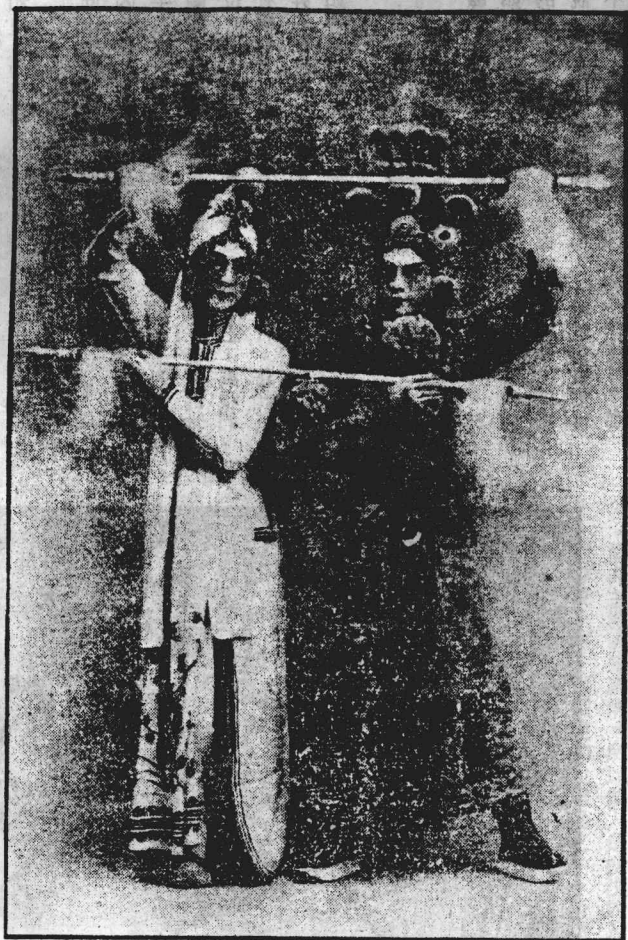


戲劇與人生

閻振瀛



這個世界已經廿年，你已經有了廿年的人生經驗，忽然有人問你什麼是人生，你一時也會答不上來一樣。當我們看了一部戲，我們說這部戲「很有戲」或很「沒有戲」——我們所執著的內容是什麼呢？如果我們仔細的去推敲，那所謂的「戲」就是指「劇情」而言。

我們說某一演員的臉上很有戲，手足上很有戲，渾身都充滿了戲，就是說演員靠他的表情、手足的動作、身體的語言來表現他的意思情境。戲劇是表現在舞臺上的，那麼戲劇取材於何處呢？戲劇的前身就是「人生」。由此可見「人生」與「戲劇」的關係太密切了。戲劇的素材來自於人生，猶如一個廚師若是對他的食物材料沒有相當的瞭解，是無法做出好菜來的。我們有很年輕的詩人、文學家，却沒有很年輕的劇作家。詩、文乃是才情之作，而戲劇的創作除了才情之外，還需要對人生有所瞭解才能完成。戲劇是一種藝術，而這種藝術的特質就在對人生的取材，人生的取材，則靠日積月累的人生經驗。

藝術上的成就來自人生的體驗

孔子自述他的心路歷程，說他四十而不惑；孟子則自以為四十而不動心。這「不惑」「不動心」就是對人生現實的理解，對人生現況有了一種不再懷疑的理念。因此，一個人若想對人生有一個相當程度的了解或是真正的瞭解，大多數是在中年，四十歲以後。從文學史上我們得知推動文學家在文學藝術上有所成就的

何謂「戲劇」？何謂「人生」？從戲劇的本質去瞭解人生，我們必須思考下列問題。

為什麼沒有年輕的劇作家

什麼是戲？每個人都看過戲，而當我問及此問題時，可能你會覺得很膚淺。誠如你來到

多半是從人生所得來的啓示，而投之於文學。所以一些優秀的作品多半是在中年以後才出現。戲由劇情組成，劇情來自人生，戲要依賴人生的閱歷，人生與戲，只是「大舞台」換成「小舞台」的區別而已。

那麼這些戲劇家何必花那麼多精神去演一部戲中戲呢？這就牽涉到了一個戲劇家的功能和使命的問題。

有一句話說「不識廬山真面目，只緣身在此山中」。我們一般人也不知人生真面目，只因身在此生中。所謂當局者迷，旁觀者清，多半人迷失於自己的舞臺上，亦即迷失了自己。劇作家就是要以第三者的立場，站在旁觀的地位，將人生抽離出來，表現於舞臺上，讓我們有機會看到自己、看到人生的真面目。藉此提昇人在世界的存在感、激發生命感、幫助我們如何修正錯誤、如何生活。

如何體驗人生

至於到底我們該如何地體驗人生呢？體驗人生很容易被誤認為完全以身體去力行。比如說要描寫一個舞女、妓女、殺人犯，難道真的要去做舞女、妓女、殺人以後才能寫嗎？這麼說一個女作家要描寫一個男人，她就得出變性不可囉！既然不是身體力行，那是什麼呢？那是一種心智上的體驗。所謂北海有聖人，其心同，其理同；南海有聖人，其心同，其理同；天下人同此心，心同此理，此心同，此理同。文學藝術之所以可貴，就是在於它的心智

活動，且是高層次的活動，我們這麼闡釋，並不是排斥身體力行的生活，只是其中「層次」的問題而已。

舉沙士比亞來說吧！他的作品中五百二十



藝術的成就來自人生體驗

多個人物，個個都栩栩如生，跟現實人物一般地唯妙唯肖。這些人物的描寫成功，並非都是沙士比亞親身去體驗得來的，而是運用文學家的法寶——想像力，也就是心智的體驗所塑造

出來的。如果，我們只學一樣、才會一樣，那就未免太缺乏創造力了。

如此說來，我們曉得一個成功的劇作家，他真正的方向是投入人生、投入人生的基層，投入廣大、普遍的部份，讓人們知道做人是永恒的，職業是短暫的，在不排斥身體力行的重要性下，喚醒當局而迷的人，這就是劇作家的功能和使命！

一部戲劇的完成是「公之於舞台」而不是一部劇本的完成，那麼如何將一部戲劇製造的十分「引人入勝」「引起共鳴」呢？這就必需仰賴於「衝突」。消極的衝突叫做「掙扎」，積極的衝突就是所謂「奮鬥」。相反的，如何使我們在人生舞臺上表演得意味深遠、淋漓盡至、感人至深呢！我們所需要的就是「意志」。「意志」用一般話來說可稱為「追求」，衝突為追求之障礙，為了克服障礙就要「奮鬥」或「掙扎」以求突破或脫離障礙。

所以活在戲劇（人生）舞臺上的人，必須是一個有強大意志的人，如果沒有意志，那就是「龍套」，充其量只是活道具罷了。

一帆風順的人生是無意義的

沒有追求、沒有個性、沒有目標，他只是為別人的存在而存在，人生何曾不是如此呢？人生若沒有絲毫阻礙算不上人生；一帆風順的人生是無意義的、不美滿的人生。什麼都有的人生，就是什麼都沒有的人生，人生遇到阻礙是「必然」「應該」「可喜」的事。

我們常說，人有性格，同樣地，戲也有其格調，要判定一部戲的格調就得用「意志」去衡量，要依「意志本質」來決定。真正發動一部戲的動力就是意志，所以我們要看戲的意志表現，即劇中人對人生的追求對象。然而要完成一種高格調的意志並非易事。衆人皆知要做個高格調的人，但是做到的能有幾人？只有偉大的志願，沒有偉人實在的行動，只是個說

大話的人。類似的戲劇也就是「流於說教」。戲劇真正的靈魂就是「情節」，為何很難得有幾部好戲呢？可能是我們對於戲，對於人生沒有充份的瞭解。許多人以為「主題」比「情節」重要，而把人生「主題化」「理論化」。需知是「人能弘道，非道弘人」劇情創造主題，而非主題創造劇情。所以做人是投注於人生，而非投入到一個固定的生理論之中。所謂



沒有好戲的原因是，我們對人生沒有真正的了解

內充實自然外光華，這些光華就是主題，別人自然瞭解主題之所在。

亞里士多德提過戲劇六大要素，依其重要性分爲：一、劇情，二、角色，三、主題，四、語言，五、音樂，六、道具。若以之爲標準，則劇情好的爲第一流，角色好的爲二流，依此類推，一人的成就應該也可以這個方式來評定，那麼人有悲、有喜，戲有悲劇和喜劇之分，我們該如何分別呢？依前文所言，阻礙大於追求就是悲劇，小於或是等於追求就是喜劇。然則我們問，比較上人生何者最喜？如何得到？沙士比亞的所有喜劇。除了「空愛一場」一劇之外，都以結婚爲結果，也許是男女兩情相悅而結婚是人生最大的喜悅吧！而且沙翁筆下的情侶，幾乎都是「一見鍾情」「至死不渝」的，此種愛情並非突如其來的，而是彼此在心早就有了一個典型，宛如上街買鞋，心中早有一個特定的尺寸，遇到中意的，從此一拍即合，這種愛情觀頗爲正確。否則就像買了一雙不合適的櫃子，慢慢地磨，日久天長才磨出感情來，彼此已不知經過多少痛苦了。

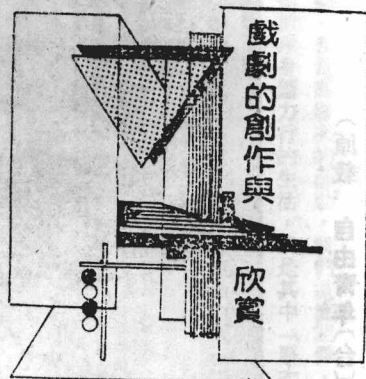
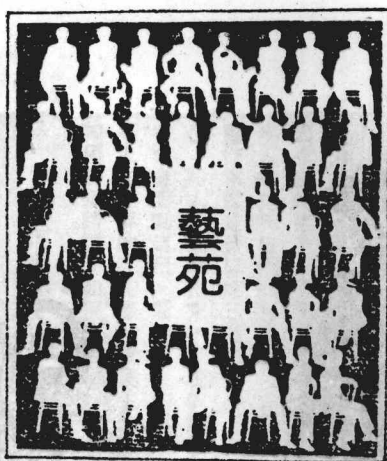
但是，諸位是否發覺，沙士比亞的所有喜劇都有瀕臨悲劇的地方，隨時有變成悲劇的可能，之所以能趨吉避凶，乃是其中一重要人物運用了「寬容」的美德，因此，透過戲劇，讓我們感悟到許多啓示，在人生這個大舞台，時時有人登台，有人下台，人生壓根兒就是一齣戲。我們自編、自導、自演，是喜劇抑或是悲劇，如何收場，完全掌握在我們自己的手中。

（原載：自由青年〔台〕一九八四年七月六期六一——六三頁）

黃美序／

戲劇的本質與

構成因素



戲劇的創作與欣賞時應該先明白的。

廣義地說，戲劇一詞可包括舞臺劇、電影、電視等不同形式的演出，但舞臺劇一向被認為是戲劇之本。本文由於篇幅所限，除偶然提到電影電視外，將專談舞臺劇。全文分十至十二篇，由一般性的有關常識而漸漸進入較專門性的問題，例如喜劇和笑的原理，演出的藝術和技術等等。本文的對象為對戲劇有興趣的青少年，所以將盡量避免大專門性的術語和理論，以求通俗易懂。

一、什麼是戲劇

有人認為戲劇是由兒童的遊戲發展而來的一種活動，例如英文中一字可指遊戲也可指演戲。也有人認為戲劇的始祖是祭典的儀式，例如舞蹈、吟唱都是祭典儀式中的特色。這兩種說法都有相當的理由和很多的贊同者，我們現在沒有時間與必要去追根究底，或是去仔細探討它們的轉化過程。不過，我們必須知道戲劇和遊戲及儀式的基本不同之處。

從單純創作的角度來說，戲劇的演出和遊戲（例如兒童們的扮家家酒），都是一種模仿行為，這種模仿大多數在表現一個記憶中或根據日常經驗而「虛構」出來的故事。但是，戲劇和遊戲有

談任何藝術都可分創作與欣賞兩面：創作者藉他們所完成的藝術品來表達他們的思想與情感；欣賞者將作品和自己的經驗結合，來完成觀賞的心靈活動。

一般說來，戲劇的創作比詩、畫、或小說要複雜，和音樂近似。因為，除了一些只可以「讀」的劇作外，劇本的完成只是整個戲劇創作中的一部分，它還必須經過另一層次的創作——演出，才能呈現給觀眾。這是一個相當困難的過程：劇本的傳達媒體是文字，而演出的媒體則是景觀和活的演員、聲音等等。這是談

談

浙江獨腳戲

周靜

· 倒白 ·

浙江的獨腳戲又稱掌中戲，在浙江鄉村，是最流行的一種民間藝術，尤其浙東一帶，更為熾盛；每逢迎神廟會，或年關正月，以及還願拜佛，常可見其演出於寺廟或露天廣場，一連數天，歷演不衰，盛況空前，頗受當地觀眾的歡迎。

如今，大陸變色，人民自由已受限制，自己生存都成問題，那有這份興趣與閒情去迎神廟會與搬戲呢？所以獨腳戲這一行業，又向誰去討這口飯吃？久而久之，其失傳是在預料中的事。

· 起源 ·

浙江的獨腳戲與臺灣的掌中戲（布袋戲），據傳約在三百年前由福建泉州傳來；當時有一位書生梁炳麟，滿腹經綸，博學多才，他赴京應試，屢試不第，心中忿懣，無從發洩，羅門抱膝，長吁短嘆，其學友劉君亦同遭黜羽之誅，兩人壯志未酬，在不甘落敗之下，相約去九鯉湖仙翁廟圓夢，以功名取決於諸無稽之鬼神，宿廟三晝夜，梁君始得夢見一白髮老翁，執其手曰：念子之虔誠，今以五言一句贈子，後自知之。即執筆在梁之掌上書「功名在掌中」五字，其醒後詳思，自喜今科必中，欣然報名應試，三場已畢，得

一個極大的不同，那就是戲劇是有意演來給別人看的——給觀眾欣賞的；它含有娛樂和（或）教育的目的和功能。遊戲則只是扮演者（參與者）的一種自我發洩或自我滿足的行為，雖然一羣兒童在遊戲時也可能有旁觀者，但他們的「演出」動機，不是為了給這些意外的旁觀者觀看欣賞的。祭典和戲劇也是有異有同，大致上說，祭典中的歌、舞多少也含有故事性，也有「觀眾」（可見的參與者和不可見的神靈或偶像所代表的某種力量），但這些「觀眾」的參與目的和心情，和劇場的觀眾大不相同。這一點我想不需要什麼偉大的理論來說明，大家也可以知道。

簡單地說，戲劇和遊戲或祭典的最大不同處在於前者是為了觀眾的欣賞而演出，後二者的「演出」則不是：遊戲是為了自娛，祭典是為了求神或酬神。還有，戲劇、遊戲、祭典的演出中雖然都可能有故事，但在程度和性質上說卻不相同：祭典用的歌舞以歌舞為主，故事性極小；遊戲的故事性有時可能很強，但在本質上是無組織的即興式的演出；戲劇則通常都由很強的、有情節的事件而組成的。例外的雖然也有，如最早期的戲劇和某些當代實驗性的作品，但為數極少。

二、故事與情節

現在我們可以來看看權威戲劇的一些因素了。

上面說過戲劇有較強的故事、情節，這一點有進一步說明的必要，因為「故事」(story)和「情節」(plot)是有區別的。弗斯特(E. M. Forster)說：

「國王死了，然後王后也死了」是「故事」；

「國王死了，然後王后哀傷而死」是「情節」。

這兩種敘述的相同處是二人先後而亡，不同處是後一句告訴我們王后因哀痛國王之死而死，說明了其間的「因果關係」。換句話說，「故事」只依時間的先後記錄事件的發生；「情節」則交代出前因後果，將個別事件加以有機的結合，是劇作家（當然小說家也一樣）為了某種戲劇的目的（如增加戲劇的力量趣味、效果等），而加以刻意安排後的述事方法。它也可能依各事件發生的先後次序進行，也可能用倒敘的方式進行。（倒述法在電影中較常見。）

劇作家的素材可以是歷史事件、真人真事、逸聞傳說、杜撰故事。但不管是那一種，一個戲的「情節」應合於下列條件，方能使人「願意相信」（即使明知為假），覺得有趣、有說服力：

（一）邏輯性（plausibility）——不是可能性（possibility）。例如在一個兩男一女的三角戀愛事件中，一個男的突因故意外死亡。這種事在日常生活中有它的可能性，但這種安排不易產生引人的情節。如果劇作家將其中的一個男的在性格上先作「伏筆」（如過分內向、悲觀、自卑等容易受挫的個性），然後安排他因失敗而自殺，便可信多了。

（二）懸疑性（suspense）——平鋪直敘的情節不易使人產生興趣；事件的進展一方面要合於邏輯，一方面又要有「柳暗花明又一村」的驚人發展，才能營造令人激賞的情節。

三、人物與動作

「情節」無法獨立存在，它必須通過「人物」(characters)和「動作」(action)才能為我

意洋洋；誰知揭曉後，依然名落孫山，而其友劉君，雖無夢兆，是科竟以得中，此時梁君懊喪欲絕，怨恨仙公無靈，更意志消沉，愧恨交集下其功名心已似三冬冷雪。正在徬徨無措時，遇見隔壁有數傀儡戲者，閒時每從參觀，見其絲絲複雜，掌訣把式深奧，靈機一動，即別出心裁，以木偶作傀儡狀，鑒於掌中演弄，久之由熟生巧，日漸活潑，舉動較諸傀儡戲更自然，乃藉博官野史調整劇情，朗誦其生平所作之詩文，炫耀其才華，藉以諷刺監考官有目無珠。風頭一出，面目更新，遠近歡迎聘請開演，接踵而來，不數年間，名揚八閩。該時梁君始悟九鯉湖仙翁所夢示「功名在掌中」之謎，分毫不爽，而掌中班亦從此而得名，隨傳至各地，風盛一時。

· 名 稱 ·

浙江的獨腳戲與臺灣的掌中戲（布袋戲）稍有不同，浙江的獨腳戲僅有一手臂當脚用，所以稱之為獨腳戲；而臺灣的掌中戲，却多了兩隻脚，尚有臺灣的傀儡戲、小籠，都是異曲同工的玩藝，應統一稱為木偶戲，名副其實。

這種掌中藝術，在世界各國都很流行，如美Hand-Puppets 或 Glove Puppets、德國的 Kasperle、法國的 Guignol、英國的 Puck、以及日本的指づか形劇一樣，其名稱雖然各異，却殊途同歸，都是木偶表演的一種掌中藝術而已。

· 演 出 ·

在浙江，演獨腳戲這個行業的人，其泰半只是討生活糊口而已，並無多大奢望，但雖然為生活而演戲，其對演出工夫絕不馬虎。為了上演成功，也只好日夜去苦心練習，說實在的，如無能耐

們感知，或者說才能表達出來。所以「情節」、「人物」、「動作」三者，為構成一個戲的基本要素。「情節」大概已如上述，現在我們來認識一下「人物」和「動作」。

「人物」不一定指人類，像寓言故事中會說話的動物、植物都是，因為它們都已具有人的特性。大家都知道，一個戲中常常會有一個以上的人物，他們有的重要，有的不重要，只做為襯托之用，功能可能和一件道具差不多；有的人物會改變或成長（如從好變壞、從幼稚變成成熟），有的自始至終一成不變。前者如「紅樓夢」中的許多主人公，要後者如只用來端茶送水的僕人一類的定型人物。弗斯特稱前者為「圓球型人物」（round characters），後者為「平板型人物」（flat characters）。「圓球型人物」能有令人信服的驚人之處，「平板型」的則缺此種特質；如僅具驚人之處而缺乏令人信服的力量，仍屬假冒「圓球型」的「平板型」人物。「平板型」人物的好處是容易辨認、容易記憶，以喜劇人物居多，他們的一切常用一句簡單的話概括。（如「他是個忠僕。」）但一個戲的成敗，和它的主要人物是那型沒有必然的關係。

「動作」一詞可指一個戲的全部情節的進展，即全劇的動作；它也可指演員在舞臺上的身體動作。這些留待以後談劇本分析和導、演等問題時再細說。

四、結語

亞里斯多德說：戲劇是動作的模仿。我們中國人說：戲如人生。如果把這兩種說法合起來，我們也可以說：戲劇是我們生活經驗的模仿。但是這種模仿和兒童遊戲的模仿不同。戲劇的模仿含有娛樂和（或）教育觀眾的目的與功能；並且，戲劇不是「複製」式的模仿。戲劇家努力在情節的安排上和人物的塑造上，細心設計，使作品能够有引人入勝的趣味和說服力，使觀眾喜愛、接受。也可以是說：即使一齣戲的目的是為了教育、為了宣傳，也必須包上富有娛樂性的糖衣；否則，大家不願去看它，教育或宣傳的功能便無從發揮。有誰想花錢到劇場中去「聽訓」的呢！

本文在開始時提過：有些戲是只能讀的，這些戲叫做「案頭劇」（英文稱為「書齋劇」closet drama），在中西方都不算戲劇的主流。正統的戲劇是要在舞臺上演出的劇本雖然多可以讀，只能算是一部分。英文中以 drama 指戲劇的文學部分；theatre 指包括演出的整體戲劇，通常譯為「劇場」。本文在以後的介紹與討論中，雖不擬將這兩個名詞作嚴格的區分，但將以戲劇的整體性——劇場為對象，來談談劇本與演出的創作的技、藝和欣賞的態度，以為對戲劇有興趣者「入門」時的參考。

（原載：幼獅文艺〔台〕）

一九八五年六一卷 六 期一二一一二五頁

，是不能擔當這份行業的；演出者非但手脚要靈活，敲鑼打鼓，口要唱生、旦、淨、末，一個人摺作上上下下複雜的舞臺人物，一場兩三小時之久，其辛苦是非言語可形容的。戲中人物的頭部，在過去用石膠製成，後經改良，用木頭製造，身子乃是一個布袋子縫成，其形狀似大手套，演出者把手插入布袋裏，用食指頂住頭部，拇指作為左臂，其他幾個指頭作為右臂；偶人頭部搖頭，均靠拇指與食指挾著其首顛而弄，作出種種表演，如拿刀、劍與人打鬧等動作，很適合兒童們的胃口，例如我們中國最流行而最有名的戲「王小二打虎」，王小二已經被老虎吞進肚裏，却被他的妻子王二嫂從虎嘴內拖出來，仍舊可以復活，極盡誇張與諷刺之能事。其他的如古裝戲「玉蟾蜍」、「西遊記」、「目蓮救母」、「梁山伯與祝英臺」、「龍鳳鎖」、「西廂記」等故事，也極幽默與動聽，真是老小咸宜，皆大歡喜的事。

這種木偶戲，在浙東鄉下却取代了大臺戲，這玩藝的確使人「心曠神怡扣人心弦」，其演出尤不以道理計，可知海岱或不河漢斯言。

· 寄語 ·

今日的臺灣掌中戲，已脫離了一人唱做的範疇，其演出型態已完全改變，而且躍上了螢幕，如能少演神怪故事，改為國語發音，以「寓教於樂」的原則下，扮演起改造社會風氣，宣揚固有文化的角色，為國家民族貢獻一份心力，那是我們所期待的。

（原載：中外雜誌〔台〕）

一九八四年三五卷 六 期一三一一三二頁

走出戲劇藝術創作 的死角

——中國現代戲劇發展的省思

閻振瀛

在西方的戲劇史上，易卜生被稱為是「現代戲劇之父」，由他啟開了十九世紀下半期的「寫實主義」(Realism)。易卜生倡導劇作家應以日常用語的散文，來寫自己所置身的社會問題，暗示戲劇藝術負有暴露社會現實、批判社會、改造社會的使命；反對古典主義和浪漫主義的作家們，用不切實際人生的韻文語言，來寫一些遙不可及或完全虛構的故事。民國八年，「五四」運動爆發，中國新知識份子在新思潮的要求之下而投身社會改革，他們從事戲劇理論研究與創作，很自然地便接受了西方這種社會寫實主義的路線。胡適之當時曾竭力指出戲劇乃為傳播思想、組織社會、改善人生的工具，因而大力推崇易卜生，鼓吹易卜生主義。傅斯年在「新青年」發表其「戲劇改良各方面觀」，也同意「戲劇是一種工具」的主張。民國十年，由熊佛西等十三人所發起的「民眾戲劇社」，並提倡話劇及提高戲劇之文學地位，創辦「戲劇」月刊，在其發刊詞中，他們宣示接受蕭伯納「劇場是宣傳主義的地方」的看法，認為看戲是消遣的時代業已過去。所以，易卜生與蕭伯納所闡揚的社會寫實主義，把戲劇藝術作為社教工具，是中國現代戲劇主動邁出的第一步。這段時期的劇本創作，大多側重社會問題，以攻擊舊式婚姻、嘲諷大家庭制度、破除迷信、灌輸自由民主思想為主，技巧生澀，缺少佳作。不過時值新文化運動之初，在當時的「時空」情況之下，以戲劇作為啟迪民智從事社教的工具，實在無可厚非；加以當時現代戲劇誕生不久，在水準上也不便苛求。

中國現代戲劇因為中國共產黨的出現，而更走向偏鋒發展，最後偏到一個狹隘的死角，完全淪為政治宣傳的工具。其後日本帝國主義發動侵華戰爭，舉國抗戰投入救亡運動；因為話劇當時為最生動、最有效、最經濟、最為群眾所歡迎的宣傳媒體，所以在這場民族戰爭中扮演著一個強有力的精神動員角色，形成了中國現代戲劇運動發展的全盛時期。不過，無庸諱言者，抗戰時期雖然話劇演出遍及全國，劇本多如牛毛，充分發揮了宣傳上的功能；然而若就對戲劇藝術的角度來作評估，傳世之作卻鳳毛麟角，乏善可舉。這種現象乃是大勢所趨，我們不能高蹈藝術而忽略國家存亡的現實；即使千百年後，人們研究這段歷史，也應該向當時的戲劇藝人致敬。不過，我們也不能忽視另外一個事實，即是由西方引進來的現代戲劇，從此完全被中國傳統的戲劇觀念吞噬：在中國人的心目中，認為傳統戲曲所應表現的無非是「忠孝節義」；所謂現代戲劇也無非就是社教工具與政治宣傳武器而已。特別是代表官方提倡戲劇的人士，更是僅僅肯定戲劇的這項片面之用的價值；於是中國現代戲劇的發展便因此陷入一個死角，往後的日子便在這個死角裡打轉，怎麼輔導也扶不起來，因為走不出那個死角。

抗戰勝利，未幾共黨竊國，政府播遷來台，大陸各地劇人，十九未能逃出，所以在台灣的現代戲劇運動，一開始即很難展開。加以台灣光復之初，本地同胞由於語言隔閡及對現代戲劇缺乏愛好，話劇發展益形先天不足。再加以政

府因遭大陸失敗之痛，對文藝活動心存戒慎恐懼，現代戲劇運動的推展也就更加難上加難。

政府自民國三十八年遷台，明訂「反共抗俄」為基本國策，於是文藝活動就朝著這個方向推動。逐漸習以為常，每有一個政治號召，便有跟著響應號召的話劇出現。天長日久，觀眾對戲劇演出完全視為政治宣傳，加以表現手段大多粗俗不堪，根本沒人花錢去看，於是形成送票拉人看戲的反常現象，從此「買票看戲」被

視為是一件稀奇古怪之事，竟打擊了商業劇場的生計，傷害了戲劇藝術的尊嚴，也就切斷了戲劇藝術生命的喉管。可見中國現代戲劇在台灣成長的這段時期，一開始就先先天不足，後天失調；在這種天時地利人和都不如人意的情形之下，好的劇作到那裡去找。最近二十年來，戲劇創作冥冥中遵循著一條被稱為是「健康寫實」的路線，可是健康與否或是實與不實，完全由官方欽定，如果一個劇本略有創意，便可

抗戰時期雖然話劇演出遍及全國，由西方引進來的現代戲劇，從此完全被中國傳統的戲劇觀念吞噬：在中國人的心目中，認為傳統戲曲所應表現的無非是「忠孝節義」；所謂現代戲劇也無非就是社教工具與政治宣傳武器而已，中國現代戲劇的發展便因此陷入一個死角。未來中國現代戲劇的發展，一切似乎有待在台灣成長的新生代的努力

中國現代戲劇從誕生以迄於今，一直繼承著寫實主義的主流，把戲劇做為社教與政治宣傳的工具。其實社教與政治宣傳原無不好，並非一無是處，毛病是出在我們這類戲劇的視野太小，格調太低。多少年來，中國現代戲劇的作品非但未能達到易卜生與蕭伯納所建立的「觀念劇場」(the theatre of idea)的境界，即使當易卜生與蕭伯納已不「現代」的今天，我們有些從事戲劇工作的朋友，竟然還執著在這種劇場形式中的一個幽暗的小角落裡掙扎，這樣即使鞠躬盡瘁，貢獻出自己的老命，對中國現代戲劇的發展除了產生負面的阻礙作用之

外又能貢獻些什麼？好在形勢比人強，三十餘年來在台灣成長的新生代，此刻已經開始參與中國的現代戲劇運動，他們成長的環境不同，他們接受的教育不同，他們的思想意識不同，他們心靈所渴求的也不同，他們戲劇藝術的創作與表現，已不可能被長久地侷限於一個特定的框框。就常情常理而言，任何一種藝術的創造與表現，都應該不斷地追求新求變。越到近代，因為社會快速變遷，新的文藝運動越是層出不窮，這幾乎已成為一個自由開放社會的表徵。就人類的歷史來看，凡是國力強大，人民心智獲得解放，充滿信心與活力的時代，即是文化

能引起騷動核發演出證的當局戒慎恐懼。如今政府遷台已經三十五年於茲，該老的都已經老了，但願那些陳陳相因的老觀念老作風，也會跟著新時代的到來變成過去。如果我們肯定戲劇藝術的創作需要個人自由的創作環境，那麼創造自由的創作環境才是發展中國現代戲劇的契機。這一代年過五十的中國人都是從戰亂中長大，成長的環境使他們學乖、學會妥協、學會安於現實，因此也就失去了主動改造創作環境的勇氣。未來中國現代戲劇的發展，一切似乎有待在台灣成長的新生代的努力，看他們的造化如何，看他們是否具備藝術良知與道德勇氣。

盛世，藝術蓬勃之時；今天我們國家正欣欣向榮，邁步走在開發中國家之路，豈能忽視這重要的一環？例如古希臘伯里克里士(Pericles, 493-429 B.C.)執政時期，文治武功，盛極一時，正是戲劇大盛於雅典的黃金時代。我們看英國的莎士比亞正逢十六世紀的伊利莎白時代，那時英國的社會剛脫離中世紀的桎梏，國民洋溢追求新鮮事物的活力，在莎士比亞的劇作中便充滿了生命的熱情與寬容，莎劇無論在情節、人物、主題、語言等各方面，都予人一種無限豐富的感受。再看十七世紀法王路易十四在位期間，是法國歷史上最輝煌的時代，也是歐洲思想史上人類最滿懷希望的理性時代，結果造成新古典主義運動的勃興，使戲劇藝術在當時蔚成一支最光華的奇葩。時代的榮枯與文化的盛衰息息相關，國運與文運也彼此相連，西方

中世紀之所以被稱為「黑暗時代」，就是因為那個時代教會專制，剝奪人們的思想自由，封殺戲劇創作活動，才使那個時代失去文化的光明。直到十四、五世紀，文藝復興運動爆發，思想重獲解放，心智點燃文化之火，才把歐洲史上可恥的「黑暗時代」驅走。

思想被奴役，心智被欺蒙的人，是不會生產，也不會創造的；祇有自由人才能生產，才能創造。就人類進化的過程來看，人之所以最後成人，是因為人不滿其為「蟲」為「獸」的現實，不斷地追求進步而來；人類今天所擁有的文化資產，也是一代代繼續不斷創造的結果。無論是人類的進化與文化的創造，都需要一片自由的天地；有自由才有活潑的生機，才有活潑的創力！如今我們個人擁有較多創造財富的機會，我們的經濟生活便日趨富足；可是，在文學與藝術的地位與水準沒有在這個國家提

三十餘年來在台灣成長的新世代，此刻已經開始參與中國的現代戲劇運動，他們成長的環境不同，他們接受的教育不同，他們的思想意識不同，他們心靈所渴求的也不同，他們戲劇藝術的創作與表現，已不可能被長久地侷限於一個特定的框框。他們要求更大的自尊，他們要求更大的自信，他們要求別人的信賴，他們產生了更大的自信。

升之前，我們國家的開發便不夠完整，我們也沒有真正的理由足以自豪。國家多難，過去諸多政治上的禁忌阻滯了我們文學與藝術的發展，不知辜負了多少中華民族優秀創造的才華。我們一個口號接著一個口號地吶喊，至今我們尚未喊出一位世界級的作家，向世人見證中國人的創力與智慧，其中道理何在？說實在的，都是因為我們自縛手腳，阻礙了自己的登峰造極。我們真該痛定思痛，興起「憂患意識」，憂患這一代中國人的心智成果，憂患這一代中國人的存在價值，憂患這一代中國人的顏面，憂患這一代中國人拿什麼向子孫交代，憂患這一代中國人又對人類文化有什麼貢獻。我們今日的器識與境界，將決定我們未來所成就的格局！

三十多年來，中華民國的新世代在台灣已經長成，他們所憂所慮與上一代不盡相同。他們要求更大的自尊，他們要求自我肯定，他們要求更大的自信，他們要求別人的信賴，他們產生了更大的自信。他們相信，如果世界戲劇藝術的中心可以在巴黎、可以在倫敦、可以在紐約，那麼當然也可以在台北；如果不可以，他們會很天真地省思為什麼。我相信如果我們有了好的創作環境，好的創作與好的演出的產生，祇不過是時間的問題而已。我們不要祇在經濟發展上說什麼日本能我們也能，其實在文學與藝術的創作上，我們也應該有相同的志氣。那些先進的文明國家，他們之所以文明是因為他們自由開明；他們在文學與藝術方面的成就，並非得力政府的輔導與推動，祇不過是個人自由創作的權利受到尊重。我相信任何一個個體，都是它自身的結構造成自己的宿命；中國現代戲劇發展的景氣，要看我們未來是否能夠走出創作的死角，擁有一個優良的創作環境而定。但願別人能，我們也能！



是傳統藝術的復甦嗎？

省思「韓夫人」賣座的消費型態

張惠國

。相扮莊小郭的中人夫韓



「雅音小集」在停音兩年之後，八月間連續在國內各大城市再度推出改良國劇的新戲「韓夫人」，造成空前未有的轟動。除了廣泛引起社會大眾的重視，以及大眾傳播媒體大篇幅的持續報導外，票房上甚至有一票難求的盛況。緊接著，崑曲名伶徐露停音四年後，在新象藝術中心的安排之下，推出「牡丹亭」一劇，亦獲得異常熱烈的反應。關心傳統精緻文化的有心之士或謂：國劇振興的運動已呈現蓬勃的契機；然而，我們若是平心靜氣地去考察，則這種推斷不免過於樂觀了！

本文原擬討論國劇的復興問題，但由於國劇的復興問題，在國內社會，其門戶甚廣，其影響甚大，且其復興之途徑，亦不一而足，故本文僅就「韓夫人」一劇，略加分析，以見一斑。至於國劇之復興，則留待他日再行討論。

徐露飾杜麗娘的容艷麗。



文化質變中的反動

中國的戲劇音樂中，可以粗分為市井音樂與文人音樂兩種；一般地方戲都屬於市井音樂，崑曲和南管則是文人音樂，因為它特重詩的韻律和美的旋律。皮黃（平劇）雖然歷代以來吸收了大量崑曲的精華，在層次大見提昇，然而基本上仍屬於市井文化的一支。它的特質是流行於傳統的基層社會之中，反映了農業社會裡普遍的大眾生活方式與觀念。如今改良國劇的「韓夫人」的受到歡迎，是否代表了：經由主

持人郭小莊引用西方劇運的觀念加以改革後，已經能夠逐漸融入國內中產民眾為主要的生活品味之中，形成現代國劇新文化呢？

答案無疑是否定的。理由是：國內社會由於三十餘年來劇烈的變遷，由於大量地引進西方式的文化形式和生活方式，已使國人的文化觀念和內容產生了巨大的質變。今天我們的小學生對於貝多芬或是披頭士可以耳聞能詳，大學生們對於湯顯祖和梅蘭芳卻是無甚瞭解；在這樣的背景下，我們能期望「韓夫人」還是「牡丹亭」，會對於國人的生活內容產生何種實質上的意義呢？

然而，這兩齣戲所造成的甚至比紐約愛樂交響樂團更盛大的聲勢，其意義應該著眼於何處？容我們這樣大膽的假設：它們的成功，在於社會大眾對於過份充斥的西式文化的反動，為社會劇烈轉型中，中產民眾的民族疏離感，提供了某種程度的鎮靜作用。

「次文化」消費心態

今日的台灣社會，由於大量接受西方方式的生活方式和價值觀念，產生了所謂「消費資源競爭」的心態。尤其是年輕一代，普遍對於高速度、高頻率、多樣化、瞬間使用與流行存有一種強烈趨向，以及受外來文化習俗與行為型態的「示範作用」影響，產生了學術界甚為注意的所謂「青年文化」，在我們的主文化中產生了很可注意、很具影響力的「次文化」，種種情形已表現於政治、經濟、文化等各層面。前一陣子所謂的「麥當勞震撼」，便是這種情形的具體表現。

當然，生為中國人，這相對的也引發了民族情緒的疏離感。表現在音樂文化上，國內三十餘年來的國民音樂教育中，我們缺乏傳統民族音樂的教材；雖然也曾記錄保存了許多大陸各地的民間歌謠，但是它們早已失落了原生於土地的生命，僅剩軀殼般的詞曲而喪失了親和的本質，自然無法契合實際生活、注入人們的血脈之中。於是乃有所謂的「校園創作民歌」的次文化興起，與充斥於社會之間的西方古典音樂、美國流行音樂、東洋風的流行歌曲等相

國劇競賽評審芻議

沈冲

軍中當局舉辦「藝工競賽」之宗旨，在於提高劇藝演出水準，倡導社會正當娛樂，樹立精誠團結風氣，宣揚中華民族忠孝節義精神，也使觀眾欣賞到不少好戲。可惜的是其中發生了不少出人意表的事件，令觀眾在欣賞好戲之外，也不無遺憾之感！

凡屬世間任何事物，有競爭，才能有進步，這是一致公認的事實。自軍中於民國四十四年，舉辦「文化康樂大競賽」以還，軍中文藝，有著極為顯著的進步，等於是軍中文藝成果大展覽。尤其是在國劇方面，劇本改舊創新，主配角整齊實力，新製劇裝，就連龍套跑起來，也沒有垂頭喪氣的樣子。當然，「底包零碎」，也不會在戲中演出，有氣無力，敷衍塞責了。

自五十四年起，正名「國軍文藝金像獎藝工團隊演出競賽」，仍是一年舉辦一次，以推行先總統蔣公十二條「新文藝運動」精神，其中一度，改為觀摩演出表演賽，但後來又恢復了。

關於藝工競賽部份，分話劇、綜藝、國劇三項。不過，戲劇方面，還包括了豫劇——河南一梆子——戲，以缺乏競賽對象，故只有參加表演。

國劇競賽，每年都在十月初演出，最早劇隊分甲乙兩組——即

總部級、軍團級。以編制不同而分組。後來，軍團級三劇隊編併，故自五十八年起，僅存甲組競賽。一直到了六十三年，另將軍中三少科班——「小陸光」、「小海光」、「小大鵬」，（六十八年起，經教育部立案，改制為劇校），補上了乙級名次，也參與競賽行列。

軍中當局，舉辦競賽之宗旨，在於提高劇藝演出水準，倡導社會正當娛樂，樹立精誠團結風氣，宣揚我中華民國忠孝節義精神。

金像獎競賽，意義非常重大，演出如火如荼，使觀（聽）衆看（聽）了不少好戲，但其中發生了很多出人意外事件，不僅我本人，恐怕所有觀賞過的觀眾，由於反應之熱烈，可能都深感遺憾！

經常發生評審問題

自「文康賽」到「金像獎」，筆者一場不斷，整整看了三十

年，其中「文康賽」評審公正，茲不必浪費筆墨，徒佔篇幅。但「金像獎競賽」，經常發生評審問題，茲特提出一談。

第一屆固無基本分之規定，故有兩位評審，對某伶人之偏愛，不約而同的打了最高分（一百分），已然令人詫異？而另一評審員，對演員有成見，竟給首席小生、「海光」國劇隊之劉山麟所演「雅觀樓」，評之為「海派」，僅予以七十五分。給「陸光」國劇隊名武生李張壽一「鍾震鎮陽關」，竟予以低分，對「陸光」一且角張正芬，却不予評分，更令人不滿！

第四屆「海光」陳元正，以演全本「龍鳳閣」之徐延昭，提名淨角獎，竟以某一評審員，因感情走私，給予「陸光」淨角馬維勝九十七分之高，致使陳元正以零點二分之差敗戰。陳元正一氣之下，堅持不屈居第二，不接受銀像獎。經過幾次會議協調，才由馬泰華擺平，只好把「海

光」陪陳元正唱「龍鳳閣」趙復芬之李雙妃，改予以且角銀像獎。對此宣佈，說是與真正獲獎之「龍吟」國劇隊唱「岳母刺字」的老旦，併獲二獎，與盧復蘭同分，真是天曉得？若是一金聖嘆一復生，該又有一絕妙好詞一的評語了。似此一雙胞案，在國劇競賽史上，可以說是絕無僅有，何其巧合也？爭議雖然平息，但是，馬維勝却不得參加金像獎聯演（以上是陳元正，對筆者親說的事實真相）。

第四屆也就是甲組有個人獎的最後一屆，一戲派一資深老生周麟崑，在「干城」國劇隊，演「趕三角」之「三傑興漢」，竟至連副獎都落空（按最佳生角金像獎，為「大宛」國劇隊胡少安，以演「十老安劉」獲得），氣得楊道傑大隊長，用紙寫了四個大字「天地良心」，在開獎會上呼冤！

原來「大鵬」國劇隊之高蕙蘭，演「韓玉娘」之小生程鵬舉，以不應得獎而獲得生角銀像獎，乃是為團體爭來最佳團隊獎（得獎要加總評分），結果真的一如願以償。據評審會議對此宣佈是一鼓勵青年演員，但却冷落了資深演員。欲加之獎（罪）何患無詞。另外一個原因，又為「海派」二字所累因為周老伶工，出身「南派」。

最公平的一次評分，是在五

十三年，集中在台南市博愛堂（以往都在台北市中山堂演出），舉辦此最末一次「文康賽」，參加有六個劇隊，而陸、海、空三個劇隊，同時以「陸文龍」報名參加，結果以「海光」榮獲冠軍。（海光原擬演串龍珠）。

同劇金像獎，取消生、旦、丑個人獎，就是因為第四屆選出了最大評分不公的糾紛所致。

為縮短評審委員今後評分之差距（滿分與零分），自五十五年第二屆金像獎競賽起，才有了基本分八十分之規定，但自然解決不了問題，比如給某位八十分，而另給予某位九十七分或一百分之高低評分，只要一位評分有偏，還是難求公平，影響全局。

防止劇評人評分偏見

因劇評人與劇隊，伶人之間，互有往來。故主辦單位，自第三屆起，為了防止評分偏差起見，乃又有捨劇評人而另延文藝界名流或擁有××委員頭銜對國劇有愛好之人士，擔任評分工作，至於公正與否？相信觀眾，是一瞎子吃湯糰——心裏有數。

筆者曾經和生前担任過兩次評審工作的藝術界戲友名聲家高逸鴻先生閒聊，我笑着問他為甚麼不再繼續接受評審之榮譽席位？因為有些人，還求之不得，恨不得把腦袋削尖了鑽進去。您猜他怎麼回答？逸鴻很直率的說：

我評某隊多幾分或少幾分，多的自然高興，少的不免埋怨。我說：乾脆都打高分好了，豈不皆大歡喜？他說：那不成了一鄉愿了嗎？我辦不到，還是敬謝不敏算了。

有一個笑話，某屆小所獎，那位大編劇家，寫了一本「蕩寇記」，戲詞不通，儘是現代語遠則罷了，並以篡改歷史，周遇吉在「寧武關」竟然打敗了李自成？如此一來，明史要重寫？「鐵寇圖」要重編？周遇吉全家不遭難，也不能褒之為「一門忠烈」了？

文友俞大綱生前，是捧徐露集團的中堅份子，第一屆國劇金像獎，將「大鴨」徐露的花木蘭，評一百分，（還有已去世的包綢庭），內外行談異！事後他對我說，自我檢討，認為不應該如此下筆。

去年「明駝」國劇隊，因抄「滿江紅」錄影帶，正名「精忠報國」，以「模仿」太過於逼真，終於遭到「一改分」的命運，結果讓第二名遞補團體獎，故今年難逃被裁撤之滑鐵轢，咎由自取！

某隊員幸運，連獲兩屆獎杯，去年又檢了一個便宜貨。

今年更妙，被內外行評為「敬陪末座」的「殺敵復土」！竟就在五人評審小組內，以兩人給「海光」佳評潮湧的一場金花一

打了最低分，終於左右了名次，令所有內外行不平！

「殺敵復土」一劇，原名「脫骨計」，一「探地穴」。二十年前，曾見演過一次，以劇情矛盾之處太多，故而一束之高閣。

今再修編，不合情理更多。如：「八賢王」趙德芳，成了一「娃娃生」，「返老還童」，和御外甥楊宗保，站在一起，兩相對照，似為兩兄弟，因宗保年幼，倒見名符其實——「娃娃生」。按八賢王在「夜審潘洪」劇中，是小生或「二路」老生扮，前者光下，後者戴鬚子，年齡當在二十幾歲或三十多歲之間。「老西兒」寇準，在「一調寇」、「夜審」時，不過三十郎當歲，鬚生扮相，但在「殺」劇中，却掛上了白鬚子——六十歲以上，「未老先衰」？以實際年齡計，寇準公戴鬚髯——五十幾歲——足矣。

觀眾對劇情不滿

好多在場觀眾，尤其對「八賢王」扮相、年齡不滿：怎麼御妹柴郡主，都結婚生子，王兄八賢王，還是個小孩子？

守靈時，柴郡主披麻戴孝，竟然露出了紅褲、紅鞋？那豈不成了潘金蓮？

寇準尾隨柴郡主「探地穴」，是疑楊六郎未死，查個究竟。但柴郡主時走時回頭看，為的是怕有人跟蹤。以寇準年邁，步

履自是難比柴郡主之健，而柴郡主竟不知背後有人，寧有是理？柴郡主到地穴——六郎隱身之所，是為送飯給六郎夫君充饑，那又何必自己送？叫個小丫環送就可以了。

此劇改編，劇名——戲詞現代化，贅詞以及不通詞句甚多，要知這不是今人今事，而是古人古事，但却又得了一個修編獎？事後因各報一羣起而攻之。修編者不敢出面，乃由人「冒名頂替」，趙金玉是一個不通翰墨之伶人，會修編嗎？

修編者是誰？此人能使某隊年年獲大獎，某報已公佈其姓名，內外行均已知曉，筆者不一抄一也吧。

配樂獎是指「文武場」，單以「探地穴」一場戲之「曲牌」某隊復又獲得，也是非常勉強。事後公佈得獎者是吳國清，並不是王大寶，顯係又是一「冒名頂替」。以「勝之不武」。故真正担任配樂者，不敢出頭領獎，是何意也？

主排獎是發給導演——戲劇指導，但某隊主排名單，並無杜匡稷其人，結果却一天上掉下來的餡兒餅——真正主排者，反而不敢露名領獎，可見這個獎，得的一並不名符其實？——總之，甲組所有獎，均由某隊「一手遮天」——包辦。否則，冠軍獎拿不去。由此見之，一特

權干涉戲劇」，莫此為甚！

另一項平時勞軍場數，均由主管單位，統一分派，而也有多寡之分，造「假紀錄」，不言而喻。

「國軍文藝活動中心」輪演，實座不但與天候有關，而也有人為因素。

似是鼓勵實在打擊甚大

所謂人為因素，是將前排中間三百元票，由隊員以公共關係，推銷出去，結果，上半堂座，也可賣上五、六成。而不擅於交際，誠實不欺之劇隊，就是上滿堂座，才能賣五、六萬元一場，這是主管單位，為了公演，鼓勵各隊排好戲，不要應付，所造成的負面成果，寧能說是公平？

勞軍、公演，場次多寡，佔總分百分之五十，競賽成績，也是百分之五十，各居其半。去年，都是如此。使假造勞軍紀錄，善搞公共關係的劇隊，年年「得心應手」，豈是事理之平？（去年，「海光」的「梁紅玉」，亦受此影響）

似此不公平之競賽，使得最近兩年，「海光」的「梁紅玉」、「楊金花」，以些微積分之差，敗下陣來。故在今年十月十八日上午七時三十分的分會上開獎時，「海光」主將謝昇幸、魏海敏，就當場哭了起來！

每年開評分會議，都是「千呼萬喚始出來」。今年原定十月

九日，公佈國劇甲乙兩組獎，一延再延，由九日延至十三日、十四日，結果於十八日才開獎，其故安在？是否又是為了暗地裏「改分」？

今年國劇評審，僅有二人，是對國劇有素養之教授，立場公正、客觀，能評其得失。而其中一位，對得獎的一般一劇，批評最多，對「楊」劇極讚其美，對第三名之「陸光」國劇隊「大漢天威」，也有疵議，立論精闢。其中一人，不學無術，統統有獎。兩位被收買者見利忘義，一位胡評亂道，另一人並不懂戲，一濫竽充數，以致判分結果，南轅北轍！最可笑的是，不懂戲者，惟恐人不知他是評審大員還自吹自擂一番，會後又胡吹猛捧某隊得獎。

似此鼓勵士氣，反而打擊士氣的競賽，不如每年舉行一次觀摩演出算了！

競賽本身是有意義之事

筆者認為，競賽本身，是一件有意義的事，不辦等於「因噎廢食」。希望主辦單位，博採眾議，改進缺失，遴選評審，發現評分不公或循情走私者，永不聘用，以免再破壞競賽形象，浪費人力、財力、物力，落得個吃力不討好之譏！

故此，筆者倒有幾點也許是不成熟之建議，聊效「野人獻曝」。

一。不過，在此聲明，決對是「由衷之言」，不是無的放矢。

第一點：評審必須具備國劇常識，光是喜愛，那還不夠資格，主辦單位，必須慎重其事。一徒擁虛名，「溜竿充數」，「屍位素餐」者，豈不有忝職守？

第二點：平日公演，劇目都要經過先審後演，競賽豈可例外？否則，那顛倒歷史的劇本，現代化的戲詞，都可以參加競賽，豈不人人都可據案而亂編？

第三點：評審不宜由某些人士所包辦，應聘者事先不公佈姓名，可避免人情上之干擾，「臭包」攻勢。最好能做到大專聯考之出入閱辦法，使得有心人無縫可鑽。

第四點：五位評分員，當場需要予以隔離，以免相互交談，而導致評分偏失。

第五點：召集人近兩年規定兩年一換，而評審四人則乏此項規定。其實，只要召集人公正，何必換？四位評審有公正者，就要每年換。

第六點：評審對劇情之聯貫，戲詞之通順，演員之演技、場次之安排，角色之調派，配樂之效果，「行頭」之一「穿破不穿錯」，（不要以為新製都是好的），尤其是全劇演出之優點與缺點，必須在評分會上，每人詳加說明，或答覆質詢者加分、扣分之原

因。若評分有失，需要即席予以糾正，不能說評審有一無上的權威，有筆如刀，顛倒黑白，是非不分，情理不明，就是錯評了，也不能把他老人家怎麼樣？

不過，面對面的答詢，主辦單位，如無魄力恐難做到。

筆者無意「一竿子打死一船人」，如今的劇評人，文藝界人士，劇學淵博，評審公道者多，壞就壞在「兩」粒老鼠屎，壞了一缸糟，或「金玉其外，敗絮其中」者流，以權力扭曲了國劇金像獎之名次，豈是主辦當局之本義焉？！

筆者還舉出一個現實的例子，被尊之為「國劇大師」的人物，生前曾著文於某刊物，文中竟將武丑李金和，譽之為「葉盛章之第二」，把某一坤角「小生」和葉盛蘭相提並論，更是驚人。筆者難道他的劇學，不夠豐富嗎？原來他跟某劇隊有交情。還要請他當評審，恐怕不能公正吧？

關於評審委員選聘問題，有好多關心國劇競賽老戲迷，主張觀眾投票。不過，這只是提供參考而已，若是付諸實施，還是無法達到真正的公平票選，因為有心劇隊，有心伶人，還會操縱有些不開心的觀眾。

最好的辦法，筆者以為聘請

（下轉第三六頁）

接受香港電台文化組訪問 盧燕談演戲心得及抱負

接受訪問：盧燕（盧）
訪問：陳耀輝（主）
張楚勇（主）

編導：陳耀輝
記錄：謝紹文
播出日期：四月廿一日（星期日）
（上午十時香港電台第一台「時代節拍」之「視聽焦點」）
四月廿二日（星期一）
（上午八時半第五台重播）

盧燕 原籍廣東，生於北京，在上海長大，畢業於上海聖約翰大學及交通大學，其後往夏威夷攻讀財務管理，兼修戲劇及演講。

她自幼渴望成為演員，後獲任外交官的丈夫鼓勵，進入加利福尼亞州巴沙甸拿劇院研讀戲劇表演。一九五八年畢業後，曾在美國、遠東等地區參加電視，曾在美國、遠東與馬龍白蘭度合演「獨眼龍」，域陀米曹合演「飛虎嬌娃」，詹士史劍域合演「山路」——一部描寫中國第二次世界大戰時期的電影。七十年代是她的表演事業的頂峰。

七十年代是她的表演事業的頂峰時期。七〇年在唐書璇執導之「董夫人」中擔任主角，七三年又主演「滾滾紅塵」，「傾國傾城」，均榮獲台灣電影節最佳女主角金馬獎；七二年，為邱氏製片公司拍攝「十四女英雄」，又獲金馬獎最佳女配角獎。除電影工作外，她經常參加舞台演出，曾在下列舞台劇中擔當主要角色：「花鼓歌」、「蘇絲黃的世界」、「秋月茶室」及白先勇之「遊園驚夢」；又主演過京劇「拾玉鐲」、「奇雙會」、「金玉奴」等。

近年，她轉任電影製作工作。一九七八年在阿蘭特電影節以「SAGA OF A SUPERHERO」片獲得銅像獎；八〇年於紐約國際電影節以「CHINA CONNECTION」榮獲銀像獎。最近拍了一部「西藏」的紀錄片，內容描述當地人的日常生活情況。盧燕現居於美國洛杉磯城。她今次應香港話劇團的邀請，專程來港演出道麗·海爾曼的經典名劇「小狐狸」。

主 盧燕，你幾個星期前已經抵港，當時我們想訪問你，但是你說要先把粵語練好，現在情況如何？演出時有信心嗎？

盧 當然比剛到港時好一些，但仍未符理想。現在話劇團的所有團員都幫助我，給我錄音，排演時又糾正我的發音，我相信唸台詞會好一點，跟人交談則仍不大行。

喜歡香港和劇中的角色

主 你原籍廣東，但一直以來說粵語的機會似乎不多。你覺得粵語難學嗎？

盧 粵語的字音比較難學。因為國語只有平上去入四音，但粵語則有十二個音，我很難分辨。

主 你是怎麼吸引你來港演出「小狐狸」這齣話劇？

盧 第一，我喜歡香港；第二，我很欣賞導演楊世彭博士；第三，這齣戲是女劇作家道麗·海爾曼的作品，寫得很好，我很喜歡演那個角色。

主 你演「小狐狸」中的李金娜，這個角色佔戲頗重，你如何去揣摩呢？

盧 這個角色相當複雜。如果演員仔細研究她的背景，以及她跟各人的關係，可以有許多不同的演繹。但我最初關心的是楊博士跟我的觀點是否相同。和他談過之後，我覺得很高興，因為大家的看法都一樣。

主 究竟你們對這個角色有甚麼共通的看法？

盧 我們都認為我們要表現的是一個有血有肉有人性的女性。有智慧有抱負，可惜沒有機會發展；她野心很大，唯利是圖，結果做出違背良心的事。

主 你有許多演戲的經驗，曾否演過這類心狠手辣的女性的角色？

盧 例如「西太后」啦！其實我喜歡演不同類型的角色，比方我很喜歡演喜劇。

主 一些外國影星也演過李金娜這個角色，例如三十年代的比爾蓋維絲演過一部與「小狐狸」有關的電影，近代著名影星伊莉莎白泰勒也會在舞台演出，你有看過嗎？

盧 我看過電影。但伊莉莎白泰勒的演出則錯過了。主 你這次以粵語演出，會擔心因語言問題而影響演出的成績嗎？

盧 由於語言的問題，我相信演出的成績會打折扣。不過，還有兩個星期給我努力，希望到時會說得更好一點。我最感困難的是那些語助詞，例如「嘅」、「㗎」之類，總是說得不大自然。

主 有一種鍛煉演技的方法，就是盡可能聯想起自己生活的部分，例如演開心的戲，就聯想起自己生命中最快樂的時刻。你是否也用這種方法？

盧 這是一種演戲的方法。但對我來說，要先聯想起自己的

自己的生活經驗，然後再轉回角色裏，是太難和太複雜了。通常我是直接投入角色的處境和反應中的。

主 這樣做會影響到你日常的生活嗎？

盧 在現實的生活中，我當然會回復真正的自我。但一踏進片場拍電影或在舞台上演戲，我就會變為所演的角色。

主 你從事電影、電視、舞台等藝術工作已有二十七年多，最感滿意的作品是甚麼？

盧 過去的演出，我仍未有感到滿意的。但我覺得很幸運，可以在邵氏製作的「傾國傾城」中演出西太后。這部電影投資巨大，動員大量演員參演，有許多都是當代的演員；而最難得的是李翰祥執導，他對於中國歷史、服裝和道具都很有研究，每樣事物都力求逼真。這種演出機會以後恐怕很難有了。

主 你有廿多年的演戲經驗，認為自己最適合演那類角色？

盧 如果以外人的眼光來看，最適合的恐怕要是「董夫人」了。但我也演過青春戲「花鼓歌」，我覺得這類角色比較易演。

主 你演過的角色那些最具挑戰性？

盧 例如「西太后」和「小狐狸」。

主 電視、電影、舞台，這三種表演藝術，你最喜歡哪一種？三者給你的滿足感如何？

盧 我三種都同樣喜歡，希望每一種都有機會演。至於滿足感，能夠立刻滿足的是演舞台劇，因為可以看到觀眾即時反應。演過一場好戲，就得到最高的享受。

主 你不但演戲，也從事製片工作，最近在西藏拍了一套紀錄片，並且已經在外國發行。為何你會做起幕後的工作來？

盧 我對電影和戲劇很有興趣，但近年來，沒有適合的角色去演，於是就製作紀錄片了。

主 這部西藏紀錄片目前已在哪些國家發行？有機會在港上映嗎？

盧 這部紀錄片目前只在日本發行，希望日後香港的電視台會播映。

主 西藏可資介紹的事物甚多，你主要介紹那些呢？

盧 我主要介紹西藏的宗教、醫學、藝術、壁畫，以及游牧民族、農人和城市人的生活。

主 你曾經在香港、台灣和國內從事文化工作，這些地方給你的印象如何？

盧 我的印象是這樣，香港很城市化，地理條件十分有利，可以看到歐美和中國最好的藝術。至於中國大陸，雖然不如香港這般開放，但近年來已有改善，開始吸收外來的藝