

戲劇的創作與欣賞

介紹和討論我國傳統戲劇的

中國傳統戲劇

黃夏序

文字很多，也不難找到。但有些似乎過於「愛惜國粹」，不夠客觀，容易引起誤解，例如許多人說國劇是象徵藝術，演員的舉手投足無一不含有象徵意義，就是最常聽到的不完全正確的說法。不錯，國劇和其他傳統戲劇中都有象徵的因素：如演員拿了蠟燭

或火把上臺，表示是在夜晚；但是像「三岔口」中的「走邊」（摸黑走動），一般的開門、關門、上樓、上船等國劇中的模擬性動作（「身段」），等於西方劇場中的默劇，決不是象徵。這一點我們在上一篇中談象徵主義時已略加提到。在現在這篇淺說中，我想提出幾點關於劇本和演出的現象及個人的一些淺見，以供參考。

一 劇本

有學者認為我國在唐代就有職業性的劇作家，但因爲沒有作品的紀錄可考，支持的人很少。到了

宋金時代，雖已有許多「金院本」和「宋雜劇」劇名的記錄，可惜沒有劇本留下來。（這個奇怪的現象到現在仍沒有很合理的解釋。）就現存的劇本來說，最早的是三個「南戲」（源於浙江溫州的劇種），可能都是宋末的作品。流傳最多的是元代的「雜劇」和明、清時期的「雜劇」（較短）和「傳奇」（較長）了。元雜劇有一個非常特別的形式，那就是每「本」戲都可依音樂上宮調的結構分成四「折」（近似現在的「幕」），有時加上一段「楔子」，以幫助說明情節的進展；並且每本戲除楔子中的唱詞較自由外，四折中的詞一定由「正旦」（演女性人物）或「正末」（演男性人物）這個「腳色」主唱到底。在南戲和明清戲劇中並沒有每本四折（或齣、幕、場）和一個腳色主唱的限制，自由多了。「傳奇」的特色是劇本常會太長，每本多至三、四十齣，「還魂記」更長至五十五齣。因之很多劇本不宜演出，只能供閱讀之用——我們稱這一類的戲爲「案頭劇」。

在上述現在尚留傳的戲劇出現以前，曾出現過一種非常近似戲劇的文體——「諸宮調」，因它唱、白相間，俗稱「講唱文學」。在現存的作品中，最完整的（也是最容易看到的）叫做「董

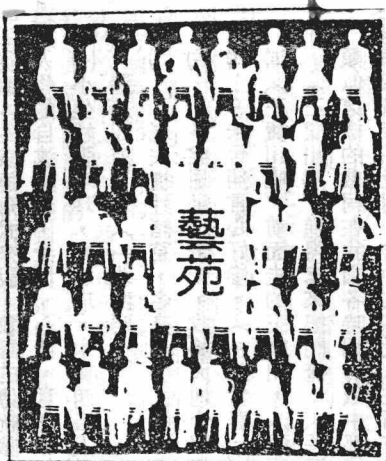
我的戲劇心路

郭小莊

一晃，「雅音小集」成立到如今已是第六年了

六年當中，雅音受到了很多的鼓勵，也有不少批評和排斥。在這樣的衝擊之下，常常有人問我如何面對困境？最初的幾年的確有時我會介意某些批評，畢竟自己是「一人」，但現在我卻想通了——藝術是一直往前走的，如果真正走出一條路來，自己必須要有胸襟，本著真誠、踏實及赤子之心，不在乎某些人的批評和排斥，認定自己的方向，接受誠懇善意的建議，藝術才會鮮活，而自己的辛苦也才能轉化爲快樂，才有成就感。

最近有人看了雅音新戲「劉蘭芝與焦仲卿」，告訴我：「小莊，妳確實長大了。」一時百感交集，更懷念起俞大綱老師。俞老師在世時一直釘著我「不可以磕頭爲師」，要「一字爲師」。從我十八、九歲起，俞老師就帶著我跟顧正秋、李湘芬、梁秀娟、馬述賢等諸位老師學戲，記得馬老師願意收我爲徒，俞老師不同意，他說：「妳要尊重每一位老師，不可拜師，切記『一字爲師』。」今天，我完全能體會俞老師的教誨，藝術絕不是定於一個派別，而是綜合各家之所長，再加以自己的思考體會，才能走出自己的路來。因此，現在我最豐富的寶藏便是老師多，學也學不完；所以我告訴我的學生——



解元西廂」，演述張生鶯鶯的戀愛故事。以後元代的「北西廂」、明清的「南西廂」和平劇中的「紅娘」，都是同一故事的戲，並且有些地方在辭句上都差不多，例如張生、鶯鶯長亭送別一段就是，茲錄其中一曲為證：

金「董西廂」：莫道男兒心似鐵，君不見滿川紅葉，盡是離人眼中血。

元「北西廂」：碧雲天、黃花地、西風緊、北雁南飛，曉來誰染霜林醉？總是離人淚……（王實甫）

明「南西廂」：

碧雲天、黃花地、西風緊、北雁南飛，曉來時誰染霜林？多管是別離人淚……（崔時佩、李景雲）

清「南西廂」：

碧雲天、黃花地、西風緊、北雁南飛，曉來時誰染霜林？都管是別離人淚……（見「綴白裘」）

國（平）劇：

碧雲天、黃花地、西風緊、北燕南翔，問曉來誰染霜林？總是離人淚千行……（「荀慧生」本）

從劇本的表達形式來說，我國的傳統戲劇一直未能完全脫離「講唱文學」的影響，最明顯莫過於人物的自述姓名、身世、心情、意念等，例如：

（一）小生姓張名珙，字君瑞，本貫西洛人也。先人拜禮部尚書……小生書劍飄零，功名未遂，遊於四方……（「北西廂」）

（二）……老夫復姓諸葛，名亮，字孔明，道號臥龍……（「空城計」）

（三）……叫聲屈動地驚天，我將天地合埋怨。（「寶娥冤」）

四……未曾開言心好慘。（「玉堂春」）

（四）（王寶川唱）前面走的王寶川，（薛平貴唱）後面跟的薛平男；

（王寶川唱）進得客來把門掩，（薛平貴唱）將丈夫關在客外邊。

類似這樣的戲詞在我國各時期的戲中都很常見。例一、二我想不用解釋了。例三、四是人物在對觀眾直接「說明」心中的感受（在西方戲劇中，這種情形通常都是用動作來「呈現」或用其他的話來「間接」表達），這一「說明」的現象從例五來看更清楚：在這一段戲中，王寶川和薛平貴在舞臺上一前一後在走的動作已非常明白地告訴觀眾他們在做什麼，因此唱詞全是多餘的「說明」——全是在「講故事」時才有必要的话。有人認為中國戲劇的特點就是唱做俱全。不錯。但是我覺得這類的詞句是「講唱文學」，而不是戲劇。當然，只有動作沒有唱「可能」會較單調，但他們可唱些「有關」的而不必直接自述外在的動作啊！王寶川在逃向寒客時心中一定很急，恨不得一步到家，同時又在擔心丈夫是否真的已經死亡；薛平貴也一定在後悔剛才「試妻」有點過分，並且在跟到客前時也會有「景物依舊」之感。所以他們可以邊走邊向觀眾「透露」這些，不是更有戲可聽可看嗎？例：

師父領進門修行在個人，希望他們跟我學了之後回家去思考，第二天再來與我討論，有討論才會用心，也才能獲得超越的喜樂。

對戲劇藝術而言，我們現在有相當好的環境，不會運用的人會被環境限制甚至愚弄，能善加利用的人，則能在這個環境下充分的展現自己創意；因此，我常常覺得自己是幸運的，而更加珍惜現在的環境。同時我也隨時警惕自己，要對自己的工作百分之百的投入，這種嚴苛的自我要求，也是今天「劉蘭芝與焦仲卿」能夠順利推出的原因。

此次演出仍分為兩大部分：一是「林冲夜奔、尤三姐」。「尤三姐」是荀派的典範戲之一，十五年來我不斷的演練這齣戲，戲劇界的前輩和朋友們都說我能把尤三姐演得有風情卻不低俗，這當然是讚詞，但我還是很高興。這齣戲的唱腔本身幾近完美，但在人物的塑造方面我認為必須要有新的詮釋，因此我每次總會把自己成長中的一些新感受、新認識添加入戲裏，而嘗試做一些修改，同時在劇本結構上也做部分的整理，使得演出更契合現代舞台的氣氛，使內涵也更為豐美。這只是一種試探，或不成功還要大家的評判。

另一部分即是「劉蘭芝與焦仲卿」這齣新戲的演出。

在這戲當中，古典國劇優美的特質我都没改變，是在一種尊敬傳統的嚴謹心情下進行演出。

這次的一項突破是有一批年輕的朋友一起參與編劇工作，而由楊向時教授執筆。這個新的嘗試，是讓年輕的一代，能藉此機會承接上國劇的衣鉢，為劇壇注入年輕的生命。不過我們的劇本絕不改變故事的本質與精神，只是運用更鮮活的結構、語言

王：寒窗咫尺心慌連，
薛：驚了寶川心不安。

王：但願此人言非實，天佑吾夫早還鄉；
薛：寒窗依稀當年情，世事榮衰轉夢間。

（稍頓，接白）啊，三姐，我是平貴，你的丈夫呀！

這並不是說我們的傳統戲劇中沒有好劇本。在元、明雜劇和明、清傳奇中都有可演、可讀的佳作。但整體來說，我們似沒有西方戲劇那麼注重人物個性的塑造和情節的刻意經營。我們較喜歡表現社會中人的「型」，而較少刻劃「個人」的戲。

二 演出

我國宋、元劇場的演出形式因資料欠缺，還沒有辦法知道它的全貌，現在我只想就仍然「活」的崑曲、國劇、地方戲等來看看它的幾點特性。

各劇種間的最大不同處似為音樂的曲調和唱詞的句型；最大相同處為舞臺上只有很簡單的「切末」（如現代話劇中的道具）而沒有「寫實形式」的佈景、燈光。（清宮中的舞臺和上海等幾個大都市的所謂機關佈景的劇場為少數的例外。）最初形成這種「簡」的原因很單純——人力、物力、經驗的不足。全世界的初期劇場都差不多如此。但值得我們大家去思考一下的是：為什麼西方劇場從開創時的「簡」發展到「擬真」的寫實主義，而後又由於藝術上的要求去追求另一層次的簡呢？（注意：西方現代劇場的求簡和初期的簡是非常不同的！）原因很多，也很複雜，不是幾句話能說清楚的。現在我只想提出一點個人的看法：那就是我們傳統舞臺的簡，原先多是「克難的成果」，發展到某一定型後便不想再變。例如許多人對有燈光、佈景的演出的反對，而不想去利用現代科技的發明（各劇團及訓練中心也未見安排這方面的課程）。這種「克難傳統」雖然也帶來一種好處——對演員演技的嚴格要求，但是我們決不可因此而自滿，認為我們的傳統戲劇是完美無缺的劇場藝術。我們要繼續改進才對。

在談國劇時很多人都用「有聲必歌、無動不舞」一類的話來讚美。是的，國劇中的說白抑揚頓挫，有別於日常的口語，和唱的部分有很和諧的結合，確比西方音樂劇（musical）中唱、白的接替情形自然。但丑角的說白和動作卻不一定都是歌、舞。（這並沒有什麼不好——其實我認為丑的安排穿插是國劇藝術中最值得研究、發揚的。）我提出丑角的例子是希望大家在欣賞國劇時不要被一些過於籠統或誇大的「讚美辭」所左右。

任何一個中、西劇種都有它的長處和缺點，和一些漸漸形成的慣例或約定（conventions），當這些慣例成為牢不可破的型時，便會妨礙它的成長。換句話說，藝術的表達或傳達方式應隨時代與社會的轉變而修正，才能為大家接受而發生功能。劇場尤其如此。我們的社會形態在變，文化、教育（廣義的）也在變。許多以前的娛樂方式已不受大家歡迎，例如以前演戲為喜慶、酬神等活動中的主要項目之一，現在已有許多地方用電影取代。以前我們能聽到或讀到的小說、故事，非但數量上沒有今天多，在表達技巧和內容上也多不如現代的能够引人入勝。所以，如果我們的傳統戲劇仍墨守成規，不接受新血，遲早會被大家所抗拒和遺忘，而進入歷史博物館中去的。所以就另一方面說，傳統戲劇中有許多美好的花，果可做為發展我們現代戲劇的營養和參考。

，使其更接近現代劇場的感性。

在化粧上，原本的國劇化粧的色彩就是美，我沒必要改變。我永遠記得張大千伯伯對我說的話：「中國戲劇中三白是美的、額白、鼻白、下巴尖白。」國劇中化粧的「片子」是美的，可以改造臉型，所以我不會像電視那樣使用假髮。我們只是在頭飾上做了變化，以往的化粧頭上戴得珠花亂墜，顯得過於繁複，我把它加以簡化，以適合劇中人物的性格。

服飾上是可以改變的。現代衣服質料較硬較重，不易表現劇中人物的時代感，用雪紡，花的繡法又不一樣，必須克服很多困難，才能呈現更淡雅的感覺。這次「劉蘭芝與焦仲卿」戲中的服裝，因故事發生在漢朝，那是個古樸的朝代，所以衣服設計上就採用直筒式，一方面也可顯示蘭芝這個認命的織細女子被束縛的意象。另外，我嘗試在傳統高領「褶子」上，做了色彩的變化，用淡藍搭配鵝黃色的鑲邊，或用浪花，來增加色感。

在唸白上，聲音腔調上也是傳統的，我只是努力把聲音高低透過情感表達得妥切。動作、手勢還是源著古典戲劇的傳統，如蘭花指的運用等。以這個做基礎，我還找了教聲啞的老師學習部分手語，以豐富手勢的變化。在腳步上，我一向反對國劇演員採用芭蓄的方式，我主張也嚴格要求自己去練習更小更美的傳統腳步，並加添很多跣步，使走路有忽高忽低飄逸之氣。

道具是不變的，刀槍把子，一切照舊。我永遠不會去自找麻煩使用真刀真槍。桌子、椅子的形式亦不改變，僅僅按舞台的比例加以增大而已。

這次公演，舞台是變化較大的部分。為了呈現

以，對我國未來劇場有興趣的人應該去欣賞它、研究它、取用它。我們不要去抗拒傳統戲劇，也不必去盲目接受。劇場是活的，所以要不斷地補充養份，才會茁壯起來。

(原載：幼獅文藝(台)二九八五年六二卷 二期五八一六二頁)

談劇作家的責任

楊耐冬

我們到戲院去，常會看到一些古裝影片，那兩個小時我們似乎是在與古人相處。那些人似乎都是些野蠻人或是原始的、貧困的粗人，這樣的戲劇給予我們的印象不會太深，因為他們的生活方式不是我們的，或說不是我們想要的。那些劇情有時是狂夫殺妻，或是一個女人毒死她的愛人，或是兇殺父或父殺子，或是帝王被追殺，或是處女被強暴，或是人民被囚禁，這樣一個不高貴的世界和狹窄的傳統，過失在劇作家取巧淺薄，以血腥和死亡來賺取觀眾廉價的眼淚。想想看，從這些死板的觀念中我們能學得什麼，人不知道愛情生命，只知反抗，或為了一個女人，男人就拚得你死我活，這簡直是毫無價值觀的膚淺概念。

能寫出真實生命的行為，要從我們日常生活與職業上認清那種原動力與神秘性的關連所在，這種關連與權力和暴力扯不上關係。在我們每天生活中值得取材的是那些卑微的熱情、美感和勇氣。譬如說，一個殺人在頃刻之間有一種神奇的力量使他感受到較高層次的人生，那可能是他徹悟了他那不正確的關係，或是對他內心那種痛苦的衝突作重複的表達，而不需要誇張殺人的表面行為。例如說，莎士比亞的悲劇中，奧菲莉雅沒有哈姆雷特那種豪華的生活，而他的嫉妒卻是華貴的。我們不必學古人一時錯誤的情熱才算是懂得生活中的真情，有時一個卑微的人物可以作更具真情的表現。譬如說，一個在等永恆時刻來臨的老人，似乎都在發出一種聲音，他已不能動彈，眼睛是閉着的，只有腦海中浮現着一些模糊的記憶，這是一個活得很真實，很人，也很普遍的老人，大部份的人老了都是這個樣子，而世上的權利或權力與他無關，他那種安靜的卑微表情，

這比殺妻殺夫的仇恨表情來得更感人；他那種面對永恆時刻來臨的勇氣，也遠比沙場殺戮的暴戾之氣給人更深刻的印象。

現代人的野蠻行為更是不容隨便施展，想想看，人類的文明已進步到以法制約束人民生活，加上教育增進了人們的道德知識，或說對道德的認知已在人們心中建立了道德上某些規範的基礎，這樣自然減低了暴力的傾向，野蠻行為的戲劇效果將失去現實的客觀性，如果劇作家考慮到這一點就應該從戲劇人物的心態與心理或意識上求表現，而不是以誇張表面行為行來迎合淺薄的觀眾，卻忘了普遍的高貴性。希臘悲劇人物有永恆的啓迪價值還在靜態發展的一面。譬如說，「阿克里斯的腳後跟」就是靜態發展的最佳戲劇效果。阿克里斯這位英雄全身刀槍不入，只有他的腳後跟是致命傷——他的腳後跟一箭可以致命，這也象徵人性的弱點。後來有關這位英雄的描寫，都因他的腳後跟而減少了許多暴力場面。當然，古代的英雄多少都賦給一些神秘性，但現代生活中的英雄也有人性弱點，劇作家可以從心態與心理或意識上去尋出一個合理的「腳後跟」來。例如說，一個年邁的母親倚窗望兒歸，在她的盼望中兒子童年、少年、青年的成長過程那些足以使她引以為傲的情景，必然是母子之間的至情至性的天倫之樂，在她等待的絕望中帶來喜悅的慰藉。這一類情節的推進是一個劇作必須煞費心思去安排的。一些真實生命的心理活動總是接近真實與美的質感，並且這種真實美必然存在於我們的日常生活中，要真實表達這種題材，日常語言的美妙運用就是一個劇作家最要費心去探討的，不然流於粗俗平淡，這樣的劇作很難達到精緻文化的追求水準，這就是為什麼一個好劇本不容易見得的原因之一。

悲劇的感人不在于死亡動作的強烈誇張，而

蘭芝是中國女性受苦忍命的典型，若用傳統彈琵琶、讀詩書、裁衣等靜態方式，顯不出悲劇的感染力，所以我便讓舞台呈現白茫茫的一片冰天雪地的感覺。去年我在紐約讀書時，冬天踩著厚厚的雪上學的印象至今不忘，對於茫茫雪原總感覺一股強烈的力量，這次舞台設計的構思，便是來自異國雪原的印象。

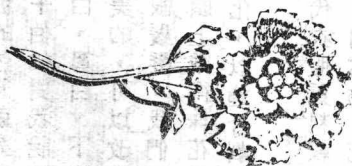
另外，在台上我搭了個古井，也是期望創造一種古樸的時代感，讓女主角產生出確實在生活而非演戲的感覺，或許這樣比較能讓觀眾產生共鳴吧！戲又要在前台推出了，我特別要向雅音編劇、編腔的老師們致敬，向每位參與工作的朋友致敬，他們都很辛苦，由於我求好心切，想法又多，對他們要求也多，今天如此，明天那樣，這裏改那裏動的，等我們的戲在舞台上展現，愈是接近我們的理想，我們的淚與汗便愈沒有白流。

(原載：中原文獻(台)

一九八五年一七卷 九期三二一三四頁)

在過去一些無可挽回的過失在無奈的境況中有細膩的動作表情和心靈的掙扎與意識或意志的衝突，用簡明有力的語言表達出來。恐怕是心靈的一種掙扎表現，如果用得太多或太過份，不但不能產生戲劇效果，反而令觀眾噁心，因為動作誇張的恐怖是一種不合理的情節，再淺薄的觀眾也知道這點。

戲劇人物的表達着重心靈淨化的表達，絕非真實人生醜惡面的誇張。雖然戲劇的娛樂性是不可否認的戲劇事業能生存下去的必要條件，而人類心靈所渴求的是在每個人日常生活中找到能肯定自己的影像，這才是一個劇作家真正應負起的責任。



(原載：台灣日報一九八六年八月一二日第八版)

布萊希特熱

撲朔迷離的布萊希特

● 陳炳釗 ●

遭受冷淡對待

還是回到德國，並通過柏林劇團的導演工作，將自己早年的戲劇理論具體地實

社會改革理論

這種現象相信是因為布萊希特同時是一位戲劇理論家和劇作家的緣故。而布萊希特又有個怪癖，喜歡專用些生澀含混的詞來闡釋自己的理論。年輕時代他就曾經用過甚麼「非文學性戲劇」、「運動劇場」（SPORT THEATHEATER）、「吸煙劇場」（RAUCH THEATER）來描繪他心目中的新戲劇模式。後來才把名稱固定下來，稱

之爲「史詩劇場」，接着他陸續推出「疏離效果」、「異化」、「歷史化」、「社會化」、「反幻覺」、「體現派」、「敘述法」等名詞來建立他的戲劇體系。因爲名詞太多，不容易弄清楚，不少研究文章便迷失在名詞裏打轉，解釋又解釋，解釋個沒了完。

理論多於實踐

畢竟解釋比實踐容易。解釋可以含糊其詞，但要一板一眼把布氏的劇作搬上舞台，並且要活生生把那一大堆生僻的詞彙如「異化」、「歷史化」、「片段式」溶注在演出裏，殊非易事。因此，那些只懂按着甚麼「導演學ABC」來排戲的導演對布萊希特的劇本自然敬鬼神而遠之。

而且布萊希特的劇作跟自己所寫的理論並非完全契合，他的理論觀點皆出自一些劇本注釋、工作筆記、訪問記錄、私人信件、演講辭、雜文等零散的片斷性闡述。這些資料發現得愈多，分析家愈感到布氏從來沒能像他的前輩哥德那樣嚴密地發展出一種美學體系。他經常忘記自己以前的觀點，美學理論中猜想過多。所以，也有人認爲所謂「史詩劇體系」，不過是「無心插柳柳成蔭」。布萊希特總是擊中那些從來不曾瞄準過的靶心。

布萊希特死了三十年，他的美學遺產仍是當代劇場一個最大的謎。這個一臉孩子氣的矮胖子，生時獨自徜徉街頭，死後依然獨自徜徉劇壇。咬着一口大雪茄，圓圓的腦袋裏塞滿了的生澀詞彙究竟是甚麼意思呢？至今仍令人撲朔迷離。

(原載：中 報(港)一九八六年 八月二六日第一五版)



疏離效果

(Verfremdungseffekt)

林素英

對於戲劇或電影稍感興趣的人一定聽說過布萊希特所主張的「疏離效果」，而一談到「疏離效果」，便免不了要提到布氏的「史詩劇場」。

布萊希特(一八九八——一九五六)生平最服膺的兩個人是黑格爾與馬克斯，在黑格爾的看法中，「疏離」不僅是一正面的也是一負面的字眼，而馬克斯則認爲「疏離」是指工人階級對於他工作的所有權與意義所產生的隔離感。他們二人所引用的字眼是Entfremdung，與布氏的Verfremdung略有出入。根據布氏的說法，我們必須「站離開」一幅畫，以便能「就近」看清它，這種說法與美學上所說的「距離產生美感」道理是一樣的。

至於布氏的戲劇理論，基本上是反亞里斯多德的三一律與情感的強調，他認爲劇場的主要功能正如同其他的大傳媒體(如電視、廣播電臺)，是在闡明一項真理，而非現實生活的一種模擬。他所主張的「史詩劇場」及其中所沿用的技巧「疏離效果」，旨在打破傳統戲劇中將藝術與現實生活混爲一談的幻想，他認爲如果觀眾在看戲之後，他們的情感能經由同情與恐懼而得以淨化，便不會在走出劇院之後實際去採取行動以改變現狀。因此，布氏的疏離效果不僅要求演員們不得向劇中人物認同，同時也要要求觀眾明瞭他們是在看一齣戲，而不是現實生活的一種模擬。

布氏所喜愛的戲劇形式是能呈現出人生生活中的多重面貌，而不必拘泥於所謂的三一律；在他大部份的劇作中，故事大多是發生在過去遙遠的地方，而情節的發展則幾乎沒有什麼邏輯關聯可言，他在作品裏的行動並非試圖呈現出現實來，而是要闡釋現實，並且向觀眾的批判鑑賞能力提出挑戰。

「疏離效果」在舞臺上的實際運用諸如：半遮掩的布幕，讓觀眾得以看到部份的場景變動；聚光燈幾乎都開到最強的地步，布景祇爲暗指出演出地點，而非試圖製造出一真實的地方；刺耳的音樂與傳統音樂溶合在一起，並且他還要求演員要以第三人稱的方式排演；這種技巧主要是爲了避免讓觀眾產生移情作用，而混淆了現實與藝術。對布氏而言，戲劇必須能「寓教於樂」，而其主要樂趣來自觀眾「有創造力的參與」，他希望觀眾在看了戲以後，能够積極地去評斷它，並且將他在舞臺上所看到的應用到現實生活上。

布氏所提出的「疏離效果」雖然構想很好，但是在實際運用上却時常不能如願。他所主張的一些技巧雖然是要讓觀眾保持距離，以便能冷靜地加以批判，但是在演出時，習慣於傳統戲劇形式的觀眾却時常不由自主地被劇中人物所吸引，甚至對他們產生同情，譬如在「勇氣媽媽與她的孩子」一劇中，布氏原意是要觀眾看到一位未能自戰爭中學到任何東西的女人之後，能够反省而有所警惕，但是，在實際演出時，大部份觀眾却十分同情勇氣媽媽多舛的命運。因此，布氏的「疏離效果」在理論與實際運用上仍然有一段距離。

(原載：文 訊(台)

一九八五年 一九期 二九七——二九八頁)

突破「沉默評審」

——電影本質的商榷

閻振瀛

這次第二十二屆「金馬獎影展」，報名參展的影片不夠踴躍，一說與評審委員的結構有關；我忝列評審委員之一，也等於是「以事者」之一，與有罪焉。我不知道我是否稱得上是一個有資格的評審委員，可是我相信對電影這個行道我是一個有「主見」的人，並且希望每一位評審都能理性地發揮自己的「主見」；當許多「主見」在一起溝通制衡之後，便形成「客觀」，事實上這也就是一個公平評審結果的誕生。

因此，參展的影片不必擔心評審委員有「主見」；因為，一個委員的「主見」，並不代表評審的結果！

據說，舉辦這屆「金馬獎影展」，有許多突破的地方，我想站在評審委員的立場，也應該突破過去那種「沉默評審」的傳統，讓許多「主見」獲得溝通，或將有助於我們在電影事業上的突破。

說來電影的誕生是最近百年來的事，同時起源也不像其他古老的玩意那麼神秘。然而，自從電影被「展」被「評」，身價提高被視為是一種「藝術」時，便開始捲入爭執。在人類文化史中，自從有了藝術便同時產生了爭執；今日電影因「藝術」而引起的爭執是：到底電影的製作是一種商業行為？還是藝術創作？由此更引發出人們在本質上對電影功能上的質疑：到底電影的作用是教育還是娛樂？

導致這些爭執的原因，主要是受到一些陳腐觀念的困擾所致，認為「商業」與「藝術」、「娛樂」與「教育」本質對立，永遠水火不相容。其實，就影劇這兩種行道而言，它們從誕生開始，就兼容「商業與藝術」、

「娛樂與教育」的雙重性格，並且隨著時代的進步與需要，這種特質益加根深蒂固，最後所謂「商業」與「藝術」、「娛樂」與「教育」水火交融，無法加以分割。就戲劇發展史來看，即使戲劇不是為了商業目的而誕生，可是却不能離開商業行為而存在。試看，在古希臘時代的戲劇盛世，演出便倚門票，是一種十足的商業行為。再看英國伊麗莎白時代，莎士比亞戲劇的成功，便是藝術與商業的交融。換句話說，好的戲劇藝術創造好的票房紀錄；好的票房紀錄激勵好的戲劇創作。當年莎士比亞與他同時代的江生，在戲劇舞台上對壘之時，是票房的較量，同時也是藝術的競爭。有人竟然昧於這些史實，把「商業」與「藝術」視同水火，真是不知話從何處說起？

電影最接近戲劇，並且電影一開始便是一種消費藝術，也就是一種商品藝術。電影的製作成本極高，相對地也加強了電影的商業特質。不過，電影商業性的強度，並不一定就削弱了電影藝術；事實證明，那些一直維持票房紀錄不衰的影片，都是具備了一定程度藝術水準的佳構。大致來說，片子是否能夠賣座，要看它是否能夠稱得上「藝術」。常見有人把電影分成所謂「藝術電影」與「商業電影」，其實這兩個名詞，並無多大實質上的意義，因為它們彼此之間根本無法加以明確區分。

真正的電影應該是「商業藝術電影」！誠然「藝術」可能無法以金錢加以計值，可是除了金錢之外，又有什麼更具體的標準？就如考試無法計值一個人的才識，可是又有什麼方式可以取代考試？我們不要忘記「人世

」就是「俗世」，在「俗世」中，我們計畫的事物必須「從俗」。那麼到底什麼是入世的「電影藝術」？把話說開了，就是一種令人有「價值感」的感覺，舉凡結構佳製莫不如此；如衆所周知的「亂世佳人」，上映近四十年而不衰，每次看後都予人一種「價值感」的滿足，就足以說明什麼是電影藝術了！

有些電影從業祇從「商業」觀點出發，却未投下藝術的心思，怎麼會有好片？沒有好片，那來市場？沒有市場，又豈能賣座？也有些電影的高蹈派，打着「藝術」的體面招牌，自認為電影詩人，孤芳自賞，藐視票房，抱殘守缺，反對電影工業所發展出來的各種拍製技術，同樣也是矯枉過正，戕害電影的正常發展。可見那些企圖把電影的「商業性」與「藝術性」強行分割的人，他們既沒有完成「商業」，也沒有完成「藝術」；因為，他們根本就沒有完成真正的電影！

真正的電影應該是「商業藝術電影」，這種電影予人一種「價值感」的感覺，無異也就是一種「消費滿足」。怎樣的電影才會予人「消費滿足」？就基本的人性而言，那必是提供「娛樂」的電影。所以，電影也可以說是一種提供娛樂的藝術；並且，如果「娛樂」真正達到「藝術」的境界，便已進入「教育」的範疇。西方古典主義認為戲劇的功能可以「淨化心靈」，所謂「淨化心靈」其實也是「教育」與「娛樂」同時獲致的結果；可見「教育」和「娛樂」可以不期而遇，兩者可以同在一個世界會合，就像「商業」和「藝術」之間的關係一樣，也非水火不容，完全對立。可是，偏偏有些人也看不透這

一點，在電影中文強把「教育」和「娛樂」分割；結果主張「電影娛樂論者」把電影越拍越低級，主張「電影教育論者」把電影越拍越死，最後既沒有達成「娛樂」，也沒有達成「教育」。這個世界是個有戲性的存在，連整個宇宙都是個有戲性的存在（這是我個人的大膽假設），任何人祇知「分割」而不知「整合」，都是破壞生機，人世間的事物物都是壞在這些「小說」之輩的手裡！我們不乏熱愛電影的人，可是我們缺少真正瞭解與同情電影的人。今天我們的電影事業，不僅需要關愛，而且更需要瞭解；瞭解電影這個行道是「商業」也是「藝術」，能「娛樂」也能「教育」。在電影的本質上，如果我們不能以這種「巨視」的眼光來建立共識，即使愛之深，責之切！評之切！審之切！也無濟於事；相反地，還會扭曲我們電影發展的導向，造成「愛之足以害之」的後果！

這祇是我個人一項對電影本質商榷的「主見」，其他「主見」尚多，容後再談，博雅方家，幸垂教焉。

（原載：中央日報〔台〕一九八五年

一〇月二日第二二版）



書劍集

徐瑜

談歷史劇

歷史劇最近是討論的熱門話題，由於一齣電視上的連續劇牽涉到史實的真偽，歷史人物的善惡，所以討論起來十分的認真。基本上歷史和戲劇就不是一回事，歷史求真實，戲劇求表現；唯其求「戲」的表現，所以要有高潮、衝突，有所謂戲劇的效果，假如平平淡淡的，那是讀史實，不是看戲，引不起興趣，抓不住觀眾，這齣戲就失敗了，沒有掌聲的戲劇，即便是百分之一百的忠於歷史，也是無用，況且在票房、收視率種種現實壓力之下，製作人和編劇、導演恐怕寧可向「戲」的效果走去，而不會願意犧牲戲劇性衝突來遷就歷史。在歷史劇裏，歷史往往是屈居於戲劇標準之下的，這也是無可奈何的事。

但是，歷史畢竟是歷史，有其可以遷就的一面，也有其不能任意篡改的原則，譬如「三國志」和「三國演義」，前者為史後者是戲，正史中的曹孟德未必如演義中那樣奸惡，平劇中的孟德則是白臉奸相，假設為了戲劇需要，把曹孟德一變成爲正人君子，那麼恐怕誰也不能接受，可見歷史中的正邪善惡大前提是「可遷就」的。

歷史劇的另一必須注意的是人物造型、語言動作及佈景場面要切合時代，不能唐宋明清都是一個樣子，穿戴化妝的外表造型不能展現各朝代的特徵，皆一般頭面的話那就是離譜；說話的分寸、語氣，彼此間的稱謂尤應注意，古代的人說現代語彙，無論如何都是不調和的；至於布景場面，限於客觀條件，只有將就一些，但未免太粗劣了些。去就是「保麗龍」上塗油漆製成的，也未免太粗劣了些。

戲劇工作者當然愁有一肚子苦水，偏偏歷史劇有一個歷史的標準在，不像武俠劇或時裝劇的不受限制，可以海闊天空無拘束，所以編劇製作往往儘可能的不去碰歷史劇，因為只要演出就有批評，還是不碰的好。但是，正因為中國有五千年歷史，應該是戲劇的寶庫，無數的史實可以上戲演出，無數的歷史劇可以成爲戲劇的經典，但是却找不出幾齣歷史劇可以算得上是經典作品。像「清宮秘史」、「大漢天聲」、「吳越春秋」之類，會、話劇、電影、電視演出，人物造型、語言動作、佈景規格等，大體上已經固定，連情節也變化不多了，但演來演去，總不像是「經典巨作」，戲劇的效果固然有，戲劇的精神總還欠缺一點點，何以如此？值得戲劇工作者深思！

歷史劇是戲劇研究的廣大領域，值得深入探討，能把歷史的精神溶入戲劇之中，就是歷史劇的最佳表現，最怕的是「張飛戰岳飛，殺得滿天飛」完全是一場胡鬧劇，那樣子的「戲」就一點意義也沒了。

（原載：青年日報〔台〕一九八六年一月二日第一二版）



關心國片

奉獻「心得」四則

閻振瀛

雖然看國片的人不多，但是關心國片前途的人還是大有人在。這次我應邀參加第二十二屆「金馬獎影展」的評審工作，就是抱著一番關心國片前途的心態參與評審。於今評審作業告一段落，我又以關心國片前途的心態寫下幾則心得，公諸社會，這樣也許會使「關心」更落實一點。

我的心得凡四：

其一，就拍製的方向與觀眾的接受兩方面而言，大多數的影片似乎都有意朝著藝術的目標進行；特別在主題的追求上，確實有了新的進展。許多影片不再拘泥於說教的範疇，而試圖去處理一些我們平常所熟悉的生活。雖然其中有幾部片子因為試圖提高其格調與深度，而結果致使整個影片陷入晦澀與曖昧，但是這種毛病是出在他們表現的手法上，他們那份掙扎向上的心願依然值得敬重。我們不必指責他們好高騖遠，我們需要鼓勵他們在表現手法上多做檢討。在藝術創作上，我認為「眼高手低」比「手高眼低」來得更有希望、有潛力。

其二，一個好的腳本，往往是一部電影拍製成功的基礎；誠然一個「好的腳本」的認定有許多必要的條件，可是首先要看這個腳本是否有豐富的電影感。目前我們的編劇（特別是臺灣的編劇），多半借助小說的底子與技巧來寫電影腳本，因此電影情節的發展經常存在於「語言」上，而非存在於影像的「動作」中。老實說，真正傳達電影訊息的語言並不是指電影中的「字幕」、「旁白」或「對白」而言，而是影像所顯示的「動作」，也可說是顯示動作的映像。電影真正的語言是「映像」，電影是以「映像」傳達訊息；在電影中，一般的語言和文字，祇不過是處在一種次要的輔助地位。如果電影的映像語言不能成立，那麼電影便無法成為一門獨立的藝術，祇不過是一種簡報、

紀錄與敘事的工具而已。

如果肯定電影是一種藝術，那麼電影永恆的藝術性，可能無法與「文學性」分割；不過，電影完成這種「文學性」的手法卻與小說不同，這是因為彼此所使用的表現媒體有別。這次影展有幾部片子確有「小說掛帥」的跡象，未能充分發揮電影藝術的光華，值得大家警惕。

香港方面出品的影片比較不犯這種毛病，動作性強，電影感也強；可惜它們多半動作得很空洞，缺少內涵——也就是缺少「文學性」。可見各有所偏，也各有所失；大家不妨彼此多作觀摩，互補長短。

其三，在參展的影片中，有不少的影片充滿了穢言穢行。這並非表示我反對在電影中出現穢言穢行，我祇是懷疑有些穢言穢行到底對這種影片有什麼積極的效益，如果沒有產生什麼效益，那麼到底又有什麼存在的必要？

在古典的美學信仰中，「藝術」與「美」之間幾乎可以劃一個等號，這種信念雖然不錯，畢竟有點失之狹義；其後，當浪漫主義興起，認為即使「不美的」(prosaic and ugly)事物，有時同樣也有助於表達「美」，我也贊同這種表現美的手段之革命。可是，就我個人的觀感，在我們的影片中所暴露的那些「不美的」穢言穢行，事實上並無助於完成「美」，也沒有產生像一種特殊訊息的功能，令人感覺「大可不必如此」。在我看來，出現在許多影片中的穢言穢行，都是流於糟蹋自己，對整個影片沒有建設性的正面意義。

這種例子屢見不鮮，男女一見面就進房間，一進房間就解衣上床，一上床就惡形惡狀地幹將起來；這種表現方式真是令人憎惡，後來我都看怕了。可能這種影片的拍製者，認為這種品味也許能夠滿足某一類觀眾的需求，讓他們有「值回票價」的感覺；可是他們沒有想到在

成人電影錄影帶廣泛流行的今天，那麼幾個鏡頭又豈能滿足具有那種品味觀眾的需求？換句話說，那一類的觀眾今天已經不會因為要看僅僅那幾個鏡頭而跑到電影院去了，他們儘可留在家里看錄影帶以飽眼福。其實，隨著社會的日趨開放，什麼是電影製片的康莊大道已日見明顯，看清這條康莊大道，並且走在這條康莊大道上的人，才有希望成為大編劇、大製片、大導演，從事電影藝術工作的朋友，為了自己也為觀眾，真是應該對此有所省思。演員朋友在從事電影表演藝術的生涯中，同樣也應該有所省思與抉擇，當您因為表演妓女而成名之後，就不必再執著妓女一角，因為您已經獲得善於表演妓女了。您不妨變換一下角色，擴大自己的表演領域，一新觀眾的耳目。就演員而論，假如一生沒有表演成功一個角色固然可悲，可是若一生就過於表演一個角色也成就有限。我們許多優秀演員的藝術生命，經常都被釘死在「定型」上，洵足可惜。

其四，在這次參展的影片中，也暴露出有關對白語言上的問題；那就是在同一部影片中，經常混雜着國語、閩南語、粵語、山東話、四川話，以及各種不同的外國語。這種現象的造成當然是由現實的社會與文化背景所致，電影中出現這種語言現象，無異也是忠於現實。可是，這種語言的寫實手法是否會傷害了「辭達而已矣」這一最基本的語言原則呢？結果造成「寫實」却不「實用」的相反效果。試想一般電影觀眾有幾個能通曉數種方言又能通曉數種外國語言呢？如果不能，那麼這種語言寫實的疏離，影響戲劇效果的完成。

我並非強調語言必須絕對統一，相反地我也贊成語言統一性的適度破壞有助於加強劇中人物性格的刻劃，以及時空轉變的認同；可是，今天我們許多影片在語言的處理上已經漫無標準，許多這類影片並未受到「語言變化」之利，大多數都承受到「語言錯亂」之害。這也是一個我們應該重視的問題。

至於如何去建立「語言的統一與變化」的標準，我想並不十分困難，在許多歐洲的劇作中我們可以綜合研究出一個可資遵循的法則。大家都知道，歐洲是一個文化與語言交錯錯綜的地區，也是一個優秀劇作作品的產地，如果我



△近兩年，鄉土電影大行其道。

「鄉土電影」 帶來的憂慮

■阿輝

近兩年來，根據文學名著改編的所謂「鄉土電影」，正在台灣電影界大行其道，社會各界普遍給予好評，而電影市場也呈現一片欣欣向榮的景象，樂觀的電影愛好者，無不期望經由「鄉土電影」所帶動的這股賣座熱潮，能夠全面提升台灣電影瀕臨枯竭的內容及品質。

如果電影業者真能從賣座率高的「鄉土電影」中所獲得的利潤，用來提高製作電影的技術及品質，當然是再好不過了。然而，在一窩蜂拍攝「鄉土電影」的熱潮中，我們從銀幕上儘管可以回味童年時的生活景象，滿足一

下長期遭受壓抑、禁錮的苦痛心靈；但是，銀幕上所呈現的映像中，不乏對實際情況刻意加以忽視，或嚴重扭曲人性的畫面，而這些情形在所謂的「鄉土電影」中隨處可見，如果這是國民黨當局准許拍攝「鄉土電影」而隱含的附帶條件，那我們不得不表示對「鄉土電影」前途的一些憂慮。

以最近上演，深受觀眾喜愛的「老莫的第二個春天」為例，片中四個外省人——老莫、老莫的軍中難友、老莫的營長及營長夫人——幾乎都是扮演「聖人」的角色。相對地，片中的台灣人（



△飾演「老莫」的孫越。

或「山人」，不論是老莫的太太、山地少女、老莫的岳父母及送瓦斯的金樹（陳震雷飾），全是粗陋鄙俗的鄉下人，他們口嚼檳榔、口出穢言，一付唯利是圖的模樣。

或許，老莫遇到的這些台灣人，真的是像片中交代的這付調調兒。但是，我以為，以老莫這類退伍軍人（老芋仔）為對象所拍攝的電影，難道不是更應該強調他們當年如何被騙、被強迫從軍，無奈地跟隨國民黨來到台灣，之後，國民黨政府把他們丟在一邊，整個台灣社會又不能完全接納他們，他們成為這個社會最被歧視、最孤苦、最無依的一群。

最應該凸顯的部份不強調，

却一味地把他們（老芋仔）的形象加以美化，而同時以醜化台灣人的方式來加強其效果，我實在很懷疑，「老莫的第二個春天」究竟是在什麼樣的心態下拍攝的？況且，全台灣萬千個「老莫」，究竟有多人能像電影中的「老莫」那樣，獲得令人羨慕的「第二個春天」？如果祇是要強調「老芋仔」的光明面，做為政府宣傳的樣板，這種電影不要也罷！

其次，像陸小芬主演的「看

海的日子」、「嫁妝一牛車」、「在室男」，以及黃春明的小說改編的「兒子的大玩偶」，片中的台灣人無一不是祇留給觀眾一個相同的印象——無知、粗陋、貪財，好講閒話。此外，觀眾無法在片中看到台灣人在無知、粗陋、貪財以外，而有其他方面的特性（我不敢說，台灣有多麼高貴的一面，但總不致於只有這些「特性」可以一再呈現給觀眾吧！）。

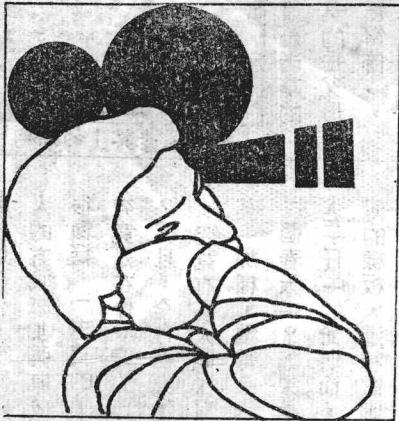


△陸小芬在鄉土電影裏挑大樑。

奇怪的是，當台灣人最醜陋的一面一再呈現在觀眾眼前，引起一陣又一陣的哄堂大笑之際，不論，「小琪的那頂帽子」裏，兩個到鄉下賣電子快鍋的「外省年輕人」，或「在室男」裏，那個與「少年仔」（楊慶煌飾）一起學裁縫的「外省仔小姐」（倪淑君飾），都是沒有一點點瑕疵的「聖人」，你總難在影片上看到他們粗陋的一面。

我要為江霞在「搭錯車」、「蘋果的滋味」裏的精湛演技喝采，我也要為陸小芬在「看海的日子」、「嫁妝一牛車」、「在室男」裏的稱職演出鼓掌，我更要是為「搭錯車」及「老莫的第二個春天」裏的孫越表示敬佩。但是，我實在難以忍受這些「鄉土電影」有意無意中流露出的對台灣人的鄙視，這是刻意強化省籍歧視的做法，是不足取的。

如果「鄉土電影」是往省籍歧視的方向繼續發展的話，請所有希望維護台灣人尊嚴的人，收斂起笑容，停止鼓掌，一起表示我們心中的嚴重憤怒與抗議。



新電影的反省—— 曲高也要和衆

焦雄屏

令人耳目一新的台灣新電影，兩年來票房不穩、毀譽參半。面對掌聲與批評，新電影的工作者應把握什麼方向來突破現狀？

這兩年，許多人在談台灣電影新潮的確，比起以前風風掃地的國產電影，新電影令人耳目一新。好像創作心態比較誠懇，對形式比較敏感，對內容的文學性及嚴肅性較注重。由是，不但金馬獎肯定這批電影，其頻頻參加國際影展，也提高了國人對他們的信心。

然而，我們能稱之為新潮嗎？

嚴格來說，除了「兒子的大玩偶」以外，恐怕沒有電影真正在形式及內容上與以往的商業系統斷裂；同時，真正有代表性的本土電影也乏善可陳。我們固然為新導演的努力拍手稱慶，起碼在鄙俚風行的商業公式中，有了一股新鮮的力量。然而對新電影寄予厚望的同時，我們也看到幾個明顯的危機。

比較突出的危機是：新電影造成藝術與商業的涇渭分明。新導演關心形式美學，有時矯枉過正，使電影充滿空泛的美學構圖，以及喃喃自語的單面思考。這個前提犧牲了許多電影趣味，所謂「疏離」的技巧，「虛無」及「懨然」的劇情，受到大部份觀眾的排斥。票房的慘淡，直接影響到投資者聞新導演而卻步的現象。新導演乏人問津，投機的商業導演重新抬頭。

藝術也可以賣座

事實上，藝術與商業從來不會對立。從古到今，卓別林、劉別謙、黑澤明、柯波拉都相當賣座，也沒有人說他們不是藝術家。新導演將「藝術」引往狹窄的定義，對新電影的生存契機是很大的傷害。

另一方面，是新電影過分仰賴小說已有的成就，自主創作的能力尚嫌薄弱。黃春明、王禪和、白先勇、楊青矗的小說，有時提供新導演最佳題材，有時卻成為投機的工具。許多成熟的原作拍成的電影不但喪失其質素（如美人圖、孤戀花、在室男），而且間接成為庸俗的商業噱頭（如陸小芬的形象，粗劣的性暗示等）。

誠實地說，新導演距離真正的成熟及圓融仍有一

段距離。但是部份新導演都不檢討作品，反將票房成敗歸諸於觀眾水準不夠，製片目光如豆，或是工作人員專業水平太差等等。其實新電影與觀眾距離的產生，大致因為新導演對我們社會認識尚不夠深刻。經濟的帶動確使台灣社會型態逐漸改變，但是，中國社會傳統的親和力量，人與人間的溫柔軟厚，是不能用西化的疏離及虛無涵蓋的。

拍觀眾懂得的作品

印度電影大師薩耶吉雷某次接受西方雜誌訪問。記者批評他說：「您與費里尼及伯格曼同時崛起於五十年代，但是他兩的形式不斷進步，您卻停在原處。」雷十分不以為然，他說，「我三十年前就成熟了。只是我的電影是給印度人民看的，不是給西歐那些知識份子看的。我的觀眾都是看慣印度搖頭晃腦歌舞片的人，我不能拿他們不熟悉的去遠離他們。我需要他們懂我的作品。」

雷的深意及成熟對台灣新導演是一個警告。新導演應該瞭解，面對的是與廣大觀眾的溝通。作品若只停留在影評人、輿論或西方人的讚譽，卻與大眾文化隔離，那麼創作只成為少數人的樂趣。與其責怪觀眾程度差，不如換個方式與觀眾談話，或是重新觀察台灣社會，重新考慮台灣的生活方式及人際關係。橫向移植西方藝術理念，或拘執於雕琢虛無的價值觀，使得台灣部分新電影離人民及土地越來越遠。

當然，輿論的持平與否也對新電影成熟造成危機。部份導演過份相信傳播力量，與記者建立融洽關係。於是視野越趨小，自省力量越弱，對輿論永遠患得患失，對作品更不能客觀透視。

創作者面對的應是自己的良心，不是輿論。台灣的電影創作者應是文化的代言人，對歷史有責任。過份仰賴小說家的人生觀，或是採取西方的價值觀，或是自溺於空泛的美學，都不是成熟的創作心靈。無論取材是憶舊或是論今，電影的工作者應該勇敢地站出來，為我們這時代的思想說兩句話，為我們的文化盡一份心，拍一點中國人能接受的電影。那時候，我才敢說我們有了新電影運動。

（焦雄屏為文化不學無識電影評人）

此曲只應天上有·人間那得幾回聞

訪三位作曲家談電影配樂

／記者：鄭慧頻

李泰祥：「我們的電影配樂仍然停留在不知如何做好的情況。」

從事電影配樂工作已經有七年的李泰祥，自第一部「歡顏」，迄今也參與了十二部電影的音樂製作，可以說是國內資深而又受重視的電影配樂者。

他的音樂風格特出

李泰祥除了酷愛音樂，對電影一直很喜歡，在未嘗試做電影配樂前，就曾經做過廣告音樂，所以並不生疏這方面的技巧，甚且對於電影鏡頭應該怎麼與音樂結合都有他自己的看法。當然，廣告和電影還是大不相同的，就像音樂和電影配樂之間也有相當的差距。

「一般製作電影音樂得考慮到音樂在電影裏的功能，但是又不能忽略音樂本身的獨立性、商業性，最後還要不著痕跡的將自己的風格保留其中。」這是李泰祥對電影配樂的第一個認識。

那麼在沒做以前對電影配樂的

了解又如何呢？

李泰祥用慣有的沉緩語調說：「以前總認為電影是比較藝術化的東西，等到真正接觸才發現跟自己想的有一些距離，商業成份很大；所以做電影配樂時，也只好犧牲追求藝術的慾望盡量跟商業配合。」

雖然如此，在眾多的電影配樂裏，應當能感覺出李泰祥的音樂比他人突出、表現得也最具個人風格，或許就像他說的：「比較和別人不同的地方，大概是方向嚴謹一點，製作心態認真一些。」

談配樂感慨萬千

對於國內一直未能把電影中的音樂地位提高與重視，李泰祥感慨萬千地說：「我們的電影配樂仍然停留在不知道如何做好的情況。國片大部份是做唱片的音樂而已，然後打歌做宣傳，只花十萬塊就解決，大概在一部電影製作費用裏

李泰祥



他提起接過幾部號稱兩千萬製作的電影，他們請他花二、三十萬元負責配樂，就認為很夠了，而且已經覺得是尊重他在作曲界的地位。他也了解別人確實對他禮遇了，然而他提出四十萬的音樂製作費，製片方面明白表示有困難時，他會深深感覺到畢竟整個環境對電影配樂的看法還是沒有改變。

只佔了百分之一，電影配樂很顯然地不受重視。拍電影的人既然承認電影是綜合藝術，就應該注重音樂，至少應該有十分之一的地位。」

【冷很會畔湖的年今】作近的祥泰李



「拿國片的觀衆來說吧，他們對電影藝術本身就不夠重視，金馬獎的焦點往往停留在影后、影帝身上；平常報章雜誌的報導總有五分四是談明星的生活。每個人都會喊幕後工作很重要，實際上，觀念

仍舊不看重藝術生命的內容。」李泰祥語重心長地講。

「你認為音樂在電影中的地位，和對電影的幫助在那裏呢？」我問李泰祥。

「這沒有一定的說法，有的外國導演甚至主張電影不應該太雕琢音樂；不過也有人覺得非常重要，對電影有一定的幫助。我認為音樂在電影中有絕對性的關係，只是電影配樂層面包涵較廣，不純粹只是音樂的問題。」

器材技術有待改進

李泰祥接著又說：「主觀上我們都很珍視自己的配樂工作，可是它的地位早被客觀界定，客觀環境

無法讓你表現你所想達到的效果，所以只有因陋就簡。比如說，音樂放進電影時必定會失真百分之三十到四十的程度，這點叫人做得有些無可奈何的難受，另外就是我剛提到不受尊重的問題，到最後會形成懶散、或不怎麼負責的配樂工作者比比皆是。」

我想，或許也牽涉到國內電影配樂的設備不是很使人滿意、用起來也並非很得心應手的關係，李泰祥指出電影配樂的器材確實比國外落後，技術上也稍微差了一截。改進的方法是設備必須更新汰舊、製作態度嚴謹、專業人員進修才能真

李壽全：「電影配樂比音樂的限制大。」

【搭錯車】一炮而紅

問：什麼時候開始對音樂發生興趣的？

答：很早，從小就開始吧，雖然我沒有接受正統學院派的訓練，不過一直都在聽西洋音樂，對樂器也有涉獵。

問：對電影也有興趣嗎？

答：一直都有，常看電影，因為音樂跟電影對我來講相當重要。

問：【搭錯車】是你參與電影配樂工作的第一部影片，當初怎麼會和虞戡平導演合作呢？

答：【搭錯車】當初計劃是打算做唱片原聲帶和電影配合，因為我本身也是唱片製作人，所以有這個機會。

正有一番作為。

談了這麼多國片電影配樂的弊端，李泰祥一逕保持他不愠不火的態度，似乎只是陳述什麼故事罷了，即使言語間表露了不滿和無趣，但是又不怎麼在乎「不如意」的遺憾，他很洒脱的說他其實沒什麼感覺，也不會感到自己被委屈了。總之他已經努力去做好，片子賣得好或壞，也非他個人福禍相關的事；至於電影進步與否，也不是他能決定的，他就是站在自己崗位上兢兢業業的盡己之力。事實上他對電影配樂之外的天地，又何須他擔負呢？

問：製作唱片與做電影配樂有什麼不同？有無特別困難的地方？

答：電影配樂要考慮和電影畫面、視覺上的配合，跟導演之間要交換意見，確實知道他所要的東西。平常做唱片只是考慮聲音效果，但是電影配樂必須牽就電影，限制性比較大。

問：國片過去不太重視電影配樂，談談參與的經驗吧！

答：【搭錯車】比較特殊，算是音樂片，所以音樂在電影裏比重相當高。以前台灣對電影配樂都不重視，除了黃梅調時代外，頂多是安置一首主題曲，而且在電影裏沒有特別目的或功能，只是爲了在電影上演前可以在電視上打打歌，跟電影之

間的關係並不密切。【搭錯車】歌曲比例重，所以音樂預算上也相當高，所有過去的電影都無法做到這樣。

工作配合情況不够理想

問：你覺得國內整個音樂環境和電影的結合程度如何？

答：我想【搭錯車】是比較成功的例子，所受的約束較少，二者接合度相當密切。

問：創作自由嗎？導演干涉得多不多？

答：沒有，經費上也沒受到限制，都算合乎理想。缺點就是工作配合不是很好。

問：滿意在【搭錯車】裏的工作情況嗎？

答：是整個的問題，拍攝工作花的時間長，使得最後處理聲音效果部分的時間短，很趕；我無法有很長的時間去考慮、無法更貼切地做好配樂。

問：你認為音樂在電影裏的地位與幫助有多少？

答：能輔助畫面造成更加強的感覺。比如說大家容易聯想到緊張的畫面，往往是事件沒發生前音樂就先帶出高潮，音樂可以暗示即將發生事件的懸疑性。或者文藝片當劇情發展出感情的氣息時，一段抒情或浪漫的音樂會讓人容易有感情的聯想。這些都是比較明顯的作用。問：你如何掌握電影的感覺來配樂呢？

答：這是靠平日的訓練、經驗，以及個人對事物的敏感度、對電影的看法。

問：電影配樂的設備、音樂器材方面對電影的影響程度有多大？

答：單純做音樂帶時沒有問題，就跟製作唱片一樣，用十六軌或二十四軌的機器去錄音，然後又出來。不過音樂在透過光學變成電影時，本身會失真；過光學已經失真了，到電影院裏又碰上音響器材也不很好，電影放映出來，配樂效果當然很差。

各種類型音樂都能接受

問：國內的技術和器材和國外相比……

答：製作唱片的器材並不輸人，只是場地（錄音室的空間不夠大）和技術上有缺失，不過電影配樂的器材，先天上就比國外差很多。

樂？

答：沒有，我不會固執某一部分，各種類型都能接受，也都可以從中得到東西。

問：以後如果有機會還是會「兼職」電影配樂的工作嗎？

答：應該會，對我來講仍然是音樂的一個範圍嘛！（筆者按：李壽全繼【搭錯車】後，又接了新藝城今年度的新片【笑匠】的電影配樂工作，是否會再創如【搭錯車】片的高潮，我們拭目以待吧！）

問：有關電影配樂的資料從何處得知？

答：國內買得到就國內買，沒有的話只好向國外搜購了。

問：在你的印象中，所看過的電影裏誰的電影配樂做得最好？

答：【法櫃奇兵】、【外星人】都做得不錯，約翰威廉斯做的配樂很好，他的音樂出現得不會很突然，總在不知不覺中自然地出來，一直要等到特別突出的時候，才感覺到音樂很棒。問：你是否特別喜歡那種類型的音

羅大佑：「我現在不太

願意做電影配樂了。」

用這樣的標題，我自己都覺得悲觀了，為電影配樂的前途感到茫然，可是羅大佑真是這麼說的。

羅大佑印象

時間是去年十二月二十二日，那天我約好要訪問羅大佑，滾石唱片公司替我安排這次的訪談，沒想到那天下午正巧是羅大佑為年底的演唱會而舉行記者招待會。

喧鬧吵雜的說話聲、杯碟輕碰卻此起彼落的聲音，幾乎要淹沒了我，心緒亦因此擾得紛亂。遠望白餐桌前一向黑衣墨鏡的羅大佑，正滔滔不絕地對記者說他此次開演唱會的目的與希望。

他很健談，也很開朗，甚至還

會跟記者談他的髮型，這不像他平常樹立的叛逆、孤獨歌者的形象，或許如他說的「在氣流善變的晴雨之間，照張隱於苦澀的笑臉相片」，也是「面具」之一？

李壽全、潘越雲都來助陣。羅大佑在說：「我們應該有國人自辦的演唱會，這裏有我們自己的根，我們不是過客。音樂是比較需要幫助的藝術，尤其在台灣，應該多付予音樂尊重的地位，文化根基是在本土之上。」這不禁使我想起他曾經寫：「真正受過傷的人，才知道疤痕也有生命。真正為大眾創作過的人，才知道那是如何難以攀登的山嶺。真正愛過、關懷過的人，才知道什麼樣的管道通往人性！」說他是酷愛音樂的頑固份子嗎？還是大家講的「社會良心」呢？

配樂仍在土法鍊鋼之中

記者會結束了，總算能與羅大佑面對面安靜地談；李壽全在一旁，知道我要問羅大佑有關電影配樂的問題，對我說：「他跟我的看法一樣。」一時之間我倒不曉得該跟羅大佑談些什麼了。

「一年多來，我與李壽全是工作上最好的伙伴，我們在商業和藝術間掙扎了許久。」羅大佑說，二人在很多觀念上的溝通與對音樂的執著是一致的。

而且，羅大佑一開始就講：「國內對音樂的尊重本來就不夠，表現在電影也是如此，所以我現在不太願意做電影配樂了。」他認為我

們的電影配樂是「土法鍊鋼」式，完全沒有特色；而中國人拍不好電影的原因是不團結——偏偏電影卻是最需要團結的工作！

他的第一部電影配樂作品是十六年的《閃亮的日子》，正式寫電影插曲，與電影界接觸。也為瓊瑤電影寫過曲子（「一顆紅豆」），秦漢的《情奔》也有他的心血，而去年年初的《台上台下》，則是林清介執導的片子。

和不少導演合作過，但是他不想談論參與的感覺，事後批評總是不好，他只說：「電影所有部門裏，導演最不了解的是音樂。」

羅大佑覺得電影配樂大半局限於劇情的關係，無法開展較廣闊的天地；電影製作又是一件最麻煩的事，需要太多方面的配合、妥協，不是音樂創作那麼單純。

「在《台上台下》裏，你不懂

擔任幕後音樂工作，甚且走到幕前，唱了一首《青蚧嫂》，怎麼會有那次的曝光？」我問。

「那是吳念真（編劇）的意思，把那一段放在前頭，藉音樂為整部電影做一個旁白、序言，而他認為我合乎條件，所以就粉墨登場囉！」羅大佑也承認較諸以前，如今的電影環境確實比過去要好，但是他也相信音樂的挑戰永遠存在，不是輕易能改變老舊的觀念。

訪談末了，羅大佑與李壽全提起早上看報紙，刊出十六年前紅遍西洋熱門歌壇的「陽光合唱團」主唱兼吉他手吳盛智因車禍去世的新聞，二人皆唏噓不已，似乎都有悵然若失的感覺。我突然憶起羅大佑那首我最喜歡的「將進酒」最後二句詞：

莫再提起那人世間的是非
今宵有酒今宵醉

◎

（原載：世界電影「台」一九八四年

一八五期）二八一—二〇頁）

