

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Volume 1

現代中文文學評論 Review of Modern Literature
in Chinese

6-1994

“港派”與“京派”：《花近高樓》、《人間有情》與《茶館》之比較
“Hong Kong Stream” and “Peking Stream” : A Comparison of
Crown Ourselves with Roses, Where Love Abides and The
Teahouse

Donglin ZHU

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/rmlc_1

Recommended Citation

朱棟霖 (1994)。“港派”與“京派”：《花近高樓》、《人間有情》與《茶館》之比較。《現代中文文學評論》，1，135-146。檢自 http://commons.ln.edu.hk/rmlc_1/11

This Article is brought to you for free and open access by the 現代中文文學評論 Review of Modern Literature in Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Volume 1 by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

“港派”與“京派”

——《花近高樓》、《人間有情》與《茶館》之比較

朱棟霖

I

把香港話劇《花近高樓》（陳尹瑩編劇）、《人間有情》（杜國威編劇）和《茶館》（老舍編劇）、《小井胡同》（李龍雲編劇）^①放在同一論題下比較，不僅因為這四部劇作寫法上有一些相近之處，更主要是從這些本土題材的戲劇中，我們能清楚地發現“港派”話劇與“京派”話劇的一些基本特徵。

無疑地，《茶館》是中國話劇的代表。它那濃厚的北京文化風俗氛圍、鏗鏘的京腔京調、泡茶館的舊北京人的特殊心態以及《茶館》的藝術創作方法，都堪稱典型的“京派”話劇。雖然中國話劇80年的歷史上，還沒有一種影響巨大的戲劇文化現象足以冠以“流派”兩字。但是，北京、上海這兩大話劇基地，其戲劇文化現象卻各有明顯特徵。以“北京人藝演劇學派”為代表的話劇藝術創作，雖然擁有眾多不同風格的劇作家、導演、演員，但是其總體上長期受到京派文化的薰陶，更多地承繼《雷雨》、《茶館》的藝術精神。儘管這一地區的話劇創作在80年代中後期有一些發展，但是冠之以“京派”話劇，能鮮明地揭示出這一地區話劇創作的總體特徵。那些直接受《茶館》影響的《丹心譜》、《小井胡同》、《紅白喜事》、《天下第一樓》，那些有了新的風格的《狗兒爺涅槃》、《桑樹坪紀事》、《火神與秋女》等，都令我們強烈地感受到“京派”話劇的藝術文化風貌，這種風貌具有鮮明的地域文化本土特色。這與上海地區的話劇創作不同。

香港話劇在80年代的顯著發展，體現在創作水平、舞台藝術與戲劇普及工作等多方面。在這之前，香港地區的話劇因其勢單力孤，僅是一種時斷時續的孤單文化現象，創作上主要受30、40年代中國現代話劇的影響。80年代，一批70年代學校戲

劇活動積極分子和從海外學成返港的藝術工作者成為香港話劇界的骨幹力量，他們在編劇、導演方面有了一定經驗。據蔡錫昌先生統計，1991年全港四個專業劇團、78個業餘劇社中，共演出173個劇目、764場次，觀眾約25萬人次。^②香港話劇普及興盛的情況，這在今日世界範圍內都是鮮見的。儘管香港話劇在編、導、演三方面的發展是不平衡的，舞台藝術水平高於劇本創作，翻譯劇演出較之創作劇更具優勢與完美，但是已經初步形成一支話劇創作包括導演與舞台創作者隊伍，經歷十餘年的追求開始顯露出本土特色。目前活躍於劇壇的中青年話劇工作者有着近似的文化背景。他們已經走出了中國大陸話劇影響的範圍，例如曹禺、老舍的影響。這一點不同於香港老一輩話劇工作者，姚克、胡春冰、李援華、陳有后等的創作是中國30、40年代話劇在香港的延續。他們都成長於香港，先受港式教育，又受歐美教育，他們熟悉香港，熟悉港人生活與心態。“我係香港人”^③就是他們共同的文化標誌。他們不僅受香港文化的薰染，而且他們自己就是香港文化之一分子。他們要表現的香港生活與港人心態也就是他們的自我這一羣體行為、生存方式、命運與文化心態。這一羣體創作意識是逐步萌發與形成的。香港話劇創作在70年代以學校戲劇活動為中心，大多反映青年人周圍的具體問題，如升學、會考、教育、戀愛、婚姻、家庭等具體問題。成績主要在短劇方面，雖然短劇未必淺薄，但是這時期的劇作人顯然缺少從較大規模、較深層次上描寫生活的能力，這是初期創作稚嫩的一個普遍情況，而且本土意識也不是很明確強烈的。從學校戲劇中成長起來的一部分人士，成為活躍於當今香港劇壇的中堅分子，他們創作力旺盛正趨成熟，創作中的本土意識愈益明確。他們的創作大多取材於香港題材，表現與反映香港社會、港人生活與人生心態，剖析香港問題與探索香港的前途與命運。本文所要討論的《花近高樓》、《人間有情》以及《海逝》、《遷界》、《命運交響曲》、《天遠夕陽多》、《我係香港人》、《香港夢》、《末世風情》、《廢墟中環》、《風雨搖滾》、《大屋》，這些比較成功的劇作大都是描寫“香港形象”，值得注意的，還有這些劇作的思想蘊涵、藝術方法以及從中所流露的創作者的文化意識。他們受西方影響較多，流派眾多的外國當代戲劇紛至沓來湧入香港劇壇，他們的文化思想意識也是開放的，中西文化的交流在話劇創作中很明顯，他們的特殊身分又使他們特別注意到作為香港文化人的獨特思想意識，努力以香港本土意識來描寫自身所關心的“香港形象”。香港話劇的另一特殊現象是粵語方言話劇的盛行，這同京腔京調的“京派”話劇迥然異趣。我們雖然

未全面考察世界各國戲劇的語言系統，但一般而言，戲劇（指話劇一類而言）在本國當使用該民族普通流行的語言。當然由於特殊的需要，如尤金·奧尼爾早期描寫海上生活的劇作《東航卡迪夫》等，劇中水手講美國方言。中國是個方言種類相當多的地區，以至於全國300餘個地方劇種都是方言戲曲。語言是思想、思維方式的工具與直接現實，粵、滬、越、豫、晉、評劇、黃梅戲，離開了當地方言的運用就失去了“粵”、“滬”、“越”、“豫”、“晉”、“評劇”、“黃梅”味，也難以神韻十足地表現當地民情風俗。以粵語方言演出香港話劇，更能傳神地表達香港人的文化心理與生活風俗，體現本土文化氛圍。雖然方言的運用不利於非本地方言觀眾的理解與接受，但好在香港話劇是為香港觀眾而作、為香港觀眾而演，要得的是香港觀眾的理解，而這些“港味”十足的香港話劇確實在當代華文戲劇中獨樹起一面旗號鮮明醒目之幟。以“港派”話劇稱謂的香港地區戲劇已經確實地存在與發展着。

本文所要討論的《花近高樓》、《人間有情》，兩位劇作者在香港戲劇界是頗具代表性的。陳尹瑩博士先後受香港與美國教育，在任職香港話劇團藝術總監期間成功地編導了一系列香港話劇。在80年代香港劇壇頗具影響。杜國威是80年代成熟的新一代劇作家，在目前香港劇壇成果最豐、聲名最著，他創作的《我係香港人》（與蔡錫昌合編）、《榕樹下》、《遍地芳菲》、《人生何處不相逢》、《末世風情》、《聊齋新志》等一系列新作已成爲香港話劇的主體部分。《花近高樓》是陳尹瑩在編導一系列香港話劇後完成的一部反映香港五十年變遷的力作，而描寫港穗蘇記遮傘廠百年史的《人間有情》則被公認爲杜國威的代表作。比較、觀照《花近高樓》、《人間有情》和《茶館》、《小井胡同》，討論“港派”話劇與“京派”話劇的一些基本特徵，這是頗耐人尋味的。

II

這是四個集中反映本土生活的戲劇，創意都是以某一住區或產業（茶館、傘廠）歷經若干年變化這一側面來體現時代變遷。四劇不約而同首先把戲劇構思投注於戲劇時空。《花近高樓》、《茶館》、《小井胡同》都是在同一舞台空間（也就是劇中人的生活空間），展開幾戶人家各色人物的生活形態，讓他們經歷幾個時代變遷的磨練。《花近高樓》是港島東區某處臨海邊的江、丁兩姓幾戶普通人家，三幕戲的舞

台空間都是臨海邊這幾戶人家的石屋，三幕戲分別寫他經歷了香港50年代困難時期、70年代飛騰發展、80年代末期等待97時期，隨着香港從困頓中風生水起，飛騰發展，這幾戶人家的生活方式與人生也在變化，劇中心態的變化更為激烈。這一點與《茶館》、《小井胡同》相近。《茶館》三幕戲寫三個時代，清末戊戌變法、北洋軍閥時期、國民黨統治時期，王利發、秦仲義、常四爺們歷盡滄桑，飽嘗世態炎涼。深受《茶館》影響的《小井胡同》寫的是北京小井胡同七號大雜院內幾戶北京小市民的生活片斷，有滕奶奶家、劉家祥家、許六家、石掌櫃家、陳九齡家、小力笨家和吳七、馬德清等一批人，五幕戲中這些小市民走過了當代中國五個時期：49年中國大陸解放、58年大躍進年代、66年“文革”動亂初期、76年“四人幫”剛被抓時候、80年三中全會後不久。《人間有情》的舞台空間雖然不是固定一個，但是這個戲展示蘇記遮廠百年盛衰史，從序場清代光緒12年開始，三幕戲歷經1937年抗戰初期的廣州時期，遮廠由一把洋傘初起而發展至全盛，歷經戰亂及種種困難，最後於百年期滿自然停業。劇中也寫了梁蘇、天賜、天佑、美嬌、亞順等好幾戶人家的生活。《人間有情》的劇中地點是游動變化的，但是寫一個產業歷經若干時代的盛衰史，這自然令人想起《茶館》，“梁蘇記”令人想起“老裕泰”。

四劇的戲劇構思各有特點。創作《花近高樓》最初的動議是編一個香港五十年演變為題材的戲劇。陳尹瑩對自己提出的創作要求是“每幕只准用一個固定的時間”、“在同一個地點”、“靠三數個主要演員把五十年交代清楚”。^④ 她的舞台構思，面對觀眾席是海邊，用木板架起五座房子（上部無牆，空的），時代的外部變化就顯示在海邊石屋被新式樓宇代替，到第三幕高樓大廈完全遮住了天空。這是海島香港獨有的。尤其是第一幕大海的雄壯波瀾、海心廟的神秘性這一背景性因素被渲染得有聲有色，如聞濤聲，如見大海；淑文之死更令黑夜的海悲懼哀傷，而海邊人“信實、道義、忠誠、慷慨、大方，一個明白的心”也令觀眾似乎觸摸可見。《花近高樓》同《茶館》、《小井胡同》都是典型的寫實手法。《人間有情》的舞台時空處理相當靈活。劇中人梁昌華是梁蘇記遮廠的第三代業主，他的主要任務卻是故事的敘述者，並且直接與觀眾溝通。他是作者的化身。從序幕開始，梁昌華闡釋劇名“有情”兩字，帶出第一代創業者梁蘇怎樣從一把拾來的洋傘起家，隨後是第二代天賜相親、娶親的傳奇式故事，之後梁昌華用一句話“故事說到這裏一跳跳到1937年”，戲劇自然就進入第一幕抗戰中的遮廠故事。舞台上是一個正方形大窗格，形成六個

上下演區。隨着梁昌華的敘述，劇情在六個演區中陸續進展，了無隔斷。舞台燈光的運用使戲劇在各個演區中的轉換輕巧自然，富有節奏，戲劇選用的是具有地方特色與抒情情調的廣東音樂，把觀眾的心靈帶進一個有情人間。杜國威的戲劇大多是多演區，例如《人生何處不相逢》就有五個演區，而且寫實與寫意的演區交互並進，這大概同杜國威從事過播音劇、編寫過電影劇本與電視劇本有關，這些影劇情節切割組合自由，杜國威話劇創作顯然受到了蒙太奇的影響。香港話劇如《逝海》、《命運交響曲》、《天遠夕陽多》等，也大多是時空跳躍、結構靈活。

重要的不在於戲劇結構與時空，而在於香港話劇受西方現代戲劇的影響，戲劇觀是多元的，戲劇家的戲劇時空觀也反映了港島中西文化交匯特點。西方表現主義、象徵主義、荒誕派戲劇與布萊希特敘述體戲劇被港島戲劇家兼受並蓄。同是受西方現代戲劇影響，“京派”話劇更注重在寫實的基礎上，與寫意相結合上以探求道路，像《狗兒爺涅槃》等這種結合是謹慎與有節制、求法度的，這能夠被深受寫實戲劇影響的大陸觀眾接受。一旦大面積套用現代派戲劇，戲劇家與觀眾都會失去嫺熟的駕馭力、理解力與接受能力。“京派”話劇要追求的是思想內容的深刻、深沉、深邃，劇情容量厚實，蘊含沉重，編導們把對生活與人生的悲劇性感受鑄進戲劇中。因此，“京派”話劇總體審美特徵與給觀眾的審美感受是“重”，既是凝重深厚，又有沉重壓抑，包蘊着中國北方的厚重陽剛悲壯崇高之氣，而“港派”話劇對各種現代舞台技巧似乎順手拈來，在不斷的舞台實踐中競相嘗試、變化無窮。他們心中沒有寫實話劇框框做為歷史沉澱來束縛自己。這些基本上是在西方戲劇的薰陶下成長的港島戲劇家，對現代西方戲劇更熟諳。在他們的戲劇中也看不到專門對某一種現代派戲劇的追逐。他們總是不斷地嘗試運用各種新的手法來表現自己心目中的戲劇意象，往往是在同一作者的前一個戲中主要採用荒誕派手法，在他的下一個戲中就是象徵主義、表現派手法，更多的則是各種手法都揉在一個戲裏。在香港劇壇，翻譯劇的演出幾乎與本地創作劇佔同樣分量，並且總是追求對新的文本做出新的演繹，例如演藝學院對《俄狄浦斯王》與《暴風雨》的演出就是體現了現代演劇風格。將西方新的舞台表現藝術競相迅速吸納入本地戲劇中，即使調動技巧過多，舞台形式變化超越內容需要，也在所不惜。這是香港劇壇不同於“京派”話劇的一個方面。這種情況，一方面當然是創作尚不夠相當成熟的表現，在香港劇壇已經形成創作風格的是杜國威，其他業餘創作者的風格大多尚處於變動、形成之中。另一方面，這也

正是“港派”話劇的一個特點：靈活多變地運用衆多舞台藝術，多姿多采的現代包裝勝於劇情內蘊的挖掘。例如《命運交響曲》^⑤中，用了犀牛的意象，又用黃牛的意象；還運用中心舞台反幻覺主義，敘述式、荒誕派、意識流、內心獨白等等，統統用在一個戲中。這部過多聲部的“交響曲”是否可以更明淨些呢？但這正是香港現代多元文化並存的一個表現。“輕”，是“港派”話劇的總體審美特徵與給觀眾的審美感受，這輕便靈活之“輕”，輕靈秀逸之“輕”，透露出南方的輕靈雋氣。在《人間有情》中梁蘇揀到一把洋傘而琢磨出開創一家新店，這正是南方人的靈巧，而作為戲劇這個開頭也是別致輕巧的。緊接着天賜與陳盈的相親，在中國戲劇的無數男女主人公相親場面處理中別開生面，令人拍案叫絕。在戰亂中與天佑結親的歌女秀玲歸家，是在邊歌邊舞中同那個從傘舞中鑽出來的公公梁蘇見面的，這個蒙太奇式的處理，輕巧有趣也有情。全劇已終了，卻又生一奇：典妻的亞順與顏順這一對“父子”相會。戲尾微波蕩漾，情味無窮。《人間有情》輕巧、輕盈也輕鬆——同杜國威的其他戲劇一樣，這“輕靈”中也包含通俗性一面。杜國威不故作驚人深邃之語，他相信戲劇是面對觀眾的，要讓觀眾愉悅輕鬆。

III

四劇編導的空間意識很強烈。陳尹瑩對自己提出的要求是：“在現代舞台上來回跳動是件易事，這次我只准自己選中一個地點，每幕只准用一個固定的時刻，在同一個地點，換句話說，只能用三天的時間，一個地點，說清楚這城市五十年的變化。”^⑥四劇對舞台空間的選擇都有創作者的用心，而且同戲劇的思想蘊涵有着密切的關係。每劇都有一個劇中人生存空間的存留、消亡問題。《花近高樓》中海邊的舊屋逐漸被新式樓宇所代替，有人發了財。丁豐要好友江子留賣掉舊石屋得一筆巨款可以讓他用錢生錢，但是，江子留從自己的人生哲學出發堅不同意，丁、江圍繞賣屋的衝突成了《花》劇的重要情節。《茶館》中王利發數十年慘淡經營茶館，可是老裕泰終究難逃被沈處長一班狗男女霸佔的命運，主張實業救國的秦仲義的產業也被作為遺產沒收。《小井胡同》中，大躍進年代為了大煉鋼鐵搜羅破銅爛鐵，於是一聲令下，扒去了小井胡同七號的民房，因為“興許”（是“興許”！）房子底下埋着土炮。在一片狂熱中，小井胡同百姓的生存空間被摧毀了。《人間有情》中，遮廠受戰

爭與經濟的影響，由廣州遷澳門再遷香港，是爲了產業的生存、發展，到第三幕中傘業清淡，但爲了老伙計們安享晚年，終於支撐着，到遮廠百周年自然閉業。這也是一個產業怎樣生存的問題。

有關空間問題的戲劇行動與衝突，實質涉及到人的安全感、尊嚴與自我價值問題。

從戲劇表層看，四劇通過賣房子、扒房子、產業沒收或遷移、停業，都反映了時代社會的影響與變化，但實際上，“港派”話劇與“京派”話劇的內在側重點大相逕庭。

“京派”話劇《茶館》、《小井胡同》借人物生存空間問題，要揭露的是社會問題，而且是政治因素。老裕泰茶館歷經清末、北洋軍閥、國民黨統治時期，咄咄怪事層出不窮，茶館沒一刻安寧。王利發爲了維持生計，可說是迎合潮流、銳意改革，“我老沒忘了改良，總不落在人家後頭。賣茶不行啦，開公寓。公寓沒啦，添評書！評書也不叫座啦，好，不怕丟人，想添女招待！人總得活着吧？我變盡了方法，不過爲了活下去！”不讓王利發活下去的，是情報處的“沈處長”那班狗男女，是社會惡勢力。在老裕泰茶館中爲非作歹、稱王稱霸的，有吃洋教的小惡霸馬五爺、心狠意毒的人販子劉麻子、要娶老婆的龐太監、特務偵探以及其子承父業繼續爲非作歹的後代、憲兵司令部的情報處長，支持這批惡勢力的是社會。老裕泰歷經幾個時代的風雨，狐羣狗黨出沒，善良的小人物爲了生存只能被動而無力地應付着。三位老頭的自挽自奠、王利發終於自殺，是他們終於徹底失去人賴以生存的空間、徹底失去社會自我價值。但老舍的側重點不是要寫王利發的個人命運，而是以茶館爲社會的縮影，展示社會世相，奏出埋葬舊社會的主題。小井胡同中善良的市井細民赤誠的擁護新社會的各種運動，在一片狂熱與盲目中紛紛扒去住房。“上面研究了，爲了鋼鐵翻番，土炮，挖！房子，扒！”“拆！把房子拆了！挖完土炮，政府給咱們蓋高樓！”“吃食堂，蓋高樓！共產主義，眼面前兒的事！”小井百姓生存空間之被摧毀，與其說因爲他們是愚昧的，不如說他們是被極“左”思潮愚弄着。小井胡同的每一點風波，都緊連着社會風雲、“階級鬥爭”。這個戲五幕，選取的是當代中國政治風雲激烈變化的五個年頭，“階級鬥爭”風暴把小井細民裹挾進去，把小井胡同不斷地攪動起來。小井人物中最醜惡的是小媳婦，她無非是借政治浪潮的勢頭把小井胡同鬧得雞犬不寧。無論苦辣酸甜，都來源於社會極“左”思潮。

“港派”話劇中，生存空間之被重視，不僅僅是爲了反映時代與社會，而是把戲劇的重點指向人心，剖析、考驗人的理性、道德與情感。

《花近高樓》中賣掉舊屋的現實危害，遠不如《茶館》、《小井胡同》中人物失去生存空間那麼嚴重，但江子留是認定了它的嚴重性。劇中，江子留主要經歷三件事：一是淑文之死；二是拒絕把海貨出售給新店家；三是不肯賣舊屋發財。他的信誓是：“做自己要做的事，走自己要走的路。不讓別人支配我。”因此當有人出五倍佣金要收購江子留的海貨時，遭江子留嚴辭拒絕。因爲他認爲，爲人處世“全憑一個信字”，漁船習慣了同自己打交道，信賴自己替他們買貨賣貨，海味店又信任自己交去的貨，“在我們之前他們信任我們的父母，我也希望他們將來同樣信任你的兒子。”他認爲，捨棄舊海味店，把海貨轉手給新店家，這是背叛信義，所以江子留說：“他想買比房子更要緊的東西。”而他江子留追求的，“不用活得好，但是要活得對。”江子留要維護內心道德世界，這在他同丁豐關於賣屋的衝突中表現得更突出。香港飛騰發展的年代，改變的不僅是小屋變成高樓，人的生活方式也在改變，丁豐在第三幕中大段表白的就是普通港人對富裕生活的追求。丁豐要賣屋賺錢，而唯獨江子留守住唯一的石屋不肯出售，這在當地已經聞名。江子留認爲：“香港無論怎樣發展，總有些東西不可改變。否則，我們就沒有東西傳給下一代了！”“有些東西賣了，就真的一無所有！”江子留要堅守的就是人的道德、信義。劇中最感人的，是淑文之死，當時年少的江子留、丁豐都願意爲了對方去獻出生命，這使江、丁都覺得自己很不平凡：“兩手空空已經擁有很寶貴的東西：信實、道義、忠誠慷慨、大方，一個明白的心，爲他人設想。不用活得好，但是要活得對。”這裏浸潤着劇作家自己深刻的人生體驗，是劇作家對人生真諦、生命意義的深刻體悟。當我們聆聽劇作家對自己一段人生歷程、生命體悟的心靈獨白時，我們的心靈也顫動了。劇作家的人生信念結晶成了戲劇的核心，成了劇中人江子留的信念。與江子留在轉手海貨、賣房子問題上激烈衝突的，是他的好友丁豐。少年丁豐也曾像江子留一樣“兩手空空，但是已擁有很多珍貴的東西”。但是隨着香港社會的發展，“人家把魚翅當粉絲了”，丁豐炒股票買樓花，他不能安於舊生活，他要發財。他的生活改變了，但是他依舊覺得自己窮，覺得人家看不起自己，總覺得心裏發毛，要拼命爬、拼命搏。“自己好還不夠，最要緊的是別人倒霉。一定要達到某一點，得到某一樣東西，最好別人達不到、得不到，從此以後心裏再沒有恐懼。”丁豐與江子留

的衝突，就是人生究竟應該追求擁有甚麼？江子留的哲學是：“不用活得好，但是要活得對。”而丁豐則否定了年輕時的心靈擁有：“但是那時候我年輕，不知道活了大半輩子依舊覺得不如人原來是這樣。”香港繁榮，創造的外部形象是高樓林立，這已是香港的外部象徵。《花近高樓》選取賣房為主要衝突線展開兩種道德信念世界的交鋒，以人心變化之緯，寫出香港五十年來飛騰發展中，富庶的物質生活的贏得與信實、忠誠、友愛相助、勤勞質樸生命質素的失去。劇作家在思考着。

從這些戲中，賣房子、扒房子一類空間問題的衝突，也許可以看到京、港兩地話劇創作的一些特點。“京派”話劇側重反映社會，揭示政治因素。是社會勢力、政治因素攪破了劇中人的生活與心靈，造成劇中人的不幸與遭遇，《茶館》、《小井胡同》中的種種風波，都是社會衝擊造成的，劇中善良人的不幸遭遇是舊社會惡勢力或當代極“左”政治思潮所致，戲劇控訴的是社會，是極“左”政治思潮。“京派”話劇也刻畫人物，刻畫性格，刻畫人的內心世界，但是其創作目的不是為了解剖人的心靈，而是從人的命運來解剖社會。寫人物最終是為寫社會。《茶館》的目的不是要寫王利發、秦仲義、常四爺，而是以茶館為縮影寫出三個舊時代，以茶館易主來揭露社會惡勢力剝奪人的生存權。《小井胡同》的目的是以小井胡同的風波、細民苦難來反映當代中國社會風雲，以小井看社會。所以儘管有的戲劇人物也被刻畫得有血有肉，但是《茶館》、《小井胡同》劇中人的性格與心靈幾乎自始至終，數十年沒有變化。戲劇致力刻畫的是他們的思想而不是他們的心靈情感，這些劇中人也幾乎一律的被圍繞着社會問題在思考、在行動，戲劇不表現他們的私人情感。這是典型的社會劇。劇中人是社會的人，人物為表現社會問題而存在於劇中。“京派”話劇的內在創作思維模式是社會劇，歷史上它曾經以易卜生式社會問題劇起家而發展為中國現代話劇，在這方面已經積累了許多成功的創作經驗而成就了《茶館》的卓越性。

“港派”話劇則側重於刻畫人心、解剖人性，寫時代變遷、社會變化是為了透視人心，透視社會變遷中的人心。《花近高樓》寫的是香港五十年發展繁榮中人心的嬗變。《人間有情》歷史跨度長達百年，時代社會變化對遮廠影響可謂大矣，遮廠自廣州起家，歷經清朝與民國交替、抗戰及大陸解放，自粵遷澳再遷港，雨傘品種幾經更新換代，直至塑料雨衣風行代替雨傘，傘業蕭條。但是《人間有情》寫產業盛衰、時代變化不是目的，而是在此外在情節基礎上展示“人間有情”，戰爭使遮廠上下內外人物更互相關心起來。第三幕中遮廠經營冷清，第三代人要出洋留學，行業後繼

無人，面臨停業。但是，戲劇把主要力量花在寫人的內心感情。遮廠業主天賜與第三代小玲的一場誤會。天賜要小玲出國，學成後不再從事傘業，而小玲卻要留下來辦廠。雙方都因太為對方着想而堅執己見，發生爭執。小玲的內疚、憐惜、後悔、驚惶，天賜的茫然、惆悵、痛苦、自咎，親情洋溢，感人肺腑。這是反轉一層將情寫透的藝術。天賜知道遮廠結束是早晚的事，感嘆：“沒法可想的了！”但是他們支撐下去了，支撐下去的目的是為了這班老伙計能夠享受到平靜無憂的晚年，擁有一個美好的回憶，決定“守得多久就多久吧！”這是戲劇中又一個產業生存問題的考驗，但是同《茶館》的創作思路不同。社會經濟技術發展與現代人生活形態變化，使一些傳統手工業行業迫於停產。如果是一個社會問題劇作家，從這裏可以引伸出很多有關現代工業發展與人類文明生活的問題，這些社會問題也是發人深思的。但是，杜國威卻把戲劇的聚光燈轉過社會層面，深入人心，他要寫人與人之間的感情糾葛與情感的對話、交流。他要透視社會變化中的人心。

當然嚴格地說，《花近高樓》同《茶館》、《小井胡同》都是社會劇，都帶有問題劇色彩。但是，“京派”話劇認為弊在社會，重點在於整頓社會與根治社會弊病，人心之扭曲、變態，也都是社會造成的，整治社會就拯救了人類本身。“港派”話劇則看重“治心”，認為問題在於人心。因此，她關注香港人的自我，解剖人心。《花近高樓》中江子留曾痛心疾首斥責、阻擋的東西，其實一件都未阻擋住。社會經濟的發展使世代相傳的祖業迅速蕭條、冷落，高樓照樣成羣聳立取代昔日舊屋。香港中文大學主辦的“93 當代華文戲劇創作國際研討會”上，曾有人提出，這就是現代社會的進步與經濟發展的必然，而且中國大陸的發展正在重新經歷這一切。江子留“好像都白做了”。但劇作家不叫我們這樣看。她希望觀眾反思的是，社會的繁榮、飛騰是否必然以犧牲信實、忠誠、友愛助人、勤勞誠實為代價？她認為，香港五十年的變遷中獲得了前者而失去了後者。她要深看時代發展中人心的變化。在劇中，江子留是港島海邊的最後一位道德“哲學家”，也是作者讚美的人。江子留堅執地信守當初對淑文的誓言，他認為轉手海味與賣屋都涉及到人的道德、信義等人生支柱問題。他要大家用自己的努力來推動香港的未來：“無論香港將來變成怎樣，至少你可以對自己說，對你的先人說，對你的兒女說，在她的重要關頭，你曾經為她盡過力。”救治了人心，才救治了香港的未來。正是這一點精神力量而不是劇中某個具體情節，感動了香港與海外劇場的觀眾，被海外評論界譽為“震撼時代的作品”。⑦

中華文化的優秀傳統是憂國憂民。憂患意識，成為中國文學的基本精神，千百年來一以貫之。“京派”話劇作為中國現代話劇的一種代表，她與中國現代文學的感時憂國精神一脈相承、互相溝通。曹禺、田漢、郭沫若、夏衍、老舍的戲劇構成了中國現代戲劇的主體。北京以其中國政治中心地位而成為中國文化核心與領導，她既承載起數千年悠久的歷史文化傳統，又擔起中國當代文化中心角色。“京派”話劇關注社會，其核心是救治中華，重塑中華民族的形象。常四爺在《茶館》中呼喊：“我愛咱們的國啊，可是誰愛我呢？”這憤懣的口號震醒我們去看一看可憐的祖國。這是“京派”話劇深沉、持久的呼喊。80年代“京派”話劇也有許多突破，但是從《絕對信號》、《一個生者對死者的訪問》、《紅白喜事》、《狗兒爺涅槃》、《田野又是青紗帳》到《桑樹坪紀事》，“京派”話劇自己提出的文化使命是：重塑中華民族形象。“港派”話劇的文化使命則是塑造香港人的自我形象。這一戲劇文化意識是逐步確立的。70年代雖有部分寫香港社會具體問題的作品，但是中英協議簽署完成，香港特殊的政治、社會身分明確，香港地區話劇創作的自我意識才明確地樹立起來。整個80年代，在香港劇壇獨領風騷的是一批探討香港人與事為中心的戲劇，《我係香港人》赫然劇名可以標為這批劇作的總體命名。方梓勳博士的論文〈家在香港：香港創作劇的本土形象〉^①，詳盡透闢地分析了這些戲劇如何探討與塑造香港與香港人的自我形象。與其說這些劇中普遍存有中國情意結。不如說這些劇中都有香港情意結。劇中人是從香港人的角度去思考香港人與祖國的複雜關係，甚麼是香港人的自我形象，香港人的自我形象同香港的歷史與現實的關係，如何以香港人的自我形象去參與香港的未來歷史。

在香港戲劇自我文化意識的確立之中，“港派”話劇邁開了走向成熟、創建個性藝術形象的堅實步伐。

註釋：

① 本文引用主要劇本：

陳尹瑩：《花近高樓》，香港：天鵝文化工作室，1989年。

杜國威：《人間有情》，《八方》（香港：香港文學藝術協會），第7輯，頁185—238；第8輯，頁125—154。

老舍：〈茶館〉，載《老舍劇作選》，北京：人民文學出版社，1978年，頁73—144。

李龍雲：〈小井胡同〉，載《中國當代十大正劇集》，南京：江蘇文藝出版社，1993年，頁699—821。

- ② 蔡錫昌：〈香港中文話劇演出統計〉，載《香港話劇論文集》，香港：中天制作有限公司，1992年10月，頁302。
- ③ 這是杜國威、蔡錫昌編劇《我係香港人》（手抄本，1985年演出）的劇名。
- ④ 陳尹瑩：〈《花近高樓》作者自述〉，油印件，93' 當代華文戲劇創作國際研討會（香港中文大學主辦）印發，1993年12月。
- ⑤ 袁立勛、林大慶：《命運交響曲》，香港：山邊社，1988年。
- ⑥ 陳尹瑩：〈《花近高樓》自述〉，油印件。
- ⑦ 同上。
- ⑧ 方梓勳：〈家在香港：香港創作劇的本土形象〉，《香港話劇論文集》，頁99—117。

作者任職於南京大學中文系。