

新視野
藝術節

NEW VISION
ARTS FESTIVAL

19.10-17.11.2012

演後開評

藝評寫作導領計劃 2012

Meet the Critics -

Arts Criticism Mentorship Programme 2012



藝評文章選輯

A Collection of Selected Articles

主辦



康樂及文化事務署
Leisure and Cultural
Services Department

策劃及統籌



International Association
of Theatre Critics (Hong Kong)
國際演藝評論家協會(香港分會)

目錄

- 1 前言
- p. 2 計劃簡介
- p. 4 藝評文章選輯 (以作品演出先後並參加者姓名筆畫排序, 有*者為編輯附加題目)
- 5 《時間之外》台灣優人神鼓
- p. 7 能量滿而不溢 (林尚武)
- p. 8 重新定義時間 (區開健)
- p. 11 在《時間之外》與自我、宇宙對話的一次修行 (黃寶儀)
- p. 13 在鬧市中的心靈洗禮 (鍾寶儀)
- 13 《兩隻狗的生活意見》中國國家話劇院 / 孟京輝
- p. 14 看不到孟京輝的實驗性 (何凱欣)
- p. 15 他們的生活意見 (何敬洵)
- p. 17 兩隻狗沒有大不了的生活意見 (曾金燕)
- p. 17 兩隻隨性的狗 (黎讓忻)
- 19 《舞·雷雨》鄧樹榮戲劇工作室
- p. 20 舞蹈和劇場的合成美 (林偉雄)
- p. 21 從身體到語言——看《舞·雷雨》有感 (周珮君)
- p. 23 精緻的收藏品 (陳庭軒)
- p. 24 時空及空間的製造 (張愛惠)
- p. 24 無語言劇場的力量 (潘藹婷)
- 26 《玉鳥飛》陳國華 (新加坡)
- p. 27 從《玉鳥飛》看藝術創作的跨界及新視野 (邵嘉怡)
- p. 29 多元的新視野創作——評陳國華《玉鳥飛》(黃德偉)
- p. 29 說故事的人 (劉綠茵)
- 31 《大鬧天宮》何必。館
- p. 32 作為行動的藝術——《大鬧天宮》觀後 (梁妍)
- p. 33 一部非一般主流的戲劇* (張慧敏)
- p. 34 大鬧天宮鬧麼? (劉淑玲)
- p. 34 哀怨的混沌* (羅凱欣)
- 40 《限界》及世界首演新作《熒》沈偉舞蹈藝術 (美國)
- p. 42 沈偉的《限界》和《熒》——對文明的回應 (林偉雄)
- p. 43 生命間的重新對話——沈偉的《限界》與《熒》(黃寶儀)
- p. 46 尋找安身立命之處 (黃藝蕾)
- p. 46 揉合還是湊合?——評《限界》與《熒》(馮顯峰)
- 封底 編後語

前言

文：小西（資深藝評人、國際演藝評論家協會（香港分會）董事）

轉眼間，國際演藝評論家協會（香港分會）與康樂及文化事務署藝術節辦事處已經第五次合作，舉辦「藝評寫作導領計劃」。「藝評寫作導領計劃」始於2006年，除了由國際演藝評論家協會（香港分會）與康文署藝術節辦事處合力策動，也跟多間大專院校合作，「旨在鼓勵年青人深入認識表演藝術，提高他們在欣賞、分析及評論作品的興趣及能力。」

作為資深藝評人、藝評活動家以及國際演藝評論家協會（香港分會）董事，筆者近年不時有機會透過講座、工作坊、課程等等形式，跟年輕人分享自己對表演藝術與評論的看法與經驗。跟一般人以至文化界認為「藝評荒蕪」的嘆喟不一樣，就我的觀察，我卻發現愈來愈多人（尤其是年輕人）對表演藝術與戲劇評論感興趣，本書結集的評論文章，或可茲佐証。

這或許跟香港表演藝術近年的興旺發展有關，就我所接觸到的年輕觀眾來說，他們最終或許不會以劇評為志業，但可以肯定的是，他們戲劇世界充滿的好奇與渴求，希望透過戲劇評論進一步了解令人目眩的舞台世界。

本書所收之文章，水平容或有高低之別。但藝評的優劣，關鍵往往在於識見的高下，而識見是時間浸淫的結果，急不了。在此，文章結集的意義，也就不在於傳世，而是為這個起點，留個念。

不過，藝評人一般的生命週期較短，大多是二三十歲、剛畢業的年輕人，他們或許因為對藝術的熱情與好奇，而且較有餘閒，需肩負的世俗責任較少，所以大多能花上數年時間，投入藝評寫作，直至年事漸長，俗務纏身，便慢慢淡出。換言之，藝評從不乏人，當然，能夠堅持留下來，繼續在藝評領域馳騁的，始終是少數。然而，相對於專業化年代以前，現在要進入藝評這個領域的年輕人，他們所能夠享有的條件肯定優渥了許多，大小的講座、研討會與工作坊，還有各種有關藝術與評論的書刊，就更是垂手得來，「起點」肯定要比我們那一代以及我們的先輩，高了許多。

但願「藝評寫作導領計劃」會是這樣的一個「起點」。

計劃簡介

「藝評寫作導領計劃」始於2006年，由國際演藝評論家協會（香港分會）與康樂及文化事務署藝術節辦事處合力策動，並與多間大專院校合作，旨在鼓勵年青人深入認識表演藝術，提高他們在欣賞、分析及評論作品的興趣及能力。

觀賞、交流、撰寫，用討論及文字支持創作

今年我們革新了計劃，邀請了專業評論人，以兩人一組的方式擔任「演後開評」之藝評導師，與學員一同觀賞及研討「新視野藝術節2012」中的特選節目，並於演出後與學員即時評論，務求令演出及評論關係緊密，營造更熾熱的評論氛圍。

參與計劃之資深評論人（筆畫序）：

小西先生（資深藝評人、詩人）
曲飛先生（資深藝評人、香港小劇場獎籌辦人）
朱瓊愛女士（資深藝評人、媒體工作者）
周凡夫先生（資深樂評人）
胡銘堯先生（資深音樂創作及樂評人）
梁偉詩女士（資深藝評人、香港電台客席主持）
陳璋鑫先生（資深藝評人）
甄拔濤先生（劇場導演、編劇）
楊春江先生（資深表演者、評論工作者）
鄧正健先生（資深藝評人）
鍾小梅女士（資深藝術策劃人）
羅靜雯女士（影話戲藝術總監）

支持單位（筆畫序）：

香港大學 通識教育
香港大學 附屬學院
香港中文大學 邵逸夫堂
香港中文大學 專業進修學院
香港公開大學 人文社會科學院
香港城市大學 專業進修學院
香港科技大學 藝術中心
香港演藝學院 人文學科

「演後開評」計劃一覽

本會按不同作品的演出日期，為學員訂購門票。

演出後導師及學員參與當日或兩天內舉行之「演後開評」討論環節。

節目流程如下：

| | | | | | |
|---|--|---|---|---|---|
| 《時間之外》 台灣 優人神鼓 | 《兩隻狗的生 活意見》 中國國家 話劇院/ 孟京輝 | 《舞·雷雨》 鄧樹榮戲劇 工作室 | 《玉鳥飛》 陳國華 (新加坡) | 《大鬧天宮》 何必。館 | 《限界》與 世界首演 新作《熒》 沈偉舞蹈 藝術(美國) |
| 學員觀賞場次 | | | | | |
| 19.10.2012 (五) 7:30pm 香港 文化中心 大劇院 | 26.10.2012 (五) 8pm 香港大會堂 劇院 | 28.10.2012 (日) 5pm 香港 文化中心 劇場 | 9.11.2012 (五) 8pm 香港 文化中心 劇場 | 16.11.2012 (五) 8pm 葵青劇院 演藝廳 | 17.11.2012 (六) 9:30pm 香港 文化中心 大劇院 及大堂 |
| 「演後開評」環節 | | | | | |
| 20.10.2012 (六) 4:30 - 6pm 香港 文化中心 行政大樓 AC1會議室 | 27.10.2012 (六) 11:30am - 1pm 香港大會堂 北會議室 | 28.10.2012 (日) 7 - 8:30pm 香港 文化中心 行政大樓 AC2會議室 | 10.11.2012 (六) 3 - 4:30pm 香港 文化中心 行政大樓 AC1會議室 | 17.11.2012 (六) 3 - 4:30pm 香港 文化中心 行政大樓 AC1會議室 | 18.11.2012 (日) 3 - 4:30pm 香港 藝術中心 何鴻章排練 室 |
| 導師 | | | | | |
| 鍾小梅女士 陳璋鑫先生 | 羅靜雯女士 甄拔濤先生 | 小西先生 梁偉詩女士 | 周凡夫先生 胡銘堯先生 | 曲飛先生 鄧正健先生 | 楊春江先生 朱瓊愛女士 |

討論之後學員提交評論文章，並交由導師給予意見及選出優秀作品，最後結集成藝評選輯。

《時間之外》

Beyond Time

台灣優人神鼓



能量滿而不溢

林尚武（公開組）

對整體演出的印象

第一次觀賞優人神鼓的演出，印象深刻。其擊鼓方式果然不同凡響。

由於這個表演團體在行家口中口碑極佳，故不由得不以最理想的要求對待。我甚至期望看到一個「帶功演出」，意思是：觀眾會大大受益於台上傳遞過來的振動能量，從共鳴中啟發自己的潛能／智慧。

單是演出名稱，已充滿耐人尋味的「禪」意：擊鼓是音樂表演，一種時間藝術的表現形式，如何以時間藝術的技巧表達時間以外的內涵？時間與第四度空間有關，對我們這些活於三四度空間之間的人類來說，可以有足夠的智能表達、理解第四度空間以外的內容嗎？

因此，相信在座觀眾之中，該不止我一個抱著尋求答案的心情入場。但若以這種心態觀賞，大概得不到滿意的解答。藝術總監雖在場刊之首解題，告訴我們《時間之外》就是無住的「現在」，即禪師開示的「當下」。但這個名相的解答只是最淺層次的初解。優人神鼓如何讓我們更深入地體會箇中內容及真相？誠然，這是一個層次很高的課題。但落在如此高明的演繹者手中，我有所期望，帶著謙卑的請益心情入座。

無可否認，這是一場精彩的演出。但我認為，這個現場演出沒有充分達到應有的舞台效果。觀眾只能冷眼旁觀一個（或一群）修行者重現一次修行過程，無從參與其事共存於箇中境界。若以高清設備、立體迴環音響將台上的演出拍成電影，相信電影觀眾跟現場觀眾同樣可以得到相同的觀賞效果。換言之，這個演出沒有舞台演出該有的特點：現場互動效果。

觀眾受到表演者感染，得到某種印象、感受、共鳴，這種情況無論在舞台、電影、電視都有機會達到。但舞台演出的現場互動特點，是其他表演媒介所無的，這是舞台存在的獨特價值。若缺少了舞台互動性，即使演出如何精彩，在我看來只是一次精湛的示範表演而已；發揮不出磁場共振效應，誘發不了能量無限擴張的現象，沒有潛移默化之功，就不算達到完美的互動效果。

所謂互動，指的是表演者與觀賞者之間有潛流湧動，且互為影響，此所以演出一千場也沒有一場是完全相同的演出情況，其中演出者排定的演出程序雖然不變，但其它變數如各表演者的精神／肉體狀況、觀眾現場反應、後台支援尤其是音響音量環境等等，都會出現不同程度的變化。所以對演出者和觀眾來說，每一場都別有新鮮感。

而我看到的，台上人舉手投足之間雖充滿能量，但能量沒有傳播方向，發出能量者沒有刻意將能量傳遞到台下，讓觀眾自然而然地得到共振（相信即使刻意自行調頻也難以諧振）。換言之，這不是一個「帶功演出」。觀眾不會在觀賞之後得到「教誨」，從而受到啟發，得到「頓悟」的機會。

場刊裡的「節目簡介」，明明白白地寫著「為了解生命的侷限，為破時間之羈絆，與你共探時間之外！」但很明顯這個表演中沒有「共探」的可能性，觀眾只能靠觀察去嘗試理解台上修行者的修行活動。

舞台及燈光設計林克華，以簡單而強效的處理模擬出宇宙的渾沌、無垠：燈光投影、反光地膠、懸空銅鑼等等，將氛圍、視象處理得令人有置身渾沌宇宙之感，台上的活動似乎隨時可以穿越「蟲洞」（不同時空的交接點）進入另一時空。由第一場〈大驟雨〉開始，光影的投射配合主演者的無限單向旋轉，何止給人大驟雨的感覺？簡直就像宇宙銀河大爆炸的「當下」！

雖然有舞台設計及影像投射的幫忙，但讀著頗有「文字障」的編舞分場意境描述，看著台上修行者舉手投足之間的禪機體語儀式，聽著不知何時會敲出一個樂音的「無定律」節拍定音，實在無從投入「共探」宇宙奧秘的共振境界。唯一能做的，就只止於靜觀、期待，嘗試捕捉、感受台上靜中有動、動中有靜的氛圍。

台上充滿能量，但未刻意讓能量滿溢至傾瀉至觀眾席。澎湃的能量渦流只止於台上，沒有席捲全場把旁觀者吸進去受惠。

故我的觀後印象是：能量「滿」而不「溢」，「表演者」雖非刻意內斂，但至少沒有意圖潛移、默化。

音樂總監兼編舞的處理基調在於「太極的沉緩流動，虛實相運間」，本以為該以太極的玄意為演繹主軸，但發覺整台演出的氛圍卻是「禪」意多於「玄」意。故隨即調頻至解禪的心態觀之。不再苛求當中陰陽能量均衡與否的現象（否則無盡的單向旋轉及群體「陰陽失調」的處理就變成無可避免的瑕疵）。

對表演者的印象

優人神鼓的整體表現非常出色，眾人每一下敲擊，其默契合拍得尤如出自一個肢體而非十餘人，令人嘆為觀止。而最有默契的一場，是近十人各敲一面懸空的大鑼。彼此之間敲擊的落差不足廿分一秒！若非因為聽不到任何時間延誤（time delay）、看不到吊起的雲鑼受到任何撞擊而產生擺動，同時又看到眾人轉身擊鑼之際稍有落差，就實在不能肯定樂音並非真正發自台上而是台後。該場雲鑼表演雖非全部在台上現場敲擊，但光是觀賞各位修行者的靈動身軀起落合拍、動作分寸拿捏得宜的境界，已是極為難得的表現。

尤其是主演者兼作曲編舞的黃誌群在第一場〈大驟雨〉及尾場〈時間之外〉中的無限單向旋轉，能準確地定向停頓，極動之中立轉極靜的功力，相信在芸芸眾生的演藝界中無人能及。但是這個旋轉動作不能全面表達宇宙的雙向螺旋（太極兩儀）的律動。在我這個吹毛求疵者的眼中看來，在欽佩激賞之餘，抱有未能共振的遺憾。

如果只是自己看不明白不能怪演出者，甚或說表演者沒有意圖將能量傳出的話，作為觀眾也不該一廂情願強求，否則就要觀賞時對不上頻道而發生鑑賞落差。但我自信對演出要求的落差不大，反而覺得：如果演出效果與我預期的理想有距離，那該是演出者演繹的落差。

為甚麼？因為優人神鼓的藝術創作與演出必然有個動機。動機是甚麼？真的只想作為一次精彩的示範演出而已？

為甚麼優人在靜坐之後，要「在自己的寧靜中擊鼓」（場刊中優人神鼓簡介原文）？動機明顯：就是要產生能量的振動，讓振動在宇宙中尋求共鳴。如果是毫無動機的擊鼓，影響了宇宙的運行規律，又是否真正「無為」的行為呢？優人（U-Theatre）中的「U」，可以是「You」的簡化詞，亦可以是「Universe」的節省版，兩者都包括第二身的「你」在內。那麼優人的演出為何過份堅持「少做一點，收斂一點，隱藏一點」（藝術總監場刊中首頁內文），忍心讓觀眾自行揣測摸索？

這次看來該是大乘普度的「共探」公開表演，實際上卻是小乘境界的自我修行。被特邀吟唱的表演嘉賓王城，絕不含糊地表白了真相：「我總是玩著聲音，向大自然的寬廣無為學習……不為表演。」事實上他也坦誠地做到了這一點。

我很慶幸有機會欣賞這次修行活動，對修行有成的優人深感欽佩。但若作為奢望從中得益的觀眾，不由得表示一下：不滿足。

正如台灣藝評家李立亨先生在導賞範文中所說的一樣，我們作為觀眾，所得的訊息只是「時間之外，靜心之中」。來時如此，去時亦如此。除了在觀賞表演時逼自己處於靜待狀態外，認識、體會都「不增不減」。我懷疑有多少個觀眾會在觀賞讚嘆之餘，在歸

途中有所頓悟、有所跟進追求。若沒有，那麼如此精彩的表演就白白浪費效果。

當真是「甘霖遍灑，難潤無根之樹；佛法無邊，難度無緣之人」嗎？當初禪宗不立文字唯以心傳。但直至南宗六祖慧能說法後的壇經面世，「不立文字」的禪宗才得以廣泛承傳。傳承是否真的只循「不立文字」途徑？充滿禪意的《時間之外》為何不參照這個史實？

我深信優人神鼓並非追名逐利的團體。他們的演出動機該有重大任務，也唯有如此能量精純的優人，才配普度眾生。既是「優」(U)人，就該「表」達訊息雙向互動交流，不囿於單向示範「演」出。

衷心期望，充滿能量的優人神鼓，日後會把能量涓流擴闊，為同是一體的眾生開個方便之門，啟其悟性促其動機，「共探」如如之境。☺

重新定義時間

區關鍵（學生組）

每當秒針移動，時間一同流走。我們活在時間以內，每個動作均需要時間。時間亦是由人類定義，世界本來沒有時間這個觀念，只是我們為世界的轉動定下數字與計算方式。那麼，在人造、動態的時間以外，又有甚麼東西——是混沌、還是靜止？台灣優人神鼓將於時間之內重新定義「時間」，帶我們走到時間之外。

開幕前，場地響起了緩慢且具規律的水滴聲；只要專注聆聽水滴聲，一切煩囂都會放在場地之外。早在開幕前，優人神鼓已慢慢調整場內每位觀眾的「時間」，與水滴一同滴落、發聲、回歸安靜。

開場的第一幕是一段鼓樂。優人神鼓運用節奏，擊出了時間的急促。在雷動的鼓聲下，卻有一段微弱、不同拍子、不同節奏的鼓聲。在時間的固有概念下，這段微弱的鼓聲在重新定義一拍、一秒、一瞬。而當所有鼓聲再次匯合，產生了新的時間。觀眾在新的時間下欣賞接下來的表演。

整場表演相當安靜，包括了鼓樂、視像、武術的各種元素。整場表演其中一個重點是規律。其中一幕是有一群白衣表演者，在燈光指定的空間下，雜亂地移動：或二人、或四人、或六人走向不一樣的方向，及後重新排成兩排。這種「雜亂」的規律在另一幕再次出現。若時間是一個由人創造的規律，那麼在時間之外看起來就是雜亂的、交錯的——就像螢幕上的弧線，交錯得無法看清規律。若然我們的時間是一條線，在它之外有成千上萬的線，在「時間」之外的空間交織在一起。可是，時間之外又是否如此混亂？即使在混沌之中，又有沒有我們無法察覺的規律或靜止呢？

除了這種「雜亂」的規律外，優人神鼓的表演亦重視「一有多、多有一」的概念。演員們按一樣的節奏擊鼓、移動、轉圈，這種由數人構成的「一」與時間的多樣性互相輝映。在表演場上，他們藉著這種「多歸一」創造了他們表演者於台上共同經歷的時間，與我們身處的時間相異；在地球上，人類創造了我們眾人的時間——時、分、秒針的計算，與其他時空的時間相異。這種「多與一」的概念，只有在身處在時間之外的空間才能看見。

《時間之外》本是個不可能的任務：即使是希望藉著表演去表達這個感覺，「時間」也會參與其中，因時間（及其流逝）是與我們的生命不可分割的。然而，表演者嘗試在「時間之內」，通過舞蹈、武術、鼓聲，建立新的時間。在這兩種時間的平衡與交錯下，呈現了時間之外的空間。時空並非單一，而是於「時間」之外的空間匯集與交織。這表演也強調了時間是從人而發的概念，我們有能力為自己定義新的時間：一秒、一瞬、一息，再不是時鐘可計算的東西。只有在我們專注地靜止（就像看著表演者在舞台上旋轉或舞動），在一個自我調整的情況下，時間再不如此急促。我們依舊活在時間的流



動裡，然而，我們的思考與心靈再不受限於分針秒針的制肘。那時候，我們在時間之外的空間，因為我們再也不是站立在「時間」的線，而是站在一片不同時間的草原上。

這場表演的目的並非要給予我們一些實際的訊息，而是一種體驗。表演者的一舉一動，並非符號或象徵，動作就是動作，聲音就是聲音。這些皆是他們在穿梭時間的時候，所產生的自然動作。他們的肢體語言及鼓聲，使觀眾專注於他們；而就是這份「專注」使觀眾離開固有的時間，感受他們的時間。我們無須執著於「詮釋」他們的動作、鼓聲，而是去與他們一同感受這種新的時間，作為一種直觀的審美經驗。🌀

在《時間之外》與自我、 宇宙對話的一次修行

黃寶儀（學生組）

作為「新視野藝術節」的開幕表演節目，優人神鼓的《時間之外》可說是一個很精彩的起點。《時間之外》的表演節奏比較慢，以一種慢的節奏引領觀者進入其營造的空間中。一個有別於城市人生活節奏的時間之外，而表演者的對個人生命以及宇宙的沉思化為肢體語言與樂聲，一步一步把觀者帶入內心修行的世界。

《時間之外》的寓意

甚麼是《時間之外》？相信這是眾多觀眾心中產生過的疑問。

時間之內的概念對於城市人來說應該是熟悉不過，我們都要在有限的時間之內完成無盡的工作。時間之外可以理解為一種脫離快速城市生活的另一種生活方式，我們無需把時間劃分得極細，然後把一大堆工作填滿每個空隙。時間內外是兩套不同看待時間和生活的的方式。觀者活於時間之內，而表演者活於時間之外。觀者只要願意靜下心，也能於舞台中感受到活於時間之外的另一種生活方式。



照片提供：新視野藝術節 2012

又或者可以從人與宇宙的關係來理解時間之外的意思。人活於時間之內，每個人一生只有短暫的時間。當時間到了，人只能把軀體回歸於宇宙自然中。而宇宙超越人的時間，仿似無盡，不受有限的時間限制，存在於時間之外。人的軀體雖活於時間之內，但人的精神得以平靜昇華，與宇宙的規律結合，必然可溢出於時間之外。

圓形意象下的詰問

《時間之外》的表演中充滿了圓形意象。在第一場〈大驟雨〉中，舞者一人於台中不斷旋轉，其衣擺劃出了一個美麗的圓形，其轉動使人聯想起時鐘，每個人都活於自己轉動的節奏下，而且必須孤身一人在時間之內轉動。而舞者的旋轉又仿如星體的轉動，人與宇宙其實存在著一致的規律。舞者於投射了雨絲的背景下旋轉，雨水雖消失於時間之內，卻活於時間之外，並能於大地中循環不息，讓人的有限於自然宇宙中的無限面前形成一個強烈的對比。此種對比出現於第四場〈蝕〉中，多名的舞者各自在舞台中旋轉，其轉動的方向一致，且在太陽下轉動。可見，人對於生命的終極疑問都有一致性。舞者在舞台中向宇宙也向觀者發問：到底人與宇宙有甚麼關聯？難道人只能活於時間之內？

鼓是另一個重要的圓形意象。表演者利用整齊有序的鼓聲對宇宙進行詰問。鼓聲的衝擊，使現場觀眾都感受到其強烈的節奏和力度。表演者以太極紮馬的方式打鼓，鼓棍在每一下敲擊中，都有筆直地指向上，再用力拍打下來，其上下的舞動彷彿把人與自然連繫在一起，而有力的節奏與對宇宙共同的疑問則把觀者與表演者連繫在一起。

第五場〈漩中渦〉中從天垂下來的鑼與鼓有同樣的象徵意義。漩渦是指每個人心中不斷在動的妄念，而舞者面前的鑼就如人心中的漩渦。我們不得不正視，又不時打破心中的平靜，用力敲打之。每一下敲打是對自己內心的疑問，動平息之後便會迎來靜。而人要平息心中的漩渦只有平靜自己的心，使妄念不再波動。

人與宇宙無聲的對答

對生命和自然的疑問是人自古以來都無法逃避的部分。答案只能於人的內心求，只有清空內心才可以觀照萬物，悟出道理。人與宇宙對話的哲思極其抽象奧妙，表演者以

戲劇結合音樂、武術和舞蹈等的元素把對答和尋找答案的過程呈現於觀眾眼前。《時間之外》一共有六場，可以把其理解為人探尋真理的六個階段，分別為：發問（主角單獨一人於台中轉動，向宇宙發問），尋覓且發現同行者（出現其他人擊鼓和轉動，共同對自然發問），受外在紛擾（內心中有不同的聲音出現，不同的樂器紛紛出現），遇見智者渴望得到引渡（與智者的對望以及相遇），獨自探求和悟道（告別智者，孤身離去）。

舞台對於戲劇的表演極為重要，而優人神鼓在舞台設計上十分用心。人與宇宙的對話最早是於自然的環境中出現，人於山林間對天地發問。而於城市中，只能盡量重現自然中人與宇宙的對話。其運用科技影像技術把自然場景投射出來，呈現了一個虛構的、都市中的人造自然，切合香港這一個表演場地。地面彷彿如鏡面般光亮得讓觀眾可看到表演者的倒影。心平如鏡，舞台的地面如人的心，只要清澄一切皆可用心觀之。而宇宙自然的投射也倒影其中，人內心的清空可以把時間之外的宇宙融入己心。燈光的投射、地面的設計等等都擴大了舞台的空間感，而渺小的人於其中舞動，彷彿回到了廣闊的自然中尋覓答案。

表演中出現一名老人，從情節上推測大抵是一名智者（王城飾），其出現彷彿是迷惘者的指路明燈。當年輕的主角於樂聲與舞動中仍未找到答案，其內心紛亂時，老者適時出現。老者與主角對視又不時發出笑聲，人皆有過迷惑之時，困於紛亂中並不能助人尋覓答案。老者憑著自己的經驗，看著年輕人走在過去自己走過的路上，笑其苦苦思索且徒勞無功的景況。但同時又伴著年輕人直至其悟道。人與宇宙又或人與自我的關係一直是千古疑題，前人之智慧對後人有指引作用，但能悟道與否則靠己心。王城隨意哼出的調子，並不能用語言的邏輯來理解，其只為聲音。至於聲音的意思只能靠觀者自己想像，把語言的空白填滿。前人的智慧有很多時候也是靠後人用心詮釋才有意義。歌者的歌聲邀請觀者進行無言的交談，主角的困惑相信是不少觀眾過去或現在的縮影。而對自我以及宇宙的追尋只能靠自己，間或有智者的引渡，但這種引渡也得靠個人領悟。觀者跟隨智者與主角的足跡逐漸走進表演者以及自己的內心，也逐漸走近問題的答案。

對人生探尋的虔誠

表演者打鼓時的專心一致，旋轉時的收放自如，踏步時的專注神情，無不表現出其對於探尋活於時間之內的自我以及時間之外的宇宙間的虔誠。而表演中的禪味更加強了這種虔誠的感覺。禪的修行乃於每時每刻中，學會平靜內心，不為外界所干擾，學會與自己以及自然相處。而整個表現如佛拈花，悟者自悟，觀者悟之自然微笑，浮沈於內心紛亂者，自然沉於夢中。表演者對觀者作出了對話的邀請，舞者的舞動如觀眾的心，不斷旋動，如眾多念頭於心中湧現。而舞者可隨時停止轉動，我們的心也能如此嗎？觀者只有靜下心來，在台下靜默地觀照自我，與自我對話，才能更深刻地感受到表演者的用心。能否在一個安靜的表演空間中，與表演者共同對自我以及宇宙探問，就在於觀者的心能否平靜清空。表演者對於人生探尋所表現的虔誠把舞台上下眾人連結在一起。時間之外尚有無盡可能，一切從自我的心開始。☯



照片提供：新視野藝術節2012

在鬧市中的心靈洗禮

鍾寶儀（公開組）

下班時間匆匆趕到會場，身體疲累，心裡仍為未完成的事而不安，為未解決的事而煩燥，為不可理喻的人而生氣……進場後，優人神鼓透過《時間之外》將我帶到另一個時空。

開始是一場大驟雨，精妙的鼓藝一陣一陣地沖洗著我的煩躁，帶著我進入，月色明亮的河邊。一葉飄落，那一剎，你武動起來，你的無念將空間轉移。我看到兩個你，他是你的過去？或是你的將來？又或者他不是你？他與你擦身而過，欲言又止，他要將未來告訴你嗎？你看到、看不到？你舉起竹竿，天人地合，永恆從你而擴張，擁抱著所有參與者。眾鑼一鳴，靜謐隨低頻溢滿整個空間。時間隨著你不停的旋轉而竄走；停，那一剎，我隨著你，赤著腳，踏著光，步入永恆！

整個表演是一小時十五分鐘，然而是一個奇妙的經歷。

奇妙一，舞台變成道場。我應該稱你為表演者、禪武者、神舞者、或修道者？你以形體、動作和能量告訴我你是全部！我看不見太極的圖象，卻看見黑、白；老、少；光、暗；快、慢；聽到鑼、磬、鈴、古箏、木魚、拍板、雲鑼和排鑼的緩、急、聚、散。「一」中有多，多中有一」貫徹整個佈局。一個的你在動，八個的你也在動，腳底下八個反映也一起在動，從一到十六。八個浮在半空的銅鑼，實體和地面折射合共十六個你齊敲，動作一致，只有一音，低沉的鑼聲繼續將「一」伸至無限。加上歌者的吟唱，空間奇妙地擴張！一段段蘇菲旋轉舞，打破宗教界限。燈光或明或暗，將空間拉闊收窄；分割左右；變化幾何。投射的景象和擦亮反光的地面將高度深度提升。各種元素被精心的結合鋪排，成功牽動觀眾進入這無界限的「時間」國度。

奇妙二，帶領觀眾到時間之外。在「時間」的國度裡沒有時計的乘載，時間卻自由地以動態呈現。流動的水濺，大鼓小鼓的節奏，舞者順時針的旋轉，投影片上轉動的銀河，大的小的銅鑼逐一被懸掛，讓我想起油畫家達利的《記憶的永恆》，銅鑼像掛鐘般分佈在台上不同位置。舞台的創意，在此表現無遺，並且讓「時間」有了根據。

在流動的時間中，黑袍和白袍優人在老者與少年中穿梭，鼓聲急速煩擾，勾起各人活在時間之「內」，被人和事以時間作催趕的情景。繼日蝕出現漩渦的投影，將空間一再擴張，優人低吟：「……一個世紀，然後又一個世紀……」，時間已不復存在。

奇妙三，編製寧靜。寧靜是一種無聲的聲音？是一個畫面？是一種狀態？無聲相對有聲而存在。敲打銅鑼、鈴、拍板後的餘音不但將寧靜襯托出來，還經耳膜與身體共鳴，靜在外也在內。舞台上優美緩慢或靜止的畫面，帶領觀眾進入寧靜的狀態，好好進入時間之「外」。

這是《時間之外》第一次海外演出，或許劉若瑀與藝術家們對海外觀眾還未信任，在〈漩中渦〉中，投射畫面不停轉動之餘也明確的吟唱出：「……回首已見不著千年萬年的縱跡……一瞬如千年……」，這安排略嫌太著跡。

劉若瑀指出「當你可以讓自己與每一個當下完全地、清楚地合而為一，你將遨遊於無盡藏之浩瀚虛空！這裡正是「時間之外」！在場館的我深深感受到，優人已經達到這種境界，甚至將自身變成一種媒體帶領觀眾進入。作為觀眾，這是一次難忘的經驗！」

《兩隻狗的生活意見》

Two Dogs

中國國家話劇院



看不到孟京輝的實驗性

何凱欣（公開組）

導演透過兩隻狗離鄉背井到城市尋找理想，在城市處處碰壁的經過，諷刺社會時弊，這個題目很容易引起觀眾共鳴；加上即興的表現方法，使觀眾更易投入表演當中。

話劇的內容都是圍繞著當下的社會問題、觀眾日常生活的例子，使觀眾很容易有認同，如：為了生活，來福和旺財去當保安員、被富人包養又被拋棄、被打狗隊打得遍體鱗傷……這都反映了都市人為了生計，默默忍受著工作的辛酸；有人為了賺更多的錢或享受更好的物質生活，不惜被人包養。但包養的生活是很不安全穩定的，要是被人拋棄，便一無所有，一切由零開始，正如旺財的遭遇。在現實生活中，我們亦遇到很多不公平的現象，無法改變，唯有接受，就如來福和旺財被打狗隊打得遍體鱗傷，卻無力反抗。

導演亦用了很多對比的手法加強表現效果，如鄉村與城市、識字的來福與文盲的旺財、富裕與貧窮……

從內容而言，導演的確在諷刺時弊，唯略嫌蜻蜓點水式的，很多事都說一點，沒有深入再說下去，沒有一點導演的觀點，如旺財到醫院做手術，醫院不合理的收費及醫生的操守，這都是眾所周知的事，演員只是說了，沒有再多說一點他們的看法。最令人反思的，莫過於「我要去日本教歷史和地理」，劇中如有更多這類型的對白，會令整套劇更深刻。

另外，可能導演或演員不太熟悉香港的狀況，沒有加插太多香港獨特的現象，如：演員說到大廈的地庫B層時，大家會期望演員繼續說下去，說說跳層的問題——88樓、128樓……商場的樓層——LG、UG……。可能國內人在內地看這齣劇會更有共鳴。

除了內容，演員的表現手法亦使觀眾很容易投入。一開場的時候，演員拿遲到的觀眾開玩笑，重覆了數次的開場白，叫觀眾拍照，那些遲到及拍照的觀眾已不知不覺地參與了表現，演員諷刺了很多城市人的「習慣」，台下的觀眾會心微笑。

在整個表演中，演員亦多次與觀眾互動，如來福和旺財會扮乞丐，到觀眾席中討觀眾的手袋拿到台上；可能因為香港表演的關係，演員不是太熟悉香港觀眾的接受程度，拿了手袋到台上便算，沒有像國內的表演，會在台上把手袋的東西倒出來看；雖然把手袋的東西倒出來看不是一個很吸引或值得表現的環節，但從觀眾手袋裡的東西，可反映一個人的喜好，有甚麼東西要隨身攜帶不可，然後再想想自己，亦是一件有趣的事；可是純粹把觀眾的手袋拿到台上而沒有下文，就不知道為甚麼了。

歌唱部分穿插於整個話劇中，其中不少歌曲是大家耳熟能詳的歌曲，如〈Yellow Submarine〉，演員即場的表演，亦加強了現場氣氛。

表演的模式是充滿娛樂性的，有唱歌、扮嘢、笑位、跟觀眾互動……這些元素令觀眾很容易投入，但略嫌少了一點新鮮感，演員只是把很多類型的表演模式結合一起；當然這個結合是令人看得舒服的，但是給人有點「炒雜錦」的感覺。



照片提供：新視野藝術節 2012

總括而言，《兩隻狗的生活意見》是一套使人看得很愉快的話劇，演員精湛的演技，令觀眾看得很投入；但無論從內容或表演模式而言，它絕對不是一部實驗作品。🌀

他們的生活意見

何敬洵（學生組）

每件意圖和觀眾溝通的作品大概都有上款，但有時你在觀眾席卻其實不是「上款人」。一些寫其他社會的作品其實提供了一個實體去了解他者的社會，但重要的不只是它說甚麼，可能觀看它怎麼說才是另一個更重要層次，去擴闊我們的視野。

《兩隻狗的生活意見》是來自國內的相聲戲劇作品，也融入意大利即興喜劇，用港人的「術語」是結集了棟篤笑和戲劇的元素，兩名演員會一邊與台下的觀眾互動，一邊演故事中兩隻狗由家鄉出城的經歷。

這齣演了好幾年的戲，在內地巡迴過，也在國外公演過，獲過不少的掌聲，但作為今年「新視野藝術節」的一員，又似是有點不足。《兩隻狗》賣的是半寫實、半瘋狂的演出；半寫實是故事中兩位主角遇到許多不公平，不公義的事其實在國內真有其事，半瘋狂是兩位演員化身成兩隻狗，身體語言和遭遇有點不真實。作為一種娛樂，是吸引人的，有點像香港電台製作的《頭條新聞》，或是本地劇團「進念·二十面體」的《東宮西宮》系列。

不過，只是有點像，是形式上的類同，實際上，也很難期望在國內一齣大紅大紫的《兩隻狗》可以如本地製作般大鳴大放地批評制度，甚至是當權的政府。大概這齣戲可以讓如我的本地觀眾了解到內地有「政治諷刺」的作品是甚麼一回事。如果它是合宜放在新視野藝術節的作品，絕不是因為演員的技巧或演出有多特別，而是它其實和香港人一貫看慣的「政治諷刺」有很大的出入。

作為香港的觀眾，對故事的掌握一點困難也沒有，原因只是，是故事當中的現實，根本早已是舊聞，甚至更荒誕的事，我們早在本地的新聞或社交平台看過、分享過。故事中講到醫院醫生胡亂開刀，濫收費；監獄中的頭目以大欺小；城市的富貴人收養來自鄉郊的人（做小三？），這些大家應該一早聽過，所以不難理解。難以理解的是原來這舊聞仍在發生，劇本超越了時空和舞台，今天的現實中仍在，這才是另一層文本的荒誕意義。這種「不過時」更令人笑過後，隱隱作痛。

看過，會令我很想知道如果是像兩位主角，由鄉郊走出城市，經過流離，曾經一心以為會有出頭的人會如何看這戲？「媽的！這真是我們的遭遇？怎會是這麼簡單，你們是不了解還是被河蟹了」，「夠了，夠了，現實夠苦了，別再說了。」又或者，更再一問，如像兩隻狗一樣鬱鬱不得志的人，有能力進劇場去欣賞這戲嗎？許多時候，劇場都不是社會最低下層可以踏入的空間，到底這場是寫給誰看？誰是上款人？誰會想自己原來可以全然代入兩位主角？

尤其到最後，兩主角對城市絕望了，只是故鄉也不是他們可以回去的地方，最後，他們坐上了太空船，往一個「新世界」去。這種完全脫離現實的結局回應一些在現實中的問題，如果這是一齣教人要活得有理想、有尊嚴的戲，這結局是怎樣的一種總結？

不只是結局，故事的主線其實很粗疏，兩主角的經歷無論是哪一個段落都是蜻蜓點水，每每都以一封「媽媽的信」來過度，來推進。為了拉近和觀眾的距離，不時故事中斷或再來一遭，戲劇效果上，現場的氣氛變得更熱烈，但換來的就是文本變得鬆散。

說這齣戲的導演孟京輝曾經是國內劇場先鋒的一員，只是其後他選了要和更多觀眾接觸的路向，這是人各有志，各取所需。而這其實是國內劇場，也是本地文化產業的現實的寫照。無人可以要求別人代表自身和強權而戰，正如韓寒說的：「不為高牆添磚，已是一種美德」。

這《兩隻狗》讓我初探了國內流行的劇場風格，以其現實的政治諷刺性感受最深。尤記得，離場時聽到許多同步離開大會堂的觀眾皆是說國語的人，到底在市場主導下，香港和內地的劇場文化會怎樣轉化？🌀

兩隻狗沒有大不了的 生活意見

曾金燕（學生組）

《兩隻狗的生活意見》（以下簡稱《兩隻狗》）代表中國國家話劇院於10月26、27日在香港大會堂劇院演出。新華網引用並報導了香港政府新聞網9月27日刊登的《兩隻狗》演出資訊。孟京輝先鋒戲劇導演的地位在許多內地觀眾內心已成為一個標杆，新近抵港求學的我自然不會錯過。現場觀眾不少是居住在香港的內地人。旺財（弟弟）和來福（哥哥）是兩隻搖滾文藝狗、來自鄉村流浪城市的憤青狗、理想硬碰現實的悲催狗。我好奇：走出內地的兩隻狗有甚麼意見；身處香港的觀眾對《兩隻狗》有甚麼看法。

《兩隻狗》在內地演出近千場，開場兩千多次。遲到的觀眾要小心了，說不定你就是那個被演員尋開心的物件。即興表演和現場互動是《兩隻狗》的重要特徵。開場具有東北二人轉和相聲表演的元素，抖包袱諷喻自然少不了，引發笑聲陣陣。遺憾揶揄遲到觀眾的即興表演重複太多，以及用台上演員和樂手的外貌長相為取笑點，明顯犯了政治不正確的錯誤，且為逗樂的天下之策，對觀眾形成不必要的冒犯。

但是，對觀眾的另一種冒犯，卻是此劇的長處。一次成功的劇場演出，離不開觀眾有形無形的參與互動。演出期間讓觀眾體驗冒犯，往往是導演批判社會、現場拷問觀眾的一個策略。諸如賴聲川導演1998年的作品《絕不帳》，將抗爭無門的弱勢業主趁亂搶走超市的「贓物」，作為演出後的禮物拋給觀眾，讓他們帶著法律定義上的「贓物」和現實意義上的無權者越過法律邊界抗爭的產物帶回自己的家。在一個民主法制不成熟、當權者錯漏百出、小市民抗爭進展有限的處境下，此舉對（台灣）觀眾來說可謂意味深長。

兩隻狗肚子餓了向觀眾「要」點錢，一位女士緊抓背包誓死不給，另一位順從給包的男士被諷喻成「帶著三個漂亮老婆……坐前排看戲的有錢人」被動參與了演出。此次兩隻狗沒有和在內地許多演出時一樣：現場掏觀眾的包，大把大把數觀眾的鈔票，避免了進一步置給觀眾於尷尬的境地。但請設想一下，如果兩隻狗從觀眾的錢包裡掏出一個安全套，會有怎麼樣的演繹效果？西方觀眾也許會認為是性安全教育成功普及的結果，在內地人眼裡，卻可能是上班不得不陪上司出席酒宴舉杯的女幹部、女老師、女員工的應急措施¹，也可能聯想到多個和上級裸死轎車中的女幹部。兩隻狗猶豫回鄉，旺財想去日本當歷史教師，來福看似讚賞向觀眾要了掌聲，掌聲笑聲過後馬上反手一擊：剛才鼓掌的都是民族主義者。

既然是兩隻搖滾狗，架子鼓、電吉他、唱歌表演必不可少，說唱「旺角、奶粉和產床號」少量地本地化了《兩隻狗》，表面上是內地人搶奪香港有限的公共醫療資源和枯竭了嬰兒食品的供應，實質還是內地食品安全、醫療安全和身份安全問題的危機體現。所演唱的《小鴨子》也好，《黃色潛水艇》（Yellow submarine）也好，《Big dog》也好，謝幕的《鐘鼓樓》也好，實在一點都不搖滾。演唱《黃色潛水艇》（Yellow submarine）期間，投到幕布上不停變幻的大頭像，是為數不多的場景設計。

從形式上而言，走出內地僅在大中華語境裡，此劇甚至不如賴聲川1998年作品的創新。經過與十幾位香港觀眾交流觀後感，也一致覺得此劇表演形式上不見先鋒之意，而劇本內容的批判性也不見突出。引用一位女學生觀眾的話，此劇進行的社會批判政治批判如同「蜻蜓點水」。諸多原因導致了觀眾的「不滿足」。首先，縱使劇場現場打出部分英文和中文字幕，演出以普通話進行，對普通話不流利的香港觀眾理解此劇的內容構成一大挑戰。儘管劇本微量本地化，終歸是一個內地題材話劇，香港觀眾並不真正熟悉劇中多個社會話題。由於中國內地言論表達依舊不自由，政治審查依舊嚴厲，民間社會自然發育了一套隱晦的話語體系，使用諧音、指代等方法進行社會評

1. 曾金燕，《中國性侵害受害者雙重受害》，《赫芬頓郵報》，2012年11月3日。
http://www.huffingtonpost.com/zeng-jinyan/sexual-assault-china_b_1073693.html

擊，香港普通觀眾更是難以理解一些名詞的其中奧妙。導演試圖囊括多個社會話題，如醫療問題、民族主義和中日歷史問題、監獄生態、中港關係、不良地產開發……每一個問題都帶有明顯中國特色的成因和現狀，在內地能刺到觀眾的痛楚，但並無表現出多少國際共同性。有些話題之間跳躍太大，缺乏過渡和背景鋪墊，況且大多問題沒有深入探討，舞台衝突並不尖銳，導演的觀點表達得委婉含蓄，觀眾現場看得雲裡霧裡，事後回味也知意猶未盡，但終究不能痛快淋漓。兩位演員既扮演兩隻狗，又扮演兩隻狗遇到的形形色色的人，服裝上並無變化，快速的角色切換雖然體現了演員的技巧純熟，但不少香港觀眾吃力跟不上節拍。再者中國國家話劇院的身份，限制了演員在香港的現場表演，我對比此劇在國內演出的幾個版本的台詞，香港演出刪減了部分尖銳的內容，即興表演也較為保留，批判性明顯減弱。至於導演孟京輝本人，因在深圳忙新劇《活著》，未能赴港交流。

然而，現場大量來自內地的觀眾，促成演出過程笑聲不斷。結束退場時，從我身邊經過的觀眾不時響起一些普通話的對話：「香港人能看懂嗎？」、「估計看不懂吧……」來自內地的我，重新調整對此劇的預期：身份標籤上，曾經先鋒並非此時先鋒，本土前鋒並非國際當下先鋒。演出上，官方支持和商業的成功，反映了它隔鞋搔癢的批判處境，我寧願相信它的閉門演出比公開演出精彩，內地演出比港台海外演出精彩。在香港，兩隻狗沒有大不了的生活意見。🐶





照片提供：新視野藝術節 2012

兩隻隨性的狗

黎譚忻（學生組）

今年新視野藝術節，邀請了中國國家話劇團的「孟氏戲劇」來到香港演出《兩隻狗的生活意見》。兩位青年喜劇演員隨性表演，為觀眾帶來兩小時的「先鋒戲劇」欣賞。只是，至於《兩隻狗的生活意見》現在屬「先鋒」與否，這問題值得深究。

《兩隻狗的生活意見》已經上演快一千場了。這類歷演不衰的作品，正是孟京輝導演實現理想的證明。以前孟導演的作品都是以小劇場為主，通常不按理出牌，所以稱他的戲劇為「先鋒戲劇」。只是，從《戀愛的犀牛》開始，孟導演的目標轉為「與廣大人民對話」，《兩隻狗的生活意見》就是孟導演在這個目標下的力作。

《兩隻狗》主要講述「兩隻狗」帶著「偉大的」理想和期望離開鄉入城，卻經歷「狗」生百態：從來只為生存的兩隻狗，只能在街頭賣藝，當保安，被打的遍體鱗傷。牠們以牠們的故事，對話，以歌曲來表達對貧窮、暴發、偷情、饑餓，對基因改造食物、對養老保險、對假貨、對英雄血流流淚、對生活的一些意見。不過，這些意見，都以輕鬆戲劇的形式略略帶過，沒有深入探討。最能夠表達出來的資訊，倒是大小關係的無奈：旺財糊糊塗塗地叫來福為哥哥，即使後來成為監牢的老大，來福只要拿出根本是空白的「媽媽的信」，叫牠幹甚麼還是幹甚麼去；來福雖是「哥哥」，但牠只是個破了腿的乞食狗，最終更被極微小的螞蟻欺壓。牠們抱著「理想」，當城市不能讓牠們實現理想的時候，牠們說要保持著理想回家鄉去，但轉過頭來看到保安的工作，又留下來了。這樣狗真的算是孟導演想要創作的「搖滾狗」嗎？應按說是能以每個人類都懂的諷刺方式來交流生活體驗的「兩隻狗」吧。這樣倒能使戲劇與廣大內地人民產生共鳴。

作為「先鋒戲劇」，《兩隻狗》以中國傳統「相聲」的說唱藝術手法，和超實驗，詩意，象徵等多元化的喜劇表演手法，展示一個非常個性化的藝術戲劇。當中，兩位技藝嫺熟的演員以唱歌、擊鼓、默劇、模仿秀、影片等方式，隨性的表演。在《兩隻狗》中更有不少即興演出，兩為演員積極與觀眾交流互動，打破戲劇的第四道牆，如在兩隻狗乞食的時候拿走觀眾的背包，為引起觀眾的歡笑而重複表演同一個自殺的動作等。可能為了保持喜劇性而特意作出這樣的表演，可是這樣一來，一些有深刻思考性的情節的節奏就被打斷了。在減少戲劇假象的同時，觀眾更難代入角色，他們可以在欣賞戲劇過後反復思考，為寫情節片段而感動，卻不能體會到現場感動。不過，與觀眾產生共鳴的目的倒是已經達到了。

現時中國的華文小劇場裡已有各種各樣的發展方式，在多元化的方向下，《兩隻狗的生活意見》只是依照著一個箭頭的指引下發展。如果說擁有創作本身的聲音才算是有獨特性的戲劇，那麼《兩隻狗的生活意見》就是以生活體驗與廣大內地人民產生共鳴的戲劇。深信這種以世俗生活為題深入「市場消費主義與商業戲劇」的創作形式可以繼續發揚光大。🌀



《舞 · 雷雨》
Thunderstorm

鄧樹榮戲劇工作室

舞蹈和劇場的合成美

林偉雄（公開組）

「任何一經固定的形式都極易枯萎，甚至死亡。」彼得·布魯克。

《舞·雷雨》是2012年「新視野藝術節」其中一個本地節目，由鄧樹榮和邢亮擔任聯合導演，鄧稱《舞》為「一齣無語言現代中國舞蹈及形體劇場」正好反映此表演是舞蹈和劇場在表演形式的對話，舞蹈不是單純作為戲劇的附庸，而是有其主題性，節目名為《舞·雷雨》而不是《雷雨舞》或《舞雷雨》可看出鄧不是單純糅合兩種表演形式，而是於同一個主題以兩種形式說故事並互相對照從而產生蒙太奇效果。一直以來鄧深受大師梅耶荷德的影響，《舞》作為鄧樹榮戲劇工作室的出品，本文嘗試通過《舞》分析鄧在梅氏影響下的美學觀。

沒有言語的舞劇

鄧稱《舞》為舞劇，而不是舞蹈劇場，因為舞蹈劇場免不了令人想起媞娜·包殊，而媞娜·包殊已經為舞蹈劇場建立了不少規則。《舞》是鄧作為劇場的可能性作另一層面的探索，因而稱為舞劇，而非舞蹈劇場。《舞》是一齣沒有對白的作品，鄧在《演藝風流》訪問中表示一直探索身體在言語形成之前的狀態，雖然沒有對白，但音樂是非常豐富，利用不少中西樂器去表達複雜的內心變化，梅氏認為音樂是人類精神最充分及最直接的展現。當中的音樂時快時慢來表達劇情的推進；舞蹈時快速時靜止來表達內心的轉變；燈光時光時暗來表達希望和沉淪，這些都充份展現梅氏的對比美學。

充滿細節的簡約主義

鄧深受梅氏的簡約主義影響，梅氏認為「一個舞台作品，最重要是詮釋劇本的精神，不是劇本的文字。」鄧首先刪減了不少角色例如魯大海和魯貴，並選取了六場戲，分別是：周萍向四鳳示愛、繁漪挽留周萍、周沖向四鳳示愛、周樸園強迫繁漪吃藥、周樸園與侍萍重遇和四鳳及周沖觸電而死，周萍自殺作為故事。雖然沒有對白，但當中敘事色彩十分豐富，利用佈景，衣著，道具和燈光來凝聚宿命性的悲劇。例如，開首演員／舞者如家庭照的靜止影像，充分交代了他們糾結著的關係，而清一色如喪服的白色戲服正告訴我們大家正悄悄地步向毀滅。佈置方面，曹禺在《雷雨》中對場景有詳細的交代，《舞》基本上只有五件陳設，分別是兩個門框、一塊圓桌、一張梳化和一個圓型木架。圓型木架既放著魯媽照片，也扮演著魯媽進入周府時的大門，可看出簡單佈置下的多樣性。當然燈光也起了表演外在空間（例如化作周萍和四鳳纏綿的房間）和反映內心世界陰沉的作用（例如投影繁漪的精神異像），而道具靈活的運用也起了交代故事的作用，例如魯媽和四鳳在雙人舞時手執的團扇，令人想起班婕妤《團扇歌》的尾句「恩情中道絕」。整個《舞》的演出通過舞蹈、形體、佈景、音樂和光線合成一體，將整個劇的所有特點融合一起，然後再將這些特點重新整理為一個演出的「整體意念」，這就是梅氏所提倡的合成美學。整個《舞》的表演主旋律是將《雷雨》不斷作出詩化和虛化的修改從而放在劇場上演出。從《舞》的演出，我們可以看到簡約主義就是對美的根本的追求。

內在性的探索

簡約主義提倡拋棄劇本一板一眼的演出，觀眾不再觀看演員的外在表現，而是接觸演員自身的內在性。可惜的是演員的內在性和舞者的內在性是有分別的，演員通過訓練使其能從恰如其分呈現一齣演出，再創造演出到最後具有個人表演風格。相反地，舞者所追求的就是融入舞蹈當中，並思考每個動作的意義。在《舞》中分別飾演周樸園與繁漪的舞者黃磊與華琪鈺在《大公報》的訪問中表示「身體可能很靈活，但是演戲上面就可能很缺乏。」對於情感的處理，邢亮所編的舞蹈過往風格是沒有涉及情感的表達，因為他認為情感的表達會束縛著肢體的自由，因此《沒有主義》和《六度》是純粹的肢體在音樂和空間上的流動。《舞》讓我們看到邢亮如何使用肢體去詮釋情感，例

如，周冲在舞台上跳脱的演出，四鳳和周萍仿如性交的雙人舞，都能很真實地反映情感的流動。如何利用身體而非語言去表達情緒是需要舞者發揮極大的想像力。

《舞》是鄧和邢繼《帝女花》後另一次合作，可看出兩者更加合拍，而且兩者的表演方法有更佳的融合，毫無疑問是對傳統的戲劇作一次解構，當中把傳統戲劇美好的東西留下，並加入現代元素令到其富有時代性，令觀眾在主觀上產生一種最崇高的美感經驗。

參考文本：

鄧樹榮著，《梅耶荷德表演理論研究及反思》，香港：青文書屋，2011。

陳國慧、小西編，《合成美學：鄧樹榮的劇場世界》，香港：國際演藝評論家協會（香港分會），2004。

從身體到語言 —— 看《舞·雷雨》有感

周珮君（公開組）

有時候，越要抹去就越顯彰。觀賞由鄧樹榮及邢亮改編的「無語言現代中國舞蹈及形體劇場」《舞·雷雨》，過後縈繞不去的卻都是關於「語言」的思緒。

曹禺於上世紀三十年代所創作的《雷雨》被視為象徵中國現代話劇發展成熟之經典。劇作以精煉含蓄的對白塑造人物複雜深刻的情感見稱，究竟抹去語言過後，《舞·雷雨》如何訴說這個民初時代的悲劇故事？

序幕如古老家庭照的場面，各人或坐或立，親疏有致，位置、服飾隱均含其身份地位。隨後輪流而起的細微緩慢動作、眼神則逐漸展露當中複雜糾纏的關係：周樸園抖手慢慢伸向魯媽，魯媽避開。繁漪轉過身注視周萍，周萍別過臉轉向右方的四鳳，左手卻漸漸伸向繁漪……原本對白在字裡行間如剝洋蔥般逐層揭示角色之間的關係，而此演出則在起首即以一幕畫面交代眾人纏繞的梗概。先不論未認識原作故事的觀眾能夠接收多少訊息，整幕處理畢竟簡潔優雅，舞者舉手投足間充滿戲劇張力，預告後來悲劇的發展。

鄧樹榮及邢亮欲試驗如何提煉並結合舞蹈與戲劇動作，發掘身體於表達深層情狀的可能性。排練由邢亮先與舞者探索肢體動機及創作舞蹈，再由鄧樹榮加入戲劇指導¹；此等安排似乎在演出裡面餘留了痕跡。相對抽象的舞蹈動作比較擅於展示內心情狀，卻未能十分有效地推展故事情節。例如在第一場〈眾人的感情纏繞〉及第三場〈希望之舞〉，明顯地重心落在舞蹈；及後到第五場則是劇情猛然推進的一段，偏重則落於戲劇之上。是以整個演出稍稍顯得割裂，前後分場未能給人一氣呵成之感。唯是周樸園迫繁漪吃藥一段的編排震撼懾人：從周公進入房間時兩子驀然站起而繁漪若無其事、繁漪與藥碗在圓桌共舞，及至周公數次命周萍下跪迫使繁漪就範，均見舞蹈與戲劇動作之巧妙融合，毫不突兀。

閱讀鄧樹榮所撰的導賞文章講述如何摒除語言，同時一直在使用「舞動語言」、「舞動語彙」、「中國舞的文法」等字眼，覺得很是有興趣。也方想起，從廣義的角度看，「語言」不過是有特定結構和規限的符號系統。各個舞種均有其對姿態動作的要求，甚至每個動作都有特定含義，動作的串連也有所指引，傳遞著獨特之風格及訊息：舞蹈本身也可算是一種語言。鄧樹榮相信先要演員貼近角色、尋找內在之衝動力（impulse），邢亮要讓舞者追溯本源、尋問肢體的動機，最後始以身體去呈現。當舞者透過舞蹈將內在情感外顯，其實也當中也經過了所謂舞動語言的塑造。正如狹義的語言如何限制了我們的思考，舞蹈於傳達情感及動機也必然有其限制。

1 《《舞·雷雨》無言的探索》，文：草草。《新視野藝術節2012導賞》，陳國慧編，香港：國際演藝評論家協會（香港分會），2012，頁8-9。

2 《鄧樹榮戲劇工作室專欄：並非「自說自話」現代中國舞蹈與形體劇場》，文：鄧樹榮。《藝訊》（2012年10月刊），香港藝術中心編，香港：香港藝術中心，2012，頁19。

一直將注意力放在舞者的形體表現之上，卻忽略了身體的其他可能性；直至被繁漪一下厲聲尖叫震撼得毛髮悚然。一聲，彷彿已千言萬語。若語言屬於光譜完全植根於學習的一端，繁漪赤裸的聲音大概屬於直接引致不自主的生理反應的一端。也許唯有回歸生物本能方可擺脫將內在轉化為外在的限制，然而這樣也就無所謂藝術了。

整體而言，縱然似乎在說故事及表達情感之間仍有可融合之處，《舞·雷雨》始終是一個優雅悅目的實驗之作。然而仍不禁提問：為何選擇曹禺的《雷雨》？若如鄧樹榮所言，「創作的人文方向是要以現代的精神去詮釋這個關於下一代對上一代的抗爭失敗、服膺於命運安排的倫理悲劇」²，是次演出除了探索舞蹈與日常生活動作之交合，又帶出何種人文關懷？還待繼續消化討論。🌀

精緻的收藏品

陳庭軒（學生組）

廣為人知的劇本《雷雨》，就算並非熟讀，相信也會起碼記得一些最重要的元素。最基本例如，豪門大宅，父權當道，先輩遺孽，兄妹相戀，天雷降災等等……以話劇來呈現這一切，繼而探索人物在這些情景底下的經歷，數十年來肯定有過各式各樣的嘗試。今次鄧樹榮和邢亮合作，摻入舞蹈元素，又如何將《雷雨》活現？

正如鄧樹榮在場刊中寫道「希望探討一種舞動語彙，保留中國舞蹈／形體語言的抽象性之餘，同時亦能具備敘事成分，以傳遞劇本的精神……繼續探索形體劇場和簡約美學的無限可能性。」照他的話，簡潔佈景的運用，可否算為他在探討的舞動語彙？現在的舞動語彙究竟怎樣敘事呢？在多大程度上，又保留了其抽象性？

在劇中，舞者有明顯的兩種狀態，大多利用腳步聲來區分。人物進出場景時，或者有較寫實的交流時，舞者都會刻意將腳步聲放大。這個狀態的分法是今次實踐的舞蹈語彙之中很重要的特點。

從舞者與佈景的互動，我們可以看出地點，看出人物的關係和地位，甚至人物的內在活動。例如周樸園與飾物架相對一場，缺少了飾物架是不能成立的。形體動作跟空間的互動，很順利地塑造出劇本中不少重要元素。



佈景的設計與舞者的互動將《雷雨》的背景簡潔地呈現。兩道大門框分佈在左上和右下方，自然劃成一條斜通道貫穿兩個出入口。四鳳和魯媽都只從上方出入，從不踏入下方門檻，輕易便造成內外和階級的觀念。台中後的重量位，就由一張大沙發鎮壓著，只有周氏才會在其上依傍，充份地散發著權力的味道。沙發右邊傍著個大圓雕花璧玉一般的飾物架，上面的紋理由簡單的橫直線條組成，是整個佈景中最複雜的圖案。飾物架有這樣的設計，自不然在透露其中盛載的殊不簡單。最後剩下台左下方的大圓枱，一眼就讓人生出中國人傳統倫理觀念的周而復始，吃藥一場的倫理大混戰也在這裡開始。全個舞台由五件主要的佈景圍起來，正中間空出來，可想而知，提供了一個舞動的大空間，也更騰出了觀眾想像的餘地。再加上燈光的塑造，營造出可變化的抽象情景。佈景的簡潔精緻，幫助舞者展示了《雷雨》情節中一些重要的元素，的確補足了舞蹈本身的抽象性。

編舞為每個角色都設計獨特的動作質地，每個角色都有一種特有的節奏。這種身體形態的語彙我們見慣不怪，新奇的便在於舞者配合著腳步聲走位的片段，分插在不同場次之間，這些片段有效地將人物的關係表現出來，簡單的腳步聲快與慢，身體動態緊張鬆弛，都同時在營造角色之間的磁場。序幕的「家庭照」充份反映了這種表現手法的威力，短短的一分鐘時間，各人的關係便輕鬆展現人前，省卻了觀眾在台詞間尋找線索的心思，直接將最言簡意賅的資料表現出來，也為觀眾騰出最清明的空間去感受舞蹈間的變化。

這次《舞·雷雨》的實踐，尋找到一種舞蹈之間的語言。利用舞者的身體跟空間互動表現出一個戲劇文本中，複雜的情節和人物關係，卻沒有讓人感覺繁複摸不著頭腦，更能讓觀眾聚焦於每段角色的舞蹈。一本經典的戲劇著作，便似一個精緻收藏品，藏了在那些無意中再次翻閱《雷雨》的觀眾腦中。🌀



時空及空間的製造

張愛惠（學生組）

《舞·雷雨》在於融合舞蹈及無言劇場於《雷雨》這一經典文本之中。其實以舞蹈表達戲劇的形式，並不罕見，芭蕾舞劇就是一個例子。若把鄧樹榮與邢亮合作的《舞·雷雨》與之比較，可見《舞·雷雨》不足之處，在於把故事的表達過於虛化。

《舞·雷雨》的舞劇等形體劇場仍在於探索實驗階段中，並融合了多種中國古典舞、民族舞如：戲曲中的花旦行當、青衣身段及藏舞、朝鮮舞等各地舞蹈，要理解當中的舞動語彙，並不容易。反之芭蕾舞劇或傳統舞劇是經過長年累月的發展，並從中發展成嚴格的規範和結構形式，使每一個動作背後都有一定意思。更何況《雷雨》劇本並不是以舞蹈為考慮因素之一，若要純以舞蹈代替原來的說話，著實需要觀眾很大的想像力去理解。

其次，鄧樹榮對於簡約美學的追求，令原本能以舞台佈景來表達空間的轉變，則只能以燈光來代替，正如那幕四鳳的房間。亦只能以簡潔音樂的節奏，各種的聲音製造劇中的時間和氣氛。傳統的舞劇，不論芭蕾舞還是中國舞劇都有大量震撼的音樂、漂亮的舞衣，華麗的舞台佈景，從而讓觀眾了解整個故事的人物角色、來龍去脈。當中古典芭蕾舞劇更有整隊的管弦樂團，以營造故事的氣氛及增加劇情的渲染力。雖說並不反對簡約美學的這種表達方法，但值得反思的是，當以一種虛或抽象形式表演時，舞劇的故事敘述性亦會相對減弱，觀眾要理解此劇必需要對原著有所認識和指細的觀察力。

因此我認為此劇的強項，並不在於舞蹈的演繹，亦不在於原劇的劇情解說，而是在於以舞蹈和《雷雨》情節作主軸配以其他的元素營造各種時空及空間的體驗。其中以下幾點留下較深刻的體會：

開場時迴蕩的鐘擺聲，滴答滴答有節奏的，在一片黑暗的劇場中把觀眾帶入一個新的時空，一個悲劇的開始。

燈打在不同的傢俬中，乃做出如電影般近距離描寫的效果，在觀眾的腦海中簡單地描繪了一個家。傢俬兩圓兩方。圓枱空間更成了跳舞平台。

合照中人物之間的位置、舞蹈員作出的空間距離的移動，把觀眾的焦點放置各人複雜矛盾的關係之中。

隨著劇情的發展，當中某些幕以春雨、雷聲作開首，表達故事中的時間及人物之間矛盾的發展越趨惡化。

周沖獨舞一幕，在傢俬上做出各種的跳躍、翻斗，創造了不規則空間，打破了整個家嚴肅、充滿壓抑的框框，營造出活潑快樂的氣氛。

兩道門框放置的位置，一前一後，一主一次。輩份不同的角色從不同的門框進入，可見尊卑地位的分別在此劇有重要的關係。

把台上四周的燈光調暗，只餘下長方的光影，做出一個屬於侍萍、四鳳的空間。

最後兩場老爺站在同一個地方作出相同的接相片動作把中斷時空的連接回來。

最後的一幕，舞蹈員停頓的等待，好讓觀眾把大宅的物理空間抹走。剩餘的就是各角色在時間中結局。

其實，只要拿著原著劇本與《舞·雷雨》的演出相比，就不難推斷出鄧樹榮於劇中編寫的細節及邢亮編作的肢體語言背後象徵的關係。但若因透個劇本才知道來龍去脈的話，那同時亦表示那劇的敘事能力較弱。也許正如鄧樹榮所說，這演出是一個實驗舞劇，探索形體劇場及簡約美學的可能性。盼未來，鄧樹榮除了透過演出自我提昇，亦能給予觀眾一個實質的內容。🌀

無語言劇場的力量

潘靄婷（公開組）

曹禺的首個作品《雷雨》被譽為中國戲劇史的不朽經典，一直以尖銳的戲劇衝突和各個角色之間的精煉對白見稱。深刻的心理描繪中，彰顯封建社會的黑暗與弊端。從劇目可見，《舞·雷雨》，「舞」字當前，顯然導演要利用舞蹈跳出以文本為主導的戲劇思維。把綿密的劇本轉化成一齣無語言現代中國舞蹈及形體劇場，導演需摸索出一整套屬於此劇的形體語彙及敘述方法，演譯出原劇本的精髓。

鄧樹榮已在場刊中預告抽取原劇本當中的六場戲為故事骨幹，並省略劇中的語言。雖然大刀闊斧摒棄了部分角色及情節，不過邢亮和鄧樹榮分別從舞者的身體和劇場空間的運用入手。邢亮重形，讓五位舞者跳出不同韻律的舞蹈以交代出不同的人物性格。舞者更會利用劇場內的空間遊走，跳出角色的心情和處境。如周沖會跳到梳化轉動展現出他的天真單純；繁漪被迫吃藥時，她用鼻尖推開藥碗作反抗，五位舞者在檯面上與繁漪做出推拉的動作，希望／迫令她吃藥，各種形體動作務求取代原有複雜的台詞。當然，單是舞者的肢體，未能完全交待到所有劇情細節。於是，便要依靠劇場元素：演員表情、佈景、道具、服裝、燈光及音樂或聲音等配合。

觀眾入場時已聽到雨聲不斷，當觀眾席燈（House light）關上後，繼而傳來鐘的滴答聲，燈光逐一打在傢俱上。然後幾個人物坐落在舞台正中央的大沙發，宛如家庭照的凝鏡畫面。短短的一段序幕，形象化把背景與人物關係勾勒出來。

《舞·雷雨》佈景簡約，整個場景既是現實又是充滿了隱喻的空間。兩道方型門框、一個圓形層架、一張圓形木檯及三張木圓凳，舞台格局不但呈現出中國傳統建築設計「天圓地方」概念，輕巧地表達出中國傳統理想中家庭的格局與人倫秩序象徵的同時，簡約佈景讓舞台變得更為空曠，騰出更多空間給舞者以身體展現。由於背景為中西交替的「五四」新文化運動以後，故此新舊文化並存的文化面貌亦同設置。若果上述的道具表現出「傳統」，那麼舞台末端的西式梳化、周沖的服飾、繁漪的旗袍、壇香扇和她的肢體動作，正正呈現出「現代」的味道。

舞台上除了把傳統與現代元素並置一處，更把現實和虛幻空間連接起來。筆者認為最深刻的場景，是四鳳跟著母親身後步行，喻意四鳳重蹈母親覆轍。當母親離開周家，四鳳仍站在台的中間，數支黃燈打造了一個長方型的空間，空間霎時變成了四鳳的房間。然後，周萍站在燈光外的地方，彷彿在敲四鳳的房門。當四鳳知道周萍到訪，她不是直接打開房門，而是觸著周萍的手，讓周萍從門外（燈光外的地方），慢慢轉身進入房間內（燈光下），兩人在房間跳了一段雙人舞後作繾綣狀。導演利用劇場走位與燈光調度的配合，不但將呈現出現實與虛幻兩個世界，同時亦緊接地交代兩代的宿命。

此外，燈光和舞台設計亦加強了角色的性格。靠舞台後部（upstage）位置擺放梳化和層架，與「upstage」之間預留了大約一個身位距離的通道。雖然舞台上沒有加置窗框，但只要有舞者在通道上走過，便可識別到通道就是周家的屋外。四鳳和男主角在客廳上相會時，繁漪便在通道上緩慢地走過，配上昏暗詭異的綠色燈光打在繁漪身上，更突顯繁漪妒忌四鳳的感覺。能夠在不轉換場景情況下設換空間和氣氛，佈景設計的曾文通及燈光設計的陳焯華都應記一功。

剛過去的9月，鄧樹榮戲劇工作室製作了一套無對白表演《打轉教室》，若果《打轉教室》是糅合各種藝術形式的匯集，擁有故事性《舞·雷雨》可說是一本非常豐富的「立體書」（pop-up book），將經典改編成形體為主的無語言劇場，沒有語言上的限制，讓華語以外的觀眾更易理解故事內容。對於以「拓展本地及國際觀眾，促進文化交流」為目標之一的鄧樹榮戲劇工作室來說，《舞·雷雨》無疑開拓觀眾群。難怪在演出當天，差不多有二十名觀眾為外籍人士。

2012年，作為鄧樹榮戲劇工作室的辛勤年，當《舞·雷雨》於香港新視野藝術節首演的同時，《泰特斯2.0》及《打轉教室》分別在台北及上海亮相。工作室在各國散落不同劇場種子之時，希望能以拓展本地觀眾為首要目標，為日後舉行長演節目作最佳準備。🌀



《玉鳥飛》

The Flight of the Jade Bird

陳國華（新加坡）

從《玉鳥飛》看藝術創作的 跨界及新視野

邵嘉怡（學生組）

作為「新視野藝術節」的其中一項演出節目，《玉鳥飛》的確成功帶給觀眾嶄新的視野。演出先在新加坡，即創作人陳國華的家鄉進行，得到空前的成功。今次在香港演出，在演員，場地配置和時間方面都因場地問題作出了調動，因此帶來與眾不同的效果。筆者會就香港場的表演形式和其想達到的效果去分析《玉鳥飛》這個項目。

《玉鳥飛》講述玉鳥如同遠古的神話，住在遠離塵世的宮殿裡，並與工業化的新時代抗衡，這可謂是精神和物質的對戰。而故事結尾並沒有為玉鳥要留在人間還是離開人類世界留下答案，讓觀眾自行去思考。「玉」有忠貞純潔之意，象徵一種現代人漸漸遺忘的價值，從而帶出故事的主題。而玉會隨人性而變，就好像玉鳥遇見小男孩而會改變想法一樣。

陳國華的《玉鳥飛》被稱為是「寓言式歌劇詩」，其實是糅合了歌劇、詩、舞蹈和音樂等等的不同元素在同一表演之內。故事以英語進行，說書人與演區分開，而舞蹈則跨越所有演區。其實《玉鳥飛》很難去界定為某一個類別的演出，因為它屬於新的視野，是多媒體及跨媒體的。說書人帶出主題思想，歌唱、音樂配合主題，渲染氣氛，「玉鳥」的舞蹈則將歌唱、音樂等抽象的內容，通過舞蹈加以形象化地表現出來。與百老匯歌劇或傳統的音樂劇比較，又有一點不同，因為各媒介當然是圍繞同一主題，但是它們之間好像是獨立分散而湊合在一起的，沒太多的交流，不如歌劇般帶有戲劇性。因此觀眾是帶著一種新鮮的目光去看此演出。

在《玉鳥飛》中各部分皆十分重要，互相配合，似乎缺一不可。我們可說音樂的重要性很大，因為平常的歌劇樂師們是在台下的，是次表演則是在主要演區之中，成為一個重要角色。樂器方面中西融合，以中樂為主，時而奏出天上玉笛，玉琴的聲音，時而帶出哀怨的氣氛，令觀眾伴隨著音樂去投入演出。說書人高高在上，與演區分開，彷彿代表了一種全能全知的角度。字幕投映在背景之上，使之成為表演的一部分，別具詩意。個人認為說書人及文字也佔重要部分，它們令人多想像空間，而且投映字幕突破過去，使用科技去吸引觀眾，加上劇場的氣氛，空間，舞台效果如煙霧及燈光，如高潮時即玉鳥受傷的紅色燈光等，令到表演豐富而多元化。雖然不是所有的場景都有舞蹈配合，但舞蹈無疑是視覺效果的重心。其中代表閃電的一幕配以閃光及舞蹈，猶如定格和慢動作，充滿視覺的享受。歌者的旋律動聽易明，屬調性音樂，在這方面沒有特別去求創新，而跟隨傳統，但歌詞引人思考，也有推動情節發展的作用。唱歌的有角色扮演，也作為背景音樂，感覺新穎。寓言當然要使用隱喻的方式去講述，直接講則不夠力，透過多媒體去敘述這個神話，尤有詩意。使用這種詩意，也可以現代的工業世界與傳統思想及自然的衝突，與主題相呼應。人類生活不只物質，更需要精神，及與世界同步。我們要為自己創造有選擇的條件，人生也是如此，小男孩和玉鳥也有選擇。故事令人反思在現今後工業化時代，我們是否沒有選擇？最後一幕空白的卷軸也具象徵性。故事結束而邁向未知的未來，玉鳥的去留和小男孩的未來並不清晰。故意的留白和不給予答案帶來想像空間，但這並非完全沒有希望，而是帶來一種期待。創作人陳國華認為今天的世界裡還有一大塊空白，等我們用全新的神話故事填滿未知的結局，因此所有因素相互聯繫，如沒其中一項，效果會遜色不少。

當然在運用新的多媒體演繹方法時，也要留意其不足之處。例如女高音中途走出來，成為演員一部分，較為突兀。她是重要角色但又看譜，似乎有點抽離。中途指揮突然回應一句，又有何用意？另外，也需要平衡各項元素，否則會花多眼亂，觀眾也可能會顧此失彼。

不論如何，多媒體含意是包容各種可能性，多元素結合，使人可在喧鬧生活中創出和諧宇宙。而且多媒體打破傳統邊界，相信多媒體，跨媒體必然是大勢所趨，在不久的將來，此藝術表演形式會繼續出現。🌀

多元的新視野創作 —— 評陳國華《玉鳥飛》

黃德偉（公開組）

《玉鳥飛》是新加坡著名作曲家陳國華所創作的寓言式歌劇詩。陳國華是一位多才多藝的藝術家，他一直積極涉獵各類型的藝術形式，如音樂、文學和繪畫等。這次於香港新視野藝術節演出的《玉鳥飛》製作，正正展示了陳國華多元多樣的藝術造詣，無論是劇本概念、故事文本、音樂內容，甚至連說書人的角色，都是由他一手包辦。故事講述一隻來自遠古神話的玉鳥，居住在遠離塵世的玉鳥宮，獨自對抗著現代化的工業世界。有一天一名男孩誤打誤撞進入了玉鳥宮，並與玉鳥成為朋友。但是後來人類打算摧毀玉鳥宮並將其改建成主題公園，這使玉鳥處於兩難的局面：究竟牠應該留下來與男孩一起對抗物質主義的侵襲，或是遠離凡囂，回到牠屬於自己的理想國度？

獨特的配器，簡約的音樂

陳國華以往參與不少流行音樂製作，2003年為中國默片《小玩意》作配樂，更獲得一致好評。他那多元化的音樂經歷在這次《玉鳥飛》的演出便清晰地顯露出來。開場〈列隊〉的音樂序奏便帶有濃厚的電影感，介紹著梅卓燕飾演的玉鳥出場，令筆者很快便代入了故事的氛圍。此外，陳國華的配器顯示出他對中國器樂具韻味的聲音帶有特別的愛好，而他實際上也能有效利用各種樂器奏出他追求的音樂氣氛。例如在〈貴族〉裡，大提琴獨奏及二胡獨奏的旋律寫得非常優美，配合童聲男高音的歌聲，產生了很好的化學作用。其後的嗩吶和馬林巴琴的配搭也是很新鮮的組合，他們相互製造的聲響帶給筆者很大的驚喜，因為兩者音質本是非常不同，竟能造出如斯融和的效果，實在令人佩服。而在〈長話細說〉裡，笙吹奏著具推進力的節奏，附以不和諧的和聲設計，映照著玉鳥內心那份堅持與放棄之間的痛苦掙扎。而陳國華的作曲技巧也於聲樂部分中表露無遺，在〈我要飛〉一段，當歌詞唱至叩門（knock）時，把knock一字連續重覆五次唱出，營造出叩門的效果，形象化的聲音像鎚子般，一字一字地打進筆者的腦中。其後的〈長征〉，對聲樂演唱者有一定的技術要求：連綿不斷的長音，沒有歌詞，以母音（vowel）唱法唱出。是晚男高音陳方賢的聲音控制顯得比較繃緊，而且在音樂前奏後的切入位置犯了錯誤，早了一拍便唱出了，幸好其後及時修正過來。總括《玉鳥飛》的音樂，每個章節的音樂主要由一個簡單的音樂主題（應是「動機」）（motif）開始，然後慢慢展開，以不同樂器奏出，例如在最終章〈七〉裡，一個上行的旋律主題（應是「動機」）不斷重覆著；節奏方面也偏向穩定，沒有太大的變化；結構方面則偏向簡約的設計，避免聲音上多餘的重疊。從以上幾點觀察，《玉鳥飛》的音樂隱約帶著幾分二十世紀美國作曲家菲利普·格拉斯（Philip Glass）的音樂風格影響。

梅卓燕詩意演繹玉鳥

除了音樂外，舞蹈於《玉鳥飛》的演出也佔著很重要的地位。陳國華邀請了香港著名的編舞家及舞蹈家梅卓燕擔任玉鳥的角色。於〈逃逸〉裡，梅卓燕透過她自編的舞步描繪出玉鳥對現實殘酷所帶來的無力感，那種沒有方向，不知所措，拚命找尋出口的意境完完全全地呈現於筆者眼前。然後於〈哈比之舞〉裡，梅卓燕用了另一種方式，演繹玉鳥面對工業化城市損害古代珍貴文化之心情，她的舞步一下子變得像萬般束縛，動彈不得，映照出玉鳥宮遭到摧毀的沉重打擊。其後當說書人談及「玉」會保護男孩，使他免受傷害時，梅卓燕從後環抱著說書人（即陳國華），筆者確切地感受到玉鳥對男孩那份關懷愛護的心意。〈長征〉的一段，用音樂語言來說的話，便是舞者的「華彩樂段」了。這一章講述玉鳥從北面遠飛到南方尋覓心中的真理，梅卓燕即興的舞蹈配合著音樂的脈搏，於劇場裡到處游走，那種游走不是優哉悠哉式的，而是像在一片汪洋中尋尋覓覓的游走。現代舞講求利用隨意即興的肢體活動帶出作品的深層意境與感情，而梅卓燕是晚的演出含有豐富的內涵和優美的肢體語言。從動態時展現的激烈內心掙扎，到靜態時玉鳥安睡在地上的那份平靜感，她都一一細緻演繹出來。

不可或缺的燈光設計

若說《玉鳥飛》是以音樂和舞蹈作為主導的藝術演出，又有點斷章取義之感。因表演裡其他不同形式的部分，都是建構是次多元演出的重要元素。燈光設計於塑造整個故事的氣氛便扮演著重要的角色，筆者認為故事裡不同章節所用的燈光顏色都有其特別用意。如開首使用柔和的藍色，其顏色代表和諧，彰顯出神話中玉鳥的神聖形象。當到了〈長話細說〉時，燈光轉成了紅色，強烈的紅色代表不和諧，配合著玉鳥內心的掙扎與不和諧的音樂設計，顯示出燈光設計上的用心。同樣是紅色，後來更變成有象徵式的意義，如〈長征〉中的紅色便是暗示玉鳥遭炮彈擊中所流的血；另一象徵性例子可以從〈回程〉中看到，閃爍不停的白色燈光象徵著暴風雨的盛怒。燈光設計的應用於是次演出裡製造的「劇場感」扮演著不可或缺的角色。

創作人的自我側寫？

陳國華創作這套《玉鳥飛》並稱之為「寓言式歌劇詩」，究竟這首「詩」想帶出的又是甚麼？也許從故事文本便可見一斑。於《長話細說》裡，文字道出玉鳥的外在形象是充滿勇氣的，但事實在玉鳥的心底裡，卻充滿著絕望和悲觀。故事中玉鳥痛苦的掙扎，就像寓意今時今日凡事講求效率，不問過程，只求結果的商業社會。還有男孩的自白：「世上沒有甚麼我做不到」和「不想只像一隻玩偶為別人而活」等……這位男孩滿腔熱誠，珍惜與玉鳥的情誼，對珍貴的文化價值堅信不移，這不正是陳國華的自我側寫嗎？陳國華多年來在創作上所走過的路，筆者相信其中必定遇上不少現實與理想之間的矛盾和衝擊。故事裡小男孩的人生價值觀，或多或少也是他年輕時的信念吧！作為一個集作曲家、畫家、詩人於一身的藝術工作者，筆者深信陳國華對於藝術



照片提供：新視野藝術節 2012

和對於美的事物，必定抱持一個堅定的態度。從參加導賞講座和演後藝人談，便能感受到他非常樂於與別人分享他熱衷的藝術。雖然故事結局沒有交代玉鳥的去向，讓觀眾自行思考各種可能，但根據陳國華於演後藝人談的親自解說，他認為故事裡玉鳥其實有一個決定的傾向，但是不論作任何決定也好，縱使前路如何實屬未知之數，然而肯定將來一定不是失去希望（hopeless）的。《玉鳥飛》最後留給觀眾的，是一條長長的白布，也許就像中國山水畫的「留白」般，一切盡在不言中。🌀

說故事的人

劉綠茵（學生組）

陳國華的這一齣《玉鳥飛》在形式上雜糅了歌劇，舞蹈，說書，在內裡亦是中西兼而有之，難以用一個詞去描述概括。這不得不說體現了創作者的野心，也彰顯了其在各個領域的非凡造詣。演出以說書人的講述為主軸，在蒼茫之中勾勒出一片渺茫的仙境，並輔以玉鳥靈動的舞姿與點到即止的敲擊樂。四位男女歌者與各位樂手則以聲入戲，為故事注入血肉與情感。如果非要用一個詞來形容，我會說這是一個講故事的表演。創作者運用了一切他熟悉的手法將他腦海中的幻想、他感受到的衝擊表現給各位觀眾。

一隻遺世獨立的神奇玉鳥，被這無情冷血的現代社會遺棄，偶然和一位男孩成為朋友，他才終於看到一點點這世上還存有的善良與天真。於是他鼓起勇氣去南方尋找答案，歷經艱辛，與同伴重遇。為了承諾，他不遠千里返回自己的宮殿與小男孩會面。究竟答案是甚麼？又究竟未來是甚麼樣子？那將是永遠的謎題。又或者，答案就在你我心中，只是，有沒有勇氣講出來，有沒有勇氣去實踐他罷了。

藝術其實是種奢侈品，在難以溫飽的年代，資金有限，難以發展突破創新。在科技發達，資訊爆炸的今天，金錢和權利又稱為吞噬心靈的猛獸。各種表演空有聲勢卻無觀眾。藝術又是一劑良藥，在貧窮時點亮心中的那一點光，為人們帶來一點微弱的力量。在紫醉金迷的時代敲響警鐘，避免沉迷。《玉鳥飛》便可說是這樣的一出警示寓言。陳國華說出來了，觀眾會不會接招呢？

在演出中，玉鳥的角色由男歌手聲音演出，在說書人的故事中也是用他（he）來代指，而表現玉鳥肢體動作的舞蹈家卻是一位女性。我個人很喜歡這種雌雄同體的設定，表現出作為神的包容性與可能性。正如陳國華在演出後的分享會中所說，於他而言，這個世界，各種藝術形式，或者各種各樣的分類，其實是沒有確切的邊界的（no boundaries）。於是不僅是演出團隊的背景不同，分別來自中港台及新加坡，各種樂器的運用也是突破常規，充滿生機。新銳唢吶演奏家郭雅志的部分竟帶來意想不到的爵士感，在唢吶蒼涼活潑的基礎上帶出一抹優雅與淡然。

在整個演出的視覺上，說書人、舞者、管弦樂隊與歌手，以及敲擊樂手各佔一角，平衡了演出的畫面。尤以其中的舞者最為醒目，時而在燈光的幫助下展現出玉鳥驕傲又徬徨的身影，時而舞動身上的五彩玉衣，展現玉鳥心中激烈的感情波動。舞台後側的螢幕則投影出故事進行中的一句句注詞，不僅豐富了視覺上的觀感，也能夠更好的幫助觀眾理解故事的發展。但我總是覺得，整體的演出在色彩上有些乏味。作為一隻神鳥，他的排場究竟應該是怎麼樣的呢？是不是應該讓人感到一種不怒而威的氣場呢？他的羽毛是否應該更加華麗燦爛呢？又或者創作者陳國華是希望通過這種樸素淡雅來傳遞玉本身的特質，溫潤低調。聽聞陳國華正在籌備《玉鳥飛》的電影版，我很期待看到他如何為這個故事增添更多的色彩和細節，足以解答我的上訴疑問，並且帶來影像上更為豐富的震撼。

《玉鳥飛》的故事並無確切結局。到了最後，觀眾只是看到一條五彩道路連接著平凡世界與未知的空間。這條路要通向哪裡呢？天上地下，只要還有信念在心中，便都可以到達。🌀



《大鬧天宮》

O You Heavenly Creatures!

何。必館

作為行動的藝術 —— 《大鬧天宮》觀後

梁妍（學生組）

「藝術不是用來提供答案的，而是一種行動，讓人透過選擇一種可能，去切入議題。」——何應豐（摘自《信報》，2012年11月14日）

如果從上述立場出發，《大鬧天宮》便似乎重新得到了解釋。它，不是一齣戲劇，而是一個行動。從頭到尾，都是。是為題記。

從表面看來，《大鬧天宮》雜亂無章，各種舞台元素眼花繚亂，分場題目沒有連貫性，對白糅雜重疊，音樂虛若浮絲，光線運用毫不遵循規律，近三個小時下來，要不生厭犯困，要不如墜霧裡。但是如果從一開始，創作者的本意就不是去複述或者闡釋一個故事，而是通過葵青劇院這個舞台，去進行一個行動，一切就都說得通了。

創作者是指揮官，演員和觀眾都是參與者。導火索是富士康事件，行動目標是大鬧天宮，行動策略是李慧娘鬼魂伸冤，旁觀者是看似胡言亂語實則句句箴言的孫猴子，賈似道成為了靶子，本來不過一個普通人的裴禹被牽涉其中，而另外更多，更多的是如同遊行中大部分不明就裡聽說了理念便支持的大眾。

於是，這是一場行動。導演帶領著所有人在造反。

導演在造戲劇的反。譬如開場如落幕，燈光沒有暗下去，演員一個接一個從舞台兩邊走出來，鞠躬，然後離去。故事尚未開始，演員卻已經謝幕。另一個更叛逆的，是根本沒有落幕，隨著女工把工廠制服發狂似的一件一件往四周甩出，舞台上的人最後只剩下她了，所有疊好的制服都被扔出之後，她也離開了，之後甚麼動靜也沒有，懸掛在高處的悚然的制服仍然掛著，好靜。然後呢，觀眾還在等著。然後呢。然後沒有然後了。這種處理，像漫出了邊界的油漆，硬生生地滲入進了觀看者的現實生活中。一般意義上的戲劇，七點開始，九點結束。嗯，是的，它在日程表和生活都有明顯的邊界，是的，這段時間就是看演出的，演出就應該好好地待在限定它的那個框框裡面，不要妄想出來。日程表中還有其他重要得多的事，要開會，要跟項目，要隨著資本主義的齒輪滾軸轉。但這場戲劇以其自身去挑戰著體制，挑戰著來參與的人們。它沒有起點，更加沒有終點。造反，不就是要逾越那些定在那裡的界限，去做出格的事。如果說，《大鬧天宮》沒有用表演形式上的喧鬧轟烈表現激烈的一面，實際上，它利用其自身倒是好好地「鬧」了一場了每個人的「天宮」——表面上安定祥和繁榮的生活。

導演繼續在造反。把原本打向舞台的光束轉而射向觀眾席。燈光原本的功能是為了讓觀眾更好地看到台上正在發生著甚麼事，而這一回轉，把觀看者和被觀看者的位置顛倒了過來，看他人的變成了被看的，被看的現今在注視著他人。這樣刻意去使用燈光的用意何在？場刊中〈導演的話〉早已說出來，用顯著的題目：〈我們都是同謀者？〉是的，那燈光在提醒著舞台之外的觀眾。對的，不要看演員，對的，是你，不要調頭，不要左右四顧，對的，說的就是你。那些燈光在赤裸裸地對觀眾說。如果不是發生在自己身上的公眾議題，只充當一個觀眾角色就足夠了嗎？是不是只有等到公眾議題變成私人議題，發生到身上了才去關心，才去思考？實際上，演員和觀眾的角色，可能就只是像燈光轉向一樣輕易就會互換。

導演繼續在造反。只用手指撥奏的大提琴，倒彈的琵琶。而特別玩味的或許是，觀眾也在造導演的反。例如中途離場的觀眾，無論出於怎樣的個人原因。但如果導演竟然可以預測到這一步，那麼這些觀眾似乎也在無意識地幫助了導演完成造反的任務。這不是導演一個人的行動，而是集合了很多人的行動。行動中途總是有人會退場，有人會堅持，不論退出或者堅持的理由如何。從這個意義上去反觀整個觀劇過程，真是一個活生生的社會行動。

因此，哪怕整齣劇不守傳統正劇的章法，沒有結構沒有起承轉合，作為一個行動，卻是相當成功的。☺

後記：

當導演在用一種行動，而不是一個表演區定位劇場的時候，劇評人是不是也可以將劇評本身作為一種行動呢？劇評也不是為了給劇作提供答案的，而不過是劇評人一個切入議題的可能，是這樣嗎？但是，吊詭的地方在於，這個行動者，卻是隱藏得最深的，即使用戲劇／文字來代替自己出場。對於行動者之外的人，那些思考、掙扎、取捨都變得不可見，只剩下最後一個呈現出來的成果。究竟哪一個是更加可貴的呢，究竟是對於這個議題有深切思考的活生生的個體，還是一呈現就只能死去的結論？



照片提供：何。必館 攝影：阮漢威

一部非一般主流的戲劇

張慧敏（公開組）

這的確是一部非一般主流的戲劇，在香港，很多時觀眾都慣性地細味一個完整故事的心態進入劇院欣賞一場話劇，不管是喜劇、悲劇、正劇，甚至是鬧劇或荒誕劇，一般普羅大眾都期待著：起、承、轉、合，盼望著一個又一個的高潮位，最多是辦一個演後座談會，跟編劇、導演和演員暢談一下創作的心路歷程，尋找內心的共鳴。

不過，《大鬧天宮》這一套劇，的確有挺多令觀眾意想不到的畫面和情景發生。首先，這一套劇，一點也不重視情節，故事結構的關連性一點也不強。可算是，有點鬆散，對於平日經常到劇院的大多數觀眾群來說，在觀賞過程的途中定必感到有點吃力。故事的張力不足，也不難理解觀眾難以捉到重點，因此途中也有不少人離場，因為整套劇是從零碎的片段中不經意地滲出一個又一個不是即時可以容易理解的意念，而非透過故事中人物角色去讓觀眾「聽故事」。

或者，《大鬧天宮》單憑劇目和宣傳品給大部分人的感覺是一部十分經典傳統中國的作品，有些不懂上網絡世界的年長觀眾更因為某些演員而誤以為這是一部戲曲。但當每一位有份走進這一套劇的觀眾都一定感到又有喜又有悲。

喜的部分是因為它把中國傳統的戲曲以說書人的方式呈現出來，但在其中也加入了不少的嶄新元素，例如：揉合了現代舞風格的形體動作，巧妙地在舞台的正上端位置，加入了七部大型螢幕顯示屏，作多媒體的演出元素來隱喻七個李慧娘，還嘗試將中國樂器琵琶及西樂的大提琴以非傳統的方法去演奏而擦出更大的火花，再以木偶來表達李慧娘的亡魂來點綴，可算是將多種不同的表演藝術元素完完全全地共冶一爐。

悲的部分是在劇中的第十一場〈黑色搏殺〉，飾演裴禹和賈似道的演員的對白表面看非常簡單直接，但卻又在反映著現今中國社會裡大部分小人物的悲涼。這會叫觀眾開始反思繁華都市的背後，是誰在為誰默默無言地付出一切？存活的方式，真的只有牢不可破的模式？難道因壓力而不依從固定的路軌就一定要被毀？編劇想把這個戲的核心意義帶出來讓觀眾看到傳統背後的反諷，表面在演西遊記，但卻道出「富士康十二跳」的哀歌。難道生命的本質只是物競天擇，優勝劣敗嗎？無錯，現今的世界的確存在弱肉強食的競爭性，但是，這是否唯一可使人類存活得到溫飽和邁向豐盛的唯一方法呢？二元對立迫我們身處的環境愈來愈失衡。到了最後，其實是誰在摧毀誰？是極講求效率的管理能創造出更多的完美？抑或是一份小小的同理心？可使每個人的命運充滿生機？

最後值得一提的是這一套劇在燈光處理上與其他大部分的戲劇處理截然不同，一般的舞台燈光都是只會集中在表演台上，不過，《大鬧天宮》的舞台燈光處理卻會反傳統地不時把燈光投射到觀眾席上，這如同告知觀眾，你們這一眾怎樣也不能在現實中繼續安穩地沈沒於夢中。這是將舞台上和舞台下的距離感劃破的細膩處理手法，很值得在效法和參考。🕒

大鬧天宮鬧麼？

劉淑玲（學生組）

一見「大鬧」二字本期待著看戲劇衝突及激忿的指責，不料卻換來開場一段頗長時間的靜默，僅有數數敲銅聲在飄蕩。在這樣的氣氛下，確實能令觀眾覺得要非常認真看待以下要說的事，並期待著一些劃破這靜局的事。到了七個李慧娘出來說自己的故事時，我大大失望了。每次我總在想，可能未到高潮，下一個李慧娘的控訴可能更強呢！然而七個李慧娘僅像一顆小石子掉到平靜的湖裡，激起一圈漣漪，但終究還是沉歸於寂靜。每位慧娘似在哀哀道出自己的故事，而不覺有極大的冤屈急著要控訴。這樣的控訴，力度不足。整套劇節奏太慢，欠缺高潮，沒有一棒敲醒人們的感覺，最多只能在人心中留下一絲微微的觸動，但很快就會裊散。既然以李慧娘這樣一個冤屈的人物，再配以敢顛覆權威的孫悟空為基礎，編劇明明是要讓這群卑微的民工得聽見，但劇中李慧娘的聲音仍不見得有多大震撼力。要是讓生前如此不受重視的女工們在死後為自己發聲，只此一次，她們必會把一生的不忿發洩出，想把自己擴展開至整個大舞台，想迫使人「看見」她們，而這些都是很好的高潮位。但很多時候李慧娘都會把自己局限一角，用著略帶平淡的姿態回顧前生。可能編者想打造她們得釋放的形象，但用力發洩過後的釋放豈不才是真正的解脫？這樣的過程才應是觀眾思考的地方。李慧娘「鬧」得不夠。

李慧娘以外的地方也「鬧」得不夠，有種「到喉未到肺」的感覺。劇中明明有許多諷刺得不錯的地方，例如說中國人連吊頸死都不行，因為恐怕樑子沒那麼好的承托力，還有毛澤東出現的影像。既然製作人是想要我們反思「為何中國人要變成鬼才能伸冤？」，他們可以再膽大一點把這些有助表達這種悲哀的諷刺放大，鬧它一鬧，而非用一兩分鐘帶過。總體來說，我覺得這些「鬧」不足以讓地上正在打瞌睡的人聽清楚，更不用說上達「天宮」了。

在表現手法方面，我很欣賞導演把各種表演元素融合的心思，而當中好一些都有著頗貼切的象徵。例如偶像很是能象徵女工們是被操控住的李慧娘；扒在椅子下代表被壓抑也不錯。不過此劇加入了劇曲的意象元素，而且沒鮮明的故事線，以感受為敘述重點，令此劇有時太抽象。再者，導演用了不同的形式去述說女工們的感受，如以舞蹈釋出女工內心的不忿，亦有吟咏詩歌直接抒發。這些無疑是精采的演繹，但欠了一些支持這些感受的畫面，即是促使女工們有這些感受的事。若非有豐富的想像力及對「富士康事件」有一定理解，觀眾只會看到一種一種的感受，而無法被感動。這也是為甚麼我看到報章裡民工辛酸的故事會熱淚盈眶，但在看這齣劇時沒有（當然也因為舞台上太多不同的動作同時出現，花多眼亂，且帶著滿腦疑問）。我能了解製作人有他們自己藝術的堅持，不過既然是不平則鳴的劇作，不做到平白易懂，未必能讓微小的聲音成鳴。畢竟有質素，肯主動思考的觀眾不多。藝術堅持與大眾化需取個平衡，製作人大可照可行自己的藝術風格，大玩意象，不依賴故事線，但也得稍稍幫一把理解能力欠佳的觀眾。例如在表達七個李麗娘的故事時，利用各個顯示屏展示一張很能為麗娘生平發聲的照片，在故意的終結才把她們的樣子漸漸模糊。當然，這只是我的小小意見，並不一定要這樣做，我只是想指出，觀眾是善忙的，而且又不是人人可以全情專注，總得加入一些具體的畫面，讓所有觀眾都可跟得上。這是在自貶藝術價值嗎？我不認為。如果製作人是不平則鳴，就得照顧觀眾的理解能力。

《大鬧天宮》是豐富且有深度之作，不過期鬧它可把天宮鬧得更鬧，並且稍改其表現手法，帶更多人上天宮鬧。🕒



哀怨的混沌*

羅凱欣（學生組）

自《七重天》開始，久不久便會入場觀賞何應豐的作品。觀眾的意見，離不開「看不明白」。小妹理解的「明白」，是指理性上了解對象。然而，有些藝術創作，根本不需要觀者用理性去分析作品，像新詩，像抽象派繪畫，像王良和的《魚咒》和「Portishead」的音樂。

鬼劇院

小妹於2012年11月16日晚上8時，到葵青劇院演藝廳，欣賞由康文署主辦，「何必。館」何應豐文化藝行工作室創作，2012年度「新視野藝術節節目」，舞台劇《大鬧天宮》。當日因事遲到，故被安排坐在演藝廳二樓的觀眾席。靜待入場之際，場內的寂靜穿過門外的「CCTV」，猶如一股冷風吹拂，不禁令人毛骨悚然。果然，演藝廳二樓的觀眾席，除了小妹，只有一位觀眾。



照片提供：何。必館 攝影：阮漢威

場內的氛圍，用行家的術語是「能量」(energy)，能量值彷彿跌至零（後來得知，開場後不久，樓下便有觀眾斷斷續續地離場）。整個空間內，只感覺到自己在欣賞作品，這種「導演觀看『最後綵排』(final rehearsal)」般的待遇，真的沒有遇上過。

葵青劇院的演藝廳，舞台既大且深，為人津津樂道。《大鬧天宮》，畫面豐富，將以上優點發揮得淋漓盡致。舞台上「舞台最後方」(upstage)的一塊哥爾夫球場台板，遠得視線幾乎無法看得清楚；舞台上，橫向懸掛了一排七部的電視屏幕（希望小妹沒有記錯數量），要不是坐在演藝廳二樓的觀眾席，根本無法飽覽全景。雖然小妹遲到了，但焉知非福呢！

根據過往經驗，觀賞何應豐的作品，必須將腦袋放空，用水平思維、關聯感應，感受於同一當下出現在舞台上的各種意象。《大鬧天宮》也不例外，但是次演出的構圖之多、意象之豐富，實在超出小妹在意識清醒的狀態下所能承載之極限。三幕之後（每幕演出時間約為十五分鐘，即四十五分鐘之後），小妹實在渴望能邊觀賞，邊品嚐紅酒和煙草，好讓狄奧尼索斯的集體狂喜，能踢走封閉六感的太陽神，以應付當前「一雙眼睛、一對耳朵」不能支撐的視覺和聽覺需要。劇中演員之一的陳曙曦老師，就曾慨歎香港的劇場文化落後，導致管理呆板，很多外國的演出場地，觀眾都能邊吃邊喝、輕輕鬆鬆地看表演，而不失秩序和整潔。

鬼影重重，難敵管理。魂魄渴望縈繞飛舞，也要撞上觀眾和表演之間的第四道牆壁。

哀怨的混沌／混沌的哀怨

鬼魂的時間，是不是線性進行的呢？鬼魂，到底有沒有「時間」？小妹一直想像：鬼魂的狀態，是超越時間性的。是人死後，整個生命歷程同時呈現的狀態，像《蘇菲的世界》的作者，像自有永有的「神」。怨魂，要比任何一個仍然生存的抑鬱症患者，更加抑壓，再沒有不可知的未來作為渺小的希望，只能以旁觀者的角度，無助地審視自己淒楚的一生。

環環緊扣的意象，何應豐的美學，適切地，造就出舞台上的怨魂—李慧娘。李慧娘、富士康工人、農民工、中國人民、亞洲人、人類、生物、你，和我，史無前例地，幾乎所有生命都统一到相同的社會意識形態之下。千百萬年來，世界各地曾經出現大大小小的黑暗時代，都比不上現在的「資本主義」，影響範圍之廣、數量之多、程度之深。資本主義的統治，是詭譎也說不清楚的劇目，沒有任何個體有能力宏觀地審視全景。勉強整理脈絡，只會發現「牽一髮動全身」。富士康的慘劇，千絲萬縷的依附在資本主義的社會。

看見一個蘋果，腦海裡即時出現的，不單止是理性上對「蘋果」的認知，還會聯想到顏色、味道，聯想到「吃」，聯想到Apple品牌的I系產品（多數人繼續聯想下去，就會出現產品價格、喬布斯和金錢。富士康的慘劇似乎是無可避免地發生）。「受資本主義逼害身亡者的鬼魂」，無論是「鬼魂」，或是資本主義社會的內容，透過一幅幅關聯的小圖畫，組成大畫面，才能貼切地呈現（聽說腦細胞也是這樣運作）。

演活死人

《大鬧天宮》的內容，是詩意的、意象的、跳躍的畫面，呈現出一種生命的狀態。劇中的件工陳孫和一眾李慧娘，表演非常出色，配合作品，令整體的表述力大為提升。京劇、方言、藝術舞蹈、吟唱，都不是主流的表演形式，難免給大部分觀眾帶來了偽「間離效果」（香港人真的是「邏輯」「動物」。《天與地》當初被一眾奶狂插；出了句名言；贏得了輿論；得了自家電視台的獎；重播）。不熟悉的符號，充斥畫面、填補空白，將一幅幅小圖畫緊接成大畫面，彷彿含混模糊，反而貼近真實（改成語言的話，小圖畫之間鐵定會出現介詞：「因為」、「所以」、「並且」等等。然而，日常生活是隨機的）。動作看不明白，反而專注觀賞身體狀態；語言聽不明白，反而專注聆聽聲韻。當表演者進入狀態，去掉枝枝節節，觀眾更能直觀表演者的情感。飾演件工陳孫和一眾李慧娘的表演者，在舞台上堅定地存活著角色的生命，尤其是一眾李慧娘，時而分散、時而合一，無論是獨立地表演（事後討論，很多觀眾都稱讚「麥當勞獨白」的演出到位），或是「鬼魂列隊」飄蕩，都非常和諧、統一。衷心感謝表演者的付出。

「抓住環境！」「不擇手段的進入角色！」不久之前，小妹有幸參與曙曦老師導演的作品，鄙人才疏學淺，為老師帶來不少煩惱。上述兩句訓勉，導演常常掛在口邊，往往能當頭棒喝，將演員的靈魂從太虛召回軀殼。《大鬧天宮》的難題是，「鬼魂」身處的是「鬼域」，演員要演繹的不是「角色」、不是「事件」，而是一種生命的狀態，是「鬼魂」生前，苟延殘喘在極端資本主義社會下，受高壓扭曲的生命。史氏體系出身的舞台劇演員，面對「抓不住的『鬼域』」，如何是好？裴禹和賈似道，兩個盛載最多語言元素（觀眾能理解的對白）的角色，由兩位劇界前輩演繹，表現強差人意，狀態和語言經常不能對應。小妹的感受是，演員在「自發功」，而且非常不安（曙曦竟然一地「螺絲」，梵谷卻演起「廣播劇」來）。小妹愚昧，斗膽提出，演員可嘗試「抓住文字」，由文本的用字來進入狀態（角色）。《大鬧天宮》文本的用字，帶有強烈的中國古典文學色彩，集合了口語（廣東話）、書面語和文言，演員要同時應付三者，甚有難度，尤其是口語「一躍而入」文言的對白（小妹嘗試想像，代入其中，身為演員，著實感到「有口難言」、不知所措）。然而，中國文字的精妙之處，在於它是「圖像文字」，而出色的古文，聲韻更是優美動人，充滿詩意，即使平實地朗讀，作品的字音和字義，亦能傳遞作者的情懷，感染朗讀者 and 聆聽者。演員「抓住文字」，像歌唱家「抓住旋律」一樣，依賴文



照片提供：何。必館 攝影：阮漢威

字本身承載的感動，令身心進入狀態。兩位前輩的表現「失準」，令「劇情」前後相關的意象無法連繫，對於《大鬧天宮》，可是比孫悟空的金鋼棒，更致命的一擊！

不識廬山真面目，「情願」身在此山中

葵青劇院演藝廳的舞台，面積廣闊；樓底之高，冠絕康文署轄下的表演場地。可變性高、靈活運用，為劇場工作者的一大樂事。《大鬧天宮》，上接神佛，下通鬼域，穿越人間界；此一時，彼一地，意象連綿無了期。演出選址葵青，盡得地利（尤其「裴禹棄屍樂隊池」，小妹拍案叫絕！）。可恨的是，人只有一雙眼睛、一對耳朵。宏偉的《大鬧天宮》，超越了觀眾官能上所能承載的極限。導演「好大喜功」，令「觀賞一場『噩夢』」，變成「『觀賞』淪為惡夢」。

「要有一個focus」是個「老掉大牙」的劇場傳說，是否迷思，小妹不敢妄下判斷；「一雙眼睛，每次只能應付一個焦點，而且視線範圍有限」，卻是一種常識。舞台上懸掛的一排電視屏幕，只有演藝廳二樓的觀眾席，才能「盡收眼底」；遠處的哥爾夫球場台板，視力無法應付（遺憾，小妹擁有一雙近視眼）。簡潔的燈光，打在紅色皇座上，映襯著球場的綠草披，煞是好看；然而，每當「複雜的群舞、細緻的演繹」出現在高爾夫球場上，小妹都「蠢蠢欲看」，全力「睜起雙眸」，往往無功而還，欲哭無淚。

下筆前，小妹曾閱讀關於《大鬧天宮》的報導。導演何應豐，似乎對觀眾的「視點」和「理解脈絡」，抱持一種「開放」的態度（「閱讀理解」總有誤差，希望小妹沒有誤會），不求「普天同慶」，只求將思考空間留給知音人。然而，導演的陳述，不能夠圓滿地解釋舞台上的「氣象萬千，一片混亂」。當初閱讀王良和的《魚咒》，小妹頓覺「相逢恨晚」、驚為天人！作者竟然能以文字，描繪「水平式」聯想的意象，而且條理井然，深刻地勾畫出主人翁的心路歷程。列舉此例，小妹想說明，（即使是文字媒介，

讀者無可避免地要「續格爬」)「跳躍的」意象，基於其關聯性，稱職的作者，能夠整理出一套清晰的脈絡。

「舞台劇」比「小說」豐富得多，文字不過是其中一環。整合「台、燈、聲」，是劇場導演責無旁貸的「挑戰」，要是作品為原創劇本（編劇尚在人間！），導演更可能要「兼顧協調」文字創作。《大鬧天宮》的各個元素，現在只能說是勉強湊合，整體不夠緊湊，關聯的意象四散（觀眾席上的小妹，忍不住凝望，演區之間、燈光黯淡的罅隙），導演偶然安排表演者透過視線，將焦點集中在某一演區；更多的時候，是各個意象平衡地進行，缺少主幹連繫，各自為政、一盤散沙。「觀眾遊走在演區之間的罅隙，一定更能感受作品。」小妹坐在席上，感嘆地奇想：「這麼大的舞台，成正比的混亂」，小妹情願「置身」混亂，都不想「觀看」混亂，「呆望閉路電視的『格子』，倒不如在大廈中走走」。「整合」是個硬道理。即使「整體劇場」(Total Theatre)，也要圍繞主題，整理出脈絡。可能「手低眼高」，可能「時辰未到」，這次《大鬧天宮》，鬧起上來，還是火候未夠。

結語

《大鬧天宮》的結局，小妹的理解是（純屬個人想像）：「今天，資本亂世，生靈塗炭。『前人種業，後人報應』，2512年，人類回復1800年的生活模式。二百年前的人，迎向文明的希望；五百年後的人，背負過去的傷痕。」

小妹喜歡這樣的結局。創作者以人為本、濟世為懷，令小妹會心微笑。面對空前絕後的生態危機，前天文台台長林超英認為，「還會有人類，只是數量很少，分散在七大洲上居住」。「人類能活到五百年後」是一個美好的想像。早前，與綠色和平的義工討論，小妹衷心認為「只有人類絕種，生態才能回復平衡」。義工反問：「這是你衷心的願望嗎？」。

反思。良久。

「犧牲其他物種的存活，成就人類的貪婪」，沒人正視。

「犧牲其他人類的生活，成就貪婪的人類」，沒人正視。

反思「瘋狂的資本主義」，還不夠，還要反思「拒絕反思的理由」。

希望《大鬧天宮》的創作團隊，能讀到這篇評論，接受小妹衷心的感謝。奉行「極端資本主義」的香港，竟然（終於）有劇場工作者，願意豁出去，冒險就富士康的慘劇，創作一齣「反思極端資本主義」的作品。姑勿論那些符號（橫放的琵琶、七個月光...），是不是能令觀眾聯想到：聖賢「趨之若鶩」的人類文明，正在倒行逆施。

「個人主義」沒有造就「互相尊重」；「既得利益者」利用法律保障私利；

「人權」只保障大國的人民；無法被傳媒「曝光」的事物就「等於」不存在；

「核武」凌駕「經濟」凌駕「法律」……

藝術工作者身處悲哀的世界，難道還要向市場低頭，不斷重複又重複，創作「友情」、「愛情」、「友情」、「辦公室」、「愛情」……為主題的作品嗎？香港人人手上，不是「銀河」，就是「蘋果」。富士康的工人，跟我們一樣都是黃皮膚、黑頭髮、黑眼睛的中國人；香港的市民大眾，跟他們一樣，都是資本家的「奴隸」。

上述結語，也許跟評論關係不大。小妹只想藉此告訴創作團隊：至少有一名觀眾，是你們的知音人。

最後，獻上小妹早前為演出創作的一段抗議，共勉之：

反對極端資本主義

反對經濟凌駕正義

十九世紀從來都未完

仲有好多入，努力要推翻極端政權

我哋都要加入戰團

推翻經濟對生命、對文明既霸權

《限界》及世界 首演新作《熒》

*Limited States & A World
Première Work Illuminate*

沈偉舞蹈藝術（美國）





沈偉的《限界》和《熒》—— 對文明的回應

林偉雄（公開組）

編舞家楊春江以畫廊來形容沈偉的《限界》，而《熒》就予人在藝術館看會動的雕塑像感覺。沈偉的舞蹈是多媒體的結合，有錄像、投影、燈光、聲音、顏料、道具和觀眾的介入，反而令我聯想起裝置藝術。先談舞者，舞者們的身形既修長又充滿線條美，整齊劃一的身形加上統一的衣飾，盡量將舞者個人色彩抹去。舞者成為編舞家一件道具一件物件，在空間上書寫和繪畫。再談音樂，沒有強烈的變化和感情色彩，讓觀賞舞蹈的感受變得更加單純，也特顯對沈偉對動作唯美的追求。融入文化中心大堂的《熒》的表現形式和裝置藝術上在特定環境上創造內心深處的經驗和概念是沒有分別。究其原因沈偉在視藝上有多方面才華，加上當代藝術的界線越來越模糊。

東方思想精神

如果說沈偉是擁有中國身美國夢，那麼他所編的舞蹈就是以西方美學形式乘載東方思想精神，首先在《限界》當中整個表演充滿著幾何學的圓和直線，開首舞者在半透的幕前後排成兩排，輪流以前臂畫圓，中段舞者以全臂在身旁的由下至上內至外畫出七百二十度的圓。最後，舞者們組成一條「S」形的人鍊，由高中低。而整個舞蹈演出的音樂開首是數分鐘的寂靜，當中既是挑戰觀賞者的專注（禪修裡的定），也是讓觀賞者單純的經歷空間的流動，也可以是混沌的開始。而舞者們在幕的前後和錄像的再現，好像生命的不斷重演。舞者在不同的空間，前後有次的重覆相同動作，正是空間和時間的對話。而舞者以油彩在身上繪畫那些肢體動作既是西洋油畫的筆法，也令人



照片提供：新視野藝術節 2012

想起林懷民《行草》裡的書法。無論繪畫和書法都是人類文化精神的象徵。從虛空到身上添加油彩令人想起文化的建立由意識變為具體。而未段的人鍊就好像象徵人類團結一致生生不息的狀態。

文明的反思

如果《限界》是人在界限中努力不斷前進建立文明的過程，那麼《熒》就是對文明的回應。《限界》場境裡甚麼都沒有，而《熒》在文化中心大堂裡進行，有圓形的畫紙、波波池、斜台等區間，當舞者參與開首一齊拋球的表演，正好回應了限界末段的人鍊，預示了《熒》就是《限界》的回應。如果《限界》的是努力建立文明的人類，那麼《熒》就是那些已建立了文明的人類。文明有沒有盡頭？而盡頭又是甚麼？開始投影於大堂上有胎兒的超聲波，有分不清是外星人還是機械人的生命，也有蓮花。這些都是生命和智慧的象徵。當舞者們開首一齊打球後，他們散開進入不同區域靜止，跟著一個舞者拿著一個染了紅色顏料的球，為每個舞者塗上紅色顏料，那些舞者就開始有了生命，其實舞者比喻的是人還是機械人，已經不分開。他們不斷繪畫身體和周圍，在斜台上的不斷向上拿顏料然後繪畫，不斷滑下又不斷向上。在膠盒裡的舞者繪畫時，不斷跌到和站起。那刻感到莫名的痛苦，好像人類只不斷跌跌碰碰，忘卻了文明的意義，好像活在深羅地獄。最後，一度綠光讓所有人停下不再努力去繪畫，取而代之，大家釋放了。他們的舞蹈不再向外，而是源於內在根本的平靜。《熒》半開性的表演空間讓觀賞者有些近距離觀看，有些遙遙欣賞，正扣問每一個觀賞者在文化演進這火車上，我們的位子在那裡，我們渴望自己的角色又是甚麼。

沈偉在美的追求上，也兼顧了生命的探討。對於舞蹈各人有不同的詮釋，也不適宜過份詮釋。當中對生命的衝擊是不少，有幸在末世之時能看到沈偉的作品，反思文明的意義。🌀

生命間的重新對話 —— 沈偉的《限界》與《熒》

黃寶儀（學生組）

《限界》與《熒》作為新視野藝術節的閉幕節目，的確給予觀眾不少驚喜。兩部作品雖為獨立，但又有強烈的共通點。《限界》探討人的個體以及群體身份是如何建構。其呈現的是個體身份和生命的探索過程。《熒》承接《限界》對生命的探問，並配以開放舞台的方式，在形式上進一步深化此主題。

自我認知的建立過程

《限界》的第一段為群舞，舞台中心為多媒體投影的人像，而眾多的表演者在投影下或靜止不動，或舞動身體。人與他人以及外在世界最大的限界就是人的身體。每個人都有獨立的身體以及身份，此限界不能突破。而人對彼此區別的認知來自生活經驗以及影像。自我身份的認知或來自模仿，或來自覺醒。作品的第一段中，舞者注視投影舞動，又或在其下舞動，可被視為人類建立身份的模仿過程。透過模仿掌握身體，得知自己為一個個體，發現自我身體的力度與美。其後，舞者被中間透明的幕分隔，左右兩面其中一個舞者的舞動都與對面的舞者對應。眾人仿如模仿鏡像中的倒影，感知身體。舞者零散而有規律地排列，展示出社群關係的形態，人一生出雖為個體，但也為社群的一員。而其身份的認知來自於對他人的模仿學習。舞者肉色的舞衣表現了人出生時的赤身裸體，也突顯出人與人之間最明顯且難以突破的限界——身體。

第二段的獨舞表現了人的自我認知建立成熟的階段。舞者在四方形的畫紙上舞動，身體沾上了顏料，當其身體於其上舞動時，便留下了痕跡。畫紙的限界是人的局限，而白色的畫紙是人的認知。人一出生對世界的認知是依靠身體對外界的探索。身體把生活的經驗紀錄內化，並以行為表達出來。但個體因身份、不同的環境而有不同的限制。內化的感知以鮮艷的顏料表達，畫紙上的色彩是人在建構自我過程中的感受。

獨舞結束後，又變成了群舞。當人對外在世界以及群體有一定認知後，其必需要對的是個體如何在群體中定位。舞台上再次出現一個四方框，起初一個舞者在其中，後來愈來愈多人進入框中。這好比人與人的關係建立，個體不斷與其他個體建立生活，並於同一個群體內建立了緊密關係。然而，群體愈來愈緊密，但身體與生活環境是不可逾越的限界，人與人便生磨擦，過程中個體必須從中磨合。舞者隨心舞動時，在狹窄空間中被他人所阻而移動他人的身體，正是磨擦與磨合過程的展現。而在結尾的部分，作品展現出人體作為不可逾越的限界，其實可以突破。舞者的身體一合接一個透過觸碰連成一個整體。原本零散的人們，終成為一個緊密的整體，此與《熒》中眾而為一，一而為眾的主題呼應。

生命與舞台界限的突破

《熒》在主題上緊扣《限界》，其更以開放舞台的形式把主題深化與提昇。《限界》探討的是人與人的限界，以及如何突破身體的限界，讓生命成為一體。觀眾在觀看《限界》時，乃坐在觀眾席上。舞台成為了觀眾與表演者不可逾越的限界，而椅子的分隔也成了觀眾與觀眾間的限界。《熒》的表演舞台在文化中心的大廳，觀眾可走進舞台，而觀眾與觀眾間再無座位的分隔。原先人與人的限界因開放的舞台設計而被打破。

《熒》充分表現出生命的循環與結合。表演一開始，舞者手持一個球體，沾上顏料，向同一個方向滾動。分散的個體，各有不同活動的軌跡，但最終殊途同歸。顏料在是次表演中尤為重要，色彩把個體從整體中區別，同時也把個體結合。舞者手上的球只有一種顏色，而透明箱子中也只有一種顏色。個體的身體因沾上不同顏色而與他人有別。然而，色彩間的關係並不是割裂的，其在白色的布景下共同舞動，不同的色彩在白色的布景中和諧地融合。而觀眾戴上不同的手帶，獨立的手帶突出了人的個體，同

時眾人戴上設計一樣手帶，也成了一個群體的標記。舞者與觀者的生命在豐富的色彩下統合為整體。觀眾進入舞台成為作品的一部分，而當一個巨大的人體影像投射在舞台上，在舞台上分散的整體也被影像包圍。眾多個體被統合在一個象徵了生命的影像中，從而成為了一個整體。個體生命的色彩互相映照，並化為一體。整個表演開啟了生命與生命間的對話，能參與其中，實為美事。🕒



照片提供：新視野藝術節 2012

尋找安身立命之處

黃藝霽（公開組）

「不要因為我是中國人便期望我的作品看起來『很中國』。也許以前某些作品會有那種傾向，現在我很清楚，既然我的文化已經鑄造了今天的我，我的作品自然就是中國的，它的表象如何不會改變它的本質。」沈偉於今年新視野藝術節來香港視察場地時在訪談中對李海燕如是說。

我對沈偉那「很中國」的北京奧運會開幕式的「畫卷」表演，仍記憶猶新。於是很期待他為香港創作的沒有「中國的」表象、卻有「中國的」本質的作品。

沈偉為今屆新視野藝術節帶來了兩套作品：《限界》是美國國際舞蹈節的委約作品；而《熒》是沈偉特別就香港文化中心的環境而創作的多媒體舞蹈藝術表演。本文會著重討論後者。

《熒》被稱為一項在特定場域實景創作的表演（site-specific performance），在香港文化中心大堂的兩座通往大劇院和音樂廳的樓梯之間的地段，沈偉鋪設了幾組大小、顏色和形狀都不同的地墊，還有斜坡、泥膠槽、頭髮池、繩網陣和透明房間等，在不同區域之間留有彎彎曲曲的通道，將文化中心變成了一個遊樂場。

表演剛開始時，十七位舞者各捧著蘸滿顏彩的球出場，步往白色大圓墊。啪！眾舞者一齊將球拍了一下，球著地時留下了一個個彩色圓印，然後舞者輪流把球滾向某一端，給工作人員扔進場邊一個大透明箱子裡，地墊上留下了彩球衝擊和滾動的七彩痕跡。這場「行為繪畫」為《熒》揭開了序幕。然後舞蹈員各就其位，開展其舞姿。其

中一位舞者先在自己的身體蘸上顏彩，然後手舞足蹈地去沾在別人身上；另一位舞者用手上的布卷蘸上黑色顏料在大圓墊上打圈，有觀眾說：「他在寫書法嗎？」可能因為他用了黑色就讓人聯想到書法。過一會兒，其他的舞者也加入在圓墊上舞出不同顏色的弧綫。沒有字，只有流暢的綫條。

無論是獨舞、雙人舞或群舞，沈偉所編的舞蹈形態都與場景相配合成一幅幅美麗的圖畫，看他的舞蹈作品有如欣賞一幅充滿詩意的畫，這畫的特別之處是畫中人都在舞動。《燄》和沈偉的其他作品一樣，都表現出沈偉對視覺美感的強烈追求。他說自己也是視覺藝術家，從小就學中西繪畫，而且這幾十年來一直堅持畫畫，所以他對舞蹈作品的布景、燈光、化妝、舞衣、錄像等也都親自設計，務求在整體視覺上做到他認為完美的效果。

印象最深刻的一幕是當燈光暗下來，疏落的聚光燈投射在十多位各自躺在地上蠕動的舞者身上，他們的舞姿看似在探索和感受著自己和大地，然後開始向空中仰頭伸手，像在向天作靈性的呼喚。我從三樓看下去，雖聽不到他們的聲音（其實他們可能根本沒有發聲而只有音樂），但似乎感受到他們欲與其他人連結的渴求，而我的心底竟然升起了一股想去接觸他們的衝動。

就在此時，一個巨大的人形「降臨凡塵」，覆蓋整個場景和所有舞者。這是用白色的綫勾畫出的人形輪廓，人形內似乎有文字和符號標示不同位置，看似中醫的穴位圖，其背景有疏落的星宿在閃爍，引發我們去思考個人與宇宙或「道」的關係，以及儒家的「天人合一」觀。隨後這人形消失了，繼而出現了十幾幅超聲波展示生命的脈動的影像，這時，我似乎聽到了舞者、甚至觀眾有節拍的呼吸聲。超聲波所展示的是那十幾位舞者的脈動嗎？

錄像消失，舞者的身體繼續蠕動，與顏彩、毛髮、繩索、泥膠和人糾纏。部分觀眾開始被允許進入表演範圍，他們戰戰兢兢地近距離觀視舞者狀如赤裸地舞動時，是否感受到舞者脈搏的跳動？他們自孩提年代就被壓抑的各種慾望可有被引發出來？而舞者的神經可有被觀眾的凝視目光所燒灼？我從高處看不清觀眾和舞者的神情，但倚在扶梯旁的沈偉應該都看得很清楚吧？他所見的情景是否如他所預期？他自己有否親身試過在這樣的情境下表演的感受？

嗒、嗒、嗒、嗒……拍子聲響起，舞者停止了舞動，旋即站起來隨拍子聲的規律踏步。之前放縱的情態已俱收斂，但抹不去身上的顏彩。後來，隨著鐘聲逐漸隱去，舞步又開始放肆，就如人總要在理性與感情、規律和率性、靈與慾之間尋求平衡。

眾舞者在觀眾的掌聲中謝幕，沒有了音樂、也停止了舞步，這時觀眾的目光聚焦在舞者身上繽紛的色彩，有的舞者身上染著孔雀的藍和綠，有的帶著天堂鳥的橘紅和鮮黃，每一位都可以媲美大自然中的奇花異卉。在沈偉特制的斜台和地墊上、透明房間的底部和牆上、甚至通道的地磚上，都留下了舞者在舞動時撞擊、滾動或擦過的痕跡。這些彩印，左看像花，右看似雀，任由看官想象。我帶著相機在剛才的表演完畢後留下來的裝置左穿右插，記憶中從來沒有試過在文化中心內如此雀躍過。沈偉帶來的實在是一席可以滿足多重感官的盛宴。

看完表演，嘗試去理解沈偉這沒有「中國的」表象、卻有「中國的」本質的作品。他所指的「中國的」是甚麼意思？傳統中國？中華人民共和國？海外華人印象中的中國？還是外國人眼中的中國？

沈偉在1968年出生於中華人民共和國的湖南省，適值文化大革命。他在二十七歲時離開中國赴美學現代舞，之後在紐約落地生根。回顧沈偉過去十年的作品，大部分都被西方論者評為充滿中國／東方的色彩，《畫卷》（2008）、《回》（2006-2009）、《二進宮》（2005）、《連接轉換》（2004）等明顯地加進了京劇、中國畫或中國音樂的視覺元素的作品，自不待言；然而，對於他的其他作品如《分與合》（2011-12）、《春之祭》（2003）和《聲唏》（2000）等亦被指稱為中國美學的展示，則令我驚訝。

例如在《聲唏》裡，我看到的是西方舞者穿著黑色和紅色西裙、以美國現代舞鼻祖瑪莎·葛蘭姆 (Martha Graham) 的舞蹈技巧在演繹一個可能是來自古希臘的悲劇，但是美國人一看就認定這是關於亞洲或中國的作品，因為那種紅色代表西藏或附近地區。答案揭曉，他們竟然全中！原來沈偉成功運用了西方的視覺語言，就像張藝謀的電影被認為是拍給外國人看的。不過，縱使不同文化的人對他的作品有不同的詮釋，大家都同意那是好作品。

近兩年，沈偉的作品越來越少表面的「中國的」元素，原因可能有幾個：一方面他在視覺元素運用上漸見成熟；而且他已經在美國居住了十七年了，紐約的大都會文化和他到世界各地演出和遊歷的經驗逐漸改變了他的文化面貌；另外，也可能跟美國人早幾年對中國的興趣和憧憬已於近兩年在美國經濟困境中轉變成反華情緒有關。

至於《熒》，我看到的是西方繪畫的顏彩、當代視覺裝置、以及數碼錄像和投影技術，誠如沈偉所說的沒有所謂「中國的」表象。內容方面，他希望帶出萬事萬物互為因果、互相鑑照的思想，那人形的錄像投射讓人聯想到人體是宇宙的縮影，也可以說是融會了傳統「中國的」宇宙觀。但其實古希臘的哲學家也有類似大小周天的概念，因此我們很難說這些內容是純粹「中國的」，而沈偉在《熒》中所審視的人的各種慾望又何嘗不是普世皆有？給藝術作品加個標籤，從理解作品和文化的角度來講可能並無必要，反而是政治和經濟意義大於一切。

《熒》雖說是首演，其內容有不少部分似曾相識，例如把人當作活畫筆這概念已經在1960年由法國藝術家克萊茵 (Yves Klein) (1928-1962) 於其名為「人體測量 (Anthropometrie)」的作品中率先做了。而透過藝術家和觀眾近距離接觸，讓他們的情緒和能量互相感召，是旅居紐約的塞爾維亞裔藝術家 Marina Abramovic (1946年生) 的「Artist is present」這著名創作的主題，而且剛於2010年在紐約的現代藝術館重演。

而《熒》中所用的錄像、舞者與頭髮的糾纏、在透明箱子和斜坡上與潺滑的顏料和地心吸力角力、以及不少舞步編排都已於今年五月在紐約公園大道軍械庫進行的《分與合》實景多媒體行為舞蹈表演中展示過。《熒》和《分與合》明顯不同的是場景和整體氣氛的設計。後者是將一個五萬五千平方尺的場地分割成六十四個方塊，每個方塊是一個獨立的小表演台或裝置，方塊之間的通道是直的。《熒》則主要是用了圓形、弧綫和不規則的圖形來規劃場景。

雖然《熒》的組成部分很多另有出處，我們還是可以看見沈偉花了不少心思為香港文化中心度身訂造場景，並把不同元素重新編排組合，令其視覺效果大異於《分與合》。其實，我認為《熒》的設計很適合在香港演出。香港是一個井然有序、甚至帶點潔癖的城市，從來不敢想像可以在文化中心這「高檔藝術場所」的大堂內顏料四濺、搏鬥或糾纏，《熒》挑戰香港人對文化中心的角色、功能和管理模式的慣有認知。

其實太陽底下無新事，很多好的概念和技巧，不論是傳統或近代的，都會在不同的時空下不斷被重新演繹。沈偉很懂得如何將不同的媒介和元素，精心地融合在一起去表達他希望帶出的思想內容，而非拉雜拼湊。尤其難得的是他在舞蹈方面有專業的水準，而且在其他視覺媒介方面也浸淫了相當時日，故能夠將多種媒介進行較深層次的整合。

沈偉對人體的著迷貫穿了整套作品，除了錄像內有巨大人形，舞蹈員的軀體的玲瓏綫條在穿了好像沒穿的貼身舞衣下表露無遺，舞蹈動作也似乎在對自身的感受進行探索。沈偉多年來結合西方現代舞，過去京劇的根底，以及靜坐式的呼吸，逐漸發展出一套「自然身體發展」的舞蹈技術。然後，他進一步發掘透過身體動作進行其他媒介創作的可能性，《分與合》展示了六十四種實驗的成果，《熒》精選了其中幾項，讓香港的觀眾欣賞。

世界之大，何處容身？藝術領域之廣，如何定位？沈偉根據自身的文化背景，藝術天分和所熱衷的事物，似乎找到了他安身立命的方式。沈偉的故事對於站在文化身份的十字路口的香港人或本地藝術家來說也是很好的借鑑。🕒

揉合還是湊合？—— 評《限界》與《熒》

馮顯峰（學生組）

每年十一月也是舞迷期待的月份。不論是單數年的「世界文化藝術節」，或雙數年的「新視野藝術節」，單位選擇舞蹈節目，也比年初的「香港藝術節」更吸引。今年「新視野藝術節」的閉幕節目，是「沈偉舞蹈藝術」的《限界》及《熒》。翻查資料才知這次已是「沈偉舞蹈藝術」第三次來港。過去兩次也是十一月的藝術節：2006年帶來《春之祭》和《天梯》，2009年又帶來《回之一·二·三》。筆者觀舞年資只有兩年多，這次才是第一次欣賞沈偉的舞作。幸好筆者還是學生，有機會坐在堂座看學生專場，亦買票坐在最高的高座看週五首場。也許因為委約作品《熒》是文化中心地下大堂演出，為避開其他人流，這夜節目才定於晚上九時三十分開始，可以算是鮮有地夜。

物化舞者化成《限界》

《限界》是「沈偉舞蹈藝術」去年美國舞蹈節（American Dance Festival）委約作品，亦是沈偉首次嘗試揉合多媒體藝術與舞蹈。然而，多媒體藝術在此作中主要是視覺考量，與舞者舞動沒有擦出太大火花。至於舞蹈動作方面，直與折的肢體以圓渾的軌跡



舞動，動作多以扭結為主，意圖挑戰人體可動性的限界。簡約平淡的音樂、舞台和服裝設計，強化物化般舞動的衝突，令感官產生壓迫感。

四十分鐘的舞作，舞者大部分時間，也在各自的「限界」孤立疏離地舞動。到最後舞者與舞者，結成人鏈，消融那物化的限界，再身貼身地排著首位舞者緩慢律動，如脈衝般一個接一個傳至最後的舞者，最後的舞者再把律動的脈衝傳至最前。反覆不斷地傳送，使十七位舞者融成人性化的有機體。

縱使舞者的能量和能力也相當出色，始終難以傳至高高的高座。對比坐在堂座，第二夜筆者在高座，只能感受微弱壓迫的氣息。難道這便是門票價格差別的原因嗎？

黯然失色的《熒》

中場時候，觀眾按其門票價格的高低，被安排到文化中心不同區域欣賞《熒》。《熒》的結構主要分為三部分。先是眾舞者在大堂中間部分，盡顯舞者控制他們身體的能力和訓練，尤其一男舞者在斜台上單腳支撐身體。第二部分，部分舞者再分別進入不同裝置中，顏料的跣滑、泥膠的難以施力、斜台上重力的滑落、網陣的束縛，讓舞者不再對身體控制自如。這種種使舞者更直接地、人性地舞動，而顏料記錄著舞者舞動的痕跡。最後回到大堂中間部分，以同一節奏舞動。筆者首夜站在眾舞者前方，那連呼吸也幾近一致的節奏，產生攝人魅力。舞作似乎將文化中心大堂化成不同的畫紙，以舞者身體為畫筆，替文化中心大堂添上顏色。



以身體化作畫筆畫畫已非新事，亦屢見抽象表現主義的創作。舞者比畫家更擅控制身體的運動，使美感不但從畫作中呈現，更包括畫作誕生、舞者舞動顏料的過程。雖然《熒》只是歷時三十分鐘，但筆者認為也有點太長。長方斜台空間較大，三十分鐘後，顏料舞成的畫面是相當美，但是有些「畫布」較小，不一會兒，顏料已構成畫作，再舞下去，猶如畫蛇添足，使畫作變得混亂。第二夜再看時，加上之前一夜的顏料未能清淨，使那澄明的鏡也不再反射。

《熒》是沈偉為香港文化中心度身編演的環境舞蹈，但舞作卻少了與環境共鳴呼應。這作品似乎只要把那些沈帶來的透明箱子和斜台，放到任何同等面積的空間便可上演。若是需要觀眾視點從高至低圍繞著舞台，那麼恐怕香港不少大型商場也可以考慮出資邀請《熒》重演。

沈偉曾在訪問中表示「觀眾便必須與舞者共處相同的空間，這樣他們才可全然地投進演出中，當下感受作品，而不是在座位上以腦袋分析批判。」不過，《熒》礙於文化中心空間所限，只有部分觀眾能投進演出。其實，文化中心可以起舞的地方又豈止地下大堂？舞者開始時的拍球，可以是從二至四樓拍落大堂，那些箱子也可以置在二至四樓不同角落，增加觀眾投進演出可能性。當然這些想法前提，是場地行政方面願意首肯。

劇場座位的空間政治

演出過後，筆者在社交網站看到本地另一名藝評人，省思《熒》當中企位安排。觀眾可以走進「舞台」，可說是《熒》其中一個重要元素。然而，只有那些較貴門票的觀眾，才有機會走進演出；其他觀眾便被安排站在二樓至四樓遠眺此作。結果走近舞者的是社交聯誼的官員闊太，而香港一些編舞、舞者，則只能金睛火眼般從高處凝視舞台上發生的種種。至於，藝評寫作導領計劃的學員，更只能站在最高的四樓。

其實當劇場藝術並非統一票格，以上提出的情況自然會產生。在資本主義影響下，較佳的觀賞質素，自然也會較貴。不過，藝術不應淪為貴族特權。現時全日制學生、長者、綜援受惠人及傷健人士，可以享有半價的門票優惠。當政府一方面在西九投放資源擴充藝術的硬件外，何不也多放資源在軟件上呢？古希臘雅典領導人伯里克里斯，曾經津貼雅典公民到劇場觀賞悲劇。而這無疑造就雅典成為希臘劇場藝術重鎮。假若政府願意資助，使其他低收入家庭、藝術教育工作者、藝術家可以半價欣賞演出，相信對香港藝術生態有莫大裨益。

揉合？湊合？

翻開沈偉簡介，得獎無數的背景，並以揉合東西、古今及不同藝術形式的創造力，享譽國際，無疑提高筆者對「沈偉舞蹈藝術」演出的期望。然而，筆者看畢《熒》的心情，鮮有地矛盾複雜。就舞者控制身體及動作的表現，編舞視覺上的構圖，實在是香港難得可以欣賞的上品。不過，《熒》作為「新視野藝術節2012」委約作品，既沒有與環境呼應，及後從網上片段得知《熒》的透明箱、頭髮、身體繪畫，甚至那巨大的人像投映，同見於「沈偉舞蹈藝術」的《分與合》(Undivided Divided)。這種種加起來，難免使筆者不禁覺得《熒》，只是將一些視藝形式湊在一起，難見沈偉的創造力。

當代藝術至今已百花齊放，要在百花中再創新，實在是越來越困難。不少藝術家也通過與其他藝術形式跨界合作，意圖在揉合過程，創造出「一加一大於二」的新意。然而，創新的揉合與大雜燴式的湊合，兩者只是一線之差。🌀

《時間之外》台灣優人神鼓

藝術總監／導演 劉若瑀 | 音樂總監／作曲／編舞 黃誌群 | 舞台及燈光設計 林克華
影像設計 徐逸君 | 服裝設計 葉錦添 | 舞台監督 沈柏宏 | 特邀吟唱 王城
演員 林秀金 黃焜明 伊苞 張雅倫 蘇盈慈 黃國忠 歐桂蘭 楊欽雄 劉書志
邱上哲 吳成龍 李彥慧 甘柏駒 謝耀慶 楊孟儒 許芳慈

《兩隻狗的生活意見》中國國家話劇院／孟京輝

導演 孟京輝 | 舞美設計 張武 | 多媒體設計 豐江舟 | 燈光設計 王琦
演員 劉曉暉 韓鵬翼 | 現場音樂 張聰平子 遲飛

《舞·雷雨》鄧樹榮戲劇工作室

藝術總監／聯合導演／劇作指導 鄧樹榮 | 編舞／聯合導演 邢亮 | 助理導演 黃俊達
助理劇作指導／文本創作 李穎蕾 | 監製 盧君亮 | 服裝設計 譚嘉儀 | 佈景設計 曾文通
燈光設計 陳焯華 | 作曲及聲效設計 馬永齡 | 舞者 黃磊 華琪鈺 李德 李瑛 李朗軒 孫鳳枝

《玉鳥飛》陳國華（新加坡）

概念／藝術總監／音樂／文本／說書 陳國華 | 編舞／舞者 梅卓燕 | 音樂總監 黃有杰
平面設計 黃慶玲 | 燈光設計 馮海林 | 音響工程 陳健恒 | 服裝設計 吳來燦 | 高胡／二胡 黃安源
二胡 黃晨達 | 大提琴 陳國平 唐伊嫻 | 嗩吶／管子／笛子 郭雅志 | 笙 盧思泓 | 笛子 陳斌道 朱紹威
敲擊 唐舜菁 | 鋼琴 朱偉恒 | 女高音 余藝冰 | 假聲男高音 潘宜佳 | 男高音 陳方賢 | 童聲男高音 艾米拉·法麗

《大鬧天宮》何必。館

聯合監製 何應豐 梁麗明 | 創意概念／導演 何應豐 | 劇本 意珩 | 戲曲顧問 劉洵 | 作曲 呂昇元
現場演奏 林濱桐、呂昇元 | 聯合舞台及服裝設計 葉卓棠 何應豐 | 執行舞台及服裝設計 葉卓棠
燈光設計 黃宇恒 | 現場混音及聲音設計 楊我華 | 錄像創作 林森 | 木偶創作及技藝顧問 陳映靜（小咪）
道具創作及製作 莫穎婷 | 化妝顧問及題字 陳明明 | 技術監督 利湛求
演員 劉洵 陳曙曦 吳偉碩 陳明明 曹寶蓮 巖可琪 韓梅 林燕 梁小衛 周可凡 梁惠敏 丘嘉熙

《限界》及世界首演新作《熒》沈偉舞蹈藝術（美國）

構思／編舞／錄像及動畫設計 沈偉 | 作曲 丹尼爾·布克
錄像與動畫技師 約書·荷路維茲 萊恩·布蘭斯坦 | 燈光設計 沈偉 利雲度斯基二世
服裝設計 沈偉 奧斯丁·史卡列特 | 音樂 安全幻象《全身過新橋》 阿斯爾《箭穿旅人——別處風景》
傑利·費勒《翻譯節奏的費勒》 丹尼爾·布克 原創音樂
舞蹈員 嘉芙蓮·朱維特 克艾拉·布拉澤克 西西莉·金寶 莎拉·莉塞特·史沙
艾凡·歌普蘭 戴劍 珍娜·法高利 潔西卡·哈里斯 約旦·依莎多爾 貝亞·莊遜
辛西婭·科普 珍妮斯·蘭卡士打·賴森 羅素·史圖亞特·利里 切爾詩·雷茲洛夫
奧斯丁·塞爾登 阿歷斯·史必迪 白朗登·韋特
《熒》
構思／編舞／視覺設計 沈偉 | 原創音樂 Sō 敲擊樂團
錄像與動畫技師 約書·荷路維茲 萊恩·布蘭斯坦 | 服裝設計 奧斯丁·史卡列特
舞蹈員 克艾拉·布拉澤克 西西莉·金寶 莎拉·莉塞特·史沙 艾凡·歌普蘭 戴劍
珍娜·法高利 潔西卡·哈里斯 約旦·依莎多爾 嘉芙蓮·朱維特 貝亞·莊遜 辛西婭·科普
珍妮斯·蘭卡士打·賴森 羅素·史圖亞特·利里 切爾詩·雷茲洛夫 奧斯丁·塞爾登
阿歷斯·史必迪 白朗登·韋特

編後語

是參與，不只觀摩

康樂及文化事務署藝術節辦事處與國際演藝評論家協會（香港分會）舉辦的「藝評寫作導領計劃」，多年來得到導師、學員支持，活動讓觀眾對藝評有更多了解，一直以來成績也受到肯定。然而，當我首次參與及設計計劃時，便會想究竟活動還有甚麼可進步的空間？更重要的是，怎樣才能令學員從觀摩藝評的層面，提昇至渴望發表意見，繼而喜歡藝評，參與藝評？

「演後開評」正因此而生。我嘗試為活動做一些小調度，將原來「演前導賞環節」改為演後討論會，這樣策劃者的身份便不再是介紹節目、推廣藝評，而是直接地與觀眾一起進入評論的核心，討論節目。我認為對評論而言，討論是重要的，彼此集思廣益，互相切磋過後，總能令大家有更深刻的反思。「演後開評」也如我們預期，學員主動參與討論，分享意見，比較以前學員來參與演前導賞，只求導師給予資訊，現在師生關係有更多互動，氣氛也熱鬧起來，當中不少時候學員會因不同意見而有激烈討論，但師生仍能互相尊重，學員在分享討論會中能聽到導師和學員一些自己不曾想過的角度，縱然不一定要認同，但已開闊了視野、胸襟。

陳偉基

國際演藝評論家協會（香港分會）高級節目主任

出版：國際演藝評論家協會（香港分會）有限公司

編輯：陳偉基

統籌：陳國慧

設計：張惠淳

國際演藝評論家協會（香港分會）有限公司

地址：香港灣仔港灣道2號香港藝術中心12樓1201-2室

電話：2974 0542

傳真：2974 0592

電郵：iatc@iatc.com.hk

網址：www.iatc.com.hk

非賣品

版權所有 不得翻印

出版日期：2013年4月

本刊物內所有文章表達之意見為作者個人觀點，並不代表出版、主辦及演出單位立場。

Published by: International Association of Theatre Critics (Hong Kong) Limited

Editor: Felix Wai-ki CHAN

Coordinator: Bernice Kwok-wai CHAN

Design: Terrenz CHANG

International Association of Theatre Critics (Hong Kong) Limited

Address: Room 1201-2, 12/F, Hong Kong Arts Centre, 2 Harbour Road, Wan Chai, Hong Kong

Tel: 2974 0542

Fax: 2974 0592

Email: iatc@iatc.com.hk

Website: www.iatc.com.hk

Not for sale

All rights reserved, no reprint is allowed.

Publishing date: April 2013

The views and opinions expressed in this publication are those of the authors, and do not represent the stand of the publisher or presenter or the performing groups.



International Association
of Theatre Critics (Hong Kong)
國際演藝評論家協會（香港分會）



香港藝術發展局
Hong Kong Arts Development Council
國際演藝評論家協會（香港分會）荷藝發展局資助團體