

# 如何了解戲劇——談西廂記

／王士儀（中國文化大學戲劇系國劇組主任）

看戲與演戲幾乎是人習性的一部份，從原始社會的觀察，得知它是與生活分不開的。那麼，戲劇表現了什麼，會與生活分不開，又會使得那麼多的人着了迷來看呢！就我國的戲劇來說，發展到了元曲，成為我國戲劇的黃金時代，提供了我國一種新的文學體裁，給予一種真正的戲劇欣賞，引起了廣大的觀眾。那麼為什麼要欣賞它呢？

王國維先生在讚賞元曲長處時指出：「元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰：『自然而已矣！古今之大文學無不自然勝，而莫著于元曲。』他認為元曲更勝於其他文學，可謂推崇備至。我們現在要問一下，戲劇是否真的表現「自然」而已呢？

試看古代希臘的悲劇，它孕育了西方戲劇。也幾乎代表了西方的文明，文化的源頭。但從這些悲劇的情節中，我們看到的，都是極可怕的事。例如說，伊底帕斯王的弑父、娶母的亂倫；奠祭者的弑母；酒神中的母弑子，姐殺弟；米底亞中妻殺夫，母殺子等等，不一而足。這些都是社會、道德規範中，極不「自然」的。但這些作品都是表達人性缺憾，有重大貢獻的作品。絕非「自然」一義可以概括的。不僅是戲劇，元曲，就是詩經、漢賦、唐詩、宋詞、明清小說，無一不表達「自然」與非理性的「不自然」，都統括於人性之中。

苟依「自然」一義，則元曲與其他文學就沒有什麼太大的差異了。

每一個戲劇的背後，不僅是戲劇，就任何一個人，有一個行動，它的背面都有一個動機。好比如說，打人是一種行動。必定有打人的一個想法，即思想——才打人。或許基於別人的侮辱，所以打了他，做為報復。這種侮辱、報復都是一種道德觀念；換言之，戲劇的行動的後面是思想來支配的，思想是以道德為根據。試問我們日常生活中，那一件事，那一行動，能脫離道德，戲劇就是要表現這些道德，也就與生活分不開了。如果戲劇的行動沒有道德，就不成為戲劇，那只能是一種純娛樂了。

戲劇是一種形式，它綜合了各種戲劇的媒介，如以韻律作為媒介的音樂與舞蹈，以顏色與形狀作為媒介的繪畫、服裝、面具等，以及以語言與諧音作為媒介的詩詞與文學。中國戲劇的形式當然也是如此。換言之，中國戲劇就是藉著戲劇的這種綜合形式表達中國人的倫理、道德與價值。

進一步闡揚中國人的人性高貴與莊嚴。元曲之所以可貴，就是表現了這些文化理想精神。

另外一個問題是戲劇為什麼使那麼多人著迷。是因為戲劇劇情演出一個故事。我們知道小說也是有一個完整的故事，那麼，這兩者有什麼不同呢？事實上這二者可以說是截然不同。由小說的故事改編成為戲劇的故事，相當於一種創作。那麼什麼樣的情節才算是戲劇的故事呢？亦即要演什麼故事才算戲劇。我想以一個為大家熟知的愛情故事來說明，希望大家容易認清這一個戲劇上的基本問題。

董解元的西廂記，王實甫的西廂記，也就是根據它改寫而成元曲最傑出的劇本。它是從唐朝元稹會真記，也即俗稱鶯鶯傳，唐朝的一部傳奇小說改編成為戲劇，而成為中國戲劇情節的創始者。

張君瑞與崔鶯鶯的戀史。在中國幾乎是人人皆知的。但是小說與戲劇的故事差別有多大呢？為說明方便起見，我用一個對照表，大致分別如下：

會真記	董西廂記
①崔氏孀母與張生有親，乃生之異派之從母。	無

張生與鶯鶯初會，是在亂定後的宴席上。	②二人初會在亂前的寺中庭間。
③張生與蒲將軍之黨有舊，請兵解難，故崔家不及於難。	③確有舊。但增加法聰脫圍求救的情節。
④張生與鶯鶯之相戀，並未提及崔母的察覺出來。	④先是崔母不許婚，後來發覺二人相戀真相。
⑤鶯鶯在張生臨別的前夕，為生奏琴。	⑤張生為達到相識，因以琴聲挑逗鶯鶯。
⑥張生因考試及期，與鶯鶯相別。	⑥因相戀事被崔母發現，張生被逼而別鶯鶯。
⑦與鶯鶯的相絕，係出於張生的主動。	⑦相別後久未通訊，係張生臥病之故。
⑧張、鶯各自嫁娶後，張欲以外兄之禮相見，但為鶯鶯所拒，自此永絕。	⑧鶯與鄭恒雖定婚，但心實在張。二人再會後，便欲同死。後用法聰計，偕奔蒲州，始正式成為夫婦。

就以上八點，依次說明幾點董西廂記對戲劇情節的貢獻。

依照中國人的習慣，既然崔母是張生的親戚，且是張生的異派從母，不論是姑表還是姨表，都算是外甥輩，換言之，張生是鶯鶯的表兄。有了這層親戚關係，何至於同借宿普救寺，直到亂定之後，且有救命之恩於崔家，始得在感恩宴上相見。此有悖人情。即是表兄妹，縱然表親再多，崔係相府，表妹美醜，至少有所耳聞。何至在初會時，始驚為天人。本是表兄妹，亂定感恩，又何必「以仁兄禮奉見」，做為報答。等到二人各自嫁娶之後，原係表兄妹，張生又何必假借「外兄」的名義求見。以上種種都是會真記小說故事不合情理的地方。

亞理斯多德在其詩學第七章論戲劇情

節之完整性時稱：

「所謂完整乃指有開始、中間與結束。開始為其本身毋須跟隨任何事件之後，而有些事件卻自然地跟隨於它之後。」

如將傳奇小說會真記中，因為這種親戚關係發生上述種種不合理的情節，放在舞台上演出，觀眾看到台上的表兄要找小和尚幫忙才能接近或認識自己的表妹，會一一加以追問的。如此這一戲劇情節，即不是由此開始，必須有可以使觀眾信服的理由加以說明不可。相反的，董西廂記修正為崔、張兩家毫無親戚關係。如此，這一戲劇情節自此開始，以後的事件及行動，亦隨着它而發生。由他們二人自然的在庭院相遇，相識而至相愛。因為愛她，而設法救她。崔母為了要救女兒，為形勢所迫，所以將女兒許配給他；等到危解，

崔母賴婚，造成情節的危機轉為相反的結果，是為戲劇的術語稱為逆轉，因為逆轉而產生了衝突。崔母在危機之後，為了酬謝張生，才以「仁兄之禮」，作為高攀相門之後，而至劇終，一切的情節都是合理的。反觀小說會真記的情節，因為是親戚，排難解危，只要能力做得到原屬分內事。及至謝恩宴上初會，始而相戀。崔母即無承諾於前，當無毀約於後的可能。也就無所謂情節的逆轉，衝突當然也就無從而來了。由此看來，這同一故事，二種情節的安排是多麼截然不同的。

因此，在董西廂記從無親戚關係開始，創始了舞台上的新社會秩序，與以往及舞台以外的世界無關，一切由此開始。這才是獨立存在的舞台世界。這個世界雖然只在演出的幾個小時之後隨即消失。但在演出的時間之內，它是與觀眾的現實世界完全隔離，單獨存在，而不需要假借舞台上以外的任何解釋。從這一點而論，董解元西廂記是將小說情節改編成為戲劇情節，也即是建造了舞台世界。從現存的史實中，他是第一人，至少是關鍵人物。因此我稱他為中國戲劇之父。

透過上面戲劇與小說情節初步的瞭解後，我們試與時下的電視連續劇做一比較，很容易看出在形式上的不同處。電視連續劇的每一個單元，是接著上面一個單元而演出的，也即該單元沒有本身的開始，也即沒有創造屬於自己舞台的世界。自己舞台世界要靠上面單元的說明。也沒有自己的結束。因為結束要留給下一個單元，美其名為「懸疑」。事實上，「懸疑」

是劇情的一部分，與電視連續劇的做法無關，只不過是一種語言學的弔詭 (Tallacy) 而已。因此，看電視連續劇與看「且看下回分解」的章回小說，並無不同之處。所以歸納起來說，這種形式的電視連續劇是一群演員在演小說，而非戲劇。這種單元不是戲劇觀眾所希望看的。至於內容又另當別論了。

其次，普救寺被圍。董西廂記增加法聰脫圍求救。在戲劇情節而言，這是製造危機，有危機才有戲劇。脫圍成功與否，決定戲劇的發展。也製造懸疑，看要如何脫圍。劇作家要有意義的加以安排，這是劇作家天才的表現。這種危機與懸疑，是董解元製造戲劇情節的新素材與新構想。也是形式戲劇情節不可缺少的一部分。

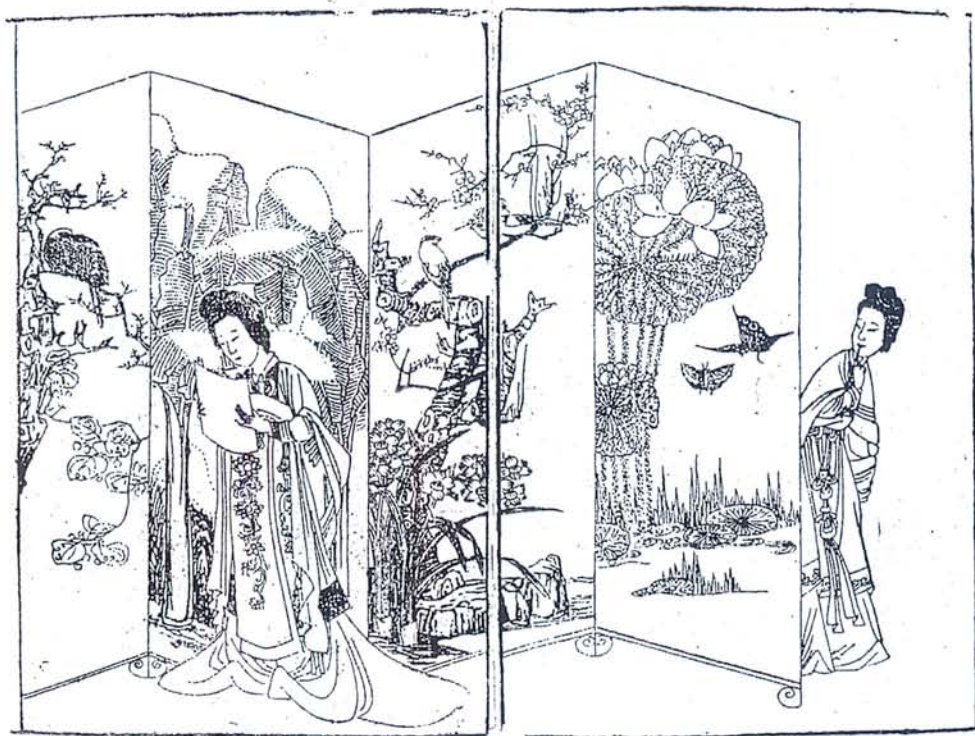
解圍之後，是危機的解除，由逆境轉入順境。但崔母由許婚到賴婚，這是重新塑造情節，再度由順境轉到逆境，而產生戲劇的衝突，無衝突亦無戲劇。崔母就成了戲劇衝突中的阻礙力量。無阻礙力量，則不構成為衝突。戲劇中主人翁克服阻礙，則為喜劇，被阻礙力量所擊倒，則為悲劇。這與會真記中，崔母對他們的戀情完全沒有察覺，也就完全不構成阻礙與衝突了。董西廂構成這種情節是戲劇另一貢獻。

由於張生臥病的過失，導致與鶯鶯失去聯絡，而致鶯鶯與鄭恒的定婚。過失是造成悲劇的原因。本來只要張生考上進士，就克服了阻礙條件，就可達到情節的預期結果。但出於意外的過失，鄭恒成了

新阻礙力量。由於法聰的建議，逃到蒲州，化解這次危機，即再由逆境成為順境，終成夫婦。董西廂的情節是由私會起到私奔終，保持了主題的貫一。修正了會真記的張生「始亂終棄」的忍情之過。亦即修正了愛情道德與社會道德不應有的過失。

王國維先生認為戲劇「必合言語、動作、唱歌以演一故事，而後戲劇之意義始

全。」言語，動作與唱歌等是表達戲劇的媒介。演一故事，是那一種故事。我們必需要了解，並非是會真記式的小說故事，而是要符合上述條件的故事，所謂戲劇情節 (dramatic plot) 條件的故事。僅以西廂記來說明什麼是戲劇情節，希望能做為大家欣賞戲劇時的一項參考。



△西廂記  
(木版畫)  
陳洪綬繪  
清代版本

# 我對當代劇場在省思與建言

／黃美序（本文作者為淡江大學英語系教授）

這裡的「劇場」專指所謂的舞台劇或話劇；「當代劇場」則指近二、三十年來台灣舞台上不同形式的話劇。由於舞台劇原是舶來品，到現在仍然受到嚴重的外來影響，所以我想先簡單地說一下西方現代劇場的發展。

十九世紀初「浪漫主義」的興起，打破了「新古典主義」遵循規範的作法，開啟了天才可自由創作的大門，於是文學、藝術、戲劇等都不再拘泥於前人已定的死板形式。接著科學思想的盛行，達爾文「物競天擇、適者生存」理論的提出，「殺死了」「上帝創造萬物」的傳統教義，也等於宣判了上帝的死亡。二十世紀「達達主義」的出現，雖然很快地就夭折了，但對作品形式與內容的問題，又引起了另一次革命性的遠大影響。而近世知識的爆發，眾說紛陳，人們不再追求共同的信條或信仰，再也無法創造一個主宰一切的「上帝」，於是「眾神」分立，各自為政。我們只要看看近半個世紀不到的幾十年間，西方在文學、藝術、音樂、戲劇等各方面新的主義（或主張）的此起彼落，變換之快、數量之多，遠超過「浪漫主義」前一千多年間的總和，便可見一斑。

單就劇場方面來說，自從「浪漫主義」打破了「三一律」、「悲喜劇不可相混」等「新古典主義」的規範以後，歷經「自然主義」、「寫實主義」、「超寫實主義」、「象

徵主義」、「表現主義」、「荒謬劇場」、「史詩劇場」，以至「後現代劇場」、「環境劇場」等等，形形色色，有時真叫人無所適從。當然，這一切都是藝術家追求創新與突破中的必然現象。但是在以前因為有一個共信的主宰者——上帝，或是由這個思想所脫化出來的「權威」，那種「傳統」不知不覺地限制了個人的思維與行為。所以，一旦上帝或權威不再存在，自然會產生自由——甚至過度自由——的追求。另外，工業革命和中產階級的興起，引起了社會組織的改革；工商業的發達和政治制度的演變，影響了個人的生活方式。

戲劇和其他藝術一樣，是生活的表現或反映，不單是寫實主義的作品如此，象徵或表現主義的作品也不應例外。我認為「人」的作品應該源於人的生活——也應該呈現人的生活：包括精神與物質的所有層次的生活。換句話說，任何戲劇都應該具有生活的寫實性。所以，我想從寫實的角度來看看當代劇場。

\* \* \*

西方「寫實主義」戲劇的目標或理想是客觀地、忠實地將生活的「真面目」重現在舞台上。「寫實主義」的信徒們認為支配人類生活和生命的不是命運或神，而是遺傳與環境。馬森認為「寫實主義」被介紹到我國後，開始時有些作家除了形式上的採用之外，也在觀察社會和人生方面下

過工夫，但後來只是「襲取了寫實的形貌，內在裝填的卻是『理想主義』的主題和人物。」他把這樣的作品稱為「擬寫實主義」或「假寫實主義」。（見「馬森戲劇論集」中「中國現代小說與戲劇中的『擬寫實主義』」，一九八五，頁三四七—三七二。）

這是一個在現在仍然相當有意義和實用的分法。記得幾年前我們的電影都在大聲倡導題材、表演、與表現方法的「生活化」和「鄉土化」時，有人認為那是一種非常了不起的發現和突破。為了達成這種目的，有些導演開始大量使用非演員、長拍鏡頭、方言等等。我曾經聽人由衷心欽佩的口氣說：「你看，多了不起！一個鏡頭從門外一直跟到臥室，一氣呵成！」「真了不起，兩分多鐘攝影機固定不動拍攝一個畫面！」長拍跟鏡是比固定拍攝多了點技術上的麻煩，但就藝術的層次來看，拍攝的方式、用非演員和方言都不重要，重要的是傳達的內涵與效率。

不錯，方言、俚語的使用，的確會增加一些寫實的感覺，但如果沒有和表達的內涵相結合，怕還不如馬森所說的那些「假寫實主義」的作品。我們暫不談寫實的本質，先來看看在舞台上也大量使用的方言吧。方言是具有某種國語無法傳達的感情的深度，但在廣度上說決不及國語。（我並不贊成什麼戲都用純正的國語。）深度和廣度是藝術傳達上兩個需要兼顧的層面，

取捨應視觀眾的接受力而定。如果觀眾只懂台語，用國語表演是毫無意義的努力——這情況不是「對牛彈琴」，而是一群笨牛在舞台上亂叫亂動！反之，如果台下是不懂方言的觀眾，方言便失去傳達的功能。

在西方「寫實主義」興起後的劇場發展中有兩個很明顯的階段，那就是早期的「照相式的寫實」和後來的「心理的寫實」。心理的寫實常常故意改變客觀的形象，例如加以扭曲或誇張，但它的寫實或傳神的力量，常常會遠超過照相式的寫實。這問題以人像為例，可以非常容易地加以證明：用攝影機照出來的一幅人像，是一照相式的寫實」。畫家筆下的肖像便會和照相機所產生的照片有所不同，例如梵谷的「自畫像」便是一個很好的說明。如果再請一位漫畫家來畫，他所作的「畫像」又會比「肖像畫」有更多、更明顯的誇張與變形，但是一幅成功的「變形」的漫畫常常會使我們覺得更為傳神，因為漫畫家把某些特點加以誇大，使我們更容易捕捉那個人的與眾不同之處。藝術家多不會滿足於外表的模仿，所以，重視「變形」或誇張的表現主義、超寫實主義、荒謬劇場等，不願做照相式的寫實，而認為他們所呈現的是「比真實更真實的」人間相——是更接近真的寫實。

不過，我們必須特別注意：因為沒有能力模仿得很像而產生的變形，是完全不同的兩回事。這中間的如何區別，我想不用我舉例了吧。現在我們回到寫實的本題。

從上面「人像」的例子中，我們可以

了解寫實的不同層次：中國藝術中的以「不求形似」為上品，也正是基於同樣的道理。在戲劇上，如果我們以佈景為例，似乎更易看出來。在「自然主義」和「寫實主義」最昌盛的時期，佈景力求逼真，一個房間的景甚至連天花板也要有，所謂「第四面牆」就是說在台上發生的事是真的，觀眾剛好在牆不見了的一面看到正在發生的事。換句話說，他們希望戲能做到「亂真」的地步。「亂真」也曾為評畫的最高標準。但攝影術的進步逼使畫家不得不「另謀出路」。同理，電影的出現也逼使追求「亂真」的寫實式舞台佈景改變方向。還有，經濟的條件也在逼使戲劇家去尋找新的表達方式，以及理論上的根據。因為，一個真正的藝術家不會滿意於因陋就簡的克難成果，他要求精神或理論上的一致。

那末，簡化的佈景有什麼理由會比「亂真」的更合於戲劇的要求呢？其實道理非常簡單：一個戲中最重要的應該是人物，因此在演出時舞台上最重要的因素當然是飾演人物的演員——至少在絕大多數的戲中是如此。佈景只是幫助演員的東西，可以說常是一種附屬性的因素。如果佈景太複雜、壯觀、美麗了，常會「淹沒」了台上的演員。簡化的佈景可促使觀眾把注意力集中於演員的身上。

「表現主義」和「超寫實主義」等認為單是簡化還不夠，因為簡化的佈景通常只能做為場景的提示（例如是室內、室外、客廳、臥室等等）。所以他們進一步加以扭曲或誇張，使之具有在情感上和理念上能加強戲劇的功能。

\* \* \*

台灣現在的劇場可粗分為新、舊兩派，舊派走傳統的寫實或馬森所稱的「擬寫實」路線，例如近年演出的「藍與黑」、「長白山上」、「星星、月亮、太陽」等等，仍擁有相當多的觀眾。它們的特點是先有一個寫好的劇本，並且都是屬於傳統「佳構劇」的類型，演員、導演多是明星級的一群。新派的常用導演或團員自編的劇本、或集體創作，他們把重點完全放在演員身上。這一點我想並不全是受了西方前衛劇場影響的結果，才力與財力上的不夠也是原因。我這樣說並不是完全的臆測。

我曾經看過他們的演出，也曾看過一些他們的排練及參加過演出後的座談。我的印象是：他們大多數人缺乏足夠的現代劇場的知識，也沒有足夠可供參考的資料，所以常常在「半知不解」的情形下，憑著一股熱情去做，自己出錢出力，不計成果，實在是非常可愛的一群年輕人。我覺得同樣可愛和可喜的現象是：雖然他們的觀眾仍然很少，並且其中很多人都說看不懂，但還是去看。同時，新的小劇團在台北、台中、台南、高雄等地相續成立。

但是我們未來的劇場到底應該走那一派的方向比較好呢？是否除現有的兩派外還有別的可能呢？

我想各種不同的劇場都可存在。

\* \* \*

我們未來的劇場應該是多樣的：百花齊放，可以各展所長，並可彼此參考（包括傳統的國劇及地方戲曲在內）。適者自然生存，現在並沒有必要去做無益的爭執，或彼此否定別人的價值。一個簡單的事實是：新、舊劇場都有它們的觀眾，有

的人兩者都去。既然都有人愛看，就是它存在的最好理由。

劇場是我們文化的一部分。文化是演進的，所以劇場的形式與內涵也必須跟著演進。我個人對未來劇場的希望是：舊的能吸收新的；新的包容舊的。兼容並蓄，才能光大。同時，戲劇是生活的表現和（或）追求，或者說生活是戲劇的生命之源。任何一段文學、藝術、或戲劇，如果它和我們當代的生活完全脫節，它便非進博物館不可。

我以上的這個想法如果可以成立的話，我敢說目前新、舊兩派的戲劇都不夠健康：新的根基太淺、太狹，枝葉自然也就欠壯、欠豐了。舊的雖然有很深的根，但很多根已「不服水土」早就開始爛了。

不過，我對未來的劇運雖然有點擔心，基本上是絕對樂觀的，因為已經有一些劇場工作者在努力做尋根、接枝、換土和灌溉的工作。例如七十一年初由國劇演員演出改編自荒謬劇「椅子」的「席」，便是一個大膽的嘗試。（詳見「法國椅子中國席」，時報公司出版）去年間接改編自莎翁名劇「馬克白」的「慾望城國」是另一個很好的例子，它們說明了原屬傳統戲劇的工作者，有意做新的試探。因為「慾望城國」演出時間較近，大家的印象較為清楚，我想利用它來看看這個嘗試的成敗得失。

就劇本上來說，他們想「套」西方名著來加強結構，應該是一個可「試」之途。但硬找一個中國的古代故事全套進「馬克白」（或許應該說套進日本人套「馬」劇的「蜘蛛巢城」），決不是上策。雖然日本名電影導演黑澤明也這樣做，但是從劇本創

作的觀點來看，套別人的結構與佈局只能算是練習；並且「慾」劇在借套時失去了莎劇人物塑造方面許多精采的要素，甚為可惜。就演出的部分來看，「慾望城國」在燈光、佈景、服裝和演員動作、上下場、音樂等各方面，都有大小不等的突破國

（平）劇傳統的地方，比雅音小集的有意義。我覺得國劇不再受大眾的喜愛，主要的是劇本的內容和現代人的生活脫節太大；劇本中「說故事」的藝術也太過老套，對看慣現代日新月異的小說、電影等的觀眾來說，不易引起興趣；音樂、唱腔也與時代的節奏有了距離。國劇中仍值保留的精華，是演員的基本功夫、身段等偏重技術的部分。至於它的象徵的部分和舞台的經濟（如不用佈景）形式，在古、今西方舞台上都有，不專屬國劇。所以，要想使國劇重新開花結果，首先要使劇本「說故事」的藝術上多下點功夫，在音樂上吸收新的曲調。有人擔心那會不再是傳統的國劇了。我認為如果因此發展出一種受大眾歡迎的新國劇，有何不可？平劇打倒了原屬雅部的崑曲而成為國劇，為什麼就不能有別的劇種取代它的地位呢？事實上傳統國劇的形式已經僵化，在它的形式中已經無法裝進現代的生活與精神——你能用國劇的形式來搬演一齣當代的社會問題的故事嗎？所以，我們應該保留它的精華部分，加進新血，或能使它起死回生。

傳統的舞台劇雖然仍比前衛或實驗劇場擁有較多的觀眾，前途並不樂觀。為了方便，我想將台灣的舞台劇或話劇，分成下列幾個類型來談：

（一）商業劇場：這類的演出自然以營

利為目的，例如由新象中心製作的「遊園驚夢」、「蝴蝶夢」、「棋王」等戲。商業劇場以營利為目的，通常都做較大的投資。

所以藝術家們如能善加合作，不要以低俗流行的趣味性去迎合觀眾，也能產生雅俗共賞的高水準作品，例如曾在百老匯上演「拉曼嘉之士」（電影中譯為「夢幻騎士」）、「西城故事」、「屋頂上的提琴手」等歌舞劇，都有過很好的成就與評價。我們在這方面應可加以發展，尤其我國的傳統戲曲原以歌舞為本，如果我們的戲劇家、音樂家、舞蹈家能多加合作，以西方的歌舞劇為參考，應該可以創出我們自己的新劇種來。

（二）應景劇場：我國的傳統戲曲原都在人、神節慶時演出，因此到重要節日時演幾場戲早已成為我們的傳統之一，舞台劇加入這個行列的時間也很久了，這種活動的本身是絕對有利於劇場的發展的。但是，近年來我們在這方面的成績似頗欠理想。我不想在這裡舉例說明，但希望戲劇家們在參與這類演出時，不要只是為了應景去做。

（三）院校劇場：校園戲劇活動應可分對內對外的兩類，對內的各校情形不一；對外的過去有一年一度的「世界劇展」和「青年劇展」，以及聯誼性短篇比賽；現在有教育部辦的「大專院校話劇比賽」和學生們自辦的校際聯展。這些演出，雖然在質的方面並無進步，在量上有顯著的增加，當然也是一種可喜的現象。它在未來的劇運中應是一股非常重要的力量。

（四）社區或社會劇場：我想把所謂的「小劇場」或「實驗劇場」歸入這一類。

現在在台北、台南、高雄等地活動的小劇團事實上多是校園劇場的延伸（這一點有其非常重大的意義），參與者大多數仍是在學大專學生和畢業不久的青年，應該已是社會或社區劇場的主流。它們的觀眾雖然仍很有限，但它們創作力的豐盛，活動的頻繁，追求突破的精神，遠勝一些老資格的社會劇團。由於這些老資格的劇團多採取傳統的、保守的態度，沒有什麼問題，所以在這一節中我想專談我對小劇場的觀感。

我曾在「小劇場何去何從」（中國論壇二十五卷四期）一文中提出過我個人的看法，大意是說：(1)用「集體即興」的方式來創作一個戲，的確會比採用別人的劇本來排要「好玩」很多，但必須要有一冷靜而又敏感的領導者把個別團員發展出來的片斷加以取捨、修正，組成一個整體，而參與者也必須有雅量和誠意去服從領導者的抉擇。(2)不要把練習過程的「技術與方法的展示」誤為「戲劇的演出」。藝術應該在技術之外還必須加上感情、思想、和靈魂。(3)不能太自我陶醉。舞台工作者要多方觀察、體驗，避免利於電影、電視而不適於舞台的題材與表現方法，也不應為了跟別人不一樣，必須憑個人的藝術良知與良心去熱愛觀眾而和他們分享我們的創作品。我們決不能說：你看不懂不關我的事！那樣的話早晚有一天我們會失去觀眾。我們不能像一則笑話中的一位畫家拿一張白紙給人看，說這是他的新作；當看的人問他畫的是什麼時，他說：牛在吃草；看的人再問牛和草在那裡時，他說：草都吃光了所以牛也跑了。

在台北許多實驗或前衛的演出中，「馬哈·台北」是我認為最成功的代表之一。這一演出可探討的因素很多，我現在想提出「多焦點」呈現的一點來談談，我不敢說這就是「後現代主義」的特徵之一，但可能是未來要好好研究、發展的一點，因為在舞台上多焦點（同時演出二組以上的戲，正是現在的電影、電視所無法做的。但是，在表面上似乎毫無關係的各組戲，應該有某種整體結構上的意義與關聯。否則，我們又何必辛苦地排練呢？臨時隨便到馬路上叫幾組人上台去隨興玩玩不就好了！

(五)兒童劇場：關於兒童劇場的重要性，我曾在不同的場合說了不少話。現在我想簡單地指出兩點：(1)台灣的兒童劇場一直沒有認清方向與目的；(2)兒童劇場的最終功能在培養未來的劇場觀眾與他們對文化、藝術的品味，而不是去得獎、練習國語、或發掘童星。

最後，我想提一下國內、外小劇場與起後常引起爭論的兩點：劇本的地位和劇場和政治的關係。

(一)小劇場的工作者不愛用別人的劇本，或者根本沒有劇本而採用集體即興創作的方式——主要的原因我想不出下面幾點：(1)找不到他們喜歡（或適合）的劇本——喜歡或適合一方面指題材、內容，一方面指演出的要求超出了他們的能力。(2)自我表現慾的滿足——許多自編、自導、自演的戲並不是找不到演員，而是這種表現慾和不信任別人或不願別人分功的結果。(3)我們已出版的表現時代生活、精

神的劇本也的確難找。

在這種情形下，我建議劇場經驗不足的劇團多商請有編劇或導演經驗的人來指導，當可事半功倍。「貧窮劇場」的創始者葛羅托斯基告訴年輕人「不要好高騖遠，從簡單的、有劇本的、能力可做到的範圍裡選材。」（劉靜敏傳述，見一月二十七日的「民生報」）我完全同意這個看法。同時，好的劇本可做為文學來欣賞，它的傳播力和文化保存的功能也在演出之上。我希望大家不要放棄劇本。

(二)現代人的生活很難完全脫離政治的影響。我們可以通過戲劇藝術來表達我們的政治理想。但是，政治舞台上的「秀」——例如立法院的打架、在衝突示威遊行中雇人叫口號等等——不是劇場；一個劇團創立的目的是為了做「政治秀」，成為政治的工具，就失去了劇場藝術的獨立性，自然很快地會結束它的藝術生命。美國的「生活劇場」就是一個很好的實例。

總括地說：我認為好的劇本在未來的劇場中仍有它重要的地位。不管我們要用那種劇場形式，我們在準備一次演出時必須先想清楚自己的動機和關心的對象，並肯定我們所要傳達的東西也是觀眾願意關心的。我們不要去迎合觀眾，但是我們的表現方式必須能有效地和觀眾溝通。否則，我們是在浪費自己和觀眾的生命和時間。我們誠心地去，我們的劇場才會有美好的將來。

讓我們一起來努力吧！

《原刊「聯合文學」第四十七期——77年九月》