

● 台港及海外中文报刊资料专辑

戏剧 与 影视研究

第 5 辑

1117

● 书目文献出版社

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善保管,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息中心

戏剧与影视研究 (5)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息中心编辑

季啸风 李文博主编

桂霏茹 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 6印张 153千字

1988年2月北京第1版 1988年2月北京第1次印刷

印数 1—3,000册

ISBN 7-5013-0207-3/J·5

(书号 8201·47) 定价 1.65元

[内部发行]

目 次

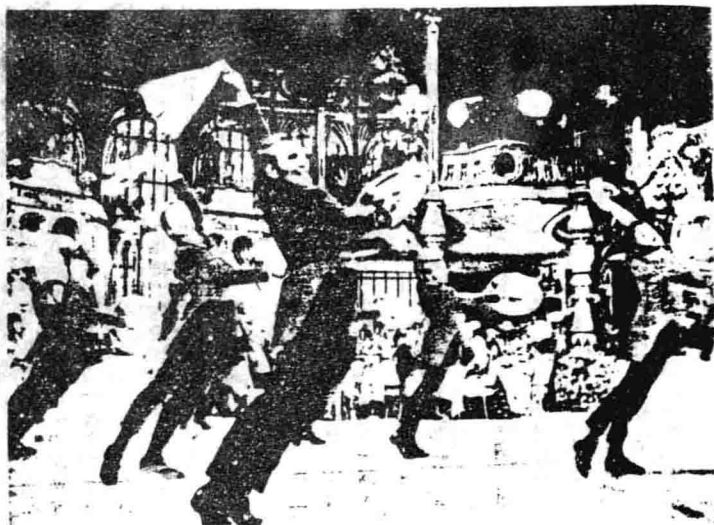
戏 剧

如何演出一出戏	黄美序 一
香港近期创作剧的文学价值	徐咏璇 四
国际布莱希特节与研讨会	周凡夫 九
从制作问题看布莱希特精神 (上)	徐咏璇 一一
戏剧属于今天和观众〔从制作问题看布莱希特精神 (下)〕	徐咏璇 一一
香港舞台上的布莱希特	一一二
布莱希特的生平	一四
布莱希特舞台理论与实践	李颖思 一五
“教父亚涂发迹史”当代版——政治漫画	一九
中港日剧团与布剧——永无结果的争论	李颖思 二一
由叙述戏剧到辩证戏剧——布莱希特晚年的戏剧理论	余匡复 1
布莱希特访问记	35

电 影

台湾外片市场进入战国时代	宋之明 3
阿钦阿远阿哈阿德哥儿们悲惨的故事	游正名 4
“恋恋风尘”缘起	游正名 8
陶德辰〔新锐导演系列〕	辛澎祥 二三
日本映画十大总评	厉 河 9
谁是巨匠的传人? (上、中、下)	黄 志 11
擅拍“庶民片”的五所平之助	厉 河 16
谈天说“乱”——影评人座谈	李 鲸 17
《乱》的英雄末路	石 琪 三〇
市川昆——战后日本电影大师 (上、下)	黄国兆 三一
《缅甸竖琴》——为侵略军涂脂抹粉的电影	荣 三 四一
三岛舞台剧现身银幕, 市川昆执导《鹿鸣馆》	厉 河 19
男性的神秘魅力·三岛由纪夫·吾爱	吴昌杰译 四二
从民俗学的角度看《火祭》	厉 河 20
为日本文化尽一份力——今村昌平畅谈新作及近况	菁 华 22
“我喜欢追求不同的戏路!” : 专访深作欣二	玛 辉 刘康梁 24

两部日本新片评介	厉 河	26
光、影、无声的复权——今年日本最重要电影《愿 能甜睡如梦》	厉 河	28
支持黑泽明拍摄《乱》的法国制片人——沙治·薛 尔伯曼（上、中、下）	黄国兆	29
电 视		
历史剧的社会功能座谈会（题目：从武则天、慈禧、 杨贵妃的刻意美化谈起）		四六
补 白		
香港戏院向小型化发展	张坤仪	三



戲劇的創作與欣賞

對從事戲劇工作的人來說，演出是我們的最終目的，也是最興奮的時刻。爲了要使一場戲演出成功，我們事前要做許多準備和計劃，雖然這些計劃和準備常會因客觀條件的不同而有所差異，但有些基本因素是必須考慮的。現依次簡述於后，以爲有志入門者參考。

如何演出 一齣戲

黃美序

對劇場的視野與深度。

自編、自導並不是件好事——尤其對資淺的戲劇愛好者來說。

自導、自演更必須絕對避免，因爲當一個導演身「陷」戲中時便無法觀察戲的進行。

在選擇劇本時應記得下列幾點：(一)誰是我們演出的對象？(二)我們的演員是些什麼人？(三)場地的設備如何？(四)經費如何？(五)誰可擔任設計工作等等。

二、工作人員及演員的選擇

一個戲的演出需要導演、設計（佈景、道具

、服裝、燈光、音效、海報、演出特刊、演員、舞臺監督、宣傳、票務、接待或帶位等等。）他們的工作大致如下：

(一)導演：除指導演員演戲外，他是排練過程中的總指揮。他有詮釋劇本、協調設計的職責。一個好導演應具備指導或啓發演員的本領和相當的設計知識，否則，他不容易和演員及設計人員溝通。所以準備演出一個戲時應先決定或聘定導演。

(二)設計者：在一個小劇團中佈景和燈光的设计常由一個人兼辦。佈景設計者要在戲開始排練前就提出舞臺設計的平面圖、立面圖，和整個佈景（包括如沙發、桌、椅、書架、櫃子、床等道具）的模型。平面圖和模型要照將來正式演出時用的舞臺和道具的大小依正確的比率縮小繪製（通常用一比五十縮小較合用）。沒有平面圖則導演和演員不知道將來的景的位置如何？有多少空間可供他們活動？人物該從什麼方位進出？等等。模型可給演員更具體的感覺。尤其如果一齣戲有一場以上的景，用模型可更清楚地說明換景的情形。

●設計佈景



對於一個新的業餘劇團，第一次演出的成敗會對團員們產生相當大的影響，所以第一個戲要特別慎重。以我所見的臺北近年成立的許多年青人的小劇團來看，大多缺乏有經驗、才力的編劇及導演。在這種情形下，最好選用已有定評的劇本，或已有定評作家的劇作。等到有相當劇場經驗後，再行自己嚐試編劇。因爲一個好的劇本可爲一個戲提供一個好的架構。同時，導、演別人的劇本時會有更佳的挑戰性和磨練的機會，那是導或演自己的劇本時所無法得到的經驗，這種挑戰與經驗可擴展一個人



●設計劇服

燈光的功能大致上有照明、表明場景的發生時間、製造氣氛等，它的目的在幫助呈現一齣戲，不是獨立的耍弄技巧。

服裝（包括髮型、化粧）的設計圖也要在排戲前完成——至少要提出草圖。設計時除注意式樣、色彩的配合外；在有固定時代背景的戲中，更必須去考據那個時代服飾的特色。

大、小道具也要越早完成越好，音效也是一樣。通常在最後一星期的排演中最好一切都已齊備，可以應用。這樣，如發現有需要修正的地方才有時間去做。

海報的設計和印製要和整個宣傳的計劃配合。海報的設計也應讓導演過目。

（二）演員的選聘：一般話劇完全由導演決定，但歌舞劇或音樂劇的演員還要能舞、能歌，而且在排戲時歌、舞的部分常另需專人排練，所以在選演員時應該由導演、樂隊指揮或音樂指導、舞步指導等人共同決定。例如有的演員對白動作都不錯，但不會跳舞或歌唱，也不是短時間內所能訓練好的。導演不一定有這兩方面的修養去做決定。



●排演前演員聆聽講解

選演員時首先要注意到他們的可塑性，有沒有韻律感（不一定在歌舞劇中才要），外型、身裁如何（這點在喜劇中特別重要）。有些演員雖然演技很好，但只能演某一種類型的人物，（如剛好適合某一人物，自可節省排戲時間；否則，問題便大了。）此型演員最好別選為主角，在排戲時會有較大的「創造」人物的可能性與趣味。

（四）其他工作人員的選聘：舞臺監督是非常重要的，因為他要直接幫助導演處理和安排許多工作，並且在戲開演後一切舞臺上的佈景、換景、燈光、音效的指揮，全由他負責，所以他對全戲的進行要非常清楚。

國內常有副導演一職，國外許多劇團則沒有這個位置。

其他如協助製作和操縱佈景、燈光、服裝、宣傳、售票、收票、帶位等的人手，均應由各組負責人去聘請。

三、排演

一齣兩小時的戲的排練總時數應在一百小時左右，視戲的性質、演員的能力、導演所用的方法而定。一般的程序是：在角色派定後先是導演對戲的解說（例如悲劇或喜劇、戲的主題等），然後依派定角色共同朗讀一、兩次，導演和佈景設計者說明場景的情形，大家交換一下意見（通常為演員問導演一些有關詮釋上的問題）。

在開排前導演和舞臺監督最重要的工作是定出排練的進度和時間。（演員如有時間上的衝突須立即聲明，不要臨時說「不能來」）

如果原劇的分場或分景不長，可以做為每次排練的分段單位最好。否則，導演應自加分段。分的方式因個人習慣互有出入，通常可以用重要人物的上、下場為分場點，也可以用故事的發展段落來分成許多「排練單元」。原則上是每個單元不要太長，在排練時才能有足夠的時間來重複修正、練習。假定每次排練的時間為三小時，則每個「排練單元」以二十分鐘左右的長度為限較為方便。（以預計將來正式演出時所需的時間為計算標準。）如果進度順利，也可改在三小時內排兩個單元。

在第一次排練時主要的在確定演員的走位和方向。接下去應有一次全劇的通排，讓導演和演員得到一個整體的感覺。然後再開始從頭再排，進一步去注意動作的设计、表情的變化、速度的節奏等等。由於一齣戲中各段的重要性和難易度都不一樣，所以最後要留一些時間用以加強某些段落的戲。

有的導演喜歡先讓演員們自己去尋找舞臺上的動作區位和方向，也有的一上來便指示演員如何走位——這情形以整個排練時間很短時用得較多。但是做為一個導演來說，雖然他讓演員們自己去先「摸索」，但他自己心中仍必須先有一個很明確的「

腹稿」——應該是詳細的紙上作業。尤其對資淺的導演來說更應該這樣做。

演員在排戲時必須自帶一枝有橡皮擦的鉛筆，以便在每次導演決定區位、走向、手勢等各種動作後可以馬上記在臺詞的旁邊。如果後來導演發現原先的設計不夠好，要加修改，演員才可把上次的紀錄擦掉寫上新的。國內演員很多沒有這種習慣，



●燈光營造演出氣氛

應加學習。

在第一次排區位、走向時，演員可帶劇本。但第二次復排時應丟劇本，兩手才方便動作。特別值得注意的是：演員在記臺詞時必須同時熟記相關的一切區位、動作，以及其他演員的關係位置 and 對白，上場時才能自然流暢。

一般說來，悲劇較容易排和演，喜劇較難，因為演喜劇時臺上臺下有許多直接的「溝通」，最普

通的是觀眾的笑聲常會影響到臺上的節奏。所以在排練喜劇時最後幾次通排應有一些代表性觀眾在場，使演員們有機會事前習慣觀眾的可能反應，並學習如何應付，使正式演出時全戲的節奏不會受到影響。

※

※

※

戲場的藝術千變萬化，以上短短的十篇只是一個初步的介紹，作為對戲劇有興趣的年輕朋友們的參考。謝謝「幼獅文藝」給我這個園地，希望大家來信指導或提出問題來共同討論、研究。

——美序寄於美國曼大戲劇系——

（原載：幼獅文藝〔台〕一九八六年

三八七期 七三一七八頁）

本報記者 張坤儀

香港戲院向小型化發展

香港的電影業已有80多年的歷史，首家電影院是大陸戲院（已拆建）。到三十年代，本港已有數十家電影院。六十年代末期，全港九的電影院已增至180多家，可說是香港電影業的全盛時期。

隨著電視的普及、票價的增加，電影的觀眾有所減少，加上地價不斷上漲，電影院的數目曾一度跌到100家以下。但近年來，由於小型電影院的興起，戲院的數目又有所增加，到今年初止，港九及新界的戲院共有106間，較一年前約增加了10多間，比八十年代初期更增加3成，且還有繼續增加的趨勢。

消費行業中的奇詭

一九八六年初，本港大部分電影院均已加價，後座由17元加至20元，超等由20元加至23元，平均加幅為15%。上次加價是八四年暑假。據統計，八五年入場觀眾人次超過5,800萬人，平均每個香港人每年睇戲9套以上。其中最賣座的影片「福星高照」收3,000萬元。去年可能因為片種較少，又加了價，電影賣座不算理想，但仍有23部港產影片票房收入超過1,000萬元。其中「英雄本色」收3,487萬，是本港開埠以來，中西影片最高賣座紀錄。

今年春節期間，本港有近百萬人離港到內地及國外渡假，不少消費行業都受到影響，但電影院仍保持興旺。據院商表示，今年春節電影院的總收入逾億港元。

顯然，電影仍然是受歡迎的娛樂項目，而電影生意在消費行業中較出色，因而也成為較熱門的投資對象。

在電視十分普及的情況下，電影賣座仍然高踞，是有其原因的。首先，香港地少人多，居住環境擠迫，人們在工作之餘仍需一變二，後來又從二變三，賣座極高，盈利大增。於是類似的迷你電影院便逐漸發展起來，七十年代以後更風魔了歐美，八十年

足於在家裡收看电视，他們成了電影的基本觀眾。此外，每放映一部新片必大造宣傳，如在電視、電台中搞什麼電影廣告雜誌；在報紙刊物上刊載一些演員及明星的新聞等等，吸引不少人前去看電影。

“小型戲院”成為新潮流

本港電影院的趨勢，走向迷你型。據業內人士說，迷你型似乎不太確切，謂之小型電影院則較為恰當，因為此類影院大都設有400—500個座位。

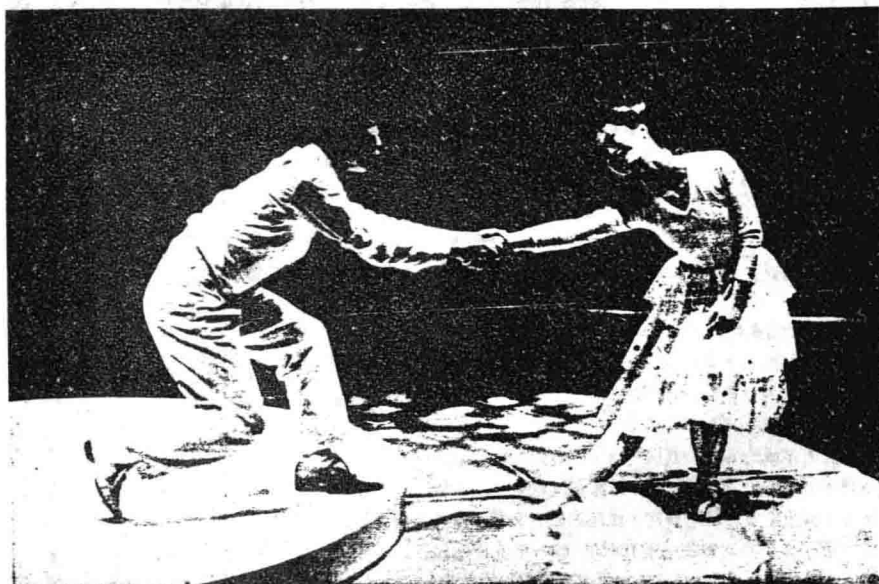
過去本港的傳統式的電影院，大都是獨立的建築物，而且大多有千位以上座位。與傳統式影院不同的小型電影院的出現，還是近年來的事。

據說小型電影院來源於外國，最早一間是法國歌蒙戲院，從一變二，後來又從二變三，賣座極高，盈利大增。於是類似的迷你電影院便逐漸發展起來，七十年代以後更風魔了歐美，八十年

（下轉第一〇頁）

香港近期創作劇 的文學價值

●徐詠璇



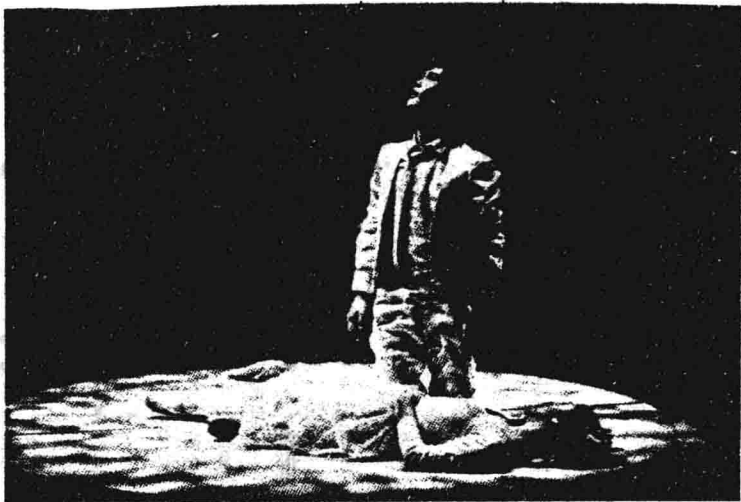
●星光下的蛻變

戲劇本來屬文學的範疇，但因為涉及實踐上的許多問題，所以評這門表演藝術的準則亦有不同。譬如說，許多時文筆流麗、可讀性極高的劇本，却會是較適合作廣播劇，搬上舞台未必有吸引力，因為觀眾留意的不單是文字，還有視覺效果、人物塑造、戲劇張力等等。而以香港劇壇今日的情況來說，一個劇本的受重視，往往是因為首演製作水準高，能充分發揮和表現劇本的優點，所以創作劇與演出的關係又至為密切。

自從鼓勵創作風氣以來，近年香港劇壇上亦出現了不少精彩的演出。不過，一齣成功的戲並不代表劇本一定是優秀的文學作品。有些時候，應時的題材會贏得觀眾的共鳴，但却容易受時空所局限，隔了一段時間便已有過時的感覺。如果文學價值是指作品意旨、趣味的雋永和深刻，那麼劇本本身除了有成熟的技巧外，還要有相當的深度和分量。

星光下的蛻變 陳啟權作

先要提八六年三月香港演藝學院首演的「星光下的蛻變」，導演是鍾景輝。年輕劇作家陳啟權的作品許多時都帶有濃重



●星光下的蛻變

的童話味道，而「星光下」這個獨幕劇竟是個清麗脫俗的愛情故事。整個鋪陳不落俗套的原因，是因為男主角不是王子，是棵大白菜；女主角不是公主，而是條毛毛蟲。他們的相愛，有神話世界般的浪漫，也有寓言故事般的純真。而心理學家用非常艱深的詞彙解釋的哲理，劇作者却以「毛毛蟲必須吃大白菜才能變成蝴蝶」這個自然現象來說明。

佔有慾、相互的期望、相互的承諾，這些人與人之間極親密而又錯綜複雜的關係，都由毛毛蟲與大白菜的新語言剖析成簡單的道理。一開場，大白菜便對寫蒼道出了心底的空虛，而他的話還帶有那麼一點點的宗教味道：

威爾生：（彷彿向星星說話）其實，我不應該寂寞。因為，您一直在陪伴着我。我是不應該寂寞的……每個晚上，我祇需要抬起頭來，宇宙的無窮盡處，就是繁星的世界。（欣賞者）唔，我還可以要求些什麼？

劇本一開始便埋了伏線。人在宇宙中的地位是渺小的，而安分如大白菜的亦需要慰藉，需要有能和他一齊分享苦樂的伴侶。大白菜是被動的，這是「定律」。毛毛蟲有一天會變蝴蝶，這是「定律」。牛郎與織女星相距竟有十一光年，這也是「定律」。「定律」這個意象重複出現，差不多成了一個咒語。但毛毛蟲却有遠大的理想，而且誇口要向「定律」挑戰：

莎洛蒂：我是不會甘心做一條普普通通的

毛毛蟲。我生命裏有一個美的標準，這是我生命的價值觀。我，要蛻變成爲一隻蝴蝶……我有很確定的生命目標，我會是一隻翅膀長得很大很大、全身反射著彩虹顏色的大蝴蝶……

我……我就是有這種感覺，我是與衆不同，我甚至可以做到破除定律的事！

作者利用一個簡單的自然規律，創造了一個嶄新的愛情比喻。在星光閃爍之夜，毛毛蟲發覺自己吃菜葉吸取營養的當兒，大白菜竟一直消瘦下去。他們兩人的關係，亦顯示了他們與命運的抗衡。橋段本來便已具有張力，而意象的豐富、台詞的詩歌韻味，更賦予這個劇的對白無比的魅力：

威：妳看，那顆金星，當它踏在雙子座那邊之後，這個地方就會捲起西風……我們這個星球，是受著時間的限制，生命不能超越這度落難。我們的時間無多了，妳一定要加倍努力，多吃我的葉子！

毛毛蟲與大白菜也有庸俗的一面，也像天下間所有愛情故事般糾纏不清，也來談「條件」、「報酬」、「牽制」、「自由」。但劇作者亦在這童話夢幻世界裏尋到啓示。嘗過分手的痛苦後，大白菜再度抱著仍未完全蛻變成蝴蝶的毛毛蟲，像對嬰孩般愛護著他，說出了最後這番話：

威：（抬頭看了一會星光）謝謝您陪著我，多謝您點亮了黑夜的長空。多謝您的光華，毫無條件地照耀著我，指點我的方向。（望望懷中的莎洛蒂）至於我……我不敢說是毫無條件地……但現在這種感情已經超出了一切條件。我有了這種感受之後，看星星亦會覺得特別清晰、特別明亮、特別美麗。這種特別的感覺，我就叫他做……「昇華」吧，（再仰首天界。）謝謝您。

（鋼琴音樂籠罩了他與她。

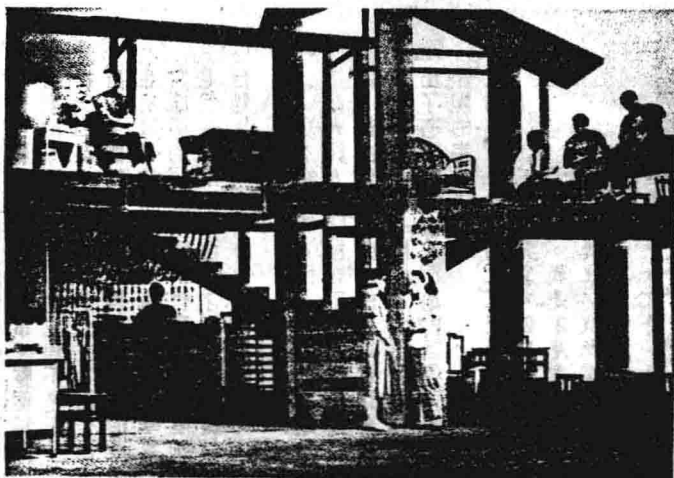
燈光漸暗。

天上的星光，明滅之際，砌成了一隻蝴蝶的模樣。

星光也漸熄滅了。）

從愛情刻骨銘心的體會，悟出生命的真諦，擺脫俗念煩囂的纏繞，換以喜樂感激的情懷去欣賞讚美已擁有的一切。作者陳啟權不單找到新的語言，還創造了新的神話，將羅密歐與茱麗葉的傳說化為現代的象徵符號。在星光下，真正蛻變的竟是大白菜，因為他在昇華之中尋到了生活的道理。

這是一個典型的舞台劇劇本，充分利用了視覺、聽覺效果，而台詞的意境和深度，是和劇情的發展、以及舞台設計、燈光效果等緊密呼應的。語言鏗鏘有緻，織造了一篇篇的詩畫，「星光下的蛻變」是近期獨幕劇中風格非常獨特、文學價值非常高的一个。



●人間有情

人間有情 杜國威作

香港話劇團在八六年十一月演出了三幕創作劇「人間有情」，由陳尹瑩導演，而本地劇場出現了這樣成功和成熟的大型演出，實在是本地劇作的里程碑。杜國威的「人間有情」以廣州與香港一百年前後作背景，不過整齣劇的著眼點不是那風風雨雨、內憂外患的大時代，而是一羣尋尋

覓覓、悲歡離合的小市民。當許多人都都在鑽研香港的歷史、前途等的大題目時，杜國威却憑一個簡樸的題目成功地以香港人的筆觸刻劃出中國人的面貌。

這齣劇的靈感源自梁蘇記遮廠百年歷史，借虛構的故事人物來探討香港百年來社會價值的變遷。作者挑了一個最恰當不過的意象，作為整個戲的橋段和中心——「遮」，也就是傘的故事。昌華向觀眾講述的這個傘的故事，即是他祖父白手興家以至最後遮廠百年榮休的經歷，也就是世情變化的纏繞。他先給傘子這個意象第一層的闡釋：

昌華：人人都想過好日子，一生安樂，心想事成。（把傘子打倒，傘子成圓形）就好像把這咁，圓圓滿滿。（稍停）但係世情就偏偏唔會咁圓滿，偏偏係事與願違，仲諸多阻滯，正所謂天意難測呀。到頭來我地咁一樣接受天意，面對佢，將天心、人心互相關連，追求心境上嘅和諧安逸，呢咁就係做人嘅最高境界，呢咁——咪係人情味囉！

梁蘇就是在一個下雨天開始發展他的「遮店」生意，而年青一代的幾段姻緣，也是以傘子為媒的。於是「傘子」這個象徵符號一開始便緊緊扣著「人情」這個主線，不僅成了情節的骨幹，更藉著台詞、劇情的發展、舞台的調度和處理而貫串全劇，再一層又一層的添增意義和聯想。

梁蘇的兒子天賜要討媳婦兒，却遇上

炮仗店東主的女兒陳盈。這位「炮仗頭」的女中豪傑，竟然反對盲婚，要過來遮店見天賜。這段戲意象、韻致、層次都分明而細膩，亦把中國文化傳統獨有的溫柔爾雅表現無遺。作者塑造了天賜那種憨直、敦厚、老成持重但絲毫不懂得說話的忠厚人物：

陳盈：（隨便拿起一把遮把弄着，良久，輕輕地）一把遮，好難整個呵！

天賜：（膽子大些）係，遮幹要直，遮骨要硬，要夠韌力，布要織得密，要軟，至唔怕風吹雨打。

陳盈：（低下頭，柔柔地）做遮做人都係一樣啫。

天賜：係！怕辛苦嘅人唔會做遮。

傘子變成「君子」的另一個代號，標明了梁蘇記家族做人的原則。難怪陳盈也被吸引，感覺「永久包修，保用一世」也正是終身伴侶的定義，於是這位新潮少女亦只堅持「真是送過來的那把傘子最好」。到了這裏，傘子亦象徵著自由、真誠、永恆、忠信的盟約。往後，傘子再造就了弟弟天祐和歌女秀玲的姻緣……秀玲憶述她第一次留意天祐是因為他抱著一大堆傘，而她唱歌時，舞台上其他人拿著顏色繽紛的傘在轉動，更藉著強烈的視覺效果突出了「傘」這個意象的重要性和戲劇性。

杜國威的劇本不是單憑台詞交待劇情和營造氣氛，而是細心設計每一小節的趣味，所以整體效果往往是要在演出時才能充分體現。就以梁蘇埋頭研究洋傘的構造原理這一場戲為例，對白本身並不吸引：

梁蘇：（作怨老婆潑冷水狀）唏！真係！你做咗大半世人啦，見過幾多好日子！你唔想做事頭婆？

何氏：（長嘆一聲）想！我仲想再搏多幾次，唔養大一兩個仔我唔心息。

（梁蘇一怔，呆住，一面無奈。）

何氏才幽幽點上油燈，放到梁蘇身邊，何氏望望梁蘇，梁蘇望望油燈，望望何氏，望望洋燈，再望望何氏。

吸一口氣，把油燈一吹，全台黑燈。

就是藉著細微的動作、角色的交流，才能以含蓄的戲劇手法，表現劇作者對這些人物的鍾愛，對中國傳統「傳宗接代」的想想來個饒有人情味的塑造。美嬌在雨中打著傘給革命青年白英送飯一段戲，亦是對白不多。美嬌靚靚的挽著籃子走來，輕輕彎下身，小心的把盤子挪開，把碗筷遞給喬裝「收買佬」的白英，後來再彎身收拾籃子時下意識的輕按衣襟。那一舉手一投足，碗碟清脆但輕微得像呼吸的撞擊聲，完全表現了整場戲的氣氛和情趣。到訣別時，他們才第一次互通姓名，而白英一句可以是非常俗套的說話：「你記得有我咁嘅一個人，我已經心滿意足。」却是平白精簡的描繪出一段亂世姻緣。

「人間有情」的另一特點，是在舞台上活潑的塑造了多個形象鮮明的小人物。遮廠工人亞貴一直單戀美嬌小姐，看見她為白英流淚而忍不住大叫：「你鍾意革命

黨？！你鍾意英雄？！好，好，我就陀十個炸彈去殺死晒的蘿白頭，去炸飛機、去撞大炮，等你睇我兩眼！」他的魯莽、衝動、直率和笨拙引來觀眾的哄堂大笑，但一顆熾熱的赤子之心便燃完了這個角色。亞貴後來還是借兩杯酒把濃烈的感情灌下肚裏，收拾包袱跟另一個主人離開。這個小人



●人間有情

物在這個落寞失意的時候也不失他的尊嚴和尊貴，難怪陳盈也讚他是真正的好男子。《人間有情》這個劇本裏，還有許多像亞貴一樣可敬可愛可親的小人物，雖然劇作者沒有下許多筆墨，但却活靈活現的將這些連話也不大懂得講的小人物，以精練的戲劇手法勾畫出來。

從寫作技巧上來說，與《星光下》明顯不同的是，杜國威的台詞是平實的、平凡的小市民說話。文字上雖然沒有優美典雅的詞藻和意境，但因為真摯和真實，而且用字和語氣又極切合各個角色的身分和性格，所以一樣扣人心弦。劇終時的一段說話，最是表現劇作者圓熟而渾厚的技巧：

昌華：（面對觀眾）唯一九八六年，即係美國自由神像慶祝一百週年紀念當年，喺香港，一間好老嘅中國商店，亦都剛剛好一百歲，而我，就以主人身分，話俾各界人士聽，呢間老商店，正式宣佈退休啦。一百，喺中國人來講，係一個非常吉祥嘅數字，代表圓滿、福氣以及和諧，代表一個時代嘅過去，亦代表一個新世紀嘅開始。我僅遵先父遺訓，一直照顧班老伙記，佢地個個都能享受到平靜無憂嘅晚年，擁有一個美好回憶，而錄記連廠嘅前塵往事，點點滴滴，都成為茶餘飯後嘅消閒小品，盡盡件件，永在心田！

梁蘇記的遮，講求高質、耐用，是人手造的。現代社會只計較效率、大量生產。現代社會追求的只是名利、成功，是短暫和廉價的價值觀。和《星光下》一樣，劇作家為他的素材揀取了一個極恰當的比喻，那就是當社會漸趨機械化和功利主義，梁蘇記的經營手法的確是追不上時代而要被淘汰。但這並不是膚淺的懷舊，亦不是悲慘的結局。儘管時代一直向前，社會一直在變，但《人情》這個法則，應該是五十年、一百年以至一千年都不變的。

杜國威的劇本流露無限的誠意，對人、對生命、對中國社會的熱愛。《人間有情》是本地創作劇中非常成熟、有意思的作品，而且具有代表性——正如劇中人所說：

中國人梗知道乜嘢叫做人情味嘅，佢係我地文化嘅根基，係我地至善嘅心態，將「人情味」譯做外國文字就好難咯，總之點譯都唔係味道啦。人情味——祇有我地中國人至可以心領神會㗎。

在《雷雨》、《茶館》之後，終於有一個可以代表現代中國人文化和民生特色的作品。而杜國威的劇本，不僅為中國近代社會史下了註腳，更有意無意間為今日的香港觀眾提供了一個面對巨變的不二法門——「天地有信，人間有情」——或許「人情」這個詞語便解釋了維繫我們社會的要素，亦道出了我們冀求的理想世界。

《星光下的蛻變》和《人間有情》的成功標誌著本地劇作已踏入一個新紀元。這兩個劇本不單只給證明了是優秀的演出本子，還具有一定的文學價值，值得再細心分析和嚼嚙。或者說，無獨有偶，兩個劇本都是描繪美善的世界，會不會在素材方面略嫌單一？不過，本地的創作劇是近幾年才蓬勃起來，短短幾年間取得這樣的成績已可以令我們感到驕傲。還有更多的劇種、風格和題材有待探索嘗試，而文學價值當會是最高最嚴厲的準則。

特別一提的是《人間有情》是以廣府話寫成的。從文學角度來評價香港的創作劇本有一個明顯的矛盾：香港通用廣府話，而演出亦是以廣府話為主。劇本本身盡量接近口語化，可以讓演員較易揣摩作者原意，及更傳神的表演角色。但廣府話本子許多時不受文化界朋友的接受，因為用的不是規範中文。在提高中文寫作水準來說，習慣用方言確是有不妥當的地方。但在戲劇的範疇來說，廣府話本子却是極實用的工具。相信在評價演出劇本時也不妨考慮以戲劇的角度為主。再看本地劇作已達到一定水準，取得成績，在推介劇本方面亦應多下點功夫。演藝學院將每一個演出過的創作劇本都整理出版，在資料保存和流傳方面走了非常重要的一步。如果要認真的培植本地的戲劇，實在不能讓有文學價值的劇本隨著舞台上落幕而消失。

國際布萊希特節與研討會

周凡夫



十二月八日至十三日在香港舉行的國際布萊希特節，可說是今年香港藝壇上一項「特備」的藝術節，由市政局、藝術中心主辦，中華文化促進中心協辦，在於紀念當代對東西方戲劇發展深具影響的布萊希特逝世三十週年，及響應國際布萊希特學會在港舉行第七屆國際布萊希特研討會。

本世紀影響重大的戲劇家

國際布萊希特節預算經費約七十萬元，在七天的節期中，將由中、港及日本四個劇團、英國與瑞典的歌手，在六個劇場演出布萊希特的四齣名劇（十五場），和四場布萊希特的歌曲；此外，還有一場評彈演出，和三項專題講座。

布萊希特（Bertolt Brecht）於一八九八年生於奧格斯堡，是本世紀國際劇壇上具重要影響的人物，既是戲劇家，也是詩人、社會評論家。他在二十歲發表首部劇作「巴爾」，廿四歲時創作的「夜間鼓聲」，已為他贏得了克萊斯特惠獎。他在德國開始戲劇生涯，但在希特拉當權後，即與其時很多知識份子一樣，逃到美國，到戰後一九四八年才定居東柏林，與夫人海倫魏格爾一起建立領導柏林劇團。

布萊希特一生創作了大量劇本、詩歌、小說、戲劇理論及導演表現體系的著作，他的作品幾乎在世界每一個國家都有翻譯、改編和搬上舞台。他一生熱愛中國文化，對中國哲學思想、傳統詩詞、戲曲音樂等都作過研究，并在他的劇作和著述中，致力於將東方和西方兩種文化特質作出融合，從而建立了一套揉合了東西方戲劇不同特點的戲劇理論，和深受東方文化影響的史詩戲劇風格。

布萊希特於一九五六年逝世後，很多國家都成立了布萊希特協會，研究并推廣他的劇作及理論，并每隔四年舉辦一次國際性的研討會。而他生前所提出的理論基礎及含意，亦因六、七十年代以來科技與文化思想、社會狀況的轉變，藝術新思潮與新觀念的不斷出現，獲得了重新的研究和更重大的評價，對現代戲劇欣賞和創作起着革命性影響。

廿六個國家百餘會員出席

雖然布萊希特生前提出的不少理論，至今仍未被全面認知，有些甚至還被人誤解、歪曲，但其理論思想近年來對亞洲發展中國家的年青藝術家，却起着很大的衝擊，他所指出的東西文化社會關係問題，更成為東方藝

術家搜索表達現代社會的藝術形式、手段的路燈。

在社會狀況正在急速變化的中國大陸，對布萊希特的創作與理論亦日益重視，早在八一年三月，在香港便曾舉行一個「布萊希特與東亞劇場」的會議，讓中國大陸的戲劇工作者及學者與海外布萊希特的專家進行交流研討，探索了布萊希特理論對發展中國現代戲劇的作用，和變化中的中國社會，如何吸收或借用西方的文化模式等問題。

隔別五年後，國際布萊希特協會選取香港來舉辦第七屆，也是第一次在亞洲區舉行的國際布萊希特研討會，當與東方國家，特別是中國大陸，對布萊希特越來越重視很有關係，而且香港作為一個東方與西方的交匯點，亦正符合布萊希特畢生致力融合東西方文化藝術的特點，更何況香港具有足夠的自由，容許不同思想和言論互相交流。

就現時所知，今次來港參與研討會的，將包括有為數達一百二十人，來自廿六個國家的各地布萊希特協會的會員，在研討會上發表論文的將會超過七十人，出席參加的布萊希特專家包括有協會主席、香港大學比較文學系教授泰特、布萊希特資料館的莫爾利納、美國名導演、前柏林劇團成員韋伯、英國著名翻譯家及文學評論家約翰韋特烈、西德漢堡劇場的費林梅、三藩市默劇團的達爾韋斯、日本俳優座劇場的千田是也等；中國大陸方面亦有「上海人藝」的黃佐臨、「北京人藝」的林兆華、「北京青藝」的陳順、中央戲劇學院副院長丁揚忠等。

研討會之主題則定為「布萊希特與模式變革」，集中研討布萊希特理論對發展中國家，特別是中國大陸的影響，論文之論題則極廣泛，包括布萊希特在亞、非、拉各大洲所引起的種種變化與回應、大眾傳播與布萊希特的關係、八十年代的戲劇與文化發展、東、西方劇藝的比較等。

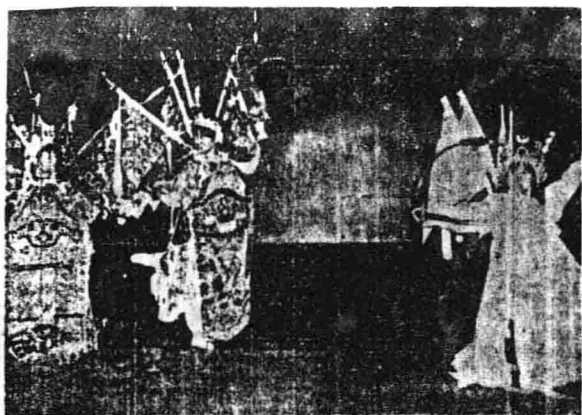
中港日本四劇團演四傑作

在研討會以外的國際布萊希特節上演的布萊希特劇作共有四齣十五場，「高加索灰闖記」與「四川善人」取材自中國故事。「教父亞瑟發跡史」諷刺獨裁者與侵略者，「亞西的救國夢」則指出了個人作為社會國家一份子所應有的責任，都是布萊希特重要的幾個作品。

作為開幕節目的是香港話劇團於大會堂劇院演出四場的「教父亞瑟發跡史」，由徐詠旋改編導演，故事以二十年代芝加哥流氓亞瑟藉暴力、行賄崛起，以影射希特拉的橫暴，手法幽默諷刺，劇中向觀眾傳達個人在社會中的責任是參與承擔，不能逆來順受，永遠被動的訊息。

在大會堂音樂廳演出三場的是北京的中國青年藝術劇院的「高加索灰闖記」，該劇取材自元代李道行雜劇「包待制智勘灰闖記」中，包公以灰闖智斷兩婦互爭親生案的故事。布萊希特將故事搬到二次大戰後，高加索地區兩農莊爭奪一塊土地，以生動風趣手法表現出一個社會問題。該劇去年在北京演出時，導演陳佩斯將中國傳統的戲曲表演程式、道白、臉譜造型、美學觀等融入劇中，極為成功，評價很高。

在高山劇場演出的三場「四川善人」，則由日本首屈一指的俳優座劇團演出，由日本影劇界紅星栗原小卷飾演善良的窮妓女沈黛，故事情節由一個神仙到人間尋找一個善良的人展開，沈黛因獲神仙的金錢，開了一間香煙店以濟貧民，結果却使她倍出在人剝削人的社會中，要行善就得作惡。該劇處理手法雖保留了日本話劇的獨特風格，但却具有國際性，整個製作中的



「夢國教的葛亞」演院學藝演



劇照。「高加索灰闌記」第一幕：「貴子」

各個環節均有一流水準，能突破語言的限制而將故事情節發揮。在演藝學院戲劇院演出五場的「亞西的救國夢」，則由演藝學院戲劇學院製作，由毛俊輝翻譯、導演，故事背景搬到中國抗日時期。高家客棧無知的年青女工亞西，因在夢境中幻化為楊家將上陣殺敵，使她獲得無比勇氣而做出種種救國救民的事。

英瑞女歌手演唱布氏歌曲

國際布萊希特節不僅演出布萊希特四齣代表作，還會演出他的詩歌作品。具有一世界一流的布萊希特歌曲唱家——譽的女歌手羅賓·艾卓爾，會在鋼琴家米高莫利的伴奏下，於藝術中心演奏廳演唱兩場布萊希特的歌曲；而瑞典著名女歌手碧姬·布萊恩和她的三人樂隊，則會在藝術中心會員俱樂部演唱以布萊希特作品為題材的「戰爭與愛情之歌」。

而最為別具意義的是，上海評彈表演家蔣雲仙，亦會在藝術中心會員俱樂部演出元劇「灰闌記」片段，和在中華文化促進中心舉行「布萊希特與中國評彈」的示範講座。這兩項評彈活動，當可對照出布萊希特所具有的中國特色來。

(上接第三頁)

代也進入了香港。

到底這種小型電影院在香港是否有市場？

據一位長期經營電影院的老行尊說，小型電影院既是今日時尚，同時也代表着未來的發展趨向，在本港是站得住的。她認為小型電影院的個體設計和整體經營大致上和傳統戲院沒有多大區別，主要是座位從一千多個減少到四、五百個，放映影片從每次一套改為安排若干套，這些改變使工作較為繁重，不過其經營特點却更適合香港的營運條件和環境。

現時本港土地昂貴，要建一間傳統的獨立式的大型電影院的確不容易；而且設置大量的座位，若非節、假日或是特別叫座的好片，是不容易滿座的。而小型戲院就不同。它可以在小幅土地上興建，也可以在樓上開設，選擇較多，成本也較低，而經營也較靈活。例如，如果是賣座的好片，可以幾間同時放映，否則可以單獨一間或兩間放。這樣，設備的利用率就能有效地提高。另外，小型戲院往往同時放映兩三套乃至多套影片，種類多，觀眾有所選擇。同時小型戲院一般設計都較大型戲院舒適，因而較易被觀眾接受。

沙田的UA六是本港第一間小型戲院。它由一間大戲院分為6間小戲院。去年八月，灣仔的國泰戲院也分為ABC三間小型戲院，共有1,000多個座位。據說該戲院經常同時放映2—3套片，頗具吸引力。隨後灣仔的另一間戲院——京都亦一分為二。據了解，這些小型戲院都較原來大型戲院賺錢。據聞港島的新華戲院

亦是一間小型戲院，它設備較好，以文藝片為主，品味較高，票價亦較其他戲院多幾元，但賣座頗好，計劃兩年返本，但不夠一年已收回成本。

繼續向新區和屋邨發展

為了在競爭激烈的情況迎合觀眾、提高票房紀錄，已有越來越多的院商走上改建小型戲院的道路。據聞有悠久歷史的利舞台已有計劃拆卸改建為層疊式的5間迷你戲院；擁有1,700多個座位的美孚新邨的影都戲院據說也計劃分拆為4間各有400多座位的迷你戲院。此外，據聞南洋戲院、普慶戲院等也計劃改建。

當然現時本港還有不少規模較大的戲院，如北角的新光戲院共有座位1,709個，百麗戲院和寶麗宮戲院則各有1,500座位，九龍新蒲崗的麗宮戲院有座位3,000個、馬頭圍道的珠江戲院有座位1,900個。這些戲院雖然目前未傳出有改建計劃。不過業界咸相信它們遲早也會走上改建之路。

隨著港九、新界各區的多個屋邨的興建，小型戲院亦將相繼在屋邨出現。第一批兩間位於公屋內的小型戲院將於明年末在青衣島的長發商場落成。目前房屋署所進行的戲院招標工作反應良好，本港的幾個主要戲院商都有落標。

據戲院商會估計，由於小型化趨勢方興未艾，香港影院數目每年可能增加10間。



客席文章

有人問，要用甚麼表現手法，才能真正的、充分的發揮布萊希特戲劇的特色？要評布氏的戲劇又該用甚麼標準？

布氏的戲劇理論本來是很好的指示。他的「間離效果」、「史詩格式」、「辯證劇場」等都是獨特而極具創意的見解。可惜這些理論都是在二、三十年代確立的，而戲劇史一直在發展、在演變，墨守成規的把布氏的理論當為法律，反而是違反了布氏本來的意旨。比方說，「間離效果」原意是抨擊當時誇張、溫情主



客席文章

可是，很不幸地，布氏的這種以「變」為大原則的精神，到了他承繼人手上却走了樣。布氏逝世三十年後的今天，版權操縱在他女兒手中。為了取得每一分版權費，她在所有合約中嚴禁一字一句的改動，美其名為「忠於原著」，實際上是要榨取更多的金錢。比方說，要用原著的音樂嘛，便要多給錢。不然也不批准用其他的音樂代替。

布氏承繼人的這種態度令所有戲劇工作者都極為激憤，但德

從製作問題看布萊希特精神

徐詠璇

義的演法，希望觀眾能清醒的、理智的分析，而不是一把眼淚一把鼻涕的看戲，徒然浪費感情。但是，近年來的戲劇已不斷採用各種新手法去演繹觀眾與演員的關係，就香港觀眾熟悉的《馬》、《羅生門》等為例，雖然不是布氏所作，但也以不同的手法做出近似「間離」的效果。肯定的說，以今日觀眾的觸覺來說，國圖吞棗的套用當日布氏的詮釋，可能根本便不能達到布氏希望觀眾得到的「間離」感。

雖然不能依賴布氏理論作拍標，但真正的布氏精神，却可以從他的導演手法中看出端倪。布氏給戲劇工作者留下了一個很重要的啟示：變。

布氏執導自己的劇作時，常常拿着劇本大肆刪改，所以他的劇本往往有幾個本子，甚至幾個

作了劇本的彈性外，布氏更鼓勵其它導演以嶄新的手法處理他的戲劇，甚至修改原則的時空。布氏強調要以觀眾的反應為依歸，因為戲是為他們演的。只要能使他們充分領略劇本的意思，布氏是贊成各種改動的。就以《教父亞瑟發迹史》（The Resistible Rise of Arturo Ui）為例，布氏便曾為美國觀眾寫

戲劇屬於今天和觀眾

徐詠璇

國本土的導演也束手無策，唯有等待二十年後版權不再歸他女兒擁有的這一天。可是，在德國以外從來便沒有人理會這合約的無理規定，反正翻譯時便常有更動。最後造成了布氏戲劇在德國

得多了！——中國不屬國際版權法分子，慣例是不理會版權問題。

由此可見，真正的忠於布氏精神，是掌握原著的意旨，要大膽的，敏感的作適度的改動，選

發揮的不同意義和引發的各種變化。十二月在香港舉行的國際布萊希特節暨研究會，便是以「布萊希特與模式變革」為主題。焦點集中在布氏理論對發展中國家的影響，特別是近年來在社會方面急劇發展中的中國。

戲劇界流行一句話，將戲劇當做博物館裏的古代文物最是要不得。戲劇是屬於今天，屬於觀眾的。只要能令觀眾真切的角度感受到戲的訊息，任何給這個戲劇注入新生命力的手法、意念、形式都可以廣泛採用，這大概便是布氏精神的真正所在。（《從製作問題看布萊希特精神》下）

（原載：新晚報（港）一九八六年一月二五日第一〇版）

香港舞台上的布萊希特

儘管布萊希特享譽國際多年，香港觀眾有機會欣賞這位大師的劇作，日子倒並不太長。

七十年代初，香港話劇處於初期發展階段。風格、內容、技巧等各方面仍在探索。對於布萊希特劇作的獨特形式，少不免發生興趣。

一九七三年，距布萊希特逝世十七年，他的戲劇終於以較具規模的形式出現香港舞台。當時的大學實驗劇團，由傑克·魯各克及林愛惠二人合作演出布氏名劇之一「沙胆大娘」，於香港大學陸佑堂上演。觀眾人數不多，但關心或積極參與本港文藝活動的人士，大都在座。

這次演出，一般而言，技巧上較為粗糙；演員的水平、風格等顯得參差；却別具光采和魅力。尤其演出方式大膽，予人新鮮感。更替本港話劇新表演形式的探索提供一定刺激。例如該劇中的歌曲，全部以廣東話唱出。這歌曲在譯法上也許仍需商榷，但內容饒有意味，頗耐咀嚼。其中一些歌曲更改編為「白濱」，利用地道的方言特性，以韻文形式體現布氏戲劇中慣見的夾敘夾議手法。整晚的效果，予人嶄新的感受。



「沙胆大娘」演出後，大學實驗劇團仍不時演出布氏劇作。像一九七五年在大會堂演出「常則與例外」，由林愛惠執導。相較於「沙胆大娘」的表演，此劇使人看到該劇團在風格、水準上較前統一，予人一種乾淨俐落和冷峻的感覺。不過這次演出，只體現了布氏戲劇的一面，平淡得近乎乾巴巴，却又新奇特別。事實上，此劇是布氏三十年代初的作品（他的「教育劇」時期），劇本本身已構成局限。

表演形式上，劇團再次作新嘗試：用一塊大布幕作佈景，透過不同的支撐、摺疊方式，變化出河、山、沙漠、三岔路、營幕等等佈景。這種技巧，今天逐漸多見，當年却是創新。

上述這個話劇，校協和力行劇社都曾在陸佑堂及新光戲院演出，使布氏劇目拓展了對一般觀眾的接觸。這兩個分別於中學生及大專學生為骨幹的劇團，更藉此去接觸現代戲劇的特色，探索本身的戲劇風格和路向。我們不難從他們往後幾年的創作劇上，看出布氏對他們的影响。比如「牛」、「浪」等，都是半寫實、半寫意的作品。

大學實驗劇團的工作並沒有停止。在七十年代裏幾乎每年起碼有次公開演出。一九七六年在大會堂的「三毛錢歌劇」(THREE PENNY OPERA)：七十七年的「手段」(THE MEASURE TAKEN)及七十八年在藝術中心小劇場的「我是布萊希特」(I AM BRECHT ON BRECHT)，都對布氏劇作作了不同方面的探索。

一九七八年，香港話劇團首次演出布氏話劇：「高加索灰闖記」。導演仍是林愛惠。有人覺得林這次排演，味道上似遜於她當年在港大陸佑堂上演的「沙胆大娘」或其後的「常則與例外」。似乎總欠點魅力。也許，香港話劇團初期在製作制度上還未上軌道，影响了整體演出的水準。

進入八十年代，布氏戲劇對本港劇藝工作者的吸引力並未減褪。一九八一年，海豹劇團響應在本港舉行的「布萊希特與東亞」的研討會，特別邀請了德國導演羅夫·史道爾(ROLF STAHL)來港，與黃清霞合作，執導「人等於人」(A MAN'S A MAN)。因而也引進了歐陸——特別是德國的風格。

同年九月、十月間，又有陳載禮與袁立勳合力排演的「伽利略傳」。此為當時本港比較大型和完整的布氏戲劇演出，且真正用上了多媒介的表演方法。演員方面亦集中了業餘話劇演員中的翹楚，如馮綠德、古天農等；又得文演揚從歐洲回港協助編舞。規模上確是空前。舞台設計上也別有風格，整個戲以一圓形平台在一個較短的方形上作基本演區，背後為一塊塊黑色屏風，簡潔有力，烘托出「宇宙感」。

兩年後，陳載禮再次把製大型演出。今次是為油尖區話劇團製作和排演「沙胆大娘」(由莫細蘭飾)。此劇在處理上，與十年前於陸佑堂之演出風格迥異，較注重節奏鮮明、戲味濃郁兩方面。人物塑造亦較豐富。舞美方面，設計簡潔，大小道具，從運車到手提籃，都注重布氏要求的質感。整體效果不錯。尤令人激賞的，是演亞女的刁淑梅，從外觀到感情，都充份發揮了角色的特質。該劇在當時剛啓用的高山劇場演了三場，竟然全部爆滿，有點出人意表，却是布氏戲劇在觀眾推廣上一個成就。



翌年，海豹劇團在壽臣劇院演出「大團圓」(HAPPY ENDING)。

同年底，香港話劇團邀得羅夫·史道爾再次來港，執導「三毛錢歌劇」(副導演為曾担任「人等於人」副導演的徐詠璇)。羅夫舊地重遊，以近乎「簡陋劇場」的風格處理該劇，並突出粗獷、諧謔的感受，獨具特色。但因劇團宣傳不善——海報設計簡直令人討厭——上座率不高，令人感到可惜。從中，我們更可看到香港話劇團的基本觀眾，欣賞口味日趨通俗，甚至庸俗化。如與該團一九七八年演出「馬」劇時，所引起的強烈反應相比，這變化便很明顯。作為本港最具資源條件及地利天時的劇團，主政人實應三思。

今年，一個如此重要的國際布萊希特研討會首次在香港舉行，值此

國際專家、戲劇家等雲集本港之際，香港話劇團似乎從「三毛錢歌劇」中得到了錯誤的教訓，僅作一美其名為實驗，實質為節省資源的演出，實使關心本港表演藝術發展的人士失望。猶幸執導此戲的，是當年任「人等於人」及「三毛錢歌劇」副導的徐詠璇，演「阿蓮」的是古天農，望他們能在逆境中運用簡陋劇場手段，取得成績。

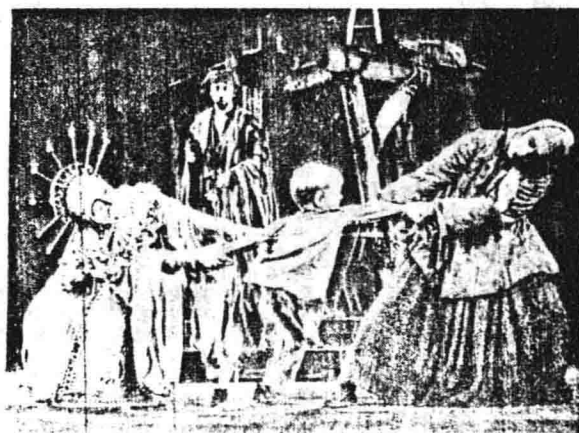
布萊希特，手持雪茄成為他的型像。



一九五五年柏林劇團演出「高加索灰
蘭記」劇照。



一九六五年美國葛特萊劇團演出「高
加索灰蘭記」劇照。



（原載：星島日報〔港〕一九八六年二月六日第三版）