專訪

# 戲劇工作者談戲劇的現況與未來

秋　董

## 訪姚一葦先生

姚一葦，本名公偉，以字行。江西南昌人，民國十一年生。厦門大學，畢業初習工程，後習銀行。有關美學、藝術及文學理論、戲劇等方面之研究，均係自學以成。現任中國文化學院藝術研究所教授。已出版之重要著作有「詩學箋註」、「藝術的奧秘」、「戲劇論集」、「姚一葦文錄」；印行中之著作有「美的範疇論」；已發表之劇本有「來自鳳凰鎮的人」、「孫飛虎搶親」、「碾玉觀音」、「紅鼻子」、「申生」、「一口箱子」及「傅靑主」。

■做爲一位多年來從事劇運推動工作的劇作家，能否請你談談目前國內劇壇的一些問題？

□說我是推動劇運的劇作家實在不敢當，我不過是忠於自己的興趣，盡量努力罷了。至於說到劇壇的問題——因爲很少參加實際工作的關係，我對現狀的

戲劇問題可說毫無了解。

■姚先生您太客氣了。

□不是客氣，不是客氣。

■那麼能不能請你談一談爲什麼國內的戲劇——我指的是舞臺劇——似乎一直不能發揮它對觀衆應有的「魅力」？

□演戲是人類的一種本能，國內的舞臺劇雖然比較不發達，但也不能說沒有人看戲——只是停留在電視劇的層面罷了。在西方有各種劇場，第一種是商業劇場。百老滙就屬於這種劇場：以豪華的場面、好聽的音樂、美麗的演員、有名的影星來號召。因爲開支繁浩，上演的戲如果不能演出相當的時間就不合算，因此這種劇場所選擇的戲着眼於票房價值。一般常演的戲劇不外乎是：音樂喜劇（Comedy Music）和傳奇劇（Melo Drarma）——偵探劇屬之，像英國名劇「捕鼠機」（Mouse Trap）就是。第二種是實驗劇場，因爲規模小開支少幾乎沒什麼負擔，所以能够嘗試各種演出，許多歐洲大家的作品如史特林堡（Auguste Strindberg），剛開始只有實驗劇場才敢演他的戲。實驗劇場設備簡陋——演古裝可以穿襯衫當戲裝，做佈景可以以人爲佈景，但是他們富有實驗精神，勇於嘗試大劇院不敢嘗試的戲。他們對戲劇的貢獻可眞眞不能低估，推動一個國家的劇運就靠他們了。

商業劇場因爲開支浩大，目前國內還沒有——即使連開支少的實驗劇場也很少有。不過一個實驗劇場，如果仍然因襲電視劇的老方式，實在就不成其爲「實驗」了——總要自己設計表演方式，從頭到尾都實驗才好。

■可是在國內劇場不發達的情況下，實驗劇團因爲也要對外公演，所以不能徹頭徹尾實驗，總要「照顧」一下觀衆才好吧？

□所以，我把推動國內劇運的希望寄託在學校劇場上——他們不在乎收入，有時間有幹勁。

我們看看西方劇運的推展，就可以知道學校扮演一個多麼重要的角色。中古時代歷經一千多年只有彌撒演變而成的宗教劇、道德劇、笑劇（Farce）一些粗俗戲劇的歲月，等到文藝復興的浪潮帶來古典戲劇的復興時，演出希臘、羅馬各種拉丁文古典作品的人是誰？就是學校。

現在的牛津、劍橋、耶魯更是英美戲劇強而有力的推動者，它們的實驗劇場，以及培養出來的劇作家，都是帶動劇運的重要力量。

當然，這是如何培養風氣的問題，也牽涉到文化建立的問題，以上不過是我的願望罷了。

■能不能請你談談劇本方面你認爲最嚴重的問題？

□就是現在的年青人都不讀劇本了——我實在不懂爲什麼？出版商也認爲出劇本一定是虧本生意，你看看，這種小册子型的劇本，在美國一年要賣掉上萬册，在我們這裏簡直是不可能的事！

■可能是美國的劇場較發達，戲劇對他們是個相當熟悉的媒介，所以他們能够比較流暢的將劇本在腦中「翻譯」成有聲有色的表演吧？

□話不是這樣說，戲劇不是一種文學嗎？你去看看德國的文學史，如果將裏面戲劇的部分刪掉，起碼薄掉三分之一以上。戲劇是最直接的——直接進入我們的世界裏頭去。劇本不是寫來讓人看的嗎？我常對我的學生說：「不看劇本不要來上我的課！」好的劇本一定有意思，要花腦筋。你看這本書——「作爲思想家的劇作家」（Playwright as a thinker），劇作家當然不是理論的哲學家，可是他是人生的哲學家，如果他沒有想到什麼，沒有什麼東西撞擊他使他必須一吐爲快，他不會去寫的。當然，如果有人不希望對人生多了解一點，那我也沒辦法了——每個人有他的選擇。

■能不能談談您的生活對創作的影響？

□我本來學工程，後來轉入銀行，現仍在銀行服務。最近中華日報曾刊登拙作「我的大學讀書生活」，我的讀書生活眞的是那樣的：中學時抗戰沒有學好英文，讀大學時生病也沒學好，英文是我後來自己學的，還有——日文對我的幫助也很大，哲學、邏輯、心理學、人類學等社會科學也都是自學的，對

文學和藝術方面的了解也是靠自己摸索得來的。我的消遣就是看書，大學時代學校圖書館有華僑送的成套成套的戲劇書，抗戰時因爲沒有錢買書，常常在書店站着看劇本。我自幼愛好戲劇，但是只把它視爲一種娛樂一種嗜好，來臺灣以後，當時藝專校長張隆延先生發現了我，叫我去教書，才使我從無目的的愛好變成有目的的研究，由閱讀戲劇而創作戲劇，他對我這一生的影響太大了。

■您是否覺得這種興趣與職業不成一體的工作，浪費了最寶貴的時間而覺得很急呢？——有這麼多書要看，這麼多事要做。

□但是你不能沒有生存的工具啊！當然，職業不過是一種技術，一種吃飯的工具——但還是要敬業。

■您在銀行多年觀察必有所得，不知是否考慮以銀行爲題材來寫一個劇本？

□我對劇本的處理方式一向希望有個距離，當然銀行生活對我而言是很熟悉的，可是距離太近就不好了。

■能不能談談你的創作過程？

□我寫一個劇本前通常要構思一年。剛開始只是心裏有個動機——至於這個動機如何產生就難說了——然後慢慢成長，漸漸變成我想要表現的東西。我要腹稿到達相當完整的地步才開始寫作，通常我不選擇寫作的時空——老實說也沒有福氣選擇，即使坐車時心裏頭也可以打腹稿，所以我是不能開車的人。（笑）

■別人演出您的作品時，您是會否認很在意別人對作品的詮釋？

□我不會。

■請問您最近有沒有什麼新的計劃？

□我曾經停筆四、五年，不久前「一口箱子」演出後才又開始動筆寫「傅青主」，發表在三月分的「現代文學」。以後，我還會繼續寫下去。

（當天晚上姚先生因爲還要趕到臺北清大辦事處月涵堂看皚劇團的演出，所以我們就結束了這個簡短的訪問。）

## 訪聶光炎先生

**聶光炎，北平人，四十六歲。舞台・燈光**

**設計家。**

**從事劇場藝術工作多年，現專業設計。曾於美國夏威夷大學「戲劇與劇場學系」進修，並爲英國劇場技師學會會員。**

■以你十幾年來從事舞台設計工作的經驗，對國內「劇場」的發展有什麼感想？

□這裏您所謂的「劇場」應該是指「演出」和「欣賞演出」的地方，事實無論任何形式的劇場，也不外乎「看」和「演」這兩種因素所構成，劇場的形成和演變，也都是環繞着這兩個因素。

一般說來，國內比較重視「禮堂」，「集會的場所」，與前面所說的「演」和「看」的因素，有相當的差距。在此我應該指出的是「禮堂」不是「劇場」，時下流行用的詞彙「音樂廳」（Concert Hall）也不是劇場。就「演」和「看」的基礎上，我們一定要做出界定：「如何演，如何看」，「演什麼？看什麼？」。國內近年來對「演出場所」這件事，有新的熱切和關心，但在基礎觀念上始終沒有一個很清晰的方向。因爲我們常聽到「集會堂」，與「劇場」，「音樂廳與劇場」，混淆不清的說法，也把建築音響（Acoustics）與電子音響設備混爲一說，於是「多目標」或「單一目標」更形成困擾。其實，這些問題通過學理，作科學分析和判斷，是可以得到結論的。但無論「多目標」或「單目標」，絕不能在做的時候沒有「目標」，因爲我們執着說建「音樂廳」，那其結果會造成諸多的錯誤導向。

我認爲目前推廣正確的建「劇場」，「音樂廳」和「表演藝術」的觀念，比什麼都重要。

■大家所矚目的「中正紀念館」劇場，在設計方面你覺得如何？

□我並沒有參與這個計劃，所以並不十分了解。

■你認爲國內劇場發展的可能性如何？

□國內目前已經有三家電視公司，卻還沒有一個完整體系的劇場。不過，大家已經慢慢了解「劇場」，「音樂廳」的不可取代性。電視，因爲肩負「大衆化」的壓力，內容上不易深入，主題上不能作嚴肅探討，像「根」這種雅俗共賞的電視影集到底不多。電影，無論表現得如何深入淺出，甚至在鏡頭運用上已經達到各種突破，仍然只是二度空間的表演而已。而「劇場藝術」演者與觀賞者共同交流，共同創造，那種時空感覺，那種新生命現象，那種視聽的契合，不是其他媒介可以取代的。

國內劇場未來的發展，還是寄託在實驗劇場上。我希望有更多的年輕人參加實驗劇場，由日常周遭提煉出現代生活的「質」，通過劇場加以表現。我這裏所指的實驗劇場是廣義的，包括戲劇、音樂、舞蹈以及其他有可能的媒介。唯有這樣我們才能訓練培養出人才，在創作上也才能摸索出道路來。

■前不久你負責黃麗薰女士舞蹈演出的燈光設計，我的朋友們看過後印象都很深刻，有位朋友還說：「那燈光好像會說話似的。」能不能請你談談燈光設計的工作經驗？

□如果把舞者比喻成水中的魚，燈光就該是清澈美麗的水。燈光，把舞者和整個舞台空間更密切的結合起來，創造一個新的視覺、聽覺、時間、空間的景象。如果說「燈光會說話」，因爲它是一種藝術形式，而它也就是一種語言。說到我的設計，我希望我提供的是可供魚兒暢游的水，「說」的是「正確的語言」。

燈光在劇場藝術裏有一點與衆不同的地方：它是藝術和科技的結合，設計過程相當複雜，我必須：

(1)和編舞者討論編舞的構想，熟悉音樂、觀察舞蹈排演、記錄全部動作的進行時間和位置。

(2)由節奏、色彩、光度、構圖上來構思燈光的變化。編寫設計大綱，繪平面圖（設計燈具、燈位、回路、色彩），組合燈具的運用（角度、位置、光度、運用方式）。

(3)要到劇場實際裝置，做燈光排演和操作計劃。

燈光設計的時間計算以「秒」爲單位，燈具計算以「盞」爲單位，加上光度變化，色彩變化和線路排列的種類，相當繁複。我必須按步就班的去做，往

往爲了一個晚上的演出，我必須盡出數目驚人的設計圖。所以一旦接下工作，我就必須全神貫注的去做，有時，連電話也不接的集中一切精神去設計。

■我想，燈光設計只是舞台設計的一部分，能不能請你進一步說明「舞台設計」的過程？

□「舞台設計」是爲表演設計一個「動作環境」，「光」是它的一部份，但對現代劇場分工來說，「燈光設計」已逐漸獨立起來了。我自己近年來特別重視運用燈光，所以使得舞台與燈光合成整體，我也就視作一體來設計。說到舞台設計本身，它也是極其繁複的，一般都是經過分析劇本、編寫設計綱要、平面圖、立體圖、模型、施工圖，再監工製作，裝置於舞台上，它應該是另一種形式的「建築設計」似的。

■國內「劇場藝術」，除了劇場問題以外，你認爲最重要的問題是什麼？

□演出本身很重要，但是，我一直有個感覺：每次的演出好像演完就完了。我們一直都沒有建立一個很好的評論分析的制度。我認爲只有嚴謹的討論才會促成進步引起重視。

■藝術評論牽涉到價值判斷問題，客觀的檢討批評是相當不容易的。

□當然不容易，但是值得努力。整個人類努力的也是這個——建立公平的判斷而已。價值判斷在任何的社會都不容易，可是應該確立。給予自己的社會所需的價值判斷，也是知識分子之所以爲知識分子的最大理由。

## 訪張曉風女士

**張曉風，一九四一年生，江蘇銅山人，東吳大學中國文學系畢業，現任教於陽明醫學院、東吳大學、中國文化學院，著有「武陵人」、「和氏璧」、「位子」等劇作。**

■張女士，能不能談談你平常考慮到的，有關國內戲劇的問題？

□第一個問題其實也是我自己本身想要問的問題，我自己帶着很濃厚中國傳統文人的色彩，就是：非常注重內養而不太在意專業精神。這個傳統的好處是

它相當注重內在紮實的部份，使創作具有永恆的價值，壞處是過份看重「君子不器」的結果，如果有人專注於琴棋書畫等涵養以外之事則被看作「匠」，中國人向來只下棋，不像日本人却有棋士。而戲劇是一門需要相當專業化訓練的藝術，尤其舞臺劇因爲是時空架構中的產物，任何一點小小的失誤都會成爲根本沒有辦法補救的遺憾。譬如說：該打的燈光沒打出來該放的音樂沒放或放錯了，時間一過去就過去了，觀衆已經被減少了他們應有的感受。很幸運的，我的合作者都有專業的修養，所以我可以放心地做一個保守的文人，我可以把重點放在唸書以及思考觀察問題上面，不斷的從自己的文化體系挖掘出一點東西來——當然，這種合作別人覺得如何？我也不知道。

第二個問題，我認爲現在的舞臺劇受到電視電影的威脅，必須放棄一桌一椅一碗一筷的寫實方法，因爲那種實感電視電影可以做得好多了，讓我們回到工業文明使舞臺劇得以發展出寫實條件以前的手法，就像畫家在攝影機發明後被迫去尋找新的天地新的視覺一樣，舞臺劇也要努力去表現電影電視所無法傳達的美感。莎士比亞時代的戲劇或中國的平劇，因爲沒有活動佈景可供利用，一切都得靠詩化的言語來表達，讓觀衆感受到樓臺煙雨的朦朧淡遠，或者森林裏小仙子的精靈美妙，這些詩化的語言，抽象的佈景……，我個人認爲就是以後舞臺劇應該把握的方式。

當然，寫實的表現方式還是可以努力的。不過，表演方式很不容易配合得好，所以我自己沒有去嘗試。如果有人努力探討，或許會走出一條路吧。

■多年來你一直和藝術團契合作演出，能不能談談你的合作經驗？

□我只注意演出的情形，我一向不負責劇團的行政。

事實上，藝術團契並不是一個長期性固定的劇團，因爲學生的流動性相當大，所以只能說是游擊隊劇團罷了。在財政上每次都還得靠廣告來平衡開支，倒霉的，當然是我們的朋友了。（笑）

因爲有共同信仰和宗教上犧牲奉獻的精神，使得我們能够撐下去。關於這點，有人倒說過一句公道話：「有人抱怨他們傳播基督教義，可是如果沒有宗教上的熱忱，他們又怎麼能維持年年的演出呢？」

■對於「傳播教義」的批評，你的看法如何？

□我寫一個劇本的時候，當然會有很多因素影響我，我的信仰，不可避免的，是其中一個，正如我的中國籍是其中一個一樣。我想，即使一個人對基督教有主觀上的厭惡，只要他對文化活動還有基本的關切，應該還可以接受其中的一部分才對（譬如說，音樂或燈光）。至少看完以後我們可以一起討論。我從來就沒有在劇本裏直接說到「耶穌」，「天父」這類的字眼。我的故事來自中國古老的年代，我喜歡那些人對天、對地、對自己的虔敬，就像卞和獻玉一樣，他只覺得玉是天地之精英，是一切美好的總合，他執着它，生死以之。雖然古書上關於這個故事，只有短短三行的記載，但是物質的困頓，肉身的恥辱家庭的痛苦，都是千年後的我們可以理解的。如果我表現了宗教的思想，也只是那種故事的本身已充滿敬畏驚訝誠心誠意的宗教精神。

我覺得現在的人比較沒有捨死忘生類似宗教情操的情感了。我的故鄉有一處勝地「掛劍臺」，傳說是春秋季子掛劍之地，那塊地是不是眞的曾爲季子掛劍之處並不重要，我心儀的是那種報答相知之情的心意；他們兩個人也許一輩子都沒有談過一個有關那把寶劍的字，只是爲了一瞥之間眼神流露出來的讚歎欣羨，即以寶劍相贈生死無悔。「掛劍臺」也在我心中自成一個風景：黃沙漫漫的大地上，一把寶劍掛在古墳前老樹上，好像把什麼都說盡了……

■我想，藝術是一種很誠懇的探討，如果不是預定了答案希望觀衆去接受，只要是虛心的探討，觀衆都會感動的。我想請教你另一個問題：爲什麼今日中國的劇運反而不如三十年代蓬勃呢？

□三十年代的話劇是中國戲劇史上一個新的嘗試，它接受西方戲劇「衝突」的觀念，對長期接觸平劇慢拍子的觀衆而言是相當新鮮的經驗，而且，它也比

較能接近現世的生活。

當時的許多戲劇都是易卜生式的社會問題劇——我不是說討論社會問題不好，但是爲了宣傳觀念，劇作家往往安排許多無巧不成書的情節。像「雷雨」一劇，不但描寫大家庭的恩怨痛苦，還包括父子衝突，愛情衝突、勞資衝突和自我衝突……。在一個偶然的因素下，這些衝突爆裂開來，結果所有的人瘋的瘋死的死，不死不瘋的更難熬。這些痛苦當時能够激起許多觀衆的共鳴，但是大家庭的時代一過去，這個劇本存在的價值也就降低了，這是社會問題劇本身的難題。

我自己一向不喜歡强烈的情節，因爲習慣了中國戲劇那種歲月悠悠，恁是報仇也得等到第二代的緩慢節奏，我覺得比較接近眞實的人生。在人生中，一錘打下去火花四濺將一塊鐵生生砍成兩段的事到底不多；一般說來，鐵的悲劇是，放在那裏銹掉了。大多數人的不幸，不是因爲他們做了什麼，而是什麼也沒做：不斷的失去他的鬪志，機會，時間，對象……。

當然，那時候因爲政治革命剛剛成功，但社會整個覺醒不够，還不能在一夜之間完成「主人的性格」，話劇遂兼有教育民衆的作用。另一方面，從事戲劇的大概都愛去影響別人——嚴格說來也可以算是某種傳教吧，所以當時無論民間或政府都相當熱心於戲劇的推展。

後來，有些劇本被人利用——我不是說劇本本身有問題，而是因爲解釋的關係，有些人一邊演一邊宣傳。終於使得今天這一代的人整個失去讀那一代劇本的權利——那些東西全遭禁了。

■請問你認爲國外推廣戲劇活動有什麼可供我們參考的地方？

□第一是他們的經紀人制度。在國內，我所知道的人當中，只有林懷民可以一肩雙挑具有這兩種能耐，其它的藝術家一旦要公演或展出，奔波起來難免狼狽。第二是國外的高票價。一方面，劇團本身必須有相當水準的演出，另一方面是價值觀念的問題，國人請三五朋友吃一頓飯可以花掉七、八百元，但是若要花上七、八百元看一場戲，就覺得划不來。因爲國內的低票價——有的甚至免費請人來看表演，使得劇團沒有生路，事實上我們根本沒有純粹的

職業劇團。

■請問你有沒有在國內劇壇造成新氣象的計劃？

□沒有，而且我想最好誰也不要影響誰，就像唐詩中李白、杜甫、李商隱、白居易，各有風采一樣。我相信我會一直在做事，顯的或隱的，我會一直做事。

## 訪丁洪哲先生

**丁洪哲，瀋陽市人。現年卅八歲。淡江學院文學士，六十四年高等考試戲劇編導科第一名。現任教淡江學院及政戰學校影劇系。曾獲中國文藝協會戲劇導演文藝獎章、教育部話劇欣賞會導演金鼎獎、中國青年劇團劇本徵選首獎。另有論著「元雜劇趙氏孤兒研究」暨影劇評論等字發表。**

■丁先生，能不能談談你多年來從事導演工作的經驗？

□我只是業餘的戲劇工作者，由純粹愛好戲劇不知而

行的階段到現在，已經有二十年了。如果要談導演的經驗嘛，就要先談談我這段摸索的歷程。

民國四十七年，我在師範學校首次接觸到戲劇。剛開始時，我擔任演員，後來發現「表演」雖然也是一種創作，但是創作的範圍畢竟有限，由某個角度看來不過是導演的工具而已。大學的最後一年，我開始嘗試導演，接著我入伍服役，駐守澎湖，奉調到藝工團隊演戲兼導演，經過一年的實驗與摸索實現了不少自己的構想。退伍後我回淡江教書，淡江一向對戲劇活動相當熱心，因此我的施展機會就更多了。那時候我還沒結婚，住的房子就在舞台上方，平日涉獵導演的書籍，或到戲劇系去聽課，同時

一邊向學校爭取經費增添劇場設備，一邊帶著學生排練。從燈光配樂到舞台佈景一切工作都自己動手，六年下來累積不少心得。同時，我還擔任救國團主辦的大專聯合公演的導演工作一連三年之久。那是北區大專院校優秀戲劇人才的大會串，每年青年節公演，持續十年，到六十五年才停辦。

六十三年，李曼瑰女士奔走多年的「青年劇團」終於成立，集合當時電影界、電視界、戲劇界等人士一百多人在藝術館做首次公演「龍、海、山」，當時眞是勝況空前。「龍、海、山」由三個獨幕劇組成，以「表現現代中國青年在三個不同時空（大陸、國外、臺灣）下的遭遇和願望」，由趙琦彬、貢敏和張永祥三位先生編劇，我負責第三部分「山」的導演。「山」的劇情是臺灣的一羣大學生在玉山遇險的經過。當時我相當緊張，因爲我所面對的是一羣職業演員。排練的時候，我做了一個舞台模型，先在下午請教劉碩夫先生，晚上再實地去排演。「龍、海、山」的演出頗獲好評，本來是我踏入職業圈一個很好的開始，可惜，緊接著戲劇界開始不景氣，因此到現在我還沒有放棄淡江的工作，只有偶爾導演學生劇團或業餘劇團的戲。

目前一個專業的舞台劇導演無法生存，所以，今後我想還是從事劇本創作和學術研究的工作爲主，導演爲輔。

■三十年代的舞臺劇在中國戲劇史上曾有過異采，爲何今不如昔？

□三十年代的舞臺劇有它特殊的時代背景，第一、很多劇作家以它爲宣傳抗戰啓廸民智或破除封建的工具——我們姑且不論戲劇是否應該用來宣傳。第二、當時的娛樂事業不如現在發達，一般民衆除了平劇、地方戲外只有看話劇了，而話劇在當時又是較爲新鮮的玩意，一般人也較喜歡看。第三、當時的文人皆以全力來從事劇本翻譯創作，戲劇評論、理論介紹的工作，因而也促使戲劇的水準節節提高。現代的情形大異從前，這是個不容易在短時間內談得完的問題，暫且不論吧！

■能不能請你談談國內戲劇界所存在的問題？

□這個問題可以分成三方面來談。

第一是劇本問題，有關當局不重視舞臺劇劇本，像國軍文藝金像獎，就幾乎沒有舞臺劇的劇本獎，因

此許多人改而寫電視、電影劇。政府的文藝政策對劇本的限制也比較嚴格，譬如說要「强調主題」，可是這個主題太過强調了，觀衆也就跑了，人家何必花錢來聽你訓話呢？戲劇的主題應該隱藏在動人的情節，動人的人物性格和對話之中，可是這樣的劇本往往因爲「主題不明顯」而無法通過，那些被甄選機關通過的，强調主題的劇本觀衆又多不喜歡看。因爲沒有人寫，所以演來演去都是那幾個老劇本，觀衆一看就生厭，劇運如何興盛得起來？

第二是劇場的問題，至今還停滯在三十年前鏡框式的舞臺階段，甚至比當時還不如——連個固定、專門的劇場也沒有，每個劇場都做多種用途的設計。國內鏡框式的舞臺不但供導演施展的空間有限，而且舞臺固定、換景不易。一齣戲如果一景到底，就有很多的安排顯得牽强，國內現在流行「幾幕一景」式的戲劇。換景不易，無形中限制舞臺工作者的創造，也給觀衆產生遲緩割裂的感受。

第三是劇團的問題，如果沒有够水準的劇團，即使有好的劇本也沒用，劇本必須訴諸劇場，通過演員才能活在觀衆裏。我們應該有一個類似國家劇團，像教育部已經解散的「中華實驗劇團」那樣的職業劇團。

沒有上乘的劇本、完善的劇場、高明的演員，觀衆當然跑掉了。觀衆稀少，劇本越不受重視，越沒人寫，越沒人想演，惡性循環不已，斲傷了話劇運動的生機。

■請問你認爲這些問題該怎麼解決？

□當然，從事藝術活動最重要的是，運用自己的才能點亮觀衆的心靈，使觀衆接受你。但是某些方面政府如果能加以配合，就更有希望解決了，譬如說：劇本的甄選尺度與獎勵問題——修正甄選標準，提高獎金（劇本獎金的一半可獎助首演團體，另一半頒給作者）。

建立國家劇場專門演舞臺劇——不要那種附屬於其它用途之下的湊合劇場。

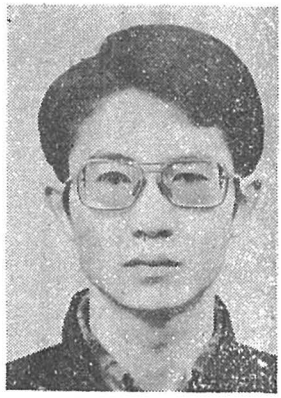
支持一個職業劇團，訓練優秀演藝人才和舞臺工作者。

我想，再加上戲劇工作者們的努力，相信「舞臺劇」仍有振蔽起衰的一日，它的美、它稍縱即逝親切的生命力，當下直指人心的震撼力，不是其它藝術

品可以替代的。有一天它會點亮許多人的心，照亮許多自己也不曾夢想過的心靈天空。

## 訪周渝先生

**周渝，六十年東海大學外文系畢業，「不出國！」長期以來從事「生活在自己社會中的深刻思考與創造的文化工作。」六十五年底創辦耕莘影劇研究社和耕莘實驗劇團，活動頻繁，許多年青人參與，自謂：「正在打文化游擊戰！」六十七年五、六月間，爲舞蹈家林麗珍女士策劃周轉資金與執行「不要忘記你的雨傘」演出。**



■能不能談談你領導劇團的心得？

□我第一個面臨的就是將各種型態的人組合起來的困難，耕莘劇團大部分的團員是學生，小部分是社會青年，因爲背景各異所學不同，組合起來也就相當複雜了，再加上舞臺劇又是感性的藝術，每個人各有個性。凡是有組織劇團經驗的人都同意一句老話：負責一個劇團比帶領一個兵團還艱難。尤其處在一個變遷的時代環境與社會中，我們沒有固定的傳統可依恃，一切只能靠個人的能力平空摸索創造。

■去年六月初，你們曾演出王禎和的「望你早歸」，六月四日的中國時報曾刊登林懷民先生的短評：「王禎和的『望你早歸』在書架上蒙塵五年之後，昨夜終於由耕莘實驗劇團的年輕人賦予血肉動人的呼吸起來，到最後劇終時阿立伯並沒有找到阿貴，『望你早歸』却爲我們的舞臺劇找到一個踏實的立足點。」是什麼原因使它獲得如此好評？

□我想，最重要的是「望你早歸」將一些人活在世界上的處境逼眞的表現了出來。我們突破臺灣一般戲

劇傳襲的限制，嘗試在舞臺下演出，運用三面舞臺，使演員和觀衆更爲接近，似乎就生活在你身邊。我們用幾個破箱子、破竹竿代表門窗，簡潔的燈光交代時空的變遷。一方面是劇本本身的魅力，使它通過演員表演出來就產生動人的力量，另一方面它運用了自然的語言——閩南語夾雜部份國語，使許多人覺得它好像就發生在自己的身邊一樣的親切，因此產生了驚人生動的效果。

㤗大綱先生生前說過，閩南語代表一種眞實的語言。而一般國語電視劇、舞臺劇表現的語言顯得很假，很難表達眞實而深刻的感情與觀念。有一次，我們十幾個人聚在一起討論各種問題，有人問他舞臺劇未來發展的方向，他說，閩南語劇是一個較有希望的路子。

■對於戲劇的「虛假」與「眞實」問題，能不能請你做更進一步的說明？

□每一個觀衆對於戲劇都是非常敏銳的，眞實與不眞實很容易感受到。藝術這東西實在是騙不了人的。從歷史考察，中國民族是一個愛好戲劇，在舊傳中有非常優良的劇劇傳襲與創造的民族。由元明雜劇、崑曲、平劇而地方戲，一路承襲轉變下來。但是今天，我們突然遭遇歷史文化的大轉變，我們自己的形像與面貌都模糊了。彷彿一夜之間，我們喪失了我們的戲劇。

我們處在一個摸索的時代，找尋那眞能表現我們時代心靈與掙扎的眞貌。

對於這麼一個愛好「戲劇」與故事的民族來說，相對地，我們不得不承認，我們在戲劇方面的掙扎與努力仍然是非常的微弱的。在電視、電影「假面貌」，「假語言」充斥的今天，我們實在遭遇一種大衆共同的苦難。這實在值得我們大家共同來反省，也值得執影劇劇本審查牛耳先生們仔細想想。

六十五年十二月耕莘劇團的演出特刊「我們要做的事」，一段話躍入眼裏，很心急的：

要再搞起中國劇運……不只是在紙上找出一套抽象理論，而必須要能在今天整個複雜的社會，經濟結構下，在今天我們社會的人性條件下，找出一條路來！

耕莘劇團正嘗試去找出這條前途充滿荆棘的路。