

● 台港及海外中文报刊资料专辑

# 戏剧

# 与

# 影视研究

第 4 辑

1996

● 书目文献出版社

泉州图书馆



## 戲劇的創作與欣賞（之二）

# 戲劇形態的演變

黃逸序

上次我簡略地說明了戲劇的創作者與欣賞者的相互關係及劇本的構成要素——情節、人物、動作，這一次我們來看看戲劇的演變及一些主張或運動——當然也只能給大家一張「簡圖」，做為「戲劇藝宮」的初步參考。由於西方關於戲劇發展的紀錄及分類，比中國的詳細清楚，所以我想仍用他來介紹。

現在遺留下來的劇本最早的為公元前四、五世紀的希臘悲劇，最著名的劇作家，共有三人，第一位為艾斯克拉斯（Aeschylus）（附註：本文各章西方人名之譯音從朱立民、顏元叔主編之「西洋文學導談」中之譯法），據說是他創造了第二個演員（actor）。在他以前都是「獨腳戲」——只有一個演員在臺上扮演戲中人物，因此限制很大。現在有了兩個演員在臺上，戲就熱鬧多了，例如吵架、辯論、商議的場面，都要有兩個人才行，如由一個人來演等於是加了一點動作的「講故事」，太單調了。但是，兩個演員的戲在內容上還是有很大的限制：假定有一場戲是兩個人吵架，開始吵很容易，結束卻很難（除非一個氣跑了或被打倒了）。如果有第三個演員來扮演勸架的人，戲的進行和變化便自由、有趣多了。希臘的另一位戲劇家莎佛克里士（Sophocles）的最大貢獻之一就是創造了第三位演員，而完成了完整的劇場形式，因為第三位以外的演員的功能，只是在重複前面三位所構成的基本戲劇關係。

有一句話說：無衝突即無戲劇。所謂衝突（conflict），就是有兩個不一致的意見在對立、或兩個或兩組不同向的力量在對抗；在戲劇中常用相對立的人物來呈現。但是如果這種衝突只有對立的代表人物，很難產生曲折的變化而構成有趣的「情節」。所以必須有第三個人物或力量的加入，戲劇家支配起來才方便，才會有變化。

談到這裏我們必須做一個重要的補充，那就是「演員」與「人物」是不同的：例如莎佛克里士的名作「伊底帕斯王」（*Oedipus the King*）中的人物，並不只三個（如國王、王后、國舅、先知、牧羊人、使者等等），但據專家的分析，同時在臺上的每次最多三人，所以只要三個演





員便可應付。(附註：古希臘舞臺上的服裝很簡單，演出時用面具，所以換起來很快。)

第三位希臘的戲劇家叫優里庇德斯(Euripides)，他最大的貢獻在戲劇內容的拓展。艾斯克拉斯的劇作主要在寫人和神及宇宙的關係；莎佛克里士則寫人和宗教的關係及哲學問題；而優里庇德斯則開始探討人與人及內心的衝突，所以最受現代的學者和觀眾所喜愛。

以上三人的劇本寫的都是國王、王后、王子、公主、大將等貴族的不幸命運或遭遇，現稱為「古典悲劇」(Tragedy)。在希臘時期除悲劇外，還有喜劇(Comedy)，早期的叫「舊喜劇」，較後的叫「新喜劇」，二者除產生的時期不同外，在內容上也有很大的區別，舊喜劇的內容較廣，常涉及政治、藝術、戰爭，以及劇作家不喜歡人物的思想、行為的諷刺或批評。新喜劇多為愛情故事，最普通的典型為一個年青男士愛上一個少女，遭到父親的反對，卻得到僕人的幫助，最後老父發現少女為他老友失蹤多年的女兒，結局當然是皆大歡喜。新喜劇中的笑料多來自僕人和一個愛吹牛的戰士。這個基型以後在莎士比亞(Shakespeare)的喜劇中和許多現代喜劇中都很常見。有人認為文學作品的基型是很有限的；一個作品的成敗主要的在它的表達方式的好壞和有沒有創新之處。所以上述的這個喜劇基型雖然在紀元前已很普遍，莎翁也死了三百多年了，現在的劇作家仍可以用它來創出很好的喜劇。

羅馬時期並沒有產生超越希臘戲劇的劇作，這時期最大的成就在於劇場建築。自羅馬亡後，整個西方戲劇進入所謂戲劇的「黑暗時期」(約自第六世紀至第十世紀初)。戲劇之受到禁止、沒落的原因之一是教會的反對。可是有趣的是：第十世紀時戲劇的復興也來自教堂中的宗教劇。

從現存的資料看，中世紀的戲劇主要的有三類：(一)「奧蹟劇」或「神秘劇」(the mystery play)——內容取材於聖經舊約。但所謂神秘，不單指故事的性質，也指舞臺上特殊效果(如地獄的火焰)的製作「秘技」而言。(二)「奇蹟劇」(the miracle play)——以演使徒行傳故事為主。(三)「道德劇」(the morality play)——它不算正式的宗教劇，但仍不離宗教道德意識。這類戲的特徵是將意念人格化，如以最著名的「每人」(或譯「凡人」)(Everyman)為例，名叫每人的即代表「每一個凡人」，代表善行(good deeds)和智識(knowledge)的就叫「善行」和「智識」。

早期的西方劇場有一個共同的特性：那就是支持演出的不是政府、教會、公會，就是地方上的貴族富紳，所以在題材上也以直接或間接的歌功、頌德、勸善為主。(我國的地方戲和此類似。)但到了中產階級興起後，情形便不同了。以前的貴族富紳由於自身的沒落，再無力支持藝術。代之而起的是：商業性的競爭成為推動藝術的主力。(我認為這是使中國戲劇和西方戲劇形成不同發展的主因之一，此點以後再談。)

到了第十七、十八世紀，「新古典主義」(Neo-classicism)所提出的一些原則，將戲劇的內容與表現方法推進到另一個境界。他們主張戲劇必須「擬真」(verisimilitude)，所以應遵

守「三一律」(three unities——即故事應發生在二十四小時內，在同一地點，延一個主線發展)；但在主旨上仍要求能傳達理想的道德典型，合於理性規範(norms)，不只是日常生活的「擬真」翻版。不合以上原則的，就不是好作品。

到了十九世紀初，由於人們發現社會階級的不平，提出了人類應該「平等、自由」的口號。他們認為宇宙既為上帝所創造，則萬物同源於上帝，因之每個人都可以由一草、一木、一粒沙直窺宇宙、上帝。所以作家不必去理會什麼「規範」。這個新的運動就是「浪漫主義」(Romanticism)，它的重要文學成就就在詩而不在戲劇，但他們主張的信條——藝術要獨立、形式要配合內容等——成為現代戲劇的「苗床」。

談到現代戲劇的「苗種」，主要的有二：(一)當時的政治情形及社會上貧窮、犯罪的普遍現象，破滅了原來追求「自由、平等」的理想。(二)科學的發展及達爾文的「種源論」(*The Origin of Species*, 1859)所提出的「物競天擇、適者生存」的進化原理，否定了上帝創造萬物的傳統思想，認為影響生物的因素是遺傳和環境，而不是神或命運。於是，「寫實主義」(Realism)和「自然主義」(Naturalism)相繼而起。這兩個主義的共同特點是：(一)人受遺傳和環境所左右。(二)作家必須科學地、完全客觀地去實地觀察，然後在舞臺上製造出一個「亂真的假相」(illusion of reality)。例如當觀眾在看一場房間內的戲時，需使他們覺得一件真的事件正在房內進行，而他們剛巧在一面透明(或拿掉)的牆外看到室內的一切。所又「第四面牆」(the fourth wall)一詞可以說是「寫實主義」的代名詞。而「自然主義」則稱一齣戲為「生活的切片」(a slice of life)。(三)由於對自由、平等等理想的破滅，這些作家的作品多偏向於人生黑暗面的呈現。

「自然主義」和「寫實主義」所追求的「亂真的假相」事實上不易做到。對絕大部分觀眾而言，看戲就是看戲，不是真的生活。後來由於佛洛伊德(Freud)心理分析理論的出現，幫助戲劇家們脫離早期寫實主義的主張與技法，而改向非寫實的方向發展。於是，由二十世紀初開始，相繼出現了「象徵主義」(Symbolism)、「表現主義」(Expressionism)、「超寫實主義」(Surrealism)、「史詩劇場」(Epic theatre)、「荒謬劇場」(Theatre of the Absurd)等等。

在「象徵主義」的劇場上，景、裝飾、服裝都很簡，它們只是被用來引起觀眾對戲的時、空、氣氛的感覺。從象徵的本質說，舞臺上的每樣東西都是「另一樣東西的代表」(而不是這東西的本身)；象徵的聯想方式是依「類同性」進行的，如以鮮花代表美人、蠟燭象徵晚上。像中國戲劇中那種表示開門、關門的動作，都不算象徵。

「表現主義」約於一九一〇年間源於德國，他們用誇大的形、不正常的色彩、扭曲的線條、機械式的動作、電報式的語法等，來表達他們的思想，內容多為對當代社會的不滿，且多抱消極的態度。



「超寫實主義」由「達達主義」(Dadaism)轉變而來，他們表現的方法是將兩件似毫不相關的事物「並列呈現」(juxtaposition)，使之產生一種驚震力。(正如將電的正、負極並置一起，接觸時能產生火花。)以上這兩個主義有一共同之處；那就是都想用夢的「聯想」方式來製造一種特殊的劇場效果。

「史詩劇場」由布雷希特(Brecht)所倡導，在表現方法上也是反寫實的。他主張劇場的主要功能不是娛樂，而是教育，所以不要讓觀眾「忘我」、「入戲」。他常用說故事人、字幕、露出的燈光和舞臺裝置等等，使觀眾保持清醒的思考力，來批判劇中的人物、事件。這方法就是所謂的「疏離效果」(verfremdungseffekt 或 alienation effect)。但是在這方面他並不非常成功。

「荒謬劇場」自稱是「反劇場」(anti-theatre)，全盛期在一九五〇——六〇年代。他們將生活中某些大家習以為常的無意義行為(如無內容的對話，似是而非的推理等)的荒謬性，加以極度誇大的呈現，就好像把它們放在顯微鏡下給我們看。所以，邏輯概念越強的觀眾，越能「欣賞」他們那種反劇場的奧妙之處。「荒謬劇場」的時代雖早已過去，但他們所發展出來的文字及劇場技巧，在今日仍為許多戲劇家所採用。

希望上面這幅簡單的鳥瞰圖能給大家一個戲劇發展的大輪廓，以為以後談某些問題時的參考。

(原載：幼獅文艺(台)一九八五年六二卷 一期二九—一三四頁)



# 情與景會 意與象通



丁加生

人們對五四以來優秀作品的留戀與賞識，是基於兩種心情：一、是對已經逝世的歲月的追憶，和年青一代對上輩人的生活與思想面貌的了解的潛在要求；二、是對藝術家們在作品中的表現的鮮明個性，以及作品所顯示的勇氣與膽識而萌發的讚賞與敬佩之情。

從《家》的演出中，人們感受到藝術整體所生發的內在蘊蘊的，同時，還感受到一種潛在的、激發人們去理解和思考的感召力量。

## 一、創作意識的更新

戲劇正面臨一個新的時期，在重新發現和認識自己的社會價值的同時，要面對現實的挑戰。

首要的問題即在於創作意識的更新。

就《家》劇的設計者來說，創作意識主要反映在三個方面：一、舞台觀念；

## 二、表現與追求；三、民族意識情感的外現。

1、劇場觀念 科學技術的發展，為表現手段提供了有力的物質基礎，使想象變為現實的可能性大為增長。即打破觀眾與舞台之間的「第四堵牆」的隔閡，要求表現舞台形象的更替速度，表現意識的流動，而不是在鬆散和期待中截斷人們的思緒。近代戲劇家達爾文·里德·佛恩曾強調：「舞台裝置不是作為靜態或固定的裝置——一室布景只局限於有限的預定區域。而像它所反映的人類世界一樣，是處於不斷流動狀態的形象，或一系列形象，這是舞台設計的新觀念。」觀眾不只是教育者或觀賞者，而是戲劇創作的一參與者，是戲劇整體結構中活躍的因素。

《家》劇的序幕和迎娶新娘的過場戲的處理，不僅在於對主題的詩化表現和舞台氣氛的加強，還在於劇場觀念的更新，在於打破舞台與觀眾之間的傳統隔閡，從而縮短了兩者之間的心理距離。

# 中華文化

智功是

(期卅第)

2、表現與追求 按照格式塔心理學理論，環境分為兩種：一種是「地理的環境」，另一種是「行為的環境」。所謂「行為的環境」就是外界實際的環境，所謂「行為的環境」就是個人心目中的環境。這兩種環境不能簡單地理解為具象與非具象之間的區別。一般說來，地理環境是具象的，但行為環境（個人心目中的環境）則可以是具象的，常態的，也可以是抽象的，非常態的。關鍵在於環境空間的表現。

《家》在創作上有兩個基本特點：一、是強調語言的表現力。太炎、胡適和重要段落的台詞都是依靠語言本身的表現力，而不是靠人物的外部動作去感染觀眾。這就要求演員以更多的內在情感去理解和表現語言本身的內涵力量；二、是強調人物與時代環境的內在聯繫。舞台兩側的脫空（不是嚴實的三面牆），和第一場大綉花門框的存在，而在《羅城》一景時門的消失，這些非常態的表現與具象的結合，反映創作意識上的一種追求，即既不排斥真實，又不強調真實，既強調形象的可直接了解性，又賦予形象以某種內涵，從而有助於劇作的內在精神的展示，有助於整體形象（演員與舞台空間）的統一與和諧。

3、民族意識情感的外現 《家》劇在創作意識上的突出表現，即在於民族意識情感的融貫與加強。創作者（導演與設計）以濃郁的筆觸表現了婚喪習俗的民族風情，在這些情節與事件中，在人物思想和行為總譜中，表現了那個時代的節拍和民族意識情感的特徵。

## 二、靜態裝置的可變因素

現代審美要求的構成因素之一，表現動的感覺。

在戲劇藝術中，這種審美要求具體反映在兩個方面：一是靜態裝置與動作的有機聯繫，使演出的整體形象成為一系列動靜的畫面組合。這就要求在景的設計構思中具有明確的行為意識，即善於在動作中尋求景象的內在活力。二是靜態裝置本身的能動性與可變性。長時期來，人們習慣於在漫長的過程中期待大幕後奇跡的出現，隨着生活節奏與審美要求的更新，這種期待的耐心在消失，而要求在演出的流動過程中，或是在盡可能



短的時間內解決場景的變換。這就給設計者提出了新的課題，即如何以最少的形象表現最多的內容（形象的多義性），和裝置本身可變因素的加強。

《家》劇的設計者則在靜態裝置的可變因素方面進行了富有想象力的創造，給我們提供了許多有益的啓示。

框架結構是近代戲劇中經常運用的演出形式。其長處在於形象的可變性，即以局部的附件的更換和增減，改變演出的外部造型，達到變換場景的效果。

《家》劇設計者以具象的建築性框架結構作為外部形象的主體，進行多場景的變化。這是個大膽的富有想象力的創造。其一是這種外部造型必須具有巨大的概括力，即要求反映出一定的時代風貌和環境的特色，其二是要求在形象的整體中得到順乎自然的統一，而不僅僅是為適應某一個或一定範圍（內景或外景）的場景形象的需要。

佐臨先生在《導演闡述》中談到，經過重新剪接後的六場戲，使之「各自獨立存在，又互相關聯」。

第一場《開房》，主人公是覺新和瑞珏。表現這對素昧平生的新人之間的心理與情感的矛盾和變化。而第二場《鳳鳴》，主人公則是覺慧與鳴鳳，表現這對戀人的厄運和悲劇。這是兩個獨立成篇的章節，設計者注意到這個特點的存在，在環境造型和審美要求上給予不同的要求和表現。前者表現為矯飾的美，表現封建家族的崇尚的奢華的一面。後者表現為天然的質樸的美，彷彿湖而舍，修竹為鄰，在一定程度上表現了覺慧的追求與心境。

洞房一景，大框架成為建築結構的有機組成部分，窗櫺與雕飾道具（床和桌椅），以及喜慶擺設形成一個洞房之夜的整體形象，而在第二場，大框架又成為屋前長廊的一

角，波光竹影，曲徑通幽，與一場的奢華與雕飾，儼然是兩種景觀，兩種感受。而在形象的整體上，通過大框架結構又順乎自然地連成一氣。與一各自獨立存在，又互相關聯的構思要求相默契。

### 三、視覺空間與心理空間的溶合

環境形象的優劣高下，不在於形象本身的軒宏華麗，即不在於形象的表面價值，而在於對劇作的內在精神的闡釋與表現。

從某種意義上說，《家》劇的第一場是全劇的精神所在。劇作者一開始就把這個「家」的全部成員，以及他們的個性和相互間的關係，一下子都展現在觀眾面前，猶如畫家潑墨，潑成大勢，而後精雕，而後補遺，而後成篇幅。

第一場景的構思是縝密而富有想象的。古老粗樸的屋脊，細巧而嚴謹的窗櫺，有如一一個精工編織的樊籠，緊鎖着兩顆向往自由和追求美好生活的年青人的心。對瑞珏來說這裏是一個清冷和陌生的地方，她渴望了解和溫暖，對覺新來說，這裏是地獄，是墳墓，佔據他的心靈的始終是梅的形象，因而本能地排斥梅的形象之外的視聽的誘惑。從這一構思出發，設計者在背景處理上，是一片層次無窮的梅林，正如梅的形象充滿着覺新的心理空間一樣，梅林的景象充斥着畫面的空間，構成視覺空間與心理空間的溶合。

重要的問題在於意境的追求，在演出中，光色的處理為意的升華，為心靈對現實的超越提供了極大的表現力。當喧鬧聲過後，華燈盡熄，一對新人低頭默坐時，引發了各自的萬千思緒。周圍是一片深沉，一道淺紅色的光打在瑞珏身上，而另一道綠色的光照着覺新，而兩光圓各自分離，有如兩者的心靈之間是陌生的，互不溝通的。正是在這種心境下，一句句深沉的獨白，既是沉思時的

喃喃細語，又是心靈的呼喚，這種劇情結構和語言本身的表現力把規定情景推向一個詩化的境界。而光束的處理，加強了情景與人物心理的升騰感。當瑞珏與覺新推窗同看月亮時，兩束光相交在一起，以象徵的手法表現相互間的隔閡開始消失，共通的東西使他們變得親切、諒解和信任。

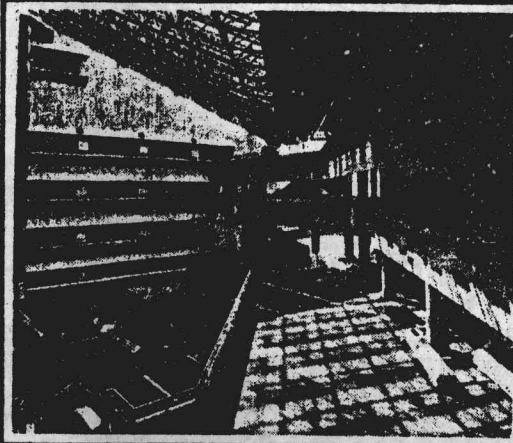
視覺空間與心理空間的溶合，既是指表現手段，又表現為某種意境的追求，而意境的表現，全在於設計者對劇作精神的理解，以及在理解基礎上的情景的升華。對設計者來說，意境是造型語言的詩化表現。是通過形象表達言外之意的能力。王國維品評詩學的要求即「言外之意」，「文外之旨」，「內足以據己，而外足以感人者，意與境而已」。上焉者意與境渾，其次者以境勝，苟缺一，不足以言文學」（《人間詞話》）。聯繫一般說來，有意而無境的情況極少，有境而無意的情況則比比皆是，而兩者渾然一體的意境的創造，則是很難的。《家》劇第一場景，在環境的表現上，在光色的設計上，在詩化語言的意的烘托上，都足以超乎視象的升騰感，而達到情景與意合，意與境通的效果。

（原載：大公報（港）一九八五年  
一月二〇日第二〇版）

# 香港演藝學院

## 藝術與實用相結合

● 靜 林 ●



報外

科技與藝術結合的建築——香港演藝學院。

現代主義的建築風格影響了不少本港的建築——遠東金融大廈、環球大廈、海富中心一幢幢簡單而側重實用性的建築物，均於七十年代末期至八十年代初紛紛矗立於鬧市間，與早期皇后大道中紛亂及幾無設計風格可言的大廈，可謂大異其趣。現代主義受德國包豪斯(BAUHAUS SCHOOL)學派影響，相信形式便是形式，線條本身已是一切，建築物根本不需要什麼花呀葡萄呀天使呀之類裝飾。這可謂對古典建築的一個反動。

現代主義開到茶餘，後現代主義繼之而起，除了對形式與實用有一定的要求外，後現代主義建築又尋求建築裝飾的美感。目前香港在現代建築發展方面比紐約、東京等大城市要慢，現代主義建築風格尚在建立之中，後現代主義還沒有形成。耗資三億七千萬元，將於今年十一月落成的香港演藝學院，便以線條單純而一致取勝，裝飾減至最簡單的幾何線條，同時又盡量發揮了建築技術的特長，是甚具現代主義風格的建築物。

香港演藝學院，目前是全球同類型最新式的建築物。上一種同類型建築物是英國的巴比康中心(BARBACAN CENTRE)，早在十多年前經已建成。十幾年來科技發展迅速，香港演藝學院自然成為最完整配搭的演藝教學及演出場所。

演藝學院分戲劇、舞蹈、音樂、舞台技術四個學系，整個演藝學院為這四個學科的教學及表演而設計。其中有為大形音樂表演而設的小型歌劇院(LYRIC THEATRE)。這種小型歌劇院需要有一定的迴響效果，音色才會更迴蕩。優良的迴響效果可用空間、材料、建築形狀去調節，但因爲小型歌劇院的面積有限，於是則師只能在材料與形狀方面着手，所以歌劇院的牆壁全噴上具反射性的油漆，讓聲音來回跌宕。同時，劇院的屈角角度亦經過精密的計算，聲音在牆壁之間的撞擊也在控制之中，這樣的迴響時間將是一點五秒，即聲音在一點五秒內，能量可減至原來的百萬分之一。

### 配合各類演出需要

歌劇院要有迴響，劇場却要對白聽起來清晰玲瓏，而且舞台佈景、服裝亦要配合。演藝學院的小劇場有三個舞台，一個主要舞台，一個側台，一個後台。側台、後台是轉移佈景時用的，目前香港只有演藝學院有三個舞台的設備。同時，爲了方便學生畫佈景，小劇場又設有可以吊上吊下的佈景架，學生須在18×24米的佈景架前爬來爬去畫佈景。此外，演藝學院的幾個劇院都是相通的。大型佈景亦可搬來搬去。

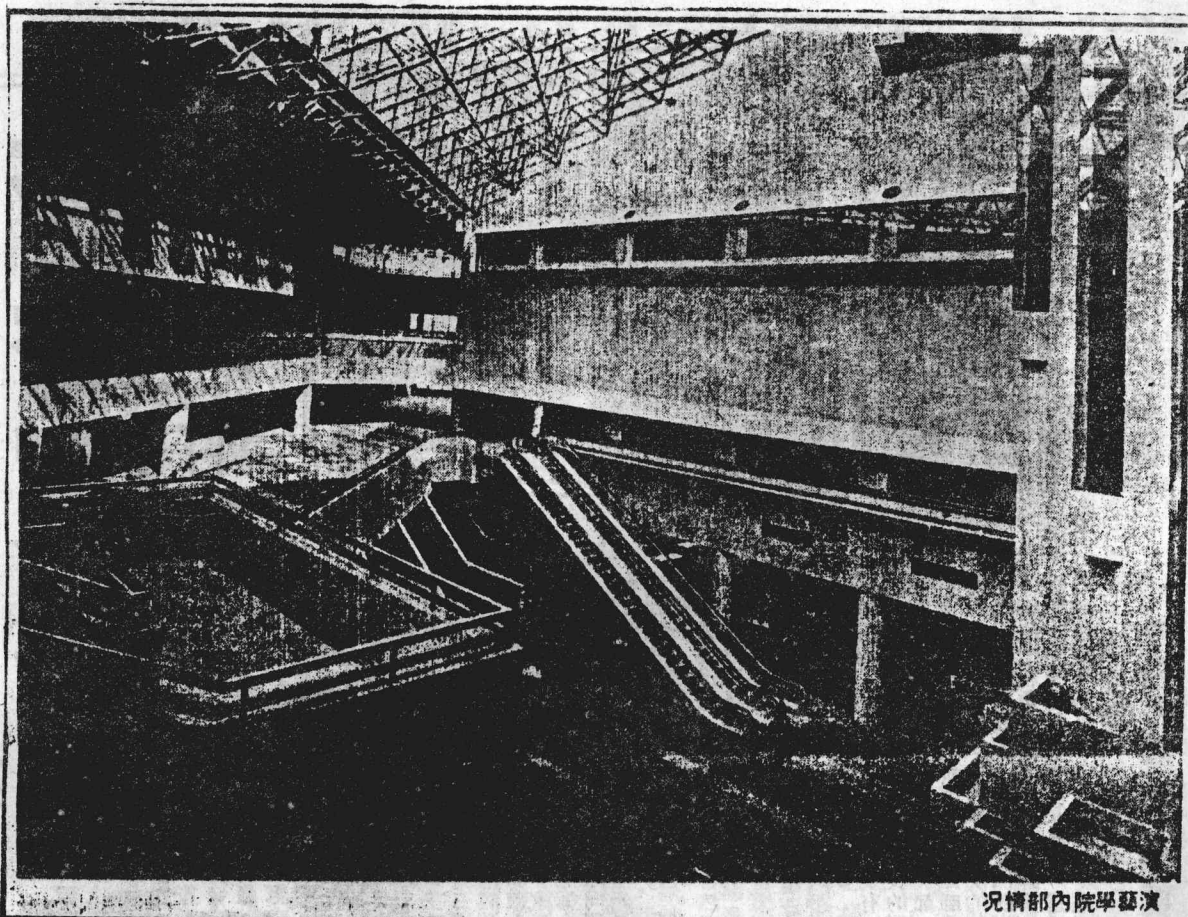
實驗劇場根本沒有舞台，只有一塊一塊的大方盒子，讓學生登來登去，隨意改變舞台的形狀，方便上演一些前衛的創作。另外，學院還有演奏廳、舞蹈間、電視錄影廠等設備。

演藝學院因爲有不同的演奏和表演活動同時進行，隔聲設備尤爲重要。演藝學院的則師關善明應用了幾種新科技，將雜音減到最低。例如大部份的房間都是一房中房，即是說，一間房中再多建一個盒子(見圖)，聲音既不外傳，外面聲音也不會傳入。這樣的一房中房，最大的困難，便是冷氣風喉、電線的穿插。

又如錄音室的牆壁，爲了使音色更準確，也有一種設備。一般的錄音室只有吸聲板，但演藝的錄音室在吸聲板上再加設反聲板，調校後便可將迴響時間更改(VARIABLE ACOUSTICS)。如果嫌迴響太大，便按起反聲板，反之便褪下反聲板，脫下吸聲板減低迴響效果。

錄音室除了可調校迴響程度外，更將一切雜音的騷擾減到最低。光管的發揮部份串





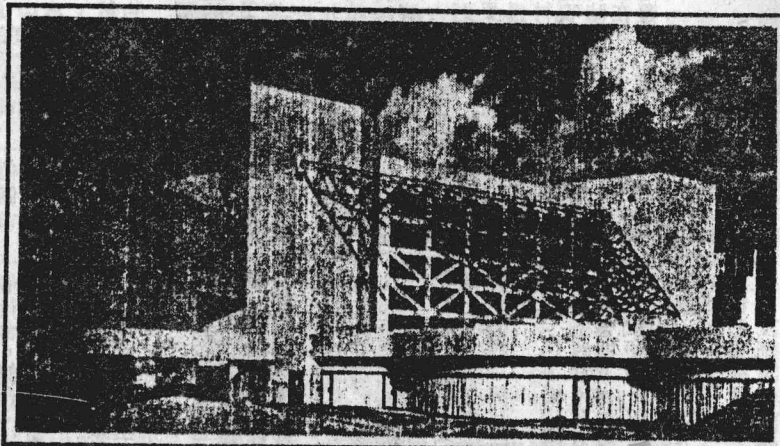
演藝學院內院情況

裝在錄音室外，一切有可能與樂器發生共鳴的金屬都避免使用。

### 矛盾對立統一的设计

此外，還有個露天劇場，頭上頂着藍色的鐵架，用以裝置燈光、音響設備，圓形的看台使台上聲音集中發出，但看台後的吸聲磚同時減低迴音，背後更有擋聲牆，把高士打道的連聲隔開；這都是露天劇場的設計特色。

演藝學院雖然要發揮實用功能，但亦沒有忽略藝術上的美感。演藝學院整個建築概念都建基於矛盾：冷色與暖色的對比，室內



內院情況另一景

與室外的轉移，將與單純的線條混合。

演藝學院的外牆是灰白色，室內却用了極華麗的橙、黃、綠和藍色，每一層的地氈、門、牆壁同屬一個色系，天花板上並設有反光鏡，即使在地下大堂，抬頭亦可見各層地氈映在天花上的顏色。屋頂的鐵架漆了藍色，與底層的藍色遙遙呼應。

演藝學院大樓屋頂的鐵架，形式上與露天劇場一樣。室內鐵架上蓋上玻璃，使室內充滿天然光線，教人仿如置身室外。事實上多個建築物都大量引入天然光，如新滙豐大廈、聖約翰大廈、麗晶酒店等。另一方面，同一鐵架結構在露天劇場之上，却使觀衆

在室外仍有置身大樓室內的感覺。這便是室內、室外的轉移。

### 直線造成誇張視覺

演藝學院大都由直線組成，並沒有過份花巧的雕度。但千百條直線交織成繁複的三角形，却造成一種誇張的視覺效果。至於外牆的斜線形支柱，在外面看來也很簡單，但由於斜柱由地下伸延至天花板，在室內看起來便十分誇張了。

建築可以反映一個城市的精神面貌。幾十年前，香港沒有什麼「建築」可言，不是殖民地的抄襲，便是為實用價值服務的「

創則」。近年來，香港的建築物才有較明顯的風格，但仍然要在為客戶服務的大前提下，才能滲入個人的設計意念，演藝學院的則師關善明表示，馬會曾委任一間公司將所有要求詳細列明，然後才公開邀請五個則師樓參予設計比賽。在客戶這樣嚴加的要求下，則師要設計一個代表時代文明，又能表現個人風格的建築物，幾乎是沒有可能的事。然而，香港的建築能從「實用」過渡到「實用與美感」相結合的階段，已是不錯的了。純藝術其實很奢侈，社會富裕安定，民智開啓，人民注重精神文明，建築才能脫離純「技術」而成為一種「藝術」。

(原載：中 報「港」一九八五年一月一日第六版)



中國要搞一點優越，儘管這三十多年來不斷受到各種政治教條的干擾，中國電影還是可以拿出十部以上好作品來，《家》、《林家鋪子》、《李時珍》、《魯班的傳說》、《紅樓夢》、《白求恩大夫》……假若目前中國電影界的領導人，真的聽從某些口號的呼喚，把「

## 中國電影商業化？

古北中

商品，電影要商業化似乎無理直氣壯的事。但在中國，打一九四九年之後，從來都沒有有人把電影當作商品看待，中國電影界的領導人，繼承三、四十年代中國左翼電影的傳統，一直尊重電影為藝術的一門，最多把它貶降為教育羣衆或宣傳政治的工具罷了，却從來不會把它庸俗化為商品。這一點，我想，應該是社會主義電影優越性的一面。也因為這

見人的作品真的是寥寥可數。香港電影，幾乎可以用拳頭枕頭、搞笑、特技的八字真言來概括。要說商業上的成就，近十年香港電影，不錯是打敗了本地的西片市場，但真的能在國際市場跟荷里活電影競一日之長短的，畢竟還是少數（請不要把在外國唐人街或黑人區放映

都要自負盈虧，電影工業要生存，考慮拍攝為廣大觀衆所接受的作品恐怕是不可抗拒的潮流。但是，作為一個社會主義國家，我希望中國仍能像過去一樣，對電影的藝術也能有所照顧。我不反對中國多拍一些通俗電影，甚至拍一些拿去國際市場競爭的電影，但是在足以生存的經濟條件下，應該對中國電影藝術的發展，也有所扶掖。這幾年，我們能

商業化一定為電影製作的政策，則今後中國電影的發展，則又不曉得是怎樣一種局面了。

生活在香港，我們最了解電影的商業化是怎麼回事。這三十多年來，除了五十年代少數繼承三、四十年代左翼電影餘風的優秀作品之外，能拿出來

的功夫片的現象當成是港片中已打進了國際市場。所以嚴格來說，以香港這樣美國化、荷里活化的電影製作和推銷方式，電影商品還是賺不了大錢，但電影藝術，却作了最大程度的犧牲。

中國當前正進行經濟改革，各種生產行業的單位在經濟上苗！

(原載：文匯報「港」一九八五年三月一〇日第一四版)



# 談「碾玉觀音」的演出

兼評姚魏兩氏的劇作・蘇凡

原出京本通俗小說的「碾玉觀音」，是一則傳奇式的民間故事，據文史專家考證，確實爲宋人的作品。明末馮夢龍所輯的喻世、警世、醒世三言，在警世通言的第八卷中，就收有「崔待詔生死冤家」這一篇章，寫的就是碾玉觀音的故事。因爲這故事描寫男女愛情，同時又涉及鬼怪報仇的離奇情節，因之歷年來爲人們所喜聞樂道。民國以來，幽默大師林語堂博士也曾以此故事寫過一個英文短篇。民國五十六年四月，姚一葦根據這則故事，寫成三幕四場舞台劇「碾玉觀音」。他把女鬼報仇的情節全部刪除，加以重新創造賦予新的生命。這種翻陳出新，改編古典作品的作法，原是值得推許的，因此當時尚未謝世的戲劇界前輩俞大綱先生爲文評論道：「碾玉觀音不僅是他個人劇作中的最上品，也是中國話劇從迷失中找到自己面目的例證。」可見俞氏對於純中國故事搬上舞台的熱切期許。

姚氏新編的這一劇本，有其成功的一面，他所描寫的不再是南宋舊小說的重複，而是抒發我們這一代人的思想情感，結構創新，完全符合現代人寫作的要旨。但它唯一的缺失是在改編後故事的真實性和必然性方面；原小說崔寧是個碾玉工匠，秀秀是個王府女侍，他們身份地位相等，他們之間發生的事件相當真實合理，至於改編之後的姚氏劇作，崔寧變爲郡王的內侄，秀秀變爲郡王的千金，如果照此推演，且不說貴爲郡王至親的崔寧竟有一套碾玉的本領，而九百年前的郡王千金爲了所愛與人私奔，這都是不可思議的事，也是缺乏真實性的事。因此這劇歷次演出，不論導演如何努力詮釋，演員如何賣力表演，都不能得到觀眾的認同，這使我們理解到事雖或有，但是不合情理，不合乎事件發展的邏輯，有時候也會使人難以信服的。

「碾」劇演出後，中影公司李行導演，即根據這個故事再加以擴充改編，拍攝成一部文藝片「玉觀音」，由當時最富盛名的影星白蘭主演。李導演的苦心經營，確已發揮了電影聲光色彩各方面的功能，內容則強調男主角堅貞不移的追求理想，女主角則是個勇敢的情人，同時加上宋朝積弱，金兵壓境，人民流離失所，所造成的個人與國家的不幸。但它仍如舞台劇一樣，不能感動觀眾，未獲成功。這部片子的賣座紀錄意外的低落。

從舞台劇到改拍電影均遭失敗，因而又有人考慮到是否恢復這故事的本來面目，或許能夠感動觀眾，爲此又有新編國劇「碾玉觀音」的出現。

一向研究國劇的魏子雲，他依據「崔待詔生死冤家」這一章改編為國劇劇本，并由國立復興劇校劇團首先試演，全劇共分十二場，大體依照原小說編排，其中璩秀秀為主角，用花旦扮演，劇情通俗平順，確已表達了原作精神，但令人感到不足的，是這劇缺乏主題思想，原作起頭雖有詠春惜春的大段詩詞，作為話本的「入話」，其作用無非使說書人在正文開場時有一段引子，帶動話頭，並不是這劇的主題所在，魏先生已將它編為該劇的序曲，當時因時間關係未見演出。由於這劇的彩排，使我們聯繫到小說改編為戲劇的有關問題。我們知道有些小說不適宜改為戲劇，因為戲劇不同于小說，它不僅要有一個完整的故事，還要有矛盾，衝突和結局。「崔待詔」這篇小說，倒是有緊湊的情節，但缺乏人物性格，只有情節而無人物性格，充其量也只能成為一部「情節戲」，不易感動人。魏先生所編的「碾玉觀音」缺點也就在此。他太忠實於原作，對於原有概念化的人物，未作鮮明的刻劃，使我們看了未留下深刻難忘的印象。其實我們改編作品，不可能原封不動，應該稍有所發展和提高才對。我們固然不能勉強古人作今人的事，古人有今人的思想，但在不違背歷史條件之下，仍然應有所發揮創造，姚氏有此想法，可惜他改變人物身份，他把崔寧想像成爲一個追求理想的偉大藝術家，而未顧及人物所處的時代背景與階級性，因而顯得不真實，而魏氏則拘泥原有的人和事，他們兩位可說過與不及。

魏編「碾」劇第七場戲是「怒判」，這場戲可說是全劇的頂點，郡王把崔寧、秀秀捉了回來，憤怒已極，自然少不了一頓責罰，原小說是說郡王升廳審問，將崔寧送臨安府處斷，而將秀秀押到後花園裡去，未說秀秀當場被打死，這本是小說家慣用的技巧，俗謂「賣關子」，也就是編劇中所謂的「懸疑」(Suspense)，但「怒判」一場戲立將秀秀杖斃，兩相比較，還是原小說較佳。一則將崔寧發交地方官衙，表示王府未動私刑，這是合乎情理的。再則將崔寧與秀秀分開，在互不知情的情形之下，才會有以後「路會」的一場戲。小說按下不表，用以製造「懸疑」。編劇更需要利用「懸疑」，以製造緊張氣氛，魏氏不會不知道這項技巧的運用，他處處忠實原作，為何這段又不採原作？令人不解？

還有「碾」劇最後一場戲是「逝水」，女鬼秀秀報了冤仇之後，來到崔家一把揪住崔寧去做水鬼，這場戲是原作不錯，符合「生死冤家」題旨也不錯，但細細回味，頗有值得商榷之處。崔寧無負秀秀，為何逼他去死？而且秀秀如此作法，豈非全無情義？這戲應該表彰秀秀敢做敢為的個性，她深愛崔寧，死後仍然前來相隨，却怨恨郭排軍多口，因此她成鬼也不忘報仇，頗有丈夫氣概。按照人物性格的發展，也不應有拖人下水的一幕。觀眾對此一段反應甚為不滿，不知魏先生用意何在？

因有人對「碾玉觀音」話劇的失望，所以都寄望國劇「碾玉觀音」的編演成功，在國劇劇目正需要推陳出新的今天，它的受人重視自是意料中事。從這一新劇目的產生，使我們體



會到改編古典作品的不易。如何利用其原有題材，加強和提高其作品的藝術性與思想性，應是我們今天從事戲劇寫作的人重要的職責。

(原載：文壇(台)一九八四年二九九期三四—三七頁)

# 電視劇何處去

朱婉清

三月十八日，行政院文建會所召開諮詢性質的「影劇傳播委員會」中，以「如何發揮電視劇的題材」為題，有精彩的議論，由於事關本省千萬電視觀眾之「福祉」，又當三臺受觀眾所指責，一窩蜂競拍歷史名女人劇情的專家們的意見若是提供出來，不僅限於政府機構會議桌上，而能與廣大社會羣眾激發共鳴，或可能為目下電視劇這條死胡同找到一線生機。

依據本次會議發言要綱，首先便是最敏感的當前電視內容檢討，幾乎絕大多數委員都對目下一味迎合觀眾「喜好」而非「需要」的電視內容感到不滿，所見盡是宮闈鬥爭、權利名位之戰，何來真摯、美感品味？尤其涉及歷史的戲劇，即或無法一一考據，好歹時間背景、人物典故、言談詩詞不要顛倒時代，篡改史實，不能像港劇「諸葛亮」般讓孔明先生成為武林高手無情聖手不是？尤更嚴重的問題在於臺劇抄襲港劇，而港劇乃是不顧什麼史實，只顧收視率的，大陸上現在也開播同樣荒謬的「諸葛亮」起來，而中共最熟悉的手法也

就是捏造史實這一項伎倆，香港固是與大陸十分呼應，難道我們以這麼「固若金湯」的政治立場下，也要在電視劇上做大陸的應聲蟲嗎？這已經不是單純的傳播問題，而是嚴重的間接被統戰問題了。

至於三臺間的惡性競爭，已有愈演愈烈的趨勢，商業與藝術似乎成了兩立狀態，這還是基本制度上的缺憾，所以「改進我國現行電視制度」這個老話題又被再度提示出來，期能經由政府的釜底抽薪改革制度，來改善現狀。其實所謂「商業電視」指的應是電視臺的企業化經營方式，而絕非內容的商業化氣息濃厚；商業與藝術也應是互為表裏的狀態，好的藝術內涵創造好的商業成效，好的商業成效回饋好的藝術成品，這種善盡電視媒體社會責任的功效，方是真正的理想。(廣告與收視率目前主宰了電視臺的命脈，豈是正常現象？又豈是今後該行的道路？制度上再不做根本打算，是把三臺推向更惡劣的競爭，是把民眾的心靈做更嚴重的污染！)

進一步談到電視劇的題材與人才，一般咸認，中國有五千年的歷史文化，宜流傳到今日，仍為世界性文化大國之一，何愁沒有適切可拍的題材？問題只在題材的教化意義上，若是失却了這一層內涵，淪為純娛樂的工具，也就不必談什麼理想了，而歷史是一門科學，定要注重精確，戲劇是一門藝術，注重處理的技巧，將歷史溶入戲劇，愈是難處理，愈能具挑戰性，這種「偉大」的「處理」，就需要具備專業知識的人才，文化素養和寫作技巧都是好編劇所必要的條件，而現在電視臺高來高去，仍是那幾員老將，培養編劇界的接棒人實在刻不容緩。

編劇人才的進用管道也是個大問題，電視臺中目前正式行政體制中根本就沒有「編劇」這一職位，所謂「基本編劇」，簽了約，也無生活的保障，所以編劇已成了依附製作人謀生的附庸，往往在電視臺依收視率高低去衡量製作人，製作人在「包」下一檔戲後，再在精打細算下找「最合作」的班底去編寫腳本，最「合作」的定義包括日夜趕工、節省場景、隨時改動、過邊邊錄……而且還要低聲下氣，任憑剝削……如此境遇，有幾人可以適應？又有多少人才願意屈從？所以電視臺內部的制度建立也相當重要，除了訓練、培育人才，還要為人才的出路和延續找出一條活路，否則只是頭痛醫頭，腳痛醫腳，或許一部戲有了「大牌編劇」創造了一個奇蹟或風潮，每天三臺有多少劇、多少戲仍然在鬧人才荒，或是有人却非受過訓練與培養的專業人才，電視劇的水準永遠無法提高。

至於如何培養編劇人才，提議成立「戲劇學院」有計劃地培育專才者有之，建議三臺將盈利提撥部分充作培育專業製作、編劇者亦有之；總之，訓練一個人對「電視」整個大環境的認知，更磨練以劇本的寫作技巧，最重要的，貫通了中華文化的概念，則寫作、製作出的節目不致背離倫理道統，或與中國人的社會生活脫節(以西洋或東洋式的形態移植)。

戲劇中應該闡揚多元價值的觀念，對於社會中默默耕耘、善盡職責的角色應給予肯定和表揚，所以「一窩蜂」式洩熱鬧、趕流行的製作方式實非電視臺應有的做法。而電視劇中愛恨交織的情節也應以國家民族的大愛大恨為前提，不能總是鼓勵私人的報復、搶奪寶器加深現代人自私自利的觀念。所謂「健康寫實」，不是擺面孔說教，是以陽光驅逐黑暗，是以公理正義面對現實。

觀眾的口味隨時在更換，若是不知「開發」眾人的市場，只知迎合，跟在別人後面追趕時髦，恐怕遲早還是落空於人同此心，心同此理，節目良窳，觀眾眼睛是雪亮的，電視既已成為現代人生活中難以割捨的一環，而戲劇節目又為電視內容中佔極大份量的「重頭戲」，則電視劇題材的選取與編製人員的眼光乃成亟欲突破的瓶頸，推而上層，電視臺主管人的決策，乃至主管官署的防範、輔導與制衡力量，都是重要關鍵。展望未來，希望大家都有興趣做電視劇的支持者，促使我國電視事業進步，並提昇中華文化，這才是社會大眾之福。

(原載：青年日報(台)一九八六年四月一六日第一二版)

# 從京劇團在港演出想起

\* 沈璧治

從香港來客處知道有來自國內的京劇團在香港演出，很受歡迎。記得日前在「信報」上看到一則簡短的消息，說袁世海、杜近芳、張學津等將來港演出，但其後就看不到什麼報導，不知是否「信報」讀者不喜此道？

我在外多年，每逢有「京戲」，是必定設法去看的，這大約和小時候的家庭背景有關。先父從小在北京（那時還未改稱「北平」），一生做了近七十年的戲迷和票友，即使在香港，也是數十年如一日的不息。我自己看戲的資格也極老，例如袁世海剛剛出科就看到了。他和「四小名旦」中的李世芳、毛世來同科（李和袁的「霸王別姬」，是「第二隊隊」的代表，可惜李世芳英年早逝，使梅蘭芳痛失「接班人」！），其後常搭馬連良的「扶風社」；又會久居上海，深受劇壇（周信芳）的薰陶，所以一度有人譽之為「麒派」。香港的戲迷對他不陌生，因為他的「野豬林」和「羣英會」電影，都曾一映再映，而本人也會來港演出。至於杜近芳，如果我沒有弄錯，初見她還只有十多歲，是跟她姐姐杜麗雲來我家時見到的。杜麗雲是當年「四大坤旦」之一，不知還健在否？（另一位是章遏雲，她初到上海，是跟馬連良南下的）。我們認識杜麗雲，是她丈夫蔣伯誠的關係。香港淪陷時她和蔣伯誠正好在香港，日軍到處搜捕他，却不知道他躲在我們家中做房客。我當時只知道這位房客很和氣，並且常常講些掌故給我聽，却不知道他是重要人物，但這都是老話了。今天的杜近芳已是「老成典範」，也是梅派的最佳傳人，可惜我從未在台上見過她的演出。至於張學津，我倒是聞名已久，前年夏夢來日本，帶來她弟弟楊銘新送給我的「一卷盒帶」，其中就有張學津在一九八三年北京演出「清官冊」的現場錄音。銘新老弟的京胡當然是精彩紛呈，而張學津的唱腔氣口，更是如同溫如再世。對於馬派我並不內行，今天香港最有資格欣賞品評學津藝術的，當然是沈潤章先生，他的大成雜誌上，該有好文章可看了。

京劇在以粵語為主的香港以及廣東一帶，雖然不太普遍，但粵劇受京劇的影響卻很大。記得小時候看薛覺先演關公戲，就覺得他舉手投足都有北派風範，後來知道他是師承京劇前輩；大家也知道新馬師曾的京劇唱得極好，並且和馬連良甚為相似。至於在中國的大部分地區，尤其是華北各省，京劇對人民生活的影响可大了。毛澤東在他的文章中就不止一次地提到京劇在廣大羣衆（尤其是農民）中的影响力。事實上，千千萬萬的中國人的歷史知識和價值觀，都是從說唱藝人和舞台上得來的，而這個舞台，是以京劇為主的。當然秦腔（梆子）、蒲柳（後來稱為「評劇」）、川劇、漢劇、紹興大班（不同於「越劇」）、粵

劇和潮劇等，也在各地發生同樣的影響，但不及京劇之大。今天很多中國人腦子裏的「封建殘餘」思想，就大部分是拜了舞台劇之賜，而這就是當年大陸上要搞現代京劇的原因。可惜是這一門藝術不適合表達現代題材，例如大將軍不穿上長靠，背插四面靠旗，足登厚底靴，就沒有威嚴；兩陣交鋒，不對打快槍而是手槍卜的一聲就倒下，倒不如看電影或話劇。京劇經過這麼一「革」，「戲迷」就面對了「斷續的時代」，青年一代對這門藝術的欣賞力無由培養，於是到今天京劇就弄成「不死不活」的情況。中國的戲劇在世界藝術中是非常獨特而罕見的。凡哈過西洋戲劇史的人，都不會找到和京劇類似的東西。單就這一點獨特性，就值得受重視和「搶救」了。但是這却不是單單培養演員那麼簡單，還得培養觀眾。

在日本，能劇、文樂（木偶劇）和歌舞伎都是「國寶」，藝人們是「活文化財」，年青一代即使是「竹之子族」或「PICKY」，但在教科書中總還受有關本國這些傳統藝術的教育。在西方國家，學校的音樂課程就是培養音樂會聽衆的溫床。中國的各級教育或音樂課程，有沒有教昆曲、京戲或「廣東大戲」？似乎還沒有。外國學生在專上學院學戲劇、編、導、演式具全，我們中國的專上學院的戲劇科，却似乎未見有人學唱京劇的。沒有了教育基礎，像京劇這樣的藝術瑰寶，當然會逐步湮沒了！許多中國人不喜歡看京劇，原因是「不懂」，我初來日本，也不喜歡看歌舞伎，原因也是「不懂」，但看了一次，就不得不佩服日本入對之認真提倡。舉一個例，劇院中有「靜意風」耳機，人人會另外花一些錢租用一具。這一隻耳機對日本觀眾當然是用日語講解的。講解員不但介紹劇情，並且還告訴觀眾，這一個動作叫什麼，那一個架式有何意義。當初某某老藝人每演到此一段，必然怎樣表演，所以請你現在注意着，這一個「亮相」，左手如何，右腳如何，表情又如何。這時台上的演員正好做這個「亮相」，大家一看，果然有道理，再加上內行們大聲喝采，於是一般觀眾就「懂」了。外國人認為看舞伎是藝術，也因為是聽了英文講解，才「懂」了許多道理。我認為京劇演出，絕對應該學日本的通過耳機詳加講解，並且要在節目單中，以深入淺出的文字仔細解釋，才能打破「曲高和寡」的局面。我更認為這項工作，和「四個現代化」同樣重要，因為中國能拿得出的藝術，再沒有比京劇更精練而更具代表性了。以京劇所獨有的唱、做、唸、打來說，「挑滑車」就是一個例子，演高龍的演員，要口唱曲由曲牌、身穿全副長靠，滿台奔騰舞蹈，是全世界演出藝術中所無有的。袁世海的師兄高盛麟如果還健在，那天他就是在演這齣戲的絕對「世界第一」，是否有人能傳他的這份藝術，是一個大問題。像袁世海本人也是每一個細胞都是藝術的「活文化財」。但是他們的精湛藝術能否傳下去，又能否為今後的觀眾所接受和欣賞呢？要使中國人「懂」我們自己的藝術，其重要性實不下於「四化」。我們中國人出了年青的小提琴家和鋼琴家，揚名國際，固然可喜，但却對自己的寶物疏忽而冷落了，豈非忘本？我期望公元二〇〇〇年，中國人都能更珍惜和重視自身的文化藝術，外國人來中國看京劇，有來日本看歌舞伎的狂熱，而中國京劇出國，能以「空城計」而不是「大鬧天宮」為主要吸引力，那我們才是真正令人尊敬的大國！

【一九八五年中秋節於東京】

（原載：信報（港）

一九八五年二〇月四日第六版）





中秋節在日本寫了一段關於京劇團來香港演出的感想，當時不知道演出前的陣容和劇目。這次途經香港，才知道「頭牌」是大名鼎鼎的厲慧良，還有劉長瑜和高玉倩。「幕後英雄」有呂君樵，而青年演員中則有李宗義的兩位兒子、小翠花的孫兒和袁世海的兒子，這陣容可算是浩大。雖然我仍然失之交臂，沒有能親到演出，却在偶然機會中遇見了張學津、學濟兄弟，並且從學津那裏聽到了新馬師會曾在十八日和他們合演「華容道」。從厲慧良和演出的戲碼，勾起了不少回憶，忍不住再寫一篇，或許對觀眾在欣賞時可以增加些興趣。

## 厲慧良能戲極多

提起厲慧良，是半世紀前的戲迷都知道的。抗戰前的「厲家班」，全部是重伶。我是小童，看戲不要錢，當然是厲家班的忠實觀眾。當時厲慧良是頭牌文武老生，青衣是厲慧敏，花臉厲慧斌。他們當年有一張唱片，是慧良和慧斌的「華容道」，慧敏和慧斌的「霸王別姬」，我就是這張唱片的「留學生」。

（「留」是指「留聲機」，即今之唱盤也。）印象所以特別深，是因為我正在唱得高興，却被母親責備，不做功課而學唱戲！

厲慧良能戲極多，還記得他們兄妹演「十八扯」，生旦淨丑樣樣能，佩服得我五體投地。至於「厲家班」演「大扒蛇廟」，也是好戲。慧良的應功是褚彪，但他黃天霸、費德恭都能演，最妙是唱廟生的妹妹厲慧蘭演張媽，頭頂上直梳一條小辮子，煞是可愛。這齣戲往往在名角兒反串的戲碼，例如馬連良就演費德恭。這是「八大拿」名劇之一，可惜解放後就似乎禁演了，理由是黃天霸是清廷鷹犬。

還有「一齣被禁的「八大拿」之一「惡虎村」，這是楊派武生必演的名劇，但演此劇最出名的却是南方的蓋叫天，他每次「打泡」，一定是「惡虎村」，真是百看不厭，他每演此戲，後台必然站滿了「京朝名角」，他們都是來學習的。蓋五爺的絕活，是厚底靴到底，以厚底靴「走邊」，並且仍是頭戴硬羅帽。這頂帽子又大又重，後面還要厚底靴硬羅帽搶背，堪稱前無古人，後無來者。解放後「惡虎村」禁掉了，老人家的絕活無從表演，據說是把一部分用在「洗浮山」中，為他拍的

紀錄片就有「洗浮山」，可惜拍得不好，沒有能保存他「惡虎村」中的藝術。

「洗浮山」的這次也有演出，據說極好。按此戲我這一代看到的是以李少春為最佳，因為他武功底子好，而此戲又是余叔岩的拿手。賀天保是文武老生也唱得的，從書本上我知道譚鑫培的「絕活」之一，就是「洗浮山」中的刀。高盛麟也演過這齣戲。劉子蔚據說會從高盛麟學「鐵籠山」，這又是高的「世界第一」，他在「觀星」一場中的功架，楊小樓後一人而已，如果劉子蔚能學到，那真是京劇藝術的喜訊了！

厲慧良這次演的大部分是楊派武生戲，像「長坂坡」、「挑滑車」和「拿高登」（即「陽陽樓」，亦是「八大拿」之一，所以我仍稱之為「拿高登」），都是最吃力的戲，慧良年逾花甲，仍演這些劇目，足見他的幼工紮實。我是抗戰那一年來港，此後就沒有看過厲家班，所以他的這些戲從未看過，至於「鍾道嫁妹」更不是文武老生應功，這戲中有噴火絕技，我已數十年未看了。

## 再從京劇團來港演出想起

「拿高登」、「長坂坡」和「挑滑車」，楊小樓都有唱片。「拿高登」是後期「長城」公司灌的，的是精彩。這齣戲我所看到的「最大陣容」，高盛麟的高登、蓋叫天花逢春，此外還有葉盛章和李萬春等會演。蓋叫天在這裏的一場走邊，又是「絕活」。這種大會演，是可遇而不可求的。

### 都是最吃力的戲

「長坂坡」是楊小樓「武戲文唱」的「原版」，也是後學者的「聖經」。梅蘭芳在他的「舞台生活四十年」中，述之甚詳，但演完趙雲又演「漢津口」中的關公的，大約只有厲慧良。這個戲不長，但要擺許多「架子」，「構圖」極美。以前林樹森在義務戲中常演此劇，由於他有一條好嗓子，一句「人馬來在漢津口」，末三字翻高，響過行雲，必得滿堂采。厲慧良的嗓音據說唱壞了，看這齣戲就是看關公的功架了。

袁小海也演關公，而這次新馬師會也演關公，可說

是一台有三個「紅生」演員，真是難得。「紅生」戲以前是三麻子為第一，林樹森就傳其真傳，但三麻子的徒弟，小三麻子也是一絕，可惜鴉片煙癮太深，雖然「梅花館主」等劇評家認為他好過林樹森，但是總不及林的威盛。麟派老生個個都演關公，如果我沒有弄錯，呂君樵亦是麟派，也演關公。厲慧良不是麟派，他的關公是從小演到今天，應當十分好，在北方演關公以李洪春為最出名，但他少去南方，所以上海的戲迷不大知道，我小時候看李洪春和林樹森，都喜歡。在香港有一位數十年來和外界來往的名票沈培民，已八十多了，他的哥哥以前是三麻子老朋友，他自己的關公也傳真傳，「華容道」和「古城會」當然拿手，「單刀赴會」更是一絕，不過知者極少？

### 允文允武可不必

京劇團的劇目還有「漢宮驚魂」，原來是「上天台」。這個戲銅鑼是演頭二本「草橋關」，也就是袁世戎的「挑關」，老生演「上天台」，但一般演到光武帝唱完「二黃快三眼」就完了，乃是官派名劇。要是演「全部上天台」，就要連「打金磚」，「光武帝除了大唱特唱之外，還要拌「硬殭屍」。這是李少春常演的戲。「漢宮驚魂」不知是演那一段。

### 沈璧治

李宗義的兒子李岳，既演老生，又演孫悟空，令人吃驚。這種演法，始作俑者恐怕是李少春，他雖然是余叔岩的弟子，但却是小連子的兒子。小連子（李桂春）是「海派」，李少春從小武功好，十八歲去北京拜師，成為文武全才。不過我認為允文允武雖好，但却似乎不必「兩門抱」。別的不說，演員太累了。以前李少春演了「空城計」再演「金錢豹」，那是為了錢寶命，現在的演員，該不必如此罷！

京劇在海外演出往往很受歡迎，這一點海外的「票房」和「票友」功不可沒。美國的票界臥虎藏龍，紐約大學政治學系的「Dr. H. H. 熊博士」，就是名票界，但亦有老成凋謝之悲。加州灣區也是票友甚多，每年香港的票界黃金先生去美渡假，就有一番熱鬧。東京也有票房，老友李嘉的夫人，就是梅派名票，現在去了美國，使東京冷靜不少！

一九八五年十月十二日於香港

# 一樣的白蛇傳 不一樣的演出

川、豫、秦、越四種地方戲劇串連演出白蛇傳



神仙下凡

盧健英、成章瑜採訪

白蛇傳的故事，在各地雖然家喻戶曉，但是由於中國幅員廣大，造就了各地不同的風土人情及民俗技藝，白蛇傳的演變在各地也就不盡相同。

拿劇中人的名字來說，白蛇的名字就有白素貞、白娘子、白雲仙、白季子多種，許仙又叫許宣、奚贊宣，白蛇之子叫夢蛟、仕麟，各地方戲中都有不同的稱呼，更別提劇本上的多采多姿了，加上每一種地方戲都有其服飾、化粧、唱腔上的獨特風格，對白蛇傳的詮釋方式並不盡相同。

文藝季這次委託地方戲劇研習社製作，首次以川、豫、秦、越四種地方戲串連演出這個戲碼，針對以上的差異重新加以編排。既要保持各地方戲的特色，又要求整齣戲和諧連貫，最後才決定以明快熱鬧的川劇演出第一幕「遊湖借傘」，動作俐落紮實的飛馬豫劇團演出「

水漫金山寺」，悠揚高亢的秦腔演出「斷橋亭」，而由典雅宛轉的越劇壓軸演出「合鉢哭塔」。

除了四個地方戲串連演出白蛇傳，為了克服各幕之間的語言溝通，製作單位更在每一幕之間以大鼓說書串場，說明下一幕的故事大綱，使得這一次的白蛇傳要比以往更豐富而精彩。

白蛇傳在每年端陽時分，總為酬神賀節的當然戲碼，且劇中飲雄黃、驅百蟲保平安的習俗沿用至今，更肯定了白蛇傳在民間戲曲中的地位。

「日每裏山頭觀風景（觀風景、觀風景），……」川劇唱起——

## 川劇中的神仙下凡

在川劇劇本裏，許仙與白蛇本是天上的神仙，白蛇被稱為白季子，許仙則為桂枝羅漢，同在天上蓮花池聽佛祖講經，日久生情為佛祖發現，佛祖怒貶桂枝下凡，桂枝在凡間成為在姐姐藥舖幫忙的許仙，白蛇則被關在白蓮池內，廿年後掙脫牢索私奔凡間尋找桂枝，因此而展開一連串的情海波折。

但大部分地方戲的傳說則多以白蛇為報七世前許仙放生之恩，而欲下凡了却前緣，做為故事的伊始。

因此，這次的川戲白蛇傳，便改以白蛇思凡報恩的姿態出現——俯首下望人寰境，只見那紅塵滾滾車馬紛紛……最羨那紫燕雙飛影……倘若得一個知己陪紅粉，願去凡間走一程。」川劇在首幕裏仍保有其特有的「跳雲」排



場，白蛇以武旦裝扮出場，下凡途中遇青蛇，兩人比武較高下，這一段戲青白兩蛇各被二面雲牌圍住，在雲中打鬥翻滾，整個舞臺視覺看起來相當的熱鬧華麗。

川戲普遍流行於西南各省，它的劇本極富文學性，是由廟堂的雅樂及民間的歌謠結合演化成。川劇包含了高腔、胡琴腔、亂彈、崑曲及燈戲，其中只有燈戲是土生土長的四川戲劇，過去只在燈節時才演出，因而得名。其他則都是從各省傳入。

由於川戲現有吸收其他戲劇的包容性，所以一直擁有廣大的戲迷。川劇與其他地區的地方戲最大不同之處，就是它有一定的高腔格調及一定的擊樂規矩，並且它有所謂的「幫腔」，即演員每唱一句戲詞，場面上有六個幫腔者緊接著唱後一句戲詞，層層疊疊、餘音繚繞。

目前在臺北的業餘川劇團至少有三個之多，玉壘川劇團、天府川劇團、益州川劇團，在



遊湖借傘

此次白蛇傳裏，「思凡下山」即由玉壘川劇團演出，「遊湖借傘」則由天府川劇團擔綱。

最早關於白蛇故事的記載，是宋末元初清平山堂話本中的西湖三塔記；有關白蛇故事的戲曲，則可追溯到明代陳六龍所撰之雷峯記傳奇。但現存第一部白蛇戲曲，推清初黃圖所著較為完備。

### 精怪亦能至情至性

早期文人筆下的白娘子仍不出女妖惑人的卑劣形象，乃有黃圖：「白娘，妖蛇也，而入衣冠之列，將置己身於何地？」之言，堅信其無論如何也是妖精，怎能登堂入室？

孰知世人為其追求情愛、至情至性的情懷所惑，精怪亦有，何況於人？在演化過程中，凡人不斷把自己對於人間戀情的理想和願望融入白娘子形象中，用這人妖混合，亦邪亦正的角色，反諷世間人情淡薄。甚至有好事者續作「白娘子生子得第一」一節，為此一性情精怪修成正果。

### 豫劇表演水漫金山

第二段水漫金山，豫劇演來是為整齣戲裏最精彩的武打場面，青白二蛇如何率領蝦兵蟹將與風作浪，浪浪滔滔漫淹金山寺，法海又如何調天兵天將與之鏖戰，直殺得風雲變色鬼哭神嚎。

中國戲曲，雖採象徵主義，動作表情，點到即可，但河南梆子却極重表情逼真，為了營造這個大場面，在表演藝術上更偏重演員的作工，若無深厚的功夫底子，極可能會穿幫望不

住，非一般業餘者所能勝任。

此次演出特別邀請左營海軍陸戰隊的飛馬豫劇隊擔綱，此亦為至今碩果僅存的豫劇團體。

豫劇隨地方之音變及行腔分為許多種，最為人熟知的即是河南梆子，屬是五大聲腔（崑山腔、弋陽腔、梆子腔、皮黃調）裏的梆子腔，以棗木製造的梆子，擊節拍奏以助唱而得名，有別於一般戲曲中的鑼鼓點；聲調粗獷激越，頗符合北方人豪放敦厚的天性。

河南梆子是鄉俗性的地方戲，雖然詞句通俗，曲調質樸，比不上雅樂或京劇，但欣賞精彩的武打場面之餘，不妨仔細聽聽河南話，因河南地居中州，且地勢平坦，氣候溫和，音韻純正，平正不偏，所謂五方之音，便是以河南語言為標準。

而河南梆子演唱出來的豫音，真可說得上字正腔圓、朗朗清利，在中國各類戲劇中為一特色。

通常在水漫金山寺裏白娘子的扮像，南北不同。北方慣以蛇形做額子戴於頂，身著戰衣戰裙，以示白蛇身分；南方水鄉澤國，不適勇之妝扮，則多以船娘姿態出現。此次既為豫劇演出，則飾以北方扮像，且一直延用至下齣「斷橋亭」中，為了貫連全戲而不得不做此統一，魚與熊掌不可得兼，頗有遺珠之憾。

故事進展至「斷橋亭」，亦隨之斬現人間情義的恩斷義絕，白娘子金山寺一戰大敗，痛煞煞血淚交流，想許仙懦弱多疑，提心在口，怎耐孽海風波情難酬，為官人也曾受盡磨難，為官人也曾把心血勞乾，愛恨交加，怎了得此