

場的意義在於通過時間與空間所創造的另一重真實，叩問現實；或許，出版劇場文本集的意義正正在於，以另一種方式讓對於現實的叩問延續。

這也解釋了為甚麼這兩冊劇場文本集，並沒有收錄陳炳釗早期的創作以及九七期間有關港人身份追尋的作品系列。出版戲劇文本集，並不是為了成為文獻，成為地下室中書蟲的玩伴，而是把演出活化為符號的武器，迎接真實的荒漠！因此，為了與廣大的華文世界對話，除了《hamlet b.》的粵語部份，其他作品均已改寫成語體文。

這兩冊劇場文本集分別命名為「再一次，進入符號世界」以及「我不是哈姆雷特」；前者主要收錄陳炳釗2004年至2006年的「創傷系列」作品，而後者則收錄了他2008年至今的「消費時代系列」創作。至於內容方面，這兩冊文本集則可以分為三部份。除了陳炳釗劇場文本的「戲肉」外，我們還邀請了幾位一直緊貼陳炳釗創作生涯的劇評人與學者，或撰文評鑑陳炳釗個別創作系列的作品，或為他的各創作階段作出整體的藝術與歷史定位。除此之外，這兩冊書也收錄了過去多篇有關陳炳釗作品之評論。總之，這兩冊劇場文本集希望通過多重的文本，將讀者帶回案發現場，重構作為「事件」的演出，讓餘溫繼續發光發熱。

最後，必須感謝這兩冊書的執行編輯鄧正健，一口答應承擔繁重的編務，沒有他的耐心，這兩冊書大概無法以現在的面目面世。多謝張秉權、耿一偉、潘詩韻、馮程程與鄧正健，為本書撰寫專題分析文章。還有我們也必須感謝陳炳釗和鄭綺釵把這兩冊重要的著作押到我們的手上，將「現在進行式」進行到底。■

## 自序

### 貼近那永遠彷彿缺席的劇場想像

陳炳釗

過去我一直反對出版劇本集，反對的原因有二：第一，花費太大；第二，讀者太少。兩個原因加起來，其實是我對自己的劇作（也包括香港本土劇作）沒有信心，我懷疑那些為演出而寫下來的文字，一旦離開了舞台上璀璨的光影，對一般讀者來說，能夠提供多大的想像空間？我明白，在今天，人們對可讀性的定義已經變得非常開放，但也正因如此，更感到自己有需要在這裏開誠布公，先把疑惑說出來。

我從不懷疑優秀劇本文學價值，一個好的劇本，單憑文字，便足以帶給讀者豐富的閱讀趣味。但就像絕大部份科班出身的劇場人一樣，我更願意去相信，讀者讀到的劇本並不是一個完整自足的文本，而只是一個過渡。劇本連接着文字和表演兩個領域，永遠在過渡中徘徊，偶爾清晰地顯現出生活裏歷歷在目的景象，但更多時候，劇本所指向的是書頁以外的另一個符號世界，亦即劇本最終會被完全體現的地方——劇場。對喜愛劇場的人來說，劇本更像是一份製作說明書，而且這份說明書還只有一小部份是用白紙黑字寫成，更大的一部份則隱藏在留白暗喻和美學想像之間。所以，讀的時候，必須在文字與劇場之間來回擺渡，精神很分裂。

如果說讀的分裂，寫的也就可能更分裂了。據說葡萄牙詩人佩索阿（Fernando Pessoa）是史上最最分裂的作者。他以七十二個異名者（heteronyms）的身份發表作品，藉着架空「作者」的本真，建立起迷人的書寫王國。我想提醒讀者，大部份現代劇場的「作者」，

其實都極可能是佩索阿的倣效者。而且我們比起佩索阿更分裂的是，我們是在一種名叫「整全劇場」（total theatre）的藝術範式上創作，而偏偏這個時代名叫後現代，在創作實踐裏，既無所謂整全性，也沒有本源，一切都只是碎片的拼合。劇場作為一種社群性活動，以及產製所需的過程和步驟，進一步強化了書寫的分裂狀況。就像這兩本結集裏收錄的文本，表面上全都是以我的本名發表，但在「陳炳釗」這個名字背後卻常常包藏着至少三個不同的身份，時而糾纏，時而結合，時而對峙，那就是：編劇陳炳釗、導演陳炳釗和演員陳炳釗。

首先，集子裏面有不少是自編自導自演的作品，特別是在較早的階段，例如第一冊《再一次，進入符號世界》裏的「（魚）夫王系列123」，除了自編自導自演之外，也有不少是邊排邊寫趕出來的東西，自然難免混和了一些編作（devising）的水份。至於那些自編自導的作品，例如《N.S.A.D.無異常發現》，表演風格通常都比戲劇文本更早在我心裏形成。而有時候，評論人、劇團和交流計劃搞手的身份，也會毫不客氣，闖入我的創作裏。第二冊《我不是哈姆雷特》裏的《賣飛佛時代》和《hamlet b.》，便都有回應前一個作品和別人的評論的意圖；至於《333神曲之煉獄篇》則是交流活動之下的產品，按既定題目寫成；而「（魚）夫王」系列2的《（魚）夫王'N不（手）女》，文本成形的時候，也滲入了要把牛棚劇場發展為環境劇場的因素。所以，我必須指出，這兩本集子裏以劇本形式寫下來的文字，並不一定是某個相應製作的起點，相反，部份文本其實是在排練過程中以至演出完成之後才誕生的產品。但若現在要把它們從整體創作脈絡中分解開來，進行歸類，已是不可能的事了。

那就是為甚麼我把這兩本結集稱為「劇場文本」，而非劇本，因為「文本」包含了脈絡式和合成性的特質，這更貼近我創作時的狀態，以及部份文字完成的背景。

說來說去，我好像在這裏不斷故意倒自己的米，在鼓勵讀者不要信任集子裏收錄的「文本」，是這樣嗎？不要完全信任文字，劇本不等如一劇之本，演出文本除了文字以外還包括各種各樣的劇場元素，這些不都已是老掉牙的劇場ABC了嗎？還用你來嘮叨？那麼，你是在擔心，讀者無法消化你的劇場文本裏濃重得化不開的割裂和斷碎感嗎？（那確實是我在整理這些文本時無法擺脫的感覺。）我得承認，有一點點，也許罷。不過，在我心裏，真正欲言又止的，與其說是擔心，不如說是暗地裏的渴望，渴望讀者能夠投入到其中的割裂和斷碎，在其中徜徉，享受到我在創作的時候所曾經貼近到的體驗——從不同的視角去追求一種現代劇場的想像，那是一個還沒有完全呈現出來，等待着進一步創造的現代劇場。

自少年時代愛上戲劇以後，我一直渴望成為一個編劇，因為我認為，劇本寫作能夠讓我對劇場進行最自由最任意的想像。後來考進了戲劇學校，由於當時沒有編劇科的緣故，退而求其次，我選了導演科，然後，發現導演科的老師實在太糟糕了，結果最後我成為了一個表演科的畢業生。畢業至今，輾轉已超過二十載，我卻一直不安於同一個位置，同一種崗位，或許，潛意識裏，我仍然渴望着通過不同的異名者，尋回昔日的夢想，貼近那永遠彷彿缺席的劇場想像。

「文學必須抗拒劇場。」海諾·穆勒曾經如是說。言外之意是要劇作家破除一切既定的劇場習性，為觀眾和現代劇場創造全新的劇場想像。對穆勒來說，劇本裏的文字愈讓導演和演員無所適從，愈天馬行空，便愈夠抵抗力。所以，編劇的穆勒寫《哈姆雷特機器》的時候，寫的瀟灑，但導演的穆勒，後來親自執導的時候，卻花了九個小時的演出長度，反過來擺出「劇場抗拒文學」的姿態，才能向自己寫下的那九頁文本宣戰。說到劇場想像的高度，真是沒的說，穆勒給我們定下了令人仰視的標杆。

在我的劇場經驗裏，文本與劇場之間的對峙，編劇與導演之間的爭持，也許由於總是發生在同一個自己之內，因此既不公正，也很難出現旗鼓相當的平局，而會在不同時期不同階段裏有所傾斜。在2002年至2006年間，亦即在第一冊結集裏收錄的「創傷系列」，基本上我是站在導演的位置上書寫的，所完成的文本，更像製作說明書，段落之間，總會留下不少空位讓導演介入。這個階段裏的多個文本，片碎且割裂，劇場形式在局部片段裏非常強烈，但整體上其實我的導演身份始終牢牢地掌控着文本的想像空間。而在第二冊的創作階段裏，文本開始以大塊大塊甚至是連綿不斷的密封姿態出現，細部上也許完全欠缺開放性和多元趣味，但整體上，卻是編劇的我逐漸擺脫導演的我，對文本產生更大的信任，試圖通過文本打開更廣闊的劇場想像。

至於這兩個階段的創作，分別以「創傷系列」和「消費時代系列」來命名，固然是因為它們環繞着相同的議題發表，但系列之名，也非常貼合同一內容一再重現的狀況。原本是因為自己對上一個作品不滿意，覺得有些東西沒有完成，試圖在下一個作品裏反芻，結果反而更強化了那種沒完沒了的感覺，現在回頭看，那種未完成的標記，形成了恍如永劫回歸似的在重複中的不斷遞變，也許真的是要結集出版，才總算讓它們安頓下來。

當然，最後還有一個更實在的出版理由——面向公眾。用文化產業的術語，就是要被看見，要站得更前。從事劇場工作多年，我常常會遇到來自媒體的質問：為甚麼你／你們總是這麼曲高和寡，遠離大眾，總是把自己的活動停留在小眾的接觸面上？我知道呼冤是沒有用的。我們可以做的，也許就是更積極地打開劇場之門，讓觀眾可以從不同的門走進去，重新體驗現代劇場裏的開放與自由。劇場要面向公眾，我們便要延伸「被看見」的思考，包括它的表演，它的空間，它的方法，以及它的脈絡。有了這個想法，令我對文本集的出版，有了一個跟以往截然相反的態度。美國老牌前衛劇場導演理查·科曼

(Richard Foreman) 就曾經把自己不少稀奇古怪的劇作放到官方網站上，任人瀏覽，不僅可以自由免費取用，還歡迎斷章取義，只要知會他老人家一下便行。這太酷了，不是嗎？

是的，獨立於作者意圖以外的文本，也許汲汲要向公眾展示的，正是某個特定歷史時空裏的記憶和想像。而且，理想中，應是屬於更多人，屬於公眾的記憶和想像。從這一個意義上來看，這兩本劇場文本集，也可以看成是去年「前進進」十周年紀念出版的《前進十年》的補遺，或者，是一個有關牛棚劇場發展的另類附錄。

最後，我必須感謝小西、陳國慧和鄧正健，他們都是擁有高超獨立思辨能力的劇評人，竟都願意押上寶貴的名聲，為這兩本結集負起最繁重的編輯工作，並且在整個過程裏不斷給予我無限的支持和鼓勵。更要感謝多位撰寫總論的新知舊友，以及曾經為其中的演出發表過劇評的評論人。因着多方的批評和砥礪，圓滿了一個更廣闊的劇場想像。

我誠心希望，現場看過演出的讀者，與沒有看過演出的讀者，以及，包括我自己在內，在回顧與前瞻中的劇場人，都能在這本集子裏窺探到劇場創作的更多可能性。■