

在我們所生活的當代社會中，電子科技早已融入日常，獲取資訊的渠道也日新月異，這往往導致我們過度崇尚速度與消費；一切盡在指尖輕輕一觸，取代了深入、透徹的思考，使我們的大腦變得越來越懶惰，社交媒體中散播的大量不實訊息便是例證。此外，對速度的追求亦使我們的慾望達到了前所未見的程度，以致於我們已經對過度生產高度免疫，對浪費視而不見。這種現象在各個領域都不難見到：從看得見摸得著的速食時裝、農產品、養殖場生產的肉類及乳製品，到新聞、名人八卦，再到圖像傳播與現代戰爭的聯繫，甚至是全球風靡一時的擴增實境遊戲《Pokémon GO》——為了收集稀有精靈和成為道館館主，竟有成千上萬的玩家湧上街頭，頗像世界末日殭屍橫行的電影場景。不過，此類全球熱話很可能會如它一夜爆紅般驟然退去。

當代法國哲學家保羅·維希留將這類現象歸納為「速度學」——一套關於速度支配任何較慢東西的學說或邏輯，不單影響著相對的感官，更影響著現實生活，特別是當速度決定了行動及傳播的時候。維希留對現代戰爭與媒體影像傳播速度的分析——尤其是電影，打開了一扇窗口，讓我們一窺速度對文化領域的影響。由此引伸，該理論也適用於「慢藝術」，如戲劇、舞蹈、音樂等現場演出，因為這類藝術從製作、演出到觀賞和體驗，都十分看

重時間和空間的概念。現今速度的概念顯著地影響著我們與觀眾的溝通的方式。

速度引出的問題，在亞洲尤其顯得尖銳，特別是現今社會，藝術家常常受制於資助機制的要求，更要承受社會對藝術價值的質疑，最後不得不以過剩創作、過量演出來證明自身的存在意義，滿足大眾對新鮮事物永無止境的慾望。規模與數量已成為衡量成功與生產力的實際指標，以致時間與空間的概念被扭曲至非常不健康的比例。這種不良風氣導致首演的作品往往還不夠成熟，不足以面對買票進場的觀眾。藝術家很難得到足夠的空間思考、鑽研、反省或釐清頭緒，因為對速度的一味追求取代了更慢、更透徹、更深刻的創作過程。

這種局面亟待扭轉，然而可以快速解決問題的靈丹妙藥並不存在，也不值得提倡，因為只有從長遠著眼，才能以可持續的方法改善現狀。我們必須留出一些時間、塑造一個空間，來重新審視戲劇創作中不可或缺的元素。

因此，西九文化區管理局在二〇一五年舉辦了首屆「國際劇場工作坊節」。實際上，這是一系列讓來自亞洲區內，甚至更遠地方的藝術家相遇、交流的活動。透過親身參與工作

坊、對話和討論，我們希望藝術家能在碰撞裡釐清思路、仔細反省，放慢腳步，重新探討創作的本質。

### 切磋技藝，交流觀點

這些交流的核心是對話，有深度的對話。這種對話可以是物理層面的，藉形體進行；也可以是思想層面的反思和檢討，讓參與者轉換思路，而且不懼將自己的創作方式暴露人前，接受質疑，從而更加清晰地了解自己所為。當然，工作坊的時間和空間是經過被設置，這些藝術家從他們原生的創作語境中被剝離，然後被放到一個時間彷彿是靜止的大氣泡中。在這個非常重要的大氣泡中，藉著交流刺激我們以創新的方式思考，嘗試用另類的方法解決問題，用不同的視角觀察周遭世界。

本次工作坊節邀請的海外藝術家都各自有著不同的創作方式，有時更是香港，甚至鄰近區域所不熟悉的。然而，正是這種陌生感，帶來了很多有趣的新視角。在進行工作坊時，海外藝術家並不是站在導師的立場，將自己的創作方法強加於人，而是扮演一個提出問題

的角色——我們經常對很多非常重要的問題視若無睹，只因它們在我們自身的環境中過於常見，然後變得理所當然。當然，提出問題也可以是雙向的。這些海外藝術家都有著鮮明的個人特色，獨特的觀點及實踐方法，透過他們的作品體現所身處的社會歷史環境，反映他們看待周圍世界的方式。

在當代戲劇世界，有明確的觀點是立足之本。確切來說，有觀點不等於要透過戲劇提供某種答案、意義或者特定訊息。當代劇場中的主流觀點體現於立場及想法。劇場工作者的立場和想法為觀眾創造了一個體驗現場演出的語境，並鼓勵他們思考、解讀，從而得出自己的結論。某程度上，這也是一個角度理解戲劇在我們社會中的位置與價值，同時，也提出一些根本的問題，像是我們如何看待觀眾，以及如何看待自己身為劇場工作者的社會角色。

劇場工作坊節中的交流、碰撞，讓許多根本性問題浮出水面：在此時此刻的華語世界，劇場工作者的立場是怎樣的？他們如何看待自己與社會的關係，又如何應對當下的社會政治環境？藝術在他們眼中是否等同生產及消費美學，抑或藝術應當反映社會現象與環境？香

港及亞洲劇場工作者怎樣看待現代社會普遍賦予導演、表演藝術家、演員、編劇、作家、設計師、編舞家、形體指導，以及觀眾的角色和功能？我們是否仍執著於區分文本、對話及人物塑造？如何看待西方經典，甚至當代文本的翻譯作品？這些經典作品的語境翻譯成中文後有否意義？劇場是否僅是一種宣洩？華語劇場工作者對時間、空間、結構、設計、燈光、符號、繪畫等作何想法？當然，提出這些問題並不是為了證明孰是孰非，而是容許我們深入挖掘，引入新的想法，從而使我們的個人觀點更為清晰。

### 以對話催生藝術創作

這套叢書包括六個部分，每個部分都深入探討工作坊節所涉及的主題。這些主題以研究戲劇或藝術對當今社會的影響為出發點，而獲邀主持工作坊的藝術家的實踐正代表了當代藝術工作者在這方面的探究。他們都有一個共同特質：對自己藝術家的角色有著清晰的認知，並且深知自己在瞬息萬變的政治社會環境下扮演的角色。每一位藝術家都帶來了自己的觀點，闡明自己為何創作藝術、創作何種藝術、怎樣創作，繼而說明某個人創作的初衷。

柏林的劇場組合「R2紀錄劇場」為我們提供了討論**紀錄劇場**的絕佳機會。他們請「生活專家」表演的獨特手法，打破了劇場空間與真實生活中的壁壘。在大多數傳統紀錄劇場和**引錄劇場**，「專業」演員需要在舞台上重建現實，而佛羅萊恩·馬爾扎赫爾則一針見血地指出，**R2紀錄劇場**的作品不是想單純地把現實帶到舞台，而是想把舞台和現實混合，使兩者都不純粹。如果以漢斯－提斯·雷曼的後戲劇劇場理論來看，這個區別意義非凡，一旦跳出傳統的角色塑造和文本呈現，反叛的劇場正如新布萊希特式戲劇，可以顛覆觀眾的體驗，挑戰他們對現實的設想。

印尼「車庫劇場」的作品利用多重敘事及影像、動作互相疊加的場景，再創造日常生活，變成舞台演出，以此來「認識、揭露和理解瞬息萬變的世界中種種轉變」。對劇團藝術總監約迪·阿赫默·戴祖天而言，印尼長期存在的社會政治問題，迫使車庫劇場集中為越來越多類型的觀眾創造與他們息息相關的作品，借以展開**與社會批判式的對話**，探問改變造成的眾多影響。

來自挪威的安倫·路甘安·奧仁，在自己的作品中大量使用原始素材，包括文字、聲音、圖像，以及與安德魯·威爾共同寫成的素材。如梅蘭妮·費德莎在《安倫·路甘安·奧仁全面觀》一文中所言，奧仁的創作既受自身的經驗所啟發，亦同時回應二十世紀的西方及商業全球化底下的當代及流行文化。他講述的故事能有力地抓住觀眾的心，讓其感受到如觀看電影或電視般的強烈情緒。奧仁期望用這種「反敘事」的方法在現實以外「創造出另一維時空，另一種現實」。因此，對個人的定位，就成為**形體、文本和舞蹈寫作**的先決條件。儘管奧仁的作品從不過多涉及政治，也不批判時事，但他對情感的運用駕輕就熟，以及對傳統戲劇手法的掌握游刃有餘，使其作品看起來就如顛覆性的政治行動。

這種原始情感的力量及與現實的對話，在楊·法布爾的作品中顯得最為分明。法布爾有視覺藝術家、表演藝術家和戲劇家多重身分，作品極具個人特色，對規則、動機、符號的理解自成體系，甚至有一套完整的實踐方法，通過一系列練習引導表演者用身體佔據空間。在他稱為「從行動到演出」的表演方式下，表演者的身體會切實地感受到各種感官刺激，而這些刺激在表演者身上的真實表現與由此而來的回應也都成為台上演出的一部分。這種**實時表演**的衝擊力常會直達觀眾臟腑。從表演者身上爆發的本能、衝動、反應，在劇場中迴蕩不絕，從生理上將觀眾牢牢地釘在此時此地。

而生理上的感覺在晏爾奇·芳卡斯的「**感官劇場**」中格外突出。芳卡斯善用黑暗，讓人們減少甚至完全擺脫對視覺的依賴，重新啟動餘下的感官，繼而不得不放慢腳步。與現代高速的生活節奏相反，人們放下對速度的追求，重新找回身心的平衡。我們可以更敏銳地察覺到自己身體傳達的訊息，而且可以更輕易地調動深層記憶、情感，甚至意識的原始型態。這種體驗強化了觀眾的感官，可以產生巨大的影響力。

最後是駐布魯塞爾的英國藝術家安提·漢普頓的**自動劇場**。自動劇場的核心是觀眾的行為和作用，漢普頓最初和西爾維婭·麥丘利亞以「Rotzaza」的名義展開了這種非比尋常的創作方式。其早期作品《相請不如偶遇》中，邀請兩位被編在一組的觀眾根據事先錄好的指令為彼此「表演」，做出已建構的戲劇行為；如今，自動劇場經過演變，調動觀眾的方式更加嫻熟，作品《另一個人》便是例證。漢普頓近期與基斯頓費·邁奧威等藝術家的對話與合作，大量挪用社會運動式的行動及介入，跳出傳統表演藝術的框框，進一步反思自動劇場。

這次工作坊節猶如一場無聲的革命，也是我們的初衷——誘使諸位在日常生活作出對我們的城市及社會有影響的行動，就讓我們開始深入探討戲劇對我們所處社會的影響。這種探討比任何時候都更顯迫切，因為全球動蕩不安的社會政治局面，定會給我們的生活帶來重大影響。

二〇一六年十二月

（中譯：曾逸林）