

一分六

香港校協戲劇社演出劇本

冬 眠 著



冬 眠 著

七 十 年 代 月 刊 社

· 版 權 所 有 ·

六 分 一

作 者：冬 眠

出 版：七 十 年 代 月 刊 社

香港文咸東街八十三號三樓

電話：5-458564

承 印：大 千 印 刷 公 司

香港英皇道芬尼街二號D

1974年8月初版·定價港幣四元五角

批判現實主義的可貴努力

曾游

—代序

以前的文藝，好像寫別一個社會，我們只要鑒賞；現在的文藝，就在寫我們自己的社會，也可以發見我們自己；以前的文藝，如隔岸觀火，沒有什麼切身關係；現在的文藝，連自己也燒在這裏面，自己一定深深感覺到；一到自己感覺到，一定要參加到社會去。

—魯迅（一九二七）

（一）

一九六八年十一月，一個「香港中國戲劇現況」的研討會在香港大學舉行。參加的不乏戲劇界的

名宿與先進，一定程度上相當概括地檢討了二十年來香港戲劇活動，尤其是話劇方面的一般狀況。

綜觀整個會議的記錄，當然會發現不少高知卓見，但貫穿着整個會議、籠罩着整個會場的，還是一個問題：「爲什麼戲劇運動在香港竟有寸步難行的現象？爲什麼在創作劇方面竟差不多交了白卷？」一位講者乃慨乎言之：「很不幸，自一九四九年以還，香港的話劇壇說實在的從未向前跨進過半步，祇是停留在拙劣的模擬的階段。……劇本一方面，二十年來，未見有幾個真正的劇作，所謂真正的就是合乎戲劇原理，有正確而鮮明的主題，能反映時代背景，能塑造真、善、美的典型。」

爲什麼？本來在香港不乏在戲劇方面頗有才具、經驗和名望的人士：戲劇藝術的沉寂枯涸，便不是一個能不能的問題，而是一個願不願的問題，更準確的說，是願不願面對戲劇藝術的社會本質和社會使命的問題。即使在這個研討會中，可以看得出大多數的與會者在這個問題上仍是左遮右擋、迂迴退避，充分地表現了一直延綿到那個時候的二十多年間的政治龜縮和政治過敏症。研討會包括有兩個小組討論，都有討論大綱。有關話劇方面，顯明地提出了「現實的政治問題與社會問題能否搬上舞台？」但如果你翻閱該研討會的長達百多頁的會議記錄的時候，就只有下列的一句話能很勉強地跟上述的綱目拉得上關係：「……可是，如果話劇在社會能夠發揮積極的、良好的作用，我們便不應因它『不很受歡迎』而不予重視。」

我們無意故意垢病於這些戲劇睿智們，每個人都會受到當時的社會條件和歷史的限制。但這是一

個很嚴重的歷史事實；這種對社會、對政治的鴛鴦政策無情地毀滅了整整一代的藝術工作者，也殘酷地扼殺着下一代的發展，直到更強大的社會力量汹涌而至，衝破了這窒息，爆響了春雷——驚蟄來啦，冬眠也該終結了。

(一)

冬眠君正是這個時代所產生的兩位青年劇作者。在六十年代中葉，正當世界各地及本港的學生運動及社會運動蓬勃發展的時候，冬眠君還是十五六歲的大孩子，但也是個人思想開始啓蒙的時候；七十年代，世界形勢起着急劇的變化，中國在國際上的地位越來越高，終於巍立於世界舞台之上，相信這對像冬眠君等，剛二十出頭，剛進了大學的青年們來說，是前所未有的嶄新形象。這形象很可能促進了要認識社會的要求；孕育了強烈的投入社會改革社會的理想主義。當然，也引起了新的迷惘，促發了新摸索。

冬眠君的創作道路也不是一帆風順的，其中經過了很多挫折，也走了很多彎路。「六分一」是冬眠創作的第九個劇本。較初期的作品，如「五十萬年」、「冬眠」、「塵」等，在形式和技巧上沿襲了一些西方的表現主義和形式主義的窠臼，企圖架空地孤立地表現磅礴的社會力量和個人的心理狀態。在內容上顯露了過份的虛無、灰黯與傷感。看了「塵」，使人聯想到「希西法斯的神話」(Le Mythe

de Sisyphe)，陷入了虛無及無助的深坑裏。

但冬眠君在思想上隨着時間既有發展，在技巧上也漸趨圓熟，漸漸地走上了現實主義的道路。在這裏「半部戲」是一個轉捩點，作者開始寫具體的活生生的生活片斷，寫排演一個戲的過程，這是作者最熟悉的生活側面，感情有所投入，劇情有所依據，這齣戲開始具備了生命力。冬眠君通過了摸索，發現了一個新領域。從現實生活中去擷取素材，冬眠君無疑發現了一個用之不盡、取之不竭的源泉。但在這藝術路途中，冬眠正走着一個急湍的險灣，一不留神，便會擱淺在灣後面的「自然主義」的危灘裏。

如實地報道生活的片段，無論是怎樣精確、怎樣濃縮，總也不能滿足一個有着社會良心的藝術工作者的愿望，更不能滿足社會對他們提出的要求。單純地從生活中進行攝影，其實並不是現實主義，更不是批判現實主義。一個現實主義的作者，更需要通過這些特定的生活面，把特定的歷史時期人們精神面貌的基本特徵展示出來，藉以認識產生這種精神的種種社會關係。

一般來說，一個批判現實主義的作品是有着傾向性的；這傾向性是一個概念，是抽象的。怎樣把這個抽象的概念隨着人物形象的完成而形成並被熔鑄在形象之中，而不能嶙峋突兀於形象之外的，乃是對一個批判現實作品的最大挑戰。甚至一個世紀前的偉大現實主義劇作家易卜生，在他寫作「傀儡家庭」的時候，也不是單純地報道生活；試想，在他那個時代，究竟有多少挪威甚至歐洲的婦女曾對夫

妻小家庭中的虛假關係作出決裂？我敢說很少！他所做到的，就是從一些很普通，很微不足道的事件中洞察了在社會中隱藏的意義。以劇作的語言來說，他把一個「象徵」搬上了舞台。

有人會說，那你不是繞了個大彎兒回到起點去嗎？你還是要描寫社會力量 and 社會傾向性罷？沒錯，社會力量 and 社會傾向還是要寫的，因現實主義者主張要通過生活去透視社會和個人的相互關係。社會所施諸我們的壓力，對我們產生的影響，是千絲萬縷，通過很多生活上的瑣事、教育制度、教材、考試、柴、米、油、鹽、娛樂事業、傳播媒介，形形色式，錯綜複雜。反之，個人對社會所能產生的反作用力也是一樣。完全漠視了這些，便是把社會與人的關係單純化或神秘化——前者足以麻痺我們對抗社會染缸侵蝕的警惕性，後者則足以傳播虛無、灰色和悲觀的思想，窒息了人們對美好生活的理想和渴望。

(三)

所以我是主張現實主義的；既承認了藝術作品應有傾向性，就不能不站在一定的立場上去選擇、集中、概括和提高，務求把劇作者的觀察和體驗，以自己的思想、感情及對歷史與社會條件的理解為骨幹，熔鑄成一個藝術的整體。

但這個藝術理想在西方社會裏面是很難實現的，要花很大的勁。人是社會動物，這在任何社會制

度都是不移的事實；姑勿論這關係的本質爲何，人與社會始終存在着千頭萬緒、互相滲透的、在實質上不可割裂的關係。但西方社會的社會機理却要求着並產生着極度的個人主義；我們從小便養成對個人周圍的小圈子（如家庭、學校）和對「外邊的」社會的兩種截然不同的態度。像美國劇作家阿瑟·米勒所說的：個人的小圈子是「感情的」、社會是「思想的」。這個人與社會在西方人心理內的絕對割裂，也導致了在藝術形式上不能統一的矛盾。在描寫個人生活時，寫實的手法比較容易用得上；在描寫社會的大動盪，很多西方的作家就不得不乞靈於詩劇、情緒劇等形式了。如果我們再以易卜生爲例，他的「傀儡家庭」是現實主義的作品，但他的「彼爾京德」（Peer Gynt）就不得不走上詩劇的路子。

但是，要「花很大的勁」却並不隱喻着「不可能」，歷史上的無數現實主義作家，如俄國的果戈里和高爾基、美國的奧尼爾（E. O'Neill）和阿瑟·米勒、英國的蕭伯納、挪威的被公認爲現實主義奠基人的易卜生等等，都在他們全部或部份作品裏，克服了上述的困難，取得了卓絕的成就。「六分之一」這個劇本，當然不能和以上大師的不朽之作相提並論；但冬眠君經過了幾年的摸索試驗，從表現主義到自然主義，又從自然主義漸漸地找尋到批判現實主義的戲劇道路，這過程雖然是很不自覺的；但這種不自覺，正足以說明一個對社會有責任感的劇作者，只要他有着剖析社會問題、揭露社會本質及進而改革社會現況的決心，遲早便會發現現實主義這優良的形式及犀利的武器。

(四)

在採用這戲劇形式的當兒，成績還是初步的，而且還流露了不少自然主義的痕迹；在分析社會條件和歷史條件方面，發掘還不夠深，表現力在這方面也未臻圓熟；但冬眠君本着一顆赤子之心，對劇中的角色及情節投入了深摯的感情；對一些生活面雖未足夠地加以理性分析，但感性的了解是很充足的；所以雖然不是很自覺，完整的，但却具備着主導的傾向。以前在表現主義時期所沿用的一些象徵手法，在這裏也巧妙地運用起來，除了一兩處地方略略露出斧鑿痕外，都能與寫實的手法混為一體；更利用了寫實為主、象徵為輔的交錯應用，層次分明地在舞台上重現了個人到生活到社會的相互關係和衝突。

是的，象徵主義作為一種戲劇手法與現實主義作為一種戲劇哲學是互不排斥的；運用得恰當時，恰足以克服上述的西方人在心理上個人與社會的割裂所引起的戲劇表現上的矛盾。羅札諾夫（Rozanov）更認為：「為藝術之一形式的象徵主義，嚴密地說起來，是決非和現實主義相對的。要之，是爲了開發現實主義的遠的步驟，是較之現實主義更加深刻的理解，也是更加勇敢而順序底的現實。」重要的是認清並堅持現實主義與象徵手法的主客關係，也即是目的與手段的關係。我們用以震撼觀眾感情、觸發他們的思想的，是在舞台上重現的生活內容及其蘊涵的傾向性，而不是光怪陸離、奇譎詭

異的舞台技巧；不注意到這個重要的區分，則徒然使觀衆瞠目結舌，完全捉摸不到劇作者的原本意圖。

（五）

有人認爲「六分一」這個劇本的第二幕，寫得比第一幕遜色。在一定意義上和一定程度上我也同意這個看法。粗略地看起來，第二幕沒有第一幕的層次有度、脈絡分明和細緻精密。第一幕巧妙和精細地介紹了各個角色的性格、各個家庭的環境和隱藏着的或顯露了的矛盾衝突、各個考生對待這考試的態度：被考試折磨得瘋瘋癲癲的何富榮討厭父母「口口聲聲都是錢」，他追求的只是「那頂四方帽」，雖然那四方帽子「從上面……從上面壓下來……蓋着……很黑……透不過氣來……」。他的妹妹婉玲則是爲了虛榮，所以也惶惑於與富家子的「戀愛」及讀書考試的兩條「出路」之間。書香世代的歐學禮，父親只懂得斷喝一聲：「大學一定要入，我們歐家從未有人不入大學的，何況現在就只有你一個。」楊素文要入大學的動機就沒有那麼明朗，除了她「死鬼老豆」的遺訓外，或許可推想爲對重男輕女的母親的一種無聲抗議。担子最沉重的是張國輝：年幼的弟弟、不懂事的妹妹、要唸夜學也沒有可能的哥哥、好賭的爸爸和那個在萬籟俱寂的時分仍俯身在孤燈之傍，踏動着軋軋車衣聲響的母親：這一切一切，都指望着張國輝考入大學、唸完大學後，才有機會得到解決。最逍遙的是富家子 Ringo，他考試成功當然好，可以如他母親所希望的「朝見口、晚見面」，考不到嗎，可以去 States。在藝術

技巧上，這一幕戲無疑是處理得相當有條不紊的。

但如果就這樣地綫性發展下去，結果還只是看到一羣人怎樣苦苦地和一個考試掙扎，簡化了這齣戲的社會內涵，也閹割了這齣戲的控訴力量。

第二幕開始的時候，我們看到作者摒棄了「三一一致律」，時間飛逝，而隨着考試的迫近各種矛盾衝突也相繼激化，我們對角色所投入的感情更多了。在這裏作者開始運用了象徵的手法：借歐學禮回憶小時考升中試的情景，隱隱地諷喻了這制度迫人的重重疊疊，永無遏止；借禮父對兒子的喝罵：「你今年一定要考入大學，否則……否則我們歐家的面子就給你丟光了。」指出了這「仕途經濟」的假象，世世代代不知害盡了多少蒼生；另外，（電台傳來節目完前的英國國歌——）（另一台收音機正在播廣告：「多啲溫暖太陽，多啲清新空氣，嘆多啲世界！啱晒！」……唔，（女人嬌聲）我鍾意呀！」……初時與英國國歌重疊，其後蓋過它，震撼空間。）作者巧妙地利用了這生活化的、但又富有象徵和典型意義的配音，你剛唱罷我登場，讓觀眾不自覺地洞察了當時的社會背景，隱隱地看到操縱着各種活動，包括考試制度的一無形之手」。閉幕之前，時間的飛逸，隨着秒針的滴答愈來愈快，各地區的時間先後交錯，不規則地運行，營造了一個大時代前「天下大亂」的感覺——像大樹將塌時羣鴉亂飛——在這些藝術構思中所顯示的，不是在個別的問題上（如考試），而是在整個社會制度、整個社會機理所支撐着的黑暗王國，已不能給予人們以合理的生活。

第二幕是一個大胆的嘗試，是一個寫實主義和象徵手法的有機組合。正因為是嶄新的嘗試，不免在揉合琢磨時未能充分掌握吞吐收放的機巧，以至在不少地方仍有稜角的顯露；這點尤是一九七三年夏季的演出爲然。所以說，若論技巧的圓熟細緻，則以第一幕爲勝；若論潛在的戲劇力量，則第二幕的創新意圖更能包涵多層次的社會意義，應該是有大可爲的。

(六)

這成績當然是仍然很初步的。如上所述，在顯示個別生活問題如考試和整個社會構架的關係時，作者結合了寫實主義和象徵手法；但當我們從遠一點的距離再綜觀全劇，我們便不免稍嫌劇作者把這關係描述得比較纖弱游移。它未能更具體地揭露出這考試制度在現社會所扮演的角色；一方面它爲統治階層提供了一些可供使用的「人才」；但更重要的是，它創造了一個所謂「社會階層流動性」的神話，宣傳了被壓迫者可以通過仕途經濟而獲得新生的騙局。

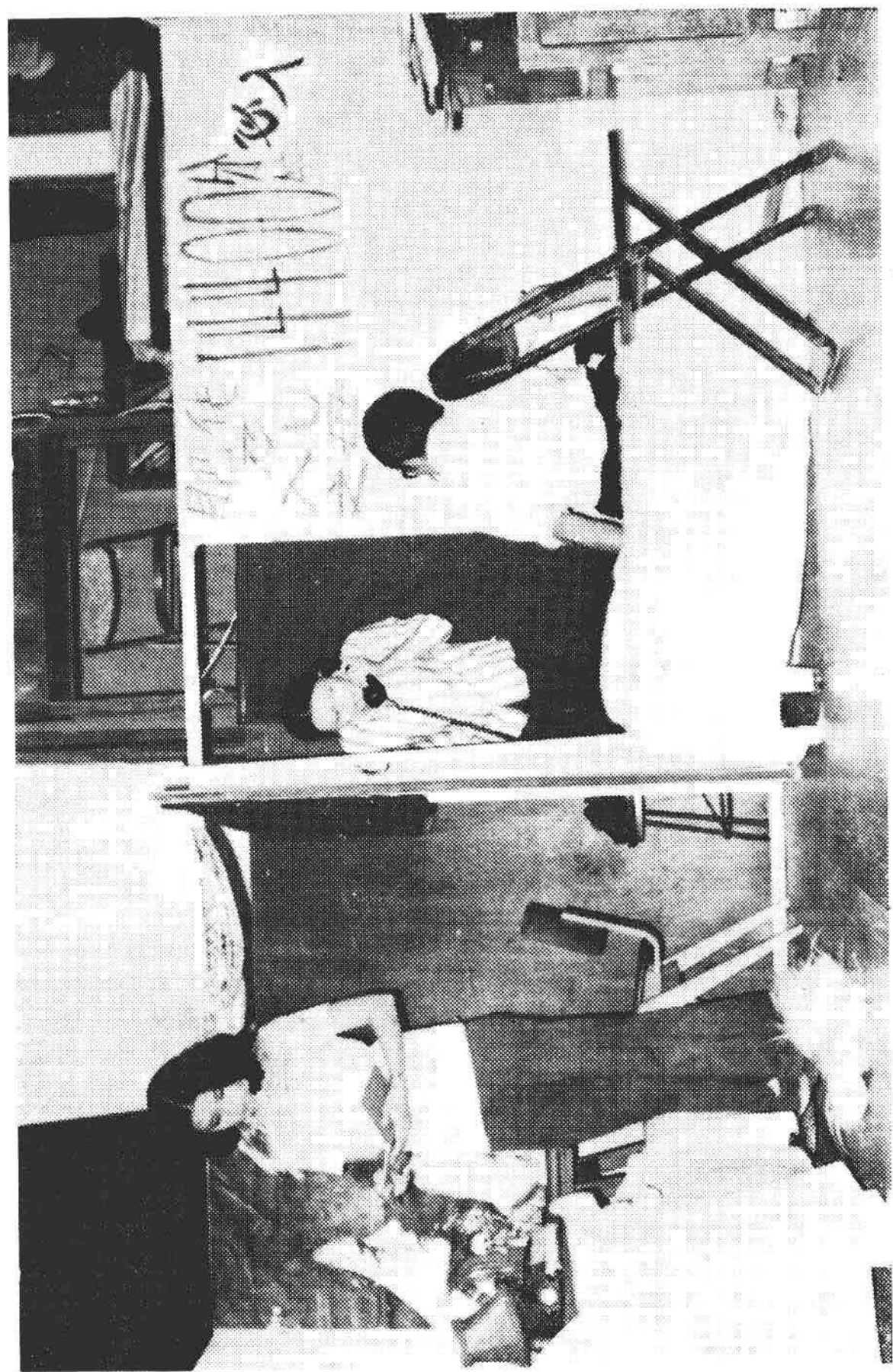
劇本的素材，有充分的條件可以提出一系列的問題：究竟有多少人可以「翻身」？這「翻身」了的天之驕子是否真的能解決了個人的問題（還是像歐學禮的父親般世世代代的要以鷄精、雪耳腐竹雞蛋糖水、補腦丸和一聲斷喝去迫使兒子去烏蠅爭血，以保持書香世代的門風）？那些沒有得到「翻身」的芸芸衆生結局又如何？這一切由腐朽社會制度所決定的現實，又惡性循環地鞏固了對被統治者

的精神統治。在上面的人踐踏着下面的，在周圍的人又恨不得我吃了你、你吃了我；而這一切都被視爲天公地義的現象。我們希望劇作者能發展更有力的藝術手段，更不留情地剖析及展視這黑暗王國。這是我們對這兩位作者的苛求！

(七)

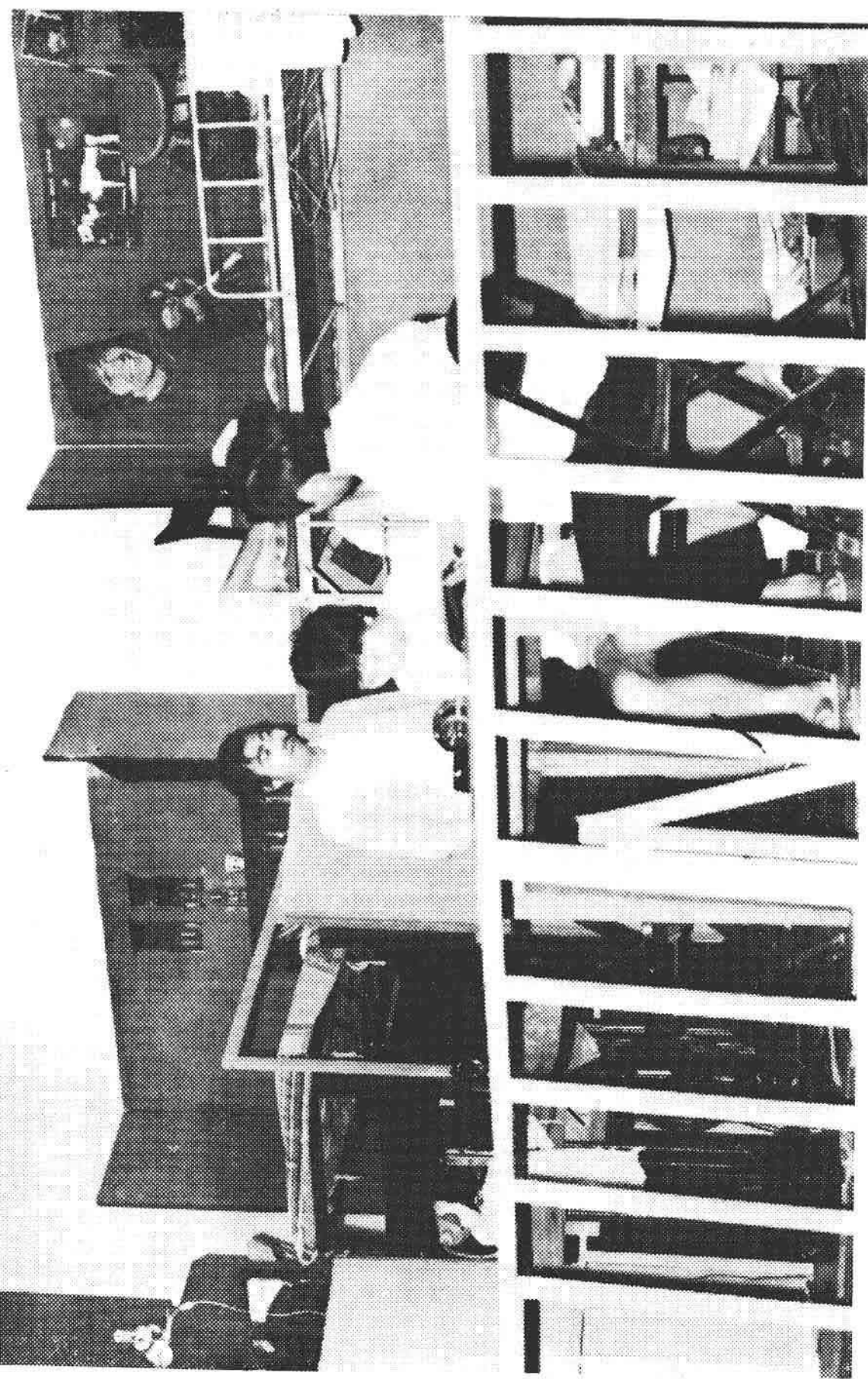
最近獲悉冬眠的其中一位作者與校協戲劇社的一羣青年戲劇工作者，正籌備一個新的劇本，準備在今夏演出。閱讀了這個新劇的創作大綱後，覺得這新劇的構思，劇作者較自覺地堅持了現實主義的主張，提供了一些透視具體生活與社會制度之間關係的具象綫索，而不需過度依賴較抽象的象徵手法。究竟完成的劇本，是否真像預期一樣能在創作的道路上再跨進穩健的一大步，我們正拭目以待。

一九七四年七月



劇照之一：何富榮之家

劇照之二：張國輝之家



地點：香港。

時間：

第一幕：日常生活。秋天的一整天。

第二幕：由冬天伸展至春天、夏天。

考試一步步迫近，直至考試前夕、考試當日。
場與場割接。

人物表：

張國輝：大學入學試考生。家貧。

維：大哥。小職員。喜歡釣魚。

薇：妹妹。讀中三。不懂事。

強：幼弟。考升中試。聽話。