俊譯，《神學美學導論》，（香港：三聯書店有限公司，1998），230。巴爾塔爾(Hans Urs von Balthasar, 1905-1988)，瑞士天主教神學思想家、古典學家。

上帝透過耶利米先知以象徵性地行動，傳遞信息給以色列民的例子；在第 19 章中，耶利米先知又被上帝教導去買一個窯匠的瓦瓶，在他的觀眾——即百姓中的長老和祭司的面前打破，而這舉動都在傳達上帝的信息；在 24 章中，上帝透過兩個籃子的無花果的象徵，來傳達祂對以色列選民的管教與眷顧；在 27 章用「繩索與軛」來傳達上帝的心意，其他還有許多類似的方法。所以在聖經的先知書中，我們看見戲劇演出的演員與觀眾的互動，是藉著角色扮演的方式與人們溝通。<sup>28</sup>

在新約希臘文原文“skene”帳篷這個字與古希臘劇場的“skena”相關，而“skena”字根代表是一個帳棚，是指神與人一同居住特別的地方，而在約翰福音一章宣告：耶穌道成肉身住在我們當中。而「住」這個字的希臘原文是使用“skene”帳幕這個字，代表耶穌降生為人與我們同在，這是我們基督信仰的中心所在，<sup>29</sup>在舊約出埃及記中的會幕，也是上帝與以色列人相遇的地方，透過大祭司象徵式的儀式行動，與上帝相遇，為人民求福與贖罪，從舊約到新約的崇拜、聖餐禮等，都是透過崇拜儀式等象徵為認識上帝的戲劇性教導。有人也論及創世紀第 3 章人類墮落的衝突性，正是所有戲劇性材料的根源，甚至有人說，若沒有人類的墮落犯罪而都是一片和平的景況，就沒有戲劇可言，<sup>30</sup>因為「衝突性」是戲劇的要素，所謂戲劇性的情況都是由兩個相對力量的衝突發展而來的。<sup>31</sup>

舊約中約伯記的故事內容就好像希臘悲劇的情節，當然我們若以時間性來衡量，也可以說希臘悲劇「伊狄帕斯王」就像約伯記故事一樣的結構。而約伯記從開始的第一現場就有衝突性、鬥爭性；<sup>32</sup>接續像一個合唱，是由約伯三位朋友探究約伯苦難的根源，在最後章節是在上帝的干涉決議下作結束。<sup>33</sup>約伯記的「義人受苦」、「苦難的意義」、「人與上帝之間的關係」探討主題，與希臘悲劇「伊狄帕斯王」一劇本身「評論人與神的關係」、「探討人要控制自己命運的企圖」所探討的主題，<sup>34</sup>皆可看出其平行對照性。

---

<sup>28</sup> Todd E. Johnson and Dale Savidge, *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, 25-6.

<sup>29</sup> 同上，27。

<sup>30</sup> 同上。

<sup>31</sup> Paul M. Lee, William Nickerson 著，李慕白譯，《西洋戲劇欣賞》，（台北：幼獅文化事業公司，1992），21。

<sup>32</sup> 為約伯記開頭在天上的一幕，上帝與撒但似乎看起來是在相鬥——要證明約伯是義人，而接續的章節則是約伯遭受災禍，像戲劇性的一波一波的試煉衝突。

<sup>33</sup> Todd E. Johnson and Dale Savidge, *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, 28.

<sup>34</sup> 布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，110。

我們也在舊約聖經發現「默劇」的例子，「默劇」一詞出自於希臘文“mimos”，此字本身源於「模仿」的希臘字，是一種以身體肢體表現的藝術，多數的歷史戲劇學家，將默劇視為劇場演出中的一種戲劇，其實在古希臘羅馬時代，亞里斯多得已將默劇，這一項表演劇種，視為一個獨立的個體，並且經其定意為「直接的模仿」。<sup>35</sup>我們在以西結書 4 章看見上帝指導先知以西結行動，用默劇演出，首先要他擺放一塊磚，而且這磚上面畫一個城市—耶路撒冷，要圍困這個城，建立高台圍攻它並且放置破城槌攻擊這城。又要先知拿一個鐵鑿，把它放在他和城市的中間，作為鐵牆。要面對攻擊這座城，象徵耶路撒冷城被圍困，這就是上帝透過先知肢體來傳遞給以色列人的象徵；接著上帝要以西結先知向左側臥，代表承當以色列家的罪孽；而向左側臥三百九十天的日子，是代表承受罪孽的刑期，日子滿了之後，還要先知向右邊再次躺臥四十天，象徵為猶太受苦，一天都代表著一年，甚至上帝還要指導先知所吃的食物。這些先知們的動作，象徵著古代以色列人民所熟悉的戲劇演出。在新約聖經中我們同樣也發現 神仍藉著先知的動作繼續傳遞信息，如使徒行傳 21：10-11 節：「我們在那裡多住了幾天，有一個先知，名叫亞迦布，從猶太下來，到了我們這裡，就拿保羅的腰帶捆上自己的手腳，說：『聖靈說：猶太人在耶路撒冷，要如此捆綁這腰帶的主人，把他交在外邦人手裡。』」所以先知亞迦布是用身體肢體與媒介來呈現所要表達的信息。<sup>36</sup>

在聖經中我們可以找到許多這樣的例子，特別猶太人在傳達信仰教導他們後代的方式，有許多都是戲劇性的方式，因為戲劇如同詩篇、音樂一樣使人容易牢記，這也是希伯來人的文化特色。所以我們可以看見聖經中充滿了許多這樣的戲劇。接下來要藉著基督教會的歷史來了解它與戲劇的關係。

### 第三節 戲劇在教會歷史中的情況

#### 一. 初代教會與中世紀前期教會

即使聖經中有許多戲劇方式的表達，初代教會對於戲劇的演出卻是反對的，教父特土良他認為劇場是一個「藝術的詭計」，而且不是真實的，他描寫劇場是使

<sup>35</sup> 耿一偉著，《現代默劇小史》，（台北：黑眼睛文化事業有限公司，2007），12-13。

<sup>36</sup> Todd E. Johnson and Dale Savidge, *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, 29-30.



人們遠離上帝一個惡靈的陰謀。<sup>37</sup>特土良面對這些穿戴面具，用高亢的聲音所表演的演員，非常地不喜歡，而戲劇的表演情緒，不論是哭泣、憤怒、呻吟，他認為都是假裝和欺騙者。並且特土良也認為戲劇不只是違反人性的，它也是違反上帝主權的，因為演員也會誤導人們。<sup>38</sup>另一教父奧古斯丁認為劇場中情緒的刺激，是一種隱藏形式的耽溺；它會減弱我們的行動力，使我們成為被動與自我陶醉。<sup>39</sup>

當羅馬帝國逐漸沒落，以及傳統道德價值消滅，由希臘典範推行而來的專業戲劇失去了依據，漸漸變成粗俗猥褻的娛樂，這種性質的演出更激起基督教社會逐漸高漲的反對，他們把劇院歸咎為羅馬帝國政府衰敗崩潰的直接因素，因為劇院是由羅馬帝國政府所贊助的。<sup>40</sup>當羅馬帝國滅亡之後，再加上五世紀和六世紀蠻族入侵，這批蠻族先燒毀大部分的劇院建築，最後廢掉各種慶祝節目，整個西方劇場即進入所謂戲劇的「黑暗時期」(Dark Ages, 約自第六世紀至第十世紀初)。

所以戲劇受到禁止、沒落的主要原因之一，就是教會強力的反對，因為後來有許多戲劇是在諷刺宗教或教會，所以被認為有傷道德、風俗文化；<sup>41</sup>並且當時的啞劇以洗禮和聖餐禮為嘲笑的對象，進而諷刺基督教信仰，到了基督教成為羅馬國教之後，教會就指責這些節慶跟異教掛鉤，不准基督教徒涉足劇場，否則要逐出教會；演員或賣藝者被要求放棄其業，否則就不能領受聖禮；雖然劇場仍繼續有少量的演出活動，但賣藝者越來越受到教會迫害，更遭國家剝奪其權利，處境甚差。<sup>42</sup>因此除了地下戲劇活動之外，也有許多戲劇內容包含著異教禮拜與節慶是不顧基督教會的反對而繼續演出。<sup>43</sup>所以在中世紀早期幾個世紀中，戲劇是不見天日的。

## 二. 中世紀的教會（十世紀以後）

---

<sup>37</sup> 同上，32。

<sup>38</sup> Bernard F. Dukore, *Dramatic Theory and Criticism*, (New York: Holt Rinehan and Winston, 1974), 92.

<sup>39</sup> Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, (Berkeley: University of California Press, 1981), 54；聖奧古斯丁，徐玉芹譯，《奧古斯丁懺悔錄》，(台北:志文出版社，1997)，61。

<sup>40</sup> 邁可·比林頓等編著，蔡美玲譯，《表演的藝術》，27。

<sup>41</sup> 黃美序著，《藝術欣賞》，8。

<sup>42</sup> 張靜二著，《西洋戲劇與戲劇家》，57-8；Robert Speaight, *Christian Theatre*, (New York: Hawthorn), 1960,9.

<sup>43</sup> 例如：原來祝禱豐腴的儀典—五月柱 (Maypole) 仍然一直流傳下去，遍及歐洲各地。見布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，145。

在十世紀時，戲劇活動的復興卻是出現在教會的儀式中，教會為了禮拜儀式（liturgy）的需要，也是為了教導信徒，開始演出聖經故事，所產生的宗教劇（Religious Plays），沒有料到，帶動了戲劇的熱潮。<sup>44</sup>甚至當時教會年曆也根據新舊約中主要的故事而建構發展成為一套套的戲劇，因此推動了戲劇的發展。<sup>45</sup>所以教會年曆本身就暗示著每一個季節裡各種聖事的劇戲活動。

在教會儀式中，最早有戲劇演出的是在復活節時，其他各節日也持續著有戲劇的演出，但大部分的戲劇則是以聖誕節與復活節為主；而最早的教會戲劇雛形是九二五年左右復活節所演出的「你要找誰」（Quem Quaeritis）。<sup>46</sup>並且在當時教會的許可之下，眾主教紛紛下達演出的規定，邀請各教堂的主教擔任導演的工作，教士和唱詩班擔任演出人員，並直接採用正式的教服作為戲服所用，這時也有為了鼓勵信徒、教導信徒而設計的宗教劇。<sup>47</sup>

當時的戲劇主要有分為三類：(1)「奧蹟劇」或「神祕劇」（Mystery Play）—內容取材於《聖經》中的《舊約》部分。但所謂神祕不單指故事的性質，也指演出中的特殊效果的製作秘技而言（例如：地獄的火焰）；(2)「奇蹟劇」（Miracle Play）—以演出《新約》中的使徒行傳的故事為主，也就是耶穌和使徒們所行的奇蹟；(3)「道德劇」（Morality Play）——它不算正式的宗教劇，但仍不離宗教的道德意識。這類戲劇的特徵是將抽象的意念人格化。<sup>48</sup>這股戲劇演出風潮影響甚鉅，在歐洲每一個國家都是非常盛行演出的。

### 三. 教會中戲劇的沒落

中世紀末，戲劇又在教會中沒落了。戲劇沒落的原因有很多，首先，在教會主導規範下的中世紀歐洲，對於不符合基督教信仰的活動採取壓制與禁絕，原本就不利於戲劇的寫作和演出；再加上歐洲教會重視形而上、重來世、重制度，與希臘文化重理智、重現世、重經驗、重個人自由等取向，大為不同，當然對戲劇的發展是為不利。其次，中世紀教會發展了研究與著述的場所，教士成了學者階級，神學才是他們主要研究的科目；教會雖鼓勵研究古代書籍，卻不是戲劇方面，

<sup>44</sup> 張靜二著，《西洋戲劇與戲劇家》，65。

<sup>45</sup> 同上。

<sup>46</sup> 布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，146。

<sup>47</sup> 邁可·比林頓等編著，蔡美玲譯，《表演的藝術》，30。

<sup>48</sup> 黃美序著，《藝術欣賞》，8。



因此從事戲劇活動者就較少了。第三、自宗教改革後，教會內部的意見分歧。英王亨利八世於一五三四年與羅馬教會決裂。英國國教於一五三六年成立後，將劇中會令人想起羅馬天主教的部分全數刪去；隨後又發生政教之爭，在伊莉莎白女王一世(Elizabeth I, 在位 1558-1603)登基後，就禁演宗教劇。第四、文藝復興之後俗世意識抬頭，更使宗教劇的生存空間受到嚴重的挑戰，終於消聲匿跡，使耶穌聖體節的活動不再興起。第五、宗教劇過於世俗化的結果，演出成為純屬時髦的娛樂活動，而流為粗俗低級的玩笑嬉戲，甚至揶揄教會、褻瀆上帝，不為教會當局所容忍，因此許多宗教劇在宗教改革後就遭受禁止演出和取締。在歐洲大陸方面，義大利北部舉行的特蘭特大公會議(Council of Trent, 1545-1563)，不許再以戲劇來宣導教義。但除了耶穌會(Society of Jesus)仍然有其劇場之外，一五四七年宗教劇也在義大利停演，一五四八年在巴黎終止演出。雖然西班牙的宗教劇要到一七六五年才遭明令禁演，但從西洋戲劇史來看宗教劇到此已經不再是主流；<sup>49</sup>在教會中戲劇演出從此便漸漸的沒落了。

即使戲劇與教會的關係從冷到熱，由熱到冷，從疏離到密切，又從密切到疏離，由此看見，我們實在不可否認戲劇曾經是強而有力地影響著教會。以下，讓我們再討論到戲劇與神學的關係。

#### 第四節 戲劇劇場與神學

神學是關於對上帝的研究與科學，也是研究上帝的創造、人與上帝之間的學問，例如：人類和其處境，以及上帝為人類所成就的救贖之工。<sup>50</sup> Karl Barth 在他的教會教義學中描述：「被造的宇宙……是展現上帝恩典和偉大救贖的行動劇場。」<sup>51</sup>因此，Barth 認為劇場是了解人類歷史與創造者——上帝之間關係的地方，而被造的宇宙是上帝所立約的劇場。<sup>52</sup>

因此藉著現場表演的劇場——這種演員與觀眾在一個固定型態的劇場的藝術形式，來探討人類與上帝之間的互動關係研究，並且藉由三個神學種類：incarnation

<sup>49</sup> 張靜二著，《西洋戲劇與戲劇家》，85-6；布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，166。

<sup>50</sup> Millard J. Erickson 著，郭俊豪、李清義譯，《基督教神學 卷一》，(台北：中華福音神學院出版社，2000,8月,初版)，11。

<sup>51</sup> Karl Barth, *Church Dogmatics 3/3, as quoted in Max Harris, Theatre and Incarnation*, (Grand Rapids: Eerdmans, 2005), 6-7；Todd E. Johnson and Dale Savidge, *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, 54.

<sup>52</sup> 同上。

(道成肉身)、community (共同體)、presence (臨在)，來說明戲劇劇場與神學之間的意義。

## 一. Incarnation (道成肉身):

「道成肉身」是在教會歷史上，神學研究常常討論的神學議題，它敘述上帝是具體化地來到祂所創造的世上居住，在約翰福音 1:14 所說：「道成了肉身，住在我們中間，充充滿滿的有恩典有真理。我們也見過祂的榮光，正是父獨生子的榮光。」這段經文同時說明了耶穌與上帝之間的關係，並且指出道和上帝在一起，說明一個希伯來人的上帝不是一個離得很遠的上帝，而是一個和人們居住在一起的上帝。<sup>53</sup>

在這裡筆者並不是要討論基督論中基督的神、人二性的問題，但我們可以清楚看見「道成肉身」是彰顯一個事實：「上帝選擇被時間與空間所限制，並在有限的情況下，成為人的樣式。」這顯示出上帝對我們是自我犧牲的愛，就如約翰福音 3:16 「神愛世人，甚至將祂的獨生子賜給他們，叫一切信祂的，不致滅亡，反得永生。」和腓立比書 2:6-8 「你們當以基督耶穌的心為心：祂本有神的形像，不以自己與神同等為強奪的；反倒虛己，取了奴僕的形像，成為人的樣式；既有人的樣子，就自己卑微，存心順服，以至於死，且死在十字架上。」所以「道成肉身」將過去我們在聖經中所知道的「道—上帝」，祂降生成為具體的「肉身—耶穌」，而生活在我們當中，並且透過基督釘十字架的救贖恩典，邀請我們進入祂救贖計畫的故事中；因此「道成肉身」的信仰也就是將不可見的靈界變成現實可見的，在每天生活中，可以經驗到上帝是真實的彰顯，活化在我們當中。<sup>54</sup>

從這個角度來思想，現場演出的劇場，是一種被時間和空間所限制的一種表現藝術，與「道成肉身」有著同樣的表現，劇本是在所描述的固定時間與空間的背景下來做現場真實的演出，就好比—「道」—上帝被限制在一個時間與空間之下，成為人的樣式來到這世界；而劇本它不僅僅是一個思想觀念或只是一個故事，因藉著演員的現場表演，將故事化為具體且活化了，變成了可以看見的事實，並與觀眾進行彼此互動交流；而且現場演出的戲劇，不管是訓練多好的演員，也不

<sup>53</sup> 參考申命記 23 章 14 節「因為耶和華—你的神常在你營中行走，要救護你，將仇敵交給你，所以你的營理當聖潔，免得他見你那裡有污穢，就離開你。」表示耶和華神與百姓很近並不遠。

<sup>54</sup> 傅士德著，袁達志譯，《屬靈傳統禮讚》，(香港：天道書樓有限公司，2005)，249。

可能在兩次表演中都有完全相同的演出，對同一批觀眾而言也是一樣，雖然都是看同樣的戲，每一次的感動也都不一樣，所以每一次的演出都是全新的，是真實的經歷，所以在劇場每一次現場演出都有同樣全新的經歷與體會，而這劇場的「道成肉身」特質使故事變成具體實在，使我們可以經歷並且超越我們的人性，進入到我們所生存的這個世界中，拓展更大的領域，以便於來認識我們的上帝。<sup>55</sup>

## 二. Community (共同體)

Community (共同體) 在神學上三位一體論述上有許多的探討，在歷史上對於三位一體的觀念主要有兩方面，一方面，是指內在的三位一體 (immanent Trinity)，這樣的概念強調三位一體的這三位是如何與彼此保持良好的關係，<sup>56</sup> 另一方面，安排的三位一體 (economic Trinity) 概念，是有關這三位一體中的每一位格，在上帝救贖人類的關係上扮演著什麼樣的角色。<sup>57</sup> 多年來，東方的神學家強調「安排的三位一體」，看重三位的個別獨特性格，<sup>58</sup> 在認識神的本性中，每個位格都對救恩的安排負某方面的責任。<sup>59</sup> 而西方的神學家是比較強調以內在的角度了解三位一體的，也就是從神的合一性出發，尤其是在啟示與救贖的工作上；對三個位格之關係的解釋，則用彼此相交來說明。<sup>60</sup> 但東方的這種論點被後期所謂的「互滲互存」(perichoresis)，<sup>61</sup> 和「普及說」<sup>62</sup> (appropriation) 所取代，而後又有提出 community of being (共生體) 這種三位一體的神學觀點，將「互滲互存」(perichoresis) 與「普及說」(appropriation) 的觀念合在一起，這種神學觀念是使我們更容易看出神是

<sup>55</sup> Todd E. Johnson and Dale Savidge, *Performing the sacred :theology and theatre in dialogue*,60-1.

<sup>56</sup> The classic treatment of the immanent Trinity is Augustine's *De Trinitate*. Augustine, *The Trinity*, trans. Edmund Hill (Brooklyn, NY: New City, 1991).

<sup>57</sup> The Cappadocian fathers all addressed the issue of the economy of Gods trinitarian nature in response to the threar of the teaching of Bishop Eunomius, who maintained that the Son was unlike the Father. One of the most accessible works by the Cappadocians is Basil the Great, *On the Holy Spirit*, trans. David Anderson (Crescwood, NY : Sr. Vladimir's Seminary Press, 1997)

<sup>58</sup> McGrath, Alister E. 著；劉良淑、王瑞琦譯，《基督教神學手冊》，(台北：校園書房出版社，1998,11月,初版)，307

<sup>59</sup> 同上，306。

<sup>60</sup> 同上，307。

<sup>61</sup> 所謂「互滲互存」的概念，容許位格的獨立性，同時堅持各個位格皆分享其他二者的生命。常用來表達這個觀念的意象，為「共生體」，其中每一位格雖有其特殊的身分，卻滲入其餘二者，亦被其餘二者所滲入。參考 McGrath, Alister E. 著；劉良淑、王瑞琦譯，《基督教神學手冊》，309。

<sup>62</sup> 普及說是堅持三位一體的工作是一個整體；三位一體的每一個位格，在神每一次採取行動時，都參與在其中。如此，創造時，父、子、聖靈都有分，並不只是父單方面的工作。例如，希坡的奧古斯丁指出，創世記的記載提到神、話，和靈(創1：1-3)，因此意指在救贖歷史的這一決定性時刻中，三位一體的三個位格全都在場工作。參考 McGrath, Alister E. 著，劉良淑、王瑞琦譯，《基督教神學手冊》，308-9。

「共生體」(community of being)的，其中所有皆可分享、結合、互相交換，而父、子、聖靈並非神裏面三個孤立、相異的單位，好像一個國際公司的三個附屬部門。相反的，祂們乃是神裏面的微分，在救恩的安排和人類對救贖與恩典的體驗中，才顯出其區分。三位一體的教義肯定，救恩歷史和我們對神的體驗雖然複雜，但在這層表面之下，其實只有一位神，惟一的一位神。<sup>63</sup>

羅馬天主教神學家卡爾 Rahner 對此發表出他有名的諺語 "The immanent Trinity is the economic Trinity" 就是「『安排性』的三位一體就是『內在性』的三位一體，『內在性』的三位一體就是『安排性』的三位一體。」換言之，神在歷史裏啟示出來、被人經歷的方式，與神實際的情形是對應的。所以 Rahner 認為救贖的整個工作都是同一位神的工作。儘管救贖的奧秘很複雜，其源頭、起始，與目標都可以看出是源於同一位神。在複雜的救贖過程背後，只有一位神。救贖安排在基本上是合一的，這就是「共生體」的概念。<sup>64</sup>在劇場中演員和舞台監督，導演和製片，演員和觀眾，全部都必需對戲劇的演出有所表現，也就是一種「共同體」的觀念。<sup>65</sup>

因為在劇場中觀眾和演員都是有生命、有感情並分別獨立的個體，除了台上的演出會激發觀眾的情緒和思想外，觀眾的反應(如鼓掌、笑聲噓聲、叫好、叫倒好…等等)也會影響台上的演員；還有演員和演員間、觀眾和觀眾間也會產生相互的影響。所以，演出者和觀賞者都會得到一種「臨場」的喜悅與感受。<sup>66</sup>在劇場中演員和觀眾之間的這種多向交流使台上、台下打成一片(togetherness)，形成一種親密感(intimacy)；並且一齣劇會使觀眾進入劇情中，忘記自己是在看戲，而自己不知不覺已進入了戲劇中的一份子，所以劇場中的觀眾是一邊在欣賞，一邊也在創作。<sup>67</sup>

在這現場演出戲劇中，不單是觀眾個人而是全體的觀眾，似乎也與全部演員有交流，透過笑聲、喘氣或一個肢體動作來彼此分享共同的經驗，這樣的戲劇產生的果效，遠比原來戲劇所分享的單一經驗還更多；因這是彼此創造的一種經

---

<sup>63</sup> 同上，309。

<sup>64</sup> 同上，318-9。

<sup>65</sup> Todd E. Johnson and Dale Savidge. *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, 62-63。

<sup>66</sup> 黃美序著，《戲劇欣賞》，136。

<sup>67</sup> 同上註，137。



驗。當一個觀眾以不同樣的回響而形成新的原素提供給演員時，這觀眾與演員交互而創造一場新的戲劇；是因著觀眾的參與和回應，提供了一個完全無法再重新複製的表演，觀眾和表演者在一起形成了一個共同的團體，他們找到一個共同的中心，並且拉近彼此進入一個互信和盼望的圈子裡，這是超乎這故事本身可能帶給他們自己的經驗，這就是因著分享他們共同創造的經驗和關係而成立的團體，而這團體的意義是顯而易見的，<sup>68</sup>這也就是「互相滲透」與「普及說」所說的，彼此是獨立的位格，同時堅持各個位格皆分享其他二者的生命，而成為「共生體」的觀念，其中每一位格雖有其特殊的身分，卻滲入其餘二者，亦被其餘二者所滲入；這樣所完成的工作是一個整體；每一個位格，在每一次行動時，都一起參與在其中。<sup>69</sup>

因此觀眾、演員、導演、劇作家任何一個缺席了，就不能展現一場戲劇，特別人類生活是群體性的，是生活在一個「共同體」的社區裡；而劇場就是一種自然形成的藝術形式共同體的社區——是一個親密且直接的團體。像是 Robert Bellah 和 Robert Putnam 等作家描述這種的社區時，就發現這些社區的模式是有著可彼此分享的價值和經驗，有共同的目標和合作性。<sup>70</sup>

我們可以透過社區學校戲劇表演的例子來了解這種的概念，因為在社區學校戲劇表演的時候，需要各種幕前與幕後角色的人員，而這些人員背後的社區親戚朋友，因著戲劇演出前來觀賞並且投入在戲劇的幕後工作，自然結合成一種共同社區團體，這也就是透過這個戲劇表演把鄰近地區的社區結合在一起，大家一起投入在幕前與幕後工作，不但如此也因著戲劇演出的內容，有著共同主題與目標，一起營造一起分享，而形成一個共同的團體。

所以現場的劇場表演是建立一個相互滲透影響的經驗，透過這種多元的社區的滲透，雖是不同的個體，卻在這戲劇演出之下而成為共同體，所以戲劇劇場最能呈現 Community 這種神學的特質。

### 三. Presence (臨在)

<sup>68</sup> Todd E. Johnson and Dale Savidge. *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, 61。

<sup>69</sup> McGrath, Alister E. 著，劉良淑、王瑞琦譯，《基督教神學手冊》，308。

<sup>70</sup> Robert Bellah et al., *Hdbits of the Heart: Individuahsm and Commitment in American Life*, (Berkeley : University of Califomia Press, 1985) ; Robert Putnam, *Bowhng Alone: The Collapse and Revival of American Community* (New York : Simon and Schuster, 2000).



Presence 是上帝親密臨在人們當中的神學，而上帝「臨在」的觀念已經深植在基督的信仰中，特別是透過「聖禮」中的葡萄酒和餅——這象徵基督的血與身體的儀式，來明白上帝是如何臨在人類當中。聖禮的儀式代表上帝的臨在，主要是與人居住，並且聖餐裡的共享這種行為表明著上帝的愛存在人們當中。若從柏拉圖的觀念來思考，在地上的每件事物只是在天堂裡真實物件的一個象徵符號而已。因此，任何事的「真正的臨在」取決於它能在一個地上的背景中呈現其永恆的事實。所以聖餐，它是永恆屬神的記號與象徵。如奧古斯汀所說的：他們見到了這一件事物，在他們裡面領受到了，所以這些事實叫做聖禮。<sup>71</sup>因此當我們在聖餐見到而且領受了餅與葡萄酒這象徵的記號時，我們就如同領受基督的血與身體，享受上帝同在的恩典。

奧古斯汀對於上帝是如何「臨在」，認為是從我們人們是如何向對方顯現「臨在」的概念來了解，因為一個人是用可理解的方式與另一個人分享他獨特的經驗，也就是藉著符號、文字和手勢來溝通。當然上帝能在沒有符號、文字和手勢下跟我們說話，但是上帝選擇在我們墮落的人性限制裡面跟我們用符號、象徵與我們人類溝通。<sup>72</sup>

舉例來說，如果我們想到一個被受歡迎的冰淇淋聖代，它上面澆上奶油，並加上了堅果和櫻桃，大多數人就會想像的到（甚至會品嚐到！），然而這僅僅只是一個受歡迎的冰淇淋聖代的抽象概念。看見一張草圖或一張受歡迎的冰淇淋聖代的照片，也會有相似的結果。到最後，這個受歡迎的冰淇淋聖代的想法將會透過符號和文字來向你傳達。人與人的接觸需要更有臨在感，除了使用手勢讓彼此的溝通能更加親密，並藉著聽到聲音的音調，看到臉部的表情，甚至聞到對方身上所擦的獨特香水味來增加臨在感，這正是人們彼此溝通的簡單方式，也是顯現給另一個人看見。<sup>73</sup>

對演員而言，這就是現場演出的劇場特質，是一種親密方式的臨在，因為現場演出所使用的符號、文字和手勢是提供給特別族群的人們來溝通。<sup>74</sup>而現場演出

---

<sup>71</sup> Augustine, "Sermon 272," in *Patrologiae cursus completus: Series latina*, ed. J.-P. Migne (Paris: Migne), 1844-64), 38:1246-48; Todd E. Johnson and Dale Savidge. *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, 67.

<sup>72</sup> Todd E. Johnson and Dale Savidge. *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, 66.

<sup>73</sup> 同上，67。

<sup>74</sup> 同上。

的劇場有一個特質，觀眾與這些表演者同在一個地方，在演出中一同深受感動，因觀眾很接近演員，所以在現場演出的劇場裡，這種臨在感被放大了。然而，劇場的臨在感把觀眾與表演者結合在一塊兒，並透過他們進到他們所扮演的故事裡。戲劇是運用象徵符號最豐富的地方，在戲劇的演出中，一切都成了符號。舞台上出現了厚紙板製的廊柱，這就獲得了「宮殿前的場景」的意義；而當燈光把帝王的御座浮現出來的時候，我們就被帶到了宮殿裡面。演員頭上的皇冠是王權的符號，白粉塗抹的皺紋和面色、他的蹣跚的步履，則是衰老的明顯符號。由後台傳來的逐漸增強的奔馬的蹄聲，那是旅行者臨近的符號。<sup>75</sup>

所以聖禮的「臨在性」建立在每一次的聖禮儀式中，透過這神聖的符號象徵的聖餐，每一次都使我們與上帝相會。聖禮是在基督徒社群裡面所發生的，並且是一起共同做的事件；同樣的，我們也看見劇場建立了一個表演者與聽眾之間特別的關係，表演的象徵符號臨在於戲劇的劇場當中，使觀眾每個人透過這象徵的符號一起體會，因此劇場戲劇最容易呈現 Presence 的特質。



---

<sup>75</sup> 童明道編，《現代西方藝術美學文選—戲劇美學卷》，229。摘錄於法國考弗臧所著的《文學與斯白克達克勒》書中的「在符號的世界裡」。

### 第三章 教會事奉中戲劇服事

從上一章我們的確從教會的歷史與神學中看見戲劇的影響力與果效，但在教會戲劇服事時，若不明白事奉與服事的意義，我們可能在戲劇服事中迷失了自己，變成只要掌聲或抒發自己的情感，不再是事奉神乃是滿足自己的慾望與需求。所謂正本清源，需從教會事奉的意義先來探討。

#### 第一節 何謂教會事奉

教會事奉的「事奉」(Ministry)一詞，出現在新約聖經原文希臘字有二個字，第一個字 λατρεία 是名詞，在新約聖經中出現 2 次；是指著服事或敬拜（只對神）而言，例如羅馬書 12 章 1 節「……你們如此事奉乃是理所當然的。」還有的是指著禮拜之意（希 9:1）和行拜神的禮（希 9:6）；而第二個字為 λατρεύω 是動詞，在新約聖經中出現 21 次，是指著主持宗教聖事，特別指著禮儀而說的，並且需要用清潔的良心來事奉神（提後 1:3），也要照神所喜悅的，用真誠敬畏的心來事奉神（來 12:28）。<sup>76</sup>

因此事奉就廣義而言，那是指對人或對神的一種服事；就狹義而言，那是指一個人透過教會的按立而被分別出來，專門從事某一種工作。<sup>77</sup>在《基督教聖經與神學詞典》中指著與牧職人員有關的事奉、事工、聖職、聖工等等；但從牧職基督徒事奉的角度來看，則有服事人群之意。這個用字也不限於是聖職人員，可以用於一切服事神和人的聖工。<sup>78</sup>在《英漢神學名詞辭典》也指出「事奉」的聖經意義，就是對神或對人提供服事。<sup>79</sup>

所以在教會中事奉的目的，即在於造就人，集體地在基督裡長大成人；而事奉的型態，在聖經中包括舊約中祭司與利未人的事奉，在新約中有使徒，有先知，傳福音的與牧師、教師的事奉，連同長老以及全體會眾個體的互相服事。因此「事奉」一詞是過去指著那些有使命受封立的，與那些教會全體會眾的共同工作。<sup>80</sup>

使徒行傳六章 3 節「所以弟兄們，當從你們中間選出七個有好名聲、被聖靈

<sup>76</sup> Walter Bauer 著，戴德理譯，《新約希臘文中文辭典》，（台中：浸宣書房，1994），370。

<sup>77</sup> 楊牧谷編著，《當代神學辭典（下）》，（台北：校園，1997），749。

<sup>78</sup> 盧龍光著，《基督教聖經與神學詞典》，（香港：漢語聖經協會，2003年），364。

<sup>79</sup> 趙中輝編著，《英漢神學名詞辭典》，（香港：基督教改革宗翻譯社，1998年），447。

<sup>80</sup> 同上，448。

充滿、智慧充足的人，我們就派他們管理這事。」也提出作領袖的屬靈資格，在提摩太前書三章:1-13 節與提多書一章:6-9 節也有更多更詳細地提出事奉 神的人所必須的資格。

因此無論任何人，以任何方式去事奉，都是以主耶穌基督之僕人的身份來服事，事奉的宗旨，甚至超越有形的教會之外。總之，基督徒不管在教會內或外的一切活動，正如聖經上所說:「……無論做甚麼，都要為榮耀 神而行。」(林前 10:31) 這就是事奉的意義。

## 第二節 戲劇服事的意義

教會的事奉目的就是服事 神與人，凡事都以榮耀 神而行，所以在教會事奉的戲劇服事雖然是以戲劇的方式來演出，但戲劇的演出不等於是戲劇服事，因為戲劇服事與戲劇演出的目的、動機與心態是不一樣的，所以需要明白教會事奉中戲劇服事的意義，才能發揮戲劇服事的功能與果效。

「服事」一詞出現在新約聖經原文希臘字有三個字，第一個字 διακονέω 是動詞，在新約聖經出現 37 次，有 A. 伺候之意，例如約 12:2 「有人在那裡給耶穌預備筵席；馬大伺候，……。」；B. 服務、幫助、供給、支持之意，例如路 8:3 「……都是用自己的財物供給耶穌和門徒。」；C. 照顧、管理之意，如徒 6:2 「……對他們說：我們撇下 神的道去管理飯食，原是不合宜的。」；D. 服事，指著任何一種的服事，例如太 8:15 「耶穌把她的手一摸，熱就退了；她就起來服事耶穌。」<sup>81</sup>

第二個字 διακονία 是名詞，在新約聖經出現 34 次，有 A. 服事職分之意，指著先知與使徒之職事，例如西 4:17 「……盡你從主所受的職分。」；B. 幫助、支持、分配之意，特別指賙濟、善捐，如徒 6:1 「……因為在天天的供給上忽略了他們的寡婦。」；C. 服事，希 1:14 「天使豈不都是服役的靈……。」中「服役」指服事之意。<sup>82</sup>

第三個字 διάκονος 是名詞，在新約聖經出現 29 次。A. 僕人，如太 20:26 「……，就必作你們的用人(僕人)」；B. 幫助者，例如提前 4:6 「你若將這些事提醒弟兄們，便是基督耶穌的好執事」；C. 執事，作為教會的職員，如提前 3:8 「作執事的，也

<sup>81</sup> Walter Bauer 著；戴德理譯，《新約希臘文中文辭典》，(台中：浸宣出版社，1994，第二版)，138。

<sup>82</sup> 同上。



是如此：必須端莊，……」。<sup>83</sup>

所以從「服事」希臘文原文中的意義，在教會服事的就是在服事主，要當主耶穌的僕人，像僕人伺候主人為主耶穌工作，也需要服事教會的弟兄姊妹，成為一個助他人者；這就是主耶穌救贖我們的目的，是要我們「事奉」敬拜永生的神上帝（路1：75），也要「服事」又真又活的上帝（帖前1：9）。所以教會事奉中的戲劇服事，若只是當作一般戲劇演出，重視自我成就的滿足，與觀眾的掌聲，那就不是服事，因為戲劇服事是要服事上帝，並不是要討人的喜歡，即使服事很成功有果效，也要將榮耀歸給神，這才是服事，因此戲劇服事不僅是戲劇演出，也是一種講道，藉著戲劇演出忠實的將真理呈現並傳達上帝的信息。

戲劇服事也是一種肢體共同配搭的服事，正如聖經哥林多前書12:14-27「身子原不是一個肢體，乃是許多肢體。設若腳說：『我不是手，所以不屬乎身子』。它不能因此就不屬乎身子。設若耳說：『我不是眼，所以不屬乎身子』，它也不能因此就不屬乎身子。若全身是眼，從哪裏聽聲呢？若全身是耳，從哪裏聞味呢？但如今神隨自己的意思把肢體俱各安排在身上了。若都是一個肢體，身子在那裡呢？但如今肢體是多的，身子卻是一個。眼不能對手說：『我用不著你！』頭也不能對腳說：『我用不著你！』不但如此，身上肢體，人以為軟弱的，更是不可少的。身上肢體，我們看為不體面的，越發給它加上體面；不俊美的，越發得著俊美。我們俊美的肢體，自然用不著裝飾；但神配搭這身子，把加倍的體面給那有缺欠的肢體，免得身上分門別類，總要肢體彼此相顧。」從這段經文所論述的是指教會中肢體之間的關係，每個肢體都非常重要，都有它的功用，只是功能分別不同，沒有大小的分別，並且是互相的配搭，像是手的無名指只有輔佐其他手指的功能，但受傷時也會影響全身；而戲劇就像極了這肢體的關係，因為一齣戲是多樣藝術的組合——是劇作家、演員、幕後多種藝術（服裝、化妝、道具、舞台設計、燈光…等），並且包含看戲的觀眾所結合而成的。所以任何角色都是很重要，人人都是主角，所差異的只是服事崗位不同、功能不同而已。記得有一次世界級的現代舞舞蹈家瑪莎·葛蘭姆來台在國家戲劇院表演的時候，因燈光出了問題使得她只好終止演出，並淚灑舞台；所以我們看見即使是國際級的表演大師也是一樣，一個成功的表演是需要所有的肢體一起配合才能完成。並且戲劇也是彼此互動的呈

---

<sup>83</sup> 同上。



現，若人與人關係互動出現了問題，演出的效果也會大打折扣。

戲劇服事若是專業的演出呈現，當然會表達出動人的果效，但戲劇服事更是生命與生命的呈現，能觸動人的心靈。記得在新竹看過一群唐氏症的孩子在台上演出，演奏各樣的樂器，其音樂水準雖非達到專業以上，但在現場看見每個唐氏症的孩子勇敢認真的演出，並與現場觀眾真實的互動，這一幕幕不僅是演出乃是生命真實的流露與分享，因此帶給台下所有觀眾極深的感動與收穫。筆者曾在美國紐約百老匯看過世界最頂級的演出，所有藝術呈現幾乎到完美，但走出劇場後，反問自己，在整齣劇中到底得到了什麼，有時幾乎只是感官一時的刺激而已，並沒有留下什麼，實在可惜。所以戲劇的服事，應該是生命的呈現與分享，才能帶給人真實的益處。

### 第三節 戲劇服事的功能

根據美國戲劇理論家理查·謝喜納 (Richard Schechner) 對表演藝術功能的分類及看法，戲劇具有：祭祀、娛樂、教育、治療四大功能。<sup>84</sup> 而從戲劇的四大功能中，我們也看見戲劇服事的功能。

#### 一. 戲劇的祭祀（崇拜）功能

宗教的祭祀對基督教而言就是禮拜。但是，當整個西方劇場進入所謂戲劇的「黑暗期」(Dark Ages, 約自第六世紀至第十世紀初)，戲劇就受到禁止。這個沒落的原因之一是由於教會的反對，但後來戲劇的復興也是因教會為了禮拜儀式 (liturgy) 的需要而開始，在教會戲劇最復興的時代，修士和演員可以透過戲劇演出於崇拜儀式中帶領會眾認識上帝，並與上帝相交。而 Paul W. Hoon 對崇拜所下的定義是：「基督教之禮拜乃是上帝藉著耶穌基督來啟示祂自己，以及人們對祂的回應與行動。」及「基督教禮拜是神人之間的對話，並藉著耶穌基督為中保來顯出上帝本身的作為以及人類適時的應答。」<sup>85</sup> Peter Bnmner 也論及：「禮拜是在表現並連結於上帝對人的功勞，以及人對上帝的服事。」<sup>86</sup>其所強調的禮拜是一種雙向

<sup>84</sup> 引用陳恆輝，「戲劇教育的藍圖與概念」，《戲劇藝術》第 21 期，香港演藝學院戲劇學院出版，2008 年 5 月，9。

<sup>85</sup> 胡忠銘，《基督教禮拜學導論》，(台南:人光出版社，1998,11 月,再版)，3。根據 Paul W. Hoon, *The Integrity of Worship*, (Nashville: Abingdon Press, 1971.),77.

<sup>86</sup> 同上，根據 Peter Brunner, *Worship in the name of Jesus*. Trans. M.H. Bertram. (St. Louis: Concordia Press, 1968),125。而 Brunner 是德國路德會神學家，曾執教於海德堡大學，對於德文

且二元性(duality)的啟示與服事，所以禮拜是雙向的，且具二元性的溝通；因此從禮拜的定義中可以看出，禮拜是對於上帝的回應(response)，而回應本身就構成了雙向的性質，為基督徒參與禮拜時重要的體認和行動。<sup>87</sup>所以從前面章節論及戲劇中的神學：Incarnation、Community、Presence的特質都在基督徒禮拜的過程中顯出其意義。而齊克果(Kierkegaard, 1813-1855)也提到禮拜應該是會眾為演員，牧者是導演，而上帝才是觀眾的劇場觀念，<sup>88</sup>所以戲劇本身具有祭祀(崇拜)的功能。

## 二. 戲劇的娛樂功能

在英文中的戲劇(drama)又叫做play(娛樂)或show(表演)，<sup>89</sup>而所謂娛樂(entertain)並非所謂「使歡樂，逗……高興」(amuse)，因為悲劇的娛樂性與喜劇是一樣的。英文中的“entertain”一字係從拉丁文“tenere”(抓牢)而來。要「抓牢」觀眾就是指每一演員都要使觀眾看迷，不論他所表演的戲劇是冷酷的悲劇，恣情的鬧劇，或文雅的喜劇，都必須如此。<sup>90</sup>而德國著名劇作家布莱希特在他著名的〈戲劇小工具篇〉說道「戲劇就是要生動地反映人與人之間流傳的，或者想像的事件，其目的是為了娛樂。」<sup>91</sup>所以休閒娛樂(Recreation)這個詞，包含與戲劇相同的意思，娛樂有恢復生氣，並從工作或讀書之外得到休息的意思，<sup>92</sup>所以戲劇所提供的娛樂功能可以使人從日常習慣性的思想中得到轉換，並藉此紓解情緒上的壓力，同時也帶來休息。

## 三. 戲劇的治療功能

二十世紀初期，戲劇被用來娛樂，也被用來當做處理健康照護機構中的人們的一種輔助治療方式。戲劇剛開始被當做是讓病人比較快樂地待在醫院中的一種方式，而有時候則被當做是找出情緒材料的一種方式，但後來更發現戲劇本身就

---

Gottesdienst 加以精心分析，對禮拜學之貢獻頗大。

<sup>87</sup> 同上，4-5。

<sup>88</sup> 張永信著，《崇拜—神學·實踐·更新》，(香港:天道書樓有限公司，2008,9,增訂初版)，56。

<sup>89</sup> Paul M. Lee, William Nickerson 著，李慕白譯，《西洋戲劇欣賞》，(台北:幼獅文化事業公司，1992.2月七版)，4。

<sup>90</sup> 同上，5。

<sup>91</sup> 布莱希特(B. Brecht, 1898~1956)係德國著名劇作家。引自童明道編，《現代西方藝術美學文選—戲劇美學卷》，4。

<sup>92</sup> Robert J. Landy，《戲劇治療：概念、理論與實務》，(台北:心理出版社，1994)，11。

是治療，因為戲劇歷程本身就有治療能力。<sup>93</sup>

早在亞里斯多德的《詩學》中，已提出戲劇具有情緒得以宣洩並淨化的作用。<sup>94</sup>而現在的「戲劇治療」是指透過戲劇歷程來促進改變，它運用戲劇的潛能反應並轉化生命經驗，讓個案可以表達並改善他們所遇到的問題，或者維持個案的福祉與健康。<sup>95</sup>所以在「美國全國戲劇治療協會」則在它的介紹手冊中寫著：「戲劇治療可以定義為：有意地使用戲劇或劇場歷程來達成症狀減輕、情緒及身體整合與個人成長的治療性目標。」<sup>96</sup>

「戲劇治療」是結合戲劇與治療兩個概念而來的：「戲劇」是指去「作」之意，必須有實質的動作(action)及表演者之對證，來模仿人生或一段故事。戲劇能集中注意人們生命中各種互動關係的表現及其影響，使案主能夠學習，經歷並認知人生中的各種事物。「治療」則是指疾病的診治與照顧，在心理治療方面則是指對精神、情緒之疾苦或調節不良者，以某種計畫或實例之實施，使案主恢復社會調適能力，舒緩社會性的緊張。一般而言，「戲劇治療」是指一種有完整結構的戲劇與劇場藝術之治療程序。它是將案主置於其活動中，藉個人與團體之互動的關係，自發性的去嘗試並探討生命中的經驗，藉以舒緩情緒建立認知，解決精神上的疾病與障礙。以促進人格成長、身心健康、發揮潛能與建立積極的人生觀。<sup>97</sup>

#### 四. 戲劇的教育功能

在古代的社會中，戲劇的教育目的可能超過它的娛樂能力。大概近似我國傳統文人所說的「文以載道」。西方古典戲劇也多有宣揚道德的目的，例如《伊底帕斯王》一劇就在教導人們不可太過自信與自傲。<sup>98</sup>十世紀時，教會為了禮拜儀式(liturgy)的需要，也是為了教導信徒，開始演出聖經故事，所產生的宗教劇(Religious Plays)，因為當時教會禮拜是拉丁文的禮拜，大多數的信徒都是不識字

---

<sup>93</sup> Phil Jones 著；洪素珍、楊大和、徐繼忠、郭政伶 等譯，《戲劇治療》，(台北：五南圖書出版，2002)，8。

<sup>94</sup> 亞里斯多德著，陳中梅譯注，《詩學》，47；亞里斯多德著，劉效鵬譯注，《詩學》，74。

<sup>95</sup> Phil Jones 著；洪素珍、楊大和、徐繼忠、郭政伶 等譯，《戲劇治療》，10。

<sup>96</sup> Robert J. Landy 著，洪光遠等譯，《戲劇治療：概念、理論與實務》，(台北：心理出版社，1998)，74。

<sup>97</sup> 劉天課、張曉華編，《國民中小學戲劇教育國際學術研討會論文集》，(台北：國立台灣藝術教育館，2002)，39-40。

<sup>98</sup> 黃美序著，《戲劇欣賞》，(台北：三民書局股份有限公司，2007)，45。

的信徒，因此藉著戲劇的演出可以認識學習聖經的故事。<sup>99</sup> 而好的戲劇作品能夠引起觀眾共鳴，進而思索戲劇中所呈現的問題，從看戲而達到移情(empathy)和釐清價值觀(clarification of values)的目的。<sup>100</sup> 二十世紀極力主張戲劇要使觀眾去思考的布雷希特(Bertolt Brecht)，也在他的「論實驗劇場」(On Experimental Theatre)一文內說：「戲劇必須引導觀眾去思考，方能達到教育的目的……。」<sup>101</sup>。

從以上所提及戲劇的四大功能（祭祀、娛樂、教育、治療）的啟示，提醒我們在牧會當中可以應用在教會的服事上，如禮拜的更新、主日學的教導，外展事工…等，所以戲劇的確是教會去接觸人群很好的服事。



---

<sup>99</sup> Robert J. Landy 著，洪光遠等譯，《戲劇治療：概念、理論與實務》，5；姚一葦著，《欣賞與批評》，(台北：聯經出版事業公司，1989)，308。

<sup>100</sup> 鄭振初，「戲劇教育的作用」，香港學校戲劇節的學校戲劇手冊，<http://www.emb.org.hk/schact/drama/handbook/>。

<sup>101</sup> 黃美序著，《戲劇欣賞》，48。



## 第四章 戲劇服事如何實踐

不管從正面或負面來看，戲劇都是影響人極其深遠的。我們從過去教會的歷史或戲劇的果效來看，戲劇的確是非常有果效的一種事奉。雖然許多教會原本也有組成戲劇小組或劇團來服事，但最後卻都無法繼續；這在歷史上並非鮮事，戲劇曾被教會棄絕而不用，如同奧古斯丁等屬靈長輩或宗教改革後的教會，甚至在台灣早期較為保守的教會，都視戲劇為魔鬼的工具，是墮落的象徵。筆者曾聽過屬靈長輩的分享，因路過台北西門町正值電影院放映結束充滿了人潮，他與師母深怕被誤會是來看電影，趕緊加快腳步離開。許多人都明明看見戲劇的果效與張力，但是到頭來為何會選擇放棄戲劇服事，到底是甚麼因素呢？筆者認為其中一個重大因素，是偏離了當初戲劇服事的異象使命，以致才無法再繼續堅持下去，這實在是非常的可惜。

筆者服事的亞東劇團，從創立至現在已經三十二年，當初是校園學生團契開始，直到現在，不僅造就了許多基督徒，也藉著戲劇服事影響了許多的未信者；在台灣各地的文化中心和各級的學校到處以戲劇的方式來傳福音，在民國 79、81 及 82 年參加文建會與教育部所舉辦的戲劇比賽，均獲得獎項，特別於民國 82 年以「天堂樂園」的戲劇參加比賽，在八個獎項中拿到七個獎項，從戲劇的門外漢走進戲劇專業的演出；去過海外三十二個國家，用戲劇來見證上帝奇妙的作為，也因著拉近與各地觀眾的距離，便使用國、台、粵、英四種語言來戲劇服事。在這個團契信主到全時間服事主的傳道人超過了二十多人，而筆者也是深受戲劇服事的影響，生命經歷更新與改變，才會全心投入戲劇事奉的行列，至今也已經二十多年了，因此想藉著亞東劇團服事的經驗來探討戲劇服事如何實踐。

### 第一節 要有清楚的異象與使命

「異象」是指一種從 神而來，顯明上帝的信息與計畫，使人有特別的看見。<sup>102</sup>而這從 神而來的異象中，在人的心靈裡，清楚明白 神要人所做的事與計畫，並且人願意在上帝面前領受這異象，所以箴言 29 章 18 節說：「沒有異象，民就放

<sup>102</sup> 楊慶球主編；邵尹妙珍等譯，《證主聖經神學辭典(下)》，(香港：證主協會，2001)，798；吳羅瑜編，中國神學研究院譯，《聖經新辭典(下)》，(香港：天道書樓有限公司，1997年)，762。

肆」。當我們不明白不清楚上帝的計劃，照著自己的想法去做，最後就會失敗，或者人放棄堅持這異象也會失敗。

在亞東劇團的戲劇服事過程中，從創辦劇團的朱雯傳道領受從 神的異象與使命，多年來始終秉持一個信念，將真、善、美、聖的人生搬上舞台，透過戲劇感人的力量，激起現代人深省生命的真諦，提昇人性的光明面，以至於讓更多人擁有真善美的人生，過更高品質的生活；因為上帝是人類最大編劇與導演，期盼人能照著祂的劇本，把自己該有的角色活化出來；並藉著戲劇使人認識 神的榮耀，正如聖經上所說：「認識耶和華榮耀的知識要充滿遍地，好像水充滿洋海一般。」（哈 2:14）這就是亞東劇團的異象與使命。

所以朱雯傳道就是以此使命來編寫劇本的，例如亞東劇團的第一齣戲「默哈拉」劇，所談到是每個人的人性軟弱是無法掙脫惡的捆鎖，正如聖經羅馬書七：19「…，我所願意的善，我反不做；我所不願意的惡，我倒去做。」但是，我們可以倚靠聖靈的力量來幫助我們戰勝軟弱，如劇中主角默哈拉的台詞「我不能，我不能…我不要」，但是到後來他戰勝軟弱，如台詞所說「原來，原來完全（得勝）的境界是可以達到的」。而聖經劇「雅各」劇是將舊約人物雅各的一生搬上舞台，並述說雅各一生都在「抓祝福：愛情、財富、名聲、兒子……」，但是所抓到的祝福都帶來勞苦愁煩，反而當他願意放手將自己交託給上帝時，才得到真祝福；此劇帶領人思考，回顧在今天的生活中，人們究竟在抓取甚麼，是 神的祝福，還是勞苦愁煩？另外，「失落的伊甸園」劇，描述聖經創世記中上帝的創造，可惜人被蛇所誘惑而犯罪墮落，最後被逐出了伊甸園；在劇的末了，加入耶穌被釘十字架劇情，代表 神的救恩，使人有機會重返樂園；正如今天在遍滿試探的環境中，人類的自由意志選擇了滿足肉體的享受，隨從情慾的放縱，和追求浮華虛名的展現，於是在罪的權勢下成為俘虜，而陷溺於罪中的結局是天堂樂園的永遠失落，今唯有上帝的救恩，才能使人有機會重返樂園。因此，亞東劇團希望透過每一個戲劇去傳遞上帝對現在人們的信息，使人回到上帝的面前，這就是亞東劇團所領受的異象與使命的終極目的；但是這背後戲劇事奉的代價卻是無法計數的。

## 第二節 所秉持的精神與榜樣

在台灣最早開始用戲劇方式傳福音所成立的團體是1970年作家張曉風所創辦

的「基督教藝術團契」，而在亞東劇團成立之前還有「天藝劇團」。<sup>103</sup>戲劇服事是一條長遠又艱辛的路，正如張曉風受到那時李曼瑰教授鼓勵，而後成立「基督教藝術團契」。對李教授的感言：「在認識她以前，我從來不相信自己會投入舞臺劇的工作——我不相信我會那麼傻。可是，畢竟我也傻了，一個人只有在被另一個傻瓜的精神震撼之後，才有可能成為新起的傻瓜。」<sup>104</sup>從這感言中可以發現戲劇服事是多麼不容易的事奉，特別亞東劇團又是台灣第一個全時間服事的劇團，經營更是倍加辛苦。因此多年來亞東劇團在戲劇服事中所秉持的信念，正是依據神所興起的忠心使女朱雯傳道生前的精神與榜樣，才能走到如今。以下我們可以從四個方面來做探討：

### 一、信心的堅持

亞東劇團是從校園學生團契——亞東團契所產生的，回顧亞東的歷史時，走到如今，仍堅持戲劇服事，實在不是一件容易的事，筆者視亞東的發展可分成七年一個階段：第一個七年(1980~1987)主要是團契的成立，第二個七年(1988~1995)是劇團的成立，第三個七年(1995~2002)是開始到海外巡迴演出，第四個七年(2002~2009)是創辦劇團的朱雯傳道過世，由同工承接起戲劇服事的異象，第五個七年的開始(2009)則是同工從進修中整合神多年來的建造，及尋求未來新方向的開始。從1980年，朱雯傳道就清楚領受從上帝而來的異象，所以一開始，朱雯傳道便放膽的跟學生們分享在禱告中領受的異象，她說：「上帝要在亞東工專這所學校，興起一批人，以戲劇宣教，帶領人歸主，將來更要到海外服事。」只是聽到的學生都驚訝不已，心想：「為什麼是我們這群工專學生，而不是隔壁的藝專？上帝啊！祢到底有沒有搞錯？」<sup>105</sup>但上帝的旨意和揀選是不會錯的。第一個七年，朱雯傳道發現，當她以「戲劇」的方式，帶領這群喜歡“做事”的孩子去體會聖經時，有出人意外的果效；於是她花心思編寫聖經劇本，教他們演戲，沒有想到因著這些戲竟吸引了許多尚未信主的學生來團契，於是便帶領學生用聖經戲劇靈修，並在寒暑假辦兒童營會，而戲劇服事也成為兒童營會的主要特色。但在這個過程中是非常艱辛的，除了學生的家人與保守的教會所帶來的許多阻力外，再加

<sup>103</sup> 黃貞禎著，「台灣福音劇經營團管理之研究」，國立中山大學藝術管理研究所碩士論文。25

<sup>104</sup> 同上，29。李曼瑰自1927年開始戲劇創作，之後持續不斷達40餘年之久，作品共有40餘部。叢靜文(1976)稱李曼瑰是「中國新文藝有史以來，第一位對戲劇鍥而不捨的女作家」。李曼瑰對戲劇如真理般的熱愛，她一直堅持在戲劇的崗位上。

<sup>105</sup> 潘蘭馨著，「戲劇傳奇，靈魂會遇——亞東劇團的故事」，校園雜誌，2009/1、2月號，34-5。

上劇團沒有經濟後盾支持，需全憑信心與 神的應許堅持的走過來；記得劇團剛成立不久（1987 年），我們在台北縣立文化中心演出第一個劇是聖經創世記中「約瑟的故事」，當時我們打電話給板橋、中和、永和、新莊、樹林的教會，雖然有些教會很熱心，但也有教會牧者潑我們冷水，其中掛我們電話的，也不在少數；當然也有冷眼旁觀，等著看笑話的；雖然如此，上帝仍感動不少的教會與弟兄姊妹支持我們走到如今。所以戲劇服事是一種信心堅持的事奉。

## 二、愛的榜樣

戲劇服事是「愛」的服事，是一個生命帶領生命的事奉，是陪、是等、是犧牲、是愛人的服事。記得 1990 年劇團所演出的聖經舊約「雅各」劇，就是在分享「要放掉我們所抓的，才能得到屬天的福分」的信息，戲中雅各抓長子祝福、抓愛情、抓兒子，但後來根本抓不到，如經上所記「雅各對法老說：我寄居在世的年日是一百三十歲，我平生的年日又少又苦，不及我列祖在世寄居的年日。」（創世記 47：9），直到他完全鬆手，將主權交給 神，才真的有所「得」；而人所抓的往往是勞苦愁煩，就如同那時我們所有的演員都在面對生命中的「抓——自己最想要的事物」，大家掙扎萬分，因為沒有人願意「捨」；那時朱雯傳道犧牲她自己的時間與精力，用「愛」陪伴、幫助所有人一一走過，若非如此，我們就無法對這個劇本有正確的詮釋，也無法演出。所以帶領者所付出的愛心與智慧是很具挑戰的；也就是說，帶領人也需要有牧者的心腸，是一個牧者的角色，不只是異象要明確，除了極穩固的信心之外，也需要學習像主耶穌「愛的榜樣」。

## 三、忠心的傳達真理信息

在每一個戲劇的後面，都有上帝所要傳達的信息與意義，所以每一個戲劇服事者都需要有清楚的領受；戲劇演出如同在台上講道一樣，講道者需要從聖經咀嚼真理，意會上帝在經文本身所要傳達的信息，並把這信息轉換成現代可以理解的語言，與現代文化社會做築橋溝通的工作，因此講道者須深入了解社會議題，關心現實生活中人們的思想，然後把真理和現實的生活聯繫起來，將 神的話語、信息傳給活生生的人，也就是將 神啟示的話與現代世界相連。<sup>106</sup>而戲劇事奉就是

---

<sup>106</sup> 斯托得(John R. W. Stott) 著；魏啟源、劉良淑譯，《當代講道藝術》，(台北：校園書房出版社，1986)，131。



要將這信息化為一齣活生生的戲劇，作為提醒眾人之功用。

亞東劇團有一齣「牽」的劇，是探討夫妻家庭的戲劇，記得當年在台大校園演出之後，曾收到一張意見回條寫著：「你們把我們家的故事搬上了舞台，非常震撼……。」這就是戲劇服事的果效，如當頭棒喝驚醒夢中人，也是傳遞信息非常有力的方式；在1993年亞東劇團演出「天堂樂園」劇中的「失落伊甸園」，飾演「蛇」的台詞：「上層階級炒股票、房地產，下層階級簽六合彩，要把人圈進貪財的潮流裡……」就點出台灣社會的亂象，因此戲劇服事正是要反映社會現實，做為眾人警惕的工具，需要堅持真理，守住信仰原則，而不是只為討好世人而譁眾取寵，需要帶出盼望的信息，使人離開目前被罪惡捆綁的光景，提供一條出路，而這個信息不是只靠個人恩賜，而是需要透過演員的生命歷練所咀嚼出來的真實見證，忠心並不折扣的傳達出來。

#### 四、不妥協的事奉

在戲劇服事上難免會有各樣的試探與引誘，當服事的同工已不再是服事，而要追求更多的掌聲與自我滿足時，過去朱雯傳道的做法，就會先停止他的服事，即使是主角也是一樣，除非認罪悔改，轉回服事的心態，才能站在台上演出，因為在台上演出是生命的見證，而不是靠演技。直到如今我們仍然堅持這個原則，雖然服事的人數不多，但若每一個人都是真實的事奉，反而更能蒙神所賜福，這就是異不妥協的事奉，不是依靠人，乃是倚靠神。

從亞東過去的歷史來看，在經濟上皆「憑信心」倚靠神已經不易了，朱雯傳道還要將一群毫無戲劇根基與藝術細胞的人聚在一起，用戲劇的方式傳福音，甚至進到所謂的專業演出，像這樣艱辛的任務就可想而知了，若不是她清楚戲劇服事是從上帝來的感動，可能早就放棄了。所以因著朱雯傳道對異象堅持而不放棄的精神，深深地刻畫在每一位同工的生命中。隨著時代的改變，許多傳福音的方式與工具雖已不同，但我們知道這戲劇的服事原則是不能改變的，唯有全心倚靠神，才能衝破許多環境的限制與瓶頸。

### 第三節 真我的生命事奉

早期的劇團團員都是從亞東工專畢業的，試想一群不是戲劇科班出身，如何

去演戲呢？戲劇服事對團員來說，是藉著戲劇來醫治、來對付團員們內在的問題，在戲劇的過程中找回每個人的「真我」，當每個人恢復「真我」後，才能自由的溝通與分享，在戲劇中也才能自由的演出與呈現。

所以在亞東劇團有一項不變的戲劇排戲原則：不是硬磨戲，若是碰觸的是內在生命的問題，就先停下來解決或對付演員生命的問題。其實每次推出一檔戲劇，演員們不是花許多時間在演練走位、對白、情緒、表情等技巧，而是更深的面對自己生命的關卡，誠實且認真地面對自己原本不想面對的傷口，甚至是罪的問題。因為人常常穿戴面具，偽裝保護自己，所以已經失去原來的真我，正是心理學家榮格所提出的人格角色(persona)，它是我們在社會上呈現的形像；是在公眾面前的我，也是我們心理的「表皮」和我們展露在日常生活的部分。<sup>107</sup>而《角色與真我》的作者也說，過去的人已經是角色的奴隸，不論由我們自己所創造的，或別人加於我們身上的，藉著社會生活的需要而從外面加到我們自己的身上，它已經變成了我們的第二個天性；這角色也因長久受那種使我們成為現在的樣子的教育所陶鑄，我們的一生擁有的教育、頭銜、榮譽及勳章，以及我們的日常生活經驗，甚至我們的親戚、朋友、關係、財產……，一切都有助於建立我們這個角色；還有那些在別人眼中所見到我們的一切好壞的品格，我們無法避免地要受它們的影響。<sup>108</sup>同樣的，從小到大的傷害深深地影響著我們，每個人從過去到如今都在扮演這些角色；但在戲劇服事中為了所扮演的角色，每個人都在肢體角色的碰撞中，產生了交集與互動，為了詮釋聖經真理的角色，每個人也盡力進入戲劇服事裡，這正是所謂一種的戲劇治療；藉著使用戲劇的方式，與他人一起或在他人面前描述生命經驗，藉著個人的戲劇工作得到他人的認可與了解，在他們所描述的感覺與經驗被他人所同理，並產生回應；也透過演出的過程進而處理生命的問題，會在個案戲劇治療之外的生命經驗與所參與的演出活動之間，創造出一種重要的關係。<sup>109</sup>同時在戲劇演出過程時，個人很容易進入劇情裡並溶入聖經的故事中，透過演出，故事已不再是一種故事，而成為一種真實，如同第一章所討論的 Incarnation、Community、Presence 的神學本質，也與上帝有了相交，並且在弟兄姊妹同一個肢

---

<sup>107</sup> 瓊斯、巴特曼 合著；周文章譯，《當代心理治療》，(台北：華神出版社，2004)，146。

<sup>108</sup> 麥詹姆(Messina, James J.) 著；張資寧譯，《找回真我》，(台北：天恩出版社 1998)，24-5。

<sup>109</sup> Phil Jones 著，洪素珍、楊大和、徐繼忠、郭玟伶 等譯，《戲劇治療》，(台北：五南圖書出版，2002)，17。

體觀念、共同信仰與彼此信任之下，產生了一個很奇妙的經歷，所以因著這種關係所謂「真我」被展現出來，也就是遇見真神上帝時，上帝的愛與聖經的啟示喚醒我們脫去一切外表及保護生活的面具，也願意認罪悔改更新，並接受上帝且選擇上帝所要我們扮演的角色來演出。<sup>110</sup>因而恢復真我的生活，願意與別人交談時是真正接觸完全敞開的，於是真我便從所扮的角色中更突顯出來。<sup>111</sup>所以在戲劇服事的過程中使人可以找到真我，透過這種的過程展現的生命，同時也是去影響人，因此並不是在演一齣戲，而是在經歷一場生命的洗滌與真我的呈現，帶給觀眾與自己是一種生命的交流，同時也找到自己的真我。例如過去的團員彭盛有在民國七十五年，亞東劇團演出的聖經劇「浪子回頭」中飾演「浪子」一角，被劇中所描述天父的愛深深感動，劇終時跪在幕後悔改信主。<sup>112</sup>而這些見證故事到如今仍繼續在劇團上演著，接下來就以一個真實的案例來說明：（因戲劇服事，引出「真我」的實例）

#### 例證案例：

案主吳偉銘在大學時期，學校課業名列前茅，讀書是他唯一的嗜好，但在人際的關係上，卻無法自由敞開，只是從不知道原因為何，後來發現是因家庭背景的缘故，使他無法自由表達自己的喜、怒、哀、樂。

而且在教會姊妹眼中的他是「死板」、「話語稀少」、「沒有樂趣」的人，甚至有一次他還驚然發現自己竟然不知「生氣」的感覺是甚麼，提到自己從無生氣的經驗（其實不是沒有，而是他長久以來都將情緒壓抑在內心，所以已無法分辨生活中該有的情緒應如何表達）。後來他在參加兒童暑期營會「天堂與地獄」這齣戲中，被排飾演「鬼」的角色，整段排戲的時間都呆坐著，台詞一句也無法表達，就連「笑」也產生困難，後來導演只能遷就他的特色改變演法，使這個鬼，從出來到離開都呈現「面無表情」來凸顯「另一種的可怕」，其實導演的用意是盼望藉著戲劇能使他一點一滴地走出自己的世界。

案主原本是極為排斥戲劇的，因為只要他一碰觸「戲劇」，就得啟動他情緒裡的「喜」、「怒」、「哀」、「樂」，這似乎是他生命中已「遺失」的區塊，所以要表達

<sup>110</sup> 麥詹姆(Messina, James J.) 著；張資寧譯，《找回真我》，66。

<sup>111</sup> 同上，146。

<sup>112</sup> 洪詠茹著，「戲劇在基督教教育之應用」，（臺灣浸信會神學院道學碩士畢業論文，2003），2。

情感，實在比任何一個人都來得艱辛。但因戲劇服事的緣故，他願意一次次面對自己的軟弱去突破。而在劇團裡的每一位弟兄姊妹都知道我們的服事並非著重個人的才能或恩賜，而是出於一顆樂意服事主的心。

直到去年八月 28 日，亞東劇團針對社區有一場「2010 兒童親子戲劇之夜」的演出，案主被安排飾演一隻「章魚」的角色，這隻章魚的性格裡包含著所有喜怒哀樂最劇烈的情感反應，他在排練的過程非常痛苦，甚至周圍的人都建議他放棄算了，因為落差太大…，沒想到他這次卻堅絕不放棄，因為他確信這是上帝給他經歷突破的機會，所以過程再難堪，他都願意咬緊牙關，面對自己裡面的「真我」，有一次在排練的時候，案主又卡住了，弟兄姊妹們全體都暫停排戲，並圍繞在他的周圍，眼睜睜的看著外表雖平靜但內心卻極為掙扎的他，默默地為他迫切禱告，將近有兩個小時之久，直到他再度選擇繼續排練為止。

隔幾天案主提到在這過程中的奇妙經驗，當他在排戲中「困住」時，上帝讓他想起童年的記憶，有一次在學校犯錯，老師找案母到學校，她們怎麼地逼問案主原因都沒有用，因他一句話都不吭聲，而且可以撐得很久，最後老師與案母都沒轍而放棄追問，事情也就不了了之了；而這種狀況不只一次，只要他面對人際上的困境時，總是以「不講話」來回應。所以案主很感動的訴說 神要藉著這次服事的機會，來醫治與恢復他的內在。之後，案主並不是一下子就改變了，遇到卡住的情況仍是接二連三，但教會的團隊仍是他最有力的支持，使案主的內在生命一次次的，因 神的愛得以恢復。就在那次的戲劇服事的末了，當我們放出排練的過程給所有的觀眾看，甚至是他跌跌撞撞的真實鏡頭直到最後的呈現時，案主所顯出的「真我」激勵了在場的許多觀眾，因為過程與結果簡直是天壤之別，更是見證了 神在他身上的大能。這就是案主在戲劇服事中，因著飾演各類角色使他的內在恢復真實與自由的經過。

這只是其中一個真實見證，也是許多人參與亞東劇團戲劇服事裡的感受與收穫。因著自己找回真我，用真我的生命來呈現之故，使得觀眾們也能較容易產生共鳴，很自然的接受了戲劇中所要傳達的信息， 神的聖靈也在當中奇妙的運行，與人相交，帶來更多真我生命的覺醒，這就是戲劇服事的所在，也是朱雯傳道所強調的，是真我生命事奉，所以在台上演出也成了一種獻祭，正如聖經所說：「…因為我們成了一臺戲，給世人和天使觀看。」(林前 4:9) 所以戲劇服事乃是真我



服事的生命事奉。

亞東劇團自創立以來，從戲劇的門外漢走進戲劇服事宣教大門，這三十二年來經歷過許多的艱難，特別 2002 年創立亞東劇團的朱雯傳道，從發現癌症到過世只有短短的幾個月，劇團陷入危機面臨存廢的光景，劇團同工雖然遭受信心嚴峻的挑戰，但我們深信戲劇服事是上帝要我們繼續承接的異象與使命，所以大家仍然願意堅持的走下去。但到 2003 年初，當經濟的壓力已經讓我們快負荷不住時，上帝竟然透過印尼的教會，邀請我們去戲劇服事，我們本來以同工人數不夠，無法演出完整的劇為理由拒絕，但因印尼教會已對外做了宣傳；我們只有答應前往；那時在台上，我們只用男女主角二個人，來演應有 8 個人所呈現的劇，我們原本很擔心不知結果會如何，但當我們竭力並用真實生命去服事時，沒想到台下印尼教會的弟兄姊妹們，竟被 神的靈所觸摸而感動落淚。神行事奇妙可畏，正因著那次的服事，神便持續為我們前面鋪路，所以劇團的同工們更能體會了聖經所說的：「……不是倚靠勢力，不是倚靠才能，乃是倚靠我的靈方能成事。」(亞 4:6)。

因此戲劇服事除了需以信心來堅持這個來自上帝的異象與呼召之外，更需要用「真我」的生命來服事，這樣的戲劇服事才能更彰顯上帝的大能，唯有讓人看見不是我們可以，乃是因著我們背後的上帝托住才辦得到。因上帝不在乎我們是否是戲劇科班出身，而是在乎我們願不願意將自己交給祂，正如聖經所說：「他必興旺，我必衰微。」(約 3:30) 當我們越願意放下我們的“天然”讓 神來主導我們這個「全人」，而不是在彰顯自己的恩賜、技能，或滿足自己的慾望時，如此觀眾才能領受到聖靈藉著戲劇所要傳達出來的信息！

## 第五章 總結

「每當戲劇落幕，曲終人散後」似乎是戲已經結束，但從戲劇所散發的感人力量，才正開始發酵，這對我們戲劇服事的人而言，接下來的跟進工作才是我們所最關心的事，雖然戲劇服事結束後，都非常的辛苦，但每一次看到觀眾的回應，因著他們被觸動到心靈的深處，願意翻轉改變時，所有的疲倦都會消失殆盡。回想過去服事其間，上帝的同在與恩典，真有說不盡的感恩。

戲劇服事帶來的力量，在敬拜、教育、治療等方面，從以往的教會歷史中與教會服事上都可看見有其顯著的果效，面對二十一世紀在多元媒體的衝擊下，有許多戲劇演出上的轉變，因著網路、電視媒體的大量應用，科技不斷的創新，似乎在教會的戲劇服事上已經跟不上潮流、落伍了，而人手一支的智慧型手機或筆記型電腦，帶給人極為方便，想看影片、書、雜誌或購物，可以藉著手機或筆記型電腦隨時 download 下載或訂購買物，包括娛樂、流行、教育方面，都在裡面，連人的衣食住行也都包括了；最近也有推出所謂的「電視崇拜」或「網路電視崇拜」，人們根本不用出門去教會敬拜上帝，在家裡看著電視禮拜節目，跟著程序自己禮拜就行了；但筆者相信教會錄製禮拜節目或現場直播的禮拜，其動機應該是為了不方便去教會崇拜的弟兄姊妹所設立的，但是若變成只在家看電視崇拜或注視電腦螢幕的網路崇拜，就失去禮拜的真義，禮拜並非只是個人對上帝的禱告、默想、回應及奉獻的總和，因為在教會弟兄姊妹集體敬拜的果效，是遠超過每一位敬拜者所得著的救恩與祝福。<sup>113</sup>由於教會是一個超然的社會組織(supernatural organism)，每個信徒要在教會群體中，才能得著生命的更新。信徒放棄自我，進入一個屬上帝的群體中，就是藉著重生及洗禮，成為一個基督身體裏的活細胞，而信徒的禮拜生活，是在一個彼此肯定、安慰和指正的團體環境中產生的，這種相互之間的關係，正是保證信徒們能真正在內在生命中成長。在崇拜聚會中，信徒之間、信徒與上帝、上帝與全教會的溝通同時發生。<sup>114</sup>因此戲劇服事果效並不會因著時代科技而有所減少，從神學的角度而言，它是最可以帶動弟兄姊妹與主聯合，因它在教會肢體中可藉著與上帝、人的互動中得到成全與滿足，並且經歷上帝同在的服事。

<sup>113</sup> Ralph Martin, *The Worship of God*(Grand Rapids: Eerdmans, 1982), 13.

<sup>114</sup> 張永信著，《崇拜—神學·實踐·更新》，31-2。

托爾斯泰在一八八六年寫過一篇文章，叫做「我們應當做什麼？」：

科學與藝術的活動，只有在不享受權利，只認識義務的時候，才有好的成績。以精神為勞，作為他人服務的人，永遠要為完成這事業而受苦。因為只有在痛苦與煩惱中才能產生高貴的精神。犧牲與痛苦是思想家與藝術家的命運，他們的目的是為那眾人的福祉。絕沒有心廣體胖、自得意滿的藝術家。<sup>115</sup>

這一段話使筆者再一次去思考自己在教會事奉中的戲劇事奉到底是甚麼？創立亞東劇團的朱雯傳道一直在談「戲劇服事」是一個強有力的服事，也是一條非常艱辛的路，所負的代價也是非常的大，「犧牲與成全」乃是唯一的方式與道路，它也是事奉應該有的心態，而我們的主耶穌基督也是這樣的愛我們，因此戲劇服事是一條我們值得投注一生的服事。



---

<sup>115</sup> 托爾斯泰著，耿濟之譯，《藝術論》，(台北：遠流出版事業股份有限公司，1990，12月)，27。

## 參考書目

### 一、中文書籍：

約翰·麥克曼勒斯(McManners, John) 編；張景龍等譯。《牛津基督教史插圖本》。  
牛津大學出版社，1996。

張靜二 著。《西洋戲劇與戲劇家》。台北：翰蘆圖書出版有限公司，2002。

姚一葦 著。《戲劇原理》。台北：書林出版有限公司，2004。

\_\_\_\_\_。《欣賞與批評》。台北：聯經出版事業公司，1989。

馬丁·艾思林 著；羅婉華 譯。《戲劇剖析》。北京：中國戲劇出版社，1981。

布羅凱特 著；胡耀恆 譯。《世界戲劇藝術欣賞》。台北：志文出版社，1989。

邁可·比林頓等 編著；蔡美玲 譯。《表演的藝術》。台北：桂冠圖書出版有限公司，2001。

亞里斯多德 著；姚一葦 譯註。《詩學籤註》。台北：台灣中華書局，1978。

\_\_\_\_\_；劉效鵬 譯註。《詩學》。台北：五南圖書出版社，2008。

\_\_\_\_\_；陳中梅 譯註。《詩學》。台北：台灣商務印書館，2007，11月。

童明道 編。《現代西方藝術美學文選—戲劇美學卷》。台北：紅葉文化事業有限公司，1993。

聖奧古斯丁 著；徐玉芹 譯。《奧古斯丁懺悔錄》。台北：志文出版社，1997。

巴爾塔爾 著；曹衛東、刁承俊 譯。《神學美學導論》。香港：三聯書店有限公司，1998)。

Paul M. Lee, William Nickerson 著；李慕白 譯。《西洋戲劇欣賞》。台北：幼獅文化事業公司，1992。

耿一偉 著。《現代默劇小史》。台北：黑眼睛文化事業有限公司，2007。

Millard J. Erickson 著；郭俊豪、李清義 譯。《基督教神學 卷一》。台北：中華福音神學院出版社，2000。

傅士德 著；袁達志 譯。《屬靈傳統禮讚》。香港：天道書樓有限公司，2005。

McGrath, Alister E. 著；劉良淑、王瑞琦 譯。《基督教神學手冊》。台北：校園



- 書房出版社，1998。
- 胡忠銘 著。《基督教禮拜學導論》。台南：人光出版社，1998。
- 張永信 著。《崇拜—神學·實踐·更新》。香港：天道書樓有限公司，2008。
- Edward Wright 著；石光生 譯。《現代劇場藝術》。台北：書林出版有限公司，1900。
- 張曉華 著。《創作性戲劇教學原理與實作》。台北：成長文教基金會，2007。
- 黃美序 著。《戲劇欣賞》。台北：三民書局股份有限公司，2007。
- 杜尼耶(Tournier, Paul) 著；胡簪雲 譯。《角色與真我》。香港：基督教文藝出版社，1993。
- 瓊斯(Stanton L. Jones), 巴特曼(Richard E. Butman)合著；周文章 譯。《當代心理治療》。台北：華神出版社，2004年。
- Phil Jones 著；洪素珍、楊大和、徐繼忠、郭玟伶 等譯。《戲劇治療》。台北：五南圖書出版，2002。
- 斯托得(John R. W. Stott) 著；魏啟源、劉良淑譯。《當代講道藝術》。台北：校園書房出版社，1986。
- 托爾斯泰 著；耿濟之 譯。《藝術論》。台北：遠流出版事業股份有限公司，1990。
- 胡寶林著。《戲劇與行為表現力》。台北：遠流出版事業股份有限公司，1997。
- Walter Bauer 著；戴德理譯。《新約希臘文中文辭典》。台中：浸宣出版社，1994。
- 楊牧谷 編著。《當代神學辭典(下)》。台北：校園書房出版社，1997。
- 盧龍光 著。《基督教聖經與神學詞典》。香港：漢語聖經協會，2003。
- 楊慶球 主編；邵尹妙珍等譯。《證主聖經神學辭典(下)》。香港：證主協會，2001。
- 趙中輝 編著。《英漢神學名詞辭典》。香港：基督教改革宗翻譯社，1998。
- 吳羅瑜 編著；中國神學研究院譯。《聖經新辭典(下)》。香港：天道書樓有限公司，1997年。

## 二、英文書籍

- Augustine, "Sermon 272," In *Patrologiae cursus completus: Series latina*(PL), vol. 38, edited by J.-P. Migne, 1246-48. Paris: Migne, 1844-64.
- \_\_\_\_\_, *The Trinity*, trans. Edmund Hill, Brooklyn, NY: New City, 1991.
- Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley: University of California Press, 1981.
- Basil the Great . *On the Holy Spirit*, trans. David Anderson , Crescwood, NY : Sr. Vladimir's Seminary Press, 1997.
- Bellah, Robert et al. *Hdbits of the Heart: Individuahsm and Commitment in American Life* Berkeley: University of California Press, 1985.
- Cooke, Bemard. *Sacraments and Sacramentality*, Rev. ed. Mystic, CT: Twenry-third Publications, 1994.
- Dukore, Bemard F. *Dramatic Theory and Criticism*, New York : Holt Rinehan and Winston, 1974.
- Martin, Ralph . *The Worship of God*. Grand Rapids: Eerdmans, 1982.
- Paul W. Hoon. *The Intergrity of Worship*, Nashville : Abingdon Press, 1971.
- Peter Brunner. *Worship in the name of Jesus*. Trans. M.H. Bertram. St. Louis : Concordia Press, 1968.
- Putnam , Robert . *Bowhing Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York: Simon and Schuster, 2000.
- Robert Speaight. *Christian Theatre*, New York : Hawthorn, 1960.
- Todd E. Johnson and Dale Savidge. *Performing the sacred : theology and theatre in dialogue*, Michigan : Baker Academic, 2009.

### 三、期刊：

潘蘭馨：「戲劇傳奇，靈魂會遇—亞東劇團的故事」，台北：校園雜誌，2009/1、2月號。

陳恆輝：「戲劇教育的藍圖與概念」。《戲劇藝術》第21期，香港：演藝學院戲劇學院，2008年5月。

### 四、論文：

洪詠茹著，「戲劇在基督教教育之應用」，臺灣浸信會神學院道學碩士畢業論文，2003。

黃貞禎著，「台灣福音劇經營團管理之研究」，國立中山大學藝術管理研究所碩士論文，2007。

