

● 台港及海外中文报刊资料专辑

戏剧

与

影视研究

第 6 辑

1986

● 书目文献出版社

● 台港及海外中文报刊资料专辑

戏剧

与

影视研究

第 6 辑

1986

● 书目文献出版社

亞：真可惜，我是為你可惜。我不喜歡一板一眼地彈——誰都會一板一眼地彈——可是我彈起來是表情豐富。就鋼琴來說，我的特長在情感。技巧只是我應付生活用的。

(二)感傷喜劇 (sentimental comedy)：此處的「感傷」有泛用感情之意。這類喜劇中常會把感情做過度不實的誇張，或爲了完成某種教訓而犧牲了戲劇上的真實感。它在十七世紀的英國劇場盛行過一段時間。

(三)境遇喜劇 (comedy of situation)：這類喜劇的趣味不在人物本身，而在情節的變化；而情節的發展常借助於可笑的境遇、錯誤、偽裝（如女扮男裝）、意外相逢等等。（但和悲劇中或其他注重情節的情形很不一樣。）莎士比亞的「錯中錯」(The Comedy of Errors)便是個好例子：雙胞胎主人加上雙胞胎僕人，亂成一堆。

(四)鬧劇 (farce)：顧名思義，鬧劇是一羣可笑的人物在一起胡鬧一場，逗觀眾笑笑，但沒有內容的戲。

但是怎麼樣的戲才算有內容、有意義呢？老實說很難有非常清楚的客觀標準。文學、藝術、戲劇的評賞本來就是主觀的事，所以我們只能以大多數人的意見爲準。根據這些意見，有人將喜劇依它的藝術成就分爲「精緻喜劇」(high comedy)、「低俗喜劇」(low comedy)和「鬧劇」三個層次。雖然極少有人會把一齣「精緻喜劇」看成「鬧劇」；但是一齣較差的「精緻喜劇」和一齣很好的「低俗喜劇」、或是一齣較差的「低俗喜劇」和一齣好的「鬧劇」間的界線，卻是很難分辨的。

如果你翻開一本稍厚的戲劇書籍，你一定還會看到許多別的喜劇分法，但我們只介紹到此爲止。下面我想來談一下我們爲什麼會笑。

笑的原理

觀賞悲劇時有時候我們會因同情劇中人物的命運而替他難過，甚至落淚；觀賞喜劇時我們最常見的反應是笑。我們爲什麼會笑呢？先讓我們來看看幾個生活中的真實例子：

(一)你看到一位老先生在馬路上跌倒了。

(二)你看到一個彪形大漢正在大搖大擺地走過去，突然踩到一塊香蕉皮跌了個四腳朝天。

在第一種情形下通常我們不會笑，而且會同情地扶他起來——除非你認識這位老先生而且因爲某種原因很討厭他。但是在第二種情形下通常我們都會笑——除非你自己也有過同樣的慘痛經驗、或者那個人是你的好朋友。

這兩個例子說明了笑的原理中很重要的一點：當我們同情別人的不幸時，我們便不會笑；笑來自「立即反應式的思考」。換句話說，我們用感情 (feeling) 去欣賞悲劇，但在觀賞喜劇時我們主要的是受思考 (thinking) 的支配。

粵劇向如此凋零，京戲怎有資格演出呢？但香港粵劇的沒落，並不能代表廣東省粵劇從此沒落，因爲粵省各地依然流行粵劇，它是全省市鄉百姓的娛樂主流。說粵語方言的市民，依然是熱愛粵劇勝過其他各種戲劇和洋化的表演玩藝。

粵劇一類的地方劇向有其根深蒂固的廣大聽衆來擁護，被譽爲國劇的京戲，怎能像某些戲評家的推論，會日趨式微呢？我認爲這些評論家僅根據香港京劇演出的冷落，未免以偏概全，何況民國以來，各地演出京戲時的宣傳標語，向來是慣用蜚聲平京漢漢，中外馳名南北等詞句，幾曾見提到香港呢？過去香港一直是粵劇的天下，其次潮劇也間中演出，但聲勢已遠遜粵劇，回憶我民國卅年初到香港時，住在跑馬地，利舞台門口經常豎立着薛覺先、馬師曾的演劇廣告，而大陸解放後，我重流亡香港，新馬師曾、芳艷芬、紅菱女、任劍輝、白雪仙……許多名伶都成爲我這外省人耳熟能詳的粵劇人物。在當時地方戲那聲勢，而于占元、粉菊花所經營的京劇小科班，在荔園演出，竟不能維持！可見方言影響地方劇勢力之大。同時也證明京戲在香港始終就吃不開，主要原因是當地人聽不懂國語唱白。

但說到京戲呢，雖起源於湖北安徽一帶，却發達於故都，它是以京話也即國語爲主的地方戲，而由於黃河流域，長江南北，國語流行的方面廣，雖然北方各省有晉劇、陝劇、河南梆子、秦天落子、河北梆子，南方各省也自有川劇、滇劇、紹興戲、漢劇……多種地方戲，但京戲仍能暢演於南北各省市，原因固由於交通方便，而國語能被各省人接受，該是主因。單是各省到北京的官宦，各地到北京讀書的大學生，很自然地就漸漸染受聽戲的習慣，由於京戲內容通俗，唱詞易

懂，一些外省人很快就能接受，至於平津一帶當地人，無論九流三教，更是無人不曾哼唱兩聲了。洋車夫夜晚收工時，一句「楊廷輝坐宮院自思自嘆」，或是「一馬難了西涼界」，高歌一刹那，立刻疲勞盡消。在那時代，幾曾聽人說過京戲是古典艱深的玩藝呢。由於雅俗共賞，所以京劇在抗戰以前，各地都有京班演出。再說名角輩出，而且票價低廉，有錢有地位固然可坐池座，坐包廂，享受特等排場，而普通人則可以坐廊座，買後排位子，一樣過癮，獲得觀聽之樂。至於兩角錢就可享受富連成、戲曲學校、榮春社等小科班童伶演出，文武崑亂，尤其過癮，因爲他們每齣戲，配搭齊全，可謂物美價廉，窮學生，洋車夫、普通土農工商，各人可投所好，那像此時此地，票價動輒一兩百元，最後排也需五十元，升斗小民怎能看得起，就是老戲迷也惟有望海報興嘆而已。

說到京戲的取材，一向都着重在忠孝節義，角色的培養，必要經過多年的訓練，由童年入科，都須學習唱做念打各種基本工夫，出科後還須另拜名師，提高藝術修養和特色，所以俗語說：「三年可出一個狀元，但未必出一個名伶」。可知其學習經過的難度。京戲的唱詞很通俗易懂，但並不下流，丑角的打諢，幽默而不粗鄙。京戲的表演，着重象徵，並不需要華麗的佈景道具，但由手足的動作，眉目的表情，可以看出上船下樓的分別，喜怒哀恨的七情，由於它着重表演，標榜唱工，所以同一齣戲可以以每名伶分別演，每一名劇可以以流傳百餘年，演出者各有特色，各有專長，但也不會成爲一時一伶人的永遠獨有劇。同時喜愛聽京戲者，多半要分別聽遍各名伶的演奏，比較和享受其特別的精彩特色。五四時代

柏格森 (Henri Bergson) 在「笑」(Laughter) 一書中說：人的基本特點之一是他有一種「順應性」，當人一旦失去這種順應性便跟機械人一樣，會變得可笑。例如常人在意外地遇到前面有牆或深溝時便會自行止步（這就是順應性），但一個機械人卻只會照原定的指示或安排動作，不會去順應意外的變化而自行改變動作。簡單地說：一個「人」的「機械化」(mechanization) 常會令別人發笑。當我們看到上述畸形大漢跌倒時，我們心中會想：「笨死了！不會腳步跨大一點或從香蕉皮邊上過去！」於是便笑了。

「重複」(repetition) 可以說是從「機械化」延伸出來的另一個笑的原因。我們民間許多優女婿的笑話都建立在「機械化」和「重複」這兩個原則上。茲舉一個大家熟悉的小故事來說明：一個優女婿和太太去老丈人家作客，太太怕優丈夫在餐桌上失禮，於是對他說：等等吃飯時我在你腳上綁一根線，我拉一下你就挾一次菜。優女婿記住了。開始時太太拉一下他挾一次菜，顯得彬彬有禮。但是後來有一隻在邊上覓食的雞的足剛巧被線纏住了，更開始掙扎，越掙越快，優女婿於是也就越挾越快……在這則笑話中，優女婿只會依照他太太「拉一下挾一次」的指令去挾菜，人便成了機械了。挾菜的動作並不是最好的說明「重複」的例子，不過這例子仍可以告訴我們說：令人發笑的重複是不合時宜的重複；合情、合理的重複動作或語言非但不會引起別人發笑，還常常有加強表達的功能。

「顛倒」(inversion) 是柏格森指出的另一種會引人發笑的現象。我們還是用一個事例來加以說明吧：一個喜歡惡作劇的人安排了一些想作弄別人的東西（如在門上放一盆水），結果卻自食其果。這對旁觀者會笑他。

佛洛伊德 (Freud) 指出另一種使旁觀者發笑的現象，那就是當我們看到別人用了過多或過少的精力去做一件事，結果出了意外（但正是旁觀者的意內結果）。例如地上放着一塊用保麗龍做的大石頭，你已經知道它很輕，但另一個人因不知道真相便使出很大的力氣去搬，結果可能因用力過猛幾乎跌倒了。這時，知道真相的你便會笑。再假定這個人偷偷地換了一塊真的石頭放在那裏，而你不知道，以為就是原來那塊假的，便用很小的力量去搬，結果也「出醜」了。這也會使知道這是真石頭的人發笑。

從上述這兩種情形中我們還可以延伸出另兩種笑的原因：（一）智力上的過多或過少——如小題大作、或輕視問題所產生的結果。（二）劇中人因不知道真實情況（但觀眾知道）時做的某些動作。——這種喜劇性的動作有時也出現在悲劇中，例如伊底帕斯王不知道自己是殺父兇手，下令要嚴辦殺死老王的人。這個故事是當時的希臘觀眾所熟悉的，所以當他們聽他下這個命令時便可能會笑。（悲劇中的這種安排是為調濟觀眾情緒及暗諷之用，和喜劇中的類似安排不盡相同。）

大家知道笑有很多種，如微笑、大笑、苦笑等等。由上面所說的許多情況產生的笑也自然有許多變化。一個成功的戲劇家會視劇情、動作、節奏等需要加以利用，以完成喜劇的諷刺、幽默

，雖曾少數學者攻擊京戲古老落伍，但那些人是留學後存崇洋的偏見，有的是方言積習太深，他可以聽紹興戲，却無法接受京戲，最終目的無非是立異以為高的心理作祟。

自清末以來，京戲就特別興盛，北伐以後，國都雖南遷，而北京的京戲盛況，並未受影響，就是日治時期，仍是平津一帶主要民間娛樂，直到大陸變色後，四人幫提倡樣板戲，摧殘演劇名伶，京戲才突然變色，從此人才凋零，形勢落後，近年來四人幫倒台，文革妖風漸

（原載：星島日報「港」）

一九八五年一月七日第二〇版

漫談京劇的前途

（下）
□ 靜子



構成喜劇的因素或方法大致已如上述：機智的語言、人物的偽裝、境遇的錯亂、機械化的動作（包括語言）、不合時空需要的重複、自食惡果的顛倒等等。最後我想特別提出來的是：就劇場藝術來說，喜劇遠比悲劇難。原因很多，現在我提出最易見的兩點來證明：

(一)在演出一場悲劇時，舞臺上的節奏（tempo）稍微快一點或慢一點都不會影響到觀眾的情緒；但在喜劇中節奏非常重要。喜劇雖訴諸觀眾的思考，但常常並不要觀眾去「細考」，所以有時兩句對白接快點或慢點才會使人發笑。

(二)看悲劇時觀眾的情緒反應通常不會影響到臺上的演出；但喜劇觀眾的笑聲常會直接影響演員的語言、節拍、和動作。所以，一個成功的喜劇演員非但要有逗笑的本領，更必須有隨時能叫人停止笑的急智與敏感。

以上種種原則都是知易行難，但希望對大家在創作或欣賞喜劇時能有點幫助。

京戲的所謂名角，必須要唱做念打俱佳，諸如藝生在戲中的搶背，武生交手時的道白，青衣疾走時的跑圓場，花旦被追擊時的翻筋斗，表面似乎都不重要，實際都須有特別手方，方見擁有真功夫。若是像某些地方伶人的膚淺表演，是絕對不能獲得盛名的。此外如倒嗓，如行爲不檢點，都會影響功夫褪色。

小樓，我或多或少，在少年時成爲觀衆之一，各名伶的演技唱工，各有千秋，我至今都未忘憶起。至感到欣慰。遺憾的是我因年老未能能去看戲場，又因舍下訂的三分報紙紙關於戲評文字，極少登載，使我不能間接聽到有關京戲的消息。直到最近才偶然有一兩篇短文戲評，有的雖淺實，却感覺曲高和寡，有的

每日清晨的調練，各式功夫的經常鍛鍊，否則一次演出失敗，即成爲終身盛名之累，那遺憾是死難瞑目的。一般人以爲北平人稱觀劇爲「聽戲」，只重歌唱的一板一眼，其實看戲才是普羅大眾，男女老幼的目的，些許表演失手或是過錯，都可成爲喝倒采的根由，所以京伶名，必然日形衰落。

角表演，都是聚精會神，各有特色。前輩伶王譚鑫培、余叔岩，是我年代的四大名旦，馬連良、譚富英、高慶奎、言菊朋等名鬚生、金少山、郝壽臣等名淨，以及名武生楊引之為股肱。

但京劇實則與粵曲不同。它的劇種深含社會教育的成分，它的唱白詞句淺顯，它的做工表情細膩，

但喜劇觀眾的笑聲常會直接影響演員，更要逗笑的本領，更必須有隨着劇時能有點幫助。

它是國內各省市民多數聽得懂看得明的民間正當娛樂，它的觀眾是廣大的國內市民，香港地區幾百萬市民能對它有多大的影響作用？猶之乎西洋驚人在港的演出，幾曾有過掀起驚人的狂瀾？但是否就能影響它在其本國的地位呢？同樣的，京劇早已被尊為國劇，它是中國人的歌劇，只要改為國營後，注意童叟

遇與推廣，獎勵藝術特佳的人才，經常推廣在各省市鎮的演出，人才，就有比從前的私營更發達，更進步，就像今日國內培養體育人才一般，努力，一切都從基層訓練，以過去中國體育的落後，誰想今日竟能參加國際體育競賽，而且有幾項奪得冠軍呢。

或者有人擔憂以後學習京戲的年青人日少。

不錯，過去國內京戲科班都是私營，經營缺乏，制度腐敗，所以學戲者都是貧家子弟，在學習期間，受盡飢寒打罵的痛苦，而且因缺

少學識灌輸，以致智識水平極低，所以常見的科班宣傳，多半面黃肌瘦，他們要經過那「打戲」的階段，直等出科後，逐漸改善生活，開始學習文藝學術，到了成名之後，像四大名旦之流，個個都長於書畫，譽滿全國，這種辛勞的煎熬，要經長期的鍛鍊，所以俗稱學戲叫做「打戲」，那絕不是一般富或有小康人家子弟所能忍受的。因此過去名伶多是貧寒出身。

現在時移勢易，如果政治上搞道，由國營國劇，像培養傳統各種工業技術專門人才；同樣地開辦國、音樂等專科學校，同樣地開辦國劇專門學校，改善行政制度，教學方法，多方造就藝術超人的伶界新秀，人們改變了一向鄙視優伶的舊觀念，加強了重視國劇的藝術價值社會影響，相信以後送子弟學戲者，絕不再限於貧寒人家，而是看官宦巨賈國人的音樂，一般家長像

重石兒童價格的培養，一般家長仍
於富連城、戲曲學校栽培的後起之
秀，我更是屬看不厭了，因為他們
戲好票價廉，正合我們學生輩欣賞
的資格。

當大陸樣板戲流行時，我開始爲非驢非馬的京戲前途担心，當傳聞一些名伶慘遭四人幫和文革的傷害和死亡時，我不禁難過得幾乎落淚，直到文革失敗後，才又聽到京戲復興的傳說，但是老成凋謝，後起者又豈是短期內可以培植成才的，我不禁仍爲京戲前途憂。

好彩年來有幸，曾經兩次有京劇團來港演出，惜由於售票的情形特殊，前座的好票難買，加上演出劇目的廣告缺乏宣傳，所以每次我僅僅看過一場，上一次是看到長瑜、梅寶璣的四郎探母，最近一次是欣賞杜近芳的白蛇傳，兩位名坤旦，都是唱做俱佳，且不因中年而影晌扮像，兩齣長劇，都使我過足戲癮，而且使我對京劇前途發覺有人才，不致因無機會培育而埋沒。

選拔有圖劇經驗的教師，加強學校的環境與設備，使學童視學校為樂園，一定可以像普通專科學校，造出出色生旦淨丑等的專長人物，一個個畢業後，各就所長再加以發揮與深造，他們的表演，都成為各省市民的最佳娛樂，社會教育的試看教材。中國有數千年的歷史，試看一般百姓所普遍熟識的古史，並非是秦皇漢武，唐宋宋祖，而是除孔子之外，就首推關公與包公了。

前者當然是至聖先師，而後者則全憑戲劇的傳播了。

單以三十年代的北平說劇學校來說，它的學制教學就比富連成完善進步，那是由於主辦者焦菊隱是國劇教育界人士，倘若今後國營的國劇不受任何政治性摧殘，我相信它會更發揚光大的，即使電影電視逐漸侵入，也不會喧賓奪主的摧毀了傳統的民間娛樂國劇。

（原載：星島日報〔港〕）

一九八五年二月八日

第二九版



出走 角死的「劇戲代現」

瀛振閣

「現代戲劇」(modern drama) 這出的第一步，是從十九世紀下半期的「寫實主義」(realism) 出發的。挪威的易卜生被譽為「現代戲劇之父」，他首先倡導應用我們日常用語的散文體來做為戲劇中的對話語言，並且以他自身所處的社會來做為戲劇內容取材的對象；不再像往昔「古典主義」與「浪漫主義」的舞台上，所展現的都是一些存在於現實的時空之外的人與事。換句話說，「現代戲劇」最初的精神是平易近人、質樸入世的。然而當時民智尚未大開，戲劇創作擔負在極少數的知識份子身上，他們面對工業革命與政治革命所帶來的社會劇變，在新的社會結構中便自然產生了一種新的社會使命感。他們企圖透過戲劇藝術的媒體，來教育他們的觀眾，達成改造社會的抱負。因此，初期的「現代戲劇」重在發掘與批判當時在新舊交替中所存在的一些社會問題；手法寫實，主題鮮明，劇作家儼然像是一個社會導師在舞台上說教。如果我們以易卜生的「社會問題劇」(social problem plays) 為例，主題的色彩尤其強烈，我們也可以稱之為「主題劇」(the theme play)；又因為這種戲劇的寫作旨在探討「問題」，有特定的「主題」，可說完全是有所為而為，猶如撰寫學術論文一般，所以也被稱為「論文劇」(the thesis play)；這種戲劇在結構上力求嚴謹，交代清楚，因果關係分明，引用實證儘量符合科學精神，並且巧妙安排危機、懸疑、追轉、高潮，可說也是「佳構劇」(the well-made drama) 的範例。大致來說，「現代戲劇」一開始便是以社會觀念為出發點作為創作的先導，所以這類戲劇可說是「觀念劇場」(the theatre of idea) 的開端。

「觀念劇場」是「現代戲劇」真正最主要的個性與導向；所謂「觀念劇場」，也就是為主題而寫作的「社會寫實主義」；從易卜生的「社會寫實主義」開端，早期一點著名的劇作家如斯特林堡、契可夫、霍普曼、蕭伯納、高爾基等人，一直到較晚近的美國劇作家如歐尼爾、歐代茲、亞瑟米勒等人，他們的創作大多瀟灑主題意識，對他們周遭的社會提出控訴和批判。這類「社會寫實主義」的劇作，上焉者固可有觀之義，但極易流於小視、空泛，甚或為極狹義的政治黨派之見解。

社會寫實之後，接著興起「心理寫實主義」(psychological realism)，由探討「社會問題」而趨向探討個人的「心理問題」；於是劇作家又開始以心理問題做為他們寫作的主题，寫到最後他們作品的價值幾乎都需要藉着心理學上的理論來肯定。二十世紀初期的「前衛」(the avant-garde) 劇作家，祇要他們標榜「新」(newness)、「變」(change) 與「叛逆」(rebellion)，他們作品的内容就與心理學有難離難分的關係。在「象徵主義」(symbolism) 或又稱為「新浪漫主義」(neo-romanticism) 的主流推波助瀾之下，像是「達達主義」、「超現實主義」、「表現主義」、「未來主義」等流派都應運而生，一時名堂百出，理論沸騰，但是在基本思想上都是受了美國心理學家佛洛伊德的刺激所致，並且背後更有黑格爾和馬克思的思想壯胆。就戲劇藝術而言，這個時期的作品十分紊亂，沒有較耐久的經典之作，說不上那一部劇作是純正的什麼主義；不過，這個時期最具「綜合代表性」的劇作家當推義大利籍的皮朗代莫 (Luigi Pirandello, 1867-1936)，他被譽為「當代戲劇之父」，他經營「現代戲劇之父」的易卜生就

開始顯得有些老朽褪色了。過去不談社會問題不夠「現代」，這時如果不談心理問題也不够「現代」。在「不談心理問題就不够現代」的創作心理壓迫之下，其後連純以娛樂為主的美國百老匯也不能倖免，凡是標榜「新」的演出，都要刻意添加上一點「心理問題」的佐料。至今有些自命為「新」的戲劇作者與批評者，還是以此為「新」。我說過，這個時期的戲劇還是執着一「主題」，依然是「觀念劇場」之流的繼續。不過，因為這個時期的思想雜陳，主觀百出，戲劇的格局雖然不大，可是却有強烈的實驗精神，不能抹煞其價值，這是時到今天可以獲得肯定的事實。

二次世界大戰之後，「存在主義」的哲學思潮開始流行，於是沙特與卡繆諸賢，挾他們哲學修養的硬裡子來從事戲劇創作，透過戲劇來闡發他們對存在主義哲學的信仰，使戲劇藝術又進到一種「哲學的寫實主義」(philosophical realism) - 這時存在主義的哲學思想就是他們創作的主题。沙特的名劇「沒有出口」(No Exit) 和卡繆的名劇「柯里古拉」(Caligula)，如果我們知道作者的思想體系，就會一目了然劇中文字都是在幫助作者立言，使「現代戲劇」所具備的「觀念劇場」的特質可說更加突出。雖然在他們的劇作中所呈現的「主题」有其特殊的深度，可是却使原本活潑的戲劇藝術遠離開生活，完全陷入一個「觀念的世界」——一個冷冰冰、枯燥的、抽象的「觀念的世界」。其後接踵而來的是「荒謬劇場」(The Theatre of the Absurd)，戲劇在表現形式上產生了革命性的改變，予人一種「玄之又玄」的感覺，一看就看出那種「荒謬」的風格。「荒謬劇場」的代表作家如貝克特 (Samuel Beckett)、紀察 (Jean Genet)、亞代莫夫 (Arthur Adamov)、伊奧奈斯柯 (Eugene Ionesco) 及阿爾比 (Adward Albee) 諸氏，不管他們自己怎麼說，我們站在旁觀者清的地位可以看出他們思想的血液都與「存在主義」相通，他們祇是變換了另一種方式來表達他們在思想上的認同，明眼人可以看出這是一種最强烈的「觀念劇場」，「主题」超越一切，幾乎取代了一切的戲劇要素。「荒謬劇場」的作家，為了表現一個思想觀念，甚至到了不擇手段的地步，在舞台上像是施加酷刑一樣來虐待觀眾，強制觀眾必須進入他們所認同的觀念世界，否則觀眾所進的劇場，就成為一個乾枯無味的地牢。誠然，可能這是他們居心的追求，可是戲劇藝術走到這一地步，還可能再走下去嗎？走不下去，便是因為已經陷入一個「死角」；「現代戲劇」最後陷入這個「死角的」原始基因，就是「觀念劇場」的興起與「主题主義」的導向所致。

可見「走出現代戲劇的死角」也就是一個走出「觀念劇場」的問題，同樣也是一個如何去超越「主题主義」的問題。其實，這裏所說的超越「主题主義」，並不是說一部戲不需要「主题」，而是說一部戲避免從「主题」的觀念世界「去從事戲劇創作」。「主题」是一部戲劇作品的光華，原本不可或缺；但是所謂「內充實光華自露」，自然就會產生光華的「劇情」；有了就會產生光華的「劇情」；換句話說，一部優秀的劇作雖然不能沒有「主题」，可是「主题」却應該存在於有血有肉的「劇情」之中，不然便會流於矯情、虛空、說教，予人一種極不真實的感覺。一般來說，戲劇應該以「劇情」的密度去創造

「主題」的強度；「劇情」是一部戲劇真正的根本，本立而道生，方能發揮「主題」的功能。我們也可以說，「劇情」是「體」，「主題」是「用」，有「體」方能有用；如果無「體」而強求「用」，「用」終不可得；即使勉強得之，終究也不受用。問題的癥結就在這「主從」和「體用」之間，戲劇創作的奧秘就在這裏。正如吾人修造成佛，如果自身成佛，自然便會發出佛光；如果並未修成佛的實體，自己舉着一圈佛光而佯做佛狀，那就既辛苦又可笑了。「主題劇」往往會因為情節單薄而流於這種可笑的情形，識者皆知。

我常說，人生不是一個理論而是一個事實。因此，就我們現實的人生而言，如果我們把人生太主題化，我們的生活就無法落實，即使活得更冠冕堂皇，也難免空虛；同樣的情形，如果一齣戲劇沒有落實於「劇情」之上而一味追求主題，即使口號喊得再崇高偉大，但口號終歸口號，缺少實質上的撼動力量。現實的生活經驗告訴我們，世間擁有理想的人很多，但是活得很理想的人却鳳毛麟角；正如在舞台上不乏有偉大主題的戲劇，但是它們卻並非真正偉大的戲劇，道理十分明顯。

「現代戲劇」的性格最足以反映現代人那種重用而不重體的現實性格，也最足以反映現代人的那種虛而不實的誇大性格。如今我已醒悟，我知道戲劇自從步入「現代」就開始亦步亦趨走向發展的「死角」。現代人似乎祇重視理論而不重視生活，他們一把戲劇搬上舞台，所展示的人生就失去真實。可見現代沒有好的戲劇，原因是現代人沒有誠懇地好生活。現代人祇會編綴理論、主義與學說，他們誤以為理論、

主義與學說就是真實的生活；所以，即使現代人比過去擁有更多幸福的條件與理由，然而却並沒有相對生活地更加完美與快樂。有洞察力的人都說這是一個「焦慮不安的時代」(the age of anxiety)，現代人何以會特別焦慮不安？我說，原因是沒有好戲可看(對不起，言重了)。沒有好戲可看，是因為我們的戲劇出了毛病；我們的戲劇出了毛病，是因為我們扭曲了戲劇；我們扭曲了戲劇，是因為我們扭曲了人生。我們把人生視同一個理論，我們祇知歌頌主義、附會學說，我們竟忘記了應該如何平實地生活。

自從「現代」到來以後，稱得上是三流的戲劇家也不見；回顧一下戲劇發展的歷史，世界上第一流與第二流的戲劇作品都產生在「現代」還沒有到來以前。如今我已醒悟，我知道我們必須走出「現代」才能走出戲劇藝術創作的「死角」，才能再有第一流的戲劇作品誕生。然而，對於「現代」我並不失望，因為「現代」所代表的另一面意義是自由、寬容與開放。在整個戲劇歷史發展的大流中，所謂「現代戲劇」彷彿扮演着一個「實驗劇場」(the experimental theatre)的角色。我知道「實驗」祇是過程而非目的，因此富有強烈「觀念劇場」性格的「現代戲劇」終將成為過去，並且此其時矣！自易卜生以降的「現代戲劇」，發展到今天已陷入「觀念劇場」最後的「死角」，也就是到了它的末日。然而，戲劇的危機正預示着戲劇的重生；重生的戲劇必須擺脫「現代戲劇」流行的積弊「虛妄」與「矯飾」。事實上，在西方的劇場中，有識之士早已開始揚棄這種虛妄與矯飾的「現代戲劇」；問題是目前我們劇

壇上的一些新人，居然還以此「舊」為「新」，盲目地亦步亦趨，殊不知他們所追求的，正是別人經過「實驗」證實為廢物的一些東西。廢物利用，節省物力，也許可以被視為是一種美德；可是，在戲劇藝術創作方面，如果我們為了節省智力而一味地拾別人丟棄的糟粕，就是一種令人看不起的罪惡了。

對於「現代」與「新」，我們始終無條件地信賴歐美；不過，我想，當歐美對他們自己的「現代」與「新」失去了自信的時候，我們是否也應該多少增加一點自信呢？至囑。

(原載：中央日報「台」)

一九八六年五月四日

第二版)



(上接第八頁)

主 鍾先生，你是演藝學院戲劇學院院長，對培養劇作人才有甚麼意見？

鍾 演藝學院已經準備邀請一些年青劇作家創作劇本，希望在未來的一年中能夠演出幾個創作劇。

主 但創作劇這麼少的原因到底在哪裏呢？

有餘暇的人才編舞台劇

鍾 最主要的原因是無法解決基本的生活。因此，會寫的人大多寫電影或電視劇本，只有那些非常熱愛話劇而又又餘暇的人才去編舞台創作劇。此外，剛才陳敢權提到的演出機會也是主因。近年來，雖然香港話劇的發展已經蓬勃了許多，但仍未普及，而且有專業水準的劇團也不多。以香港話劇團為例，一年演出六至七個戲，總不能全部都演本土創作劇，如果演一至兩個，在比例上來說，已經算相當好的了。而劇作家只得這兩個機會，也實在是太少了。

主 創作劇和名著劇本，何者較易排練？

鍾 很難一概而論。有些雖然經常演出的戲也相當難排，例如我最近演過的「馬拉沙德」就是；當然，容易排的也有。排創作劇最困難的地方是要邊排邊改，盡量減少沙石。一個現成的劇本，由於經過多次演出，可能已經修改到可以立刻搬上舞台，這樣排起來就不會太感困難了。

鍾景輝(右)和陳敢權

主 從導演的角度可以比較出創作劇和名著劇的排練法。陳敢權，今次你寫了一個這麼大型的劇本，又有些甚麼心得？

陳 這已經是我的第二個大型劇本。第一個沒有大演，第二個能夠搬上舞台，自然很高興。我覺得創作大型劇最主要的條件是該項題材是否適合自己去寫；同時，如果材料不足而勉強湊拼為大型劇，就會變得並有其衣。動筆之前，不是先考慮寫大型劇或小型劇，而是先考慮對主旨和結構有所認同，這樣才可以發展下去的。



(原載：信報「港」)

一九八五年三月三十一日第七版)

一四八一

香港話劇團的突破

*徐詠旋

香港話劇團的「一八四一」當會給你帶來一個意外驚喜。這齣「以香港歷史背景為題材的剪貼式諷刺喜劇」，在三月七日區議會選舉這個小小的歷史性時刻，也帶領香港劇壇跨進一步。

這個劇的意念其實並不新鮮。近幾年來，大概因為有太多「歷史性的時刻」，大眾對香港這個小島的歷史也開始醒覺、關心。電視有許多懷舊題材，如「香江歲月」等製作。跟著一連串的百年歷史圖片展覽也在各區舉行。「進念」在演出「鴉片戰爭」時不單廣泛運用「歷史圖片」，也強調「剪貼」(COLLAGE)效果，但話劇團這次却揉合了不少傳統主流劇場技巧，所以創出來的風格是頗新穎的。

引古喻今的意圖

首先，編導的「引古喻今」意圖是極明顯的，而這種手法亦能貫串全劇而成為主題之一。「一八四一」竟是個商業化的幻影霓虹光管、穿著古裝的師爺學霸舞着般般着錄音機上街、八五年的「油脂妹」咬着口香糖跟着古裝的多媽，這些都是特意的設計，叫人不能再考據劇中的史實，而集中於每一個動作，每一句話的現代意義。

幻燈片的運用亦充分配合這個手法，將香港古今圖片交替，很容易便看出時空的轉變。新聞標題，如「香港是我們的」、「杞人憂天」、「香港玩完了」，許多時都和演員的對白或劇情的情節相反，而造成諷刺的喜劇效果，更加强了劇中的政治感覺。但用得最有意思的，是開場時的幾張國旗不斷「軌位」。而平日慣見的明信片式的維多利亞港圖片出現後，忽然有兩個剪影，却是拖着辮子拿着水煙槍的古代人物看着今日香港指指點點。「引古喻今」之餘，不妨也設想一下古人又會批評我們些甚麼！

劇中加插了許多歌曲，而這手法亦變成劇本「剪貼式」架構的一個重要元素。「家在香港」、「東方之珠」、「風雨念香港」等流行曲是當然選擇。利用大家熟悉的歌曲來喚起共鳴和反映某個時刻的羣衆心態是頗常見的技巧，劇中模倣「筷子姊妹花」年代的KOWLOON HONG KONG，勾起蘇絲絲黃代表的早期香港形象，是簡潔有力的諷刺笑料，但唱「龍的傳人」時，整個場面鋪排卻嫌不夠誇張，不能繼續劇中諷刺的筆觸，前面幾句台詞「將香港土地逐片鏟起運回中國」，以真正的做到「回歸中國」！本是極尖銳的，但唱「龍的傳人」時却變回普通電視歌星格局，稍嫌可惜。還是間歇的音響效果，如摩登水廁聲，引來幽默的會心微笑。

人物塑造是此劇相當突出的一環。雖然是破碎的故事，但形式式的人物呼之欲出。最予人深刻印象的是男主角「阿四」，葉進真的把這個小人物演活了。他代表了香港升斗市民的心聲，他們只懂得埋頭苦幹，只希望過平平靜靜的生活，腦海中只有工作和妻兒。第二場戲的「秘密會議」，更集合了許多香港人的面貌，有因循守舊的「大伯公」，咳嗽得只剩下半條命，卻來主持重大會議，有好吃懶做、袖手旁觀的，有人云亦云的，更有不停喊口號要搞革命的激進分子。編劇技巧地將一八四一的條約和一九九七的協議聯合起來，引來觀眾的一陣掌聲。師爺宣布「朝廷準備將香港割讓給英國」，各人一臉迷茫，連聲說：「都唔明嘅！」這場戲用極輕鬆的手法，將當日香港人對草簽（劇中解釋說是「草草簽約了事」）的疑慮和困惑重新呈現，教人哭笑不得，怪不得台上有有人說：「太兒戲了！」

對秘密會議的揶揄

許多代表香港人心聲的說話，都是由阿四口中道出，這也許是這個角色極易討好的原因之一，鬼佬對阿四說：「如果有我地英國人幫手，你地唔會有錢。」阿四答：「你地賴死唔走囉嗎？」幾句對話便寫出了香港人和英國人之間的「愛恨關係」。阿四的去留問題，亦是許多人的煩惱：「離開咗呢度，我地又去邊嗎？」他只求生活穩定，所以他埋怨人家「各人只掃門前雪，重趁火打劫……呢個島人太多、太亂」。葉進用平實的方式演出，而他的說話也直接觸及觀眾心底。大概因為這個戲是香港人的故事，而每個演員都是香港人，所以三言兩語間便能演活每個面貌，而且都是真實可信、有血有肉的。劇中的「一師爺」，半桶水的英文程度却要充當翻譯，把OWNERSHIP解作「佢要你簽隻船俾佢喝」，教全場捧腹大笑之餘，也鮮明地刻劃出典型的香港人——投機、腦筋靈活、效率高，有時亦不惜不擇手段——是既可恨又可愛的形象。其他人物林林總總，有些影射知名人士如「鄧水魚及其四個妻妾」、「醫死黑貓的「江湖醫生」和「花娘子」，更加强了時事性和大膽的喜劇效果。導演安排演員戴金色假髮裝假鼻子來扮「鬼佬」，是非常高明的誇張手法。當北京人藝摒棄假髮假鼻子去演「推銷員之死」，香港人却用這種一流的化粧技巧去製造「鬧劇」感覺，也算得上匠人獨運！台詞方面亦有不少精警的新句：「有個島好安全——叫做釣魚台！」、「抵制即係，抵，就制啦！」、「手段」即係乜呀？點解要手斷呀？」「好些對白本身便已有足夠的吸引力，所以這個剪貼式的結構裏，故事情節便顯得不重要。故此這個劇中間部分主力交代張細蚊和阿四兩家人的離合，反而較沉悶和瑣碎。海盜一角亦過於卡通化，他的台詞如「唔話你知等你的心思想」、「估中有獎」則屬陳腔濫調，也不足夠呼應劇本強烈的諷刺主線。全劇以阿四夫婦為子孫（為香港）求神保佑作終結：「但願我地子孫，大家對大家負責任，人人豐衣足食，人人至仁至厚。」這段祈福似乎重複了阿四在劇中一直說的話，故而稍覺累贅。雖然代表了主人翁的心願，而且結構上

（下轉第一三頁）

權敢陳、輝景鍾問訪組化文台港 劇作創港香和「一四八一」談

接受訪問：鍾景輝（鍾）香港話劇團藝術總監、演藝學院戲劇學院院長

陳啟權（陳）香港話劇團舞台監督、「一四八一」編劇

訪問：陳鍾輝（主）

編導：陳鍾輝

記：謝紹文

播日期：三月卅一日（星期日）

（上午十時香港電台第一台「時代節目」之「視聽焦點」）

四月一日（星期一）上午八時半第五台重播

主 香港話劇團最近演出的創作劇「一四八一」的內容似在談歷史，但實際上與九七香港前途問題很有關連。陳啟權，是否由於這個劇的題材敏感，所以你刻意加插許多惹笑和熱鬧的場面，以減低敏感性和政治性？

陳 我沒有擔心政治性的問題，起初也並非要寫一個嚴肅的歷史劇，而是利用「一四八一」年發生的歷史事件來反映一九九七或一九八四、八五年的香港人心態。因為我不想用嚴肅的態度，也不希望由於觸及尖銳的問題而被人認為是諷刺或批評某些事物，所以就以輕鬆的節奏來編寫這個戲。

主 在演出之前，導演有否擔心觀眾的政治冷感而不接受這個戲呢？

鍾 這些問題我沒有擔心過，反而起初我擔心不知怎樣去處理這個劇本，因為這部話劇有許多地方與傳統話劇迥然不同的。要怎樣把那些寫實和荒誕的情節表達得恰好處，並不容易。

主 「一四八一」是百多年前的時代，但其中又夾雜了許多現今的事物。這種情況我相信在話劇創作並非經常用到的。陳啟權，為甚麼你用這種方式來編劇呢？

陳 因為我們要用「一四八一」來反映一九九七或一九八五，同時關心多個時代的事物。在戲裏，除了談「一四八一」又要談現在，於是我在劇本的第二稿中故意加進劃破時空的服裝、道具、幻燈等，令時空穿梭的感覺更形強烈。

主 在編寫劇本的過程中，你有否擔心演出時怎樣把不同的時空交織，能夠使觀眾接受呢？

陳 我可沒有擔心過這些問題。（鍾 我有！）（衆笑）雖然這是新的嘗試，但我覺得只是一些花巧而已，並非無法做到的，也不會有甚麼影響。

鍾 劇本的第二稿加了這些材料之後，我站在導演的立場，就要把材料融進戲裏，並將各場戲聯繫。至於怎樣做法，是頗傷腦筋的事。

主 我看這個戲時，也覺得其一的困難是處理過場，因為場與場之間很零碎。有些你們借用歌舞，有些則暗了燈，然後慢慢換景，於是給人拖沓的感覺。你們用甚麼方法把各種不同的材料串起來以加強整體性呢？

鍾 戲裏有不同年代的服裝、道具、歌曲，以及不同時代背景的幻燈片。我們從這些不統一之中求它裏面的統一。在序幕裏，已經有時空衝破、道具衝破、對白衝破等情況出現，讓觀眾有心理準備去接受這是一部古今交錯、時空穿梭的戲。

主 有劇評認為「一四八一」成功之處在於能夠敏感地捕捉到許多跟時事有關的事件，令觀眾很有共鳴；但人物性格發展和劇本結構則仍有瑕疵。有關劇本的完整性和文學價值，你們有甚麼意見？

綜合幾個時代剪貼成劇

陳 我也考慮過劇本中的人物性格描寫。但這個戲根本並非刻意描寫和發展角色的性格，而是綜合幾個時代背景和交錯各種事物，剪貼成一個劇。因此，如果有需要的，我會給那個角色有性格的發展，否則就不加進去了。這也是不統一中求統一的手法，跟戲的演出方式是一致的。

鍾 因為我們一開始就肯定了這個戲並非講角色性格的戲，所以採用典型性格，完全不追求角色性格的發展。

主 陳啟權在場刊中說過很關心一個宇宙性的問題，就是人對社會的責任。我也發覺這部戲，特別是下半部分，有許多這方面的對白。會否這條主線是要求角色有發展的呢？鍾 我覺得這並非人物的發展，只不過是最後的去留問題，而且回應了整個戲的主旨——心態的問題。因此可以說心態的發展多於性格的發展。

主 人對社會的責任是很嚴肅的問題，那麼，與整個戲一

的其他地方，例如那些惹笑場面等，似乎不大銜接。陳啟權，你創作時有考慮到這些衝突嗎？

陳 我寫到關於這個主題的地方是用較嚴肅的態度。其實，如果觀眾細心的欣賞，會發覺這個戲由始至終，包括那些惹笑的情節，都有許多談論關於人對社會的責任的問題。可能惹笑場面容易討好，大家看完之後，立刻得到的印象是很好笑，反而不大注意那些嚴肅的問題了。

主 讓我們從「一四八一」這個劇本引伸到香港話劇壇創作的問題。香港話劇團由一九七七年成立至今，演過的大型創作劇並不多，例如一九八二年的「側門」、「一九八三年的「薄儀」、「一九八四年的「太陽神的約會」等，大抵不會超過十個。為甚麼會那麼少呢？

鍾 我相信由於找編劇困難，寫得好也不容易，而且搞創作對劇團來說多少有些冒險成分。因為演一個觀眾完全陌生的創作劇，對銷路可能會有阻力的。這是要考慮的問題。不過無論如何，即使有多少困難，我們都應該推廣創作劇的。

創作劇沒有機會演出

主 陳啟權，你又認為在香港寫創作話劇最大的困難是甚麼？

陳 最大的困難不在於有沒有人去創作，而是創作了之後有沒有機會演出。

主 香港話劇壇的創作劇雖然不多，但每年都有一些活動是鼓勵創作劇的。可是，重演本土創作劇的機會則微乎其微。鍾先生，為甚麼會有這種情況出現？

鍾 重演獨幕劇比較容易。陳啟權寫的多部獨幕劇都重演過多次，例如「世界末日的婚禮」等。多幕劇要重演則較為困難。比方我和香港話劇團合作過的「側門」、「薄儀」，和最近的「一四八一」，是需要許多演員的，而且布景也頗為複雜，對一般業餘團體來說，經費和演員相信都不易應付。因此，要他們重演這類創作劇就可能相當困難了。

主 近年市政局舉辦的話劇演進規模越來越大，其中可有作品是適合香港話劇團演出的呢？

陳 有的，香港話劇團曾洽購某次演進的一個作品「朱秀才」，用作小型或巡迴的演出；同時，也留意其他戲劇演出是否有適合的劇本可資應用。

主 除此之外，你們覺得香港話劇團作為職業劇團，還可以怎樣鼓勵本土創作劇，增加演出機會？鍾 我認為要多與本地的年青劇作者聯絡，聽取他們的意見，看看有甚麼是香港話劇團能夠做到的。

允博許／

此時「無聲」勝「有聲」

「從碧諾與瑪菜到泊客默劇團」

很久以前，有一部叫「無聲電影」的影片，邀請了許多明星參加演出，所有演員均不說話，唯一發聲的却是客串演出的默劇大師馬歇·馬夏（Marcel Marceau），開口說了一個「NO」字。一切都與常情相悖，但帶給觀眾不少的回憶，最讓我印象深刻的，是滿臉塗滿白粉的大師，在短短幾分鐘的表演裏，從推開假想被「強風」吹擋的大門，寸步難行的樣子，勉強關窗到接聽電話，一氣呵成，所有空間與背景的營造，均靠他個人「身體的動作」及「定點反射的感情」，讓你不得不接受那「事實」的存在，甚至壓迫得你喘不過氣來！

走出戲院，那個餘景一直佔滿了整個腦袋，久久地默思驅使我邀請馬歇·馬夏來台灣現身說法的慾望……

八年前，我向一位經常舉辦音樂會的朋友表示，將着手引介默劇藝術到國內來表演的計劃，他驚訝不已，並以半開玩笑的口吻說：「那隻沒有音樂，一個人在舞台上裝模作樣，了不起逗點兒趣；中國人叫他駐足在路邊觀看三、五分鐘還可以，要安排上國父紀念館舞台？我看你省省吧！」可是戲劇界的朋友支持地說：「西洋默劇上我國舞台是早晚的事情，而且每當我授課時，說到Patience而缺乏實例講解的那一剎，看到的是一个氣茫茫然的面容，況且平劇中的趕場，上樓、開門、跨馬、划船、撲撲就與默劇有異曲同工之妙，我敢說默劇是活在中國人的血中。」

於是，一年後，兩位法國女默劇演員，碧諾與瑪菜（Pinok et Mado），勇敢地向我國登台，當時我在國外參加國際會議，錯過我國默劇的首演，只聽說她們帶走了許多觀眾們的心，從此這種舞台藝術形式就開始滋長在我們的社會裏。

大家開始為默劇應通稱為Mime或Patience，而辯論，為它開始的年代是古希臘、古埃及的劇場或古羅馬劇場才出現而爭執。這時期法國另一位男默劇家柏德爾（Pradel）造訪台北。他說自己和馬歇·馬夏是好友，但觀念與作法是絕然不同，而且幾乎是無師自通。又說碧諾和瑪菜的老師德克魯（Etienne Decroux）比馬歇發跡得早，也是馬歇的導師，這又引起一些對默劇熱衷的年輕人對默劇鼎盛的法蘭西源產生了極大興趣與好奇。除了前述兩位，又知道了一位德克魯的學生巴洛特（Jean-Louis Barrault）和賈克·雷果（Jacques Leog），這四位合稱現代默劇大師。

四位現代大師都是法國人而且多半發跡於巴黎，漸漸形成四派流派，雖然巴洛特和馬夏都是德克魯的學生，可是人們尊敬德克魯為一代的理論大師，却一直難以成為舞台上的閃耀巨星，而巴洛特却被視為「再造德魯洛」享譽於世。至於賈克·雷果最大貢獻在把默劇的領域擴張。他的教學除了一些營造意象的基本動作之訣竅外，舉凡面具藝術、各種偶戲的技巧、雜耍、各種道具的運用，甚至一些東方舞台藝術的精神與技藝、舞蹈的訓練等均融入默劇劇場。然真正把默劇的種子撒播到世界各個角落的却是馬歇·馬夏。以其已走遍逾百個名劇院，與採用馬歇默劇教學法的學府多達四百餘所，因此世界各地一提起默劇，馬夏的影子立即浮現。

在這些理性的軌跡漸為國人熟悉之時，民國七十年也就是國內表演藝術掀起一陣熱潮，各地所謂「藝術季」紛起之際，一位日本的默劇家箱島安（Yas Hakoishima）帶著東方意識型態的作品來展現。這使得我們的觀眾備覺親切，更加喜愛默劇藝術。這位馬夏的嫡傳

東方弟子除了在台北外，更南下新竹、台中、高雄，也嘗試了校園等場所表演；經幾次彼此交換意見後，這位長期在紐約傳授默劇的黃皮膚的友人在與黃之餘，也激起在台灣播種發展默劇的心意。於是首次的工作坊講習會爆滿，雲門舞集的許多團員及大半的蘭陵劇坊成員，一些影視演員都參加講習，蘭陵的金士傑也由此引發出「懸絲人」一劇，此後一些具體的默劇意念散見於我們的電視上、舞台上，將來我國默劇的開花結果，箱島安功不可沒。

一九八三年，經許多戲劇界朋友的贊助及文建會的大力支持下，終於能有機會在台北一睹大師馬歇·馬夏的丰采。十月中旬兩天爆滿的觀眾，全神貫注，屏息注目這一位六十歲的神奇人物如何在偌大的舞台上，一個人掌握百分之六千顆心，他的「火車旅行」，「邊啊邊的」，把你的身和眼邊走了位，他的「小偷」，從一隻手，變啊變的變出十幾隻手，讓你眼花撩亂時偷走了你的心，他的「回憶」也讓你心變「酸」……，不再值是逗趣，不再值是丑劇，他就是你自己，觀賞時鴉雀無聲，演完後說不出話來。

隔年二月下旬，一支奇特的默劇隊伍又抵臨台北，他們是來自瑞士的「默門香默劇團」（Mummen Schanz）。他們一反馬夏派的傳統，棄絕了人類的表情最佳工具——「臉」，棄絕了一般表演的要件「模擬」和「擬聲」，棄絕了故事，棄絕了音樂，他們採用「面具」，別出心裁的化妝材料包括衛生紙捲、拍紙簿、製冰盒、泥膠、紙桶、塑膠袋、海綿……等等，時而像變形的細菌，時而像外太空的怪獸，時而像排氣管，時而像抽象的雕塑作品……，然而他們却成功的將人類的共同情緒——「侵略性」、「挫折感」、「喜悅的心情」——赤裸裸地呈現，傳達的訊息比語言更迅速、更精確、更直接，觀眾會很輕易地被他們的演出所吸引，觀眾的感應也與舞台上的表演結合成一完整的劇場事件。

此後，柏德爾、箱島安相繼再度造訪，另一位馬夏派的澳洲諾拉蕊（Nola Rae）也在去年的國際藝術節中表演，七月「默門香」也搬來嶄新大型的節目，也開啓了中南部觀眾的眼界。他們孜孜不倦地在雨下的旅行車上，不停地為一次創作而反覆討論的情形（他們告訴我每一套節目須耗時五年以上的創作時間）；至今仍然使我印象深刻。

今年，國際藝術節又安排了另一支優秀團體

（原載：中國時報〔台〕）

一九八六年三月六日第八版

——他們是來自以色列的「泊客默劇團」（Boker Mime Theatre），具有強烈的民族意識，有時幽默地諷刺人生，有時戲謔地捉弄自己，也有時短劇來傳達猶太人對約押、法蘭斯極權無言地抗議以及首次以默劇形式表達宗教精神。看「泊客」的演出，就好像是在體驗我們的日常生活，酸、甜、苦、辣，百味雜陳，有些發生在別人身上，有些則是自己的親身體驗。「泊客」是由兩男一女，是遊覽「泊克」（Yoram Boker）、「博利達曼」（Erdanman）與「汀涅波」（Tenebun）組成，技藝秉承了馬夏派和雷果派兩方面的優點。至此，我們在默劇一門的引介已有了傳統形式的默門香，英國系統的亞當連烈、諾拉蕊，另兩位法國系統的柏德爾、碧諾與瑪菜、東方的箱島安、明尼希潘奈（斯里蘭卡）、泊客以及中國戲劇中的默戲，還有即將來訪的法國小丑劇團等展現了各種不同面貌的默劇，相信國人對此門藝術應有更深入的了解。



一個舞台兩齣戲

近三年來賴聲川編導的幾部戲，以及以蘭陵劇坊成員為表演者演出的劇碼，觀眾反應之熱烈蓬勃，實在可以當做一個社會現象來觀察。

在台灣，除了平劇歌仔戲有它的傳統，和長期固定的觀眾層面外，其他的劇種，譬如話劇，總是叫我們尷尬發笑。莎士比亞的歷史劇，或易卜生的寫實劇，當做戲劇系學生的畢業公演還可以，真的人變成女高音，在舞台中展喉舒唱的表演，差不多就成了虐待。予人以期待的是實驗劇場，由於尚在摸索階段，局面仍限於極少數喜愛戲劇同好間的相互觀摩切磋。總結一句話，台灣缺少看戲的風氣。

風氣的形成，有許多可見不可見的因素推波助瀾。經濟上，我們已從過去半開發中國家晉入已開發國家，面臨如何改革工業結構，以轉型升級到資訊工業社會的這個瓶頸突破階段。我們有大量的外匯存底，和世界排名有數的儲蓄存款率，「如何花錢」，變成當前重要的課題。飽暖無虞，政治與文化上，我們從過去的不論崇洋自卑也好，本土回歸熱也好，復健出來，在比較穩定成熟的心態中，渴求意識形態解放，向多元化價值觀的世界認同。現實裏，則要求更好的生活素質，和更普遍的精緻文化。

這些欲望的辭彙，醞釀出一團尚未成形的騷動的氣流，適合迅速繁殖各種各樣的文化媒體，以及越來越多的文化人口。賴聲川的戲劇適時出現，滿足了這個青、壯年層面文化觀眾的需要。

第一，當然是戲本身好看。

它很新鮮，沒有諸如話劇或翻譯劇給人的驚世無味感。它很容易懂，沒有實驗劇場的神秘感，令人產生自卑感或排斥感。它很專業，一批基本動作優良的演員，足以展示精確悅人的表演，加上賴聲川的學院訓練和才華，從容運舞台於股掌之中，極自由，又極嚴謹。

第二，它是此時此地一批戲劇工作者的

創作。

賴聲川執教於國立藝術學院，推出的幾部作品，都採用集體創作的方式；事前沒有劇本，由導演出題，演員依著題目去發揮表演。出題，有時像投石問路，此路通不通，通往那裏，都還未知。有時像拋磚引玉，不過借個石頭，隨即廢了原題，另作文章。在這過程中，導演彷彿無為而治，但也同時成為一股意志，統攝全局，朝一個充滿可塑性的目的地前去，於是產生了一齣戲。

磨戲的過程，漫長而艱辛，如此形成的戲的特色，它是開放的，容納著許多人的經驗和想法。可喜的，可悲的，我們看見的是自己，哭笑一場走出劇院，縱然得不到啟示跟反省的話，總有一些些令我們異樣罷。

第三，它的每次公演，已逐漸成為負有社會參與感和歸屬感的社交活動。

在劇場裏，戲中充滿的時下流行的語言，拿新聞事件做文章，把眾所共知的典故跟感情予以翻案等等，所引起的共鳴，劇場效果驚人極了。躬逢盛會的人們，也有被劇感動的，也有被現場氣氛感染的，都不能忘記這樣一次深刻的經驗，下次，又來了，帶著我們的朋友與期待的心情，來了。舞臺上有我們熟悉的演員，我們共通的話語，和上次連同演員、觀眾、劇場結在一起留下的記憶，所以當我們離開劇場後，回到家裏要談談它，去到學校、辦公室要談談它，搭車子坐咖啡屋要談談它，它成了大家共同的談話資料。如果在某個聚會裏，某人因為沒有看過這次公演的戲碼，以致大家都忽然為提到一句台詞笑不可抑的時候，想想，某人將會是多麼的尷尬。

這些談話的資料，慢慢累積起來，融入生活中成為一般常識，就如上一輩在北平上海長大的人，大約都能談談梅蘭芳如何如何，或者新一代的年輕孩子們，楊林如何，齊秦如何，都有屬於他們那個階層共

同的話題和興趣。一個人，除非他是大儒的厭世，否則大概皆不願意自外於所屬的社會圈子的。

因此，賴聲川的新戲尚在整排階段時，我已十分心甘情願的去看了一遍——「暗戀桃花源」。

這齣戲跟以往比較不同的做法是，賴聲川先把劇本的架構搭好，再與演員們同來磨戲。架構是，兩個劇團陰差陽錯共爭一個舞台排戲，一齣排時裝悲劇「暗戀」，一齣排古装喜劇「桃花源」，混亂之中兩個劇團先是輪流排演，後來吵得不可開交，就各據一方硬演起來，造成無限錯綜的可能性。

「桃花源記」是每個中學生唸過的文章，代表著亂世之中，人們對於烏托邦世界的願望與追求。不過「桃花源」喜劇裏的武陵捕魚人，却是為了老婆跟人通姦，一氣離家出走，而逢桃花源，之後告辭回家，發現老婆跟人結婚生子，失望之餘重返桃花源，竟迷路不得返。此與陶淵明原著對比之間造成的逆差，對我而言，不必一字言詮，已够衝擊了。

反之，「暗戀」一戲，因著當中那個平庸的舞台導演，可見本來該只是一個平庸的話劇，然而那個導演，是如此執意要把自己的浪漫愛情搬上舞台，以致到後來，我們竟不能笑話他。他的那一點點心，轉嫁為「暗戀」戲中男主角的癡心，是那麼過於簡單和天真——快要變成反諷通俗劇裏公式化的浪漫優感情節——然而沒有人能笑話他。因為戲中那個亂世流離的背景，與我們太切身了。是這切身之感，使得假戲真作，不知覺中早已步入感情的陷阱，流下眼淚。

要問「暗戀桃花源」的主題在哪裏？架構本身，也許已是它的主題。

賴聲川的戲，往往不是打內容裏面直接訴諸觀眾的感動。而總是，在一場精采、機智的辯證過程中，誘人無法抗拒的一步一步走進他的世界，終至完全投降。從過去台灣的戲劇發展來觀測的時候，我們會格外重視目前賴聲川所在的位置和作用，也會愛惜與他一起工作的表演者，他們所推出的每一部作品，我們樂觀其成。

（原載：中國時報「台」

一九八六年

三月一〇日第八版）



雜談 表演

吳懷農

演員對人類社會的影響力，極廣大又極深遠。你很難想像一張深具表情的面孔放大在電影畫面上，會有多少人從這上面傳受到強大的信息。人們閱讀這強臉，盯著看，一絲細節也不放過，任何皺紋、微細睫毛，完全收入眼底，並且這強臉從不逃避。於是觀眾知道這強臉，可能比知道自己的親人、朋友還多；因為他有時不好意思盯著人看，也有時看人時眼光還須游移於附近環境，看有時那被看者會動來動去，甚至避開眼光。往往，演員自己的親人有時沒有觀察來得清楚這演員。很可能梅爾史翠普的媽媽原本不清楚女兒的鼻子那麼歪，一直要到鄰居看了她演的電影後告訴媽媽媽，她才知道。

你不能只是喜歡演，而是你根本已經在演了，一直在演了，在每一刹那、每一場合。太多的演員對戲劇表演有極度的感懷，不能自己，有極度的熱愛，但那仍是普通人一選在做的工作，並不如此便是演員。太多的演員你可從舞臺上或銀幕上看見他們的表情機體是「想演戲」，而不是「演戲」。連導演有時也常有這種誤解，他叫他的演員去這樣，或那樣。像達斯汀霍夫曼，他不算是太差的演員，但他在銀幕上許多特寫，觀察一達上那種特寫，便很靈敏如許多習慣一樣的開始精神閉塞的去注意，他們知道戲要來了，然後他的眼角開始抽搐，嘴吧略開，再終於整個五官一起推出一份半苦笑矣。

喜怒哀樂的無可奈何之表情，這是近日表演之通象。「表演」之通俗化，亦是一種一傳十、十傳百的惡性傳染病。許多電影特寫便是演員此時受戲一個原本不必要却又近時非得靠它才能受觀眾了解的動作。而這動作之完成，也是讓觀眾稍能停頓精神發一下情懷的一份世俗化電影韻律。這種韻律進行愈受到大眾之多次吸收，便愈逼使電影的正常自然韻律受人誤解；同時人的原本感情之受了解程度便有了扭曲或改異。當然，這和社交習慣是同樣道理，你愈是和許多人哈拉點頭做社交上表情，便愈是自然因襲了許多沒有其真切意義的動作。所以過多的變局、過多的擠眉弄眼、過多的說「哈」時故作考慮之停頓等，皆因此不運而地佈滿了全世界各地角落。社交多或社會接觸多，當然也會迷失或蒙蔽人類的反應，甚至迷蒙了事體的本相。

所以，訓練演員，不但有許多階段是要令他廣見世態、閱人無數，還有太多的過程是要他完全幽閉。不和人飲咖啡談笑，不接電話，甚至不看報、不看書。甚至將房子內所有的鏡子拿掉，讓他連自己的表情也不讓看，不讓模仿、不讓知連。

安東尼奧尼曾說：「演員的工作不是去了解，只要去是他所是便成了。」

講到表演天份，那是存在於世界各處的一件東西。不但在戲台上、電影上、主角配角不一的臉上或身上，也在酒館的酒吧、朋友家的小孩、中學時在講台上的老師、巷口賣燒餅的小孩，但也同時在每個人的想像力裏。便因有想像力，才使得表演藝術沒有止境，也才使得演員一直想追求另外不同性格的可能性。讓我們不妨再回到前面講的「是早已在演，而不是喜歡演」這路上。舉個例子，假如胡茵夢，不，舉張三為例好了，假如張三是好演員，即使走下電影銀幕，他仍隨時在演戲，並且瞬息萬變，從不覺疲累。當然他不是裝腔作勢，把人家問他的話用莎劇對白來用感情再現一次地回答人家，而是他有一種神秘感或一種多麼地。假如他出現在一次酒會上，人家一見他常覺得與銀幕上完全不一樣，好像說，他像一個尋常人一樣。結果有一素不相識的人問他一些以前的經歷，他或許能答說他曾經碰頭，而用的語調與講話時的身軀動作，能讓人信以為真。而事實上不是，但他並不是惡意欺騙，他要有那種讓人覺得是真的藝術，並且當告訴他人他是胡

鵬人（不論是他告訴或是別人告訴），他人仍不能生氣。這藝術要求一來不講太多，只兩招便能讓人信賴，隨之便離開，如此事後那人得知真相不會因陷入太深而生氣。二來要出以半玩笑式或變調式，使人又覺能信，但若將那事體解成另一貌時又可以通融。總之，這就是那演員的藝術，我們即使舉出很多方法，但於他而言，他只是自然敏感地發揮，未必循方法或理則去練就的。

另外的他的模樣也是隨時在變。你我知道，太多的差別演員知道穿不同衣服、換些眼鏡戴戴，便以為面貌就變了，或表演時機、人生情境就變了。當然這淺淺極。好的演員，只換一條褲子、微彎一下腰，走路稍微修改，便從一個尊貴雍容的文雅女士頓時變成一個社區普通主婦。她或許再做一個和善的笑容，說一句「That's really kind of you」這種俗套的討好話來益顯社區婦女之無聊生活與過度表現假客氣，就這麼把藝術給透發出來了。還有，他們不做大修改，這又是中庸之道了，他們只變成這種普通人（如社區主婦），若演癡呆人或重病人這種誇張性格，便沒有意思，並且也不合自然之「稍放即收」了。

前說這些「演員」，不一定指真的「職業演員」，有太多的普通人本身就是這些即與戲劇之愛好者與實踐者，或許我們在朋友間遇見過，或許在朋友的朋友的派對上見過，也或許我們的想像力就常夢及這種表演行為。有一些人，我們一見就感覺他有一種魅力，不是說他的性感或學識或寬厚待人的魅力，而是說他有一種象徵「人生多變」的魅力，也就是具象地說，甚至他不在生活中演戲，例如他心常驚動的（如工作、如運動興趣、如閱讀或旅行興趣），但你知覺他這份魅力，總讓你多注意他或與他對談，多知道他。又或許他這份特有品質真可能拿來演戲也未可知。

事實上，太多的導演是有鑑識這種魅力的人，並且一眼就識。雖然許多導演仍不講究精緻演技或甚至常用差劣演員。導演看人的高度洞察眼光與將那人的神話潛力盡致發揮，這兩路有時不是一回事。其中除了商業因素外，最大的理由實繫於導演對人生情境之想像力到達何種程度。換簡單的話說，就是他的藝術較細緻深遠的部份，最渴望挖掘所及者能達何許。你若不是細緻到家的藝術家，你要的表演也

不必太過精深，便已能合乎了。

電影中的「選角」(Casting)便是此事。能選角不一定能拍好片，就像能鑑賞畫不見得自己能畫。這說回演員本身，也有可談之處。演員有時很知道什麼是好的表演，或思想上知自然如何如何，却就是表演不出來。這種情形自然很麻煩很苦惱，但這情況只有一句話——「追根究柢之後」便是才份不足。藝術必須劍及履及，靈光閃現，這是勉強不來的。像前面說的，他不是想做好它，而是根本就做了。並且不是「做」出來的，乃是「是」也。

好演員却是很苦命的。他們的無休無息，是文學家、畫家猶自比不得的。他們的每一刹那都像中邪附魔一般，一直在表演狀態中。他們在咖啡座上不是在聊天，是在表演狀態中。他們在公園板凳上拿一包花生米不時去給鴿子，不是在餵動物，而是在他的藝術工作上，他與電梯門童含笑示意後仰望望天花板，皆是他不敢的神聖工作之一。他一直在表演。為什麼，他或許生來如此，他必須一直沉溺在對變化流動的人生諸般的美感渴求中。他無法叫自己「不這樣」。當然人生也是一場大選角。你隨時看見合你意或不合你意的人，你隨時知道或想像面前這陌生人或為朋友的可能性，或甚至對之有種渴求或感應。並且，你必須對日後成為可能配偶的人已然看見他性格與你交集之多少與將來生活之各種片可能細節面貌，如他在廚房的背影或他看你的時心不在焉等等。這是什麼？這是生活經驗也是想像力。而這份東西的真實貫徹，便是表演。

(原載：中國時報「台」)

一九八六年

二月二日第八版



話劇熱裡談表演

／顧乃春

每年一度的全國大專院校話劇比賽，促進了學校戲劇蓬勃發展，由第一屆廿五個劇社團體參加，到今年已增加為四十五個之多。這種迅速成長的現象，正說明了戲劇藝術之魅力，廣泛的吸引著無數年輕人的熱愛與關切。深信我國學校之戲劇活動，亦將如許多西方國家一樣，成為戲劇藝術發展的另一個源頭。

戲劇的活動，係由許多藝術工作者共同參與合作而完成的，其中表演是最受矚目的項目之一。沒有演員的表演，幾乎無法完成戲劇的活動。漢密爾頓(Clarton Hamilton)詮釋戲劇時指出：「戲劇是一個故事，經由演員在舞台上，在觀眾之前表演出來。」這不僅說明了戲劇的基本特質係由劇本、演員、場景、觀眾所構成，也說明了彼此之間的關係：劇本需透過演員的扮演傳達給觀眾，觀眾需藉演員的表演而洞悉劇作者之意圖及中心主旨，很顯然地，演員在劇本與觀眾之間擔任著一個很重要的「中介」角色。至於能否適當地把劇中人物刻劃入微，使觀眾充分領會與感動，那就不得不藉表演者所具有的表演藝術素養，來達到上項的旨趣。

關於演員所應擁有的表演藝術素養，可簡單的分兩點來說明：一是演員的基本素養，二是演員對表演理論與方法之瞭解與運用的素養。關於演員的基本素養，愛德華·賴特(Edward A. Wright)在

其「現代劇場藝術」一書中有獨到的見解，他指出，一個演員應該具備想像力、感受力、知覺力、個人特質以及持久力。不僅如此，他還認為一個演員還應具備五感，即模倣感、舞台感、觀眾感、時間感、韻律感、鑑賞與使命感。以上的素養，並不表示一個演員都可與生兼俱的，大多數的演員需經過後天的磨練，因此，一套完善的表演理論與方法，可以幫助一個優秀演員的養成。關於表演藝術理論與方法，一般來說，下列諸家值得擇其一二予以瞭解與研究：

1. 服膺科學法則的戴爾沙特斯

戴爾沙特斯(Francois Delsartes 1811-1877)，法國人，父親是一個即興的動作演員，戴氏甚不以為然，鑽研多年後提出了他自己的表演理論與主張。他認為人類的行為都是可以用科學方法來解釋，甚至潛意識這類不可捉摸的東西，也不難予以理解。他表示人的每一種行為與動作都是有起因的，也有其目的，兩者之間有相關的必然性。所以，他認為一個演員在扮演劇中人物時，需先了解劇中人的動機與目的，準此原則，人物才有真實性與可信性。戴氏反對機械化與程式化的訓練方法，他的法則是：(1)演員須熟知控制生理運動的法則。(2)演員須充分利用各項生理官能。(3)演員須了解每一動作的企圖與目的。(4)演員的動作以能傳達出神韻為要旨，使觀眾信服。歸納起來，他的表演法則為：動作，企圖，觀眾的信服。

戴氏的理論法則，後來不僅在歐洲產生重大影響，在美國也被奉之為圭臬，適用於為演劇的演出。

2. 主張韻律為表演生命的杜林

查理士·杜林(Charles Dullin 1863-1949)，法國人，他年輕時對詩特別有偏好，後來當他從事戲劇研究時，藉之建立了一套完整的表演藝術理論。他認為韻律才是表演的生命，一如詩一樣，如果離開了韻律，立刻失去其特質及生命。他指出，演員的身體是表演的基本工具，他的內在須要具備詩的本質，他稱之為內在詩(Inner Poetry)。

但是，祇有內在詩是不夠的，演員的外在一樣須具有詩的本質，並且要與內在詩相融合一致，合作無間。基於此，杜氏特別強調演員的內在與外在均需要韻律、節奏的訓練，以達到美感的要求。他也反對機械化、程式化的表演方法，在演出前，一個演員一定要分析劇中的人物，並標示出韻律與節奏。在演出時須默記節奏過程，讓韻律幫助演員來說話，這種表演理論，非常適合於詩劇及象徵劇的演出。

3. 強調外在模仿的柯克蘭

查理士·柯克蘭(Charles B. Cokeran 1892-1960)，英國人，他認為一個演員在表演時應保持清醒的頭腦，不能忘記他正在演戲，要把他經驗中的人物予以再現於舞台，所以柯氏主張模仿乃是表演的不二法門。一個演員要不斷對週遭人物深入觀察，一一收入他的經驗之中，並不斷予以設計排練，透過他身體的動作以及聲音來模仿劇中

人。為了讓觀眾對劇中人物產生深刻的印象，他不反對在模仿中稍帶一些誇張，不過他反對用真實情感來表演，柯氏強調：「要感動觀眾，演員本身必須保持不被感動。」他主張演員應用清醒的理智來指揮情感的收放。

其實，柯克蘭的「模倣說」，早在十八世紀法國的狄戴羅(Denis Diderot 1713-1784)即已提出同樣主張，狄氏曾經這樣說過：「演員應該運用純粹的模倣，把別人身上發現的性質完全融化到他自己身上，以發揮他的藝術目的，他一定要有透視力，不要情感作用，他要有模倣任何性格、任何角色的才能。」又說：「演員必須捨棄他原有的性格、習慣的表情感作，說話的語調，完全摒棄他原有的面貌、特質，純粹去模倣特定對象的一切。」

以模倣為基礎的表演方法，適用於許多戲劇類型，特別是通俗劇、喜劇等，但一個演員的表演，如果過分誇張，必然失去其真實性，而難於令人信服，但如能運用想像，控制動作得宜，則不失為好的表演方法。

(原載：聯合報(台))

一九八六年

四月二六日第八版



話劇熱裡談

春乃顧 / 演表

4. 追求內在真實的

史坦尼斯拉夫斯基

史坦尼斯拉夫斯基(Stanislavsky 1863-1938)，希俄時代人，曾著有「我的藝術生活」、「演員自我修養」、「一個人的塑造」、「一個角色的創造」，均為表演理論經典之作。他主張一個演員不僅要能設身處地的把劇中人真實的表現出來，而且也要能運用想像力及「感情記憶」等方法，去創造一個角色，因此，一個演員必須不斷地運用以下的方法進行自我的訓練：(1)假設的訓練。(2)

環境把握的訓練。(3)想像力的訓練。(4)記憶力集中的訓練。(5)肌肉放鬆的訓練。(6)真實與信念的訓練。(7)交流的訓練。(8)適應性的訓練。(9)韻律與節奏的訓練。(10)情感記憶的訓練。

史氏復認為，一個演員不僅應具有藝術使命感，並應具有劇場倫理的觀念，才能算是一個優秀的演員。史氏的理論與方法，目前被世界各國普遍的運用，尤其在美國，迄今繼起不絕，其中李·斯屈斯堡(Lee Strasberg)曾將史氏的方法有系統的予以介紹，嘉惠了不少演員，尤其新一輩後起之秀，如出身於耶魯大學的梅莉·史翠普，出身於萊麗亞音樂學院的威廉·赫特、普瑞·盧波妮以及凱雲·克林均曾受惠於史氏方法系統的訓練，當今活躍於舞台與電影界。

5. 捕捉情緒歡愉的梅耶荷得

梅耶荷得(Meyerhold 1874-1940)：帝俄時代人，他的主張與史坦尼斯拉夫斯基完全不同，史氏把劇場當為真實生活再現的地方，而梅氏則主張劇場是表現理念的空間，他提出劇場主義與構成主義用以抽離現實主義，並且以生物機械學的法則來規範演員，訓練演員，這種訓練，非常重視外在的動作，演員須能適應翻跟斗、盪鞦韆、飛躍騰空等大動作，因此，一個演員必須施以體操的訓練，芭蕾舞的訓練以及困難度較高的動作訓練，並且要求演員體認他與空間、時間的關係以及與他人默契的關係。

梅氏更強調劇場的目的在創造觀眾的歡愉，準此，他要求演員首先自己要有愉悅的情緒，才能把他的愉悅傳達給他人。這類表演方法很適用於現代劇場。

6. 充分發揮自我潛能的

克羅亞瓦斯基

克羅亞瓦斯基(Jerry Growst)，波蘭人，於一九五六年，在俄波蘭開始實驗他的表演方法，並出版「貧窮劇場」廣為介紹他的理

論，他主張充分發揮一個演員的自我潛能，把體力與精神力發揮到極致，完全超越各種限制，而且不要毫不帶有任何故作以及技巧的痕跡，表演者要在一剎那間給予觀眾強烈的震撼，震撼於某種程度的恐懼，或者某種程度的歡樂，並且震撼於一個演員如何能表達得如此深入。此時表演者不必依賴劇場的其他條件，如佈景、燈光等而能夠直接與觀眾溝通，觀眾的惟一焦點就是演員發自潛能的表演，他比喻這種表演有如祭典中對神的崇拜一樣，是那樣的「神人」。

基於以上的觀點，克氏對演員的訓練要求異常嚴格，包括心理的、生理的以及聲音器官等。因此，成為一個「貧窮劇場」的演員，確實不是那麼單純。克氏的理論與方法在西方已被許多現代戲劇工作者予以運用與發揮。

綜觀以上所述，作為一個演員，所應具備的藝術素養以及所應涉獵的知識範圍的確不少，不過如擇取其精華，經過認知與訓練，同樣可完成一齣精彩的表演。本文因為篇幅有限，僅提供一些基本觀念藉供參考，希望表演藝術在大專院校戲劇活動中，有更具上層樓的發展。

(下)

(原載：聯合報(台))

一九八六年

四月二七日第八版

(上接第七頁)

和序幕裏四嫂的拜地主公相應，但總覺有點單純和無力。當然，在處理「香港」這麼大一個題目時，要提供一個理想答案是絕對不可能的。但似乎以大伯公嘆一聲「LONG LIVE 香港」，然後用二胡生硬地彈奏英國國歌，再播中國國歌這場戲作壓軸，會更覺新鮮，同時也可以瀟灑的留下一個問號，讓觀眾再細細咀嚼。結尾以關正傑的「一把聲音」引出謝幕，亦稍覺依賴大眾傳媒的力量，雖能令觀眾隨音樂拍掌，但却削弱了這個劇的獨立性。

以二胡奏英國國歌

話劇團是成長了。從這齣戲可以看到由「茶館」積聚下來的經驗，羣戲場面的揮灑自如。「三便士歌劇」將電腦放在一九三〇年服飾之間，演員們都吃了一驚，但現在他們也習慣推着「三便士」單車在馬樹長衫裏鑽。「次神的兒女」致力的細膩情感，在好幾個演員身上也可看到。話劇團在這個戲的突破，除了「敢說」之外，還找出一個新風格，這個風格既不是模倣西式鬧劇(FARCE)，也不是沿襲中國傳統的喜劇，而是道道地地的香港式剪貼式諷刺喜劇。



幕一之[一四八一]

(原載：信報(港))

一九八五年 三月二三日第七版



話劇移植到中國來，大概是本世紀初的事。在過去這段雖然並不久長的日子中，中國話劇的發展可以說是迅速的。但話劇不同於音樂、舞蹈和美術之能在形式上不受語言的局限，因此，中國話劇團從未出國演出過。

直到一九八〇年秋天，北京人民藝術劇院前往西德、法國和瑞士演出老舍的「茶館」，獲得「奇蹟」一般的熱烈反應和成功後，中國話劇才首次成功地搬演到國際舞台上，而老舍的「茶館」亦成為打進國際劇場，以單一語言（普通話）在多個不同語言國家成功演出的首齣中國話劇。

今年「北京人藝」製作的「茶館」計劃作為期歷時半年之久的環球演出，信心的基礎便來自五年多前的西歐之行，和八三年九月訪日演出廿五天場場爆滿的經驗。

周凡夫

兩度禁演 老舍名劇

登上國際劇壇的「茶館」

演出已過四百場

「茶館」是「北京人藝」自一九五二年六月成立以來，演出過的一百六十多個古今中外劇目中贏得極高評價的一個，也是老舍特別為「北京人藝」創作的眾多著名劇作中最受歡迎的作品之一。

老舍的「茶館」文學劇本於一九五七年底寫成，全劇祇有三萬字，可說極為精煉。「北京人藝」於一九五八年首演，由焦菊隱和夏淳擔任導演，一九六三年再重演，均歷久不衰，然兩次均被「禁演」而落幕，且曾一度被大專政攻擊為「懷舊、低沉、感傷、自然主義色彩」的「毒草」，自六三年被禁以來，十六年間未能與觀眾見面，直到「四人幫」倒台，一九七九年為紀念老舍八十歲冥誕，「北京人藝」才予以重排。

「茶館」重排，焦菊隱已逝世（七五年），夏淳與各演員以五八年首演的演出本為基礎，參考了六三年的演出本及七八年再版的文學劇本，加以整理刪節，這齣被歷度為毒草的劇目終得以重見天日。

「茶館」的三度演出，至今已超過四百場，觀眾多達五十萬，還被搬上了電視螢光幕和電影銀幕上，「茶館」迷的數目更不斷在增加。

縱貫歷史五十年

「茶館」是一齣沒有貫穿故事的話劇，也沒有緊張情節，和突出的重點，但却是無數人物，眾多小故事構成的一個三幕話劇。三幕的空間都是一座茶館，但時代背景卻縱貫了五十年。劇中以裕泰茶館主人王利發的一生，及環繞在茶館周圍一羣小人物半個

世紀以來的遭遇，分以三幕截取了三個時代的新面：一九八八年的清期末期，一九一八年的民初共和時期，及一九四八年的抗戰勝利到內戰，老舍以「幽默中有痛感，痛感中有幽默」的筆法，通過既有歡樂，又有悲傷，既有殘酷，又有溫情的北京小市民的生活，深刻地反映了中國近代歷史中，五十年間的社會變化風貌，仿如一幅時代的歷史圖卷。

「茶館」不僅反映了老舍具有極高的文學修養，更說明了他深刻了解和熟悉北京下層小市民的生活和語言。「茶館」中沒有政治口號、標語，全是白話，簡潔流利，富於生活感和形象化，沒有一般化的話劇藝術語言，這都可說是「茶館」的特點。

而更特別的是，「茶館」中的人物，如連同無名無姓的計算，總數有八十人之多，有名有姓的也近五十人，個個栩栩如生，各有不同形象面貌，各個角色的對白，句句切合身份、情況和境地，仿如全數都曾在老舍的周圍。很顯然地，要演好「茶館」便要有足夠具水準的演員。

大陸不少藝術團體在「文革」時被衝擊得肢離破碎，「北京人藝」顯然是較幸運的一個，劇團中上上下下的人員，在「文革」時絕大部份能夠一齊「上山下鄉」，保持着良好的實力，因此「四人幫」倒台後，便能迅即徵集起原來的班底，恢復演出活動，重新排演出這齣人物眾多的「茶館」來，這亦可說是天做的契機。

歐洲演出功臣克勞特

「北京人藝」的製作，大部份在發揚現實主義創作路線，藝術風格在於真實，質樸，深刻，含蓄，形象鮮明，生活氣息濃厚，富有藝術感染力，舞台形象完整統一。很顯然地，「茶館」充份表現出「北京人藝」這種藝術風格的特色來。

王文沖與宋垠等近似寫實的「茶館」舞台設計，五光十色，格外逼真，不僅準確地掌握劇情，更充份發揮了「北京人藝」的藝術風格。「茶館」在西歐能夠演出成功，而且掀起歷久不衰的「茶館熱」，因素是多方面的，有人將之歸納為「現實主義的勝利」，亦非無因，畢竟這正是「北京人藝」一直以來所追求的藝術方向。

但「茶館」能夠成功地搬演到國際舞台上，却與在中國大陸工作多年的西德專家馬克·克勞特的努力有不可分割的關係。

克勞特並非學習漢學，但熱愛中國文化藝術，在北京市結交了不少文藝界朋友，七九年「茶館」第三次上演，他便一連看了二十多次，熟悉了劇中每一個演員、角色。後來他在一位中國友人雷勇的協助下，翻譯出版了「茶館」的德文劇本，並熱心為西德曼海姆民族劇院提出邀請「茶館」訪問西德的建議而奔走。

在多方安排下，西德駐華使館成員，和曼海姆民族劇院院長阿諾爾德·佩特森等人在首都劇場觀看了「茶館」的演出後，都願大力促成「茶館」的出訪。在經過駐波恩中國大使館內的官方商談後，在根舍與黃華簽訂的中國與西德文化合作協定中終於寫上了：「中國方面將在（一九八〇年派中國人民藝術劇院「茶館」劇組在西德一些城市進行訪問演出。」

於是，重達十噸的佈景、道具、服裝在八〇年七月裝了箱，下了船，七十多人的「茶館」演出團於九月廿五日動身，從九月廿八日到十一月十三日的七個星期中，在西德的曼海姆、漢堡、漢諾威、杜塞爾多夫、勒弗庫森、多特蒙德、紐倫堡、薩爾布呂肯、斯圖加特、慕尼黑、弗賴堡的十一

家劇場，和法國（三家）及瑞士（一家）合共十五家劇院，用普通話演出了一「茶館」，都贏得了戲劇行家與一般觀眾的鑒節讚賞。

在整個演出行程中，克勞特出色地擔任了現場同聲傳譯和解釋劇情的工作，不但溝通了文字，打破語言的隔閡，還溝通了舞台上下的情緒，將西方觀眾帶進中國的茶館，漸漸失去了故事情節及陌生語言造成的異國情調，而使觀眾仿如在觀看一齣地道的西方話劇。無疑地，這會是「茶館」在西歐贏得台下觀眾共鳴的一大因素。

香港話劇團於八三年曾將「茶館」改編成粵語演出，而今次「北京人藝」的「茶館」環球演出計劃，香港將成為第一站，從四月十七至廿六日，將在香港演藝學院以「原裝」的普通話連演十場，演出時附加中、英文字幕，本港的「茶館迷」當可欣賞、比較兩個版本。

在香港演出後，五月初將代表中國出席加拿大溫哥華的萬國博覽會藝術節，巡迴訪問美國西岸，六、七月間折返亞洲，參加新加坡國際藝術節，而以十月的英國愛丁堡藝術節作為環球演出的終站。

（原載：明報（港）一九八六年三月一八日第二九版）



香港話劇界對《茶館》演出的意見

林放·駱文

編劇家、導演 李援華



「北京人藝」來香港演出三次，一次比一次好。《茶館》整個演出相當完美，沒有什麼可挑剔的地方。關於話劇民族化的問題，田漢很早已注意到，焦菊隱、黃佐臨都做了不同的實驗和理論上的探討。討論的核心是如何將史坦尼、布萊希特和梅蘭芳三個演出體系結合。寫實還是寫意，從中國戲曲吸取多少演出方法，我看看劇本內容、風格上的需要而定，不能硬套。我以為《茶館》用現實主義的方法演出是對的。因為這個劇很強調時代感，很強調歷史環境的變遷，用寫意的手法可能達不到目前的效果。我沒有看過焦菊隱導演的另一個戲《蔡文姬》，就報道和資料看來，是比較寫意的，還用了鑼鼓點子。我想這也是切合劇本內容和風格的。原則上我贊成現代話劇應該走向寫意，即簡化佈景、道具，突出話劇最本質的元素——形體動作和語言。但寫實和寫意的側重，則要看需要而定。寫實手法是中國戲曲舞台所欠缺的，焦菊隱在肯定中國戲劇寫意傳統的同時，可能想以西方的寫實手法，補傳統的不足。

致羣劇社導演 張秉權

總的印象是：好！是中國話劇最高水平的演出。整體——整個演出的各方面水準都非常平均，香港演出的《茶館》各方面的水平就有參差。演員好。于是之、鄭榕、童超不用說，演松二爺的黃宗洛給人印象尤深，他的演出細緻而有層次。第二幕時，時代變了，茶館的環境陳設也變了，松二爺的身份、性格、態度也有所不同。但也有不變的部份。例如他依然玩鳥，一到茶館就找鳥籠桿子掛鳥籠，却找不着，這簡單的動作，生動地刻劃了人物性格底不變的部份，却又同時反映了其中的變（鳥籠桿子沒有了）。這樣層次豐富的演出，使人覺得，這個戲雖然演過四百幾場，仍然沒有把戲演「滑」，仍然有新鮮感。

演員精彩。這個角色，我倒喜歡粵語《茶館》馮祿德的演出。我覺得馮祿德的節奏感較強，對人物內心處理較細緻，不光是外在形貌的變化。例如在第三幕他數白樺時，愈數愈慢，那種「吾欲無言」的味道就出來了。

這裏我想講講這次演出一個主要的缺點。這個缺點，是我在文革後多次看國內話劇演出一個共同的感覺：節奏太快。也許是文革後國內生活起了變化，也許是演出者怕現在的觀眾沒有耐性看節奏慢的東西吧，我總覺得國內話劇的演出節奏快了很多。《茶館》給我的感覺也一樣。外在的節奏太快，有時會把內在節奏磨平了，某些場面的戲味和劇力，是需要時間來醞釀的。第一幕的節奏很適合，第三幕在撒紙錢的那場，就顯然收得太快了。

最後談談話劇民族化的問題。五四以來，話劇所以取代了戲曲，主要不是因為它的形式，而是它的内容更能反映時代。現在看來，中國戲曲演出的一些優良傳統，是話劇的演出形式所沒有的，例如戲曲那種精煉、詩化。因此我覺得話劇吸取戲曲某些優點，走民族化的路，是值得肯定的。焦菊隱的試驗是多方面的：《茶館》是寫實的，《蔡文姬》則比較「虛」，兩者都有不錯的成績。《茶館》主要在寫實的基礎上，溶入了若干戲曲舞台的演出方法，如秦仲義、龐太監等人的「亮相」等等；《蔡文姬》則無論佈景、燈光、人物的動作、音樂等都比較寫意，比較風格化或甚至程式化。就民族化這一點來說，《蔡文姬》是做得更為淋漓的。

我大致上同意世界的話劇舞台的趨勢，是從寫實走向寫意。中國話劇舞台一直以現實主義為主流，我認為有時代、歷史和政治各方面的因素。由五四以至四十年代，「反映時代」是中國作家共同的創作使命，取寫實而捨寫意變成了必然的趨勢，五十年代之後，由於蘇聯的影響，更以為只有史坦尼夫拉夫斯基的體系，才是最進步的演出方法，現實主義幾乎定於一尊。文革後實行開放政策，布萊希特體系，或其他現代主義的演出方法，都得以嘗試，如黃佐臨、高行健都在做着不同的舞台實驗。中國話劇民族化的道路，應該是多元的。

第一幕中王利發（于是之）與秦仲義（藍天野）



演藝學院 表演系主任 毛俊輝

我很喜歡于是之的演出。我通常對演員的要求是這樣的：不管他用什麼流派的方法演出，只要能演出生活中的「真理」，就是好的。于是之演王利發給我的印象就是這樣：真實、自然，完全沒有舞台腔，非常乾淨俐落，生活化，却又具備舞台演出的必要元素：形象鮮明、唸白清晰、動作傳神，可說達到了世界一流演員的水平。童超演龐太監也非常突出。他的造型像一隻貓，神情、聲音、言談都像，彷彿想把康順子這隻小鳥抓住吞掉似的。

至於整個戲的演出方法，我認為應該就戲論戲，不應該說走甚麼道路才是最正確的。

導演 王守謙

我這是第二次看《茶館》了。這次再看《茶館》，仍然覺得很好。雖然是在新環境演出，但看來仍像五年前的水平一樣，這是很難得的。

就民族化的試驗來說，我很欣賞《茶館》的做法：戲曲舞台的程式（如「亮相」等）已化為話劇的語言，渾成一體，不留痕跡。這一點，我認為比黃佐臨排演《家》時所做的試驗要成功。在《家》的演出中，覺新和梅表妹梅下談情，洞簫相贈的楔子和鳴鳳投水的一段，都用了戲曲程式，其他演出部份却没有呼應，似乎不夠渾成了。

《茶館》以寫實主義作為演出的基本方法，我認為是適合的。設想以寫意或抽象的舞台演出，就會失去許多精采的東西，尤其是第一幕那種熱騰騰的生活氣息，和各幕所營造出來的時代感、滄桑感。

另一方面，我覺得即使是同一個劇本，由生活於不同環境的導演排演，也可能採用不同的處理手法，因為大家的文化背景不同，對事物的看法也有異。如果由一個外國人或長期生活於海外的中國人來導演《茶館》，就可能會採取抽象的或荒謬劇場的手法來排演。我覺得這也是順理成章的，因為在海外的人看中國所發生的事，最強烈的感受就是：荒謬。他們按照自己的感受來處理一個作品，不也是很自然的事麼？但對在中國土生土長的人來說，這些事，就是活生生的，有血有肉的經歷，用現實主義手法來表現是最恰切的。



就整個演出來說，我最喜歡是第一幕。尤其是開場，好極了！我看第一幕，就像看到一個大社會的小縮影似的，當年北京城各方面的人物都在裏面。也許是那個