

勛相 编
方梓田 本

香港話劇選

曹禺題

香港話劇選



香 港 话 剧 选

方梓勋 编
田本相

文化艺术出版社

(京)新登字 140 号

责任编辑：常立胜

封面设计：关 明

香 港 话 剧 选

方梓勋 编
田本相

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义燕华印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 12 字数 288,000 插页 9

1994年10月北京第1版 1994年10月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1336-3/J·429

定 价：15元

序

田本相

(一)

《香港话剧选》终于同读者见面了，这或许是在国内出版的第一部介绍香港话剧的选集。作为编者之一，我感到格外的兴奋和欣慰。同时，它也是一次机缘的产儿，更是友谊的结晶。

1992年春天，我应香港中文大学的邀请作为期三个月的学术访问。这次邀请全然出乎我的意料，它是同我从未谋面的谭国根博士诚意促成的。谭国根博士是一位比较文学学者，对易卜生的戏剧及其在中国的影响颇有研究。由于对戏剧的共同研究兴趣，使我们有缘相聚香港。那时，我们确定了一项研究项目，合作编选一部包括国内外学者的《中国现当代文学批评和比较研究》。但我也想借此机会了解香港的话剧。坦率地讲，除听过一次关于香港话剧的讲演外，于此所知甚少。中大翻译系的方梓勋博士，我们曾共同参加在国内举行的曹禺国际学术研讨会，也可以说是老朋友了。他是一位翻译学家，在戏剧研究上著译颇丰，特别是对香港话剧尤为关注。当他得知我的想法后，便主动帮我策划安排，他希望我对香港话剧有一个历史的立体的了解。他首先把他的好友蔡锡昌先生介绍给我。这是一位香港戏剧活动家，他的本职岗位是香港中文大学邵夫堂经理，但其业余时间都奉献给话剧了。他是沙田

话剧团的艺术总监，又是导演。继之，中文系的黄继持教授和卢玮銮女士（即散文作家小思）善解人意，又把张秉权先生引见给我，他是致群剧社的创始人，剧评家，也兼导演。这样，方、蔡、张三位先生就成为我了解香港话剧的响导。

我永远也忘不了那些充满友谊温暖的日子！他们都非常忙，硬是挤出时间陪我看戏，参观，访问。我不懂粤语，还得劳烦他们翻译。至今，我仍感不安。在三个月的日子里，几乎当时香港上演的主要剧目都看了。不但有职业剧团，而且也有业余剧团，以及大中学的校园剧团的剧目。这使我获得了对香港话剧的丰富而深刻的感性印象，确系一大收获。此外，参观了香港演艺学院，观看了沙田话剧团驻校艺人辅导学生演剧的活动，还应香港教育署署长李越挺的感情邀请，出席了中小学生会演及发奖大会。特别是近十年来香港新建的演出场地，如香港大会堂、香港文化中心等，设施先进、建筑宏伟、增添了香港的文化气息，给我留下美好的印象。更难得的是，有幸结识了香港话剧界的许多知名人士，如资深戏剧家李援华先生、香港演艺学院戏剧学院锺景辉院长、香港话剧团艺术总监杨世彭教授、以及老资格的导演艺术家麦秋先生和黄清霞女士等。梓勋还把一些剧作和有关香港话剧的资料介绍给我阅读。这样，使我逐步加深了对香港话剧的认识。但是，也愈加感到国内对香港话剧的介绍太少了，研究就更谈不上。这同国内的港台文学研究比较起来，形成鲜明的反差。港台文学作品在国内出版甚多，甚至有专门的刊物以及研究专著问世，更有港台文学的教学研究机构。对此我深为感慨，我想，我们中国艺术研究院话剧所应当为介绍和研究香港话剧尽些努力。

我同样勋讨论了多次，以为要做的事情很多，但必须找到一个可行的起步点。前此，梓勋和锡昌已经策划召开过一次香港话剧研讨会，对香港话剧的历史和现状进行了系统的回顾和探讨。

梓勋为此特意撰写了论文：《家在香港：香港创作剧的本土形象》，对香港80年代的剧作进行了充分的研究。我也读过其中一些。最后，便定下来编选一部《香港话剧选》，作为向国内读者介绍香港话剧的第一步。以上就是这部选集诞生的机缘和经过。

(二)

梓勋在他写的序言中，对香港话剧作了比较详细的介绍。但我仍然感到，有必要谈谈我的看法。也许一个旁观者有他的角度，有他特有的观察印象。记得在港期间，香港戏剧界的朋友问我对香港话剧的印象如何，我十分坦诚地说：我有三点是没有料想到的。第一，没想到香港话剧是如此欣欣向荣。原来我只是看到香港的通俗的艺术，如电视剧、流行歌曲、武侠小说等相当兴盛；却没料到话剧也这么红火。而同国内的话剧不景气的境况相比，更加突出地感到它的兴旺。比如，虽然香港话剧仍被认为是“小众文化”，但作为一个大都市，每月都有三、四出新戏推上舞台，这当然是很不简单的。北京、上海做不到，恐怕世界上的一些著名城市也不见得能做到。香港的戏剧现象是值得重视并应加以研究的。第二，我说没有料想到香港的业余剧团如此之多，据说有上百个，而职业剧团才有四个。特别令人感动的是，香港有那么多话剧“发烧友”。在某种意义上说，香港话剧是靠这些“发烧友”来支持来推动的。从剧作家、导演到演员，绝大多数都是业余的。“五四”时代，我们曾倡导过“爱美的”戏剧，无论是解放前或解放后，都曾有过业余戏剧兴盛的时候。但是，在新时期，工农兵和学生演剧活动都大大地衰退了。这种反差，不能不引起我的注视和思考。第三，没料想到的，香港话剧观众这么年轻，这么可爱。每当走进剧场，几乎找不到老年观众。这些青年观众看戏颇

投入，而且很文明礼貌，在剧场中形成一种十分融合亲切的审美空间，令人十分惬意地欣赏演出，是一种美的文明的享受。

香港的朋友对香港话剧的发展并不满意，这自然反映了他们进取的精神；但以我的观察思考，香港话剧的振兴有其值得珍视的条件和经验的。特别是同国内话剧状况比较起来，仍给人以启示和希望。它起码说明，像香港这样的世界性的金融贸易都市，尽管通俗文化充斥市场，电视电影对话剧的冲击很大，而观众仍然渴望走进剧场，仍然需要话剧，话剧并非夕阳艺术。事实证明，观众对电视的兴趣有所消减，电视已经不能满足特定观众层的文化渴求。特别是青年观众对话剧的喜爱，更给人带来希望。另外，香港行政当局通过市政局以及专门机构演艺发展局，对香港艺术的发展给予政策上和经济上的支持，如兴建演艺学院，建设更多的演出场地，创办政府拨款的艺术团体，给业余剧团以补贴等，无疑给香港话剧发展以良性刺激。且不谈行政当局的动机，只就其对严肃艺术的扶植支持的政策来说，仍然是值得首肯的。它说明，当香港经济腾飞的时候，行政当局重视了对艺术事业的投入，这种投入所收到的效益可能是多方面的。

如果让我对香港话剧作一个初步评估，我认为香港话剧已经形成了一个具有生长机制的系统。表现在它有了一支为数可观的编、导、表演的队伍；有着专业、业余和校园戏剧的演剧体制和相应的政策支撑；有了自己的人才培养基地以及正在形成的教育参与剧场活动。同时，它基本上保持自身的相对独立性，话剧的人员较少涉足影视，这样就较少受到影视的干扰和诱惑。这样，使它有了一个赖以继续发展的生长机制。香港话剧的生态环境虽然不能说已经十全十美，但它现有的状况，较之许多国家和地区的大都市的话剧发展环境要好得多。这是我的一个总体印象。

(三)

在香港话剧的发展中，近十余年来创作剧的兴起，显然划开了香港话剧的一个新阶段。我们之所以把这些当代剧作作为编选对象，是充分考虑到它对香港话剧发展的历史的现实的意义。

从70年代末到80年代，香港涌现出一批中青年剧作家，他们虽然都是业余的，却执著于对香港现实生活的思考，创作了一系列的“本土戏剧”，以其现实主义的特色，给人以深刻的印象。这些剧作家有杜国威、陈尹莹、林大庆、袁立勋、曾昭柱、陈敢权、潘惠森、莫唏、张达明、方竞生等。在我阅读他们的剧作时，给我一个集中而突出的感觉是，这是一些严肃的艺术家所写的严肃的剧作，它同香港的某些电影电视剧的那种以娱乐消遣及伴随着票房价值追求的作品比较起来，大异其趣。这些剧作家，大抵受过高等教育，有的则是在欧美专攻戏剧归来的学子，他们虽然不像大陆剧作家有着那么沉重的历史负担和政治情结，但也决不是躲避风雨心恋桃园的不食人间烟火的作者。他们对香港的历史，人生和社会有着自己的观察和沉思，有着自己追索，是一些有着艺术良知的艺术家。在香港这个充满着现代都市喧嚣和金钱商品角逐的社会，能够直面看取香港人生，就显得尤为可贵。其代表作有：《逝海》(袁立勋、曾昭柱，1984年)、《1841》(1985)、《我是香港人》(杜国威，蔡锡昌，1985)、《命运交响曲》(袁立勋、林大庆，1986)、《人间有真情》(杜国威，1986)、《花近高楼》(陈尹莹，1988)、《香港梦》(张祥、蔡锡昌，1988)、《天远夕阳多》(袁立勋，1988)、《末世风情》(杜国威，1989)、《风雨摇滚》(杜国威，1989)、《聊斋新志》(杜国威，1989)、《取西经》(陈敢权，1990)、《伴我同行》(古天农，1990)、《大屋》(陈敢权，1990)等。确如蔡锡昌所

074413

说：“在创作剧方面，随着香港回归中国而引起的‘九七情绪’和‘本土意识’，八十年代可说是本地剧作的一个灿烂年代。”

收入本书的六部剧作，是从数十部当代剧作中选出来的。显然，由于篇幅的限制，不可能把所有优秀剧本都尽收其中，这是颇为令人遗憾的。我们曾经反复讨论编选的原则：当然，这些原则，也只能是我们主观企望的设定。我们大体是这样考虑的：这部选集主要是提供给大陆读者，又主要是供话剧界同行和热爱话剧的读者的，自然希望它能够体现香港当代创作剧的成就、水准和特色。但是，由于有些剧作是以粤语写作的，则使我们不无遗憾地对那些较难读懂的剧作有所割舍。因此，我们的“希望”也只能是一个希望。在这个总体考虑中，还有一些具体想法：第一，虽然只有六部剧作，我们则尽可能兼顾到更多的剧作家。这部选集也希望向读者多介绍些香港剧作家，这样，每个剧作家只能收入一部。其不足是明显的，那就不可能把每一个剧作家的优秀作品都可列选了。第二，我们希望所收剧作既能反映当代香港话剧创作的主流，同时也兼顾不同题材、不同创作方法、不同创作风格的剧作。如《逝海》、《花近高楼》、《我是香港人》大体可说是现实主义剧作，比较集中地反映了80年代在香港即将回归祖国前夕的香港人的心态。我们相信这些剧作将有助于大陆读者对香港的了解和理解，这些剧作从多重文化视角对香港历史、现实和未来命运的紧张思考，也将会引发大陆读者的沉思。而同是现实主义剧作，其风格特色也各具创造。《废墟中环》、《钓鹰》和《星光下的蜕变》等都带有现代主义的、荒诞的、象征的色彩，也有其独特的思想触角和探索深度。这样，或可能使读者更好地看到香港当代剧的艺术全貌。尽管我们预先作了若干考虑，但最终也要靠读者的判断了。

最后，我们还要表达一下我们的心愿，希望这部选集不是唯

一的，而应有第二部、第三部，通过续编来弥补我们的失误和遗憾。

这里，我特别要感谢香港中文士学联合书院的资助。记得我和梓勋第一次去拜访联合书院的戴朝宗先生，当他听过我们的意见之后，他说他要竭诚促进。正是在他，在联合书院的支持下，使这部话剧选得以呈现在读者面前。当然，我们也感谢曹禹先生在病中为本书题写了书名。

序

方梓勋

去年年底香港中文大学举行了“当代世界华文戏剧创作家国际研讨会”，与会的代表来自中国大陆、台湾、香港、新加坡、澳门、美国、法国等世界各汉语区域，他们都对蓬勃的香港话剧感到惊讶：在话剧演出一片不景气之中，香港以弹丸之地和华夏文化“穷表亲”的身分，竟能在商业挂帅的资本主义社会的包围中脱颖而出。因此，香港话剧现象的发展模式，应该是一个很有研究价值的课题。

香港话剧的数量颇为可观。根据1991年的统计，全年汉语话剧上演的剧目共173个，800场，观众人数达25万人次。统计并不包括外语(主要是英语)和非正规的演出(例如大专院校、中小学和社团上演的剧目)^[1]。换句话说，大约平均每星期有三个以上的剧目，每天有超过一场话剧上演，而最近两年的数字更有上升的趋势。

剧团方面，目前共有四个职业剧团，悉为政府资助。香港话剧团成立于1977年，由市政局直辖和管理。自1990年开始，由从美国返港的杨世彭博士担任艺术总监，现时话剧团设有一名助理艺术总监，一名驻团编剧和三十名全职演员，每年演出约八个剧

目。由于人力和物力的资源较为充裕，香港话剧团的公开演出都较具规模，制作保持一贯的高水平。选剧方面力求均衡，以经典和卖座的作品为主，包括百老汇和伦敦西区的翻译剧、中国和本地的剧作。自杜国威于1993年加入成为驻团编剧后，较多演出本地的创作剧。香港话剧团的成立是一个里程碑，标志着话剧形象和实质的专业化，为观众树立标准，同时也起了领导的作用。

中英剧团规模较小。该团成立于1979年，最初附属于英国文化协会。1982年转为职业剧团，经费主要来自演艺发展局，也有私人及商业机构的赞助。现有全职演员十人，演出的剧种包括创作剧、音乐剧、翻译剧和儿童剧等。中英剧团的方针是“由下向上”，把戏剧从学校社区的社会基层，推广到大型的剧院和知识分子。剧团也强调“香港性”，初时多演出中、英双语的剧目（现在对学校的演出也有中、英文版），也经常把翻译剧本地化或香港化^[2]。

香港话剧团和中英剧团都拥有一定的观众，年来的上座率都超过90%，二者可说是香港剧运的焦点和支柱。香港话剧团的作风稳重平实，经常上演经典剧目和大型制作；中英剧团的演员较年轻，手法比较灵活，较多演出音乐剧和儿童剧。1993年古天农出任艺术总监之后，未来的方向会转为注重本地的创作剧。

另外还有两个近期的职业剧团。赫垦坊剧团成立于1982年，本属业余性质，1989年获演艺发展局“新苗”计划资助转为职业化。宗旨是推广本地创作剧和剧作，又通过学校的巡回演出和工作坊，希望把“戏剧带到学校去”。现有全职演员两名，见习演员一名，艺术总监是吴家禧。

新域剧团于1993年9月由蔡锡昌创办，剧团强调演出、教育、社区三方面并进。演出方面，以本地创作剧为主；教育方面，推行“学校戏剧培训计划”，派出导师到学校教授戏剧课程；社区方

面，展开“社区戏剧发展计划”，主办工作坊和成立戏剧学会以提高青少年对话剧的兴趣，现有全职演员二人，由潘惠森担任艺术主任。

赫垦坊和新域剧团每年约上演五个剧目，加上香港话剧团和中英剧团的演出，职业剧团全年制作的剧目接近三十个，说多不多，说少也不算少。其实，话剧界的动力不少来自超过一百个的业余团体。在这些剧团里面，活跃和经常演出的有十来个^[3]。它们的成员，包括导演、演员、后台工作人员，甚至编剧，白天都要上班，只在工余时间才从事话剧活动；因为他们热爱话剧，在香港被称为“发烧友”。在他们的行列当中，有较为传统的，也有激进的现代派。60年代大专剧运的中心人物林大庆和陈丽音组织的力行剧社，剧目都强调教育性；当然，他们为了适应社会文化的转形，一直都在求变以脱离传统的框子。又如荣念曾的“进念·二十面体”，就抛弃剧本，不立文字，主要以演员的身体动作和图象来表达某种不定性质的主题。

职业剧团具有文化定位的功能，肯定社会对话剧的艺术和专业化的地位；业余剧团数目多，接触的层面较广，容易造成一种风气，而且有培植人才的作用。二者是相辅相成的。可以肯定地说，没有业余剧团在草根阶层的活动，话剧不会有今天蓬勃的局面。而且，在实际运作方面，职业和业余剧团经常都有合作：职业剧团不时都会邀请一些具有专业知识的业余人士客串导演，负责设计灯光、服装、音响和音乐等工作，而业余剧团也会借用职业演员和专业者，以提高他们演出的水平。又如演戏家族和剧场组合，虽然二者都属于业余性质，但却经常邀请专业水平的自由身演员和工作人员参与演出，并给予职业水平的薪酬。最近一些较具规模和野心的业余团体都有走向职业化的倾向，这可能是70年代末期以来话剧界体制上另一次转形的先兆。例如新成立的刚

剧场虽然只有两位成员(何应丰和邓树荣),一开始便以职业的姿态出现。

无可置疑,话剧活动的发展与政府的资助制度关系密切。补贴艺术活动是英国祖家社会福利制度的传统政策;从政治的角度看来,也有可能是殖民地政府怀柔和安抚知识分子的统战手段。香港话剧团1994年度的经费便达一千八百万,演艺发展局每年给予中英剧团的资助也超过五百万元,赫垦坊和新域剧团所获得的拨款也为数不少。(新域剧团没有每年定额的拨款,每项演出和推广话剧的计划,都得向不同层次的政府机关申请资助,可说是“多劳多得”制。)此外,演艺发展局也有资助业余剧团的“特许计划”和“同额资助计划”(政府与商业机构同时赞助)^[4]。市政局对业余团体的资助,通常有“主办”和“合办”两种形式——“主办”由局方“承包”演出费用,票房收入归局方所有;“合办”则由局方提供免费场地,票房收入归演出者。区域市政局也有补贴在辖下地区场地的演出,以鼓励区内的文化活动。有人作过统计,通常票房的收入只能支付剧团制作和经常开支的百分之三十^[5],其余的便要依靠政府机构的资助。有了这种制度,演出团体便可以摆脱经济的制肘,因而取得更大的艺术发展空间。然而这种情况也不是绝对的:入座率的高低,难免会影响以后申请资助,因此仍然存在市场因素的考虑。基于同样的原因,演出的对象、形式、意识形态等也不能不在若干程度上与资助机构认同,自觉或不自觉地作出妥协。年前“进念·二十面体”就可能因为过于“前卫”,一度被拒绝拨款,在话剧界引起了一场不大不小的风波。一般来说,政府对资助话剧界的审批比较宽松,就目前的政策来看,还未至于成为一种障碍。

除了上述的职业和业余的剧团之外,还有两个自负盈亏的演出团体,一般的印象是比较商业化。艺进同学会由一班无线电视

艺员组成，每年大概会有一次演出，因为艺员的知名度高，加上报章和杂志也乐于宣传，每次演出都场面热闹。另外是麦秋于1987年创办的中天制作公司。该公司在舞台剧业务的主要方针是拓展观众层面，希望吸引一些缺乏话剧意识的普罗大众和儿童，养成他们欣赏话剧的习惯，因此多选择娱乐性较高的剧目。中天制作的特色是“明星舞台剧”，经常邀请影视名星参与演出，透过他们的号召力，以达到推广话剧的目的。例如1994年上演曹禺的《原野》，由吕良伟和叶童分别担任仇虎和金子的角色，情况非常哄动，可说是剧坛的盛事。（可能因为制作费用庞大，是次演出由市政局主办。）艺进同学会和中天标志着话剧和俗文化的沟通，关于这一点，本文在下面再有论述。

另外，学校的话剧活动也非常活跃。中英剧团、香港话剧团、赫垦坊等职业剧团都有巡回演出，定期到访各中小学校。新城剧团也有学校培训计划。1985年成立的香港演艺学院经常上演学生负责制作和演出的剧目，每年约五个剧目，除了西方的经典名剧之外，也有导师和学生的作品。演艺学院设备优良，且有老师指导，因此演出多具专业水平。此外，香港各大专院校都各有自己的剧社，教育署也鼓励戏剧教育，每年举办中小学校的戏剧比赛，以增加学生对话剧的兴趣，同时提高他们的语文水平和进行德、智、体、群的教育。

近年来政府推行“非中央化”的话剧政策^[6]，除了在市區兴建设备完善的香港文化中心之外，也在多处外围的、文化水平较低的地区兴建文娱中心。这些设施解决了多年来场地缺乏的困难，同时也把话剧带到普罗大众的生活圈子。然而政府在非中央化方面的努力，收效似乎并不显著，观众的层面主要还是年轻人、学生和知识分子。从数量来看，观众人次每年约有百分之二十的增长。根据1991年的统计，全港有规模演出的观众共有256,914人

次，为数不少^[7]。但也有人指出“惯性”的话剧观众不超过两万人（占人口的0.3%），这已经是一个乐观的估计。在这种情况下，观众量不足以支持长寿剧，每个剧目上演的场次，多则十数场，少则二、三场；而剧团为了适应这种现象的要求，使本来数量不多的观众有戏可看，只好频密地上演多个不同的剧目，导致准备和采排不够充分，演员未能完全消化剧本和分析角色，因而影响演出的效果。曾经有人对此加以批评，说香港人讲求效率和速度，已经变成一个以消费者为本的文艺社会；只要数量，不求质量；具有热诚，但缺乏智慧^[8]。这当然与快速的生活节奏和整个社会的处事态度有关，但在较大的程度上，仍不免涉及制度和生存的问题。

话剧是小众文化，在总体的文化领域里面只能占有细小的空间，一般市民都不关心话剧，群众基础无疑比较薄弱。因为话剧界的中心人物多属知识分子，所以话剧向来以高文化的姿态出现。杨世彭指出：“当年市政局成立香港剧团的本意，乃是针对本地电视电影的粗劣，想以职业水准的话剧团搬演中外古今剧坛上的经典名作，抵消粗俗电影电视对市民心智的戕害。”^[9]不难看出，这是一种制衡电视、电影等俗文化的说法。因为观众的层面和口味不同，两者之间不存在真正的竞争问题。话剧若然继续循着精英主义的方向发展，虽然脱离了群众，也会获得一些文化人和知识分子的拥护，视之作为一种艺术品。就目前的状况来看，话剧还未具有足够的实力和客观条件，例如观众的水平、社会文化配合等，在质的方面提升至高文化的阶段；在这种情况下，寻求雅俗共赏不失为可行的折衷办法。

这种发展却为话剧带来了生机和存在的价值（尤其是在政府资助方面），更有可能成为香港话剧的特色之一。现时的趋势倾向于吸纳一些俗文化的元素来丰富内容和形式，使观众觉得熟识和

亲切，同时也增添时代感。情况视每个剧团和演出而有不同程度的差别，其中自然不能排除某些取悦观众的成分。在香港的舞台上，我们不时会听到流行音乐，看到爵士舞；尤其是一些闹剧动作，“无厘头”对白^[10]和“栋笃笑”^[11]的滑稽笑话，非但在喜剧里必然出现（目前喜剧似乎是最流行和卖座的剧种），就是在一些严肃的正剧里面，也是不可或缺和观众所预期的场面。剧名也力求通俗化，例如《麻甩骚》（“麻甩”是男人的俗称，“骚”就等于台湾人说的“秀”，演出的意思）、《冇爷生？有乜教》（“乜”是雌性，母亲的俗称）、《百变包青天反转杂差房》（“杂差”是便衣警探）等，都显现出电影、电视和漫画影响的痕迹，力求迎合观众要求娱乐性的意愿。在吸纳俗文化的过程里面，并不存在嘲谑和讽刺的成分，其重点在于利用俗文化所拥有的与群众沟通的功能，进而把俗文化溶合成为一种艺术的手段。又如新派剧团沙砖上的《家变》就以年前风靡一时的电视剧命名，在宣传单子上就明言“灵感来自罗文《家变》主题曲及卡夫卡小说《蜕变》”。这实在是话剧结合俗文化和高文化的一个具体的比喻。

俗文化闯入的途径很多，最成功和突出的是聘用影视明星，如“中天”制作作用的“明星舞台剧”便有把话剧的形式和题材电视化的倾向。另外，一般人以为俗文化的对象只限于升斗市民，其实这只是一个神话；尤其是在俗文化强势的社会里，知识分子也是俗文化的消费者。话剧界中人自然也不免受到潜移默化的熏染，自觉或不自觉地在作品中加入俗文化的色彩。再者，很多年轻人参与话剧活动这也是原因之一。这里当然也存在着一些缺点：林大庆指出年轻人带来了不少活力，然而他们很多时抱着“玩话剧”的不认真心态，又因为阅历未深，以致演出欠缺成熟和深度^[12]。

弗雷德里克·贾米森Frederic Jameson指出，在资本主义晚期的社会里，高文化和俗文化的分野越是混淆不清，而后现代文