

● 台港及海外中文报刊资料专

戏剧 电影 电视研究

● 第2辑

● 书目文献出版社

编 后 记

《中国戏剧的发展与未来》一文，是续上一辑的另一部分。在电影业的专栏中，除了继续介绍香港1984年的电影概况外，较多地选收了反映台湾电影界情况的资料。《台湾不能一成不变，大陆亦要向外开放》和《夜访罗维明讨论台湾新电影》是两篇探讨当代台湾电影的专访；其它还有影片介绍、电影市场预测与分析。《从两岸电影比较看香港电影》，用比较的方法探讨了大陆、台湾与香港电影的得失，论者提出的一些看法，不仅有助于我们了解上述地区电影界的水平、状况，也可作为提高我们自己电影创作水平的借鉴。

戏剧电影电视研究(2)

——台港及海外中文报刊资料专辑
北京图书馆文献信息中心剪辑

书目文献出版社出版
(北京市文津街六号)

河北省南官市印刷厂印刷

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 5印张 128千字

1986年10月北京第1版 1986年10月北京第1次印刷

印数1—2,000册

统一书号: 8201·14 定价: 1.30元

〔内部发行〕

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研究动态。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。对于某些出于反动政治宣传目的，蓄意捏造、歪曲或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服务中心

目 次

戏 剧

中国戏剧的发展与未来 (3—4)

陈纪滢 一

综观今年的实验剧展

黄美序 三

香港影坛

从两岸电影比较看香港电影

唐基明等 1

八四年港产电影回顾

一二

港产电影 (八四) (上、下)

高 捷 一四

香港电影八四年回顾:

1. 集团化、垄断化的趋向

列 孚 一六

2. 过去一年笑片仍是主流

列 孚 一七

3. 笑片之外的探讨

列 孚 一八

回顾八四前瞻八五

李颖思 4

黯然失色话去年

——八四年香港西片回顾

李 默 6

谈香港电影近年在日本公映的情况

厉 河 9

对国产影片的评介

空里流霜不觉飞

——八四年中国电影回顾

黄 志 11

港片影评

走的人多了, 也便成了路

——看《半边人》

李 渝 一九

浅谈香港电影检查制度——访赖鹏

陈伟文 3

台湾新电影专辑

七部电影评介 12

台湾不能一成不变

大陆亦要向外开放 李颖思整理 14

夜访罗维明讨论台湾新电影

——兼谈《阿福的礼物》 董美仪整理 17

台湾电影邀请展评介

希 冬 二一

揽笑——台湾电影之一

陆 怡 二二

“油麻菜籽”与笑的联想

李 文 二三

台湾影展三部电影评介

秀 珠 二四

台湾电影点滴

暖 雪 二五

台湾影坛

台湾电影市场近貌

宋之明 20

回顾上半年，期待下半年

梁 良 二六

电影制作与市场分析

黄 仁 三二

国片中的乱世浮生

梁 良 三六

中影今年共拍摄八部影片

三九

八三年西片总结

黄 仁 四〇

一九八三年录影带回顾

李幼新 四八

电 视

我国电视事业的现况

楚崧秋 五三

“港视”业务伸至南加州

廖若翰 五八

中國戲劇的發展與未來

陳紀澄

合著我在哈爾濱六年，至少有三分之一的時間看了戲。戲目包括純京派的，也有不少外江派的，機關佈景五音聯珠的戲也不少。至於唱詞，每個字都聽得清清楚楚。一齣「老媽鬧啼」，可風靡整個哈爾濱。「花為媒」、「王少安趕船」、「杜十娘怒沉百寶箱」，及「槍斃駝龍」、「王少安趕船」，都是常演的劇目。因飾演那個老媽兒的叫名奇芝，年輕貌美，作風大胆風騷，對下級觀眾具有無比號召力。

在東鐵俱樂部更看過現狀與頤和莊等的戲。總之，這個時代，正是筆者對於戲劇狂熱的年齡，看的既多，種類也極為複雜。因此所得印象雖甚紛歧；然而對於中國戲劇本身，愈覺其有教育價值，藝術高低雖不同，適合各級社會大眾的需要，則無不同。

七瀾、漢、重慶

我自民國二十一年秋至二十三年春，將近四年之久住在上海。看國劇與話劇為星期假日中的主要消遣。「天蟾舞台」及「共舞台」及後來的「卡爾登」，為經常觀劇之所。凡我在北平沒看過的名伶，大部份在上海看到了，如高慶奎、新鵬秋、童芷苓、黃桂秋等。又如久在上海的麒麟童、小連子、蓋叫天及林樹森等都在此看到。在上海，我也在北四川路上海大戲院看過廣東名伶薛覺先、紅線女、及馬師曾等。越劇名旦袁雪芬也在上海看到。有一陣子，我也對「狸貓換太子」着迷。大世界的「揚州戲」及「紹興戲」(越劇)，我都懷着好奇心在那裏傾聽過。二十三年春到了漢口，聽「漢劇」以研究戲劇的發展及影響皮黃的原因，當時聽過名角余洪元演過兩次。鳳家班也在「一園」演過，那時對於鳳慈良、鳳慈敏印象獨深，好像秦蕙芬還未改唱青衣戲。

「漢劇」是繼承「秦腔」，發展為「湘劇」、「川劇」，甚至演劇，似無庸懷疑。平劇名伶中如羅鳳奎、余叔岩等，以及許多前輩名伶，均來自湖北，導致「皮黃戲」之受「漢劇」影響殊大。廿七年到了重慶，首先看「川劇」，重慶的川劇院去過數次。「小桐鳳」當時的號召力，不亞於今天歌仔戲的楊麗花。也有很好的劇本，如「王魁負桂英」即是。對於在轟炸中支持抗戰，影響民衆心理的，是王泊生領導的山東省立劇院，也就是當年江青以李雲鵲之名在濟南入的那個學校，初以學生實習小劇場出現。

在二十七、八、九等年，日本大轟炸中，着實發生了安定人心作用。以程派戲為號召的趙榮琛為主角，其餘有鄭際生、王東良、鐵錚及林貴蔭等為助，以後改稱為「國立實驗劇院」移中一路，自建戲院。王泊生常演「打金磚」及「岳飛」，以改良演出方式(分幕制，與今天郭小莊小姐所演「白蛇傳」相仿。)為號召，又增加郎定一女士等旦角。所以，王泊生實在是抗戰時心理戰有功之一人！

當中有北平國劇學會訓練班出身的郭建寅及劉仲秋領導的「夏聲劇社」，原在西安，後移陪都，恰如今天各軍種劇團的學生班。在陪都演一齣「陸文龍」，就轟動很久。可知越是在恐怖中，越需要娛樂，娛樂是醫治心理不安的良藥！

八重返故都

我再也忘不了民國三十四年十月二十二日，自重慶乘飛機經北平，要到長春去接收的一幕。我在僅留一夜之內(吃完晚飯時及到西城看了一個朋友)能抽出功夫來再到大柵欄「慶樂戲園」去看毛世來與馬富麟的「挑簾裁衣」。是有戲癮，也是我時間安排的成功。一方面我懷有高度好奇心，看一看別了二十年的北平戲劇；另一方面我懷有利用時間，我覺着祇有看一次平劇，這一晚算沒白過！結果如願以償，好不快樂！

其後因接收遇阻，回北平待命。無事時，看馬連良與小翠花的「烏龍院」(帶殺妻)、向小雲的「摩登伽女」及譚富美的「定軍山」等等，比當年寫學生時代算是顯得闊氣多了(以高價買好座位)。

真正安下心來(比較)，是從東北接收未遂，於三十五年春被派任北平郵政儲金匯業訓練經理(後升任鄭州、瀋陽及桂林三局的經理)時代。同時也因為拜識了齊如老之故，除去同去看戲之外，又與老伶工多所往來，如王瑞卿、王鳳卿、蕭長華、徐蘭沅、向和玉、侯喜瑞、馬德成、郝壽臣、賈大元等等，年輕一輩的有楊榮環及陳永玲。在三年之內，除了欣賞無數次名伶的演唱外，就是與這些藝人多次往還(見拙著「齊如老與梅蘭芳」，與梅氏認識還是三十六年秋在上海馬斯南路)。因此，不但對國劇歷史、人物有了進一步認識(三十六年曾協助齊如老恢復北平國劇學會)，對於國劇藝術有了更深瞭解。我也曾於三十八年春夏在桂林、多次欣賞小金鳳(尹義)的多次戲，她每次唱戲必邀我。在北平有一段時期與齊如老同去東安市場「吉祥戲院」去看「山西梆子」，台柱為果子紅等，一齣「八義圖」可唱三天。

九在臺三十餘年中

自民國三十八年來臺，迄今已三十六年之久。從迪化街的「永樂戲院」頭正秋女士領導戲團之外，初期的「大鵬」、「陸光」、「海光」、「干城」、「大宛」、「明蛇」以及復興劇校、藝專、海軍豫劇隊等等演出均曾欣賞過。喜見後輩一代一代的脫穎而出，不禁油然而喜。相反的，也看見老一輩的演員、名師，也相繼凋謝，更不禁淒然於懷，如蘇盛斌及王福勝等。(四一三)

綜觀今年的實驗劇展

· 黃美序 ·

第五屆「實驗劇展」從七月八日開始，二十四日結束，分別由華岡、大觀、工作、小塢、方圓、人間世等六個劇團各演出兩晚，其中「工作劇團」屬於藝術學院戲劇系，是一個新團體，「人間世」屬於文化大學藝研所戲劇組，就這次的成員說是新的組合，就歷史淵源說則不是。大概地說，今年的演出在燈光、音效等技術方面的配合，似比過去的幾屆略有進步；演出的內容取材也有許多可取的地方，創作者從個人的經驗出發，應該是一個正確、健康的方向。但是，如果從表現的結果來看，問題仍不少也不小（包括以前一直有的老問題和新問題）。可是，到現在似乎還沒有出現一篇關於整個劇展的評介。幾個朋友鼓勵我來寫一篇，而我自己也確有幾句想講的話，考慮了幾天，決定再冒一次可能被誤解或挨罵的危險，將個人觀感寫出來，也許沒有什麼重要的參考價值，但確是代表我對劇場的敬意。

按理說談實驗劇展的第一前提應該是分析各戲的實驗性是什麼，以及它的價值與對劇場的可能貢獻。在我過去的幾篇談實驗劇的文字中，都曾試圖這樣做，但這一次我想只就這幾場戲演出的成果來看，也就是說做為幾場單純的演出來談，並不考慮它們有沒有創始性或實驗性。

一、華岡的「回家記」與「黃金時段」

我看的是九日晚上的演出，演出時間約三小時（聽說八日晚上的還要久，約三小時半）。我的第一個感想是：既然「回家記」與「黃金時段」在本質上是兩齣截然不同的舞台劇（見「演出特刊」「導演的話」。以下引文如無特別說明，均引自此刊。）為什麼硬要一起演出呢？怕一齣戲長度不夠嗎？是「出清存貨」？還是故意在考（烤）驗觀眾的耐力？不管是那一種原因，似乎都是不應該的。

記得多年前梁實秋先生有一次說：要寫好一篇文章，必須先懂得「割愛」，不要把不相關的東西硬放在一

起。我想寫戲、導戲、演戲也是一樣。在這次實驗劇場中，不只是華岡的演出，在另外好幾個戲中，我都曾聽到好些觀眾不耐地說：「沒有了吧！」「還有啊！」我覺得我們成人觀眾的耐性與容忍力太好了，所以劇場工作者也必須努力拿出一些至少自覺是「嘔心瀝血」的作品來呈現給他們，在精不在多或長。其實一個晚上的演出能有八、九十分鐘的長度就可以了，不必硬拖。

「回家記」與「黃金時段」在本質上說都是諷刺劇：前者屬於「一九八四」等描寫未來世界的「反烏托邦」型的作品，後者為對國內電視節目的「挖苦」與「嘲諷」（導演的話），都不算太新鮮的題材，不過那並不是決定演出成績的最重要關鍵。我覺得「回家記」的聲、光效果不錯，只是正戲開始前的航空飛行器的聲音太長，變化不夠（如無起飛、降落時之不同表現）。或許設計者想藉此單調而冗長的音效製造氣氛，但長得使人感到厭煩是否值得？還有，如果這齣戲的主旨在表現未來人類生活的機械、單調和缺乏「人味」，則演員的情緒——尤其是電視幕內的控制者——又似乎太激動了。我想信如果幕內的控制者一直用平板、冷漠的聲音，男主角則有時採用爆發性的情緒，可能會產生較強烈的對比而更能呈現主題。場景、服裝的設計缺乏足夠的未來感，似不全是經費不足的結果。

「黃金時段」中的歌舞部分，就歌舞的本身來說，可聽性和可看性比李光弼先生以前所導的「黑與白」等戲中的歌舞好多了，但因此却完全失去了挖苦與嘲諷的功能，大大地破壞（至少沖淡）了戲劇上的統一性。當然，「黃金時段」是一個「集錦」或「拼盤」，但仍應在組合與轉、接上有一「合理」的關係，使每段戲不是孤立的斷片，例如「我們都是這樣長大的」也是片段的組合，但就比較成功。實際上我覺得成功地組合「黃金時段」型的片段比較容易，夾在片段之間的「廣告」更是很好用的組合劑。

「黃金時段」中有很可愛的片段，如「新聞時間」、「一千個秋天」、「幻象二〇〇〇」、「棺材店廣告」等等。我在看時心中一邊在想：如能稍稍減低挖苦與嘲諷而加強幽默性，是否會更有趣和耐人尋味呢？（例如棺材內的人的扮相與聲音不那麼恐怖，而改用嘻笑、和善的造型。）

二、大觀的「她們的故事」

我看的是首日（十一日）晚上的演出。

全戲分「敘」、「情何以堪」、「檔案七十五」三段，據編劇張詠蓮小姐的自述，全戲在寫她對「今日女性所遭情況的不平與悲鳴」，三個不同的女人由於被強暴而產生的「悲劇性」的下場，第一段「嚐試荒謬主義的手法」，第二段用「象徵的手法」，最後一段採「較寫實的手法」。

看了這則說明後我的第一個反應是：既然三個片段都是寫實性的故事，為什麼要用三種不同的手法呢？可

是當我相當用心地看完完全劇後，發現第一段和後面兩段在情節、對白的處理上是有相當的不同，因為第一段很明顯地抄竊了沙特的名作「無路可出」(No Exit)一劇前半的戲，甚至抄竊了許多重要的對白。但就佈景設計和導演手法來看，三段之間並無不同，這是好的。我希望這是排演過程中的「修正」，而不是他們不了解三種手法的特性而產生的結果。

另從每個片段單獨來說，第一段中舞台上右後方的女孩和左前方的女性之間的關係，表達得不夠清楚。(右後方的女孩是沙特的戲中沒有的，但這個「改變」在功能上和重要性上都不足以使這一段成為創作而不是抄竊。)第二段用幻燈片來說明過去，是一種相當經濟的辦法。但這種手法的成功與否，要看幻燈的製作、銀幕位置的安排，以及影像和現場情景的配合而定。這一段幻燈片的內容尚可，但將銀幕放在右後角，前面又坐着一個幻燈機的操縱者，使大部分觀眾看不到銀幕上的影像。不知是什麼用意，頗令人不解。女主角與訪客之間的戲似乎也是回憶的片段，為什麼又用真人而不用幻燈影像呢？如果只是為了使舞台上熱鬧些，理由是不夠的。真的小狗上台似乎也無此必要，因為由小狗所引起的觀眾的笑聲，對這樣的一齣「悲劇性」的戲是毫無意義、有害無益的。最後一段中有幾點設計我不太喜歡：(一)主角坐在台下的戲使後面的觀眾看不清楚。藝術館的劇場不適合這種安排，但近幾年來好幾個演出有這樣的戲，似應避免。(二)主角在回憶時既然台上另有「替身」，就不必每次開始回憶時就跑到台上，告一段落後再走下來；上上下下太多了，顯得重複、單調、乏味。(三)太多地方用「暗燈」轉接(或者應該說「分隔」)。(四)破壞全戲的連續感。這種手法近幾年來青年戲劇家似特別喜歡用。我不知道這是不是他們所追求的「應用電影手法」於舞台劇的嘗試之一，但是我以為還是少用為妙。

三、工作的「我們都是這樣長大的」

這是藝術學院戲劇系學生在課堂作業中發展出來的集體創作。這類作品過去有蘭陵的「演員實驗教室」(以每人演戲經驗為中心課題)、華岡的「西風的話」(似無中心課題的個別經驗的選擇併合)，工作的作品似是介於二者之間的試驗。此劇以前曾演出過一次。

工作的導演賴聲川博士說：組合他們十六個人的零碎故事，「顯然不能從情節連貫」去獲得「統一性」，所以他們「繞着『長大』的主題，塑造出十種成長的情境……打散成十七個片段」而加以組合。「在這齣戲的發展中，『結構』與『過程』有著密不可分的关系」，也就是他們所提供的嘗試之一。的確，這類戲的組合是相當困難的。關於這齣戲的成功之處，馬森和吳靜吉兩位教授都曾有過很好的分析與說明，我現在只想借此戲為例，提出下面幾點，來表示一下個人的一些意見。

(一)黃建業先生在評賴聲川博士的「過客」時說：在戲劇觀念上，「過客」是延續着「我」劇和「摘星」

兩劇而來的分段式集體創作手段」。在這類作品中「每個單一角色都得到相當豐富的發揮。不過在它過度發展的時候，却常會導致角色發展掩蓋了劇作主題，干擾全劇的結構……往往在〔劇中人〕某些病態暴露的時刻，即有極輕鬆或幽默的笑料帶過，這些行爲的病態根源和編導的看法逐一再在笑聲中失去了焦點。」（見七月三日「民生報」）這些話非常中肯。不過我想進一步指出來的是：在輕鬆、幽默的喜劇中傳達嚴肅、深刻的主题，根本上就是很難的。因爲一般觀眾在觀賞喜劇時，在心態上不習慣去做較深沉性的思考。也即是說用喜劇來傳達有深度的思想和問題，遠比悲劇或其他嚴肅劇困難，需要更高的技巧。換句話說，「演員實驗教室」、「西風的話」、「我們都是這樣長大的」、「摘星」與「過客」如未能充分傳達主题或思想內涵，並不完全因爲這些戲是片段式的，而是基本表達方式的問題。喜劇和鬧劇的特性之一是要引起觀眾發笑，但喜劇作家、導演和演員最好不要以此爲第一目標，或以能引起笑聲爲滿足。

（二）拼盤式的演出（應包括「黃金時段」一型）是否值得鼓勵與繼續？我個人的看法是：以個人經驗發展成的片段，是演員訓練中很重要的部分，有時也可做爲戲劇家探索技藝或問題的工具與方法。做爲正式演出，應該先下一番「割愛」的剪裁工夫，把可以「有機地」結合在一起的片段加以完整的組合（手棄孤立的片段，留待以後有機會另行發展）。現先依我的記憶將「我」劇的片段依演出次序列出：

序幕：各人陸續出場，並簡單地道出心聲。

- 1 養女故事：「媽！我不是你生的？」
- 2 離婚事件：母親離開家去台北。
- 3 理髮廳拉客。
- 4 家教中心：女學生找工作。
- 5 女老闆家：爲兒子請家教。
- 6 小慧（？）與男朋友：在小慧家。
- 7 舞廳。
- 8 小慧與男友分手：仍在她家。
- 9 女學生進行家教：女老闆家。
- 10 家教中心：女學生付介紹費並取回身分證件。
- 11 一女孩子看電影後回家途中有人跟蹤，急逃回家。
- 12 一家人破產：賣房子、女兒出走。
- 13 養女故事：已長大，但仍在問同樣的話。

14 養女同生父母家會見親人。

尾聲：同序幕。

很明顯的1、13、14是一個故事，4、5、9、10是一個故事；6、8是一個故事；另外五段是另五個獨立的故事，其中的2、3、7、11和故事中主人翁的「長大」似沒有太大的意義和影響——至少還沒有在舞台上呈現出來。所以，我覺得如果刪掉這幾個片段，將養女、家教、小慧三個故事另加穿插並稍加「補充」（如將破產一段用以說明女學生找家教的動機），應更能表現「長大」的歷程、感受與社會的關係，以及全劇的統一性。序幕和尾聲也可稍加變化，增加戲劇趣味。

四、小塢的「房間裏的衣櫃」

這齣戲我看過在雲門小劇場及十八日在藝術館的演出。由於場地的不同吧，在景的設計上有相當大的改變，但後來的改變並不比原來的好的，例如在舞台右邊房間外加了樓梯，可是我們却從未見有人從樓梯上來或下去，而房間在樓上或樓下並無情節上的重要性。

這齣戲的基本構想相當有趣：房間中孤單的主人沒有一個訪客，先是藉電話和外界交通（但他却把電話機蓋在電鍋內），繼而女朋友來電話說要和別人結婚了（從此後電話機却不再被蓋在鍋內），他開始打電話給朋友，似乎得不到「回響」。於是有一天衣櫃中來了一個隱形的不速之客，他先是害怕——怕得甚至「破牆而出」跑到了台下，後來又和櫃中客成了朋友……但可惜作者對全劇的節奏及重心把握不穩，只表現了一些小趣味而已。失敗的主因我想是蔡明亮君的野心太大：自編、自導、自演，失去了應有的客觀標準，因為演員、導演都在戲中，等於沒有導演。「全能」的演員很容易陷入自我陶醉的危境，應該小心。

如果「這個世界變了，變得好冷淡……愛情也會褪色」這句台詞代表這戲的主題，當衣櫃中的客人也走了時，全戲就該結束，不必又拖了好幾十分鐘。添加的女鄰居的聲音，像加的樓梯一樣，對全戲並沒有什麼貢獻。雖然以戲中的另一句台詞來批評這個戲嫌得過分，但這齣戲有好些地方的確給人這樣感覺。這句台詞是這樣的：「舞台劇不是可以隨隨便便這樣來開玩笑的！」

很明顯的蔡明亮君對劇場有很濃的興趣與相當的才華，但最好能在編、導、演中先擇一而專，按步前進。

五、方圓的「什麼？」

方圓劇團兩年前參加實驗劇展的第一個戲——「八仙作場」——我因當時不在台北，只在以後讀過劇本；第二個戲「周蠟梅成親」成績頗不理想。二十一日晚我看了「什麼？」後很高興。雖然「什麼？」並不完美，但顯然有相當的進步。

根據編導洪祖瓊小姐的話，這戲的時空一爲戶外「漠然的黑天大地」，一爲室內「目光炫惑的美容院」，她「希望藉着兩者全然不同的世界來呈現人心的多面性。在角色的安排上，則以三人扮演一個角色，以呈現人性的矛盾性與自我的掙扎。」無疑地這是一個經過深思的設計。現在我們來看看這個設計搬上舞台的成品。

舞台上的景從頭到尾爲五大片固定不動的等大長方形景片，居於中上方的爲黃色，左右兩片裝了幾平和景片等大的鏡子，台前右下方的一片爲紅色，左下方的爲藍色，對稱排列，圍成一個空間，空間中央左右併列放了兩塊方形「座位」，左灰右白。以這樣的一個空間代表室內的美容院，自然沒有問題；但不管燈光如何變化，用它來象徵戶外的黑天大地，恐怕很難使觀眾「相信」。

這齣戲開始時六個演員以不同姿勢組合出現於中下，中間景片上方有另一演員，用六根彩帶牽着下面的演員。我想這上方演員該是代表命運之神吧。這是一個很漂亮的景觀（tableau）。但接下去產生了一個技術上、也是藝術上的問題：那就是當中間的六個演員開始動作前，上方的演員先慢慢地收起彩帶。在技術上說如不收起這些有實質的彩帶，他們將不能自由地動作；在象徵意義上說，他們脫離了彩帶，應表示不再受命運之神的支配了。所以，這些象徵性的帶子如能改用動作來表示出來（應該不難做到），可能更妥當些。

以三個人扮演一個角色是一個很有趣的構想，但不是創舉。就我所知，在國內近年的演出中使用這種表達方法的，以吳靜吉和葉清教授聯合製作的「那大師傳奇」中的最爲成功，它的組合方式似脫胎於日本的大木偶劇。方圓在執行上對三個人的相關方向和分、合等等動作，缺乏足夠的一致性，傳達的力量便要大打折扣了。任何藝術的創造如不顧傳統的基型，在自創時必須先設計一套完整、有統一性——但簡單得可使欣賞者很快感受到基型，否則不易奏效。「什麼？」中的「三爲一」的設計似乎疏忽了這一點。

另外值得一提的是美容院中左右兩組演員的關係。從基本動作看，兩組中的一組代表鏡子中的影，這一層大致上做得還好。但從兩組演員不同的服裝、髮型，以及偶爾不同的動作看，則又不完全是鏡裏、鏡外的關係。但我找不到足夠的線索來體會這種「變化」的用意。

但無疑的，方圓在進步中。陳玲玲女士出國進修一年，相信更會爲方圓帶來新營養。

六、人間世的「交叉地帶」與「乾燥花」

下面是我二十四日觀賞後的感想：

編劇蔡秀女小姐說：「在這白晝與黑夜、生與死、愛與恨的交叉地帶，難道不是人最矛盾、最痛苦的地方嗎？」主角「被一股非理性的力量所驅策，最後弄得家破人亡，而自己也被逼上瘋狂的邊緣。這一切的罪魁禍首是——戰爭，戰爭使他經驗到死亡、遷徙流離、失業……無法正常地和人溝通。」作者企圖透過一個退伍老兵在喪子後幾天的生活與回憶，來呈現這個主題。

在對白和獨白中，我們只知道這位老兵一再自誇「當年勇」及一次被處罰的痛苦經驗。給人的感覺是：他命運的罪魁禍首不是戰爭，而是他的個性。對退伍老軍人的描寫，還遠不及「老莫的第二個春天」。

飾演老兵的演員很賣力，雖然有時候稍嫌「過火」(over acting)，在情緒轉變上也時有太突然的感覺，大體上說是可看的。演他太太的演員戲雖很少，把握不錯。白痴一角的安排，和主線的結合不夠，常常顯得多餘或無力。在現場與回憶的交替方面，在技術上說「暗燈」太多，在藝術上說，有時候太「隨便」而缺乏戲劇性的動機。(例如警察下場後接老兵回憶太太燙衣服。)

最後提一下這場戲的佈景設計。以主角的經濟狀況及戲的主題來說，佈景所呈現的空間太高太寬敞了，不能產生應有的「壓力」。(並且就房內只有兒子的床來看，另外應還有房間。)

「乾燥花」我雖然沒有看完(原因與戲無關)，但是我比較喜歡這場戲的舞台處理：將整個舞台面分為幾個表演區，以燈光的明滅來「銜接」或「融接」，在節奏、對比、對照的控制上也比較有效。其實「交叉地帶」、「我們都是這樣長大的」也可部分採用這種方式，那或許會逼使導演和設計者去做進一步的思考，使全劇的統一性更加提高。我始終覺得很多用「暗燈」來分場的戲不是「轉接」而是非藝術的「分隔」，大多數是「沒有更好辦法」時的「偷懶辦法」，(包括國內外名家的某些作品在內)應該極力注意與避免——在任何藝術的追求上，都不應該偷懶或馬虎。那是不會真正成功的。

尾聲

在「序『華岡劇團』的演出」一文中，閻振瀛教授說：「實驗不是盲目、相反的做，它是一種科學的求證行為，目的要去『創造一個事實或肯定一個理論，所以必須建立在深厚的知識基礎上。』」他接着說：

然而，晚近這些年來，在劇場藝術方面許多實驗者經常令假「實驗」之名，把劇場作為炫耀自己的地方，喪失了真正的實驗精神，在國外見怪不怪的社會，那些毫無知識層次的「實驗」，都是隨時隨地在隨風而去，馬上成為過去，既留不下「遺產」，也造成不了什麼「遺禍」。可是在我們這個心智較薄弱的社會，就可能造成價值觀念的混淆，最後因胡亂「實驗」，而阻礙了戲劇藝術的正常發展，所以國人從事「實驗劇場」活動，尤其需要謹慎；大眾傳播工具的報導介紹，更要超然，不要把觀念導向死角。

這是一段相當語重心長的感言。我在談實驗劇場時也曾多次說過：因為我們的現代劇場還沒有一條較粗壯的長河，來歸納並過濾小河的清水與濁流，所以較容易被弄濁或阻塞。同時，由於「實驗劇展」這個新生兒受到了批評界與傳播界特別的寵愛，因此，我們更要當心它的發育與健康。

在中西方都有「不打不成器」(Spare the rod, spoil the child) 的話。我們要愛護我們的戲劇活動，但不能溺愛。雖然我並不同意黃建業先生在「『實驗』之外的演出」(見七月二十日「民生報」)一文內的意見，但很高興有這樣坦率的「棒」出現。

我也很贊同姚一韋先生在「實驗劇展第五年」中說的：一個戲劇工作「首先要克服的不是別人，而是你自己，你必要用出你所有的能力與智慧，偷不了一點懶，也瞞不了一點假。」不過，我很奇怪他的另一段話，他說：

即使有人用刻毒的語言，說它是辦「家家酒」，大家也不必氣憤，因為辦「家家酒」也不是一件壞事。心理學家薩利(Sully)就曾說過：兒童的遊戲是認真的、嚴肅的，只是大人往往不了解他們。所以在此我要懇請大人先生，請你不要用你那「偉大的」眼光來看他們……「實驗劇展」還只五歲，不正是大人先生眼中辦「家家酒」的年齡嗎？

我不知道姚先生所說的「大人先生」指誰，他們是怎樣批評的，但我自己確曾在談第二屆實驗劇展中幾個戲的轉場方式時說：當創作者用一句獨白或對白交代一下就變了場地時，心中應明白它「和小孩子扮家家酒，在敘事形式上的基本區別何在(引觀眾語)」？(「幼獅月刊」第三四五期頁六七)；我也曾說去年劇展中「素描」一劇的「角色錯亂」沒有心理的基礎或象徵的依據，在本質上和小孩子的扮家家酒沒有什麼大分別。(詳見「聯合月刊」第三十五期頁一一三)。我想我的文字如連姚先生都看成「刻毒」的批評，一定是我沒有寫清楚

，但我認為區別扮家家酒和實驗劇（或是一般舞台劇的演出）是很重要的，也即是上文所引閻教授所說的「真正的實驗精神」和「假『實驗』之名」的問題；或是姚先生所特別提出的戲劇工作者必須先能克己和有沒有「用出你的所有的能力與智慧」的問題。也即是誠與不誠的基本態度跟藝術與遊戲的界限問題。

兒童們在扮家家酒的遊戲時絕對是認真、嚴肅的，我想這一點不用心理專家來解釋大家都知道。但扮家家酒和劇場間有幾點基本的不同：（一）在形式上前者的目的在自娛，後者多了一個非常重要的因素——觀眾：扮家家酒不是爲了給旁人看；劇場則一定要有觀眾。（二）所以，戲劇工作者除了要有兒童扮家家酒的認真、專注的精神外，必須還要考慮到觀眾的存在和如何和觀眾交通的形式與技術的問題。

事實上實驗劇展的策劃者和參展劇團（兩者均包括我本人在內），都有未盡全力的跡象。最大的原因有：（一）每次開始籌備時間太遲，例如今年就有好幾個劇團在演出的話中表示是「倉促」完成的。（二）缺乏劇場智識，以不知爲知之。（三）太過自愛與不知（或不肯）割愛。馬森教授說他審閱過的幾個劇本都曾指出一些問題並提供參考意見，但均未見採納。創作者有主見是應該的，但固執並不一定是好的。近幾屆實驗劇展是有一些進步的地方，值得高興，但劇本似乎多很弱。我覺得劇場的實驗是多方面的，沒有真正編劇人才的團體不必勉強自編。我不相信已出版的劇本中沒有值得「實驗」的！並且我覺得一個晚上的戲最好不要是缺乏完整性的片段的「併合」。

上面說的話當然有我的偏見，但決沒有刻毒的含意。我雖然因能力所限，對實驗劇展未盡「所願有」的貢獻，但自信是真正愛護它、關心它的。如果我有責之過切的地方，在請求你們的原諒之餘，我仍想請求你們冷靜地想一想我責之過切的本意。

84年港產電影回顧

喜劇一枝獨秀・醜男廣受歡迎



「失婚老豆」不靠俊男取勝

八四年剛過去，新年開始，正好是回顧過去一年香港電影時候。

八四年的港產片，可說是豐收的一年，票房上收入過千萬的超過十部，而新銳導演的表現，亦相當突出，立志喻意的作品。探討九七前途或回顧歷史的製作，在娛樂性的提供或檢視問題深度上，都比八三年的電影豐富。

若從類型方面來看，喜劇及愛情片最受歡迎，而其中喜劇品種更以集合笑料、動作及GAG元素為賣座方程式，無論是岑建勳及吳耀漢的「神勇雙响炮」，鄭則士與曾志偉的「失婚老豆」，或者是周潤發、葉倩文及黃百鳴的「靈氣迫人」，都以不同卡士組合及笑料堆砌，在票房上取得可觀成績。港產喜劇雖已成為最熱門的片種，在導演搶拍之風影響下，喜劇質素及製作形式却每況愈下，面臨泛濫階段，行貨充斥，笑料低俗猥褻，結構鬆散，胡鬧開關。換句話講，喜劇的泛濫，粗劣之作往往掩蓋優秀作品。

八四年賣座電影之中，不乏喜劇類型，表現出色者首推洪金寶及成龍的班底，「快餐車」以西班牙外景陪襯，貫串簡單的追殺及尋寶橋段，處理得熱熱鬧鬧，成龍的雜技身手配合洪金寶與元彪的喜劇組合，十分可觀。洪金寶加上林子祥的搭配是「貓頭鷹與小飛象」的主要賣座元素，在片中洪金寶除了綜合動作及笑料外，還嘗試探討問題青年，娛樂之餘不忘言志，可惜格調不統一，顯得有點不倫不類。

八四年喜劇另一熱門班底是岑建勳與吳耀漢的搞笑組合，「雙龍出海」及「神勇雙响炮」都是靠兩個演員「損飛」，兩人的即興表演及笑料設計，都蓋過陳欣健或張同祖的功勞。