

# 拉曼大学

中华研究院中文系

## 90年代槟城中文剧场的发展—— 北岛戏子剧团的个案研究

科目编号：ULSZ 3078

学生姓名：汪壬捷

学位名称：文学士（荣誉）学位

指导老师：杜忠全 师

呈交日期：2014年4月2日

本论文为获取文学士荣誉学位（中文）的部分条件

# 目次

|                      |     |
|----------------------|-----|
| 题目.....              | i   |
| 宣誓.....              | ii  |
| 摘要.....              | iii |
| 致谢.....              | iv  |
| 第一章绪论.....           | 1   |
| 第一节：研究缘起.....        | 1   |
| 第二节：研究主题.....        | 2   |
| 第三节：研究方法.....        | 3   |
| 第四节：论文章节与架构.....     | 4   |
| 第二章槟城中文剧场的发展阶段.....  | 6   |
| 第一节：抗战前后时期.....      | 6   |
| 第二节：紧急法令时期.....      | 7   |
| 第三节：反黄运动时期.....      | 9   |
| 第四节：新秩序时期.....       | 11  |
| 第五节：现代戏剧发展期.....     | 12  |
| 一、剧场教育的兴起.....       | 13  |
| 二、小剧场的形成.....        | 14  |
| 第三章北岛戏子之成立.....      | 17  |
| 第一节：北岛戏子的成立过程.....   | 17  |
| 第二节：北岛戏子剧场教育之实践..... | 18  |
| 一、演艺训练班.....         | 20  |
| 二、儿童剧场.....          | 23  |

|   |    |
|---|----|
| 第四章北岛戏子之发展 .....                          | 26 |
| 第一节：90年代前槟城中文剧场的发展瓶颈.....                 | 26 |
| 一、戏剧专业人才的紧缺.....                          | 27 |
| 二、欠缺适宜的演出场地.....                          | 29 |
| 第二节：北岛戏子“小剧场”之实践 .....                    | 30 |
| 一、形成期——《魔方》 .....                         | 32 |
| 二、转变期——《打字经》 .....                        | 35 |
| 三、巅峰期——《快乐天堂》 .....                       | 37 |
| 四、原创发轫期——《困兽》 .....                       | 39 |
| 结论与思考.....                                | 42 |
| 参考文献.....                                 | 46 |
| 附录.....                                   | 49 |
| 表   |    |
| (1) 北岛戏子历年演出表 .....                       | 49 |
| 图   |    |
| (1) 北岛戏子 1997 年演出作品《打字经》舞台设计草图 .....      | 50 |
| (2) 北岛戏子 1997 年演出作品《打字经》宣传剧照 a.....       | 51 |
| (3) 北岛戏子 1997 年演出作品《打字经》宣传剧照 b.....       | 51 |
| (4) 图(4)：北岛戏子 1998 年演出作品《快乐天堂》舞台设计草图..... | 52 |
| (5) 北岛戏子 1998 年演出作品《快乐天堂》演出剧照 a .....     | 52 |
| (6) 北岛戏子 1998 年演出作品《快乐天堂》演出剧照 b .....     | 53 |
| (7) 北岛戏子 1996 年校园巡回演出作品《我要上天的那一晚》 .....   | 53 |
| (8) 1998 年北岛戏子中青乐社“戏子学堂” a .....          | 54 |
| (9) 1998 年北岛戏子中青乐社“戏子学堂” b .....          | 54 |

|                          |    |
|--------------------------|----|
| (10) 1994 年北岛戏子成员合照..... | 55 |
|--------------------------|----|

90 年代槟城中文剧场的发展——  
北岛戏子剧团的个案研究

## 宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已由注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：10ALB02364

日期：2014年4月2日

## 摘要

槟城剧团北岛戏子, 致力于推动剧场教育, 并注重整体剧团的自我提升与专业化, 使该团在 20 世纪 90 年代众多推行“小剧场”的业余剧团中的佼佼者。北岛戏子在当时槟城戏剧界中所取得的成绩, 主要原因在于该团有计划、有愿景的发展此一剧种, 并以此剧种推动在槟城日渐势微的戏剧这一项艺文活动。本论文针对北岛戏子的制作、剧本、演出举以实际例证, 搜集相关的文献资料, 同时参照人物访谈资料, 以探讨 20 世纪 90 年代槟城中文剧场的发展, 并评述北岛戏子的特色与成就。从北岛戏子选择剧本的取向与剧场教育的推行, 分析该团对小剧场的实践对槟城中文戏剧发展的正面影响。

**【关键字】** 20 世纪 90 年代 北岛戏子 戏剧 槟城 小剧场 剧场教育

## 致谢

谨此感谢在金宝拉曼大学中文系求学期间，所有教导我、帮助我的师长、前辈和同学们。

感谢指导老师杜忠全，对我的循循善诱与谆谆教诲。从论文题目的拟定、大纲的安排、资料的搜集、论文的撰写，杜老师莫不再三审视、指正，提醒我所忽略与纰漏之处，不管有多忙碌，仍然抽出时间和我讨论有关论文的事宜。犹记得老师为了批改我的论文，牺牲了私人时间与精力，在办公室里反复审查长达八小时。老师对指导学生的用心与栽培，绝非三言两语所能备述。感激之情，溢于言表，在此仅以谢谢二字道尽。

感谢北岛戏子前艺术总监徐墨龙与核心成员欧宗敏、李振辉、黄剑飞、戴志萍、黄丽珍、陈昆坚及林庆耀接受访谈。徐先生在百忙之中抽空接受访谈，而且知无不言地与我分享本身的演出经验以及北岛戏子的成立过程。同时必须特别感谢欧宗敏先生三番四次地与我进行口述工作、也感谢李振辉先生、戴志萍小姐及黄丽珍小姐提供相关的报章资料、场刊及剧本。感谢这群剧场工作者对槟城戏剧界的付出，因为你们的耕耘，当代的戏剧界才能如此勃兴，也因为你们的帮助，让我的论文得以完成。在此，谨献上对各位前辈们的感激。

感谢在我论文写作过程中的协助与支持的槟城路人甲表演社的朋友尤传隆、李耀祥、李嘉雯、张振瑞、张丹凤、连俊航、颜佩琳、潘嘉尊等，感谢他们的精



神上的鼓励与认同，不吝借阅手上既有的槟城戏剧相关书籍、同时也协助我获取与北岛戏子成员联系的机会。

最后，要感谢我的父母对我的栽培。他们在我的成长过程中，给了我很大的自由，让我按照自己的意志发展。谢谢他们对我一直以来的支持与信任。

## 第一章 绪论

### 第一节 研究缘起

槟城中文现代剧场尤其是小剧场的出现，始于 20 世纪 80 年代末、90 年代初。此现象对于槟城文化发展而言是重要的一环，但目前对槟城中文现代剧场的研究尚显零星。小剧场的引入及“全槟威中学生戏剧比赛”的举办，使原本处于颓势的槟城中文剧场从 1989 年开始转向起色，以青年为主的新生代剧团纷纷成立，其中包括有造心厂、北岛戏子、戏园子、银河系等等，借着小剧场的反叛性与实验性，对舞台艺术进行多元的探索。

在这批 90 年代新生代剧团之中，以北岛戏子对槟城中文现代剧场的最为活跃，同时被当时剧场工作者视为“演出最有品质、最认真”的剧团（尤传隆，2014）。北岛戏子于 1993 年成立，在 2001 年因成员流动问题而进入“冬眠”。与其他剧团相比，北岛戏子的小剧场实践策略较为温和，对槟城中文剧场的推动起着较为显著的帮助。同时，北岛戏子更是首个在槟城透过演艺训练班及儿童剧场实行剧场教育的剧团，致力将戏剧普及化至各阶层。就算在北岛戏子进入“冬眠”以后，其成员仍不断地为槟城中文剧场做出贡献，并实践剧场教育。

### 第二节 研究主题

本地学者兼马华剧运推动者梁志成于 1993 年发表论文〈从电视剧集的受喜好论今日大马华人舞台剧的定位与路向〉, 该文视 90 年代以前为“陷落低潮”甚至以“危机”一词形容。为了处理所面对“危机”, 梁志成先生强调应效仿欧美“小剧场运动”, 因为小剧场具有剧场小、观众少、成本低的性质, 达到征求基本观众及解决剧场成本开销 (梁志成, 2009, 页 1072)。1989 年来自吉隆坡马来西亚艺术学院的戏剧讲师孙春美 (1963~) 带领与学生一起创立了“集合体”剧团, 到槟城紫竹茶坊演出小剧场《祭上我的小提琴》, 为槟城的戏剧新生代带来很大的冲击 (青梳小站系列 15 写意行, 1992)。“小剧场”的出现是槟城中文剧场一个较大的转型阶段, 带动了剧场的新风气。

20 世纪 90 年代, 槟城中文剧场出现一股新的“小剧场”风气, 许多年轻的戏剧工作者纷纷加入行列, 也促使新生代剧团如雨后春笋般成立, 其中包括有造心厂、北岛戏子、戏园子、戏子梦、银河系等 (陈伟光, 1999)。小剧场的实验性、探索性、反叛性让一班年轻的戏剧工作者们在进行对艺术探索的工作上得到更大的空间。然而这同时也使到许多新生代剧团因过分强调小剧场的性质, 而推出了许多较为偏激的作品, 最终导致观众流失。在一众推行小剧场的新生代剧团中, 只有北岛戏子对小剧场的发展策略抱持着较为温和的见解。因此, 本论文将以北岛戏子的小剧场实践策略为实例, 来探讨 20 世纪 90 年代槟城中文剧场的发展, 并分析该团对小剧场的实践对槟城中文戏剧发展的正面影响。

### 第三节 研究方法

本论文将从质化研究着手，除了相关研究论著之外，与本论文主要研究对象，即与北岛戏子相关的新闻剪报、演出剧本、内部流通的团刊等等，皆是本论文的重要参考资料；不足之处，再辅以关键性人物的口述访谈。概括来说，本研究将采纳几种方式进行：

### 一、文本分析：

文本分析将分为两个部分进行。首先是著手考察与主要研究对象，以及环绕着 20 世纪 90 年代槟城中文剧场的相关报章、书刊、影像。文本的第一手研究资料主要由前北岛戏子核心成员欧宗敏先生与李振辉先生提供，以及槟城光华日报资料室剪存的演出报导与剧评文章。这部分材料的考察具有两个层面：其一，通过相关的报导来窥视时代背景及发展脉络；其二，分析槟城中文剧场发展进入 90 年代的转变之过程与现象。文本的第二部分将集中考察北岛戏子历年的戏剧作品，这部分将以剧本及演出场刊为主，并选择代表性的剧本来着重分析，以考察北岛戏子戏剧活动的发展过程及所采取的策略。

### 二、访谈：

在马来西亚中文剧场或戏剧这块领域，现存与本课题相关的学术资料十分匮乏。为了填补文献资料的不足，针对相关人物进行口述访谈是必要的。访谈工作分成三个部分来进行，首先是对目前留新的北岛戏子前艺术总监，也是该团主要创团人的徐墨龙进行采访。此部分的采访，由于空间与时间的关系，而选择透过社交网站进行，主要了解徐墨龙对艺术表演、剧团运作、剧场教育的理念与策略，

以及北岛戏子本身与小剧场的关系。第二部分的采访对象是北岛戏子的核心成员，其中的对象包括欧宗敏（1965~）、李振辉（1971~）、黄剑飞（1977~）、戴志萍（1976~）、陈昆坚及林庆耀（1959~）等等，以了解北岛戏子的发展及运作过程。访谈的第二部分是针对非北岛戏子成员的槟城中文戏剧工作者进行采访，其中的采访对象包括槟城戏剧评论人陈伟光（1970~）、毕业于台北艺术大学戏剧系的菩提私立中学戏剧导师张懋珊（1982~），以及路人甲表演社艺术总监尤传隆（1980~）等，他们都以“局外人”的角度来谈北岛戏子在 20 世纪 90 年代的槟城中文剧坛留下的印迹与影响。

#### 第四节 论文章节与架构

第一章为绪论，旨在说明本论文的研究动机和目的，并且回顾本地与中国的相关研究，并说明理论架构和所采用之研究方法。

第二章的重点在于整理 20 世纪的槟城中文剧场发展过程，可分成 5 个阶段，分别是“抗战前后时期”、“紧急法令时期”、“反黄运动时期”、“新秩序时期”及“现代戏剧发展期”，前四个时期的标题与社会政治相连，主要是因为槟城中文剧场的表演形式自抗战前后时期便持续地以为政治与社会服务之面目出现，直到 70 年代末中国文化大革命结束，才转向纯艺术探索的路向，因此才以与社会、政治脱钩的“现代戏剧发展期”为第 5 个时期命名。

第三章以北岛戏子为主，梳理北岛戏子在 20 世纪 90 年代的槟城中文剧场中

的发展历史以及叙述北岛戏子的特色及该团对槟城中文剧场所做出的贡献——“剧场教育”。

第四章以北岛戏子的四部代表性的演出作品——《魔方》、《打字经》、《快乐天堂》、及《困兽》，将北岛划分成“形成期”、“转型期”、“巅峰期”及“原创发轫期”四个阶段，观察在每个阶段中出现的改变以及管理所采取的措施，针对小剧场的发展工作进行探讨。

第五章则为思考、讨论和总结，根据前面各章的分析所得，做出整理和综合并提出结论。

## 第二章 槟城中文剧场的发展阶段

槟城中文剧场发展至 20 世纪 90 年代，已经历了约 50 年跌宕起伏的历史过程。虽然迄今为止，这一历史过程尚无正式的史料梳理与载录，然而，从近年中文报章零散的记录、中文剧场界前辈的回忆及学者的研究中，可大略拼凑出一幅早期槟城中文剧场的面貌。如按方修在《马华新文学大系·戏剧集》中对马华戏剧发展的分期，可将槟城中文剧场的发展分成 5 个阶段，即“抗战前后时期”、“紧急法令时期”、“反黄运动时期”、“新秩序时期”及“现代戏剧发展期”。

### 第一节 “抗战前后时期”（1922-1947）

槟城早期将戏剧称为“话剧”或者“新剧”，最早可溯源自 1922 年至 1923 年间槟城辅友社在奥迪安戏院前身的露野戏院上演胡适的《终生大事》和蒲伯英的《道义之交》，风行一时。但要说槟城戏剧活动真正开始活跃，同时也是最蓬勃的时期，则是在抗日战争发生，通过华侨团体筹款赈灾中国难民的时候。槟城当时出现了许多剧团，首先成立的戏剧表演团体是槟城阅报社的戏剧部，演出作品先后有《可怜的斐迦》、《父归》和《汉奸的子孙》。（温梓川，1984）

除了槟城阅报社的戏剧部以外，根据资料统计在此期间活跃于槟城的戏剧表演团体大约有 40 个，包括了明新社、丽泽社、钟灵学校话剧组、北马妇女互助会、舞女协会话剧社、大山脚日新学校话剧组、今日剧社、钟灵校友会剧社话剧组、福建女校话剧组、辅友女校话剧组、槟城惠安会馆话剧组、新生励志社、金

星歌舞团、协和学校话剧组、店员联合会话剧组、缝业联合会话剧组、时中学校话剧组、甘仔园修道院话剧组、钟灵高师部话剧组、韩江中学戏剧学会、槟城话剧团、友和社、龙岩会馆话剧团、鲁艺行话剧组、陈氏校友会话剧组、欢乐进智社话剧组、赈灾会戏剧股、桥南公所话剧组、琼州会馆话剧社、侨工会话剧股、艺乐进智社话剧股、青奋戏剧社、中国万岁剧社、新民主协进会话剧组、书记公会话剧组、侨生公会话剧股、印务联合会话剧组、槟城国术馆话剧组、槟华校友会话剧组等（梁志成，2009，页 1047）。

此时期的槟城中文剧场所上演的戏剧主要是为了响应中国筹款赈灾团体，因此无论在表演的内容上或是精神上都与中国话剧抗战运动一脉相承，以一种战斗的姿态出现，并对不合理的社会现象发出批评和攻击（周宁，2003，页 286）。然而这种精神在抗战结束以后，仍持续地影响着槟城中文剧场，导致戏剧在殖民时期受到了许多阻挠和压迫。

抗战时期的槟城中文剧场所呈现的演出，主要为政治服务，同时表演形式上比较单元化。而这种单元化的表演在槟城中文剧场中持续到 80 年代末，直至小剧场的形成才逐渐摆脱政治而走向多元。

## 第二节 “紧急法令时期”（1948-1952）

戏剧于 1948 年紧急法令时期开始逐渐沉寂。1948 年 6 月，马共发动武装暴动，英国殖民地政权分别于 6 月 18 日与 24 日宣布马来西亚和新加坡二地进入紧



急状态。马来亚联合邦立法议会通过 1948 年紧急法令法案，授予英国最高专员广泛的权利，动用全部军事和民事力量与马共作战。这起事件给予马来西亚社会民生造成极严重的破坏，1951 年 6 月殖民地政权实行毕利斯计划，企图将居住在森林边缘或矿区的华族居民置于政府的行政管理与保护下，借以切断他们之中的一些人与马共分子的联系（林水椽、何启良、何国忠、赖观福，1998，页 69）。这项计划在一定的程度上造成种族关系的紧张与恶化。同时，英国政府为了对付马来亚左翼分子，而对民间结社与出版活动进行管制，禁止左翼政治运动。在这种政治局势变化的影响下，在抗战时期蓬勃发展的槟城剧运于是开始消沉。

槟城剧运在抗战时期“统一的路向和计划”受到了时局的影响而出现变化。郑卓群在《马华戏剧检讨》中指出，所谓抗战时期的“路向”与“计划”，主要是随同中国抗战情势的发展，而通过戏剧演出来从事宣传、教育与组织等工作。然而，在战后面对政局的改变，原本统一的路线便开始出现分歧。有关的分歧，郑卓群指出：

一到最近新政治形式的展开，上述那种统一的路线就分歧了，换句话说，从上述的路向中，有一些动摇的分子退却转向了。退却的情形是这样的，他们改变了演出的方针，以前演出总配合着祖国抗战发展的情势和马华救运中心任务的，现在却尽搬出那些早就失去实践意义的剧作（郑卓群，马华戏剧检讨，1958）。

虽这段话本身倾向左派社会主义的成分相当高，但却让我们看出了当时大部分的戏剧工作者如何看待戏剧及对戏剧表演的要求。关于紧急法令带给马华戏剧的影

响，戏剧前辈温梓川说：

槟城素有“文化城”的称誉，如果当年殖民地政府颁布紧急法令诸多约束，相信剧运发展到今天，会成为民间一种高尚和普通的娱乐（温梓川，1984）。

戏剧表演在受到了紧急法令的限制而遭到改变，那么戏剧工作者自然感到索然无味，举办的动力也自然减退。

### 第三节 “反黄运动时期”（1953-1968）

在紧急法令的诸多限制下，槟城戏剧逐渐出现走向软性文化的现象。这些作品有些强调色情，有些反映个人消沉的情绪。当时有些文学评论者就把这一类的文化成为黄色文化。如陈凡在〈泛论反对黄色文化运〉文中说：

从 1948 年紧急状态开始，一般严肃的文化艺术活动，及其工作者，由于客观环境的压制，于是顿销声匿迹，取而代之的，不是散步黄色文化的毒素，便是反动文化的宣传。所谓黄色文化，并不限于企图色情、刺激、紧张、性爱……来麻醉人们，毒害人们，一句话，凡是阻碍进步，拉着人们往后退的文化，就都是黄色文化及反动文化（而这两者经常是结合在一起的）（林水檬、何启良、何国忠、赖观福，1998，页 232）。

1953 年 10 月 12 日在新加坡珍珠山下发生的女学生庄玉珍奸杀事件，原本是

一个社会问题，文化界为了扭转紧急法令施行后陷入消沉的状态，而将它扩大成文化问题，并且举行反黄运动。在紧急法令颁布时期步入极低潮状态的剧运，到了反黄运动时期得到了很大的改观。事实上，不仅是戏剧，反黄运动的开始，使整个文学社会活动有了可以发展的空间。许多写作人都开始创作反黄色文化的作品，剧作家也受到了鼓舞（林水椽、何启良、何国忠、赖观福，1998，页 232）。槟城中文剧场涌现了许多新人，在创作上得到新的发展。这个时期剧作的共同点是敢于直面残酷的现实。该时期的槟城中文剧场中具有代表性的剧作家是叶苔痕和陶燄。

叶苔痕祖籍中国，1905年生，后为马来西亚公民。战后于吧东担任《大众日报》主笔，曾任槟榔屿担任槟城艺术协会戏剧副主席。叶苔痕被公认为戏剧竞赛中赢奖最多的剧作家，1956年在槟城华人咨询委员会举办的剧作比赛中，有三分作品获得了奖项，分别是《无灵的杯玃》、《密云里的太阳》、及《终身大事》（周宁，2003，页 367）。叶苔痕的作品偏向主要讨论社会议题，揭露一些负面的社会现象比如赌博、贩卖人口和婚姻买卖。

陶燄是1950年代促其的北马小说家，本名陶华裔，1916年生于霹雳甲板埠，剧作《黑米》在1956年槟城华人咨询委员会举办的剧作比赛中赢得末等奖（周宁，2003，页 379）。陶燄擅写家庭剧，《黑米》主要从对妻妾家庭生活的描写中表现出现实意义。

在此阶段中，槟城中文剧场尝试借着反黄运动的热潮，企图将剧运从低迷状

态中从新振兴起来。根据槟华堂妇女组主任梁秀英的追溯，1956 年间槟城槟榔律香江大酒楼举办了一场近 500 人左右的座谈会，召集合格职业剧人和业余戏剧爱好者，商讨如何展开剧运的问题，当中不乏许多文化与娱乐界的名人，如

大世界娱乐歌台主持人和全体歌星艺人、马来亚广播电台槟城分台华文部的全体广播员和戏剧主任梁鼎新、林永茂、新加坡线台华文部总经理施祖贤、萧遥天、吴鹤琴、蔡伯龙、关新艺…（谢润秋，1988）

最后成立了“槟榔话剧社”，以槟城惠州会馆娱乐组的名义产生，并于 1957 年 10 月 19 日假槟城关仔角市政局大会堂举办公演，上演的剧目，便是剧作家陶燄的三幕剧《黑米》。

“槟榔话剧社”的成立使槟城中文剧场的发展在接下来的 12 年中逐步走向稳定，《黑米》之后，许多戏剧也陆陆续续地在槟城上演，如叶苔痕改编的《孔雀东南飞》、《鹊桥会》及原创剧本《乔迁之喜》及方北方的《娘惹与峇峇》、《头家门下》。（温梓川，1984）在这段时期中，整个槟城中文剧场的发展路向并没有大的改观。主要是在反黄运动时期的热潮还未退散。纵观该时期的剧作，大多是社会性的、现实性的，能够结合当时整个社会形式发挥戏剧功能的剧作。（周宁，2003，页 388）通过对失业、勒索、自杀等社会问题的描述反应人民的困境，同时也有为维护华文教育和反对黄色文化也是剧作极力表现的主题。

#### 第四节 “新秩序时期”（1969-1988）

在 1969 年的 513 种族冲突事件发生之后，政府立法，以强力的手段介入公民社会的各个领域和层面。我国第二任首相敦拉萨颁布了一系列影响深远的国家政策如国家原则、新经济政策、教育政策和国家文化政策，开启了大马政治史上的“新秩序时代”<sup>1</sup>。其中以 1970 年新经济政策对国家和社会日后的发展形成了决定性的冲击。政府通过对媒体的控制，对发出异议的分子的言论和相关文化现象加以强制性的管制（李嘉雯，2012，页 24）。在此情况下，以为政治服务为主的戏剧自紧急法令颁布以后，再一次地受到发展上的阻扰。

与此同时，在 70 年代中期以前，文艺作品被视为社会与政治斗争的手段与战斗武器，而在中国文化大革命结束之后，也就暴露了“理想世界”的真相，让许多“文艺战士”徒呼上当（徐墨龙，2014）。此情况使槟城中文剧场中大部分以“社会改革”为使命的戏剧分子因感到失望而纷纷淡出戏剧圈。

国家所颁布的一系列对文化活动采取高度管制及发生在中国的政治激变，使槟城中文剧团自 80 年代开始逐渐减少活动，许多戏剧工作者纷纷淡出剧场，大部分的演出都是采用 1970 年代留下的旧作或国外现成剧本的中译。比起前一个时期，戏剧的表演形式没有什么突破。

## 第五节 “现代戏剧发展期”（1989-2000）

---

<sup>1</sup> 新秩序（New Order），此称呼来自敦拉萨 1971 于巫统大会的演讲。

中国的政治激变之后，槟城中文剧场开始从意识形态主导走向艺术探索之路。(陈伟光, 1999)20世纪80年代初，槟城青年运动分会成立了话剧组，经过多方面的努力，从1989年起，槟城进入了现代戏剧发展期。

这一时期中的槟城中文剧场出现了许多新生剧团，对于现代、先锋、前卫戏剧都勇于尝试(周宁, 2003, 页408)。槟城中文剧场之所以会有如此的盛况，其主要原因有二，分别是“剧场教育的兴起”以及“小剧场的形成”。这一个转向，使槟城中文剧场脱离了长期以来以表达政治取向为主的戏剧演出，回避政治运动并回归艺术本体，表演方式也因此从传统单元化开始走向多元化的发展(蔡姗姗, 2000)。这对槟城中文剧场而言无疑是一个重要的转折点，它不但带来了许多以往所未有的表演形式，同时重振了槟城中文剧场自紧急法令时期开始日益萎缩的局势。

### 一、剧场教育的兴起

槟城中文剧场教育的兴起始于槟城青团运槟州垄尾支会<sup>2</sup>，在张正仁推动和策划下，1989年开始举办“全槟威中学生戏剧比赛”，企图将戏剧带进校园以推动槟城剧运(陈伟光, 1999)。在“全槟威中学生戏剧比赛”举办以前，槟城并没有任何一所中学有戏剧学会。因为这个赛会的诞生，州内的中学才开始有了戏剧学会的成立。比赛的草创时期，主办单位由于在全国各地都没有可以借镜或参考的比赛，同时又缺乏经验，因此便向戏剧界的前辈<sup>3</sup>请教，其中包括有柯牧原、徐

---

<sup>2</sup> 该支会解散后成立槟州英才文化康乐中心，运作至今。

<sup>3</sup> 青艺剧团成员洪昆方、徐墨龙、柯牧原受邀前往各中学进行剧场教学，后担任“全槟威中学生戏剧比赛”的评审。

墨龙、洪昆方等（陈伟光，2014）。

自1989年主办第一届中学生戏剧比赛以来，中学生加入戏剧的人数一年比一年增加。第一届有6所学校9个队伍参加比赛，到1991年时已增加到11所学校15个队伍（青梳小站系列15写意行，1992）。槟威中学生戏剧比赛带动了槟城戏剧90年代的风行，一些中学生在参赛之余意犹未尽，或是在中学毕业后不能再参与学校的戏剧活动和比赛，于是在志同道合下分别在校外组织剧团，如91年成立的“造心厂”、94年成立的“戏园子”和“戏子梦”、以及95年成立的“银河系”。

“全槟威中学生戏剧比赛”对槟城中文剧场的贡献也仅止于“将戏剧带进校园”，并没有确实地对中学生在剧场上进行指导与训练。真正在槟城中文剧场推行剧场教育的，是在90年代中期出现的“北岛戏子”及“剧场教学委员会”（张懋珊，2014）。随着剧场教育的兴起，中学生在舞台上的表演有了概念上的突破。加入更多剧场元素，形成多样演出。

## 二、小剧场的形成

小剧场是一种演出形式，主要的特点是，剧场小、观众少、成本低、不必花太多宣传，也不需要豪华的服装，布景、音乐、灯光效果。而且，观众和表演区是很接近的，是一种沟通比较直接的演出形式。同时小剧场也具有反传统、反主流、反商业的，可让剧场表演者尝试多元的新尝试，从中得到新的认知，并且和观众可以达到新的发现（青梳小站系列15写意行，1992）。它“既有专业的，又

有业余的；既有知识精英参与的，又有普通群众创作的”（丁罗男，1999，页17），它允许“艺术探索”与“冲动式的热情”同时出现并在两者之间达到平衡。

槟城小剧场的出现最早是在1988年由青艺团在紫竹茶坊上演的《花与剑》，然而却只是纯粹小型的、剧场小、观众少的表演（陈伟光，2014）。真正符合小剧场的演出，是在1989年马来西亚艺术学院讲师孙春美与学生创立的“集合体”在槟城上演的《祭上我的小提琴》。

毕业于台湾文化大学戏剧系的孙春美于1988年7月回国，在马来西亚艺术学院担任讲师。留台期间，她受台湾当代小剧场与西欧前卫剧场理念的影响，尤其是波兰戏剧大师果陀夫斯基“质朴剧场”或“贫困戏剧”概念所启发。果陀夫斯基对戏剧进行了“摒弃作用”（elimination）的实验，证实摒弃一些戏剧元素，如灯光、服装、布景造型、化妆、音乐等效果，戏剧还是可以进行的。他认为，戏剧只要剩下演员、观众和一个表演空间就可以进行（青梳小站系列15写意行，1992）。孙春美深受此影响，主张在剧场表演中，演员的身体是最具爆发力的，也是舞台上最主要的元素。

自孙春美和“集合体”的《祭上我的小提琴》到槟城演出后，槟城各剧团也纷纷开始了对小剧场演出形式的探索。从1990年到1991年期间，青年艺术剧团、造心厂青年剧坊及洪万祥个人剧场分别上演了《彼岸》、《太阳之死》、及《生、老、病、死》等剧，皆是以小剧场的形式来演出，为槟城中文剧场带来几部具前卫性与实验性的作品（北岛戏子，魔方，1994）。别于传统实景剧对道具、布景、



场地的依赖，小剧场更着重于肢体上的表现及与观众的接触，此特点不但为槟城中文剧场带来了新的冲击，也深受年轻人的喜爱。

### 第三章 北岛戏子之成立

北岛戏子于 1993 年 6 月成立，该团强调“注重培训演艺人才提倡艺术创新并配合精神生活需求的演艺团体”<sup>4</sup>。北岛戏子在 90 年代所推出的舞台作品多为小剧场形式，其中包括《魔方》、《激情三半段》、《彼岸》、《傻姑娘与怪老树》、《寻找小猫的妈妈》等等（北岛戏子，爱情观自在，2000）。自 1994 年 4 月假光大五楼视听室 A 首次对外公演《魔方》开始，北岛戏子不定期地在槟城各种不同的处所演出<sup>5</sup>，同时亦开办“戏子学堂”，为有志者提供表演艺术训练。透过对现代剧场艺术进行深入的研究与实践，同时拥有多元艺术面貌的本质，北岛戏子在 90 年代槟城剧场中显得别具一格。

#### 第一节 北岛戏子的成立过程

北岛戏子的发起人是徐墨龙，他在 70 年代中期就开始投入演艺活动，他的戏剧启蒙主要来自早年参与槟城二条路小贩联合会康乐组，以及 1979 年回马开班授课的马弗蓝。马弗蓝早期在郭宝崑创办和任戏剧导师的星加坡实践艺术学院学戏剧，1979 年应邀在槟城提供戏剧训练课程<sup>6</sup>。马弗蓝的训练时间是每周一次，每次约 4 个小时，内容主要在表演部分，涵盖肢体、声音、戏剧语言等。另有少量时间传授戏剧艺术特征的理论知识、演出组织与舞台管理系统等。形式方法有

---

<sup>4</sup> 该段文字见于北岛戏子演出的所有场刊，故可视为该团致力发展的方向。

<sup>5</sup> 北岛戏子自 1993 年至 2000 年的演出场地包括有槟城光大五楼视听室 A (Komtar Auditorium A)、比南利剧场 (Tan Sri P. Ramli Theater) 以及 槟城各地小学。

<sup>6</sup> 马弗蓝于槟城开办的训练班由槟城二条路小贩联合会康乐组及韩江校友会联办

静态的讲座，动态的戏剧游戏、感官训练、发声、台词训练、无实物练习、哑剧与话剧片断练习。整个训练分两个阶段，前期的基本训练与后期的汇报表演排演，前后大约六个月（徐墨龙，2014）。马弗蓝的训练课程后来成了徐墨龙在1993年创立北岛戏子初期开办培训课程时的基本概念。

70年代末以后，槟城二条路小贩联合会康乐组的表演艺术活动逐渐减少，因此，主要成员开始与当时的马来西亚青年运动（青运）槟城州分会联系，并在后者支持下，成立了槟城青运戏剧组。徐墨龙在青运戏剧组担当重任，于1981年至1992年兼任该团艺术总监、导演、策划、舞台监督及演员训练部导师，所执导的作品有《弄巧反拙》、《你美牙膏》、《雷雨选段》、《婴儿杀戮》、《现形记》、《彼岸》及《艺术家》等等（北岛戏子，魔方，1994）。

1993年，徐墨龙因发现自己的理念在原有剧团出现落差，因而选择离开，并与友人白承巨、欧宗敏等人另起炉灶，创立了北岛戏子（周文娟、陈锐宾，1996）。主要创办人徐墨龙对戏剧教育非常重视，当时槟城搞戏剧的人非常多，然而，大部分人对舞台和戏剧的认识十分缺乏。徐墨龙认为，大部分人只喜欢搞戏而不是学戏，因此，即使戏剧比赛进行了那么多年，真正维持这一股冲劲的人却寥寥可数（黄伟聪，1998）。北岛戏子成立之后，徐墨龙担任该团艺术总监兼导师，同时开办了多年的戏剧培训课程，招收后进成员的同时，也为他们提供学习与实践理论的演出平台。

## 第二节 北岛戏子剧场教育之实践

北岛戏子是 90 年代槟城中文剧场中唯一对剧场教育进行实践的剧团（罗丽华, 1996, 页 12), 内容可分为对内的演艺训练班及对外的儿童剧场。

90 年代初期北岛戏子在剧场教育方面的重视与实践, 成为这一时期槟城新生代剧团中独具的特色。有别于其他由参与槟威中学生戏剧比赛的毕业生创立的剧团, 如造心厂、戏园子、银河系等等以对戏剧的热诚为创团动机, 北岛戏子之创立, 一开始就以剧场教育为主旨（陈伟光, 2014)。以发展槟城中文剧场为考量, 剧场教育所扮演的角色除了培育更多剧场专业人才, 也同时能够将戏剧的概念从学生阶段开始建立, 并且进一步扩展观众群, 从而达到推广戏剧的目的。

关于剧场教育的重要性, 本地剧运推动者梁志成也曾指出, 本地中文剧场面对了专业人才严重缺乏的问题。要改善这个问题, 就必须“培训戏剧专业人才、激发戏剧工作者以专业精神、企业管理手法的态度来从事拓展剧运的工作。”（梁志成, 2009, 页 1072)。梁志成认为, 学校是戏剧最容易推广的场所, 而开办长期的戏剧培训工作则是必要的, 他建议举办话剧师资讲习班、工作营以栽培戏剧师资。他表示, 讲习班可利用学校假期的空挡开设编剧、导演、舞台技术等课程, 给老师灌输有关戏剧理论与实践的知识, 以便他们回到学校时, 能催生学校的戏剧活动。此外, 梁志成也建议本地学术界举办研讨会, 对戏剧表演进行各方面的讨论, 如导演概论、演员修养、灯光、化妆、音响效果、舞台设计、布景、装置、票务、排演、宣传等等。同时他也建议向中国、台湾戏剧界的学者、教授等专业人士提出来马讲学的邀请, 以刺激、拓展本地剧运, 同时也能够为有志攻读戏剧

的学生提供接触及进修的机会。

## 一、演艺训练班

北岛戏子主要创办人徐墨龙对剧场教育非常重视，他曾在该团内部刊物上撰文表示：

任何一种艺术的学习都是要靠着长期努力不懈地付出心里后才能掌握到一些基本功夫并看到努力的成绩，可惜这个道理是人人都懂却不是人人都能坚持，北岛是州内唯一设有经过课程长期训练演员的剧团，这个制度是他的成员看起来别有气质（徐墨龙，1996）。

徐墨龙在 1993 年 6 月北岛戏子成立后，即开办第一届演艺训练班（欧宗敏，2014），至 2000 年为止前后共办了六届<sup>7</sup>，让成员接受长期性的戏剧训练。

在演艺训练班的草创期，指导老师分别有徐墨龙及刘佩芬，培训内容并不成熟，根据北岛戏子第一届演艺训练班成员黄剑飞的叙述，当时培训课程定于每个礼拜五晚上七点半到十点，地点在同善小学，主要的培训课程包括肢体语言、舞台走位和台词等基本表演技能，同时也会不定期地邀请台湾戏剧导师进行讲座。演艺训练班的培训对象主要是中学生，课程进行时间大约半年（戴志萍，2014）。第一届演艺训练班在同年 11 月结束后，徐墨龙举办了北岛戏子内部公演哑剧小品汇报验收学员的培训成效。

---

<sup>7</sup> 北岛戏子自 1993 年成立，即开办演艺训练班，在 1997 年正式将该训练班命名为“戏子学堂”。

在 1993 年北岛戏子内部公演哑剧小品汇报结束之后，徐墨龙于隔年 4 月与 11 月举办对外公演《魔方》与《激情三半段》，让演艺训练班的学员参与演出以实践所学之技能并增加舞台经验。北岛戏子演艺训练班持续进行，并在原有的训练上逐步增进课程内容，从基本的演绎、肢体语言等基本训练跨向舞蹈、文学、法律、音乐、电影等，企图让学员得到更全面的提升（陈昆坚，2014）。1995 年，徐墨龙决定为北岛开办一项为期三个月的短期导演讲习班，并在课程结束后推出儿童剧场“丑媳妇系列”让学员尝试导戏（北岛戏子，北岛戏子系列 3，1996）。“丑媳妇系列”共有三部剧，分别是《傻姑娘与怪老树》、《寻找小猫的妈妈》及《我要上天的那一晚》。这三部剧皆由学员亲自执导，《傻姑娘与怪老树》的导演是黄剑飞（陈锐宾，〈傻姑娘与怪老树〉专辑，1996）、《寻找小猫的妈妈》的导演是颜诗渊（陈锐宾，1996）、《我要上天的那一晚》的导演是陈爱碇（陈爱碇，我要上天的那一晚专辑，1996）。

1997 年开始，北岛戏子将演艺训练班重新组织，成为完整的、系统化的培训课程。经过朱志强、徐墨龙、欧宗敏等人一再地讨论与策划后，北岛戏子终于在 1997 年 8 月成立了“戏子学堂”。“戏子学堂”提供的课程涵盖了台前与幕后工作，每月学费马币 40 元，每星期上课两次，上课地点位在槟城牛奶巷（Lorong Susu）的中青乐社。课程为期一年，分两个学期来进行，采取的制度与本地大学相仿，学员毕业以后可获得剧团发出的证书，以及在舞台上发表作品。当时为“戏子学堂”担任指导老师的徐墨龙、朱志强、谢嘉莉、欧宗敏、陈爱碇、林庆耀等人，客座指导的则有洪万祥、黄茹燕、陈伟光及卓昌敏等，当时担任指导助理的

有北岛资深学员的黄剑飞、庄雄伟、颜顺祥及周文娟等（周真仪，1997）。课程架构如下表：

| 必修科             | 主修科          | 选修科        |
|-----------------|--------------|------------|
| 1. 戏剧概论         | 1. 即兴表演      | 1. 活动管理计划  |
| 2. 表演概论         | 2. 舞台基本动作    | 2. 灯光设计    |
| 3. 艺术专题         | 3. 舞台语言外部技巧  | 3. 服装设计    |
| 4. 电影导论         | 4. 小说剧本诵读及片段 | 4. 效果设计与配乐 |
| 5. 基础写作         | 实习           | 5. 美术设计    |
| 6. 基本演技         | 5. 演员自我修养    | 6. 摄影基础    |
| 7. 肢体与声音整合训练    | 6. 舞蹈与舞台化妆   | 7. 电脑基础    |
| 8. 剧本分析         | 7. 编导入门      | 8. 及舞台设计   |
| 9. 西方戏剧简史       | 8. 导演入门      |            |
| 10. 马来西亚戏剧简史    | 9. 灯光设计      |            |
| 11. 戏剧管理概论      | 10. 服装设计     |            |
| 12. 导演基础知识      | 11. 戏剧评论     |            |
| 13. 规范华语与标准发音   | 12. 舞台监督     |            |
| 14. 音乐鉴赏        |              |            |
| 15. 语言表达与演讲基本常识 |              |            |

（周真仪，1997）

北岛戏子对剧场教育长期性的实践使该剧团的学员在舞台表演上出类拔萃，同时亦将北岛戏子的知名度在 90 年代的槟城中文剧场中推向高峰。自 1998 年以后，北岛戏子便不断出现能够独立创作剧本、执导的学员，而他们所推出的作品，也在槟城中文剧场获得认可与好评。1998 年 9 月，由北岛戏子成员欧宗敏编导，陈爱碇主演的单人剧《仿佛穿过岁月》，被邀请到首都举办的亚洲单人剧表演，并在 9 月代表大马出席韩国亚洲单人剧表演（北岛戏子本月应邀赴韩国参与“亚细亚单人戏祭”演出，1998）。隔年，北岛戏子推出对外公演的原创作品，由黄剑飞与李振辉联合编导的《困兽》（北岛戏子，困兽，1999），其制作的整个过程，从前台的编剧、导演、演出到后台的策划、宣传、设计等等，都由学员一手包办，充分展现出北岛戏子学员长期训练的成果。

## 二、儿童剧场

儿童剧场是一种综合性的教育形式，除了以教育为目的以外，也扮演着向儿童传达时代与社会的概念和音乐、视觉与情感等艺术的培养。儿童剧场通过“演”的艺术形式，能够将较生硬、刻板的生活教育，相较“说”的来得容易、直接、具体地向儿童传达。儿童剧可划分成不少类型，可以有纯粹儿童演出的戏剧，也有由成人当演员的戏剧、教育剧场等，这些都全部被归纳为儿童剧。儿童剧被搬进教育领域中，用意教导语言或传达一些无法在课堂上传授的讯息如犯罪学或性教育等。

1993 年北岛戏子创立初期，儿童剧场原本并没有出现在徐墨龙的剧场教育计



划中。北岛戏子对儿童剧场的推动，是在 1995 年推出的“丑媳妇系列”以后才开始的，在此之前徐墨龙只是知道儿童剧场的存在但并没有意识到发展儿童剧场的必要。原本仅是为了验收参与导演课程学员成绩而推出的《丑媳妇系列》，在前两部作品《傻姑娘与怪老树》及《寻找小猫的妈妈》上演时，北岛戏子并没有将售票观众锁定在儿童身上，同时宣传、策划及演出形式也与过去北岛戏子一般的公演《魔方》、《彼岸》无异，故演出票房并不理想（李振辉、陈锐宾，1996）。北岛戏子尝试以校园巡回的形式进行演出，是在推出“丑媳妇系列”最后一部作品《我要上天的那一晚》，这种演出形式在当时的槟城中文剧场中是从来没有过的。北岛戏子打着“把戏剧带入学校，把学生带入剧场”之口号（陈爱瑾，我要上天的那一晚专辑，1996），先后在公民二校及中山小学进行巡回演出，并且得到学生们的热烈反应，同时也让北岛戏子开始意识到，发展儿童剧是戏剧扎根与发展的必经之途。

北岛戏子自 1996 年推出了儿童剧场《我要上天的那一晚》，深刻地感受到儿童剧在槟城的推广，长期以来是受到忽视的；比起其他国家，尤其是西方国家，我国儿童接触儿童剧的机会是非常少的。儿童剧对小朋友来说是一个陌生的名词。小朋友对唱歌、舞蹈、音乐等艺术的表演相当熟悉，但却对儿童剧完全一点概念都没有。西方国家政府对于儿童剧场是很注重的。它是教育的一部分，通过儿童剧场，小孩子更富有创造力，头脑也较为灵活。健康正面的儿童剧题材可直接或间接地影响儿童的思想。因此儿童剧和儿童的基本教育有着很密切的关系（梁仪雅，2000）。北岛戏子在演出《我要上天的那一晚》时，对于儿童剧的认知尚不完整，因此推出的形式是较为实验性的。然而，在演出的过程中，发现小朋友在

观赏戏剧时表现出投入、专注的兴趣与喜爱。为此，北岛戏子便开始了对儿童剧场的重视与推广，除了长期进行校园巡回演出之外，更在 1998 年时于槟城比南利剧场推出大型儿童剧《快乐天堂》，并获得 11 场满座的佳绩（欧宗敏，2014），同时也成为槟城中文剧场发展史上至今尚无人能突破的一项纪录。

## 第四章 北岛戏子之发展

小剧场 90 年代在槟城中文剧场的形成，在戏剧发展中是一种自然的过程。

“小剧场”的含义，不仅仅只是单纯指向一种艺术创作的形式，同时也是一套策划、筹资、宣传、票房等剧场中的经济运作方法。虽然槟城中文剧场直到 90 年代才出现小剧场，但小剧场事实上却有一百多年的历史。小剧场最早出现在 1887 年法国戏剧家安托万在巴黎成立的“自由剧场”，但世人普遍赞同的“真正现代小剧场”，则是出现在 1959 年波兰戏剧家果陀夫斯基的“贫困戏剧”实验（马森，1996，页 19），同时这也是 90 年代开始实践小剧场的槟城中文剧团普遍接受与认识的。有人将小剧场视为戏剧“自我拯救的工具”，这是因为戏剧家普遍上对大型舞台剧抱有憧憬与向往。在许多国家，小剧场一般都出现或活跃于该国戏剧发展过程中的低潮时期，需要进行改革及探索新方向的时候，而小剧场能允许实验并承担实验成败的风险，同时培养与争取新一代的观众。（丁罗男，1999，页 10）广义的说法，小剧场能够将一个时代的戏剧推向另一不同的历史阶段；狭义的说法，则小剧场是一个剧团蓄积能量来推出大型舞台剧的奠基。

### 第一节 90 年代前槟城中文剧场的发展瓶颈

槟城中文剧场自 40 年代起便一直处于低迷的状态，主要面对的问题在于“戏剧专业人才紧缺”与“欠缺适宜的演出场地”（梁志成，2009，页 1070）。槟城中文剧场的状态，一直到 90 年代小剧场形成后才有振兴的迹象。

## 一、戏剧专业人才紧缺

在小剧场进入槟城之前，中文剧场的演出皆是大型舞台剧。对于大型舞台剧而言，各层面的专业技艺是非常重要的。关于“戏剧专业人才紧缺”这项问题，根据手上的文献，最早提出这一论点的，是本地学者郑卓群。郑卓群在 1958 前后出版的《马华文艺丛谈》中提出：

服务于戏剧活动的太少了，虽然全马拥有不少的戏剧团体，究其实，配称干部的只有极少的一群人，这一群，即就他们尽瘁于戏剧，尚且感到力量不足，何况彼此之间，工作态度还有问题。我看到有些剧人学习不到“明星”的演技，却尽得明星的派头；有血由只是为了风头而演剧，一遇挫折，就心灰意冷，中途罢工。在这样的情形之下，自然谈不到修养，演剧劳绩如何也就可以推想。三年来，马华戏剧迅速迈进了一程之后，忽然停足不前，甚至逐渐后退，一半固因政治形势变迁，一半则是剧人工作态度不良的结果（郑卓群，马华戏剧检讨，1958，页 45）。

或许郑卓群并不是最早提出这项问题的人，但从上文记载中可以知道，戏剧专业人才紧缺的问题，在 50 年代左右，也同时就是本土戏剧开始走向低迷的时期，就已经出现，而这也意味着戏剧的素质与戏剧工作者的专业程度之间的关系。

80 年代槟华堂妇女组主任梁秀英女士，曾在 1988 年接受理大华文学会文娱研究组采访时表示：

自《江山美人》现演后，我兄妹在剧运方面，就一直沉寂着，年事越高就越不

想去搞，加上一般从前在一起搞剧运的老同好，为了年事与环境的变迁，多已星散消沉，几有后继无人之感，以至北马在六十年代到七十年代里，剧运沉寂许多年轻人，根本没见过正统话剧的演出，他们以为在孟兰盛会的节日里歌台上的压轴文明戏，就是正统话剧，最近这些年轻人对戏剧懂得了些皮毛，一知半解，把简单的巡回演出用的布景，以及抽象的动作，就当作是创作的手法，殊不知这是开倒车的论调（谢润秋，1988）。

按照梁女士的说法，檳城 20 世纪 90 年代以前的中文剧场面临人才紧缺的问题，原因在于前一个时期比较活跃的剧场前辈在该时期纷纷淡出。值得注意的是，梁女士同时亦对当时举办演出，却没有专业技术的戏剧工作者提出警告，认为专业的缺乏会导致剧场演出衰落。

关于专业人才的缺乏对于本地剧场的影响，马华戏剧推动者梁志成曾提指出：

今日的观众对戏剧的要求十分高，假如没有专业水准的人才来处理各方面的事情，光凭“冲动式的热情”，绝对是不足的。没有经验，没有专业水准，演出效果奇差，肯定观众反应会冷淡。不论搞戏剧的人拥有多大热诚，始终还是会被冷水浇灭的（梁志成，2009，页 1070）。

按照梁志成的说法，当时有大部分的所谓“戏剧工作者”并没有真正的专业知识，只是凭着一股冲动式的热情。所谓的专业，指的是舞台表演上各方面的专业知识。技艺专业人才严重的缺乏所带来的问题，是导致演出的品质低落，同时也会造成

观众流失。

## 二、欠缺适宜的演出场地

槟城各地的大专学院、中小学校、社团、会馆、政党大厦等，都设有礼堂和舞台，但都不是按照剧院舞台来设计，因此不完全符合戏剧演出的硬体需求。大部分的大礼堂，演员的对白只能够传至第六、七排，再往后的便什么也听不见了。所谓理想的剧场，必须具备完全隔音、不必悬挂麦克风，而声音能传达至最后一排，舞台够深、够阔、后台有更衣室、化妆间等设备。

学者姚拓指出：

观众花钱购票来看戏，他必定得到他应得的代价，他才高兴满意，下次演戏他才会再来买票。否则，你即使白白送票给他，他也不肯再次前来。布景与灯光、音响等设备，是舞台剧最重要的条件，如果是一幕皇宫背景的场面，演出时只有简单的几张破桌破椅，不管演员的演技多么精湛，今天的观众都无法接受。事实上，今天我们所演出的白话舞台剧，只有少数举出剧的不经比较逼真，其他的多数因陋而简，甚至灯光一成不变，音响设备奇缺，后排观众几乎听不到演员的声音。（柯金德、戴小华，1991，页 43）。

槟城中文剧场缺乏适宜的演出场地这项问题是一项关键性的问题。戏剧本是一门视觉与听觉并兼的表演艺术，而槟城中文剧场的演出场地无法让观众看清楚、听到对白，从而导致观众流失。

## 第二节 北岛戏子“小剧场”之实践

小剧场的本质特征在于它的反叛性与探索性。在国外，小剧场与实验剧场被视为是同样的意思。小剧场允许戏剧工作者对现代、经典、前卫做出了各种尝试，强调新式剧场的开发，认为任何空间都可以成为剧（周宁，2003，页 408）。

本地剧运推动者梁志成曾经说过：

在欧美有种小剧场运动，它们采取征求基本观众的方法来支持所有演出。我们应该效仿他们，广泛地去征求舞台剧演出爱好者的观众，邀请他们缴交马币若干元作优待证费，即成为会友，凭优待证可享受半价票优待。这个办法，目的在于使观众以最低的代价，观赏最佳的演出（梁志成，2009，页 1070）。

小剧场主要的特点是，剧场小、观众少、成本低、不必花太多宣传，也不需要豪华的服装，布景、音乐、灯光效果。而且，观众和表演区是很接近的，是一种沟通比较直接的演出形式（丁罗男，1999，页 10）。同时小剧场也具有反传统、反主流、反商业的，可让剧场表演者尝试多元的新尝试，从中得到新的认知，并且和观众可以达到新的发现。

在小剧场“反叛性”的特质上，它允许剧场在任何场所进行，解决槟城剧场长期以来演出场地不适宜的问题。事实上，在 1989 年时由孙春美所带领的“集合体”在槟城上演的小剧场《祭上我的小提琴》，其演出地点便是在紫竹茶坊，

而非一般的剧场舞台。同时，借着小剧场的探索性，它允许“既有专业的，又有业余的；既有知识精英参与的，又有普通群众创作的”（丁罗男，1999，页 17）。为此“专业”与“冲动式的热情”可以同时出现并达到平衡，虽槟城中文剧场缺乏专业的技艺人才，却因此得到暂缓之权宜，又降低戏剧的门槛，吸引更多对戏剧有兴趣的业余人士参与。

槟城 90 年代小剧场的形成，除了因为 1989 年由孙春美所带来的小剧场为槟城中文剧场引进一个对戏剧演出的全新认知，同时也与因参与槟威中学生戏剧比赛而催生出来的众多新生代剧团有关。上文提到，小剧场是一种场地小、观众少、成本低的演出形式，比起大型舞台剧，它较没有经济压力。基本上，当时槟城中文剧场中的新生代剧团，或多或少都会基于这个因素而选择小剧场（陈伟光，2014）。

自 1993 年北岛戏子成立之后，徐墨龙便担任该团艺术总监一职，并以小剧场之形式推动槟城中文剧场。然而，在这一股小剧场热潮的队伍中，徐墨龙对小剧场发展上的策略，有着与其他剧团不同的见解，这一点可从徐墨龙对于演出剧本的策略取向中看出。当时槟城中文剧场的新生代剧团对原创剧本非常推崇，诸如造心厂、戏园子、银河系，他们认为只有原创剧才能反应心声，同时在表演上得到突破。但是，徐墨龙却认为，过于强调原创剧并非绝对的好事。他认为，一个新生且未至成熟的剧团，排练经典而有水准的剧本，是绝对有益的（青梳小站系列 15 写意行，1992）。这一认知上的不同，让徐墨龙带领之下的北岛戏子在 90 年代槟城中文剧场中取得了优异的成绩。



北岛戏子在 1993 年成立，2000 年后因大部分成员出国深造而沉寂。但是，一个剧团的存在价值并不在于其寿命的长短，而在于它在剧场发展中所立下的成就与典范。本文根据北岛戏子历年的演出剧本，将北岛戏子从 1993 年至 2000 年分成形成期、转变期、巅峰期及原创发轫期等四个阶段，并依序对每个阶段中最具代表性的演出作品进行分析，从徐墨龙对演出剧本的选择取向探讨北岛戏子对戏剧发展的策略。

### 一、形成期——《魔方》

北岛戏子自 1993 年 6 月正式成立至 1996 年这段时间是形成期，所举办的演出总共 6 次，分别是 1993 年的《哑剧小品汇报》、1994 年的《魔方》、《激情三段半》、1995 年的《彼岸》、及 1996 年的《傻姑娘与怪老树》、《寻找小猫的妈妈》和《我要上天的那一晚》。

在形成期阶段中，北岛戏子主要注重在加强剧团本身的竞争能力，通过培训课程强化演员的表演，同时不断尝试多方面的演绎方式及剧场种类为剧场开放市场，走向专业化、全职化的目标（罗丽华，1996）。作为形成期阶段中新生剧团的北岛戏子，由于资金方面较为缺乏又有建立观众群的需要，因此在选择演出剧本时较为保守。北岛戏子形成期演出作品表如下：

| 演出日期       | 公演作品 | 国家(剧本发源地) | 剧本作者 |
|------------|------|-----------|------|
| 1994 年 4 月 | 《魔方》 | 中国        | 陶骏   |

|             |                         |     |          |
|-------------|-------------------------|-----|----------|
|             |                         |     |          |
| 1994 年 11 月 | 《激情三段半:墙》               | 奥地利 | 哈拉尔特·苏默尔 |
| 1994 年 11 月 | 《激情三段半:北岛之恋》            | 台湾  | 赖声川      |
| 1994 年 11 月 | 《激情三段半:一条线》             | 香港  | 陈敢权      |
| 1994 年 11 月 | 《激情三段半:那根上了岸度假去的救生艇的木浆》 | 香港  | 陈敢权      |
| 1995 年 7 月  | 《彼岸》                    | 中国  | 高行健      |
| 1996 年 6 月  | 《丑媳妇系列:傻姑娘与怪老树》         | 新加坡 | 郭宝昆      |
| 1996 年 7 月  | 《丑媳妇系列:寻找小猫的妈妈》         | 新加坡 | 郭宝昆      |
| 1996 年 10 月 | 《丑媳妇系列:我要上天的那一晚》        | 新加坡 | 郭宝昆      |

北岛戏子形成期演出作品一览（北岛戏子，爱情观自在，2000）

北岛戏子形成期阶段中，较具代表性的演出作品是《魔方》。1994 年 4 月，北岛戏子推出首部对外公演作品《魔方》。《魔方》是来自于中国上海师范大学政

治教育系学生陶骏的剧本，于1985年由该校学生话剧团首演，并获得上海市第五届大学生汇演话剧创作及演出一等奖。同年又由中国青年艺术剧院加工修改，在京、沪两地公演。（北岛戏子，1994）从选择《魔方》作为北岛戏子首次对外公演的剧本这一举动中，可以看到徐墨龙在保守与创新二者之间寻求平衡的诉求。

首先《魔方》本身是一个充满挑战以为的演出，它挑战了观众长期以来对戏剧的理解，以手法剧的方式呈现九段戏：〈黑洞〉、〈流行色〉、〈女大学生圆舞曲〉、〈广告〉、〈绕道而行〉、〈雨中曲〉、〈无声的幸福〉、〈和解〉、〈宇宙对话〉。与传统戏剧不同，《魔方》的九个段落之间并没有任何情节的联系、人物角色也不贯穿、没有同一个语汇。九段戏中每一段的含义都是多方发散的，表现非常零散、风格也不统一。虽然如此，但实际上主题仍是统一的。整出戏均在揭发不同层次的“人性”，探讨人与社会的关系及存在价值。

北岛戏子的《魔方》是槟城中文剧场中所做到的创新在于将各种表演形式与戏剧融合，并通过戏剧在舞台上进行演绎。《魔方》结合了荒谬剧、讽刺剧、悲剧、传统话剧、与独白；或表演方式而言则有舞蹈、哑剧及朗诵，这样多形式的一出戏在当时槟城中文剧场是第一次出现。此外《魔方》也进行了许多实验的、挑战观众的表现方式，如〈黑洞〉进行时，全场不打灯只靠演员手中的烛光照明；〈雨中曲〉以舞蹈及诗词展现剧情；〈无声的祝福〉、〈和解〉的手语及哑剧表演等。陈伟光在评论《魔方》时表示：

**《魔方》是一个很客观的舞台演出，因为所有版的上舞台的元素都用上了…就**

演绎而论，北岛戏子一班学员的确让人看到了他们所学的基础：扎实的演出、细腻的表情、念词的清晰、可观的舞台走位等；处处都展现了经过调教的成果。（陈伟光，1994）

《魔方》的演出让观众看到了北岛戏子学员的品质以及演绎上的肯定与口碑。

北岛戏子在整个形成期中在剧本的选择始终保持着保守的态度，《魔方》之后的演出如1994年11月的《激情三段半》、1995年的《彼岸》、1996年的《傻姑娘与怪老树》、《寻找小猫的妈妈》及《我要上天的那一晚》都是取自国外的经典剧本。然而在保持保守态度的同时，北岛戏子也尝试寻找突破同时开发新市场。在《彼岸》公演以后，北岛戏子推出《丑媳妇系列》，除了开始尝试让学员学习执导，也同时意识儿童剧场在槟城中文剧场发展上的空缺。

## 二、转变期——《打字经》

北岛戏子在90年代对槟城小剧场的推动过程中，因该团艺术总监徐墨龙在发展策略上抱持着不同的见解，而使到该团在形成期中并未出现原创剧本。徐墨龙的决策，对于90年代这样一个对剧场知识认知尚浅的的观众与戏剧工作者的大环境，是较为适当的。虽然说该时期兴起的新生代剧团都推行小剧场，但大部分对所谓小剧场的知识多是自行探索，或透过书籍、报刊、讲座而得，因此对于小剧场“实验性”难免会出现诠释上的误解，导致出现了“没有主题、没有意思，观众看到什么就是什么”的演出（丁罗男，1999，页10）。抽象的内容让观众看了一头雾水，也难以引起大众的普遍接受，这样的演出—多，观众便开始慢慢地

与戏剧脱节并流失。在 90 年代后期，前往观看戏剧演出的观众只有百分之五十，而悲哀的是，每一次观赏的观众来来去去都是同一批，同时又是槟城中文剧场的同道中人（蔡姗姗，2000）。如此现象对槟城中文剧场的推广可说是毫无帮助的。

基于以上考量，徐墨龙发展北岛戏子的策略是，以小剧场形式进行演出，在对艺术进行探索的同时，拢住日益流失的观众。因此在北岛戏子所上演的作品中，并不特别注重概念抽象、前卫的作品，反而更关注社会上、生活上的课题，避免出现观众“看不懂戏”的现象。经过了形成期中向多方的探索，北岛戏子最终以小剧场与儿童剧作为发展方向。

1997 年是北岛戏子发展过程中的转型时期，所出现的变化在于国外经典剧本本土化改编，以及因朱志强的加入而开始意识对设计重视的必要。《打字经》的演出计划始于 1996 年《我要上天的那一晚》结束之后。《打字员》是美国剧作家墨莱·希思格尔在 1960 年于伦敦完成的剧本，曾在伦敦及美国百老汇剧院上演，后来更被改编成电视剧（北岛戏子，1997）。《打字员》主要是要表现人生的悲哀与迷惘，从青年时代充满反抗精神到年老时逐渐向现实妥协。《打字员》的时间背景横跨三十年，从 60 年到 90 年代的打字员生涯里带出人生的喜乐。从成长环境及父母亲的婚姻关系，到理想的实践与现实生活的屈服（欧宗敏，打字经，1997）。

原本徐墨龙纯粹只是打算选用美国剧作家墨莱·希思格尔的《打字员》THE TYPIST 作为演出剧本。然而北岛戏子中资深成员林庆耀与欧宗敏皆认为，演绎

国外经典剧本固然能保证演出质感，但《打字员》剧本本身美国味道太浓、对白艰涩，和槟城生活有所出入，无法引起广泛的共鸣（林庆耀，2014）。在几经讨论之后，决定对剧本进行改编，为故事增添本土风味，以符合本地观众要求。《打字经》剧本的改编由北岛戏子成员欧宗敏执行。在改编的过程中，欧宗敏保留了剧本结构和剧情发展两项主要元素，而修改部分则是侧重于对白，主要是让它符合槟城色彩，包括呈现槟城的生活背景及人文价值观（欧宗敏，2014）。经过欧宗敏的改编，《打字经》的剧情背景从原本的伦敦变成了具浓厚槟城色彩的土库街。同时，由于该剧背景剧情发展横跨三十年，欧宗敏加入了流行歌曲以便区别年代的变迁。另外，《打字经》故事中亦牵扯了男女主角之间的感情纠纷，在这一方面的处理上，欧宗敏则选用了较符合东方社会伦理的含蓄和低调（欧宗敏，1997）。

为了配合该剧本本土化的要求同时呈现 60 年代的风貌，北岛戏子的制作群在首次邀请专业人士参与设计，以便让观众感受到时代背景的演变。留学台湾私立中国文化大学广告系毕业的朱志强返马后加入北岛戏子，他与谢嘉丽两人负责担任该演出的设计工作，其中包括场刊、舞台美术、服装及造型等<sup>8</sup>（欧宗敏，2014）。

《打字经》演出过后，北岛戏子体会到服装及舞台设计与技术工作专业化对戏剧整体表现的重要性。由此开始，北岛戏子除了在演员的演技，也开始在各层面的设计及后台技术方面致力加强及朝专业化前进。

### 三、巅峰期——《快乐天堂》

---

<sup>8</sup>附图 1

北岛戏子在 1996 年以《我要上天的那一晚》开始尝试演绎儿童剧，当时由于剧团本身对于儿童剧的认知尚未完整，因而无法将之视为真正的儿童剧作品，只能当成一次实验性演出。然而，在演出的过程中，发现小朋友在观赏戏剧时表现出投入、专注的兴趣与喜爱（北岛戏子，1998）。为了让小朋友对儿童剧有更深一层的认识，于是决定于 1998 年 6 月在槟城比南利剧场上演大型儿童剧场《快乐天堂》。

《快乐天堂》的剧本是新加坡剧作家林仁余、施曼华与苏君英所合编的。徐墨龙表示，选择此戏的原因主要是因为它集合了所有儿童剧该有的元素，如主题鲜明、人物突出、情节曲折有趣、动作性强及语言精练。《快乐天堂》的故事描述在若干年后，所有的动物都濒临绝种，以为慈祥的老船长造了一艘船带领犀牛、老虎、猩猩、乌龟和大象前往寻找快乐天堂。岂料途中遭到意图不轨的水手使计混入船中，并企图将动物们卖给马戏团从中牟利（北岛戏子，1998）。《快乐天堂》道出了人类的私心，当所有动物可以抛开成见团结一致的时候，人类却因私心作祟而频生贪念。此剧鼓励观众重视环保，同时对身边的一切事物加以保护。

为了让观众身历其境，北岛戏子耗资 5 千令吉在比南利剧场中搭建船身，以便让观众在故事情节过程中直接与演员沟通，并参与演出。根据手上的资料，《快乐天堂》是北岛戏子自成立以来最庞大的舞台制作。当时负责《快乐天堂》舞台设计的是朱志强，他将槟城比南利剧场的舞台设计成船头，观众席则是船身，如此整个剧场便成了一艘大船。北岛戏子为此聘请木匠施工，经过油漆、搬运及现场装置等一番工作后（余联辉，1998），才终于完成《快乐天堂》庞大的舞台布

景“船身”。<sup>9</sup>

凭借着北岛戏子长期对学员的培训、后台技术的专业化及儿童剧场致力的推动，1998年举办的大型儿童剧场《快乐天堂》最后获得了11场满座的佳绩（欧宗敏，2014），同时也成为了一项槟城中文剧场发展史上至今无人突破的一项纪录。

#### 四、原创发轫期——《困兽》

北岛戏子在1998年6月《快乐天堂》获得的佳绩证明了该剧团在槟城中文剧场地位上的认可。同年8月，北岛戏子受邀参与在吉隆坡独立广场举办的艺人剧场(The Actors Studio)演出，首度尝试让成员自行创作剧本，推出由欧宗敏编导、陈爱瑾主演的《仿佛穿过岁月》。随后9月，北岛戏子再以该剧应邀前往韩国参与《第三届公州亚细亚单人戏祭》及《GAP YONG 单人艺术节》演出（北岛戏子本月应邀赴韩国参与“亚细亚单人戏祭”演出，1998）。《仿佛穿过岁月》的表现不仅证实了北岛戏子学员编导上能够独当一面的能力，同时也引领北岛戏子进入原创剧本的阶段。北岛原创发轫期演出作品表如下：

| 演出日期    | 公演作品        | 国家（剧本发源地） | 剧本作者           |
|---------|-------------|-----------|----------------|
| 1998年8月 | 仿佛穿过岁月(吉隆坡) | -         | 北岛戏子成员<br>原创剧本 |
| 1998年9月 | 仿佛穿过岁月(韩国)  | -         | 北岛戏子成员         |

<sup>9</sup> 附图4



|             |                    |     |                |
|-------------|--------------------|-----|----------------|
|             |                    |     | 原创剧本           |
| 1998 年 11 月 | 快乐天堂（二度公演）         | 新加坡 | 林仁余            |
| 1999 年 2 月  | 四面八方-第四届“戏子学堂”毕业演出 | -   | 北岛戏子成员<br>原创剧本 |
| 1999 年 6 月  | 蛙戏                 | 台湾  | 马森             |
| 1999 年 8 月  | 隐型城市-困兽            | -   | 北岛戏子成员<br>原创剧本 |
| 1999 年 11 月 | 远离危险(儿童剧场)         | -   | 北岛戏子成员<br>原创剧本 |
| 2000 年 5 月  | 爱情观自在              | 香港  | 杜国威            |

北岛戏子原创发轫期演出作品一览（北岛戏子，爱情观自在，2000）

纵观北岛戏子自 1998 年到 2000 年的演出作品，相比形成期时，国外经典剧本的比率大大减低，取而代之的则是北岛戏子成员的原创剧本。其中在该时期中最具代表性的剧本，是在 1999 年上演由李振辉、黄剑飞编导的《困兽》。（李振辉，2009）有别于北岛戏子过去的演出，《困兽》制作的整个过程，从舞台上的编剧、导演、表演到后台策划、宣传、设计，全部都由学员们亲手包办。（北岛戏子，1999）《困兽》对北岛戏子的成员而言，是一部意义非凡的演出。它不但象征了徐墨龙剧场教育理念的成功，同时亦是北岛戏子发展过程中的分水岭（李振辉，2014）。在《困兽》结束以后，北岛戏子开始面对自成立以来最大的人员流动，几乎半数以上的资深成员远赴台湾升学，其中包括有庄雄伟、黄丽珍、黄剑

飞、周文娟、颜顺祥、罗凤婷及陈慧秉（北岛戏子，1999），而在随后的两年中出国升学的成员陆续地增加。

成员锐减使北岛戏子的演出逐渐减少，在接下来的两年里，北岛戏子只推出了两部作品，分别是 1999 年的儿童剧场《远离危险》及 2000 年的《爱情观自在》。《爱情观自在》是该团发展过程中最后一部以“北岛戏子”名义推出的公演作品，在资深成员不足的情况下，让北岛戏子在剧本创作或表演方面，都面对极大的挑战。因此，北岛戏子艺术总监徐墨龙决定采用香港杜国威的经典剧本《爱情观自在》来排演，同时向造心厂剧团寻求外援，请该团的资深演员林宽慰、曾福明参与演出（宗教角度探讨爱情，2000），以维持剧团的演出水平。到了 2001 年，随着徐墨龙远赴中国升学，北岛戏子开始停止活跃于槟城中文剧场（张正仁，2013），进入“冬眠”状态。

## 结论与思考

槟城中文剧场在 30 年代开始活跃，于抗战期间最为蓬勃，当时全槟剧团多达 40 个。然而在抗战以后，由于紧急法令的种种限制，槟城中文剧场逐渐走向沉寂。而往后的 40 年里，槟城中文剧场的发展始终没有太大的突破，虽然在 60 年代曾在温梓川、梁秀英等人致力推动下而稍有起色，但很快地又遭到外在社会政治的影响而被打回原形，以致在 70 年代，戏剧只是穿插在民间社团举办的“文娛晚会”的组成节目之一，不能独立公演。槟城中文剧团到了 80 年代才再次有剧团成立，那是由原为二条路小贩公会戏剧组的主要成员柯牧原、徐墨龙、洪坤方等人组织的青年艺术剧团，这也是 80 年代唯一的本土剧团。然而，青年艺术剧团的成立并没有为槟城中文剧场带来太大的转机，主要是因为概念上与形式上仍旧依循早期剧团的运作方式。槟城中文剧场持续着低迷的状态，直至 1989 年，才因槟威中学生戏剧比赛及小剧场的引进，而得再次振兴。

小剧场具有反商业化、反主流、反传统的特质，强调演员与观众的互动，允许戏剧工作者对戏剧进行多样化的实验与探索，这也意味着小剧场不会像传统剧场那般对表演场地、布景、道具、服装等强烈的依赖。借着小剧场，新生代剧团能够探索更多元、更具个人风格的演绎方式，同时也不会因布景、服装的问题而面对经济压力。因此，小剧场的形成在 90 年代初期将槟城中文剧场导向乐观的光景，除了演出剧种多元以外，也获得观众踊跃的支持。

但凡事都有正反两面。在一股探索小剧场的队伍中，许多年纪较轻的戏剧工

作者为了凸显本身的风格和前卫，将自己的理念、作风溶入作品中。然而在 90 年代槟城中文剧场大部分新生代剧团对于小剧场或者说整体戏剧的概念与认知多是自行探索，对于小剧场“实验性”难免会出现诠释上的误解，导致出现了“没有主题、没有意思，观众看到什么就是什么”的演出（蔡姗姗，2000）。抽象的内容使观众慢慢地与戏剧脱节，剧场开始流失观众，这对槟城中文剧场的推广可说毫无帮助。

基本上，在戏剧发展的工作中，经验较为资深的戏剧工作者都明白，小剧场的推动，应是潜移默化地灌输。戏剧工作者在进行实验性舞台表演之余，也需要考虑观众的接受性。如北岛戏子艺术总监徐墨龙，他发展小剧场的策略，是以小剧场形式进行演出，在对艺术进行探索的同时，也注重拢住日益流失的观众。因此，在北岛戏子所上演的作品中，并不特别注重概念抽象、前卫的实验性作品，反而更关注与社会、生活相关的课题，避免出现观众“看不懂戏”的现象。

北岛戏子在 2001 年时，因灵魂人物徐墨龙出国深造而“冬眠”。虽然北岛戏子只有短短 7 年的寿命，却为槟城中文剧场做出了无可磨灭的贡献。自 1993 年形成期开始，北岛戏子首开风气，创立下了槟城中文戏剧领域的很多“第一”，如开办首个剧场教育课程、致力耕耘儿童剧场、将戏剧带进校园、成为首个校园巡回演出的剧团、代表大马远赴韩国进行演出，同时创下了 11 场演出皆满座的辉煌记录。北岛戏子在短时间内所创下的成就，成为了槟城中文剧场的榜样。而多年来北岛戏子培育的学员们，至今仍活跃于国内外业余、专业剧场中，如远在台湾的身声剧场全职演员刘佩芬及金枝演社的颜顺祥；槟城表演艺术中心

(PENANG PAC)<sup>10</sup>驻馆导演兼学院策划人黄丽珍及技术人员陈昆坚；槟城儿童剧场导师戴志萍、纪录片编导演陈湘青、及戏剧导师陈爱碇等。纵观北岛戏子发展过程，该团所取得的成就证实了徐墨龙对推行小剧场所采取的策略对槟城中文剧场而言是较为合适的。

由于篇幅和资源的不足，本研究无法处理市场经济、槟城中文剧场与北岛戏子所产生的互动与撞击，技艺进一步探讨北岛戏子所推行的“小剧场”对槟城中文剧场的所带来的意义，以便以更全面与客观的面向来讨论北岛戏子对小剧场的发展策略为何更适合槟城中文剧场的发展，也更能了解社会、经济与剧场之间的互动关系，这是本文的不足之处。

---

<sup>10</sup> Penang Performance Arts Centre

## 参考文献

### 专书

柯金德、戴小华(1991),〈马华戏剧七十年来的回顾与展望〉,《马华文学七十年的回顾与展望——第一届马华文学节研讨会论文集》,页 43,马来西亚华文作家协会。

梁志成(2009),〈从电视剧集的受喜好论今日大马华人舞台剧的定位与路向〉,《大马华人剧运面面观》,页 1072,吉隆坡:隆雪戏剧互动空间。

林水椽、何启良、何国忠、赖观福(1998),《马来西亚华人史新编》,吉隆坡:马来西亚中华大会堂总会。

马森(1996),〈80年以来的台湾小剧场运动〉,《台湾现代剧场研讨会论文集》,页 19,台北:行政院文化建设委员会策划出版。

郑卓群(1958),〈马华戏剧检讨〉,《马华文艺丛谈》,页 45,星洲维明公司出版。

周宁(2003),《东南亚话语戏剧史》,厦门:厦门大学出版社。

### 报刊

〈北岛戏子本月应邀赴韩国参与“亚细亚单人戏祭”演出〉,《光华日报》,1998年9月5日。

蔡珊珊,〈戏剧新世纪趋向〉,《光华日报》,2000年7月14日。

陈爱碇(1996a),〈1996年8月9日秘书报告〉,《北岛驿站》,1996年8月30日。

陈爱碇(1996b),〈我要上天的那一晚专辑〉,《北岛驿站》,1996年12月29

日。

陈锐宾（1996a），〈傻姑娘与怪老树专辑〉，《北岛驿站》，1996年8月30日。

陈锐宾（1996b），〈寻找小猫的妈妈专辑〉，《北岛驿站》，1996年10月19

日。

陈伟光（1994），〈《魔方》演出评述〉，《光华日报》，1994年5月15日。

陈伟光（1995），〈槟城剧坛30年回顾录〉，《光华日报》，1999年5月31日。

黄伟聪，〈第五届“戏子学堂”演艺班开课〉，《光明日报》，1998年8月24

日。

李振辉、陈锐宾（1996），〈寻找小猫的妈妈检讨会〉，《北岛驿站》，1996年19

月19日。

梁仪雅，〈唤醒沉睡的快乐天堂〉，《光华日报》，2000年12月14日。

周文娟、陈锐宾，〈徐老师与北岛的点点滴滴〉，《北岛驿站》，1996年2月8

日。

周真仪，〈戏子学堂全方位出击〉，《光明日报》，1997年7月7日。

〈宗教角度探讨爱情〉，《光华日报》，2000年5月7日。

欧宗敏，〈《打字经》改编手记〉，《光华日报》1997年4月19日。

温梓川，〈槟城话剧春秋〉，《光华日报》，1984年1月1日。

谢润秋，〈槟华堂妇女组主任梁秀英谈战前战后槟城话剧的演变（下）〉，《光华日

报》，1988年9月30日

徐墨龙，〈老师的话〉《北岛驿站》，1996年1月。

余联辉，〈北岛戏子儿童剧今起上演快乐天堂〉，《光华日报》，1998年6月5日

罗丽华，〈北岛民声〉，《北岛驿站》1996年3月21日

期刊论文：

丁罗男(1999)，〈“后新时期”和小剧场戏剧〉，《戏剧艺术》，1999年第01期，页17。

学位论文：

李嘉雯(2012)，《主流、反抗、跨越：马华青年原创音乐的认同与位置》，南洋理工大学：新加坡。

部落格：

阿辉居酒屋(2009)，《困兽》，2009年12月8日，2014年1月22日阅自：

<http://zhenhli1997.blogkaki.net/viewblog-105679/>

专访：

陈昆坚. (2014年1月14日). (汪壬捷, 采访人)

陈伟光. (2014年1月14日). (汪壬捷, 采访人)

戴志萍. (2014年1月14日). (汪壬捷, 采访人)

黄剑飞. (2012年1月12日). (汪壬捷, 采访人)

李振辉. (2014年1月12日). (汪壬捷, 采访人)

林庆耀. (2014年1月12日). (汪壬捷, 采访人)

欧宗敏. (2014年1月14日). (汪壬捷, 采访人)

徐墨龙. (2014年2月8日). (汪壬捷, 采访人)



尤传隆. (2014年1月17日). (汪壬捷, 采访人)

张隽珊. (2014年1月14日). (汪壬捷, 采访人)

其他:

北岛戏子(1994年4月9日),《魔方》, 槟城: 青运槟州分会。

北岛戏子(1997年4月),《打字经》, 槟城。

北岛戏子(1998年6月5日),《快乐天堂》, 槟城。

北岛戏子(1999年8月7日),《困兽》, 槟城。

北岛戏子(2000年6月7日),《爱情观自在》, 槟城: 影艺之家。

张正仁. (2013),《剧彩. 欢庆戏剧比赛 25 周年银禧特刊》 槟城: 槟城英才文化康乐中心。

欧宗敏(1997年4月25日),《打字经》: (颜诗渊、刘佩芬、李振辉、陈爱碇, 演

员) 北岛戏子, 槟城。

青梳小站系列 15 写意行,〈听孙春美谈小剧场〉,《青梳小站——写意行》, 1992 年 4 月 1 日。

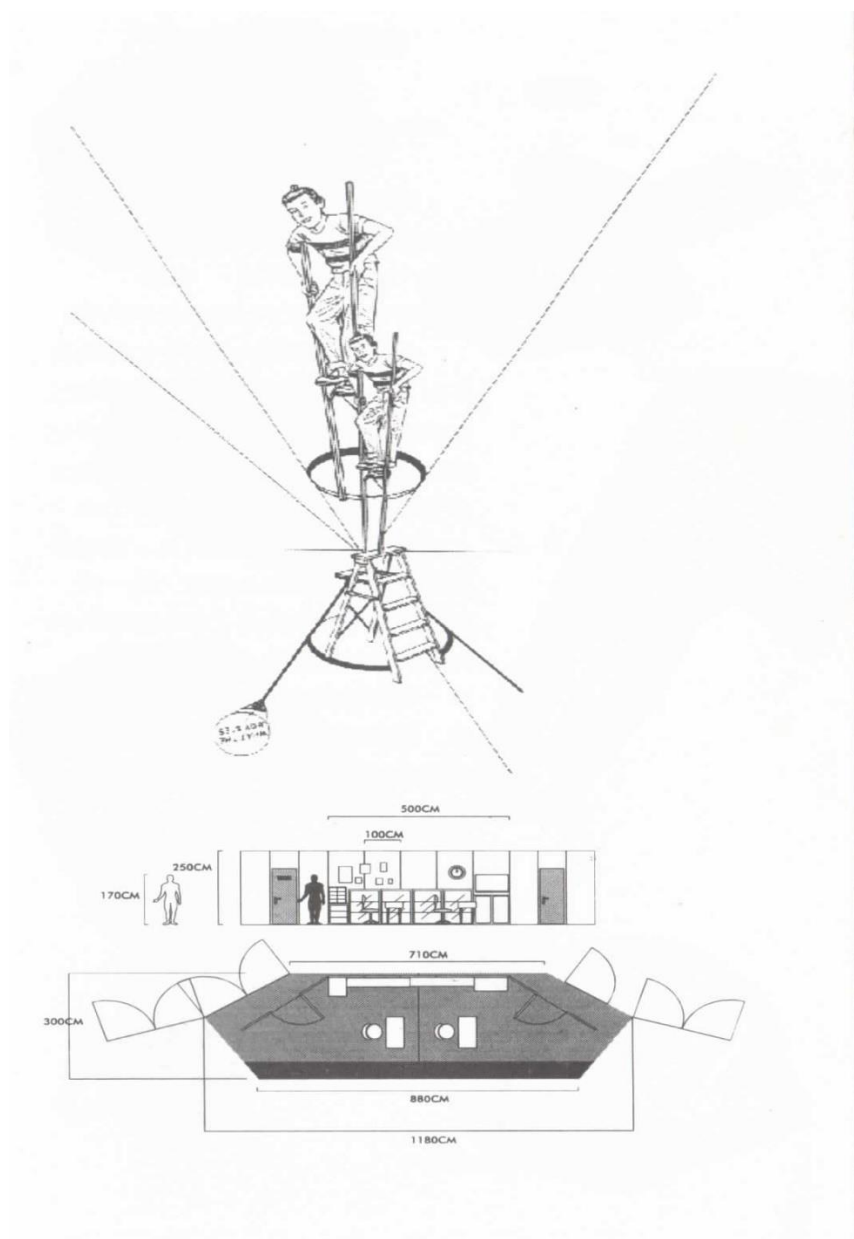
青梳小站系列 15 写意行,〈戏剧在槟城〉,《青梳小站——写意行》, 1992 年 4 月 1 日。

附录：

【表 1】北岛戏子历年演出表

| 年份          | 剧目             |
|-------------|----------------|
| 1993 年 11 月 | 哑剧小品汇报（对内演出）   |
| 1994 年 4 月  | 魔方             |
| 1994 年 11 月 | 激情三段半          |
| 1995 年 7 月  | 彼岸             |
| 1996 年 6 月  | 傻姑娘与怪老树        |
| 1996 年 7 月  | 寻找小猫的妈妈        |
| 1996 年 10 月 | 我要上天的那一晚       |
| 1997 年 4 月  | 打字经            |
| 1998 年 6 月  | 快乐天堂           |
| 1998 年 8 月  | 仿佛穿过岁月（吉隆坡）    |
| 1998 年 9 月  | 仿佛穿过岁月（韩国）     |
| 1998 年 10 月 | 私隐箱（对内演出）      |
| 1998 年 11 月 | 快乐天堂（二度公演）     |
| 1999 年 2 月  | 四面八方（对内演出）     |
| 1999 年 6 月  | 蛙戏（北马戏剧节观摩会）   |
| 1999 年 8 月  | 隐形城市、困兽        |
| 1999 年 11 月 | 教育剧场（T. I. E）  |
| 2000 年 6 月  | 爱情观自在          |
| 2001 年 6 月  | 红+喜（造心厂“真凭十据”） |

(张正仁, 2013)



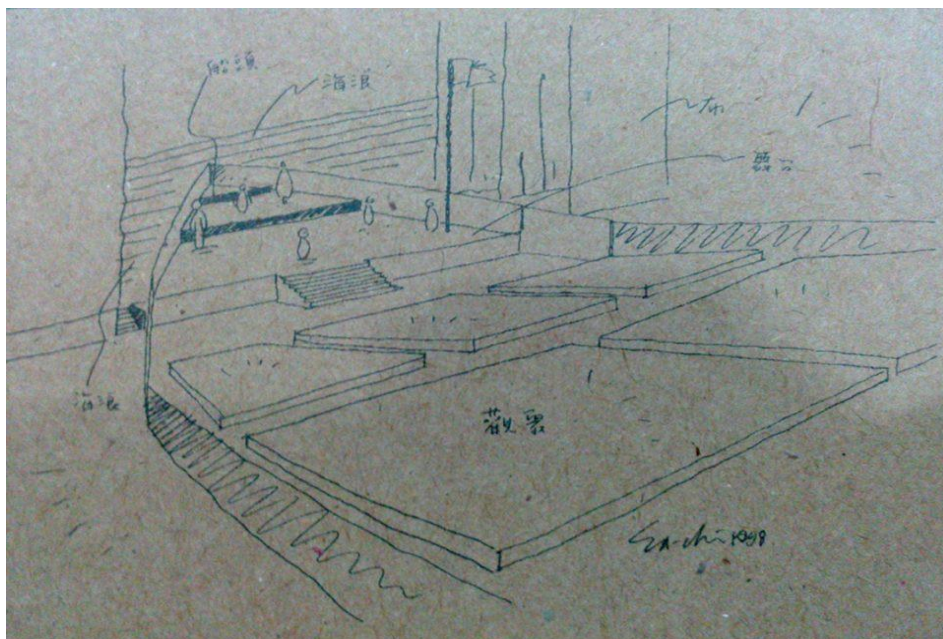
【图 1】北岛戏子 1997 年演出作品《打字经》舞台设计草图



【图 2】北岛戏子 1997 年演出作品《打字经》宣传剧照 a



【图 3】北岛戏子 1997 年演出作品《打字经》宣传剧照 b



【图 4】北岛戏子 1998 年演出作品《快乐天堂》舞台设计草图



【图 5】北岛戏子 1998 年演出作品《快乐天堂》演出剧照 a



【图 6】北岛戏子 1998 年演出作品《快乐天堂》演出剧照 b



【图 7】北岛戏子 1996 年校园巡回演出作品《我要上天的那一晚》



【图 8】：1998 年北岛戏子中青乐社“戏子学堂” a



【图 9】1998 年北岛戏子中青乐社“戏子学堂” b

# 北島戲子



【图 10】1994 年北岛戏子成员合照