

電視·電視

王禎和著



遠景叢刊79

電視·電視

王禎和著

遠景



遠景叢刊79

台視〔電視週刊〕裏，有個極叫座的專欄——「走訪追問錄」，專門現實而深刻地談電視問題，被訪問過的人有俞大綱、姚一葦、楊國樞、尉天驄、楚戈、莊靈、陳燕燕、黃俊雄、阿匹婆……等四十八位人士。〔電視·電視〕就是這個專欄最精彩部份的總集結。

執筆王禎和，不但是著名的小說家，也是極具深心的電視工作者。從這本書，我們可以看出，一個知識份子，如何從切身的工作崗位積極參與現實，改進社會。

電視 ● 電視

王禎和 著

「電視·電視」自序

王禎和

我在「電視周刊」連載近一年的「走訪追問錄」集結一起，出了這本書，定名為「電視電視」。

先要謝謝舒凡兄和蔡林先生，由於他們兩人不斷地敦促和激勵，我才敢大着膽子在電視周刊闢為「走訪追問錄」這一專欄。每一次訪問的對象和訪問的題目，都是經舒凡兄和我推敲反覆，研擬再三，方才定案。我們總是希望訪問的對象能夠就其社會崗位，現實地提出對電視的看法和期望，讓他們的回答對現在乃至將來的傳播事業人員的取向有所啓示。

接受「走訪追問」的四十八位女士和先生，我感謝他們每一位的誠懇合作及言無不盡的熱情。任何一個關心電視的人（電視無遠弗屆的影響力，已經成了我們社會最犀利的交通媒體，任何一個人都不能不正視它的功能了！），任何一個想瞭解電視的人，就是任何一個電視工作者……都值得去傾聽他們的話，重視他們的話，同時也應該像他們一樣，對這項社會公器——電視，抱着參與它、改進它的熱忱。其中有些人的談話，都是一篇篇重要的資料，如陳燕燕的訪問，讓

我們看到中國電影發展史的一章；葉青、青蓉、陳聰明、蔡天送等人的訪問，使我們聽到了歌仔戲的一頁興衰史，尤其歌仔戲在電視上即將面臨解散的時刻，這些廣陵散之談尤其彌足珍貴；阿匹婆半生的經歷實在就是一部份的臺灣戲劇史；黃俊雄談布袋戲，透露了許多有關布袋戲的第一手資料；俞大綱教授對電視國劇的批評和提出的改進之道，如果認真實行，當可以突破多年來電視國劇阻滯不前的僵局。

又如姚一葦教授對目前電視劇提出的許多批評和忠告；楊國樞教授對於「暴力問題」，「電視文化」及「家長如何指導兒童觀賞電視」……的意見和見解，都值得大家深思和重視。楚戈先生說：「每次我看到中國的古裝戲，無論是電影或電視都感到導演是在避免描述古代的生活細節。古裝戲裏的人，可以說完全和生活隔離……」。因此他呼籲從事戲劇工作的人千萬不要排斥知識。若有疑難之處就應該去請教專家。儘量多查看參考資料。同時也不要上下五千年通用着一套服裝道具。更不要忘了要對文化和歷史負責。

本書的涵蓋面雖然很廣，但是有待補填的缺漏仍有許多，譬如工程方面、美工方面……的部份，比起戲劇，總顯得份量少了很多。還有轄管電視節目及電視影片的幾位主管，也是值得追訪的對象。這些缺漏未始不是本書美中不足之處。但願，在短期內，「走訪追問錄」能彌補這些缺憾。

從「走訪追問錄」到「電視·電視」

舒凡

七年前，禎和與我先後進入臺視，我任電視周刊的編務工作，他則在節目部當編審。周復一周地，我把一篇篇被倉促寫好的明星起居注和節目說明書，編成一本五顏六色的小冊子。他則日復一日地審查着那一疊疊的劇本，直到播出之時，不是要一秒秒地進行監看工作，就是要四處去打聽收視的反應。在急促的工作節拍中，還沒細想，一眨眼一大段歲月已經過去了。

這些相彷彿的經歷，使禎和與我在感時抒懷上，有許多共同的語言。七年來，我們時常地談論着有關電視的種種問題。與奮夾雜着憂疑，緊張摻和着空虛。在這樣一段電視人生涯中，我覺得最有意義的事，便是催促禎和寫成了這本書。

一年多以前，「電視周刊」決定加添些新內容，我建議禎和，何不也來寫個專欄，廣泛地就電視的種種問題，訪問各階層的高明人士，然後以對話體整理出來，供「電視周刊」發表。

同時，我進一步向禎和說明，構想中的這個專欄，並非要找那些隱藏掉一定現實身份，擺出「知識份子」模樣的人，來做空泛的玄談。而是希望邀到，能根據自己職業、家庭、年齡、社區

和收入等現實成份反應問題的人，來發表意見。相信即使像阿匹婆那樣一位識字不多的老資格演員，都會對電視問題有許多具體而富啓示作用的意見。

隔了不久，禎和的回話來了。

「如果，我來寫這個專欄，所需要的照片是不是也由我來拍？」當然，照片最好由寫文稿的人來拍，他不但攝影技術不錯，還有一架性能甚好的照相機呢！就這樣，禎和的「走訪追問錄」開始跟電視周刊的讀者見面了。

如果七年的歲月只像一眨眼似的，那麼一年就更是短到可笑的時光了，但是，禎和的專欄却累積到可以出單行本的地步了，看來一年也並不就短得使什麼事都做不好的。

——訪問對象——

《戲劇教授》

●姚一葦●

「電視劇的表現不應該
脫離現實人生太遠！」

姚一葦教授，民國十一年生於江西南昌。

早歲即開始講授戲劇和從事戲劇的寫作，從未間斷，以迄於今。著有「藝術的奧秘」、「戲劇論集」、「文學論集」、「詩學箋註」等書，及「來自鳳凰鎮的人」、「碾玉觀音」（中影曾拍影片易名爲「玉觀音」）「紅鼻子」、「一口箱子」、「孫飛虎搶親」、「申生」等劇。一九七一年應美國國務院之邀，以戲劇家之身分赴美訪問。現任中國文化學院藝術研究所戲劇組主任。



問：能不能談一談電視劇和別的戲劇有什麼不同？
答：電視劇和別的戲劇不同地方，我個人認為有以下五點：

第一、電視劇的對象，也就是電視劇的觀眾，數量特別多。現在幾乎家家戶戶都有電視機。電視劇真可說是無遠弗屆地深入每一個家庭，普及性極大，各型觀眾都有。這為數這麼龐大的「對象」觀賞電視劇的目的不外乎是為了工作之餘，求一點身心的輕鬆；再不然就是為了打發時間，排遣寂寞。換句話說，他們看電視劇，全是為了娛樂。一般人都認為：電視劇這種一晃而過的東西，問它具有什麼深刻的意義，實在是多餘的一問。如果一個電視劇要他們費腦筋，那他們是不幹的。因此要從電視劇裏尋找具有深度，或能令人沉思深省的「東西」，簡直是很少可能。觀眾看它，是為娛樂而來。

第二、看電視劇是無需化錢、無需走進劇場、無需和其他不相識的觀眾聚集一處。電視劇在家裏看就成了。因此它的演出僅能訴諸於個人 (Individual)，產生不出集體的 (Collective) 效果，讓各個不同的「個人」有一致的反應。在劇場看戲就不一樣了。來自各階層各行各業的每一個人，一到了戲院，他們各個的「自我」(Ego) 自然而然地消失了。大家的「自我」融合在一起，成了一個集體的「大我」。這個集體的「大我」，在劇場這樣集體的環境裏，共鳴的情緒特別容易引發，對演出的反應特別容易一致。戲到好笑的地方，你笑，我笑，大家都不約而同地笑；戲到傷心處，你哭，我哭，大家都不約而同地放聲一哭。電視劇就無法得到這樣集體的反應。反應若是屬於「個人」的話，那就極不一

致，那就千差萬別了。

第三、電視劇是靠廣告客戶支持才能生存的。廣告客戶出錢買節目，當然對節目有所要求。他們的意見，他們的觀點，多多少少會影響到節目，會對節目發生作用。這是一個很實際的問題。其他戲劇就沒有這個問題。

第四、電視劇的長度限定得十分嚴格，規定多少時間就得多少時間，分秒不能差。就拿電視影集做例子：一個影片差不多切成四或五段，按着舞臺劇的分法每段前面標明 Prologue (序幕) ACT I (第一幕) ACT II (第二幕) ……每段的長度幾乎是一樣。切成這樣均勻，也許是高度科學化的緣故，但這樣的切法，實在太機械化。任何其他戲劇形式對於長度的限制從沒有嚴格到這種程度——長了不行，短了也不行。編劇必須要在恰巧好的地方，將戲告一段落，不能多，不能少，No More No Less。對編劇來講，這實在是很大的限制。

第五、電視劇一方面要適應大多數觀眾的娛樂需求，一方面又要滿足廣告客戶的條件，同時又在嚴格的時間限制之下工作，編劇便很少有發揮的餘地，自主性 (Independence) 十分稀少。就我所知在歐美許多藝術家、作家便不大願意從事電視劇的工作。電視劇的確是很難寫的東西。

問：在平日的言談中，時常聽到您對目前臺灣的電視劇——無論是單一劇或連續劇——都持着不甚滿意的態度。依您看，要如何才能做到電視劇的改進？

答：我想空談高論是沒有用的。現在我只提一些小問題來討論。要解決這些小問題，人人都辦得到的。以下的一些話，算是我對電視劇的一點期望。

第一、電視劇至少要表現得不脫離人生，不離現實太遠。就拿電視上的客廳來說吧！那樣豪華氣派的客廳至少在我及我朋友家裏都看不到。電視上甲家的客廳和乙家的沒兩樣；乙家的又和丙家的完全一樣，沒有變化，這跟我們現實生活毋寧是脫離得太遠了吧！還有這世界上做父母的有千千萬萬的型態；做子女的也有千千萬萬的型態；做僕人的也是有千千萬萬的型態。然而電視上給我們的始終是一種型態的父母、一種型態的子女，一種型態的僕人，如果電視劇能夠把人把物做得更符合我們的實際生活不是更生動、更活潑、更好嗎？

第二、我個人認為電視的影響力大得不得了。這是舉世公認的。沒有一種傳播力量可以和它匹敵。電視應該正視社會的問題，反應現實，做點有助於社會的事情，表揚小人物（寫小人物，普遍性大）的善良和他們的成功，他們的「有用」於社會……這是從好的一面來表現。當然也可以從壞的一面來表現，這是有警世的作用。但要表現深刻。重心不應擺在「為惡」，應置放在「為惡的原因——為惡的癥結之所在」。如有這樣的電視劇，那——像電視上常用的一句廣告詞——為人父母就不能不看，為人子女就不得不看了。

第三、人物的刻劃不要過於平板。任何一個人都是多面性的。就是一個壞人也有良善的一面，比如他對妻兒子女的愛並不亞於一個好人。這種例子在F. B. I（聯邦調查局）

或其他影集裏比比皆是。一個好人也不可能好得十全十美，無一點瑕疵。像莎士比亞所塑造的Hamlet（漢姆雷特），這位品德近於完美的人物，他一生的失敗就敗在他過份猶疑的性格上。好人也應該有他「欠缺」的地方，壞人也有「良心未泯」的時刻。如此才是真正的人生。如果一個人物過份平板、過份單面，那麼這世界上只有兩種東西——不是神就是魔鬼，沒有人了。劇作家應該多觀察一下各行各業各階層的人物，使他筆下人物的性格豐富起來。這個條件若做不到，前面所講的兩點期望就等於是空話了。

第四、有經驗的編劇應該都已經知道：劇本第一個最大的要求就是「合理化」；戲的轉折要有一定的因才有一定的果。可是目前大部份電視劇（武俠劇更多如此）的扭轉，不是來自性格，也非來自故事的因，完全建立在意外、偶然、外來不可預測的因素上。（比如戲編不下去了，就來個車禍，來個某人生病，或是某人丟了……）這是很糟的手法。這是不合理的。編劇應有一種訓練——一種編寫偵探劇的訓練。不要低估偵探劇，看Mairix（洋場私探）編得多好。在偵探劇裏，埋藏、伏筆、懸疑……戲劇上的一切技巧都得全部搬出來使用。用盡一切技巧，目的在使人相信。一個戲不能讓人相信，那就別談要傳達什麼Message（信息）給觀眾了！

第五、目前電視劇演員，也許是職業化的關係，常給人演出公式化的感覺，很少有特出生動的表演。比如某甲在這齣戲演個經理是這樣這樣演，在另一齣戲演經理也依然這樣這樣演，甚至在下一齣戲裏也仍舊這樣這樣地演個經理，永遠沒變，彷彿這世界上只有一

種經理而已。演戲一這樣公式化，就容易讓觀眾乏味起膩。

問：有沒有比較具體而簡單的方法能讓您對電視劇的期望近於實現？

答：我經常在想：電視公司是不是有可能一周或兩周一次，讓出三十分鐘的內級時間（沒廣告的時間）給幾個戲劇學校的學生、大專院校的話劇社，社會上的業餘劇團……來輪流地、含有競賽味道地做實驗性的演出。從劇本、演員到導演……都由他們自己來。讓他們清新、富於活力的演出。刺激職業演員、職業編劇、職業導演……要求自己突破，更上層樓；同時也可以從他們那裏發掘新的面孔、新的人才、新的戲劇彗星……。這是可能的。你知道——年輕人是蘊涵了各種各樣的可能性。文藝復興時代，戲劇發達得像盛開的花，最初就是由學校推展開來的。美國商業劇場的發達，跟大學裏小劇場的推廣有着密切的關係。再說電視公司只要供應場地和一些技術上的支援外，其他一律不用付錢，花的成本是很低的。我真希望有那家電視臺肯這樣去試，肯這樣去發掘人才，肯這樣去推展劇運。

問：在文學在戲劇，時常可以聽到看到這麼一句話：「迎合大眾口味」。您對「大眾」兩字有怎樣的解釋？

答：所謂「大眾」指誰而言呢？我也是大眾之一。我是屬於大多數不表示意見的大眾。實在沒有時間、沒有閒情來表示意見。表示意見的人，想來一定是有點空閒的人。以一些有點空閒的人的意見來代表全體大眾的意見，那是不公平的。除非委託機關學校做真正的調查，否則「大眾的口味」這句話是很空洞的，同時是值得商榷的。說到這裏，我忽然想起一個

問題——有關於電視觀眾的。

問：有關於電視觀眾的問題？

答：曾經有許多人向我提起：「我們中國人看電視太過於認真了，動不動就來挑毛病，弄得電視公司很頭疼。」

我覺得戲就是戲，大可不必如此認真。就拿歷史來看「三國演義」這部大家都熟悉的書。任何懂歷史的讀者都知道歷史上的周瑜並不像「三國演義」裏所描繪的；歷史上的劉備也不似「三國演義」裏所形容的。「三國演義」是故事，不是歷史，不能以純歷史的眼光來看待。同樣地我們也不能以純歷史的眼光來看「琵琶記」這部戲曲。歷史上的蔡中郎（伯喈）絕不是「琵琶記」所說的那種人。陸游的兩句詩「身後是非誰管得，滿村爭說蔡中郎」最可以說明戲劇與歷史常常相差很遠。平劇盛行於清朝。平劇裏的縣官常常是糊塗知縣用丑角扮演，也從沒有聽說有什麼清代的縣官出聲抗議。平劇對於外族如金人、匈奴……都一律扮成滿人，當時的旗人也沒表示什麼。所以我們看戲的時候最好是寬宏大量，一笑置之。過份挑剔的話，會弄得編劇無「膽」下筆。更是無膽來寫各行各業裏的壞人。戲裏若一定要有壞人，那編劇只好邀請火星人來屈就了。

——訪問對象——

《光啓社總幹事》

●鮑立德●



「……經營比較困難
每天都在奮鬥……」

鮑立德神父 (Rev. Raymond Parent)

一九三二年生於加拿大蒙特婁市。在美國加州大學主修電影電視，獲碩士學位。一九六七年接掌光啓社，不到幾年，光啓社的業務蒸蒸日上，引起各方重視。由於他的經營，使光啓社的作風由保守變為開放，更走近大眾。



「愛的旋風」劇照

(右起：鄭小芬、倪敏然、翁倩玉)

「傻女婿」兩位主角長青與林美照

「青蚵嫂」劇照

(右起洪流、沈雪珍、李鵬)



問：你到光啓社，一開始就主管整個業務？

答：不是的。我先當導播，不久即便任總幹事的職位。

問：什麼節目的導播。

答：臺視周日一小時的閩南語電視劇。我做導播，也做戲劇指導；甚至選劇本的事，我也得負責。可以說什麼事都做，就像中國話講的「一把抓」。事情雖然多，可是學了不少實際經驗，對我以後經營光啓社的業務，有不少的幫忙。

問：你當閩南語電視劇的導播，有沒有語言上的障礙？

答：這——。因為劇本是用中文寫的，我看得懂。排戲時有懂閩南語的A.D.（助理導播）坐在我旁邊，再加上一本閩南語字典的幫忙，語言便不成問題了。說來很有趣味，光啓社竟和閩南語戲劇結了不解之緣，閩南語戲劇好像成了光啓社的招牌了。

問：大家的印象裏，也認為光啓社一直都在製作閩南語的戲劇節目，尤其連續劇。記得在民國六十年，光啓社在你主持下，製作了「金十字架」、「金瓜石」等主題嚴肅，宗教氣息濃厚的閩南語連續劇，六十二年以後却製作了一連串大眾化、偏重趣味的閩南語連續劇如「小魚吃大魚」、「傻女婿」、「青蚵嫂」。為什麼前後的方向會這麼不一樣？

答：「金十字架」是取材自民謠「安平追想曲」，正如後來的「青蚵嫂」取材自民謠「青蚵嫂」。方向應該是一樣，目標也應該是一樣，只是處理的方式不同。在製作閩南語連續劇幾年的經驗裏，我們發現七點鐘這一條閩南語帶子，偏重趣味的處理，比較會受觀眾歡迎。

「傻女婿」和「小魚吃大魚」證明這種看法是可行的，這種看法並不是永久性的，只是在目前並不失為不錯的方向。

問：同時也發現「鄉土」的題材能吸引觀眾？

答：「金十字架」由於太脫離原來的鄉土背景，不大受觀眾歡迎。於是我們在製作「金瓜石」時開始走鄉土的背景，戲雖不轟動，但我們得到一個啓示：鄉土的題材是可以吸引人的。林裕淵寫的「西螺七劍」，相當叫座。他是把鄉土揉進武俠裏面。因而我們想如果把趣味加進鄉土裏，也許是一條新的處理方法。「小魚吃大魚」「傻女婿」「青蚵嫂」都是走這條路線，都相當受歡迎。

問：但一般知識份子却認為這樣的路線，毋寧是較為膚淺，較乏沉思。

答：甚至電視界的人也這麼認為。我們也不否認。但這不是毛病。因為這是接近閩南語觀眾最具親和力和親切感的方法。你知道一個節目最主要的是先要有觀眾，才能談到主題的灌輸；沒有觀眾，什麼都白談了。我們從來沒有忘記勸導大家與善、與美德結合的主題。如在「傻女婿」，雖長達二四〇集，但我們一直沒有忘記告訴觀眾：臺灣的社會結構雖然在變動，在朝現代化邁進，然而一些農業社會非功利的價值觀，和公正、誠懇等的美德，都須保留，不可拋棄。還有——。

問：還有？

答：還有同時我們也製作了一些一般知識份子所謂高水準的節目，比如「藍天白雲」「彩色人

生」「愛的旋風」。

問：你製作這些偏重趣味，娛樂性濃厚的節目和光啓社的宗教背景，有沒有衝突？

答：站在宗教的立場，一個教徒是要對社會關懷，對社會提供服務。我們的節目，不管處理的方法有如何的不同，但目標是一致的——是透過大眾傳播，來服務社會。在「傻女婿」，我們要大家保留農業社會的純樸的價值觀，不管所處的環境是如何地新或現代。在「巨星之夜」這個節目，我們在藝術表現上力求完美，務求每一個畫面都是美的極限。我們如此花費心力，為的是向社會大眾提供健全的娛樂。

問：從某一個角度來看，你經營的光啓社是一種企業，換句話說，就是以營利為目的了。是要營利到什麼樣一個程度？

答：光啓社並不是營利機構，是財團法人。假如有盈餘，就投資在本專業上。教育界、宗教界都認為賺錢是不好，因而害怕企業管理，都採用行政管理。其實一般營利機構的企業管理的方法、精神、效率是令人佩服的。光啓社的目標是做好節目，影響社會，所以就採取了企業管理的方法來做事。光啓社是臺灣僅有的一個製作中心——團體製作人（製作中心，在美、日、歐洲很多），因此電視臺、新聞局都不大重視。所以經營比較困難，簡直每天都在奮鬥。

站在宗教的立場，光啓社雖然採用企業管理，但儘量避免企業管理一些腐化的作風，比如我們絕不送紅包。我們的作風儘其可能地和我們在節目裏所宣揚的道德情操一致。當然並

不是我們不會有錯。

問：對於員工的福利，你有那些措施？

答：我們的注意力是放在員工的薪水上，別的方面也沒有疏忽，比如我們的員工都加入勞保。

我們員工的薪水和電視臺相比，當然稍稍不如；但和別的機構，是可以比較的。

問：新聞局對電視節目的審查制度，你有什麼看法？

答：電視節目直接輸送到家庭裏去，應該是要有審查制度的。問題是在審查的尺度。我以為目前新聞局管的事便過於瑣碎。比如新聞局發給三臺的節目意見交流表，幾乎每次都在提這個歌星頭髮太長，那個演員頭髮太長。這未免過於細節化了。新聞局應該多管大原則的事項，與監督的工作，把審查的責任落在電視臺本身，並加強電視臺的自律。新聞局應該把電視臺看成成熟的大人，而不是看成小孩，給太多的「不要這樣，不要那樣」。一個成熟的大人，應該懂得遵守法治，應該分辨得清什麼是應該什麼是不應該，也必然懂得「違反」兩字所帶來的後果。

問：你是一位神父，同時又是一位電視工作者，兩種價值心態是不是一樣？

答：（向窗外望了許久，才回過頭來。）一位神父的基本責任是在教堂裏教人積極地做好事，教人要與神、與善結合在一起。如果我們所努力從事製作的節目，是教個人與社會向着善，向着美德勇往前進，那麼無形中我們的工作與神父在教堂所司之事應該是等量齊觀的。基本上，以心態而論，我是一直沒感到衝突的。

——訪問對象——

《編劇家》

●丁衣●

「誰的意見代表觀眾？」

說穿了還不是一些廣告商」



丁衣，民國十四年生於四川。十八歲即加入軍委會政治部演劇第三隊工作，先演戲後編劇，一直未脫離戲劇。他編寫的劇本屢獲中山文藝、國軍新文藝、文藝創作……等獎。編寫的劇本達六、七百部，為目前產量最豐的劇作家。

問：丁先生，你什麼時候開始寫電視劇？

答：臺視一開播，我就寫了。當年一小時國語電視劇所播的第二個本子就是我編的。（第一本是朱白水編的。）我記得很清楚，劇名叫「遺囑」。這是我寫的第一本電視劇。

問：播出的效果？

答：那時我還沒有買電視機。我是在衡陽路一家賣電視機的電器行門口站着把戲看完。當時覺得很新奇，很興奮，覺得電視很有可為。

問：當年電視在臺灣應該算是新的媒介，你寫第一本電視劇時，有沒有碰到困難，比如技巧這一方面？

答：倒沒有。在創作「遺囑」以前，我寫過無數的舞臺劇、廣播劇，也編過電影劇本。這些經驗使我感到編寫電視劇本並不是很難的事。我一直把電視劇看成一種劇場。既然是一種劇場，你只要把它的條件情況摸熟了，其他就應該和寫舞臺劇、電影腳本沒什麼分別，因為萬變不離其宗，你到底還是在寫「戲」啊！

由於場地的關係，電視劇的景就不能多（記得我在編「遺囑」的時候，景不能超過三個），由於預算，電視劇的人物也不能多（當年開播好像規定主要角色不能超過四個），你只

要瞭解——清楚地瞭解——電視所能做到的和所不能做到的，編寫電視劇應該不是難事。

問：目前新聞局規定：一齣電視劇描寫黑暗面或惡勢力的部份不得超過全劇的四分之一，你的看法呢？

答：新聞局這樣規定，當然是用心良苦。不過一部戲不能因為它描寫黑暗的部份只有或少於四分之一，就說它是好戲，說它是對社會有益；同樣的，一部戲更不能因為它描寫惡的部份超過了四分之一或三分之一，說它就是壞戲，說它對社會有害。這種論斷是不公平的。一部戲對社會有益或有害，應該作通盤和深入的考慮，比如審慎地探究作者創作時所選取的立場和角度。

問：新聞局這些規定有沒有使你在創作時感到礙手礙腳？

答：沒有。我寫的時候，很少去考慮新聞局的規定。我編出來的劇本，都經過良知的過濾。我的良知，恐怕比新聞局的規定更要苛刻。

問：目前電視劇——尤其是連續劇——最為人詬病的地方，便是「拖」，「小題大做」，你對這些批評有什麼感受？

答：這種情況會延長下去——還會更延長下去的。一個連續劇的素材和情節，最多只够編一本「臺視劇場」。只够一百多分鐘的情節和素材，硬要變成六十或更多集數的連續劇，編劇不得不拖，不得不小題大做，不然就沒戲可唱了。如果推出去的連續劇受觀眾喜愛，廣告又滿檔，更是要拖。如果你不拖，製作人、甚至電視臺都會反問你一句：「廣告這麼好，為什麼不拖？」

問：說起連續劇的「拖」，令人想起連續劇每集的結尾。是不是都爲了要在結尾製造懸疑，留下扣子以吸引觀眾繼續收看而編劇使出渾身解數只爲製造懸疑而懸疑，根本不去考慮合不

合邏輯？

答：有些編劇是如此。這是走火入魔了。記得我參加寫「玉釵盟」和「清宮殘夢」的時候，都沒有這種情形。每集戲都按着大主線發展，每集戲的結尾都在一個恰巧好的地方——一集戲差不多要完，下一集戲差不多要開始——結束，絕不去故意挖空心思製造一些有時第二天都無法交代的懸疑。還有——（推一推眼鏡）

問：還有——？

答：還有我們寫「清宮殘夢」的時候，都是把本子先寫好，再申請播出。不像現在邊排邊寫，在打爛仗；而且我們也不受觀眾的壓力。

問：觀眾的壓力？

答：比如觀眾喜愛或厭憎某一個角色，製作人就會叫編劇加重或減輕某一個角色的戲份，甚至為加重或減輕這「某一個」角色要更動整個戲的情節。這種事現在簡直常常發生。以前是沒有的。絕對沒有的。以前劇本寫妥了，通過了，都很少很少更改，因為一切都事先準備妥善。

問：這種依觀眾的喜愛來修改戲路的現象算是進步還是退步？

答：退步。絕對是退步。而且誰是觀眾？誰的意見代表觀眾？說穿了還不是一些外行的廣告商人，在代表觀眾表示意見。

問：但有人說這是一種比較活的做法？

答：自然是比較活，不過終究是不足為訓。沒有組織、沒有構想，談不上藝術創作啊！製作、編劇、演員都走上即興表現的路子——走上文明戲的路子。編劇編了今天的戲，不知道明天要編什麼；演員也都臨時給抓來，演了一集戲，也不知道下一集戲有沒有自己。製作人想走的路線也是一夕數改，沒有確定，完全看觀眾的反應怎麼樣再說。如果電視臺沒有一個長程計劃來儲備製作連續劇，那麼連續劇永遠不會進步，永遠是一灘死水。

問：連續劇目前的這樣做法，是不是使編劇原本在大眾眼裏的藝術家形象有所改變？

答：電視編劇根本為觀眾所否定了。觀眾根本不關心劇本是誰編的。編劇的形象根本無法樹立。再說編劇本身也沒有意思建立自己的形象。編劇本身覺得自己不重要，否定自己，只認定從事編劇這一工作是為了活口，為了吃飯，別的什麼要求都沒有。

問：這樣的心態——

答：是值得悲哀的。

問：目前編劇的生活和待遇怎麼樣？他們是怎麼樣加入這項工作？

答：有的是製作人自己找來；有的是各方面推薦來的。待遇方面，還是屬於手工業時代的勞工階級，僅足以餬口。生活方面是很可怕的。

問：怎麼說？

答：永遠在趕寫劇本，永遠沒有進修讀書的時間，甚至連休息的時間都沒有。這樣一來編劇就無法與社會、大眾、現實接觸。編劇就只能挖他未從事編劇以前的生活經驗，等挖光了，

就只好重複再重複以前的題材。編劇也不能停止工作，工作一停，生活馬上發生問題。編劇的工作是沒有一點保障。

問：編劇的工作機會？

答：單元劇多的時候，大家的工作機會就較為平均。如果連續劇多的時候，就會有人過份忙碌，有人想插手都沒有辦法，就會發生「飽的人撐死，餓的人餓死」的現象。

問：目前很流行編劇兼做製作人，你的看法呢？

答：（推一推眼鏡）我個人並不讚同這種做法。公司也有意讓我如此，但我不熱衷。編劇若兼做製作人，他勢必分心去管人事，財務……及一切複雜的行政工作。這樣一來，他勢必無法在藝術創作上求精進。再說，自己編劇自己製作，以「十八般武藝樣樣精通」的姿態，獨吃獨吞，總不大好。我認為「有飯大家吃」，總要照顧照顧其他的編劇，因為大家到底是一條船上的人啊！

——訪問對象——

《老牌影星》

● 陳燕燕 ●

「我一生都投進戲劇
實在不必談退休了」



陳燕燕，從影四十五年，北平人。從無聲電影到有聲，從黑白到彩色，在她身上我們可以看到一部中國電影史。十四歲起以青春少女的活潑姿態，出現影壇，風靡三、四十年代青年學生觀眾，有「中學皇后」之號。主演「南國之春」、「大路」、「三個摩登女性」、「人道」、「孤城烈女」、「如此繁華」、「春到人間」、「鐵鳥」、「不了情」、「深閨疑雲」等影片。近年作品有「長巷」、「錦繡前程」、「音容劫」，曾獲亞洲影展最佳演技、最佳女配角等獎，也曾參加臺視連續劇「神州英豪」演出。

問：你是什麼時候開始演電影？

答：民國十九年還是二十年吧？我不記得了。那時候在上海的聯華公司——前身是民新公司，後來民新和其他幾間公司合併成聯華——到北平拍「故都春夢」的外景。這是中國電影第一次到北平拍外景。當時在北平是一條大新聞。那時我不到十四歲，在天主教的聖心女中唸書，對戲劇着迷得很，非常喜歡演反派的楊耐梅，好女子典型的張織雲（她們二人合演的「空谷蘭」，我印象最深刻了），還有小生朱飛、王獻齋，外國明星卓別林……演的片子。一聽到聯華到北平拍外景，外景又是選我家住的東城，興奮得不得了，每天就和同學成羣結隊去看拍戲。在看拍戲的時候，導演孫瑜和其他工作人員就非常注意我。當我去過三、四趟以後，他們就開始問我的姓名，問我：喜不喜歡電影，不想拍電影？我當即回答他們說想拍得很。他們就說要安排一段戲給我演演看。我也不知天高地厚就滿口答應。他們讓我扮軍閥姨太太，演一場和馬弁挑情的戲。我那時年紀又小，又是生在保守的家庭裏，那曉得挑情是怎麼一回事？當然戲演不出來。那段片子就沒用在「故都春夢」裏。不過大家都認為我是一個漂亮的女孩子，拍電影很合適，就問我要不要跟他們到上海拍電影去。我說我一百個願意。就這樣我和聯華簽了五年合同，隨着外景隊去了上海。

問：你說你是生在保守的家庭裏，那麼你父母難道沒反對你去上海？

答：因為我是獨生女，父母很寵我，我想做什麼，他們大多都會依我，何況我到上海，還有我媽媽陪着，家裏就沒有什麼不放心的。

問：當時拍片的情形？

答：演戲方面和現在是差不多。技術和設備就非常簡陋。攝影機是手搖的。攝影棚的頂是用玻璃蓋的，這樣白天可以利用太陽光來拍戲，所以當時我們都管攝影棚叫「玻璃棚」。不過劇本方面要求比較嚴格，藝術性也比較高。

問：當時的電影已經有聲了嗎？

答：還是無聲電影，不過有字幕。那時還不懂把字幕印在畫面的底下，都是畫面消失後，再出整張的字幕。那時演員極需要演技，沒有聲音，沒有音樂，一切內心戲都得靠表情傳達給觀眾。

問：你第一部電影是——？

答：卜萬蒼導的「戀愛與義務」。在裏面，我演一個無所適從的十幾歲小孩，戲不多。巧的是那時我正感到無所適從，因為剛到上海，什麼都是陌生的。就這樣我把劇中小孩無所適從的情緒演對了。其實我根本沒演戲，我只是在演自己。大家都認為我演得很好。這部戲的海報沒有我的名字，可是戲一上映，許許多多的觀眾都在打聽戲中那可愛的女孩子是誰。公司知道這情形，立刻在海報上把我的名字加上去。明星公司——就是蝴蝶所屬的公司——兩位導演張石川和鄭正秋看了戲後，都認為我這小女孩子「非池中之物」，將來必會出人頭地；都說我這小女孩子氣質與人不同，而且相當漂亮（像是不大好意思般地微微一笑）那時當演員最要緊的是要漂亮有氣質。那個時候，美容兩個字聽都沒聽過，都要靠「

真正」的漂亮。

「戀愛與義務」以後，我又演過「一剪梅」和一部——名字現在想不起來了，都是演學生：白上衣，小黑裙，黑皮鞋的打扮。到了「南國之春」，我才演起少女戲，第一次當女主角，和高占非搭擋演出。這部片子賣座很好。以後我差不多都是演文藝悲劇的戲。聯華的文藝悲劇差不多都是我演的。他們認為我的型、我的個性最適合演文藝悲劇。他們就常常改編外國電影，中外小說讓我演，像「奮鬥」就是從美國電影「七重天」改編過來的；「龍鳳花燭」就從文言小說「玉梨魂」改編過來的；「孤城烈女」是從莫伯桑的小說「脂肪球」改編的。因此我就成了那個時候「新」的代表，非常受中學生的歡迎。他們就喊我「中學皇后」、「中學生的夢中情人」、「美麗小鳥」。我演的聯華第一部有聲電影「孤城烈女」，公司在各大報用半頁的版面宣傳這部戲，廣告詞就這麼寫着：「美麗的小鳥開口第一聲」。

當時中學生對我的瘋狂實在很驚人。每天我都收着一大包一大包的信。一出門就給學生包圍得寸步難行。坐進車子，也是照樣給包圍，學生甚至爬到車頂上來。還有學生拿着剪刀要剪下我一塊衣服做紀念。影迷的熱忱，我非常感激，可是我真是怕給包圍。到現在我都怕到人多的地方去。

問：電影由無聲發展到有聲，拍攝時又是現場收音，有沒有演員因講不好國語而遭淘汰？

答：倒沒有。電影演員大部份來自舞臺。舞臺演員都能講很好的國語；另一部份就來自黎錦暉

率領的歌舞團，像王人美、黎莉莉都是歌舞團的團員，都能講很好的國語。

問：當時演員待遇怎麼樣？

答：都很合理。演員要求的，公司給的待遇都算合理。那時演員的生活都比較樸素，也比較聽話，很少聽到半途要喊加錢的事，也沒有軋片軋得分身乏術的情形。那時——（偏頭想一想）就是在戰前，我一個月拿四百多元法幣。法幣到底值多少現在的錢，我——我實在算不來。那時阮玲玉和我薪酬算最高。也許阮玲玉比我高。香港有一本「風采」雜誌，最近就登過一篇文章，說當時我一部戲的酬勞是百兩黃金。他們怎麼算出這個數目，我就不大明白了。

問：那麼當年導演和編劇的待遇和地位？

答：他們都是大學生，都是名流學者，地位很高的，非常受人尊敬。他們的待遇也相當高。收入方面他們沒有理由要比演員不如的。

問：對啦！你剛才提到當年的劇本要求比較嚴格，藝術性也比較高。這使我想起杜雲之先生所編的「中國電影史」對那時代的電影的評論，和你的意見相差不遠，同時他那本書還提到那時的電影多多少少都能與時代結合在一起，比如你演的「鐵鳥」，鼓勵全國國民響應政府「航空救國」的號召；「國風」響應新生活運動，「春到人間」暴露軍閥的殘酷，號召青年參加北伐……可是目前我們的電影彷彿與時代，距離得越遠越好，這是為什麼？

答：也許是時代不同吧！現代的社會太複雜了，事也太多，電影的製作方向不容易把握。



陳懿德在「神州英雄」裏的造型

問：目前香港大家都在競拍色情影片？你的看法？

答：我已經離開電影五年了，這個問題我不批評。我可以告訴你，也許我是落伍了，可是我不喜歡暴力，我不喜歡黃色。

問：你拍過多少部電影？有那些是你最滿意，有那些是你不滿意的？

答：因為我挑劇本挑得很厲害，不適合我的。我一定不肯演。比如勝利後，文華公司找我拍桑弧導演的「假鳳虛凰」，它是喜劇，不適合我的個性，我就拒絕了。因為那時我已經四年沒演戲了，頭一部戲就演喜劇，觀眾不會接受的。後來他們就找李麗華來演，另外找了小說家張愛玲來跟我相談了八個小時，然後編了「不了情」讓我演。就因為我對劇本很選擇，我拍片子不算多，大概六、七十部吧！因為劇本是經過嚴格選擇，所以我拍片子我自己都還感到滿意。其中感到比較滿意的：戰前有「人道」「大路」「孤城烈女」「天倫」「三個摩登女性」「母性之光」「鐵鳥」……勝利後有岳楓導的「兩地相思」「芳華虛度」，徐昌林導的「深閨疑雲」，還有「天魔劫」「龍鳳花燭」「不了情」……到香港以後拍的「長巷」，給中影拍的「音容劫」「錦繡前程」……。

不滿意的在還不懂事的時候拍的一些片子，以及演反派的一些片子。我不能演反派，我的型不對。不管演技有多好，只要你的型不對，觀眾就不接受。在邵氏拍的那些片子，只要看我一部，就等於看我在那裏演的一百部，老是派我演窩窩囊囊，抬不起頭來的老太婆。

問：最近報上常登有演員——尤其一些所謂打仔明星——私生活不檢常鬧事惹糾紛，以前的演員是不是也有如此這般的？

答：任何時代都和現在一樣，都有一些人是不自愛，不講廉恥的。不單是電影界，那一界——任何一界都有這樣的人，只不過是電影界特別引人注意。

問：你覺得電視的工作和電影有什麼不一樣？

答：電影有充分的時間讓演員好好研究劇本，揣摩劇中人的性格；而電視製作的時間實在過於匆忙，有時連記臺詞的時間都沒有，實在比拍電影緊張。起初一集，我非常不習慣，簡直抓瞎，後來也就習慣下來。參加了電視工作，才曉得電視的製作是這樣匆促。製作的時間太匆促，自然不容易有細緻的節目。

問：依你看，電視要怎麼改進才好？

答：最好多鼓勵製作中心的成立，由製作中心製好節目，讓電視臺像電影院一樣來挑片子放映。要節目好，恐怕只有這樣。

問：你有沒有打算退休？

答：我這一生都投進了戲劇。只要是戲劇，不管是電影還是電視，我都要活到老，學到老，實在不必談退休了。

——訪問對象——

《演員》

● 阿匹婆 ●

「我這一生的經過，
實在可以編一部戲！」



阿匹婆（林呂有）桃園大溪人。十八歲即開始從事戲劇工作，迄今達四十二年之久。演過無數的舞台劇、電影、和電視劇。她親切、詼諧、生動、活潑、饒富生命力的閩南語，最爲觀眾所津津樂道。

問：你從事戲劇工作有多久了？

答：四十多多（年）了！我十八歲那年開始學戲，現在我都六十歲了。我不大認得字，我却要賺需要識字的頭路（工作）。真正的（臉上突然耀着亮光）我這一生的經過，實在可以編一部戲。

問：你講你十八歲開始學戲，學什麼戲？

答：學新劇。新劇他們又叫改良戲（即話劇）。

問：那應該是在日據時代了——新劇所使用的語言是日語還是閩南語？

答：那個時候還可以用閩南語，到了後來——（低頭一想）——空襲前不久的樣子——就規定一齣戲有那幾場戲需要講日語，不可全部講閩南語。那時他們對劇本審查得很嚴，怕劇本裏面暗藏着什麼反對日本的东西。舞臺上靠邊的地方都要設一個位子，警察就坐在那裏一面看戲一面拿着劇本對。誰要不照劇本講話，誰要講錯一句話或是一個字，這位我們叫臨監的警察就揪鈴。一聽到鈴聲，我們就趕快把幕拉下。大家再對詞一遍，覺得妥當了，便再開幕，把一場戲重頭演起。那時演戲，相當緊張的。不但臺上有臨監，臺下的人客室（會客室）也都有刑警在裏面轉來轉去。

問：那時，你們演戲的劇本用什麼文字寫？

答：用漢文。

問：你不是不大認得字？

答：舞臺導演把戲文講解給我聽。再經過幾次排演，臺詞我就能全部記熟。
問：學戲學多久，你才正式上臺參加演出？

答：聽人講臺南有新劇團在招考演員，我就和九個同鄉的少女從臺中跑到臺南去應考。結果只我和一個叫春子的少女錄取了。我只學一個（個）禮拜，就上臺當女主角。我記得我第一齣戲叫「懺悔」。我演一個愛慕虛榮的查某（婦女），嫌夫家貧窮，就離家出走，另嫁別人。後來伊原來的厝婿（丈夫）發達有錢了，伊反而淪落失敗。這時伊非常後悔自己的莽撞和虛榮心太重。這個角色有活潑、潑辣、淒楚、狠意……好幾種性格。是相當難演的。我第二齣戲是「大色藝姐」，我在裏面就演一個大色（紅牌）藝姐。

問：能不能請你談一談當時演戲的酬勞和演戲的一般情形？

答：我拿二十塊一個月。當時一斗米——十一斤多——還不到一塊錢。一年後我就拿到三十塊錢一個月。一般配角拿一、二十塊錢一個月的樣子，生活可以過得去。那時候我就常聽酒家女在說：我一個月賺一、二十塊錢，我就可以餬三個少年的（小白臉）。我們差不多是三天換一個地方演，每天演兩場（白天一場，晚上一場），一天演一齣戲，三天演三齣戲，全省公演完了，便再推出新戲。其實我們在公演途中便在積極準備新戲。晚場戲一完，我們就套（排）新戲。套新戲的時候，全團的人都要在旁邊看。沒有戲的人——尤其是見習生都需要在旁邊看。樂隊更是需要跟我們一起套戲。我們往往套戲套到天亮。這種熬夜的習慣，我一直保持到現在。現在碰到通宵錄影，一點也考（難）我不倒。後來我們就五

阿匹婆二十歲時的照片



阿匹婆向她女兒說：那是三十年前的她

天換一個地方演；有時也十天跑一處地方，每兩天換一齣戲。那陣子最令人煩惱的一件事，便是在某一個地方演完檔期，要到新地方的時候——

問：爲什麼？

答：戲一演完就得檢衣裳，打包行李，幫忙拆佈景，一刻也不能休息。然後大家擠坐拖拉庫（大卡車）到別的地方去。一到那裏，又得解行李，幫忙搬道具佈景，忙碌到連小便的時間都莫有。碰到大風大雨，也是一樣說走就走，不能耽誤一刻，往往弄得一頭一身都濕透透的，像剛從水裏爬出來。這種滋味實在不好過。現在一遇到颶風下大雨的日子，我心肝頭（心裏）就會不禁難過起來，口裏會唸着：不知道什麼人必須在這款大風大雨的天氣裏搬移地方？

問：當時舞臺的設備——

答：一樣有佈景。佈景分硬景和軟景。用木架釘的，叫硬景。真花，真樹，或是畫有樹林山野的景片，叫軟景。也一樣有燈光變化，要什麼顏色的燈光，便在燈光前面遮一張那一款顏色的玻璃紙。舞臺前面吊了一個麥庫（麥克風）。那時候還沒有發明像現在電視用的這款可以拿在手裏的「麥庫」。所以那時候的演員，聲音要很大，喉嚨要是不够響，觀眾聽不到你的聲音，就會不歡迎你的。我都用腹部來發聲，根本用不着「麥庫」，我就能讓坐最後排的觀眾清清楚楚聽到我的聲音。在劇團裏，我每天一早起來，就向着石灰壁又喊又叫，把喉嚨喊破了好幾回，便這款地把丹田的力量練出來。每當我在臺上講話的時候，連戲

院外賈零食的販仔都聽得清楚我在講什麼。不像現在有些演員，一演電視聲音就忽然躲在喉嚨洞裏，摸不到門出來。

問：那時候社會對新劇的看法是怎麼樣？

答：相當受歡迎的。觀眾表示歡迎新劇的方式，比較紳士氣，不像歌仔戲迷那麼邪。他們不會像歌仔戲那樣送我們紅包，送我們金戒指什麼的……他們最多在新聞雜誌上寫寫文章，稱讚我們。不過也有一些人，就不大看重我們，我大哥就是其中之一。他非常討厭我演戲。好像我參加演戲非常「削」（丟）他的面子一般。我和他一直處不好。前世我不知道怎麼得罪了他，今世他就處處看不順眼。我戲演過了三年多，那時候局勢不大安穩，我老母就要我離開劇團回家。我不願意，伊硬拖我回去。回去我就和我老母，我大哥在臺中北屯山裏養鷄、養鴨。山裏的人知道我會演過戲，就推舉我當副團長，教鄉下人認日文學日語（我會講日語），同時還教他們演戲。我在山裏八個鄉村教戲——都用戲的形式，來教鄉下人怎麼施肥、除蟲、播種。我七歲到十三歲在家裏種過田，這一方面的知識，還曉得不少。每次戲教成了，要公演，都是我一個人在忙着畫佈景，給演戲的鄉下人化粧、穿戲服……每次公演，都吸引好多人來觀看。大家都相當敬重我。他們常在我大哥面前褒獎我說：「你妹妹真了不起！」他就向人家說：「我沒有妹妹！」

問：你在山裏待多久？

答：一年左右。二十四歲的時候，我又參加劇團，這個時期，我都是演純情的戲。到了二十七

歲，空襲來了，劇團差不多都解散了。我和我先生（我先生是在劇團當提詞先生的。他讀過漢文，認得字）兩人背着三十斤的鹽，一山過一山地來到臺中草屯，用三千元買下一座有十三甲地的山。我們便在那裏種水果、飼鷄鴨。那裏很安全，不會有什麼飛機來轟炸的。到了光復後，我們把山賣掉，在臺中做估物商做了兩年，那時候日本人剛走，什麼洋酒、牛油、克林姆（面霜）……什麼稀奇的東西都有。二、三十元買進，往往可以三、四百元賣出。那時候真好賺錢！也確實有賺了兩仙錢（賺了一點錢財）。不過我不知道錢花到那裏去了！三年後，我又回到戲劇界。那時候真熱鬧，到處都有人在「整」（組）團演戲。蓬勃得不得了。我記得那時候大概有二、三十團的樣子。比光復前多很多。這時候我不再當女主角，我都是演硬裏子的戲，有時演山賊，演女俠，還套招，耍特技——我當時很瘦，就像現在的林美照那款樣，腰細得一捏就可以斷，他們男人在臺上往往可以輕而易舉地將我抱起往窗外拋出去，做夢也莫有想到我現在會肥成這一款樣。那時我演「戀結天國」裏的「阿匹婆」最成功了，這「阿匹婆」是個老三八的角色，換了六個人，都沒有演好，換我演的時候，戲才叫座起來。我演阿匹婆的時候，導演只告訴我阿匹婆的性格和大概的情節，其餘他講就要靠我啦！我在家緊張得睡不着覺，儘在想一些能逗觀眾大笑的話。第二天上臺演出，我把夜裏挖空心思想出的奇巧（稀奇古怪）的話一股作氣向觀眾全說出來，逗得觀眾個個嘴巴張得好大在那裏直笑個不停，甚至當我說：你們都市人真奇怪，怎麼把衣服披在竹竿上，這樣怎麼會容易乾了！你們真是癡呆，為什麼不把衣服披在樹上

晒太陽比較乾得快？臺下的觀眾一面笑一面衝着我大叫：「對！對！」這是我在鄉下生活得來的經驗，的確把衣服晾在樹枝上比晾在竹竿上乾得快。這個戲演了好久，到處轟動。從此以後，大家不再叫我「愛子」（這是我一直在用着的藝名），儘「阿匹婆」「阿匹婆」地衝着我喊。以後大家都這款叫我，我只好叫「阿匹婆」這名字做藝名。

問：這時候你一個月可以支領多少酬勞？

答：我拿一千多塊一個月。後來我在日月園劇團——那時舞臺導演是鄧東山——一面演戲，一面兼任舞臺監督，就一個月拿到一千五百元。待遇不算差的，生活過得去的。

問：談起生活，能不能請你談談當年演員隨劇團全省公演時，他們是住在——旅館？

答：都住在戲院裏。這時候差不多每家演新劇演歌仔戲的戲院，舞臺的後面都設有一大排的總舖（統倉），大家就分派位置睡在那裏。如果是夫妻，就用他們自己的箱籠把兩邊隔開，前面掛下蚊帳當着門戶；要找他們，都先要敲敲箱籠，或先叫一聲等他們出來接見，不會冒冒失失地就掀開人家的蚊帳闖進去。這一點禮貌，大家都還懂得的。飯是老板總管，也在戲院裏煮，有專門管伙食的人。一般演員的生活，都很守本份。大家像一家人那一款樣，有什麼事情，都會相互照顧。冤雞（打架吵架）有時當然也免不了。最可怕的是：和流氓起冤雞。總有流氓喜歡來看白戲，來鬧事。一冤雞，就起腳動手，打得東倒西歪，米米冒冒（落花流水）。

問：「新劇」到什麼時候才開始生意不好？

答：到臺語片大量出籠的時候才開始不好。不過新劇團還是有，只是比以前少。一直到電視出現，新劇團才完全沒有了。

問：你也參加拍臺語片？

答：拍得很多。有時一天也軋過三、四部戲。都是演配角的戲，不過戲份都相當重。

問：酬勞怎麼樣？

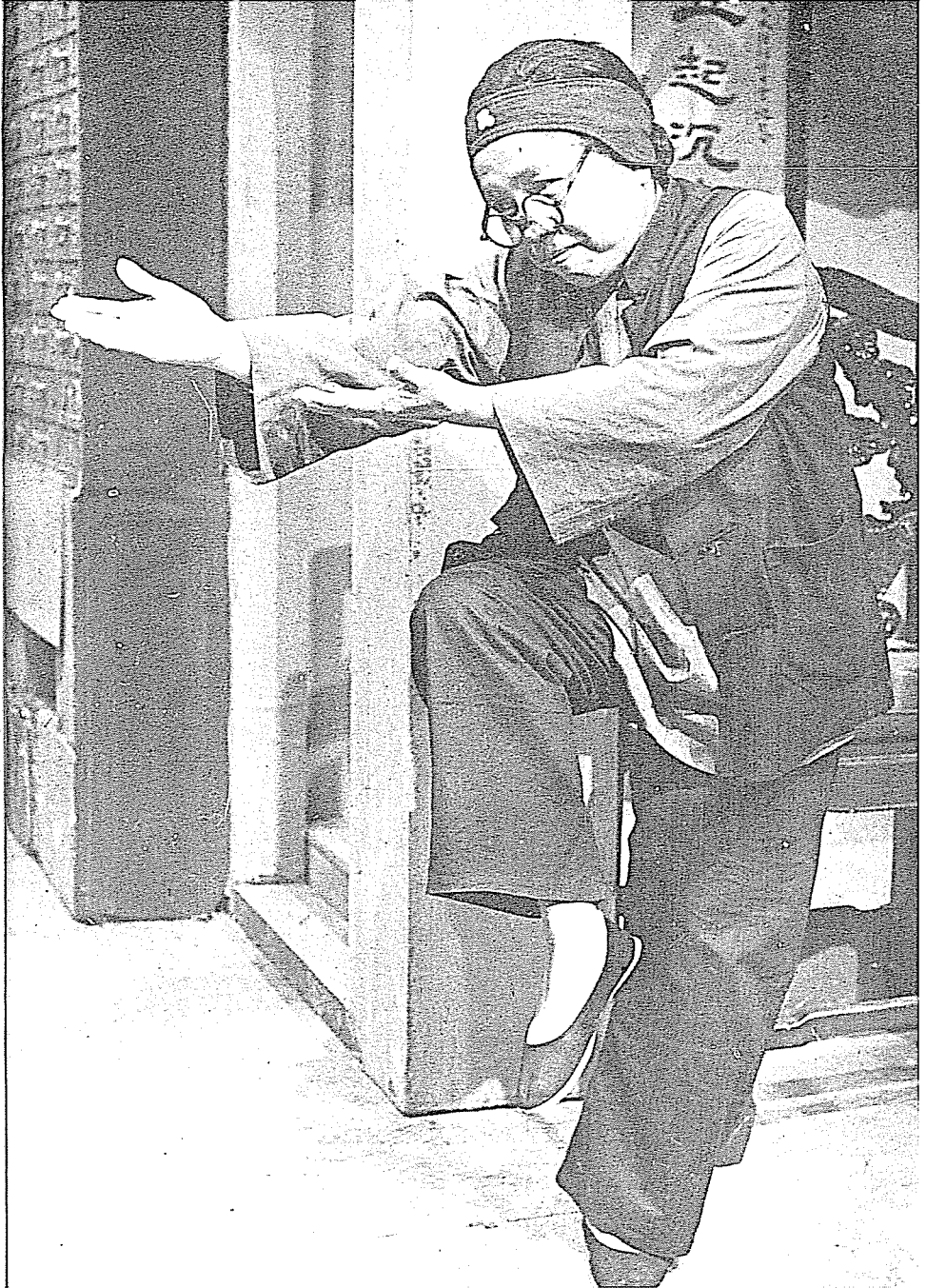
答：都沒有一定的價錢。有拿過三、四千元，也有拿過兩三萬元。不一定。完全看角色重不重要，戲量輕還是重來論價錢的。

問：什麼時候開始參加電視演出？

答：最早參加臺視葉明龍製作的閩南語單元戲，名字忘記了，只記得是演莊麗的媽媽，和拿二百五十元的酬勞。後來第二次就演臺視的歌仔戲。演完了，他們發給我酬勞。我一看是六百元。有一位佈景工站在我旁邊，問我拿多少錢。我跟他講才六百元。他回答我講：「柯玉枝也不過才拿六百元，你想拿多少？」柯玉枝當時是很紅的歌仔戲明星。我以為她演一次電視一定拿好幾千元的。後來我就參加「玉蘭花」連續劇的演出，從此就一直在演電視。

問：演新劇和演電視有什麼不同的地方？

答：演電視比較束縛，不像演舞臺戲可以盡情發揮。只要你有能力，在舞臺上你可以充份發揮，要觀眾笑就笑，要觀眾哭就哭。觀眾的哭和笑，全操在你一個人的手上。這實在是很過



▶ 阿匹婆在「好阿伯」閩南語連續劇裏的造型。

癡的一件事。同時演舞臺戲，和觀眾面對面，你可以親眼看到觀眾對你演技的反應，這也是一件很令人興奮的事！

問：觀眾最喜歡聽你的閩南語。為什麼你的閩南語會講得那麼道地，那麼活潑，那麼生動，那麼富有生命力。而其他大部份的閩南語演員（尤其年輕一輩）講出來的閩南語連本省觀眾都聽得非常不順耳——甚至聽不懂？

答：劇本都是用國語寫的。大部份的演員就把劇本上的國語硬生生地翻成閩南話來講，不怪一般觀眾會聽不順耳。要是沒有打字幕的話，恐怕就要聽不懂了。我不大認得字，往往要導演或是我先生把劇本上的臺詞講一遍給我聽。等我明白了臺詞的意思，我就用我自己的話把劇本上用國語寫的臺詞順過來，有時甚至把原來的詞句整個改變，只要不把原來的意思弄掉，我都盡量把劇本上的臺詞改成我通常講的閩南語——或者改成我認為講起來比較順口的閩南話。

問：能不能舉個例子？

答：（她舉了一個例子：最近在一齣閩南語劇，演一個迷信的老太婆。她到處募款要做大拜拜。鄉長就來勸她何不把錢拿出來修橋。她答說——劇本上的臺詞這麼寫着：「橋壞修橋，是鎮公所該辦的事！這一百萬我募來的錢是要拜拜用的，怎能和修橋混在一起談？」）

我就把臺詞改成：橋歹（壞），要修理，是鎮公所你厝（家）的代誌（事情）。我募來的這一百萬，是殺猪公用的（拜拜用）。這要魚番（就是）魚，蝦番蝦，莫用水龜摻田

螺！

問：這樣果然生動多了！簡直有畫龍點睛之妙！你有沒有打算退休？

答：沒有打算退休。我對戲劇一直保持深厚的興趣，真的，我一直沒有退休的念頭。只是演電視這些年，我老演肖（鬧）戲，沒有一點發揮的機會，給觀眾以為我只能演肖戲的角色，其實我什麼角色——悲的，喜的——都能演的。我年紀這麼大了，隨時都可能離開這個世界，實在很想能有機會演個好戲，好給觀眾留個紀念。

——訪問對象——

《導演》

● 辛奇 ●



「為什麼一個閩南語演員
講不好閩南語？」

辛奇，民國十三年生於臺北市。曾留學日本大學藝術戲劇科兩年。燈光、化粧、舞台設計、編劇、導演無所不學。與戲劇家呂訴上為前後同學。曾編導國、台語影片「雨夜花」、「甘國寶遊臺灣」、「後街人生」、「鬼見愁」、「冰點」等一百二十多部。曾任臺視閩南語連續劇「母淚滴滴愛」戲劇指導。

問：當年臺語片是如何興起的？

答：最先是有一個歌仔戲團，利用自己的團員，自己的服裝，自己的道具和佈景，租來一部破舊的攝影機，在早上和深夜不公演的时候，拍下了「王寶釧與薛平貴」這部臺語片的開山祖師。這部電影就像最早期的義大利電影，完全在紀錄舞臺上的活動，一場戲往往是一個鏡頭到底，畫面當然呆板笨拙了。不過這部電影却到處轟動。轟動的原因可能是：當時國語片少，而且都是來自香港，突然有這麼一部臺灣自己拍的電影，又是閩南語發音，所以大家都抱着好奇及捧場的心理來看了。誰也料不到就這麼一部「王寶釧與薛平貴」使臺語片一夜之間崛起。

起初，大家都一窩蜂包歌仔戲團猛拍歌仔戲的題材，像「山伯英臺」「陳三五娘」「秦雪梅」……因為如此一來，演員、燈光、佈景、服裝……等費用可以大量節省下來。可是後來觀眾看膩了歌仔戲題材，時裝電影才抬頭，新演員也就大批出來，像洪硫、游娟、白蘭、陽明、石軍、何玉華、王滿嬌……都是在這時候竄紅的。

問：臺語片經過十幾年的黃金時代後，怎麼會忽然之間——簡直可以說是「一夜之間」——沉沒得無影無踪，是什麼道理？是不是受到電視的打擊？

問：電視的打擊，可以說是原因之一。但不是主要原因。主要的是臺語片本身粗製濫造，不求進步。平均十天就拍一部電影，這怎能拍得出精美的產品呢！拍電影的人都抱着撈一票的心理，缺乏任何長程計劃。觀眾的水準又越來越高，你若不求上進，最後只好被淘汰不見

了。當然還有國語片的抬頭，也是臺語片沒落的主要原因之一。不過，依我看——（笑一笑）不知道對不對——臺語片倒是國語片起飛的墊腳石。

問：怎麼說呢？

答：臺語片替國語片開拓了觀眾，培養了演員（像張美瑤、柯俊雄、歐威……）和導演（像李行、李嘉、郭南宏、林福地……），也提供了許許多多的電影人才。

問：目前閩南語連續劇，除了極少極少數的演員，大部份演員所講的閩南語都不甚道地，談不上生動活潑，更不必提富有泥土氣息，甚至給人怪腔怪調的滑稽感。依你看，為什麼一個閩南語演員會講不好閩南語？

答：這個問題必須全盤來看。在沒有電視以前，聽廣播可以說是大家生活裏的一部份，而廣播電臺——尤其商業電臺——所播出來的閩南語，發音十分不準確，既不像國語，也不像閩南語，實在太隨便了。往往一個字不會唸，也不去請教懂得的人，就「有邊唸邊，無邊自編」，比如「寂寞」兩字，就讀成「叔莫」，其實應該唸成「ㄐㄨㄛˊ ㄇㄛˊ」。又如「軍艦」兩字，就讀成「軍監」，其實應該唸成「ㄐㄨㄛˊ ㄍㄨㄢˊ」。經過廣播媒介這麼以訛傳訛，大家就集非成是了，要去更正，談何容易。電視劇本都用國語寫的。大部份的演員都把國語的詞句直接用閩南語講出來。這是很不對的。因為國語有這樣的講法，閩南語未必有如此的講法。電視劇的對白，常給人怪怪的感覺，大概就是這個原因。比如劇本用國語寫着：「我要活下去」或着：「不要毛毛手毛腳」，若戲劇指導不注意就讓演員直接用閩南

語說：「我要活下去」「不要毛手毛脚」，就會出笑話。因為閩南語根本就沒有「我要活下去」「毛手毛脚」這種說法。

問：如果戲劇指導是你，你怎麼教演員講這兩句話？

答：我會教他講「我要活」或是「我一定要活在這世間」。這樣就比較像閩南話。

問：「毛手毛脚」這句話呢？

答：這——（兩眼朝上望了一回）「黑白來」——（搖搖頭）不對，不能這樣講。對啦！應該這樣講：腳來手來。對，沒錯，就是講：腳來手來。

問：你當閩南語戲劇指導，是不是很注意這類語言的問題？

答：應該是要注意這類問題，不然任何人只要懂戲便可以擔任閩南語連續劇的戲劇指導。在中視當戲劇指導的時候，我嚴格要求演員要講出比較像閩南語的閩南話，不可生吞活剝地直接從國語譯音過來。兩年下來，我不敢說成績斐然，但是大家都有這麼一個看法：中視的閩南語演員所講的閩南話很少給人有怪怪的感覺。當然臺視的阿匹婆、吳松、和林義雄他們講出來的閩南話是相當道地，給一般民衆無比親切的感覺。也真是虧了他們，臺灣市井之間的充滿生命力的俚諺俗語才得以傳播給觀衆。此外，更值得一提的是，上層社會的閩南語目前真不容易聽到了！

問：你曾經聽過？

答：聽到過一回。只聽到過一回。那是二十多年前了，是從林本源家的一個老管家那裏聽到。

那時我才曉得閩南語是如此典雅、富麗、動聽。

問：目前有沒有演員能講像你所說或近似你所說的那樣典雅、富麗，屬於上層社會的閩南語？

答：歐雲龍勉強可以。可惜他已經死了。

問：在「母淚滴滴愛」裏，你是不是也嚴格要求每一個演員要說標準的閩南語？

答：我是這麼要求了。但是時間不容許我去一個一個糾正演員的閩南語。劇本來得太晚，沒有辦法預先把國語的詞句翻成適當的閩南語。不過我還是在可能的範圍內盡力地去要求演員

。另外有一點我不大明白——

問：不明白？

答：照講一場戲，排演的時間可以很長，一遍兩遍不熟，可以再來三遍、四遍……乃至無數遍。一定要等大家什麼都熟了才「放學」（散）。當然這樣要化很長的時間，供應演員的餐數自然要增加，支出的排演費自然也得增加。在我排「母淚滴滴愛」的時候，製作人却一再告訴我不要排太久，一兩遍就好了。他說排戲時間太久，演員餐費增加，原來的預算怕不夠開支，製作人勢必自己貼腰包。要製作人貼錢當然不好。不過一齣戲若排得很熟，即使要很長很長的時間，要化很多的排演費，也是划得來的。因為戲排熟了，進棚錄影就會非常順利，錄起來也快，一快一順利，機器的磨損，燈光的消耗自然減少。這一減少，無形中就替公司省下多少錢來。我相信省下的錢一定比化去的排演費要多上很多很多的。

——訪問對象——

《製作人》

● 葉明龍 ●



「……製作人要常常問自己，爲了甚麼要演這齣戲？」

葉明龍 民國十八年生於臺北市。五十一年十月十日臺視開播，當時播的第一個閩南語劇「重回懷抱」即爲他與王明山等人聯合製作，五十一年十一月，他首先將布袋戲搬上電視，請當時北部兩大布袋戲團之一的亦宛然協助。後又將布袋戲改成國語演出，請林玲玲主講，明虛實布袋戲團協助。製作無數的閩南語單一劇，其中如「水蛙記」、「吳鳳」、「公主潭」、「綿羊山」……等，膾炙人口，傳誦一時，也製作「春風秋雨」、「阿公店」、「西北雨」、「鹽埕區長」、「草地人」等充滿泥土芳香的閩南語連續劇，及國語連續劇「孤雛淚」。他認爲製作應該要有膽識去創新，不可人云亦云，沒有抱負和理想。



「草地人」劇照



「草地人」
女主角羅珊、戲劇指導，
策劃合影



阿公店劇照

問：對目前閩南語電視劇，你有什么看法？

答：我——（笑了一笑）不便說吧！說了恐怕要得罪人的。

問：應該是沒有什麼關係。任何一個有理想、有抱負的電視工作者，據我的瞭解都是具有接受批評的雅量的。

答：各臺的閩南語節目，我都仔細看過。給我一種每下愈沉的感覺，水準是越來越差。簡單來說，目前閩南語節目不但沒有比以前進步，反而退步了。

問：什麼原因？

答：最大的原因是在製作人不冒險，不求新求變，比如有一位閩南語連續劇的女製作人做一部戲紅起來，以後她製作的連續劇差不多都走同一條路線——一個女人結婚，然後就遇到一連串不幸的事情——都老是那一套，不敢去另創新路，怕廣告受到影響，負不起責任。

「傻女婿」這種喜鬧劇，廣告好得不得了，有些製作人認爲此類型的戲既然會那麼轟動，想來就是廣告的萬靈丹了，何必再花什麼腦筋去找新題材、新路線來冒險，萬一廣告不好，那不得灰頭土臉，裏外不是人？乾脆就把「傻女婿」改頭換面，一演再演，既省事方便，又容易賣廣告，何樂而不爲。我常聽到策劃節目的開玩笑地說：「內容亂七八糟沒有關係，演員演技誇張得像在做 Show（歌廳表演之類）沒有關係，只要有廣告就行！只要廣告滿檔就行，管什麼水準高低！」這話當然是開玩笑的。若是果然有這種心態，那就非常令人駭然了！在廣告第一之下，一個製作人若無膽識創新求變，只一味因循所謂的成功

的路線，是絕對無法求進步的。

問：依你看，優秀的製作人應具備一些什麼條件，除了要有膽識來求新求變外？

答：最重要的是：製作人自己要有構想、要有抱負。他需要常常問自己——他爲什麼要製作這個戲？他製作的這部戲準備給觀眾什麼樣的啓示，什麼樣的信息？他要時時關懷社會，時時留意社會問題，把社會的現象和社會的問題，如何透過戲劇的型態呈現在觀眾的眼前。他必須要有這種洞燭社會現實，進而把社會現實轉化爲戲劇藍圖的本事和能力。這樣他才可能提出構想，指揮編劇按照他的構想編纂脚本。這樣編寫出來的脚本，才能符合他的理想和抱負。不像有很多一心一意想當製作的人，自己什麼構想也沒有，當然更沒有把社會現實轉化爲戲劇的能力和本事，就到處拜託人寫故事，然後再拿別人的故事（構想）去申請製作。這樣製作出來的戲，當然就看不出製作人有什麼理想和抱負。沒有理想和抱負的製作，就很少有好的水準，更談不到對社會對民眾有什麼深刻的意義了！製作人要敢冒險要敢創新求變，不要自滿自欺，要時時否定自己，要在否定中來肯定自己。要肯用功，要多讀書，要多吸收知識，就自然會發現社會到處都充滿了極好極好的戲劇題材。

問：你剛才說了一句：「在廣告第一之下，一個製作人——」

答：現在一切都是爲了廣告，製作人若無很大的膽識，很大的才具，很大的抱負，很大的理想，他就很容易被廣告、被業務牽着鼻子走，把自我丟棄，那是很可悲哀；但有些製作人反倒樂意這樣，因爲這樣很省事，不必花腦筋，也一樣能賺錢。臺灣剛有電視那一段日子，

根本不像現在這樣以廣告的多寡來論英雄；那時一個製作人根本不必去擔心有沒有廣告這樣一個惱人的問題，他能一心一意充分發揮他的才智做好節目來帶引觀眾，提昇觀眾，而不是去一味迎合觀眾，追隨觀眾。那時候，一個製作人可以充分舒展他的才華、抱負、和理想。說那時候是電視的歡樂的日子，一點也不爲過的。

問：你這一席話，猛然間讓我記起今年因編寫「螢光幕後」這電影而獲得奧斯卡最佳原著編劇獎的劇作家派地查耶夫斯基（Paddy Chayefsky）來。他在接受時代周刊記者訪問時，曾經說了這麼一些話：五十年真是美國電視的黃金歲月，那時候的電視絕不像今天這樣注重收視率，那時候所有聰明才智之士都願貢獻一己之力爲電視開拓更好的天地，相信電視能爲人類帶來福祉……現在的電視，在技術上，超越以前不知有多少，然而在一切爲收視率的旗幟下，電視已經走進了它的黑暗時期！

答：在接觸電視以前，我在市政府做事，是一位公務人員，有空的時候，就幫忙我舅舅處理影片的事情。我舅舅那時總代理日本東映的電影，也投資拍電影。我就幫忙他拍過中日合作的「萬里長城」（由楊羣、鶴田浩二、藤純子聯合主演），和無數的閩南語電影（那時還叫着臺語片）。我對戲劇的狂熱就在那時培養出來。但總感到電影對社會的影響，力量畢竟不大；同時電影的限制也大，比如一個劇本經過製片，導演的手，往往弄得面目全非，和你的原來構想相差十萬八千里，叫人灰心和失望。等到我接觸電視的時候——當時電視在我國是新興的事業，我看到它有極好的前程，我看到它無遠弗屆的影響力，我看到在世



——訪問對象——

《製作人》

● 楊維琳 ●

「你說說看，製作人
有甚麼重要性？」

楊維琳 生於湖北襄陽。從事國民小學教育工作近三十年。所製作的節目，都着重倫理教化，不忘教師職志。民國五十三年起在臺視製作三百多部閩南語電視劇。並製作「風雨夜歸人」「春之戀」「江湖兒女」和「香蕉園」等閩南語連續劇，及國語連續劇「蔣桂琴故事」，國語電視劇「文化劇場」。認為製作人所應關心的是如何做好節目，而不是名利地位的爭逐。

界上簡直再找不出比電視對廣大觀眾更具說服力的東西，我看到它是舒展我的抱負，我的理想的園地。我看到電視是我一生企盼的東西，我不禁驚喜萬狀地說：這才是我要獻身從事的工作！我當即辭掉市政府的職位，全力以赴地從事電視節目的製作。那時候電視一點也沒有受到商業的侵蝕，你完全可以照你自己的理想走。你只一心一意做好節目，拿出好的水準的節目來與觀眾共享，廣告的問題從來不會麻煩你的。只要節目受到觀眾的歡迎和尊重，廣告就自動上門。記得我第一次做閩南語劇的時候，爲了要表現臺灣強烈的鄉土色彩，我就主張劇本必須由省籍作家來寫。當時從事編寫電視劇的省籍作家，簡直沒有。我就從報章雜誌探聽省籍作家的姓名和地址，然後就一一邀請他們出來編劇——像文心、施翠峯、陳舟，就是我把他們恭請出來的。像鍾肇政，他住在龍潭，離臺北非常遠，我去請過他三次，第三次他才答應試試看。後來我常常開玩笑地說：我請鍾肇政，就如劉備三顧茅廬請孔明一樣。這幾位作家寫的本子，水準極好，演出大爲轟動，沒有多久廣告就源源進來了！我第一個把布袋戲搬上電視，也第一個把布袋戲改成國語演出，後來黃俊雄在電視上所做的種種改革，我早先一步做了。臺視第一個閩南語連續劇「春風秋雨」，就是我的戲是每周一次的單元劇「寶島奇譚」，在電視上這是第一次用公案做題材的，非常好，也非常叫座。那時候，製作人的聰明才智可以得到充分的發揮，也可以得到相當的尊敬和推崇。那時候真是電視的歡樂的日子！

差不多一個星期以前，我們就約好六十五年十二月一日下午做訪問。見面的時候，楊先生的神色顯得惶惶，探詢之下，方知道早上她最小的兒子騎摩托車出了事，左腿傷得很重，在馬偕醫院就診。一聽到車禍的消息，她嚇得人差一點就昏過去。她說騎摩托車實在太危險，每天孩子騎出門，就整顆心在掛慮他的安全。她說，以後她一定要叫兒子不要再騎摩托車了。她喝口咖啡，休息了一會。問她是不是可以進行追訪。她點點頭。

問：能不能請你談談戲劇節目的製作人到底在做些什麼事情？

答：記得在製作周三閩南語電視劇的時候，我最重要的一項工作是要掌握稿源，要使稿源充裕，這樣就可以從中選優秀的本子來播，使節目的水準不致降低。當年公司沒有簽基本編劇，製作人就自己去找作家。那時我都主動去找寫廣播劇的作家幫忙。當年電視開播不久，限制不多，較易發揮，作家都很有興趣寫。所以我始終沒有遭遇到稿源枯竭的事。第二個工作便是要找演員。那時根本沒有基本演員的制度。演員都必須由製作人去找，去發掘。

問：往那裏去發掘？

答：大部份是往臺語片圈裏去找。那個時候，臺語片已經走下坡，臺語片的演員都對演電視很感興趣。找到了一個，就不難發現第二個。還有演員也會介紹新人給我。當時一齣戲往往要排許多天，有充分的時間來磨新人的戲，新人就比較容易造就。就拿我製作的周三閩南語電視劇做個例——我們是周三晚上十點現場播出。通常我們在周日下午對詞，因為作家

都是用國語寫劇本，我們必須把國語先轉化成閩南語。對詞有個好處——演員對詞後，回家可以先背劇本，揣摩劇中人的個性，這樣排起戲來會比較順。周一我們就開始排戲，一遍一遍排，排到大家熟悉為止。周二再排，演員丢本（即不用看劇本），導播看戲、分鏡頭。周三下午我們就進棚景排（彩排）。經過這麼多天的排演、磨戲，一個新人只要肯學習、肯吸收是不難給磨出來的。像松原、江霞、劉明、魏少朋、吳帆、谷青……都是這樣出來的。而現在通常只排戲一天，有點急就章，沒辦法磨戲，造就新人便比較困難了。那個時候，製作人還有一個工作——找道具。

問：找道具？

答：當年什麼都還沒有上軌道。公司只有大道具，小道具就得由製作人到外面去租、去借。



這實在很累人。往往爲了一個檯燈，一面鏡子，一只皮箱，一個麵糰……要跑遍臺北市。公司雖然列有道具費，往往是不够支付的。有時候昂貴的道具，根本租都租不到，借也沒得借。記得有一回戲裏面要佈置一家珠寶店。可真把我難倒。到那兒去找珠寶？就是把所有親戚的珠寶手飾統統借到也還是不够用！怎麼辦？幸好後來記起一位朋友在經營珠寶店，便不管人家答不答應，硬是將人家店裏的珠寶統統「借」到攝影場用。現在公司一切都上了軌道，用不着製作人再爲道具煩心；現在公司已有了基本演員，基本編劇，製作人再也不必自己去發掘演員，網羅作家。

問：那麼製作人的重要性？

答：也好像是越來越減少了。現在的製作人——怎麼說好呢？在節目未開闢以前，製作人是構想的提出者——構想的設計者。構想爲節目部所接受，製作人便邀請公司的編劇撰寫脚本，催促編劇如期繳稿。節目一旦進入錄製的階段，製作人便是美工、攝影、導播、企劃、道具、音效、演員……等各部门的協調人——總聯絡人。製作人在這階段協調這，協調那，雜務特別多。講句不大好聽的，這時製作人就像個劇務頭。我這樣說，不知道對不對？

問：製作人的地位？

答：你說說看製作人有什麼地位？（一笑）不過——

問：不過什麼？

答：不過我認爲一個製作人所應該努力的，是如何去做好節目，而不是去斤斤計較地位和名利。

利。

問：依你之見，一個好的戲劇節目製作人應具備什麼條件？

答：戲劇的素養一定要够。個人的學識也很重要。觀念、看法都不能陳腐落伍。要有絕對的敬業精神。最重要的是操守要好——無論錢財方面、待人處世方面、私生活方面都要做到絕對的公正和廉潔。還有一點，要能善用人才。一個人的精神和腦力都有一個極限。所謂獨木難支大廈，一個製作人若要突破這個極限，就必須善用人才，節目才能永遠保有蓬勃的生命力。

問：有人說要在電視臺製作節目，必須要靠關係，你認爲這話——

答：在臺視做了這麼多年的節目，我的印象是臺視的作風一向公正。任何人都可以向臺視節目部提出節目的構想或企劃案，只要你的構想新穎、充滿創意，娛樂價值高，而且也具社教功能，他們是竭誠歡迎你來製作的，從來不講什麼關係不關係的。

問：從你製作的一系列戲劇節目裏，我發現絕大部份是閩南語的節目。你是湖北人，似乎又不

會講閩南語，那你在製作閩南語節目時是不是會遭遇困難？

答：我倒沒有遭遇過困難。

問：沒有困難？

答：（搖搖頭）沒有。

問：剛才你說劇本都是用國語寫的，對詞的時候就是做轉國語爲閩南語的工作。作你周三閩南

語電視劇的戲劇指導是唐冀先生，他好像也是不懂閩南話。閩南話你不會講，他也不會，那你們怎麼指導演員去做轉國語爲閩南語的工作？

答：每個戲都排有幾個老牌的演員像陳國鈞、莊麗、梅芳、易原……。他們都能說一口道地的閩南語，只要有演員閩南語講得不够「溜」，或有詞不達意的地方，就由他們來更正，指導。還有導播像林登義他們，閩南語也講得很道地，也常指正演員的閩南語對白。還有閩南語的演員都能講國語。所以唐冀導起戲來，也就沒有什麼困難。我雖不會講閩南語，但我儘量去學習聽懂對白。每當導播看戲、分鏡頭，我一定坐在他旁邊，一面看戲，一面幫導播寫分場表，量時間（那時候還沒有A·D——助理導播）。一遍又一遍地聽，我竟能全聽懂演員的對白，有時他們忘詞，我還幫他們提詞。等到戲播出的時候，戲裏每一句閩南話我都聽得懂，聽得實實在在。可是戲一播完了，我又聽不懂了！（一笑）。

——訪問對象——

《導播》

● 趙振秋 ●

「連續劇需要量很大，
錄製是緊迫而匆忙的！」



趙振秋，早年即參加戲劇工作。

曾任舞台和電影導演多年。現爲臺視最爲資深的戲劇導播之一，作品如「沈三白與芸娘」、「隴上春痕」、「釵頭鳳」、「煙雨濛濛」、「吾愛吾師」、「鎖着心的人」……即在今日仍爲衆多觀衆所津津樂道。他對劇本、演員、道具、化粧……的要求極爲嚴格，因他認爲戲劇本身就是一項嚴肅的藝術。

問：有人說目前電視上戲劇節目裏的表演技巧很少够得上洗鍊二字，這是什麼原因？

答：目前連續劇的需要量很大，錄製是緊迫而匆忙，不可能有很多的時間來排演。排演不够，演員就無法對所飾演的角色加以深刻研究和揣摩，因此也就無法在表演技巧上求得細膩精緻和敘放適中。

問：據說以前曾有一些連續劇是邊寫、邊排、邊錄，倉促匆忙到這種程度，要表演細緻真是不大可能。就我所知，你是對排演極度認真的導播，萬一在排演當中，演員的表達方式和你所要求的有了衝突，你要怎麼辦？

答：在排演的時候，什麼事大家都可以商量。在表演方法或戲的處理上，演員有好的意見或他們的意見比我原有的要好，我一定接受。他們所提出來的意見和我原有的，若兩者相較各有長短，那我就堅持自己的。爲什麼？因爲我對戲的看法是整體的，如果我接受了他們的意見，而這意見只在某一個地方有好處，但對我整個戲的原來計劃却有了通盤性的影響或干擾，你看我是不是應該犧牲他們的意見？

問：除了對排演要求嚴格——

答：佈景、道具、音效、化粧、服裝……各方面能够注意到的地方，我都不會馬虎的。比如我就嚴格要求演員的穿戴和化粧一定要和劇情相符，否則就會失去真實感。你知道——一個演員出場，還沒有開始表演之前，給觀眾的第一個印象就是他的服飾和打扮。如果他的服飾和打扮，與他所飾演的角色的身份、地位、個性、時代背景……不相符合的話，觀眾就

會感到格格不入，就會不接受他。多年前在錄國語連續劇「晴」（按：「晴」爲電視小說，五十九年十一月九日播出，至十一月卅日結束，共二十一集，勾峰、邵珮瑜、胡錦等演出）的時候，有過這麼一回事：郭彩雲在戲裏演一個來自鄉下的母親，錄影的時候，我發現她竟貼了假睫毛。一個鄉下來的婦女，可能貼假睫毛嗎？這實在是太不真實。我就當場要她拔去假睫毛。這很使她難堪。但爲了戲，我不能不這樣。等戲播出來以後，看到沒貼假睫毛的效果要比貼了的好太多了，她就向我表示我這樣處理是對的。在我的戲裏，你絕不會看到一個病入膏肓、奄奄一息的女人，頭髮還梳得烏光黑亮，一絲不亂，而且兩耳還戴着那麼大的一對耳環！這太不真實了！

問：聞名世界的日本電影導演黑澤明一直喜歡和



▲ 趙振秋在排戲

幾位演員（如三船敏郎、志村喬……）一再合作，你錄製的「臺視劇場」似乎也有這種傾向？

答：哦！是這樣的嗎，如若真是這樣，那也是偶然的。我選用演員有兩個標準：首先我要考慮這位演員是不是適合演這樣的一個角色，然後我就要考慮：這位演員的演技是不是能够把我想要表達的東西淋漓盡致地、完美無遺地表達出來。如果有演員符合我這兩個條件，我就把他列入第一優先來考慮選用。除了這兩個條件以外，我還要考慮到這位演員有沒有敬業合作的精神。萬一他沒有敬業合作的精神，排戲不來，錄影遲到，那不就什麼工作都無法進行了嗎？

問：起不起用新人呢？

答：我並不是不喜歡或不敢用新人。只要有「適當」的人，我就敢用，像勾峰、李璇、張璐……不是都在我導的戲裏先選用了嗎？

問：能不能談一談電視、電影、和舞臺三者表演技巧上有些什麼相異的地方？

答：電影是一個鏡頭一個鏡頭拍，而且是跳着拍的，然後再組合起來。演員拍戲的時候，完全照導演所設計的鏡頭來表演，這一個鏡頭要你笑，下一個要拍的鏡頭也許就要你做怒火中燒的神態……所以演員表演時情緒是不必保持連貫的，但得有隨時變化情緒的能耐。另外電影的影像比人大上好幾倍（一個臉部特寫，汗毛孔都可以看得清清楚楚），無形中把演員與觀眾之間距離拉得極近了，因此表演就要生活化，否則觀眾就會認為你的表演是和生

活脫節的、是誇張不實的、是無法接受的。

舞臺便不一樣了。臺上和臺下是有一段距離，所以表演就要稍稍適度的誇張一點。這適度的誇張多半在聲音的表情方面。為什麼？若不稍微誇張一點，後座的觀眾便聽不到，就會像是在看啞劇了。動作方面，也得生活化，這樣人物才能有血有肉，但是為了後座觀眾能看得清楚，動作表情也是需要稍稍做適度的誇張。舞臺是一幕連一幕順序演去，不能跳演，演員就要懂得保持情緒的連貫，同時還得熟背臺詞。

電視的表演是兼電影和舞臺二者表演之長。電視甚至比電影更接近觀眾，更親近觀眾；觀眾往往把電視當着家庭的一份成員。所以電視的表演，也必須像電影那樣力求生活化和自然。電視劇的演出方式又近於舞臺劇，只不過電視劇區分時空的「場」，比舞臺劇的「幕」要短一些——電視劇的「場」通常是七、八分鐘的樣子，舞臺劇的「幕」大約是二、三十分鐘。雖然時間上有長短之分，但「場」與「幕」性質是一樣的，因而一個電視劇的演員，除了要具有生活化的電影表演技巧外，還必須兼有演舞臺劇的本事——熟記臺詞和保持情緒的連貫。

問：銀幕比起螢光幕是要大上許多許多倍，那麼在視覺感受上電影和電視是不是也相異極遠？
答：在演出的空間上，電影是不受任何限制的，鏡頭可到天空、可到海底，可到任何地方。電視就無法如此，都是在攝影場做，偶爾也借用外景來補助，但畢竟沒辦法和電影的「無所不至」相匹配。目前的電視也就無法產生像電影那樣大或比電影更大的場面，電視的題材

也就無法像電影那樣爲所欲爲了。但是——

問：但是——？

答：我的意思是這樣的：縱然電視在題材上目前無法像電影那樣無所不包，畫面也無法像電影那樣巨大壯闊，但——（停了一會）——但在感受上、在藝術的意境上，是應該和電影不相上下的。

問：你對劇本的要求——

答：一向很嚴。我選用劇本的標準：最主要的是故事要好；情節的發展除了要高潮起伏，富於變化外，而且還得合於情理。只要合於人情世故，不和生活脫節，在人世上不是不可能發生的任何題材，我都能接受，我都願意嘗試。最好的戲劇就是能够把人從有限帶到一個無限的世界，從自私帶到一個愛心的世界，從獸性帶到一個人性的世界……。戲劇是這樣嚴肅的一項藝術。對劇本的選擇，我實在不能不嚴謹和審慎。

——訪問對象——

《導演》

● 李嘉 ●

「電影讓電視拳腳交加：
打得差一點就活不了囉」

李嘉，民國十二年生於福建海澄

。深受黑澤明及岡本喜八的影響，擅長處理節奏明朗，氣氛剛陽的影片；尤精於戰爭場面的處理。作品有「我女若蘭」、「峽谷軍魂」、「大摩天嶺」、及「女兵日記」（與汪瑩合導）等。曾任華視導播組長。也曾爲臺視連續劇「神州英豪」擔任前幾集的戲劇指導。



問：你導演的第一部電影是——？

答：臺語片「補破網」。十五、十六年以前囉！那時臺語片很發達，相形之下國語片就比較少，少很多。

問：你本來是從事編劇，你說因為你的劇本常遭到扭曲，要表現的思想常給弄得面目全非，所以有才走上導演之路。那麼在「補破網」裏，你是不是能够完全自如地表現你所要表現的？

答：還不能够。「補破網」是一部看起來什麼都很順的電影。但談不上表現我的思想。我僅僅是在銀幕上講一個故事給觀眾聽。再說那時候我自己的想法也沒有成熟。真正開始能用攝影機陳述我對人生的看法是在「狹谷軍魂」這部國語影片。在這部影片裏，我嚐試，有意識地嚐試用畫面來抒寫人類的相互關懷，對死亡的解釋，以及人的堅忍和毅力。

問：這些主題是不是一直貫串着你以後的作品？

答：或多或少都有的，比如在「我女若蘭」，我主要還是在強調人的毅力可以戰勝一切厄難。問：記得那時候中影在龔弘的主持下拍了一系列「健康寫實」的影片，如你導的「珂女」、「我女若蘭」，還有李行的「養鴨人家」、「啞女情深」以及「路」，不管好壞，每一部影片都能提出問題來討論——比如「我女若蘭」討論殘障兒童心理建設的問題；「啞女情深」提出殘障的人是不是也應該有愛情生活這麼樣的一個令人深省的問題。總之那個時候，影片的类型相當廣泛，影片的內涵都能與現實結合。十多年後的今天，國語電影反而脫離

現實越來越十萬八千里遠，為什麼？

答：最主要的是受到電視的打擊。當年電影讓電視拳腳交加，打得鼻青臉腫，差一點就活不了囉。本身連生存都有了問題，每天都在為如何活下去而大傷腦筋，那有餘力去注意本身以外的問題，掙扎了好幾年，好不容易電影界找到了（自以為找到了）「一線生機」——要活下去，就得拍虛無縹緲的文藝愛情、拍武打、拍色情。這「生機」一線，他們緊抓不放。總之他們以為電影越脫離現實，越受觀眾歡迎。他們的理論是：工業社會每個人精神都相當緊張，因此觀眾都想從電影獲取輕鬆，獲取解脫。既然觀眾有這樣的需要，無怪電影會向觀眾大量傾銷海市蜃樓，空中樓閣……目前的電視節目，也是如此，只是它傾銷的海市蜃樓，沒有電影那樣堂皇和玄奇而已。

問：真的是如此嗎？

答：目前電影界都這麼迷信着。一旦迷信，便很難自我分辨：這種看法是正確的，還是謬誤的。你知道嗎？現在拍電影，劇本上一清二楚地寫着佈景是破房子、破窗子、破凳子……但就沒有一個人敢拍破房子、破窗子、破凳子……他們認為破破爛爛的背景，不明朗，觀眾會厭；觀眾一厭，影片的票房就會有問題。所以現在的中國電影，不管劇中人是富有還是貧窮，都一律平等不彼此地住在富麗堂皇的別墅裏，有中央系統冷氣的大廈裏。

問：電影界難道沒有人持不一樣的看法？

答：有。自然有。但如果沒有製片老闆支持你，無論你有多大抱負，都沒有用。拍電影是很勞

民傷財的一件事，要用很多很多的錢。如果再有像龔弘這樣有遠見有魄力的人出來當製片，今天的電影一定不會像這樣的——至少不大會的。他實在是了了不起，一心一意只想拍影響人心，改善風氣的作品，一點都不怕虧本。當年他的影片，不管成績如何，總是朝着健康的路途走，與現實大眾緊緊結合。賣座相當好，相當好，一點也沒虧本。可惜現在沒有人再像他囉！

問：你是不是曾擔任臺視連續劇「神州英豪」的戲劇指導？

答：只擔任了兩集。因為我本身的工作實在太忙，所以不得不辭掉。

問：電視的戲劇指導做些什麼工作？

答：排戲。每場戲排完了，就讓導播看一遍，讓他分鏡頭。順劇本，改對白，拍外景……也都是戲劇指導的工作。

問：這些工作是不是導播也能做？

答：也能做的。

問：那麼戲劇指導就沒有必要？

答：（低下頭，眼睛看着桌面，過了很一會才抬臉起來）。有必要。為什麼呢？因為導播的工作以分鏡為主，也未必每一個導播都懂戲。我們常常在講：培養一個導播不易，培養一個戲劇指導更難。對導播最大的要求只是技術。但戲劇指導就不同了，他必須懂得如何去解釋劇本，如何去把劇本的抽象涵義形象化；甚至他人情世故都要相當練達，否則劇中人的

微妙感情，他就無法透過演員傳達給觀眾。

問：目前的電視劇，尤其是連續劇，都給人草率之感，為什麼？

答：工作時間太短太急促，迫使導播和戲劇指導不得不草率。他們何嘗不想求精美，求細緻呢？但時間不允許他們這麼做。他們如果這麼做去，勢必一天無法錄一集戲，那麼第二天就會沒有東西播了！你知道嗎！有時匆忙到連排地位的時間都沒有，就上現場去錄影啦！每次拿到酬勞，我心裏都感到很難過，也啼笑皆非。（苦笑一下）我這個戲劇指導到底指導了什麼？我自己都不清楚。實在對不起觀眾，也對不起——

問：你的藝術良心？

答：電視是很難談藝術的。我是說，也對不起一道工作的同事。

問：剛才你提到電視也有拍外景的工作。電視的拍外景，無非是拍影片。但電視上外景的顏色、配音、以及視覺比例都與現場有很大的差距，常常予人格格不入的感覺。既然有這樣的感覺，你認為電視拍外景是不是必要？乾脆不要，行不行？

答：「格格不入」的感覺，恐怕只是我們這些從事電視工作的人才會有。我相信，一般觀眾不會有這種感覺的。因為外景畢竟擴大了電視的視野。至於顏色、配音的差距，這是工程的問題。凡是工程的問題，都會有改進的一天。

問：導播日以繼夜地工作，有沒有進修的時間？

答：目前的制度，相當不合理。連續劇的導播差不多都是一檔戲接一檔戲地做，沒有休息，沒

有輪休。他生活的天地只有兩個地方，一個是Studio（攝影棚），一個是床，連跟親朋好友見面的時間都沒有，更不必說有機會和現實社會接觸。完全自我封閉了。每天像機器人一樣操作、操作，腦筋根本是死了。每次一進電視臺，我就有一種到了機械人國的感覺。應該要有輪休的制度。不然永遠沒有讀書的時間。現在又是知識爆發的時代，你越不看書進修，你就越落伍，越沒用。而且你會痛苦地發現你以前所學的，在知識爆發的年代裏，就在一瞬之間會變成沒用的死知識。我常這麼感覺電視工作者是站在時代的最前端，但往往不了解或沒有看到最前端的問題。

——訪問對象——

《戲劇工作者》

● 黃美序 ● ● 汪其楣 ●



「戲裡的意義應該由觀眾去感受，不應從中做太多的解釋」

黃美序在美國弗羅里達州立大學(Florida State University) 戲劇學院修讀編導。汪其楣在美國奧勒岡大學 (University of Oregon) 專攻戲劇，曾導“The Bald Soprano”(禿頭女高音) “Endgame”(死局) 等戲，也曾多次參加莎劇演出。兩人於去年回國，即着手籌畫舞台劇公演，經多方努力奔走，於六十六年三月二十四日公演姚一葦教授所著的「一口箱子」。他們認為戲劇是詩，是訴諸於感性，有什麼意義，應由觀眾自己去感受，不應從中向他們做太多的解釋、說教。至於電視上的表演技巧，他們則認為因循廣播劇的地方很多。



▲張小燕的「臺視劇場」劇照

問：你們爲什麼會選姚一葦先生所著的獨幕劇「一口箱子」做爲第一次實驗演出的戲？

答：姚先生曾經向我們提過：他已經把他所寫的「來自鳳凰鎮的人」、「紅鼻子」、「孫飛虎搶親」、「申生」、「碾玉觀音」及「一口箱子」等六個劇本結集出版，他的戲劇創作就此做個總結，從今而後不要再寫了，在國內從事戲劇創作，實在太寂寞了。他這一席話使我們深受震動。目前在國內似乎只有姚先生一人在孜孜不倦地埋首於戲劇寫作；在戲劇寫作這一方面，也似乎只有姚先生一人最有成就。如果他就此不再寫了，那我們不就更要像個戲劇沙漠的地方？我們尤其明白，一位劇作家創作戲劇的目的不在給人閱讀，是在供人演出。惟有透過演出，一位劇作家才能看到自己的長處在那裏，短處在那裏，了解到自己的劇本與觀衆之間的交流、傳達有多少，進而促使寫作技巧日新月異，更上層樓；也惟有透過不斷的演出，才能使劇作家不斷地繼續創作下去——創作下去，否則他就會頓然感到從事創作戲劇實在是太寂寞了！「一口箱子」是姚先生近四、五年來僅有的戲劇創作，四、五年來就一直沒有人去演它。因此我們就想，如果拿「一口箱子」做爲我們第一次公演的戲，也許能够催促姚先生重新提筆，繼續創作；也許能够鼓勵更多的人來爲我們衰落的劇運共同努力。

問：你們這話使我想了一個問題：這二、三十年我們的小說和詩都有相當可觀的成績，惟獨戲劇簡直可以說是掛了零。這是什麼原因？

答：除與劇運衰落有關外，還有就是劇場（Theater）的想像力創造力，和文學的想像力創造

力是兩套迥然不同的方法。換句話說，劇場的想像力和創造力並不等於文字，而我們一生下來就在有意無意之間開始學習文字，進到小學便在有意無意之間學習寫作，比如作文、日記、閱讀報紙……都是文學訓練；小學以後，尤其偏向這方面的訓練。兒童的遊戲本能比如玩家家酒、扮新郎新娘、扮官兵捉強盜……往往隨着兒童進入學校，進入社會漸次地沒有機會發揮，漸次地不被鼓勵。事實上，遊戲本能即是場劇創作的原動力，這種原動力一旦不被鼓勵，不給機會發揮，我們的社會自然就對「表演」有一種保守的看法。認為表演是出洋相倒楣的事（比如我們在一個社團裏，見到某人喜歡哼唱，我們就會起哄推他上臺表演，好看他出洋相！）而不去認定表演或是演戲是很有趣、很有意思的一件事！

和文學創作相比，戲劇方面的作品顯得太稀少了！可供模仿和學習的好的戲劇作品，自然也就沒有文學創作那麼多，因此一個人在寫劇本的時候，往往就受到文學作品的影響或干擾了。所以我們認為一個戲劇作家——不僅是劇作家，就是從事舞臺工作各部門的人員，最好都要有舞臺表演的經驗或體驗，這樣才會有劇場的觀念，寫出來的劇本便不致於不適合演出。像莎士比亞、奧尼爾（Eugene O'Neill）、哈羅品特（Harold Pinter）……等很多很多傑出的劇作家，都是在舞臺上曾有過表演經驗的。有了劇場觀念，文學的干擾自然會減低。

黃美序先生此時想到一個實際的例子來進一步說明前面所說的一些話：「我有一位住

在紐約的朋友叫 Davis 的，他是屬於 Off Broadway（外百老匯）的劇作家。有一回他關在家裏花了一個禮拜的時間寫了一段臺詞。他自認這段臺詞寫得抑揚頓挫、鏗鏘有聲，好得不得了。可是導演看後却認為太長，需要刪減。他便問導演要怎麼修改？導演說，最好全刪，這整段臺詞可以用一個動作來代表。導演就把動作排給他看。看了以後他認為好極了，原來在劇場裏往往只要一個動作便可以代表千言萬語。這一下子他承認花了一個禮拜推敲出來的臺詞原來全都是廢話！」

問：這麼說來劇場是——

答：一種非文字藝術。若演員只木木地在臺上講臺詞，而不演戲，這是一種偷懶。一位劇作家只會寫廢話而不去設計戲設計動作，也同樣是偷懶。劇作家偷懶，演員偷懶，說實在的，那根本就不必演戲。觀眾只要去買本劇本在家裏唸唸就行了，何必要那麼費事跑到戲院或坐在電視機面前看戲。你知道，一個觀眾在讀劇本的時候，他所想像的演出，往往比演員所能給予的更要動人、更要豐富、更具血肉和生命。

問：你們對目前電視劇裏的表演技巧有什麼看法？

答：電視上有一些劇本我們還可以接受，但從劇場的角度來看演員如何把劇本體現出來，我們認為目前國內電視的「表演」則令人失望。可以這麼說，目前電視上的表演技巧都因循着廣播劇的路線。廣播劇是訴諸於聽覺的，是用聲音來描繪人類的一切情況。比如嘆氣，在我們實生活裏可以說是一種輕微到快聽不見的聲音，但在廣播劇裏由於聽眾看不到嘆氣的

動作，若是沒有分明聽到嘆氣聲，便無以知道劇中有某個角色正在嘆氣。因此廣播劇爲了讓聽衆「知道」有人在嘆氣，就必須將這原本微細的嘆氣聲予以誇大到讓大家聽得分明。廣播劇這麼誇大聲響是有其不得不然的苦衷，而電視劇也這麼跟進，就不對了！現在電視上每當有人要嘆氣，就往往聲如宏鐘，大「唉！」一聲，唯恐電視機前的觀衆看不懂他在嘆氣。這種表演是不實在的，是沒有明白觀衆不僅可以耳到電視，而且還可以目到電視。這種忽略觀衆「目到」的現象，普遍存在於目前的電視劇。我們的電視劇成了有畫面的廣播劇。就因爲有了畫面，尤其使觀衆覺得我們的電視劇有了太多的噪音。當然這也不能把責任全推給演員。編劇只寫廢話而不設計戲，及導演沒有「留空白」（儘量不用語言聲音，猶如國畫的留空白）的膽識，也是電視劇有太多噪音的原因之一。還有我們發現國內一般電視電影演員和導演在塑造角色、體現角色上都沒有經過「創作的過程」。導演不鼓勵演員創造，不信任演員本身的體驗和感受；演員也沒有創造的觀念，沒有想到自己能夠創造，能夠突破典型，用另外一個方式來表達……因此我們電視電影的演員，每當要演軍閥就一定學井淼在「故都春夢」飾演的張大帥，演壞人就一定去學孫越，演小女孩就一定去學小時候的張小燕……所有感情的表達方式，都是一套固定的模式——激動時就要高起聲音（事實上，人在激動的時候有時會連話都講不出來），驚恐時就要手中的杯子掉在地上，心慌意亂時就要針扎到手指……（人類的情況是無窮無盡的，不可能只這麼一套模式。）當然用固定反應，固定程式來演來導，省時省力，但「演出」也就免不了成了陳腔

濫調，免不了要一代不如一代。還有從事戲劇藝術的人，一最容易犯一個錯誤——
問：什麼錯誤？

答：總是以爲觀衆的水準比自己低，怕觀衆受不了。其實不然。我們的盲點是要比觀衆來得多。觀衆比我們看得清楚，比我們明察秋毫。我們要刻劃不够仔細、不够深刻，他們會立刻感覺出來；我們要做什麼假，他們會立即看出破綻。

有幾位電視演員是很有創造力的，像張小燕、李虹……我出國以前就一直認爲張小燕演戲很行。最近回來看張小燕所演的幾齣戲，依然覺得她很懂表演技巧。我心裏感到很高興，但同時又感到惘然，因爲看不到有什麼新人像她那麼用心在演戲，像她那麼懂得用動作來演戲。有一回我在「臺視劇場」看到她演一個被寵壞的女孩，對來訪的阿姨（其實是她生母）態度極爲惡劣。有一場戲是她父母在訓誡不可對阿姨這樣、不可對阿姨那樣，嘮嘮叨叨數落不完，而她却坐在旁邊，一語不發，只用手拿住裙角用力地一掀又一掀，一掀又一掀……。無奈、憤怒、抗議，又不得不聽話……種種複雜的感情全由「掀裙子」這個動作呈現出來。這個動作實在創造得好。目前我看許多新演員，就沒有能力創造這種比任何語言還要達意的戲劇動作。聽說有一些能設計動作的資深演員也不大做動作了，因爲他們認爲鏡頭照不到他們，做了也等於白做，等鏡頭照到他們再講臺詞也還不遲呢！

問：你們這一次公演最大的目的是——？
答：我們希望能夠達到下面幾點願望：

(1) 國內有一些人經常拿演戲來說理、傳教，而且樂此不疲，好像他們才是先知。其實他們沒有瞭解到戲劇是詩、是訴諸於感性；不是說理、不是解釋。貝克特 (Samuel Beckett) 的戲，那麼富於哲學性，但歐美的導演排他的戲，着眼點並不擺在哲學，却擺在表演性 (Theatrical)。他自己也認為他是以劇場的角度來寫戲的。他就這麼說過他自己的「齣戲」：「Endgame Is A Play, Nothing Less」(「死局」做為一齣戲，什麼條件都沒有)。戲有什麼意義，應該由觀眾自己去體會，不應由我們來饒舌，這樣才不致於扼殺觀眾看戲的興味。到底看戲是世界上最有意思的事！

(2) 一些人，每番公演，他們就咄咄逼人地向觀眾鼓吹自己的才華。這種態度實在是一種錯誤。前面我們談過：觀眾比我們看得更清楚。即使要炫耀，也必須以戲的水準做根據，不應該浮詞空談一些沒有理論基礎的理論，一個劇場，不尊重觀眾的共同創作，戲無論如何是不可能演好的。

(3) 我們這次公演從招考演員、訓練演員……到排戲都是走專業化的路線。我們強調：演員排戲要準時，在臺上不可隨意搶戲，我們不是教演員怎麼演戲，我們是鼓勵演員創造。我們相信舞臺有種種限制，但它透過演員的做工能够呈現人與環境，人與人之間無窮無盡的關係。因此舞臺上演員應該是第一，其他諸如佈景、燈光、電影技巧……不過是輔助演員的工具而已，不能過於堆砌反客為主。希望這回和我們一起工作的人，能把我們這種專業化的工作態度和對劇場的正確觀念推廣出去。

——訪問對象——

《地方記者》

● 楊月珠 ●

「只要新聞對大家有益處，再怎麼危險也要去拍攝。」



楊月珠 白毅先生的夫人，

白毅原為臺視駐花蓮地方記者，三年前病亡，其職位由楊月珠女士繼任。只要一條新聞對地方有益處，再怎麼危險，她也要想办法去拍攝。最感快樂的，是看到自己拍的新聞影片在電視播出，萬一給甩掉(沒有播出)，她會難過得睡不着覺。

問：您恐怕是國內第一位身兼攝影和採訪的女性電視地方新聞記者——

答：我先生一過世，臺視公司就要我接他的職位。這是我一輩子要感激公司的。我一個女人什麼也不懂，先生忽然去世，留下五個小孩要撫養，當時我們的經濟情況也不好，若沒有公司這樣地照顧我們，我真不知道要怎麼辦——（說着說着，她忽然眼眶一紅，眼角那裏都噙滿了淚水。她打開皮包找着手帕，準備抹乾眼淚。）

〔停了一會，我們的談話才又繼續。〕

問：剛剛接了工作，你就會用攝影機？

答：（點點頭）。我都是跟我先生學的。當年我先生一個人在跑新聞覺得很寂寞，就常常要我陪伴他。家事忙完，我就常常一面陪他，一面幫他打打燈光。慢慢他就教我怎麼拿攝影機，怎麼對焦點，怎麼測光，怎麼取鏡……慢慢我也就學會了怎麼拍新聞影片。都是跟我先生一步一步學的。當時學習攝影，完全是爲了好玩，爲了想幫忙先生一點，想不到現在它竟成了我謀生的技藝。我先生生前也兼任「臺製新聞」的攝影。萬一碰到臺製和臺視都要拍同一條新聞，同一個場面，那他就拿較重的三十五厘米攝影機拍臺製新聞，我便拿較輕的十六厘米攝影機拍臺視新聞。經常有這樣的機會練習，所以在剛接工作的時候，也便不覺得有什麼困難了！

問：能不能談一談你新聞的來源？

答：①公司打電話過來指定要採訪的消息。這是比較少。

②地方上的人士打電話或花蓮縣外勤記者聯誼會（簡稱爲外聯會）的總幹事通知我們地方

上有什麼活動，比如球賽、展覽、會議……

問：這些消息到你手上，你怎麼處理？要不要選擇？

答：要選擇的。有時一天有好幾條新聞，不可能同時去拍，就要選比較有新聞性的、範圍比較大的消息。

問：「範圍比較大」這話怎麼說呢？

答：比如球賽，有鎮、鄉、縣、市、省……等級的比賽。若有鎮級和縣級的球賽同時在花蓮舉行，我就選擇縣級的球賽來拍攝、來報導，因縣級的球賽在範圍上要比鎮級的大，場面自然也比鎮級的來得壯觀一些，這樣拍起來，畫面也會比較好看而且熱鬧。

問：除了你剛才所說的兩種新聞來源以外——

答：另外，就要靠自己了。平常我很注意報紙登載的消息。報紙可以提前登消息，我們電視新聞不行，我們必須要拍攝到畫面才可以。比如花蓮市要辦一個商展，一個月以前有關單位就發出了消息，報紙也早在一個月以前把消息登了出來。可是我們就得等一個月以後，商展正式開始，拍得了畫面，才好發消息，不然只發乾稿（沒有影片配合的電視新聞稿），不但觀眾看起來沒有什麼意思，同時電視的功能也沒有發揮。我每天留意報紙的消息，把將在花蓮舉行的重要活動記在本子上，到時候就扛攝影機趕到現場去拍攝報導。有時候我也跑「特寫」，介紹花蓮的地方建設、工業進步……。

問：拍下來的新聞影片怎麼送到公司播映？

答：都是託航空公司運到臺北。好像公司在下午四、五點的時候都派有人到機場收影片，然後拿到公司沖洗、配音，趕晚上七點半的新聞播出。所以我們的影片都要趕在下午五點以前到達臺北。如果有什麼特別重大新聞，又一時無法趕在五點以前把片子運抵臺北，事先就用電話和公司聯絡，希望五點以後能派人到機場接影片。我們就儘量趕最後的班機（大概是五點二十分的飛機）把片子託運出去。工作是相當緊張。如果所要報導的活動是在下午舉行，那又要拍攝、又要趕飛機場託運片子，就沒有時間來寫文字稿了。

問：那要怎麼辦？

答：我就在早上先打聽活動的內容，有那些人參加……然後就把文字稿先行寫妥，免得到了下午活動正式開始時手忙腳亂，顧此失彼。

問：如果你所拍片子要趕在中午的新聞裏播的話——

答：就要在上午十點以前把片子送到臺北，同時要向公司打電話請他們派人到機場拿片。

問：萬一碰到氣候不好，飛機不飛，你要怎麼辦？

答：那——就沒有什麼辦法。只好用電話向公司發乾稿。

問：是不是每天都有新聞要採訪報導？

答：有時候——（輕輕一笑）也會碰上一個禮拜都沒有新聞。不過我都待在家裏，不敢亂跑，怕隨時有什麼事情發生。

問：關於人情新聞，你要怎麼處理？

答：也要選擇一下的。像有廣告性的、活動小的，比如什麼飯店開幕請什麼歌星來剪綵之類的小消息，我便不會去報導。因為要大家在電視上看這種活動，我個人認為是浪費大家的時間。就是我拍了，公司也是不會同意的。如果有什麼工廠的建立，它在促進地方工業成長的意義大過廣告性的話，那我會考慮報導的。我就曾經介紹在花蓮設立的第一家針織廠、第一家生產遊艇用的玻璃纖維廠。

問：以一個女性從事攝影記者的工作，有沒有遭遇到什麼困難或體能辦不到的事情？

答：記得我的第一件差事是報導發生在吉安鄉的一場很慘的火災。兩個小孩燒死在樓上，樓梯給燒燬了，根本無法到樓上去。當時腦筋裏只有一個念頭：無論如何總要想辦法把任務達成。這時看到消防人員登着燒壞的樓梯上樓去了，也不知道那裏來的勇氣，就背起攝影機，跟着他們上去，心中直唸着：人家能上去，我也能上去，人家能上去，我也能上去……果然給我上到樓上去了。樓上輪着兩具小孩的屍體，都燒焦了，那樣子十分恐怖，要在平時，我一定要嚇得叫出來。可是當時我却十分鎮靜，心裏想的是：工作第一，這樣的鏡頭，我一定要拍到不可，我一定要讓大家看到，這樣大家就更容易記住防火的重要了。只要這條新聞對地方、對大家有益處，再怎麼危險，我也要想辦法去拍攝的。在工作的時候，我好像就從來沒有意識到：因為我是一名女性在體能上就會不如一些。

問：地方新聞記者最與大眾接近，是不是更容易做「為民喉舌」的工作？

答：今天（按：六六年二月二十日年初三）我向大家報導「翡翠谷」這風景區。大家都知道花蓮有天祥、太魯閣、鯉魚潭……而不知道還有一處景色絕佳的翡翠谷。我特別介紹，目的是向大家多提供一處可以遊山玩水的地方。我先生曾經報導月眉鄉的學生每天要涉很深的河流到對岸的學校上課。下大雨，河水高漲，根本過不了河。要是能修座橋，學生的安全問題就可以解決。我也曾報導過太魯閣牌樓前垃圾亂堆，希望有關當局能想辦法把髒亂除掉。花蓮市中山路的中央菜市場荒廢了好久，也不見有什麼人去理會，實在不很妥當，最近我就想以此為題做個報導。希望透過螢光幕的呼籲，能為地方的鄉親們多謀些福利。

• 84 •

——訪問對象——

《台視記者》

●周嘉川●

「以性別來論記者採訪的方便與否，已沒意義了」

周嘉川，政大新聞系畢

業。曾任中央日報記者。現任臺視記者。認為新聞採訪工作，本來就是辛苦。心理上先有這樣的認識，也就以苦為樂了。尤其當日晒雨淋，跋山涉水採訪回來的獨家報導或特寫一旦播出，與廣大觀眾分享，心中快慰，真無言可喻。

• 85 •



問：女記者採訪新聞時有什麼方便和不方便的地方？

答：早年婦女受教育的機會少，出來就業的機會更少，女記者尤其少。大家對女記者都覺得很新鮮，特別地另眼相看，給的禮遇都比給男記者的要多很多。這種「特別的禮遇」，表面看來，像是很方便，其實是不方便的。一個記者就是一位觀察者、一位旁觀者，他越不受人注意，越能方便地明察秋毫，越能方便地深入核心。一個女記者受到特別看待，對她的工作來講，反而是一種不方便。隨着婦女受教育的普遍，婦女就業的人數大大增多，女記者也多了起來——多到一般人都習以為常了。社會給女記者的「待遇」和給男記者的已經是漸趨一致。我們也不以為自己有什麼特別的地方。以性別來論採訪的方便不方便，已不具什麼意義了。我們現在相信的是：只要能力强，就處處方便；能力不行，什麼都不方便。

問：報紙記者和電視記者在採訪新聞的角度上有沒有不一樣？

答：角度並無不一樣，只是方式不同。報紙面臨多種傳播工具的競爭，爲了吸引讀者，（無論國內外的報紙）都已經走上深入探討的路線。換句話說，都往深度走。每一條重大的新聞，除了報導新聞本身，另外有很多的特寫、專訪、分析、來解釋事件，來探尋事件的來龍去脈，來幫忙讀者接近真實。電視新聞的特性是快速、立即、以及以生動活潑的畫面聲音呈現在觀眾的面前，但是常給人不够深入的感覺。

問：電視新聞有沒有要往「深入」走？

答：國外已經往深度去做了。他們一周或一個月都有一次新聞集錦、或一周大事、一月大事、或特別報導類型的節目，來介紹許多重要的、大的、或具有連續性的新聞，讓觀眾對新聞事件有更進一步的瞭解，同時也讓觀眾更加見多識廣。這種方式或多或少是可以彌補電視新聞所缺的深入性。我們的電視新聞時間短，容納的新聞量又多，便不容易往深度走。不過我們仍舊試圖要往這方面去努力。

問：怎麼去做呢？

答：比如做重點式的特寫，和新聞分析。觀眾一定知道的，臺視新聞就常有這類具有深度的特寫和介紹。比如最近一連串的農漁業特寫，介紹臺灣的富足和進步，一連串的教育特寫，以國民教育所面臨的問題和改進的辦法……這些都是我們要往「深度」走所做努力的例子。

問：電視新聞的播報稿在文體、在詞彙、在結構上有些什麼要求？

答：新聞寫作歷來有自己的一套，就是所謂新聞體。新聞體的要求就是要客觀、要簡明生動，避免晦澀艱深，儘量口語化。電視新聞的稿，尤其要口語化，務使人人都聽得懂，同時詞句也要和畫面密切配合，以求活潑。傳統的新聞寫作是倒寶塔式的，就是把五個W一個H（即 Who 人、Where 地、Why 因、When 時、What 事、How 何）寫在導言裏，然後再鋪展敘述。美國南北戰爭的時候，電訊常常中斷，記者感到相當困擾，便想出這個方法來——把一件新聞的輪廓放在最前面，就是中途電訊斷了，報社仍可以有個完整的新聞

面貌，雖然是很簡略，但總比支離破碎的好。這種方法就一直沿用下來直到現在。

問：就這麼一直沿用下來，沒有一點改變？

答：現代的工商社會，每一個人都相當忙碌，簡直沒有時間來注意旁的事情。爲了適應忙碌的社會，每個記者在寫新聞稿的時候都希望能在新聞的導言，在新聞的第一個字、第一句話，就能強烈地吸引注意。因此傳統的倒寶塔式的新聞就不大管用了。

問：有些什麼方法能讓一則新聞在它的第一個字、第一句話就能強烈地吸引注意？

答：方式很多，有：Punch Lead 擊中要害式的導言，就像拳師不出拳則已，一出拳就要擊中要害。例如：「楊傳廣今天回國擔任我國奧運田徑總教練，圍繞在他四周的謠言也就不攻自破。」任何人聽到這則新聞這麼樣一開頭，都會不禁要全神貫注往下聽去——圍繞在楊傳廣四周的謠言究竟是什麼？另外有 Cartridge Lead 畫龍點睛的寫法，用幾個字就把整則新聞的主題寫出來。例如：「咖呷慶今天被捕了！」「打仔星某某今天被判刑十個月」簡單的幾個字就像子彈一樣，雖是小小一粒，但威力十足，震驚人心。其他還有 Astonishing/Interesting Lead (驚奇趣味式的導言) Accident Lead (意外事件式的導言) 以及 Comparative Lead (比較式導言) 等等方法。至於如何運用，那完全是存乎一心了。

問：依你看，在電視上播報新聞，記者的態度和語氣要如何才算最恰當？

答：近來美國有很多電視台都以輕鬆的、略帶嘲弄的態度和語調來報新聞。以前是沒有這樣的。越戰以後才如此轉變。越戰期間，在美國一般人幾乎每天都在看慘烈的戰火新聞，日久

天長，感到很不好受，便對電視新聞隱約有了排斥性。所以在播報的態度上有了這點改變。

我們自己現在仍走比較傳統的路線。因爲我們一直認定從事新聞報導是一項很嚴肅的工作，所以嬉笑怒罵的面孔是看不到的。我個人認爲在播報新聞時，嬉笑怒罵是不足爲訓的，但語調和態度最好是隨着新聞內容要有所轉變，比如播到哀傷的、沉痛的新聞，語調應該帶着同情和關懷；播到歡樂的、喜悅的消息，臉上不妨帶着親切的笑容。

問：當你採訪新聞時，對象不大願意的時候——

答：碰到這種情形時，我首先以和顏悅色的態度，向這不大願意接受採訪的對象表明，這條新聞是公衆特別希望知道，特別希望了解：這條新聞若得以播出，對公衆對社會有極大的益處。同時也說明我們採訪的目的及觀點讓他充分了解，使他除去恐懼。大部份的「對象」，最後都能接納我們。有一些對上電視懷有極大恐懼的，我們只好作罷了。

問：如果採訪的對象有利用你來製造新聞或增高知名度的傾向的時候，你——

答：只要新聞性高過於宣傳性，都予以報導的。比如能將人類生活向前推展的新產品，我們都願意向大眾介紹。因爲這也是一種社會服務。採訪對象所提供給我們的，如果毫無新聞價值的話，我就婉言加以拒絕。這樣做是爲了維持新聞水準及對公衆負責。

問：新生報最近曾批評電視記者在播報新聞時常有唸錯字音的現象，希望記者在播報前能將播報稿仔細看過一遍。你認爲——

答：我們有時實在忙得沒辦法把稿子預先看過一遍。
問：對新女性主義，你有什麼看法？

答：原則是同意的。至於新女性主義推動的方式，我覺得有斟酌商榷的必要。推動這運動的目的，在使兩性平等。若因推動的方式不當，而造成兩性分歧，或一性比另一性要高一點，總是失去新女性主義原來的理想和目標。如何使兩性和諧，各依生理的特性共同創造美好的「明天」，這應該是男女大家要共同努力的。

——訪問對象——

《電視新聞攝影記者》

● 莊靈 ●



「錄影在品質上是優於影片的……」

莊靈 民國二十九年生

。北平市人。從初三他就開始「玩」照相機。開過無數攝影展。被譽為集「詩情畫意」和「現代」於一身的青年攝影家。著有「攝影藝術散論」、「電影藝術雜談」等書。去年以「偉大的建設」為題的攝影獲得中山文藝獎。現任臺視攝影記者。

問：電視新聞由黑白轉進彩色，在攝影上你有沒有遭遇到麻煩？

答：倒沒什麼麻煩。如果要說有的話，就是在室外拍攝時，經常需要提醒自己不要忘了在鏡頭前面多加一個編號為85B的濾色鏡。

問：為什麼需要加這麼一個濾色鏡？

答：現在我們電視新聞影片所使用的底片，是柯達7240燈光片（燈光片適用於鎢絲燈泡照明的室內拍攝；日光片則適用於室外）。燈光片的色溫是3200°K。日光的色溫差不多在6000°K以上。日光的色溫高過燈光片。色溫高達6000°K的日光的光質偏於藍色。因而在色溫達6000°K的日光下，用色溫僅3200°K的燈光片來拍片，成片的顏色一定偏藍。要如何矯正這偏藍的缺點呢？就必須加這一個85B專為7240燈光片在日光下拍攝而設計的濾色鏡。加85B濾色鏡的目的就是要把日光6000°K的色溫降低到和燈光片3200°K的色溫一致，這樣可以求得正確的色彩。在室外拍攝，只稍疏忽一點忘了加85B濾色鏡，拍出來的片子即會偏藍。

還有加了85B濾色鏡，底片的感光速度會相對減低。就拿7240燈光片來說，感光速度是125°（在美國感光速度以ASA代表，在歐洲以DIN代表），加上85B濾色鏡後，感光速度即降為80°，因此在這個時候就千萬不能忘了調整光圈，否則就得不到正確的曝光。

問：這麼麻煩？！

答：（一笑）。

問：既然做了矯正，可是為什麼電視上的新聞影片或者電視節目裏的外景影片還或多或少會有偏藍的現象。

答：你這問題問得很好。主要原因是這樣的：

1. 在陰天的時候做室外拍攝便會發生這種情形。陰天時的色溫要高過於陽光直射時的色溫，因此在陰天，有時即使用了85B濾色鏡，也還是沒辦法把色溫改正到3200°K。色溫太高，85B濾色鏡就力有所不逮了。

2. 我們現在的電視播映系統發射的燈光的色溫，要比一般電影放映機所用的燈泡的色溫來得高。在前面我們提過色溫高的光質偏於藍色。縱然柯達的7240底片在生產時已經考慮到電視發射的燈光與一般電影放映機的燈光在色溫上有所差異的問題，而增加了橙紅的色度，但還是不夠——還是不夠。因此還會產生偏藍的現象。

3. 沖洗不夠標準也是一個很大的原因。

4. 拍攝時，光源本身產生的幾個問題也會使成片偏藍。

① 在日光燈照明的室內拍攝，要注意的是：日光燈的色溫要高於陽光的色溫。在這種情況下，即使仿照在室外拍攝時多加一個85B濾色鏡，也仍舊無法把日光燈的色溫降低到3200°K。

② 在日光燈照明的室內拍攝，如果這時用色溫3200°K的人工燈光來照明主題，換句話說，光源不靠日光燈，就不需要多加85B的濾色鏡。但——

問：但——？

答：但仍會受到色溫高的日光燈的影響和干擾，而產生偏藍的現象。

問：爲什麼不把日光燈關掉？

答：這很難辦到的。我們要搶新聞，搶時間，沒有時間去考究細節了。再說我們去的地方都是人家的地方，有時人家正在開着會議，怎麼好意思去關掉人家的日光燈。（一笑）

問：如果你去的地方，假定是在室內，那裏既有日光燈，又有日光的影響，這時候該以什麼光源爲準？

答：在這種既有日光燈，又有日光的情況下，若不打人工燈光，底片會感光不足。若打了燈光（色溫3200°K的人工燈光），光質會變得很混雜——日光、日光燈、和打上去的人工燈光都在互相影響。若這時以人工燈光爲準。拍出來的片子就無法免除日光燈和外面日光的雙重影響，而變成偏藍了。

我們拍新聞片不像拍劇情片那樣有足够的時間和設備來解決這些因爲光源複雜致使影像的顏色混亂的問題。我們只能在緊迫和匆忙中，憑着經驗來將光源複雜的影響減到最低成分。如果室內受到日光的影響很大，照明度也够，通常我就不打燈光，只在鏡頭前加85B濾色鏡。如果室內照明度不够，我就把窗簾拉下，隔斷日光，然後打人工燈光拍攝。

問：民國六十五年四月二十一日，臺視的新聞攝影開始使用電子新聞攝影機（Electronic News Gathering），這是不是可以彌補影片偏藍的缺點？

答：ENG（電子新聞攝影機）是使用錄影帶。錄影帶是不會產生偏藍的現象。一般情況下，錄影的畫面在品質、在顏色、在真實感等各方面都要比影片來得好。錄影的畫面不會受到污染，也不會像影片那樣給刮得像在下雨。除了彩色的品質絕佳以外，ENG還有很多好處：它無需沖洗、它若按照計劃拍攝甚至可不必剪輯就能直接播映。這可節省許多時間，充分發揮電視新聞的時效。如果時間允許的話，它還可以做許多特殊效果——比如可以做停格畫面（Stop Motion），可以加配其他的聲音，可以把其他的畫面做進去。它甚至可以做現場轉播，而且它一條帶子又可以反覆使用。

縱然它有「價格昂貴」、「攜帶不便」、「剪輯費時」及「需要一百五十燭光最低的照明」等缺點，它的重要性是不可忽視的。缺點是可以慢慢改的。我個人認爲有一天在電視新聞節目裏，ENG會取代影片的。

問：你這一句話，猛然間讓我想起一個問題來——我個人有這麼一個感覺，國內好像有一些電視工作人員認爲：如果一個電視節目全部用影片來拍是相當進步的做法。你認爲這算是進步的做法嗎？

答：我個人認爲電視還是應該以錄影爲主。錄影出來的影像——我們在前面談過——在品質上是優於影片的。根據科學的鑑定，以四分之三的錄影帶和十六種的影片來做同級比較，結果發現，錄影的影像傳真度高於影片。目前國內一些電視節目——尤其戲劇節目——外景的部份差不多都用影片拍，不但效果很差——不對嘴，色調不好，也給人草率粗糙的感覺

。如果改用錄影，情況自是會不一樣的。再說使用影片並不比用錄影帶便宜。錄影帶還可以用 Kinescope (光電收像機) 翻成影片，大量生產。翻出的影片的映像、音響、色彩都和原錄影帶不相上下。電視錄影已經有這樣高度的發展，何必用拍攝影片的方式去做電視節目？

——訪問對象——

《電視記者》

●黃中達●

「電視新聞要多用真實的畫面
來報導……不要光『講』！」



黃中達 在美國南加州大學及加拿大

英屬哥倫比亞大學 (University of British

Columbia) 專攻電影，曾任加拿大 B C T

U 電視台臺視攝影記者。現任加拿大溫哥

華市第十三台電視攝影記者兼 Field Pro-

ducer (現場製作)。此回應新聞局邀請

到臺灣拍攝專題報導，供其電視台首創的

長達兩小時新聞娛樂綜合節目播出。

問：你這一趟到臺灣來目的是採訪……

答：這一回我是應新聞局的邀請到臺灣拍攝新聞影片，準備將來在我們的電視節目裏播出。我一共拍了四個單元：①故宮博物院，②臺北市的一天生活，③臺灣的工業和農業，④臺灣的國民小學——整個北美洲，就找不到像臺灣老松國小這麼大、同時校務又這麼好、學生又這麼守規矩的小學。加拿大和臺灣有生意往來。一般來講，加拿大的老百姓對中華民國是相當關心的。將來節目播出來，我想加拿大人民是有興趣看的。

問：你是說要在你們的電視新聞節目裏播？

答：我們電視台是溫哥華市的一家私營的地方台——溫哥華市第十三台。我們把正規的電視新聞節目和一般的娛樂節目綜合起來，周一到周日，每天七點到九點播出兩個鐘頭類似新聞雜誌的現場節目。節目的名稱就叫Vancour Show。（我們沒有其他的電視新聞節目。）

我們可以說是北美洲第一家做這類節目的電視台。每天節目都在新聞事件發生的現場開始——比如有時在街上，有時在公園，有時在發生暴動的監獄……。每天有兩個人主持。我們一共有五個人輪流主持，有二十七個人負責做節目。

問：能不能談談這節目的內容和演出方式？我個人直覺地感到，每天要填滿這兩個鐘頭的大型節目，是相當不容易，何況要做得很生動。

答：是相當困難的一件事。兩個鐘頭我們是這樣分配的：每天當地發生的新聞差不多佔用六十分鐘——大概是在三十分鐘到六十分鐘之間。每一則新聞平均要用五分鐘到十分鐘的時間

。我們處理新聞的方式是深入地介紹新聞人物、新聞事件，不像一般電視台最多只化兩分鐘的時間概括性地介紹一則新聞。換句話說，我們是在做Feature（特寫）。新聞發生時，我們不但拍下實況，往往還把當事人或有關人員請到現場訪問，同時接受觀眾的電話詢問。在節目進行時，我們向觀眾報告電台的電話號碼，如果有什麼問題要問接受我們訪問的人，就請撥電話來。比如在溫哥華某地發生了火災，我們一面報導火災實況，一面就把救火隊的隊長請到現場講解火災的起因，以及種種防火的知識。若有觀眾還有什麼不清楚的，他即刻可以掛電話到現場來問。救火隊長就在現場接電話，回答問題。我們一共擺了三部電話在現場，觀眾的電話詢問相當踴躍。

問：有沒有觀眾來電話謾罵？

答：如果是謾罵，也照樣接。通常是這樣，電話一來，在場外有人先接，然後再掛進現場。如果是謾罵，電話就掛給主持人。主持人就向謾罵的觀眾婉轉講解。不過來電話的觀眾大都很有禮貌，問的也是很有價值的問題。

新聞節目和攝影場裏的娛樂節目是交插出現的，使節目多彩多姿，不顯單調。我們娛樂節目大部份是請在溫哥華過境或在溫哥華表演的美國或世界各國的娛樂團體或藝人到現場接受訪問和表演。如果他們不能到現場，我們就到他們表演的地方或下榻的飯店用ENG（Electronic News Gathering 電子新聞攝影機）拍攝訪問，然後立即轉播。還有一點值得提的是：我們在外面跑新聞全部使用ENG，不用影片，這也是全北美第一家全部

用ENG的電視台。

問：你們這個節目收視率怎麼樣？

答：我們這個節目去年九月五日才推出。開始時，收視率才百分之一。半年後升到百分之八。預計一年以後可達百分之十五。一般新聞節目最高的收視率也不超過百分之十五。七點到九點別台都在播演熱門影集，像“Six Million Dollar Man”“Bionic Woman”“All In The Family”……在這樣激烈的競爭下，我們的收視率能節節上升，是很值得欣慰的一件事。這節目目前還是在賠錢的狀態。但我們電視台還是要傾力把這節目做好。

問：用這樣大的人力、財力開這樣一個目前尚在賠錢的節目，目的是——

答：目的有三：①北美洲稍微受過教育的觀眾，對目前每晚七點到九點的節目都厭了，都是一些胡說八道的影集，像“Six Million Dollar Man（無敵金剛○○九）Bionic Woman（無敵女金剛）”。因此我們這每天兩小時的節目就向他們提供了增廣見聞、了解地方的機會。他們看我們深入的新聞特寫，可以生動地了解一則新聞。他們根本無需再去閱讀報紙。他們有什麼疑惑的地方，甚至可進一步地直接打電話到現場詢問當事人。這樣使電視更能發揮為大眾服務的功效。②加拿大的電視節目，差不多百分之八十是來自美國、英國，和其他地區。自製的節目太少（臺灣電視節目自製率這麼高，很使我驚訝和佩服）。我們做這個節目的目的就是在：做一個够水準的、有加拿大內容的、加拿大自製的節目。③提供園地給當地各類電視人才有表現才華的機會。如果我們自己沒有園地，有才華的人勢必外

流到美國去發展。

問：兩個小時的節目是相當長，有沒有碰到過節目不夠的困難？

答：兩個鐘頭的節目真是無底洞。有時候沒有什麼新聞，我們就做些 Mini-Feature（短特寫），比如到公園裏介紹白天鵝的一天生活情形，用音樂、用畫面造出如詩一般的氣氛，給觀眾調劑口味。或則做些街頭訪問——找一個大題目，像魁北克獨立問題，溫哥華公車漲價，杜魯道夫人的行爲……問路人有什麼感想，有什麼看法。正、反面的話，我們都全部播出。這也等於一項民意測驗，非常受觀眾歡迎。另外我們也做國外的特寫，派人到國外採訪，回來做專題報導。像我這次做臺灣的專題報導一樣。每天兩小時的節目，真是無底洞，要填滿，可真不容易。

問：對臺灣的電視新聞節目，你有什麼意見？

答：做得還可以，尤其臺灣的新聞節目做得還不錯。幾天觀察下來，我發現此地每一段新聞影片至少有兩個到三個的 Jump Cut（中絕接法）。這是拍電影最忌諱的。比如拍一段全是同一個人在講話的畫面，這段畫面也許太長不能全部用，就從中間剪去一截，然後就接起來。這是最要不得的 Jump Cut。因為這種接法，會使講話的人在講話的當中，臉上的表情，甚至眼睛看的方向，在一瞬之間頓然變得和剛剛幾分之一秒前完全不一樣，不連貫，叫觀眾看了好像在讀一篇句子不通順的文章，感到非常不舒服。任何學電影的，他的第一件事就是要學會不能用 Jump Cut。除非拍藝術電影，要表達藝術的觀念，非要用 Jump Cut

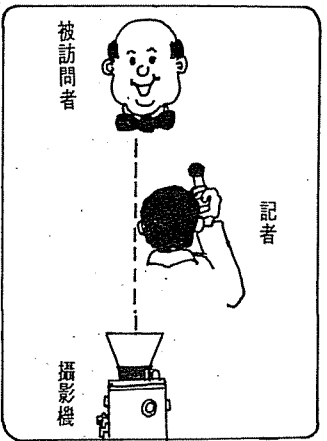
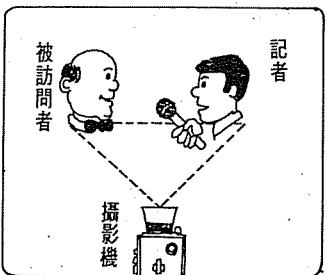
的方式不可，就像意識流的小說非要用跳躍、不連貫的句子。但新聞影片最重要的是要讓人家看得懂，所以還是以能做到平舒直坦、自然明白為最好。

問：這「平舒直坦、自然明白」的效果怎麼去求得？

答：這中間就要放一些旁的鏡頭或畫面。比如一整段畫面都是被訪問者一個人在講話，話太長，需要從中間剪去一節或兩節，這時剪去的部份就要擺進一些旁的鏡頭——比如記者的表情、現場的全景，或被訪問者的手的特寫，甚至桌上的一瓶花都……，然後再接上要保留的畫面。這「旁的鏡頭」，我們叫Cut Away，這就像文章裏的介詞一樣，使鏡頭的轉換自然暢順，不會突兀得令人感到不舒服。我們拍一回十五分鐘的訪問，通常要拍五分鐘的Cut Away回來運用。

另外有一點我想講的是：此地的訪問仍然採用三點式（Triangle Interview）。這是舊的方式。記者和被訪問者是面對面談話，而攝影機就放在與記者、被訪問者成等邊三角形的位置上（如圖一）這樣拍出來的畫面，觀眾只永遠看到被訪問者的側面，永遠看不到被訪問者的正面，換句話說，觀眾永遠是第三人稱，永遠是旁觀者，永遠沒有「介入」。

現在北美洲的訪問都採一線式（Straight Line Interview）。被訪問者和記者仍舊面對面談話，而攝影機却擺在記者的後面（如圖二）。這樣記者的鏡頭永遠是背面，被訪問者永遠是正面。被訪問者是主角，給他正面的鏡頭是對的。他正面向觀眾談話，這時觀



衆便變成了第二人稱，變成和被訪問者在直接交談了，變成了新聞的參與人。這樣會使觀眾感到一種親切感。訪問完以後，攝影機可以調至被訪問者的後面拍一些記者的表情，將來做Cut Away用，這樣觀眾可以看到被訪問者和記者兩人的表情，這樣使訪問更具生動活潑。還有——

問：還有——？

答：不知道我的觀察對不對。此地的新聞速度好像不够快。這可能是設備的關係。我們的車子上就裝有Two Way Radio（新聞專用頻道對講電話），和警察局相通，有什麼事情發生，一在車上聽到，我們就馬上趕到現場。往往是這樣：火災發生了，救火車未到，我們記

者就已先在現場。搶銀行，警察未到，記者往往先到。還有我們家裏都裝有無線電接受機，收聽警察局的訊號，整天開着，一聽到有警笛的聲音，馬上注意聽消息，一聽到有價值的新聞，就立即跳上車（所有的攝影器材都放在車上）趕赴現場採訪。碰到什麼重大消息，我們就在現場用ENG透過微波做立即轉播，把原來的正規節目抽下。所以我們的新聞可以說已經做到百分之九十以上都是用生動的實況畫面來報導、解釋。很少讓觀眾看到記者坐在椅上講新聞。這坐着講新聞的畫面，我們叫「Talking Head」（只讓觀眾看到一個講着話的頭）。每回導播一碰到「Talking Head」的畫面，就會大叫：“Get Rid of Talking Head”（不要光「講」新聞——）

——訪問對象——

《歌星》

● 紫薇 ●



「現在不一樣啦！有些人
只要會唱兩句就灌唱片」

紫薇，生於南京。民國四十一年開始演唱迄於今日。素有「歌壇長青樹」之譽。所唱的「綠島小夜曲」，二十多年來流行依舊。她以為從事歌唱工作者如熱衷名利的追逐，必然沒有時間磨練歌藝，演唱生命自然也不能持久。現製作臺視「晚安曲」節目，為家庭主婦提供一項健全的娛樂。

問：對歌星在電視上「對嘴」演唱，你持什麼樣的想法？

答：很反對。這種演唱方式，往往會因歌星的嘴和播放的歌對不上，而讓人感到滑稽。同時歌星又不「真唱」，只是在做唱的樣子，觀眾就看不到有運動的跡象。人在大聲「唱歌」，而咽喉竟一動都不動的，實在不好看，也不自然。這種對嘴的演唱方式，還有一個壞處

問：什麼壞處？

答：一支歌的錄音帶，可讓一個歌星「唱」一輩子。就是不「唱」一輩子，至少也可以「唱」一個月。歌星不必什麼事前的準備和練習，就可以有恃無恐地上節目演唱。日久天長這樣下去，只靠錄音帶「唱」的歌星，就不敢現場演唱了。越不敢現場演唱，就越唱不好了。現場演唱，得注意拍子、表情和歌聲。任何一點都疏忽不得。現場演唱，得異常謹慎，得全神貫注。只有現場演唱，才能考驗歌藝，磨練歌藝，使歌藝百尺竿頭，更進一步。「對嘴」演唱，會使一些歌星只迷信錄音師的剪刀（把壞的去掉，好的留下，再經一番修修剪剪）會讓他們的歌聲完美無瑕。他們沒有懂得，要歌藝臻至完美，只有靠自己無休止的努力，而不是靠機械的取巧。再說歌藝是無止境的，爬過了這一峯，還有更高的山峯在等着你去征服。從事歌唱這一行業的，要時時不忘用功才好。說真的，現在唱歌的，比起以前實在輕鬆多了。

問：怎麼說呢？

答：當年我們在電台都是現場唱，根本沒有想到利用錄音帶。想都沒有想到過。還有一些只會兩三首歌而且連簡譜都不會看的，都自以為是紅歌星，就憑着這兩三首歌便打算吃遍天下。我們當年是不會這樣的。民國四十一年，我考進民本電台，在「爵士社」這個節目演唱。節目是當場接受聽眾電話點唱。聽眾點什麼歌，你就得唱什麼歌。在那裏唱，才曉得唱歌是件不簡單的事——很不簡單的事！你得要什麼歌都會唱，否則就會應付不了。所以我們沒事的時候，就專心研究歌本。

問：聽眾點唱給不給錢？

答：不用給錢的。不像當年上海的歌場，點唱是要給錢的。

問：聽眾點唱，你有沒有應付不了的時候？

答：當聽眾點像「毛毛雨」這類老歌的時候，往往找不到資料，我就只好親自去回電話，向點唱的人道歉說：他點唱的歌，實在找不到歌譜，無法爲他唱；如果他有歌譜就請拿來，我一定會爲他唱的。

問：除了在民本電台唱——

答：我也附帶地在中廣和王琛、王菲他們合唱反共歌謠。

問：有沒有在淡水河邊的茶座——臺北早期的歌場——表演過？

答：沒有。我先生比較保守，除了勞軍，他反對我拋頭露面到外面唱歌。連我考民本，都是瞞着他偷偷去的。

問：當時有那些人在那裏表演？

答：記得好像有高曼莉、高影、方珠、佩蘭……。

問：有沒有在歌廳演唱過？

答：在碧雲天唱過一回。碧雲天在西門町，是臺北第一家歌廳。他們託了好多人來說，要我先生同意我去爲他們唱。起初都沒答應，後來實在推託不了，才答應唱一個月。

問：可不可談一談當年歌廳演唱的情形？

答：那時舞台、燈光、樂隊都沒有現在考究，音響設備是根本沒有的。上台唱歌所穿的服裝，也不像現在這麼華麗和漂亮，只講求乾淨整潔而已。唱歌的動作也不像現在這樣手舞足蹈、花樣繁多，像是在耍特技；那時根本沒什麼動作的。歌唱的人純以歌藝吸引觀衆的注意。贏取觀衆的讚賞。

問：你在碧雲天唱，一定很轟動——

答：大家差不多都聽過我的歌，沒見過我本人。聽說我在碧雲天唱，都想看看我的廬山真面目，都來捧場。唱的那一個月，每天都滿座。每當我唱的時候，全場靜悄悄，連嗑瓜子的聲音都沒有。大家這樣愛護我，我實在感到很欣慰。

問：能不能談談你在舞台演唱，酬勞是怎麼算的？

答：我是拿車馬費。兩百元一個月。在當年那是很好的酬勞。記得那時一天只要花六、七塊錢買菜就暈啊素的什麼都有了。電影票一張才一塊錢——或一塊五而已。

問：你和民本電台訂了幾年合約？

答：當時那裏有什麼合約不合約的。我一考上，他們就叫我明天來上班。我就去上班，什麼約也不用簽。大家都講話算數的，彼此相信。沒有聽過一會簽約、一會又是毀約的事情。

問：可不可以談談你典雅的演唱風格是怎麼培養出來的？

答：這——也許是因爲我選歌謹慎的緣故。旋律不適合我的，我是儘量不唱。歌詞不雅的，我是絕對不唱。比如說白光之歌，我很喜歡；可是她唱的像「我是女菩薩」和「禿子蕩坑」……這類詞句比較低級的，我就不願也不敢唱。

問：當時都唱些什麼歌？

答：都是老歌。新曲很少——有的話，也大多翻自日本流行歌，不然就採用臺灣的歌謠，像「白牡丹」、「月夜愁」……都曾經改成國語。當時的作曲情形，和現在差不多，還是一片荒地，沒有什麼專業人才。

問：「綠島小夜曲」也不是專業人才創作出來的？

答：這首歌的產生，完全是很偶然的。民國四十一年，菲律賓萬國唱片公司的老板，不知怎麼竟然去找周藍萍寫曲。周藍萍那時在中廣合唱團唱男中音。以前也沒聽說他作過曲。居然有人來找他，他就編了「綠島小夜曲」，請潘英傑填詞，找我唱。這條歌錄了幾次都不理想。我們就一次又一次地修啊改的，到四十三年，才由四海唱片公司正式推出。那時這首歌方才大大風靡起來。

問：當年灌唱片是不是一件簡單的事？

答：不簡單。歌唱者一定要達到某種水準，某種成就才能灌唱片的。現在就不一樣，有些人只要會唱兩句，就去灌唱片了。甚至還有自己拿錢出來灌唱片的情事。以前因為出唱片不容易，你只要出一張唱片，大家就覺得你很棒。

問：灌張唱片酬勞是多少？

答：我是拿五千元一張。當年這是很好的酬勞。

問：一年能灌多少張？

答：我一個月平均要出五張到六張唱片。據唱片公司說我的唱片賣得很穩，不會賠錢。合衆、四海、環球、海山、中外、麗歌……他們都找我灌。那時候好像只有我一個人出唱片。我出唱片的人實在太多，四海就希望我和他們簽約。我和周藍萍便一起進了四海。他們前後後後爲我出了三十一集專集。合衆因我不再爲他們唱了，才開始找美黛、李小梅她們。

問：唱片一上市，大家是不是像現在一些歌星那樣到處猛唱自己的新歌，以利銷售？

答：沒有。沒有。並不像今天有一些人出了張唱片，好啊！可逮到機會啦！在電視上猛唱自己的新歌——今天唱、明天唱、天天唱、時時唱，大事宣傳，惟恐人家不知道。當時我們名利的觀念很淡，頭腦也沒有現在年輕人那麼精！但不敢自我宣傳，連人家要幫忙宣傳，我們都覺得不好。再說一首歌的流行，因爲大家真喜愛它並非因強銷有術；歌好不好再怎麼強迫推銷，也不會流行長遠的。

——訪問對象——

《作曲家》

● 翁清溪 ●

「我們還是不談這個吧！
我們還是不談這個吧！」

翁清溪（湯尼），民國二十五年生於

臺北市。曾赴美國波士頓裴克里音樂學院

(Berklee College of Music) 攻讀。在

學業，在處世，最受米爾敦教授 (Kraus

M. Milton) 影響。編有「海邊」「沒有

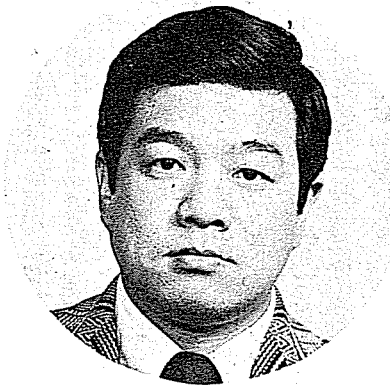
騙你」，「葡萄成熟時」，「大眼睛」等

近三、四百首歌曲，也爲「八百壯士」、

「碧雲天」、「女朋友」等影片擔任音樂

設計，並爲「聖劍千秋」等臺視連續劇編

創主題曲。



問：能不能談一談藝術歌曲與流行歌曲的分野？

答：嗯——怎麼講好呢！這很難講。我實在很不喜歡談流行歌曲的問題。這個問題是不能談的。談起來都是問題（一笑）。在外國根本沒有「藝術歌曲」這個名稱。他們認為所有的歌曲都是藝術。

問：那麼兩者就沒有分別了？

答：美國有 Popular Song 通俗歌曲這種說法。不過並不像我們分得這麼厲害。我們把通俗歌曲看得很低，看成下里巴人的東西，不屑一顧。「藝術歌曲」——我們所稱的藝術曲呢，就看得太高，太神聖，高級得不得了。這個問題——（搖搖頭一笑）我們最好不談。我個人認為音樂就是音樂，不必去分什麼流行、淨化、藝術……

問：通俗歌曲的特色？

答：通俗歌曲的詞和曲都很簡單，很明朗，不晦澀，不艱深，一般人都容易明白、瞭解、接受。一般人接觸它，不需要有什麼音樂修養，或文學修養——如果歌詞深奧，沒有一點文學修養，就不容易懂了。節奏旋律也是力求簡單，不過份講究運氣，不誇張唱工，任何人都可以學，都可以唱，也就容易流行了。

問：臺灣目前流行歌曲的傾向是什麼？

答：抓住歐美熱門的路子在走。就是剛才說的：節奏上，旋律上儘量平易自然，任何人聽了都能唱。

問：將來也是走這條路子？

答：目前是如此，將來怎麼，不知道。

問：有沒有試着，要開創一條屬於自己的路子——一條富於民族性的？

答：有的。我們正在找——正在這一方面努力。

問：你的作品中有那些你認為是最接近這個方向？

答：夢鄉。

問：歐陽菲菲唱的？

答：不是，不是。歐陽菲菲唱的「夢鄉」是自日本抄襲過來。我那首「夢鄉」是陳芬蘭唱的。這是我作品裏比較富有中國味道的。

問：目前流行歌曲最爲大家所批評的就是歌詞，好像每下愈況，越來越不「像話」這是爲什麼？

答：（兩手趴在桌上，一笑）我們還是不談這個吧！

問：依你之見，要怎麼樣才算好的流行歌曲？

答：這——我不敢講。講來講去，會給人一個錯覺，好像只有我的東西才算不錯。這是不妥當，很不妥當的。我看——這個問題我們還是不談吧！

問：目前許多歌手在電視上演唱，一般的印象是他們的手舞足蹈似乎比他們的唱工要略「勝」一籌，依你看，這種現象意謂着什麼？

答：這——（笑）我們還是不談這個吧！

問：流行歌曲應該也是大眾文化的一種。你認為有那些歌星能代表目前這種大眾文化的氣候或趨向？

答：這個也是很難談啊！你要說那一個呢？你說了這一位，不去說另一位，這可要得罪人的。再說每一個人的理想——我相信——都是訂得很高很高的。要歌星符合我們每一個人的理想，那實在是很困難的一件事。

問：目前作曲家的待遇怎麼樣？這個問題應該可以談了吧？

答：我只能說一句話：沒有保障，至於待遇的合理不合理我們就不去談了。在國外當朋友聽我說我曾編了三、四百首曲子，他們都感到很驚訝。再一聽我的酬勞，他們更是感到吃驚不已。當然我拿的酬勞在臺灣算是很高的了，可是在外國人的眼裏還是覺得令人吃驚地低。

問：能不能談談你怎麼編曲？是先有詞再譜曲，還是先有曲再填詞？

答：通常是先有詞再來譜曲。有時候也可以先有一個theme（題），然後依據這個題譜出了曲，再告訴作詞的人來配合填下歌詞。余天唱的「海邊」就是用這種方式創作出來的。

問：當你聽到你的曲子比如「葡萄成熟時」這一首到處流行，大街小巷都可以聽得到有人在哼在唱，你有什麼感受？

答：覺得對自己所做的工作有了交代。希望能創作多一點好的曲子，讓大家都喜愛，讓大家快樂。只要大家能從我的曲子獲取快樂和喜悅，我自己也就滿足了。

問：那一類的音樂影響你最深？

答：只要是音樂，我都認為是好的，我都喜歡得不得了，就是國劇、黃梅調、歌仔戲……我也喜歡得很。只要是音樂，我都會受到影響。我只曉得喜歡音樂，就像外國人說的：I Love Music and I Live In It我喜歡音樂，我活在音樂裏。真的，全世界任何音樂，我都可以接受，除了印度音樂。我拼命又拼命地聽，到現在依然聽不懂印度的音樂。

問：電視連續劇，現在簡直是每劇一曲，你認為有必要嗎？

答：有必要的。因為連續劇的主題曲可以說是連續劇的商標。

問：你創作的曲子有沒有碰到過唱片公司的異議，甚至退件？

答：從沒有碰到過。每當從事一項音樂的工作，我一向自愛。再說，我的運氣還算不壞。當然我也吃了很多苦，不過整個來說，還算順利。

問：你怎麼創作連續劇的主題曲？

答：首先我要確實瞭解連續劇的型態——是悲劇，還是喜劇，是武俠的，還是愛情的……，瞭解連續劇的時空背景——是古代的，還是現代的；這些都瞭解清楚後，便根據歌詞去設計連續劇裏的「那個時代」和「那個環境」的音樂。

問：這要花費多少時間？

答：不一定。也有不到一天的時間就全部好了。比如臺視國語連續劇「朵朵浪花」的主題曲，謝鵬雄先生早上才把詞寫好，十點多才拿到我的手上。把詞讀過，打聽過「朵朵浪花」的

內容，都快中午了。從編曲，寫樂隊套譜，到錄音配音，就在當天下午一口氣完成的。
問：國語電影已開始注重配樂，多能請專人作曲、設計音樂，而目前電視劇的音效仍然沿用現成的唱片在配，依你看——
答：在音效這一方面，電視如果也能像電影那樣去做，該有多好！

——訪問對象——

《節目主持人》

● 李睿舟 ●



「面對觀眾，我有一種
『活著』的感覺……」

李睿舟，原籍河北霸縣。曾任花蓮燕聲電台節目主任。後至臺北士林華聲電台任業務經理、編輯主任、節目主任……等職。臺視開播不久，參加主持「周末劇場」（田邊俱樂部）而聲名大起。以親切的態度，善於「臨時抓哏」說笑逗樂而風靡觀眾，也為後來的電視節目主持人樹立楷模。現主持臺視周日「大千世界」等節目。

問：你在電臺工作了十多年，對廣播這一方面一定有很深的瞭解。一些電臺節目主持人——特別是民營電臺的閩南語節目，格調和趣味似乎偏低，尤其節目當中由主持人所播的「草藥廣告」，簡直不成「話」了，請問爲什麼會有這種現象？

答：是廣告客戶希望這麼講的。廣告客戶認爲主持人把話講得越渲染越誇張，越能和一般聽衆接近。電臺方面爲了爭取客戶，便不得不遷就。其實一般聽衆並不那麼膚淺。

問：主要的原因是不是受到電視的打擊，才出此「下策」？

答：也不盡然。在沒有電視以前，也有這種現象。不過目前經過政府的勸導，已經改進很多了。

問：你是怎麼開始在電視上主持節目？

答：那時國華廣告公司在臺視開「周末劇場」——這是現在「五燈獎」的前身，也是臺灣第一個有觀衆參加的電視節目——需要一個主持人。他們就登報公開招考。我在沒有任何關係、沒有人知道的情況下去報考。一關一關地考過去。最後他們錄取了我因爲我出生在。戲院——我父親在哈爾濱經營兩家戲院——對舞臺我有一種無以言喻的，屬於先天性的親切感，而且從小就對遊藝會有興趣，常常上臺演講，表演武術、國劇清唱……再加上多年在舞臺、電臺主持節目的經驗，所以我非常習慣面對觀衆。面對着觀衆，我有一種「活着」的感覺；我一點也不緊張。在應考之前，我也仔細看了幾本有關電視這一方面常識的書。所以在現場的時候，我就很自然地亮起紅燈的攝影機當作觀衆，我對它微笑，我同它妮

妮談心。

問：一般觀衆都把「電視節目主持人」這名詞和你的名字聯在一起，由此可見你的主持方式相當爲觀衆所接受。能不能談一談你的節目主持爲什麼會受歡迎？

答：最重要的一點是我儘量做到不讓觀衆感到我是很特殊的，我是高高在上的，我的一切是超越觀衆的，我站在臺上是要觀衆讚美膜拜、崇敬膜拜……。我盡其在我地使觀衆覺得我和他們並無兩樣，在節目裏我只是在作一項服務，一項溝通觀衆與節目的服務。以如此的心境和態度去主持電視節目，相信都會爲觀衆所接受的。所以在節目裏我儘量少說話。不到必要講話的時候，我決不多說一句言不及義的廢話，這樣會使節目顯得乾淨俐落，像一篇言簡意賅的小品文。在沒有必要的場合裏或在不是很自然的情況下，我也決不



硬來個自以為很幽默的「幽默」，或硬作幽默狀，來破壞節目的氣氛，讓觀眾不舒暢。我的外型一般觀眾都認為是比較噁——（想了一想）老成——噁——厚道，和藹，可親。我的個性也是比較近於這樣。觀眾就覺得我親切，沒有拒人千里的味道，所以他們容易接受我。還有一個秘密——

問：秘密？什麼秘密？

答：這個——寫出來恐怕不大好。是這樣——我沒有駝背。我的背一點都不駝。在主持節目，面對觀眾的時候，我就有意地將背顯得有點駝，臉上再帶着笑容，觀眾就會感到我的態度是謙虛恭順，就如此，觀眾和我之間的距離無形中就給拉近了。使了乖巧，在取悅觀眾，說起來有點不好聽。不過我的出發點是善意的，是要讓觀眾開心。

問：你主持節目碰到訪問的對象有怯場或答不出話來，使得節目有冷場趨向的情形，你怎麼辦？

答：記得我主持「周末劇場」的時候，有一位彈吉他的少女，名叫王納蘭。我聽到她的名字，就想到納蘭性德，便靈機一動問她是不是喜歡詩詞。她說是，還說她是師大國文系四年級學生。當時我就想到「子夜歌」裏的幾句詩：「恃愛如欲進，含羞未肯前，朱口發艷歌，玉指弄嬌絃。」用來描繪現場——一位漂亮的少女彈着吉他，唱着歌——是再恰當不過了。我便唸了出來，順口問她是誰寫的。她一時想不起來，愣在臺上，我就馬上補充說：不是梁武帝蕭衍寫的？我有意地把語氣弄成不肯定。這樣一來，便不會把她的「記不起來

「特別強調，也不至於把「我的知道」過份渲染。主持節目我有一個原則：一定不要叫人感到尷尬下不了臺才好。

問：目前電視上的訪問，一般來講都做得不近理想，為什麼？

答：也許是因為對訪問的對象不熟悉，因而無法抓住訪問的重心。通常我都先要瞭解訪問對象的身份。若是對方是名流學者，我就先打聽他們的專長，並對他們的專長做一個粗淺的認識。在節目裏，我僅向觀眾扼要地介紹對方，然後提出問題，讓對方侃侃談去。我決不喧賓奪主地一個人呱呱呱講不停，而不讓專程上節目的專家學者發表高見。訪問的對象若是一般觀眾，我都問單項的、具體的、容易回答的問題，我絕不問比較抽象或是「你有什么觀感」這一類難在短短時間內尋找答案的問題。還有我也事先準備好答案準備替他們回答，因為他們常會因緊張而答不出話。我都是想辦法在不傷害和氣的情況下替他們回答，使節目不至於冷場。對於影星的訪問，我着重在他們實際的表現而加以介紹，絕不渲染或誇張，把他們當做偶像看待。因為我訪問的是人，不是神；觀眾感興趣的也是人，不是神。對於影星的服飾或他們的生活，我絕少提起，因為提那些，會顯得我這個主持人好像很俗氣，還有我們也不能助長奢侈的風氣，是不是？

問：做一個好的電視節目主持人要具備那些條件？

答：儀表要正派，不一定要英俊漂亮，一定要正派（當然純喜劇的節目，主持人的儀表最好要具有喜感）。言語要清晰流暢，詞彙要豐富，表達能力要強。常識要豐富（做一個節目主

持人，應當多多接觸各階層的人，參加各種活動，不能一日不看報看書，總要想辦法使自己什麼都要懂，那怕是略知皮毛)。另外頭腦要冷靜，反應要快。最重要的一個條件是要有責任感——你在節目裏所講的話，所做的動作，都要慎重，不可掉以輕心，因為電視的影響力實在是太大。

問：在臺灣有那些節目主持人你認為優異的？

答：像白嘉莉、包國良……還有——還有——我一時記不起他們的名字來——那不錯的。

問：為了保持自己的聲譽和風格，你是不是認為一個主持人以主持一個節目比較好？

答：只主持一個節目固然有代表性，固然可以保持自己的風格，但實際上是有問題——有一個現實的問題。因為臺灣的市場小，主持人的待遇就受了影響一向就不很高。一個主持人，知名度只要稍為高點，無形中會增加很多的開支。只主持一個節目，真的會不敷生計的。再說像我們這樣主持節目，是不容易有什麼代表性或風格。像鳳飛飛在「我愛周末」裏那樣唱自己的歌，主持自己的節目，就比較容易有風格。節目主持多了，怕觀眾厭煩；少了，又會影響到生活。實在——唉！這是主持人的苦經。所以把主持節目當副業的人多，專業的就少了。

——訪問對象——

《節目製作人》

● 陳德利 ●



「要使參加節目觀眾
有賓至如歸之感！」

陳德利，他主持的中廣第二部份「聽眾晚會」及「百寶箱」曾風靡一時。也曾主持早期臺視「寶島之歌」。現製作為青年所喜愛的臺視「分秒世界」。目前有觀眾參加的電視節目，觀眾和節目總是脫節，他認為這是一個應該重視的問題。他說社教節目和一般以教學為目標的節目是不同的，它必須注意趣味性，否則就會和觀眾收視的心理有了衝突。

問：曾經參觀了一趟「分秒世界」的錄製，在正式錄影之前，看到你用輕鬆幽默的口腔向參加節目的來賓簡介臺視的歷史，講解錄影時應注意的一些事項，及電視錄影的運作情形……當時直覺地感到你這麼做非常好，因為其他有觀眾參加的節目，好像從來就沒有這般做過。但不知你這麼做的用意在那裏？

答：我們臺灣有觀眾參加的電視節目，我一直感到觀眾和節目本身是分開的、脫節的、互不關連的，沒有打成一片臻至水乳交融的境地。為什麼會給人這樣的感覺？依我個人的看法是：現場觀眾的重要性給忽略掉了。

幾年前我到日本NHK電視臺參加一個招待觀眾的現場節目。節目的名稱，我現在一時記不上來了。記得跟我們這邊一樣，他們也是要觀眾提早半個小時進場。一等觀眾坐定後，一位現場指導（F·D）就出來代表公司向大家表示歡迎之意。聽到他那一席誠懇的致詞，大家立刻感到很溫暖、很親切，感到被重視了。這樣一來，大家自然就會對該電視臺發生了好感，產生向心力。接着這位現場指導便向觀眾簡介電視臺的歷史，宣佈一些注意事項：節目進行的時候，務請大家保持肅靜、不要講話，但儘可以開口笑；也請大家不要照相，實在要照的話——他用很幽默的語調說：那只好請便了！不過請千萬千萬不能用閃光燈！說到此處，他就在臺上走來走去，一面同大家講：這裏的燈光很够嘛，根本不必用什麼閃光燈的。不相信的話，你們就拿我做模特兒拍拍看。於是他就裝模做樣，擺出了許多姿勢要供人家拍攝，口中還喃喃自語：我這付德性還蠻帥嘛！逗得大家直樂。

這時候——跟我們這邊的情形一樣，工程人員正在現場搬動攝影機，弄燈光，試音響……忙出忙進。這位現場指導在使大家了解規則進入情況後，就向大家解釋電視運作的情形，使大家對工程人員的工作感到興趣，感到一種參與實習的樂趣；而不會覺得莫名其妙：什麼都沒準備好，就要大家提早進場！像趕老遠的路去人家家裏做客，一到的時候，發見主人家什麼都沒預備，那心裏真不是味道！

再下去他就教大家怎麼看他的手勢來輕輕或熱烈地鼓掌。他細心地教，大家認真而有趣地反覆練習。最後大家發現拍出來的掌聲竟和電視上各種加配上去的掌聲一樣，越發有興趣去學了。等到節目正式開始，在裏面有需要拍手之處，根本不必等這位現場指導打出手勢，大家就主動鼓掌，或輕、或激



、或慢、或狂，適時適需，真情流露。臺上臺下沒有界限，沒有隔閡，真個是打成一片，水乳交融。這種和樂歡暢的氣氛，往往連電視機前的觀眾都會受感染。在我們這裏便看不到這種情形了。這裏的觀眾，事先沒有經過「拍手的演練」，鼓起掌來多少有點勉強、虛應的味道，就不容易和節目打成一片。

問：教會了大家鼓掌，節目就此開始進行？

答：教會了鼓掌，那位F·D緊接着介紹幾位與節目有關和無關的諸星出來和大家見面、聊天、表演笑話，讓大家樂得前合後仰。這種安排，不但聰明而且是善解人意的。

問：這話怎麼說？

答：一般現場節目的時間通常是三十分鐘，但扣除廣告，實際上只有二十四、五分鐘而已。觀眾都是化了不少時間趕來電視臺看節目，只看到二十幾分鐘的表演，心裏總是感到意猶未盡，覺得實在不值得勞累一趟來看。日本NHK在節目正式錄製之前，請到與節目有關和無關的諸星來和觀眾見面，表演笑話，等於是加長了原有的二十幾分鐘的節目，等於是讓現場的觀眾看了近一個鐘頭的表演，讓老遠趕來的觀眾看一個過癮，滿載而歸。

讓我這樣來總結我剛才拉拉雜雜所說的一大堆話：我所以要仿效一點NHK的作法，目的是——①要使參加節目的來賓進入情況，熟悉環境。②要使參加節目的來賓感受到「賓至如歸」的親切感，對公司有好印象。③應該把參加節目的觀眾看成演出者之一；如不這樣，觀眾出現在畫面上，便沒有意義。觀眾和主持人事先要有演練，臺上臺下才能打成

一片。

問：「分秒世界」向觀眾提供了什麼？

答：我們的佈景、道具，乃至演出方式都與時鐘有關，這是提醒大家要珍惜時間的用意。我們盡其可能地使節目內容能引導和啓發觀眾，能向觀眾提供生活的各種知識，讓大家在實際生活裏能應用自如。

問：節目的主旨可以說是相當嚴肅了！

答：但我們表達的方式却没有忽略掉趣味和娛樂。我們用遊戲競賽的方式，使節目在進行時產生高度的緊張和刺激。爲了提高觀眾的興趣，我們的題目就偏重於充滿陷阱的謎 Quiz（比如三十度的角在十倍的顯微鏡下變成多少度了？答案：三十度。但題目的設計往往引人入步入陷阱而答：三百度），不用呆板的測驗（如問長江流經那幾省？）

問：「分秒世界」開播到現在已快四年了，請問有沒有洩露過題目？或故意放水給某人得獎？答：這種事情「分秒世界」從來沒有發生過；我保證將來也不會發生。我們的節目強調的是公平競爭，絕不容許有不公正的事情發生。

問：目前製作社教節目有什麼困難？

答：我想分三方面來談：①只要節目一打社教的招牌，廣告客戶大都會裹足不前，不願支持。他們認爲社教節目沒有什麼人看。縱然收視率很高，他們依舊不大願意提供廣告。原因是：他們認爲他們的商品和「這」社教節目的收視觀眾層不脛合；或認爲觀眾收視的動機與

購買他們商品的心理有了距離；或認為提供社教節目（社教項目一般都不被視為是大型節目）對他們商品的榮譽會有損害。眼光遠大的客戶就能够「取之於大眾，用之於大眾」，大力支持社教節目，讓社會大眾的心智性靈得以提高昇華，使我們的社會走向更善更美的天地。②社教項目的製作人一定要專業化。若不專業化，他勢必分心去忙別的生計，這樣一來，節目便無法做好，或做得細緻精善。但是目前的待遇，却無法讓製作人專業化。他無法專業化，就談不上成立製作羣來集思廣益全力推動社教節目。③一般觀眾收視電視無非是想輕鬆一下，娛樂一下。「他」不是認為社教節目不好，只是認為社教節目和「他」收視電視的心理有了衝突，因此「他」多少就對社教節目起了抗拒的心理。可是反過來說，每個人都有向上求進及吸收新知識的欲望，只要能把社教節目做到沒有社教的外表，但有社教的實際內容，觀眾就可能接受的。這就是要從製作方法來做突破。還有目前觀眾偏向於選時間看電視，而不是選節目看電視的習慣，也是目前社教節目不能起飛的原因之一。

——訪問對象——

《五燈獎製作人》

●周宜新●

「我們向觀眾鼓吹健全正當的娛樂……」



周宜新，民國二十四年生於臺灣新竹。畢業於臺大植物病蟲害學系。任清華廣告公司協理。精研樂理，著有「送君珠淚滴」、「金盞菊」、「飼鴨姑娘」等曲。現製作臺視歷史最久的現場節目「五燈獎」（田邊俱樂部）。該節目風格高雅，內容純淨，廣受一般家庭歡迎。收視率之高也為空前。是「寓教於樂」的典範之作。

問：「田邊俱樂部」從開始到現在有十年了吧？

答：不只十年。快十一年了。這節目的型態是仿照當時在琉球頗為轟動的現場節目「田邊俱樂部」設計出來的。除了襲用原來的名字外，另加上一個副標題：「周末劇場」。這是臺灣第一個純觀眾表演的現場節目。當時非常轟動。那時我是它的忠實觀眾，每個禮拜六，一定要看。做夢也沒想到有一天我會當起這個節目的製作人。想都想不到。

問：五年以前，這個節目交到你手上，就改為「歌唱播臺」，清一色歌唱比賽，原有的舞蹈、雜耍、吹奏樂器……等形形色色的項目都取消了，為什麼需要如此大幅度更弦易轍？

答：這節目五、六年來都沿用一個型態，觀眾各自表演各自的項目，然後由評審給燈數，沒有任何競賽的性質——久而久之，觀眾便看膩了，收視率越來越低，簡直每下愈況。後來這個節目交給我們清華廣告公司由我擔任製作。我曾在電臺工作了七年，對節目的策劃有一些經驗。我發現來信報名表演歌唱的觀眾佔八十到九十的百分比，而報名其他項目僅佔百分之十到二十。要從百分之十到二十這一據點出發去做好節目，實在難。若從百分之八十到九十這一方向前進，節目容易做好，容易白熱化。來信報名的比率這麼高，顯示觀眾對歌唱有極普遍性的興趣，也顯示歌唱的人才多，絕不怕找不到人表演的窘境。還有連續劇的流行，也給我一個啟示：要讓觀眾繼續看你的節目，就得高潮迭起，而且要有懸疑，要有連續性。所以我們就把節目改為播臺形式，一週連一週地比賽，大家互相競爭，充滿緊張。獎金也訂得很高，目的是在刺激觀眾的興趣。最高獎額是五萬元，在當時是一筆

很大的數目。要得這五萬元，可不簡單，得要連闖五度五關。三年多，也不過只有四個人獲得而已。

問：改成「歌唱播臺」以後，收視率有沒有竄高？

答：有，有。（手一揚）收視率一直爬上去，一直爬上去。

問：你的感受？

答：起初簡直高興得一塌糊塗。後來就覺得把節目做好，做到人人愛看，是我的職責，是我分內的事。有這樣的意識以後，戰戰兢兢就代替了我的「高興」。

問：既然收視率一直爬上去，一直爬上去，為什麼又要改成現在的「才藝五燈獎」？

答：「歌唱播臺」進行了三年多，我們發現一個事實，觀眾反應的信件突然減少了。這個事實表示觀眾對歌唱已經起了看膩的心情啦！



五燈獎節目

也表示收視率在漸次降低。趁收視率還沒有低到無可救藥的地步，趁觀眾還沒對節目完全失去興趣的時候，我們立即把節目變更成現在的「才藝五燈獎」。這完全採用「周末劇場」多項目表演及「歌唱播臺」連續競賽的長處。一個節目要維持長久，型態內容都要求新求變的，不能一成不變。改成「才藝五燈獎」，收視率（手又一揚）又一直爬上去，一直爬上去，到今年舉辦「暑假兒童才藝五燈獎」的時候，可以說是達到最高峯了。

問：依照你剛才說的，報名參加歌唱以外的項目的觀眾為數甚少，那麼你現在是不是會常碰到找不到人來參加節目的窘境？

答：除了歌唱一項外，其他項目，就遇到這問題。

問：你怎麼處理？

答：來報名願意上的，經過試演，大部分都不很行。真正有成就的好手，都不願意參加比賽（萬一輸了，於他們面子不好看！）。這麼怎麼辦呢？後來我們想出一個辦法。先看看有成就的好手們是不是收有徒弟，如果有徒弟，就請好手們密集訓練，然後參加表演。如果不經過好手的密集訓練，他們（徒弟）表演就不會像現在這麼出色——用這種方式還是找不到人，我們就趕快變換項目。

問：你這節目是以全體觀眾做對象。還是有特定的觀眾層？

答：說做一個節目，對象是抓住全體觀眾，那是騙人的話，要一把抓，那是不可能的。然而我們的理想我們的目標却鞭策我們朝這一方面去努力邁進。

問：你們怎麼努力邁進？

答：我們先從年齡層下手：參加歌唱項目的，我們就選十七、八歲的年輕人參加，抓住年輕一代的觀眾。戲曲項目，我們就選三、四十歲以上的來參加，中年的觀眾自然喜歡聽和自己同輩的人歌唱。暑假的時候，我們就舉辦暑假兒童才藝五燈獎，吸收兒童觀眾。這樣下來，我們的節目，已經涵蓋各年齡層的觀眾。這是縱的方面。橫的方面，我們努力使我們的節目包含各類職業的觀眾，比如我們舉辦醫生、護士、教師、軍人、髮哥髮姐、司機、盲胞……等特別節目，以期喚起各類職業人士關心我們的節目。

問：目前一般電視節目，不能更上層樓的最大原因——一般關心電視節目的人都認為——是受廣告客戶的牽制。「五燈獎」有沒有受到客戶的牽制？

答：不能以一概全地說所有的客戶都是如此。有很多廠商是相當明智的，他們衷心期望淨化節目提高水準。節目好，對社會大眾，對他們產品的 Image（意象）都會有良好的後果。我運氣不錯，遇到田邊這樣謹嚴的廠商。田邊堅決不希望節目的風格流於低俗，讓觀眾有壞印象——以為田邊是在賣草藥。如果硬要說他們對節目有牽制的話，也全是為了防止節目走上偏差，避免給觀眾反感，進而影響了田邊「五燈」的信譽。

問：能不能舉個實例？

答：比如不久前有「數來寶」的表演。為了想逗樂觀眾，我們特別設計了男女對答式的數來寶，而且中間還夾雜一些閩南語或不純的國語。我們這樣設計，相信可以收到詼諧的效

果。田邊不大贊成我們的看法，認為如此更改，可能使節目的風格趨向低級。他們希望讓觀眾在節目裏看到最正統的數來寶，而且要求講純正的國語，千千萬萬不要給社會有反教育的的作用。

問：「五燈獎」這個節目向社會提供了什麼？

答：每年十二月份，我們都配合盲人協進會，舉辦「保眼愛盲」歌唱擂臺，藉電視的力量喚起大家注意保護眼睛，愛護盲胞，向盲胞伸出關懷的手。我們盡一切力量將一些漸被淡忘的鄉音和技藝介紹給觀眾，提醒大家不要讓這些「珍寶」埋進時間的灰塵裏。我們向觀眾鼓吹健全正當的娛樂，增進觀眾生活的情趣。由於我們節目的倡導，有很多媽媽合唱團成立了。（這是可喜的，無論如何比搓麻將有意義。）我們偏重學術性的評審（比如舞蹈最重要的是要與音樂的拍相合，舞姿的美與否倒在其次）想來在引導觀眾採取正確的欣賞角度應有所襄助。我們對評審人的遴選極為嚴格。私生活不嚴謹的，我們絕不聘請。我們（製作·主持）對自己的要求更為嚴厲，私生活更不敢有分毫偏差，不然觀眾怎能信服我們在節目裏所意欲提供的一切？

——訪問對象——

《戲劇理論家》

● 俞大綱 ●

「電視和國劇的表現手法基本上有很大的差異」



俞大綱 一九〇八年生，浙

江人，國內極具聲望的戲劇理論家，曾任文化學院戲劇研究所所長，他認為隨着電視日新月異的發展，如何運用電視來紀錄和表現國劇的藝術，有待大家去熱情探索和努力研究。如果需要他幫忙，他願盡一切力量。

問：能不請您談談國劇在電視上演出面臨了一些什麼問題？

答：問題可以說很多。國劇的表演體系是正方形舞台上發展出來的。中國舊式的舞台，就像中國舊式的客廳，用左右的對稱來突出、強調中央。現在臺灣一些廟宇門前還能看到這種方形帶柱子的舞台。這種舞台三面突出，面臨觀眾，因此國劇身段的部位往往是以四個犄角和中央為活動範圍。一個動作——比如亮相——在台上就要在三個不同的方向各做一次，目的在使三面的觀眾都可以清楚看到。都可以同等享受。如果在電視上也這樣地一個動作連做三次，是不是有當？是不是有此需要？

國劇的身段動作（無論是一個人或集體）幾乎都是對稱的。對稱不是簡單地重複表演，而是千變萬化的。常常也以繁和簡對稱，或分高低、大小、遠近來表現對稱美。電視這種媒體是不是能將這種奇妙的國劇的舞台調度準確地展現給電視機前的觀眾？又如國劇開打的場面，鑼鼓大響，滿台的人在翻跟斗，隊形沒有一點紊亂，「哐」一聲，鑼鼓統停，滿台的人都在適當地位亮出極具雕塑美的形象。從台下看去，他們所站的隊形又是那麼寬於建築美。電視既沒有方形舞台的立體感，也沒有方形舞台的「中央」的觀念，要如何表達這些國劇的堂奧？

國劇從服裝、化裝到全部表演都是誇張的，寫意的，歌舞合一的。歌唱道白都有音樂性，一舉一動都是舞蹈化（都是從生活中提煉的舞蹈動作），還有些虛擬的身段，例如上馬、下轎、開門、關門、登舟、上山……都是用手勢腳步來代替實物。它也沒有佈景，也

沒有實生活裏的道具。而電視却是偏重寫實，要求實在。將兩種在手法表現上全然不同的藝術合在一起，必然是會有極大的矛盾的。

問：依您的看法，要如何才能運用電視的特殊功能來加強和豐富國劇的藝術？

答：目前在電視上所演的國劇，往往鏡頭的節奏感和舞台的節奏不能一致。這是最大的毛病。甚至有時候電視鏡頭常有誤取或迷失的現象。演員臉部的化裝還算不錯，但有時頭飾戴得太多，有時穿戴方面還發生逾越身分的事情。這是很不好的現象。國劇中人的性別、身分、性格和年齡都是用穿戴來區分的。國劇服裝的色彩、圖案最豐富繽紛，這是為在以前沒有燈光設備的舞台上產生透視和立體感而設計的。如今拿到「燈火輝煌」的電視裏展示，是不是合適？

鑼鼓樂在電視上已作合理的調整，沒有以前吵鬧和喧賓奪主。但還是不大注意樂隊位置的調度。「場面」（文武場）是國劇整體表演之一，在電視上演出實在不必將「場面」分開。當然場面可以不必在台上出現，但在空場的時候，似乎應該把「場面」也帶進鏡頭，讓觀眾有一種整體相連的感覺，實在不必在空場的時候，插播一張毫無關係的圖片，反而讓人感到割裂。

剛才我們說過電視和國劇，兩者的表現手法在基本上有着很大的相異。要如何解決兩者間的矛盾，以求兩者間的結合，進而使電視能夠加強和豐富國劇的藝術，是一項大課題。目前的做法，我個人認為是很值得商榷的。

問：那麼要如何做才好？

答：我個人認為有兩種方法。

問：那兩種方法？

問：要把電視的教育功能及其無遠弗屆的特性和宣揚國劇保存文化的目標結合起來，我想有一條路可走。就是走紀錄片的路線。用電影來拍攝國劇在台上演出的實況，連觀眾也要拍進去。中國的劇場是一種生活的劇場；在這劇場裏演員和觀眾是感應交流的，是一體不能分割的。紀錄片，要有詳實的說明，要點出國劇在這裏爲什麼要如此，在那裏又爲什麼要那樣。把國劇的本來面貌介紹給觀眾。讓觀眾了解國劇裏的基本動作如何轉化爲戲劇的動作。用電影拍，因爲電影的鏡頭靈活，可以面面俱到，可以整體地介紹出國劇。紀錄片就在電視上播放，相信這樣可以讓全國觀眾——無論在山上或在城裏——都可以深刻地認識到本國的戲劇文化，進而尊重、珍惜。

走紀錄片的路線，另外還有一種文化的意義。差不多每一樣東西都可以擺進博物館，永遠保存下去，唯獨表演藝術不能夠。表演藝術是時間藝術，是一瞬即逝。若能夠用紀錄片將名伶、老藝人的絕技紀錄下來，在繼往開來上有很大的貢獻。

總之拍攝國劇紀錄片在電視廣爲播放的意義，不僅使愛好國劇的觀眾得到藝術的享受，也對我們的下一代提供了學習研究的珍貴資料和教材。

問：另外一種方法？

答：那就是依據電視這媒體的特性來編新的國劇——就是要想辦法如何使電視劇的寫實和國劇的寫意綜合起來，讓電視的功能充份發揮，來突出強化國劇的優點。這是要大家來共同實驗，共同研究的。西方的歌劇，甚至莎士比亞的戲劇搬上電視，爲了適應電視這媒體都是要經過一番改動的，沒有經過改動，電視觀眾是沒法接受。改動的原則一定要把握住這個原則，原來的精神不改。

我想可以先從文戲着手。挑一些適合電視演出的，予以重編，把不適合電視的去掉。就拿臉譜來說，整臉（臉上是一色的，如關公）我個人認爲就可以保留，三塊瓦（臉上有三種顏色）可以酌量使用（比如劇中有鬼神妖怪就不妨應用），至於碎臉（有各種顏色）是最不寫實，最不適於電視就應該去掉。佈景可以搭，風格要在虛實之間，以能烘托氣氛爲要，但千萬不要侵占到表演的區域。至於動作，若完全寫實，又不像國劇；若完全象徵，觀眾又不接受。如何調協兩者，這真是藝術家的工作。當然我們可以配合電視的功能來編新的劇本。總之要一步一步去走，一步一步去實驗，一定可以走一條路出來的。就是怕不肯去實驗，不肯去走。

記得臺視開播不久，曾演過「人面桃花」這齣戲劇，這是根據崔護的詩：「去年今日此門中，人面桃花相映紅；人面不知何處去，桃花依舊笑春風。」改編的浪漫愛情故事。在電視上便應用了竹籬茅舍一片桃林等實景；村姑贈給崔護的桃花，崔護的題詩等都是用真實的道具，在舞台上極難表現的幻景，在劇中都用了高度電視技巧表來達，裏面有佈景



——訪問對象——

《國劇名伶》

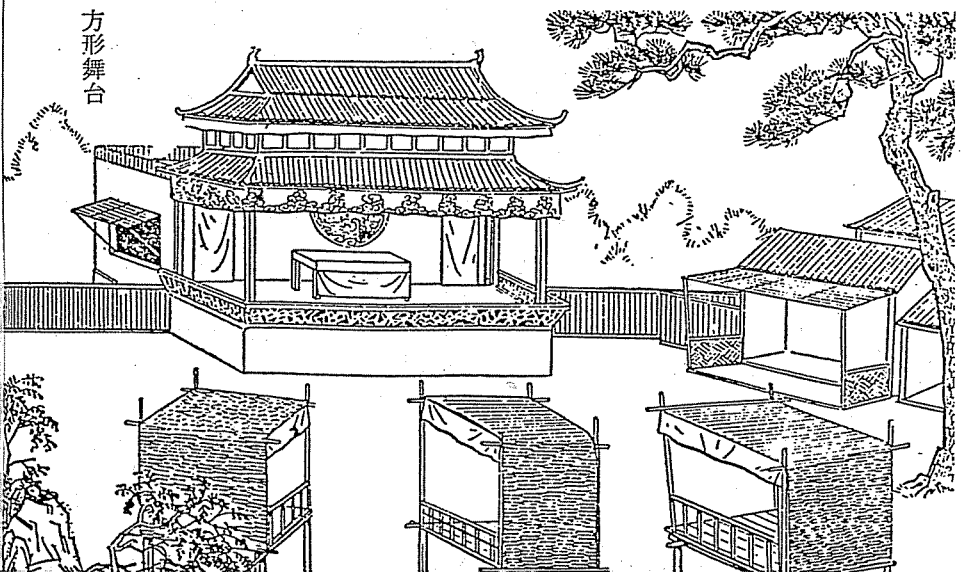
● 鈕方雨 ●

「國劇有了它固定的形式……
變成了牢不可破的傳統」

鈕方雨，生於四川，十一歲開始學國劇，十五歲首次公演「紅鬃騮」嶄露頭角。她擅演花旦，刀馬旦，也工於小生戲。曾擔任「狀元及第」等數部電影主角，曾參加臺視連續劇「神州英豪」演出。年齡對電視、電視演員是一項挑戰，對國劇演員呢？她認為年齡和經驗使一個國劇演員更接近藝術的高峯。國劇是在看人的表演，而不是在看人。國劇演員是不受年齡限制的。

，有寫實的動作，而且還用了許多電視的特技，充份發揮了電視的功能，同時又把國劇原有的優點不但保存而且還強化出來。播出的效果很好。直到現在很多人還記得這齣戲。

（談完後，俞老師又放了許多有關方形舞台的幻燈片。他一面放映，一面細細解說。他說：方形舞台的產生也許是來自中國人「天圓地方」的觀念。舞台的頂若不是圓的，便是八角形。八角形然是代表圓。如果舞台的屋頂即不是圓，也非是八角之狀，往往便在頂上嵌一顆圓球以示天圓。他觀看中國的東西，不能單獨個體去看，應該全面地觀察。）



問：十一歲的時候，你就進大鵬學戲？

答：對。那時我小學還沒畢業呢。

問：一般人或多或少都有這麼一個印象——把孩子送去學戲大多是爲了家境的關係，你的情形是不是也一樣？

答：當時許多家長聽到大鵬管學生的住，管學生的吃，又給學生零用錢使用，都很願意把子女送到大鵬。現在就不同了，家長送孩子去學戲，純粹是爲了孩子的興趣，就像送孩子去學鋼琴、小提琴一樣。我學戲的情形，比較特殊。大鵬是空軍創辦的。我父親是在空軍服務。那時大鵬就在我家附近。天天看到我同齡的小孩在那裏學戲，羨慕得很。他們四女三男一共是七位。一天忽然有人上我家說：大鵬一位姓吳的女學生大概是品行不大好給開除了，少了一位女的問我願不願意去頂這個缺。我當然願意。大鵬除了教國劇外，一面還教一般初中的課程。當時我想，萬一我學戲不成（在大鵬要學四年，服務一年），我至少還有個初中的學歷（我進去的時候，大鵬正在向教育部申請承認學籍），而且年齡也不大，可以去讀別的學校。父親也同意我的看法，可是我母親和一些親戚都反對，都認爲學戲在中國一直是沒有什麼社會地位。後來我曾叔祖鈕永建向大家說：在總統的民生育樂兩篇裏還特別提到國劇這項藝術要發揚。這樣大家觀念才扭了過來，也就不再反對我進大鵬了。

問：在學國劇的過程裏，你曾不會有「打退堂鼓」的念頭？

答：沒有，一點也沒有。一進大鵬，我就對國劇着迷。學國劇到現在也有十九年了。十九年來



鈕方雨小生的造型

鈕方雨花旦的造型



我一直都不放棄學習，更不放棄任何演出的機會。

問：剛才你說你母親和一些親戚朋友都認為學戲在中國一直是沒有什麼地位。對這句話，你是不是需要再做點說明？

答：以前的伶人的確沒有什麼社會地位。以前——你曉得——一個伶人必須依賴特權的庇護，或者必須和黑社會通聲氣，才能生存，根本談不上職業的自尊和人格的獨立。可是現在却不同了。十多年來，由於我們的表現（我們沒有任何不良的習氣），和我們的成績（我們致力於健康嚴正的表演），已使社會從接受我們、承認我們，達到尊重我們、重視我們的境地了。你瞧，（眉毛揚起來，眼睛透出喜悅的光彩。）現在再也沒人稱我們做「戲子」了。

問：你們除了演戲外，是不是也關心社會上的各種動態？

答：應該是沒有隔離了啦！我們大鵬出來的，組有校友會，每年公演一次——蔣桂琴得骨癌的那一年開始——大家都是義務的，什麼錢都不拿。公演的錢，拿來做基金會。我們用基金會的錢，幫忙社會上需要幫忙的人。也拿來捐助各種研究，比如我們曾經捐錢給防癌基金會。我們這樣做，是在誠懇地向大家講，我們不但和社會沒有隔離，反而是積極地在參與社會，積極地關心社會，因為我們也是社會的一份子。

問：很多國劇演員一演電視劇。都很難擺脫國劇的動作和語調，讓觀眾感到頗不相稱；在「神州豪」裏你演「呂四娘」，有沒有碰到這種困難？

答：可能是因為我演過電影的緣故，擺脫國劇的動作和語調，對我來說不算是困難。不過起初兩集，我相當緊張，因為心理壓力太重。差不多每一個人都在提醒我：千萬動作講話不可有國劇的味道。於是我就捧着劇本到處請教演電視的前輩們，聽聽我的唸詞是不是有國劇味。等大家——尤其高明先生，范守義先生，還有我的先生——都說沒問題，我才放心去錄影。起初兩集，我還是放不開。聲音該高的地方，我高得過份，低的地方又低不下去。以後就好了，心情放鬆，都還能演得自然而生活化。

問：說起「神州英豪」，讓人想到一個問題——電視上的「武打」，在視覺的效果及美感上都不及國劇的「開打」，依你看，原因在那裏？

答：這——這——可能是這樣：國劇裏為了一場



鈕方雨在國語連續劇「神州英豪」裏飾演呂四娘。

「開打」，往往要排練很久的時間——一個月，甚至更久的時間——因此每個演員把動作都練得很熟。動作一熟練，大家在套招的時候便有高度的默契；而且舞台也寬，動作的幅度自可以加大。動作熟練、幅度又大，逼真的程度及美的感受上，自然也跟着增加了。而電視的「武打」排練太匆促，演員在套招上達不到高度默契，而且場地又窄，還有電視攝影機對於節奏快的動作不容易抓到。武行的「功夫」基礎也不及國劇演員紮實。原因大概就是這樣吧！

問：國劇本來是出自羣衆，廣受大衆歡迎，可是到了今天，似乎有種沒落的傾向，是不是國劇高度發展後，反而脫離大衆，尤其年輕的一輩？

答：年輕的一代很少喜歡國劇的，大概是因爲不懂欣賞。國劇是一項表演藝術，注重身段、眼神、唱工。這些東西和年輕人的生活、節拍恐怕是合不來。國劇的題材又是這樣古老。所以遠不如現代電影和電視劇之受年輕人的歡迎。真的，我們所學的國劇舞台藝術，真是很希望人人——大人和小孩——都能够喜歡和接受。

問：你有沒有想過，國劇要如何才能走向羣衆裏去的問題？

答：這是很大的一個問題。恐怕要先讓小孩對國劇發生興趣這一方面下手。

問：目前在臺灣，歌仔戲在民間、在電視，都大行其道，廣受歡迎，歌仔戲自是一項表現風格尚未成熟的地方戲劇，但它走與大衆結合的路線，是不是有值得國劇借鏡的地方？

答：如你說的，歌仔戲是一項尚未成熟的地方戲劇，因此它沒有固定的形式，它可以兼容並蓄

其他戲劇的形式，作爲自己的形式。它甚至（我電視上聽到）可以用民謠、黃梅調來做唱腔。因爲沒有自己固定的形式，所以觀衆也就諒解它的「拼湊」。這樣反而容易和大衆趣味走在一起，顯得活潑、有生氣。可是國劇到今天，每樣都有它固定的形式，這些固定形式，都變成了牢不可破的傳統。所以在國劇裏一切都變成非常考究，不能隨意更動。一隨意更動就有人會嚴加批評。

問：很多的國劇新血輪——尤其大鵬出來的——如廖宛芬、楊莉君、張安平等都紛紛向電視劇求發展，這是不是意謂着國劇的發展機會少了？

答：現在只有國軍文藝活動中心這麼一個地方在演國劇，而且是由各劇團輪流演出，演出的機會比較少。電視國劇演出的機會也不多，而且每年出來的學生又是一批一批的。

問：學生的出路呢？

答：有一部份留在劇團。沒留在劇團的，有的去唸書，如上中國文化學院的戲劇系。有些女的就結婚當家庭主婦。有些男的就到電影、電視當武行。

問：對國劇的前途，你是怎麼一個看法？

答：很難講，也不能說茫然。只是感到國劇很難普遍，但絕對相信：國劇是永不會從舞台上消失的。

——訪問對象——

《歌仔戲導演》

● 陳聰明 ●

「歌仔戲仍是尚未
定型的地方戲」



陳聰明 民國二十四
年生於臺北。十五歲參
加歌仔戲團，從事編、
演、導，迄於今日。現
為臺視歌仔戲導演。有
人問：電視所演的歌仔
戲是不是有違背歌仔戲
的傳統？他以為不然。

問：記得民國三十八年前後，全省各地都有歌仔戲上演，好像蓬勃得很，是不是如此？

答：那時候實在是歌仔戲的黃金時代。有三百多歌仔戲班在全省各地上演。差不多每個地方，演歌仔戲的戲院比放映電影的戲院要多。就拿臺北來說——那時放映電影的戲院只有國際、大世界、新世界、美都麗和第一，而演歌仔戲的戲院有大橋、雙連、萬華、新舞台、大中華（當時爲露天）、永樂六個戲院。

問：那時候歌仔戲演員一天可拿多少錢？

答：酬勞很好。在台上跑龍套的，一天可以拿一元到兩元新臺幣。配角可以拿三、四元。一般演重頭戲的，可以支領七、八塊錢一天。大牌的小生、小旦一天拿十塊錢。當時黃金一錢才三十幾塊，生活的水準也不很高，這樣的待遇在那時候是相當不壞的。

當年國民所得沒現在高，也沒有設立國民中學，家境不大的小孩，國民學校畢業就得出來找事做，好減輕家庭的負擔。那時工業不像現在這樣發達，沒有多少工廠可以供給工作機會。男孩大部份去當學徒，也並不是每個人都有這種機會。女孩呢？就業的機會尤其更少了。當時歌仔戲那麼盛行，演員的待遇也還不差，戲班又管吃管住，的確吸引了不少小孩投身到歌仔戲這一行業來。

問：那時候的歌仔戲有什麼特別的地方？

答：民國三十八年和三十八年以前，歌仔戲的演出方式和國劇是大同小異的。歌仔戲可以說是吸收國劇的種種精華，然後發展成長起來的。歌仔戲除了演正本戲外（有本子的歌仔戲，

稱爲正本或真本戲。此類戲不多，只有「梁山伯祝英台」、「陳三五娘」、「雪梅教子」等三兩齣。）也演國劇的劇目。有時也用國劇的唱腔，比如一般花臉和老生就唱國劇的調子。那時觀眾非常看重一個演員的唱做工夫。

民國三十八年以後，歌仔戲班紛紛成立，如雨後春筍，大量招收新人。新人的唱做自是不能和「老」人相比。爲了生意，爲了競爭，許多新成立的歌仔戲班便不以「唱做俱佳」來作號召，都改用新鮮刺激的內容，玄奇怪誕的作法來滿足觀眾的好奇心。風氣一開，大家都競相模仿，連原來的舊歌仔戲班爲了生存，也不得不起而追效了。

問：你這麼一說，忽然讓我記起小時候看歌仔戲的印象來：舞台上的演員一個個都會飛、都會騰雲駕霧；好人壞人衝突起來，已經不用刀槍了，都進步到用放電光來決生死……。記得有一次——對啦！那時候正是中秋節，家鄉來了一班歌仔戲。當天戲院門口驚心動魄地擺了一副血紅的大棺材，蓋子還打開來，旁邊有人對着擴音器喊：好消息！好消息！保證今天晚上你一定會看到這副棺材……。

答：那時候都是儘演這些怪誕荒唐的戲，像什麼「大鳥飛」、「大鱗食人」、「亡魂怪俠」、「金台拜六棺」、「周公闖法桃花女」……。純然都是些無稽之談，但賣座可是好得很——好得很呢！

問：這種情況維持了多久？

答：差不多有三、五年的樣子。

問：後來——

答：後來歌仔戲又面臨了一次變動。那是在民國四十三年，美國、日本的電影大量進來，侵佔了歌仔戲的市場，搶走了一大批歌仔戲觀眾。那時美國的西部槍戰和劍俠電影，以及日本武士電影非常受大眾的歡迎。歌仔戲的生意一落千丈。爲了挽回走掉的觀眾，爲了要生存下去，歌仔戲就模仿美國和日本的電影，大演起「羅賓漢」、「鞍馬天狗」、「關東大俠」……演員一個個穿着日本和服，手裏還煞有介事地拿着武士刀；一個個打扮成美國牛仔，腰際還真有那麼一回事地佩帶一把左輪槍。同時也不要鑼鼓，也不要胡琴，使用起洋樂來了！不唱「哭調」、「都馬調」、「七字調」，大唱起當年的流行歌曲像「青春嶺」、「滿山春色」、「望春風」……舞台上往往會出現這麼一個場面：一個穿歌仔戲裝的演員、一個穿日本和服的演員，一個穿西洋劍客服飾的演員，三人同台携手合作演起對手戲來，真會讓人以爲是到了聯合國參觀呢！這樣不倫不類的做法，居然也吸引不少觀眾來看。大概是好奇心的緣故。不過沒有多久，觀眾便不愛看了。就在這時候，廣播電台忽然對歌仔戲發生興趣，使危機四伏的歌仔戲見到了一線生機。

問：能不能談一談廣播歌仔戲？

答：剛開始的時候，廣播電台的人拿錄音機到戲院來錄我們的戲。演完晚場戲，等觀眾都走了，我們就又在台上演戲，讓他們錄音。他們錄好音，拿去電台放，受到聽眾熱烈的歡迎。本來只有民本電台有歌仔戲的節目。後來其他電台也紛紛開關。當時是現場錄音，效果並

不很理想。後來就由電台自己組織歌仔戲班，在錄音室裏一面唱一面錄。沒有多久，差不多全省各大電台都有自己的歌仔戲班。由於廣播歌仔戲流行，觀眾就不大願意上戲院去看歌仔戲了。歌仔戲團紛紛解散，有的團員就轉到電台來。

爲了適應廣播這項媒體，歌仔戲也作了大幅度調適的工作。這是必然要做的工作。舞台是着重在視覺，而廣播是着重在聽覺。在舞台上，我們可以看到小生、小旦在眉來眼去，正邪兩派在刀劍交拼……。這些是廣播聽眾看不到的。怎麼彌補這種缺陷？我們就用旁白來加以說明，描繪小生、小旦現在做什麼，正邪兩方拼鬥的情形是怎麼樣了，就像廣播小說那樣。舞台的鑼鼓，主要是在配合身段；但放在廣播歌仔戲裏，因無身段可看，便顯得頗爲吵鬧。舞台上，演員表現喜怒哀樂，都是用虛擬的手法，若也在廣播裏就會讓人覺得怪怪的。廣播歌仔戲的喜、怒、哀、樂的表現因而就需採取寫實的手法。

經這樣改良過的廣播歌仔戲，很受觀眾歡迎，廣告源源而來，成爲電台的主要節目之一。八、九年後，電視出來，並也排有歌仔戲的節目，廣播歌仔戲這才走下坡。

問：歌仔戲走上電視，是不是也要做調適的工作？還是將一切原有的，一成不變地搬到螢光幕上來？

答：歌仔戲原有的一切，本來是爲在舞台表演而設立的，如今一成不變地拿到電視，是不是妥當？是不是能爲觀眾所接受？一成不變，對於我們從業員來說，是意味着我們在保留「傳統」，還是意味着我們偷懶拘泥？我們在製作廣播歌仔戲的時候，就面臨了這些問題。我

們認為：爲了適應媒體，爲了使歌仔戲能藉新的媒體來開拓更深更廣的領域，所做種種的調適工作是必須，而不是任意的。

當然有人指責我們是在破壞歌仔戲的本來面目，不像歷史悠久的國劇擁有自己的固定型式，歌仔戲到目前仍然是一種尚未定型、尚未成熟的地方戲劇。它的本來面目是什麼呢？是宜蘭縣誌所記載的：「歌仔戲係宜蘭地方一種民謠曲調，距今六十年前，有員山結頭份人名阿助者，傳者忘其姓氏。阿助幼好樂曲，每日農作之餘輒提大殼絃，自彈自唱，深得鄉人讚賞，好事者勸其把民謠演變爲戲劇。初期一、二人穿便服扮扮男女，演唱時以大殼絃、月琴……等伴奏，並有對白，當時號稱『歌仔戲』」？還是宜蘭縣誌「藝術篇」上記載的：「歌仔戲風行全省後，逐漸改變，大部採用『正音』（國劇）戲目，配合亂彈四評之唱作，打鑼鼓，使刀槍，雖名歌仔戲實已成爲混合戲。舞台裝飾，增加機關佈景，電光幻影等設備，中西樂合奏，插唱流行歌曲。」還是穿日本和服的演員、穿歌仔戲裝的演員，和打扮成西部牛仔的演員，攜手合作同台演出那樣的「本來面目」？

我認爲對電視歌仔戲的論評，應該就它對媒體功能的運用是否適當，是否淋漓盡致這一角度上去探討，才不致失於偏頗。誠如我們不能拿舞台劇或電影的標準去評論電視劇，因爲這樣做是不公平的。

問：歌仔戲走上電視，你們做些什麼調適的工作？

答：以前歌仔戲除了兩三齣正本戲外，其他都一律沒有劇本，都是由講戲先生口授，演員強

記。演員在台上完全是即興表演。電視一定要有腳本。演員一定要背台詞。不識字的，不習慣背台詞的，自然要被淘汰。這樣一來，演員的素質無形中就提高了。電視歌仔戲有戲劇指導。戲劇指導規定演員在那個地方要唱、要比、要舞……，再不任由演員隨意即興去唱做了。藝術要講求和諧與統一。有了戲劇指導，歌仔戲在藝術完整性的追求上，可以說是向前邁了一步。觀眾與電視的距離比起和戲院舞台的距離要近得太多了。如果歌仔戲在電視上仍用舞台的臉譜及虛擬的誇張動作，是不是會爲一般電視觀眾所接受和喜愛？我們經過幾次實驗，最後得到的結論是觀眾對傾向寫實的手法較能接受。

歌仔戲原來的曲調我們全部保留。但原來的曲調太少了。我們請作曲家編了許多新曲，使歌仔戲的歌曲更形豐富，更能表達劇中人的曲折複雜的情感。我們相信我們新編的這些曲子，將來也會和以前的作曲家爲歌仔戲譜的如「江西調」、「南光調」、「留書調」……等一樣地被認爲是歌仔戲原來就有的曲調，一樣地被視爲是鄉土戲曲而予以珍惜。

在適時適地及對劇情有幫助的情況下，我們就讓演員表演他們深厚的國劇功底。平時我們都用小鑼鼓點，很自然地來強調演員的身段和台步。到底是有別於一般古裝連續劇的。沒有受嚴格訓練的演員，說怎麼都無法在電視歌仔戲裏擔當演出。還有我們是典雅的文句來唸台詞，一掃過去用「土話」的習慣，因爲我們演的是古代理的事情。皇帝、大臣、將軍、才子、佳人……有講話像「阿三哥」的可能嗎？

總之，歌仔戲上了電視以後，才真正上了軌道，真正做了去蕪存菁的工作。

——訪問對象——

《歌仔戲導演》

● 蔡天送 ●

《歌仔戲演員》

● 葉青 ● 青蓉 ●



「音樂家馬思聰，也很讚美我們的歌仔戲！」

歌仔戲這項民間藝術，自在電視演出以後，更是深入各層民衆，同時也使傳統的歌仔戲進一步趨向沒落。從歌仔戲小生葉青，小旦青蓉，及導演蔡天送的談話中，我們看到了歌仔戲一段漫長的成長經過，而極度成長的電視歌仔戲，今日却面臨着「後繼無人」的隱憂。

問：可不可以談談你怎麼會選上演唱歌仔戲這一行業？是爲了幫助家庭生計？

葉青：我家境不十分好，弟弟們都還小，所以我小學一畢業，就要出來做事幫忙家計。那時我有一位親戚，就是江青霞，她在拍台語片，知道我想找工作，便介紹我去演電影。演了差不多五、六十部臺語片，我才上電視演歌仔戲。

問：電影和歌仔戲可以說是兩項很不相同的表演，怎麼可能說要演歌仔戲，就能馬上演起歌仔戲？是不是以前曾經學過，有了底子？

葉青：談不上學過。我有一位表姊十幾歲就開始唱戲，當時我很小——不到七歲的樣子，還沒唸小學——看到表姊在台上又唱又演，十分羨慕，便常跟她學唱。也沒有認真學，只是隨便地跟她哼啊唱的。一旦上學，我就沒再跟她「學唱」了。如果這能算是「學戲」，也僅僅止於學會哼幾句歌仔戲而已。大概是天註定的吧！就憑我小時候跟表姊學來的這一點點皮毛，居然讓我打進了電視演起歌仔戲。真是我從來沒有想到的。拍電影的時候，我和柳青認識。柳青那時在中視演歌仔戲，知道我會哼幾句，便把我介紹給蔡天送導演。不知爲什麼，蔡導演竟看中我，鼓勵我演歌仔戲，日夜教我身段，台步，還有眼神……到現在他們還是繼續不斷地訓練我。到這時候，我才真正地接觸到歌仔戲，真正地一板一眼地學演歌仔戲。

蔡天送：那時我們看中她高大的身材，「玉樹臨風」一般，還有她頗具男兒氣概的動作，認爲她是一塊上好的小生料子。後來大家又到真善美歌廳看她演劇，看了幾天覺得她確實有演

戲的天份。就這樣我們大膽地起用她在「花田錯」演下公子。果然她不負我們的期望。到了演「楊家將」及「董小宛和順治君」時，她的演技、唱工，都很有成就了。

青容：我可是家學淵源，不是半途出家的。我外祖父是個文人，喜歡舞文弄墨，編寫戲詞。他自己就組有一個戲班，我媽媽就在他的班裏唱戲。我從小就看媽媽演歌仔戲，跟媽媽學，小學一畢業，我也就上台「做」歌仔戲了。

蔡天送：楊麗花的父母、司馬玉嬌的母親、許秀年的舅舅、洪秀玉、洪秀美她們的阿姨（小玉鳳）……我的阿爹也是演歌仔戲的，世傳世，像是「家族式的企業」了。

問：不從外面吸取新血輪？

蔡天送：以前的人對演歌仔戲的，很有成見。家境可以過得去的人家，都不願把孩子送來學戲。因此只好吸收親戚或朋友的子女加以培養了。當然也有一些外面環境不好的小孩送來學戲，訂了合同，言明小孩學戲幾年，這幾年小孩的吃住化用全由師傅負責，而小孩演戲所得，就悉歸師傅。這種小孩我們叫「綁字囡仔」（有合同在身的學徒）。

問：通常合同都訂幾年？

蔡天送：有「綁」三、四年的，也有「綁」十年，不一定的。現在已無這種情形了。

問：對啦！剛才蔡導演提起「以前的人對演歌仔戲的，很有成見」。換句話說演歌仔戲的在以前是沒有什麼社會地位的，總讓一般人瞧不起。這種情形，現在還存在嗎？

青容：目前還有一些人——大部份是那一些沒看過我們在電視上演歌仔戲的人——一直認爲歌

仔戲水準太低，不屑一顧；從事歌仔戲工作是一項很落伍的職業。

葉青：值得安慰的是，現在大學生也接受我們。記得在演「西漢演義」的時候——這齣歌仔戲好轟動，連演了一百零二集，——就常有大學生來看我們排戲，來研究我們，還在報上寫文章（文章我剪下來，那一天拿來給你看看）說：他過去只要聽到歌仔戲三個字，便直覺地感到是哭哭啼啼，無聊低級的東西，自從看了「西漢演義」，才曉得歌仔戲原來是這樣考究，這樣有組織，這樣有意思的戲劇。

蔡天送：對一般人有「瞧不起歌仔戲演員」的心理，我始終感到很不滿。實在是不滿。大家憑什麼要看不起我們？但話又說回來——當我聽到臺灣早期歌仔戲團戲班的種種行為以後，就不怪大家會有這種心理。最早的時候，還沒有巡業團的組織（即巡迴各地公演的正規劇團）。地方上有拜拜熱鬧的時候，就請子弟戲到廟口臨時搭就的戲台上演戲。這班唱子弟戲的，平時不務正業，吃喝嫖賭，無所不做。大家很看不起他們。請他們唱戲時，起初大家都還能以禮相待，安排好的住宿，那裏知道他們這批人不爭氣，居然常去偷主人的東西。傳聞出去，大家對戲班都起了戒心，再也不給他們安排像樣的住宿了，就隨便在戲棚下，甚至在養豬的所在弄個地方給他們安歇算了。他們又沒錢，又沒地方睡，只得聽人擺佈。從此大家越發看不起他們。演戲的人，本身生活的水準既跟不上別人，所掙的錢又都化在吃喝嫖賭上面，當然他們每天衣衫襤褸，三餐不繼，再加上行為不檢，給社會看不起是必然的。這是很早很早以前的事。但這「看不起」的心理却傳了下來。到了二、三十年以

前，才略有改變。那時歌仔戲進入組團賣票、正規營業的階段，也就是有了巡業團。演歌仔戲的，便這樣有了正常的收入（不必再依靠地方的施捨），生活有了改善，不檢的行為漸漸慢慢改掉。以前子弟演戲沒有劇本、沒有排戲、沒有計劃……，那裏能有什麼水準？這時候已懂得劇本的重要、排戲的重要……大家盡力朝好的方向去做，歌仔戲漸也被中下層社會所接受，只是還不能打入上層社會。社會對伶人歧視的態度雖有改善，但是不大。

從十幾年以前到今天，我們在電視上所演出的歌仔戲，真可以用「脫胎換骨，改頭換面」八個字來形容。我們認真寫戲、認真排演。我們的心血，我們的努力，已經贏得大眾的注意了。甚至大學教授都十分支持我們。比如音樂家馬思聰先生就很讚美我們的歌仔戲。

問：目前歌仔戲除了電視外，還有沒有其他可供演出的地方？

蔡天送：電視有了歌仔戲以後，一般正規劇團的經營，就一日比一日困難。現在可以說已沒有戲院在演歌仔戲了。

問：那麼不演電視歌仔戲的演員就只剩唱野台戲一條生路了？

青容：唱野台戲的機會也越來越少了，因為現在大家都在推行節約拜拜。拜拜一少，唱野台戲的機會就大大減低了。還有現在，在城市唱野台戲的機會比從前又要少許多許多，簡直到了無處可唱的地步。

問：這麼說呢？

青容：因為在都市裏唱，會影響附近鄉居的安寧。唱歌仔戲，你是知道的，鑼鼓喧天，非常吵鬧。已經有這麼一條規定，在都市公眾場所演唱歌仔戲——不得超過晚上十點半。現在只能到偏僻的地方去唱了。來看戲的人也沒有從前那麼多。想起從前人們只要一聽到某地方有歌仔戲，不管路途有多遠，都成羣結隊的趕去看。那時候真是歌仔戲的黃金時代！

問：歌仔戲有一個很特殊的現象：紅牌演員都有許多乾媽，這些乾媽的「勢力」很大，常常干涉乾女兒所接演的角色（據說王金櫻接演過一次反派的角色，就遭到乾媽們的嚴重勸告，她從此就不敢再演反派的角色），甚至用間接而巧妙的方法來影響導播的鏡頭（譬如抗議給她們「乾女兒」的特寫鏡頭太少了，或給她們乾女兒的特寫沒有像給其他演員的特寫一般大……）。請問「乾媽」為什麼會對歌仔戲演員有這麼大的影響力？

青容：我的幾個乾媽，只在生活上關懷我，照顧我，很少干擾我的演戲。只要角色好，有戲，我還會接的。

葉青：我的幾位乾媽，知識水準都比較高，都很尊重我的職業，絕不肯給我什麼困擾的。這——蔡導演最清楚了！

蔡天送：她那幾位乾媽的確很好，不像其他一些乾媽，憑着有幾文錢，就不知道東西南北啦！好像整個世界是她們的了。

問：你們有沒有在積極培養新血輪？



趙型



葉青的小生扮相



葉青飾演項羽

蔡天送：培養一個歌仔戲演員——一個能獨當一面的歌仔戲演員——不是兩天三天，三月五月的事。那得要化好幾年的工夫。現在一個各方面條件都好的人，那裏肯接受這個長時期的苦訓？都想立刻成名。都往其他戲劇去發展。也許碰上了，就這麼一部戲，便把她捧紅了，也說不定。人材難找，這是個問題。最大的問題是我們沒有經費。我們三個月才輪一次演出，有時還得把機會讓給閩南語連續劇。我們的收入僅够維持我們的生存，實在沒有餘力來化錢去培養新血輪。這是實在話。

問：葉青，你在「大江風雲錄」仍舊反串男角？

葉青：我一直走生角的路線，從沒有演過旦角。我演慣了男人，說真的，如果有一天要我去演女人，我還真不曉得怎麼演呢？

問：當時你怎會選擇走反串的路子？

葉青：（指指蔡天送）他和石文戶導演都認為我的面貌、身材來扮小生是會很——（一笑）英俊的。他們又說小生是歌仔戲的靈魂。歌仔戲是以小生的戲為主。他們拿「八美圖」和「十英美人圖」兩齣戲來證明：你看八個小旦，十個小旦來烘托一個小生，演小生戲實在是太過癮的一件事。我就這麼給他們說服了，專演起男人來。

問：你反串男角，在心理的調適上有什麼困難？

葉青：對我而言是沒什麼困難的，因為我平常講話、動作就不像女人那樣拘泥、那樣輕聲細氣，比較像男孩子。演戲時，我在心裏處處警告自己，你演的是一個男人，千萬不要流露女

人氣出來才好，即使是一點點也不要露出來。

問：經年累月反串下來，在台下你是不是也依然不覺得自己是個女人？

葉青：平常的時間，差不多都化在研究腳本、揣摩角色上。一天雖然只演半小時的男人，每次我都要花一兩天來「排演」「模仿」男人。一天到晚忙著學做「男人」，忙得實在沒有時間去想我是女人這個問題。說真的，在舞台上，我很少覺得自己是個女人，連陳小明、呂福祿他們也不把我當女人，都衝着我喊葉大哥。

問：這樣會不會影響你將來的婚姻？

葉青：（一笑）只要碰到理想的對象，我相信我的「女性」一定會完全地表露出來的。這絕沒問題。

——訪問對象——

《布袋戲製作人》

●黃俊雄●



「布袋戲曾風行一時，
以後仍大可樂觀……」

黃俊雄 數年前黃俊雄先生率領的布袋戲團在臺視演出：雲州大儒俠——史艷文，轟動一時，收視率之高，業務之鼎盛可謂空前僅有。他認為只要不墨守成規，只要肯專心研究改良，布袋戲的前途是很有可為的。目前他最為心痛的是眼睁睁地看着一項寶貴的民間藝術——皮影戲一步步地趨於滅亡。

問：把布袋戲搬上電視，你是不是需要做某些程度的改革來適應電視這個媒體？

答：當我在當學徒的時候——那是在二十二、三年以前，我就深深感到布袋戲需要改革。如不改革，看布袋戲的觀眾會越來越少，甚至有一天布袋戲會從我們這個社會失蹤了，永遠不見了。傳統的布袋戲有很多的缺點——

問：比如——？

答：沒有劇本。所有的口白都是由師傅口傳給學徒，一代傳一代。人的記憶力到底有限，沒辦法把所有的東西全部記下來，傳下來的東西也就越來越少了。也沒見到有人去創造新戲，演來演去不是「七俠五義」、「三國演義」、「濟公傳」，就是「封劍春秋」、「武童劍俠」……。觀眾來看去也是這些戲，久而久之，自然會厭棄的。當時我曾向觀眾做個調查，問他們為什麼沒興趣看布袋戲？他們的答案是：老演這一套，沒意思啦！七、八十年来傳統的布袋戲文武場最多是四到五個人，搬演布袋戲的主演（講）者通常只一個人，最多兩個人；佈景是平面的；這樣演出來的戲，總給人單調、簡陋、不生動、不熱鬧……的感覺。節奏也太慢，難以引起觀眾的興趣。還有木偶太小，十五公尺以外的觀眾就辨不清臺上的木偶是生是旦。花臉的漂亮花紋更是看不清楚。再加上內容的老套，不怪那時到戲院看布袋戲的人會一天比一天少。大家都知道這些缺點，可是就沒有人敢去大膽改革。

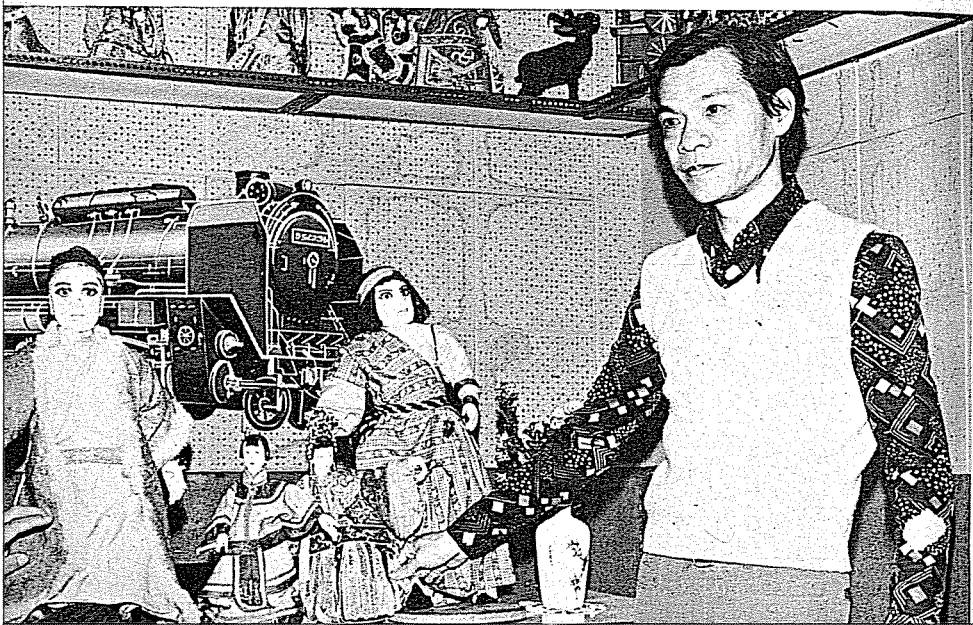
問：那是因為要等着你去改革？

答：（仰頭笑起來）。

問：能不能談一談你做了些怎麼樣的改革？

答：那時候臺灣剛流行兩聲道音響——也就是當時所謂的立體音響。我第一個採用立體音響來配音，不用舊式的文武場。我不但用國樂的唱片，甚至也選用西洋的唱片。把選出來的音效，錄在錄音帶上。然後我們就根據錄音帶來排演。結果這樣一演，立即轟動起來。幾乎所有的布袋戲團都在一夜之間跟着啓用立體音響來配音了。佈景方面，我們也做了許多改進，把平面改成立體，不過樹林的景都是用畫的，沒有用真的。最重要的是：我們創用了特技佈景——比如會移動的雲景，會飛跑的野外景，火燒的景……這真讓觀眾耳目一新。木偶也比傳統的加高加大三倍以上（如相片），叫坐在後座的觀眾看得清楚。

問：火燒的景，你要怎麼做？



◀ 中為傳統木偶，兩旁為改革後的木偶

答：我們是把綢布剪成細條，掛起來。臺下裝了電風扇對着細綢吹去，綢條就揚了起來，再打上紅色的燈光，張眼望去，會給人「火焰冲天」的錯覺，後來我們就改用眞火。

問：那不是很危險？

答：我們用火柴把景片燒起來，一面把DDT噴過去，這樣火可燒得穩而且持久。DDT的含油量少，燒起來不會像汽油那麼猛，比較容易控制，也比較安全。記得那時候有人學我們用眞火做火燒的景，嘴裏竟含了一大口汽油向燒起的佈景噴過去，結果轟了一聲火焰倒蹶回來，把整個嘴巴都燒糊了。爲了安全，我們從來不用汽油。也爲了安全，我們從來不用「火炮」做「放劍光」的特殊音響效果。

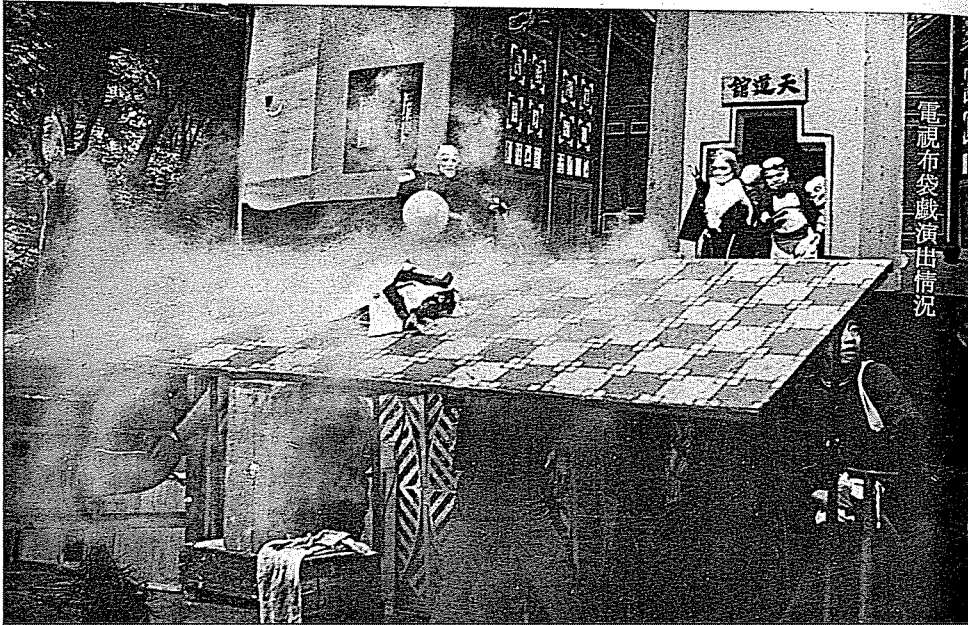
問：那你們用什麼來做這種特殊的音響效果？在我看布袋戲的經驗裏，這種「嘔、嘔、嘔」

的火炮聲好像是布袋戲的一項不可或缺的特色。

答：我們用柏油桶來代替危險的「火藥」。需要火炮的音響，我們就敲柏油桶，敲出來的聲音，是幾可亂眞的。五年以前，我們才改用電子魔音琴。電子魔音琴不大，差不多一個普通書桌面的大小，可是却能够發出近四五百種的效果音樂——像貓叫、狗吠、鳥鳴、槍聲、炮聲、……什麼怪聲怪響，都發得出來。（停了一會，點上一根煙）另外一個改革，就是我們開始自己寫劇本。其實在四十多年前，我爸爸就已開始自己編劇了。我們編寫的劇本，特別注重情節的曲折離奇，個性的刻劃鮮明……使我們演出來的戲，跟前人們所常看到的完全不一樣。就這樣布袋戲又起死回生，進入另一個高潮。差不多是在二十多年前，像我們這樣的布袋戲團，全



右起第一人爲轟動一時的「史豎文」



電視布袋戲演出情況

省有十個，每一個戲團都非常受歡迎。每次在中、南、或北部公演，往往一演就是半年。最短的檔期也至少十天。

問：這樣的黃金歲月到什麼時候就開始不見了？

答：電視一開始流行，到戲院看布袋戲的人就越來越少了。布袋戲團有的解散，有的就轉做外臺戲（如在廟口搭臺演出）。目前做外臺戲的布袋戲團，差不多有五百多團。

問：這麼多？

答：不過都不是專業性的，都是兼職的性質，有什麼廟會、喜慶宴會，有人來請，他們才去演一場兩場。不過，從前年開始，戲院又開始在演布袋戲了。這可能是因為近來電視很少演布袋戲的原因吧！

問：對啦！你還沒有談到：把布袋戲搬上電視，是不是需要做某些程度的改革，以適應電視這個媒體？

答：在上電視之前，我們布袋戲曾經拍過兩部電影——「大飛龍」和「西遊記」。這兩回拍電影的經驗給我們布袋戲上電視鋪下了捷徑。因為電影和電視，從某個角度來看，是相差不多的。再說，我們在戲院所改革的那一套，拿到電視，也還是非常合適的。只是電視的現場演出比較緊張，搬演的人員也要比在戲院公演多一倍。我們事先都要排演兩三次之多，往往弄得大家筋疲力竭。我們也買了全套的閉路電視系統。我們在家裏一面排演，一面就用電視攝影機（有三部）拍攝錄影，然後放出來給大家看，研究木偶的地位怎麼安排，佈

景怎麼布置……畫面才會生動活潑。同時我們也注意「口白」的講法是不是與木偶的造型相配，是不是抓住了布袋戲超越現實的特質……。這樣我們到了攝影場就有備無患，也能跟導播充分配合，演出來的成績就會與我們所預期的相差不了。

問：當年是一天播半小時？

答：我們在臺視播的第一個戲就是「雲州大儒俠」——史艷文。剛開始時，我們是一天播三十分鐘每周播七天。後來實在太受觀眾歡迎了，從二十集以後就改為四十五分鐘。改為四十五分鐘不到二十集的樣子，就改為六十分鐘，禮拜天還多加十分鐘便是七十分鐘。「雲州大儒俠」一共演了五百多集，想不到會這麼轟動。

問：當年你的「史艷文」轟動的情形用「盛況空前」四字來形容，實在是一點也不為過。據說許多工廠在你布袋戲播映的時間都停止作業，讓員工看完布袋戲再開始工作。甚至學生在考試時居然把「史艷文」當作民族英雄寫進答案那裏。你所創造的角色（如二齒……）和語言（如：「這是你家的代誌（事情……）」），更是家喻戶曉，流行不衰。

答：那時候（在史艷文播出以後）我們到中南部公演，到處人山人海，滿座得不得了。比如我們在臺中新舞臺戲院公演，那家戲院是木造的。樓上樓下擠滿了人。樓上人擠得太多，樓板吱吱作響起來，眼看就要倒塌下去。戲院經理趕快請一部份觀眾下樓，又臨時找人用柱子把樓頂住，才算解除了塌樓的危險。戲院的門倒真給滿坑滿谷的觀眾擠破了。戲院門前的道路，擠滿了搶購門票的人，長龍排了好幾條！



風行一時的「二齒」。

問：這種「盛極一時」維持了多久的時間？

答：大概兩年左右。後來觀眾的興趣就漸漸淡了！

問：什麼原因？

答：大概是演太久太多的關係。什麼事情，看得太多了，便失去新鮮感。再說我們經年累月地趕排趕演，有時連睡覺的時間都沒有，人都累壞了，那有什麼餘力再去想新的東西、新的點子，來變化觀眾的口味，來長久維持觀眾的興趣。另外每天趕排趕演，自是難免粗製濫造，演出的水準也就不如以前。觀眾的興趣自然也就沒有從前濃厚。

問：去年你們用國語在中視演「西遊記」，情況怎麼樣？有沒有像你當年改革傳統布袋戲那樣讓布袋戲「起死回生」？

答：情況不好。

問：為什麼？

答：布袋戲素來用閩南語演出，忽然改成國語，就像國劇突然改用閩南語演唱，歌仔戲突然改用國語演唱一樣讓人感到不習慣、感到格格不入。以前在臺視也用國語演過「濟公傳」，口白是請平劇演員來擔任，節奏很慢，而且有平劇腔，不大受觀眾歡迎。這回口白我都請中視演員擔任（我的國語不大好，無法自己來主講），他們都講得很像我們普通人在講話，很寫實，但沒有把布袋戲那項超越現實近於迷幻的特性表現出來。總之用閩南語演布袋戲是比用國語合適的。如果一定要用國語的話，也不是不能做，只是人物的造型，故事的

取捨要完全別於以前。

問：如何別於以前？

答：比如全部卡通化。卡通人物的造型、卡通的故事型態。……這也許是一新路線，這也許又可以給布袋戲拉回觀眾。

問：你對布袋戲的前途持什麼樣的看法？

答：很樂觀。只要一成不變，只要肯專心研究怎麼改進，怎麼配合時代的心理，布袋戲應該是有可為的。我現在擔心的不是布袋戲，倒是皮影戲的前途。現在全省只剩下兩個老人會皮影戲。他們年紀都大了，不肯傳授技藝，也不肯去改進。其實皮影戲要好好改良（比如主演的人可以增加，竹桿子的影子可以用燈光打掉，口白可以改為通俗易懂的……也可以採用佈景），會有很好的前途。可是現在眼看着這項寶貴的民間藝術就要消失了，說來令人心痛！

——訪問對象——

《舞蹈家》

● 林懷民 ●

「傳統藝術如果不珍惜·慢慢就會湮沒……」

林懷民，民國三十六年生於台灣嘉義。曾隨美國舞蹈家瑪莎格蘭姆（Martha Graham）習舞。手創「雲門舞集」，歷年在海內外公演，頗受各方矚目。他認為電視上所表演的舞蹈一直沒有做出一種風格。



問：今年三月「小鼓手」那一次公演以後，國劇在你的舞蹈表演裏所佔的比例似乎越來越重，這是為什麼——由於你個人的偏好，還是基於其他的因素——譬如說社會的需求……？

答：「小鼓手」的春季公演，我們邀請了大鵬劇校的學生做示範性的表演。我向觀眾解說他們所表演的國劇動作的美妙之處在那裏。那次公演，贏得了數千觀眾的掌聲和熱淚。這樣熱烈的反應，並不是因為我們做得有多好，而是因為社會有這種需求——對中國古典戲劇藝術再認識再肯定的需求。

我們所做的僅是一種橋樑的工作，期望社會大眾能夠經由我們的介紹重新發現中國古典戲劇藝術的可親可愛。

我個人從中國古典戲劇，得到很多啓示。然而多懂一點，心中挫敗的感覺越深。為什麼呢？不管我如何努力，如何費盡心機，我都無法超越這幾百年歷史的傳統舞蹈藝術。每次的「創新」或「變化」，都使我覺得是畫蛇添足。幾百年的傳統舞蹈藝術，可以說是經過了數千萬演藝人員、文學家、音樂家……的千錘百鍊；通過了數百千數十萬中國觀眾的考驗和支持。想超越它，再翻變為一種新的成熟的藝術形式，簡直是不可能。也許在表面上我可能使節奏快一點，但藝術的價值是永遠無法與之相提並論的，就像孫猴子翻了幾個筋斗，依然跳不出如來佛的掌心。所以我就想：為什麼不請如來佛現身說法，把崑曲源源本本地介紹給大家？今天整個傳統戲劇在大眾冷漠的態度下已逐漸湮滅了，積極地向社會推介，應該是一件迫切的事。不然的話——

問：不然的話？

答：我最近讀了一本書——史坦因寫的「西域考古記」。我學裏面的一段話，你便明白我的意思。書中說到甘肅新疆那邊有一種紅柳樹，是眾人乘蔭納涼休息的好地方。但一出了玉門關，你就會看到沙在紅柳樹幹的周圍慢慢地聚集成堆，堆成了紅柳錐。再往西走，一路看到紅柳錐高及樹梢，樹梢仍然抽長綠芽。再往西走，紅柳錐越堆越高快堆到頂了，你會看到那突出的樹梢已經枯死了！再往西走，你就只看到沙堆而已；你不知道那沙堆裏面曾經有過一個生命。再往西走，便是廣漠一片，連紅柳錐的影子也不見了。我們的文化——我們的傳統藝術，如果你不珍惜，不維護，在外來的影響下，慢慢就會給湮沒掉，變得什麼也沒有了，就像紅柳樹給那沙堆埋沒了一樣。

問：剛才你說：「為什麼不把這種好東西原原本本地介紹給大家？」。這句話，可不可以請你再進一步說明？

答：在「小鼓手」那趟演出，我們受到了很大鼓勵，就想為什麼不作更進一步的嘗試。所以我們這回就把崑曲裏最具代表性的三齣戲：「思凡」，「林冲夜奔」和「鍾馗嫁妹」，擺在一起，以原來的形式演出。數年才得一見的三齣名戲擺在一起演可以說是空前的。崑曲是中國現存劇種裏歷史最悠久的，融音樂、舞蹈、戲劇於一爐的表演藝術，崑曲唱詞的每一個字，都有一個以上的動作。連唱帶做，載歌載舞，真正是到了「無歌不舞」的境界。這樣清純的藝術，已經快要失傳了，再也不容易收到學生來學習了。

問：什麼原因呢？

答：學習崑曲，是要化很大的心血，很長的時間，若學生的底子不夠好，是怎麼也不容易學好，而目前一般年輕的學生也不肯像前輩藝人那麼用心。更重要的是，社會對崑曲缺乏認識，沒有興趣，演員也就提不起勁兒來。

問：「思凡」「林冲夜奔」和「鍾馗嫁妹」三齣崑曲擺在一起上演，為什麼你認為是空前的？

答：像「思凡」這齣戲，徐露至少在很久以前唱過，以後就沒看到再有人唱了。這回我們請郭小莊表演。她是跟梁秀娟老師學的。據我所知，郭小莊是一位勤學苦練的年輕演員。在「思凡」有很努力的嘗試。目前在臺灣會演唱「林冲夜奔」的，要算李環春先生最好。他也很少有機會演這齣戲。因為票房不怎麼好，劇團就不大願意他挑這戲碼來演。孫元彬先生這回演的「鍾馗嫁妹」，可以說是獨步劇壇，在臺灣再也沒有第二個人會唱這齣戲了。如果我國像日本、韓國的話，那孫元彬就是人間的文化財就是國寶了。我常常這麼想：文化不是博物館裏冷冰冰的陳列品，文化是一種活的生活方式。最能代表「活的生活方式」，莫過於戲劇藝術家了。從戲劇藝術家的身上，我們可以看到一個傳統文化的再生。

問：崑曲沒落的原因，除了難學以外，是不是和它的主題不能與現代切合有關係？

答：像「思凡」是且角一個人的獨角戲，講一個尼姑想返俗的故事，充滿了性與宗教、肉體與靈魂，欲望與戒律……的種種衝突，主題是最現代不過的了。「林冲夜奔」是武生的獨角戲，整個戲以動作與歌唱表達「有家難回，有國難投」悲憤與淒涼，比現代所謂的孤獨感

林懷民的舞蹈



要深沉得多。「鍾馗嫁妹」是花臉與丑角的戲。鍾馗的鬼魂為報答知友，回家把妹子嫁給杜平。醜與美，陰與陽，死亡與喜事的對比，西洋人津津樂道的超現實劇，我們在幾百年前就做得很好了。那幾場羣舞，是全世界最美的舞蹈之一；而且服裝之好，色彩之美，更是天地僅見。

問：電視臺一直闢有固定的節目在做介紹中國古典戲劇藝術的工作——

答：用意很好，可是表達方式似乎不够理想。電視、報紙介紹國劇的節目和文章，縱然企圖向觀眾讀者解說傳統戲劇的特性與優點，但都用行話，一般人是容易懂，不容易跟上；誠如向一般人介紹文學時僅講些象徵、模擬、寓言、隱喻……這些行家的話語是不切實際的

，很難達成溝通，引起共鳴。再說電視或報紙對於國劇的介紹和分析，往往限於就戲談戲，很少採用與現代生活比較的方式來再認定古典劇藝的價值；不用這樣與目前生活思想打成一片比較分析的方式，也許很難使一般青年心悅誠服去承認古典劇藝的可親可愛。也難使它的觀眾面、讀者羣更大更廣。無論如何表達的方式是要改善的，想辦法要怎麼樣才能對一般觀眾——尤其年輕的觀眾產生一股親和的力量。我們在「小鼓手」演出「平劇基本動作」的嘗試，不少年輕觀眾因之感到興趣，便到國軍文藝活動中心看國劇去了。

今年是第一齣以崑曲寫成的戲「浣紗記」問世的四百周年紀念，這回我們更大膽地嘗試讓有四百年歷史的崑曲和四歲的雲門舞集同臺演出，應該有其文化意義的。希望我們原有的年輕觀眾透過我們來確認肯定中國古典劇藝的輝煌價值，進而珍惜它，尊重它。更希望國劇原有的成年觀眾也藉我們這次的演出，看看我們的舞，看看年輕人到底在做些什麼，讓這兩批素不相往的觀眾泯除代溝，合為一體，是我們衷心所期望的。到底表演藝術真正的基礎是建立在廣大的觀眾；脫離了觀眾，只有走上湮滅的絕路。

問：你老遠地從屏東泰武鄉把排灣族山胞請到臺北表演他們的原始歌舞，用意還是在「珍惜文化」這一層意義上？

答：我在希臘看到世界最好的舞蹈——在雅典萬神廟山坡下面表演給觀光客看的希臘土風舞。他們的表演，有娛樂的效果，但無商業的流氣。為什麼能避免商業的流氣？原來他們不是職業的舞者，他們全來自鄉間，到城市作短期的表演，表演期滿，就返鄉重操原來的工作

——種田，做木工……。然後另一批自其他鄉下來的舞者便到城裏來接替他們。制度是這樣好，所以他們的舞蹈永遠接近泥土，與生活打成一片，充滿着蓬勃的生命力，形式更是活潑而不僵死。看到排灣族山胞的演出，我熱淚盈眶，因為我再度看到了充滿着煥發的生命力的舞蹈。排灣族山胞的歌舞，為我展示詩經一般的世界。他們的動作和歌曲，非常簡單，然而却抒發出煥然的生命力，讓你感到生命的美好，山川宇宙的永恆，人與自然的和諧，感到生活有的是希望與和平。人在如此的世界裏有一種恆久不變的價值——這不正是我們現代社會所欠缺的嗎？

他們的歌曲敘述着「打到一頭山豬」。他們講來如此簡單，沒有了不起的驕傲，但有一種令人心暖的喜悅。表演的山胞一共二十五人，平均年齡五十五歲。有的是酋長的公主，有的是巫婆，也有武士、貴族乃至奴隸的後代。在他們的身上，我們看到最後的英雄。這些英雄又那樣不自覺，那樣謙和，那樣與世無爭。他們的領隊曾說過這樣一句話：揚溢在他們歌舞裏面的精神，馬上就要成爲過去了！年輕的山胞不肯學，即使學了，也不是那麼一回事。現代化的年輕一代的山胞是沒有那樣的感受，那樣的內涵，那樣的滄桑，那樣的樂天知命天地悠悠的胸懷——這次請他們來臺北演出，我的用意是要替繁忙的臺北人打開一扇氣窗。也許我們可以從這樣「落伍」而「過時」的歌舞學習到一點東西，一點啓示。

問：什麼啓示？

答：生命原來可以如此簡單，如此美好。

問：除了這一點用意——

答：一般人對山地文化沒有了解。對山地歌舞更是充滿誤解。他們以為電視上演的或創作的「民族舞蹈」所展示的，或烏來、花蓮、日月潭所表演的觀光山地舞，便是真正的山地舞，那裏知道這些山地舞往往是平地人編的、變了質的、充滿商業流氣。真正的山地舞沒有意思要取悅觀眾的，因它就是生活的一部份。山地文化沒有文字，以歌舞來傳述歷史。請排灣族山胞到臺北的目的是讓大家看看山地歌舞的真面目。同時讓大家對山地文化予以新的評價——有這樣的歌舞，這樣的手工，這樣的紡織品的民族絕不是沒有文化的。這樣的原始的歌舞對於人類學家、社會學家，甚至對民族學、音樂、舞蹈、繪畫……各門藝術都是第一手的好資料。山胞是中華民國的民族之一，他們的文化也是我們傳統文化的一部份，我們應該尊重它，讓它以原來的面目和大家相見，不應給它塗脂抹粉，亂加打扮，把原來的精神弄得都不見了。無論是崑曲，是山地歌舞……這些傳統的文化，我們都要珍惜，不能任其湮滅，不然我們的文化就會變得只有可口可樂和牛仔褲，湯姆瓊斯和碰碰舞了！如此我們文化的自尊和民族的認同將要建立在什麼樣的基礎上呢？

問：目前電視上所表演的舞蹈，你有什麼看法？

答：面對它的理想與預期的效果，電視跟「雲門舞集」一樣，有許多缺憾。

問：給你印象不好的原因是什麼？

答：電視上的舞蹈到現在一直沒有做出一種風格。一切所想要做的，一直沒有做到。

問：是不是因為電視適合大眾的口味，舞蹈的水準便沒辦法提高？

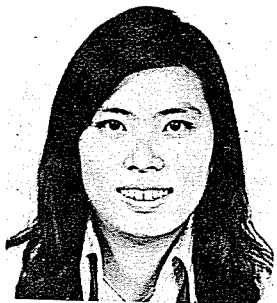
答：藝術沒有高下，只有好壞。社會有許多人，有各種不同的需求。像藝霞歌舞團，針對社會大眾，以他們的喜好，編作出娛樂性極高的作品，載歌載舞。燈光佈景，藝員的訓練，大大小小的地方都下了工夫，使觀眾皆大歡喜，我覺得這是難能可貴的。以電視臺的人力財力難道無法做得比「藝霞歌舞團」更好嗎？實在不能再有這種觀念：用三百、五百元，就可以請天天「苦其心志、勞其筋骨」的好舞者來表演？你只花三百、五百，你就只能買到三百、五百的舞。

——訪問對象——

《化妝師》

● 康海倫 ●
● 周玲玉 ●

「我們用化妝來幫助
演員演什麼像什麼」



康海倫，生於南京，從事電影化粧工作已近五、六年。周玲玉，生於臺灣省臺中市，從其姐周玲子學習化粧術，十七歲即參加電影化粧工作，迄今已達十有餘載。兩人各偕胞妹康海利、周玲婉任臺視化粧師。以下為兩人所共同發表的談話。

問：陳立鵬教授是第一個把臺灣的電視節目拿到美國舊金山播映的人。他對此地製作的戲劇節目有一點批評——那就是化粧不切實際，不適合劇情，譬如在戲裏便常看到一個傭人化粧得像千金小姐；或者一個要飯的女孩，睫毛又粘得那麼長……你們對他的批評有什麼看法？

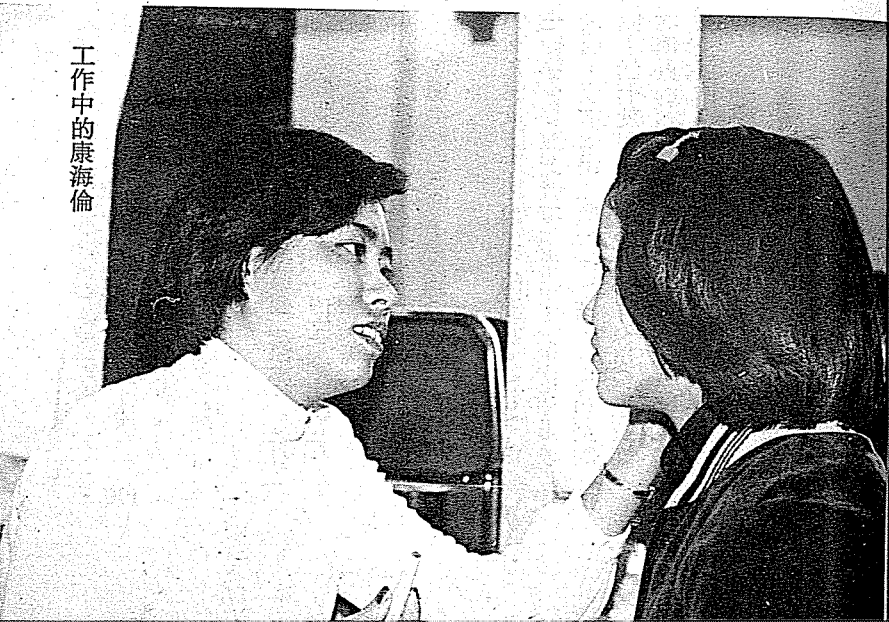
答：我們有一個感覺：似乎大家都認為我們這一項電影電視的化粧工作和一般化粧是同樣性質的。其實不然，兩者之間是有很大的差異。一般化粧旨在美化容貌，把容貌上的種種優點強調出來，種種缺陷隱藏下去。簡單地說，就是想辦法要把一個人的容貌化粧得漂漂亮亮。然而我們這一項電影電視的化粧工作，是按照劇情的需要把演員化粧得像他所飾演的角色。演員除了用聲音、動作、服裝、頭飾來摹擬，來「像」劇中人的身份和性格外，其他恐怕還得靠化粧的幫忙。一個扮演傭人的女演員，縱然她的穿着講話多像一個下女，但是如果她化粧得不當，濃得像個電影明星，沒有一點樸素之感，觀眾還是不會認為她是在演一個傭人。觀眾不接受她，因為他們覺得她的化粧沒有真實感。如何運用化粧來幫忙演員演什麼像什麼，是我們從事這項工作的宗旨。當然我們有時也做美化容貌的工作，不過那只是我們工作範圍裏的一小部份而已。至於陳教授的批評……（她們二人忽然沉吟不語。）

問：嗯——？

答：我們這麼說說看，也許可以回答你的問題。

一部電影開拍以前，化粧師要根據劇本的要求及導演的意思來化粧演員，然後拍定裝照。如果拍出來的定裝照，不合乎理想，導演就和化粧師再研究、再修正、再拍定裝照，直到對拍出來的定裝照感到滿意為止。定裝照一決定，此後的化粧、髮型……都得與定裝照裏的化粧、髮型……要一致，不能一毫相差。如果有那位演員爲了要漂亮在臉上多塗些化粧品，導演就會立刻要我們去幫忙這位演員抹掉臉上多搽出來的化粧。

電視好像沒有拍定裝照（即使有，也是很少）。還有電視明星有些人都是自己化粧，難免會過份着重「好看」，而忽略了與劇情不符合的問題。按照劇情需要，我們切實地把某些演員化「老一點」或「鄉氣一點」，就會有一些演員認爲我們把他們化得過於老態，過於鄉氣，過於醜陋了，便自己動手



工作中的康海倫

在臉上塗抹起來，把自己打扮漂亮一點。

問：明星到底是愛漂亮。這倒讓我記起前不久在「周三劇場」播的「俠女」。這齣戲無論演、編、導都是很優秀的。可是戲一播完就有好一些觀眾來電話說：「女主角貝蒂在戲裏穿得很不適宜。戲中的時令是大雪紛飛的冬季。劇中每個人不是穿厚厚的棉襖，就是皮帽皮衣，爲什麼女主角却只穿薄薄的一件單衫？」

「女主角貝蒂穿薄薄的單衫，固然把身材顯露得十分好看，可是她這樣『漂亮』的打扮，却與劇中季節不合，也破壞了戲的真實感。就這個瑕疵損害了這齣戲的完美，實在可惜！」若在化粧上碰到類似問題，你們不講話嗎？

答：如果戲劇指導不講話，不以爲不切實際，我們也不便多開口，當然我們心裏會感到難過。

問：能不能談談：一個演員由少女演到老婦。她的少年、中年、老年……等幾個階段，你們怎麼用化粧來表達？

答：我們通常用膚色來區分年齡的。少女階段，我們就在演員臉上抹 725A 的油彩。725A 顏色較淡，接近膚色，而且有耀眼的光澤，這正是青春少女臉上特有的光彩。中年這個階段，我們就用深色的 725B 來打腮，使臉色顯得暗淡，沒有光澤；同時加線條——比如畫點魚尾紋，或在額頭上加幾條淺淺的紋路。老年呢！我們就用 725C 的油彩。725C 近灰紅色，塗在臉上會給人氣色衰老的感覺。我們還在演員的頰邊加深顏色使兩頰凹下去；顴骨的地方加點淺色的油彩，讓顴骨凸起，把老人臉上的凹凸強調出來。當然我們是不會給演

老年人的演員畫眼線，打腮紅、畫眉毛。爲了強調老，我們還得把演員的頭髮眉毛刷白，把牙齒塗黑表示老掉了牙了。

問：那麼手呢？

答：電視上很少照到手，所以通常是不化粧的。如果導播要強調手，我們就在演員的手上塗一層白膠，等白膠一乾，變成了透明，我們便刷上接近皮膚色的油彩，然後用手在膠上捏出一條條的紋路。我們就用這種方法來表達歷盡風霜，蒼老的手。

問：盲眼怎麼化粧？

答：通常是不用化粧的，靠演員自己來表演——比如不轉動眼球，用手在前面摸索……。爲了逼真，有時我們就讓演員戴特製的白色隱形眼鏡，把黑眼球整個擋掉。這樣看起來便十分像個盲者。但有些演員不肯戴這類隱形眼鏡，怕傷了眼珠。

問：以化粧來講，在目前你們有什麼辦不到的？

答：比如「功夫」影集裏的「光頭」粧，我們就做不到。

問：什麼原因？

答：我們沒有那種材料。

問：上電視一定要化粧嗎？

答：最好是要化粧。我們東方人的臉的輪廓都沒有洋人深，電視的燈光又非常強烈，你若不化粧的話，燈光照到你的臉上，你的臉就會給人一種輪廓模糊的感覺。化粧就是要使你的臉

的輪廓分明。再說電視的燈光極為強烈，若不化粧的話，臉色會不好看，會蒼白得像個病人。電視畫面的比例使人的臉看起來向左右橫伸變短起來，再加上電視的燈光都是打頂光（光自頭頂照下來），很少打陰光（即側光），使人的臉更顯得壓扁，變得更短。我們就在演員的額頭，鼻子，及下巴的部位打點白色的油彩，讓額頭、鼻子顯得高一點，下巴長一點，以補救「壓扁」的缺點。

問：無論電影或電視一有經理出現，幾乎每個經理的裝扮差不多都是一樣：整整齊齊的髮，白白胖胖的臉，眉下戴一副金絲眼鏡，口裏不是叨煙斗便是啣雪茄……。在這世界上難道就沒有黑黑瘦瘦、不近視、不抽煙的經理？

答：當然有。不過總是比白白胖胖的經理要少得很多；而且在一般人的觀念裏，總認為一個經理應該是白白胖胖，西裝畢挺，抽着雪茄，拿着手杖……。不這樣就不像個經理。我們把飾演經理的演員打扮成白白胖胖，戴金絲眼鏡，抽煙斗……。也許有點誇張；但我們相信這樣模式化的打扮，可以讓觀眾在「一眼之下」就會立即確認這位出場的角色是個經理。

——訪問對象——

《光啓社製作部主任》

●李文增●

「明星在電視上，並不是穿最時髦的衣服才好看……」

李文增，民國二十五年生於臺灣宜蘭

。國立藝專美工科畢業。五十九年赴日本NHK研習彩色電視。曾任中視美術指導。現為光啓社製作部主任。有關電視的彩色運用，他提出了表演者的服裝需要配合的觀念。他以為設計彩色不可迎合觀眾而降低品味，應該運用設計來提昇觀眾欣賞彩色的水平，而臺視「巨星之夜」的成就，似乎應該從這個角度來予以衡量！



問：有一回聽你談起：製作「巨星之夜」的時候，你會跑到白嘉莉、張明麗的家裏，替她們挑選衣裳來配合節目的彩色設計，這樣的作法，在國內可以說是比較少見。大部份的節目多是讓歌星自己去選衣服，愛穿什麼上電視就穿什麼，很少有人會去告訴她們該穿什麼顏色什麼質料的服裝才能和節目裏的彩色相得益彰。這麼看來，在製作節目設計色彩的時候，歌星的衣服也自是應該在設計的範圍之內了？

答：應該是在設計的範圍之內。好的電視節目應該是全體的配合。如果一切都能配合無間，節目便容易做到完美的境地。當然目前在國內爲了上一個節目而去訂製整套的服裝，在費用上是不大容許的。然而經常在電視上演唱的歌星實在是有必要考慮一下：什麼樣顏色什麼樣質料的衣服上電視才是最好看？

問：目前歌星的服飾——

答：大多數歌星所穿的服裝都是明度極高的服裝，明度高（如亮片、光滑的緞面、鮮紅的顏色……）的東西只適於舞臺，不適於電視。在明度表上最亮的「白」爲十度，最暗爲一。電視對明度的最高容許量是九·五度。超過電視對明度的容許量，亦即明度過強的話，反射率就大，畫面就會產生不穩，換句話說，會有殘相雜色出來干擾畫面，使顏色發生H.O.G.（混亂），預期的效果就達不到了。比如要在電視上表現雪白的顏色，最好是穿明度在九·五度以下亦即略帶米黃的白，否則就會產生白得不乾淨的現象。選擇上電視的衣服，要選明度不超過電視的使用範圍。還有料子也得注意，如果選用白緞，即使顏色是帶了米黃

，由於緞的本身是光滑有反射性，也會使顏色變得不穩定。料子如果選柔軟的，沒有反光性的紗，或半透明的衣料（有皮膚或其他衣裳在底下作襯）就比較適於電視，照出來的顏色就會自然而穩定。

大多數的歌星一心一意想華麗，就往往在衣裳滿釘亮片，全身閃爍，一團火亮，尤其胸前及頭頂上的亮片更是過分密集。這樣的做法，不但不能使她們華麗，反而還會把她們容貌的漂亮犧牲掉！這實在是划不來。爲什麼會這樣呢？我們剛才談到明度的問題，亮片的明度極高，反射性極大。胸前頭頂上層層密集的亮片，明度之強，大大壓過臉上膚色的明度，在這麼一強一弱的強烈對比下，爲了畫面的穩定，CCU (Camera Control Unit 攝影控制系統——調整電視畫面的穩定、明暗、顏色……) 就以亮片的明度爲準把光圈縮小（拍照的對象若在明亮的光源下，光圈通常縮小；若在陰晦的光源下，光圈通常放大），這樣一來，臉上的膚色就會變黑。臉一黑，什麼嬌美什麼艷光照人都沒有了，觀眾看不到啊！

問：那麼亮片是不適合於電視？

答：電視上並非絕對不可以容許發亮的東西，而是要注意亮片的面積及角度會不會影響到電視的性能。若面積大，又垂直使用（即面對攝影機），反射率就會大大超過電視的明度最高容許量，如此畫面的色彩就會不穩，就會產生殘相。亮片是可以用的，只是事先需要考慮它的面積、角度，和電視之間的關係。我舉一個例子說明。「巨星之夜」在做張琪、張琴

兩姊妹專轉的時候，發現她們大部份服裝的彩度和明度都極高——這些服裝是適合於舞臺，並不十分適合於電視。她們兩人非常熱心，就去做了兩套樣式、質料、圖案完全一樣的服裝，顏色一套是淺藍，一套是黑色。兩套全身都鑲有細格子線條式的亮片，亮片的面積很小，而且每格之間都有相當的距離並非密集在一起，又是分佈在全身，並非集中在胸前（面對攝影機的部位），因此就分散了反射的角度而不至於影響到電視的性能。這樣就可以獲致華麗的效果，並且也使畫面好看。

問：那麼，做爲一個電視演唱者對服裝的質感、顏色和電視性能之間的關係應要下一番研究了？

答：應該是如此。比如翁倩玉就頗有這一方面的知識。「巨星之夜」做她的專轉，她帶回來很多衣服，每一件衣裳都適合於電視。她的衣裳就很少釘有亮片。她非常注重衣服的形式和顏色，以及配不配合身材的問題。當然她是有很多專家爲她設計，日久天長她自然也就能耳熟能詳了。最重要的是要有這麼一個觀念：在電視上並不是穿最時髦的衣服才好看，服裝能和節目的燈光、佈景的設計配合一致，才會得到最好的視覺效果。

問：在製作「巨星之夜」之時，有沒有碰到過歌星不照你們的設計來穿着？如果碰上這樣的難題，你們是怎麼處理的？

答：我們的一切設計工作都是在求節目的整體美。節目的整體美是我們努力的目標。每次在節目尚未成形之前，我們就和歌星不斷開會研究：唱這首歌時，燈光最好是什麼顏色，佈景

最好是什麼顏色，應該穿什麼服裝來配合……；我們不斷地協調、溝通觀念。我們一方面尊重歌星的才華，一方面使她接受「整體美」這樣的一個觀念。經過我們的努力，最後歌星都會主動來和我們配合。像白嘉莉，在她深深體會到我們的努力之後，就和我們充分合作。她雖然有那麼多平時爲她所偏愛的服裝，可是這些服裝一旦我們認爲與節目的內容不合適，她會立即割愛，一點也不去堅持。她明白了：節目播出來的整體效果遠比那件爲她所偏愛之衣裳的個體美要來得重要。

問：能不能請你談一談有關電視歌唱綜藝節目的色彩設計？

答：有的人認爲彩色節目一定要彩色，其實這是不一定的。

問：不一定？

答：因爲一切歌唱綜藝節目是以人爲主。人本身就有色彩，比如他的膚色、髮色、……。在彩色節目裏，一個人站出來，背景打上白燈（把背景的颜色降低到黑白的程度），你說畫面還有沒有彩色？還是有彩色。這個彩色就是人原有的色彩。從這近於黑白、最不搶眼的背景到全場都是強烈的色彩，這中間變化多端。至於要如何變化、如何配合，這便是設計了。

人的膚色一般稱爲印象色。印象色就是只要一提某件物事，大家就曉得它的色澤，比如說起天空、說起海，大家便立即想到「藍」空、想到「碧」海；說起亞洲人，便想到黃皮膚；談到美國人，便直接地想到白種人……。前面所說的一種設計，是保持表演人的原

來膚色，只是背景的色彩依據節目的內容來設計、來變化。這類設計適用於一般抒情的、寫實的節目。這類設計給人的感受是真實而親切。

問：那麼另外一種是改變人的膚色？

答：在英語的熱門音樂節目，或邊跳邊唱具有現代感的節目是不在乎原來的膚色的。這類節目着重的全場的色調配合，如全場一下子變紅、一下子變藍、一下子變黃……這類節目的彩色設計所給人的感受是奔放的、跳躍的、熱情的。這類節目的對象是一般年輕人。

問：設計出來的色彩要如何予以表現？

答：通常有兩種手段：

①用燈光來配合佈景：燈光與佈景就不能分離。有光才有色。如果佈景本來就有色相的話，燈光的責任就是將此色相忠實地表現出來。這種燈光行話叫打白光。光的明亮度不能太暗也不能太亮，否則就無法把佈景上的色彩原封不走樣地呈現出來。

②用佈景來配合燈光。換句話說，你是要用燈光來表現顏色，那麼佈景就最好不帶彩色，最好塗明度在八度的電視白（略帶米黃）的油漆，最好用半透明的材料（如用無色的製圖表，半透明的塑膠紙……），這樣燈光從後面打過來，燈光原來的色澤就不致發生偏差。此類設計，顏色的變化全靠燈光的操作——一個面積上或用一個燈光或混合兩個以上的燈光，這其間就自然而然而可求千變萬化了。自彩色運用的觀點看，燈光的顏色變化，就比佈景要來得複雜而繁富，並且還能隨時配合節目的節奏做種種的調整。

前面所講的兩種表現方式，都不能忽略了表演人的配合。

問：關於表演人的配合，能不能舉一個實例說明？

答：還是拿「巨星之夜」做例子吧！（一笑）「白嘉莉專輯」裏，「窗」及「人間有天堂」這兩首歌曲是連起來一起唱，但我們運用了兩種不同的色調讓觀眾從顏色去感受這還是兩首歌曲，不是一首。「人間有天堂」整個用溫暖的粉紅色調；「窗」則使用藍色調。爲了要使觀眾強烈地感受由暖色調（粉紅）到寒色調（藍）的明顯變化，我們特地到白嘉莉的家裏挑了兩件衣服：一件是淺粉紅色，用在「人間有天堂」這首以粉紅色爲背景顏色的歌曲；一件是淺藍，用在「窗」這首以藍色爲背景顏色的歌曲。如果當時白嘉莉不肯穿這兩件衣裳配合，節目裏的色調變化，就不會那麼強烈，色彩的和諧和統一感也不會那麼明顯。

問：關於戲劇節目的色彩。

答：戲劇節目比較偏向寫實，色彩方面要忠實地表現原來的顏色。戲劇是映現人類的生活，而我們人類生活裏的各種東西的顏色，大部份是屬於印象色（請參考前面的解釋），因而戲劇節目的色彩就是一定要把這些屬於一般人印象裏的顏色完整地、忠實地表現出來。戲劇節目的佈景、裝飾……的顏色要愈逼真愈好，這是和歌唱綜藝節目最大不同之處。



● **錄音公司總經理** ●
管高清

—— 訪問對象 ——

「影片配音工作的辛勞，
 實非局外人所能想像……」

管高清 現任開聯

錄音公司總經理。在國內首先啓用錄影作業從事改配外語影片為國語的工作。臺視的「動物奇譚」影集及「蜜蜂歷險記」卡通影集的配音方式即是採用錄影作業

- | | | | |
|---|---|--------------|----------------|
| ⑤ | ② | ①「巨星之夜」白嘉莉專集 | ②「巨星之夜」劉文正專集 |
| ① | ③ | ③「巨星之夜」楊燕專集 | ④「巨星之夜」張琴、張琪專集 |
| ④ | | ⑤「巨星之夜」楊小萍專集 | |



問：能不能請你談一談將外國電視影片改成國語發音的錄音作業是怎麼樣一個情形？

答：我先談一談傳統式的作業：首先是要把要改配國語的外國電視影片——我們通常叫做工作片——分成大約十五到二十段，然後逐段裝入放映機裏，反復將畫面放在小型銀幕上，給配音人員看，讓他們明瞭劇中人物的個性和講話的語氣，同時讓他們練習如何把出自他們口中的國語對白和劇中人物的口型求得一致。等練習妥當了，才開始錄音。如果畫面上，有三、四個人同時對話，錄音的工作就比較麻煩。因為有三、四個劇中人物在同時對話，就需有三、四個配音人員在同時進行配音的工作，因此每個人的口氣與詞句必須均無錯誤，否則即使只有一個配音人員講錯一句話或一個字，整段的錄音工作就得全體重頭再來。如此反復重錄，往往幾分鐘的片子要花費兩三小時才能完成。時間上的浪費與工作人員的辛勞，局外人實在是難以想像得到的。

現在一般影片的配音工作都採用這種傳統的作業方式。這種作業方式實在是非常耗費時間和精力。

問：所以你們就改用錄影式的作業方式？

答：VTR（錄影）式的作業是針對傳統式的耗費時間和精力這一缺點而研究完成的一大改革與成就。這VTR式的作業是這樣的：把要改配國語的外國影片用十六厘米放映機放到小型銀幕上，然後用電視攝影機將銀幕上的畫面攝下錄進錄影帶上。在利用閉路電視系統將擬配國語的外國影片的畫面導入錄影帶中之時，我們就用同步機調整，使得錄影帶上的畫

面的快慢與原來影片的快慢一致「同步」。這樣利用錄影帶來進行配音就絕不會發生什麼差錯。利用錄影來進行配音，錄影帶是不必剪開分段的，祇要將錄好的錄影帶用錄影機將畫面送到放在配音人員面前的電視機上，配音人員看着面前螢光幕的畫面就可以進行工作，非常方便。配音發現有錯時，錄影帶即刻可以倒回重行配音（影片就無法如此）。數人同時配音時，如其中一人有錯，僅僅只要重錄錯誤的部份即可（錄影帶可以把錄音準確的部份保留下來），不必全體從頭再錄。假使錄音人員數人中，有一人因事不能與他人同時進行錄音時，錄影式的作業就可將該一人之部份留待補錄，如此便不致影響全體的進行了。

問：就拿一部三十分鐘的影片來說，用錄影式作業配音比用傳統式的作業要節省多少時間？

答：一般來說，三十分鐘的影片對白，以VTR配音只需四至六小時，如用傳統式的方法便需要十到十五小時。用VTR式配音效，只要三到五小時；若用傳統式則要六到七小時。由此看來，用VTR式作業除了省時省力外，而且最重要的一個優點是——

問：是什麼？

答：各電視臺的外語片都是租借而來的，播映過後需原片歸還，如以傳統式方法改配國語發音，則必須將原片剪成多段，那麼就不但無法使影片毫無接痕，即在配音中，無數次重複放映，畫面亦難免受到損傷，如何使其完璧歸趙呢？這對於租借來的影片實在是一大難題。反過來說，如改用錄影式配音，則此難題便可迎刃而解了。我們在前面談過，用錄影式作

業，一旦把影片的畫面過到錄影帶上，以後的配音工作用錄影帶即可，根本不必再動用原來的影片。如此影片就可以保持完整無損。

問：把外國電視影片改配國語，要怎麼樣才能求得嘴型的吻合？

答：最重要的是翻譯稿的文字要好、要流暢通順，配音人員就比較容易把握語氣，控制情緒，自然也就容易做到嘴型吻合的地步。如果翻譯的文字彀扭彀嘴，我們就得下一番工夫去修改。通常我們先算出每一句外語（英語）對白的音節有多少（亦即嘴巴開張的次數有多少），然後再算譯稿的音節有多少。如譯稿的音節少於原文，我們就要增長譯稿的文字。如果譯稿的音節多於原文，那就得刪短譯稿。總之得想盡一切辦法來使譯稿的音節和原文的音節相差不多。如此嘴型的吻合便容易求得。實際上是句子越短越容易做到嘴型吻合。對白長，嘴型就不容易吻合了。

問：那——

答：那只有在開口和閉口的時候，求得嘴型對攏，給人一種錯覺，以為嘴型完全吻合了。

問：每一部戲都有一個導演來指導演員演戲，配音是不是也設有類似導演這樣的一個人？

答：我們設有一個配音督導。他要事先看劇本，瞭解劇情，劇中人物的塑型……。進行配音的時候，他坐在一邊，專門注意氣氛、嘴型……。等等的問題。如果他發現講話的氣氛不對，嘴型不對攏，語氣沒有把握住劇中的感情……。他就喊「NG」——重來。甚至他還要注意有無將字唸錯，有錯，就得立即更正。

問：能不能談一談做好的國語發音帶子如何過到外國的電視影片上？

答：這有兩種作業方式：

(1) 雙帶放的作業方式：比如臺視的「動物奇譚」就用這種方式。把國語發音錄在十六厘米的發音聲帶上，然後裝進十六厘米的錄音機裏和裝在十六厘米放映機裏的外國電視影片同時播放（電影放映時，原來影片上的聲音完全關掉）。這種作業要注意錄音機和放映機要絕對同時播放——起步要絕對一致，否則嘴型就會對不上。對嘴較少，旁白較多如「動物奇譚」影集，就可以用這種方法。這種方法，費用也比較省——半小時的節目，只要五千元左右。

(2) 塗磁的作業方式：臺視「彩虹妹妹」即用此種作業方式。將原來的的外語電視影片塗上磁線銷去原來聲音，然後把錄好的國語發音過到磁線上。用磁性發音的放映機放映原來影片，出來的聲音即是過在影片磁線上的國語發音。這種作業百分之百保險，不怕因兩部機器起步快慢的不同而使嘴型對攏不上。這種作業方式操作簡單，而且廣告可以隨意安插。對嘴較多，就需用此種方式。這種作業方式因所需人員較多，費用就比較高。半小時的節目，價錢在八千元左右。

問：把外國電視影片改配國語，你認為有此需要嗎？

答：有需要的。一面看戲，一面看字幕，實在是很累的一件事。有時字幕打得很快，來都來不及看，又能如何去瞭解劇情。劇情無法瞭解，便會失去觀賞外國電視影片的興趣。改配國

語，同時可以將不適合國情的言詞予以變更使其成爲國人容易接受的話語，對推行國語運動是有幫助的。

問：曾經有人向報紙投書說將英語影片改配國語放映，會讓大家失掉一個學習英語的重要機會（環境）？

答：靠影片來學習英語，效果是不大的。在日本、韓國、東南亞許多地區都是把外語影片改配他們國家自己的語言。也沒聽說這麼一來，他們的英語程度就降低了。

——訪問對象——

《英語教授》

● 陳永昭 ●



「翻譯影片字幕要越簡單越好，越口語化越好。」

陳永昭教授 早年爲臺視所播的「洋場私探」、「湯尼探案」、「星際戰爭」、「小淘氣」、「哥倆好」……等影集翻譯字幕。曾赴美國印地安那大學(Indiana University) 視聽教育研究所攻讀，獲碩士學位。現任師大英語系教授兼視聽教育館館長，並在華視教學部擔任英語教學。他認爲翻譯影片字幕最重要的是文字越簡單越好，越口語化越好。

問：能不能請你談一談翻譯西洋電視節目或電視影集的字幕，有些什麼需要注意的？
答：在性質上，它和一般的翻譯是不大一樣的：要注意的事項有：

①由於受到電視螢光幕寬度的限制，每次出現的字數不能超過二十五個字，最多分成兩行書寫，每行不能超過十三個字。爲什麼要這麼限制？字太多或行數太多會擋住畫面，破壞畫面；同時觀衆也沒辦法把那麼多的字一下子全看進眼裏去。字幕主要的目的是幫助觀衆瞭解劇情，若弄得觀衆都來不及看明白，那便失去了意義。剛開始翻的時候，我不明白這些，都按部就班去翻，就像翻譯文章那樣一句接一句下去，原句有多長，我也就多長下去不去分斷；字幕的卡片也是照我翻譯的句樣去做。結果打出來的字幕，自然字數太多，密密麻麻一堆，觀衆實在是無法一目瞭然。後來有了經驗，就知道把長的句子用標點符號破爲一組一組，每一組的字數不能很多，而且要在意義上自成段落，觀衆看起來眼睛不會感到吃力，也容易明白意思。「分句」的工作是很費思量的，分得不好，觀衆就會看得莫名其妙。還有標點符號的運用，也得要費神斟酌：比如英文裏常有一種問句，句子很長，簡直峯迴路轉，超過二十五個字以上，到最後才來個問號。這種句子如照原文忠實地譯，那麼字幕就要打好幾張以後才能讓觀衆看到問號，這樣是會把觀衆弄糊塗的。

問：像這種情形，你要怎麼辦？

答：我儘量想辦法把問號放在第二組字的後面。

問：這樣——

答：這樣自然會把原來的一些意思犧牲掉，不過却可以讓觀衆看得更明白。

②現在要談到打字幕的問題。每一位擔任翻譯的，都要親自到主控室一面看着電影播放，一面把字幕卡打上去。速度一定要配合劇中人講話，不能晚一秒，也不能早一秒，否則觀衆會弄不清楚打出來的字幕到底是代表誰的話。還有劇中人在吵架，你一言、我一語、針鋒相對，快速得不得了，這時候你如不赶快點，字幕會跟不上劇情；若打得快，跟上了劇情，可是觀衆的眼睛又忙不過來，看不清那麼快的字幕。這實在是很令人頭痛的問題。

③一般從事翻譯的都是選自己喜歡或本行的書籍來譯述，比如我喜歡文學，我一定是選文學這一方面的文章來譯。可是翻譯電視影片就不一樣啦！公司交給你什麼，你就得翻什麼，不能選擇的。影片有文藝、音樂、科學、教育、動物、體育……各類各型。所以翻譯影片的人各方面的知識都要曉得，否則就會難於着手。各行各業的專有名詞也需清楚；若不清楚，就要多查資料，多問外國人，不然就容易出錯，給人笑話。在電視上我就看過這樣的錯誤：把 Home Economics (家政)，翻成「家庭經濟」；將 Feeble-minded (低能) 譯成「心臟病」。另外各地的俚諺俗語，各階層人講的話都要瞭解，不能「望文生義」地去逐譯，否則就會出錯的：就有人把 Beat It (滾！走開) 譯成「打擊它」；把 Oh Boy! (一種驚嘆詞) 譯做「哦！小孩！」或「哦！男孩！」；把 Milky way (銀河) 翻成了「牛奶路」。

問：這樣的翻譯就像外國學者把我們的「二八佳人」解釋成「二十八歲的女人」「有二十八個漂亮女子」，把「清明時節雨紛紛，路上行人欲斷魂」解釋成「清朝明朝的時候大雨下個不停，路上走過的人兒個個都想死」是一樣的離譜可笑。

答：我們翻譯影片，並不是每部片子都有脚本附寄過來。沒有附寄脚本的片子，我們都得靠「聽」來譯述。所以對於美國各地的口音（像美國北方和南方的口音就差異極大），英國的口音、及澳洲的口音……都要熟悉，否則真會無從譯起。當然對於大家慣用的譯名，我們也得知道，不然你把「約翰韋恩」譯成了「約翰唯恩」，雖然只差一個字，觀眾就會搞不清楚你這「約翰唯恩」到底是何許人？

問：你這話讓我想到一件事：易卜生寫的“A Doll's House”大家所熟悉的中文譯名不是「傀儡家庭」便是「玩偶之家」，可是沒有多久以前我在報上竟然看到有人把它譯做「一個洋囡囡的屋子」，當時我感到很詫異，以為這難道會是易卜生逝世七十年後的今天才給人發掘出來的什麼新作品？剛才你說有些影片沒有附寄脚本，得靠「聽」來翻成中文。有沒有碰過「聽不出來」的困擾？

答：最感到頭痛的是：劇中人在講話，同時又有像汽車行駛、飛機馳騁……等的襯底音響。像這種情形，聽來聽去，有時候甚至聽幾十遍還是沒辦法聽懂劇中人在說什麼。

問：那怎麼辦？

答：只好根據上下文的意思來猜測了。

問：如果碰到雙關語 (Pun)，怎麼辦？

答：雙關語差不多都是與字音有關，可以說百分之九十九以上的英語的雙關語無法翻成中文。怎麼辦呢？我就把意思翻出來，然後再加以括弧說明這是利用什麼字音來造成什麼樣的雙關意思。這實在是不不得已的做法。另外英文裏的 Metaphor (隱喻) 也是相當難翻，無論如何要想辦法去找相近的中文，絕不可以就照字面逐字譯出，否則觀眾會弄糊塗的。He Was Born With A Silver Spoon In His Mouth，在電視上我見過有人就照字面逐字翻譯成：「他生下時口裏啣着一支銀湯匙」。這樣翻譯當然不能算錯，可是中國的觀眾懂得「生下時口含銀湯匙」是什麼意思嗎？當然是不會懂的。如果翻成「他生於鐘鳴鼎食之家」或「他生於富貴之家」，觀眾就看得懂了，同時意思也十分相近。

問：碰到不乾淨的話像“Bulshit”“Bloody”“Darned”……你怎麼處理？

答：因為電視是走進家庭，總是儘量把髒話避開。若一定要翻出來的話，就儘量翻成不太髒的話。其實西方罵人的話並不比東方要來得更髒。

問：對把西洋影片改成國語發音，你有什么看法？

答：在技術上有三方面的困難：

(1) 西洋人講話 (發聲) 的嘴型和我們是不一樣的。要國語的發音和講英語的嘴型配合一致是件極端困難之事。若國語的發音和劇中人的嘴型不配合，是會給人格格不入之感，同時也會讓人看得不舒服。

(2) 配音很難把劇中的男女老少每一個角色的原來的感情，完全不走樣地表達出來。若未能完全表達出來，則戲劇的真實感就要大大降低。沒有真實感的戲，觀眾會喜歡看嗎？

(3) 把原來的糊底音樂消掉，重新再配過的，是不是能和原來的一樣好？尤其「效果音樂」是不是可以做得和原來的差不多？這在目前我們恐怕還辦不到吧！

另外便是「對白」的問題。由於文化背景的不同，英語在表達方式上有很多地方和我們是不一樣的。從字幕上，觀眾可以體認到這個不一樣，同時也接受這個不一樣，因為他們認定字幕是一種橋樑的語言（間接的語言）——它必然有着某些無可避免的缺陷。一旦影片改配國語，這種與道地的中文有着某種程度不同的譯文，就直接訴諸觀眾了，讓觀眾頗然感到滑稽和無法接受。相反地，如若從一個洋人的口中流暢地「說」着十分道地的中國話，也同樣地會讓中國的觀眾感到訝異和驚訝。這是一個值得研討的問題。個人認為純劇情片就不宜改配國語發音。這樣做極為吃力不討好。

問：如果是非劇情片或是宜於兒童觀賞的卡通片？

答：我認為兒童節目比如卡通這一類的影片是可以改配國語發音的，因為兒童認字有限，不容易看懂字幕，用「聽」的方式可以幫助他們瞭解劇情。再說兒童的要求也很窄，縱然國語發音無法把原來角色的感情表達透徹，他們也都還能接受。至於有旁白的非劇情片像「動物奇譚」「魔術大觀」……等是很適合改配國語發音的。我們前面所說過的困難，它都沒有。

問：看西洋電視節目或影集有沒有幫助學習英語？

答：西洋的影片和電視可以說是學英語的很好媒體。影片裏所用的語言差不多都是很實用的日常語言。影片的本腳本都是花一番心血寫出來的，都是經過相當的修飾；句子生動活潑，合於文法的標準，是學習英語的好課本。但有兩個問題我們需要考慮：

(1) 一般西洋的電影和電視的製作，目標是在娛樂，不是讓人學習語文的，所以程度很難適合各階層人的需要。

(2) 一般看電視或影片的人是不會犧牲劇情的。我想一個人是沒辦法一方面又要看故事，一方面又要注意語文的問題。大家都知道就是學習一個英文單字也要花好多的時間去練習、去背熟。要從看電影電視去學習英語，一個人就得犧牲劇情，不看故事，只一心一意去聽英語學英語，這樣才有用。事實上，很少人能夠這樣的。

如果真要從看電影電視學英語，我個人建議：(1) 選擇文字比較淺近的、發音比較清楚的影片。像西部打鬪片，我個人認為恐怕對學英語沒有多大幫助。(2) 純粹以學語文為目的，不必去管劇情如何。

最後我要說的一點是：一切的語文教材都是經過設計的；而影片電視是沒有經過設計的，因為它們目的不是在教授語文。

——訪問對象——

《燈光師》

● 王榴柱 ●



「最好的燈光打法
在配合劇情上的要求」

王榴柱 安徽人，民國三十二年。從事電影燈光工作有年。現任光啓社燈光師。把電視上一直打不好的夜景燈光，打得最為成功的第一人。認為要打好燈光，事前的協調，最為重要。同時燈光的工作要專業化，這樣才能促使燈光技術精益求精。

問：電視上的燈光似乎一向喜歡打平光——有亮光就可以，不求什麼立體感或藝術感，這是爲什麼？

答：最大的理由是基於工程的需要。電視和電影不一樣，電視攝影機是以接受訊號來運作的。沒有光或光的亮度不夠，機器就收不到訊號；訊號收不到，電視的畫面就會不穩、閃跳，甚至「溶掉」。爲了使得畫面穩定，電視就要求每處都要有亮光，都要有基本照明。打平光的好處是：每一處的亮光都差不多——換句話說打平光使畫面產生平均的亮度，不產生暗影，使畫面上的任何人和物都「一視同仁」地給照得清清楚楚。打平光適用於任何場合任何劇情。因此打平光對於一位怕麻煩或缺少創造性的電視燈光工作者來講是很方便的，因爲他不必事先去了解劇情，不事先了解劇情，當然就不必先設計燈光。他可以用打平光來應付一切需要，一切變化——以一成不變來應萬變。打平光不會產生暗影，Boom（形如釣魚竿的收音器）的操作地位就不必先設計，不受燈光限制。演員的表演地位也不受影響，走到那裏，那裏都有光，不必怕攝影機「看」不到。同時打平光對主控室裏C C U（Camera Control Unit攝影操縱系統）的操作也比較方便。喜歡打平光的原因，大概就是爲貪圖方便吧。

問：打平光爲什麼不會產生陰影？

答：平光是使用散光型（與散光型相對的是聚光型）照明器具使畫面產生平均亮度。散光型照明器具不是強烈的定向照明，沒有方向性；同時在攝影場裏又是多盞散光型照明器具一起

使用，相互補助、相互消長、陰影便無以產生。

問：最近在一本雜誌上——雜誌的名字，一時倒記不上來——讀到一篇文章，介紹電視燈光的打法。文章裏說，燈光與主體最好要成四十五度角，這樣的燈光會使主體漂亮，同時較具真實感。不知你對此說有什麼看法？

答：這種理論只適合於照靜態的人或物。這是照相的燈光理論，不適用於電視。電視的攝影機至少兩部以上，是要以那一部攝影機爲標準來做到燈光與主體成四十五度角？攝影機的位置時時變動，主體（演員）也是時時在動，不是靜止，這種情況下，無論如何是不能把照靜態畫面的燈光理論硬要套用過來。

問：一般人都有一個感覺：國內電視一碰上夜景，燈光就始終打不好——

答：什麼地方不好？

問：比如說夜景的燈光打得像白晝，連一點也不像夜晚，再不然就灰灰濛濛，像是沒有太陽的冬天的早上。

答：發生這種情形可能是因爲：①配合上有了問題。燈光師事先不知道那一場戲是夜景，臨到錄影也沒人去告訴他此時此地需要夜景，他當然以基本照明——以日景打法來打燈光，同時演員也不知道他們現在要演的是一場夜景的戲，操作CCU的人也不知道此時需要夜景必須做些配合的工作，就這麼在大家都「不知道」的情況下，把夜景的戲當着日景來演。

②導播沒有事先把佈景圖交給燈光師看，燈光師無從知道表演區域在那裏、攝影機的

位置在那裏、以及演員出入的方向……。不了解表演區域在那裏、演員進出的方向在那裏……實在是無法設計夜景燈光。就是設計了，也是白費事的。爲什麼呢？因爲夜景燈光是利用明暗強烈的對比來呈現的，並不是每一個地方都有光亮。演員表演的區域若恰巧在燈光最亮的區域，照出來的畫面，當然像白天；若落在沒有光亮的地方，則機器收不到訊號，畫面自然灰灰濛濛、不穩、閃跳、給人不乾淨的感覺。

③一般人有一個錯誤的觀念——以爲日景，燈光打亮一點就行；夜景，燈光打暗點便可。事實上並不是這麼一回事。日景的主光要一二五燭光，夜景的主光也一樣一二五燭光。只不過夜景要加強明暗的對比。有的導播就向燈光師說此處是夜景，燈光請弄暗一點。燈光師依命去做，果眞把燈光弄錯。燈光一昏暗，CCU就得調低，這樣一來，景深沒有了，感光也不够，畫面就會灰灰濛濛的，就像你說的——像沒有太陽的冬天的早晨。

問：打夜景燈光要注意些什麼？

答：①要注意光源的方向——晚上的光源不外乎是月亮、電燈、蠟燭、油燈……。這些劇中的光源都是靠燈光來做的（比如影片「魂斷藍橋」那一場舞會裏一一熄掉的蠟燭——蠟燭的亮和熄，全是用燈光做出來的，並不是蠟燭本身在燃燒和熄滅），因此就得注意方向。比如燭火是在一個人的面前，那麼陰影就一定要做在此人的背後，絕不能把陰影弄到前面去。

②明暗的對比要加強到三比一或三比一以上。明暗的對比小，就跟日景無有分別了。

③要懂得利用陰影來製造夜景的氣氛，比如室內桌上點一根蠟燭，人坐於桌旁，就要想辦法在旁邊的牆上現出一個碩大的影子，而且這影子還要隱約閃跳，就像我們實際生活中所見到的情狀那樣子。

問：這隱約閃跳的人影要怎麼做？

答：這——（摸摸頭現出爲難的樣子）我想這不要說吧！

問：祖傳秘方？

答：（一笑）我怕說出來，大家會笑。是這樣的：在地面上安一盞聚光燈（打夜景是不能用散光型照明器具。聚光燈是有定向性的）向人投射過去，使他陰影映在他身後的牆上。至於要怎麼樣才能使影子能給人有閃跳的感覺，我是這樣做的：在聚光燈的前面安置了一架小電風扇，電扇外殼繫上了許多長的尼龍絲。電扇一開，尼龍絲就隨着風飛揚起來。透過飛揚的尼龍絲照射出來的光也跟着在跳動。跳動的光投射出來的影子自然會閃跳不定的。用這種方法，實在是很克難；在國外都是用機器來製造這種效果。

另外打夜景燈光要注意的：利用Dimmer（弱光器）來配合演員在劇中關燈開燈、點亮吹熄燭光……的動作。Dimmer控制燈光由暗轉明、或由明轉暗。演員做關燈的動作，若Dimmer配合不當，便會發生燈火依舊輝煌或打暗的時刻與關燈的動作不一致。這便要產生笑話了。打夜景燈光最重要的是：要懂得利用景物來襯托主體——比如背景是一片樹林，最好把明暗對比強烈的燈光照在這片樹林上。主體人一穿過樹林，臉上身上便會忽明

忽暗，給人強烈的「夜晚」感。用這種方式打夜景燈光，就無須再另用燈光來照主體，同時由於背景明暗對比強烈，便有了景深，畫面自然好看而且真實感也足。

問：依你看要怎麼樣才能在電視上打好燈光？

答：把一場夜景燈光或其他什麼環境下的燈光打得極好，並不意謂着燈光成功了。爲什麼？如果你設計極好的燈光，根本不在表演區域，那不是等於白花工夫。個人以爲最好的燈光是要配合劇情達到所要求的戲劇效果。這就完全要事先的協調和配合了，不然各自爲政，就徒費設計。

——訪問對象——

《藝術史專家》

● 楚戈 ●



「這些錯誤若不設法改掉，
古裝戲永遠是半調子！」

袁德星（楚戈） 民國二十一年生於湖南湘陰。任職故宮博物院，研究先秦以前銅器裝飾藝術。曾在國內外各大刊物發表有關「中國古代美術」論述，近三十萬言。近編有「中華歷史文物」一書。他認爲正確的道具可以烘托一個時代的生活情態和氣氛，對歷史劇而言不要以爲微不足道而予忽視。

問：對電視電影所演的中國古裝戲劇在重現古代生活這一方面，你有什麼批評？

答：我個人有兩點感觸。第一，我覺得從事戲劇工作的人好像在排斥知識，拒絕知識。就拿最近播過的一齣連續劇做個比方，有一場唐伯虎在畫畫的戲。唐伯虎畫完了，鏡頭拉近，現在觀眾眼前的畫竟是一幅宋朝的畫！明朝的人竟能時光倒流繪起宋朝人的畫，實在錯得不能不該。唐伯虎的字畫到處可見，單單民間收藏的就為數不少，而且複製品也四處可以找到，犯不着拿宋畫來充數。還有唐伯虎的字，大家差不多都知道是極為秀美，根本不像電視上給觀眾看的所謂唐伯虎的「真跡」。做唐伯虎的戲，而對唐伯虎的畫風——這樣一個最起碼的知識——一點也不了解，而且又不去請教知道的人，這實在是很不妥當的。從事戲劇的人，最好不要排斥知識，因為他不只光說一個故事，表演一個故事就算了，他還負有教育大眾的責任。

第二點每次我看到中國的古裝戲，無論是電影或電視都感到導演是在避免描述古代的生活細節。古裝戲裏的古人，可以說完全和生活隔離。我們看不到他們怎麼吃飯，怎麼飲酒，怎麼起居，怎麼工作……。古人的完整的生活型態，我們始終無法從電影或電視上看到。我曾經和一些從事戲劇的人談到這些問題；他們認為這是細微末節，不足為道，以為把故事做好就可以，就算完事。其實不然，他們不知道古裝戲劇感人的地方就在這裏。最使我感動的是日本的古裝片，尤其是黑澤明的電影。他最懂得利用全套的古代生活的道具來引出一個時代的時代感，一個時代的思想；來烘托出一個時代的生活情態和氣氛；他讓

他的角色真正地起居飲食於古代，個個讓人感到有血有肉，可親可愛。我往往能在日本的古裝片體驗到在中國已失去的生活習慣。比如在黑澤明的「紅鬃子」裏，醫生帶着毛筆和墨盒出門看病的習慣，小時候在我故鄉還可以看到，那時識字的人不多，不是每個家庭都備有筆墨。醫生出門看病自帶筆墨，看來是一件「微不足道」的小事，但給人的衝擊感很大，因為一下子那個時代的生活型態就完整地呈現在我們眼前。這種利用全套的生活細節來傳達真實感的做法，在中國的古裝片幾乎沒有。

問：完全沒有？

答：偶然有的話，也不是全套，也都是錯誤百出。比如「一代暴君」這齣連續劇裏秦始皇喝酒的時候，只看他手拿着「爵」在猛灌，桌上却空空如也，菜也沒有，碗也沒有，其他酒具也沒有，就是一個外行人也能看出這樣的飲酒法是完全和古人（甚至今人）的飲酒習慣脫節。生活是一整套的——有一整套的規則，一整套的禮節。沒有辦法做出全套，只沒頭沒腦地介紹當中的一點，不但不能給人真實感，反讓人覺得格格不入。再說秦始皇拿爵（圖一）飲酒，根本是錯誤。爵在西周末年就沒有了。就是秦始皇作夢也不會見到爵。爵是否拿來飲酒用的，也還是一個沒有定案的問題。一般研究都把爵當着中間酒器——從壘、尊、罍等大型酒器對酒過來，運到飲宴的地方。擺在中央研究院的爵，其中有一件，底下的地方有很明顯煙薰的痕跡，顯然這爵是拿來燙酒用的。爵是青銅器，用火烤過，必然炙燙，拿來飲酒，不是存心要把嘴巴燙壞？

問：中國古裝戲劇不大注重時代性，原因是一
答：原因可能有三點。第一是資料不多，也沒有
整理。在資料參考方面，中國導演就沒有西
方或日本導演那麼方便。比如他們就保留有
很完整的浮世繪、壁畫、風俗畫、油畫……
。他們可以從這些畫看到每一時代的「古人
」整套的生活型態。

第二點是受國畫的沒有時代性的影響。
中國本來有寫實性的風俗畫、歷史畫，到了
南宋以後文人畫興起，講求主觀、講求個人
主義的一些東西，完全漠視客觀和寫實，因
此從宋元以後，歷史風俗畫便大大沒落。這
種風氣幾百年下來，成了一種習尚。大家以
為畫人物畫（如仕女圖）不必有朝代，甚至
現代的國畫家，畫橫貫公路，也加上古裝人
物上去，雖然與事實不對，但大家却認為這
是「天經地義」的。

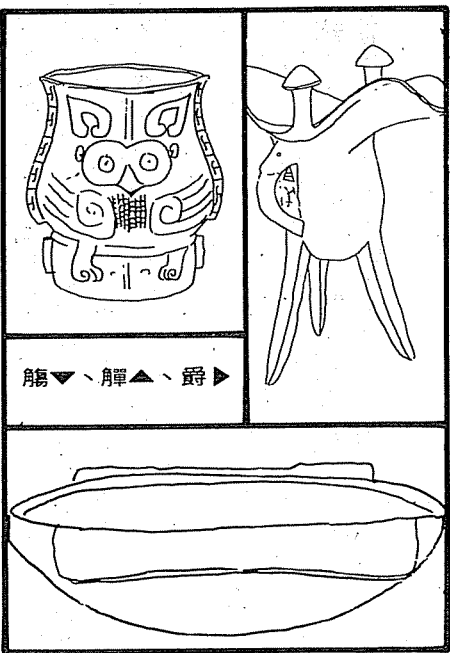
▼「伐紂」連續劇商代兵士穿如袍之戰服



第三點是受國劇的影響，國劇是
成長於清朝中葉，服裝說起來大部份
是明朝的衣冠，但是一種模式化的。
這種模式化的衣冠，對大家對古裝的
觀念影響很大。大家都直覺地以為國
劇的戲裝——甚至歌仔戲的戲裝——
就是古裝戲劇的服裝，這是不正確的

問：你能不能就製作古裝戲劇時在道具、
服裝、壁飾、兵器、飲具……等各方
面應該注意的事項做一個概括性的說
明，也許這樣可以使我們這篇追訪有了某種建設性的意義？

答：剛才我們談到秦始皇不可持爵喝酒。一般推測商到西周，喝酒的東西叫解（唸如隻，圖二），另外觚也是當時拿來喝酒用的。不過觚到了晚商就不能用來飲酒，因為嘴太大，像現在的喇叭，捧起來飲，酒會洒下一身。春秋時代以後可能用羽觴（圖三）。李白春夜宴桃李園序，有「飛羽觴而醉月」的句子。羽觴大致像船形的杯子，兩邊有如耳朵一般的把手。秦始皇若用羽觴來飲酒，便錯不到那裏去。羽觴是用雙手捧的；觀眾若看到這種從沒見



過的動作，是會馬上感到一種戲劇性味道和情調的。

各朝的人物畫和土偶都是當時人物的形象。從這些資料上看，春秋戰國時代，大都站着喝酒。漢朝是坐在席上。還有春秋時代的飲宴，和臺灣吃拜拜的情形相彷彿，都是在吃席的旁邊，生爐砌灶大燒菜餚。拍春秋時代的影片，加這麼一場飲宴大會，介紹古人的整套生活是不會不對的。

剛才我們談到坐着站着喝酒的話題。差不多是中唐以後才有椅子。如果要拍中唐以前的電影，就不能有椅子。唐明皇的時代還是沒有椅子，都坐在胡床的。記得多年前中央日報連載唐太宗的故事，裏面的插圖便畫有椅子。後來胡適先生投書到中央日報糾正了這個錯誤。中唐以前各時代人席地而坐的樣子也不一樣。大致說來殷商有一種蹲坐，像日本人坐榻榻米那模樣。從漢朝的資料來看，那時似乎有盤腿坐的形式，到了唐或跪或蹲，或盤一條腿坐都有。中唐椅子的觀念，和我們現代從事戲劇的人的觀念是不一樣。那時候的椅子，是一種似鼓形沒有靠背沒有扶手的墩子。有靠背的椅子，南唐以後才有。沒有椅子的時候，演員就不能用「有椅子」時的表演方法，就必須拿出另一套法子的表演，這就可產生另外一種戲劇效果。

差不多從戰國一直到清朝，人物的衣冠都有資料可以參看，比如立體雕刻、畫像磚、土偶……等。從春秋戰國的資料，我們看到一些我們想像不到的衣冠，有戴鴨舌帽，甚至非常高聳的高帽子（一笑）。倡優雜技也有戴近乎西洋皇冠的帽子。貴族也顯然是戴一種

近乎冕的東西。要做戰國時代的戲劇，演員不要戴宋明以後的帽子。現在電影電視的古裝片所戴的帽冠全是宋明以後的。這完全不對。現在如果突然地把考古資料搬出來，我想觀眾也許會一時感覺不習慣，因為大家差不多都習於錯誤，積非成是，但這種錯誤是值得去改，若不去改革，古裝戲將永遠是半調子，永遠不成熟。春秋戰國戰士是穿近乎裙子的衣裝，露出小腿，方便於行動；貴族則穿近乎裙子的袍。這種服裝很少在電視電影上出現（按：臺視國語連續劇「伐紂」戰士的服裝即為此種。）古裝的服飾一定要找資料參考，不要隨便猜測，發生張冠李戴的笑話。

壁飾方面，殷商時代的建築裝飾、壁畫在畫風是有一貫的沿革的。商到西周還沒有發展寫實性的圖畫性，都是象徵性的動物畫，根本沒有植物畫，因此要設計當時的建築裝飾，不妨以銅器的花紋裝飾做為參考。當時流行獸面、雲雷紋的圖案。若在那時就出現雕樑畫棟的建築就不對了。春秋戰國就不流行饕餮（獸面）了，已經流行花紋的裝飾。宋以前是沒有卷軸。畫都裝飾在屏風上。如果演唐代的戲，有卷軸樣畫的佈置，那就錯了。再說唐代也沒有幾幅畫留下來，你要掛什麼畫上去好呢？

問：對，掛任何畫上去都會有錯。

答：我早年看過一部叫「妲己」的電影，裏面有武王伐紂的戰爭場面。戰場上，雙方高掛旗幟，旗上竟有篆字的「周」和「紂」，這實在是不可原諒的錯誤。商周的旗幟是用圖騰、圖畫，絕不用文字的。大抵漢以前的旗幟多半是用圖案。唐（從壁畫上看）是用顏色來區別

，至於有無運用文字，目前尚無資料，明清的龍旗也許已經開始運用文字了。

現在我們來談談舞蹈這一方面的問題。從考古資料上看，每一時代都有它自己的舞蹈，絕不是像現在古裝戲裏的舞蹈只有水袖和彩帶一種而已。水袖和彩帶又都是來自國劇。

現在古裝戲裏的宮廷舞實在讓人搞不清楚是那朝那代的。假如宮廷舞蹈能够參考出土資料來編排，相信戲劇效果一定能够強化，同時也能切合那個時代。特別要一提的是：漢以前祭祀是由君王來領導舞蹈的，他本人也加入跳舞，絕不像電影電視裏的君王高高坐在上面欣賞舞蹈。總之——

問：總之——？

答：總之從事戲劇工作的朋友千萬不要排斥知識，若有不懂的地方，就應該去請教懂得的人。

在文獻不够之下，儘量找一切資料參考。同時也不要上下五千年通用着一套道具。不要忘了要對文化負責。

——訪問對象——

《國華廣告公司總經理》

●許炳棠●



「節目的水準要一步
一步慢慢提高……」

許炳棠，民國八年生於臺灣臺南。五十年在蕭同茲先生大力贊助下，創辦國華廣告公司，將現代的廣告觀念首先介紹到國內。一般輿論認為電視節目水準之無法提高，是因廣告客戶之牽制。他認為這種看法值得商榷。

問：可不可以談一談廣告公司在現代社會裏扮演一個什麼樣的角色？

答：企業公司或廠商他們有某種商品要發售，某種服務要提供，便來找我們廣告公司將有關他們商品和服務的各項情報傳達給消費大眾。廣告公司一旦深悉瞭解了有關商品和服務的種種情報，就進一步根據用科學方法調查來的資料（如市場調查……），決定採用那一種傳達技術——那一類傳達媒體……使商品和服務的情報、捷迅無比地、有聲有色地傳達給消費大眾。廣告公司是生產者和消費者之間的橋樑。廣告公司不斷地向社會介紹新產品、新服務，使大家的生活更方便，更愉悅。同時廣告公司在刺激工業發展這一方面也扮演了一個相當吃重的角色。一件產品經過廣告公司的大量宣傳，它的消費者必然是大量的，它的銷售額也必是大量的；爲了市面的大量需求，工廠必然要大量生產。大量生產，售價自然會低，人人買得起，受益的大眾面便廣。產品售價低，更可以和外國廠商競爭，大量外銷，賺取外匯，使國富，使民樂。

問：爲了宣傳的效果，廣告公司是不是常常需要不擇手段？

答：什麼不擇手段？

問：比如說謊，講一些誇大不實的話……

答：廣告公司的工作等於是想了辦法把馬拉到河邊去飲水。至於馬要不要飲那河裏的水，那就得看河裏的水合不合馬的意思，對不對馬的胃口。

問：水質的好壞，廣告公司不過問、不選擇？

答：我們當然要選擇的。我們不但選擇，而且挑剔得厲害。壞的產品，沒有信用的產品，對大眾生活提不出任何益處的產品，我們是不代爲宣傳。

問：選擇客戶，不是影響你們的生意？

答：宣傳壞的產品，沒有信用的產品，我們良心說不過去。即使我們宣傳了，生產此類壞產品的廠商也絕不會成功的，一定會很快就倒掉。因爲消費者的眼睛是雪亮的，你能够騙他們一次，你絕無法騙他們兩次。這種「扶不起的阿斗」，對我們廣告公司是沒什麼好處。把賺錢的機會損失掉，我們不感到可惜。一點都不。我們願化最大的力氣幫忙良貨暢銷，讓生產良貨的公司擴充擴充再擴充，同時也讓我們業務因他們的茁壯而更加擴大。讓良貨驅逐惡貨，讓良貨成功，說來應該是最起碼的廣告倫理吧！

問：除了這——

答：還有比如價格訂得不合理，我們也是不願代爲效勞。我們廣告的設計，是以「不能騙人，不能誇大」「不能以講別人貨品的壞，來宣揚自己貨品的好」……爲大前提。這些應該都是起碼的廣告倫理。

問：可是目前一般人只要一提到廣告，便直覺地感到誇大、不實、說謊。換句話說，大家對廣告都普遍採取存疑的態度，爲什麼會這樣呢？我的意思是既然你們能够提出廣告倫理這樣一個觀念——

答：你這句話是值得我們從事廣告業者三思的。十五年前，也就是在民國五十年，我首先把現

代廣告這個觀念帶進國內，我第一個創辦現代廣告事業。十五年來，我和我的工作人員一直以這最起碼的廣告倫理來勉勵自己，來警惕自己。我們一直有這麼一個抱負，希望透過我們的「傳達」，使良貨暢銷於市場，讓大眾生活得更方便，更快樂；使社會更繁榮。目前大家對廣告還保持這樣存疑的態度，我心裏實在難過，也感到遺憾。

問：是廠商客戶左右你們，還是你們左右客戶的意見？

答：客戶出錢做廣告，他們的意見自然多。他們的意見若是好，我們便採納，或據以延伸。如果不好，我們便說服他們聽我們的。我這裏的工作人員都是大學畢業，藝術修養深得很，理想也高，而客戶的見解往往與他們的想法差距很大。要如何才能與客戶的步調取得一致，對他們來講實在是很大的苦惱。

問：剛才您提起你們願花力氣幫忙生產良貨的工廠推銷產品，使他們的公司擴充擴充再擴充，能不能舉一個實例？

答：精工錶，國際牌的——噢！例子太多，太多了，只舉一個例子，對別的廠商說不過去。我看還是不要說吧！

問：一般輿論都認為今天電視節目之所以無法提高水準，是受了廣告客戶的牽制，您的看法呢？

答：社會一般人都這麼想，新聞報紙也是這麼想。但是真的是如此嗎？其實不然。節目是電視台自己製做的，廣告客戶能牽制什麼？客戶只是出錢在收視率高的節目裏做廣告。那個節

目看的人最多，客戶就在那個節目去擠廣告。這有什麼錯？廣告就是要做給人看。看的人越多，廣告的效果越大。如果大家發現收視率最高的節目往往很低俗，這絕不是廣告客戶的關係，這是大眾知識水平的問題。大眾的知識水平不高，當然他們的趣味就比較低，當然他們就比較喜歡觀看低俗的節目。如果一個節目，風格極高，而看的人也很多很多，我告訴你，客戶是絕對不會，也不願意放棄在這個節目裏做廣告的機會。

問：那麼要提高電視節目的水準便是要從提高大眾知識水平這一方面下手？

答：應該是如此。無論如何是不能把責任推給廣告客戶的。要怎麼提高節目水準？我想電視台自己應該設立一個機構，找一批專家學者來研究，來釐訂計劃。節目的水準是要一步一步慢慢提高，不能說要提高就提高。提得太高，離大眾的水平太遙遠，大眾是會看不懂的。大眾看不懂，就會關掉電視機不看。一個節目沒人看，儘管節目裏有多好的福音，也是等於零，等於白做。啟蒙大眾的工作是很重要的。我常常在說一個節目的製作人是要站在觀眾前面一步的地方，如此他可以伸手出來，拉觀眾一把，跨前一步，如此就可以一步一步啟蒙大眾，一步一步提昇大眾的欣賞水平。到那時，你還會看誰喜歡去看低俗的節目？還會有那家客戶喜歡在低俗的節目裏做廣告？站在大眾前面一步。只一步。若站前兩步，就不行了，因為手伸出去够不着大眾啊！

問：當你聽到或從報上閱讀到一個富有教育意義的、風格水準都相當高的電視節目，因無廣告支持而不得不停播，您有什麼感受？

答：如果這個節目真能啓蒙大眾，對國家對社會都有意義，那麼電視台應該要有毅力繼續支持這個節目。電視的電波、頻道是我們國民共有的財產，如今給電視台使用，便是要電視台充分發揮電視的教育功能，不是只教賺錢而已。電視台從賺的錢裏撥出一點點來支持這樣一個有意義的節目，有什麼辦不到的？何必硬要把賺來的錢分給股東，讓他們不勞而獲。電視台本身都沒有毅力支持好節目，那又如何能期望一般客戶有毅力來支持？

——訪問對象——

《廣告影片製作人》

● 陳信惠 ●



「不合理的產品
我們不願意幫忙推銷」

陳信惠，民國十八年生於臺灣屏東。臺大政治系畢業。曾赴日本東映學習彩色攝影及導演。創設影人電視電影公司，十五年所拍電視廣告影片近三千部。曾多次榮獲臺視所舉辦之廣告影片獎。認為好的廣告影片應該是將真實的產病情報，以兼具幽默 (Humor Touch) 及人性 (Human Touch) 的表達方式提供給消費者。

問：是不是一直喜歡你這項拍攝電視廣告影片的工作？

答：起初很喜歡，很熱衷。到後來便感到倦厭了。三年以前，我對拍CF（廣告影片）的態度就由積極轉成消極了。

問：為什麼會感到厭倦？

答：因為我意識到了我的工作，我的幫忙客戶推銷產品的工作和我的良心有了矛盾，有了衝突。

問：是不是有什麼特殊的情事使你有了這種矛盾？

答：（低頭一會後抬起頭）我們拍過一部十秒的醫藥廣告影片。藥名叫巴巴邁性，是一種抗生素。畫面是媽媽要一個可愛的幼兒叫「媽媽」，可是幼兒卻叫「爸爸，爸爸……」，媽媽更正他叫：「媽媽」。他仍叫：爸爸，爸爸，你的爸爸……」這時媽媽才清楚了，原來她小孩的意思要說「巴巴邁性，可以治好感冒的巴巴邁性」。影片上母子的表情相當自然，沒有一點造作，很容易引起觀眾的共鳴。這段廣告影片就這麼出（轟動）起來。藥品跟着大大暢銷，給廠商大賺其錢。當時抗生素是沒什麼管制的。抗生素是一種需要謹慎使用的藥物，沒有經過醫生指示就濫用的話，後果是很可怕的。每一次想到我們拍的這段廣告影片幫助了巴巴邁性在市場上風行，而使受到傷害的兒童的數目一天比一天有增無減，我就心裏不安，常常半夜驚醒過來。我感到一種有罪的感覺。從此我們再也不拍醫藥的廣告影片。再也不拍了。記得日本一位聞名國際的廣告影片的企劃演出（日本稱劇情片的導演

為「監督」，非劇情片的導演為「演出」）杉山登志做完了十年的廣告影片後，自殺身死了。他每一年的作品不是獲得威尼斯就是坎城影展的廣告影片獎。他是日本最大的廣告影片公司——天然株式會社的副社長，月薪高達兩百萬日幣。然而他自殺了，遺下這麼一句話，大意是說：「可憐的是——活在這世上沒辦法講真實的話；尤其可憐的是——自己也會了撒謊。」你看他的工作和他的良心有多大的衝突。

問：能不能具體說明你剛才所說的：對拍製廣告影片的態度由積極轉成消極？

答：以前任何廠商給我們生意，我們都欣然接受。現在我們可不如如此嘍！現在我們要挑廠商要挑客戶，甚至要挑產品。不合理的產品，我們是不願意幫忙推銷的。

問：如此一來不是影響了收入？

答：影響很大。但這樣做，我們比較心安理得。錢固然是金碧輝煌，令人喜愛；但心安理得在我看來——有時候是要比錢更為璀璨奪目，更令人心神嚮往。還有，如果為了做生意，不選擇客戶，痛苦就多。我們已經嚐夠痛苦了。我常常在想——

問：常常在想？

答：我常常——尤其最近——常有這樣一個想法：從我要死的那一天那一刻算起，也許我只剩二十年，或者十年，或者更短的歲月而已。這樣一想，心裏就不免慌了，就不免要向自己叫喊：趕快做點對社會有益的事！

問：你打算做什麼對社會有益的事？

答：我想設立一個完備的兒童教育影片的圖書館。讓孩子們有個好去處，讓孩子們的智慧一代超越一代。這也許不是我一個人能辦得到。但這是我一生最大的心願。

問：你們生意的來源是透過廣告公司？還是客戶直接找上門？

答：一般來講是透過廣告公司。我們「影人」比較例外，也許是我們的產品能給人一種信賴感吧！我們百分之九十五的生意是廠商自己拿來，沒有經過廣告公司。換句話說，我們的作業程序是沒有受廣告公司的干涉。廠商都還相當尊敬我們「影人」，因此做起事來也比較方便，很少發生過特別不愉快的事情。

問：目前在臺灣拍攝電視廣告影片的公司有多少家？規模如何？競爭激不激烈？

答：大約有四、五十家的樣子。廣告影片公司的優劣強弱是不能用規模來衡量的；是要由作品的好壞來判斷的。廣告影片好壞的決定不在「規模」，而是在全體工作人員的「腦力」。拍廣告影片是一項很專業性的工作，一項屬於「專家」的工作。一個公司若集合了強大無匹的專家羣，即使是規模很小，也一樣能拍出傑出的CF。只要公司的「腦力」至為充足，任何競爭都不足畏懼的。你說有那個客戶不願意拍好的廣告影片來推銷他們的產品？

問：日本的廣告影片公司據說也常到臺灣爭奪生意。他們此舉對你們「影人」及對其他廣告影片公司是不是構成很大的威脅？

答：對別人，可能有。對我們「影人」而言，則毫無威脅。日本人拍的CF除了展示一些我們在臺灣不容易看到的景色（比如雪地、海底）以外，技術和構想都並不見得高明。我們一

點都不怕他們。

問：一部廣告影片比如二十秒的，你們索價多少？

答：我們第一部——也是中華民國第一部——電視廣告影片是「張國周強胃散」。三十秒的卡通。當時我們製作廣告影片，一點經驗也沒有，根本不會計算價錢。便照拍紀錄片的價格算出一個價碼給張國周。看了後，他嚇了一大跳，說：「三十秒的影片，最多用那麼幾呎的膠片，怎麼要這麼樣高的價錢五三五元新臺幣？」他這樣一嚷，我也懷疑起來，是不是價錢訂得太高了。討價還價的結果。還是以五三五元成交。趕了兩個禮拜，把東西做出來了，就在臺視開播的第二天播了。七年以後，一整套CF（六十秒，三十秒，二十秒，十秒各一段）我們曾拿到四十七萬元的價錢。目前三十秒的，我們差不多拿三十萬元一部。利潤是相當高。我們總認為「腦力」是無價的。

問：你對臺灣目前電視廣告影片有什麼批評？

答：由於政府雷厲風行地取締，過份誇大的、暗示黃色的……不良廣告影片漸漸消聲匿跡了。這是好現象。目前臺灣的廣告影片，畫面都還能做到美化，但構想方面仍缺少創意和新鮮感。最可悲的是目前大部份的CF構想都抄自日本。毫無思考地全面抄襲，拍出來的東西往往非驢非馬，令人啼笑皆非。就拿國際牌電視機做例子吧！這廣告在日本轟動得很。畫面是一個高大的美國人和一個矮小的日本人，兩人都雙手按在電視機上，美國人先用正確的英語說：“Quintrix”（五極三鏡）日本人接着用日本式英語唸：“Kwin Toleakes”兩

人這樣一來一往講了幾趟，最後日本人用堅定無比的語氣埋怨美國人：「你的英語發音怎麼這麼差勁！唸Kwin To Lee Kes，知道嗎？」任何日本人看到這裏都會捧腹大笑的。這廣告完全依據日本的文化背景設計的，如今硬性移植到臺灣，高大的美國人換成李睿舟，矮小的日本人改成洪濤，兩人照樣「五極三鏡」交流一番，可是我們看了覺得莫名其妙以外，笑得出來嗎？

——訪問對象——

《社會學教授》 ● 郝繼隆 ●

「演員上戲要有不是在 演戲的心理……」



郝繼隆 神父 (Rev. Albert Richard O' Hara)

一九〇七年生於美國密蘇里州。臺大社會學教授。著有：「社會學」「臺灣社會問題」「古代中國婦女地位」「社會心理學」等。李麗華攝製「萬里長城」影片時，郝神父是她的歷史顧問。葛雷哥萊畢克在其成名作「天國鑰匙」(The Keys In The Kingdom) 扮演教士，就由郝神父指導演戲。為臺大學生導演「窈窕淑女」"My Fair Lady"等多齣舞台劇。他認為電視演員的演出方法應該要有異於舞台演員。



郝繼隆和演麥帥的葛雷哥萊畢克
在今夏合影



郝繼隆和李麗華多年前合影

問：一九三三年您從美國到上海？

答：那時我剛大學畢業。我學的是化學。到上海我就在一個高級中學教化學，同時兼任籃球教練，有時候也教學生跳高、跳遠……。後來發現化學這門課程，已經有很多中國人在教授了，他們都教得很好，我便感到中國在基本上並不需要一個外國人來教化學。「什麼是中國最需要的？我能向中國提供什麼樣的服務？」我就這麼問自己。那時中國的社會結構在激烈變化，有了許多社會問題。我就想社會學這一門課程可能是對中國有幫助。我就回到美國，在華盛頓的天主教大學修讀了三年社會學，獲得博士學位。我的博士論文就是寫「古代中國婦女的地位」(The Position Of Woman In Early China)，同時把劉向的「列女傳」譯成英文附在論文的後面。一九四六年我到了南京，在國立中央大學教社會學。一直到了一九四九年共產黨來了，我才到菲律賓，一面在大學教社會學，一面當起新聞記者。後來英千里知道我在菲律賓，便叫我到臺灣來。一九五四年我來臺

灣，就在臺大教書一直到今天，算來前後有二十三年了。

問：從社會學的角度來看，電視給我們帶來了什麼？

答：電視擴大增廣了社會大眾的視野和眼界。不管什麼樣的階層，什麼樣的教育程度，什麼樣的人種，每個人幾乎每天都可以容易地從電視上「目擊」世界各地發生的事情；可以容易地從電視上了解世界各地的政教風俗、人情事理。電視遠比報紙立即、直接、生動，和無遠弗屆；電視遠比報紙容易讓人記憶和讓人印象深刻。現在的人，比過去沒有電視的時候，更了解自己的社會，自己的國家；尤其比過去沒有電視的時候，了解自己國家以外的世界。電視的發明使人類在相互了解消除隔閡這一方面的努力有更進一步的成就。

另外電視——就拿臺灣做例子吧！——可以使更多的人充分了解國語，講好國語。電視上的國語無論發音和句子的結構都生動、標準。任何人無論他是住在荒僻的地區、或是熙攘的城市，無論他是老人或是小孩，都有同等的機會從電視上聽到學到標準的語言。電視讓大家——不論他生於本地或來自大陸——都能够講或懂相同的、生動的國語。大家能够講或懂相同的語言，想法便容易一致。社會上要推動什麼，也就會比較順利。此外電視上的閩南語節目，往往也會吸引外省人去觀看。經由字幕，不懂閩南語的觀眾，也漸漸會了解閩南語了。一旦了解彼此的語言，就容易進而培養水乳交融的感情。

電視可以讓家庭團聚一起，社會學是很重視這個。一個家庭，大家能够聚在一起，氣氛一定是和諧、安詳和溫暖。家庭和諧，社會也就能夠和諧安定。在美國還沒有收音機的

時候，孩子都是到外面去尋找娛樂，家裏的人很少有機會聚在一處。後來有了收音機，大家就回到家裏圍在一起，同賞節目，一道娛樂。可是到了收音機可以裝在汽車裏的時候，人又分開了。等到了電視開始普及，大家才又聚在一起。以前電視的布袋戲，一到中午，差不多每個商店都是全家人圍在電視機前面一起看、一起笑、一起鼓掌……一家人結合得緊緊，一點縫隙也沒有。這種情形，在臺視演「傻女婿」的時候，我又看到了。一家人坐在一堆看得那麼高興，連我旁觀的人都感到高興，讓你感到整個社會都那麼快活。

電視可以用來教導道德。像以前播過的「包青天」，教人要誠實、要公正；尤其做政府官員的，更要廉明。像「檀島警騎」「聯邦調查局」都是講法網恢恢，疏而不漏，教人不可為非作歹，同時也向觀眾隱約指出美國人也着重道德的，也是想堂堂正正做人的。

問：您所說的都是好的方面，那麼壞的方面——

答：像「聯邦調查局」這類警匪影集，故事好、技術好、隱含的教育意義——惡有惡報——也還不錯，播出來對社會是有益處的。但這種故事，播了太多，看了太多，是不是會產生一種反效果？是不是會對社會有不良的影響？這是值得大家深思的一個問題。像戲裏對犯罪的細節描寫過份細膩、過份寫實，是不是容易引起觀眾的效尤。雖也不盡然，但總是要注意的。就曾有警察抱怨過，因為警匪片播太多了，犯罪的技巧就日新月異，十分科學，使破案大費周折起來。

又如中國的很多武俠戲劇，打鬥得慘烈，甚至把對方的眼珠腸子都挖了出來。暴力的

場面處理得過份真實，是不是會讓觀眾誤認為施用暴力才是致勝之道？我有一個朋友，是電視電影圈的，可是他常常抱怨美國的電影有着太多的色情、太多的暴力。每次看電視看不到兩分鐘，他就叫肚子痛，電視上的暴力讓他吃不消。

問：您對臺灣的電視節目有什麼批評？

答：我覺得並不多，很難下一個評論。我的印象是節目都做得不壞。技術方面、佈景方面……都做得很有可看的地方。歷史劇是做得最好的，服裝相當講究的。歌唱方面很令外國人驚訝：一些來自鄉下的姑娘，沒有受過任何訓練，純粹靠自我練習，竟然把歌唱得那麼好！

問：但是——？

答：好像很缺少好的喜劇、或幽默的、爽人心靈的戲劇。哭哭啼啼的戲太多了。實在太多了。我有好幾個在大使館做事的朋友，就常同我半認真半說笑地說：郝神父，中國的電影或者電視，你只要看十分鐘——僅僅只要看十分鐘，你一定會聽到劇中的女孩子會喊一聲：「媽——」，然後就是大哭一場。只要劇中的女孩子喊一聲：「媽——」，我們就知道那是要哭一場的信號。

我跟他們解釋女孩子在不知所措的時候，或遇到困難的時候喊一聲「媽——」，在中國是很自然的一件事，因為在中國的社會裏，女孩對母親的依靠是相當大的。用這種喊「媽——」的方式來描寫女孩的徬徨無助，固然是很真實，但若用得太多，就會給人不自然

匆忙，也使演員沒有時間來揣摩劇中人的性格。去年李麗華來臺灣參加一個電視劇的工作（按：即臺視國語連續劇：「聖劍千秋」）。她常抽空來看我，談到電視工作的忙碌和急迫。我也去電視臺看過她幾趟，見到電視的製作實在忙得令人吃驚。工作這麼急忙，要演員仔細研究劇中人的個性，好像是不大可能。

演員最重要的是要有「不是在表演」這種心理。今年夏天我回美國一趟。在好萊塢我參觀葛雷哥萊畢克拍攝「麥克阿瑟傳」。畢克實在是好演員。在拍攝之前，他就細心研讀許多有關麥克阿瑟的書本。學凡麥克阿瑟的生活習慣，言談的慣有神情，日常的小動作，甚至他拿煙斗的姿態……畢克都做了詳盡的紀錄，而後日夜對鏡加以模仿。拍攝的時候，大家都說他是「麥克阿瑟」的再生。他實在演得很像，從內到外都像。一個演員要演活一個角色，是要下很大工夫的。

——訪問對象——

《武俠小說作者》

●古龍●

「……我拿武俠來表達
一種義氣和勇氣。」



古龍，原籍江西，生於香港。淡江文理學院外文系畢業。以擅長懸疑推理而受歡迎。著有「多情劍客無情劍」「流星·蝴蝶·劍」「天涯·明月·刀」等武俠小說。其中有不少作品被改為廣播劇、電影及電視劇。

問：你爲什麼會選擇寫武俠小說？是不是爲了生活？

答：不完全是爲了生活。當然也是爲了生活，不過不完全是——不完全是。從小我就對寫作有興趣，也很有一點擅長。十一、二歲的時候，我就開始寫小說。寫文藝小說——所謂瓊瑤式的小說。記得我第一篇小說叫「從北國到南國」。登在晨光雜誌上。寫個大家族門房的兒子愛上千金小姐。由於地位懸殊，兩人的戀愛經過許多波折，始終無法結合。後來戰爭來了，大家從北方逃到南方來。這時門房的兒子搖身一變成爲很發達的實業家，而千金小姐的家族却沒落了。兩人的地位恰好相互倒轉過來——Role-Change。後來發現這種強迫（推銷）悲傷、強迫（推銷）幽默、強迫（推銷）興奮的文藝小說，實在沒意思。要寫真正反映現實生活的文學價值高的小說，要考慮的地方又多。就這樣我發現武俠小說的世界裏有廣大無邊的天空可以讓我自由飛翔；在那裏，可以有推理偵探、可以有神奇鬼怪，可以有英雄美人……簡直可以包羅萬有，幾乎每一類的小說都可以涵蓋在武俠小說裏。再說武俠小說本質上是浪漫的，任何能想像得到的——即便是「想入非非」、「異想天開」——都能擺進武俠小說裏。我把武俠小說當做一種表達方式。我喜愛這種表達方式，因爲它自由自在。

問：那你用武俠小說想表達什麼？英雄救美？還是劫富濟貧？

答：我拿來表達人類感情中最珍貴的義氣和勇氣。維持武林和江湖的社會秩序便是義氣兩字。義氣就是武林江湖的法治，要維護法治的尊嚴，便要極大的勇氣。

問：夏志清教授在他所著的「中國古典小說」論述「水滸傳」時也提到：水滸傳裏的人物往往爲了義氣甚至可以不顧親情。

答：是的，他們爲了義氣，甚至不顧親情。法國作家梅里美所寫的「瑪特渥·法爾哥勒」（Mateo Falcone）是最典型的例子。一個小孩貪婪警官的銀錶而出賣逃犯的行蹤，使逃犯遭擒，逃犯生氣惡罵小孩父親一句「不義者之家」。這小孩的父親便將自己小孩槍殺了。重義氣，薄親情，可以說是武林中人的缺點。一個大缺點。但這缺點——非常人所能想像所能做出的行爲，却叫我着迷。武俠小說迷人的地方，恐怕也是在這裏吧！

問：對「俠」這個字有什麼看法？

答：我的看法是一個人講義氣、講勇氣；一個人像儒家所說的：有所爲，有所不爲，就是俠了。

問：對「暴力」有什麼看法？

答：我痛恨暴力。痛恨到極點。我天生就痛恨暴力，痛恨以強凌弱。在不適當的時候，用不適當的手段，不適當的力量對付不適當的人，就是暴力。

問：能不能舉例說明？

答：比如——（眼睛眨一眨）——三個流氓打一個弱女子，這就是暴力。

問：如三個警察打一個流氓？

答：這不算暴力。這是用正當的手段去對付邪道的。這可以算是「武」，武以止戈，打擊壞人

，不讓壞人抬頭。

問：照你對「武」及「俠」兩字所下的定義來檢看目前的武俠小說、武俠電影、武俠電視，可以說大多數是充滿無謂的打打殺殺、無謂的恩恩怨怨、無謂的血腥、無謂的殘忍……可以說大多數是既不「武」，亦不「俠」，非常影響兒童、青少年讀者觀衆的人格成長。以前的武俠小說像「彭公案」、「施公案」……多少都能將忠孝節義的信念放進小說裏，爲什麼現在反而近於蕩然無存了？

答：旁人如何，我不便談。我本人所寫的，絕對是俠多於武。絕對不會武多於俠，或既不武也不俠。我始終覺得寫武俠小說的，也是社會的一份子，應該對社會多少要負點責任。我也跟社會上任何一個人一樣渴望幸福、渴望美好。我雖不能向社會提供幸福，但我絕對約束自己不寫任何無謂的「打殺」去危害社會。比如我以前在中國時報連載的「天涯·明月·刀」，就是堅持這一原則，沒有打殺、沒有血腥。可是編輯不能接受，認定沒有打，就不是武俠小說，就不爲讀者所喜愛？真的是如此嗎？我認爲不見得。我堅守原則，不變風格。後來我就乾脆半途停了，沒繼續寫下去。

武俠小說和武俠電影都可以說是特定的媒體，有特定的對象，銷售的態度不是全面性、不是強迫性。若對青少年有害，老師家長可以嚴令他們不准去讀、不准去看。甚至戲院門口可以掛出「未滿××歲兒童不宜觀看」的警告。武俠小說和武俠電影若有危害青少年的人格成長的話，是可以用方法排斥防止。雖說目前的武俠電影——照你說的——充滿無

謂的打打殺殺，但「邪不勝正」的大主題總還把握住了。依我的淺見，總是要比灰色的、消沉的文藝電影要來得害處較少吧！

電視是大眾傳播、全面性地走進家庭。影響力之大，實在無法用言語來形容，所以選材就要特別慎重了。播暴力的東西，便不適宜了。

問：談到武俠小說、武俠電影，給我一個印象是：所有人物活動的背景只有兩個地方，不是在路上跑，便是在客棧打尖，在其他實質的生活環境裏便看不到他們。這難道是「武俠」的約定俗成 (Conventions) ？不這樣，就不成爲「武俠」？

答：武林江湖人物飄泊不定，浪跡天涯。他們是無根的人。要表示他們的飄泊不定，他們的無根性最好的象徵當然是用路及客棧。

問：有沒有想突破武俠小說的窠臼，加深內涵？



作者訪問高龍

答：我是盡我自己的力量要使武俠小說着重在人性的描繪上面。換句話說努力要使武俠小說更具有文學味，努力要使武俠小說與文學認同。目前大家看是喜歡看武俠小說，可是心裏又不大瞧得起武俠小說。

一般書店書城從來看不到有賣武俠小說的。武俠小說在一般人的眼光中是不佔什麼地位。不過現在由於許多高級知識份子開始有點注意武俠小說，使我們寫武俠小說的感到更要充實自己的學養，更要慎重下筆，期望有朝一日，武俠小說也能登上文學的大雅之堂。

問：這麼說武俠小說作者的地位——

答：沒有什麼地位的。你看武俠小說的作者都是隱名埋姓，用一些江湖味很重的筆名，絕少用本名發表作品。不過，由於許多人的努力，我可以告訴你，寫武俠小說的人，已經漸有地位了。

問：就拿你自己做例子吧！在學養上你怎麼求充實？

答：我多看書。尤其中國的筆記小說，我最喜歡看。我小說裏有很多構想都是來自筆記小說。西洋的小說，我也很精心去研究，尤其海明威精練、明亮的英文，最影響我的文體了。我近期作品就有一個野心——儘量使我每一頁的中文像海明威的英文那樣簡短活潑、那樣清澈得可以看見流水，得見潤底。這是我的野心。也許一輩子都辦不到。

——訪問對象——

《市場調查公司主持人》

●陳偉爾●

「我們深信市場調查，
對社會和民衆都有益」



陳偉爾，浙江吳興人。生

於民國三十一年。中興大學企

管系畢業。主持益利市場調查

研究股份有限公司，辦理電視

收視率調查。他以爲一般人所

認定的收視率，僅是開機率，

並非真正收視率。收視率應該

是指電視機前觀看節目的人數

而言。

問：你們做電視收視率的調查有多久了？

答：已經兩年多了。起初是以合作社的性質辦理，由九家廣告公司每個月拿出一筆固定的經費支持我們做調查。做出來的調查報告不公開發賣，只供廣告公司做推展業務的參考。到了去年二月才正式成立公司，對外營業，除作電視收視率的調查外，也接受其他各類調查，如像報紙的閱讀率、雜誌的接觸率……

問：廣告公司自己不能做調查嗎？

答：當然可以自己做。不過這要很大的經費，不是一般廣告公司所能負擔的。再說廣告公司各自調查，限於經費，就無法專業化。一不專業化，調查便易流入草率或虛應故事。這樣所得的調查結果，偏差當然大，可信度也就當然低了。商場上最講究的是情報要正確。情報不正確，生意便沒法「無往而不利」了。

問：你們怎麼做電視收視率的調查？派人到全省各地從門縫裏窺探人家正在看什麼節目？

答：如果這方式是可靠的話，那就用不着我們化那麼多心血成立公司做專業化的調查。

問：那麼你們的方式——

答：這是相當專門性的東西，三言兩語不容易說得清楚。我現在只能分幾個重點做很簡略的

說明：

(一)我們要做收視率調查，首先要有調查對象。我們的調查對象是一般家庭。根據行政院公佈的數字，全省總共有兩百九十多萬戶家庭。限於人力財力，我們沒有辦法做地毯式

的調查，把全省各地每一戶人家都訪問到了。這是不可能的，事實上也不需要如此做。我們只要從兩百九十多萬家庭戶裏，選出一千、或八百，或六百個樣本戶來代表全體，這樣一簡化就比較容易下手做調查的工作。要用什麼方法來選「樣本戶」，使「樣本戶」能完全地代表全省兩百多萬戶？我們是用系統抽樣 (System Sampling) 的方式來選取的。比如說我們要選用六二五個樣本戶。這六二五個樣本戶怎麼分配呢？我們首先把全省分成臺北市、北部、中部、南部和東部等五個地區，然後再根據行政院公佈的戶數分佈比例來分配樣本戶。例如臺北市的戶數分佈比例是一九·七二%。而六二五個樣本戶的一九·七二%正是一二二三。換句話說我們要在臺北市選取一二三個樣本戶。再比方說，南部有九十三萬八千多的戶數，佔全省的分佈比例是三一·八四%，而六二五的三一·八四%是一九九。那就是說我們要在南部九十三萬多的戶數中抽選九九樣本戶。依這樣算法，其他地區所獲得的樣本戶分配額是：北部一〇三戶，中部一五八戶，東部四二戶。六二五樣本戶這樣一分配，便可以代表全省各地的家庭戶了，正如按照比例縮小繪製的地圖可以實際代表世界各地一樣。

現在我們談每一區怎麼選出樣本戶，就拿臺北市做例子吧！臺北市樣本戶的分配額是一二二三戶。我們把臺北市分成市區、新店、陽明山、板橋、新莊、三重、永和等七地。然後再以人口分佈比例，把一二三個樣本戶分出去。例如三重獲得二十四戶（這數目僅僅做學例用）。三重，下還分許多里。二十四樣本戶分配額再平均分給各里。比如說有八個

里，每里便得三戶。我們最基本的單位是里。比如一里有三〇〇戶，現在分得樣本戶的配額是三戶，那麼我們就要在那一里每隔一百戶選出一個樣本戶出來。我這樣選出的六二五個樣本戶，可以說涵蓋了全省戶數分佈的整個面。

(二)第二步工作我們根據政府公佈的家庭特性的十個等級（家庭特性是指家庭的收入，家庭的組織，家庭的電器用品，家庭的交通工具……）予以簡化爲五等。然後我們再根據政府分佈的數字，算出每一等級的家庭戶數的比例。再根據這比例，算出每一等級在六二五個樣本戶裏要佔多少名額。簡單地說，我們先用系統抽樣的方式選出樣本戶，而後再以家庭特性的配額抽樣（Quota Sampling）作修正，以調整初選出的樣本戶。經過這麼兩道手續，我們選出來的六二五個（我們的目標是六二五個樣本戶；爲了淘汰無效的樣本戶，我們選出的樣本戶的數字通常在八百九百左右。）在人口的分佈比例上，在家庭經濟家庭結構的分佈比例上，都足足可以代表全省的家庭。這六二五個樣本戶，從表面到內裏，可以說是全省兩百九十多萬家庭的縮影。

(三)樣本戶一旦選出，我們就把他們固定下來。每三個月換掉三分之一。我們電視收視率調查是隔周舉辦。我們把三臺的一周電視節目做成紀錄表（問卷），寄給樣本戶，要樣本戶的家庭成員逐日逐項填寫，不得間斷，規定星期六晚上電視節目結束時或周日早上即將問卷寄來臺北。我們一收到問卷，立刻做過濾的工作，把不實的或敷衍塞責的問卷淘汰掉。比如我們第四九期的調查（六十五年九月十八至九月二十四日）發出去的問題就達九

六三份，收回有八三四份，經過過濾淘汰，只採用六二五樣本。而後我們將可採信可採用的樣本送入電腦。禮拜五整個報告表就出來，立即送給訂戶。從收到樣本到報告表的印妥，一共是四天的工夫。效率還算高。電視收視率的調查，最重要的是要配合時效，所以工作相當趕。

問：選上的樣本戶，你們給不給酬勞？

答：限於經費，我們無法給酬勞。但爲了答謝樣本戶的合作，我們每月都贈送小禮品或紀念品，並每三個月抽獎一次。獎品都很大，有電視機、冰箱、音響設備、手錶……。我們還規定：樣本戶能每次詳細紀錄，按時寄返而未曾間斷的才能參加抽獎。這也是鼓勵樣本戶要認真翔實地填寫紀錄表，使我們的偏差減至最低。

問：選上的樣本戶有沒有拒絕合作的？

答：有的。有些樣本戶認爲填紀錄表太化時間，太費事了，他們沒有時間「玩這個」，還有些樣本戶，一問他們成員的姓名，都吞吞吐吐了好久才說，再問到他們的收入，他們的住屋情況……更是期期艾艾不大願意講，認爲我們是調查局來的。我們總是要化很長的時間去說服他們，讓他們清楚：你的意見就是大家的意見，你不表示你的意見，電視就無法改進。我們也表示，我們這項工作是在分析整體民衆觀看電視的概況，而不是個體的分析；任何樣本戶的意見，我們是絕對保密。經過一次、兩次，乃至三次的努力，都無法說服，那我們就考慮另換家庭戶。

問：你們調查報告的準確性——。

答：我不敢講這種話：百分之百的準確，或百分之九十的準確。因為這種話不應當由我來講。我們調查得準不準確應該是由別人來判斷的。我們目前公佈的誤差率是百分之二。通常一般的市場調查，誤差率在百分之五以內應當是可以採信的。再說在日本，電視收視率調查的樣本戶是三二〇，香港是二〇〇，而我們却高達六二五樣本戶，多了一倍以上，準確性是應該更值得採信。

國內市場調查還在起步的階段，客戶還持存疑的態度，不大明白調查的工作，認為樣本戶的數目越多，調查的結果越可靠，因而他們難免會要求樣本戶越多越好。

問：客戶相信你們的調查嗎？

答：到目前為止，我們發現只要我們調查報告表上列出收視率高的節目，廣告客戶大多會去買這個節目。

問：就拿臺視的「秀才郎」來說！按照你們的調查報告表，「秀才郎」每天的收視率都很高，都在三十%到三十六%，都列入十大收視率高的節目名單內，為什麼業務仍然一直不很理想？

答：一個節目的收視率的高或低，並不解釋為收看這個節目的人數是或多或少。目前一般人的觀念都認定收視率的定義是指開機率而言。其實收視率的真正意義是指電視機面前收看節目的人數而言。比如中午的時間，只有祖孫二人在家，其他人上學的上學、上班的上班。開

着的電視機，只有他們祖孫兩人在看。晚上全家的人都回來了；開着的電視機，前面圍滿了全家人。若要把這兩次的收視率等量齊觀，視為相同，那是不對的。所以我們在調查報告表上特別註明是開機率。開機率不等於是收視率。開機率不能做為投資廣告的依據。我們在報告表後面附有很多分析，如職業性別收視率調查統計、年齡性別收視率調查統計，戶別收視率調查統計……這些才是真正的收視率，才能真正做為廣告投資的依據。不錯，「秀才郎」的開機率很高，差不多是達到百分之三十到百分之三十六；但是只要我們翻一翻後面的戶別、性別……的調查統計，便不難發現收看「秀才郎」的人數才一三·八%。換句話說，它的真正收視率是不高的。廣告是做給人看，並不是做給電視機看的。「秀才郎」廣告業務不佳，恐怕是這個原因吧！

問：客戶都會運用你們的「調查報告表」？

答：起初都不大會運用，看不大懂。後來我們都派人去向他們講解，現在大家都會運用了，也都很重視我們的調查。

問：你們的調查報告表一本賣多少？收入能不能維持？

答：我們的報告表一本賣六千元。目前我們有二十多家訂戶，每周有四百多本報告表在市面上流動。雖然這是一個很可觀的數字，但我們仍在不賺錢的狀況中，不瞞你說，有些經費還得需要廣告公司津貼。但我們深信市場調查在臺灣是極有前途的；對社會對民眾都有利益。因而不管工作如何艱苦，我們都會努力以赴，不會退却。

問：你們調查的作業有什麼要改進的？
答：我們有兩個改進的構想。我們想改隔周出版為隔日出版，這樣更具時效；同時把填表的方式改用記號閱讀處理（如大專聯考塗寫試卷的方式），如此電腦處理的誤差可以降低到最小程度。

第二個改進構想是使用收視率紀錄機，把這機器放在樣本戶家裏，自動紀錄收視情形。在美國已全部用這種方式；在日本也已部份採用。用機器自動紀錄，偏差就更為降低了。不管能不能辦得到，我們總是朝這兩種改進的方向邁進。

——訪問對象——

《視聽教育專家》

● 周奉和 ●



「空中教學可讓人人有書讀，處處是教室。」

周奉和 曾在教育部任督學、電化教育科長……等職位。現為華視空中教育部主任。他認為：在這知識爆發的時代，國民均須吸收更多更新的知識，而一般學校無法提供如此龐大的求知容量，惟有空中教育可以無遠弗屆，可以上山下海，可以使人人有書讀，可以化處處為教室。空中教學是適應時代的教育利器。

問：創設空中教學最主要的宗旨——

答：空中教學最主要的宗旨是：人人有書讀，處處是教室。空中教學是社會教學的一環。社會教育最新的兩個構想是：全面教育和終身教育。這兩個構想，空中教學是可以做得到的。無論是住在深山還是在海濱，無論是住在城裏還是在鄉下，人人可以利用空中教學在家裏自修自學、接受教育、吸收知識、充實自己，人人可以活到老學到老，不和知識脫節。同時空中教學更是做到了孔子所說的「有教無類」——無論男女老少，無論職業階層，人人都可以就讀空中學校，接受教育。

問：能不能請你談一談空中教育的方法？

答：空中教學係由函授教學、電視教學、廣播教學、面授教學四種教學方法，互相配合的教學體制。一個就讀空校的人，便透過這四種教學方法來學習和進修。

(1)函授教學：我們根據教育部規定的標準教材重新編寫教科書。為了便利學生自修，我們教科書的內容比一般教科書來得多、來得豐富，文字也較一般教科書來得簡單、來得淺顯，這樣學生在自修時就比較容易看得懂。此外我們在書裏面附有作業習題，規定一定要做，一定要按照上面所印的日期把作業做好寄到學校批改，不能遲延。為了配合電視教學，我們所編的教科書除了分章節以外，還另分講次，比如一個課程一周講三次，一年五十二周，就把這個課程一年的教材分為一五六講次。每一次講次的分法，都是經過一番細心研究，不是隨便分的。

(2)電視教學：這是空中教學的主要教學方法。我們按照教科書的講次，抽出重點，另編適用於電視的脚本，請老師主講。並發揮電視的特性，利用影片、幻燈片、字幕……使畫面生動，讓每一個聽講者，能對課程有深刻的印象和了解。我們寄給每個學生一份節目表，表上列有幾點幾分到幾點幾分是什麼課，幾點幾分到幾點幾分又是什麼課……學生可以按照節目表來收視課目。但在臺北、臺中、臺南……等監獄裏服刑的人，沒辦法按照我們的節目表收視教學，監獄的主管就把節目用卡式錄影帶錄了下來，再配合他們的作息時間予以播放。若受刑的人，期滿出來，而他的空中教學的學業尚未完成，要怎麼辦？出來以後，他仍可以在家繼續修讀空中教學的課程，等到修畢全部課程，通過考試，一樣可以拿到畢業證書。

問：節目只播一次。

答：只播一次。

問：萬一那一天碰巧有事，無法收視節目。

答：我們也考慮到這個問題。廣播教學的設計就是要彌補這項缺憾。電視教學的各節目，我們依據的電視的脚本，另外製作錄音帶，分送全省各電臺（如教育、軍中、復興……等）於夜間與晨間各播出一次。這樣一來，沒時間收看電視的，就可以收聽廣播；就是沒辦法在早上收聽，晚上也還有機會收聽。就是收視過電視的，如果認為需要的話，也一樣可以聽廣播，以作複習之用。廣播教學實為空中教學輔助教學方法。我們分送全省各電臺的錄音

帶一天就要六十多卷。

接下來我們要談談面授教學。我們的空中學校都是和各地的高中、商職、工職、商專、師專……合作舉辦的。我們負責編印教材、函授、電視教學、廣播教學；而各地的學校就負責面授教學、批改作業、學籍管理及生活教育。空校（空中學校）的學生隔周星期日到他居住地的學校（她住在臺中，就上臺中高商……）接受面授教學，由教師解答學生課業上的疑難問題。數學、物理、會計、英文……等課目面授教育的配合尤其需要，因為這些課目不是光聽講課，就可以完全了解，還得需要和老師研討才行。另外工科的各项技藝、商科的珠算、電子計算機等光聽講是沒有用的，還需要實際操作實習才能學會，所以學生也需利用周日到學校實習。

問：對住在偏遠地區的學生也能實施面授教學？

答：全省到處都有附設空中學校的中等或專科學校。函授教學對住在偏遠地區的學生，在實施上是不會有困難的。像住在澎湖縣虎井、七美、西嶼……等小島上的學生，禮拜天就可以乘船到馬公的馬公中學接受面授教學（馬公中學裏附設有高商空中學校）。目前比較麻煩一點的，是住在埔里附近山區修讀商專空校的學生。他們必須到臺中商專接受面授教育，路程遙遠，就須提前一天到臺中，這樣才有可能在周日到學校接受面授教育。

問：在監獄受刑的人也能接受面授教學？

答：他們不能出來，我們的教師只好移樽就「教」，到他們那裏實施面授教學。

問：你們開辦有師專、商專空校；像金門地區目前還沒有設立專科學校，要是金門那裏有師專或商專空校的學生，那你們要怎麼實施面授教學？

答：在金門就讀師專空校的學生有三百八十多個。我們安排教授搭飛機到金門把一學期裏需要面授的課程集中起來一起講授。

問：你們招生要不要考試？

答：我們這次辦商專，招生就用考試。招生用考試，一面可以了解學生的程度，施教比較方便；一面也可以使就讀學生的程度拉齊。不過我個人始終主張空中教學的招生是不必考試的。人家肯讀書，不給人家一個機會，總是不好。我想政府是有義務給國民受教育的均等機會。我們辦高中和高商空校時，招生就不必考試。「入學從寬，教學從嚴」一直是我所想要的。像英國的空中大學（Open University），進去唸也不必考試，但是教學很嚴，淘汰率極高。再說像日本去年開辦的空中大學（放送大學），以六十二萬人為對象，號稱世界最大的空中大學，招生也不要考試。

問：你們學生的淘汰率高還是不高？

答：我們對學生的要求相當嚴格，考試更是嚴厲，因此我們學生畢業率平均是四二%。這就是說一百個人從進空校開始到畢業，能及格的只有四十二人，其餘五十八人都給淘汰掉了。這個比率自然是比一般普通學校低，但以空校來講，算是很好。日本空校初期的畢業率只有百分之十七，現在提高到百分之廿六，他們已覺得很了不起。去年他們來臺北，到我們

這裏參觀，一聽到我們的畢業率是百分之四十二，「哇」一聲叫起來說：「怎會這麼高?!」

問：什麼原因？

答：我當時告訴他們：我們中國人對畢業看得很重，沒有畢業就覺得不算數的。他們告訴我：日本人進空校只是想多唸點書，畢不畢業，一點都無所謂。我還告訴他們：我們中國人做事比較有耐性和鍥而不捨。

問：有沒有開辦空中大學的打算？

答：日本在開辦空中大學的時候，表示他們之所以設立空中大學，目標有三：(1)對在職的人——尤其是家庭主婦給他們一個進修高等教育的機會。(2)對高中應屆畢業生除了普通大學以外，另開闢了一條升學途徑。換句話說，可以減輕升學考試的壓力；大家可以不必一窩蜂去擠升學的窄門。(3)使各個大學在學術文化方面得以互相交流，促使大學教學法的改進。

這些也都正是我們的理想和目標。自民國四十九年師範學校改制專科以後，國小老師的學歷也就由師範學校升為專科，提高了國小老師的師資，但仍有近五萬的，在職國小老師僅具高中（師範）的學歷。師範專科學校無法全盤容納他們就讀進修，同時他們也沒時間天天到學校上課，因此六十二年我們和師專合作開辦師範空中專科。全部課程分六八學分，四二個學分利用空中教學，其他學分，學生就利用寒暑假到學校上課。到今年六月就

有近三萬多在職的國小老師完成學業，取得專科資格，屆時教育部全面提高國小師資水準的政策便可以達成。今年我們開辦商業空中專科，是以高商畢業或高中畢業且曾在工商企業界服務一年以上為對象。光復以來，在臺灣自商業學校畢業的學生近三十萬人。這些人因所讀課程的關係，很難考進大專。他們大都在工商界服務。目前我們的工商興趣發達，他們尤其需要進修更多更新的商業知識，如企業管理、市場資料……使他們在崗位上更能發揮功能，使國家的工商全面起飛。所以我們開辦商業空中專科，使他們有接受再教育，吸收新知識的機會。今年秋天，我們還將開辦行政空中專科，以現職公教人員為對象。我們覺得愈是偏遠地區愈是職位低的公教人員，愈是沒有進修機會；而這些基層人員是最需要進修；因為他們和老百姓直接發生關係。開辦行政空中專科，目的是利用空中教學來提高公教人員的素質。針對社會的需要，我們先從空中專科辦起，然後再一步一步走向空中大學的道路。

問：空中學校師生之間是不是談不上有什麼感情？

答：師生之間的感情濃得很，比普通學校更好，空校的學生都是在社會上做過事，尤其明白尊師重道的道理，所以他們比普通學校的學生尤其尊重和敬愛老師。同學與同學之間也比普通學校的同學更友好，因為一方面大家都來自同行，一方面多交一個朋友，總是對自己的事業有幫忙。還有空校的學生都能深深體會到「書到用時方恨少」的意思。所以特別刻苦用功。

問：能不能談談一般人對空中教學的看法？

答：起初大家都不大能接受。都認為看不到老師，看不到學生，看不到學校，一切似乎都是虛空的，空中教學簡直是空中樓閣。目前大家對空校的觀念就改變很多，已經能夠承認：在這種知識爆發的時代，國民均須吸收更多更新的知識，而一般學校又無法提供如此龐大的求知容量，惟有空中教學可以無遠不屆，可以上山下海，可以讓人人有書讀，可以化處處為教室。我們六三年高中商高工空校畢業的學生，參加教育部舉辦的補校資格考驗，及格率高達百分之九六點三九以上，這樣一個數字——我想——是足夠改變社會對空中教學的存疑看法。

——訪問對象——

《美亞電視傳播公司創辦人》

● 陳立鷗 ●



「僑胞看到國語節目，
都感動得直掉眼淚！」

陳立鷗 教授，一九一九年生於北平。旅居美國近三十年。現任美國舊金山州立大學 (San Francisco State University) 教授，執教語言學。一九七四年手創美亞電視傳播公司 (Amasia TV Productions) 首次將國內電視節目介紹給舊金山地區的華僑。雖然經營艱苦，但想到能為國家盡一分力量，為僑胞做一番服務，他是不怕任何困難的。

問：能不能談一談您購自臺灣的電視節目要如何才能在美國播映？

答：我們是向美國電視臺租時間的。一九七四年我們成立了美亞，在舊金山第二十號臺租用周六晚上一個半小時的時間，後來就增為兩個小時，從晚上十點到十二點。我們大部份用臺視的節目像「羣星會」、「銀河遊宮」、「星期劇院」、「翠笛銀箏」、「臺視劇場」、「家庭食譜」……等；中視的節目也用了一些像「你我他」、「明星劇場」和「家有嬌妻」。去年（一九七六年）九月四日起和臺視開始合作，我們就改租二十六號臺周六晚上九點到十一點的時間。去年雙十節開始我們又增租周日九點到十一點兩個小時。周六的時間我們大多安排綜藝（像「我愛周末」）和社教（像「國劇」）的節目；周日就安排「臺視劇場」或「周三劇場」，再加上一個三十分鐘的歌唱節目。也是從去年和臺視合作以來，我們的節目才穩定下來。當然爲了適應當地華僑的需要，我們也播購自香港的粵語節目像許冠文、許冠傑兩兄弟的「雙星報喜」，還有描寫香港中、下層生活實況的「香港七三」等。

問：向電視臺租用時間，費用貴嗎？

答：黃金檔時間一小時五百美元。丙級時間一小時兩百美元。算起來相當貴的。我們在二十號臺的時候，一度因爲付不起時間費，晚上九至十一點的節目就曾經趕到十一點至凌晨一點的便宜時段裏去！

問：您怎麼推銷節目——要不要透過廣告公司。

答：都是要靠自己去賣。我們也有幾個業務員，他們整天拿着剪報簿（把電視周刊上的彩色畫頁或外國報紙登有關節目的消息剪下來貼在本子上）到China Town（華埠）各大餐廳、旅行社……去兜售。舊金山的華僑在各方面都相當保守，還不大習慣在電視上做廣告。實在是推銷得很辛苦。向美國人推銷節目，我就親自出馬。他們看我是教書的，都對我很客氣。可是一談到正題，十次有九次我都會碰到釘子。他們認爲市場太小，不願花錢支持節目。

問：你們怎麼預告或宣傳節目？是不是電視臺幫你們做節目宣傳的工作？

答：要電視臺去做，那他們是要收錢的。這錢我們花不起。都是靠自己在自己的節目中報告下一次的節目內容。此外我們和舊金山版的「世界日報」訂有交換廣告的合約，他們有時就替我們發消息做點宣傳。外國報紙或者T.V.Guide最多只登“From 9 To 11 P.M.Chinese Language Program”（晚間九至十一時，中文節目），其他什麼都沒有寫。

問：那麼播報廣告的工作也要你們自己來？

答：都要我們自己來播報。播報的語言也蠻雜的，差不多是百分之八十用粵語，百分之十五用國語，百分之五用英語。我自己都常常在播報。很多朋友見到我就說時常在電視上聽見我的聲音。我回答他們：什麼時候聽不見我的聲音，就表示公司不賠本了！請得起人來播報了！

問：這樣看起來，是經營得相當艱苦。

答：不但艱苦，還競爭得頂厲害。

問：競爭？

答：我們公司成立那一年，舊金山就只有我們一家。不到三年另外「海華」、「中華」、「天祥」等幾家一窩蜂成立了。從我們在一九七四年一月開播到現在已經三年，短短的三年中，由獨家而變為五家在競爭，市場始終就那麼一點大，沒有什麼增加，競爭就相當激烈。國內外的人都以為在國外做這一行業一定能够賺錢，事實上並不那麼容易。

問：那您怎麼還這麼熱心？

答：我們在美國教書，教了這麼許多年，老實說也够吃够穿的。真的，我們辦傳播公司，目的是在宣揚中華文化，為僑胞服務，個人利益是其次的。當我們把我們國家的電視節目首次帶到舊金山播出後，我們收到無數無數的僑胞來信說：他們看到這些國語電視節目都感動得直掉眼淚！他們之所以感動得掉淚，主要並不是在節目的內容，而是在他們居然在天前以前能够親眼看到自己祖國的電視節目在美國演出。這些信讓我們更加深信我們所做的工作是極有意義的。有意義的工作，我們是不計任何艱辛。

我在美國教書快二十五年了，有一個感觸：每年我在課室裏把我的時間和精力貢獻給學生的數目，至多三十多人而已。因此我在想假定用同樣的時間和精力來為更多的人——尤其我們自己的同胞——服務，不是更有價值，更有意義？同時也為自己的國家盡了一分力量。這也是為什麼經營如此艱辛，我還那麼熱心要去做的的一個原因。

問：你們節目的對象是以僑胞為主？

答：主要對象是華僑，我們也有不少的外國觀眾。外國觀眾又分成兩種。一種是曾經在中國住過的中年以上的美國人。他們很想念中國，自稱是「中國之友」。有一個美國人曾經寫信向我說：每星期六，他都把錄音機準備好，等到華語的綜藝節目一開始。他就着手錄音然後便一邊聽歌，一邊想念臺灣（他曾在臺灣住過）。另一類外國觀眾是現代的年輕學生。他們很喜歡中國的文化，在大學裏都選修中國語文的課程。在美國教授華語，始終沒有視聽的教材，因此舊金山附近的幾個大學如像柏克萊、史坦福、天主教舊金山大學，以及舊金山州立大學的中文教授都選用我們周日播的「臺視劇場」和「周三劇場」做教材。學生在周日晚上看完了單元劇，第二天到學校就要提出口頭報告，甚至分組辯論；目的是要他們借機開口多說中文，同時也讓他們從華語劇裏學到許多書本上學不到的東西。比如中國的風土民俗……。

問：能不能請您談一談僑胞看電視的習慣——還有他們了解國語的程度？

答：我曾經不只一次想在舊金山以外的地區打開市場，我也到過許多大城市設法要開闢節目，但是遇到了很多困難：一方面華僑沒那麼多，二方面電視臺的時間費很貴，三方面便是華僑看電視的習慣問題。除了舊金山、紐約、洛杉磯這些城市外，其他城市的華僑大部份靠做工為生（餐廳打工、罐頭工廠、田地、果園裏工作……），晚上很早就睡。他們不能晚睡，我們又租不起晚上較早的時間。這是一個很大的問題。至於語言，很不巧的是百分之

八十五的華僑都是講粵語，而臺灣來的節目都是國語。怎麼辦呢？我們就取得國內各電視臺的了解和合作，要他們把節目寄到美國之前將中文字幕做進錄影帶裏。

問：僑胞都看得懂中文？

答：都看得懂的。有了中文字幕以後，華僑不但看得懂節目，同時也學會了講國語。諸位要是到舊金山，跑到華埠買東西，一定會發現在那裏用國語交談已經沒有問題了。

問：可不可以談一談您選節目有什麼標準？

答：我自己回來看節目、選節目。國內電視臺的人都知道我這個人很 Fussy (挑剔)。大家都知道美國綜藝節目的製作在各方面都遠勝於我們。所以我選歌唱節目有一個要求，就是水準要高——就是水準雖不能及於美國的綜藝節目，但總要盡量接近，不能落後太遠。至於戲劇節目，我就選格調高，故事動人的像「臺視劇場」「周三劇場」。這兩個單元劇很受當地華僑的歡迎；「周二劇場」他們尤其喜歡，常寫信打電話讚美：Good Work! Keep Up With It! / You Did A Good Job!

「國劇」也很受歡迎。有一點很值得一提的是：在美國一些搞左派的常常免費招待美國青年觀看中共的樣板戲，讓他們誤以為樣板戲就是中國傳統的戲曲藝術。自從我們播出臺視的「國劇」和「國劇介紹」，美國青年觀眾這才有機會看到和認識我們中國真正傳統的戲曲藝術。同時也糾正了他們錯誤的觀念。所以選節目在海外播映，我除了考慮水準和格調的問題外，也還得注意節目有沒有文化上的積極意義。

問：當地的觀眾對此製作的電視節目有什麼看法？

答：最大的問題恐怕是兩國文化背景不一樣的關係。有幾齣戲比如「一雀四鳳」和「家有嬌妻」，國內的觀眾覺得很有幽默感，可是國外的觀眾却覺得十分幼稚 Naive，好多人來信都要我停播。我想小題大做，沒有主題，或者主題不够份量都是讓人感到幼稚的原因。

綜藝歌唱節目大家都很喜欢，也少有批評。不過臺灣的綜藝節目總令人感到略嫌單調，只有歌唱而無其他的「藝」，像電視歌廳，一個上一個下，一個接一個唱，少有變化。像美國最出名的 Johnny Carson Show 雖然是個訪問的節目，但中間常常穿插歌唱、舞蹈、笑話，甚至魔術表演……。這樣一來節目的內容顯得相當精彩和豐富。

另外當地的華僑不大喜歡看中國歌星唱洋歌。以前「銀河璇宮」有唱洋歌的節目，我就接到很多信說：他們看華語的節目，就是希望聽到中國的歌曲。

戲劇節目他們都很滿意。古裝戲劇裏的色彩和服裝，他們就着迷得很。缺點是演員的化粧有時候很不切實際，與劇中人的身份不相符合。比如我們就常常看到一個傭人往往化粧得像個千金小姐，或者一個要飯的女孩，假睫毛又裝得那麼長……。另外是編劇的問題。國內的電視或電影都有一個「拖」的毛病，話太多太囉嗦。有些地方可以用動作來代表，就可以不必用語言，用了語言反而破壞了整個戲。還有一個毛病是重複——一般高的高潮、類似的事件一再出現，讓觀眾感到很沒意思。每到結尾的部份，都給人草草了事的感覺。不瞞你說，我也學過四年編劇，總認為一個好的劇本絕對不是僅僅中國人叫好就算是



「臺視劇場」劇照



「周三劇場」劇照

好，要全世界的人說好才算是真好。日本電影像「怪談」、「羅生門」、「地獄門」，以及印度導演Satyajit Ray的“Pather Panchajit”在世界各地紅得發紫，給我很大的刺激，常常反問自己：像Pather Panchajit這樣簡單的生老病死的故事中國到處都有，為什麼就沒人編得出來？當然電視的工作是相當匆忙，很難面面俱到，不過是不是要這樣永遠下去呢？

——訪問對象——

《臨時演員》

● 胡寶相 ●

● 苗素言 ●

「我都是全天候

在家裏等電話……」

胡寶相先生，從事演員職前訓練及經紀的工作，達八年之久。

苗素言小姐，自花蓮四維高中畢業，即參加臺視演員訓練班，後投身臨時演員的行列近四、五年的時間，最近一年始升格為能在電視上開口講話的特約演員，堪為臨時演員行業的一個選樣。他們兩人來談臨時演員所面臨的各種問題，應是最為適當的人選。



問：可不可以談談臨時演員的待遇？

胡寶相：他們的待遇很少——少得可憐！

問：少到什麼程度？

胡寶相：在外面一個臨時工——打雜的小工——現在最少一天可以拿到二百五十元。這是起碼的價錢。一個臨時演員呢？拍電影的話，一天可以拿一百五十元，不扣稅；一段通告（一天的工作量）是十小時，每超過一小時就多加十元。電視是按本計劃的。不管是三十分鐘、六十分鐘，還是一百二十分鐘的戲，臨時演員的酬勞一律一百元一本，並且要扣百分之十的所得稅，那就是一本只能拿到九十元。

問：通常連續劇一天都錄兩本，那麼就可得一百八十元了？

胡寶相：並不是每本都有你呀！就是一天錄兩本，本本都有你，你還是拿一本的價錢。

問：不是明明規定按本計劃嗎？

胡寶相：是按本計劃啊！可是有些製作人就不跟你按本計劃。他跟你按天算；不管你錄多少本一天，他就只給你一本的錢——九十塊。

問：電視臺可是發兩本的錢？

胡寶相：不錯。但電視臺是把錢發給製作人，再由製作人、領班層層轉才發到臨時演員的手上。毛病就出在這裏。

問：那麼？

胡寶相：不過這也是顧打顧挨。（雙手一攤，苦笑）

苗素言：有時錄到半夜，沒有汽車，只得搭計程車回家。像我住在基隆，一趟計程車，就要幾百塊錢。忙了一天，不但賺不到錢，還得倒貼。

胡寶相：所以我常常告誡學生不能拿這個當職業，只能兼差。拿這個當職業，一定收入不夠的。無論如何要有兩份工作的。還有——沒有演戲天份的，我就勸他們轉業，免得越陷越深，不能自拔。

問：苗小姐，你當臨時演員有多久了？

苗素言：有五年了！我現在是特約演員。總算熬出來了。臨時演員是不講話的，只要熬到能在電視上電影上開口說一句話——即使僅僅講「是！」這麼一個字，你的身價就不同了！拿的錢也多起來了！熬了五年，「悶聲」了五年，我終於可以在電視上開口講話啦！和我一起出道的朋友，演戲並不差，可是到現在還依然張口不得。比起他們，我算是很幸運，算是「混」得不錯的

問：既然這麼苦，為什麼不改性？

苗素言：因為太喜歡戲劇了！從小大家就對戲劇有濃厚的興趣。以前我和一些當臨時演員的朋友，常常利用排戲或是錄影的空檔，躲在一個沒人看到的角落裏，大家就模仿大牌演員的演技，煞有其事地你一句、我一句大演起戲來。都抱著一個希望：有朝一日我們都能由臨時演員而特約演員，由特約演員而基本演員，一步一步向上爬。當時大家心裏都充滿希望

，到處都是暖和的陽光。那裏曉得路途是這麼樣地崎嶇難行。

問：特約演員的酬勞是多少？

胡寶相：電影是五百到一千元一天。錢的多少全看戲的輕重來決定。電視是按本計酬，也是看戲的輕重，有拿兩百、四百一本，也有拿七百一本的。

問：經紀人抽幾成佣金？

胡寶相：特約演員，我們抽三成。臨時演員，照規定我們抽一成。但臨時演員的酬勞，實在太少。我們往往不忍心去跟他們再拿什麼佣金。

問：當你們接到電話需要臨時演員時，你們怎麼聯絡？

胡寶相：在我們這裏接受演員職前訓練的學生，我們都建立了很完整的資料。接到電話，我們首先要問清楚對方要的是臨時演員，還是特約演員；然後再問要什麼樣的造型，要穿什麼樣的衣服，什麼時候要用。問清楚後，我們就根據資料找出合適的人選，再個別電話通知，要他們前往電視公司報到。

問：要臨時演員，至少需要多久以前跟你們聯絡？

胡寶相：至少要一個小時以前。至少要有時間讓人坐車到攝影場。

苗素言：基本演員都是一天以前接到通告。臨時演員就沒準頭了，什麼時候要你來，你就得什麼時候去，隨傳隨到，十足地臨時。記得以前，我都是全天候地在家裏等電話，怕萬一通告來了，不在家，機會就白白損失掉。機會得來不易，都是千拜託、萬拜託，到處拜託才

求來的，不能白白放棄啊！

問：如果要兩百、三百，甚至更多的臨時演員，你怎麼應付？

胡寶相：我就請外面專門做臨時演員生意的人幫忙。這比較難，除非拍像「女兵日記」這種有民族意識的電影，他們才肯。一千人以上，那就非得動員部隊不可了！

問：在現場，你不要幫忙導演或導播指揮臨時演員？

胡寶相：臨時演員多的時候，我一定在現場幫忙。我會幫導演向臨時演員講解劇情、指導動作——比如演國民革命軍的時候，我就向他們講精神要抖擻，像個打勝仗的；演清兵的，我就向他們要求，神態一定要萎靡，不能太精神，否則兩邊的人都像打勝仗的，就與劇情不合了。還有那些反應較慢的，我就安排他們站到牆角去，站到鏡頭不大能照到的地方……我在現場幫忙，可以讓導演爭取時間，節省經費。

問：可不可以談一談臨時演員的地位？

胡寶相：我始終有一個看法，臨時演員在一部電影或是在電視劇所佔的重要性並不亞於一般演員。有些戲要是沒有臨時演員幫忙，說怎麼都拍不成的。電視電影是少不掉臨時演員的。可是他們常是受冷言冷語的一羣。我們學生的程度都相當高——有高中畢業、大學肄業的……他們的自尊相當強，常跟我說：「老師，最好不要接臨時演員的工作好不好？」。

所以我現在極少為學生接臨時演員的工作，儘量為他們爭取有臺詞的角色。

問：臨時演員受什麼冷言冷語？



——訪問對象——

《經濟學家》

● 魏 萼 ●

「有時廣告強力推銷了
社會的非必需品……」

魏萼 民國三十二年生。臺大經濟

系畢業。赴美國聖路易大學攻修經濟學，獲博士學位。現執教臺大三民主義研究所，並兼中央研究院三民主義研究院及國際關係研究中心研究員。有關經濟學的論著散見國內外各大報章雜誌。認為對國家對國民沒有意義的產品，電視是不應該接受廣告的；這樣一來，電視廣告對社會發生的反作用，就會減少下去。

苗素言：說來就叫人心酸。當臨時演員的時候，我常常受氣，當場都能忍了下來，可是回到家，腳還沒有跨進門檻，人就「哇」一聲大哭起來！一哭就哭個沒了！

問：可不可舉些例子說明一下你們所說的「冷言冷語」？

苗素言：導演、導播、化粧、服裝、劇務……對成名的演員都客客氣氣的，照顧得無微不至；可以說是非常善待，從來不疾言厲色。可是對臨時演員，他們就不一樣了，很少有好看的臉色，比如服裝師，有一些修養差一點的，就從來不教我們那一朝代的衣服要怎麼穿，帽子要怎麼戴；請教他，他也不吭氣；等我們穿錯了，戴錯了，就一面罵一面硬裏八拉的從我們身上把衣服剝下來！上戲前要化粧，有一些化粧師總愛不理地在你臉上隨便畫幾筆，當着衆人嘟囔着：「鏡頭也照不到你們，化什麼粧嗎！」叫人聽了，實在難過！還有輪到上戲的時候，工作人員就大喊着：「臨時演員過來！」然後劇務就像趕鴨子一樣地把我們趕進攝影場，戲錄完了，又趕鴨子般地把我們轟走。攝影場外，又沒有休息的地方。我們只在外面站，有時太累了，就只好在地上坐，像個要飯的。有一些成名的演員（有一些對臨時演員很好，洪流叔叔、常楓叔叔就對我們很愛護）常常對臨時演員冷言冷語，說什麼：那裏來演戲的，不過是來混幾個零用錢，說什麼：有你沒你都無所謂。讓我們的自尊受到損害。

胡寶相：想想人家也是父母養大的，「此亦人子」，是沒有理由不善待人家的。

問：從經濟學的觀點來探討，你對一般人常講的「廣告牽制電視」這句話有什麼看法？

答：在回答你這問題以前，我想做一點小小說明：我從小就對社會問題感到濃厚的興趣。社會問題範圍很廣——有經濟的、政治的，以及社會本身……各方面的問題。這些都是與人類有直接的關係。研究這些問題，最終的目的是要幫忙政府使國家的政治、經濟、社會……各方面邁向正常的途徑。所謂正常的途徑就是社會秩序要能安定，政治要能保障民權，經濟要能繁榮起飛達到福利全民……。在國外我學的是經濟學，回國以後，我就專心一志研究三民主義——尤其是民生主義。國內三民主義的人才不多，我們是應該積極培養的。很多的社會問題，也只有用三民主義的方法，才能得到最圓滿的解決。目前我在中央研究院三民主義研究中心專門研究民生主義——以民族主義和民權主義為基礎的民生主義。

問：能不能進一步說明什麼是以民族主義和民權主義為基礎的民生主義？

答：民生主義是希望國家經濟能够迅速成長，長遠繁榮。可是我們落後貧窮的國家，消費多，所有的錢都花掉，因而我們無以累積資金，我們沒有資本 Capital Fund，我們因此得向國外借貸。國父就提出「國際開發中國經濟」的方針。利用國外的資本，來開發中國的經濟，但有一個條件——不得受人支配。這是很重要的。借人家的錢，但不受人家支配，不是依賴人家，更不是淪為人家的次殖民地。這樣民族的獨立和尊嚴才能維護。這就是以民族主義為基礎的民生主義。

民生主義最大的前提就是主張國營企業，反對本資本家壟斷操縱。大資本家壟斷操縱

，容易造成貧富不均。貧富懸殊太大，直接影響到國民生計。貧窮者爲了謀生，爲了尋工作，往往得向資本家低頭，對資本家俯首稱臣，唯命是從，社會的資金既然操在幾個大資本家的手裏，議會和社會輿論往往就容易爲他們所左右。一旦議會和輿論爲他們所左右，便容易造成社會的「積非成是」，使大家輕易地陷入資本主義的陷阱裏去。這是很危險的事情。以民權主義爲基礎的民生主義，就要消除這種危險。從這裏來檢看電視，我就有一個感觸——

問：什麼感觸？

答：和報紙、廣播一樣，電視也是一種大眾傳播，如果觀念有所偏差，就會很容易地走上替資本家做事的資本主義的電視。資本主義式的電視企業是很危險的。電視的力量實在其大無比，影響到整個社會的輿論和消費型態。一個資本家拿出巨額金錢向電視臺購買廣告時間大力宣傳他的產品，使其暢銷於社會。事實上，他這產品並非社會所需要。但經過電視大量廣告後，小孩吵着要買，大人想着要買，本來是非必需品的東西，現在倒變成了一種必需品。

依經濟學上的所謂市場經濟來說：因應消費者需求而生產，這叫消費者主權 (Consumer Sovereignty)。因消費者需求而生產，市場機能 (Market Mechanism) 可以充分發揮，供需可以維持平衡。換句話說，消費者主權，是需要創造生產，把有限的資源用在最有意義的途徑上。

現在生產者利用電視廣告，大肆宣傳，影響了消費者的行爲、嗜好和心理，由消費者主權的市場變成了生產者主權的市場，把社會的消費生產的關係整個顛倒了，使市場機能不能充分發揮，供需失去平衡，使資源誤用 (Mis-allocation)——沒有把社會有限的資源應用在最有意義的途徑上，形成一種資源的浪費。

問：那您依你看，電視事業需要怎麼走？

答：電視事業需要仰廣告的鼻息，以廣告客戶的意思爲意思了。這樣替資本家做事情，很可能對社會產生反作用。爲什麼呢？資本家拿錢支持電視節目——往往以他們認定的所謂的大眾趣味爲趣味，內容就不免要趨向低俗，水準就不免要日日下降，節目所提供的已不是健全的娛樂，而是一種麻醉了！資本家拿大量的金錢在電視上廣告推銷社會的非必需品，使其暢銷流行，成爲社會的必需品，影響到市場機能（它的壞處，我在前面已經說了！）資本家從而賺取很大的利潤，再利用很大的利潤，再繼續顛倒社會的消費生產，造成惡性循環。從這角度來看，資本家賺取很大的利潤對國家對社會對國民都是不利的。

問：那麼依你看，電視事業需要怎麼走？

答：電視事業需要注意國家國民的利益，要以國家國民的利益爲最大前提，一切的作爲都要和三民主義的要義符合。電視事業要成立研究發展中心，研究那些產品可以接受廣告，那些產品是不應該接受廣告。對國家對國民沒有任何意義的產品，電視就不應該接受廣告。這樣一來，電視廣告對社會發生的反作用（麻醉作用）就會減低下去了。

問：對廣告有所選擇，是不是會影響到電視事業的生存？

答：可能影響到電視事業的維持。

問：那——

答：電視應該成爲政府推行政策的一種重要工具——一項利器。這一項利器若落入少數資本家的手中，對國家對國民是很不利的。電視事業一面節約浪費，一面朝正確的方向慎重經營、選擇產品——比如宣傳廣告十大建設衛星企業的產品，鼓勵大家用國貨，使國家經濟長足進展——一面政府酌予補助，電視事業的前途是大有可爲的。

問：目前的電視節目你認爲——

答：好的地方——可愛的地方太多了，尤其三臺聯播的「寒流」，實在太有意義了。讓全國民眾深刻了解大陸的生活狀況。我在大學教的是「大陸經濟」。「寒流」裏所描寫的，是絕對真實。把「反共教育」做得這麼生動活潑，又如此無遠不屆，是電視最成功最可愛的地方。參謀總長宋長志將軍點閱召集後備軍人，出席率那麼高，也是藉了電視的功効。國家的慶典節日，都有特別節目配合，實在太可愛了！電視實在替國家做了不少事情。然而還有一些事情是需要注意的：比如電視劇裏一有農夫，往往是傻傻、土土的造型，往往是派最差的演員去飾演。農戶佔全國人口的比例是百分之三十五以上。他在田地上天天日晒雨淋，不辭辛苦。他們對社會的貢獻可說是最大。電視劇實在不應該去愚弄他們，影響到社會的價值判斷。還有新聞時間，有時竟播報影星的生活，歌星的跳槽，甚至某某教授的續

弦……這些人的花邊「消息」，跟社會大眾有什麼關係？又有幾個社會大眾會去關心這些人的花邊「消息」？播這類趣味化的「消息」，似乎是浪費大家的寶貴時間。還有電視上常演鬼怪恐怖的戲，對兒童的心理成長實在是一項不可忽視的障礙。

▼「寒流」劇照



——訪問對象——

《心理學教授》 ● 楊國樞 ●

「一種次級文化——電視文化
其特徵是……」

楊國樞，籍貫山東。生於民國二十一年。於民國五十五年赴美國伊利諾大學（University of Illinois）攻讀心理學，獲博士學位。現任臺大心理系教授，兼中央研究院民族學研究所研究員。著有「普通心理學」、「心理與教育」、「中國兒童行為的發展」、「中國人的現代化」等書，並發表中英文學術論文六十餘篇。在此次訪問裏，楊教授對「電視文化」、「暴力鏡頭」、及「家長如何指導兒童觀賞電視」等，提出了極為深刻和獨到的見解。



問：可不可以請你談一談，電視的暴戾（力）鏡頭或內容對成人與孩童有些什麼影響？

答：電視上的暴力鏡頭對成人的影響有下面兩點：

(1)有害的方面：成人會模仿暴力。成人從電視上看了暴力以後，當他下次受到挫折的時候，做出暴力行為的可能性，就會比沒看過暴力以前要大。一旦做出暴力行為，他的暴力行為也會和他在電視上所曾看到的暴力行為相似。在國外，電視上曾播過一齣偵探劇，描寫一位男子用一種任誰都想不到的方法來殺害他的配偶。這齣戲播後的那一段時間，就有男子殺害配偶的罪案發生，殺害的方式正是電視上詳細描繪的那種任誰都想不到的方法。記得還有一個電視劇，講一幫匪徒劫持火車的故事。他們是在火車開進山洞的時候，利用黑暗劫持火車，胡作非為。這戲播出沒有多久，就有一羣不良少年如法炮製，儼然像拿這個電視劇當劇本，他們就鉅細靡遺、絲絲入扣地照演一番。

(2)從另一方面來談，看暴力鏡頭對成人有發洩不良情緒的作用。由於社會規範與道德的約束，我們不能隨便對引起挫折的對象直接攻擊，因而我們心中就累積了很多的慢性的敵意，化成了攻擊性的情緒。這時候如果我們看到電視的暴力鏡頭，我們攻擊性的情緒就會找到發洩——一種替代性的發洩。為什麼呢？比如我們看打拳的鏡頭，我們會很快地把自己投入螢光幕中，和主角認同，痛擊對方——痛擊「我們的敵人」。我們心中那一股窩囊氣，那一股不良情緒，就藉着螢光幕上的主角之「痛擊對方」而得以發洩。這種替代性的發洩，對維繫心理健康多少是有幫助的。為了避免「效尤」的壞影響，同時也讓成人的

不良情緒能有替代性發洩的機會，個人認為電視是可以播映某些特殊種類的「暴力性」的運動比賽，如拳擊、摔跤、相撲等。這些都是平常人不易練到、做到、模仿到的「技藝」。比賽是沒有故事、沒有情節；沒有故事、沒有情節，就不易和真實的生活連在一起。

關於電視上的暴力內容對孩童的影響，我想分下面幾點來講：

(1)電視的暴力鏡頭容易引起孩童的恐懼與不安，乃至不敢去看。他們又對暴力的內容不瞭解，更是會引起焦慮不安。這不堪負荷的焦慮，如果弄不好，就容易引起孩童去想像可怕的情事，晚上便會做惡夢。這些都會影響到孩童的人格成長。

(2)電視的暴力內容，都是黑白對峙，善惡分明。小孩很容易認同其中一邊的人，模仿其行動言語。若是認同了暴力的、黑道上的、不道德的人，對小孩的性格、行為、和品德，都會有不良的影響。見「不賢」而思齊焉，總是不好的。

(3)當小孩看完有暴力內容的節目，雖然他不甚瞭解，也會想上半天，不是看完就算了。雖然對暴力的內容只是一知半解，往往他會加油添醋地加以想像，加以幻想，而迷醉於自己所編織的幻想世界裏，這樣他的思想行為就會呈現退化的現象。

談到這裏，我想順便提一提電視看得太多對孩童的幾點不良的影響。

問：有那些不良的影響？

答：有三點不良的影響：(1)影響小孩與家人的關係。小孩費很多時間看電視，少與大人相處，影響他與父母兄弟姊妹間的感情培養。另一方面，父母也沒有充分的時間來教導他。而

且，父母的教導反而不及電視「權威人士」，小孩子甚至喜歡以「電視講的——」這句話作為不接受大人訓誨的依據。父母的影響，給電視壟斷了。換句話說，以前是父母帶小孩，現在電視帶小孩。

(2) 干擾小孩的飲食。小孩愛看電視，往往就誤吃飯的時間，有的甚至不想吃，有的就捧着飯碗坐在電視機前面一面看、一面吃。這樣相當會影響小孩的腸胃、脾氣、健康。

(3) 看電視取代了小孩子正常的遊戲和運動。小孩子可以從遊戲學得很多社會生活的技能，人際關係的適應。遊戲在孩童人格的發展上扮演很重要的角色。一旦遊戲減少，運動減少，小孩身心的發展都會受到妨礙。

問：家長要如何去做才能讓子女避免這些來自電視的不良影響？

答：(1) 家長要和小孩一起看電視，如此小孩就比較不會恐懼、不安，尤其是在看到暴力鏡頭的時候。

(2) 看電視時，大人需要在節目進行中，隨時向小孩解說幾句、分析幾句；節目播完之後，也應向小孩說明幾句，詮釋幾句。如此不但可以增加小孩對劇情的瞭解，而且也可防止他們焦躁不安的情緒，及認同暴力的傾向。節目看完後，大人最好要問問小孩有什麼感想、有什麼意見。從他們的答話裏，大人可以推知剛才的節目對小孩有什麼樣的影響。若發現小孩的看法有所偏差，大人就要當場糾正。

(3) 大人要替小孩選擇節目。配合小孩的性別年齡與教育程度，來選擇內容適當（如沒有暴

力內容）、長短適當（不宜太長）的節目。依據小孩的心理，不管節目多長，一定非看完不可；只讓他看一半，他心裏會很不滿。最好選較短的節目及播映時間適當（以不影響小孩的作息為原則）的節目給小孩看。不要太放任他，完全由他自選節目。

(4) 嚴格限制小孩看電視的時間。這一點很多家庭就辦不到，到了要吃飯要睡覺的時間，經不住小孩的再三請求，大人就答應小孩：「好吧！再看十分鐘！」這是不妥當。有了十分鐘，便有二十分鐘、三十分鐘。大人一定要記得：只要習慣一養成，小孩都會遵守，不能隨便縱容小孩。

問：電視對社會心理或風氣的走向，有什麼樣的影響？

答：在高度發展的國家，無論文化、物質、生活都達到了很高的水準，電視對社會風氣的「塑造力」，不像發展中國家那樣快速而顯着。電視往往單獨成爲一種「次級文化」——電視文化。電視文化的特徵是：裝腔作勢、服飾華麗、佈置考究、快速簡化、及特殊言語等。在高度發展的國家中，人們真正的生活和「電視文化」的差距不大，電視的影響就小。而且，社會上還有許多其他次級文化如音樂、運動、及文學等，都在普遍流行，更是把電視的影響力分掉了。

我們這裏就不同了。電視文化與我們的實際生活差距仍大，而我們的閱讀習慣不普遍，音樂、運動、藝術的活動又少，電視的影響力就其大無比了。電視文化所展示的生活方式，人人心嚮神往，對我們的社會風氣、心理、行爲的影響，便自然會快速而顯着了。

目前，社會上消費與收入不成比例的奢靡現象，相當受電視中的廣告、歌舞、戲劇的影響。大家都以電視劇裏的食、衣、住、行，作為價值取向和追求目標。人們受了影響，就會起而模仿。只要電視上在吃什麼、穿什麼、住什麼，人們就要想法去緊跟着吃什麼、穿什麼、住什麼。不這樣，他就彷彿矮了半截。我們的觀眾看了電視上的生活情況，就往錯認我們中國人的生活「已經」是如此。這種錯認就如同錯認好萊塢電影所展示的生活即是美國人的真實生活一樣的不合事實。

因此說電視對我們社會風氣的走向影響很大，是沒有錯的。電視節目如果不好，就會形成不良的社會風氣；如果節目好，就容易培養好的社會風氣。因此，我們對電視所展示（所形成）的文化要特別注意。我們不能只把電視當作個人娛樂的工具看待；我們應當認定電視和社會的發展與進步有着深切的關係。

問：對目前的電視節目，你有什麼批評？

答：除了新聞和社教的節目以外，一般娛樂的、歌舞的、戲劇的節目，我認為要改進的地方實在很多。

問：譬如——

答：譬如有一些節目似乎是專門以低俗的情節、事件、或動作來引發嬉笑為主要目標。低俗的情節、事件、或動作「逗」我們直覺而不加思考地去笑。笑過以後的那一剎那裏，我們會感到不自在，我們甚至會看不起自己——這樣低格調的事物，我們也竟然笑得出聲來。既

然經常是訴諸動物性的一面，這樣的電視還能教化我們什麼呢？還有一些節目儘在談奇奇怪怪的事情，不是談鬼怪，便是談星座，倡導洋迷信。又現代人大都曉得星座和人的性格、命運、行為毫無關係。製作人與主持人在節目裏居然採用這樣反教育的內容，可見他們的水準可能比觀眾還低，那他們又如何能教育觀眾，提昇觀眾呢？

再者，一般的電視劇都不敢面對現實，逃避到古代裏去，但又跟史實常相違背。而且，電視劇裏的行為模式與人際關係在在都相當違反現代化的傾向。所強調的多是皇帝和臣子，主子和奴僕的關係——傳統式的上下關係。這種傳統式的上下關係並不適合現代社會。如果在電視劇裏過份強調與描繪這種「上命下，下承上」的行為模式，會讓大家誤以為這種行為是人際關係中最重要，而忘掉了人與人之間的交往，是要互相尊重、相互關懷，更忘掉了「人生而平等」這個可貴的信念。在高度發展的西方國家中，電視對國家發展的負擔已經相對地減少了，而對快速發展中的國家好像我們，電視本身對國家發展、社會進步所擔負的責任就大得多了。這是我們談論電視問題時所應牢牢記住的。

——訪問對象——

《中文教授》

● 尉天驄 ●

「對大眾最能發生教育作用的就是電視」



尉天驄 國立政治大學教授，執教「中國文學史」「中國古典小說」等課程。所著有關哲學、生活等方面的文章甚豐，散見於各大報章雜誌。六十二年曾應美國務院邀請赴美旅行訪問。他認為：電視在我們社會扮演了一個極重要的角色，如果一個負責的電視工作人員能夠想到，他自己的子女正透過電視學習怎麼樣的人生態度時，也許他就覺得在某種經濟條件之下，應該透過電視給予人們正確健康的觀念。

問：能不能請你談談電視在我們現代這個社會裏扮演一種什麼樣的角色？

答：電視對社會的影響實在太大。影響自然有好有壞。我先從好的一面談起。

一、電視把世界的距離拉近，使我們每天可以接觸到新的事物，新的知識。比如我們政大有位教授到美國探親，他說他初到紐約一點也不感到陌生。因為美國人的生活方式、生活場面、人與人之間的交往態度……都曾在電視上看過無數次，熟悉得很。當然電影也有這種功效，但一般人接觸電視的機會比電影要多。再說，電影不能像電視那樣地無遠弗屆，無所不在；更無法像電視那樣地包羅萬象，內容豐富。

二、電視不但可以讓人知道新的事物，同時可以影響一個人的生活態度。我們開始有電視大概是在十五年以前。十五年以前的小孩現在應該已經是大學生了。這些年輕人對世界事物的看法、對人生抱持的態度……跟上一代在這個年紀時，可以說完全不一樣。不僅是這一代，就是十五年以前的中年人，目前應進入老年，這些老年人與他們上一代在此一年歲時，對世界事物的看法及人生抱持的態度也不一樣。這種態度的不一樣，固然與個人所處的環境有關，但是不可否認，電視對他們的影響也為重要因素。

前面所說的影響，一方面是來自電視上的廣告，另一方面是來自電視節目。

來自廣告的：例如，當我們身體感到不舒適的時候，又由於我們工作忙碌沒有時間看醫生，往往就聽從電視上的醫藥廣告，自己去買藥來服用了。又如，我有一個朋友，當他因病住院的時候，他收到的禮物，最多的竟然是保力達·P，而且送的人都一定不會忘記

向他複誦一遍電視上原來的廣告詞：「可以增強體力」。我一位朋友的小孩，他所吃的東西（每天要他父母買的東西）不是「乖乖」就是「樂味」；而且最有趣的一樁事是，他發燒害病的時候，他竟然跟母親說：「你給我買一個靜電治療器就可以。」如果（頭一低，似在沉思）……

問：如果怎麼樣？

答：（緩緩地抬起頭）如果這些商品藥品的確可靠、的確是像電視廣告上說的那樣好，並且是符合大多數人的利益，同時這些商品藥品的推廣也有助於國家經濟建設，那麼我們相信電視廣告是有其存在的意義。然而——

問：然而？

答：我認為廣告的最重要是讓人了解物品的真實性能，以及進步的情況，而不是設一個陷阱去引誘別人。假如廣告這樣做，就會使得一些廠商在品質上求進步，而不必要僅僅以廣告來騙人。對於促進工商業的發達也有好處。你看房地產的廣告都很漂亮，然而就有很多買到手的人大失所望，蓋好的房子和廣告上所講的完全不一樣。比如當初買的時候，廣告上說每棟房子的前後都充滿林園之勝，但是等房子蓋好實際一看，前後都是擁擠的房子，水道又不通，空氣又不乾淨……。

問：來自節目方面的好的影響——

答：我們不談一般的節目，就拿一、兩個例子來看，比如很多人對國劇本來很生疏，但是由於

電視的介紹（尤其電視上的字幕幫助很多觀眾聽得懂唱詞和口白），使得很多人對中國這個古典的戲曲藝術有了或多或少的了解。又如最近播過的「二次世界大戰」的紀錄片，使很多人領悟到人類的歷史都是經過艱難和困苦才創造出來。我有一個朋友在美國求學時，在電視上看到一部肺部開刀的紀錄片——這是一個老煙槍的肺，開出來的肺全是黑色，看起來很恐怖。看完影片後，他就毅然決然地把煙戒掉了。

由此可以看出，在今天最能夠對一般大眾發生影響的，說得深刻一點，對大眾最能夠發生教育作用的就是電視。因此電視在我們現代社會裏扮演一個什麼樣角色便不難明白了。電視對社會的影響有好的一面；但如果運用不好，也同樣會產生壞的影響，也就是說會產生壞的教育作用。所以今天從事電

視工作的人——尤其電視台負責人應該先自問兩個問題。首先要問一下自己，你要拿什麼去影響別人、去教育別人？也就是你為什麼要去製作這個節目？

問：如果他給你的答案是：爲了讓大家在忙碌工作之餘輕鬆娛樂一下身心……

答：娛樂節目裏的表演人對觀眾也產生影響。比如有一個鄉下人本來很能唱歌，每當種田或工作疲勞的時候，就會不知不覺吟唱起來。

有了電視以後，問題就來了。今天鄉下人的生活態度是以都市人爲標準，而他們對都市人的認識又多半是得自於電視。當這位善於歌謠的鄉下人瞧到電視上的一些歌星兩腿發抖，沙啞着嗓子像貓一樣地在唱歌的時候，他認爲城裏人唱歌是那樣，那樣才是歌唱，自己就會忽然之間自卑得不敢再唱歌了。如果他想「歌唱」，就不得不犧牲自己真實的一面而去學習虛假。純樸的、香醇的民歌藝術往往就這樣給扼殺了。今日娛樂節目最常見的是歌唱，而歌唱節目裏面的歌詞又大多數是蒼白、病弱、不健康……使得我們無數少男少女一面在學着電視裏歌曲，一面也不禁要「多愁善感」起來。可見娛樂節目，在不說教之中，也會像鴉片一樣無形之中對人產生了麻痺的作用。又如連續劇裏的人物，甚至每一個節目的



張琴在「臺北人家」演的阿桃。



雷鳴在「滿庭芳」演的陳德裕。

主持人大多選用年輕貌美的人，這固然在耳目享受方面，可以迎合觀眾，但也許會產生一種副作用：那就是最精彩的事跡、最動人的行爲、最傑出的事業都是漂亮的人做出來的；而那些年紀不輕、貌不驚人、聲音不美，而實際上却日晒雨打、起早睡晚、任勞任怨的人，好像在這世界上沒有什麼存在的意義。我簡單地說：電視出現的人物，很少是腳踏實地、埋頭苦幹的人，於是大家所學習的對象……

問：大家所學習的對象怎麼樣？

答：不再是一些苦幹、實幹的人，而是一些油頭粉面、花枝招展、珠光寶氣的人物。於是工廠和農村的女孩子最大的目標是想當明星歌星，對自己的埋頭苦幹反而產生了自卑的心理。我現在要問電影製片、電視台負責人一個問題：你是希望你的孩子做一個腳踏實地的爲國家社會盡心盡力的人，還是一個虛浮，只追求享樂的人？

我還要再問他們：假如你有一個孩子不漂亮，但却用功讀書、努力工作、任勞任怨，而另外一個孩子長得比較漂亮，但虛浮不實、投機取巧，你做父母的應該對他們如何判斷？應該如何指示他們未來的走向？

假如今天我們在臺灣所有的人都不願腳踏實地去工作，都想享受現成，我們相信誰都可以想像得出，我們經濟會產生怎麼樣的後果。如果到了這麼一天，恐怕就沒有人能够有能力去購買貨物，而商人的廣告也就登不起，電視也就自然會受影響了！

電視上實在應該多出現像「阿桃」（按：阿桃爲臺視國語連續劇「臺北人家」裏的純

樸善良、腳踏實地的女傭人，由張琴飾演）、「陳德裕」（按：陳德裕爲臺視國語連續劇「滿庭芳」裏的苦幹實幹、任勞任怨的父親，由雷鳴飾演）這一類人物給大家在生活態度上做爲學習的對象。

另外我想講的是：有一些電視劇所呈現的心理狀態值得商榷。比如我在「臺視劇場」看過一些有關男女愛情的戲劇，劇中男女主角我歸類起來大概有兩種情況——

第一種：家境富有的女孩愛上一個窮小子，由於家裏反對，兩人就不得不分手。男的就想辦法出國留學，幾年後，學成歸國當上了經理。結果男女主角有了好的收場。

第二種：女孩愛上一個「窮」小子。家長就反對女兒與她交往。經過一番波折，女方發現男的並不是真窮，原來還是個富家子弟，只不過故意地裝個窮小子（或故意在他父親工廠裏當個小工）。結果當然是大團圓。

根據這兩種情況，我們可以問：假如在第一種情況下，男孩若沒有能力出國，也沒有做到經理，而且仍然是窮小子一個，難道那女的真不嫁他？假如在第二種情況下，那個男的確實是一個小工，二人的終身大事就不了了之了嗎？從這裏我們可以歸納這些戲所呈現的心態只是盲目追求奢侈的上流社會生活型態，而沒有肯定真正的愛情、人的價值、人的尊嚴？這樣的戲劇是會使很多年輕人嚮往做大少爺、做留學博士、做總經理……而不肯安份地去做一個基層的苦幹的人。懷着這種人生態度，就有家境不好的年輕人埋怨他們的父母、羨慕別人的富有，這也許就是代溝產生的原因吧！

說起代溝，忽然讓我想起經常在電視上出現的婆媳問題。

問：婆媳的問題在電視電影上好像永遠演不完，不過最後總是會得到和諧的。

答：不錯。但這些和諧的結局是經不住別人去發問的。

問：比如——

答：就拿連續劇「長白山上」來說吧！婆婆虐待大柱子的媳婦（方晴飾演），簡直是無所不用其極。最後婆媳之間的關係所以改善、所以和諧，是因為做媳婦的百般忍受才感動了婆婆。但我們要問：如若婆婆不被感動，媳婦被折磨死了，那又該怎麼說？這種對兩代關係的處理，不是叫另外一方心甘情愿去做奴隸嗎？在民主時代的今天，像這種不尊重人權的舊社會的落伍觀念是應該改進的。落伍的觀念，像不尊重人權、不尊重法治、不尊重生命……在目前一般武打的或標榜「俠義」的電影、電視劇裏，隨處可以碰到。有一部叫「愛心」的連續劇，每當主角那一家人碰到困難，就有一位像祝大爺雜耍班主的人物出現，來把壞人擺平或「做了」（幹掉之意）。像祝大爺這種人物，既不是地方上的治安官吏，也不是地方上的士紳，說穿了不過是幫會的頭子，他怎麼可能對一個人——即便是一個歹徒，操有生殺之權？幫會人物當然也有行俠仗義的，但在今天民主的時代，我們希望一切訴諸於法，而不應該訴諸於個人的裁決或暴力。我親自聽到，一個小孩在看到這些電影電視時問他的家長：為什麼政府的人不去抓壞人？為什麼一定要等祝大爺這樣的人物去抓呢？高一祝大爺也被打死，那不就什麼都完了嗎？

我們要走向現代化，我們首先就要向大家灌輸「一切訴諸於法，不能訴諸於個人的裁決或暴力」的法治觀念。電影電視尤其不能忽視這個工作。

問：剛才你說電視台負責人應該先自問兩個問題。第一個問題是：為什麼要去製作節目？那麼第二個問題是？

答：我想當他瞭解了做電視節目是爲了什麼的問題以後，下面的問題就容易回答了。那就是：節目是做給誰看的？

問：如果答案是：做給一般大眾看的？

答：電視雖然是大眾娛樂，但有的節目似乎只爲了少數人，比如我們關於服裝設計的節目，那裏面衣服的式樣，只有極少數人才能穿。我們很少看到一個服裝師爲我們學生、一般婦女、工人、兒童……設計既便宜又舒適又美觀的衣服。這樣的節目只是爲了極少數的婦女做的。

又如蔣院長近年來不斷提出學生伙食的問題，但是我們所看到的烹飪節目都是爲中層以上的家庭來設計。爲什麼做烹飪節目的人不遵照蔣院長的指示來爲學生設計既便宜又衛生又營養的伙食呢？

又如「室內佈置」的節目，裏面所示範的裝璜陳設，都是極盡奢華之能事。爲什麼這樣的節目不可以爲那些人口衆多、房屋狹小、需要藝術佈置來調整居住環境的同胞盡一點心力？

這一些節目既然是以少數人爲目標，於是我們的藝術家、我們的醫生、我們的服裝設計師、我們的烹飪專家……都只望上看，而不肯望下看。這種攀龍附鳳的心理也許會產生虛而不實的社會風氣。

我們目前所處的環境，需要大家同心協力腳踏實地去苦幹、實幹，那麼我們的電視節目應該怎麼做不是很明白?!雖然在今天工商業社會裏，任何事業都不免要受到經濟的影響；電視當然也必然地受到廣告的影響，然而如果一個負責的電視主管能够想到他自己的子女透過電視正學習怎麼樣的人生態度，也許他就覺得在某種經濟條件之下，應該透過電視給予人們正確的、健康的、進步的觀念。

電視·電視

遠景叢刊 79

著者	王	禎	和		
發行人	沈	登	恩		
出版者	遠	景	出	版	社
	台北郵局 36-575 號信箱				
	郵撥：1 0 2 2 2 1				
發行所	遠	景	出	版	社
	台北市光復南路 260 巷 51-2 號				
	電話：7 1 1 - 7 8 7 1				
門市部	台北市新生南路三段 92 號				
印刷所	其宗印刷有限公司				
	台北市環河南街二段 113 巷 7 弄 16 號				
定價	新台幣 90 元		港幣 15 元		
初版	中華民國 66 年 9 月				
再版	中華民國 69 年 3 月				

行政院新聞局登記證局版台業字第 0105 號

有版權·翻印必究