



詳情請瀏覽

WWW.IATC.COM.HK/CRITICSP0

—經刊登，將獲稿費港幣 \$1,000

集結藝評人力量 PO評表演藝術!

# 藝PO

香港演出之節目

本地藝團於海外演出之節目

以香港表演藝術現象為主題的論述

PO你所寫，評你所看

香港需要一個連結華文藝評網絡的平台，以集結藝評人力量，營造新時代藝評論聲。藝PO於2012年4月起試驗一年，更期望可持續運作，凝聚力量。我們誠謝藝評人，及有興趣撰寫藝評的朋友參與，「PO你所寫，評你所看」，讓表演藝術變得更互動，更精彩。



# dramMALL

攜手打造戲劇資訊平台

戲劇節目 社區演出

教育活動 展覽論壇

這就是你的劇場地圖

戲劇平台，由你啟動

一個專門為戲劇而設的網上平台現已誕生!

大家可以隨時上載或瀏覽有關劇場的最新资讯。



請即登入

WWW.DRAMALL.HK

本計劃由香港藝術發展局資助

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)為藝發局資助團體

# 藝評

06  
June  
2012

# artism

# 評



IATC  
HONG KONG

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

MUSIC 音樂  
THEATRE 劇場  
MULTIMEDIA 多媒體  
FILM 電影  
DANCE 舞蹈  
DRAMA 戲劇

專題

## 以史入戲·由劇觀史

演藝脈絡

—歷史如何走進戲劇：以辛亥題材為例—  
兩岸四地論壇內容摘錄

劇場外望

北京—金剛大學生戲劇節—交流／俄羅斯青年藝評人工作坊／瑞典于默奧的文化藝術

藝評空間

月事·說／佔領凸手辦／古典樂壇·耀眼新星



## 目錄

1 編者的話

## 專題

## 以史入戲·由劇觀史

- 2-3 「辛亥劇」的空氣與個性 | 張秉權  
4-7 歷史感與現實感 | 林克歡  
8-14 戲劇演示台灣歷史 | 于善祿  
15-17 澳門創作劇中的澳門歷史 | 李宇樑

## 演藝脈絡

- 18-26 「歷史如何走進戲劇：以辛亥題材為例」兩岸四地論壇內容摘錄 | 陳國慧（整理）

## 劇場外望

- 27 引言  
28-31 北京劇場神遊二三事 | 羅穎妍  
32-33 Personal Reflection on IATC Young Critics' Seminar in St. Petersburg, Russia (12-17 April 2011) | Winnie Chau  
34-37 白色的文化藝術——瑞典于默奧 | 梁展慶

## 藝評空間

- 38-39 在身體以外——評《月事·說》 | 張綺霞  
40-42 劇場書寫時代，然後成為歷史——從「歷史劇」到《佔領凸手辦》 | 莫兆忠  
43-45 古典樂壇·耀眼新星 | 傅瑰琦

編輯：陳國慧、李慧君  
設計及印務：朱卓慧

封面：《遍地芳菲》 | 照片提供：香港話劇團 | 攝影：Wai Lok / Chi Wai

出版



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)為藝發局資助團體  
IATC (HK) is financially supported by the ADC

版權所有 不得翻印

出版日期：2012年6月

地址：香港灣仔港灣道2號香港藝術中心12樓1201-2室

電話：(852) 2974 0542

網址：http://www.iatc.com.hk

傳真：(852) 2974 0592

電郵：iatc@iatc.com.hk

本刊所有文章內的觀點，只代表發言者或作者之個人意見，不屬本會立場。  
香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，本計劃內容並不反映本局意見。

編者  
的話

《藝評》(Artism)未能定期出版是我一直在思考的問題。有限的資源加上編採的工作量固然是問題(希望不是藉口);而改版後對我們刊物內容和設計的要求,加上在讀者給予的寶貴建議和我們的想法之間拿捏平衡,令這份刊物在追求美善的同時,我們也希望它能夠更貼近讀者,讓這個渴求專業藝評刊物的城市,能夠多一點空間與聲音。本會在年初啟動了網上發表平台「藝PO」(<http://www.iatc.com.hk/criticspo/>),希望是策動的另一種方式;此外,《藝評》亦已同步上載至本會網站(<http://www.iatc.com.hk>)。

本期專題為「以史入戲·由劇觀史」,源起自香港去年多個以辛亥為題材的戲劇作品,這片自由之土蔓生著有關革命的創作,對過去、對未來都是重要的啟示;而兩岸四地處理歷史題材的方式和實踐,對我們思考歷史與劇場、創作和社會的關係亦有參考價值,因此「致群劇社」在年初進行的「歷史如何走進戲劇」論壇是一個交流的入口。

論壇策劃人之一張秉權在本期專題先分享他在策劃背後對歷史和創作的思考;至於北京林克歡在論壇提出創作人「有話要說」的動力之於「歷史劇」的重要性發人深省,專題把其發言稿原文刊出;台北于善祿在論壇的發言稿亦是全文刊載,讀者可管窺當地舞台演歷史的方式;而澳門李宇樑則梳理當地以歷史為題創作的發展脈絡。兩岸經驗互相借鏡在論壇中已引發思考,希望《藝評》的記錄和整理可以延伸為進一步參考。

至於「演藝脈絡」則摘錄論壇中雲集本地創作人討論「歷史與劇場」的環節,更全面地記錄了去年這些創作的背景和理念。本期新設欄目「劇場外望」嘗試突破「空間」,不少藝評人/創作人都常往海外觀演交流,其經驗一方面是個人的,但對香港來說其觀照的意義亦是重要的。「藝評空間」今期三篇文章都很有意思,我們期望能邀約更多不同演藝界別的藝評人參與其中,讓《藝評》/藝評更見精彩。(陳國慧)

# 「辛亥劇」的空氣與個性

文：張秉權

藝術創作，有個叫做「空氣」的東西。《文心雕龍》說：「歲有其物，物有其容。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉！」說的就是客觀環境形成的空氣，以及這種空氣對人的影響。這種影響並且會互相感染，融為一個時期人們的共同心理傾向。這心理傾向，在創作者來說，就是藝術的推動力。在臨近二零一一年時候，多位劇作者對辛亥百年的共同感興，其理或許如此。

然而，藝術又有個「個性」的因素。同一個家庭中的兄弟姐妹已經會性情各異，何況在同一時段的作者群呢！這就解釋了為甚麼同是以辛亥為題材，不同劇作家都會有不同的故事構思、人物塑造，以至風格選擇。也得謝謝他們的不同選擇，這使我們的劇場顯現繽紛的樣色。

繽紛從來動人，彼此的差異總讓人有探索的興味。因此，在二零一二年二月，當多個「辛亥戲」仍然縈繞腦際的時候，「致群劇社」舉辦這個「歷史如何走進戲劇：以辛亥題材為例」的兩岸四地論壇，邀來各地嘉賓同行，齊來回顧、審視並交流創作中的經驗。交流，既是建立網絡、促進友誼的舉措，更是讓大家在忙碌的生活中稍事停駐，互相借鑒的良機。

辛亥早已遠去，百年也將漸漸淡出，然而，交流中總有些東西是值得記下來並且珍重回顧的，正如辛亥作為歷史，它永遠不會消失一樣。



《斜路黃花（星級演）》（照片提供\_致群劇社；攝影\_Sky Studio）

# 歷史感與現實感

文：林克敏



《斜路黃花（軍級家）》（圖片提供：致群劇社；攝影：Sky Studio）

去年是辛亥革命一百周年，海峽兩岸三地各有規模不等的紀念活動。十分有意思的是，戲劇方面，中國內地和台灣幾乎都按兵不動，唯獨香港在這兩三年間，刮起一陣不大不小的「辛亥熱」。「香港話劇團」先後演出了《遍地芳菲》、《一年皇帝夢》，「致群劇社」演出《無名碑》、《斜路黃花》，「香港歌劇院」、「香港中樂團」演出大型三幕歌劇《中山·逸仙》，「中英劇團」演出《鐵獅子胡同的回音》……

《遍地芳菲》其實是杜國威十幾年前的舊作，09年復排時，導演陳啟權在舞台處理上作了較大的變動，但在內容方面除刪去一頭一尾的集體吟誦外，寫廣州起事（黃花崗七十二烈士故事）的情節結構基本未變。

大型歌劇《中山·逸仙》，從婚姻、愛情角度切入，用一種近乎頌詩的方式，歌頌孫中山、宋慶齡的偉大人格和為革命所作的貢獻。

若從史實上說，其實黃花崗七十二烈士的廣州起事，與辛亥革命並無直接關聯。在清政府和立憲派所主導的政治變革漸次推進，利用會堂等民間力量搞政治暗殺、雖英勇不屈、屢戰屢敗的同盟會正日漸

被邊緣化。1911年10月10日武昌新軍工程營士兵的自發起事，並沒有革命黨的領導或詳細計劃，整個事件帶有極大的偶然性。其時，孫中山流亡國外，直接參與其事的同盟會領導人是黃興、宋教仁等人。將1911年10月的辛亥事變稱為「革命」，將辛亥革命的功勞直接歸在孫中山名下，其實是國民黨取得政權之後主流話語的宏大敘事。今天，中國內地和台灣的史學界，大概很少還有人繼續背誦這類革命神話了。

後現代歷史學的興起，徹底地否定了歷史的客觀性、公正性，認為所有的歷史著作，都只是一個帶有許多副文本的文本而已。海頓·懷特（Hayden White）在《元歷史》（*Metahistory*）一書中更把相對主義概念推到極限。在他看來，歷史，無論是對世界的描述、分析、敘述、解釋、還是闡釋，都是一種帶有虛構性、敘事性的話語形式，都必定帶有倫理的、哲學的含義，都不同程度地參與了對意識形態問題的想像性解決。

問題是，倘若歷史的敘事與文學的虛構毫無二致，為甚麼那麼多文學家、戲劇家、哲學家，總是喜歡沾親帶故地與歷史拉扯上關係？巴爾札克稱自己是「歷史的抄寫員」。郭沫若說歷史劇作家是在

「發展歷史的精神」。存在主義哲學家卡爾·雅斯貝斯則說，對歷史的回憶構成我們自身的一種基本成分。

黑格爾在其巨著《美學》中寫道：「不能剝奪藝術家徘徊於虛構與真實之間的權利。」耶魯大學教授彼得·蓋伊（Peter Gay）在《歷史學家的三堂小說課》一書中說：「在一位偉大的小說家手上，完美的虛構可能創造出真正的歷史。」

問題是：虛構容易，真實難求。西方的歷史學家，從奧古斯丁的《上帝之城》（宗教哲學），到維科的《新科學》（歷史哲學的世俗化），到康德、黑格爾把歷史看成是人與社會制度不斷順應理性觀念的過程，再到二十世紀七十年代分析哲學興起，促成歷史哲學研究的語言學轉變……都無法解決歷史究竟是事實還是虛構，歷史研究究竟是科學還是藝術？

在我國，二十世紀四十年代、六十年代、七十年代末至八十年代初，曾經有過三次有關歷史劇的討論。四十年代正是國共合作、抗日戰爭進入相持階段，大後方出現一次歷史劇創作的繁榮局面，湧現了郭沫若的《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》，陽

翰笙的《天國春秋》，歐陽予倩的《忠王李秀成》，阿英的《明末遺恨》，姚克的《清宮怨》，吳祖光的《正氣歌》……無不強調團結禦侮、反對分裂的主題。同時，幾十位文化界人士參與歷史劇問題討論，強調的重點在：（一）歷史真實；（二）古為今用。六十年代，國內正面臨三年困難和平息西藏叛亂的重大事件，全國大寫特寫《文成公主》和《越王勾踐》。據不完全統計，全國有一百多個劇團先後創作、演出勾踐復國的故事，宣揚賞識臥薪、艱苦奮鬥的精神。時任文化部高官的茅盾發表了《關於歷史和歷史劇》的九萬字長文，主張歷史劇既是藝術又不肯於歷史真實。

七十年代後期，「四人幫」垮台、文革結束，《大風歌》（陳白塵著）、《秦王李世民》（顏海平著）等劇應運而生，作品抒寫劉邦老臣反對呂后篡權和唐初的玄武門之變，一個重要目的均在批判「四人幫」篡權竊國。當時的一批有關歷史劇的論文中，最重要的是郭啟宏的《傳神史劇論》，提出「傳歷史之神」、「傳人物之神」、「傳作者之神」。

然而歷次爭議中，何為「歷史之本質」、「歷史之真實」、「歷史之神」……均是歧義叢生、不可深究之抽象概念。

#### 四

撇開歷史哲學的高頭講章，忘記理論家們的種種主張與信條，看看古今中外的戲劇現實。我們會發現另一種完全不同的情況。

在我國古典戲曲中，影響極廣、至今被不同作家、導演一再改編的元雜劇《趙氏孤兒》（紀君祥編劇），《左傳》、《國語》雖有記載，歷史上卻有兩種不同的說法，但都與復仇無關，更無屠岸賈其人。紀君祥在創作時，對歷史記述作了多處重大改動，構成情節中心——挺身救孤的，是兩個與宮廷鬥爭無關的普通人：草澤醫生程嬰和退隱老人公孫杵臼。

而至今流傳不息的三國戲中的曹操形象，與《三國志》等史書記載的曹操，幾乎是兩個完全不同的人。

西方劇作中，我們較熟悉的《上帝的寵兒》（或譯為《莫扎特傳》，編劇：彼得·謝弗），將莫扎特一生的噩運，歸結為宮廷樂師薩略維的妒忌和陰謀，完全是劇作家的虛構。

香港話劇團去年演出的《哥本哈根》（編劇邁克·弗雷恩），寫二戰期間量子物理學家玻爾與海森堡的三次會見，其真相竟像「測不准原理」一樣撲朔迷離。

以上這些成功的例子，為我們提供了甚麼啟示呢？我這次發言為甚麼不談論歷史本質、歷史真實這類玄奧又毫無結果的爭論而談「歷史感」？因為戲劇創作首先要有藝術感覺，與歷史隔空對話，重要的要有歷史感。羅素（Russell）強調治史「貴有史識」，貴有創見、貴能道人所不能道。克羅齊（Croce）說一切歷史都是當代史。科林伍德（Collingwood）認為歷史就是思想史，是人們思想活動的歷史。

我認為，只有當劇作家、導演藝術家基於現實的獨特感受，對某段歷史的人與事有話要說，才能進入歷史劇的創作，才不會人云亦云，才不會替意識形態的宏大敘事背書。

#### 五

從這一觀點看來，我比較看好《無名碑》和《斜路黃花》，不僅因為它們涉及香港的本土敘事，也不僅因為作品將史實與虛構作了較好的融合，而且因

為作者都是有感而發，不吐不快。《無名碑》的編劇權與安是同盟會早期領導人楊衢雲的後人（堂侄兒）。他的創作動機既單純又質樸。他痛惜百年忠骨無人問，不忍本土英烈的事跡被歷史煙雲所掩滅，決心「寫一齣英雄肝膽、兒女情長的舞台劇，給香港人欣賞自己本土的故事」（《創作〈無名碑〉的動力》，見演出場刊）。白耀燦在《斜路黃花》中，以感同身受的現代領悟，著力抒寫深深地嵌入在中國百年興亡史縫隙間的瑣細敘事。事實上，《無名碑》與《斜路黃花》在歷史意識上並沒有甚麼創新，既不涉及革命/立憲的雙線敘事，不包含對「激進主義」的反思，也不像前幾年的電視劇《走向共和》對清末民初主流歷史敘述的顛覆（對慈禧、李鴻章等人的深切同情和某些肯定，對立憲派的重新評價）。但因其挖掘了被以往宏大敘事所忽略或故意遮蔽的史實，描摹普通人更容易感同身受的日常生活、日常勞作與歷史進程的關係，從而與以往、與他人、與主流的「辛亥革命」敘事，拉開了距離。

#### 六

不一定只有講述歷史故事才有歷史感，真切、深刻地描摹現實生活、現代人心理的劇作，既有現實感，也有歷史感。

這幾年我在香港看的演出不多，比較能觸動我的是莊梅岩的《聖荷西謀殺案》和黃詠詩的《香港式離婚》。

《聖荷西謀殺案》敘述發生在一間海外華人居室的兩起謀殺案。它表現主人公無論做甚麼、怎麼做，都逃脫不了死亡的命運。生存的殘酷與荒誕，好像是一種身不由己的選擇或無從選擇。我之所以說這樣一齣敘寫漂流異國與城市異化、人性異化的懸疑劇，具有真切的現實感與深刻的歷史感，是因為在編導者、演出者不動聲色的演繹中，碰觸的正是港人離鄉背井的精神危機與此地他鄉的不安全感。

《香港式離婚》的戲劇場景主要發生在一所專辦離婚案的法律事務所。在這裡，所有的離婚案件均像一樁買賣，一件不涉人的情感的業務。然而，反諷的是，操辦無數離婚案的律師事務所的男女主人公，最終卻因情感變異而離婚。港式離婚正是港人情感疏離的當代寫照。

《無名碑》（照片提供\_致群劇社；攝影\_陳鶴龍）



# 戲劇演示 台灣歷史

文：于善楙



2011年12月澳門舉辦了「第八屆華文戲劇節」，我是在與會期間（2011年12月14-20日）接受張秉權教授的邀請，參與本次由「致群劇社」所主辦的「歷史進入戲劇」論壇（2012年2月25-26日），以分享近年來台灣歷史題材入戲的大致情況。我想這次論壇的緣起，應該是由於2011年正值辛亥革命成功一百週年，近幾年香港劇場陸續推出若干與此歷史事件相關的演出作品（暫時歸類為「辛亥劇」），幾位創作人也都應邀到場分享其創作經驗，整個論壇在企劃上，還想進一步聽取大陸、台灣與澳門在這方面的經驗，以彼此借照。

這讓我聯想到，1984年「中英聯合聲明」簽訂前後，到1997年回歸之前，香港劇場也曾出現一批所謂的「九七劇」，借用林克歡老師的描述：「（它）不是一個嚴格的概念，它的範圍十分寬泛，眾多論者所列舉的劇目也異常龐雜，但都涉及香港人的本土意識、文化身份與文化想像，是因回歸問題而觸發的思慮、情感、意識的表露。可以說是香港說書人所講述的最動情、最急切的香港故事。幾乎所有較具規模較具實力的劇團都參與了這場各自表述的大合唱、大交響。」<sup>1</sup>很有幸的，這次可以親聆林老師對於這一批「辛亥劇」的觀察。

我延用林老師的「香港說書人」比喻，「九七劇」

的故事時間起點林林總總，有的從古老年代開始<sup>2</sup>，有的從鴉片戰爭<sup>3</sup>，有的界定在1984到1997年之間<sup>4</sup>，還有更多以小人物的生活變遷為題材，細數幾世代或幾十年來香港社會的轉變，藉述說自我/自我述說的方式，體現文化身份的主體性與本土集體認同，企圖在港英與中國兩大敘事話語之間，爭取既認同又差異的第三空間。相較而言，新近一批的「辛亥劇」，故事時間的起點比較一致，無非就是辛亥革命或那些年頭相關的歷史事件，再看看香港在這樣的歷史戲劇敘事架構中，可以扮演甚麼樣的角色。

我們回過頭來看台灣歷史，眾所周知，在清日甲午戰爭之後，清朝戰敗，與日本簽訂馬關條約（1895），所以辛亥年（1911）間仍是日本統治台灣的年代（直到1945年）。根據《辛亥臺灣1911》<sup>5</sup>一書，當年台灣社會所發生的大事多與重大公共工程建設、新制度實施有關（編按：詳見收錄於本會網站www.iatc.com.hk 出版（其他出版）之「附表一」），雖然在仲夏之際遭到兩次颱風的重創，但重點是重創之前要有建設，否則何來重創？而重創之後，則有重建或新建的設施，這說明了那幾年日本人在台灣的建設之盛與產業之豐。

那麼，辛亥革命呢？「中國革命是大消息，《臺灣日日新報》每天刊有最新的電報，宛如看連續劇。

革命之火蔓延之快超乎大家想像，沒有人敢相信千年帝制真的會崩潰。漢人對於中國革命最為關心，《漢文日日新報》也每天大肆報導。為了種種考量，12月1日《漢文日日新報》廢刊，恢復在日文報中夾兩個漢文版面。戲劇性的辛亥年，臺灣在平靜中安然渡過了。」<sup>6</sup>辛亥革命對當時大部分的台灣人而言，是新聞紙上的外電消息，在反日、反殖、反帝的民族意識下，有不少人大力支持或資助，如蔣渭水、林祖密等，更有革命志士親自參與起義，如羅福星、章吉輔等。

去年適逢辛亥革命一百週年，台灣從中央到地方，從政府到民間，規劃舉辦了許許多多的慶祝與紀念活動，活動期間更從2010年延續到2012年，不絕如縷，並且由民間捐助成立「財團法人中華民國建國一百周年基金會」，由時任「文建會」主委盛治仁兼任執行長。根據文建會所架構的「中華民國建國一百周年慶祝活動網站」資料<sup>7</sup>，活動內容林林總總，包括主題活動、國際性大型活動、部會旗艦活動、縣市慶祝活動、民間慶祝活動、建國一百周年地標及相關慶祝活動。整體活動依屬性，可以分成三大主軸：一、由全民詮釋歷史，藉以認識自己與彼此認識；二、讓世界看見台灣，強調「妳的故事和我的故事，就是我們的故事」；三、共攜手邁向未來，以國父的精神共築未來百年夢想。主要就是將中華民國和台灣的雙重歷史敘事，藉由過去、現在、未來的時間貫串，並以國父精神為基底，糅合成當

代台灣的主體文化論述。

眾所周知，鬧得滿城風雨的國慶晚會搖滾音樂劇《夢想家》<sup>8</sup>，基本上就是在第三主軸的概念底下所創作完成的。故事描寫兩個時代（清末、當今）的年輕人對於夢想的追求與堅持，最後終於成功；從夢想的內涵來看，清末年輕人處於革命風潮的大時代，面對滿清政府的顛覆與欺壓，繼而加入反清革命，雖然犧牲了生命，但革命志士前仆後繼，終至推翻滿清，肇建民國；而當今的年輕人王飛（李杰宇飾）執著於組團跳舞（團名就叫「夢想家」），爭取建國一百周年國慶晚會的演出，中間雖然遭遇朋友理念不合、父親期望他出國唸書、夜市惡霸置入性行銷的阻撓等波折，但他與團員仍堅持參賽，最後評審肯定其創意與潛力，獲得演出機會。兩個時代的故事之間，透過王飛的百歲祖父來連結，老人的父母（即王飛的曾祖父母）是當年參與黃花崗起義的兩名烈士（第七十三烈士和第七十四烈士<sup>9</sup>），父親王晚晴（周定緯飾）留了一顆種子給他，母親林春梅（林芯儀飾）則留一封家書給他，兩樣百年的傳家之寶被他仔細地存放在一個盒子裡，在某次祖孫兩人的親密對話當中，揭露此事。該戲所要主張的是，雖然眾人沒有共同的過去，但是同心協力，可以共同創造未來，實現夢想，這當然是符合台灣當今政治正確主題的應時之作。姑且不論其藝術成就，這個斥資兩億多新台幣的巨型製作，終因藝文資源比例分配不均所引起的諸多糾紛，使得盛治仁

《我是油彩的化身》（照片提供\_臺灣師範大學表演藝術研究所）



《四月望雨》（照片提供\_音樂時代劇場）



下台，總導演賴聲川及受委託製作單位表演工作坊雖然幾次聲明澄清一切合法，但名聲已經受損。

### 三

為了「歷史進入戲劇」這個論述主題，我特地查閱了由「中正文化中心」所出版的《表演藝術年鑑》。該年鑑從1995年開始至今，紀錄、彙整台灣表演藝術界每年所發生的事件、現象、演出、人事、出版、評論等資料，雖然在經費預算及調查方法的限制下，該年鑑無法真正完全紀錄下每年度全台灣所有的表演藝術資料，但該年鑑在登錄資料的代表性，以及相關的分析報告上，仍具有一定的參考價值。再者，由於該年鑑自2004年度以後，在「全新製作」資料的登錄上，較過去的年鑑只是登錄了演出時間、場次、劇名、地點、演出人員名單之外，更增加了「內容簡介」的部分，所以我主要參考2004年度起至2010年度的《表演藝術年鑑》，再加上2011年度的相關演出資料（因為該年度的《表演藝術年鑑》尚未編妥出版），做了一個簡表（編按：詳見收錄於本會網站 [www.iatc.com.hk](http://www.iatc.com.hk) 出版（其他出版）之「附表二」），以供討論之參考。

因為要「入戲」，所以我摒除了音樂會和舞劇，而採錄的演出形式包括：歌仔戲、舞台劇、音樂劇、客家採茶戲、環境劇場等。另外，再根據演出與台灣真實歷史相關的人事物，整理出如表所列的二十

十個作品，所涉及到的歷史人物，依出生年代順序包括：鄭成功（1624-1662）、台灣第一巡撫劉銘傳（1836-1896）、加拿大傳教士馬偕（1844-1901）、乙未戰爭（1895）抗日義勇軍大統領吳湯興（1860-1895）、北埔事件（1907）反日領導人蔡清琳（1880-1907）、日本土木水利工程師八田與一（1886-1942）、蔣中正（1887-1975）、日治時期反殖民運動領袖蔣渭水（1891-1931）、畫家陳澄波（1895-1947）、宋美齡（1897-2003）、台灣共產黨創始黨員謝雪紅（1901-1970）、作曲家鄧雨賢（1906-1944）、攝影家鄧南光（1907-1971）、高雄青果社理事主席「香蕉大王」吳振瑞（1908-1993）、舞蹈家蔡瑞月（1921-2005）、填詞家慎芝（1928-1988）、「黑貓歌舞團」團員白香蘭（1936年生），另外還有台灣五大家族之一的台中霧峰林家，以及滬尾之役（1884）和「台灣文化協會」（1921-1927）。

這些人物與事件，從政治、戰爭、宗教、藝術、文化等面向都有，而且可以清楚地看出所涉及到的歷史人物，政治人物愈來愈少，而藝術家則愈來愈多，這顯然和台灣解嚴後的社會轉型有關，尤其因為選票掛帥而導致嚴重的藍綠對抗與社會分裂，現實生活已經充滿了極具「戲劇性」與「政治性」的人事物，戲劇創作者與觀眾紛紛體悟到這一點，不需要再到劇場裡面對或忍受這些烏煙瘴氣，希望用更多藝術家的人生奮鬥故事來觸動人心。

透過這些歷史人物的故事來了解其所經歷過的時代與事件，也可以看出從鄭成功的反清復明，到日治時期（1895-1945）的反日、反殖、抗日，再到「二二八事件」（1947）、白色恐怖（1950至1960年代），在反抗中求尊嚴、不畏死，或者在戒嚴時代（1949-1987），求真理、講真話，台灣人民的反抗意識從未減少，也是這些台灣歷史劇所要強調的作品精神，然而這樣的創作意圖，也容易陷入意識型態的泥淖之中，像是《金蕉歲月》（2010）因為要替「台灣蕉神」吳振瑞所遭受到的「剝蕉案」（1969）打壓做平反，而在劇中極力地反蔣、丑蔣、醜蔣；或者是《我是油彩的化身》（2011）則極力描寫台灣畫家陳澄波愛家、愛鄉、愛妻的熾烈情感，卻輕淡地處理了其在二二八事件後的不幸犧牲；這些戲多少都引來不少批評，尤其是針對其創作意圖與意識型態而批評，既扭曲亦抹煞了戲劇美學上的討論空間，這其實也反映了關於1945年以後的台灣當代歷史，由於還有太多的歷史人事糾葛、當事人尚存、遺族爭取平反、政治風向擺盪、轉型正義等盤根錯節的因素，有些人的視聽雖然蓋了，但要對其評價與定位，妥實不容易，這也導致台灣歷史劇較少觸及當代史，多半在處理日治時期。

再者，即使是處理政治人物的歷史戲劇，也多半將其還原為人本位、情本位，側重描寫其親情、友情、愛情，甚至是民族情感。比如「音樂時代劇場」、「流浪舞蹈劇場」與「臺北市立交響樂團」

所合作的《渭水春風》音樂劇（2010），以蔣渭水參與或組織相關的政治、文化活動為硬調的敘事主軸，而以「蔣渭水——陳甜」、「稻垣藤兵衛——李菜」這兩對亂世兒女的感情為軟調的敘事副線，再以水野靜夫、佐佐木等在台日本人，塔道諾干、賽德克族的抗日行動，以及歌伎阿珠且所唱的《水淹七軍》（三國故事）等，佈置出1920年代日本殖台的政治時空下，多種族、多語言、多文化紛呈的社會狀態，以此構成敘事主軸與副線的故事背景。全劇有差不多超過一半的篇幅，側重描寫1920年至1923年的蔣渭水，在戲裡頭的這段期間，他經營大安醫院、春風得意樓、冰店，邂逅陳甜，參與「台灣議會設置請願運動」（1921-1934），創立台灣文化協會與《台灣民報》，發表著名的《臨床講義》（1921），因向日本太子請願被拘禁，也因「治警事件」（1923）被捕，以及發起其他許許多多的政治與文化活動，啟蒙台灣人的民族意識，敘事資料雖然繁多，但並不雜亂，而且還有餘裕可以處理蔣陳二人的感情線，直覺上會認為這是一齣政治人物歷史音樂劇，但實際上卻敘事與抒情兼具，人物情感的處理也頗為細膩，不同於一般美式音樂劇只重旋律、形式或華美的視聽效果。

在這些台灣歷史劇裡頭，也有些是訴諸流行大眾文化的，藉由觀眾對劇中所描述的人物與時代，激起觀眾的共同記憶，以產生文化認同感。比如《歌未央》（2007），整齣戲看起來，像是慎芝對於自己



《我是油彩的化身》（照片提供\_臺灣師範大學表演藝術研究所）

大半輩子音樂人生的回憶，她在書桌前翻閱著十幾本筆記本，輕聲哼唱自己曾經幫無數歌手填詞的曲調，到最後她在余天所唱〈各自辛酸〉的歌聲中走下舞台，也意謂著現實世界的憤芝走下了人生舞台。人生、音樂、情感三者，可以說是交織成《歌未央》一劇的三大主軸，編劇汪其楣幾乎是以插曲式的手法，讓觀眾看到與聽到關於那一段音樂傳奇的片片段段，以及男女主角對於音樂創作與生命熱愛的點點滴滴，這些素材肯定只有汪其楣田野調查所得的萬分之一，但卻已經使得這個故事與人物飽滿，已經足以讓觀眾在諸多老歌的唱段裡頭，跟著哼唱，整個社教館城市舞台填滿了不同世代的集體記憶，因為憤芝的歌詞，因為歌曲的傳誦。舞台的演員除了汪其楣（是的，除了編劇，她還擔任女主角）之外，其餘幾乎都是「後群星會」成長的世代。即使經過了服裝、化妝的巧扮、聲音表情與肢體動作的模仿和訓練，到了演出的舞台上，多半還是得透過對話及互呼其名，觀眾才會恍然大悟誰是誰，並非演員演得不像，而是在觀眾的心目中，這些群星已經各有各的明星形象，誰也無法取而代之；但是在演員巧裝和扮演之後，觀眾在劇場裡頭和記憶玩一場發現與驚訝的遊戲，這也是一大樂趣。有許多觀眾都是老壯兩代一起到劇場看戲的，在觀賞演出的過程當中，他們也在彼此訴說著年輕時的記憶，或者經由場下或場外的家族對話，填補與修正對於這些群星的印象，對「群星會」年代的台灣社會文化懷想，對時下局勢的慨嘆，這是一場記憶、

表演、故事、世代、歷史交織的集體書寫。

#### 四

從總量比例來看，我必須指出，台灣歷史進入戲劇的創作量其實並不高（相較大陸而言），紛雜而龐大的歷史資料使創作者望之怯步，或者根本毫無興趣，轉而以當下生活周遭的人事為題，談談日常生活，聊聊平凡夢想，在緊張忙碌的生活步調當中，創造出許許多多小情小愛、心情感受、淡淡哀愁的戲劇作品；關於歷史傳承的使命，關於家國歷史的延續，諸如此類的宏大主題，在台灣的劇場界是比較欠缺的，史詩型的題材，多半都成為影視媒體與創作者取材的對象，近年的《賽德克·巴萊》（2011）和《一八九五》（2008）是兩個顯例。不過有趣的是，在這些作品當中，戲劇的音樂性比例還蠻高的，《世紀回眸宋美齡》（2006）、《歌未央》（2007）、《四月望雨》（2007）、《風起雲湧鄭成功》（2008）、《福爾摩沙信箋——黑驢馬偕》（2008）、《白香蘭》（2010）、《金蕉歲月》（2010）、《渭水春風》（2010）、《我是油彩的化身》等，不是音樂劇，就是歌劇，要不就是歌仔戲，藉由音樂性來平衡部分主要人物的政治性，或者是藉由音樂性來凸顯主要人物的藝術性，一方面反映這幾年台灣中文音樂劇的創作風潮方興未艾，另一方面也試圖發揮音樂劇製作的多面向行銷經濟利益，除了劇院票房收入之外，另外還可以發行音樂原唱DVD、演出影音DVD、



《我是油彩的化身》（照片提供\_臺灣師範大學表演藝術研究所）



《四月望雨》（照片提供\_音樂時代劇場）



CD書、演唱會等，衍生若干文化商品的周邊效益，往商業劇場之路再邁進一步；這兩年文化政策鼓勵定目劇的製作，但是相關的文化環境與配套措施其實尚未完善，有志經營的劇團只好先另謀出路，歷史音樂劇就是其中一類特殊、有趣的路線。

和香港「九七劇」或「辛亥劇」不太一樣的是，台灣戲劇不太有短時間出現一窩蜂同樣類似主題的現象，解嚴之前，戲劇舞台上呈現的多半是中國歷史，像李曼瑰（1907-1975）描寫漢朝歷史的幾齣戲《漢宮春秋》、《大漢復興曲》、《楚漢風雲》、《漢武帝》、《瑤池仙夢》等，另外像姜龍昭（1928-2008）也寫了許多的中國歷史劇（包括舞台劇、電視劇和廣播劇），張曉風（1941年生）和姚一葦

（1922-1997）也處理過一些，不過要大量面對、處理台灣歷史的戲劇，還是要等到解嚴之後，初期像是小劇場團體「河左岸」所創作的「迷走地圖」系列：《無座標島嶼》（1988）、《星之暗湧》（1991）、《海洋告別一》（1992）、《海洋告別二》（1993）、《頽和》（1994），另外像台灣戲劇史學者邱坤良也編創了「霧峰林家二部曲」：《紅旗白旗阿羅霧》（1996）、《霧裡的女人》（2011），以及鄭成功父子的故事《一官風波》（2001）等。其他還有更多以歷史時代做戲劇背景，重新編撰故事者，則多如繁星，如表演工作坊《寶島一村》（2008）、「綠光劇團」《人間條件》系列（自2001年起）、「金枝演社」《浮浪真開花》系列三部曲（2006、2007、2009）等，不勝枚舉，因非本文主旨，暫不贅述。

1 林克歡，《戲劇香港 香港戲劇》，香港：牛津，2007，頁37-39。  
 2 如《香港考古故事之飛龍》（中英劇團，1996年，編劇陳炳到，導演李鎮洲）。  
 3 如《鴉片戰爭——殷雪小平的孤兒》（理念、二十團體，1984年，集體創作）、《一八一四》（香港話劇團，1985年，編劇陳啟權，導演羅景輝）。  
 4 如《1984 / 1997》（民聲劇社，1982年，集體劇）。  
 5 王慧芬等，《辛亥臺灣1911》，臺北：漢珍，2011。  
 6 姜龍昭，《聯誼序》，《辛亥臺灣1911》，頁vii。  
 7 <http://taiwanroc100.tw/chinese/CP.aspx?a=3&n=10>，查詢日期：2012年2月17日。  
 8 這裡的「炒」，指的是台港劇。  
 9 關於此劇創始的來源去處，可參考<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A2%E6%83%B3%E5%AE%96>，查詢日期：2012年2月17日。該演出的全程錄影，亦可參考YouTube網站。  
 10 「黃花崗七十二烈士」是一般習慣用語，當年由潘達微所收葬；但後人於1932年再度掘墓，當年死難的烈士達八十九人。《夢想家》此劇在人們所知的七十二烈士之外，虛構了兩名烈士：王曉籟及林書梅，算是合理。  
 11 「群星會」，這是著名的演說人侯芝與她的夫婿羅華石，共同在台視製播了十五年的歌唱節目，從1962年至1977年，這個節目走過台灣電視史的第一個十五年，總共1283集。透過電視媒體的播送與群眾們的不斷傳唱，「群星會」自然成了五十歲以上民眾的共同記憶；再者，侯芝在「群星會」停播之後，依然接受各方邀約，填詞不斷。直至1988年因真癌病倒方休，這個時期所演唱的歌曲，包括余天的《樹下》、蔡幸娟的《最後一夜》、梅艷芳的《寶珠沙龍》、張學友與《情已逝》、鄧麗君的《我只在乎你》、潘越編的《橋下建路橋》、許景淳的《玫瑰人生》、曹蘭唱的《今夕是何夕》等，幾乎都是這些歌手的代表作，且至今仍為許多民眾所喜愛。



澳門創作劇中的  
澳門歷史

文：李宇傑

《紅顏未老》（照片提供\_澳門戲劇劇團）



《漂流者之屋》（照片提供\_足跡Step Out；攝影\_陳世平）



1557年葡萄牙佔據澳門作為通商據點，至今已有四百多年歷史。雖然鴉片戰爭後香港取代澳門，成為東西方經濟、貿易，和科技、文化交流的最大港埠，但澳門仍與拉丁語系國家保持較密切的文化交流，並且留下不少歷史文化古跡和歐陸風格的城市景觀。這本來為戲劇創作提供很多歷史素材，但事實上，將歷史入戲的澳門創作卻不多，甚至去年辛亥革命一百周年也沒有相關的劇目推出。主要因為限於：

### 1. 創作者對澳門歷史的認知能力：

澳門的教育不重視本土歷史的教育，本地人對本土歷史的概念和認知薄弱。

### 2. 近代歷史在政治、族群感情上的敏感性：

澳門在人口和面積上都屬於一個很小的城市，是一個人與人之間關係很接近的社會；歷史題材在政治、族群感情上相對敏感性較大，不是很多社團願意碰觸它。

### 3. 劇場資源：

澳門劇場演出的資源（包括演出場地）有限，而製作一齣歷史劇要動用不少資源。

澳門和歷史有關的劇作以懷舊的居多，審視歷史的少。我且將歷史劇定義的框框稍為放大一下，扼要介紹近年一些和歷史沾到邊的澳門戲劇創作。比較完整或者有代表性，及比較多觀眾看過的有：莫兆忠的《望廈1849》、《漂流者之屋》；李宇樑的《澳門特產》、《紅顏未老》、《一代天嬌》；鄭繼生的《聚龍通津》。

## 澳門有關歷史的劇作

### 《望廈1849》

莫兆忠形容他自己這部作品：「是一部既虛構又寫實的歷史劇場」。

「望廈」是澳門的一個地方名，又名「蓮峰山」。故事講述1849年，澳門總督亞馬留在望廈蓮峰廟前被刺殺的歷史。

亞馬留是葡萄牙著名的海軍將領，在上任澳門總督之後不久，就開徵地稅和人頭稅，又實行開放澳門賭禁。為了開闢馬路，強行沿道拆屋、挖墳，因而引起民憤。1849年，因此被幾個村民所刺殺，並被割去首級。刺殺事件引發了幾日之後葡萄牙和清軍的砲台之戰。

作者以亞馬留因為強行開闢馬路而引起民憤致被刺殺這件歷史事實，來對照澳門將要興建輕軌鐵路所引起的一連串社會問題。澳門在今年開始動工興建輕軌，期間引發很多社會爭論。

### 《漂流者之屋》

講述有關鄭觀應的故事。

鄭觀應（1842-1921年）是中國近代著名文學家、思想家和實業家，是中國近代最早具有完整維新思想體系的理論家。其著作《盛世危言》指出國弱民窮根源乃在於專制政治；其書影響深遠，對光緒皇帝、康有為、梁啟超、孫中山、毛澤東等都有所影響。

故事的篇幅不長，但要說的卻很多，它的主線是介紹鄭

觀應的生平，也提及已被列為世界遺產的鄭家大屋的歷史，和澳門、中國的近代史，甚至現代科技的發展史；通過這些歷史反映中國當年積弱求變的主流思想。

### 《紅顏未老》

裡面有中國的大時代歷史輪廓，也有澳門的小歷史背景。故事由1937年抗戰開始，經歷澳門的「風潮」、1966年的「123事件」、越南難民潮、1989年的「六四」，直至澳門回歸中國後的2006年；敘述澳門妓寨、鴉片煙檔、賭場和賭權的變化。是個講「遺棄」、「尋找」和「回歸」的故事。

故事說在抗日戰亂中，一個當紅妓女因為飢餓和求生，選擇將自己的親生骨肉遺棄在荒山野嶺之中，最後又因為內疚而回頭尋找女兒，但已經失去了女兒的蹤影。當年，女主角因為生存而捨棄親生骨肉；今天，澳門社會又因為經濟、GDP的瘋狂追求而將要放棄我們的下一代。滿城賭場塵立，將我們年青的一代攝納到賭業裡面去，將他們的青春換取澳門的表面繁華。

### 《澳門特產》

在「創作緣起」裡面便開宗明義說明，它本身不是歷史劇，它以時間順序為劇情主要發展線索，它談的是過去了的澳門人、澳門事。講述從澳門的六十年代發展到

99年澳門回歸前，澳門人的生活態度、價值觀的變化，和澳門人的身分認同問題。

### 《聚龍通津》

「聚龍通津」是澳門關前正街的一條窄巷的名稱，巷內有一塊清朝嘉慶二十四年樹立的石碑，記載了關前正街那一區當年的繁華情況。故事圍繞上世紀二十至九十年代，以從事殮葬行業的主角一家作為故事的主軸，側寫殮葬行業的歷史以反映澳門那幾十年民風的變化，又企圖重現舊日澳門的民風民俗。

## 總結

如果要談合乎歷史劇定義的澳門歷史劇創作，基本上可以介紹的並不多。梁啟超是如此界定「歷史」：「史者何？記述人類社會履歷活動之體相，枚其總成績，求得其因果關係，以為現代一般人活動之資鑒也。」倘若以此作為歷史劇的參考定義，澳門除了上面介紹的劇作之外，也還有好些和澳門「歷史」牽上關係的劇場創作。

綜觀澳門以歷史入戲的創作，其特點是：內容的時間跨度較大，多只以歷史作為故事背景，而較少集中於某件特定的歷史事件本身。和其他地方大多數的歷史劇一樣，澳門一般創作劇裡面談歷史的目的，其實是借用歷史事件來書寫、對比澳門的社會現狀。

# 「歷史如何走進戲劇： 以辛亥題材為例」

## 兩岸四地論壇內容摘錄



- 日期： 2012年2月25日（星期六）  
時間： 早上11時30分至中午1時  
地點： 西灣河聖十字徑2號協青社賽馬會大樓三樓講室  
內容： 為紀念辛亥革命一百周年，這一兩年間不少香港藝團製作與「辛亥題材」有關的作品，其中一些核心的創作成員獲「致群劇社」邀請參與是次論壇，交流及分享創作心得。  
主辦： 致群劇社  
論壇記錄： 國際演藝評論家協會（香港分會）  
主持： 羅靜雯（致群劇社藝術委員會委員）  
嘉賓（發言序）： 白耀燦（致群劇社《斜路黃花》編劇）、  
杜國威（香港話劇團《遍地芳菲》編劇）、  
胡恩威（進念·二十面體《中國建築一百年》導演、設計及聯合編劇）、  
陳恒輝（致群劇社《無名碑》導演）、  
陳啟權（香港話劇團《一年皇帝夢》編劇）、  
莊梅岩（香港歌劇院《中山·逸仙》編劇）、  
梁念曾（進念·二十面體《百年之孤寂10.0·文化大革命》導演）、  
盧景文（中英劇團《鐵獅子胡同的回音》導演）、  
楊興安（致群劇社《無名碑》編劇）

摘錄整理： 陳國慧

早晨洗臉的時候，  
Washing his face in the morning





曾編寫《袁崇煥之死》、《斜路黃花》等劇作的白耀燦，希望分享一些「大的題目」。他拋出幾個思考方向：一是「歷史劇？」；二是「想當然可如是」；三是「從歷史走進戲劇，從戲劇回歸歷史」。白說當初議定論壇題目時曾與張秉權就「歷史劇」討論，而張曾提醒說「歷史劇」不可隨便用：「在西方戲劇文學裡，並沒有『歷史劇』的歸類；不過如以中國話劇來類分的話，則有很多『歷史的劇』，甚至亦有『歷史劇』的說法。」

那麼是否要用「歷史劇」這名稱？白耀燦說在思量過後，認為應該是要有的，特別是在中國人的社會裡；但卻強調不能隨便稱一個有歷史背景、有歷史人物的作品為「歷史劇」。他認為，歷史有其尊嚴，而戲劇有其魅力，兩者是對等的；而他一直所做和希望做到的，是拿捏兩者之間的平衡。「即是不只是重現歷史的圖像，而是透過不同的論述在劇場看到歷史與今天的關係；歷史本身已經很有戲劇性，因為歷史就是生活，當中蘊含很多豐富的素材，根本不用虛構捏造。更何況歷史的圖像本來就是不完整的，所謂寫下來的歷史都是有「選擇性」的，亦因此留下很多空白。」

白耀燦以寫崇禎的夢魘為核心的《袁崇煥之死》為例，說崇禎的自縊是歷史，但當時發生甚麼事根本沒人知曉；我們可以「想當然」他會歇斯底里，否則怎會以這種方式了結自己？我們亦可以「想當然」他希望這件事是有罪咎的，當中可能有矛盾和掙扎，才會「導致」他了結自己。這些情緒的起伏是很難被「反

駁」的，而這「歷史的空白」，白耀燦認為正好成為「戲劇創作的空間」。

他再以電影《十月圍城》為例，內容大都是虛構的，除了開首楊雲被行刺一場。但當中亦有「作假」：楊是在其寓所被殺；而像戲中所述的公開演講，在當時香港根本不可能出現；加上辛亥革命當時仍是屬於精英份子的運動，遠不是電影所說由平民百姓所支持捍衛。白耀燦認為借歷史題材創作是可以的，但他希望態度要嚴謹；像其創作就會做歷史事件的「對照表」，呈現背景歷史，對照宏觀歷史，再列出作品中有根據的「史實」和「作藝術加工」的部份，讓觀眾有所參考。說到底要做「歷史劇」的創作，白是希望從戲劇可以檢視歷史、反思現在，讓「歷史走進戲劇」，再從「戲劇回歸歷史」。

杜國威曾編寫以辛亥革命為背景的《遍地芳菲》，他說對林克歡的發言有所感受，思考到底歷史是由誰人去寫的？其「真實性」是如何？杜坦言歷史對他來說是沉悶的，不過現在有些由內地電視台製作的「講壇」節目卻很有趣，把歷史和野史合併解說，既有「事實」，又有能引起人想像的趣味。他舉例說唐代有兩位公主為展示自己的氣派，在節日期間率領三千宮女遊長安，但在最後卻有一半人走失了。原來宮女們難得出宮，都找以娶她們的男人去了。杜國威說對這個題材很感興趣，好奇這些出走的宮女們會有甚麼遭遇，正是白耀燦所說的既有史實的憑藉，又不失想像的空間。

杜國威分享廿多年前受鍾景輝之邀撰寫《遍地芳菲》，那時希望寫一個可讓多人參與的劇本，令演藝學院年輕的畢業生能一顯身手；至於要找自己熟悉的歷史背景，便想到在地理上接近香港的廣東，黃花崗七十二烈士的事件自然是上選。至二零零九年杜國威與陳啟權合作重演這劇，時間因素的介入可能令「革命」這題目要重新思考，而對應目前追求和諧、共融的前提；他說重演的拿捏是有點「踩鋼線」的，很多敏感的用字不容易處理。但他想到「愛國」這方向是沒有問題的，可以從一個信念的持守去寫年輕人如何為國犧牲——然而，現在的年輕人又是如何看犧牲的呢？他們會否有共鳴？這多方面的斟酌思考是重演是的一大挑戰，杜國威說很多對於重演的回應都很正面。他強調，只要寫出人文的情感又不違背歷史，就可以在這些脈絡下大膽地去虛構戲劇情節。

「進念·二十面體」聯合藝術總監胡恩威認為，所有「敘事體的創作都是歷史」，只是內容和題材不同而已。他說我們一般所知道的歷史，都和政治和權力有關，例如改朝換代、昏君奸臣，很多人物都被定型；這些了解歷史的經驗都是源自學校教育的，很少會從不同角度思考這些人物。胡恩威覺得作為敘事體的創作人，在處理這些創作時「要有觀點和角度」。大家覺得《走向共和》好看，是因為它帶出新的角度，這角度是有common sense(常識)、有邏輯的，並非純粹的教條主義。他覺得藝術創作主觀觀點去再處理歷史是正常不過的。

胡恩威提到，中國的歷史敘事會認為「反日」是「正確」的；但當說到「革命」的概念，卻會發現其實由「日本輸入和影響中國的」。這些說法在中國會很少被提及，亦見處理之謹慎，因為可能再深入探討，就會引起尷尬。他說現在的當權者很多時會利用「反日」這些觀念來團結民族，這是這時代要面對的問題。胡恩威認為，香港很幸運的是有創作的自由，「不好」的是欠「統一性」和「統一觀點」；這「不好」對創作來說絕對是有利的，各人可演繹和發展出多元化的作品。

胡恩威在分享自己的創作時說，他有興趣的是「非政治」的歷史。其首個作品Swimmer - Memories of C就是以建築師勒·柯比意(Le Corbusier)「游泳途中一去不返」的事件出發，去探索其建築理論；而這創作觀念一直貫徹在其往後的作品中，如《鼯電》就是另一例子。之後他有很多有關建築的作品，都是從建築師的理論出發，那可能不是歷史，但亦是一種紀錄。至於《萬曆十五年》則是改編自黃仁宇的作品，是胡與《走向共和》的編劇張建偉共同創作的，內容是六段有戲劇情景的獨腳戲，分別由不同的歷史人物演繹。二人都很愛黃仁宇的歷史觀影響，覺得了解歷史人物，要看其客觀的條件而不是輕易將之定性。

至於為紀念辛亥革命創作的《中國建築一百年》，則是胡恩威對北京發展的思考，透過這城的變化看中國的轉變。作品選了以建築作為營銷策略的發展商潘石屹和張欣，和花了很多精神去保存中國古建築的



《百年之孤寂10.0·文化大革命》(照片提供\_進念·二十面體;攝影\_Johnny Au)

梁思成林徽因兩對夫婦做主角。從某角度看後者可能是悲劇人物而前者則很成功，胡希望藉這種對照引起思考。這作品用了很多歷史的原材料；胡的經驗反映「歷史劇」創作可以有很多可能性。他強調現在資訊發達，年輕人與歷史連結的方式與從前很不一樣，亦很難只從單一角度去看歷史，記錄的多元化令歷史詮釋出現了新的可能性。

「愛麗絲劇場實驗室」藝術總監的陳恆輝，亦是《無名碑》的導演。他認同杜國威所說歷史是沉悶的；而他自己對歷史的感覺則是很矛盾的。父親為抗日軍人，並且對清朝歷史甚有研究，陳恆輝自小聽到很多中日戰爭及清朝的歷史故事，後來他發現自己對戲劇和歷史的興趣，正是受家人所影響的。

陳恆輝分享到他後來參與戲劇教育的工作，是其戲劇工作的一個分支點，因為接觸到很多學生，見到學生對歷史沒甚興趣，覺得很沉悶；致使他成立了自己的劇團後，便希望透過教育劇場這種教學模式讓歷史進入教室。他說教育劇場不是在校禮堂做戲，而是透過不同的教學策略令學生進入歷史處境，藉這些經驗讓他們提升學習歷史的意願。劇團所策劃的教育劇場「中國三部曲」，就是近期最出色的例子。陳舉例

說，在前置工作坊中，老師會帶領戲劇活動，並扮演光緒皇帝與學生互動，最後老師扮演的的光緒皇帝會與學生討論如何寫一封信去勸阻慈禧太后興建頤和園，寫得最好的學生會以大臣的角色，在教育劇場「藝團造訪」的環節中，與劇團演員所扮演的慈禧太后「對話」。陳認為這種經驗能助學生多面向地了解歷史。

「香港話劇團」藝術總監陳啟權為紀念辛亥革命百年全新編寫了《一年皇帝夢》，亦同時執導了《遍地芳菲》的重演。他認為歷史雖說是沉悶的但當中亦有其趣味，在劇場再現「歷史」的意義不在於展示和回顧資料，要看資料的話其實書本已經有很多，重要的是創作人檢視歷史與現在的社會和觀眾的關係，特別是年輕的觀眾。陳認為這是處理歷史戲劇的其中一個層面，至於另一個層面，則是從創作人角度出發：「我為何要寫這個有關袁世凱的故事《一年皇帝夢》？它和我有甚麼關係？」

陳啟權坦言這是很個人和主觀的，他覺得世界上沒有絕對的壞人，所以會對「賣國賊」袁世凱的故事感興趣；加上這幾年內地出版了很多有關袁世凱資料，而都似乎是為袁平反的。陳指出有些「陰謀論」的說法，

認為內地政府容許為這個被視為強權但有治國理念的政府平反，背後是一些意識形態的工作；至於是否真有其現代的政治意義，陳則認為是見仁見智的。

他強調創作《一年皇帝夢》並沒有任何回應所謂主旋律的想法，只是個人對這個歷史人物的心態感興趣，因而希望透過「現代人的個人觀點出發，去反思這歷史人物的價值」。另一方面，陳啟權亦希望這作品能讓現在處在「亂世」時代的觀眾，能從多方面思考「革命」；他覺得歷史戲劇的重要性，是能帶領觀眾反思當下。

陳亦分享了多年前創作以「金禧事件」為背景的《白蘭呼喚》，當時有回應認為作品太煽情。他說創作的材料和靈感都是源於其太大，而作為事件的參與者之一，他大大覺得不是一場成功的革命；而陳則說作品並不是從社會角度去展述事件，而是透過一個女學生的角度去思考這件事，這亦是從「現在」的角度去探討「過去」，並找到兩者之間的連繫。陳認為歷史戲劇若能夠體現這種連繫，展示其宇宙性，便是成功的；不論在甚麼時候演出都有其意義。

《中山·逸仙》的編劇莊梅岩笑言，以為自己是與會

者中唯一一個覺得歷史沉悶的，當聽到杜國威和陳恆輝分享後才覺得釋然。她說自己創作《中山·逸仙》是一個安排的題目，這與其他創作者的經驗很不同。莊梅岩說自己是考慮了兩個月才答應，因地雖然對戲劇創作很感興趣，但卻很抗拒寫歷史人物。她直言自己不相信歷史，心理學的訓練令她知道不只是政權去決定歷史，而人與人之間的權力關係和心態，亦令她不知道歷史「是真是假」；另一方面，如果一個好的歷史人物要寫成壞、壞的寫成好，她自己亦覺得很對不起這個人物。所以，她是經過深思熟慮後才決定去寫孫中山的。

莊梅岩回應林克歡的發言提到這作品與其一貫風格不一樣，是否有受到主辦單位的影響；她覺得這種不同，只是反映其對戲劇的看法和她希望呈現的一種品味，與主辦單位是沒有關係的。她說當時答應這工作時，甚至並未得知作品會在香港以外的地方演出，因此創作的動機是很單純的——她只需要解決一個問題，就是對孫中山這個人物有沒有興趣。莊梅岩說做資料搜集時，選擇去看孫中山寫的文章而非看歷史書，是相信「觀其文，見其人」；即使後世對孫的評價不一，但莊梅岩是在看了好些孫中山的文章後，感動於字裡行間孫對國家的感情、對個理想世界的



《遍地芳菲》（照片提供\_香港話劇團；攝影\_Wai Lok / Chi Wai）

《遍地芳菲》（照片提供\_香港話劇團；攝影\_Wai Lok / Chi Wai）



嚮往，因而決定答應撰寫這劇。

即使於莊梅岩來說歷史是沉悶的，但她對歷史是尊重的，希望「求真」；因此在創作過程中找不同的歷史書比較，加上自己的推敲，尋求當中較一致的说法，才寫成現在這個孫中山。她說雖知這作品是紀念辛亥革命百周年，但她亦要找到創作的「那道橋樑」：就是透過作品看到辛亥革命在今天的意義。另一方面，莊梅岩之前亦覺得，孫中山被歌頌是因他是個成功領導革命的人物，但後來才了解這場革命亦有失敗的地方；但孫為何明知是失敗都會去做？莊覺得當中反映了「人性的光輝」，是值得探討的。

最後作品在內地未能上演，有人猜說是否因知道有審查的問題，而把作品主線放在愛情上。莊梅岩澄清說與這無關，事實上，當時知道作品會在內地演出時，創作已完成了一半；而她亦笑言編劇的酬金，不足以令她改變自己的創作理念。即使到今天，莊梅岩亦坦言不知道作品被禁演的理由，即使有亦不知是否可信。她覺得，自己在創作過程中不斷求歷史的「真」，但最後如果作品真是因為題材而被禁，她會反思為何一些歷史戲劇可以演出，而一些則不可以。

《百年之孤寂10.0·文化大革命》導演梁念曾分享說，

這作品經過兩年的醞釀，是以工作坊方式進行的創作。他覺得這創作最重要的，是能和演員——特別是年輕人——進行有關「文化和革命」的討論，而更實在的是討論「歷史和記憶」。他認為「文化和革命」的定義與結構，反映了歷史的定義與結構；而歷史作為一種論述和評論，它會有其不同的觀點、角度與立場，而這亦說明我們是如何和為何選擇記憶。

梁念曾說這是作品最重要的反映；而對演出者來說，創作過程比成果重要，因為他們會討論有關「個人與集體的記憶與選擇」，當說及集體選擇時，是否亦同時尊重少數人的選擇——這已經牽涉到有關民主、公共空間、自由、平等的平台和概念。他認為，劇場本身是一個重要的公共空間，這是一個容可獨立思考、不受限於政治經濟管制的空間，而這空間是可以大膽地去嘗試與定義的。至於如何讓劇場變成這樣的一個討論空間，梁念曾說相信很多創作人都很想回應，希望令這空間更活潑，更能探索我們的未來。

他又分享早前接受訪問，談香港大會堂五十年；訪問者提出的問題就反映了其對歷史的看法。梁念曾說訪問者「談的都是劇場內的事，而不是劇場外的事」。他認為，「大會堂本身就是一場演了五十年的戲」，當我們今天要回顧它時，就要看誰是導演；這些訪問

者不過是資料搜集員，梁反問他們最後想這場戲怎樣演、為何要演？回顧的目的是否為了前瞻？當回顧欠缺自我評論時，是否只是在包裝歷史？當時訪問者回應梁念曾，說其提問已經超越了資料搜集的範圍，大部份將不會被記錄的。這令他思考到有關「自我審查」的問題。

梁念曾說大會堂有幾件重要的事令他思考藝術創作與體制的關係，而這都是「進念」的歷史，一是八十年代《列女傳》觸發起對作品檢查制度的反彈，其後的《日出》則挑戰評審的準則。他說「進念」的作品一直都在探索創作的邊界線——政治的、劇場實踐的——再看作品是否有批評自己、推動自己再走下一步。梁念曾說論壇題目令他想起香港藝術是否亦要回顧和書寫，當中是否有自我批評，是否能被完整地記載令我們能夠更看清目前的問題？他提及去年六中全會發表的文件，反映政府意識到經濟發展所引起道德和環保危機，政府希望文化可以救亡，但必須要先改革文化體制，和再教育領導層。這文件令他思考良多，亦引起很多健康的討論。梁念曾最後說，所有人都有份編寫這劇本，未來如何令整個中華文化的發展更開放，讓劇場變成一個公共空間，是我們都要思考的問題。

《鐵獅子胡同的回音》導演盧景文分享，說自己很多次閱讀和孫中山有關的書籍時，如《倫敦蒙難記》，都令他很想像編其中的情節，加諸一些自己的演繹搬上舞台。他特別對孫中山透過教會和專門認識的女子陳粹芬感興趣；但有關這女子的事跡卻很少記載，甚至教會亦不肯讓人翻查記錄，因此亦更引起對香港歷史有濃厚興趣的盧景文的好奇心。他透過很多文獻記錄和文章註腳得悉，因為國母宋慶齡及其中華人民共和國副主席的關係，令一些人的歷史要被抹煞。盧景文說自己因此有種衝動，希望可以為這個追隨了孫中山二十年的女子留下記錄。

後來盧景文參考了很多書和網上資料，發現記載實在太少，他亦不想勉強虛構一個愛情故事，於是把題材擴大，演變成今天的《鐵獅子》的框架。盧說孫中山有性格上的優點，是他每次失敗都會再爬起，即使其一生都「輸」，他都認為自己的信念最後會「贏」；這種心態的反映和他所引起的事，亦成為了盧景文創作的核心，當中有一些有歷史根據，一些是二度創作。他表示，這創作所描寫孫中山的角度，甚至是一些已被典型化的歷史人物如袁世凱的角度，都與一般的說法完全不同。盧景文說他正希望從這些不同的角度去了解歷史，以達至紀念辛亥革命的目的。



《遍地芳菲》（照片提供\_香港話劇團；攝影\_Wai Lok / Chi Wai）

楊衢雲的後人楊興安是《無名碑》的編劇，他說自己非常喜歡歷史，亦從中獲益良多。他先回應了胡恩威提出有關革命思想是由日本傳入的說法，但據他所知，革命意識是在香港「輔仁文社」萌芽的；至於來自日本的影响是誤解，楊則談及因為在一九零五年中國取消科舉制度，令很多知識分子失去了方向，轉而留學海外。有很多革命志士就是在日本受孫中山與中會等人宣傳，而接受革命思想。這些人回國後再透過如辦報等活動在國內傳播革命思想，因而有人誤解中國的革命思想來自日本。

然後他談到《無名碑》的創作，他覺得舞台劇劇本不容易寫，因為時間和空間都有限制；他認為這創作對他來說是一大挑戰。楊興安說，不希望作品歪曲和違背歷史，因為很多文獻都可以參考；而如果只在舞台上呈現事件是沒有意思的，歷史劇的重心應是「劇」，因此他更著重去描寫人物，探討人物在事件中所反映的人格、人性。所以他在編寫《無名碑》時做了很多有關百年前中國和香港社會的資料搜集，令他更有信心去掌握作品的歷史背景和描寫當中的人物。

楊興安坦言舞台作品要顧及觀眾，要讓他們得到滿足，給予他們娛樂，同時亦要啟迪他們，使他們看後會討論，不論是反對或贊成，都是一種啟發。此外，他亦認為要透過作品刺激觀眾去思想、產生新的看法，這都

是楊興安在創作《無名碑》時所持的理念。最後，重視戲劇人物發展的他亦分享了《無名碑》的創作過程，包括如何處理人物角色的輕重，使這些人物在特定的歷史背景下，能夠鮮活地呈現在舞台上。



《中山，逸仙》（照片提供\_香港歌劇院）

## 北京 CHINA

### 引言

劇場外望  
THEATRE

劇場給予我們無邊無際的想像空間，而在現實領域中，各地的演藝文化也綻放不同光芒。因此在「劇場外望」這個新增的欄目，本會特別邀請了三位曾到外地交流或旅居的劇評人、創作人，分享他們的個人經歷，以及對當地演出的觀察。

《北京劇場神遊二三事》的作者羅穎妍，曾於去年八月和「中大劇坊」的同學們，前往北京參加「第十屆金刺猥大學生戲劇節」，演出改編劇目《一條線上的七個猶太小孩》；*Personal Reflection on IATC Young Critics' Seminar in St. Petersburg, Russia (12-17 April 2011)* 的作者Winnie Chau（周穎瑜），亦曾於去年參加國際演藝評論家協會舉辦的「青年藝評人工作坊」，與來自世界各地的藝評人作深入交流；而《白色的文化藝術——瑞典于默奧》的作者梁展慶，自今年初旅居瑞典，將於文中分享他觀賞過的幾個當地演出。

希望這幾篇文章，一方面能拓闊我們對不同地域文化的認識，思考表演藝術的各種可能性；另一方面縮窄心理上的距離感，以他人、異地經驗觀照本土情況，繁衍出在地的文化意義。

## 聖彼得堡 RUSSIA

Saga

于默奧 SWEDEN

# 北京劇場 神遊二三事

文：羅穎妍  
照片提供：陳玉瑩、陳斐蓮、孫嘉樂



## 劇場，到底可以帶領我們走得有多遠？

去年八月，我和「中大劇坊」的好友們，一行十二人，當中包括領隊、演員、後台人員以及音響設計，帶著一同經歷、探索、實驗的功課——改編／翻譯劇目《一條線上的七個猶太小孩》，前赴北京參加「第十屆金刺狹大學生戲劇節」，作為交流劇目，於北京「9劇場」演出兩場；演出以外，同時觀摩其他參與戲劇節的內地大學作品，並且參與戲劇節的附帶工作坊。

平生首次有機會到外地演出，回想起來，堪稱奇遇。有云讀萬卷書不如行萬里路，放在劇場之上同樣適用，踏出香港舞台，容讓自己置身陌生當中，離開安全區才是真正挑戰的開始。知道世界很大，才有奮力前行的目標與方向。

身為劇場初哥，不敢辜負從中牽針引線的前輩和老師，不得不叮囑自己好好學習，把眼光放遠，讓每次踏上舞台都是一場收穫豐盛的旅程。

## 觀察一：關於大學生，以及大學生的戲劇節

以下是金刺狹大學生戲劇節的背景資料，節錄自戲劇節的場刊：

「金刺狹大學生戲劇節由北京戲劇家協會、北京9劇場聯合主辦，今年共有來自全國62所大學72個劇社的90部劇目作品報名參加了評選活動，評選出了19部作品來京參加演出，角逐「金刺狹」獎。

本屆演出作品體現了大學生關注社會生活、努力創新的精神面貌。主辦方希望通過每年的大學生戲劇節，以戲劇為舞台，為大學生提供展示思想的平台，讓社會更加了解他們的生活。」

就讀大學期間，一直都有參加本地的「大專戲劇節」，自己亦曾當過籌備委員之一。可是總覺得這個由九家

大學聯合籌備的戲劇節，總是可以籌劃得更完備。

大學生戲劇節，為甚麼特別為大學生的戲劇，辦一個戲劇節？

大學生的戲劇傳統，當然值得重視，為甚麼不？幾十年前的香港，大專戲劇節可是了不得的一回事，社會上的知識分子要通過劇場說甚麼？知識分子的任務，就是要推動、支持社會風氣。現今，大學生比比皆是，無須亦無法高高在上以「精英」自居。但我深信，現今身為大學生，仍有其不可推卸的任務。既然比社會其他人多讀幾年書，能力愈大，責任自然愈大。

背上「大學生」之名，應有知其不可為而為之的心，如果知識是手上利器，劇場亦然。

大學生的劇場沒有太大票房壓力，大學生不諳世情，

稜角分明，不切實際的理想主義者。既然如此，大學生步入劇場，更應該有所自覺；一個成功的大學生戲劇節，應該提供平台予這班理想主義者，撞板，學習，再進步。

是次觀摩金刺狹大學生戲劇節，咀嚼每個細節安排背後的用意，忽然明白，一個以大學生為目標，營造年輕學界的戲劇氛圍的戲劇節，原來可以這樣辦。

首先，戲劇節為比賽性質，有競爭自然有進步。還記得第二晚演出過後，跟兩位河南大學生觀察聊天，得知他們落選是次戲劇節，卻仍然特地留在北京，觀摩入選劇目，明年再接再厲。臨走時我們祝願他們下年入選戲劇節，他們一臉期盼的樣子，歷歷在目。

第二，為大學生點評作品的評審非常認真。舉個例子，我們觀摩了三齣內地大學的演出，每場都會發現國家一級

導演、戲劇節藝術指導林蔭宇老師的身影，演出後逢有座談會例必發言，發言必有力精闢，一矢中的，褒貶兼備。還記得第一晚觀賞中國傳媒大學改編《阿Q正傳》的音樂劇，就改編文學作品的取態上，跟傳媒大學的學生討論得面紅耳熱。那顆推動學生進步的心，非常火熱。

第三，整個戲劇節配套安排全面。每齣劇目都必定有一場設演後座談會，鼓勵觀眾與大學生表演者互相交流。演出以外，戲劇節周邊節目還包括三個講座以及兩個工作坊，工作坊關乎形體、舞蹈，講座則討論小劇場、編劇及文化。我們一行人參加了「9舞團」主理的即興現代舞工作坊，因為工作坊與講座均免費開放公眾報名，公眾人士與參節學生能夠同場切磋討論，再次體現藉著戲劇節促進各界交流的可貴。由此可見，大學生戲劇節不該只是學界內部的事情，大學生應該借戲劇面向公眾，直面社會。





## 觀察二：教人又愛又恨的觀眾

我從未想過，如此自我中心的觀眾。

內地觀眾真的很喜歡很喜歡拍照。第一晚觀劇，演出前聽不見場規，觀眾在演出時發狂般拍照，閃光燈於三面觀眾席間此起彼落，好不壯觀。背後的觀眾不斷聊電話，演出期間，不斷看見觀眾走來走去，每時每刻都是 late-comer point。第二晚在另一個更袖珍的劇場觀劇，演員跟觀眾的距離更近。某段情節，演員湊到第一排觀眾面前投入演戲，近得觸手可及的距離，忽然，臉上的白面具映出詭異的綠光——原來，相機在對焦。

當時想，好自我中心的觀眾，能否拍到一張好照片，竟然比會否影響演員演出更重要。

後來跟場地技術人員聊起來，才知道大概是這裡的觀劇文化吧，他們說，這個「9劇場」，只算是國家的三等劇場，要是到一級的場地，絕對絕對不會發生這類事情。

其實，劇院不是沒有規矩的，劇場門外就豎著一個牌，列明所有規則。不知道內地其他劇場的情況如何，

「9劇場」裡有綠好的場規，演出團體自行準備電腦或唱片播放機播放。輪到我們演出的晚上，我選擇不用劇院本身提供的場規，改為請演員演出前在台上講明我們的場規，就是兩條：關掉手機響鬧，以及不要用閃光燈拍照。

可能因為是外來的團隊，觀眾都很客氣很合作，兩晚演出，依然有人拍照，但幾乎沒有閃光燈，也沒有電話鈴聲。意想不到地，劇場以一片寧靜的狀態讓我們開展演出，當下又覺得，其實這班觀眾，也算是挺可愛的。

經過座談會洗禮後，我們就更加驚喜於這班觀眾，竟然看得如此用心，熱情得可愛。就觀察所得，每當有演後座談會，總會有超過八成的觀眾留下，踴躍發言。北方人都比較不拘小節嗎？第一晚的座談會氣氛熱烈得不行，座談會期間觀眾與演員激烈辯論，甚至有性急的觀眾從觀眾席衝下來，搶走咪高峰發言，這些情景，都讓我們目瞪口呆。

我們演出的晚上，是我得到過最好的座談會經驗，會上沒有人怕自己問了蠢問題，也沒有人羞於表達不解、想法、感動等，沒有人端著一副臭臉，埋怨別人問不中自



己想問的問題。觀眾整體知識水平不錯，當中有大學生、大學老師、傳媒工作者，亦有普通市民，跟我聊的卻是布萊希特、間離效果應用諸如此類。我們的劇算是比較抽象前衛，觀眾亦願意解讀、吸收，繼而問出經過思考的問題。

座談會短短三十分鐘，絕無冷場，提問不斷，完結以後觀眾依然不願離開，拉著我們繼續聊下去，拍合照簽名交換名片，熱情得很。

對比香港劇場的座談會，香港觀眾水平其實亦可以很高，但偏偏就是不願說話，不願表達看法，只是想聽表演者的解說，然後像得到了標準答案，帶著滿意的微笑離開。在北京的劇場，觀眾與表演者的距離很近，不是指空間上的距離，而是思想交流的距離，很近，觀眾雙方都願意敞開心胸互相分享，於劇場同呼同吸。

第一晚演出過後，跟一位浙江大學生交上朋友，是戲劇節開幕演出的導演，連續看了我們兩晚演出，旅程最後一天還帶我們遊國家劇院。回到香港，我仍能收到北京觀眾的電郵，抒發未說完的感興。

在這裡，真的會讓人相信可以透過戲劇交朋友，互不相識，但仍能以劇會友。

我有種錯覺，彷彿已經認識這班觀眾好久好久，我們不是為觀眾演出，而是為一班久違了的朋友演出。我覺得，非常幸福。





## Personal Reflection on IATC Young Critics' Seminar in St. Petersburg, Russia (12-17 April 2011)

Text & Photo: Winnie Chau



"The critic is a privileged member of the audience." The statement is first of the 21 items in the manifesto by Scottish theatre critic Mark Brown, who is also IATC's adjunct director of seminars and leader of the English-speaking group in the St. Petersburg young critics' seminar. With the practised incredulity of a critic, I greeted the assertion with suspicion the way I did with the forewarnings of Russia's grave cold weather and the lukewarm reception of the local people. During the six-day performances in the 14th Europe Theatre Prize, I pondered the notion of myself "being a privileged member of the audience" and came up with more questions than answers on the profession of theatre criticism.

Given my short history of theatre-going experience, sitting in the audience has been a rather humbling, albeit increasingly (but naturally) disappointing, encounter. However disheartening a performance has been, I never leave the theatre without a sense of scepticism about my perception. Hence, I duly questioned Brown's assumed privilege of the critic. The critic, Brown explained, is a person who shares his views with those beyond the auditorium. With privileges come responsibilities. The critic should be true to himself and discern without agenda. Brown doesn't believe that everyone can be a critic, as criticism is not just opinion, but educated and professional opinion. Nevertheless, critics are not elites but people who have particular experience and skills that allow them to practise a particular profession. On our first meeting where the three groups (English, French and Russian) gathered, one of the young critics introduced herself, saying "I'm just a critic", and was immediately and half-jokingly rectified by the group leaders who declared: "we are not *just* critics; we *are* critics."

Perhaps, we do need such confidence to sit in the dark alone - "The true critic; suspicious of consensus, prepared to be in a minority, even of one," as stated in Brown's manifesto. On the very first evening, I was thoroughly let down by a play titled *Honey* directed by

Special Prize winner, 93-year-old respected Russian director Yuri Lyubimov. A dramatised rendition of an autobiographical poem by Lyubimov's friend, the production turned out to be a facile narrated parade. Audience's, including critics', judgments are often interfered by a production's fame and reputation, the seeming fascination and sometimes undue sympathy for the cast and crew. Yet, very often, our intuition speaks a lot about the most direct and un-verbalisable feelings of the performance. And it's the critic's job to put those intangible feelings into words.

If theatre is about the suspension of disbelief, theatre criticism may well be the suspension of common belief. With this conflicting mindset, I began to realise it was no small feat to stay until the end of a performance. One of the Festival's Parallel Events was a play based on a postmodernist Russian prose poem *Moscow-Petushki* by Russian director Andriy Zholdak. Within the first fifteen minutes of the three hours and forty-five minutes production, the actions and presentation on stage inspired nothing but a painfully strong sense of disorientation, not within the story, but in the director's execution. Audience members left one after another, including a local who shouted something rude in Russian before he left with his friend. Soon I, too, was convinced by the feeling of being deceived by a half-hearted production. I gave my most critical opinion so far for a performance - by leaving the auditorium.

As an emerging critic, it is unsettling to come to face the fact that critics are going to upset people. "If you want to be friendly to directors, you shouldn't be a critic," said Brown bluntly. Like every ordinary human being, we, critics, have our own prejudices, personal like and dislikes. Yet, it's our duty to acknowledge them in our reviews. We are not only saying if we like (or dislike) a production but *why* we do (or don't). There is a statement in Brown's manifesto I embrace without scepticism: "The critic is subjective. She does not deny her subjectivity. Her only responsibility is to be worthy of it."

House of Actors, where the seminars were held.

## 白色的文化藝術

### —— 瑞典于默奧

文、照片提供：梁展慶

從赫爾辛基飛來瑞典北部西博滕區 (Västerbotten) 首府于默奧 (Umeå)，是一程由森林和雪地鋪成的旅途。這個瑞典北部最大城市，是歷過了無人煙之地後的文化瑰寶，因為它和拉脫維亞的里加 (Riga) 同被選為 2014 年歐洲文化之都。歐洲文化之都目的在展現歐洲的不同文化面貌，也讓不同城市增加文化、社會、經濟發展。于默奧人都很雀躍地期待兩年後的一連串文化盛事，現在還在籌辦當中，初步會有交響樂、舞蹈、音樂、石頭藝術、足球等不同節目。



其實這個「白樹之城」一向都有著大大小小的文化藝術節。二、三月間就已經舉行了三個文化、音樂節。「薩米文化周」(Samiska veckan, 見圖1) 展示居於北歐本土、有自己語言、文化、宗教的薩米人的文化習俗，當中有薩米設計師所設計的飾物、家具等工藝品，有薩米人的歷史圖片展，有薩米音樂會、舞台演出、電影放映會等。之後有 Umeå Open 和 Umefolk 音樂節，都在 Folkets Hus (見圖2) 舉辦，一張票便通往整個會場的不同舞台、音樂廳的演出。三月底舉行的 Umeå Open 主要集合瑞典和歐洲的樂隊歌手，為 Rock 樂迷帶來瘋狂的晚上。而我就去了二月底舉行的 Umefolk 音樂節，這是一年一度民歌音樂迷的盛事。瑞典民歌不止有結他，也有小提琴、鋼琴、大提琴、低音大提琴、瑞典樂器 nyckelharpa、手風琴、小號、長笛。這個為期四天的節目跨越周末，基本上是當地人派對的時候。

我去了 Umefolk 音樂節星期五的那一天，第一場便走到有大宅客廳感覺的 Tonsalen，靜聽樂隊 Kaja 的演奏。Kaja 由三位音樂人組成，Livet Nord 負責小提琴，Camilla Åström 演奏手風琴，Daniel Wejdn 拉低音大提琴。Kaja 於二零零六年成立，至今出了兩張專輯，所有歌曲都是由他們

三人創作。Kaja 的音樂很有東歐的味道，也有探戈音樂的元素，實在繞梁三日，完場擁擠們都捨不得離開。之後有由八位年輕人組成的 Folksmedjan, Elin Granström、Megan Hatto、Johan Lingegård、Ebba Okfors、Stefan Losjö 演奏小提琴，Sara Lindström 吹長笛，Fabian Brave 彈奏 nyckelharpa，Kristian Persson Hodén 負責手風琴。雖然他們像沒有 Kaja 般成熟，在台上有點怯場，但演奏期間的投入卻絕不比其他專業樂手遜色。年輕人對當地民俗音樂的熱愛實在令我感到快慰和感動，不只在台上如此，在會場的角落，也有一群年輕小提琴手與之所至即場在走廊演奏，之後有位男生不知從哪裡推來一台鋼琴加入。即使樂手和之後聚來的聽眾堵著走廊，途經的人都沒有異議，笑著閃身而過。那些年輕人忘我地演奏，奏到喜歡的段落也索性重複多遍，直至筋疲力盡，盡興而止。我也就站在一旁看足了半小時，為他們的樂此不疲默默鼓掌。

音樂節不只得靜靜地聽，也歡迎好動人士間歌起舞。會場設有跳舞區，有不同樂隊現場伴奏，喜歡的可結伴到場跟著大伙兒舞動。到了晚上十二時，我走到會場底層酒吧旁的 Studion，和一眾年輕人在 Ostblocket

# UMEÅ 2014 EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE

樂隊的樂聲中瘋狂地舞動。舞池中都擠滿人，而且愈夜人愈多。舞池後面有觀眾席，坐著一些不喜或不便舞動的中年觀眾 / 聽眾。有些人也在舞台旁攪較多空間的地方翩翩起舞，自得其樂。我之前想不到民歌可以如的士高音樂或Rock那樣令人興奮，之後有瑞典朋友告訴我，Östblocket樂隊是全晚最令人期待，正正解釋為何舞池都水洩不通。

除了音樂會之外，于默奧是很多外國藝團或表演者喜歡到的瑞典北部城市。于默奧有三個主要表演場館：上述的Folkets Hus，以及Norrlandsoperan歌劇院（見圖3）和Sagateatern劇場。三月底時在Norrlandsoperan的黑盒劇場有在香港演藝學院畢業，來自越南河內的Cao Dúc Toàn編作的現代舞Life。Cao Dúc Toàn和Cao Chí Thành兩兄弟，連同Vu Van Nguyễn及兩位來自西博滕舞團Nomo Daco的年輕舞者Tove Skeidsvoll和Anna Ehnberg一起演出。演出起始由一眾舞者手持一紅色小燈，在漆黑的舞台中遊走，時而把自己的臉照成紅色，也往其他舞者身上照，然後以手遮掩令舞台暗黑，像是訴說生命之火探索世界、照亮他人，然後熄滅。然而在生命燃燒之時，舞動的痕跡是那麼的真實，也為旁人和世界留下美麗的感嘆。之後舞作展現人與人之間的糾纏，爭鬥有時，互相倚傍有時。雖然所設計的舞蹈有點像現代舞練習，但舞者之間以身體不同部分靠攏支持來平衡，是很好看的，欣賞到人體動作和互相支撐之美。

Norrlandsoperan之前在二月還上演了比才（Georges Bizet）的歌劇《卡門》（Carmen）。有趣的是這個卡門並非住在西班牙的古普賽人，而是住在于默奧Ålidhem區的地道瑞典人，歌劇的佈景也就是于默奧的一般大廈單位。導演Helena Röhr認為卡門的愛情遭遇和感受有其普世共通點，因此放在現代瑞典脈絡重新演繹，好讓觀眾從中找到共鳴感。

三月下旬在Sagateatern則有「棟篤笑」藝人Al Pitcher的Fika Tour。Fika一詞，瑞典語解咖啡，但日常說時意指同事、朋友小休相聚，喝喝咖啡，吃甜酥餅、曲奇、水果。Fika於瑞典人來說十分重要，每天總要有兩次，早上一次，下午一次。Al Pitcher來自新西蘭，現居於斯德哥爾摩，他的「棟篤笑」題材主要圍繞他這個外來人笑着瑞典人和文化。我因事未能看他在于默奧的「正式」演出（即售票演出），反而在于默奧大學的「文化在大學」（Kultur på campus）看到他。他拿瑞典語來開玩笑，令我想起黃子華也有他的「搵食嘍」、「犯法呀」的玩笑；他也嘲弄現場觀眾，笑問一位來自警察學院（對，于默奧大學有警察學院）的學生是否來監視他等。他也善用其誇張動作來笑說瑞典人的生日歌、冬天很短日光之下瑞典人的反應等有趣事。相信Fika Tour應有更多好笑又精警的瑞典文化觀察和玩笑，希望當他再「添食」時（瑞典人都很喜歡他的噱頭！）會有機會一看。

說起Kultur på campus，我認為這是在于默奧大學很好的意念。這是免費的文化活動，基本上每個星期總有一天的午飯時間，在大學教育大樓的「天井」舉辦，邀請不同的演藝人演出，也有邀請釀酒師講解他拿手的釀酒技術和文化，讓有興趣的師生認識不同的藝術文化。而且，演藝人也可在售票演出前來宣傳一下，像Al Pitcher那樣。舞團Cullbergballet就在他們演出The Strindberg Project之前，在Kultur på campus來個即興互動舞蹈演出，由觀眾定下每段演出的主題、節奏、道具、起點和終點，由舞者即興編作（見圖4）。《卡門》也曾受邀到來，也有一些Rock和爵士樂隊的演唱 / 演奏會。觀眾能一邊吃著午餐一邊欣賞演出，通常都吸引很多大學師生到來，經常坐虛席。我想如果在繁忙的香港有點這類午間免費演藝文化活動，或最少在大學校園裡舉辦，讓人可以歇一會，也同時讓演藝人和藝團宣傳他們售票的節目，可能比故意走到西九文化區更能夠推廣藝術文化。



于默奧之後有著更多令人期待的文化藝術節。五月初會有「Made」，這是舞蹈劇場和音樂的藝術節，2012年開始由旅居柏林的David Moss任藝術總監，負責策劃節目。David Moss本身為歌手和聲樂家，以其音樂和聲音創作獨特的舞台表演。九月則有為期一個月的「于默奧國際電影節」，「爵士樂節」於十月底舉行。當十一月日光時間變短的暗黑時候，「于默奧秋天燈光會」（Umeå Autumn Lights）便為這個城市添上不少生氣和溫暖感覺。舞台燈光設計師、建築師、藝術家、工程師一起合作，將市中心的一段以特定主題的燈光效果佈置，令這個下午兩點便天黑的城市「重生」起來。雖然我並不喜歡那個早早天黑的于默奧，但當我想起去年「香港藝術節」在九龍裏城公園的「聲光園」，我又不禁滿心歡喜地想親身感受這裡的光影奇幻創意。

這許許多多的藝術文化節，加上當地的藝團和不時到來表演的外地藝人，令這個只有十多萬人口，還要有差不多一半為大學生的北歐城市，不負文化之都的名聲。在這個四月份還下著大雪的城市，表演藝術確能讓踏在雪地的人們欣喜感動。

1 于默奧曾在十九世紀遭火災焚毀大部分城市，之後重建時大量種植白樺樹分隔城市，防止星星之火蔓延。

如果對上文提及的演出感興趣，可瀏覽以下網站：

- Kaja <http://www.hammocksessions.com/portfolio/kaja-tiergarten-foikets-hus-umea/>
- Rhythm of Sweden <http://www.hammocksessions.com/portfolio/rhythm-of-sweden-hotel-winn-umea/>
- Östblocket <http://www.hammocksessions.com/portfolio/ostblocket-foikets-hus-umea/>
- 薩米傳統音樂演唱 <http://www.hammocksessions.com/portfolio/stuoris-baldonas-umealven-umea-universitet-umea/>

# 在身體以外—— 評《月事·說》

文：張綺霞  
照片提供：她說（攝影\_Jesse Clockwork、米奇）



很多時候，身體只是劇場的一個工具，故事才是表達的重心。當身體的經歷成為故事，劇場中的身體應該是甚麼形式？是成為身體故事的陪襯，還是以身體來述說另一個更深層的故事？

《月事·說》訴說著許多個身體與意識互相角力的故事，其實有一條發掘身體的主線在背後。而在這條主線底下，所敘述的故事與所表現的形體有不同程度的對話關係。

認識身體是第一個階段，這個階段，身體似乎變成敘述的附庸。開首營造了子宮中最原初的形態的場景，在水波的影子和水聲中開展對身體的探索。演員們互相追逐，摸索，擁抱，乃至自己抓傷自己，簡單而直接的動作，配合器官、變性與自我厭惡的故事。其後又忽而回復重真，以率真的跳躍動作，借港島的地理，重新認識身體，然而這部分都是以語言和意識主導，身體的表現並不突出，動作也沒有串連成統一的風格。

身體慾望與自身的掙扎是第二部分，這部分，不需要語言的身體表演成分大量增加。先是男演員在紅色的光中把雙腿張開，顫抖地半蹲著，簡單動作中消耗體力，是一種慾望的暗示。接著女演員講述被強姦的經歷，被男演員背負著，並拉開她雙腿，艱難地支撐著她的重量，

發出濃重的喘息聲，是劇中最富感染力的部分。因為身體不再只是故事的一種襯托，而是在故事以外，為強姦故事提供另一種詮釋。當女演員以男性的粗口話語訴說被插入「好X痛」的時候，身下的男演員其實並不好受，讓人聯想到，慾望所摧毀的，其實不只是女人。後來男演員累極趴下，女演員一邊訴說排練強姦戲看AV產生噁心感，及當身體背叛靈魂的彷徨感受，一邊為男演員按摩，這一個體諒的動作其實是一種對身體的接受，消解敘述中，乃至前段強姦故事中，意願與身體對立的厭惡。後來訴說的一段女同性戀者在月事中從厭惡到接受的故事，演員們不斷各自行走交錯，亦是在故事之外，營造一片迷茫之心靈風景。第二階段雖然以慾望為主題，但形體表現的故事並不同於語言的敘述，反而像是兩個平行的空間，讓擁有不同語言的意識與身體，彼此交疊又分離地，層層展開對話。或許因為慾望正是身體最直接的語言，因此一旦要述說這個主題，意識主導的語言就派不上用場，要用肢體直接的動作和形態表達無以言喻的掙扎。

第三階段是發掘身體的價值的過程，舞台中門大開，觀眾沿著繩子走進黑暗的舞台後方，有一種走進子宮，回歸本源的暗喻。後台中央，女演員與男演員同樣執著繩子互相拉扯，表達一種男女之間原初的角力。女演員一邊訴說著生孩子的經歷，漸漸地男演員變成被扯的一方，相反女演員看似以繩子支撐著對方，也是利用另一種形體語言，配合故事中「以身體承載另一個身體」的感悟，從形體的角度，表達在慾望以外，另一種身體的親密。這時候語言與形體佔的重量對等，但又不互相違背，表現難得的和諧狀態。

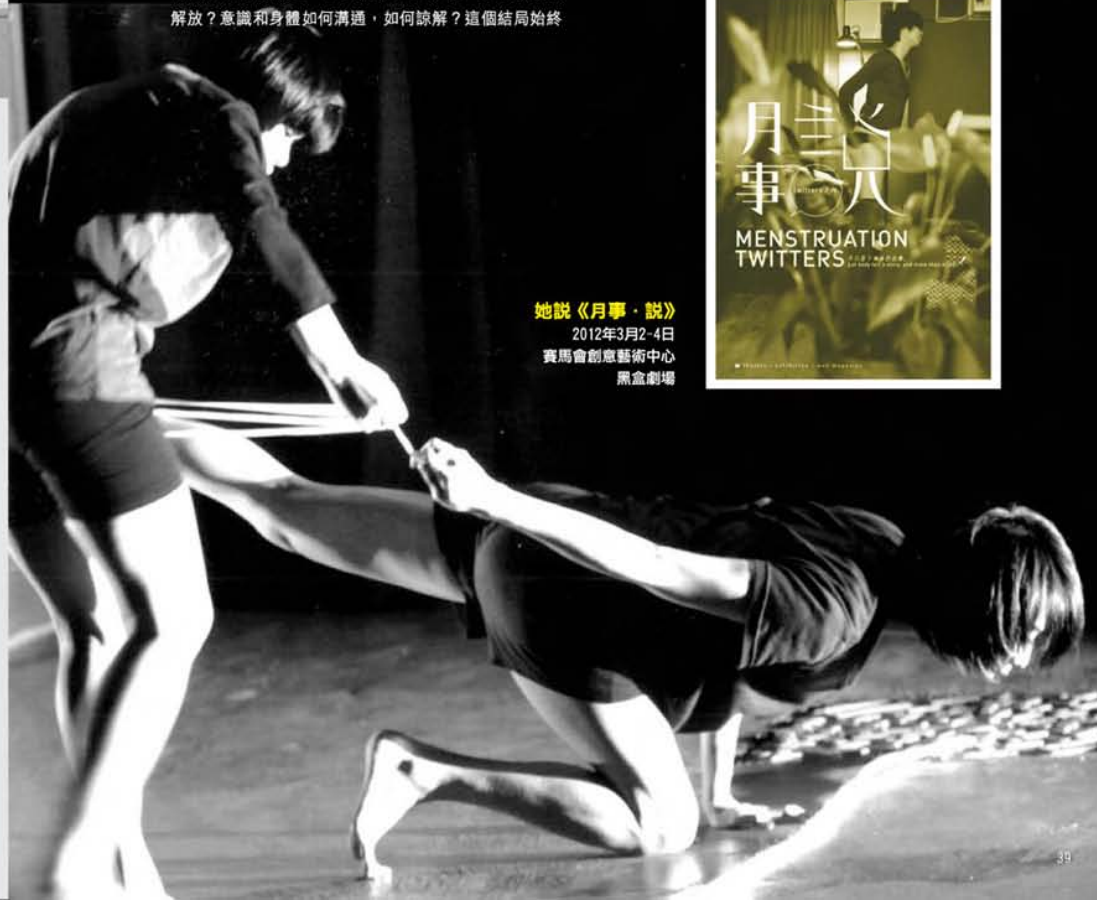
最後觀眾再次回頭看第一階段的舞台，如重新認識摸索身體的故事，由意識主導，形體再次成為身體的襯托，在一堆凌亂的衣服中，演員或跪或立，穿衣脫衣，象徵披上或脫下一種社會性身分，襯托出性別與身體不相容的故事。最後以男演員被一堆衣服覆蓋，最後裸體掙扎而出，奔離場地，暗示解放身體的可能。然而這動作形象始終被運用得太多次，讓其意涵趨於簡單和直接，無法有力總結先前多變的形體語言，及對身體和意識角力的敘述。當身體卸下了外衣，是否就等於解放？意識和身體如何溝通，如何諒解？這個結局始終

是一種姿態居多，無法為先前提出的種種掙扎，提供一個超脫的方向。

一個以敘述故事為主的劇場，形體動作往往會淪為襯托或敘述的工具，但《月事·說》說的正是身體的故事，其主題是要帶出意識與身體對話的重要性。當中雖然有不少地方，故事語言上的表達成為主導聲音，讓演員的身體變成說故事的工具，但也有幾幕中，形體動作能夠自成一種語言，從另一個角度述說身體的故事；動作與口中以語言組成的獨白，構成一種互相對話的關係，釋放故事中羞愧和厭惡的情緒，因而更具感染力。如果全劇能把身體的位置提升，讓意識不再成為主導的聲音，形體動作可以超脫敘述，統一成自身的、可以與之對等的一套語言。在以語言表達意識與身體故事的同時，也以身體演出身體本身，提供另一種思考的角度，或對故事的回應，相信《月事·說》的故事將會有一層更深的境界。



她說《月事·說》  
2012年3月2-4日  
賽馬會創意藝術中心  
黑盒劇場



劇場書寫時代，然後成為歷史

## ——從「歷史劇」到 《佔領凸手辦》

文：莫兆忠

照片提供：致群劇社（攝影\_\_梁百建）



今年二月份應「致群劇社」之邀，赴港參加了「歷史如何走進戲劇：以辛亥題材為例」兩岸四地論壇，並負責分享「澳門創作的歷史劇」。我嘗試將澳門三十年代至今，有牽涉歷史材料的戲劇創作做了一個簡單的整理，可是一開始就遇上一些本質性問題，例如甚麼才算是「歷史」？如果「歷史」是追求「客觀事實」，那麼，怎樣的「歷史」才稱得上「客觀事實」？

於是，我暫且放棄了進一步的追問，趕快從手上的資料中找尋一些將「歷史題材」入戲的本地劇作，由於演出數量有限加上只是一個初步的整理，我首先並沒有對「歷史劇」作嚴謹定義地將澳門歷史入戲的劇作分成三類：一是以具體的歷史事件為題材，例如有關「12.3事件」的《漁》、有關「暗殺亞馬留事件」的《像的消失》、《望廈1849》和《龍田戲班興亡錄》，以及「佛山輪事件」的《天琴傳說》；二是以真實存在的歷史人物的事跡為題材如寫傳教士利瑪竇的《斷雲依水》、寫鄭觀應的《漂流者之屋》，其實上述這兩類的「歷史劇」創作數量都十分有限；而第三類則是劇中時空跨越不同年代，當中有涉及一些具體歷史事件。這類作品近年愈來愈多，例如李宇樑的《澳門特產》、《紅顏未老》及《一代天嬌》，鄭繼生的《鏡海濠情》和《駁龍通津》等，然而，在這些創作中歷史事件只是作為時代的符號，人物的命運、劇情的發展未必與「事件」之間存在太大的必然關係，借逝去時代的語氣、服飾來「懷舊」才是創作的要旨。可是「懷舊」是否必定存在「歷史」內涵？「歷史劇」是否就等於將「過去」一些被歷史書記載過的人和事再現與演繹？一般沒有被記入史冊的平民百姓的口述史，一些沒有直接參與「革命」

（「歷史事件」）的個人故事，是否也該屬於歷史的一部分？當這些口述史或個人故事進入戲劇時，是否具備「歷史劇」的「條件」？或者它其實應該屬於另一種的，劇場上的歷史書寫？

致群劇社在香港，可說是演出原創「歷史劇」的重要劇團，過去我看過的《尋春問柳》、《袁崇煥之死》，或者是次「論壇」中播放的錄像如《風雨橫斜》及《斜路黃花》等，都屬於透過對大歷史中小人物、邊緣人物的描寫，對歷史事件、歷史人物事跡作當代的反思。而這次唯一看到的現場演出，作為「辛亥劇」終幕篇的《佔領凸手辦》似乎要呈現出另一種在劇場上書寫歷史的可能。

《佔領凸手辦》說的是香港「八十後」和「九十後」的生存處境，序幕的街頭抗爭意象是一閃而過的，之後便是一連串關於大學畢業沒多久的年輕人的生存與掙扎，他們在媒體方框以外的，沒有直接參與社運／革命，卻在這樣的社會中混得要忘掉尊嚴。編劇是個不折不扣的「八十後」青年，技巧上或有很多未讓人感滿意之處，但他對同齡人生存處境的描寫，以至對生命價值的關懷卻足以叫人感嘆，處處流露著底層人物對抗社會大流的無力感。

雖然常常往港觀看劇場演出，但絕大部分都是中生代編導的創作居多，所以這個演出中所書寫的香港角度，對我來說是蠻新鮮的。三位劇中主要人物跟兩年前看「前進戲劇工作坊」《斷食少女·k》一樣，描寫被動地參與了社會運動中的「八十／九十後」青年，相對之下《佔》劇更徹底地以相對寫實的手法去刻畫這些年



輕人；其中在波鞋店工作的阿婷形象十分典型，阿志一角則描寫得較深入，在細節處理上也較多；而阿文作為「權力」的私生子，在立場和動機上還不夠清晰，他到底是為公義而去衝擊「凸手辦」，還是只想讓爸爸留意自己的存在，尋找一種關注和認同？都是頗值得斟酌。讓人感到驚喜的是，三個人物彷彿獨立面對著自身問題，例如婷每天在鞋店工作十一小時，文一直找不到工作也一直負債，志即使物質上不愁卻又找不到認同。然而，如果從整個社會結構的角度觀看，他們之間其實存在一定的聯繫與對照，劇作者或可在此處再加強。

雖然《佔領凸手辦》以喜劇的形式呈現，但卻毫不掩飾劇中人的無助和孤獨感。可能編劇或導演不是自覺的，劇中人和事的空間處理有一個共通性，就是缺乏「私人空間」，以至稱為「家」的地方，尤其劇中人與其他人溝通時，即使有家人在場，但從來沒出現過自己的家或私人的空間，婷跟男朋友和阿豬講電話是躲在鞋店廁所的，一家人聊天卻在粥店、籃球場，這會不會是當下一個香港年輕人面對的生活環境？又或，這樣的空間描寫，這樣的人際關係，是否也呈現了當下的歷史圖像，而更進一步與「歷史」對話的，是劇中阿文對老社運人士火叔的崇拜，並希望拜師學習「革命」的「招式」。呂大樂幾年前出版的《四代香港人》中對香港不同世代作了清晰的劃分，在呂的論述中，第四代（「八十後」）香港人不但被指為「輸家」，而且也似乎跟第二、三代人存在著一種疏離與對立的關係，然而，這兩年在香港看過的幾部有關社運的作品如《沒有下集》（亞洲民眾戲劇節協會）和《斷食少女·k》，不管劇

作者是第幾代人，劇場，彷彿在築建著一個讓不同世代（社運人士）之間的對話平台，似乎努力地改寫或回應著《四代香港人》中的世代裂縫。即使《佔領凸手辦》中，上一代社運人火叔最後被指為精神病患，理想主義與瘋子的結合已是一種約定俗成的戲劇手段。反而，演出之外，「致群」、導演李國威與這群年輕的編劇、演員之間，卻形成了一場比劇中更積極的世代對話。

如果「歷史」與時間有關，有些戲在創作和演出時，還沒有意識到戲中的是歷史，但隨著年月過去，戲中的內容卻成為歷史了，例如澳門抗戰時期或八九民運前後的演出，也就是說，如果我們相信劇場創作（或所有文學及藝術創作）也是一種歷史的書寫，那麼我該如何定義一部戲有沒有「歷史劇」的因子？當哲人宣佈「一切歷史都是當代史」之後，劇場與歷史的交集裡便存在著一個很具「戲劇性」的、虛實交錯的灰色地帶。而《佔領凸手辦》正在這個灰色地帶裡，用劇場書寫時代，然後成為歷史。



致群劇社《佔領凸手辦》  
2012年2月23-26日  
西灣河文娛中心劇院

文：傅瑛琦

## 古典樂壇

## · 耀眼新星

已經有幾年沒有聽過「泛亞交響樂團」的演出了。這次的音樂會，他們標榜的是年輕的獨奏家和指揮，所以亦特別為這次一共兩場的演出，附以「古典樂壇·耀眼新星」(Dazzle of the Rising Stars) 這個主題。而這兩位新秀音樂家，剛巧也是曾在美國的音樂學府一同進修的同學。



香港人熟悉的年輕指揮廖國敏，和近年在國際上迅速冒起的小提琴獨奏新星舒巴傑克（Josef Spáček），一起合作了兩首小提琴樂曲。

「泛亞」的音樂總監葉惠康博士，在音樂會正式開始前，為紀念漫會大學音樂系的友人張先生的過身，而特別演出了艾爾加《謎語變奏曲》裡的Nimrod，作為對張先生過去多年來為培育「漫會」音樂系和「泛亞」的成長而努力而作致敬。

泛亞交響樂團在廖國敏的指揮下，把Nimrod奏得頗為蒼涼但優美，整體的思維很統一而且有彈性。無論作為懷緬故人或只是純音樂的演奏，都相當令人滿意。

之後音樂會正式開始，他們先奏了海頓的C小調第九十五交響曲。這首作品在泛亞交響樂團的水平裡，實在不算是困難的樂曲。可是，在開頭的兩個樂章裡，表現卻有點鬆散，特別在小提琴聲部，不齊整的速度，加上調音不準所導致的音準問題，令到演出的水準出現明顯的「業餘」水平。可幸的是，大家都努力地去彌補不足，也很專心地留意指揮明確而果斷的提示，再配合上管樂組穩定的演出，他們在第三、四樂章裡的表現，已經可以達至一隊專業樂團的水平，而且對於藝術上的捕捉，也已經夠顯示他們對於古典時期樂曲的小巧、均勻的特色的了解，而整體合作，已有很好的共識。

小提琴獨奏家舒巴傑克，近年除了是各大樂團的新寵兒外，更是他祖國裡享負盛名的「捷克愛樂樂團」的新任小提琴首席。一個年輕演奏家如果要同時兼備獨奏與樂團不同環境的挑戰，個人的思維心態可真要比一般的二十多歲年輕人要成熟很多很多。



指揮家 廖國敏

Photo:  
Hugo Lam / Musica Viva Ltd.

根據葉博士透露，舒巴傑克用的法國名琴Vuillaume，正好不愾不燥地可以在樂團的小提琴組裡擔當要角。舒巴傑克選奏了拉威爾辛辣的Tzigane，琴音聽來豐厚端嚴、壯麗爾雅，用俗語去形容，就是較為「肥美」。起初在小提琴獨奏開始片段裡，發覺他的演繹較為慢一點，運弓的速度較慢，整體的表現也「利」不起來。可是琴音倒是充滿了共鳴，而且傳得很遠。及後，樂團開始加入，他亦並未因此而改變他的演奏風格。樂團在廖國敏的精確指引下，恰如其分地配合獨奏的沉着應戰，但卻用上較為尖銳的句子主題，這個在管樂組更為明顯。

最終的印象就是，舒巴傑克似乎是用盡了他的小提琴所能發揮的全部音色，也盡量地在破壞提琴的本來特質為前提下，來演繹這首拉威爾的作品。舒巴傑克在音樂風格上，亦是採取較為內斂的演繹；句子並沒有許多菱角分明的線條。而且，抑揚頓挫的音量起伏亦是不大明顯的。論技巧，他應付得綽綽有餘，自然流露，毫無造作，要給觀眾帶來些少刺激、用上最多人採取的一貫演繹，應該絕無難度。可是，舒巴傑克就是放棄了這一套……

半場之後，舒巴傑克演繹了這場音樂會的重頭節目，布魯赫的G小調小提琴協奏曲。跟上半場一樣，他依然用上沉厚堅韌的演繹風格，這次，在這首協奏曲裡面



小提琴獨奏家 舒巴傑克

可謂發揮得淋漓盡致。舒巴傑克年少持重的歌唱與感情掌握，實在令人佩服得五體投地。特別是在第二樂章，他與樂團及指揮之間的微妙的感情交流，是筆者多年來聽過這首曲的現場演繹以來，最令人感動的一次。他們之間的互相扶持、模仿、襯托，令每個樂句都充滿了仁愛與靈魂，令這個樂章可以媲美任何職業大樂團的水平。

其實指揮廖國敏與泛亞交響樂團在整首協奏曲裡，與舒巴傑克在合作上都有極為細膩而非常稱職的技巧與音樂表現。廖國敏一絲不苟的細緻，與團員全神貫注的專心服從，都令這個演出有超水平的表現。特別是整個木管組，表現更是一流；銅管的圓號與小號，表現更是非常出色。定音鼓也是打得很有味道的。弦樂方面，中提琴、大提琴與低音提琴都表現良好。

舒巴傑克的演出更不用說，明顯地，他豐富的音樂修養、內涵，已經超過了很多同齡的小提琴家。而他那非常動人的音色與造句，在很自然而深情的情緒控制下一氣呵成地不斷流露。三個樂章的明顯風格掌握得很清晰卻又不著痕跡。

至於廖國敏，過往也曾回到香港跟其他的樂團合作過。這次他可謂隨心所欲，他的每一舉手投足都沒有多餘，也沒有白費。而且也發現他的靈敏度也非常厲害，記性的臨場表現也令人刮目相看。尤其是當樂團管樂一次的「不小心」地突出了一兩個音而已，他已牢牢記住，等待下一次再有類似音型出現之前，他已早早地提醒團員留意，不會再重蹈覆轍。

如今的泛亞交響樂團，有著筆者在香港極少見到的服從性。他們縱使有些時候技巧未如理想，可是思維上的一致還是很不錯。一隊樂團最忌的就是各人都在奏著他們自己腦袋裡面的東西，那指揮就是怎樣去統一也是統一不來的。泛亞交響樂團團員有著非常靈敏的風格觸覺，也能就指揮的指示毫不懷疑地即時反應出來，這是非常難得的素質。

葉惠康博士認為，樂團在大換血之後，他們現在的目標是期望成為一隊教育性的管弦樂團。不過筆者看到的是，在向著目標進發的同時，他們其實也有著成為一隊高水平樂團的潛質。可是有一件事情務必謹記的，就是無論你的樂器怎樣難以調音，都請大家一定要好好地調到很準確為止。尤其是小提琴組，如果在技術上拉弓不齊整，再加上本來調音也未調好的音準問題，那就令演出水平大打折扣了。

一隊兼備良好音樂素養與高技巧的樂團是可遇不可求的。技巧上的稍為不協調有待時間慢慢地去改善。



「泛亞」音樂總監 葉惠康博士

### 泛亞交響樂團「古典樂壇·耀眼新星」

2012年3月24日  
荃灣大會堂演奏廳

2012年3月25日  
屯門大會堂演奏廳